Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 14, No. 2, Autumn and Winter 2024-2025, 71-113
https://www.doi.org/10.30465/copl.2024.48324.4133

Formic and melodic deconstruction in Aref Qazvini's Tasnifs

Mostafa Jozi*

Abstract

"Tasnif", which was referred to as "Soroud" or "Trang" in different eras, finds its real manifestation and evolution in the constitutional era. Keeping the precedence of "Sheyda" (1222-1285 A.H.), Aref Qazvini (1312-1259 A.H.) plays an important role in the genius and prosperity of the Tasnif, as an important, effective and popular literary genre. This research seeks to investigate and analyze the structural violations of mystic Tasnif, especially in the field of form and melody, in comparison with single poetry, and to reveal its prominent features, which are the result of the seamless symmetry of words and melody.

Keywords: Aref Qazvini; Tasnif; rhythm; Structure; external form.

Introduction

In the boundless range of literature, Tasnif is one of the literary categories with a deep structure of the people, which is usually left abandoned and neglected due to the undisputed dominance of official and sometimes court literature. As it has generally been an oral process in its primary structure and organization and is considered popular literature by many researchers, it has been neglected and neglected.

One of the reasons for the obscurity of Tasnif and the lack of attention to it is the lack of recording and writing of popular compositions and songs, especially before the constitutional period. Scattered and limited examples of pre-constitutional songs and Tasnif can be found in Tazkires and historical books. The composition in today's sense

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, PO Box 19395-4697, Tehran, Iran, jozi@pnu.ac.ir

Date received: 28/02/2024, Date of acceptance: 28/08/2024

and with its musical form is a relatively new phenomenon that finds a new life since the beginning of the constitutional period. The leader of this movement is Arif Qazvini, a prominent poet and composer of Tasnif of the constitutional period, whose poems and Tasnifist played an important role in the course of the constitutional revolution and created excitement among the fighters and freedom seekers.

Materials and Methods

This research has been done by descriptive-analytical method. The working method has been such that by using library sources and articles related to the subject, the desired slips were prepared and after that by studying and examining the structure of Arif's Tasnifs and paying close attention to their melodic reading (combination of words and melody) using We used the method of content analysis to extract data and analyze the ballads. Our source for Arif's Tasnifs is the general edition of Saif Azad by Dr. Rezazadeh Shafaq. In referencing the Tasnifs in the text, first the number of the Tasnifs and then the page number are mentioned.

Discussion and Results

One of the best manifestations of the relationship between poetry and music is "Tasnif". The Tasnif , in the era of constitutionalism, as an effective literary genre, with a fundamental transformation in form and content in comparison with the weak and sometimes vulgar Tasnif of the previous periods, enters the field of life. Aref Qazvini, a poet, freedom fighter and undisputed composer of Tasnif of this age, is considered the origin and pioneer of this wonderful transformation. Aref saved the Tasnif from the common vulgarity of the previous eras and gave it dignity and closeness, and by changing the form and language of the Tasnif, he introduced it as a literary genre and at the same time popular. In this research, while introducing "Tasnif" as an effective literary genre in the era of constitutionalism, we investigate and analyze the linguistic and formal deviations of Aref Qazvini's Tasnifs; In this regard, "Rhythm" and "poetic form" and the interaction and intermingling of these two categories, as well as the structure and form of the works, as the main indicators of the formation of the external form, have been the basis of the research.

The findings of this research show that the Tasnif has a unique and different form and structure from the single poem, which is completely under the control of rhythm and melody. The result of this melodic rule is linguistic, musical and formal deviations from the norm, which in the form of special novelties and special prosody additions, the

dominance of the musical reading of the Tasnif over its written form, the semantic and formal connection of the form and rhythm, and the accompaniment of the words with the rhythm and melody are evident becomes.

Conclusion

The constitutional era is the period of flourishing and real emergence of "Tsanif" as an important and influential tool of social struggles and freedom. The true standard-bearer and true creator of this literary genre is Arif Qazvini, a freedom-loving and passionate poet of the constitutional period. Aref introduced "Tasnif" as a "literary genre" and exalted it. His creative mind, rich voice, and his focus on music have made him an incomparable "composer of Tasnif". The musical system governing the mystic's mind has had a direct impact on his speech and language, so that the external form and verbal structure of his compositions are completely under the control of this system. The musical "melody" and "rhythm" of his works have influenced and transformed the form of poetry, so that the rhythm of his poetry changes in line with the change of rhythm and music, and even his poetic form follows this evolution and It is a transformation. Here, the Tasnif is separated from the single poem due to its melodic and verbal composition. Aref starts a Tasnif with a rhythm and beat, and then changes the rhythm according to his melodic needs, and as a result, his poem finds a different prosaic rhythm along with the rhythm, and the stanzas of the poetic form By changing the rhyme system, it changes and rolls from one stanza to another stanza with a different rhyme and even a different number of verses. The undisputed rule of melody and rhythm has an important effect on the prosodic rhythms of the compositions, in such a way that it causes the creation of rare and unprecedented prosodic rhythms and special musical additions, which are the criteria for recognizing the rhythms in these compositions and the norm of evasions and musical and prosodic additions, paying attention to Rhythm and song and its performance is accompanied by music. During this musical structure, the length of the stanzas is shortened and lengthened according to the melodic necessity of the Tasnif, in such a way that it can be seen from one stanza to ten stanzas in his Tasnifs.

Bibliography

Arianpour, Yahya (1372) . *Az Saba ta Nima*, vol. 2, first edition ، Tehran: Zavvar [In Persian].

Ahmad Panahi Semnani, Mohammad (1376). *Taraneh va taranehsora'i dar Iran*, first edition, Tehran : Soroush [In Persian].

Akhavan sales, Mehdi (1376) *Bed'atha va badaye'i Nima youshij*, Tehran: Zemestan [In Persian].

Islami, Shahla، Mostafavi, Shams al-Molouk (1396). " Tahlili Goftemani Tasanifi Aref Ghazvini Dar [In Persian].

Dowrani Mashroutiyat Bar Asasi Ravesh Shenasiyi Foko " *Jame'eh Pajouhi Farhangi*، 8th year, vol. 4, pp. 33-61[In Persian].

Badi'i, Nadereh (1354),*Tarikhche'I Bar Adabiyati Ahangini Iran*، first edition،Tehran: Roshanfekr [In Persian].

Boyce, Mary ؛ George Farmer, Henry (1368), *Do Goftar Darbareyi Khonyagari Va Mousighiyi Iran*، translated by Behzad Bashi, first edition, Tehran: Agah [In Persian].

Bahar, Mohammad Taqi (Malek al-Sho'ar) (1382). "she'r Dar Iran " ، in *Bahar Va Adabe Farsi*, Edited [In Persian].

by Mohammad Golbon,Vol 1 , third edition, Tehran: *Elmi Va Farhangi*, pp. 74-125 [In Persian].

Jozi, Mostafa and others (1396) "Sabk Va Shegerdi Bahar Dar Tasnif Sora'i ",*Pajouheshi Zaban Va Adabiyati Farsi, vol. 45, pp.* 117-155 [In Persian].

Mir Ali ،Hasanzadeh, Abdullah and Mohammad Pour, Mohammad Amin (1393), " Barresiyi Taraneh Sora'i Dar Adabiyati Farsi *", She'r Pajouhi* , Shiraz University, No. 6, pp. 96-118 [In Persian].

Khaleghi, Rouhollah (1384) *Sargozashti Mousighiyi Iran*, Vol 1, 9th edition, Tehran: Safi Alishah[In Persian].

Dastgheyb, Abd al -Ali (1339), "Arif Qazvini*", Payam Novin*, third year, No.4, pp. 1-19, in Khonyagari Mihan, Edit by Homa Miwani, first edition, Sokhan, pp. 414-465 [In Persian].

Dastgerdi, Vahid (1308), "Soroud Va Taraneh", *Armaghan,* Vol. 102 and 103, pp. 85-87 [In Persian].

Delbari, Hassan (1390) " Darham'a'iye Ghalebha Va Ta'amolati Beynagoune'I Dar She'ri Farsis, " She*'r Pajouhi*، Vol. 34 and 35, pp. 109-128 [In Persian].

Dehkhoda, Ali Akbar (1377) Loghatnameh Dehkhoda, vol.2, Tehran, University of Tehran [In Persian].

Dehlavi, Hossein (1379) Peyvandi She'r Va Mousighiye Avazi, first edition، *Mo'asseseh Farhangi Va Honariyi Mahou* [In Persian].

Rezazadeh Shafaq, Sadegh (1923 AD) "Aref Va Zoghi Adabi Va Gheymat Va Ta'siri Ash'ari Uo", *Introduction to Diwan Aref Qazvini*, Edited by Rezazadeh Shafaq and Abd al-Rahman Seif Azad, 6th edition, Tehran :Amir Kabir, pp. 47-61 [In Persian].

Ramezani, Parvaneh and Others (1399) "Hoviyati Realism Va Mashroutiyati Iran Bar Payeyi Soroudehayi Farrokhi Yazdi Va Aref Qazvini", *Tafsir and Tahlili Motouni Zaban Va Adabiyati Farsi*, Period 12 , vol. 43, pp. (245-263) [In Persian].

Sepenta، Sasan (1369*). Cheshm'anazi Mousighiyi Iran*, first edition,Tehran: Mash'al [In Persian].

Sapenta-Sasan (1390) "Tamhidati ejra'I Tasnif-hay Aref Ghazvini", *Mahour*, vol. 51, pp. 113-119 [In Persian].

Samarqandi, Dowlatshah (?), *Tazkereh al-Sho'ara*, edited by Mohammad Abbasi, Tehran: Ketabforoushi Barani. [In Persian].

Shariati, Habib (1383) "Bahar Va Mousighi" in *Bahar, Panjah Sal Ba'd* (*Majmou'eh Maghalati Panjahomin Sali Dargozashti Bahar*) Edited by Ali Mir Ansari, Tehran:Mo'asseseh Nashri Tahghighati 'oloumi Ensani , pp. 198-218 [In Persian].

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1383). *Advari She'ri Farsi Az Mashroutiyat Ta Soghouti Saltanat*, second edition, Tehran: Sokhon [In Persian].

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1390). *Ba Cheragh Va A'ineh*, second edition, Tehran: Sokhon [In Persian].

Shamisa, Sirous (1373) *'Anva'I Adabi*, second edition, Tehran: Ferdowsi [In Persian].

Tabibzadeh, Omid؛ Mirtala'i, Ma'edeh (1394). "Vijegihayi Vazni Dar Taraneh Va Tasnifhayi Farsi", *Nameh Farhangistan*, No. 55, pp. 52-69 [In Persian].

Aref Qazvini, Mirza Abou Al-qasem (2536). *Koliyati Divani Aref Qazvini*, Edited by Rezazadeh Shafaq and Abdl Al-Rahman Seif Azad, 6th edition, Tehran: Amirkabir. [In Persian].

Aref Qazvini, Mirza Abou Al-qasem (1389). *Koliyati Divani Aref Qazvini*,Edited by Mehdi Nour Mohammadi, first edition, Tehran: Sokhan [In Persian].

Fazel, Sohrab (1379). *Tasnif Sora'I Dar Adabi Parsi*, Tehran: Sazmani Tabliqati Eslami [In Persian].

Fatemi, Sasan (1386) "Baznegariyi Mafahimi Bedaheh Navazi VA Ahang -Sazi Va Ahammiyayi An Dar Mousighi*", Mahor*,10th year. Vol. 37, pp. 239-249 [In Persian].

Forough, Mehdi (1363) *She'r Va Mousighi*, second edition, Tehran: Siyavash [In Persian].

Firouzian, Mehdi (1393) "Arif Va Vazn" in *Khonyagari Mihan*", edited by Homa Mivani, first edition, Tehran: Sokhan, pp. 133-169 [In Persian].

Gamin, GG (2537) *Arif, Sha'eri Mardom*, translated by Gholamhosein Matin, first edition: Aban [In Persian].

Mohammadi, Ali (1385) "Paydari Dar Tasnif", *Nameh Parsi*, 11th year, vol. 1, pp. 41-53 [In Persian].

Maraghi, Abd al-Qadir e-bn Gheybi (2536) *Maghased al-Alhan*, Edited by Taqi Binesh: Bongahi Tarjomeh Va Nashr. [In Persian].

Mashhoun, Hassan, (1373).*Tarikhi Mousighi Iran*, first edition, Tehran [In Persian].

Maghsoudi, Nour al-din (1355) "Ghalebi Mosallas Dar Sh'ri Farsi*", jostarhayi Adabi*, vol. 45, pp. 78-95 [In Persian].

Mirsadeghi, Meymanat (1376). *Vajenemayi Honari Sha'eri*, second edition: Mahnaz. [In Persian].

Mir Ali Naghi, Ali Reza (1374) "Wataniyeha (2)", *Goftogou*, vol. 9, pp. 90-99 [In Persian].

Nettel, Browno (1375) "Mosighi classic Iran", translated by Babak Ma'soumi, in *Ketabi Sali Sheyda*, edited by Mohammad Reza Lotfi, vol. 3, Tehran: Nashri Bidgol, pp. 172-174 [In Persian].

Navvab Safa, Isma'il (1381) "Tasnif،Taraneh Soroud*", Farhangi Isfahan*, Vol. 25 and 26, pp. 41-44[In Persian].

Vahidiyan Kamyar, Taghi (1368) "Owzani Igha'I Dar She'ri Farsi", *Jostar-hayi Adabi*, Vol. 66, pp. 323-348 [In Persian].

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

ساختارشکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی

مصطفی جوزی*

چکیده

«تصنیف»، که در دوره های مختلف با عناوین «ترانه » یا « ترنگ » از آن یاد می‌شده است، در عصر مشروطه تجلی و تکامل حقیقی می‌یابد. با حفظ تقدم «شیدا»، (۱۲۲۲–۱۲۸۵ ه.ش)، عارف قزوینی(۱۳۱۲–۱۲۵۹ ه.ش) نقش مهمی در نبوغ و شکوفایی تصنیف، به عنوان یک ژانر ادبی مهم، موثر و مردمی دارد. این پژوهش بر آن است تا با روش توصیفی – تحلیلی هنجارشکنی‌های ساختاری تصنیف‌های عارف را، به ویژه در حوزه فرم و ملودی، در قیاس با شعر مجرد بررسی و تحلیل کند و شاخصه‌های برجسته آن را که حاصل تقارن بلا فصل کلام و ملودی است، نمایان سازد. یافته‌های این جستار نشان می‌دهد که تصنیف با توجه به شاکله ترکیبی آن، یعنی باهم آیی ملودی، ریتم، میزان و کلام، دارای فرم و ساختار منحصر به فرد و متفاوت از شعر مجرد است که کاملا تحت سیطره ریتم و ملودی قرار دارد؛ حاصل این سیطره ملودیک، هنجار گریزی های زبانی، موسیقایی و فرمی است که در قالب نوجویی های ویژه و قاعده افزایی‌های خاص عروضی ،غلبه خوانش موسیقایی تصنیف بر صورت مکتوب آن، پیوند معنایی و صوری قالب و وزن و همراهی کلام با ریتم و ملودی نمایان می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: عارف قزوینی، تصنیف، ریتم، ساختار، فرم بیرونی.

۱. مقدمه

«جرجی زیدان» از جملهٔ «انشدالشعر»، که به معنی سرودن شعر در زبان عربی است، رابطهٔ شعر و موسیقی را تشریح می‌کند و معتقد است از زمانی که انسان موسیقی را شناخت آن را با کلام و تکلم توام ساخت (فاضل، ۱۳۷۹:۳۱).

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، صندوق پستی ۴۶۹۷–۱۹۳۹۵ تهران ،ایران، jozi@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۸

یکی از عالی‌ترین تجلی‌گاه‌های این پیوند و قرابت، "تصنیف" است. تصنیف، در عصر مشروطیت به عنوان یک ژانر ادبی موثر، با تحول بنیادین در فرم و محتوا در قیاس با تصنیف های ضعیف و بعضا مبتذل دوره های قبل ، پا به عرصه حیات می‌گذارد. عارف قزوینی، شاعر، آزادیخواه و تصنیف سرای بلا منازع این عصر، مبدا و پیش قراول این تحول شگرف به حساب می‌آید(جوزی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۱۸). عارف، تصنیف را از ابتذال رایج دوره های قبل نجات داد و به آن ارج و قرب بخشید و با تحول در فرم و زبان تصنیف، آن را به عنوان یک ژانر ادبی و در عین حال مردمی معرفی کرد. ما در این پژوهش ضمن معرفی «تصنیف» به عنوان یک ژانر ادبی مؤثر در عصر مشروطیت، به بررسی و تحلیل هنجار گریزی‌های زبانی و فرمی تصانیف عارف قزوینی می‌پردازیم؛ در این راستا «وزن» و «قالب شعری» و تعامل و درهم‌آیی این دو مقوله و همچنین ساختار و شاکله تصانیف را به عنوان شاخصه‌های اصلی تشکیل فرم بیرونی ، مبنای پژوهش قرار داده‌ایم.

۱.۱ بیان مسئله

در گستره بی کران ادبیات، تصنیف یکی ازمقوله‌های ادبی با ژرف ساخت مردمی است که معمولا به واسطه سیطره بلامنازع ادبیات رسمی و بعضا درباری، مهجور و مغفول مانده است. تصنیف از آنجائی که در ساختار و نهاد اولیهٔ خویش عموماً روند شفاهی داشته و از سوی بسیاری از پژوهشگران جزو ادبیات عامه محسوب می شده، مورد بی مهری و کم توجهی قرار گرفته و وقعی درخور به آن نهاده نشده است.

یکی از دلایل گمنامی تصنیف و کم توجهی به آن، عدم ثبت و کتابت تصنیف ها و ترانه‌های مردمی، به ویژه قبل از دورهٔ مشروطیت است . نمونه های پراکنده و محدودی از ترانه ها و تصنیف های قبل از مشروطه را می توان در تذکره ها و کتب تاریخی به شکل گذرا یافت. تصنیف به معنای امروزی و با شاکله موسیقایی آن، یک پدیدهٔ نسبتاً جدیدی است که ازآغاز دورهٔ مشروطیت، حیاتی دوباره می یابد.. سرسلسله جنبان این حرکت، عارف قزوینی ،شاعر و تصنیف ساز برجستهٔ دورهٔ مشروطه است که اشعار و تصنیف‌های وی نقش مهمی‌در جریان انقلاب مشروطه و ایجاد شور و حرارات در بین مبارزان و آزادی خواهان داشته است(همان: ۱۲۱). نکته مهم و تعیین کننده اینجاست که ما با یک نوع ادبی خاص و ویژه ای روبه رو هستیم که با همراهی و همگامی با ملودی و ریتم موسیقی معنا پیدا می‌کند. از این رو، ژانر تصنیف به واسطه شاکله کلامی- ملودیک خود با شعر مجرد متفاوت است. درسنجش این

مقولهٔ ادبی باید دقت کرد که ملاک های ارزیابی یک تصنیف موثر و ماندگار با ملاک های ارزیابی یک شعر ، دو مقوله مجزا و متفاوت است . به همین جهت تصنیف را باید با معیارهای خاص و منحصر به فرد خود سنجید و براساس آن معیارها ارزیابی کرد. این پژوهش به دنبال معرفی این معیارها و بیان ویژگی‌های ساختاری، فرمی و ملودیک آن در تصنیف های عارف قزوینی، تصنیف ساز برجسته دوره مشروطه است.خلق اوزان خاص و منحصر به فردی که آن را اوزان ایقاعی یا عروضی- ایقاعی می نامیم و گره خوردگی وزن و قالب تصنیف و ساختار شکنی های فرمی و ملودیک ، حاصل این تقارن و سیطره ملودی بر کلام است.

۲.۱ هدف پژوهش

هدف این پژوهش بررسی و تحلیل ساختاری تصنیف های عارف قزوینی و تبیین ساختار شکنی های وی در حوزه فرم و ملودی و نبوغ او در خلق تصنیف های بدیع است.این ساختار شکنی ها در عرصه وزن و هنجار گریزی های غیر عروضی، اوزان خاص ایقاعی، تلفیق و همبستگی ملودیک قالب و وزن بروز می کند که تماما نتیجه سیطره ملودی بر کلام است. تصنیف به خاطر شاکله خاص خود و پیوند بلافصل کلام و ملودی دارای ویژگی های منحصر به فردی است که این ویژگی ها در شعر مجرد به چشم نمی‌خورد.

۳.۱ اهمیت و محدوده پژوهش

محدوده تاریخی این پژوهش دوره مشروطه است و با تمرکز بر تصنیف های عارف قزوینی شکل گرفته است. تصنیف به واسطه جایگاه و پایگاه مردمی خود و افتراق خواسته یا ناخواسته آن از شعر های رسمی و ادبی، در طول تاریخ همواره مورد بی مهری و کم توجهی قرار گرفته است، در حالی که، تحقیق و تتبع در سیر تاریخی تصنیف سرایی حاکی از آن است که تصنیف سرایی از عهده هر شاعری بر نمی آمده و لازمه این مهم تسلط بر ادبیات و موسیقی به شکل توامان بوده است. لذا بررسی و تحلیل تصنیف و تبیین ویژگی های ساختاری و محتوایی آن می تواند در تثبیت جایگاه فراموش شده این ژانر ادبی و مردمی موثر باشد.

۴.۱ پیشینهٔ پژوهش

درخصوص پیشینهٔ پژوهش باید اذعان کرد که تحقیق جامع و دقیقی دربارهٔ فرم و ساختار تصانیف عارف به شکل خاص انجام نشده است و بیشتر تحقیقات حول محور تصنیف‌سرایی

و تاریخچهٔ آن و ویژگی‌های کلی تصنیف‌های عارف قزوینی است. با وجود این، در خصوص تصنیف سرایی و عارف قزوینی می‌توان به آثار و تحقیقات زیر اشاره کرد:

۱. احمد پناهی سمنانی، محمد(۱۳۷۶)*ترانه‌های ملی ایران*،تهران ،سروش .این اثـر از حیـث تاریخچه ترانه و تصنیف سرایی و تقسیم بندی انواع ترانه ها بر اساس شکل و محتـوا ، کتاب مفیدی است.

۲. محمدی،علی (۱۳۸۵) «پایداری در تصنیف های عارف» ، *نامه پارسی*؛ ش۱، صـص۴۱–۵۲ .در این مقاله مولف به ویژگی های اشعار پایداری دوره مشروطه و شاعران برجسـته این دوره نظیر ابوالقاسم لاهوتی،ایرج میرزا،ملک الشعرای بهار اشاره می‌کنـد و در ادامـه ضمن تبیین ویژگی‌های تصانیف عارف ، به بررسی و تحلیل مضامین پایداری و بن مایه های استعمار ستیزی در تصنیف های عارف قزوینی می پردازد.

۳. فاضل ، سهراب (۱۳۷۹) *تصـنیف سـرایی در ادب پارسـی* ، تهـران ، سـازمان تبلیغـات اسلامی. مولف در این کتاب ضمن اشاره به پیشینه تصنیف ، به تاریخچه تصنیف سرایی در دوره‌های مختلف همراه با ذکر نمونه هایی از هر دوره پرداخته است.

۴. سپنتا،ساسان(۱۳۹۴) «تمهیدات اجرایـی تصـنیف هـای عـارف قزوینـی»، در *مجموعـه خدمات علمی و فرهنگی دکتر ساسان سپنتا* ، صص ۹۱–۱۱۸.در این مقاله مولف ضمن اشاره به مهارت و توانایی های عارف در تصنیف سرایی به شیوه و شگردهای عارف در خلق تصنیف و روش هایی اجرایی آن پرداخته است.

۵. طبیب زاده،امید؛ میرطلائی،مائده(۱۳۹۴)«ویژگی‌های وزنـی در ترانـه‌هـا و تصـنیف‌هـای فارسی»، *نامه فرهنگستان*.صص ۵۲–۶۹. این مقاله به بررسی موضوع وزن در تصنیف که از موضـوعات چالشـی و بحـث برانگیـز در تحلیـل تصـنیف اسـت ، پرداختـه اسـت. نویسندگان مقاله ضمن اشاره بـه تعریـف تصـنیف و انـواع مختلـف آن ، وزن ترانـه و تصنیف را با ذکر نمونه های مختلف آن تحلیل کرده‌اند .ترانه ای ادبی عروضی، ترانه ای تکیه ای –هجایی و ترانه های محض موزون، تقسیم بندی وزنی تصنیف و ترانه از نظـر پژوهندگان این مقاله است. در این پژوهش وزن تصـنیف بیشـتر از بعـد زبـان شناسـی بررسی شده است و نکته دقیق و مهم این نگاه توجه به خوانش تصنیف و همراهی کلام و ملودی است که در تعیین وزن تصنیف بسیار مهم و تعین کننده است؛ هرچند برخـی نظرات نویسندگان از نظر راقم این سطور قابل نقد است.در این مقاله پاره ای از تصنیف

ها بدون وزن فرض شده یا وزن مشخصی برای آن بیان نشده است که از نظر ما درست نیست؛ چرا که تصنیف بدون وزن نمی توانیم داشته باشیم. شاید بتوان در نوع وزن(عروضی ، هجایی یا تکیه ای بودن آن) اختلاف داشت ولی تصنیف یا ترانه بدون وزن معنا ندارد.

۶. اسلامی،شهلا؛ مصطفوی، شمس الملوک(۱۳۹۶)«تحلیل گفتمان تصانیف عارف قزوینی در دوران مشروطیت بر اساس روش شناسی فوکو»، *جامعه پژوهی فرهنگی*، ش ۴، صص۶۱-۳۳ . در این پژوهش ، مولفان مقاله به دنبال پاسخ دادن به این پرسش هستند که تحولات دوره مشروطه چه صورت بندی در گفتمان تصانیف عارف قزوینی پدید آورده است؟ در ادامه ضمن تبیین روش شناسی فوکو و تفهیم مفاهیم کلیدی آرای او نظیر گفتمان ، قدرت، اپیستمه (شناخت کلی/صورت بندی) و تاریخ، به این نتیجه می‌رسند که تصانیف عارف، مقوم گفتمان ناسیونالیسم، لیبرالیسم، پارلمانیسم و دموکراتیسم است.

۷. جوزی و دیگران(۱۳۹۶)«سبک و شگرد بهار در تصنیف سرایی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۵، صص ۱۵۵-۱۱۷

در این پژوهش مولفان به تحلیل و بررسی ژانر تصنیف و ابعاد ساختاری آن در تصنیف‌های ملک الشعرای بهار پرداختند و شگرد و روش بهار در تصنیف سرایی و مهارت وی را در خلق مضامین بدیع و قدرت کم نظیر وی در تصاویرسازی های شاعرانه، تبیین و تشریح کرده اند. برآیند این پژوهش نشان می‌دهد بهار، با کوله باری از اندوخته های علمی و ادبی پا به عرصه تصنیف سرایی می‌گذارد و در عین اینکه ساختار تصانیف وی تا حدودی به تصنیف سازان همعصر او، نظیر عارف قزوینی، شبیه است، در حوزه خلق مضامین نو و ادبیّت تصنیف، نوآوری هایی دارد که در خور توجه است.

۸. رمضانی،پروانه و دیگران(۱۳۹۹) «هویت رئالیسم و مشروطیت ایران بر پایه سروده های فرخی یزدی و عارف قزوینی» ، *نشریه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۳، صص۲۶۳-۲۴۵.

در این مقاله نویسندگان به مقایسه سروده‌های عارف قزوینی و فرخی یزدی بر مبنای میزان توجه دو شاعر به مولفه های هویت رئالیسم انقلابی پرداختند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد عارف قزوینی و فرخی یزدی دو شاعر انقلابی عصر مشروطه

هستند که با بهره گیری از جلوه‌های متنوع ادبیات ملی و پایداری ، نقش مهمی در ترغیب مخاطبان در مبارزات مردمی داشتند.

۵.۱ روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی -تحلیلی انجام گرفته است. روش کار به این‌گونه بوده است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مقالات مرتبط با موضوع، فیش های مورد نظر تهیه گردید و پس از آن با مطالعه و بررسی ساختار تصانیف عارف و توجه دقیق به خوانش ملودیک آنها (همراهی کلام و ملودی) با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوا به استخراج داده‌ها و تحلیل تصنیف‌ها پرداختیم.

منبع ما در تصانیف عارف، کلیات چاپ سیف آزاد به اهتمام دکتر رضازادهٔ شفق است. در ارجاع تصنیف‌های داخل متن، ابتدا شمارهٔ تصنیف و سپس شمارهٔ صفحه ذکر گردیده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۱.۲ «تصنیف» چیست؟

دهخدا در معنای کلمهٔ «تصنیف» چنین آورده است: «صنف‌صنف کردن و نوع‌نوع گردانیدن و جدا ساختن بعضی را از بعضی و در اصطلاح موسیقی ترکیب و ترتیب نواهای موسیقی. در تداول امروزین قول و حراره.» (دهخدا، ذیل واژهٔ «تصنیف»).

انتخاب کلمهٔ تصنیف و وجه تسمیهٔ آن

> شاید به این سبب است که چون کلمهٔ تألیف (در تألیف نغم) و نسبت تألیفی از دیرباز در فن موسیقی مصطلح و شایع بوده است، لفظ تصنیف را هم به قیاس تألیف وضع کرده‌اند و ترجمهٔ این لفظ به آهنگ‌سازی و شعر آهنگی بسیار مناسب است (مشحون،۳۱۲:۱۳۷۳).

به هر روی از نظر لغوی تصنیف به معنای به صنوف مختلف درآوردن آهنگ و توسعاً آهنگ‌سازی است (نواب صفا،۲۳:۱۳۸۱).

اما آنچه امروزه از کلمهٔ تصنیف، اراده می‌شود با معنای قدیمی آن متفاوت است و بهتر است بگوئیم تصنیف دو معنای عام و خاص دارد. در معنای عام پیوستگی و قرابت شعر و موسیقی را می‌توان نوعی تصنیف دانست و به واقع جملگی شعر فارسی اصلاً در قالب تصنیف بوده و بعدها بر اثر گسترش جامعه و تحول کارکرد شعر و جدائی شعر و موسیقی از یکدیگر،

به شکل قوالب دیگر درآمده است (منیب‌الرحمن،۱۱۹:۱۳۸۶). براساس همین دیدگاه است کـه مرحوم بهار در باب تصنیف می‌گوید:«به دلایلی که در دست داریم، در ایران فرق زیـادی بـین شعر و تصنیف نبوده و هر شعری را خاصه در مزاحفات بحر هزج و رجز به جای تصنیف بـه کار برده‌اند» (بهار،۳۳:۱۳۸۲). بهار، تصنیف را نوعی از اشعار هجایی که قبل از اسلام در ایـران رواج داشت، می‌داند و دربارهٔ شکل و تعلق اجتماعی آن می‌نویسد:

> ظن غالب آن است که سرود یا سرود چکامه، شبیه قصیده بوده و چامه شبیه غـزل بـوده و ترانه (ترنگ- رنگ) شباهت به تصنیف داشته است و گفتن و نواختن آن عام و شـنیدن آن خاص طبقات دوم و سوم بوده است (همان:۳۴).

با استناد مطالب فوق، شعر قدیم ایران و نمونهٔ بارز آن خسروانی‌های باربد که مصداق کامل پیوستگی شعر و موسیقی است، در قالب تصنیف در معنای عام آن است.

اما تصنیف به معنای خاص و امروزی آن یک پدیدهٔ نسبتاً جدیدی است که به شکل جدی و تأثیرگذار از دورهٔ مشروطیت نمود می‌یابد و به عنوان یک ژانر ادبی متحول شده، پا به عرصهٔ حیات می‌گذارد. البته قدمت و پیشینه تصنیف در معنـای امـروزی آن بـه قـرن هفـتم بـه بعـد می‌رسد.

> قدر مسلم این است که این اصطلاح از سدهٔ دهم هجری یعنی از دورهٔ صفویه به بعد شایع و متداول بوده است. پیش از آن در سده‌های هشتم و نهم، در نوشته‌های عبدالقادر مراغی و پیش از آن در آثار صفی‌الدین‌ارموی، موسیقی‌دان بزرگ قرن هفتم، کلمهٔ تصنیف بـه تعبیـر تصنیف قول و غزل و نظایر آن به معنای ساختن نغمه و آهنگ به کار رفته است (مشحون، ۳۰۹:۱۳۷۳).

برخی دیگر از پژوهشگران معتقدند عبدالقادر مراغی (متوفی، ۸۳۸ هـق) اولین بار اصطلاح «تصنیف» را در آثار خود به کار برده است(ر.ک. حسن‌زاده میرعلی و امین‌پور، ۹۷:۱۳۹۳).

مراغی موسیقی‌دان برجستهٔ قرن نهم تبحر و تسلط ویـژه‌ای در موسـیقی بـه ویـژه سـاختن تصانیف داشته و در اثر گرانقدر خود «مقاصدالحان» انواع تصانیف را با ذکر نمونه‌های شعری و ادوار ایقاعی آن به تفصیل توضیح داده است(ر.ک. مراغی؛ ۱۰۵:۲۵۳۶).

دولتشاه سمرقندی در تذکرهٔ خود در ذکر احوال رودکی به کلمهٔ تصنیف در کنار قول اشاره می‌کند: «... اما می شاید که چون استاد را در اوتار موسیقی وقوف تمـام بـوده اسـت، قـولی و تصنیفی ساخته باشد و به آهنگ اغانی و ساز این شعر را عرض کرده...» (سمرقندی، (؟):۳۸).

آریان پور پدیدآمدن اصطلاح «تصنیف» را از سدهٔ هشتم و نهم و رواج آن را از سدهٔ دهم می‌داند. وی معتقد است تصنیف در واقع صورت تکامل یافته همان اصطلاح قول و غزل بعد از اسلام است و در اصطلاح شعرا و موسیقیدانان نوعی شعر ملحون است که دارای اوزان خاص عروضی و ایقاعی است (آریان‌پور،۱۳۷۲،ج۲:۱۵۱).

بنابراین اصطلاح تصنیف از قرن هفتم به بعد رواج می‌یابد و در قرن دهم و دورهٔ صفویه و به ویژه قاجاریه شیوعی عام و فراگیر می‌یابد.

تصنیف در معنای خاص خود به شعری ملحون اطلاق می‌شود که با آهنگ و موسیقی ضربی همراه باشد. در این تعریف، تصنیف بر قطعه‌ای موسیقائی اطلاق می‌شود که هم آهنگ داشته باشد و هم کلام. در معنای دقیق‌تر یک تصنیف مرکب است از «آهنگ» (ملودی)، «ضرباهنگ»، (ریتم) «میزان» و «کلام». هر قطعهٔ موسیقی که یکی از این چهار عنصر را نداشته باشد، اطلاق تصنیف بر آن صحیح نیست. بنابراین یک قطعهٔ آوازی از خواننده در گوشه‌ای از دستگاه‌های موسیقی که دارای آهنگ و کلام است، از مقولهٔ تصنیف (در معنای امروزی) به حساب نمی‌آید، زیرا فاقد «ریتم» و «میزان» است (طبیب‌زاده و میرطلائی، ۵۳:۱۳۹۳).

چنین قطعه‌ای «آواز» نام دارد که بخشی از قطعات دستگاه موسیقی و ردیفی امروزی است. در موسیقی ردیفی امروز فرم کامل یک اجرای موسیقی کلاسیک ایرانی عبارتند از: پیش درآمد- چهار مضراب- آواز- تصنیف و رنگ (نِتِل، ۱۷۲:۱۳۷۵).

البته این ترتیب، فرم مرسوم و رایج امروزی است که ممکن است برخی قطعات و بخش ها بنابر ذوق آهنگساز یا خواننده در دستگاه جابه‌جا شوند. تصنیف می‌تواند اساساً شروع کنندهٔ اجرا باشد و بلافاصله بعد از درآمد آغازین (معادل پیش‌درآمد) بیاید، یا در بین گوشه‌ها و شعبه‌های مختلف قرار گیرد و یا نهایتاً خاتمه دهنده اجرا باشد.

> این در حالی است که مطابق با قدیمی‌ترین ضبط‌های به جا مانده از موسیقی ایران در اوایل قرن بیستم، وقتی که ضبط شامل اجرای یک سوییت سنتی است و نه قطعات مستقل پراکنده، تصنیف معمولاً فقط در انتها شنیده می‌شود (سپنتا،۱۱۵:۱۳۹۰).

در ملل و زبان‌های دیگر نیز قطعات موسیقی شبیه تصنیف‌ها وجود دارد که با عناوینی مختلف از آن یاد می‌شود. چنانکه در موسیقی اروپایی «بالاد» و در زبان آلمانی «لید» (Lied) فرمی شبیه تصنیف دارند.[۱]

۲.۲ روش ساخت «تصنیف»

تصنیف به جهت کلام و نغمه و نحوهٔ تلفیق این دو و روش ساخت به چهار دسته تقسیم می‌شود:

۱. در روش نخست آهنگساز بر یک قطعهٔ شعر از پیش سروده، مثلاً شعری از حافظ، سعدی و... آهنگی می‌گذارد و ماحصل آن توسط خواننده به اجرا درمی‌آید.

۲. در روش دوم آهنگساز، نغمه‌ای و آهنگی را در اختیار شاعری قرار می‌دهد و سپس شاعر متناسب با نغمات و لحن آهنگ، شعری می‌سراید. در حال حاضر این روش در تصنیف‌سازی شایع‌تر است.

۳. در روش سوم آهنگ و شعر در آنِ واحد با هم ساخته می‌شود و در حقیقت سازندهٔ آهنگ و سرایندهٔ شعر یک نفر است. این روش کمتر به کار می‌رود، زیرا کسانی که هم به موسیقی و روش نغمه‌پردازی و هم ادبیات و شعر احاطه داشته باشند، نادرند. از سوی دیگر بهترین روش تصنیف‌سازی است؛ چرا که در آن شاعر و آهنگساز یک نفر است که با ذوق خود و احاطه کامل بر ادبیات و موسیقی، به خلق زیباترین و هماهنگ‌ترین اثر (در صورت توان کامل) می‌پردازد. «شیدا» و «عارف قزوینی» از نمایندگان تمام عیار این شیوه هستند.

۴. روش چهارم از تلفیق و ترکیب شیوهٔ اول و دوم به دست می‌آید و مستلزم همکاری تنگاتنگ شاعر و نغمه‌پرداز است. بدین ترتیب که ابتدا آهنگساز نغمه‌ای را در نظر می‌گیرد و در فکر خود طرح‌ریزی می‌کند و سپس بخش‌هایی از ملودی آوازی آن را با ریتم لازم، در اختیار شاعر قرار می‌دهد. پس از سرودن بخشی از شعر، که متناسب با آن ملودی است، بار دیگر آهنگساز با دقت بیشتری آن را به آهنگ درمی‌آورد [۲] (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۹-۲۱).

۳.۲ شکوفائی ژانر تصنیف در عصر مشروطیت و ظهور عارف قزوینی

تغییرات سیاسی و اجتماعی در دوره مشروطیت ، سرآغاز تحولات و دگرگونیهای کشور در عرصه های مختلف به ویژه ادبی بود. یقینا مطبوعات در رواج و گسترش این تحولات نقش بی بدیلی داشته‌اند.اغراض سیاسی و هیجانات وطنی و انقلابی به شکل بارزی در آثار ادبی این دوره نمود یافت و به عنوان موتیف اصلی شعر انقلابی به منصه ظهور رسید.

> شعر مشروطیت وسیله و ابزاری است کـاملاً اجتمـاعی و حـوزهٔ مخاطبـانش از محـدودهٔ دربارها گسترش یافته و به میان تودهٔ مردم آمده است؛ عـواطفی کـه در شـعر مشـروطیت وجود دارد، عواطفی است که عمدتا مبتلابه زمان است؛ از همین رو، از یک من اجتمـاعی نشات می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۰۵:۱۳۸۳؛ به نقل از جوزی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۲۱).

مضامین رایج در اشعار مشروطیت، حول محور مبارزه با اسـتبداد و ظلـم و سـتم ،دفـاع از آزادی و وطن دور می زند.این موضوعات و مضامین نو، عمدتا با کمک ابـزار هـای تجسـمی رایج در شعرسنتی بیان می‌شدند. در جامعه متحول شده مشروطیت، این ابزارها کـآرایی وتـاثیر گذاری خود را تا اندازه ای از دست داده بودند؛ لـذا شـاعران بـه خـوبی دریافتنـد بـرای بیـان مضامین نو و تبیین آرمان های جدید، ابزاری موثرتر از شعر سنتی لازم است؛ اشـعاری کـه بـه واسطه خاستگاه مردمی خود، قابلیت اجرا در معابر و محافل عمومی را داشـته باشـد.به همـین دلیل شاعران در جستجوی این ابزار جدید شعری، به ادبیات شفاهی و روایـی روی آوردنـد و خاستگاه بیان آرزوها و آمال خویش را در ژانر تصنیف یافتند(گامین،۲۵۳۷: ۳۴-۳۲؛ به نقـل از همان: ۱۲۱).در این میان شاعری شوریده و مالامال از هیجان و احساسات وطنی و انقلابی، پـا به عرصهٔ ظهور می‌گذارد و آن کسی نیست جز دلسوخته وطن، عارف قزوینی.

۴.۲ عارف پایه‌گذار راستین ژانر تصنیف ادبی

زندگی پر تلاطم عارف با آغـاز انقـلاب مشـروطه، در مسـیر تحـولی قـاطع قـرار گرفـت. در اینجاست که او به مثابه یک شاعر ملی، یک میهن‌پرسـت، یـک مبـارز راه سـعادت و اسـتقلال وطن، برای رهائی خلق از جور و ستم حاکمان و بیگانگان، به مبارزه و مجاهدت برمی‌خیزد.

نقش مترقیانهٔ عارف قزوینی در تکامل شعر دموکراتیک معاصر فارسی، جای تردید ندارد و به طور مؤثری به تحکیم و تثبیت اصول هنری جدید، کمـک مـی‌کنـد. او بـا آثـار و بـه ویـژه «تصانیف» خویش نشان می‌دهد که ادبیات شفاهی ملی، برای تجدید حیـاتِ انـواع شـیوه‌هـای هنری و زبان شعر، چه منبع لایزالی است.

عارف خصوصیات فلکوریکی این هنر را با سنن نظم مکتوب، در هم آمیخت و در این راه خود را شهره ساخت (همان: ۱۲). «در تمام دورهٔ انقلاب مشـروطه، هـیچ قلـم و هـیچ نطقـی نتوانست دل مردم ایران را مانند سخن عارف و تصانیف وی، به لرزه درآورد» (رضازادهٔ شـفق، ۱۹۲۳(م): ۶۰).

عارف سهم بسزایی در تحول تصنیف در دورهٔ مشروطه دارد. تصانیف گذشته عموما با مضامین عاشقانه و بعضاً مبتذلانه و اشعار سخیف و آهنگ های ناموزون و سست، در کوچه و بازار بین مردم دهان به دهان می‌گشت.عارف با ذوق سرشار و قریحه کم نظیر خود، به تصنیف صورت عالمانه و ادیبانه بخشید و اگر سهم علی‌اکبر شیدا را به عنوان مبدع تصنیف سرایی و تحول در مضامین و اشعار آن، محفوظ بدانیم، عارف در این زمینه حق بزرگی به گردن جامعه ادبیات و موسیقی دارد.

> عارف، تصنیف را تا حد شعر اعتلا و تعالی داده است و یک مقایسه میان تصنیف‌های او و تصنیف‌های رایج در زبان فارسی قبل از او، این حقیقت را روشن می‌کند که عارف سهم بزرگی در شکل دادن به ادبیات ملی عصر خویش و به ویژه در نوع تصنیف ها دارد (شفیعی کدکنی، ۳۹۴:۱۳۹۰).

عارف تصنیف را به عنوان یک ژانر ادبی معرفی کرد.«وی مقام تصنیف را به جائی رسانید که از آن پس سرود و تصنیف نیز جزو انواع ادبی محسوب گشت» (دستغیب، ۱۹:۱۳۲۹).

عارف در دیوان خود به ارزش کار تصنیف سازی خویش و وضعیت مبتذل تصانیف قبل از خود، چنین اشاره می‌کند:

> ... معاصرین دورهٔ انقلاب نیز هیچ وقت از خاطر دور نخواهند داشت که وقتی که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای وطنی کردم، مردم خیال می‌کردند که باید تصنیف برای ببری خان، گربه شاه شهید... یا تصنیفی از زبان گناهکاری و... ساخته شود... (۳۳۱:۲۵۳۶).

نگاهی گذرا به تصنیف های دوره قاجار و مقایسه آن با تصنیف های عارف، ارزش و جایگاه واقعی تصانیف وی را نمایان می‌سازد. دوره قاجاریه و به ویژه بعد از عهد ناصری را باید دوران رونق تصنیف به حساب آورد؛ اما نکته قابل تامل این است که این رونق بیشتر در محدوده کمیت است نه کیفیت. موسیقی در پاره ای اوقات به ابتذال کشیده می‌شود و اشعار سخیف با آهنگ‌های بی‌مایه و سست به خورد مردم روزگار داده می‌شود. ازاین رو از بعد ساختاری و محتوایی شاهد نزول موسیقی و به ویژه تصنیف هستیم. تصنیف«لیلا» که در سال ۱۲۹۶ه.ق در وصف لیلا، دختر «کنت مونت فرت»رئیس شهربانی یا نظمیه عهد قاجار، ساخته شده است، نمونه ای از این نوع تصانیف است:

لیلی را بردند چال سیرابی براش آوردند سیب و گلابی

لـــیلا گـــل اســـت لـــیلا　　خیلـی خوشـگل اسـت لـیلا
لـــیلا را بردنـــد دروازه دولاب　　براش خریدند ارسی و جـوراب
لـیلا را بردنـد حمـام گلشـن　　کنت بی‌غیرت چشم تو روشن ...

یا تصنیف «ماشین دودی»، که در زمان ناصرالدین شاه به مناسبت تاسیس راه آهن تهـران و آوردن قطار (ماشین دودی) در این شهر، بین مردم دهان به دهان می‌گشت:

شاهنشـــاه ایـــران　　ماشین آورده به تهران
ای شاه چه کار کردی　　تهران را ویرانه کردی
زن ها را دیوانه کردی

(آرین پور،۱۳۷۲،ج ۲: ۱۵۵-۱۵۴).

عارف با نبوغ خلاقانه خود و درک درست از مفهوم تصنیف، جایگاه ادبی و موسـیقائی آن را اعتلا بخشید. تصنیف «از خون جوانان وطن ناله دمیده / و از ماتم سرو قدشان سرو خمیده» به تنهایی می‌تواند در مقابل بسیاری از تصانیف دون مایه دوره قاجاریه چونان سـروی اسـتوار قامت راست کند؛ تصنیفی شور انگیز، حماسی و در عین حال یرخوردار از بن مایه‌های ادبی و تصاویر زیبای شاعرانه.

توجه به کارکرد تصانیف عارف در عصر انقلاب مشروطه، بسیار حائز اهمیت اسـت. یقینـاً یکی از ابزارهای موفق انقلابیون در مبارزه با استبداد حاکم، تصانیف عارف و زمزمهٔ آن توسـط توده مردم در سطح جامعه و ایجاد انگیزش و هیجانات نشاط‌آور انقلابی در آنهـا بـوده اسـت. عاملی مؤثر و کارگر که از هزاران سلاح و توپ و اسلحه، کاری‌تر و اثرگذارتر بوده است. هنـر دیگر عارف این بود که خود یک تنه در حکم یک ارکستر کامل موسیقی عمل می‌کرد.

> ساختن آهنگ، سرودن شعری متناسب با آهنگ و ملودی و خواندن آن توسط خود عارف، از وی یک اسطورهٔ تمام عیار انقلابی در عصر مشروطه ساخته بود. ویژگی بـی‌نظیـری کـه یادآور خنیاگران دورهٔ باستان است و حقیقتاً باید عارف را آخرین بازمانـدهٔ شـیوهٔ شـاعر-خنیاگر عصر ساسانی دانست که در دورهٔ اسلامی نیز در گوشه و کنار به حیات خود ادامـه می‌دادند. این هنرمندان را در عصر ساسانی گوسـان/ کوسـان[۳] مـی‌خوانـده‌انـد و در متـون اسلامی نیز به این نام اشارات بسیار شده است (شفیعی کدکنی، ۳۹۸:۱۳۹۰).

در کنار این خصائل، عارف اولین کسی است که مضامین سیاسی و ملی را وارد تصنیف کرد و موسیقی را وسیلهٔ نشر و تبلیغ عقاید انقلابی و افکار آزادی‌خواهی نمود و در حقیقت می‌توان وی را مخترع این سبک دانست (خالقی، ۱۳۸۴، ج۱: ۴۲۱).

عارف براساس دیوان چاپ عبدالرحمان سیف‌آزاد، (چاپ ششم) ۲۹ تصنیف سروده است که از این تعداد ۹ تصنیف دارای مضامین و موضوعات عاشقانه است و ۲۰ تصنیف دیگر دارای مضامین سیاسی و بعضا اجتماعی است که عارف متناسب با مسائل مبتلا به روز، نظیر آرمان های مشروطه خواهان و دفاع از آزادی ساخته است. این تصانیف به قلم خود عارف نوشته شده که در برخی چاپ‌های دیگر دیوان عارف از جمله چاپ ارزشمند آقای مهدی نورمحمدی تعداد تصانیف ۳۴ عدد ذکر شده است. دو سروده «مارش خون» و «مارش جمهوری» در دیوان عارف به همت سیف‌آزاد جزو تعداد تصانیف به حساب نیامده علی‌رغم اینکه هر دو تصنیف در دیوان ذکر شده، ولی در چاپ آقای نورمحمدی جزو آمار تصنیف‌های عارف به شمار آمده است. همچنین در چاپ نورمحمدی تصنیف بیست و سوم «اگر دکمه‌هات پنبه‌ای بود...» و تصنیف سی و چهارم «بهار نور رسید...» و تصنیف بیستم «امشب از آسیا اروپا رفتی...» سه تصنیف اضافه بر چاپ سیف‌آزاد، ذکر شده است (عارف قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۹۲–۳۱۲).

عارف تمام تصنیف‌های خود را با ذکر دقیق تاریخ، موضوع و دستگاه موسیقی که در آن اجرا شده، بیان کرده است.

۱.۴.۲ روش عارف در تصنیف‌سازی

نبوغ عارف به عنوان تصنیف سازی بی‌نظیر که یادآور خنیاگران و گوسان‌های دورهٔ پارتی است، از او شخصیتی بی‌بدیل در این زمینه ساخته است. صدای خوش، آشنائی و احاطه به موسیقی و آهنگسازی و در نهایت شاعری، سه موهبت الهی است که عارف قدر آن را به نیکی دانسته است.

شیوهٔ تصنیف‌سازی عارف قاعدتاً تلفیق و خلق همزمان شعر و نغمه و تألیف آنها با یکدیگر است. وی در گوشه‌ای از دستگاه یا آوازی از موسیقی ایرانی، مانند حجاز یا دشتی، یک تم کوتاه را توسعه داده است و اشعار مناسبی را با آن تلفیق کرده است. روند ملودی ساخته شده با توجه به وزن قطعه غالباً متناسب و هماهنگ با موضوع و محتوای تصنیف است؛ این تناسب در تصنیف معروف «گریه کن» (همان،۳۹۳:۲۲)که در رثای از دست دادن یار و رفیق شفیق

آزادی‌خواه خود، کلنل محمدتقی پسیان سروده است، به نحو زیبائی ملموس است، به گونه‌ای که وزن تصنیف و کشش نوت‌های پایانی مصراع‌های آن، حالت غم و اندوه موضوع تصنیف را که شهادت کلنل پسیان است، به مخاطب القاء می‌کند (سپنتا،۱۳۶۹:۱۳۰).

باکمال تأسف نمونهٔ ضبط شده‌ای از تصانیف عارف در حال حاضر در دست نیست و امتناع و عدم تمایل عارف به ضبط تصانیفش، عامل اصلی این موضوع است. خود عارف به اجرای آهنگ‌های خود به وسیلهٔ دیگران بسیار حساس بود و از عدم توانایی اکثر خوانندگان مقلد آثارش، انتقاد می‌کرد:

> از دلتنگی‌های من یکی آنکه در همین دورهٔ زندگی خود من آنچه را که به نام من می‌خوانند، اغلب غلط است، فقط چند نفری که اول آنها شکرالله‌خان است، به واسطهٔ اینکه اغلب در موقع ساختن تصنیف با من بوده‌اند، توانسته‌اند از عهدهٔ آن برآیند (دیوان۲۵۳۶، ۳۳۴).

از خوانندگان به نامی که در دورهٔ حیات عارف، اغلب تصانیف وی را به نحو شایسته‌ای اجرا می‌کرد «قمرالملوک وزیری» بوده است. از دیگر خوانندگان می‌توان به ملوک ضرابی، غلامحسین بنان، عبدالوهاب شهیدی و محمدرضا شجریان اشاره کرد.

۲.۴.۲ ساختار و فرم بیرونی تصانیف عارف

عارف قزوینی کسی بود که حدود بیست سال بعد از مرگ «شیدا» پی به ابتکار شگفت‌انگیز و نوین او برد، لذا با بهره‌گیری از تجربیات اولیه شیدا در تصنیف‌سازی دست به ابتکارات جدیدی در این زمینه زد و تصنیف را آبرو و اعتباری ویژه بخشید. وی «با تقویت محتوا و صورخیال شعر، در فرم آن نیز تغییراتی ایجاد کرد... عارف محتوا و مضامین و فرم تصنیف را تکامل بخشید و آن را با شیوه‌ای نوتر به صورت تعریف‌پذیر، مجزا، آبرومند به ادبیات هدیه کرد» (محمدی، ۱۳۸۵:۴۴).

۱.۲.۴.۲ چندبندی بودن تصنیف

بارزترین ویژگی ساختاری تصنیف‌های عارف در نگاه اول چندبندی بودن آنها است ، معمولاً تصانیف وی از چند بند تشکیل شده است که اشعار هر بند با بندهای دیگر متفاوت است، ولی

«ملودی» واحدی در تمام آنها خوانده می‌شود و وزن و ضرب در اولین بند از هر تصنیف، الگوی اجرا در سایر بندهاست.

عارف به سبک و سیاق شعر سنتی در اکثر تصانیف کلام خود را با ستایش طبیعت و وصف بهار و یا شکایت از معشوق و گله از روزگار شروع می‌کند (میرعلی‌نقی، ۹۱:۱۳۷۴). این ویژگی برگرفته از شیوهٔ سنتی قصیده سرایی است که در آن شاعر با تشبیب یا نسیب یا تغزلی آغازین در اول قصیده شعر خود را شروع می‌کند و بعد به مدح ممدوح می‌پردازد. بند اول تصانیف عارف تغزل یا تشبیب‌هایی است که وی کلام خود را با آن شروع می‌کند و بعد از آمادگی مخاطب، به موضوع اصلی خود (مباحث سیاسی- انتقادی) می‌پردازد. تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» (دیوان، ۳۵۸:۷) یا «دل هوس سبزه و صحرا ندارد» (همان، ۳۶۱:۸) از نمونه‌های بارز تصنیف‌های تغزل‌گونه یا تشبیب گونهٔ عارف است که با توصیف طبیعت (تصنیف اول) یا شکوه و گله از روزگار و دل خویش (تصنیف دوم) آغاز می‌گردد.

۲.۲.۴.۲ کارکرد ملودیک و معنایی "ترجیعات" تصنیف

از عناصر دیگر تشکیل دهندهٔ ساختار تصانیف عارف «برگردان ها» یا اصطلاحاً «ترجیعات» است که نقش مهمی از نظر ملودیک و محتوایی در فرم تصنیف دارد. تکرار مداوم «برگردان» که از یک مصراع تا چند بیت را شامل می‌شود، و تمرکز تصنیف‌ساز بر آن حاکی از تفکر، پیام یا شعاری مهم است که او می‌خواهد با تکرار آن، در ذهن مخاطب طنین‌انداز شود. بار اصلی فکری و ملودیک یک تصنیف بر دوش برگردان‌ها است که در عین تحمل فشار فکری مضاعف، به وحدت قطعات (بندها) در یک تمامیت کامل، کمک و به عنوان یک رابط قوی و مؤثر بین بندهای به ظاهر پراکندهٔ یک تصنیف عمل می کند. در تصنیف ماندگار «از خون جوانان وطن لاله دمیده» که در بندبند آن شاعر خون می‌گرید تکرار ابیات برگردان:

چه کج رفتاری ای چرخ چه بد کرداری ای چرخ
سر کین داری ای چرخ نه دین داری نه آیین داری ای چرخ

شکوه ،ناله، زاری وشیون شاعر را در بند بند تصنیف نشان می‌دهد که با لحن و ملودی غمگنانه‌ای به مخاطب القاء می‌گردد.. در برخی تصنیف‌ها ابیات برگردان از تعداد ابیات بندها بیشتر است که حاکی از این است که دغدغه و شعار اصلی شاعر بر متن و پیکرهٔ اصلی تصنیف، سایه افکنده است:

دل هوس سبزه و صحرا ندارد (ندارد) میل به گلگشت و تماشا ندارد
دل سر همراهی با ما ندارد (ندارد) (ندارد) خون شود این دل که شکیبا ندارد (ندارد)
ای دل غافل
نقش تو باطل
خون شوی ای دل
(خون شوی ای دل)
دلی دیوانه داریم
ز خود بیگانه داریم
ز کس پروا (جانم پروا، خدا پروا) نداریم
.....
چه ظلمها که از گردش آسمان ندیدیم
به غیر مشت دزد همره کاروان ندیدیم
در این رمه به جز گرگ دگر شبان ندیدیم
به پای گل به جز زحمت باغبان ندیدیم
به کوی یار جز حاجب پاسبان ندیدیم

(دیوان، ۸: ۳۶۱)

در پایان بندهای بعد (۶ بند) ابیات برگردان تکرار می‌شود که از مصراع «ای دل غافل» شروع می‌شود و تا پایان مصراع «به کوی یار جز صاحب پاسبان ندیدم» ادامه می‌یابد. ابیات هر بند از چهار مصراع تشکیل شده است درحالیکه ابیات برگردان ۱۱ مصراع است با عدم تساوی طولی مصراع‌ها.

این برگردان‌ها (ترجیعات) از سه منظر قابل توجه است:

۱. از نظر زیباشناسی موسیقائی یا ملودیک که ریتم و ملودی گوش‌نواز و خوش آهنگ و تکرار مدام آنها در پایان بندها، احساس نشاط و شعف و شوری مضاعف در مخاطب ایجاد می‌کند و او را برای شنیدن بند بعدی آماده و مهیا می‌سازد.

۲. از نظر «محتوایی» یا «پیام شعاری»: در اینجا تصنیف‌ساز پیام و شعار اصلی خویش را با انتخاب ریتم و ملودی مناسب و تکرار آن، در ذهن مخاطب تثبیت می‌کند.

۳. از نظر همراهی گروهی و جمع خوانی: از آنجائی‌که اکثر تصانیف قابلیت گروه خوانی دارند این ویژگی معمولاً در زمانی که تصنیف توسط فردی به شکل تک‌خوانی ارائه گردد، ابیات ترجیع و برگردان توسط جمع و گروه به شکل منسجم و منظم خوانده می‌شودکه تأثیر آن را در مخاطب مضاعف می‌کند.

عارف در تصنیفی دیگر با بهره‌گیری از خلاقیت موسیقائی خود، کلمات زائد و اصطلاحاً کمکی که برای پر کردن وزن ملودی به کار می‌رود، (ای امان- جانم- خدا- حبیبم و...) به عنوان برگردان در پایان بندهای تصنیف تکرار می‌کند. در تصنیف زیر، کلمهٔ «امان» که در مقام ردیف هم تکرار می‌شود، به عنوان مصراعی برگردان در پایان هر بند آمده است:

ای امان از فراقت امان
مردم از اشتیاقت امان
از که گیرم سراغت امان
(امان امان امان امان)

مژده ای دل که جانان آمد
یوسف از چه به کنعان آمد
دور مشروطه خواهان آمد
(امان امان امان امان)

(دیوان، ۲:۳۴۱)

تکیهٔ عارف بر کلمهٔ «امان» و تکرار آن چه در مقام ردیف و چه در جایگاه برگردان، معنای فراق، شکوه و گلایه را در سراسر تصنیف فریاد می‌زند و مخاطب را به سوز و گداز و شکوهٔ حاکم بر تصنیف متوجه می‌سازد.

۳.۴.۲ وزن و قالب در تصنیف‌های عارف

یکی از مباحث اساسی در تحلیل تصنیف به ویژه تصنیف‌های عارف، بررسی و ارزیابی فرم بیرونی و ساختار صوری تصانیف است. در نگاه اول، بارزترین ویژگی ساختاری تصنیف،

دگرگونی و هنجارشکنی در فرم بیرونی است که به طور خاص در دو عنصر «وزن» و «قالب»، و در تغییر طولی مصراع‌ها و نظام متغیر و متفاوت قافیه از سوی دیگر متجلی است. نکتهٔ کلیدی و اثرگذار در تشکیل این ساختار ظاهری و فرم بیرون متفاوت تصانیف «ملودی» و «ریتم» موسیقی است. ملودی و ریتم موسیقی عامل تعیین کننده در تصنیف است که هم بر وزن کلام و حتی بر قالب شعری آن که متنوع و ابتکاری است، تأثیر می‌گذارد.

در این بخش از مقاله وزن و قالب تصانیف را به عنوان دو عنصر اصلی تشکیل دهندهٔ فرم بیرونی تصنیف، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم.

۱.۳.۴.۲ هنجارشکنی‌های عروضی و قاعده‌افزایی‌های موسیقایی عارف در تصنیف‌سرایی

در سنجش یک تصنیف باید به این نکته توجه کرد که ما با یک شعر سنتی با چهارچوب تعریف شده و مشخص و از پیش تعیین شده‌ای رو به رو نیستیم. مقابل ما کلامی است که فقط با تلفیق موسیقی و ملودی موجودیت تام و کامل می‌یابد. لذا در ارزیابی تصنیف باید معیارهای سنجش شعر ادبی با ویژگی‌های ادیبانهٔ آن را کنار بگذاریم و به این موضوع دقت کنیم که مخاطب تصنیف تودهٔ مردم با سلایق و سواد علمی و ادبی متفاوت، هستند.

همانگونه که پیش از این گفته شد، ریتم و ملودی ،عامل تعیین کننده در فرم بیرونی یک تصنیف است؛ عاملی که در زبان شعر، وزن، قالب و حتی قافیهٔ شعری هم تأثیر مستقیم دارد. بنابراین وزن یک تصنیف تا حدود زیادی متأثر از ریتم و ملودی موسیقی است. در اینجا، روش تصنیف سازی مسألهٔ مهمی است. همانگونه که در بخش‌های قبل بیان شد تصنیف سازی دارای چهار روش است که با توجه به نحوهٔ تألیف نغمه و شعر از یکدیگر تفکیک می‌شوند. عارف با توجه به توان و احاطهٔ کامل بر موسیقی عملی و قریحهٔ شاعری، خود کلام و نغمه را همزمان خلق می‌کرده است. این روش قاعدتاً در فرم بیرونی تصنیف و به ویژه وزن آن تأثیر مستقیم دارد. از سوی دیگر تسلط ریتم و ملودی بر تصانیف عارف، قاعده‌ای اساسی در تصنیف سازی اوست. در این روش عارف متناسب با ضرورت‌های ملودیک، قاعده‌افزایی‌های نو و جدید در وزن و مباحث عروضی می آفریند که مختص او و تصانیف اوست.

۲.۳.۴.۲ استفاده از اوزان بدیع و خلاقانه

عارف از آنجایی که شاعری خوش ذوق بوده و از سوی دیگر قوالب و اوزان اشعار سنتی و به ویژه غزل را خوب تجربه کرده، وزن عروضی بر بسیاری از تصنیف‌های وی سایه افکنده است. استاد وحید دستگردی در خصوص اوزان تصنیف‌های عارف می‌گوید:

> به عقیدهٔ ما، سبب عمدهٔ برتری سرودهای [تصنیف] عارف بر دیگران، یعنی بر شعرای سرودساز، همان مراعات جنبهٔ عروضی است و چون آهنگ و شعر هر دو را خود می‌سازد، (برخلاف دیگران که آهنگ از استاد موسیقی و شعر از خودشان است) و اصول عروضی لازم در سرود را مطابق ذوق و سلیقه مراعات می‌کند، سرود دو آهنگ را به درجهٔ کمال زیبائی و شیوائی رسانده است (۸۵:۱۳۰۸).

البته وزن عروضی تصانیف عارف، اوزان خاص و کم کاربرد با ویژگی‌ها و هنجار گریزی‌های منحصر به فرد است. وزنی عروضی که متأثر از ریتم وملودی تصنیف بعضاً دارای اختیارات ویژه‌ای است.

عارف در ۳۱ تصنیف خود (۲۹ تصنیف به اضافهٔ دو سرود «مارش خون» و «مارش جمهوری».) ۵۲ وزن عروضی که اغلب آنها بدیع و ابتکاری است، به کار برده است. تنوع و نوجویی اوزان تصانیف عارف حاکی از احاطهٔ وی بر الحان و ملودی‌های موسیقی و نبوغ وی در این زمینه است. این تنوع اوزان در غزلیات عارف چشمگیر نیست به گونه‌ای که وی «در ۱۵۰ غزل، تنها از ۱۶ وزن (که همگی در شمار وزن‌های پرکاربرد فارسی است) بهره برده است» (فیروزیان،۱۳۹۳:۱۳۵).

در تصانیف عارف غلبه و سیطرهٔ اصلی با «ملودی» و «ریتم » تصنیف است . از سوی دیگر روش ساخت تصنیف هم در اینجا تعیین کننده است. در تصنیف‌های عارف از آن جایی که خالق شعر و آهنگ خود عارف است و هر دو همزمان خلق می‌شود، تبعیت و پیروی شعر و وزن آن از ریتم و وزن آهنگ یک اصل مهم و اساسی است. لذا در تصانیف عارف از مصراع یک رکنی تا ده رکنی می‌توان نمونه آورد. شاعر در اینجا خود را در قید و بند قوانین محدود و دست و پاگیر عروضی محصور نمی کند چرا که فرمانروا، آهنگ و ریتم تصنیف است. برخی از موسیقی دانان امروز با توجه به این که تفکرات موسیقائی بر تفکرات ادبی آنها غلبه دارد، نگاهشان به «تصنیف» بیشتر نگاه ملودیک و موسیقائی است تا یک نگاه ادبی. آنچه در یک تصنیف برای آنها مهم است تسلط و گسترش ملودی و غلبه آن بر شعر است. چنانکه فاطمی لزوم تبعیت شعر و به ویژه وزن آن را از ریتم موسیقی، از ضرورات بی چون و چرای ساختار

ملودیک تصنیف می‌داند و معتقد است ملودی باید از زیر سیطره شعر رهایی یابد (رک: فاطمی، ۲۴۵:۱۳۸۶).

غلبهٔ ریتم و آهنگ بر ذهن شاعری پر احساسی چون عارف، او را به خلق تصانیفی با اوزان متنوع و نادر می‌کشاند.در اینجا به چند نمونه از اوزان نادر تصانیف عارف که همگی تحت تأثیر ریتم وملودی تصنیف خلق شده است، اشاره می‌کنیم: (فقط مصراع اول تصنیف ذکر می‌شود)

۱. گریه را به مستی بهانه کردم (دیوان، ۳۷۶:۱۳)

(فاعلن فعولن مفاعلن فع)

۲. دل هوس سبزه و صحرا ندارد (همان، ۳۶۰:۸)

(مفتعلن مفتعلن فاعلن فع)

۳. گو به ساقی کز ایاغی تر کن دماغی (همان، ۴۲۱:۲۶)

(فاعلن فع فاعلن فع مستفعلاتن)

در این تصنیف، با توجه به ریتم کوبندهٔ آن و همچنین مصراع دوم (زان شرابی که شب مانده باقی) که بر وزن «فاعلن فاعلن فاعلن فع» است، رکن «فاعلن فع» را بر «فاعلاتن» ترجیح دادیم.

۴. ای دست حق پشت و پناهت باز آ (همان، ۴۱۱:۲۴)

(مستفعلن مستفعلن مفعولن)

۵. نکنم اگر چاره دل هر جائی را (همان، ۳۴۲:۴)

(متفاعلن مفتعلن مفعولاتن)

۶. ترک چشمش ار فتنه کرد راست (همان، ۳۸۰:۱۵)

(فاعلن فَعَل– فاعلن فَعَل)

در برخی تصنیف‌های دیگر، ابیات بر گردان یا بندهای دیگر متفاوت از ابیات پیشین است: (در این خصوص در بخش بعدی مفصل توضیح خواهیم داد)

۱. «درود بر روانت از روان پاکان باد» مفاعلن مفاعلن مفاعلن فع لن در تصنیف« جان برخی آذربایجان باد» (همان، ۳۸۹:۱۸).

۲. «ز غمت خون می‌گریم، بنگر چون می‌گـریم» (فعلاتـن مفعـولن/ فعلاتـن مفعـولن) در تصنیف: افتخار همه آفاقی و منظور منی (همان، ۳۴۸:۵).

۳. «عارف و عامی از می مستند» (فاعلن فاعلن مفعولن) در تصنیف: ای امان از فراقت امان (همان، ۳۴۱:۲).

برای دوری از اطالهٔ کلام به همین مقدار بسنده می‌گردد.

۳.۳.۴.۲ کوتاهی و بلندی مصراع‌ها

یکی از ویژگی‌های اوزان عروضی تصانیف عـارف، کوتـاهی و بلنـدی مصـراع‌هـا اسـت کـه خاستگاه آن را باید در نیاز ملودیک و ریتمیک تصنیف جستجو کرد. شاعر به اقتضای ملودی و ریتم تصنیف و ضرورت آن، مصراع‌های خود را خلق می‌کند. در ایـن اقتضـای موسـیقائی، از مصراع یک رکنی داریم تا مصراع ده رکنـی؛ در تصـنیف «تـرک چشـمش» (دیـوان، ۳۷۹:۱۵) مصراع‌های یک رکنی با وزنی متفاوت از اوزان قبل و بعد از خود به عنوان یک حلقهٔ رابط بین دو قطعهٔ موسیقی عمل می‌کند:

تـــرک چشـــمش ار فتنـــه کـــرد راســـت بین دو صد از این (خدا) فتنه فتنه خواست

.....

ما خرابیم

چـــو صـــفـــر انـــدر حـــسابیـــم چـــو صیـــد انـــدر طـنـابیـــم

جهـــان را بـــرده آب و مـــا بـــه خـــوابیم شـد عـالم غـرق خـون مسـت شـرابیم

مصراع «ما خرابیم» (فاعلاتن) یک مصراع یک رکنی است که در تغییـر ریـتم موسـیقی در قطعهٔ بعدی مؤثر است و حالت یک ضرب کوبندهٔ قوی دارد.

در تصنیف «بهار دلکش» که عده‌ای آن را جزو تصـانیف ملـک‌الشـعرا بهـار آوردنـد، نیـاز ملودیک به گونه‌ای دیگر است و مصراعی را با طول نامتعارف عروضی خلق می‌کند:

بهار دلکش رسید و دل به جا نباشد از اینکه دلبر دمی به فکر ما نباشـد

.....

به باغ رفتم چو عارضت گلی ندیدم

ز گلشنت از مراد دل گلی نچیدم

به خاک کوی تولاجرم وطن گزیدم

ببین در وطن از رفیقانت، وز رقیبانت، در وطن‌خواهی چها کشیدم

(دیوان، ۴۱۹:۲۵)

مصراع آخر (ببین در وطن...) که در خوانش ملودیک آن کل مصراع به شکل پیوسته خوانده می‌شود و مصراع بودن آن را تا حدی تأیید می‌کند، از نظر تعداد ارکان از دید عروض سنتی، غیر متعارف است:

فعولن فَعَل فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن مفاعلن فع

در اینجا ما به دنبال نامگذاری بحور عروضی جدید تصانیف عارف نیستیم؛ چرا که عارف فقط در این رهگذر خواهان رفع نیاز ملودیک و ریتمیک تصنیف خود است؛ حتی اگر با شیوه‌های رایج عروضی سنتی همخوانی و تعارض داشته باشد، از نظر او اهمیت چندانی ندارد.

در مصراع فوق، حتی اگر عبارت «ببین در وطن» را به عنوان مصراعی مستقل، با وزنی متفاوت، در نظر بگیریم، که رابط تغییر ریتم دو قطعه است، باز وزن مصراع ، وزنی (از نظر تعداد ارکان) نامتعارف است. از سوی دیگر برای تشخیص وزن مصراع فوق، توجه به ریتم و خوانش آن با آهنگ، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد، نکته‌ای که در تمام تصانیف عارف باید به عنوان یک اصل مد نظر قرار گیرد.

۴.۳.۴.۲ تغییر وزن در یک تصنیف

یکی از ویژگی‌های بارز و متداول تصانیف عارف تغییر وزن شعر یا کلام تصنیف است که یقیناً متأثر از تغییر ریتم و ملودی آن است. در این روش عارف تصنیف را با وزنی شروع می‌کند و در ادامه با تغییر ریتم و ملودی تصنیف، کلام یا شعر تصنیف هم که کاملاً در اختیار ریتم تصنیف است، عوض می‌شود؛ در غزلیات شمس که موسیقی و ریتم روح حقیقی و جدائی ناپذیر آن است، نمونه‌ای از تغییر وزن به چشم می‌خورد که یقیناً حاصل پیوستگی و قرابت غزلیات شمس با موسیقی و اجراء آن با ملودی است.

مولوی در غزل معروف:

زهـــی عشـــق زهـــی عشـــق کـــه ماراســـت خـــدایا

چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

پس از چند بیت که در همین وزن یعنی «مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن» می‌آورد، به ابیـات زیر می‌رسد:

تـــن ار کـــرد فغـــانی ز غـــم ســـود و زیـــانی ز توست آن که دمیدی نه ز سرناســت خـدایا

نی تن را همه سوراخ چـنان کـــرد کـــف تـو که شب و روز در آن ناله و غوغاســت خـدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

مولانا با آگاهی و تسلط بی نظیر خود بر موسیقی، بیت آخر غزل فوق (نـی تـن را...) را از وزن اصلی شعر(مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن) به وزنی نزدیـک و هـم ریـتم بـا آن (فعلاتـن فعلاتن فعلاتن فعلاتن)تغییر می دهد و در ادامه غزل با ظرافت تمام بـه وزن اصـلی بـاز مـی گردد (دلبری، ۱۳۹۰: ۱۲۰–۱۲۲).

این تغییر وزن در میانهٔ غزل با خوانش سریع زیاد به چشم نمی‌آید. از آنجـایی کـه مولـوی بسیاری از غزلیات خود را در حالت سماع و به همراهی و همنوازی موسیقی و ساز می‌سـروده است ،احتمالاً تغییر وزن حاصل تغییر ریتم و آهنگ ساز بوده است که باعث لغزیـدن بـر روی وزنی دیگر شده است.

یکی از زیباترین تصنیف‌های عاشقانه عارف، تصنیف «افتخار آفـاق» اسـت کـه در وصـف عشق و دلدادگی شاعر دلسوخته به افتخارالسلطنه یکی از دختران ناصرالدین شاه، ساخته شـده است. (دیوان،۵:۳۴۸) این تصنیف شامل دو بند است که هر بند از چند قطعـه شـعری بـا وزن متفاوت تشکیل شده است. تصنیف با این بیت شروع می‌شود:

افتخـار همـه آفـاقی و منظـور منـی شمع جمع همه عشاق به هر انجمنی

در وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعِلن

در قطعهٔ بعدی شاعر در همین بحر با یک رکن کمتر، چنین می‌گوید:

ز چه رو شیشهٔ دل می‌شـکنی تیشه بر ریشهٔ جان از چه زنی

بر وزن: فعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فَعِلن

ضرباهنگ و ریتم تصنیف تا اینجا $\frac{6}{4}$ است ولی در قطعهٔ بعدی به $\frac{6}{8}$ (ریتمی سریعتر)تغییر می‌یابد و نکته جالب این است که با تغییر ریتم تصنیف، به تبع آن وزن شعر هم تغییر می‌یابد:

اگر درد من به درمان رسد چه میشه　　شب هجر اگر به پایان رسد چه میشه

در وزن: فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن

در ادامه مجدداً با تغییر ریتم و ضرباهنگ، وزن تغییر می‌یابد:

ز غمت خون می‌گریم　　بنگر چون می‌گریم

ز مژه دل می‌ریزد　　ز جگر خون می‌آید

در وزن: فعلاتن مفعولن

و بیت آخر بند به ریتم اصلی و آغازین تصنیف ($\frac{6}{4}$) و وزن شعری هم به همان بحر بیت آغازین (افتخار...) با تغییری در زحاف، برمی‌گردد:

افتخار دل و جان می‌آید　　یار بی پرده عیان می‌آید

فاعلاتن فعلاتن فع لن　　فاعلاتن فعلاتن فع لن

همانگونه که ملاحظه می‌گردد، عارف از ۵ وزن در این تصنیف استفاده کرده است که سه وزن از یک بحر با زحافات متفاوت است.

نکتهٔ بسیار مهم در اوزان تصانیف عارف توجه به «خوانش» آنها و به ویژه ریتم و ضرباهنگ تصنیف است. از این رو برای تشخیص صحیح وزن گوش کردن به ریتم تصنیف و خوانش آن همراه با موسقی و ملودی اهمیت فوق العاده‌ای دارد به گونه‌ای که گاهی بدون لحاظ این موضوع، تشخیص وزن دشوار و حتی غلط‌انداز است. در قطعهٔ سوم این تصنیف (اگر درد من...) اهمیت توجه به ریتم و خوانش تصنیف بسیار زیاد است و مکث‌ها و درنگ‌های ریتم و ضرب‌های آن عامل تعیین‌کنندهٔ وزنی است که آن را وزن «ایقاعی» می‌نامند (درخصوص وزن ایقاعی ر.ک. وزن ایقاعی در همین بخش)

عارف در تصنیف «جان برخی آذربایجان» از ۵ وزن عروضی استفاده کرده است: (دیوان، ۳۸۹:۱۸)

جان برخی آذربایجان باد　　این مهد زردشت مهد امان باد

مستفعلاتن مستفعلاتن　　مستفعلاتن مستفعلاتن

در قطعه بعدی وزن تغییر می‌کند:

کلید ایـران تـو
شهید ایران تـو
امیـد ایـران تو

که در وزن «مفاعلن فع لن» است. در ادامه مجدداً وزن عوض می‌شود:

درود بر روانت از روان پاکان باد
مفـاعلن مفـاعلن مفاعلن فع لن

در قطعهٔ بعدی چنین می‌سراید:

صبـا ز مـن بـگـو به اهـل تـبریـز
که ای همه چو شیر شرزه خـونریز
ز تـرک و از زبان تـرک بپـــرهـیـز

در وزن: مفاعلن مفاعلن فعولن

در قطعهٔ پایانی، تصنیف با این سه مصراع پایان می‌یابد:

زبـــان فـرامـــوش نـکـــنید
به گفت زردشـت کز آب
خـمـوش آتـش نـکنـــید
(خمـــوش آتـــش نکنیـد)

در وزن: مفاعلن مفتعلن
مفاعلن فـاعـلن
مفاعلن مفتعلن

۵.۳.۴.۲ اوزان ایقاعی

قرابت شعر و موسیقی در ابعاد گوناگون و متنوع کلامی و ملودیک جلوه گـر اسـت . یکـی از وجوه اشتراک بین این دو زاده جدایی ناپذیر، وزن و ریتم اسـت. آنچـه در شـعر از آن تحـت

عنوان وزن عروضی یاد می‌شود، در موسیقی الحان " ایقاع" نامیده مـی‌شـود.. مراغـی ایقـاع را مجموعه‌ای از نقرات(نقره: ضربه در موسیقی و حرف در شعر) می داند که بین آنها زمان هـا و فاصله های مشخص و محدود وجـود داشـته باشـد و از نظـر کمیـت دارای ادواری متسـاوی باشند.از نظر وی، همان گونه که شعر داری ارکان و ادوار مختلفی است، ازمنه ایقاعی(درنگ‌هـا و فواصل بین نغمات) هم دارای ادواری است که در اصطلاح موسـیقی بـه آنهـا ادوار ایقـاعی می‌گویند (رک: مراغی، ۸۹:۲۵۳۶).

وحیدیان کامیار در مقاله‌ای ارزشمند به معرفی اوزان ایقاعی و نمونه‌های آن مـی‌پـردازد. آن چیزی که در وزن ایقاعی مهم و تعیین کننده است عامل درنگ و مکـث و زمـان بـین هجاهـا است که عدم توجه به آن باعث تغییر وزن می‌شود. مثلاً در شعر زیر از مولانا:

افتـــادم افتـــادم در آبـــی افتـــادم گر آبی خوردم من دلشادم دلشادم

درنگ و مکث بعد از هجای سوم است که مصراع‌ها را به ارکان سه هجایی مفعولن مفعولن مفعولن تقسیم می‌کند و البته شاعر کلمات را هم متناسب و معادل با رکـن «مفعـولن» انتخـاب کرده است که با پایان رکن، واژه هم تمام می‌شود. (افتادم= مفعولن- گر آبی=مفعولن)

اینگونه اوزان در نوحه‌ها، ترانه‌ها و اشعار کودکانه کـاربرد زیـادی دارد. (وحیـدیان کامیـار، ۳۲۰:۱۳۶۸)

البته وحیدیان کامیار این اوزان را منحصر در هجاهای بلند می‌داند که از نظر ما دامنه شمول آن محدود به هجاهای بلند نیست و همراهی کلام و ملودی نقش تعیین کننده در تشخیص این اوزان دارد.در تصنیف عامل درنگ و مکث بسیار تعیین کننده اسـت و ایـن اصـل در خـوانش تصنیف با آهنگ و ملودی نمود بیشتری می‌یابد. توجه به سرضـرب و ضـرب‌هـای ضـعیف و قوی در تعیین وزن عامل مهم و مؤثری است. در برخی از تصنیف‌های عارف توجه به خوانش و ریتم تصنیف و درنگ‌ها و مکث‌ها وزن را مشخص می‌کند.مثلاً در تصنیف «افتخار آفاق» در قطعهٔ سوم این مسأله قابل مشاهده است:

اگر درد من به درمان رسد چه میـــشه
شب هجر اگر به پایان رسد چه میـشه
اگر بار دل به منزل رسـد چـــه گـردد
سر من اگر به سامان رسد چـه مـیشه

در نگاه اول دریافتن وزن شعر بدون توجه به خوانش موسیقائی و ملودیک آن دشوار و حتی غلط‌انداز است. چرا که هر کسی شاید بتواند یک وزن عروضی از آن استخراج کند که قابل انکار هم نباشد ولی در خوانش آن در سه جا به وضوح خواننده درنگی کوتاه می‌کند و همین درنگ و مکث که در تعیین وزن مهم است، ذهن ما را به وزن صحیح نزدیک می‌کند.وزنی بدیع و نو که حاصل پیوند ریتم و کلام است:

اگر در/ د من به درمان/ رسد چه میشه = فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن

نمونهٔ بارز این نوع وزن در تصنیف چهارم است که در قالب غزل سروده شده است و به چند بیت آن اشاره می‌شود: (دیوان، ۳۴۲:۴)

نکنم اگر چاره دل هر جائی را　　نتوانم و تن ندهم رسوائی را
نرود مرا از سر سودایت بیرون　　اگرش بکوبی تو سر سودائی را
چه خوش است اگر دیده رخ دلبر بیند　　نبود جز این فایده‌ای بینائی را

تصنیف فوق، دارای وزن بدیع و مبتکرانه است که عارف آن را در نظام موسیقائی خویش خلق کرده است. مکث‌ها و درنگ‌های تصنیف در خوانش موسیقائی و ملودیک آن این گونه است: (بیت اول)

نکنم اگر/ چاره دل/ هر جائی را　　نتوانمْ/ تن ندهم/ رسوائی را

فعلن فعل (متفاعلن) / مفتعلن/ مفعولاتن

۴.۴.۲ نقش ملودی در خلق قالب های شعری بدیع تصنیف

یکی دیگر از مصادیق نوجویی و ابتکار عارف، استفاده از قالب‌های شعری بی‌سابقه و جدید در تصنیف است. موضوعی که در اکثر تصانیف عارف مشهود است و باز ریشهٔ آن را باید در نظام موسیقائی و ملودیک ذهن و زبان عارف جستجو کرد؛ تنوعی که متناسب با ضرورت ریتمیک و آمیخته با اوزان عروضی و تغییرات آن در تصنیف شکل می‌گیرد.

قالب شعری تصانیف عارف بازیچهٔ دست ریتم و ملودی تصنیف است و دارای نظام منسجم و یکپارچه‌ای نیست. در این نظام، قالب‌های ابتکاری فراوان به چشم می‌خورد. مثلاً در یک تصنیف شاعر از قالب مسمط استفاده می‌کند با نوجوئی‌ها و خلاقیت‌های خاص خود که معمولاً مسبوق به سابقه نیست. در اینجا به برخی قالب‌های ابتکاری عارف در تصانیف اشاره

می‌شود: (شایان ذکر است که نامگذاری قالب‌های تصانیف با توجه به جنبهٔ ابتکاری و خلاقانهٔ آن، با اندکی تسامح همراه است)

۱.۴.۴.۲ قالب مثلث

آقای مقصودی در مقالهٔ با ارزشی ضمن معرفی قالب مثلث در ادبیات فارسی و بررسی پیشینهٔ آن، به تبیین انواع این قالب می‌پردازد.

قالب مثلث اشعاری است با سه مصراع که با ترکیب قالب‌های دیگر، به شکل‌های مختلف به کار می‌رود. از نمونه‌های شناخته شدهٔ آن می‌توان به مثلث ترجیع‌بند، مثلث ترکیب‌بند، مثلث مسمط و مستزاد اشاره کرد (مقصودی، ۱۳۵۵: ۷۸-۸۳).

قالب‌های شعری تصانیف عارف، جزو قالب‌های غیرمرسوم و بدیعی است که ردپای لحن و ملودی و تأثیر آن بر شکل‌گیری قالب شعری مشهود است. عارف در بسیاری از تصانیف خود از مصراع‌های سه‌گانه به عنوان پیکرهٔ اصلی قالب تصنیف بهره می‌جوید و آن را به اشکال گوناگون و ترکیبی به خدمت موسیقی درمی‌آورد.

۲.۴.۴.۲ مثلث ترجیع‌بند

قالبی است متشکل از چند بند که هر بند قافیه‌ای جداگانه دارد و در پایان مصراعی به شکل برگردان به آخر بند اضافه می‌شود:

ای امان از فراقت امان
مردم از اشتیاقت امان
از که گیرم سراغت امان
(امان امان امان امان)

مژده ای دل که جانان آمد
یوسف از چه به کنعان آمد
دور مشروطه خواهان آمد
(امان امان امان امان)

(دیوان، ۲:۳۴۱)

در برخی تصانیف ابیات برگردان در قالب مثلث‌های کوتاه آمده است و از نظر ملودیک با توجه به کوتاهی مصراع و ریتم کوبندهٔ آن، زمینه‌ساز بند بعدی است و به عنوان حلقهٔ رابط عمل می‌کند:

دل هوس سبزه و صحرا ندارد　　میل به گلگشت و تماشا ندارد
ای دل غافل
نقش تو باطل
خون شوی ای دل

دلی دیوانه داریم
ز خود بیگانه داریم
ز کس پروا (جانه پروا خدا پروا) نداریم

(همان، ۸: ۳۶۰)

۳.۴.۴.۲ مسمط- ترجیع‌بند

تصنیف از چند بند تشکیل شده است که در پایان هر بند بیت یا ابیاتی به عنوان «برگردان» یا «ترجیع» می‌آید:

ننگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود (حبیبم)
جان نثارش کن و مگذار که مهمان برود (برود)
گر رود شوستر از ایران رود ایران بر باد (حبیبم)
ای جوانان مگذارید که ایران برود (برود)

به جسم مرده جانی　　تو جان یک جهانی
تو گنج شایگانی　　تو عمر جاودانی
خدا کند بمانی　　خدا کند بمانی

شد مسلمانی ما بین وزیران تقسیم
هر که تقسیمی خود کرد به دشمن تقدیم
حزبی اندر طلبت بر سر این رای مقیم

کـــافـریـــم ار بگـــــذاریم کـه ایـــــمان بـــرود
بـــــــه جســـــــم مـــــــرده جـــــــانی.....

شاعر سه بیت را در مقام ترجیع یا برگردان در پایان هر بند تکرار کرده اسـت بـا مصـراعی تکراری در آخر.

تصنیف «گریه را به مستی بهانه کردم» (همان، ۳۷۶:۱۳) هم دارای چنین قالبی است.

۴.۴.۴.۲ مسمط مربع بدون رشتهٔ تسمیط

برخی تصانیف عارف در قالب مسمط مربعی است که رشته یا مصراع تسمیط ندارد:

تـــوای تـــاج تـــاج ســـر خســـروانی
شد از چشـم مسـت تـو بـی پاجهـانی
تـــواز حالـــت مســـتمندان چـــه پرســـی
توحـــال دل دردمنـــدان چـــه دانـــی

خـــدا را نگـــاهی بـــــه مـــا کـــن
نـــگـاهـــــی بـــــرای خـــدا کـــــن
بـــه عـــارف خـــودی آشـنـــا کـــن
دو صـد درد مـن از نـگـــاهـی دوا کن
(حبیـــــــبم طبیـــــــبم عزیـــــــزم)

تـــــــــــوئی درمـــــــــــان دردم
ز کویـــــــــــت بـرنگـــــــــــردم
بـــــــه هجـــــــرت در نبـــــــردم

بـــــه قـربـــــان تـــــو گـــــردم

کلمات حبیبم، طبیبم، عزیزم کلمات کمکی است که شاعر برای پـر کـردن وزن ملـودی و آهنگ از آنها استفاده کرده است و ما آنها را به عنوان کلمات زائد به حساب مـی‌آوریـم کـه در ترکیب قالب نقشی ندارند.فقط در بند اول (توای تاج...)مصراع سوم قافیـه آزاد اسـت ولـی در بندهای دیگر هرچهار مصراع مقفّی است.

طول مصراع‌های هر بند متناسب با ملودی تصنیف کوتاه و بلند است؛ نکته‌ای کـه در اکثـر تصانیف به چشم می‌خورد و قبلاً دربارهٔ آن بحث کرده‌ایم.

در تصنیف «گریه کن» با مسمطی روبه‌رو هستیم که رشتهٔ تسـمیط در قالـب یـک بیـت در پایان هر بخش تصنیف (نه هر بند تسمیط) می‌آید و در واقع به عنـوان رابـط و حلقـهٔ ارتبـاط بندهای تصنیف به کار رفته است:

گریه کن که گر سیل خون گری ثمر نـــدارد
نـــالـــه‌ای که نـــاید ز نـــای دل اثـــر نـدارد
هر کسی که نیست اهل دل ز دل خبر نـدارد

دل ز دست غم مفـر نـدارد
دیـده غیـر اشـک تر نـدارد
ایـن مـحـرم و صـفر نـدارد

گـــر زنـیـم چـــاک
جیب جان چه باک
مـــرد جـــز هـــلاک

هیـچ چـارهٔ دگـر نـدارد زنـدگی دگـر ثمـر ندارد

بند(بخش) دوم

شـــاه دزد و شیـخ دزد و میر و *شـحـنه و عَسَس* دزد
دادخـــــواه و آن کـــه او رســـد بـه داد و دادرس زد
مـیـــر کـــــاروانِ کـــاروانـیـــان تـــا جـــرس دزد

خسته دزد بس که داد زد دزد

داد تا به هـــر کـجا رسـد دزد
کشـــوری بـــدون دســت رد

بشنو ای پسر
زین وکیل خر
روح کـارگر

می‌خورم قســم خبـر نـدارد که این وکیل جز ضرر ندارد

(همان، ۴۰۷:۲۲)

شاعر بیت" هیچ چارهٔ دگر ندارد / زندگی دگر ثمر ندارد" را بـه عنـوان رشـتهٔ تسـمیط در پایان بخش اول آورده است و ابیات مشابه و هم قافیه با آن را در پایان بندهای دیگر قـرار داده است. (می‌خورم قسم ...)پیکر اصلی تصنیف مسمط مثلثی است با ویژگی های خاص خود.

ابتکار و نوجویی قاب‌های شعری در تصانیف دیگر عارف هم نمایان است که بـرای دوری از اطالهٔ کلام فقط عنوان قالب و تصنیف، اشاره وار بیان می‌گردد:

۵.۴.۴.۲ غزل- ترکیب‌بند: تصنیف «ترک چشمش». (همان، ۳۸۰:۱۵)

۶.۴.۴.۲ غزل- ترجیع‌بند: تصنیف «دیدم صنمی» (همان، ۳۴۰:۱)

۷.۴.۴.۲ چهارپاره (قطعات متصل): تصنیف «افتخار آفاق» (همان، ۳۴۸:۵)

منظور از قطعات، دو بیتی‌هایی است که نظام قافیـه در آن شـبیه دو بیتـی اسـت ولـی وزن آن متفاوت است؛ دکتر شمیسا این‌گونه اشعار را «قطعه» می‌نامند (شمیسا، ۲۹۰:۱۳۷۳).

۸.۴.۴.۲ ترجیع‌بند بدیع

ترجیع بندی است که «ترجیع» یا «برگردان» در آن بیش از یـک بیـت اسـت: تصـنیف «از خـون جوانان...» (همان، ۳۵۸:۷)

۵.۴.۲ درهم‌آیی و پیوند «وزن» و «قالب» در تصانیف

یکی از نکات جالب توجه در تصنیف‌های عارف، تعامل یا درهم‌آیی وزن و قالب در یک تصنیف است. به این معنا که عارف در یک تصنیف زمانی که بندهای یک تصنیف متناسب با تغییر ریتم تصنیف به وزنی دیگر می‌غلتد، شاعر به بند دیگر تصنیف تغییر قافیه می‌دهد و اصطلاحاً بند و قالب هم تغییر می‌کند. یعنی، ملودی و ریتم تصنیف، گذشته از این که وزن شعر را تغییر می‌دهد، بند و قالب را هم عوض می‌کند. این ویژگی در اکثر تصانیف دوره مشروطه به بعد، از جمله تصنیف های ملک الشعرا بهار،رهی معیری ،بیژن ترقی و... مشهود است. مثلاً در تصنیف «افتخار آفاق» این مسأله نمود عینی دارد:

افتخار همه آفاقی و منظور منی شمع جمع همه عشاق به هر انجمنی

سپس، در بند بعدی که نظام قافیه تغییر می‌کند و بند دیگر آغاز می‌شود، وزن هم تغییر می‌کند:

اگر درد من به درمان رسد چه میشه
شب هجر اگر به پایان رسد چه گردد
اگر بار دل به منزل رسد چه گردد
سر من اگر به سامان رسد چه میشه

در ادامه، ریتم، مجدداً تغییر می‌کند و در پی آن بیتی دیگر با وزن و قافیه‌ای دیگر می‌آید:

ز غمت خون می‌گریم، بنگر چون می‌گریم ز مژه دل می‌ریزد ز جگر خون می‌آید

(همان، ۳۴۸:۵)

از سوی دیگر در اکثر تصانیف عارف وزن بیت یا ابیات برگردان، متفاوت از وزن بندهای قبلی است. اگر برگردان در پایان بخش اول (بند اول) تصنیف باشد، در حکم حلقهٔ رابط بندها به حساب می‌آید و تغییر ریتم برگردان، در ضمن ایجاد تنوع و نشاط ملودیک در مخاطب، او را متوجه پایان بند اول و شروع بند بعدی می‌سازد. این ویژگی در تصنیف‌های «از خون جوانان وطن...» و «ننگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود» (دیوان، ۳۶۵:۱۰) و تصنیف «گریه را به مستی بهانه کردم» به وضوح نمایان است.

۳. نتیجه‌گیری

عصر مشروطه، دوره شکوفایی و ظهور واقعی «تصنیف» به عنوان ابزار مهم و تأثیرگذار مبارزات اجتماعی و آزادی خواهی است. پرچم دار راستین و مبدع حقیقی این ژانر ادبی، عارف قزوینی، شاعر آزادیخواه و پر شور دوره مشروطه است. عارف، «تصنیف» را بعنوان یک «ژانر ادبی» معرفی کرد و آن را اعتلا بخشید. ذهن خلاق، قریحه سرشار و احاطه بر موسیقی از او «تصنیف سازی» بی بدیل ساخته است. نظام موسیقیایی حاکم بر ذهن عارف، بر کلام و زبان او تأثیر مستقیم داشته است، به گونه ای که فرم بیرونی و ساختار کلامی تصانیف او کاملاً تحت سیطره این نظام قرار دارند. «ملودی» و «ریتم» موسیقائی تصانیف وی، فرم شعر را هم متإثر و متحول ساخته است، به گونه ای که وزن شعر او همپا و همسو با تغییر ریتم و آهنگ، عوض می‌شود و حتی قالب شعری او هم دنباله رو این تحول و دگرگونی است. در اینجا، تصنیف با توجه به شاکله ترکیبی ملودیک و کلامی خود، از شعر مجرد منفک می شود. عارف یک تصنیف را با ریتم و ضرب آهنگی آغاز می‌کند و در ادامه بر اساس نیاز ملودیک خود، ریتم را تغییر می‌دهد و به تبع آن، شعر او هم، وزن عروضی متفاوت و همراه با ریتم پیدا می کند و بندهای قالب شعری هم با تغییر نظام قافیه، دگرگون می شود و از یک بند به بند دیگر با قافیه‌ای متفاوت و حتی تعداد ابیات متفاوت می‌غلتد. حکمرانی بلامنازع ملودی و ریتم، بر اوزان عروضی تصانیف هم تاثیر مهمی دارد، به گونه ای که باعث خلق اوزان نادر و بی سابقهٔ عروضی و قاعده‌افزایی‌های موسیقایی ویژه‌ای می‌شود که ملاک تشخیص وزن در این تصانیف و هنجار گریزیها و قاعده‌افزایی‌های موسیقایی و عروضی، توجه به ریتم و آهنگ و اجرای آن همراه با موسیقی است. در خلال این ساختار موسیقائی، طول مصراعها هم متناسب با ضرورت ملودیک تصنیف کوتاه و بلند می‌گردد به نحوی که از مصراع یک رکنی تا ده رکنی در تصانیف وی مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در خصوص «بالاد» و موسیقی های رایج اورپائی و ملل دیگر، ر.ک: سپنتا، ۱۳۶۹ : ۱۰۲–۱۰۰

۲. برای آگاهی بیشتر درباره روش های ساخت تصنیف و ارائه آن، رک. بدیعی، ۱۳۵۴ : ۲۳۶–۲۳۳ و نیز میر صادقی،۱۳۷۶، ذیل واژهٔ تصنیف.

۳. «گوسان»: در جامعه پارتی قبل از اسلام «گوسان ها» به عنوان شاعر نوازنده دارای اهمیت خاصی بوده اند. این هنرمندان به عنوان سرگرم کننده پادشاه و مردمان عادی، از امتیاز خاصی در دربار برخوردار بودند که

یک نفری از عهده خوانندگی – شاعری و نوازندگی بر می آمدند. این افراد در زمان پارتها و اشکانیان به «گوسان» و بعد ها به «خنیاگر» معروف شده اند. (مری بویس و هنری جورج فارمر،۱۳۶۸ :۴۴).

کتاب‌نامه

آریان پور، یحیی (۱۳۷۲) *از صبا تا نیما*، ج ۲، چاپ اول- تهران، زوار

احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) *ترانه و ترانه سرایی در ایران*، چاپ اول، تهران – سروش

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶) *بدعتها و بدایع نیما یوشیج*، تهران، زمستان

اسلامی،شهلا؛ مصطفوی،شمس الملوک(۱۳۹۶)«تحلیل گفتمان تصانیف عارف قزوینی در دوران مشروطیت بر اساس روش شناسی فوکو»، *جامعه پژوهی فرهنگی*، سال هشتم، ش ۴، صص ۶۱-۳۳

بدیعی، نادره (۱۳۵۴) *تاریخچه ای بر ادبیات آهنگین ایران*، چاپ اول، روشنفکر

بویس، مری و جورج فارمر، هنری (۱۳۶۸) *دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمه بهزاد باشی، چاپ اول، تهران، آگاه

بهار، محمد تقی (ملک الشعرا) (۱۳۸۲) «شعر در ایران» در *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، ج ۱، چاپ سوم، تهران- علمی و فرهنگی، صص ۱۲۵-۷۴

جوزی ، مصطفی و دیگران(۱۳۹۶)«سبک و شگرد بهار در تصنیف سرایی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۵، صص۱۵۵-۱۱۷

حسن زاده،میر علی، عبدالله و محمد پور، محمد امین (۱۳۹۳)، «بررسی ترانه سرایی در ادبیات فارسی»، *شعر پژوهی*، دانشگاه شیراز، س۶- ش۱، صص ۱۱۸-۹۶

خالقی، روح الله (۱۳۸۴) *سرگذشت موسیقی ایران*، ج۱، چاپ نهم، تهران، صفی علیشاه

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۳۹)، «عارف قزوینی»، *پیام نوین*، س ۳، ش۴، صص ۱۹-۱، در *خنیاگر میهن*، به اهتمام همامیوانی، چاپ اول، سخن، ص ۴۱۴-۴۶۵

دستگردی، وحید (۱۳۰۸)، «سرود و ترانه»، *ارمغان*، ش ۱۰۲ و۱۰۳، صص ۸۷-۸۵

دلبری، حسن (۱۳۹۰) «درهم آیی قالب ها و تعاملات بیناگونه ای در شعر فارسی»، *پژوهش های ادبی*، ش ۳۴ و ۳۵، صص ۱۲۸-۱۰۹

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) *لغتنامه دهخدا*، ج۲، تهران، دانشگاه تهران

دهلوی، حسین (۱۳۷۹) *پیوند شعر و موسیقی آوازی*، چاپ اول، موسسه فرهنگی هنری ماهور

رضا زاده شفق، صادق (۱۹۲۳ م) «عارف و ذوق ادبی و قیمت و تأثیر اشعار او»، مقدمه بر دیوان عارف قزوینی، به اهتمام رضا زاده شفق و عبدالرحمان سیف آزاد، چاپ ششم، تهران- امیر کبیر، صص ۶۱-۴۷

رمضانی،پروانه و دیگران(۱۳۹۹)«هویت رئالیسم و مشروطیت ایران بر پایه سروده های فرخی یزدی و عارف قزوینی»، *نشریه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، دوره ۱۲ ، ش۴۳، صص (۲۶۳-۲۴۵)

سپنتا- ساسان (۱۳۶۹) *چشم انداز موسیقی ایران*، چاپ اول، مشعل

سپنتا- ساسان (۱۳۹۰) «تمهیدات اجرایی تصنیف های عارف قزوینی»، *ماهور*، ش ۵۱، صص ۱۱۹-۱۱۳

سمرقندی، دولتشاه (؟)،*تذکره الشعراء* ، به تصحیح محمد عباسی، تهران، کتابفروشی بارانی

شریعتی، حبیب (۱۳۸۳) «بهار و موسیقی» در *بهار، پنجاه سال بعد* (مجموعه مقالات پنجاهمین سال درگذشت بهار) به کوشش علی میر انصاری، تهران، موسسه نشر تحقیقات علوم انسانی، صص ۲۱۸-۱۹۸

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳) *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چاپ دوم، تهران، سخن

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) *با چراغ و آئینه*، چاپ دوم، تهران، سخن

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳) *انواع ادبی*، چاپ دوم، تهران، فردوسی

طبیب زاده،امید: میرطلائی،مائده(۱۳۹۴) "ویژگی های وزنی در ترانه ها و تصنیف های فارسی "، *نامه فرهنگستان*، شماره ۵۵، صص ۵۲-۶۹

عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم (۲۵۳۶): *کلیات دیوان عارف قزوینی*، به کوشش رضا زاده شفق و عبدالرحمان سیف آزاد، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر

عارف قزوینی، میرزا ابوالقاسم(۱۳۸۹) *کلیات دیوان عارف قزوینی*، به کوشش مهدی نور محمدی، چاپ اول، تهران- سخن

فاضل ،سهراب(۱۳۷۹)*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 ۲۴۹-۲۳۹

فروغ، مهدی (۱۳۶۳) شعر و موسیقی، چاپ دوم، تهران، نشر سیاوش

فیروزیان، مهدی (۱۳۹۳) «عارف و وزن» در خنیاگر میهن»، به اهتمام هماميوانی، چاپ اول، تهران، سخن، صص ۱۶۹-۱۳۳

گامین، گ گ (۲۵۳۷) *عارف، شاعر مردم*، ترجمه غلامحسین متین، چاپ اول، آبان

محمدی، علی (۱۳۸۵) «پایداری در تصنیف» *نامه پارسی*، س ۱۱، ش۱، صص۵۳-۴۱

مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۲۵۳۶) *مقاصد الالحان*، به کوشش تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر

مشحون، حسن، (۱۳۷۳) *تاریخ موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران

مقصودی، نورالدین (۱۳۵۵) «قالب مثلث در شعر فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۴۵، صص ۹۵-۷۸

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶) *واژه نمای هنر شاعری*، چاپ دوم، مهناز

میرعلی نقی، علی رضا (۱۳۷۴) «وطنیه ها(۲)»، *گفتگو*، ش ۹، صص ۹۹-۹۰

نِتِل، برونو (۱۳۷۵) «موسیقی کلاسیک ایران»، ترجمه بابک معصومی، در *کتاب سال شیدا*، به کوشش محمدرضا لطفی، ج ۳، تهران، نشر بیدگل، صص ۱۷۴-۱۷۲

نواب صفا، اسماعیل (۱۳۸۱) «تصنیف، ترانه، سرود»، *مجله فرهنگ اصفهان*، ش ۲۵ و ۲۶، صص ۴۴-۴۱

وحیدیان کامیار ، تقی (۱۳۶۸) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۶۶، صص ۳۴۸-۳۲۳