

سبک و شگرد « بهار » در تصنیف سرایی

چکیده

«تصنیف» زیباترین و عالی‌ترین تجلی گاه پیوند و قرابت شعر و موسیقی است. دوره مشروطیت، عصر تکامل و تعالی واقعی «ژانر تصنیف» است که با ظهور عارف قزوینی سرآغازی نوین می‌یابد. در این میان ملک الشعراء بهار همزمان با عارف با کوله باری از اندوخته‌های ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف سرایی می‌گذارد. در این پژوهش ضمن معرفی تصنیف به عنوان یک «ژانر ادبی» به بررسی و تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار پرداخته شده است و در این راستا فرم بیرونی تصنیف‌ها و شاخصه‌های اصلی آن نظیر وزن، قالب، در هم آیی و گره خوردگی این دو مقوله و ساختار شکنی‌های دیگر آن مورد بررسی قرار گرفته است.

برآیند نهایی پژوهش نشان می‌دهد که «ملودی» و «ریتم» نقش تعیین کننده‌ای در ساختار نظام بیرونی تصنیف دارند و با غلبه و احاطه کامل بر پیکره تصنیف، ساختار و فرم بیرونی تصنیف را از شکل سنتی شعر و قوالب پذیرفته شده خارج می‌کند و آن را هم سو و همراه با «ریتم» و «نظام موسیقائی» تصنیف قرار می‌دهد. به کارگیری چند وزن عروضی در یک تصنیف، تغییر وزن کلام متناسب با تغییر ریتم، به کارگیری اوزان نادر و بی‌سابقه عروضی و کاربرد قالب‌های شعری ابداعی، تماماً حاصل همین نگرش و غلبه ریتم و ملودی بر کلام است.

کلید واژگان: شعر مشروطه - ملک الشعراء بهار - تصنیف - وزن شعر - ریتم - ملودی

مقدمه

پیوند و قرابت شعر و موسیقی قدمتی دیرینه و ناگسستنی دارد؛ اکثر محققان بر این باورند که شعر در ایران قبل از اسلام با موسیقی رابطه‌ای دو سویه داشته به گونه‌ای که فقط با همراهی موسیقی قابلیت ارائه و عرضه داشته است. مؤید این نظر قول مؤلف تاریخ سیستان است که می‌گوید «تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی بر طریق خسروانی» (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

یکی از عالی‌ترین تجلی‌گاه‌های این پیوند و قرابت، تصنیف است. تصنیف در طول تاریخ فراز و فرودهای بسیار داشته است و در هر دوره‌ای متناسب با نیاز و ضرورت جامعه دستخوش تغییر و تطور گردیده است. دوره مشروطیت، سرآغاز پویائی و تحول شگرف تصنیف و تصنیف‌سرایی است که با ظهور تصنیف‌سرایی چون «عارف قزوینی» و «ملک الشعرا بهار» نمودی ویژه و تأثیرگذار می‌یابد. تصنیف‌های بهار با توجه به صبغه ادبی و علمی او، کمتر مورد توجه و دقت قرار گرفته است در حالی که با بررسی دقیق تصنیف‌های وی، نبوغ و استعداد بی‌نظیر وی در این عرصه هم بر خوانندگان هویدا می‌گردد. در این پژوهش ضمن معرفی تصنیف به عنوان یک «ژانر ادبی»، ساختار و فرم بیرون تصنیف‌های «بهار» مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است تا بر خواننده روشن گردد که تصنیف در قیاس با شعر چه ویژگی‌های منحصر به فردی دارد و از سوی دیگر تصنیف سرا با برخورداری از پشتوانه ادبی و موسیقی، با چه محدودیت‌ها و دشواری‌هایی در سرودن تصنیف مواجه است.

در خصوص پیشینه تحقیق باید اذعان کرد که علی‌رغم تحقیقات وسیع و گسترده در باب شخصیت فردی، ادبی و علمی بهار، درباب تصنیف‌های وی و به خصوص ویژگی‌های ساختاری آن پژوهشی دقیق صورت نگرفته است و تحقیقات، محدود به اطلاعات پراکنده در کتب موسیقی نظیر «تاریخ موسیقی حسن مشحون» یا «سرگذشت موسیقی ایران» اثر روح اله خالقی و کتبی از این دست است. با این حال کتب زیر می‌تواند در زمینه تصنیف‌سرایی و برخی ویژگی‌های آن، مفید باشد:

۱- احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، چاپ اول، تهران، سروش

۲- مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، چاپ اول، تهران، سیمرغ

۳- خالقی، روح اله (۱۳۸۴) سرگذشت موسیقی ایران، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران، صفی‌علیشاه.

۴- فاضل، سهراب (۱۳۷۹) تصنیف‌سرایی در ادب پارسی.

در کنار این آثار، کتب و مقاله‌های دیگری وجود دارد که به شکل تخصصی‌تر به مقوله تصنیف پرداخته‌اند، نمونه‌های زیر از جمله این آثار است:

۱- مقاله «کاربرد مضامین عاشقانه، سیاسی و اجتماعی در تصنیف‌های بهار» نوشته دکتر شهین سراج که در سایت بهار (bahar-sit-fr) قابل دسترسی می‌باشد. سراج در این اثر به مضامین و دورن مایه‌های رایج در تصنیف‌های بهار پرداخته است و آثاری از وی را با نمونه‌هایی از فایل‌های صوتی تصنیف‌های بهار در دسترس مخاطبان قرار داده است. نگاه ایشان در این مقاله بیشتر به خلاقیت‌های بهار در استفاده از مضامین و دورن مایه‌های نو با زبان ساده و روان و درعین حال ادیبانه است. این مقاله از معدود مقاله‌هایی است که به شکل تخصصی به تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۲- مقاله «ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی» اثر امید طبیب زاده. در این مقاله مولف به شکل تخصصی به بررسی وزن در ترانه و تصنیف پرداخته است.

وی در این پژوهش ضمن بیان انواع وزن در شعر فارسی و پیشینه آنها، به بررسی و تحلیل اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها می‌پردازد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها، ریشه در اوزان اشعار اولیه فارسی و حتی پیش از اسلام دارد. طبیب زاده با این استدلال معتقد به این است که وزن ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی اوزان تکیه‌ای-هجایی است. از نظر راقم این سطور این نظریه علی‌رغم ارزش خود دارای نکات قابل تأمل است. از نظر ما خوانش ملودیک تصنیف‌ها و توجه به درنگ‌ها و مکث‌ها و کشش‌های صوتی عامل تعیین‌کننده وزنی است که به آن اوزان ایقاعی می‌گویند.

۳- بررسی وزن شعر عامیانه فارسی (۱۳۵۷) اثر ارزشمند تقی وحیدیان کامیار. این کتاب با توجه به موضوع پژوهش ما یعنی تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار و بررسی اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها، اثری مفید است؛ چرا که ما معتقدیم ریشه اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی به اشعار عامیانه کهن فارسی برمی‌گردد. از این رو دستیابی به اوزان شعر عامیانه و دقایق آن می‌تواند ما را در رسیدن به اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی یاری رساند.

۴- شریعتی حبیب (۱۳۸۳)، «بهار و موسیقی» در بهار، پنجاه سال بعد، (مجموعه مقالات پنجاهمین سال در گذشت بهار، به کوشش علی انصاری، موسسه نشر علوم انسانی) مولف در این مقاله به معرفی تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۵- مقاله محمد امین پور و میر علی حسن زاده (۱۳۹۳) با عنوان "بررسی ترانه سرایی در ادبیات فارسی" در مجله شعر پژوهی. در این مقاله سیر تحول ترانه سرایی و برخی از ویژگی‌های ترانه بررسی شده است.

۶- مقاله "بهار و ترانه سرایی" (۱۳۸۶) از یحیی معاصر. مولف در پژوهش خود ترانه‌های بهار و آهنگسازان و خوانندگان هر ترانه را معرفی کرده است. این مقاله از نظر تعیین اصالت تصنیف‌های بهار و تعداد آنها حائز اهمیت است.

از آنجایی که در چاپ‌های اولیه دیوان بهار، جمع‌آوری دقیقی از تصنیف‌های بهار صورت نگرفته بود، در این پژوهش به آخرین چاپ دیوان بهار، به کوشش چهرزاد بهار استناد شد که اکثر تصنیف‌های بهار در آن جمع‌آوری گردیده است.

۱- «ژانر تصنیف» در عصر مشروطیت

دوره مشروطه از دوران پر تلاطم کشور در عرصه‌های مختلف و به ویژه ادبی است. با اوج گیری نهضت مشروطیت و شکل گیری تظاهرات وسیع مردم، ادبیات مترقی روز به روز توسعه یافت. مطبوعات در گسترش و رشد این ادبیات کمال جو، نقش برجسته ایفا می‌نمودند. اینک مسائل عمده در محتوای آثار ادبی و انقلابی ایران، هدف‌های سیاسی و هیجانانگیز وطنی بود (احمد پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۱۲۵) شعر مشروطیت وسیله و ابزاری است کاملاً اجتماعی و حوزه مخاطبانش از محدوده دربارها گسترش یافته و به میان توده مردم آمده است: «عواطفی که در شعر مشروطیت به چشم می‌خورد، عواطف مبتلا به زمان است ... و به همین دلیل از یک من اجتماعی سرچشمه می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

در این اشعار مضامین مربوط به مبارزه با استبداد حاکمه، دفاع از وطن و از همه مهم تر، آزادی، به تجلی در می‌آید. تمام این موضوعات که برای شعر ایران تازه و متنوع می‌نمود، در اکثر موارد با کمک وسایل و ابزار تجسمی شعر سنتی ایران بیان می‌شدند که با وجود ارزش آرمانی و تأثیرگذار خود، آن گونه که باید در بدنه جامعه رسوخ، نفوذ و تأثیر کامل نداشتند. برای بیان مضامین جدید، ابزار کارآمدتری از شعر سنتی لازم بود. در جستجوی این ابزار جدید شعری، شاعران به شیوه ادبیات شفاهی روی آوردند و خاستگاه اصلی و آرمانی آن را در «تصنیف» به عنوان مؤثرترین ابزار شعاری شعر، یافتند (گامین، ۲۵۳۷: ۳۲-۳۴).

تصنیف در این دوره وسیله و ابزاری مؤثر و کاری در مبارزات اجتماعی و هیجانانگیز ملی و میهنی به حساب می‌آمد. این نوع ادبی کارآمد توسط شاعر ملی و میهنی دوران مشروطیت یعنی عارف قزوینی به طور جدی معرفی گردید و در اندک زمانی تصنیف‌های وی در بدنه جامعه و توده مردم رسوخ و نفوذ کرد. همزمان با عارف قزوینی، «بهار» ادیب با کوله باری از غنای ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف سرایی می‌گذارد و همسو و همگام با مبارزان و آزادی خواهان مشروطیت با ابزار تیر و پر نفوذ تصنیف به مبارزه با ظلم و بیداد بر می‌خیزد.

۲- بهار و تصنیف سرایی

یکی از لایه‌های پنهان شخصیت ادبی بهار، تصنیف سرایی اوست که متأسفانه در تحلیل منتقدان و پژوهشگران، کمتر مورد توجه و ملاحظه قرار گرفته است. هنر تصنیف سرایی بهار در لایه‌های تو در تو شخصیت فخیم ادبی او که یک تنه در قله رفیع قصیده سرایی معاصر قرار گرفته، مفقود گشته است و به واقع بهار ادیب، محقق و شاعر بی‌بدیل معاصر، توانمندی‌های دیگر وی نظیر ترانه سرایی را تحت الشعاع قرار داده است. لذا این وظیفه پژوهشگران و دوستداران شعر و موسیقی است که این هنر ظریف و ذوق سرشار را به درستی و شایستگی معرفی کنند. بهار به راستی به ماهیت حقیقی تصنیف سرایی پی برده بود و با شناخت کافی قدم در این راه نهاد. وی می‌دانست که زبان تصنیف، زبان مردم است، زبان ملتی است که دردها و رنج‌های دوران را در سینه دارند و کسی باید با زبان و نشانه‌ها و سمبل‌های مردمی با آنان سخن گوید. از این رو در ترانه‌های وی، دیگر نشانی از فخامت زبان سبک خراسانی، واژگان ناشناخته زبانی و تصاویر پیچیده و ایماژهای دور از ذهن شعری به چشم نمی‌خورد. بهار برخلاف عارف قزوینی با کوله باری تجربه از ادبیات و توانمندی‌های کم نظیر در این حوزه، پا به عرصه تصنیف سرایی می‌گذارد و به حق در این زمینه هم شهره می‌گردد. شناخت دقیق او از موسیقی و احاطه کم نظیرش بر عالم شعر و شاعری

پشتوانه‌ای قوی است برای هماهنگی و تلفیق صحیح کلام و موسیقی؛ به گونه‌ای که معمولاً هیچ کدام فدای دیگری نمی‌شود؛ کلام در اوج زیبایی و در عین حال سادگی و هم سو و همراه با ملودی خلاقانه آهنگساز. از این رو پرداخت ادبی در تصنیف‌های بهار نمودی ویژه دارد.

از بهار براساس روایت آقای یحیی معاصر، ۴۳ تصنیف به جای مانده است که در چاپ اول دیوان بهار همه آنها به چاپ نرسیده اند ولی در چاپ‌های بعدی و به ویژه چاپ اول سال ۱۳۹۴ دیوان به همت چهارزاد بهار این تصنیف‌ها با ذکر نام خواننده، آهنگساز و دستگاه موسیقی آن منتشر شده است (معاصر، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

اکثر تصنیف‌های بهار توسط جهانگیر مراد (حسام السلطنه) و غلامحسین درویش آهنگسازی شده است. در کنار این‌ها بهار با بزرگان دیگر موسیقی، نظیر، رکن‌الدین مختار، مرتضی نی داوود، علی اکبر شهنازی، ابراهیم منصور، یحیی زرین پنجه، عبدالحسین برازنده، شکراله قهرمانی، منیژه صفدری قاجار، همکاری داشته است.

۱-۲ ویژگی‌های ساختاری تصنیف‌های بهار

۱-۱-۲ دو بندی بودن تصنیف

از ویژگی‌های بارز بهار در تصنیف سرایی دو یا چند بندی بودن تصنیف است. وی ابتدا با مضامین عاشقانه و تغزلی تصنیف خود را شروع می‌کند و بعد از یک مقدمه مناسب و آماده سازی مخاطب، گریزی به مضامین سیاسی و اجتماعی روز می‌زند. بهار براساس ساختار سنتی قصیده سرایی که شعر با مقدمه‌ای تشبیب گونه شروع و به مدح ممدوح می‌رسد، پا به عرصه تصنیف سرایی با همین سبک و سیاق می‌گذارد. از نمونه‌های بارز این گونه تصنیف‌ها، تصنیف مرغ سحر است. در بند اول شاعر از مرغ سحری سخن می‌گوید که در بند قفس است و آرزوی آزادی دارد. جور صیاد آشیان او را به باد داده و او را گرفتار و اسیر ساخته است. شاعر با نظیره سازی میان مرغ سحر و خود، از او می‌خواهد که «داغ او را تازه تر کند» و از کنج قفس خود را رها سازد. شاعر با این مقدمه در بیت‌های دوم و سوم به موضوع اصلی و دغدغه واقعی خود که بیان فقر، فساد و تباهی جامعه است، می‌پردازد:

عمر حقیقت به سر شد عهد و وفا بی اثر شد

ظلم مالک، جور ارباب زار از غم گشته بی تاب

ساغر اغنیا پر می ناب جام ما پر ز خون جگر شد

اکثر تصنیف‌های بهار ساختاری این گونه دارد. در این میان تصنیف‌های باد خزان، مرغ بینوا، باد صبا برگل گذر کن، عروس گل، از همه شاخص ترند. در تصنیف «باد خزان» شاعر با توصیفی زیبا از باد خزان و زردی و نزاری چهره گل، از مرغ سحر سخن به میان می‌آورد که فغان سر می‌دهد و شاعر ضمن هم نوایی با آن از جور خزان خون می‌گیرد و در ادامه با وصفی زیبا از کشور خراب و اوضاع نابسامان روزگار خویش یاد می‌کند:

چهره گل نهان شد	بباد خزان وزان شد
از دو طرف عیان شد	طلایه لشکر خزان
توانگران راحت و شاد و خندان	در این زمستان به هر شبستان
ظلم بی حساب، سیاه کاری	کشور خراب، فغان و زاری

(تصنیف به روایت: خالقی، ۱۳۷۸: ۳۱۶).

۲-۱-۲ کوتاهی قطعات بندهای تصنیف و ارتباط آن با ملودی

در برخی از تصنیف‌های بهار، قطعات بندها، کوتاه و متناسب با ریتم و ملودی تصنیف است. این ویژگی موجب تنوع و ایجاد شور و هیجان در تصنیف می‌گردد و آن را از یکنواختی و کسالت دور می‌سازد. زمانی که شاعر یک غزل را در قالب تصنیف خلق می‌کند، یکنواختی وزن و قالب، رخوت و سستی را به مخاطب تزریق می‌کند و این موضوع معمولاً با یک نواختی و عدم تحرک ریتم و آهنگ هم همراه است. قطعات کوتاه معمولاً با تغییر ریتم و ملودی همراه است و همین نکته باعث تنوع و تحرک تصنیف می‌شود. مثلاً در تصنیف «عروس گل» قطعات کوتاه دو بیتی و تغییر پرده و ریتم ملودی^(۱) شور و حال تصنیف را مضاعف کرده است:

عروس گل از باد صبا	شده در چمن چهره گشاد
الا ای صنم بهر خدا	ز پرده تورخ به در کن

بند بعدی که با تغییر پرده آهنگ همراه است (یک پرده بالاتر می‌رود)

دییده کسوی هرگز	بوده پیچه زدن خوی گل
پرده برافکن تا	شود پرده نشین روی گل

در بند بعدی مجدداً ملودی به پرده (گام) قبلی خود بر می‌گردد:

به سوز دل اهل صفا	به عشق و به مهر و به وفای صنم
-------------------	-------------------------------

ز پیچه زدن حذر کن

در بند آخر آهنگ با یک پرده (گام) بالاتر از بند قبلی شروع می‌شود:

آه، نهان چرا چهره دلجویی تو	وای گشاده به، روی تو هم موی تو
-----------------------------	--------------------------------

چنانکه ملاحظه می‌شود استفاده از قطعات (بندها) کوتاه در کلام و همسویی آن با تغییر گام (پرده) ملودی، تصنیف را از یکنواختی و کسالت دور می‌سازد و شور و حالی به آن می‌بخشد.

در تصنیف «باد خزان» هم با ساختاری شبیه به این مواجهیم:

چهاره گل نهان شد	باد خزان وزان شد
از دو طرف عیان شد	طلایه لشکر خزان
چشمه خون روان شد	چو ابر بهمن ز چشم من

در بند بعدی ملودی حدوداً ربع پرده (گام) بالاتر می‌رود:

در غم آشوبان زد	نالها مرغ سحر
مشغله در جهان زد	آشوبان سوخته بین

از تصنیف‌های دیگر با چنین مدلی می‌توان به تصنیف‌های «کبوتر» (دیوان: ۵۹۰)، «مرغ بینوا» (همان: ۶۰۱)، «نسیم سحر» (همان: ۶۰۸)، «ز فروردین» (همان: ۶۱۲) اشاره کرد.

۲-۱-۳ برگردان (ترجیعات) در تصنیف

مسئله «برگردان» یا «ترجیع» در تصنیف‌ها، با عنایت به رویکرد و موضوع تصنیف متفاوت است. در تصنیف‌های ملی و میهنی که مخاطب توده مردم هستند، برگردان‌ها نقش مهم و تعیین کننده‌ای دارند و در حقیقت بار و پیام اصلی تصنیف بر دوش برگردان‌ها است. تصنیف ساز، شعار و پیام اصلی خود را در برگردان خلاصه می‌کند و تکرار مداوم آن در پایان بندها گذشته از زیبایی ملودیک و موسیقائی، مخاطب را متوجه شعار و دغدغه اصلی کلام می‌سازد. از این رو برگردان‌ها در تصنیف‌های ملی و میهنی که دهان به دهان در بین توده مردم می‌چرخد و به وسیله آنها تکرار می‌گردد کاربرد بیشتری دارد. به همین جهت اکثر تصنیف‌های عارف قزوینی دارای برگردان یا اصطلاحاً ترجیعاتی است که در بین مردم کوچه و بازار با حس و حال وصف ناپذیری تکرار می‌شود و شعار سیاسی و اجتماعی روز می‌گردد. خلق همزمان آهنگ، کلام و اجرا توسط عارف بر نفوذ تصنیف در بدنه ملت تأثیری دو چندان داشت و به واقع عارف «برگردان‌ها» را به عنوان ابزاری مؤثر و کارگر در ایجاد شور و حال حماسی در بین مردم، به خدمت تصنیف درمی‌آورد. تصنیف «از خون جوانان وطن» با برگردان «چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آیین داری ای چرخ» از نمونه‌های موفق عارف در این زمینه به حساب می‌آید.

در این میان تصنیف‌های بهار وضعیتی تقریباً متفاوت دارد. بهار ادبی و محقق، براساس آهنگ و ملودی آهنگسازان دیگر تصنیف می‌ساخت و توسط خواننده دیگری به اجرا در می‌آمد از سوی دیگر بهار آن روحیه هیجانی و احساساتی و ملامت از شور و نشاط عارف را در ساختن تصنیف کمتر داشته است. از این رو از «برگردان» یا «ترجیع» در تصنیف‌های خود کمتر استفاده کرده است. عارف در اجرای تصنیف با تمرکز بر روی برگردان‌ها و برجسته سازی آن، مخاطب را ترغیب و تشویق به تکرار ترجیعات می‌ساخت و به آن‌ها جنبه شعاری می‌داد، در حالی

که این ویژگی شعاری و انگیزشی در تصنیف‌های بهار کمتر به چشم می‌خورد. اکثر تصنیف‌های بهار خالی از «برگردان» است. با وجود این در برخی تصنیف‌های وی برگردان وجود دارد؛ در این جا به چند نمونه اشاره می‌شود:

دردا که ندیدیم وصال رخ دلدار
خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار
دردا که مرا خون دل و دیده قرین شد
هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار

چه بد رفتاری‌ای چرخ چه کج رفتاری‌ای چرخ سر کین داری ای چرخ

نه دین داری نه آیین داری ای چرخ (دیوان: ۵۸۰)

چهار مصراع آخر (چه بد رفتاری) به عنوان ابیات برگردان در پایان هر بند تکرار می‌گردد.

در تصنیف «ای شهنشه» که در خصوص قحطی در سال ۱۲۹۶ ش، خطاب به احمد شاه سروده شده ابیات زیر را به عنوان ترجیع استفاده کرده است:

کجا ایران به آسانی رود از دست ایرانی که این تاریخ نورانی کرده دنیا را
بیا ای نادر شه ثانی برون کن از وطن اعدا را

(دیوان: ۵۸۲)

تصنیف‌های دیگر که بهار در آنها از «برگردان» استفاده کرده است می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

عروس گل (همان: ۶۱۳)، «شب‌نم تر» (همان: ۶۱۰)، «پروانه» (همان: ۶۱۵)، «سرود ملی» (همان: ۵۸۷)، «رقیب وطن» (همان: ۶۲۱).

۲-۱-۴ کوتاهی و بلندی مصراع‌ها و تناسب آن با ملودی تصنیف

در ژانر تصنیف با یک نوع ادبی سر و کار داریم که حاکم بلامنازع آن «ملودی» و «ریتم» است و این سیطره در شکل‌گیری و تغییر ساختار کلام تصنیف، اعم از نظام قافیه، طول مصراع‌ها، وزن عروضی و تکرارها، ظهور و بروز ملموس دارد. از ویژگی‌های بارز تصنیف، طول متفاوت مصراع‌ها و کوتاهی و بلندی آن‌ها است که قطعاً متأثر از نظام موسیقائی تصنیف است و خاستگاهی ملودیک دارد.

در تصنیف «مرغ بی نوا» که متشکل از چهار بند است، با طول مصراع‌های متفاوت رو به رو هستیم، در بند سوم شاعر این گونه می‌سراید:

ماه من ز هجر روی تو

تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم

آخر از جفای آسمان ای صنم

فراق روی تو شد بلای جانم

بند آخر تصنیف به این شکل خاتمه می‌یابد:

حذر کن از آه سحرگاهی

بسوزدت آه سحر

خشک و تر خشک و تر

سر به سر بر حذر

چنان که ملاحظه می‌شود شاعر براساس نیاز ملودیک تصنیف طول مصراع‌ها را انتخاب می‌کند به گونه‌ای که مصراع «تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم» با وزن «فاعلن / فعولن / فاعلن / فاعلن / فعولن» با پنج رکن درکنار مصراع‌های دیگری نظیر «سر به سر بر حذر» با وزن «فاعلن / فعولن» قرار می‌گیرد.

در تصنیف «آخرای ایرانی» بهار براساس نظام ملودیک تصنیف طول مصراع‌های هر بندی را متفاوت از یکدیگر سروده است:

آخرای ایرانی

تا به کی نادانی

تا چند سرگردانی

بر اروپا بنگر

شور و غوغا بنگر

کز مژگان خون رانی

باری بر خود کن نظری

داد از این در به دری، آه از این بی خبری

عزت تو جلالت و شجاعتت کو جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کو؟

کوروش و دارای مهین خسرو و شاپور گزین غرش و آوای سواران جهانگیر تو کو؟

(دیوان: ۶۰۶)

این ویژگی که از خصوصیات لاینفک تصنیف است، در اکثر تصنیف‌های بهار مشاهده می‌شود از نمونه‌های بارز دیگر، می‌توان به تصنیف‌های زیر اشاره کرد:

سرود ملی «ایران هنگام کار است» (همان: ۵۸۷)، کبوتر (همان: ۵۹۰)، ای ایران (همان: ۵۹۷)، مرغ سحر (همان: ۶۰۲)، «باد صبا بر گل گذرکن» (همان: ۶۰۷)، «ز فروردین» (همان: ۶۱۲).

نکته قابل تأمل در این موضوع این است که بهار در برخی تصنیف‌ها با هدف ملودیکی و موسیقائی طول مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌سازد به گونه‌ای که ارتباط دقیق و تنگاتنگی با ملودی و آهنگ تصنیف دارد مثلاً در جایی که آهنگ تصنیف به مرحله فرود می‌رسد مصراع‌های کوتاه‌تر از مصراع‌های قبل انتخاب می‌کند که متناسب با نقطه فرود ملودی و آهنگ تصنیف است. این ویژگی در تصنیف «مرغ سحر» مشهود است:

داغ مــــرا تــــازه تــــر کــــن	مــــرغ ســــحر نــــاله ســــر کــــن
بــــر شــــکن و زبــــر و زبــــر کــــن	ز آه شــــرر بــــار ایــــن قفــــس را
نغمه آزادی نــــوع بــــشــــر ســــرا	بــــلبــــل پــــر بــــسته ز کــــنج قفــــس درآ
پــــر شــــرر کــــن	وز نفــــسی عرــــصه ایــــن خــــاک تــــوده را

در این بند از تصنیف آهنگ و ملودی در مصراع «پر شرر کن» فرود می‌آید و شاعر متناسب با فرود آهنگ مصراع‌ی کوتاه تر از مصراع‌های قبلی انتخاب می‌کند که در خوانش موسیقائی و اجرای عملی آن با فرود آهنگ تناسب و سازگاری داشته باشد. در ادامه تصنیف باز این نکته به چشم می‌خورد:

نو بهار است گل به بار است ابر چشمم ژاله بار است

این قفس چون دلم تنگ و تار است

شعله فکن در قفس‌ای آه آتشین دست طبیعت گل عمر مرا مچین
جانب عاشق نگه ای تازه گل ازین بیشتر کن (بیشتر کن)

مصراع «بیشتر کن» خاتمه دهنده و نقطه فرود ملودی است از این رو شاعر آن را کوتاه تر از مصراع قبل آورده است. در بند دوم تصنیف هم مصراع «پر شرر شد» چنین وظیفه‌ای را به عهده دارد.

در تصنیف «باد صبا برگل گذر کن» (همان: ۶۰۷) هم، چنین ساختاری به چشم می‌خورد:

باد صبا برگل گذر کن وز حال گل ما را خبر کن
ای نازنین‌ای مـه جـبین با مدعی کمتر نشین
.....
آخر گذشت آب از سر من ببین چشم تر من

مصراع «ببین چشم تر من» آخرین مصراع بند اول تصنیف است که در واقع ملودی و آهنگ بر آن فرود می‌آید و شاعر آن را کوتاه و متناسب با ریتم و فرود آهنگ آورده است. باز در بند دوم هم آخرین مصراع چنین وظیفه‌ای دارد:

گل چاک غم بر پیرهن زد از غیرت آتش در چمن زد
تا چند نفاق، تا کی دغلی تا چند غرض تا کی دلی
آخر بس است این بد عملی بس است این منفعلی

۲-۲ وزن تصنیف

در ژانر تصنیف، مخاطب با گونه‌ای ادبی مواجه است که به واسطه تلفیق و همراهی آن با موسیقی، ویژگی‌ها و علائم مخصوص به خود را دارد. کلام تصنیف برای خواندن و اجرای موسیقی خلق شده است از این رو قاعدتاً تحت سیطره ملودی و ریتم قرار دارد. تصنیف از این حیث قابل قیاس با ترانه‌های عامیانه و حتی اشعار کودکانه‌ای است که ریتم و ضرباهنگ، عامل مهم در خوانش و حتی تعیین وزن آن دارد. توجه به تکیه‌ها، درنگ‌ها و از همه مهم‌تر ریتم خوانش این نوع اشعار و ترانه‌ها، در تعیین وزن آنها، تعیین کننده است. اختیارات و ضرورات شعری هم در این

گونه اشعار گسترده‌تر از معیارها و ضوابط سنتی است. از نمونه‌های این ضرورات ویژه در شعر و ترانه‌های عامیانه، امتداد مصوت‌ها است که بنا بر ضرورت تغییر می‌کند. مثلاً در شعر زیر:

گنجشگک اششی مششی
للب بوم ما نشین
بارون میاد تر میشی
برف می‌آد گندله میشی

وحیدیان کامیار وزن مصراع «بارون میاد تر میشی» را با توجه به ریتم و خوانش مرسوم آن این گونه می‌نویسد:

UU - / - U-U (مفاعِلن - مفتعلن)

یعنی هجای «تر» به ضرورت وزن به اندازه ۱/۵ واحد (هجای کشیده) تلفظ می‌شود و به زبان دیگر «تر» به شکل «تار» تقطیع می‌گردد (۱۳۵۷: ۷۵-۷۷).

فعل «میشی» هم در خوانش سریع شعر «مِشی» تلفظ می‌گردد. در برخی از ترانه‌های محلی، در هنگام خوانش (خواندن ریتمیک و آهنگین شعر) صامت پایانی هجاهای کشیده حذف می‌شود؛ نکته‌ای که در عروض سنتی معمول و مرسوم نیست.

علی با ذوالفقار قمبر جلودار که سمبل لاله زار اومد خوش اومد

«ر» در کلمه ذوالفقار» در تقطیع حذف می‌گردد (مرادی، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۷)

در تقطیع این نوع اشعار خواندن صحیح شعر، به طرزى که در بین مردم رواج دارد، یعنی مبتنی بر ریتم ملفوظ، ملاک تعیین وزن است. از این رو شعر:

دیشب که بارون اومد یارم لب بوم اومد

از نظر گوش معتاد به وزن شعر رسمی مبتنی بر عروض سنتی، این گونه تقطیع می‌شود:

مستفعلن فعولن / مستفعلن فعولن و حالا آن که در خوانش ریتمیک و عامیانه آن، وزن شعر این چنین است:

مفاعِلن فعولن - مفاعِلن فعولن (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۹۶).

تصنیف هم که عالی‌ترین نمونه تلفیق کلام و موسیقی است از همین قاعده پیروی می‌کند. از این رو، توجه به خوانش ملودیک کلام، درنگ‌ها، مکث‌ها، تکیه‌ها از عوامل مهم و تأثیرگذار در تعیین و تشخیص وزن کلام (شعر) تصنیف است. این موضوع یک اصل در اکثر تصنیف‌ها است و تصنیف‌های بهار هم از این قاعده مستثنی نیست. در این قسمت برای تبیین دقیق‌تر و روشن‌تر این مسأله، به بررسی اوزان رایج در تصنیف‌های بهار و برجستگی‌ها و ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

۲-۲-۱ اوزان عروضی و خلاقیت و نوجویی بهار

احاطه کم نظیر بهار بر حوزه ادبیات و آشنایی او با موسیقی و دقایق آن، موجب خلق تصنیف‌های زیبایی گردید که مصداق کامل تلفیق و سازگاری ملودی و کلام است. در این میان توجه به روش تصنیف سازی مسأله‌ای مهم است.

نحوه تلفیق کلام و موسیقی و به عبارت دیگر شیوه تصنیف سازی به چند روش صورت می‌پذیرد. در روش نخست آهنگساز بر روی شعری از پیش سروده شده آهنگی می‌گذارد و کلام را همسو و همراه با ریتم و ملودی

تصنیف می‌سازد. روش دوم، آهنگساز قطعه‌ای را به شاعر می‌دهد تا براساس ملودی از پیش ساخته شده شعری بسراید. در این روش ملودی و آهنگ تا اندازه‌ای برای ترانه سرا محدودیت ایجاد می‌کند و تلفیق این دو از طرف شاعر، کاری دشوار و در عین حال حساس است. در روش سوم شاعر و آهنگساز یک نفر است. این روش به اعتباری بهترین روش تصنیف سازی است. از این جهت که کلام و آهنگ در اختیار یک نفر است و خلق تصنیف و هماهنگی کلام و ملودی بهتر صورت می‌گیرد نمونه بارز این شیوه «عارف قزوینی» است که از هنر خوانندگی هم بهره داشت و به واقع یک ارکستر کامل بود (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۹-۲۱).

بهار از شاعران و تصنیف‌سازان گروه دوم است که بر روی آهنگ آهنگسازان دیگر، کلام و شعر می‌گذارد و به راستی از عهده این مهم، به خوبی بر می‌آید. در این شیوه تصنیف سرایی، حاکم بلامنازع ریتم و ملودی تصنیف است که کلام و به ویژه وزن آن را تحت سیطره خود قرار می‌دهد. در این شیوه «انطباق وزن کلام با نغمه براساس کمیت‌های هجاها و تکیه‌هاست و هجاهای وزنی شعر در تلفیق صحیح با موسیقی به تبع پایاهای وزنی شعر جا به جا می‌شوند» (امین پور و حسن زاده، ۱۳۹۳: ۹۶).

بنابراین وزن کلام امتداد هجاها، درنگ‌ها و مکث‌ها، متناسب با وزن و ریتم ملودی تنظیم می‌شود. «فاطمی» در خصوص ارتباط کلام و موسیقی و احاطه ملودی بر کلام و وزن عروضی معتقد است که «یکی از راه‌های برون رفت از وضع نامطلوب موسیقی امروز، باز بینی جدی همه آموزه‌های رایج مرتبط به پیوند شعر و موسیقی و نجات دادن ملودی از استبداد شعر است و همچنین آزاد گذاشتن ملودی به طوری که شعر را هدایت کند ...» (فاطمی، ۱۳۸۶: ۲۴۵).

در نگاه پژوهشگران موسیقی از جمله استاد فاطمی، ملودی و موسیقی اصل است و کلام فرع؛ به گونه‌ای که شعر تحت سیطره کامل آهنگ و ریتم قرار داشته باشد. البته در بسیاری از مواقع در تصنیف‌هایی که به روش دوم ساخته می‌شود، وضع به همین گونه است و ملودی عامل مهم و تعیین کننده در یک تصنیف است. اما بهار به عنوان شاعری ادیب در تصنیف خود جانب اعتدال را در پیش گرفته است، به گونه‌ای که کلام فدای موسیقی نگردد. این ویژگی در زبان و ادبیت شعر بیشتر نمود دارد. از این رو تصنیف‌های بهار بدون همراهی با ملودی، زیبایی و شعر بودن خود را حفظ کرده است، مسأله‌ای که در بسیاری از تصنیف سازان کهن و امروزی مورد غفلت است. آن چه در تصنیف‌های بهار از این ارتباط دو سویه کلام و ملودی مشهود است تسلط ریتم و وزن آهنگ بر ریتم و وزن شعر است. موضوعی که از ویژگی‌های لاینفک تصنیف سرایی است.

ریتم و ملودی تصنیف بر پیکره و فرم بیرونی شعر تأثیر مستقیم دارد و در شکل‌گیری نظام بیرون شعر اعم از قافیه‌بندی، قالب بندی، طول مصراع‌ها و از همه مهم‌تر وزن کلام اثر عینی و ملموسی می‌گذارد. در حوزه وزن شعری ما با تصنیف‌هایی رو به رو هستیم که بعضاً از چهارچوب عروض سنتی فراتر می‌رود و هنجارها را می‌شکنند. اشعاری با مصراع‌های کوتاه و بعضاً طولانی که طول آنها از یک رکن عروضی تا ده رکن متغیر است. در این جا به برخی از اوزان نادر و بی‌سابقه و هنجارشکنی‌های عروضی و وزنی تصنیف‌های بهار اشاره می‌شود:

۲-۲-۲- به کارگیری اوزان نادر و بی سابقه

توجه به ریتم و ملودی تصنیف یک اصل مهم و عامل تعیین کننده در وزن کلام است. لذا در تصنیف‌های بهار با اشعاری رو به رو هستیم که کاملاً تحت نفوذ و تسلط ملودی تصنیف خلق شده است. از این رو برای دست یابی به اوزان تصنیف‌ها توجه به ریتم، ملودی، درنگ‌ها و مکث‌های آهنگ و از همه مهم تر «خوانش ملودیک» آن بسیار حائز اهمیت است. حاصل این پیوند و قرابت، خلق تصنیف‌هایی است که کلامشان دارای اوزانی عروضی با ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد خود است: اوزانی نادر که محصول این خویشاوندی است.

در ۲۶ تصنیف بهار که مورد ارزیابی قرار گرفت، وی از ۱۰۳ وزن عروضی بهره جسته است که در نوع خود بی نظیر است و نشان از نبوغ فکری و ذهن خلاق و احاطه وی بر شعر و موسیقی دارد. اهمیت این موضوع وقتی روشن می شود که بهار را با «عارف» تصنیف سرای شهیر هم عصر او، مقایسه کنیم. عارف در ۳۱ تصنیف خود از ۵۲ وزن عروضی استفاده کرده است و این قیاس، تحرک، نشاط، پویایی تصنیف‌های بهار و تنوع ریتم را نمایان می سازد. در این ۲۶ تصنیف که آهنگ آنها در دسترس بود و معمولاً توسط خوانندگان بنام اجرا گردیده است، اوزان مختلف و بعضاً بی سابقه به چشم می خورد. یکی از دلایل تنوع و تکثر اوزان، تغییر ریتم و ملودی و به تبع آن تغییر وزن کلام در یک قطعه است به گونه‌ای که در برخی تصنیف‌ها با ۱۱ وزن عروضی مواجهیم.

در این جا به برخی از این اوزان نادر اشاره می کنیم: (فقط مصراع یا بیت نخست تصنیف ذکر می گردد)

__ ای شکسته دل، عاشقی ز سر به در کن (دیوان، ۱۳۹۴: ۵۸۰).

فاعِلن فَعولن / مفاعِلن فَعولن

__ باد خزان وزان شد / چهر گل عیان شد (همان: ۵۸۵).

مفتَعِلن فَعولن / مفتَعِلن فَعولن

__ ای انور من تاج سر من / یک دم ز وفا، بنشین بر من (همان: ۵۹۰)

فَع لِن فَعِلن / فَع لِن فَعِلن / فَع لِن فَعِلن

__ ای کبوتر از آشیان کرانه کردی / بی سبب چرا ترک آشیانه کردی (همان: ۵۹۰)

فاعِلن فَعَلْ / فاعِلن / مفاعِلتن / فاعِلن فَعَلْ / فاعِلن / مفاعِلتن

__ مرغ بی نوا کن ز سر به در / تو دیگر هوای آشیان را (همان: ۶۰۱)

فاعِلن فَعَلْ / فاعِلن فَعَلْ / فاعِلن / فاعِلن / فاعِلن

در تصنیف فوق (مرغ بینوا) شاعر در مصراع دوم به تبع تغییر ریتم وزن را عوض کرده است (در این خصوص در بخش‌های آتی توضیح داده خواهد شد)

__ مرغ سحر ناله سرکن / داغ مرا تازه تر کن (همان: ۶۰۲)

مفتَعِلن فاعِلن فَع / مفتَعِلن فاعِلن فَع

__ آخر ای ایرانی / تا به کی نادانی (همان: ۶۰۶)

فاعِلن مفعولن / فاعِلن مفعولن

__ نسیم سحر بر چمن گذر کن / ز من بلبل خسته را خبر کن (همان: ۶۰۸)

فعولن / فاعلن / مفاعلن / فع

فعولن / فعولن / مفاعلن / فع

در خوانش ملودیک بیت فوق بعد از هر رکنی درنگی کوتاه است و رکن بعد با ضرب ریتم بعدی شروع می‌شود؛ لذا در رکن آخر «مفاعلن / فع» را بر «مفاعلاتن» با توجه به مکث و درنگ ملودی و ضرب ریتم، ترجیح دادیم.

ز فروردین شد شکفته چمن گل نوشد زیب دشت و دمن (همان: ۶۱۲)

مفاعیلن / فع / مفاعلتن مفاعیلن / فع / مفاعلتن

بهار دلکش رسید و دل به جا نباشد از آن که دلبر دمی به فکر ما نباشد (همان: ۶۱۴)

مفاعلن / فاعلن / مفاعلن / فعولن مفاعلن / فاعلن / مفاعلن / فعولن

به اصفهان رو که تا بنگری بهشت ثانی (همان: ۶۱۵)

مفاعلن فع / فعولن فَعَلْ / مفاعلن فع

به دل جز غم آن قمر ندارم خوشم زانکه غم دگر ندارم (همان: ۶۲۳)

مفاعیلُ مفاعلن فعولن مفاعیلُ مفاعلن فعولن

۲-۲-۳ اوزان ایقاعی - عروضی

یکی از وجوه اشتراک و قرابت شعر و موسیقی «وزن» است که در شعر، «عروض» و در موسیقی «ایقاع» نامیده می‌شود.

ایقاع درواقع میزان موسیقی موزون است چنان که عروض میزان و معیار سنجش کلام موزون است. (کیانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۱)

ایقاع «جماعتی نقرات باشند که میان آن‌ها زمان‌های معینۀ محدود واقع شود مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت... پس گوئیم نقره در اصطلاح اهل عمل آن است که تلفظ بر حرفی کنند یا مضربی بر وتری زنند یا دستی یا غیر از آنها هر جسمی را که بر جسمی دیگر قرع کنند و عروضیان گویند که نقره حرف است و حروف متحرک باشند یا ساکن... و چنانکه اوزان اشعار را ارکان است که بحور شعر از آن‌ها مترتب می‌شوند. ازمنه ایقاعی را نیز ارکان است که ادوار ایقاعی از آن‌ها مترتب می‌شوند و ارکان به قسم است، سبب- و تد- فاصله» (مراغی، ۱۳۳۶: ۸۹)

بنابر تعریف مراغی کوچکترین واحد صوتی در موسیقی و شعر به ترتیب «نقره» و «حرف» هستند که از مجموع نقرات (ضربه- کوبه) و ترتیب و تناسب بین آن‌ها، ادوار ایقاعی و از مجموع حروف و تناسب و نظم بین آن‌ها ارکان عروضی به وجود می‌آید. این تقارن و نزدیکی به حدی است که برخی محققان واضع «علم ایقاع» و «عروض» را یک نفر و آن هم «خلیل بن احمد فراهیدی» می‌دانند. (کیانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۵)

تصنیف هم که نمود عالی و زیباترین تجلی هماهنگی و تلفیق موسیقی و شعر است ریشه در همین نگاه دارد. مشحون «تصنیف» را اشعاری می‌داند که از جهت انتخاب و وزن و ترکیب الفاظ دارای این ویژگی است که با لحن‌ها و مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آواز جفت و همساز می‌شود و علاوه بر وزن عروضی دارای وزن ایقاعی بوده است. (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۷)

وحیدیان کامیار در مقاله‌ای ارزشمند به معرفی اوزان ایقاعی و نمونه‌های آن می‌پردازد. آن چه در تشخیص و تعیین اوزان ایقاعی مهم و تعیین کننده است، عامل درنگ، مکث و زمان بین هجاها است که عدم توجه به آن مخاطب را از دستیابی به وزن صحیح محروم می‌سازد. مثلاً در شعر زیر از مولانا:

افتادم افتادم در آبی افتادم گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم

توجه به خوانش بیت و درنگ‌های زمانی عامل تعیین کننده وزن است، به گونه‌ای که باید بعد از هجای سوم که برابر با پایان کلمه است، درنگ و مکثی کوتاه کرد و همین درنگ زمانی، شعر را به سه رکن «مفعولن مفعولن مفعولن» تقسیم می‌کند. این گونه اوزان در نوحه‌ها، ترانه‌ها و اشعار کودکان کاربرد زیادی دارد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۸: ۳۲۰-۳۲۵).

در تصنیف هم، با کلامی روبه‌رو هستیم که برای خواندن با ملودی خلق شده است و قاعدتاً الفاظ آن باید با زیر و بم نغمه‌های موسیقی متناسب باشد- از این رو در این گونه از اشعار و تعیین وزن تصنیف‌ها، توجه به خوانش ملودیک آن، درنگ‌ها، زمان‌ها و وقفه‌ها و توجه به ریتم و ملودی تصنیف عامل بسیار مهم و تعیین کننده در اوزان است به طوری که بدون لحاظ این مهم، وزن کلام به درستی قابل تشخیص نخواهد بود.

وزن کلام این گونه تصنیف‌ها، گذشته از ویژگی‌های عروضی خود و وجود کمیت هجاها، دارای خصوصیات ایقاعی و ملودیکی است که رعایت آن‌ها یک اصل اساسی در تعیین وزن است؛ ویژگی‌هایی نظیر درنگ‌ها، وقفه‌های زمان بین نغمات و توجه به نقاط شروع و پایان ضرب‌ها. برای توضیح بیشتر این موضوع به ذکر نمونه‌هایی از این اوزان اشاره می‌شود:

- تصنیف «کبوتر»:

ای کبوتر از آشیان کرانه کردی

بی سبب چرا ترک آشیانه کردی (دیوان، ۱۳۹۴: ۵۹۰)

در خوانش ملودیک آن نقاط شروع و پایان ضرب‌ها و محل درنگ و مکث نغمه‌ها به شکل زیر است:

ای کبوتر از / آشیان / کرانه کردی

بی سبب چرا / ترک آ / شیانه کردی

بر وزن: فاعلن / فَعْل / فاعلن / مفاعلاتن

این بیت را از نگاه عروضی به روش دیگر هم می‌توان تقطیع کرد:

فاعلن / مفاعلن / مفاعلن / فاعولن

ولی با خوانش ملودیک آن و درنگ‌ها و مکث‌های زمان ملودی همخوانی ندارد.

- تصنیف «ز فروردین»:

ز فروردین شد شکفته چمن گل نوشد زیب دشت و دمن (همان: ۶۱۲)

در خوانش ملودیک اینگونه تقطیع می‌شود:

ز فروردین/ شد/ شکفته چمن
بر وزن: مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن
گل نوشد/ زی/ ب دشت و دمن
مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن
- عروس گل:

عروس گل از بادصبا شده در چمن چهره گشا (همان: ۶۱۳)

به شکل زیر تقطیع می‌گردد:

عروس گل از/ بادصبا شده در چمن/ چهره گشا

بر وزن: فعولن فَعْلَ / مفتعلن فعولن فَعْلَ / مفتعلن

در ادامه تصنیف بهار اینگونه می‌سراید:

دیده کسی هرگز بود پیچه زدن خوی گل

خوانش ملودیک آن چنین است:

دیده کسی/ هرگز بود/ پیچه زدن/ خوی گل

در بیت بعد شاعر می‌گوید:

پرده برافکن تا شود پرده نشین روی گل

با این تقطیع:

پرده برآف/ کن تا شود/ پرده نشین/ روی گل

هر دو بیت بر وزن:

مفتعلن/ فع لن فَعْلَ / مفتعلن/ فاعلن

آن چه در این گونه اوزان (اوزان ایقاعی - عروضی) مهم است همراهی و همگامی کلام با ملودی و توجه به خوانش تصنیف است؛ از این رو تصنیف‌ساز به دنبال رعایت دقیق قواعد عروض سنتی نیست و آن چه برای او اصل است برطرف کردن نیاز و ضرورت ملودیک کلام است حتی اگر با قواعد عروض سنتی تطابق کامل نداشته باشد و از ضرورات و اختیارات پذیرفته و تعریف شده آن عدول کند.

از سوی دیگر ما در تقطیع ابیات، به دنبال نامگذاری بحور عروضی نیستیم، بلکه تبیین وزن کلام و نشان دادن تبعیت آن از ریتم و ملودی هدف نهایی است.

۲-۲-۴- نقش «ملودی» در تغییر وزن کلام تصنیف

احاطه بر موسیقی کلام و اوزان عروضی از یک سو و تسلط بر ریتم و ملودی آهنگ و موسیقی از دیگر سو، دو شرط اساسی در تصنیف سرایی است که بهار به جهت شمول اطلاعات ادبی و دقایق فنی و عروضی شعر و همچنین آشنایی کافی با موسیقی ملحون از عهده این مهم به نیکی برآمده است.

یکی از ویژگی‌های چشمگیر تصنیف‌های بهار، تغییر وزن کلام و شعر به تبعیت تغییر ریتم و ملودی تصنیف است. موضوعی که ریشه در ساختار اصلی تصنیف یعنی احاطه ملودی و ریتم بر کلام و شعر دارد. نمونه این تأثیر دو سویه را می‌توان در غزلیات شمس که از بند بند آن موسیقی می‌تراود، مشاهده نمود. مولوی در غزل معروف:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا

چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

پس از چند بیت که در همین وزن یعنی: «مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» می‌سراید، به ابیات زیر می‌رسد:
تن ار کرد فغانی ز غم سود و زیانی

ز توست آن که دمیدی نه ز سرناست خدایا

نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو

که شب و روز در آن ناله و غوغاست خدایا (مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

مولوی در بیت آخر (نی تن را...) از وزن «مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» بر وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن» تغییر وزن می‌دهد و در ادامه غزل به وزن اصلی باز می‌گردد. (دلبری، ۱۲۰: ۱۳۹۰-۱۲۲)
شهریار هم در مثنوی «روح پروانه» در یک جا بدون تغییر قالب، وزن شعر را تغییر می‌دهد تا با حزن و اندوهی که لازمه آن بخش از اثر است، همسو گردد:

خشت من از قالب حسرت کنید و آنگهش آیینۀ عبرت کنید

دخترکان خشت مرا بنگرند راز بخوانندش و عبرت برند

در ادامه در بیت بعد وزن شعر از «مفتعلن مفتعلن فاعلن» به وزن زیر که سنگین‌تر از وزن قبلی است، تغییر می‌یابد:

پروانه به حال تو دل شمع بسوزد

تنها نه دل شمع دل جمع بسوزد

(شهریار، بی تا: ۴۵۷)

مثنوی با همین وزن ادامه می‌یابد و پس از ۵۰ بیت، به وزن قبلی خود برمی‌گردد (همان: ۱۰۹-۱۱۲)

نکته قابل تأمل این است که تغییر وزن در غزلیات شمس حاصل همراهی کلام با موسیقی و ساز است و به احتمال قریب به یقین، تغییر وزن نتیجه تغییر ریتم و آهنگ ساز بوده است که باعث لغزیدن شاعر بر روی وزنی دیگر شده است که با خوانش سریع هم زیاد به چشم نمی‌آید، درحالیکه این موضوع در شعر شهریار نتیجه همراهی کلام با مضمون آن است و به واقع شاعر به خاطر تغییر مضمون و درون مایه کلام، شعر را به وزنی دیگر که متناسب با موضوع است، تغییر داده است. بنابراین غزلیات شمس به واسطه قرابت و تقارن آن با موسیقی و ملودی، نمونه بهتری برای تغییر وزن در کلام تصنیف است که در تصنیف‌های گذشته و امروز زیاد به چشم می‌خورد. «بهار» به خوبی از این ویژگی ماهیتی تصنیف بهره برده است و به واسطه آن بر غنای موسیقایی کلام خود افزوده و شور و نشاط مضاعفی در تصنیف ایجاد کرده است. روش بهار در این خصوص به این گونه است که کلام خود را با وزنی از محور عروضی شروع می‌کند و در ادامه با تغییر ریتم و در برخی مواقع تغییر پرده ملودی موسیقی، وزن کلام را همسو و همراه با آن عوض می‌کند؛ این تنوع و تکثر وزن در تصنیف «مرغ بی‌نوا» به ۱۱ وزن می‌رسد:

مرغ بی نوا کن ز سر به در
تو دیگر، هوای آشیان را
باش تا دم‌د باد مهرگان
در آخر، سزای باغبان را

به یاد گل ای بلبل من
فغان کن تو شوری عیان کن
بیا چون من از سوزش دل
تو سیلی، به دامن روان کن

ماه من ز هجر روی تو
تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم
آخر از جفای آسمان ای صنم
فراق روی تو شد بلای جانم

حذر کن از آه سحرگاهی
بسوزدت آه سحر
خشک و تر، خشک و تر
سر به سر بر حذر (دیوان، ۱۳۹۴: ۶۰۱)

در این تصنیف که بهار آن را در قالب چهارپاره (دو بیت‌های متصل) با نظام قافیۀ متفاوت در هر بند، سروده، متناسب با ریتم، وزن کلام را تغییر داده است. توجه به خوانش ملودیک تصنیف، اساس تعیین وزن شعر است که قبلاً در خصوص آن بحث شد. اوزان به کار رفته در این تصنیف به قرار زیر است:

مرغ بی نوا کن ز سر به در تو دیگر هر هوای آشیان را

وزن اول: فاعلن فَعَلْ / فاعلن فَعَلْ وزن دوم: فعولن / مفاعلن / فعولن

وزن سوم: به یاد گل ای بلبل من: فعولن فَعَلْ / مفتعلن

وزن چهارم: فغان کن تو شوری، عیان کن: فعولن / فعولن / فعولن

وزن پنجم: ماه من، ز هجر روی تو: فاعلن / فعولن / فاعلن

وزن ششم: تا سحرگه از این دیدگان، خون دل فشانم: فاعلن / فعولن / فاعلن / فاعلن / فعولن

وزن هفتم: آخر از جفای آسمان ای صنم: فاعلن / فعولن / فاعلن / فاعلن

وزن هشتم: فراق روی تو شد بلای جانم: فعولن فاعلن / فاعلن / فعولن

(در خوانش این مصراع حرف «ق» و «تو» اشباع می شود و به اندازه یک هجای بلند امتداد می یابد.

وزن نهم: حذر کن از آه سحرگاهی: مفاعلن / مفتعلن / فع لن

وزن دهم: بسوزدت آه سحر: مفاعلن / مفتعلن

وزن یازدهم: خشک و تر، خشک و تر: فاعلن / فاعلن

این تکثر وزن، پویایی و تحرک و نشاط تصنیف را مضاعف می کند و آن را از یک‌نواختی و کسالت دور می سازد. آنچه در این تنوع و تغییر اوزان مهم است، همسویی و همگامی «وزن» کلام با «ریتم» آهنگ است. مثلاً در تصنیف «بادصبا» (همان: ۶۰۷) بهار متناسب با تغییر پرده یا اصطلاحاً گام موسیقی، وزن را هم تغییر می دهد. تصنیف با این بیت شروع می شود:

بادصبا بر گل گذر کن وز حال گل ما را خبر کن

بر وزن «مستفعلن / مستفعلن / فع» مستفعلن / مستفعلن / فع»

در بیت بعدی آهنگ و ریتم ملایم تر می شود و یک ربع پرده پایین تر می آید و از این رو، زمینه ورود به وزن دیگر فراهم می شود:

ای نازنین، ای مه جبین با مدعی کمتر نشین

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

در قطعه بعد (شد خون فشان چشم تر من...) باز وزن تغییر می کند، این نکته همراه با تغییر پرده آهنگ است به گونه ای که نیم پرده در اینجا آهنگ بالاتر می رود و همین تغییر پرده، منجر به تغییر وزن می شود:

شد خون فشان چشم تر من پر خون دل شد ساغر من

مستفعلن/ فع لن/ فَعِلن

مستفعلن/ فع لن/ فَعِلن

در این اوزان کمیت هجاها براساس نظام ملودی و نغمه‌ها، کشش آنها و خوانش ملودیک کلام تعیین می‌گردد. بهار، در برخی دیگر از تصنیف‌ها، ابیات پایانی هر بند را در وزنی متفاوت از اوزان دیگر همان تصنیف آورده است. از آنجائیکه ابیات پایانی بندهای تصنیف، نقطه فرود آهنگ و ملودی است، شاعر با انتخاب وزنی مناسب و متفاوت از ابیات پیشین، این نکته (فرود آهنگ) را به مخاطب متذکر می‌گردد. به عنوان نمونه، در تصنیف «ز فروردین» (همان: ۶۱۲) این موضوع مشهود است:

ز فروردین شد شکفته چمن
گل نو شد زیب دشت و دمن

کجایی ای نازنین گل من

بهار آمد با گل و سنبل
ز بیداد گل نعره زد بلبل
دل بلبل نازک است ای گل

دل او را از جفا مشکن

دا.....

دل گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پرخون
غم عشقت بر غمم افزون

سه مصراع آخر بر وزن: «مفاعیلن/ فع لن/ مفاعیلن» است و در ادامه، آخرین بیت بخش اول تصنیف با این بیت به اتمام می‌رسد:

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من محزون دل من پر ز خون دل من

چنانکه ملاحظه می‌شود وزن بیت آخر متفاوت از ابیات پیشین است و شاعر با فرود آهنگ در این بخش، وزنی متفاوت خلق می‌کند که از نظر ریتم، تندتر از ریتم قبلی است:
مفاعلتن/ مفاعلتن/ فاعلن فَعِلن

مصراع دوم «مجنون...» در خوانش ملودیک سریع خوانده می‌شود و گویا کلمات «مجنون» و «محزون» به شکل «مَجُون» و «مَزُون» (هجای اول کوتاه تلفظ می‌شود) تلفظ می‌گردد. از طرفی دیگر استفاده از قافیه درونی و تقسیم شعر به سه بخش (شد از ستمت/ ز دست غمت/ غرق خون دل من) در فرود آهنگ و شکسته شدن ملودی و فراهم کردن زمینه فرود آن نقش تعیین کننده‌ای دارد.

همین وضعیت در بخش دوم تصنیف (نگارا رحمی...) به چشم می‌خورد و بیت آخر این بند از نظر وزن و ساختار شبیه بیت آخر بند (بخش اول) تصنیف است:

عزیز دل من بت چگلم آبروی چمن
بهار مرا خزان منما نازنین گل من

بر وزن: مفاعلتن/ مفاعلتن/ فاعلن فَعِلن

۲-۳- در هم تنیدگی ملودی و قالب در تصنیف‌های بهار

سیطره ملودی در تصنیف نه تنها بر وزن کلام که بر قالب و بندهای آن هم نمایان است. یکی از ویژگی‌های بارز تصنیف‌های بهار تعامل و به عبارت دقیق‌تر در هم‌تنیدگی و گره‌خوردگی وزن و قالب به تبع ملودی است؛ به این معنا که با تغییر ریتم و پرده (گام) موسیقی، وزن و به تبع آن قالب و نظام قافیه در بندهای آن هم تغییر می‌کند برای نمونه تصنیف «ای ایرانی تا به کی نادانی» (همان، ۶۰۶) مورد بررسی قرار می‌گیرد:

آخر ای ایرانی
تا به کی نادانی
تا چند سرگردانی

بر اروپا بنگر
شور و غوغا بنگر
کز مژگان خون رانی

باری باری بر خود کن نظری
داد از این در به دری آه از این بی خبری

عزت تو جلالت و شجاعتت کو!

جلال تاریخی و آن بُرش شمشیر تو کو!

کوروش و دارای مهین، خسرو و شاپور گزین

غرش و آوای سواران جهانگیر تو کو؟

نه به دل از گفته زردشت تو را هیچ خبر

نه ز محمد خبر و نی ز علی در تو اثر

اهرمین اندر دل تو جسته مقرر

پند بزرگان صدمه دوران رفته زیادت به نظر

رستم دستان، سام نریمان و آن جگر شیر تو کو؟

در نگاه نخست با یک قالب شعری ابتکاری مواجهیم. شاعر کلام خود را با یک مسمط مثلث شروع می‌کند که دارای دو بند است و در ادامه یک بیت حد فاصل و جداکننده مسمط مثلث نخست با مسمط بعدی است. (بیت: باری باری بر خود...) مسمط بعدی هم متناسب با نیاز ملودیک شاعر ساخته می‌شود به گونه‌ای که بند دوم آن (نه به دل از گفته...) دارای پنج مصراع است درحالی‌که بند قبلی چهار مصراع دارد. بیت فاصل (جداکننده) دو مسمط (باری باری...) گذشته از این وظیفه (جداکننده دو مسمط) یک نقش ملودیکی هم به عهده دارد: مصراع دوم این بیت (داد از این...) با تغییر وزن (فاعلن مفتعلن - فاعلن مفتعلن) نسبت به مصراع اول و بندهای قبلی، زمینه تغییر و ورود به وزن جدید را فراهم می‌سازد و به عنوان حلقهٔ رابط بین دو مسمط چه از نظر قالب شعری و چه از نظر تغییر وزن، عمل می‌کند. شاعر با این مقدمه وزن مسمط دوم خود را متناسب و همسو با ریتم تصنیف، تغییر می‌دهد: عزت تو جلالت و شجاعتت کو؟

جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کو؟

بر وزن: مفتعلن مفاعلهن مفاعلهن فع

مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن مفاعلهن

بنابراین بهار با تغییر و تند شدن ریتم تصنیف وزن کلام را تغییر می‌دهد و همسو با آن مسمطی دیگر با نظام قافیه‌ای متفاوت (عزت تو جلالت...) شروع می‌شود. این مسأله نمایانگر تعامل و گره‌خوردگی قالب و وزن کلام است که هر دو تحت نفوذ و تسلط ملودی و ریتم تصنیف قرار دارند. در برخی تصنیف‌های دیگر تغییر پرده (گام) ملودی با تغییر قالب یا بندهای قالب همراه است. مثلاً در تصنیف «بادصبا» (همان: ۶۰۷) زمانی که شاعر از قطعه اول (بادصبا بر گل گذر کن) به قطعه دوم (شد خون فشان...) می‌رسد، لحن و پرده ملودی تغییر می‌کند و به اصطلاح ملودی نیم پرده بالاتر می‌رود که همین تغییر پرده و لحن، با تغییر بند دیگر شعر همراه است:

قطعه (بند) اول:

بادصبا بر گل گذر کن (بر گل گذر کن)	از حال گل ما را خبر کن (ما را خبر کن)
ای نازنین، ای مه جبین	با مدعی کمتر نشین
بیچاره عاشق ناله تا کی	یا دل مده یا ترک سر کن (ترک سر کن)

بند (قطعه) دوم:

شد خون فشان چشم تر من	پر خون دل شد ساغر من
ای یار عزیز مطبوع تمیز	در فصل بهار، با ما مستیز
آخر گذشت آب از سر من	بین چشم تر من

قالب تصنیف هم یک قالب ابتکاری است که با اندکی تسامح می‌توان آن را «ترکیب بند ابداعی» به حساب آورد که بیت ترکیب در بین ابیات هر بندی قرار گرفته است؛ ابیات ترکیب:

ای نازنین، ای مه جبین با مدعی کمتر نشین

و در بند دوم:

ای یار عزیز مطبوع تمیز در فصل بهار، با ما مستیز

در تصنیف «ای کبوتر» (همان: ۵۹۰) باز همین پیوند و تعامل به چشم می‌خورد:

ای کبوتر از آشیان کرانه کردی

بی سبب چرا ترک آشیانه کردی
یادی از رفیقان آشنا نکردی

وین مکان که با عاشقان در آن چمیدی
از آن چه دیدی
ناگهان چرا سوی دیگران پریدی
ترک یار نالان و ترک خانه کردی

در این تصنیف بند اول (مثلث اول) با پرده ای در مایه ابوعطا شروع می‌شود و در بند بعدی شعر، (وین مکان که با...) ملودی حدود نیم پرده بالاتر می‌رود و با این تغییر گام، بند بعدی شروع می‌شود و در بند پایان تصنیف (از فراق من می‌کشم شیون...) آهنگ یک پرده بالاتر می‌رود که در عین اینکه همراه با تغییر بند دیگر شعر است، با مضمون آن که فغان و شیون و فریاد است، همخوانی زیبایی برقرار می‌سازد.

۲-۴ ابتکار و خلاقیت بهار در قوالب شعری تصنیف

همانگونه که در بخش قبلی اشاره شد، قالب‌های شعری تصنیف‌های بهار اکثر ابتکاری و بدیع است که در دایره نظام موسیقایی و ملودیک تصنیف‌ها احاطه گردیده و تحت تأثیر آهنگ و موسیقی تصنیف خلق شده است. از این رو ساختار قالب‌های کلام تصنیف‌ها، خارج از فرم‌های پذیرفته شده سنتی است و معمولاً متناسب با ضرورت ملودی و نیاز آن تغییر و تحول می‌یابد.

در اینجا به برخی از قوالب اشاره می‌شود:

۲-۴-۱ مسمط - ترجیع بند

تصنیف «ای چرخ»:

دردا که ندیدیم وصال رخ دلدار
هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار
خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار

دردا که مرا خون دل و دیده قرین شد

چه بد رفتاری ای چرخ چه کج رفتاری ای چرخ

سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آیین داری ای چرخ

آن آهوی خوش خط و نکوخال که در دشت
گه راند سوی جوی و گهی تاخت به گلگشت

امروز چرا طعمه شیران عرین شد

چه کج رفتاری ای چرخ

چه بد رفتاری ای چرخ

نه دین داری نه آیین داری ای چرخ

سر کین داری ای چرخ

.....
(همان: ۵۷۸)

شاعر به جای یک بیت، دو بیت را در مقام ترجیع در پایان هر بندی آورده است.

۲-۴-۲ مسمط‌های ابداعی

اکثر تصنیف‌های بهار در قالب مسمط است با ویژگی‌های منحصر به فرد و تعریف خاص خود. از مجموع ۴۱ تصنیف ضبط شده در دیوان بهار (بهار، ۱۳۹۴: ۵۷۷-۶۳۶) ۲۱ تصنیف در قالب‌هایی است که اساس و پایه آن بر «مسمط» است با نوآوری‌های ویژه و ترکیب با قالب‌های دیگر نظیر ترجیع‌بند یا ترکیب‌بند. اکنون به برخی از این مسمط‌های ابداعی اشاره می‌شود:

تصنیف «ز فروردین»:

ز فروردین شد شکفته چمن

گل نو شد زیب دشت و دمن

کجایی ای نازنین گل من

بهار آمد با گل و سنبیل

ز بی‌داد گل نعره زد بلبیل

دل بلبیل نازک است ای گل

دل او را از جفا مشکن

بهار از گل سبایبان دارد

دریغنا کز پی خزان دارد

خوش آن کس کاو یاری جوان دارد

بتی تازه با شراب کهن

دلّم گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پر خون
غم عشقت شد بر غمم افزون

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من، محزون دل من، پر ز خون دل من

بند دوم:

نگارا رحمی نما به چشم ترم
که من از زلفت بتا شکسته ترم
اگر بودم جان از غم دوران
ز درد فراق تو جان نبرم

عزیز دلّم، بت چگلم، آبروی چمن
بهار مرا، خزان منما، نازنین گل من

در این تصنیف بهار مسمطی خلق می‌کند که متناسب با ریتم و ملودی تصنیف تعریف می‌شود. بند اول از سه مصراع تشکیل شده است که مصراع سوم حکم «رشته تسمیط» را دارد. در بند بعدی (بهار آمد...) تعداد ابیات بند به چهار می‌رسد (مسمط مربع)؛ بند سوم همین وضعیت را دارد. در بند چهارم (دلّم گشت...) شاعر مسمط مربعی را به کار می‌برد که رشته تسمیط آن یک بیت است نه یک مصراع:

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من، محزون دل من، پر ز خون دل من

طول بیت هم متناسب با نیاز ملودیک طولانی‌تر از ابیات دیگر می‌شود. در بخش دوم تصنیف یک بند مربع به کار می‌رود که از نظر نظام قافیه شبیه رباعی است و فقط سه مصراع آن مقفی است، برخلاف بندهای دیگر که تمام مصراع‌ها مقفی هستند و در پایان بند هم مانند قطعه قبلی، رشته تسمیط در قالب یک بیت می‌آید:

عزیز دلّم، بت چگلم، آبروی چمن
بهار مرا، خزان منما، نازنین گل من

در برخی دیگر از تصنیف‌ها از قالب مسمط بدون رشته تسمیط استفاده شده است نظیر تصنیف «ای کبوتر» (همان: ۵۹۰) و «باد خزان» (همان: ۵۸۵) برای گریز از اطالۀ کلام به ذکر نام تصنیف‌های دیگر بهار در قالب مسمط‌های ویژه اشاره می‌شود: «ای شکسته دل» (همان: ۵۸۱)، «ای شهسواران» (همان: ۵۸۱)، «ای شهنشه» (همان: ۵۸۲)، «سرود ملی» (همان: ۶۰۰)، «ای وطن» (همان: ۵۹۵)، «صبحدم ز مشرق» (همان: ۶۰۰)، «مرغ سحر» (همان: ۶۰۲)، «ای تازه گل» (همان: ۶۰۴)، «ای ایران» (همان: ۶۰۶)، «نسیم سحر» (همان: ۶۰۸)، «عروس گل» (همان: ۶۱۳)، «پروانه» (همان: ۶۱۶)، «حضرت ستارخان» (همان: ۶۱۸)، «رقیب وطن» (همان: ۶۱۲)، «دادار ایران» (همان: ۶۲۳)، «زن باهنر» (همان: ۶۲۴).

نتیجه‌گیری

تصنیف در عصر مشروطیت به عنوان یک «ژانر ادبی» مؤثر و کارآمد ظهور می‌کند و با ساختار و فرمی ویژه و منحصر به فرد به جامعه معرفی می‌گردد. ملک‌الشعرا بهار در این دوره پرتلاطم و حساس سیاسی و اجتماعی با پشتوانه‌ای غنی از تجارب ادبی و علمی وارد عرصه تصنیف‌سرایی می‌گردد. بهار با ذهن خلاق و احاطه کم نظیر بر عالم شعر و شاعری و آشنایی کافی بر موسیقی و دقایق آن به خلق تصنیف‌های ماندگار با ساختار و فرمی متفاوت می‌پردازد. در نظام موسیقایی تصنیف، «ملودی» و «ریتم» عامل مهم و تعیین کننده در تشکیل ساختار تصنیف‌ها است به گونه‌ای که فرم بیرونی کلام (شعر) تصنیف را همراه و همسو با خود می‌سازد. با توجه به شیوه و روش تصنیف‌سازی بهار که مبتنی بر کلام گذاشتن بر روی آهنگ پیش‌ساخته است، سیطره با «ریتم» و «ملودی» است. ماحصل این غلبه ریتمیک و موسیقایی در تصنیف، خلق اوزان نادر، تغییر وزن در یک تصنیف و تبعیت آن از ریتم، و خلق قالب‌های شعری ابداعی و تعامل و در هم تنیدگی «وزن» و «قالب» در نظام ساختاری تصنیف است. در چنین نظامی، طول مصراع‌ها و نظام قافیه هم متناسب با ضرورت ملودیکی تصنیف ساخته می‌شود. از این رو با مصراع‌هایی با طول متفاوت و بعضاً غیرمتعارف روبه‌رو می‌شویم. در تحلیل و ارزیابی تصنیف‌ها توجه به «خوانش ملودیک» تصنیف یک اصل مهم است که غفلت از آن ما را در سنجش آن دچار سردرگمی می‌کند و بعضاً به بیراهه می‌کشاند. دستیابی به اوزان صحیح تصنیف‌ها در سایه همین نگرش رقم می‌خورد؛ این اوزان را اوزان عروضی-ایقاعی می‌نامیم که حاصل همین خوانش صحیح تصنیف است. در این خوانش توجه به نقاط شروع و پایان ضرب‌ها، درنگ‌ها، مکث‌ها و کشش اصوات، عامل مهم و تعیین کننده در رسیدن به وزن درست است. از این رو ملودی و ریتم همچنان حاکم بلا منازع تصنیف است. در این نظام موسیقایی شکل‌گیری قالب اشعار و مرزبندی بین مصراع‌ها و ابیات، تحت نظارت و سیطره ملودی به وجود می‌آید.

پی‌نوشت:

(۱) «ملودی» رشته‌ای از نغمات است که بخشی از اثر موسیقایی یا یک قطعه موسیقی را به وجود می‌آورد. «ضرب یا ضرباهنگ» همان ریتم و وزن موسیقی است و دراصل عنصر زمانی درموسیقی است که از تناسب زمانی بین نغمات به وجود می‌آید. «میزان» تقسیم زمان موسیقایی به واحدهای مساوی که در مرزبندی موسیقی با خط عمودی مرسوم به خط میزان نوشته می‌شود. درمقام قیاس چیزی شبیه به ارکان عروضی در شعر است. "گام" توالی

نت های موسیقی پشت سر هم است. در این توالی تفاوت دو نت از نظر ارتفاع صوت است. "پرده" در موسیقی، واحد سنجش فاصله میان دو نت از نظر زیر و بمی صوت است. به عبارت ساده تر وقتی می گوئیم ملودی یک پرده بالاتر می رود یعنی فرکانس صوت ملودی یک درجه بالاتر می رود. برای اطلاعات بیشتر در این خصوص ر.ک روح الله خالقی (بی تا) نظری به موسیقی، ج ۱، صص ۶۳-۷۵.

کتابنامه

- احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) *ترانه و ترانه سرایی در ایران*، چاپ اول، تهران، سروش
- امین پور، محمد امین و حسن زاده میرعلی (۱۳۹۳) «بررسی ترانه سرایی در ادبیات فارسی» شعر پژوهی، دانشگاه شیراز، س ۶، ش ۱، صص ۹۶-۱۱۸
- بهار، محمدتقی ملک الشعرا (۱۳۹۴) *دیوان بهار*، به کوشش چهارزاد بهار، ج ۲، چاپ دوم، تهران، توس
- *تاریخ سیستان* (۱۳۸۱) مؤلف (؟)، به تصحیح ملک الشعرا بهار، چاپ اول، تهران، معین
- دلبری، حسن (۱۳۹۰) «درهم آیی قالب ها و تعاملات بیناگونه ای در شعر فارسی» پژوهش های ادبی، ش ۳۴ و ۳۵، صص ۱۰۹-۱۲۸
- دهلوی، حسین (۱۳۷۹) *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چاپ اول، ماهور
- شفیع کدکنی (۱۳۹۰) *با چراغ و آیینه*، چاپ دوم، تهران، سخن
- فاضل، سهراب (۱۳۸۶) *تصنیف سرایی در ادب پارسی*، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۶) «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آن در موسیقی» ماهور، س ۱۰، ش ۳۷، صص ۲۳۹-۲۴۹
- کیانی و دیگران (۱۳۹۴) «وزن در شعر و موسیقی» (پژوهشی در مبانی عروض و ایقاع)، *مجله ادب فارسی*، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۲۱-۴۰
- گامین، گگ (۲۵۳۷) *عارف شاعر مردم*، ترجمه غلامحسین متین، چاپ اول، آبان
- مشحون، حسن (۱۳۷۳) *تاریخ موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، سیمرغ
- مرادی، محمد، (۱۳۹۴) «معرفی وزن های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه های محلی فارس»، *مجله ادبیات و زبان های محلی ایران زمین*، ش ۷، صص ۸۳-۱۰۳
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی، (۲۵۳۶) *مقاصد الاحسان*، به کوشش تقی بینش بنگاه ترجمه و نشر
- معاصر؛ یحیی (۱۳۸۶) «بهار و ترانه سرایی» در *یادی دوباره از بهار*، به کوشش سعید بزرگ بیگدلی، چاپ اول، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، صص ۱۲۵-۱۳۱
- وحیدیان کامیار، محمدتقی (۱۳۶۸) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۶۶، صص ۳۲۳-۳۴۸
- _____ (۱۳۵۷) *بررسی وزن شعر عامیانه فارسی*، چاپ اول، آگاه

فهرست ۱۰ تصنیف معروف بهار

نام تصنیف	نام دستگاه	آهنگساز	خواننده	موضوع	ویژگی های برجسته ساختاری
آخر ای ایرانی	دشتی	جهانگیر مراد	جمال صفوی	ملی - میهنی	عدم تساوی طولی مصراع ها- فاقد برگردان - بیت فاصل (جدا کننده) دو مسمط با کارایی ملودیک- وزن عروضی - ایقاعی - تغییر وزن (۹ وزن عروضی) در هم تنیدگی وزن و قالب - قالب: مسمط آزاد
ای کبوتر	ابوعطا	جهانگیر مراد	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع ها- زبان عاطفی با شروع خطابی در آغاز کلام- وزن عروضی - ایقاعی - تغییر وزن تصنیف (۷ وزن عروضی) - در هم تنیدگی وزن و قالب - قالب: مسمط ابداعی (مثلث + مربع ، بدون رشته تسمیط)
مرغ بینوا	بیات ترک	ابراهیم منصوری	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع ها- کوتاه بودن بندهای تصنیف- دارای تغزل در مقدمه است- برگردان ندارد- وزن عروضی - ایقاعی - تغییر وزن (۱۱ وزن عروضی) - قالب چهار پاره - درهم تنیدگی وزن و قالب
مرغ سحر	ماهور	مرتضی نی داوود	قمرالملوک وزیری - نادر گلچین - شجریان	سیاسی - اجتماعی	عدم تساوی طولی مصراع ها- کوتاه بودن مصراع های پایانی بندها (قطعات ملودی) - دوبندی بودن تصنیف - وزن عروضی - ایقاعی - تغییر وزن به تبع تغییر ملودی - قالب: مسمط ابداعی
بهار دلکش	ابو عطا	جهانگیر مراد	محمد رضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع ها- به کار بردن مصراع های طولانی بر خلاف قاعده عروضی - وزن عروضی - ایقاعی - تغییر وزن به تبع تغییر ریتم و ملودی - قالب: ترکیبی (ترکیب بند - مسمط)
عروس گل	سه گاه	درویش خان	قمر الملوک وزیری	اجتماعی (رفع حجاب)	عدم تساوی طولی مصراع ها- وزن عروضی - ایقاعی - برگردان دارد- تغییر وزن (۵ وزن عروضی) - قالب: مسمط ابداعی.
باد خزان	افشاری	درویش خان	جمال صفوی و شجریان	اجتماعی و انتقادی	عدم تساوی طولی مصراع ها- فاقد برگردان- دارای تغزلی زیبا در وصف خزان است- تغییر وزن (۹ وزن عروضی) - استفاده از تکرار و کلمات کمکی- در هم تنیدگی وزن و قالب - قالب: مسمط ابداعی

ز فروردین	ماه‌ور	جهانگیر مراد	قمر الملوک وزیری وهنگامه اخوان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها - دارای تغزلی در وصف طبیعت - برگردان ندارد - وزن عروضی --- ایقاعی - تغییر وزن (۵ وزن عروضی) - قالب : مسمط ابداعی (تلفیق مربع و مثلث)
باد صبا	شوشتری	جهانگیر مراد	محمد رضا شجریان	عاشقانه با رگه های سیاسی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها - برگردان ندارد - تغییر وزن (۵ وزن عروضی) - وزن عروضی --- ایقاعی - در هم تنیدگی وزن و قالب - قالب: ترکیب بند ابداعی
شب وصل	ماه‌ور	درویش خان	محمد رضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها - وزن عروضی --- ایقاعی - تغییر وزن به تبع تغییر ملودی - برگردان ندارد - در هم تنیدگی وزن و قالب - قالب : چهار پاره