مقاله پژوهشی

بررسی متدهای ایماژسازی در تصانیف هوشنگ ابتهاج، نواب صفا و بیژن ترقی

گلشن نامداری، سیما منصوری*، مسعود پاکدل

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

مهر ۱۴۰۲، دوره ۱۶، شماره پیاپی ۸۹، صص ۲۹۳-۲۷۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6977

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب)

چکیده:

زمینه و هدف: مقالهٔ حا ضر به برر سی آن بخش از ت صویرپردازیهای شاعران و ترانه سرایان (ابتهاج، ترقی و صـفا) پرداخته اسـت که به شـکل خصـیصـهٔ سـبکی درآمده‌اند و قاعده‌مند شـده‌اند. این ترانه‌ها، که از بهترین شـاهکارهای هنری و ادبی ترانه‌سـرایان نامبرده محسـوب مي شوند، به دلیل خلاقیت و نبوغ هنری و ادبی سازندگان خود ت شخص سبکی یافته و پایهٔ سبک ویژهٔ فردی در ترانه‌سرایی شده‌اند. در این مقاله مشهورترین ترانه‌های دههٔ سی و چهل که پرمخاطبترین مجموعه آثار هنری به شمار میرفته‌اند برر سی شده ا ست. هدف این مقاله، معرفی تأثیر نوع ایماژ و تصـویرپردازی در خلق تصـانیف مطرح و سـبکهای هنری جدید بوده است.

روش مطالعه: در نگارش مقاله از روش پژوهشی تحلیلی-توصیفی بهره گرفته شده است. ابزار پژوهش شامل فیشهایی است که ضمن مطالعه و بررسی، از منابع برداشته شده است و حجم نمونه، منحصر به ترانه‌های مشهور دههٔ سی و چهل بوده است که در مجموعه آثار شاعران نامبرده ثبت شده‌اند.

یافته‌ها: ترانه‌سرایان مطرح، که از نبوغ هنری-ادبی برخوردارند، در پردازش تصاویر و ایماژهای سامانمند و روشمند موفق بوده‌اند و با این شگرد توانسته‌اند به تشخص ادبی-هنری دست یابند.

نتیجه‌گیری: تخیل و قدرت تصویرپردازی در درجهٔ نخست از آنِ ترقی است؛ سپس ابتهاج و در نهایت اسماعیل نواب صفا در آفرینش هنری ایماژهای متدیک هنری ستودنی بوده و قلمی خلاق دارند.

تاریخ دریافت: ۲۲ شهریور ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۲۶ مهر ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۱۲ آبان ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۶ آذر ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:
ایماژ، ترانه، تصنیف، شعر، تصویرپردازی، متد.

* نویسنده مسئول:
sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir
(+۹۸ ۶۱) ۴۳۵۳۳۶۶۰

JSPPP, (16)89: 275-293, October 2023

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Investigation of imaging methods in the works of Houshang Ebtahaj, Nawab Safa and Bijan Targhi

G. Namdari, S. Mansouri*, M. Pakdel
Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 13 September 2022
Reviewed: 18 October 2022
Revised: 03 November 2022
Accepted: 17 December 2022

KEYWORDS
image,song, orchestrate,poem, imagination, method

*Corresponding Author
✉ *sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir*
☎ (+98 61) 43533660

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: The present research can investigate that part of songwriters and poet's imagination which figure out stylistic features (Ebtehaj, Safa, Taraghi). They are also seystematic and have same order.These songs which are the best artistic and literary masterpieces of these mentioned poets, because of their artistic and literary creation and genius of poets gain stylistic personalization and have became basis of the special method,individual special style and periodical style of songwriting.In this research,we adopted the most famous songs of in 1960s and1950s which were the most popular collections of art works.This paper aimed to introduce the effect of kinds of images on making the famous orchestrates and new art style.

METHODOLOGY: This research used analysis-descriptive method.The materials included taking notes from references while researching and the sample was just famous songs in1950s and 1960s which registered in the mentioned poets's works.

FINDINGS: The present paper lead to the conclusion that the famous lyrists who have literary and artistic genius are successful in methodic and systematic image processing and they can gain literary personalization.

CONCLUSION: The image, imagination, and conceptual power are first of all Targhee; Then Ibtahaj and finally Ismail Navab Safa have a commendable art and creative pen in their artistic creation.

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.16.6977

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
13	0	0

مقدمه

تصاویر، جوهرهٔ اساسی شعر و عنصر محوری تأثیرگذاری سخن و کلیدهای رهیافت از جهان ذهن به زبان، و از مجاز به عینیت و شهود هستند. ایماژ، بیان مجازی گرهی عاطفی در سخن نظم و نثر است. مجموعه عناصر بیانی و بدیعی که در ساختمان توصیفی و زبانی به کار گرفته میشود، ایماژ و تصویر را میسازد تا از دریچهٔ ذهن و تخیل شاعر، جهانی بازسازی شود و بر صفحهٔ کاغذ جای بگیرد.

این نوشتار به بررسی تصاویر خلاقهٔ ذهن و زبان سه شاعر و ترانه‌سرای مشهور، هوشنگ ابتهاج، اسماعیل نواب صفا و بیژن ترقی، میپردازد که بیشترین حجم ترانه‌ها و تصانیفشان در دههٔ سی و چهل در رسانه‌ها گوش و جان مردم را نواخت. در این مبحث، متن ادبی و تصویری تصنیفها (ترانه‌ها) را در شمول قواعد بیانی و بدیعی تصویرساز آورده‌ایم و ایماژهایی را که ساختهٔ تخیل این ترانه‌سرایان بوده است بررسی کرده‌ایم. سبکهای ادبی و هنری خاص را نیز که در ابعاد موسیقایی (وابسته به دانش موسیقی و هارمونی) همچون اثرانگشت ویژهٔ ترانه‌سرا بوده است و بر اثر کثرت استعمال، به سبک دوره تبدیل شده و به سایر ترانه‌سرایان نیز سرایت کرده است بطور جداگانه بررسی کرده‌ایم. در این میان برخی ترانه‌ها با روش خاص و بصورت الگو به سامان و قاعده تن داده‌اند و به اصطلاح متدیک شده‌اند. در این مقاله به بررسی این بخش از متن تصانیف (ترانه‌ها) پرداخته‌ایم. هدف این مقاله، معرفی ترانه‌سرایان متدساز و سبک‌آفرینی است که با خلق ایماژهای بدیع و چشمنواز، آثار هنری و ادبی ماندگاری از خود به جای نهاده‌اند. روش این تحقیق تحلیلی - توصیفی است و به مقایسهٔ آثار این ترانه‌سرایان میپردازد و نگاهی کیفی و استنباطی به آثار این هنرمندان، که شامل آثار بصری و سمعی و کتاب و مجموعه اشعار و ترانه‌های ماندگار آنان میشود، دارد.

سابقهٔ پژوهش

در پیشینهٔ پژوهش به تحقیقات ذیل اشاره میگردد:

درخوش (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «لایه‌های مختلف تصویر در شعر نیما» تصاویر را در سطح شعر و ادب بررسی کرده است. محمدپور (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی انواع درونمایه در ترانه و تصنیف» بر مفاهیم درون‌متنی ترانه‌ها تأکید کرده است. انصاری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با نام «تصویرپردازی شعری در شعر عاشورایی و عربی (تصویر استعاری)» تنها به تصویرهایی در سطح شعر با مضمون آیینی عاشورایی پرداخته است. صارمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی تصویر شعری و معرفی ساختار آن در شعر احمد شاملو» به بررسی انواع و گونه‌های تصویرگری در شعر شاملو پرداخته است که شعری منثور و سمبلیست است. همانگونه که مشاهده میشود، پژوهشی تا کنون به بررسی تصاویر خلاقهٔ ذهن و زبان سه شاعر و ترانه‌سرای مشهور، هوشنگ ابتهاج، اسماعیل نواب صفا و بیژن ترقی نپرداخته است.

بحث و بررسی

از تخیل و تفکر تا تصویرسازی

مولانا در مثنوی اذعان میدارد همهٔ هویت ما، اندیشهٔ ماست و سعدی نیز اندیشه را نخستین پلکان گفتار میداند. آدمی در تخیل خود که حاصل اندیشهٔ اوست، مشغول به ساخت تصاویری میشود که برای عرضه کردن آن به جهان خارج، از کتابت بهره میجوید. دانش معناشناسی که از طریق شناخت معانی قراردادی زبان و در ارتباط با

علم زبان و زبان‌شناسی، مفاهیم ذهنی ما را تفسیر میکند، بر این فرض است که شعر و احساس و شعور و دانایی، آنگونه که سمانتیک به علم دلالت میگوید، راه بیان افکار و اعلام اندیشه‌های ما ست. «انسان چیزی نیست جز زبان و همهٔ خلاقیتهای ادبی جهان فقط و فقط در حوزهٔ زبان او ست و عوامل اقتصادی عواملی هستند که آن را تغییر میدهند. سخن ویتگنشتاین را از یاد نبریم که گفت محدودهٔ زبان من، محدودهٔ جهان من است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۷).

نوع جهان‌نگری شاعر و نویسنده است که تصاویر ذهنی او را برمیسازد؛ شعر یا متنِ ملتزم و متعهد مذهبی یا غیرمذهبی، درون‌گرایی یا فرافکنی و سایر الزاماتی که در آثار ثبت میگردد، همگی زادهٔ نگرش ما به جهان است و محصول نوع تفکر و اندیشهٔ ماست. عواطف و احساسات، فرمان خلق تصویر خاص را صادر میکنند و مسئول گزینش تخیل و تصور ما هستند. برای نمونه عواطف انسان‌دوستانهٔ بشری، تصاویری عاطفی خلق میکند که سبب دلنشینی و گیرایی اثر میشود. در حقیقت جذابیت و مقبولیت آثار ادبی، زادهٔ میزان عواطف خرج‌شده در آنهاست. از نگاه سبک شناسانه، مؤلفه‌های دوگانهٔ صاحب تأثیر در خلق تصاویر ادبی چنینند: نخست تأثیر سبک و نُرم خاص دوره است که خود، تحت سیطرهٔ تحولات اجتماعی- سیاسی- اقتصادی است و میراث جمعی ادبای عصر هم در آن بی‌تأثیر نیست. دوم، سبک شخصی نویسنده که از جهان‌بینی خاص و طرز نگرش او به جهان بیرون و درون حاصل میشود و بر کیفیت خلق تصویر ادبی تأثیر میگذارد. گسترهٔ وسیع دانشها و نبوغ خاص هر صاحب اثر، همچون اثرانگشت ادبی او ست و تولیدکنندگان آثار ادبی، صاحب سبک و خلاق هستند. در حقیقت چنین افرادی آنگاه که آثارشان مورد اقبال واقع شود، رفته‌رفته مانیفست خاص خودشان را شایع و فراگیر میکنند.

اصول و قوانین تصویرسازیهای ادبی در شعر تابعی از سبک ادبی عصر و خودِ شاعر است. شاعر بنا به مقتضیات روز و مهارت خود، یا از شگردهای بیانی و بلاغی قدما بهره میبرد و تصاویر کلاسیک میسازد یا متمایل به اشعار چندمعنایی، سمبولیک، رمزی و تأویلی است. در این صورت معمولاً شعر منثور میسراید و تابع نظام بودلری در لایه‌های معنا شناسی زبان شناسانه است و از نشانه‌های بلاغی امروز بهره میگیرد. این مبهم‌گویی متناسب با گسترهٔ مخاطبان و وابسته به غنای اندیشه و توان فرهنگی خوانندگان آن اشعار، متغیر است. با وجود این در ترانه سرایی و تصنیف سازی بسامد چندانی ندارد. ظاهراً یکی از دلایل عدم اقبال تصانیف به چندمعنایی و نظام بودلری، ابهام پیام و ناسازگاری چنین پیامهایی با میزان دانش مخاطب است.

ایماژهای متدیک

اگر به کار بردن عنصر تخیل و نظام‌مندسازی تصاویر بمنظور التذاذ هنری و به شیوه‌های زیباشناسانه صورت پذیرد، میتواند به وجه مطلوبی برانگیزاننده باشد. شاعران و هنرمندانی که این ساختارهای هنری را در آثار خود به کار گرفتند، توانستند صاحب سبک و نوآور شوند و مخاطبان زیادی را جذب کنند. قاعده‌مندی و هدفمندی این شگردِ ایماژسازی است که آن را از نمونه‌های مشابه و سرگردان جدا میکند. برای شناخت بیشتر تصانیف دارای ایماژ متدیک، چندین شگرد هنری معرفی میشود که نخستین شگرد آن، استفاده از تکنیک روایی-نمایشی در تصویرسازی ترانه است.

تصاویر با تکنیک روایی-نمایشی

در نظام ایماژی مبتنی بر نمایش‌وارگی و تصویری کردن روایتها، شاعر میکوشد با ایجاد صمیمیت میان اثر خود و خواننده و شنونده (در ترانه)، قوهٔ خیال و اندیشهٔ او را به فعالیت وادارد و به نوعی او را در حس اثر خویش شریک

کند. او پیام اثر خود را در لفافهٔ روایت یا داستان میپیچد تا در مدت خوانش یا شنیدن اثر، مخاطب به توازی و همرسانی وجوه شبه و طرفین تشبیه مشغول گردد و به یافتن تناظر در میان دو سوی تشبیه دقت کند. بعلاوه، موضوع دیگری که در سبک شناسی شعر در سطح ادبی قابل طرح است، این است که آیا در کاربرد تصاویر و بلاغت متن، از علم بلاغی کلاسیک بهره برده شده یا از علوم بلاغی جدید؟ بعنوان مثال در تصنیف بسیار زیبای بیژن ترقی به نام «آتش کاروان»، سطح کاربرد علوم بلاغی و تصویرسازی چگونه است؟ «یک جهان شراره تنها/ مانده در میان صحرا/ به درد خود سوزد/ به سوز خود سازد/ آتشینخو هستیسوزم/ شعلهجانی بزمافروزم/ بیپناهی محفلآرا/ بزمافروزی تیرهروزم/...» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۵۸).

بیژن ترقی در این صحنهها، که حاوی تناظر مشبه و مشبهبه است، خود را به شعلهٔ آتش رهاشده در دل صحرا تشبیه میکند و به طریق روایی و خلق صورت داستانی-نمایشی، پیام سرگردانی و بیکسی بشر را در این جهان به مخاطب منتقل میکند. ترقی ترکیب تازهای میسازد: «شعلهجان» که سرشار از تصویر است. «اهمیت صفت در تصویر به حدی است که بعضی معاصران ما آن را بر تشبیه و مجاز و استعاره برتری دادهاند و معتقدند که بهترین و شایستهترین وسایل بیان تصویری، آوردن اوصاف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۶). فضای کلی تصنیف، طبیعت است و شاعر، بشر و مخاطب در استعارهای همانند و همسان، به وحدت رسیدهاند. بیژن ترقی تصویری از مخاطب است که نماد روح تنها و سرگردان آدمی در پهنهٔ حیات است. او داستان سرگذشت آتش رهاشدهای است که از گذر کاروان بجا مانده است تا با درد بیکسی خود بسوزد و سرانجام به دست طوفان به خاموشی گراید. بیحاصلی حیات، پیام فلسفی و مأیوسانهٔ این تصویر است. شیوهٔ نمایشی تصنیف را در وجوه شبه میتوان یافت. این تخیل و تصور حاصل از آن، عاطفهٔ بسیار تند و مهیجی ایجاد کرده است که گسترهٔ انبوه مخاطب و شنوندگان ترانه را در پی داشته است.

ترانه سرایان موفق دههٔ سی و چهل عموماً دستی در شاعری داشتند و اصحاب رسانه و قلم بودند. حال و هوای عمومی شعر دههٔ سی و چهل شبهمدرنیسم بود و قشر فرهیخته با فلسفههای یأس و سرخوردگی آدمی آشنا بودند، مقالهها و کتابهای فراوانی میخواندند و شعر سمبولیک اجتماعی در این عصر بسیار پررونق بود. «آتش رو به خاموشی از جور زمان»، سمبل جامعهای بود که به انزوا و خمودگی میرفت. عناصر تشبیه میتواند در این تصویر معکوس شود؛ آدمی مشبه است و میتواند مشبهبه نیز باشد برای آتش کاروان.

ترانهٔ «شکستهپر» در دستگاه افشاری به آهنگسازی پرویز یاحقی، سرودهٔ زیبای دیگری از بیژن ترقی است. این ترانه ظاهراً وصفالحال ایام عاشقی و ناکامی شاعر است:

«در آتشم از برق نگاهی بنشاندی ننشستی / در خلوت شبهای سیاهم بنشاندی ننشستی/ گشتم چو غباری که به دامان تو یک دم بنشینم /چون خاک رهم بر سر راهی بنشاندی ننشستی/ تا رشتهٔ امید و قرارم نگسستی ننشستی/ تا در به رخ عاشق دلداده نبستی ننشستی/ دیدی که به بال و پر عشق تو پریدم ز سر شوق/ تا رشتهٔ امید پر و بالم نشکستی ننشستی» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۲۰).

همچنین شاعر در ترانهٔ «به سایهٔ گل»، قصهٔ نامرادی را در قالب داستان میآورد؛ در میانهٔ ترانه گلایه ساز میکند؛ اندکی بعد خط و نشان میکشد و در پایان چون همیشه، به عجز و لابه و التماس روی میآورد. روش معمول ترقی در بیشتر ترانهها چنین است:

«نبودت خبر از رهگذران/ به سایهٔ گل نشسته بودی/ نشسته بودی/
در آن خلوت جان خندهکنان/ تو رونق گل شکسته بودی/ شکسته بودی/

چو شبنم به گلشنی/ چشم روشنی تا گشوده بودی/ ز هر دل‌نشین گلی آتشین دلی دل ربوده بودی/
کنون هر کجا نشینم به هر کجا گلی ببینم/ چنان دامن صبا را بگیرم میان گلها/
که در گوش تو رساند گلایهٔ من/ چرا راه مهر و وفا به عاشق رسوا نمودی؟/
بیا ای بهار من زیبای من که شادی فزایی به دنیای من» (همان: ۴۲۷).

ترانه‌ای از ابتهاج در حال‌وهوای عرفانی و به سبک مولوی در *غزلیات شمس* وجود دارد که به فرم هنری مدولاسیون (مرکب‌خوانی) تنظیم شده است. جالب اینجاست که شاعر با مضامین ناب عرفانی، تصاویری ارائه کرده است که چون پردهٔ نمایش یا تابلوِ جانداری در ذهن شنونده به حرکت درمی‌آید:

مژده بده مژده بده یار پسندید مرا — سایهٔ او گشتم و او برد به خورشید مرا
کعبه منم قبله منم سوی من آرید نماز — کان صنم قبله‌نما خم شد و بوسید مرا
پرتوِ دیدار خوشش تافته در دیدهٔ من — آینه در آینه شد دیدمش و دید مرا
گوهر گم بوده نگر تافته بر فرق فلک — گوهری خوب نظر آمد و سنجید مرا

(مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۷۸۰)

اگر در شعر این دهه مکتب هنر برای هنر رواج داشت، در عرصهٔ تصنیف‌سرایی و ترانه‌سازی هرگز چنین مکتبی مجال رشد نیافت؛ چراکه ترانه سرایان موفق و مشهوری چون ترقی، صفا و ابتهاج نمیتوانستند متعهد و مسئول نباشند؛ اینان پروردگان ادب متعهد و کلاسیک بودند.

تصنیف دل‌انگیز «برگ خزان» در گوشهٔ بوسلیک که از اولین ساخته‌های هنرمند مشهور پرویز یاحقی است، به شیوهٔ مناظره میان راوی و برگ خشکیدهٔ خزان شکل گرفته است. حالت روایی و نمایشی این تصنیف، رسانگی پیام نهایی داستان را به بهترین شیوه تثبیت کرده است:

«چو ز گلشن رو کرده نهان/ در رهگذرش باد خزان/ چون پیک بلا بود/.../ روزی تو هم‌آغوش گلی بودی/ دلداده و مدهوش گلی بودی/ ..../ بار غمش در دل بنشاندم/ در ره او من جان بفشاندم/ .../من ماندم و صد خار ستم/ وین پیکر بیجان/...» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۱۷).

در این تصانیف محور عمودی بسیار قوی است و مناظرهٔ راوی با برگ زرد خزان حتی در محور افقی در ابیات یا بندها جریان دارد. تعهد و مردم‌گرایی یا رسالت سمبولیسم اجتماعی در بندهای ترانه جاری و عیان است. پیام ترانه حاکی از مرگ‌اندیشی و یأس‌گرایی است که سبک شعر دههٔ سی است. این روایت‌سازی در ترانه، صور خیال را بسمت سادگی و در عین حال بهره‌مندی از عناصر بلاغی کلاسیک سوق داده است. اسنادهای مجازی و انسان‌وارگی عنصر غالب شعر است. کنایات، مجازها و پایه‌های تشبیه حسی به ذهنی در این ترانه دیده میشود.

در ترانهٔ «آتش کارون» و «گردباد» پایهٔ وجه‌شبه، استعارهٔ صریح است و اشاره میکند که راوی/ مصنف با طبیعت به همسانی و همانندی کامل میرسد. در حقیقت شگرد هنری بیژن ترقی در ساخت تصانیف با وام گرفتن از سنت طبیعت چنین است که در ابتدا با همرسانی کامل با یکی از عناصر طبیعی چون گردباد، طوفان، آتش، غبار، یا موج میکوشد استعاره‌ای کنایی یا مصرّح بیافریند و در محور عمودی و افقی، این استعاره را جزء به جزء ادامه دهد تا به پیام پایانی ترانه بر سد. در چنین ترانه‌هایی مناظره در کار نیست. ترانه سرا نخست و صف حال عنصری از عناصر طبیعی را وجههٔ همت قرار میدهد، پس از آن با جایگزینی خود در محل یکی از طرفین استعاره و تشبیه، ادعای همسانی را به اوج میرساند و در پایان پیامی که عمدتاً حاکی از سرگردانی و پوچی زندگی بشری در میانهٔ هیاهوی هستی است، از محتوای ترانه تراوش میکند.

در ترانهٔ «کلبهٔ من» به بهترین شکل، مناظرهٔ راوی/ مصنف با مخاطب را میبینیم و شیوهٔ رسانگی ترانه با روایت و داستان‌وارگی متن را در ارسال پیام کلی شاهد هستیم. «به سرایم آمد ناگه، آن که کشیده ز من دامن/ آن که رمیده چو بخت از من/ چه بهاران آمد تا این کلبهٔ من کند او روشن/ دیدهٔ من بشود روشن/ آشفته شدم ناگه/ صد بوسه زدم بر ره/ تا که ز در آن مه زیبا آمد/ بعد از غم مهجوری/ تنهایی و رنجوری/ همنفسی همچو مسیحا آمد/../ گفتمش این کاشانهٔ من لطف و صفا دادی/ گرمی و شادابی تو بر این کلبهٔ ما دادی/...» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۲۲).

در این ترانه تصاویر بلاغی در محور عمودی و اسناد مجازی و انسان‌وارگی به شیوهٔ نمایش و مناظره حاکم است. در محور افقی نیز تشبیه‌های حسی، شگردهای وسیع تصویرگری با صنعت توصیف، تشبیه تجریدی به حسی، و استعارات تمثیلی و فعلی دیده میشود.

در ترانه‌های هوشنگ ابتهاج با کارنامهٔ غنی فرهنگی و دانش ادبی شاعر، ترکیبی از ادب کلاسیک و عناصر جدید بلاغت (از جمله چندمعنایی) یافت میشود. ترانهٔ ذیل از او در دستگاه همایون به خوانندگی حسین قوامی شهرت یافته است: «شبی که آوای نی تو شنیدم / چو آهوی تشنه پی تو دویدم/ دوان دوان تا لب چشمه رسیدم/ نشانه‌ای از نی و نغمه ندیدم/ تو ای پری کجایی؟/ که رخ نمینمایی/ از آن بهشت پنهان/ دری نمیگشایی/ .../ دل من سرگشتهٔ تو/ نفسم آغشتهٔ تو /.../ شبی کنار چشمه پیدا شو/ میانِ اشک من/ چو گل وا شو...» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۴۹۶).

فضای حاکم بر این ترانه که به شیوهٔ روایی - نمایشنامه‌ای سروده شده، در محور عمودی برخورداری از اسطوره و عشق است. کهن‌الگوهای «پری» در کنار چشمه‌سار و مسخ پریان به شکل «آهو» در ترانه هویداست. در ساحت اسطوره‌ای، تناسب و مراعات‌النظیر و ایهامهای تبادر با کلمات پری و چشمه، که یادآور خان چهارم رستم است، حال و هوای نمایشی و روایی ترانه را در بافت عمودی و افقی همچون تاروپود در هم میتند. در ترانهٔ «سرایی بیکسی» نیز همین روال نمایشنامه‌ای در بطن ترانه مخفی است. راوی (مصنف) پردهٔ نمایشی را بالا میزند که در پس آن منظرهٔ خفتگان شب در دشت سکوت شبانه، انتظاری عبث از پرتو خور شید آگاهی، و یأس و اندوهی فراگیر چشمها را می‌آزارد. این ترانه نیز انزوای آدمی را به تصویر میکشد. در دههٔ سی و چهل شعر و ترانه، شاهد تزریق نومیدی و انتظار عبث در رگ ادب و شعر و موسیقی هستیم. نوعی سمبلیسم اجتماعی با بنمایه‌های سیاهی و سکوت، و نوعی رمانتیسم سیاه و مرگ‌اندیشی در پیام ترانه‌ها و تصانیف دهه‌های سی و چهل وجود دارد که تصاویر بلاغی را نیز همانگونه سیاه و سرد کرده است:

«درین سرای بیکسی کسی به در نمیزند/ به دشت پرملال ما پرنده پر نمیزند/ یکی ز شب‌گرفتگان چراغ بر نمیکند/ کسی به کوچه سارِ شب درِ سحر نمیزند/ نشسته‌ام در انتظارِ این غبار بی سوار / دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمیزند...» (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

تصاویر حماسی-اسطوره‌ای در ترانه‌های ابتهاج غلیان میکند. «غبار بی سوار» نیز یکی از این استعارات اسطوره‌ای است.

اسماعیل نواب صفا در ترانهٔ «موج دربدر» بطور کامل صحنهٔ نمایش و داستان شب طوفانی را به تصویر درآورده است. صحنه‌هایی تجسمی که کانکریت شعر را به ذهن می‌آورند در این ترانه دیده میشود. بافت عمودی و افقی تصاویر بلاغی آنگونه مستحکم در یکدیگر فرورفته‌اند که جزء به جزء تشبیهات را میتوان در وجوه شبه متناظر دریافت. «من موج دربدرم از دنیا بیخبرم / بحر خرو شان منزل من/ سیلی طوفان حاصل من / بر لب آید نفسم/ چون بر ساحل برسم / سنگ جفا کوبد به سرم/ میکند از نو دربدرم /.../ من طفل طوفان شده‌ام/ موجم سرگردان

شده‌ام / ... زنده‌ام از بی‌آرامی/ ترسم که بمیرم چو بیاسایم/ جز در دل طوفان نبود جایم ...» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۲۵۸).

در این ترصنیف تجسمی، اوج همانندی و یکسانی راوی را در تخاطب با خوانندگان میبابیم. خواننده و موج یک نفر هستند و تصاویر با ساختار توصیفی و بهره‌گیری از صفت سازی به اوج شباهت رسیده‌اند. صفتهایی چون دربدر، خرو شان، جفاکار، بیتاب، لرزان، و غم‌زده در بافت افقی ترانه سبب القای تصاویر مکمل در بافت عمودی شده است. در محور عمودی داستان، سرخوردگی موج امیدواری را میبینیم که به صخره‌های جفاکار ناامیدی میرسد و برمیگردد. تشبیه تمثیلی، تشبیه حسی به حسی، اسنادهای مجازی، و کنایات و مجازهای کلاسیک در متن ترانه، از روایی شدن محض و سادگی آن و در نتیجه از افت رسانگی تصویر کاسته است. در حقیقت کل متن تصنیف، بیت معروف کلیم کاشانی را به ذهن متبادر میکند:

موجیم که آسودگی ما عدم ماست/ ما زنده به آنیم که آرام نگیریم (دیوان کلیم کاشانی: ص ۳۰۲).

تصاویر با کل تصنیف هماهنگ است و بخاطر قوت و انسجام متن و مفهوم ترانه در ریختار عمودی، تزاحم تصویر احساس نمیشود. در مجموع، تصاویر تصانیف دهۀ سی و چهل، اندیشه‌های فلسفی حاوی سردرگمی و سرخوردگی اجتماعی را منعکس میکنند.

از دیگر ترانه‌های تجسمی که تابلوِ مناظر طبیعی را با پایۀ تشبیه و استعاره به جلوه میگذارد، ترانۀ «تک‌درخت» از نواب صفا است؛ تصویر استعاری از درخت خشکیده‌ای در برهوت که راوی و مخاطب را به رشتۀ وحدت میکشد:

«تک‌درختی تیره‌بختم/ که در سکوت صحرا/ فریاد من شکسته در گلویم/.../ بر رخسارم غبار غم نشسته/ طوفان از من چه شاخه‌ها شکسته/ چون نهال زهرآلوده/ همه‌کس از من بگریزد/ .../گویم غم خود را با خار بیابان/ در سینه نهفتم اسرار بیابان/...» (همان، ص ۲۰۹).

ایماژهای سیزیفی و یأس‌آلود

در شعر دهۀ سی تا چهل، به تعبیر شفیعی کدکنی، دو دیدگاه وجود دارد که در ساختهای متضاد و متعارض با یکدیگر ادامۀ حیات میدهند. «دو نمونه تفکر، اکثریت ناامید و یک اقلیتی امیدوارند. این ستیز میان شاعران این دهه (سی تا چهل) دیده میشود و هم در میان نظریه‌پردازان ادبی ...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۴). در عرصۀ ترانه سرایی نیز با چنین پدیدۀ متعارض و متضادی روبرو هستیم؛ آثاری که تابع دیدگاه یأس‌آلود و نگاه ابری به اوضاع روزگار بوده و عمدتاً حول محور مرگ و ناامیدی و حرمان دوران هستند. در مقابل ترانه‌سراهایی وجود دارند که با هدف و انگیزۀ جذب خوانندگان و تزریق شادی در غمکدۀ اجتماع میکوشند تصانیف شاد و محرّک و هیجانی بسرایند.

این تم رایج ترانه‌سرایی در زیباترین ترانه‌ها و مشهورترین مصنفها وجه غالب بوده است؛ ترانه‌سرایانی نظیر معینی کرمانشاهی، اسماعیل نواب صفا، رهی معیری، بیژن ترقی و هوشنگ ابتهاج که همگی چهره‌های مطرح ادب و هنر بودند و رادیو و رسانه‌های دیگر را در اختیار داشتند و همنشین بزرگان و موسیقی و نوازندگان ترازاول زمان خود بودند. حاصل تم سیزیفی و تفکر اگزیستانسیالیستی در ترانه‌های این مصنفها، تصاویری اندوهناک است که به هدف تسکین آلام مردم و ایجاد حس همدردی یا فضاسازی برای حدیث نفس مشترک با مردم بود. طبعاً شنوندگان رادیو، با شنیدن این آهنگهای ملی از نوازندگان ترازاول و گوش دادن به حدیث نفس مشترکشان با ترانه‌سرا، اقناع میشدند و بیش از پیش خواهان این نوع ترانه‌ها میشدند. «صدای دیگر که از جمله صداهای رسا و

فراگیر است، صدای نوعی مرگ‌اندیشی و یأس‌گرایی است که این هم بیشتر در انبوه روشنفکران و شاعران مبارز دورهٔ پیش که طعم تلخ شکست را چشیده بودند به گوش میرسد... وقتی عقلای قوم چنین گرایشاتی [یأس‌آلود] داشته باشند، طبعاً چنین حالاتی در سطوح پایینتر اجتماع هم گسترش پیدا میکند» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۷۴).

ترانه‌هایی با تمهای سیزیفی که زندگی را رنجی توانفرسا و تکراری سخت بیهوده مینمایانند، در دهه‌های سی و چهل بویژه دههٔ سی بسیار میتوان یافت؛ مانند ترانهٔ «بر سرم خاکستر پیری نشسته» از نواب صفا به خوانندگی عصمت باقرپور: «مانده‌ام تنها و سرگردان و خسته / تارهای سینه‌ام از هم گسسته / شاخهٔ خشکیدهٔ عمرم شکسته / بر سرم خاکستر پیری نشسته / گرچه بیداد زمان پایان ندارد / مرغ طوفان بیمی از طوفان ندارد» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۵۳).

تصاویر شعر، همان تکرار روزمرگی رنج نفسگیر زندگی است؛ بیدادی بی‌پایان اما مستمر تا هنگام مرگ.

ترانه‌ای به نام «پشیمانم» نیز از سروده‌های ترقی و آهنگ‌سازی در دستگاه همایون، در حال‌وهوای رمانتیک فردی است که رنج عاشق را از نوع رنجهای مکرر و سیزیفی معرفی میکند و عاشق را به نیستی و آرزوی مرگِ رهاننده رهنمون میشود:

«چرا پشت پا بر جهان نزنم؟ / به دست خود آتش به جان نزنم / بگو با همه بی‌پناهی خود / چرا شعله بر آشیان نزنم؟ / میمیرم از این پریشانی / دردا که هرگز نمیدانی / با من چه کرد این پشیمانی...» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۴۴).

تصنیف «جوانی» از سروده‌های اسماعیل نواب صفا در دستگاه افشاری به تنظیم روح‌الله خالقی و جواد معروفی آفرینش سال ۱۳۲۷ نیز مایه‌هایی آشکار از سرگردانیهای سیزیفی انسان دارد. «جوانی را ز کف داده‌ام رایگانی / کنون حسرت برم روز و شب بر جوانی /... / جفاها کشیدم دردا که دیدم/ از مهربانان نامهربانی/ .../ تویی جلوهٔ شبابم / که چون جویمت نیابم» (همان، ص ۲۴۰).

حسرت و حرمان، بهرهٔ آدمی است از حیات و این تم در تصنیف «حسرت نصیب» از سروده‌های نواب صفا وجود دارد: «نه دلداری دارم نه غمخواری دارم/ گرفتار حسرت نصیبم/ پریشانی دور از حبیبم/ چه پرسی از نام و نشانم/ اسیری دور از آشیانم/.../ نه از من خبر دارد کس/ نه از خود خبر دارم من/ وای از تنهایی/ وای از رسوایی...» (همان، ص ۱۸۶).

برخی ترانه‌ها با افراط در روزمرگی و بیحاصلی زندگی آدمی در پهنهٔ حیات، به نیهیلیسم و پوچ‌گرایی رسیده‌اند. این دیدگاه متفاوت است از باورهای مکتب اگزیستانسیالیستی. از آنکه باورمندان مکتب اگزیستانسیالیستی بخشی از راهکارهای حمل مسئلهٔ رنج هستی را بر دوش آدمی گذارده‌اند و میپندارند آدمی در این جهان میتواند رفتارهای مناسبی برگزیند تا زندگی رنجبار و تأسف‌آور خویش را معنا و مفهوم بخشد و جهتدار کند؛ اما نیهیلیسم در این مسیر به ناامیدی مطلق از آدمی و دخالتش در سرنوشت رسیده است و زندگی را از پایه و اساس بیمعنا میبیند. این گروه از شاعران و مصنفان به مرگ‌اندیشی و سیاه‌نمایی مطلق از حیات رسیده‌اند و کلمات آنها پیرامون گروه مرگ، خودکشی، بیماری، درد و... است.

از دیگر ترانه‌هایی که ملودی و سازهایش سرگردانند و میگریند و حال و روز رمانتیسم سیاه را تداعی میکنند، تصنیف «سرگردان» از ترقی در دستگاه شوشتری است. در این ترانه تصاویر و ایماژها تداعی‌کنندهٔ مرگ‌اندیشی و سرگردانی افسانهٔ سیزیف است که عاشق را گریان و نالان راهی کوی و برزن جنون میکند:

«در این جهان از مهربانی/ دیگر نمیبینم نشانی /عهد تو با ما بود و اکنون/ میبینمت با دیگرانی/ دستت به دست دیگری دیدم من و نالان گذشتم/ عشق تو بر دلدار تو بخشیدم و حیران گذشتم/ .../آشفته و لرزان و سرافکنده و

مجنون چون بید/ ز بیداد تو لرزیدم و رفتم/ رفتی و شد از رفتنت فریاد من بر آسمانها/ خواهم ز دست تو به هم ریزم زمین و آسمان را / همچون نسیم از کوی تو لرزان و سرگردان گذشتم/ بر عهد تو خندیدم و گریان گذشتم» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۴۵).

در تصنیف «گردبادم» از بیژن ترقی نیز تصاویر کلی از فضای سیزیفی، دیدگاه اگزیستانسیالیستی به حیات، مرگ‌اندیشی و رمانتیسم فردی ترسیم شده است. «گردبادم گردبادم/ از غم بیداد هستی سر به صحراها نهادم/ گردبادم/ گذرم ز نشان ز بلای زمان / به دشت بی‌نشان گریزم/ منِ بی سروپا/ ز بلای فنا/ به پای ناتوان گریزم/.../ بروم به کجا/ به دیار فنا/ مگر از این جهان گریزم/ گذرم به دمی/ که مگر قدمی/ من از غم جهان گریزم/ به خود میپیچم/ ندارم سامان/ به کوه و صحرا منم سرگردان/ اگر شود از این جهان به سوی آسمان گریزم / آه در این جهان که را بجویم؟/ غم نهان که را بگویم؟/ غبار دل کجا بشویم؟/ رهی روم که برنگردم/ خبر ز شور و شر نگردم/ ز درد خود خبر نگردم/ روم که تا شوم فراموش» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۳).

شاعر/ راوی با روح آدمی، که مخاطب است، به وحدت درونی رسیده است. گردباد مثل آدمی است و سمبلیسم اجتماعی نیز در این تصنیف آشکار است. وحدت بافت عمودی در نمای قصه‌وار و نمایشی متن ترانه وجود دارد. استعاره و همسانی در اسنادهای مجازی نیز در چرخش است.

در تصنیف «موج دربدر» از نواب صفا نیز همین تم را در چنین کلماتی میبابیم. پوچی و سرگردانی به شکل موج ناآرام و گردباد توفنده در تصاویر ذهنی این ترانه‌سرایان بازتاب دارد. آنچه مسلم است شاعران مطرح، همان ترانه‌سرایان مطرح نیز بوده‌اند. دست کم در این زمینه نواب صفا، ترقی و ابتهاج از برترین شاعران این دهه بوده‌اند و سبک دورهٔ شعری، دستمایهٔ ترانه‌سرایان در تغییر و جهت‌دهی سبک دورهٔ تصنیف‌سازی نیز شده است. علاوه بر آن، تحولات سیاسی-اجتماعی و تغییر و دگردیسی گسترده در اندیشهٔ فرهنگی فرهیختگان، تأثیر مضاعفی در این جهت‌دهیها داشته است. در ترانهٔ «ز کوی بلاکشان» بیژن ترقی، تم اگزیستانسیالیستی و سیزیفی به اوج میرسد و تصاویر سیاه مطلق که به مرگ ختم میشوند، بسیار دیده میشود. در این ترانه بطور واضح، مصنف آرزوی مرگ میکند و تمامی راه‌ها را بر خود بسته میبیند. «ز کوی بلاکشان آمدم بگو رفته‌ای کجا ساقی/ درِ میخانه چرا بسته‌ای که غم میکُشد مرا ساقی / .../ رسیدم به جایی که بسته ره گریزم/ به دست تو خواهم که خون سبو بریزم/ خدا را مهی یار سنگین‌دلی/ ز خود غافل وز خدا غافلی/ به این روزگارم نشانده/ به راه فنایم کشانده/ بسوزان وجودم که دیگر مرا آرزویی نمانده/ نیاید ز جانم نوایی کجایی کجایی کجایی» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۳۵).

در ترانه‌های ابتهاج به دلیل سوگیریهای سیاسی-اجتماعی و نگاه خاص و جهتدار به جهان، اندوهی سوای اندوه سیزیفی و اگزیستانسیالیستی میبابیم و آن اندوه سیاسی است. تصویرهای شعر، برآمده از جهان‌نگری و جهت‌گیریهای اندیشگانی شاعر است و درخصوص ابتهاج این خصیصه پررنگتر از سایر مصنفان و شاعران عصر او دیده میشود. نگاه مارکسیستی و تفکر سوسیالیستی اوست که تصاویرش را بودار میکند و نتیجهٔ تحولات نادلخواه سیاسی-اجتماعی است که اندوه و انتظار مبهم و یأس و دل‌مردگی را به اشعارش تزریق میکند. در واقع اندوه فلسفی در شعر ابتهاج محصول اندوه سیاسی است. «دیگر این پنجره بگشای که من / به ستوه آمدم از این شب تنگ / دیرگاهی است که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس / وین شب تلخ عبوس / میفشارد به دلم پای درنگ / دیرگاهی است که من در دل این شام سیاه / پشت این پنجره بیدار و خموش / مانده‌ام چشم به راه...» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۷۰).

تصاویر خاص ترانه‌های ابتهاج، از ابعاد نمادینگی خود زیباست و همین نمادینگی است که شعر او را به لایه‌های چندمعنایی بلاغی جدید نزدیک کرده است. نمادهایی که مفاهیم چندگانه و تفسیرهای متمم را میپذیرند و از حیث بلاغت سنتی شاید پا سخی قانع‌کننده نیابند، اما در علوم بلاغی جدید میتوان چندمعنایی را در آنها دید؛ بویژه که به مباحث اندیشگانی سیاسی-اجتماعی وارد میشوند. کاربرد نماد خُرد و فراگیر شب، در رونمایی اندیشهٔ سیزیفی و اندوه سیاسی و فلسفی مؤثر است. مرگ‌اندیشی در دفتر شعر شبگیر به طرز روشنی بیان شده است. «مرگ در هر حالتی تلخ است/ اما من دوستتر دارم که چون از ره درآید مرگ/ در شبی آرام چون شمعی شوم خاموش/ لیک مرگ دیگری هم هست/ دردناک اما شگرف و سرکش و مغرور/ مرگ مردان، مرگ در میدان/ با تپیدنهای طبل و شیون شیپور/ با صفیر تیر و برق تشنهٔ شمشیر/ غرقه در خون پیکری افتاده در زیر سم اسبان/ وه چه شیرین است رنج بردن پا فشردن/ در ره یک آرزو مردانه مردن/.../ من به جان و دل پذیرا میشوم این مرگ خونین را...» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۱).

اما این مرگ‌طلبی، جنبهٔ آیینی، مؤمنانه و هدفمند دارد؛ آشکارا سوگیری ایمانی است و با انواع رمانتیک سیاه در تضاد است؛ تصاویر فضای مرگ و شهادت و ایثار است؛ ترانهٔ پایداری و مقاومت است و جنبهٔ مبارزانهٔ انقلابی دارد. «در نهفت پردهٔ شب دختر خورشید/ نرم میبافد/ دامن رقاصهٔ صبح طلایی را / وز نهانگاه سیاه خویش/ میسراید مرغ مرگ‌اندیش/ چهره‌پرداز سحر مرده‌ست/ چشمهٔ خورشید افسرده‌ست/ میدواند در رگ شب/ خون سرد این فریب شوم...» (همان، ص ۸۰).

در این شعر دو نوع تصویر کلاسیک و نو دیده میشود. تصاویر سنتی که از بلاغت صریح کهن مایه میگیرد، شامل استعاره‌های اسمی و فعلی، اسنادهای مجازی، نهادهای آشنا چون سیاهی، تشبیهات حسی، فورگراندینگ و سمبلیسم. اما در ساحت بلاغت جدید و چندمعنایی و نظام بودلری نیز میتوان در محور عمودی پیوستگی تصاویر زنده را دید که نباید جزء به جزء آن را در ترازوی تشبیه گذاشت، بلکه کلیت و انسجام ایماژ را در آن باید جستجو کرد که از آغاز تا پایان همچون پردهٔ نمایش یا تابلوِ نقاشی در حال جان گرفتن و رشد کردن است. ضمن آنکه باید نگاه سمبلیک داشت و چندین مفهوم گاه متضاد و متوازی را در آن یافت.

خیال توصیفی (خیال بیانی) نیز در دستگاه تصویری شعر ابتهاج بسیار جاندار است. در قطعهٔ یادشده، قویترین نوع خیال‌آفرینی و تصویرسازی را با «توصیف» میبابیم.

نمادگرایی در ایماژها

«نمادگرایی، روی‌گردانی از ساحت بدیهیات و ادراک عامیانه و گرایش به خصوصی‌سازی ادارک و میل به امور دور از دسترس و هدفهای دشواریاب است. از نظر بلاغت ادبی نماد از زمرهٔ صور خیال محسوب میشود» (فتوحی، ۱۳۸۵: صص ۱۶۴ -۱۶۲). نمادها زبان غیرمستقیم بیان هستند. صراحت و شفافیت در تصاویر سبب بیان واقعیات عریان شده و وظیفهٔ زبان علمی است. به‌عکس آن، گفتار ادبی متمایل به بیان مرموز و غامض و غیرحقیقی است. در بلاغت سنتی و کلاسیک، پایهٔ تصاویر بر صراحت بیان و تشبیهات حسی و واقعیت قرار میگیرد؛ اما بلاغت جدید متمایل به بیان نمادین و رمزی است. دشواریابی مفاهیم و نیاز به تأویل و معنا شکافی آنجا روی میدهد که اساس شباهتها بر پایهٔ سمبلیسم و نمادگرایی باشد. در مکتب رمانتیسم از نوع ایرانی آن، و مکتب سمبلیسم، نهان‌گرایی و نمادسازی در اولویت اصول بلاغی است. از دیدگاه بوطیقای بلاغت جدید، که همان نظریه‌پردازان مرگ مؤلف هستند و اصالت را به ایماژ و تصویر میدهند، متن و تصویر باید در کل ساختار

خود به شکل اندام‌وار ترسیم شود و پایهٔ شباهت را نمودار سازد. چنین تصاویری را نمیتوان بر پایهٔ بلاغت سنتی به دو بخش دال و مدلول قسمت کرد.

در بلاغت قدیم که اصل بر عنصر معنا استوار است، تصاویر در خدمت معنا هستند و وظیفه‌شان آراستن و شرح بیشترِ معناست و می‌آیند تا معنی را به مخاطب بفهمانند. تفهیم و تفاهم اصل اساسی در نگارش و تصویرسازی بلاغت کهن است. از آنجا که در ترانه و تصنیف، مخاطبان قشر عامه بودند و شنوندگان رادیو از سطوح متفاوت بینش و دانش بودند، ترانه سرا موظف بود تصاویری روشن و قابل فهم و منطبق با تجربیات زیستی و تنوع بومی مردم ایران خلق نماید. از اینجاست که تصانیف و ترانه‌ها همواره چندین گام زمانی از شعر دوره کندتر حرکت میکنند.

در میان ترانه سرایان این مقاله، بیشترین حجم شعر تحت نظام چندمعنایی، از آنِ ابتهاج است. یکی از دلایل آن نیز، تعلق اندیشگانی و سوگیرانهٔ سایه به حزب و گروه خاص سیاسی است که سبب پنهان‌گویی و مبهم‌گویی او شده است. مثلاً او در ترانهٔ *کوچه سار شب*، از نمادهای انقلابی بهره میبرد: سپیده، شب، دریچه‌های بسته، چراغ بر کردن، و پرنده.

کاربرد نمادهای عام و کلیشه‌ای در کل ترانه‌های ابتهاج مرسوم است؛ اما برخی نمادهای خاص و ابتکاری، از جوششهای هنری و نبوغ ذاتی سخنش صادر شده است. نظیر: پیراهن و گرگ و یوسف/ ارغوان/ مشت/ گلوله/ تفنگ/ آینه /خورشید و سایه...

خاستگاه‌های تصویری در ترانه‌های بیژن ترقی و نواب صفا، تجربه‌های دیداری از دل طبیعت است و به سبک کلاسیک؛ اما در تصاویر ابتهاج علاوه بر خاستگاه‌های طبیعی، میتوان اسطوره‌ها و مفاهیم تجدیدی، مفاهیم انقلابی و آیینی را نیز برشمرد.

ویژگیهای تصویر و ایماژ رمانتیک در ترانه‌ها

تمایزات و تفاوتهای نگرش بلاغی در نظام کلاسیک و سنتی با نظام بلاغی جدید و رمانتیک در آن است که تصاویر کلاسیک تقلیدی از طبیعت اطراف بود و محاکات و شبیه‌آفرینی در آن حاکم بود. اما تصویر در مکتب رمانتیک، ساختن، پی‌ریزی، خلق و تولید شخصی جهان جدید است نه تقلید از جهان واقع. در تصاویر رمانتیکی، آفرینش و بازسازی جهان از نو و در درون ذهن خالق آن تصاویر شکل میگیرد و این مشخص‌سازی تصاویر است که میزان نبوغ و مهارت ادبی آفرینندهٔ متن را ثابت میکند.

در اینجا ایماژها و تصویرهایی را که در متن تصانیف (ترانه‌ها) بعنوان شاخصه‌های رمانتیک بدانها میتوان نگریست، بررسی و تحلیل میکنیم. سپس نمونه‌هایی از تصانیف یادشده را ذکر میکنیم.

در شاخهٔ شعر فارسی از سبک رمانتیسم ایرانی، دههٔ سی، دههٔ اوج و رونق این سبک محسوب میشود و رمانتیسم در دو خط موازی پیش میرود؛ یکی رمانتیسم سیاه و بدبین و درونگرای ناکام؛ دیگری رمانتیسم اجتماعی و مبارزاتی که موضوعات انقلابی و آزادی و .... را دنبال میکرد.

یکی از ترانه‌های دل‌انگیز بیژن ترقی که هم تصاویر رمانتیک سیاه و مرگ‌جو را به ذهن متبادر میکند و هم تم سیزیفی در کشاکش ملال‌آور حیات را میرساند، ترانهٔ «میگذرم» با آهنگسازی علی تجویدی است:

«میگذرم میگذرم/ ز برای تو از جان میگذرم/ ز دیار تو گریان میگذرم/ اشک و آهم زاد راهم/ میروم و دست دعا بر آسمان دارم/ دور از یاران افتان خیزان / میروم و دام بلا به پای جان دارم/ .../ ره بی پایانی دارم من/ سر

بی‌سامانی دارم من/ من از شهر تو چون نالان میگذرم/ تنها سایهٔ من باشد همسفرم/ این عشق تو مرا بنگر تا کجا کشانده/ دست از دلم بدار که دگر طاقتم نمانده» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۳۵).

الف. وحدت و انسجام با طبیعت

«در شعر سبک خراسانی و بازگشت، هنرمند به الگوبرداری و نقاشی طبیعت واقعی میپرداخت و از طریق توصیف عینی و دقیق آن واقعیت، اثر خود را خلق میکرد. اما در شـــعر رمانتیک طبیعت برای هنرمند در حکم الگوی نقاشی نیست، بلکه رابطهٔ او با طبیعت نزدیکتر و عمیقتر و توأم با احساسات میشود. رمانتیکها بجای توصیف دقیق طبیعت بیرونی، میکوشیدند حالات و روحیات خود را در طبیعت کشف کنند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). این ویژگی که در شعر رمانتیک ایرانی دیده میشود، در ترانه‌های رمانتیک هم به همان گستردگی حضور دارد. ارتباط نزدیک و پیوستگی جغرافیای هنری شعر و ترانه و هم‌صنفی شاعر و ترانه‌سرا، یکی از دلایل این رواج و رونق در دو شاخهٔ هنری شعر و ترانه است. در عرصهٔ رمانتیک فردی و درونگرای ملهم از عشق و احساس شخصی، بسیاری از ترانه‌هایی که رونق بازار بیشتری داشتند، در این خصوص حرفی برای گفتن داشتند. نظیر ترانهٔ آتش کاروان، گردباد، و سرو چمن از بیژن ترقی، و موج دربدر، تک‌درخت، و موج آرزوها از نواب صفا.

در این ترانه‌ها، شاعر و مصنف خود را همراه با مجموعه حالات نفسانی خود در جایگاه عناصر طبیعت قرار میدهد و میکوشـد با جاندارپنداری طبیعت، بیشـترین میزان همدلی و همحسـی را میان خویشـتن و دنیای پیرامونش جســـتجو کند و پیام پایانی ترانه را در محمل حس مشـــترک به خواننده منتقل کند؛ آنگونه که همحســـی و همزادپنداری با طبیعت، درون‌نگری و همصـــدایی با اطراف، از ویژگیهای مکتب رمانتیســـم اســـت. «تنها آنچه اندوه‌زده، غبارآلود، تاریک، افسانه‌ای، اسرارآمیز، رؤیایی، خمارآور و جنون‌انگیز بود، به هنرمند رمانتیک آرامش و الهام میبخشـید. ســرانجام پناه‌جویی در دامان طبیعت، بازگشـت به گذشـته، تجلیل شـاعرانهٔ دوران کودکی، و خزیدن در دنیای خود ساخته، دست به دست هم داد و موجبات تسکین خاطر و غنای هنری او را فراهم آورد» (رحیمی، ۱۳۴۵: ۲۲).

پیوستن به طبیعت، خوی ذاتی شاعر است و در ادبیات کلاسیک نمونه‌های بسیار از این شیفتگی و همدلی با طبیعت یافت میشود؛ اما منظور از وحدت و همسانی کامل مصنف با طبیعت و تأثیر آن بر تشدید عواطف هنری خواننده، یکی شدن واقعی شاعر، شعر، ترانه و ترانه‌سرا با ذات عناصر است. «هیچ حسنی بالاتر از این نیست که شاعر بتواند طبیعت را تشریح کند. باید بتوانی بجای سنگی نشسته ادوار گذشته را که طوفان زمین با تو گذرانده به تن حس کنی، باید بتوانی یک جام شراب شوی که وقتی افتاد و شکست، لرزش شکستن را به تن حس کنی. دانستن یک سنگ که سنگ است کافی نیست، مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت؛ باید این مبادله بارها صورت گیرد» (نیمایوشیج، ۱۳۶۹: ۲۵).

همجوشـی و تحلیل درونی در عناصـر طبیعی، حسـی روحی اسـت که به نظر میرسـد شـاعر را در همهٔ جهات جغرافیایی خیال بسط میدهد و به حجم کل جهان و سعت میبخشد. این توسعهٔ روحی فرصت تراوش نابترین هیجانات شاعرانه را در اختیار شاعر قرار میدهد تا جایی که شاعری مثل شاملو اقرار میکند حس کرده است که دستهایش بی‌نهایت بزرگ هستند. تصویری که ابتهاج در ترانهٔ «باز شوق یوسفم دامن گرفت» میسازد، تصویر تکثیر شاعر بارها و بارها در باد و گل و ابر و سنگ است:

نغمهٔ ناخوانده را دادم به رود تا بخواند بر جوانان این سرود
چشمه‌ای در کوه میجوشد منم کز درون سنگ بیرون میزنم
از نگاه آب تابیدم به گل وز رخ خود رنگ بخشیدم به گل
پر زدم از گل به خوناب شفق ناله گشتم در گلوی مرغ حق
آذرخش از سینهٔ من روشن است تندر توفنده فریاد من است
هرکجا فریاد آزادی، منم من در این فریادها دم میزنم
(مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۵۰۰)

ترانه‌سرایان قهاری چون ترقی، ابتهاج و نواب صفا، صورتگران حس و هیجان و عاطفهٔ انسانی هستند و فرورفتنشان در متن حسی ترانه است که طرفداران پروپاقرص از همه اقشار اجتماعی را پیرامونشان گرد آورده است. در ترانه‌های ذیل، نمونه‌هایی از وحدت ترانه‌سرا و ترانه را بررسی میکنیم.

«من آن صبحم که ناگاهان چو آتش در شب افتادم / ز هر چاک گریبانم چراغی تازه میتابد/ که در پیراهن خود آذرخش‌آسا درافتادم...» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۸۱).

«گردبادم گردبادم/ از غم بیداد هستی سر به صحراها نهادم/ گردبادم/ گذرم ز نشان ز بلای زمان / به دشت بی‌نشان گریزم/ منِ بی‌سروپا/ ز بلای فنا/ به پای ناتوان گریزم/.../ بروم به کجا/ به دیار فنا/ مگر از این جهان گریزم/ گذرم به دمی/ که مگر قدمی/ من از غم جهان گریزم/ به خود میپیچم/ ندارم سامان/ به کوه و صحرا منم سرگردان/ اگر شود از این جهان به سوی آسمان گریزم / آه در این جهان که را بجویم؟/ غم نهان که را بگویم؟/ غبار دل کجا بشویم؟/ رهی روم که برنگردم/ خبر ز شور و شر نگردم/ ز درد خود خبر نگردم/ روم که تا شوم فراموش» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۳).

در ترانهٔ بیژن ترقی، ترانه‌سرا از ترانه ممتاز نمیشود. تمامی اجزای مشبه و مشبه‌به درهم تنیده و یکسان شده‌اند، گویی ترانه‌سرا همان گردباد است. وجه‌شبه دوگانه (آرایهٔ استخدام) غوغا میکند و تصاویری دوگانه از پایهٔ مشاهده مشابهت برمی‌آید که تا پایان ترانه یک دم از ذهن شنونده محو نمیشود. سر به صحرا نهادن، بی سر و پایی، به دیار فنا گریختن، به خود پیچیدن، اسارت در خود، خانه‌به‌دوشی، سرگردانی در صحرا، گریزان از زمین و آسمان بودن، دل غبارآلود و تیره و... . این صفات و قیود حالیه، هم مختصات عاشق بی‌سامان است که شاعر و ترانه‌سرا باشد، هم مختصات گردباد؛ هر دو درهم پیچیده و به وحدت کامل رسیده‌اند. حتی یک وجه‌شبه یک‌سویه وجود ندارد. هماهنگی ترانه و ترانه سرا و طبیعت به انتهای کمال خود رسیده است. محو و استغراق و استحالهٔ شاعر/ مصنف در عناصر طبیعی از مؤلفه‌های مکتب رمانتیک در ترانهٔ *آتش کاروان* ترقی نیز به همینگونه تصویر شده است.

در ترانهٔ *موج دربه‌در* نواب صفا نیز وحدت ترانه سرا و استحالهٔ او در طبیعت، بعنوان خصیصهٔ رمانتیک مشهود است: «من موج دربدرم از دنیا بیخبرم / بحر خروشان منزل من/ سیلی طوفان حاصل من / بر لب آید نفسم/ چون بر ساحل برسم / سنگ جفا کوبد به سرم/ میکند از نو دربدرم /.../ من طفل طوفان شده‌ام/ موجم سرگردان شده‌ام / ... زنده‌ام از بی‌آرامی/ ترسم که بمیرم چو بیاسایم/ جز در دل طوفان نبود جایم ...» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۲۵۸).

ب: زمان و مکان گنگ و مه‌آلود رمانتیکی

شاخصه‌های رمانتیک در ترانه‌های ابتهاج و مفاهیم اساطیری، یا رمانتیسم اجتماعی با مفاهیم انقلابی درهم میتند و تصاویر مرکب خلق میکنند. «بازگشت به گذشته‌های دور، دوران گنگ کودکی همراه با وصف مکانهای متروک، فضای شعر را تار و شبح‌گونه میسازد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۲).

«ارغوان، خوشۀ خون/ .../ جان گل‌رنگ مرا بر سر دست بگیر / به تماشاگه پرواز ببر/ آه بشتاب که هم‌پروازان نگران غم هم‌پروازند...» (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۳۳).

زمان مه‌آلود در «کوچه‌سار شب» دیده میشود. کوچه‌ساری که خود نماد مکان مه‌آلود است. «یکی ز شب‌گرفتگان چراغ برنمیکند/ کسی به کوچه‌سارِ شب، درِ سحر نمیزند» (همان، ص ۲۰۵).

مکان مه‌آلود نیز در همین ترانه: «در این سرای بیکسی کسی به در نمیزند/ به دشت پرملال ما پرنده پر نمیزند» (همانجا). وجود دارد.

در ترانۀ «تک‌درخت» اسماعیل نواب صفا نیز مکان گنگ رمانتیکی، مه‌آلود و ناشناخته را میبینیم. «تک‌درختی بی‌پناهم/ که دشت آرزوها / گردید آخر مزار آرزویم / .../ دور از یاران بی‌توشه و برگم / همخانۀ محنت/ همسایۀ مرگم / .../ در دل شب سکوت صحرا / بود غم‌افزا آه...» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۲۰۹). در این ترانه، ترانه‌سرا همان درخت خشکیده است که از تنهایی فغان برمی‌آورد. همسانی و همذاتی، استحالۀ کامل شعر و شاعر در مکان مه‌آلود عاشقانه که ناکجاآبادی بیش نیست، در زمان نامعلوم و سایه‌واری که نه شب است و نه روز و همیشه است و هنوز. این خصیصۀ شعر رمانتیک در ترانه‌ها هم به تکرار دیده میشود. برای مثال در ترانۀ «اشک سپهر» ترقی: «من همه نورم، به عالم فانی چرا رو کردم/ ... / با تن لرزان ز چشمۀ نوش بقا افتادم/ اگرچه در بستر گل فتاده‌ام در برِ گل/ نشینم تا سحر / منم از دنیای دگر» (مشکین قلم، ۱۳۷۸: ۳۳۹).

ج: پویایی و پیوستگی تصاویر رمانتیکی

«تصویر رمانتیک نمیتواند ایستا و راکد باشد؛ زیرا شعر رمانتیک، شعر طبیعت است و طبیعت زنده و پویاست» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۵). در بحث از عناصر سازندۀ شعر، از بافت و فرم سخن به میان می‌آید. شعری که از ابتدا تا انتها مفاهیم منسجم و دنباله‌داری را پی بگیرد، پراکنده سخن نگوید، شاخه به شاخه نپرند، شعری منسجم و دارای بافت و محور عمودی است. قدرت محور عمودی در شعر نشان از تمرکز شاعر بر موضوع خاصی است که به شکل هدفمند دنبال میکند. این خاصیت در ترانه‌ها نیز مورد انتظار است و از سوی معینی کرمانشاهی، نواب صفا و ترقی بعنوان خصیصۀ ترانه‌سرایی «تابلوِ شعر» مطرح شد. شاعر/ ترانه‌سرا، تابلوی از تصاویر هم‌بافت و هم‌محور را جلوِ چشم خواننده برمیتراشد و ذهن خواننده را در تقابلی دوسویه به بازی میگیرد. این تصویرآفرینیها در بافت عمودی ترانه بسیار دلکش و زیبا است. هارمونی آونگی خاصی است که نبضدار، ترانه را میجوشاند و به هم میچسباند. «وسیعترین حوزۀ تصاویر، تصاویری است که از نوع اسناد مجازی است؛ زیرا در اینگونه تصاویر مرکز اصلی، فعل و اسناد فعلی است و حرکت از خصایص تصویری است که در آنها فعل به کار رفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۶۶). در این شیوۀ ترانه‌سرایی، که متضمن وجود محور عمودی بسیار قوی است، ترانه‌ای دلنواز از بیژن ترقی به نام «رفته بودم» سروده شده است. این ترانه از نظم منطقی برخوردار است و نقل ماجرایی است که به ترتیب و بدون پس و پیش شدن ذکر میشود. بعلاوه پویایی و تحرک با افعال رفتن و آمدن در آن مؤکد شده و به خیال‌انگیزی بیشتر ترانه یاری رسانده است:

«رفته بودم کز پریشـانی ره صـحرا بگیرم/ رفته بودم تا عنان این دل رسـوا بگیرم/ رفته بودم/.../ رفته بودم تا شـکایت از تو گویم با خدایت /رفته‌ام تا نشـنود کس بار دیگر / این نوایم گریه‌هایم ناله‌هایم/.../ چون مرا دیوانه کردی / می‌کش میخانه کردی/ تا که دیدی همچو چشمت مست مستم/ جام دردآلود غم دادی به دستم/ سـاغر می بود و در وی آب آتشـخیز هجران/ آتش دل کاهش جان/ گرچه ای نامهربان رفته بودم بی‌نشـان/ آمدم من آمدم من/ آمدم تا قصهٔ جانسوز دل با تو بگویم/آمدم من آمدم من/ آمدم گرد ملال از چهرهٔ غمگین بشویم/ آمدم من آمدم من» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۲۶).

وقتی در ترانه از افعال جنبشی و انرژیک استفاده شود، بویژه فعل مضارع و مستقبل (خواه + بن فعلی)، ترانه پویا و زنده میشود و تصاویر ذهنی برساخته از آن نیز متحرک خواهد شد.

ترقی در ترانهٔ «نسیم فروردین» با استفاده از افعال تند حرکتی توانسته است حرکت نسیم و وزش باد بهاری را دستمایهٔ فراخواندن مخاطبان و تحریک شنوندگان قرار دهد. گویی او وزش نسیم را بر تن خود حس میکند و با افعال امری، به خواننده تشر میزند که برخیزد و به شادی بیاراید: «نسیم فروردین وزان به بستان شد/ ز نوعروس گل، چمن گلستان شد / بیا به بستان ببین گلستان شکوفه‌باران شد / .../ ساقی بی می یکدم منشین / ما را به بهار بی می مگذار / جامی دگر آر...» (ترقی، ۱۳۸۴: ۴۱۸).

جنبش و حرکت در افعال مضـارع در ترانهٔ *موج دربدر* نواب صـفا نیز دیده میشـود: «بر لب آید نفسـم/ چون بر ساحل برسم / سنگ جفا کوبد به سرم/ میکند از نو دربدرم / من هم سوی دریا ناله‌کنان برگردم / سوی همدردانم از دل و جان برگردم/...» در این ترانه شعر تجسمی خلق شده است: پرده‌ای از نمایش موج بر سینهٔ ساحل و حرکات کوبندهٔ امواج خروشان.

در این ترانه شنوندگان همان امواجند و ترانه‌سرا همان شنونده است. پیوستگی صحنه‌ها و جملات از آغاز تا پایان ترانه، رویدادی را نقل میکنند و در پایان پیام پرمفهومی در انتظار شـنونده اسـت؛ پیام فلسـفی اندوهباری که در دههٔ سـی و چهل تبدیل به خصـیصـهٔ سـبکی ترانه و شـعر روز شـده بود. چیزی شـبیه *سـنگ خارای* معینی کرمانشاهی که پیام فلسفی اندوهبار حاکی از تنهایی و دربدری عاشق رمانتیک دارد. «آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به‌سوی فضاها یا زمانهای دیگر...» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۸).

اگر اجزا و عناصـر را به روش دسـتگاه بلاغی دوقطبی حقیقت و مجاز سـنتی تحلیل کنیم، به چیزی دسـت پیدا نمیکنیم؛ چراکه عناصر شعر نقش و نگارهای مستقل و مجرد نیستند، بلکه با احساس شاعر درآمیخته و ممزوج هستند. یک‌یک تصویرها و عناصر، یک کل سازنده و زنده را میسازند، درست مانند درخت یا اندام انسان (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۴۴ و ۱۴۵).

در ترانه‌ها، تصاویر بدینگونه اندام‌وار و سازمند، کل مستقلی را میسازند که بیشتر شبیه سرگذشت حیات است و نمیتوان قطعه‌قطعه اجزای مشبه و مشبه‌به را با یکدیگر متناظر کرد. مثلاً در ترانهٔ *آتش کاروان*، *موج دربدر*، *اشک سپهر*، و *تک‌درخت*، هرگز نمیتوان ترانه‌سرا یا هر آدمی را بعنوان مشبه و مشبه‌به رویاروی موج سرخورده، شبنم، درخت تکیده و آتش جاماندهٔ کاروان گذاشت و بدنبال وجه شبه و تطابق جنبه‌های تشبیه با یکدیگر بود. تصویر کلی، تجسم یا کانکریت صحنه‌ای است که احساس بشر و اندوه فلسفی او را در اسناد مجازی اشیا و عناصر طبیعت جستجو میکند.

نتیجه‌گیری

ایماژها و تصاویر ذهنی شاعران و ترانه‌سرایان، در القای اندیشه و عمق تفکر آنان به مخاطب و خلق جهان موازی

و مجازی در آن سوی واقعیات، بسیار مؤثر است. شاعران و نویسندگان شهیر و صاحب سبک زیادی شاهکارهای هنری و ادبی خود را در قالب ترانه و تصنیف ماندگار کردند نظیر هوشنگ ابتهاج، بیژن ترقی و اسماعیل نواب صفا که اوج فعالیت هنری آنان در دهه‌های سی و چهل قلم خورد. ایشان با کاربست تخیل و خلق تصاویر بلاغی، سبک تازه و اسلوب هنری روشمندی را ارائه کردند که بعدها با پیروی ترانه‌سرایان پسین، رواج یافت.

پس از دگرگونیهای نخستین که علی‌اکبر شیدا و پس از او عارف قزوینی در متن تصانیف ایجاد کردند و به آن صورت رسمیتر و غنیتری از گذشته دادند، در عصر رحیم معینی کرمانشاهی، نواب صفا و ترقی، شکلی از کاربردهای ایماژیک و تصویری در ترانه متداول شد که آنان را به تابلوِ درام یا شبه نمایش نزدیک کرد. ترانه‌ها در محور عمودی از سجام یافتند و تصاویری بالنده در آنها زاده شد که داستان‌وارگی را القا میکرد. اندک‌اندک این طرز تازه در ترانه‌ها فراگیرتر شد. اساس و ابزار این تصاویر، عناصر بلاغی و بدیعی همچون تشبیهات و اسنادهای مجازی و نمادهای گوناگون بود که طبیعت جاندار پیرامون را بمثابه بشر سرگردان و سرخورده از گرانیهای حیات تصور میکرد. نگاه ترانه سرایان به عناصر طبیعی، که نمودی از واماندگیهای فلسفی حیات را به جلوه میگذاشت، در ترانه‌هایی که چون تابلوِ نقاشی یا پردهٔ سینما متصور میشد، نگاهی رمانتیک از نوع فردی در ترانه‌های ترقی و صفا و اجتماعی در ترانه‌های ابتهاج بود. از این میان، سهم هوشنگ ابتهاج به نسبت نواب صفا و ترقی در خیال‌بندی و کاربست ایماژهای متدیک متمایزتر است و به نوعی در تقابل آماری با آن دو قرار میگیرد. از آنکه سایه، نگرشها و فعالیتهای حزبی خود را نه‌تنها بالقوه و در جهان شعر و سخن، که بالفعل و در کردار نمودار میکرد. نمادینگی در ترانه‌های ابتهاج، آن هم نمادهای انقلابی بسامد بیشتری دارد تا در ترانه‌های ترقی و نواب صفا. ترقی و نواب صفا آشکارا و جهت‌گیرانه ترانهٔ خود را به اغراض سیاسی نیالودند و به مخاطبان عامه و شنوندگان کم سواد بیشتر توجه داشتند و بدیهی است تصاویر ابزاری و تخیلهای نمادین و چندپهلو به کار شان نمی‌آمد. برعکس متدهای تابلوِ درام و نقاشی شعر در ترانه‌های بیژن ترقی نسبت به نواب صفا و ابتهاج گستردگی بیشتری داشت. متد تخاطب و حدیث نفس و مناداسازی معشوق در حالت گلایه‌های رمانتیک در ترانه‌های نواب صفا بسامد بیشتری داشت و میکوشید تصاویر و ایماژهای خود را در این فضا خلق کند. در مجموع تصویر و تخیل در درجهٔ نخست از آنِ ترقی است؛ سپس ابتهاج و در نهایت اسماعیل نواب صفا در آفرینش هنری ایماژهای متدیک ستودنی بوده و قلمی خلاق دارند.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامهرمز استخراج شده است. سرکار خانم دکتر سیما منصوری راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم گلشن نامداری بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر مسعود پاکدل به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

تشکر و قدردانی

از زحمات پدرم، حامی و تکیه‌گاهم، نهایت سپاس و تشکر را دارم.

تعارض منافع

نوی سندگان این مقالۀ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ ن شریۀ داخلی و خارجی به چاپ نر سیده و حا صل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیۀ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته ا ست. م سئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدۀ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیۀ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Ebtehaj, Hushang. (1999). A way and a sigh. Tehran: Sokhan.

Fotuhi, Mahmoud. (2006). Image rhetoric. Tehran: Sokhan.

Kashani, Abu Taleb Kalim. (2008). Divan poetry. Tehran: Sanaei.

Khaleghi, Ruhollah. (2006). History of Iranian music. Tehran: Safi Alisha.

Meshkin Qalam, Saeed. (1999). Ballads, songs and hymns of Iranzmin. second edition. Tehran: Green house.

Mo'ayyeri, Mohammad Hassan. (2001). The generalities of Rahi Mo'ayyeri. Tehran: Zavvar.

NimaYoshij. (1990). collection. The first book of poetry. By Siroos Tahbaz and Sheragim Yoshij. Tehran: Published by the publisher.

Rahimi, Mustafa. (1966). Realism and anti-realism. The third edition. Tehran: Nil.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (2011). Periods of Persian poetry. Sixth edition. Tehran: Sokhan.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza. (2012). Sovar khiyal in Persian poetry. 16th edition. Tehran: Agah.

Shams Langroudi, Mohammad. (2005). Analytical history of new poetry. second edition. Tehran: Markaz.

Taraghi, Bijan. (2005). Caravan fire. Tehran: Sa'adi.

Zarghani, Seyed Mahdi. (2005). The perspective of contemporary Iranian poetry. second edition. Tehran: Sales.

فهرست منابع فارسی

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۷۸). راهی و آهی. تهران: سخن.

ترقی، بیژن. (۱۳۸۴). آتش کاروان. تهران: سعدی.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۵). سرگذشت موسیقی ایران. چاپ دهم. تهران: صفی علیشاه.

رحیمی، مصطفی (۱۳۴۵). رئالیسم و ضد رئالیسم. جلد سوم. تهران: نیل.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۴). چشم‌انداز شعر معاصر ایران. چاپ دوم. تهران: ثالث.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). ادوار شعر فارسی. چاپ ششم. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). صور خیال در شعر فارسی. چاپ شانزدهم. تهران: آگه.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۴). تاریخ تحلیلی شعر نو. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
کاشانی، ابوطالب کلیم. (۱۳۸۷). دیوان شعر. تهران: سنایی.
مشکین قلم، سعید. (۱۳۷۸). تصنیفها، ترانه‌ها و سرودهای ایران‌زمین. چاپ دوم. تهران: خانهٔ سبز.
معیری، محمدحسن. (۱۳۸۰). کلیات رهی معیری. تهران: زوار.
نیمایوشیج، (۱۳۶۹). مجموعه آثار. دفتر اول شعر. به کوشش سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج. تهران: نشر ناشر.

معرفی نویسندگان

گلشن نامداری: دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *namdarigolshan60@gmail.com*)

سیما منصوری: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir* :نویسنده مسئول)

مسعود پاکدل: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *masoud pakdel @yahoo.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

Introducing the authors

Golshan Namdari: Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *namdarigolshan60@gmail.com*)

Sima Mansoori: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir*: Responsible author)

Masoud Pakdel: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *masoud pakdel @yahoo.com*)