

## ساختار موسیقایی مناجات امام علی علیه السلام در مسجد کوفه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۷

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱/۱۹

علی خضری<sup>۱</sup>

آمنه فروزان کمالی<sup>۲</sup>

### 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 علیهم السلام 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 علیه السلام 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 علیه السلام است تا از این رهگذر میزان تأثیرگذاری آواها در انتقال مفاهیم آن به مخاطب تبیین گردد. بر این اساس، با تکیه بر روش توصیفی-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 علیه السلام.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر (نویسنده مسئول) (alikhzeiri84@yahoo.com)

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر (@maryam.forouzankamali)

## ۱. مقدمه

از عوامل ماندگاری و رموز جاودانگی و زیبایی متون ادبی توازن، تناسب و انتظام در واژگان و عبارات است که موسیقی را تشکیل می‌دهند. از مهم‌ترین ساختاریک اثر بُعد موسیقایی آن است که از جایگاه والایی برخوردار است. در شعر، همراهی لفظ و معنا در موسیقی بیرونی و درونی آن جلوه و نمود می‌یابد. اما در نثر - که از وجوه تمایزش با شعر، وزن عروضی و قافیه و ردیف است - موسیقی بیرونی تنها در توازن هجایی قابل بررسی و ارزیابی است و وجوه موسیقی درونی آن نمود بیشتری دارد.

ادعیه و مناجات با توجه به معارف والایی که در بردارند آثار ارزشمندی بر جان و رفتار آدمی برجای می‌نهند. زبان مناجات زبانی عاطفی است که اندیشه را توأم با احساسات بیان می‌کند. مناجات امام علی علیه السلام در مسجد کوفه، نمونه کاملی از تضرع و وصف حال یکی از بندگان صالح خدا با معبود و ذات مقدس ربوبی است. این مناجات یادآور حوادث و مشاهد هولناک قیامت است و گواهی بر فقر و نیاز ذاتی انسان به خدا است؛ چنان‌که ذهن و قلب را به سوی ذات اقدس پروردگار متوجه می‌سازد.

می‌توان چنین بیان داشت که موسیقی اساسی‌ترین عنصر این اثر ارزشمند است و به عنوان تواناترین وسیله برای الهام بخشی و قدرتمندترین آن جهت بیان امری است که از عمق وجود امام علیه السلام برخاسته است. با گوش سپردن و یا خواندن این مناجات آنگاه که تحت تأثیر تناسب و تکرار هجاهای کوتاه و بلند آن قرار می‌گیریم، احساس خاصی به ما دست می‌دهد که بیان‌گر درک مفهوم و انتقال معنای آن است.

پژوهش حاضر بر آن است تا به عوامل موسیقایی مناجات پی برده و به میزان تأثیر آن‌ها در القا و انتقال مفهوم به مخاطب، دست یابد. پاسخ‌گویی به دو پرسش زیر بنیان اصلی این پژوهش را شکل می‌دهد: مهم‌ترین مؤلفه‌های موسیقایی مناجات امام علیه السلام کدامند؟ شناسه‌های موسیقایی مناجات تا چه اندازه در انتقال مضمون آن در مخاطب مؤثر افتاده‌اند؟ بر این اساس، پژوهش در مباحثی چون توازن هجایی، تکرار در سه سطح (تکرار واج، تکرار واژگان، تکرار عبارت)، سجع (متوازی، مطرف، متوازن) و تضاد، انسجام می‌یابد.

### ۱-۱. پیشینه تحقیق

اهمیت دعا و مناجات در میان مسلمانان موجبات توجه برخی از ایشان را جهت بررسی و پژوهش در این زمینه فراهم آورده است. با این وجود، باید اقرار کرد که تعداد اندک این گونه

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 پایان‌نامه 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 بازمانده است.

از میان پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه سبک‌شناسی مناجات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: مقاله «تحلیل آوایی در صحیفه سجاده با تأکید بر دعای استعاذه» از نویسندگان: آفرین زارع، موسی بیات و لیلا دیانت، که در سال ۱۳۹۱ در مجله 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 سجاده را معرفی می‌کنند. سپس متن شماره 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 فصلنامه لسان مبین، در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است.

مقاله «سبک‌شناسی مناجات خمس عشر؛ مطالعه 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 علیه السلام پرداخته شده و از جزئیات عناصر موسیقایی در آن بازمانده‌اند. در باب مناجات امام علی علیه السلام و بررسی ساختار شکلی و موسیقایی آن تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است.

## ۲. مختصری از محتوای مناجات امام علی علیه السلام

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

است که با آیات و مضامین والای قرآنی به هم تنیده و با جملاتی ساده و بی تکلف، مسیر تکلم و نجوا با معبود را از منظر و بیان امام علی (ع) روشن می‌سازد. با تدبیرا جمالی در این مناجات جهت تحلیل درست و شفاف موضوع، آن را از جنبه 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 گنه کاران و نیازمندی آن‌ها را با کلامی شیوا و سخنی که از وحی نشأت گرفته بیان می‌دارد. در واقع، قسمت نخست، امان خواهی است که در آن امام علی (ع) هشت بار از خداوند طلب امان می‌کند و در آن به هشت آیه اثربخش و تکان دهنده از قرآن کریم استناد فرموده‌اند که هر کدام از این آیات وصف مختصر، اما پر معنا و مفهومی را از روز قیامت ارائه نموده‌اند:

اللَّهُمَّ إِنِّي أَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ إِلَّا مَنْ آتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ يَعِضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيْمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالتَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَارِعٌ عَنِ الْوَالِدِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ لَا يَنْفَعُ الظَّالِمِينَ مَعَذِرَتُهُمْ وَهُمْ اللَّعْنَةُ وَهُمْ سُوءُ الدَّارِ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ لَا تَمْلِكُ نَفْسٌ لِنَفْسٍ شَيْئًا وَالْأَمْرُ يَوْمَئِذٍ لِلَّهِ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ لِكُلِّ امْرئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ يَوْمَ يَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ يَفْتَدِي مِنْ عَذَابِ يَوْمِئِذٍ بِبَنِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَأَخِيهِ وَفَصِيلَتِهِ الَّتِي تُؤْوِيهِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ يُنْجِيهِ كَلَّا إِنَّهَا لَأُظَى نَزَاعَةٌ لِلشَّوَى.<sup>۳</sup>

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 جنایت کاران به رخساره‌شان شناخته شوند و آنها را به پیشانی و قدم‌هایشان بگیرند و به جهنم بکشانند؛ روزی که انسان از برادر و مادرو پدر و همسر و فرزندان‌ش بگیرزد و دوست دارد آن‌ها را فدا کند، بلکه خود از عذاب نجات یابد.

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

۳. مفاتیح الجنان، ص ۷۸۷.

دوم - 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 - دردعا نشانه توجه انسان به کمبودها و نیازهای خود و عامل شکستن غرور و خودخواهی است. در این قسمت، حضرت با زبان استرحام - که بر پایه عجز و ناتوانی انسان و فقر ذاتی و نیاز شدید او به خداوند متعال شکل می‌گیرد - با خداوند سخن می‌گوید و همراه با موسیقی که با روح و روان پیوند می‌خورد و بر جان می‌نشیند، این گونه باب عجز و ناله می‌گشاید:

مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْمُتَوَلَّى وَأَنَا الْعَبْدُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْعَبْدَ إِلَّا الْمُتَوَلَّى. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْمَالِكُ وَأَنَا الْمَمْلُوكُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمَمْلُوكَ إِلَّا الْمَالِكُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْعَزِيزُ وَأَنَا الْمَخْلُوقُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمَخْلُوقَ إِلَّا الْخَالِقُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْعَظِيمُ وَأَنَا الْحَقِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْحَقِيرَ إِلَّا الْعَظِيمُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْقَوِيُّ وَأَنَا الضَّعِيفُ وَهَلْ يَزْحَمُ الضَّعِيفَ إِلَّا الْقَوِيُّ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْغَنِيُّ وَأَنَا الْفَقِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْفَقِيرَ إِلَّا الْغَنِيُّ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْمُعْطَى وَأَنَا السَّائِلُ وَهَلْ يَزْحَمُ السَّائِلَ إِلَّا الْمُعْطَى. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْحَيُّ وَأَنَا الْمَيِّتُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمَيِّتَ إِلَّا الْحَيُّ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْبَاقِي وَأَنَا الْفَانِي وَهَلْ يَزْحَمُ الْفَانِيَ إِلَّا الْبَاقِيَ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الدَّائِمُ وَأَنَا الرَّائِلُ وَهَلْ يَزْحَمُ الرَّائِلَ إِلَّا الدَّائِمُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الرَّازِقُ وَأَنَا الْمَرْزُوقُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمَرْزُوقَ إِلَّا الرَّازِقُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْجَوَادُ وَأَنَا الْبَخِيلُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْبَخِيلَ إِلَّا الْجَوَادُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْمُعَافِي وَأَنَا الْمُتَبْتَلِي وَهَلْ يَزْحَمُ الْمُتَبْتَلِيَ إِلَّا الْمُعَافِي. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْكَبِيرُ وَأَنَا الصَّغِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الصَّغِيرَ إِلَّا الْكَبِيرُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْهَادِي وَأَنَا الضَّالُّ وَهَلْ يَزْحَمُ الضَّالَّ إِلَّا الْهَادِي. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الرَّحْمَنُ وَأَنَا الْمُرْحُومُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمُرْحُومَ إِلَّا الرَّحْمَنُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ السُّلْطَانُ وَأَنَا الْمُتَمْتَحِنُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمُتَمْتَحِنَ إِلَّا السُّلْطَانُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْعُفُورُ وَأَنَا الْمُذْنِبُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمُذْنِبَ إِلَّا الْعُفُورُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْغَالِبُ وَأَنَا الْمَغْلُوبُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمَغْلُوبَ إِلَّا الْغَالِبُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الرَّبُّ وَأَنَا الْمُرْتَبُوبُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْمُرْتَبُوبَ إِلَّا الرَّبُّ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْمُتَكَبِّرُ وَأَنَا الْخَاشِعُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْخَاشِعَ إِلَّا الْمُتَكَبِّرُ. مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ ارْجَمْنِي بِرَحْمَتِكَ وَارْضَ عَنِّي بِجُودِكَ وَكَرَمِكَ وَفَضْلِكَ. يَا ذَا الْجُودِ وَالْإِحْسَانِ وَالطُّوْلِ وَالْإِمْتِنَانِ بِرَحْمَتِكَ يَا أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ.<sup>۴</sup>

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

۴. همان، ص ۷۸۷.

پروردگار بزرگ و بخشنده بی نیاز می خوانند. و بدین طریق در مقابل او اظهار قصور و تقصیر می کند.

### ۳. موسیقی بیرونی مناجات امیر المؤمنین علیه السلام

بررسی ساختار موسیقایی یک اثر از جنبه های مختلف امکان پذیر است؛ چنان که شفیع کدکنی موسیقی کلام را عبارت می داند از: الف. موسیقی بیرونی (عروضی)، ب. موسیقی کناری (قافیه وردیف)، ج. موسیقی داخلی (جناس و قافیه های میانی و همخوانی مصوت ها و صامت ها)، د. موسیقی معنوی، انواع هماهنگی های معنوی درونی یک مصرع یا چند مصرع (تضاد، طباق، مراعات النظیر و...).<sup>۵</sup> صورت گرایان و عروض دانان بررسی وزن و موسیقی بیرونی را مختص به شعر و کلام منظوم دانسته اند. «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».<sup>۶</sup> بر اساس توالی و نظم هجاها کوتاه و بلند، اوزان عروضی خاص با نام هایی چون رمل، هزج، رجز، مضارع و... در میان اهل فن شهرت یافته است که در حیطه موسیقی بیرونی شعر گنجانده می شود.

مناجات امام علی علیه السلام کلام منشور است و با استدلال به موسیقی و وزن در بعضی از بندهای آن نمی توان عنوان شعر بر آن اطلاق نمود؛ چرا که موسیقی و آهنگ موجود در آن متفاوت از شعر ملتمز 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 داشته است، نمی توان انکار کرد. چنان که ذکر شده، «وزن در زبان عربی مختص شعر، و توازن موجود در آهنگ مختص نثر است».<sup>۷</sup> بنابراین در مبحث موسیقی بیرونی به بررسی هجاها در مناجات و توالی و نظم آن ذیل مبحث توازن هجایی کلام می پردازیم و در ادامه، دیگر عناصر موسیقی ساز کلام از جمله تکرار، سجع، طباق و... را که در موسیقی داخلی کلام گنجانده می شوند، بررسی خواهیم کرد.

#### ۳-۱. توازن هجایی (ضرب آهنگ کلام)

توازن هجایی کلام بر بار موسیقایی کلام می افزاید. «هنگامی که یک مجموعه آوایی به

۵. موسیقی شعر، ص ۲۷۱.

۶. آشنایی با عروض و قافیه، ص ۱۲.

۷. البیان فی روائع القرآن، ص ۲۶۹.

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.<sup>۸</sup> عمده دلیل زیبایی و تأثیر خیره‌کننده این مناجات نیز عناصر موسیقایی و نظم آهنگ دلنشین آن است. کورش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* این‌گونه بیان می‌دارد که «با هم نشینی چند هجا در کنار یکدیگر توازن هجایی ایجاد می‌گردد که همین توازن هجایی موجب شکل‌گیری نظم می‌شود».<sup>۹</sup> این مناجات اگرچه به زبان نثر و متفاوت با ویژگی‌های ساختمان هجایی شعر است و نمی‌توان آن را در اوزان عروضی شعر گنجانند، اما بسیاری از عبارات آن در نظامی منسجم از توالی و یکسانی هجاها شکل گرفته است.

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

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

ب) صامت + مصوت بلند. مانند: لا.

وزن‌هایی که تعداد هجای کوتاه‌شان بیشتر است، القاکننده حالت عاطفی قوی‌تر و هیجان‌انگیزتری هستند و برای حالت‌های ملایم‌تر همراه با تأنی و آرامش وزن‌های دارای هجای بلند مناسب‌ترند. «معمولاً برای کند کردن لحن از واژه‌هایی که دارای هجای کشیده است بهره می‌برند. پشت سرهم آوردن واژه‌های مختوم به هجای کشیده لحن سخن را به نهایت کندی می‌رساند».<sup>۱۰</sup> با تقطیع هجایی قسمت نخست مناجات که بیان مشاهده قیامت و رستاخیز است، درمی‌یابیم که تعداد هجاها کوتاه و بلند آن تقریباً به یک اندازه به کار گرفته شده و در تمام عبارات این قسمت هجاها کوتاه و بلند در هم 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 روبه‌رو 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 «ل» و هجای بلند از علامت «-»، که در میان اهل فن عروض رایج است، بهره

۸. «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور»، ص ۱۰۵.

۹. *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ص ۱۸۷.

۱۰. «عوامل ایجاد تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر»، ص ۱۴۳.

می‌گیریم.<sup>۱۱</sup>

﴿يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ﴾

یو / م / لا / یَد / فَ / ع / ما / لُن / وَا / لا / بَ / نون / اِل / ا / مَن / ا / تَد / لا / ه / بَ / قَد / بِن / سَد / لیم  
 - / U / U / - / - / U / - / - / - / - / U / - / U / - / - / U / U / - / - / U / - /  
 - / U / - /

﴿يَوْمَ يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيماهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ﴾

یو / م / یُع / رَا / فُ / لَد / مُج / رَا / مُو / نَ / بَ / سِی / ما / هُم / فَ / یُؤْ / خَا / ذُ / بِنَا / نَا / وَا / صِ / وَا / اَق / دَام  
 / - / U / - / - / U / U / - / U / - / - / - / U / U / - / U / - / - / U / - / U / - /  
 - / - / - / - /

در قسمت دوم مناجات، آنگاه که حضرت باب تضرع و ناله می‌گشاید، مضمون حزن‌آلود و اندوه‌بار است که متناسب با آن وزن هم آرام و ملایم می‌شود. افزونی هجاهای بلند در عبارات و کلمات 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.<sup>۱۲</sup>

«أَنْتَ الْمَوْلَىٰ وَأَنَا الْعَبْدُ وَهَلْ يَرْحَمُ الْعَبْدَ إِلَّا الْمَوْلَىٰ»

أَن / تَد / مَو / لا / وَ / أ / نَدَا / عَبْ / ذُ / وَ / هَل / يَر / حَا / مُدَا / عَبْ / ذِ / اِل / لَدَا / مَو / لا  
 - / - / - / - / U / - / - / U / - / - / U / U / - / - / U / U / - / - / - / - /

«أَنْتَ الرَّبُّ وَأَنَا الْمَرْئُوبُ وَهَلْ يَرْحَمُ الْمَرْئُوبَ إِلَّا الرَّبُّ»

أَن / تَرَا / رَبُّ / بُو / وَ / أ / نَدَا / مَرَا / بُو / وَ / هَل / يَر / حَا / مُدَا / مَرَا / بُو / بَ / اِل / لَرَا / رَبُّ  
 - / - / - / - / U / - / - / U / - / - / U / - / - / U / U / - / - / - / - /

چنان‌که ملاحظه می‌شود، عبارات در بخش دوم مناجات، وزنی کاملاً آرام و متناسب با گفت‌وگوها و نجواهای شبانه 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، ص ۴-۶.



کلامی آهنگین بر زبان 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 ریتم و آهنگ آن را دوچندان نموده است. بندهای موجود در جدول زیر گویای این ویژگی است.

أَنْتَ الْعَزِيزُ وَأَنَا الضَّالُّ وَهَلْ يَرْحَمُ الضَّالِّ إِلَّا الْعَزِيزُ  
 أَنْتَ الْعَظِيمُ وَأَنَا الضَّعِيفُ وَهَلْ يَرْحَمُ الضَّعِيفَ إِلَّا الْعَظِيمُ  
 أَنْتَ الْقَوِيُّ وَأَنَا الضَّعِيفُ وَهَلْ يَرْحَمُ الضَّعِيفَ إِلَّا الْقَوِيُّ  
 أَنْتَ الْغَنِيُّ وَأَنَا الْفَقِيرُ وَهَلْ يَرْحَمُ الْفَقِيرَ إِلَّا الْغَنِيُّ  
 أَنْتَ الْكَبِيرُ وَأَنَا الصَّغِيرُ وَهَلْ يَرْحَمُ الصَّغِيرَ إِلَّا الْكَبِيرُ  
 أَنْتَ الْجَوَادُ وَأَنَا الْبَخِيلُ وَهَلْ يَرْحَمُ الْبَخِيلَ إِلَّا الْجَوَادُ  
 - 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 شعراست که از چهاررکن (فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن) تشکیل شده است. در ادب فارسی این بحر با مرثیه و نوحه سرایی و تعزیه خوانی مناسب است. به اعتقاد ادبای فارسی منشأ پیدایش این شیوه نمایشنامه‌های مذهبی بوده و در دوره معاصر مضامین هزل و مطایبه به آن راه یافته است.<sup>۱۳</sup> امام علی 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 وامی‌دارد.

۱۳. بحور و اوزان شعر فارسی، ص ۷۹.

یکی از مواردی که در تنوع هجاها و در پی آن ریتمیک شدن قسمت دوم مناجات مؤثر واقع شده است، به کارگیری جملات «گرهی و گشایشی» است. مسعود و قّاد، در بررسی زیبایی شناسی ساختار موسیقایی سروده عبد الوهاب البیاتی مبحثی را تحت عنوان «إيقاع العقدة والحل» به این موضوع اختصاص داده است. وی این گونه بیان می‌دارد که «جملات گشایشی که در واقع ارائه دهنده نوعی حل و چاره برای گره موجود در عبارات قبلی هستند، تمایل بیشتری به آرامش و هدوء دارند».<sup>۱۴</sup> این مسأله در بندهای این قسمت از مناجات به وضوح قابل مشاهده است.

آنجا که حضرت در ابتدا معبود را با صفات جمالیه و کمالیه می‌خواند و سپس خود را با صفاتی مقابل و متضاد آن معرفی می‌کند، در واقع به شکل گیری نوعی پیچیدگی و سرگردانی در ذهن خواننده می‌انجامد؛ چنان که تقابل میان «تورب و من مربوب»، «تومولا و من عبد»، «تورازق و من مرزوق»، «توعزیز و من ذلیل»، القاکننده 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 مفرغ 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 در بردارنده نوعی اطمینان، آرامش و یقین هستند؛ به عنوان مثال، عبارت «أنت الغفورُ وأنا المُذنبُ، وهَلْ يَرْحَمُ المُذنبُ إلا العُفُورُ»، این گونه 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 - که در واقع معرفی پروردگار با صفات متعالی و بنده با صفات دون و پست است - عبارات گره‌ای، و عبارات پرسشی متوالی آن‌ها را عبارات گشایشی می‌نامیم.



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

۱۴. جمالیات التشکیل الإيقاعی فی شعر عبد الوهاب البیاتی، ص ۳۶۹.

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 علیه السلام

موسیقی درونی «مجموعه هماهنگی‌هایی است که در نتیجه همسانی واژگان و وحدت بین مصوت‌ها و صامت‌های واژگان درون یک شعر به وجود می‌آید».<sup>۱۵</sup> دورکن 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

پدیده 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 کننده 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».<sup>۱۶</sup>

در این مناجات تکرار را می‌توان برجسته‌ترین عامل موسیقی ساز 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 سازنده واژه در ساختمان آوایی است که شامل صامت consonant و مصوت vowels است. «از تکرار واحد زبانی کوچک تراز واژه یعنی واج در درون هجا توازن واجی ایجاد می‌شد».<sup>۱۷</sup> ترکیب آواها و انتخاب کلماتی با واج‌های خاص موسیقی

۱۵. نگاهی به شعر شاملو، ص ۱۰۸.

۱۶. قضا یا الشعر المعاصر، ص ۲۷۶.

۱۷. تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی، ص ۱۰۴.

سخن را افزون و گوش نوازی می‌سازد و تناسب صوتی و سیمایی دلپذیری بدان می‌بخشد. تکرار اصوات مد و کششی در این مناجات از برجسته‌ترین نمونه تکرار است. امام (ع) با به کارگیری مصوت‌های «آ-آ»، «ای-ای»، «او-او»، در سراسر مناجات فرصتی برای آه کشیدن در انسان اندوهگین و تحسیر برای انسان فراهم می‌آورد.<sup>۱۸</sup>

تکرار مصوت «ای» با صدای آرام و کشش و امتداد، 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 «مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ أَنْتَ الْقَوِيُّ وَأَنَا الضَّعِيفُ وَهَلْ يَزِحْمُ الضَّعِيفَ إِلَّا الْقَوِيُّ» که نمونه آن در قسمت دوم مناجات به وفور ملاحظه می‌شود.

در عبارات ذیل نیز تکرار مصوت «ای-آ» در کنار آوای برخاسته از تکرار صوت نون که صوتی هیجانی است برای ناله، توجع و دردمندی به کار گرفته شده است:

وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمُرءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّيهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ﴾. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ يَفْتَدِي مِنْ عَذَابِ يَوْمِئِذٍ بِبَنِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَأَخِيهِ وَفَصِيلَتِهِ الَّتِي تُؤْوِيهِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ يُنْجِيهِ﴾.

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

حرف «یا» از دیگر حروفی است که در این مناجات بسیار به کار رفته است، مانند: «وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا﴾. وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأُقْدَامِ﴾» و نیز در عبارت ندایی «مولای یا مولای»، که در قسمت دوم مناجات چندین بار تکرار شده است. نغمه 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.<sup>۲۰</sup>

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

۱۸. «بررسی سبک‌شناسانه سورهٔ مریم»، ص ۱۴۱.

۱۹. خصائص الحروف و معانیها، ص ۱۸۹.

۲۰. «الایقاع الصوتی فی قصیده بلقیس لنزار قبانی»، ص ۱۲۰-۱۲۱.

گردیده است. مانند تکرار حروف «و- ل- د» در عبارت «وَأَسْأَلُكَ الْإِيمَانَ» <sup>۲۱</sup> «يَوْمَ لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازِعٌ عَنْ وَالِدِهِ شَيْئاً» إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ». و همچنین آنجا که اسم فاعل و اسم مفعول مشتق از یک ماده هستند؛ مانند عبارت «أَنْتَ الرَّازِقُ وَأَنَا الْمَرْزُوقُ وَهَلْ يَرْحَمُ الْمَرْزُوقُ إِلَّا الرَّازِقُ». بدین طریق شاهد تکرار حروف «ر- ز- ق» هستیم که این قبیل موارد در قسمت دوم مناجات نمود بیشتری یافته است. همه 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 صوتی و موسیقایی متن را به دنبال دارد و تحت عنوان واژه‌آرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد: «واژه‌آرایی گاه کاربرد چند باره یک کلمه است و گاه هم‌نشینی چند واژه هم‌گون و هم‌مایه». <sup>۲۱</sup> در قسمت نخست مناجات واژه «یوم» هشت بار تکرار شده است که در بردارنده مفهومی هولناک است؛ چراکه در سیاق عباراتی به کار گرفته شده که سخن از احوال قیامت و احوال آدمیان در آن روز است: «يَوْمَ لَا يَنْفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ... / يَوْمَ يَعْصُ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ... / يَوْمَ يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ... / يَوْمَ لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ... / يَوْمَ لَا يَنْفَعُ الظَّالِمِينَ مَعذِرَتُهُمْ... / يَوْمَ لَا تَمْلِكُ نَفْسٌ لِنَفْسٍ شَيْئاً... / يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ... / يَوْمَ يَوَدُّ الْمُجْرِمُ لَوْ يُفْتَدَى...».

تکرار واژگان در قسمت دوم مناجات بارزتر از قسمت نخست است؛ از آن جمله، تکرار ضمائر «أنت و أنا» است که در آغاز کلام ذکر شده و هر کدام ۲۲ بار تکرار شده‌اند، بسامد بالای تکرار ضمائر متکلم و مخاطب، خواننده را در فضای گفت و گویا 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». <sup>۲۲</sup>

فعل «یرحم» نیز ۲۲ بار در این قسمت تکرار شده است. این فعل در بردارنده 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 سخن‌آرایی، ص ۵۲.

۲۲. شرح ابن عقیل علی الفیه ابن مالک، ج ۱، ص ۸۸.

الهی موج می‌زند. تکرار این فعل با این ویژگی بر موسیقی کلام افزوده است. از دیگر موارد تکرار - که باز هم در قسمت دوم مناجات نمود یافته است - 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 کلمه متجانس آن را در آخر بیت و جمله نثر باز آرند».<sup>۲۳</sup> در عبارت زیر تکرار واژه «الکبیر» در آغاز عبارت اول و پایان عبارت دوم، مصداق این صنعت ادبی است:

أَنْتَ الْكَبِيرُ وَأَنَا الصَّغِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الصَّغِيرَ إِلَّا الْكَبِيرُ

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

أَنْتَ الْكَبِيرُ وَأَنَا الصَّغِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الصَّغِيرَ إِلَّا الْكَبِيرُ

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 غنی سازی 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 افکننده مؤثر است و از طرف دیگر خواننده را نیز به درون و احساس خود نزدیک می‌سازد.

#### ۳-۱-۴. 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 «أَسْأَلُكَ الْأَمَانَ» در ابتدای هر بند از قسمت نخستین مناجات از بارزترین نمونه 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 آینده خود می‌اندیشد،

۲۳. فنون بلاغت و صناعات ادبی، ص ۵۵.

۲۴. همان، ص ۵۶.

اضطراب و نگرانی اش 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 علیه السلام، به صورت مکرر قیامت و حوادث آن را متذکر می‌شود و از آن روزمان 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 «أسألك الأمان» را تکرار می‌کند و از حوادث و وقایع هولناک قیامت طلب امان می‌کند.

از دیگر موارد تکرار عبارت، تکرار جمله ندایی «مولای یا مولای» است. امام علیه السلام 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 افزوده است. تکرار این نوع ندا نه تنها ملال‌آور نیست، بلکه شور و اشتیاق خواننده را جهت ادامه سخن و ابراز آنچه از انبوه ترس و فشار درونی او حکایت دارد، دو چندان می‌کند. افزون بر این تکرار دوباره واژه «مولای» در ابتدای هر بند، سبب تکرار صوت «آی» می‌شود که این صوت بر تألم و افسوس و اندوه و درد دلالت دارد.<sup>۲۵</sup> و با تکرار آن فضایی از اندوه بر پیکره متن حاکم می‌شود.

#### ۴-۲. سجع

از مهم‌ترین مشخصات موسیقایی مناجات امیرالمؤمنین علیه السلام 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».<sup>۲۶</sup> 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».<sup>۲۷</sup> از نمونه‌های به کارگیری این نوع سجع در مناجات، عبارت زیر از بخش نخست است: «كَلَّا إِنَّهَا لَطِي تَزَاعَةٌ لِلشَّوَى». واژه‌های (لطی و شوی) هم در وزن و هم در حرف روی یکی هستند.

۲۵. لغت‌نامه، ج ۱، ص ۲۰۲.

۲۶. *البلاغه العربیه أسسها وعلومها و فنونها*، ج ۲، ص ۵۰۳-۵۰۴.

۲۷. *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ص ۳۹.

نمونه سجع متوازی در بخش دوم مناجات بیشتر دیده می‌شود؛ از آن جمله عبارت: «أَنْتَ الْكَبِيرُ وَأَنَا الصَّغِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الصَّغِيرَ إِلَّا الْكَبِيرُ» است که واژه‌های (کبیر و صغیر) هم در وزن و هم در حرف پایانی / حرف روی، با هم مطابق و هماهنگ هستند. و همچنین در عبارت: «أَنْتَ الْبَاقِي وَأَنَا الْفَانِي وَهَلْ يَزْحَمُ الْفَانِي إِلَّا الْبَاقِي» کلمات (فانی و باقی) بریک وزن و یک روی هستند.

#### ۲-۲-۴. سجع مطرف

سجع مطرف آن است که «الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف باشند».<sup>۲۸</sup> از نمونه‌های این نوع سجع در مناجات عبارت زیر از قسمت نخست آن است:

وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ﴾.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، واژه‌های «أخيه - أبيه - بنیه» با هم سجع متوازی را تشکیل می‌دهند؛ چراکه هم در وزن و هم در روی هماهنگ هستند، اما این واژه‌ها با واژه‌های «یغنیه» سجع مطرف هستند؛ چراکه از نظر وزن با هم مطابقت ندارند و تنها در حروف پایانی هماهنگ و یکی هستند. و نیز مانند عبارت «وَأَسْأَلُكَ الْأَمَانَ ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ لَوْ يُفْتَدَى مِنْ عَذَابٍ يَوْمَئِذٍ بِنَبِيهِ وَصَاحِبَتِهِ وَأَخِيهِ وَفَصِيلَتِهِ الَّتِي تُؤْوِيهِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ يُنْجِيهِ﴾» که واژه‌های (بنیه و أخیه) با واژه‌های (تؤویه وینجیه) سجع مطرف هستند؛ چراکه در حرف روی یکی و در وزن متفاوتند؛ هرچند که هر کدام از کلمات این دو گروه با هم سجع متوازی را تشکیل می‌دهند.

#### ۳-۲-۴. سجع متوازن

سجع متوازن «آن است که کلمات قرینه در وزن متفق و در حرف روی مختلف باشند».<sup>۲۹</sup> میزان به کارگیری این نوع سجع نسبت به انواع دیگر آن در مناجات به ویژه در بخش دوم آن بیشتر است:

«أَنْتَ الْعَزِيزُ وَأَنَا الدَّلِيلُ وَهَلْ يَزْحَمُ الدَّلِيلَ إِلَّا الْعَزِيزُ»، «أَنْتَ الْعَظِيمُ وَأَنَا الْحَقِيرُ وَهَلْ يَزْحَمُ الْحَقِيرَ إِلَّا الْعَظِيمُ»، «أَنْتَ الدَّائِمُ وَأَنَا الرَّائِلُ وَهَلْ يَزْحَمُ الرَّائِلَ إِلَّا الدَّائِمُ»، هر کدام از کلمات

۲۸. همان، ص ۴۰.

۲۹. همان، ص ۴۰.



(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 همه الفاظ کلام یا بعضی از آن‌ها در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند».<sup>۳۰</sup> در عبارات زیر در بخش دوم مناجات شاهد این آرایه ادبی هستیم که از برجسته‌ترین نمونه‌های موسیقایی متن به شمار می‌آید:

مَوْلَیْ	یا مَوْلَیْ	أَنْتَ	العَظِیْمُ	وَإِنَّا	الْحَقِیْرُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الْحَقِیْرَ	إِلَّا	العَظِیْمُ
مَوْلَیْ	یا مَوْلَیْ	أَنْتَ	القَوِیُّ	وَإِنَّا	الصَّعِیْفُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الصَّعِیْفَ	إِلَّا	القَوِیُّ
مَوْلَیْ	یا مَوْلَیْ	أَنْتَ	العَنِیُّ	وَإِنَّا	الفَقِیْرُ	وَهَلْ	یَرْحَمُ	الفَقِیْرَ	إِلَّا	العَنِیُّ

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

#### ۳-۴. تضاد

از انواع بدیع، صنعت تضاد است که در آن دو معنای نقیض و متضاد و یا به منزله متضاد را با هم می‌آورند.<sup>۳۱</sup> نظریه این‌که افراد در برقراری ارتباط از واژگان زبان مدد می‌گیرند، لذا هرچه دایره 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 دوازده موردی است که بر زیبایی و ظرافت سخن می‌افزاید».<sup>۳۲</sup>

این صنعت در بخش دوم مناجات به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه به کار بسته شده که هم معنا را به خوبی انتقال می‌دهد و هم بر موسیقی متن افزوده است. امام علیه السلام 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	مالک	عزیز	خالق	عظیم	قوی	غنی	معطی	حی	باقی	رب
عبد	مملوک	ذلیل	مخلوق	حقیر	ضعیف	فقیر	سائل	میت	فانی	مربوب
دائم	رازق	جواد	معافی	کبیر	هادی	رحمن	سلطان	غفور	غالب	متکبر

۳۰. معجم البلاغه العربیه، ص ۶۴۲-۷۱۵.

۳۱. کتاب الطراز، ص ۵۶۴.

۳۲. جواهر البلاغه، ص ۲۴۹.

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 بر زیبایی 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 علیه السلام در مسجد کوفه، این‌گونه نشان می‌دهد که:

- ساختار موسیقایی مناجات نقش بسیار عمده‌ای در فضا سازی 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 روزستاخیز 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 هجاها در 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 پراثر می‌کند. در سطح واژگان، تکرار ضمیر مخاطب (أنت) و متکلم (أنا)، فضای لذت بخشی از تکلم و نجوا با پروردگار ایجاد می‌کند که دال بر حضور و وصل عبد و معبود است. تکرار عبارت (أسألك الأمان) و جملهٔ ندایی (مولای یا مولای) نیز، از برجسته‌ترین نمونه‌های تکرار در سطح عبارت است که فضایی از اندوه

- را برپیکره 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 غنی تر ساخته است.
  - شگرد به کارگیری واژگان متضاد چون (کبیر و صغیر، عبد و مولا، عزیز و ذلیل)، افزون بر این که 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 زبان شناسی به ادبیات، کورش صفوی، تهران: چشمه، ۱۳۷۳ ش.
- آشنایی با عروض و قافیه، سیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس، چاپ سیزدهم، ۱۳۷۶ ش.
- آهنگ شعر فارسی، محمود فضیلت، تهران: سمت، چاپ اول، ۱۳۷۸ ش.
- بحور و اوزان شعر فارسی، منصوره ثابت زاده، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۸ ش.
- البلاغة العربیة أسسها و علومها و فنونها، عبد الرحمن حسن الميدانی، بیروت: الدار الشامیه، دمشق: دار القلم، الطبعة الأولى، ۱۹۹۶ م.
- البیان فی روائع القرآن، تمام حسان، القاهرة: عالم الکتب، الطبعة الأولى، ۱۹۹۳ م.
- جمالیات التشکیل الإیقاعی فی شعر عبد الوهاب البیاتی، مسعود وقاد، أطروحة مقدمة لنیل شهادة دکتوراه العلوم فی الأدب العربی و نقده، الجمهورية الجزائرية: جامعة الحاج لخضر- باتنة، ۲۰۱۰ م.
- جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البديع، احمد الهاشمی، بیروت: المكتبة المصریه، ۲۰۰۷ م.
- خصائص الحروف و معانیها، حسن عباس، دمشق: منشورات اتحاد الکتّاب العرب، ۱۹۹۸ م.
- شرح ابن عقیل علی ألفیة ابن مالک: تحقیق محی الدین عبد الحمید، ابن عقیل، بیروت: دار احیاء التراث العربی، ۱۹۸۰ م.
- فنون بلاغت و صناعات ادبی، جلال الدین همایی، تهران: اهورا، چاپ اول، ۱۳۸۹ ش.

- قضایا الشعر المعاصر، نازک الملائکه، بیروت: دارالعلم للملایین، الطبعة الثامنة، ۱۹۸۹ م.
- کتاب الطراز، الإمام یحیی بن حمزة بن علی بن ابراهیم العلوی، مراجعة وضبط وتحقیق: محمد عبد السلام شاهین، بیروت: دارالکتب العلمیة، ۱۹۹۵ م.
- لغت نامه، علی اکبر دهخدا، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه، چاپ اول، ۱۳۷۲ ش.
- معجم البلاغه العربیه، بدوی طبانة، جده: دار المناره، الرياض: دار الرفاعی، الطبعة الثالثة، ۱۹۸۸ م.
- مفاتیح الجنان، شیخ عباس قمی، قم: مؤسسه انتشارات مشهور، چاپ اول، ۱۳۸۱ ش.
- موسیقی شعر، محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸ ش.
- نگاهی به شعر شاملو، محمود فلکی، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۰ ش.
- هنر سخن آرایی، سید محمد راستگو، کاشان: انتشارات مرسل، چاپ اول، ۱۳۷۶ ش.
- «الایقاع الصوتی فی قصیده بلقیس لنزار قبانی»، جمال طالبی، إضاءات نقدیة، ۱۳۹۴ ش، العدد السابع عشر، ص ۱۰۳-۱۲۵.
- «بررسی سبک شناسانه سوره مریم»، سمیه حسنعلیان، قرآن شناخت، ۱۳۸۹ ش، شماره دوم، ص ۱۳۱-۱۶۴.
- «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی»، حسین آقا حسینی؛ زینب زارع، فصلنامه زبان و ادب پارسی، ۱۳۸۹ ش، شماره ۴۴، صفحه ۱۰۱-۱۲۷.
- «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور»، مسعود روحانی، محمد عنایتی قادی کلاهی، زبان و ادبیات فارسی، شماره ۷۳، صفحه ۹۹-۱۲۸، ۱۳۹۱ ش.
- «عوامل ایجاد تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر»، محمد رضا عمران پور، پژوهش های ادبی، شماره ۹-۱۰، صفحه ۱۲۷-۱۵۰، ۱۳۸۴ ش.