پارادوکس هنر و ضدهنر

حمیدرضا شکارسری

تقریباً تمام واژگانی که در زبان‌های اروپایی و لاتین به‌گونه‌ای بر لفظِ «هنر» منطبق گردیده‌اند، به‌معنی «فضیلت» نیز آمده‌اند.۱در هر دو صورتِ آفرینش هنری، چه آن را میمسیس (mimesis) بدانیم و چه آن‌را پوئسیس (poiesis) بخوانیم، هنر به پیدایی آوردنِ امرِ پنهان و غیب و ظهورِ پدیده‌های باطنی می‌پردازد. چه محاکات و تقلید از جهانِ طبیعت را مدّنظرِ هنرمند بدانیم و چه آفریدنِ آن‌چه در طبیعت مابه ازائی ندارد. هنر فضیلت است، چون به کشفِ ناپیدایی‌ها و ارائهٔ آنها در قالبی برآمده از آن‌چه که ارسطو، «تخنه» (techne) یا تکنیک می‌خواند، می‌پردازد.

از این منظر، هنر همواره با معنایی ماورایی و غیبی همراه بوده‌است. این معانی، همواره قدسی و جادویی نبوده‌اند، به همین دلیل با دیگر اشکالِ «ساختن» تفاوتی نداشته‌اند. پس تولیدِ هنری با تولیدِ غیرهنری تفاوت ماهوی نداشته و به همین دلیل، بی‌فایده و حتی مضر شناخته‌شده و از مدینِ فاضله‌ای چون آرمان‌شهرِ افلاطون به‌دور انداخته شده‌است. امّا هرچه به مبدأ دوران زندگی بشر نزدیک می‌شویم، معانی ماورایی و غیبیِ تولیداتِ هنری جنبه‌های قدسی و جادویی پررنگ‌تری می‌یابند.

چه انسان را موجودی بدانیم که به‌دلیل ملاحظاتِ فکری به جست‌وجو و کشفِ خدا و آیین‌های ستایش و پرستشِ او نایل آمده‌است، و چه بر بنیاد نظریاتِ تجربه‌گرا و پوزیتیویستیِ معاصر، فهم ناقص بشر از جهان و تلاش او برای توضیح جهان را عامل شناخت خدا و آیین‌ها بدانیم، در هرصورت شکی در این نیست که آن‌چه امروزه تحت عنوان آثار هنریِ انسان‌های

بدوی برجا مانده، درحقیقت تلاشِ آن‌ها برای شناخت خدا، نزدیکی به او و ستایش و عبادت او بوده است. علاوه بر این، تلاش های انسان بدوی وجههٔ جادویی هم داشته‌است. جادویی که می‌توانست او را دربرابر بلایا و مصائب طبیعی حفظ کند و به او یاری بخشد.

«سوسور» میان مطلقِ زبان، زبان و گفتار فرق قائل بود و اگر مطلقِ زبان تمامیِ توان‌ها و نیروهای انسان برای ارائهٔ معناست و مانند یکَ نظامِ ارگانیک، ضوابط و قواعدی فراسوی هرگونه گزینشِ شخصی دارد، پسَ این سری از فعالیت‌های انسان در زمانی‌که هنوز زبانَ را به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها و قواعدِ خاص کلامی برای ارتباط به‌کار نگرفته‌است، نوعی زبان به‌حساب می‌آید. این شاید مهمترین نقطهٔ اشتراک این گروه از اعمال انسان بدوی با فعالیت‌های هنریِ بشر امروز باشد، این‌که هر دو گروه از فعالیت‌ها، درحقیقت رسانه‌ای زبانی برای نوع خاصی از ارتباط و انتقال خاصّی از معنی یا نوعی معنی محسوب می‌گردند.

با پیدایشِ تدریجی و گسترش زبان به مثابهٔ نظامی از نشانه‌های کلامی، برخی از این ـ همانی‌های رایج ذهنِ بشر شکسته شد. تا پیش از این، کسی که می‌گریست، مانند ابر نمی‌گریست، بلکه خود ابر بود. چون «گریستن» در زبان هنوز یک نشانه نبود. انسان به همین دلیل در طبیعت غرق بود و به‌جای نشانه‌های زبانی با خود اشیاء و پدیده‌های طبیعی درگیر بود.

این ـ همانیِ تحرّکاتِ آیینی و جادوییِ بشر با فعالیت‌های هنری او هم با پیدایش و گسترش زبان به‌تدریج محو گردید. چرا که زبان به بشر کلمات را هدیه کرد و با گسترش دایرهٔ واژگانی بشر، ذهنیّت و حوزه و اصولاً امکانات اندیشگی او نیز متحوّل، متوسّع و به‌تدریج شاخه شاخه و رشته رشته شد.

با شکستگیِ این ـ همانی‌ها امّا ردّپای شاخه‌ها و رشته‌های مختلف بر دیگر شاخه‌ها و رشته‌های منفک‌شده، محو نگردید. ادبیات و شعر هم با وجودِ این‌که پس از پیدایش زبان و طبعاً بعد از رشته‌هایی هنری چون نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و رقص به‌وجود آمد، از این تأثیر و تأثّرات برکنار نماند و نمانده‌است.

○○○

دیدیم که شعر، چون دیگر هنرها ریشه در فطرت یا میل خداجویی و مطلق‌طلبی دارد و از آیین‌ها و مراسم عبادی یا جادویی، که در هرصورت برآمده از متافیزیک و غیبِ موردِ باور انسان است، نشأت گرفته‌است. به‌همین جهت، رابطهٔ دوجانبه و تعاملیِ شعر و مفهومی چون دین، کاملاً طبیعی و قابل انتظار می‌باشد. در اینجا باید بر دوجانبه و تعاملی‌بودنِ این رابطه تأکیدِ ویژه داشت. چرا که امروزه اصولاً نمی‌توان ارگانیسم پیچیده‌ای چون ادبیات را به حقایقی که متعلّق به نظامیِ دیگر هستند به طورِ کامل تقلیل داد. رابطهٔ ادبیات با هر پدیدهٔ دیگری علّت و معلولی نیست. اثر ادبی بدون تردید رسانای حقایق و وقایع دیگری چون حقایق و وقایع دینی هست، امّا نمی‌تواند با نادیده‌گرفتنِ خود به خادم بی‌جیره و مواجب آن تبدیل شود. نکته امّا اینجاست که آثار ادبی بنابر ماهیتِ هنریِ خود اصولاً انعکاس مستقیم، سریع و بی‌واسطهٔ واقعیت‌های خارجی را برنمی‌تابد، بلکه حتّی آن را پنهان می‌کند. به این ترتیب هر چقدر که اثر ادبی مستقیم‌تر، سریع‌تر و بی‌واسطه‌تر به ذکر واقعیت‌های خارجی بپردازد، از ارزش ادبی خود صرف‌نظر کرده‌است.

در تاریخ شعر و ادب فارسی، از قوالب مختلف شعری جهتِ ذکر خداوند، ستایش او، تضرّع و عذر تقصیر، عبادت و مناجات و مفاهیمی از این دست استفادهٔ بسیار شده‌است. این استفاده را در یک دسته‌بندیِ بسیار کلّی و غیردقیق امّا مفید، می‌توان به دو نوع تقسیم کرد. گروهی از این آثار تنها از قالب (فرم) و بیان شاعرانه استفاده‌ای ابزاری کرده‌اند و هویّت متن در حدّ نثر باقی مانده‌است. نظم‌هایی از این دست در تاریخ شعر فارسی عمومیت داشته‌است، چنان‌چه استفاده از آن در آغاز قصاید و مثنوی‌ها به یک سنّت تبدیل شده‌بود.

امّا گروه دیگر با بیانی سمبلیک به سراغ موضوع رفته‌اند و سنّتِ دیرپا و قدرت مندِ شعرِ عرفانیِ فارسی را تشکّل بخشیده‌اند. در این دسته از آثار، تعادلی شایسته و بایسته میان قالب یا فرم و معانیِ موردنظر شاعران برقرار شده‌است. و این بیان با بهره‌گیری از امکانات زبانی و ذهنی امروزی، هنوز هم ادامه دارد و با وجهِ روشنِ شهودِ شاعرانه و عارفانه طراوتی معاصر یافته‌است:

گاهی آن‌قدر واقعیت داری
که پیشانی‌ام
به یک تکّه ابر سجده می‌برد
به یک درخت خیره می‌شوم
از سنگ‌ها توقّع دارم
مهربانی را ...

«سلمان هراتی»

○○○

رابطهٔ دوجانبهٔ شعر و دین نه تنها در وصول به تعادل بین فرم و محتوا در آثار ادبی، قابل تأمل و بررسی است، بل که در به‌کارگیریِ شگردها و تکنیک‌های بیانیِ یکی در دیگری هم قابل ردیابی و تحقیق است.

از یک سو شعر (به‌خصوص شعر معاصر) در جست‌وجوی فرم‌های بیانیِ تازه، گاه به نحوه‌های بیانی کتب آسمانی و احادیث رو آورده است. بازسراییِ کتب آسمانی نیز طیّ سال‌های گذشته در همین راستا توجیه می‌گردد. نگاهی به شعر شاعرانی چون «فروغ فرخزاد» (در دو کتاب آخرش)، «سهراب سپهری» (به‌خصوص در کتاب آخرش) و «طاهره صفّارزاده» (مثلاً در شعر «سفر اوّل») مؤیّد بهره‌مندی شعر نوِ ایران از فرم بیانی آیات قرآنی است. این بهره‌مندی، گاه به تأثیر از فرم بیانی ادعیه و روایات نیز، به‌وضوح کشیده می‌شود:

سپور صبح مرا دید که نامه را به مالک می‌بردم
سلام گفتم، گفت: سلام
سلام بر هوای گرفته، سلام بر سپیده ناپیدا
سلام بر حوادث نامعلوم
سلام بر همه، الّا بر سلام فروش

«طاهره صفارزاده»

و ازسوی دیگر بسیاری از آیات قرآنی، احادیث و ادعیه از انواع فرم‌های موسیقایی بهره برده‌اند. بی‌تردید وجهِ زیباشناختیِ این متون در درجهٔ دوّم

اهمیّت و پس از محتوا و مفاهیم قرار می‌گیرد. بنابراین، چنین فرم‌های بیانی هنری، عملاً کارکردگرایانه و ابزارانگارانه محسوب می‌شود. طبعاً مهم ترین کارکرد این فرم‌ها را باید در افزایش قدرت تأثیر متن در القای معنا جست‌وجو نمود. از کارکردهای دیگرِ این فرم‌ها می‌توان به سهولتِ حفظ‌کردن و به‌خاطرسپردنِ متن‌هایی اشاره کرد که از چنین فرم‌هایی بهره برده‌اند. هم‌چنین جلوگیری از ایجاد خستگی و گسترش آن در مخاطب، به‌خصوص در سوره‌ها و ادعیهٔ طولانی را می‌توان از کارکردهای مهمِ به‌کارگیری این فرم‌ها دانست.

و این همه را در حقیقت می‌توان در اهمیّتِ «ذکر» و نیز مداومت در ذکر دانست. عاملی که از ارکان آیین‌های دینی و حتی غیردینی محسوب می‌گردد.

ooo

در این فرصت قصدِ آن است که در مورد ساخت‌ها و فرم‌های موسیقایی یکی از ادعیهٔ معتبر شیعه به‌طور مفصّل و مبسوط بحث گردد. بدیهی ست که چنین بحثی در مورد بسیاری از ادعیه قابل انجام است. هم‌چنین این بحث در مورد اکثر سوره‌های مبارک قرآن کریم نیز صدق می‌نماید.

نگارنده هیچ سوره‌ای را در قرآن کریم به یاد ندارد که به طرق و شیوه‌های مختلف از جذابیّت‌های موسیقاییِ قوافیِ کناری و درونی، آرایش خاصّ قافیه‌ها، تکرارها و تقارن‌ها و ... بهره نبرده‌باشد. نکته امّا اینجاست که به دلیل تقدّم محتوا بر فرم، شگردهای موسیقایی در سوره‌های قرآنی از چنان نظام فراگیر، ممتد و ثابتی برخوردار نیست که بتوان نام شعر بر آن نهاد. گاه درست هنگامی که ذهن قاری به سحرِ موسیقیِ آیات انس می‌گیرد، ناگهان با تغییر نظام حاکم بر موسیقیِ آیات، معنا برجسته‌تر از فرم جلوه می‌نماید. به‌طور مثال در سوره‌های «ضحی»، «مسد» و «فلق»، قافیهٔ رعایت‌شده در آیات، ناگهان در آخرین آیه تغییر می‌کند. تغییر نظام قوافی در سوره‌های طولانی قرآن بیش از سوره‌های کوتاه دیده می‌شود، تا ضمن برجستگی معنا نسبت به فرم، تنوّع موسیقایی مانع از خستگی قاری و شنونده شود.

تکرارها و تقارن‌ها نیز در بسیاری از سوره‌های قرآن موسیقی آفریده‌اند. تکرارِ سوگندها در بعضی سوره‌ها ازجمله این سوره‌ها یا تکرار عبارات و آیه‌ها نیز باعث ایجاد موسیقی و بازگشت ذهن مخاطب به محور اصلی موضوع سوره و تأکید بر دقیقه‌ای کلیدی می‌گردد. همانند تکرار آیهٔ «فَبِأَیِّ ءالاءِ رَبِّکُما تُکَذِّبان» در سورهٔ «الرحمن».

ooo

دعای «جوشن کبیر»، دعایی ست مشتمل بر یکصد فصل و هر فصل مشتمل بر ده اسم از اسماء الهی و در آخر هر فصل باید گفت:

«سُبحانَکَ یا لااِلهَ إلّا أنتَ، الغَوثَ الغوثَ، خَلِّصنا مِنَ النّارِ یا ربِّ»۲

در این دعا از انواع و اقسام فرم‌های موسیقایی بهره‌برداری شده‌است تا ضمن بیان مفاهیم درخشانِ و شورانگیز، خواننده یا شنونده از جذّابیت‌های صوتی و شنیداری هم نه تنها بی‌بهره نماند بلکه به مدد این جذّابیت‌ها اوّلاً تأثیری سریع‌تر و عمیق‌تر بپذیرد و ثانیاً آسان‌تر، فصل‌ها را یا فرازهای موردنظرش را به‌خاطر بسپارد و زمزمه کند و ثالثاً دیرتر خسته شود. به این ترتیب فضای دعا به ذکر نزدیک می‌گردد که گاه حتی در حالتی بی‌خود ادامه می‌یابد و شخص را در خود غرق می‌نماید. در ادامه به این تکنیک‌ها و شگردهای فرمیک اشاره می‌گردد:

وزنِ عروضی

بسیاری از فصل‌های دعای جوشن کبیر دارای وزن عروضی هستند. دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» به طُرُق مختلف بر نقش و اهمیّت موسیقیِ برآمده از وزن در زبان عربی تأکید می‌نماید و گاه فصاحت را مترادف وزنِ عروضی ارزیابی می‌کند. از این منظر، جوشن کبیر متنی فصیح و جذّاب به‌حساب می‌آید. جالب این‌جاست که وزن عروضی در فصل‌های متفاوت تغییر می‌کند. به‌طور مثال وزن در فصل زیر از تکرار رکن «مستفعلن فعولن» به‌وجود می‌آید:

«یا غافِرَ الخطایا/ یا کاشِفَ البلایا/ یا مُنتَهی الرّجایا/ یا مُجزِلَ العطایا/ یا واهِبَ الهدایا ...»

و در فصل زیر وزن از تکرار رکن «مستفعلن فاعلاتن» ایجاد می‌گردد:

«یا غالِباً غیرَ مغلوب/ یا صانِعاً غیرَ مصنوع/ یا خالِقاً غیرَ مخلوق/ یا مالِکاً غیرَ مملوک/ یا قاهِراً غیرَ مقهور...»

امّا در غالب فصل‌ها یک وزنِ مشخّص تا انتهای فصل رعایت نمی‌شود و با تغییر یا اصلاً رهاکردنِ وزن، فرم شکسته‌شده و محتوا برجسته‌تر می‌نماید.

به‌طور مثال در فصل زیر نُه اسم مبارک الهی با وزن «مفعولن مفاعلن» ذکر می‌گردد و ناگهان آخرین اسم از وزن خارج می‌گردد:

«یا ذَالحمدِ والثنا/ یا ذَالفَخرِ والبَها/ یا ذَالمَجدِ والسّنا/ ..../ یا ذَالجودِ والسّخا/ یا ذَالأَلاءِ والنّعماء»

که ما را یاد رهاکردن قافیه در آخرین آیات سوره‌های «فلق» یا «فیل» می‌اندازد.

و در فصل زیر ترکیبی از چند وزن دیده می‌شود. اوزانی چون «مفعولن فاعلات»، «مستفعلن فعولن»، «فاعلات فاعلات» و «فاعلن فاعلات»:

«یا عَلّامَ الغُیوب/ یا غَفّارَ الذّنوب/ یا سَتّارَ العُیوب/ یا کاشِفَ الکروب/ یا مُقَلِّبَ القُلوب/ یا طَبیبَ القُلوب/ یا مُنَوِّرَ القُلوب/ یا أنیسَ القُلوب/ یا مُفَرِّجَ الهُموم/ یا مُنَفِّسَ الغُموم»

ترکیبی از وزن و بی‌وزنی هم در بسیاری از فصل‌ها مشاهده می‌گردد.

قافیه

قافیه از رایج‌ترین فرم‌های موسیقایی به‌کاررفته در آیات قرآن و ادعیهٔ مختلف خصوصاً دعای جوشن کبیر می‌باشد.

برای قافیه کارکردهای فراوانی قائل شده‌اند که از آن جمله می‌توان به لذّت ناشی از تأثیر موسیقایی، تشخّص بخشی به واژگان، یاری‌رساندن به حفظ متن، افزایش سرعت انتقال معنا، به تأخیرانداختن خستگی مخاطب، ایجاد تناسب و تقارن در متن و ... اشاره نمود.

دعای جوشن کبیر با نظمی فراگیر چون شعر به قافیه توجّه نکرده‌است (و اصولاً چنین نیّتی هم در متن به‌چشم نمی‌آید)، امّا با این حال از وجود آن حدّاکثر بهره‌برداری را نموده‌است.

در معدودی از فصل‌های این دعا قوافی از ابتدا تا به انتها رعایت می‌شوند. به‌طور مثال به فصل زیر می‌توان اشاره نمود:

«اللّهمَّ إنّی اسئَلُکَ باسمِکَ یا جَلیلُ یا جَمیلُ یا وَکیلُ یا کَفیلُ یا دَلیلُ یا قَبیلُ یا مُدیلُ یا مُنیلُ یا مُقیلُ یا مُحیل»

امّا در اکثریّت قاطعِ فصل‌ها قافیه در طول فصل ثابت نمی‌ماند و تغییر می‌کند:

تکرارها و تقارن‌ها نیز در بسیاری از سوره‌های قرآن موسیقی آفریده‌اند. تکرار سوگندها در بعضی سوره‌ها ازجمله این سوره‌ها یا تکرار عبارات و آیه‌ها نیز باعث ایجاد موسیقی و بازگشت ذهن مخاطب به محور اصلی موضوع سوره و تأکید بر دقیقه‌ای کلیدی می‌گردد

«اللّهمَّ إنّی اسئَلُکَ باسمکَ یا فاعِلُ یا جاعِلُ یا قابِلُ یا کامِلُ یا فاصِلُ یا واصِلُ یا عادِلُ یا غالِبُ یا طالِبُ یا واهِبُ»

و به‌طور مثال در فصل زیر قافیه سه بار تغییر می‌کند و درعین حال، قطعاتی بدون قافیه هم حاضر می‌گردند.

قطعات مقفّای اوّل:

یا خیرَ ذاکرٍ و مَذکورٍ/ یا خیرَ شاکرٍ و مَشکورٍ

قطعات مقفّای دوّم:

یا خیرَ حامدٍ و مَحمودٍ/ یا خیرَ شاهدٍ و مَشهودٍ

قطعات خارج از قافیه:

یا خیرَ داعٍ و مَدعُوٍّ/ یا خیرَ مُجیبٍ و مُجابٍ

قطعات مقفّای سوّم:

یا خیرَ مونِسٍ و أنیسٍ/ یا خیرَ صاحِبٍ و جَلیسٍ

و سرانجام قطعات مقفّای چهارم:

یا خَیرَ مَقصودٍ و مَطلوبٍ/ یا خیرَ حَبیبٍ و مَحبوبٍ

همان‌طور که ملاحظه می‌گردد در قطعات اوّل و دوّم حالتِ ذوقافیتین هم به‌وجود آمده و بر زیبایی و گیرایی متن افزوده‌است.

قوافیِ متغیّر همراه با قطعات بدون قافیه رایج‌ترین وضعیّت قافیه در فصول مختلف این دعا می‌باشد.

به‌طور کلّی به‌دلیل انتشار قوافی، نه تنها در انتهای فصول بل که در طول هر فصل، موسیقی حاصل از قوافی در این دعا، هم از نوع موسیقیِ کناری و هم از نوع موسیقی درونی است. همراهی این دو نوع موسیقی بر غنای موسیقایی دعای جوشن کبیر، افزوده‌است.

ردیف

با آن‌که به شهادت تاریخ ادبیات، ردیف یک عنصر موسیقی ایرانی است و در شعر غیرفارسی ازجمله شعر عرب چیزی که بتوان نام ردیف را بر آن نهاد، تقریباً وجودندارد، از آن‌جا که در این نوشتار صرفاً بررسی موسیقیِ متن مدّنظر می‌باشد، به مواردی که حتی سایه‌ای از حالت ردیف را به ذهن متبادر می‌کنند، به‌اختصار اشاره می‌گردد.

در دعای جوشن کبیر هرگاه که واژه‌ای در انتهای قطعاتِ فصل‌ها شبیه به ردیف آمده‌است، قافیه غایب می‌باشد. به‌عبارت دیگر ردیف نقش قافیه را پذیرفته‌است که گاه از ابتدا تا انتهای فصل به‌طور ثابت تکرار می‌گردد:

«یا عمادَ مَن لا عِمادَ لَهُ/ یا سندَ مَن لا سَنَدَ لَهُ/ یا ذُخرَ مَن لا ذُخرَ لَهُ/ یا حِرزَ مَن لا حِرزَ لَهُ/ .../ یا أنیسَ مَن لا أنیسَ لَهُ/ یا أمانَ مَن لا أمانَ لَهُ»

و گاه به شیوهٔ آشنایی که در مورد قوافی هم مشاهده گردید، در میانهٔ فصل رها می‌شود و به قافیه تبدیل می‌گردد:

«یا رَبَّ البَیتِ‌الحَرام/ یا رَبَّ الشَهرِالحَرام/ یا رَبَّ البَلَدِالحَرام/ یا رَبَّ الرُکنِ والمَقام/ یا رَبَّ المَشعَرِالحَرام/ یا رَبَّ المَسجِدِالحَرام/ یا رَبَّ الحِلِّ والحَرام/ یا رَبَّ النورِ والظَلام/ یا رَبَّ التَحیَّهِ والسَّلام/ یا رَبَّ القُدرَهِ فِی‌الأَنام»

گویا علی‌رغم وجود امکان ادامهٔ موسیقی، عمداً نواخت موسیقی قطع می‌گردد تا هویّت متن کاملاً به متن هنری تحویل نشود و ثانیاً توجه مخاطب، دربست، معطوف به موسیقی نگردد و هرازچند گاه در غیاب هارمونی به معنا و مفهوم متن بازگردد.

تکرار ساخت‌های زبانی

متداول‌ترین فرم موسیقایی به‌کاررفته در دعای جوشن کبیر، تکرارِ پیاپی ساخت‌های زبانی مشابه است.

تکرار اصولاً فرم‌آفرین است. هیچ فرم هنری بدون ردّپایی از تکرار قابل تصور نیست. این به‌خصوص درمورد فرم‌های هنری کلاسیک که بر تقارن و توازن متکی هستند، با وضوح بیشتری قابل ردیابی و تحلیل است. تکنیک‌هایی چون وزن عروضی، ردیف، قافیه، هم‌آوایی مصوّت‌های کوتاه و بلند و هم‌صدایی صامت‌ها، انواع تقابل‌ها و تکرار ساخت‌های زبانی مشابه از این گروه فرم‌ها هستند.

اوّلین نمایش تکرار ساخت‌های زبانی، تکرار کامل و صدبارهٔ عبارتی است که باید در پایان هر فصل ذکر گردد:

«سُبحانَکَ یا لاالهَ إلّا أنتَ الغَوثَ الغَوثَ خَلِّصنا مِنَ النّارِ یا رَبِّ»

این تکرار، ساختار دعای جوشن کبیر را به ترجیع‌بندی بلند، مشتمل بر یکصد قطعهٔ میانی با واسطهٔ یک میان‌وند مشخّص شبیه نموده‌است.

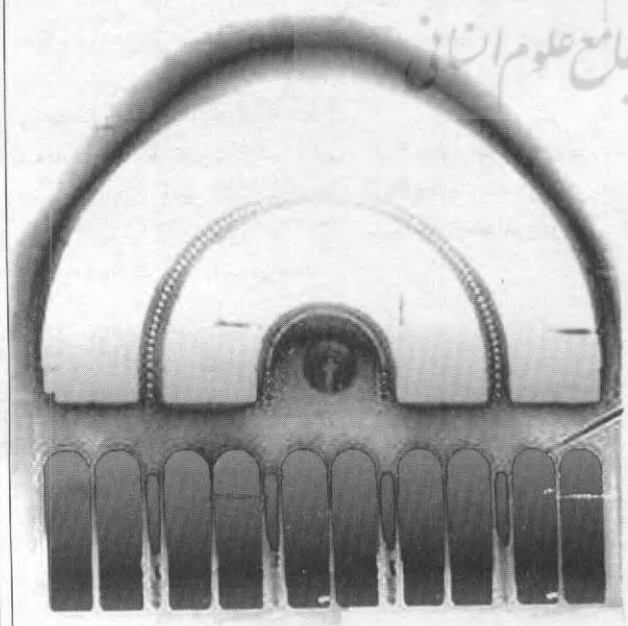
تکرار این عبارت در حقیقت خروجیِ اصلیِ این دعاست. خوانندهٔ این دعا در حقیقت خداوند را با یکهزار نام گوناگون می‌خواند و هربار ضمن تسبیح و ستایش و شهادت به وحدانیّتِ او، پروردگار خود را به فریادرسی می‌خواهد و رهاییِ خود را از آتش طلب می‌نماید.

تقریباً تمامیِ فصول دعای جوشن کبیر از تکرار دهبارهٔ یک ساخت زبانیِ مشخّص تشکّل یافته‌است. این تکرار، گاه تکراری کامل است. همانند فصل زیر که از تکرار اسم فاعل‌ها تشکیل شده‌است:

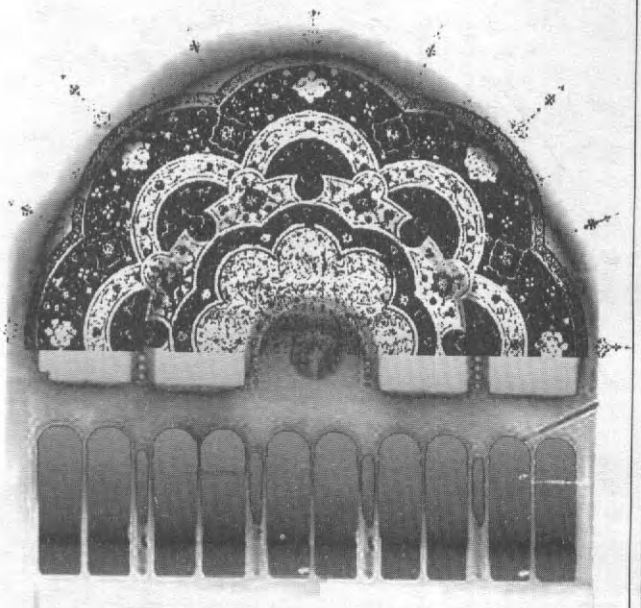
«اللّهُمَ إنّی اسئَلُکَ باسمِکَ یا عاصِمُ یا قائِمُ یا دائِمُ یا راحِمُ یا سالِمُ یا حاکِمُ یا عالِمُ یا قاسِمُ یا قابِضُ یا باسِطُ»

یا فصل زیر که از تکرار جملاتی با مطلع «یا مَن» (ای آن‌که) ایجاد شده‌است:

«یا مَن عَطائُهُ شَریفٌ/ یا مُن فِعلُهُ لَطیفٌ/ یا مَن لُطفُهُ مُقیمٌ/ یا مَن إحسانُهُ قَدیمٌ ....»



پیدایش با تدریجی گسترش زبان به مثابهٔ نظامی از نشانه‌های کلامی، برخی از این همانی‌های رایج ذهن بشر شکسته شد. تا پیش از این، کسی که می‌گریست، مانند ابر نمی‌گریست، بلکه خود ابر بود. چون «گریستن» در زبان هنوز یک نشانه نبود



و در فصل زیر تمام عبارات با صفتی تفضیلی آغاز شده‌اند:
«یا أقرَبَ مِن کُلِّ قَریبٍ/ یا أحَبَّ مِن کُلِّ حَبیبٍ/ یا أبصَرَ مِن کُلِّ بَصیرٍ/ یا أخبَرَ مِن کُلِّ خَبیرٍ ... »
در تکرار ساخت‌های زبانی و در بعضی از فصل‌ها، دقایق دیگری هم به‌کاررفته و به ظرافت و زیبایی و پیچیدگی موسیقی متن افزوده‌است. مثلاً در فصل زیر ساختار معنایی هر قطعه از صفتی مندرج در قطعهٔ قبلی نشأت گرفته‌است. بدین ترتیب ساختار از حالتی موزاییکی به وضعیتی ارگانیک تبدیل شده‌است. چنان‌چه جابه‌جایی، حذف یا تغییر قطعات را غیرممکن نموده‌است:
«یا مَن هُوَ فی عَهدِهِ وَفیٌّ/ یا مَن هُوَ فی وَفائِهِ قَویٌّ/ یا مَن هُوَ فی قُوَّتِهِ عَلیٌّ/ یا مَن هُوَ فی عُلُوِّهِ قَریبٌ/ یا مَن هُوَ فی قُربِهِ لَطیفٌ/ یا مَن هُوَ فی لُطفِهِ شَریفٌ/ یا مَن هُوَ فی شَرَفِهِ عَزیزٌ/ یا مَن هُوَ فی عِزِّهِ عَظیمٌ/ یا مَن هُوَ فی عَظَمَتِهِ مَجیدٌ/ یا مَن هُوَ فی مَجدِهِ حَمیدٌ»
البته به شیوهٔ گفته‌شده در به‌کارگیری همین تکنیک تکرار ساخت‌های زبانی هم، در بسیاری از قطعات، تکرار ساخت‌ها دچار وقفه می‌شود. همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد این وقفه به دلیل اهمیت بیشتر معنا دربرابر فرم و لزوم توجه مخاطب به مطلب می‌باشد.

موسیقی معنوی
موسیقی معنوی حاصل روابط معنایی یا متداعی کلمات است و بنا بر پیشنهاد مؤلّف «موسیقی شعر» اگر در انتهای عبارات آورده‌شود، به نام قافیهٔ معنوی هم خوانده می‌شود. ناگفته پیداست که چنین واژگانی دارای تقابل‌هایی چون مراعات‌النظیر و تضاد و ترادف و ... می‌باشند.
از این نوع موسیقی نیز در دعای جوشن کبیر استفادهٔ بسیاری شده‌است. در فصل زیر می‌توان تراکم دلپذیری از انواع تقابل‌ها را دید که به متن هارمونی خاصی بخشیده‌است:
«یا رَبَّ النَّبیّینَ و الأبرارِ/ یا رَبَّ الصِّدّیقینَ و الأخیارِ/ یا رَبَّ الجَنَّهِ و النّارِ/ یا رَبَّ الصِّغارِ و الکِبارِ/ یا رَبَّ الحُبوبِ و الثِّمارِ/ یا رَبَّ الأنهارِ و الأشجارِ/ یا رَبَّ الصَّحاری و القِفارِ/ یا رَبَّ البَراری و البِحارِ/ یا رَبَّ اللَّیلِ و النَّهارِ/ یا رَبَّ الأعلانِ و الأسرارِ»
همین هارمونی متّکی بر تقابل‌ها در فصل زیر هم دیده می‌شود، با این تفاوت که درست در قطعهٔ آخر هارمونی به‌هم می‌ریزد:
«یا ذَالجود و النِّعَم/ یا ذَالفَضل و الکَرَم/ یا خالِقَ اللوحَ و القَلَم/ یا باریَ الذَّرِّ و النسَم/ یا ذَالبَأس وَ النِّعَم/ یا مُلهِمَ العَرَبِ و العَجَم/ یا کاشفَ الضُّرِّ و الألَم/ یا عالِمَ السِرِّ و الهِمَم/ یا رَبَّ البَیتِ و الحَرَم/ یا مَن خَلَقَ الأشیاءِ مِنَ العَدَم»

متن‌های مقدّس ما چون قرآن کریم و ادعیهٔ متعدّد و احادیث به‌جامانده از حضرت حق و امامان معصوم، تقریباً به تمامی با ایجاد فضایی پارادوکسیکال از هنر و ضدّهنر، مخاطب را در موقعیتی جذّاب و حسّاس قرار می‌دهند. این جذابیّت و حساسیّت طیف‌های گوناگون و گاه متضادّ مخاطبین را چنان تحت تأثیر قرار می‌دهد که از هیچ متن دیگری قابل انتظار نیست.
نگارنده امیدوار است پژوهش‌ها و تحقیقاتی از این دست به شناسایی مختصات هنر قدسی کمک نماید و به رفع غربت آن در جهان متکثّر هنر امروز بیانجامد.

پانویس:
۱ : «لفظ هنر در زبان‌های اروپایی به یونانی تخنه (techne)، به لاتین آرس و آرتوس (ars)، به آلمانی کونست (kunst)، به فرانسه آر (art) و به انگلیسی آرت (art) از ریشهٔ هند و اروپایی ar به‌معنای ساختن و به‌هم پیوستن و درست‌کردن آمده‌است و کلمهٔ ارتنگ و ارژنگ و اردم فارسی از این ریشه آمده‌است. این الفاظ در تاریخ گذشتهٔ اروپا تنها برای هنرهای خاص به‌کار نمی‌رفته است و به‌معنی فضیلت نیز آمده ... اصل و ریشهٔ هنر در زبان فارسی به سانسکریت برمی‌گردد و با لفظ سونر (sunar) و سونره (sunara) که در اوستایی و پهلوی به‌صورت هونر (hunar) و هونره (hunara) آمده‌است، پیوند دارد. «سو» سانسکریت همان «هو» به فارسی است که معنی هردو نیک و خوب است و نر و نره به فارسی به‌معنی مرد و زن است و هونر و هونره به‌معنی نیک‌مرد و نیک‌زن.»
آشنایی با آرای متفکّران دربارهٔ هنر ـ دکتر محمد مددپور ـ سورهٔ مهر ـ جلد اوّل ـ ۱۳۸۳ ـ صفحه ۱۷ و ۱۸
(۲): ... مروی ست از حضرت سیدالسّاجدین از پدرش از جدّ بزرگوارش حضرت رسول (ص) و این دعا را جبرییل آورد برای پیغمبر در یکی از غزوات در حالی‌که بر تن آن حضرت جوشن گرانی بود که سنگینی آن بدن مبارکش را به‌درد آورده‌بود. پس جبرییل عرض کرد که: یا محمّد (ص)! پروردگارت تو را سلام می‌رساند و می‌فرماید که بکَن این جوشن را، و بخوان این دعا را که او امان است از برای تو و امّت تو.
مفاتیح‌الجنان ـ حاج شیخ عباس قمی