دوفصلنامه علمی جستارهای ادب عربی
سال چهارم، شماره هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۵
EISSN: 2717-2368 ISSN: 2676-7716

مقالهٔ پژوهشی

سبک‌شناسی لایه‌ایِ دعای مجیر

زهرا نوش آبادی[۱]
مسعود باوان پوری[۲]

چکیده

دعای مجیر ازجمله ادعیهٔ مأثور است که باوجودِ جایگاه آیینی و رواج گسترده در سنت عبادی شیعه، کمتر به‌صورت نظام‌مند و علمی ازمنظرِ زبان‌شناسی و سبک‌شناسی بررسی شده است. اغلب پژوهش‌های موجود به شرح مفهومی یا فضیلت‌محور این دعا بسنده کرده‌اند و تحلیل‌های زبانی عمیق، به‌ویژه با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، در این حوزه با خلأ جدی مواجه است. ازاین‌رو مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر بررسی این پرسش است که دعای مجیر چگونه در سطوح مختلف زبانی، از آوا تا معنا و کاربرد، سازمان می‌یابد و این سازمان‌یافتگی چه نقشی در تأثیرگذاری نیایشی و تجربهٔ قدسی مخاطب ایفا می‌کند. ضرورت این پژوهش از یک‌سو به کمبود مطالعات سبک‌شناختی منسجم دربارهٔ متون دعایی بازمی‌گردد و از سوی دیگر، به ظرفیت بالای دعای مجیر برای تحلیل زبان دین در پیوند با تجربهٔ زیستهٔ نیایش مربوط است. هدف پژوهش، تبیین ویژگی‌های سبکی دعای مجیر در پنج سطح آوایی، واژگانی، صرفی، نحوی، معنایی و کاربردی و نیز نشان دادنِ پیوند این سطوح با کارکرد آیینی دعا است. پرسش اصلی تحقیق، آن است که هریک از این لایه‌ها چگونه در خدمت ساخت تجربهٔ استغاثه، تنزیه و توکل قرار می‌گیرند. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر سبک‌شناسی لایه‌ای است. نتایج نشان می‌دهد که دعای مجیر در سطح آوایی بر موسیقی درونی، تکرار واج‌ها و ریتم تنفسی استوار است؛ در سطح واژگانی، شبکه‌ای متوازن از صفات جلالی و جمالی می‌سازد؛ در سطح صرفی، با غلبهٔ اسم فاعل و صیغه‌های مبالغه، فاعلیت و اطلاق صفات الهی را برجسته می‌کند؛ در سطح نحوی، از الگوی ثابت فراخوان، ستایش و درخواست بهره می‌گیرد؛ و نیز در سطح معنایی و کاربردی، با حرکت از تنزیه به استغاثه و از خوف به اطمینان، دعا را از یک متن زبانی به تجربه‌ای سلوکی و آیینی تبدیل می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: دعای مجیر، سبک‌شناسی لایه‌ای، آوا، نحو، صرف، معنا.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲۴ doi 10.22034/alr.2026.877

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. z.noshabadi@urd.ac.ir
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. (نویسنده مسئول) masoudbavanpouri@yahoo.com

شیوه استناد به این مقاله: نوش آبادی، زهرا؛ باوان پوری، مسعود، (بهار و تابستان ۱۴۰۵)، «سبک‌شناسی لایه‌ایِ دعای مجیر»، **جستارهای ادب عربی**، ش۷، ص۴۷تا۷۴.

❁ مقدمه

دعا در دین اسلام، یکی از اساسی‌ترین و ژرف‌ترین نمودهای ارتباط آگاهانه انسان با خداوند متعال است و جایگاهی محوری در منظومهٔ اعتقادی، عبادی و تربیتی اسلام دارد. قرآن کریم و روایات معصومان علیهم‌السلام به‌گونه‌ای گسترده به دعا پرداخته‌اند و آن را نه صرفاً وسیله‌ای برای طلب نیازهای مادی، بلکه مسیری برای تهذیب نفس، تقویت ایمان، خودشناسی و قرب الهی معرفی کرده‌اند. دعا زبان فطرت انسانی در مواجهه با امر قدسی است. ازاین‌رو، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌دهی به تجربهٔ دینی فرد و انسجام معنوی جامعهٔ اسلامی ایفا می‌کند.

متون دعایی به‌ویژه دعاهای مأثور از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و اهل‌بیت علیهم‌السلام، افزون بر محتوای غنی اعتقادی و اخلاقی، از ساختارهای زبانی و بیانی پیچیده و هنرمندانه‌ای برخوردارند. این متون با بهره‌گیری از انتخاب واژگانی دقیق، ترکیبات بدیع، نظام نحوی خاص و تصاویر بلاغی اثرگذار، توانسته‌اند مفاهیم عمیق الهیاتی و عرفانی را در قالب زبانی تأثیرگذار و ماندگار منتقل کنند. ازاین‌رو، دعا را می‌توان متنی چندلایه دانست که در عین قداست، قابلیت تحلیل علمی و زبان‌شناختی دارد.

بر این اساس، بررسی علمی دعاها با استفاده از رویکردهای نوین، به‌ویژه زبان‌شناسی و سبک‌شناسی، ضرورتی پژوهشی می‌یابد. چنین بررسی‌هایی امکان فهم دقیق‌تر سازوکارهای زبانی، عاطفی و معنایی دعا و چرایی نفوذ عمیق آن در جان مخاطب را فراهم می‌سازد. تحلیل علمی متون دعایی، نه‌تنها به غنای مطالعات دینی و قرآنی می‌افزاید؛ بلکه زمینه‌ای برای پیوند میان معارف اسلامی و علوم انسانی معاصر فراهم می‌کند و افق‌های تازه‌ای در فهم تجربه دینی می‌گشاید.

ادعیهٔ مأثوره بخشی برجسته از میراث دینی و ادبی اسلام را تشکیل می‌دهند و با پیوند معنا و صورت، ظرفیت چشمگیری برای مطالعات زبان‌شناختی و سبک‌شناختی دارند. این متون افزون بر کارکردهای عبادی و عرفانی، از ساختارهای زبانی سنجیده و هدفمند برخوردارند و از همین‌رو امکان تحلیل آن‌ها در چهارچوب رویکردهای نوین نقد ادبی وجود دارد. در میان ادعیهٔ شیعی، دعای «مجیر» با جایگاه روایی والا، ویژگی‌های صوری و محتوای مبتنی بر فراوانی اسما، نمونه‌ای ممتاز به‌شمار می‌رود. طبق منابع معتبر، این دعا نخستین‌بار تنها در مصباح و بلدالأمین اثر کفعمی نقل شده است (کفعمی، ۱۴۱۸ق، ص۴۹۵) و بعدها شیخ عباس قمی آن را در مفاتیح الجنان درج کرده است (قمی، ۱۳۷۵، ص۱۴۶). اهمیت روایی آن از حدیثی ناشی می‌شود که جبرئیل این دعا را در مقام ابراهیم علیه‌السلام و در حال نماز، بر پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله نازل کرده است (همان، ص۱۵۸). این شأن قدسی،

همراه با ساختار مبتنی بر ذکر اسمای الهی و تکرار ایقاعی عبارت «أجرنا من النار یا مجیر»، متنی را پدید آورده است که ازمنظرِ بلاغت، معناشناسی و زیبایی‌شناسی دارای اهمیت ویژه است.

با وجود جایگاه ادبی و عرفانی دعای مجیر و وجود شرح‌ها و تفاسیر پراکنده، بررسی پیشینهٔ پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تاکنون تحلیل نظام‌مندی براساسِ رویکرد «سبک‌شناسی لایه‌ای» دربارهٔ این دعا انجام نگرفته است. این در حالی است که این رویکرد، با تمرکز بر تعامل هم‌زمان لایه‌های آوایی، صرفی، نحوی و معنایی، در سال‌های اخیر از کارآمدترین روش‌ها برای تحلیل متون دینی و ادبی شناخته شده و در پژوهش‌هایی دربارهٔ نهج‌البلاغه و صحیفهٔ سجادیه، نتایج ارزشمندی به‌دست داده است. ازاین‌رو بررسی جامع دعای مجیر با این رویکرد می‌تواند به فهم ژرف‌تر سازوکارهای زبانی و هنری آن بینجامد و افق تازه‌ای در مطالعات ادعیه بگشاید.

سؤالات پژوهش

سطح آوایی دعای مجیر چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه بر تأثیرگذاری متن می‌افزاید؟

در سطح واژگانی، چه نوع واژه‌گزینی و تکرارهایی در دعای مجیر دیده می‌شود؟

ساختارهای صرفی دعای مجیر چه نقشی در بیان حالت نیایش دارند؟

در سطح نحوی، جمله‌بندی‌ها و شیوهٔ خطاب در دعای مجیر چگونه شکل گرفته است؟

در سطح معنایی، مفاهیم محوری و شبکهٔ معنایی دعای مجیر چگونه سازمان می‌یابد؟

سطح کاربردی دعا در چه مواردی تجلی یافته است؟

پیشینهٔ پژوهش

قاسم پیوندی، ابن‌الرسول و خاقانی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «سبک‌شناسی دعای مکارم الاخلاق» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های آوایی، واژگانی و نحوی این دعا را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد بهره‌گیری از موسیقی کلام، تکرار، گزینش دقیق واژگان و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی، در خدمت ماندگاری مفاهیم اخلاقی و افزایش تأثیرگذاری تعالیم امام سجاد علیه‌السلام قرار گرفته است. سیدی و حاجی‌رجبی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «سبک‌شناسی آوایی دعای عرفه» به بررسی ویژگی‌های سطح صوتی این دعا پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد تکرار آواها، واژگان و عبارات، همراه با آرایه‌هایی چون سجع و جناس، موجب انسجام، ایقاع و آهنگین شدنِ متن می‌شود و نقش مهمی در برانگیختن احساسات و تأثیرگذاری دعای عرفه دارد. فسنقری و کارآمد (۱۳۹۶)

در مقالۀ «سبک‌شناسی دعای ابوحمزه ثمالی در دو لایه نحوی و بلاغی» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، ویژگی‌های نحوی و بلاغی این دعا را بررسی کرده‌اند. نتایج نشان می‌دهد ساخت‌های نحوی معیار، کثرت جملات انشایی و اسلوب ندا درکنارِ آرایه‌های بلاغی چون استعاره، تشبیه و تضاد، در خدمت انتقال مفاهیم عرفانی و افزایش تأثیرگذاری مناجات قرار گرفته‌اند. رمضان رضایی (۱۴۰۱) در مقالۀ «سبک لایه نحوی آیات دعا» با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای، به بررسی مؤلفه‌های نحوی آیات دعا در پانزده جزء نخست قرآن پرداخته است. وی نشان می‌دهد که عناصری چون تقدیم و تأخیر، حذف، التفات، طول و پیوند جمله، وجهیّت و صدای فعال در پیوندی معنادار با محتوای آیات، مفاهیمی همچون هشدار، هدایت و تربیت را القا می‌کنند. یافته‌ها حاکی از آن است که هماهنگی ساخت نحوی و معنا، نقش مهمی در تأثیرگذاری آیات دعا بر مخاطب دارد.

خرقانی (۱۴۰۰) در مقالۀ «زیبایی‌شناسی دعای جوشن کبیر» با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی زیبایی‌های ادبی و بدیعی این دعا پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد عناصری چون تکرار، سجع، جناس، توازن و تضاد، موجب انسجام آوایی و معنایی دعا شده است و استحکام ساختار درونی و زیبایی ساختار بیرونی آن را درپی داشته است؛ امری که بر اصالت و پیوند نزدیک دعای جوشن کبیر با قرآن دلالت دارد.

اما تاکنون پژوهشی که به بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای دعای مجیر پرداخته باشد مشاهده نشده است.

۱. معرفی اجمالی دعای مجیر

«دعایی است رفیع‌الشأن مروی از حضرت رسول ﷺ. جبرئیل برای آن حضرت آورد در وقتی که در مقام ابراهیم علیه‌السلام مشغول به نماز بود و کفعمی در بلدالأمین و مصباح این دعا را ذکر کرده و در حاشیۀ آن اشاره به فضیلت آن نموده. ازجمله فرموده: هرکه این دعا را در ایام البیض ماه رمضان بخواند، گناهانش آمرزیده شود، اگرچه به عدد دانه‌های باران و برگ درختان و ریگ بیابان باشد و برای شفای مریض و قضاء دین و غنا و توانگری و رفع غم خواندن آن نافع است» (قمی، ۱۳۸۸، ص۱۵۰).

«در فصل ۲۸ مصباح کفعمی است در شرح دعای مجیر که از پیغمبر ﷺ روایت شده و جبرئیل هنگام نماز خواندن آن حضرت در مقام ابراهیم آن را بر ایشان فرو آورده و

درضمن فضائلش گفته: هرکس سه روز روزه بگیرد و آن را هفت بار بخواند و بر پشت بخوابد تو را در خواب بیند» (نوری، ۱۳۹۱، ج۳، ص۲).

قرائتی نیز در این باره گفته است: پیامبر اکرم ﷺ در دعای مجیر هشتاد و شش مرتبه با جملهٔ «أجرنا من النار یا مجیر» که به معنای (پناهم بده از آتش، ای خدای پناه‌دهنده) است به مسألهٔ آتش توجه داده‌اند (قرائتی، ۱۳۶۶، ص۲۸۸).

۲. مبانی نظری پژوهش

سبک‌شناسی لایه‌ای، متنی را که در نگاه نخست واحدی یک‌پارچه می‌نماید، درحقیقت به‌مثابهٔ ساختاری چندسطحی بررسی می‌کند که در هر سطح یا «لایه»، جنبه‌ای از زبان و معنا آشکار می‌شود. در این شیوه، متن در پنج لایهٔ مستقل؛ اما وابسته تحلیل می‌گردد تا ویژگی‌های شاخص سبک و میزان تأثیر هرکدام در شکل‌گیری کلیت سبکی اثر روشن شود. تحلیل چندلایه‌ای از پراکندگی داده‌ها و تداخل دیدگاه‌ها جلوگیری می‌کند و امکان به‌کارگیری روش‌ها و رویکردهای متناسب با هر سطح زبانی را فراهم می‌سازد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰، ص۲۳۷).

در این رویکرد، اثر ادبی، دیگر به‌عنوان ساختاری یک‌دست دیده نمی‌شود؛ بلکه مجموعه‌ای از لایه‌های مرتبط تلقی می‌گردد که هرکدام مؤلفه‌ای از سبک را نمایان می‌سازند؛ از سطح آوایی و واژگانی گرفته تا سطوح نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک. بدین‌سان، سبک‌شناسیِ لایه‌ای می‌کوشد پیوند عناصر صوری متن با محتوا را روشن کند و نشان دهد هر بخش از زبان چه نقشی در ساخت سبک به‌عهده دارد (کوچک‌زاده و همکاران، ۱۴۰۱، ص۴۷-۸۹).

هر لایه در این نظام تحلیلی وظیفه‌ای معین دارد: لایهٔ آوایی به موسیقی زبان، وزن، قافیه و واج‌آرایی می‌پردازد؛ لایهٔ واژگانی، دامنهٔ واژگان و دلالت‌های ضمنی آن‌ها را بررسی می‌کند؛ لایهٔ نحوی، ساخت جمله و چگونگی توزیع اطلاعات را تحلیل می‌نماید؛ و لایهٔ بلاغی، به شیوه‌های تصویرسازی و آرایه‌های ادبی می‌پردازد. هم‌نشینی و تعامل این لایه‌ها چشم‌اندازی فراگیر از سبک پدید می‌آورد که از تحلیل‌های تک‌سطحی فراتر می‌رود و کلیت سبکی متن را نمایان‌تر می‌سازد (معین و همکاران، ۱۴۰۱، ص۲۱۹-۲۵۱).

در بیشتر پژوهش‌های معاصر، علاوه‌بر سطوح زبانی یادشده، لایه‌ای گفتمانی یا ایدئولوژیک نیز لحاظ می‌شود تا روشن گردد چگونه انتخاب‌های زبانی، بارهای فرهنگی، اجتماعی یا

ایدئولوژیک را منتقل می‌کنند. همین وجه چندبعدی است که سبک‌شناسی لایه‌ای را به ابزاری کارآمد برای تحلیل هم‌زمان جنبه‌های زیبایی‌شناختی و معناشناختی متن بدل می‌سازد و امکان کشف پیش‌فرض‌ها و پیام‌های پنهان در ساخت زبانی را فراهم می‌کند (برزویی و گراوندی، ۱۴۰۰، ص۱۰۰-۱۲۶).

در عمل، پژوهش سبک‌شناسی لایه‌ای با تعیین بافت موقعیتی متن آغاز می‌شود و سپس هر لایه براساسِ شاخص‌های خاص آن، مانند فهرست‌های واژگانی، معیارهای نحوی، شمار آرایه‌ها، شاخص‌های آوایی یا گفتمانی، تحلیل می‌شود. نقطهٔ قوت این روش، تحلیل میان‌لایه‌ای است، یعنی بررسی ارتباط و هم‌پوشی نتایج لایه‌ها که درنهایت به تبیین عمیق‌تر و استدلالی‌تر سبک می‌انجامد. تجربهٔ پژوهش‌های اخیر فارسی نشان داده است که این رویکرد می‌تواند خوانش‌هایی دقیق‌تر و ساختارمندتر از متون کلاسیک و معاصر فراهم آورد.

۳. لایهٔ واژگانی

بسیاری از پژوهشگران، سبک را هنری در واژه‌گزینی دانسته‌اند؛ زیرا در فرایند شناخت سبک‌ها، نخستین و بنیادی‌ترین نگاه، همواره به واژگان معطوف است. واژه‌ها در این نگاه صرفاً عناصر ایستا و منجمد زبانی نیستند؛ بلکه ماهیتی زنده و پویا دارند. هر واژه از پسِ خود، تاریخ و زیست‌نامه‌ای نهفته دارد و ازمنظرِ فرهنگی و عاطفی واجد بار معنایی خاصی است. به تعبیر فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰، ص۲۴۹)، واژه‌ها نه‌تنها حامل معنا؛ بلکه دارای شخصیت و هویت‌اند و همین ویژگی است که به زبان رنگ، حرکت و عمق می‌بخشد. ازهمین‌رو، بررسی سبک بدون واکاوی نقش واژگان - به‌عنوان حاملان تجربه، احساس و فرهنگ نویسنده - ناقص خواهد بود؛ چراکه در ورای هر انتخاب واژگانی، نوعی نگرش، جهان‌بینی و لحن هنری نهفته است که اساس سبک را شکل می‌دهد. لایهٔ واژگانی دعای مجیر بر شبکه‌ای گسترده از نام‌ها، صفت‌ها و افعال استوار است که در سراسر متن پراکنده‌اند و هویت بیانی دعا را می‌سازند. این شبکهٔ واژگانی با دقت در آراستگی و تنوع، ساختی ایجاد کرده‌اند که معنا را نه صرفاً ازطریقِ مجموع واژه‌ها؛ بلکه ازطریقِ روابط درونی و هم‌نشینی‌های دقیق منتقل می‌کند. گستردگی دامنهٔ نام‌ها و صفات از آغاز تا پایان دعا چنان است که تقریباً هر بند، میدان معنایی مستقل اما هماهنگی می‌سازد. برای نمونه، آغاز دعا با نام‌هایی چون «یا أَرْحَمَ الرّاحِمینَ، یا أَکْرَمَ الأَکْرَمینَ» ساختی مبتنی بر رحمت و کرم ایجاد می‌کند.

در میانهٔ دعا، صفات حوزهٔ قدرت همچون «یا قاهِراً غَیْرَ مَقْهورٍ، یا قادِراً غَیْرَ مَقْدورٍ» برجسته می‌شود و در بخش‌های پایانی، صفات کلان و تجریدی مانند «یا صاحِبَ الجَلالِ وَالإکْرامِ، یا مالِكَ المُلكِ وَالجَبَروتِ» رخ می‌نماید. این امتداد واژگانی چندلایه، لحن دعا را از آغاز تا پایان، از حوزه‌ای به حوزهٔ دیگر هدایت می‌کند و ریتمی معنایی می‌سازد که متن را از تکرار یکنواخت دور نگاه می‌دارد.

چینش واژگانی دعا آشکارا بر الگوی تقارن و توازن استوار است؛ زیرا صفات معمولاً در قالب جفت‌هایی چینش شده‌اند که یا هم‌معنا و مکمل‌اند، مانند «یا بَرُّ یا رَؤُوف»، «یا غَفورُ یا شَکور»، یا در نسبت‌های معنایی متضاد قرار می‌گیرند، مانند «یا أَوَّلُ یا آخِر»، «یا ظاهِرُ یا باطِن»، «یا مُحْیِي یا مُمِیت». این تقابل‌ها که از آغاز تا انتهای دعا پراکنده‌اند، به متن حالتی چندساحتی می‌دهند و موجب می‌شوند هر بند واجد نوعی حرکت درونی بین دو قطب معنایی باشد. این حرکت، پویایی واژگانی دعا را تضمین می‌کند و معنا را از حالت ایستا به‌سوی تجربه‌ای شهودی سوق می‌دهد. تقارن واژگانی در صفاتی مانند «یا عَزیزُ یا جَبّار»، «یا رَقیبُ یا حَفیظ»، «یا مَلِكُ یا مُتَعال» نیز در تقویت ریتم درونی نقش عمده دارد.

دو فعل محوریِ «تَعالَیْتَ» و «أَجِرْنا» که در سراسر دعا تکرار می‌شوند، ساختار واژگانی متن را در محور عمودی سامان می‌دهند. «تعالیت» که از میانهٔ بندها حذف‌ناشدنی است، مسیر اصلی دعا را در مدار تعظیم نگاه می‌دارد؛ در حالی که «أجرنا» مرکز عاطفی متن است و با قرارگرفتن پس از هر سلسله نام الهی، بار وجودی سخن را به‌سوی نیاز و استغاثهٔ انسان سوق می‌دهد. این دو فعل در نقش ساختاری‌شان بی‌بدیل‌اند و واژگان سنگین و پرطنین دعا را به هم متصل می‌کنند. ارتباط این دو فعل با شبکهٔ گستردهٔ صفات در بندهایی مانند «سُبْحانَكَ یا مُصَوِّرُ، یا مُبْدِئُ، یا مُعید، أَجِرْنا» یا «سُبْحانَكَ یا عَزیزُ یا غَفّار، أَجِرْنا» نشان می‌دهد که چگونه فعل کوتاه «أجرنا» نقطهٔ فرود امواج گستردهٔ واژگانی است.

در سراسر دعا، گزینش آگاهانهٔ واژگان پرشدت را می‌توان بر پایهٔ مؤلفه‌های معناشناختی، صرفی و آوایی تبیین کرد؛ صفاتی چون «قَهّار»، «جَبّار»، «قَوِيّ»، «مُهَیْمِن»، «مُتَعال»، «مُحِیط» و «صَمَد» ازحیثِ دلالت معنایی بر سلطه، غلبه، احاطه و بی‌نیازی مطلق دلالت دارند و به‌سبب غیرقابل‌درجه‌بندی بودن و القای کنش فعال الهی، شدت معنایی بالایی ایجاد می‌کنند. افزون بر آن، ساخت صرفی این صفات که غالباً بر اوزان مبالغه یا صیغه‌های دالّ بر ثبوت و دوام است، بر پایداری و اطلاق قدرت تأکید می‌گذارد و ازنظرِ آوایی نیز حضور صامت‌های قوی و مجهور، مانند

«ق»، «ج» و «ص» به هیبت و اقتدار لفظی می‌افزاید. درمقابل، پراکندگی صفات نرم‌تر و عاطفی‌تر مانند «وَدود»، «رَحیم»، «لَطیف»، «غَفور» و «نُور» که واج‌ها و دلالت‌های لطیف‌تری دارند، نوعی تقابل سبکی ایجاد می‌کند که ضمن برجسته‌سازی واژگان پرشدت، بافتی متوازن از خوف و رجا پدید می‌آورد و کارکرد التماسی و چندوجهی دعا را در چهارچوب سبک‌شناسی لایه‌ای به‌روشنی آشکار می‌سازد.

ساخت واژگانی دعای مجیر همچنین بر «تکرار بنیادین» استوار است. تکرار واژهٔ «سُبْحانَكَ» که تقریباً در نخستین جزء هر بند قرار می‌گیرد، نیرویی تنظیم‌کننده دارد و متن را در مدار تنزیه نگاه می‌دارد. این واژه همراه با عبارت «یا مُجیر» و درخواست «أَجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر»، که در پایان هر بند تکرار می‌شود، ساختار دعا را به ریتمی حلقه‌وار بدل می‌کند. چنین تکراری نه‌صرفاً آرایه‌ای زبانی، بلکه شیوه‌ای برای آفرینش تجربهٔ سلوکی است. در بندهایی همچون «سُبْحانَكَ یا مُقَدِّمُ یا مُؤَخِّر، أَجِرْنا» یا «سُبْحانَكَ یا نورُ یا مُنَوِّر، أَجِرْنا»، این الگو شکلی شفاف و منظم می‌یابد.

واژگان حوزهٔ آفرینش که در این دعا با ساخت ندایی و در قالب صفات و افعال الهی آمده‌اند: «یا خالِق»، «یا بارِئ»، «یا مُصَوِّر»، «یا فاطِر»، «یا مُنْشِئ»، «یا مُبْدِئ»، «یا مُعید»، «یا رازِق»، «یا باسِط»، «یا قابِض»، «یا مُحیي» و «یا مُمیت»، شبکه‌ای منسجم و نظام‌مند از معنا می‌سازند که از حیث دلالت، کل چرخهٔ وجود را دربر می‌گیرد. این واژگان از مرحلهٔ ایجاد و تفکیک نخستین «خالِق، بارِئ و فاطِر» به سامان‌دهی و اعطای صورت «مُصَوِّر و مُنْشِئ» و سپس به آغاز و تداوم وجود «مُبْدِئ و رازِق» می‌رسند و در ادامه با دوگانگی‌های کنشیِ بنیادین «باسِط و قابِض» و «مُحیي و مُمیت» حرکت هستی را میان گسترش و بازگشت، زندگی و مرگ، کامل می‌کنند. ازمنظرِ سبکی، تکرار ساخت «یا + اسم فاعل» علاوه‌بر ایجاد ضرب‌آهنگ و موسیقی درونی، نوعی پیش‌روی تدریجی و حلقه‌وار پدید می‌آورد که پایان آن «مُعید» به آغاز آفرینش بازمی‌گردد، و بدین‌سان دعاگو نه‌صرفاً مخاطب صفات الهی، بلکه شاهد زبانیِ فرایند آفرینش و اعادهٔ وجود قرار می‌گیرد و تجربه‌ای هستی‌شناختی از متن برای او شکل می‌گیرد.

۴. لایهٔ آوایی

قلمرو آوایی زبان، که در مطالعات سبک‌شناسی با عنوان سبک‌شناسی آوایی شناخته می‌شود، یکی از بنیادی‌ترین شاخه‌های تحلیل سبکی است. این شاخه به بررسی چگونگی به‌کارگیری

واحدهای صوتی زبان، ازجمله صدا، آهنگ، ریتم و واج‌آرایی، در یک موقعیت گفتاری یا نوشتاری می‌پردازد و نقش این عناصر را در انتقال معنا و القای احساسات و حالات بیانی تحلیل می‌کند. درواقع، سبک‌شناسی آوایی به جنبه‌های شنیداری و موسیقایی زبان توجه دارد و می‌کوشد نشان دهد چگونه آرایش آواها، تکرار صداها یا تغییر آهنگ گفتار، به ایجاد جلوه‌های زیباشناختی در متن کمک می‌کند و هویت سبکی نویسنده را شکل می‌دهد. به تعبیر فتوحیِ رودمعجنی (۱۳۹۰، ص۲۴۳)، تحلیل آوایی سبک، هم الگوهای صوتی موجود در ساختار کلام را ارزیابی می‌کند و هم شیوهٔ تلفظ و کیفیت صوتی زبان را در دو حوزهٔ گفتار و نوشتار موردنظر قرار می‌دهد. ازاین‌رو این نوع تحلیل پلی میان زیبایی صوری زبان و کارکرد هنری آن در بیان معنا و احساس محسوب می‌شود.

۴-۱. آوای حروف

یکی از بنیادی‌ترین کارکردهای موسیقی حروف، انتقال معنا از راه نظام واجی و آرایش صوتی کلمات است (میرزا مهدی تهرانی، ۱۳۷۴، ج۱، ص۵۱). این اصل در دعای «سُبحانک یا الله أجرنا من النار یا مجیر» به‌صورت برجسته دیده می‌شود، زیرا آهنگ متن نه از وزن عروضی؛ بلکه از چینش حروف، هم‌نشینی واج‌ها و ریتم طبیعی نفس در هنگام ذکر، شکل می‌گیرد. بررسی واج‌های کلیدی نشان می‌دهد که هر حرف نقشی معنایی دارد: «ت» به‌سبب شدت و انفجار خود بر بلندمرتبه‌گی دلالت می‌کند (صغیر، ۱۴۲۰ق، ص۱۷۶) که در کلماتی مانند «تعالیت» نمود یافته است و «ج» با صفت قلقله، جنبش و بی‌قراری را مجسم می‌سازد (صغیر، ۱۴۲۰ق، ص۱۷۷؛ موسوی بلده، ۱۳۸۲، ص۹۲) که نمود آن را در «أجرِنا» و «مجیر» می‌بینیم. تکرار «ر» نیز به‌دلیل صفت تکریر (محسن موسوی بلده، ۱۳۸۲، ص۹۷) استمرار طلبِ پناه را برجسته می‌کند.

تقابل آوایی میان «سُبحانک» و «مجیر» ساخت موسیقایی دعا را شکل می‌دهد. «سُبحانک» با واج‌های نرم و حضور «ح» حالت تنزیهی و فروتنانه دارد؛ اما «أجرنا من النار یا مجیر» به‌علت بسامد صامت‌هایی چون «ج» و تکرار «ر» (صامت لرزشی)، لحنی التماسی و اضطراری ایجاد می‌کند.

مصوت‌های بلند چون «آ» در «الله» و «أجرنا» و نیز «یا» ریتم درونیِ نفس را سامان می‌دهند. کشش این مصوت‌ها امتداد طلب و تداوم نیایش را القا می‌کند. هم‌نشینی مصوت‌های باز با صامت‌های سکون‌پذیر مانند «س» و «ک» در «سُبحانک» و برخورد آن‌ها با انفجار «ج» در

«أجرنا» ریتمی غیرعروضی می‌آفریند که بر آهنگ طبیعی دم و بازدم متکی است.

الگوهای صوتی در بندهای مختلف، حالت‌های معنایی متفاوتی پدید می‌آورند: در «سُبحانک یا رحمان»، «یا رحیم»، «یا قدوس»، مصوت‌های بلند و صامت‌هـای «خ، ح، ق و غ» طنین آرام و مناجاتی می‌سازند؛ اما در «یا عزیز یا جبّار» و «یا متکبّر یا متجبّر» صامت‌های انفجاری «ب، ج و ک» صلابت را برجسته می‌کنند. در صفات آفرینش مانند «یا خالق یا بارئ» و «یا مصوّر یا مقدّر»، کشش مصوت‌های میانی و نرمی صامت‌ها حس جریان و پدیدآیی می‌آفریند. در بندهایی چون «یا قهّار یا غفّار» یا «یا محیي یا ممیت»، تقابل واج‌های سخت و نرم، ریتمی تنفسی هماهنگ با مضمون دگرگونی و مرگ و زندگی ایجـاد می‌کند. در صفات لطیف مانند «یا أنیس یا مؤنس» و «یا شـفیق یا رفیق»، صداهای نرم‌تر فضایی آرام‌تر پدید می‌آورند.

عبارت تکرارشـوندهٔ «أجرنا من النار یا مجیر» محور صوتی دعا اسـت و هربار بـا ترکیبی ثابت از صامت‌هـای «ج، ن، ر» مصوت‌های کشیـده، لحنی طلبکارانه و اسـتغاثه‌آمیز را تکـرار می‌کند. پایان‌بندی دعا نیز با جملاتی چون «حَسبُنا الله و نعم الوکیـل» و «لا حول ولا قوة إلا بالله» و اتکای آن‌ها بر صامت‌های حلقی و مصوت‌های کشیده، فرود آوایِ آرام و منسجمی فراهم می‌آورد.

۴-۲. نقش تکرار در ساختار موسیقایی و معنوی دعای مجیر

تکرار از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی در دعای مجیر اسـت و نقشی بنیادین در شکل‌گیری موسیقی درونی و انتقـال معنای قـدسی دارد. در نگاه بلاغی، تکـرار منظم یکـی از عناصر اصلی موسیقایی شـدن متن اسـت (عمران‌پور، ۱۳۸۶، ص۸۶) و به‌عنوان شـگردی ادبی بـرای تأکید، برجسته‌سـازی و تثبیت مفاهیم به‌کار می‌رود (رضائی، ۱۴۰۱، ص۵۱). در متون دعایی، این شـگرد اغراضی چون تعظیم، مبالغه، تحریض و اسـترحام دارد (قائمـی، ۱۳۸۸، ص۳۲۸). در دعای مجیر نیز تکرار پیوستهٔ واژگانی مانند «سُـبحانَک»، «تَعالَیت»، «أجرِنا»، «النّار» و «مُجیر» در ۸۸ بند، علاوه‌بر ایجاد ریتمی ثابت، بیانگر پناه‌جویی مداوم بنده و استمرار رابطهٔ او با خداوند است.

تکرار در این دعا، به سـطح لفظ محـدود نمی‌ماند و نظامی چندلایه می‌سـازد. نخسـت، تکرار سـاختاریِ الگوی سـه‌گانهٔ «سُـبحانَک... تَعالَیت... أجرنا من النّار یا مجیر» انسـجام ریتمیک می‌آفریند و سیر معنایی تنزیه، تمجید و اسـتعاذه را به‌صورت چرخـه‌ای باز می‌نماید؛ چرخه‌ای که هربار تجربهٔ نیایشـی را ژرف‌تر می‌کند و حرکت از جلال الهی به جمال پناه‌دهنده را تکرار می‌سـازد.

دوم، تکرار محور مرکزی «یا مُجیر» با نقش گرهِ صوتی، همهٔ بندها را در شبکه‌ای متحد سامان می‌دهد و ازمنظرِ عرفانی، یادآور تجدد تجلی اسمایی است؛ یعنی گذر مکرر از خوف به امید.

در سطح آوایی، تکرار واج‌های حلقی چون «ح، ع، غ» و نیز مصوت‌های کشیدهٔ «آ» و «یا» فضای مناجاتی دعا را می‌سازد. تلفظ «یا مُجیر» با انفجار «ج» و تکریر «ر» حالتی اضطراری و استرحامی ایجاد می‌کند و ریتمی درون‌نفسی پدید می‌آورد که بر آهنگ تنفس استوار است. درکنارِ این محور، زوج آغاز و پایان هر بند یعنی «سُبحانَک» و «أجرنا من النار یا مجیر» قالب ایقاعی دعا را می‌سازند؛ «سُبحانَک» با ساختی گشوده و امتدادی، فضای صوتی را می‌گشاید و «أجرنا...» با صامت‌های انفجاری «ج» و «ر» فرود آوایی را تثبیت می‌کند.

تکرار جفت‌های واجی در صفات الهی نیز بافت صوتیِ متن را ساخت‌مند می‌کند. در بخش‌های آغازین، ترکیب‌هایی چون «یا رحمان ـ یا رحیم»، «یا عزیز ـ یا جبّار» و «یا متکبّر ـ یا متجبّر» بر پایهٔ صامت‌های مشترک، موسیقی درونی واحدی می‌سازند. در صفات آفرینش مانند «یا خالق ـ یا بارئ»، «یا مصوّر ـ یا مقدّر» و «یا هادی ـ یا باقی»، غلبهٔ صامت‌های نرم‌تر چون «ل، ر، و» طنین آرام‌تری پدید می‌آورد. درمقابل، زوج‌هایی مانند «قَهّار ـ غفّار»، «مُحیی ـ ممیت» یا «قادر ـ مقتدر» با تکرار واج‌های قوی، شدت آوایی بیشتری رقم می‌زنند و متن را به‌سوی ضرب‌آهنگ قوی‌تر می‌برند.

در بندهای مرتبط با صفات حضوری چون «أنیس ـ مونِس»، «شفیق ـ رفیق» و «قریب ـ رقیب»، تکرار صامت‌های نرم و مصوت‌های کوتاه، بافت صوتی لطیف‌تری ایجاد می‌کند. در پایان دعا نیز ترکیباتی مانند «جلیل ـ جمیل»، «نور ـ منوّر»، «برّ ـ ودود» و «رشید ـ مرشد» با تکرار کشش‌ها، وحدت صوتی نهایی را می‌آفرینند. جملات اختتامی مانند «سُبحانک لا إله إلا أنت» و «حسبنا الله و نعم الوکیل» با تکرار واج‌های حلقی، فرود آوایی پایانی را کامل می‌کنند.

۴-۳. نقش جناس در انسجام آوایی و معنایی دعای مجیر

جناس در بلاغت یکی از برجسته‌ترین سازوکارهای آفرینش موسیقی و انسجام درونی متن است و بر پایهٔ همانندی واجی، نوشتاری و ساختاری شکل می‌گیرد (تفتازانی، بی‌تا، ص۲۰۱؛ قائمی، ۱۳۸۸، ص۳۰۹). این آرایه ازحیثِ زیبایی‌شناختی، پیوندی میان لفظ، معنا و آهنگ برقرار می‌کند و در متون دینی، فراتر از جنبه‌ای زینتی، به‌صورت سازوکاری دلالی عمل می‌کند که ارتباطی منسجم

میان آوا و معنا ایجاد می‌سازد (البستانی، ۱۴۱۳ق، ص۲۵۵). در دعای «سُبْحانَکَ یا الله...أَجِرْنَا مِنَ النّارِ یا مُجیرُ»، جناس در سطحی فراتر از لفظ ظاهر می‌شود و وحدت اسماء الهی را ازطریقِ تقارب آوایی و توازن میان شباهت لفظی و تفاوت معنایی آشکار می‌کند.

جناس ناقص در نمونه‌هایی نظیر «مَلِک.مالِک»، «غنی.مُغنی»، «جلیل ــ جمیل» و «ولی.مولی» عمل می‌کند. این نوع، با تغییر اندک در صامت‌ها یا مصوت‌ها، نسبت میان جلال و جمال را برجسته کرده و وحدت در تضاد را که از مبانی عرفان توحیدی است، در سطح صوتی نمایان می‌سازد. گونه‌های افزایشی مانند «مَلِک.مالِک» نیز ازطریقِ افزودن واج، ریتم و دلالت معنایی دعا را تشدید می‌کنند، به‌مانند ساق و مساق (هاشمی، ۱۳۹۴، ص۲۹۳).

جناس نیز با بسامد بالا در این متن دیده می‌شود، مانند «مُتَکبّر.مُتجَبّر»، «حَنّان.مَنّان»، «کافی.شافی»، «علیم.حلیم» و «مبین.متین». این‌گونه، با شباهت آوایی و تفاوت در یکی از واج‌ها، حرکت معنایی دعا را از هیبت به رحمت و از خوف به رجا، زنده و موج‌وار نگاه می‌دارد (خاقانی، ۱۳۷۶، ص۳۷۱). همچنین جناس قلب در نمونه‌هایی چون «جلال.جمال» و «موجود.معبود» نسبت ظاهر و باطن یا مرتبهٔ وجودی و پرستشی را برجسته می‌کند.

۴-۴. نقش سجع در ساختار موسیقایی و معنوی دعای مجیر

سجع در لغت به‌معنای آوای پیوسته و خوش‌آهنگ کبوتر و در اصطلاح بدیع، هم‌آهنگی واژگان پایانی جمله‌های نثر ازحیثِ وزن یا حرف پایانی است (خاقانی، ۱۳۷۶، ص۳۱۰). این آرایه یکی از اصلی‌ترین بنیادهای موسیقایی نثر محسوب می‌شود و با ایجاد ریتمی منظم، موجب انسجام و به‌یادماندنی شدنِ متن می‌گردد (قائمی، ۱۳۸۸، ص۲۸۹). از آنجاکه سجع در نثر، نقشی مشابه قافیه در شعر دارد، به‌شرط استفادهٔ سنجیده می‌تواند نثر ساده را به ساختی آهنگین و دلپذیر تبدیل کند (جعفری و همکاران، ۱۳۶۰، ص۲۸۹). در دعای «سُبحانک یا الله... أجرنا من النار یا مجیر»، سجع نه‌تنها آرایه‌ای زبانی؛ بلکه شاکلهٔ اصلی معماری آوایی متن است و لایهٔ صوتی دعا را سامان می‌دهد.

در این دعا سه گونهٔ رایج سجع متوازی، مطرّف و متوازن به‌کار رفته است. حضور ۲۴ نمونه سجع متوازی در جفت‌هایی مانند «رحیم و کریم»، «مصوّر و مقدّر»، «هادی و باقی» و «وهّاب و توّاب» و نیز ۱۵ نمونه سجع مطرّف در ترکیب‌هایی چون «مؤمن و مهیمن»، «فتّاح و مرتاح»، «فعال و متعال» و «سیّد و صمد»، نشان می‌دهد که متن به‌طور نظام‌مند بر الگوهای آوایی متقارن استوار

است. علاوه بر این، چند نمونه سجع متوازن مانند «مقدّم و مؤخّر» و «ظاهر و باطن» ساختِ تقارن معنایی و صوتی دعا را تقویت کرده است. چنین بسامدی بیانگر آن است که سازمان آوایی متن از آغاز تا پایان بر الگوی سجع‌پردازی پیوسته استوار است.

ریتم دوریِ قالب سه‌گانهٔ «سُبحانک...، تعالیت... و أجرنا من النار یا مجیر» نیز بر محور سجع استوار است و نقش پیونددهندهٔ بندها را دارد. در میان گونه‌های مختلف، سجع ترصیعی جایگاه برجسته‌تری دارد. نمونه‌هایی چون «ملِک و مالِک»، «رحیم و کریم»، «قدیم و عظیم» و «قریب و رقیب» نشان می‌دهد که متن برای ایجاد تقارن صوتی، از هم‌وزنی دقیق و آرایش واجی سنجیده بهره گرفته است. این هماهنگی، وحدت معنایی صفات را برجسته و ارتباط میان مفاهیم متقابل را در سطح آوایی ملموس می‌کند.

سجع مطرّف نیز با تفاوت در پایان واژه‌ها و شباهت در آغاز، امکانی برای نمایش تقابل‌های مفهومی در ساختی هماهنگ فراهم می‌آورد. جفت‌هایی چون «اول و آخر»، «ظاهر و باطن» و «مقدم و مؤخر» نشان می‌دهد که واحدهای معنایی متقابل، در قالبی آوایی واحد گرد آمده‌اند و تصویر زبانی «وحدت در کثرت» به‌صورت صوتی بازنمایی شده است.

در بخش‌های مرتبط با صفات قدرت، سجع در ترکیب‌هایی چون «غفّار-قهّار»، «محیی-ممیت» و «قادر-مقتدر» ریتم کوبه‌ای و تأکیدی ایجاد می‌کنند. در بخش‌های رأفت و لطف، سجع در ترکیب‌هایی همچون «أنیس-مونِس»، «برّ-ودود» و «لطیف-شریف»، ریتمی آرام‌تر و فرودی پدید می‌آورد. در صفات آفرینش نیز ساخت‌هایی مانند «خالق-بارئ»، «مصور-مقدّر» یا «مقیت-محیط» با هم‌آوایی و هم‌وزنی هجایی، سیالیّت بیشتری عرضه می‌کنند.

درمجموع، سجع در دعای مجیر نه‌فقط ابزار آرایشی؛ بلکه سازوکار بنیادیِ پیونددهندهٔ بندها و نگهدارندهٔ ریتم معنوی ـ آوایی است. سازوکاری که دعا را از یک متن گزارشی به تجربه‌ای موسیقایی و نیایشی ارتقا می‌دهد.

۴-۵. نقش تضاد (طباق) در دعای مجیر

طباق به‌کارگیری دو واژهٔ متقابل در یک جمله یا بند است؛ سازوکاری که نوعی «تکرار پنهان» می‌سازد و به‌سبب تداعی‌گری طبیعی اضداد، موجب تقویت موسیقی، انسجام و وضوح معنایی کلام می‌شود (غریب، ۱۳۷۸، ص۳۲).

«یکی دیگر از عناصر دخیل در آواسازی، صنعت تضاد است. تأثیر این صنعت بر موسیقی کلام در نگاه نخست، هویدا نیست و صرفاً در ایجاد یک موسیقی پنهان مؤثر است که چه‌بسا به‌صورت مستقیم قابل درک نباشد؛ بلکه پس از تأمل و ایجاد ارتباط تضاد بین واژه‌ها در درون، درک شده و سپس بر حواس تأثیر می‌گذارد» (هداره، ۱۹۹۰، ص۱۶۰ به نقل از طباطبایی ندوشن، ۱۴۰۲ق، ص۲۷۱).

در دعای «سُبْحانَکَ یا اللهُ... أجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر»، هشت نمونهٔ بارز طباق به‌کار رفته است که شامل «ظاهر و باطن»، «محیی و ممیت»، «عاصم و قاسم»، «اول و آخر»، «خافض و رافع»، «معز و مذل»، «معطی و مانع» و «ضار و نافع» است.

ساختار دعا بر نظم تقابلی استوار است و طباق در آن از سطح آرایه‌ای زبانی فراتر می‌رود و در حکم سازوکاری مفهومی برای نمایش وحدت صفات الهی عمل می‌کند؛ بدین معنا که ضدها به‌جای ایجاد دوگانگی معنایی، در منظومه‌ای واحد قرار گرفته‌اند و کثرتِ ظاهریِ صفات را به‌سوی وحدت پیوستهٔ ذات هدایت می‌کنند. از این منظر، طباق‌ها در دو دستهٔ صریح و معنایی ـ درونی قابل تفکیک‌اند: دستهٔ نخست مانند «اول و آخر» و «ظاهر و باطن» دو قطب معنایی را مستقیم بازمی‌نمایند، در حالی‌که دستهٔ دوم، همچون تقابل‌های میان عدل و قهر یا عطا و منع، به لایه‌های اخلاقی و کیهانی اشاره دارند و گسترهٔ حکمت الهی را نشان می‌دهند.

نمونه‌هایی چون «محیی و ممیت» با تکرار هجای آغازین و هم‌آوایی پایانی، شدت تضاد معنایی را در پوشش موسیقایی متعادل می‌کنند. در «خافض و رافع» نیز آهنگ صعودیِ تضاد «فرود» و «فراز» در ریتم واجی منعکس شده است. همین هماهنگی آوایی سبب می‌شود طباق نه نقطهٔ گسست؛ بلکه سازوکار پیوند دهندهٔ بندهای دعا باشد.

در ساختار نحوی، کلمات «سبحانک.تعالیت» که در آغاز بندها تکرار می‌شود، نمایندهٔ دو سوی تنزیه و تعظیم است و خواننده را از دوگانه‌انگاری می‌رهاند و به «وحدت در کثرت» رهنمون می‌کند؛ یعنی ادراک این حقیقت که دوری از نقص و رفعت مطلق در یک حقیقت واحد جمع‌اند. همین الگو در طباق‌های اخلاقی ـ کیهانی مانند «معطی و مانع» و «ضار و نافع» ادامه می‌یابد و نشان می‌دهد که نفع و ضرر درنهایت به تدبیر واحد بازمی‌گردند.

در لایهٔ صوتی گسترده‌تر دعا، تضاد واژگانی نقشی محوری دارد و جفت‌های متقابل، اغلب براساسِ پایان‌های هم‌وزن، خوشه‌های واجی مشترک و ساخت هجایی مشابه چیده شده‌اند. در

بخش آفرینش، جفت‌هایی مانند «مصور و مقدّر»، «هادی و باقی» و «مبدئ و معید» با آن‌که تقابل معنایی مستقیم ندارند، ازطریقِ تکرار صامت‌ها و مصوت‌های هم‌ارز، حالت تقابلی درونی و سیال ایجاد می‌کنند.

اوج نظم تقـابلی در پایان دعـا و در ترکیب‌هایی چون «عـزّ و جمال و جـبروت و جلال» دیده می‌شود؛ جایی که هم‌وزنی آوایی و تقابل معنایی در ساختی متقارن ادغام شده است و پایانی باشکوه می‌سازد. بدین‌سان، طباق در دعای مجیر در سه سـطح معنا، صدا و ساختار عمل می‌کند و مسیر صوتی دعا را یکپارچه، متوازن و رو به سوی وحدت می‌برد.

۵. لایهٔ صرفی و نحوی در دعای مجیر

تحلیل در سـطح صرفی به واکاوی سـاخت درونی واژه‌ها و بررسی اشـکال گونـاگون آن‌ها در متن ادبی می‌پردازد. در این سـطح از سبک‌شـناسی، تمرکز بر چگونگی ترکیب وندها، ریشـه‌ها و ساخت‌های اشتقاقی اسـت تا نقش آن‌ها در شـکل‌دهی معنا و در تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی متن روشن شود. ساخت واژه نه‌تنها در انتقال معنا؛ بلکه در آفرینش لحن و ریتم زبانی سهم دارد، به‌ویژه در متونی که زبان به سـطح هنری ارتقا یافته اسـت. در زبان عربی، با توجه به غنای نظام اشتقاق و تصریف آن، تحلیل صـرفی اهمیتی دوچندان می‌یابد، زیرا هر تغییر در سـاخت صـرفی می‌تواند دلالت‌های مفهومی و زیبایی‌شـناختی تازه‌ای پدید آورد و درجهتِ برجسته‌سازی سبک نویسنده عمل کند (سیدی، ۱۳۹۰، ص۱۶۶).

در ادامه، سطح نحوی سبک‌شـناسی به بررسی چگونگی پیوند و ترتیب صورت‌های زبانی در جمله و روابط میان اجزای نحوی می‌پردازد. اسـاس تحلیل نحوی در سبک‌شـناسی، شناخت نظام همنشینی و نظم دستوری واژگان است تا آشکار شود چگونه ساخت جمله، نگرش، روحیه و ذهنیت گوینده را بازتاب می‌دهد. ترکیب نحویِ جملات می‌تواند نشانگر سرعت تفکر، دقت بیان یا هیجان درونی نویسـنده باشـد. ازاین‌رو، سـبکی که از جملات کوتاه و منقطع بهره می‌برد، غالباً هیجانی و تند اسـت، در حالی‌که جملات بلند و ترکیب‌های پیچیده می‌توانند نشانگر تأمل، تسلط یا حالت خطابی باشـند. چنان‌که فتوحیِ رودمعـجنی (۱۳۹۰، ص۲۶۷) اشـاره می‌کند، کیفیـات روحی و ذهنیات پنهان گوینده در ساختار نحوی نمود آشکارتری می‌یابد و ازطریقِ چینش واژه‌ها و نحوهٔ توزیع عناصر جمله، می‌توان جهان درونی مؤلف را بازشناخت. از این منظر، سبک‌شناسی نحوی نه‌صرفاً

بررسی نحو؛ بلکه تفسیر روان و اندیشه در قالب ساخت دستوری زبان است.

بررسی ساختار صرفی دعای مجیر نشـان می‌دهد که دسـتگاه واژگانی این متن قدسی برمبنای گزینش دقیق اوزان و باب‌های صرفی شـکل گرفته است؛ گزینشـی که کارکردی فراتر از نیاز نحوی دارد و در انتقال مفاهیم توحیدی و تجربهٔ نیایشـی نقـش بنیادین ایفا می‌کند. وزن‌هـا در این دعا همچون «کانون‌های معنا» عمل می‌کنند و با عبور از سطح قالب‌های صرفی، معنا را در افق معرفتی و سلوکی گسـترش می‌دهند. هماهنگی میان وزن و معنا در اسـم‌های الهی ساختی پدید می‌آورد که می‌توان آن را «معماری صرفی قدسی» نامید. در ترکیب «سُـبحانک یا ظاهر، تعالیت یا باطن»، دو اسم «ظاهر» و «باطن» هردو بر وزن «فاعل» آمده‌اند؛ وزنی که در زبان عربی غالباً برای دلالت بر ثبات حالت به کار می‌رود (اسـترآبادی، بی‌تا، ج۴، ص۲۹۰). این دوگانگـیِ هم‌وزن، قیّومیّت الهی را در دو وجه آشکار و نهان نشـان می‌دهد. واژهٔ «مولی» که بر وزن «مَفْعَل» و از ریشه «و-ل-ی» اسـت، مفهومی از پناه و اتـکا را تداعی می‌کند و با لحن اسـتعاذه‌ای دعا هماهنگ اسـت. صفت تفضیلی «أعلی» نیز بر وزن «أفعل» آمده و با فعل «تعالیت» پیوندی معنایی و آوایی دارد که شدت مفهوم تعالی را برجسته می‌سازد.

در حوزهٔ افعال، مصدر «سُـبحان» نقشـی محوری دارد. این واژه که بـه‌صورت اضافه به کاف خطاب آمده، مصـدر میمی و ازنظـرِ نحوی مفعول‌مطلقِ فعل محذوف اسـت (صبـان، بی‌تا، ج۱، ص۸۰). حذف فعـل و برجای ماندن مصدر، دوام تسـبیح را القا می‌کند و عنصـر تنزیه را تقویت می‌سـازد (نهر، بی‌تا، ج۱، ص۲۱۸). فعل «تعالیت» از باب تفاعل و برگرفته از ریشـهٔ «ع-ل-و» اسـت که غالباً برای بیان رفعت و عظمت به کار می‌رود (استرآبادی، بی‌تا، ج۴، ص۲۹۰) و در اینجا معنای تعالی مطلق را منتقل می‌کند. فعل امر «أجرنا» نیز با ساخت «أفعل» رابطه‌ای مستقیم میان بنده و خدا برقرار می‌سازد و کوتاهی ساخت آن همراه با انفجاری بودنِ آوا حالت فوریت و استغاثه را تشدید می‌کند.

در سـاخت نامیِ دعا، اسـم فاعل جایگاهی برجسـته دارد و بیش از نیمی از اسم‌های الهی با این قالب ساخته شده‌اند، مانند «خالق»، «بارئ»، «مصور»، «محیي»، «مُجیب» و «حافظ». اسم فاعل که دلالت بر کنشِ جاری دارد، فضای دعا را از گزارش‌گری صـرف خارج کرده و آن را به بیانی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند. درمقابل، اسم مفعول سـهم اندکی دارد و تأکید متن بر فاعلیت الهی اسـت و نه انفعال جهان. بخش قابل‌توجهی از واژگان دعا صیغه‌هـای مبالغه‌اند؛ واژگانی همچون

«غفور»، «شـکور»، «جبار»، «قهار»، «رزّاق» و «فتاح» که علاوه‌بر شـدت معنایی، ازنظرِ آوایی نیز کشش و تکرار هجایی ایجاد می‌کنند و «موسیق انبسـاطی» ویژه‌ای پدید می‌آورند که با فضای تسبیحی متن سـازگار اسـت. درکنارِ این‌ها، صفت‌های مشبهه مانند «کریم»، «رحیم» و «قریب» ثبات و دوام معنا را تثبیت می‌کنند و شـبکهٔ معنایی دعا را متوازن می‌سـازند. صورت‌های تفضیلی چون «أعلی»، «أول» و «آخر» نیز مفهومی از اطلاق و فوقیت ایجاد می‌کنند و نه برای مقایسه؛ بلکه برای گشودن افق معنایی دعا به‌سوی بی‌نهایت به کار رفته‌اند.

در لایهٔ صرفی گسـترده‌تر متن، سـاخت‌های نامی و فعلی با الگویی هماهنـگ پیش می‌روند. مشتقات مبالغه‌ساز درکنارِ قالب‌هایی چون «واسع و موسّـع»، «رفیع و بدیع» یا صورت‌هایی مانند «مسـبوغ»، «مبین»، «متین»، «محیط» و «مقیّت»، پیوسـتگی شنیداری و سـاختی متن را حفظ می‌کنند.

در حوزهٔ افعال نیز دو صورت محوری ساخت دعا را سـامان می‌دهند: «تعالیت» در آغاز بندها و «أجرنا» در پایان آن‌ها با ثبات صرفی کامل تکرار می‌شـوند و بدین‌ترتیب هر بند همچون جمله‌ای کامل با آغاز و پایان هم‌ریخت عمل می‌کند. صورت‌های دیگری همچون «اسـتجبنا»، «نجّیناه» و «نُنجي المؤمنین» در بخش پایانی دعا ظاهر می‌شوند و با تغییر ریتم صرفی، متن را از حالت فراخوان صفت‌ها به مرحلهٔ نتیجه‌گیری نیایشی هدایت می‌کنند.

در مجموع، لایهٔ صرفی دعای مجیر شـبکه‌ای منسـجم از الگوهای هم‌ریخت است که در تعامل میان ساخت‌های نامی و فعلی، ریتم و پیوستگی معنایی متن را از آغاز تا پایان حفظ می‌کند. در این ساخت، صرف نه ابزار توصیف؛ بلکه بخشی از کنش نیایشی است و واژه‌ها در مقام افعال زندهٔ دعا ظاهر می‌شوند.

شناخت سبک نحوی هر متن با تعیین «نحوِ پایه» آغاز می‌شود؛ یعنی همان الگوی کمینه و رایج ساخت جمله که محور سامان‌دهی زبان است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰، ص۲۷۰). در دعای مجیر، لایهٔ نحوی علاوه‌بر انتقال معنا، معماری «ریتم قدسی» را برعهده دارد و عناصر بنیادینی چون توازن جمله‌ای، اسلوب ندا، نظام ضمیرگذاری، شیوه‌های حذف و تکرار ساخت‌های هم‌ریخت، ساختار کلی دعا را شـکل می‌دهند. توازن نحوی، کـه از بازتولید مداوم الگوی واحد دسـتوری پدید می‌آید (اخلاقی، ۱۳۷۷، ص۱۱۴)، یکی از برجسته‌ترین مؤلفه‌هاست و با تکرار الگوی «ندا + فعل ماضی تعالیت + فعل امر أجرنا + گروه اضافی من النار» نوعی نظم تقارنی پدید می‌آورد که در حدود ۹۷ بند

دعا استمرار یافته است و انسجام محتوایی را تضمین می‌کند. این ساخت نه‌تنها نظمی صوتی ایجاد می‌کند؛ بلکه لحن دعا را از سطح توضیح به سطح نیایش ارتقا می‌دهد.

اسلوب ندا، که با کاربرد مکرر «یا» پدید می‌آید، ستون ارتباط دعاگو با مخاطب الهی است و حالت توجه بی‌واسطه را بازنمایی می‌کند. ساخت‌هایی چون «یا عزیز»، «یا قریب» و «یا واسع» نمونه‌های بارز حذف گزینشی جمله‌های وابسته‌اند. در اینجا ندا به‌عنوان جملهٔ مستقل عمل می‌کند و وزن نحوی بند را بر عنصر خطاب متمرکز می‌سازد. ضمایر خطاب (کَ) و متکلم جمع (نا) نیز در ساخت‌هایی مانند «سُبحانک» و «أجرنا» پیوند عاطفی دعاگو و خداوند را برجسته می‌کنند و ازطریقِ هماهنگی آوایی، لحن استغاثه را تقویت می‌سازند.

عنصر حذف در این دعا تنها ابزار ایجاز نیست؛ بلکه راهبردی برای «فشرده‌سازی حضوری» است (قاسم‌پیوندی و همکاران، ۱۳۹۳، ص۱۶). در «سُبحانک»، مصدر در حکم مفعول مطلقِ فعل محذوف است و حذف فعل باعث می‌شود جمله از حالت گزارشی به حالت تنزیهی و مراقبه‌ای تغییر یابد. در «أجرنا من النار یا مجیر» نیز ساختار نحوی گسترده‌تری در پسِ جملهٔ کوتاه حضور دارد؛ اما به‌عمد حذف شده است تا رابطهٔ دعاگو و خداوند از مسیری مستقیم‌تر تجربه شود.

این دعا در سطح الگویی بر سه محور تقدیم، حذف و توازی استوار است. تقدیم ساخت‌هایی مانند «سُبحانک» که بیش از ۶۵ درصد بندها با آن آغاز می‌شوند، از ترتیب طبیعی زبان فراتر می‌رود و نوعی «تخصیص تنزیه» پدید می‌آورد، به این معنا که موضوع بند از همان آغاز بر محور خداوند تثبیت می‌شود. حذف نیز مسیر معنا را کوتاه می‌کند و موجب می‌شود جمله‌ها به بیان مستقیم و بدون واسطه تبدیل شوند. توازی نحوی، که محور ساخت دعا است، از تکرار نظام‌مند الگوی «سُبحانک یا...، تعالیت یا...، أجرنا من النار یا مجیر» پدید می‌آید و ساختی دوری و دوقطبی می‌سازد: قطب تنزیه و تمجید، و قطب استعاذه و پناه‌جویی. این توازی، هر بند را به چرخه‌ای معنوی بدل می‌کند که با بازگشت فعل امر «أجرنا» تکمیل می‌شود.

در بخش دوم متن، ساخت نحوی دعا در قالب سه مرحلهٔ فراخوان، ستایش و درخواست تحلیل شده است. ندا معمولاً به‌صورت یک گروه اسمی ساده بدون فعل به کار می‌رود، مانند «یا مُجیر» یا «یا الله»، و درنتیجه، نقش حذف در این لایه تقویت می‌شود. پس از آن، ساخت ستایش با جمله‌ای فعلی و کوتاه می‌آید، مانند «تَعالَیْتَ یا الله» یا «سُبْحانَكَ یا الله» و به‌دلیل تکرار ساختیِ خود، بندها را در قالب نحوی هم‌وزن نگاه می‌دارد. جملهٔ درخواست، همچون «أَجِرْنا مِنَ النّارِ یا مُجیر» یا «أَجِرْنا

مِنَ العَذابِ»، ساخت پایانی بند را شکل می‌دهد و با ثبات نحوی خود، تنوع معنایی صفات را در چهارچوبی یکپارچه جای می‌دهد.

در بسیاری از بندها، چیدمان صفت‌ها به‌صورتِ گروه‌های اسمیِ پشت‌سرهم رخ می‌دهد، مانند «یا بَرُّ یا کَریمُ» و نبود پیوندهای نحوی صریح باعث ایجاد ساخت انباشتی و افقی می‌شود. در زوج‌های تقابلی مانند «یا رافِعُ یا خافِضُ» یا «یا مُبْدِئُ یا مُعیدُ»، تقارن معنایی با تقارن نحوی همراه شده و انسجام بند را تقویت کرده است.

در بخش پایانی دعا، ساخت نحوی ناگهان از حالت تکرارِ خطابی به ساخت روایی تغییر می‌کند؛ جمله‌هایی مانند «فَاسْتَجَبْنا لَهُ» یا «وَنَجَّیْناهُ مِنَ الغَمِّ» که با ضمیر متکلم جمع ساخته شده‌اند و نقش نتیجه‌گیری دارند. در پایان نیز ساخت خبری کوتاه مانند «وَالحَمْدُ لِلّهِ رَبِّ العالَمینَ» لحن اختتام را فراهم می‌کند.

۶. لایهٔ معنایی در دعای مجیر

در سبک‌شناسی لایه‌ای، سطح معنایی یا لایه معناشناختی یکی از ژرف‌ترین و تبیین‌گرترین سطوح تحلیل به‌شمار می‌آید. این لایه با تمرکز بر شبکه‌های معنایی و نظام دلالی متن، می‌کوشد روابط درونی میان واژگان، تصاویر، استعاره‌ها، نمادها و مفاهیم را آشکار کند تا نحوهٔ شکل‌گیری درون‌مایه‌ها و جهان‌بینی نویسنده روشن گردد. در این رویکرد، متن همچون سامانه‌ای از نشانه‌ها و دلالت‌ها تلقی می‌شود که هر واژه یا تصویر تنها در نسبت با سایر اجزای معنایی معنا می‌یابد. ازاین‌رو تحلیل در سطح معناشناختی بر آن است که ببیند چگونه انتخاب و چینش واحدهای معنادار به آفرینش شبکه‌ای از تکرارها، تقابل‌ها و تقارن‌ها منجر می‌شود که شالودهٔ سبک مؤلف را می‌سازد.

به تعبیر فتوحیِ رودمعجنی (۱۳۹۰، ص ۱۹۳)، این لایه، مرکز ثقل تأویل در سبک‌شناسی است؛ زیرا از دل آن، نه‌تنها الگوهای معنایی و میدان‌های واژگانی متن استخراج می‌شود؛ بلکه نحوهٔ بازنمایی اندیشه، عاطفه و بینش نویسنده نیز آشکار می‌گردد. تحلیل معناشناختی در سبک‌شناسی لایه‌ای به کشف «سبک معناساز» مؤلف می‌انجامد؛ یعنی آن شیوهٔ ویژه‌ای که او از رهگذر زبان و انتخاب‌های زبانی، به جهان متن شکل می‌دهد. به این ترتیب، سبک‌شناسی معنایی پل میان زبان و اندیشه است؛ پلی که از یک‌سو بر ظرایف واژگانی و تصویری تکیه دارد و از سوی دیگر، درپیِ تفسیر الگوی فکری و ایدئولوژیک نهفته در ساختار معنایی اثر است.

لایهٔ معنایی دعای مجیر، درکنارِ سطوح آوایی، صرفی و نحوی، به بررسی رابطه میان لفظ و معنا و ارزش سبک‌شناسانهٔ این پیوند می‌پردازد و دلالت‌های موجود در متن را در دو سطح ساده (لغوی) و پیچیده (بلاغی) سامان می‌دهد (قاسم‌پیوندی و همکاران، ۱۳۹۳، ص ۱۸). در این لایه، شبکه معنایی دعا از سه محور اصلی شکل می‌گیرد: ترادف، هماهنگی دلالی و استناد به منابع مقدس. ترادف‌های معنایی همچون «یا نصیر و یا ناصر» از ریشهٔ «نصر»، «یا صبور و یا صابر» از ریشهٔ «صبر» و «یا مغیث و یا غیاث» از ریشهٔ «غوث» موجب گسترش حوزهٔ معنای یاری، صبر و استغاثه می‌شود و از زوایای مختلف یک مضمون واحد را برجسته می‌سازد. افزون بر این‌ها، هماهنگی‌های معناییِ مرتبط به وحدت صفات الهی نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند، مانند قرارگرفتن «یا محصی» (احاطهٔ علمی) درکنارِ «یا منشئ» (قدرت ابداعی) که درمجموع، تصویری از علم و قدرت مطلق ارائه می‌کنند. نمونهٔ برجسته‌تر، «سبحانک یا سبحان» است که در آن، لفظ «سبحان» به‌عنوان اسم مورد خطاب واقع شده است و تنزیه را دوچندان می‌سازد. در همین امتداد، «یا فاطر» از ریشهٔ «فطر» بر آفرینش بی‌سابقه و بدیع دلالت دارد.

ساخت معنایی دعا همچنین با بهره‌گیری از استشهادهای قرآنی و توسل به ذوات مقدس استحکام می‌یابد. آوردن آیهٔ ﴿سُبْحانَکَ إِنِّی کُنْتُ مِنَ الظّالِمِین﴾ یادآور توبهٔ حضرت یونس است و آیهٔ ﴿فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّیْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ﴾ در پایان متن، نوید اجابت و نجات را برای مؤمنان تقویت می‌کند. عبارت‌هایی چون «حسبنا الله و نعم الوکیل» و ذکر صلوات، حلقهٔ پایانی این سیر معنایی را شکل می‌دهند و بر توکل، توسل و عجز انسانی دربرابرِ قدرت مطلق الهی تأکید می‌کنند.

درلایهٔ عمیق‌تر، معنا در این دعا نه یک عنصر ایستا؛ بلکه «جریان تجلی اسماء» است و میان قطب‌های «اسم و مسمّی» و «قول و حال» در حرکت قرار دارد. بررسی آماری نشان می‌دهد حدود ۸۰ درصد اسماء الهی دعا به صفات جلالی و فعلی چون خالق، رازق و قهّار تعلق دارند و حدود ۲۰ درصد به صفات جمالی چون رحیم، کریم و ودود اختصاص می‌یابند. این نسبت، بازتاب همان «الازدواج الصفاتی» است که تعادل میان جلال و جمال را در الهیات عرفانی نشان می‌دهد. ساخت معنایی دعا بر سه‌گانهٔ تنزیه، تمجید و استغاثه استوار است: «سبحانک» مقام تنزیه ذاتی، «تعالیت» مرتبهٔ تعالی صفات، و «أجرنا من النار یا مجیر» نمود استغاثهٔ فعلی. این حرکت از علوّ به دنوّ، مسیر سلوکی تبدیل معنا از مفهوم به مصداق و از علم به عین را رقم می‌زند.

«النار» در این دعا معنایی چندلایه دارد: افزون بر عذاب اخروی، نمادی از غفلت، نفس امّاره

و دوری از حضور الهی است؛ بنابراین «أجرنا من النار» در سطحی عمیق‌تر، درخواست رهایی از ظلمت منیّت است. سیر معنایی دعا نیز در سه مرحله پیش می‌رود: مرحلهٔ اشراق از «یا رحمن» تا «یا سلام» در حوزهٔ رحمت و نورانیت؛ مرحلهٔ جبروتی از «یا عزیز» تا «یا جبار» در حوزهٔ قدرت؛ و مرحلهٔ جمعی از «یا جامع» تا «یا متعالی» که در آن صفات در وحدت نام «الله» گرد می‌آیند.

در تحلیل میدان معنایی، حرکت پیوسته میان وصف شکوه الهی و بیان نیاز انسان، محور اصلی متن است. هر صفت مقدمه‌ای معنایی برای تقویت درخواست رهایی است و توالی ثابت تنزیه، تعالی، ذکر صفت و طلب نجات، معنا را به یک مسیر سلوکی تبدیل می‌کند. صفات متضاد، مانند «ظاهر و باطن»، «معزّ و مذلّ»، «ضارّ و نافع» یا «اول و آخر»، نه تقابل؛ بلکه «تعادل معنایی» ایجاد می‌کنند و شبکه‌ای از احاطهٔ الهی می‌سازند. در پایان، با یادآوری داستان یونس، معنای «تحقق» بر متن افزوده می‌شود و دعا از خواستن به یقین می‌رسد. این‌گونه، ساخت معنایی دعای مجیر از وصف آغاز می‌شود، از مسیر طلب می‌گذرد، در تجربهٔ تاریخی تثبیت می‌شود و در «الحمد لله رب العالمین» و «حسبنا الله و نعم الوکیل» به آرامش معنایی ختم می‌گردد.

۷. لایهٔ کاربردی

در سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ کاربردی یا گفتمانی به بررسی پیوند میان زبان متن و بافت موقعیتی آن اختصاص دارد، یعنی جایی که زبان به‌صورت یک کنش اجتماعی عمل می‌کند و معنا در تعامل با موقعیت، گوینده و مخاطب شکل می‌گیرد. در این دیدگاه، متن دیگر صرفاً مجموعه‌ای از واژه‌ها و ساخت‌های زبانی نیست؛ بلکه نوعی کنش زبانی در شرایط خاص ارتباطی است که در آن نویسنده یا گوینده، با درنظرگرفتن نقش اجتماعی مخاطب، هدف گفتار و فضای ارتباطی، دست به انتخاب‌های زبانی معنادار می‌زند. این انتخاب‌ها می‌توانند در سطح واژگان، ساخت نحوی یا حتی نوع خطاب و شیوهٔ بیان، بازتابی از رابطهٔ قدرت، همدلی، صمیمیت یا فاصلهٔ اجتماعی باشند.

به تعبیر فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰، ص ۲۴۸)، سبک در این لایه تابعی از موقعیت است؛ یعنی نحوهٔ شکل‌گیری آن به شرایط ارتباطی، زمینهٔ فرهنگی و ویژگی‌های مخاطب وابسته است. تحلیل این سطح نشان می‌دهد که چگونه سبک اثر از بافت موقعیتی نیرو می‌گیرد و در عین حال، خود بر نحوهٔ دریافت و تفسیر مخاطب اثر می‌گذارد. در واقع، لایهٔ کاربردی سبک‌شناسی به کارکرد اجتماعی زبان در متن می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه نویسنده از امکانات زبانی برای تأثیرگذاری، اقناع، یا

ارتباط مؤثر استفاده می‌کند. ازاین‌رو بررسی این لایه پلی میان تحلیل زبانی و تحلیل تعاملات انسانی است؛ جایی که سبک نه پدیده‌ای صرفاً ادبی؛ بلکه تجسمی از رفتار ارتباطی و نگرش گوینده نسبت‌به جهان و مخاطب خود شناخته می‌شود.

با نگاه به این بندهای دعای مجیر، مشخص می‌شود که ساختار زبانیِ تکرارِی «سبحانک... تعالیت... أجرنا من النار... یا مجیر» دقیقاً برای انجام یک عمل خاص طراحی شده است: ایجاد حالتِ دعا، برانگیختن احساس حضور دربرابرِ امر متعالی، و فعال کردن یک رابطهٔ عاطفی ـ طلبی میان انسان و خدا. در اینجا زبان در نقش «نیروی مؤثر» عمل می‌کند؛ یعنی سخن گفتن یک کارکرد آیینی و تحول‌بخش پیدا می‌کند، نه اینکه صرفاً خبر بدهد یا معنا منتقل کند. همین تکرار منظم سبب می‌شود که متن مانند یک موج روحی، مخاطب را آرام‌آرام وارد وضعیت «طلب پناه» و «احساس وابستگی» کند؛ وضعیتی که تنها با استمرار صدا، آهنگ، و ساختار فرمولی به‌وجود می‌آید.

هر جفت صفت در این ساختار، علاوه بر آنکه معنایی از کمال الهی را می‌سازد، در لایهٔ کاربردی کار دیگری هم انجام می‌دهد: فضا را برای سخن‌گفتن از نیاز انسان آماده می‌کند. وقتی متن می‌گوید «سبحانک یا عزیز، تعالیت یا جبار»، در سطح کاربردی این دو صفت به‌نوعی «برجسته‌سازی قدرت» تبدیل می‌شوند؛ قدرتی که پشتوانهٔ درخواست «أجرنا من النار» است. به همین دلیل، هر بند با تسبیح آغاز می‌شود و با درخواست پایان می‌یابد: متن ساختار آیینی‌ای پدید می‌آورد که در آن انسان ابتدا به شناخت و اعتراف می‌رسد، سپس از درون همین اعتراف، درخواست مشروعیت و قدرت می‌گیرد. این چرخهٔ کاربردی سبب می‌شود دعا نه‌فقط مضمون؛ بلکه عملکرد داشته باشد؛ عملکردی که به‌طور مداوم تجربهٔ بندگی و نیاز را تازه می‌کند.

در تمام بندهای این دعا، نقش لایهٔ کاربردی به‌صورت واضح در ریتم تثبیت‌شدهٔ صدا و خطاب دیده می‌شود. خطاب‌ها («یا الله»، «یا رحمان»، «یا مؤمن»، «یا هادی»، «یا قریب»، «یا قهار»، «یا ودود»، «یا نور»...) ازنظرِ کاربردی پیوسته، مخاطب را در وضعیت «حضور دربرابرِ کسی» قرار می‌دهند؛ یعنی زبان نقشی محاوره‌ای ـ آیینی می‌گیرد، نه خبری. این خطاب‌ها «عملِ نزدیک کردن» هستند: هربار که گفته می‌شود «یا مجیر»، خواننده به‌طور کاربردی خود را در موقعیت کسی قرار می‌دهد که دربرابرِ یک پناه‌دهنده ایستاده است. از سوی دیگر، تکرار جملهٔ «أجرنا من النار» زبان را به کنش استغاثه تبدیل می‌کند؛ کنشی که هدفش برانگیختن احساس اضطرار، گشودن دل، و ایجاد تمرکز معنوی است. به همین دلیل، این جمله در همهٔ بندها یکسان باقی می‌ماند:

کارکردش ثابت است، حتی اگر صفات تغییر کنند.

در بندهای مربوط به صفات خلقت (خالق، بارئ، مصوّر و مقدّر) لایهٔ کاربردی نقش دیگری پیدا می‌کند: این صفات در اینجا زبان را در موقعیت «یادآوری منشأ هستی» قرار می‌دهند تا درخواست نجات معنا پیدا کند. یعنی کاربرد این صفات تنها بیان اعتقاد نیست؛ بلکه هدایت مخاطب به این احساس است که «او که خالق و بازسازندهٔ حیات است، همان پناه‌دهندهٔ حقیق است». در بخش‌هایی که صفات تقابلی آمده‌اند (معز و مذل، ضار و نافع و نیز معطی و مانع)، کاربرد متن به‌سمت «نمایش قدرت مطلق» می‌رود تا مخاطب احساس کند هیچ نیرویی بیرون از مشیت خدا در کار نیست و بنابراین پناه‌جویی فقط به او تعلق دارد. این کارکرد دقیقاً همان جایی است که لایهٔ کاربردی با لایهٔ بلاغی تداخل پیدا می‌کند و متن را از حالت توصیفی به حالت اقناعی ـ نیازآفرین تبدیل می‌کند.

در بندهایی مانند «سبحانک یا قریب، تعالیت یا رقیب» یا «سبحانک یا انیس، تعالیت یا مونِس» لایهٔ کاربردی نرم‌تر می‌شود و نقش «ایجاد صمیمیت» و «کاهش فاصلهٔ روانی» را به‌عهده می‌گیرد. این صفات کارکردی آرام‌بخش دارند و سبب می‌شوند خواننده احساس کند دعا نه‌فقط برای جذب عظمت خداست؛ بلکه برای دریافت انس، مراقبت و همراهی است. به همین دلیل، حضور این صفات درست کنار صفات جلالی‌تر مانند «جبّار» یا «قهار» باعث تعادل کاربردی می‌شود؛ یعنی دعا مخاطب را در یک نوسان عاطفی نگه می‌دارد: میان خوف و رجا. این نوسان دقیقاً همان تجربه‌ای است که متون دعا معمولاً به‌طور کاربردی ایجاد می‌کنند: افزایش آمادگی روح، نرم شدن قلب، و تقویت میل به توکل.

از نیمهٔ دعا به‌بعد که صفاتی مانند «أول و آخر»، «ظاهر و باطن»، «واحد و أحد»، «علی و أعلی» ظاهر می‌شوند، لایهٔ کاربردی به‌سمت «ساختن فضای حضور مطلق» حرکت می‌کند؛ فضایی که در آن انسان احساس می‌کند از هر جهت احاطه و دیده شده است و زیر چتر توجه الهی قرار گرفته است. این کارکرد، متن را به حالت مراقبه‌وار نزدیک می‌کند؛ جایی که زبان تبدیل به ابزار «حضور قلب» می‌شود. به همین دلیل است که تکرار ساختار دعا در این بخش تکرار خسته‌کننده نیست؛ بلکه تکرار تثبیت‌کننده است.

در پایان، جایی که ذکر یونس و نجات او می‌آید، لایهٔ کاربردی متن نقش نهایی خود را آشکار می‌کند. در اینجا زبان از حالت درخواست به حالت «اطمینان‌بخشی» تغییر می‌کند. نقل داستان

یونس نه‌تنها معنایی تاریخی دارد؛ بلکه یـک کارکرد آیینی دارد: مخاطـب را از حالت امید به حالت یقین منتقل می‌کند. متن به او نشان می‌دهد که این درخواسـت نجات یک بار در تاریخ به اجابت رسیده و اکنون نیز می‌تواند تکرار شود؛ بنابراین پایان دعا، زبان را به ابزار آرام‌سازی و تقویت اعتماد تبدیل می‌کند. جملـهٔ «الحمد لله رب العالمین» و «حسـبنا الله و نعم الوکیل» ایـن اطمینان را کامل می‌کند و متن را به نقطه‌ای می‌رساند که در آن دعا در سطح کاربردی، به تجربهٔ سکون، تکیه و رهایی تبدیل شده است.

❁ نتیجه‌گیری

در سطح آوایی، دعای مجیر بر موسیقی درونیِ غیرعروضی استوار است که از تکرار واج‌ها، کشش مصوت‌ها، سجع، جناس و تقابل‌های صوتی پدید می‌آید. واج‌هایی مانند «ج» با صفت قلقله، «ر» با خاصیت تکریر و صامت‌های انفجاری چون «ق» و «ب» لحنی اضطراری، استغاثه‌آمیز و پرتنش می‌آفرینند، به‌ویژه در عبارت محوری «أجرنا من النار یا مجیر». درمقابل، واژگانی مانند «سبحانک» با واج‌های نرم‌تر و مصوت‌های کشیده، فضایی تنزیهی و فروتنانه می‌سازند. کشش مصوت‌هایی چون «آ» و «یا» ریتم دعا را با الگوی طبیعی دم و بازدم هماهنگ می‌کند و متن را از نثر گزارشی به تجربه‌ای زمزمه‌وار و مراقبه‌ای بدل می‌سازد. تقابل آوایی میان صفات جلالی و جمالی، همراه با سجع‌های متوازن و جناس‌های هم‌وزن، دو قطب خوف و رجا را در سطح صوتی فعال می‌کند و سبب می‌شود دعا نه‌فقط شنیده؛ بلکه به‌صورت عاطفی تجربه شود.

در سطح واژگانی، دعای مجیر بر شبکه‌ای گسترده از اسماء و صفات الهی استوار است که با دقت در چینش، تقارن و تکرار سامان یافته‌اند. واژه‌گزینی متن میان حوزه‌های رحمت، قدرت، آفرینش و احاطهٔ الهی در حرکت است و هر بند، میدان معنایی نسبتاً مستقلی می‌سازد. تکرار واژگانِ بنیادینی چون «سبحانک»، «تعالیت»، «أجرنا» و «یا مجیر» ساختی حلقه‌وار و آیینی پدید می‌آورد که ریتم معنایی دعا را تثبیت می‌کند. تقارن واژگانی در قالب جفت‌های هم‌معنا (غفور و شکور) یا متقابل (محیی و ممیت، ظاهر و باطن) پویایی معنایی متن را افزایش می‌دهد و مانع یکنواختی می‌شود. این تکرارها صرفاً آرایه‌ای زبانی نیستند؛ بلکه ابزار هدایت تجربهٔ نیایشی‌اند، به گونه‌ای که هر بازگشت واژگانی، حالت تنزیه، تمجید و استغاثه را عمیق‌تر می‌کند و دعاگو را در مدار معنایی واحدی نگه می‌دارد.

ساختارهای صرفی دعای مجیر نقشی اساسی در القای حالت نیایش دارند. بسامد بالای اسم فاعل (خالق، بارئ، مصور و محیی) خداوند را در مقام فاعلِ فعال و حاضر نشان می‌دهد و دعا را از گزارش صفات به تجربهٔ کنش الهی تبدیل می‌کند. صیغه‌های مبالغه مانند «غفور»، «جبار»، «قهار» و «رزاق» شدت، دوام و اطلاق صفات را برجسته می‌سازند و پشتوانه‌ای اعتقادی برای درخواست نجات فراهم می‌آورند. مصدر «سبحان» که به‌صورت مفعول مطلقِ فعل محذوف به‌کار رفته، با حذف فعل، تنزیه را به حالتی دائمی و غیرزمان‌مند بدل می‌کند. فعل «تعالیت» از باب تفاعل، رفعت مطلق الهی را تثبیت می‌کند و فعل امر «أجرنا» با ساخت کوتاه و مستقیم خود، رابطه‌ای بی‌واسطه و اضطراری میان بنده و خدا برقرار می‌سازد. بدین ترتیب، صرف در این دعا نه ابزار توصیف؛ بلکه بخشی از کنش

نیایشی است.

در سطح نحوی، دعای مجیر بر الگوی ثابت و تکرارشونده‌ای استوار است که بیشتر بندها را در قالب «ندا + تنزیه و تعالی + درخواست» سامان می‌دهد. اسلوب ندا با تکرار «یا» و گروه‌های اسمیِ کوتاه (یا عزیز، یا قریب) نقش حذف را تقویت کرده و خطاب مستقیم و بی‌واسطه به خداوند را ممکن می‌سازد. حذف فعل در ساخت‌هایی مانند «سبحانک» جمله را از حالت خبری به حالت مراقبه‌ای و حضوری تغییر می‌دهد. توازن نحوی ناشی از تکرار این الگو، بندها را هم‌وزن و آیینی می‌کند و ریتمی قدسی پدید می‌آورد. در بسیاری از بندها، صفات به‌صورت گروه‌های اسمیِ پشت‌سرهم می‌آیند و ساختی انباشتی و افقی می‌سازند. در بخش پایانی دعا، تغییر ناگهانی به ساخت روایی با افعال ماضی جمع (فاستجبنا له) نقش نتیجه‌گیری و اطمینان‌بخشی دارد و پایان‌بندی خبری (والحمد لله رب العالمین) لحن اختتام را تثبیت می‌کند.

شبکهٔ معنایی دعای مجیر بر سه محور اصلی تنزیه، تمجید و استغاثه سامان یافته است. مفاهیم از رحمت و لطف آغاز می‌شوند، از قدرت و جبروت عبور می‌کنند و به مفاهیم کلان و تجریدی مانند جلال، جمال و احاطه الهی می‌رسند. ترادف‌های معنایی حوزه‌هایی چون یاری، مغفرت و رحمت را گسترش می‌دهند و تقابل‌هایی مانند «ظاهر و باطن» و «محیی و ممیت» تعادل جلال و جمال را برقرار می‌سازند. واژگان آفرینش، مسیر هستی را از ایجاد تا بازگرداندن بازنمایی می‌کنند و دعاگو را در مقام شاهد چرخهٔ وجود قرار می‌دهند. ارجاعات قرآنی، به‌ویژه داستان یونس، شبکهٔ معنا را از سطح توصیف به سطح تحقق و یقین می‌برند. بدین‌سان، معنای دعا نه ایستا؛ بلکه جریانی سلوکی است که از شناخت آغاز می‌شود و به اطمینان و آرامش ختم می‌گردد.

در سطح کاربردی، دعای مجیر نمونه‌ای روشن از «کنش زبانی آیینی» است؛ زبانی که عمل می‌کند، نه‌صرفاً معنا را گزارش دهد. تکرار ساخت «سبحانک... تعالیت... أجرنا...» زبان را به ابزار ایجاد حضور، تعظیم و استغاثه تبدیل می‌کند. خطاب‌های پی‌درپی، کنش فراخوانِ حضور الهی را اجرا می‌کنند و دعاگو را در موقعیت گفت‌وگوی مستقیم با خدا قرار می‌دهند. صفات جلالی در سطح کاربردی نقش برجسته‌سازی قدرت را دارند و مشروعیت درخواست نجات را فراهم می‌سازند؛ در حالی که صفات جمالی و قرب، کارکرد آرام‌بخش و صمیمیت‌زا دارند. تکرار درخواست «أجرنا من النار» زبان را به کنش مداوم پناه‌جویی بدل می‌کند. در پایان، نقل داستان یونس و جملات اختتامی، کارکرد اطمینان‌بخشی و تثبیت اعتماد را برعهده می‌گیرند و دعا را از حالت اضطرار به سکون و توکل می‌رسانند.

❁ فهرست منابع

منابع فارسی

۱. اخلاقی، اکبر، (۱۳۷۷)، تحلیل ساختاری **منطق الطیر**، اصفهان: انتشارات فردا.

۲. برزویی، رضا، و گراوندی، طهمورث، (۱۴۰۰)، «بررسی سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار نادر نادرپور»، **فصلنامه زبان و ادب فارسی**، سال ۱۳، شمارهٔ ۴۸، ص ۱۰۰-۱۲۶.

۳. جعفری، محمدتقی و همکاران، (۱۳۶۰)، **یادنامه کنگره هزاره**، بی جا: بنیاد نهج‌البلاغه.

۴. خاقانی، محمد، (۱۳۷۶)، **جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه**، تهران: بنیاد نهج‌البلاغه.

۵. رضائی، رمضان، (۱۴۰۱)، «سبک لایه نحوی آیات دعا»، **فصلنامه سبک‌شناسی قرآن کریم**، شمارهٔ ۱۱، ص ۳۵-۵۹.

۶. سیدی، سید حسین، و حاجی‌رجبی، نفسه، (۱۳۹۴)، «سبک‌شناسی آوایی دعای عرفه»، **علوم قرآن و حدیث**، سال ۴۷، شمارهٔ ۲، ص۴۷- ۲۹.

۷. صفوی، سید سلمان، (۱۴۰۳)، **آتش فراق محبوب: شرح عرفانی دعای مجیر**، تهران: انتشارات تراث اسلامی.

۸. طباطبائی ندوشن، سید روح‌الله (۱۴۰۲)، «سبک‌شناسی آوایی خطبه ۳۴ نهج‌البلاغه»، **حدیث و اندیشه**، شمارهٔ ۳۶، ص۲۵۵- ۲۷۶.

۹. عمران‌پور، محمدرضا، (۱۳۸۶)، «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، **گوهر گویا**، سال ۱، شمارهٔ ۱، ص۱۵۳-۱۸۰.

۱۰. غریب، رز، (۱۳۷۸)، **نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد ادبی**، ترجمهٔ نجمه رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۱. فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: انتشارات سخن.

۱۲. قاسم‌پیوندی، زهرا، سید محمدرضا ابن الرسول و محمد خاقانی، (۱۳۹۳)، «سبک‌شناسی دعای مکارم‌الاخلاق»، **علوم حدیث**، شمارهٔ ۷۳، ص۲۷-۳.

۱۳. قائمی، مرتضی، (۱۳۸۸)، **سیری در زیبایی‌های نهج‌البلاغه**، قم: ذوی‌القربی.

۱۴. قرائتی، محسن، (۱۳۶۶)، **معاد**، قم: مؤسسه در راه حق.

۱۵. قمی، شیخ عباس، (۱۳۷۵)، **کلیات مفاتیح‌الجنان**، تهران: انتشارات فراهانی.

۱۶. قمی، شیخ عباس، (۱۳۸۸)، **مفاتیح الجنان**، ترجمهٔ الهی قمشه ای، قم: انتشارات آیین دانش.

۱۷. کوچک‌زاده، مقدسه، غنی‌پور ملکشاه، احمد، باقری خلیلی، علی‌اکبر، و رضوانیان، قدسیه، (۱۴۰۱)، «سبک‌شناسی لایه‌ای تذکرة‌الاولیاء عطار در سه لایه واژگانی، نحوی و بلاغی»، **کاوش‌نامه زبان و ادبیات**

فارسی، شمارۀ ۵۴، ص۴۷-۸۹.
۱۸. معین، جواد، پروین، نورالدین، و خرقانی، حسن، (۱۴۰۱)، «سبک‌شناسی لایه‌ای آیات جهاد براساس تحلیل فنوسمانتیک (مطالعه موردی: واژه «جهد» و مشتقات آن)»، **تحقیقات علوم قرآن و حدیث**، سال ۱۹، شمارۀ ۲، ص۲۱۹-۲۵۱.
۱۹. موسوی‌بلده، سید محسن، (۱۳۸۲)، **حلیة‌القرآن سطح ۲: آموزش ت جوید قرآن**، تهران: احیاء کتاب.
۲۰. میرزا مهدی تهرانی، ابراهیم، و مدرس، امیرحسین، (۱۳۷۴)، **مبانی موسیقی قرائت**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۱. نوری، حسین بن محمد تقی، (۱۳۹۱)، **ترجمه دارالاسلام در حقیقت خواب و گزارش آن**، تهران: اسلامیه.

منابع عربی

۲۲. استرآبادی، محمد بن حسن رضی‌الدین، (بی‌تا)، **شرح شافیه ابن‌الحاجب**، بیروت: دارالکتب العلمیه.
۲۳. البستانی، محمود، (۱۴۱۳ق)، **تاریخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي**، مشهد: مجمع البحوث الإسلامية، مؤسسه الطبع و النشر لآستانه الرضویه المقدسه.
۲۴. تفتازانی، سعدالدین، (بی‌تا)، **شرح مختصر المعاني**، قم: دارالحکمة.
۲۵. صبان، محمد بن علی، (بی‌تا)، **حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالک و معه شرح الشواهد للعيني**، بیروت: المکتبة العصرية.
۲۶. صغیر، محمد حسین، (۱۴۲۰ق)، **الصوت اللغوي في القرآن**، بیروت، لبنان: دارالمؤرخ العربی.
۲۷. کفعمي، علي بن إبراهيم، (۱۴۱۸ق)، **البلد الأمين و الدرع الحصين من الأدعية والأعمال والأوراد والأذكار**، بیروت: المؤسسه الأعلمة.
۲۸. نهر، هادی، (بی‌تا)، **النحو التطبيقي وفقا لمقررات النحو العربي في المعاهد و الجامعات العربية: الدراسات الأولية و العليا**، اربد: عالم الکتب الحديث.
۲۹. هاشمی، احمد، (۱۳۹۴)، **جواهر البلاغة**، قم: مرکز تدوین کتب درسی.