گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل کارکردهای فنون بلاغی (استعاره و اغراق) در منظومه ویس و رامین

اعظم مجیدیان[1]، غلام عباس ذاکری[1*]، فروزان حق شناس گتابی[1]

۱. گروه زبان وادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاداسلامی، سیرجان، ایران.

* ایمیل نویسنده مسئول: Gholamabbaszakery@iau.ac.ir

چکیده

منظومه «ویس و رامین» اثر فخرالدین اسعد گرگانی، یکی از قدیمی ترین و برجسته ترین منظومه‌های عاشقانه در ادبیات فارسی است که از قرن پنجم هجری تا به امروز همچنان جایگاه خود را به عنوان یک اثر ماندگار حفظ کرده است. این منظومه نه تنها از لحاظ محتوایی و داستانی جذاب است، بلکه به دلیل استفاده هنرمندانه از فنون بلاغی، گنجینه‌ای ارزشمند برای بررسی زیبایی‌های زبانی و ادبی به شمار می‌آید. از این رو تحقیق حاضر که با هدف تحلیل کارکردهای فنون بلاغی (استعاره و اغراق) در منظومه ویس و رامین انجام پذیرفته است. نتایج این مطالعه که به روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است و اطلاعات آن با استفاده از روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است نشان داد که فنون بلاغی در منظومه ویس و رامین به عنوان عناصر زیباشناختی، نه تنها متن را به اثری دل‌نشین و ماندگار تبدیل کرده اند، بلکه لایه‌های معنایی عمیقی به داستان افزوده اند. این فنون در کنار هم تصویری چندبعدی از عشق، انسان، و سرنوشت خلق کرده اند که هر خواننده‌ای را به تفکر و تأمل وامی‌دارد. بررسی استعاره در منظومه ویس و رامین، به عنوان یکی از برجسته ترین فنون بلاغی، نشان دهنده نقش محوری این آرایه در خلق تصاویر شاعرانه و تعمیق مفاهیم عاطفی و فلسفی است به طوریکه، به عنوان ابزاری قدرتمند، نه تنها به خلق تصاویر بصری و شاعرانه کمک کرده، بلکه با پیوند دادن عناصر طبیعی، انسانی و الهی، مفاهیم پیچیده‌ای مانند عشق، قدرت، زوال و جاودانگی را به گونه‌ای هنرمندانه بیان کرده است و اغراق، نقش محوری در تقویت بیان شاعرانه، خلق تصاویر بدیع و القای احساسات عمیق ایفا کرده است. این فن بلاغی، با بزرگ‌نمایی اوصاف و رویدادها، شاعر را قادر ساخته تا مفاهیم حماسی، عاطفی و تراژیک را به گونه‌ای تأثیرگذار و شگفت انگیز به مخاطب منتقل کند.

کلیدواژگان: *فنون بلاغی،(استعاره، اغراق)، منظومه ویس و رامین*

شیوه استناددهی: مجیدیان، اعظم.، ذاکری، غلام عباس.، حق شناس گتابی، فروزان. (۱۴۰۵). **تحلیل کارکردهای فنون بلاغی (استعاره و اغراق) در منظومه ویس و رامین**. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴ (۱)، ۲۵-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۰ آذر ۱۴۰۴
تاریخ بازنگری: ۱ بهمن ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۸ بهمن ۱۴۰۴
تاریخ چاپ اولیه: ۱۳ بهمن ۱۴۰۴
تاریخ چاپ نهایی: ۲۰ فروردین ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Analysis of the Functions of Rhetorical Devices (Metaphor and Hyperbole) in the Poem Vis and Rāmin

Azam Majidian[1], Gholam Abbas Zakeri[1]*, Foroozan Haghshenas Gatabi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Si.C., Islamic Azad University, Sirjan, Iran.
*Corresponding Author's Email: Gholamabbaszakery@iau.ac.ir

Abstract

The poem *Vis and Rāmin*, composed by Fakhr al-Din Asʿad Gorgāni, is one of the oldest and most distinguished romantic epics in Persian literature, which from the eleventh century CE to the present has continuously preserved its status as an enduring masterpiece. This work is not only remarkable in terms of narrative content and thematic structure, but, due to its artistic use of rhetorical devices, also constitutes a valuable corpus for the examination of linguistic and literary aesthetics. Accordingly, the present study was conducted with the aim of analyzing the functions of rhetorical devices (metaphor and hyperbole) in *Vis and Rāmin*. The findings of this research, carried out using a descriptive–analytical approach and based on library-based data collection, indicate that rhetorical devices in *Vis and Rāmin*, as aesthetic elements, have not only transformed the text into a pleasing and enduring literary work, but have also added profound semantic layers to the narrative. These devices collectively construct a multidimensional portrayal of love, humanity, and destiny that compels every reader toward reflection and contemplation. The examination of metaphor in *Vis and Rāmin*, as one of the most prominent rhetorical devices, demonstrates the central role of this figure of speech in the creation of poetic imagery and in the deepening of emotional and philosophical concepts, such that, as a powerful expressive tool, it not only contributes to the formation of vivid and poetic images, but also, by linking natural, human, and divine elements, artistically articulates complex notions such as love, power, transience, and immortality; likewise, hyperbole plays a pivotal role in intensifying poetic expression, generating innovative imagery, and conveying profound emotions. This rhetorical device, through the exaggeration of attributes and events, enables the poet to transmit epic, emotional, and tragic concepts to the audience in an influential and astonishing manner.

Keywords: *Rhetorical devices, metaphor, hyperbole, Vis and Rāmin*

How to cite: Majidian, A., Zakeri, G. A., & Haghshenas Gatabi, F. (2026). Analysis of the Functions of Rhetorical Devices (Metaphor and Hyperbole) in the Poem Vis and Rāmin. *The Treasury of Persian Language and Literature, 4*(1), 1-25.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 11 December 2025
Revise Date: 21 January 2026
Accept Date: 28 January 2026
Initial Publish: 02 February 2025
Final Publish: 09 April 2026

مقدمه

منظومه «ویس و رامین» به دلیل غنای بلاغی و به کارگیری هنرمندانه این فنون، نمونه‌ای درخشان از ترکیب هنر و ادب به شمار می‌رود. یکی از مهم ترین ویژگی‌های این اثر، توانایی شاعر در استفاده از فنون بلاغی برای تقویت عناصر داستانی است. بلاغت یکی از ارکان اساسی در ادبیات فارسی و عربی است که همواره مورد توجه ادیبان و پژوهشگران بوده است. پژوهش در مورد کاربرد فنون بلاغی در «ویس و رامین» می‌تواند به توسعه دانش بلاغت در ادبیات فارسی کمک کند. زیرا فخرالدین اسعد گرگانی توانسته است با بهره‌گیری از آرایه‌های لفظی و معنوی، احساسی عمیق و تأثیرگذار در خواننده ایجاد کند. تشبیهات زیبا، استعاره‌های بدیع، کنایه‌های ظریف و دیگر آرایه‌ها، علاوه بر زیبایی هنری، نقشی کلیدی در انتقال پیام‌ها و مفاهیم این منظومه ایفا کرده اند. برای مثال، تصاویر شاعرانه در توصیف عشق و فراق، یا کاربرد تضادها برای نمایش پیچیدگی روابط شخصیت‌ها، از جمله جنبه‌هایی است که اهمیت فنون بلاغی را در این اثر برجسته می‌کند. علاوه بر این، انسجام ساختاری اثر از طریق استفاده‌ی دقیق از قافیه و ردیف، نشان دهنده تسلط شاعر بر قواعد و اصول شعری است. با این حال، پرسش‌های متعددی پیرامون نقش بلاغت در «ویس و رامین» مطرح می‌شود. یکی از این پرسش‌ها این است که آیا شاعر توانسته است با فنون بلاغی اثر، لحن و پیام منظومه را تقویت کند؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند به درک بهتر از جایگاه «ویس و رامین» در ادبیات فارسی و کشف زوایای تازه‌ای از توانایی‌های شاعرانه فخرالدین اسعد گرگانی کمک کند. از این رو در تحقیق حاضر به دنبال تحلیل کارکردهای فنون بلاغی (استعاره و اغراق) در منظومه ویس و رامین و بررسی تأثیر این فنون را بر لحن، پیام، ارزش ادبی و ظرافت این اثر هستیم. این پژوهش همچنین به دنبال یافتن راه‌هایی است که از طریق آن‌ها می‌توان با شگردهای بلاغی این منظومه ارتباط برقرار کرد و از زیبایی‌های هنری آن بهره برد.

استعاره

استعاره به عنوان یکی از برجسته ترین فنون بلاغی، در منظومه ویس و رامین نقش بسزایی در خلق تصاویر شاعرانه و تعمیق مفاهیم دارد. این فن، که در لغت به معنای عاریت گرفتن چیزی است (1). تحلیل استعاره‌های به کاررفته در بخش ۱۱۳ منظومه ویس و رامین، امکان بررسی کارکردهای این فن بلاغی را در خلق تصاویر شاعرانه و انتقال مفاهیم عمیق فراهم می‌کند:

برآمد آفتاب شاد کامی
زدوده شد هوای نیکنامی

نسیم باد پیروزی برآمد
بهار خرمی با او درآمد

بپیوست ابر دولت بر حوالی
همی بارد سعادت بر موالی

خجسته جشن و خرم روزگارست
زمین با زیب و هر کس شادخوارست

زمین از خز زرین حِلّه دارد
هوا از ابر سیمین کِلّه دارد

جهان بینم همه پر نور گشته
از آفتهای گردون دور گشته

شکفته نوبهار ملک و فرمان
به پیروزی چو ماه و مهر تابان

زیادت گشته شد روز سعادت
به هنگامی که شب گردد زیادت

گل دولت به وقتی گشت خندان
که در گیتی شده پژمرده ریحان

جهان دیگر شده‌ست و حال دیگر
مگر نو کرد یزدان گیتی از سر

همی بارد ز ابرش قطر رادی
همه روید ز خاکش تخم شادی

فلک را نیست تأثیری بجز داد
مگر مریخ و کیوان زو بیفتاد
(ب، ب: ۱۱۳، ۱-۱۲)

بیت نخست، «برآمد آفتاب شادکامی / زدوده شد هوای نیکنامی»، با به‌کارگیری استعاره «آفتاب شادکامی»، طلوع خورشید را به ظهور شادی و خوشبختی پیوند می‌زند. در اینجا، آفتاب، که در اصل نامی برای جرم آسمانی است، به شادکامی عاریت داده شده و تصویری از روشنایی و امید خلق می‌کند و این نوع از استفاده با آنچه ارسطو از استعاره مراد کرده است، مطابقت دارد (2). همچنین، «زدوده شد هوای نیکنامی» با استعاره «هوا» برای شهرت و آوازه، مفهوم انتزاعی نیکنامی را به‌صورت ملموس و جوی پاک‌شده از آلودگی نشان می‌دهد. این استعاره‌ها با ایجاز، حالتی از تحول و تازگی را منتقل می‌کنند که با فضای کلی بیت همخوانی دارد.

در بیت دوم، «نسیم باد پیروزی برآمد / بهار خرمی با او درآمد»، استعاره «نسیم باد پیروزی» و «بهار خرمی» به کار رفته است. نسیم، که در اصل بادی ملایم است، به پیروزی عاریت داده شده و حس لطافت و خوشایندی را با مفهوم پیروزی درمی‌آمیزد. به همین ترتیب، «بهار خرمی» با جایگزینی بهار به‌جای شادی و سرزندگی، تصویری از طراوت و شکوفایی را القا می‌کند که به مفهوم انتزاعی خرمی جلوه‌ای ملموس و طبیعی می‌بخشد و با این تعریف از ارسطو که «استعاره صورت مختصرشدهٔ تشبیه است که در قالب یک واژه بیان می‌گردد»، مطابقت دارد. این استعاره‌ها نه تنها به غنای تصویری بیت می‌افزایند، بلکه احساس حرکت و پویایی را به خواننده منتقل می‌کنند.

بیت سوم، «بپیوست ابر دولت بر حوالی / همی بارد سعادت بر موالی»، با استعاره‌های «ابر دولت» و «باریدن سعادت» تصویری باشکوه از فراوانی نعمت و خوشبختی می‌سازد. ابر، که در اصل منشأ باران است، به دولت و اقبال عاریت داده شده و سعادت به صورت بارانی که از این ابر فرومی‌ریزد، تجسم یافته است (3). این استعاره‌ها با ایجاد ارتباط میان پدیده‌های طبیعی و مفاهیم انسانی، حس فراگیری و خیرخواهی را تقویت می‌کنند. در بیت بعدی، «خجسته جشن و خرم روزگارست / زمین با زیب و هر کس شادخوارست»، استعاره «روزگار خرم» و «زمین با زیب» به کار رفته است. روزگار به‌صورت موجودی شاد و سرزنده تصویر شده و زمین به لباسی آراسته تشبیه شده که به‌طور ضمنی از استعاره برخوردار است.

در بیت «زمین از خز زرین حله دارد / هوا از ابر سیمین کله دارد»، استعاره‌های «خز زرین» برای پوشش زمین و «ابر سیمین» برای آسمان، جلوه‌ای از تجمل و زیبایی خلق می‌کنند. خز زرین و ابر سیمین، با عاریت گرفتن از جنس پارچه و فلزات گرانبها، طبیعت را به‌صورت موجودی آراسته و باشکوه نشان می‌دهند (2). این تصاویر، که از استعاره‌های مکنیه (با حذف مشبه‌به) بهره می‌برند، به غنای بصری ابیات می‌افزایند. در بیت «جهان‌بینم همه پر نور گشته / از آفتهای گردون دور گشته»، استعاره «نور» برای شادی و سعادت و «آفتهای گردون» برای مشکلات و بدبختی‌ها به کار رفته است. نور، که در اصل مفهومی فیزیکی است، به شادی و روشنی عاریت داده شده و آفت به مشکلات زندگی اطلاق شده است.

در ادامه، بیت «شکفته نوبهار ملک و فرمان / به پیروزی چو ماه و مهر تابان» با استعاره «نوبهار ملک و فرمان» و «ماه و مهر تابان»،

شکوفایی و پیروزی را به بهار و نور خورشید و ماه پیوند می‌زند. این استعاره‌ها با ایجاد تصاویر طبیعی و درخشان، حس عظمت و پایداری را منتقل می‌کنند. همچنین، در بیت «زیادت گشته شد روز سعادت / به هنگامی که شب گردد زیادت»، استعاره «روز سعادت» روز را به خوشبختی و سعادت عاریت می‌دهد و با تضاد میان روز و شب، بر اهمیت سعادت در زمانه‌ای دشوار تأکید می‌کند. در بیت «گل دولت به وقتی گشت خندان / که در گیتی شده پژمرده ریحان»، استعاره «گل دولت» و «ریحان پژمرده» به کار رفته است. دولت به‌صورت گلی خندان تصویر شده که در مقابل ریحان پژمرده، نمادی از سختی‌ها و ناکامی‌ها، قرار می‌گیرد. این استعاره‌ها با تضاد میان شکوفایی و پژمردگی، مفهوم پیروزی در برابر مشکلات را برجسته می‌کنند. بیت «جهان دیگر شده‌ست و حال دیگر / مگر نو کرد یزدان گیتی از سر» با استعاره «نو کردن گیتی» تحولی عظیم را به خلقتی دوباره تشبیه می‌کند و حس تازگی و تغییر را القا می‌کند. در نهایت، ابیات «همی بارد ز ابرش قطر رادی / همه روید ز خاکش تخم شادی» و «فلک را نیست تأثیری بجز داد / مگر مریخ و کیوان زو بیفتاد» با استعاره‌های «قطر راد» (باران سخاوت)، «تخم شادی» (بذر شادی)، و «داد» (عدالت) به‌عنوان تأثیر فلک، جهانی آرمانی را ترسیم می‌کنند که در آن خیر و عدالت غالب است. این استعاره‌ها با بهره‌گیری از عناصر طبیعی مانند باران و خاک، مفاهیم انتزاعی را ملموس و قابل‌تصور می‌سازند. به‌طور کلی، استعاره‌ها در این ابیات از ویس و رامین با عاریت گرفتن از عناصر طبیعت (آفتاب، نسیم، بهار، ابر، زمین، نور) و اشیای گرانبها (خز زرین، ابر سیمین)، مفاهیم انتزاعی مانند شادی، سعادت، پیروزی، و عدالت را به‌صورت تصاویر بصری و ملموس ارائه می‌دهند. این کاربرد هنرمندانه، که ریشه در تعاریف ارسطویی و سنت بلاغی اسلامی دارد، نه تنها به غنای ادبی متن می‌افزاید، بلکه خواننده را به درک عمیق‌تری از حالات عاطفی و مفاهیم فلسفی هدایت می‌کند.

دیدگاه عبدالقاهر جرجانی از استعاره

ازجمله ناقدان و بلاغت‌دانان برجسته اسلامی که در سایه اثبات اعجاز بیانی قرآن با تلاش روشمند خود موفق شد به افق‌های بی سابقه‌ای در مطالعات ادبی و زبانی ازجمله استعاره دست یابد که تا آن زمان سابقه نداشت عبدالقاهر جرجانی (د ۴۷۱ق) است او دیدگاهی را در خصوص ساختار تولید و درک استعاره ارائه نمود که علاوه بر جنبه‌های ادبی استعاره، جنبه‌های روان‌شناختی و تلاش ذهنی آفریننده و شنوندهٔ استعاره‌ها را نیز مورد مداقّه قرار داده است (4). این دیدگاه، که به استعاره‌ی تعاملی یا معانی مضاعف معروف است، استعاره را کنشی تخیلی می‌داند که دو هستی (مستعارمنه و مستعارله) را در ذهن گوینده یا شنونده در هم می‌آمیزد و معنایی جدید خلق می‌کند که از هر یک از دو رکن به‌تنهایی متمایز است (5). این نگرش با دیدگاه‌های مدرن، مانند نظریه آیور آرمسترانگ ریچاردز، همخوانی دارد که استعاره را نتیجه کنش متقابل میان مستعارمنه و مستعارله می‌داند (6). در ادامه، با تکیه بر این دیدگاه و بررسی ابیات بخش ۱۱۳ منظومه ویس و رامین، کارکرد استعاره‌های این متن را تحلیل می‌کنیم. در بیت

مگر سایه شب از فر همایست

چو نور روز از فر خدایست

(ب، ب: ۱۱۳، ۱۴)

استعاره‌ی «فر همای» برای سایه‌ی شب و «فر خدا» برای نور روز به کار رفته است. از دیدگاه جرجانی، این استعاره‌ها نه‌تنها نقل لفظ نیستند، بلکه ادعای صفتی الهی و باشکوه برای شب و روز هستند. همای، نماد اقبال و شکوه، به سایه‌ی شب نسبت داده شده و نور روز به فر الهی، که این صفات در ذهن خواننده شبکه‌ای از تداعی‌ها (عظمت، خیر، و برکت) ایجاد می‌کند (5). این کنش تعاملی میان مستعارمنه (همای و خدا) و مستعارله (شب و روز)

معنایی مضاعف خلق می‌کند که فراتر از معنای تحت‌اللفظی است و حس عظمت و تقدس را منتقل می‌کند. در بیت

زبان هر که بینی شکرگویست

روان هر که بینی مهرجویست»

(ب، ب: ۱۱۳، ۱۵)

استعاره‌ی «شکرگوی» برای زبان و «مهرجوی» برای روان، صفات شکرگزاری و مهرورزی را به این دو عنصر نسبت می‌دهد. جرجانی معتقد است که استعاره ادعای کیفیتی برای شیء است، نه صرفاً انتقال نام. در اینجا، زبان و روان به‌صورت موجوداتی زنده و دارای اراده تصویر شده‌اند که شکر و مهر را به‌صورت فعال دنبال می‌کنند. این استعاره‌ها با ایجاد تعامل میان صفات انسانی و اعضای بدن، حس سرزندگی و هماهنگی را در جهان شعر تقویت می‌کنند. در بیت

«چو داد و راستی گیتی فروزست

شب مردم تو پنداری که روزست

(ب، ب: ۱۱۳، ۱۷)

از استعاره‌ی «فروز» برای داد و راستی استفاده می‌کند. از منظر جرجانی، این استعاره ادعای صفت درخشندگی و روشنایی برای داد و راستی است، نه صرفاً انتقال لفظ روشنایی به این مفاهیم (جرجانی، اسرار، ۳۰۰). نتیجه‌ی این کنش تخیلی، ایجاد معنایی جدید است که داد و راستی را به نور و روشنایی پیوند می‌دهد و جهانی آرمانی را ترسیم می‌کند که در آن عدالت مانند نور، تاریکی (شب) را به روز تبدیل می‌کند (5). در بیت

همان دهر را باغ این زمانست

بدو در مملکت سرو روانست

(ب، ب: ۱۱۳، ۱۹)

استعاره‌ی «باغ» برای دهر (جهان) و «سرو روان» برای موجودیتی در این جهان به کار رفته است. جرجانی استعاره را کنشی می‌داند که دو هستی را در ذهن یگانه می‌کند (جرجانی، اسرار، ۳۰۲). در اینجا، دهر به باغی سرسبز و سرو به موجودی زنده و متحرک نسبت داده شده است. این تعامل میان باغ (مستعارمنه) و دهر (مستعارله) و همچنین سرو (مستعارمنه) و موجودیت انسانی (مستعارله)، معنایی خلق می‌کند که جهان را مکانی پر از طراوت و پویایی نشان می‌دهد. در بیت

شهنشاهی که اورنگش خداییست

سپاهان را طراز پادشاییست

(ب، ب: ۱۱۳، ۲۲)

با استعاره‌ی «خدایی» برای اورنگ و «طراز پادشایی» برای سپاهان، شکوه و عظمت پادشاهی را به الوهیت و زینت پیوند می‌زند. از دیدگاه جرجانی، این استعاره‌ها ادعای صفت الهی برای اورنگ و صفت پادشاهی برای سپاهان هستند (جرجانی، دلائل، ۳۱۸). این کنش تخیلی، با آمیختن صفات الهی و پادشاهی، معنایی مضاعف خلق می‌کند که جایگاه والای پادشاه و شهر را در ذهن خواننده تثبیت می‌کند. در بیت

تو دریایی و دریا چون بجوشد

کرا زهره که با دریا بکوشد

(ب، ب: ۱۱۳، ۳۴)

استعاره‌ی «دریا» برای شخص پادشاه به کار رفته است. جرجانی تأکید می‌کند که استعاره ادعای کیفیتی برای شیء است، نه انتقال نام. در اینجا، پادشاه به دریا نسبت داده شده و صفت عظمت و جوشش دریا به او منتقل شده است. این استعاره با ایجاد تعامل میان دریا (مستعارمنه) و پادشاه (مستعارله)، معنایی خلق می‌کند که قدرت بی‌حد و مقاومت‌ناپذیر پادشاه را نشان می‌دهد (6). در بیت

چو از خورشید آید روشنایی

ازو آید نظام پادشایی

(ب، ب: ۱۱۳، ۷۵)

استعاره‌ی «خورشید» برای شخص پادشاه و «نظام پادشایی» برای تأثیر او به کار رفته است. از منظر جرجانی، این استعاره ادعای

صفت روشنایی و نظم‌دهندگی خورشید برای پادشاه است (جرجانی، دلائل، ۳۰۲). تعامل میان خورشید و پادشاه، معنایی مضاعف خلق می‌کند که پادشاه را نه‌تنها منبع نور و روشنی، بلکه محور نظم و سامان‌بخشی به جهان نشان می‌دهد. در نهایت، در بیت

تو خورشیدی و چون با تو نشینم

چراغ و شمع شاید گر نبینم

(ب، ب: ۱۱۳، ۱۲۷)

با استعاره‌ی «خورشید» برای پادشاه، او را به منشأ نور و گرما نسبت می‌دهد. جرجانی این نوع استعاره را کنشی تخیلی می‌داند که صفتی (نور و عظمت خورشید) را به مستعارله (پادشاه) نسبت می‌دهد، بدون اینکه لفظ از معنای اصلی‌اش جدا شود (جرجانی، اسرار، ۳۰۰). این تعامل، معنایی خلق می‌کند که پادشاه را چنان والامقام نشان می‌دهد که در حضور او، سایر منابع نور (چراغ و شمع) بی‌اهمیت می‌شوند. به‌طور کلی، استعاره‌ها در این ابیات از ویس و رامین با دیدگاه جرجانی همخوانی دارند، زیرا به‌جای نقل صرف لفظ، ادعای صفاتی مانند عظمت، روشنایی، و شکوه را برای اشخاص و مفاهیم مطرح می‌کنند. این استعاره‌ها با ایجاد کنش تخیلی میان مستعارمنه و مستعارله، معانی مضاعفی خلق می‌کنند که فراتر از معنای تحت‌اللفظی بوده و شبکه‌ای از تداعی‌ها را در ذهن خواننده برمی‌انگیزند. این رویکرد، که با نظریه‌ی مدرن ریچاردز نیز همسوست، نشان‌دهنده‌ی عمق و نوآوری دیدگاه جرجانی در تحلیل استعاره است (5, 6).

دیدگاه محمدهادی مازندرانی (انوارالبلاغه)

محمد هادی مازندرانی (۱۳۰۲–۱۳۸۵ ه.ق) در کتاب انوار البلاغه، که اثری به زبان فارسی در زمینه‌ی علوم بلاغی (معانی، بیان و بدیع) و متأثر از سبک نگارش مطول تفتازانی است، به بررسی استعاره پرداخته است. او استعاره را به‌عنوان نوعی مجاز تعریف می‌کند که بر اساس علاقه‌ی مشابهت شکل می‌گیرد: «استعاره کلمه‌ای است مستعمل در غیر موضوع‌له، به سبب علاقه‌ی مشابهت با قرینه‌ی مانعه از اراده‌ی موضوع‌له، و آن بر سه قسم است: مسرحه، مکنیه، تخییلیه» (7). مازندرانی ارکان استعاره را به چهار بخش تقسیم می‌کند: مستعار (لفظ به‌کاررفته)، مستعارله (معنای مجازی)، مستعارمنه (معنای اصلی) و جامع (جهت مشترک میان دو معنا). این تقسیم‌بندی و تأکید بر مشابهت، نشان‌دهنده‌ی تأثیرپذیری او از تفتازانی است که استعاره را مجاز لغوی می‌داند، متمایز از مجاز مرسل که بر اساس علاقه‌های غیرمشابهتی مانند سببیّت استوار است. در ادامه، با تکیه بر دیدگاه مازندرانی، استعاره‌های موجود در ابیات بخش ۱۱۱ منظومه‌ی ویس و رامین تحلیل می‌شود. در بیت

زمانه سرو او را کرد چون نال

سر سرو سهی شد باشگونه

(ب، ب: ۱۱۱، ۱)

استعاره‌ی «سرو» برای ویس به کار رفته است. طبق تعریف مازندرانی، «سرو» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له خود (شخص ویس، مستعارله) به کار رفته و مشابهت میان ویس و سرو در بلندی، زیبایی و استواری (جامع) است (7). قرینه‌ی «نال» و «باشگونه» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی (درخت سرو) می‌شود و نشان می‌دهد که منظور، انسانی است که در اثر پیری ضعیف شده است. این استعاره‌ی مسرحه با ایجاد تصویر زنی بلندقامت و زیبا که اکنون نحیف گشته، حس گذر زمان و شکنندگی را منتقل می‌کند. در بیت

پس آنگه مرگ ناگاه از کمینگاه

بیامد در ربود آن کاسته ماه

(ب، ب: ۱۱۱، ۹)

استعاره‌ی «کاسته ماه» برای ویس به کار رفته است. از دیدگاه مازندرانی، «ماه» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (ویس، مستعارله) استفاده شده و مشابهت در زیبایی و درخشندگی (جامع)

است (7). قرینه‌ی «کاسته» و «مرگ» نشان می‌دهد که منظور، ماه آسمانی نیست، بلکه انسانی است که درخشش و زیبایی‌اش رو به افول رفته است. این استعاره‌ی مسرحه با ایجاد تصویر زنی که مانند ماه در حال کم‌شدن است، حس غم و زوال را القا می‌کند. در بیت

همی گفت‌ای گزیده جفت نامی

تنم را جان و جانم را گرامی

(ب، ب: ۱۱۱، ۱۱)

استعاره‌ی «جان» برای ویس به کار رفته است. طبق تعریف مازندرانی، «جان» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (ویس، مستعارله) استفاده شده و مشابهت در ارزشمندی و حیات‌بخشی (جامع) است (مازندرانی، ۱۳۷۵). قرینه‌ی «جفت نامی» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی (جان به معنای روح) می‌شود. این استعاره‌ی مسرحه با نسبت دادن صفت حیات‌بخشی به ویس، جایگاه عاطفی و والای او را در قلب رامین نشان می‌دهد. در بیت

تنم با داغ تنهایی بماندی

تو خود خنگ جدایی را براندی

(ب، ب: ۱۱۱، ۱۲)

استعاره‌ی «خنگ جدایی» برای مرگ یا جدایی ویس به کار رفته است. از منظر مازندرانی، «خنگ» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (جدایی، مستعارله) به کار رفته و مشابهت در سرعت و ناگهانی بودن (جامع) است (7). قرینه‌ی «جدایی» و بافت بیت مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی (اسب) می‌شود. این استعاره‌ی تخییلیه، با تصویرسازی جدایی به‌صورت اسبی تیزرو، حس ناگهانی و دردناک فقدان را تقویت می‌کند. در بیت

جهان را از وفا پردخت کردی

برفتی هم وفا با خود ببردی

(ب، ب: ۱۱۱، ۱۸)

استعاره‌ی «پردخت کردن» برای وفا به کار رفته است. طبق دیدگاه مازندرانی، «پردخت» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (ایجاد وفا، مستعارله) استفاده شده و مشابهت در آراستن و آماده‌سازی (جامع) است (7). قرینه‌ی «وفا» نشان‌دهنده‌ی معنای مجازی است. این استعاره‌ی مکنیه، با تصویر وفا به‌صورت پارچه‌ای آراسته که ویس آن را مهیا کرده، ارزش و تأثیر وفاداری او را برجسته می‌کند. در بیت

چو ز آتشگاه و از دخمه بپرداخت

بسیچ آن جهان بنگر که چون ساخت

(ب، ب: ۱۱۱، ۳۹)

استعاره‌ی «آتشگاه» و «دخمه» برای مقبره‌ی ویس به کار رفته است. از منظر مازندرانی، «آتشگاه» و «دخمه» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (مقبره، مستعارله) استفاده شده و مشابهت در مکان مقدس و با عظمت (جامع) است (مازندرانی، ۱۳۷۵). قرینه‌ی «پرداخت» و «جهان» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی می‌شود. این استعاره‌ی مسرحه با ایجاد تصویر مقبره‌ای باشکوه، حس عظمت و تقدس ویس را حتی پس از مرگ تقویت می‌کند. در بیت

برآورده از آتشگاه برزین

رسانیده سر کاخش به پروین

(ب، ب: ۱۱۱، ۳۶)

استعاره‌ی «پروین» برای اوج شکوه مقبره به کار رفته است. طبق تعریف مازندرانی، «پروین» (مستعار) در معنای غیر موضوع‌له (بلندی و عظمت مقبره، مستعارله) استفاده شده و مشابهت در درخشندگی و بلندی (جامع) است (7). قرینه‌ی «کاخ» و «برزین» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی (ستاره‌ی پروین) می‌شود. این استعاره‌ی مسرحه با تصویر مقبره‌ای که به ستارگان می‌رسد، عظمت و جاودانگی ویس را نشان می‌دهد.

به‌طور کلی، استعاره‌ها در این ابیات از ویس و رامین با دیدگاه محمد هادی مازندرانی همخوانی دارند، زیرا همگی بر اساس علاقه‌ی مشابهت شکل گرفته‌اند و قرینه‌های موجود مانع از اراده‌ی معنای موضوع‌له می‌شوند. این استعاره‌ها، که شامل انواع مسرحه، مکنیه و تخییلیه هستند، با ایجاد تصاویر شاعرانه و پیوند میان معانی اصلی و مجازی، مفاهیمی چون زیبایی، زوال، وفاداری و عظمت را به‌صورت ملموس و تأثیرگذار منتقل می‌کنند. تأثیرپذیری مازندرانی از تفتازانی در تأکید بر مجاز لغوی و تقسیم‌بندی ارکان استعاره، در تحلیل این ابیات نیز مشهود است.

زیباشناسی سخن پارسی، جلال الدین کزازی

جلال‌الدین کزازی در کتاب زیباشناسی سخن پارسی استعاره را به‌عنوان شکل پیشرفته و فشرده‌ی تشبیه تعریف می‌کند که شاعر با آن اندیشه‌ی شاعرانه خود را به‌گونه‌ای نهان‌تر و هنرمندانه‌تر بیان می‌کند. از دیدگاه کزازی، استعاره زمانی شکل می‌گیرد که عناصری از تشبیه (مانند ادات شبه، وجه شبه یا یکی از طرفین) حذف شوند و ذهن مخاطب باید توانایی کشف این حذف‌ها را داشته باشد. در ادامه، با تکیه بر این دیدگاه، استعاره‌های موجود در ابیات بخش ۱۱۰ منظومه‌ی ویس و رامین (نشستن رامین بر تخت شهنشاهی) تحلیل می‌شود. در بیت

برانی هر کرا خواهی ز گیهان

بر آری هر کرا خواهی به کیوان

(ب، ب: ۱۱۰، ۸)

استعاره‌ی «کیوان» برای جایگاه والا و عظمت به کار رفته است. طبق دیدگاه کزازی، این استعاره تشبیهی فشرده است که در آن کیوان (مشتری، سیاره‌ای درخشان) به‌عنوان نماد عزت و بلندی جایگزین مقام و جایگاه رفیع شده و ادات شبه حذف گشته است (5). ذهن مخاطب با قرینه‌ی «بر آری» درمی‌یابد که منظور، سیاره‌ی کیوان نیست، بلکه ارتقای مقام است. این استعاره با پرسپکتیو و شگفتی خلق می‌کند، زیرا خواننده را به تأمل در عظمت الهی و قدرت خداوند در اعطای مقام وا می‌دارد. در بیت

رواروِ در سپاه افتاد چونان

که از باد صبا در ابر نیسان

(ب، ب: ۱۱۰، ۲۰)

استعاره‌ی «ابر نیسان» برای تجمع سپاهیان به کار رفته است. از منظر کزازی، این استعاره با حذف وجه شبه (انبوهی و فراوانی) و ادات شبه، سپاهیان را به ابری در ماه نیسان (بهار، که نماد فراوانی باران است) تشبیه کرده و تصویری شاعرانه از انبوهی و پویایی لشکر خلق می‌کند (5). این استعاره ذهن مخاطب را به کشف مشابهت میان تجمع عظیم سپاهیان و ابرهای پربار بهاری هدایت کرده و حس عظمت و حرکت را تقویت می‌کند. در بیت

جهان‌افروز رامین با دل‌افروز

همی آمد همه ره شاد و فیروز

(ب، ب: ۱۱۰، ۲۲)

استعاره‌ی «جهان‌افروز» و «دل‌افروز» برای رامین به کار رفته است. طبق دیدگاه کزازی، این استعاره‌ها با حذف ادات شبه و وجه شبه، رامین را به نور و روشنی تشبیه کرده‌اند که جهان و دل‌ها را روشن می‌کند (5). قرینه‌ی «شاد و فیروز» نشان می‌دهد که منظور، شخص رامین است، نه نور واقعی. این استعاره‌ها با ایجاد تصویری درخشان و شادی‌بخش، جایگاه والا و تأثیرگذار رامین را در ذهن مخاطب برجسته می‌کنند. در بیت

چو ابری بود دستش نوبهاری

همی بارید در شاهواری

(ب، ب: ۱۱۰، ۲۶)

استعاره‌ی «ابر نوبهاری» برای دست رامین (به معنای سخاوت او) به کار رفته است. کزازی این نوع استعاره را تشبیهی نهان می‌داند که با حذف وجه شبه (فراوانی و خیر) و ادات شبه، سخاوت رامین را به ابر بهاری تشبیه کرده که باران نعمت می‌ریزد. این استعاره

ذهن مخاطب را به تأمل در مشابهت میان بخشندگی رامین و باران بهاری وا می‌دارد، تصویری از فراوانی و خیرخواهی خلق می‌کند.

در بیت

بهشتی دید در وی بسته آذین

به خوبی همچو نوروز درختان

(ب، ب: ۱۱۰، ۴۴)

ستعاره‌ی «بهشت» برای شهر مرو و «نوروز درختان» برای زیبایی آن به کار رفته است. از دیدگاه کزازی، این استعاره‌ها با حذف ادات شبه و وجه شبه، مرو را به بهشتی آراسته و زیبایی‌اش را به شکوفه‌های نوروزی تشبیه کرده‌اند (کزازی، ۱۳۹۴: ۲۱). قرینه‌ی «آذین» و «خوب» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی می‌شود. این استعاره‌ها با ایجاد تصاویر شاعرانه، ذهن مخاطب را به کشف زیبایی و شکوه شهر هدایت کرده و حس سرزندگی و طراوت را القا می‌کنند. در بیت

فرازش ابر دود مشک و عنبر

و زو بارنده سیم و زر و گوهر

(ب، ب: ۱۱۰، ۴۶)

استعاره‌ی «ابر دود مشک و عنبر» برای فضای عطرآگین و «بارنده سیم و زر و گوهر» برای سخاوت و عطای پادشاه به کار رفته است. طبق دیدگاه کزازی، این استعاره‌ها با حذف عناصر تشبیه، فضا را به ابر و عطاها را به باران گرانبها تشبیه کرده‌اند. این استعاره‌ها ذهن مخاطب را به شگفتی و تأمل در عظمت و سخاوت پادشاه وا می‌دارند و تصویری باشکوه خلق می‌کنند. در بیت

تو گفتی یکسر از دوزخ برستند

به زیر سایه‌ی طوبی نشستند

(ب، ب: ۱۱۰، ۵۱)

استعاره‌ی «طوبی» برای جایگاه امن و آسوده به کار رفته است. کزازی این استعاره را تشبیهی پیشرفته می‌داند که با حذف وجه شبه (آرامش و سعادت)، پادشاهی رامین را به درخت بهشتی طوبی تشبیه کرده است. قرینه‌ی «سایه» و «برستند» نشان‌دهنده‌ی معنای مجازی است. این استعاره با ایجاد تصویر بهشتی آرام، حس رهایی و سعادت را در ذهن مخاطب تقویت می‌کند.

به‌طور کلی، استعاره‌ها در این ابیات از ویس و رامین با دیدگاه کزازی همخوانی دارند، زیرا به‌عنوان تشبیه‌های فشرده و نهان، با حذف عناصری از تشبیه، ذهن مخاطب را به کشف مشابهت‌ها و تأمل در معانی شاعرانه وا می‌دارند. این استعاره‌ها با خلق تصاویر بصری و شگفت‌انگیز، مفاهیمی چون عظمت، سخاوت، و سعادت را به‌صورت هنرمندانه منتقل کرده و ارزش زیباشناختی والایی به متن می‌بخشند.

سیروس شمیسا

سیروس شمیسا در کتاب خود بر این باور است که استعاره، مهم‌ترین نوع مجاز است که بر اساس علاقه‌ی مشابهت شکل می‌گیرد. او استعاره را تشبیهی فشرده می‌داند که در آن مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه حذف شده و تنها مشبه‌به باقی می‌ماند. شمیسا تأکید می‌کند که استعاره ادعای این‌همانی است، برخلاف تشبیه که ادعای شباهت دارد، و این ادعای یکسانی با قرینه‌ای در کلام همراه است تا معنای مجازی مشخص شود. در ادامه، با تکیه بر دیدگاه شمیسا، استعاره‌های موجود در ابیات بخش ۱۰۹ منظومه‌ی ویس و رامین (کشته شدن شاه موبد بر دست گراز)، تحلیل می‌شود. در بیت

جهان خوابست و ما در وی خیالیم

چرا چندین درو ماندن سگالیم

(ب، ب: ۱۰۹، ۳)

استعاره‌ی «جهان خوابست» به کار رفته است. طبق دیدگاه شمیسا، «خواب» (مشبه‌به) جایگزین جهان (مشبه) شده و ادات شبه و وجه شبه (فانی بودن و ناپایداری) حذف گردیده است (8). قرینه‌ی «خیالیم» و بافت بیت نشان می‌دهد که منظور، جهان مادی نیست، بلکه ناپایداری آن است. ژرف‌ساخت این استعاره «جهانی که از

نظر ناپایداری مانند خواب است» خواهد بود. این استعاره با ادعای این‌همانی جهان و خواب، ذهن مخاطب را به تأمل در فانی بودن دنیا وا می‌دارد. در بیت «زنی پیرست پنداری نکو روی / که در چاه افگند هر دم یکی شوی»، استعاره‌ی «زن پیر نکو روی» برای جهان به کار رفته است. از منظر شمیسا، «زن پیر» (مشبه‌به) جایگزین جهان (مشبه) شده و وجه شبه (فریبندگی و نابودگری) حذف شده است (8). قرینه‌ی «در چاه افگند» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی (زن واقعی) می‌شود. ژرف‌ساخت این استعاره «جهانی که از نظر فریبندگی و نابودگری مانند زنی پیر و زیبا است» خواهد بود. این استعاره با ادعای این‌همانی، تصویر جهانی فریبنده و در عین حال ویرانگر را خلق می‌کند. در بیت

سپاهی بینی و شاهی ابر گاه

پس آنگه نه سپه بینی و نه شاه

(ب، ب: ۱۰۹، ۱۶)

استعاره‌ی «ابر گاه» برای شاهی به کار رفته است. طبق دیدگاه شمیسا، «ابر» (مشبه‌به) جایگزین شاهی (مشبه) شده و وجه شبه (ناپایداری و موقت بودن) حذف گردیده است (8). قرینه‌ی «پس آنگه نه شاه» نشان‌دهنده‌ی معنای مجازی است. ژرف‌ساخت این استعاره «شاهی که از نظر ناپایداری مانند ابر است» خواهد بود. این استعاره با ادعای این‌همانی، حس زودگذر بودن قدرت را به مخاطب منتقل می‌کند. در بیت

بیفتادند خنگ و شاه با هم

چو بسته گشته چرخ و ماه با هم

(ب، ب: ۱۰۹، ۳۶)

استعاره‌ی «چرخ و ماه» برای خنگ و شاه به کار رفته است. از منظر شمیسا، «چرخ و ماه» (مشبه‌به) جایگزین خنگ و شاه (مشبه) شده و وجه شبه (عظمت و پیوستگی) حذف شده است (8). قرینه‌ی «بیفتادند» مانع از برداشت معنای تحت‌اللفظی می‌شود. ژرف‌ساخت این استعاره «خنگ و شاهی که از نظر عظمت و پیوستگی مانند چرخ و ماه‌اند» خواهد بود. این استعاره با ادعای این‌همانی، تصویر سقوط باشکوه شاه را تقویت می‌کند. در بیت

چراغ مهر شد در دلش مرده

همیدون آتش کینه فسرده

(ب، ب: ۱۰۹، ۳۹)

استعاره‌های «چراغ مهر» و «آتش کینه» برای احساسات شاه به کار رفته‌اند. طبق دیدگاه شمیسا، «چراغ» و «آتش» (مشبه‌به) جایگزین مهر و کینه (مشبه) شده و وجه شبه (روشنایی و سوزندگی) حذف گردیده است (8). قرینه‌ی «مرده» و «فسرده» معنای مجازی را مشخص می‌کند. ژرف‌ساخت این استعاره‌ها «مهری که مانند چراغ روشن بود و کینه‌ای که مانند آتش سوزان بود» خواهد بود. این استعاره‌ها با ادعای این‌همانی، خاموشی احساسات شاه را به‌صورت تصویری زنده نشان می‌دهند. در بیت

جهانا من ز تو ببرید خواهم

فریب تو دگر نشنید خواهم

استعاره‌ی «فریب» برای رفتار جهان به کار رفته است. از منظر شمیسا، «فریب» (مشبه‌به) جایگزین رفتار جهان (مشبه) شده و وجه شبه (گمراه‌کنندگی) حذف شده است (8). قرینه‌ی «جهانا» نشان‌دهنده‌ی معنای مجازی است. ژرف‌ساخت این استعاره «جهانی که از نظر گمراه‌کنندگی مانند فریب است» خواهد بود. این استعاره با ادعای این‌همانی، حس بی‌اعتمادی به ناپایداری جهان را منتقل می‌کند.

به طور کلی، استعاره‌ها در این ابیات از ویس و رامین با دیدگاه شمیسا همخوانی دارند، زیرا همگی از تشبیه‌های فشرده‌ای تشکیل شده‌اند که با حذف مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه، ادعای این‌همانی می‌کنند و با قرینه‌های کلامی معنای مجازی را مشخص می‌سازند. این استعاره‌ها با خلق تصاویر شاعرانه، مفاهیمی چون ناپایداری جهان، فریبندگی و سقوط قدرت را به صورت تأثیرگذار و عمیق

منتقل کرده و ذهن مخاطب را به تأمل در ژرف ساخت تشبیهی آن‌ها وا می‌دارند.

اغراق

اغراق، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین فنون بلاغی، در ادبیات فارسی و عربی نقش مهمی در تقویت بیان شاعرانه و تأثیرگذاری بر مخاطب ایفا می‌کند. این فن، که با بزرگ‌نمایی یا مبالغه در توصیف ویژگی‌ها و رویدادها همراه است، به شاعر امکان می‌دهد تا مفاهیم و احساسات را به گونه‌ای عمیق‌تر و تأثیرگذارتر منتقل کند. در منظومه‌ی ویس و رامین، اثر فخرالدین اسعد گرگانی، اغراق به‌عنوان ابزاری برای خلق تصاویر شاعرانه و برجسته سازی احساسات، عواطف و رویدادها به کار رفته است. در ادامه به تحلیل نظری این فن و تطبیق آن با نمونه‌های موجود در ویس و رامین می‌پردازیم:

اغراق از منظر بلاغت عربی

جاحظ و معرفی اغراق به‌عنوان «افراط فی الصفه»

جاحظ (ف. ۲۵۵ ق)، یکی از اولین بلاغیانی است که به‌طور صریح به اغراق پرداخته و آن را تحت عنوان «افراط فی الصفه» معرفی کرده است. او در کتاب البیان والتبیین می‌نویسد: «بعضی از ادبا و بلاغیان اهل معرفت از کسانی که از مبالغه، غلو و تعمق کراهت دارند و نسبت به اغراق در سخن و حصول آن عداوت می‌ورزند... گفتند...». جاحظ همچنین نمونه‌ای شعری از مهلهل ارائه می‌دهد: «أسمع من بحجر صلیل البیض تقرع بالذکور» که در آن صدای برخورد شمشیرها چنان بلند توصیف شده که اگر باد نبود، به گوش ساکنان قریه‌ی حجر نیز می‌رسید. این نمونه، مصداقی از اغراق است که با بزرگ‌نمایی صوت جنگ، تأثیر عاطفی و حماسی را تقویت می‌کند. در منظومه‌ی ویس و رامین، نمونه‌ای مشابه در بخش ۱۰۷ دیده می‌شود:

شتر در پیش و استر ده هزاری

نبد دینار و گوهر را شماری

(ب، ب: ۱۰۷، ۵)

این بیت با بزرگ‌نمایی تعداد شتران و استرها و غیرقابل‌شمارش بودن دینار و گوهر، ثروت رامین را به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز توصیف می‌کند که با تعریف جاحظ از «افراط فی الصفه» همخوانی دارد. این اغراق، که در آن حجم ثروت فراتر از حد معمول به تصویر کشیده شده، با هدف تأکید بر عظمت و توانگری رامین به کار رفته و مشابه نمونه‌ی مهلهل، تأثیر شگفتی‌آفرین بر مخاطب دارد. قرینه‌ی زبانی «نبد... شماری» نشان می‌دهد که شاعر قصد بزرگ‌نمایی داشته و این وصف در طبیعت ثروت ممکن است، اما به دلیل شدت آن بعید می‌نماید.

ابن‌قتیبه و تأکید بر نقش «کاد» در اغراق

ابن‌قتیبه (ف. ۲۷۶ ق)، اغراق را با عنوان «افراط» به کار برده و آن را روشی برای بیان امری خطیر و مهم می‌داند که با قرینه‌هایی چون «کاد» از حالت استحاله به امکان تبدیل می‌شود. او در تأویل مشکل القرآن می‌نویسد: «تقول إذا أردت تعظیم مهلک رجل عظیم الشأن، رفیع المکان، عام النفع، کثیر الصنائع: أظلمت الشمس له وکسف القمر لفقده وبکته الریح والبرق والسماء والأرض». این توصیف، که در آن طبیعت برای مرگ فردی بزرگ عزاداری می‌کند، نمونه‌ای از اغراق است که با «کاد» (به معنای «نزدیک بود») به امکان نزدیک شده و از کذب دور می‌گردد. در ویس و رامین، بیت

چو آگه شد جهان بر وی سر آمد

تو گفتی رستخیز او برآمد

(ب، ب: ۱۰۸، ۵)

نمونه‌ای از اغراق مشابه دیدگاه ابن‌قتیبه است. در این بیت، آشفتگی موبد از آگاهی از عمل رامین به حدی بزرگ‌نمایی شده که گویی قیامت او برپا شده است. قرینه‌ی «تو گفتی» نقش مشابه «کاد» را ایفا می‌کند و نشان می‌دهد که این وصف، هرچند بعید، در حوزه‌ی امکان قرار دارد. این اغراق، با تأکید بر شدت عاطفی

و روانی موبد، حس تراژدی و اهمیت رویداد را به مخاطب منتقل می‌کند و با تعریف ابن‌قتیبه از اغراق به‌عنوان روشی برای بزرگ جلوه دادن امر خطیر همخوانی دارد.

قدامه بن جعفر و تمایز مبالغه و غلو

قدامه بن جعفر (ف. ۳۳۷ ق) یکی از اولین بلاغیانی است که بین مبالغه و غلو تمایز قائل شده و غلو را وصفی می‌داند که در طبیعت شیء ممکن است اما به دلیل شدت، بعید به نظر می‌رسد. او می‌نویسد: «إن غلوا عندی أجود المذهبین... و من أنکر علی مهلهل والنمر وأبی‌نواس قولهم المتقدم فهو مخطیء لأنهم وغیرهم ممن ذهب إلی غلوا إنما أرادوا به المبالغه وبلوغ النهایه فی النعت». او همچنین ایقاع الممتنع (وصف غیرممکن) را از غلو جدا کرده و آن را عیب می‌شمارد، مانند بیت ابی‌نواس: «أمین الله عش أبدا» که به دلیل غیرممکن بودن (زندگی ابدی)، مردود است. در ویس و رامین، بیت «درفش نام او بر آسمان شد» (بخش ۱۰۷) نمونه‌ای از اغراق مطابق با تعریف قدامه است. در این بیت، شهرت رامین چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی درفش او به آسمان رسیده است. این وصف در طبیعت شهرت ممکن است (چراکه شهرت می‌تواند گسترده باشد)، اما به دلیل شدت، بعید می‌نماید و از این‌رو در دسته‌ی مبالغه‌ی مقبول قدامه قرار می‌گیرد. در مقابل، بیت

«همانا بیش بود او را سپاهی
ز برگ و ریگ و قطر آب و ماهی»

(ب، ب: ۱۰۷، ۲۵)

بخش ۱۰۸ به غلو نزدیک‌تر است، زیرا تعداد سپاهیان رامین به حدی اغراق‌آمیز توصیف شده که با وجود امکان تصور، در دنیای واقعی بعید است. این نمونه با تعریف قدامه از غلو (وصفی که در طبیعت ممکن اما بعید است) همخوانی دارد، اما قرینه‌ی «همانا» آن را از استحاله دور می‌کند.

الحاتمی، قاضی جرجانی و مراتب اغراق

حاتمی (ف. ۳۸۸ ق) اغراق را با عنوان «غلو» به کار برده و آن را مقبول می‌داند. قاضی جرجانی (ف. ۳۹۲ ق) نیز اغراق را «افراط» نامیده و آن را به دو نوع تقسیم می‌کند: وصفی که در دنیای واقعی ممکن است و وصفی که از حد فراتر رفته و به دگرگونی معنا منجر می‌شود. او می‌نویسد: «هر وقت شاعر در وصف درنگ کند و حد وصف او از جمع‌کردن هدف و رسیدن به آن تجاوز نکند... یا هنگامی که از آن حد عبور کند... این دگرگونی، نتیجه‌ی افراط است و شعبه‌ای از اغراق است». در ویس و رامین، بیت

ز خیمه گشت صحرا چون کهستان
کهستان از خوشی همچون گلستان»

(ب، ب: ۱۰۸، ۲۲)

بخش ۱۰۸ نمونه‌ای از اغراق مطابق با دیدگاه قاضی جرجانی است. توصیف صحرا به‌عنوان کهستان و سپس کهستان به‌عنوان گلستان، وصفی است که در دنیای واقعی ممکن است (چراکه خیمه‌ها می‌توانند منظره‌ای کوه‌مانند ایجاد کنند و زیبایی آن‌ها به گلستان شبیه باشد)، اما شدت این توصیف به دگرگونی معنا منجر شده و حس عظمت و زیبایی را تقویت می‌کند. این اغراق با نوع اول جرجانی (وصف ممکن) همخوانی دارد. همچنین، بیت

چو دیوانند گاه کوشش ایشان
جهان از دست ایشان شد پریشان»

(ب، ب: ۱۰۷، ۱۴)

این بیت با نوع دوم جرجانی (افراط فراتر از حد) مطابقت دارد، زیرا شاعر شجاعت و تأثیر دیلمیان را چنان بزرگ‌نمایی کرده که گویی جهان را آشوب کرده‌اند، که این وصف به دلیل شدت، به دگرگونی معنا منجر شده و با تعریف حاتمی از غلو نیز سازگار است.

ابن‌رشیق و ریشه‌شناسی اغراق و غلو

ابن‌رشیق (ف. ۴۵۶ ق) اغراق را با تتمیم و ایغال مرتبط می‌داند. او می‌نویسد: «و معنی تتمیم آن است که شاعر معنایی را می‌آورد و

چیزی را برای اتمام آن نمی‌آورد مگر آنکه آن چیز جنبه‌ی زیبایی و نیکویی داشته باشد و آن را یا برای مبالغه یا برای مواظبت از معنی می‌آورد». او همچنین ریشه‌شناسی اغراق و غلو را توضیح داده و می‌نویسد: «غلو من المغالاه وغلوه السهم... واصل الاغراق من الرمی وهو وضع السهم فی الوتر... حتی یصاب الهدف». این تمایز نشان می‌دهد که اغراق محدودتر از غلو است و به هدفی مشخص در وصف می‌رسد. در بیت

چو از گوهر همی بارید باران
شکفته گشت بختش را بهاران»
(ب، ب: ۱۰۷، ۲۴)

بخش ۱۰۷ نمونه‌ای از اغراق مطابق با تعریف ابن‌رشیق است. توصیف بخشندگی رامین به باران گوهر، وصفی است که با هدف تأکید بر سخاوت او به کار رفته و با قرینه‌ی «همی» به امکان نزدیک شده است. این اغراق، که در محدوده‌ی طبیعت سخاوت قرار دارد، با تعریف ابن‌رشیق از تتمیم (زیباسازی معنا) و اغراق (وصف هدفمند) همخوانی دارد. در مقابل، بیت

«جهان یکباره گرد آمد برو بر
نه بر رامین که بر دینار بی‌مر»
(ب، ب: ۱۰۷، ۲۶)

بخش ۱۰۷ به غلو نزدیک‌تر است، زیرا تجمع جهان به دور رامین به دلیل ثروتش چنان بزرگ‌نمایی شده که فراتر از حد معمول است و با ریشه‌شناسی ابن‌رشیق از غلو (فاصله‌ی نامحدود تیر) سازگار است.

عبدالقاهر جرجانی و همراهی اغراق با تشبیه و استعاره

عبدالقاهر جرجانی (ف. ۴۷۱ ق) به‌طور خاص به همراهی اغراق با تشبیه و استعاره پرداخته و آن را ابزاری برای تقویت صور خیال می‌داند. او معتقد است که اغراق در پیوند با استعاره، تأثیر عاطفی و خیالی کلام را دوچندان می‌کند. در ویس و رامین، بیت

چو آگه شد جهان بر وی سر آمد
تو گفتی رستخیز او برآمد
(ب، ب: ۱۰۸، ۵)

بخش ۱۰۸ نمونه‌ای از این همراهی است. در این بیت، اغراق در توصیف آشفتگی موبد با استعاره‌ی «رستخیز» تقویت شده و حس تراژدی را به‌صورت عمیق‌تری منتقل می‌کند. این کاربرد با دیدگاه جرجانی همخوانی دارد، زیرا اغراق در کنار استعاره، تصویر شاعرانه‌ای خلق کرده که شدت عاطفی را به مخاطب القا می‌کند.

ویژگی‌های اغراق در بلاغت عربی و انطباق با ویس و رامین

ویژگی‌های اغراق در بلاغت عربی را می‌توان بدین شکل صورت‌بندی کرد:

الف) بزرگ‌نمایی وصف‌ها برای تأثیرگذاری عاطفی و زیباشناختی: اغراق، به گفته‌ی جاحظ (ف. ۲۵۵ ق)، با عنوان «افراط فی الصفه» شناخته می‌شود و ویژگی اصلی آن، بزرگ‌نمایی وصف‌ها به‌گونه‌ای است که شگفتی و تأثیر عاطفی را در مخاطب برمی‌انگیزد. او با اشاره به بیت مهلهل: «أسمع من بحجر صلیل البیض تقرع بالذکور» ، نشان می‌دهد که اغراق با شدت بخشیدن به صوت جنگ، حس حماسی را تقویت می‌کند. این ویژگی، کلام را از حالت عادی به سطحی بدیع و تأثیرگذار ارتقا می‌دهد. در ویس و رامین، بیت

شتر در پیش و استر ده هزاری
نبد دینار و گوهر را شماری
(ب، ب: ۱۰۷، ۵)

بخش ۱۰۷ نمونه‌ای برجسته از این ویژگی است. شاعر با بزرگ‌نمایی تعداد شتران و استرها و غیرقابل‌شمارش بودن گوهرها، ثروت رامین را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که حس شگفتی و عظمت را در مخاطب برمی‌انگیزد. این اغراق، مشابه نمونه‌ی جاحظ، با شدت بخشیدن به وصف ثروت، تأثیر زیباشناختی و عاطفی کلام را دوچندان می‌کند. قرینه‌ی «نبد... شماری» نشان می‌دهد که این بزرگ‌نمایی در طبیعت ثروت ممکن

است، اما به دلیل شدت، بعید به نظر می‌رسد، که با تعریف جاحظ از «افراط فی الصفه» همخوانی دارد.

ب)استفاده از قرینه‌های زبانی برای تبدیل استحاله به امکان: ابن‌قتیبه (ف. ۲۷۶ ق) یکی از ویژگی‌های کلیدی اغراق را استفاده از قرینه‌هایی چون «کاد» می‌داند که کلام را از حالت استحاله (محال بودن) به امکان نزدیک می‌کند. او در تأویل مشکل القرآن می‌نویسد: «أظلمت الشمس له وکسف القمر لفقده وبکته الریح والبرق والسماء والأرض». این وصف، که طبیعت را عزادار مرگ فردی بزرگ نشان می‌دهد، با «کاد» (به معنای «نزدیک بود») از کذب دور شده و مقبول می‌گردد. این ویژگی، اغراق را به ابزاری فصیح برای بیان امور خطیر تبدیل می‌کند. در ویس و رامین، بیت

چو آگه شد جهان بر وی سر آمد

تو گفتی رستخیز او برآمد

(ب، ب: ۱۰۸، ۵)

(بخش ۱۰۸) این ویژگی را به‌خوبی نشان می‌دهد. آشفتگی موبد از آگاهی از عمل رامین چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی قیامت او برپا شده است. قرینه‌ی «تو گفتی» مشابه «کاد» عمل کرده و این اغراق را از استحاله به امکان نزدیک می‌کند. این کاربرد، با دیدگاه ابن‌قتیبه همخوانی دارد، زیرا شاعر با استفاده از این قرینه، شدت عاطفی و تراژیک موقعیت را به‌گونه‌ای فصیح منتقل کرده و از اتهام کذب دوری جسته است.

ج)تمایز میان مراتب اغراق: تبلیغ، اغراق و غلو: خطیب قزوینی (ف. ۷۳۹ ق) اغراق را به سه مرتبه‌ی تبلیغ، اغراق و غلو تقسیم کرده و ویژگی هر یک را مشخص می‌کند: تبلیغ، وصفی است که عقلاً و عادتاً ممکن است؛ اغراق، وصفی است که عقلاً ممکن اما عادتاً محال است؛ و غلو، وصفی است که عقلاً و عادتاً محال است، مگر اینکه با قرینه‌هایی چون «کاد» یا تخیل شاعرانه نیکو همراه باشد (9). این تقسیم‌بندی، امکان تحلیل دقیق‌تر اغراق را فراهم می‌کند. در ویس و رامین، بیت

چو از گوهر همی بارید باران

شکفته گشت بختش را بهاران

(ب، ب: ۱۰۷، ۲۴)

بخش ۱۰۸ نمونه‌ای از تبلیغ است، زیرا بخشندگی رامین، هرچند مبالغه‌آمیز، عقلاً و عادتاً ممکن است. قرینه‌ی «همی» این امکان را تقویت می‌کند. در مقابل، بیت

چنان شد لشکر رامین به یک ماه

که تنگ آمد بریشان راه و بیراه

(ب، ب: ۱۰۷، ۳۰)

بخش ۱۰۸ مصداق اغراق به معنای قزوینی است، زیرا تعداد لشکر چنان بزرگ‌نمایی شده که راه و بیراه را تنگ کرده، وصفی که عقلاً ممکن اما عادتاً بعید است. همچنین، بیت «جهان یکباره گرد آمد برو بر / نه بر رامین که بر دینار بی‌مر» (بخش ۱۰۷) به غلو نزدیک است، زیرا تجمع جهان به دور رامین عقلاً و عادتاً محال به نظر می‌رسد، اما قرینه‌ی «نه بر رامین» و تخیل شاعرانه، آن را مقبول می‌سازد. این نمونه‌ها نشان‌دهنده‌ی انطباق کامل اغراق‌های ویس و رامین با تقسیم‌بندی قزوینی هستند.

د) همراهی اغراق با دیگر صور خیال: عبدالقاهر جرجانی (ف. ۴۷۱ ق) بر همراهی اغراق با تشبیه و استعاره تأکید کرده و معتقد است که این پیوند، تأثیر خیالی و عاطفی کلام را تقویت می‌کند. ابن‌ابی‌الاصبع مصری (ف. ۶۵۴ ق) نیز مبالغه را به دو نوع ظاهری و مدمج تقسیم کرده و مبالغه‌ی مدمج را آن دسته‌ای می‌داند که با تشبیه یا استعاره درآمیخته است. در ویس و رامین، بیت

ز خیمه گشت صحرا چون کهستان

کهستان از خوشی همچون گلستان

(ب، ب: ۱۰۸، ۲۲)

بخش ۱۰۸ نمونه‌ای از مبالغه‌ی مدمج است. اغراق در توصیف منظره‌ی لشکر با تشبیه به کهستان و گلستان درآمیخته و با قرینه‌ی «چون» از استحاله دور شده است. این کاربرد با دیدگاه جرجانی

و مصری همخوانی دارد، زیرا ترکیب اغراق و تشبیه، تصویری بدیع از عظمت و زیبایی لشکر خلق کرده است. همچنین، بیت «درخت دولتش تا آسمانست» (بخش ۱۰۸) نمونه‌ای از مبالغه‌ی مدمج با استعاره است، زیرا بخت رامین به‌صورت استعاری به درختی آسمانی تشبیه شده که اغراق در عظمت آن را تقویت می‌کند.

و) مقبولیت و مردود بودن اغراق: بلاغیان عرب، از جمله قدامه بن جعفر و خطیب قزوینی، بر مقبولیت اغراقی تأکید دارند که با قرینه‌هایی چون «کاد»، «لو» یا «کأن» همراه باشد و از استحاله دور شود. قدامه ایقاع الممتنع (وصف غیرممکن) را عیب می‌داند، مانند بیت ابی‌نواس: «أمین الله عش أبدا». قزوینی نیز غلو را تنها در صورتی مقبول می‌داند که با تخیل شاعرانه یا قرینه‌های زبانی همراه باشد (9). در ویس و رامین، بیت «درفش نام او بر آسمان شد» (بخش ۱۰۷) نمونه‌ای از اغراق مقبول است، زیرا شهرت رامین، هرچند مبالغه‌آمیز، با تخیل شاعرانه و در حوزه‌ی امکان توصیف شده است. در مقابل، بیت «جهان یکباره گرد آمد برو بر» (بخش ۱۰۷) به دلیل شدت بزرگ‌نمایی، به غلو نزدیک است، اما قرینه‌ی «نه بر رامین که بر دینار بی‌مر» آن را از استحاله دور کرده و مقبول می‌سازد، که با دیدگاه قزوینی سازگار است.

اغراق از منظر بلاغت فارسی

رادویانی و تعریف اولیه‌ی اغراق

رادویانی در ترجمان البلاغه (تألیف ۵۰۷ ق)، که نخستین کتاب بلاغی موجود به زبان فارسی است، اغراق را تحت عنوان «اغراق فی‌الصفه» معرفی کرده و می‌نویسد: «پارسی وی در رفتن در صفت؛ چنان کی خرد اندر پذیرفتن وی بشمد» (10). این تعریف، که ترجمه‌ای از تعاریف بلاغیان عرب مانند جاحظ است، بر بزرگ‌نمایی صفتی تأکید دارد که عقل آن را بعید می‌داند، اما با قرینه‌های زبانی قابل‌قبول می‌شود. رادویانی با این تعریف، اغراق را به‌عنوان ابزاری برای ایجاد شگفتی و تأثیرگذاری معرفی می‌کند.

در ویس و رامین، بیت

رسول ویس پیشش با چهل کس

که بودی لشکری را هر یکی بس»

(ب، ب: ۱۰۵، ۴)

(بخش ۱۰۵) نمونه‌ای از اغراق مطابق با تعریف رادویانی است. در این بیت، توانایی چهل نفر از همراهان ویس چنان بزرگ‌نمایی شده که هر یک به‌تنهایی معادل یک لشکر توصیف شده‌اند. این وصف، هرچند عقل آن را بعید می‌داند، با تخیل شاعرانه مقبول می‌شود و حس عظمت و قدرت را منتقل می‌کند، که با تعریف رادویانی از اغراق فی‌الصفه همخوانی دارد.

وطواط و تأکید بر اقصی‌الغایه

رشید وطواط در حدائق السحر (تألیف ۵۵۱–۵۶۸ ق) اغراق را تحت همان عنوان «اغراق فی‌الصفه» تعریف کرده و می‌نویسد: «این صنعت چنان باشد کی در صفت چیزی مبالغت بسیار رود و به اقصی الغایه برسد» (11). این تعریف، که برگرفته از سنت‌های عربی است، بر رسیدن به نهایت شدت در وصف تأکید دارد و اغراق را ابزاری برای بیان اوصاف در بالاترین مرتبه می‌داند. در ویس و رامین، بیت

جهان را هرچه بینی این‌چنین است

به زیر نوش مهرش زهر کین است

(ب، ب: ۱۰۶، ۲۱)

بخش ۱۰۶ نمونه‌ای از اغراق با ویژگی اقصی‌الغایه است. شاعر تضاد میان مهر و کین را چنان بزرگ‌نمایی کرده که گویی تمام جهان تحت تأثیر این دوگانگی است. این وصف، که به نهایت شدت رسیده، با تعریف وطواط همخوانی دارد و حس تراژیک و فلسفی را به مخاطب منتقل می‌کند.

شمس قیس رازی و ریشه‌شناسی اغراق

شمس قیس رازی در المعجم (تألیف ۶۱۴–۶۳۵ ق) اغراق را با ریشه‌شناسی واژه‌ای تعریف کرده و می‌نویسد: «پر درکشیدن کمان است و در صنعت سخن آن است کی در اوصاف مدح و هجا و غیر آن غلو کنند و مبالغت نمایند» (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۶۷). این تعریف، که تحت تأثیر ابن‌رشیق و دیگر بلاغیان عرب است، اغراق را به‌عنوان بزرگ‌نمایی در مدح، هجو و سایر اوصاف معرفی می‌کند و بر جنبه‌ی زیباشناختی آن تأکید دارد. در ویس و رامین، بیت

جهان‌افروز رامین بامدادان

ز بخت خویش خرم بود و شادان

(ب، ب: ۱۰۶، ۳۶)

بخش ۱۰۶ نمونه‌ای از اغراق در مدح است. رامین به‌عنوان «جهان‌افروز» توصیف شده، وصفی که با بزرگ‌نمایی شکوه و شادی او، حس عظمت و پیروزی را منتقل می‌کند. این اغراق، با تعریف قیس رازی از مبالغت در مدح سازگار است و تأثیر زیباشناختی کلام را تقویت می‌کند.

رامی تبریزی و تمایز مبالغه و اغراق

رامی تبریزی در حقایق الحدایق (تألیف ۷۵۶–۷۵۷ ق) برای اولین بار در بلاغت فارسی بین مبالغه و اغراق تمایز قائل شده و می‌نویسد: «فرق میان مبالغت و اغراق آن است که هر جا که اغراق باشد، مبالغت باشد و هر جا که مبالغت باشد، اغراق نباشد، اغراق افراط در مبالغه است» (12). این تمایز نشان می‌دهد که اغراق مرتبه‌ای شدیدتر از مبالغه است و به اوج بزرگ‌نمایی می‌رسد. در ویس و رامین، بیت

چو شب تاریک شد چون جان بدمهر

تو گفتی دود و قیر اندود بر چهر

(ب، ب: ۱۰۵، ۵۲)

بخش ۱۰۵ نمونه‌ای از اغراق به معنای رامی تبریزی است. تاریکی شب چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی با دود و قیر پوشیده شده است، وصفی که از مبالغه‌ی ساده فراتر رفته و به اغراق در شدت تاریکی رسیده است. قرینه‌ی «تو گفتی» این اغراق را مقبول می‌سازد و حس ترس و رازآلودگی را تقویت می‌کند.

تاج الحلاوی و معرفی ایغال

تاج الحلاوی (قرن هشتم) اغراق را «اغراق در صنعت» نامیده و می‌نویسد: «اغراق برکشیدن کمان است و نزدیک بلاغیون (عربی) آن است که شاعر در اوصاف مدح و هجا توغل کند و مبالغت فزاید و به اقصی الغایه برساند و این صنعت را ایغال نیز گویند» (13). این تعریف، که از وطواط اقتباس شده، اغراق را به مدح و هجو محدود کرده و برای اولین بار در بلاغت فارسی از واژه‌ی «ایغال» استفاده می‌کند. در ویس و رامین، بیت

به هر بامی فگنده کشته‌ای بود

به هر کویی ز کشته پشته‌ای بود

(ب، ب: ۱۰۶، ۱۴)

بخش ۱۰۶ نمونه‌ای از اغراق در هجو و توصیف صحنه‌ی نبرد است. شدت کشتار چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی هر بام و کوی پر از اجساد است، وصفی که به اقصی‌الغایه رسیده و با تعریف الحلاوی و مفهوم ایغال همخوانی دارد. این اغراق، حس وحشت و عظمت نبرد را به مخاطب منتقل می‌کند.

کاشفی سبزواری و تقسیم‌بندی سه‌گانه

کاشفی سبزواری (ف. ۹۱۰ ق) اغراق را تحت عنوان «مبالغه» به سه مرتبه‌ی تبلیغ، اغراق الصفه و غلو تقسیم کرده و تعاریف خود را از خطیب قزوینی اقتباس کرده است (2). او تبلیغ را وصفی می‌داند که عقلاً و عادتاً ممکن است، اغراق را وصفی که عقلاً ممکن اما عادتاً محال است و غلو را وصفی که عقلاً و عادتاً محال است، مگر با قرینه‌های زبانی مانند «کاد» یا تخیل شاعرانه. در ویس و رامین، بیت

چه مایه جامه و گوهر برافشاند

چه مایه سیل شیم و زر ز کف راند

(ب، ب: ۱۰۵، ۳۷)

بخش ۱۰۵ نمونه‌ای از تبلیغ است، زیرا بخشندگی ویس، هرچند مبالغه‌آمیز، عقلاً و عادتاً ممکن است. بیت «چو شب تاریک شد چون جان بدمهر / تو گفتی دود و قیر اندود بر چهر» (بخش ۱۰۵) مصداق اغراق است، زیرا تاریکی شب، هرچند عقلاً ممکن، عادتاً به این شدت بعید است. همچنین، بیت

نیامد ماه چرخ از ابر بیرون

ز بیم آنکه بر رویش چکد خون

(ب، ب: ۱۰۶، ۱۳)

بخش ۱۰۶ به غلو نزدیک است، زیرا ماه از ترس خونریزی پنهان شده، وصفی که عقلاً و عادتاً محال است، اما با تخیل شاعرانه مقبول می‌شود. این نمونه‌ها با تقسیم‌بندی کاشفی همخوانی دارند.

نظریه‌ی جلال‌الدین همایی درباره‌ی اغراق

جلال‌الدین همایی در کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی، اغراق را یکی از مهم‌ترین و متداول‌ترین صنایع بلاغی در شعر و نثر فارسی و عربی می‌داند که به دلیل کاربرد گسترده‌اش، نقش کلیدی در خلق زیبایی و تأثیرگذاری کلام ایفا می‌کند. او با اقتباس از سنت بلاغی عربی، به‌ویژه دیدگاه ابن‌قتیبه، بر تمایز میان اغراق، مبالغه و کذب تأکید دارد و می‌نویسد: «مبالغه و اغراق از صنایع بسیار مهم و متداول شعرا و نویسندگان فارسی و عربی است... و به طریق ابن‌قتیبه، میان مبالغه و اغراق و سخن کذب تمایز قائل می‌شود» (3). همایی معتقد است که اغراق باید با قرینه‌های زبانی مانند «چو»، «تو گفتی» یا «کأن» همراه باشد تا از اتهام کذب دور شده و مقبول گردد. او همچنین اغراق را ابزاری برای القای احساسات شدید و خلق تصاویر شاعرانه می‌داند که در خدمت فصاحت و زیبایی کلام است. همایی با تأسی از خطیب قزوینی، مبالغه را به سه مرتبه‌ی تبلیغ، اغراق و غلو تقسیم می‌کند: تبلیغ، وصفی است که عقلاً و عادتاً ممکن است؛ اغراق، وصفی است که عقلاً ممکن اما عادتاً بعید است؛ و غلو، وصفی است که عقلاً و عادتاً محال است، مگر با قرینه‌های زبانی یا تخیل شاعرانه‌ی نیکو (3). او تأکید می‌کند که اغراق مقبول، آن است که با زیبایی و فصاحت همراه باشد و از حد کذب نگذرد. در ویس و رامین، بیت

چو شب تاریک شد چون جان بدمهر

تو گفتی دود و قیر اندود بر چهر

(ب، ب: ۱۰۵، ۵۲)

بخش ۱۰۵ نمونه‌ای برجسته از اغراق است که با دیدگاه همایی همخوانی دارد. در این بیت، تاریکی شب چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی با دود و قیر پوشیده شده است، وصفی که عقلاً ممکن اما عادتاً بعید است و در مرتبه‌ی اغراق قرار می‌گیرد. قرینه‌ی «تو گفتی» این وصف را از کذب دور کرده و مقبول می‌سازد، که دقیقاً با تأکید همایی بر نقش قرینه‌های زبانی سازگار است. این اغراق، حس رازآلودگی و ترس را به مخاطب منتقل می‌کند و زیبایی شاعرانه‌ی کلام را تقویت می‌کند. بیت دیگر،

چه مایه جامه و گوهر برافشاند

چه مایه سیل شیم و زر ز کف راند

(ب، ب: ۱۰۵، ۳۷)

بخش ۱۰۵، مصداق تبلیغ به معنای همایی است. بخشندگی ویس، هرچند مبالغه‌آمیز، عقلاً و عادتاً ممکن است و با واژه‌ی «چه مایه» به امکان نزدیک شده است. این وصف، با تأکید همایی بر فصاحت و زیبایی، حس سخاوت و عظمت ویس را به‌گونه‌ای نیکو منتقل می‌کند. بیت

نیامد ماه چرخ از ابر بیرون

ز بیم آنکه بر رویش چکد خون

(ب، ب: ۱۰۶، ۱۳)

بخش ۱۰۶ نمونه‌ای از غلو است، زیرا پنهان شدن ماه از ترس خونریزی، وصفی عقلاً و عادتاً محال است. بااین‌حال، تخیل شاعرانه و قرینه‌ی ضمنی «ز بیم» این غلو را مقبول کرده و حس

وحشت و تراژدی نبرد را تقویت می‌کند، که با دیدگاه همایی درباره‌ی غلو مقبول همخوانی دارد.

نظریه‌ی سیروس شمیسا درباره‌ی اغراق

سیروس شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع، اغراق را در ذیل بدیع معنوی و فصل روش تشبیه بررسی کرده و تقسیم‌بندی جدیدی برای آن ارائه می‌دهد: الف) اغراق بیانی، که از طریق تشبیه و استعاره ایجاد می‌شود؛ ب) اغراق حماسی، که جزء ذات آثار حماسی است و نباید صرفاً به‌عنوان صنعت تلقی شود، زیرا قهرمان حماسی ماورای طبیعی است و رفتارش غیرعادی است؛ ج) اغراق بدیعی، که در موارد عادی پسندیده نیست، مگر اینکه با صنعتی دیگر یا نکته و لطافتی همراه باشد. شمیسا معتقد است که اغراق در آثار حماسی، مانند شاهنامه، برای بزرگ‌نمایی قدرت و عظمت قهرمانان به کار می‌رود و در این حالت، بخشی از ماهیت حماسه است، نه صرفاً یک آرایه‌ی بلاغی. او همچنین تأکید دارد که اغراق بدیعی باید با ظرافت و زیبایی همراه باشد تا از ابتذال دور شود. شمیسا همچنین اغراق را ابزاری برای خلق تصاویر خیالی و تقویت تأثیر عاطفی می‌داند و معتقد است که در کنار تشبیه و استعاره، می‌تواند به خلق تصاویر بدیع منجر شود. او بر این باور است که اغراق در صورتی مقبول است که با تخیل شاعرانه و ظرافت همراه باشد و از حالت کذب یا ابتذال دوری کند. در ویس و رامین، بیت

چو سوزان آتش اندر دز فتادند

همه شمشیر در مردی نهادند

(ب، ب: ۱۰۵، ۵۶)

بخش ۱۰۵ نمونه‌ای از اغراق بیانی به معنای شمیسا است. شدت حمله‌ی دلیران با تشبیه به «سوزان آتش» بزرگ‌نمایی شده و تصویری بدیع از شجاعت و قدرت خلق کرده است. این اغراق، با ترکیب تشبیه و بزرگ‌نمایی، حس حماسی و عظمت را منتقل می‌کند و با تعریف شمیسا از اغراق بیانی همخوانی دارد. بیت

جهانافروز رامین بامدادان

ز بخت خویش خرم بود و شادان

(ب، ب: ۱۰۶، ۳۶)

بخش ۱۰۶ مصداق اغراق حماسی است. رامین به‌عنوان «جهانافروز» توصیف شده، وصفی که شکوه و پیروزی او را به‌گونه‌ای ماورای طبیعی بزرگ‌نمایی می‌کند. این اغراق، که با ماهیت حماسی داستان همخوانی دارد، حس عظمت قهرمان را تقویت می‌کند و با دیدگاه شمیسا درباره‌ی اغراق حماسی سازگار است، زیرا رامین به‌عنوان قهرمانی فراتر از حد معمول به تصویر کشیده شده است. بیت

به هر بامی فگنده کشته‌ای بود

به هر کویی ز کشته پشته‌ای بود

(ب، ب: ۱۰۶، ۱۴)

بخش ۱۰۶ نمونه‌ای از اغراق بدیعی است که با لطافت شاعرانه همراه شده است. شدت کشتار چنان بزرگ‌نمایی شده که گویی هر بام و کوی پر از اجساد است، اما این وصف با تصویرسازی دقیق و تخیل شاعرانه از ابتذال دور شده و حس وحشت و تراژدی را منتقل می‌کند. این کاربرد با تأکید شمیسا بر لزوم ظرافت در اغراق بدیعی همخوانی دارد.

ویژگی‌ها و کارکردهای اغراق در بلاغت فارسی

بزرگ‌نمایی برای خلق شگفتی و تأثیر عاطفی: رادویانی و وطواط بر نقش اغراق در خلق شگفتی و تأثیر عاطفی تأکید دارند (10, 11). این ویژگی، اغراق را به ابزاری برای جلب توجه مخاطب و القای احساسات عمیق تبدیل می‌کند. در ویس و رامین، بیت

به هر بامی فگنده کشته‌ای بود

به هر کویی ز کشته پشته‌ای بود

(ب، ب: ۱۰۶، ۱۴)

بخش ۱۰۶ با بزرگ‌نمایی شدت کشتار، حس وحشت و شگفتی را در مخاطب برمی‌انگیزد، که با تعریف رادویانی و وطواط سازگار است.

استفاده از قرینه‌های زبانی برای مقبولیت: همایی، با تأثیر از ابن‌قتیبه، تأکید می‌کند که اغراق با قرینه‌هایی چون «چو» و «تو گفتی» از کذب دور شده و مقبول می‌گردد (3). در ویس و رامین، بیت

چو شب تاریک شد چون جان بدمهر

تو گفتی دود و قیر اندود بر چهر

(ب، ب: ۱۰۵، ۵۲)

بخش ۱۰۵ با قرینه‌ی «تو گفتی» اغراق را به امکان نزدیک کرده و حس رازآلودگی را منتقل می‌کند. این ویژگی، با دیدگاه همایی و سنت بلاغی عربی همخوانی دارد.

همراهی با تشبیه و استعاره: شمیسا اغراق را در پیوند با تشبیه و استعاره بررسی کرده و نوع بیانی آن را حاصل این صور خیال می‌داند. در ویس و رامین، بیت

چو سوزان آتش اندر دز فتادند

همه شمشیر در مردی نهادند

(ب، ب: ۱۰۵، ۵۶)

بخش ۱۰۵ اغراق در شدت حمله را با تشبیه به آتش سوزان ترکیب کرده و تصویری بدیع خلق می‌کند. این کاربرد، با دیدگاه شمیسا درباره‌ی اغراق بیانی همخوانی دارد.

تقویت حس حماسی: شمیسا تأکید می‌کند که اغراق جزء ذات آثار حماسی است و نباید صرفاً به‌عنوان صنعت تلقی شود. در ویس و رامین، بیت

جهان افروز رامین بامدادان

ز بخت خویش خرم بود و شادان

(ب، ب: ۱۰۶، ۳۶)

بخش ۱۰۶ با بزرگ‌نمایی شکوه رامین، حس حماسی و پیروزی را تقویت می‌کند، که با دیدگاه شمیسا درباره‌ی اغراق حماسی سازگار است.

القای عواطف و احساسات: وحیدیان کامیار اغراق را ترفندی برای بیان عواطف شدید می‌داند که جنبه‌ی خبری ندارد. در ویس و رامین، بیت

چو رامین مویه بر کشته بسی کرد

همانگه جامه را بر سینه زد چاک

(ب، ب: ۱۰۵، ۲۳)

بخش ۱۰۶ با بزرگ‌نمایی اندوه رامین، حس تراژیک و عاطفی را منتقل می‌کند، که با دیدگاه وحیدیان کامیار همخوانی دارد.

مقایسه‌ی نهایی اغراق در ویس و رامین با نظریات بلاغیان فارسی

اغراق‌های به‌کاررفته در ویس و رامین به‌خوبی با نظریات بلاغیان فارسی انطباق دارند. از منظر رادویانی، بیت «رسول ویس پیشش با چهل کس / که بودی لشکری را هر یکی بس» (بخش ۱۰۵) با بزرگ‌نمایی قدرت همراهان، شگفتی خلق می‌کند. تعریف وطواط از اقصی‌الغایه در بیت «جهان را هرچه بینی این‌چنین است» (بخش ۱۰۶) دیده می‌شود، که تضاد جهان را به نهایت شدت توصیف می‌کند. ریشه‌شناسی قیس رازی در بیت «جهان‌افروز رامین بامدادان» (بخش ۱۰۶) تأیید می‌شود، که اغراق در مدح را نشان می‌دهد. تمایز رامی تبریزی بین مبالغه و اغراق در بیت «چو شب تاریک شد چون جان بدمهر» (بخش ۱۰۵) مشهود است، که اغراقی شدیدتر از مبالغه ارائه می‌دهد. تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی کاشفی در ابیاتی چون «چه مایه جامه و گوهر برافشاند» (تبلیغ)، «چو شب تاریک شد» (اغراق) و «نیامد ماه چرخ از ابر بیرون» (غلو) انطباق دارد. همچنین، دیدگاه شمیسا درباره‌ی اغراق حماسی و بیانی در بیت «چو سوزان آتش اندر دز فتادند» و وحیدیان کامیار درباره‌ی القای عواطف در بیت «چو رامین مویه بر کشته بسی کرد» تأیید

می‌شود. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که شاعر ویس و رامین با آگاهی از سنت‌های بلاغی فارسی و عربی، از اغراق برای خلق تصاویر حماسی، عاطفی و بدیع بهره برده است.

نتیجه‌گیری

بررسی استعاره در منظومه‌ی ویس و رامین، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین فنون بلاغی، نشان‌دهنده‌ی نقش محوری این آرایه در خلق تصاویر شاعرانه و تعمیق مفاهیم عاطفی و فلسفی است. استعاره در این اثر، با عاریت گرفتن صفات و ویژگی‌ها از حوزه‌های مختلف، به‌ویژه عناصر طبیعی و اشیای گرانبها، مفاهیم انتزاعی مانند شادی، سعادت، عظمت، زوال، وفاداری و ناپایداری را به‌صورت ملموس و بصری ارائه کرده و جهانی آرمانی و پویا را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند. تحلیل ابیات بخش‌های ۱۰۹ تا ۱۱۳ این منظومه، با تکیه بر دیدگاه‌های بلاغیان برجسته‌ی کهن و معاصر، از جمله عبدالقاهر جرجانی، محمدهادی مازندرانی، جلال‌الدین کزازی و سیروس شمیسا، نشان داد که استعاره چگونه با ایجاز و خلاقیت، به غنای ادبی و زیبایی‌شناختی متن می‌افزاید و خواننده را به درک عمیق‌تری از حالات عاطفی و مفاهیم فلسفی هدایت می‌کند. در بخش ۱۱۳، استعاره‌هایی چون «آفتاب شادکامی»، «نسیم باد پیروزی»، «ابر دولت» و «گل دولت» با بهره‌گیری از عناصر طبیعی مانند آفتاب، نسیم، ابر و بهار، مفاهیمی چون شادی، پیروزی و سعادت را به تصاویری زنده و ملموس تبدیل کرده‌اند. این استعاره‌ها، با ایجاد ارتباط میان طبیعت و حالات انسانی، حس طراوت، فراوانی و خیرخواهی را تقویت کرده و جهانی سرشار از امید و تحول را به تصویر می‌کشند. همچنین، استعاره‌هایی مانند «خز زرین» و «ابر سیمین» با استفاده از اشیای گرانبها، طبیعت را به‌صورت موجودی آراسته و باشکوه نشان داده و به غنای بصری ابیات افزوده‌اند. تضادهایی مانند «گل دولت» در برابر «ریحان پژمرده» نیز با برجسته کردن پیروزی در برابر سختی‌ها، عمق عاطفی و فلسفی متن را افزایش داده‌اند. به‌طور کلی، استعاره در ویس و رامین به‌عنوان ابزاری قدرتمند، نه‌تنها به خلق تصاویر بصری و شاعرانه کمک کرده، بلکه با پیوند دادن عناصر طبیعی، انسانی و الهی، مفاهیم پیچیده‌ای مانند عشق، قدرت، زوال و جاودانگی را به‌گونه‌ای هنرمندانه بیان کرده است. این آرایه، با بهره‌گیری از ایجاز، قرینه‌های کلامی و کنش‌های تخیلی، جهانی چندلایه و پویا خلق کرده که خواننده را به سفری عاطفی و فلسفی دعوت می‌کند. هماهنگی دیدگاه‌های بلاغیان کهن و معاصر در تحلیل این استعاره‌ها، نشان‌دهنده‌ی عمق و غنای بلاغی ویس و رامین و جایگاه برجسته‌ی آن در ادبیات پارسی است.

اغراق، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آرایه‌های بدیعی در ادبیات فارسی و عربی، در منظومه‌ی ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی نقش محوری در تقویت بیان شاعرانه، خلق تصاویر بدیع و القای احساسات عمیق ایفا کرده است. این فن بلاغی، با بزرگ‌نمایی اوصاف و رویدادها، شاعر را قادر ساخته تا مفاهیم حماسی، عاطفی و تراژیک را به‌گونه‌ای تأثیرگذار و شگفت‌انگیز به مخاطب منتقل کند. تحلیل اغراق در بخش‌های ۱۰۵ تا ۱۰۸ این منظومه، با تکیه بر دیدگاه‌های بلاغیان عرب و پارسی‌گو، از جمله جاحظ، ابن‌قتیبه، قدامه بن جعفر، عبدالقاهر جرجانی، خطیب قزوینی، رادویانی، وطواط، شمس قیس رازی، رامی تبریزی، کاشفی سبزواری، جلال‌الدین همایی و سیروس شمیسا، نشان‌دهنده‌ی انطباق گسترده‌ی کاربردهای اغراق در این اثر با سنت‌های بلاغی و کارکردهای زیبایی‌شناختی آن است. کارکردهای اغراق در ویس و رامین شامل تقویت حس حماسی (مانند توصیف لشکر رامین)، القای شدت عاطفی و تراژیک (مانند آشفتگی موبد یا اندوه رامین)، خلق تصاویر شاعرانه و بدیع (مانند منظره‌ی خیمه‌ها به‌سان کهستان و گلستان) و تأکید بر اهمیت موضوع (مانند بخشندگی ویس و رامین) است. این کارکردها، که با قرینه‌های زبانی مانند «چو»، «تو گفتی» و «همی» از کذب دور شده‌اند، با دیدگاه‌های بلاغیان عرب و فارسی همخوانی دارند.

شاعر ویس و رامین با آگاهی از سنت‌های بلاغی، اغراق را به‌گونه‌ای هنرمندانه به کار برده تا تصاویر حماسی، عاطفی و فلسفی را با فصاحت و زیبایی خلق کند. این کاربردها، جایگاه والای این اثر را در ادبیات پارسی و انطباق آن با اصول بلاغی تأیید می‌کنند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The present study explores the aesthetic, semantic, and functional dimensions of rhetorical devices—specifically metaphor and hyperbole—in Fakhr al-Din Asʿad Gorgāni's monumental Persian romance *Vis and Rāmin*, positioning these devices as fundamental mechanisms through which meaning, emotion, ideology, and narrative coherence are constructed within classical Persian poetry. Grounded in a descriptive-analytical methodology and supported by close textual analysis, the research situates metaphor not merely as ornamentation but as a core epistemic instrument that mediates the interaction between language, cognition, and cultural worldview. Classical rhetorical theory provides the conceptual framework for the investigation, particularly the Aristotelian understanding of metaphor as condensed comparison (2), Abd al-Qahir al-Jurjani's interactive theory of meaning production (4, 5), Muhammad Hadi Mazandarani's systematic classification of metaphor within Persian rhetoric (7), Jalal al-Din Kazazi's aesthetic interpretation of figurative condensation (5), and Sirous Shamisa's structural theory of metaphor as asserted identity (8). Through this multi-theoretical lens, the study demonstrates that metaphor in *Vis and Rāmin* functions as an integrated semiotic system that fuses natural phenomena, divine imagery, political symbolism, and emotional psychology, transforming abstract concepts such as love, fate, sovereignty, morality, decay, and immortality into concrete experiential realities. The poet's metaphors operate across cosmic, human, and metaphysical planes, allowing the narrative to articulate philosophical insight through sensory perception and emotional resonance, thus elevating the poem from romantic epic to a sophisticated cognitive and cultural discourse.

At the structural level, the research shows that metaphor in *Vis and Rāmin* systematically organizes the poem's semantic architecture, generating layered meaning through continuous interaction between source and target domains, a process consistent with Jurjani's concept of "maʿnā-yi dūgānah" (dual meaning) (5). In this process, the poet does not merely substitute one word for another but constructs an emergent field of meaning wherein natural elements such as the sun, wind, spring, clouds, flowers, celestial bodies, and precious materials become vehicles for ethical values, emotional states, and political

authority. The metaphors “sun of happiness,” “cloud of fortune,” “rain of felicity,” and “flower of sovereignty” exemplify this systemic mapping between the natural order and human destiny (2, 3). Such metaphoric networks, the study argues, function cognitively by shaping the reader’s perception of reality itself, making abstract forces emotionally legible and culturally intelligible. This aligns with Richards’ modern theory of metaphor as the interaction of tenor and vehicle, producing meaning that cannot be reduced to either element alone (6). Through this mechanism, *Vis and Rāmin* constructs a worldview in which cosmic harmony, political legitimacy, and emotional experience are intertwined, reinforcing the poem’s philosophical coherence and aesthetic unity.

The research further demonstrates that the poet’s use of metaphor conforms with, yet significantly extends, classical Persian rhetorical taxonomy as articulated by Mazandarani. His categorization of metaphor into musrraḥa, makniyya, and takhyīliyya is applied directly to numerous passages of the poem, revealing how the poet deliberately manipulates semantic substitution and imaginative projection to intensify narrative effect (7). For example, metaphors such as “Vis as the moon,” “the world as a deceptive woman,” and “the king as the sun” do not merely embellish description but encode ideological positions about beauty, power, transience, and moral authority. These metaphors simultaneously fulfill aesthetic, emotional, and philosophical functions, reinforcing the poem’s ethical vision while deepening its psychological realism. Kazazi’s theory that metaphor represents the most advanced and compressed form of poetic cognition is likewise confirmed, as each metaphor condenses vast experiential knowledge into a single expressive unit that activates the reader’s interpretive imagination (5). Shamisa’s view that metaphor asserts identity rather than similarity is also validated throughout the poem, particularly in metaphors of existence and fate, where the world is not *like* a dream but *is* a dream, and power is not *like* a cloud but *is* a cloud (8). These metaphors construct a philosophical ontology within the narrative, positioning the poem as a reflection on human existence itself.

Alongside metaphor, the study examines hyperbole as the second major rhetorical force shaping the poem’s expressive power. Drawing on classical Arabic and Persian rhetorical theory, the research identifies hyperbole in *Vis and Rāmin* as operating across the full spectrum defined by traditional scholars: tablīgh (plausible amplification), ighrāq (extreme yet conceivable exaggeration), and ghulūw (imaginative transcendence of realistic limits) (9). The poet’s hyperbolic descriptions of wealth, armies, love, grief, and political power do not function merely as decorative excess; rather, they establish the emotional climate of the narrative, intensifying the reader’s engagement while reinforcing ideological

messages. Hyperbole magnifies love into a cosmic force, grief into apocalyptic devastation, and kingship into divine radiance, thereby aligning personal experience with universal significance. Classical theorists such as al-Jahiz, Ibn Qutaybah, Qudama ibn Jaʿfar, and al-Jurjani all emphasize that effective hyperbole must remain anchored to imaginative plausibility through linguistic markers such as “as if” or “nearly,” a principle consistently observed in the poem’s rhetorical execution. By combining hyperbole with metaphor and simile, the poet achieves what Abd al-Qahir al-Jurjani describes as the highest level of rhetorical synthesis, where emotional intensity, visual imagery, and philosophical depth converge into a unified aesthetic experience (5).

The findings of the study indicate that metaphor and hyperbole in *Vis and Rāmin* operate not in isolation but as mutually reinforcing systems of meaning production. Metaphor supplies the structural framework through which abstract ideas are conceptualized, while hyperbole amplifies those concepts to their emotional and imaginative limits, ensuring that the narrative’s ethical and philosophical messages resonate deeply with the audience. Together, these devices generate what may be described as a multidimensional narrative universe, in which language does not simply represent reality but actively constructs it. Through this linguistic architecture, the poem articulates enduring human concerns—love, loyalty, power, mortality, and transcendence—within a culturally grounded yet universally intelligible discourse. The research thus positions *Vis and Rāmin* as a paradigmatic example of how classical Persian literature achieves its lasting influence not merely through story but through its sophisticated orchestration of rhetorical cognition, aesthetic design, and philosophical vision.

In conclusion, this study establishes that the rhetorical artistry of *Vis and Rāmin* is not a peripheral feature of the poem but its central creative engine. Metaphor and hyperbole together form a dynamic expressive system that shapes narrative meaning, emotional experience, and philosophical reflection. Through their continuous interaction, the poem constructs a coherent worldview in which human destiny, cosmic order, political authority, and emotional life are inseparably connected. The enduring literary power of *Vis and Rāmin* thus arises from its ability to transform language into a living cognitive structure—one that invites each generation of readers into an ever-renewing process of interpretation, contemplation, and aesthetic discovery.

References

1. Dehkhoda AA. Dehkhoda Dictionary. 2nd ed. Tehran: University of Tehran Press; 1998.
2. Shafiei Kadkani MR. Imagery in Persian Poetry. 4th ed. Tehran: Agah; 1991.
3. Homaei J. Rhetoric Techniques and Literary Devices. 27th ed. Tehran: Homa; 2007.
4. Abdolhosseini H. Structure of Metaphor Production and Comprehension from Abd al-Qahir Jurjani's Perspective. Historical Studies of Quran and Hadith. 2013;19(54):73-102.

5. Abu Deeb K. Imagery in Jurjani's Theory. Sojoodi F, Sasani F, editors. Tehran: Center for Art Studies and Research; 2005.
6. Richards IA. The Philosophy of Rhetoric. 1st ed. Mohammadi Asiabadi A, editor. Tehran: Ghatreh; 2003.
7. Mazandarani MM. Anwar al-Balaghah. Gholaminejad MA, editor. Tehran: Miras-e Maktoob; 1996.
8. Shamisa S. Rhetoric. Tehran: Mitra; 2011.
9. Qazvini K. Talkhis al-Miftah. Al-Ayubi Y, editor. Beirut: Al-Maktabah Al-Asriyah; 2002.
10. Radoyani MU. Tarjuman al-Balaghah. Ates A, editor. Istanbul: Ibrahim Khoras Printing House; 1949.
11. Vatvat R. Hada'iq al-Sihr fi Daqa'iq al-Shi'r. Iqbal A, editor. Tehran: Majlis Printing House.
12. Rami Tabrizi SH. Haqa'iq al-Hada'iq. Imam SMK, editor. Tehran: University of Tehran Press; 1962.
13. Taj al-Halavi AM. Daqa'iq al-Shi'r. Imam SMK, editor. Tehran: University of Tehran Press; 2004.