Archive of SID

ساختار موسیقایی مناجات امام علی علیه‌السلام در مسجد کوفه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱/۱۹

علی خضری [۱]
آمنه فروزان کمالی [۲]

چکیده

موسیقی یکی از عناصر تحلیل ساختاری آثار ادبی است که نقش بسزایی در بیان و انتقال مفاهیم ایفا می‌کند و به سخن تعالی می‌بخشد. ادعیه و مناجات‌های ائمه علیهم‌السلام بیان‌گر توحید و توجه انسان‌ها به ساحت مقدس ربوبی است که لحن زیبا و موسیقی دلنشین آن‌ها، از مهم‌ترین عوامل القا و انتقال این مفاهیم در خوانندگان آن است. یکی از این آثار پرمایه، مناجات امام علی علیه‌السلام در مسجد کوفه است که لحن عارفانه و زبان شیوای آن با مضامین والا و معارف عالی همراه است.

هدف پژوهش حاضر، تحلیل و ارزیابی عوامل موسیقایی مناجات امام علی علیه‌السلام است تا از این رهگذر میزان تأثیرگذاری آواها در انتقال مفاهیم آن به مخاطب تبیین گردد. بر این اساس، با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی شناسه‌های موسیقایی مناجات چون، توازن هجایی، تکرار، سجع و تضاد می‌پردازیم. یافته‌ها نشان می‌دهد که آوای قیامت و حقیقت رستاخیز در قسمت نخست مناجات، با به کارگیری متناسب هجای بلند و کوتاه، تکرار و سجع برخاسته از واژگان، در گوش آدمی طنین می‌اندازد؛ چنان‌که بسامد بیشتر هجای بلند، ذوق سلیم در انتخاب واژگان متضاد، تکرار واژگان و سجع متوازن در بخش دوم مناجات که تضرع حضرت به درگاه ربوبی است، در قوت بخشی موسیقی آن مؤثر افتاده است.

کلید واژه‌ها: ساختار موسیقایی، موسیقی درونی، توازن هجایی، مناجات، امام علی علیه‌السلام.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر (نویسنده مسئول) (alikhezri84@yahoo.com)
۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر (@maryam.forouzankamali)

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

ازعوامل ماندگاری ورموز جاودانگی وزیبایی متون ادبی توازن، تناسب وانتظام درواژگان وعبارات است که موسیقی را تشکیل می‌دهند. ازمهم‌ترین ساختاریک اثربُعد موسیقایی آن است که ازجایگاه والایی برخورداراست. درشعر، همراهی لفظ ومعنا درموسیقی بیرونی و درونی آن جلوه ونمود می‌یابد. اما درنثر ـ که ازوجوه تمایزش با شعر، وزن عروضی وقافیه و ردیف است ـ موسیقی بیرونی تنها درتوازن هجایی قابل بررسی وارزیابی است ووجوه موسیقی درونی آن نمود بیشتری دارد.

ادعیه ومناجات با توجه به معارف والایی که دربردارند آثارارزشمندی برجان ورفتار آدمی برجای می‌نهند. زبان مناجات زبانی عاطفی است که اندیشه را توأم با احساسات بیان می‌کند. مناجات امام علی علیه‌السلام درمسجد کوفه، نمونهٔ کاملی ازتضرع ووصف حال یکی از بندگان صالح خدا با معبود وذات مقدس ربوبی است. این مناجات یادآورحوادث ومشاهد هولناک قیامت است وگواهی برفقرونیازذاتی انسان به خدا است؛ چنان‌که ذهن وقلب را به سوی ذات اقدس پروردگارمتوجه می‌سازد.

می‌توان چنین بیان داشت که موسیقی اساسی‌ترین عنصراین اثرارزشمند است وبه عنوان تواناترین وسیله برای الهام بخشی وقدرتمندترین آن جهت بیان امری است که ازعمق وجود امام علیه‌السلام برخاسته است. باگوش سپردن ویا خواندن این مناجات آنگاه که تحت تأثیر تناسب وتکرارهجاهای کوتاه وبلند آن قرارمی‌گیریم، احساس خاصی به ما دست می‌دهد که بیان‌گردرک مفهوم وانتقال معنای آن است.

پژوهش حاضربرآن است تا به عوامل موسیقایی مناجات پی برده وبه میزان تأثیرآن‌ها در القا وانتقال مفهوم به مخاطب، دست یابد. پاسخ‌گویی به دوپرسش‌زیربنیان اصلی این پژوهش را شکل می‌دهد: مهم‌ترین مؤلفه‌های موسیقایی مناجات امام علیه‌السلام کدامند؟ شناسه‌های موسیقایی مناجات تا چه اندازه درانتقال مضمون آن درمخاطب مؤثر افتاده‌اند؟ براین اساس، پژوهش درمباحثی چون توازن هجایی، تکراردرسه سطح (تکرار واج، تکرارواژگان، تکرارعبارت)، سجع (متوازی، مطرف، متوازن) وتضاد، انسجام می‌یابد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

اهمیت دعا ومناجات درمیان مسلمانان موجبات توجه برخی ازایشان را جهت بررسی و پژوهش دراین زمینه فراهم آورده است. با این وجود، باید اقرارکرد که تعداد اندک این‌گونه

www.SID.ir

Archive of SID

پژوهش‌ها در ادبیات دینی به وضوح احساس می‌شود. افزون بر این، آنچه بیشتر در این زمینه مد نظر پژوهش‌گران واقع شده بررسی مضامین و معانی ادعیه و مناجات بوده است و در بسیاری موارد از جنبه‌های ادبی و زیبایی‌شناسی آن غافل مانده‌اند؛ از آن جمله پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد از مهدی صفری تحت عنوان «بررسی قرآنی و روایی مناجات الراغبین» در سال ۱۳۹۰ است که به محتوا و مضمون مناجات توجه داشته و از ظواهر لفظی و عناصر موسیقایی آن باز مانده است.

از میان پژوهش‌های صورت گرفته در زمینهٔ سبک‌شناسی مناجات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مقالهٔ «تحلیل آوایی در صحیفهٔ سجادیه با تأکیدی بر دعای استعاذه» از نویسندگان: آفرین زارع، موسی بیات و لیلا دیانت، که در سال ۱۳۹۱ در مجلهٔ *پژوهش‌های قرآن و حدیث* به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله، ابتدا به تعریف دلالت و انواع آن و توصیف صداهای زبان می‌پردازند و در ادامه به طور مختصر صحیفه سجادیه را معرفی می‌کنند. سپس متن شمارهٔ ۸- فی الاستعاذه- را مورد تحلیل آوایی قرار می‌دهند. حسین چراغی‌وش، کبری خسروی و افتخار لطفی نیز مقاله‌ای تحت عنوان «سبک‌شناسی مناجات التائبین بر مبنای رویکرد ساختارگرایی» نگاشته‌اند که آن را در سه سطح آوایی، نحوی و دلالتی مورد واکاوی قرار می‌دهند. این مناجات در فصلنامهٔ *لسان مبین*، در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

مقالهٔ «سبک‌شناسی مناجات خمس عشر؛ مطالعهٔ موردی مناجات الخائفین» از حسین چراغی‌وش و افتخار لطفی نیز میزان انسجام سه سطح آوایی، نحوی و بلاغی را با محور کلی دعا ارزیابی می‌کند. چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این مقالات و دیگر بررسی‌های صورت گرفته در این زمینه به طور کلی به مباحث سبک‌شناسی در مناجات خمس عشر امام سجاد علیه‌السلام پرداخته شده و از جزئیات عناصر موسیقایی در آن باز مانده‌اند. در باب مناجات امام علی علیه‌السلام و بررسی ساختار شکلی و موسیقایی آن تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است.

۲. مختصری از محتوای مناجات امام علی علیه‌السلام

در ابتدا لازم می‌دانیم مختصری از ساختار محتوایی این اثر گرانقدر را شرح دهیم تا از این رهگذر تناسب و هماهنگی بین دو ساختار موسیقایی و محتوایی آن تبیین گردد چرا که محتوا و درون‌مایه از عناصر وحدت بخش یک اثر است و هر عاطفه، معنا و هر معنا، عاطفه‌ای را به همراه دارد و این دو لازم و ملزومند. متن این مناجات آمیزه‌ای از خوف و تضرع

www.SID.ir

Archive of SID

است که با آیات و مضامین والای قرآنی به هم تنیده و با جملاتی ساده و بی‌تکلف، مسیر تکلم و نجوا با معبود را از منظر و بیان امام علی علیه‌السلام روشن می‌سازد. با تدبر اجمالی در این مناجات جهت تحلیل درست و شفاف موضوع، آن را از جنبهٔ محتوایی به دو سطح ذیل تقسیم می‌کنیم:

۱. در قسمت آغازین این مناجات حضرت با آداب خاص و مقدمات به مسألت خاضعانه از درگاه خداوند می‌پردازد و شرح حال گنه‌کاران و نیازمندی آن‌ها را با کلامی شیوا و سخنی که از وحی نشأت گرفته بیان می‌دارد. در واقع، قسمت نخست، امان‌خواهی است که در آن امام علی علیه‌السلام هشت بار از خداوند طلب امان می‌کند و در آن به هشت آیهٔ اثربخش و تکان دهنده از قرآن کریم استناد فرموده‌اند که هرکدام از این آیات وصف مختصر، اما پرمعنا و مفهومی را از روز قیامت ارائه نموده‌اند:

اَللّهُمَّ اِنّی اَسْئَلُکَ الأمانَ یَوْمَ لایَنْفَعُ مالٌ وَلابَنُونَ اِلاّمَنْ اَتَی اللهَ بِقَلْبٍ سَلیمٍ. وَاَسْئَلُکَ الأَمانَ یَوْمَ یَعضُّ الظّالِمُ عَلی یَدَیْهِ یَقُولُ یا لَیْتَنِی اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبیلاً. وَاَسْئَلُکَ الأمانَ یَوْمَ یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسیماهُمْ فَیُؤْخَذُ بِالنَّواصی والأقْدام. وَاَسْئَلُکَ االأمانَ یَوْمَ لا یَجْزی والِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلامَوْلُودٌ هُوَ جازٍعَنْ والِدِهِ شَیْئاً إنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ. وَاَسْئَلُکَ الأَمانَ یَوْمَ لایَنْفَعُ الظّالِمینَ مَعْذِرَتُهُمْ وَلَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدّارِ. وَاَسْئَلُکَ الأَمانَ یَوْمَ لاتَمْلِکُ نَفْسٌ لِنَفْسٍ شَیْئاً وَالأمْرُیَوْمَئِذٍ للهِ. وَاَسْئَلُکَ الأمانَ یَوْمَ یَفِرُّالْمَرْءُ مِنْ اَخیهِ وَاُمِّهِ وَاَبیهِ وَصاحِبَتِهِ وَبَنیهِ لِکُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ یَوْمَئِذٍ شَأنٌ یُغْنیهِ. وَاَسْئَلُکَ الأمانَ یَوْمَ یَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ یَفْتَدی مِنْ عَذابِ یَوْمَئِذٍ بِبَنیهِ وَصاحِبَتِهِ وَاَخیهِ وَفَصیلَتِهِ الَّتی تُؤْویهِ وَمَنْ فِی الأَرْضِ جَمیعاً ثُمَّ یُنْجیهِ کَلاّ اِنَّها لَظی نَزّاعَةً لِلشَّوی.[۳]

چنان‌که ملاحظه می‌شود، حضرت در ابتدای هر بند از این قسمت با استناد به آیاتی از قرآن کریم که بیان‌گر حوادث هولناک قیامت و چگونگی روز رستاخیز و احوال آدمیان در آن روز است، امان می‌طلبد؛ امان از روزی که نه مال و نه فرزندان سودی ندهند؛ روزی که شخص ستمکار هر دو دست خویش را بگزد و اظهار حسرت و ندامت کند؛ روزی که جنایت‌کاران به رخساره‌شان شناخته شوند و آنها را به پیشانی و قدم‌هایشان بگیرند و به جهنم بکشانند؛ روزی که انسان از برادر و مادر و پدر و همسر و فرزندانش بگریزد و دوست دارد آن‌ها را فدا کند، بلکه خود از عذاب نجات یابد.

۲. حضرت، پس از بیان امان‌خواهی و به تصویر کشیدن مشاهد هولناک قیامت، در بخش

۳. *مفاتیح الجنان*، ص ۷۸۷.

www.SID.ir

Archive of SID

دوم ـ که بخش گسترده‌تری از مناجات را شامل می‌شود در مقام تضرع و تذلل در برابر معبود برآمده و به اظهار عجز و ناتوانی در برابر ذات مقدس ربوبی می‌پردازد. تضرع و ناله ـ در دعا نشانهٔ توجه انسان به کمبودها و نیازهای خود و عامل شکستن غرور و خودخواهی است. در این قسمت، حضرت با زبان استرحام ـ که برپایهٔ عجز و ناتوانی انسان و فقر ذاتی و نیاز شدید او به خداوند متعال شکل می‌گیرد ـ با خداوند سخن می‌گوید و همراه با موسیقی که با روح و روان پیوند می‌خورد و بر جان می‌نشیند، این‌گونه باب عجز و ناله می‌گشاید:

مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْمَوْلی وَاَنَا الْعَبْدُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْعَبْدَ اِلاالْمَوْلی. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْمالِکُ وَاَنَا الْمَمْلُوکُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَمْلُوکَ اِلاالْمالِکُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْعَزیزُ وَاَنَا الذَّلیلُ وَهَلْ یَرْحَمُ الذَّلیلَ اِلاالْعَزیزُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْخالِقُ وَاَنَا الْمَخْلُوقُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَخْلُوقَ اِلاالْخالِقُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْعَظیمُ وَاَنَا الْحَقیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْحَقیرَ اِلاالْعَظیمُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْقَویُّ وَاَنَا الضَّعیفُ وَهَلْ یَرْحَمُ الضَّعیفَ اِلاالْقَویُّ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْغَنِیُّ وَاَنَا الْفَقیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْفَقیرَ اِلاالْغَنِیُّ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْمُعْطی وَاَنَا السّآئِلُ وَهَلْ یَرْحَمُ السّآئِلَ اِلاالْمُعْطی. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْحَیُّ وَاَنَا الْمَیِّتُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَیِّتَ اِلا الْحَیُّ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْباقی وَاَنَا الْفانی وَهَلْ یَرْحَمُ الْفانیَ اِلاالْباقی. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الدّآئِمُ وَاَنَا الزّآئِلُ وَهَلْ یَرْحَمُ الزّآئِلَ اِلاالدائِمُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الرّازِقُ وَاَنَا الْمَرْزُوقُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَرْزُوقَ اِلاالرّازِقُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْجَوادُ وَاَنَا الْبَخیلُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْبَخیلَ اِلاالْجَوادُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْمُعافی وَاَنَا الْمُبْتَلی وَهَلْ یَرْحَمُ الْمُبْتَلی اِلا الْمُعافی. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْکَبیرُ وَاَنَا الصَّغیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الصَّغیرَ اِلاالْکَبیرُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْهادی وَاَنَا الضّآلُّ وَهَلْ یَرْحَمُ الضّآلَّ اِلاالْهادی. مَوْلایَ یامَوْلایَ اَنْتَ الرَّحْمنُ وَاَنَا الْمَرْحُومُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَرْحُومَ اِلاالرَّحْمنُ. مَوْلایَ یامَوْلایَ اَنْتَ السُّلْطانُ وَاَنَا الْمُسْتَحَنُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمُسْتَحَنَ اِلاالسُّلْطانُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْغَفُورُ وَاَنَا الْمُذْنِبُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمُذْنِبَ اِلاالْغَفُورُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْغالِبُ وَاَنَا الْمَغْلُوبُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَغْلُوبَ اِلا الْغالِبُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الرَّبُّ وَاَنَا الْمَرْبُوبُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَرْبُوبَ اِلاالرَّبُّ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْمُتَکَبِّرُ وَاَنَا الْخاشِعُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْخاشِعَ اِلاالْمُتَکَبِّرُ. مَوْلایَ یا مَوْلایَ اِرْحَمْنی بِرَحْمَتِکَ وَارْضَ عَنّی بِجُودِکَ وَکَرَمِکَ وَفَضْلِکَ. یا ذَاالْجُودِ وَالإحْسانِ وَالطَّوْلِ وَالامْتِنانِ بِرَحْمَتِکَ یا اَرْحَمَ الرّاحِمینَ.[۴]

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در این قسمت از مناجات، سالک جهت وصول به غایت خود طریق مکالمه با رب العالمین برمی‌گزیند و از درِ ندا و استغاثه پروردگار را متوجه خود می‌سازد و به تضرع می‌پردازد. وی خود را بندهٔ گنه‌کار و گدای خاشع و گمراه و ضعیف می‌داند و خدا را

۴. همان، ص۷۸۷.

www.SID.ir

Archive of SID

پروردگار بزرگ و بخشندهٔ بی‌نیاز می‌خواند. و بدین طریق در مقابل او اظهار قصور و تقصیر می‌کند.

۳. موسیقی بیرونی مناجات امیر المؤمنین علیه‌السلام

بررسی ساختار موسیقایی یک اثر از جنبه‌های مختلف امکان‌پذیر است؛ چنان‌که شفیعی کدکنی موسیقی کلام را عبارت می‌داند از: الف. موسیقی بیرونی (عروضی)، ب. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، ج. موسیقی داخلی (جناس و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)، د. موسیقی معنوی، انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصرع یا چند مصراع (تضاد، طباق، مراعات النظیر و...) .[۵] صورت‌گرایان و عروض‌دانان بررسی وزن و موسیقی بیرونی را مختص به شعر و کلام منظوم دانسته‌اند. «وزن، نظم و تناسب خاصی است در اصوات شعر (هجاها)، این نظم و تناسب اصوات به انحای گوناگون نزد ملل مختلف مبین نوعی آهنگ و موسیقی است».[۶] براساس توالی و نظم هجاهای کوتاه و بلند، اوزان عروضی خاص با نام‌هایی چون رمل، هزج، رجز، مضارع و... در میان اهل فن شهرت یافته است که در حیطهٔ موسیقی بیرونی شعر گنجانده می‌شود.

مناجات امام علی علیه‌السلام کلام منثور است و با استدلال به موسیقی و وزن در بعضی از بندهای آن نمی‌توان عنوان شعر بر آن اطلاق نمود؛ چرا که موسیقی و آهنگ موجود در آن متفاوت از شعر ملتزم به وزن و قافیه است؛ لکن وجود توالی و توازن یکسان هجاها در بسیاری از بندهای مناجات را که تأثیر بسزایی در آهنگین نمودن این اثر داشته‌است، نمی‌توان انکار کرد. چنان‌که ذکر شده، «وزن در زبان عربی مختص شعر، و توازن موجود در آهنگ مختص نثر است».[۷] بنابراین در مبحث موسیقی بیرونی به بررسی هجاها در مناجات و توالی و نظم آن ذیل مبحث توازن هجایی کلام می‌پردازیم و در ادامه، دیگر عناصر موسیقی ساز کلام از جمله تکرار، سجع، طباق و... را که در موسیقی داخلی کلام گنجانده می‌شوند، بررسی خواهیم کرد.

۳-۱. توازن هجایی (ضرب‌آهنگ کلام)

توازن هجایی کلام بر بار موسیقایی کلام می‌افزاید. «هنگامی که یک مجموعهٔ آوایی به

---

۵. *موسیقی شعر*، ص۲۷۱.
۶. *آشنایی با عروض و قافیه*، ص۱۲.
۷. *البیان فی روائع القرآن*، ص۲۶۹.

www.SID.ir

Archive of SID

لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها از نظام خاصی برخوردار باشد، گونه‌ای از موسیقی پدید می‌آید که آن را وزن می‌نامیم».[۸] عمده دلیل زیبایی و تأثیر خیره‌کننده این مناجات نیز عناصر موسیقایی و نظم‌آهنگ دلنشین آن است. کورش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* این‌گونه بیان می‌دارد که «با هم‌نشینی چند هجا در کنار یکدیگر توازن هجایی ایجاد می‌گردد که همین توازن هجایی موجب شکل‌گیری نظم می‌شود».[۹] این مناجات اگرچه به زبان نثر و متفاوت با ویژگی‌های ساختمان هجایی شعر است و نمی‌توان آن را در اوزان عروضی شعر گنجاند، اما بسیاری از عبارات آن در نظامی منسجم از توالی و یکسانی هجاها شکل گرفته است.

هجاها از نظر کمیت بر دو گونه‌اند: بلند و کوتاه. هجای کوتاه مشتمل بر: صامت + مصوت کوتاه است. مانند: بَ، دُ، لِ. هجای بلند نیز مشتمل بر دو گونه است:

الف) صامت + مصوت کوتاه + صامت. مانند: لَمْ.

ب) صامت + مصوت بلند. مانند: لا.

وزن‌هایی که تعداد هجای کوتاهشان بیشتر است، القاکنندهٔ حالت عاطفی قوی‌تر و هیجان‌انگیزتری هستند و برای حالت‌های ملایم‌تر همراه با تأنی و آرامش وزن‌های دارای هجای بلند مناسب‌ترند. «معمولا برای کند کردن لحن از واژه‌هایی که دارای هجای کشیده است بهره می‌برند. پشت سر هم آوردن واژه‌های مختوم به هجای کشیده لحن سخن را به نهایت کندی می‌رساند».[۱۰] با تقطیع هجایی قسمت نخست مناجات که بیان مشاهد قیامت و رستاخیز است، درمی‌یابیم که تعداد هجاهای کوتاه و بلند آن تقریباً به یک اندازه به کارگرفته شده و در تمام عبارات این قسمت هجاهای بلند و کوتاه درهم آمیخته و نظم و توالی خاصی نیز ندارند. این ویژگی هجایی در قسمت نخست مناجات، بیان‌گر نوعی اضطراب و هیجان است که حضرت با به کارگیری این شگرد آوایی مخاطب را با حس اضطراب صحنه‌های هولناک قیامت روبه رو می‌سازد؛ به عنوان مثال، دو بند از هشت بند این قسمت را تقطیع می‌کنیم تا کمیت هجاها به دقت تعیین گردد. برای نشان دادن هجای کوتاه از علامت « ∪ » و هجای بلند از علامت «-»، که در میان اهل فن عروض رایج است، بهره

۸. «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور»، ص۱۰۵.

۹. *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ص۱۸۷.

۱۰. «عوامل ایجاد تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر»، ص۱۴۳.

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیریم.[11]

﴿یَوْمَ لا یَنْفَعُ مالٌ وَلا بَنُونَ اِلاّ مَنْ اَتَی اللهَ بِقَلْبٍ سَلیمٍ﴾.

یو/ مَ/ لا/ یَنـ/ فَـ/ عُ/ ما/ لُن/ وَ/ لا/ بَـ/ نون/ اِلـ/ لا/ مَن/ اَ/ تَلـ/ لا/ هَ/ بِـ/ قَلـ/ بِن/ سَـ/ لیم

– / ∪ / ∪ /– / – / ∪ / ∪ /– / – / ∪ / ∪ /– / – / – / – / ∪ /– / – / ∪ / ∪ /– / – / ∪ / – /

﴿یَوْمَ یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسیماهُمْ فَیُؤْخَذُ بِالنَّواصی والأقْدام﴾.

یَـوْ/ مَ/ یُعْـ/ رَ/ فُلـ/ مُجْـ/ رِ/ مُـو/ نَ/ بِـ/سیـ/ مـا/ هُمْ/فَـ/ یُؤْ/خَـ/ ذُ/ بِنـ/ نَـ/ وا/ صـی/ وَلـ/أَق/ دام

– / ∪ / – / ∪ / – / – / ∪ / ∪ / – / ∪ / – / – / – / ∪ / – / ∪ / ∪ / – / ∪ / – / – / – / –

در قسمت دوم مناجات، آنگاه که حضرت باب تضرع و ناله می‌گشاید، مضمون حزن‌آلود واندوهبار است که متناسب با آن وزن هم آرام و ملایم می‌شود. افزونی هجاهای بلند در عبارات وکلمات بیشتر از هجای کوتاه است، همان‌گونه که پیشتر ذکر شد این ویژگی به کند کردن لحن می‌انجامد که مناسب ساختار زبان عاطفی و بیان اندوه در این قسمت است. شاعران بزرگ در بیان اندوه خویش به این امر توجه کرده‌اند.[12]

«اَنْتَ الْمَوْلی وَاَنَا الْعَبْدُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْعَبْدَ اِلّا الْمَوْلی»

أَن/ تَلـ/ مَو/ لا/ وَ/ أَ/ نَلـ/ عَبـ/ دُ/ وَ/ هَل/ یَر/حَـ/مُـ/عَبـ/ دَ/ اِلـ/ لَلـ/ مَو/ لا

– / – / – / – / ∪ / ∪ / – / – / ∪ / ∪ / – / – / ∪ / – / – / ∪ / – / – / – / –

«اَنْتَ الرَّبُّ وَاَنَا الْمَرْبُوبُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَرْبُوبَ اِلا الرَّبُّ»

أن/ تَر/ رَبـ/ بُ/ وَ/ أَ/ نَلـ/ مر/ بوب/ وَ/ هَل/ یَر/ حَ/ مُلـ/ مَر/ بو/ بَ/ إلـ/ لَر/ رَب

– / – / – / ∪ / ∪ / – / – / – / ∪ / – / – / – / ∪ / – / – / ∪ / – / – / –

چنان‌که ملاحظه می‌شود، عبارات در بخش دوم مناجات، وزنی کاملا آرام و متناسب با گفت‌وگوها و نجواهای شبانهٔ متکلم دارند. در واقع، متکلم حرف‌های دلش را ساده و روان در

۱۱. شایان ذکر است که املای عروضی و تقطیع هجاها مبتنی بر حروف ملفوظ است و نه مکتوب و الفاظ همان‌گونه که تلفظ می‌شوند، تقطیع می‌شوند. و نیز صوامت بعد از مصوت بلند در تقطیع محسوب نمی‌شود؛ مانند حرف «نون» در کلمه «مان» که به هنگام تقطیع حذف می‌شود.

۱۲. *آهنگ شعر فارسی*، ص۴-۶.

www.SID.ir

Archive of SID

کلامی آهنگین برزبان می‌راند و این نشان می‌دهد که وزن بر مضمون تحمیل نشده و همراه با آن در ذهن شکوفا شده است. چنان‌که در نمودار مقابل ملاحظه می‌شود، میزان به کارگیری هجای بلند نسبت به هجای کوتاه در قسمت دوم بیش از قسمت نخست مناجات است.

افزون بر این توالی و نظم یکسان هجاهای بلند و کوتاه در بسیاری از عبارات قسمت دوم مناجات، ضرب‌آهنگ خاصی را ایجاد نموده که نظام موسیقایی متن را منسجم‌تر و وریتم و آهنگ آن را دوچندان نموده است. بندهای موجود در جدول زیر گویای این ویژگی است.

اَنْتَ الْعَزیزُ وَاَنَا الذَّلیل	وَهَلْ یَرْحَمُ الذَّلیلَ اِلا الْعَزیز
اَنْتَ الْعَظیمُ وَاَنَا الْحَقیر	وَهَلْ یَرْحَمُ الْحَقیرَ اِلا الْعَظیم
اَنْتَ الْقَوِیُّ وَاَنَا الضَّعیف	وَهَلْ یَرْحَمُ الضَّعیفَ اِلا الْقَوِیّ
اَنْتَ الْغَنِیُّ وَاَنَا الْفَقیر	وَهَلْ یَرْحَمُ الْفَقیرَ اِلا الْغَنِیّ
اَنْتَ الْکَبیرُ وَاَنَا الصَّغیر	وَهَلْ یَرْحَمُ الصَّغیرَ اِلا الْکَبیر
اَنْتَ الْجَوادُ وَاَنَا الْبَخیل	وَهَلْ یَرْحَمُ الْبَخیلَ اِلا الْجَواد
– U – – U – U – U – – U	– U – U U U – U – –

چنان‌که ملاحظه می‌شود، شش عبارت موجود در قسمت دوم مناجات بر یک وزن انتظام یافته‌اند. دیگر عبارات این قسمت نیز بر پایه‌ای مشابه و قریب به این عبارات هستند و تنها در دو یا سه هجا تفاوت دارند. این‌گونه نزدیک بودن توازن هجایی در عبارات از عوامل مهم برانگیختن موسیقی مناجات به شمار می‌آید.

شایان ذکر است که بیشتر عبارات استفهامی (وهل یرحم ...) در این مناجات متناسب با بحر طویل در اوزان عروضی شعر است که از چهار رکن (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن) تشکیل شده است. در ادب فارسی این بحر با مرثیه و نوحه‌سرایی و تعزیه خوانی مناسبت دارد. به اعتقاد ادبای فارسی منشأ پیدایش این شیوه نمایشنامه‌های مذهبی بوده و در دوره معاصر مضامین هزل و مطایبه به آن راه یافته است.[۱۳] امام علیه‌السلام با به کارگیری این ارکان در نجوای خویش، خواسته یا ناخواسته، سنگینی ناله را دوچندان ساخته و اندوه طولانی خویش را به تصویر کشیده است؛ به گونه‌ای که خواننده را به اشک ریختن بر حال خود وا می‌دارد.

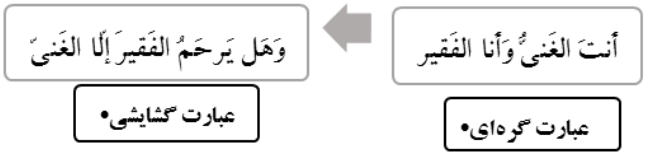
۱۳. *بحور و اوزان شعر فارسی*، ص۷۹.

www.SID.ir

Archive of SID

یکی از مواردی که در تنوع هجاها و در پی آن ریتمیک شدن قسمت دوم مناجات مؤثر واقع شده است، به کارگیری جملات «گرهی وگشایشی» است. مسعود وقّاد، در بررسی زیبایی‌شناسی ساختار موسیقایی سرودهٔ عبد الوهاب البیاتی مبحثی را تحت عنوان «إیقاع العقدة والحل» به این موضوع اختصاص داده است. وی این‌گونه بیان می‌دارد که «جملات گشایشی که درواقع ارائه دهندهٔ نوعی حل و چاره برای گرهِ موجود در عبارات قبلی هستند، تمایل بیشتری به آرامش و هدوء دارند».[۱۴] این مسأله در بندهای این قسمت از مناجات به وضوح قابل مشاهده است.

آنجا که حضرت در ابتدا معبود را با صفات جمالیه وکمالیه می‌خواند و سپس خود را با صفاتی مقابل و متضاد آن معرفی می‌کند، درواقع به شکل‌گیری نوعی پیچیدگی و سرگردانی در ذهن خواننده می‌انجامد؛ چنان‌که تقابل میان «تو رب و من مربوب»، «تو مولا و من عبد»، «تو رازق و من مرزوق»، «تو عزیز و من ذلیل»، القاکنندهٔ هیجانات عاطفی و روحی است که بی‌قراری و درد و بی‌تابی روحی را به خواننده انتقال می‌دهد و خواننده به دنبال وسیله‌ای است که با آن از این بی‌تابی رهایی یابد و به آرامش دست یابد. در پی این مسأله و غموض حضرت در قالب اسلوب مستثنی مفرّغ به بیان چاره و حل می‌پردازد، که این اسلوب معمولاً مثبت و با تأکید ترجمه می‌شود، بدین صورت که در ابتدای جمله مثبت الفاظ تأکید مانند (فقط، بی‌شک، تنها،....) می‌آید که این کلمات خود دربردارنده نوعی اطمینان، آرامش و یقین هستند؛ به عنوان مثال، عبارت «أنتَ الغفورُ وَأنَا الْمُذْنِب، وَهَلْ يَرْحَمُ الْمُذْنِبَ إلا الْغَفُورُ»، این‌گونه ترجمه می‌شود که «تو بخشنده‌ای و من گنه‌کار، و تنها بخشنده است که بر گنه‌کار رحم می‌کند». به این ترتیب، تمام عبارات آغازین هر بند را ـ که درواقع معرفی پروردگار با صفات متعالی و بنده با صفات دون و پست است ـ عبارات گره‌ای، و عبارات پرسشی متوالی آن‌ها را عبارات گشایشی می‌نامیم.



بررسی کمیت هجاها در این عبارات این‌گونه نشان می‌دهد که بسامد هجاهای کوتاه و بلند در عبارات گره‌ای تقریبا به یک اندازه است؛ در حالی که تعداد هجای بلند در عبارت

۱۴. *جمالیات التشکیل الایقاعی فی شعر عبد الوهاب البیاتی*، ص۳۶۹.

www.SID.ir

Archive of SID

گشایشی بیشتر از هجای کوتاه است که این خود دال بر سکون و آرامشی است که خواننده به دنبال آن است. به کارگیری این گونه شگرد کلامی به تنوع موسیقایی متن می‌انجامد و جان کلام را به جان شنونده پیوند می‌زند.

۴. موسیقی درونی مناجات امیر المؤمنین علیه‌السلام

موسیقی درونی «مجموعه هماهنگی‌هایی است که در نتیجهٔ همسانی واژگان و وحدت بین مصوت‌ها و صامت‌های واژگان درون یک شعر به وجود می‌آید».[۱۵] دو رکن اصلی موسیقی درونی را می‌توان موسیقی لفظی (اصوات) و موسیقی معنوی دانست که اولی برخاسته از تکرار و جناس است و دومی شامل طباق، ایهام و مراعات النظیر.

محور اصلی موسیقی این مناجات تکرار است که بسامد آن در صامت و مصوت‌ها، واژگان و جمله موجب زیبایی است.

۴-۱. تکرار

پدیدهٔ تکرار از عوامل کارگشا در کشف زیبایی موسیقی متن و انسجام کلی ساختار آوایی و محور مرکزی یک اثر است. این آرایه آنگاه زیباست که انتقال دهنده یا تشدید کنندهٔ یک حس و عاطفه باشد و در ایجاد توازن و هماهنگی کلام مؤثر افتد. نازک الملائکه در بررسی تکرار در شعر معاصر این گونه بیان می‌دارد که: «تکرار به معنای برجسته سازی نکته حساس عبارت است و دال بر اهتمام و توجه شاعر به آن است».[۱۶]

در این مناجات تکرار را می‌توان برجسته‌ترین عامل موسیقی‌ساز و بخش جدایی ناپذیر آن دانست که با توجه به محور کلام و نوع عاطفه حاکم بر آن در انواع تکرار؛ تکرار واج، تکرار واژگان و تکرار عبارت نمود یافته است.

۴-۱-۱. تکرار واج

واج کوچک‌ترین عنصر سازندهٔ واژه در ساختمان آوایی است که شامل صامت consonant و مصوت vowels است. «از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه یعنی واج در درون هجا توازن واجی ایجاد می‌شد».[۱۷] ترکیب آواها و انتخاب کلماتی با واج‌های خاص موسیقی

۱۵. *نگاهی به شعر شاملو*، ص۱۰۸.
۱۶. *قضایا الشعر المعاصر*، ص۲۷۶.
۱۷. «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی»، ص۱۰۴.

www.SID.ir

Archive of SID

سخن را افزون وگوش‌نواز می‌سازد و تناسب صوتی و سیمایی دلپذیری بدان می‌بخشد.

تکرار اصوات مد وکششی در این مناجات از برجسته‌ترین نمونهٔ تکرار است. امام علیه‌السلام با به کارگیری مصوت‌های «آ-ā»، «ای-ī»، «او-ū»، در سراسر مناجات فرصتی برای آه کشیدن در انسان اندوهگین و تحسر برای انسان فراهم می‌آورد.[۱۸]

تکرار مصوت «ای» با صدای آرام وکشش وامتداد، باعث تأثیر بیشتر پیام و القای آن در خواننده می‌شود. تکرار این مصوت در محور عمودی است که دهان خواننده در حالتی نیمه باز می‌ماند و نوعی اندوه را در وی به وجود می‌آورد؛ مانند عبارت «مَوْلایَ یا مَوْلایَ اَنْتَ الْقَوِیُّ وَاَنَا الضَّعیفُ وَهَلْ یَرْحَمُ الضَّعیفَ اِلا الْقَوِیُّ» که نمونهٔ آن در قسمت دوم مناجات به وفور ملاحظه می‌شود.

در عبارات ذیل نیز تکرار مصوت «ای-ī» در کنار آوای برخاسته از تکرار صوت نون که صوتی هیجانی است برای ناله، توجّع و دردمندی به کارگرفته شده‌است:

وَاَسْئَلُکَ الأمانَ ﴿یَوْمَ یَفِرُّالْمَرْءُ مِنْ اَخیهِ وَاُمِّهِ‌ی وَاَبیهِ وَصاحِبَتِهِ‌ی وَبَنیهِ لِکُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ یَوْمَئِذٍ شَاءْنٌ یُغْنیهِ﴾. وَاَسْئَلُکَ الأمانَ ﴿یَوْمَ یَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ یَفْتَدی مِنْ عَذابِ یَوْمَئِذٍ بِبَنیهِ وَصاحِبَتِهِ‌ی وَاَخیهِ وَفَصیلَتِهِ الَّتی تُؤْویهِ وَمَنْ فِی الأرْضِ جَمیعاً ثُمَّ یُنْجیهِ﴾.

در همین عبارت شاهد تکرار حرف «هاء» نیز هستیم که این صوت به خاطر حرکات عمیق آن در انتهای حلق، از اضطراب‌های درونی تعبیر می‌کند.[۱۹] بنابراین در عبارت فوق ـ که سخن از قیامت و دگرگونی احوال و ترس از عذاب است ـ تلفیق مصوت «ای» و صامت «هاء» در کنار یکدیگر فضایی از ترس و هراس توأم با اندوه را فراهم آورده است.

حرف «یاء» از دیگر حروفی است که در این مناجات بسیار به کار رفته است، مانند: «وَاَسْئَلُکَ الأَمانَ ﴿یَوْمَ یَعَضُّ الظّالِمُ عَلی یَدَیْهِ یَقُولُ یا لَیْتَنِی اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبیلاً﴾. وَاَسْئَلُکَ الأمانَ ﴿یَوْمَ یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسیماهُمْ فَیُؤْخَذُ بِالنَّواصی والأقْدامِ﴾» و نیز در عبارت ندایی «مولای یا مولای»، که در قسمت دوم مناجات چندین بار تکرار شده است. نغمهٔ برخاسته از «یا» به همراه منادی و تکرار آن در مناجات نشان از درد و اندوه و فقدان دارد، که ناخواسته بر مخاطب تأثیر می‌گذارد.[۲۰]

افزون بر این، اشتقاق واژگانی در بسیاری از موارد سبب واج آرایی و آهنگین شدن متن

۱۸. «بررسی سبک‌شناسانه سورهٔ مریم»، ص۱۴۱.

۱۹. *خصائص الحروف ومعانیها*، ص۱۸۹.

۲۰. «الایقاع الصوتی فی قصیده بلقیس لنزار قبانی»، ص۱۲۰-۱۲۱.

www.SID.ir

Archive of SID

گردیده است. مانند تکرار حروف «و- ل –د» در عبارت «وَاَسْئَلُکَ االأمانَ ﴿یَوْمَ لا یَجْزی والِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلا مَوْلُودٌ هُوَ جازٍعَنْ والِدِهِ شَیْئاً﴾ إنَّ وَعْدَ اللهِ حَقٌّ». و همچنین آنجا که اسم فاعل و اسم مفعول مشتق از یک ماده هستند؛ مانند عبارت «اَنْتَ الرّازِقُ وَاَنَا الْمَرْزُوقُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْمَرْزُوقَ اِلا الرّازِقُ». بدین طریق شاهد تکرار حروف «ر- ز- ق» هستیم که این قبیل موارد در قسمت دوم مناجات نمود بیشتری یافته است. همهٔ موارد مذکور بر انسجام نظام آوایی مناجات و غنی ساختن موسیقی آن مؤثر بوده‌اند.

۴-۱-۲. تکرار واژگان

تکرار واژگان و نسبت آن‌ها با یکدیگر توازنی پدید می‌آورد که زیبایی ساختار صوری و موسیقایی متن را به دنبال دارد و تحت عنوان واژه‌آرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد: «واژه آرایی گاه کاربرد چند بارهٔ یک کلمه است و گاه هم‌نشینی چند واژه هم‌گون و هم‌مایه».[۲۱] در قسمت نخست مناجات واژه «یوم» هشت بار تکرار شده است که دربردانده مفهومی هولناک است؛ چراکه در سیاق عباراتی به کار گرفته شده که سخن از اهوال قیامت و احوال آدمیان در آن روز است: « یَوْمَ لا یَنْفَعُ مالٌ وَلابَنُونَ .../ یَوْمَ یَعضُّ الظّالِمُ عَلی یَدَیْهِ .../ یَوْمَ یُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسیماهُمْ .../ یَوْمَ لا یَجْزی والِدٌ عَنْ وَلَدِهِ .../ یَوْمَ لا یَنْفَعُ الظّالِمینَ مَعْذِرَتُهُمْ .../یَوْمَ لا تَمْلِکُ نَفْسٌ لِنَفْسٍ شَیْئاً .../ یَوْمَ یَفِرُّالْمَرْءُ مِنْ اَخیهِ .../ یَوْمَ یَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْیَفْتَدی ...».

تکرار واژگان در قسمت دوم مناجات بارزتر از قسمت نخست است؛ از آن جمله، تکرار ضمایر «أنت و أنا» است که در آغاز کلام ذکر شده و هرکدام ۲۲ بار تکرار شده‌اند، بسامد بالای تکرار ضمایر متکلم و مخاطب، خواننده را در فضای گفت‌وگو با معبود قرار می‌دهد که تکرار آن‌ها شیرینی این تکلم و نجوا با رب الأرباب را بیش از پیش می‌کند. افزون بر این به کارگیری ضمیر مخاطب و سپس متکلم در قیاس با ضمیر غایب در محور هم‌نشینی کلام از حضور و وصل شدید بین متکلم و مخاطب حکایت می‌کند، «ضمایر متکلم و مخاطب بر حضور و وصل دلالت می‌کند».[۲۲]

فعل «یرحم» نیز ۲۲ بار در این قسمت تکرار شده‌است. این فعل در بردارندهٔ صوت «حاء» است که برای تعبیر از احساسات و اضطراب‌های درونی ناشی از شوق و عشق به کار می‌رود. در این مناجات نیز، در عباراتی که مشتمل بر این فعل هستند، روح امید به رحمت و عفو

۲۱. *هنر سخن آرایی*، ص۵۲.

۲۲. *شرح ابن عقیل علی الفیه ابن مالک*، ج۱، ص۸۸.

www.SID.ir

Archive of SID

الهی موج می‌زند. تکرار این فعل با این ویژگی بر موسیقی کلام افزوده است.

از دیگر موارد تکرار ـ که باز هم در قسمت دوم مناجات نمود یافته است ـ تکرار یک واژه در آغاز کلام و پایان کلام است که این صنعت را در فنون بلاغت رد الصدر علی العجز نامیده‌اند. «لفظی که در اول بیت و جمله نثر آمده است، همان را بعینه یا کلمهٔ متجانس آن را در آخر بیت و جملهٔ نثر باز آرند».[۲۳] در عبارت زیر تکرار واژه «الکبیر» در آغاز عبارت اول و پایان عبارت دوم، مصداق این صنعت ادبی است:

اَنْتَ الْکَبیرُ وَاَنَا الصَّغیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الصَّغیرَ اِلاالْکَبیرُ.

و همچنین است تکرار یک واژه در پایان و آغاز کلام که این صنعت رد الصدر علی العجز نام‌گذاری شده است. «چون کلمه‌ای در آخر بیت آمده است در اول بیت بعد تکرار شده باشد آن را رد الصدر علی العجز می‌گویند»؛[۲۴] به عنوان مثال، در همان عبارت فوق واژه صغیر که در انتهای عبارت آغازین و ابتدای عبارت دوم تکرار شده است دلالت بر این آرایهٔ ادبی دارد:

اَنْتَ الْکَبیرُ وَاَنَا الصَّغیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الصَّغیرَ اِلاالْکَبیرُ.

به کارگیری این شگرد کلامی در سراسر بخش دوم مناجات علاوه بر دلالت بلاغی آن که تأکیدی بر صفت متعالی خدا و نوعی اصرار و الحاح در رحمت و آمرزش است، باعث غنی‌سازی لحن و موسیقی کلام نیز شده است. تکرارهای مختلف در رساندن و القای حس و حالی که وجود مؤلف را تصرف کرده و بر او سایه افکنده مؤثر است و از طرف دیگر خواننده را نیز به درون و احساس خود نزدیک می‌سازد.

۴-۱-۳. تکرار عبارت

حضرت، افزون بر تکرار واج و واژه، گاه جملات و عباراتی را تکرار می‌کند که تک تک واژه‌های آن بار معنایی حزن انگیزی دارد. تکرار عبارت «أسألک الأمان» در ابتدای هر بند از قسمت نخستین مناجات از بارزترین نمونهٔ تکرار عبارت است. انسان طالب آرامش است و این یکی از نیازهای طبیعی و روانی اوست؛ اما زندگی انسان پیوسته عجین با اضطراب است و به همان اندازه که معرفت و فهم انسان فزونی می‌یابد و بیشتر به آیندهٔ خود می‌اندیشد،

۲۳. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ص۵۵.
۲۴. همان، ص۵۶.

www.SID.ir

Archive of SID

اضطراب و نگرانی‌اش نیز افزایش می‌یابد. انسان فهیم بیش از اضطراب‌ها و نگرانی‌های دنیوی، نگران سرنوشتی است که هنگام جان دادن و روز قیامت خواهد داشت. از این روست که امام علی علیه‌السلام، به صورت مکرر قیامت و حوادث آن را متذکر می‌شود و از آن روز امان می‌طلبد. در این قسمت، حضرت به هشت آیه از آیات قرآن در باب قیامت و احوال آن استناد می‌کند و در ابتدای هر هشت آیه، عبارت «أسألک الأمان» را تکرار می‌کند و از حوادث و وقایع هولناک قیامت طلب امان می‌کند.

از دیگر موارد تکرار عبارت، تکرار جملهٔ ندایی «مولای یا مولای» است. امام علیه‌السلام در ابتدای هر بند از بخش دوم مناجات خداوند را با صفت «مولا» مورد خطاب قرار می‌دهد. مجاورت و هم‌نشینی این کلمه با حرف «یاء» ندا، از آن جهت که هر دو دارای الف کشیده هستند بر بار موسیقایی کلام افزوده‌است. تکرار این نوع ندا نه تنها ملال‌آور نیست، بلکه شور و اشتیاق خواننده را جهت ادامهٔ سخن و ابراز آنچه از انبوه ترس و فشار درونی او حکایت دارد، دو چندان می‌کند. افزون بر این تکرار دوبارهٔ واژهٔ «مولای» در ابتدای هر بند، سبب تکرار صوت «آی» می‌شود که این صوت بر تألم و افسوس و اندوه و درد دلالت دارد.[۲۵] و با تکرار آن فضایی از اندوه بر پیکرهٔ متن حاکم می‌شود.

۴-۲. سجع

از مهم‌ترین مشخصات موسیقایی مناجات امیرالمؤمنین علیه‌السلام وجود عبارات مسجع در آن است. المیدانی در کتاب *البلاغه العربیه* سجع را این‌گونه معرفی می‌کند: «سجع در نثر مانند قافیه در شعر است و به معنای توافق و هماهنگی یک حرف از فواصل نثر است بعضی از علما از این آرایه در بررسی آیات قرآنی تحت عنوان فاصله یاد کرده‌اند».[۲۶] سجع بر سه نوع تقسیم می‌شود:

۴-۲-۱. سجع متوازی

سجع متوازی آن است که «کلمات در وزن و حرف روی هر دو مطابق باشند».[۲۷] از نمونه‌های به کارگیری این نوع سجع در مناجات، عبارت زیر از بخش نخست است: «کَلاّ اِنَّها لَظی نَزّاعَةً لِلشَّوی». واژه‌های (لظی و شوی) هم در وزن و هم در حرف روی یکی هستند.

۲۵. *لغت‌نامه*، ج۱، ص۲۰۲.
۲۶. *البلاغه العربیه أسسها و علومها و فنونها*، ج۲، ص۵۰۳-۵۰۴.
۲۷. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ص۳۹.

www.SID.ir

Archive of SID

نمونهٔ سجع متوازی دربخش دوم مناجات بیشتر دیده می‌شود؛ ازآن جمله عبارت: «اَنْتَ الْکَبیرُ وَاَنَا الصَّغیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الصَّغیرَ اِلا الْکَبیرُ» است که واژه‌های (کبیر و صغیر) هم دروزن و هم درحرف پایانی/ حرف روی، با هم مطابق و هماهنگ هستند. وهمچنین درعبارت: « اَنْتَ الْباقی وَاَنَا الْفانی وَهَلْ یَرْحَمُ الْفانیَ اِلا الْباقی» کلمات (فانی و باقی) بریک وزن ویک روی هستند.

۴-۲-۲. سجع مطرّف

سجع مطرّف آن است که «الفاظ درحرف روی یکی ودروزن مختلف باشند».[۲۸] از نمونه‌های این نوع سجع درمناجات عبارت زیراز قسمت نخست آن است:

وَاَسْئَلُکَ الأمانَ ﴿یَوْمَ یَفِرُّالْمَرْءُ مِنْ اَخیهِ وَاُمِّهِ وَاَبیهِ وَصاحِبَتِهِ وَبَنیهِ لِکُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ یَوْمَئِذٍ شَأنٌ یُغْنیهِ﴾.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، واژه‌های «أخیه- أبیه- بنیه» با هم سجع متوازی را تشکیل می‌دهند؛ چراکه هم دروزن وهم درروّی هماهنگ هستند، اما این واژه‌ها با واژه‌های «یغنیه» سجع مطرف هستند؛ چراکه ازنظروزن با هم مطابقت ندارند وتنها درحروف پایانی هماهنگ ویکی هستند. ونیزمانند عبارت «وَاَسْئَلُکَ الأمانَ ﴿یَوْمَ یَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْیَفْتَدی مِنْ عَذابِ یَوْمَئِذٍ بِبَنیهِ وَصاحِبَتِهِ وَاَخیهِ وَفَصیلَتِهِ الَّتی تُؤْویهِ وَمَنْ فِی الأرْضِ جَمیعاً ثُمَّ یُنْجیهِ﴾» که واژه‌های (بنیه وأخیه) با واژه‌های (تؤویه وینجیه) سجع مطرف هستند؛ چراکه درحرف روی یکی ودروزن متفاوتند؛ هرچند که هرکدام ازکلمات این دوگروه با هم سجع متوازی را تشکیل می‌دهند.

۴-۲-۳. سجع متوازن

سجع متوازن «آن است که کلمات قرینه دروزن متفق ودرحرف روی مختلف باشند».[۲۹] میزان به کارگیری این نوع سجع نسبت به انواع دیگرآن درمناجات به ویژه دربخش دوم آن بیشتراست:

«اَنْتَ الْعَزیزُ وَاَنَا الذَّلیلُ وَهَلْ یَرْحَمُ الذَّلیلَ اِلا الْعَزیزُ»، «اَنْتَ الْعَظیمُ وَاَنَا الْحَقیرُ وَهَلْ یَرْحَمُ الْحَقیرَ اِلا الْعَظیمُ»، «اَنْتَ الدّآئِمُ وَاَنَا الزّآئِلُ وَهَلْ یَرْحَمُ الزّآئِلَ اِلا الدائِمُ»، هرکدام ازکلمات

۲۸. همان، ص۴۰.
۲۹. همان، ص۴۰.

www.SID.ir

Archive of SID

(ذلیل و عزیز)، (حقیر و عظیم) و (زائل و دائم)، در وزن یکی هستند، اما حروف پایانی آنان با هم متفاوت است که بدین صورت سجع متوازی را شامل می‌شوند.

افزون بر این، در این مناجات شاهد آرایه موازنه نیز هستیم که از آرایه‌های مرتبط با سجع است. موازنه یا مماثله «نوعی از سجع است و به معنای آن است که همهٔ الفاظ کلام یا بعضی از آن‌ها در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند».[۳۰] در عبارات زیر در بخش دوم مناجات شاهد این آرایهٔ ادبی هستیم که از برجسته‌ترین نمونه‌های موسیقایی متن به شمار می‌آید:

مَوْلایَ	یا مَوْلایَ	أَنْتَ	الْعَظیمُ	وَاَنَا	الْحَقیرُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الْحَقیرَ	اِلا الْعَظیمُ
مَوْلایَ	یا مَوْلایَ	اَنْتَ	الْقَوِیُّ	وَاَنَا	الضَّعیفُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الضَّعیفَ	اِلا الْقَوِیُّ
مَوْلایَ	یا مَوْلایَ	اَنْتَ	الْغَنِیُّ	وَاَنَا	الْفَقیرُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الْفَقیرَ	اِلا الْغَنِیُّ

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، هرکدام از کلمات موجود در این سه بند به ترتیب بر یک وزن سازمان یافته‌اند؛ هر چند حروف پایانی آن‌ها متفاوت از یکدیگرند.

۴-۳. تضاد

از انواع بدیع، صنعت تضاد است که در آن دو معنای نقیض و متضاد و یا به منزله متضاد را با هم می‌آورند.[۳۱] نظر به این‌که افراد در برقراری ارتباط از واژگان زبان مدد می‌گیرند، لذا هرچه دایرهٔ واژگان قوی‌تر باشد، برقراری ارتباط نیز راحت‌تر و سریع‌تر انجام می‌گیرد. تضاد یکی از مؤلفه‌های مهم زبان در بعد واژگان است که افزون بر این‌که کلمات را به هم مرتبط می‌سازد، به گونه‌ای سبب زیبایی کلام نیز می‌گردد. استفاده از این آرایه و «تقابل دو معنی یا تخالف آن دو از مواردی است که بر زیبایی و ظرافت سخن می‌افزاید».[۳۲]

این صنعت در بخش دوم مناجات به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه به کار بسته شده که هم‌معنا را به خوبی انتقال می‌دهد و هم بر موسیقی متن افزوده است. امام علیه‌السلام پس از این‌که پروردگار متعال را با صفات نیک می‌خواند، خود را با صفتی مقابل و متضاد آن معرفی می‌کند. این صنعت در ۲۲ جای این مناجات به کار رفته است. کلمات متضاد موجود در مناجات را در جدول زیر به نمایش می‌گذاریم.

مولا عبد	مالک مملوک	عزیز ذلیل	خالق مخلوق	عظیم حقیر	قوی ضعیف	غنی فقیر	معطی سائل	حی میت	باقی فانی	رب مربوب
دائم	رازق	جواد	معافی	کبیر	هادی	رحمن	سلطان	غفور	غالب	متکبر

۳۰. *معجم البلاغه العربیه*، ص۶۴۲-۷۱۵.
۳۱. *کتاب الطراز*، ص۵۶۴.
۳۲. *جواهر البلاغه*، ص۲۴۹.

www.SID.ir

Archive of SID

زائل	مرزوق	بخیل	مبتلی	صغیر	ضال	مرحوم	ممتحن	مذنب	مغلوب	خاشع

در موارد مذکور، تقابل و تضاد میان کلمات در آفرینش ایقاع درونی مناجات مؤثر افتاده است و چون با خواندن دو کلمهٔ مختلف، معنایی کاملاً متضاد در ذهن تداعی می‌گردد، لذتی معنوی می‌آفریند که در موسیقی درونی متن نقش دارد. به کارگیری این نوع ظواهر بدیعی برزیبایی یک متن افزوده و سبب توجه بیشتر مخاطبین بر معنا می‌شود. آنگاه که تمام این آهنگ‌ها در یک متن ادبی کنار هم قرار داده می‌شوند، مجموعهٔ آهنگینی را می‌آفرینند که گاه هوش از سر، و قرار از دل می‌ربایند.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از بررسی جلوه‌های موسیقایی مناجات امیرالمؤمنین علیه‌السلام در مسجد کوفه، این‌گونه نشان می‌دهد که:

- ساختار موسیقایی مناجات نقش بسیار عمده‌ای در فضاسازی متناسب با مفاهیم و انتقال معانی به مخاطب دارد؛ چنان‌که موسیقی و آهنگ برخاسته از بخش نخست مناجات که یادآور صحنه‌های هولناک قیامت است با بخش دوم آن که در باب تضرع و ندبه به درگاه الهی است، کاملاً متفاوت است.
- بسامد یکسان هجای کوتاه و بلند در بخش نخست مناجات و عدم نظم و توالی آن‌ها، حاکی از اضطراب و ترس روز رستاخیز است؛ در حالی که بسامد بیشتر هجای بلند در بخش دوم و نظم و توالی هجاها در عبارات آن، مناسب ساختار زبان عاطفی و بیان اندوه است.
- از موارد مؤثر در تنوع هجاها و در پی آن آهنگین شدن بخش دوم مناجات، به کارگیری جملات گره‌ای و گشایشی است. بسامد بیشتر هجاهای بلند در جملات گشایشی به ایجاد آرامش و سکینه در جان و روح مخاطب می‌انجامد.
- تکرار در سه سطح واج، واژه و عبارت، از مهم‌ترین مؤلفه‌های موسیقی درونی مناجات است. در سطح واجی، تکرار مصوت (ای) و صامت (یاء) به متن عنصر موسیقایی می‌بخشد و نوای آن را پر اثر می‌کند. در سطح واژگان، تکرار ضمیر مخاطب (أنت) و متکلم (أنا)، فضای لذت‌بخشی از تکلم و نجوا با پروردگار ایجاد می‌کند که دال بر حضور و وصل عبد و معبود است. تکرار عبارت (أسألک الأمان) و جملهٔ ندایی (مولای یا مولای) نیز، از برجسته‌ترین نمونه‌های تکرار در سطح عبارت است که فضایی از اندوه

www.SID.ir

Archive of SID

را بر پیکرهٔ متن حاکم می‌سازد.

- از دیگر مشخصه‌های موسیقایی مناجات، سجع است که در انواع؛ سجع متوازی، مطرف و متوازن، نمود می‌یابد. بسامد بیشتر سجع متوازن در مناجات به ویژه بخش دوم، موسیقی درونی آن را غنی‌تر ساخته است.
- شگرد به کارگیری واژگان متضاد چون (کبیر و صغیر، عبد و مولا، عزیز و ذلیل)، افزون بر این‌که در آفرینش ایقاع درونی مناجات مؤثر واقع شده است، با پیوندی که میان کلمات ایجاد می‌کند سبب جلب توجه مخاطب به معنا و مضمون آن نیز می‌شود.

کتابنامه

- قرآن کریم
- از زبان‌شناسی به ادبیات، کورش صفوی، تهران: چشمه، ۱۳۷۳ش.
- آشنایی *با عروض و قافیه*، سیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس، چاپ سیزدهم، ۱۳۷۶ش.
- *آهنگ شعر فارسی*، محمود فضیلت، تهران: سمت، چاپ اول، ۱۳۷۸ش.
- *بحور و اوزان شعر فارسی*، منصوره ثابت زاده، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۸ش.
- *البلاغه العربیه أسسها و علومها و فنونها*، عبد الرحمن حسن المیدانی، بیروت: الدار الشامیه، دمشق: دار القلم، الطبعه الأولی، ۱۹۹۶م.
- *البیان فی روائع القرآن*، تمام حسان، القاهره: عالم الکتب، الطبعه الأولی، ۱۹۹۳م.
- *جمالیات التشکیل الإیقاعی فی شعر عبد الوهاب البیاتی*، مسعود وقاد، أطروحة مقدمة لنیل شهادة دکتوراه العلوم فی الأدب العربی ونقده، الجمهوریة الجزائریة: جامعة الحاج لخضر- باتنة، ۲۰۱۰م.
- *جواهر البلاغه فی المعانی والبیان والبدیع*، احمد الهاشمی، بیروت: المکتبه المصریه، ۲۰۰۷م.
- *خصائص الحروف و معانیها*، حسن عباس، دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب، ۱۹۹۸م.
- *شرح ابن عقیل علی ألفیة ابن مالک*: تحقیق محی الدین عبد الحمید، ابن عقیل، بیروت: دار احیاء التراث العربی، ۱۹۸۰م.
- *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، جلال الدین همایی، تهران: اهورا، چاپ اول، ۱۳۸۹ش.

www.SID.ir

Archive of SID

ـ *قضایا الشعر المعاصر*، نازک الملائکه، بیروت: دارالعلم للملایین، الطبعه الثامنه، ۱۹۸۹م.
ـ *کتاب الطراز*، الإمام یحیی بن حمزة بن علی بن إبراهیم العلوی، مراجعة وضبط وتحقیق: محمد عبد السلام شاهین، بیروت: دارالکتب العلمیّة، ۱۹۹۵م.
ـ *لغت‌نامه*، علی اکبر دهخدا، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه، چاپ اول، ۱۳۷۲ش.
ـ *معجم البلاغه العربیه*، بدوی طبانة، جده: دارالمناره، الریاض: دارالرفاعی، الطبعه الثالثه، ۱۹۸۸م.
ـ *مفاتیح الجنان*، شیخ عباس قمی، قم: موسسه انتشارات مشهور، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.
ـ *موسیقی شعر*، محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸ش.
ـ *نگاهی به شعر شاملو*، محمود فلکی، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۰ش.
ـ *هنر سخن‌آرایی*، سید محمد راستگو، کاشان: انتشارات مرسل، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.
ـ «الایقاع الصوتی فی قصیده بلقیس لنزار قبانی»، جمال طالبی، *إضاءات نقدیة*، ۱۳۹۴ش، العدد السابع عشر، ص ۱۰۳-۱۲۵.
ـ «بررسی سبک‌شناسانهٔ سورهٔ مریم»، سمیه حسنعلیان، *قرآن شناخت*، ۱۳۸۹ش، شماره دوم، ص۱۳۱-۱۶۴.
ـ «تحلیل زیباشناختی ساختارآوایی شعر احمد عزیزی»، حسین آقا حسینی؛ زینب زارع، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، ۱۳۸۹ش، شماره ۴۴، صفحه ۱۰۱-۱۲۷.
ـ «تحلیل زیباشناختی ساختارآوایی شعر قیصر امین‌پور»، مسعود روحانی، محمد عنایتی قادیکلایی، *زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۷۳، صفحه ۹۹-۱۲۸، ۱۳۹۱ش.
ـ «عوامل ایجاد تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر»، محمد رضا عمران‌پور، *پژوهش‌های ادبی*، شماره۹-۱۰، صفحه ۱۲۷-۱۵۰، ۱۳۸۴ش.

www.SID.ir