Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

The Correlation Between Music and Rhetoric in the Vocal Performance of Three Ghazals by Hafiz of Shirazi

Teymoor Malmir[1]✉ **and Kasra Jafari Javid**[2]

1. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: t.malmir@uok.ac.ir
2. Master's student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.Email: kasra.javid78@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 27 sep 2025
Received in revised form 11 Nov 2025
Accepted 11 Dec 2025
Published online 22 Dec 2025

Keywords:
Hāfiz's Ghazals, Rhetoric and music correspondence, Tahrir, Repetition, Emphasis, Qasr & Hasr.

ABSTRACT

In order to elucidate the importance of observing rhetorical principles in the effective and expressive vocal performance of Persian poetry, this study adopts a descriptive–analytical approach to examine how meanings are conveyed in the vocal renditions of three ghazals by Hafiz. The first ghazal, beginning with the verse "The recluse cleric last night went to the tavern…", is analyzed in the performances of Shajarian, Alishapour, and Seraj. The second ghazal, starting with "May the day of lovers' union be remembered…", is studied through the performances of Mohammad-Reza Shajarian, Mohammad Motamedi, and Salar Aghili. The third ghazal, opening with "My heart slips away, O enlightened souls, for God's sake…", is examined across two renditions by Mohammad-Reza Shajarian, two by Shahram Nazeri, and one by Mohsen Keramati. The main analytical criteria include: The manner of vocal expression by the singer; The degree of emphasis on specific words; The extent to which the rhetorical techniques of the poet are observed; The quality and appropriateness of melodic ornaments and vocal tone in conveying the meanings of verses and words. Most vocal embellishments correspond well with the poet's intended meanings; however, Shajarian's renditions are found to be more successful compared to those of other singers. Some vocal ornaments used by other singers are unnecessary, while in certain cases, despite the rhetorical necessity of ornamentation, performers have neglected it. Motamedi's repetitions, due to his attention to rhetorical precision, are more accurate than those of other vocalists. Shajarian, through precise emphasis, effectively conveys exclusivity and restriction in speech (qasr o hasr) and, with timely stress, communicates the meanings of the ghazal with greater depth. Aghili, by using accurate melodic ornaments, successfully conveys the meanings of expressions and words, making abstract concepts more tangible for the listener; however, he does not fully observe rhetorical necessities in his repetitions. His pronunciation of words and expressions also lacks precision, and he sometimes alters Hafiz's text without rhetorical or musical justification. The use of textual variants in Shajarian's performances aligns more closely with the overall context of the ghazal and demonstrates a better observance of rhetorical principles in vocal music compared to other renditions.

Cite this article: Malmir, T., & et al. (2025)., The Correlation Between Music and Rhetoric in the Vocal Performance of Three Ghazals by Hafiz of Shirazi. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (2). 21-41. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.13497.1716

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.13497.1716
Publisher: University of Qom

Introduction

Poetry and music have long maintained an inseparable bond. Iranian vocal music (āvāz), as the central component of Persian traditional music, is deeply intertwined with Iran's millennia-old literary and cultural heritage, playing a vital role in conveying meaning and evoking human emotions. Literature—and more specifically, the art of rhetoric—has been fundamental in the creation of original and enduring works within the framework of Persian music and vocal performance. Iranian poets and men of letters, through their mastery of linguistic techniques, have composed verses that today inspire leading singers and composers to create refined musical works, bringing these poems to life through vocal interpretation.

Hafiz's poetry is shaped by multiple stylistic frameworks, one of the most significant being the principles of classical rhetoric. However, the vocal performance of his poems is primarily governed by musical principles. Vocal renditions that disregard rhetorical rules fail to successfully convey the meanings, ideas, and emotions embedded in the poetry. Therefore, in this study, we evaluate the effectiveness, strengths, and potential weaknesses of vocal performances of Hafiz's ghazals based on criteria that combine musical and rhetorical techniques.

Materials & Methods

Drawing on the theoretical foundations of Formalism, this research employs a descriptive-analytical approach to examine how meaning is conveyed through vocal performances of Hafiz's poetry. The main analytical criteria include: the singer's mode of expression, emphasis on specific words, observance of the poet's rhetorical devices, the quality and appropriateness of vocal ornaments (*tahrir*) and tonal inflections in communicating the meanings of verses and words.

The corpus of this study includes ghazals that have been performed vocally by at least three well-known artists. Accordingly, three ghazals from Hafiz's Divan were selected: The first ghazal, beginning with the verse "The recluse cleric last night went to the tavern…", is analyzed in the performances of Shajarian, Alishapour, and Seraj. The second ghazal, starting with "May the day of lovers' union be remembered…", is studied through the performances of Mohammad-Reza Shajarian, Mohammad Motamedi, and Salar Aghili. The third ghazal, opening with "My heart slips away, O enlightened souls, for God's sake…", is examined across two renditions by Mohammad-Reza Shajarian, two by Shahram Nazeri, and one by Mohsen Keramati.

Research findings

The ghazal "The recluse cleric last night went to the tavern..."—with its subtle humor—depicts the transformation of a pious ascetic into a mad lover, requiring a nuanced performance to convey its depth. Seraj, with a calm tone and repetition of the phrase "āshiq o dīvāneh shod," attempts to express this emotional transformation. His rapid articulation of "peymaan" suggests the fleeting nature of the ascetic's vows, while the extended pronunciation of "gozasht" in the fourth verse evokes the graceful motion of the young cupbearer. However, the absence of tahrir (ornamental vocal runs) on key words like "dīn" (faith) and "del" (heart), and insufficient passion in "āshiq o dīvāneh shod," reduce the expressive depth. Unnecessary repetition of "bāz be yek jor'e mey" weakens the effect, and substituting "majnūn" for "majles" disrupts the humorous tone of the second couplet. Shajarian, through purposeful tahrir and precise emphasis—especially in conveying the ambiguity of "'ahd" and the imagery of "halqeh" (ring) and "kharman" (harvest)—most successfully conveys the inner and romantic significances of the poem. He captures the ascetic's transformation into a mad lover with remarkable emotional depth. Alishapour effectively evokes the fleetingness of "khāb" (sleep) and the longing in "pey-māneh" (cup), though neglect of key words like "narges" lessens the impact. Seraj, despite his success in depicting the passing of the cupbearer, falls short due to lack of excitement and insufficient tahrir on pivotal words.

The ghazal "May the day of lovers' union be remembered..." carries a nostalgic and deeply wistful tone, lamenting lost joys and the disloyalty of friends—demanding an emotionally charged performance.

Shajarian, with precise rhetorical emphasis—especially on "az man" and "band"—and repetition of "yād bād," intensifies the nostalgic and sorrowful atmosphere, vividly conveying the poet's longing and faithfulness. Aghili, with expressive tahrir on "vasl" and "gham," succeeds emotionally but loses impact due to pronunciation errors and unnecessary repetitions. Motamedi effectively conveys longing through the repeated "yād bād," but his lack of attention to key words such as "vasl" and "hezārān" weakens the rhetorical delivery.

The ghazal "My heart slips away, O enlightened souls, for God's sake..." embodies Hafiz's signature blend of restlessness, hope, and subtle irony, demanding a performance that captures these multiple layers. Shajarian, through emphasis on "khodā-rā" in "sirr-e 'eshq," conveys the poet's tone of oath and supplication; his articulation of "miravad" evokes movement and agitation. However, his tahrir on "penhān" (hidden) does

not match its concealed meaning. In "karāmat," his ornamentation underscores Hafiz's satirical humor, while repetition of "khāhad shod" reinforces the poet's sense of foresight. Nonetheless, mismatched tone in "do giti" and "do harf" diminishes the poet's intended comparison. In "Dard-e 'eshq," Shajarian's intentional tahrir and repetition effectively convey restlessness, irony, and moral counsel. Nazeri, in "Kish-e Mehr," conveys doubt and yearning with tahrir on "tafaqqodi" and reinforces the rhetorical challenge of "taghyir kon qazā-rā," yet weak emphasis on "yārā" lessens emotional power. His "sāz o āvāz-e now" emphasizes restlessness through repetition of "del miravad," though a lowered tone on "khodā-rā" weakens the tone of supplication. Karamati, with tahrir on "do giti" and "morovat," successfully evokes grandeur and virtue, yet his cheerful tone, misaligned with the poem's melancholy, and lack of emphasis on "khodā-rā" weaken his rendition.

Discussion of Results & Conclusion

In the first ghazal, Seraj's tone and repetition effectively convey emotional transformation, though occasional excessive repetition diverges from Hafiz's intent. His articulation and tahrir generally align with meaning, yet the absence of ornamentation on certain words limits depth. Alishapour, through timely tahrir and modulation, communicates meaning effectively but sometimes employs unnecessary embellishments and lacks emphasis needed for vivid imagery. Shajarian, with precise tahrir and emphasis—especially in conveying ambiguity and imagery—communicates the poem's meaning more successfully than the others, though some repetitions are less effective.

In the second ghazal, Aghili's careful tahrir expresses meaning and emotional nuance, making abstract concepts tangible, but his repetitions disregard rhetorical necessity and contain pronunciation flaws that alter Hafiz's diction. Shajarian's timely emphasis captures exclusivity and intensity of emotion, deeply communicating the poem's nostalgic sorrow. His repetitions are meaningful, enhancing tone and meaning, while his tahrir vividly embodies the poetry. Motamedi's repetitions highlight longing and melancholy, though limited use of tahrir reduces the emotional depth and sense of connection in certain moments.

In the third ghazal, Shajarian's "Sirr-e 'eshq" effectively evokes meaning through emphasis and ornamentation, though some tahrir do not match semantic nuance. His "Dard-e 'eshq" renditions succeed in conveying the poet's thought and emotional layers—restlessness, irony, and counsel. Nazeri's "Kish-e Mehr" skillfully conveys secondary meanings, but weak articulation of key words and mismatched tahrir reduce impact. His tahrir and repetitions in "tasnif" are expressive but lack of emphasis in key phrases undermines rhetorical strength. Karamati's bright tone conflicts with the poem's pain and longing, limiting rhetorical delivery, though his tahrir partially conveys meaning.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تطبیق موسیقی و بلاغت در اجرای آوازی سه غزل از حافظ شیرازی

تیمور مالمیر[۱] و کسری جعفری جاوید[۲]

۱. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: t.malmir@uok.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: kasra.javid78@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
غزلیات حافظ، تطبیق بلاغت و موسیقی، تحریر، تکرار، تأکید، قصر و حصر.

چکیده

در این پژوهش به منظور تبیین اهمیت رعایت نکات بلاغی در اجرای مناسب و تأثیرگذار آوازی، بر اساس مبانی نظری فرمالیست‌ها به صورتِ توصیفی-تحلیلی، چگونگی انتقال معانی در اجراهای آوازی سه غزل از دیوان حافظ را بررسی و تحلیل می‌کنیم. غزل نخست با مطلع «زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد» با اجرای محمدرضا شجریان، حسین علیشاپور و حسام الدین سراج؛ غزل دوم با مطلعِ «روز وصلِ دوستداران یاد باد» با اجرای محمدرضا شجریان، محمد معتمدی و سالار عقیلی و غزل سوم با مطلعِ «دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را» با دو اجرا از محمدرضا شجریان، دو اجرا از شهرام ناظری و یک اجرا از محسن کرامتی است. مهم‌ترین شاخص‌های تحلیل آوازها عبارت است از: نحوهٔ بیان خواننده، میزان تأکید بر واژگان خاص، میزان رعایت تکنیک‌های بلاغی شاعر، کیفیت و میزان تناسب تحریرها و لحن‌های آوازی جهت انتقال معانی ابیات و کلمات. غالب تحریرها با مقصود شاعر متناسب است اما تحریرهای شجریان نسبت به سایر خوانندگان موفق‌تر است. برخی تحریرهای خوانندگان غیرِضروری است اما در برخی موارد نیز به رغمِ ضرورت تحریر برخی واژه‌ها، آوازخوانان از تحریر این موارد غفلت کرده‌اند. تکرارهای معتمدی بر اثرِ رعایت ضرورت‌های بلاغی از سایر خوانندگان دقیق‌تر است. شجریان با تأکید دقیق، قصر و حصر سخن را لحاظ و همچنین با تأکیدِ به موقع، معانی غزل را با عمق بیشتری منتقل می‌کند. عقیلی با تحریرهای دقیق مفاهیم، معانی، تعابیر و واژگان را منتقل و مفاهیم انتزاعی را برای مخاطب محسوس می‌سازد اما در تکرارها، ضرورت‌های بلاغی را رعایت نکرده است. همچنین در تلفظ واژگان و تعابیر نیز دقت ندارد؛ بدون ضرورت معنا یا آواز، کلام حافظ را تغییر می‌دهد. استفاده از نسخه‌بدل در اجرای شجریان و رعایت اصول بلاغی در آواز هماهنگ‌تر از سایر اجراها است.

استناد: مالمیر، تیمور و دیگران. (۱۴۰۴). «تطبیق موسیقی و بلاغت در اجرای آوازی سه غزل از حافظ شیرازی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص: ۴۱-۲۱. https://doi.org/10.22091/jls.2025.13497.1716

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

شعر و موسیقی از دیرباز پیوند ناگسستنی با یکدیگر برقرار کرده‌اند. آواز ایرانی به عنوانِ بخش محوری موسیقی ایرانی که با ادبیات و تاریخ هزارسالهٔ ایرانی پیوند ناگسستنی برقرارکرده، در انتقال مفاهیم و برانگیختن احساسات به ایفای نقش پرداخته است. ادبیات و به صورتِ جزئی‌تر، دانش بلاغت در خلق آثار بدیع و ماندگار در دستگاه موسیقی و آوازی ایرانی نقش اساسی داشته است؛ شاعران و ادیبان ایرانی با بهره‌گیری از شگردهای زبانی، اشعاری سروده‌اند که امروزه آوازخوانان و آهنگسازانِ برجسته از این اشعار برای خلق آثار فاخر استفاده می‌کنند و این اشعار را در قالب آواز به گوش مخاطبان می‌رسانند.

در دیوان حافظ از سازها و اصطلاحات موسیقی به وفور یاد شده است، همچنین برخی تعابیر حافظ نظیر خوش‌لهجه و خوش‌آواز موجب شده باستانی پاریزی، تخلص «حافظ» را به سببِ موسیقی و خوش‌آوازی وی تلقی کند (باستانی پاریزی، ۱۳۵۰: ۳۰۱-۲۹۹)، کاربرد «حافظ» در معنای مطرب و خوش‌آواز در التفهیم نیز به کار رفته است (بیرونی، ۱۳۶۷: ۳۲۵). ناطق (۱۳۸۳) نیز دربارهٔ تخلص حافظ در معنای موسیقایی و اهمیتی که موسیقی در کلام و غزل حافظ دارد، در کتاب در بزم حافظ خوشخوان به تفصیل بحث کرده است. غزل‌های حافظ با تکیه بر بلاغت کم‌نظیر، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات و موسیقی دارد؛ چنانکه انوری به نقل از شوپنهاور می‌نویسد «همهٔ هنرها می‌خواهند به مرحلهٔ موسیقی برسند» (انوری، ۱۳۹۱: ۲۵)، آنگاه از کوشش شعر حافظ برای نزدیک شدن یا ورود به مرحلهٔ موسیقی در دو وجه یاد می‌کند؛ یکی در انتخاب و ترکیب واژه‌ها، هماهنگی اوزان، اصوات، موسیقی درونی و بیرونی و کناری شعر و دیگری گوشنوازی و موسیقی درونی واج‌ها (همان: ۲۷-۲۶).

مبنای انتخاب جامعهٔ آماری پژوهش آن است که هریک از غزل‌ها را دستِ‌کم سه نفر از هنرمندان مشهور، با آواز اجرا کرده باشند. بر این اساس، سه غزل از دیوان حافظ را برگزیده‌ایم که توسط آوازخوانان مشهور اجرا شده است. غزل نخست با مطلعِ «زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد» با اجرای محمدرضا شجریان، حسین علیشاپور و حسام الدین سراج؛ غزل دوم با مطلعِ «روز وصلِ دوستداران یاد باد» با اجرای محمدرضا شجریان، محمد معتمدی و سالار عقیلی و غزل سوم با مطلعِ «دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را» با دو اجرا از محمدرضا شجریان، دو اجرا از شهرام ناظری و یک اجرا از محسن کرامتی است.

در این پژوهش بر اساس مبانی نظری فرمالیست‌ها به صورتِ توصیفی - تحلیلی، چگونگی انتقال معانی اشعار را در اجراهای آوازی بررسی و تحلیل می‌کنیم. تحلیل آوازها بر اساس نحوهٔ بیان خواننده و میزان تأکید آن بر واژگان خاص صورت گرفته است. هدف مقاله آن است که نشان دهد چگونه تحریرها و لحن‌های آوازی، معانی عمیق غزل‌ها را به مخاطب منتقل می‌کند. در این مقاله، کیفیت اجرای صحیح غزل‌ها توسط آوازخوانان را از نظرِ ادبی و تکنیک‌های بلاغی بررسی و تحلیل می‌کنیم تا مشخص شود لحن و شیوهٔ آوازخوانان چقدر با زبان و احساسات و اندیشهٔ شاعر تناسب دارد. البته بخشی از عدم انتقال صحیح معنا در اجراها، بر اثرِ پیچیدگی‌های شعر، کثرت ایهام‌ها، وجود نسخه‌بدل‌ها، مفاهیم عمیق و دشواری ذاتی غزلیات حافظ است.

۲) پیشینهٔ پژوهش

فروغ (۱۳۳۸)، در مقالهٔ «تلفیق شعر و موسیقی» به بررسی مفهوم تحریر در موسیقی ایرانی می‌پردازد. تحریر را با تکنیک‌های مشابه در موسیقی غربی مقایسه و به اهمیت اجرای صحیح آن در حفظ اصالت و روح آواز ایرانی تأکید می‌کند.

ملاح (۱۳۴۶)، در مقالهٔ «پیوند موسیقی و کلام» به بررسی رابطهٔ تاریخی و فنی بین شعر و موسیقی در ایران می‌پردازد و شیوه‌های تلفیق این دو هنر را تحلیل می‌کند. ملاح با تأکید بر اهمیت وزن شعر (عروض) و هماهنگی آن با ریتم موسیقی، قواعد هجاها، تکیه‌ها و معادل‌های موسیقایی آنها را شرح می‌دهد و سه روش تلفیق (ساخت آهنگ برای شعر، سرودن شعر برای آهنگ و خلق همزمان شعر و آهنگ) را معرفی می‌کند. او بر ضرورت همکاری نزدیک شاعر و آهنگساز، توجه به معنای کلام، و پرهیز از پیچیدگی‌های غیرِمنطقی در ملودی تأکید دارد.

ملاح (۱۳۶۳)، در کتاب حافظ و موسیقی، ۶۹ اصطلاح موسیقی در شعر حافظ را با توجه به عصر وی و معادل مصطلح آن در دورهٔ معاصر توضیح داده است.

دهلوی (۱۳۹۰)، به بررسی چالش‌های تلفیق شعر فارسی با موسیقی آوازی می‌پردازد و راهکارهای جامعی برای آهنگسازی ارائه می‌کند. دهلوی با تأکید بر هماهنگی وزن، تکیه و معنای شعر با ملودی، قواعدی برای تطبیق هجاهای کوتاه و بلند، تکیه‌های کلامی و مفهوم شعر با ریتم و آهنگ موسیقی پیشنهاد می‌دهد. او بر نقش همکاری شاعر و آهنگساز، توجه به تلفظ کلمات و اهمیت درک مفهوم شعر برای خلق اثری تأثیرگذار تأکید دارد.

کاظمی و اسعدی (۱۳۹۰)، با تحلیل ۱۲ آوانگاری از اجراهای استادان آواز، قانونمندی‌های حاکم بر استفاده از این ترنم‌ها را شناسایی کرده‌اند تا نقش آنها را در ساختار و زیبایی‌شناسی آواز ایرانی تبیین کنند.

کاظمی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران» معتقد است، تحریرها نه تنها عناصر تزئینی نیستند بلکه نقش ساختاری مهمی در شکل‌گیری موسیقی دارند و درک موسیقی دستگاهی بدون آنها ناقص است. کاظمی (۱۳۹۳) با تحلیل پنج آوانگاری از اجراهای استادان آواز نشان می‌دهد، تحریرها در شکل‌گیری ساختار گوشه‌ها و تمایز آنها نقش اساسی دارند.

کنعانی و آزاده‌فر (۱۳۹۹) در مقالهٔ «طبقه‌بندی الگوهای تحریر در ردیف آواز ایرانی بر اساس نمونه‌های اجرایی محمدرضا شجریان» به تحلیل الگوهای تحریر پرداخته‌اند.

عزیزی (۱۴۰۰) بر اساس آلبوم «عشق داند» از شجریان و لطفی، پیوند زیبایی‌شناسی موسیقی و مفاهیم حکمت اشراق را بررسی کرده است. از نظرِ وی موسیقی در سلوک عرفانی برای رهایی از غیر و برون و بازگشت به درون متعالی مؤثر است.

ابراهیمی (۱۴۰۲) به بررسی تأثیر مفهوم غم بر زندگی و هنر انسان پرداخته و با تکیه بر شعر حافظ نتیجه گرفته که شاعر هرگاه بخواهد غم خود را بروز دهد از باب موسیقی وارد شده و با به‌کارگیری اصطلاحات موسیقی و پناه‌بردن به آن به دنبال تسکین حال خویش است.

نوری و همکاران (۱۴۰۳)، براساس بلاغت شناختی صفت، چند ایهام، ایهام تناسب و ایهام تبادر را در اشعار حافظ معرفی کرده‌اند.

نبی‌لو (۱۴۰۳) به تأثیر حروف در خوانش دوگانه و ایجاد ایهام در برخی از ابیات حافظ اشاره کرده است.

۳) مبانی نظری پژوهش

شعر فارسی ازجمله اشعار حافظ بر اساس الگوهای متعددی شکل گرفته است، یکی از اصلی‌ترین این الگوها، اصول علم بلاغت است اما اجرای آوازی این اشعار در مرحلهٔ نخست مبتنی بر اصول موسیقایی است. اجراهای آوازی بدون لحاظ‌کردنِ اصول بلاغی نمی‌تواند در القاء معنا، اندیشه و احساس اشعار موفق باشد. از این رو بررسی میزان موفقیت، نقاط قوت و احیاناً نقاط ضعف اجراهای آوازی باید بر اساس شاخص‌هایی از ترکیب فنون موسیقایی و بلاغی باشد. از نظرِ فرمالیست‌ها، اجزای گوناگون بخش بیرونی اثر مانند جمله‌ها، عبارات، واژگان و ترکیبات، روساخت اثر را می‌سازند و بخش درونی و محتوایی آن، ژرف‌ساخت را پدید می‌آورند. این اجزا در تعامل و هماهنگی با هم، روابط ساختاری را تشکیل می‌دهند (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۱ـ۱۸). اجزای سخن از واج تا جمله، در رساندن پیام نقشی خاص بر عهده دارند و هیچ‌کدام از اجزای سخن نمی‌تواند نقش دیگری را ایفا کند. در تحقیقات ادبی در ایران به نظر فرمالیست‌ها برای تبیین یا تحلیل مفاهیم و معانی یا ارزیابی آثار ادبی توجه کرده‌اند اما از تبیین فرمالیستی اجرای آوازی آثار ادبی سخنی نیست. باتوجه به اینکه در این مقاله بر اساس مبانی نظری فرمالیست‌ها به اهمیت نقش اجرای آوازی پرداخته‌ایم، برخی عناصر و مصطلحات موسیقایی و بلاغی مرتبط با اجرای آوازی را توضیح می‌دهیم.

۳ـ۱) تعریف اصطلاحات

بلاغت: بلاغت در اصل لغت به معنای رسایی است اما در اصطلاح از جملهٔ علوم ادبی است و هدف اصلی آن تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب است. بلاغت در معنای اصطلاحی خود به عنوانِ صفت برای کلام و متکلم به کار می‌رود. «بلاغت کلام؛ آن است که جملهٔ فصیح، و برای بیان مقصود گوینده وافی و رسا، و مطابق و مقتضی حال و مقام باشد» (همایی، ۱۳۵۴: ۲۴).

موسیقی: موسیقی در لغت، ترکیب اصواتی را گویند که به گوش خوش آید و علما، موسیقی را یکی از اصول ریاضی دانسته و به دو قسم تقسیم می‌کنند: کلاسیک و سبک (همایون، ۱۳۳۸: ۳۲۹). موسیقی در جمهوری افلاطون به همراه ژیمناستیک، به عنوانِ بخش اصلی در آموزش و پرورش معرفی می‌شود و در هر دو مورد نیز قصد، ایجاد حس نظم و اعتدال است (وکیلی، ۱۳۸۸: ۴۸). علم موسیقی، به طور کلی از شناختن الحان و چگونگی تشکیل آنها بحث می‌کند و روشن می‌سازد که الحان برای چه غرض‌هایی تألیف می‌شوند و بر چه حالی باید باشند تا تأثیر آنها بیشتر و دلنشین‌تر شود (حبیبی و موسوی، ۱۳۹۹: ۱۱۵). فارابی می‌گوید «صناعت شعر در رأس هیئت موسیقی است و غایت هیئت موسیقی رسیدن به غایت صناعت شعر است» (فارابی، ۱۳۹۱: ۵۳۰).

تحریر (غلت): تحریر یکی از بنیادی‌ترین عناصر در آواز ایرانی است که نقش آن فراتر از یک آرایهٔ تزئینی صرف است. این عنصر، توسط خواننده با کشش صوتی ویژه و زمان‌بندی متفاوت نسبت به دیگر اجزای جمله خوانده می‌شود. کارکردهای تحریر را می‌توان در چند محور اصلی دسته‌بندی کرد: ۱) تصویرسازی حسی: برخی واژگان نظیر رود، باد یا خواب به واسطهٔ تحریر، جنبه‌ای زنده و تصویری می‌یابند و برای شنونده قابلِ تجسّم می‌شوند. ۲) تأکید و برجسته‌سازی واژگان کلیدی: خواننده با استفاده از تحریر، بر معنای پنهان یا آشکار واژه‌ها تأکید می‌کند. ۳) افزایش زیبایی هنری: تحریر به عنوانِ یک ابزار موسیقایی، در متنوع‌سازی لحن و شکستن یکنواختی مؤثر است و به اجرا ظرافت می‌بخشد (فروغ، ۱۳۳۸: ۳۹ـ۳۴).

تکرار: تکرار یکی از راهبردهای مهم بلاغی و موسیقایی در آواز است که با اهداف گوناگون ازجمله تأکید، زیباسازی، تقویت معنا یا القای احساسات به کار می‌رود. تکرار را می‌توان زیرمجموعهٔ تأکید و تکیه در نظر گرفت. ملاح دربارهٔ کارکرد تکرار می‌نویسد: «عامل دیگری که کمک می‌کند تا عنصر موسیقی در یک قطعه شعر احساس گردد، مکرر به گوش رسانیدن یک کلمهٔ خوش طنین، در طول یک مصراع، یا یک بیت و یا پاره‌ای از یک قطعه شعر است» (ملاح، ۱۳۶۷: ۸۱). تکرار در آواز، در سه سطح عمده قابل بررسی است: ۱) تکرار واژه؛ مانند واژهٔ فریاد» که تکرار آن می‌تواند حالت دادزدن، اعتراض یا درد را مجسّم سازد. ۲) تکرار مصراع؛ تأکید بر یک مصراع خاص، می‌تواند مضمون آن را برجسته و بر ذهن مخاطب حک کند. ۳) تکرار بیت؛ تکرار کامل یک بیت با هدف برجسته‌سازی پیام کلی یا ساخت انسجام موسیقایی صورت می‌گیرد.

تأکید (تکیه): تأکید به معنای برجسته‌سازی آگاهانهٔ بخش‌هایی از شعر در اجرای آوازی است، به گونه‌ای که شنونده توجه بیشتری به آن بخش داشته باشد. تأکید نوعی تکیه است که به جای هجا بر روی یک کلمه قرار می‌گیرد تا مفهوم موردِ نظر بهتر به مخاطب منتقل شود (دهلوی، ۱۳۹۰: ۱۶۵).

تجسّم معنایی: تجسّم معنایی به فرآیندی اطلاق می‌شود که در آن مفاهیم انتزاعی یا ذهنی از طریق تکنیک‌های آوازی قابل درک، ملموس و محسوس می‌شوند. این مفهوم یکی از ارکان درک عاطفی از شعر در فضای موسیقایی است. برای مثال، تحریر واژهٔ رود می‌تواند حرکت جاری آب را تداعی کند. این‌گونه اجرای صوتی، مفاهیم را از سطح ذهنی به سطح تصویری و تجربی منتقل می‌کند. در فقدان تجسّم معنایی، مخاطب ممکن است از دسترسی به لایه‌های عمیق‌تر معنا محروم بماند.

نسخه و نسخه‌بدل: پیش از رواج صنعت چاپ، از کتاب‌ها و اشعار شاعران به دست کاتبان رونویس‌هایی تهیه می‌شد که به آن رونویس‌ها نسخه می‌گفتند. در نگارش و کتابت هر نسخه، عوامل متعدد موجب دگرگونی و تفاوت‌هایی در نسخه‌ها از یک متن واحد می‌شد. تلاش محققان آن است که با مقابلهٔ این نسخه‌ها بتوانند نزدیک‌ترین ضبط به متن اصلی را عرضه کنند. ضبط یک نسخه را اصل می‌شمارند و آن را در متن قرار می‌دهند و ضبط باقی نسخه‌ها را برای اطلاع دیگران در زیرنویس یادداشت می‌کنند. به ضبط‌های زیرنویس یا غیرِمتن، نسخه‌بدل می‌گویند. تغییر و تفاوت‌های نسخه‌ها درموردِ شعر حافظ خیلی زیاد است، چندانکه در تصحیح و ویرایش‌های شعر حافظ همچنان این تفاوت و تغییرات مشهود است. نیساری، برای تدوین غزلیات حافظ حدوداً ۵۰ نسخه از قرن نهم را مقابله کرده است. ایشان عوامل مؤثر در تغییرات و تفاوت‌های نسخه‌های اشعار حافظ را به چند دسته تقسیم می‌کند؛ برخی از این تغییرات از جانب شاعر و برخی از سوی کاتبان انجام گرفته است (نیساری، ۱۳۸۵: ۱۳ـ۱۰).

تفاوت ضبط نسخه‌ها ممکن است کوچک به نظر برسند، اما گاه سبب تغییرات چشمگیر در معنا می‌شوند. در برخی موارد، تفاوت میان دو واژه مانند کشتی نشستگانیم و کشتی شکستگانیم، نه‌تنها معنا بلکه فضای حسی شعر را نیز تغییر می‌دهد. بی‌توجهی به این نکته، اجرای آوازی را از هماهنگی با روح شعر دور می‌کند. آوازخوانان ممکن است در انتخاب ضبط یا متن مصحَّح اشعار حافظ دقت کرده یا اینکه برحسبِ اتفاق، متن در دسترس را لحاظ کرده باشند و توجه به نسخه‌بدل‌های اشعار حافظ برای آنان اهمیت نداشته باشد. برخی نیز ممکن است به لحاظ ایجاد معنا و رعایت ضبط اصیل و نقشی که در موسیقی کلام دارد، نوع ضبط متن را انتخاب کنند. بنابراین، آوازخوانان هنگام انتخاب نسخه برای اجرا، باید حساسیت لازم را به خرج دهند تا هم در وفاداری به متن و هم در القای مفهوم درست دقت کرده باشند.

قصر و حصر: قصر و حصر یکی از روش‌های بلاغی است که در آن گوینده حکمی یا چیزی را به یک شخص یا موضوع خاص نسبت می‌دهد و دیگران را از آن نفی می‌کند (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۱۱۵ و آهنی، ۱۳۵۷: ۸۳). شاعر و سخنور، حصر و قصر در کلام را می‌تواند با ادات قصر نظیر جز، مگر، الا، بس، تنها، فقط، غیر از، همانا یا بدون این ابزارهای مشخص ایجاد کند. آوازخوان هنگام اجرای آواز با رعایت حصر و قصری که با استفاده از ادات قصر ایجاد شده باشد به صورتِ عادی می‌تواند موفق باشد اما وقتی ایجاد قصر بدون ادات صورت گرفته باشد، نیازمند دقت و درک بیشتری از شعر است؛ چراکه ایجاد قصر به نوع اجرای خواننده وابسته است، حتی نوع اجرا می‌تواند حصر و قصری تازه ایجاد کند.

استعاره: علمای بلاغت معتقدند کلمات برای مقصودی معیّن وضع می‌شوند، اما ممکن است واژه یا عبارتی در غیرِ معنای وضع‌شده نیز به کار برود. این نوع کاربرد را استعاره در معنای عاریت‌گرفتن لفظ برای بیان لفظی دیگر خوانده‌اند (جرجانی، ۱۴۰۴: ۲۲).

استعارهٔ تهکمیّه: تفتازانی، استعاره را به اعتبار امکان یا عدمِ امکان اجتماع طرفین استعاره یعنی مستعارٌله و مستعارٌمنه در یک چیز واحد یعنی جامع به دو نوع طبقه‌بندی می‌کند. اگر اجتماع طرفین استعاره در جامع ممکن باشد آن را استعارهٔ وفاقیه و اگر ممکن نباشد آن را عنادیه می‌نامد. از استعارهٔ عنادیه با دو نام یاد کرده است: تهکّمیه و تملیحیه. ازنظرِ تفتازانی این نوع استعاره، در ضدّ معنای حقیقی خود استعمال می‌شود یا اینکه چیزی را نقض می‌کند که در آن جاری است و بدان شهرت دارد و یا اینکه تضاد و تناقض را به منزلهٔ تناسب برای تملیح (به واسطهٔ شوخ‌طبعی و بانمکی) یا تهکّم (ریشخند) لحاظ کرده است (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۲۷ـ۲۲۶).

ایهام: در اصطلاح بدیع، چنان است که کلمه‌ای در جمله، حداقل به دو معنی به کار رفته باشد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۴). مثل اینکه سخنور، واژهٔ عهد را هم به معنی دوره و هم به معنی پیمان به کار ببرد.

ایهام تناسب: «فقط یکی از این دو معنی کلمه در کلام حضور داشته باشد، اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد» (همان: ۱۲۸ـ۱۲۷).

ایهام تبادر: «واژه‌یی از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن (تقریباً) همشکل یا همصدا است به ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد» (همان: ۱۳۳).

۴) تطابق بیان آوازی با اصول بلاغی

۴ـ۱) غزل نخست

۱ زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد — از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد
۲ صوفی مجلس که دی جام و قدح — باز به یک جرعه می عاقل و فرزانه شد
۳ شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب — باز به پیرانه سر عاشق و دیوانه شد
۴ مغبچه‌ای می‌گذشت راهزن دین و دل — در پی آن آشنا از همه بیگانه شد
۵ آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت — چهرهٔ خندان شمع آفت پروانه شد
۶ گریهٔ شام و سحر شکر که ضایع نگشت — قطرهٔ باران ما گوهر یکدانه شد

۷ نرگس ساقی بخواند آیت افسونگری حلقهٔ اوراد ما مجلس افسانه شد

۸ منزل حافظ کنون بارگه پادشاست دل بر دلدار رفت جان بر جانانه شد

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۱۶ـ۱۱۵)

۴-۱-۱) اجرای حسام‌الدین سراج

سراج در ترانه‌ای با عنوانِ «حافظ خلوت‌نشین» از قطعات آلبوم «بوی بهشت»، ابیات این غزل را بدین ترتیب خوانده است: ۱، ۳، ۴، ۵، ۲، ۷، ۸. در این اجرا، بیت اول به صورتِ گروهی خوانده شده اما در تکرار، سراج این بیت را به صورتِ فردی نیز می‌خواند. هنگام بیان واژهٔ پیمان، کشش و مدّی شنیده نمی‌شود. این ادای سریع می‌تواند در خدمت مفهوم بیت و منظور حافظ برای بیان عبور سریع از عهد و پیمان صوفی قرار بگیرد. در واژهٔ گذشت نیز کششی به کار رفته که می‌تواند امتداد مسیر و گذشتن صوفی را به مخاطب القاء کند. در بیت سوم، عبارت عاشق و دیوانه شد را تکرار می‌کند و با دوباره‌خوانی عبارتِ باز به پیرانه سر، شاید مقصودش تأکید بر مسن‌بودنِ صوفی باشد؛ البته در اجرا و نحوهٔ ادای واژه عهد، بهتر بود کشش به کار می‌رفت تا به کمک این تأکید، ایهام هر دو معنی واژهٔ عهد (دوره و پیمان) را القاء کند. واژهٔ خواب را هنگام ادا کردن امتداد داده است اما بهتر بود این واژه را به دلیل کوتاهی خواب شیرین و زودگذری آن، با مدّ بیان نمی‌کرد. همچنین بهتر بود عبارت عاشق و دیوانه شد، با شدت هیجان بیشتری تلفظ می‌شد؛ این عبارت به رغمِ تکرار، دارای هیجان کافی نیست. خواننده برای اجرای بیت چهارم، لحنی آرام و یکنواخت را برگزیده که با انتخاب این لحن توانسته است، گذشتن و عبور نرم و آرام مغبچه‌ای را نشان دهد که قصد جلبِ‌توجه ندارد لیکن دل و دین صوفی را همراه با خود می‌برد. بهتر بود خواننده بر واژه‌های دین و دل به کمک تحریر یا کشش، تأکیدی به عمل می‌آورد. خواننده در اجرای بیت پنجم، مصراع اول را به صورتِ اوج و گام موسیقایی بالاتر از نرم (ملاح، ۱۳۶۷: ۳) می‌خواند و مصراع دوم را با لحنی آرام‌تر و گام پایین‌تر از نرم ادا می‌کند، اما به نظر می‌رسد اگر هر دو مصراع را با یک شدت بیان می‌کرد اجرای مناسب‌تری داشت چراکه این دو مصراع، دو مثال متفاوت برای بیان یک مفهوم مشترک هستند. در اجرای بیت دوم بهتر بود واژهٔ می‌شکست، به کمک تحریر و یا شکسته‌خوانی به شکلی ادا می‌شد که مفهوم و تصویر شکستگی برای مخاطب تداعی شود. خواننده در انتخاب نسخه‌بدل‌ها از چاپ خانلری استفاده کرده که مجنون به جای مجلس ضبط شده است (حافظ شیرازی، ۱۳۷۵: ۳۴۶)، اما واژهٔ مجلس تناسب بیشتری با فضای کلی بیت دارد، نحوهٔ ادای وی نیز چنان نیست که ضبط متفاوت را توجیه کند. همچنین عبارت باز به یک جرعه می، توسط خواننده تکرار می‌شود که بهتر بود این تکرار صورت نمی‌گرفت زیرا هنگامی که حافظ از واژهٔ یک استفاده کرده و آن را در تقابل با دو مفهومِ عاقلی و فرزانگی قرار می‌دهد، تکرار این واژه، از مفهوم کارآمدی می در عین قلّت آن (جرعه) کاسته است. نرگس ساقی در بیت هفتم به دلیل فاعلیت بهتر بود که با تأکید و تکیه بیان شود، هرچند خواننده تلاش کرده است با تکرار، این واژه‌ها را پررنگ سازد اما کافی به نظر نمی‌رسد. در مصراع دوم همین بیت، واژهٔ حلقه قرار دارد که بهتر بود خواننده به کمک غلت یا شگردهای آوازی (مثل تحریرهای بالارونده و پایین‌رونده) شکل این حلقه را در ذهن مخاطب مجسّم می‌نمود. مصراع دوم بیت هشتم متشکل از دو جملهٔ همسان است اما آن را به شکلی خوانده که قرینه‌بودنِ دو جمله رعایت نشده است.

۴-۱-۲) اجرای حسین علیشاپور

علیشاپور در ترانه‌ای با عنوانِ «خلوت‌نشین» از قطعات آلبوم «کهن نوای نو»، ابیات این غزل را به این ترتیب خوانده است:۱، ۷، ۳، ۵، ۲. در آواز بیت اول، تقریباً تمام واژه‌ها را با تحریر ادا می‌کند اما در تلفظ دوش، تحریر بیشتری دارد؛ این کشش می‌تواند تداوم شب طی شده را نشان دهد. هنگام خواندن واژهٔ پیمان نیز آن را مدّ می‌دهد اما تحریر و کشش پیمان شکسته شده با مفهوم بیت ناسازگار است. اما تحریر پیمانه، مناسب و دقیق صورت گرفته است چون ماندگاری و اشتیاق صوفی برای رسیدن به پیمانه را تصویر می‌کند. واژهٔ نرگس را در بیت هفتم بدون تحریر می‌خواند اما بهتر بود این واژه با مدّ همراه می‌شد تا یادآور کشیدگی چشم در معنای استعاری نرگس و نشان‌دهندهٔ گشوده شدنِ این گل باشد. علیشاپور نیز مثل سراج از لزوم تحریر حلقه، غفلت کرده است. در بیت سوم، هنگام ادای واژهٔ خواب کاملاً تُن صدای خود را کاهش می‌دهد و حس خوابیدن، شب و سکوت را القاء می‌کند. در بیت پنجم، رخسار و شمع را تحریر کرده است و با این شیوه، کشیدگی شمع و رخسار را به ذهن متبادر می‌کند. اگر واژهٔ خرمن با مدّ ادا می‌شد، گستردگی و انبوهی آن را نشان می‌داد. در بیت پایانی، واژهٔ باز را تحریر می‌کند که با معنی تداومی این واژه تناسب دارد، همچنانکه تحریر جرعه، تأثیر آن را در صوفی و زاهد به رغمِ قلّت آن نشان می‌دهد.

۴-۱-۳) اجرای محمدرضا شجریان

شجریان این غزل را در اجرایی خصوصی با عنوانِ عهد شباب و با نوازندگی مجید درخشانی در دستگاه سه‌گاه با این ترتیب خوانده است: ۱، ۳، ۵،۲، ۶، ۷. در خواندنِ خلوت‌نشین در بیت اول، هنگام ادای واژهٔ نشین، آن را به شکلی می‌کشد که عملاً نشستن و راحتی و آرامش حاصل از آن برای مخاطب نمایان می‌شود. شجریان نیز مانند دو خوانندهٔ قبلی، واژهٔ پیمان را خلاف مقتضای کلام، با کشش همراه می‌کند. در بیت سوم، واژهٔ شاهد با کشش و تأکید ادا می‌شود؛ این کشش برای نشان‌دادنِ طنزآمیز اهمیت حضور شاهد برای زاهد مناسب است. شجریان، واژهٔ عهد را با تحریر همراه می‌کند که به شکل کامل می‌تواند بازگوکنندهٔ ایهام این واژه باشد. به همین ترتیب، واژهٔ باز، با مدّ وکشش و عبارت عاشق و دیوانه شد، با تأکید ادا می‌شود که با توجه به معنی بیت، این تأکید و برجسته‌خوانی مناسب است. واژهٔ آتش را در بیت پنجم تحریر نمی‌کند که درست و قابلِ توجه است زیرا آتش رخسار گل در معنی حقیقی آتش یعنی شعله نیست که بتوان کشیدگی و باریکی آن را تجسّم نمود. واژهٔ خرمن را به درستی تحریر کرده و گستردگی خرمن سوخته را عیان کرده است. واژهٔ شمع را با کشش ادا می‌کند. در آواز این بیت، وقتی شجریان برای بار دوم مصراع اول را اجرا می‌کند، از واژهٔ شیخ به جای واژهٔ گل استفاده می‌کند که به نظر می‌رسد سهوی رخ داده باشد؛ در نسخه‌های مختلف از دیوان حافظ، واژهٔ شیخ به جای گل قید نشده است. شجریان تنها آوازخوان کلاسیک است که از بیت ششم این غزل استفاده کرده و در اجرای این بیت، ترکیب شام و سحر را با کشش همراه می‌سازد که با مفهوم تداوم گریهٔ شام و سحر متناسب است و از طرفی واژهٔ قطره را تحریر و تمدید نکرده است که کوچکی و حقارت قطره را نشان می‌دهد. در اجرای بیت هفتم، واژهٔ حلقه را با درنگ میانی کوتاهی ادا می‌کند که می‌تواند اندکی در تصویرسازی دایره‌ای حلقه مؤثر باشد. هنگام آواز عبارتِ مجلس افسانه شد، از مکث‌های کوتاهی بهره می‌برد که برای دو مفهوم مناسب است: ۱) بیان پایان غزل ۲) تبدیل حلقهٔ اوراد به مجلس افسانه.

۴-۱-۴) تحلیل و تطبیق اجراهای آوازی

غزلِ زاهد خلوت‌نشین، با طنزی ظریف، روایتی از تحوّل زاهد به عاشقی دیوانه ارائه می‌دهد که نیازمند اجرایی دقیق برای انتقال معانی عمیق آن است. سراج در اجرای این غزل، با لحنی آرام و تکرار عبارت عاشق و دیوانه شد، تلاش می‌کند حس تحوّل عاطفی زاهد را منتقل کند. ادای سریع واژهٔ پیمان، گذرا بودنِ عهد زاهد را نشان می‌دهد. کشش واژهٔ گذشت در بیت چهارم، حرکت نرم مغبچه را تداعی می‌کند. با این حال، فقدان تحریر در واژه‌های کلیدی دین و دل و ناکافی بودنِ هیجان در عاشق و دیوانه شد، از ظرفیت القاء معنای ابیات می‌کاهد. تکرار غیرِ ضروری باز به یک جرعه می، اثر می را کمرنگ کرده و استفاده از مجنون به جای مجلس با فضای طنزآمیز بیت دوم ناسازگار است. شجریان با تحریرهای هدفمند و تأکیدهای دقیق، به ویژه در انتقال ایهام عهد و تصویرسازی حلقه و خرمن، موفق‌تر از دیگران، معانی درونی و عاشقانهٔ غزل را منتقل کرده است. وی توانسته است تحوّل زاهد از خلوت‌نشینی به دیوانگی عشق را با عمق بیشتری به مخاطب القاء کند. علیشاپور در تداعی حسّ گذرا بودنِ خواب و اشتیاق پیمانه، قوی عمل کرده، اما عدم توجه به برخی واژه‌های کلیدی مانند نرگس از اثرگذاری اجرای او کاسته است. سراج، هرچند در انتقال حسّ عبور مغبچه موفق بوده، به دلیل فقدان هیجان کافی و تحریرهای ناکافی در واژه‌های محوری، کمتر توانسته بلاغت غزل را به تمامی منتقل نماید.

۴ـ۲) غزل دوم

۱ روز وصلِ دوستداران یاد باد یاد باد آن روزگاران یاد باد
۲ کامم از تلخیِ غم چون زهر گشت بانگِ نوشِ شادخواران یاد باد
۳ گر چه یاران فارِغَند از یادِ من از من ایشان را هزاران یاد باد
۴ مبتلا گشتم در این بند و بلا کوشش آن حق‌گزاران یاد باد
۵ گر چه صد رود است در چشمم مُدام زنده رودِ باغِ کاران یاد باد
۶ رازِ حافظ بعد از این ناگفته ماند ای دریغا رازداران یاد باد

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۷۱)

۴ـ۲ـ۱) اجرای سالار عقیلی

عقیلی در تصنیفی با عنوانِ «روز وصل» از قطعات آلبوم «سایه‌های سبز»، ابیات این غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۲ ، ۳، ۴، ۶، ۷. در بیت اول، واژهٔ وصل را با تحریر همراه می‌کند، چنانکه گویی با حنجره، معنی این واژه را ترسیم کرده است و با مدّی که به آن می‌دهد، واژهٔ وصل را به ادامهٔ جمله متصل می‌گرداند. همچنین با تحریر واژهٔ آن، دور بودن را القاء می‌کند. در بیت دوم، واژهٔ غم را به شکلی تحریر می‌کند که تصوّر حلول غم با زهر در کام، برای مخاطب مجسّم می‌شود. در آواز واژهٔ بانگ نیز صدای خود را به اوج می‌برد و معنی واژه را القاء می‌کند. عبارتِ فارغند از در بیت سوم، اگر مکرر نمی‌شد، بهتر بود زیرا در این بیت تأکید بر مصراع دوم است؛ عبارتِ از من، در این مصراع دارای شگرد حصر و قصر است اما عقیلی، بدون توجه به این نکتهٔ بلاغی از آن گذر کرده است. در بیت چهارم، جملهٔ مبتلا گشتم با کشش تکرار شده است؛ با کشیدن واژهٔ گشتم، گشتن و غلتیدن براثرِ بلا مصوّر شده است. تحریر واژهٔ بلا نیز می‌تواند

نشان‌دهندهٔ بزرگی و عظمت آن بلا باشد. علاوه بر این، عبارت یاد باد نیز تکرار می‌شود که این تکرار بعد از ابتلا، خود بیانگر حسرت و ضرورت قدرشناسی ایام گذشته و رفیقان است. عقیلی پس از بیت چهارم، بیت زیر را خوانده است:

این زمان در کس وفاداری نماند زان وفاداران و یاران یاد باد

این بیت در برخی چاپ‌ها نقل شده است (فرزاد، ۱۳۴۹: ۲۰۸، نیساری، ۱۳۸۵: ۳۸۱). عقیلی، فعل نماند را اوج خوانده و تحریر می‌کند که با گلهٔ شاعر تناسب دارد. در بیت پنجم، باید کلمهٔ رود را بیشتر می‌کشید تا جاری بودنِ آن را به ذهن متبادر کند، اما کشش و تحریر واژهٔ مدام مناسب است و استمرار و روانی اشک‌ها را نشان می‌دهد. در اجرای بیت پایانی، شاید برای رعایت نُت موسیقایی، رازداران را به صورتِ راز و داران تلفظ می‌کند اما این اجرا حُسنی ندارد؛ فقط موجب شده راز افشا شود و از حالت سرّ و راز خارج گردد.

۴ـ۲ـ۲) اجرای محمدرضا شجریان

شجریان در تصنیفی با نام «یاد باد» از قطعات آلبوم «بیداد» در دستگاه همایون، ابیات غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۲، ۳، ۴، ۶، ۷. تکرار آواز یاد باد در مصراع اول بیت نخست، مفهوم غزل را به مخاطب القاء می‌کند و بر حُسن مطلع می‌افزاید. آواز عبارتِ کامم از تلخی غم چون زهر گشت، با سرعتی تنظیم شده که حلول غم را با زهر در کام نشان می‌دهد. تعبیر از من در بیت سوم در جملهٔ از من ایشان را هزاران یاد باد، در جواب شرط گرچه، مطرح شده که شجریان با تکیه بر از من، این ترکیب را مفید قصر کرده است؛ یعنی فقط من یاد آنان می‌کنم و آنان به یاد من نیستند. مبتلا را در بیت چهارم، سه بار تکرار می‌کند که برای تأکید بر مبتلا بودن مفید است. تحریر واژهٔ بند، شکل بصری زنجیر را مجسّم می‌سازد. در بیت ششم از ضبطِ روان به جای مدام، استفاده کرده است؛ روان در برخی نسخ قرن نهم ضبط شده است (فرزاد، ۱۳۴۹: ۲۰۹). این انتخاب درصورتی مفید بود که روان با تحریر و کشش ادا می‌شد و در تناسب با مفهوم بیت، آن را جاری می‌ساختند.

۴ـ۲ـ۳) اجرای محمد معتمدی

معتمدی در ترانه‌ای با عنوانِ «یاد باد» از قطعات آلبوم «صوفی»، ابیات غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۲، ۳، ۴، ۶، ۷. جملهٔ یاد باد را در بیت اول، سه مرتبه تکرار می‌کند که در القاء و تداعی حسِّ حسرت برای مخاطب مؤثر است. حسرت در این تکرارها با لرزش صدای خواننده پررنگ‌تر می‌شود. اگر در حین آواز واژهٔ وصل نیز با مدّ و کشش ادا می‌شد، حسرت روزگارِ وصل عینیت بیشتری می‌یافت. اگر بانگ نوش در بیت دوم، به صورتِ اوج خوانده یا حداقل با کشش و مدّ همراه می‌شد، هم معنی بانگ و فریاد را تداعی می‌کرد و هم یادآور نوش‌گفتنِ میگساران و آداب مجلس باده‌نوشان می‌گشت. در بیت سوم، بیان مؤکدِ گرچه، همراه مدّ یاد من، معنی و مفهوم جملهٔ شرطی را مؤثر ساخته است، اما عبارت از من را مفید حصر و قصر بیان نکرده است. بهتر بود واژهٔ هزاران، به صورتِ کشیده و با تحریر ادا می‌شد تا حسرت عمیق را برجسته سازد. تحریر پرسوز و مدّ واژهٔ بلا در بیت چهارم، بزرگی و عظمت بلا و بحران را تداعی می‌کند، همچنین تکرار واژهٔ کوشش در همین بیت، مفهوم این واژه را به مخاطب القاء می‌کند. البته اگر مبتلا با تحریر ادا می‌شد، گرفتاری و سرگردانی گوینده برجسته‌تر می‌شد. در بیت ششم، واژهٔ زنده را با پرش آوایی و مکث بیان می‌کند که ارزش زمانی این درنگ، باعث تجسّم تلاطم و زنده بودنِ رود جاری می‌گردد، البته به رغمِ این درنگ ارزشمند، تحریر و کشش مطلوبی در واژه‌های رود و مدام شنیده نمی‌شود.

۴ـ۲ـ۴) تحلیل و تطبیق اجراهای آوازی

غزلِ «روز وصل دوستداران» با فضایی نوستالژیک و حسرتی عمیق، از یادآوری گذشته‌ای خوش و گلایه از بی‌وفایی یاران سخن می‌گوید که نیازمند اجرایی پراحساس برای انتقال چنین مفهومی است. شجریان با تأکیدهای بلاغی دقیق، به ویژه در از من و بند و تقویت حسرت مطلع ازطریقِ تکرار یاد باد، توانسته معانی نوستالژیک و حسرت‌بار غزل را با عمق بیشتری منتقل کند و حسِ گرفتاری و وفاداری شاعر به یاران بی‌وفا را به مخاطب القاء می‌کند. عقیلی با تحریر وصل و غم، در تجسّم عاطفی موضوع موفق است، اما اشتباهات تلفظی و تکرارهای غیرِضروری از اثرگذاری‌اش کاسته است. معتمدی، هرچند با تکرار یاد باد در القای حسرت، قوی عمل کرده است، اما به سببِ عدم توجه به واژه‌های کلیدی مانند وصل و هزاران، کمتر توانسته است که بلاغت غزل را منتقل نماید.

۴ـ۳) غزل سوم

۱ دل می‌رود ز دستم صاحبدلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
۲ کشتی شکستگانیم ای باد شُرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
۳ ده روزه مِهرِ گردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
۴ در حلقه گُل و مُل خوش خواند دوش بلبل هاتِ الصَّبُوحَ هُبّوا یا اَیُّها السُّکارا
۵ ای صاحبِ کرامت شُکرانهٔ سلامت روزی تَفَقُّدی کن درویشِ بی‌نوا را
۶ آسایشِ دو گیتی تفسیرِ این دو حرف است با دوستان مُروّت با دشمنان مُدارا
۷ در کویِ نیکنامی ما را گذر ندادند گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را
۸ آن تَلخ‌وَش که صوفی اُمُّ‌الخَبائثش خواند اَشهی لَنا و اَحلی مِن قُبلَةِ العَذارا
۹ هنگامِ تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیایِ هستی قارون کند گدا را
۱۰ سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد دلبر که در کفِ او موم است سنگِ خارا
۱۱ آیینهٔ سِکَندر جامِ مِی است بنگر تا بر تو عرضه دارد احوالِ مُلکِ دارا
۱۲ خوبان پارسی‌گو بخشندگانِ عمرند ساقی بده بشارت رندانِ پارسا را
۱۳ حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ مِی‌آلود ای شیخِ پاک‌دامن معذور دار ما را

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۰: ۵)

۴ـ۳ـ۱) اجرای نخستِ شهرام ناظری

ناظری در ترانه‌ای با عنوانِ «دل می‌رود ز دستم» از قطعات آلبوم «کیش مهر» با آهنگسازی جلیل عندلیبی، ابیات این غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۲، ۵، ۳، ۶، ۷، ۱۳. در بیت اول، واژهٔ پنهان با کشش همراه است که مطابق تحلیل‌ها و توضیحات ترانهٔ پیشین، بهتر بود این واژه با سرعت بیان می‌شد. اختلاف نسخهٔ بیت دوم این غزل بر سر ضبط نشستگانیم/شکستگانیم مشهور است. فرزاد نیز به تفصیل دربارهٔ این اختلاف نسخه بحث کرده است. ضبط کشتی‌نشستگانیم را بسیار نافصیح می‌شمارد (فرزاد، ۱۳۴۹: ۹ـ۸). در اجرای ناظری ضبط نشستگانیم، انتخاب شده است.

هنگام آواز، تأکیدی نیز بر این واژه اعمال شده است اما بهتر بود کشش و تحریر مناسبی با این انتخاب همراه می‌شد تا عملِ نشستن و آسودگی را مجسّم سازد. در بیت پنجم، واژهٔ روزی باید مؤکد بیان شود اما به این نکته توجه نکرده‌اند، درنتیجه حق مطلب بیت ادا نشده است. واژهٔ تفقّدی، به صورتِ شکسته، همراه با درنگ معنایی خوانده شده است. این شیوهٔ آواز تردید و دودلی صاحب کرامت را تصویر می‌کند، افزون بر آن، درنگ میان‌واژه‌ای در تفقّدی، نشان از طلب توجه درویش و بی‌توجهی صاحب کرامت دارد. در بیت سوم، همانطور که در موارد قبل ذکر شد، کشش و تحریر واژهٔ گردون، مطلوب است. تحریر و مدّ واژهٔ یاران نیز بجا است چراکه باید در حق ایشان توجه داشته باشد. البته بهتر بود واژهٔ یارا نیز با تأکید همراه می‌شد تا جنبهٔ تخاطبی بیت نیز رعایت شود. در اجرای بیت ششم، ترکیب دوگیتی، ساده و بدون تحریر ادا شده است؛ از طرف دیگر، واژهٔ حرف را که باید با سرعت و بدون تحریر و تأکید ادا شود، با مدّ و کشش همراه کرده‌اند که با معنی مطلوب بیت تناسب ندارد. در مصراع دوم همین بیت، واژه‌های مروّت و مدارا را تحریر کرده‌اند که با معنی تناسب دارد، اما تحریر واژه‌های دوستان و دشمنان مطلوب نیست و از اهمیت واژه‌های دیگر می‌کاهد. در بیت هفتم، واژهٔ نیکنامی تحریر و تأکید شده که هیچ تناسبی میان مفهوم و نوع آواز واژه دریافت نمی‌شود، اما تحریر و مدّ واژهٔ گذر، مطلوب است و مفهوم گذشتن و عبور را با خود همراه کرده است؛ لیکن شیوهٔ آواز و تأکید جملهٔ تغییر کن قضا را، مهم است چون این جمله امر تعجیزی است و تأکید و تحریر آن می‌تواند مفهوم تعجیز و ناتوانی را برای مخاطب برجسته سازد؛ به نظر می‌رسد ناظری به این نکتهٔ توجه داشته است. در بیت سیزدهم، فعل نپوشید، همراه با تحریر میانی بیان می‌شود و می‌تواند بی‌اختیاری شاعر در این حوزه را توجیه کند، اما بهتر بود واژهٔ معذور، با تأکید بیان تا جنبه و وجه کنایی آن حفظ شود.

۴ـ۳ـ۲) اجرای دوم شهرام ناظری

ناظری در تصنیفی با عنوانِ «کشتی‌شکستگان» از قطعات آلبوم «ساز و آواز نو» با همکاری گروه دستان و در دستگاه راست پنجگاه، سه بیت از این غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۲، ۵. این ترانه، با آواز دو بیت از غزل دیگر حافظ با مطلعِ «فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش» آغاز می‌شود که این دو بیت به دلیل خارج بودن از جامعهٔ آماری تحقیق حاضر، موردِ بررسی قرار نگرفته‌اند. این ترانه متشکل از تکرارها و تحریرهای آغازین، میانی و پایانی بسیاری است. این شیوهٔ آوازی در برخی دیگر از آثار شهرام ناظری مشاهده می‌شود. در بیت اول، تکرار چندبارهٔ عبارتِ دل می‌رود، چه برای تداعی از دست رفتن و بی‌نصیبی و چه برای نشان دادنِ دل‌دل‌کردن و ناآرامی شاعر، مثبت و مفید تلقی می‌شود. اما به رغمِ این نکتهٔ مثبت، به سببِ آواز نامناسبِ خدا را، حالت قسم‌دادن در مصراع اول مشاهده نمی‌شود. نکتهٔ حائز اهمیتی در آواز بیت دوم دیده نمی‌شود جز آنکه برعکس اجرای پیشین خود، در این اجرا از ضبط شکستگانیم، برای آواز این بیت استفاده کرده است. در بیت پنجم، مطابق بررسی‌های پیشین، کشش و تحریر واژهٔ کرامت، مناسب است و بیانگر این است که حافظ، صاحب کرامت را خطاب می‌کند تا برگردد و درویشی را تفقّد کند که بی‌توجه از کنار او گذشته است.

۴ـ۳ـ۳) اجرای نخست محمدرضا شجریان

شجریان در تصنیفی با عنوانِ «دل می‌رود ز دستم» از قطعات آلبوم «سرّ عشق»، دو بیت اول و دوم این غزل را خوانده است. در بیت اول، می‌رود را به شکلی ادا می‌کند که ذهن مخاطب را به سمت قدم‌زدن و حرکت‌کردن هدایت می‌کند. تأکید لفظی خدا را، مفید سوگند است و آن را با سوز و التماس همراه می‌سازد. واژهٔ پنهان، به سببِ معنای آن، باید به

شکل سریع و بدون تحریر بیان شود تا پنهان‌بودگی را تداعی سازد اما این نکته رعایت نشده است. لیکن خواهد شد، به شکلی ادا شده است که آینده و پیش‌بینی شاعر از آینده را نشان می‌دهد. در بیت دوم، از نسخه‌بدلِ نشستگانیم، استفاده کرده است. تحریر و تأکیدی که برای نشستگانیم به کار رفته، کاملاً با تجسّم معنایی آن هماهنگ است و حالت نشستن و آسودن را تداعی می‌کند. در آواز شجریان در مصرع دوم، به جای ضبط باشد از واژهٔ شاید استفاده شده است که اگر در این اجرا، شاید را تحریر می‌کرد، ممکن بود بتواند جای باشد، در معنای امید را بگیرد اما با وضعیت فعلی هیچ حُسنی بر این انتخاب مترتب نیست. تغییری که شجریان با قراردادنِ ضمه روی حرف «ز» در عبارتِ باز بینیم، ایجاد کرده است، با آرزو و امید تناسب بیشتری دارد.

۴ـ۳ـ۴) اجرای دوم محمدرضا شجریان

شجریان در آلبومی با عنوانِ «درد عشق»، به همراهی محمد موسوی، چهار بیت از این غزل را به این ترتیب خوانده است: ۲، ۳، ۵، ۶. در بیت اول، عبارتِ خدا را، با تأکید و رعایت مفهوم سوگندی آن خوانده شده است، اما تأکید بیانی فعل می‌رود، در آواز پیشین وی برجسته‌تر بود. واژهٔ پنهان، در مصراع دوم، مجدداً با تحریر بیان شده است، اما با معنی واژه و جنبهٔ مخفی آن تناسب ندارد. تأکید فعل خواهد شد، همانند ترانهٔ پیشین، به قوت خود باقی است. شجریان در این ترانه، ضبط شکستگانیم را برگزیده است و فقط همین واژه را تکرار کرده است. در مصراع دوم، واژهٔ باز بینیم را در قیاس با آواز پیشین به صورتِ درست و با تأکید و کشش بیان کرده است؛ این کشش، امید را با ناامیدی و تردید همراه می‌سازد. در بیت سوم، تحریر و مدّ واژهٔ گردون، مفید است و می‌تواند تداعی‌گر چرخش و بزرگی عالم باشد؛ البته بهتر بود که جملهٔ فرصت شمار، به صورتِ تأکیدی و با تحریر ادا می‌شد تا وجه پنددهی و نصیحت بیت برجسته‌تر شود. در بیت پنجم، واژهٔ کرامت، به صورتِ اوج، همراه با تحریر ادا شده است تا با این فریاد، وجه طنز سخن حافظ و استعارهٔ تهکمیهٔ کرامت، جلوهٔ بیشتری پیدا کند. در بیت ششم، ترکیب‌های دو گیتی و دو حرف، به صورتِ یکسان و هم‌عرض بیان شده‌اند، اما این نوع اجرا، با منظور قیاسی شاعر تناسبی ندارد؛ شاعر می‌خواهد حشمت و بزرگی دو جهان را تفسیر دو حرف ساده معرفی کند. بهتر بود آوازخوان با کمک‌گرفتن از تحریرهای آوازی و کشش مطلوب، بزرگی و عظمت دوگیتی را در مقابل خردی و سادگی دو حرف، به تصویر می‌کشید.

۴ـ۳ـ۵) اجرای محسن کرامتی

کرامتی در «تصنیف شمارهٔ ۱۸ بیات اصفهان» از آلبوم «۱۸۶ تصنیف قدیمی» با نوازندگی کمانچهٔ پریسا کاشفی، ابیات این غزل را به این ترتیب خوانده است: ۱، ۳، ۵، ۶. در بیت اول، تأکید بیشتر روی عبارت ز دستم، قرار دارد و ترکیب خدا را، به شکلی ادا نشده که بیانگر جنبهٔ سوگند باشد. واژهٔ دردا و جملهٔ خواهد شد آشکارا، با ریتمی شاد خوانده شده که با مفهوم درد و حسرت این بیت تناسبی ندارد. مدّ وکشش در واژهٔ گردون و جملهٔ فرصت شمار، مثبت است اما با پس‌زمینه و لحن شاد آوازخوان تناسبی ندارد. تحریرهای به کار رفته در این آواز غالباً مطلوب و متناسب با افکار و احساسات شاعر نیست. مدّی که آوازخوان در بیت ششم برای واژهٔ دوگیتی به کار برده، قابلِ‌توجه است؛ تأکید و تحریرهای ریز در واژه‌های مروّت و مدارا، تنها جنبهٔ مثبت و مهم این ترانه محسوب می‌شود.

۴ـ۳ـ۶) تحلیل و تطبیق اجراهای آوازی

غزل «دل می‌رود ز دستم» با مضمونی رندانه، حس بی‌قراری، امید و طنز ظریف حافظ را در بر دارد و نیازمند اجرایی مناسب برای بیان این لایه‌های معنایی است. شجریان در آلبوم «سرّ عشق» با تأکید خدا را، حس سوگند و استمداد شاعر

را منتقل کرده است و در ادای می‌رود، حس حرکت و بی‌قراری را تداعی می‌کند. تحریر پنهان، با معنای مخفی‌بودن آن تناسب ندارد. شجریان با تحریر کرامت، طنز تهکّمی حافظ را برجسته و با تکرار خواهد شد، آینده‌نگری شاعر را تقویت می‌کند. هر چند عدم تناسب در دو گیتی و دو حرف، از انتقال قیاس شاعر کاسته است. شجریان در آلبوم «درد عشق» نیز با تحریرهای هدفمند، به‌ویژه در کرامت و خواهد شد و انتقال حسِ طنز نسبت به صوفیان اجرای موفقی ارائه کرده و توانسته است لایه‌های معنایی بی‌قراری، طنز و نصیحت را با عمق بیشتری به مخاطب القاء کند. ناظری در آلبوم «کیش مهر» با تحریر تفقّدی، تردید و طلبِ توجه را القاء می‌کند و با تأکید تغییر کن قضا را، معنای ثانوی تعجیز را تقویت می‌کند، اما تحریر پنهان و عدم تأکید یارا از اثرگذاری‌اش کاسته است. ناظری در آلبوم «ساز و آواز نو»، با تکرار دل می‌رود، بی‌قراری شاعر را نشان می‌دهد، اما فرودِ صدا در خدا را، حس قسم را کمرنگ کرده است. کرامتی با تحریر دو گیتی و مروّت، عظمت دو گیتی و اخلاق را منتقل کرده، اما لحن شاد و نامتناسب با حسرت مثل دردا، و عدم تأکید خدا را، اجرای او را تضعیف کرده است.

۵) نتیجه

در غزل نخست، رعایت لحن و تکرار در اجرای سراج، حس تحوّل عاطفی را منتقل می‌کند، اما گاهی تکرار غیرِضروری با مقصود شاعر تناسبی ندارد. سرعت ادا و کشش و تحریر متناسب با معنای واژگان است و معانی تعابیر و واژگان را تداعی می‌کند. اما فقدان تحریر برخی واژه‌ها از بیان مضمون بیت‌ها می‌کاهد. علیشاپور با تحریر به موقع و کاهش تُن صدا، مفهوم تعابیر و کلمات را منتقل می‌کند اما در برخی موارد، تحریرهای وی غیرِضروری است. علیشاپور از تأکید برای تصویرسازی و رعایت مقتضای کلام استفاده نمی‌کند. شجریان با تحریرهای به موقع و تأکیدهای دقیق، به ویژه در انتقال ایهام و تصویرسازی، معانی غزل را موفق‌تر از دیگران منتقل می‌کند. تأکیدهای وی با مفهوم بیت تناسب دارد اما تکرارهای وی موفق نیست.

در اجرای غزل دوم، عقیلی با تحریرهای دقیق، مفاهیم و معانی تعابیر و واژگان را منتقل می‌کند؛ مفاهیم انتزاعی را برای مخاطب محسوس می‌سازد. اما در تکرارها، ضرورت‌های بلاغی را رعایت نکرده است. در تلفظ واژگان و تعابیر نیز دقت ندارد؛ بدون ضرورتِ معنا یا آواز، کلام حافظ را تغییر می‌دهد. شجریان با تأکید دقیق، قصر و حصر سخن را لحاظ می‌کند، همچنین با تأکید به موقع، معانی نوستالژیک و حسرت‌بار غزل را با عمق بیشتری منتقل کرده است. تکرارهای وی با مفهوم غزل تناسب دارد، مخصوصاً حس و معنای غزل را تقویت و تحریر وی، معنا را مجسّم می‌کند. معتمدی با تکرارهای پرشور، حسرت و دلتنگی غزل را برجسته کرده است. تحریر وی برای القای معنا مؤثر است اما کمتر از تحریر استفاده کرده است؛ این عدم استفاده از تحریر، در برخی موارد موجب شده از انتقال کامل و عمق حسرت کاسته شود و حتی باعث کمرنگ‌شدنِ برخی تکرارهای مناسب گردد.

در اجرای غزل سوم، شجریان در آلبوم «سرّ عشق» با تأکید و تحریر آواز توانسته است معنای کلی غزل و مفهوم افعال و کلمات را تداعی کند. اما تحریر وی در برخی موارد با معنای کلمات تناسب ندارد. تحریرهای شجریان در آلبوم «درد عشق» موفقیت بیشتری دارد، همچنانکه تکرارهای او در بیان اندیشهٔ شاعر مؤثر است. شجریان در آلبوم «درد عشق» توانسته است لایه‌های معنایی بی‌قراری، طنز و نصیحت را با عمق بیشتری به مخاطب القاء کند. ناظری در آلبوم «کیش مهر» در انتقال معنای ثانوی جملات، دقیق و مؤثر عمل کرده، اما ضعف در ادای برخی واژه‌های کلیدی از اثرگذاری

اجرای وی کاسته است. تحریرهای ناظری نیز همانند شجریان در برخی موارد با معنای کلمات تناسب ندارد. تحریر و تکرارهای ناظری در تصنیف برای القای معنای واژگان و ابیات موفق است، اما عدمِ تأکید در برخی موارد از قوّت اثرگذاری و بلاغت سخن کاسته است. کرامتی به سببِ لحن شاد و نامتناسب با حسرت و درد غزل، نتوانسته بلاغت شعر را منتقل نماید اما تحریر وی مناسب و توانسته است معانی کلمات و ابیات را تا حدّی منتقل کند.

همهٔ اجراها از نسخهٔ واحدی استفاده نمی‌کنند و همین موجب اختلاف در متن قرائت‌ها می‌شود. استفاده از نسخه‌بدل در اجرای سراج هدفمند نیست، اما استفاده از نسخه‌بدل در اجرای غزل نخست از جانب شجریان با کلّیت غزل و رعایت اصول بلاغی در آواز هماهنگ است، هرچند در اجرای غزل دوم، انتخاب نسخه‌بدل بدون تحریر کافی از جانب شجریان موجب شده انتخاب وی غیرِضروری و بی‌حاصل شود.

جدول خلاصهٔ داده‌های کیفی مقاله

خواننده	غزل	نکات بلاغی رعایت‌شده	نکات بلاغی رعایت‌نشده	توضیحات
حسام‌الدین سراج	غزل۱: زاهد خلوت‌نشین	ادای سریع «پیمان» (تداعی گذرابودن عهد)، کشش «گذشت» (القای حرکت نرم مغبچه)، لحن آرام بیت ۴ (تداعی عبور مغبچه)	فقدان تحریر در «دین» و «دل»، عدم هیجان کافی در «عاشق و دیوانه شد»، تکرار غیرضروری «باز به یک جرعه می»، استفاده از «مجنون» به جای «مجلس»، عدم تأکید کافی در «نرگس ساقی» و «حلقه»	سراج در انتقال حس عبور مغبچه موفق بوده اما فقدان تحریر و هیجان در واژه‌های کلیدی، اثرگذاری را کاهش داده است.
حسین علیشاپور	غزل۱: زاهد خلوت‌نشین	تحریر «دوش» (تداوم شب)، تحریر «پیمانه» (اشتیاق صوفی)، کاهش تُن صدا در «خواب» (القای سکوت)، تحریر «رخسار» و «شمع» (تداعی کشیدگی)	تحریر نامناسب «پیمان» (ناسازگار با مفهوم)، عدم تحریر «نرگس» و «حلقه»، عدم تحریر «خرمن»	علیشاپور در القای حس خواب و اشتیاق پیمانه موفق بوده اما عدم توجه به برخی واژه‌های کلیدی، اثرگذاری را کم کرده است.
محمدرضا شجریان	غزل۱: زاهد خلوت‌نشین	تحریر «نشین» (تداعی آرامش)، تحریر «شاهد» و «عهد» (القای ایهام و طنز)، عدم تحریر «آتش» (مناسب با مفهوم)، تحریر «خرمن» (گستردگی)، تحریر «شام و سحر» (تداوم گریه)، درنگ در «حلقه» (تصویرسازی)	تحریر نامناسب «پیمان»، استفاده سهوی از «شیخ» به جای «گل»	شجریان با تحریرهای هدفمند و تأکیدهای دقیق، معانی عاشقانه و طنزآمیز غزل را با عمق بیشتری منتقل کرده است.
سالار عقیلی	غزل ۲: روز وصل دوست‌داران	تحریر «وصل» (تداعی اتصال)، تحریر «غم» (حلول غم با زهر)، اوج در «بانگ»، تحریر «گشتم» و «بلا» (تداعی گرفتاری)، تحریر «نماند» (تناسب با گله)	تکرار غیرضروری «فارغند از»، عدم توجه به قصر در «از من»، عدم تحریر کافی در «رود»، تلفظ نادرست «رازداران»	عقیلی در تجسم عاطفی واژه‌ها موفق بوده اما اشتباهات تلفظی و تکرارهای غیرضروری اثرگذاری را کم کرده است.
محمدرضا شجریان	غزل ۲: روز وصل دوست‌داران	تکرار «یاد باد» (القای حسرت)، تأکید «از من» (مفید قصر)، تکرار «مبتلا» (تأکید بر گرفتاری)، تحریر «بند» (تصویر زنجیر)	عدم تحریر «روان» (عدم تناسب با جاری بودن)	شجریان با تأکیدهای بلاغی دقیق، حسرت و گرفتاری شاعر را به خوبی منتقل کرده است.
محمد معتمدی	غزل ۲: روز وصل دوست‌داران	تکرار «یاد باد» (القای حسرت)، تأکید «گرچه» و «یاد من» (معنی شرطی)، تحریر «بلا» (عظمت بلا)، تکرار «کوشش» (القای مفهوم)، پرش در «زنده» (تلاطم رود)	عدم تحریر «وصل» و «هزاران»، عدم قصر در «از من»، عدم تحریر «رود» و «مدام»	معتمدی در القای حسرت قوی عمل کرده اما عدم توجه به واژه‌های کلیدی، بلاغت را کمرنگ کرده است.
محمدرضا شجریان (سرّ عشق)	غزل ۳: دل می‌رود ز دستم	تأکید «خدا را» (سوگند)، ادای «می‌رود» (حس حرکت)، تأکید «خواهد شد» (آینده‌نگری)، تحریر «نشستگانیم» (تداعی آسودگی)	تحریر «پنهان» (ناسازگار با مخفی‌بودن)، عدم تحریر «شاید»	شجریان حس بی‌قراری و سوگند را به خوبی منتقل کرده اما تحریر «پنهان» نامناسب است.

محمدرضا شجریان (درد عشق)	غزل ۳: دل می‌رود ز دستم	تأکید «خدا را» (سوگند)، تأکید «خواهد شد» (آینده‌نگری)، تحریر «گردون» (چرخش عالم)، تحریر «کرامت» (طنز تهکمی)، تحریر «باز بینیم» (امید و تردید)	تحریر «پنهان» (ناسازگار)، عدم تأکید «فرصت شمار»، عدم تناسب «دو گیتی» و «دو حرف»	شجریان با تحریرهای هدفمند، طنز و بی‌قراری را به خوبی منتقل کرده اما برخی نکات بلاغی رعایت نشده است.
شهرام ناظری (کیش مهر)	غزل ۳: دل می‌رود ز دستم	تحریر «تفقّدی» (تردید و طلب توجه)، تحریر «گردون» و «یاران» (چرخش و اهمیت)، تحریر «مروّت» و «مدارا» (تناسب با معنی)، تحریر «تغییر کن قضا را» (تعجیز)، تحریر «بپوشید» (بی‌اختیاری)	تحریر «پنهان» (ناسازگار)، عدم تحریر «نشستگانیم»، عدم تأکید «یارا» و «معذور»، تحریر نامناسب «حرف» و «نیکنامی»	ناظری در القای تردید و تعجیز موفق بوده اما برخی تحریرهای نامناسب اثرگذاری را کاهش داده است.
شهرام ناظری (ساز و آواز نو)	غزل ۳: دل می‌رود ز دستم	تکرار «دل می‌رود» (بی‌قراری)، تحریر «کرامت» (طنز تهکمی)	عدم تأکید «خدا را» (کم‌رنگ شدن قسم)، عدم تحریر مناسب در بیت دوم	ناظری بی‌قراری را خوب منتقل کرده اما عدم توجه به قسم و بیت دوم اثرگذاری را کم کرده است.
محسن کرامتی	غزل ۳: دل می‌رود ز دستم	تحریر «دو گیتی» (عظمت)، تحریر «مروّت» و «مدارا» (تناسب با معنی)	عدم تأکید «خدا را» (عدم القای سوگند)، لحن شاد در «دردا» و «خواهد شد آشکارا» (ناسازگار با حسرت)، تحریرهای نامتناسب با مضمون	کرامتی در انتقال عظمت دو گیتی موفق بوده اما لحن شاد و عدم تأکید سوگند، اجرا را تضعیف کرده است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

آهنی، غلامحسین. (۱۳۵۷). معانی بیان. تهران: مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی.

ابراهیمی، یزدان. (۱۴۰۲). «غم در موسیقی ایرانی و تأثیر آن بر شعر حافظ». سومین کنفرانس بین‌المللی تحقیقات پیشرفته در مدیریت و علوم انسانی. تهران. (https://civilica.com/doc/1667854/)

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

انوری، حسن. (۱۳۹۱). حافظ. تهران: خانهٔ کتاب.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۴۵). «حافظ چندین هنر». وحید. شمارهٔ ۲. صص: ۳۰۲ـ۲۹۸.

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۶۷). التفهیم لاوائل صناعة التنجیم. تصحیح جلال‌الدین همایی. تهران: هما.

تفتازانی، سعدالدین. (۱۴۱۱). مختصر المعانی. قم: دار الفکر.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۴۰۴). اسرار البلاغه فی علم البیان. به کوشش محمّد رشید رضا. قم: منشورات الرضی.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. (۱۳۷۵). دیوان. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۰). دیوان. تصحیح قزوینی ـ غنی. تهران: زوّار.

حبیبی، محسن و موسوی، محسن. (۱۳۹۹). «تبیین نگرش غایتمدارانه فارابی نسبت به موسیقی» تاریخ فلسفه. شمارهٔ ۳. صص: ۱۳۲ـ۱۱۱.

دهلوی، حسین. (۱۳۹۰). پیوند شعر و موسیقی آوازی. تهران: ماهور.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا.

عزیزی، محمدرضا. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ نمود مفاهیم حکمت اشراق سهروردی در موسیقی سنتی ایران با تأکید بر آلبوم موسیقی عشق داند با اجرای محمدرضا شجریان و محمدرضا لطفی». مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی. شمارهٔ ۱. صص: ۱۴ـ۲.

فارابی، ابونصر محمد بن محمد. (۱۳۹۱). کتاب موسیقی کبیر. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم اسلامی و مطالعات فرهنگی.

فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). حافظ (صحت کلمات و اصالت غزل‌ها). شیراز: دانشگاه شیراز.

فروغ، مهدی. (۱۳۳۸). «تلفیق شعر و موسیقی». موسیقی. شمارهٔ ۳۱. ص: ۳۴.

کاظمی، علی. (۱۳۹۱). «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران». هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارۀ ۲. صص: ۶۶ـ۵۷.

کاظمی، علی. (۱۳۹۳). «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی». هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارۀ ۱. صص: ۴۶ـ۳۷.

کاظمی، علی و اسعدی، هومان. (۱۳۹۰). «ترنم‌های آوایی در آواز ایرانی: مطالعه موردی درآمد دستگاه چهارگاه». هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارۀ ۱. صص: ۳۴ـ۲۵.

کنعانی، مازیار و آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۹). «طبقه‌بندی الگوهای تحریر در ردیف آواز ایرانی براساس نمونه‌های اجرایی محمدرضا شجریان». نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارۀ ۲۰. صص: ۱۰۱ـ۸۹.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۴۶). «پیوند موسیقی و کلام». موسیقی. شمارۀ ۱۰۹. صص: ۳۱ـ۷.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳). حافظ و موسیقی. تهران: هنر و فرهنگ.

ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). پیوند موسیقی و شعر. تهران: فضا.

ناطق، هما. (۱۳۸۳). در بزم حافظ خوشخوان. پاریس: خاوران.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۴۰۳). «حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارۀ ۲۶. صص: ۸۲ـ۶۳.

نوری، روح الله؛ نوری، علی و حیدری، علی. (۱۴۰۳). «بلاغتِ شناختی صفت در شعر حافظ». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارۀ ۲۵. صص: ۱۶۹ـ۱۵۲.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

وکیلی، علی. (۱۳۸۸). «فلسفه و موسیقی». اطلاعات حکمت و معرفت. شمارۀ ۱۲. صص: ۱۳ـ۱۰.

همایون، مخبر. (۱۳۳۸). «موسیقی». ارمغان. شمارۀ ۲۸. صص: ۳۲۹ـ۳۲۶.

همایی، جلال الدین. (۱۳۵۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: دانشگاه سپاهیان انقلاب.

References

Ahani, Gh. (1978). *Ma'ani Bayan*. Tehran: Madrese-ye 'ali-ye Adabiat va Zabanha-ye Khareji. [In Persian]

Ahmadi, B. (2007). *Sakhtar va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Anvari, H. (2012). *Hafiz*. Tehran: Khane-ye Ketab. [In Persian]

Azizi, M.R. (2021). Motale'e Nomud-e Mafahim-e Hekmat-e Eshraq-e Sohravardi dar Musiqi Sonnati-ye Iran ba Ta'kid bar Album-e Musiqi 'Eshq Danad' ba ejra-ye Mohammad Reza Shajarian va Mohammad Reza Lotfi. *Motale'at Honar va Zibaei-shenasi*, 1, 2-14. [In Persian]

Bastani Parizi, M.E. (1966). Hafiz Chandin Honar. *Vahid*, 2, 298-302. [In Persian]

Biruni, A.M.B.A. (1988). *Al-Tafhim Leawael Sena'at-e-Al-Tanjim.* Tahshiy-ye J. Homaei. Tehran: Homa. [In Persian]

Dehlavi, H. (2011). *Peyvand-e She'r va Musiqi-ye Avazi*. Tehran: Mahur. [In Persian]

Ebrahimi, Y. (2023). Gham dar Musiqi-ye Irani va Ta'sir-e an bar She'r-e Hafiz. *Sevvomin Konferans-e Beyn-olmelali-e Tahqiqat-e Pishrafte dar Modiriyat va Olum-e Ensani*. Tehran. https://civilica.com/doc/1667854/ [In Persian]

Farabi, A.M.M. (2012). *Kitab-e Musiqi-ye Kabir*. Tarjome-ye A. Azarnoush. Tehran: Pazhuheshgah-e Olum-e Eslami va Motale'at-e Farhangi. [In Persian]

Farzad, M. (1960). *Hafiz (Sehhat-e Kalamat va Esalat-e Ghazal-ha).* Shiraz: Daneshgah Shiraz. [In Persian]

Forough, M. (1959). Talfigh-e She'r va Musiqi. *Musiqi*, 31, 34. [In Persian]

Jorjani, A.q. (1979). *Asrar ol-Balaqat fi E'elm ol-Bayan*. Be Koshesh M.R.Reza. Qom: Manshurat al-Razi. [In Persian]

Habibi, M & Mousavi, M. (2020). Tabyyin-e Negaresh-e Qayatmadarane-ye Farabi Nesbat be Musiqi. *Tarikh-e Falsafe*, 3, 111-132. [In Persian]

Hafiz Shirazi, Sh.M. (1996). *Divan*. Jeld 1. Tashih-e P. N. Khanlari. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Hafiz Shirazi, Sh.M. (2011). *Divan*. Tashih-e Qazvini va Ghani. Tehran: Zavvar. [In Persian]

Homaei, J.-D. (1975). *Fonun-e Balaghat va Sena'at-e Adabi*. Tehran: Daneshgah-e Sepahiyan-e Enqelab. [In Persian]

Homayoun, M. (1959). Musiqi. *Armaghan*, 28, 326-329. [In Persian]

Kanani, M & Azadehfar, M. (2020). Tabaqebandi-ye Algooha-ye Tahrir dar Radif-e Avaz-e Irani bar Asas-e Nemuye Ejra'i-ye Mohammad Reza Shajarian. *Nameh Honarha-ye Nemayeshi va Musiqi*, 20, 89-101. [In Persian]

Kazemi, A. (2012). Araye be Masabeh-e Onsori Sakhtari dar Musiqi Dastgahi-ye Iran. *Honarha-ye Ziba: Honarha-ye Nemayeshi va Musiqi*. 2, 57-66. [In Persian]

Kazemi, A. (2014). Naghsh-e Tahrirha dar Sooratbandi-ye Gusheh-haye Irani. *Honarha-ye Ziba: Honarha-ye Nemayeshi va Musiqi*, 1, 37-46. [In Persian]

Kazemi, A & Asadi, H. (2011). Taranomha-ye Avayi dar Avaz-e Irani: Motale'e Mored-e Daramad-e Dastgah-e Chahargah. *Honarha-ye Ziba: Honarha-ye Nemayeshi va Musiqi*, 1, 25-34. [In Persian]

Mallah, H.A. (1967). Peyvand-e Musiqi va Kalam. *Musiqi*, 109, 7-31. [In Persian]

Mallah, H.A. (1988). *Peyvand-e Musiqi va She'r*. Tehran: Fazaa. [In Persian]

Mallah, H.A. (1984). *Hafiz va Musiqi*. Tehran: Honar va Farhang. [In Persian]

Nabilou, A. (2025). The letters and their ambiguity in Persian poetry. *Rhetoric and Grammar Studies*, 26, 63-82. [In Persian]
Nategh, H. (2004). *Dar Bazm-e Hafiz-e Khoshkhan.* Paris: Khavaran. [In Persian]
Neysari, S. (2006). *Daftar-e Degarsaniha dar Ghazalha-ye Hafiz*. Tehran: Farhangestan Zaban va Adab-e Farsi. [In Persian]
Nouri, R., Noori, A & Heidari, A. (2024). The Cognitive Rhetoric of Adjective in Hafez Poetry. *Rhetoric and Grammar Studies* 25, 152-169. [In Persian]
Shamisa, S. (2007). *Negahi Tazeh be Badi'*. Tehran: Mitra. [In Persian]
Taftazani, S. (1990). *Mukhtasar al-Ma'ani*. Qom: Dar al-Fekr. [In Persian]
Vakili, A. (2009). Falsafe va Musiqi. *Ettela'at-e Hekmat va Ma'refat*, 12, 10-13. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی