

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 "Tasnif" 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].
- Jozzi, Mostafa and others (1396) "Sabk Va Shegerdi Bahar Dar Tasnif Sora'i ", *Pajouheshe Zabani Va Adabiyati Farsi*, vol. 45, pp. 117-155 [In Persian].
- Mir Ali ,Hasanzadeh, Abdullah and Mohammad Pour, Mohammad Amin (1393), " Barresiye 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 Mihaan*, 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'ie 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 Gheyamat 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 Zabani 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, Dowlatsah (?), *Tazkereh al-Sho'ara*, edited by Mohammad Abbasi, Tehran: Ketabforoushi Barani. [In Persian].

75 Abstract

- 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].



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساختارشنکی 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 می شده است، در عصر مشروطه تجلی و تکامل حقیقی می یابد. 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 هنجارشکنی های ساختاری تصنیف های عارف را، به ویژه در حوزه فرم و ملودی، در قیاس با شعر مجرد بررسی و تحلیل کند و شاخصه های برجسته آن را که حاصل تقارن بلا فصل کلام و ملودی است، نمایان سازد. یافته های این جستار نشان می دهد که تصنیف با توجه به شاکله ترکیبی آن، یعنی باهم آبی ملودی، ریتم، میزان و کلام، دارای فرم و ساختار منحصر به فرد و متفاوت از شعر مجرد است که کاملاً تحت سیطره ریتم و ملودی قرار دارد؛ حاصل این سیطره ملودیک، هنجارگریزی های زبانی، موسیقایی و فرمی است که در قالب نوجویی های ویژه و قاعده افزایی های 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 می گردد.

کلیدواژه ها: عارف قزوینی، تصنیف، ریتم، ساختار، فرم بیرونی.

۱. مقدمه

«جرجی زیدان» از جمله «انشدالشعر»، که به معنی سرودن شعر در زبان عربی است، رابطه شعر و موسیقی را تشریح می کند و معتقد است از زمانی که انسان موسیقی را شناخت آن را با کلام و تکلم توأم 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 تصنیف‌های ضعیف و بعضاً مبتذل دوره‌های قبل، پا به عرصه حیات می‌گذارد. عارف قزوینی، شاعر، آزادیخواه و تصنیف‌سرای بلا منازع این عصر، مبدا و پیش‌قراول این تحول شگرف به حساب می‌آید (جوزی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۱۸). عارف، تصنیف را از ابتدال رایج دوره‌های 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 هنجار‌گریزی‌های 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 تشکیل‌فرم بیرونی، مبنای پژوهش قرار داده‌ایم.

۱.۱ بیان مسئله

در گستره بی‌کران ادبیات، تصنیف یکی از مقوله‌های ادبی با ژرف ساخت مردمی است که معمولاً به واسطه سطره بلامنازع ادبیات رسمی و بعضاً درباری، مهجور و مغفول مانده است. تصنیف از آنجائی که در ساختار و نهاد اولیه خویش عموماً روند شفاهی داشته و از سوی بسیاری از پژوهشگران جزو ادبیات عامه محسوب می‌شده، مورد بی‌مهری و کم‌توجهی قرار گرفته و وقعی درخور به آن نهاده نشده است.

یکی از دلایل گمنامی تصنیف و کم‌توجهی به آن، عدم ثبت و کتابت تصنیف‌ها و ترانه‌های مردمی، به ویژه قبل از دوره مشروطیت است. نمونه‌های پراکنده و محدودی از ترانه‌ها و تصنیف‌های قبل از مشروطه را می‌توان در تذکره‌ها و کتب تاریخی به شکل گذرا یافت. تصنیف به معنای امروزی و با شاکله موسیقایی آن، یک پدیده نسبتاً جدیدی است که از آغاز دوره مشروطیت، حیاتی دوباره می‌یابد. سرسلسله جنیان این حرکت، عارف قزوینی، شاعر و تصنیف‌ساز برجسته دوره مشروطه است که اشعار و تصنیف‌های وی نقش مهمی در جریان انقلاب مشروطه و ایجاد شور و حرارات در بین مبارزان و آزادی‌خواهان داشته است (همان: ۱۲۱). نکته مهم و تعیین‌کننده اینجاست که ما با یک نوع ادبی خاص و ویژه‌ای روبه‌رو 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

مقوله 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 ویژگی های 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 نمی خورد.

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 توانمند 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 پیشینه پژوهش

درخصوص پیشینه پژوهش باید اذعان کرد که تحقیق جامع و دقیقی درباره فرم و ساختار تصانیف عارف به شکل خاص انجام نشده است و بیشتر تحقیقات حول محور تصنیف سرایی

و تاریخچه 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 اثر از حیث تاریخچه ترانه و تصنیف سرایی و تقسیم بندی انواع ترانه ها بر اساس شکل و محتوا، کتاب مفیدی است.

۲. محمدی، علی (۱۳۸۵) «پایداری در تصنیف های عارف»، *نامه پارسی*؛ ش ۱، صص ۴۱-۵۲. در این مقاله مولف به ویژگی های اشعار پایداری دوره مشروطه و شاعران برجسته این دوره نظیر ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا، ملک الشعرای بهار اشاره می‌کند و در ادامه ضمن تبیین ویژگی‌های تصانیف عارف، به بررسی و تحلیل مضامین پایداری و بن مایه های استعمار ستیزی در تصنیف های عارف قزوینی می‌پردازد.

۳. فاضل، سهراب (۱۳۷۹) *تصنیف سرایی در ادب پارسی*، تهران، سازمان تبلیغات 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. سپینا، ساسان (۱۳۹۴) «تمهیدات اجرایی تصنیف های عارف قزوینی»، در مجموعه *خدمات علمی و فرهنگی دکتر ساسان سپینا*، 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، مانده (۱۳۹۴) «ویژگی های وزنی در ترانه ها و تصنیف های فارسی»، *نامه فرهنگستان*، صص ۵۲-۶۹. این مقاله به بررسی موضوع وزن در تصنیف که از موضوعات چالشی و بحث برانگیز در تحلیل تصنیف است، پرداخته است. نویسندگان مقاله ضمن اشاره به تعریف تصنیف و انواع مختلف آن، وزن ترانه و تصنیف را با ذکر نمونه های مختلف آن تحلیل کرده اند. ترانه ای ادبی عروضی، ترانه ای تکیه ای -هجایی و ترانه های محض موزون، تقسیم بندی وزنی تصنیف و ترانه از نظر پژوهندگان این مقاله است. در این پژوهش وزن تصنیف بیشتر از بعد زبان شناسی 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 تعیین کننده است؛ هرچند برخی نظرات نویسندگان از نظر راقم این سطور قابل نقد است. در این مقاله پاره ای از تصنیف

۶. ساختار شکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۸۱

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، صص ۳۳-۶۱. 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، ایستمه (شناخت کلی/صورت بندی) و تاریخ، به این نتیجه می رسند 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 ۱۱۷-۱۵۵

در این پژوهش مولفان به تحلیل و بررسی ژانر تصنیف و ابعاد ساختاری آن در تصانیف های 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 می دهد بهار، با کوله باری از اندوخته های علمی و ادبی پا به عرصه تصنیف سرایی می گذارد 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 ادبیت 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، صص ۲۴۳-۲۴۵.

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

هستند که با بهره‌گیری 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 این گونه بوده است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مقالات مرتبط با موضوع، فیش‌های 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 تصانیف‌ها پرداختیم.

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

۲. مبانی نظری پژوهش

۱.۲ «تصنیف» چیست؟

دهخدا در معنای کلمه «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 امروزمین قول و حراره.» (دهخدا، ذیل واژه «تصنیف»).

انتخاب کلمه تصنیف و وجه تسمیه آن

شاید به این سبب است که چون کلمه 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 ترجمه این لفظ به آهنگ‌سازی و شعر آهنگی بسیار مناسب است (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۱۲).

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

اما آنچه امروزه از کلمه 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،

ساختار شکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۸۳

به شکل قوالب دیگر درآمده است (منیب الرحمن، ۱۳۸۶: ۱۱۹). براساس همین دیدگاه است که مرحوم بهار در باب تصنیف می گوید: «به دلایلی که در دست داریم، در ایران فرق زیادی بین شعر و تصنیف نبوده و هر شعری را خاصه در مزاحفات بحر هزج و رجز به جای تصنیف به کار برده اند» (بهار، ۱۳۸۲: ۳۳). بهار، تصنیف را نوعی از اشعار هجایی که قبل از اسلام در ایران رواج داشت، می داند و درباره شکل و تعلق اجتماعی آن می نویسد:

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

با استناد مطالب فوق، شعر قدیم ایران و نمونه بارز آن خسروانی های 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 پدیده نسبتاً جدیدی است که به شکل جدی و تأثیرگذار از دوره مشروطیت نمود می یابد و به عنوان یک ژانر ادبی متحول شده، پا به عرصه حیات می گذارد. البته قدمت و پیشینه تصنیف در معنای امروزی آن به قرن هفتم به بعد می رسد.

قدر مسلم این است که این اصطلاح از سده دهم هجری یعنی از دوره صفویه به بعد شایع و متداول بوده است. پیش از آن در سده های هشتم و نهم، در نوشته های عبدالقادر مراغی و پیش از آن در آثار صفی الدین ارموی، موسیقی دان بزرگ قرن هفتم، کلمه تصنیف به تعبیر تصنیف قول و غزل و نظایر آن به معنای ساختن نغمه و آهنگ به کار رفته است (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۹).

برخی دیگر از پژوهشگران معتقدند عبدالقادر مراغی (متوفی، ۸۳۸ هـ.ق) اولین بار اصطلاح «تصنیف» را در آثار خود به کار برده است (ر.ک. حسن زاده میرعلی و امین پور، ۱۳۹۳: ۹۷).

مراغی موسیقی دان برجسته قرن نهم تبهر و تسلط ویژه ای در موسیقی به ویژه ساختن تصانیف داشته و در اثر گرانقدر خود «مقاصد الحان» انواع تصانیف را با ذکر نمونه های شعری و ادوار ایقاعی آن به تفصیل توضیح داده است (ر.ک. مراغی؛ ۱۰۵: ۲۵۳۶).

دولت شاه سمرقندی در تذکره خود در ذکر احوال رودکی به کلمه تصنیف در کنار قول اشاره می کند: «... اما می شاید که چون استاد را در اوتار موسیقی وقوف تمام بوده است، قولی و تصنیفی ساخته باشد و به آهنگ آغانی و ساز این شعر را عرض کرده...» (سمرقندی، ۳۸: ۹).

آریان پور پدید آمدن اصطلاح «تصنیف» را از سده هشتم و نهم و رواج آن را از سده 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 (آریان پور، ۱۳۷۲، ج ۲: ۱۵۱).

بنابراین اصطلاح تصنیف از قرن هفتم به بعد رواج می‌یابد و در قرن دهم و دوره 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 قطعه موسیقی که یکی از این چهار عنصر را نداشته باشد، اطلاق تصنیف بر آن صحیح نیست. بنابراین یک قطعه آوازی از خواننده در گوشه‌ای از دستگاه‌های موسیقی که دارای آهنگ و کلام است، از مقوله تصنیف (در معنای امروزی) به حساب نمی‌آید، زیرا فاقد «ریتم» و «میزان» است (طیب‌زاده و میرطلائی، ۱۳۹۳: ۵۳).

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 مضرب - آواز - تصنیف و رنگ (نیل، ۱۳۷۵: ۱۷۲).

البته این ترتیب، فرم مرسوم و رایج امروزی است که ممکن است برخی قطعات و بخش‌ها بنابر ذوق آهنگساز یا خواننده در دستگاه جابه‌جا شوند. تصنیف می‌تواند اساساً شروع کننده 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 سویت سنتی است و نه قطعات مستقل پراکنده، تصنیف معمولاً فقط در انتها شنیده می‌شود (سپیتا، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

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 نحوه تلفیق این دو و روش ساخت به چهار دسته تقسیم می شود:

۱. در روش نخست آهنگساز بر یک قطعه شعر از پیش سروده، مثلاً شعری از حافظ، سعدی و... آهنگی می گذارد و ماحصل آن توسط خواننده به اجرا درمی آید.

۲. در روش دوم آهنگساز، نغمه ای و آهنگی را در اختیار شاعری قرار می دهد و سپس شاعر متناسب با نغمات و لحن آهنگ، شعری می سراید. در حال حاضر این روش در تصنیف سازی شایع تر است.

۳. در روش سوم آهنگ و شعر در آن واحد با هم ساخته می شود و در حقیقت سازنده آهنگ و سراینده شعر یک نفر است. این روش کمتر به کار می رود، زیرا کسانی که هم به موسیقی و روش نغمه پردازی و هم ادبیات و شعر احاطه داشته باشند، نادرند. از سوی دیگر بهترین روش تصنیف سازی 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 هماهنگ ترین اثر (در صورت توان کامل) می پردازد. «شیدا» و «عارف قزوینی» از نمایندگان تمام عیار این شیوه هستند.

۴. روش چهارم از تلفیق و ترکیب شیوه اول و دوم به دست می آید و مستلزم همکاری تنگاتنگ شاعر و نغمه پرداز است. بدین ترتیب که ابتدا آهنگساز نغمه ای را در نظر می گیرد و در فکر خود طرح ریزی می کند و سپس بخش هایی از ملودی آوازی آن را با ریتم لازم، در اختیار شاعر قرار می دهد. پس از سرودن بخشی از شعر، که متناسب با آن ملودی است، بار دیگر آهنگساز با دقت بیشتری آن را به آهنگ درمی آورد^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. یقیناً مطبوعات در رواج و گسترش این تحولات نقش بی بدیلی داشته اند. 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 منصفه ظهور رسید.

شعر مشروطیت وسیله و ابزاری است کاملاً اجتماعی و حوزه مخاطبانش از محدودهٔ دربارها گسترش یافته و به میان تودهٔ مردم آمده است؛ عواطفی که در شعر مشروطیت وجود دارد، عواطفی است که عمدتاً مبتلابهٔ زمان است؛ از همین رو، از یک من اجتماعی نشأت می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۵؛ به نقل از جوزی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۲۱).

مضامین رایج در اشعار مشروطیت، حول محور مبارزه با استبداد و ظلم و ستم، دفاع از آزادی و وطن دور می‌زند. این موضوعات و مضامین نو، عمدتاً با کمک ابزارهای تجسمی رایج در شعرستی بیان می‌شدند. در جامعه متحول شده مشروطیت، این ابزارها کارایی و تاثیر گذاری خود را تا اندازه‌ای از دست داده بودند؛ لذا شاعران به خوبی دریافتند برای بیان مضامین نو و تبیین آرمان‌های جدید، ابزاری موثرتر از شعرستی لازم است؛ اشعاری که به واسطه خاستگاه مردمی خود، قابلیت اجرا در معابر و محافل عمومی را داشته باشد. به همین دلیل شاعران در جستجوی این ابزار جدید شعری، به ادبیات شفاهی و روایی روی آوردند و خاستگاه بیان آرزوها و آمال خویش را در ژانر تصنیف یافتند (گامین، ۲۵۳۷: ۳۲-۳۴؛ به نقل از همان: ۱۲۱). در این میان شاعری شوریده و مالا مال از هیجان و احساسات وطنی و انقلابی، پا 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 آغاز انقلاب مشروطه، در مسیر تحولی قاطع قرار گرفت. در اینجاست که او به مثابه یک شاعر ملی، یک میهن‌پرست، یک مبارز راه سعادت و استقلال 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، کمک می‌کند. او با آثار و به ویژه «تصانیف» خویش نشان می‌دهد که ادبیات شفاهی ملی، برای تجدید حیات انواع شیوه‌های 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 مشروطه، هیچ قلم و هیچ نطقی نتوانست دل مردم ایران را مانند سخن عارف و تصانیف وی، به لرزه درآورد» (رضازادهٔ شفق، ۱۹۲۳ (م): ۶۰).

عارف سهم بسزایی در تحول تصنیف در دوره مشروطه دارد. تصانیف گذشته عموماً با مضامین عاشقانه و بعضاً مبتذلانه و اشعار سخیف و آهنگ های ناموزون و سست، در کوچه و بازار بین مردم دهان به دهان می گشت. عارف با ذوق سرشار و قریحه کم نظیر خود، به تصنیف صورت عالمانه و ادیبانه بخشید و اگر سهم علی اکبر 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 تصنیف های او و تصنیف های رایج در زبان فارسی قبل از او، این حقیقت را روشن می کند که عارف سهم بزرگی در شکل دادن به ادبیات ملی عصر خویش و به ویژه در نوع تصنیف ها دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

عارف تصنیف را به عنوان یک ژانر ادبی معرفی کرد. «وی مقام تصنیف را به جایی رسانید که از آن پس سرود و تصنیف نیز جزو انواع ادبی محسوب گشت» (دستغیب، ۱۳۲۹: ۱۹). عارف در دیوان خود به ارزش کار تصنیف سازی خویش و وضعیت مبتذل تصانیف قبل از خود، چنین اشاره می کند:

... معاصرین دوره انقلاب نیز هیچ وقت از خاطر دور نخواهند داشت که وقتی که من شروع به تصنیف ساختن و سرودهای وطنی کردم، مردم خیال می کردند 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 می سازد. 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 می شود و اشعار سخیف با آهنگ های بی مایه و سست به خورد مردم روزگار داده می شود. از این رو از بعد ساختاری و محتوایی شاهد نزول موسیقی و به ویژه تصنیف هستیم. تصنیف «لیلا» که در سال ۱۲۹۶ ه.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 بر اش آوردند سیب و گلابی

لیلا گل است لیلا خیلی خوشگل است لیلا
لیلا را بردند دروازه دولا ب براش خریدند ارسی و جوراب
لیلا را بردند حمام گلشن کنت بی غیرت چشم تو روشن ...

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

شاهنشاه ایران 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 موسیقائی 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 سروی استوار قامت راست کند؛ تصنیفی شور انگیز، حماسی و در عین حال پرخوردار از بن مایه‌های ادبی و تصاویر زیبای شاعرانه.

توجه به کارکرد تصانیف عارف در عصر انقلاب مشروطه، بسیار حائز اهمیت است. یقیناً یکی از ابزارهای موفق انقلابیون در مبارزه با استبداد حاکم، تصانیف عارف و زمزمه آن توسط توده مردم در سطح جامعه و ایجاد انگیزش و هیجانات نشاط‌آور انقلابی در آنها بوده است. عاملی مؤثر و کارگر که از هزاران سلاح و توپ و اسلحه، کاری‌تر و اثرگذارتر بوده است. هنر 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 اسطوره تمام عیار انقلابی در عصر مشروطه ساخته بود. ویژگی بی‌نظیری که یادآور خنیاگران دوره باستان است و حقیقتاً باید عارف را آخرین بازمانده شیوه شاعر-خنیاگر عصر ساسانی دانست که در دوره اسلامی نیز در گوشه و کنار به حیات خود ادامه می‌دادند. این هنرمندان را در عصر ساسانی گوسان/ کوسان^۳ می‌خوانده‌اند و در متون اسلامی نیز به این نام اشارات بسیار شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۹۸).

در کنار این خصائل، عارف اولین کسی است که مضامین سیاسی و ملی را وارد تصنیف کرد و موسیقی را وسیله نشر و تبلیغ عقاید انقلابی و افکار آزادی خواهی نمود و در حقیقت می توان وی را مخترع این سبک دانست (خالقی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۴۲۱).

عارف براساس دیوان چاپ عبدالرحمان سیف آزاد، (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 بعضاً 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 چاپ های 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 سیف آزاد جزو تعداد تصانیف به حساب نیامده علی رغم اینکه هر دو تصنیف در دیوان ذکر شده، ولی در چاپ آقای نورمحمدی جزو آمار تصنیف های عارف به شمار آمده است. همچنین در چاپ نورمحمدی تصنیف بیست و سوم «اگر دکمه های پنبه ای بود...» و تصنیف سی و چهارم «بهار نور رسید...» و تصنیف بیستم «امشب از آسیا اروپا رفتی...» سه تصنیف اضافه بر چاپ سیف آزاد، ذکر شده است (عارف قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۹۲-۳۱۲).

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

۱.۴.۲ روش عارف در تصنیف سازی

نبوغ عارف به عنوان تصنیف سازی بی نظیر که یادآور خنیاگران و گوسان های دوره پارتی است، از او شخصیتی بی بدیل در این زمینه ساخته است. صدای خوش، آشنائی و احاطه به موسیقی و آهنگ سازی و در نهایت شاعری، سه موهبت الهی است که عارف قدر آن را به نیکی دانسته است.

شیوه تصنیف سازی عارف قاعدتاً تلفیق و خلق همزمان شعر و نغمه و تألیف آنها با یکدیگر است. وی در گوشه ای 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، ۱۳۹۳: ۲۲) که در رثای از دست دادن یار و رفیق شفیق

آزادی خواه خود، کلنل محمدتقی پسیان سروده است، به نحو زیبایی ملموس است، به گونه ای که وزن تصنیف و کشش نوت های پایانی مصراع های آن، حالت غم و اندوه موضوع تصنیف را که شهادت کلنل پسیان است، به مخاطب القاء می کند (سپنتا، ۱۳۶۹: ۱۳۰).

باکمال تأسف نمونه ضبط شده ای 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 آهنگ های خود به وسیله دیگران بسیار حساس بود و از عدم توانایی اکثر خوانندگان مقلد آثارش، انتقاد می کرد:

از دلتنگی های من یکی آنکه در همین دوره زندگی خود من آنچه را که به نام من می خوانند، اغلب غلط است، فقط چند نفری که اول آنها شکرالله خان است، به واسطه اینکه اغلب در موقع ساختن تصنیف با من بوده اند، توانسته اند از عهده آن برآیند (دیوان ۲۵۳۶، ۳۳۴).

از خوانندگان به نامی که در دوره حیات عارف، اغلب تصانیف وی را به نحو شایسته ای اجرا می کرد «قمرالملوک وزیری» بوده است. از دیگر خوانندگان می توان 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 شگفت انگیز و نوین او برد، لذا با بهره گیری از تجربیات اولیه شیدا در تصنیف سازی 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 شیوه ای نوتر به صورت تعریف پذیر، مجزا، آبرومند به ادبیات هدیه کرد» (محمدی، ۱۳۸۵: ۴۴).

۱.۲.۴.۲ چندبندی بودن تصنیف

بارزترین ویژگی ساختاری تصنیف های 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 می شود 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 می کند (میرعلی نقی، ۱۳۷۴: ۹۱). این ویژگی برگرفته از شیوه سنتی قصیده سرایی است که در آن شاعر با تشبیب یا نسیب یا تغزلی آغازین در اول قصیده شعر خود را شروع می کند و بعد به مدح ممدوح می پردازد. بند اول تصانیف عارف تغزل یا تشبیب هایی است که وی کلام خود را با آن شروع می کند و بعد از آمادگی مخاطب، به موضوع اصلی خود (مباحث سیاسی - انتقادی) می پردازد. تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» (دیوان، ۳۵۸: ۷) یا «دل هوس سبزه و صحرا ندارد» (همان، ۳۶۱: ۸) از نمونه های بارز تصنیف های تغزل گونه یا تشبیب گونه عارف است که با توصیف طبیعت (تصنیف اول) یا شکوه و گله از روزگار و دل خویش (تصنیف دوم) آغاز می گردد.

۲.۲.۴.۲ کارکرد ملودیک و معنایی "ترجیعات" تصنیف

از عناصر دیگر تشکیل دهنده 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 می شود، و تمرکز تصنیف ساز بر آن حاکی از تفکر، پیام یا شعاری مهم است که او می خواهد با تکرار آن، در ذهن مخاطب طنین انداز شود. بار اصلی فکری و ملودیک یک تصنیف بر دوش برگردان ها 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 پراکنده یک تصنیف عمل می کند. در تصنیف ماندگار «از خون جوانان وطن لاله دمیده» که در بند بند آن شاعر خون می گرید 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 و شیون شاعر را در بند بند تصنیف نشان می دهد که با لحن و ملودی غمگانه ای به مخاطب القاء می گردد. در برخی تصنیف ها ابیات برگردان از تعداد ابیات بندها بیشتر است که حاکی از این است که دغدغه و شعار اصلی شاعر بر متن و پیکره 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 شکیا 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 ندیدیم» 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 شغف و شوری مضاعف در مخاطب ایجاد می‌کند و او را برای شنیدن بند بعدی آماده و مهیا می‌سازد.

ساختار شکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۹۳

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

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

عارف در تصنیفی دیگر با بهره گیری از خلاقیت موسیقائی خود، کلمات زائد و اصطلاحاً کمکی که برای پر کردن وزن ملودی به کار می رود، (ای امان - جانم - خدا - حبیبم و...) به عنوان برگردان در پایان بندهای تصنیف تکرار می کند. در تصنیف زیر، کلمه «امان» که در مقام ردیف هم تکرار می شود، به عنوان مصراع برگردان در پایان هر بند آمده است:

ای امان از فراق امان

مردم از اشتیاق 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)

تکیه عارف بر کلمه «امان» و تکرار آن چه در مقام ردیف و چه در جایگاه برگردان، معنای فراق، شکوه و گلایه را در سراسر تصنیف فریاد می زند و مخاطب را به سوز و گداز و شکوه حاکم بر تصنیف متوجه می سازد.

۳.۴.۲ وزن و قالب در تصنیف های عارف

یکی از مباحث اساسی در تحلیل تصنیف به ویژه تصنیف های 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. نکته 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 دهنده 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 سستی 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 ادبیانه آن را کنار بگذاریم و به این موضوع دقت کنیم که مخاطب تصنیف توده مردم با سلاقی 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 قافیه شعری هم تأثیر مستقیم دارد. بنابراین وزن یک تصنیف تا حدود زیادی متأثر از ریتم و ملودی موسیقی است. در اینجا، روش تصنیف سازی مسأله مهمی است. همانگونه که در بخش‌های قبل بیان شد تصنیف سازی دارای چهار روش است که با توجه به نحوه تألیف نغمه و شعر از یکدیگر تفکیک می‌شوند. عارف با توجه به توان و احاطه کامل بر موسیقی عملی و قریحه شاعری، خود کلام و نغمه را همزمان خلق می‌کرده است. این روش قاعداً 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 می‌آفریند 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 سستی 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 عقیده ما، سبب عمده برتری سرودهای [تصنیف] عارف بر دیگران، یعنی بر شعرای سرودساز، همان مراعات جنبه 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 درجه کمال زیبایی و شیوایی رسانده است (۱۳۰۸: ۸۵).

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 و ملودی تصنیف بعضاً دارای اختیارات ویژه‌ای است.

عارف در ۳۱ تصنیف خود (۲۹ تصنیف به اضافه 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 احاطه 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 سیطره 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 نمی‌کند چرا که فرمانروا، آهنگ و ریتم تصنیف است. برخی از موسیقی دانان امروز با توجه به این که تفکرات موسیقایی بر تفکرات ادبی آنها غلبه دارد، نگاهشان به «تصنیف» بیشتر نگاه ملودیک و موسیقایی 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، ۱۳۸۶: ۲۴۵).

غلبه ریتم و آهنگ بر ذهن شاعری بر 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 و ملودی تصنیف خلق شده است، اشاره می‌کنیم: (فقط مصراع اول تصنیف ذکر می‌شود)

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

(فاعلن فعولن مفاعلن فع)

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

(مفتعلن مفتعلن فاعلن فع)

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

(فاعلن فع فاعلن فع مستفعلاتن)

در این تصنیف، با توجه به ریتم کوبنده 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، ۲۴: ۴۱۱)

(مستفععلن مستفععلن مفعولن)

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

(متفاعلن مفتعلن مفعولاتن)

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

(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، ۱۸: ۳۸۹).

ساختار شکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۹۷

۲. «ز غمت خون می‌گیریم، بنگر چون می‌گیریم» (فعلاتن مفعولن / فعلاتن مفعولن) در تصنیف: افتخار همه آفاقی و منظور منی (همان، ۳۴۸:۵).

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

برای دوری از اطاله کلام به همین مقدار بسنده می‌گردد.

۳.۳.۴.۲ کوتاهی و بلندی مصراع‌ها

یکی از ویژگی‌های اوزان عروضی تصانیف عارف، کوتاهی و بلندی مصراع‌ها است که 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 این اقتضای موسیقایی، از مصراع یک رکنی داریم تا مصراع ده رکنی؛ در تصنیف «ترک چشمش» (دیوان، ۳۷۹:۱۵) مصراع‌های یک رکنی با وزنی متفاوت از اوزان قبل و بعد از خود به عنوان یک حلقه رابط بین دو قطعه موسیقی عمل می‌کند:

ترک چشمش ار فتنه کرد راست بین دو صد از این (خدا) فتنه فتنه خواست

.....

ما خرابیم

چو صفرا ندر حسابیم چو صید اندر طنابیم

جهان را برده آب و ما به خوابیم شد عالم غرق خون مست شرابیم

مصراع «ما خرابیم» (فاعلاتن) یک مصراع یک رکنی است که در تغییر ریتم موسیقی در قطعه بعدی مؤثر است و حالت یک ضرب کوبنده قوی دارد.

در تصنیف «بهار دلکش» که عده‌ای آن را جزو تصانیف ملک‌الشعرا بهار آوردند، نیاز 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 نباشد

.....

به باغ رفتم چو عارضت گلی ندیدم

ز گلشنت از مراد دل گلی نچیدم

به خاک کوی تولا جرم وطن گزیدم

بین در وطن از رفیقانت، وز رقیبانت، در وطن خواهی چها کشیدم

(دیوان، ۴۱۹:۲۵)

مصراع آخر (بین 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 فَعْل فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن فاعلن فعْل

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 «بین 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:

زهی عشق زهی عشق که ماراست خدایا

چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

پس از چند بیت که در همین وزن یعنی «مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن» می آورد، به ابیات زیر می رسد:

تن ار کرد فغانی ز غم سود و زیانی ز توست آن که دمیدی نه ز سرناست خدایا
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو که شب و روز در آن ناله و غوغاست خدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

مولانا با آگاهی و تسلط بی نظیر خود بر موسیقی، بیت آخر غزل فوق (نی تن را...) را از وزن اصلی شعر (مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن) به وزنی نزدیک و هم ریتم با آن (فعلاتن فعلاتن فعلاتن) تغییر می دهد و در ادامه غزل با ظرافت تمام به وزن اصلی باز می گردد (دلبری، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۲).

این تغییر وزن در میانه غزل با خوانش سریع زیاد به چشم نمی آید. از آنجایی که مولوی بسیاری از غزلیات خود را در حالت سماع و به همراهی و هم نوازی موسیقی و ساز می سروده است، احتمالاً تغییر وزن حاصل تغییر ریتم و آهنگ ساز بوده است که باعث لغزیدن بر روی وزنی دیگر شده است.

یکی از زیباترین تصنیف های عاشقانه عارف، تصنیف «افتخار آفاق» است که در وصف عشق و دلدادگی شاعر دلسوخته به افتخار السلطنه یکی از دختران ناصرالدین شاه، ساخته شده است. (دیوان، ۳۴۸: ۵) این تصنیف شامل دو بند است که هر بند از چند قطعه شعری با وزن متفاوت تشکیل شده است. تصنیف با این بیت شروع می شود:

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

در وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعِلن

در قطعه بعدی شاعر در همین بحر با یک رکن کمتر، چنین می گوید:

ز چه رو شیشه دل می شکنی تیشه بر ریشه جان از چه زنی

بر وزن: فعلاتن فعلاتن فعِلن فاعلاتن فعلاتن فعِلن

ضرباهنگ و ریتم تصنیف تا اینجا $\frac{4}{4}$ است ولی در قطعۀ بعدی به $\frac{3}{4}$ (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 می‌گیرم بنگر چون می‌گیرم
ز مژه دل می‌ریزد ز جگر خون می‌آید

در وزن: فعلاتن مفعولن

و بیت آخر بند به ریتم اصلی و آغازین تصنیف ($\frac{4}{4}$) 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.

نکته 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 موسیقی و ملودی اهمیت فوق العاده‌ای دارد به گونه‌ای که گاهی بدون لحاظ این موضوع، تشخیص وزن دشوار و حتی غلط‌انداز است. در قطعۀ 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 تعیین‌کننده 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 می کند:

کلید ایران تو

شهید ایران تو

امید ایران تو

که در وزن «مفاعِلن فع لن» است. در ادامه مجدداً وزن عوض می شود:

دروود بر روانت از روان پاکان باد

مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن فع لن

در قطعه بعدی چنین می سراید:

صبا ز من بگو به اهل تبریز

که ای همه چو شیر شریزه خونریز

ز ترک و از زبان ترک بهره‌یز

در وزن: مفاعِلن مفاعِلن فعولن

در قطعه پایانی، تصنیف با این سه مصراع پایان می یابد:

زبان فراموش نکنید

به گفت زردشت کز آب

خמוש آتش نکنید

(خמוש آتش نکنید)

در وزن: مفاعِلن مفتعلن

مفاعِلن فاعِلن

مفاعِلن مفتعلن

۵.۳.۴.۲ اوزان ایقاعی

قرابت شعر و موسیقی در ابعاد گوناگون و متنوع کلامی و ملودیک جلوه گر است. یکی از وجوه اشتراک بین این دو زاده جدایی ناپذیر، وزن و ریتم است. آنچه در شعر از آن تحت

عنوان وزن عروضی یاد می‌شود، در موسیقی الحان "ایقاع" نامیده می‌شود. مراغی ایقاع را مجموعه‌ای از نقرات (نقره: ضربه در موسیقی و حرف در شعر) می‌داند که بین آنها زمان‌ها و فاصله‌های مشخص و محدود وجود داشته باشد و از نظر کمیت دارای ادواری متساوی باشند. از نظر وی، همان گونه که شعر دارای ارکان و ادوار مختلفی است، ازمنه ایقاعی (درنگ‌ها و فواصل بین نغمات) هم دارای ادواری است که در اصطلاح موسیقی به آنها ادوار ایقاعی می‌گویند (رک: مراغی، ۱۳۹۶: ۸۹).

وحیدیان کامیار در مقاله‌ای ارزشمند به معرفی اوزان ایقاعی و نمونه‌های آن می‌پردازد. آن چیزی که در وزن ایقاعی مهم و تعیین کننده است عامل درنگ و مکث و زمان بین هجاها است که عدم توجه به آن باعث تغییر وزن می‌شود. مثلاً در شعر زیر از مولانا:

افتادم افتادم در آبی افتادم 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 رکن «مفعولن» انتخاب کرده است که با پایان رکن، واژه هم تمام می‌شود. (افتادم = مفعولن - گر آبی = مفعولن) اینگونه اوزان در نوحه‌ها، ترانه‌ها و اشعار کودکان کاربرد زیادی دارد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۸: ۳۲۰)

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 است و این اصل در خوانش تصنیف با آهنگ و ملودی نمود بیشتری می‌یابد. توجه به سرضرب و ضرب‌های ضعیف 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 قطعه سوم این مسأله قابل مشاهده است:

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

ساختارشکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۱۰۳

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

نمونه 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 جایی 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 ببند	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 جایی را نتوانم / تن ندهم / رسوائی را

تعلن تعلن (مضاجعلن) / 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 ریشه 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 بازیچه 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 جنبه ابتکاری و خلاقانه آن، با اندکی تسامح همراه است)

۱.۴.۴.۲ قالب مثلث

آقای مقصودی در مقاله با ارزشی ضمن معرفی قالب مثلث در ادبیات فارسی و بررسی پیشینه 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 شده 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 پیکره 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)

ساختارشکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۱۰۵

در برخی تصانیف ابیات برگردان در قالب مثلث های کوتاه آمده است و از نظر ملودیک با توجه به کوتاهی مصراع و ریتم کوبنده آن، زمینه ساز بند بعدی است و به عنوان حلقه رابط عمل می کند:

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، ۳۶۰:۸)

۳.۴.۴.۲ مسمط - ترجیع بند

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

نگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود (حبیبم)

جان نثارش کن و مگذار که مهمان برود (برود)

گر رود شومتر 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

کافریم ار بگذاریم که ایمان برود
به جسم مرده جانانی.....

شاعر سه بیت را در مقام ترجیع یا برگردان در پایان هر بند تکرار کرده است با مصراعی
تکراری در آخر.

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

۴.۴.۴.۲ مسط مربع بدون رشته تسمیط

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

توای تاج تاج سر خسروانی
شد از چشم مست تو بی پاجهانی
تواز حالت مستمندان چه پرسی
تو حال دل دردمندان چه دانی

خدا را نگاهی به ما کن
نگاهی برای خدا کن
به عارف خودی آشنا کن
دو صد درد من از نگاهی دوا کن
(حیییم طیبیم عزییم زم)

توئی درمـــــان دردم
ز کویـــــت برنگـــــردم
به هجـــــرت در نبـــــردم

به قربان تو گـردم

کلمات حبیبم، طیبم، عزیزم کلمات کمکی است که شاعر برای پر کردن وزن ملودی و آهنگ از آنها استفاده کرده است و ما آنها را به عنوان کلمات زائد به حساب می آوریم که در ترکیب قالب نقشی ندارند. فقط در بند اول (توای تاج...) مصراع سوم قافیه آزاد است ولی در بندهای دیگر هر چهار مصراع مقفّی است.

طول مصراع های هر بند متناسب با ملودی تصنیف کوتاه و بلند است؛ نکته ای که در اکثر تصانیف به چشم می خورد و قبلاً درباره آن بحث کرده ایم.

در تصنیف «گریه کن» با مسمطی روبه رو هستیم که رشته تسمیط در قالب یک بیت در پایان هر بخش تصنیف (نه هر بند تسمیط) می آید و در واقع به عنوان رابط و حلقه ارتباط بندهای تصنیف به کار رفته است:

گریه کن که گر سیل خون گری ثمر ندارد
ناله ای که ناید ز نای دل اثر ندارد
هر کسی که نیست اهل دل ز دل خبر ندارد

دل ز دست غم مفر ندارد
دیده غیر اشک تر ندارد
این محرم و صفر ندارد

گر زنیم چاک

جیب جان چه باک

مرد جز هلاک

هیچ چاره دگر ندارد زندگی دگر ثمر ندارد

بند (بخش) دوم

شاه دزد و شیخ دزد و میر و شحنه و عَسَس دزد

دادخواه و آن که او رسد به داد و دادرس زد

میر کاروانِ کاروانیان تا جرس دزد

خسته دزد بس که داد زد دزد

داد تا به هر کجا رسد دزد

کشوری بدون دست رد

بشنو ای پسر

زین وکیل خر

روح کارگر

می خورم قسم خبر ندارد که این وکیل جز ضرر ندارد

(همان، ۴۰۷:۲۲)

شاعر بیت "هیچ چاره دگر ندارد / زندگی دگر ثمر ندارد" را به عنوان رشته تسمیط در پایان بخش اول آورده است و ابیات مشابه و هم قافیه با آن را در پایان بندهای دیگر قرار داده است. (می خورم قسم ...) پیکر اصلی تصنیف مسط مثلثی است با ویژگی های خاص خود. ابتکار و نوجویی قاب های شعری در تصانیف دیگر عارف هم نمایان است که برای دوری از اطاله کلام فقط عنوان قالب و تصنیف، اشاره وار بیان می گردد:

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

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

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

منظور از قطعات، دو بیتی هایی است که نظام قافیه در آن شبیه دو بیتی است ولی وزن آن متفاوت است؛ دکتر شمیسا این گونه اشعار را «قطعه» می نامند (شمیسا، ۱۳۷۳:۲۹۰).

۸.۴.۴.۲ ترجیع بند بدیع

ترجیع بندی است که «ترجیع» یا «برگردان» در آن بیش از یک بیت است: تصنیف «از خون جوانان...» (همان، ۳۵۸:۷)

۵.۴.۲ درهم آیی و پیوند «وزن» و «قالب» در تصانیف

یکی از نکات جالب توجه در تصنیف های عارف، تعامل یا درهم آیی 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 می‌گلتد، 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 می‌گیرم، بنگر چون می‌گیرم 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 حلقه 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 تصنیف های «از خون جوانان وطن...» و «نگ آن خانه که مهمان ز سر خوان برود» (دیوان، ۳۶۵:۱۰) و تصنیف «گریه را به مستی بهانه کردم» به وضوح نمایان است.

۳. نتیجه گیری

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 موسیقایی 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 متأثر و متحول ساخته است، به گونه ای که وزن شعر او همپا و همسو با تغییر ریتم و آهنگ، عوض می شود 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 می کند و در ادامه بر اساس نیاز ملودیک خود، ریتم را تغییر می دهد 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 قافیه ای متفاوت و حتی تعداد ابیات متفاوت می غلتد. حکمرانی بلامنازع ملودی و ریتم، بر اوزان عروضی تصانیف هم تأثیر مهمی دارد، به گونه ای که باعث خلق اوزان نادر و بی سابقه عروضی و قاعده افزایی های موسیقایی ویژه ای می شود که ملاک تشخیص وزن در این تصانیف و هنجار گریزها و قاعده افزایی های 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 می گردد به نحوی که از مصراع یک رکنی تا ده رکنی در تصانیف وی مشاهده می شود.

پی نوشت ها

۱. در خصوص «بالاد» و موسیقی های رایج اورپائی و ملل دیگر، رک: 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 واژه 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

ساختارشنکی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۱۱۱

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) *بلدتها 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 ۳۳-۶۱
- بدیعی، نادره (۱۳۵۴) *تاریخچه ای بر ادبیات آهنگین ایران*، چاپ اول، روشنفکر
- بویس، مری و جورج فارمر، هنری (۱۳۶۸) *دو گفتار درباره خنیانگری 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 ۷۴-۱۲۵
- جوزی، مصطفی و دیگران (۱۳۹۶) «سبک و شگرد بهار در تصنیف سرایی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۵، صص ۱۱۷-۱۵۵
- حسن زاده، میر علی، عبدالله و محمد پور، محمد امین (۱۳۹۳)، «بررسی ترانه سرایی در ادبیات فارسی»، *شعر پژوهی*، دانشگاه شیراز، س ۶- ش ۱، صص ۹۶-۱۱۸
- خالقی، روح الله (۱۳۸۴) *سرگزشت موسیقی ایران*، ج ۱، چاپ نهم، تهران، صفی علیشاه
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۳۹)، «عارف قزوینی»، *پیام نوین*، س ۳، ش ۴، صص ۱۹-۱، در *خنیانگر میهن*، به اهتمام همایونی، چاپ اول، سخن، صص ۴۱۴-۴۶۵
- دستگردی، وحید (۱۳۰۸)، «سرود و ترانه»، *ارمغان*، ش ۱۰۲ و ۱۰۳، 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*، ج ۲، 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-

۱۱۲ / ادبیات پارسی معاصر، سال ۱۴، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

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، ش ۴۳، 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، دولت شاه (؟) 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

طیب زاده، امید: میرطلایی، مانده (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 ۱۰-۳۷، 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 همایونی، 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، ش ۱، صص ۵۳-۴۱

مراغی، عبدالقادر بن غیبی (۲۵۳۶) مقاصد الالاحان، به کوشش تقی بییش، 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

ساختارشکنی فرمی و ملودیک در تصنیف های عارف قزوینی (مصطفی جوزی) ۱۱۳

- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶) *واژه نمای هنر شاعری*، چاپ دوم، مهناز
- میرعلی نقی، علی رضا (۱۳۷۴) «وطنیه ها (۲)»، گفتگو، ش ۹، صص ۹۰-۹۹
- نیل، برونو (۱۳۷۵) «موسیقی کلاسیک ایران»، ترجمه بابک معصومی، در کتاب *سال شیلا*، به کوشش محمدرضا لطفی، ج ۳، تهران، نشر بیدگل، صص ۱۷۲-۱۷۴
- نواب صفا، اسماعیل (۱۳۸۱) «تصنیف، ترانه، سرود»، *مجله فرهنگ اصفهان*، ش ۲۵ و ۲۶، صص ۴۱-۴۴
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۸) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۶۶، صص ۳۲۳-۳۴۸





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی