فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۱۵۵-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

سبک و شگرد «بهار» در تصنیف‌سرایی

مصطفی جوزی*
علی پدرام میرزایی**
مصطفی گرجی***

چکیده

تصنیف زیباترین و عالی‌ترین تجلی‌گاه 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 ملک‌الشعراء بهار همزمان با عارف با کوله‌باری از اندوخته‌های ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف‌سرایی می‌گذارد. در این پژوهش ضمن معرفی تصنیف به عنوان یک «ژانر ادبی» به بررسی و تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار پرداخته شده است و فرم بیرونی تصنیف‌ها و شاخصه‌های اصلی آن نظیر وزن، قالب، درهم‌آیی و گره‌خوردگی این دو مقوله و ساختارشکنی‌های دیگر آن مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش نشان می‌دهد که «ملودی» و «ریتم» نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار بیرونی تصنیف دارند و با غلبه و احاطهٔ کامل بر پیکرهٔ آن، ساختار و فرم بیرونی تصنیف را از شکل سنتی شعر و قوالب پذیرفته‌شده خارج می‌کند و آن را هم‌سو و همراه با «ریتم» و «نظام موسیقایی» تصنیف قرار می‌دهد. به‌کارگیری چند وزن عروضی در یک تصنیف، تغییر وزن کلام متناسب با تغییر ریتم، به کارگیری اوزان نادر و بی‌سابقهٔ عروضی و کاربرد قالب‌های شعری ابداعی، تماماً حاصل همین نگرش و غلبه ریتم و ملودی بر کلام است.

واژه‌های کلیدی: شعر مشروطه، ملک‌الشعراء بهار، تصنیف، وزن شعر، ملودی.

---

* نویسنده مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی و مربی، دانشگاه پیام نور mostafa.jozi@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور Ali.pedeam.mirzaei@gmail.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور gorji111@yahoo.com

مقدمه

شعر و موسیقی قرابتی دیرینه و ناگسستنی دارند. اکثر محققان بر این باورند که شعر در ایران قبل از اسلام با موسیقی رابطه‌ای دوسویه 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 بازگفتندی بر طریق خسروانی» (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

یکی از عالی‌ترین تجلّی‌گاه‌های 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. دورهٔ مشروطیت، سرآغار پویایی و تحول شگرف تصنیف و تصنیف‌سرایی است که با ظهور تصنیف‌سرایانی چون «عارف قزوینی» و«ملک‌الشعراء بهار» نمودی ویژه و تأثیرگذار می‌یابد. تصنیف‌های بهار با توجه به سبقهٔ ادبی و علمی او، کمتر مورد توجه و دقت قرار گرفته است؛ در حالی که با بررسی دقیق این تصنیف‌ها، 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 بیرونی تصنیف‌های «بهار» مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است تا بر خواننده روشن گردد که تصنیف در قیاس با شعر چه ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد و از سوی دیگر تصنیف‌سرا با برخورداری از پشتوانه ادبی و موسیقایی، 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، در باب تصنیف‌های وی و به خصوص ویژگی‌های ساختاری آن پژوهشی دقیق صورت نگرفته است و تحقیقات، به اطلاعات پراکنده در کتب موسیقی نظیر «تاریخ موسیقی حسن مشحون» یا «سرگذشت موسیقی ایران» اثر روح‌الله خالقی و کتبی از این دست محدود است. با این حال کتب زیر می‌تواند در زمینهٔ تصنیف‌سرایی و برخی ویژگی‌های آن، مفید باشد:

۱)- احمدپناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، تهران، سروش.
۲)- مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، تهران، سیمرغ.
۳)- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۴) سرگذشت موسیقی ایران، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران، صفی علیشاه.
۴)- فاضل، سهراب (۱۳۷۹) تصنیف‌سرایی در ادب پارسی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

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

۱)- مقالهٔ «کاربرد مضامین عاشقانه، سیاسی و اجتماعی در تصنیف‌های بهار» نوشتهٔ دکتر شهین سراج (ر.ک: سراج، بی‌تا). وی در این اثر به مضامین و درون‌مایه‌های 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 وی در این مقاله بیشتر به خلاقیت‌های بهار در استفاده از مضامین و درون‌مایه‌های نو با زبان ساده و روان و در عین حال ادیبانه است. این مقاله از معدود مقاله‌هایی است که به شکل تخصصی به تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۲)- مقالهٔ «ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی» اثر امید طبیب‌زاده. در این مقاله مؤلف به شکل تخصصی وزن را در ترانه و تصنیف بررسی کرده است. وی در این پژوهش ضمن بیان انواع وزن در شعر فارسی و پیشینهٔ آنها، اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها را تحلیل می‌کند و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها، ریشه در اوزان اشعار اولیهٔ فارسی و حتی پیش از اسلام دارد. طبیب‌زاده با این استدلال معتقد است که وزن ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی اوزان تکیه‌ای- هجایی است. از نظر نویسندگان مقاله، 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 تعیین‌کنندهٔ وزنی است که به آن اوزان ایقاعی می‌گویند.

۳)- بررسی وزن شعر عامیانهٔ 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 ریشهٔ اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی به اشعار عامیانهٔ 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)- «بهار و موسیقی» (۱۳۸۳) از حبیب شریعتی، در کتاب «بهار، پنجاه سال بعد»، (مجموعه مقالات پنجاهمین سال در گذشت بهار، به کوشش علی انصاری، موسسه نشر علوم انسانی). مؤلف در این مقاله به معرفی تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۵)- مقالهٔ محمد امین‌پور و میرعلی حسن‌زاده (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی» در مجله شعرپژوهی. در این مقاله سیر تحول ترانه‌سرایی و برخی از ویژگی‌های ترانه بررسی شده است.

۶)- مقالهٔ «بهار و ترانه‌سرایی» (۱۳۸۶) از یحیی معاصر. مؤلف 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 آنجا که در چاپ‌های اولیه دیوان بهار، جمع‌آوری دقیقی از تصنیف‌های وی 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.

ژانر تصنیف در عصر مشروطیت

دورهٔ مشروطه از دوران پر تلاطم کشور در عرصه‌های مختلف و به‌ویژه ادبی است. با اوج‌گیری نهضت مشروطیت و شکل‌گیری تظاهرات وسیع مردم، ادبیات مترقی روزبه‌روز توسعه یافت. مطبوعات در گسترش و رشد این ادبیات کمال‌جو، نقش برجسته ایفا نمودند. نکته قابل توجه دراین دوره این است که مسائل عمده در محتوای آثار ادبی و انقلابی ایران، هدف‌های سیاسی و هیجانات وطنی است (احمد پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)؛

«عواطفی که در شعر مشروطیت به چشم می‌خورد، عواطف مبتلابه زمان است... و به همین دلیل از یک «منِ» اجتماعی سرچشمه می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

در این اشعار مضامین مربوط به مبارزه با استبداد حاکم، دفاع از وطن و از همه مهم‌تر، آزادی، به تجلی درمی‌آید. 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 نفوذ و تأثیر کامل نداشتند. برای بیان مضامین جدید، ابزاری کارآمدتری از شعر سنتی لازم بود. در جست‌وجوی این ابزار جدید شعری، شاعران به شیوهٔ 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 هیجانات 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 بدنهٔ جامعه و تودهٔ مردم نفوذ کرد. هم‌زمان با عارف قزوینی، ملک‌الشعراء بهار با کوله‌باری از غنای ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف‌سرایی گذاشت و همسو و همگام با مبارزان و آزادی‌خواهان مشروطیت با ابزار پرنفوذ تصنیف به مبارزه با ظلم و بیداد برخاست.

بهار و تصنیف‌سرایی

یکی از لایه‌های پنهان شخصیت ادبی بهار، تصنیف‌سرایی اوست که متأسفانه در تحلیل‌های منتقدان و پژوهشگران، کمتر مورد توجه و مداقه قرار گرفته است. هنر تصنیف‌سرایی بهار در لایه‌های تودرتوی شخصیت فخیم ادبی او که سرآمد قصیده‌سرایان معاصر است، مفقود گشته و به واقع بهار ادیب، محقق و شاعر بی‌بدیل معاصر، توانمندی‌های دیگر وی نظیر ترانه‌سرایی را تحت‌الشعاع 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 به‌راستی به ماهیت حقیقی تصنیف‌سرایی 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 و تصاویر پیچیده و ایماژهای دور از ذهن شعری به چشم نمی‌خورد. بهار برخلاف عارف قزوینی، با کوله‌باری تجربه از ادبیات و توانمندی‌های کم‌نظیر در این حوزه، پا به عرصه تصنیف‌سرایی می‌گذارد و به‌حق در این زمینه هم شهره می‌گردد. شناخت دقیق او از موسیقی و احاطه کم‌نظیرش بر عالم شعر و شاعری پشتوانه‌ای قوی است برای هماهنگی و تلفیق صحیح کلام و موسیقی؛ به‌گونه‌ای که معمولاً هیچ کدام فدای دیگری نمی‌شود. کلام در اوج زیبایی و در عین سادگی، هم‌سو و همراه با ملودی خلاقانه آهنگساز است؛ از این رو پرداخت ادبی در تصنیف‌های بهار نمودی ویژه دارد.

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

اکثر تصنیف‌های بهار توسط جهانگیر مراد (حسام‌السلطنه) و غلامحسین درویش آهنگسازی شده است. علاوه بر این، بهار با بزرگان دیگر موسیقی، نظیر رکن‌الدین مختار، مرتضی نی‌داوود، علی اکبر شهنازی، ابراهیم منصوری، یحیی زرین‌پنجه، عبدالحسین برازنده، شکرالله قهرمانی و منیژه صفدری قاجار، همکاری داشته است.

ویژگی‌های ساختاری تصنیف‌های بهار

دوبندی بودن تصنیف

از ویژگی‌های بارز بهار در تصنیف‌سرایی دو یا چندبندی بودن تصنیف است. وی ابتدا با مضامین عاشقانه و تغزلی تصنیف خود را شروع می‌کند و بعد از یک مقدمه مناسب و آماده‌سازی مخاطب، گریزی به مضامین سیاسی و اجتماعی روز می‌زند. بهار

براساس ساختار سنتی قصیده‌سرایی که شعر با مقدمه‌ای تشبیب‌گونه شروع و به مدح ممدوح می‌رسد، پا به عرصه تصنیف‌سرایی 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 نظیره‌سازی میان مرغ سحر و خود، از او می‌خواهد که «داغ او را تازه‌تر 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　　زارع از غم گشته بی تاب
ساغر اغنیا پر می ناب　　جام ما پر ز خون جگر شد

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۲)

اکثر تصنیف‌های بهار ساختاری این گونه دارد. در این میان تصنیف‌های «باد خزان»، «مرغ بینوا»، «باد صبا بر گل گذر کن»، «عروس گل»، از همه شاخص‌ترند. 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 هم‌نوایی با آن از جور خزان خون می‌گرید و در ادامه با وصفی زیبا از کشور خراب و اوضاع نابسامان روزگار خویش یاد می‌کند:

باد خزان وزان شد　　چهره گل نهان شد
طلایه لشکر خزان　　از دو طرف عیان شد
در این زمستان به هر شبستان　　توانگران راحت و شاد و خندان
کشور خراب، فغان و زاری　　ظلم بی‌حساب، سیاه‌کاری

(تصنیف به روایت: خالقی، ۱۳۷۸: ۳۱۶).

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 یک‌نواختی و عدم تحرک ریتم و آهنگ نیز همراه است. در قطعات کوتاه معمولاً ریتم و ملودی تغییر می‌کند و همین نکته باعث تنوع و تحرک تصنیف می‌شود. مثلاً در تصنیف «عروس گل» قطعات کوتاه دوبیتی و تغییر پرده و ریتم ملودی[۱] شور و حال تصنیف را مضاعف کرده است:

عروس گل از باد صبا　　شده درچمن چهره گشا
الا ای صنم بهر خدا　　ز پرده تو رخ به در کن

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

دیده کسی هرگز　　بود پیچه زدن خوی گل
الا ای صنم بهر خدا　　ز پرده تو رخ به در کن

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

به سوز دل اهل صفا　　به عشق و به مهر و به وفا، ای صنم
ز پیچه زدن حذر کن

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

آه، نهان چرا چهره دلجوی تو　　وای گشاده به، روی تو هم موی تو
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)

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:

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

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

ناله‌ها مرغ سحر　　در غم آشیان زد
آشیان سوخته بین　　مشعله در جهان زد

(بهار، ۱۳۹۴: ۵۸۵)

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

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 تعیین‌کننده‌ای دارند و در حقیقت بار و پیام اصلی تصنیف بر دوش برگردان‌ها است. تصنیف‌ساز، شعار و پیام اصلی خود را در برگردان خلاصه می‌کند و تکرار مداوم آن در پایان بندها، گذشته از زیبایی ملودیک و موسیقایی، مخاطب را میهنی که دهان به دهان در بین توده مردم می‌چرخد و به وسیله آنها متوجه شعار و دغدغه اصلی کلام می‌سازد. از این رو برگردان‌ها در تصنیف‌های ملی و 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 وصف‌ناپذیری 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 ادیب و محقق، براساس آهنگ و ملودی آهنگسازان دیگر تصنیف می‌ساخت و توسط خواننده دیگری به اجرا درمی‌آمد. از سوی دیگر بهار آن روحیه هیجانی و احساساتی و مالامال 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 برجسته‌سازی آن، مخاطب را ترغیب و تشویق به تکرار ترجیعات می‌ساخت و به آنها جنبه شعاری می‌داد؛ درحالی 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　　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 بدرفتاری ای چرخ　　چه کج‌رفتاری ای چرخ[۲]
سر کین داری ای چرخ　　نه دین داری نه آیین داری ای چرخ

(بهار، ۱۳۹۴: ۵۸۰)

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

در تصنیف «ای شهنشه» که در خصوص قحطی در سال ۱۲۹۶ ش، خطاب به احمدشاه 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 اعدا را

(همان: ۵۸۲)

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

«عروس گل» (بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)، «شبنم تر» (همان: ۶۱۰)، «پروانه» (همان: ۶۱۵)، «سرود ملی» (همان: ۵۸۷)، «رقیب وطن» (همان: ۶۲۱).

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 بروزی ملموس دارد. از ویژگی‌های بارز تصنیف، طول متفاوت مصراع‌ها و کوتاهی و بلندی آن‌ها است که قطعاً متأثر از نظام موسیقایی تصنیف است و خاستگاهی ملودیک دارد.

در تصنیف «مرغ بی‌نوا» که متشکل از چهار بند است، با طول مصراع‌های متفاوت روبه‌رو 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 (همان: ۶۰۱)

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 در کنار مصراع‌های دیگری نظیر «سربه‌سر بر حذر» با وزن «فاعلن/ فعولن» قرار می‌گیرد.

در تصنیف «آخر ای ایرانی» بهار براساس نظام ملودیک تصنیف طول مصراع‌های هر

بندی را متفاوت با یکدیگر سروده است:

آخر ای 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

عـزت تـو جلالـت و شـجاعتت کـو جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کـو؟
کورش و دارای مهین خسرو و شاپور گزین غرش و آوای سواران جهـانگیر تـو کـو؟

(بهار، ۱۳۹۴: 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 کـار اسـت» (همـان: ۵۸۷)، «کبـوتر» (همـان:۵۹۰)، «ای ایـران» (همان: ۵۹۷)، «مرغ سحر» (همان: ۶۰۲)، «باد صبا بر گل گذرکن» (همان: ۶۰۷)، «ز فـروردین» (همان ۶۱۲).

نکته قابل تأمل در این موضوع این است کـه بهـار در برخـی تصـنیف‌هـا بـا اهـداف ملودیک و موسیقایی طول مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌سازد؛ به گونه‌ای که ارتباط دقیـق و تنگاتنگی با ملودی و آهنگ تصنیف دارد. مثلاً در جایی که آهنگ تصنیف بـه مرحلـه فرود می‌رسد، مصراع‌ها کوتاه‌تر از مصراع‌های قبل می‌شود کـه متناسـب بـا نقطـه فـرود ملودی و آهنگ تصنیف است. این ویژگی در تصنیف «مرغ سحر» مشهود است:

مـــرغ ســـحر نالـــه ســـر کـــن داغ مـــرا تـــازه‌تـــر کـــن
ز آه شـــرربار ایـــن قفـــس را بـــر شـــکن و زیـــر و زبـــر کـــن

بلبـــل پربســـته ز کـــنج قفـــس درآ　　نغمـــهٔ آزادی نـــوع بشـــر ســـرا
وز نفســی عرصـهٔ ایـن خـاک تـوده را　　پرشـــــــــــــرر کـــــــــــن

در این بند از تصنیف آهنگ و ملودی در مصراع «پر شرر کن» فرود مـی‌آیـد و شـاعر متناسب با فرود آهنگ مصراعی کوتاه‌تر از مصـراع‌هـای قبلـی انتخـاب مـی‌کنـد کـه در خوانش موسیقایی و اجرای عملی آن با فرود آهنگ تناسب و سازگاری داشـته باشـد. در ادامه تصنیف باز این نکته به چشم می‌خورد:

نوبهـــار اســـت گـــل بـــه بـــار اســـت　　ابـــر چشـــمم ژالـــه‌بـــار اســـت
این قفس چون دلم تنگ و تار است
شـــعله فکـــن در قفـــس ای آه آتشـــین　　دســـت طبیعـــت گـــل عمـــر مـــرا مچـــین
جانـب عاشـق نگـه ای تـازه گـل ازیـن　　بیشـــــتر کـــــن (بیشـــــتر کـــــن)

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۲)

مصراع «بیشتر کن» خاتمه‌دهنده و نقطهٔ فرود ملـودی اسـت؛ از ایـن رو شـاعر آن را کوتاه‌تر 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 گـذر کـن» (همـان: ۶۰۷) نیـز چنـین سـاختاری بـه چشـم می‌خورد:

بـــاد صـــبا بـــر گـــل گـــذر کـــن　　وز حـــال گـــل مـــا را خبـــر کـــن
ای نـــــازنین ای مـــــه‌جبـــــین　　بـــا مـــدعی کمتـــر نشـــین ...
آخـــر گذشـــت آب از ســـر مـــن　　ببـــین چشـــم‌تـــر مـــن

مصراع «ببین چشم‌تر من» آخرین مصرع بند اول تصنیف است که در واقع ملـودی و آهنگ بر آن فرود می‌آید و شاعر آن را کوتاه و متناسـب بـا ریـتم و فـرود آهنـگ آورده است. باز در بند دوم هم آخرین مصراع چنین وظیفه‌ای دارد:

گـــل چـــاک غـــم بـــر پیـــرهن زد　　از غیـــرت آتـــش در چمـــن زد
تـــا چنـــد نفـــاق، تـــا کـــی دغلـــی　　تـــا چنـــد غـــرض تـــا کـــی دو دلـــی

آخـــر بـــس اســـت ایـــن بـــدعملی بـــــس اســـــت ایـــــن منفعلـــــی
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۷)

وزن تصنیف

در ژانر تصنیف، مخاطب با گونه‌ای ادبی مواجه است که به واسطه تلفیـق و همراهـی آن با موسیقی، ویژگی‌ها و علائم مخصوص به خود را دارد. کلام تصنیف برای خوانـدن و اجرای موسیقی خلق شده است؛ از این رو قاعدتاً تحت سیطره ملودی و ریتم قـرار دارد. تصنیف از این حیث قابل قیاس با ترانه‌های عامیانه و حتی اشعار کودکانـه‌ای اسـت کـه ریتم و ضرباهنگ، عامل مهم در خوانش و حتی تعیین وزن آن دارد. توجه بـه تکیـه‌هـا، درنگ‌ها و از همه مهم‌تر ریتم خوانش این نـوع اشـعار و ترانـه‌هـا، در تعیـین وزن آنهـا، تعیین‌کننده است. اختیارات و ضرورت‌های شعری هم در این گونه اشـعار گسـترده‌تـر از معیارها و ضوابط سنتی است. از نمونه‌های این ضرورت‌های ویـژه در شـعر و ترانـه‌هـای عامیانه، امتداد مصوت‌ها است که بنا بر ضرورت تغییر می‌کند. مثلاً در شعر زیر:

گنجشـــــگک اشـــــی مشـــــی لـــــب بـــــوم مـــــا نشـــــین
بـــــارون میـــــاد تـــــر میشـــــی بـــــرف مـــــی‌آد گندلـــــه میشـــــی

وحیدیان کامیار وزن مصراع «بارون میاد تر میشی» را بـا توجـه بـه ریـتم و خـوانش مرسوم آن این گونه می‌نویسد:

– UU –/ – U–U – (مفاعلن- 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 (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۷۵-۷۷).

فعل «میشی» هم در خوانش سریع شعر «مِشی» تلفظ می‌گردد. در برخی از ترانه‌هـای محلی، در هنگام خوانش (خواندن ریتمیـک و آهنگـین شـعر) صـامت پایـانی هجاهـای کشیده حذف می‌شود؛ نکته‌ای که در عروض سنتی معمول و مرسوم نیست.

علـــی بـــا ذوالفقـــار قمبـــر جلـــودار کـــه ســـمبل لالـــه‌زار اومـــد خـــوش اومـــد

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

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

دیشـــب کـــه بـــارون اومـــد یـــارم لـــب بـــوم اومـــد

از نظر گوش معتاد به وزن شعر رسمی مبتنی بر عـروض سـنتی، ایـن گونـه تقطیـع می‌شود:

مستفعلن فعولن/ مستفعلن فعولن و حالا آن که در خـوانش ریتمیـک و عامیانـه آن، وزن شعر این چنین است:

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

تصنیف هم که عالی‌ترین نمونه تلفیق کلام و موسیقی است، از همین قاعـده پیـروی می‌کند؛ از این رو، توجه به خوانش ملودیک کلام، درنگ‌ها، مکث‌ها و تکیه‌هـا از عوامـل مهم و تأثیرگذار در تعیین و تشخیص وزن کلام (شعر) تصنیف است. ایـن موضـوع یـک اصل در اکثر تصنیف‌ها است و تصنیف‌های بهار هم از این قاعده مستثنی نیست. در ایـن قسمت برای تبیین دقیق‌تر و روشن‌تر این موضوع، به بررسی اوزان رایج در تصنیف‌هـای بهار و برجستگی‌ها و ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

اوزان عروضی و خلاقیت و نوجویی بهار

احاطه کم‌نظیر بهار بر حوزه ادبیات و آشنایی او با موسیقی و دقایق آن، موجب خلق تصنیف‌های زیبایی گردید که مصداق کامل تلفیق و سازگاری ملـودی و کـلام اسـت. در این میان توجه به روش تصنیف‌سازی مهم است.

نحوهٔ تلفیق کلام و موسیقی و به عبارت دیگر، شیوه تصنیف‌سازی بـه چنـد صـورت است. در روش نخست آهنگساز بر روی شعری از پیش سروده‌شده آهنگـی مـی‌گـذارد و کلام را همسو و همـراه بـا ریـتم و ملـودی تصـنیف مـی‌سـازد. در روش دوم، آهنگسـاز قطعه‌ای را به شاعر می‌دهد تا براساس ملودی از پیش ساخته شـده شـعری بسـراید. در این روش ملودی و آهنگ تا اندازه‌ای برای ترانه‌سرا محدودیت ایجاد می‌کند و تلفیق این دو از طرف شاعر، کاری دشوار و در عـین حـال حسـاس اسـت. در روش سـوم، شـاعر و

آهنگساز یک نفر است. این روش به اعتباری بهترین روش تصنیف‌سازی 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 به‌واقع 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 به‌راستی از عهده این مهم، به‌خوبی برمی‌آید. در این شیوهٔ تصنیف‌سرایی، حاکم بلامنازع ریتم و ملودی تصنیف است که کلام و به‌ویژه وزن آن را تحت سیطرهٔ 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 پایه‌های وزنی شعر جابه‌جا می‌شوند» (امین‌پور و حسن‌زاده، 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 برون‌رفت از وضع نامطلوب موسیقی امروز، بازبینی جدی همهٔ 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 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 تعیین‌کننده 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؛ مسئله‌ای که در بسیاری از تصنیف‌سازان کهن و امروزی مغفول است. آن چه در

تصنیف‌های بهار از این ارتباط دوسویهٔ کلام و ملودی مشهود است، تسلط ریتم و وزن آهنگ بر ریتم و وزن شعر است؛ موضوعی که از ویژگی‌های لاینفک تصنیف‌سرایی است.

ریتم و ملودی تصنیف بر پیکره و فرم بیرونی شعر تأثیر مستقیم دارد و در شکل‌گیری نظام بیرون شعر اعم از قافیه‌بندی، قالب‌بندی، طول مصراع‌ها و از همه مهم‌تر، وزن کلام اثر عینی و ملموسی می‌گذارد. در حوزهٔ وزن شعری ما با تصنیف‌هایی روبه‌رو هستیم که گاهی از چهارچوب عروض سنتی فراتر می‌رود و هنجارها را می‌شکند. اشعاری با مصراع‌های کوتاه و گاهی 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:

به‌کارگیری اوزان نادر و بی‌سابقه

توجه به ریتم و ملودی تصنیف یک اصل مهم و عامل تعیین‌کننده در وزن کلام است. در تصنیف‌های بهار با اشعاری روبه‌رو هستیم که کاملاً تحت نفوذ و تسلط ملودی تصنیف خلق شده است؛ از این رو برای دست‌یابی به اوزان تصنیف‌ها توجه به ریتم، ملودی، درنگ‌ها و مکث‌های آهنگ و از همه مهم‌تر «خوانش ملودیک» آن بسیار حائز اهمیت است. حاصل این پیوند و قرابت، خلق تصنیف‌هایی است که کلامشان دارای اوزانی عروضی با ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد 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 بی‌نظیر است و نشان از نبوغ فکری و ذهن خلاق و احاطهٔ وی بر شعر و موسیقی دارد. اهمیت این موضوع وقتی روشن می‌شود که بهار را با عارف، تصنیف‌سرای شهیر هم‌عصر او، مقایسه کنیم. عارف در ۳۱ تصنیف خود از ۵۲ وزن عروضی استفاده کرده است و این قیاس، تحرک، نشاط و پویایی تصنیف‌های بهار و تنوع ریتم را نمایان می‌سازد. در این ۲۶ تصنیف که آهنگ آنها در دسترس بود و معمولاً توسط خوانندگان بنام اجرا گردیده است، اوزان مختلف و گاهی بی‌سابقه به چشم می‌خورد. 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 ۱۱وزن عروضی مواجهیم.

در این جا به برخی از این اوزان نادر اشاره می‌کنیم: (فقط مصراع یا بیت نخست تصنیف ذکر می‌گردد).

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

فاعلن فعولن/ مفاعلن فعولن

_ باد خزان وزان شد　　چهرهٔ گل خزان شد

(همان: ۵۸۵)

مفتعلن فعولن　　مفتعلن فعولن

_ ای انور من تاج سر من　　یک دم ز وفا، بنشین بر من

(همان: ۵۹۰)

فع لن فَعِلن/ فع لن فَعِلن　　فع لن فَعِلن/ فع لن فَعِلن

_ ای کبوتر از آشیان کرانه کردی　　بی سبب چرا ترک آشیانه کردی

(همان: ۵۹۰)

فاعلن فَعَلَ / فاعلن / مفاعلاتن　　فاعلن فَعَلَ / فاعلن / مفاعلاتن

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

(همان: ۶۰۱)

فاعلن فَعَلَ / فاعلن فَعَلَ　　فعولن / مفاعلن / فعولن

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 سر کن　　داغ مرا تازه‌تر کن

(همان: ۶۰۲)

مفتعلن فاعلن فع　　مفتعلن فاعلن فع

_ آخر ای ایرانی　　تا به کی نادانی

(همان: ۶۰۶)

فـــــــــــاعلن مفعـــــــــــولن　　فـــــــــــاعلن مفعـــــــــــولن
_ نسـیم سـحر بـر چمـن گـذر کـن　　ز مـن بلبـل خسـته را خبـر کـن
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۸)

فعـــولن/ فعـــولن/ مفـــاعلن/ فـــع　　فعـــولن/ فعـــولن/ مفـــاعلن/ فـــع

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 فـروردین شـد شـکفته چمـن　　گـل نـو شـد زیـب دشـت و دمـن
(همان: ۶۱۲)

مفـــــاعیلن/ فـــــع/ مفـــــاعلتن　　مفـــــاعیلن/ فـــــع/ مفـــــاعلتن

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

مفـــاعلن/ فـــاعلن/ مفـــاعلن/ فعـــولن　　مفـــاعلن/ فـــاعلن/ مفـــاعلن/ فعـــولن

_ به اصفهان رو که تا بنگری بهشت ثانی
(همان: ۶۰۸)

مفاعلن فـع / فعـولن فَعَـلَ/ مفـاعلن فـع

_ بـه دل جـز غـم آن قمـر نـدارم　　خوشـم زانکـه غـم دگـر نـدارم
(همان: ۶۲۳)

مفاعیـــلُ مفـــاعلن فعـــولن　　مفاعیـــلُ مفـــاعلن فعـــول

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

ایقاع «جماعتی نقرات باشند که میان آن‌ها زمان‌های معینهٔ محدود واقع شود

مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت... پس گوییم نقره در اصطلاح اهل عمل آن است که تلفظ بر حرفی کنند یا مضرابی 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- وتد- فاصله» (مراغی، ۲۵۳۶: 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 تعیین‌کننده 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 تعیین‌کنندهٔ 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 کودکانه 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 تعیین‌کننده 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 می‌پردازیم:

- تصنیف «کبوتر»:

ای کبوتر از آشیان کرانه کردی
بی سبب چرا ترک آشیانه کردی (بهار، 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 فَعَلَ/ فاعلن/ مفاعلاتن

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

فاعلن/ مفاعلن/ مفاعلن/ فعولن

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

- تصنیف «ز فروردین»:

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

در خوانش ملودیک این گونه تقطیع می‌شود:

ز فروردین/ شد/ شکفته چمن گل نوشد/ زی/ بِ دشت و دمن

بـــر وزن: مفـــاعیلن/ فـــع/ مفـــاعلتن مفـــــاعیلن/ فـــــع/ مفـــــاعلتن

- عروس گل:

عـــــروس گـــــل از بـــــاد صـــــبا شـــــده در چمـــــن چهـــره گشـــا

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)

به شکل زیر تقطیع می‌گردد:

عـــــروس گـــــل از/ بادصـــــبا شـــــده در چمـــــن/ چهـــره گشـــا

بـــر وزن: فعـــولن فَعَـــلَ/ مفـــتعلن فعـــــولن فَعَـــــلَ/ مفـــــتعلن

در ادامهٔ تصنیف بهار اینگونه می‌سراید:

دیـــــده کســـــی هرگـــــز بـــود پیچـــه زدن خـــوی گـــل

خوانش ملودیک آن چنین است:

دیـــــده کســـــی/ هرگـــــز بـــود/ پیچـــه زدن/ خـــوی گـــل

در بیت بعد شاعر می‌گوید:

پـــــرده بـــــرافکن تـــــا شـــود پـــرده‌نشـــین روی گـــل

با این تقطیع:

پـــــرده بـــــرأف/ کَـــــن تـــــا شـــود/ پـــرده‌نشـــین/ روی گـــل

هر دو بیت بر وزن

مفـــــتعلن/ فـــــع لـــــن فَعَـــــلَ/ مفـــــتعلن/ فـــــاعلن

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 تعریف‌شدهٔ 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.

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 تصنیف‌سرایی است که بهار بـه جهـت شـمول اطلاعات ادبی و دقایق فنی و عروضی شعر و همچنین آشنایی کافی با موسـیقی ملحـون از عهدهٔ این مهم به نیکی برآمده است.

یکی از ویژگی‌های چشمگیر تصنیف‌های بهار، تغییـر وزن کـلام و شـعر بـه تبعیـت تغییر ریتم و ملودی تصنیف است. موضوعی که ریشه در سـاختار اصـلی تصـنیف یعنـی احاطهٔ ملودی و ریتم بر کلام و شعر دارد. نمونهٔ 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 خـدایا　　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، بـه ابیات زیر می‌رسد:

تـن ار کـرد فغـانی ز غـم سـود و زیـانی　　ز توست آن که دمیدی نه ز سرناسـت خـدایا
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کـف تـو　　که شـب و روز در آن نالـه و غوغاسـت خـدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

مولوی در بیت آخر (نی تن را...) از وزن «مفاعیـلُ مفاعیـلُ مفاعیـلُ فعـولن» بـر وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتـن» تغییـر وزن مـی‌دهـد و در ادامـهٔ غـزل بـه وزن اصـلی بازمی‌گردد (دلبری، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۲).

شهریار هم در مثنوی «روح پروانه» در یک جا بدون تغییر قالـب، وزن شـعر را تغییـر می‌دهد تا با حزن و اندوهی که لازمهٔ آن بخش از اثر است، همسو گردد:

خشـت مـن از قالـب حسـرت کنیـد　　و آنگهـش آیینـهٔ عبـرت کنیـد
دخترکـان خشـت مـرا بنگرنـد　　راز بخواننـدش و عبـرت برنـد

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

پروانــه بــه حــال تــو دل شــمع بســوزد تنهــا نــه دل شــمع دل جمــع بســوزد
(شهریار، بی‌تا: ۴۵۷)

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

نکته قابل تأمل این است که تغییر وزن در غزلیات شمس حاصل همراهـی کـلام بـا موسیقی و ساز است و به احتمال قریب به یقین، تغییر وزن نتیجهٔ تغییر ریـتم و آهنـگ ساز بوده است که باعث لغزیدن شاعر بر روی وزنی دیگر شده است که با خوانش سـریع هم زیاد به چشم نمی‌آید؛ درحالی‌که این موضوع در شعر شهریار نتیجهٔ همراهی کلام بـا مضمون آن است و به واقع شاعر به خاطر تغییر مضمون و درون مایهٔ کـلام، شـعر را بـه وزنی دیگر که متناسب با موضوع است، تغییر داده اسـت. بنـابراین غزلیـات شـمس بـه واسطهٔ قرابت و تقارن آن با موسیقی و ملودی، نمونهٔ بهتـری بـرای تغییـر وزن در کـلام تصنیف است که در تصنیف‌های گذشته و امروز زیاد به چشم می‌خورد. ملک‌الشعراء بهار به خوبی از این ویژگـی مـاهیتی تصـنیف بهـره بـرده اسـت و بـه واسـطهٔ آن بـر غنـای موسیقایی کلام خود افزوده و شور و نشاط مضاعفی در تصنیف ایجاد کـرده اسـت. روش بهار در این خصوص به این گونه است که کلام خود را با وزنی از بحـور عروضـی شـروع 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 بـی‌نـوا» بـه ۱۱ وزن می‌رسد:

مــرغ بــی نــوا کــن ز ســر بــه در
تــو دیگــر، هــوای آشــیان را
بــاش تــا دمــد بــاد مهرگــان
در آخــر، ســزای باغبــان را

بــه یــاد گــل ای بلبــل مــن
فغــان کــن تــو شــوری عیــان کــن
بیــا چــون مــن از ســوزش دل

تـــو ســـیلی بـــه دامـــن روان کـــن

مـــــاه مـــــن ز هجـــــر روی تـــــو
تا سحرگه از این دیـدگان خـون دل فشـانم
آخـــر از جفـــای آســـمان ای صـــنم
فـــراق روی تـــو شـــد بـــلای جـــانم

حـــــذر کـــــن از آه ســـــحرگاهی
بســـــــــــوزدت آه ســـــــــــحر
خشـــک و تـــر، خشـــک و تـــر
ســـر بـــه ســـر بـــر حـــذر

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۱)

در این تصنیف که بهار آن را در قالب چهارپاره (دو بیتی‌های متصل) بـا نظـام قافیـۀ متفاوت در هر بند سروده است، متناسب با ریتم، وزن کلام را تغییر داده است. توجه بـه 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:

مـــرغ بـــی نـــوا کـــن ز ســـر بـــه در تـــــو دیگـــــر هـــــوای آشـــــیان را

وزن اول: فاعلن فَعَلَ/ فاعلن فَعَلَ

وزن دوم: فعولن/ مفاعلن/ فعولن

وزن سوم: به یاد گل ای بلبل من: فعولن فَعَلَ/ 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/ فـاعلن/ فـاعلن/ 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 می‌شود و به اندازۀ یـک هجـای بلنـد امتداد می‌یابد.

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 می‌کند و آن را از یک‌نواختی و کسالت دور می‌سازد. آن چه 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 می‌دهد. تصنیف با این بیت شروع می‌شود:

باد صبا 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 ملایم‌تر می‌شود و یک ربع پرده پایین‌تر می‌آید و از این رو، زمینهٔ ورود به وزن دیگر فراهم می‌شود:

ای نازنین، ای مه جبین　　با مدعی کمتر نشین

مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن

در قطعه بعد (شد خون‌فشان چشم‌تر من...) باز وزن تغییر می‌کند. این نکته همراه با تغییر پردهٔ آهنگ است؛ به گونه‌ای که نیم‌پرده در اینجا آهنگ بالاتر می‌رود و همین تغییر پرده، منجر به تغییر وزن می‌شود:

شد خون‌فشان چشم‌تر من　　پرخون دل شد ساغر من

مستفعلن/ فع لن/ فَعِلِن　　مستفعلن/ فع لن/ فعِلن

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 با اوزان دیگر همان تصنیف آورده است. از آنجایی‌که ابیات پایانی بندهای تصنیف، نقطهٔ فرود آهنگ و ملودی است، شاعر با انتخاب وزنی مناسب و متفاوت با 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...
دلم گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پرخون
غم عشقت بر غمم افزون

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۲)

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

(همان: ۶۱۲)

چنانکه ملاحظه می‌شود، وزن بیت آخر با ابیات پیشین متفاوت 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 «مَجون» و «مَزون» (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 زمینهٔ فرود آن نقش تعیین‌کننده‌ای 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

درهم‌تنیدگی ملودی و قالب در تصنیف‌های بهار

سیطرهٔ 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 درهم‌تنیدگی 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» (بهار، ۱۳۹۴: 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

غـــرش و آوای ســـواران جهـــانگیر تـــو کـــو؟
نـــه بـــه دل از گفتـــه زردشـــت تـــو را هـــیچ خبـــر
نـــه ز محمـــد خبـــر و نـــی ز علـــی در تـــو اثـــر
اهـــرمن انـــدر دل تـــو جســـته مقـــر
پند بزرگـان صـدمهٔ دوران رفتـه ز یـادت بـه نظـر
رستم دستان، سام نریمان و آن جگر شیر تو کو؟

در نگاه نخست با یک قالب شعری ابتکـاری مـواجهیم. شـاعر کـلام خـود را بـا یـک مسمط مثلث شروع می‌کند که دارای دو بند اسـت و در ادامـه یـک بیـت حـد فاصـل و جداکنندهٔ مسمط مثلث نخست با مسمط بعـدی اسـت (بیـت: بـاری بـاری بـر خـود...). مسمط بعدی هم متناسب با نیاز ملودیک شاعر ساخته می‌شود؛ به گونه‌ای کـه بنـد دوم آن (نه به دل از گفتهٔ...) دارای پنج مصراع است، درحالی‌که بند قبلی چهار مصـراع دارد. بیت فاصل (جداکننده) دو مسمط (باری باری...) گذشـته از ایـن وظیفـه (جداکننـدهٔ دو مسمط) یک نقش ملودیک 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، زمینـهٔ تغییـر و ورود به وزن جدید را فراهم می‌سازد و به عنوان حلقهٔ رابط بین دو مسمط چه از نظـر قالب شعری و چه از نظر تغییر وزن، عمل می‌کند. شاعر با این مقدمـه وزن مسـمط دوم خود را متناسب و همسو با ریتم تصنیف، تغییر می‌دهد:

عـــزت تـــو جلالـــت و شـــجاعتت کـــو؟ جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کـو؟
بـر وزن: مفـتعلن مفـاعلن مفـاعلن فـع مفـــاعلن مفـــتعلن مفـــتعلن مفـــتعلن

بنابراین بهار با تغییر و تند شدن ریتم تصنیف وزن کلام را تغییر می‌دهد و همسو بـا آن مسمطی دیگر با نظام قافیه‌ای متفاوت (عزت تو جلالت...) شروع می‌شود. این مسـئله نمایانگر تعامل و گره‌خوردگی قالب و وزن کلام اسـت کـه هـر دو تحـت نفـوذ و تسـلط ملودی و ریتم تصنیف قرار دارند. در برخی تصنیف‌های دیگر تغییر پرده (گام) ملودی بـا تغییر قالب یا بندهای قالب همراه است. مثلاً در تصنیف «بادصبا» (بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۷) زمانی

که شاعر از قطعهٔ اول (بادصبا بر گل گذر کن) به قطعهٔ دوم (شد خون‌فشان...) می‌رسد، لحن و پردهٔ ملودی تغییر می‌کند و به اصطلاح ملودی نیم‌پرده بالاتر می‌رود که همین تغیر 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 خون‌فشان چشم‌تر من پر خون دل شد ساغر من
ای یار عزیز مطبوع تمیز در فصل بهار، با ما مستیز
آخر گذشت آب از سر من ببین چشم‌تر من

قالب تصنیف هم یک قالب ابتکاری است که با اندکی تسامح می‌توان آن را «ترکیب‌بند 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» (بهار، ۱۳۹۴: 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

تـــرک یـــار نـــالان و تـــرک خانـــه کـــردی

در این تصنیف بند اول (مثلث اول) با پرده‌ای در مایهٔ ابوعطا شروع می‌شود و در بنـد بعدی شعر، (وین مکان که با...) ملودی حدود نیم‌پرده بالاتر می‌رود و با این تغییـر گـام، بند بعدی شروع می‌شود و در بند پایان تصنیف (از فراقت من می‌کشم شـیون...) آهنـگ یک پرده بالاتر می‌رود که در عین اینکه همراه با تغییر بند دیگر شعر است، بـا مضـمون آن که فغان و شیون و فریاد است، همخوانی زیبایی برقرار می‌سازد.

ابتکار و خلاقیت بهار در قوالب شعری تصنیف

همانگونه که در بخش قبلی اشاره شد، قالـب‌هـای شـعری تصـنیف‌هـای بهـار اکثـر ابتکاری و بدیع است که در دایرهٔ نظام موسیقایی و ملودیک تصنیف‌ها احاطه گردیـده و تحت تأثیر آهنگ و موسیقی تصنیف خلق شده است. از این رو ساختار قالب‌هـای کـلام تصنیف‌ها، خارج از فرم‌های پذیرفته‌شـدهٔ سـنتی اسـت و معمـولاً متناسـب بـا ضـرورت ملودی و نیاز آن تغییر و تحول می‌یابد.

در اینجا به برخی از قوالب اشاره می‌شود:

مسمط- ترجیع‌بند

تصنیف «ای چرخ»:

دردا کـــه ندیـــدیم وصـــال رخ دلـــدار
هجـر آمـد و آورد غـم و محنـت بسـیار
خون گریه کـنم تـا بگشـایم گـره از کـار — دردا که مرا خون دل و دیـده قـرین شـد
چـــــه بـــــدرفتاری ای چـــــرخ — چـــه کـــج رفتـــاری ای چـــرخ
ســـــر کـــــین داری ای چـــــرخ — نـه دیـن داری نـه آیـین داری ای چـرخ
آن آهوی خوش خط و نکوخال که در دشت
گه راند سوی جوی و گهی تاخت بـه گلگشـت
امـروز چـرا طعمـهٔ شـیران عـرین شـد
چـــــه بـــــدرفتاری ای چـــــرخ — چـــه کـــج رفتـــاری ای چـــرخ

سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آیین داری ای چرخ
(بهار، ۱۳۹۴: ۵۷۸)

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

مسمط‌های ابداعی

اکثر تصنیف‌های بهار در قالب مسمط است با ویژگی‌های منحصر به فرد و تعریف خاص خود. از مجموع ۴۱ تصنیف ضبط‌شده در دیوان بهار (همان: ۵۷۷-۶۳۶) ۲۱ تصنیف در قالب‌هایی است که اساس و پایهٔ 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 سنبل
ز بیداد گل نعره زد بلبل
دل بلبل نازک است ای گل دل او را از جفا مشکن
بهار از گل سایبان دارد
دریغا کز پی خزان دارد
خوش آن کس کاو یاری جوان دارد بتی تازه با شراب کهن
دلم گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پرخون
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:

نگـــارا رحمـــی نمـــا بـــه چشـــم تـــرم
کـــه مـــن از زلفـــت بتـــا شکســـته‌تـــرم
اگـــــر بـــــودم جـــــان از غـــــم دوران
ز درد فـــــراق تـــــو جـــــان نبـــــرم

عزیـز دلـم، بـت چگلـم، آبـروی چمـن
بهار مـرا، خـزان منمـا، نـازنین گـل مـن

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 (دلم گشت...) شاعر مسمط مربعی را به کار می‌برد که رشتهٔ تسمیط آن یک بیت است نه یک مصراع:

شـــد از ســـتمت ز دســـت غمـــت غـــرق خـــون دل مـــن
مجنـــون دل مـــن، محـــزون دل مـــن، پـــر ز خـــون دل مـــن

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 مقفّی است؛ برخلاف بندهای دیگر که تمام مصراع‌ها مقفی هستند و در پایان بند هم مانند قطعه قبلی، رشتهٔ تسمیط در قالب یک بیت می‌آید:

عزیـز دلـم، بـت چگلـم، آبـروی چمـن بهار مـرا، خـزان منمـا، نـازنین گـل مـن

در برخی دیگر از تصنیف‌ها از قالب مسمط بدون رشتهٔ تسمیط استفاده شده است؛ نظیر تصنیف «ای کبوتر» (بهار، ۱۳۹۴: ۵۹۰) و «باد خزان» (همان: ۵۸۵). برای گریز از اطالهٔ 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»

(بهار، ۱۳۹۴: 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) و «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 منحصربه‌فرد به جامعه معرفی می‌گردد. ملک‌الشعراء بهار در این دورهٔ پرتلاطم و حساس سیاسی و اجتماعی با پشتوانه‌ای غنی از تجارب ادبی و علمی وارد عرصهٔ تصنیف‌سرایی می‌گردد. بهار با ذهن خلاق و احاطه کم‌نظیر 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 تعیین‌کننده در تشکیل ساختار تصنیف‌ها است؛ به گونه‌ای که فرم بیرونی کلام (شعر) تصنیف را با خود همراه و همسو 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 غلبهٔ 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 درهم‌تنیدگی «وزن» و «قالب» در نظام ساختاری تصنیف است. در چنین نظامی، طول مصراع‌ها و نظام قافیه هم متناسب با ضرورت ملودیک تصنیف ساخته می‌شود. از این رو با مصراع‌هایی با طول متفاوت و گاهی 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 گاه به بیراهه می‌کشاند. دستیابی به اوزان صحیح تصنیف‌ها در سایهٔ 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 تعیین‌کننده

در رسیدن به وزن درست است. از این رو ملودی و ریتم همچنان حاکم بلامنازع تصنیف است. در این نظام موسیقایی شکل‌گیری قالب اشعار و مرزبندی بین مصراع‌ها و ابیات، تحت نظارت و سیطره ملودی به وجود می‌آید.

پی نوشت

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 در اصل عنصر زمانی در موسیقی 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. در مقام قیاس چیزی شبیه به ارکان عروضی در شعر است. «گام» توالی نت‌های 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 ساده‌تر وقتی می‌گوییم ملودی یک پرده بالاتر می‌رود، یعنی فرکانس صوت ملودی یک درجه بالاتر می‌رود. برای اطلاعات بیشتر در این خصوص (ر.ک: روح‌الله خالقی (بی‌تا) نظری به موسیقی، ج۱، صص ۶۳-۷۵).

۲. این بند، از تصنیف معروف عارف قزوینی (از خون جوانان وطن لاله دمیده) تضمین شده است (ر.ک: عارف قزوینی، ۱۳۸۹: ۳۵۸).

منابع

احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، تهران، سروش.

امین‌پور، محمد امین و حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۳) «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی» شعر پژوهی، دانشگاه شیراز، س ۶، ش ۱، صص ۹۶-۱۱۸.

بهار، محمدتقی ملک‌الشعراء (۱۳۹۴) دیوان بهار، به کوشش چهرزاد بهار، ج ۲، چاپ دوم، تهران، توس.

تاریخ سیستان (۱۳۸۱) مؤلف(؟)، به تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران، معین.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۴) سرگذشت موسیقی ایران، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران، صفی‌علیشاه.

دلبری، حسن (۱۳۹۰) «درهم‌آیی قالب‌ها و تعاملات بیناگونه‌ای در شعر فارسی» پژوهش‌های ادبی، ش ۳۴ و ۳۵، صص ۱۰۹-۱۲۸.

دهلوی، حسین (۱۳۷۹) پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران، ماهور.

سراج، شهین (بی‌تا) «کاربرد مضامین عاشقانه سیاسی و اجتماعی در تصنیف‌های بهار»، به نقل از سایت http://www.bahar-site.fr/KarbordMazaminAsheqana_seraj.htm تاریخ دسترسی ۱۳۹۵/۰۳/۱۵.

شفیعی کدکنی (۱۳۹۰) با چراغ و آیینه، چاپ دوم، تهران، سخن.

شهریار، محمد حسین (بی‌تا) کلیات دیوان شهریار، تهران، چاپ افست اسلامیه.

عارف قزوینی، میرزاابوالقاسم (۱۳۸۹) کلیات دیوان عارف قزوینی، به کوشش مهدی نورمحمدی، تهران، سخن.

فاضل، سهراب (۱۳۷۹) تصنیف‌سرایی 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)، مجلهٔ ادب فارسی، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۲۱-۴۰.

گامین، گ‌گ (۲۵۳۷) عارف شاعر مردم، ترجمهٔ غلامحسین متین، تهران، آبان.

مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، تهران، سیمرغ.

مرادی، محمد، (۱۳۹۴) «معرفی وزن‌های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه‌های محلی فارس»، مجلهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ش ۷، صص ۸۳-۱۰۳.

مراغی، عبدالقادربن غیبی، (۲۵۳۶) مقاصد الالحان، به کوشش تقی بینش، تهران، بنگاه ترجمه و نشر.

معاصر؛ یحیی (۱۳۸۶) «بهار و ترانه‌سرایی» در یادی دوباره از بهار، به کوشش سعید بزرگ بیگدلی، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، صص ۱۲۵-۱۳۱.

مولوی، جلال الدین (۱۳۸۷) غزلیات شمس تبریزی، مقدمه و گزینش وتفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
وحیدیان کامیار، محمدتقی (۱۳۵۷) بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، تهران، آگاه.
---------- (۱۳۶۸) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، جستارهای ادبی، ش ۶۶، صص ۳۴۸-۳۲۳.

فهرست ۱۰ تصنیف معروف بهار

نام تصنیف	نام دستگاه	آهنگساز	خواننده	موضوع	ویژگی‌های برجسته ساختاری
آخر ای ایرانی	دشتی	جهانگیر مراد	جمال صفوی	ملی- میهنی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- فاقد برگردان- بیت فاصل (جداکننده) دو مسمط با کارایی ملودیک- وزن عروضی ـــایقاعی- تغییر وزن (۹وزن عروضی) درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط آزاد
ای کبوتر	ابوعطا	جهانگیر مراد	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- زبان عاطفی با شروع خطابی در آغاز کلام-وزن عروضی ـــ ایقاعی-تغییر وزن تصنیف (۷وزن عروضی)-درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط ابداعی (مثلث+ مربع، بدون رشته تسمیط)
مرغ بینوا	بیات ترک	ابراهیم منصوری	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- کوتاه بودن بندهای تصنیف- دارای تغزل در مقدمه است- برگردان ندارد- وزن عروضی_ ایقاعی- تغییر وزن (۱۱وزن 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 مصراع‌ها- کوتاه بودن مصراع‌های 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	محمدرضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- به کار بردن مصراع‌های 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	قمرالملوک وزیری	اجتماعی (رفع حجاب)	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- 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 مصراع‌ها- فاقد برگردان- دارای تغزلی زیبا در وصف خزان است- تغییر وزن (۹ وزن عروضی)- استفاده از تکرار و کلمات کمکی- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط ابداعی
ز فروردین	ماهور	جهانگیر مراد	قمرالملوک 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	محمدرضا شجریان	عاشقانه با رگه‌های سیاسی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- برگردان ندارد- تغییر وزن (۵ وزن عروضی)- وزن عروضی— ایقاعی- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: ترکیب بند ابداعی
شب وصل	ماهور	درویش خان	محمدرضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- وزن عروضی— ایقاعی- تغییر وزن به تبع تغییر ملودی- برگردان ندارد- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: چهار پاره