Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Resistance Literature

Print ISSN: 2008 - 6881 Online ISSN: 2821 - 1022

Scientific Association of Persian Language and Literature

An Analysis of the Transformation of Imagery in Post-Revolutionary Resistance Ghazal

Ahmad Aali[1], **Mehdi Rezaei**[2]✉

1. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran. E-mail: ahmad.aali1362@gmail.com
2. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran E-mail: rezaei@kazerunsfu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 1 July 2025

Received in revised 28 July 2025

Accepted 29 July 2025

Published online 31 August 2025

Keywords:

Resistance Literature,

Imagery,

Techniques of Image-Making,

War Ghazal

ABSTRACT

With the advent of the Islamic Revolution, one of the principal and dominant poetic modes and thematic orientations in Iranian poetry became the Revolutionary and War Ghazal, a trend that continued into the early 1990s. Given that the primary mission of such poetry is the transmission of a message, the rhetorical and aesthetic dimensions received comparatively less attention from the early years of the war through the mid-1980s. This study sought to answer whether the modes of imagery construction in the Revolutionary and War Ghazal, and the affective atmosphere governing it, remained uniform throughout the post-Revolution decades up to 2016, or whether any transformations occurred and how such changes relate to the sociopolitical conditions and the prevailing sentiments of society. The study was conducted using a descriptive-analytical method. The findings indicated that in this poetic subgenre, the exigencies of wartime initially placed content above other poetic elements. However, as time passed and the emotions, sentiments, and political conditions of society shifted, poets' perspectives likewise changed. With the entry of new emotions, thoughts, and thematic concerns into the ghazal, its imagery and the techniques of image-making also evolved. In the early period, conventional symbols as well as simile-based and metaphorical constructions played a more prominent role; yet in subsequent years, these devices expanded from condensed to elaborated forms. Abstract and mental similes also entered the poetic imagery; new symbols replaced the earlier conventional ones; and, beyond the aforementioned devices, additional rhetorical strategies began to appear in image-making. Moreover, through linguistic innovation, poets introduced new methods, including the incorporation of non-rhetorical elements, into the imagery of the ghazal.

Cite this article: Aali, Ahmad., Rezaei, Mehdi.,. (2025) An Analysis of the Transformation of Imagery in Post-Revolutionary Resistance Ghazal. *Journal of Resistance Literature*, 17 (32), 171-193. http//doi.org/10.22103/jrl.2025.25184.3055

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/10.22103/jrl.2025.25184.3055

1- Introduction

The present study aimed to analyze the trajectory of transformations in imagery across a selected corpus of ghazals composed on the theme of resistance from the onset of the Iran–Iraq War to 2016, and to identify the frequency and distribution of various image-making techniques in different temporal phases of this poetic genre. The study investigated which strategies poets employed for constructing imagery in these periods and how these strategies correlated with the sociopolitical conditions and the dominant emotions of the society.

2- Method

This study was conducted using a descriptive-analytical method.

3- Results & Conclusions

The findings demonstrated that this subgenre of the ghazal can be divided into two major phases: the wartime period and the postwar period. The wartime ghazal itself comprises two distinct stages: the first extends from the beginning of the war to the mid-1980s, and the second runs from the mid-1980s to the end of the war, this latter stage sharing several characteristics with the postwar ghazal. The principal aim of the first wartime phase was the transmission of ideological and conceptual content, which required its own particular diction and linguistic register. To achieve this aim and to craft imagery, poets of this era, in addition to relying on rhetorical devices such as simile, metaphor, personification, and symbol, also employed non-rhetorical elements such as external music (rhyme and radif, a recurring word or phrase that appears at the end of a verse or couple) and internal music (meter). Ghazals from this period frequently use radifs such as blood, war, love, martyr, and wound, all of which heighten excitement, fervor, militancy, and the desire for defense and martyrdom. The meters tend to be short and rhythmic, generating an emotional atmosphere of zeal and epic passion. Rhetorical elements such as simile and metaphor often appear in the form of ezāfe (a grammatical particle that links two words together); similes are predominantly sensory, and in metaphorical ezāfes, natural phenomena such as dawn, the sun, and similar elements play a prominent role. The symbols employed in this phase, after their initial introduction, soon became conventional and worn due to frequent repetition. A group of poets also turned toward image-making influenced by the Indian Style and the school of Bīdel, and the color red played a significant role in the imagery of ghazals in the early wartime period. In the second wartime phase, as ideals shifted and the language of the ghazal consequently evolved, the density of simile- and metaphor-based ezāfes decreased; new personifications, fresh symbols, and elements such as synesthesia entered the ghazal's imagery. With the end of the war and the emergence of new challenges shaped by its aftermath, the themes, concepts, and lexicon of the ghazal also changed, and consequently, its affective texture and imagery underwent transformation. In the imagery of first-generation war poets versus postwar poets, factors such as changes in image-making strategies, modifications in

the use of rhetorical figures, shifts in ghazal diction, and alterations in emotional tone all played influential roles. With the transformation of poetic language in the postwar ghazal, new rhetorical devices, including contemporary irony, metonymy, paronomasia, and novel allusions, entered image-making. Yet the turning point in imagery within post-Revolution resistance ghazal can be traced to the postwar ghazal, where, under the influence of innovations emerging from free-verse poetry, numerous non-rhetorical elements were incorporated into imagistic construction, resulting in a fundamental metamorphosis in imagery within post-Revolution resistance poetry.

The findings indicated that the structure of imagery and its generative techniques in the war ghazal were not uniform across these periods; sociocultural conditions and shifts in collective emotion significantly influenced these transformations. At the beginning of the war, imagery was simple and slogan-like, reflecting both the immediacy of war and the need to motivate audiences who were unfamiliar with resistance literature. Simile, metaphor, personification, and symbol shaped the imagistic core of such ghazals. Similes and metaphors appeared predominantly as ezāfe-constructions and in high concentration within a single ghazal. Most symbols of this period were stereotypical and commonly used across poets with minimal variation.

From the mid-1980s onward, as the language of the ghazal softened and its themes began to shift, the structure, style, and techniques of imagery likewise changed, and from this point onward, non-rhetorical elements played a significant role alongside rhetorical ones. In postwar ghazal, poets were increasingly drawn to the innovative tendencies of free-verse poetry and adopted image-making methods supported by non-rhetorical devices. Techniques such as sudden openings and closures, the use of ellipsis, the incorporation of narrative elements and story-like structures, and imagery built through descriptive strategies or shifts in tone, all contributed significantly to the creation of new forms of imagery.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات پایداری
شاپا چاپی: ۶۸۸۱ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۲۲ - ۲۸۲۱

تحلیل و بررسی دگردیسی تصویر در غزل پایداری پس از انقلاب

احمدعالی[۱]، مهدی رضایی[۲]✉

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون. ایران. رایانامه: ahmad.aali1362@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون. ایران. رایانامه: rezaei@kazerunsfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۴/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۵/۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۶/۹

کلیدواژه‌ها:
ادبیات پایداری،
تصویر،
شگردهای تصویرگری،
غزل جنگ

چکیده

با شروع انقلاب اسلامی، از جمله قالب‌ها و محتواهای اصلی و مسلّط بر شعر کشور، غزل انقلاب و جنگ است که این روند تا اوایل دهۀ هفتاد ادامه دارد. با توجّه به اینکه رسالت اصلی این گونه شعرها، انتقال پیام است؛ در سال‌های آغاز جنگ تا اواسط دهۀ شصت، جنبه‌های بلاغی، کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. این پژوهش به دنبال پاسخ برای این پرسش است که آیا شیوه‌های تصویرگری غزل انقلاب و جنگ و عواطف حاکم بر آن، درتمام سال‌های پس از انقلاب اسلامی تا سال ۱۳۹۵ یکسان بوده یا اگر تغییراتی داشته چه ارتباطی با شرایط سیاسی اجتماعی و عواطف حاکم بر جامعه داشته‌است. روش این پژوهش، توصیفی و تحلیلی است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در این گونه غزل، در آغاز و بنا به شرایط جنگی کشور، محتوا مقدم بر دیگر عناصر است امّا با گذشت زمان، همچنان که احساسات، عواطف و شرایط سیاسی جامعه تغییرمی‌کند؛ نگاه شاعران نیز متفاوت می‌شود و با راه‌یافتن عواطف، اندیشه‌ها و مضامین جدید به غزل، تصاویر و شگردهای تصویرگری نیز تغییرمی‌کند؛ به طوری که در آغاز، نقش نمادهای قراردادی، اضافه‌های‌تشبیهی و استعاری، پررنگ‌تر است امّا در سال‌های بعد، این دو آرایه از شکل فشرده به گسترده تغییرمی‌یابند؛ تشبیهات ذهنی نیز وارد تصویر می‌شود؛ نمادهای تازه، جای نمادهای قراردادی را می‌گیرد؛ غیر از آرایه‌های مذکور، آرایه‌های دیگری نیز در تصویرسازی استفاده می‌شود و شاعران با استفاده از نوآوری‌های زبانی، شیوه‌های تازۀ دیگری از جمله استفاده از عناصرغیربلاغی را هم به تصویرسازی غزل وارد می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد: عالی، احمد؛ رضایی، مهدی. (۱۴۰۴). تحلیل و بررسی دگردیسی تصویر در غزل پایداری پس از انقلاب. *ادبیات پایداری*، ۱۷ (۳۲)، ۱۹۳-۱۷۱.
http//doi.org/10.22103/JRL.2025.25184.3055

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱– مقدّمه

در سال ۱۳۵۹ همزمان با شروع جنگ تحمیلی، روحیهٔ عمومی، دفاع از وطن بود و در حالتی متعالی‌تر، شهادت‌طلبی به یک آرمان تبدیل شده‌بود؛ حسّ میهن‌پرستی و مبارزه‌طلبی، به زندگی مردم سرایت کرده و شعر نیز از این رهگذر، بی‌نصیب نمانده‌بود. در حقیقت، رسالت شعر و شاعر متعهّد در چنین زمانی، تحریک احساسات و تهییج افکار عمومی بود تا بیش از پیش، فضا را برای دفاع از مرزها آماده‌کند. در دوران دفاع مقدّس، یکی از جلوه‌های درخشان هنر متعهد، گونهٔ غزل جنگ است که تا سال‌های پس از جنگ و تاکنون نیز ادامه یافته است. از آنجا که هنر و هنرمند، از تحوّلات سیاسی و اجتماعی تأثیر می‌پذیرند؛ این تأثیرپذیری، در غزل جنگ، نمود یافته و خود را در تصویر غزل که موضوع این پژوهش است به بهترین شکل نشان‌داده‌است.

در واقع، پژوهش حاضر، تلاش می‌کند با مطالعهٔ منتخبی از مجموعه غزل‌هایی که از ابتدای جنگ تا سال ۱۳۹۵ با موضوع پایداری، سروده شده و به‌چاپ‌رسیده‌است، سیر تغییر و تحوّلات تصویر را طی این سال‌ها تحلیل و بررسی‌کند؛ بسامد شگردهای تصویرگری در دوره‌های زمانی مختلف این نوع از غزل را مشخص‌سازد تا معلوم شود شاعران، در دوره‌های مختلف از چه شگردهایی برای تصویرسازی استفاده‌کرده‌اند. از این‌رو، در پژوهش حاضر، تصویر در غزل جنگ، در سه مرحلهٔ غزل زمان جنگ، غزل نیمه دوم جنگ و غزل پس از جنگ، بررسی و تحلیل شد.

کسانی که در نقد یا تحلیل و بررسی جریان شعر پایداری و غزل جنگ، قلم‌زده‌اند عمدتاً به ضعف در تصویرپردازی، شیوه‌ها و شگردهای تصویرگری پرداخته‌اند و نگاه کلّی ایشان، این بوده که شاعر این جریان، به جنبه‌های بلاغی کم‌توجّه بوده‌است. این پژوهش، تلاش دارد این موضوع را نیز بررسی کند که شاعر در انتخاب راه و روش خود در موقعیت‌های زمانی و شرایط مختلف اجتماعی سیاسی، چه میزان آزادی عمل دارد و تا چه حد، تحت تأثیر تحولات زمان خود قرار دارد. بنابراین به روش توصیفی و تحلیلی، تمام غزل‌های شاعران شاخص این جریان در بازه‌های مختلف زمانی بررسی‌شد، سپس با استخراج نمونه‌ها و بسامدگیری، سیر تغییر و تحوّلات تصویر، شناسایی شد، و نوآوری‌های شاعرانه نیز ارائه‌گردید.

۱– ۱. پیشینه و ضرورت تحقیق

پیرامون موضوع جنگ و اشعار مربوط به آن –به ویژه غزل– کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های گوناگونی نوشته شده‌است و یا در کتاب‌هایی که شعر و غزل معاصر را نقد و بررسی کرده‌اند، فصل و بخشی نیز به شعر و غزل جنگ اختصاص‌یافته‌است؛ برای نمونه:

سعید علایی(۱۳۸۷) در کتاب *جریان‌شناسی شعر انقلاب اسلامی*، بیش از دیگران به این موضوع توجّه نشان داده و علاوه‌بر این، در حین تحلیل‌ها، به صورت گذرا پیرامون غزل و تصویر در غزل جنگ، سخن‌گفته‌است.

محمّدکاظم کاظمی(۱۳۹۰)، در کتاب *ده شاعر انقلاب*، ضمن تحلیل اشعار ده شاعر برجستهٔ انقلاب، تصویر کلّی غزل هر شاعر را بررسی‌کرده‌است.

غلامرضا کافی(۱۳۹۰) در کتاب *عطر بهار نارنجک*، نسل شاعران غزل جنگ در فارس و ویژگی‌های غزل آنها را –از جمله تصویر– به صورت کلّی بررسی‌کرده‌است.

کاووس حسن‌لی(۱۳۹۱) در فصل سوم کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، نوآوری در صورخیال را بررسی کرده و در مواردی به تصویر در شعر و غزل جنگ هم اشاره‌کرده‌است.

قدرت الله طاهری(۱۳۹۲) نیز در فصل سوم کتاب *بانگ در بانگ*، جریان شعر جنگ و پایداری را نقد و بررسی کرده و در میان سایر قالب‌ها، به ویژگی‌های کلّی غزل جنگ از جمله تصویر در آن، نگاهی انداخته‌است.

فروزان آزادبخت(۱۳۹۶)، در کتابش باعنوان *دیگری*، جریان‌های شعر معاصر ایران را از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰ بررسی و تحلیل کرده و در فصل اول کتاب به شعر جنگ پرداخته‌است امّا تنها در یکی دو صفحه از این فصل، در مورد تصویر در کلّ شعر جنگ صحبت‌می‌کند.

احمد کریمی و کلثوم وقاری(۱۳۹۰)، در مقالهٔ «تحلیل اشعار سیّد حسن حسینی از منظر صورخیال» اشکال صور خیال را در تمام اشعار حسینی، بررسی کرده‌اند که در این میان، غزل‌های جنگ شاعر هم جزو آن‌ها است.

حسین صدقی و امیرعلی عظیم‌زاده(۱۳۹۲)، در مقالهٔ «بررسی موسیقی و صورخیال در شعر جنگ نصرالله مردانی» تصویر را در شعرهای نصرالله مردانی بررسی‌کرده‌اند.

طاهره ستاریان و محمدرضا شاد منامن(۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی عنصر تشبیه در شعر عاشورایی شاعران دفاع مقدّس (نصرالله مردانی، علی معلم، طاهره صفارزاده، فاطمه راکعی)» تنها تشبیه را در تصویرسازی چند شاعر جنگ بررسی‌کرده‌اند.

بر اساس پیشینهٔ پژوهش، در میان تمام کتاب‌ها و مقالاتی که در این زمینه نوشته شده، معمولاً به بخشی از تصویر، دورهٔ زمانی خاصی از جنگ یا برخی از شاعران این جریان، توجّه شده‌است و تاکنون پژوهشی به‌طور دقیق، تصویر و دگردیسی آن را در این چند دهه –از آغاز تا امروز– بررسی‌نکرده‌است؛ بنابراین، نیاز بود پژوهشی صورت بگیرد تا روند تغییر و تحولات تصویر غزل جنگ را بررسی و تحلیل‌کند. بر اساس این، ضروری است در پژوهشی مستقل، سیر دگردیسی تصویر در کلّ جریان غزل جنگ از آغاز تا سال‌های اخیر همراه با تحولات، نوآوری‌ها و دلایل آن، بررسی و تحلیل شود تا خواننده دریابد تصویر در ابتدای این گونه چگونه بوده و امروز به چه شکل درآمده‌است.

۲– بحث

اگرچه نمی‌شود به طور دقیق، برای سیر تغییر در تصویر غزل جنگ، تاریخ دقیقی در نظر گرفت امّا به طور کلّی و با در نظرگرفتن عوامل مؤثّر بر آن –مانند شرایط سیاسی اجتماعی– به دو دورهٔ زمان جنگ و پس از جنگ، قابل تقسیم است؛ این تقسیم‌بندی بر اساس مطالعهٔ مجموعه غزل‌های چاپ‌شده با موضوع جنگ باتوجه به تاریخ سرودن آن‌ها، بسامد و شیوه‌های تصویرگری، انجام شده و هر کدام از دوره‌های یاد شده، جدا از ویژگی‌های مشترک، دارای تفاوت‌هایی از لحاظ زبان و عاطفه هستند که باعث یک سیر مشخص در دگردیسی تصویر و شیوه‌های پردازش آن شده‌است. با آغاز جنگ تحمیلی بر علیه میهن، غزل‌سرایان همگام با آحاد جامعه، به سهم خود برای پاسداشت وطن، دست به قلم شدند و بدیهی است چنین اندیشه‌ای برای تحقق، الزاماً به زبان و واژه‌هایی خاص، آرایه‌هایی ویژه و حتی عروض و ردیف و قافیه‌ای منحصر به خود نیاز داشت:

جنگ، جنگ است بیا تا صف دشمن شکنیم صف این دشمن دیوانهٔ میهن شکنیم
(مردانی،۱۳۷۴: ۲۳)

در غزل این دوره، شکل و ساخت تغییری نکرده امّا تحت تأثیر فضای جنگ، واژه‌های تازه‌ای که خاص این نوع ادبی هستند به آن وارد شده‌است. وظیفه و هدف اصلی غزل دورهٔ اوّل جنگ، انتقال مفهوم است؛ پس زبان و واژه‌های خاص خود را می‌طلبید.

شاعران این دوره، برای رسیدن به این هدف، از عناصر موسیقایی مثل قافیه و ردیف هم غافل نشدند و در غزلیات، از ردیف‌هایی مانند خون، جنگ، عشق، شهید، زخم استفاده‌کرده‌اند تا هیجان، شور و میل به مبارزه و دفاع و شهادت ایجاد کنند:

بـانـوی بـاوقـار گـل از کـربـلای خـون — با گامی استوار بیا در عزای خون
منصـــور ســـربریـدۀ مـا بـا زبـان ســـرخ — ناخوانده گفت قصۀ بی‌انتهای خون
(همان، ۴۴)

به جز عناصر موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، از دیگر عناصر موسیقایی مورد توجه در غزل جنگ، وزن (موسیقی بیرونی) است که به شکل هدفمند در خدمت هدف اصلی این گونه، قرارمی‌گیرد؛ به طوری که شاعران بیشتر از وزن‌های ضربی که شور و هیجان مفاهیم را منتقل‌کند، استفاده کرده‌اند. از پرکاربردترین بحرهای عروضی مورد استفادۀ این شاعران، می‌توان بحر رمل، مجتث و مضارع را نام برد؛ برای نمونه، مجموعه غزل «سمند صاعقه» اثر نصرالله مردانی از معروف‌ترین نمونه‌های غزل دورۀ اوّل جنگ، و شامل سی غزل است که از این تعداد، بیست و شش غزل در سه بحر بالا سروده شده‌است.

از معروف‌ترین شاعران غزل جنگ در سال‌های آغازین، می‌توان از نصرالله مردانی، مشفق کاشانی، محمود شاهرخی، حمید سبزواری و موسوی گرمارودی نام برد. در سال‌های آغاز جنگ، موضوعات کلّی غزل، دعوت به مبارزه، تشویق به حضور در جبهه‌ها و دفاع از میهن، ارزش شهادت و توصیف مقام آن است؛ برای نمونه:

ای ظفرمندان! ظفرمندانه در سنگر به پیش — ای سواران سحر! گردان نام‌آور به پیش
جنگجویان دلاور! پیشتازان دلیر — آرشان فاتح این خاک پهناور به پیش
(مردانی،۱۳۷۴: ۱۷)

آنچه در تصویر غزل این برهه باید مدّنظر داشت، ارتباط تنگاتنگ عاطفه و تصویر است؛ به عبارتی، تصویرها از پشتوانۀ محکم عاطفی برخوردارند و «ارزش تخیل، در بار عاطفی آن است؛ تخیلی که مجرد باشد هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود ابدیت نمی‌یابد.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۰) همچنان که در ادامه خواهیم دید اگرچه مضامین و شگردهای تصویرگری، محدود است امّا عاطفه‌ای قوی بر تمام تصاویر، سایه‌انداخته‌است و از شور، هیجان، عشق به میهن و دین و میل به فداکاری و جانبازی آکنده‌است. «خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه‌است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه‌است و هر ایماژ باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد.» (همان: ۱۸) از میان آرایه‌های ادبی که به خلق تصویر در غزل سال‌های آغاز جنگ تا قبل از پایان آن منجر شده؛ بیش از همه تشبیه، استعاره، تشخیص و نماد به‌چشم‌می‌خورد.

۲-۱. عناصرتصویرساز بلاغی در غزل‌های آغاز جنگ

الف) تشبیه: وقتی از تشبیه در غزل جنگ، سخن به میان می‌آید؛ به اذعان منتقدان مختلف و همچنین بسامد آن در میان مجموعه غزل‌های شاعران، اغلب، اضافۀ تشبیهی به ذهن، متبادر می‌شود. غالب این‌گونه تشبیهات، از نوع حسّی به حسّی است و عناصر آن از طبیعت گرفته شده‌است؛ گفتنی است به جز اضافه تشبیهی و تشبیهات حسی، شکل‌های دیگر تشبیه و حتی تشبیهات غیرحسّی هم در تصویرسازی این دوره نقش دارد امّا بسامد آن کمتر است.

اضافه‌های تشبیهی: پرکاربردترین آرایه در ساخت تصویر غزل سال‌های آغازین جنگ، اضافه‌ی تشبیهی است؛ برای نمونه:

کجایی ای گل خورشید باغسار وطن / که بی تو طرف چمن، جای زندگانی نیست
چو قاصدک چه سبک می‌چمی به هودج خون / گذار خواب هم، این گونه پرنیانی نیست
(موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۴۲۵)

کیستید ای سحر، آیینهٔ رخسار شما / چاک، دامانِ گُل از حسرتِ دیدار شما
(شاهرخی، ۱۳۸۷: ۱۱۵)

چو موج حادثه، شبگیر برکناره گذشت / به اوج، برشد و از دامن ستاره گذشت
(مشفق کاشانی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

در میان انبوه اضافه‌های تشبیهی غزل‌سرایان نسل اوّل جنگ، گاه به ترکیباتی برمی‌خوریم که خلّاقانه و هنری‌اند:

سمند صاعقه زین کن! سواره باید رفت / به عرش شعله، سحر چون ستاره باید رفت
(مردانی،۱۳۷۴: ۹)

هر دو واژه این ترکیب، تازه هستند و به لحاظ وجه شبه، تناسب دارند ضمن اینکه این تصویر، به‌خوبی حال و هوای آن روزها و جنگ را نیز نشان می‌دهد: «سمند صاعقه، تصویری فشرده بود در قالب یک اضافهٔ تشبیهی. به همین قیاس و با ترکیب‌کردن هر یک از این کلمات با کلمه یا کلماتی دیگر، نمی‌توان تصویرهایی بی‌شمار ساخت؟ بله می‌توان گفت سمند نور، سمند رعد، سمند عشق و... . تصویر ارزشمند، آن است که حاصل کشف باشد تا هم در ذهن مخاطب قابل تجسّم باشد و هم او را به سبب کشفی که شاعر کرده‌است به تحسین و اعجاب وادارد که با سمند صاعقه تا حدودی رخ می‌دهد ولی با سمند عشق نه.»(کاظمی،۱۳۹۰: ۱۴۶)

جز مواردی از این دست، بیشتر اضافه‌های تشبیهی که در غزل دورهٔ اوّل جنگ استفاده شده، از واژه‌ها و نمادهای کلیشه‌ای بهره برده‌اند.

نوع دیگری از اضافه‌های تشبیهی، به شکل تلمیح و با بهره‌گیری از عناصر تاریخی، مذهبی و افسانه‌ای ساخته‌می‌شوند و بنابراین، تصویری پویاتر را نمایش‌داده‌اند:

کلبهٔ عاطفه، سرشار شد از بوی عروج / وقتی از مصر بلا، پیرهنش آوردند
(اخلاقی، ۱۳۹۵: ۲۰)

بیا که در افق چشم‌های هاجر گل / شکفته نقش هزاران هزار، زمزم خون
(مردانی، ۱۳۷۴: ۴۸)

تصاویر تشبیهات غیر اضافی: اگرچه در غزل اوایل جنگ، واژه‌ها چندان نو نیستند یا از واژه‌های کهن استفاده می‌شود امّا وقتی از احاطهٔ اضافه‌های تشبیهی خارج می‌شویم، می‌بینیم با همین واژهای کهن و نوع دیگری از تشبیه (تشبیه مضمر)، چه تصاویر تازه‌ای ساخته می‌شود:

هرکس ز سر قبر تو برگشت، جنون داشت　　سرلوحهٔ عشق است مگر سنگ مزارت؟
(ذکاوت،۱۳۷۷: ۵۵)

تصاویر تشبیهات غیرحسّی: چنانکه در بحث تشبیه غزل سال‌های آغازین جنگ گفته شد؛ غالب تشبیهات، حسّی است ولی به‌ندرت با تشبیهات ذهنی –که البته تازه‌اند– نیز روبه‌رو می‌شویم که تصویر در این موارد، بسیار پویاتر رخ‌می‌نماید و دیگر خبری از کلیشه‌ها و نمادهای قراردادی نیست:

کابوس مرگ تا بگریزد ز چشم خاک　　فریادهای حادثه بر خواب عالمند
(باقری،۱۳۶۸: ۱۳)

به باغ سبزه، کسی لاله‌های‌خون می‌کاشت　　کسی که در دل ما دانهٔ جنون می‌کاشت

به شام تیرهٔ تاریخ، آن شهید غریب　　درخت دین خدا با قیام خون می‌کاشت
(مردانی،۱۳۷۴: ۵۲)

ب)استعاره: استعاره مانند تشبیه در غزل جنگ، بیشتر به صورت اضافه و استعارهٔ مکنیه شکل‌گرفته، اگرچه استعارهٔ مصرحه هم وجود دارد امّا به فراوانی استعارهٔ مکنیه نیست.

استعارهٔ مکنیهٔ اضافی: در کنار اضافهٔ تشبیهی، بیشترین فراوانی در میان آرایه‌های ادبی تصویرساز را دارد؛ عناصر طبیعی و به‌ویژه پدیده‌هایی مانند فلق، سحر، صبح، شام، خورشید، آسمان و... در ساختمان آن، نقش پررنگی دارد:

دهان حادثه در لحظه‌های زخمی هول　　هجای فاجعه را با اشاره می‌خوانَد
(مردانی، ۱۳۷۴: ۶۹)

این نوع تصویرها، در آغاز، بسیار درخشان، پویا، هیجان انگیز و محرّک بودند امّا با استفاده و کاربرد زیاد، به کلیشه‌هایی دل‌آزار تبدیل شدند:

صبح صادق که زند سر ز گریبان فلق　　شست‌وشو داده رخ از چشمهٔ انوار شما
(شاهرخی،۱۳۸۷: ۱۱۴)

استعارهٔ مکنیهٔ غیر اضافی: برای این نوع نیز بیشتر از عناصر و واژه‌های طبیعت و نمادهای قراردادی استفاده شده‌است:

غنچه، پیراهن گلگون تو بر تن دارد لاله، داغ جگر سوخته من دارد

تا سبک‌روح، ازین خانه گذشتی چو نسیم باد هر لحظه لب پنجره شیون دارد
(موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۴۲۸)

کشیده نقش تو در قاب صبحدم، خورشید فلق، زداغ تو، خونین‌دل و جگرچاک است
(مردانی، ۱۳۷۴: ۴۲)

با توجّه به اینکه انقلاب اسلامی ایران نوعی بازگشت به سنّت‌ها بود؛ شاعران هم برای مضامین جنگ، قالب غزل را در مقابل قالب های نو برگزیدند و نگاه کلّی غزل‌سرایان در آغاز، بازگشت به سنّت‌ها و سنّت‌های شعر قدیم از جمله خراسانی بود به طوری که عناصر افسانه‌ای و به‌ندرت اسطوره‌ای، گروهی از استعاره‌های غزل جنگ را می‌سازند:

گیوهای گُرد میدان جوانمردی و عشق زال‌های‌زر، تهمتن‌های دستان، چون شدند؟
(موسوی گرمارودی، ۱۳۸۹: ۴۲۹)

عناصر دینی، مذهبی و تاریخی، دسته‌ای دیگر از عناصر تصویرساز در استعارهٔ غزل جنگ هستند:

شرر به‌پا شد و بت‌های آزری آنک نگون به دست براهیم روزگار شدند
(باقری، ۱۳۶۸: ۱۸)

ج) نماد: یکی از جلوه‌های نوآوری در بحث تصویر غزل معاصر که از شعر نو تأثیر گرفته، استفاده از نماد است. نیما پدر شعر نو تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسه، از نمادهای تازه و خلّاقی در شعرش بهره‌می‌برد. بهره‌گیری از نماد، به غزل هم راه یافت تا آنجا که شاعران غزل جنگ –به‌ویژه شاعران نسل اوّل– به استفادهٔ زیاد از نماد روی‌آوردند امّا در این میان، تنها شاعرانی موفق بودند که نخستین بار، این نمادها را با پشتوانهٔ عاطفی استفاده کردند. برای نمونه:

ستاره‌های صبوری که روح ایثارند به دشت تیرهٔ شب، بذر نور می‌کارند
شکوفه‌های طلوعند در پگاه یقین که با سپیده، گل آفتاب می‌آرند
(مردانی،۱۳۷۴: ۳۵)

در دو بیت بالا، چند نماد استفاده شده است که بعضی از آن‌ها مثل نماد (شب)، در شعرهای سیاسی قبل از انقلاب هم دیده می‌شود امّا اینجا در کنار واژه‌های دیگر، کلیشه‌ای به نظر نمی‌آید؛ یا شاعر با دادن صفت صبور به نماد (ستاره)، نمادی خلّاق و تصویری پویا به مخاطب، عرضه‌کرده‌است. در ادامه، غزل نسل اوّل دورهٔ جنگ، پر از نمادهای تکراری می‌شود که به‌دفعات و بدون پشتوانهٔ عاطفی در میان غزل‌ها جای‌می‌گیرند؛ نمادواژه‌هایی همچون: لاله، شقایق، گل، غنچه، چمن، باغ، فلق، چراغ و ... برای نمونه:

به تن پیراهن نیلی به سوگ گل، شقایق کرد تو هم نیلی به تن ای‌لاله،چون بانوی‌گل‌ها کن
(همان: ۳۴)

و پس از این بیشتر شاعرانی که از نمادها بهره‌گرفتند، اسیر همین نمادهای‌کلیشه‌ای و تکراری شدند؛ برای نمونه:

از آن شرار که در بزم غنچه‌ها افتاد خدا گواست چه داغی به جان لاله نشست
(سهیلی،۱۳۷۵: ۹۵)

شاید که دگر شرم کنیم از عطش باغ اکنون که چمن‌درچمن، آلاله شکفته‌است
(اخلاقی، ۱۳۹۵: ۶۰)

د) تصویرگری به سبک هندی: موضوع دیگری که در باب تصاویر مربوط به غزل جنگ، اهمیت دارد بحث گرایش گروهی از غزل‌سرایان این جریان به تصاویر سبک هندی و به‌ویژه بیدلی است؛ این نوع تصویر، ترکیبی از آرایه‌های ادبی با واژه‌هایی خاص است که در شعر سبک هندی و بیدلی، بسامد بالایی داشته‌است از جمله: آیینه، صبح و حیرت؛ واژه‌ها و عناصر این تصویر اگرچه متفاوت از تصاویر پیش از این است امّا به دلیل تقلید کامل از سبک بیدل و نداشتن تجربهٔ مستقیم شاعرانه، چندان پویا و تأثیرگذار نیست:

در کوچه‌ای که خوبان، آیینه می‌فروشند باید همین به حیرت، انگشت خود گزیدن
ما را به زیر تیغش، یک فرصت است آنم چون کشتگان حیرت، آواز خود شنیدن
فصل بهار آمد، بوی شهید برخاست باید ز خاک یاران، چون لاله‌ای دمیدن
(عزیزی،۱۳۸۶: ۲۲۳)

درعین حال، برخی شاعران، بدون تقلید سطحی یا اصرار به استفاده از آن واژگان خاص، تصویرهای تازه و پرشوری به همین شیوه آفریده‌اند:

هرکه از خمخانهٔ جان، زد میِ تابانِ هوش در مصاف دردنوشان، دردنوشی دیگر است
قدسیان، معراج ما بر بام ایمان دیده‌اند مرغ جان، در جذبهٔ پرواز هوشی دیگر است
شب‌پرستان در حضور مرگ، با شب خفته‌اند بر لب خورشیدیان درشب، خروشی‌دیگر است
(مردانی،۱۳۷۴: ۱۶)

ه) عناصر تصویرساز غیربلاغی: در زمان جنگ، تصویرگری بدون استفاده از آرایه‌های ادبی، از ابزارهای غزل‌سرایان است امّا نسبت به غزل پس از جنگ، بسامد کمتری دارد.

رنگ: عنصر رنگ، در تصویر غزل جنگ، به‌ویژه در میان نسل اوّل و سال‌های آغاز دفاع مقدّس، بسیار پراهمیت است و رنگ سرخ به نشان خون شهیدان و در راستای رسالت شاعر –که تشویق به مبارزه و دفاع و شهادت در راه وطن است– بالاترین بسامد را در میان سایر رنگ‌ها دارد؛ به طوری که در کنار کلمات دیگر، ترکیب‌های بسیار زیادی آفریده‌است:

مسلسل با طلوع خون، اذان سرخ می‌خواند بیا با شعلهٔ رگبار، روشن، سنگر ما کن
(مردانی، ۱۳۷۶: ۲۵۰)

به بام فاجعهٔ شب، در این سپیدهٔ خونین سرود سرخ بخواند سر بریدهٔ خونین
(همان: ۲۳۵)

شهیدان، همچو گل، در خاک خفتند ز خاک سرخ ایشان، لاله برخاست
(سهیلی، ۱۳۷۵: ۱۰۲)

رنگ سرخ در ترکیب با اکثر موصوف‌های خود، حالت «انحراف صفت» دارد و این موضوع، تصویر را خیال‌انگیزتر می‌کند:

لحظهٔ سرخ اجابت، ز شفاخانهٔ وصل مرهم تازهٔ داغ کهن‌اش آوردند
(اخلاقی، ۱۳۹۵: ۱۹)

رنگ سرخ برای شاعران اهمیت بسیار داشته است تا جایی که در میان نسل اوّل، چندین شاعر به اقتفای یکدیگر، غزلی با ردیف (سرخ) سروده‌اند و نصرالله مردانی را مبدع «غزل سرخ» می‌دانند. برای نمونه:

هلا پاسداران آیین سرخ سواران شوریده بر زین سرخ
به شعر دلیری، تصاویر سبز به دیوان مردی، مضامین سرخ
از این باغ، زنگار زردی زدود وفاتان به آن عهد دیرین سرخ
(حسینی، ۱۳۸۵: ۱۴)

سایر رنگ‌ها بسامدی در تصویر غزل جنگ ندارند و اگر حضور داشته باشند هم بنا به اقتضای‌کلام است:

نیلوفر عشقند و با شوق شهادت گِرد نهال سبز حق، در پیچ و تابند
(همان: ۱۱)

در بادهای سوزان، نیلوفران خاکی چشم‌انتظار آبند، ای روح سبز باران
(مردانی،۱۳۷۴: ۱۴)

عمر تصویرسازی با رنگ، در غزل دورهٔ اوّل جنگ تمام می‌شود زیرا در دوره‌های بعد، زبان، واژه‌ها و مضامین نیز تغییرمی‌کنند. در پایان بررسی تصویر در غزل شاعران نسل اوّل جنگ، باید این نکته را بیان‌کرد که برای به‌دست‌آمدن نمایی کلّی از تصویر، تکیه بر بسامدها بوده‌است و مشخص شد آرایه‌هایی مثل تشبیه، استعاره، تشخیص و نماد، بسیار بیشتر از سایر آرایه‌ها در تصویرپردازی، نقش داشته‌اند.

۲– ۲. تصویر در غزل‌های نیمه دوم جنگ

هرچه از سال‌های آغاز جنگ، فاصله‌می‌گیریم، زبان این نوع غزل، نرم‌تر می‌شود و کمتر واژه‌هایی چون تیر، گلوله و تفنگ می‌بینیم. این موضوع به‌تدریج، تغییر در نوع، شیوه و عناصر تصویر غزل جنگ توسط شاعران نسل دوم این جریان را رقم‌می‌زند؛ برای مثال، شاعر نسل اوّل جنگ، آرزوی شهادت را با بیان شعارگونه مطرح‌می‌سازد امّا شاعران نسل‌های بعد، همین موضوع را با بیانی ادبی –که به خلق تصویری نو و پویا منجر می‌شود– می‌سراید.

چند نمونه از این تصاویر و شگردهای تازه:

الف) استعارهٔ غیراضافی ومصرّحه: از جمله شروع تغییرات در تصویرپردازی، دل‌کندن شاعران از حجم انبوه اضافه‌های استعاری است:

وقتی عطش می‌بارد از ابر سترون — جز نام آبی تو آوایی نداریم
شمشیرها را گو ببارند از سر بغض — ازعشق، ما جز این تمنّایی نداریم
(هراتی،۱۳۸۰: ۱۵۸)

در بیت اوّل، تمام مصراع اوّل را می‌توان با اضافهٔ استعاری (عطش ابر) جایگزین کرد امّا شاعر با فاصله‌گرفتن از این نوع کاربرد استعاره که در غزل اوایل جنگ مرسوم بود تصویر را با استعارهٔ غیراضافی ساخته‌است.

ب) تشخیص‌های تازه: اگرچه پیش از این هم بوده امّا از حالت کلیشه خارج شده‌است:

زمین را در اطراف باران رهانید — تن خستهٔ خاک را زیر و رو کرد

تشر زد به تالاب‌های زمینگیر — دل قطره‌ها را پر از جست‌وجو کرد
(همان: ۱۵۳)

ج) هنجارگریزی: از شگردهای تازه بدون استفاده از عناصر بلاغی و بسیارخیال‌انگیز:

نگاهم پی خواهشی سبز می‌رفت — بهار آمد و با دلم گفت‌وگو کرد
(همان: ۱۵۳)

د) حس‌آمیزی: بسامد استفاده از این آرایه، از این زمان، افزایش چشمگیری پیدامی‌کند:

مرا با صدای تر آب‌ها خواند — مرا با دل خسته‌ام روبه‌رو کرد
(همان: ۱۵۳)

در تصویر این بیت، صدا که شنیدنی است با تر که مربوط به حسّ لامسه است ترکیب شده، حس‌آمیزی ایجاد کرده‌است.

ه) نمادهای نو: نماد در سال‌های آغازین جنگ، حضور چشمگیری در تصاویر دارد امّا از این دوره، نمادهای کلیشه‌ای جای خود را به نمادهای تازه می‌دهند:

بیـا بـه خـانـهٔ **آلالـه‌هـا** ســـری بزنیم / ز داغ بـا دل خود، حرف دیگری بزنیم
به یک **بنفشـه** صـمیمانه تسـلیت گوییم / سـری به مجلس سـوگ **کبوتری** بزنیم
شـــبی به حلقهٔ درگاه دوســـت دل بندیم / اگر چه وا نکنـد، دســـت‌کم دری بزنیم
تمام حجم **قفس** را شـناختیم، بس است / بیـا بـه تجربـه در **آســـمـان** پری بزنیم
(امین پور، ۱۳۹۶: ۴۰۶)

اگرچه نمادها به سبک غزل‌سرایان نسل اوّل جنگ، از دل طبیعت انتخاب شده‌اند امّا با نمادهای قبل، تفاوت دارد؛ شاعر با آوردن این نمادها، تغییر آرمان جامعه را دنبال می‌کند، آرمانی که خواهان جنگ نیست و آن را به صراحت و با آوردن نماد قفس، فریاد می‌زند:

«تمام حجم قفس را شناختیم، بس است»

بیزاری شاعر، از جنگ و محدودیت‌های آن با نماد قفس به‌تصویرکشیده‌شده و سرانجام با آوردن نماد آسمان، صلح را فریادمی‌زند در حالی که در آغاز جنگ، تصاویر در راستای تشویق به جنگ بود. تصاویر، از این زمان به بعد تحت تأثیر عاطفه و احساس صلح‌طلبی و آزادی‌خواهی شاعران قرارمی‌گیرد. این‌گونه تصاویر، بعدها وقتی جنگ پایان یافت به الگویی برای شاعران دیگر تبدیل شد تا سیر تحوّل در تصویر غزل جنگ را شدّت ببخشند.

۲– ۳. تصویر در غزل‌های پس از جنگ

با پایان یافتن جنگ و پدیدآمدن مشکلات تازهٔ متأثّر از آن، مضامین و مفاهیم و واژه‌های غزل هم تغییرمی‌کند و به تبع آن، عواطف و تصاویر هم دچار دگردیسی می‌شود؛ مضمون شعرها دیگر دعوت به مبارزه و اهمیت نقش شهادت نیست؛ رنگ سرخ برای ترسیم تصویر شهادت، از غزل رخت بربسته‌است؛ عناصری مانند زخم، گلوله، خون، لاله و خورشید دیده نمی‌شود و واژه‌های به‌جامانده از آوار و مشکلات جنگ مثل پلاک و قاب عکس و... جای آنان را در تصویرسازی گرفته‌است؛ جای خالی شهدا، خانه‌های سرد و بی‌روح، مشکلات همسران و خانوادهٔ شهدا، مشکلات جانبازان به‌ویژه جانبازان شیمیایی و قطع نخاعی؛ اختلاف طبقاتی مدیران دولتی با مردم عادّی؛ اعتراض و انتقاد، همگی از مضامین رایج در غزل پس از جنگ است. گاهی غزل با قالب‌های دیگر، ترکیب می‌شود و همراه با زبان تازه، روایت و داستان‌وارگی وارد آن می‌شود (چیزی شبیه منظومه‌های حماسی و غنایی قدیم)؛ در ردیف و قافیه‌ها نیز نوآوری اتفاق می‌افتد و وزن‌های عروضی نیز دچار تغییر و تحوّلاتی می‌شوند. به طور کلّی، در تغییر تصاویر شاعران نسل اوّل غزل جنگ با شاعران پس از جنگ، مواردی مانند: تغییر شگردهای تصویرگری، تغییر در شیوهٔ استفاده از آرایه‌های ادبی، تغییر زبان غزل و تغییر در عاطفهٔ غزل، اثرگذار بوده‌است. در ادامه، شیوه‌ها و شگردهای پربسامد و تازه در تصویر غزل پس از جنگ بررسی می‌شود:

۲-۳-۱. عناصر تصویرساز بلاغی

الف)کنایه‌های تازه و امروزی: استفاده از کنایه برای خلق تصویر، از تفاوت‌های بارز غزل دورهٔ جنگ با دوره‌های بعد از آن است با این توضیح که کنایه‌ها تازه و امروزی‌اند:

چای را تازه‌دم که می ریزم، استکانت نمی‌شود خالی
چای وقتی که از دهان افتاد، نبض را از اتاق می‌گیرد (کرمانی، ۱۴۰۰: ۳۱)

در مصراع دوم، کنایهٔ (چای از دهان افتادن به معنای سرد و بی‌مزه‌شدن چای) می‌تواند در هر نوع محتوای دیگری بیاید همچنان که در بیت بالا، با هنرنمایی شاعر، در غزلی با موضوع جنگ آمده‌است؛ با این تفاوت و توضیح که شاعر با درک هوشمندانه تغییر فضا و زبان این نوع غزل و تغییر عناصر نسبت به غزل زمان جنگ، تصویری از حضور همسران شهدا در محیط خانه، گلایه‌ها و حسرت‌های آنها حین زندگی روزمره را عرضه می‌دارد.

نمونه‌ای دیگر از کنایه‌های نو در غزل جنگ به مناسبت بازگشت آزادگان:

در این میان، شبی از دوردست فاصله‌ها رسید قاصدکی، واژه در دهان، روشن
که مژده‌مان بدهد از قفس رهیده‌ای و هوا گرفته پرت... چشم آسمان، روشن!
(موسوی قهفرخی، ۱۳۸۸: ۱۶)

(هواگرفتن پر) کنایه از عروج و شهادت است.

یا در نمونه‌ای دیگر:

و نام سرخ تو، کوبیده شد بر سر در کوچه بدون زندگی، ای خاک عالم بر سر کوچه
(حسینی، ۱۳۹۶: ۱۰۹)

شاعر با آوردن کنایهٔ عامیانهٔ «خاک عالم بر سر چیزی یا کسی شدن به معنی بدبخت‌شدن»، تصویر این بیت را ترسیم کرده است.

ب) تغییر در نوع استفاده از آرایه‌هایی مانند تشبیه، تشخیص و استعاره: در غزل زمان جنگ به‌ویژه سال‌های آغازین، تشبیه چنانکه فضا و زبان و عاطفهٔ غزل اقتضامی‌کرد، بیشتر به صورت اضافه‌های تشبیهی پی‌درپی می‌آمد امّا در غزل پس از پایان جنگ، این موضوع، کاملاً دگرگون می‌شود و تصویری که از این رهگذر خلق می‌شود؛ از لحاظ زبان و نوع استفاده از آن آرایه، شباهتی با قبل ندارد و به شکل گسترده، مضمر یا تفضیل می‌آید:

بازگویا هووی زن شد جنگ، یکی از بچه‌های من شد جنگ
تو نبودی و او کنارم بود، جنگ با من نبود بیگانه (احمدی، ۱۴۰۰: ۱۳)

دو تشبیه گسترده در مصراع اوّل همراه با هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی(جنگ مانند هوو است و جنگ مانند یکی از بچه‌های زن است)، همراه با شخصیت‌بخشی متفاوت در مصراع دوم که با نوعی تغییر عاطفه همراه‌است (جنگ به عنوان نوعی همدم در کنار همسر رزمنده)، جایی که همسر شهید از شهید، گلایه‌می‌کند و از بودن جنگ و ادامه‌یافتنش نوعی وفاداری برداشت می‌شود که تصویری تازه و متفاوت را خلق می‌کند. از خیال‌انگیزترین تصاویری که با تشبیه ساخته‌می‌شود، به شیوهٔ تشبیهات مضمر و تفضیل است:

به یک کرامت آبی نگاه دوخته‌اید کدام پنجره اینگونه باز سوی خداست؟
(محمودی، ۱۳۸۱: ۶۵)

شاعر در بیت بالا، هم‌زمان از دو تشبیه مضمر و تفضیل بهره برده و این موضوع، تصویری تازه و خیال‌انگیز، خلق‌کرده‌است؛ ابتدا با تشبیه مضمر، نگاه را به پنجره تشبیه کرده و سپس این تصویر را به کمک پرسش انکاری و تشبیه تفضیل، بر هر نوع نگاه دیگری برتری داده و مدعی است دیگران نمی‌توانند مانند شما چنین نگاهی داشته‌باشند.

در غزل پس از جنگ، تصاویری که از طریق شخصیت‌بخشی خلق‌می‌شوند؛ به دلیل تغییر زبان غزل، معمولاً آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی دارند:

که پاییز آمد و لبخندهای مادرت را چید و باران زد! و باران زد! نمی‌شد باور کوچه
بدون تو چه تکراریست تکراریست، تکراریست که رفته حوصله بی‌تو، همیشه تا سرکوچه
(حسینی، ۱۳۹۶: ۱۰۹)

در بیت اوّل، واژهٔ پاییز در غزل جنگ، با جان‌بخشی همراه شده و در کنار استعارهٔ لبخندهای مادر، تصویری نو همراه با پشتوانهٔ عاطفه، اندوه و حسرت را آفریده‌است، تشخیصی که شیوهٔ ساخت و پرداخت آن در غزل نسل اوّل جنگ، سابقه ندارد امّا تشخیص مصرع دوم در بیت دوم، از دل کنایهٔ (سررفتن حوصله) می‌آید که با هنجارگریزی واژگانی به کمک تشخیص، تصویری پویا و نو خلق‌کرده‌است.

ج)مجاز: از ارکان تصویرسازی در شعر فارسی است امّا جای آن در غزل دورهٔ اوّل جنگ، خالی است. هرچه از شروع جنگ به سال‌های پایانی آن نزدیک می‌شویم، آرایه‌های بیشتری به کمک تصویرسازی در غزل جنگ می‌آیند که مجاز هم یکی از مهم‌ترین آن‌هاست:

شما که‌اید؟ صفی از گرسنگی و غرور که استقامت و خشم از نگاه‌تان پیداست
(محمودی، ۱۳۸۱: ۶۶)

شاعر در مصرع اوّل، به نوعی با استفاده از مجاز جز و کل، ویژگی‌ها و صفات آدمی (گرسنگی و غرور) را ذکر کرده و خود انسان را اراده کرده‌است؛ طبیعتاً تصویر صفی از گرسنگی و غرور، زیباتر از این بود که بگوید صفی از انسان‌های گرسنه.

ه)جناس: شاعران غزل پس از جنگ، از رهگذر تناسبات لفظی، تصاویر تازه‌ای آفریدند و در این میان، از آرایه‌هایی همچون جناس غافل نشدند:

سحر بود و آیین جانبازی‌ات را به آیین آیینه‌ها می‌سرودم

(بیگی حبیب‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۲)

جناس ناهمسان افزایشی بین واژه‌های آیین و آیینه، تصویرساز این بیت است.

کاخ‌ها سر می‌کشد، فریاد را باورکنید ای عدالت‌پیشگان، بیداد را باورکنید

ای ستم‌پروردگان کوخ فقرآبادها خوش‌نشین عافیت‌آباد را باورکنید
(کافی،۱۳۸۴: ۱۷)

تصویر این بیت، بر اساس جناس اختلافی و در میان واژه‌های کاخ و کوخ شکل‌گرفته‌است.

و) تلمیحات نو: در غزل نسل اوّل جنگ، انواعی از تلمیحات (افسانه‌ای، تاریخی، مذهبی و...) وجود داشت که فلسفهٔ وجودی آن‌ها خدمت به هدف و رسالت شاعر در آن مقطع از زمان بود امّا بعد از جنگ –که ملاک و معیارها همراه با عواطف و موضوعات، عوض شد– دیگر جایی برای استفاده از این نوع تلمیحات نبود؛ جنگ تمام شده و اکنون آثار آن که بعضاً منفی است، خود را نشان می‌دهد؛ انتقاد و اعتراض از اصلی‌ترین این موضوعات است و شاعر برای آفرینش تصویر تازه، به تلمیحات تازه و بعضاً هم‌عصر خود نیاز دارد:

یک مشت خاطره، وسط چند عکس محو که خاک می‌خورند کنار تفنگ‌ها
یک مشت شیر پاکتی استریل و باز در فکر «ماه» کوچهٔ بعدی، «پلنگ»ها
(موسوی،۱۳۹۱: ۱۶)

تصویر مصرع‌دوم بیت‌دوم، حاصل یک تلمیح تازه است؛ چه تلمیح به افسانهٔ قدیمی سقوط پلنگ‌ها در شب‌مهتاب از قلّه باشد و چه‌تلمیح به غزل معروف حسین‌منزوی با مطلع:

خیال خام پلنگ من، به‌سوی ماه، جهیدن‌بود و ماه را ز بلندایش به‌سوی خود کشیدن‌بود

یا تلمیح تازه‌ای که در بیت زیر است و به قانون جاذبه نیوتن اشاره دارد:

یک سیب، مانند پدر... روزی پدر افتاد او ماند و آن سیبی که پرکرده جهانش را
(مرادی، ۱۳۹۵: ۲۳)

۲-۳-۲. عناصر تصویرساز غیربلاغی

این موارد، از جمله نوآوری‌های غزل‌سرایان پس از جنگ است که بدون استفاده از آرایه‌های ادبی، به تصویرگری پرداخته‌اند که نمونه‌های پرکاربرد آن در ادامه خواهد آمد:

الف) توصیف و صحنه‌پردازی: در این شیوه، شاعر با توصیف یک صحنه به کمک پیوستگی ماجراها، هیئتی از صحنه‌ها و تصاویر مختلف را با یک یا دو بیت، در ذهن خواننده ایجادمی‌کند:

کودکت در میان مشق شبش، می‌نشیند به هجیِ بابا
دفترش را دوباره می‌بندد، از پلاکت سراغ می‌گیرد (کرمانی،۱۴۰۰: ۳۱)

از معروف‌ترین تصاویر غزل جنگ که به کمک توصیف، در یک بیت ایجاد شده است:

شلوار تاخورده دارد، مردی که یک پا ندارد
خشم است و آتش، نگاهش؛ یعنی تماشا ندارد (بهبهانی، ۱۳۹۹: ۸۶۸)

ب) متن ناتمام و استفاده از سه‌نقطه: از شیوه‌های تازهٔ تصویرپردازی که پس از جنگ و از نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد وارد غزل شد؛ این بود که شاعر با گذاشتن سه نقطه در میان یا انتهای مصرع، تابلو و تصویری در ذهن مخاطب ایجادکند و خواننده اجازه داشته‌باشد رنگ دلخواهش را به آن تابلو بزند:

کتاب فارسی و... بچه، توی رؤیا رفت — الف... ب... بابا نان داد و... بعد از اینجا رفت
(موسوی،۱۳۹۱: ۳۴)

از زیر قرآن، آه! رد می‌شد جوانی که — دارد دلش پَرمی‌کشد تا آسمانی که
هر لحظه شاید بال را از او بگیرد — مثل همین گنجشک‌های بی‌زبانی که ...
یک‌روز از ماهی‌که او می‌خواست...ماه مهر — برگشت امّا تکه‌های استخوانی که ...
(هدایتی فرد، ۱۳۸۶: ۲۳)

... و خواست سرخ‌ترین میوهٔ زمان بشود — انار تازه‌ای از باغ آسمان بشود
انار بود که می‌خواست بشکفد درخویش — و زخم‌های تنش، دشت ارغوان بشود
(میرجعفری، ۱۳۸۷: ۷۱)

ج) تغییر گویش: از شیوه‌های تازهٔ شاعران در تصویرپردازی غزل جنگ، تغییر گویش از رسمی به گویش محلّی و قومی است که اگرچه جزو شگردهای زبانی است امّا در عاطفه و تصویر غزل هم نقش دارد:

نشسته‌بود و نشان‌می‌داد که بومی است بیابانش — و این رسالت خورشید است که سرنتاب و بسوزانش
میون‌سینهٔ مو، جنگه، نگام، خسته و خین‌رنگه — چه‌قدر سیت دلم تنگه چه‌قدر ابر به چشمانش...
و زن دوباره، ورق می‌خورد به فصل ولوله و آشوب — که بال می‌زد و پر می‌ریخت، سه شنبه آخر آبانش
که جنگ، پس نفرستاده «کاکارسول» خبر پیچید — هنوز روزعزای اوست، همیشه شام‌غریبانش
–رسول بیا! خوت دیدم، قیه بکش که برمبه کوه — پکی‌عمیق به قلیان زد، کنار غربت چوپانش
(علی‌اکبری،۱۳۸۴: ۲۸)

د)روایت یا داستان‌وارگی: تفاوت این شیوه با توصیف و صحنه‌پردازی در این است که در این روش، کلّ یک غزل به‌صورت یک داستان یا فیلم می‌آید امّا در شیوهٔ توصیف که بدون کمک‌گرفتن از آرایه‌های ادبی، تصویر خلق می‌شد در یک تا دو بیت اتفاق می‌افتد:

بغضم گرفت و داد زدم: نه نرو علی! — آخر چرا تو؟ ها؟ تو که شاگرد اوّلی!
چیزی نمانده‌است به پایان درس‌ها — کم‌کم قرار هست که جشن مجلّلی...
خندیدی و به سمت خدا رفت دست‌هات — یعنی که راضی‌ام به رضای تو، یا علی!
وقتی لباس جنگ به تن کرده بودی، آه؟ — می‌خواستم دوباره بگویم: نرو ولی...
برگشته‌ای کبود، ولی سربلندتر — مثل هوای شرجی و تب‌دار جنگلی

که زخمی تبر شـــده و مـانـده در خزان مسـموم شـعله‌های پر از اشـک خردلی

کم‌کم تو را هوای پر از شـــیمیایی... آه... مـثـل غـروب مـاهـی تـالاب انـزلـی...
هر تاولی ســـتاره شـــد و رفت تا خدا بـرپـا کـنـد برای تو جشـــن مفصّـــلی
پیچیده‌اســـت عطر تو انگـار در کلاس یعنی هنوز هم کـه هنوز اســـت اوّلی
(هدایتی فرد، ۱۳۸۶: ۴۵)

۵) عناصر و واژه‌های دنیای مدرن: از مضامین اصلی غزل پس از جنگ، انتقاد است؛ انتقادی که گاه شهدا را با مظاهر تمدن جدید در کنار هم قرار می‌دهد، به طوری که وقتی واژه‌هایی از مظاهر تمدن جدید –مثل نام لوازم آرایشی یا نوع موسیقی– در کنار نام درمان جانبازان، عملیات، شهرها و... بدون دخالت آرایه‌های ادبی قرارگیرد؛ در ذهن خواننده، ایجاد تصویر می‌کند:

رفتیـد و مـانـده‌انـد ســکوت چفیـه‌هـا در گـیـرودار بـازی مـاتـیـک و لاک‌هـا
رفتید و گم شـده‌اسـت شـب گریه‌هایتان در مـوســـم تـرنـم ایـن پـاپ و راک‌هـا
(موسوی،۱۳۹۱: ۳۸)

گاه این واژه‌ها در پیوند با مسایل پزشکی و درمان جانبازان است:

تا این که آرامش دهد سلول‌ها را دارد دوباره می‌خورد کپسول‌ها را
هی قرص، شربت، نسخه، دارو، آزمایش دندان‌قروچه می‌کند آمپول‌ها را
این درد، مغز استخوان را پوک کرده این درد دارد می‌خورد گلبول‌ها را
(پرندآور،۱۳۸۴: ۲۷)

از این دست تصاویر که به کمک نوآوری در شگردهای زبانی و بدون استفاده از آرایه‌های ادبی در غزل، تصویر تولید می‌کند؛ نمونه‌های دیگری هم وجود دارد از جمله: واژه‌های مربوط به نام شهرهای درگیر جنگ، نام شهدای شاخص مانند شهیدان همّت، جهان‌آرا و باکری، یا نام‌های عملیات معروف و... که واژگان هریک از آن‌ها در کنار مظاهر تمدن جدید قرار گرفته و تصویرسازی کرده‌اند.

۳– نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان‌می‌دهد شکل تصویر و شگردهای آفرینش آن در غزل جنگ، در همهٔ دوره‌ها یکسان نیست و شرایط اجتماعی و تغییر احساس و عواطف جمعی در این دگرگونی مؤثر است. تصاویر در آغاز جنگ، ساده و شعارگونه است و این مسئله، متأثّر از شرایط آغاز جنگ و مخاطب ناآشنا با ادبیات و تشویق آنها برای شرکت در جنگ است؛ آرایه‌هایی مثل تشبیه، استعاره، تشخیص و نماد، تصویر غزل را شکل می‌دادند؛ تشبیهات و استعاره‌ها، غالباً به صورت اضافه، پی در پی و با حجم بالا در یک غزل مشاهده می‌شدند و بیشتر نمادها در این دوره، نمادهایی کلیشه‌ای بود که معمولاً در غزل تمام شاعران به یک شکل، استفاده می‌شد.

از اواسط دهۀ شصت، زبان غزل نرم‌تر می‌شود و موضوع غزل‌ها نیز در حال تغییر است مثلاً اگر درآغاز جنگ، موضوع غزل، تشویق به مبارزه بود؛ به موضوعاتی چون بیزاری از جنگ و ویرانی‌های آن تبدیل شده بود. به همین علّت، شکل و شیوۀ تصاویر و شگردهای پردازش آن نیز در حال تغیر است و از اینجا به جز عناصر بلاغی، عناصر غیربلاغی هم در شکل‌گیری تصویر غزل، نقش‌دارند.

با پایان‌یافتن جنگ و پیداشدن مشکلاتی تازه، موضوع غزل‌ها به پیروی از شرایط سیاسی و اجتماعی و عواطف حاکم بر جامعه، باز هم تغییرمی‌کند؛ ویرانی‌ها، فساد اداری، فاصلۀ طبقاتی، فشار اقتصادی و نوع زندگی برخی مسئولین، شرایط اجتماعی را با زمان آغاز جنگ، متفاوت کرده است. حتی گاهی ارزش‌ها برعکس می‌شود؛ برای بعضی، شهادت مثل قبل ارزش محسوب نمی‌شود یا مشکلات جانبازان اعصاب و روان، کلافه‌کننده شده‌است؛ عدّه‌ای دیگر به وضع حاکمیت موجود و فراموشی یاد شهدا و فساد اقتصادی معترض بودند و ورود این مضامین به غزل پس از جنگ، بر تصویر و شیوه‌های آن نیز اثر مستقیم گذاشت به طوری که تصویر غزل پس از جنگ با زمان شروع آن، کاملاً متفاوت است.

در غزل آغاز جنگ، آرایه‌ها محدود بودند و معمولاً به تشبیه و استعاره و یکسری نمادها خلاصه می‌شدند امّا در تصویر غزل پس از جنگ، علاوه‌بر اینکه در شیوۀ به‌کارگیری این چند آرایه، تغییراتی به‌وجودآمد، آرایه‌های دیگر هم در تصویرگری، نقش‌پیداکردند؛ برای مثال، آرایه‌هایی مثل کنایه یا تلمیح، با شیوه و واژه‌های قدیمی در تصویرسازی دخالت داده نمی‌شدند بلکه شاعر از تلمیحات نو و کنایه‌های تازه، بهره‌می‌برد. نکتۀ بعد در مورد غزل پس از جنگ، اقبال شاعران به نوجویی‌های جریان شعر آزاد و استفاده از شیوه‌های تصویرسازی به کمک عناصر غیربلاغی بود که برخی از این شیوه‌ها مثل آغاز و پایان ناگهان، استفاده از سه نقطه، ورود روایت و داستان‌وارگی در غزل، تصویرسازی بر اساس توصیف یا تغییر لحن، در ساخت تصاویر تازه، نقش مؤثّری دارند.

در نتیجه وقتی شرایط سیاسی و اجتماعی کشور تغییرکرد؛ زبان و موضوع غزل جنگ نیز تغییرکرد و به پیروی از آن، تصویر غزل، عناصر و شیوه‌های پردازش آن نیز دگرگون شد که این موضوع، نشان‌دهندۀ اهمیت شرایط سیاسی و اجتماعی بر تمام ساحت‌های شعر ازجمله شاعر است.

فهرست منابع

آزادبخت، فروزان. (۱۳۹۶). ***دیگری***. تهران: پایا.

اخلاقی، زکریا. (۱۳۹۵). ***تبسم های شرقی***. دوم. قم: ذوی‌القربی.

امیری اسفندقه، مرتضی. (۱۳۸۷). ***کوار***. دوم. تهران: تکا.

امین پور، قیصر. (۱۳۹۶). ***مجموعه کامل اشعار***. چهاردهم. تهران: مروارید.

باقری، ساعد. (۱۳۶۸). ***نجوای جنون***. سوم. تهران: برگ.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۹۹). ***مجموعه اشعار***. دوازدهم. تهران: نگاه.

بیگی حبیب‌آبادی، پرویز. (۱۳۸۳). ***زخم، غزل، زاویه***. تهران: سورۀ مهر.

حسینی، سیّدحسن. (۱۳۸۵). ***هم صدا با حلق اسماعیل***. دوم. تهران: سورۀ مهر.

حسینی، محمّدکاظم. (۱۳۹۶). ***مردمک سالاری***. تهران: شانی.

ذکاوت، خلیل. (۱۳۷۷). ***فصل شروع کبوتر***. شیراز: راهگشا.

سهیلی، مهدی. (۱۳۷۵). ***لحظه‌ها و صحنه‌ها***. هفتم. تهران: پوپک.

شاهرخی، محمود. (۱۳۸۷). ***اعجاز درد***. دوم. تهران: تکا.

طاهری، قدرت‌الله. (۱۳۹۳). ***بانگ در بانگ***. تهران: علمی.

عزیزی، احمد. (۱۳۷۶). ***روستای فطرت***. سوم. تهران: برگ.

_____ .(۱۳۸۶). ***قوس غزل***. تهران: نیستان.

علایی، سعید. (۱۳۸۷). ***جریان‌شناسی‌شعرانقلاب اسلامی***. تهران: مرکز اسناد انقلاب.

علی‌اکبری، رضا. (۱۳۷۴). ***مجموعه شعر شهدای شیمیایی***. تهران: دفتر ادبیات نهاد.

کاظمی، محمّدکاظم. (۱۳۹۰). ***ده شاعر انقلاب***. دوم. تهران: سورهٔ مهر.

_____ .(۱۳۹۷). ***شعر پارسی***. سوم. مشهد: سپیده‌باوران.

کافی، غلامرضا. (۱۳۹۰). ***عطر بهار نارنجک***. شیراز: شاه‌چراغ.

کی‌منش(مشفق کاشانی)، عباس. (۱۳۸۸). ***پنجره‌ای به آفتاب***. دوم. تهران: سورهٔ مهر.

مجاهدی، محمّدعلی. (۱۳۷۷). ***یک صحرا جنون***. قم: دارالصادقین.

محدثی‌خراسانی، زهرا. (۱۳۸۸). ***شعر آیینی و تأثیر انقلاب اسلامی بر آن***. تهران: عاشورا.

محمودی، سهیل. (۱۳۸۱). ***می‌خواهم عاشقانه‌تر بخوانم***. تهران: نقش سیمرغ.

مختارپور، علیرضا. (۱۴۰۰). ***راز گلستان***. تهران: کتاب نشر.

مرادی، محمّد. (۱۳۹۱). ***ترانه‌های مسلسل***. مرودشت: بوی باران.

_____ . (۱۳۹۵). ***به تاوان صبری که نداشتم***. شیراز: رخشید.

مردانی، نصرالله. (۱۳۷۴). ***سمند صاعقه***. تهران: حوزهٔ هنری.

_____ . (۱۳۷۶). ***قانون عشق***. تهران: صدا.

موسوی، سیّدمهدی. (۱۳۹۱). ***حتی پلاک خانه را***. سوم. تهران: فصل پنجم.

موسوی قهفرخی، کبری. (۱۳۸۸). ***ترانهٔ ماهی‌ها***. دوم. تهران: سوره مهر.

موسوی گرمارودی، سیّدعلی. (۱۳۸۹). ***صدای سبز***. دوم. تهران: قیاسی.

میرجعفری، سیّد اکبر. (۱۳۸۷). ***گندم و بلدرچین***. تهران: تکا.

میرشکاک، یوسفعلی. (۱۳۸۷). ***زخم بی‌بهبود***. دوم. تهران: حوزهٔ هنری.

هدایتی فرد، ندا. (۱۳۸۶). ***هوای غزل‌آلود***. مشهد: سخن‌گستر.

هراتی، سلمان. (۱۳۸۰). ***مجموعه کامل اشعار***. دوم. تهران: دفتر شعر جوان.

References[In Persian]

Akhlaghi, Zakaria. (2016). *Eastern smiles* (2nd ed.)Qom: Zavelghorba (in Persian)

Alaei, Saeed. (2008). *A Genealogy of the Poetry of the Islamic Revolution*. Tehran: The Center for Revolution Documents (in Persian)

Ali Akbari, Reza (1995). *The poetry collection of chemical martyrs*. Tehran: Daftar-e Adabiyāt-e Nahād (in Persian)

Aminpour, Qaiser. (2017*). The complete poems* (14th ed.). Tehran: Morvarid. (in Persian)

Amiri Esfandaghe, Morteza. (2008). *Kavār.* (2nd ed.). Tehran: Taka (in Persian)

Azadbakht, Forouzan. (2017). *The Other*. Tehran: Paya. (in Persian)

Azizi, Ahmad (2007). *The Arc of the ghazal*. Tehran: Neyestan. (in Persian)

Azizi, Ahmad. (1997*). The village of nature*. (3rd ed.). Tehran: Barg (in Persian)

Bagheri, Saeed. (1989). *Whisper of Madness*. (3rd ed.). Tehran: Barg (in Persian)

Behbahani, Simin. (2020). *Collected Poems*. (12th ed.). Tehran: Negah (in Persian)

Beigi Habibabadi, Parviz. (2004*). Wound, Ghazal, Angle*. Tehran: Soureh Mehr. (in Persian)

Hedayatifard, Neda. (2007). *Air full of ghazal*, Mashhad: Sokhan Gostar. (in Persian)

Herati, Salman. (2011). *The complete poems*. (2nd ed.). Tehran: Daftar-e Sher-e Javan (in Persian)

Hosseini, Mohammad Kazem. (2017). *Pupilocracy*. Tehran: Shani. (in Persian)

Hosseini, Seyed Hassen. (2006). *In unison with the throat of Ismail*. (2nd ed.). Tehran: Soureh Mehr. (in Persian)

Kafi, Gholamreza. (2011*). The Scent of the Orange-Blossom Grenade*. Shiraz: Shahcheragh. (in Persian)

Kazemi, Mohammad Kazem (2011). *Ten poets of the Revolution*. (2nd ed.). Tehran: Soureh Mehr. (in Persian)

Kazemi, MohammadKazem (2018). *Persian poetry*. (3rd ed.). Mashhad: Sepideh Bavaran (in Persian)

Keymanesh (Moshfegh Kashani), Abbas. (2009*). A window to the sun*. (2nd ed.). Tehran: Soureh Mehr. (in Persian)

Mahmoudi, Soheil. (2002*). I wish to sing more amorously*. Tehran: Naghsh-e Simorgh (in Persian)

Mardani, Nasrollah (1997). *The law of love*. Tehran: Seda (in Persian)

Mardani, Nasrollah. (1995). *Samand of lightning*. Tehran: Hozeh-ye Honari (in Persian)

Mirjafari, Seyed Akbar. (2008*). Wheat and quail*. Tehran: Taka. (in Persian)

Mirshakak, Yusefali. (2008).*The Unhealed Wound*. (2nd ed.). Tehran: Hozeh-ye Honari. (in Persian)

Mohaddesi Khorasani, Zahra. (2009*). Religious poetry and the impact of the Islamic Revolution on it*. Tehran: Ashoura. (in Persian)

Mojahedi, Mohammad Ali. (1998*). A desert of madness*. Qom: Darol-Sadeghin. (in Persian)

Mokhtarpour, Alireza. (2021). *The Secret of Golestan*. Tehran: Ketab Nashr. (in Persian)

Moradi, Mohammad (2016). *For the price of a patience I lacked*. Shiraz: Rakhshid. (in Persian)

Moradi, Mohammad. (2012*). Machine-gun songs*. Marvdasht: Bouy-e Baran (in Persian)

Mousavi Garmaroudi, Seyyed Ali. (2010). *Green sound*. (2nd ed.). Tehran: Ghiasi. (in Persian)

Mousavi Qahfarokhi, Kobra. (2009). *The songs of the fish*. (2nd ed.). Tehran: Soureh Mehr. (in Persian)

Mousavi, Seyyed Mahdi. (2012). *Even the house number plate*. (3rd ed.). Tehran: Fasl-e Panjom. (in Persian)

Shahrokhi, Mahmoud. (2008). *The miracle of pain*. (2nd ed.). Tehran: Taka. (in Persian)

Soheili, Mehdi. (1996). *Moments and Scenes*. (7th ed.). Tehran: Poupak. (in Persian)

Taheri, Ghodratollah. (2014). *Call within call*. Tehran: Elmi. (in Persian)

Zekavat, Khalil. (1998*). The Season of the Dove's Beginning*. Shiraz: Rahgosha. (in Persian)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی