-- *Literary Text Research* ---------
Winter 2023, 27(98), 393-425
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.55142.3159

ATU PRESS

Original Research
Received: 08/Sep/2020
Revised: 25/Sep/2021
Accepted: 17/Nov/2021
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

The Semantic and Aesthetic Function of Music in Hujwiri's *Kashf al-Mahjub*

Zahra Pakzad — Ph.D. in Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Fateme Kolahchian * — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Mohammad Irani — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Abstract

In the definitions of poetry, three elements of emotion, imagination, and music are mentioned. Persian prose texts have used more or less poetic elements in different periods. Sufi and mystical works, according to their goals and themes, have had a greater tendency towards poetic features, to the extent that understanding the subtleties of meaning and aesthetic expressions of these texts is dependent on the analysis of their images and musical effects. Based on this importance, the purpose of this article is to examine the function of one of the key elements of the poem. that is, music, which is one of the most important mystic prose texts in Kashf al-Mahjub Hujwiri so that the level and quality of its poetry can be identified from this point of view. The findings of this descriptive-analytical research show that inner and spiritual music has a decisive function in Hujwiri's prose and helps to induce more effective concepts and mentalities. The expression of inner music that enhances verbal-phonetic harmony and appeal has been more than spiritual. Saj';

- The present article is taken from the doctoral thesis of Persian language and literature, Razi University.

*Corresponding Author: kolahchian@razi.ac.ir

How to Cite: Pakzad, Z., Kolahchian, F. & Irani, M. (2023). The Semantic and Aesthetic Function of Music in Hujwiri's *Kashf al-Mahjub*. *Literary Text Research*, 27(98), 393-425. doi: 10.22054/LTR.2021.55142.3159.

especially parallel, pun; especially periphrasis, repetition of words, phonology, and contrast are among the most obvious examples of inner and spiritual music in Kashf al-Mahjub, which often appear in these positions: mentioning the names of guardians (Oulia) and describing their personalities and conditions; anecdotes and reciting the words of the sheikhs and their instructions; and also explaining mystical terms, including concepts related to monotheism, knowledge of the self, death, annihilation, and mystical survival; levels of behavior and condemnation of the self; and the reprehensible world.

Keywords: Semantic Function, Music of Words, Sufi Prose, Kashf al-Mahjub Hujwiri.

1. Introduction

In the opinion of many rhetoricians, poetry consists of three elements: emotion, imagination, and music, which are expressed in a beautiful language; in other words, poetic art reaches its peak when emotional and imaginative words appear in a melodious language.

Poetic elements are not specific to poetry, and they can appear in prose as well. Sufi and mystical prose also have a special tendency towards poetic qualities due to their subject and content. It can be said that this type of prose, which by its nature has a mystical experience and is similar to the poetic experience, by using strong language and music (along with imagination), characterizes the inductive value of the text. In the meantime, one of the most important and influential mystical texts, which has the characteristic of poetry in notable situations, is Kashf al-Mahjub Hujwiri.

Kashf al-Mahjub is the only existing work of Hujwiri and the oldest independent mystical work in the Persian language, which has made a lot of use of musical effects and made its tone attractive and out of dryness and monotony. Hujwiri's prose in the introduction of Ahval Mashayekh is rhythmic and rhymed, which takes a major share of the beauty and pleasantness of the whole work. In addition to the Saj', other musical instruments have a special appearance in other parts of the book. With the knowledge of the effect of music, Hujwiri used these elements to induce his emotions and thoughts, and he has placed the

burden of a large part of the reason for the durability and attractiveness of his work on the shoulders of the musical element. The most important goal of this research (besides several sub-goals) is to explain the most prominent forms of inner and spiritual music in Kashf al-Mahjub and analyze their relationship with Hujwiri's thematic approaches.

2. Literature Review

About Kashf al-Mahjub, research studies have been conducted that mostly look at the story and content dimensions of this work; among them are Akbar Nahvi and Nahid Dehghani (2009), who have discussed the general structure of this book and the author's way of explaining the main ideas and themes. Soraya Sharifi and Ghadamali Sarrami (2013) have also examined the issue of the governorship from the point of view of Hujwiri, relying on popular opinions in this field, until the end of the fifth century. Hossein Yazdani (2015) has explained the examples of Sharia in Kashf al-Mahjub and the opposition to avoiding Sharia.
In the meantime, no research has been found that analyzes the details of musical effects and their thematic-semantic function in Kashf al-Mahjub.

3. Methodology

In this article, by using the descriptive-analytical method, after the complete investigation of Kashf al-Mahjub and extracting all the inner and spiritual effects of music, the findings have been categorized. The basis of the arrangement of the topics of the article was on the techniques with frequency, and the priority of the plan was based on the amount of abundance. The analysis is based on selected evidence.

4. Discussion

Saj' and puns are the most important and frequent musical factors in Kashf al-Mahjuband. These literary devices are present in almost all parts of Kashf al-Mahjub. From the positions of mentioning the names of saints and describing their personalities and conditions to stories and

quoting the words of the sheikhs and their instructions, as well as explaining mystical terms.

Among the three types of Saj', Hujwiri has a special view on the parallel Saj', especially at the beginning of the introduction of mystics and sheikhs. By using the rhythm from Saj', in addition to raising the musical level of his speech, he presents melodious images of the mystical character he is looking for, and it is in these parts that he uses time, music, and image at the same time.

After Saj', puns, especially periphrasis, and then Moharraf, Khat, Tam, Qalb (types of puns), and derivation play a significant role in increasing the composition and effect of Kashf al-Mahjoob.

By repeating words, in addition to inducing music resulting from repetition, Hujwiri has shown the great importance of certain concepts. These repetitions are mainly seen in the introduction and description of religious and mystical leaders, quoting their words and explaining mystical terms.

In the phonemes used in Kashf al-Mahjub, phoneme repetition, like word repetition, has a two-way role (phonetic and content). but compared to that, the more prominent and visible goal seems to be the addition of the music of the word. In the description of mystics, Hujwiri has made good use of the musical power of phonology and has increased the effect of speech by using a combination of music and imaginative images.

Hujwiri's abundant use of the contrast device has enhanced the musical value of his work from the point of view of content balance. Most of the available evidence in this field can be seen in the discussions related to the explanation of mystical terms, which are mainly dual and contradictory concepts. Proportions are often of ordinary proportions, which mainly revolve around natural phenomena.

Repetition of special topics such as "repentance", "death and survival", "science and its derivatives", "poverty and wealth", "absence and presence", "consent" and " Sahv and Sokr" or (alertness drunkenness) and their related words. On the one hand, music enhances Hujwiri's speech, and on the other hand, it shows their great importance in his thought and speech.

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۷، شماره ۹۸، زمستان ۱۴۰۲، ۳۹۳-۴۲۵
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2021.55142.3159

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۶
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸
eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

کارکرد معنایی و زیباشناختی موسیقی در کشف‌المحجوب هجویری

زهرا پاکزاد — دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

فاطمه کلاهچیان * — دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

محمد ایرانی — دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

چکیده

در تعریفات شعر از سه عنصر عاطفه، تخیل و موسیقی سخن می‌رود. متون نثر فارسی در دوره‌های گوناگون، کم و بیش از عناصر شعری بهره برده‌اند.آثار صوفیانه و عارفانه به اقتضای اهداف و مضامینشان، گرایشی بیشتر به شاخصه‌های شعری داشته‌اند تا آنجا که گاه درک ظرایف معنایی و نمودهای زیباشناختی این متون به تحلیل تصاویر و جلوه‌های موسیقایی آن‌ها وابسته است. بر اساس این اهمیت، هدف مقالهٔ حاضر، بررسی کارکرد یکی از عناصر کلیدی شعر؛ یعنی موسیقی در کشف‌المحجوب هجویری به عنوان یکی از مهم‌ترین متون نثر عارفانه است تا میزان و کیفیت شعروارگی آن از این منظر مشخص شود. یافته‌های این پژوهش توصیفی- تحلیلی نشان می‌دهند، موسیقی درونی و معنوی، کارکردی تعیین‌کننده در نثر هجویری داشته و به القای مؤثرترِ مفاهیم و ذهنیات، مدد بارز می‌رسانند. نمود موسیقی درونی که تناسب و جذابیت لفظی- آوایی را ارتقا می‌بخشد، بیشتر از معنوی بوده است. سجع به خصوص متوازی، جناس به‌ویژه زاید، تکرار واژه، واج‌آرایی و نیز تضاد از مصادیق بارزتر موسیقی درونی و معنوی در کشف‌المحجوب هستند که غالباً در این مواضع نمود می‌یابند: ذکر نام اولیاء و توصیف شخصیت و احوالشان، حکایت‌ها و نقل سخنان مشایخ و ارشادهای آنان و نیز تبیین اصطلاحات عارفانه؛ اعم از مفاهیم مرتبط با توحید، معرفت نفس، مرگ، فنا و بقای عرفانی، مراتب سلوک و نکوهش نفس و دنیای مذموم.

کلیدواژه‌ها: کارکرد معنایی، موسیقی کلام، نثرصوفیانه، کشف‌المحجوب هجویری.

- مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی است.

* نویسنده مسئول: kolahchian@razi.ac.ir

مقدمه

در نظر بسیاری از اهل بلاغت، شعر از سه عنصر عاطفه، تخیل و موسیقی تشکیل شده که در زبانی زیبا نمود می‌یابد. عاطفه، احساسی انگیزش‌یافته است که شاعر در نتیجهٔ رویداد یا ذهنیتی در خویش می‌یابد و از مخاطب می‌خواهد که با وی در آن شریک باشد. عاطفه را برجسته‌ترین رکن شعر دانسته‌اند که در صورت ژرفا و گستردگی از بارزترین عوامل تأثیر به شمار می‌رود. تخیل نیز از عناصر بنیادین در جوهر شعر است. مقصود از صور خیال، «مجموعه تصاویر شاعرانه و کل زبان مجازی است؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقانه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۰۴). شاعر به کمک ابزارهای بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، نماد، تشخیص، حس‌آمیزی، ایهام و ... «اندیشهٔ خود را با زبان و بیانی جذاب با طراوت و قانع‌کننده ارائه می‌دهد» (برت[1]، ۱۳۹۵: ۵). هنر شاعرانه زمانی به اوج می‌رسد که کلام عاطفی و مخیل، در زبانی آهنگین نمود یابد.

تأثیر نافذ موسیقی در شعر از دیرباز مورد توجه متفکران حوزهٔ ادبیات بوده است. افلاطون[2] در این باره می‌گوید: «آهنگ با لطافت ویژهٔ خود، نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارد» (افلاطون، ۱۳۴۸: ۱۷۶). ارسطو[3] نیز شعر را برآمده از دو نیروی تخیل (محاکات) و وزن می‌دانست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴).

موسیقی چهار گونه دارد؛ نوع بیرونی، وزن عروضی است.آهنگ ناشی از موسیقی کناری (تکرار قافیه و ردیف)، مکمل وزن عروضی و غنابخش وحدت و تناسب شعر است. موسیقی درونی نیز انواع تکرار، سجع و جناس را در بر می‌گیرد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۶۲). این در حالی است که بعضی صنایع معنوی مانند تناسب، تضاد و تکرار درون مایه، موسیقی معنوی می‌آفرینند.

عناصر شعری، مختص شعر نیستند و در نثر نیز مجال بروز دارند. نثر صوفیانه و عارفانه نیز به دلیل موضوع و محتوایش، گرایشی ویژه به خصوصیات شعری دارد. می‌توان گفت، شباهت تجربهٔ عرفانی با تجربهٔ شاعرانه که بالاتر از تجربهٔ محسوس عادی است و نیز

1. Bert, R. L.
2. Plato
3. Aristotle

«ماهیت عواطف و ادراکات عرفانی، چاره‌ای جز استفاده از زبان شعر باقی نمی‌گذارد» (جبری، ۱۳۸۸: ۸۸)؛ زبانی نیرومند که با به خدمت گرفتن موسیقی (همراه با تخیل)، ارزش القاییِ متن را تشخص می‌بخشد و از این روست که قدیمی‌ترین نمونه‌های سجع -به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای موسیقی‌آفرین- بعد از دیباچه‌ها در نثرهای عرفانی و دینی دیده می‌شوند (خطیبی، ۱۳۸۲: ۱۸۳). در این میان، یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین متون عارفانه که در مواضعی قابل توجه از ویژگی شعروارگی برخوردار است، کشف‌المحجوب هجویری است.

کشف‌المحجوب با نثر ساده و نزدیک به سبک دورهٔ سامانی (بهار، ۱۳۹۱: ۵۳/۲) که در بخش‌هایی، بهره‌هایی بااهمیت از شاخصه‌های نثر شاعرانه می‌برد، تنها اثر موجود از هجویری و «کهن‌ترین اثر مستقل عرفانی است که به زبان فارسی تألیف یافته است» (غلامرضایی، ۱۳۹۴: ۷۸). تقدم زمانی کشف‌المحجوب و اشتمال بر مطالب مهم عرفانی موجب شد که در قرون بعد، توسط نویسندگانی که در زمینهٔ احوال و آثار مشایخ صوفیه کتاب نوشته‌اند، مورد استفاده واقع شود؛ مانند عطار در تذکرةالاولیاء، جامی در نفحات‌الأنس (صفا، ۱۳۷۳: ۳۳۸) و خواجه محمد پارسا در فصل‌الخطاب (ن. ک: هجویری، ۱۳۸۴، مقدمهٔ عابدی: یک).

۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ کشف‌المحجوب، پژوهش‌هایی انجام پذیرفته است که اغلب ناظر به ابعاد داستانی و محتواییِ این اثرند؛ از جمله: نحوی و دهقانی (۱۳۸۹) به ساختار کلی این کتاب و شیوهٔ نویسندهٔ آن در تبیین اندیشه‌ها و مضامین محوری پرداخته‌اند. شعاعی (۱۳۸۹) معرفی این کتاب و ارزش آن را به عنوان مهم‌ترین و کهن‌ترین نثر عرفانی فارسی، اساس کار خود قرار داده است.

جبری (۱۳۹۰) نقش حکایت‌پردازی را در شکل‌گیری و تکامل اندیشه‌های صوفیانه در کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید، طبقات‌الصوفیه، کشف‌الاسرار و تذکرةالاولیاء تبیین کرده است.

حاجی علیلو (۱۳۹۲) به بررسی سیمای عرفانی و عبادی پیامبر اکرم (ص) و مقایسهٔ ایشان با دیگر پیامبران در کشف‌المحجوب پرداخته است.

شریفی و سرامی (۱۳۹۳) مسألهٔ ولایت را از دید هجویری با تکیه بر آرای رایج در این زمینه تا اواخر قرن پنجم بررسی کرده‌اند.

خاتمی و همکاران (۱۳۹۵) به تبیین دیدگاه هجویری در باب توحید و رؤیت الهی پرداخته‌اند.

یزدانی (۱۳۹۵) مصادیق شریعت در کشف‌المحجوب و مخالفت با شریعت‌گریزی را تبیین کرده است.

در این میان، پژوهشی که جزئیات جلوه‌های موسیقی و کارکرد موضوعی- معنایی آن‌ها را در کشف‌المحجوب تحلیل کند، یافت نشد.

۲. اهمیت پژوهش

کشف‌المحجوب از نثری صوفیانه- تعلیمی برخوردار است که بهرهٔ فراوان از جلوه‌های موسیقی، موجب جذابیت و خروج لحن آن از خشکی و یکنواختی شده است. نثر هجویری در مقدمهٔ احوال مشایخ، موزون و مقفاست که سهم عمده‌ای از زیبایی و دلپذیریِ کل اثر را بر عهده می‌گیرد. علاوه بر سجع، دیگر ابزارهای موسیقی‌ساز در سایر بخش‌های کتاب، نمودی ویژه دارند. هجویری با علم به تأثیر موسیقی از قابلیت این عناصر در القای عواطف و اندیشه‌های خود مدد می‌گیرد و بارِ بخش بزرگی از دلیل ماندگاری و جذابیت اثرش را بر دوش عنصر موسیقی نهاده است. موضوع مقالهٔ حاضر، بررسی کارکرد موسیقی در کشف‌المحجوب است تا ظرافت‌ها و قابلیت‌های موسیقایی- شاعرانهٔ این اثر مشخص گردند.

۳. روش پژوهش

در این مقاله با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، پس از بررسی کامل کشف‌المحجوب و استخراج تمامی جلوه‌های موسیقی درونی و معنوی به دسته‌بندی یافته‌ها پرداخته شده است. بنای تنظیم مباحث مقاله بر شگردهای دارای بسامد و اساس اولویت طرح، میزان فراوانی بوده است. تحلیل نیز بر اساس شواهد گزیده عرضه شده است.

مهم‌ترین هدف این تحقیق (در کنار اهداف فرعی متعدد) عبارت است از: تبیین برجسته‌ترین اَشکال موسیقی درونی و معنوی در کشف‌المحجوب و تحلیل ارتباط آن‌ها با رویکردهای موضوعی- مضمونی هجویری.

٤. یافته‌ها و بحث

٤-١. کارکرد معنایی و بلاغی موسیقی در کشف‌المحجوب

با توجه به اینکه آن نوع از موسیقی، بلاغی است که هم جنبهٔ آهنگین کلام را ارتقا بخشد و هم به غنای محتواییِ آن مدد رساند، سعی بر آن است که به شگردهایی از موسیقی -بر اساس فراوانی در متن- پرداخته شود که از حیث این دو مؤلفه بارز باشند. ضمن اینکه باید گفت، معیار دسته‌بندی اقسام سجع و جناس در این مقاله، تعاریف و انواع طرح شده در کتاب «نگاهی تازه به بدیع» بوده است.

قسمت عمدهٔ آهنگ در متن کشف‌المحجوب به کاربرد موسیقی درونی و انواع آن؛ یعنی سجع، جناس و تکرار برمی‌گردد. در مبحث موسیقی معنوی نیز از تضاد، تناسب و تکرار درون‌مایه، استفاده‌هایی قابل بررسی شده است. سجع متوازی با افزون بر ۳۸۰ مورد کاربرد، بیش از سایر ابزارهای موسیقی‌ساز، سبب خوش‌آهنگی کشف‌المحجوب شده است. دو نوع دیگر سجع -متوازن با ۱۲۳ مورد و مطرف با ۶۹ مورد- با بسامد کمتری به کار رفته‌اند.

بعد از سجع، جناس و انواع آن (مطرف، وسط، مذیل، محرف، خط، تام، قلب و اشتقاق) با بیش از ۹۰ نمونه در ردهٔ دوم آهنگ‌سازی قرار می‌گیرند. تکرارها (۴۲ مورد) نیز از دو نوع تکرار واج و تکرار واژه‌اند.

در مبحث موسیقی معنوی از تضاد (۳۴۴ مورد)، تناسب (۳۰ مورد) و تکرار درون‌مایه استفاده شده است. مسلماً همهٔ شواهد از لحاظ کمک به ارتقای موسیقی کلام در یک درجه نیستند؛ از این رو، سعی بر آن است که موارد آگاهانه‌تر، زیباتر و خوش‌آهنگتر بررسی شوند. از منظر ارتباط موسیقی با محتوا، لحن موسیقایی کشف‌المحجوب در ابتدای معرفی مشایخ و عرفا و شرح ویژگی‌هایشان، بیشترین نمود را می‌یابد. هنگام نقل سخنان اولیاء و تعلیمات آنان نیز زبان آهنگین است. گزیده‌ای از نمونه‌ها را بررسی می‌کنیم.

۵. موسیقی درونی

۵-۱. سجع

با توجه به آنکه بخش عمده‌ای از موسیقی کشف‌المحجوب از به کارگیری سجع با بیش از ۵۷۰ نمود حاصل شده است، عده‌ای برآنند که «هجویری از اولین نویسندگان فارسی زبان است که سجع‌نویسی را دنبال کرده‌اند» (غلامرضایی، ۱۳۹۴: ۸۰). این سجع‌ها غالباً در سطرهای آغازین معرفی عرفا و نیز توصیف آن‌ها در لابه‌لای متن و توضیح مفاهیم و اصطلاحات عرفانی به‌کار رفته‌اند تا ذوق مخاطب، انگیختگیِ بیشتری برای پذیرش و همراهی این بخش‌های مهم کلام بیابد.

۵-۱-۱. سجع متوازی

از منظر موسیقی‌آفرینی، «قوی‌ترین اسجاع، متوازی و ضعیف‌ترین آن، متوازن است» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۲۷). بسامد بالای سجع متوازی در کشف‌المحجوب (۳۸۲ مورد)، گویای توجه هجویری به قدرت موسیقایی این نوع سجع است. او اغلب، اسجاع متوازی را هنگام توصیف عرفا و مشایخ و بیان اوصاف آن‌ها به کار می‌گیرد. این کاربرد، علاوه بر خوش‌آهنگ کردن نثر و خارج کردن آن از لحن تعلیمی و یکنواخت، مخاطب را به ادامهٔ خواندن متن ترغیب می‌کند. کلیدواژه‌های مسجع، اغلب صفات عارف یا مرتبط با اصطلاحات عرفانیند:

«استعاذت و استخارت و استعانت، جمله به معنی طلب کردن و تسلیم امور خود به خداوند باشد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳). سه سجع متوازی مذکور با «طلب» به عنوان اصطلاحی عرفانی نیز متناسبند؛ زیرا این اسجاع که از باب استفعال هستند، معنی طلب کردن را در خود دارند. «اگرچه در میان خلق بود، از خلق وحید بود و همتش از ایشان فرید بود و این مقامی بس عالی و بعید بود» (همان: ۹۹).

«وحید» و «فرید»، ایهام تبادری هم به مرتبهٔ عرفانی وحدت و تفرید دارند که با «مقام» متناسبند.

«به مسجد اندر آمد با رویی مقمر و خدی منور و جامه‌ای معطر» (همان: ۱۱۰).

در این شاهد، علاوه بر اسجاع متوازی سه‌گانه، تناسب «قمر» و «نور» و همچنین «رو» و «خد» نیز از نظر معنوی، موسیقی‌ساز است.

تعداد زیادی (حدود ۴۸ مورد) از اسجاع متوازی کشف‌المحجوب، جناس لاحق (گاهی همراه با جناس ناقص) نیز هستند. از آنجا که جنبهٔ سجع بودن این واژه‌ها قوی‌تر از تجانس آن‌هاست، ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها در این قسمت، بهتر به نظر می‌رسد. این گونه از سجع متوازی به دلیل هم‌حروفی بیشتر، غنای موسیقاییِ کلام را نمودی بیشتر می‌بخشد:

«یکی را صفا بود و یکی را عطا و یکی را غطا و یکی را وطا» (همان: ۶۶).
«مر فانی الصفه را محو و صحو و لحق و محق... درست نیاید» (همان: ۵۴۷).

۵-۱-۲. ازدواج

استفاده از تقارن دو سجع متوازی که گاه تنها در یک حرف با هم اختلاف دارند، آهنگ خاصی به کلام می‌بخشد. هجویری نیز از این نوع کاربرد در نقل سخنان عرفا و گاه در توصیف اخلاق و احوال آن‌ها استفاده کرده است تا چشم و توجه مخاطب را برای بهره‌مندیِ ژرف‌تر از مفهوم کلام با ظاهر آن، همراه‌تر گرداند. این ظاهر به واسطهٔ ارزش موسیقایی، روان‌تر و سیال‌تر شده است.

«فقیر خطیر و بر همه اولیاء امیر، ابوحلیم حبیب بن سلیم الراعی» (همان: ۱۳۸).

با استفاده از آرایهٔ ازدواج در این شاهد، دو صفت فقر و بزرگیِ حبیب راعی به یک اندازه برجسته شده‌اند.

«اگر با اغنیا حساب کنند، از درویشان عذر خواهند و عذر، فاضل‌تر از عتاب حساب» (همان: ۳۴).

در این شاهد، «عتاب» از بار موسیقایی و مفهومیِ فراوانی برخوردار است؛ از یک سو با «حساب» سجع متوازی دارد و با همنشینی در کنار آن، آرایهٔ ازدواج ساخته شده و از سوی دیگر، با «عذر»، هم‌آواییِ آغازین و نیز تناسب دارد. از لحاظ معنایی نیز القاگر مؤاخذهٔ ناشی از محاسبه؛ یا همراه با آن است.

۵-۲. سجع متوازن

هجویری از این نوع سجع در سطرهای آغازین معرفی عرفا که در ضمن آن‌ها صفاتی مانند عالم بودن، خوش‌سخنی، راستگویی، راست‌کرداری و همت بلند برجسته می‌شوند، هنگام نقل سخنان عرفا که دربرگیرندهٔ نکوهش صفات منفی همچون طمع، نادانی، خودبینی، حسادت و خشم است و همچنین شرح اصطلاحات و مفاهیم عرفانی مانند فنا و بقا، فقر، غیبت و حضور، قبض و بسط و نیز توکل، بهرهٔ قابل توجه برده است:

«مستغرق معنی و مستهلک دعوی، ابوالمغیث الحسین بن منصور الحلاج» (همان: ۲۲۹).

به‌کارگیری سجع متوازن «مستغرق» و «مستهلک»، کیفیت فنای عرفانی را که در سرگذشت حلاج به خوبی دیده می‌شود، القا می‌کند.

«او را اندر این طریق، شأنی عظیم و درجتی رفیع است» (همان: ۱۰۲).

با استفاده از این دو سجع که به زیبایی صفت «شأن» و «درجت» شده‌اند، محبوبیت فراوان و جایگاه بلند حضرت علی (ع) در میان عارفان برجسته شده و روانیِ محسوسی در لحن توصیف ایجاد شده است.

۵-۳. سجع مطرف

اغلب در سطرهای آغازین معرفی عرفا و مشایخ، سجع مطرف به‌کار می‌رود. در این راستا با استفاده از قدرت موسیقایی کلمات مسجع که یک یا هر دو طرف آن‌ها شامل ویژگی اخلاقی و مقام عرفانی عارف مورد نظر است، توصیفی تأثیرآفرین‌تر می‌بینیم:

«پیر اهل تسلیم و اندر طریقت محبت مستقیم، ابوالحسن محمد بن اسماعیل خیرالنساج» (همان: ۲۲۰).

حرکت مستقیم خیر النساج در طریقت محبت که می‌تواند تعبیری از سلوک استوار و درست عرفانی باشد، نتیجهٔ تسلیم حق بودن است. این روند با واژگانی مسجع بیان شده است.

«سراپردهٔ اسرار و تمکین و اساس اهل یقین، ابوحمزه البغدادی البزاز» (همان: ۲۳۴).

هجویری مقام عرفانی ابو حمزه را با ذکر برخورداری کامل او از دو مقام «تمکین» و «یقین»، در ساختاری موزون نشان می‌دهد.

۵-٤. جناس

هجویری بعد از سجع، بیشترین بهرهٔ موسیقایی را از جناس (۹۵ مورد) برده است. او از ۶ نوع جناس استفاده کرده که زاید با ۴۸ مورد، بیشترین بسامد و جناس اشتقاق با ۳ مورد، کمترین بسامد را دارا هستند. همان‌طور که دیده شد، هجویری در ابتدای معرفی عرفا و شرح مقامات و ویژگی‌های عرفانی و اخلاقی آن‌ها از قدرت موسیقایی انواع سجع بهره می‌گیرد. در این مواضع، انواع مختلف جناس حضور چشمگیری ندارند، اما طی متن که به شرح سخنان عرفا، تبیین مفاهیم و اصطلاحات عرفانی (فنا و بقا، وجد، سکر و صحو، سماع و ...) و معرفی فِرَق صوفیه می‌پردازد و همچنین هنگام بیان حکایات وارده از عرفا و مشایخ؛ به‌ویژه گفت‌وگوهایی که در میان آن‌ها صورت می‌گیرد، جناس به موسیقی آفرینی می‌پردازد. دلیل این امر را می‌توان در کیفیت موسیقایی سجع و جناس و محل حضور آن‌ها در جملات دانست. به عبارت دیگر، ذکر سجع در پایان فقرات کلام، موسیقی قابل توجهی به وجود می‌آورد. این امر، با این کیفیت از عهدهٔ جناس که معمولاً در وسط جملات می‌آید، برنمی‌آید. بدین‌گونه است که هجویری در لابه‌لای متن، بیشتر از جناس استفاده می‌کند. جناس‌های او در زمینهٔ معنایی کلام نیز خوش می‌نشینند؛ چنان‌که مصداق این توضیح واقع شوند: جناس «نیکویی نمی‌یابد؛ مگر در مواردی که معنی، آن جناس را طلب می‌کند و به سوی آن سوق می‌دهد» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۵).

۵-٤-۱. جناس زاید

استفاده از جناس زاید به دلیل برخورداری از اشتراک واج‌ها و تکرار حروف و اصوات یک واژهٔ متجانس در دیگری (که از این جهت، بعد از جناس تام شاخص است) هماهنگی و طنین خاصی به کلام می‌دهد. دلیل اصلی بسامد بالای جناس زاید در کشف‌المحجوب را می‌توان در همین امر جست؛ به گونه‌ای که اقسام سه‌گانهٔ این نوع جناس، بیش از سایر

انواع جناس موسیقی‌آفرینی کرده‌اند. هجویری در اغلب موارد در شرح سخنان عرفا و بیان اصطلاحات و مفاهیم عرفانی از موسیقی جناس زاید سود جسته است:

۵-٤-۲. جناس مطرف

بیشتر از دو نوع دیگر، جناس زاید (۲۴ مورد) استفاده شده است. دلیل این بسامد بالا را می‌توان در قدرت والای موسیقی آفرینی این نوع دانست. هجویری با این رویکرد توانسته است همراه با ایجاد موسیقی، مفاهیم مورد نظر خود را با تأکید و جلب توجه، به مخاطب انتقال دهد:

«زبان اندر کشف جلال، لال شد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۵۶).

با این جناس و انتخاب واژهٔ لال، مفهوم حیرت، سکر، صمت و فنا در مواجهه با تجلی جلالی، چقدر خوب القا شده است.

«... از محققان اولیاء بود و قبلهٔ اهل بلا و قتیل دشت کربلا» (همان: ۱۰۸).

تکرار کامل حروف واژهٔ «بلا» در «کربلا»، القاگر مؤکد کیفیت و عظمت واقعهٔ عاشوراست.

۵-٤-۳. جناس وسط

هجویری اغلب این جناس (۱۳ مورد) را در حکایاتی به کار می‌گیرد که به نوعی به عرفا مربوط است. هرچند جناس‌ها در ابتدای معرفی شخصیت‌ها نیامده‌اند، اما چون در میان نقل سخنان آن‌ها و یا در ضمن توصیفاتی که از آن‌ها عرضه شده دیده می‌شوند به اشخاص ربط می‌یابند؛ مانند شاهد زیر که به بیان ترجمهٔ سخنی از امام جعفر صادق (ع) پرداخته است. در اغلب شواهد دیگر نیز ارتباط این کارکرد جناس با شخصیت و اوصاف عرفا دیده می‌شود. بعضی از نمونه‌های این جناس با جناس محرف آمیخته‌اند و در حقیقت، ملحق به جناس وسط شده‌اند؛ نه عین آن:

«غیر را اندر دلش مقدار آن نباشد که بدیشان التفات کند و یا وجود ایشان را چندان خطر نهد که اندر خاطر، ذکر ایشان را عقد کند» (همان: ۱۱۷).

در استفاده از واژگان متجانس «خطر» و «خاطر»، ظرافت خاصی به کار رفته است. هجویری در جملهٔ اول از واژهٔ «مقدار» استفاده کرده و در جملهٔ دوم که به نوعی تکرار مفهوم جملهٔ اول است برای پرهیز از تکراری شدن عین کلمات از یک سو به ذکر واژهٔ «خطر» که یکی از معانی آن «مقدار» است (ن. ک: دهخدا، ۱۳۴۷: ۶۳۸/۲) و با واژهٔ «مقدار» ایهام ترادف دارد، پرداخته و از سوی دیگر، با استفاده از واژهٔ «خاطر» که با «خطر» جناس وسط (و از منظری دیگر، اشتقاق) دارد، موسیقی زیبایی را ایجاد کرده است. ایهام تبادر ظریفی نیز که به واسطهٔ کاربرد خطر و خاطر و به ذهن آمدن واژهٔ خطور -که تناسبی جالب با بافت معنایی و آوایی کلام دارد- ایجاد می‌شود، قابل توجه است.

«جنید گفت: اگر خداوند مرا گوید که: مرا ببین، گویم: چشم اندر دوستی، غیر بود و بیگانه و غیرت غیریت، مرا از دیدار می باز دارد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۸۷).

علاوه بر جناس وسط «غیرت» و «غیریت»، میان «غیر» و «غیرت» نیز جناس زاید وجود دارد. تکرار کامل حروفِ واژهٔ «غیر»، مفهوم بیزاری جنید از حضور ماسوی الله را در حریم محبت، انتقال داده است.

۵-٤-٤. جناس مذیل

هجویری از جناس مذیل (۱۱ مورد) هنگام نقل سخنان عرفا و نیز توصیف آن‌ها در لابلای حکایات استفاده کرده است:

«چون بنده از بند مقامات رسته شود و از کدر احوال خالی گردد ... به همهٔ احوال، محمود صفت گردد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۶ و ۴۷).

با تکرار کامل حروف واژهٔ «بند»، مفهوم بازدارندگیِ دلبستگی به مقامات (و احوال) در طریقت معرفت و گرفتاری بعضی سالکان به آفت تعلق به درجات و هدف قرار دادن آن‌ها به خوبی انتقال داده شده است. جناس تام میان دو «احوال» نیز قابل توجه است.

«دنیا یک روز است و ما اندر آن روز به روزه‌ایم» (همان: ۲۵۲).

با تکرار «روز» و جناس مذیل آن با «روزه»، مفهوم موقتی و زودگذر بودن زندگی دنیوی و نیز لزوم امساک و زهد، نمودی بارز یافته است.

۵-٤-۵. جناس محرف

هجویری از ۱۹ مورد جناس محرف (ناقص) بهره گرفته است. اغلب این جناس‌ها، هنگام ذکر سخنان عرفا و گاه معرفی و توصیف آن‌ها دیده می‌شوند و اغلب موجب برجستگیِ مفاهیمی خاص از طریق ایجاد تناسب یا تضاد می‌شوند. مواردی از این جناس، ضمن انواع دیگر هم آمده‌اند و آن‌ها ملحق به جناس محرفند (البته با شدت و ضعف در داشتن هویت جناس محرف):

«مُلک و مِلک مر خداوند راست که از غیر بی نیاز است» (همان: ۲۱۹).

با استفاده از این جناس، قدرت و عظمت و به تعبیری دیگر، رب العالمین بودنِ حق تعالی نشان داده شده است.

«انقطاع از اِنس جز به اُنس نباشد» (همان: ۱۲۷).

محتمل است که برای ایجاد تناسب آوایی میان «اِنس» و «اُنس» از واژهٔ «اِنس» استفاده شده باشد؛ زیرا محور اصلی سخن در عبارات پیش و پس از این جمله، عزلت از خلق و نیز انس با حق است.

۵-٤-٦. جناس خط

هجویری از قدرت موسیقاییِ ۱۰ مورد جناس خط که غالباً با جناس محرف آمیخته‌اند، بهره گرفته است. او اغلب این جناس‌ها را هنگام شرح مقامات عرفانی و سخنان عرفا و ارشادهایشان به کار می‌گیرد و به یاری این شگرد، اختلاف فراوان دو مفهوم متقابل را به خوبی نشان می‌دهد:

«چون ما همه حق را دیدیم، گفت: جز بر تختت ننشانیم و چون تو همه خود را دیدی، گفت: جز اندر تحتت ندارم» (هجویری، ۱۳۸۴: ۵۱۰).

نویسنده با ملاحظهٔ هر دو جنبهٔ لفظی و معنوی، به ذکر «تخت» و «تحت» و تجانس میان آن‌ها پرداخته‌است؛ زیرا از یک سو، غلبهٔ تشابه صورت نوشتاری این دو واژه -با وجود فارسی بودن یکی و عربی بودن دیگری- و از سوی دیگر، تضاد ناشی از بالا بودنِ «تخت» و «پایین بودنِ «تحت»، موجب به‌کارگیری آن‌ها شده است. به عبارت دیگر، هجویری با این گزینشِ درست واژگانی، هم جناسی زیبا ایجاد کرده و هم مفهوم قُرب و بُعد و عزت و ذلت را انتقال داده است.

«این کار به خرقه نیست؛ به حُرقه است» (همان: ۶۵).

با این جناس خط و ناقص، اختلاف ظاهر و باطن و اهمیت فراوان صفای درون نشان داده شده است.

۵-٤-۷. جناس تام

۸ جناس تام، هنگام توصیف عرفا و نقل سخنان آن‌ها استفاده شده است. در این موارد، علاوه بر موسیقی ناشی از تکرار واژه‌ها، مفاهیم به یاری کلماتی به ظاهر مشابه با جلب توجهی بیشتر، ظاهر شده‌اند و تأملی بیشتر را طلب می‌کنند:

«بر تمام کردن مراد تو از این کتاب عزمی تمام کردم» (همان: ۲).

تکرار واژهٔ تمام، علاوه بر تأثیر موسیقایی، نشان‌دهندهٔ جدیت هجویری در انجام خواستهٔ ابوسعید هجویری مبنی بر نگارش کشف‌المحجوب است. «تمام» در دو معنی متفاوت به کار رفته است. «تمامِ» اول در معنی به پایان رساندن و «تمامِ» دوم در معنی جدی، کامل و راسخ.

«باید که پاره‌ای راست برداند دوخت و دیگر سخنی راست بداند شنید و سدیگر پایی راست بر زمین داند زد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۶۷).

در این شاهد، واژهٔ «راست» در سه معنی به کار رفته است؛ راستِ اول در معنی غیر کج، راستِ دوم در معنای غیر دروغ و راست سوم در معنی غیرمنحرف و هدایت شده. گویی هجویری با تکرار واژهٔ «راست»، در پی تأکید روی راستی و عمل صحیح است.

۵-٤-۸. جناس قلب

جناس قلب بعض، قدرت القای موسیقی بیشتری نسبت به جناس قلب کل دارد (ن. ک: شمیسا، ۱۳۶۸: ۴۷). در کشف‌المحجوب که از ۴ جناس قلب بعض و ۱ جناس قلب کل استفاده شده، این توجه به افزونی قدرت دیده می‌شود. هجویری از این جناس‌ها هنگام توضیح اصطلاحات عرفانی و گاه در آغاز معرفی عرفا استفاده کرده است:

«چون خفتی مر دل را پدیدار آید و خفقانی بر سر، سلطان شود، وقت قوت گیرد؛ حال اضطراب خود پیدا کند؛ ترتیب و رسوم برخیزد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۶۰۶).

سخن از دگرگونیِ حال و اضطرابی است که مقدمهٔ پذیرش احوال معنوی می‌شودد. تجسم این انقلاب وجودیِ یکباره در نظم حروف موجود در دو واژهٔ «وقت» و «قوت»، از منظر واژه‌پژوهی، قابل تأمل و جذاب است. این جناس، محمل دو نوع قلب و ناقص، با هم است.

«پیر صالح و به صلاحِ صالح، ابوحازم المدنی» (همان: ۱۴۰).

یکی از کارکردهای تکرار واج «س»، «تحسین و ستایش است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۸). هجویری با تکرار «س» و «صالح» و نیز جناس «صلاح» و «صالح»، علاوه بر ایجاد نوعی سَیَلان لحن با تحسینی ویژه، نیکوکاری ابوحازم و ارزش وجودی او را برای نیکوکاران برجسته کرده است.

۵-٤-۹. جناس اشتقاق

از ۳ نمونهٔ این جناس و در دو نوع اختلاف مصوت بلند و کوتاه و اختلاف دو مصوت بلند استفاده شده است. این جناس‌ها هنگام نقل سخنان عرفا و شرح اصطلاحات عرفانی «صفا» و «وقت» به کار رفته‌اند:

«صفا از صفات بشر نیست؛ زیرا که مدار مَدَر جز بر کدر نیست و مر بشر را از کدر گذر نیست» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۶).

تکرار حروف «مَدَر» در «مدار»، ضعف وجودی آدمی و مقارنت او را با کدورات نفسانی و جسمانی که در صورت عربی کلام (لاَن البَشَرَ مِنْ مَدَرٍ) از خاک ناچیز دانسته شده در این سه جملهٔ سرشار از جناس و سجع، برجسته کرده است. همچنان که ذکر «کدر» نیز مفهوم عدم خلوص را به آن افزوده است.

«آن که به محبت مصفا شود، صافی بود و آن که مستغرق دوست شود و از غیر دوست بری شود، صوفی بود» (همان: ۴۸).

با این جناس، هم مراتب تصوف حقیقی تبیین شده و هم، اهمیت اخلاص و صفوت در مسیر فنای عارفانه، مؤکد شده است.

۵-۵. تکرار

در گذشته، بسیاری از ادبا تکرار را نکوهیده‌اند؛ سعدی شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن دانسته و آن را از جمله آداب ندیمان پادشاه می‌داند (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۲۹) .روشن است که منظور سعدی، تکرار بی‌فایده و بدون کارکرد هنری- ادبی است و در بسیاری موارد، تکرار مفید و موسیقی‌ساز است. کیفیت طبیعت مبتنی بر تکرار است. «کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیرموسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجهٔ روح می‌دانند...» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۶۳). رد پای تکرار، در وزن، ردیف، قافیه، سجع، جناس، واج‌آرایی و ... قابل مشاهده است. روشن است که همهٔ تکرارها ارزش موسیقایی و معنایی ندارند؛ از این رو، سعی شده است به ذکر شواهدی از تکرار (واژه و واج) در کشف‌المحجوب پرداخته شود که آگاهانه‌تر و برجسته‌تر باشند و کارکرد موسیقایی و تا حد امکان معنایی داشته باشند.

۵-۵-۱. تکرار واژه

تکرار واژه درحقیقت نوعی واژه‌آرایی است که اگر هنرمندانه به‌کار رود، زیبایی ویژه‌ای به سخن خواهد داد. گوینده «از طریق تکرار می‌خواهد مفهوم مورد نظر خود را بیشتر به مخاطب القا کند» (محمودی، ۱۳۸۵: ۲۹). تکرار واژه اغلب کارکردی دوگانه دارد؛ یعنی علاوه بر غنای موسیقایی کلام با برجسته ساختن مفاهیم پیدا و پنهان موجود در واژه‌ها، مخاطب را به ذهنیات گوینده نزدیک می‌کند. تکرار واژه را غالباً می‌توان نشانه‌ای روان‌شناسانانه دانست که از طریق آن، رگه‌هایی از علایق، آرزوها، شادی‌ها و اندوه‌ها، گرایش‌های فکری، دینی و عرفانی و... گوینده نمایانده می‌شود.

هجویری در اغلب موارد در مباحثی مستقل به تشریح مسائل مهم عرفانی و تکرار مفاهیم مربوط به آن بحث خاص می‌پردازد. این تکرار مفاهیم از طریق تکرار متعدد واژه یا واژه‌هایی خاص میسر می‌شود؛ به عنوان مثال، در شرح حال ابوالحسن سمعون و نظر او دربارهٔ فنا و بقا (هجویری، ۱۳۸۴: ۸۱)، ۲۲ بار واژهٔ «فنا» را تکرار می‌کند و یا در مبحث اصطلاحات عرفانی، آنجا که به اصطلاح «اختیار» می‌پردازد (همان: ۵۶۴)، ۱۷ بار واژهٔ «اختیار» را تکرار می‌کند که از این میان، ۳ بار از ترکیب «اختیار حق» و ۲ بار از رجوع اختیار به «حق تعالی» استفاده کرده است. این تکرارها می‌توانند بیانگر موافقت هجویری با تسلیم بنده در برابر ارادهٔ الهی باشند. به مفاهیم پرتکرار کشف‌المحجوب و واژگان مربوط به آن‌ها در قسمت تکرار درون‌مایه پرداخته می‌شود و در این بخش به تکرار واژه در جملات (و نه کل اثر) پرداخته می‌شود.

تکرار واژه‌ها در کشف‌المحجوب، بیشتر در توصیف بزرگان دین و عرفا، نقل سخنان آن‌ها، شرح مقامات و اصطلاحات عرفانی خود را نشان می‌دهد. این تکرارها غالباً یا مربوط به مفاهیمی مانند حلال بودن امری خاص، دوستی، طمع، رنج و غفلت و... هستند و یا اصطلاحات معروف عرفانی مانند رضا، توبه، انس، ذکر، شوق و ... را در برمی‌گیرند. از دلایل اصلی استفاده از تکرار در بیان مفاهیم انتزاعی مذکور، می‌توان به اهمیت آن‌ها در حوزهٔ اندیشگانی هجویری، دعوت به تأمل بیشتر و تسهیل درک آنها برای مخاطب اشاره کرد:

«گفت: ﴿قُل مَتاعُ الدُنیا قَلیلٌ﴾[1]؛ بگوی یا محمد که متاع دنیا اندک است؛ آنچه به شما داده‌ام. آن‌گاه اندر این عمر اندک و متاع اندک و جای اندک، مر ذکر اندک ایشان را بسیار خواند» (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۵۶).

هجویری برای بیان ناچیزی و گذرا بودن اموال و تعلقات دنیوی در ترجمهٔ «قلیل» ۵ بار از واژهٔ فارسی «اندک» استفاده کرده است. به‌کارگیری تضاد میان «بسیار» و «اندک» بر شدت این نکوهش و نیز ایجاد تمایز میان یاد خداوند در دنیا که حتی اندکش بسیار و ارزشمند است، افزوده است.

«چرا جامه‌ای حلال از جایی حلال به وجهی حلال خریده، بدعت بود؟» (همان: ۱۴۵)

هجویری برای تقریر ممدوح بودن مرقعه در پاسخ به کسی که پوشیدن آن را بدعت می‌داند به تکرار واژهٔ «حلال» پرداخته است؛ گویی می‌خواهد بگوید: مرقعه حلال است و حلال است و حلال است؛ البته به شرط آنکه با نیت درست، از جایی درست و با مالی درست تهیه شده باشد.

۵-٦. واج‌آرایی

واج‌آرایی ۲۱ نمونه دارد. نویسنده در آغاز توصیف عرفا از قدرت موسیقایی واج‌آرایی به خوبی بهره برده و با استفادهٔ توأمانِ موسیقی و تصاویری مخیل، تأثیر سخن را بیشتر کرده است. در دیگر قسمت‌های کتاب نیز که توصیفی از عرفا صورت می‌گیرد، هنگام شرح سخنان مشایخ و نیز ذکر مفاهیم عرفانی، نمونه‌های زیبایی از واج‌آرایی دیده می‌شود. تکرار مصوت‌های بلند «آ» و کوتاه «ـُ» و نیز صامت‌های «س»، «ق» و «ح»، قابل توجه است؛ به عنوان مثال، تکرار مصوت بلند «آ» در بافت معنایی کلام، به توصیف شخصیت والای برخی از بزرگان دین و عرفان کمک کرده است. با تکرار مصوت کوتاه «ـُ»، توصیفی آرام و مبهم از صحنه‌ها و شخصیت‌های عرفانی شکل می‌گیرد و صامت «س»، القاگر آرامش درونی عارف و گاه حسرت ناشی از برخی رویدادهاست:

---

۱. سورهٔ نساء، آیهٔ ۷۷

«از محققان اولیاء بود و قبلهٔ اهل بلا و قتیل دشت کربلا و اهل این قصه بر درستی حال وی متفق‌اند که تا حق حاضر بود، مر حق را متابع بود. چون حق مفقود شد، شمشیر برکشید.» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۰۸).

تکرار واج «ق» «سبک را منقطع جلوه می‌دهد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳) و ۱۰ بار تکرار آن در این شاهد، علاوه بر کارکرد موسیقی‌آفرینی به تقسیم کلام به پاره‌هایی مجزا انجامیده که لحن اندوهبار و لحن زمزمه‌وار سخن را تقویت کرده است. این کارکرد با استفاده از جملات کوتاه مکرر، تقویت شده است.

«هر آن‌که به بحر شهوت مبتلا گردد، از کل معانی محجوب گردد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۱۴).

تکرار «ح» القاگر «درد و رنج و صدای زاری و ناله است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۲) که در این شاهد با ۴ بار تکرار، تحقق یافته است. به عبارت دیگر، آوای غمگین و دردناک و توأم با انذار هجویری از سرانجام گرفتاری و استغراق در شهوات و نفسانیات از این کلام به گوش می‌رسد. توجه به جنبهٔ موسیقایی واژهٔ «بحر» در تشبیه بلیغ «بحر شهوت» برای ایجاد تناسب آوایی با واج تکرار شدهٔ «ح» قابل تأمل است.

٦. موسیقی معنوی

٦-١. تضاد

موسیقی معنوی «از تشابهات و تضادها در حوزهٔ معنا شکل می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۲۹). تضاد در کشف‌المحجوب از بسامد فراوانی (۳۴۴ مورد) برخوردار است. کارکرد اغلب این تضادها مربوط به اصطلاحات و مفاهیم دوگانهٔ عرفانی مانند «فنا و بقا»، «غیبت و حضور»، «ظاهر و باطن»، «جمع و تفرقه»، «صحو و سکر» و ... است که در بخش تکرار درونمایه، مفصل‌تر به آن خواهیم پرداخت. دنیا محل تضاد است و در سایهٔ همین دوگانگی‌هاست که چیستی بسیاری از پدیده‌ها و مفاهیم آشکار می‌شود. هجویری «با به‌کار بردن واژه‌هایی که رابطهٔ تقابل معنایی بین آن‌ها برقرار است، قصد دارد هر دو جنبهٔ معنایی کلمه را با به‌کار بردن آن‌ها در کنار یکدیگر واضح سازد و بدین طریق، تأکید خود

را نسبت به دو واژه‌ی هم‌آیند نشان دهد» (ابراهیمی و پهلوان‌نژاد، ۱۳۹۴: ۴۲). در این شگرد، جای کلمات متضاد عوض می‌شود و با استفادهٔ مکرر از آن‌ها یا یگانگی و ملازمتشان در معنا القا می‌شود یا تضاد و تقابل میان آنها برجسته می‌شود. گاهی هم با تضادهایی ساده‌تر روبه‌رو می‌شویم که غالباً هنگام شرح سخنان عرفا به کار رفته‌اند:

«رضا به قلیل دنیا کثیر دنیا بود و رضا به کثیر دنیا قلیل دنیا بود؛ از آن‌چه، قلیل آن چون کثیر آن است» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

در این شاهد، ماهیت وارونهٔ ظواهر و تعلقات دنیوی که حرص به آن‌ها برابر با بی‌بهرگی است و قناعت در برابرشان، حس بهره‌مندی می‌آفریند با استفاده از تکرار واژه‌هایی متضاد به زیبایی نشان داده شده است.

«خلق عالم بدانند که مقبول ما مهجور خلق باشد و مقبول خلق، مهجور ما» (هجویری، ۱۳۸۴: ۸۷).

در این شاهد برای نشان دادن تفاوت خداپرستی و بندگی دنیا، از تضاد و همچنین آرایهٔ عکس استفاده شده است.

٦-۲. تناسب

هجویری از ۳۰ مورد تناسب در افزایش موسیقی معنوی سخن خود بهره گرفته است. این تناسب‌ها که اغلب از گونهٔ طبیعی و معمولیند و فاقد جنبه‌های چشمگیر مرتبط با سنن ادبی، علاوه بر آفرینش موسیقی معنوی به القای هر چه بهتر مفاهیم منجر شده‌اند. هجویری در اغلب موارد با مجاورسازی پدیده‌های طبیعت و مدد گرفتن از شناختگی و محسوس بودن آن‌ها، مفهوم مورد نظر خود را بیان می‌کند. به عبارت دیگر، بخش عمده‌ای از اجزای این تناسب‌ها را پدیده‌های طبیعی مانند کلوخ، سنگ، زر، نقره، زمین، ماه، آسمان، بر، بحر، گوهر، صدف، دریا، ستاره، آفتاب، بیابان و ... تشکیل می‌دهند. بخش عمده‌ای از تناسب‌ها را در شرح مفاهیم و اصطلاحات عرفانی می‌توان دید. تناسب‌های زیبایی نیز هنگام معرفی

عرفا و مشایخ دیده می‌شوند که از آن طریق، علاوه بر ذکر ویژگی‌های مهم شخصیتی، ارزش مقامات، احوال عرفانی و فضایل اخلاقی نیز نمایانده می‌شود:

«چون حارثه صاحب سکر بود گفت: زر و کلوخ و سنگ و نقره به نزدیک من همه یکسان‌اند» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۴۰).

هجویری با استفاده از تناسب «زر، نقره» و «کلوخ، سنگ» و تقابل «زر،کلوخ» و «سنگ، نقره» به بیان مخیل و موسیقایی احوال روحانی حارثه از قول خود او پرداخته است؛ شخصی که از غلبهٔ بی‌خویشتنی، تفاوت مراتب اموال و متعلقات دنیوی را نمی‌بیند.

«خداوند چنان خواست تا جوهر دوستی را اندر صدف خوارداشت خلق نهد و به دریای بلا اندر اندازد» (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۵۹).

تناسب در این شاهد، علاوه بر کارکرد موسیقایی، جنبهٔ خیال‌انگیزی سخن هجویری را قوت بخشیده است. به عبارت دیگر، تشبیهات بلیغ «جوهر دوستی»، «صدف خوار داشت خلق» و «دریای بلا» و همچنین تناسب میان «جوهر، صدف، دریا»، تصویر و موسیقی را با یکدیگر عجین کرده است.

٦-۳. تکرار درون‌مایه

در تکرار درون‌مایه، هدف از تکرار مفاهیم، «انتقال معنا و اندیشه از طریق کاربردهای زبانی است» (واعظ و کاردل‌ایلواری، ۱۳۹۰: ۱۵۵). به عبارت دیگر، با توجه به اینکه «اهمیت یک مقوله در تفکر، به تکرار در زبان می‌انجامد» (همان: ۱۵۱)، اهمیت فراوان مفاهیمی غالباً عرفانی در ذهن هجویری، منجر به تکرار آن در زبان وی شده است. در این نوع تکرار است که اندیشه‌های عرفانی و تعلیمی هجویری برجسته می‌شوند. با وجود آنکه تکرار درون‌مایه در کشف‌المحجوب، مانند اغلب متون فارسی از رهگذر تکرار واژه در کل اثر صورت می‌گیرد، اما برخلاف بسیاری آثار، اغلب این تکرارها نه در سراسر کتاب، بلکه در مواضعی خاص مشهودند؛ زیرا با توجه به شیوهٔ نگارش کشف‌المحجوب که رئوس مطالب عرفانی در باب‌ها و بخش‌هایی مستقل مورد بحث واقع می‌شوند، تکرار مفاهیم

مربوط به هر مبحث، عمدتاً در همان قسمت دیده می‌شود. در این مواضع است که مخاطب کشف‌المحجوب، می‌تواند تا حد زیادی به نظریه‌های عرفانی هجویری پی ببرد. از پربسامدترین مفاهیم عرفانی موجود در کشف‌المحجوب، می‌توان به توبه، فنا و بقا، علم، فقر و غنا، غیبت و حضور، رضا، صحو و سکر اشاره کرد که در ادامه بررسی می‌شوند.

مقولهٔ «توبه»، بیشترین بسامد تکرار مفهومی را در کشف‌المحجوب؛ به‌ویژه در باب توبه (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۲۹-۴۳۷) به خود اختصاص داده است. هجویری با این تکرارها، موافقت و پیروی خود را نسبت به شریعت و طریقت اعلام می‌کند. بیان سلوک عرفانی بسیاری از عرفا با توبه از گذشته آغاز می‌شود که این امر به وضوح در کشف‌المحجوب تکرار شده است (همان: ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۳۷، ۳۶۷ و ...)؛ مانند تأکید هجویری بر لزوم توجه به توبه در شاهد «توبه کردم و از توبه نیز توبه کردم و از دیدن هستی خود نیز توبه کردم» (همان: ۱۶۴) که البته تعبیری از انواع و مراتب این مرحله است. «توبه از توبه» در واقع نفی إنیت و أنانیت است.

«فنا و بقا» دومین مفهوم پرتکرار در کشف‌المحجوب است که به کرات و به‌ویژه در بحث از فرقهٔ خرازیه (همان: ۳۶۶-۳۶۰) که فنا و بقا از مفاهیم شاخص و مهم آن است، مورد اشاره قرار می‌گیرد. تأثیر تکرار این مفهوم با واژگان مسجع «فنا و بقا» (همان: ۵۵۱، ۵۴۷، ۲۵۷ و...) و «فانی و باقی» (همان: ۵۵۲، ۲۵۹، ۲۵۸، ۱۴۶ و...) ماندگاری بیشتری در ذهن مخاطب پیدا می‌کند. در صفحات ۲۱۸، ۸۱ (۲۲بار)، ۴۸ و... نیز نمونه‌هایی از تکرار مفهوم «فنا و بقا» دیده می‌شود.

«علم و مشتقات و مفاهیم مربوط به آن؛ مانند عالم، علوم، علما و معرفت»، خوشهٔ مفهومیِ دیگری است که بسامد بالایی؛ به‌ویژه در باب «اثبات علم» (همان: ۲۶-۱۷) دارد. این تکرارها گویای اهمیت والای علم و معرفت در نگاه عرفانی هجویری هستند تا آنجا که علم را زندگی و نادانی را مرگ می‌داند (همان: ۲۵).

«فقر و غنا» و مقایسهٔ آن‌ها از دیگر مفاهیم پرتکرار در کشف‌المحجوب است که با تکرار واج «ق» (همان: ۳۶، ۳۴ و ۳۱)، سجع متوازی «فقیر، امیر، اسیر، سریر» (همان: ۳۵) و «فقر، فخر» (همان: ۳۰) و نیز تشبیه «ترازوی فقر» (همان: ۳۱)، بیان آهنگین و خیال‌انگیزی

از آن صورت گرفته است. تکرار مفاهیم مربوط به «فقر و غنا» در ذیل باب فقر (همان: ۲۹-۴۲ و ۹۷)، بیش از سایر قسمت‌های کتاب دیده می‌شود.

«غیبت و حضور» از دیگر مفاهیم مکرر در کشف‌المحجوب است که در مبحث مربوط به فرقهٔ خفیفیه (همان: ۳۷۲-۳۶۶) با تکرار واژه‌های «غیبت و حضور» و «غایب و حاضر» -که سجع متوازن دارند- به توضیح مفصل آن پرداخته می‌شود. هجویری گاه در مواضع تکرار واژه‌های «غایب و حاضر»، با تکرار واج «ق» و «ح»، جلوه‌های موسیقایی زیبایی نیز از این مفاهیم ارائه می‌دهد؛ مثلاً آنجا که می‌گوید: «تا از خود غایب بودی، به حق حاضر بودی بی حجاب؛ چون به صفت خود حاضر شدی، از قربت غایب شدی» (همان: ۳۶۹) به طور مساوی به تکرار این دو واج پرداخته و آهنگ کلام خود را ارتقا بخشیده است. تکرار مساوی دو واژهٔ «غیبت» و «حضور» (۷ بار) در صفحهٔ ۲۳۷، می‌تواند گواهی باشد بر اتحاد معناییِ این دو مفهوم متناقض‌نما؛ همچنان‌که در جایی دیگر می‌گوید: «غیبت از خود حضور به حق آمد و حضور به حق، غیبت از خود؛ چنان‌که هر که از خود غایب، به حق حاضر و هر که به حق حاضر، از خود غایب بود» (همان: ۳۶۸).

«رضا» از دیگر مفاهیمی است که بارها در کشف‌المحجوب به‌ویژه در مبحث فرقهٔ «محاسبیه» (همان: ۲۷۲-۲۶۸) که رضا را از احوال می‌دانند، تکرار شده است. اسجاع متوازی «رضا و قضا» (همان: ۲۷۱ و ۲۶۹)، «رضا و لقا» (همان: ۱۲۰)، «رضا و فنا» (همان: ۲۱۸) و استعارهٔ مکنیهٔ «درگاه رضا» (همان: ۱۲۰ و ۱۰۰) تأثیر این تکرارها را دوچندان کرده‌اند.

«صحو و سکر» موسیقی ناشی از سجع متوازی «صحو و محو» (همان: ۵۴۷) و تکرار واج «س» (همان: ۲۸۴، ۲۸۳، ۲۷۸ و ...) نقش مهمی در ماندگاری این دو مفهوم عرفانی در ذهن مخاطب دارد. نکتهٔ قابل توجه در تکرار این دو اصطلاح، تفاوت بسامد آن‌هاست. به عبارت دیگر، در صفحات ۲۷۹-۲۵۸ که به مبحث سکر و صحو می‌پردازد، ۱۹ بار «صحو» و ۱۴ بار «سکر» تکرار شده است. تعداد بیشتر «صحو» را می‌توان دلیلی بر صحوی بودن هجویری دانست. این احتمال با اظهار نظری از او تأیید می‌شود:

«شیخ من گفتی - و وی جنیدی مذهب بود- که: سکر، بازیگاه کودکان است و صحو، فناگاه مردان. من که علی بن عثمان الجلابی‌ام، می‌گویم بر موافقت شیخم که: کمال حال

صاحب سکر، صحو باشد و کمترین درجه اندر صحو، رؤیت بازماندگی بشریت بود. پس صحوی که آفت نماید، بهتر از سکری که عین آن آفت بود» (همان: ۲۸۲).

بحث و نتیجه‌گیری

در کشف‌المحجوب، موسیقی درونی که تناسب و جذابیت آوایی- لفظی کلام را ارتقا می‌بخشد، بیش از موسیقی معنوی مجال ظهور یافته است. سجع و جناس، مهم‌ترین و پربسامدترین عوامل موسیقی‌آفرین در کشف‌المحجوب است. این آرایه‌ها تقریباً در همهٔ قسمت‌های کشف‌المحجوب حضور دارند. از مواضع ذکر نام اولیاء و توصیف شخصیت و احوالشان تا حکایت‌ها و نقل سخنان مشایخ و ارشادهای آنان و نیز تبیین اصطلاحات عارفانه، توازن ناشی از کاربرد این ابزارهای موسیقی‌آفرین، بسیار قابل توجه است.

هجویری در ابتدای معرفی عرفا و شرح مقامات و ویژگی‌های عرفانی و اخلاقی آن‌ها از قدرت موسیقایی انواع سجع برای جلب ذوق و توجه مخاطب بهره می‌گیرد. در این بخش‌ها، انواع مختلف جناس حضور چشمگیری ندارند، اما در متن که به شرح سخنان عرفا، تبیین مفاهیم و اصطلاحات عرفانی (فنا و بقا، وجد، سکر و صحو، سماع و ...) و معرفی فِرَق صوفیه می‌پردازد و همچنین هنگام بیان حکایات وارده از عرفا و مشایخ به‌ویژه گفت‌وگوهایی که در میان آن‌ها صورت می‌گیرد، جناس به موسیقی‌آفرینی می‌پردازد.

از میان انواع سه‌گانهٔ سجع، هجویری نگاه ویژه‌ای به سجع متوازی دارد. استفاده از سجع متوازی در ابتدای معرفی عرفا و مشایخ، نمود ویژه‌ای دارد. ذکر مسجع واژگان در این بخش‌ها، کارکردی دوگانه دارد. به عبارت دیگر، هجویری با استفاده از آهنگ ناشی از سجع، علاوه بر ارتقای سطح موسیقایی سخن خود، تصاویر آهنگینی از شخصیت عرفای مورد نظر خود ارائه می‌دهد و در این قسمت‌هاست که او هم زمان، موسیقی و تصویر را به خدمت می‌گیرد.

پس از سجع، جناس به خصوص زاید و سپس محرف، خط، تام، قلب و اشتقاق با بیش از ۹۰ مورد، سهم بسزایی در افزونی آهنگ و تأثیر کشف‌المحجوب ایفا می‌کنند.

در کشف‌المحجوب، تکرار واژگان کارکردی دوگانه دارد؛ زیرا در شواهد مربوط به این نوع تکرار، علاوه بر القای موسیقی حاصل از تکرار، اهمیت فراوان مفاهیمی خاص نشان داده می‌شود. این تکرارها عمدتاً در معرفی و توصیف بزرگان دین و عرفان، نقل

سخنان آن‌ها و شرح اصطلاحات عرفانی نمود می‌یابند. مصادیق واژه‌های مکرر، مفاهیم عام ذهنی و اصطلاحات و مفاهیم معروف و خاص عرفانی هستند که تکرار آن‌ها، گویای تأکید هجویری بر اهمیت آن‌هاست.

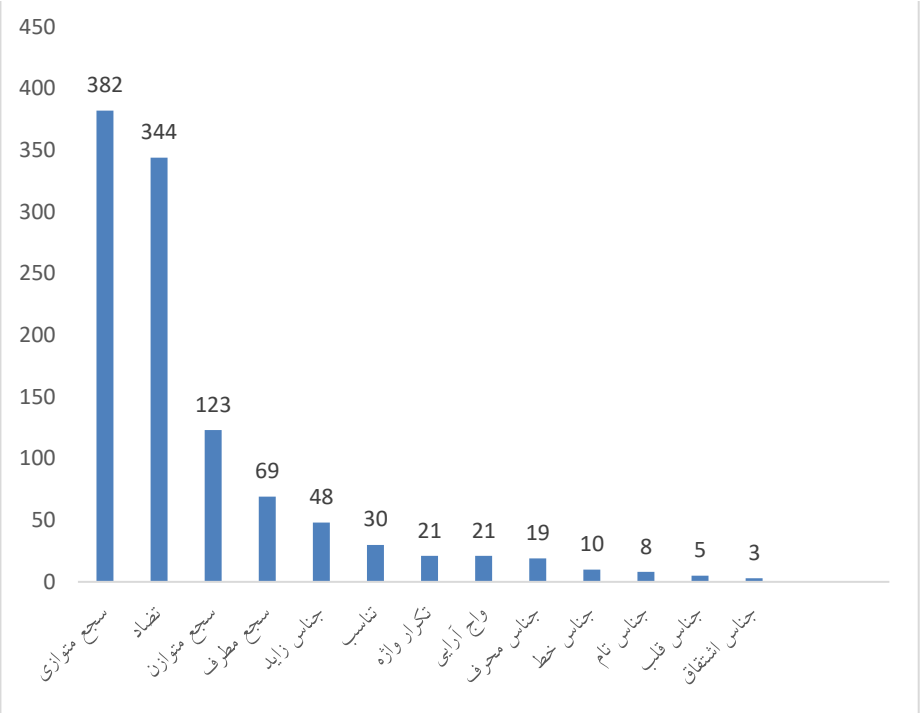
در واج‌آرایی‌های به‌کار رفته در کشف‌المحجوب نیز تکرار واج، همانند تکرار واژه، نقشی دوسویه (آوایی- محتوایی) دارد، اما در مقایسه با آن، هدف برجسته‌تر و نمایان‌تر، افزونی موسیقی کلام به نظر می‌رسد. تکرار مصوت‌های بلند «آ» و کوتاه «ُ» و نیز صامت‌های «س»، «ق» و «ح»، قابل توجه است. هجویری در توصیف عرفا از قدرت موسیقایی واج‌آرایی به خوبی بهره برده و با استفادهٔ توأمانِ موسیقی و تصاویری مخیل، تأثیر سخن را بیشتر کرده است.

استفادهٔ فراوان هجویری از آرایهٔ تضاد، ارزش موسیقایی اثر او را از منظر توازن محتوایی، ارتقا بخشیده است. ذکر بیش از ۳۰۰ مورد تضاد، گواهی آشکار بر این مدعاست. اغلب شواهد موجود در این زمینه در مباحث مربوط به شرح اصطلاحات عرفانی که عمدتاً مفاهیمی دوگانه و متضادند، دیده می‌شود. تناسب‌ها نیز اغلب از گونهٔ تناسب‌های معمولیند که عمدتاً بر مدار پدیده‌هایی از طبیعت می‌چرخند.

ماهیت عرفانی و نیز تعلیمی بودن کشف‌المحجوب، هجویری را ملزم به تکرار درون‌مایه‌هایی خاص کرده است؛ مفاهیمی چون «توبه»، «فنا و بقا»، «علم و مشتقات آن»، «فقر و غنا»، «غیبت و حضور»، «رضا» و «صحو و سکر». تکرار این مفاهیم و واژگان مربوط به آن‌ها از یک سو، موسیقی سخن هجویری را ارتقا بخشیده و از سوی دیگر، اهمیت فراوان آن‌ها را در اندیشه و سخن وی نمایان می‌سازد.

در نمودار (۱) عناصر موسیقایی به‌کار رفته در کشف‌المحجوب نمایش داده شده است.

نمودار ۱. عناصر موسیقایی در کشف‌المحجوب



تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Zahra Pakzad https://orcid.org/0000-0002-8609-2625

Fateme Kolahchian https://orcid.org/0000-0002-4874-4258

Mohammad Irani https://orcid.org/0000-0002-1319-3708

منابع

ابراهیمی، شیما و پهلوان‌نژاد، محمدرضا. (۱۳۹۲). بررسی زبان‌شناختی با هم‌آوایی‌های واژگانی در خمسهٔ نظامی. *نثر پژوهی ادب فارسی*، ۱۶(۳۴)، ۳۳-۵۱. doi: 10.22103/jll.2013.700

افلاطون. (۱۳۴۸). *جمهور*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چاپ هفتم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

برت، آر. ال. (۱۳۹۵). *تخیل*. ترجمهٔ مسعود جعفری. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

بهار، محمد تقی. (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. چاپ دهم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

جبری، سوسن. (۱۳۸۸). موضوع، نگرش و زبان در کشف‌الأسرار. *کاوش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، ۱۰(۹)، ۷۱-۹۶. doi: 10.29252/KAVOSH.2010.2479

ـــــــــــــ (۱۳۹۰). حکایت و جهان‌بینی صوفیانه. *شعر پژوهی*، ۳(۸)، ۶۹-۹۸. doi: 10.22099/jba.2012.281

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۱). *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حاجی‌علیلو، حسین. (۱۳۹۲). کاوش جلوه‌های تجلی آفتاب اعظم (ص) در آیینهٔ کشف‌المحجوب. *عرفان اسلامی(ادیان و عرفان)*، ۱۰(۱۰)، ۲۰۶-۱۸۷.

خاتمی، احمد، سجادی، علی‌محمد و گلرخ ماسوله، اسماعیل. (۱۳۹۵). دیدگاه‌های معرفت‌شناسی هجویری در کشف‌المحجوب دربارهٔ توحید و رؤیت الهی. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*، ۲۴(۸۱)، ۱۱۸- ۹۱.

خطیبی، حسین. (۱۳۸۲). *فن نثر در ادب پارسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات زوار.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۴۷). *لغتنامه*. ۴۷ جلد. چاپ هفتم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). *گلستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ ششم. تهران: انتشارات خوارزمی.

شریفی، ثریا و سرامی، قدمعلی. (۱۳۹۳). بررسی ولایت در کشف‌المحجوب هجویری. *عرفانیات در ادب فارسی(ادب و عرفان)*، ۵(۳)، ۱۲۳-۱۰۷.

شعاعی، زهرا. (۱۳۸۹). کشف‌المحجوب، قدیمیترین نثر فارسی در تصوف. *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، (۴۶)، ۴۸-۴۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا . (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. چاپ دهم. تهران: انتشارات آگه.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۶۸). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ دوم. تهران: انتشارات فردوس.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران*. چاپ هفدهم. تهران: انتشارات ققنوس.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۹۴). *سبک شناسی نثر فارسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

فتوحی‌رود معجنی، محمود. (۱۳۸۱). تصویر خیال. *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ۴۵(۱۸۵)، ۱۰۳-۱۳۴.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا(رهیافتی به شعر اخوان ثالث)*. چاپ اول. تهران: انتشارات هرمس.

محمودی، مریم. (۱۳۸۵). بررسی موسیقایی غزل عطار. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی اراک*، ۵(۸)، ۴۰-۲۸.

نحوی، اکبر و دهقانی، ناهید. (۱۳۸۹). بررسی ساختار متن در کشف‌المحجوب هجویری. *شعر پژوهی*، ۲(۴)، ۱۷۱-۱۴۷. doi: 10.22099/JBA.2012.302

واعظ، بتول و کاردل ایلواری، رقیه. (۱۳۹۰). بررسی تأثیر تکرار در فصاحت بوستان. *مطالعات زبانی- بلاغی*، ۲(۴)، ۱۵۴-۱۳۷. doi: 10.22075/JLRS.2017.1809

یزدانی، حسین. (۱۳۹۵). شریعت در کشف‌المحجوب هجویری. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۴۱)، ۸۳-۱۰۴.

Translated References to English

Bahar, M. T. (2012). *Stylistics or the history of the development of Persian prose*. Ed. 10. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Berrt, R. L. (2016). *Imagination.* Translated by Jafari, M. Ed. 1. Tehran: Markaz. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (1968). *Dictionary*. Ed. 7. Tehran: Tehran University. [In Persian]

Ebrahimi, Sh. and Pahlevannezhad, M. R. (2013). A Linguistic Study of Lexical Collocations in Nizami's Khamseh (The Quintuplet). *Journal of Nasrpazhouhi Adab-e Farsi,* 16(34), 33-51. doi: 10.22103/jll.2013.700 [In Persian]

Fotouhi Roud Moajani, M. (2002). The Picture of Dream. *Tabriz Faculty of Human Science and Literature*, 45(185), 103-134. [In Persian]

Hajialilou, H. (2013). Explore the Manifestation of The Great Sun (PBUH) in the Mirror of the Discovery of the Unseen. *Erfan-e Eslami (Adyan va Erfan)*, 10(10), 187-206. [In Persian]

Jabri, S. (2009). Language, Subject and Approach in Meybodi Kashf Al-Asrar**.** *Kavoshnameh-ye-zabanvaAdab-e-Farsi*, 10(9), 71-95. doi: 10.29252/KAVOSH.2010.2479 [In Persian]

_____. (2011). Narration and Mystic Ideology. *Sherpazhouhi*, 3(8), 69-98. [In Persian]

Jourjani, A. (1982). *Asrar al-Balaqe*. Translated by Tajlil, J. Tehran: Tehran University. [In Persian]

Khatami, A., Sajadi, A. M. and Golrokh Masouleh, E. (2016). Hojviri's Epistemological Views on the Discovery of the Unseen about Monotheism and Divine Vision. *Kharazmi University Persian Literature and Language*, 24(81), 91-118. [In Persian]

Khatibi, H. (2003). *The art of prose in Persian literature*. Ed. 1. Tehran: Zavar. [In Persian]

Mahmoudi, M. (2006). Musical Study of Attar's Sonnets. *Arak Azad University Persian Language and Literature,* 5(8), 28-40. [In Persian]

Nahvi, A. and Dehqani, N. (2010). Studying the Prose Structure in Hojviri's Discovery of Unseen. *Sherpazhouhi*, 2(4), 147-171. doi: 10.22099/JBA.2012.302 [In Persian]

Plato. (1969). *Republic*. Translated by Rohani, F. Ed. 7. Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Persian]

Qavimi, M. (2004). *Ava va Elgha (an approach to the poetry of Akhavan Sales).* Ed. 1. Tehran: Hermes. [In Persian]

Qolamrezaei, M. (2015). *Persian prose stylistics.* Ed. 1. Tehran: SAMT.[In Persian]

Sa'adi Shirazi, M. (2002). *Golestan*. Edited by Yousefi, Q. Ed. 6. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Safa, Z. (1994). *History of Iranian literature.* Ed. 17. Tehran: Qoqnous. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. A. (2007). *Poetry music*. Ed. 10. Tehran: Agah. [In Persian]

_____. (2013). *Zaban Sher dar Nasr Sofieh*. Ed. 5. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shamisa, S. (1989*). New look at Badie.* Ed. 2. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Sharifi, S. and Sarrami, Q. (2014). The Study of "Guardianship" in "Kashf Ol-Mahjub" of Hojviri. *Erfaniyat Dar Adab Farsi (AdabvaErfan)*, 5(3), 107-123. [In Persian]

Shoaei, Z. (2010). The Discovery of Unseen, the Oldest Persian Prose in Sufism. *Roshd-e Amouzesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, (46), 46-48. [In Persian]

Vaez, B. and KardelIlvari, R. (2011). Studying the Effect of Repetition on the Eloquence of Boustan. *Diction-Language Studies*, 2(4), 137-154. doi: 10.22075/JLRS.2017.1809 [In Persian]

Yazdani, H. (2016). Tradition in Hojviri's Discovery of Unseen. *Persian Literature and Language Study*, (41), 83-104. [In Persian]

استناد به این مقاله: پاکزاد، زهرا، کلاهچیان، فاطمه و ایرانی، محمد. (۱۴۰۲). کارکرد معنایی و زیباشناختی موسیقی در کشف‌المحجوب هجویری. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۷ (۹۸)، ۳۹۳-۴۲۵. doi: 10.22054/LTR.2021.55142.3159

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.