گنجینه زبان و ادبیات فارسی

تحلیل نشانه‌شناختی رابطه دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی در غزل‌های حافظ

هانیه همت آبادی[1*]، محمد علی مرآتی[2]

۱. کارشناسی ارشد، گروه موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

۲. استادیار، گروه موسیقی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: honeyhemmaty@gmail.com

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی رابطه نشانه‌شناختی میان دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی موجود در غزل‌های حافظ انجام شده است. مسئله اصلی پژوهش آن است که چگونه می‌توان پیوند میان نظام دلالی شعر حافظ و ظرفیت‌های معنایی و احساسی دستگاه‌های موسیقی ایرانی را تبیین کرد. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با اتکا به مبانی نشانه‌شناسی ادبی و موسیقایی، به مطالعه رمزگان‌های عاطفی در غزل‌های حافظ و تطبیق آنها با ویژگی‌های عاطفی و دلالی دستگاه‌های موسیقی ایرانی پرداخته است. چارچوب نظری تحقیق بر اساس نظریات نشانه‌شناسی سوسور، پیرس، بارت، اکو و نظریه‌های نشانه‌شناسی موسیقی شکل گرفته و در کنار آن از مطالعات موسیقی‌شناسی ایرانی درباره دستگاه، ردیف، آواز و عاطفه موسیقایی استفاده شده است. یافته‌ها نشان داد که غزل‌های حافظ از شبکه‌ای پیچیده از رمزگان‌های عاطفی همچون عشق، فراق، اندوه، امید، سرمستی، رندی، حیرت، عرفان و خلوت درونی برخوردارند که از طریق تصاویر، نمادها، استعاره‌ها و ساختارهای بلاغی بازنمایی می‌شوند. همچنین مشخص شد که دستگاه‌های موسیقی ایرانی نیز واجد ظرفیت‌های عاطفی و معنایی متمایزی هستند و می‌توان میان برخی از آنها و رمزگان‌های غالب در شعر حافظ همبستگی‌هایی مشاهده کرد. دستگاه شور بیشترین همخوانی را با عواطف عاشقانه و فراق‌آلود، همایون با تأمل عرفانی و اندوه متعالی، ماهور با نشاط و امید، سه‌گاه با ابهام و کشمکش درونی، چهارگاه با شوریدگی و اعتراض، نوا با خلوت و تفکر، و راست‌پنجگاه با جامعیت معنایی و چندلایگی عاطفی نشان می‌دهد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که رابطه شعر حافظ و موسیقی دستگاهی ایران فراتر از یک همراهی تاریخی یا اجرایی است و می‌توان آن را نوعی هم‌ساختی نشانه‌ای دانست که در آن دو نظام هنری از طریق رمزگان‌های عاطفی مشترک به تولید معنا می‌پردازند.

کلیدواژگان: *حافظ، غزل فارسی، نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی موسیقی، دستگاه‌های موسیقی ایرانی، رمزگان‌های عاطفی، موسیقی دستگاهی ایران، عاطفه و معنا*

شیوه استناددهی: همت آبادی، هانیه.، و مرآتی، محمد علی. (۱۴۰۶). تحلیل نشانه‌شناختی رابطه دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی در غزل‌های حافظ. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۳)، ۲۰-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۱ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۸ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۶ مهر ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ شهریور ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

Semiotic Analysis of the Relationship Between Persian Musical Dastgāhs and Emotional Codes in Hafez's Ghazals

Hanieh Hematabadi[1]*, Mohammadali Merati[2]

1. MA, Music Department, Iran University of Arts, Tehran, Iran
2. Assistant Professor, Music Department, Iran University of Arts, Tehran, Iran

*Corresponding Author's Email: honeyhemmaty@gmail.com

Abstract

This study investigates the semiotic relationship between Persian musical dastgāhs and the emotional codes embedded in the ghazals of Hafez. The central question of the research concerns how the relationship between the signifying system of Hafez's poetry and the emotional and semantic capacities of Persian classical music can be explained. Employing a descriptive-analytical approach, the study draws upon theories of literary and musical semiotics to examine emotional codes in Hafez's ghazals and to compare them with the affective characteristics of Persian musical modes. The theoretical framework is based on the semiotic perspectives of Saussure, Peirce, Barthes, and Eco, as well as major contributions to musical semiotics and Persian musicology. The findings reveal that Hafez's ghazals contain a complex network of emotional codes, including love, longing, sorrow, hope, ecstasy, irony, wonder, mysticism, and inward contemplation, which are articulated through symbolic imagery, metaphors, and poetic structures. The analysis further demonstrates that Persian musical dastgāhs possess distinctive emotional and semantic identities that correspond to particular emotional patterns found in Hafez's poetry. Shur exhibits the strongest affinity with themes of love, yearning, and separation; Homayun corresponds to mystical reflection and elevated melancholy; Mahur is associated with joy, vitality, and hope; Segah reflects ambiguity and inner conflict; Chahargah conveys emotional intensity, rebellion, and passionate energy; Nava aligns with solitude and contemplation; and Rast-Panjgah represents semantic comprehensiveness and emotional multiplicity. The study concludes that the relationship between Hafez's poetry and Persian classical music extends beyond historical association or performance practice and may be understood as a semiotic convergence between two artistic systems. Through shared emotional codes, poetry and music interact to generate layered meanings and aesthetic experiences, revealing a deep structural affinity between the Hafezian ghazal and the modal tradition of Iranian classical music.

Keywords: *Hafez; Persian Ghazal; Semiotics; Musical Semiotics; Persian Musical Dastgāhs; Emotional Codes; Iranian Classical Music; Emotion and Meaning*

How to cite: Hematabadi, H. & Merati, M. (2027). Semiotic Analysis of the Relationship Between Persian Musical Dastgāhs and Emotional Codes in Hafez's Ghazals. *The Treasury of Persian Language and Literature*, 5(3), 1-20.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 21 January 2026
Revise Date: 11 June 2026
Accept Date: 18 June 2026
Initial Publish: 28 September 2026
Final Publish: 23 August 2027

مقدمه

غزل حافظ در تاریخ فرهنگ ایرانی نه تنها یک متن ادبی، بلکه یک میدان پیچیده دلالت، موسیقی، عاطفه و تأویل است؛ میدانی که در آن زبان، صدا، تصویر، نماد، حافظه فرهنگی و تجربه عرفانی به‌گونه‌ای درهم‌تنیده حضور دارند. اهمیت حافظ از این جهت است که غزل او در مرز میان گفتار عاشقانه، بیان عرفانی، نقد اجتماعی، حکمت وجودی و لذت زیباشناختی حرکت می‌کند و همین چندلایگی سبب شده است که شعر او همواره قابلیت پیوند با هنرهای دیگر، به‌ویژه موسیقی ایرانی، را داشته باشد. در سنت فرهنگی ایران، غزل حافظ غالباً خوانده، زمزمه و آواز شده است و این ویژگی نشان می‌دهد که شعر او از ابتدا تنها در سطح نوشتار قابل فهم نیست، بلکه در نسبت با اجرا، صوت، لحن و تجربه شنیداری نیز معنا می‌یابد. از منظر تاریخ ادبی، غزل فارسی در دوره حافظ به مرحله‌ای از کمال ساختاری و معنایی رسید که در آن ایجاز، ابهام، ایهام و تراکم نمادین، امکان تولید معانی متعدد را فراهم می‌کرد؛ از این‌رو، تحلیل غزل حافظ بدون توجه به نظام نشانه‌ای آن ناقص خواهد بود. شمیسا در بررسی سیر غزل فارسی نشان می‌دهد که غزل، به‌ویژه در سنت حافظانه، از قالبی صرفاً عاشقانه فراتر می‌رود و به ساختاری چندمعنایی بدل می‌شود که در آن عاطفه و اندیشه به صورت هم‌زمان عمل می‌کنند (1). خرمشاهی نیز در تحلیل حافظ تأکید می‌کند که غزل حافظ در سطح واژگان، ترکیبات، اشارات قرآنی، نمادهای عرفانی و لحن رندانه، نوعی شبکه دلالی پیچیده می‌سازد که معنا را همواره در وضعیت تعلیق و گشودگی نگه می‌دارد (2). همین ویژگی است که امکان می‌دهد شعر حافظ نه فقط به مثابه متن ادبی، بلکه به عنوان نظامی نشانه‌ای مطالعه شود.

رابطه شعر حافظ و موسیقی ایرانی از دو جهت قابل بررسی است. نخست از جهت تاریخی و اجرایی، زیرا بسیاری از غزل‌های حافظ در سنت آواز ایرانی اجرا شده‌اند و خوانندگان موسیقی دستگاهی، به‌ویژه در آواز، شعر حافظ را یکی از اصلی‌ترین منابع بیان موسیقایی دانسته‌اند. دوم از جهت نشانه‌شناختی، زیرا هم غزل حافظ و هم دستگاه‌های موسیقی ایرانی بر نظام‌هایی از رمزگان، قراردادهای فرهنگی، دلالت‌های عاطفی و الگوهای تأویلی استوارند. در موسیقی ایرانی، دستگاه صرفاً یک مقیاس صوتی یا مجموعه‌ای از گوشه‌ها نیست، بلکه قلمرویی معنایی و عاطفی است که شنونده ایرانی آن را در نسبت با تجربه‌های فرهنگی، آیینی، تاریخی و احساسی درک می‌کند. فرهت در بحث از مفهوم دستگاه نشان می‌دهد که دستگاه در موسیقی ایرانی ساختاری پیچیده متشکل از الگوهای ملودیک، درجات مهم، گردش‌های صوتی و حالات عاطفی است که در کنار یکدیگر هویت موسیقایی هر دستگاه را شکل می‌دهند (3). زونیس نیز موسیقی کلاسیک ایرانی را بر پایه پیوند میان ردیف، بداهه‌پردازی و بیان عاطفی توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که دستگاه‌ها در سنت ایرانی همواره با کیفیت‌های احساسی خاصی دریافت شده‌اند (4). بنابراین، هنگامی که غزل حافظ در دستگاهی خاص خوانده می‌شود، تنها بر روی یک بستر صوتی قرار نمی‌گیرد، بلکه وارد نظامی دیگر از دلالت می‌شود و معنای ادبی آن در تماس با رمزگان موسیقایی بازتولید می‌گردد.

از سوی دیگر، نشانه‌شناسی به عنوان دانشی که به بررسی نظام‌های دلالت می‌پردازد، امکان می‌دهد رابطه شعر و موسیقی از سطح شباهت‌های کلی یا ذوقی فراتر رود و در قالب پیوندهای ساختاری، رمزگانی و تفسیری بررسی شود. سوسور نشانه را رابطه‌ای میان دال و مدلول می‌داند و بر قراردادی بودن نظام‌های زبانی تأکید می‌کند (5). این دیدگاه برای تحلیل شعر حافظ اهمیت دارد، زیرا واژگان حافظ در درون قراردادهای زبانی و ادبی معنا می‌گیرند، اما هم‌زمان از طریق ایهام، استعاره و نماد از معنای عادی فراتر می‌روند. پیرس با طرح سه‌گانه نشانه، موضوع و مفسر، افق گسترده‌تری برای فهم دلالت فراهم می‌کند، زیرا در نظریه او معنا

نه امری ثابت، بلکه فرایندی تفسیری و پویا است (6). این نگاه برای تحلیل رابطه حافظ و موسیقی ایرانی مناسب‌تر است، زیرا در اجرای موسیقایی غزل، معنا در تعامل میان متن شعر، دستگاه موسیقایی، خواننده و شنونده تولید می‌شود. اکو نیز با تأکید بر نظریه رمزگان‌ها نشان می‌دهد که معنا در شبکه‌ای از قواعد فرهنگی و تفسیری شکل می‌گیرد و هر متن می‌تواند بر اساس رمزگان‌های متفاوت خوانده شود (7). از این منظر، غزل حافظ را می‌توان متنی دانست که رمزگان‌های ادبی، عرفانی، عاشقانه، اجتماعی و موسیقایی را به صورت هم‌زمان فعال می‌کند.

اهمیت دستگاه‌های موسیقی ایرانی در این پژوهش از آن‌روست که دستگاه در سنت ایرانی نقش نوعی نظام معنایی را بر عهده دارد. در بسیاری از سنت‌های موسیقایی، مقام، مُد یا دستگاه تنها به روابط صوتی محدود نمی‌شود، بلکه حامل ارزش‌های عاطفی و فرهنگی است. نتل در مطالعه ردیف موسیقی ایرانی نشان می‌دهد که ردیف نه فقط مجموعه‌ای از ملودی‌های آموزشی، بلکه حافظه‌ای فرهنگی و نظامی برای انتقال معنا، سبک، ذوق و هویت موسیقایی است (8). دورینگ نیز هنر موسیقی ایرانی را بر پایه پیوند میان مقام، اجرا، حال، بداهه و سلوک درونی تبیین می‌کند و بر این نکته تأکید دارد که شنیدن موسیقی ایرانی همواره با نوعی تجربه احساسی و معنوی همراه است (9). لوکاس در تاریخ جدید سنت‌های موسیقایی فارسی نشان می‌دهد که موسیقی ایرانی در طی قرن‌ها در تعامل با شعر، دربار، خانقاه، محفل و آموزش شفاهی شکل گرفته است و این تعامل تاریخی، پیوند شعر و موسیقی را به بخشی از هویت فرهنگی ایران تبدیل کرده است (10). نوشین نیز بحث خلاقیت در موسیقی کلاسیک ایرانی را در ارتباط با گفتمان‌های سنت، نوآوری و اجرا توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که معنای موسیقایی در ایران از خلال کنش اجرایی و تفسیر فرهنگی ساخته می‌شود (11).

در حوزه موسیقی و عاطفه، می‌توان گفت که موسیقی یکی از نیرومندترین نظام‌های هنری برای برانگیختن، شکل‌دادن و رمزگذاری احساسات است. مایر در نظریه کلاسیک خود درباره عاطفه و معنا در موسیقی، رابطه میان انتظار، تعلیق، تحقق و پاسخ احساسی را توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که معنا و عاطفه در موسیقی از طریق سازمان‌یافتگی صوتی و تجربه شنیداری شکل می‌گیرند (12). جوسلین و اسلوبودا نیز در مطالعات جدید موسیقی و هیجان، بر تنوع سازوکارهای روان‌شناختی و فرهنگی اثرگذاری موسیقی بر احساسات تأکید می‌کنند و نشان می‌دهند که عاطفه موسیقایی هم زیستی، هم شناختی و هم فرهنگی است (13). این دیدگاه‌ها برای تحلیل موسیقی ایرانی اهمیت دارند، زیرا حالت‌هایی مانند حزن، شور، طرب، تأمل، شکوه، اضطراب، آرامش و سرمستی در دستگاه‌های ایرانی صرفاً واکنش‌های فردی نیستند، بلکه در طول تاریخ در یک فرهنگ شنیداری تثبیت شده‌اند. هنگامی که این حالت‌ها با غزل حافظ همراه می‌شوند، عاطفه شعری و عاطفه موسیقایی یکدیگر را تقویت، تعدیل یا پیچیده می‌کنند.

در نشانه‌شناسی موسیقی نیز بحث اصلی این است که آیا موسیقی معنا دارد و اگر دارد، چگونه معنا می‌دهد. نَتیِز موسیقی را در نسبت میان سطح خالقانه، سطح خنثی اثر و سطح دریافت تحلیل می‌کند و نشان می‌دهد که معنای موسیقایی محصول فرایندهای چندگانه تولید و دریافت است (14). تاراستی با طرح نظریه نشانه‌شناسی موسیقی، موسیقی را نظامی روایی، کنشی و معنایی می‌داند که می‌تواند حرکت، تنش، میل، گسست و بازگشت را رمزگذاری کند (15). مونل نیز رابطه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی موسیقی را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که موسیقی، هرچند مانند زبان ارجاع مستقیم ندارد، اما از طریق قراردادها، ژانرها، سبک‌ها و الگوهای شنیداری معنا تولید می‌کند (16). آگاوو در تحلیل نشانه‌شناختی موسیقی کلاسیک نشان می‌دهد که موسیقی می‌تواند از طریق بازی

با نشانه‌ها، انتظارات و ساختارها خوانده شود (17). هتن نیز با مفهوم نشان‌داری و همبستگی معنایی در موسیقی، ابزارهایی برای فهم رابطه میان ساختار صوتی و معنای تفسیری فراهم می‌آورد (18). این چارچوب‌ها کمک می‌کنند تا دستگاه‌های موسیقی ایرانی نه به صورت نظام‌هایی صرفاً فنی، بلکه به عنوان میدان‌هایی نشانه‌ای و عاطفی تحلیل شوند.

بر اساس این مبانی، مسئله اصلی این پژوهش آن است که چگونه می‌توان رابطه میان دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی غزل‌های حافظ را به صورت نشانه‌شناختی تحلیل کرد. منظور از رمزگان عاطفی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها، تصاویر، واژگان، لحن‌ها، ساختارهای بلاغی و دلالت‌های فرهنگی است که در غزل حافظ نوعی حالت احساسی خاص را می‌سازند. برای نمونه، واژگانی مانند می، ساقی، خرابات، زلف، دل، اشک، سحر، شب، باد صبا، پیر مغان و یار، هر یک در شعر حافظ شبکه‌ای از دلالت‌های عاشقانه، عرفانی، حسی و اجتماعی را فعال می‌کنند. در سوی دیگر، دستگاه‌هایی مانند شور، همایون، ماهور، سه‌گاه، چهارگاه، نوا و راست‌پنجگاه نیز هر کدام با کیفیت‌های عاطفی و دلالی خاصی در سنت شنیداری ایران شناخته می‌شوند. هدف این مقاله تحلیل این همبستگی است که چگونه می‌توان میان عواطف رمزگذاری‌شده در غزل حافظ و ظرفیت‌های احساسی دستگاه‌های موسیقی ایرانی رابطه‌ای معنادار و قابل تبیین یافت. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که نسبت حافظ و موسیقی ایرانی صرفاً نسبت شعر و ملودی نیست، بلکه نسبت دو نظام نشانه‌ای است که در سطح عاطفه، فرهنگ و تأویل با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند.

مبانی نظری و چارچوب نشانه‌شناختی رابطه شعر و موسیقی

برای تحلیل رابطه میان دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی غزل‌های حافظ، نخست باید روشن کرد که شعر و موسیقی چگونه به عنوان نظام‌های نشانه‌ای عمل می‌کنند. در نگاه زبان‌شناختی سوسور، نشانه زبانی از پیوند میان دال و مدلول ساخته می‌شود و این پیوند بیش از آنکه طبیعی باشد، قراردادی و وابسته به نظام زبان است (5). این اصل در مورد شعر اهمیت مضاعف دارد، زیرا شعر با جابه‌جایی، فشرده‌سازی و چندلایه‌سازی رابطه دال و مدلول، معنا را از سطح ارتباط مستقیم به سطح دلالت زیباشناختی منتقل می‌کند. در غزل حافظ، واژه‌ای مانند «می» تنها به نوشیدنی اشاره نمی‌کند، بلکه درون رمزگان عرفانی، عاشقانه، رندانه و انتقادی معنا می‌یابد. از سوی دیگر، نظریه پیرس با تأکید بر شمایل، نمایه و نماد، امکان می‌دهد که نشانه‌های ادبی و موسیقایی در سطوح مختلف تحلیل شوند (6). در این چارچوب، برخی دلالت‌های موسیقایی ممکن است شمایلی باشند، زیرا حالت صوتی یک دستگاه به صورت مشابهت احساسی با اندوه یا شور تجربه می‌شود؛ برخی نمایه‌ای‌اند، زیرا دستگاهی خاص در فرهنگ شنیداری ایران با موقعیت‌ها، آیین‌ها یا حالت‌های خاص پیوند تاریخی یافته است؛ و برخی نمادین‌اند، زیرا شنونده بر اساس قرارداد فرهنگی می‌آموزد که یک مقام یا گوشه را حامل حالتی مشخص بداند.

نشانه‌شناسی ادبی و فرهنگی نشان می‌دهد که متن همواره بیش از یک معنای واحد دارد و در شبکه‌ای از رمزگان‌ها خوانده می‌شود. بارت با تأکید بر چندگانگی متن و نقش خواننده در تولید معنا، راه را برای فهم شعر به مثابه میدان بازی دلالت‌ها گشود (19). این دیدگاه برای حافظ اهمیت بنیادی دارد، زیرا غزل حافظ اغلب میان سطح زمینی و آسمانی، عاشقانه و عارفانه، طنزآمیز و جدی، شخصی و اجتماعی در نوسان است. اکو نیز با طرح نظریه رمزگان‌ها و امکان گشودگی متن، نشان می‌دهد که هر متن بر پایه مجموعه‌ای از قواعد فرهنگی و تفسیری قابل خواندن است و همین قواعد تعیین می‌کنند که یک نشانه چگونه فهمیده شود (7). در غزل حافظ، رمزگان عاطفی از طریق تکرار واژگان، موقعیت‌های تصویری، روابط تضادی و الگوهای بلاغی شکل می‌گیرد. برای مثال، تقابل‌هایی مانند زهد و رندی، عقل و عشق،

مسجد و خرابات، هوشیاری و مستی، وصل و هجران، شب و سحر، نه تنها تقابل‌های معنایی‌اند، بلکه تقابل‌های عاطفی نیز هستند. این تقابل‌ها نظامی از تنش می‌سازند که با منطق عاطفی موسیقی دستگاهی قابل مقایسه است.

موسیقی از منظر نشانه‌شناسی وضعیتی پیچیده‌تر از زبان دارد، زیرا موسیقی عموماً به اشیای بیرونی به صورت مستقیم ارجاع نمی‌دهد، اما با این حال معنا، حالت، روایت و دلالت تولید می‌کند. نَتیز با تفکیک میان فرایند تولید، ساختار اثر و فرایند دریافت، نشان می‌دهد که معنای موسیقایی نه در یک سطح ثابت، بلکه در تعامل میان آهنگساز یا اجراگر، ماده صوتی و شنونده شکل می‌گیرد (14). در موسیقی ایرانی، این سه سطح به‌ویژه مهم‌اند، زیرا اجراگر در سنت بداهه‌پردازی نقش خلاق دارد و شنونده نیز بر اساس حافظه شنیداری خود دستگاه و گوشه را معنا می‌کند. تاراستی موسیقی را دارای نوعی منطق روایی و نشانه‌ای می‌داند که در آن حرکت ملودیک، تنش، گریز، فرود و بازگشت می‌توانند معنای کنشی و احساسی داشته باشند (15). این نکته در دستگاه‌های ایرانی به‌وضوح دیده می‌شود، زیرا گردش از درآمد به گوشه‌های مختلف و بازگشت به فرود، اغلب نوعی سفر عاطفی را تداعی می‌کند. مونل نیز با بررسی نسبت زبان‌شناسی و موسیقی نشان می‌دهد که موسیقی از طریق قراردادهای سبک‌شناختی، بافت فرهنگی و کدهای ژانری قابل تفسیر است (16). بنابراین، اگرچه نمی‌توان گفت دستگاه شور یا همایون مانند جمله زبانی معنای قاموسی دارد، اما می‌توان گفت که در سنت ایرانی حامل رمزگان‌های عاطفی و فرهنگی است.

در نظریه‌های نشانه‌شناسی موسیقی، مفهوم نشان‌داری برای تحلیل تفاوت‌های عاطفی میان ساختارهای موسیقایی اهمیت دارد. هتن نشان می‌دهد که برخی ساختارهای موسیقایی در نسبت با هنجارهای سبکی، حالت نشان‌دار پیدا می‌کنند و همین نشان‌داری می‌تواند به دلالت عاطفی یا تفسیری منجر شود (18). در موسیقی ایرانی نیز هر دستگاه نسبت به دیگری کیفیتی نشان‌دار دارد؛ برای مثال، شور به سبب گستره کاربرد و پیوند عمیق با آواز ایرانی، حالتی بنیادین و مادرانه در سنت دستگاهی می‌یابد، در حالی که چهارگاه به دلیل کشش‌های خاص و حالت هیجانی‌تر، نشانه‌ای از حرکت، صلابت یا آشوب عاطفی می‌شود. آگاوو نیز با تحلیل بازی نشانه‌ها در موسیقی، نشان می‌دهد که شنونده از طریق شناخت الگوهای موسیقایی، دلالت‌های سبکی و تفاوت‌های ساختاری را دریافت می‌کند (17). این نگاه در تحلیل ردیف بسیار کارآمد است، زیرا گوشه‌ها، فرودها و مدگردی‌ها در موسیقی ایرانی برای شنونده آشنا نوعی معنا و انتظار می‌سازند. از این منظر، دستگاه را می‌توان نظامی دانست که نه تنها اصوات را سازمان می‌دهد، بلکه عواطف را نیز رمزگذاری و هدایت می‌کند.

ساختار دستگاهی موسیقی ایرانی بر پایه ردیف، گوشه، درآمد، فرود، مدگردی و بداهه‌پردازی شکل می‌گیرد. فرهت مفهوم دستگاه را به عنوان نظامی مدال توضیح می‌دهد که در آن هر دستگاه شخصیت صوتی و ملودیک خاص خود را دارد و گوشه‌ها درون آن بر اساس روابط مدال و اجرایی سامان می‌یابند (3). نتل نیز ردیف را نه صرفاً مجموعه‌ای از قطعات، بلکه الگویی فرهنگی برای اندیشیدن موسیقایی در ایران می‌داند و نشان می‌دهد که آموزش ردیف نوعی انتقال حافظه شنیداری و زیبایی‌شناختی است (8). زونیس در معرفی موسیقی کلاسیک فارسی به اهمیت حالت، تزیین، بداهه و ظرافت اجرایی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که عاطفه در موسیقی ایرانی از طریق جزئیات ملودیک و اجرایی منتقل می‌شود (4). دورینگ نیز بر پیوند میان موسیقی ایرانی و مفهوم «حال» تأکید می‌کند و توضیح می‌دهد که اجرای موسیقی در این سنت اغلب با نوعی کیفیت درونی، مراقبه‌ای و عاطفی همراه است (9). بنابراین، دستگاه را باید درون یک افق فرهنگی و تجربی فهمید، نه صرفاً به عنوان ساختار نظری صوت.

در نسبت با شعر، موسیقی ایرانی از دیرباز به غزل وابسته بوده است. میلر در بررسی هنر آواز فارسی نشان می‌دهد که آواز ایرانی نه تنها اجرای موسیقی، بلکه تفسیر شعر است و خواننده با انتخاب دستگاه، تحریر، مکث، کشش و تأکید، معنای شعر را بازآفرینی می‌کند (20). این مسئله درباره حافظ اهمیت ویژه دارد، زیرا غزل‌های حافظ به سبب وزن، ایهام، موسیقی درونی و تراکم عاطفی، قابلیت بالایی برای اجرا در آواز دارند. نوشین نیز در بحث خلاقیت در موسیقی کلاسیک ایرانی نشان می‌دهد که اجراگر ایرانی در چارچوب سنت، امکان تفسیر و نوآوری دارد و همین امر سبب می‌شود که شعر در هر اجرا معنایی تازه بیابد (11). لوکاس با بررسی تاریخ بلند سنت‌های موسیقایی فارسی نشان می‌دهد که پیوند شعر و موسیقی در ایران حاصل تعامل چندلایه میان محافل هنری، سنت شفاهی، آموزش استادشاگردی و ذوق ادبی بوده است (10). بنابراین، هنگامی که حافظ در آواز ایرانی خوانده می‌شود، شعر او وارد فرایندی تفسیری می‌شود که در آن موسیقی نقش شارح، مفسر و گاه دگرگون‌کننده معنا را بر عهده می‌گیرد.

از منظر عاطفه، موسیقی و شعر هر دو می‌توانند حالت‌های احساسی را نه به صورت مستقیم، بلکه از طریق ساختارهای نمادین و زیبایی‌شناختی منتقل کنند. مایر نشان می‌دهد که عاطفه موسیقایی اغلب از رابطه میان انتظار و تحقق پدید می‌آید و شنونده در فرایند مواجهه با تنش‌ها و گشایش‌های موسیقایی دچار واکنش احساسی می‌شود (12). در شعر حافظ نیز عاطفه غالباً از تنش میان امید و نومیدی، وصال و فراق، حضور و غیبت، آشکاری و پنهانی شکل می‌گیرد. جوسلین و اسلوبودا در پژوهش‌های معاصر موسیقی و هیجان تأکید می‌کنند که موسیقی از راه سازوکارهای مختلفی چون حافظه، تداعی، انتظار، همدلی و سرایت عاطفی بر شنونده اثر می‌گذارد (13). همین سازوکارها در اجرای غزل حافظ نیز فعال‌اند، زیرا شنونده نه فقط واژه‌ها را می‌فهمد، بلکه لحن، دستگاه، صوت خواننده و خاطره فرهنگی شعر را تجربه می‌کند. در نتیجه، عاطفه در اینجا حاصل هم‌زمانی چند نظام است: نظام زبانی غزل، نظام موسیقایی دستگاه، نظام اجرایی آواز و نظام فرهنگی دریافت.

در چارچوب این پژوهش، رمزگان عاطفی به معنای مجموعه نشانه‌هایی است که در یک متن یا نظام هنری، حالت‌های احساسی را قابل تشخیص و تفسیر می‌سازند. این رمزگان‌ها در غزل حافظ از طریق واژگان، تصاویر، نمادها، ترکیب‌های استعاری، وزن، قافیه، ردیف و لحن ساخته می‌شوند. برای مثال، در غزل حافظ، «شب» می‌تواند رمزگان فراق، انتظار، خلوت، راز، هراس یا مراقبه باشد؛ «سحر» می‌تواند رمزگان امید، گشایش، دعا، بیداری و تحول باشد؛ «می» می‌تواند رمزگان سرمستی، رهایی، معرفت، اعتراض به زهد و خروج از عقل ابزاری باشد. یارشاطر در بررسی شعر فارسی دوره تیموری و صفوی نشان می‌دهد که سنت شعری فارسی بر مجموعه‌ای از موتیف‌ها و قراردادهای معنایی استوار بوده که شاعران بزرگ با تغییر و بازآرایی آنها معانی تازه پدید آورده‌اند (21). در مورد حافظ، این قراردادها به اوج ظرافت می‌رسند و به دلیل ابهام و چندمعنایی، امکان پیوند با موسیقی را افزایش می‌دهند. حتی ترجمه‌های انگلیسی دیوان حافظ نشان داده‌اند که شعر او در بیرون از زبان فارسی نیز به سبب شدت عاطفی و ایهام معنوی جذابیت دارد، هرچند بخشی از رمزگان‌های موسیقایی و زبانی آن در ترجمه تغییر می‌کند (22). بازآفرینی‌های معاصر از شعر حافظ نیز اغلب بر وجه عاطفی و عرفانی او تأکید کرده‌اند و همین امر نشان می‌دهد که حافظ در حافظه جهانی بیشتر به عنوان شاعر عشق، شور و سلوک دریافت شده است (23).

بر این اساس، چارچوب تحلیلی مقاله بر سه سطح استوار است. سطح نخست، تحلیل رمزگان‌های عاطفی در خود غزل‌های حافظ است؛ یعنی بررسی اینکه چه نشانه‌هایی در شعر حافظ عواطفی چون عشق، اندوه، رندی، سرمستی، حیرت، امید، فراق، وصل،

اعتراض، خلوت و عرفان را می‌سازند. سطح دوم، تحلیل رمزگان‌های عاطفی در دستگاه‌های موسیقی ایرانی است؛ یعنی بررسی اینکه هر دستگاه چگونه از طریق ساختار مدال، گردش ملودیک، فضای اجرایی و حافظه فرهنگی خود با حالت‌هایی خاص پیوند می‌یابد. سطح سوم، تحلیل تطبیقی میان این دو نظام است؛ یعنی نشان دادن اینکه چگونه یک غزل حافظ می‌تواند با دستگاهی خاص همخوانی عاطفی پیدا کند و چگونه دستگاه می‌تواند برخی دلالت‌های شعر را برجسته‌تر سازد. این چارچوب نه در پی اثبات رابطه‌ای مکانیکی و قطعی میان هر غزل و یک دستگاه خاص است و نه می‌خواهد عاطفه شعر یا موسیقی را به طبقه‌بندی ساده تقلیل دهد؛ بلکه هدف آن تبیین هم‌نشینی، هم‌افزایی و گفت‌وگوی دو نظام نشانه‌ای در فرهنگ ایرانی است.

تحلیل رمزگان‌های عاطفی در غزل‌های حافظ

رمزگان‌های عاطفی در غزل حافظ در سطحی بسیار پیچیده عمل می‌کنند، زیرا عاطفه در شعر او معمولاً یک‌سویه، آشکار و مستقیم نیست، بلکه در فضای ایهام، تضاد، تناقض و تعلیق شکل می‌گیرد. حافظ در بسیاری از غزل‌ها عشق را با اندوه، امید را با اضطراب، رندی را با حکمت، سرمستی را با معرفت و شکایت را با طنز درمی‌آمیزد. خرمشاهی در تحلیل جهان حافظ تأکید می‌کند که یکی از ویژگی‌های بنیادی شعر او جمع میان اضداد است؛ یعنی حافظ می‌تواند در یک بیت هم‌زمان از عشق زمینی، حقیقت عرفانی، انتقاد اجتماعی و تجربه وجودی سخن بگوید (2). از این‌رو، عاطفه در غزل حافظ بیشتر به صورت «میدان عاطفی» ظهور می‌کند تا یک احساس منفرد. برای مثال، هنگامی که شاعر از دل، یار، زلف، می، ساقی، پیر مغان یا خرابات سخن می‌گوید، این نشانه‌ها در ظاهر به تجربه عاشقانه اشاره دارند، اما در سطحی دیگر به رهایی از قید عقل رسمی، گذار از ظاهرگرایی و ورود به ساحتی از شهود و مستی دلالت می‌کنند. چنین وضعیتی سبب می‌شود که رمزگان عاطفی حافظ قابلیت تطبیق با موسیقی دستگاهی را پیدا کند، زیرا دستگاه‌های ایرانی نیز غالباً حامل عواطف خالص و تک‌بعدی نیستند، بلکه در هر دستگاه طیفی از حالت‌ها، تنش‌ها و دگرگونی‌ها وجود دارد.

نخستین رمزگان عاطفی مهم در غزل حافظ، رمزگان عشق است. عشق در شعر حافظ نه تنها مضمون مرکزی غزل، بلکه نیرویی نشانه‌ای است که جهان شعر را سازمان می‌دهد. در سنت غزل فارسی، عشق معمولاً با نشانه‌هایی چون یار، زلف، رخ، لب، خال، چشم، قد، وصال، هجران، اشک و دل همراه است؛ اما حافظ این نشانه‌های مألوف را به سطحی تازه از دلالت می‌رساند. شمیسا نشان می‌دهد که غزل فارسی در مسیر تاریخی خود از بیان ساده عاطفه عاشقانه به شبکه‌ای پیچیده از مفاهیم عرفانی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی تبدیل شده است (1). در شعر حافظ، عشق گاه شور حسی و زمینی است، گاه تجربه‌ای متعالی و عرفانی، گاه نیرویی ویرانگر و گاه راهی برای شناخت حقیقت. همین چندگانگی سبب می‌شود که رمزگان عشق در حافظ همواره با رمزگان‌های دیگر همراه شود. عشق حافظانه معمولاً در وضعیت فقدان و طلب معنا پیدا می‌کند؛ یار حضور کامل ندارد، وصال پایدار نیست و عاشق در میانه امید و نومیدی حرکت می‌کند. از این جهت، عاطفه عاشقانه در حافظ به دستگاه‌هایی نزدیک می‌شود که ظرفیت بیان سوز، طلب، التهاب و کشش درونی دارند.

رمزگان هجران و اندوه نیز در غزل حافظ جایگاه بنیادین دارد. اندوه حافظ، اندوهی صرفاً شخصی نیست، بلکه اغلب با تجربه زمان، ناپایداری جهان، بی‌وفایی روزگار و دوری از حقیقت پیوند می‌خورد. در این رمزگان، نشانه‌هایی مانند شب، گریه، اشک، فراق، دل خونین، باد صبا، سحر، غم، درد و انتظار نقشی مرکزی دارند. اگر عشق نیروی حرکت در غزل حافظ است، فراق نیروی تعلیق و کشش آن است. عاطفه فراق در شعر حافظ از آن جهت مهم است که معنا را به آینده موکول می‌کند؛ عاشق در اکنون رنج می‌برد، اما نگاه او به امکان گشایش، دیدار یا عنایت است. مایر در

نظریه عاطفه موسیقایی خود نشان می‌دهد که تعلیق و انتظار از مهم‌ترین عوامل ایجاد واکنش احساسی در موسیقی‌اند (12). این نظریه را می‌توان در سطح ادبی نیز به کار گرفت، زیرا غزل حافظ با تأخیر در تحقق خواسته، با نوسان میان امید و ناامیدی و با تعلیق معنایی، عاطفه‌ای مشابه انتظار موسیقایی پدید می‌آورد. به همین دلیل، غزل‌های فراق‌آلود حافظ در اجرای موسیقایی معمولاً با دستگاه‌هایی همخوانی می‌یابند که امکان کشش، تأمل و سوز را فراهم می‌کنند.

رمزگان سرمستی و طرب در حافظ ظاهراً در برابر رمزگان اندوه قرار دارد، اما در واقع با آن درهم‌تنیده است. «می»، «ساقی»، «جام»، «باده»، «مطرب»، «چنگ»، «دف»، «رقص» و «خرابات» از نشانه‌های اصلی این رمزگان‌اند. این نشانه‌ها در سطح نخست به شادی، لذت و رهایی اشاره می‌کنند، اما در ساختار معنایی حافظ، سرمستی اغلب نوعی آگاهی برتر است که از عقل رسمی و زهد خشک فراتر می‌رود. بارت در بحث از متن و لذت نشان می‌دهد که متن ادبی می‌تواند خواننده را از نظام‌های تثبیت‌شده معنا خارج کند و تجربه‌ای از رهایی دلالی ایجاد نماید (19). سرمستی حافظ نیز از همین جنس است، زیرا «می» و «خرابات» در شعر او نظام‌های رسمی اخلاق، قدرت و تظاهر دینی را دچار اختلال می‌کنند. از منظر نشانه‌شناختی، می در غزل حافظ نشانه‌ای چندلایه است: هم نشانه لذت، هم نشانه معرفت، هم نشانه اعتراض، هم نشانه فراموشی رنج و هم نشانه ورود به حالتی موسیقایی از بی‌خودی. در اینجا می‌توان پیوند مستقیم‌تری با موسیقی دید، زیرا حضور مطرب، نغمه، سماع و آواز در شعر حافظ نشان می‌دهد که سرمستی نه فقط حالتی ذهنی، بلکه تجربه‌ای شنیداری و بدنی است.

رمزگان رندی یکی از خاص‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان‌های عاطفی در غزل حافظ است. رندی در شعر حافظ تنها یک رفتار اجتماعی یا اخلاقی نیست، بلکه نوعی موضع وجودی و تفسیری است. رند حافظ از ظاهرگرایی، زهد ریایی، عقل حسابگر و قدرت رسمی فاصله می‌گیرد و با زبانی طنزآمیز و انتقادی، حقیقت را در جایی بیرون از نهادهای رسمی جست‌وجو می‌کند. اکو با تأکید بر نقش رمزگان‌های فرهنگی در تولید معنا نشان می‌دهد که فهم هر نشانه وابسته به مجموعه‌ای از قراردادهای تاریخی و اجتماعی است (7). رمزگان رندی نیز بدون شناخت فرهنگ دینی، عرفانی و اجتماعی ایران قابل فهم نیست. در این رمزگان، عاطفه غالب نه صرفاً شادی است و نه صرفاً اعتراض؛ بلکه ترکیبی از آزادی، جسارت، طنز، بی‌اعتنایی، آگاهی تلخ و شور زندگی است. رندی حافظ می‌تواند با حالاتی در موسیقی ایرانی همخوان شود که میان وقار و بازیگوشی، میان تأمل و حرکت و میان اندوه و نشاط در نوسان‌اند. این ویژگی به‌ویژه در غزل‌هایی آشکار است که شاعر در آنها با زاهد، محتسب، واعظ یا شیخ سخن می‌گوید و از طریق لحن طعنه‌آمیز، عاطفه‌ای انتقادی و رهایی‌بخش می‌سازد.

رمزگان عرفانی و سلوکی در غزل حافظ نیز جایگاهی اساسی دارد، اما عرفان حافظ غالباً در قالب زبان مستقیم تعلیمی بیان نمی‌شود. بر خلاف برخی متون عرفانی که مراتب سلوک را به صورت نظام‌مند توضیح می‌دهند، حافظ تجربه عرفانی را در قالب تصویر، ایهام، تناقض و حال بیان می‌کند. لوییس در مطالعه رومی نشان می‌دهد که شعر عرفانی فارسی معمولاً تجربه معنوی را از طریق زبان عشق، موسیقی، سماع و شور توضیح می‌دهد (24). این نکته درباره حافظ نیز قابل طرح است، هرچند حافظ نسبت به نظام‌سازی عرفانی محتاط‌تر و چندلایه‌تر است. در شعر او، پیر مغان، خرابات، جام جم، سحر، دعا، عنایت، راز، پرده و تجلی از نشانه‌های مهم رمزگان عرفانی‌اند. این رمزگان عاطفی غالباً حالاتی چون حیرت، خشوع، طلب، انکشاف، رهایی و تسلیم را دربرمی‌گیرد. پیرس با تأکید بر فرایند بی‌پایان تفسیر نشان می‌دهد که معنا در نشانه هرگز به طور کامل بسته نمی‌شود (6). این اصل در فهم عرفان حافظ اهمیت فراوان دارد، زیرا نشانه‌های عرفانی او

همواره قابلیت تفسیرهای متعدد دارند و هیچ‌گاه به معنای واحد و قطعی تقلیل نمی‌یابند.

رمزگان حیرت و ابهام وجودی در غزل حافظ از دیگر جنبه‌های مهم عاطفی شعر اوست. حافظ به جهانی می‌نگرد که در آن حقیقت آشکار نیست، سرنوشت ناپایدار است، عقل محدود است و انسان در برابر راز هستی قرار دارد. در چنین جهانی، حیرت نه ناتوانی صرف، بلکه شکلی از آگاهی است. نشانه‌هایی مانند راز، پرده، سر، معما، فلک، تقدیر، چرخ، آینه و خیال، این رمزگان را می‌سازند. نَتیز در بحث موسیقی و گفتمان نشان می‌دهد که معنا در هنر اغلب از رابطه میان ساختار و دریافت پدید می‌آید و دریافت‌کننده در فرایند تفسیر نقش فعال دارد (14). در غزل حافظ نیز خواننده در برابر ابهام متن به مفسر فعال بدل می‌شود. همین ابهام است که شعر حافظ را برای اجرا در دستگاه‌های گوناگون آماده می‌کند، زیرا دستگاه موسیقایی می‌تواند یک وجه از این ابهام را برجسته سازد. برای مثال، اگر غزلی با مضمون حیرت در فضایی آرام و تأملی اجرا شود، وجه عرفانی آن برجسته می‌گردد؛ اما اگر همان غزل در فضایی پرتنش و پرتحرک خوانده شود، وجه اضطرابی و وجودی آن آشکارتر می‌شود.

رمزگان امید و گشایش در حافظ غالباً در کنار رمزگان شب و فراق قرار می‌گیرد. حافظ بارها از سحر، نسیم، صبا، صبح، عنایت، دولت، اقبال و لطف سخن می‌گوید. این نشانه‌ها نشان می‌دهند که حتی در تاریک‌ترین وضعیت‌های عاطفی، امکان دگرگونی وجود دارد. چنین ساختاری از نظر عاطفی بسیار شبیه حرکت موسیقایی از تنش به فرود و آرامش است. تاراستی موسیقی را دارای منطق حرکت، کنش و جهت‌مندی می‌داند و معتقد است که ساختارهای موسیقایی می‌توانند نوعی روایت عاطفی بسازند (15). در غزل حافظ نیز روایت خطی به معنای داستانی وجود ندارد، اما نوعی حرکت درونی از گرفتاری به امید، از فراق به طلب و از تاریکی به امکان روشنایی دیده می‌شود. این حرکت سبب می‌شود که غزل حافظ برای دستگاه‌هایی مناسب باشد که توانایی عبور از حالت‌های متضاد را دارند. امید حافظانه، امید ساده‌دلانه نیست؛ امیدی است که از دل شناخت رنج، ناپایداری و شکست برمی‌آید. از این جهت، عاطفه امید در شعر حافظ غالباً رنگی عمیق و تأملی دارد.

موسیقی درونی غزل حافظ نیز بخشی از رمزگان عاطفی اوست. وزن عروضی، قافیه، ردیف، تکرار آوایی، تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها و ضرباهنگ نحوی، همگی در تولید عاطفه نقش دارند. اگرچه بحث مقاله بر رابطه غزل با دستگاه‌های موسیقی ایرانی متمرکز است، نباید فراموش کرد که خود غزل حافظ پیش از هر اجرا دارای موسیقی درونی است. مونل نشان می‌دهد که نسبت میان زبان و موسیقی را می‌توان از طریق الگوهای تکرار، ریتم، تأکید و ساختارهای دلالی بررسی کرد (16). در غزل حافظ، موسیقی درونی به گونه‌ای عمل می‌کند که خواندن خاموش شعر نیز تجربه‌ای شنیداری پدید می‌آورد. تکرار ردیف در پایان ابیات نوعی بازگشت عاطفی ایجاد می‌کند و قافیه، انتظار صوتی می‌سازد. این ویژگی سبب می‌شود که وقتی شعر حافظ در دستگاهی خاص اجرا می‌شود، موسیقی بیرونی آواز با موسیقی درونی شعر وارد تعامل شود. اگر این دو سطح هماهنگ باشند، تأثیر عاطفی غزل تشدید می‌شود؛ اگر میان آنها تنش وجود داشته باشد، خوانش تازه‌ای از شعر شکل می‌گیرد.

در مجموع، رمزگان‌های عاطفی حافظ را نمی‌توان به طبقه‌هایی خشک و جدا از هم تقسیم کرد. عشق در شعر او با اندوه پیوند دارد، اندوه با امید، امید با سحر، سحر با دعا، دعا با عرفان، عرفان با مستی، مستی با رندی و رندی با نقد اجتماعی. همین زنجیره دلالی نشان می‌دهد که غزل حافظ یک نظام عاطفی سیال است. این سیالیت با ماهیت موسیقی دستگاهی ایران همخوانی دارد، زیرا دستگاه نیز اغلب از یک حالت آغاز می‌کند، به گوشه‌ها و فضاهای گوناگون می‌رود و از طریق فرود به نوعی بازگشت می‌رسد. هدف

این مقاله در ادامه آن است که نشان دهد چگونه این رمزگان‌های عاطفی می‌توانند در نسبت با دستگاه‌های موسیقی ایرانی فهم شوند و چگونه دستگاه‌ها می‌توانند به عنوان نظام‌های نشانه‌ای، لایه‌های عاطفی حافظ را آشکارتر سازند.

تحلیل تطبیقی دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی حافظ

تحلیل تطبیقی میان دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی غزل‌های حافظ باید با این احتیاط آغاز شود که هیچ دستگاهی به صورت ثابت و قطعی معادل یک احساس خاص نیست. دستگاه‌ها در موسیقی ایرانی دارای تاریخ، ساختار، گوشه‌ها، شیوه‌های اجرایی و ظرفیت‌های تفسیری متعددی هستند و هر اجراگر می‌تواند بر اساس ذوق، سنت، موقعیت اجرا و شعر انتخاب‌شده، حالتی متفاوت از یک دستگاه پدید آورد. با این حال، در فرهنگ شنیداری ایرانی، دستگاه‌ها به مرور زمان با حوزه‌هایی از عاطفه و معنا پیوند یافته‌اند. فرهت نشان می‌دهد که هر دستگاه افزون بر ساختار مدال، واجد شخصیت موسیقایی خاصی است که از رابطه درجات، الگوهای ملودیک و فرودها شکل می‌گیرد (3). دورینگ نیز تأکید می‌کند که موسیقی ایرانی را باید در نسبت با مفهوم حال و تجربه درونی شنونده فهمید، زیرا ارزش موسیقایی آن تنها در ساختار صوتی نیست، بلکه در توانایی ایجاد کیفیتی عاطفی و روحانی است (9). بر این اساس، تطبیق دستگاه‌ها با غزل حافظ به معنای یافتن معادل‌های ثابت نیست، بلکه به معنای بررسی هم‌افزایی میان دو نظام عاطفی و نشانه‌ای است.

دستگاه شور در سنت موسیقی ایرانی جایگاهی بنیادین دارد و بسیاری از آوازهای مهم از آن منشعب می‌شوند. شور غالباً با سوز، صمیمیت، درون‌گرایی، طلب، اندوه ملایم و بیان عاشقانه پیوند دارد. نتل در بحث از ردیف نشان می‌دهد که شور از نظر آموزشی و فرهنگی یکی از مرکزی‌ترین دستگاه‌هاست و بخش مهمی از حافظه موسیقایی ایرانیان از طریق آن شکل گرفته است (8). این جایگاه بنیادین سبب می‌شود که شور برای بیان رمزگان عشق و فراق در غزل حافظ بسیار مناسب باشد. بسیاری از غزل‌های حافظ که در آنها دل عاشق میان امید و اندوه گرفتار است، با فضای شور همخوانی دارند؛ زیرا شور نه اندوهی کاملاً تاریک دارد و نه نشاطی آشکار، بلکه حالتی میان سوز، نجوا، خلوت و طلب ایجاد می‌کند. در سطح نشانه‌شناختی، شور می‌تواند دلالت‌های مربوط به دل، اشک، صبا، فراق و انتظار را برجسته سازد. هنگامی که واژه‌های حافظانه در فضای شور اجرا می‌شوند، کیفیت گفت‌وگویی و درونی غزل تقویت می‌شود و شعر به سوی اعتراف عاشقانه یا نجوا با یار حرکت می‌کند.

آوازهای وابسته به شور، مانند ابوعطا، بیات ترک، افشاری و دشتی، هر یک می‌توانند لایه‌ای خاص از رمزگان عاطفی حافظ را برجسته کنند. زونیس در معرفی موسیقی کلاسیک ایرانی به اهمیت تفاوت‌های ظریف میان آوازها و دستگاه‌ها اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که حالات عاطفی در موسیقی ایرانی بیشتر از طریق ظرایف ملودیک و اجرایی انتقال می‌یابد تا از طریق تقابل‌های آشکار (4). برای مثال، دشتی می‌تواند وجه روستایی، حسرت‌آلود و دوری‌جویانه برخی غزل‌های حافظ را تقویت کند، در حالی که افشاری می‌تواند حالت شکایت، درد و تأمل را برجسته سازد. این ظرافت برای شعر حافظ بسیار مهم است، زیرا غزل او اغلب میان چند حالت عاطفی در نوسان است. در یک غزل ممکن است آغاز با شکایت از فراق باشد، میانه به طعنه نسبت به زاهد برسد و پایان با امید به عنایت یا سحر همراه شود. دستگاه شور و آوازهای آن، به سبب انعطاف عاطفی خود، امکان می‌دهند که این نوسان‌ها در اجرا حفظ شوند و شعر به عاطفه‌ای تک‌بعدی تقلیل نیابد.

دستگاه همایون از نظر عاطفی غالباً با شکوه، اندوه متعالی، وقار، تأمل، حسرت و نوعی معنویت درونی پیوند می‌یابد. در نسبت با حافظ، همایون می‌تواند حامل رمزگان عرفانی، سلوکی و تأملی باشد. در غزل‌هایی که شاعر از راز، پیر مغان، عنایت، سحر، دعا،

تجلی، دولت عشق و گذار از ظاهر به باطن سخن می‌گوید، همایون می‌تواند وجه معنوی و باوقار شعر را برجسته کند. نَتیز نشان می‌دهد که معنای موسیقی در تعامل میان ساختار و دریافت شکل می‌گیرد و شنونده بر اساس افق فرهنگی خود حالت‌های موسیقایی را تفسیر می‌کند (14). از این منظر، همایون در فرهنگ شنیداری ایرانی به سبب شخصیت صوتی خاص خود، برای دریافت حالت‌های عرفانی و تأملی مناسب شده است. اگر غزل حافظ در همایون اجرا شود، نشانه‌هایی چون «راز»، «پرده»، «سحر»، «دعا» و «عنایت» در فضایی قرار می‌گیرند که شنونده را به تأمل، درنگ و تجربه‌ای درونی‌تر دعوت می‌کند.

پیوند همایون با رمزگان اندوه نیز اهمیت دارد، اما اندوه همایون با اندوه شور تفاوت دارد. اندوه شور غالباً عاشقانه، شخصی و صمیمی است، در حالی که اندوه همایون حالتی متعالی، رسمی‌تر و گاه باشکوه دارد. هتن در بحث نشان‌داری موسیقایی توضیح می‌دهد که معنا در موسیقی از طریق تفاوت با هنجارها و همبستگی‌های فرهنگی شکل می‌گیرد (18). بر این اساس، همایون در نسبت با دستگاه‌هایی مانند ماهور یا چهارگاه، حالت نشان‌دارِ تأمل و شکوه پیدا می‌کند. در غزل حافظ، این کیفیت می‌تواند برای بیان رنجی مناسب باشد که صرفاً ناله عاشقانه نیست، بلکه با نوعی معرفت تلخ و آگاهی از ناپایداری جهان همراه است. حافظ هنگامی که از بی‌اعتباری دنیا، گردش فلک، راز تقدیر یا ناپایداری دولت سخن می‌گوید، عاطفه‌ای می‌سازد که همایون می‌تواند آن را به سطحی عمیق‌تر و رسمی‌تر منتقل کند. در این حالت، موسیقی نه فقط همراه شعر، بلکه مفسر فلسفی و عاطفی آن می‌شود.

دستگاه ماهور معمولاً با روشنایی، گشادگی، شکوه، امید، نشاط و تعادل پیوند داده می‌شود. اگرچه نباید ماهور را صرفاً دستگاه شادی دانست، اما در مقایسه با همایون یا نوا، فضای بازتر و روشن‌تری دارد. در نسبت با حافظ، ماهور می‌تواند رمزگان طرب، امید، گشایش، صبح، دولت، بهار و سرزندگی را برجسته کند. مایر نشان می‌دهد که عاطفه موسیقایی از طریق شکل‌گیری انتظار و تحقق آن پدید می‌آید (12). ماهور به دلیل ساختار روشن‌تر و امکان ایجاد حس گشایش، می‌تواند در غزل‌هایی که از عبور از شب به صبح یا از غم به شادی سخن می‌گویند، نقش مهمی ایفا کند. هنگامی که حافظ از ساقی، باده، بهار، گل، بلبل و طرب سخن می‌گوید، اجرای ماهور می‌تواند وجه زیباشناختی و زندگی‌گرای این نشانه‌ها را آشکارتر سازد. با این حال، ماهور در خوانش حافظ نباید صرفاً به نشاط سطحی محدود شود، زیرا شادی حافظ اغلب آمیخته با آگاهی از زوال است و همین آگاهی، ماهور حافظانه را از شادی ساده به طرب حکیمانه تبدیل می‌کند.

دستگاه سه‌گاه به دلیل حالت‌های مدال خاص و کیفیت ناپایدار و کشش‌دار خود می‌تواند برای رمزگان ابهام، تردید، کشمکش و دوگانگی در غزل حافظ مناسب باشد. سه‌گاه فضایی ایجاد می‌کند که نه کاملاً اندوهگین است و نه کاملاً شاد، نه کاملاً آرام است و نه کاملاً پرهیجان. چنین وضعیتی با جهان حافظ که همواره میان تضادها حرکت می‌کند، همخوانی دارد. تاراستی موسیقی را دارای منطق کنشی و روایی می‌داند و بر نقش تنش و حرکت در تولید معنا تأکید می‌کند (15). سه‌گاه از این نظر می‌تواند تنش درونی غزل حافظ را تقویت کند؛ به‌ویژه در غزل‌هایی که شاعر میان عقل و عشق، زهد و رندی، امید و یأس، یا حضور و غیبت سرگردان است. در اجرای سه‌گاه، ابهام معنایی شعر می‌تواند به ابهام صوتی تبدیل شود و شنونده عاطفه‌ای پیچیده را تجربه کند. این پیچیدگی برای حافظ بسیار مناسب است، زیرا شعر او کمتر به پاسخ قطعی می‌رسد و بیشتر در وضعیت پرسش، حیرت و بازی دلالی باقی می‌ماند.

دستگاه چهارگاه غالباً با صلابت، هیجان، حرکت، بیداری، شوریدگی و گاه حالت حماسی یا پرتنش پیوند می‌یابد. در نگاه نخست ممکن است چهارگاه کمتر با لطافت غزل حافظ سازگار به نظر برسد، اما اگر به وجه رندانه، اعتراضی و شوریده شعر حافظ

توجه شود، ظرفیت آن روشن می‌شود. آگاوو نشان می‌دهد که موسیقی می‌تواند با نشانه‌ها بازی کند و از طریق تغییر انتظارها، دلالت‌های تازه‌ای پدید آورد (17). چهارگاه در نسبت با حافظ می‌تواند زمانی معنادار باشد که غزل بر شور، اعتراض، بی‌قراری، برهم‌زدن نظم رسمی یا سرکشی رندانه تأکید دارد. حافظ در بسیاری از غزل‌ها در برابر محتسب، واعظ، زاهد و قدرت رسمی می‌ایستد و از زبان رندی برای افشای ریا استفاده می‌کند. در چنین مواردی، چهارگاه می‌تواند عاطفه انتقادی و پرانرژی شعر را برجسته سازد. همچنین در غزل‌هایی که از شوریدگی عشق، انقلاب درونی یا بی‌قراری عاشق سخن می‌گویند، چهارگاه می‌تواند نیروی حرکتی و هیجانی متن را تشدید کند.

دستگاه نوا معمولاً با تنهایی، خلوت، تأمل، سکوت درونی، اندوه آرام و مراقبه پیوند دارد. در نسبت با حافظ، نوا می‌تواند برای غزل‌هایی مناسب باشد که در آنها شاعر به خلوت، راز، درنگ وجودی و گفت‌وگوی درونی نزدیک می‌شود. مونل توضیح می‌دهد که موسیقی با وجود نداشتن ارجاع زبانی مستقیم، از طریق قراردادهای سبکی و بافت‌های فرهنگی، معنا و حالت تولید می‌کند (16). نوا در فرهنگ شنیداری ایرانی چنین قراردادی از تأمل و خلوت را فعال می‌کند. هنگامی که حافظ از شب، دعا، سحر، دل تنها، راز پنهان یا سکوت عاشقانه سخن می‌گوید، نوا می‌تواند این نشانه‌ها را از سطح تصویر شعری به تجربه‌ای شنیداری و درونی منتقل کند. در نوا، عاطفه حافظانه کمتر به صورت فریاد یا شکایت ظاهر می‌شود و بیشتر به شکل نجوا، پذیرش و مراقبه شنیده می‌شود. این دستگاه برای نشان دادن لایه وجودی شعر حافظ اهمیت دارد، زیرا حافظ فقط شاعر عشق و طرب نیست، بلکه شاعر خلوت، راز و اندیشه نیز هست.

راست‌پنجگاه به سبب ساختار پیچیده و ظرفیت گردآورنده خود می‌تواند با جامعیت معنایی حافظ پیوند یابد. این دستگاه در سنت موسیقی ایرانی اغلب دستگاهی دشوار، جامع و نیازمند تسلط اجرایی دانسته می‌شود. فرهت در بحث دستگاه‌ها به پیچیدگی ساختار مدال و روابط درونی آنها اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که برخی دستگاه‌ها به سبب گستره مدگردی و ظرفیت ترکیبی خود، امکان‌های تفسیری وسیع‌تری دارند (3). در نسبت با حافظ، راست‌پنجگاه می‌تواند برای غزل‌هایی مناسب باشد که چندین رمزگان عاطفی را به صورت هم‌زمان در خود دارند؛ غزل‌هایی که از عشق آغاز می‌شوند، به حکمت می‌رسند، از رندی عبور می‌کنند و با اشاره‌ای عرفانی پایان می‌یابند. راست‌پنجگاه می‌تواند این چندلایگی را در سطح موسیقایی بازنمایی کند، زیرا خود حامل نوعی جامعیت و پیچیدگی است. اگر شور بیان صمیمیت عاشقانه و همایون بیان اندوه متعالی باشد، راست‌پنجگاه می‌تواند میدان ترکیب و عبور میان حالات گوناگون باشد.

در تحلیل تطبیقی نباید نقش اجراگر و آواز را نادیده گرفت. میلر نشان می‌دهد که هنر آواز فارسی در اساس نوعی تفسیر موسیقایی شعر است و خواننده با انتخاب محل تأکید، کشش واژه، تحریر و مکث، معنای شعر را دگرگون می‌کند (20). بنابراین، رابطه دستگاه و غزل حافظ تنها به انتخاب دستگاه محدود نیست، بلکه در جزئیات اجرا تحقق می‌یابد. یک بیت حافظ ممکن است در اجرای یک خواننده به سوی اندوه برود و در اجرای خواننده‌ای دیگر به سوی امید یا رندی. نوشین نیز نشان می‌دهد که خلاقیت در موسیقی ایرانی درون سنت رخ می‌دهد و اجراگر با وجود پایبندی به ردیف، در لحظه اجرا معنا و حالت تازه‌ای می‌سازد (11). این نکته برای نشانه‌شناسی اهمیت دارد، زیرا نشان می‌دهد که معنا ثابت و از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه در رخداد اجرا تولید می‌شود. دستگاه، شعر، خواننده و شنونده چهار قطب فرایند دلالت‌اند و هر یک در شکل‌گیری عاطفه نهایی نقش دارند.

از نظر تاریخی نیز پیوند حافظ و موسیقی را باید در بستر گسترده‌تر فرهنگ فارسی دید. لوکاس نشان می‌دهد که سنت‌های موسیقایی فارسی در طول هزار سال در پیوند با شعر، زبان، آموزش شفاهی

و نهادهای فرهنگی رشد کرده‌اند (10). یارشاطر نیز در بررسی شعر فارسی دوره‌های پس از مغول به استمرار و تحول قراردادهای شعری اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که غزل فارسی همواره بستری برای پیوند عاطفه، موسیقی و اندیشه بوده است (21). ترجمه‌های قدیمی حافظ، مانند ترجمه دیوان در قرن نوزدهم، اگرچه بسیاری از ظرایف موسیقایی فارسی را منتقل نمی‌کنند، اما نشان می‌دهند که شدت عاطفی و نمادین شعر حافظ از مرز زبان فارسی فراتر رفته است (22). بازآفرینی‌های جدیدتر نیز بیشتر بر وجه شورانگیز و عرفانی حافظ تأکید کرده‌اند و همین امر نشان می‌دهد که حافظ در سطح جهانی نیز با رمزگان عشق، مستی و معنویت شناخته می‌شود (23). با این حال، پیوند واقعی و کامل حافظ با موسیقی، در سنت ایرانی و در بستر دستگاهی بهتر فهمیده می‌شود، زیرا بسیاری از دلالت‌های عاطفی شعر او در زبان فارسی و حافظه شنیداری ایرانی ریشه دارند.

برآیند این تحلیل آن است که هر دستگاه موسیقی ایرانی می‌تواند بخشی از جهان عاطفی حافظ را روشن کند، اما هیچ دستگاهی همه حافظ را دربرنمی‌گیرد. شور با عشق، سوز و فراق همخوان است؛ همایون با اندوه متعالی و تأمل عرفانی؛ ماهور با طرب، امید و گشایش؛ سه‌گاه با ابهام، تردید و کشمکش؛ چهارگاه با شوریدگی، اعتراض و انرژی رندانه؛ نوا با خلوت، راز و تنهایی؛ و راست‌پنجگاه با جامعیت و چندلایگی معنایی. این روابط، روابط قطعی و مکانیکی نیستند، بلکه پیوندهای تفسیری و نشانه‌شناختی‌اند. دستگاه‌ها در اینجا همانند لنزهای عاطفی عمل می‌کنند؛ هر دستگاه بخشی از دلالت‌های حافظ را برجسته می‌کند و بخش‌هایی دیگر را در پس‌زمینه قرار می‌دهد. از این رو، اجرای موسیقایی غزل حافظ نوعی خوانش است؛ خوانشی که با صدا، مقام، تحریر و حال انجام می‌شود و شعر را در سطحی تازه از تجربه زیباشناختی قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌شناختی رابطه دستگاه‌های موسیقی ایرانی و رمزگان‌های عاطفی در غزل‌های حافظ نشان می‌دهد که پیوند شعر حافظ و موسیقی ایرانی رابطه‌ای بیرونی، تزئینی یا صرفاً اجرایی نیست، بلکه رابطه‌ای عمیق میان دو نظام دلالی و عاطفی است. غزل حافظ از درون خود دارای ساختاری موسیقایی، عاطفی و چندلایه است و دستگاه‌های موسیقی ایرانی نیز به سبب تاریخ فرهنگی، ساختار مدال و حافظه شنیداری خود، قابلیت آن را دارند که این لایه‌ها را در اجرا برجسته و بازتفسیر کنند. در این معنا، دستگاه موسیقی فقط زمینه‌ای برای خواندن شعر نیست، بلکه خود به مثابه نظامی نشانه‌ای عمل می‌کند که می‌تواند معنای شعر را گسترش دهد، جهت دهد یا حتی دگرگون سازد.

در این مقاله روشن شد که رمزگان‌های عاطفی حافظ، از جمله عشق، فراق، اندوه، امید، سرمستی، رندی، حیرت، عرفان، خلوت و اعتراض، در سطح واژگان و تصاویر محدود نمی‌مانند، بلکه در کل ساختار غزل جریان دارند. این رمزگان‌ها از طریق تقابل‌های بنیادینی مانند وصل و هجران، عقل و عشق، زهد و رندی، شب و سحر، مستی و هوشیاری، ظاهر و باطن، و سکوت و آواز ساخته می‌شوند. همین تقابل‌ها سبب می‌شوند که شعر حافظ همواره در وضعیت حرکت و تعلیق باشد. عاطفه در غزل حافظ نه یک احساس ثابت، بلکه فرایندی پویا است که در برخورد میان نشانه‌ها پدید می‌آید. این ویژگی با ماهیت موسیقی دستگاهی ایران همخوان است، زیرا دستگاه نیز بر حرکت، کشش، گردش، فرود، بازگشت و تغییر حالت استوار است.

بررسی تطبیقی نشان داد که دستگاه شور می‌تواند با سوز عاشقانه، فراق، طلب و نجوا در غزل حافظ پیوند یابد؛ همایون ظرفیت برجسته‌سازی اندوه متعالی، وقار عرفانی و تأمل وجودی را دارد؛ ماهور می‌تواند رمزگان طرب، امید، روشنایی و گشایش را تقویت کند؛ سه‌گاه برای بیان ابهام، کشمکش، تردید و چندگانگی عاطفی

مناسب است؛ چهارگاه توانایی آشکار کردن شوریدگی، اعتراض، حرکت و انرژی رندانه را دارد؛ نوا با خلوت، راز، تنهایی و مراقبه درونی همخوان است؛ و راست‌پنجگاه می‌تواند نماینده جامعیت، پیچیدگی و چندلایگی جهان حافظانه باشد. با این حال، هیچ‌یک از این نسبت‌ها مطلق نیستند، زیرا معنای نهایی در فرایند اجرا و دریافت شکل می‌گیرد و به انتخاب خواننده، شرایط اجرا، افق شنیداری مخاطب و خوانش تفسیری شعر وابسته است.

یکی از نتایج مهم این پژوهش آن است که اجرای موسیقایی غزل حافظ را باید نوعی تفسیر دانست. همان‌گونه که یک شارح ادبی با توضیح واژگان، تصاویر و اشارات، معنای شعر را روشن می‌کند، خواننده موسیقی ایرانی نیز با انتخاب دستگاه، نحوه تحریر، مکث، تأکید و شیوه بیان، خوانشی خاص از غزل ارائه می‌دهد. این خوانش ممکن است وجه عاشقانه شعر را برجسته کند، یا آن را به سوی عرفان، رندی، اندوه، امید یا اعتراض ببرد. بنابراین، موسیقی در نسبت با حافظ نقش حاشیه‌ای ندارد، بلکه بخشی از فرایند تولید معناست. شعر در اجرا دوباره متولد می‌شود و دستگاه موسیقایی به آن امکان می‌دهد که در سطحی شنیداری و عاطفی تجربه شود.

این مقاله همچنین نشان داد که تحلیل حافظ از منظر نشانه‌شناسی موسیقی می‌تواند افق تازه‌ای در مطالعات حافظ‌پژوهی و موسیقی‌شناسی ایرانی بگشاید. بسیاری از پژوهش‌ها حافظ را از منظر ادبی، عرفانی، تاریخی یا زبانی بررسی کرده‌اند و بسیاری از مطالعات موسیقی ایرانی نیز دستگاه و ردیف را از منظر ساختاری یا تاریخی تحلیل کرده‌اند؛ اما پیوند نظام‌مند میان رمزگان‌های عاطفی غزل حافظ و ظرفیت‌های دلالی دستگاه‌های موسیقی ایرانی همچنان نیازمند توجه بیشتر است. چنین رویکردی می‌تواند نشان دهد که فرهنگ ایرانی چگونه میان شعر و موسیقی، میان کلمه و صدا، و میان معنا و حال پیوند برقرار کرده است.

در نهایت، می‌توان گفت غزل حافظ و موسیقی دستگاهی ایران هر دو بر بنیاد ابهام، ظرافت، ایهام، حال، حافظه و تأویل بنا شده‌اند. حافظ با زبان، جهانی از نشانه‌های عاطفی می‌سازد و موسیقی ایرانی با دستگاه، همان جهان را به تجربه‌ای صوتی و شنیداری تبدیل می‌کند. در این پیوند، شعر و موسیقی نه در کنار یکدیگر، بلکه درون یکدیگر معنا می‌یابند. غزل حافظ هنگامی که در دستگاهی مناسب اجرا می‌شود، از سطح متن فراتر می‌رود و به رخدادی عاطفی، فرهنگی و زیباشناختی بدل می‌شود. همین امر سبب شده است که حافظ در حافظه ایرانی نه تنها خوانده شود، بلکه شنیده، زمزمه، آواز و تجربه شود. رابطه حافظ و موسیقی ایرانی، رابطه میان دو زبان است: زبان نشانه‌های شاعرانه و زبان نشانه‌های صوتی؛ و در محل تلاقی این دو زبان، عاطفه‌ای پدید می‌آید که همچنان یکی از عمیق‌ترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study investigates the semiotic relationship between Persian musical dastgāhs and emotional codes in the ghazals of Hafez, arguing that the encounter between classical Persian poetry and Iranian art music should not be understood merely as an ornamental or performative association, but as a structured interaction between two historically embedded systems of signification. Hafez's ghazal occupies a privileged position in Persian literary culture because it condenses love, mysticism, irony, social critique, existential uncertainty, and aesthetic pleasure into highly compressed symbolic forms. The ghazal, particularly in its Hafezian

form, is not a transparent lyrical statement but a multilayered semiotic field in which recurrent signs such as wine, the beloved, the tavern, dawn, night, the breeze, the heart, the cupbearer, and the Magian elder activate multiple codes simultaneously. Classical accounts of Persian lyric development show that the ghazal gradually moved from direct amorous expression toward a complex mode of symbolic, mystical, and philosophical discourse (1). In Hafez's poetry, this development reaches a highly refined stage, as each poetic sign functions within overlapping emotional and cultural codes rather than within a single referential field (2). At the same time, Hafez has long been central to Persian vocal practice, especially āvāz, where the poem is not simply recited but interpreted through melodic movement, modal selection, vocal ornamentation, silence, emphasis, and affective timing. Persian classical music itself is grounded in a modal system in which dastgāh is not merely a scale or technical framework, but a culturally meaningful configuration of melodic patterns, tonal centers, cadential gestures, and affective associations (3). The historical proximity between Persian poetry and music suggests that the performance of Hafez in a particular dastgāh constitutes a semiotic act: the musical mode highlights, transforms, or reorients the emotional codes already embedded in the poem.

The theoretical framework of the study draws on literary semiotics, musical semiotics, ethnomusicology, and theories of musical emotion. Saussure's model of the sign as a relation between signifier and signified provides a basic linguistic foundation for understanding how poetic language organizes meaning through difference and convention (5). However, because Hafez's poetry operates through ambiguity, symbolic density, and interpretive openness, Peirce's triadic model of sign, object, and interpretant offers a more dynamic framework for examining how meaning emerges through an ongoing interpretive process (6). Barthes's view of the text as a plurality of codes is also essential, since the Hafezian ghazal resists closure and invites the reader to move among erotic, mystical, ironic, ethical, and musical possibilities (19). Eco's theory of semiotics further clarifies that meaning is produced within cultural codes, and that a single sign may become meaningful only through the interpretive conventions activated by a community of readers or listeners (7). In musical semiotics, Nattiez's distinction between poietic, neutral, and esthesic levels enables the analysis of music as a process involving production, structural organization, and reception (14). Tarasti's theory of musical semiotics supports the interpretation of musical motion, tension, return, and transformation as meaningful processes rather than merely formal events (15). Monelle's work on linguistics and semiotics in music demonstrates that music, although not referential in the same way as language, can

generate meaning through style, convention, genre, and culturally learned codes (16). These perspectives allow the study to treat the Persian dastgāh as an affective-semiotic system capable of interacting with the poetic codes of Hafez.

The study also relies on scholarship in Persian musicology to conceptualize dastgāh as a historically transmitted and culturally charged system. Farhat's account of the dastgāh concept emphasizes the modal organization, characteristic melodic pathways, and functional importance of cadential patterns in Persian music (3). Nettl's work on the radif shows that Persian classical music is not simply a repertoire of melodies but a cultural memory system transmitted through pedagogy, performance, and embodied listening (8). Zonis similarly explains that Persian classical music derives much of its expressive force from subtle melodic inflections, ornamentation, improvisation, and the performer's ability to shape affect within modal constraints (4). During's study of Persian musical art highlights the importance of hāl, inwardness, and spiritual-affective experience in understanding Iranian musical practice (9). More recent historical and ethnomusicological accounts demonstrate that Persian musical traditions have developed over centuries through constant interaction with poetry, oral transmission, courtly and urban cultures, and changing discourses of authenticity and creativity (10). Nooshin's analysis of creativity in Iranian classical music further shows that performance is not a mechanical reproduction of tradition but a situated interpretive act through which musicians negotiate inheritance, innovation, and meaning (11). Miller's study of Persian āvāz is particularly relevant because it presents vocal music as an art of poetic interpretation in which the singer's selection of mode, melodic contour, ornament, breath, and emphasis reshapes the semantic and emotional reception of the poem (20). Thus, when Hafez is sung in a particular dastgāh, the poem enters a performative field in which musical signs become co-interpreters of verbal signs.

The main analytical claim of the article is that the ghazals of Hafez contain identifiable emotional codes that can be productively compared with the affective capacities of Persian musical modes. These emotional codes include love, longing, separation, sorrow, joy, mystical aspiration, intoxication, irony, existential wonder, hope, solitude, and rebellious rapture. In Hafez's poetry, love rarely appears as a simple romantic sentiment; rather, it is intertwined with absence, pain, spiritual desire, aesthetic beauty, and resistance to rational or moral rigidity. The code of separation is similarly complex, as signs such as night, tears, dawn, breeze, and the wounded heart construct a field of suspended expectation. Meyer's theory of emotion and meaning in music is helpful here, because it explains how affect may arise from expectation, delay, tension, and resolution

(12). A comparable structure operates in Hafez's ghazals, where emotional intensity is often generated by the postponement of union, the instability of hope, and the unresolved relation between lover and beloved. The code of intoxication, organized around wine, the cupbearer, the tavern, music, and the rejection of hypocritical piety, introduces another emotional register: liberation, ecstasy, irony, and anti-institutional critique. Hafez's rindi is therefore not merely a moral posture but an affective-semiotic mode that combines laughter, defiance, wisdom, and spiritual freedom. The mystical code, organized through signs such as mystery, veil, dawn, prayer, grace, and the Magian elder, produces a different emotional spectrum, one shaped by wonder, humility, insight, and the limits of rational knowledge. These codes are not isolated categories; they overlap and transform one another, which is precisely why Hafez's ghazals are well suited to musical interpretation.

The comparative analysis associates particular dastgāhs with specific regions of Hafez's emotional universe while avoiding any rigid one-to-one equivalence between mode and emotion. Shur, with its central position in Persian musical culture and its association with intimacy, inwardness, longing, and gentle sorrow, corresponds strongly with Hafezian codes of love, separation, and supplicatory desire (8). Its derivative āvāzes, such as Dashti, Afshari, Abu Ata, and Bayat-e Tork, can emphasize different shades of grief, tenderness, complaint, or reflective longing. Homayun, often heard as dignified, elevated, meditative, and sorrowful, is especially suited to ghazals centered on mystical reflection, noble grief, fate, hidden meaning, and spiritual inwardness. Mahur, with its relatively open and luminous affective space, can foreground Hafez's codes of hope, dawn, spring, joy, generosity, and the life-affirming aspects of wine and song. Segah, because of its ambiguous and tension-filled modal character, corresponds to Hafez's emotional codes of hesitation, contradiction, irony, and existential uncertainty. Chahargah, more forceful, energetic, and dramatic, can illuminate the rebellious and ecstatic dimensions of Hafez's poetic world, especially where rindi becomes a challenge to hypocrisy, institutional piety, or spiritual complacency. Nava, with its contemplative and solitary quality, is especially appropriate for ghazals marked by secrecy, inward dialogue, night, prayer, and metaphysical solitude. Rast-Panjgah, because of its breadth and synthetic capacity, may be understood as a musical analogue for the semantic comprehensiveness of Hafez's poetry, particularly in ghazals that combine love, wisdom, irony, intoxication, and transcendence in a single symbolic field. In this sense, each dastgāh functions as an affective lens, not as a fixed translation of the poem.

The study concludes that the relationship between Persian musical dastgāhs and the emotional codes of Hafez's ghazals is best

understood as an interaction between two interpretive systems: the verbal-symbolic system of the ghazal and the modal-affective system of Iranian classical music. Hafez's poetry possesses an internal music of meter, rhyme, repetition, ambiguity, and symbolic resonance, while Persian dastgāh music possesses a cultural memory of modal feeling, melodic gesture, performance practice, and affective expectation. When these two systems meet in vocal performance, meaning is neither contained solely in the written poem nor produced solely by the musical mode; it emerges through their interaction. The singer becomes an interpreter, the dastgāh becomes a semiotic frame, and the listener participates in completing the affective meaning of the event. This perspective explains why the same ghazal may sound intimate in Shur, contemplative in Homayun, luminous in Mahur, conflicted in Segah, restless in Chahargah, solitary in Nava, or comprehensive in Rast-Panjgah. The significance of this approach lies in showing that Hafez's continuing presence in Persian musical culture is not accidental. His ghazals endure in song because they are structurally open to musical re-signification. They offer dense emotional codes that music can unfold, intensify, suspend, and reinterpret. Thus, the Hafezian ghazal and the Persian dastgāh do not merely accompany one another; they form a shared aesthetic space in which word and sound, sign and affect, tradition and performance, memory and interpretation converge.

References

1. Shamisa S. Seyr-e Ghazal dar She'r-e Farsi. Tehran: Ferdows; 1997.
2. Khorramshahi Ba-D. Hafez-nameh. Tehran: Elmi va Farhangi; 1988.
3. Farhat H. The Dastgah Concept in Persian Music. Cambridge: Cambridge University Press; 1990.
4. Zonis E. Classical Persian Music: An Introduction. Cambridge, MA: Harvard University Press; 1973.
5. Saussure Fd. Course in General Linguistics. London: Duckworth; 1983.
6. Peirce CS. The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893–1913). Bloomington: Indiana University Press; 1998.
7. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press; 1976.
8. Nettl B. The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context. Champaign, IL: Elephant & Cat; 1987.
9. During J. The Art of Persian Music. Washington, DC: Mage Publishers; 1991.
10. Lucas AE. Music of a Thousand Years: A New History of Persian Musical Traditions. Oakland: University of California Press; 2019.
11. Nooshin L. Iranian Classical Music: The Discourses and Practice of Creativity. Farnham: Ashgate; 2015.
12. Meyer LB. Emotion and Meaning in Music. Chicago: University of Chicago Press; 1956.
13. Juslin PN, Sloboda JA. Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications. Oxford: Oxford University Press; 2010.
14. Nattiez J-J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton: Princeton University Press; 1990.
15. Tarasti E. A Theory of Musical Semiotics. Bloomington: Indiana University Press; 1994.
16. Monelle R. Linguistics and Semiotics in Music. Chur: Harwood Academic Publishers; 1992.
17. Agawu VK. Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press; 1991.
18. Hatten RS. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press; 1994.

19. Barthes R. Image-Music-Text. New York: Hill and Wang; 1977.
20. Miller LC. Music and Song in Persia: The Art of Avaz. Richmond: Curzon; 1999.
21. Yarshater E. Persian Poetry in the Timurid and Safavid Periods. Cambridge: Cambridge University Press; 1988.
22. Hafiz. The Divan of Hafiz. London: Henry S. King & Co.; 1891.
23. Hafiz. The Gift: Poems by Hafiz, the Great Sufi Master. New York: Penguin Compass; 1999.
24. Lewis FD. Rumi: Past and Present, East and West: The Life, Teachings and Poetry of Jalal al-Din Rumi. Oxford: Oneworld; 2000.