

Comparative critical study of riming prose in Persian and Arabic Rhetoric

Sakine Ghorbani *
Seyed Javad Mortezaei**

Abstract

Riming prose which is a Figure of speech based on array of words, has been discussed in most rhetorical works of Persian and Arabic. The purpose of this article is the evolution of this figure of speech critically and comparatively from early days of writing rhetoric books to the contemporary time. For this purpose, the historical development of this figure of speech has been investigated based on the time and language of writing these rhetorical works. Different definitions about this figure of speech are presented in these works, some of which have been translated and narrated from previous works. Altogether, equality of end and rhythm of words are the main criterions of riming prose but each of the authors has expressed this equality and harmony in various ways and presented different views on it.

In this article, for better understand and ease of work, types of riming prose and related figures of speech to it have been categorized and criticized differently. Riming prose for observance the principles and rules of equality, and its position at the end of the dialects has been divided into parallel, symmetrical and lop- sided types. For this reason, we recall these types main that are located in their main place; at the end of spoken parts and phrases. Riming prose for the length of the rimed prose sentences and the number of these words are divided in the form of Short, medium and long. Given the main position of riming prose, if this figure of speech is used in most of the words of the spoken parts and sentences or in the middle terms of them, some of other forms of figures of speech are created which inlaying, Parallelism and Guaranteed Portmanteau are the most important ones. And if the main types of riming prose are used in the poem or more precisely, in the parts and sections of hemistiches and verses, other figures of speech are created such as tashtir, tasmit, and tajziye. Some of the types that rhetorical scholars and authors have come up with the following of riming prose are completely null and void, and indication of their ignorance and inattention in the historical background of riming prose. They have been added these types with the aim of creation and innovating without any rules and regulations. For this reason, these types have been studied below in vain types.

After studying the evolution of the types of riming prose and all figures of speech mentioned and comparing Arabic and Iranian experts' outlooks in different periods, this can be concluded that there are slight differences regarding principles and

* M. A. Student of Persian Languages and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran
ghorbanisakine@gmail.com

** Associate Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 13/07/2015

Accepted: 15/03/2016



methods of using riming prose. Persian rhetoricians have been affected by Arabic rhetoricians for the totality of investigated figures and they have created slight innovations in methods and rules of figures of speech. However, there are deficiencies in defining riming prose and its principles and rules which resulted in deviations and errors in defining its types at the level of the word and in the poem.

Key words: Riming prose, Arabic Rhetoric, Persian Rhetoric, The Evolution of Figures of speech, Comparative Rhetoric.

References

- Abi- Bakr, Taqi ad-Din (Ibn Hojat al-Hamavi) (1991). *Khazanat al-Adab va Qayat al-Arab*, Aecam Shayito, Beirut: Dar al-Maktabat al-Helal.
- Abu Mohammad Zakyul-din Abdul-Azim ibn-Abdul Vahed ibn-zafer al-Mesri (Abi-al- asbah mesri) (1368). *Figures of speech in Quran*, Sayyed Ali Mir Lohi (trans.), Mashhad: Astan Qudse Razavi.
- ----- [n.d.]. *Tahrir al-Tahbyr fi Canaet al-sheer va al-nathr va bayan Aajaz al-Quran*, Hanafi Mohammad Sharaf (sum.), Al-Ghahere: Great Session for Islamic Dignity.
- Afzali, Sarmeh (1388). *Review of Riming prose Development from Khajeh Abdullah Ansari to Saadi* (Unpublished master's thesis). Faculty of Literature, Ferdowsi University of Mashhad.
- Al-Dameshqi (Ibn Nazem/Ibn Malek), Abi Abdullah Badr ad-Din Ibn Malek (2001/1422). *Al-Mesbah fi al-Maani va al-Bayan va al-Badi*, Abdulhamid Hendavi (sum.), Beirut-Lobnan: Dar al-Kotob al-Elmiyah
- Al-Askari, Abi- Hilal al-Hasan bin Abdullah bin Sahl (1427/2006). *As-Sanaatein al-Ketabat va al-Sheer*, Ali Mohammad al-Bajavi va Mohammad Abolfzl Ibrahim (emend.), Beirut: Al-Maktabat al-Asriat.
- Al-Bhrrani, Kamal al-Din Meysam Ibn Ali bin Meysam (1391/ 1433). *Osul al-balaghe*, Qom: Moassesat al-Amam al-Sadegh.
- Al-Faraheidi, Abi- Abdul Rahman al-Khalil bin Ahmad (1409). *Al-Ain*, 1st part., Mahdi al-Makhzomi va Abraham al-Samorayi (emend.) [n.p.]: Mossesat Dar al-Jahrat.
- Al-Halabi, Najm ad-din ibn-Athir (1971). *Jowhar al-Kanz*, Mohammad al- sayyed aothman, Beirut-Lobnan: Dar al-Maktab al- Elmiyah.
- Al-Helli, Safi al-Din (1992/1412). *Sharh al-Kefaih fi Eloom al-Balaghe va mahasen al-Badi*, 2nd ed., Nasib Nashavi (emend.), Beirut: Dar al-Sader.
- Al-Kalayi, Abi al-Qasim Mohammad bin Abdul Ghafour (1966). *Ahkam al-Sanat al-Kalam*, Mohammad Rezvan ad-Dayat, Beirut-Lobnan: Dar at-Thaghafat.
- Al-Qirvani, Labi Ali al-Hasan Ibn Rashiq (2004/ 1424). *The Basis in beauties of Poetry and its Rituals and Criticism*, Abdul-Hamid Handavi (emend.), Beirut: Al-Maktabat al-Asriat.
- Al-Qurashi, Abdulrahim Ibn Ali Bin Seyyed (1988/ 1408). *Maalem al-Ketabat va Maqanem al-Esabat*, Mohammad Hossein Shams ad-din (emend.), Beirut-Lobnan: Dar al- Kotob al-Elmiyah.
- Al-Zubai, T. M. & Halawi, N. (1996). *Al-Balaghat al-Arabiat al-Bayan va al-Badi*, Beirut: Dar al-Nehzat al-Arabiat.
- Aristotle (1371). *Rhetoric*, Parkhide Malaki (trans.), Tehran: Eghbal.
- Baghelani, abi- Bakr Mohammad ibn al-Tayeb (1971). *Aajaz al-Quran*, al-sayyed Ahmad Saghr (sum.), Ghahere: Dar al-Maaref.
- Dekhoda, Ali Akbar (1377). *Dekhoda dictionary*, 2nd vol., Tehran: Morvarid.

-
- Esfandiar Poor, Hoshmand (1383). *Arosane Sokhan (Criticism and Study of literary terms and techniques in Figures of speech)*, Tehran: Ferdows.
 - Fakhri Isfahani, Shamsud-din Mohammad bin-Fakhroddin (1389). *Meyar Jamali va Meftah Aboashaghi*, Yahya Kardgar (emend.), [n.p.]: Museum Library and Documents Center of the Islamic Consultative Assembly.
 - Fayegh, Ghulam Mohammad (1909). *Makhzan al- Favayd*, Lahor: Panjab Yoniorsiti.
 - Fendersky, Mirza Abu-Taleb (1381). *Resaley Bayan Badi*, sayyedh Maryam Rozatyan (emend.), Esfahan: Islamic Propaganda office.
 - Fesharaki, Mohammad (1379). *Criticism of Figure of speech*, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Human Sciences Books of Universities (SAMT).
 - Garakani, Mohammad Hasan Shams ol-Olama (1328). *Abday al-Badaiy*, Tehran: [anonymus]
 - Hedaiat, Rezagholi Ibn Mohammad Hadi (1383). *Madarej al-Balagheh dar elm al-Badi*, Hamid hasani va Behroz Safarzadh (emend.), Tahran: Persian Language and Literature Academy.
 - Heravi, Saif Jam. *Comprehensive of Figures of Speech and Rhythms*, Manuscript, Central Library of Tehran University, No 3728.
 - Homayi, Jala ed-Din (1361). *Rhetoric and Literary Figures of speech*, Tehran: Tus.
 - Ibn Athir, Nasr al-Lah Ibn Mohammad (1939/1358). *Almathal al-sayer fi Adab al-Kateb*, Mohhammad Mohy ad-Din Abdul- Hamid, 1th ed., Al-Ghahere: Mostafa albabi alhelli and his sons.
 - ----- (1956- 1375). *Jame al-Kabir fi Canaet al-Manzom men al-kalam va al-manthur*, Javad, M. & Sayed, J. (emend.), Eraqi's Scientific Association.
 - Ibn Manzour, Mohammad Ibn Mokaram (1994-1414). *Lesan al-Arab*, Yosuf khayyat (sum.), Beirut: Dar Sader.
 - Ibn Monghaz, Esamat Ibn Morshed (1960-1380). *Figures of speech in Poetry Criticism*, Badvi, Abdul-Hamid, H. & Mostafa, A., Ghahere: Mostafa Albabi Alhelli and his sons.
 - Jahez, Osman -ibn Amro ibn- Bahr ibn- Mahbob (1961/1380). *Al-Bayan al-Tabyyin*, Abdul-Salam Mohammad Harown (emend.), 2nd part., 1th ed., Ghahere:Maktabat al-khanji be Mesr va Maktabat al- Mothana Baqdad.
 - Jowharei, Ismail Ibn Jamad (1956/1376). *Al-Sehhah Taj al-Loghat va Sehhah al-Arabiya*, Ahmad Ibn al-Ghafur (emend.), Ghahere: Dar al-Ketab.
 - Jurjani, Mohammad Bin Ali Ibn Mohammad [No date]. *Al- Asharat al-Tanbihat fi Elm al-Balaghat*, Abdul-Ghader Hossein, Al-Fajalt- Al-Ghahere: Dar al-nehzat Mesr.
 - Kashefi Sabzevari, Kamal ad-Din Hussein Va'ez (1369). *Innovation of thoughts in Poetries' crafts*, Mir Jalaloddin Kazzazi (emend.), Tehran: Markaz.
 - Khatib Qazvini, Mohammad bin Abdul Rahman (1363). *Talkhis al-Meftah fi al-Maani va al-bayan va al-badi*, Qom: Zahedi.
 - ----- (1430/ 2009). *An explanation of rhetoric science*, Abdul-Ghader al-Fazeli (emend.), Ceyda-Beirut-Lobnan: al-Maktabat al-Asriat.
 - Madani, Al-Sayyid Ali Sadr ad-Din bin Maqzum (1389/ 1969). *Anwar al-Rabi fi Anvay al-Badi*, Shaker Hadi shokr (trans.), 5th & 6th Part., Najaf Ashraf: Matbaat an-Noaman.

-
- Marqinani, al-Amam Abi-al-hasan Nasr Bin- Hasan (1364). *Mahasen al-Kalam au al-Mahasen fi al-Nazm va an-Nathr*, Mohammad fesharaki (emend.), Esfahan:Matbaat Parvin Esfahan- Farhangsaray Esfahan.
 - Mazandarani, Mohammad Hadi-bin Mohammad Saleh (1376). *Anwar al-Balagheh‘ Dar Fonon Maani, Bayan va Badi’*, Mohammad Ali Gholami Nejad (emend.), Tehran: Cultural Center of Qiblah Publishing, Written Heritage Publishing Office.
 - Mirza, Najafgholi (1362). *Doureyi Najafi*, Hossein Aahi (emend.), Marvi’s Printing house, Foruqi.
 - Moayed, Yahya ibn- Hamzeh (al-Alavi al-Yamini) (1995/1415). *At-Taraz, Abdul-Salam Shahin* ((emend.), Beirut- Lobnan: Dar al-Kotob al-Elmiyah.
 - Omar Kateb Balkhi (Vatvat), Rashid al-Din Mohammad (1308). *Hadaygh al-sehr fi Daghayegh al- Sher, Abbas Eghbal* Ashtiani (emend.), Tehran: Kaveh.
 - Qodamat ibn-Jafer [n.d.]. *Poem Criticism*, Mohammad Abdul-Mon’em Khafaji (emend.), Beirut: Dar al-Kotob al-Elmiyah.
 - Radwiani, Mohammad bin Omarv (1362/1949). *Tarjuman al-Balagheh*, Ahmad Atash (emend.), Malek al-shoarae Bahar (criticize.), Tehran: Asatir.
 - Rajai, Mohammad Khalil (1353). *Maalem al-Balaghe fi Elm Maani va Bayan va badi*, Shiraz: Pahlavi University.
 - Razi, Fakhr od-Din (1989). *Nahayat al- Eejaz fi Derayat al-Aajaz*, Ahmad Hejazi al-ssagha, al-Ghahare (emend.), [n.p.]: Al-Maktabat al-Theghafi.
 - Razi, Shams od-Din Mohammed bin Gheis (1388). *Al- Mojam fi maayir ashar al-ajam*, Mohammad Ibn Abd al-Wahhab Qazvini (emend.), Tehran: Elm
 - Sadeghian, Mohammad Ali (1379). *The speech Adornment in Persian Figures of speech*, Yazd: University of Yazd.
 - Safavi, Kurosh (1380). *From Linguistics to Literature*, 1st vol., Tehran: Hozey Honari.
 - Sakkaki, Abu Yaghoob Yusuf Ibn Mohammad Ibn Ali (2011). *Meftahol oloom*. 2nd ed., Abd al-Hamid Handavi (emend.), Lobnan; Dar al-Kotob al-Elmiyah.
 - Shamisa, Sirus (1368). *A new look at Figures of speech*, Tehran: Ferdows.
 - Siuti, Abi al-Fazl Jalal ad-Din Abdor-Rahman-ibn Abi-bakr (1988/1408). *Moetarek al-Aghran fi Aajaz al- Qoran*, Ahmad Shams al-Din (emend.), Beirut-Lobnan: Dar al- Maktab al- Elmiyah.
 - Taftazani, Sad ad-Din (1954/ 1374). *Talkhis al-Meftah au Mokhtasar al-maani*, Reza Lotfi and Mohammad Ali Mohammadi (emend.)[n.p.]: Matbaat al-Touhid.
 - ----- [n.d.]. *Al-Motavval*, As-Sayyed mir Sharif (emend.), Qom: Manshorat Maktabat al-Davari.
 - Vahidian Kamyar, Taghi (1379). Knowing about Persian Rimed prose, *Letter of the Academy*, 15, 58-77.
 - Zahedi, Zayn al-Din Jafar (1377). *Speech method*, Mashhad: University of Mashhad.
 - Zamlekani, Abdul Wahid bin- Abdul Karim (1964/1383). *At-Tebyan fi Elm Al-Bayan*, Ahmad Matloub va Hkadije al-Hadithi (emend.), Baqdad: Matbaet al-aani.

بررسی انتقادی تطبیقی صنعت سجع در بلاغت فارسی و عربی

سکینه قربانی* و سید جواد مرتضایی**

چکیده

سجع به عنوان یک آرایه بدیعی مبتنی بر آرایش لفظی و ظاهری، در اکثر آثار بلاغی عربی و فارسی مطرح شده است. هدف این مقاله این است که با نگاهی انتقادی و تطبیقی، تطور و تحول این صنعت را از دوران نخستین بلاغت نویسی تا روزگار معاصر نشان دهد. بدین منظور، سیر تاریخی این صنعت بر اساس زمان و زبان تألیف آثار بلاغی و بدیعی مطالعه شد. برای درک بهتر و سهولت کار، انواع و اقسام سجع و آرایه‌های متشکل از آن نظیر ترصیع، موازنه و تسمیط و تجزیه به صورت متفاوتی طبقه‌بندی و نقد و بررسی شدند. با تطبیق دیدگاه‌های عربی و فارسی در دوره‌های مختلف این نتیجه حاصل شد که در مورد اصول و روش‌های سجع‌پردازی در این دو زبان، اختلاف‌های اندکی وجود دارد. بلاغت‌نویسان فارسی در کلیت صنایع بررسی شده، از علمای بلاغی عرب متأثر گشته‌اند، اما گاهی نوآوری‌هایی جزئی در روش و قواعد صنایع ایجاد کرده‌اند که تکمیل‌کننده دیدگاه‌های عرب‌زبانان بوده است. با وجود این، نارسایی‌هایی در تعریف صنعت سجع و اصول و قواعد آن وجود دارد که منجر به انحرافات و خطاهایی در تعریف انواع آن در سطح کلام و در شعر شده است. کلیدواژه‌ها: سجع، بلاغت عربی، بلاغت فارسی، تطور صنایع، بلاغت تطبیقی.

مقدمه

در این مقاله، تعاریف و دیدگاه‌های علمای بلاغت درباره سجع از قرن اول هجری تا سده معاصر بررسی شده است. سجع از قرن دوم در آثار ادبی و مباحث بلاغی عربی از جمله صحاح جوهری، العین و البیان الثبیین آمده است؛ اما از قرن چهارم به عنوان صنعت بلاغی مطرح شده است. در زبان فارسی از قرن پنجم در ترجمان‌البلاغه ذیل یکی از صنایع بدیعی آمده است. بسیاری از ادیبان و نویسندگان بر این تصورند که بلاغت فارسی به طور کامل وابسته و متأثر از بلاغت عربی است. به این منظور، با مطالعه و بررسی دقیق بیشتر منابع عربی و فارسی از دوران نخست تا روزگار معاصر که به این صنعت پرداخته‌اند، جنبه‌های تأثیر و تقلید و پیروی آنها از یکدیگر بیان کرده و دیدگاه‌های آنان نقد و بررسی شده است.

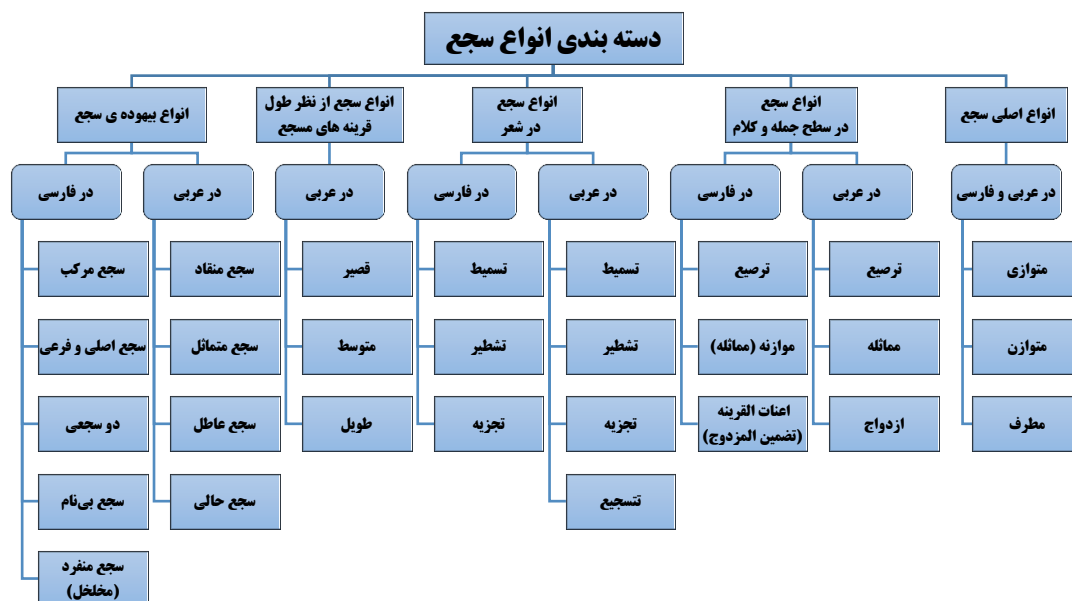
با توجه به قدمت این صنعت ادبی و نقش پررنگ آن در زیبایی و آرایش لفظی کلام، شناخت دقیق و درست آن و بررسی ملاک‌ها و قواعد آن لازم و ضروری می‌نماید. از سوی دیگر از آنجا که دیدگاه انتقادی بر کتاب‌های بلاغی حاکم نبوده است، تعاریف و نمونه‌های بلاغت‌نویسان عرب از سجع، بدون رعایت هیچ‌گونه تناسب و حدودی و با بی‌دقتی در همه ادوار تکرار شده است و اشکالاتی بر آنها وارد است. با وجود این، تاکنون تحقیق مستقلی پیرامون صنعت سجع، اصول و قواعد آن و سیر تکاملی آن به صورت انتقادی و تطبیقی صورت نگرفته است.

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (مسئول مکاتبات) ghorbanisakine@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران gmortezaei1@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۲۵

در این مقاله سجع از ابعاد مختلف دسته‌بندی و بررسی شده که ساختار آن به طور خلاصه در نمودار ۱ آمده است و در ادامه به تفصیل درباره آن بحث می‌شود.



نمودار ۱. دسته‌بندی انواع سجع

پیشینه تحقیق

تقی وحیدیان کامیار در مقاله «نثر مسجع فارسی را بشناسیم»، با معرفی و توضیح متون مشهور مسجع و بررسی چگونگی کاربرد سجع در نثر، فقط به صورت کلی به انواع سجع اشاره کرده است. ناهید طهرانی ثابت در مقاله‌ای با عنوان «وزن در سجع»، در مورد نوع وزن در سجع بحث کرده است. همچنین پایان‌نامه‌ای در مورد شیوه کاربرد سجع در قرآن با عنوان اسلوب سجع در قرآن به قلم علیرضا بخشیان بافرانی نگارش شده است. در این مقاله صنعت سجع و انواع آن، طبقه‌بندی‌ها و سیر تغییرات و دگرگونی آنها در ادوار مختلف بلاغت عربی و فارسی بررسی می‌شود.

روش تحقیق

در این پژوهش، به روش تطبیقی عمل شده است. نخست تاریخ ادبی و بلاغی عربی به پنج دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، شرح و تلیخیص نویسی، رکود و جمود بلاغت و بازنگری و بازنویسی آثار پیشینان، و تاریخ بلاغت فارسی به سه دوره تقلید و تأثیر از آثار عربی یا بومی سازی بلاغت، دوره شرح نویسی و تقلید، و بازنگری و تأثیر دوباره از آثار عربی تقسیم شده است. سپس همه آثار بلاغی به ترتیب تاریخی در هر دو زبان مطالعه شده تا سیر دگرگونی و تحولات این صنعت در دوره‌های مختلف، اختلافات و همانندی‌های تعاریف و دیدگاه‌ها در هر دو زبان به دست آید. با این روش تا حدودی تأثیرات آنان از یکدیگر مشخص شده است. ضمن اینکه دیدگاه‌ها و نظرهای نویسندگان و چگونگی انحرافات و خطاهای آنها نقد و بررسی شده است.

بحث و بررسی

هر چند بلاغت فارسی تحت تأثیر بلاغت عربی بوده است، در برخی موارد و درباره بعضی صنایع نوآوری‌ها و ابداعات درخور توجهی در آن دیده می‌شود. در صنعت سجع، به‌ویژه در دوره معاصر، بدیع‌نویسان فارسی زبان ضمن تأثیرپذیری از بلاغت عربی دقیق‌تر و علمی‌تر به قواعد و اصول سجع و آرایه‌های مرتبط با آن پرداخته‌اند.

۱- سجع در لغت و اصطلاح

سجع مصدر باب فَعَلَ از ریشه «سَجَع» است. «سَجَع الرجل إذا نَطَقَ بِكَلَامٍ لَهُ فَوَاصِلُ كَقَوَافِي الشَّعْرِ مِنْ غَيْرِ وَزْنٍ؛ كَمَا قِيلَ: لَصَّهَا بَطْلٌ، وَ تَمَرَهَا دَقْلٌ، إِنَّ كَثْرَ الْجِيْشِ بَهَا جَاعُوا، وَ إِنَّ قَلْوًا ضَاعُوا، يَسْجَعُ سَجْعًا فَهُوَ سَاجِعٌ وَ سَجَّاعٌ وَ سَجَّاعَةٌ» (فراهیدی: ذیل سجع).^۱ سجع به معنای

کلام قافیه‌دار، برگرفته از آواز کبوتر است و جمع آن أسجاع و أساجیع است (جوهری، ۱۹۵۶/۱۳۷۶: ۱۲۲۸/۳). در برخی لغت‌نامه‌ها و کتاب‌های علوم بلاغی، مشهد آمده است که به این صورت صرف می‌شود: سَجَعٌ تَسْجِیْعاً (ابن منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۱۵۰/۸). در همه کتاب‌های بلاغی و لغوی، وجه تسمیه این صنعت بلاغی به نام سجع، تکرار صدای کبوتر بر یک روش واحد بوده است. در زبان فارسی، سجع به معنای آواز کبوتر و فاخته، نالیدن شتر ماده و سخن با قافیه گفتن است (دهخدا، «سجع»؛ قیس رازی، ۱۳۸۸: ۹۸؛ همایی، ۱۳۶۱: ۴۱/۱). در زبان فارسی، سجع به مطابقت کلمات آخر قرینه‌های نثر در وزن و حرف روی (دهخدا، «سجع»؛ گرکانی، ۱۳۲۸: ۲۹۱) یا هماهنگی کلام در وزن و قافیه یا در یکی از آنها (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۵؛ فائق، ۱۹۰۹: ۹۳) اطلاق می‌شود. به کار بردن سجع را تسجیع و جملاتی را که سجع در آنها به کار رفته، کلام مسجع می‌نامند (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۲۴). بنابراین، در صنعت سجع همچون دیگر صنایع لفظی، همانندی ظاهری کلمات ملاک است؛ ولی به جهت جایگاهش در کلام، جدای از انواع دیگر تکرارهاست.

۲- سیر تاریخی سجع در بلاغت و بدیع عربی و فارسی

سجع یکی از مهم‌ترین صنایع لفظی علم بدیع است که در کتب بلاغی عربی و فارسی با عناوین تسجیع، سجع و مسجع مطرح شده است. در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، ابوهلال عسکری (۳۹۵ق) برای اولین بار، سجع را به مثابه یک صنعت بلاغی و آرایه بدیعی معرفی کرد. در صنعت سجع، باید دو قرینه متوازن و متعادل باشند، اگر یکی بیشتر از دیگری باشد، باید با هماهنگی فاصله‌ها در یک حرف واحد باشد^۲ (۲۰۰۶/۲۰۶: ۲۳۳). او معتقد است واژه‌های مسجع باید در وزن و حرف آخر برابر باشند، اما اگر در وزن نابرابر بودند، باید در حرف آخر یکسان باشند. به این ترتیب، عسکری دو نوع برای سجع قائل شده که در قرون بعد به سجع‌های متوازی و مطرف معروف شده‌اند. با توجه به نمونه‌هایی که ذکر کرده، منظور او از فاصله‌ها، حرف روی کلمات است.

در مجموع، در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، سه تعریف متفاوت از صنعت سجع مطرح شده است. سکاکی (۶۲۶ق)، از برجستگان بلاغت و پیشگامان این دوره، در تعریف أسجاع می‌گوید: «و هي في النثر، كما في القوافي في الشعر، و من جهاته الفواصل القرآنية، و الكلام في ذلك ظاهر» (۲۰۱۱: ۵۴۲). سکاکی، براساس سخن عسکری، سجع را در نثر همچون قافیه در شعر دانسته است؛ زیرا بر طبق نظر او سجع همچون قافیه است که در آخر مصراع قرار گرفته، و در حرف روی و وزن، یا فقط در حرف روی برابر است. بر همین اساس، سکاکی نتیجه می‌گیرد که سجع به لحاظ اصول و قواعد همانند قافیه است. همچنین، او به همانندی جایگاه سجع و قافیه در پایان عبارات و مصراع‌ها نیز توجه داشته است؛ اما بسیاری از کاتبان، با درک و دریافت نادرست کلام او، دچار اشتباه شده‌اند و در شعر سجع و قافیه را برابر پنداشته‌اند. در حالی که سجع و قافیه در کارکرد و اصول برابرند، قافیه در آخر مصراع و سجع در آخر بندها و قرینه‌های سخن قرار می‌گیرد.

ابن اثیر (۶۳۷ق) دیدگاه متفاوتی از سجع ارائه کرده است؛ «تواطؤ الفواصل في كلام المنثور على حرف الواحد» (ابن اثیر، ۱۹۵۶/۱۳۷۵: ۲۵۱ و ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۲۷۱). او سجع را مختص نثر می‌داند و فقط توافق و همسانی حرف آخر کلمات را برای آن در نظر دارد. به نظر می‌رسد، ابن اثیر تحت تأثیر سخن فراهیدی (۱۷۵ق) وزن را حذف کرده و تنها به هماهنگی حروف آخر کلمات اشاره کرده است. ریشه این دیدگاه بر می‌گردد به اینکه در آن دوره، سجع به کلام منثور اختصاص داشت که خالی از وزن بود.

سپس زملکانی (۶۵۱ق) مسئله توافق و یکنواختی وزن را در سجع مطرح کرد. وی سجع‌پردازی در کلام را به کلمه آخر عبارات محدود کرد و جایگاه آن را در کلمه و کلام معین کرد (۱۳۸۳/۱۹۶۴: ۱۷۶). به احتمال زیاد، زملکانی در جنبه وزن کلمات مسجع، از عسکری تأثیر پذیرفته است؛ چون فقط او به توازن کلمات مسجع اشاره کرده است. تنها ایرادی که در دیدگاه عسکری و زملکانی وجود دارد، این است که به برابری حرف آخر کلمات اشاره کرده‌اند؛ در حالی که، بنابر دیدگاه سکاکی که سجع مانند قافیه در شعر است، باید حرف روی کلمات هماهنگ باشد، نه فقط حرف آخر. چه بسا در بسیاری از موارد، حرف آخر کلمات حرف روی آنها نیست و کلمه از پسوند‌های جمع و غیره تشکیل شده است. در نتیجه، در بلاغت عربی تا قرن هفت، سجع به هماهنگی وزن و توافق حرف آخر کلمات پایانی قرینه‌ها اختصاص داشت.

در بلاغت فارسی تا قرن هفت تعریف واضحی برای صنعت سجع بیان نشده است. البته با توجه به انواع سجع که در ترجمان البلاغه، با تأثر از محاسن الکلام نگاشته شده، حدود و اصول آن مشخص است؛ بنابراین، سجع با اصول و قواعد بلاغت عربی، وارد بلاغت فارسی شده بود، تا اینکه در قرن هفت فخری اصفهانی آن را به کلمات متوازن اختصاص داد. او با این دیدگاه که سجع در لغت، به آواز پرندگان بر یک آهنگ گفته می‌شد، در اصطلاح ادبی نیز تنها یکنواختی وزن و آهنگ کلمات را در نظر گرفته است (فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۲۶۹). با اینکه

پیش از او رادویانی و وطواط، در انواع سجع، دو ملاک اصلی سجع، یعنی برابری حرف روی و وزن، را تعیین کرده بودند، فخری اصفهانی راه خطا پیموده و آن را تنها به کلمات متوازن محدود کرده و برابری حروف و صامت‌های پایانی کلمات را ذکر نکرده است. او در تعریف سجع، برخلاف ابن‌اثیر، آن را محدود به وزن کرد؛ در حالی که تا آن زمان در بلاغت عربی تکیه و تأکید در سجع پردازی بر حرف آخر کلام بود.

شایان ذکر است، در دوره شرح‌نویسی و تقلید بلاغت فارسی، دیدگاه‌های مختلفی در مورد سجع بیان شده است. نویسنده کتاب جامع‌الصنایع والاوزان، تحت تأثیر بلاغت عربی و به‌ویژه ابن‌اثیر، سجع را به برابری حرف آخر کلمات محدود کرده است. «در اصطلاح آن که دو مقدمه بیاورد و با دو لفظ و بیشتر هر چند بود الفاظ مقدمه دوم با الفاظ مقدمه اول مساوی بود در رعایت حرف آخر» (هروی، ن. خ. شماره ۳۷۲۸: ۱۳۳). هروی برخلاف دیگران، سجع را در همه کلمات قرینه‌ها در نظر گرفته است؛ در حالی که، بنابر نظر پیشینیان، سجع همچون قافیه در کلمات آخر قرینه‌ها واقع می‌شود.

در میان آثار بلاغی فارسی، در کتاب هنر سخن‌آرایی با تعبیر زیباتر و دقیق‌تری سجع معرفی شده است. «پایان‌بندی عبارت‌های پیاپی را با واژه‌های همگون و هماهنگ که در فاصله‌هایی تکرار می‌شوند و موسیقی گوش‌نوازی به سخن می‌دهند، به آوای موسیقی وار فاخته مانند کرده، «سجع و تسجیع» نام نهاده‌اند» (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۰۱). با توجه به اینکه سجع از محسنات لفظی است که مقصود از آن ایجاد موسیقی و آهنگ در کلام است، رعایت وزن در کنار حرف روی، برای تعادل و توازن کلام بهتر است؛ بنابراین، می‌توان گفت نویسنده با بررسی دقیق پیشینه این صنعت در تاریخ بلاغت، همه جوانب سجع را در نظر گرفته و به‌درستی آن را معرفی کرده است.

۳- انواع اصلی سجع

تقسیم‌بندی سجع به انواع متوازی، متوازن و مطرف در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، نخستین بار توسط مرغینانی انجام گرفت و بعد رادویانی به پیروی از او، این انواع را در بلاغت فارسی ذکر کرد. سجع از جهت رعایت اصول و جوانب برابری، و جایگاهش در آخر قرینه‌ها به انواع متوازی، متوازن و مطرف تقسیم می‌شود. به این سبب این انواع را، انواع اصلی خوانده‌ایم که در جایگاه اصلی خود در آخر قرینه‌های سخن و پاره‌های عبارت واقع می‌شوند. به این ترتیب، کلمات مسجع اگر در حرف آخر و وزن برابر باشند، سجع متوازی، اگر فقط در وزن برابر باشند ولی در حرف آخر اختلاف داشته باشند، سجع متوازن و اگر حرف آخر آنها برابر و در وزن مختلف باشند، سجع مطرف خوانده می‌شوند.

۳-۱- سجع متوازی

در تعریف سجع متوازی گفته شده است: «ما یتفق فیهِ الوزن و عدد الحروف الکلمتین مع اتفاق الحرف الآخر من الکلمتین» (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۱۶). بنابر این تعریف، در سجع متوازی کلمات باید در تعداد حروف، وزن و حرف آخر برابر باشند. چنانکه ملاحظه می‌شود، مرغینانی برابری حرف آخر کلمات را در نظر گرفته است. ولی رادویانی برخلاف او حرف روی کلمات را مد نظر قرار داده است (رادویانی، ۱۳۶۲/۱۹۴۹: ۱۳۶). ایرادی که در دیدگاه هر دو آنها مشهود است، این است که جایگاه کلمات مسجع را در عبارات و جمله‌ها مشخص نکرده‌اند. ضمن اینکه، رادویانی حتی تعداد کلمات را هم مشخص نکرده است. از همین رو، در تعریف او، سجع متوازی با ترصیع برابر است. در نهایت، وطواط سخن مرغینانی و رادویانی را تکمیل کرد. «در آخر دو قرینه یا بیشتر کلماتی آورده شود کی به وزن و عدد حروف و روی متفق باشند» (وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵). بدین ترتیب، او با تعیین جایگاه کلمات مسجع، سجع متوازی را از ترصیع جدا کرد؛ بنابراین، دیدگاه او دقیق‌تر و کامل‌تر از تعریف رادویانی و مرغینانی است؛ چون همه قواعد سجع را به‌درستی بیان کرده است.

«أبرد من البرد فی زمن الورد» (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۱۶؛ وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵) کلمات «البرد» و «الورد» از حرف روی و وزن یکسانی برخوردارند.

در دوره شرح و تلخیص‌نویسی، تفتازانی (۷۹۲ق) در المطول، سجع متوازی را در قیاس با ترصیع توضیح داده است. اگر بیشتر کلمات قرینه‌ها برابر نباشند یا برای هر کلمه‌ای در قرینه دیگر برابری وجود نداشته باشد، سجع متوازی خواهد بود. در این صورت، بیشتر کلمات در وزن و قافیه اختلاف خواهند داشت (تفتازانی، بی‌تا: ۴۵۴ و ۱۳۷۴/۱۹۵۴: ۲۱۰)؛ مانند «فیها سرر مؤفوعه، و اکواب مؤفوعه»^۳، که «سرر و اکواب» در وزن و روی مخالف ولی «مرفوعه و موضوعه» برابر هستند. در واقع، از نظر او نیز هماهنگی فقط در یکی از کلمات جمله باید باشد، اما با بیانی متفاوت، در پی ایجاد نوآوری بوده، در حالی که، ابهام و پیچیدگی به وجود آورده است؛ چون به جای هماهنگی، به ناهماهنگی بین قرینه‌ها پرداخته است. در واقع، او سجع متوازی را در مقایسه با ترصیع تعریف می‌کند که اگر فقط در یک کلمه، توازن و برابری حرف آخر رعایت شده باشد، سجع متوازی خواهد بود؛ یعنی برخلاف ترصیع که هماهنگی وزن و حرف روی در اکثر کلمات وجود

دارد، در سجع متوازی اکثر آن‌ها ناهماهنگ هستند.

به طور کلی، سجع متوازی، رعایت برابری حروف پایانی، و هماهنگی وزن کلمات آخر قرینه‌هاست. اختلاف اصلی سجع متوازی، در بلاغت عربی و فارسی، در ذکر حرف روی و حرف آخر کلمات است. به نظر می‌رسد، بهتر است برابری حروف پایانی را در نظر بگیریم؛ چون در این صورت، هم حرف روی را شامل می‌شود و هم حرف آخر کلمات را. بدیهی است هر اندازه تعداد حروف همانند و برابر در پایان کلمات بیشتر باشد، موسیقی بیشتری در کلام به وجود می‌آید.

۳-۲- سجع مطرف

در تعریف سجع مطرف گفته شده است: «هو ما یزید عدد حروف احدی الکلمتین علی الاخری و یلقب بالتسجیع المطرف» (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۱۷). بنابر نظر او، در سجع مطرف باید تعداد حروف یکی از کلمه‌ها بیشتر از دیگری باشد. این تعریف، تعریف دقیق و درستی از سجع مطرف نیست؛ زیرا بر طبق این دیدگاه، در کلمات مسجع باید تعداد هجاها و واج‌ها متفاوت باشد که در این صورت، سجع مطرف با جناس زاید^۴ تفاوتی ندارد. هر چند بین این دو آرایه لفظی، شباهت و تقارن بسیاری وجود دارد، در سجع برخلاف جناس، برابری تعداد هجای کلمات که وزن و موسیقی آنها را ایجاد می‌کند، حائز اهمیت است؛ ضمن اینکه در این تعریف، به حرف روی اشاره‌ای نشده است. در حالی که، یکی دیگر از ارکان سجع، برابری حرف روی کلمات است.

در دوره بعد، علمای بلاغت سجع مطرف را از جناس زاید متمایز ساختند. رازی (۶۰۶) در نهایت‌الایجاز فی درایة‌الاعجاز در تعریف سجع مطرف می‌گوید: «أن یختلفا فی العدد، یتفقا فی الحرف الأخير» (رازی، ۱۹۸۹: ۹۷). او افزون بر اختلاف تعداد حروف کلمات که مربوط به وزن است، به برابری حرف آخر کلمات مسجع نیز اشاره کرده، که نقطه تمایز سجع مطرف و جناس زاید است. در حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر به صورت کامل‌تر و دقیق‌تر، حدود و اصول سجع مطرف بیان شده است. در سجع مطرف دو کلمه که در آخر دو قرینه قرار می‌گیرند باید در حرف روی متفق و در وزن و تعداد حروف مختلف باشند (وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵). با بررسی نمونه‌هایی که ذکر کرده است، روشن می‌شود که منظور و طواط از اختلاف تعداد حروف، نوع کوتاهی و بلندی هجاهای کلمات است؛ ضمن اینکه تأکید کرده که باید دو کلمه در آخر قرینه و جمله قرار بگیرند. بدین ترتیب، تقارن و تطابق دیدگاه رازی و وطواط کاملاً واضح است. تنها تفاوت دیدگاه آنان، در مورد حرف روی و حرف آخر کلمات است. بدین ترتیب، تعریف و طواط از این جهت کامل‌تر است که وضعیت و چگونگی هر دو رکن سجع را به درستی مشخص کرده است.

«ما لکم لا تترجون لله وقاراً، وقد خلقکم أطواراً» (قرآن، نوح: ۱۳ و ۱۴) (رازی، ۱۹۸۹: ۹۷؛ وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵). این آیه در اکثر کتب عربی و فارسی تکرار شده است. در کلمات «وقار» و «اطوار» تعداد هجاها برابر است، اما در طول هجای اول اختلاف دارند. «فلان را کرم بسیار است و هنر بی‌شمار» (وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵) کلمات «بسیار» و «شمار» در حرف روی و تعداد هجا برابرند ولی در امتداد هجای نخستین اختلاف دارند.

به تعبیر دیگر، در سجع مطرف وزن کلمات متفاوت نیست، بلکه هر دو کلمه تابع یک وزن هستند، اما از یک نقطه واحد در وزن آغاز نمی‌شوند. سجع مطرف نیز تابع قاعده قافیه است، مشروط بر اینکه دو ساخت قافیه از یک نقطه واحد در وزن آغاز نشده باشند (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۷۷/۱)؛ به این صورت که در کلماتی چون «اطوار و وقار»، «دریا و کجا» که سجع مطرف وجود دارد، تعداد هجاهایشان برابر اما کمیت زمانی هجاهای پیش از هجای قافیه متفاوت است.

۳-۳- سجع متوازن

سجع متوازن یکی دیگر از انواع اصلی سجع است و اکثر نویسندگان فارسی آن را ذیل انواع سجع ذکر کرده‌اند؛ اما تعداد اندکی از بلاغت‌نویسان زبان عربی به آن توجه داشته‌اند. در اکثر آثار بلاغی و بدیعی، با همین نام آمده جز در موارد نادری که برحسب سلیقه و ایجاد نوآوری عنوان جدیدی برای آن انتخاب گردیده است؛ همچنان‌که، کزازی آن را سجع هم‌سنگ و راستگو سجع هم‌وزن نامیده است. نخستین تعریف سجع متوازن در محاسن‌الکلام آمده است. «ما یتفق أقسامه و یعتدل أقرانه و یختلف أواخر الحروف من کل کلمة و یلقب بالمُتوازن المُتقابل» (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۱۷). در سجع متوازن، باید قرینه‌ها مساوی و همه کلمات در حرف آخر مختلف و در وزن برابر باشند؛ بنابراین، مرغینانی سجع متوازن را نه برای کلمه آخر قرینه‌ها، بلکه برای کل کلمات قرینه‌ها در نظر داشته است. به همین دلیل، آن را سجع متوازن متقابل خوانده، که همان موازنه در بدیع فارسی است. او برخلاف انواع دیگر سجع که سجع در کلمات آخر قرینه‌ها رعایت

می‌شد، متوازن را برای همه کلمات در نظر گرفته است و این خلاف قاعده تقسیم‌بندی اوست؛ چون تفاوت آن با انواع دیگر سجع باید در رعایت قواعد باشد، نه در حدود و گسترش آن در عبارات و قراین. سپس در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، در نه‌ایه‌الایجاز فی درایه‌الاعجاز ابهامی که در کلام مرغینانی بود، برطرف شد. «أن یتفقا فی عدد الحروف و لایتفقا فی الحرف الأخير» (رازی، ۱۹۸۹: ۹۷). برطبق دیدگاه رازی، باید در سجع متوازن تعداد حروف، یعنی تعداد هجاها و وزن عروضی کلمات، یکسان باشد. هرچند رازی هم تعداد کلمات متوازن را در قرینه‌ها مشخص نکرده است، در نمونه‌هایی که ذکر کرده، فقط کلمات آخر قرینه‌ها سجع متوازن دارند.

فلا سمت مقلدة لم تسح
 و لا بقیة لممة لم تشب
 اما لقلبی اقصار عن الشعف
 اما لنفسی اقلاع من السرف
 (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۱۷)

در این نمونه‌ها، آرایه موازنه وجود دارد؛ زیرا اکثر کلمات مصراع‌ها در وزن برابر هستند و در بیشتر کلمات سجع متوازن وجود دارد. «الحمد لله غیر مفقود الانعام، و لا مکافأ الأفضال» (البحرانی، ۱۳۹۱/۱۴۳۳: ۹۷). سجع متوازن در کلمات «انعام» و «افضال» واقع شده است که هر دو از یک هجای بلند و یک هجای کشیده تشکیل شده‌اند، و در حرف آخر اختلاف دارند.

در بلاغت فارسی، رادویانی به تقلید و تأثر از مرغینانی، حدود و تعداد کلمات متوازن را ذکر نکرده و تنها به برابری تعداد حروف و تعداد هجا و اختلاف در حرف روی توجه داشته است. رشیدالدین وطواط نیز در مورد جایگاه سجع متوازن و چگونگی آن دچار خطا و اشتباه شده است: «در اول دو قرینه یا آخر، یا در اول مصراع یا آخر کلماتی آورده شود که هر یک با نظیر خود در وزن موافق اما در حروف روی مخالف باشند» (وطواط، ۱۳۰۸: ۱۵). از نظر او به کار بردن سجع متوازن در شعر آرایه موازنه است و نیز جایگاه کلمات مسجع در مصراع‌ها و قرینه‌های نثر مهم نیست، هم در اول و هم در آخر جملات می‌تواند واقع شود. بر این اساس، سجع متوازن همان صنعت موازنه خواهد بود. ملاحظه کردیم که تعریف نادرست وطواط از سجع متوازن از قرن ششم وارد بلاغت فارسی شد تا اینکه نویسندگان دوره بازنگری و تقلید دوباره از آثار عربی، با تأثر از منابع عربی، سجع متوازن را به کلمات فاصله یا آخر قرینه‌ها محدود کردند (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۶۳؛ گرکانی، ۱۳۲۸: ۲۹۳). بدین ترتیب، سجع متوازن از صنعت موازنه جدا شد.

در سجع متوازن فقط هم‌وزنی کلمات کافی نیست. چون در این صورت قلمرو سجع متوازن بسیار وسیع و نمونه‌های آن بسیار متنوع خواهد بود. از این رو باید گفت، سجع متوازن واژه‌هایی را شامل می‌شود که از یک نقطه واحد در وزن آغاز می‌شوند و در یک نقطه واحد از وزن پایان می‌یابند، البته به این شرط که در جایگاه قافیه قرار نگیرند؛ بنابراین، سجع متوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد، در ایجاد تناسب موسیقایی اضافه بر وزن ناتوان است (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۲۷۸). پس در سجع متوازن بهتر است که اکثر حروف کلمات مشترک باشند و تنها در حرف روی با هم اختلاف داشته باشند. در این صورت، سجع متوازن موسیقایی تر خواهد شد؛ ضمن اینکه حرف روی کلمات نیز می‌توانند قریب‌المخرج باشند؛ مثل «مستقیم» و «مستبین». ولی اگر کلمات فقط در وزن یکسان باشند، مانند کرم و هنر، از نظر موسیقی در ضعیف‌ترین سطح قرار می‌گیرند؛ چون هیچ واک یا واج مشترکی بین آنها نیست و تنها یک مصوت مشترک در آنها وجود دارد (شمیسا، ۱۳۶۸: ۲۷). دیگر اینکه اگر ملاک فقط برابری وزنی باشد، برخی از کلماتی را که ارزش موسیقایی ندارند نیز شامل می‌شود؛ مانند «مال» و «عمر»، «تمیز» و «دروغ»، و «صحرا» و «ابرو». به همین دلیل، برخی از نویسندگان به‌خصوص برخی علمای عرب سجع متوازن را قبول ندارند و کمتر به آن توجه داشته‌اند؛ چون تعریفی که از سجع متوازن در کتاب‌های بدیعی بیان شده است، مشکل دارد. در سجع متوازن، علاوه بر برابری وزن کلمات، باید برخی حروف پیش از حرف روی آنها نیز مشترک باشد، به‌ویژه برابری مصوت بلند کلمات مسجع، موسیقی بیشتری را به آنها القا می‌کند؛ مانند بسیاری از نمونه‌هایی که در ادب فارسی وجود دارد؛ «مشهر و مشید»، «کریم و شریف»، «دشوار و بسیار». به این ترتیب، هر اندازه برابری و همسانی در صامت‌ها و مصوت‌های کلمات مسجع بیشتر باشد، موسیقی کلام به همان اندازه افزایش خواهد یافت. قطعاً وجود همانندی‌ها و اشتراکات بیشتر، کلام را زیباتر و مؤثرتر، و موسیقی را دلنشین‌تر و گوش‌نوازتر می‌کند.

۴- انواع سجع از لحاظ طول قرینه‌ها

در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، تقسیم‌بندی دیگری بر اساس طول جملات مسجع صورت گرفت. مبنای ملاک این تقسیم‌بندی، تعداد کلمات قرینه‌ها بود. نخست ابن‌اثیر آن را به دو نوع قصیر و طویل تقسیم کرد. بعد از وی، عبدالرحمن قزوینی در الايضاح فی علوم البلاغة، قسم متوسط را هم به آن افزود. قابل ذکر است، این انواع سجع فقط در کتب بلاغی عربی، بررسی شده است.

۴-۱- سجع قصیر

بهترین نوع سجع قصیر، از دو کلمه تشکیل می‌شود. هر قرینه‌ای که از سه یا چهار و یا پنج تا ده کلمه تشکیل شده باشد، جزء سجع قصیر است. هر اندازه تعداد کلمات کم باشد، به خاطر نزدیکی کلمات مسجع به یکدیگر، برای شنونده زیباتر و بهتر خواهد بود (ابن اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۳۵/۱). پس از آن، اکثر نویسندگان بلاغت به پیروی از ابن اثیر سجع قصیر را به دو کلمه محدود کرده‌اند و سجع متوسط را در نظر نگرفته‌اند. آنان قرینه‌هایی را نیز که از دو، سه، چهار و حتی نه کلمه تشکیل شده بود سجع قصیر به شمار آورده‌اند.

«وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا» (قرآن، مرسلات: ۱ و ۲؛ ابن اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۳۶/۱؛ قزوینی، ۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸۶). این آیات، به‌عنوان بهترین نمونه سجع قصیر ذکر شده است؛ چون هر یک از قرینه‌ها از دو کلمه تشکیل شده‌اند که کمترین تعداد ممکن است. سجع قصیر والاترین نوع سجع است؛ «چون به کار بردن آن سخت‌تر، برای روح و روان آدمی سبک‌تر و به لحاظ شنیداری گوش‌نوازترین است. اگر الفاظی که در قرینه‌ها می‌آید، اندک باشد، سجع زیباتر و لطیف‌تر خواهد بود؛ زیرا هنگامی که کلمات مسجع نزدیک به هم باشند، به خاطر نزدیکی فاصله‌ها و لطیف بودن پیوند آنها، شنونده از شنیدن آن لذت می‌برد» (علوی، ۱۹۹۵/۱۴۱۵: ۴۰۹). ضمن اینکه، کوتاه بودن قرینه‌ها دلالت بر توانمندی و تسلط نویسنده بر این صنعت دارد. به دلیل کم بودن الفاظ و تنگی مجال، تحقق آن سخت است و به‌ندرت کاتبی در درک آن موفق می‌شود.

با این همه، تکرار و تداوم سجع قصیر پسندیده نیست؛ چون بخش‌هایی که اجزای آن همگی بسیار کوتاه باشند، اصلاً بخش نیستند و نتیجه آن سقوط شنونده است. در واقع، مثل آن است که شنونده را از بلندی به پایین کشیده باشیم (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۱۹). همچنین، تداوم در آن، به دلیل یکنواختی، شنونده را کسل می‌کند. اگر جملات و عبارات مسجع کوتاه و بلند با هم ترکیب شوند، بهتر است؛ چون تنوعی که در طول جملات وجود دارد شنونده را برای شنیدن هوشیار و جذب می‌کند.

۴-۲- سجع متوسط

سجع متوسط، حد وسط بین سجع قصیر و طویل است. عبدالرحمن قزوینی بین قرینه‌های کوتاه و بلند حد وسطی را قائل شده و آن را سجع متوسط نامیده است. هر چند هیچ توضیحی در مورد آن بیان نکرده است با توجه به نمونه‌ها نتیجه می‌گیریم که قرینه‌های مسجعی را که بیشتر از دو کلمه و کمتر از ده کلمه باشند، سجع متوسط می‌داند. این نوع سجع، به لحاظ درجه و کیفیت نیز در رتبه متوسطی قرار دارد. «اَقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَ انْشَقَّ الْقَمَرُ، وَ اِنْ يَرَوْا آيَةً يُعْرِضُوا وَ يُوَلُّوْا سُهُرًا مُّسْتَمِرًّا، وَ كَذَّبُوْا وَ اتَّبَعُوْا اَهْوَاءَهُمْ وَ كُلُّ اَمْرٍ مُّسْتَقَرٌّ» (قمر/۳-۱)؛ قزوینی، ۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸۶؛ جرجانی، بی‌تا: ۲۹۹). قابل ذکر است، ابن اثیر این آیات را برای سجع قصیر در نظر داشت، اما قزوینی آن را سجع متوسط می‌داند. هر یک از این آیات از چهار، شش و هفت کلمه تشکیل شده است.

بهترین نوع سجع از نظر طول سجع متوسط است. از این لحاظ که جزئی که زیاد کوتاه باشد، غالباً شنونده را گیج و متحیر می‌سازد؛ زیرا منتظر می‌شود که وزن تا حدی که ذهن او تعیین کرده است، ادامه داشته باشد و اگر در اثنای آن با توقف سخنور، ناچار به توقف گردد، ضربه حاصله او را گیج خواهد کرد. از طرف دیگر، اگر جزئی را زیاد طولانی کنید، شنونده را وادار می‌کنید تا احساس کند که جا مانده است. درست مانند افرادی که از محدوده‌ای می‌گذرند بدون آنکه به پشت خویش نظر افکنند و در نتیجه، همراهانشان را جا می‌گذارند (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۱۸). در نظر گرفتن حد تعادل و حد وسط برای طول جملات مسجع خوشایندتر و پسندیده‌تر است.

۴-۳- سجع طویل

هر قرینه مسجعی که بیشتر از ده کلمه داشته باشد سجع طویل است. سجع طویل از ده تا دوازده کلمه و حتی بیشتر از پانزده کلمه را شامل می‌شود. به لحاظ دسترسی آسان‌تر و به لحاظ روش نیز راحت‌تر از سجع قصیر است (ابن اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۳۶). از نظر همه کاتبان بلاغت، حتی آنان که سجع متوسط را در نظر داشتند، تعداد کلمات سجع طویل باید بیشتر از ده کلمه باشد. البته در دوره متأخر، عده‌ای آن را محدود به یازده تا دوازده کلمه کردند. از نظر آنان در این صورت، چون به سجع قصیر نزدیک می‌شود، از زیبایی و جذابیت آن هم برخوردار است.

«اِذْ يُرِيكَهُمْ اللّٰهُ فِي مَنَامِكَ قَلِيْلًا وَّ لَوْ اَرَاكَهُمْ كَثِيْرًا لَّفَسَلْتُمْ وَّ لَتَنَارَعْتُمْ فِي الْاَمْرِ وَّ لَكِنَّ اللّٰهَ سَلَّمَ اِنَّهٗ عَلِيْمٌ بِذَاتِ الصُّدُوْرِ، وَّ اِذْ يُرِيكُمْوَهُمْ اِذْ التَّقِيْمُ فِيْ اَعْيُنِكُمْ قَلِيْلًا وَّ يَقَلُّكُمْ فِيْ اَعْيُنِهِمْ لِيَقْضِيَ اللّٰهُ اَمْرًا كَانَ مَفْعُوْلًا وَّ اِلَى اللّٰهِ تُرْجَعُ الْاُمُوْرُ» (انفال/۴۳-۴۴)؛ ابن اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۳۷؛ قزوینی، ۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸۶؛ جرجانی، بی‌تا: ۲۹۹). آیه اول از بیست کلمه، و آیه دوم از نوزده کلمه تشکیل شده است.

سجع باید با تکرار صوتی نشئت‌گرفته از یکنواختی قافیه‌ها و وزن، در بندهای کوتاه، گوش‌نواز و زیبا شود. در حالی که در سجع طویل،

آهنگ یکنواختی تکرار نمی‌شود مگر در بندهای دور از هم، تا جایی که نزدیک است شنونده سجع اولی را فراموش کند، چون خواننده بی‌قرار رسیدن به آخر عبارت طولی است، پس زمانی به آن می‌رسد که یکنواختی صوتی تجسّد یافته از سجع قبلی را از خاطر برده است. به همین سبب، سجع‌های دور از هم، سجع اصلی به شمار نمی‌آیند؛ زیرا دوری سجع‌ها از هم، موجب فراموشی آهنگ سابق می‌شود و آهنگ یکنواختی به شنونده القا نمی‌شود (زوبعی، ۱۹۹۶: ۱۵۹-۱۶۱). سجع طولی به دلیل طولانی بودنش، مسئولیت سجع‌پردازی را برای نویسنده سبک می‌کند؛ اما زیبایی و گوش‌نوازی موجود در سجع قصیر در آن نیست و ارزش موسیقایی کمتری دارد. به همین سبب، علمای بلاغت و بزرگان ادب نیز کمتر به این نوع توجه داشتند.

۵- انواع سجع در سطح کلام و جمله

جایگاه اصلی سجع در پایان قرینه‌ها و پاره‌های سخن است، اما اگر آرایه لفظی در اکثر کلمات قرینه‌ها و جملات یا در کلمات میانی آنها هم رعایت شود، برخی دیگر از آرایه‌های لفظی ایجاد می‌شود که ترصیع، موازنه، مماثله و تضمین‌المزدوج یا اعنات‌القرینه از اصلی‌ترین آنها هستند. البته برخی از صاحب‌نظران این آرایه‌ها را جزو انواع اصلی سجع به شمار آورده‌اند، ولی در این پژوهش، ذیل انواع سجع در سطح جمله یا کلام بررسی می‌شوند؛ چون این آرایه‌ها و صنایع، با رعایت سجع‌های متوازن و متوازی در کل عبارات و جملات ساخته می‌شوند.

۵-۱- سجع مرصع یا ترصیع

ترصیع از ریشه «رصح» در لغت به معنای «الترصیع: ترکیب، يقال: تاجُ مُرْصَعٌ بالجواهر، و سیفٌ مُرْصَعٌ، أی مُحَلَّیٌّ بالرصاص، و هی حَلَقٌ یُحَلَّیُّ بها، الواحدة رَصِیعَةٌ» (جوهری، ۱۳۷۶/۱۹۵۶: ۱۲۱۹/۳) و «رَصَعُ الْعَقْدِ بِالْجَوْهَرِ: نَظْمُهُ فِيهِ وَضَمُّ بَعْضُهُ إِلَى بَعْضٍ» است (ابن منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۱۲۵/۱). در زبان فارسی، به معنای در زر نشانیدن جواهر است (وطواط، ۱۳۰۸: ۳). کلمه ترصیع از آراستن گردن‌بند گرفته شده است؛ چون در هر طرف گردن‌بند مرواریدها مانند طرف دیگر آن قرار می‌گیرد، این صنعت را نیز ترصیع می‌گویند. آنچه در این معنای لغوی از ترصیع اهمیت دارد این است که در صنعت ترصیع نیز همانندی و برابری در میان دو جزء و دو قرینه باید واقع شود. برخی از علمای بلاغت ترصیع را به عنوان صنعت مستقلی در علم بدیع و بلاغت پرداخته‌اند و برخی دیگر آن را یکی از انواع سجع در نظر گرفته‌اند. این صنعت در آثار بلاغی، با عناوین ترصیع و مرصع آمده است.

ترصیع برای نخستین بار در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، توسط قدامه مطرح شد. ترصیع از ویژگی‌های وزن است، طوری که در مقاطع اجزای کلام بر یک سجع، یا شبیه به سجع یا از جنس واحد صرفی باشد (قدامه، بی تا: ۸۰). قدامه رعایت سه شرط وزن عروضی، وزن صرفی و حرف روی را برای سجع مرصع لازم می‌داند که می‌توان هر سه شرط را رعایت کرد و جایز است فقط یکی از شرایط رعایت شود. ضمن اینکه از نظر او تعداد کلمات مرصع مهم نیست، فقط باید در کنار هم قرار بگیرند.^۵ عسکری فقط برابری حرف روی را در نظر دارد، اما همچون قدامه آن را مختص به سجع‌پردازی در میان ابیات می‌داند. در میان نویسندگان این دوره، تنها مرغینانی علاوه بر نظم، در نثر هم کاربرد آن را جایز دانسته است.^۶ (۱۳۶۴: ۳). در مجموع در این دوره، به سجع‌پردازی در شعر، ترصیع اطلاق می‌کردند اما هیچ قاعده و حدود مشخصی برای آن وضع نکرده بودند. با توجه به ریشه لغت ترصیع که باید در دو طرف سخن و قرینه واقع شود، هیچ یک از عالمان آن را به درستی درک نکرده‌اند.

در بلاغت فارسی، ترصیع پیشتر از بلاغت عربی جایگاه و مفهوم اصلی خود را یافت. ترصیع از دوره تقلید و تأثر از آثار عربی، مستقل از بلاغت عربی تعریف شد. «ترصیع آن است کی دبیر یا شاعر اندر نظم و نثر بخش‌های سخن خانه خانه آرد، چنان کی هر دو کلمه برابر بود، و متفق به وزن و حرفی از اول وی هم چون آخر بود» (رادویانی، ۱۳۶۲/۱۹۴۹: ۷). به نظر می‌رسد، رادویانی با توجه به مثال‌هایی که در محاسن‌الکلام مرغینانی بود، این تعریف را ارائه کرده است. ضمن اینکه همچون مرغینانی ترصیع را از اختصاص شعر خارج و وجود آن را در نثر نیز تأیید کرده است. منظور وی از «حرفی از اول وی همچون آخر بود» این است که حروف بند یا بخش اول مانند حروف بخش دوم باشد. این نکته با دقت در مثالی که بیان کرده، به وضوح روشن می‌شود؛

شکر شکنست یا سخن گوی منست عنبر ذقنست یا سمن بوی منست

سپس در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، رازی و ابن‌اثیر به شیوه دقیق‌تری حدود و شرایط ترصیع را بیان کردند. رازی تنها به برابری وزن الفاظ و اتفاق اعجاز اشاره کرده است (۱۹۸۹: ۹۸). با توجه به نمونه‌هایی که ذکر کرده، منظورش از اتفاق اعجاز، برابری حرف روی در

تمام کلمات قرینه‌هاست. ابن‌اثیر با بیانی واضح‌تر گفته است: «أَنْ تَكُونَ كُلُّ لَفْظَةٍ مِنْ أَلْفَاظِ الْفَصْلِ الْأَوَّلِ مَسَاوِيَةً لِكُلِّ لَفْظَةٍ مِنْ أَلْفَاظِ الْفَصْلِ الثَّانِي فِي الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ» (ابن‌اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۶۱ و ۱۹۵۶/۱۳۷۵: ۲۶۳)؛ بنابراین، دیدگاه ابن‌اثیر با نظر رادویانی برابر است؛ چون هر دو ترصیع را برابری حرف روئی و وزن در کل الفاظ دو قرینه در نظر گرفتند. البته ابن‌اثیر این نوع را ترصیع حقیقی می‌نامد و بهترین و عالی‌ترین نوع ترصیع به شمار می‌آورد. او دیدگاه قدامه و عسکری را نقد کرده و کاربرد ترصیع فقط در داخل ابیات و مصراع‌ها را رد کرده است. چون برابری و هماهنگی در همه الفاظ مصراع‌ها رعایت نمی‌شود، آن را در رتبه و درجه پایین‌تری قرار داده است.

«إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ، ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ» (قرآن، غاشیة: ۲۵ و ۲۶) (رازی، ۱۹۸۹: ۹۸؛ وطواط، ۱۳۰۸: ۳). کلمات دو بند در مقابل هم قرار گرفته‌اند و هم‌وزن و هم‌قافیه هستند.

۵-۲- موازنه

موازنه از ریشه «وزن» و در لغت به معنای «وَأَزَنْتُ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ مُوَازَنَةً وَوِزَانًا، وَهَذَا يُوَازِنُ هَذَا إِذَا كَانَ عَلَى زَنْتِهِ أَوْ كَانَ مُحَازِيَةً» (ابن‌منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۴۴۷/۳). موازنه، از محسنات لفظی کلام است که به هماهنگی و یکنواختی وزن در الفاظ اشاره می‌کند. نخستین عالمانی که در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی به موازنه پرداختند، باقلانی و ابن‌رشیق بودند. اینان در تعریف و توضیح موازنه به جایگاه و حدود کلمات متوازن در عبارات اشاره نکردند، اما با دقت در مثال‌هایی که هر دو عالم ذکر کردند، مشخص می‌شود که باقلانی آن را فقط در پایان عبارات و پاره‌های سخن در نظر داشته، ولی ابن‌رشیق برابری کل عبارات را مد نظر قرار داده است. البته نه به صورت هجاهای تک‌تک کلمات بلکه به صورت بحر عروضی.

أخلاق مجدت تجلت ما لها خطر
في البأس والجود بين الحلم والخبر
(ابن‌رشیق، ۲۰۰۴/۱۴۲۴: ۲۹/۱)

در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، ابن‌اثیر موازنه را محدود به برابری وزن در کلمات پایانی عبارات کرد. او تساوی وزنی کلمات پایانی در نثر و در عجز و صدر بیت را موازنه نامید. قابل ذکر است که او در کتاب دیگر خود، جامع‌الکبیر آن را مختص نثر قرار داده است (ابن‌اثیر، ۱۹۳۹/۱۳۵۸: ۳۷۸/۱؛ ۱۹۵۶/۱۳۷۵: ۲۷۰). دو ایراد بر دیدگاه او وارد است؛ اول اینکه اگر موازنه رعایت وزن در کلمات پایانی باشد، تفاوتی با سجع متوازن ندارد و نباید به صورت جداگانه مطرح شود؛ ضمن اینکه رعایت وزن در صدر و عجز بیت، مربوط به آرایه ترصیع می‌شود. دوم اینکه تعریف و مثال‌هایی که ذکر کرده است هماهنگی و هم‌خوانی ندارند. ابی‌الاصبع برخلاف ابن‌اثیر آن را به شعر و برابری وزن کل کلمات بیت اختصاص داده است. «أَنْ تَأْتِيَ الْجُمْلَةُ مِنَ الْكَلَامِ، أَوِ الْبَيْتُ مِنَ الشَّعْرِ مُتَّزِنَ الْكَلِمَاتِ، مُتَعَادِلَ اللَّفْظَاتِ فِي التَّسْجِيعِ وَالتَّجْزِئَةِ مَعًا فِي الْغَالِبِ» (ابی‌الاصبع، بی‌تا: ۳۸۶). در صنعت موازنه باید کلمات هم‌وزن و متعادل، در جملات و ابیاتی که اجزای برابری دارند قرار بگیرند.^۷ بنابراین، موازنه در نظر ابی‌الاصبع، غیر از موازنه‌ای است که دیگر کاتبان بلاغی عرب در نظر داشتند؛ زیرا مقصود آنان از موازنه آرایش لفظی است که در آن وزن فواصل کلام در نثر، و وزن صدر و عجز بیت در نظم مساوی باشد. البته باید توجه داشت که دیدگاه او در بدیع‌القرآن، کاملاً متفاوت از دیدگاهی است که در تحریرالتحجیر ارائه کرده است. او در تحریرالتحجیر، مقایسه معانی جملات را به عنوان موازنه معرفی کرده است (ابی‌الاصبع، ۱۳۶۸: ۱۸۹). این مقایسه برای شناخت کیفیت سخن برتر از فروتر صورت می‌گیرد. در واقع، در این دیدگاه موازنه به عنوان وزنه سنجش کلام و سخن به شمار می‌آید.

در بلاغت فارسی، صنعت موازنه اولین بار در المعجم فی معاییر الاشعار العجم آمده است. قابل ذکر است قیس رازی بدون تعریف و توضیحی، همان نمونه‌هایی که رادویانی و وطواط برای سجع متوازن ذکر کرده بودند، ذیل موازنه آورده است. در واقع، او ریزبینانه تفاوت سجع متوازن و موازنه را دریافته و نمونه‌هایی را که همه الفاظ ابیات و قرینه‌ها هم‌وزن بودند موازنه خوانده است.

شاهی کی رخس او را دولت بود دلیل
شاهی کی تیغ او را نصرت بود فسان
(قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۱)

در این بیت آرایه موازنه وجود دارد؛ چون الفاظ «شاهی»، «کی»، «او» و «را» در دو مصراع تکرار شده است و الفاظ «رخس» با «تیغ»، و «دلیل» با «فسان» هم‌وزن هستند و همچنین «دولت» با «نصرت» سجع متوازی دارد.

بنابراین، موازنه در بلاغت فارسی دقیق‌تر از بلاغت عربی معرفی شده است؛ زیرا در بلاغت عربی پس از دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، موازنه با سجع متوازن برابر بود؛ در حالی که، در بلاغت فارسی از دوره تقلید و تأثر از آثار عربی تا دوره معاصر، موازنه به برابری وزن

در تمام یا اکثر کلمات قرینه‌ها و مصراع‌ها گفته می‌شود. البته این دیدگاه تا حدودی به دیدگاه ابن‌رشیق نزدیک است. با این تفاوت که، ابن‌رشیق رعایت وزن عروضی را در کل عبارت در نظر داشت اما در بدیع فارسی تساوی هجایی تک‌تک کلمات قرینه‌ها و مصراع‌ها مد نظر است. در نتیجه، موازنه در بلاغت فارسی، مستقل و متفاوت از بلاغت عربی است. باید گفت علمای بلاغت در مورد اختصاص آن به نثر و به نظم اختلاف نظر دارند؛ در حالی که، موازنه به نوع خاصی اختصاص ندارد بلکه در هر دو نوع کلام به کار می‌رود.

۵-۳- ممانله

ممانله از ریشه «مثل» و در لغت به معنای «مثل: کلمةٌ تُسَوِّیةٌ یقال: هذا مثله و مثله کما یقال شبهه و شَبَّهَ بمعنی» است (ابن‌منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۶۱۰/۲). ریشه این صنعت، به پیش از ظهور اسلام و قبل از میلاد مسیح برمی‌گردد. نخستین بار ارسطو در کتاب ارزشمند خود، فن الخطابه، به این صنعت پرداخته است. ممانله یعنی فزونی کلمات هر دو بخش را مانند یکدیگر نماییم. این عمل باید در ابتدا یا انتهای هر جزء انجام پذیرد. اگر در ابتدا قرار گیرد باید همیشه بین تمام کلمات شباهت وجود داشته باشد، و اگر در آخر بیاید باید شباهت بین هجاهای انتهایی یا تصاریف همان کلمه یا تکرار همان کلمه موجود باشد (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۲۱). بنابر نظر ارسطو، در ممانله شباهت لفظی و ظاهری کلمات مد نظر است که باید در دو بخش واقع شود.

صنعت ممانله در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، در حوزه بیان و بدیع قرار داشت و در باب‌های تمثیل، استعاره و تجنیس مطرح بود. قدامه‌بن جعفر آن را از ویژگی‌های توافق لفظ و معنی می‌داند. «هو أن یرید الشاعر اشارة الی معنی فیضع کلاماً یدل علی معنی آخر» (قدامه‌بن جعفر، بی‌تا: ۵۸). گوینده قصد گفتن معنایی را بکند و با لفظ خاص آن معنی، آن را بیان نکند بلکه با لفظی که شبیه و نزدیک به آن معنی است، آن را بیان کند (ابی‌الاصبع، ۱۳۶۸: ۱۹۸). با این تعریف، ممانله همان تمثیل در علم بیان است؛ در حالی که ابوهلال عسکری هماهنگی لفظ و معنی در کلام را ممانله نامیده است. باقلانی آن را از انواع بدیعی به شمار آورده و آن را نوعی از استعاره می‌داند که مخالف اِرداف است (باقلانی، ۱۹۷۱: ۷۸). ابن‌رشیق آن را به باب تجنیس وارد کرده و الفاظ واحدی را که تنها در معنی مختلف هستند ممانله نامیده است (ابن‌رشیق، ۲۰۰۴/۱۴۲۴: ۲۸۳/۱)؛ در حالی که این صنعت در علم بدیع، جناس تام نامیده می‌شود.

سپس در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، قزوینی ممانله را از حوزه بیان خارج کرد و آن را به عنوان صنعتی مستقل و جداگانه در علم بدیع و محسنات لفظی وارد کرد. اگر همه یا بیشتر کلمات دو قرینه هم‌وزن باشند، ممانله نامیده می‌شود (قزوینی، ۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸۸ و ۱۳۶۳: ۳۶۳). در این صورت، ممانله با موازنه در بدیع فارسی برابر است و در حوزه سجع‌پردازی در کلام، ذیل سجع متوازن قرار می‌گیرد. البته باید گفت که با توجه به ریشه کلمه ممانله و پیشینه آن در بلاغت، دیدگاه قدما درباره آن درست‌تر و دقیق‌تر به نظر می‌رسد. بهتر است هماهنگی و توافق لفظ و معنی در کلام را ممانله، و هم‌آهنگی کلمات دو مصراع یا قرینه را موازنه بنامیم.

«وَ آتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ، وَ هَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ» (صافات/۱۱۷-۱۱۸؛ قزوینی، ۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸۸). در این دو آیه همه الفاظ هم‌وزن هستند و اختلاف آنها فقط در امتداد هجای نخست در کلمات اول قرینه‌هاست؛ در «آتیناهما» هجای اول بلند اما در «هدیناهما» هجای اول کوتاه است. این آیه‌ها نمونه‌ای عالی برای ممانله است که در اکثر منابع تکرار شده است، البته قزوینی این آیه را هم برای موازنه و هم برای ممانله ذکر کرده است.

رشک نظم من خورد حسان ثابت را جگر دست نثر من زند سحجان وائل را قفا
(رجایی، ۱۳۵۳: ۴۱۴)

بیشتر کلمات مصراع اول با کلمات مصراع دوم هم‌وزن هستند.

ممانله از دوره بازنگری و تأثر دوباره از آثار بلاغی عربی، وارد بلاغت فارسی شد. تا این دوران، صنعتی به نام ممانله، در هیچ یک از آثار بدیعی فارسی وجود نداشت. در واقع، در بلاغت فارسی به همسانی کل کلمات در وزن، موازنه اطلاق می‌شد؛ اما در عربی این نوع هماهنگی وزنی در کلام را ممانله می‌نامیدند. به همین جهت، نویسندگان دوره متأخر با مطالعه منابع عربی و فارسی، ممانله را برابر با موازنه یافتند و هر دو را در کنار یکدیگر آوردند. برخی از کاتبان نیز با تأثر از منابع عربی، ممانله را به عنوان صنعتی مستقل از موازنه مطرح کردند و هر دو را تحت تأثیر بلاغت عربی معرفی کردند.

۵-۴- تضمین‌المزدوج، اعنات‌القرینه و ازدواج

ازدواج در لغت تنظیم اشیاء دو به دو، ازدواج کلام و شباهت کلام به یکدیگر است. در اصطلاح صنعتی است که در آخر ابیات، دو لفظ

متشابه‌الآخر یا دو لفظ متحداللفظ والمعنی بیاورند (دهخدا، ذیل ازدواج). مدنی این صنعت را از ابداعات صاحب المعیار (۶۴۵ق) می‌داند؛ حال آنکه از قرن دوم قمری در البیان و التبیان جاحظ مطرح شد. وی در باب مزدوج الکلام نمونه‌هایی ذکر کرده که می‌توان براساس آنها مزدوج را معرفی کرد.^۸

به هر حال، در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، ازدواج با سجع برابر بود (عسکری، ۱۴۲۷/۲۰۰۶: ۲۶۶). از نظر عالمان بلاغت، ازدواج پیوندی بود که از طریق سجع‌پردازی بین فاصله‌های قرینه‌ها وجود داشت. در تمام نمونه‌هایی که ذکر کرده‌اند، ازدواج را با سجع‌پردازی در کلام، مثل موازنه و ترصیع یکسان در نظر گرفتند. تا اینکه در محاسن الکلام، سجع از ازدواج جدا و به مثابه صنعت مستقلی مطرح شد. «أن تأتي بمزدوج من الكلام قبل التمام أو بنوع من البديع قبل اختتامه واستتمامه مع مراعاة حقوق القرائن و حدود المقاطع» (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۲۸). از نظر مرغینانی، ازدواج پیوند کلماتی است که قبل از آخرین کلمه قرینه‌ها، با رعایت حدود و قواعد مقاطع برقرار می‌شود. به این ترتیب، ازدواج که در منابع پیشین با سجع برابر بود و در الفاظ پایانی قرینه‌ها واقع می‌شد، در محاسن الکلام محدود به الفاظ میانی قرینه‌های نزدیک به هم شد.

و ليس الجمال بديل يطال
و علم وسيع و نظم بديع
ولا بالمفوفة الفواخرة
ولا تنس أقلامنا الدائرة
(مرغینانی، ۱۳۶۴: ۲۸)

تضمین‌المزدوج بین عبارات «ليس الجمال» و «بديل يطال»، «علم وسيع» و «نظم بديع» وجود دارد. در بلاغت فارسی، رادویانی این نوع برقراری سجع بین کلمات و قرینه‌ها را اعنات القرینه نامیده است. «شاعر یا دبیر پس از آنکه حدود قوافی و قراین نگاهداشته بود، به تمامی قرینه را اندر بیت بگنجانند» (رادویانی، ۱۳۶۲/۱۹۴۹: ۳۸). او شرایط و حدود این صنعت را به طور واضح بیان نکرده است. گویا با توجه به نمونه‌هایی که مرغینانی ذکر کرده بود، نتیجه گرفته است که باید یک قرینه مسجع در میان بیت قرار بگیرد. اما در حدائق السحر فی دقائق الشعر این صنعت با عنوان تضمین‌المزدوج آمده که در اصل به دیدگاه مرغینانی نزدیک‌تر است؛ به این صورت که بعد از رعایت حدود اسجاع و قوافی و حفظ شرایط آنها در بیت دو لفظ مزدوج یا بیشتر به کار رود (وطواط، ۱۳۰۸: ۲۷). در واقع، تضمین‌المزدوج برگرفته از صنعت ازدواجی است که جاحظ و عسکری درباره آن بحث کردند. منظور وطواط از عبارت «پس از حدود قوافی و قرینه‌ها» این است که قرینه‌ای مسجع که جدای از قافیه و سجع اصلی است، در بیت قرار بگیرد.

«و جتک من سبأ نبأ یقین» «المومنون هینون لینون» (وطواط، ۱۳۰۸: ۲۷؛ رازی، ۱۹۸۹: ۹۸) الفاظ «سبأ» و «نبأ»، و «هینون» و «لینون» که سجع متوازی دارند و در کنار هم قرار گرفته‌اند، تضمین‌المزدوج هستند.

افزون بر این، عالمان و صاحب‌نظران در مورد نوع سجع در تضمین‌المزدوج اختلاف نظر داشتند. در بلاغت عربی، عسکری و به تبعیت از او، رازی برابری وزن و حرف روی را در نظر داشت؛ چون آن را با سجع برابر می‌دانست. در بلاغت فارسی، امام فخر رازی آن را به رعایت وزن، انصاری به پیروی از عسکری به برقراری سجع متوازی، و برخی دیگر به رعایت حرف روی منحصر کردند. به هر حال، آنچه در این صنعت اهمیت دارد برقراری سجع و پیوند بین دو کلمه است. البته باید اذعان داشت، هر اندازه شباهت و همانندی ظاهری بین الفاظ بیشتر باشد، ارتباط و پیوند بین آنها قوی‌تر خواهد بود.

به طور کلی، تضمین‌المزدوج، اعنات‌القرینه یا ازدواج از دیگر آرایه‌هایی است که از صنعت سجع ایجاد می‌گردد. از بررسی سیر تاریخی این صنعت در علم بلاغت و بدیع به این نتیجه رسیدیم در کنار هم‌نشستن دو سجع متوازی در یک قرینه تضمین‌المزدوج نام دارد؛ بنابراین، برخلاف آرایه‌های دیگر متشکل از سجع، در این آرایه کلمات مسجع رابطه هم‌نشینی دارند و اختلاف آنها در جایگاه کلمات مسجع است. در تضمین‌المزدوج، کلمات مسجع در کنار هم و در میان قرینه‌ها و گاه در آغاز یا پایان یک قرینه قرار می‌گیرند که بهتر است با حرف ربط واو، یا کسره اضافه بین آنها پیوند و ارتباط برقرار شود. به این ترتیب، نباید کلمه‌ای بین آنها فاصله ایجاد کند؛ زیرا اصل این صنعت در نزدیکی و تقارن کلمات مسجع است.

۶- انواع بیهوده سجع

در برخی از کتاب‌های بلاغی عربی و فارسی، انواعی برای سجع ذکر شده است که بی‌فایده و بیهوده هستند؛ از جمله سجع حالی، سجع

عاطل، سجع متمائل، سجع منقاد، سجع منفرد، سجع بی‌نام، دو سجعی، سجع اصلی و فرعی و سجع مرکب. نویسندگان این آثار بدون توجه به پیشینه سجع در علم بلاغت و اصول و قواعد آن فقط به قصد ایجاد نوآوری این انواع را به انواع اصلی افزوده‌اند؛ در حالی که هیچ یک از اینها در کیفیت سجع‌پردازی تأثیری بر جای نمی‌گذارند و فقط انواع آن را گسترش می‌دهند؛ ضمن اینکه تعدادی از آنها ذیل انواع دیگر سجع قرار می‌گیرند. به همین دلیل، از این انواع با عنوان انواع بیهوده یاد کردیم.

۱-۶- سجع حالی

در سجع حالی «كُلُّ كَلِمَتَيْنِ جَاءَتْ فِي الْكَلَامِ الْمَثُورِ عَلَى زِنَةِ وَاحِدَةٍ تَصْلُحُ أَنْ تَكُونَ أَحَدَهُمَا قَافِيَةً لِأَمَامِ صَاحِبَتِهَا وَبِمَقْدَارِ مَا تَوَازَنُ اللَّفْظَتَانِ وَيَلْزَمُ فِيهِمَا مِنْ تَكَرُّرِ الْحُرُوفِ يَكُونُ التَّبْرِيْزُ فِي ذَلِكَ» (القرشی، ۱۹۸۸/۱۴۰۸: ۹۶). هر دو کلمه هم‌وزن که در نثر بیابند یکی می‌تواند قافیه دیگری باشد و به مقدار هم‌وزن بودن هر دو لفظ و تکرار حروف از این جهت برجستگی پیدا می‌کند. دو کلمه‌ای که در وزن برابر و در حروف متشابه باشند، سجع حالی نامیده می‌شود؛ بنابراین سجع حالی همان سجع متوازی است.

«لاتدرک فی المجد غایته و لاتنسخ من الفضل آیته» (همان). در این عبارت کلمات «لاتدرک» و «لاتنسخ»، «فی» و «من»، «المجد» و «الفضل» و «غایته» و «آیته» وزن یکنواختی دارند، اما فقط کلمات «غایته» و «آیته» در حرف آخر و روی برابرند.

۲-۶- سجع عاطل

سجع عاطل در مقابل سجع حالی قرار گرفته و در کنار هم بیان شده‌اند. عاطل به معنای باطل است، در تعریف سجع عاطل گفته شده است: «أن تقابل اللفظة أختها و لاتجتمع بينهما القافية» (القرشی، ۱۹۸۸/۱۴۰۸: ۹۷). در سجع عاطل، باید قافیه هر لفظی با لفظ مقابل خود در قرینه دیگر، متفاوت باشد؛ مانند «قَلَّ أَهْلُ الدِّينِ وَالْأَمَانَةُ فِإِلَى مَنْ يُسْكَنُ؟ وَعَلَى مَنْ يُعْوَلُ؟» (همان). «يعول» در مقابل «يسكن» آمده است؛ بنابراین نمونه مذکور، سجع عاطل همان سجع متوازن است؛ زیرا توازن تنها در کلمه پایانی قرینه‌ها رعایت شده است.

۳-۶- سجع متمائل

سجع متمائل همان صنعت موازنه است که در معرک الأقران با این نام آمده است. در این نوع، تنها همانندی و هماهنگی در وزن کلمات کانون توجه است. «ان یسأوا فی الوزن دون التقیة و یكون افراد الاولی مقابله لما فی الثانیة فهو بالنسبة الی المرصع کالموازن بالنسبة الی المتوازی» (سیوطی، ۱۹۸۸/۱۴۰۸: ۳۹/۱). اگر الفاظ دو قرینه در مقابل هم قرار بگیرند، در صورتی که در وزن مساوی و در حرف روی متفاوت باشند، سجع متمائل نامیده می‌شود. نسبت آن با سجع مرصع، مانند نسبت سجع متوازن با متوازی است. در ترصیع، در همه الفاظ سجع متوازی وجود دارد و در آن همه از سجع متوازن برخوردارند؛ بنابراین، سجع متمائل همان صنعت موازنه یا مماثله است.

۴-۶- سجع منقاد

منقاد، به معنای مطیع است و سجعی است که به آسانی و راحتی و به صورت طبیعی و بدون تکلف در کلام می‌آید. سجع منقاد سجعی است که در وزن و سجع برابر باشد؛ مانند خبیر و بصیر، و نیز ممکن است در حرف لین یا مد مخالف باشد؛ مانند خبیر و غفور، یا در سجع برابر باشند؛ مانند زید و آید و نیز می‌تواند با حروف متقارب و قریب‌المخرج مانند سین و صاد، و طاء و ظاء بیاید (عبدالغفور الکلاعی، ۱۹۶۶: ۲۴۲). بنابر نظر کلاعی، سجع منقاد از لحاظ اصول، همان سجع متوازی است؛ افزون بر اینکه برابری مصوت بلند و اعراب کلمات هم در آن ضروری است. به این دلیل آن را راحت و آسان می‌دانند که با رعایت هر یک از جنبه‌های سجع، واقع می‌شود؛ یعنی ممکن است کلمات در هر سه جنبه حرف روی، مصوت بلند و اعراب برابر باشند، یا فقط یکی از این جنبه‌ها رعایت شده باشد. دلیل منقاد نامیدن آن فی البداهه به کار بردن آن است. در واقع، سجعی که بدون تکلف و دشواری و به صورت فی البداهه بیاید، سجع منقاد نامیده می‌شود. به این ترتیب، سجع منقاد نوعی از سجع نیست بلکه کیفیت سجع‌پردازی است.

۵-۶- سجع منفرد یا مخلخل

سجع منفرد یا مخلخل، در بلاغت فارسی و در دوره شرح‌نویسی و تقلید، فقط در بدایع الافکار فی صنایع الاشعار آمده است. در سجع منفرد دو لفظ باید در حرف روی و وزن و تعداد حروف برابر باشند. تفاوت آن با سجع متوازی به لحاظ جایگاهش در کلام است که در آخر مصراع قرار می‌گیرد. از این لحاظ که فقط یک کلمه در آخر هر مصراع واقع می‌شود، به آن سجع منفرد می‌گویند. برخی دیگر از بلغا آن را مخلخل می‌نامند، به خاطر اینکه هر لفظی به مثابه خلخال در آخر هر مصراع قرار می‌گیرد (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۹۸)؛ بنابراین، سجع منفرد یا مخلخل مختص شعر است و سجع متوازی است که در آخر مصراع‌ها قرار می‌گیرد. در حقیقت، سبزواری رعایت سجع متوازی در آخر مصراع را مخلخل یا منفرد نامیده است اما در بدیع به این صنعت تصریح گفته می‌شود و مربوط به حوزه قافیه‌پردازی است.

ابـر دـارد ز جـود تـو مـایـه
ز آن بگسـترد در چـمـن سـایـه
(همان)

۶-۶- سجع بی نام

در سجع بی نام، همه واژه‌های قرینه اول با معادل خود در قرینه دوم، فقط در قافیه مشترک هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۲). در واقع، مجموعه‌ای از کلمات که دارای سجع مطرف باشند. در هیچ یک از آثار بلاغی عربی و فارسی، این نوع کاربرد سجع مطرف مطرح نشده است. نویسندگان در پی ابداع و نوآوری، به این نوع سجع اشاره کرده، اما حتی خود او نیز هیچ عنوانی برای آن پیدا نکرده و آن را بی نام خوانده است. با توجه به اینکه از مجموع سجع متوازن آرایه موازنه و سجع متوازی، ترصیع به وجود می‌آید، گویا او خواسته نوع جدیدی از سجع را با ترکیب سجع مطرف ایجاد کند؛ در حالی که این نوع از هم‌نشینی سجع مطرف در هیچ یک از متون ادبی و منثور مسجع وجود ندارد. صنایع و آرایه‌های لفظی با کاربردشان در زبان عینیت می‌یابند؛ بنابراین، صرف در نظر گرفتن یک آرایه یا صنعت نمی‌تواند دلیل بر وجود آن باشد، نخست باید مصداقی برای آن یافت. به هر حال، این نوع از سجع در تاریخ بلاغت و بدیع وجود ندارد و ذکر آن ذیل انواع سجع، فقط تعداد صنایع را افزایش می‌دهد و هیچ تأثیری در کیفیت کاربرد سجع ایجاد نمی‌کند.

۶-۷- دو سجعی

قرینه‌هایی را که از دو یا سه واژه تشکیل شده و واژه‌های هر قرینه یک‌به‌یک با قرینه مقابل مسجع باشند دوسجعی می‌نامند (افضلی، ۱۳۸۸: ۱۹). دوسجعی در واقع همان سجع قصیر است. نویسندگان با هدف نوآوری، این نام را بر آن نهاده و شاید از وجود سجع قصیر آگاه نبوده است. در کل، این نوع حاصل بی‌دقتی و بی‌توجهی به تاریخ بلاغت و بدیع است و هیچ‌گونه نوآوری و ابداعی در آن وجود ندارد.

۶-۸- سجع اصلی و فرعی

با توجه به اصول سجع‌پردازی که کلمات مسجع، باید در پایان قرینه‌ها قرار بگیرند، کلمات مسجع پایان قرینه‌ها را سجع اصلی و سجع‌های داخل عبارات را سجع فرعی نامیده‌اند (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۶). این تقسیم‌بندی درستی نیست. چون در اصل سجع باید در آخر قرینه‌ها واقع شود و اگر در الفاظ میانی قرینه‌ها نیز برقرار باشد، آرایه‌های دیگری چون موازنه و ترصیع به وجود خواهد آمد. به این ترتیب، در نظر گرفتن سجع اصلی و فرعی، فایده‌ای در تقسیم و طبقه‌بندی سجع ندارد.

۶-۹- سجع مرکب

در سجع مرکب، عبارات مسجع ترکیبی از سجع‌های متفاوت هستند. یک قرینه از دو سجع، و قرینه دیگر از سه سجع تشکیل می‌شود. «طریق درویشان ذکر است و شکر و خدمت و طاعت و ایثار و قناعت و توحید و توکل و تسلیم و تحمل» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۹). در کلمات «شکر» و «ذکر»، «خدمت» و «طاعت» و «قناعت»، و «توکل» و «تحمل» سجع متوازی و در «توحید» و «تسلیم» سجع متوازن وجود دارد. مسلم است که باید عبارات و قرینه‌ها از سجع‌های متفاوتی ترکیب شوند؛ چون غیر ممکن است که همه کلمات دو جمله یا قرینه فقط از سجع متوازی و یا متوازن تشکیل شده باشند؛ اما اگر منظور مؤلف از سجع‌های متفاوت، تغییر سجع از نظر وزن و حرف روی باشد، باید گفت بدیهی است که تکرار یک سجع در عبارات طولانی، ناپسند و ناشایست است و جذابیتی ندارد. ضمن اینکه، بعید است تمام کلمات دو مصراع یا دو قرینه، بر یک سجع بنا شده باشند.

۷- انواع سجع در شعر

بعضی از علمای بلاغت عرب سجع را از ویژگی‌ها یا صنایع مخصوص نثر معرفی کرده‌اند. به نظر می‌رسد آنان با این دیدگاه که سجع همچون قافیه است و در پایان عبارات منثور واقع می‌گردد، تصور می‌کردند فقط در نثر به کار می‌رود؛ در حالی که سجع به همان صورت که در نثر رعایت می‌شود، در شعر هم به کار می‌رود. اکثر نویسندگان کتاب‌های بلاغت عرب به ابیات مسجعی که ابوتمام (۲۳۱ق) سروده است، استناد کرده‌اند؛ بنابراین، برخلاف دیدگاه‌های علمای بلاغی متقدم، شاعران سجع را به صورت‌های متفاوتی در شعر به کار برده‌اند که در آرایش و تقویت موسیقی شعر بسیار مؤثر بوده است.

بر این اساس، تعدادی از عالمان کاربرد آن را در شعر جایز دانستند؛ اما اصول و شرایط خاصی برای آن در نظر گرفتند. نخست اینکه سجع در شعر، هرگز در جایگاه قافیه قرار نمی‌گیرد و عروض و ضرب بیت نباید هم‌قافیه باشند (جرجانی، بی تا: ۳۰۰). به عبارت دیگر، نباید در بیت

تصریح وجود داشته باشد. دیگر اینکه برای کاربرد سجع در شعر، باید بیت را به اجزای مساوی تقسیم کرد و کلمات مسجع را در پایان هر یک از بخش‌ها قرار داد. ترکیب سجع و قافیه در شعر به چند طریق انجام می‌گیرد که آرایه‌های متفاوتی چون تشطیر، تجزیه، تسمیط و تسجیع از نوع ترکیب آنها ایجاد می‌شود.

۷-۱- تشطیر یا مشطور

تشطیر از ریشه «شطر» و معنای لغوی آن «الشَّطْرُ نِصْفُ الشَّيْءِ، و الجمع أَشْطُرٌ و شَطُورٌ، و شَطْرُهُ جعلته نصفين» است (ابن منظور، ۱۴۱۴/۱۹۹۴: ۴/۴۰۶). تشطیر از ماده شطر، در فارسی به معنای پاره و بخش است (دهخدا، ذیل تشطیر). این صنعت در کتب بلاغی با عناوین تشطیر، مشطور و مُشَطَّر آمده است. برخی از کاتبان بلاغت آن را به عنوان نوعی از سجع در نظر گرفتند و عده‌ای دیگر، به آن به مثابه صنعتی مستقل پرداختند؛ در حالی که همه آنان در مورد اختصاص آن به سجع‌پردازی در شعر اتفاق نظر دارند. بنابراین، تشطیر یکی از انواع سجع‌پردازی در شعر به شمار می‌آید.

ابوهلال عسکری برای اولین بار در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، صنعت تشطیر را مطرح کرد. «و هو أن يتوازن المصراعان و الجُزآن، و تتعادل أقسامهما مع قیام کل واحد منهما بنفسه، و استغنائه عن صاحبه» (عسکری، ۲۰۰۶/۱۴۲۷: ۳۷۸). از نظر او تشطیر در نظم و نثر به کار می‌رود. با دقت در تعریف و اکثر مثال‌هایی که ذکر کرده است، نتیجه می‌گیریم که بر طبق دیدگاه او، تشطیر همان مائله یا موازنه است.^۹ سپس اسامه‌بن منقذ آن را با مقابله و تضاد برابر کرد. با این استدلال که تشطیر را برابری کلمات مصراع اول با کلمات مصراع دوم معرفی کرد (اسامه‌بن منقذ، ۱۹۶۰/۱۳۸۰: ۱۲۸). البته او علاوه بر برابری وزنی، تطابق معنایی کلمات را نیز در نظر گرفته است؛ بنابراین، اسامه‌بن منقذ تشطیر را حاصل مطابقه و موازنه می‌داند.^{۱۰}

بدین ترتیب، تشطیر تا آن دوره مربوط به حوزه وزن در کلام بود و با موازنه و مائله تقارن داشت. در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، ابی‌الاصبع آن را از موازنه و مائله و مطابقه تفکیک و به حوزه سجع‌پردازی و توافق حرف روی وارد کرد. «أن يقسم الشاعر بيته شطرين، ثم يصرع كل شطر من الشطرين لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى». یادکردنی است که او نوع دیگری نیز برای تشطیر در نظر دارد که «صُرب يصرع فيه أحد شطرين دون الآخر، و ضرب يصراعان فيه معاً» است (بی‌تا: ۳۰۸)؛ بنابراین، از نظر او در نوع اول تشطیر، شاعر باید بیت را دو نیم کند و هر مصراع با قافیه‌ای متفاوت از قافیه مصراع دیگر مصرع شود. در نوع دوم، فقط یک مصراع از بیت مسجع یا مصرع است. ایرادی که در این تعریف وجود دارد این است که به جای مصراع گفته شده، بیت به دو نیم تقسیم می‌شود و هر نیم بیت یا مصراع، مصرع می‌شود؛ ضمن اینکه با بیان لفظ قافیه، ذهن به سمت قافیه بیت یعنی عروض و ضرب، سوق می‌یابد. برای رفع ابهام بهتر است گفته شود، هر مصراع باید دو قسمت شود؛ چنانکه در مثال‌هایی که بیان کرده، هر بیت به چهار بخش تقسیم شده است و سجع مصراع اول با سجع مصراع دیگر تفاوت دارد. تشطیر در میان ابیات و مصراع‌ها واقع می‌شود و جدای از قافیه اصلی بیت است. در واقع، در تشطیر هر مصراع همانند دو قرینه نثر است که میان اجزای آن سجع متوازی واقع می‌شود.

تدبيرٌ مُعتَصمٌ، باللَّه مُنتقمٌ لله مرتغبٌ، في اللّٰه مرتقبٌ

(ابی‌الاصبع، بی‌تا: ۱۰۰)

همچنان که ابی‌الاصبع اشاره کرده این بیت ابوتمام از لحاظ برقراری تشطیر صحیح‌تر است؛ چون «معتصم» و «منتقم»، و «مرتغب» و «مرتقب» با هم سجع متوازی دارند و حرف روی در دو مصراع متفاوت است.

سپس قزوینی، تشطیر را ذیل انواع سجع مطرح کرد و برخلاف ابی‌الاصبع، به تفاوت سجع در دو مصراع بیت اشاره کرد (۲۰۰۹/۱۴۳۰: ۳۸ و ۱۳۶۳: ۳۶۲)؛ اما همچون عسکری، چگونگی تقسیم اجزای آن را مشخص نکرد، تا اینکه مؤلف انوارالربیع فی انواع‌البدیع به بیانی دقیق‌تر حدود این صنعت را معین کرد. هر یک از صدر و عجز بیت به دو نصف تقسیم می‌شود و هر یک از مصراع‌ها بر سجع متفاوتی واقع می‌شود (مدنی، ۱۹۶۹/۱۳۸۹: ۳۱۰). به این ترتیب، مدنی ابهامی را که تا آن زمان در این صنعت در کلام ابی‌الاصبع و قزوینی تکرار می‌شد بر طرف و تعداد اجزای آن را مشخص کرد. البته این ابهام در زمینه تعریف صنعت بود و گرچه در نمونه‌هایی که ذکر شده بود، بیت به چهار بخش تقسیم شده و سجع دو مصراع بیت متفاوت بود. به هر حال، می‌توان گفت مدنی به بهترین و صحیح‌ترین نحو این آرایه را معرفی کرده است.

تشطیر از آرایه‌های تازه‌وارد و نوپا در بلاغت فارسی است. تا قرن ده در هیچ یک از آثار بلاغی و بدیعی فارسی، نامی از این صنعت وجود نداشت. تا اینکه در دوره بازنگری و تأثر دوباره از آثار عربی، که در قرون متأخر اتفاق افتاد، وارد بلاغت فارسی شد. در رساله بیان بدیع، تشطیر

قسمی از سجع است که هر یک از دو شطر بیت، باید سجوی مخالف با سجع شطر دیگر بیت داشته باشد (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۱۵۳). مؤلف در این صنعت از ابی‌الاصبح تأثیر پذیرفته است؛ زیرا این سخن دقیقاً ترجمهٔ کلام اوست و نیز در مورد شاهد مثال هم مقلد او بوده است. برخی از نویسندگان فارسی‌زبان، تحت تأثیر فندرسکی آن را یکی از انواع سجع در نظر گرفتند و برخی دیگر صنعت مستقلی در بدیع دانسته‌اند.

شمشاد چالاکش نگر روی عرفناکش نگر رنگ قیامت ریخته از آتش آب انگیخته

(فندرسکی، ۱۳۸۱: ۱۵۳)

در مصراع اول کلمهٔ «نگر» در جایگاه ردیف قرار دارد و تکرار شده است؛ اما کلمات «چالاکش» و «عرفناکش» در مصراع اول و «ریخته» و «انگیخته» در مصراع دوم کلمات مسجعی هستند که حرف روی متفاوتی دارند.

۷-۲- تسمیط

تسمیط از واژهٔ «سمط» گرفته شده است. سمط در لغت به معنای «الْخَيْطُ مادام فيه الحَزْرُ وِإِلَّا فَهُوَ سِلْكٌ، وَالسَّمْطُ: خَيْطُ النِّظْمِ لِأَنَّهُ يُعَلَّقُ» است (ابن منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۳۲۲/۷). در زبان فارسی، به معنای به رشته کشیدن دانه‌های گوهر است (دهخدا، ذیل تسمیط). به این سبب آن را تسمیط نامیده‌اند که مقاطع مسجع اجزای کلام به منزلهٔ دانهٔ گردن‌بند فرض شده است، و قافیةٔ بیت با سجع کلام یا فاصلهٔ آیات به منزلهٔ رشته‌ای است که دانه‌های گردن‌بند را گرد می‌آورد و به هم ربط می‌دهد (ابی‌الاصبح، ۱۳۶۸: ۱۹۴)؛ بنابراین، به پیوستگی زنجیروار و گردن‌بندگونهٔ جملات و عبارات که با هماهنگی و همسانی پایان آنها صورت می‌گیرد، در بلاغت و بدیع تسمیط یا مسمط اطلاق می‌شود. باید اذعان داشت در کتاب‌های بلاغی و بدیعی، تسمیط یا مسمط به دو مفهوم قالب شعری و صنعت ادبی معرفی شده است.

بنابر بررسی‌ها، تسمیط از ابداعات علمای فارسی‌زبان است و طبیعتاً در بلاغت فارسی بسط و گسترش یافته است. این صنعت در منابع فارسی با عناوین تسمیط، مسمط و چهارپاره هم آمده است. از ابتدا تسمیط با دو معنا و مفهوم متفاوت در بلاغت فارسی نمود یافته است. رادویانی آن را این گونه توضیح می‌دهد: «کی شاعر قصیده‌ای گوید، هر بیتی را از وی چهار قسم کند یا بیشتر، همهٔ قسمها بر یک وزن تا آخر قصیده، و همه بسجع تا آخر بیت، مگر بخش آخر کی برابر بوذ و بروی خلاف و بوذ کی اقسام بیت بتقطع بیشتر از این بوذ کی یاد کردم» نمونهٔ اول:

بیزارم از پیاله و ز ارغوان و لاله ما را خروش و ناله کنجی گرفته تنها

نمونهٔ دوم:

خیزید و خز آرید کی هنگام خزانست باد خنک از جانب خوارزم بزبانست
آن برگ رزان بین کی بر آن شاخ رزانست گویی کی یکی کارگه رنگ‌رزانست
دهقان بتعجب سر انگشت گزانست کاندن چمن باغ نه گل ماند و نه گلزار

(۱۳۶۲/۱۹۴۹: ۱۰۴)

چنانکه ملاحظه می‌شود او در تعریف، سجع‌پردازی در یک بیت را بیان کرده، اما در ذکر نمونه‌ها هر دو مفهوم و نوع آن را در نظر داشته است. در نوع اول، سجع‌پردازی در یک بیت از شعر صورت گرفته ولی در نوع دوم کلمات هماهنگ در پنج مصراع متوالی در جایگاه قافیة قرار گرفته‌اند که در بلاغت به‌عنوان قالب ادبی مسمط شناخته شده است. گویا با توجه به همان نمونهٔ دوم، قیس رازی آن را به‌عنوان یک قالب ادبی معرفی کرده است. در این نوع، ابیات بر پنج مصراع متفق‌القوافی قرار می‌گیرند و مصراع ششم مخالف قوافی اول واقع می‌شود که بنای شعر بر آن استوار است (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۹۵). عده‌ای در این نوع ادبی تعداد مصراع‌ها را از چهار تا ده مصراع در نظر گرفتند. به همین جهت، در دورهٔ معاصر تسمیط با توجه به تعداد بخش‌های آن به انواع تسمیط دوگانه و سه‌گانه و چهارگانه تقسیم شده است.

در بلاغت عربی در دورهٔ تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، ابی‌الاصبح مصری (۶۵۶ق) برای اولین بار به این صنعت پرداخت. «أن یَعْتَمِدَ الشَّاعِرُ تَصْوِيرَ بَعْضِ مَقَاطِعِ الْأَجْزَاءِ، أَوْ كُلِّهَا فِي الْبَيْتِ عَلَى سَجْعٍ يُخَالِفُ قَافِيَةَ الْبَيْتِ»، «سخنور در مقاطع اجزای کلام، بیتی از شعر یا جمله‌ای از نثر مسجع را بر روی قرار دهد که مخالف روی قافیةٔ شعر یا قرینهٔ سجع باشد» (ابی‌الاصبح، ۱۳۶۸: ۱۹۴ و بی تا: ۲۹۵)؛ بنابراین، تعریف او برابر با دیدگاه رادویانی است، اما برخلاف او، رعایت سجع مطرف را در تسمیط لازم می‌داند. البته وی در اثر دیگر خود، تحریرالتحییر، تسمیط را به دو نوع تقطیع و تبعیض تقسیم کرده است. در تسمیط تقطیع همه اجزای بیت در روی مخالف روی قافیة است. در

تسمیط تبعیض، فقط برخی از اجزای بیت با روی قافیه اختلاف دارند (ابی الاصبیح، بی تا: ۲۹۵). ابن مالک نیز همین تقسیم بندی را قائل شده است اما ملاک او طول اجزای بیت بوده نه حرف روی. با توجه به این دیدگاه که تسمیط سجع پردازی در شعر است، تقسیم آن به دو نوع تقطیع و تبعیض خیلی افاده معنی نمی کند. بهتر است آنها را از لحاظ تساوی و منظم بودن قرینه ها، طبقه بندی کرد. به این صورت که در تسمیط تقطیع، بیت به اجزای مساوی تقسیم شود که برخی از بخش های آن مسجع باشند؛ اما در تسمیط تبعیض، بیت قرینه بندی و نظم مشخصی نداشته باشد بلکه تعدادی از کلمات آن بدون نظم و قاعده ای مسجع شده باشد.

و تلک هیکللة خود مبتللة صفراء رعبلة فی منصب سنم
(ابی الاصبیح، بی تا: ۹۸)

در بلاغت عربی در دوره شرح و تلخیص نویسی، در برخی از آثار دو مفهوم تسمیط با هم تلفیق شده است. در این آثار در تعریف تسمیط گفته شده است: «أن یصیرالشاعر کل بیت أو بیتین أربعة اقسام، ثلاثة منها علی سجع واحد مع مراعاة القافية» (علوی، ۱۹۹۵/۱۴۱۵: ۴۴۷؛ صفی الدین الحلی، ۱۹۹۲/۱۴۱۲: ۱۹۶؛ حموی، ۱۹۹۱: ۴۳۷؛ سیوطی، ۱۳۷۴/۱۹۹۵: ۱۸۴؛ مدنی، ۱۳۸۹/۱۹۶۹: ۱۹۰). در این تعریف باید یک بیت یا دو بیت به چهار قسمت تقسیم شود، سه بخش از آنها باید روی مشترک داشته باشند. منظور از عبارت با رعایت قافیه این است که جدای از قافیه اصلی بیت باشد؛ بنابراین، اگر در یک بیت رعایت شود، به مفهوم سجع پردازی و اگر در دو بیت باشد، یک قالب ادبی خواهد بود.

به این ترتیب، تسمیط در بلاغت عربی فقط مربوط به حوزه سجع پردازی در شعر است؛ در حالی که در بلاغت فارسی از دوران نخست علاوه بر سجع پردازی در شعر، یکی از انواع ادبی و قالب های شعری نیز به شمار می آید. به هر حال، در نظر گرفتن تسمیط به مثابه یک قالب ادبی، آن را از حوزه سجع خارج می کند. در صورتی تسمیط جزء انواع یا زیرمجموعه های سجع قرار می گیرد که سجع پردازی در آن صورت بگیرد. اگر تسمیط در حد یک بیت باشد، اجزای پیش از قافیه بیت مسجع هستند و در جایگاه سجع قرار دارند؛ اما زمانی که در چند بیت رعایت شود، از حوزه سجع خارج و قالب ادبی محسوب می شود؛ چون کلمات مسجع در جایگاه قافیه قرار می گیرند.

مسمط در مفهوم یک ژانر ادبی، قصیده یا اشعاری است هم وزن، مشکل از بخش های کوچک که همه در وزن و عدد مصراع ها یکی و در قوافی مختلف هستند. در مفهوم صنعت ادبی مسمط، همین اصول و قواعد در یک بیت اجرا می شود. به این صورت که هر نیم مصراع یک جزء یا بخش در نظر گرفته می شود و هماهنگی وزن و قافیه در سه جزء اول رعایت می شود. با این دیدگاه، مسمط از قالب شعری تبدیل به صنعت بدیعی شده و تسمیط نام گرفته است. در برخی از منابع، مسمط به سجع پردازی در شعر محصور شده است و حتی گاهی آن را شعر مسجع نیز نامیده اند. ناگفته نماند اختلاف این دو مفهوم صنعت تسمیط ریشه در تفاوت بین سجع و قافیه دارد.

۷-۳- تجزیه

تجزیه از ریشه «جزء» و در لغت به معنای «جزأ: الجُزءُ و الجَزءُ، البَعْضُ، و الجمع أجزاء. و جَزَأَ الشَّيْءَ جَزْءًا و جَزَأَهُ كَلَاهِمًا: جَعَلَهُ أَجْزَاءً، و كذلك التَّجْزِئَةُ و جَزَأَ المَالَ بَيْنَهُمْ - مَشَدَّدٌ لِأَغْرِیر - قَسَمَهُ. و أَجْزَأَ مِنْهُ جُزْءًا: أَخَذَهُ» است (ابن منظور، ۱۹۹۴/۱۴۱۴: ۴۵/۱). تجزیه به معنای جزء جزء کردن و گروه گروه کردن است (دهخدا، ذیل تجزیه). بنابراین، وجه تسمیه این صنعت به تجزیه، تقسیم بیت به چند بخش مساوی است.

تجزیه نیز از صنایعی است که در دوره تنظیم و طبقه بندی صنایع بلاغی، در بلاغت عربی ابداع شد. اسامه بن منقذ در تعریف این صنعت چنین می نویسد: «أن یكون البیت مجزأ ثلاثة أجزاء أو أربعة» (۱۳۸۰/۱۹۶۰: ۶۳؛ حلبی، ۱۹۷۱: ۱۷۲). او فقط به تعداد اجزای بیت اشاره کرده و راجع به شرایط اجزای آن بحث نکرده است؛ اما براساس نمونه ای که برای آن ذکر کرده است، بلاغت نویسان چگونگی و نوع سجع و تعداد کلمات مسجع را در اجزای مختلف بیت بیان کردند.

فنحن فی جَذلٍ و الرّوم فی وَجَلٍ و البَرّ فی شُغْلٍ و البحرُ فی خَجَلٍ
(اسامه بن منقذ، ۱۳۸۰/۱۹۶۰: ۶۳)

به این ترتیب، باید بیت به سه جزء تقسیم شود که دو جزء نخست مسجع باشد؛ یعنی در بیت دو سجع یا قافیه داخلی باشد. دو جزء مسجع در حرف روی با هم اختلاف داشته باشند؛ به صورتی که اولی مخالف با روی قافیه اصلی بیت و دومی موافق با آن باشد. ضمن اینکه

اجزای بیت باید به لحاظ عروضی برابر باشند (ابی الاصبغ، بی تا: ۲۹۹؛ ابن ناظم، ۲۰۰۱/۱۴۲۲: ۱۹۸؛ صفی‌الدین الحلّی، ۱۴۱۲/۱۹۹۲: ۱۹۳). به این ترتیب، بیت به بخش‌های مساوی عروضی تقسیم می‌شود و کل بخش‌ها با دوروی متفاوت مسجع می‌شوند؛ به این صورت که کلمات اول هر بخش بر یک روی و کلمات دوم بر روی دیگری بنا می‌شوند. در این شرایط، چون کلمه پایانی آخرین بخش در جایگاه قافیه قرار می‌گیرد، حرف روی همه کلمات آخر بخش‌های پیشین با قافیه برابر هستند، اما حرف روی کلمات نخست هر جزء با روی قافیه اختلاف خواهند داشت. بر اساس این دیدگاه، در این نوع بدیعی سجع و قافیة ابیات یکسان است.

تجزیه از دوره بازنگری و تأثیر دوباره از آثار عربی، به خصوص در دوره معاصر با تأثیرپذیری از بلاغت عربی، در بلاغت فارسی مطرح شد. برخی از مؤلفان فارسی‌زبان، به اشتباه تجزیه را با تسمیط یکسان پنداشته‌اند (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۱۵)، اما برخی دیگر با بررسی دقیق در آرای دیدگاه‌های بلاغت‌نویسان عرب، به خصوص ابی‌الاصبع، آن را تعریف کرده‌اند (اسفندیارپور، ۱۳۸۳: ۶۵؛ گرکانی، ۱۳۲۸: ۱۱۱؛ زاهدی، ۱۳۷۷: ۳۱۱). درخور ذکر است که آنان در شرح و توضیح این صنعت، با توجه به نظر ابی‌الاصبع، موفق‌تر بودند. ولی باید پذیرفت که ریشه این صنعت از بلاغت عربی است و فارسی‌زبانان از آنان متأثر گشته‌اند.

به حضرت مراقب به خدمت مواظب
به خلوت مداعب، به خلوت مصاحب
(گرکانی، ۱۳۲۸: ۱۱۱؛ زاهدی، ۱۳۷۷: ۳۱۱)

به طور کلی، برجسته‌ترین نظریه‌پرداز در صنعت تجزیه ابی‌الاصبع است که بر طبق نظر او بیت را به چهار یا سه بخش عروضی تقسیم می‌کنند و همه کلمات بخش‌ها در حرف روی و وزن برابرند. در واقع، اگر بخش‌ها را به صورت عمودی قرار دهیم، آرایه ترصیع یا موازنه در آنها جلوه‌گر می‌شود. بر همین اساس، تجزیه نوعی از سجع‌پردازی در شعر به شمار می‌رود. به تعبیری دیگر، تجزیه صنعتی است که برابری و همسانی سجع و قافیه در آن نمایان می‌شود.

۴-۷- تصریح

تصریح در لغت به معنای «صَرَغَ الْبَابُ: جَعَلَ لَهُ مِصْرَاعَيْنِ» و در اصطلاح به معنای «تَفْقِيَةُ الْمِصْرَاعِ الْأَوَّلِ مَأْخُذٌ مِنَ الْمِصْرَاعِ الْبَابِ، وَ هُمَا مُصْرَعَانِ» است (ابن منظور، ۱۴۱۴/۱۹۹۴: ۱۹۹/۸). تصریح برگرفته از مصراع بیت و از محسنات لفظی مختص شعر است. بنابر نظر علمای بلاغت، تصریح به دلیل نحوه کاربرد و جایگاهش در بیت و از لحاظ تباین و همانندی‌هایش، شبیه سجع در نثر است. تصریح در اصل مربوط به حوزه قافیه‌پردازی است، اما برخی از علمای بلاغت به خصوص متأخران، آن را نوعی از سجع‌پردازی در شعر به شمار آورده‌اند.

تصریح از دوران کشف و گسترش صنایع بلاغی، در بلاغت عربی مطرح شد. «أَنْ تَكُونَ عَذْبَةَ الْحَرْفِ سِلْسَلَةَ الْمَخْرَجِ، وَ أَنْ يَقْصِدَ لِتَصْيِيرِ مَقْطَعِ الْمِصْرَاعِ الْأَوَّلِ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَصِيدَةِ مِثْلَ قَافِيَتِهَا» (قدامة بن جعفر، بی تا: ۸۶). اگر مقطع مصراع اول در بیت اول از قصیده، مثل قافیه آن باشد، به آن تصریح گفته می‌شود. ابن‌رشیق به صورت کلی به تبعیت عروض و ضرب بیت اشاره کرده است (۲۰۰۴/۱۴۲۴: ۱۵۶)؛ به طوری که با کم و زیاد شدن یکی دیگری نیز تغییر کند. در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، قزوینی و ابی‌الاصبع برابری قافیه، هماهنگی وزن و اعراب را هم برای آن در نظر گرفتند. به همین سبب، ابن‌اثیر آن را در قیاس با سجع معرفی کرد. تصریح در شعر به منزله سجع در فاصله‌های کلام منثور است (ابن‌اثیر، ۱۳۷۵/۱۹۵۶: ۲۵۴ و ۱۳۵۸/۱۹۳۹: ۳۳۸/۱). در واقع، تصریح برابری وزن و قافیه و اعراب در کلمه آخر دو مصراع است؛ بنابراین، برخلاف تصویری که ایجاد شده است، تصریح سجع‌پردازی در شعر نیست بلکه مربوط به قافیه‌پردازی در شعر است. در واقع، تصریح همان قافیه است که در هر دو مصراع رعایت می‌شود. تنها تفاوت تصریح و قافیه در جایگاهشان در بیت است، تصریح در مصراع اول و قافیه در مصراع دوم قرار می‌گیرد (خفاجی، ۱۳۸۹/۱۹۶۹: ۱۸۱)؛ بنابراین، حق با آنانی است که تصریح را در باب قافیه مطرح کردند.

قَفَائِبِكِ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَ مَنْزِلٍ
بِسِقْطِ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ
(قدامة بن جعفر، بی تا: ۸۶)

همچنان‌که ملاحظه می‌شود، کلمات «منزل» و «فحومل» در حرف روی برابر ولی در وزن عروضی متفاوت‌اند. باید اذعان داشت که تصریح در دوره کشف و گسترش صنایع بلاغی، مربوط به حوزه قافیه بود؛ اما در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، برخی از کاتبان با بدفهمی و درک نادرست سخن ابن‌اثیر مبنی بر اینکه تصریح در شعر همانند سجع در نثر است، آن را وارد حوزه

سجع‌پردازی کردند. تصریح و سجع از اصول و شرایط یکسانی برخوردارند، ولی در نوع کلام و موقعیتشان متفاوت هستند. کلماتی که در وزن، حرف روی و اعراب برابرند، اگر در آخر دو قرینه قرار بگیرند، سجع هستند ولی اگر در آخر دو مصراع واقع شوند، تصریح نامیده می‌شوند. به این ترتیب، تصریح ذیل آرایه‌های زیرمجموعه سجع قرار نمی‌گیرد. به نظر می‌رسد، کسانی که تصریح را وارد سجع‌پردازی کرده‌اند، کلمات قافیه را سجع متوازی پنداشته‌اند و به همین دلیل آن را نیز نوعی سجع‌پردازی به شمار آورده‌اند. به هر حال، برخلاف تصویری که ایجاد شده است، تصریح، سجع‌پردازی در شعر نیست؛ همان‌طور که قدامه آن را در ذیل قافیه مطرح کرده، مربوط به قافیه‌پردازی در شعر است.

۷-۵- تسجیع

تسجیع مشتق از سجع است. بلاغت‌نویسان عربی در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع بلاغی، تسجیع را به عنوان صنعتی مستقل در نظر گرفتند. در تسجیع، متکلم یا شاعر کلام را به اجزایی تقسیم می‌کند که برخی از اجزای آن هماهنگ با وزن عروضی و محدود به تعداد کلمات معینی نیست، اما روی اسجاع با روی قافیه برابر است^{۱۱} (ابی‌الاصبح، بی تا: ۳۰۰). بدین ترتیب، از نظر آنان تسجیع همچون تسمیط و تجزیه، سجع‌پردازی در شعر است؛ اما از نظر اکثر بدیع‌نویسان فارسی‌زبان، تسجیع بهره‌گیری از سجع در سخن است. به وجود آوردن یا افزودن موسیقی کلام با هماهنگ کردن کامل یا نسبی کلمات و جملات از طریق سجع را تسجیع می‌گویند (صادقیان، ۱۳۷۹: ۴۸؛ هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۸). برخی دیگر، به جای واژه سجع از تسجیع استفاده کرده‌اند و هر دو را به یک مفهوم در نظر گرفته‌اند. همچنین به کاربرد سجع در کلام و یا به تعبیر دیگر سجع‌پردازی در کلام، تسجیع اطلاق کردند. به هر حال، نزد ابی‌الاصبح تسجیع نوع جدیدی از سجع‌پردازی در شعر و بیشتر محدود به کاربرد سجع مطرف است؛ در حالی که در بلاغت فارسی برابر با خود سجع یا سجع‌پردازی است.

نتیجه

با مطالعه سیر تاریخی سجع و انواع آن در منابع عربی و فارسی، به این نتیجه رسیدیم که نارسایی‌هایی در تعریف صنعت سجع، و اصول و قواعد آن وجود دارد که منجر به خطاها و انحرافات در این صنعت شده است. نتایج این تحقیق در چند مورد دسته‌بندی و به ترتیب بیان می‌شود.

تبیین نشدن دقیق اصول و قواعد سجع: در بسیاری از منابع عربی و فارسی تعاریفی سطحی و نارسا درباره سجع ارائه شده است؛ ضمن اینکه اکثر نویسندگان بدون توجه به تفاوت این دو زبان به نقل و ترجمه تعاریف عربی پرداخته‌اند. عالمان بلاغی عربی بر برابری حرف آخر کلمات و عالمان بلاغی فارسی بر برابری حرف روی کلمات تأکید داشتند؛ در حالی که با قبول این دیدگاه که سجع در کلام منشور همچون قافیه در کلام منظوم است، نخست باید برابری و همانندی حرف روی کلمات ملاک باشد؛ اما بسیاری از نویسندگان عرب‌زبان به این مقوله توجه نداشتند و همسانی حرف آخر کلمات مسجع را در نظر گرفته‌اند؛ ضمن اینکه در بیشتر موارد حرف آخر کلمات، حرف روی آنها نیست؛ بنابراین برای رفع این دوگانگی‌ها و ابهام، بهتر است برابری حروف پایانی کلمات را در نظر بگیریم، اعم از حرف روی یا حرف آخر؛ هرچند در اکثر مواقع با برابری حرف روی، حروف پس از آن نیز مشترک هستند.

رکن دیگر سجع یکنواختی وزن کلمات است. در زبان فارسی ملاک وزن در صنعت سجع، وزن کمی و امتدادی یا همان وزن عروضی است؛ زیرا هم‌وزنی زمانی اتفاق می‌افتد که دو واژه در تعداد و نوع هجا برابر باشند؛ اما در زبان عربی چون زبان قالبی است، ملاک هم‌وزنی کلمات در سجع، وزن صرفی آنهاست. البته اشتراک در وزن صرفی، تساوی وزن عروضی را نیز به همراه دارد. بنابراین، در زبان عربی هم وزن صرفی و هم وزن عروضی کلمات ملاک است.

جایگاه سجع در کلام: با توجه به طبیعت تاریخی سجع که مختص نثر است و در پایان قرینه‌های منشور قرار می‌گیرد. بسیاری از نویسندگان کتب بلاغی و بدیعی در هر دو زبان عربی و فارسی، در تعریف و ذکر نمونه‌ها به این خصوصیت سجع دقت نکرده‌اند. بر همین اساس، در ذکر مثال‌ها دچار اشتباه شده‌اند؛ برای مثال در منابع فارسی اکثر مثال‌های شعری که برای انواع اصلی سجع بیان شده، تصریح است که همچنان که پیشتر گفته شد، مربوط به قافیه‌پردازی است.

طبقه‌بندی انواع سجع و آرایه‌های مرتبط با آن: با توجه به همین معیارها و اصول سجع‌پردازی، می‌توان انواع سجع و آرایه‌هایی را که از کاربرد سجع ایجاد می‌شوند را به شیوه‌ای طبقه‌بندی کرد تا بهتر قابل درک باشند و از پراکندگی و گسترده‌گی صنایع در کتاب‌های بدیعی

جلوگیری کرد. به این صورت که سجع‌های متوازی، مطرف و متوازن را انواع اصلی سجع به شمار آورد، چون سجع در یک کلمه رعایت می‌شود و در جایگاه اصلی خود؛ پایان عبارت و قرینه قرار می‌گیرد. زمانی که انواع اصلی سجع در میان عبارات یا کل قرینه‌ها رعایت شود، آرایه‌های ترصیع، موازنه یا مماثله و تضمین‌المزدوج به وجود می‌آید. اگر انواع اصلی سجع در شعر یا به تعبیر دقیق‌تر در پاره‌ها و بندهای مصراع‌ها و ابیات واقع شوند، صنایع تشطیر، تسمیط، تجزیه و از دیدگاه علمای بلاغت عرب تسجیع ایجاد می‌شود. به طور کلی، از صورت‌های متفاوت سجع‌پردازی در کلام منظوم و منثور، آرایه‌های ترصیع، موازنه یا مماثله، تضمین‌المزدوج، تسمیط، تشطیر، تجزیه به وجود می‌آید؛ بنابراین، همه این صنایع باید ذیل صنعت سجع قرار بگیرند.

تفاوت در نام‌گذاری صنایع: در بلاغت فارسی و عربی برخی صنایع مرتبط با سجع با عناوین متفاوتی مطرح شده‌اند؛ برای مثال، هماهنگی وزن در اکثر کلمات قرینه‌ها و عبارات، در بلاغت فارسی موازنه و در بلاغت عربی مماثله خوانده شده است. همشینی و در کنار هم قرار گرفتن دو کلمه مسجع در بلاغت عربی با عنوان ازدواج و در بلاغت فارسی با نام‌های اعنات‌القرینه و تضمین‌المزدوج مطرح شده است.

نقش علمای بلاغت فارسی در معرفی انواع سجع و آرایه‌های مرتبط با آن: هرچند عرب‌ها در نگارش پژوهش‌ها و کتاب‌های بلاغی پیشگام بوده‌اند، نقش محققان بلاغی فارسی‌زبان در بلاغت به خصوص در صنعت سجع و آرایه‌های مرتبط با آن انکارناپذیر است. در واقع، عرب‌ها پیشگام و مبدع صنعت سجع بودند و فارسی‌زبانان تکمیل‌کننده و سازمان‌دهنده دیدگاه آنان. شرح و توضیح انواع سجع و آرایه‌های مرتبط با آن، همچون سجع مطرف و آرایه موازنه که بلاغت‌نویسان فارسی‌زبان در نام‌گذاری و شرح این صنعت دقیق‌تر بوده‌اند. چنانکه بیان شد این صنعت با نام مماثله در بلاغت عربی شناخته شده است که با توجه به وجه تسمیه آن خیلی دقیق به نظر نمی‌رسد. با این استدلال که فقط هم‌وزن بودن کلمات ملاک است، موازنه برای آن شایسته‌تر و دقیق‌تر است. شایان ذکر است که البته نویسندگان قرون متأخر، برخی انحرافات و خطاهایی را که در قرون نخست بلاغت‌نویسی عربی وجود داشت اخیراً دوباره وارد بلاغت فارسی کرده‌اند که از نکات منفی توجه به منابع متقدم بلاغت عربی است. از دلایل اصلی این امر نگارش بیش از اندازه کتاب‌های بدیعی در دو سده اخیر است. نویسندگان در پی ابداع و نوآوری، بدون توجه و دقت به تکمیل قواعد صنایع، به‌ویژه در دوره تنظیم و طبقه‌بندی صنایع ادبی، دست به نوشتن اثری برده‌اند که کاملاً متفاوت از دیدگاه‌های جدید و متأثر از آثار نخستین بلاغی است.

ابداع و نوآوری بدون توجه به قواعد و پیشینه سجع: برخی از انواعی که علمای بلاغت و نویسندگان ذیل سجع مطرح کرده‌اند، کاملاً باطل و بیهوده است و البته نشان از ناآگاهی و بی‌دقتی آنان به پیشینه تاریخی سجع است. آنان با هدف ابداع و نوآوری این انواع را بدون ضوابط و قواعد مشخص به انواع دیگر افزوده‌اند. همچنان که سجع حالی و عاطل قواعد و اصول دقیقی ندارند. سجع عاطل در تعریف همان موازنه است؛ چون برابری کل الفاظ کلمات مورد نظر است، اما بنابر نمونه‌ای که ذکر شده همان سجع متوازن است. سجع حالی نیز همان سجع متوازی است. سجع منقاد، نوعی از سجع نیست بلکه کیفیت سجع‌پردازی است. دوسجعی همان سجع قصیر در بلاغت عربی است که اگر قصد بومی‌سازی آن بوده است، باید آن را سجع کوتاه می‌نامیدند نه دوسجعی. سجع اصلی و فرعی نیز تقسیم‌بندی بیهوده‌ای است؛ چون سجع با توجه به جایگاهش در جمله و تعداد کلمات به انواع ترصیع و موازنه تقسیم می‌شود. سجع منفرد یا مخلخل همان تصریح است که مربوط به قافیه‌پردازی در شعر است و خارج از حوزه صنعت سجع است؛ بنابراین، این نوع تقسیم‌بندی‌ها و نگاه‌ها به بدیع نتیجه یک ذهن آشفته و پریشانی است که با هدف نوآوری دچار انحراف و خطا شده است. در نتیجه باید برای جلوگیری از تعدد صنایع و گسترده‌گی بیهوده صنعت سجع، به طور کامل این انواع را از حوزه سجع حذف کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱- در ظاهر او فاصله‌ها را به جز وزن در بقیه شرایط مانند قافیه شعر می‌داند، اما در مثالی که ذکر کرده است کلمات مسجع هم در حرف آخر و هم در وزن برابر هستند. در واقع، ناهماهنگی بین تعریف و مثالی که ذکر کرده وجود دارد. می‌توان این ناهماهنگی را این‌گونه توجیه کرد که منظور او از اختلاف سجع و قافیه در وزن، این بوده است که در شعر قافیه‌ها از قاعده خاص وزن عروضی در کل مجموعه تبعیت می‌کنند، یعنی جزو یکی از ارکان عروضی قرار می‌گیرند، اما وزن کلمات مسجع تابع محور عروضی نیست و فقط در تعداد و نوع هجا باید برابر باشند.

۲- مانند: «سنة جردت، و حال جهدت، و آید جمدت، فرحم الله من رحم، فأقرض من لا یظلم»

۳- (غاشیه/۱۳-۱۴)

۴- در جناس زاید «یکی از متجانس، به حرفی، زیادت باشد از آن دیگر، و این تجنیس بر دو نوع است: یکی آنکه زاید در آخر کلمات بود، دوم آنکه زائد در اول کلمات باشد» (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۸۸).

۵- وَأَوْتَادُهُ مَازِيَةٌ وَعَمَّادَةٌ زُدَيْنِيَّةٌ فِيهَا أَسْنَةٌ تَعْضَبُ

(قدامة بن جعفر، بی تا: ۸۰).

۶- «إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ» (انفطار/۱۳-۱۴) (مرغینانی، ۱۳۶۴: ۳) البته قابل ذکر است که با توجه به نمونه‌ها، در نثر آن را برای همه کلمات قرینه در نظر داشته اما در نظم مانند دیگران، آن را با تسمیط و تضمین المزدوج آمیخته است.

۷- وَهَوْبٌ، مَهِيْبٌ، رَحِيْبُ الْفِنَاءِ رَبِيْعٌ، مَرِيٌّ، رَفِيْعُ الدَّرَا

۸- «اللَّهُمَّ عَلِّمَهُ الْكِتَابَ وَالْحِسَابَ، وَقِهِ الْعَذَابَ» و «ذهب ذخره، و أقبل بخره و فتر ذكره» (جاحظ، ۱۹۶۱/۱۳۸۰: ۱۱۶/۲) در این دو نمونه ازدواج و پیوند کلمات به دو صورت است. در نمونه نخست کلمات «الكتاب و الحساب» که در حرف روئی و وزن برابرند در کنار هم واقع شده‌اند و با حرف ربطی واو به هم پیوسته‌اند. جنبه دیگر ازدواج در این کلام، هماهنگی دو کلمه «الحساب و العذاب» است که به عنوان فاصله‌های دو قرینه هستند که در این صورت ازدواج با سجع برابر است. نمونه دوم از سه قرینه تشکیل شده و ازدواج بین قرینه‌ها برقرار شده است. کلمات اول قرینه سجع متوازن و کلمات دوم سجع متوازی دارند. به این ترتیب، در این نمونه ازدواج با ترصیع و موازنه برابر است. به طور کلی، می‌توان گفت جاحظ سجع، موازنه و ترصیع را ازدواج بین کلام و کلمات می‌دانست.

۹- وَمَذْهَبٌ حَبٌّ لَمْ أَجِدْ عَنْهُ مَذْهَبًا وَشَاغِلٌ بَثٌّ لَمْ أَجِدْ عَنْهُ شَاغِلًا

فَلَأَجْرِيْنَ الدَّمْعِ إِنْ لَمْ تَجْرِهِ وَلَأَعْرِفَنَّ الْوَجْدَ إِنْ لَمْ تَعْرِفْ

يَسُودُ مِنْهُ الْأَفْقُ إِنْ لَمْ يَنْسُدْ وَتَمُوتُ مِنْهُ الشَّمْسُ إِنْ لَمْ تَكْسِفْ

(عسکری، ۱۴۲۷/۲۰۰۶: ۲۷۹)

۱۰- چنان‌که در مثال‌هایی که آورده است کلمات مقابل هم برخی در وزن برابرند ولی همه از نظر معنی مخالف هم هستند.

بَاسِطٌ خَيْرٌ فَيَكْمُ بِيَمِينِهِ وَقَبَاضٌ شَرٌّ عَسْكَرُكُمْ

(اسامة بن منقذ، ۱۹۶۰/۱۳۸۰: ۱۲۸)

باسط متضاد قابض، خیر مقابل شر، یمین در تضاد شمال است. تمام این کلمات در وزن عروضی هماهنگ هستند. در این بیت، آرایه‌های مطابقه یا تضاد و موازنه وجود دارد.

۱۱- نمونه‌هایی از تسجیع:

تَجَلِيٌّ بِهٖ رَشْدِيٌّ، وَ أَثَرْتُ بِهٖ يَدِي وَ طَابَ بِهٖ ثَمْدِيٌّ، وَ أَوْرَى بِهٖ زَنْدِي

حَرُّ الْارْهَابِ وَسَيْمِهِ، بَرُّ الْاِيَابِ كَرِيْمَةٌ، مَحْضُ النَّصَابِ صَيْمِهِ

(ابی‌الاصبع، بی تا: ۳۰۰)

بنابراین، از نظر اینان تسجیع همان سجع‌پردازی در شعر است که برخی دیگر از علمای بلاغت آن را ذیل تسمیط و تجزیه قرار داده‌اند.

منابع

۱. ابن منقذ، اسامة بن مرشد (۱۳۸۰هـ/ ۱۹۶۰م). البديع في نقد الشعر، محققان أحمد بدوي و حامد عبدالمجيد و ابراهيم مصطفى، القاهرة: مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و اولاده بمصر، محمود نصار الحلبي و شركاه.
۲. ابن اثير، نصرالله بن محمد (۱۳۵۸هـ/ ۱۹۳۹ق). المثل السائر في ادب الكاتب، مصحح محمد محي الدين عبد الحميد، ج ۱، القاهرة: شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و اولاده.
۳. _____ (۱۳۷۵/۱۹۵۶). جامع الكبير في صناعه المنظوم من الكلام والمنثور. مصحح مصطفى جواد و جميل سعيد، بی جا: المجمع العلمي العراقي.

۴. ابن منظور، محمد بن مكرم (۱۴۱۴/۱۹۹۴). لسان العرب، گردآورنده يوسف خياط. بيروت: دار صادر.
۵. أبو محمد زكى الدين عبدالعظيم بن عبدالواحد بن ظافر المصري (ابى الاصبع مصرى) (۱۳۶۸). بديع القرآن، ترجمه سيدعلى ميرلوحى، مشهد: چاپ و انتشارات آستان قدس رضوى.
۶. _____ (بى تا). تحريرالتحبير فى صناعةالشعر والنثر و بيان إعجازالقرآن، تقديم و تحقيق حنفي محمد شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الاسلامية.
۷. أبى بكر، تقى الدين (ابن حجة الحموى) (۱۹۹۱). خزنة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، بيروت: دارالمكتبة الهلال.
۸. الدمشقى (ابن ناظم/ ابن مالك)، أبى عبدالله بدرالدين بن مالك (۱۴۲۲/۲۰۰۱م). المصباح فى المعانى و البيان و البديع، حقق الكتاب و قدم له بدراسة فى تاريخ البلاغة دكتور عبدالحميد هندواي، بيروت- لبنان: دارالكتب العلمية. منشورات محمد على بيضون.
۹. ارسطو (۱۳۷۱). ريتوريقا فن الخطابه، مترجم پرخيده ملكى، تهران: اقبال.
۱۰. اسفندياريپور، هوشمند (۱۳۸۳). عروسان سخن (نقد و بررسى اصطلاحات و صناعات ادبى در بديع)، تهران: فردوس.
۱۱. مؤيد، يحيى بن حمزه (العلوى اليمينى) (۱۴۱۵/۱۹۹۵م). الطراز (المتضمن لاسرارالبلاغه و علوم حقايق الأعجاز)، مصحح عبدالسلام شاهين، بيروت- لبنان: دارالكتب العلمية.
۱۲. باقلانى، أبى بكر محمد بن الطيب (۱۹۷۱). اعجازالقرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، قاهره: دارالمعارف.
۱۳. البحرانى، كمال الدين ميثم بن على بن ميثم (۱۴۳۳ق/ ۱۳۹۱ش). اصول البلاغة، به تحقيق اللجنة العلمية فى مؤسسة الامام الصادق، قم: مؤسسة الامام الصادق.
۱۴. تفتازانى، مسعود بن عمر المدعو بسعد (بى تا). المطول. حاشية السيد مير شريف، قم: منشورات مكتبة الداورى.
۱۵. (۱۳۷۴/۱۹۵۴م). تلخيص المفتاح أو مختصر المعانى. مصححان رضا لطفى و محمدعلى محمدى، بى جا: مطبعة التوحيد.
۱۶. جاحظ، عثمان بن عمرو بن بحر بن محبوب (۱۳۸۰/۱۹۶۱). البيان والتبيين، به تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الجزء الثانى، ج ۱، قاهره: مكتبة الخانجى بمصر و مكتبة المثنى بغداد.
۱۷. جرجانى، محمد بن على بن محمد (بى تا). الأشارات و التنبهات فى علم البلاغة، تحقيق عبدالقادر حسين، الفجالة- القاهرة: دارالنهضة مصر للطبع و النشر.
۱۸. جوهرى، اسماعيل بن جماد (۱۳۷۶/۱۹۵۶). الصالح تاج اللغة و صحاح العربية، مصحح احمد بن الغفور، قاهره: دارالكتاب.
۱۹. الحلبي، نجم الدين ابن اثير (۱۹۷۱). جوهرالكنز (مختصر كتاب كنز البراعة فى أدوات ذى البراعة)، به تحقيق محمد السيد عثمان، بيروت- لبنان: دارالمكتب العلمية.
۲۰. خطيب قزوينى، محمد بن عبدالرحمن (۱۴۳۰/۲۰۰۹م). الايضاح فى علوم البلاغة. راعتنى به و راجعه محمد عبدالقادر الفاضلى، صيدا- بيروت- لبنان: المكتبة العصرية، شركة ابناء شريف انصارى.
۲۱. _____ (۱۳۶۳). تلخيص المفتاح فى المعانى و البيان و البديع. قم: الرضى زاهدى.
۲۲. دهخدا، على اكبر (۱۳۷۷). لغت نامه، ج ۲، تهران: مرواريد.
۲۳. رادويانى، محمد بن عمرو (۱۹۴۹/۱۳۶۲). ترجمان البلاغة، تصحيح احمد آتش، انتقاد ملك الشعراى بهار، تهران: اساطير.
۲۴. رازى، فخرالدين (۱۹۸۹م). نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز، دراسة و تحقيق احمد حجازى السقا، الأزهر- القاهرة: المكتبة الثقافى للنشر و التوزيع.
۲۵. رازى، شمس الدين محمد بن قيس (۱۳۸۸). المعجم فى معايير الاشعار العجم. تصحيح محمد بن عبد الوهاب قزوينى، تصحيح مجدد مدرس رضوى و سيروس شميسا، تهران: علم.
۲۶. رجاى، محمد خليل (۱۳۵۳). معالم البلاغة در علم معانى و بيان و بديع، شيراز: انتشارات دانشگاه پهلوى.
۲۷. زاهدى، زين الدين جعفر (۱۳۷۷). روش گفتار (علم البلاغة)، مشهد: چاپخانه دانشگاه مشهد.
۲۸. زمكانى، عبدالواحد بن عبدالكريم (۱۳۸۳/۱۹۶۴م). التبيان فى علم البيان (المطلع على اعجازالقرآن). به تحقيق احمد مطلوب و

خدیجه الحدیثی، بغداد: مطبعة العانی.

٢٨. الزوبعی، طالب محمد و حلاوی، ناصر (١٩٩٦م). البلاغة العربية البيان والبدیع، بیروت: دار النهضة العربية.
٢٩. سکاکی، ابی یعقوب یوسف بن محمد بن علی (٢٠١١). مفتاح العلوم، ج ٢، به تحقیق عبدالحمید هنداوی، لبنان: دارالکتب العلمية.
٣٠. سیوطی، ابی الفضل جلال الدین عبدالرحمن بن ابی بکر (١٤٠٨/١٩٨٨). معترك الأقران فی اعجاز القرآن. مصحح احمد شمس الدین، بیروت- لبنان: دارالکتب العلمية.
٣١. شمیسا، سیروس (١٣٦٨). نگاهی تازه به بدیع، تهران: فردوس.
٣٢. صادقیان، محمدعلی (١٣٧٩). زیور سخن در بدیع فارسی، یزد: دانشگاه یزد.
٣٣. صفوی، کوروش (١٣٨٠). از زبان شناسی به ادبیات، ج ١، تهران: حوزه هنری.
٣٤. صفی الدین الحلّی (١٤١٢/١٩٩٢م). شرح الکافیة البدیعیة فی علوم البلاغة و محاسن البدیع، ج ٢، تحقیق دکتر نسیم نشاوی، بیروت: دارالصادر.
٣٥. العسکری، ابی هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (١٤٢٧/٢٠٠٦). الصناعتین الكتابة و الشعر. به تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المكتبة العصرية.
٣٦. عمری کاتب بلخی (وطواط)، رشیدالدین محمد (١٣٠٨). حدائق السحر فی دقائق الشعر، مصحح و مقدمه نويس: عباس اقبال آشتیانی، تهران: کاوه.
٣٧. فاتح ترمذی لکهنوی، غلام محمد (١٩٠٩). مخزن الفوائد، لاهور: پنجاب یونیورسیتی.
٣٨. فخری اصفهانی، شمس الدین محمد بن فخرالدین (١٣٨٩). معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی (علم عروض، علم قوافی، علم بدایع الصنایع) به تصحیح یحیی کاردگر، بی جا: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
٣٩. الفراهیدی، ابی عبدالرحمن الخلیل بن احمد (١٤٠٩هـ). العین، جزء اول، تحقیق مهدی المخزومی و ابراهیم السامرائی، بی جا: مؤسسة دارالجهرة.
٤٠. فشارکی، محمد (١٣٧٩). نقد بدیع، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).
٤١. فندرسکی، میرزا ابوطالب (١٣٨١). رساله بیان بدیع. مقدمه و تصحیح و تحشیه سیده مریم روضاتیان، اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی.
٤٢. قدامه بن جعفر (بی تا). نقد الشعر، تصحیح محمد عبدالمنعم خفاجی، بیروت: دارالکتب العلمية.
٤٣. القرشی، عبدالرحیم بن علی بن شیث (١٤٠٨/١٩٨٨م). معالم الكتابة و مغانم الاصابة. تحقیقه و ضبطه و تعلیق حواشیه محمد حسین شمس الدین، بیروت- لبنان: دارالکتب العلمية.
٤٤. القیروانی، لأبی علی الحسن بن رشیق (١٤٢٤/٢٠٠٤). العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و نقده، به تحقیق عبدالحمید هندوانی، بیروت: المكتبة العصرية. الدار النموذجية - المطبعة العصرية.
٤٥. کاشفی سبزواری، کمال الدین حسین واعظ (١٣٦٩). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. ویراسته و گزارده میرجلال الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.
٤٦. الکلاعی، ابی القاسم محمد بن عبدالغفور (١٩٦٦). احکام الصنعة الکلام. تحقیق محمد رضوان الدایة، بیروت- لبنان: دارالثقافة.
٤٧. گرکانی، محمد حسن شمس العلماء (١٣٢٨). ابداع البدایع، تهران: بی نا.
٤٨. مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح (١٣٧٦). انوار البلاغة؛ در فنون معانی، بیان و بدیع، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، مرکز فرهنگی نشر قبله، تهران: دفتر نشر میراث مکتوب.
٤٩. مدنی، السید علی صدرالدین بن مغضوم (١٣٨٩/١٩٦٩). انوار الربیع فی انواع البدیع، حقیقه و ترجمه لشعرائه شاکر هادی شکر، الجزء- السادس و الجزء الخامس. نجف اشرف: مطبعة النعمان.
٥٠. مرغینانی، للامام ابی الحسن نصر بن حسن (١٣٦٤). محاسن الکلام او المحاسن فی النظم والنشر، تحقیق و تقدیم محمد فشارکی، اصفهان: مطبعة پروین اصفهان- فرهنگسرای اصفهان.

۵۱. میرزا، نجفقلی (۱۳۶۲). دژه نجفی، تصحیح حسین آهی، چاپخانه مروی، ناشر فروغی.
۵۲. همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: توس.
۵۳. هدایت، رضاقلی بن محمد هادی (۱۳۸۳). مدارج البلاغه در علم بدیع، تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۵۴. هروی، سیف‌جام. جامع الصنایع و الاوزان، نسخه خطی، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. ش ۳۷۲۸.
۵۵. افضل‌ی، صارمه (۱۳۸۸). «بررسی تحول سجع از خواجه عبدالله انصاری تا سعدی»، دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، استاد راهنما و حیدیان کامیار.
۵۶. و حیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). «نثر مسجع فارسی را بشناسیم»، نامه فرهنگستان، شماره ۱۵، صص ۵۸-۷۷.

