

التزام به اصول اخلاقی و ارزشی در تصانیف ابتهاج، نواب صفا و بیژن ترقی

گلشن نامداری^۱، دکتر سیما منصوری^{۲*}، دکتر مسعود پاکدل^۳، دکتر منصوره تدینی^۴
 ۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
 ۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران
 (تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱)

چکیده

زمینه: ترانه‌سرایی یا تصنیف‌سازی حلقه اتصال هنر موسیقی با ادبیات و شعر است و ترانه‌سرایان پیوندگاه و زبان بیان اصوات موسیقی هستند. در این پژوهش که به شیوه‌ی تحلیلی وصفی و بر پایه سنجش و نتیجه‌گیری میان تصنیفات سه ترانه‌سرای مشهور (اسماعیل نواب صفا، بیژن ترقی و هوشنگ ابتهاج) صورت پذیرفت؛ هدف، شناخت و بررسی رسالت شاعرانه و تعهد و التزام به اصول اخلاقی و ارزش‌های انسانی در عناصر شعری همچون اندیشه، زبان و موسیقی، تخیل و عاطفه در تصانیف و ترانه‌های این شاعران ترانه‌سرا بود.
نتیجه‌گیری: مقصود از ترانه در این پژوهش؛ متن و کلام ادبی و مخیل است که بر ملودی‌های آهنگسازان نوشته می‌شود و ترانه در مفهوم تخصصی انواع ادبی منظور نیست. در این بررسی تفاوت‌های اندیشگانی میان ترانه‌های ابتهاج با نواب صفا و ترقی در حوزه تفکر دیده شد. نواب صفا و ترقی و پس از آنها، ابتهاج نوعی ترانه/ درام یا داستان‌وارگی در ترانه‌سرایان را متداول کرده بودند که در فضایی طبیعت‌گرایانه و به شیوه‌ی سمبلیسم اجتماعی نزدیک بود. درونمایه‌های ترانه‌های نواب صفا و ترقی؛ عشق و معشوق و عناصر طبیعی چون آتش و کاروان، صیاد و قفس؛ اشک و تنهایی و... اما درون‌مایه‌های ترانه‌های ابتهاج را انقلاب، پیروزی، گلوله، خون، شهید و عشق تشکیل می‌داد. هدف آنها آرامش‌بخشی به مردم، ضمن نگاه‌داشتن و تکیه بر ارزش‌های سنتی جامعه‌ی آیینی ایران، رعایت آداب اخلاقی چون مردم‌داری و دلجویی و ... در اسلوبی رسالت‌مند و متعهد در آن اوضاع ناآرام بوده است.

کلیدواژگان: اصول اخلاقی، التزام، رسالت، عناصر شعر، تصنیف و ترانه.

سر آغاز

ادبیات و موسیقی ردیفی و دستگاهی چرخاخته خواهد شد و هم به شیوه ساختار منظوم و جدای از پیوندش با موسیقی دستگاهی بررسی می‌شود. در این مسیر به امتیازات علمی و ادبی و استحسان‌های ویژه هر شاعر و مهارت‌های کاربردی ترانه‌سرایان اشاراتی پرداخته خواهد شد (۳).

در این جستار، به چند تصنیف اشاره می‌شود.

از اسماعیل نواب صفا تصانیف؛

- موج (من موج در به‌درم) / تک درخت /

- کجا می‌روی

- موج آرزوها

و از تصانیف بیژن ترقی

- آتش کاروان / بیداد زمان (برگ خزان) / اشک سپهر / نسیم فروردین

و از تصانیف هوشنگ ابتهاج

در جستار حاضر به بررسی میزان رعایت آداب اخلاقی^۱ و اصول ارزشی^۲ و تعهد^۳ و التزام و رسالت‌مندی متن تصانیف سه شاعر و ترانه‌سرای برجسته همچون بیژن ترقی، اسماعیل نواب صفا و هوشنگ ابتهاج پرداخته شده است. و عناصر شعری به ویژه تخیل و شیوه‌های خیال‌ورزی و تصویرپردازی‌های خاص هر ترانه‌سرا مورد بررسی قرار گرفته است. ناگفته مشهود است که عناصر شعر را باید در سطح اشعار ادبی ستجدید و متن تصانیف که در کشاکش میان علم موسیقی و ادب سرگردان است؛ گاه به زنجیر معانی و بیان ادبی و گاه به سلسله‌ی نت‌ها و میزان‌ها و سکوت‌های هنر موسیقی می‌آویزد و از این رو یافتن و به تحلیل کشیدن آن عناصر در این‌گونه‌ی تصانیف کاری سخت است و رنجی مضاعف بر جوینده می‌نهد و علاقه و عشقی هنرمندانه می‌طلبد (۱ و ۲).

در این مقاله؛ با متن تصانیف، همچون شعر و سازه‌های منظوم رفتار می‌شود و تعهد و رسالت اخلاقی^۴ در عناصر شعر را هم در پیوندگاه میان

و سبک مونولوگ و حدیث نفس از زبان موج؛ در برخی تصانیف بیژن ترقی نظایر دارد.

تصنیف بسیار دل‌انگیز بیژن ترقی به نام «آتش کاروان» نیز بر همین منوال و سبک هندی آفریده شده است. تک گوگی (مونولوگ) و حدیث نفس، در فرم بیرونی هم تابع اسلوب خاص نواب صفا هست. این اثر محصول دهه سی (۱۳۳۷) اجرا شده است.

از حیث جامعه‌شناسی شعری، تفکر و یاس حاکم بر فضای شعری ترانه‌های یاد شده؛ معلول ساست حاکم بر دوره است و اجتماعی که تحت ذره‌بین سانسور با گام‌های بطئی و کند سیر می‌کند. این نگاه با حرکت تند اعتراضی (سیاسی - اجتماعی) در ترانه‌های ابتهاج بیشتر رصد می‌شود. آنچه فرم بیرونی ترانه‌ها را تحت تاثیر قرار می‌دهد، جهان‌بینی سیاسی اجتماعی ترانه‌سرا و جهت‌گیری اعتراضی یا خموشانه‌ی اوست. در خصوص نواب صفا و ترقی؛ ترانه‌سرایی به ظاهر خموشانه و بی‌طرفانه است و شاید بتوان نوعی اعتراض خفی و خاموش در فرم بیرونی ترانه دید شامل؛ روی آوری به حدیث نفس از زبان طبیعت و عناصر سرخورده طبیعی همچون امواج سیلی خورده در ترانه صفا و آتش به جا مانده و رو به زوال در ترانه‌ی ترقی. آتشی ز کاروان جدا مانده/ این نشان ز کاروان به جا مانده/ یک جهان شرار تنها/ مانده در میان صحرا/ به درد خود سوزد/ به سوز خود سوزد/ سوزد از جفای دوران/ فتنه و بلائی توفان/ فنای او خواهد/ به سوی او تازد/ من هم ای یاران تنها ماندم/ آتش بودم برجا ماندم/ تا آخر ... و همچنین در تصنیف برگ خزان (بیداد زمان) در گوشه‌ی بوسلیک اثر پرویز یاحقی. (۶). بر همین منوال ترانه‌ی ارغوان ابتهاج؛ ارغوان شاخه‌ی همخون جدا مانده من/ آسمان تو چه رنگ است امروز؟! آفتابی است هوا؟ یا گرفته‌ست هنوز؟! (۷). از حیث فرم بیرونی که شامل گستره‌ی مخاطبان هم می‌شود، می‌توان به چند دستگی مخاطبان این سه شاعر اشاره کرد. تصانیف یاد شده هم مخاطبان از قشر عوام و طبقه متوسط مردمی دارند که میان دنیای آندوهناک درون خود با جهان معرفی شده و تاریک این تصانیف ارتباط کشف می‌کنند و با این ترانه‌ها هم آوا می‌شوند. هم مخاطبانی از قشر تحصیل کرده و دانشگاهی دارند. طبقات فرهیخته و روشنفکر جامعه که پیرو رسالت شاعر و ترانه‌سرا هستند. گویا تفاوت میان مخاطبان ابتهاج با ترقی و نواب صفا این جاست که اکثر شنندگان تصانیف ابتهاج روشنفکران مرتبط با جهان اعتراضی و سیاسی است و تابع تفکرات عمدتاً سوسیالیستی و پیگیر جریان‌ات سیاسی - اجتماعی هستند. «حتی وارسته‌ترین شاعران هم نمی‌توانند ادعا کنند که مخاطب برای آنها اهمیت ندارد. همین که شاعری اقدام به انتشار شعرش کند، یعنی این که در نظر او مخاطب اهمیت دارد. منتها برخی اصالت را به مخاطبان عامه می‌دهند و گروهی به طبقه متوسط و جمعی به نخبگان.» (۸).

سنت‌های ارزش‌مند در موسیقی کلام

در مبحث موسیقی با دو رویه ظاهر ترانه مواجه هستیم. نخست موسیقی زبان و متن تصنیف که افزونه‌ای است بر دوش شعر و احساس به

- سرگشته (تو ای پری کجایی) / کوچه‌سار شب (در این سرای بی‌کسی)

- سپیده (ایران ای سرای امید)

- بنشین به یادم شی /

- نامدگان و رفتگان (ای گل بوستان سرا/)

- باز شوق یوسفم دامن گرفت /

لازم به توضیح است که منظور از ترانه و تصنیف در این مقاله ذکر شود. ترانه به مفهوم نوع خاص و ادبی (شعری رسمی) قطعات ملحون فلهویات و دوبیتی‌های انواع ادبی نیست بلکه متن و کلامی است که قرار است با نواها و سازهای موسیقی هماهنگ و اجرا شود.

ترانه مورد نظر این مقاله؛ کلامی است که ترانه سرا با اشراف بر علم موسیقی و انواع ادبی فارسی می‌سراید و وزن آن در اختیار ملودی و آهنگ‌ساز است. به آن معنا هم از فنون پیچیده‌ی شعری فرمان نمی‌برد. منظور از تصنیف هم، ترانه و کلامی است که با موسیقی و ضرباهنگ و ریتم همراه باشد و نواخته و اجرا شود.

بحث

فرم بیرونی تصانیف:

روایتگری و داستان‌وارگی در تصانیف ترقی و نواب صفا ویژگی چشمگیر و فراگیری است که نوعی امتیاز و برجستگی خاص سبکی به ترانه‌های این دو شاعر می‌بخشد و از حیث فرم بیرونی اثر، تشخیص آفرین و ممتاز است. تشخیص سبکی تصانیف نواب صفا بیش از هر خصیصه سبکی دیگر در همین وحدت اسلوب بیرونی و انسجام ساختار ظاهری ترانه‌ها است. خلق تصاویر انتزاعی به شیوه منظومه‌سرایی و داستان‌گویی کوتاه و سرشار از عاطفه؛ البته با عناصر طبیعت و به سبک مناظره میان کوه و دریا؛ دشت و بیابان، آتش و باد و ... از حیث تناسب و ایجاد هماهنگی میان قالب ترانه با مضمون ترانه می‌توان گفت آنگاه که ترانه به شکل داستانوار بیان می‌شود تمامی اجزاء آن با یکدیگر به رشته‌ی معانی و مفاهیم انتزاعی هم‌بسته و پیوسته می‌شوند و تناظر فوق‌العاده می‌یابند. این ویژگی در ترانه‌های نواب صفا و سپس در درجه دوم در ترانه‌های بیژن ترقی و در درجه سوم در ترانه‌های ابتهاج دیده می‌شود.

شاید رواج و فراگیری سبک نمایشنامه‌نویسی که محصول دهه‌های چهل و پنجاه بود؛ سبب تأثیر بر نوع ترانه‌سرایی هم شده باشد. اگر چنان بیندیشیم؛ شباهت ماهوی میان سبک ترانه‌نویسی نواب صفا در دهه چهل و بیژن ترقی در همان روزگار می‌شویم. «بهرام بیضایی، ابتدا تاریخچه‌ی نمایشنامه نویسی را در ایران تدوین کرد (۴) و همزمان به کار نمایشنامه نویسی روی آورد. بیضایی که بعدها بسیار مورد تقلید هم قرار گرفت به عناصر سنتی فرهنگ و زبان توجه کرد...» (۵). در تصنیف موج در به در؛ نواب صفا از زبان موج سیلی خورده‌ی سخن می‌گوید که امیدش به ساحل و دریا را مواجه با یاس و ناامیدی و راندگی دیده است. تمثیلی از سرخوردگی شاعر در این جهان ناهموار و ستیزه‌جو. این کلام

مفهوم واقعی ادبی. و در مرحله دوم موسیقی دستگاهی و ردیفی که از قواعد شعری نه، بلکه از قواعد علم موزیک و الحان پیروی می‌کند. در تعریف موسیقی شعر که با قواعد آواشناسی زبان شناختی مرتبط است، چنین گفته می‌شود: «موسیقی شعر عبارت است از هارمونی آوایی و صوتی که در کلام پدید می‌آید. شعر سنتی، شعر آزاد (نیمایی) و شعر منثور، هر کدام شگردهای خاصی برای ایجاد این هارمونی به کار می‌گیرند، برای شعر سنتی، عامل وزن و قافیه (اعم از کناری، درونی و بیرونی)، ردیف و واج آوایی و دیگر هماهنگی‌های صوتی، موسیقی تولید می‌کند و برای شعر نیمایی نیز همین عوامل موثر است، جز اینکه وزن و قافیه کارکرد آزادتری می‌یابند و ردیف چندان به کار نمی‌آید. شعر منثور، از وزن و قافیه و ردیف صرف نظر می‌کند و به دنبال کشف آهنگ طبیعی کلام است.» (۹)

موسیقی ترانه بر اساس معیارهای شناخت و بررسی موسیقی شعر و اصول ادبی؛ نیاز به توضیح دارد و این که آیا به قطعیت می‌توان ترانه را جزء جدایی ناپذیر ادبیات و شعر دانست یا عنصری جدای از شعر و ادبیات. زیرا ترانه از سویی هم‌دستی به معایب عروض و یا شعر نو یازیده و از دیگر سو با قواعد ردیف و دستگاه‌های هنر موسیقی دست داده است.

شعر به عنوان بخش منظوم ادبیات چنانچه شامل ترانه و متن تصنیف شود؛ می‌تواند موسیقی درونی^۵، بیرونی و میانین خود را با ترانه‌ها به اشتراک بگذارد. در این صورت متن تصنیف به خودی خود از دو نوع موسیقی بهره‌مند می‌شود. نخست موسیقی ردیف و دستگاه، دوم موسیقی شعر و نظم. به همین سبب است که موسیقی تصانیف بسیار قوی‌تر و اثر عاطفی و احساسی آن بر مخاطب به مراتب سنگین‌تر است. موسیقی دستگاهی آن اندازه از تاثیرگذاری بر مخاطب ایجاد می‌کند که موسیقی شعر را تحت الشعاع قرار می‌دهد. هم‌چون چراغی که شمع‌های اطراف خود را کم نور می‌کند. شاید بهتر باشد که برای مقایسه‌ی نقش موسیقی بر تصانیف و شعر چنین گفت؛ موسیقی بدون کلام نیز با روح بشر و احساس و عواطف وی در نقش دل‌انگیز می‌آمیزد، اما ترانه و شعر با مفاهیم و کلام و رشته معانی خود نیز بهره‌مند از نوعی موسیقی درون‌زاد هستند که اگر بی‌نیاز به موسیقی دستگاهی نباشند؛ یکسره نیازمند به موسیقی دستگاهی هم نیستند. نوعی خودکفایی عاطفی و احساسی در شعر هست که به هیچ روی در موسیقی بدون کلام نمی‌توان آن را سراغ گرفت. اما با همه‌ی این تفاوت‌ها؛ آنگاه که شعر در قالب ترانه با موسیقی ادبی خود، با ساز و نوا و آهنگ دستگاهی درمی‌آمیزد از جان‌ها شور برمی‌انگیزد و گیرایی نشئه‌زای آن دوچندان می‌گردد.

قافیه در شعر و ایجاد موسیقی آن نقش محوری دارد ولی در ترانه‌ها و تصانیف این نقش محوری خود را فراموش می‌کند. در تصنیف «تو ای پری کجایی» ابتهجاج با آن که ضرورت چندان در قید قافیه نمی‌بیند اما با ورود قوافی در ترانه به موسیقی شورانگیز تصنیف حس و حال مضاعف می‌بخشد. شبی که آواز 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 / مهارت شاعرانه و آواشناسی قوی ابتهجاج در این جاست که با آن که عنصر قافیه‌ی ادبی در سایه‌ی موسیقی دستگاهی است، باز هم قافیه‌ی دوگانه را در ترانه اعمال کرده است. شنیدم و دویدم / نی و پی / تو و تو / در دو لخت نخست ترانه به شدت چشمگیر است. همچنین پری و دری نمی‌نمایی و نمی‌گشایی / و افزون بر این، تناسب‌های معنوی و مراعات النظیر در درون‌مایه‌ی اسطوره‌ای با واژگان چشمه، پری، نی و نغمه، بهشت و آهو بر غنای تصویری ترانه می‌افزاید. در تصنیف نسیم فروردین نیز تقویت موسیقی شعر / ترانه را با وجود هماوایی با موسیقی دستگاهی می‌بینیم. بیژن ترقی نیز قافیه‌های کناری و میانی ترانه را به شدت تقویت کرده است. نسیم فروردین وزان به بستان شد / ز نعروس گل چمن گلستان شد / بیا به بستان / بین گلستان / شکوفه باران شد / گرفته نیلوفر / بنفشه را در بر / تا پایان (۶) در این تصنیف قوافی پایانی بستان و گلستان و شکوفه باران / و از سویی دیگر قوافی میانی وزان و چمن و در بر و نیلوفر به همراه تناسب‌های درون‌مایه‌ای، که اگر نبودند نیز مشکلی برای وزن موسیقایی پدید نمی‌آمد لیکن قید این حجم از موسیقی ادبی در کنار موسیقی دستگاهی است که شاعر و ترانه سرا را به این میزان شهرت رسانده و آثار بی‌بدیل آنها را خلق کرده است.

در اوزان شعر نیمایی، که ماهیتی مشابه ترانه‌ها دارند، وزن و قافیه نسبت به شعر سنتی و حضوری معنوی پیدا می‌کند. گویا چهره‌ی معنوی وزن و قافیه مهم‌تر از وجود ظاهری آن دو در مصاریح و بندهای شعر است. «در دستگاه موسیقایی پیشنهادی نیما، به جای آن که فرم درونی تابع مکانیسم وزن و قافیه باشد؛ وزن و قافیه در خدمت فرم ذهنی قرار می‌گیرد. ضرورت این دو عامل موسیقی ساز در نظر نیما، آنقدر بوده که آنها را برای شعر به منزله‌ی استخوان برای آدمی می‌داند.» (۸) در ترانه‌ها هم وزن و قافیه جا خالی می‌کنند و یکسره در خدمت موسیقی دستگاهی به علاوه فرم درونی و ذهنی ترانه درمی‌آیند.

ترانه‌ی «کجا می‌روی» سروده‌ی نواب صفا به همین قرار است. در هر لخت و هر بند ترانه وزن و قافیه تغییر می‌کند و خود را به موسیقی دستگاهی می‌سپارد. اما همچنان علی‌رغم ظاهر و شکل غیرسنتی خود؛ قافیه و ردیف سنتی را حفظ کرده است: به کوی تو بی اختیار آمدم / به سوی تو دیوانه‌وار آمدم / امیدم نگر / قرارم بین / به مویت نگر شام تارم بین / به مویت نگر نوبهارم بین / تا پایان... (۱۰).

پایبندی به ارزش‌های اصولی در عنصر خیال ورزی و تصویرپردازی در تصانیف

در مبحث تخیل و تصاویری که ترانه سرا و شاعر با یاری گرفتن از قوه خیال ورز خود می‌آفریند؛ باید دو شاخه را در نظر داشت. نخست شاخه‌ی سبکی فردی که شاعر یا ترانه سرا همچون اثر انگشت خود، با خود حمل می‌کند و تصاویری می‌آفریند که خاص خود او و مهارت اوست و به اصطلاح به نام او قالب خورده است (۱۱). دیگر شاخه‌ی سبکی

ترانه‌سرایان برجسته و مشهوری چون معینی کرمانشاهی، رهی معیری، ابتهاج، نواب صفا و بیژن ترقی بخش اعظم شهرت خود را مدیون احاطه به حدود ادب و شعر و شاعری هستند.

این تصنیف از جهت تخیل و تصویرسازی نیز همسوی با موضوع برنامه‌ریزی شده است. تصاویر همسان تابلوی نقاشی چیده شده‌اند و تداعی کننده نوروز و گلستان پرگل هستند. نسیم فروردین وزان به بستان شد / ز نو عروس گل جهان گلستان شد /

تشبیهات جاندار و نقش‌آفرین هستند. استنادهای مجازی و استعارات کنایی^۱ در کار همانندسازی جهان بهاری با گل و گلستان است. در این ترانه؛ تلاش شاعر و آهنگساز هر دو به یک هدف رو کرده است و آن هم تحریک حس شادی و فرح آفرینی در شنونده است. ریتم موسیقی فرح افزا و سبک و رقص آمیز انتخاب شده است.

دریچه دید و افق بینش و دانش ترانه سرا هرچه گسترده‌تر باشد، مهارت او در تولید تصاویر بیشتر می‌شود و در واقع خلق تازه‌های خیال است که نام ترانه سرا و شاعر را جاودانه می‌سازد. در آثار ترانه‌سرایان مشهوری چون نواب صفا و ترقی و ابتهاج، قدرت خلق تصاویر و نازکانه‌های خیال ورزی در لفافه‌های احاطه بر چم و خم دانش موسیقی دستگاهی پیچیده شده است.

بلاغت تصویر در تصانیف «تک درخت» و «موج» و «موج آرزوها» با استفاده از تکنیک مناظره، حدیث نفس، صحنه آرایی با عناصر طبیعت، بوم نقاشی، داستان‌وارگی و نمایش‌وارگی تقویت شده است. این شگرد خاص و سبک فردی نواب صفا در طبیعت‌گرایی و بهره‌وری از استعاره مکنیه، استعاره‌های جاندار و تشبیهات صریح ستودنی است. «آتش کاروان و برگ خزان و اشک سپهر بیژن ترقی نیز به همین سامان صحنه‌های طبیعت وحشی را به تصویر می‌کشد و از آن برای خلق معانی انسانی بهره می‌برد.

گردبادم / ... از غم بیداد هستی / سر به صحراها نهادم / ... به خود می‌پیچم / ندارم سامان / اگر شود از این جهان / به سوی آسمان گریزم / ... تا پایان.» (۶)

شبنم پاکم به عالم خاکی چرا افتادم / بخت نگون بین / که در کجا بودم کجا افتادم / من همه نورم به عالم فانی چرا رو کردم / با تن لرزان ز چشم نوش بقا افتادم / تا پایان. (۶)

نوسازی تصاویر با یاری گرفتن از تکنیک حرکت در محورهای عمودی و داستان‌وار کردن ترانه سبب شده تا این ترانه‌سرایان شاعر؛ به تقلید و تکرار تصاویر کلاسیک گذشتگان نپردازند و از مصنوعات خیال شخصی استفاده کنند. در واقع ابتهاج و نواب صفا و ترقی، در زمینه تخیل و صورخیال از مهارت شاعرانه‌ی خود خوراک می‌گیرند و آثارشان نتیجه تجربه شخصی و لحظات وجد و شور ادبی خودشان است.

اصول اخلاقی، تعهد و رسالت در تصانیف

هنرمندان برجسته همچون ابتهاج، نواب صفا و ترقی یقیناً دردآشنا، مردمی، متعهد و ملتزم بوده‌اند و هنر را دستاویز مطامع شخصی خویش قرار نداده‌اند. هر جا که احساس نیاز کرده‌اند، فریادی و اعتراضی حتی در

دوره‌ی فرهنگی شاعر یا ترانه سراست و آن سبک ویژه عموم هنرمندان معاصر اوست.

نکته دیگر که باید در حوزه تخیل ترانه سرا در نظر داشت؛ مبحث التزام و تعهد و پایبندی به ارزش‌های اخلاقی^۲ و یا عکس آن است. به عبارتی جهان‌نگری هنرمند در حوزه تصویرسازی چگونه است؟ آیا تصویر و تخیل تصویر ساز را صرفاً برای خلق تصویر به کار می‌گیرد یا اهداف متعالی‌تری را دنبال می‌کند؟ «ایماژ در هنر، معمولاً به تجسم و تصویر هنری جهان بصری (مانند تصاویر نقاشی نیلوفرهای آبی اثر مونتس) و خیال ذهنی حاصل از این‌گونه تصاویر اطلاق می‌شود. در اصطلاح ادبی، ایماژ غالباً به صورت‌های توصیفی یا زبان مجازی گفته می‌شود که برای ایجاد خیال و تاثیر در ذهن خواننده به کار می‌رود.» (۱۲). کاربرد تخیل و صورخیال در تصانیف از آغاز تاریخچه‌ی تصنیف‌سازی شاید معمول و وجهی نظر نبوده است. همان‌گونه که تصنیف سازان گمنام و محلی قبل از شیدا، تصانیف ابتدایی خود را با درونمایه‌های هزل‌آمیز و به اصطلاح پا حوضی به دور از نمایه‌های فرهیختگی می‌ساختند و شیدا سبب تحول مدرسی در آن تصانیف شد. تخیل بستگی به مولفه‌های چندین چون زمان، فرهنگ، زبان و تحولات اجتماعی دارد. پس از شیدا، عارف قزوینی تخیل ادبی را با مفاهیم انقلابی گره زد و به تدریج کاربرد فنون ادبی تخصصی به حوزه هنر تصنیف‌سازی راه یافت. بهار و ابتهاج در دو ساخت کلاسیک و نو؛ نتوانستند معانی و بیان، صورخیال و نازک اندیشی و مفاهیم صرف ادبی را به ترانه‌ها تزریق کنند. تناسب تصویر و تخیل با کلیت تصنیف؛ در عالم شعر و شاعری متناسب با درون‌مایه‌ی اثر، آزادی کاربرد بیشتری وجود دارد و دست شاعر کاملاً باز است که صورت‌های متنوع خیال را بر چارچوب شعر استوار کند، اما در ترانه سرائی آزادی عمل، شعاع محدود دارد و این محدودیت به دلیل حبس ترانه در بستر نت‌ها، میزان‌ها و سکوت‌های حاکم بر آن اعمال می‌شود. مثلاً در ترانه با درون‌مایه وطنی و انقلابی، تاریخی، سیاسی و ... ادبیت ترانه دچار افت می‌شود و به ناچار صورخیال هم کم رونق‌تر می‌شود.

در تصنیف «ایران ای سرای امید» و «باز شوق یوسفم دامن گرفت» زاویه کاربری عناصر بیانی و بدیعی و تخیل‌های دورپرواز بسیار بسته‌تر و محدودتر است تا تصنیف «تو ای پری کجایی» یا سرگشته. در ترانه‌ی سرگشته (تو ای پری کجایی) ابتهاج؛ مهارت بالا و تبحر شاعری را در کاربرد بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگوهای باستانی^۳ به کار می‌برد. زبان ترانه حس کلاسیک دارد و تصاویری را به ذهن مخاطب القا می‌کند که سرشار از خیال‌های مفعلی است. البته فراموش نتوان کرد که عجین شدن صدای خاص حسین قوامی در دستگاه همایون و رویایی‌تر شدن صور خیال دامنه بیشتری بخشیده است.

در تصنیف، سوابق علمی و ادبی ترانه‌سرا بسیار پراهمیت است. شاعر در محل ترکیب موسیقی با آواهای شعری و زبانی، در محل بهره‌وری از تصاویر فنی ادبی و صور خیال، در محل کاربرد دستور و جایگزینی درست واژگان، آشنایی با انواع ادبی و بافت و قالب جملات و آثار ادبی و سایر دانش‌های مرتبط می‌تواند اثری گران‌بازتر و ارزشمندتر پدید آورد.

قالب خموشانه‌ی خویشتن خویش برآورده‌اند. دست‌کم پیرو مکتب «هنر برای هنر»^۱ نبوده‌اند و برای مردم و با مردم زیسته‌اند.

ابتهاج اندیشه‌ی درد آدمی، درد اجتماعی و درد مردم داشت و در شعر و هنر خود این درد را منعکس کرد و رسالتش را در هنر خویش ابراز کرد. «... او در میان شاعران از ابتهاج و شاملو نام می‌برد که به هر حال نشان‌دهنده تأثیر توده‌ای‌ها و طرفداران رئالیسم سوسیالیستی بر جامعه ادبی این عصر است.» (۸).

ترانه‌های هوشنگ ابتهاج بر مدار و محور مقاومت (حتی مقاومت مسلحانه) و انقلاب می‌چرخد و درون‌مایه‌ی ترانه‌هایش را واژگانی چون شهید، انقلاب، خون، آتشفشان خشم، لاله و مقاومت و بیداری تشکیل می‌دهند. تصنیف ایران ای سرای امید؛ باز یوسفم را گرگ در ربود و ... حتی در غزل «سرای بی کسی» نیز همین درون‌مایه‌ها و مضامین دیده می‌شود. در دهه چهل و نیمه دوم دهه سی به تصانیف نواب صفا و بیژن ترقی خوش درخشیده‌اند و از حیث اندیشه، زبان بیان دردهای جامعه اما به شیوه مخصوص خودشان بوده‌اند.

ترقی و نواب صفا تلاش کرده‌اند تا به دور از هیابانگ مبارزات مسلحانه چون دیگران؛ و به کنار از آشوب‌های سیاسی-اجتماعی لحظاتی ناب و آرام و صمیمی برای دل مردم بیافرینند.

شاید نوعی اعتراض به آشفته‌گی‌های موجود به شیوه‌ی بیان عرفانی؛ به شیوه‌ی بیان غیر مستقیم از زبان عناصر طبیعت را پیشه کرده بودند. سرگشتگی آدمی، حیرت و بی‌انجامی و در مجموع نوعی رنج پایدار و تلاش بی‌نتیجه را که حاصل گذران روزمرگی بود، در پرده‌های ساز می‌جستند و به گوش مردم تزریق می‌کردند.

تفکر فلسفی^{۱۰} که حاصل درون‌خزیدگی رمانتیسمی بود و در ترانه‌های معینی کرمانشاهی در قالب ترانه‌ی سنگ خارا نمودار می‌شود؛ به تدریج به سوی سمبلیسم اجتماعی^{۱۱} راه می‌گشود که در ترانه‌های گردباد و آتش کاروان و موج سرگردان و ... در تصانیف ترقی و نواب صفا نمادهای نیم‌خیز نقد اجتماعی و بازتاب آشفته‌گی‌های دوران پس از کودتای بیست و هشت مرداد به نظر می‌رسید.

رفاه اقتصادی عصر پهلوی دوم دست‌کم برای برخی هنرمندان که از این طریق ارتزاق می‌کردند آرامش خاطر و سکون مضاف بر عشق و دلدادگی به حرفه هنری ایجاد می‌کرد و حاصل این آرامش، خلق تصانیف متفکرانه و اصیل و خلاق بود. در ترانه‌های نواب صفا و ترقی تفکر ریز و عمیق در فلسفه حیات سبب شده تا صورخیال ظریف و صحنه‌آرایی‌های شعری کمیاب و بدیع تولید شود که تا پیش از آن‌ها سابقه چندان نداشت.

فرم ذهنی ترانه‌ها؛ در محور عمودی استوار و داستان مایه‌های فلسفی به زبان سمبلیک^{۱۲} بود که انسجام و وحدت ارگانیک و اندامواری را از آغاز تا پایان ترانه می‌ساخت. درون‌مایه‌ی حسی ترانه‌ها عمدتاً یاس و بدبینی و نوسان میان امید و ناامیدی بود. در شعر دهه سی و چهل مرگ اندیشی و یاس مطلق فراگیر به چشم می‌آمد و شاید همین خصیصه به فضای ترانه‌ها هم سرایت کرده بود. «مسئله مرگ و یأس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره [دهه سی و چهل] حاکم است. غالباً شعرا

به مرگ می‌اندیشند... مضامینی چون پناه بردن به افیون رواج یافت...» (۱۳). پناه بردن به می و میخانه؛ مضمون عام ترانه‌های دهه چهل شده بود که در تصنیف «ز کوی بلاکشان» بیژن ترقی می‌خوانیم نمونه‌هایی از می پرستی و مرگ اندیشی:

ز کوی بلاکشان آمدم بگو رفتی‌ای کجا ساقی / در میخانه چرا بسته‌ای که غم می‌کشد مرا ساقی / ... بسوزان وجودم که دیگر مرا آرزویی نمانده /

در تصنیف «بیداد زمان» یا برگ خزان بیژن ترقی که به شیوه مناظره میان شاعر و برگ خزان در محور عمودی قوی و به شیوه نمایشی و داستان‌واره پیکربندی شده‌است. همان فضای سمبلیک اجتماعی دیده می‌شود. برگ خزان محکوم به مرگ و نابودی سمبل آدمی است. فضای یاس و دلزدگی و مرگ اندیشی بر ترانه حاکم است. خرد شدن استخوان آدمی زیر آسیاب زمانه با خش خش برگ پاییزی برابری می‌یابد.

نواب صفا در سال ۱۳۳۷ «تک درخت» را می‌آفریند. ترانه‌ای سمبلیک، که تک درخت تیره بخت محکوم به مرگ را به نمایش می‌گذارد. تک درختی بی پناه/ که رفت آرزوها/ گردید آخر مزارم آرزویم /

مضامین فرازمانی^{۱۳} است. ترانه‌ها شکل عاطفی گذرا ندارند و تاریخ مصرف برنمی‌دارند. برخلاف برخی ترانه‌های ابتهاج که مناسبتی سروده شدند و به زمان و مکان خاصی محدود شدند و یا ابزار سیاسی و دستاویز سیاست شدند. جنبه‌ی تقویمی و تبلیغی در ترانه‌های انقلابی سبب می‌شود تب تند زود گذری داشته باشند و مخاطبان مختص همان زمان تقویمی را بپذیرند. اما ترانه‌های نواب صفا و ترقی فارغ از عرصه‌های سیاسی و صرفاً برای آرامش بخشیدن به مخاطبان کلی و از هر قشر اجتماعی بوده است.

تفکر ابتهاج در ترانه‌ها سوسیالیستی^{۱۴} است و گرایش سیاسی دارد. اما تفکر نواب صفا و ترقی به همان شیوه کلاسیک و سنتی و مردمی مانده است.

طبیعت‌گرایی رمانتیسمی همراه با تم فلسفی از نوع سیزیفی دیده می‌شود که در تصانیف این سه شاعر جلوه‌گری می‌کند. حتی در آن تصانیف که صبغی عرفانی نیم‌بند پیدا می‌کنند به طور غیرمستقیم گلایه و اعتراض اجتماعی یا نقد اجتماعی را می‌توان دید.

در تصنیف «اشک سپهر» بیژن ترقی تم عرفانی و ندای بازگشت هم‌نوا با غزلیات حافظ و مولوی را می‌توان یافت: شبم پاکم به عالم خاکی چرا افتادم / بخت نگون بین که در کجا بودم کجا افتادم / ... نهم رو نکم خو / به زمانی من ز آسمانم / ... تا پایان (۱۰)

بابه دیگر های رمانتیک شیوه سبکی نواب صفا و ترقی است در تصنیف بیداد زمان اشک سپهر گردباد موجود در به در و آتش کاروان به یک میزان نقش پررنگ طبیعت را که سمبل آدمی است می‌یابیم گردبادم گردبادم از همه بیداد هستی سر به صحراها نهادم بروم به کجا به دیار فنا به پای ناتوان گریزم کجا روم که تا شوم فراموش تا پایان (۶) طبیعت‌گرایی با دیدگاه رمانتیکی در ترانه «تو ای پری کجایی» ابتهاج دیده می‌شود. در شعر نو به نام ارغوان نیز مایه‌ی رمانتیکی و دلنگی‌های انسانی یافت می‌شود. درون‌مایه‌ی تصنیف شوق یوسف،

آنها به هر دو شاخه موضوع اثر؛ سبب شده است تا تلفیق ادب و هنر را به درستی رهبری کنند و بالاترین میزان هماهنگی و همگرایی را میان شعر و آهنگسازان و نوازندگان مدیریت کنند. در واقع این امتیاز سبب شده است تا میان این دو مجموعه پل ارتباط موثر برقرار کنند و هر دو را به سوی هدفی واحد اتساق دهند. حال هرگاه هدف؛ شادمانی و ایجاد روح فرحناکی جامعه را اقتضا می‌کند، ترانه‌ای بسرایند که از بعد عاطفی بر میزان تحرک، وجد و بهجت مخاطب بیفزاید و هرگاه بخواهند اندوهی را القا کنند؛ با ریتم و الفاظ و مایه‌های سنگین و غمگنانه، هدف را برآورده سازند. از حیث تصویرسازی و کاربرد تخیل تصویرپرداز؛ نواب صفا و ترقی با یاری گرفتن از مناظر و عناصر طبیعت بکر؛ قوی‌ترین تصاویر را خلق می‌کنند و در درجه سوم ابتهاج واقع می‌شود. زیرا ابتهاج از حیث اندیشگانی اهداف سیاسی - اجتماعی و باورمندان‌ای را دنبال می‌کند که تا حدود زیادی، سایر عناصر نظیر عاطفه و تخیل را فدای آن اهداف کرده است. ترقی و نواب صفا از لحاظ اندیشه؛ دنباله‌رو و طرفدار قشر خاصی نبوده‌اند و سوییابی مشخصی که تاثیر آشکاری بر ترانه‌هایشان انداخته باشد؛ نداشته‌اند و خود را درگیر جریانات و تحولات سیاسی - اجتماعی نکرده‌اند از این رو در همان عنصر آشوب‌زده‌ی سیاسی-اجتماعی، هنوز تفکر اصیل و سنتی گذشته را دنبال کرده‌اند و هدف آنها آرامش‌بخشی به مردم، ضمن نگاه‌داشتن و تکیه بر ارزش‌های سنتی جامعه‌ی آیینی ایران، رعایت آداب اخلاقی چون مردم‌داری و دلجویی و ... در اسلوبی رسالت‌مند و متعهد در آن اوضاع ناآرام بوده است. از حیث شکل و فرم آثار؛ ابتهاج در سه فرم عروضی و قوالب ادبی مثنوی، غزل و ترانه‌هایی با شعر منثور طبع آزموده است ولی روحیه‌ی انقلابی و درون‌مایه‌های شهید، وطن، خون، پیروزی و سپیده را در ترانه‌هایش جای داده است. درباره سبک ترانه سرایی می‌توان اشاره کرد که نواب صفا و پس از او بیژن ترقی؛ ارایه دهنده‌ی سبک خاص ترانه سرایی در محور عمودی با شکل سمبولیسم اجتماعی، طبیعت‌گرایی، مناظره بین عناصر طبیعی و مونولوگ و حدیث نفس باد و توفان و آتش و دریا در جایگاه آدمی؛ اثر انگشت خاص تعریف کرده‌اند. ابتهاج با اندیشه سوسیالیستی و سبک رمانتیک که به سوی سمبولیسم اجتماعی گام برمی‌دارد، آشکار شده است.

ملاحظه های اخلاقی

موضوعات اخلاقی همچون؛ سرق‌ت ادبی؛ انتشار چندگانه و تعارض منافع در پژوهش حاضر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

واژه نامه

1. Ethical principles	آداب اخلاقی
2. Value principles	اصول ارزشی
3. Commitment	تعهد
4. Ethical mission	رسالت اخلاقی
5. Internal music	موسیقی درونی
6. Ethical values	ارزش های اخلاقی

فریاد انقلابی است. آذرخش از سینه‌ی من روشن است/ تندر توفنده فریاد من است/ هر کجا مشت‌ی گره شد مشت من/ زخمی هر تازیانه پشت من/ هر کجا فریاد آزادی منم/ من در این فریادها دم می‌زنم/ (۱۰) از حیث فرم بیرونی و قالب مثنوی است به فرم کلاسیک و سنتی اما از حیث تفکر نو و انقلابی و فریادی است. «در شعر سیاسی - اجتماعی، نمادهای پیروزی و امید، عناصری چون آفتاب و گل سرخ و یاران و صبح... بود.» (۱۴). تصنیف ایران ای سرای امید ابتهاج سرشار از چنین مضامینی است. عنوان این تصنیف «سپیده» است.

ایران ای سرای امید/ بر بامت سپیده دمید/ بنگر کزین راه پر خون/ خورشیدی خجسته رسید/ اگر چه دل‌ها پر خون است/ شکوه شادی افزون است/ سپیده ما گلگون است/ که دست دشمن در خون است/ تا پایان.

یکی از امتیازات تصانیف ابتهاج و نواب صفا و ترقی؛ فرهنگ و دانش و روحیه آکادمیک این شاعران است. پشتوانه فرهنگی قوی دارند و در پیچه دید آنها وسیع‌تر است از معاصران فراوان خود این ترانه‌سرایان مشهور؛ به سطح درک اجتماعی رسیده‌اند که اندیشه آنها حول و حوش غرایز و احساسات حیوانی دور نزند و دغدغه‌هایشان از سطح دغدغه عوام فراتر باشد، بدیهی است جایگاه و چهره معشوق در ترانه‌های این شاعران؛ جایگاه پست و زمینی و هزل آمیز نیست. معشوق هنوز در لفافه‌ی کلیت است و به شکل سنتی و کلاسیک، تقریباً بی‌نشان و بی‌نام است.

اعضای سه گستره مخاطبان نیز، مخاطبانی از سه قشر را به خود اختصاص داده‌اند. اگر خوانندگان ترانه‌های ابتهاج طبقه‌ی سیاسی و تاریخ خوانده و روشنفکر است؛ مخاطبان نواب صفا و ترقی هم از روشنفکران هم از طبقه عامه است. هر کس از ظن خود یار و همراه تصانیف آنان شده است.

روحیه تجدیدطلبی و زندگی ماشینی^{۱۵} که روال عادی دهه چهل تا پنجاه بوده؛ با عوام‌زدگی درآمیخته شده بود ولی هرگز این سه ترانه‌سرای مشهور دچار انحطاط فرهنگی نشدند و تن به چنین ترانه‌هایی ندادند. به عنوان نمونه ترانه‌ی «ماشین مشدی ممدلی» محصول این تفکر و همین عنصر ماشینی است. اتفاقاً ساخته‌ی هنرمند ارزشمند و نام‌آشنایی چون جواد بدیع‌زاده است و مرتضی احمدی اجرای آن را به عهده داشته است و بسیاری نمونه‌های دیگر از این دست. بدهی است که نمی‌توان آثار این ترانه‌سرایان ارزشمند را در موازنه با «یه یاری دارم» هوشمند عقیلی قرارداد.

نتیجه گیری

در نتیجه‌ی تحقیق و بررسی و مقایسه‌ی میان چند تصنیف از بیژن ترقی و هوشنگ ابتهاج و اسماعیل نواب صفا از حیث کارکردهای اصول ارزشی و اخلاقی و متعهدبودن و رسالت‌پذیری ترانه‌سرایان در عناصر چهارگانه‌ی شعری (عاطفه و تخیل، زبان، موسیقی و اندیشه) برآیندی حاصل شده است که به تفکیک شرح می‌دهیم.

ترانه‌سرایان مشهوری چون ترقی، نواب صفا و ابتهاج در دو شاخه‌ی ادبی و هنری (شاعری و موسیقی شناسی) سرآمد هستند و همین اشراف

6. Yahaghi MJ. (2001). The rivulet or momeents. 3rd ed. Iran/Tehran: Jami Publication. (In Persian).
7. Ebtahaj H. (2009). Rahi va Ahi. 3rd ed. Iran/Tehran: Sokhan Publication. (In Persian).
8. Zarghani M. (2005). The poetry perspective of Iranian elements. 4th ed. Iran/Tehran: Sales Publication. (In Persian).
9. Dariaei N. (2012). Ethics, the essence of Iranian arts. Ethics in Science and Technology; 7 (3): 89-99. (In Persian).
10. Meshkin Ghalam S. (2009). Compositions, songs and hymns of Iran. 1st ed. Iran/Tehran: Khaneh Sabz Publication. (In Persian).
11. Fatemi S. (2007). Review of improvisational concepts and composition and its importance in music. 1st ed. Iran/Tehran: Mahoor Publication. (In Persian).
12. Fotoohi M. (2006). Image rhetoric. 2nd ed. Iran/Tehran: Sokhan Publication. (In Persian) .
13. Shafiee Kadkani M. (2001). Periods of Persian poetry from constitutionalism to the fall of the monarchy. 1st ed. Iran/Tehran: Sokhan Publication. (In Persian) .
14. Shams Langoroudi M. (1991). Analytical history of new poetry. 4th ed. Iran/Tehran: Markez Publication. (In Persian).

7. Ancient archetypes
8. Metaphorical metaphors
9. Art for art
10. Philosophical thinking
11. Social symbolism
12. Symbolic language
13. Contemporary themes
14. Socialist songs
15. Mechanism life

کهن الگوهای باستانی
استعارات کنایی
هنر برای هنر
تفکر فلسفی
سمبلیسم اجتماعی
زبان سمبلیک
مضمین فرازمانی
ترانه های سوسیالیستی
زندگی ماشینیسم

References

1. Rekei F. (2014). Ethics in poem. Ethics in Science and Technology; 9 (3). (In Persian).
2. Safarinejad H, Halabi AA. (2020). Position of philosophy of eulogy & plaudit in creating ethical, social critiques in the complete works of Saadi and Khajooye Kermani's Divan. Ethics in Science and Technology; 14 (3):15-21. (In Persian).
3. Taraghi B. (2005). Atashe Karevan: Collection of poems by Bijan Targhi. 2nd ed. Iran/Tehran: Javidan Publication. (In Persian).
4. Beizae B. (2020). Theatre in Iran. 11th ed. Iran/Tehran: Roshangan Publication. (In Persian).
5. Tajbakhsh F. (2007). Theater in Iran (since 1978). 1st ed. Iran/Tehran: Tehran University Publication. (In Persian).

