

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲، ص ۸۲-۱۰۱

سبک شناسی مناجات التائبین امام سجاد (ع) بر مبنای رویکرد ساختارگرایی\*

حسین چراغی وش  
استادیار دانشگاه لرستان  
کبری خسروی  
استادیار دانشگاه لرستان  
افتخار لطفی  
دانشجوی کارشناسی ارشد

چکیده

مناجات رازگویی بنده و بیان عجز و نیاز او به پیشگاه خداوند است که با صفای قلب و رقت احساس انجام می‌شود. از آنجایی که مناجات در بردارنده فعل و انفعالات درونی است، ماهیت غنایی دارد و چون با نکات آموزنده برای نوع بشر همراه است، آن را غنائی - تعلیمی می‌نامند. نام امام سجاد (ع) تداعی کننده مناجات در اذهان است، ایشان از عنصر فرهنگی دعا برای نهادینه کردن و تثبیت تشیع و اسلام راستین بهره گرفت و در قالب زبان دعا فرهنگ سازی نمود. در این مقاله سعی شده است عناصر سبکی مناجات التائبین در سه سطح آوایی، نحوی، دلالتی (البته با نگاهی متفاوت به سطح دلالت) و میزان انسجام این سطوح با همدیگر به روشی توصیفی-تحلیلی در سایه سبک شناسی ساختارگرا تجزیه و تحلیل شود. در این مناجات، ایشان از سطح آوایی برای خلق موسیقی و تأثیر گذاری بیشتر کلام بهره گرفته است و در سطح نحوی در قالب الفاظی زیبا و با دقت در اسلوب بیان و چینش الفاظ و جملات لفظ و معنا را هماهنگ نموده و این سطح را در خدمت ساختار کلی متن قرار داده، در سطح دلالتی با دقت در انتخاب الفاظ متناسب در محور جانشینی لفظ را در محور همنشینی در خدمت معنای مورد نظر قرار داده است و در کنار القای مفاهیم به ادبیت و جنبه زیبایی شناختی نیز توجه داشته است، همه سطوح فوق حول محور کلی متن (ارتباط با خدا) می‌چرخند.

کلمات کلیدی: مناجات التائبین، سبک‌شناسی، سطح آوایی، سطح نحوی، سطح دلالتی.

\* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۵/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۲/۰۳/۲۵

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: Cheraghivash.h@lu.ac.ir

### ۱. تعریف مسأله

مناجاتهای امام سجاده<sup>(ع)</sup> اعم از آنچه که در صحیفه سجاده گردآوری شده و یا مناجات خمس عشر ایشان سرشار از مضامین ناب عرفانی است که ادبیاتش خوش و دلنشین است. زیبایی بیان این مناجاتها گوشها را می‌نوازد، در قلبها نفوذ و در مخاطب لذت مادی ایجاد می‌کند و از دیگر سو تدبیر در مضامین والایش لذت معنوی غیرقابل توصیف را برای انسان به ارمغان می‌آورد و از رهگذر عمل نمودن و دل سپردن به آنها او را به سرمنزول سعادت می‌کشاند و به آرامش حقیقی می‌رساند.

جایگاه والا و درخور توجه مناجاتها و دیگر ادعیه امام سجاده<sup>(ع)</sup> در میان شیعیان، سبک منحصر به فرد و اندیشه‌های ناب عرفانی ایشان ضرورت توجه دیگربراه به آن شده است.

این پژوهش بر آن است تا در حد بضاعت خویش، سبک ادبی امام سجاده<sup>(ع)</sup> در مناجات الثائین را بررسی کند تا زمینه‌آشنایی هر چه بیشتر ادب دوستان و اهل هنر با ویژگی‌ای سبک ادبی ایشان، درسه حوزه موسیقایی، نحوی و دلالتی با نگرشی نو و در سایه سار سبک شناسی ساختارگرا فراهم گردد. روش کار بدین صورت است که ابتدا مختصری راجع به واژه سبک از نظر لغوی و اصطلاحی و روش تحلیل در سبک شناسی ساختارگرا ارائه، سپس اثر مذکور در سه سطح آوایی، نحوی و دلالتی تحلیل می‌شود.

### ۲. پیشینه تحقیق

یکی از مباحثی که خلأ آن در ادبیات دینی بویژه ادبیات شیعی به وضوح احساس می‌شود تحقیق و پژوهش درباره جنبه‌های ادبی بلاغی و سبکی ادعیه و مناجاتهای معصومان<sup>(ع)</sup> است. بیشتر کسانی که در طول تاریخ اندیشه دینی، پژوهشهایی را در زمینه آثار عرفانی و دینی به انجام رسانده‌اند رویکردشان عرفانی و اخلاقی بوده است و در کنار بررسی مضامین فلسفی، عرفانی و اخلاقی دعا از جنبه‌های ادبی، بلاغی و زیبایی شناختی آن غافل مانده‌اند. از جمله پژوهشهایی که حول محور اسوه عبودیت و مناجاتها و دیگر آثار گرانقدر ایشان را از حیث محتوای عرفانی و ویژگیهای ظاهری آن بررسی و تحلیل شده است: یکی «مختصر تاریخ الادب العربی فی ضوء المنهج الاسلامی» (۱۳۸۱) نوشته محمود البستانی است، دیگری «فرهنگ سازی امام سجاده<sup>(ع)</sup> با زبان دعا» (۱۳۸۴) نوشته محمد جواد سلمان پور، همچنین «بررسی جنبه‌های زیبایی شناختی توابع در صحیفه سجاده» نوشته معصومه موسوی و مقاله «ادبیات سخنان امام سجاده و صحیفه سجاده» نوشته فضل الله میرقادری در کنار پایان نامه دانشجویی با عنوان «ادب و عرفان در مناجات خمس عشره» (۱۳۷۹) دفاع شده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات است. آنچه در لابلاهای این پژوهشها به طور مستقل بدان

پرداخته نشده، تحلیل سبک شناسانه مناجات خمس عشر بویژه مناجات التائبین است. لذا در این جستار سعی بر آن است که میراث گرانبهای «مناجات التائبین» امام سجاده (ع) در سایه سبک شناسی ساختارگرا در سه سطح آوایی، نحوی و دلالتی و میزان انسجام این سطوح با محور کلی دعا «ارتباط با خدا» به شیوه توصیفی - تحلیلی بررسی شود تا از رهگذر ادبیات آن، زیباییهای آن و گوشه‌هایی از راز و رمزهای هنری آشکار شود؛ رموزی که در درک و فهم عظمت این دعا و به تبع آن در شناخت خالق اثر مؤثر است. در سطح آوایی به بررسی موسیقی بیرونی ناشی از حضور فواصل و موسیقی درونی حاصل از صنایع لفظی موجود در متن مناجات از قبیل جناس و تکرار در سطح حروف پرداخته و در سطح نحوی، عناصر نحوی بارز در متن که به نوعی بیان کننده ارتباط و اتصال با محور مرکزی دعا، بررسی می‌شود؛ عناصری از قبیل بحث منادا، ضمائر، مضاف و مضاف‌الیه، موصوف و صفت و مباحث مربوط به وصل و فصل در محور ترکیب مناجاتها نیز مورد توجه است.

در سطح دلالتی، مباحث علم بیان و بدیع معنوی با نگاهی نو با توجه به محور همنشینی و جانشینی طبق دیدگاه ساختارگرایان در سایه وصل و قطع بررسی می‌شود. در این سطح، به تحلیل تصاویر و عناصر بلاغی برجسته‌ای از قبیل تشبیه بویژه تشبیه بلیغ، مجاز، کنایه و تناسب و تضاد پرداخته می‌شود که امام سجاده (ع) به کمک آنها، از خلال تصرف در محور جانشینی و یا همنشینی دلالت کلام را دستخوش تغییر قرار داده است. همچنین به تناسبات لفظی و معنایی - که انسجام این ساختار را با ساختارهای آوایی، نحوی و به تبع آن هماهنگی آن با محور مرکزی دعا یادآور می‌شود - خواهیم پرداخت.

### ۳. مفهوم سبک و سبک شناسی

لفظ اسلوب (سبک) در زبانهای اروپایی از اصل لاتین آن «stilus» به معنای قلمو گرفته شده است سپس از طریق مجاز به مفاهیمی که همه به روش کتابت و نوشتار مربوط می‌شوند، انتقال یافته است. ابتدا به روش کتابت دستی حاکم بر دست نوشته‌ها و سپس بر تعبیرات زبانی ادبی اطلاق می‌شد؛ (فضل، ۱۹۹۸: ۹۳) اما در زبان عربی لفظ اسلوب از ماده «سلب» گرفته شده به معنای ربودن، اختلاس کردن. در التهذیب آمده است هر چیزی از لباس که بر تن انسان باشد، آنچه از سلاح، لباس و حیوان بارکش که جنگجو در جنگ آن را از حریفش بگیرد و اسلوب همان ردیفی از درختان خرما است، هر راهی که ممتد و ادامه‌دار باشد، راه، شیوه و سبک، همچنین فن و هنر و راهی که در پیش گرفته شود. (ابن منظور، ۱۴۱۴ق: ج ۱، ماده سلب)

طبق نظر صلاح فضل در کتاب «علم الاسلوب» کاملترین تعریف اصطلاحی برای سبک آن است که ابن خلدون در کتاب «المقدمه» بدان اشاره کرده است. «سبک همان

روشی است که ترکیبها بر محور آن درهم تنیده می‌شوند و به نظم درمی‌آیند و یا قالبی که ترکیب در آن ریخته می‌شود.» (فضل، ۱۹۹۸م: ۹۴) سبک‌شناسی علمی بسیار گسترده است و دارای رویکردهای بسیاری از قبیل سبک‌شناسی تکوینی، لایه‌ای، کاربردی، گفتمانی، نقش‌گرا، ساختارگرا و... است که هر کدام از رویکردهای مذکور، متون ادبی را از زاویه‌ای خاص بررسی می‌کند. یادآوری این نکته ضرورت دارد که طبق تقسیم بندی «صلاح فضل» در کتاب «بلاغه الخطاب و علم النص» منظور از سطح دلالتی نه بررسی محتوا و فکر، بلکه بررسی عناصر بلاغی است که متکلم با استعمال این عناصر گاهی از خلال تصرف در بعد جانیشینی کلام و گاه با دخالت در محور ترکیب عبارات، دلالت کلام را دستخوش تغییر و تحول قرار می‌دهد؛ مانند آنچه در عناصر بلاغی علم بیان و محسنات معنوی با آن روبرو هستیم.

اما 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 نظامی پویا و از رهگذر ارتباطهای متقابل با هم باید بررسی شوند. هر سازه زبانی در پیوند با دیگر سازه‌ها ارزش متقابل و متضاد پیدا می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۴۶) این قسم از سبک‌شناسی اثر را همچون چیزی سربسته می‌نگرد و سبک‌شناس را به بررسی درونی سازه‌های آن فرا می‌خواند. در این روش گرچه جنبه معنایی و دلالتی اثر مورد توجه است، معنا، محتوا و تفسیر، اموری فرعی هستند و هدف سبک‌شناسی ساخت گرا آن است که از شکل و ساخت به معنای پیام برسد.

در تحلیل ساختارگرا، باید عناصر جزئی را با یکدیگر و در پیوند با کل نظام بررسی کرد. (همان، ۱۴۶) سبک‌شناسی ساختارگرا بیشتر در حوزه زبان‌شناسی است و شکل کاملتر سبک‌شناسی نقش‌گرا است که بر نقش زبان (صنایع بدیعی و صور خیال) تکیه دارد. (شمیسا، ۱۳۸۰ش: ۱۳۱) 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 تناسبات ویژگیهای سبکی اثر را شناسایی کرد. (فتوحی، ۱۳۹۰ش: ۱۴۶)

#### ۴. تحلیل ساختاری متن انیس التائبین

##### ۴.۱ متن مناجات

برای آنکه بتوان تحلیل درست و شفاف‌تر از موضوع عرضه کرد، متن را به پنج سطح ساختاری ذیل تقسیم می‌کنیم:

ساختار نخستین:

الهی اَلْبَسْتَنِي الْخَطَايَا ثُوبَ مَذَلَّتِي وَ جَلَّلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِبَاسٍ مَسْكَنَتِي وَ اَمَاتَ قَلْبِي عَظِيمُ جَنَابَتِي فَآخِيهِ بَتُوبِهِ مِنْكَ يَا اَمَلِي وَبُعَيْتِي وَيَا سُؤْلِي وَثُمْنِي فَوَ عِزَّتِكَ مَا اَجْدُ لِذُنُوبِي سِوَاكَ غَافِرًا وَ لَا اَرَى لِكَسْرِي غَيْرَكَ جَابِرًا وَ قَدْ خَضَعْتُ بِالْاِنَابَةِ اِلَيْكَ وَ عَنَوْتُ بِالْاَسْتِكَانَةِ لَدَيْكَ فَاِنْ طَرَدْتَنِي مِنْ بَابِكَ فَبِمَنْ اَلُوذُ وَ اِنْ رَدَدْتَنِي عَنْ جَنَابِكَ فَبِمَنْ اَعُوذُ فَوَا اَسْفَاهُ مِنْ خَجَلْتِي وَ اِفْتِضَاحِي مِنْ سُوءِ عَمَلِي وَ اجْتِرَاحِي اَسْئَلُكَ يَا غَافِرَ الذَّنْبِ الْكَبِيرِ وَ يَا جَابِرَ الْعَظْمِ الْكَسِيرِ اَنْ تَهَبَ لِي مُوَبَقَاتِ الْجَرَائِرِ وَ تَسْتُرَ عَلَيَّ فَاضِحَاتِ السَّرَائِرِ وَ لَا تُخَلِّنِي فِي مَشْهَدِ الْقِيَامَةِ مِنْ بَرْدِ عَفْوِكَ وَ غَفْرِكَ وَ لَا تُعَرِّنِي مِنْ جَمِيلِ صَفْحِكَ وَ سَتْرِكَ .  
ساختار دوم:

الهی ظَلَّلْ عَلَيَّ ذُنُوبِي عَمَامَ رَحْمَتِكَ وَ ارْسِلْ عَلَيَّ غُيُوبِي سَحَابَ رَأْفَتِكَ اِلَهِي هَلْ يَرْجِعُ الْعَبْدُ الْاَبْقُ اِلَّا اِلَى مَوْلَاهُ اَمْ هَلْ يُجِيرُهُ مِنْ سَخَطِهِ اَحَدٌ سِوَاهُ .  
ساختار سوم:

الهی اِنْ كَانَ النَّدَمُ عَلَيَّ الذَّنْبِ تَوْبَةً فَاِنِّي وَعِزَّتِكَ مِنَ النَّادِمِينَ وَ اِنْ كَانَ الْاَسْتِغْفَارُ مِنْ الْخَطِيئَةِ حِطَّةً فَاِنِّي لَكَ مِنَ الْمُسْتَغْفِرِينَ لَكَ الْعُتْبَى حَتَّى تَرْضَى اِلَهِي بِقُدْرَتِكَ عَلَيَّ تَبُّ عَلَيَّ وَ بِحِلْمِكَ عَنِّي اغْفُ عَنِّي وَ بَعْلِمِكَ بِي اِرْفَقْ بِي .  
ساختار چهارم:

الهی اَنْتَ الَّذِي فَتَحْتَ لِعِبَادِكَ بَابًا اِلَى عَفْوِكَ سَمَّيْتَهُ التَّوْبَةَ فَقُلْتَ تُوبُوا اِلَى اللّهِ تَوْبَةً نَصُوحًا فَمَا غَدْرُ مَنْ اَغْفَلَ دُخُولَ الْبَابِ بَعْدَ فَتْحِهِ اِلَهِي اِنْ كَانَ قَبِيحَ الذَّنْبِ مِنْ عَبْدِكَ فَلْيَحْسُنِ الْعَفْوُ مِنْ عِنْدِكَ .  
ساختار پنجم:

الهی مَا اَنَا بِاَوَّلِ مَنْ عَصَاكَ فُتِّبْتَ عَلَيْهِ وَ تَعَرَّضَ لِمَعْرُوفِكَ فَجَدَّتْ عَلَيْهِ يَا مُجِيبَ الْمُضْطَرِّ يَا كَاشِفَ الضَّرِّ يَا عَظِيمَ الْبِرِّ يَا عَلِيمًا بِمَا فِي السِّرِّ يَا جَمِيلَ السِّتْرِ اِسْتَشْفَعْتُ بِجُودِكَ وَ كَرَمِكَ اِلَيْكَ وَ تَوَسَّلْتُ بِجَنَابِكَ {بِجَنَابِكَ} وَ تَرَحُّمِكَ لَدَيْكَ فَاسْتَجِبْ دُعَائِي وَ لَا تُخَيِّبْ فِيكَ رَجَائِي وَ تَقَبَّلْ تَوْبَتِي وَ كَفِّرْ خَطِيئَتِي بِمَنِّكَ وَ رَحْمَتِكَ يَا اَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ .

## ۴،۲ سطوح سبک شناسی

### ۴،۲،۱ سطح آوایی

زبان عبارت است از نظامی از راز و رمزهای متکامل که به اشارات بین موجودات زنده معنا می‌بخشد که این رموز در زبانی که انسانها به وسیله آن با هم در تعاملند، در قالب الفاظی دارای معنا تجسم می‌یابند (عکاشه، ۲۰۰۶: ۱۸) و حدود آن همان اصواتی است که توسط آن هر قومی از مقصود خود پرده برمی‌دارد. (ابن جنی، بی‌تا: ج ۱، ۳) تحلیل زبانی متون ادبی به همراه آنچه از آوا و موسیقی (موسیقی درونی و بیرونی) در آن به ودیعه گذاشته شده است، همچنین تأثیر آن بر ساختار کلی متن ادبی طبیعتاً ما را

در فهم اثر ادبی، پرده برداشتن از جوانب زیبایی آن و احساسات و عواطف درونی که بر مبدع هنگام خلق اثر خویش حاکم بوده، یاری می‌دهد؛ همان عواطفی که سبب شده او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هر چه بیشتر متن خود بر خواننده بهره گیرد. (رفیق احمد صالح، ۲۰۰۳م: ۴) موسیقی نثر را زیبا و به آن رنگ هنری می‌دهد.

در سطح آوایی به بررسی ساختار آوایی مناجات التائبین و موسیقی ناشی از الفاظ و فواصل و همچنین انسجام این موسیقی با مفاهیم مورد نظر مبدع می‌پردازیم:

#### ۴،۲،۱،۱ فاصله

در این بخش از سطح آوایی به بررسی فواصل از منظر دوگانگی وصل و فصل (ارتباط و نبود ارتباط) و میزان هماهنگی و انسجام آنها با محور اصلی کل ساختار متن پرداخته می‌شود که همان «ارتباط با خدا» است. در این مناجات فواصل موجود در جملات با همدیگر ارتباط تام دارند. این ارتباط به صورت اشتراک در وزن و یا در روی فواصل و یا هم وزن و هم روی خود را نشان داده است. در این جستار سعی شده که ابتدا کیفیت و چگونگی ارتباط آنها با یکدیگر تحلیل شود، سپس با توجه به بسامد قطع و وصل در متن میزان همخوانی ساختار آوایی با محور اصلی ساختار دعا بررسی شود و نگاهی گذارا بر معانی حروف مشترک در فواصل و هماهنگی آن با مضمون مناجات داشته باشیم که در بخش تکرار حروف به تفصیل در مورد آن بحث خواهیم کرد.

الرومانی در کتاب «النکت» فواصل را حروف مشابهی در مقاطع کلمات می‌داند که به نیکو فهمیدن معانی منجر می‌شود. (زیتون، ۱۹۹۲: ۹۷) فاصله‌ها را در سطح آوایی مناجات در ساختارهای پنجگانه می‌توان به شرح ذیل بررسی کرد:

ساختار شمارهٔ یک

فاصله‌ها	اشتراک و افتراق در وزن	اشتراک و افتراق در روی	فاصله‌ها	اشتراک و افتراق در وزن	اشتراک و افتراق در روی
مذلتی، مسکنتی	وصل	قطع	الوذ، اعوذ	وصل	وصل و افتراق در روی
مسکنتی، جنایتی	قطع	قطع	افتضاحی، اجترحی	وصل	وصل
بُعَیْتِی، مُنَبِّئِی	وصل	وصل	کبیر، کسیر	وصل	وصل

در این ساختار؛ یعنی ساخت شماره یک، بسامد قطع و وصل نشان می‌دهد که رابطه بین فواصل هفده مورد وصل و تنها سه مورد قطع است. سیطره وصل بر این قسمت دال بر هماهنگی آن با محور مرکزی دعاست:

الهی اَلْبَسْتِنِي الْخَطَايَا ثَوْبَ مَدْكَتِي وَجَلَلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِبَاسِ مَسْكَنَتِي وَأَمَاتَ قَلْبِي عَظِيمُ جَنَائَتِي فَأَحْيِهِ بِتَوْبَةِ مَنْكَ

در فواصل فوق تکرار ضمیر متکلم «ی» به عنوان مصوت بلند دال بر فقر و عجز و نیاز بنده در مقابل خداوند بی‌نیاز است که خالق اثر آن را به صراحت بیان کرده است. تکرار حرف «ت» - که از ویژگیهای آن انفجاری بودن است - نشان دهنده انقلاب نفس علیه گناهان است.

ردف - که همان عله ساکن قبل از روی است - در فواصل «الوذ، اعوذ، افتضاحی و اجتراحی و تأسیس در غافرا و جابرا» نیز در موسیقی بی‌تأثیر نبوده است. اینچنین متکلم از احساسات درونی و غم و شادبهای روحی خویش پرده برمی‌دارد. اشتراک در وزن و روی فواصل به ارتباط لفظی بین کلمات منجر شده و به تبع آن موجب پیوند با محور مرکزی دعا شده است. تکرار روی «ر» در بعضی از فقره‌ها به علت دارا بودن صفت تکریر و تکرار حرف «س» که صنعت واج آرابی را ایجاد نموده، نیز در مضاعف کردن آهنگ کلام مؤثر است که این موسیقی به روشنی از ظاهر فقرات قابل درک است:

«يا غافِر الذَّنْبِ الْكَبِيرِ وَيَا جَابِرَ الْعَظْمِ الْكَسِيرِ أَنْ تَهَبَ لِي مَوْبِقَاتِ الْجَرَائِرِ وَتَسْتُرَ عَلَيَّ فَاضِحَاتِ السَّرَائِرِ» .

بسامد تکرار حرف «ر» به علت دارا بودن صفت تکریر در آن نشان دهنده تداوم انجام گناهان توسط انسان و همیشگی بودن رحمت و بخشش خداوند و ستاریت اوست.

«يا غافِر الذَّنْبِ الْكَبِيرِ وَيَا جَابِرَ الْعَظْمِ الْكَسِيرِ / إِلَهِي ظَلَّلْ عَلَيَّ ذُنُوبِي غَمَامَ رَحْمَتِكَ وَأَرْسِلْ عَلَيَّ عُيُوبِي سَحَابَ رَأْفَتِكَ» .

تکرار «ک» بر کثرت و بی‌انتهایی رحمت خداوند بر بندگانش دلالت می‌کند. شایان ذکر است که در موارد فوق رعایت تناسب بین تمامی کلمات دو فقره در وزن و روی به گونه‌ای است که واژه‌ها دو به دو در مقابل همدیگر قرار گرفته‌اند، لذا هماهنگی در وزن و روی در ایجاد موسیقی و قوام بخشیدن به آن مؤثر بوده است. همان گونه که بستانی در کتاب «المختصر فی تاریخ الادب العربی فی ضوء المنهج الاسلامی» اشاره می‌کند عبارتهای مذکور از حیث نظم قافیه و حتی تفعلهای آن بسان قصیده‌ای است که زیباییهای آن فقط به هنگام تلاوت آشکار می‌گردد.

ساختار شماره دو:

وَصَلِّ	وَصَلِّ	كَبِيرِ، كَسِيرِ	وَصَلِّ	وَصَلِّ	بُعَيْتِي، مُنِيَّتِي
---------	---------	------------------	---------	---------	--------------------------

وجود سه مورد وصل و یک مورد قطع مبین این نکته است که این ساختار با بخش قبلی و به تبع آن با محور ساختار کلی متن کاملاً هماهنگ است و در راستای مفهوم کلی دعا حرکت می‌کند. تکرار «الف» با ویژگی مدی که دارد در موله و سواه دال بر بیان عظمت خداوند است. در مورد حرف «ه» گفته شده که به سبب حرکات عمیق به هنگام تلفظ آن در داخل حلق حاکی از اضطرابات درونی است (عباس، ۱۹۹۸م: ۸۹). تکرار آن در فواصل فوق از اضطراب انسان عصیانگری پرده بر می‌دارد که آواره و بی کس مانده است و تنها راه خلاصی از ترس خود را در بازگشت به سوی پناهگاه بی پناهان می‌بیند و تنها در حریم آستان او به آرامش می‌رسد.

ساختار شماره سه:

وصل	قطع	عُتْبِي، تَرْضِي	وصل	قطع	نادمین، مستغفرین
			وصل	قطع	عَنِي، بی

در این ساختار مقام وصل و قطع یکسان است؛ اما آنچه موسیقی را ایجاد کرده، نوع چینش متوازن واژگان در عبارات است؛ چنانکه در النادمین و المستغفرین، حرف لین بر پیشمانی طولانی حاصله از انجام گناهان و تداوم طلب بخشش دلالت می‌کند و «ن» که دارای ویژگی غنه<sup>۱</sup> است در خوش آهنگی کلام مؤثر بوده است.

ساختار شماره چهار:

وصل	وصل	عندک، عندک
-----	-----	---------------

در این ساختار نیز نشان از وصل دال بر تناسب صوتی این قسمت با ساختارهای آوایی دیگر و همسو شدن با مضمون کلی دعاست.

ساختار شماره پنج:

وصل	قطع	المضطر، الضَّرَّ	وصل	وصل	فَتَّبَتَ، فَعَجَّدَتَ
وصل	وصل	البر، السرَّ	وصل	قطع	السرَّ، السَّتر
وصل	قطع	السرَّ، السَّتر	وصل	وصل	عندک، ع بدک

در ساختار مزبور، شاهد تعدد وصل هستیم. بسامد وصل نسبت به قطع ۹ به ۳ است که از همخوانی این ساختار با بخشهای کوچکتر و ساختارهای جزئی از نظر بعد آوایی و انسجام شگرف بین آنها در سراسر مناجات حکایت می‌کند و مبین این مطلب است که تمام ساختارهای کوچک دست به دست هم داده‌اند تا مفهوم کلی ساختار دعا؛ یعنی



## ۹۰/ سبک شناسی مناجات التائبین امام سجاده (ع) بر مبنای رویکرد ساختارگرایی

ارتباط و اتصال با خدا را به مخاطب القا نماید. از آنجا که فاصله ارتباط هنری بین کلمات، زیبایی و جذابیت کلام را مضاعف می‌کند و استفاده از آن در گستره این مناجات باعث به وجود آمدن لذت هنری در مخاطب می‌شود، ایجاد ارتباط و هماهنگی خاص بین الفاظ و همچنین جملات موجب انسجام و فزونی موسیقی در سطح کلی دعا می‌شود.

### ۴،۲،۱،۲ موسیقی درونی

موسیقی در یک اثر ادبی تنها به فواصل محدود نمی‌شود، بلکه ساختار هماهنگ کلمات دیگر نیز در افزایش موسیقی کلام مؤثر است. موسیقی درونی همان انعکاس احساسات و عواطف درونی خالق اثر است که در نظم زبانی اثر مؤثر است؛ نظمی که در قالب انتخاب دقیق کلمات، حروف متمایز و سبک بیان آنها تجلی می‌یابد و خالق اثر را به انتخاب حروف و کلماتی که با فضای اثر و معنای آن هماهنگ باشد وادار می‌نماید. (فتحی احمد کتانه، ۱۹۹۹-۲۰۰۰م: ۱۶۸) ایقاع درونی به کمک صنایعی؛ مثل جناس، تکرار، ردالعجز، عکس در متن ادبی به وجود می‌آید.

### الف) جناس

متکلم با استعمال الفاظ همانند و همجنس سعی نموده است که از رهگذر بازی با الفاظ، از طریق آوردن کلمات مشابه و یا متقارب از عواطف درونی خود به شیوه‌ای بسیار نیکو تعبیر کند و از طریق ایجاد تناسب بین الفاظ به کمک جناس میان الکبیر و الکسیر/ الود و اعوذ/ من و عن/ حلم و علم/ عبدک و عندک/ البر و السر/ عظیم و علیم/ السر و الستر/ مورد ندم و نادم؛ جناس قلب بین واژگان ترحم و رحمة/ ارحم و راحم و جناس اشتقاق میان البستنی و لباس/ الاستغفار و المستغفرین/ توبوا و توبه اثر خویش را زینت دهد. حضرت امام سجاده (ع) توانسته است که از این طریق، گوش مخاطب را به خدمت بگیرد و او را به دنبال نمودن اثر ترغیب نماید. هماهنگی حاصله از اشتراک و تقارب الفاظ در محور ترکیب دال بر انسجام با موضوع ساختار کلی متن است.

### ب) تکرار

نکته قابل ذکر دیگر در بعد آوایی ساختار مناجات، کشف زیبایی موسیقی متن و انسجام کلی ساختارها و محور مرکزی دعا؛ یعنی صنعت «تکرار» است؛ زیرا بر ارتباط لفظی بین واژگان می‌افزاید.

در سطح آوایی، تکرار می‌تواند بعدی روانشناسانه نیز داشته باشد و از نفس و باطن شخص حکایت کند. تکرار باعث ایجاد نوعی توازن و هماهنگی در کلام می‌شود که به طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است. (الملائکه، ۲۰۰۰م: ۲۷۷) تکرار به معنا و مفهوم شعر یا کلام موزون اصالت می‌بخشد و باعث می‌شود کلام حول یک محور واحد بچرخد، عواطف را تشدید می‌کند و بر تأثیرگذاری کلام می‌افزاید و با ایجاد هم

حروفی و تکرار صداهای خاص آهنگ کلام را به سمت ریتمی مشخص هدایت می‌کند. (همان) در **مناجات التائبین** نیز تکرار در قالب حروف و الفاظ کلیدی نمود دارد که به دلیل محدودیت مجال تنها به بررسی تکرار حروف و ارتباطش با معنا می‌پردازیم.

### تکرار حروف «سین و تاء»

الهی اَلْبَسْتَنِي الْخَطَايَا تُوْبَ مَذَلَّتِي وَ جَلَّلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِباس مَسْكَنَتِي وَأَمَاتَ قَلْبِي عَظِيمٌ جِنَايَتِي فَأَحْيِهِ بَتَوْبَةٍ

در این عبارت حَرْف «ت» شش بار و «س» سه بار تکرار شده است. حرف «ت» با وجود اینکه دارای صفت شدت و انفجار است؛ اما آوای آن نرم و قابل انعطاف است و تازگی و نرمی را به مخاطب القا می‌کند. (عباس، ۱۹۹۸م: ۵۴) مضمون عبارتهای فوق، انقلاب و شورش علیه گناهان است گناهانی که ثمره‌ای جز خفت و درماندگی برای آدمی ندارند که این طغیان درونی در قالب توبه نمود یافته است.

از طرف دیگر حرف «س» یکی از حروف صغیری است. (همان، ۱۰۹) متکلم سرود حزن و اندوه خویش را در حروف و کلمات منعکس و احساس بیداری و هشدار در مقابل ارتکاب گناهان را به خواننده القا می‌کند.

تکرار «ی» که برای اشاره به سمت پایین به کار می‌رود (همان، ۹۶) دال بر حقارت انسان در مقابل عظمت وجود لایتناهی باری تعالی است. در تمامی موارد فوق ارتباط بین حروف و معنایی که به خواننده منتقل می‌شود، نشان‌دهنده آن است که تکرار حروف در خدمت محور ساختار کلی متن (ارتباط با خدا) است و این امر نشان‌دهنده انسجام شگرف عناصر ساختاری متن است.

«ما أجدُ لِذُنُوبِي سِوَاكَ غَافِرًا وَ لَا أرى لِكَسْرِي غَیْرَكَ جَابِرًا» (مناجات التائبین)

**حروف مدّ:** مد همان اشباع کردن فتحه، ضمه و کسره و افزودن زمان نطق آن است. علت نامگذاری «مدّ» طولانی شدن زمان تلفظ آن است. (زرکه، ۱۹۹۳م: ۳۸)

الف لین که در وسط و اواخر کلمه واقع می‌شود، تأثیر آن در خلق معانی به بخشیدن ویژگی امتداد زمانی و مکانی آنها محدود می‌شود. (عباس، ۱۹۹۸م: ۹۵) حروف مدی (الف، واو، یاء) کارکرد آوایی آنها در اشاره به جهات سه‌گانه محدود می‌شود: الف برای اشاره به بالا، واو به جلو و یاء برای اشاره پایین به کار می‌رود. (همان، ۹۶)

تکرار حرف مدّی مبین گستردگی دامنه عفو الهی است که شامل حال هر گنجهکاری می‌شود که لذت گناه را چشیده و هم اکنون سر در گریبان پشیمانی فرو برده است و تنها چشم امید به آن بخشنده مهربان دوخته است و به عظمت خداوند اشاره می‌نماید.

وَ قَدْ خَضَعْتُ بِالْأُنَابَةِ إِلَيْكَ وَ عَنَوْتُ بِالْأَسْتِكَانَةِ لَدَيْكَ

حرف نون از حروف مهجور و متوسط بین شدت و رخوت است. «ارسوزی» برای تعبیر از صمیمیت آن را به کار می‌گیرد. (همان، ۱۵۸) تکرار آن در این دو فقره حاکی

## ۹۲/ سبک شناسی مناجات التائبین امام سجاد (ع) بر مبنای رویکرد ساختارگرایی

است از احساس صمیمیتی است که عابد با معبودش احساس می‌کند. خاضعانه و با دلی سرشار از شوق به سوی معبود روی می‌آورد و آشکارا از احساس خود پرده بر می‌دارد.

«فَوَا أَسْفَاهُ مِنْ خَجَلْتِي وَافْتِضَاحِي وَوَا لَهْفَاهُ مِنْ سُوءِ عَمَلِي وَاجْتِرَاحِي» (مناجات التائبین)

تکرار ضمیر به صورت صوت ملّی اشاره به خواری و خجالت انسان دارد که از ارتکاب گناهان نشأت می‌گیرد.

«يَا غَافِرَ الذَّنْبِ الْكَبِيرِ وَيَا جَابِرَ الْعَظْمِ الْكَسِيرِ أَنْ تَهَبَ لِي مُوبِقَاتِ الْجَرَائِرِ وَتَسْتُرَ عَلَيَّ فَاضِيحَاتِ السَّرَائِرِ/يَا مُجِيبَ الْمُضْطَرِّ يَا كَاشِفَ الْأَصْرِ يَا عَظِيمَ الْبِرِّ يَا عَلِيمًا بِمَا فِي السِّرِّ يَا جَمِيلَ السُّتْرِ»

حرف «ر» از حروف مهجور و متوسط در شدت و رخوت است. این حرف در میان اصوات حروف حکم مفاصل را در میان سایر اعضای بدن دارد؛ همان گونه که مفاصل دیگر اعضا را در حرکت به اطراف همراه با نرمی و تکرار حرکت به شکل پی در پی یاری می‌رساند و تکرار حرف مذکور به دلیل دارا بودن صفت تکریرش و چابکی (سرعت زیاد و مداوم) است؛ زیرا کناره زبان در زبان عربی تصاویر آوایی شبیه به اشکال دیداری عرضه می‌کند که در آنها پژواک و تکرار است. (عباس، ۱۹۹۸م: ۸۲-۸۳) در مثالهای فوق تکرار حرف «ر» با بسامد بالا این امر را گوشزد می‌کند. چه بسا پیش می‌آید که انسان بارها گناهانی را مرتکب می‌شود سپس از کرده خویش پشیمان شود؛ بارها عاجزانه و خالصانه دستان طلب عفو خویش را به سوی خداوند دراز نماید و امید بخشش از جانب او داشته باشد و خداوند نیز بارها و بارها و دائما با وجود ناسپاسی بنده اش باران لطفش را بر او نازل نموده است. همچنین تکرار حرف «ر» حاکی از ثبوت و مداوم بودن صفات یاد شده (غافر بودن، وهاب، ساتر، کاشف، عظیم، علیم و جمیل بودن) خداوند است.

«وَلَا تُخْلِنِي فِي مَشْهَدِ الْقِيَامَةِ مِنْ بَرْدِ عَفْوِكَ وَعَفْرِكَ وَلَا تُعْرِنِي مِنْ جَمِيلِ صَفْحِكَ وَسْتِرِكَ إِلَهِي ظَلَّلْ عَلَيَّ ذُنُوبِي عَمَامَ رَحْمَتِكَ وَأَرْسِلْ عَلَيَّ عُيُوبِي سَحَابَ رَأْفَتِكَ»

در موارد فوق تکرار دو حرف «فاء و کاف» چشمگیر است. ابن جنی در کتاب «خصائص» می‌آورد: «حرف فاء به سبب رقت و ضعف آوایی آن به الفاظی که این حرف در ترکیبشان وارد می‌شود، معنای ضعف و سستی را می‌رساند. بویژه زمانی که جمله از کلماتی که دارای حروف «د. ت. ط. ر. ل. ن.» ترکیب شده باشد. (ابن جنی، بی تا، ج ۲: ۱۶۶) و اما «ک»، هنگامی که صوت به صورت کشیده و کمی آرام ادا شود، بعضی حروف دیگر بر آن فشار می‌آورند و صدای آن شبیه صدای ساییدن چوب بر روی چوب است به همین علت عرب از آن برای برافروختن آتش به شکل اولیه بهره

می‌جستند. بنابراین این حرف در بردارنده معانی خشونت، حرارت، قوت، اثربخشی است و هنگامی که به صورت بلند و مشدد خوانده شود بر ضخامت، امتلاء و تجمیع دلالت می‌کند. (عباس، ۱۹۹۸م: ۶۸)

عبارات مذکور بنابر قرینه الفاظ «مشهد القيامة و برد» شعله‌های آتش و سوزش گرما و تأثیر آتش بر جسم آدمی را در ذهن تداعی می‌کند و به عظمت روز حسابرسی انسانها اشاره دارد. روزی که انسان با اعمالش در پیشگاه خداوند تنها می‌ماند. از دیگر سو، بیان کننده فقیر محض بودن انسان از جنبه‌های مختلف در مقابل قادر متعال و عظمت بی حد و حصر اوست و اثبات کثرت صفات عفو، غفر، صفح، ستر، رحمت و رأفت و فراگیر بودن سایه لطفش بر تمام مخلوقات برای ذات اقدس الهی است.

اسْتَشْفَعْتُ بِجُودِكَ وَكَرَمِكَ إِلَيْكَ وَتَوَسَّلْتُ بِجَنَابِكَ [وَتَرَحُّمِكَ لَدَيْكَ فَاسْتَجِبْ دُعَائِي وَلَا تُحَيِّبْ فِيكَ رَجَائِي وَتَقَبَّلْ تَوْبَتِي وَكَفِّرْ خَطِيئَتِي بِمَنِّكَ وَرَحْمَتِكَ يَا أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ  
در فقره فوق، تکرار حرف «س» بر حسرت و حزن دلالت می‌کند و تکرار «ت» بر شورش درونی ناشی از توبه که با آوردن لفظ تقبل توبتی بدان اشاره شده است.

#### ۴،۲،۲ سطح نحوی (محور ترکیب)

مراد از سطح نحوی همان محور همنشینی کلام است که در آن واژه‌ها در پی هم با چینی خاص قرار می‌گیرند و بین آنها پیوند محکم لفظی و معنایی وجود دارد. بررسی سطح نحوی به ما در کشف اسرار زبانی این مناجات، تفسیر نظام ساختاری متن، طریقه ترکیب کلمات و جملات و درک رابطه بین آنها یاری می‌کند. در این سطح سعی شده روش بهره‌گیری از ترکیبات و جملات توسط مبدع برای القای معانی به مخاطب کشف شود. این امر در پرتو دو عنصر مخالف حضور و غیاب (وصل و قطع) صورت می‌گیرد. تحلیل عناصر نحوی در این متن ادبی، بر اساس مباحث حذف و اضافه ساختارگرایان در عرصه تغییرات نحوی خواهد بود؛ اما برای بررسی عنصر حذف و اضافه از مباحث مطرح شده در علم معانی با نگرشی کاملاً جدید بهره گرفتیم تا پیوندی بین دیدگاه‌های سنتی و نو داشته باشیم. برای اجرای این امر بایست به تحلیل عناصر نحوی بارز در متن پرداخت که به نوعی بیان‌کننده ارتباط و اتصال، و با محور مرکزی دعا هماهنگ است. واضح است که یکی از عناصر برجسته در ساختار نحوی این مناجات تکرار ضمائر به صورت متصل، منفصل و مستتر است.

ردیف ساختارها	ضمیر متکلم	ضمیر مخاطب	ضمیر غائب
شماره ۱	۳۰	۱۸	۱
" ۲	۴	۴	۳
" ۳	۱۰	۹	—
" ۴	۲	۹	۲

۹۴/ سبک‌شناسی مناجات التائبین امام سجاد (ع) بر مبنای رویکرد ساختارگرایی

۴	۱۶	۸	۵ "
۹	۵۶	۵۴	جمع بندی

در ضمایر منفصل متکلم و مخاطب حضور و ظهوری گسترده دارند و ضمایر منفصل غائب که با «ه» شروع می‌شوند، غایب بودن را می‌رسانند. (عباس، ۱۹۹۸م: ۹۳)

طبق آنچه که از ساختار شماره یک برمی‌آید، خالق اثر از ناتوانی و خواری خود به عنوان نماینده بشر در مقابل گناهانی سخن رانده که ریشه او را خشکانده و قلب او را میرانده است. در محور همنشینی کلام خویش از ضمیر متکلم که بر حضور و حضور بر وصل دلالت دارد با بسامد زیاد بهره گرفته است که با محور اصلی ساختار دعا کاملاً هماهنگ است.

در بخش دوم که حرف از استرحام و طلب است نیز ضمیر متکلم و مخاطب به مقدار یکسان و بیشتر از ضمیر غائب تکرار شده که هر دو بر اتصال و حضور اشاره دارند و مبین همخوانی با ساختار نحوی قبل و همچنین بر هماهنگی با ساختار کلی دعاست.

در ساختار سه، ضمیر متکلم بیشتر نمود دارد که نمایان‌کننده اتصال شدید است. در ساختار چهارم، ذکر ضمیر منفصل «أنت» و تکرار ضمیر متصل مخاطب آن که دال بر حضور و وصل شدید است، در اولویت قرار دارد که نشان‌دهنده ارتباط و انسجام این ساختار با کل متن است.

در ساختار پنجم، بسامد زیاد ضمیر مخاطب و ذکر ضمیر «أنا» حضور و اتصال شدید را می‌رساند که از هماهنگی تمام ساختارهای مجزا با هم؛ اما هماهنگی با ساختار کل دعا و وحدت آنها با محور مرکزی دعا، خبر می‌دهد.

در ساختار نحوی نخست، بسامد وصل بر فصل ارجحیت دارد؛ بطوری که ما شاهد ۱۷ مورد «واو» عطف هستیم که گاهی جملات و گاهی کلمات را بهم مرتبط کرده است. همچنین در این ساختار نحوی مضاف و مضاف‌الیه و یا تتابع اضافات جلب توجه می‌کند که بین آنها یا رابطه شباهت است؛ مثل «ثَوْبٌ مَذْلُجٌ»، «لِبَاسٌ مَسْكَنَتِي»، «بَرْدٌ عَفْوٌ». یا رابطه مالکیت است؛ مانند «قَلْبِي»، «بَابِكِ»، «أَمَلِي»، «بُعَيْتِي»، «سُؤْلِي»، «مُنْيَتِي» و... یا ارتباط بیانی و توضیحی بین این دو وجود دارد؛ مضاف‌الیه بیان‌کننده مضاف است؛ مثل «مُوقَاتِ الْجَرَأِئِرِ»، «فَاضِحَاتِ السَّرَّائِرِ». غلبه وصل و رابطه بین مضاف و مضاف‌الیه حاکی از ارتباط این ساختار با سطح آوایی متن و در پی آن با ساختار کلی دعاست.

در ساختار شماره دو، ضمایر متکلم و مخاطب بیانگر وصل هستند. استعمال موصوف و صفت - که لزوماً باید در اعراب، عدد، تعریف و تنکیر، تذکیر و تأنیث کاملاً هماهنگ و متحد باشند - نشان‌دهنده اتصال است.

در ساختار نحوی شمارهٔ سه، تکرار فعل امر، بر سیطرهٔ وصل بر قطع دلالت می‌کند. فعل امر درخواست انجام کاری از مخاطب است به شیوهٔ برتری جویانه و وادار کننده. (الهاشمی، ۱۹۹۹م: ۷۱) کارکرد آن در این بخش مناجات از رابطهٔ آمر (شخص تائب) و مأمور (بخشندهٔ توبه پذیر) به شیوهٔ دعا و طلب پرده برمی‌دارد. نمود وصل در این ساختار نشانهٔ ارتباط این ساختار نحوی با سایر ساختارها و هماهنگی با ساختار آوایی و انسجام با ساختار کل متن است.

ساختار نحوی چهار، رابطهٔ بین صله و موصول وجود وصل را مطرح می‌سازد، صله متمم موصول است. (شرتونی، ۱۳۸۱ش: ج ۳، ۸۴) این وصل تناسب این ساختار را با ساختارهای نحوی دیگر از یک سو و همسویی با ساختار آوایی و ساختار کلی دعا از دیگر سو، آشکار می‌سازد.

در ساختار نحوی شمارهٔ پنج، آنچه غلبهٔ وصل بر فصل را مشخص می‌سازد و در نتیجه هماهنگی این ساختار را با ساختارهای دیگر تجلی می‌بخشد و در پی آن هماهنگی با ساختار کلی متن را مشخص می‌سازد، تکرار نداست که نمود چشمگیری در ساختار مناجات دارد. ندا علاوه بر اینکه در سراسر مناجات پراکنده شده است، کلید شروع دعا و نقطهٔ پایان آن را نیز تشکیل می‌دهد. در «مناجات التائبین» لفظ الهی شش بار تکرار شده که مبین شوق و اشتیاق دعاکننده نسبت به مخاطبش است. در واقع، کارکرد ندا در مناجات پژواکی از انبوهی حزن و اندوه عارض شده بر قلب متکلم است. آه و اندوهی که بر سایر عواطف درونی متکلم چیره شده است و وی را بر آن داشته که بوسیله تکرار ندا از آن تعبیر کند و این حزن در دو فقره «فَوَا أَسْفَاهُ مِنْ خَجَلْتِي وَ أَفْتِضَاحِي وَ وَالْهَفَاهُ مِنْ سُوءِ عَمَلِي وَ اجْتِرَاحِي» به اوج خود می‌رسد و مبدع اثر به علت صمیمیت با مخاطبش از راز درونی خویش پرده بر می‌دارد و رنج و درد خود را آشکارا بیان می‌دارد. این حزن به حدی است که جامهٔ اندوه را بر سراسر دعا پوشانده است. افزون بر لفظ خطاب «الهی»، دوازده مورد دیگر ندا در متن وجود دارد.

### ۴،۲،۳ سطح دلالتی

در سطح دلالت، مباحث علم بیان و بدیع معنوی با نگاهی نو با توجه به محور همنشینی و جاننشینی طبق دیدگاه ساختارگرایان در سایه دوگانگی وصل و قطع تحلیل می‌شود. برخلاف بلاغت سنتی در بررسی اقسام مجاز، ساختارگرایان معتقدند که نظام روابط زبانی بر دو محور جاننشینی و همنشینی تکیه دارد و هر کلمه ارزش و دلالت خود را از قرار گرفتن در نظام این دو رابطه کسب می‌کند. (فضل، ۱۴۱۳ق: ۲۱۶) زبان ادبی به مرور معانی جدید را خلق می‌کند و تداعی دیگر معانی از طریق تغییر معنی همزمان با جایگزینی کلمات حفظ می‌گردد؛ (همان) بدین شکل که در یک متن وقتی یک لفظ جایگزین لفظی دیگر می‌شود، لفظ دوم، معنی اولی را که رابطهٔ معنایی این دو

را با هم پیوند زده، در ذهن به وجود می‌آورد این ارتباط یا از طریق هماهنگی در عناصر دلالتی است یا تشابه. (همان) بنابراین تغییرات دلالتی نیز یا ناشی از تشابه است؛ مثل استعاره و تشبیه که مربوط به محور جانیشینی و یا به علت مجاورت است؛ مثل کنایه و مجاز مرسل که تغییر و حذف و اضافه در عرصه محور ترکیب (همنشینی) است و یا از طریق هماهنگی در عناصر دلالتی؛ مانند آنچه در محسنات معنوی مطرح است.

#### الف) تشبیه بلیغ

در این مناجات تصاویر هنری بسیار زیبایی موجود است که جستجو در عمق آنها حاکی از ارتباط و وصل است که انسجام آنها را با ساختار کلی آشکار می‌سازد.

– «الهی اَلْبَسْتَنِي الْخَطَايَا ثَوْبَ مَذَلَّتِي، وَجَلَّلَنِي التَّبَاعُدُ مِنْكَ لِبَاسَ مَسْكَنَتِي»

در دو مثال اول ترکیبات «ثَوْبَ مَذَلَّتِي» و «لِبَاسَ مَسْكَنَتِي» اضافه تشبیه‌ای اند. گوینده برای دو امر کاملاً عقلی مذلت، لفظ حسی ثوب و برای فقر لفظ لباس را در نظر گرفته است، مذلت را در حکم جامه‌ای دانسته است، همان طور که لباس بدن انسان را می‌پوشاند و او را از دید دیگران مخفی می‌کند، خواری ناشی از گناهان نیز بر انسان مسلط شده و او را در چشمها و قلبها خوار و کوچک می‌کند. فقر برگرفته از دور بودن از خدا زندگی انسان را احاطه می‌کند و مانع توجه خداوند به بنده‌اش می‌شود و یا شاید مقصود این باشد همانگونه که تأثیر لباس بر بدن انسان محسوس و مشهود است، آثار ذلت و فقر نیز در زندگی انسان هویدا است.

امام از طریق مشابهت و در قالب تصاویری خیالی و ذهنی دو مفهوم مبهم مذلت و مسکنت را با محسوس جلوه دادن آن برای مخاطب روشن و قابل فهم کرده و با تصرف در بعد جانیشینی کلام از رهگذر تشبیه بلیغ، اتحاد و همسانی در محور همنشینی را نشان داده است. گوینده با برانگیختن عواطف و احساسات خواننده، او را با جو استرس و تشویشی خود در مقابل خداوند همراه می‌سازد و در عواطف خود او را شریک می‌نماید. در واقع، خالق اثر مذلت و مسکنت را از طریق ادعای اتحاد و یکسانی از حوزه معنویات و درونیات خارج نموده و این دو را در دایره حسیات قرار داده، بدین سان در محور افقی کلام دخالت و در دلالت کلام تغییر ایجاد نموده است.

ارتباط و هماهنگی بین موضوع اصلی دعا؛ یعنی «ارتباط با خدا» و تصاویر و واژگان منتخب برای بیان این موضوع، هم از طریق ادعای همسانی بین مشبه و مشبه‌به و هم از طریق ارتباط ظاهری و لفظی ساختار الفاظ «اَلْبَسْتَنِي، لِبَاسَ» و ارتباط معنایی بین کلمات «اَلْبَسْتَنِي، ثَوْبَ، مَذَلَّتِي، لِبَاسَ، مَسْكَنَتِي، جَلَّلَنِي» در محور افقی کلام فهمیده می‌شود که این هماهنگی موجب خلق انسجام بین واژگان در ساختار کلی دعا و مقصود اصلی مبدع شده است.

– «وَلَا تُخَلِّنِي فِي مَشْهَدِ الْقِيَامَةِ مِنْ بَرْدِ عَفْوِكَ وَعَفْوِكَ»

«برد عفوک و غفرک» نمونه‌ای دیگر از تشبیه بلیغ است. متکلم، در محور ترکیب کلام خویش، امر عقلی بخشش گناهان از جانب خداوند را با برد که حسی است، توصیف نمود؛ پیداست که سوز گرما برای انسان ضجرآور است و تحمل آن بسیار سخت؛ اما خنکی به انسان آرامش می‌دهد و دل انگیز است. وی متذکر شده در برابر آتشی که انسان به واسطه گناهانش در روز قیامت برای خود شعله‌ور می‌سازد، تنها خنکای بخشش خداست که می‌تواند این آتش برافروخته شده را فروکش نماید و زمینه آرامش را برای او فراهم کند. خالق اثر با جایگزین کردن «مشبه‌به» به جای مشبه و ادعای اتحاد بین این دو، در بعد همنشینی کلام دخل و تصرف و در دلالت الفاظ تغییر ایجاد نموده است. عفو خدا در حق بنده‌اش را حسی جلوه داده تا انسان را امیدوار سازد. ایشان از خلال این تصویر توانسته است، بین الفاظ «عفو، غفر، رحمت و...» در بعد همنشینی و «برد، غمام، سحاب» در بعد جانشینی تناسب و ارتباط ایجاد نماید که این هماهنگی و ارتباط دال بر وصل است که از انسجام این ساختار با ساختارهای آوایی و نحوی حکایت می‌کند و ذهن مخاطب را به سوی محور مرکزی دعا رهنمون می‌سازد.

- «الهی ظَلَّلْ عَلٰی ذُنُوبِیْ غَمَامَ رَحْمَتِکَ وَارْسِلْ عَلٰی عُیُوبِیْ سَحَابَ رَأْفَتِکَ»

در اضافه‌های تشبیهی «غمام رحمتک و سحاب رأفتک» متکلم، با دخالت در بعد جانشینی کلام رحمت و عطوفت خداوند نسبت به بندگانش را با غمام و سحاب مساوی دانسته است. وی ایمان دارد، همان طور که ابر در برابر نور خورشید بر آسمان سایه می‌گستراند، رحمت و رأفت خدا نیز حکم ستر و پوشش برای گناهان انسان در برابر افشای آن دارد. لذا با خواهش و التماس از او می‌خواهد که ابر رحمتش را بر گناهانش بگستراند و ابر مهربانی خویش را بر عیبهایش مستولی سازد و به حکم رحمت خویش آنها را نادیده بگیرد. مبدع رحمت و رأفت الهی را از دایره معنویات بیرون کشیده است و آن را در حوزه حسیات (عناصر طبیعت) شمرده است، بدین ترتیب در محور ترکیب تغییر بوجود آورده و به تبع آن دلالت و معنا را دچار تحول نموده است. ارتباط معنوی بین کلمات «ظلل و غمام-رحمت و ذنوب-رأفت و عیوب» در محور افقی احیاگر مضمون اصلی ساختار کلی متن است.

#### ب) کنایه

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.

- وَأَمَاتَ قَلْبِیْ عَظِیْمُ جِنَايَتِیْ فَأَحْيَاهُ بِتَوْبَةٍ مِّنْكَ



در این عبارت، مردن قلب کنایه از بی تفاوتی نسبت به خوبی و بدی، زشتی و زیبایی، خیر و شر و... است. به نظر می‌رسد می‌توان این کنایه را چنین توضیح داد که قلب انسان همانند صفحه‌ای سفید است که قابلیت پذیرش هرگونه تصویر را در خود دارد و آثار گناهان انسان نیز حکم مدادی سیاه که بر این صفحه می‌نگارد. با گسترش اعمال ناصواب و گناه بر تاریکیهای صفحه افزوده می‌شود و قلب را می‌میراند.

فعل امارت در معنای حقیقی خود با لفظ احیه و جنایة و توبة در محور همنشینی متناسب است؛ گرچه این تناسب از نوع تضاد معنوی است. در واقع، انتخاب امارت و احیا با هم موجب شده در محور همنشینی کلام تناسب برقرار شود که دلیلی بر وصل و انسجام این ساختار دلالتی با مفهوم کلی دعا است.

### ج) تناسب و تضاد

مراعات النظیر یا تناسب؛ یعنی گرد آوردن دو یا چند چیز که با هم مرتبط و هماهنگ هستند و هماهنگی آنها از جهت تضاد نیست. (الهاشمی، ۱۳۸۶ش: ۳۸۶)

در «مناجات التائبین» بسامد واژگان متناسب و متضاد با هم قابل توجه است که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

الْبَسْتَنِي، جَلَلْنِي / تَوْب، لِبَاس / مَذَلْتَنِي، مَسْكَنْتَنِي / اَمَلِي، بَعَيْتَنِي / سُوْلِي و، مُنِيْتِي / ذَنْوِب، غَافِرًا / كَسِيْر، جَابِر / طَرَدْتَنِي، رَدَدْتَنِي / اَلْوُدُّ، اَعُوْذُ / اَسْفَاةُ، اَلْهِنَاةُ / خَجَلْتَنِي وَاَفْتِضَاْحِي / سُوْء عَمَلِي وَاَجْتِرَاْحِي / مُوْبِقَاتٍ، اَلْجِرَائِرُ / وَتَسْتَرُ، السَّرَائِرُ / عَفْوِكَ وِعَفْرِكَ / صَفْحِكَ، سِتْرِكَ / غِيُوْبِي، ذُنُوْبِي / عَمَامَ، سَحَابٍ / رَحْمَتِكَ، رَأْفَتِكَ / الذَّنْبِ، تَوْبَةً / فَتَحْ، بَابٍ / مَعْرُوْفٍ، جُدَّتْ / الْمُضْطَرُّ، الضَّرُّ / مَعْرُوْفٍ، اَلْبِرِّ / اَلْجُوْدِكِ، كَرَمِكَ / فَاَسْتَجِبْ، دُعَاءَ / لَا تُخَيِّبْ، رَجَاءً.

اما واژگان متضاد:

اَمَات، آخِيَه / فَاضِيْحَاتٍ، السَّرَائِرُ / الْعَبْدُ، الْاَبْقُ / قَبِيْحٌ، فَلْيُحْسِنْ  
همانگونه که آشکار است بسامد تناسب و البته ترادف الفاظ به تضاد در این مناجات ۲۷ به ۴ است. لذا پدیده تناسب چشمگیرتر است. هماهنگی و انسجام واژگان در محور همنشینی کلام که بر سراسر دعا حاکم است، دال بر به خدمت گرفتن ماهرانه الفاظ توسط خالق اثر در جهت القای مفاهیم ذهنی خویش به مخاطب است که همسو با مضمون اصلی ساختار کل متن و حول محور ارتباط با خدا می‌چرخد.

### نتیجه گیری

۱. بررسی ساختارهای آوایی در سطح فواصل، جناس و تکرار انجام شد. هماهنگی و ارتباط لفظی ناشی از اشتراک در وزن یا روی فواصل و یا هردو بیان کننده وصل و انطباق کامل با محور مرکزی دعا است.

۲. ساختار نحوی (محور ترکیب) با دیدی جدید در پرتو دو عنصر قطع و وصل (حضور و غیاب) بررسی شد. تمامی عناصر بررسی شده در محور همنشینی نشان دهنده حاکمیت وصل بر این ساختار بود که مبین هماهنگی این ساختار با ساختار آوایی و در پی آن با ساختار کلی متن است.

۳. در سطح دلالتی نیز مباحث علم بیان و بدیع معنوی با توجه به محور جانیشینی و همنشینی تحلیل شد. وحدت بین این ساختار با ساختارهای آوایی و نحوی و در پی آن با ساختار کلی متن دعا از طریق بسامد گسترده ارتباط و هماهنگی واژگان در محور همنشینی قابل درک است.

۴. همه سطوح (آوایی، نحوی و دلالت) با سیطره وصل بر آنها در راستای مضمون و محور کلی دعا؛ یعنی همان «ارتباط و اتصال با خدا» در حرکت است که این امر نشان دهنده انسجام شگرف موجود در اجزای کل این ساختار است.

#### پی نوشت:

۱. غنه ویژگی دو حرف «نون و میم» است و مقصود از آن اطالۀ صدا در فضای بینی است؛ زیرا هنگام تلفظ این دو صوت هوا مجرای بینی را می گیرد (انیس، بی تا:

(۶۶)

#### منابع و مآخذ

۱. ابن جنی، ابی الفتح عثمان. (بی تا). الخصائص؛ تحقیق محمد علی النجار، الجزء الاول، مصر: دار الکتب المصریة: المكتبة العلمیة.

۲. ابن منظور، محمد بن مکرم. (۱۴۱۴ق). لسان العرب؛ الجزء الاول، الطبعة الثالثة، بیروت: دار صادر.

۳. احمد بدوی، احمد. (۲۰۰۵م). من بلاغة القرآن؛ مصر: الطباعة و النشر و التوزيع: نهضة مصر.

۴. انیس، ابراهیم. (بی تا). الاصوات اللغویة؛ مصر: ملتزم النشر: مكتبة نهضة مصر

۵. البستانی، محمود. (۱۳۸۱ش). مختصر تاریخ الادب العربی فی ضوء المنهج الاسلامی؛ مشهد: بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی.

۶. الشرتونی، رشید. (۱۳۸۱ش). مبادئ العربية؛ الجزء الثالث، الطبعة التاسعة، تهران: انتشارات اساطیر.

۷. الهاشمی، احمد. (۱۳۸۳ش). جواهر البلاغة؛ ترجمة حسن عرفان، چاپ ششم، قم: بلاغت.

۸. رضا، مهیار. (بی تا). فرهنگ ابجدی (عربی-فارسی)؛ بی جا.

۹. زرقة، احمد. (۱۹۹۳م). اسرار الحروف اصول اللغة العربية؛ الطبعة الاولى، دمشق: دار الحصاد للنشر و التوزيع.

۱۰۰ / سبک شناسی مناجات التائبین امام سجاد (ع) بر مبنای رویکرد ساختارگرایی

۱۰. زیتون، علی مهدی. (۱۹۹۲م). اعجاز القرآن و اثره فی تطور انقد الادبی؛ طبعة الاولى، بیروت: دار المشرق.
۱۱. سلمان پور، محمدجواد. (۱۳۸۴). «فرهنگ سازی امام سجاد(ع) با زبان دعا»؛ فصلنامه اندیشه دینی، دوره ۵، شماره ۱۷، پیاپی ۱۷، صص ۸۵ تا ۱۰۶.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰ش). کلیات سبک شناسی؛ چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوس
۱۳. عباس، حسن. (۱۹۹۸م). خصائص الحروف العربیة و معانیها، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
۱۴. عکاشة، محمود. (۲۰۰۶م). علم اللغة مدخل النظرى فى اللغة العربیة؛ القاهرة: دار النشر للجامعات.
۱۵. فتحی احمد کتانه، نهیل. (۱۹۹۹-۲۰۰۰م). دراسة الاسلوبیة فى شعر ابی الفراس الهمدانی؛ باشراف خلیل عوده، جامعة النجاح الوطنیة، کلیة الدراسات العليا.
۱۶. فتوحی رود معجنی، محمود. (۱۳۹۰ش). سبک شناسی نظریه ها، رویکردها و روشها؛ تهران: انتشارات سخن.
۱۷. فضل، صلاح. (۱۹۹۲م). بلاغة الخطاب و علم النص؛ الكويت: سلسلة كتب ثقافیة شهریة یصدرها المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الاداب.
۱۸. ----- (۱۹۹۸م). علم الاسلوب مبادئه و اجراءاته؛ الطبعة الاولى، قاهرة: دار الشروق.
۱۹. قلعه قوند، فرهنگ. (۱۳۷۹ش). ادب و عرفان در مناجات خمس عشره؛ پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عرب، به راهنمایی امیر محمود انوار، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.
۲۰. الملائكة، نازک. (۲۰۰۰م). قضايا الشعر المعاصر؛ الطبعة الحادی عشر، بیروت: دار العلم للملايين.
۲۱. موسوی، معصومه. (۱۳۸۹ش). «بررسی جنبه های زیبایی شناختی توابع در صحیفه سجادیه»؛ پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عرب، به راهنمایی محمود آبدانان مهدیزاده، اهواز: دانشگاه شهید چمران.
۲۲. میرقادری، فضل الله. (۱۳۸۴). «ادبیات سخنان امام سجاد و صحیفه سجادیه»؛ فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۱۵: صص ۱۱۹-۱۳۴.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)  
(علمی - پژوهشی)  
سال چهارم، دوره جدید، شماره یازدهم، بهار ۱۳۹۲

دراسة اسلوبية لمناجاة التائبين للإمام سجاد (ع) من منظار البنيوية\*\*

حسین چراغی وش

أستاذ مساعد في جامعة لورستان

كبرى خسروی

أستاذ مساعد في جامعة لورستان

افتخار لطفی

طالبة في مرحلة الماجستير في جامعة لورستان

الملخص

المناجاة تعنى نجوى العبد مع الله تعالى والتعبير عن عجزه وفقره في محضر الله بصفاء القلب ورقة الشعور وبما أن المناجاة تشتمل على الانفعالات الوجدانية فإن لها ماهية غنائية. وبما أنها تشتمل على الخصائص الإرشادية للإنسان فإنها تتسم بالغنائية التعليمية. حينما نسمع اسم الإمام السجاد (ع) يخطر إلى بالنا الدعاء والمناجاة، إنه (ع) استخدم الدعاء كأداة ثقافية لترسيخ التشيع والإسلام الأصيل. نسعى في هذه المقالة أن ندرس العناصر الأسلوبية لمناجاة التائبين في ثلاثة مستويات أولاً: المستوى الصوتي، ثانياً: المستوى النحوي، والتركيب ثالثاً: المستوى الدلالي (وبنظرة مختلفة إلى المستوى الدلالي)، وأن ندرس انسجام هذه المستويات الثلاثة مع بعضها بمنهج توصيفي - تحليلي في ظل الأسلوبية البنيوية. الجدير بالذكر أن الإمام السجاد (ع) قد استخدم المستوى الصوتي في خلق الإيقاع للتأثير على المتلقي أكثر فأكثر، وفي المستوى النحوي والتركيب باستخدام ألفاظ جميلة، وبدقة في منهج التعبير وتناسق الألفاظ والعبارات. لقد نسق اللفظ والمعنى وقد جعل هذا المستوى متناسقاً مع البنية الكلية للنص. وفي المستوى الدلالي بالدقة والإبداع في استخدام ألفاظ متناسقة ومناسبة في البعد العمودي (الاستبدالي) قد جعل اللفظ في البعد الأفقي للكلام في خدمة المعنى، وجنباً إلى جنب الاهتمام بنقل الفحوى إلى المتلقي قد اهتم بالشعرية والعناصر الجمالية في نص الدعاء، في النهاية جدير بالذكر أن كل المستويات الثلاثة المذكورة تدور حول المحور الرئيس لبنية النص (الاتصال بالله) في تناسق تام.

الكلمات الدليلية:

مناجاة التائبين، الأسلوبية، المستوى الصوتي، المستوى النحوي، المستوى الدلالي

تاريخ القبول: ۱۳۹۲/۰۳/۲۵

\* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۰۵/۲۲

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: Cheraghivash.h@lu.ac.ir