فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه
سال دوم- شماره ۶- تابستان ۱۳۹۳

ویژگی‌های موسیقایی سجع در نهج‌البلاغه

نعمت‌اله به‌رقم[۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۲۳ **تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۵/۱۵**

چکیده

سجع یکی از تمهیداتی است که امیر بیان(ع) به کار برده تا به نوعی تناسب و آهنگ در سخن ایجاد کند و ضمن دور ساختن کلام از نثر عادی، فقدان وزن- در توجیه و القای احساس و عاطفه خاص- را جبران نماید. کاربرد هنرمندانه و به جا از این شیوه‌ی رونق‌افزای سخن، زنگار تکلف و تصنع را از کلام ایشان زدوده است؛ به‌طوری‌که همه- به گونه ارتجالی و فی‌البداهه- در زبان جاری نشده، در ذهن مخاطب نقش می‌بندد؛ از این رهگذر نه تنها به سخن رنگ تکلف نمی‌پاشد، بلکه زیباتر می‌کند. این در حالی بود که غالب سخن‌پردازان عرب این شگرد ادبی را به حد تکلف رسانده بودند تا آنجا که سخن را از ریخت و زیبایی می‌انداختند؛ چنانکه بنابر گفته جرج جرداق نویسنده نامی مسیحی در نهج‌البلاغه «با وجود وفور و فراوانی جمله‌های متقاطع، موزون و مسجع از تصنع بسی دور، و به طبع سرشار او بسی نزدیک است» (جرداق؛ ۱۳۸۴: ۲۸). امام(ع) با گزینش مجموعه‌ای از گوش نوازترین فواصل آهنگین، و مناسب‌ترین پاره‌های مسجع، در کنار سایر فزآینده‌های موسیقایی، توانسته عواطف و احساسات درونی خود را به زیباترین شکل به خواننده برساند. پژوهش حاضر در پی آن است با روش کتابخانه‌ای؛ و استفاده از شیوه‌ی تحلیل ساختار و محتوا، ویژگی‌های موسیقایی سجع را در سخنان حضرت بسنجد، وپیوند آن با موضوع را مورد بررسی و واکاوی قرار دهد.

کلید واژه‌ها: موسیقی، سجع، قرینه، توازن

۱. دانش آموخته دوره دکتری در رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، و مدرس دانشگاه فرهنگیان همدان
*: نویسنده مسئول **Email:** behragham@gmail.com

۱. مقدمه

یکی دیگر از ساختارهای آوایی سخن منظوم، و جلوه‌ی دیگری از پویایی واژه‌ها، موسیقی قافیه یا موسیقی کناری است، که همانند دیگر مؤلفه‌های موسیقایی نقش مؤثری در برانگیختن عواطف و احساسات خواننده دارد. منظور از موسیقی کناری جلوه‌های موزیکال حاصل از تکرار واژگان در پایان هر بیت یا فقره است؛ یعنی «عواملی که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است؛ ولی ظهور آن در سراسر بیت و مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به‌طور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارند» (شفیعی؛ ۱۳۸۹: ۳۹۱). این اصطلاح در ادب عربی با نام موسیقی قافیه یاد می‌شود. ملموس‌ترین و آشکارترین جلوهٔ موسیقایی در این حوزه؛ قافیه در شعر، و سجع[۱] در نثر فنی است.

در حقیقت «ایقاع کناری چیزی جز بازآورد خوشه‌های صوتی در انتهای مصراع ها یا ابیات نیست و به مثابه فواصل موسیقایی تلقی می‌شود که شنونده در مقاطع کلام انتظار برگشت آنها را دارد» (أنیس؛ موسیقی‌الشعر: ۲۴۴) از همین رهگذر همانند یک چیز دوست داشتنی و مورد انتظار شنونده که برای شنیدنش بی‌تاب است، بسیار لذت بخش خواهد بود (بدوی، بی‌تا؛ ۳۴۹-۳۴۸ و غریب؛ ۱۳۷۸: ۱۱۳).

با توجه به اهمیت جنبه‌ی صوتی این قلمرو موسیقایی، هر چه میزان حروف و حرکات مشترک از یک سو و واژگان از سوی دیگر بیشتر باشد، گوش احساس موسیقی بیشتری می‌کند. همان چیزی که قدما از آن تعبیر به لزوم ما لایلزم می‌کنند (ابن‌الأثیر، ۱۹۵۶: ۲۶۹- ۲۶۵). پس موسیقی کناری در آثار ادبا با هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع، ابیات و فقرات است.

نباید از نظر دور داشت که قالب آهنگین و موزون زبان عربی باعث شده است که موسیقی کناری- به ویژه قافیه و سجع- در این زبان جایگاه ویژه‌ای داشته باشد (الفارابی، بی‌تا: ۴۸۵)؛ چنان‌که استفاده از چنین راهبردهایی، انبوهی از واژگان با تنوع موسیقایی بسیار زیاد را در قاموس زبان عربی انباشته است و لازمه‌ی آن؛ پشتوانه عظیم، و سابقه دیرینه عرب زبان‌ها در سرودن قالب‌های موزون با قافیه‌های متنوع و نیز آفرینش قالب‌های نثرگونه؛ با تکیه بر آوای برخاسته از آوای حرکات و سکنات است (الطیب، ۲۰۰۲: ۱۷/۱)، روند شکل‌گیری و رشد سجع پیش از پیدایش وزن شعری، می‌تواند برهان و استدلال توجیه‌پذیری بر این مدعا باشد.

ذوق پاک و بی‌نقص امیر ادب، قرینه‌های مسجع را با تکیه بر اصالت و دقت- دو سنجه جذابیت و زیبایی سخن- به‌گونه‌ای کنار هم می چیند که قدرت نفوذ کلام خود را دو صد چندان می‌سازد.

---

۱. نگارنده معتقد است خاصیت مشترک موسیقایی در مقاطع خاصی از کلام احساس موسیقایی واحدی را به مخاطب منتقل می‌کنند. و این امر باعث می‌شود که ما بتوانیم برای هر دو مقوله قافیه و سجع، نقش مشترکی در موسیقی کناری پیدا کنیم.

به هر روی شاه ادب(ع) با توجه به جاذبه‌های این ترفند دیرینه‌ی نخبگان ادب و زبدگان زبان عرب- از طریق صوت و آوای کلمات مسجع- حال و هوای موسیقایی کلام را تقویت نموده و هم در رسیدن به کنه معنی و دریافت لذت‌آمیز مفهوم، ذهن را یاری کرده است. اینک در این جستار به ارزیابی ظرافت‌های شگرد موسیقایی سجع در کلام حضرت(ع) می‌پردازیم.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

با وجـودی که پیرامون جنبه‌های مختلف زیبایی‌های بلاغی و بیانی نهج‌البلاغه، کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری به عربی، و فارسی نگاشته شده است؛ اما این پژوهش جدید بوده، و تاکنون بررسی درخور و مستقلی در خصوص ویژگی‌های آوایی و موسیقایی عناصر سجع در سخنان حضرت(ع) و چگونگی ارتباط آن با موضوع صورت نگرفته است؛ چنان که صرفاً به بررسی سطحی و اشاره گونه بسنده شده است. کتاب «جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه» نوشته محمد خاقانی؛ و کتاب«من معالم الأدب فی نهج‌البلاغه» نگارش خلیل باستان، وکتاب «المستویات الجمالیة فی نهج‌البلاغة» به قلم نوفل أبو رغیف، و نیز کتاب «سیری در زیبایی‌های نهج‌البلاغه» به نگارش مرتضی قائمی، از این جمله است. در زمینه پایان‌نامه می‌توان به پایان‌نامه آقای کورش معانی، با عنوان «السجع فی نهج‌البلاغه» که به سال ۱۳۷۴ در دانشگاه آزاد قم دفاع شده است، اشاره کرد. در حوزه‌ی مقاله نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است؛ از آن جمله مقاله علی أوسط ابراهیمی با عنوان «علوم بلاغت در نهج‌البلاغه» است که در نشریه فرهنگ (شماره ۳۳، ۱۳۷۹) به چاپ رسیده است و نیز مقاله مصطفی دلشادتهرانی با عنوان «صنایع ادبی در نهج‌البلاغه» است که در نشریه گلستان قرآن (شماره ۱۰، ۱۳۷۹) چاپ شده است.

۳. سجع لغوی و اصطلاحی

سجع در لغت به معنای بانگ و آوای کبوتر یا ناله شتر است (الفراهیدی، بی‌تا: ۲۱۷/۲ و الأزهری، ۱۹۷۶: ۳۹۹/۱) «اصل در سجع تعادل و انسجام در مقاطع سخن است؛ لذا تعادل در هر چیزی پسندیده است و طبیعتاً نفس از آن احساس لذت می‌کند» (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۱۲/۱). اما اصطلاح بـدیعی آن سخـت تحت‌تأثیر دیدگاه‌های ناهمگون و نامنسجم بدیع‌پردازان قرار گرفته است. می‌توان با تحلیل و موازنه روش‌های پراکنده به تعریف جامعی دست یافت. خلیل‌بن‌احمد الفراهیدی (بی‌تا: ۲۱۷/۲) و فخرالدین الرازی (۱۹۸۵: ۶۵) در عین اینکه سجع را توافق کلمات در آخر قرینه‌های نثر در یک حرف دانسته، بر افزودن قید هم وزن نبودن پافشاری کرده‌اند، این در حالی است که بلاغت پردازانی نظیر احمدبن‌فارس (۱۹۷۹: ۱۵۳/۳) این قید را از تعریف خود حذف نموده‌اند و کسانی نیز همانند؛ ابن‌حمزه‌العلوی (۱۹۱۴ :۱۸/۳) و أبوهلال العسکری (۱۳۱۹ :۲۰۲) وزن[۱] را هسته و رکن اساسی سجع می‌شمارند.

---

۱. مراد از وزن، تساوی هجاهای واژگان هم سجع (مسجّع) از نظر کمیت و تعداد است.

به نظر می‌رسد ابن‌حمزه العلوی تعریفی از این شگرد هنری ارائه کرده، که در مقایسه با تعاریف ناقدان قدیم کامل‌تر و جامع‌تر باشد: «توافق فواصل کلام منثور در حرف (پایانی)، یا در وزن، و یا در هر دوی آنها» (العلوی، ۱۹۱۴ :۱۸/۳). همانند این عبارت: «لِصُّها بَطَلٌ، و تَمْرُها دَقَلٌ، إنْ كَثُرَ الجَيشُ بِها جَاعُوا؛ وإنْ قَلُّوا ضَاعُوا»[۱](الفراهیدی، بی‌تا: ۲۱۷/۲).

سکاکی سجع در نثر را به مثابه قافیه در شعر می‌داند (السکاکی، بی‌تا: ۱۸۲). در واقع مدار بحث سجع، بر تساوی یا عدم تساوی هجاها، و همسانی یا عدم همسانی آخرین حرف اصلی کلمه (روی) است.

اگر نوع نگاه و تعبیر این نکته سنجان از مقوله سجع دقیق و درست پی‌گیری شود، روشن می‌گردد بیشتر آنها به نوعی سجع و فاصله را یک چیز می‌انگارند (الفراهیدی، بی‌تا:۲۱۷/۲ الخفاجی، ۱۹۸۴: ۱۷۲ و العسکری، ۱۳۱۹: ۱۹۹) و برخی دیگر مانند الرّمانی (بی‌تا: ۹۰) سجع و فاصله را دو چیز کاملاً جدا تلقی می‌کنند. بر این مبنا گمان می‌رود رویکرد دوم ناشی از روح تکلف و صنعت‌گرایی حاکم بر سجع باشد که از آغاز پیدایش آن توسط کاهنان دوره‌ی جاهلی بر کالبد آن دمیده شد، از این رهگذر کشاندن معنا در پی سجع، تعبیر هنری و آزاد را خدشه دار ساختند. جاحظ به روشنی به این مسأله اشاره می‌کند: «آن‌چه سجع را – که تکلف و تصنّع پردازی آن از شعر کمتر است – ناپسند و ناخوش می‌دارد، وجود کاهنان عرب زبان بود که مردم برای گره‌گشایی از کار خود نزد آنها می‌رفتند و آنها با پیش‌گویی به غیب‌گویی می‌پرداختند مانند این عبارت: «والأرضِ و السَّماءِ ، العقابِ الصَّقْعاءِ واقعةً بِبَقْعاء، لقد نَفَّرَ المجدُ بَنی العشراء، لِلمَجْدِ و السَّناء»[۲] (الجاحظ، ۲۰۰۲: ۲۴۱/۱)

نباید از نظر دور داشت تلقی نادرست برخی ادب پردازان از این ترفند هنری نمی‌تواند توجیه مناسبی برای چنین واکنشی باشد. و از سوی دیگر تأکید صرف بر نقش صوتی و موسیقایی سجع به بهانه به بیراهه کشاندن معنا، و نادیده گرفتن این نکته که سجع نیز می‌تواند ساده و به دور از تکلف در خدمت غنی‌سازی مفهوم باشد اذهان را در این زمینه، دچار سردرگمی کرده است.

فاصله هر فقره ممکن است بر پایه سجع پی‌ریزی شده باشد؛ و یا نه. فاصله برجسته و هنری تمایزش در همان جایی است که با سجع همراه باشد و مهم‌ترین دلیل لذت‌بخشی و جذابیت همیشگی آن در همین نکته پنهان است که به دور از هرگونه ساختگی و تکلف پیرو معنا باشـــد. بنابراین مفاهیم و اندیشه‌ی ادیب به راحتی در ذهن خواننده نفوذ می‌کند.

---

۱. «دزدش قهرمان، خرمایش نامرغوب است. اگر تعداد سپاهیانش افزایش یابد گرسنگی بر آنها غالب گردد و اگر تعدادشان کاهش یابد، کشته شوند».

۲. «قسم به زمین و آسمان، و عقاب بلند پرواز بیابان، شکوه و جلال، قبیله «بنی‌الشعراء» را در پی کسب شکوه و عظمت برانگیخت».

فواصل قرآنی از رهگذر زبان آهنگین و توازن موسیقایی، حضور و معنای دیگری می‌یابند. این هماهنگی‌های صوتی و آوایی، معانیی را خلق می‌کنند که تنها حس می‌شوند و هیچ قانون ویژه‌ای برایشان وجود ندارد:

(ق* وَ القُرآنِ الْمَجیدِ * بَل عَجبوا أنْ جَاءَ هُم مُنْذِرٌ مِنهُمْ فَقالَ الکافِرونَ هذا شَیْءٌ عَجِیب)[1] (ق: ۲-۱)

و اگر چه فواصل « المَجید – عَجیب» علی‌رغم عدم تشابه حرف روی، آهنگ سجع در آنها کم‌مایه و یا بی‌فروغ جلوه می‌کند؛ اما حقیقت آهنگین در آن، زنده و تپنده است.

۱-۳. انواع سجع

سجع و یا به قولی دقیق‌تر تسجیع یکی از ترفندهای زبانی است که با اعمال آن در سطح قرینه‌ها یا پاره‌های کلام و یا یک یا چند جمله، پیوند و هماهنگی خاصی در بافت آوایی کلام ایجاد می‌کند؛ اما نکته‌ی قابل توجه اینجاست که این هماهنگی به صورت‌های مختلف در کلام منثور ظاهر می‌شود. بر این اساس این شگرد ادبی به سه شاخه اصلی تقسیم می‌شود (القزوینی، ۱۹۰۴: ۳۹۸/ و الحموی، ۲۰۰۶: ۴۰۰/۲).

۱-۱-۳. سجع مطرف: سجع مطرف آن است که کلمات آخر قرینه ها در حرف اخیر (روی) مطابق باشند؛ اما بر یک وزن نباشند. (نک: القزوینی ؛ ۱۹۰۴: ۳۹۸/ و الحموی؛۲۰۰۶ : ۴۰۰/۲) مثالش از فواصل قرآن کریم: (ما لَکُم لا تَرجُنَ لِلّهِ وَ قَاراً * وَ قَد خَلَقَکُم أطوارا)[2] (نوح: ۱۴- ۱۳)

فاصله قرینه اول «وَقاراً» با فاصله قرینه دوم «أطوارا» حروف روی شان «راء» مشترک ؛ اما در وزن اختلاف دارند. علت نامگذاری این گونه هنری به مطرّف این است که ارزش موسیقایی آن- در کناره ها- با حروف پایانی نهفته است (التفتازانی؛ بی تا : ۴۴۷/۴) و نمونه آن این بیت از ابوتمام است:

تَجلَّی به رُشدی، و أثْرت به یَدی وَفَاضَ بِهِ ثَمْدِی وَ أوْرَی به زَنْدی[3] (دیوان أبی تَمام: ۴۱۵/۱)

در واقع سجع مطرف در شعر نقش قافیه را بازی می‌کند و تقریباً ویژگی‌های یکسانی با آن دارد؛ اما با این اوصاف بلاغت پژوهان نثر و سجع را از یک گوشت و خون می‌دانند؛ از اینرو سکاکی معتقد است که سجع در نثر همچون قافیه در شعر است.

۲-۱-۳. سجع متوازی: دراین شاخه از سجع، واژگان پایانی هر قرینه با همتای خود در وزن و حرف قافیه (روی) یکسانند (الحموی، ۲۰۰۶: ۴۰۰/۲؛ القزوینی، ۱۹۰۴: ۳۹۹). مثال آن در فواصل قرآن: «وَ فیها سُرُرٌ مرْفُوعة وَ أکْوابٌ مَوْضُوعَة»[4] (الغاشیة: ۱۳-۱۴).

---

۱. «قاف و قسم به قرآن با شکوه ، بلکه شگفت‌زده شدند از این‌که از میانشان بیم دهنده‌ای بیاید؛ پس کفار گفتند این کار شگفت‌آوری است».

۲. «چرا خدای را به شکوه و عظمت یاد نمی‌کنید و حال آنکه شما را به انواع آفرید».

۳ . بدان رشدم فزونی یافت و دستانم پرشد، کاسه‌ام لبریز و آتش‌زنه‌ام افروخته شد.

۴. «در آن کرسی‌های پایه بلند و جام‌های بزرگ نهاده‌اند».

دو واژه‌ی «مرفوعة- موضوعة» علاوه‌بر اشتراک وزنی (مفعولة) در واج‌های پایانی- افزون بر حرف روی- یکسانند.

۳-۱-۳. سجع متوازن: مطابق با معیار اصلی سجع که همسانی پای بند فواصل است. این پاره از سجع در کتاب‌های برجسته بلاغت شاخه‌ی فرعی سجع معرفی شده است وآن گونه که از نامش پیداست برابری دو فاصله در وزن و ناسازگاری در قافیه‌پردازی است (القزوینی، ۱۹۰۴: ۴۰۴) و به بیانی دیگر واژگان تنها در وزن یکسان باشند. مثالش از فواصل قرآن کریم:

(وَنَمارِقُ مَصْفُوفَةٌ* وَ زَرابِيُّ مَبْثُوثَةٌ)[۱] (الغاشية، ۱۵-۱۶)

اگر چه واژه‌های «مَصفُوفةٌ- مَبثُوثةٌ» تنها در وزن همگون هستند و بافت صوتی و آوایی‌شان کم رنگ جلوه می‌نماید؛ اما گوش به راحتی میان آن دو نسبت برقرار می‌کند؛ اما به هر حال فقدان هم حرفی این شیوه سجع آوری از ارزش‌ها و زیبائی‌های موسیقایی و صوتی آن کاسته است و از دید آماری و بسامدی کم ترین رواج را در میان گونه‌های سجع به خود اختصاص داده است. در عین حال ابوهلال تلویحاً این شیوهٔ سجع پردازی را باعث ایجاد تعادل و توازن کلامی معرفی می‌کند: «شایسته است که فواصل بر یک وزن باشند تا تعادل و توازن برقرار گردد؛ اگرچه در حرف روی یکسان نباشند» (العسکری، الصناعتین:۲۰۲). وی به این نمونه استشهاد می‌کند: «اِصْبِرْ عَلَى حَرِّ اللِّقاءِ، وَ مَضَضِ النِّزَالِ و شِدَّةِ المَصاعِ وَ مُداوِمَةِ المِراسِ»[۲] و در ادامه می‌افزاید «اگر می‌گفت: عَلى حَرِّ الحَرْبِ وَ مَضَضِ المُنازَلَة، دلچسبی و گیرایی توازن، رخت بر می بست و تعادل، برچیده می‌شد» (همان: ۲۰۳- ۲۰۲).

با همه این اوصاف بر مبنای آنچه در کتب بدیعی آمده است، جایگاه سجع در پایان قرینه‌های سخن است؛ اما کاربرد آن در اشکال گوناگونی نظیر متوازن، مطرف، متوازی، توصیع و موازنه در جای‌جای عبارت‌ها چیزی نیست جز طنین‌اندازی زیبایی‌های موسیقایی در همه یا بخشی از فقره‌ها.

در هر حال باید دانست همهٔ گونه‌های سجع پیامد همگونی و هماهنگی‌ای هستند که علی‌رغم شدت و ضعف آهنگین و موسیقایی بودن- به نسبت اختلاف تناسب آوایی ناشی ازتکرار منظم- آوایی موسیقی‌وار خلق می‌کنند و در شنونده و خواننده لذتی مثال‌زدنی ایجاد می‌نمایند.

٤-۱-۳. سجع مرصّع: یکی از زیبائی‌ها و ارزش‌های سجع شکل‌گیری گونه‌های جدید بر پایه اصول و *قواعد* آن است بدین‌سان در ترصیع همه واژه‌ها یا اکثر آنها در قرینه‌ها، دارای وزن و حرف قافیه مشترک هستند (القزوینی، ۱۹۰۴: ۳۹۸؛ الحموی؛۲۰۰۶: ۴۰۱/۲). به بیانی دیگر در قرینه‌های منظم یافته هر لفظی با قرینه‌ی خود در وزن و حروف قافیه مطابق باشد. اگرچه ابن‌اثیر ضرورت وحدت صوتی و وزنی در تمامی واژگان دو قرینه پافشاری می‌کند (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۱۲/۱).

---

۱. «و مسند و بالش هایی در کنار هم چیده و فرش‌ها را گسترانیده‌اند».

۲. «بر آتش جنگ و تلخی نبرد و درگیری، و ناگواری دروغ پردازی و فشار پی درپی سختی‌ها شکیبایی پیشه‌کن» .

پس در واقع این بخش از سجع، گسترش و عمومیت بخشیدن سجع متوازی است. نمونه‌ای از این آرایه را در این عبارت از حریری (۴۴۶- ۵۱۶ هجری)- بزرگ‌ترین مقامه‌نویس ادبیات عرب- «فَهُوَ يَطْبَعُ الأَسْجاعَ بِجَواهِرِ لَفْظِه، و يَقْرَعُ الأَسْماعَ بِزَواجِرِ وَعْظِه»[1] (الحریری، ۱۹۲۹: ۱۱)

تقابل و تقارن واژگان به‌گونه‌ای است که «يَطبعُ» همسان با «يَقرَعُ»؛ «الأسجاع» همسو با «الأسماع»؛ «جواهر» هم‌سنگ با «زَواجر»، «لَفظ» برابر با «وَعظ»؛ چیده شده‌اند. این گونه از سجع، هنری‌ترین گونه است. همسانی، هم‌وزنی و تقارن ارزش زیباشناختی فزونتری به آن بخشیده است. بنابراین ابوهلال عسکری عنوان سجع در سجع را برای این شاخه ادبی در نظر گرفته است (العسکری، ۱۳۱۹ :۲۰۲).

٤. ارزش و زیبایی صوتی سجع

سجع یکی از شگردهای زیبا ساختن زبان است و از آنجا که به‌طور کلی همگونی و هماهنگی پایان پاره‌هایی نثر به واسطه ایقاع تخیلاتی که بر مبنای انفعالی استوار است؛ به‌عنوان یک عامل موسیقایی ایفای نقش می‌کند؛ به شکلی که تکرار با توالی یکسان خوشه‌های آوایی در مقاطع کلام، طراوت، پویایی و انسجام را به ارمغان می‌آورد.

این ترفند موسیقایی نخستین بار پیش از اسلام در کلام کاهنان و پیشگویان جلوه نمود (الزناد، ۱۹۹۲: ۱۵۹) و بنابر اعتقاد اکثر ادب سنجان، آهنگ در جاهلیت با سجع آغاز شد؛ به‌گونه‌ای که شکل گفتاری بنیادین شعر جاهلی لقب گرفت. به بیان دیگر سخن شاعرانه یکدست و یکنواخت، نخست در قالب سجع پدیدار شد (ادونیس، ۱۳۷۶: ۱۳۱) و نباید از نظر دور داشت این ترفند در هیچ زبانی همانند زبان عربی برای سجع مناسب نیست؛ زیرا شکل قالب گونه این زبان این امکان را فراهم می‌سازد که واژگان در قالب‌هایی چون «فاعلن»، «فعولن» «مفاعیلن» و ... در برابر هم متوازن و یا متوازی قرار گیرند.

از دیرباز علمای بلاغت پژوهش‌های گسترده‌ای در زمینه‌ی زیبایی‌ها و جذابیت‌های این شگرد هنری انجام داده‌اند. «سجع نقطه ثقل نثر ادبی، و ستون و پایه آن است؛ از این‌رو باید خوش‌آهنگ، طنین‌انداز؛ برجسته و چشم‌گیر بوده، و سرد و بی‌روح نباشد» (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۱۳/۱). زیرا اگر کلمات مسجع بتوانند به‌خوبی جایگاه خود را در فقره ما پیدا کنند- و صرفا برای پر کردن فاصله‌ها نباشند- طنین موسیقایی‌شان در ذهن شنونده و خواننده خاطرپذیرتر خواهد بود و نقش پررنگ‌تری را در انتقال لطایف و ظرایف ادبی ایفا خواهند کرد.

نکته‌ی دیگری که از که از بطن مورد پیشین برمی‌آید این است که الزامی بر شیوه‌ی سجع‌آوری در پایان عبارت‌ها نیست، به خصوص زمانی که سخن دراز دامن و طولانی باشد (الخفاجی،۱۹۸۲: ۱۷۴). چرا که در این صورت خواننده احساس خواهد کرد که مفاهیم از حاکمیت سجع مایه گرفته است؛ نه از ذات و درون ادیب.

---

۱. او سجع را با گوهر واژگان می‌بافد و گوش‌ها را با اندرزهای تأثیرگذارش می‌نوازد».

پیوستن سجع با جریان طبیعی کلام، ضمن حفظ و تحکیم وحدت و انسجام آهنگ کلام، گاه منجر به عدم همخوانی فواصل در مقاطع خاصی از سخن می‌شود؛ چنان‌که مفهوم موردنظر سخن‌پرداز درموقعیت خاص قرار داده می‌شود، بدون اینکه به پیکر کلام آسیبی برسد و خواننده توجه خاص و تأکید او را در می‌یابد. به‌عنوان نمونه در سوره‌ی «غاشیه»، فاصله آیه پنجم «ضریع»، و فاصله ششم «جوع» را خارج از نسق آیات پسین و پیشین- با تکیه بر روی کلمات- می‌یابیم که نکته‌های بلاغی را در خود جای داده‌اند: (هَلْ أتاکَ حَدِیثُ الْغاشِیَة* وُجوهٌ یَومئذٍ خاشِعَة*تَصْلَی ناراً حامِیَه* تُسْقَی مِنْ عَینٍ ءانیَة*لَیْسَ لَهم طَعامٌ إلا مِن ضَرِیع*لایُسْمِنُ وَ لایُغْنی مِن جُوع*وُجُوهٌ یَوْمَئذٍ ناعِمَة*لِسَعیِها راضِیَة*فی جَنَّة عالِیَة)[1] (الغاشیة: ۱۰-۱).

حال در زمینه، تقید به طبیعی‌سازی روال سجع‌پردازی- چه منجر به تغییر آهنگ قافیه شود؛ و چه نظم آهنگین آن حفظ گردد- آنچه مهم تلقی می‌شود این است که سجع گوش به زنگ معنا قرار گیرد و به هیچ وجه از مدار آن خارج نگردد و به تناسب و در جای خود قرار گیرد؛ چیزی که از آن به طبع محوری و تکلف گریزی تعبیر می‌شود (نلسکاکی، بی‌تا: ۱۸۲؛ الخفاجی، ۱۹۸۲ :۸۷۲؛ العسکری، ۱۳۱۹ :۲۰۰؛ ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۱۳/۱ و الجرجانی، ۲۰۰۲: ۱۶).

برخی بدیع‌پردازان در باب پایبندی به معیارهای معنوی بر این باور پافشاری می‌کنند که نباید فاصله‌ای تکرار فاصله دیگر باشد؛ به‌طوری‌که دلالت هر یک بر معنایی جدید باشد تا موجب تطویل و درازگویی بی‌ثمر و بی‌هدف نگردد» (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۱۴/۱؛ التفتازانی و ...؛ بی‌تا: ۴۴۹/۴).

حال آنکه سخن صاحب‌بن‌عماد در توصیف حال شکست‌خوردگان چنین است:

«طَارُوا واقِینَ بِظُهُورِهِمْ صُدُورَهُمْ، بِأصْلابِهِمْ نُحُورَهُمْ»[2]

همان‌طور که می‌بینید «ظهور» به معنای «أصلاب» و «صدور» به معنای «نحور»است (التفتازانی و ...، بی‌تا: ۴۴۹/۴). بدیهی است که ترادف‌سازی بدون در نظر گرفتن نکته‌ای بلاغی که منجر به خلق زیبایی هنری و ادبی شود، درست نمی‌نماید؛ چه بسا قرینه‌های مسجع با بهره‌گیری از ترفند ترادف به خاطر در برداشتن نکته‌ای تازه‌تر و جدیدتر، موسیقی بیشتری در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و برایش لذت‌بخش خواهد بود.

در کنار معیارهای معنایی، معیارهای لفظی نیز باید مورد توجه قرار گیرد تا بر جذابیت و زیبایی افزوده شود؛ ولی نباید از نظر دور داشت معیارهای معنوی زیربنای معیارهای لفظی و موسیقایی هستند و ادیب بدون در نظر گرفتن این نکته امکان نخواهد یافت تا در ذهن خواننده نفوذ کند.

---

۱. «آیا خبر فراگیر به تو رسیده است؛ چهره‌هایی در آن روز فروکشیده و خوارند، از فعالیت زیاد خسته‌اند، وارد آتش سوزان می‌شوند، از چشمه آب داغ دوزخ می‌نوشند، غذایی جز خارهای خشک و تلخ ندارند؛ غذایی که نه فربه می‌سازد و نه گرسنگی را برطرف می‌سازد. و چهره‌هایی در آن روز شادند و از کوشش خود خرسندند، در بهشت برتر ساکن شده‌اند».

۲. پراکنده شدند در حالی‌که پشت‌شان را به سینه‌هایشان، و ستون فقراتشان به ناحیه بالای سینه چسبیده بود.

یکی از مهم‌ترین اصول لفظی سجع، طول فقره‌ها و قرینه‌هاست که موشکافانه و دقیق بدان پرداخته شده است. بی‌شک خواننده در گذر سریع این توصیف‌های کوچک و بزرگ، نیاز به زمینه‌ای دارد تا مجالی برای درنگ فراهم آید. از این‌رو ادیب کلام را در قالب قرینه‌هایی با فواصل مسجع می‌آورد و خواننده به طور ناخودآگاه پیش از آن‌که به فاصله برسد، با ایجاد قرینه‌سازی‌های ذهنی در خاطرش متداعی و در جای خود قرار می‌دهد؛ اما نکته اینجاست که طول و قطر قرینه‌ها حالت ثابت و استواری ندارد و نمی‌توان براساس اصل و قانونی برای همیشه عمومیت بخشید. از این رهگذر نکته‌سنجان و باریک‌اندیشان با تکیه بر ذوق هنری خود و به فراخور تأثیری که هر یک از نسبت‌های طولی فقره‌ها بر احساس زیبایی‌شناختی مخاطب دارد، به دسته‌بندی قرینه‌ها پرداخته‌اند.

تساوی طول قرینه‌ها، بالاترین درجه را در کسب حظ و رضایت شنونده را به خود اختصاص داده است. (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۵۵/۱ ؛ التفتازانی و ...؛ بی‌تا: ۴۴۹/۴ ؛ القزوینی، ۱۹۰۴: ۳۹۹) چرا که با ایجاد تناسب و قرینه‌سازی میان اجزای فقره‌ها با یکدیگر، سجع را خوش‌آهنگ‌تر و در پی آن خاطرپذیرتر می‌سازد. به بیانی دیگر میل فطری به اتحاد و انسجام در مجموعه‌های آوایی- خواه ناخواه- زمینه‌ی گرایش به هر نوع تساوی طولی را ایجاد می‌کند. به سجع به‌کار رفته در این آیه توجه کنید:

«فِی سِدْرٍ مَخْضُود* وطَلْحٍ مَنْضُود* وَ ظِلٍّ مَمْدُود»[۱](الواقعه :۲۸-۳۰)

ذهن و گوش و چشم با ایجاد و تطابق هر واژه‌ای با قرینه‌ی خود- به راحتی- وحدتی آوایی را در آیه درک می‌کند. افزون بر وجود توازن، تساوی طولی و ساختار نحوی یکسان در این آیه توانسته زیبایی‌ها و جذابیت‌ها را، زیباتر و برجسته‌تر، جلوه نماید.

اصولاً صرف توجه برابری قرینه‌ها نباید سخن‌پرداز را از کمیت قرینه‌های هم‌طول از یک‌سو، و میزان طولشان از سوی دیگر، غافل سازد؛ یعنی صرف برابری طولی که واژه‌های همگون و هماهنگ را پیاپی در برابر هم قرار می‌دهد، لذت‌بخش نخواهد بود و میزان این طول و تعداد متعادل آن نیز در جذابیت و مقبولیت نقش مهمی ایفا می‌کند؛ زیرا افزایش بیش از حد تعداد معینی از قرینه‌های هم‌طول از یک سو، و کشش بیش از حد طبیعی طول قرینه‌ها از سوی دیگر، تمرکز را در مخاطب بر هم زده، وحدت صوتی را به تشتت آوایی تبدیل می‌کند؛ از این رهگذر ابن یعقوب مغربی ایده‌آل‌ترین شکل را، تساوی طولی قرینه‌ها در کوتاه‌ترین آنها می‌جوید؛ زیرا سجع را به سجع نزدیک می‌کند (التفتازانی و... ؛بی‌تا: ۴۴۹/۴).

دقت در عبارت‌های مسجع قرآنی درک این قاعده را بر ما آسان می‌سازد؛ زیرا برابری طولی قرینه‌های مسجع در سایه دو نکته مذکور طرح‌ریزی شده‌اند.

بلندتر بودن طول قرینه‌ی دوم، نسبت به قرینه‌ی اول- به شرط رعایت حد اعتدال- اولویت دوم بدیع‌شناسان را به خود اختصاص داده است (القزوینی، ۱۹۰۴: ۳۹۹ و ابن‌الاثیر، ۱۳۶۳: ۲۵۵/۱ و الصعیدی، ۱۹۹۹: ۸۲/۴ والعسکری، ۱۳۱۹: ۲۰۳-۲۰۲)؛ اما همان‌طور که اشاره شد، نسبت این طول نباید به اندازه‌ای باشد که بیش از حدّ انتظار شنونده، و برهم زننده تعادل واژگان مسجع جلوه نماید. به‌عبارت

۱. «(افراد صالح) در سایه درختان سدر پرمیوه، و درختان پربرگ و در سایه بلندشان آرمیده‌اند».

ساده‌تر بهتر است قرینه اول از یک یا دو کلمه تجاوز نکند؛ همان‌طور که در ابتدا سوره‌ی «النجم» ملاحظه می‌کنیم:

(وَ النَّجمُ إذا هَوَی * مَا ضَلَّ صاحِبُکم و ما غَوَی)[۱] (النجم: ۲-۱)

استثنائاً اگر سجع سه قرینه‌ای باشد، دو قرینه اول برابر، و بهتر این است که سومی به اندازه متوسط، دو برابر طولانی‌تر شود (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۵۶/۱) ابن اثیر به این بخش از سخن خود استشهاد می‌کند: «الصَّدیقُ مَنْ لَم یَعْتدْ عنکَ بِخَالِفٍ، وَ لَم یُعامِلْکَ مُعامِلَةَ حَالِفٍ. وَ إذا بَلَّغَتْهُ أُذُنُه وِشایةً، أقامَ عَلَیها حَدَّ سَارِقٍ أوقاذِفٍ » (همان)[۲].

قرینه‌های سجع اول و دوم تقریباً از نظر طولی با هم برابرند؛ در حالی که قرینه سوم از نظر طول زمان برابر دو قرینهٔ پیشین به نظر می‌آید. و سبب می‌شود خواننده لذت موسیقایی خاص ناشی از مقاطع صوتی هماهنگ دریافت کند. حال آنکه نویسنده کتاب «السجع القرآنی» این شکل از امتداد مقاطع طولی را به این ارزیابی دیوید استیوارت[۳] (۱۹۵۲) موسیقی‌دان معاصر انگلیسی توجیه می‌کند که «بیت مصرعی در پی بیت غیرمصرعی آمده است» (عبدالغفار؛۲۰۰۱: ۵۴).

در سومین قالب سجع که ناپسندترین وجه لقب گرفته است، قرینه‌ی دوم کوتاه‌تر از قرینه‌ی اول است. مخاطب پس از دریافت قرینه اول، خود را برای شنیدن قرنیه‌ای هم‌اندازه یا دست‌کم بلندتر آماده می‌کند؛ اما ناگهان آن را کوتاه‌تر می‌بیند «همانند کسی که می‌خواهد خود را به مقصدی برساند و ناگهان پایش می‌لغزد» (ابن‌الأثیر، ۱۳۶۳: ۲۵۷/۱؛ الخفاجی، ۱۹۸۲: ۱۹۳)؛ لذا چندان خوشایند نیست وقتی گوش خود را آماده می‌کند تا قرینه دوم را طولانی‌تر از قرینه اول بشنود، لذت برآورده‌شدن انتظار او ناتمام رها شود، در نتیجه از لذت موسیقایی آن می‌کاهد.

اما باید دانست هر چقدر قرینه‌ها کوتاه‌تر باشد براساس احساس لذتی که خواننده در برقراری ارتباط میان واژه‌های مسجع کسب می‌کند، افزوده می‌شود؛ اگرچه فاصله‌های بسیار کوتاه و اندک پسندیده نیست (شفیعی، ۳۸۹: ۲۷۵) و باعث بی‌توجهی و نادیده‌انگاری خواننده نسبت به آن می‌شود (ابن‌رشد، ۱۹۶۷: ۶۰۰). برعکس با طولانی‌تر شدن فاصله قرینه‌ها، مجال برای تجدید نفس، و تداعی معانی و مفاهیم در عبارت‌های پیشین کاسته می‌شود؛ (همان) بنابراین رعایت فاصله سجع و حسن استفاده از موقعیت مکانی واژه‌های مسجع، ضمن برجسته‌تر نمودن تشخص آوایی و معنایی، زنجیره آوایی نقش صوتی و موسیقایی خود را به خوبی انجام می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که هر کلمه مسجع شوق رسیدن به واژه مسجع بعدی خود را می آفریند.

---

۱. «قسم به ستاره وقتی که فرود آید، یاور شما کج رفتار و گمراه نیست و از سر هوای نفس سخن نمی‌گوید».

۲. دوست واقعی کسی است که تو را به نفع دشمن‌ات ترک نکند و عهد و پیمانش بر سوگند خلاصه نشود و زمانی‌که گوش‌هایش وام‌دار سخن‌پراکنی است همچون دزد و مهاجم با او رفتار کند.

3. David Stewart

یکی از جنبه‌های قابل بررسی در این حوزه، نحوه چیدمان واژگانی است که به مقاطع کلام منتهی می‌شود؛ به گونه‌ای که چیدمان معمول عناصر زبانی به هم می‌خورد تا یک پدیده گزارشی به یک پدیده ادبی تبدیل شود و خوانش‌های متعددی در متن پدید آید و بخش‌هایی از کلام- به‌ویژه انتهای کلام- بیشتر مورد توجه خواننده قرار گیرد؛ (عبدالمطلب، ۲۰۰۹: ۳۲۹) و ضمن تأکید بر کیفیت صوتی و فیزیکی حروف، حرکات، الفاظ، و ترکیبات، و قرینه‌ها نقشی بنیادین در تکمیل شکل ذهنی، و جنبه معنوی کلام بازی می‌کند؛ چنانچه در یک حرکتی پیش رونده، تمامی توان و نیروی ذهنی خود را بر این محور متمرکز می‌کند؛ زیرا ترکیب کلام با چیدمان خاص- با حفظ معنای اصلی عبارت‌ها- دلالت‌های جدیدی را به آن می‌افزاید.

از این گفتگو و بررسی‌ها چنین نتیجه می‌گیریم اهمیت سجع چندان است که جدای از لذت‌بخشی شنیداری که از طریق ایجاد یک روند هماهنگی صوتی دنباله‌دار ایجاد می‌شود، تدبیری است در راستای تقویت نظم، وحدت، و انسجام؛ چنان‌که تصاویر موردنظر از طریق مخیله بارور شده ذهن ادیب- به شکلی آهنگین- به ذهن خواننده منتقل نماید.

۵. فضای موسیقایی سجع در نهج‌البلاغه

سجع به‌عنوان یک اصل موسیقایی بسیار مهم در شاهکار ادبی امیر ادب، نقش برجسته‌ای در تکامل موسیقایی کلام ایشان بازی می‌کند؛ بنابراین به همراهی هماهنگی نغمه ها و آواها از حد یک لذت صرف، به عنصری تبدیل شده است که با تشخص و امتیاز خاص وظیفه تأثیرگذاری در ذهن مخاطب را بر عهده دارد.

هماهنگی صوتی و انسجام شکل و فرم سبب استحکام و قدرت کلام شده است، تا بتواند رسالت انتقال مفاهیم انسانی- اخلاقی را به خوبی به پایان رساند. پس طبیعی است که معنا در این زمینه حرف اول را می‌زند و طنین هماهنگی صوتی فواصل با انسجام معنایی در یک نقطه به هم می‌رسند. تغییر آهنگ مفهومی با تغییر آهنگ سجع همساز می‌شود؛ گویی از یک معدن برآمده‌اند و این توجیه قابل قبولی است مبنی بر اولویت معنایی واژگان مسجع:

«لَمْ یَقرُبْ مِن الأشیاءِ بِالْتِصاق
وَلَمْ یَبعُدْ عَنْها بافتِراق
لایَخفَی عَلَیهِ مِنْ عِباده شُخُوصُ لحظة
وَلا کُرُورُ لَفْظَة
وَلَا أَزْدِلافُ رَبْوَة
وَ لَا أَنْبِساطُ خُطْوَة

فی لَیْل دَاج
وَلا غَسَّقٍ سَاج»[۱] (خطبه‌ی ۱۶۳)

نبوغ بدیهه‌گویی یکتایش چنان طبع را با صناعت، آمیخته است که همگام با تغییر رویکرد مفهومی در هر پاره کلامی، آهنگ و طنین پایه‌های سجع نیز از خود انعطاف نشان می‌دهد؛ گویی ساختار موسیقایی سجع در هر بخش از کلام، از قانون خاصی پیروی می‌کند؛ چنان‌که خواننده- بی‌آنکه متوجه باشد- از یک طیف معنایی، وارد طیف دیگری می‌شود.

اینها همه حاکی از طبیعی بودن فرایند سجع‌پردازی در کلام حکمران قلمرو سخن است که از یک سو، جایگزینی هم سطح با کیفیت خاص آن قابل تصور نیست؛ از سوی دیگر، اجباری برای اعمال یک ریتم خاص در مقاطع کلام وجود ندارد؛ بلکه توجه به تنوع‌پذیری قالب‌های آوایی سجع است که به شکل‌های گوناگون در مقاطع سخن ایشان جلوه می‌کند و احساس می‌شود.

این توجه امام علی(ع) به هماهنگی موضوع با لحن و آهنگ، صرفاً محصور در مثال پیشین نیست که این چنین بارز است؛ بلکه با دقت در نمونه‌های یاد شده در صفحات پیشین و همچنین نمونه‌های دیگری که از قلم افتاده‌اند می‌توان مصادیق زیادی از آن را به دست داد. چنین ساختار ارتباطی میان دو حوزه‌ی لفظی و معنایی، امکان استنباط معنا دار و قابل‌قبولی برای خواننده فراهم می‌کند.

یکی دیگر از نمادهای برجسته‌ی معنا محوری موسیقی سجع که انگیزه‌های جلب نظر و دلبستگی خواننده به سخن امام علی(ع) را افزایش داده، زمینه‌ی فرصت فعالیت ذهنی او را برای ارتباط قوی‌تر و عمیق‌تر با ژرفای موضوع و کشف زیبایی‌های فنی و ساختاری این شگرد موسیقایی فراهم آورده است، خروج از جریان سیال موسیقی سجع است:

«إنَّ إمامَکُم قَدِاکتَفَی مِن دُنْیاهُ بِطِمْرَیْه
و مِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَیْه
أَلا وَ إنَّکم لا تَقدِرونَ علی ذلک
وَلکنْ أعینُونی بِوَرَعٍ وَاجْتِهاد
وَ عِفّةٍ وَ سَداد»[۲] (نامه‌ی ۴۵)

حضرت علی(ع) خارج از چهارچوب معین سجع- با تغییر لحن کلام- عبارتی غیرمسجع را به دیگر عبارت‌های مسجع پیوند می‌زند تا با تحریک احساس مسؤولیت و تعهد مخاطب، نشان دهد اصالت معنا و مفهوم چیزی است فراتر از جنبه‌ی موسیقایی سجع. و نیز کاربرد ویژه در عبارت‌های زیبا و نکته‌آموز زیر:

---

۱. (خداوند) به پدیده‌ها نزدیک؛ بدون پیوستگی و از آنها دور؛ بدون بریدگی. بر او پوشیده نیست نگاه تیز بندگان و بازآورد الفاظ بر زبان ایشان. و نه نزدیک شدن آنها به تپه‌ای، و نه گام نهادن در شبی تیره‌گون و شامگاهی آرام.

۲. پیشوای شما از دنیای خود به دو قطعه جامه کهنه، و از خوراکی‌هایش به دو قرص نان بسنده کرده است. آگاه باشید که شما این‌گونه نمی‌توانید باشید؛ اما مرا با پارسایی، تکاپو و تلاش، پاکدامنی و درستی یاری کنید.

«فَأدَّی أمِینا
و مَضَی رَشِیدا
وَ خَلَّفَ فِینا رایةَ الحَقّ
مَن تَقَدَّمَها مَرَق
ومَن تَخَلَّفَ عَنْها زَهَق
وَمَنْ لَزِمَها لَحِق»[۱] (خطبه‌ی ۱۰۰)

گوینده با گنجاندن عبارت «وَ خَلَّفَ فینا رایة الحق»، میان دو خوشه آوایی متفاوت، آهنگ وطنینی متمایز با فرایند صوتی این دو جزء کلام به وجود آورده است، به‌طوری‌که ذهن خلاق خواننده را چنان با موضوع درگیر می‌سازد تا تنوع آوایی را به هم چفت و بست دهد و خود ترکیبی متناسب از آنها بسازد.

یکی از مهم‌ترین و در عین حال خردمندانه‌ترین استدلال‌های معنامحوری در حوزه‌ی سجع‌پردازی حضرت علی(ع)، کاربرد ساختار آوایی منسجم در عبارت‌های هم‌پایه و هم‌طراز به اقتضای موضوع است؛ به‌طوری‌که با پیدا شدن مسائل و پدیده‌های تازه، شکل و آهنگ واژگان مسجع نیز دچار تحول می‌شود:

«... فَسَدَلْتُ دُونَها ثَوْبا
وَ طَوَیْتُ عَنها کَشْحا[۲]
وَ طَفِقْتُ أرْتَئِی بَیْنَ أنْ أصولَ بِیَدٍ جَذّاء
أو أصبِرَ علی طِخْیَةٍ عَمیاء[۳]
یَهْرَمُ فیها الکَبیرُ
وَ یَشِیبُ فِیها الصَّغیرُ»[۴] (خطبه‌ی ۳)

قرار گرفتن «ثَوبا- کَشحا»، در نقطه تشخصی پایان قرینه‌ها، علاوه بر اینکه خود را- بر اثر تأکیدهایی که به صدای آنها افزوده می‌شود- در دایره تکرار کنایی تصاویر، به‌عنوان نقطه‌ی ثقل کلام برجسته می‌سازد، خواننده را به فضایی سوق می‌دهد که در آن فضا اتحاد شکلی و معنایی را به‌خوبی احساس می‌کند. این در حالی است که با اتحاد شکلی و معنایی حاکم بر فاصله‌های «جذّاء- عمیاء» از یک سو، و فواصل «الکبیر- الصغیر» از دیگر سو، وجه تمایزی قابل توجه و ملموس دارد؛ اما در عین حال

۱. (پیامبر اکرم (ص)) وظیفه‌اش را به امانت انجام داد و رستگارانه درگذشت و پرچم حق را در میان ما برجای گذاشت. هرکه از پرچم حق پیشی گیرد از دین بیرون افتد و آنکه از آن بازماند، نابود می‌شود و آنکه همراهش باشد، به هدف می‌رسد.
۲. از خلافت دامن کشیدم و از بار مسئولیت آن شانه خالی کردم.
۳. در این اندیشه دودل بودم که با دستی بریده بستیزم یا در این تاریکی حاکم بر جامعه، شکیبایی پیشه کنم.
۴. در شرایطی که میانسالان فرسوده می‌شوند و نوسالان سالخورده می‌گردند.

مجموعه‌های مختلف آوایی عناصر سجع دارای توازن‌ها و تناسب‌های خاصی هستند که خواننده را آماده می‌کند تا وقتی به مجموعه دیگری از گفتار می‌رسد، کاملاً تجربه روحی گوینده را احساس کند و با آن هماهنگ شود. در واقع می‌توان گفت این مجموعه‌های صوتی در حکم پلان سینماست؛ به شکلی که از جفت‌های مسجع یک سکانس، و از مجموع آنها یک تصویر مفهوم‌دار به نمایش گذاشته می‌شود؛ تا جایی که به پایان عاطفه و اندیشه حضرت علی(ع) منتهی می‌گردد.

اگر با ذوق‌ورزی، قرینه‌های مسجع را بخوانیم و بکاویم، می‌بینیم که اکثر آنها به‌طور چشمگیری قالب‌گونه و کوتاهند؛ چنان‌که ضمن ایجاد فضای آوایی ویژه- ناخودآگاه- به انتقال مفهوم ذهنی امام علی(ع) به ذهن آماده خواننده، یاری می‌رسانند. به بیانی دیگر ضربه‌های ناگهانی و آنی فواصل مسجع، تصاویر آهنگین را به سرعت برابر چشمان او تداعی می‌کند تا انعکاس معنا در ذهن آسانتر صورت گیرد. از نمونه‌های که خواهیم آورد، آشکار خواهد شد فشردگی و تراکم سجع‌ها یکی از وجوه تناسب، هماهنگی و انسجام است:

«دارٌ لَیْسَ فِیها رَحْمَة

ولاتُسْمَعُ فِیها دَعْوَة

ولا تُفَرَّجُ فِیها کُرْبَة»[1] (نامه‌ی ۲۷)

هم‌عرض بودن فواصل- «رحمَة- دَعوَة- کُربَة»- تصویری از هماهنگی سه رکن است که- به‌عنوان یک وجه مشترک- ارتباط و انسجام لفظی و معنوی زیبایی برای معرفی جایگاه واقعی دوزخیان، خلق کرده است. در نمونه دوم نیز فاصله میان پاره‌های گفتار، آن قدر نزدیک به نظر می‌رسد که کشف روابط اجزای سجع را تسهیل می‌کند:

«أیْنَ الَّذِینَ... أُمْهِلُوا طَوِیلاً

و مُنِحُوا جَمِیلا

وَ حُذِّرُوا أَلیما

وَ وُعِدُوا جَسِیما[2]

اِحْذَرُوا الذُّنُوبَ المُوَرِّطَة

وَ العُیُوبَ المُسْخِطَة»[3] (خطبه‌ی ۸۳)

قرار گرفتن «طویلا»، در مقابل «جمیلا- ألیما- جسیما» از یک سو، و «المُورِّطة»، در برابر «المُسخطة» از سوی دیگر، علاوه‌بر این که مجال بروز موسیقی را- به شکل برجسته‌ای- آماده می‌کند،

---

۱. (آتش جهنم) سرایی است که در آن نه رحمتی وجود دارد و نه فریادی شنیده می‌شود و نه اندوهی زدوده.

۲. کجایند آنانی که فرصتی دراز یافتند، و بخششی نیکو گرفتند. از عذاب دردناک ترسانیده و به پاداش‌های بزرگ نوید داده شوند.

۳. از گناهان تباهی‌آور و زشتی‌های خشم‌آور (خداوند) بپرهیزید.

با آمدن «طویلا» و «المورّطة» در نقطه تشخصی قرینه، به‌ترتیب «جمیلا- ألیما- جسیما»، و «المُسخطة» در پیش چشم می‌آید. یعنی؛ پیش از آنکه حضرت علی(ع) خود به فواصل بعدی اشاره کند، خواننده آن را برابر چشمان خود ترسیم می‌کند.

نکته‌ی قابل تأمل در این‌گونه فواصل این است که اغلب، جزو رکن اصلی جمله هستند و ضمن مکمل آوایی بودن، مکمل معنایی نیز هستند؛ چنان‌که- به‌طور کامل- متناسب با محتوای عبارت، حضور خود را به‌عنوان عنصر تأثیرگذارجمله، برجسته می‌سازند. بنابراین عامل اصلی تأثیر آن در گوش خواننده صرفاً بستگی تام به قرار گرفتن رکن جمله در کانون توجه آن است. گویی همین کلمات سرنوشت‌ساز، پاره‌های سخن را از نظر ترسیم تصاویر تعیین کرده است. دقت در نمونه‌های مشابه باور این مدعا را بر ما آسان می‌سازد.

از آنجا که حفظ عناصر غیراصلی در عبارت‌ها از مهم‌ترین عوامل ایجاد اطناب و درازگویی سخن به شمار می‌آیند؛ قرار گرفتن این اجزا در نقطه ثقل کلام- به‌عنوان عنصری که می‌تواند تکامل موسیقایی را به اوج رساند- خود را فراتر از عناصر اصلی کلام می‌نمایاند.

حال آنکه می‌بینیم بخش پایانی قرینه‌ها، در این فراز از خطبه «۱۹۸»- در ظاهر- آهنگی متفاوت با اجزای دیگر کلام دارند و این سبب برجستگی هنری شده است:

«فَمَن أَخَذَ بِالتَّقْوَی.....اَنْحَلَّتْ لَه الأمورُ بَعدَ مَرارَتِها

وَانْفَرَجَتْ عَنه الأمواجُ بَعدَ تَراكُمِها

وَهَطَلَتْ عَلیهِ الكَرَامَةُ بَعدَ قُحُوطِها

وَتَحَدَّبَتْ عَلَیه الرَّحْمَةُ بَعدَ نُفُورِها

وَ تَفَجَّرَتْ عَلَیه النِّعَمُ بَعدَ نُضُوبِها»[۱] (خطبه‌ی ۱۹۸)

از رهگذر هماهنگی صوتی واژگان مسجع- «مرارت‌ها- تراکم‌ها» و «قحوطها- نُفُورها- نُضوبها»- شدت و اوج سخنان امیرمؤمنان(ع) تاکید و تقویت می‌شود. به بیانی دیگر، عوض کردن نوع ارتعاش صوت- با تشدید کشش و امتداد صوتی ضمیر «هاء»- سبب القاء مفهوم از طریق آهنگ و تثبیت و تقویت آن در ذهن مخاطب می‌شود. اینک به گزیده‌ای دیگر نگاه می‌اندازیم:

لا تَضُمَّنَّ بَلاءَ اَمْرِیءٍ إلی غَیْرِهِ و لاتُقَصِّرَنَّ به دونَ غایَةِ بَلائِهِ

وَلا یَدْعُوَنَّکَ شَرَفُ اَمرِیءٍ إلی أن تُعظِمَ مِن بَلائِهِ مَا کانَ قَصیرا

وَلا ضَعَةُ اَمْرِیءٍ إلی أن تَسْتَصْغِرَ مِن بَلائِه مَا کانَ عَظِیما[۱] (نامه‌ی ۵۳)

---

۱. پس آنکه در پرهیزکاری بکوشد، کارها پس از تلخی بر او شیرین می‌شود و موج‌ها پس از انباشته‌شدن بر او شکافته می‌شوند. باران کرامت پس از باز ایستادن بر او می‌بارد و رحمت رویگردان خداوند به او روی کرده و چشمه‌های فروکش کرده نعمت به سویش روان می‌گردد.

به علت وسعت فاصله میان عبارت‌ها- در سیر ذهنی از مطلبی به مطلبی دیگر، یا تصویری به تصویر دیگر- پاره‌های کلام در ظاهر بی‌ارتباط می‌نماید؛ حال آنکه با دقت و تأمل بیشتر می‌توان- به‌واسطه‌ی فواصل مسجع؛ «قصیرا- عظیما»- پیوستگی شگفت‌انگیز میان مجموعه‌های سخن را دریافت.

پایه‌های سجع- از رهگذر ایجاد نظم و انسجام و پیوستگی میان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی عبارت- نقش تعیین‌کننده‌ای در کلام امام، بازی می‌کنند. در نتیجه برجستگی خاصی را در مقاطع قرینه‌ها به نمایش می‌گذارند. به‌کارگیری عبارت‌هایی که قرینه‌های سجع را پشتیبانی می‌کنند، یکی از جلوه‌های آشکار انسجام این شگرد هنری در سخنان امیر (ع) است. حال اگر یک بار دیگر جستجوگرایانه به دو گزیده پیشین و نمونه‌های مشابه یاد شده بنگریم، درمی‌یابیم که این اجزای تقویت کننده قرینه‌های مسجع،در این بخش از خطبه «۱۹۸»: «فَمَن أَخَذَ بالتَّقوی»

و نیز در بخشی دیگر از نامه «۵۳»:

«لا تَضُمَّنَّ بَلاءَ أَمْرِیءٍ إلی غَیْرِهِ و لاتُقَصِّرَنَّ بِه دونَ غایَةِ بَلائِهِ»

تصاویر هنری را- به شکل منسجمی- به یکدیگر پیوند داده‌اند؛ چنان‌که- با هنرمندی خاصی- زمینه عاطفی کلام با آن گره خورده است. بنابراین این تلاحم و پیوستگی اجزا در کل عبارت‌ها- که نظم و وحدتی درونی به کلام بخشیده است- اثر نیروی شیوه سجع‌آفرینی است؛ از این‌رو مهم نخواهد بود که این آغاز و زمینه، یک کلمه یا دو کلمه و یا یک فقره کامل باشد؛ بلکه مهم این است همین آغاز، دری گشوده است تا ما در فضای تجربه عاطفی گوینده، وارد شویم.

یکی دیگر از عوامل مولد انسجام در پاره‌های مسجع، توازن نحوی حاکم بر اکثر عبارت‌هاست؛ چنان که حضرت علی(ع) با ایجاد تقارن و تقابل بین واژگان- با ارتباطات بسیار نزدیک آوایی- زنجیره‌ای از گوشنوازترین کلمات را برابر هم قرار داده که- در کنار نقش صوتی و موسیقایی فواصل مسجع- نت‌های موسیقی کلام را پر می‌کنند؛ لذا طبیعی است که باعث تأثیر بیشتر کلام در مخاطب و جذابیت بیشتر آن خواهد بود:

«الحَمدُ لِلّهِ خالِقِ العِباد

وَ ساطِحِ المِهاد

وَ مُسیلِ الوِهاد

مُخْصِبِ النِّجاد»[۲] (خطبه‌ی ۱۶۳)

---

۱. تلاش کسی را به حساب دیگری مگذار و در پاداش وی به واسطه رنجی که کشیده کوتاهی مکن. مقام کسی موجب نشود که رنج ناچیز او را بزرگ شماری و خواری کسی باعث نشود که کار بزرگش را ناچیز به حساب آوری.

۲. سپاس خدایی را سزد که آفریدگار بندگان است؛ و گستراننده زمین؛ و گرداننده آب در زمین‌های پست؛ و رویاننده گیاه در فراز و فرود.

همان‌طور که ملاحظه می‌کنیم، آنچه سایه گسترده توازن نحوی، و انسجام حاصل از آن در فواصل را، به حوزه‌ای دیگر سوق می‌دهد، تساوی طولی فقره‌هاست؛ زیرا همان‌طور که یاد شد گوشنوازترین و خاطرپذیرترین شکل طولی سجع است؛ یعنی این‌که جمله‌ها- به شکل هم‌طراز و هم‌پایه- برابر هم صف‌آرایی کرده‌اند و تاروپود ارتباطی مضمون و مفهوم را به‌همراه موسیقی بسیار غنی، تقویت کرده‌اند و این دقیقاً نقطه اوج زیبایی سجع است.

تقدیم و تأخیر اجزای سخن، از ترفندهای ایجاد انسجام در فواصل مسجع نهج‌البلاغه است. امیر مؤمنان(ع) به واسطه این مکانیزم زینت‌افزایی، درجه تشخص و برجستگی را بالا می‌برد؛ تا به جذب و کشش پیام بیانجامد. تقدیم مضاعف جارومجرور بر عامل فعلی- در دو عبارت زیر- باعث ایجاد تداعی صوتی مفاهیم در ذهن خواننده می‌شود:

«لافی حَسَنَهٍ یَزیدُون،

و لامِن سَیِّئَهٍ یَسْتَعْتِبُون»[۱] (خطبه‌ی ۱۳۲)

در کلام هدایت‌گرایانه‌ی امام علی(ع) خطاب به قاضی شریح به‌گونه‌ای عناصر و اجزای کلام را چیده است که چشمان مخاطب- با احسان شرم- در مقابل واژگان مسجع- «شاخصا- خالصا»- خیره می‌ماند:

«إنَّه سَیَأتیکَ... حَتّی یُخْرِجَک مِنها شاخِصا

فَیُسْلِمَکَ إلی قَبْرِکَ خَالِصا»[۲] (نامه‌ی ۳)

گاه امیر متقیان(ع) بخشی از پایه‌ی سجع را حذف می‌کند تا زمینه‌ای فراهم آید که جریان کلام در بسترش جریان یابد، و به‌دنبال آن، تناظر و تقارن اجزای سجع حفظ شود و یکپارچگی و انسجام پدید آید: «مِنَ الوالِدِ الفانِ، المُقِرِّ للزَّمانِ... إلی المَولُودِ المُؤَمِّلِ مَا لا یُدْرِک»[۳] (نامه‌ی ۳۱).

حذف یاء از آخر «الفان»، خواننده را به مسیر حرکت در خط ریلی کلام، تشویق می‌کند تا او را به ایستگاه پایانی اندیشه و عاطفه شاعر، یعنی؛ «للزمان» برساند. بدین ترتیب تصوراتی که در ارتباط با این دو واژه مجسم شده‌اند، سلسله‌وار- یکی پس از دیگری- ظاهر شوند. در مقابل گاه طرح انسجام افزایی فواصل، به‌صورت آهنگ‌زایی در پایان واژگان منوّن منصوب نمودار می‌شود؛ به سبب همین کشش صوتی است که فیض عاطفی سخن را به دست خواننده می‌دهد تا بتواند ارتباط معنایی تصاویر را دریابد:

«وَأُومِنُ به أوّلاً بادِیا

وَأَسْتَهدِیهِ قریباً هادِیا

وَأَستَعینُهُ قادِراً قاهِرا

وَ أَتَوَکَّلُ عَلَیهِ کافِیاً ناصِرا»[۱] (خطبه‌ی۸۳)

---

۱. نه بر کردار نیک خود افزایند و نه از کار زشت و ناخوشایند خویش پوزش خواهند.

۲. به زودی کسی (عزرائیل) به سراغ تو می‌آید تا اینکه تو را از خانه‌ی دنیا بیرون کند و دست خالی به گورت سپارد.

۳. از پدری که در آستانه مرگ است و چیرگی زمانه را پذیرفته به فرزندی که آرزومند چیزهای دست نیافتنی است.

امتداد آوایی مد الف- در پایان قرینه‌ها- فضای موزیکی سخن را از چند الگوی آوایی هماهنگ سرشار کرده است؛ به شکلی که هیجـان احساسات گوینده را بر طرح و پیکـره عبارت، مجـسم می‌سازد و بـدین‌طریق رنگ جاودانگی به آن می‌بخشد. در حالی‌که این امری است حسی، وقابل ادراک و شناخت.

رعایت دو جانبه‌ی اقتضای انسجام معنایی- در کنار اقتضای انسجام موسیقایی- شاخص‌ترین مؤلفه انسجام واژگان مسجع نهج‌البلاغه است. از آنجا هم‌خوانی اجزای کلام، با بافت و ساخت معنایی، شاخص اصلی هویت معنایی موردنظر حضرت علی(ع) است. گاه می‌بینیم این اصل هم عرض با عنایت ایشان به هماهنگی و تناسب صوتی در مقاطع خاص؛ در نتیجه پدید آمدن انسجام در موسیقی سجع، باعث به وجود آمدن یکی از شیوه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی در کلام شده است؛ چنان‌که از یک‌سو، توازن‌های کلام، و از سوی دیگر بر طیف‌های معنایی آن می‌افزاید؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد در این نگاه، ساحت مهم دیگری برای فهم و دریافت مؤلفه‌های سجع و سجع‌پردازی رخ نموده است:

«أینَ الَّذِینَ عُمِّروا فَنَعِمُوا

وعُلِّمُوا فَفَهِمُوا

وأُنْظِرُوا فَلَهُوا

وَ سَلِمُوا فَنَسُوا»[۲] (خطبه‌ی ۸۳)

هماهنگی و تجانس آوایی فواصل؛ «نَعِمُوا- فَهِمُوا- لَهُوا- نَسُوا»، با یاری حذف ضمیر مفعولی‌شان — چه باواسطه و چه بی‌واسطه — نقش استدلال معنایی را نیز به دوش می‌کشد؛ تا دایره معنایی موردنظر- یعنی؛ برخوردار بودن، درک وفهم، سرگرمی و فراموشی- را در وسیع‌ترین افق مفهوم قرار دهد. بنابراین بار دیگر امام علی(ع) به کمک کلمات سجع توانسته است کاملاً آن را مناسب حال‌وهوای عاطفی کند. به‌طور کلی این مزیت در کلام ایشان بیشتر نوعی هنرنمایی است که برای تأکید بر معانی و مفاهیم خاص؛ از جمله موارد فوق به‌کار می‌رود. از رهگذر ارتباط و پیوند خاصی که نیروی ذهنی ایشان میان ابعاد موسیقایی و معنایی ارکان سجع- در نقطه نقل سخن- ایجاد می‌کند، فضای سخنان خویش را مملو از شور و نشاط و حرکت گردانیده است و با در میان گذاشتن اوج هیجان عاطفی خود با مخاطب، انرژی فکری او را به حرکت در می‌آورد تا ماورای بازی‌های لفظی الفاظ، به حقیقت مکتوم آنان دست یابد.

کاربرد به‌جا و هنرمندانه عناصر سجع- در دو حوزه صوتی و معنوی- نقش محور انعطاف‌پذیری را بازی کند که ازیک سو، برپاشنه مضمون قرینه‌ها می‌چرخد و از سوی دیگر، اندیشه‌ها را در امتداد تناوبی نظام‌مند هدایت می‌کند. به‌عنوان مثال زوج‌های مسجع؛ «مَنشُورة- مَبسُوطة» و«یُدعَی-یُرجَی» که در

---

۱. به او ایمان می‌آورم که آشکارا از هر چیز پیش است و از او راهنمایی می‌خواهم که نزدیک است و راهنما. و از او یاری می‌جویم که چیره و تواناست و به او تکیه می‌کنم که بسنده و یاور است.

۲. کجایند؟ آنانی که زمانی دراز پایدار ماندند و در خوشی سرگرم شدند آموزش دیدند و فهمیدند مهلت یافتند؛ اما به بیهودگی پرداختند. بی‌دغدغه بودند و فراموش کردند.

موقعیت حساب شده و قابل پیش‌بینی قرار گرفته‌اند، ایستگاه‌هایی را برای اندیشه و فکر مخاطب ایجاد کرده‌اند که تأثیر صوتی هماهنگ آنها، مفهوم موردنظر را برجسته و تقویت می‌کند:

«أَنتُم فی نَفسِ البَقاءِ وَ الصُّحُفُ مَنشُورَةٌ

وَ التَّوبةُ مَبسُوطةٌ

وَ المُدبِرُ یُدعَی

وَ المُسِیءُ یُرجَی »[1] (خطبه‌ی ۲۲۷)

موسیقی سجع در کلام حضرت علی(ع) تخیلی را ایجاد کرده است که- به‌عنوان محور و عامل هدایت- سعی دارد معنای پنهان در سخن را توسط ایقاع و وزن، در دسترس خواننده یا شنونده قرار دهد و یا دست‌کم در فرایند پیام‌رسانی، به فهم موضوع کمک کند.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته آمد می‌توان نتیجه گرفت حضرت علی(ع) هرگز از شگرد سجع به‌عنوان یک واژه ساده برای پایان‌بندی پاره‌های گفتار بهره نجسته است؛ بلکه کوشیده عناصر سجع را از واژه‌های برگزیند که در عین همگونی و تناسب آوایی و موزیکی و سیمایی- که به خلق آهنگی خاص منجر می‌شود- در تکوین مضامین سخن نقشی انکارناپذیر داشته باشند؛ چرا که به‌واسطه زیبایی و اعتلایی این ترفند هنری که به سخن می‌بخشد، به تداعی معانی دلخواه گوینده کمک می‌کند. پس طبیعی است که معنا در این زمینه حرف اول را می‌زند و طنین هماهنگی صوتی فواصل با انسجام معنایی در یک نقطه به هم می‌رسند.

۱. حال که زندگی جاریست، دفترها گشوده و در توبه باز است. روی گرداننده را فرا خوانده‌اند وگناهکار را امیدوار ساخته‌اند.

منابع

- قرآن کریم.

-ابن‌الأثیر، ضیاءالدین (۱۹۵۶)، *الجامع الکبیر، تحقیق*، مصطفی جواد و جمیل سعید، المجمع العلمی العراقی، بغداد.

- ابن‌الأثیر، ضیاءالدین (۱۳۶۳ ق)، المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر، تعلیق: أحمد الحوفی و بدوی، دارنهضة.

- ابن فارس، احمد (۱۹۷۹)، *معجم مقاییس اللغة*، تحقیق: عبدالسلام هارون، دارالفکر.

- الأزهری، محمد (۱۹۷۶)، *تهذیب اللغة*، تحقیق: عبدالسلام هارون، دارالقومیة العربیة.

- أدونیس، علی‌احمدسعید (۱۳۷۶ش)؛ *پیش‌درآمدی بر شعر عربی*، ترجمه کاظم برگ‌نیسی، فکر روز، تهران: چ ۱.

- أنیس، ابراهیم (۱۹۵۲)، *موسیقی الشعر*، مکتبة الأنجلو، القاهرة، ط: ۲.

- بدوی، أحمد (بی‌تا)، *أسس النقد الأدبی*، مکتبة نهضة مصر، القاهرة.

- التفتازانی، سعدالدین و المغربی، ابن‌یعقوب والسبکی، البهاءالدین (بی‌تا)، *شروح التخلیص*، دارالکتب العلمیة، بیروت.

- الجاحظ، أبوعثمان (۲۰۰۲)، *البیان والتبیین*، تحقیق: علی بوملحم، دارو مکتبة الهلال، بیروت.

- الجرجانی، عبدالقاهر (۲۰۰۲)، *أسرار البلاغة*، تحقیق: یاسین الأیوبی، المکتبة العصریة، بیروت.

- جرداق، جرج،(۱۳۸۴ ش)، *روائع نهج‌البلاغه*، چاپ خانة سپهر، تهران.

- الحریری، أبومحمد (۱۹۲۹)، *مقامات الحریری*، المطبعة الحسینیة، القاهرة.

- الحموی، ابن حجة (۲۰۰۶)، *خزانة الأدب و غایة الأرب*، شرح: صلاح‌الدین الهواری، المکتبة العصریة، بیروت، ط: ۱

- الخفاجی، ابن سنان (۱۹۸۲)، *سرّالفصاحة*، دارالکتب العلمیة، بیروت، ط: ۱

- الرازی، فخرالدین (۱۹۸۵)، *نهایة الإیجاز فی درایة الإعجاز*، تحقیق: إبراهیم السامرانی و محمد برکات، دارالفکر، عمان.

- الرمانی، أبوالحسن (بی‌تا)، *النکت فی إعجاز القرآن*، تحقیق: محمد زغلول، دارالمعارف.

- الزناد، الأزهرة (۱۹۹۲)، *دروس البلاغة العربیة*، دارالبیضاء، بیروت، ط: ۱.

- السکاکی، أبویعقوب (بی‌تا)، *مفتاح العلوم*، مطبعة الیمنیة، مصر.

- شفیعی، محمدرضا (۱۳۸۹ ش)، *موسیقی شعر*، انتشارات آگاه، تهران: چ: ۱۲ .
- الصعیدی، عبدالمتعال (۱۹۹۹)، *بغیة الإیضاح لتخلیص المفتاح*، مکتبة الآداب، القاهرة.
- الطیِّب، عبدالله (۲۰۰۲م)، *المرشد إلی فهم أشعار العرب*، دار الفکر، بیروت: ط: ۳.
- عبد المطلب، محمّد (۲۰۰۹)؛ *البلاغة و الأسلوبیة*، دار نوبار للطباعة، ، مصر: ط:۳.
- عبدالغفار، عطیة (۲۰۰۱)، *السجع القرآنی*، جامعة عین الشمس.
- العسکری، أبوهلال (۱۳۱۹ ق)، *الصناعتین*، مطبعة محمود بک.
- العلوی، ابن حمزة (۱۹۱۴)، *الطراز المتضمن لأسرار البلاغة*، دارالکتب، مصر.
- الفارابی، أبونصر (بی‌تا)، *الموسیقی الکبیر*، تحقیق: غطاس عبدالملک و محمود أحمد الحنفی، دارالکاتب العربی، القاهرة.
- الفراهیدی، ابن‌احمد (بی‌تا)، *کتاب العین*، تحقیق: عبدالحمید هنداوی، دارالکتب العلمیة، بیروت.
- القزوینی، جلال‌الدین (۱۹۰۴)، *التلخیص فی علوم البلاغة*، تحقیق: عبدالرحمن البرقوقی، دارالفکر، القاهرة، ط: ۱.
- غریب، رز (۱۳۷۸ش)، نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی، ترجمه نجمه رجایی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد، چاپ ۱.