Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

The Evolution and Development of "Expression Style" in Moeini Kermanshahi's Songs

Mostafa Jozi

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Payam Noor, Tehran, Iran. Email: jozi@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 Sep 2025
Received in revised form 15 Nov 2025
Accepted 11 Dec 2025
Published online 22 Dec 2025

Keywords:
Moeini Kermanshahi, Song, Tablou soraee, Style of expression.

ABSTRACT

The study of the history of songwriting in the second Pahlavi period, especially since the establishment of the radio in 1319 A..H, indicates the evolution and development of this literary genre in its various fields, especially in the field of "theme and style of expression". Undoubtedly, Rahim Moeini Kermanshahi has a great contribution to this evolution and development; in such a way that he is a pioneer and innovator in many innovations and creations in this field. In this research, we aim to examine and analyze certain geniuses and innovations in the field of songwriting, especially in the field of style of expression and evolution of the theme, on the one hand, and verbal and melodic proportions, on the other. The research results show that Moeini introduced "Tablow Soraee" as a new method and style in songwriting, bypassing traditional methods and utilizing literary and artistic techniques such as narration, story, symbol, and painting. With his intelligence in understanding the time and taste of the audience of the day, he introduced new themes that had never been seen in songs, such as philosophical, mystical, and moral themes, into songwriting using the language of narration and story. Along with this genius, he also made innovations in the field of verbal and melodic proportions. The correct combination of words with the spirit of melody, the harmony of the meter and rhythm of the song with the theme and content of the words, and its change according to the changing theme and characters of the story and narrative, are the results of these innovations and creations of Moeini.

Cite this article: Jozi, M. (2025)., The Evolution and Development of "Expression Style" in Moeini Kermanshahi's Songs. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (2). 117-139. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2026.13859.1736

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2026.13859.1736
Publisher: University of Qom

Introduction

Tasnif writing in its modern sense is a product of the constitutional period and later, which begins with Mirza Ali Akbar Shida as the creator of modern Tasnif writing and reaches its prosperity and dynamism with other great men of this field, especially Arif Qazvini. Malek al-Shoara-i Bahar, Muhammad Ali Amir Jahid are among the other prominent poets of this period. The second period, or in other words, the second generation of this art, comes into existence from the second Pahlavi period and especially from 1319 AH (the year the radio was established). Although this period is not significantly different from the first period of the constitutional era in terms of structure, but in terms of "content" and especially "mode of expression", it has significant changes and developments compared to the first period.

In this research, we intend to explain part of Moeini's creativity and genius in songwriting and especially his unique art in new methods and ways of expression, which is rare and unprecedented in its place, with a descriptive-analytical method. Passing through repetitive love stories and innovation in themes and topics of lesser history and especially, genius and creativity in expressive techniques such as "Tablow Soraee " and using literary tools and capacities such as allegory, narration, story and debate as new expressive techniques in the art of songwriting and taking advantage of the art of painting and creating pristine images in songs are among the innovations and certain unique features in this artistic field.

Materials & Methods

The current type of research is descriptive-analytical. The research method has been in such a way that first, by referring to databases and library resources, the proper data was collected about the subject. After that, by referring to Moeini's songs, the structural and content features of the songs and Moeini's innovations in this field were categorized and extracted.

Research findings

With a correct understanding of the nature and essence of the song, Moeini breathed a new spirit into the rotten veins of songwriting. Passing through repetitive love stories and innovation in themes and topics of lesser history and especially, genius and creativity in expressive techniques such as "Tablow Soraee" and using literary tools and capacities such as allegory, narration, story and debate as new expressive techniques in the art of songwriting and taking advantage of the art of painting and creating pristine images in songs are among the innovations and certain unique features in this artistic field. In the field of verbal and musical proportions and the synchronization of the song's rhythm and melody with the theme and content of the song, and the change and synchronization of the melody with the structure of the narration of the stories and the change of the characters of the story, there are highlights in Moeini's songs.

Discussion of Results & Conclusion

The most outstanding technique of Moieni in the art of songwriting is the transformation in the "way of expression", which has made new and lasting innovations in this field. "Tablow Soraee. In this context, he creates songs with poetic images using tools such as allegory, story and narrative, which results in the simultaneous creation of words, melody and painting. The use of the "debate" technique in the song, which was unprecedented before Moeini, the creation of new themes and its innovative application in the song, such as philosophical and mystical themes, the expression of a story in two songs, under the title of "supplementary songs", are among other innovations of Moeini in the art of songwriting. Moini has a unique style and method in the field of verbal and melodic proportions. He is one of the few songwriters who has carefully combined the words with the melody and created harmony between the spirit of the words and the spirit of the melody. The accompaniment and synchronization of words and melody and the correct combination of the theme and content of the poem with rhythm and melody are other characteristics of Moeini's songs.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تحول و تطور «شیوهٔ بیان» در ترانه‌های معینی کرمانشاهی

مصطفی جوزی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران. رایانامه: jozi@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
معینی کرمانشاهی، تابلوسرایی، ترانه، شیوهٔ بیان.

چکیده

بررسی و مطالعهٔ سیر ترانه‌سرایی در دورهٔ پهلوی دوم، به ویژه از زمان تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹ ه. ش به بعد، حاکی از تحول و تطور این نوع ادبی در ساحت‌های مختلف خود، به خصوص در حوزهٔ شیوهٔ بیان و مضمون است. رحیم معینی کرمانشاهی سهم بزرگی در این تحول و تطور دارد، به گونه‌ای که در بسیاری از نوآوری‌ها در این عرصه پیشتاز و مبدع است. در این پژوهش برآنیم تا با روش توصیفی ـ تحلیلی نبوغ و نوآوری‌های معینی را در عرصهٔ ترانه‌سرایی، به ویژه در زمینهٔ شیوهٔ بیان و تحول مضمون، ازیک سو و تناسبات کلامی و ملودیکی، از سوی دیگر بررسی و تحلیل کنیم. برآیند پژوهش نشان می‌دهد که معینی در شیوهٔ بیان، با گذر از روش‌های سنتی، با بهره‌گیری از فنون ادبی نظیر روایت، قصه، نماد و همچنین هنر نقاشی، تابلوسرایی را به عنوان روش و سبک نوین در ترانه‌سرایی معرفی کرد و با درک زمان و ذائقهٔ مخاطب روز، مضامین نو که در ترانه سابقه نداشت، نظیر مضامین فلسفی، عرفانی و اخلاقی را با زبان روایت و قصه وارد ترانه‌سرایی کرد. در کنار این نبوغ، در حوزهٔ تناسبات کلامی و ملودیکی هم ابداعاتی انجام داد. تلفیق درست واژگان با روح ملودی، هماهنگی وزن و ریتم ترانه با مضمون و محتوای کلام و تغییر آن به مقتضای تغییر مضمون و هم‌گامی و تغییر ملودی، همسو با تغییر شخصیت‌های داستان و روایت و تغییر و دگرگونی در ساختارکلیشه‌ای ترانه‌های گذشته، نظیر بیان یک سرگذشت در دو ترانهٔ مجزا با عنوان ترانه‌های تکمیلی، حاصل ابداعات و نوآوری‌های معینی به شمار می‌آید.

استناد: جوزی، مصطفی. (۱۴۰۴). «تحول و تطور «شیوهٔ بیان» در ترانه‌های معینی کرمانشاهی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص: ۱۳۹-۱۱۷. https://doi.org/ 10.22091/jls.2026.13859.1736

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

ترانه در دورهٔ پهلوی دوم و به ویژه از سال ۱۳۱۹ ه.ش، یعنی سال تأسیس رادیو، تحول و پیشرفت قابل توجهی می‌یابد. اگر به دنبال نقطه عطفی برای ترانه، به عنوان یک نوع ادبی مهم و تأثیرگذار باشیم، یقیناً باید تأسیس رادیو را یکی از اساسی‌ترین سرآغازهای آن بدانیم (محمدیان عمران و ترکی، ۱۳۹۴: ۱۰۳). رادیو عامل مهم در تحول و پیشرفت ترانه و به عبارت دقیق‌تر ظرفیت مناسب برای بهتر دیده شدن و عرضهٔ گسترده‌تر آن گردید. ترانه‌سرایان این دوره، با تأسیس رادیو، مجال و فرصتی استثنایی برای نمایش هنر خود می‌یابند. همین مسئله در رواج و رونق ترانه و تصنیف تأثیر عجیب و شگرف به جای می‌گذارد. از سوی دیگر برنامهٔ گلها که با ابتکار داوود پیرنیا در سال ۱۳۳۵ در رادیو تهران آغاز شد، به رواج و رونق ترانه و ترانه‌سرایی بیش از پیش کمک کرد. برنامهٔ گلها با هدف حفظ و حمایت از موسیقی سنتی و اصیل ایرانی و واکنش به ترانه‌های سطحی و مبتذل و معرفی شاعران ادب پارسی پا به عرصهٔ حیات گذاشت (نصیری‌فر، ۱۳۷۳، ج ۲: ۵۹۸).

تصنیف‌سرایی به معنای امروزی آن محصول دورهٔ مشروطه به بعد است که با میرزا علی اکبر شیدا به عنوان مبدع تصنیف‌سرایی نوین شروع می‌شود و با بزرگان دیگر این عرصه، به ویژه عارف قزوینی، به شکوفایی و پویایی خود می‌رسد. ملک الشعرای بهار و محمدعلی امیرجاهد از تصنیف سرایان برجسته دیگر این دوره به حساب می‌آیند. دورهٔ دوم و به عبارت دیگر، نسل دوم این هنر، از دورهٔ پهلوی دوم و به ویژه از سال ۱۳۱۹ه.ش (سال تأسیس رادیو) پا به عرصهٔ حیات می‌گذارند. این دوره هر چند از نظر ساختاری تفاوت فاحش و معنادار با دورهٔ اول عصر مشروطه ندارد اما از حیث مضمون و به ویژه شیوهٔ بیان، دارای تحولات و تطورات قابل توجهی نسبت به دورهٔ اول است. بنابراین تصنیف که در این دوره با عنوان ترانه از آن یاد می‌شود، رشد کمی و کیفی قابل ملاحظه‌ای پیدا می‌کند. بیشترین تحول و رشد ترانه در خلق مضامین و درون مایه‌های نو و به طور خاص ارائهٔ شیوه‌های بیان بدیع است. از ترانه‌سرایان برجستهٔ این دوره و این سبک می‌توان به رهی معیری، اسماعیل نواب صفا، بیژن ترقی و رحیم معینی کرمانشاهی اشاره کرد. در این دوره، مضامین اخلاقی، فلسفی و عرفانی کم‌کم وارد ترانه می‌گردد و کسانی نظیر معینی کرمانشاهی در این زمینه چهره‌ای پر فروغ از خود نشان می‌دهد و در بسیاری از نوآوری‌ها و ابداعات پیشتاز و الگوی ترانه‌سرایان بعد از خود می‌شود. ما در این پژوهش برآنیم تا با روش توصیفی ـ تحلیلی گوشه‌ای از خلاقیت و نبوغ معینی را در ترانه‌سرایی و به ویژه هنر کم نظیر وی در شگردها و شیوه‌های بیان نو که در جای خود کم سابقه و حتی بی‌سابقه است، تبیین و تشریح نماییم. عبور از مغازلات عاشقانهٔ تکراری و نوآوری در مضامین و موضوعات کم سابقه و به ویژه، نبوغ و خلاقیت در شگردهای بیانی نظیر تابلوسرائی و استفاده از ابزارها و ظرفیت‌های ادبی نظیر تمثیل، روایت، قصه و مناظره به عنوان شگردهای بیانی نو در فن ترانه‌سرایی و بهره‌جویی از هنر نقاشی و خلق تصاویر بکر در ترانه، از جمله بدایع و ویژگی‌های منحصر به فرد معینی در این عرصهٔ هنری است. در حوزهٔ تناسبات کلامی و موسیقایی و هم‌گامی ریتم و آهنگ ترانه با مضمون و محتوای ترانه و تغییر و هم‌گامی ملودی با ساختار روایت داستان‌ها و تغییر شخصیت‌های داستان، برجستگی‌هایی در ترانه‌های معینی به چشم می‌خورد که وی را از ترانه‌سرایان هم‌عصر خود ممتاز می‌سازد.

۲) پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که دربارهٔ معینی کرمانشاهی صورت گرفته است، عمدتاً به ویژگی‌های آثار و اشعار وی و تحلیل آنها اختصاص دارد و در این میان تعدادی اندک از تحقیقات در حوزهٔ ترانه‌های وی است. برخی از این پژوهش‌ها در حوزهٔ سبک‌شناسی و مضامین رایج در ترانه‌های معینی کرمانشاهی است. برخی از این تحقیقات عبارتنداز:

دلیلی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بازتاب موسیقی در سبک شعر معینی کرمانشاهی» معتقدند که استفاده از موسیقی از ویژگی‌های سبکی ترانه‌های معینی است که وی از این خصیصه در تصویرهای شاعرانهٔ شعر خود به خوبی بهره برده است. به کارگیری اصطلاحات موسیقی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری اشعار معینی، موجب خلق سروده‌هایی شده که مناسب آواز خوانی و هم‌گامی با موسیقی است.

فیروزیان (۱۳۹۴) در مقالهٔ «طرح نو در تهران افکندم» ضمن اشاره به زندگی هنری معینی کرمانشاهی، ویژگی‌های ترانه‌های وی را به ویژه در حوزهٔ سبک‌شناسی و لایه‌های زبانی، فکری و ادبی تحلیل و نقد کرده است. نویسنده ضمن تبیین جایگاه ارزشمند معینی در ترانه‌سرایی و نوآوری‌های وی در این زمینه، به نقد برخی از ترانه‌ها و ضعف‌هایی که از نظر نویسنده در این نوع ترانه‌ها به چشم می‌خورد، پرداخته است.

باگا (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «سبک‌شناسی ترانه‌های معینی کرمانشاهی و رهی معیری» به بررسی و تحلیل ترانه‌های رهی و معینی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری پرداخته است.

غفاری (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «پدیدهٔ ترانه و بررسی مضامین ترانه‌های معاصر (بیژن ترقی، معینی کرمانشاهی و رهی معیری)» ضمن معرفی و تعریف ترانه و بیان انواع آن، به بررسی و تحلیل مضامین ترانه در ترانه‌های سه شاعر معروف معاصر پرداخته است. از نظر نویسنده، محتوای عمدهٔ ترانه‌های این سه ترانه‌سرا، مضامین عاشقانه، عارفانه، اجتماعی و تعلیمی است که موضوع عشق، مضمون غالب در ترانه‌های هر سه ترانه‌سرا است.

پژوهش‌های فوق عموماً به بیان ویژگی‌های کلی ترانه‌های معینی پرداخته‌اند و تحلیل دقیق ترانه‌ها از بعد ساختاری و محتوایی در آنها کمتر به چشم می‌خورد.

۳) روش پژوهش

نوع پژوهش حاضر، توصیفی ـ تحلیلی است. روش پژوهش به این ترتیب بود که ابتدا با مراجعه به پایگاه‌های اطلاعاتی و منابع کتابخانه‌ای، اطلاعات مورد نظر در خصوص موضوع جمع‌آوری شد. پس از آن، با مراجعه به ترانه‌های معینی، ویژگی‌های ساختاری و محتوایی ترانه‌ها و نوآوری‌های وی در این زمینه، دسته‌بندی گردید و در پایان، با تحلیل داده‌ها، نتیجهٔ نهایی استخراج و ارائه گردید.

۴) بحث و بررسی

۴ـ۱) معینی کرمانشاهی و هنر ترانه‌سرایی

تأسیس رادیو در سال ۱۳۱۹ ه. ش و تغییرات و تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بعد از شهریور ۱۳۲۱ در کشور، حال و هوای موسیقی و به ویژه ترانه‌سرایی را دگرگون ساخت. «رادیو در کار ترانه‌سرایی که زبان گویای موسیقی است، جنبشی ایجاد کرد که بیشتر به یک انقلاب هنری همانندی داشت» (دلیلی و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۵۷).

رحیم معینی کرمانشاهی با کوله باری از اندوخته‌های ادبی و هنری پا به عرصهٔ ترانه‌سرایی می‌گذارد. هنر نقاشی در کنار پیشینهٔ درخشان روزنامه‌نگاری، به عنوان دو پشتوانهٔ محکم و استوار، نقش مهمی در موفقیت معینی در کار ترانه‌سرایی داشتند. نخستین ترانهٔ وی نوای دل، نام داشت که معینی آن را در سن ۳۲ سالگی و روی آهنگی از جواد لشکری ساخت. استعداد و نبوغ معینی در این ترانه به گونه‌ای بود که پس از اجرا و انتشار آن، نام معینی را بر سر زبان‌ها انداخت (فیروزیان، ۱۳۹۴: ۵). معینی کار ترانه‌سرایی را به شکل حرفه‌ای از اوایل دههٔ ۱۳۳۰ با کار در رادیو آغاز کرد. وی از همان دوران کودکی به شعر و موسیقی علاقهٔ وافر داشت و بنا به گفتهٔ خودش ۶ یا ۷ ساله بوده که با دیدن صفحهٔ گرامافون و شنیدن صدای خوش آهنگ از آن شیفتهٔ موسیقی و نغمه‌های موزون می‌گردد (معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۸، الف: ۳۹).

اشعار معینی، جدای از ترانه‌های او، قابلیت همراهی و هم‌گامی با ملودی را داشته است. معینی به دلیل آشنایی با موسیقی‌دانان معروف معاصر و توانایی در ترانه‌سرایی، از اصطلاحات و واژگان موسیقی به طور آگاهانه یا بعضاً ناآگاهانه استفاده کرده و این همراهی موجب خلق اشعاری شده که مناسب آوازخوانی و هم‌گامی با موسیقی است (دلیلی و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۵۵). از وی حدود ۴۰۰ ترانه به جای مانده که گزیده‌ای از آنها را فرزند وی، حسین معینی کرمانشاهی در کتاب خواب نوشین، جمع‌آوری کرده است. وی بخش دیگر از ترانه‌های پدر را همراه با نوت موسیقی در کتاب راز خلقت گرد آورده است. معینی سهم بسزایی در تحول و تطور ترانه، به ویژه در دورهٔ پهلوی دوم دارد و مطالعه و تحلیل ترانه‌سرایی معاصر، بدون توجه به نقش و جایگاه معینی، یقیناً ناتمام خواهد بود.

۴ـ۲) خلاقیت و نوآوری معینی در ترانه‌سرایی

یکی از شاخصه‌های ارزیابی شعر، وجهٔ ادبی آن است. در تاریخ ادبیات معاصر به ویژه پس از تحول و دگرگونی که نیما یوشیج در ساختار شعر به وجود آورد، تلاش‌هایی برای ارتقاء سطح ادبی شعر انجام گرفت که منجر به تحول در هنجارهای رایج زبان شد (محمدزاده و شجری، ۱۴۰۱: ۸۰). در کنار شعر، در حوزهٔ ترانه‌سرایی هم معینی کرمانشاهی با عبور از مؤلفه‌های تکراری و کلیشه‌ای حاکم بر زبان، ادبیت ترانه را غنا بخشید و سبکی نو در ترانه بنا نهاد. در روزگاری که ترانه عمدتاً مظروفی برای مغازلات و معاشقات کلیشه‌ای و پر تکرار بود، معینی توانست با اتکاء به هنر خویش در رگ و خون ترانه روحی تازه بدمد و حیاتی نوین به آن ببخشد و آن را از نگاه صرفاً سنتی و لفاظی‌ها و وصف‌های عاشقانه برهاند و مضامین نو با شیوه‌های بیان ابتکاری و جدید را در عرصهٔ ترانه‌سرایی وارد کند. ترانه‌های معینی علی‌رغم سادگی و روانی که از ویژگی‌های لاینفک ترانه به خصوص ترانه‌های مردمی است، دارای تصویرسازی‌های بدیع و به اصطلاح ادبیّت و شاعرانگی منحصر به فردی است. معینی، با فراست دریافته بود که ترانه نیازمند تحول و دگرگونی به ویژه در حوزهٔ مضمون و شیوهٔ بیان است. این دغدغهٔ معینی در سخنان و اقوال بزرگان این هنر و ادیبان دیگر جاری است، چنانکه زین‌العابدین موتمن در مقدمهٔ کتاب فطرت اندیشه‌ای در مثنوی اثر معینی (۱۳۷۰) در این زمینه چنین می‌گوید: «از سی سال قبل که ترانه‌های رادیو در ذهن شنوندگان نوید نوآوری داد، نام معینی کرمانشاهی در ساختن این گونه ترانه‌ها اعلام شد. کم‌کم مردم صاحب ذوق و اهل فن دریافتند که یک جنبش سریع و جدید ادبی در شاخهٔ ترانه‌سرایی بال و پر می‌گشاید و ترانه‌های این شاعر از صورت تغزل بیرون آمد و به حکایت و کنایه و اشاره‌های

اجتماعی، عرفانی و فلسفی کشیده شد و این خود قدم‌هایی است پربار در هنر ترانه‌سرایی که در آن ترانه‌های مبتذل با ظهور این شاعر برچیده شد» (۱۲).

معینی در آغاز کتاب خواب نوشین (۱۳۷۸:۸۰ - ۶۴) در شعری تحت عنوان من و ترانه هایم که پیش‌گفت ترانه‌های اوست، به نوآوری و ابداع خود در زمینهٔ ترانه‌سرایی و نوآوری در مضامین بدیع اشاره می‌کند:

شاعر فحل این زمان بسیار — همه استاد شیوهٔ خویشند
آن کهن گویا و این دیگر نوساز — جمله گلچین میوهٔ خویشند

*

لیکن شاعری که در آهنگ — زیر صد خم سخن سراید کو
تا سرایت «سلام بر پیری»[۱] — آن کزین آزمون بر آید کو

*

روح آهنگ را زبان‌ها هست — آنکه بشناسند این زبان‌ها کیست
خشم حاشا و سوز و ساز نیاز — سخن آرای این نشان‌ها کیست

*

رنج سی سالهٔ مرا ای عشق — کم کسی برد و کم کسی بشنود
کلماتم اسیر نغمهٔ ساز — بندها بر گلوی شعرم بود

نکتهٔ ظریفی که معینی در ابیات فوق به آن اشاره می‌کند، تفاوت بین شاعری و ترانه‌سرایی است. معینی به درستی اشاره می‌کند که پیش از او شاعرانی بزرگ وجود داشتند که هر کدام در نوع و شیوهٔ خود استاد بوده‌اند اما مقولهٔ ترانه‌سرایی از گونه‌ای دیگر است و هر شاعر خوبی لزوماً ترانه‌سرای خوبی نخواهد بود. هنر ترانه‌سرایی از استعداد شاعری جداست و چه بسا شاعرانی بزرگ که توان ترانه‌سرایی نداشته باشند. وی در ادامه به ابداعات و نوآوری‌های خود در مضامین و شیوه‌های بیان نو، چنین اشاره می‌کند:

بیشتر از زمان ما این فن — خارج از لفظ عاشقانه نبود
دلنشین گر ترانه‌ای گفتند — با اشارات عارفانه نبود

*

چند تن در چمن سرای ادب — با ترانه شدند گل گفتار
تا چمنزار عارف و شیدا — بشکفت از ترانه‌های بهار

*

با «رهی» آمدن ترانه نشست — چون غزل برسریر ملک سخن
زان زمان خوش خوشک به راه افتاد — تا زمانی که گشت نوبت من

*

۱. نام ترانه‌ای از معینی است.

آن جوانی که در زبان «صفا»[۱] به جهان دیدگان توان بخشید
به زمان رنگ مهربانی داد به زمین خوردگان توان بخشید

*

چه کس اما از این بزرگ کسان قصه‌ای در ترانه‌ها آورد
فی المثل بست نقشی از طاووس وز تکبر نشانه‌ای آورد

*

من در الحان گرم موسیقی نکته‌های بدیع آورد
عطرنو بر ترانه پاشیدم طرح نو در ترانه افکند

*

همچو «آبشار»[۲] دریا جوی کو یکی در ترانه همسنگم
نغمه‌ها را چنین بیان کردم که زبان هزار آهنگم

شاید مخاطب با خواندن این ابیات در نگاه اول، این سخنان را نوع خودستایی و گزافه‌گویی‌های شاعرانه قلمداد کند اما بررسی و تحلیل ترانه‌های معینی، با نگاهی دقیق و موشکافانه، بر ادعای فوق صحه می‌گذارد و مخاطب درمی‌یابد که حقیقتاً معینی در روزگار خود ترانه‌سرایی خلاق و نوآوری کم نظیر بوده که در بسیاری از جنبه‌های هنری این فن، بنیان‌گذار و پیشرو بوده است. برای اثبات این ادعا به جنبه‌های مختلف این ابداعات و نوآوری‌ها می‌پردازیم.

۴ـ۲ـ۱) تحول و دگرگونی در شیوهٔ بیان

با ورود معینی به دنیای ترانه‌سرایی و ادبیات آهنگین ایران، ابعاد و افکار تازه‌ای وارد فرهنگ ترانه‌سرایی ایران گردید. معینی با درک درست از ماهیت و چیستی ترانه و با مطالعهٔ دقیق ترانه‌های پیشین و روزگار خود که بعضاً دچار فقر مضمون و مفاهیم کلیشه‌ای مبتذل شده بودند، به آسیب‌شناسی ترانه‌سرایی پرداخت و روحی تازه در رگ‌های پوسیدهٔ ترانه‌سرایی دمید.

راه جدیدی که معینی در این مسیر گشود، بیشتر در حوزهٔ شیوهٔ بیان و خلق مضامین نو و غیر تکراری بود. در زمینهٔ شیوهٔ بیان، معینی به درستی دریافت که می‌توان حتی مضامین تکراری را با شیوه‌ها و روش‌های بیانی جدید، بازسازی و به عبارت دقیق‌تر، نوسازی کرد. وی با همین نگاه و با اتکاء به ابعاد دیگر هنری خود، نظیر نقاشی، از ظرفیت‌های ادبی جذاب نظیرحکایت، قصه، مناظره، گفتگو و تمثیل در نظام گستردهٔ کلامی و موسیقایی خود بهره جست که حاصل آن خلق ترانه‌های ماندگار و پر مخاطب بود. برای تبیین بهتر این مسئله به ابعاد مختلف و ظرفیت‌های ادبی وی در شیوهٔ بیان و طرز نو می‌پردازیم.

۱. منظور، اسماعیل نواب صفا از شاعران و ترانه‌سرایان معاصر معینی است.

۲. نام ترانه‌ای از معینی است.

۴ـ۲ـ۲) تابلوسرایی (ترانه‌های تمثیلی)

یکی از نوآوری های ماندگار معینی در ترانه‌سرایی، تصویرسازی با بهره‌گیری از هنر نقاشی و ابزارهای ادبی نظیر تمثیل، روایت و قصه است که از آن با عنوان تابلوسرایی نام می‌برند. به واقع تابلوسرایی هنر تلفیق کلام، موسیقی، نقاشی و روایت است. معینی کرمانشاهی برای اولین بار زبان تمثیل را در ترانه به کار برد و با سرودن ترانه‌های تمثیلی مسائل و بینش‌های جدیدی را در ترانه مطرح کرد. این ابداع بعدها مورد تقلید فراوان ترانه‌سرایان قرار گرفت. این سبک پس از آنکه به نام یک فرم از ترانه تثبیت گردید به نام تابلوسرایی شهرت یافت (بدیعی، ۱۳۵۴: ۱۳۸).

وی با بهره‌گیری از قریحهٔ شاعری، با پشتوانهٔ هنر نقاشی، مضامین اجتماعی را به شکل کم نظیری برای مخاطب به تصویر می‌کشد، به گونه‌ای که با خواندن چنین ترانه‌هایی، تابلویی از نقاشی در ذهن مخاطب مجسم می‌شود. این تصویرپردازی و تجسم‌گرایی، هنری است که معینی در فن ترانه‌سرایی خالق آن است. این شیوهٔ بیان با روش تابلوسرایی، با ترانهٔ آبشار معینی آغاز می‌گردد که در زمان خود شهرت فراوانی پیدا کرد. ترانهٔ معروف دیگر با این سبک، ترانهٔ طاووس با آهنگسازی پرویز یاحقی است که هنوز هم بین دوستداران شعر و ترانه دهان به دهان می‌گردد. تاک، برق خرمن، دختر گلفروش و خواب نوشین از جمله ترانه‌های معروف دیگر وی در این زمینه است. معینی در آغاز کتاب راز خلقت (۱۳۷۸: ۴۰) با اشاره به هنر شاعری و نقاشی خویش، به شیوهٔ ترانه‌سرایی خود و مضامین نو و جدید و روش سرایش ترانه با الهام از پدیده‌های طبیعت و انعکاس آن در اشعار خود، اشاره می‌کند. وی دربارهٔ ترانهٔ طاووس و روش ساخت آن می‌گوید: «زمانی با دیدن کبوترانی بر پشت بام مقابل دیدگاهم، طاووسی را مجسم می‌کردم که چگونه مغرورانه قدم برمی‌دارد و بال و پر می‌گشاید و همان لحظه روی آهنگ آماده، ترانهٔ طاووس را می‌سرودم که مایهٔ اعجاب آهنگساز محترم می‌شد» (همان: ۴۲).

ترانهٔ طاووس از مشهورترین ترانه‌های تمثیلی معینی است که شاعر با زبان شعر و موسیقی و با بهره‌گیری از هنر نقاشی، تابلویی زیبا را برای مخاطب ترسیم می‌کند:

در کنار گلبنی خوشرنگ و بو طاووس زیبا — با پر صد رنگ خود مستانه زد چتری فریبا
از غرورش هرچه من گویم یک از صدها نگفتم — نکته‌ای در وصف آن افسون‌گر رعنا نگفتم

*

تاج رنگینی به سر داشت — خرمنی گل جای پر داشت
در میان سبزه هر سو — مست و پاورچین گذر داشت

*

هر زمان بر خود نظر بودش سراپا — نخوتش افزون شد از آن چتر زیبا
بی خبر از کار دنیا
من که خود مفتون هر نقش و جمالم — هر زمان پابند یک خواب و خیالم
خوش بدم گرم تماشا

*

چو شد ز شور او — فزون غرور او

پای زشتش شد هویدا
هر کسی در این جهان باشد اسیر زشت و زیبا

*

چو غنچه بسته شد پرش شکسته شد
تا بدید آن زشتی پا
هرکسی در این جهان باشد اسیر زشت و زیبا

*

من همان طاووس مستم چتر خود نگشاده بستم
یک جهان ذوق و هنر هستم ولی باید صد دریغا

*

سینه‌ای بی‌کینه دارم روح چون آیینه دارم
گنج شعر و شور و حالم این همه نقدینه دارم

*

جلوهٔ آن مرغ شیدا گفتهٔ جان پرور من
پای آن طاووس زیبا هستی رنج‌آور من

(همان: ۸۷)

معینی در این ترانه، علاوه بر استفاده از تمثیل و نماد، از هنر نقاشی و داستان هم به شکل هوشمندانه‌ای بهره جسته است. وی در این ترانه، راوی تابلویی است که خودش در آن واحد هم نقاش و هم شاعر آن است. معینی حکایت پندآموز از غرور طاووس را با زبان تمثیل و با تصویرپردازی زیبا به تصویر می‌کشد که نمایان شدن پای زشت این طاووس مغرور، پایان پندآموز این تابلوسرایی است. این ترانه نمونهٔ ممتازی از نقاشی طبیعت است که با تکنیک تمثیل و نماد، ظرافت‌ها و ریزه‌کاری‌های یک تابلوی نقاشی را با زبان شعر و ترانه، به تصویر کشیده شده است. معینی حکایت این طاووس مغرور را به زندگی خود گره می‌زند و سرنوشت پر از حادثهٔ خود را چون طاووسی می‌بیند که گرفتار زشتی و زیبایی است. شاعر ذوق و هنر شعر خود را به زیبایی این طاووس و هستی و وجود دنیایی خود را به پای زشت آن تشبیه کرده است:

جـــلوهٔ آن مـــرغ شیدا گفتهٔ جان پرور من
پـــای آن طاووس زیبـــا هستی رنج آور من

ترانه با زبانی ساده و بی پیرایه و درعین حال تصویرگرایانه سروده شده است. صور خیال شعر در حد معمول و مبتنی بر روش سنتی ادبیات کلاسیک است. تشبیهات محسوس ترانه که به فضای تابلوسازی ترانه کمک می‌کند، ساده و قابل فهم است. ترکیبات تشبیهی نظیر گنج شعر و مانند کردن روح به آئینه، گفته جان پرور به جلوهٔ پر طاووس، هستی رنج‌آور به پای طاووس، پر طاووس به چتر زیبا، تماماً از عناصر تصویرگری ترانه به حساب می‌آید که در پاره‌ای از آنها

نوآوری و خلاقیت هم به چشم می‌خورد. ساختار و قالب شعری ترانه هم متناسب با قطعات و ریتم ملودی ترانه تنظیم شده است؛ در واقع هر قطعهٔ ترانه در یک قالب شعری (مثلاً تک‌بیتی، دوبیتی، مسمط و مثلث) گنجانده شده که طول مصراع‌ها متناسب با ضرورت ملودی و میزان موسیقایی ترانه، کوتاه و بلند سروده شده است.

ترانهٔ برق و خرمن (همان: ۱۳۷) نیز با چنین ساختار و شاکله‌ای سروده شده است:

با قلبی پرخون با رنجی افزون
دهقانی به صد دوندگی روز و شب به شوق زندگی
بذری در جلگه‌ای پراکند

*

غافل از حوادث و بلا با دست به زحمت آشنا
در صحرا بساط خرمن افکند

*

برآمد از دریا به جانب صحرا
سیاه‌تر از شب، ابر دود آسایی به هر طرف زد برق آتش زایی
چون فتنه برخیزد جهان به هم ریزد

*

ز قضا که بود خبرش که حذر کند از خطرش

*

به جان خرمن افتاد چون دل من سوزان شرری
بلا کشیده دهقان دیگر نکند آهش اثری

*

ای برق بلا که آفت جهانی غافل تو چرا ز رنج ناتوانی
منم همان دهقان ز بخت خود گریان
به ناگهان برق نگاه تو آتش زد که خرمن عشق و امید من افروزد
چو فتنه برخیزد جهان به هم ریزد

معینی در این ترانهٔ تمثیلی ـ روایی با ترفندی هنرمندانه با بهره‌گیری از شگرد داستان، همراه با توصیف یک پدیدهٔ طبیعی، به بیان سرگذشت غم‌انگیز یک دهقان می‌پردازد و در ادامه این روایت را به سرگذشت زندگی عاشقانهٔ خود گره می‌زند و پیوندی زیبا بین عشق و روایت ایجاد می‌کند.

۴ـ۲ـ۳) استفاده از شگرد مناظره در ترانه

برخی از ترانه‌ها همانند بسیاری از متون و نوشته‌های دیگر، متأثر از شرایط روزگار خود به وجود می‌آیند و هدف آنها تأثیرگذاری بر فضا و بستر جامعه و گاه اعتراض به گفتمانی رایج در اجتماع است (ساسانی، ۱۳۹۴: ۷۵). مناظره و

بکارگیری آن در ترانه، از شگردها و ابداعات دیگر معینی در ترانه‌سرایی است که بعضاً با همین رویکرد در فضای ترانه شکل گرفته است. کاربرد مناظره در ادبیات هرچند مسبوق به سابقه است اما نکته اینجاست که این شگرد بیانی در ترانه‌سرایی توسط معینی کرمانشاهی به عنوان سبکی نو پایه‌ریزی شد. ترانهٔ سرو و بید از نمونه‌های موفق در این زمینه است:

سروی و بیدی بر لب جویی
گرم سخن بودند

*

بی خبر از خود هر چه تو گویی
چون دل من بودند

*

سرو خود آرا مست و طرب زا
بر سر ناز آمد

*

بید کهن را دید و بگفتا
از تو چه باز آمد

*

من تو که ببینی سرکش و سبزم شاهد گلشنی ایجادم
مست غرورم و آزادم من

*

کرده به قامت شور و قیامت پیکر خرم و آزادم
غرق سرورم و دلشادم من

*

آسیب خزان هرگز کی برگ و برم ریزد
گر برف زمستان‌ها یکجا به برم ریزد

*

چون پیری که دهد پندی به سخن بید آمد

*

من آشفته سرای جوان جهان دیده‌ام ز من بشنو که دلسردی خزان دیده
ز گشت زمان چه دانی

*

تو را هرگز کسی سایه‌ای نبیند به بر که بگذارد خسی یا گلی در آن سایه سر
چه حاصل ز سرگرانی

*

اگر افتاد حالم وگر بشکسته بالم همین بس مرا که هرکس مرا
بخواند به سایبانی

(معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۸، ب: ۲۹۷)

معینی در این ترانه، داستانی روایی از مناظره سرو و بید را به تصویر می‌کشد. دو تیپ شخصیتی از عناصر طبیعت که یکی نماد تکبر و غرور و دیگری نماد پیری با خرد و تجربه است. وی در این ترانه با بهره‌گیری از فن مناظره و استمداد از عناصر تصویرپردازی، قصه، روایت و تمثیل، ترانه‌ای ماندگار با زبانی صمیمی و روان و در عین حال با ادبیت و شاعرانگی متعارف ترانه، خلق می‌کند. استفاده از عناصر صور خیال و ایماژها در حد معمول و متناسب با درک مخاطب عام جامعه است. کاربرد تشبیهاتی نظیر گلشن ایجاد و ترکیبات کنایی زیبا که معمولاً با صنعت استخدام یا ایهام همراه است، نظیر آشفته سری، افتاده حالی و بشکسته بالی بید که به شکل ظاهری درخت بید و آویزان بودن شاخه‌ها و شوریدگی آن اشاره دارد، نمونه‌ای از تصویرپردازی‌های معمول و در عین حال شاعرانهٔ ترانه است.

۴ـ۲ـ۴) ترانه‌های تکمیلی

از ابداعات و نوآوری‌های دیگر معینی، ترانه‌های تکمیلی است. معینی در ترانه‌ای، موضوعی را با درون‌مایهٔ عاشقانه یا تم اجتماعی روایت می‌کند و در ترانه‌ای دیگر آن سرگذشت را تکمیل می‌کند. در واقع ترانهٔ دوم، مکمل داستان و روایت سرگذشت اول است. این شیوهٔ بیان، قبل از معینی مسبوق به سابقه نبوده و وی به نوعی مبدع این روش است. ترانهٔ سفر کرده (همان: ۹۳) و مکمل آن بازگشته (همان: ۹۵) از نمونه‌های بارز این نوع ترانه هستند:

کجا سفر رفتی که بی‌خبر رفتی
اشکم را چرا ندیدی
از من دل چرا بریدی
پا از من چرا کشیدی
که پیش چشمم ره دگر رفتی

*

بیا به بالینم که جان مسکینم
تاب غم دگر ندارد
جز بر تو نظر ندارد
جان بی تو ثمر ندارد
مگر چه کردم که بی‌خبر رفتی

*

چه غصه‌ها که از وفا گفتی با من تو بی‌محبتی کنون جانا یا من

*

تو چنان شرر به خدا خبر ز خـــــــدا نـــــداری
رود آتش از سر آن سرا کـــه تـــو پـا گـــــــذاری

*

سوز دلم را تو ندانی آتش جانم ننشانی

*

با غمت درآمیزم از بلا نپرهیزم
پیش از آن برم بنشین کز میانه برخیزم

*

چه شود اگر نفس سحر خبری ز تو آورد
به کس دگر نکنم نظر که دلم نگذارد

*

رفتی و صبر و قرار مرا بردی طاقت این دل زار مرا بردی

ترانه با گلایه‌ای بی‌پرده از معشوق، با لحن سؤالی شروع می‌شود: کجا سفر رفتی؟ معینی با زبانی سوزناک و آتشین از غم فراق و هجران، شکوه و ناله سر می‌دهد. وی با لحنی ملتمسانه و دردمندانه از معشوق خود می‌خواهد که دمی به بالین او آید و این غم جانکاه را پایان بخشد. در پایان امید دارد که نفس سحرگاهی خبری از معشوق به او برساند و آتش فراق او را فرو نشاند. در ترانهٔ دوم بازگشته که مکمل این سرگذشت سوزناک است، معشوق از سفر برمی‌گردد و غم هجران پایان و دل دردمند عاشق تسکین می‌یابد:

امید جانم ز سفر باز آمد شکر دهانم ز سفر باز آمد
عزیز آن که بی‌خبر به ناگهان رود سفر
چو ندارد دیگر دلبندی به لبش ننشیند لبخندی

*

چو غنچهٔ سپیده دم شکفته شد لبم ز هم
که شنیدم یارم باز آمد ز سفر غمخوارم باز آمد

*

همچنان که عاقبت پس از همه شب بدمد سحر
ناگهان نگار من چنان مه نو آمد از سفر

*

من هم پس از آن دوری بعد از غم مهجوری

یک شاخهٔ گل بردم به برش

*

دیدم که نگار من سرخوش ز کنار من
بگذشت و به بر یار دیگرش

وای

از آن گلی که دست من بود خموش و یک جهان سخن بود

گل

که شهره شد به بی‌وفایی ز دیدن چنین جدایی

ز غصه پاره پیرهن بود

معینی در این ترانه هم، داستان و روایت را به خدمت ترانه می‌گیرد و روایتی عاشقانه را با زبان تصویری برای مخاطب مجسم می‌کند. شیوهٔ بیان این روایت به گونه‌ای است که خواننده به راحتی می‌تواند این قصه را همانند منظره‌ای خاطره‌انگیز نقاشی کند و تصویر آن را همچون تابلویی در ذهن خود، مجسم سازد.

ترانهٔ خواب نوشین (همان: ۸۳)، شب زنده‌دار (همان: ۸۶)، تنها منشین (۱۳۷۸، الف: ۱۰۵) و گوشه‌گیر (همان: ۱۰۹) با همین سبک و سیاق سروده شده است.

۴ـ۲ـ۵) کاربرد مضامین نو در ترانه

ترانه‌های دورهٔ پهلوی اول، به ویژه در دههٔ ۲۰ و ۳۰، عمدتاً معطوف به مضامین عاشقانهٔ تکراری و بعضاً سخیف و مبتذلانه بود. معینی در کنار ابتکارات دیگر، در حوزهٔ مضمون هم دست به نوآوری‌های ماندگاری زد. ترانه که در آن زمان دچار یکسونگری و مضامین کلیشه‌ای شده بود، با ظهور معینی از ابتذال و ورطهٔ هلاکت نجات یافت و در حوزهٔ مضمون هم دچار تحول گردید. کاربرد مضامین اجتماعی و بعضاً فلسفی و عرفانی که عمدتاً پدیده‌ای نو به حساب می‌آمد، نام معینی را بر سر زبان‌ها انداخت. ترانهٔ فلسفی راز خلقت، از نمونه‌های موفق در این زمینه است. نادره بدیعی (۱۳۵۴) این ترانه را اوج ادبیات آهنگین ایران می‌داند و معتقد است ترانه‌های ایران تاکنون از این قله فراتر نرفته است. این ترانه با آهنگی از انوشیروان روحانی در دستگاه شور ساخته شده است:

دارم سوالی ای خدا ای آشنا با فکر ما

وی قادر قدرت نما

*

چون می‌نوشتی این سرنوشت

ما خاکیان را

قسمت چه کردی از ملک هستی

افلاکیان را

*

ای داور عرش آفرین صورتگر فرش زمین
وی مالک ملک زمین
باید به بال اندیشه پویم
هفت آسمانت را
یک یک ببینم هم ثابت و هم
سیارگانت را
باید سیاحت‌ها کنم در زهره و هم مشتری
شاید که خورشید افکند آنجا فروغ دیگری

*

تا مگر در آسمان در دل آن اختران
زان چه می‌جوید بشر ذره‌ای یابم نشان

*

شاید آنجا زندگی دور از این غوغا بود
معنی صلح و صفا بلکه در آنجا بود

*

جویای راز خلقتم هان ای خدای مهربان
با شهپر اندیشه‌ها بر قلهٔ عرشم رسان

(مشکین‌قلم، ۱۳۷۸: ۱۹۲)

معینی ترانه را با سؤالی فلسفی از خدای قادر و توانا در خصوص سرنوشت خاکیان و قسمت افلاکیان شروع می‌کند. وی در ادامه از خداوند می‌خواهد که با بال اندیشه او را از دنیای خاکی به آسمان افلاکی پرواز دهد و در آنجا به دور از غوغای زمینی، در فضایی توأم با صلح و صفا زندگی کند. خوانش ملودیک ترانه، با قالب مثلث (با قطعات سه مصراعی) سروده شده است که کوتاهی بندها و تعویض مداوم قافیه‌ها در بندهای سه‌گانه، به فضای ملودیک و موسیقایی ترانه کمک می‌کند. از سوی دیگر با تغییر قالب و نظام قافیه‌ها، ملودی هم تغییر می‌کند. درواقع ملودی همسو و هم‌گام با قالب و نظام قافیه‌بندی اشعار حرکت می‌کند.

ترانه‌های اجتماعی، نوعی دیگر از ترانه‌های نوین معینی است که با حال و هوایی متفاوت سروده شده است. نگاه دل، از نمونه‌های این نوع ترانه است. این ترانه صورت مناجات به خود گرفته است و از زبان کسانی است که گرچه دنیایی سیاه دارند ولی قلب و روحشان پاک و سپید است. این ترانه اولین بار در مراسمی برای بزرگداشت هفتهٔ عصای سفید اجرا گردید. آهنگ این ترانه، اثر هنرمند روشندل، نصرالله شیرین‌آبادی است که شعر را از زبان روشن‌دلان بیان می‌کند (بدیعی، ۱۳۵۴: ۱۷۳). ابیاتی از این ترانه برای آشنایی با ترانه‌های اجتماعی ذکر می‌گردد:

ای که از هر قلب سنگی چشمه‌ای را برگشودی
ای که در هر کوره راهی ره به نابینا نمود

خالقت گویم که هستی حاکمت گویم که بودی

*

این جهان در دیدهٔ من رنگ بی‌رنگی گرفته
در خیالم روی رومی چهرهٔ زنگی گرفته
در چنین تاریک و روشن عاشقان را ره نمودی
....

(معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۸، ب: ۱۷۸)

تجربهٔ دیگر معینی، ترانه‌های عرفانی است. وی ترانه‌ای با این مضمون با مطلع شعری از فروغی بسطامی با آهنگی از علی تجویدی خلق می‌کند:

«مردان خدا پردهٔ پندار دریدند گویی همه جا غیر خدا هیچ ندیدند»

*

بیا و مرد خدا و شو به هرچه داده رضا شو
اسیر عشق و محبت رها ز چون و چرا شو

*

چو رها از من و ما شوی به خدا عین خدا شوی تو
به حریم کبریا شوی به خدا اگر با صفا شوی تو

(همان: ۱۸۶)

ترانهٔ توشهٔ عمر که سعید مشکین قلم (۱۳۷۸: ۵۳۶) آن را در مجموعه کتاب تصنیف‌ها و ترانه‌های خود ذکر کرده است، از نمونه ترانه‌های حکمی و اخلاقی معینی است که متناسب با مضمون اخلاقی و تعلیمی در گوشهٔ شوشتری که ملودی و آهنگ آن با سوز و گداز همراه است، ساخته شده است. مقام عاشقی، پند مرا بشنو، عمر بی‌حاصل، از نمونه های ترانه‌های موفق معینی در این نوع ادبی هستند.

۴ـ۲ـ۶) تناسبات کلامی و موسیقایی در ترانه

ترانه‌های دههٔ ۲۰ تا ۵۰ عموماً در قیاس با دوره‌های قبل، به ویژه تصنیف و ترانه‌های دورهٔ مشروطه، از ساختار کلامی و ملودیکی قوی‌تر و تناسبات آوایی دقیق‌تری برخوردارند. همراهی کلام با ملودی و برابری و تناسب شعر با موسیقی از برجستگی‌های مهم ترانه در این دوره است. در دوره‌های قبل عموماً ترانه‌سرا برای پر کردن خلأ وزن و رعایت تناسب کلام با میزان‌های ملودی، به ناچار از کلمات کمکی نظیر ای امان، جانم، حبیبم و... استفاده می‌کرد. این ویژگی در تصنیف‌های عارف قزوینی به وفور یافت می‌شود (خالقی، ۱۳۷۸، ج۱: ۴۲۳ و جوزی، ۱۴۰۳: ۹۳). از اوایل دورهٔ حکومت پهلوی اول و رواج سلایق نو وخلاقانه در ترانه‌سرایی و ظهور ترانه‌سرایانی چون امیرجاهد و رهی معیری، این گونه از ترانه‌ها رو به افول نهاد (محمدپور، ۱۳۹۲: ۱۸۸). در ترانه‌های این دوره، تناسب و همراهی و هماهنگی کلام و ملودی، از الزامات ترانه به حساب می‌آید. این ویژگی در آثار معینی برجسته‌تر، مشهودتر و به نوعی دقیق‌تر از سایر ترانه سراهاست. «پاسداشت مرز میان واژه‌ها و اندازهٔ کشش طبیعی هجای کوتاه و بلند و نیفزودن مصوت کوتاه زائد بر

هجاهای کشیده، از ویژگی‌های ستودنی معینی است که در بیشتر ترانه‌های او دیده می‌شود و از این دید، آشکارا از ترانه‌سرایان پیشین برتر است» (فیروزیان، ۱۳۹۴: ۱۰). بر اساس همین برجستگی، عمدتاً در ترانه‌های وی کلمات زائد به چشم نمی‌خورد و واژگان دقیقاً برابر سیلاب‌ها و میزان‌های موسیقی است. وی دریافت درست و صحیحی از روح آهنگ دارد. به همین دلیل، تلفیق درست و بجای واژه با آهنگ، جزء لاینفک ترانه‌های وی به شمار می‌آید. معینی ایجاز و اطناب را خوب می‌شناسد، مثلاً در ترانهٔ سنگ خارا که تماماً شرح هجران دلدادگی و تنهائی است، در پایان این روایت سوزناک که می‌خواهد به درآمد ترانه بازگردد، در نهایت ایجاز می‌گوید:

من پریشان حال و دلخوش با همین دنیای خویشم

تناسب و هم‌گامی کلام با ملودی در ساختار ترانه بسیار تأثیرگذار است. ترانه برخلاف شعر سنتی و اشعار کلاسیک رسمی دارای اوزان متنوع و مصراع‌های نامساوی است. نزدیکی اوزان عروضی با ادوار موسیقی قدیم، قرابت و مشابهت‌هایی بین اشعار عروضی سنتی با ترانه و تصنیف به وجود آورده است (احمد پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۱۰۳). در ترانه از آنجایی که کلام بر روی ملودیِ از پیش ساخته شده قرار می‌گیرد، حاکم بلامنازع و راهبر و راهنمای ساختار موسیقایی ترانه، ملودی و آهنگ است و کلام (شعر) به واقع پیرو و دنباله‌روی ملودی است. از این رو در این همراهی و هم‌گامی، طول مصراع‌ها، متفاوت و متناسب با نیاز ملودی ساخته می‌شود. ترانهٔ لالهٔ صحرایی که در سال ۱۳۳۶ با آهنگی از جواد لشکری در دستگاه بیات اصفهان ساخته شده، از مصادیق ترانه‌های موفق معینی با چنین ساختاری است؛ ترانه‌ای با مصراع‌های کوتاه و بلند و بندهایی با قطعات کوتاه که تغییرات وزنی و ملودیکی، به فضای ریتمیک و جذابیت و شور ترانه افزوده است:

ساقی
مرا به یک ساغر چو می به جوش آور
به بزم هستی ز شور مستی
مرا چو نی امشب تو در خروش آور

*

ای لالهٔ صحرایی نشکفته چرایی
گلخانه پر از گل شد ای لاله کجایی
تو مشعل سوزان این محفل مایی

*

ما می‌زدگان از دل و جان تا به جهان هستیم، پیمانه به دستیم
با اهل وفا، صدق و صفا ما به خدا هرگز، پیمان نشکستیم

*

گر دامنت ای یار، در دست من آید قمری به ترانه گل در سخن آید

*

از من تو چه خواهی گاهی به نگاهی

دیدار تو خواهم

*

من راه تو پویم من وصل تو جویم

عشق تو گواهم

(مشکین‌قلم، ۱۳۷۸: ۱۸۲)

ترانه با مصراعی یک کلمه‌ای شروع می‌شود، ساقی. در برخی از منابع از جمله کتاب مشکین‌قلم، کلمهٔ ساقی در آغاز مصراعِ بعد، قرار گرفته است که با توجه به ساختار ملودیک و وزن کلام، قطعاً باید جدا شود. در خوانش ملودیک ترانه (هنگام اجرا توسط خواننده) کلمهٔ ساقی به وضوح از مصراع بعد جدا می‌شود. ترانه از بندهای کوتاه دو یا سه بیتی تشکیل شده است که در هر بند، ملودی، ریتم و به تبع آن، وزن کلام هم عوض می‌شود:

ساقی: فع لن

مرا به یک ساغر: مفاعلن فع لن/ چو می به جوش آور: مفاعلن فع لن/ به بزم هستی: مفاعلن فع/ ز شور مستی: مفاعلن فع.

در بند بعدی، ریتم تغییر می‌کند و به تبع آن کلام با وزن و قالبی جدید خلق می‌شود:

ای لالهٔ صحرایی: مفعول مفاعیلن/ نشکفته چرایی: مفعول فعولن.

دو بیت دیگر به همین شکل ادامه می‌یابد تا در بند بعدی که طول مصراع‌ها و وزن آنها متناسب با ریتم و ملودی ترانه، تغییر می‌کند:

ما می‌زدگان از دل و جان: مفعول فَعَل/ مفتعلن

تا به جهان هستیم، پیمانه به دستیم: مفعول مفاعیلن/ مفعول فعولن

بند بعدی متناسب با تغییر ریتم و ملودی، با وزنی جدید می‌آید:

گر دامنت ای یار، در دست من آید: مفعول فعولن/ مفعول فعولن

قمری به ترانه، گل در سخن آید: مفعول فعولن/ مفعول/ فعولن

و بند آخر با قالب مسمط مثلث (سه مصراعی) پایان بخش ترانه است:

از من تو چه خواهی: مفعول فعولن

گاهی به نگاهی: مفعول فعولن

دیدار تو خواهم: مفعول فعولن

مثلث بعدی (من راه تو...) نیز بر همین وزن است. چنانکه ملاحظه شد، شاعر ترانه‌ای هم‌گام با ملودی ساخته است که بنابر ضرورت، ریتم، وزن و بعضاً قالب شعری کلام نیز همسو و هم‌گام با ملودی، تغییر کرده است. این تغییر وزن در شعر برخی از شاعران معاصر نیز به چشم می‌خورد، چنانکه فروغ فرخزاد در شعر تولدی دیگر، به فراخور کلام و محتوا در جایی وزن شعر را تغییر می‌دهد (زند و دیگران، ۱۴۰۱ : ۱۳۵ــ۱۳۳). در ترانه‌های معینی، تغییر وزن و قالب شعری کلام، نمایانگر تغییر قطعه‌ای از موسیقی و شروع قطعهٔ دیگری از آن است و شاعر با ظرافت و دقت این تغییر را برای مخاطب نمایان ساخته است. اوزان عروضی ذکر شده بر اساس خوانش ملودیک ترانه، درنگ‌ها و نقاط شروع و پایان

ضرب‌های آهنگ، تنظیم و نامگذاری شده است. در واقع این اوزان، دقیقاً برابر با میزان و ملودی ترانه، ساخته و پرداخته شده است (جوزی، ۱۳۹۴: ۴۸ـ۴۲).

۴ـ۲ـ۷) هم‌گامی کلام با ریتم و روایت داستان

معینی در برخی از ترانه‌ها، در بیان روایت، قصه و تصویرسازی‌های آن، با تغییر دیالوگ شخصیت‌ها و دگرگونی در تصویرسازی‌ها، وزن کلام را هم‌گام با ریتم و تغییر شخصیت‌های داستان تغییر داده است. این ویژگی در ترانه‌های طاووس و سروی و بیدی به چشم می‌خورد. ابیات آغازین ترانهٔ طاووس، با آهنگی یکنواخت و روایت‌گونه، داستان طاووسی زیبا با چتری از بال‌های رنگارنگ، با شخصیتی مغرور و خود فریفته را وصف می‌کند:

در کنار گلبنی خوشرنگ و بو طاووس زیبا — با پر صد رنگ خود مستانه زد چتری فریبا
از غرورش هرچه من گویم یک از صدها نگفتم — نکته‌ای در وصف آن افسونگر رعنا نگفتم
تـــاج رنـــگـینی به سر داشـــت — خـــــرمـــــن گـــل جای پر داشـــت

(معینی کرمانشاهی، ۱۳۷۸، ب: ۸۷)

ابیات با رکن فاعلاتن و طول مصراع‌های کوتاه و بلند ادامه می‌یابد تا اینکه بعد از این روایت و قصه که با آهنگ و ریتمی یکسان ساخته شده است، به این بیت می‌رسد:

چو شد ز شور او فزون غرور او
پای زشتش شد هویدا
چو غنچه بسته شد پرش شکسته شد
تا بدید آن زشتی پا

(همان)

در این ابیات، وزن و ریتم موسیقی تغییر می‌کند؛ به ویژه در بیت‌های «چو شد ز شور او/ فزون غرور او/ چو غنچه بسته شد/ پرش شکسته شد»، با وزن: مفاعلن فعل/ مفاعلن فعل.

شاعر همسو و هم‌گام با تغییر ریتم موسیقی، وزن شعر را هم تغییر می‌دهد و داستان بعد از وصف اولیه از زیبایی‌های طاووس، با تغییر ریتم ملودی و وزن کلام، به بخش دوم و تصویر بعدی داستان (غرور و فریفتگی طاووس و پیدا شدن پای زشت او) وارد می‌شود. در واقع وزن کلام، همراه با ریتم و همسو با روایت داستان، تغییر کرده و معینی هم‌گامی و همسویی بین وزن کلام، ریتم موسیقی، دگرگونی تصاویر و روایت داستان ایجاد کرده است.

همین ساختار درترانهٔ سروی و بیدی مشهود است:

سروی و بیدی بر لب جوی
گرم سخن بودند
بی‌خبر از خود هر چه تو گویی
چون دل من بودند
سرو خودآرا مست و طرب زا

بر سر ناز آمد

بید کهن را دید و بگفتا

کز تو چه باز آمد

*

من که تو ببینی سرکش و سبزم شاهد گلشن ایجادم

مست غرورم و آزادم من

کرده به قامت شور قیامت پیکـــر خـــرم و آزادم

غرق سرودم و دلشادم من

....

(همان: ۲۹۷)

داستان بعد از روایت زیبایی و مفتونی سرو، که با ریتم و آهنگی یکنواخت (بدون فراز و فرود) ساخته شـده اسـت، با سخنان بید که چون پیری خردمند است، ادامه می‌یابد:

چون پیری که دهد پندی به سخـــن بیـــد آمـــد

(همان)

بعد از این بیت، وزن و ریتم موسیقی که پیش از این طربناک و اصطلاحاً با ریتمی تند همراه بود، با ضـربی سـنگین و آرام، تغییر می‌کند و شاعر با این تغییر، وزن کلام را هم تغییر می‌دهد و به تبع آن، شخصیت دوم داستان (بید) شروع بـه سخن می‌کند:

من آشفته‌سر ای جوان جهان دیده‌ام ز من بشنو که دلسردی خزان دیده‌ام

زگشت زمان چه دانی؟

تو را هرگز کسی سایه‌ای نبیند به سر که بگذارد خسی یا گلی در آن سایه، سر

چه حاصل ز سرگرانی

(همان)

وزن کلام با عنایت به خوانش ملودیک آن (هنگام اجرای ترانه توسط خواننده)، درنگ‌ها و کشش‌ها به شکل زیـر است:

من آشفته...: فعولن / فاعلن / فاعلن / فعولن / فعل

ز من بشنو...: فعولن / فاعلن / فاعلن / فعولن / فعل

چه حاصل ز سرگرانی: فعولن / مفاعلاتن

بند بعدی (تو را هرگز...) نیز چنین وزنی دارد. اوزان این بندها، متناسب با تغییـر ریـتم و ملـودی و تغییـر شخصـیت داستان تغییر کرده است (هم‌گامی کلام با وزن، روایت و مضمون ترانه).

۵) نتیجه

ترانه و ترانه‌سرایی، در دورهٔ حیات خود، همواره دستخوش تحول و تکامل بوده است. دورهٔ دوم پهلوی، دورهٔ تحول مضمون و رواج و شیوع ترانه‌سرایی در ابعاد مختلف آن بوده است. معینی کرمانشاهی با کوله‌باری از تجربهٔ شاعری، همراه با هنر و ذوق نقاشی و روزنامه‌نگاری پا به عرصهٔ ترانه‌سرایی می‌گذارد. برجسته‌ترین شگرد معینی در فن ترانه‌سرایی، تحول در شیوهٔ بیان بوده که در این زمینه دست به ابتکارات نوین و ماندگار زده است. تابلوسرایی را می‌توان مهمترین شیوهٔ معینی در ترانه‌سرایی دانست. وی در این زمینه با بهره‌گیری از ابزارهایی نظیر تمثیل، قصه و روایت، ترانه‌هایی با تصاویری شاعرانه خلق می‌کند که حاصل آن، خلق همزمان کلام، ملودی و نقاشی است. استفاده از فن مناظره در ترانه، خلق مضامین نو و کاربرد مبتکرانهٔ آن در ترانه، نظیر مضامین فلسفی و عرفانی، بیان یک سرگذشت در دو ترانه با عنوان ترانه‌های تکمیلی از نوآوری‌های دیگر معینی در عرصهٔ هنر ترانه‌سرایی به شمار می‌آید. در حوزهٔ تناسبات کلامی و ملودیکی نیز معینی صاحب سبک و روشی منحصر به فرد است. وی جزو معدود ترانه‌سراهایی است که کلام را به شکل دقیقی با ملودی تلفیق و بین روح کلام با روح ملودی، همسازی و دمسازی ایجاد کرده است. همراهی و هم‌گامی کلام و ملودی و تلفیق درست مضمون و محتوای شعر با ریتم و ملودی، از ویژگی‌های دیگر ترانه‌های معینی است. این همسویی و سازگاری کلام و ملودی در ترانه‌های تمثیلی و روایی وی، جلوه‌گر است؛ به گونه‌ای که ریتم ملودی همراه و همسو با تغییر وزن کلام و تغییر شخصیت داستانی ترانه‌ها، تغییر می‌کند و سازگار و همسو با آن می‌گردد. تمامی این ظرافت‌ها، نشان از دقت و شناخت درست معینی از تناسبات کلامی و ملودیکی دارد، موضوعی که وی را از ترانه‌سرایان هم‌عصر خود ممتاز و متمایز می‌سازد.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسنده، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

احمد پناهی سمنانی، محمد. (۱۳۸۳). ترانه و ترانه‌سرایی در ایران. تهران: سروش.

باگا، اسماء. (۱۳۹۷). سبک‌شناسی ترانه‌های معینی کرمانشاهی و رهی معیری. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

بدیعی، نادره. (۱۳۵۴). تاریخچه بر ادبیات آهنگین ایران. تهران: روشنفکر.

جوزی، مصطفی. (۱۴۰۳). «ساختارشکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی». ادبیات پارسی معاصر. شمارهٔ ۱۴. صص: ۱۱۳ـ۷۳.

جوزی، مصطفی. (۱۴۰۴). «اوزان ایقاعی در تصنیف». فنون ادبی. شمارهٔ ۵۳. صص: ۵۲ ـ۳۳.

خالقی، روح الله. (۱۳۷۸). سرگذشت موسیقی ایران. تهران: صفی‌علیشاه.

دلیلی، مریم؛ صیادی، حسینقلی؛ حاجی‌زاده، حسین و صراطی، ژیلا. (۱۴۰۱). «بازتاب موسیقی در سبک و شعر معینی کرمانشاهی». سبک-شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). شمارهٔ ۱۵. صص: ۲۶۸ـ۲۵۵.

زند، عبدالرضا؛ ذوالفقاری، حسن؛ حیدری، حسن و امیدعلی، حجت الله. (۱۴۰۱). «بررسی توصیفی ـ تحلیلی نوآوری‌های وزنی فروغ فرخزاد در تولدی دیگر». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۱. صص: ۱۴۳ـ۱۱۵.

ساسانی، سمیرا. (۱۳۹۴). «نقدی بر ترانه‌های ای ایران و هویت من». ادبیات تطبیقی. (ویژه نامهٔ فرهنگستان). شمارهٔ ۱۱. صص: ۸۹–۶۶.

غفاری، فاطمه. (۱۳۹۲). پدیده ترانه و بررسی مضامین ترانه‌های معاصر. (بیژن ترقی، معینی کرمانشاهی و رهی معیری) پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۴). «طرح نو در تهران افکندم». هنر موسیقی. شمارهٔ ۱۵۲. صص: ۱۳ـ۵.

محمدپور، محمدامین. (۱۳۹۲). «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی تا دورهٔ مشروطیت ایران». نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۱۴. ۱۹۴ـ۱۷۹.

محمدزاده، حسنا و شجری، رضا. (۱۴۰۱). «فراهنجاری‌های دستوری و شگردهای بلاغی پرکاربرد در غزل‌های نیستانی، بهمنی و منزوی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۲. صص: ۹۸ـ۷۸.

محمدیان عمران، فرشته و ترکی، محمدرضا. (۱۳۹۴). «بررسی ویژگی‌های کلام ترانهٔ سنت‌گرا و ترانهٔ نوین فارسی». ادبیات پارسی معاصر. شمارهٔ ۴. صص: ۱۲۸ـ۱۰۱.

مشکین قلم، سعید. (۱۳۷۸). تصنیف‌ها، ترانه‌ها و سرودهای ایران زمین. تهران: خانه سبز.

معینی کرمانشاهی، رحیم. (۱۳۷۸الف). خواب نوشین. به کوشش حسین معینی کرمانشاهی. تهران: خانهٔ سبز.

معینی کرمانشاهی، رحیم. (۱۳۷۸ب). راز خلقت. به کوشش حسین معینی کرمانشاهی. تهران: خانهٔ سبز.

معینی کرمانشاهی، رحیم. (۱۳۷۰). فطرت اندیشه‌ای در مثنوی. با مقدمه زین العابدین موتمن. تهران: سنایی.

نصیری‌فر، حبیب‌الله. (۱۳۷۳). گلهای جاویدان و گلهای رنگارنگ. ۲ جلد. تهران: صفی‌علیشاه.

Reference

Ahmad Panahi Semnani, M. (2004). *Tarane Va Taranesoraei Dar Iran*. Tehran: Soroosh. [In Persian]

Badi'i, N. (1975). *Tarikhche'ie Bar Adabiyat-e Ahangin-e Iran*. Tehran: Roshanfekr. [In Persian]

Baga, A. (2018). *Sabkshenasi-ye Taraneha-ye Moeini Kermanshahi and Rahi Mo'ayyeri*. Payannameh-ye Karshenasi-ye Arshad, University of Tehran. [In Persian]

Dalili, M; Sayyadi, H; Hajizadeh, H & Sarati, J. (1999). Baztab-e Moosighi Dar Sabk Va She'r-e Moeini Kermanshahi. *Sabkshenasi-ye Nazm Va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab)*, 15, 255-268. [In Persian]

Firoozian, M. (2015). Tarhi Now Dar Taraneh Afkandam. *Honar-e Moosighi*, 152, 5-13. [In Persian]

Ghaffari, f. (2013). *Padideye Taraneh Va Barresi-ye Mazamin-e Taraneha-ye Mo'aser (Bijan Taraqqi, Mo'eini Kermanshahi and Rahi Mo'ayyeri)*. Payannameh Karshenasi-ye Arshad, Daneshgah-e Azad, Vahed-e Tehran-e Markazi. [In Persian]

Jozi, M. (2024). Sakhtarshekani-ye Formi Va Melodic Dar Tasnifha-ye Aref Ghazvini. *Adabiyat-e Parsi-ye Mo'aser*, 2, 73-113. [In Persian]

Jozi, M. (2025). Ozan-e Igha'ee Dar Tasnif. *Fonoon-e Adabi*, 53, 33-52. [In Persian]

Khaleghi, R. (1999). *Sargozasht-e Moosighi-ye Iran*. (Vol. 1). Tehran: Safi-Alishah. [In Persian]

Meshkin Qalam, S. (1999). *Tasnifha,Taraneha Va Soroodeha-ye Iran Zamin*. Tehran: Khaneh Sabz. [In Persian]

Mo'eini Kermanshahi, R. (1999a). *Khab-e Nooshin. (By H, Moeini Kermanshahi)*. Tehran: Khaneh Sabz. [In Persian]

Mo'eini Kermanshahi, R. (1999b). *Raz-e Khelghat. (By H, Mo'eini Kermanshahi)*. Tehran: Khaneh Sabz. [In Persian]

Mo'eini Kermanshahi, R. (1999). *Fetrat, Andishe-ei Dar Masnavi*. (Introduction by Z. Mo'taman). Tehran: Sana'ee. [In Persian]

Mohammadpoor, M.A. (2013). Barresi-ye Taranehsoraie Dar Adabiyat-e Farsi Ta Dowre- ye Mashrootiyat- e Iran. *Nashriyye-ye Zaban Va Adabiyat-e Farsi*, 14, 179-194. [In Persian]

Mohammadian omran, F & Torki, M.R. (2015). Barresi-ye Vijegiha-ye Kalam-e Taraneh-ye Sonnatgera Va Taraneh-ye Novin Farsi. *Adabiyat-e Parsi-ye Mo'aser*, 4, 101-128. [In Persian]

Mohamammadzadeh, H & Shajari, R. (2023). Farahanjarhay-e Dastoori Va Shegerdha- ye Belaghi-ye Porkarbord Dar Ghazalha-ye Neyestani, Bahmani, Va Monzavi. *Pajooheshha-ye Dastoori Va Belaghi*, 22, 78-98. [In Persian]

Nasirifar, H. (1994). *Golha-ye Javidan Va Golha-ye Rangarang*. 2 vol. Tehran: Safi Ali Shah. [In Persian]

Sasani, S. (2015). Naghdi Bar Taraneha-ye Ey Iran Va Hoviyyat-e Man. *Adabiyat-e Tatbighi. (Vijename-ye Farhangestan)*, 11, 66-89. [in persion].

Zand, A; Zo-alfaghari, M; Heydari, H & Omidali, H. (2023). Barresi-ye Towsifi-Tahlili-ye Now'avariha-ye Vazni-ye Forooghe Farrokhzad Dar Tavallodi Dighar. *Pajooheshha-ye Dastoori Va Belaghi*, 21, 115-143. [In Persian]