Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 16, Consecutive Number 41, September 2025
Pages 333-362 **(research article)**
Received: January 07, 2025 **Revised:** February 24, 2025 **Accepted**: March 02, 2025
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Compound Political-Lyrical Images in Mirzā Ghahramān Malāyeri's Sonnets

Seyyed Mohammad. Arta[1]
1: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran: sm.arta@cfu.ac.ir

Abstract: Persian poets have always used various literary tools and techniques as the subject of their artistic practices. One of these literary elements is imagery, which has many aesthetic values. Mirzā Ghahramān Pākbin Malāyeri, knowing the importance of poetic images in enriching the literary essence of poetry, has also used this artistic element. This research aims to study poetic images in Mirzā Ghahramān Malāyeri's sonnet using a descriptive-analytical method to introduce the audience to a new and unknown type of poetic imagery that has been neglected so far. The result of the research indicates that one of Malāyeri's techniques is the combination of lyrical and political images to create of a new type of image, which we have named "compound image" in the present study. In a single verse, the poet presents political themes and events of his era in the form of literary images and artistically and synthetically blends these political images with lyrical images, creating a composite image with high frequency, which can be said to be unprecedented in Persian literature. These two images have the same value in terms of aesthetics and meaning and are equal in terms of scope. And, these images are so intertwined that the reader cannot easily prefer one over the other. The innovative combination of these two types of images reinforces ambiguity in the image and challenges the mind with inherently high artistic value.
Keywords: Rhetoric, Sonnet, Compound image, Political-Lyrical, Mirza Ghahraman Malayeri.

- S.M. Arta (2025). "Compound Political-Lyrical Images in Mirzā Ghahramān Malāyeri's Sonnets". Semnan University: *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. 16(41). 333-362.
Doi: 10.22075/jlrs.2025.36830.2607

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال شانزدهم ـ شمارهٔ ۴۱ ـ پاییز ۱۴۰۴

صفحات ۳۶۲-۳۳۳ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۳/۱۰/۱۸ بازنگری ۱۴۰۳/۱۲/۰۶ پذیرش ۱۴۰۳/۱۲/۱۲

تصاویر مرکب سیاسی- غنایی در غزلیات میرزا قهرمان ملایری

سید محمد آرتا [۱]

۱: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، ایران، تهران. sm.arta@cfu.ac.ir

چکیده: شاعران زبان فارسی همواره ابزارها و فنون مختلف ادبی را دست‌مایهٔ هنرورزی‌های خود قرار داده‌اند. یکی از این عناصر ادبی، تصویرپردازی است که ارزش‌های زیبایی‌شناختی فراوانی دارد. میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری نیز با علم به اهمیت تصاویر شعری در غنای جوهر ادبی کلام، از این عنصر هنری بهره برده است. این پژوهش بر آن است تا با شیوهٔ توصیفی - تحلیلی، به مطالعهٔ تصاویر شعری در غزل‌های میرزا قهرمان ملایری بپردازد تا از این طریق، مخاطبان را با نوع جدید و کمترشناخته‌شده‌ای از تصاویر شعری که تا کنون مغفول مانده است، آشنا کند. برایند پژوهش بیانگر آن است که یکی از شگردهای سخنورِ ملایر، تلفیق تصاویر غنایی با تصاویر سیاسی و آفرینش نوعی تصویر جدید است که ما در پژوهش حاضر، آن را «تصویر مرکب» نام نهاده‌ایم. شاعر، نه در محور عمودی غزل، بلکه در یک بیت، مضامین و وقایع سیاسی عصر خویش را در قالب تصاویر ادبی عرضه کرده و این تصاویر سیاسی را به‌شکلی هنرمندانه و ترکیبی، با تصاویر غنایی در هم آمیخته و تصویر مرکبی خلق کرده که با توجه به بسامد بالای آن، می‌توان گفت در ادب فارسی بی‌سابقه است. این دو تصویر از نظر زیبایی‌شناسی و معنایی، ارزش یکسانی دارند و از لحاظ گستردگی با یکدیگر برابرند و آنچنان با هم ممزوج شده‌اند که خواننده نمی‌تواند به‌راحتی یکی را بر دیگری ترجیح دهد. تلفیق خلاقانهٔ این دو نوع تصویر، موجب شکل‌گیری ایهام در تصویر و به چالش کشیدن ذهن مخاطب و ابهام ادبی می‌شود که ذاتاً ارزش هنری والایی دارد.

کلیدواژه: بلاغت، غزل، تصویر مرکب، سیاسی- غنایی، میرزا قهرمان ملایری.

- آرتا، سید محمد (۱۴۰۴). «تصاویر مرکب سیاسی‌غنایی در غزلیات میرزا قهرمان ملایری». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۶(۴۱). ۳۶۲-۳۳۳.

Doi: 10.22075/jlrs.2025.36830.2607

۱. مقدّمه

شاعران برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و غنی‌کردن جنبه‌های ادبی و زیبایی‌شناسی شعر خود، از شیوه‌های مختلفی بهره می‌برند و شگردهای هنری گوناگونی را به کار می‌گیرند. یکی از شگردها و فنونی که اغلب شاعران به‌منظور اعتلای ادبیّت کلام خود از آن بهره می‌برند، کاربرد صورخیال و سوق دادن کلام خود به‌سوی تصویرپردازی ادبی است. «تصویر یا ایماژ از اصلی‌ترین عناصر شعری است و هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی بدون تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد» (نوروزی، ۱۳۹۴: ۱۴۳). تصاویر شعری موجب می‌شود تا محتوا و پیام شعر هرچه بیشتر و بهتر بر ذهن و جان مخاطب بنشیند و درک آن برای خواننده ساده‌تر شود و شعر به‌راحتی در حافظه ثبت گردد. تصاویر شعری که همچون تابلویی زیبا در مقابل احساس و دیدگان مخاطب قرار می‌گیرند، جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسی شعر را هم تقویت می‌کند و موجب جاودان شدن شعر و شاعر می‌شوند؛ تا جایی که می‌توان اذعان کرد، اشعاری که تصویری‌تر و سرشار از صورخیال‌های متنوع و پربارتری هستند، به دلیل برخورداری از جوهر هنری غنی‌تر و پرمایه‌تر، اغلب ماندگاری و بقای بیشتری دارند. به‌علاوه، تصاویر شعری موجب تأثیر بیشتر کلام بر مخاطب می‌شود و به‌عنوان «عنصر اصلی و سازندهٔ شعر، تأثیر شعر تا حد زیادی بر پایهٔ آن است» (بهنام‌فر و طلایی، ۱۳۹۳: ۸۰). ازاین‌روی، شاعران و سخنوران در طول حیات هنری خود، همواره اهتمام و عنایت ویژه‌ای به کاربرد تصاویر ادبی در کلام خود داشته‌اند.

میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری[۱] (۱۲۵۸ش-۱۳۲۶ش) نیز همانند دیگر اسلاف سخنور و هنرمند خویش، به اهمیت و جایگاه تصاویر شعری پی برده و به ارزش هنری و

---

۱. میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری، متخلص به قهرمان، در سال ۱۲۵۸ش هم‌زمان با حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار در روستای آورزمانِ ملایر، واقع در جنوب شرقی استان همدان دیده به جهان گشود. او فرزند حسینقلی بیگ ترکمان است و با توجه به شهرت ترکمان، به نظر می‌رسد که این طایفه از بومیان آورزمان نبوده‌اند و در دورهٔ صفوی به آنجا مهاجرت کرده‌اند (رک: پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: هفت). شاعر در اشعارش به ترکمان‌بودن خود اشاره کرده است:

زیبایی‌شناسی صورخیال و نقش آن در ادبیت کلام آگاهی کامل یافته بود. به همین دلیل، وی در کاربرد تصاویر شعری در سخن خود، شگردهای بدیع و نوینی را به کار بست که می‌توان گفت در تجربه‌های هنری شعر فارسی کم‌سابقه است. اهمیت این‌گونه شگردهای هنری در شعر میرزا قهرمان و شناخت این نوع تجربه‌ها و هنرورزی‌های نوظهور شعر فارسی، موجب شد تا نگارنده در وجیزهٔ حاضر، به بررسی و تحلیل تصاویر شعری در غزل‌های سخنور ملایری بپردازد و گونه جدیدی از تصاویر ادبی را با عنوان «تصاویر مرکب» در شعر او معرفی کند.

هر چند ملایــری است، اما اصلش ز نژاد ترکمان است (همان: ۱۷۹)

قهرمان در دوران خردسالی به مکتب رفت، اما به‌دلیل تنگناهای معیشتی و بی‌توجهی پدر به نبوغ و توانایی‌هایش، به‌زودی درس و مکتب را رها کرد و برای امرار معاش خانواده به کار مشغول شد و نتوانست از دانش و علم بهرهٔ کافی برگیرد (رک: برقعی، ۱۳۸۶: ۲۸۳۴/۴). چندی نگذشت که به سبب استعداد و قریحهٔ سرشاری که در امر نگارش و انشا داشت، دفتردار و حساب‌دار خان‌ها و حاکمان منطقه شد و لقب «میرزا» یافت (رک: حقیقت، ۱۳۶۸: ۴۶۳). نبوغ او در نگارش و سخنوری، فرصت معاشرت و مصاحبت با حکما و فضلا را برایش فراهم کرد و همین بهانه‌ای برای توسعهٔ اطلاعات و دانش او شد و شخصیت علمی و ادبی‌اش در سایهٔ همین نشست و برخاست‌ها، رفته‌رفته شکل گرفت و تکوین یافت. قهرمان از طریق مقالاتی که بزرگان علم و ادب در مجلات عصر او منتشر می‌کردند با فرهنگ و ادبیات ایران آشنا شد. آشنایی با قلم و اندیشهٔ استادانی چون وحید دستگردی، عباس اقبال، محمدعلی فروغی، علامه محمد قزوینی، علی‌اصغر حکمت، رشید یاسمی و حسن پیرنیا، آرام‌آرام مقدمات سخنوری قهرمان را فراهم می‌کرد. افزون بر آن، قهرمان با بزرگان علمی و فرهنگی ملایر، نظیر ابوتراب هدایی و ابراهیم صفایی نیز مصاحبه و مکاتبه داشت. وحید دستگردی که در سفر خود به همدان و شهرستان‌های اطراف آن، به دنبال کشف و شناخت شعرا و دانشمندان گمنام بوده است، در روستای آورزمان ملایر با میرزا قهرمان دیدار می‌کند. شرح کامل این دیدار در شمارهٔ اول مجلهٔ *ارمغان* آمده است (پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: ۳۷۱). بعدها میرزا قهرمان به درخواست وحید دستگردی، زندگی‌نامه‌اش را به قلم خودش برای ایشان می‌فرستد تا در مجلهٔ ارمغان چاپ شود (رک: همان: ۳۷۲). این شرح حال که به نثر نوشته شده، نشان می‌دهد که وی علاوه بر شاعری، در نثر نیز استعداد و نبوغ شگرفی داشته است. او سه زن اختیار کرد و از آنان صاحب پنج پسر و سه دختر شد. سرانجام میرزا قهرمان در دهم مهرماه ۱۳۲۶ش، مصادف با حکومت پهلوی دوم، چشم از جهان فروبست و در روستای خویش به خاک سپرده شد. کلیات او مشتمل بر ۲۸۰ غزل، ۳۰ قصیده، ۴۴ مثنوی، ۱۰۶ قطعه، ۴ ترکیب‌بند، ۳ مخمس و تعدادی رباعی و دوبیتی است که یک‌بار توسط فرزندش و بار دیگر با تصحیح محمدحسین فروغی و مقدمهٔ میرجلال‌الدین کزازی چاپ و منتشر شده است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

اصطلاح «تصویر» در علم بیان که شاخه‌ای از علوم سه‌گانهٔ بلاغت سنتی محسوب می‌شود، وجود ندارد؛ بلکه اصطلاحی تازه به شمار می‌رود که علوم بلاغی جدید به آن پرداخته است (البستانی، ۱۳۷۱: ۳۱). به نظر می‌رسد «جاحظ»، نخستین منتقد و ادیبی است که در تحلیل‌های خود به تصویر شعری توجه کرد و این عنصر شعری را به دیگران نیز شناساند (جاحظ، ۳/۱۹۶۹: ۱۳). ابن‌طباطبا العلوی (ابن‌طباطبا العلوی، ۱۹۸۲: ۳۶-۱۲) و جرجانی (جرجانی، ۱۳۸۹: ۱۳۹) نیز ذیل مبحث تشبیه به موضوع تصویر اشاره کرده‌اند.

پژوهشگران و ادبای معاصر ایران در آثار علمی خود، توجه ویژه‌ای به مفهوم تصویر کرده‌اند. از جمله اسماعیل نوری‌علا در کتاب *صور و اسباب در شعر امروز ایران*، صورخیال و تصاویر ادبی را جزء جدایی‌ناپذیر شعر و یکی از ارکان اساسی آن دانسته است. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب *صورخیال در شعر فارسی* که یکی از آثار مفصل و دقیق در حوزهٔ شناخت صورت‌های خیال محسوب می‌شود، بسیاری از مفاهیم مربوط به صورخیال نظیر تخیل، خیال و تصویر را توضیح داده و با کمک نظرات منتقدان غرب و بلاغیون عرب، تصویر و جنبه‌های مختلف آن را تحلیل کرده است. محمود فتوحی نیز در کتاب *بلاغت تصویر* به‌طور مفصل کلیاتی را دربارهٔ تصویر انواع آن و نقش عاطفه و احساس در تصاویر شاعرانه و جایگاه آن در مکاتب ادبی نظیر مکتب کلاسیسم، مکتب رمانتیسم و... بررسی کرده است. علیرضا مظفری در کتاب *خیل خیال* به بررسی نقش عوامل و عناصر مختلف شعری در ایجاد صورخیال در شعر حافظ پرداخته است. در دانشنامه‌ها و فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی نیز، توضیحاتی دربارهٔ اصطلاح تصویر و صورخیال ارائه شده است.

به پژوهش‌هایی نیز که در قالب مقاله انجام شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فتوحی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با عنوان «تصویر خیال» تصویر را به دو دستهٔ تصاویر واژگانی و تصاویر خیال تقسیم کرده و بعد از تعریف و تبیین هرکدام، تصویرپردازی

در سطح و تصویر اعماق را از هم متمایز نموده است. شوقی نوبر (۱۳۸۸) نیز به تودرتویی تصاویر شعری حافظ پرداخته و چنین ابراز کرده است که ذهن حافظ در ابداع صورخیال غالباً ترکیب‌گرا است؛ یعنی صورخیال حاصل از طبیعت را یک‌جا کنار هم می‌نشاند. صرفی (۱۳۸۸) صور بیانی مضاعف در شعر فارسی را بررسی کرده و برای صور بیانی مضاعف، دو دستهٔ کلی قائل شده است: الف) ترکیب دو صورت بیانی با یکدیگر ب) ترکیب یک صورت بیانی با یک آرایه بدیعی. دستگیر و عبدلی (۱۳۹۴) نیز بن‌مایه‌های اجتماعی صورخیال در غزلیات حافظ شیرازی را کاویده و به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ صورخیال را در خدمت بیان دردهای اجتماعی به کار گرفته است. مهرکی و بصیرپور (۱۳۹۵) خاستگاه تصاویر اجتماعی‌سیاسی در شعر صائب را بررسی کرده‌اند. برایند پژوهش آنان بیانگر آن است که چون صائب ارتباط مستقیمی با حکومت و دربار داشته، تأثیرپذیری او از شرایط حاکم، دور از انتظار نیست. اخیانی و مؤمنی (۱۴۰۱) تصویرهای متقارن در شعر حافظ را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که استفادهٔ هم‌زمان از چند عنصر زیبایی‌آفرین در سخن، منشور ویژه‌ای ایجاد می‌کند و درنهایت منجر به خلق دو تصویر قرینه در بیت می‌شود. طاهری (۱۴۰۲) در پژوهشی تصویرهای هم‌پیوند را در غزلیات حافظ بررسی کرده است. نتیجهٔ مهمی که از این پژوهش به دست می‌آید، این است که وقتی چند تصویر به‌صورت متراکم در ساختار یک بیت ذکر می‌شود، به‌دلیل تصرف شاعرانه است و تصرف شاعرانه، یکی از شگردهای هنری ناخودآگاه شاعر محسوب می‌شود.

دربارهٔ شعر قهرمان ملایری نیز سه پژوهش انجام شده است که هیچ ربطی به بحث تصویر و صورخیال ندارد: صالحی‌زاده (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ خود موضوع سنت و تجدد را در شعر قهرمان ملایری کاویده است. امیری (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامهٔ خود به بررسی مضامین سیاسی‌اجتماعی در شعر شاعر ملایری پرداخته است. حیدری و امیری (۱۴۰۰) در مقاله‌ای رویکردهای نوین تعلیم و تربیت را در شعر میرزا قهرمان بررسی کرده‌اند.

چنان‌که پیشینهٔ تحقیق نشان می‌دهد، تاکنون هیچ پژوهشی در زمینهٔ تلفیق دو مفهوم عشق و سیاست در قالب تصاویر شعری، نه در شعر شاعران پیشین و نه در شعر میرزا

قهرمان ملایری، انجام نشده است. ازاین‌رو، جُستار پیش‌رو، به‌منظور واکاوی گونهٔ خاصی از تصویر ادبی و هنری در ادب فارسی که پیش‌تر بی‌سابقه بوده و نیز با هدف معرفی بیشتر و درخور میرزا قهرمان ملایری که شاعری نسبتاً ناشناخته محسوب می‌شود، انجام شده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. تصویر

به دلیل پیوند تصویر با عنصر خیال، رسیدن به تعریف جامع و کاملی از اصطلاح تصویر، امر دشواری است. منتقدان و صاحب‌نظران هریک براساس نگرش و دیدگاه‌های خود، تعاریف متعددی از این اصطلاح ارائه کرده‌اند. در *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی* در تعریف تصویر آمده است: «صورت خیال، در اصطلاح شعر، نمایاندن اشیاء، اعمال، افکار، احساسات، ایده‌ها و بیان اندیشه و هر تجربهٔ حسی و فراحسی از راه زبان است» (انوشه، ۲/۱۳۸۱: ۳۶۷). در کتاب *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*، برای تصویر، چنین تعریفی ارائه شده است: «تصویر، انگاره یا پنداره، شکل ترسیم‌شده، تجسم‌شده یا تصویرشدهٔ یک چیز، چه به شکل ذهنی، چه خطی، چه آوایی و چه جسمی است» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

برخی تصویر را با مباحث علم بیان در بلاغت اسلامی مرتبط می‌دانند و عناصری را که در علم بیان مطرح می‌شوند، بستر شکل‌گیری تصاویر شعری و هنری قلمداد می‌کنند و بر این اساس، برای تصویر این تعریف را ارائه می‌دهند: «تصویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... اطلاق می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹). برخی دیگر از ادبا و صاحب‌نظران نیز علم بیان و عناصر مجازی مانند تشبیه، استعاره، نماد، کنایه، حس‌آمیزی و... را عرصهٔ جولان تصاویر ادبی و دلیل شکل‌گیری آن می‌دانند.[۱] در بیشتر تعاریف، بر جنبهٔ بصری تصویر تأکید شده است؛ اما حوزهٔ مفهوم

۱. رجوع کنید به: (فتوحی، ۱۴۰۱: ۴۶؛ داد، ۱۴۰۳: ۱۳۹؛ انوری، ۳/۱۳۸۲: ۱۷۶۶؛ فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۲۰۵).

تصویر بسیار گسترده‌تر از جنبه‌های بصری است و عرصهٔ آن در اثر اختلاف برداشت‌ها مختلف است.[۱]

شماری از منتقدان، تصویر را همان مفاهیم ذهنی تلقی کرده‌اند و از منظر رابطهٔ مصادیق بیرونی زبان و مفاهیم درونی و ذهنی به تعریف و تفسیر تصویر پرداخته و تصور را به معنی برقراری پیوند نو و خلاقانه میان اجزا و عناصر محسوس و معقول دانسته‌اند. در این دیدگاه، تصویر انتقال هنری پیام و رساندن خلاقانهٔ معنا به مخاطب یا خواننده است. بر این اساس، «تصویر عنصری است که امکان ارتباط میان تجربه‌های فیزیکی و بیرونی ما را با عرصهٔ خیال و حوزه‌های درونی و شناختی پیچیده‌تر فراهم می‌آورد» (صفوی، ۱۴۰۱: ۳۷۳). نویسنده یا شاعری که زبان و واژگان واقعی و قاموسی را با هدف ترسیم یک تصویر در مقابل دیدگان یا در ذهن مخاطب یا خواننده به‌کار ببرد، تصویر را به ساحت زبان فراخوانده و به آفرینش هنری دست زده است.

نقطهٔ مشترک تعاریف تصویر، مسئلهٔ ارتباط است. روشن است وقتی از رابطه سخن می‌گوییم، دو عنصر یا دو چیز در دو سوی رابطه وجود دارد که بر آن تأکید می‌شود. آنچه در شعر از بیان دو سوی رابطه مطرح می‌شود، به هر صورتی که باشد، تصویر نامیده می‌شود (نوری‌علاء، ۱۳۴۸: ۵۵). این تصاویر هستند که قدرت تبیین اندیشه و فکر شاعرانه را گسترش می‌دهند و شاعر را در بیان بلیغ و تأثیرگذار اندیشهٔ خود به بهترین شکل ممکن یاری می‌دهند؛ روشن است که تصویر تا چه حد می‌تواند در انتقال بهتر و دقیق‌تر پیام یا محتوای موردنظر شاعر، ایفای نقش کند؛ چراکه فکر و اندیشه و در کل، مافی‌الضمیری که به‌صورت نمایشی و تصویری به دیگر سوی رابطه، یعنی خواننده یا مخاطب منتقل شود، بسی عمیق‌تر به ذهن و جان او می‌نشیند و تأثیری شگرف در وجودش بر جای می‌نهد. پس می‌توانیم بگوییم که «شعر بالیدن یک رابطه است. پرورش یک فکر خام است از راه درهم‌آمیزی کلمات و اختلاط بارهای عاطفی و ذهنی آن‌ها»

۲. امروزه منتقدان معتقدند که تصویر با حواس دیگر از قبیل حس شنوایی و لامسه نیز مربوط است و تأکید می‌کنند که کلمات دلالت‌کننده بر تجربه‌های حسی مختلف می‌توانند بیان‌های ایماژی یا تصویر خیال بسازند (رک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۵؛ سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۶۷؛ فتوحی، ۱۴۰۱: ۴۳).

(همان: ۵۷). تصویر، تعریف و تفسیر ذهن، احساس و ادراک از عناصر و پدیده‌های پیرامون است و هرچه این تعریف و تفسیر بدیع‌تر و خلاقانه‌تر باشد، تصویر ادبی، هنری‌تر و منحصربه‌فرد خواهد بود. این خلاقیت از رهگذر پیوند خیال با تصویر است. تصاویر هنری درواقع، حاصل خیال‌های دورودراز و پیچیدهٔ شاعر هستند. می‌توان گفت که ارزش هنری تصویر ادبی به میزان خیال‌انگیز بودن آن بستگی دارد؛ یعنی هرچقدر تصویر خیال‌انگیزتر باشد، ارزش هنری و غنای زیبایی‌شناسی آن بیشتر است. بنا بر پیوند عنصر خیال با تصویر، می‌توان تصاویر شعری و ادبی را شیوهٔ بدیع تعریف و ارائهٔ پدیده‌ها با کمک ابزار و قوای توانمند خیال دانست؛ برای نمونه، شاعر «قطرات شبنم روی گل» را می‌بیند و با کمک قوهٔ خیال، این تصویر واقعی را پردازش می‌کند و به شکل تصویر ادبی و هنریِ «قطرات اشکی که بر گونهٔ عاشق نشسته است» تعریف و ارائه می‌دهد. شاعر با ارائهٔ این تصویر هنری، از عرصهٔ واقعیت به قلمرو خیال قدم می‌گذارد و در این دنیای خیالی است که مخاطب، شاهد هنرورزی‌های ادبی شاعر است. «تصویرسازی در شعر نوعی آفرینش هنری است که شاعر به‌وسیلهٔ آن به کلمات و اشیاء، رنگی از زندگی می‌بخشد و به یاری این تصاویر، دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). ازاین‌روست که رولان بارت[1] معتقد است که کارکرد تخیل شاعرانه آن است که تصاویر واقعی را دگرگون کند و از آن‌ها تصاویری هنری بیافریند و این تصاویر هنری بدیع را در دنیای جدیدی عرضه کند (بارت، ۱۳۶۸: ۳۲).

۳. بحث

میرزا قهرمان ملایری همچون بسیاری از سخنوران دورهٔ خود، در شمار شاعرانی است که برای شعر، رسالت اجتماعی قائل است و شعر را ابزاری برای توصیف خط و خال معشوق نمی‌داند:

صفت قامت دلدار به طوبی کردن عقل داند چقدر زشت و سفیهانه بود
شرح و بسط می و معشوق سخندانی نیست حرف باید که پر از مغز و حکیمانه بود

1. Roland Barthes

کهنه شد فلسفهٔ خال و خط و ابرو و زلف آشنای خرد از این همه بیگانه بود
(پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: ۱۰۱)

او گرایش‌های اجتماعی و سیاسی دارد و نگرش اجتماعی در اشعار و تصاویر شعری‌اش به‌وضوح نمایان است. قهرمان، تمایلی به بیان مستقیم مسائل جامعهٔ عصر خود نداردY بلکه تمام تلاش خویش را به کار می‌بندد تا معانی حقیقی عالم را به تصویر بکشد و همچون تابلویی در مقابل چشمان مخاطب قرار دهد Yاما زبانی که سخنور ملایری برای بیان این تصاویر به کار برده، بیشتر با استفاده از کارکردهای مجازی بوده که تنها از رهگذر خیال، قابل‌فهم و ادراک است:

کس نتونسته بفهمد هنوز در پس این پرده چه تصویرهاست
(همان: ۴۷)

نکته در اینجاست که تصاویر شعری میرزا قهرمان، تک‌بعدی نیستY بلکه تصاویری مرکب و دوبعدی و حتی گاهی چندبعدی است. تصاویر شعری او تلفیق و ترکیبی از عشق و سیاست است. وی مضامین عاشقانه را با بن‌مایه‌های سیاسی به‌شکل هنرمندانه و ماهرانه‌ای درمی‌آمیزد و آن‌ها را در قالب تصاویر مرکب ادبی و هنری عرضه می‌کند. این دو تصویر، در یک بیت عرضه شده است و آنچنان در یکدیگر در هم تنیده‌اند که نمی‌توان هیچ‌یک را بر دیگری برتری داد و به‌عنوان مضمون اصلی یا تصویر اصلی بیت در نظر گرفت. به بیان دیگر، دو تصویر غنایی و سیاسی با ارزش زیبایی‌شناختی یکسان و برابر در بیت عمل می‌کنند و دوشادوش یکدیگر و به‌شکل موازی پیش می‌روند و به‌طور هماهنگ ذهن مخاطب را در انتخاب یکی از دو تصویر در ایهام و ابهام قرار می‌دهند و حس کنجکاوی وی را برمی‌انگیزند، به کنکاش و فعالیت ذهنی وامی‌دارند. در بسیاری از سروده‌های میرزا قهرمان، بافت کلی غزل نیز ترکیبی از این دو مضمون است و حتی نمی‌توان بر اساس بافت و فضای کلی غزل، یکی از دو تصویر سیاسی و غنایی را بر دیگری رجحان داد و به‌عنوان تصویر اصلی بیت در نظر گرفت؛ ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، این‌گونه تصاویر درهم‌آمیختهٔ سیاسی‌غنایی را «تصویر مرکب» نام نهاده‌ایم.

موضوع دیگری که در تصاویر مرکب اشعار میرزا قهرمان باید از آن یاد کنیم، مسئلهٔ سنت و تجدد است؛ مبحث تقابل سنت و تجدد و موضوع کهنه و نو، از موضوعات رایج زمانهٔ شاعر و عصر قاجار و دوران پهلوی اول است که در تفکر جامعهٔ ایرانی و در محافل علمی، ادبی و سیاسی آن روزگار روایی بسیار داشته و در آثار ادبی سخنوران این دوره نیز بازتاب یافته است. شاعران روشنفکر عصر قاجار و پهلوی اول در موضوع تقابل سنت و تجدد دو گروه بودند: گروه نخست سنت‌گرا بودند و قالب‌ها و سنت‌های شعری قدیم را با اندیشه‌ها و مفاهیم جدید اجتماعی هم‌سو نمودند و با میانه‌روی، سنت و تجدد را با یکدیگر آشتی دادند. ملک‌الشعرای بهار و ادیب‌الممالک فراهانی از این گروه‌اند. گروه دوم به قالب‌های قدیم و سنت‌های شعر کلاسیک روی خوشی نشان ندادند و اشعار خود را در قالب مستزاد، ترانه و تصنیف سرودند و مفاهیم رایج عصر خویش را در آن درج کردند. عشقی، ایرج‌میرزا، نسیم شمال و... از این گروه‌اند (پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: یازده).

در کلام شاعر ملایری، تقابل سنت و تجدد را در تصاویر مرکب می‌توان جست‌وجو کرد. بدین‌معنی که وی در کنار وفاداری به سنت‌های شعری و اقتباس‌های هنری از تصاویر عاشقانهٔ غزل کلاسیک فارسی، به نمودهای سیاسی و اجتماعی و مباحث نوین عصر خود هم توجه دارد و مباحث اجتماعی روزگار خود را در قالب تصاویر جدید سیاسی به تصویر می‌کشد. ترکیب تصاویر عاشقانهٔ کلاسیک با تصاویر سیاسی که برگرفته از محیط و وقایع جاری عصر شاعر است، موجب می‌شود تا مخاطب، به‌نوعی تلفیق و آشتی سنت و تجدد را در تصاویر مرکب شعری میرزا قهرمان درک کند. گویی میرزا قهرمان ملایری نیز در شمار روشنفکرانی است که راه پیشرفت و ترقی جامعهٔ ایرانی را توجه به نمودها و مظاهر عصر جدید در کنار حفظ سنت‌ها می‌داند و این نگرش را در تصاویر شعری خود بروز می‌دهد.

در شعر میرزا قهرمان، تصاویر سیاسی شامل دو طیف است: ۱. تصاویر شعری، برگرفته از مسائل سیاسی داخلی کشور است؛ مانند انتخابات مجلس شورای ملی،

بی‌کفایتی نمایندگان و وکلای ملت در مجلس ملی، تقابل سنت و تجدد، پریشانی اوضاع مملکت، فریبکاری سیاست‌مداران، استبداد پادشاه و طبقهٔ حاکم و... ۲. تصاویر شعری که از مسائل سیاسی جهانی و بین‌المللی اقتباس شده است؛ مانند جنگ اول و دوم جهانی و پیامدهای آن برای ایران، اعلام بی‌طرفی ایران در جنگ فراگیر دوم، عملکرد سیاست‌مدارانی همچون لنین و استالین، انقراض امپراتوری عثمانی به دست کمال پاشا (آتاترک)، آغاز اصلاحات و مدرنیته‌کردن کشور ترکیه و مسائلی از این دست. برای نمونه، در بیت زیر، بینندهٔ تصویر مرکب سیاسی‌غنایی هنرمندانه‌ای هستیم که با استعانت دو اضافهٔ تشبیهی خلق شده است. ترکیب‌های «وزیرِ خرد» و «ملکِ دل» هستهٔ مرکزی این تصویر مرکب و عامل اصلی شکل‌گیری آن محسوب می‌شوند:

گر از وزیرِ خرد حال ملکِ دل پرسی ز دستبردِ غمت عاجز از جواب شود

(همان: ۱۰۴)

در ترکیب نخست، شاهد تشبیه خرد به وزیر هستیم و در ترکیب دوم، شاعر دل را به ملک تشبیه کرده است. پس در این دو ترکیب تشبیهی، واژه‌های «خرد» و «دل»، مشبه و واژه‌های «وزیر» و «ملک»، مشبه‌به هستند. حال اگر دو مشبه (خرد/ دل) به‌کاررفته را محور اصلی معنای بیت در نظر بگیریم، با تصویری غنایی مواجه می‌شویم که همان تقابل همیشگی عقل و عشق و میراث شعر کلاسیک فارسی است: «اگر از عقل و خرد حال دل را بپرسی، از غم و اندوه حاصل از عشق تو از پاسخ دادن عاجز است (خرد، هیچ توجیهی برای غم عشق ندارد)»؛ اما اگر مضمون بیت را با دو مشبه‌به (وزیر/ ملک) بسنجیم، آن‌گاه شاهد هنرنمایی شاعر در خلق سویهٔ سیاسی تصویر خواهیم بود که تعریض و انتقادی است از وزرا و کابینهٔ دولت که با عملکرد ضعیف خود، نظام و اساس ملک و مملکت را پریشان کرده‌اند: «اگر از وزیر، از اوضاع و احوال مملکت بپرسی، به‌خاطر دستبردهایی که خود و دیگران زده‌اند، از پاسخ دادن عاجز است (جوابی ندارد که بدهد)». در ترکیب «دستبردِ غم» نیز شاهد کاربرد استعارهٔ مکنیه‌ای هستیم که تصویر دیگری را در دل تصویر مرکب بیت ایجاد کرده است و موجب شده تا در بیت با پدیدهٔ هنری «تصویر در تصویر» مواجه شویم. غم، به انسانی تشبیه شده است که دستبرد می‌زند.

سپس مشبه‌به (انسان) حذف شده و واژهٔ «دستبرد» که لوازم و ملائم آن به‌شمار می‌رود در بیت باقی مانده است. واژهٔ دستبرد، سویهٔ سیاسی تصویر مرکب موجود در بیت را تقویت کرده و تداعی‌کنندهٔ این موضوع است که در عهد قاجار و پهلوی، «وزرای کابینهٔ دولت، اهل دستبرد بوده‌اند!».

در بیت زیر نیز تصویر مرکبی وجود دارد که یک سوی آن، تصویری عاشقانه و سوی دیگر آن تصویری سیاسی است:

از چه بندیم به کابینهٔ زلفت دل را که شب و روز در آن سلسله صد بحران است

(همان: ۳۹)

در این بیت نیز «کابینهٔ زلف» اضافهٔ تشبیهی است و تصویر مرکب موجود در بیت به یاری این تشبیه خلق شده است. در این تشبیه، زلف را به بلندی و طولانی بودن، به کابینهٔ دولت تشبیه کرده است.[۱] زلف، مشبه است و کابینه، مشبه‌به. حال اگر مشبه (زلف) را محور اصلی بیت قرار دهیم، با تصویری غنایی مواجهیم که برگرفته از سنت غزل‌سرایی فارسی است؛ بدین معنی که: «چرا باید به زلف بلند تو دل ببندیم و عاشق تو شویم که پیوسته در آن دریا صدها موج خروشان وجود دارد؟» و اگر مشبه‌به (کابینه) را محور اصلی بیت در نظر بگیریم، با تصویری سیاسی مواجهیم؛ با این مضمون که: «چرا باید به کابینهٔ دولت دل ببندیم و به آن دل‌خوش باشیم؟»

در بیت زیر نیز کلمهٔ «کابینه» به قرینهٔ صارفهٔ «سیاه»، استعاره از زلف معشوق است:

کسی که بست به کابینهٔ سیاهش دل عجب مدار گر آواره بینی از وطنش

(همان: ۱۱۸)

---

۱. در مجلس اول شورای ملی، درمجموع، نه کابینه تشکیل و به مجلس معرفی شد: ۱. کابینهٔ میرزا نصرالله‌خان نائینی- مشیرالدوله پیرنیا؛ ۲. کابینهٔ میرزا سلطان‌علی‌خان وزیر افخم؛ ۳. کابینهٔ میرزا علی‌اصغرخان اتابک- امین‌السلطان؛ ۴. کابینه میرزا احمدخان مشیرالدوله؛ ۵. کابینهٔ میرزا ابوالقاسم ناصرالملک همدانی (قراگوزلو)؛ ۶. کابینهٔ حسینقلی‌خان نظام‌السلطنهٔ مافی؛ ۷. کابینهٔ دوم نظام‌السلطنهٔ مافی؛ ۸. کابینهٔ سوم نظام‌السلطنهٔ مافی؛ ۹. کابینهٔ میرزااحمدخان مشیرالسلطنه. دربارهٔ طولانی بودن کابینهٔ دولت در مجالس پنج‌گانهٔ شورای ملی در عهد قاجار، به‌ویژه در مجلس اول، رجوع کنید به: (گروه نویسندگان، ۱۳۹۳: ۲۷).

زلف معشوق در سیاهی همچون کابینه است. بر اساس مشبه (زلف) با تصویری عاشقانه و کلاسیک مواجهیم: هرکس به زلف سیاه او دل بست، اگر آواره و شیدا شود، جای تعجب نیست» و اگر دربارهٔ مفهوم بیت بر مبنای کابینه (مشبه‌به) قضاوت کنیم، با تصویری سیاسی روبه‌رو خواهیم شد: «هرکس به کابینه دل خوش کند، اگر از وطن رانده شود، جای تعجب نیست». سویهٔ سیاسی این بیت به تشکیل کابینهٔ سیدضیاء طباطبایی در اسفند ۱۲۹۹ و پس از کودتا علیه شاه قاجار اشاره دارد؛ اما کابینهٔ سیدضیاء دولت مستعجل بود و به دلیل عملکرد ضعیف او و دسیسهٔ انگلستان، بعد از نود روز منحل شد و سقوط کرد (رک: بهار، ۱/۱۳۸۶: ۱۰۱–۱۰۰). سیدضیاء نیز پس از آن، از کشور تبعید و در شهر ژنو ساکن شد. کابینهٔ او به دلیل دستگیری بسیاری از مخالفان، از جمله سیدحسن مدرس و صارم‌الدوله، به «کابینهٔ سیاه» معروف شد (رک: نجمی، ۱/۱۳۷۰: ۳۰؛ عاقلی، ۱/۱۳۷۴: ۲۶۰). با این وصف، ترکیب «کابینهٔ سیاه» در بیت ایهام نیز دارد و از نظر معنایی دوپهلو است که خود موجب شکل‌گیری تصویری دیگر، در دل تصویر مرکب قبلی شده است: ۱. کابینهٔ سیاه، استعاره از زلف سیاه معشوق است که دل بستن به آن، موجب سرگردانی و آوارگی عاشق است؛ ۲. کابینهٔ سیاه، اشاره به کابینهٔ سیدضیاء دارد که به نخست‌وزیری این کابینه دل‌خوش کرد و این دلبستگی به کابینه و قدرت، عاقبت موجب تبعید و آوارگی او از وطن شد. وجود چنین ایهام تصویرآفرینی، در دل تصویر مرکب قبلی موجود در این بیت، موجب آفرینش تصویری چندبعدی و چندلایه شده است. این تصویر چندلایه همچون کتاب مصوّری است که خواننده با تورّق آن، در هر صفحه، تصویری اعجاب‌آور را در مقابل دیدگان خود می‌بیند و بیش‌ازپیش از نبوغ و شگردهای ادبی شاعر لذت می‌برد و حس و نیاز زیبایی‌شناسی خود را اقناع می‌کند.

میرزا قهرمان، بار دیگر در قالب اضافهٔ تشبیهی، سیاست و عشق را کنار هم می‌نشاند و زلف معشوق را به سیاست تشبیه می‌کند:

در سیاستِ زلفت، داشت عالمی شورش چشم فتنه‌انگیزت، تازه کرد بلوا را

(پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: ۱)

واژه‌های «شورش» و «بلوا» در ارتباط با مشبه‌به (سیاست) بار معنایی سیاسی می‌یابند و درمجموع، شورش و قیام مردم را در دوران قاجار و مشروطه در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند؛ اما همین واژه‌ها در ارتباط با مشبه (زلف) مضمونی عاشقانه دارد: «زلف تو در میان خیل عاشقانت، شور و غوغایی به پا کرده و موجب پریشانی آنان شده است». تصویر ظریف و هنری دیگری که در این بیت خودنمایی می‌کند، استعارهٔ مکنیه‌ای است که در واژهٔ «چشم» به کار رفته است. شاعر در مصرع دوم، فتنه‌انگیزی و تازه کردن بلوا را به چشم نسبت داده است. اساس این استعارهٔ مکنیه بر چنین تشبیهی استوار است: «چشم همچون سیاست‌مداری است که هر لحظه، فتنه‌ای جدید به پا می‌کند و بلوایی تازه به راه می‌اندازد». سپس مشبه‌به (سیاست‌مدار) حذف و ویژگی‌ها و صفات آن به مشبه (چشم) نسبت داده شده است. در شواهد زیر نیز معشوق با قد موزون، حسن، ناز و چشم فتّان خود، انقلاب و غوغایی به راه انداخته و تصویر مرکب سیاسی- غنایی پیشین تکرار شده است:

خیز و قد موزون را در خرام و ناز آور　　تا به پا کنی هر سو انقلاب و غوغا را
(همان‌جا)

قدرت حسن تو نازم که ز فتّانی چشم　　انقلابی به میان بشر انداخته‌ای
(همان: ۱۵۸)

وجود تصاویر مرکب سیاسی‌غنایی در دیوان شاعر ملایری، بسامد بسیار بالایی دارد؛ تا جایی که می‌توان این مورد را یکی از ویژگی‌های سبکی میرزا قهرمان در غزل‌سرایی دانست. شاعر در دو بیت زیر نیز تصاحب کرسی‌های مجلس شورای ملی و برگزاری انتخابات مجدد برای مشخص شدن نمایندگان جدید را با مضمونی عاشقانه ترکیب کرده است که حاصل این تلفیق هنرمندانه، تصویر شعری مرکبی است که یک سوی آن تصویر سیاسی و سوی دیگر آن تصویر عاشقانه است:

کرسیِ دل همه وقت آنِ پری‌رویان است　　مدعی نیست کسی، علت تجدید چرا

انتخابش ز ازل تـا به ابـد همدوش است کـشمکش‌های تمدن‌کش تمدید چرا

(همان: ۲)

این تصویر مرکب با کمک اضافهٔ تشبیهی «کرسیِ دل» خلق شده است. ساختار این تشبیه چنین است: «دل همچون کرسی است». دل، مشبه و کرسی، مشبه‌به است. اگر مشبه (دل) را اساس و محور اصلی معنای بیت قرار دهیم، با مضمون و تصویری عاشقانه مواجه می‌شویم: «دل همیشه جایگاه زیبارویان و خوبان است و چون کسی مدعی تصاحب دل من نیست، پس نیازی به تجدید و تمدید این عهد وجود ندارد»؛ اما اگر مشبه‌به (کرسی) را محور معنای بیت در نظر بگیریم، با تصویری و مضمونی سیاسی روبه‌رو خواهیم بود: «کرسی‌های مجلس همیشه جای اشخاصی از طبقهٔ خاص جامعه است و چون کسی ادعایی نسبت به نمایندگان فعلی ندارد، نیازی به انتخابات دوباره و تمدید نیست». در بیت دوم نیز، این تصویر مرکب همچنان گسترش و ادامه می‌یابد. شاعر در بیت دوم، این انتخاب را ابدی و ازلی می‌داند؛ به همین دلیل معتقد است که نیازی به تمدید آن نیست؛ اما نکتهٔ ظریف این است که اساس این تصویر مرکب بر صنعت استخدام[۱] بنا شده است. بدین معنی که کلمهٔ «انتخاب» را هم می‌توان مرتبط با معشوق دانست و هم مرتبط با نمایندگان. اگر این انتخاب را به معشوق نسبت دهیم، با مفهوم و تصویری عاشقانه و کلاسیک مواجهیم. در مضامین عاشقانهٔ غزل فارسی نیز بارها و به دفعات، به ازلی و ابدی بودن عشق اشاره شده است. حافظ می‌گوید:

جز دل من کز ازل تا به ابد عاشق رفت جاودان کس نشنیدیم که در کار بماند

(حافظ، ۱۳۵۹: ۳۶۶)

اما اگر انتخاب را به نمایندگان نسبت دهیم، طعن و تعریضی است به نمایندگان مجلس شورای ملی که در چندین دورهٔ تشکیل مجلس ملی، همچنان بر کسی نمایندگی مجلس تکیه زده‌اند و گویی نمایندگی آنان همیشگی و ابدی و ازلی است.[۲] در ابیات

۱. دربارهٔ آرایهٔ استخدام و انواع آن نگاه کنید به (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۵-۱۴۴).

۱. براساس متن نظام‌نامهٔ انتخابات که در ۳۲ ماده تنظیم شده بود، طبقات و اصناف معین، نمایندگان خود را برای عضویت در مجلس معرفی می‌کردند (کرمانی، ۳/۱۳۸۷: ۶۰۲). دربارهٔ چندوچون مجالس شورای ملی در دورهٔ

زیر نیز تصاویر مرکبی وجود دارد که مرتبط با سنت‌های شعری کهن و مفاهیم سیاسی مربوط به انتخابات مجلس شورای ملی است:

همیشه کرسیِ دل، ملک طلق خوبان است چه لازم است که تجدید انتخاب شود

(پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: ۱۰۴)

در ملکِ دل چو منتخبی پشت پا مزن محض رقیب زشت، به عهد نکوی ما

(همان: ۱۱)

شاعر بار دیگر با کمک تشبیه، استخدام و تشخیص (شخصیت‌بخشی)، دو سویهٔ سیاسی و غنایی را در کنار هم می‌نشاند:

سیاست ار به فریب است، چشم جادویت چو شیخ شهر، سیاست‌مآب خواهد شد

(همان: ۸۵)

چشم معشوق در فریبکاری به شیخ شهر تشبیه شده است. صفت «فریب» در ارتباط با چشم معشوق، بار معنایی عاشقانه دارد و در ارتباط با شیخ شهر، پیامی سیاسی را به ذهن خواننده منتقل می‌کند. درعین‌حال، آرایهٔ تشخیص که با سیاست‌مآب شدن چشم معشوق به وجود آمده، موجب شکل‌گیری تصویر دیگری شده است. همین تصویر نیز باز هم دوسویه است: چشم معشوق، سویهٔ غنایی و سیاست‌مآب شدن، سویهٔ سیاسی است. گویی شاعر دو تصویر مرکب سیاسی‌غنایی را یک بار با کمک تشبیه و استخدام تشبیهی و بار دیگر با کمک تشخیص در بیت حاضر کرده است.

در بیت زیر، تصویر مرکب حاصل ایهامی است که در دو واژهٔ «بسته» و «ترک» وجود دارد:

به هیچ روی نبینند روی آزادی که خلق، بستهٔ آن ترک مستبدخویند

(همان: ۹۹)

قاجار و پهلوی و طولانی‌شدن دورهٔ نمایندگی برخی از رجال سیاسی به این منابع رجوع کنید (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۹۷-۸۱؛ مروارید، ۱/۱۳۷۷: ۱۱۰؛ ملک‌زاده، ۳/۱۳۷۳: ۵۰۹؛ اتحادیه، ۱۳۷۵: ۸۷).

در معنای نخست، «بسته» به معنای دلبسته و عاشق است و «ترک»، براساس سنت شعری غزل فارسی، به معنی معشوق زیبارو است (رک: خرمشاهی، ۱/۱۳۷۹: ۱۰۹). بر بنیاد این معنی از واژهٔ ترک، تصویری غنایی را در مقابل دیدگان خود می‌بینیم: «همهٔ کسانی که دل‌بسته و عاشقِ ترک زیبارو شده‌اند، هرگز روی آرامش را نخواهند دید». در این خوانش غنایی از بیت، صفت مستبدخو اشاره به بی‌توجهی و بی‌اعتنایی معشوق به عاشق دارد که باز هم از مضامین تکرارشوندهٔ غزل فارسی، به‌ویژه در سبک عراقی است (رک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۱۳). در معنای دوم، واژهٔ «بسته» به معنی «اسیر» و «ترک»، (صفت و کنایه از موصوف یا پادشاه است) به نَسَب پادشاهان قاجار اشاره دارد که از تبار ترکان قزلباش عصر صفوی و بازماندهٔ آنان محسوب می‌شوند[1] و در دوره‌های بعد به قدرت می‌رسند و حکومت قاجاریه را بنیان می‌نهند. بر اساس این خوانش، با مضمونی سیاسی سروکار داریم که نوعی انتقاد از پادشاه مستبد و خودرأی قاجار است: «همهٔ مردم اسیر استبداد پادشاه خودکامه هستند، به همین دلیل هرگز روی آزادی و آرامش را نخواهند دید».

در بیت زیر، باز هم اصطلاح «ترک مستبدخو» به کار رفته است که بر اساس توضیحات بیت پیشین، ایهام موجود در این اصطلاح، موجب آفرینش تصویری مرکب در بیت شده است:

با عاشقان بی دل تا کی جفا نمایی؟ ای ترک مستبدخو؟ بازآ به راه قانون

(پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: ۱۵۲)

افزون بر آن، باید گفت که از طرفی، کاربرد ترکیب «عاشقان بی‌دل» در مصرع اول بیت، موجب تقویت سویهٔ عاشقانهٔ تصویر می‌شود و از طرف دیگر، به کار بردن عبارت «بازآ به راه قانون» کفهٔ ترازو را به نفع تصویر سیاسی سنگین‌تر می‌نماید و بدین‌ترتیب، تعادلی در تصاویر سیاسی و غنایی بیت ایجاد می‌شود.

۱. دربارهٔ نسب و تبار پادشاهان قاجار به این منابع رجوع کنید: (مارکام، ۱۳۶۷: ۱۹؛ امانت، ۱۴۰۰: ۱۵؛ قدیانی، ۱۳۷۶: ۶۰۵؛ شمیم، ۱۳۸۴: ۲۲۶-۲۳).

میرزا قهرمان ملایری، علاوه‌بر سیاست داخلی ایران، گاهی وقایع سیاسی جهانی و بین‌المللی را نیز دست‌مایهٔ آفرینش‌های هنری و خلق تصاویر مرکب قرار داده است. به دیگر سخن، در این‌گونه تصاویر مرکب سیاسی‌غنایی، در یک طرف با تصویری غنایی روبه‌رو هستیم و در طرفی دیگر، تصویری سیاسی وجود دارد که برگرفته از وقایع بین‌المللی همچون جنگ جهانی اول و دوم است؛ برای نمونه، شاعر در بیت زیر از وقایع جنگ جهانی و تسخیر و تاراج کشورها و اعلام بی‌طرفی ایران با وجود اشغال کشور، تصویری خلق کرده است که در کنار تصویر عاشقانهٔ بیت، تصویری مرکب را شکل داده است:

سپاهِ ناز تو تاراج کرد ملکِ دلم را ولی به این همه ذلت، هنوز بی‌طرفم من

(همان: ۱۵۱)

همچون نمونه‌های پیشین، این تصویر مرکب به یاری دو اضافهٔ تشبیهی به وجود آمده است: «سپاهِ ناز» و «ملکِ دل». در ساختار تشبیه نخست، واژهٔ «ناز» مشبه و «سپاه» مشبه‌به است: «ناز تو همچون سپاه، تاراجگر و ویران‌کننده است». در تشبیه دوم نیز «دل» به «ملک» تشبیه شده است. حال اگر معنای بیت را بر اساس دو مشبه موجود در بیت (ناز/ دل) بسنجیم، تصویری عاشقانه در ذهن ما نقش می‌بندد: «ناز تو دلم را برد، اما من بی‌طرفم و اعتراضی ندارم»؛ اما اگر دو مشبه‌به (سپاه/ ملک) را اساس معنای بیت قرار دهیم، تصویری سیاسی خود را به ما نشان می‌دهد که بیانگر جنگ جهانی دوم و اشغال ایران توسط برخی کشورهای متخاصم بود؛ اما با وجود این، دستگاه حاکمهٔ ایران، باز هم در جنگ اعلام بی‌طرفی می‌کرد: «سپاه تو ملک ما (کشور ما) را به تاراج برد و با وجود این ذلت و خواری، باز هم اعلام بی‌طرفی می‌کنیم». ازآنجاکه این بیت، فضای کلی جنگ جهانی را ترسیم می‌کند، ترکیب «سپاه ناز» ایهام ظریفی را هم به ذهن می‌آورد. سپاه ناز از یک سو، تشبیه ناز به سپاه است که پیش‌تر توضیح داده شد و از سوی دیگر، با توجه به کلمهٔ «ناز»، ارتش نازی و حزب آلمان نازی[۱] را فرا یاد می‌آورد

۱. دربارهٔ حزب نازی و نقش آن در جنگ جهانی دوم نگاه کنید به (مک‌دانو، ۱۴۰۰: ۸۳-۷۴).

و در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که در شعله‌ور کردن جنگ جهانی، نقش مهمی داشت. این تداعی، هم موجب تقویت مضمون شعر شده و هم تصویر مرکب بیت را هنری‌تر و ترکیبی‌تر کرده است؛ گویی بیت، دربردارندهٔ شبکه‌ای از تصاویر است که همگی در یک راستا عمل می‌کنند. شاعر با این ترکیب در بیت‌های دیگر نیز هنرنمایی کرده است:

«سپاهِ ناز» تو هر جا گذشت بی کم و کاست بدون هیچ سبب غارت دل و دین کرد
(همان: ۷۴)

در پاره‌ای موارد، زیاده‌خواهی و طمع‌ورزی کشورهای استعمارگر اروپایی، به‌ویژه روسیه و انگلیس نسبت به ایران و تلاش این دو کشور در بهره‌مندی از نفت و منابع سرشار کشورمان، دست‌مایهٔ آفرینش‌های هنری شاعر در خلق تصاویر مرکب شده است. برای نمونه، در بیتِ

تا کی از طمع‌ورزی، ای بتِ اروپایی در نفوذ خود خواهی، کشورِ دل ما را
(همان: ۱)

ترکیب «کشورِ دل» اضافهٔ تشبیهی محسوب می‌شود. «دل»، مشبه و «کشور» مشبه‌به است. اگر معنای واژهٔ «بت» را که بر اساس سنت‌های شعر فارسی، استعاره از معشوق است، به واژهٔ «دل» (مشبه) در مصرع دوم ربط دهیم، با تصویری غنایی و مضمونی عاشقانه روبه‌رو می‌شویم: «ای معشوق زیبارو، تا کی می‌خواهی دل ما (عاشق) را در نفوذ خود داشته باشی؟»؛ اما اگر واژهٔ «اروپایی» را در ارتباط با واژهٔ «کشور» (مشبه‌به) در مصرع دوم بدانیم، در خوانش جدید، با تصویر و مضمونی سیاسی مواجه خواهیم شد: «ای کشورهای اروپایی، تا کی می‌خواهید از سر طمع‌ورزی، کشور ما (ایران) را تحت نفوذ و استعمار خود داشته باشید؟».

در بیت زیر، شاعر باز هم یکی از مسائل سیاست خارجی روزگار خود را بهانه‌ای برای هنرنمایی خود کرده است. مضمون این بیت، برگرفته از موضوع حرکت و قیام کمال پاشا (آتاترک)، شخصیت معروف ترکیه در تحول این کشور و حملهٔ او به یونان

است.[۱] وی درنهایت، دولت عثمانی را منقرض و ترکیهٔ نوین را به‌عنوان کشوری مدرن تأسیس کرد:

از خط و خال، قشونی به سپهداری ناز کرده تجهیز و به یونانِ دلم تاخته‌ای

(همان: ۱۵۸)

شاعر در این بیت، تصویری مرکب، تودرتو و از منظر زیبایی‌شناسی، تصویری اعجاب‌آور خلق کرده است. معشوق از خط و خال و دیگر عناصر حسن و زیبایی خود، قشونی نظامی به سپهداری و فرماندهی «ناز» مهیا کرده است و قصد دارد با این لشکر مجهّز به دل شاعر بتازد و آن را تسخیر کند! آنچه موجب شکل‌گیری این تصویر چندلایه شده، تشبیه خط و خال به لشکر، دو اضافهٔ تشبیهی «سپهدارِ ناز» و «یونانِ دل» است. در مضمون و تصویر غنایی، معشوق با خط و خال و ناز خود دل عاشق را تصاحب می‌کند و در تصویر و مضمون سیاسی بیت، قشونی مجهز که فرمانده کاردانی (آتاترک) دارد، به یونان می‌تازد. در دو بیت زیر نیز باز همین مضمون سیاسی، دست‌مایهٔ خلق تصاویر مرکب سیاسی‌غنایی شده است:

ز ابرو کشیده تیغ و ز مژگان گرفته تیر تا با سپاهِ ناز به یونان کند قتال

(همان: ۱۲۳)

کرد یک عشوه و یونانِ دلم ویران شد باز از نو هوس حمله دیگر دارد

(همان: ۶۲)

در بیت زیر نیز، شاعر با بیانی هنری، طعن و تعریضی به دولت روس زده که در عهد قاجار، به دنبال تصاحب و انحصار دریای خزر برای خود بود:

چشم موج‌خیزم را، حالیا تصرف کن گر برای خود خواهی، انحصار دریا را

(همان: ۱)

---

۱. جنگ یونان و ترکیه (۱۹۲۲–۱۹۱۹) یا جنگ آسیای صغیر، به مجموعه رویدادهایی نظامی در جریان فروپاشی امپراتوری عثمانی پس از جنگ جهانی اول گفته می‌شود. جنگ بین یونان و انقلابیون ترک از جریان ملی ترکیه صورت گرفت و به تشکیل جمهوری ترکیه انجامید (رک: شکرو، ۱۳۹۵: ۲۶۷).

شاعر در این بیت با تشبیه مضمر، چشم خود را که از فراق معشوق اشک‌بار است، به دریای موج‌خیز و موّاج تشبیه کرده است: «چشم من مانند دریا موج‌خیز است»؛ سپس از کشور/ کشورهایی که به دنبال تصرف منابع آبی و دریای خزر و حتی خلیج فارس بوده‌اند، دعوت می‌کند که به‌جای دریا، چشمان پر از اشک و دریاگون او را تصرف کنند. در این بیت نیز با گِره خودن دو مضمون غنایی و سیاسی و تلفیق هنرمندانهٔ این دو موضوع، تصویر مرکبی شکل گرفته و جنبه‌های ادبی و زیبایی‌شناسی بیت را صدچندان کرده است.

گاهی شاعر با استفاده از نام شخصیت‌های سیاسی معروف دوران خود، مانند «لنین»، تصاویر سیاسی خود را پی‌ریزی کرده است؛ برای نمونه، در بیت زیر، میرزا قهرمان با کمک نام سیاست‌مدار معروف شوروی سابق، یعنی «لنین»، موفق به آفرینش تصویر مرکبی شده است که بر اساس سبک و سیاق شعری او، تصویری سیاسی‌غنایی و دوپهلو محسوب می‌شود:

بنازم به چشمت که همچون لنین جهانی به یک عشوه تسخیر کرد

(همان: ۷۱)

تصویر غنایی: چشمان تو با عشوهٔ خود، دل‌های یک جهان عاشق را تسخیر کرده است.

تصویر سیاسی: لنین، جهان را تسخیر کرد.

بر بنیاد تحلیل‌ها و توضیحاتی که گذشت، تصویر مرکب حاصل در کنار هم قرار دادن دو پدیده از دو دنیای متفاوت و به دور از هم در شعر است. تلفیق دو موضوع از دو دنیای جداگانه که در نگاه نخست، از نظر عقل و منطق ارتباط چندانی با هم ندارند، نیازمند ذوق، استعداد و خلاقیت هنری و خوش‌سلیقگی هنرمند یا شاعر است. تصاویر مرکب سیاسی‌غنایی به‌کاررفته در غزل‌های میرزا قهرمان، گویای آن است که این صفات در هنر شاعری او در حد کمال است و بر این اساس می‌توان گفت که بهترین و مناسب‌ترین تعریف برای تصاویر مرکب، تعریفی است که رضا براهنی برای تصویر ارائه داده است: «تصویر حلقه‌زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به‌وسیلهٔ کلمات در نقطه‌ای

معین. این دو چیز یا چندین چیز ممکن است، ظرفیت‌های عاطفی و فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تعلق دارند که با کمک تصویر به یک جا جمع می‌شوند» (براهنی، ۱/۱۳۷۱: ۱۱۴-۱۱۳).

۴. نتیجه‌گیری

میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری، با آگاهی کامل از نقش تصاویر شعری در بالا بردن جنبهٔ ادبی و زیباشناسی کلام، از این عنصر ادبی به شکل هنرمندانه‌ای بهره برده است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که یکی از شگردهای میرزا قهرمان، تلفیق هنرمندانه و خلاقانهٔ تصاویر غنایی و تصاویر سیاسی و آفرینش نوعی تصویر جدید است که آن را «تصویر مرکب» نام‌گذاری کرده‌ایم. شاعر در بستر یک بیت، به یاری تشبیه‌های متعددی که اغلب به شکل اضافهٔ تشبیهی به کار رفته‌اند، موقعیتی را به وجود آورده که اگر «مشبه»های این تشبیهات را اساس و محور معنای بیت در نظر بگیریم، به مفهوم و تصویری غنایی می‌رسیم و اگر معنای بیت را بر اساس «مشبه‌به» این تشبیهات تفسیر کنیم، با تصویری سیاسی مواجه خواهیم بود. دو تصویر سیاسی و غنایی که ارزش ادبی و هنری یکسانی دارند و نمی‌توان یکی را جزئی از دیگری فرض کرد، آنچنان درهم‌تنیده و با یکدیگر ممزوج شده‌اند که جداشدنی نیستند و خواننده ناگزیر از انتخاب هر دو سویهٔ سیاسی و غنایی تصویر است. در پاره‌ای موارد، شاعر با کمک صنایع و ابزارهای شعری تصویرساز همچون ایهام، استخدام، استعاره و... تصویر دیگری را در دل تصویر مرکب بیت، طرح می‌ریزد و خواننده را با پدیدهٔ هنری «تصاویر تودرتو» مواجه می‌کند.[۱]

---

۱. شواهد و ابیات بسیاری در غزل‌های میرزا قهرمان وجود دارد که دربردارندهٔ تصویر مرکب سیاسی‌غنایی است، اما به‌دلیل محدودیت‌های پژوهش، ذکر همهٔ آن‌ها در این مقاله میسر نیست. ازاین‌رو خوانندگان گرامی را به کلیات شاعر رهنمون می‌شویم (رک: پاک‌بین ملایری، ۱۳۸۴: غزل۱ بیت۳-۴؛ غ۳ ب۳-۵؛ غ۱۷ ب۴و۶؛ غ۱۹ ب۱؛ غ۴۸ ب۷؛ غ۶۰ ب۸؛ غ۶۲ ب۷-۸؛ غ۶۷ ب۲؛ غ۶۸ ب۷و۹؛ غ۸۲ ب۲-۵؛ غ۸۸ ب۷؛ غ۹۵ ب۲-۳؛ غ۹۷ ب۸؛ غ۹۸ ب۷؛ غ۱۰۱ ب۲-۳؛ غ۱۰۴ ب۲-۶؛ غ۱۱۲ ب۲-۵؛ غ۱۱۶ ب۷؛ غ۱۱۹ ب۵؛ غ۱۲۱ ب۷؛ غ۱۳۸ ب۳-۵؛ غ۱۵۹ ب۱-۴؛ غ۱۷۰ ب ۲-۶؛ غ۱۷۵ ب۵؛ غ ۱۸۶ ب۳-۷؛ غ۱۹۲ ب۳-۷؛ غ۱۹۳ ب۲؛ غ۱۹۴ ب۵؛ غ ۲۰۰ ب۲-۷؛ غ۲۰۱ ب۵و۸؛ غ۲۰۳ ب۳و۸؛ غ۲۲۲ ب۴؛ غ۲۳۶ ب۱۱؛ غ۲۴۴ ب۱-۳ و غ۲۶۲ ب۲-۵.

تصاویر شعری و ادبی، بهترین راه آشنایی با نگرش شاعر و رسیدن به درک درستی از دیدگاه‌های وی و شناخت دنیای ذهنی و سطوح فکری اوست. بر این اساس، با مطالعهٔ تصاویر مرکب غزلیات میرزا قهرمان می‌توان فهمید که او در موضوع انتخاب سنت یا تجدد، راه میانه را پیش گرفته است. بدین معنی که سویهٔ غنایی این‌گونه تصاویر مرکب، برگرفته از سنت‌های غزل فارسی و سویهٔ سیاسی آن، بر اساس وقایع جدید عصر نویسنده است؛ بنابراین سخنور ملایری با تلفیق هنرمندانهٔ این دو، گویی سنت و تجدد را که از مباحث رایج روزگار او بوده، به ساحت شعر فراخوانده و با یکدیگر آشتی داده است.

- مشارکت‌های نویسنده:

در این پژوهش، گردآوری اطلاعات و مطالب، تحلیل، ویراست و مسئولیت نهایی مقاله بر عهدهٔ نویسنده مسئول است.

- تضاد منافع:

نویسنده هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکرده است.

- تقدیر و تشکر:

این پژوهش فاقد تشکر و قدردانی است.

-منابع مالی:

نویسنده هیچ‌گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکرده است.

منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *ایران بین دو انقلاب، از مشروطه تا انقلاب اسلامی*. چ۱۴. تهران: مرکز.
- ابن طباطبا العلوی، محمدابن‌احمد (۱۹۸۲). *عیارالشعر*. طبعه‌الاولی. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- اتحادیه، منصوره (۱۳۷۵). *مجلس و انتخابات از مشروطه تا پایان دورهٔ قاجار*. چ اول. تهران: تاریخ ایران.
- اخیانی، جمیله؛ مؤمنی هزاوه، امیر (۱۴۰۱). «تقارن تصاویر (قرینه‌سازی پنهان) در شعر حافظ». *پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی*. ۳ (۱). ۱-۱۲.
- البستانی، محمود (۱۳۷۱). *اسلام و هنر*. ترجمهٔ حسین صابری. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

- امانت، عباس (۱۴۰۰). *عهد قاجار و سودای فرنگ*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چ ۱. لندن: مهری.
- امیری، سمانه (۱۳۹۵). *بازتاب مضامین اجتماعی-سیاسی در اشعار میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: رسول حیدری. دانشگاه لرستان.
- انوری، حسن (۱۳۸۲). *فرهنگ بزرگ سخن*. ۸ جلد. چ ۲. تهران: سخن.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی* (دانشنامهٔ ادب فارسی، اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی). به سرپرستی حسن انوشه. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بارت، رولان (۱۳۶۸). *نقد تفسیری*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. چ ۱. تهران: بزرگمهر.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. ۳ جلد. چ ۳. تهران. نویسنده.
برقعی، سیدمحمدباقر (۱۳۸۶). *سخنوران نامی معاصر ایران*، چ۱، تهران: دارالعلم.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶). *تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران*، چ ۳. تهران: امیرکبیر.
بهنام‌فر، محمد؛ طلایی، زینب (۱۳۹۳). «ترکیبات تصویری تلمیحی ملهم از آیات، احادیث و اساطیر در قصاید خاقانی». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۵(۹). ۱۰۸-۷۹.
- پاک‌بین ملایری، قهرمان (۱۳۸۴). *کلیات قهرمان*. تصحیح و تحقیق محمدحسین فروغی. چ ۱. تهران: کیان‌مهر.
- جاحظ، عمر ابن بحر (۱۹۶۹). *الحیوان*. تصحیح عبدالسلام هارون. چ ۳. بیروت: المجمع العربی الاسلامی.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۹). *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. چ ۵. تهران: دانشگاه تهران.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۵۹). *دیوان حافظ*، ج۱، غزلیات. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چ ۱. تهران: خوارزمی.
حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۶۸). *فرهنگ شاعران زبان فارسی*. چ۱. تهران: مؤلفان و مترجمان ایران.
- حیدری، رسول؛ امیری، سمانه (۱۴۰۰). «رویکردهای نوین تعلیم و تربیت در شعر شاعر مشروطه، میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری» *پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی*. ۱۳(۴۹). ۱۷۲-۲۰۲.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۹). *حافظ‌نامه*. ویراست ۲، چ ۱۱. تهران: علمی و فرهنگی.
- داد، سیما (۱۴۰۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی*. چ ۹. تهران: مروارید.
- دستگیر، ابراهیم؛ عبدلی، عزیزالله (۱۳۹۴). «بررسی بن‌مایه‌های اجتماعی صور خیال در غزلیات حافظ شیرازی». همایش بین‌المللی جستارهای ادبی. زبان و ارتباطات فرهنگی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۷). *مجموعه مقالات*. چ ۱. تهران: علمی.

- سبزیان، سعید؛ کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیات و حوزه‌های وابسته)*. چ ۱. تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران)*. چ ۱۵. تهران. آگه.
- شکرو، هانی‌اوغلو (۱۳۹۵). *سقوط امپراتوری و تولد جمهوری: نگاهی به نقش آتاترک در پیدایش ترکیه*. ترجمهٔ رضا جوادی. تهران: لوح فکر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. چ ۱۴. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). سبک‌شناسی شعر. ویراست ۲. چ ۴. تهران: میترا.
- شمیم، علی‌اصغر (۱۳۸۴). *ایران در دورهٔ سلطنت قاجار*. چ ۱۱. تهران: مدبر.
- شوقی نوبر، احمد (۱۳۸۸). «تو در تویی صور خیال در شعر حافظ». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ۶ (۳). ۵۳-۶۶.
- صالحی‌زاده، خاطره (۱۴۰۰). *بررسی جنبه‌های سنت و تجدد در شعر میرزا قهرمان پاک‌بین ملایری*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما: رسول حیدری. دانشگاه لرستان.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸). «صور بیانی مضاعف در شعر فارسی». *پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی* (پژوهش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی). ۱ (۱). ۱۰۷-۱۳۲.
- صفوی، کورش (۱۴۰۱). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چ ۷. تهران: سورهٔ مهر.
- طاهری، حمید (۱۴۰۲). «تصویر در تصویر (پژوهشی در تصویرهای هم‌پیوند بر اساس غزلیات حافظ)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. ۱۲ (۲۹). ۱۹-۴۰.
- عاقلی، باقر (۱۳۷۴). *روزشمار تاریخ ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی*. تهران: گفتار.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۱). «تصویر خیال». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. ۴۵ (۱۲۷). ۱۰۳-۱۳۳.
- فتوحی، محمود (۱۴۰۱). *بلاغت تصویر*. چ ۲. تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.
- قدیانی، عباس (۱۳۷۶). *فرهنگ فشردهٔ تاریخ ایران از آغاز تا پایان قاجاریه*. چ ۱. تهران: جاودان خرد.
- کرمانی، ناظم‌الاسلام (۱۳۸۷). *تاریخ بیداری ایرانیان*. چ ۸. تهران: امیرکبیر.
- گروه نویسندگان (۱۳۹۳). *تاریخ مجالس قانون‌گذاری در ایران (از مشروطه تا پیروزی انقلاب اسلامی)*. تهران: مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی.
- مارکام، کلمنت (۱۳۶۷). *تاریخ ایران در دورهٔ قاجار*. ترجمهٔ میرزا رحیم فرزانه. چ ۱. تهران: فرهنگ ایران.

- مروارید، یونس (۱۳۷۷). *از مشروطه تا جمهوری: نگاهی به ادوار مجالس قانون‌گذاری در دوران مشروطیت*. ۳ جلد. چ ۱. تهران: اوحدی.
- مک‌دانو، فرانک (۱۴۰۰). *هیتلر و ظهور حزب نازی*. چ ۳. تهران: نی.
- ملک‌زاده، مهدی (۱۳۷۳). *تاریخ انقلاب مشروطیت ایران*. ۷ جلد. چ ۴. تهران: علمی.
- مهرکی. ایرج؛ بصیرپور، منصوره (۱۳۹۵). «خاستگاه تصاویر اجتماعی-سیاسی در شعر صائب تبریزی». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. ۶ (۲۰). ۲۱-۳۰.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن)*. چ ۳. تهران: کتاب مهناز.
- نجمی، ناصر (۱۳۷۰). *از سیدضیاء تا بازرگان*. تهران: گلشایی.
- نوروزی، یعقوب (۱۳۹۴)، «نگاهی به منابع الهام شاملو در تصویرپردازی». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۶(۱۱). ۱۶۴-۱۴۳.
- نوری‌علاء، اسماعیل (۱۳۴۸). *صور و اسباب در شعر امروز ایران*. چ ۱. تهران: بامداد.

References

-Abrahamian, Y (2000). *Iran between two revolutions, from the Constitutional period to the Islamic revolution*. P 14. Tehran: Markaz.
-Akhiani, J; Momeni Hazavah, A (2023). "Symmetry of Images (Hidden Symmetry) in Hafez's Poetry". *Research Journal of Literary Texts of the Iraqi Period*. 3 (1). 1-12.
-Al-Bustani, M (1994). *Islam and Art*. Translated by Hossein Saberi. Mashhad: Islamic Research Foundation.
-Amanat, A (2022). *The Qajar Era and the Longing for the Farang*. Translated by Kazem Firouzmand. P 1. London: Mehri.
-Amiri, S (2016). *Reflection of socio-political themes in the poems of Mirza Ghahraman Pakbin Malayeri*. Master's thesis. Supervisor: Rasoul Heydari. Lorestan University.
-Anvari, H (2003). *Great Dictionary of Sokhan*. 8 volumes. P 2. Tehran: Sokhan.
-Aqeli, B (1996). *A Calendar of Iranian History from the Constitutional Constitution to the Islamic Revolution*. Tehran: Gofar.
-Bahar, M. T (2007). *A Brief History of Iranian Political Parties*, P 3. Tehran: Amirkabir.
-Baraheni, R (1992). *Tala dar Mes* (in Poem and Poetry). 3 volumes. P 3. Tehran. Nevisandeh.
-Barthes, R (1989). *Interpretive Criticism*. Translated by Mohammad Taqi Ghiyashi. P 1. Tehran: Bozorgmehr.

-Dad, S (1994). *Dictionary of Literary Terms*: A Dictionary of Persian and European Literary Concepts and Terms.P 9. Tehran: Morvarid.

-Dastgir, E; Abdoli, A (2015). "A Study of the Social Foundations of Imagination in Hafez Shirazi's Sonnets". *International Conference on Literary Essays, Language and Cultural Relations*.

-Farshidvard, K (1933). *About Literature and Literary Criticism*. Tehran: AmirKabir.

-Fotohi, M (2002). "Fantasy image". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*. 45 (127). 103-133.

-Fotohi, M (2023). *The Rhetoric of Image*. P 2. Tehran: Sokhan.

-Ghadiani, A (1937). *A Comprehensive Dictionary of Iranian History from the Beginning to the End of the Qajar Period*. P 1. Tehran: Javdan Kherad.

-Group of Writers (2015). *History of Legislative Parliamentins in Iran (From the Constitutional Era to the Victory of the Islamic Revolution)*. Tehran: Research Center of the Islamic Consultative Assembly.

- Hafez, Sh (1970). *Divan Hafez*, P 1, Ghazals. Edited and explained by Parviz Natel Khanlari. 1 edition. Tehran: Kharazmi.

-Heydari, R; Amiri, S (1999). "New Approaches to Education and Training in the Poetry of the Constitutional Poet. Mirza Ghahraman Pakbin Malayeri" *Research Journal of Educational Literature*. 13(49). 172-202.

-Ibn Tabataba' al-Alawi, M (1982). *Ayyar al-Sha'ar*. First edition. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilamiyah.

-Jahiz, O (1969). *Al-Haywan*. Edited by Abd al-Salam Harun. P 3. Beirut: Al-Majma' al-Arabi al-Islami.

-Jorjani, A (2009). *Asrar Albalagheh*. Translated by Jalil Tajlil. P 5. Tehran: University of Tehran.

-Kermani, N (1938). *History of the Awakening of the Iranians*. P 8. Tehran: AmirKabir.

-Khorramshahi, B (1999). *Hafeznameh*. 2nd edition, P 11. Tehran: Elmi va Farhangi.

-Malekzadeh, M (1994). *History of the Constitutional Revolution of Iran*. 7 vol. P 4. Tehran: Elmi.

-Markham, C (1938). *History of Iran in the Qajar Period*. Translated by Mirza Rahim Farzaneh. P 1. Tehran: Culture of Iran.

-Mcdonough, F (2022). *Hitler and the Rise of the Nazi Party*. P 3. Tehran: Ney.

-Mehraki, I; Basirpour, M (2006). "The Origin of Socio-Political Images in the Poetry of Saeb Tabrizi". *Studies in Lyrical Language and Literature*. 6 (20). 21-30.

-Mirsadeghi, M (2006). *Dictionary of the Art of Poetry (Detailed Dictionary of Terms in Poetry, Its Styles and Schools)*. P 3. Tehran: Ketab-e Mahnaz.

-Morvarid, Y (1938). *From the Constitutional Era to the Republic: A Look at the Periods of Legislative Parliamentins in the Constitutional Era*. 3 vol. P 1. Tehran: Owhadi

-Najmi, N (1991). *From Seyyed Zia to Bazargan*. Tehran: Golshaei.

- Nouri Ala, I (1969). *Images and Objects in Contemporary Iranian Poetry*. P 1. Tehran: Bamdad.

-Nowrozi, Y (2015), "A Look at Shamloo's Sources of Inspiration in Imagery". *Linguistic-Rhetorical Studies*. 6 (11). 143-164.

-Pakbin Malayeri, Gh (2005). *Koliyat of Ghahraman*. Edited and Researched by Mohammad Hossein Foroughi. P 1. Tehran: Kiyanmehr.

-Sabzian, S; Kazazi, M (2009). *Dictionary of Literary Theory and Criticism (Literary Vocabulary and Related Fields)*. P 1. Tehran: Morvarid.

-Safavi, K (2023). An Introduction to Semantics. P 7. Tehran: Sooreye Mehr.

-Salehizadeh, K (2022). *A Study of Aspects of Tradition and Modernity in the Poetry of Mirza Ghahraman Pakbin Malayeri*. Master's Thesis. Supervisor: Rasoul Heydari. Lorestan University.

-Sarafi, M (2009). "Rhetorical images of Expression in Persian Poetry". *Journal of Educational Literature (Persian Language and Literature Research)*. 1 (1). 107-132.

-Shafi'i-Kedkani, M (2012). *Imagination in Persian Poetry (Critical Research on the Evolution of Persian Poetry Images and the Course of Rhetoric Theory in Islam and Iran)*. P 15. Tehran. Agah.

-Shamim, A (2006). Iran during the Qajar Dynasty. P 11. Tehran: Modaber.

-Shamisa, S (2005). *A New Look at Badi'*.P 14. Tehran: Ferdows.

-Shamisa, S (2010). *Poetry Stylistics*. 2nd Edition. P 4. Tehran: Mitra.

-Shoghi Nobar, A (2010). "Nesting Imaginations in Hafez's Poetry". *Persian Language and Literature Journal*. 6 (3). 53-66.

-Taheri, H (2024). "Image in Image (A Study in Interlinked Images Based on Hafez's Sonnets)". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*. 12 (29). 19-40.

-Zarrinkoob, A (1988). *Collection of Articles*.P 1. Tehran: Elmi.

-Anousheh, H (2002). *Persian Literary Dictionary (Encyclopedia of Persian Literature, Terms, Topics and Themes of Persian Literature)*. Supervised by Hassan Anousheh. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

-Behnamfar, M; Talaei, Z (2014). "Allusive Image Compositions Inspired by Verses, Hadiths and Myths in Khaqani's Poems". *Linguistic-Rhetorical Studies*. 5 (9). 79-108.
-Borqei, S. M. B (2007). *Famous Contemporary Iranian Poets*, P 1, Tehran: Dar al-Elam.
-Ettehidayah, M (1935). *The Parliament and Elections from the Constitutional period to the end of the Qajar period*. P 1. Tehran: History of Iran.
-Haghighat, A (1989). *Dictionary of Persian Language Poets*. 1 edition. Tehran: Authors and Translators of Iran.
-Shoekro, H (2017). *The Fall of the Empire and the Birth of the Republic: A Look at the Role of Atatürk in the Emergence of Turkey*. Translated by Reza Javadi. Tehran: Loh-e Fekr.