

# بررسی جایگاه تصنیف در اشعار دوره مشروطه با تکیه بر تصنیف‌های ملک الشعرا بهار

مهدی عبدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

حامد ذهیری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

## چکیده

تصنیف و ترانه اشعاری ملهون است، که به همراه موسیقی ارائه می‌شود. این گونه ادبی از دیرباز در ادبیات فارسی مورد توجه بوده است. درون‌مایه تصنیف و ترانه تا قبل از مشروطیت بزم، عشق و عواطف درونی بوده؛ اما در دوره مشروطه همراه با تحولات ابعاد گوناگون جامعه، کارکرد و درونمایه آن تغییر کرده و به بیان مفاهیم جدیدی پرداخته است. تصنیف و ترانه دوره مشروطه اجتماعی و در خدمت بیان اندیشه‌های نو روشنفکران است. ما در این پژوهش به بررسی تصنیف و ترانه و تغییر و تحول آن بر پایه اشعار ملک‌الشعرا بهار، از نمایندگان تصنیف و ترانه‌سرایی در دوره مشروطه می‌پردازیم. با ارائه نمونه‌هایی از تصنیف‌های این شاعر و بررسی ویژگی‌های آن، که مفاهیم مشترک دوره مشروطه را در بر می‌گیرد، تأثیر تصنیف و ترانه را در این دوره بررسی می‌کنیم. واژگان کلیدی: تصنیف، ترانه، دوره مشروطه، ملک‌الشعرا بهار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

## مقدمه

ادبیات مشروطه شامل دوره‌ای از ادبیات فارسی است که از یک سو ریشه در حکومت قاجار و ویژگی‌های عمومی آن دارد و از سوی دیگر در ادبیات و گرایش نوی ظهور می‌یابد که تا سال‌های نزدیک به کودتای سال شمسی ۱۲۹۹ و حتی چند سال پس از آن ادامه می‌یابد. این ادبیات بازتاب تلاش مردم ایران برای مقابله با استبداد و رسیدن به آزادی و قانون است. این تلاش ریشه در آشنایی با مفاهیم جدید به ویژه ایده «آزادی» به مفهوم اروپایی دارد. کلمه «آزادی» به کرات در شعر کهن فارسی آمده و اشعاری نیز در خصوص آن می‌توان پیدا کرد، ولیکن مفهوم غربی آن که حکومت قانون و نوعی نظم اجتماعی متکی بر برابری است، چیزی بود که در نتیجه آشنایی شاعران و ادیبان ایران با غرب، در اندیشه و احساسات آنان رسوب کرد. ادبیات در این دوره با دگرگونی در نگرش، مفاهیم و قالب و زبان همراه با زمانه پیش رفت و در بیشتر بخش‌های جامعه تأثیر به‌سزایی گذاشت. به جرأت می‌توان گفت که در دوره مشروطه با پویاترین دوران ادبیات فارسی روبه‌رو هستیم، زیرا ادبیات اجتماعی‌ترین دوران خود را تجربه می‌کرد و در میان تمام اقشار جامعه دارای جایگاه ویژه بود که توانست در کنار ادبیت ابزاری برای بیان افکار و عقاید باشد. به مقتضای این اندیشه‌ها و افکار ادبیات ناگزیر از ایجاد یا تغییر شیوه و قالب‌های بیان بود. تصنیف و ترانه یکی از گونه‌های ادبی بود که متفاوت با آنچه در گذشته ادبی ما وجود داشت، متحول شد و پیام مشروطیت را که همانا آزادی، استقلال، استبدادستیزی و اعتلای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه بود، توانست به همراه موسیقی و شعر در جامعه انتشار دهد.

ملک‌الشعرا بهار از جمله شاعرانی بود که از دانش و توانمندی خود در این راه سود جست و در کنار مبارزه عملی در ابعاد مختلف سیاسی، با سرودن تصانیف تأثیرگذار و ماندگار توانست در جریان مشروطیت نقش به‌سزایی ایفا کند. به این منظور در این جستار به بررسی تصانیف‌های این شاعر نامی و ویژگی‌های آنها خواهیم پرداخت.

### تاریخچه تصنیف

این سنت که شخصی هم شعر بسراید و هم برای آن آهنگ بسازد، از دیرباز در ایران وجود داشته است. واژه پارتی (پهلوی اشکانی) «گوسان» که معادل واژه «خنیاگر» است، می‌تواند نشان‌دهنده رواج سنت خنیاگری در زمان هخامنشیان و ساسانیان باشد. گوسان‌ها، راویان شعر و موسیقی و افسانه‌ها و اساطیر قوم خود بودند و افسانه‌های کهن از طریق آنان جمع‌آوری و برای اولین بار کتابت شد. (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۴۵-۴۳) «در دوره ساسانی - که شعر و موسیقی با یکدیگر ارتباط چشم‌گیری داشتند - معمولاً هر کس که قادر به سرودن شعر بود، تحصیل موسیقی می‌کرد و هر کس ذوق موسیقی داشت، شعر نیز می‌سرود.» (آشتیانی، ۱۳۶۸: ۱۴) «بارید، موسیقی‌دان و شاعر عصر ساسانی، از نام‌دارترین این هنرمندان بود. سنت خنیاگری در فرهنگ ایرانی تا دوره معاصر در وجود موسیقی‌دانان شاعر و شاعران موسیقی‌دان ادامه یافت. عارف قزوینی و علی اکبرخان شیدا از آخرین بازماندگان این دسته از هنرمندان بودند.» (لطفی، ۱۳۷۲: ۲۰۳)

«در ایران دوره ساسانی ظاهراً سه نوع شعر وجود داشته است: سرود، داستان و ترانه. سرودها، همانند خسروانی‌ها، اشعاری هجایی و مُقَفَّاً و نسبتاً طولانی بودند که در حضور پادشاهان خوانده می‌شدند و همراه با آن‌ها موسیقی نواخته می‌شد. داستان‌ها از نوع حماسه و ذکر مناقب پهلوانان و سلاطین بودند که در حضور رجال و در مجامع عمومی و جشنهای ملی، با ساز و آواز خوانده می‌شدند. ترانه‌ها، که به اشعار تصانیف امروزی شباهت داشتند، شامل تعابیر عاشقانه بودند و به طبقات عامه اختصاص داشتند.» (بهار، ۱۳۵۱: ۷۰)

«بعد از اسلام، سرودها و داستان‌ها، به سبب تحولات سیاسی و اجتماعی، از میان رفتند؛ گرچه رسم داستان‌گویی به شعر و همراه با آواز و ساز هنوز هم در میان روستاییان و برخی قوم‌ها، به ویژه کردها و بلوچ‌ها، وجود دارد.

اعراب به سبب ناآشنایی با زبان فارسی و موسیقی سنگین آن، از میان تمام انواع شعر، ترانه را به سبب سادگی و زودفهمی آن پذیرفتند و با درآمیختن آن با آنچه از موسیقی روم و شام اقتباس کرده بودند، شعر عروضی عرب را پدید آوردند. این نوع شعر بعدها به ایرانیان رسید، از جمله شعر ابن مفرغ: «آب است و نبیذ است / و عُصارات زبیب است / سمیه روی سپید است» یا شعری که کودکان بلخ می‌خواندند: «از خُتَلان آمذیه / برُو {یا تَرُو} تباه آمذیه / آوار باز آمذیه» اعراب، این نوع تصانیف‌های هجایی عامیانه را «حراره» می‌گفته‌اند. از این قبیل تصانیف‌ها که در قرن‌های بعد ساخته شده، یک نمونه باقی مانده است که مردم آن را هنگام به زندان برده شدن احمد عَطَّاش، از بزرگان باطنیه، برای تحقیر او همراه با طبل و دهل می‌خوانده‌اند.» (همائی، ۱۳۷۵: ۷۷)

«با این همه، پس از ایجاد حکومت‌های امرای فارسی زبان در خراسان، اقسام شعر غنایی، به جای سرود و داستان پدید آمد: قصیده جانشین سرود، مثنوی جانشین داستان (شعر داستانی)، و دوبیتی جانشین ترانه شد. سرود را «چکامه»، شعر داستانی را «چامه» و ترانه را «غزل» نامیدند و در عین حال، واژه‌های ترانه و دوبیتی و رباعی هم باقی ماندند و از مجموع غزل و ترانه و دوبیتی، اشعار آهنگین، یعنی تصنیف، به دست آمد.» (بهار، ۱۳۵۱: ۷۲)

غزل و ترانه و رباعی و دوبیتی، مخصوص اشعار غنایی ملحون بوده که با ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده می‌شده است. غزل معروف رودکی سمرقندی با مطلع

بوی جوی مولیان آید همی      یاد یار مهربان آید همی

که رودکی همراه با نواختن چنگ در مجلس امیر نصر سامانی خواند، از همین نوع اشعار ملحون بوده است.» (همانی، ۱۳۷۵: ۷۷) «این نوع اشعار را "قول" نیز می‌گفته‌اند و واژه "قوال" به معنای "غزلخوان" و "سرودخوان" را از آن ساخته‌اند. این نوع غزل تا اواخر قرن پنجم - که غزل به معنای شعر مجرد در مقابل شعر ملحون باب شد - رواج داشته و اصطلاح تصنیف بعدها جانشین همین نوع قول و غزل شده است. تصنیف به معنای اصطلاحی اولین بار در آثار عبدالقادر بن غیبی مراغی به کار رفته است. در کتاب‌های عبدالقادر مراغی، تعبیری چون تصنیف قول و تصنیف صوت و تصنیف عمل به کار رفته و به تدریج، بر اثر کثرت استعمال، مضافاً الیه حذف شده و لفظ تصنیف به تنهایی به معنای آهنگ‌سازی شده و تصنیف قول و صوت و غزل مصطلح گردیده است. این تحول در کاربرد، در کتاب عالم‌آرای عباسی کاملاً مشهود است.» (همان، ۸۲)

«در دوره صفوی تعداد شاعران تصنیف‌ساز زیاد بوده، نام آنان و پاره‌هایی از اشعار ملحون‌شان در تذکره‌های آن دوره آمده است. نصرآبادی درباره شاه مراد خوانساری نوشته است که او در فن موسیقی و ترکیب تصنیف و قول و عمل بی‌مانند بود و شاه عباس ماضی (شاه عباس اول) به او توجه بسیار داشت، چنان‌که برای تصنیفی که در مقام دوگاه و نوروز و صبا ساخته بود

صد داغ به دل دارم زان دلبر شیدایی      آزرده دلی دارم من دانم و رسوایی

انعام و خلعت گرفت. یکی از معروف‌ترین تصنیف‌های دوره زندیه، درباره فرجام غم‌انگیز لطفعلی خان زند، تا چند دهه پیش بین اهالی فارس و کرمان رایج بود: "هر دم صدای نی میاد / آواز پی در پی میاد / لطفعلی خانم کی میاد / روح و روانم کی میاد." تقریباً از عصر صفوی به بعد، تصنیف‌ها را، به جای تقسیم‌بندی کمی یا ظاهری (از باب اندازه شعر و نوع فارسی یا عربی بودن آن)، به لحاظ کیفی یا محتوایی و بسته به مفاهیم کلام مندرج در آن (مثلاً بزمی، رزمی، انقلابی، انتقادی، سیاسی و مانند این‌ها)، تقسیم کردند. تصنیف و انواع آن را هم مردم و هم موسیقی‌دانان متخصص می‌ساختند.» (مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

«نمونه‌های بسیاری از تصنیف‌های مشهور دوره قاجار وجود دارد که گاه کلام یا آهنگ آن‌ها و گاه هر دو توأمان ضبط و ثبت و نگهداری شده‌اند. از جمله تصنیف‌هایی که مردم به مناسبت اوضاع سیاسی و اجتماعی، در مورد واقعه‌ای یا شخصیتی خاص، می‌ساختند، مانند تصنیف‌گرانی نان، هنگام سفر ناصرالدین شاه به فرنگ (۱۲۸۷)؛ کسوف (۱۲۹۹) و عزل مسعود میرزا ظل‌السلطان از حکومت اصفهان و چند ولایت دیگر.» (مشحون، ۱۳۸۸: ۴۴۴ و ۴۴۳)

تصنیف به صورت امروزی از دستاوردهای انقلاب مشروطیت است. اوج‌گیری نهضت مشروطه و مسائل اجتماعی و سیاسی پیرامونش ادبیات شفاهی مردم را رونق بیشتری بخشید. از ویژگی‌های ترانه‌های این دوره، کاربرد زبان عامیانه و گاه شکسته است. عارف قزوینی و محمدتقی بهار و اشرف‌الدین حسینی با استفاده از ترانه‌های عامیانه، آن را از حالت اولیه خودش بیرون آورده و آن را ادبی‌تر و اجتماعی‌تر کردند.

بعد از تحول اجتماعی عظیم انقلاب مشروطه که در تمام ارکان زندگی مردم تاثیر گذاشت؛ تصنیف نیز از آن حالت بدوی و اولیه‌اش تحت تاثیر این جریان‌های اجتماعی و سیاسی قرار گرفت و پر بار شد و خصوصیتی کاربردی‌تر به خود گرفت. سنت خنیاگری در فرهنگ ایرانی تا دوره معاصر در وجود موسیقی‌دانان شاعر و شاعران موسیقی‌دان ادامه یافت. عارف قزوینی و علی‌اکبرخان شیدا از آخرین بازماندگان این دسته از هنرمندان بودند. عارف هم شعر می‌سرود، هم آهنگ می‌ساخت و هم اجرای تصنیف‌ها را توأمان بر عهده داشت. تصنیف، برنامه‌های طولانی اجراهای سنگین و مفصل موسیقی سنتی ایرانی را تلطیف می‌کرد و گاهی در جای مناسب از آن استفاده می‌شد.

«امروزه تصنیف تقریباً همه زمینه موسیقی بازمانده از سنت هنری قدیم ایرانی را دربرگرفته است.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳)

## تصنیف

«تصنیف در لغت به معنی صنف صنف کردن و دسته دسته کردن است.» (همائی، ۱۳۷۵: ۸۲) و در اصطلاح «کلامی موزون که همراه با آهنگ خوانده می‌شود. برای تصنیف تعاریف گوناگونی داده شده که از آن جمله است: سخنانی شعر مانند، مرکب از پاره‌های مساوی یا نامساوی اغلب دارای قافیه و وزن عروضی و گاه بدون آن، که معمولاً همراه موسیقی خوانده می‌شود و امروزه این‌گونه سخنان را ترانه نیز می‌خوانند؛ تلفیق شعر و موسیقی به روش استقرار موسیقی بر شعر یا شعر بر آهنگ، آهنگ سازی و شعر آهنگین.» (همائی، ۱۳۳۹: ۸۲)

«در کتاب‌های عبدالقادر مراغی برای شعر ملحون، تعبیری چون تصنیف قول و تصنیف صوت و تصنیف عمل به کار رفته و به تدریج، بر اثر کثرت استعمال، مضافاً الیه حذف شده و لفظ تصنیف به تنهایی به معنای آهنگ‌سازی شده و تصنیف قول و صوت و غزل مصطلح گردیده است. این تحوّل در کاربرد، در کتاب عالم آرای عباسی (تألیف در ۱۰۲۵) کاملاً مشهود است.» (همان، ۸۲)

«شعر تصنیف، بر خلاف شعر سنتی، دارای اوزان متنوع و مصراع‌های نامساوی (برخی کوتاه و برخی بلند) است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با ادوار موسیقایی، بین شکل اشعار سنتی فارسی و تصنیف مشابهت پدید آورده است. در تصنیف‌های قدیم‌تر، بیتی از شعرای قدیم تضمین می‌شد و سپس قافیه آزاد می‌گردید، مثل تصنیف بیات اصفهان اثر علی‌اکبر شیدا که در آن بیتی از سعدی تضمین شده است: «سلسله موی دوست حلقه دام بلاست/ هر که در این حلقه نیست فارغ از این ماجراست/ تو که بی وفا نبودی، پر جور و جفا نبودی/ من از دست غمت، من از دست غمت دارم گله بسیار/ مرا صبر و تو را، مرا صبر و تو را حوصله بسیار.» (مشحون، ۱۳۸۸: ۴۶۷)

گاهی نیز تصنیف‌ساز از ابتدا وزنی را از محور شعر فارسی انتخاب می‌کرد و مصراع اول یا دوم را خود می‌سرود و هنگام تنگنای قافیه، اصل تساوی اوزان را به نفع زیباسازی موسیقی رها می‌کرد، مانند این تصنیف عارف قزوینی در دستگاه افشاری: «نمی‌دانم چه در پیمانۀ کردی/ تو لیلی وش مرا دیوانه کردی/ جانم جانم دیوانه کردی/ خدا خدا دیوانه کردی جانم/ ای تیمانای من/ یار زیبای من/ تویی لیلای من/ مرا مجنون صفت دیوانه کردی این شگرد، این امکان را به تصنیف ساز می‌داد که نغمه‌های زیباتری بیافریند. بیشتر ضرب‌ها و ادواری (وزن‌های موسیقی) که در تصنیف استفاده می‌شود، باید روان و ساده باشد. محور موسیقی تصنیف بیشتر بر پایه چند بحر معروف غزل‌های فارسی است، از جمله: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، مستفععلن مستفععلن، و فعولن فعولن فعولن فعولن. در تصنیف‌ها از بحرهای ترکیبی، نظیر وزن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فعولن، کمتر استفاده می‌شود. تصنیف‌های شاد همواره در محور کوتاه و مُقَطَّع و تصنیف‌های سنگین‌تر و جدی‌تر در محور بلندتر ساخته می‌شوند. اصولاً تصنیف قالبی است با محور خیلی بلند و ادوار سنگین. شاید علت انتخاب وزن‌های سنگین، رابطه‌ای است که میان آواز آزاد سنتی و وزن‌های تصانیف وجود دارد. (لطفی، ۱۳۷۲:

۲۰۵ و ۲۰۴)

با بررسی تصنیف‌های قدیمی، ملاحظه می‌شود که روند اجرای تصنیف‌ها هم مثل هنر غزل‌خوانی، تنها با نظم نغمه‌ها انجام‌پذیر است و تکرار چند کلمه از کلام تصنیف یا افزودن کلماتی ظاهراً بی‌معنی در جای خود، از خصوصیات ویژه این هنر است، از جمله در تصنیفی معروف و قدیمی در مایه شوشتری: «از تیر مژگان می‌زنی تیرم چند، تیرم چند/ دل را همین یک تیر از جا برکند، جا برکند، جا برکند/ چرا می‌زنی می‌زنی می‌زنی یار/ چرا می‌گوشی می‌گوشی می‌گوشی یار/ تو از ناوک مژگان، تو از ناوک مژگان/ همه خلق جهان را/ همه پیر و جوان را، جانم، همه

پیر و جوان را» این کلمات اضافی و تکراری در بافت کلی تصنیف جریانی روان می‌یابند و حس و بیان نهفته در اثر را القا می‌کنند. (کیانی، ۱۳۷۱: ۷۰ و ۶۹)

در بررسی هم‌آوایی شعر و موسیقی در تصنیف‌های ردیف، خصوصیات اساسی و مشترکات آن‌ها را می‌توان دید که مهم‌ترین آن‌ها تبعیت کلام از نغمه است، تا حدی که کلام به نفع نغمه به دو یا چند پاره تقسیم می‌شود، تکرارها و کلمات اضافی در بین می‌آیند و انطباق وزن کلام یا نغمه بر اساس کمیته‌های هجاها و تکیه‌هاست و هجاهای وزنی شعر در تلفیق صحیح با موسیقی، به تبع پایه‌های وزنی شعر جابه‌جا می‌شوند. این خصوصیات در تصنیف‌های قدیمی ایرانی به نحوی بارز وجود داشت و از اوایل دوره پهلوی اول و رواج یافتن سلیقه‌های جدیدی که محمدعلی امیرجاهد، سیدجواد بدیع‌زاده، اسماعیل مهرتاش و رهی معیری مروج اصلی آن بودند، به ویژه در دوره‌ای که ترانه‌سرایی جانشین تصنیف‌سازی گردید، این‌گونه تصانیف کم شد. آخرین راوی این هنر، علی‌اصغر بهاری، نوازنده برجسته کمانچه بود که تصانیف کوتاهی می‌ساخت و به شاگردانش می‌آموخت. تصنیف، برنامه‌های طولانی اجراهای سنگین و مفصل موسیقی سنتی ایرانی را تلطیف می‌کرد و گاهی در جای مناسب از آن استفاده می‌شد. در موسیقی ایرانی، «متون آوازی» اهمیت ویژه داشته است و متون ضربی، چهار مضراب‌ها و تصنیف‌ها در اصل برای زیباتر کردن متن آواز یا ساز بوده‌اند. امروزه تصنیف تقریباً همه زمینه موسیقی بازمانده از سنت هنری قدیم ایرانی را دربرگرفته است. (لطفی، ۱۳۷۲: ۲۰۶)

«تصنیف‌ها را به دو نوع می‌توان تقسیم کرد: یکی آن‌ها که از شعر متقدمان اقتباس شده و به وسیله استادان موسیقی به صورت "قول" درآمده است. مثل تصنیف: «ای لعبت خندان لب لعلت که مکیده». در این نوع تصنیف، شعر و کلام به قصد ترانه و تصنیف ساخته نشده است، بعدها آهنگ‌سازی آن را برای تصنیف مناسب دیده و به قول و غزل و تصنیف مبدل کرده است.

نوع دوم آن است که شعر را مخصوص تصنیف، یعنی مقارن با آهنگ موسیقی ساخته باشند. نمونه آن تصنیف معروف رودکی است، در مجلس امیرنصر سامانی:

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی  
ریگ آموی و درشتی راه او زیر پایم پرنیان آید همی...

(یاسمی، ۱۳۵۲: ۱۰۰)

تصنیف‌هایی که در ایام بیداری مشروطه ساخته شد، حال و هوای دیگری داشت. بیشتر این تصنیف‌ها به ویژه تصنیف‌های بدون موسیقی، کاملاً سیاسی بودند و دست کمی از شب‌نامه از حیث گزندگی نداشتند، ولی از آن‌جا که منظوم بودند، در زبان مردم بهتر به گردش درمی‌آمدند و تأثیری به مراتب بیشتر از شب‌نامه داشتند.

کنت دوگوبینو می‌گوید: «تصانیفی را که مردم در حق وزرای ناصرالدین شاه می‌خوانند، شاه حکم می‌کند در مجلس شاهانه برایشان بخوانند. مضمون این تصنیف‌ها به قدری زننده است که در مملکت ما پلیس هرگز اجازه نمی‌دهد چنین تصانیفی را مردم بخوانند.» (آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۱۵۸) تصنیف به صورت کنونی یک پدیده نسبتاً جدید در ادبیات ایران است. قدیم‌ترین تصنیف به شکل امروزی تصنیفی است که تیره‌بختی و بیچارگی لطفعلی خان آخرین یادگار خاندان زند را شرح می‌دهد:

«حاجی تو را گفتم پدر/ تو ما را کردی در به در/ خسرو دادی دست قجر/ باز هم صدای نی میاد...» (همان، ۱۵۴)

«یکی از تصنیف‌هایی که در اوایل دوره قاجار سروده شده است، بحر طویلی است خطاب به فتحعلی شاه: "کو خدا دوست رفیقی، نکو روی شفیقی، که بود عاقل و فرزانه رود خدمت آن ریش دودندانه، زمین بوسه زند، عرض کند: قبله‌گها، محترما، محتشما، ظل‌اللها، من ندانم چه زنزاده‌ای این رسم ستم را به تو آموخت مردم همه را سوخت مردم همگی مویه‌کنانند، همه موی‌کنانند» (ناطق، ۱۳۵۷: ۱۲۳)

«همچنین تصنیف دیگری درباره کنت منت فرت (اولین رئیس پلیس تهران) ساختند و وی را به باد تمسخر گرفتند.» (آرین پور، ۱۵۵۱۳۵۷) این تصنیف‌ها که اغلب از روح‌های عاصی و افکار روشن تراوش می‌کرد، تجلی بی‌ریا و صادقانه خواست مردم بود. گویندگان آن نه پروای نام داشتند و نه غم نان و نه می‌خواستند قهرمان ملی شوند. دردشان درد وطن بود و حرفشان از دل برمی‌آمد و بر دل می‌نشست، هر چند دامنه کلامشان چندان گسترده نبود، اما این گفتمان، طبقه به اصطلاح «جاهل» (جوانمرد نه نادان) و لوطی را به شدت تحت تأثیر قرار داد و بسیاری از آنان را عصیان‌زده کرد. این عصیان مخصوصاً در تصنیف‌هایی جلوه می‌کرد که طبقات جاهل و لوطی در کوچه و بازار شهرها غالباً به مثابه نوعی واکنش ملی در مقابل حوادث جدی بدان‌ها تغنی می‌کردند. چنان‌که در عزل ظل‌السلطان "بچه‌های قهرمان" تصنیف‌هایی ساختند و درباره عزیز سلطان هم که به موجب "حکم والا" عزیز بی‌جهت تهران شده بود، تصنیف‌گزنده دیگری رایج شد که روی هم رفته ناخرسندی طبقات عامه را از جریان‌های عصر منعکس می‌کرد...» (همان، ۱۵۹)

«سرآمد تصنیف‌سازان شیدا و به ویژه عارف قزوینی است. از عارف بیست و نه تصنیف به یادگار مانده است که اولین آن در سال ۱۳۱۵ قمری در شهر رشت سروده شده و تصنیفی عاشقانه است با مطلع ذیل: "دیدم صنمی سرو قدی روی چوماهی / الهی تو گواهی، خدایا تو پناهی / افکنده به رخسار چو مه زلف سیاهی / الهی تو گواهی / خدایا تو پناهی" بقیه تصنیف‌ها بعد از پیروزی انقلاب مشروطه ساخته می‌شود و به تدریج عشق زمینی تبدیل به عشق به وطن می‌شود. در واقع شعر و شعور و شعار و هنر در خدمت بیدارگری و بیدارسازی قرار می‌گیرد.» (حائری، - ۱۳۶۴: ۳۴۰)

## ترانه

«ترانه از واژه "تر" در لغت به معنای خرد، تر و تازه و جوان خوش‌چهره، از ریشه اوستایی تئوروئه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب‌های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت اطلاق می‌شده است.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴)

معنای لغوی و اصطلاحی ترانه در این بیت از نظامی دیده می‌شود:

«هر سفته دری، دری می‌سفت / هر ترانه، ترانه‌ای می‌گفت.» ترانه در قدیم اغلب بر اشعاری ملحون به نام فهلوی و فهلویات (مأخوذ از زبان پهلوی یا فارسی میانه) اطلاق می‌شده که ریشه آن به ترانه‌های مردمی در دوران قبل از اسلام برمی‌گردد. در واقع ترانه صورت تکمیلی اشعار هجایی قبل از اسلام است که عرب‌ها بعد از اسلام آن را فهلویات نامیده‌اند. (نشاط، ۱۳۴۲: ۹۹) فهلویات اشعاری است که به زبان فارسی دری آمیخته با زبان پهلوی یا در کنار آن که توسط شاعران و نوازندگان دوره‌گرد و ناشناخته با تعدد لهجه‌ها در ولایات مختلف ایران سروده می‌شده است.

اصطلاحاتی نظیر "گلبنگ پهلوی"، "بیت پهلوی" و "پهلوانی سماع" در اشعار قدیم اشاره به ترانه در معنای رایج و ملحون آن، یعنی فلهویات دارد. (همایی، ۱۳۷۵: ۱۶۵)

ترانه‌ها برای شاعران دوره بعد از اسلام شناخته بوده است؛ برای نمونه، شریف مجلّدی گرگانی، (شاعر اواخر سده ۴ یا اوایل سده ۵ ه.ق) به «نوی باربد» و ماندگاری آن اشاره می‌کند. نوعی شعر دوره ساسانیان را هم ترانه یا ترانگ و رنگ گفته‌اند و آن اشعاری است کاملاً محلی که در شهرها و روستاها می‌خوانده‌اند. (داد، ۱۳۷۵: ۷۰)

بعد از اسلام شعر و موسیقی از یکدیگر بنا به دلایل مختلف فاصله می‌گیرند. یکی از این دلایل می‌تواند از بین رفتن دربارها باشد که از حامیان موسیقی بودند و دیگری حاکمان وقت که نظر خوشایندی درباره موسیقی نداشتند. به هر حال این فاصله باعث می‌شود که ادبیات رسمی بر پایه عروض بنا شود. سرودها و داستان‌ها نیز به سبب تحولات سیاسی و اجتماعی از میان رفتند؛ گرچه رسم داستان‌گویی به شعر و همراه با آواز و ساز هنوز هم در میان روستاییان و برخی قوم‌ها، به ویژه کردها و بلوچ‌ها، وجود دارد. اعراب به سبب ناآشنایی با زبان فارسی و موسیقی سنگین آن، از میان تمام انواع شعر، ترانه را به سبب سادگی و زودفهمی آن پذیرفتند و با درآمیختن آن با آنچه از موسیقی روم و شام اقتباس کرده بودند، شعر عروضی عرب را پدید آوردند.

«بعدها ترانه در برابر غزل و اشعار تغزلی و غنایی نیز به کار رفت. این قالب از حیث کیفیت موسیقایی و مردمی بودن آن با "بالاد" در ادبیات مغرب زمین مشابهت دارد با این تفاوت که بالاد کیفیتی روایی دارد و ترانه فاقد این ویژگی است. ترانه با تعریف امروزی خود معادل و القاکنده تصنیف است.» (همان، ۷۰)

ترانه، امروزه در میان اهل ادب به خصوص مترادف با دو بیتی، و در اصطلاح موسیقی نیز معمولاً مترادف با تصنیف، آواز، سرود و نغمه و به طور کلی اشعار ملحون به کار می‌رود. (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۳)

## درون‌مایه ترانه

درون‌مایه ترانه‌ها معمولاً توده‌ای، عامیانه و احساسی است. مفاهیمی چون عشق و دلداگی، نوع دوستی، کمک به دیگران و به طور کلی تلاش برای زیستن عاشقانه و به دور از هر گونه پلیدی و بی‌صدافتی، دروغ، ریا، کینه و دشمنی در ترانه نمود بیشتری دارد. غم فراق و فغان از هجرت و جدایی و غربت و عهدشکنی معشوق، دادخواهی و مبارزه با ظلم و ستم از موضوعات دیگر ترانه‌ها هستند. ترانه‌ها از نظر درون‌مایه به چند بخش تقسیم می‌شوند:

۱) ترانه‌های عامیانه یا روستایی که از خصایص سادگی موسیقی و کلام و سبک وزن و غیرمشخص بودن زمان ابداع آن و نامعین بودن سازنده آن برخوردار است، ترانه عامیانه گفته می‌شود. این نوع ترانه سینه به سینه و به صورت شفاهی در بین مردم منتشر شده‌اند و بخشی از ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند.

از ویژگی‌های اصلی این ترانه‌ها این است که سراینده‌اش معلوم نیست، موسیقی آن فاقد موازین علمی است و وزن معینی ندارد و بنا بر میل خواننده کوتاه و بلند می‌شود، ساختمانی ساده دارد و فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده می‌باشد. زبان، مضامین و محتوای ترانه‌ها به ویژه ترانه‌های عامیانه، ساده، روان و اغلب خالی از تکلفات واژگانی و صنایع بدیعی و بیانی است و نشان از زندگی بی‌پیرایه و آمل و آرزوهای عامه به ویژه روستاییان دارد. این ترانه‌ها که معمولاً سراینندگان آن‌ها گمنام‌اند، اغلب در پاسخ به نیازهای مختلف عامه مردم سروده شده است که از این لحاظ می‌توان آن‌ها را چنین طبقه‌بندی کرد: ترانه‌های ویژه بازی یا کودکانه؛ ویژه پایکوبی و رقص؛ پندآمیز یا انتقادی؛ توصیفی و مدحی؛ چيستانی (معمایی)؛ مربوط به حرفه و پیشه؛ داستانی (متلها)؛ طلب، دعا یا تقاضا (مثل طلب باران)؛ عارفانه؛ عاشقانه؛ لالایی‌ها و نوازش‌های مادرانه؛ طبیعت‌آمیز یا هزلی؛ مربوط به مناسبت‌های خاص (شادی یا عزا).

۲) ترانه‌های عرفانی: ترانه‌ها و نواهایی که متصوّفه و سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجلس سماع خود می‌خوانده‌اند و هنوز هم می‌خوانند و کلام بیشتر این ترانه‌ها از مثنوی و دیوان شمس مولانا و یا شعرای دیگر برگزیده می‌شده است.

۳) ترانه‌های قومی: ترانه موسیقی مردمی است و دامنه آن اکثر گروه‌های اجتماعی را دربرمی‌گیرد. عمر ترانه بستگی تام به موضوع و محتوای آن دارد و اگر محتوای آن احساسات و عواطف جاودانه و کلی انسان را بیان کند، نسل‌ها را به خود مشغول می‌دارد، ترانه‌های فولکلوریک و قومی از جمله این ترانه‌ها است. ترانه‌های قومی یادآور سنت‌های کهن سال و شفاهی ترانه‌سرایی در ایران است.

۴) ترانه‌های میهنی یا سیاسی: ترانه‌هایی هستند که شعر آن‌ها برای میهن و به خاطر همهٔ ابنای وطن ساخته شده است. موسیقی‌دانان و شاعرانی چون سالار معزز، عارف قزوینی، امیر جاهد، حسین گل‌گلاب، رهی معیری از بهترین ترانه‌سرایان سیاسی و میهنی بوده‌اند که هر یک آثار جاویدانی را در این زمینه سروده‌اند.

### زبان ترانه

زبان ترانه ساده و صمیمی است چون مخاطب ترانه عموم مردم هستند. این ویژگی سبب می‌شود که بیان معنا و القای آن به واسطهٔ تصاویر و تعاریف قابل لمس سبب برقراری ارتباط آن با مخاطب شود. صمیمیتی که اعتماد مخاطب را به دست می‌آورد و او را به شعریت ترانه می‌رساند. اگر در ترانه هم اتفاق زبانی بیفتد و هم معنای مورد نظر پیچیده باشد، آن وقت نمی‌توان توقع داشت که ترانه به کارکرد متمایزش، یعنی مقبولیت عام دست پیدا کند. اگر قرار است معنای تازه و دگرگونی از هستی به ترانه‌ای تبدیل شود، زبان باید

ساده و روان باشد. به بیان دیگر، مخاطب در ترانه مخاطبی است که یا از بیان ناآشنا و تازه لذت می‌برد و یا از معنایی تازه و اگر هر دوی این‌ها را با هم داشته باشد، دچار سردرگمی خواهد شد. سادگی در بیان و یا سادگی در تصاویر و معناها رمز مقبولیت ترانه است.

در این میان نوع دیگری از ترانه اتفاق می‌افتد و آن وقتی است که زبان و معنا، هر دو در عین سادگی به واسطهٔ صمیمیت به ترانه‌ای موفق تبدیل می‌شود. صمیمیتی که خود موجب‌گیری اثر و نزدیک‌پنداری مخاطب با اثر می‌شود. یکی دیگر از مواردی که ترانه سرا را مجبور به سادهنویسی می‌کند این است که چون ترانه بر روی موزیک و آهنگ قرار می‌گیرد و با صدای خواننده به گوش مردم می‌رسد، در نتیجه تمام ذهن شنونده متوجه معنی ترانه نیست بلکه قسمتی از آن متوجه موزیک ترانه و قسمتی متوجه صدای خواننده است.

«ترانه را تصنیفی گویند دارای سه گوشه هر یک به شکل یک بیت، مدح و تلاوت‌لالا. از خصوصیات ترانه این است که در هر وزنی که باشد مانند ترانه‌های اصیل امروزی بر سر زبان می‌ماند و معمولاً دارای اشعار ساده و روان می‌باشد و این سادگی از ویژگی‌های آن است. ترانه‌خوانی، ترانه زدن، ترانه‌سازی، ترانه بستن و ترانه برداشتن به معنای سرود و نغمه ساده و دلنشین است. این شکل از قالب‌های موسیقی آوازی ایرانی می‌باشد که از قدیم‌الایام در فرم‌ها و اشکال مختلف رواج داشته و معمولاً با ابیاتی به شکل رباعی، غزل و غیره همراه بوده است.» (یاسمی، ۱۳۵۲: ۱۰۰)

### تصنیف در دورهٔ مشروطه

دوران مشروطه بر نظریات و اندیشه‌های جدید روشنفکران و متفکران متکی بود. این روشنفکران در مواجهه با تحولات جهان و آگاهی از مسائل روز و جهان غرب به نیازهای جامعه ایران پی بردند و در مسیر تغییر و تحول جامعه گام



برداشتند و توانستند افکار درس‌خواندگان و بسیاری از اهل ادب و دانش را تحت تأثیر قرار دهند و زمینه‌های تحول در تمام ابعاد جامعه ایران را فراهم آورند. با ورود چنین اندیشه‌هایی جامعه ساکن ایران به تکاپو در آمد. دوران مشروطه تلاش و تکاپوی ملت ایران را برای رسیدن به یک حکومت قانون و بریدن از حکومت استبداد، بازتاب داده است و ظهور آن را می‌توان با آشنایی ایرانیان با ایده «آزادی» به مفهوم اروپایی آن مقارن دانست. «در این میان ادبیات و تفکر ادبی نیز از این تغییر و تحول به دور نماند. شعر فارسی در قلمرو محتوا و اهداف شعری از دربار رست و گام به کوچه و بازار نهاد و مشحون از خون و فریاد و گرمی زندگی و آرمان‌ها شد... مفاهیمی که از همان آغاز وارد شعر فارسی شد، از صادرات غرب به ایران به شمار می‌رفت و ریشه در آشنایی ایرانیان با فرهنگ و تفکر غربی داشت، مانند:

- وطن

- آزادی و قانون

- فرهنگ نو و تعلیم و تربیت جدید

- زنان و مساله ی برابری با مردان

- نقادی اصول اخلاقی کهن

- مبارزه با خرافات مذهبی

بدیهی بود که ورود این نوع احساسات، عواطف و اندیشه‌ها به شعر فارسی، باعث شد که شاعران به دنبال زبانی باشند که مناسب با این افکار و عقاید باشد. از این رو شعر فارسی که اکنون به قصد برآوردن نیاز عمیق اجتماعی می‌خواست با عوام و توده مردم رابطه برقرار کند، به سوی زبان کوچه و بازار کشیده شد. (آژند، ۱۳۶۳: ۲۱۵). بهترین شیوه برای بیان چنین تفکراتی کاربرد یک قالب خاص بود که بتواند به بهترین نحو ممکن مفاهیم جدید را به عامه مردم انتقال دهد. تصنیف و ترانه به عنوان یک قالب از نظر ساختاری و زبانی این رسالت را بر عهده گرفت و توانست در پیش‌برد تغییر و تحول ایجاد شده، نقش به‌سزایی ایفا کند.

زبان ساده، همراهی با موسیقی، نشر سریع در میان جامعه و انعطاف در ارائه مفاهیم گوناگون از جمله دلایلی بود که باعث شد تا تصنیف در پایین‌ترین تا بالاترین سطوح جامعه جایگاه ویژه‌ای برای خود کسب کند و تنها به قشر خاصی تعلق نداشته باشد و به عنوان هنر مردمی شناخته شود.

تصنیف‌های این دوره دیگر بزم و خوشی صرف نیست؛ بلکه بیان‌گر دردها و آلامی است که جامعه به آن دچار است و در پی آگاه ساختن و بیدار کردن آحاد جامعه است و این آغاز کارکرد نو برای تصنیف و ترانه‌سرایی بود. در این میان شاعرانی چون ملک‌الشعرا بهار با آشنایی کامل به شعر سنتی و قوالب مختلف که طبع آزمایی کرده بودند، پا در عرصه تصنیف و ترانه‌سرایی نهادند تا علاوه بر نوآوری در ادبیات فارسی دوشادوش جامعه پیش‌رفته و از توانایی و استعداد خود در راه هدایت مردم در دوره مشروطه استفاده کنند.

### بهار و تصنیف

نفوذ و کارایی تصنیف به گونه‌ای بود که حتی شاعرانی چون بهار هم به تصنیف‌سرایی گرایش پیدا کردند. همان‌گونه که می‌دانیم، بهار نام‌آوری ادبی خویش را بیشتر مدیون قصاید خود می‌باشد. در حقیقت این قصیده‌سرایی چیره دست توانست سبکی پاسخ‌گوی زمانه خویش به وجود آورد که همانا بیان حدیث زندگی سیاسی و اجتماعی ملت ما در قالب‌های کهن و آشنای شعر فارسی به ویژه قصیده بود. بهار قصیده‌سرا در ذهنیت ادبی بیشتر ما کماکان جای گرفته است؛ اما

ما از بهار ترانه‌سرا، بهاری که با کلام‌گذاری روی نغمات موسیقی‌دانان بزرگ عصر خویش همچون درویش خان، جهانگیر مراد، مرتضی نی‌داود، رضا محجوبی و بسیاری دیگر، دست به کاری شگرف زد و همان قضایای ملی و میهنی را به دامان شعر ملحن یعنی تصنیف کشید، آگاهی چندان روشنی نداریم.

بهار شش تصنیف از زیباترین ساخته‌های درویش‌خان را شعرگزاری کرده و بی‌شک همگان بر سر این امر توافق دارند که محبوبیت مرغ سحر تا حد زیادی مرهون متن شورانگیز آن است که از قلم نگارگر بهار بر نغمات مرتضی نی‌داود جاری شده است.

همچنین بهار تصنیف‌هایی دارد به نام‌های «حضرت ستارخان، اشرار ایران بی‌خبر، ای شهسواران وطن، گفتم اردو مزین به تبریز شاه من و رقیب وطن» (خالقی، ۱۳۸۱: ۹۸) که در زمان بهار خوانده می‌شده است؛ ولی امروز از آن‌ها آگاهی نداریم.

### درونمایه تصنیف‌های بهار

به طور کلی تصنیف‌های بهار دارای دو مضمون سیاسی و اجتماعی است که گاه به طور مستقل آمده و گاه با هم پیوند خورده‌اند به گونه‌ای یک تصنیف هم درونمایه‌ای عاشقانه دارد و هم نجوای شاعر را که از مسائل عمده زمانه خویش همچون مشروطیت، حجاب برداری از سر زنان، فساد حکمرانان، دست‌اندازی بیگانگان به خاک وطن و غیره سخن می‌گوید، می‌شنویم.

### عاشقانه‌های بهار

تصنیف از دیر باز قالبی برای بیان راز و رمز دلدادگی، بیان سوز و گداز عشق و رازهای درونی بوده است. حدیث زیبایی معشوق، نالیدن از رنج فراق، شکوه از عدم وصال و سخن از فراز و نشیب دلدادگی همواره بن‌مایه‌های اصلی تصنیف‌ها و ترانه‌های ایرانی بوده است که از این نظر به غزل‌های عاشقانه در ادبیات فارسی نزدیک می‌شد و دارای اشتراکاتی بودند.

بدون شک بهار شاعر با وقوف به این پیشینه و ارزش افشاگری تصنیف است که در این زمینه طبع آزمایی نموده و میراثی عاشقانه، در کنار پرداخت‌های سیاسی و اجتماعی، برای ما به جا گذاشته است. چنانکه از سی‌وهفت تصنیفی که متن آن‌ها در کتاب آقای دکتر معاصر آمده، هفده سروده، درونمایه‌ای کاملاً عاشقانه دارند و مسائل سیاسی و اجتماعی یا در آن‌ها بیان نشده و یا به صورت جمله‌ای معترضه به بافت اصلی تصنیف پیوند خورده است. مانند تصنیف «ز من نگارم خبر ندارد» که سراسر شکوه و شکایت از معشوق است. اما بهار در پایان سروده خود را با اشارتی به وضع وطن به پایان می‌دهد:

«بهار مضطر منال و دیگر

که آه و زاری ثمر ندارد.

جز انتظام و جز استقامت

وطن علاج دگر ندارد

ز هر دو سو بر سرش بکوبند

کسی که تیغ دوسر ندارد» (معاصر، ۱۳۸۴: ۴۳)

تصنیف‌های عاشقانه بهار از جهاتی با ارکان شعر سنتی و عاشقانه پیوسته است و از جهاتی دیگر دربردارنده نشانه‌ها و ویژگی‌های ذهن و زبان بهار می‌باشد.

الف. اشتراک با ادب سنتی

اشعار و ترانه‌های عاشقانه بهار هم مانند روال سنتی شعر و تصنیف عاشقانه در ادبیات فارسی، بر پایه چهار عنصر اصلی شکل گرفته است:

۱. معشوق که در مرکز قرار دارد و دارای چهره‌ای آرمانی و زیبایی فوق‌العاده برخوردار است.
۲. عاشق یا خود شاعر که دل در گرو زیبایی معشوق دارد و از آرزوی وصل او که گاه امری محال است سخن می‌گوید.
۳. رقیب که همواره معشوق را در بزنگاه‌های زندگی از دست عاشق ربوده و بر رنج او می‌افزاید.
۴. عشق که به عنوان قدرتی توانا قواعد خود را به شاعر تحمیل می‌کند و هر چند این قواعد جابجانه است؛ اما به خاطر شور و حالی که در انسان ایجاد می‌کند و الهامی که به او می‌بخشد، شاعر حاضر نیست دست از آن بشوید؛ به همین دلیل ستایش از عشق همواره بر زبان بهار جاری است.

جز عشق صانعی نبود در جهان بهار

بیهوده گفته‌اند جز این یا نوشته‌اند

(دیوان، ج ۲: غزل ۳۵)

یا

حیوانی است منافق که به انسان ماند  
(همان، ج ۲: غزل ۴۵)

هر که را نیست به دل عشق و نه به سر سودائی  
پروش گاه علوم آسانی و مطالعات بر بنی

وزارت علوم تحقیقات و فناوری

در همه تصنیف‌های عاشقانه بهار دو عنصر عشق و عاطفه مشترک است. سرسپردگی به معشوق و تحسین و ستایش او در زیر و بم تصنیف‌ها شنونده را به دنبال احساس خویش می‌کشاند.

در تصنیف «ز فروردین شد شکفته چمن» خطاب به معشوق چنین می‌سراید:

«شد از ستمت، از دست غمت غرق خون دل من

مجنون دل من، پر خون دل من

نگارا رحمی نما به چشم ترم

که من از زلف بتان شکسته ترم

گر بردم جان از غم دوران

ز درد فراق تو جان نبرم

عزیز دلم بت چگلم آبروی چمنم

بهار مرا خزان منما نازنین گل من» (معاصر، ۱۳۸۴: ۸۵)

یا در تصنیف «ای تازه گل» باز خطاب به معشوق از شیفتگی خود چنین می‌سراید:

«ای تازه گل، ای مه روشنم، ای سرو آزاد

جان شد تلف، رفتم ز کف، تا به کی ای صنم این جور و بیداد

ای لاله‌رویم ز کین دلم را هر لحظه مشکن، که دلم نبود ز سنگ و پولاد  
ستمگرا، چون که بمیرم ز غم، از پس مرگم ای صنم، از من کی کنی یاد  
که من دلی دارم چون اخگر فروزان  
بسوزد از رنج و محن، که بسوزد از محنت و غم» (همان، ۵۴)

### ب. کاربرد زبانی ساده و خطابی

بهار در خطاب به معشوق زبانی ساده و خطابی به کار می‌برد. شاعر آگاه است که کاربرد تعقیدات لفظی و آوردن واژه‌های دشوار تصنیف را از سلاست و روانی می‌اندازد. از همین رو بر خلاف سایر سروده‌های بهار، در تصنیف‌های او، زبان چندان مقید به آن بافت فخیم و مزین به صنایع لفظی نیست.

سروده‌های او بی‌پروا و بیان‌گر تجربه‌ای زنده و جاندار است که از احساس گرم در دل شاعر خبر می‌دهد. لحظات عاشقانه شاعر را به اوج شور می‌کشاند و گرمی و بی‌پروائی خاصی به زبان می‌بخشد. شاید یکی از نمونه‌های زیبای این بی‌پروائی، تصنیف «شب وصل» باشد که شاعر در آن آن‌چه را که معشوق با سر و جان او کرده بیان می‌کند:

«شب وصلش اورا دیوانه کرده

شمع رویش او را پروانه کرده

ماه رویش او را حیران و مات نموده

غم عشقش صبر و ثبات او ربوده» (همان، ۷۳)

مشکل شاعر تنها با دیدن ماه عارض معشوق حل می‌شود.

### فضاسازی شاعرانه

شاخصه دیگر در تصنیف‌های بهار حضور فضای شاعرانه و لطیف است. بهار این فضای لطیف و را از طریق گفت‌و-

گوهای خیالی با عناصر سنتی شعر عاشقانه مانند گل، پروانه، شمع، باد صبا، شبنم، نسیم سحری و غیره برقرار می‌کند.

«باد صبا بر گل گذر کن، گل گذر کن  
وز حال ما گل را خبر کن

ای نازنین، ای مه‌جبین، با مدعی کمتر نشین

شد خون‌فشان چشم تر من

پر خون دل شد ساغر من

ای یار عزیز، مطبوع و تمیز

در فصل بهار با ما مستیز

آخر گذشت آب از سر من

ببین چشم تر من...» (همان، ۳۲)

در پایان ترانه با اثر و نشانی از بهار وطنیه‌سرا در این فضای تخیلی و عاشقانه روبه‌رو می‌شویم. گوئی در پس این فضای

عاشقانه، همان بهار وطن دوست پنهان است.

«بلبل چو من شد، دستان‌سرا از بهر وطن

دیددی که ظالم تیشه‌اش را آخر به پای خویشان زد.» (همان، ۸۲)

بهار در عاشقانه‌هایش به عناصر سنتی شعر عاشقانه رنگ درونی و ذهنی و تشخیص بخشیده است. در میان این عناصر بلبل عاشق استعاره‌ای از خود شاعر است که اغلب اسیر قفس است و از درون قفس با یادی از گل در دوران آزادی به نغمه‌خوانی می‌پردازد.

البته این استعاره در زندان نامه‌های او بسامد بالایی دارد. در حقیقت بن‌مایه این استعاره‌سازی درخواست آزادی‌های سیاسی و به‌ویژه آزادی بیان است.

بلبل به جرم صوت اسیر قفس شود آزاد وار زاغ بگردد به گلستان

بهار در تصنیف‌ها نیز پیام‌های عاشقانه، سیاسی و اجتماعی را از زبان این مرغ اسیر بیان می‌کند. «مرغ سحر» مشهورترین نمونه این تصنیف‌ها است که با درونمایه اجتماعی و سیاسی، از زبان شاعر به ظلم، اسارت و بی‌عدالتی اعتراض می‌کند.

«مرغ سحر ناله سر کن داغ مرا تازه‌تر کن

زآه شرربار این قفس را برشکن و زیر و زبر کن

بلبل پر بسته! ز کنج قفس درآ نغمه آزادی نوع بشر سرا

وز نفسی عرصه این خاک تیره را پر شرر کن

ظلم ظالم، جور صیاد آشیانم داده بر باد

ای خدا! ای فلک! ای طبیعت! شام تاریک ما را سحر کن

نوبهار است، گل به بار است ابر چشمم ژاله‌بار است» (همان، ۸۵)

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

اجتماع و سیاست و تصنیف :  
وطن و تصنیف :

مبارزه با استبداد که تنها راه خاموش‌سازیش، برقراری مردم‌سالاری و کسب آزادی‌های مدنی است، بهار را به راه مبارزه در راه استقرار مشروطه و برپایی مجلس قانونگذاری انداخت. از این رو مشروطیت نیز مانند وطن و آزادی از ارکان عمده شعر بهار گردیدند این رکن عمده شعر این شاعر را هم به لحاظ عاطفه و هم از نظر زبان و درونمایه تحت تأثیر قرار داده است.

«شعر بهار بازتاب نیم قرن مبارزه برای آزادی‌خواهی و تلاش برای برقراری حکومت قانونی در این مرز و بوم را دربردارد و به حق از بخشی از دیوان او می‌توان تاریخچه منظوم انقلاب مشروطه را برگرفت.

باید یادآور شد که برخورد این شاعر آزادی‌خواه با انقلاب مشروطه هم‌قلمی و هم‌قدمی بوده است. او از سن بیست سالگی به مشروطه‌خواهان پیوست و پنج بار به نمایندگی مجلس شورا برگزیده شد و در صحن مجلس هم با جبهه‌گیری‌های خود به دفاع از اقلیت و بازگشت استبداد و تحلیل‌قوای مجلس گردید. از این رو درونمایه‌های تصنیف‌ها و اشعار او با حضورش در گیرودار مشروطیت ارتباطی تنگاتنگ دارند. از میان آثاری که با عنوان تصنیف در دیوان بهار و در کتاب ترانه‌های بهار، در رابطه با مشروطیت نوشته شده است، می‌توان به چهار تصنیف اشاره نمود:

۱- شهسواران وطن

۲- گفتم اردو مزن به تبریز شاه من

۳- حضرت ستارخان

۴- دادار ایران» (همان، ۵)

شعر بهار اوج وطن‌پرستی است که «اگر دو نهنگ بزرگ از شط شعر بهار بتوانیم صید کنیم، یکی مسأله وطن است و دیگری آزادی». (ادوار شعر فارسی شفيعی کدکنی، ۳۵) اما این وطن‌پرستی با اعتراض سیاسی به ویژه در دوره مشروطه همراه است. اعتراض در تصنیف‌های سیاسی بهار بنا بر ساختار ملحون این قالب، گاه با لحن و بیانی رمانتیک و عاشقانه بیان شده است.

از میان تصنیف‌های بهار با موضوع تجاوز بیگانگان، تصنیف «رقیب وطن» از نظر کاربرد زبان عاشقانه در یک مضمون سیاسی برجسته است.

«گر رقیب آید بر دلبر من

جوشد از غیرت، دل اندر بر من

مکر و شیادی بود لشگر او

عشق و آزادی بود لشگر من

من بی پروا را چه هراس از دشمن

خدا خدا دهد بر دشمن ظفري ما را

ای رقیبان وطن به کجا به کجا که اینجا خانه ماست

اندکی دورتر که نه این، که نه این جای شماست

بر چین بر چین دامن که دامن ندهیم

برو ای ابله که ما تن ندهیم

ز آتشش پروا ندارد دل من

حالت پروانه دارد دل من

با رقیبان وطن از من دل خون گوئید

دلبرم را به شما وانگدارد دل من

ای رقیبان وطن به کجا، به کجا این جا خانه ماست

اندکی دورتر که نه این که نه این جای شماست

برچین برچین دامن که دامن ندهیم

برو ای ابله که ما تن ندهیم» (همان، ۹۴)

www.anjomanfarsi.ir

### نتیجه‌گیری

تصنیف تنها بیان‌گر و مصرف‌کننده ابعاد گفتمان مشروطه در غالبی موزون نیست، بلکه خود تصنیف، یکی از نهادهای نظریه‌پرداز و تولیدگر در حوزه گفتمان مشروطه می‌شود. یکی از مهم‌ترین پیامدهای این تولیدگری، تبیین دقیق مبادی ملیت و ملت است و با استفاده از موسیقی، سادگی زبان و همگام بودن با تحولات روز جامعه در پیشبرد اهداف روشنگری و آگاهی بخشی نقش مهمی ایفا می‌کند.

بهار از جمله شاعرانی است که با استفاده از این ویژگی تصنیف به بهترین شکل ممکن به بیان احساسات و اندیشه‌های خود می‌پردازد. او طبیعت ترانه و تصنیف را که همانا درآمیختگی شعر با موسیقی می‌باشد به نیکی درک کرده و توانسته است اوزان شعری خود را با زیر و بم موسیقی وفق دهد. از همین رو در تصنیف‌های او کمتر به تکرار بیهوده واژه‌ها و

یا شکستن مصاریع روبرو می‌شویم. موسیقی در تصنیف‌های بهار زمینه‌ای طبیعی برای شعر ایجاد می‌کند و در عین حال هیچ‌یک قربانی آن دیگری نمی‌شود.

از سوی دیگر هر چند او نیازهای عصر خویش را مبنی بر وارد کردن مقوله سیاست و مسائل اجتماعی در شعر به نیکی درک کرده بود و خود از پیشروان و پایه‌گزاران شعر متعهد و شعر سیاسی محسوب می‌شود، اما چون به هنر ترانه رسید، در این امر با تعادل و میانه‌روی رفتار نمود. بهار با ذکاوت و بینش خویش دریافته بود که ترانه در تاریخ هنر موسیقی ما همواره همچون پناهگاهی برای رازهای عاشقانه ایرانی محسوب می‌شده است، به همین دلیل با وجود آن‌که در میان ترانه‌های خود پرده‌های گوناگون از دستگاه‌های سیاست و اجتماع گنجانید، اما از پرداختن به تصنیف عاشقانه هم غفلت نورزید و به این نوع آفرینش جلا رنگ و رستاخیزی دوباره بخشید.

این زندگی‌بخشی تنها از برکت نبوغ ادبی بهار به تحقق نیبوست، بلکه پژوهش‌های دامنه‌دار او در تاریخچه هنر ترانه - سرایی در سرزمین ما و درک ماهیت و ذات حقیقی این نوع، ریشه و اساس آفرینش‌هایی چنان درخشان شد.

## منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران*، تهران: امیرکبیر.  
آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۷)، *از صبا تا نیما*، چاپ پنجم، تهران: شرکت سهامی عام.  
اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۶۹)، *مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی*، بخش ۱، گردآوری و تدوین از محمد دبیرسیاقی. تهران.

بویس، مری و هنری جورج فارمر. (۱۳۶۸)، *دو گفتار در باره خنیاگری و موسیقی ایران*. بهزادباشی، تهران.  
بهار، محمدتقی. (۱۳۵۱). *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن: *سبک شعر فارسی*، ج ۱، تهران.  
-----  
(۱۳۸۷)، *دیوان اشعار*، تصحیح مهرداد بهار، تهران: نگاه.

حایری، هادی. (۱۳۶۴)، *دیوان عارف*، تهران: جاویدان.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۵)، *سرگذشت موسیقی ایران*، ج ۱، چاپ دهم، تهران: صفیعلی‌شاه.  
سپینتا، ساسان. (۱۳۶۹)، *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران: مشعل.

ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۶)، *واژه‌نامه موسیقی ایران زمین*، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۲)، «در مضامین عاشقانه، به دنبال شعر بهار». *آینده*، ۱۰ و ۱۱، ص ۴۱.

-----  
(۱۳۸۷)، *ادوار شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

کسروی، احمد. (۱۳۷۸)، *در پیرامون ادبیات*، تهران: آزادگان، ۱۳۲۳، ۵۲.

کیانی، مجید. (۱۳۷۱)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، چ اول، تهران.

لطفی، محمدرضا. (۱۳۷۲)، *مجموعه مقالات موسیقی، ویژه پژوهش در فرهنگ ایران*، تهران: موسسه هنری شیدا.

مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۴)، *شرح زندگانی من، یا، تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه*، چاپ پنجم، تهران: شهرکتاب.

مشحون، حسین. (۱۳۸۸)، *تاریخ موسیقی ایران*، چاپ دوم. تهران: نشر نو.

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

ناطق، هما. (۱۳۵۷)، *از ماست که بر ماست*، چاپ سوم، تهران: آگاه.

۱۴۹۴ / هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی بهمن ۱۳۹۴

نشاط، سید محمود. (۱۳۴۲)، *زیب سخن یا علم بدیع فارسی*، چاپ اول، تهران: مهر.  
همائی، جلال‌الدین. (۱۳۳۹)، «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید». *یغما*. ش ۱.



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

[www.anjomanfarsi.ir](http://www.anjomanfarsi.ir)