

## سبک‌شناسی مناجات خمس عشر

### (مطالعه موردی مناجات‌الخائفین)

دکتر حسین چراغی‌وش<sup>۱</sup>، افتخار لطفی<sup>۲</sup>

#### چکیده

یکی از راه‌های مؤثر نشر معرفت، فرهنگ و اخلاق والای انسانی در میان مردم، دعا و متون دعایی است. دعا و مناجات، نوعی توسل عاشقانه به معشوق و پیوستن موجودی کوچک و ناتوان به وجودی بی‌نهایت بزرگ و تواناست. از دهان پاک برگزیدگان حق، ادعیه و مناجات‌هایی با حقایق و معارف ناب برآمده که با سوز، شور و آهنگی دلنشین همراه است؛ یکی از این مناجات‌ها، "مناجات‌الخائفین" منقول از امام سجاده<sup>(ع)</sup> است که تجلی‌گاه صفات خداترسان به شمار می‌آید. مقاله حاضر بر آن است که به روشی توصیفی-تحلیلی، مناجات‌الخائفین را در سایه سبک‌شناسی ساختارگرا، بر اساس تقسیم بندی کتاب "بلاغه‌الخطاب و علم‌النص"، تألیف صلاح فضل، در سه سطح آوایی، نحوی و دلالی مورد تحلیل قرار دهد و میزان انسجام این سطوح را با همدیگر بسنجد. بررسی سبک‌شناختی مناجات، حاکی از این است که کلیه ساختارهای سه‌گانه متن، سیطره وصل از دوگانگی قطع و وصل موجود در متن را بر خود پذیرفته‌اند و در پی این پذیرش، در پیوندی عجیب در کنار هم شکل یافته و با تشکیل ساختاری واحد و هماهنگ، در راستای محور مرکزی دعا (ارتباط با خدا) در حرکتند.

کلیدواژه‌ها: مناجات‌الخائفین، سبک‌شناسی، سطح آوایی، سطح نحوی، سطح دلالی، انسجام.

## مقدمه

دعا و توسل، دو نیاز آدمی و دو بال پرواز او برای فرار از سرگشتگی و دل‌مردگی حاکم بر فضای زندان دنیاست و زبان آن، از عناصر مشترک و مهم همه انسان‌ها و فرهنگ‌هاست که جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ شیعه دارد؛ این زبان مقدس، منشأ فطری و تاریخی، به قدمت تاریخ انسان دارد و بیان‌گر ارتباط ویژه و قدسی بین فقیر محض و غنی مطلق است. از جمله ادعیه و نجواهای پرمغز و ناب عرفانی که انسان را در امر خودسازی و ترک گناه یاری می‌کند، مناجات‌های پانزده‌گانه امام سجاده<sup>(ع)</sup> است که بازتاب ارتباط کامل بین عابد و معبود و جلوه‌گاه عشق معنوی در دل‌گدایان معرفت است. برای درک و دریافت درست مفهوم مناجات‌های امام<sup>(ع)</sup>، علاوه بر ترجمه و شرح واژگان آن‌ها، ضروری است که نسبت به اسرار پنهان موجود بین جمله‌ها و هم‌چنین نظم و سیاق کلی آن‌ها آگاهی یابیم؛ زیرا ترکیب کلی تمامی عبارات، مجموعه به هم پیوسته‌ای است که بر زبان این عارف گران‌قدر، برای تعالی و تقرب روح آدمی به معبود یکتا جاری گشته است. در نتیجه این جستار کوتاه در صدد آن است که گنجینه نفیس "مناجات‌الخائفین" امام سجاده<sup>(ع)</sup> را به شیوه توصیفی - تحلیلی، در سایه سبک‌شناسی ساختارگرا، در سه سطح آوایی، نحوی و دلالتی مورد بررسی قرار دهد و میزان انسجام این سطوح را با محور کلی دعا (ارتباط با خدا) ارزیابی کند تا از رهگذر زیبایی ظاهری و پی‌بردن به فصاحت و بلاغت بی‌نظیر کلام امام سجاده<sup>(ع)</sup>، درک و دریافت کامل‌تری از این اثر پرمغز و گیرا برای مخاطب آشکار سازد. نگارندگان در پی آنند که علاوه بر ارائه فهرستی از مصالح متن، تناسب‌های سبک‌شناختی سازه‌ها را تعیین نموده و با یافتن ارتباط ساختاری بین آواها، واژگان، ترکیب‌ها و ساخت‌های نحوی جمله‌ها و نیز تصاویر ادبی آن، ویژگی‌های سبکی این اثر ارزشمند را شناسایی کنند.

## پیشینه تحقیق

اهمیت دعا و دعا‌پژوهی در میان مسلمانان خصوصاً شیعیان، موجبات توجه اندیشمندان مسلمان را به دعا به عنوان یکی از منابع سرشار عرفانی و معرفت الهی، فراهم آورده است؛ دوستداران و ارادتمندان اسلام، باقیات صالحات بسیاری از آثار مقدس دینی ائمه بزرگوار، از جمله سید ساجدین<sup>(ع)</sup> بر جای گذاشته‌اند؛ عده‌ای از جمله سید مهدی شجاعی در کتابی تحت عنوان "دست دعا، چشم امید" به ترجمه و شرح دریافت خود از

مناجات خمس عشر پرداخته است و عده‌ای نیز مقالات و رسالاتی در مورد تحلیل شکل و محتوای این دریای عظیم نگاشته‌اند، که در این زمینه می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

"ویژگی‌های بلاغی در مناجات خمسۀ عشر" اثر علی شمس ناتری، "ادب و عرفان در مناجات خمس عشره" اثر فرهنگ قلعه‌قوند، "فرهنگ سازی امام سجاده<sup>(ع)</sup> با زبان دعا" اثر محمد جواد سلمان‌پور و "ادبیات سخنان امام سجاده<sup>(ع)</sup> و صحیفه سجاده" اثر سید فضل‌الله میر قادری و پایان‌نامه کارشناسی ارشد تحت عنوان "سبک‌شناسی مناجات خمسۀ عشر امام سجاده<sup>(ع)</sup>" اثر افتخار لطفی به راهنمایی دکتر حسین چراغی‌وش و مقاله "سبک‌شناسی مناجات‌التائیین امام سجاده<sup>(ع)</sup> بر پایه رویکرد ساختارگرایی" اثر حسین چراغی‌وش، کبری خسروی و افتخار لطفی.

اما در زمینه "بررسی سبک‌شناسانۀ مناجات‌الخائفین" بر اساس اطلاعات نگارندگان، هیچ پژوهشی صورت نپذیرفته است.

## بحث و بررسی

### الف) سبک و سبک‌شناسی

سبک، معادل لفظ "الاسلوبیة" در زبان عربی است؛ لفظ اسلوب از ماده "سلب" گرفته شده است و به معنای ربودن، اختلاس کردن و ردیفی از درختان خرماست، هر راهی که ممتد و ادامه‌دار باشد، راه، شیوه و سبک، و همچنین فن و هنر و راهی که در پیش گرفته شود و جمع آن اسالیب است (ابن منظور، ۱۴۱۴: ماده سلب). «سبک، در اصطلاح ادبی عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات، انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از حیث صورت و معنا القاء می‌کند و آن نیز به نوبه خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده درباره حقیقت است» (بهار، ۱۳۴۹، ج: ۱۰) و سبک‌شناسی علمی است که به بررسی سبک می‌پردازد. سبک‌شناسی علمی بسیار گسترده است و دارای رویکردهای بسیاری از قبیل سبک‌شناسی تکوینی، لایه‌ای، کاربردی، گفتمانی، نقش‌گرا و ساختارگرا است که هر کدام از رویکردهای مذکور، متون ادبی را از زاویه خاصی مورد بررسی قرار می‌دهد. این پژوهش در صدد است "مناجات‌الخائفین" را به روش "سبک‌شناسی ساختارگرا" مورد بررسی و تحلیل قرار دهد، در نتیجه لازم است مختصری در مورد مکتب سبک‌شناسی ساختارگرا بیان شود.

ساختارگرایی از نظریه فرمالیسم روسی سرچشمه گرفته است؛ مکتب فرمالیسم (صورت‌گرایی) روسی به عنوان مکتبی فعال در حدود سال ۱۹۲۹ م. شروع به رواج و بالندگی کرد و از همان آغاز تحت تأثیر پدیدارشناسی هوسرل و آرای زبان شناختی

فردیناند دو سوسور بود (امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۰). رویکرد سبک‌شناسی ساختاری، متأثر از دیدگاه‌های ساختارگرایان قرن بیستم است و بر این اصل بنیان نهاده شده که عناصر زبانی و سازه‌های متنی مجموعاً، در یک نظام پویا و از رهگذر ارتباط‌های متقابل با هم، باید بررسی شوند. هر سازه زبانی در رابطه با دیگر سازه‌ها، ارزش متقابل و متضاد پیدا می‌کند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۱۴۶). این قسم از سبک‌شناسی، اثر را همچون شیء سربسته‌ای می‌نگرد و سبک‌شناس را به بررسی درونی سازه‌های آن فرا می‌خواند. در این روش گرچه جنبه معنایی و دلالتی اثر مورد توجه است اما معنا، محتوا و تفسیر، اموری فرعی هستند و هدف سبک‌شناسی ساختارگرا آن است که از شکل و ساخت به معنای پیام برسد و ساخت، عبارت است از ارتباط منطقی و معنادار اجزای کلام با یکدیگر. در تحلیل ساختارگرا، باید عناصر جزئی در ارتباط با یکدیگر و در رابطه با کل سیستم بررسی شود (همان). علت انتخاب این روش سبک‌شناختی از سوی نگارندگان نیز همین امر است تا از رهگذر آن ارتباط کل عناصر جزئی متن با یکدیگر و رابطه آن‌ها با کل سیستم و اتحاد همه آن‌ها با یکدیگر سنجیده شود. مهم‌ترین وظیفه سبک‌شناس ساختارگرا، تعیین تناسب‌های سبک‌شناختی سازه‌هاست نه تهیه فهرستی از مصالح موجود در متن. او در پی آن است که چگونه می‌توان میان آواها، واژگان، ترکیبات و ساخت‌های نحوی جمله‌ها، تناسب‌های ساختاری یافت و از دل آن ساختارها و تناسب‌ها ویژگی‌های سبکی اثر را شناسایی کرد (همان).

### ب) مناجات الخائفین در یک نگاه

یکی از آثار پرمایه امام سجاده<sup>(ع)</sup>، "مناجات الخائفین" است که در آن، سراسر سخن از خوف و رجاء است؛ در این مناجات، داعی بسان شخص ترسانی تجلی یافته است که سوسویی از نور امید در دل دارد. مضامین این دعا شامل خوف از عذاب، دور شدن از معبود و محرومیت از رحمت او، شقاوت دنیوی و اخروی، شرمندگی در روز قیامت، لال شدن زبان هنگام سؤال و جواب‌های نکیر و منکر، سیاه شدن چهره و شرم از ارتکاب گناهان و فاش شدن اسرار است. داعی در این دعا با برداشتن قدم‌های کوچک در راه عبادت و اطاعت از خدا به رحمت و بخشش صاحب ترس چشم امید دوخته است و نومییدی که لحظه به لحظه به سراغش می‌آید، از خود دور می‌کند و از باری تعالی استعانت می‌طلبد.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إِلَهِي أَتْرَاكَ بَعْدَ الْإِيمَانِ بِكَ تُعَذِّبُنِي، أَمْ بَعْدَ حُبِّي إِيَّاكَ تُبْعِدُنِي، أَمْ مَعَ رَجَائِي لِرَحْمَتِكَ وَصَفْحِكَ تَحْرُمُنِي، أَمْ مَعَ اسْتِجَارَتِي بِعَفْوِكَ تُسَلِّمُنِي، حَاشَا لَوْجَهَكَ الْكَرِيمِ أَنْ تُخَيِّبَنِي، لَيْتَ شِعْرِي لِلشَّقَاءِ وَكَدْتَنِي أُمِّي أَمْ لِلْعِنَاءِ رَبَّتَنِي، فَلَيْتَهَا لَمْ تَلِدْنِي وَ لَمْ تُرَبِّنِي، وَلَيْتَنِي عَلِمْتُ أَمِنْ أَهْلِ السَّعَادَةِ جَعَلْتَنِي، وَ بَقْرَبِكَ وَ جَوَارِكَ خَصَصْتَنِي، فَتَقَرَّرْ بِذَلِكَ عَيْنِي، وَ تَطْمَئِنِّ لَهُ نَفْسِي، إِلَهِي هَلْ تُسَوِّدُ وَجُوهًا خَرَّتْ سَاجِدَةً لِعَظَمَتِكَ، أَوْ تُخْرَسُ السَّنَةُ نَطَقَتْ بِالثَّنَاءِ عَلَى مَجْدِكَ وَ جَلَالَتِكَ، أَوْ تَطْبَعُ عَلَى قُلُوبِ أَنْطَوَتْ عَلَى مَحَبَّتِكَ، أَوْ تَصِمُّ أَسْمَاعًا تَلَذَّذَتْ بِسَمَاعِ ذِكْرِكَ فِي إِرَادَتِكَ، أَوْ تَعْلُ أَكْفًا رَفَعَتْهَا الْأُمَالُ إِلَيْكَ رَجَاءً رَافَتِكَ، أَوْ تَعَاقِبُ أَبْدَانًا عَمِلَتْ بِطَاعَتِكَ حَتَّى نَحَلَتْ فِي مُجَاهَدَتِكَ، أَوْ تُعَذِّبُ أَرْجُلًا سَعَتْ فِي عِبَادَتِكَ، إِلَهِي لَا تُعَلِّقْ عَلَيَّ مُوَحِّدِيكَ أَبْوَابَ رَحْمَتِكَ، وَلَا تُحْجِبْ مُشْتَاقِيكَ عَنِ النَّظَرِ إِلَى جَمِيلِ رُؤْيَتِكَ، إِلَهِي نَفْسٌ أَعَزَزْتَهَا بِتَوْحِيدِكَ كَيْفَ تَذَلُّهَا بِمَهَانَةِ هِجْرَانِكَ، وَ ضَمِيرٌ أُنْعَقَدَ عَلَى مَوَدَّتِكَ، كَيْفَ تُحْرِقُهُ بِحَرَارَةِ نِيرَانِكَ، إِلَهِي أَجْرُنِي مِنْ أَلِيمِ غَضَبِكَ، وَ عَظِيمِ سَخَطِكَ، يَا حَنَّانُ يَا مَنَّانُ، يَا رَحِيمُ يَا رَحْمَنُ، يَا جِبَّارُ يَا قَهَّارُ، يَا غَفَّارُ يَا سَتَّارُ، نَجِّنِي بِرَحْمَتِكَ مِنْ عَذَابِ النَّارِ وَ فَضِيحَةِ الْعَارِ إِذَا امْتَنَزَ الْأَخْيَارُ مِنَ الْأَشْرَارِ، وَ حَالَتِ الْأَحْوَالُ وَ هَالَتِ الْأَهْوَالُ، وَ قَرَّبَ الْمُحْسِنُونَ، وَ بَعُدَ الْمُسِيئُونَ وَ وُفِّتَ كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَ هُمْ لَا يُظْلَمُونَ.

## پ) بررسی سبکی مناجات‌الخائفین

### پ. ۱) سطح آوایی

در این سطح به بررسی فواصل و تکرار در سطح حروف که نقش مهمی در ریتم و موسیقی مناجات ایفا می‌کنند و ذهن و روح خواننده را به خدمت می‌گیرند تا به ادامه مناجات بپردازد، خواهیم پرداخت.

«به ابزارهایی که جنبه لفظی دارند و موسیقی کلام را از طریق روابط آوایی، ایجاد و یا افزون می‌کنند، صنایع لفظی می‌گویند. آرایه‌های لفظی ما را به این نکته رهنمون می‌سازند که گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوایی و موسیقایی بین کلمات است؛ یعنی همان رشته نامرئی که کلمات را به هم گره می‌زند و بحث ادبی را به وجود آورده است و ماهیت آوایی و موسیقایی دارد» (شمیسا، ۱۳۶۱: ۱۳). بر کسی پوشیده نیست که عنصر صوت و موسیقی، نشانگر انفعالات و واکنش‌های روحی و درونی نویسنده است و همین انفعالات درونی به تنوع در صوت، غنّه، مدّ، لین و... منجر می‌شود (رافعی، ۲۰۰۵: ۱۴۹). در

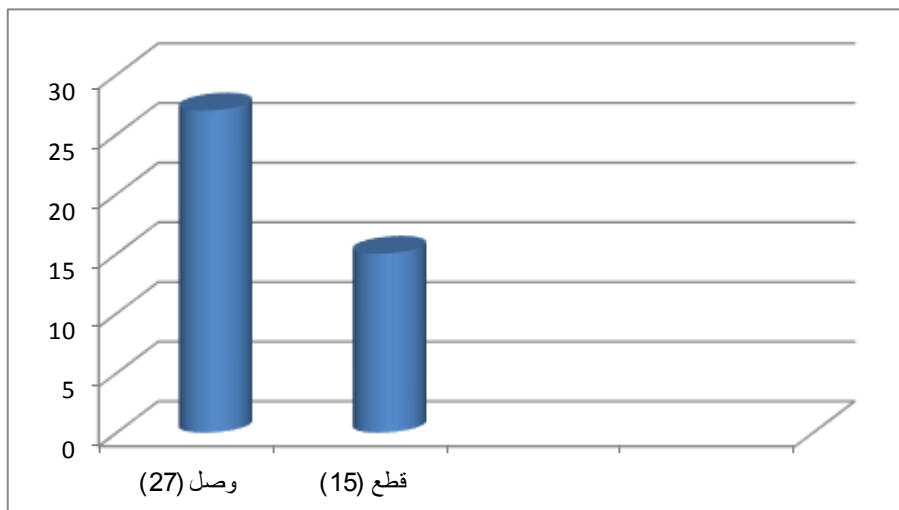
سطح آوایی، به موسیقی و آهنگ کلمات توجه می‌شود که بدون شک در جذب و توجه مخاطب بسیار مؤثر است.

### پ. ۱. ۱. فواصل

فواصل، حروف مشابهی در مقاطع کلمات هستند که به نیکو فهمیدن معانی منجر می‌شوند (رمانی، ۱۹۳۴: ۱۹). «به کلمه آخر در هر فقره، فاصله می‌گویند» (جارم، ۱۹۹۹: ۲۵۱). فاصله را فاصله می‌نامند؛ زیرا آن، دو سخن را از هم جدا می‌سازد و آخر آیه (فقره) قبل و بعد را از هم جدا می‌سازد. فاصله، زمان استراحت (مکث) در سخن گفتن است و به زیبا جلوه دادن کلام می‌افزاید (زرکشی، ۱۴۰۴، ج ۱: ۵۴). فاصله ابتدا و انتهای کلام را مشخص می‌کند و به هنگام وقف، نفس خواننده استراحت می‌کند و به خاطر هماهنگی (موجود در الفاظش) به طرب در می‌آید. از سوی دیگر با معنا مرتبط است، رابطه آن با معنا این است که معنای کل فقره در لفظ فاصله محقق می‌شود و مضمون آن در آخرین کلمه متمرکز می‌گردد. جایی که خواننده احساس می‌کند که معنا به اتمام رسیده است. در نتیجه او تنها به فواصل توجه نمی‌کند مگر این‌که هم‌زمان با آن، به ابقای معانی با وجود استحکامشان اهتمام ورزد، به شیوه‌ای که نظام نیکو و هماهنگ آن را اقتضاء می‌کند (قطنایی، ۱۴۲۰: ۲۱).

در این قسمت از سطح آوایی به بررسی فواصل از رهگذر دو عنصر متضاد وصل و قطع (ارتباط و عدم ارتباط) و میزان هماهنگی و انسجام آن‌ها با نظام ساختار کلی متن (ارتباط و اتصال با خدا) خواهیم پرداخت. در این پژوهش سعی شده است که ابتدا کیفیت و چگونگی ارتباط فواصل با یکدیگر مورد تحلیل قرار داده شود و سپس با توجه به بسامد قطع و وصل در متن، میزان همخوانی ساختار آوایی با مضمون کلی ساختار دعا بررسی گردد. نتیجه این‌که بین فواصل موجود در جمله‌ها با همدیگر، ارتباط تام ناشی از اشتراک در وزن و یا در روی و یا هم وزن و هم روی حاکم است.

اشتراک در روّی	اشتراک در وزن	فواصل	اشتراک در روّی	اشتراک در وزن	فواصل
وصل	وصل	تَحْرِمُنِي، تُسَلِّمُنِي	قطع	وصل	تُعَذِّبُنِي، تُبْعِدُنِي
وصل	قطع	رَبِّتَنِي، لَمْ تُرَبِّنِي	وصل	وصل	لِلشُّقَاءِ، لِلْعَنَاءِ
قطع	وصل	عَيْنِي، نَفْسِي	قطع	وصل	جَعَلْتَنِي، خَصَصْتَنِي
قطع	وصل	مَحَبَّةً، إِرَادَةً	قطع	قطع	عَظْمَةً، جَلَالَهٗ
وصل	قطع	مُجَاهَدَةً، عِبَادَةً	قطع	وصل	رَأْفَةً، طَاعَةً
وصل	قطع	هِجْرَانٍ، نَبْرَانٍ	قطع	وصل	رَحْمَةً، رُؤْيَةً
وصل	وصل	حَنَانٍ، مَنَانٍ	قطع	وصل	غَضَبٍ، سَخَطٍ
وصل	وصل	جَبَّارٍ، فَهَّارٍ	وصل	قطع	رَحِيمٍ، رَحْمَنٍ
وصل	وصل	النَّارِ، الْعَارِ	وصل	وصل	غَفَّارٍ، سَتَّارٍ
وصل	وصل	الْأَحْوَالِ، الْأَهْوَالِ	وصل	وصل	الْأَخْيَارِ، الْأَشْرَارِ
			قطع	قطع	الْمُحْسِنِينَ، الْمُسِيئِينَ



فاصله، ارتباط هنری بین کلمات پایانی عبارت‌ها و بخش‌های مختلف این مناجات است و زیبایی و جذابیت دعا را دو چندان نموده است؛ آوای پایانی همسان موجود در فواصل، به هنگام قرائت مناجات و ترکیب آن با دیگر سازه‌های زبان، ساختاری زیبا از موسیقی در سطح کلی کلام به وجود آورده است که از رهگذر گوش تجاوز نموده و در قلب مؤثر شده است.

همان‌طور که جدول و نمودار فوق نشان می‌دهد، بسامد وصل به فصل در مناجات بیست و هفت به پانزده مورد است که این امر از هماهنگی و انسجام شگرف ساختار آوایی این مناجات با نظام ساختار کلی متن (اتصال و ارتباط با خدا) است و به نوعی مفهوم کلی ساختار دعا را به مخاطب القاء می‌کند.

#### پ. ۱. ۲) تکرار

نکته قابل ذکر دیگر که در بعد آوایی ساختار متن مناجات می‌توان مورد تحلیل قرار داد و در کشف زیبایی موسیقی متن و انسجام کلی ساختار آوایی و محور مرکزی دعا کار گشاست؛ تکرار است از این جهت که ارتباط لفظی بین واژگان را نشان می‌دهد. «زبان برای نشان دادن و عینیت بخشیدن به عواطف شدید، شگردها و ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ از جمله این شگردها تکرار است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۱). در این مناجات تکرار در سطح حروف از یک سو نشان از احساسات، افکار و اندیشه‌های امام<sup>(ع)</sup> دارد و از دیگر سو عامل ارتباط لفظی بین واژگان است که در کشف زیبایی، خوش‌آهنگی و موسیقی متن و انسجام کلی ساختار مناجات و محوریت دعا مؤثر است. اینک به ذکر نمونه‌هایی از تکرار حروف و هماهنگی آن با معنا می‌پردازیم.

«هَلْ تُسَوِّدُ وُجُوهًا خَرَّتْ سَاجِدَةً لِعَظْمَتِكَ أَوْ تُخْرِسُ السِّينَةَ نَطَقَتْ بِالنِّسَاءِ عَلَيَّ مَجْدِكَ وَ جَلَالَتِكَ أَوْ تُطْبِعُ عَلَيَّ قُلُوبَ انْطَوَتْ عَلَيَّ مَحَبَّتِكَ أَوْ تُصِمُّ...»

«حرف "تاء" دارای صفت همس، شدت و انفجار است و صوت این حرف علی‌رغم آنچه از شدت و انفجار به آن نسبت داده شده است، پای‌بند نرمی است و طراوت و نرمی را القاء می‌کند» (عباس، ۱۹۹۸: ۵۴) و صدای آهسته آن هنگام تلفظ بر ضعف و سستی و حقارت دلالت می‌کند» (همان: ۵۶). پراکندگی حرف "تاء" در جمله‌های فوق را می‌توان از چند زاویه تحلیل کرد: ویژگی مهموس بودن این حرف، ضعف و ناتوانی انسان را در مقابل عظمت خداوند می‌رساند و عطوفت و محبت خداوند را نسبت به بنده حقیرش و نعمت‌های گران‌بهایی مثل چشم، گوش، زبان و دیگر اعضای وجودی که به او ارزانی نموده است،



یادآور می‌شود و هم‌چنین لطف الهی را در سرای باقی در حق کسانی که از این نعمت‌ها در راه طاعت وی استفاده کرده‌اند، متذکر می‌شود.

انفجاری بودن آن از ترس حاکم بر آدمی قابل فهم می‌باشد؛ بدین معنا آدمی، ترس از کیفر نافرمانی پروردگار و پیامدهای اخروی گناهان را به عنوان یک ابزار درونی برای ترک گناهان خود به کار می‌گیرد و به تقویت ایمان و طاعت و عبادت خدا در وجود خویش می‌پردازد؛ ترس از سیاهی چهره و شرمسار شدن در پیشگاه الهی، او را به تواضع در مقابل عظمت خدا فرا می‌خواند و ترس از لال شدن، او را به ذکر و تسبیح خدا وا می‌دارد و ... .

اما سختی تلفظ آن، عظمت و شدت عذاب الهی را در حق گناهکاران، و رعب و وحشت موجود در عرصه محشر را، که اعضاء و جوارح انسان به سخن در می‌آید و اعمال نیک و بد صاحبان خویش را بازگو می‌کنند، به اثبات می‌رساند.

«الهی اَتْرَاكَ بَعْدَ الْإِيمَانِ بِكَ تَعَذُّبِي أَمْ بَعْدَ حُبِّي إِيَّاكَ تَبْعُدُنِي أَمْ مَعَ رَجَائِي لِرَحْمَتِكَ وَصَفْحِكَ تَحْرِمُنِي أَمْ مَعَ اسْتِجَارَتِي بَعْفُوكَ تُسَلِّمُنِي حَاشَا لَوْجْهَكَ الْكَرِيمِ أَنْ تُخَيِّبَنِي لَيْتَ شِعْرِي أَلِلْشَّقَاءِ وَكَلْدَتْنِي أُمِّي أَمْ لِلْعَنَاءِ رَبَّتْنِي فَلَيْتَهَا لَمْ تَلِدْنِي وَ لَمْ تُرَبِّنِي».

«حرف "دال" نیز بر برای بیان احساساتی به کار می‌رود که دارای خشکی، صلابت و تأثیرگذاری است» (همان: ۶۶) که با واژه‌های "شقاء و عناء" متناسب است. ظاهر حال نشان می‌دهد که سختی‌ها و مصیبت‌ها آن‌چنان بر زندگی انسان سنگینی می‌کند که او مایوسانه به شیوه صنعت "تجاهل‌العارف"، در کمال تعجب ادعا می‌کند که سراسر زندگی وی سختی است و تنها برای به دوش کشیدن بار سختی و بدبختی خلق شده است و آرزو می‌کند که کاش خداوند او را نمی‌آفرید و بزرگ نمی‌شد.

«لَيْتَ شِعْرِي أَلِلْشَّقَاءِ وَكَلْدَتْنِي أُمِّي أَمْ لِلْعَنَاءِ رَبَّتْنِي فَلَيْتَهَا لَمْ تَلِدْنِي وَ لَمْ تُرَبِّنِي».

«حرف "شین" دارای صفت تفضی است» (زرقه، ۱۹۹۳: ۹۵). در اینجا خالق اثر با تکرار "شین" به افشای اسرار درونی خویش می‌پردازد و از بدبختی‌هایش که از آن‌ها رنج می‌برد، پرده برمی‌دارد.

«مَعَ رَجَائِي لِرَحْمَتِكَ وَصَفْحِكَ تَحْرِمُنِي أَمْ مَعَ اسْتِجَارَتِي بَعْفُوكَ تُسَلِّمُنِي».

«حرف "راء" به خاطر لرزش کنار زبان به هنگام تلفظ آن بر تکریر و پیوستگی دلالت دارد» (همان) و بسامد بالای این حرف در عبارت به تداوم امید انسان به رحمت و گذشت خدا اشاره دارد و برای او امکان تفکر و تدبیر در مفهوم امید را فراهم می‌سازد و لرزش صدا هنگام تلفظ آن، از لرزش اندام‌های آدمی به خاطر ترس حکایت می‌کند، زمانی که در دام عذاب الهی گرفتار می‌آید.

«مَعَ رَجَائِي لِرَحْمَتِكَ وَصَفْحِكَ تَحْرُمُنِي أُمَّ مَعَ اسْتِجَارَتِي بَعْفُوكَ تُسَلِّمُنِي.»

«حرف "حاء" زمانی که نرم و با رقت ادا شود، بیان‌گر مزه‌ای بین شیرینی و ترشی است و برای تعبیر از احساس‌ها و اضطراب‌های درونی، ناشی از شوق و عشق به کار می‌رود و دارای صفت "بحه" یا "گرفتگی صدا" است» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۸۰).

در این عبارت، تکرار صامت "حاء" بر موسیقی کلام افزوده است. پیداست در این جمله و عبارت‌های ماقبل، روح ترس و امید توأمان موج می‌زند، با وجود این‌که انسان به بخشش و عفو خداوند چشم می‌دوزد که بسیار شیرین و دل‌انگیز است، اما ترس و استرس بر او عارض می‌گردد؛ ترس از عذاب و عاقبت شوم زندگی اخرویش، دور شدن از معبود و تهی شدن قلبش از محبت یار، ترس از محرومیت از لطف ربّ، ترس از بی‌پناهی وقتی که اعمال و کردار خود را در سایه ترازوی عدالت الهی می‌سنجد، این خوف علائم خود را به شکل بغضی نشان می‌دهد که گلویش را می‌فشارد و راه سخن گفتن را بر او می‌بندد و با اشک شوق و امید خود را تخلیه می‌کند.

«حَالَتِ الْأَحْوَالُ وَهَالَتْ الْأَهْوَالُ.»

«حرف "هـ" به خاطر حرکات عمیق آن در انتهای حلق از اضطراب‌های درونی تعبیر می‌کند» (همان: ۱۸۹). در این جمله حرف از قیامت، دگرگونی احوال، ترس و هراس حاکم بر مؤمنان و کافران در آن روز است و مبدع این چنین از خوف آدمی نسبت به عذاب و قهر الهی و ترس از رسوایی به هنگام کشف اسرار در عرصه رستاخیز پرده برمی‌دارد و با اشک شوق و خوف، روح و روان خود را شست‌وشو می‌دهد و نهایت تواضع و کمال بندگی خود را بیان می‌دارد.

«الْهِيَ نَفْسٌ أَعَزَّتْهَا بَتَوْحِيدِكَ كَيْفَ تَذُلُّهَا بِمَهَانَةِ هِجْرَانِكَ وَضَمِيرٌ انْعَقَدَ عَلَى مَوَدَّتِكَ كَيْفَ تُحْرِقُهُ بِحَرَارَةِ نِيرَانِكَ.»

«حرف "نون" برای بیان صمیمیت و پرده برداشتن از احساس رنج و اندوه و خشوع استعمال می‌شود» (همان: ۱۵۸) که با آوردن کلمات «هجرات و موده» همخوانی دارد. متکلم، خواری و تألم درونی خود را در هجرات یارش بیان می‌کند و سعی می‌کند با گره زدن درون و وجودش با عشق به خدا و با استعانت از او رابطه صمیمی خود و معبودش را حفظ کند و از این طریق خود را از آتش سوزان جهنم مصون نگه دارد.

بررسی تکرار حروف در این مناجات بیان‌گر این است که آواها متناسب با حالات نفسانی و درونی امام و بر اساس مقتضای حال مخاطب است و هم‌چنین حاکی از تناسب بین لفظ و معناست.

## پ. ۲. سطح نحوی

مقصود از سطح نحوی بررسی جمله از نظر محور همنشینی، دقت در ساخت‌های غیر متعارف، کوتاه و بلند بودن جملات و... که تا حدودی از مشخصه‌های سبکی به شمار می‌آید (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۵).

در سطح نحوی، عناصر نحوی بارز در متن که به نوعی بیان‌گر ارتباط و اتصال (حضور یا عدم حضور) است و با محور مرکزی دعا هماهنگ هستند، مورد تحلیل قرار می‌گیرد؛ عناصری از قبیل منادا، ضمایر، کاربرد مضاف و مضاف‌الیه که در محور ترکیب مناجات، حضوری چشمگیر دارند. برای دستیابی به این امر، از مباحث مطرح شده در علم معانی با نگرشی کاملاً جدید، بهره گرفتیم تا پیوندی بین دیدگاه‌های سنتی و نوین داشته باشیم.

## پ. ۲. ۱) تکرار منادا

یکی از عناصر نحوی که نقش چشمگیری در ساختار مناجات دارد، تکرار ندا است. «ندا در لغت به معنای بلند شدن صدا و ظهور آن است» (قرشی، ۱۳۷۱: ذیل ماده ندی) و در اصطلاح این است که متکلم به وسیله حرفی که جانشین فعل "نادی" شده است از مخاطب بخواهد که به سوی او رو کند و به طرفش توجه نماید. ادوات ندا هشت مورد است: همزه، ای، یا، آ، ایا، آی، هیا، وا (هاشمی، ۱۹۹۹: ۱۹). مخاطب قرار دادن معبود و گفت‌وگوی مستقیم با او در محور ترکیب مناجات، از طرفی تلاش متکلم است تا کلام خویش را از شیوه‌های مکرر و ملال‌آور یک بیان گزارشی صرف خارج نماید و از دیگر سو بازتابی است از انبوهی ترس و فشار درونی که بر قلب متکلم عارض شده؛ ترسی که بر سایر عواطف درونی او نیز چیره شده است و پژواکی است از میل و رغبت متکلم در رهایی از این فشار با استفاده از به حضور طلبیدن کسی که او را دوست دارد و او را مورد ندا قرار داده است تا منادا را متوجه درد و رنج خویش کند.

در محور ترکیب مناجات گاهی ندا به صورت پراکنده و در سراسر مناجات با بسامد بالایی ذکر شده است؛ مانند لفظ "الهی" که پنج بار تکرار شده است و بیان‌گر شوق و اشتیاق داعی نسبت به مخاطب خویش است و لذتی از ذکر و تکرار آن برایش حاصل می‌گردد و حاکی از عمق رابطه‌اش با معبود و خالصانه بودن آن است.

گاهی ندا در قالب منادای مفرد، به صورت مداوم و پشت سر هم آورده می‌شود که ساختاری از موسیقی زیبا را به وجود می‌آورد و معنا را به صورت متمرکز به مخاطب القاء می‌نماید؛ مثل «یا حَنَّانُ یا مَنَّانُ یا رَحِیمُ یا رَحْمَنُ یا جَبَّارُ یا قَهَّارُ یا غَفَّارُ یا سَتَّارُ».

پر واضح است که نادی از طریق استعمال ندا، زمینه ارتباط و اتصال با منادی را فراهم نموده است. حضور خداوند در ذهن و قلب او چنان است که پیوسته، همراه اوست؛ صدا زدن، حضور متقابل را می‌طلبد، بدین شکل که امام سجاده<sup>(ع)</sup> وجود خدا را در مقابل خود بدون هیچ‌گونه مانعی حس می‌نماید و او را با صفاتش مورد خطاب قرار می‌دهد و از او یاری می‌طلبد. رابطه بین نادی و منادا، نشان از وصل دارد و بیان‌گر همخوانی این ساختار نحوی با بخش آوایی است که همسو با مضمون کلی ساختار دعا پیش می‌رود.

### پ. ۲. ۲) ضمائر

یکی از عناصر برجسته در ساختار نحوی مناجات، تکرار انبوه ضمائر است که بررسی آن‌ها در کشف میزان رابطه خالق اثر با دیگران و با محیط اطرافش و اثرپذیری از آن ما را یاری می‌دهد.

نام مناجات	ضمیر متکلم	ضمیر مخاطب	ضمیر غایب
مناجات‌الخائفین	۲۷	۵۲	۲۰

همان‌گونه که از جدول فوق برمی‌آید مبدع، ضمائر را در انواع مختلف متکلم، مخاطب، غایب، به اشکال متصل، منفصل، بارز و مستتر به‌کار گرفته است اما از میان ضمائر، ضمیر مخاطب نمود بیشتری دارد. تکرار ضمیر نیز در نجوای امام<sup>(ع)</sup> هم در خدمت لفظ است و هم در خدمت معنا. باید توجه داشت که "أ" در ضمائر منفصل متکلم و مخاطب، حضوری شدید را می‌رساند و ضمائر منفصل غایب که با "هاء" شروع می‌شوند، عدم حضور را می‌رسانند (عباس، ۱۹۹۱: ۹۳). «ضمیر "هو" بر غیبت و ضمائر مخاطب و متکلم بر حضور و بر وصل شدید دلالت می‌کند» (ابن عقیل، ۱۹۸۰، ج ۱: ۸۱).

بسامد بالای تکرار ضمائر مخاطب و سپس متکلم در قیاس با ضمیر غایب در محور همنشینی کلام از حضور و وصل شدید بین متکلم و مخاطب حکایت می‌کند که هماهنگی این ساختار با نظام ساختار کلی متن را آشکار می‌سازد.

### پ. ۲. ۳) مضاف و مضاف‌الیه

نکته قابل توجه دیگر، که در پدید آوردن سبک امام<sup>(ع)</sup> در ساختار مناجات‌الخائفین مؤثر واقع شده است، بحث اضافه و ترکیب‌های اضافی است؛ اضافه، عبارت است از نسبت دادن اسمی به اسم دیگر. اسم اول را مضاف و اسم دوم را مضاف‌الیه می‌نامند و بر دو نوع

است: لفظی و معنوی. معنوی، آن است که اسمی به اسم دیگر بنا بر در نظر گرفتن حرف جر، نسبت داده شود و لفظی، زمانی است که صفت به معمولش اضافه شود (شرتونی، ۱۳۸۵، ج ۴: ۳۳۱).

«بین مضاف و مضاف‌الیه روابط گوناگون و متفاوتی از قبیل مالکیت، اختصاص، همانندی، بیان نوع و جنس برقرار است» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۳: ۱۰۱) که وجود این روابط گوناگون نشان دهنده اتحاد دو رکن با همدیگر دارد و تکرار آن در بافت مناجات، عنصری سبک‌ساز است.

اضافه از حیث مفهوم‌ها و پیوندهای بین مضاف و مضاف‌الیه به اقسام زیر تقسیم‌بندی می‌شود:

\* اضافه اختصاصی: «در این نوع از اضافه، مضاف به مضاف‌الیه تعلق دارد و مخصوص مضاف‌الیه است» (همان)؛ مانند حُبِّي، رَجَائِي، رَحْمَتِي، صَفْحِي، عَفْوِي، شَعْرِي، عَيْنِي، نَفْسِي، عَظْمَتِي، مَجْدِي، عِبَادَتِي و... .

\* اضافه بیانی یا جنسی: «در آن مضاف‌الیه، جنس مضاف را بیان می‌کند» (ابن عقیل، ۱۹۸۰، ج ۳: ۴۳). به عنوان مثال: حَرَارَةُ نِيرَانِكِ، عَذَابِ النَّارِ، فَضِيحَةُ الْعَارِ.

\* اضافه استعاری: «در آن مضاف، در غیر معنای حقیقی خود به کار می‌رود» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۳: ۱۰۲)؛ مثل اَبْوَابِ رَحْمَتِي.

\* اضافه اقتরانی: «بین مضاف و مضاف‌الیه رابطه مقارنت و همراهی است» (همان: ۱۰۲). به عنوان مثال: مَهَانَةٌ هِجْرَانِكِ، حَرَارَةُ نِيرَانِكِ.

استعمال ترکیبات اضافی در محور همنشینی کلام با پذیرش روابط گوناگون بین طرفین اضافه بر وصل دلالت می‌کند و به نوبه خود بیان‌گر انسجام این ساختار نحوی با دیگر ساختارها و در نتیجه هماهنگی با روند حرکتی محور مرکزی دعاست.

عناصر نحوی و نمونه‌های یاد شده در این سطح، از هماهنگی این ساختار نحوی با سطح آوایی حکایت می‌کند و دال بر همسویی و وحدت با محور مرکزی دعاست.

### پ. ۳) سطح دلالی

منظور از بررسی سطح تغییرات دلالی در قاموس ساختارگرایان، بررسی مباحث مربوط به محتوا و دلالت ترکیب‌ها نیست؛ بلکه هدف بررسی عناصر خاص بلاغی است که در آن‌ها در عرصه دلالت الفاظ و واژه‌ها تغییر و تحولی در دو محور همنشینی و جانمایی کلام روی می‌دهد. عناصری از قبیل عناصر علم بیان مانند تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و

بدیع معنوی مثل مقابله، توریه و... (فضل، ۱۹۹۲: ۲۱۹-۲۲۴). «محور همنشینی و جانشینی از اصطلاحات معروف سوسور است که معتقد است زبان دو محور افقی و عمودی دارد. محور افقی (محور ترکیب) محوری است که در آن هر کلمه با کلمه پس و پیش خود (زنجیره گفتار) در ارتباط است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۹۱) و محور عمودی (محور انتخاب) محوری است که از گزینش الفاظ به جای همدیگر حاصل می‌گردد. در محور افقی، کلمات در کنار همدیگر قرار می‌گیرند ولی محور عمودی، محور کلمات غایب است و می‌توان یکی از کلمات غایب را در محور افقی حاضر نمود (همان: ۲۱۵). ساختارگرایان معتقدند که تغییرات دلالی نیز یا ناشی از تشابه است؛ مثل استعاره و تشبیه که مربوط به محور جانشینی است و یا به خاطر مجاورت است؛ مثل کنایه و مجاز که تغییر در عرصه محور ترکیب (همنشینی) است.

در این سطح ما به تحلیل عناصر بیانی شامل مجاز عقلی و کنایه و عناصر بدیعی شامل تناسب و تضاد اشاره نموده‌ایم که مبدع، به کمک آن‌ها از خلال تصرف در محور جانشینی و یا همنشینی، دلالت را دستخوش تغییر قرار داده است و هم‌چنین به بررسی تناسبات لفظی و معنایی که انسجام این ساختار را با ساختارهای آوایی، نحوی و در نتیجه هماهنگی آن را با محور مرکزی دعا یادآور می‌شود، خواهیم پرداخت.

در این مناجات گرچه بهره‌مندی از صور خیال، اندک است اما تصاویر موجود در نهایت دقت به کار رفته‌اند، امام<sup>(ع)</sup> به کمک خلق تصاویر خیال‌انگیز، مضامین عرفانی را برای مخاطب به عالم واقعیت منتقل نموده است و ذهن و اندیشه او را به تحرک و تکاپو وامی‌دارد.

### پ. ۳. ۱) مجاز عقلی

یکی از ابزارهای تصویرگری در این مناجات، مجاز اسنادی است؛ مبدع با به‌کارگیری این شگرد، معنای قاموسی و معجمی را در هاله‌ای از غموض و ابهام قرار داده است و آن را برای بیان مقصود خویش به کار گرفته است.

«أَوْ تَعْلُ أَكْفًا رَفَعَتْهَا الْأَمَالُ إِلَيْكَ رَجَاءَ رَأْفَتِكَ».

در مثال فوق متکلم در محور ترکیب سخن خویش، بالا رفتن دست‌های امید به درگاه الهی را به شیوه مجاز عقلی به آمال نسبت داده است. در حالی‌که آرزوها، توانایی ترفیع دستان را به سمت بالا ندارند بلکه به عنوان محرک و سبب، موجب این امر می‌گردند،

بنابراین در محور همنشینی سخن تصرف شده و معنا تغییر یافته است. رابطه علی و معلولی بین معنای حقیقی و مجازی از وحدت این ساختار با ساختار کلی دعا حکایت می‌کند.

### پ. ۳. ۲) کنایه

کنایه لفظی است که بر خلاف استعاره، هم بر معنای حقیقی و هم بر معنای مجازی دلالت می‌کند و قرینه آن صارفه است نه مانعه» (علوی‌الیمنی، ۱۹۱۴، ج ۳: ۳۴۰). در کنایه دخل و تصرف در محور ترکیب و مجاورت کلمات، تغییر در دلالت را به دنبال دارد؛ بدین معنا که در کنایه هیچ لفظی به تنهایی جانشین لفظ دیگر نمی‌شود بلکه کلمات در مجاورت هم قرار می‌گیرند و موجب تحول در معنا می‌شوند.

«فَتَقَرَّرَ بِذَلِكَ عَيْنِي».

در کتاب "مجمع البحرین" این چنین ذکر شده است: "قره العین" یعنی خنکی چشم و بند آمدن اشک چشم و انتهای گریه کردن، و عرب معتقد است که گریه شوق و شادی، سرد است و گریه حزن و اندوه، گرم است. در نتیجه این عبارت، کنایه است از شادی و سرور و دست‌یابی به مطلوب و هدف (طریحی، ۱۳۷۵، ج ۳: ذیل ماده قرر).

متکلم کسی است که به روایت تاریخ، بسیار گریه می‌کرد و آه و حسرت درونی خویش را با فرو ریختن باران اشک از دو دیده بروز می‌داد. در اینجا مدعی شده است که اگر یقین پیدا می‌کرد که از اهل سعادت به شمار می‌آید و جایگاهش جوار آستان مقدس حضرت دوست باشد، تنها آن زمان است که به هدف خویش در زندگی نزدیک شده است و گریه‌هایش پایان می‌پذیرد و بدان مسرور می‌گردد.

خالق اثر با چینش دو لفظ "تقرّر و عین" در کنار هم و اسناد "تقرّر به عین" که هر کدام به تنهایی معنای واقعی خود را می‌رساند، در محور همنشینی دخل و تصرف نموده و دلالت کلام را متحول ساخته است. رابطه مجاورت واژگانی کلمات "وَجُوه، اَلْسِنَةُ، قُلُوب، اَسْمَاعاً" با معنای حقیقی "عین" بیان‌گر انسجام این ساختار با مضمون کلی دعاست، چون همگی در یک حوزه معنایی "اعضای بدن" قرار می‌گیرند، بین آن‌ها وحدت موجود است.

«هَلْ تُسَوِّدُ وُجُوهًا خَرَّتْ سَاجِدَةً لِعِظْمَتِكَ».

میدع اثر با انتخاب دقیق الفاظ و چینش ماهرانه آن‌ها در محور افقی کلام، دلالت الفاظ را دچار تحول نموده است؛ «سیاهی چهره کنایه از حزن و اندوه است» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲، ج ۱: ذیل ماده سود). از این عبارت چنین بر می‌آید که «استفهام بر استبعاد دلالت

می‌کند» (قلقیه، ۱۹۹۲: ۱۷۱)؛ یعنی خدایا! بید است (از ذات تو) که چهره‌هایی را که سجده‌کنان در برابر عظمتت بر خاک افتاده‌اند، محزون و اندوهگین کنی.

در این بخش از مناجات، حرکت آثار غم بر چهره، افتادن بر زمین و چهره به خاک مالیدن، و حرکت آدمی به هنگام سجده را به وضوح می‌توان حس کرد. هم خوف در آن به نهایت رسیده است و هم امید. خوف از کارنامه سیاه اعمال و عدالت فراگیر الهی که راه‌گریزی از آن نیست، که این کتابچه سیاه، غبار غم و اندوه را بر چهره فرد عارض نموده و روشنی سیما را به سیاهی مبدل کرده است و چون صورت مستقیماً در معرض دید دیگران است، چیزی وحشتناک‌تر از سیاهی صورت نیست و از طرف دیگر متکلم به خاطر اندکی خضوع و خشوعی که در برابر عظمت خدا داشته و اعمال نیک ناچیزش، به رحمت الهی چشم دوخته است.

در انتهای عبارت، سجده‌کنان در مقابل عظمت قادر متعال بر زمین افتادن، کنایه از اظهار خشوع و خضوع در مقابل اوست و نتیجه ناشی از آن را روشنی چهره و زدودن ظلمت معصیت از آن معرفی می‌کند و از طریق ایجاد رابطه نزدیکی بین معنای حقیقی "جوه" با سایر اعضای وجودی انسان مثل «عین، قلب، سمع والسنه» در کنایه اول و ملازمت سقوط و افتادن با سر و سجده کردن در مورد دوم این ساختار را با محور مرکزی دعا هماهنگ کرده است.

### پ. ۳. ۳) تناسب و تضاد

تناسب، عبارت است از جمع بین دو امر یا امور متناسب از نظر وفاق نه تضاد. به طوری که معنای هر یک از آن‌ها، توسط معنای دیگر تقویت گردد و آن صنعت ائتلاف، توفیق و مؤاخاة المعانی نیز نامیده می‌شود (خطیب‌القرزینی، ۱۹۱۰: ۲۶۰) و تضاد یا طباق، به معنای جمع کردن دو لفظ با هم که در معنا دقیقاً در مقابل هم باشند، به طوری که وجود معنای این دو با هم در یک‌جا و در یک‌زمان منافات دارد. دو لفظ متضاد ممکن است فعل، یا اسم، یا حرف و یا مختلف باشد (هاشمی، ۱۹۹۹: ۳۰۳).

در مناجات الخائفین، تناسب و هماهنگی معنوی بین واژگان، حضوری هنری و قابل تأمل دارد؛ مبدع، در کلام خویش مجموعه‌ای از کلمات متناظر در یک حوزه معنایی خاص را به زیبایی در کنار هم چیده است؛ گاهی از خلال آمیختن آن‌ها با صنایع لفظی موسیقی کلام را حفظ و مضاعف گردانیده است و گاهی از طریق توأم ساختن آن با



تصاویر زیبا و هنری، به مفاهیم معنوی مورد نظر خویش عینیت بخشیده و آن‌ها را برای مخاطب ملموس و قابل درک نموده است.

"الْإِيمَانُ، حُبِّي / رَجَائِي، رَحْمَتِي / صَفْحِي، عَفْوِي / لِلشَّقَاءِ، لِلْعَنَاءِ / فُرْبِكِ وَجَوَارِكِ / عَيْنِ، نَفْسِ، وَجُوهاً / تَنَاءِ، مَجْدِكِ / تُخْرِسُ، أَلْسِنَةً، نَطَقَتْ / أَلْسِنَةً، قُلُوبَ / قُلُوبَ، مَحَبَّةَ / تُصِمُّ، أَسْمَاعًا، سَمَاعَ / أَكْفًا، أَرْجُلًا / طَاعَةَ، عِبَادَةَ / تَعْلِقُ، أَبْوَابَ / نَفْسِ، ضَمِيرٍ / تُحْرِقُ، حَرَارَةَ، نِيرَانِ / غَضَبِ، سَخَطِ / حَنَانِ، رَحِيمِ / مَنَانِ، رَحْمَنِ / جَبَّارُ، قَهَّارُ / عَفَّارُ، سَتَّارُ". امام (ع) ضمن تسلط کامل به بار معنایی واژگان و شناخت دقیق تأثیرگذاری هر یک از آن‌ها بر ذهن و قلب مخاطب، آن‌ها را چنان با مهارت در محور ترکیب کلام خویش به کار می‌گیرد و با گزینش کلمات شایسته، بافت کلام خویش را هماهنگ می‌سازد که شگفتی مخاطب را برمی‌انگیزاند.

"الْإِيمَانُ، تُعَدِّبُنِي / رَحْمَةً، تَحْرِمُنِي / تُخْرِسُ، نَطَقَتْ / أَعَزَّزَتْهَا، تَذَلَّلَتْهَا / الْأَخْيَارُ، الْأَشْرَارُ / وَقُرْبِ، بَعْدَ / الْمُسَيُّتُونَ، الْمُحْسِنُونَ".

تقابل در واژگان ترکیب مناجات، از طرفی در آهنگین کردن کلام و دل‌انگیز ساختن آن مؤثر است و از طرفی دیگر به مخاطب از طریق مقایسه و یی بردن به دو معنای متضاد، فرصت گزینش و انتخاب یکی از آن دو را می‌دهد؛ مثلاً با بیان شیرینی میوه ایمان از یک سو و تلخی عذاب الهی از سوی دیگر مخاطب را وادار می‌کند که از روی آگاهی به گزینش یکی از دو معنای ایمان یا عذاب پردازد و یا شاید بتوان گفت که تقابل بین کلمات نیز حاکی از درگیری و بین دو احساس درونی خوف و رجاست.

بسامد الفاظ متناسب به متضاد در این مناجات ۲۱ به ۷ می‌باشد، ارتباط محکم و زیبایی بین کلمات در محور ترکیب، دال بر وصل است و از هماهنگی بین ساختارهای سه‌گانه حکایت می‌کند.

## نتیجه

نتایج حاصل از این پژوهش به شرح ذیل است:

۱. بررسی ساختارهای آوایی در سطح فواصل، جناس و تکرار بیان‌گر سیطره وصل است که با محور مرکزی دعا کاملاً منطبق است.

۲. بررسی ساختار نحوی (محور ترکیب) با نگرشی نو، در پرتوی دو عنصر قطع و وصل (حضور و غیاب) حاکم بر متن امام (ع) که برگرفته از دیدگاه تقابلی ساختارگرایان بر متن است، از سیطره وصل بر اغلب جملات ساختار نحوی حکایت می‌کند که ضمن

هماهنگی با ساختار آوایی با هماهنگی تام در راستای محور مرکزی دعا و وحدت کلی متن در حرکت است.

۳. در سطح دلالتی نیز با تحلیل مباحث علم بیان و بدیع معنوی با توجه به محور جانشینی و همنشینی، وحدت بین این ساختار را با ساختارهای آوایی و نحوی و ساختار کلی متن دعا از طریق ارتباط و هماهنگی واژگان در محور همنشینی و جانشینی آشکار می‌سازد.

۴. امام<sup>(ع)</sup> برای ایجاد فضاهای تازه جهت تعبیر از هیجان‌ات درونی خویش، از تصاویر "مجاز و کنایه" مدد می‌گیرد و برای آفرینش تناسب هنری در مناجات، تصاویر را بسیار هنرمندانه به خدمت می‌گیرد؛ بدین شکل که ایشان در محور جانشینی، واژگان را متناسب با عمل محور همنشینی به کار می‌گیرد و به نحوی این دو محور را در هم تنیده است که کشف ویژگی یکی به کشف برجستگی دیگری منجر می‌شود و بین تصاویر "مجاز و کنایه" با دیگر عناصر بافت و ساختار سخن، هماهنگی تامی وجود دارد.

۵. کلیه ساختارهای سه‌گانه متن با پذیرش سیطره وصل بر خود، در پیوندی عجیب در کنار هم شکل یافته‌اند و با تشکیل ساختاری واحد و هماهنگ، در راستای محور مرکزی دعا (ارتباط با خدا) در حرکتند.

## پی‌نوشت

۱. تجاهل العارف: تجاهل در لغت یعنی خود را به نادانی زدن و تظاهر به جهل کردن است و در اصطلاح آن است که شاعر خود را از امری معلوم و مشخص بی‌اطلاع نشان دهد و درباره آن سؤال کند.

## منابع

۱. ابن عقیل العقیلی المصری، بهاء‌الدین عبدالله. (۱۹۸۰م). شرح ابن عقیل. ج ۱ و ۳. الطبعة العشرین. قاهره: دارالترات.
۲. ابن منظور، محمد بن مکرم. (۱۴۱۴ق). لسان‌العرب. ج ۳. دار صادر.
۳. احمدی گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۸۳ش). دستور زبان فارسی ۱. ج ۱. ۲۷. تهران: مؤسسه فرهنگی فاطمی.
۴. امامی، نصرالله. (۱۳۷۷ش). مبانئ و روش‌های نقد ادبی. تهران: دیبا.
۵. بهار، محمد تقی. (۱۳۴۹ش). سبک‌شناسی نثر. ج ۱. ج ۳. تهران: امیرکبیر.
۶. جارم، علی و مصطفی امین. (۱۹۹۹م). البلاغة الواضحة. بیروت: المكتبة العلمية.
۷. خطیب‌القروبینی، جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمن. (۱۹۸۰م). الايضاح فی علوم البلاغة بتحقیق عبدالمنعم الخفاجی. بیروت.
۸. راغب اصفهانی، حسین بن محمد. (۱۴۱۲ق). المفردات فی غریب‌القرآن. به تحقیق صفوان عدنان داودی. ج ۱. دمشق: دارالعلم.
۹. رافعی، مصطفی صادق. (۲۰۰۵م). اعجاز القرآن و بلاغة النبوة. بیروت: دارالکتاب العربی.
۱۰. رمانی، ابی‌الحسن علی بن عیسی. (۱۹۳۴م). النکت فی اعجاز‌القرآن. دهلی: مکتبة الجامعة الملّیة الاسلامیة.
۱۱. زرقه، احمد. (۱۹۹۳م). اسرار الحروف اصول اللغة العربیة. الطبعة الاولى. دمشق: دارالحصاد للنشر والتوزیع.
۱۲. زرکشی، بدرالدین محمد بن عبدالله. (۱۴۰۴ق). البرهان فی علوم‌القرآن. به تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم. الجزء الاول. قاهره: مکتبة دارالترات.
۱۳. شرتونی، رشید. (۱۳۸۵ش). مبادئ العربیة فی الصرف والنحو. ج ۴. تهران: انتشارات اساطیر.
۱۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴ش). کلیات سبک‌شناسی. (بی جا). فردوس.
۱۵. \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۸ش). نگاهی تازه به بدیع و بیان. تهران: فردوس.
۱۶. طریحی، فخرالدین. (۱۳۷۵ش). مجمع‌البحرین. به تحقیق سید احمد حسینی. ج ۳. ج ۳. تهران: کتاب‌فروشی مرتضوی.
۱۷. عباس، حسن. (۱۹۹۸م). خصائص الحروف العربیة و معانیها. منشورات اتحاد‌الکتاب‌العرب.
۱۸. علوی الیمنی، یحیی بن حمزه. (۱۹۱۴م). الطراز‌المتضمن لاسرار البلاغة و علوم حقائق‌الاعجاز. الجزء الثالث. مصر.
۱۹. فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۰ش). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: انتشارات سخن.
۲۰. فضل، صلاح. (۱۹۹۲م). بلاغة الخطاب و علم‌النص. الكويت، سلسلة كتب ثقافية شهریة یصدرها المجلس الوطنی للثقافة والفنون والاداب.
۲۱. قرشی، سید علی اکبر. (۱۳۷۱ش). قاموس قرآن. تهران: دارالکتب الاسلامیة.
۲۲. قطنانی، خلیل عبدالقادر. (۱۹۹۹م). جنة فی القرآن. باشراف یحیی عبدالرئوف جبر. فلسطين: جامعة النجاح الوطنیة. کلیة الدراسات العلیاء. قسم اللغة العربیة.
۲۳. قلیبله، عبدالعزیز. (۱۹۹۲م). البلاغة الاصطلاحیة. الطبعة الثالثة. قاهره: دارالفکر العربی.
۲۴. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴ش). وزن و قافیه شعر فارسی. ج ۴. تهران: مرکز چاپ دانشگاهی.
۲۵. هاشمی، احمد. (۱۹۹۹م). جواهر البلاغة فی المعانی والبیان والبدیع. تصحیح مصطفی یوسف الصمیلی. بیروت: المکتبة العصریة.

