Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 15, No.4 Serial Number. 35

The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She’r of Ibn Tabataba al-Alawi

Doi:10.22067/jallv15.i4. 2210-1203

Hojjat Rasouli[1]
Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Sheler Ahmadi
PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Received: 25 September 2023 ▌Received in revised form:16 December 2023 ▌Accepted: 4 February 2024

Abstract

The prominent Arabic literature critic of the 4th century AH, Ibn Tabataba al-Alawi, had a distinctive way of critiquing Arabic literature in his work "Ayar Ol-She’r." Unlike his contemporaries and predecessors, he focused on poetry as an artistic industry, emphasizing the structure and order of poetry. Through his statements, he highlighted the subtle distinctions between various literary forms such as verse, prose, and poetry. Some scholars view old Arabic criticism as form-oriented. This analysis aims to explore Ibn Tabataba's critical views within the framework of Russian formalism to determine if he can be considered a formalist critic. The research examines how Ibn Tabataba's opinions align with formalist principles and whether they support the idea that ancient Arabic literary criticism is formalistic. The study concludes that Ibn Tabataba's critical approach aligns with formalism, reinforcing the notion that old Arabic criticism is form-oriented.

Keywords: Ibn Tabataba, Ayar Ol-She’r, 4th century AH, ancient Arabic literary criticism, formalism.

[1]. Corresponding Author. E-mail: h-rasouli@sbu.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ پانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۵) زمستان ۱٤۰۲، صص:٤۰-۲۰

شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا

(پژوهشی)

حجت رسولی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، نویسنده مسئول)[1]
شیلر احمدی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4.2210-1203

چکیده

ابن‌طباطبا، ناقد برجستهٔ ادب عربی قرن چهارم هجری، در اثرش عیار الشعر شیوه‌ای متمایز را در پرداختن به نقد ادب عربی در قیاس با آثار ناقدان هم‌عصر و گذشتگان خود و حتی ناقدان پس از خود پی گرفته است. ابن‌طباطبا به‌طور خاص به شعر به‌عنوان صنعتی هنری پرداخته و ساختار و نظم شعری را محور اصلی بحث خویش قرار داده است، به‌گونه‌ای‌که از لابه‌لای گفته‌های وی می‌توان تفاوت ظریف میان گونه‌های متفاوت ادبی همچون نظم و نثر و شعر را استنباط کرد. حال از آنجایی‌که تمرکز ابن‌طباطبا بر صناعت شعری است و، از طرفی، برخی پژوهشگران بر این اعتقادند نقد قدیم عربی نقدی است صورت‌گرا، کوشیده‌ایم با استناد به آراء نقدی ابن‌طباطبا در عیارالشعر در چهارچوب اصول صورت‌گرایی روسی نشان دهیم چه میزان می‌توان ابن‌طباطبا را مشمول این حکم کلی دانست و وی را ناقدی با رویکرد صورت‌گرایی تلقی کرد. همچنین، چه میزان شواهد موجود در عیار الشعر این فرضیه را، که نقد ادبی عربی قدیم نقدی است صورت‌گرا، تقویت می‌کند. بنابراین، در این پژوهش آراء نقدی ابن‌طباطبا با استقراء شواهدی از کتاب عیار الشعر براساس شاخصه‌های اصلی رویکرد صورت‌گرایی روسی و با روش تحلیل محتوایی به بحث گذاشته شد. نتیجهٔ پژوهش نشان داد ابن‌طباطبا در رأس ناقدانی قرار دارد که رویکردی صورت‌گرایی دارند و آراء نقدی وی این فرضیه را، که نقد قدیم عربی نقدی صورت‌گراست، بیش از پیش تقویت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نقد قدیم، ابن‌طباطبا، عیار الشعر، صناعت شعر، صورت‌گرایی.

تاریخ دریافت : ۱٤۰۲/۷/۳ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۲/۹/۲۵ تاریخ پذیرش:۱٤۰۲/۱۱/۱۵

[1]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: h-rasouli@sbu.ac.ir

۱.مقدمه

کتاب عیار الشعر ابن‌طباطبا العلوی(متوفی ۳۲۲هـق) از جمله کتاب‌های مهم و متمایز دربارهٔ نقد ادبی است، متمایز از این جهت که نویسنده به‌صورت متمرکز به شعر و معیارهای سنجش آن می‌پردازد. محمد زغلول سلام معتقد است «اختلاف عیار الشعر با دیگر کتاب‌های پیش از خود و هم‌عصر و پس از خود در روش و نوع پرداختن به نقد شعر است...؛ چراکه عیار الشعر بررسی عینی و فنی صنعت شعر و مقایسهٔ شعر خوب و بد است»(زغلول سلام، د.ت: ١٦٦) و در باب اهمیت این کتاب همین بس که به اثرگذاری عمیق آن بر ناقدان بزرگ ادب عربی ازجمله الآمدی(متوفی ۳۷۰هـق)، أبو هلال العسکری(متوفی ۳۹۵هـق)، عبدالقاهر الجرجانی(متوفی ٤٧٤هـق) و... اشاره شود. باید گفت نقد ادبی عربی به‌دست ادیبان متکلم که در پی اثبات حقیقت اعجاز قرآن بودند شکل گرفت و به مسیر خود ادامه داد و ابن‌طباطبا که خود از متکلمان نیست و ناقدی است شاعر، از آنان تأثیر پذیرفته، و وی نیز بر ناقدان متکلم و حتی فلسفه‌گرا اثرگذار بوده؛ زیرا همچون فیسلوفان در پی اقناع طرف مقابل است و به نحوهٔ استفاده از کلام برای اثبات صحت عقیدهٔ خویش توجه می‌کند(دوگانی و دیگران، ١٤٠٠: ٢). ردپای رویکردهای ادبی معتزله به‌ویژه جاحظ(متوفای ۲۵۵هـق) را می‌توان در عیار الشعر یافت، بدین‌گونه‌که ابن‌طباطبا براساس موازین عقلی و منطقی در پی تبیین صنعت شعری است. جابر عصفور می‌نویسد عیار الشعر «بر مجموعه‌ای از مفاهیم متمرکز است که برای پیش‌برد علمی مسائل با هم رابطهٔ علّت و معلولی دارد... از دیدگاه ابن‌طباطبا، شعرسرایی علمی است با ویژگی متمایز و آن برقراری پیوند میان علوم اصیل و سنتی یعنی علوم زبانی عرب با علوم جدید مرتبط با فلسفه است. از پیوند این دو دانش، نقدی نظری در میراث نقدی قدیم بنا نهاده شده که بر موازین عقلی پای‌بند است و از پایه‌های نقلی صرف، که بر پایهٔ احساسات خواننده بود، عبور کرده و بر تأصیل و تعلیل و تفسیر پای‌بند است تا به اقناع خواننده برسد»(عصفور، ۱۹۹۵: ۲۰– ۲۱)، بنابراین؛ معیارهایی را برای ارزیابی گونهٔ ادبی شعر بیان می‌دارد؛ البته در لابه‌لای مباحث اصلی می‌توان دو گونهٔ ادبی دیگر یعنی نظم و نثر را استخراج کرد که این اشارات از سوی ابن‌طباطبا برای بهتر نشان دادن ماهیت شعر است. می‌توان این کتاب را تلاشی برای اثبات اصالت تفکر نقدی عربی دانست(ر.ک: عصفور، ۱۹۹۵: ۱۹) و براساس آن به رویکرد نقدی آن دوره پی برد.

شایان ذکر است جاحظ و آراء وی، که بعدها مبنای شکل‌گیری نظریهٔ نظم شد، بر تمام نقد ادبی عربی قدیم سیطره دارد و اوست که آغازگر هدایت نقد ادب عربی به سمت نقد بلاغی است، از این جهت، نقشی مهم در تسلط سیطرهٔ صورت‌گرایی بر نقد ادبی دارد و عیار الشعر ابن‌طباطبا نیز در چنین فضایی نگاشته شده است و یا حتی بعدها در قرن هفتم نیز این تأثیرگذاری را بر متفکری چون ابن‌خلدون می‌بینیم(ر.ک: صدیقی و حسینی، ١٤٠٠: ١– ١٦). از طرفی، شاهد اشاراتی از سوی محققان هستیم مبنی بر اینکه صورت‌گرایی رویکرد غالب بر نقد قدیم عربی است، هرچند نویسندگانی وجود دارند که با این مسئله مخالف‌اند که در پیشینه بدان‌ها اشاره خواهد شد.

یکی از رویکردهای جدید غربی فرمالیسم روسی[1] است که به شکل ادبی متن توجه داشت و کانون اولیهٔ توجه آن شعر بود. این عقیده نیز وجود دارد که «هنر و زیبایی‌شناسی کلاسیک شواهد فراوانی دال بر درگیری ذهنی با شکل ارائه

می‌کنند»(گرین، ۱۳۸۰: ۸۵) و، از طرفی، رنه ولک اشاره دارد که «بهترین دستاورد فرمالیست‌های روس احیای مفهوم قدیم وحدت اثر هنری و انسجام و یکپارچگی آن است»(ولک، ۱۳۸۸، ج۷: ٤٦٤). حال با این گفته و این فرض کلی که ناقدان بر این عقیده‌اند نقد ادبی قدیم عربی در قرن‌های سوم و چهارم و پنجم هجری نقدی با رویکرد صورت‌گرایی یا متمایل به صورت‌گرایی است چنین فرضیه‌ای در ذهن شکل می‌گیرد که ابن‌طباطبا با توجه به اینکه به این دوره تعلق دارد مشمول این حکم کلی است. بنابراین، این پژوهش بر آن است با مراجعه به عیار الشعر ابن‌طباطبا این فرضیه را با روش توصیفی- تحلیل محتوایی به آزمون گذاشته تا مشخص شود چه شواهدی در آراء ابن‌طباطبا در رد آن وجود دارد و چه شواهدی در تقویت آن یافت می‌شود. همان‌طورکه اشاره شد، با مراجعه به عیار الشعر شواهدی از آراء ابن‌طباطبا استقراء شده و با استفاده از شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی، محتوای آراء ابن‌طباطبا با استفاده از آراء صاحب‌نظران توصیف و تحلیل می‌شود.بنابراین؛ این پژوهش به‌طور مشخص به این پرسش پاسخ می‌دهد که رویکرد ابن‌طباطبا در نقد ادبی و نظریه‌های ادبی خود تا چه میزان رویکردی فرمالیستی است؟

لذا فرضیهٔ پژوهش حاضر بدین شرح است: شواهد متنی موجود در عیار الشعر ابن‌طباطبا رویکرد فرمالیستی او را در نقد تقویت می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش

دربارهٔ بازخوانی متون نقدی قدیم براساس نظریات جدید غربی آثاری نگاشته شده، اما دربارهٔ شکل‌گرا بودن ابن‌طباطبا و ردیابی نظریات جدید در آراء وی و شکل‌گرا بودن ناقدان قدیم به اشاراتی بسنده شده که برخی از آنها خواهد آمد:

عزالدین اسماعیل در الأسس الجمالیة فی النقد العربی (۱۹۵۵) ، این‌گونه اظهارنظر می‌کند که در عمل نقد قدیم، زیبایی‌های ظاهری شعر تعیین‌کننده است، ازهمین‌رو، ناقدان قدیم به شکل‌گرایی شناخته می‌شوند(اسماعیل، ۱۹۵۵) و به‌طور خاص ابن‌طباطبا را از ناقدانی می‌داند که به صنعت شعری اهمیت خاصی می‌دهند(همان: ۲۱۸- ۲۲۰). أحمد بدوی در کتاب من النقد والأدب(۱۹٦۵)، بیان کرده است پژوهش‌های جدید مطلب خاصی بر گفته‌های ابن‌طباطبا نمی‌افزاید(بدوی، ۱۹٦۵، ج۵: ۱٤۸) به نقل از علاونة، ۲۰۰۳: ۳۸). احسان عباس در تاریخ النقد الأدبي عند العرب (۱۹۷۱)، معتقد است نظم شعر از دیدگاه ابن‌طباطبا عملی عقلانی است، تأثیر بر مخاطب نیز عقلانی است و وسیلهٔ مخاطب قرار دادن عقل آدمی عنصر زیبایی است و راز این زیبایی اعتدال بین عناصر شعری است. احسان عباس با این توضیحات ابن‌طباطبا را از زیبایی‌شناسان می‌داند(عباس، ۱۹۸۳: ۱٤۱). عبدالسلام عبدالعال (۱۹۷۸)، در نقد الشعر بین ابن قتیبة وابن‌طباطبا العلوی آراء دو ناقد را با ناقدان معاصر مقایسه می‌کند و در بخش مقایسهٔ قضیهٔ شکل و مضمون و در رابطه با ابن‌طباطبا چنین معتقد است که دیدگاه ابن‌طباطبا در وحدت میان شکل و مضمون به آراء ناقدان جدید که معتقدند معنا با کوچک‌ترین تغییری در شکل از بین می‌رود نزدیک است؛ اما با وجود اینکه ابن‌طباطبا لفظ و معنی را چون روح و جسد دانسته است، آراءش با نقد جدید فاصله دارد(عبدالعال، ۱۹۷۸: ۵۰۱- ٦۳٤). یوسف حسین بکّار در بناء القصیدة في النقد العربي القدیم في ضوء النقد الحدیث، (۱۹۸۲)، نظریات ابن‌طباطبا را دربارهٔ مراحل بنای قصیده، ابداع و تناسب موسیقی با معنا نزدیک به

نظریات معاصران می‌داند، اما در بحث وحدت قصیده برخلاف برخی نظریه‌پردازان همچون عبدالحی دیاب که معتقد است نظریهٔ ابن‌طباطبا در این زمینه عمیق‌تر از دیدگاه خلیل مطران(۱۸۷۲م- ۱۹۴۹م) نیز هست،[۲] بر این نظر است وحدت قصیده از نظر ابن‌طباطبا با آنچه در نقد جدید مطرح شده فاصله دارد(بکّار، ۱۹۸۲). طراد الکبیسی، (۱۹۹۰)، در «في الشعرية العربية؛ قراءة جديدة لعيار الشعر) لإبن‌طباطبا» معتقد است از آن جهت که ابن‌طباطبا در تلاش است شعر را از غیر شعر تمییز دهد و ماهیت شعر را روشن سازد اولین ناقدی است که نظریهٔ شعریت را در نقد عربی بنا می‌نهد، همان هدفی که یاکوبسن[۳]، فرمالیست روسی، در پی آن رفت و آن پرداختن به ادبیت متن ادبی و علم ادبی بود(الکبیسی، ۱۹۹۰: ۲۱). مجدی أحمد توفیق (۱۹۹۳)، در مفهوم الإبداع الفنی فی النقد العربی القدیم معتقد است، رویکرد پدیدارشناسی در برخی جریان‌ها به‌کارگیری ادوات ابداع را همچون به‌کارگیری آن در نقد قدیم می‌داند و مبانی فکری ابن‌طباطبا را در فرآیند ابداع با رویکرد پدیدارشناسی مقایسه می‌کند و، ضمن مشابهاتی میان آن دو، به‌کارگیری اداوات را در رویکرد جدید جریانی آگاهانه می‌داند، درحالی‌که در آراء ابن‌طباطبا چنین جریان آگاهانه‌ای وجود ندارد. در نهایت، رویکرد ابن‌طباطبا و نقد قدیم را بیشتر سوق یافته به سمت تجربه‌گرایی می‌داند(توفیق، ۱۹۹۳: ۲۳۰- ۲٤۹). مصطفی ناصف در النقد العربي (۲۰۰۰)، نسبت دادن میراث بلاغی عربی را به شکل‌گرایی رد می‌کند و بیان می‌کند بررسی بلاغت باید از چهارچوب پرداختن به صنایع بلاغی خارج و در تعامل با مسائل فرهنگی و اجتماعی بررسی شود(ناصف، ۲۰۰۰). عبدالعزیز حمودة در المرايا المقعرة (۲۰۰۱) در پی اثبات غنی بودن میراث بلاغی و یافتن سرنخ‌های نظریات زبان‌شناسی و ادبی دورهٔ معاصر است(حمودة، ۲۰۰۱). وی به مقایسهٔ آراء ابن‌طباطبا با زبان‌شناسی جدید می‌پردازد و، در بررسی شکل و مضمون، آراء ابن‌طباطبا را آغاز خروج از دوگانگی شکل و مضمون می‌داند و اهمیت دادن ابن‌طباطبا به مضامین اخلاقی را در تضاد با گرایش وی به شکل‌گرایی تلقی نمی‌کند(همان: ٤٧١- ٤٧٤). شریف راغب علاونة در قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث(۲۰۰۳)،آراء نقدی ابن‌طباطبا را بررسی و اشتراکات و تفاوت‌های آن را با آراء ناقدان معاصر مشخص می‌کند و، ضمن بیان اشتراکات، در بحث مهمی چون فرآیند آفرینش شعر آراء ابن‌طباطبا را مخالف با آراء معاصران قرار می‌دهد، زیرا نویسنده معتقد است ابن‌طباطبا تبدیل نثر به شعر و پدید آمدن شعر در مرحلهٔ اول در قالب نثر را ممکن می‌داند، درحالی‌که از دیدگاه بیشتر ناقدان چنین امری به ترجمه از زبانی به زبانی دیگر می‌ماند، اما این دیدگاه ابن‌طباطبا را با نظر ناقدی انگلیسی، ولیم وردزورث، هماهنگ می‌داند(علاونة، ۲۰۰۳). ناگفته نماند در مقالهٔ حاضر فرآیند آفرینش شعر به‌گونه‌ای دیگر تحلیل شده است. محمود فتوحی در بلاغت تصویر (۱۳۸۵)، آن زمان‌که از تصویر در جهان کلاسیسم و از دیدگاه دو قطبی صورت و معنا در بلاغت قدیم سخن می‌گوید، بلاغت سنتی را صورت‌گرا معرفی می‌کند، بدین‌گونه‌که در شاخهٔ بدیع و بیان به صورت کلام توجه شده و چندان به ساختارهای معنا عنایتی نشده است(فتوحی، ۱۳۸۵: ۸۸). مقصود نویسنده از صورت‌گرایی به‌طور مشخص صورت‌گرایی روسی نیست. مهدی محبتی در از معنا تا صورت (۱۳۸۸)، به‌هنگام تحلیل تاریخی تکوین نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی می‌گوید نقد صورت‌گرا به‌عنوان نقدی کارا حاکم بوده و «صورت بنیاد نگاه مسلمین در خلق اثر ادبی و فهم آن بوده است»(محبتی، ۱۳۸۸: ۷۷/۱). محمدرضا شفیعی‌کدکنی در رستاخیز کلمات(۱۳۹۱)، فرمالیسم را جریانی ادبی در دنیای کهن و نو می‌داند. وی، در اشاره به سنت ادبی مسلمانان، طرح نگاه

ادیبان را فرمالیستی می‌بیند(شفیعی‌کدکنی، ١٣٩٦: ٥٠). حال، با وجود پژوهش‌های پیشین، که تنها به صورت‌گرا بودن ناقدان قدیم و ابن‌طباطبا اشاره‌ای گذار شده، در این نوشتار با بررسی و تحلیل محتوایی آراء نقدی ابن‌طباطبا بر پایهٔ اصلی‌ترین شاخص‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی قصد آن است مشخص و تبیین شود تا چه میزان ابن‌طباطبا رویکردی هماهنگ با فرمالیست‌های روس داشته است.

٣. صورت‌گرایی روسی

فرمالیسم روسی، که اوایل قرن بیستم آغاز به فعالیت کرد،[٤] در تقابل با سنّت غالب مطالعهٔ ادبیات، که آن را در پیوند با سایر رشته‌ها بررسی کرد، تأکید خود را بر مشخصه‌های تمایزدهندهٔ ادبیات گذاشت(مکاریک، ١٣٩٠: ١٩٨)، براین‌اساس اصلی‌ترین مؤلفه‌های قابل استخراج از نظریهٔ آنان به شرح زیر است:

٣. ١. ادبیّت [٥]

یاکوبسن مهم‌ترین اصل رویکردشان را چنین بیان کرد: «موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است، عاملی که اثری مشخص را به اثری ادبی بدل می‌کند»(مکاریک، ١٣٩٠: ١٩٩)، بنابر دیدگاه یاکوبسن «اگر علم ادبیات بخواهد تبدیل به یک علم واقعی شود باید هنرسازه‌ها را به‌عنوان تنها قهرمان خود بشناسد»(شفیعی‌کدکنی، ١٣٩٦: ٢١١). پس مرکز توجه فرمالیست‌ها شکل ادبی است. با ظهور فرمالیسم روسی تعریفی از شکل و مضمون مطرح شد که از گذشته تاکنون جوهری‌ترین مبحث بوده است. «فرم را فرمالیست‌ها چنان موسّع به‌کار برده‌اند که آنچه را معمولاً محتوا می‌نامند در خود جذب می‌کند. تقابل قدیم میان شکل و محتوا از میان رفته است»(ولک، ١٣٨٨، ج٧: ٤٦٣). در آموزهٔ قوام‌یافتهٔ فرمالیست‌ها، عناصر اثر هنری، که از لحاظ زیباشناختی مؤثر نیستند، مصالح صرف‌اند، مانند واژه‌ها خارج از زمینه یا نقش‌مایه‌ها در زندگی عادی، از طریقی که درون یک اثر هنری تأثیر زیباشناختی می‌یابند، از یکدیگر متمایز شده‌اند. شکل سازمان دادن به مواد پیشازیباشناختی است(همان: ٤٦٣- ٤٦٤). طبق گفتهٔ ولک شکل ادبی منتج از شکل‌شکنی[٦] و سازمان‌دهی است. شکل‌شکنی، تغییراتی است که در مصالح صورت می‌گیرد، تأثیری که با صناعات یا ابزارهای هنری حاصل می‌شود. اما در هر اثر اصیل هنری، صناعات را باید به‌صورتی روشمند اعمال کرد، تا بتوانند تمامیت اثر هنری را تضمین کنند. فرمالیست‌های روس نه فقط صنعت‌های ادبی؛ بلکه کارکرد زیباشناختی درون‌مایه‌ها را نیز بررسی می‌کردند(همان: ٤٦٤).

٣.٢. آشنایی‌زدایی[٧] و برجسته‌سازی

[٨] آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌هاست که شکلوفسکی[٩] آن را در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت»[١٠] مطرح کرد، با این توضیح که «معنای هنر در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها و نشان‌دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو نهفته است»(مکاریک، ١٣٩٠: ١٣) که یکی از طرق آن عدول از زبان هنجار، همچنین، استفاده از صنایع ادبی است. هر کدام از صنایع ادبی ممکن است تأثیر آشناکننده یا آشنایی‌زدایی داشته باشد و این به نقش صنایع در دل متن وابسته است و عامل اصلی آن تمایز است. حال

اگر در بین عناصر ادبی که هرکدام نقش بیگانه کردن متن را بر عهده دارد عنصری به‌دلیل تمایز بیش‌تری که با دیگر عناصر دارد برجسته‌تر جلوه کند(برتنز، ۱۳۸۲: ٦١- ٦٦) عمل برجسته‌سازی رخ‌داده است. پس برجسته‌نمایی، برخلاف آشنایی‌زدایی که به نظر نمی‌رسد بر محیط بافتی بلافصلش تأثیر بگذارد، دارای این تأثیر است که عناصر متنی پیرامون را خودکار می‌کند و همهٔ آنچه را که ممکن است پیرامون آن در جریان باشد تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. درحالی‌که آشنایی‌زدایی به رابطه‌ای تقابلی؛ اما ایستا بین عنصر آشنایی‌زدا و عناصر دیگر اشاره دارد(همان: ٦٦- ٦٧).

۳.۳. مناسبات میان متنی [۱۱]

شکلوفسکی در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت»، روابطی را که میان متون ادبی وجود دارد، مطرح می‌کند. وی در مقاله‌اش نشان داد هرچه بیشتر عصری را درک کنید، بیشتر متقاعد می‌شوید که تصاویری که شاعری خاص از آن‌ها استفاده کرده است و شما فکر می‌کردید از خود اوست، تقریباً بدون تغییر از شاعری دیگر گرفته‌شده است. آثار شاعران بر مبنای فنون جدیدی که شاعران کشف می‌کنند و بینشان مشترک است، بر مبنای آرایش و پرورش منابع زبان که به‌دست آن‌ها انجام می‌گیرد، طبقه‌بندی و گروه‌بندی می‌شود. بنابراین؛ اغلبِ تصاویری که شاعران از آن استفاده می‌کنند، مشترک است و آن‌ها بیش‌تر به آرایش تصاویر می‌پردازند که آرایش مجدد آن‌ها بسی مهم‌تر از آفرینش تصاویر است(ساسانی، ۱۳۸۸: ۵۳- ٥٤).

با نگاهی به رویکرد فرمالیسم روسی، شاخص‌ترین اصول از دیدگاه آنان ازجمله ادبیت و شکل و ساختار ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی را در آراء ابن‌طباطبا ردیابی می‌کنیم.

٤. ابن‌طباطبا و صورت‌گرایی روسی

براساس اصلی‌ترین شاخصه‌های فرمالیست‌ها دربارهٔ شعر از جمله ادبیت و شکل و ساختار ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی به تحلیل آراء نقدی ابن‌طباطبا می‌پردازیم:

۱.٤. ادبیت، شکل و ساختار ادبی

ابن‌طباطبا، در گام نخست، نثر یا زبان عادی را از شعر تمییز می‌دهد و کتاب عیار الشعر را با عبارتی کلیدی بر روی خواننده می‌گشاید که در سرتاسر کتاب سعی در رمزگشایی وجوه مختلف آن عبارت دارد: «الشِّعْرُ- أَسْعَدَكَ اللَّهُ- كلامٌ منظومٌ، بان عن المنثور الذي يَسْتعملُهُ النَّاسُ في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النَّظم الذي إنْ عُدِل به عن جِهَتِهِ مَجَّتْهُ الأسْمَاعُ، وفَسَدَ على الذَّوْق. ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إلى الاستعانَةِ على نَظْمِ الشِّعر بالعَرُوض التي هي ميزانه...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵- ٦). ابن‌طباطبا در این عبارت شعر را از زبان عادی جدا می‌کند و در ادامهٔ نظریات وی، می‌توان تأکیدی بر انواع زبان ادبی چون نظم و شعر و نثر ادبی و اختلاف آنها با یکدیگر را استنباط کرد.[۱۲] در مرحلهٔ اول با ویژگی منظوم بودن به تفکیک شعر و نثر عادی می‌پردازد «الشِّعْرُ- أَسْعَدَكَ اللَّهُ- كلامٌ منظومٌ، بان عن المنثور...» و در ابتدا شاید چنین برداشت شود که سخنی را، با داشتن ساخت آوایی، در گونهٔ ادبی شعر قرار می‌دهد، درحالی‌که در ادامهٔ بحث خویش که دربارهٔ نظام ادبی سخن می‌گوید

و در ادامه بدان اشاره خواهد شد، می‌توان دریافت که با معیارهایی از جمله وزن نمی‌توان کلامی را شعر دانست. نظم و شعر نیز از دیدگاه ابن‌طباطبا دو گونهٔ ادبی جدا از هم هستند. از سویی، مقصود ابن‌طباطبا از منظوم نیز فراتر از وزن است و در واقع از نظر ابن‌طباطبا مقصود از نظم ساختار است؛ زیرا در همان ابتدا به‌هنگام بیان هدف خود از نگارش کتاب چنین می‌نویسد که هدف وی توصیف گونهٔ ادبی شعر و عواملی است که نظم و ساختار شعر را می‌سازد و امکان ندارد قصد وی صحبت در باب علم شعر باشد؛ اما در مورد اسبابی که وزن شعر را می‌سازد سخن گوید: «فهمتُ-حاطك اللَّه- ما سألت أنْ أصِفَهُ لك من عِلْم الشعر، والسَّبَب الذي يُتَوَصَّلُ به إلى نَظْمِهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵). پس این عبارت به روشنی بر این امر تکیه دارد که نظم با وزن دو امر متفاوت است و حتی قصد وی از شعر موزون نیز صرفاً قافیه و تفعیلات نیست؛ وی معتقد است موسیقی شعر با ترکیب صحیح و زیبا و متناسب بودن کل اجزاء منتقل می‌شود، چنان‌که می‌گوید: «وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِهِ وما يَرِدُ عليه من حُسْنِ تَرْكيبِهِ واعتدالِ أَجْزائِه، فإذا اجتَمَع للفَهْمِ مع صِحَّةِ وَزْن الشِّعر صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنى وعُذوبةُ اللَّفْظ فَصَفَا مَسْموعُهُ ومعقُولُهُ من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ له...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۱). عبارت زیر نیز بر چنین گفته‌ای صحه می‌گذارد که موزون بودن کلام را با انتخاب درست لفظ و معنی و ترکیب آن دو می‌توان سنجید: «...فإذا كانَ الكَلامُ الوَارِدُ على الفَهْم مَنظُوماً، مُصَفًّى من كَدَر العِيِّ، مُقَوَّماً من أَوَدِ الخَطَأ واللَّحنِ، سَالِماً من جَوْر التَّأليف، مَوْزوناً بميزَانِ الصَّواب لفظاً ومَعْنًى وتَرْكيباً اتَّسَعَتْ طُرُقُه، ولَطُفَتْ مَوَالجُهُ، فَقَبِلَهُ الفَهْمُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰– ۲۱). تا به اینجا قابل فهم بود که نظم و شعر از دید ابن‌طباطبا دو اصطلاح جدا از هم هستند. البته نظمی که نزد همگان مصطلح هست، کلامی است که به لحاظ ساخت آوایی برجسته باشد که در عبارات ابن‌طباطبا چنین مفهومی را با عنوان موزون خواهیم یافت. همان‌طورکه مصطفی الجوزو، پژوهشگر لبنانی، نیز تأکید می‌کند اصطلاح نظم در نقد قدیم عربی همان تألیف است که در نقد جدید آن را با عنوان شکل و ساختار داریم. جاحظ نیز که الگوی دیگر ناقدان بعد از خویش از جمله ابن‌طباطبا است، نظم را با چنین مفهومی به‌کار برده است(الجوزو، ۱۹۸۸، ج۱: ۱۹۷). البته علی عیسی عاکوب معتقد است منظور ابن‌طباطبا از منظوم دقیقاً وزن است که آن را اساس شعر نیز می‌داند(عاکوب، ۲۰۰۰: ۱۸۱)، اما چنین گفته‌ای پذیرفتنی نیست. بسیاری از ناقدان منظوم را وزن قلمداد نمی‌کنند، همچون وجیه فانوس، پژوهشگر لبنانی، که معتقد است ابن‌طباطبا در عبارت «...ونَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إلى الاستعانَةِ على نَظْمِ الشِّعر بالعَرُوض»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۵– ٦) عروض را یکی از عناصر نظم می‌داند و در بخشی دیگر می‌نویسد: «...فالنظم أمر يتجاوز التعامل العروضي مع المعنى الشعري إنه البناية الشعرية في تكامل تمظهرها»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۱). همچنین می‌نویسد: «يرى ابن‌طباطبا أن النظم فعل أساس في اكتمال الشعر... يمكن القول إن النظم عند ابن‌طباطبا هو تشكل متوازن للبناية الشعرية يقوم على تناسق تام بين معناها الشعري وعناصرها تمظهر هذا المعنى»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). همین‌طور احسان عباس نیز مقصود ابن‌طباطبا از نظم را وزن عنوان نمی‌کند(عباس، ۱۹۸۳: ۱۳٤).

همان گونه که اشاره رفت، یکی از انواع ادبی که از عبارات ابن‌طباطبا قابل استنباط است، نثر ادبی است. وی ضمن عبارت زیر بدان اشاره دارد: «فمِنَ الأشْعارِ أشْعارٌ مُحْكَمةٌ مُتْقَنةٌ أنيقَةُ الألفَاظِ حكيمةُ المعاني، عَجيبةُ التأليفِ إذا نُقِضَتْ وجُعِلَتْ نَثْراً لم تَبْطُلْ جَوْدةُ مَعَانيها، ولم تَفْقُدْ جَزَالةَ ألفاظِهَا»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۱). از این عبارت، می‌توان استنباط کرد اگر ساخت معنایی در متن حفظ شود آن متن همچنان دارای بنیادی ادبی است. متنی که با وجود از دست دادن ساخت زبانی از جمله موسیقی

همچنان دارای معنایی ادبی است، بی‌شک نثری ادبی است؛ زیرا گرایش نامتعادل خود را به ساخت زبانی از دست داده؛ اما معنای مبدعانه و گرایش به ساخت معنایی را در خود دارد. چنین برداشتی از آنجا ناشی می‌شود که معنای اول(معنای عادی) با معنای دوم که از شکل شعری فهمیده می‌شود، متفاوت است و اگر ساخت زبانی از دست رود، همچنان معنای متن ادبی پابرجا باشد، پس معنای دوم همچنان باقی مانده و ساخت معنایی وجود دارد و نثر ما ادبی است با بنیادی شعرگونه که هنوز با موسیقی آراسته نشده است؛ نثر مادارای بنیادی شعرگونه است که البته تمام ویژگی‌های شعریت را ندارد. از ترکیب «حکیمة المعانی» می‌توان ساخت معنایی را فهمید، این برداشت از آنجا ناشی می‌شود که ابن‌طباطبا صریحاً بین معانی شعری و نثری تفاوت قائل است و از طرفی براساس عبارت ذکر شده از ابن‌طباطبا پیداست که وی میان کلام شعری و کلام نثری تفاوت قائل است و اگر کلامی باقی باشد و شعریت خود را حفظ کند و فقط تألیف و یا نظم آن از بین رود پس بنیان شعرگونهٔ خود را حفظ کرده است. وجیه فانوس می‌نویسد براساس عبارت «...إذا نُقِضَتْ وجُعِلَتْ نَثْراً...» نظم عنصری ضروری در شعر است؛ اما برای ساخت شعر کافی نیست؛ زیرا زمانی‌که می‌نویسد، تألیف آن نقض شود؛ یعنی بنیان شعری آن پابرجا باشد و فقط عنصر نظم از بین رود،[۱۳] همچنین، معتقد است نثر شعرگونه زمانی که با عنصر نظم جمع می‌شود، به بالاترین سطح از ژانر شعری خود درمی‌آید: «كأن الكلام الشعري هو الحد الأدنى لتحقق الشعر في حين أن اجتماع الكلام الشعري مع النظم في وضعية تآلف محكمة هو الحد الأعلى لتحقق الشعر»(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰). ابن‌طباطبا همچنین می‌نویسد: «فإذَا أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَّضَ المَعْنى الذي يُريد بِنَاءَ الشِّعرِ عليه في فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ له ما يُلْبسُهُ إيَّاه من الألفاظ التي تُطَابِقُهُ، والقوافي التي توافِقُهُ، والوَزْنِ الذي سَلَسَ له القَوْلُ عليه»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۷– ۸). وجیه فانوس در این‌باره می‌گوید ساخت یا بناء شعری نزد ابن‌طباطبا همان ابزاری است که از خلال آن عمل نظم به انجام می‌رسد و در این عبارت ابن‌طباطبا، مقصود از نثر را نثر عادی نمی‌داند؛ زیرا میان معنای سخن عادی و معنای شعری تفاوت هست و نثر اینجا حالتی از معنای شعری است قبل از آنکه نظم داده شود(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). مصطفی الجوزو در تحلیل آراء ابن‌طباطبا چنین می‌نویسد که چگونه شعری خوب زمانی‌که به نثر تبدیل شود همچنان زیبایی خود را حفظ می‌کند؟ درحالی‌که خود ابن‌طباطبا در باب نظم منثوری که شعر نیست، صحبت می‌کند و چگونه ابن‌طباطبا اعتقاد به نظم منثور دارد و می‌گوید شاعر معنا را در ذهن خود به صورت نثر احضار می‌کند، سپس، الفاظ و وزن را سامان می‌دهد این بدان معناست زمانی‌که انسان افکار را به‌صورت نثر درمی‌آورد آن معنا هم مناسب نثر است نه شعر؛ اما شاید منظور ابن‌طباطبا افکاری باشد که هیولامانند و آشفته است که قبل از شکل‌گیری لفظ در ذهن حاضر می‌شود و نثر قبل از شعر در ذهنش شکل می‌گیرد، بنابراین؛ بیان ادبی شعرگونه در سه مرحله شکل می‌گیرد؛ تصویر، سپس، کلام منثور، سپس نظم که مقصود از تصویر معانی شعری است(الجوزو، ۱۹۸۸، ج۱: ۲۲۲– ۲۲۳). سعید عدنان نیز معتقد است شاعر معنی نثرگونه در ذهن خود را فرا نمی‌خواند؛ بلکه وی در مقابل تجربه‌ای قرار دارد که جز به‌صورت شعر نمی‌تواند آن را ابراز کند پس آنچه در ذهن شاعر است چیزی جز شعر نیست(عدنان، ۱۹۸۷: ۵۳). وی نیز چون عاکوب معتقد است ابن‌طباطبا فرق میان نثر و شعر را وزن می‌داند و برای این گفته شاهد زیر را می‌آورد که البته چنین برداشتی از این دو شاهد بعید به‌نظر می‌رسد(عدنان، ۱۹۸۷: ۵۵): «وإنْ وَجَد المَعْنَى اللَّطيفَ في المَنْثُورِ من الكَلاَم، وفي الخُطَب والرَّسَائِلِ والأَمْثال، فَتَناوَلَهُ وجعله شِعْراً كانَ أَخْفَى وأحْسَنَ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵:

۱۲٦). در این شاهد، ابن‌طباطبا معتقد است اگر معنای خوب نثرگونه‌ای وجود داشت، آن نثر تبدیل به شعر شود غامض‌تر و زیباتر خواهد شد، حال طبق این گفته نمی‌توان تفاوت نثر و شعر را فقط وزن دانست؛ زیرا با متن‌هایی مواجه هستیم که دارای وزن زیبایی است؛ اما شعر نیست. همین‌طور ابن‌طباطبا می‌گوید: «قِيلَ للعَتَّابي: بماذَا قَدرْتَ على البَلاَغة؟ فقال: بِحَلِّ مَعْقُودِ الكلام! فالشِّعرُ رسائِلُ مَعْقودَةٌ، والرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحلولٌ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۷) در اینجا ابن‌طباطبا در تأیید نظر خود نظر عتابی را ذکر می‌کند. عتابی شعر را چون رسائلی پیچیده می‌داند و، در مقابل، رسائل را شعری می‌داند که پیچیدگی آن از بین رفته باشد و در تعریف بلاغت نیز معتقد است بلاغت از هم باز کردن پیچیدگی کلام است. مقصود از پیچیدگی براساس شواهد همان نظم و ساختار ادبی کلام است و اینکه چنین برداشتی را می‌توان از این کلام داشت به این دلیل است که، در عبارتی دیگر، ابن‌طباطبا شعر را چون رسائل دارای ساختار و فصل‌بندی می‌داند: «فإنَّ للشِّعْرِ فُصُولاً كفُصُول الرَّسَائل»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۹). البته این بدان معنا نیست که فصول و ساختار شعر با نثر یکی است؛ چون از دیدگاه ابن‌طباطبا کلام شعری و نثری با هم متفاوت است، قصد وی آن است که شعر در ارتباط میان اجزاء مشابه نثر است. براساس کل شواهد می‌توان چنین گفت که ابن‌طباطبا فقط بین نثر و شعر در ارتباط و تسلسل میان اجزاء شباهت می‌بیند(فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰). بعضی نثرهای ادبی هستند که دارای ساخت آوایی است. با عبارتی دیگر می‌توان گفت صرف موسیقی و وزن برای آفریدن متن شعری کافی نیست؛ زیرا از دیدگاه وی شعرهایی هستند که گوش‌نوازند و نخست‌بار مورد پسند واقع می شوند؛ اما زمانی که مورد نقد واقع قرار می‌گیرد، معلوم خواهد شد که در اصل بنیاد ادبی سستی دارند: «ومنها أشعارٌ مُمَوَّهةٌ، مُزَخْرفَةٌ عَذْبةٌ، تَرُوقُ الأسْمَاعَ والأفْهامَ إذا مَرَّتْ صَفْحاً، فإذا حُصِّلَتْ وانتُقِدَتْ بُهِرجَتْ معانيها، وزُيِّفَتْ ألفاظُهَا، ومُجَّتْ حَلاوَتُها، ولم يَصْلُحْ نَقْضُها لبناءٍ يُسْتَأنَفُ منه؛ فبعضُهَا كالقُصُور المُشَيَّدة، والأبْنيةِ الوَثيقةِ الباقيةِ على مَرِّ الدُّهور، وبعضُهَا كالخيام المُوَتَّدة التي تُزَعزِعُها الرِّياحُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۱). بر اساس این سخنان، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و نظم دادن به آنها متنی شعری می‌آفریند، جالب آنکه در نتیجهٔ این بحث می‌نویسد شعری که شکلی زیبا داشته باشد، اما معنای بدیعی دربرنداشته باشد شعر است، درحالی‌که برعکسِ آن را نمی‌توان شعر دانست، شعری که معنای بدیعی دربرداشته باشد و شکل زیبا نداشته باشد آن را نمی‌توان صنعتی شعری دانست: «والشِّعْرُ هو ما إنْ عَرِيَ من مَعْنًى بَديعٍ لم يَعْر من حُسْنِ الدِّيبَاجَةِ. وما خَالَفَ هذا فليسَ بِشِعْرٍ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٢٤). پس، ابن‌طباطبا شعر را در اصل فرمی زیبا می‌داند، همان قول نیما یوشیج که، «بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید»(یوشیج، ۱۳۸۵: ۱٤۹). فرمالیست‌ها نیز تصریح می‌کنند که شعر به‌دلیل آنکه درون‌مایه‌های ژرف را برای کاوشِ وضعیت انسان به‌کار می‌گیرد، شعر نیست؛ بلکه به این خاطر شعر است که در فرایند آشنایی‌زدایی از زبان توجه را به تصنع خود جلب می‌کند(برتنز، ۱۳۸۲: ٤۹). این بدین معنا نیست که شعر و شکل آن معنایی را دربرندارد، ابن‌طباطبا ساخت معنایی را یکی از ارکان متن ادبی می‌داند، از طرفی، «شکل به‌طور اجتناب‌ناپذیری مقید به معناست»(برتنز، ۱۳۸۲: ۷۷) و شکل است که معنا را در خود می‌آفریند. شکلوفسکی معتقد بود شکل تازه محتوای تازه می‌آفریند(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۳). در نهایت، چنین نتیجه‌ای گرفته می‌شود که از نظر ابن‌طباطبا زمانی می‌توان شعری را به‌عنوان اثر ادبی جاودانه دانست که تمام ویژگی‌های شعری را در بالاترین سطح داشته باشد. جابر عصفور نیز گفتهٔ جالب توجهی دارد. از نظر وی، برای ابن‌طباطبا فرقی ندارد که شاعران معنایی را از اشعار پیشینیان یا از متون نثری و... پیدا کنند، بلکه مهم نزد وی صیاغت این

معانیست که اثرگذار باشد. این نیز بدین معنا نیست که ابن‌طباطبا منکر هر نوع اخلاق‌مداری در معنای شعری است، در همان حال که وی بر صیاغت تأکید دارد بر تأثیر معنای نیک در تعجب‌برانگیزی نیز تأکید دارد. وی میان ادراکات اخلاقی خویش از معنا و از طرفی درک اهمیت زیاد صیاغت و نقش آن در ساختن شعر متعادل رفتار می‌کند که این نیز در تعارض با این مسئله نیست که می‌توان معنایی واحد را به شکل‌های مختلف به‌کار برد، به‌گونه‌ای‌که ارزش آن معنا در شکل‌های مختلف متفاوت باشد، چراکه ساختار نقشی بسیار مهم در چگونگی انتقال آن معنا و میزان اثرگذاری آن دارد»(عصفور، ۱۹۹۵: ۳۳– ۳٤). از این گفتهٔ جابر عصفور چنین برداشت می‌شود که صنعت شعری از دید ابن‌طباطبا تعیین‌کننده است با وجود اینکه نسبت به معنا بی‌تفاوت نیست. فرمالیست‌های روس دو اصل را مبنای کار خود قرار دادند در مرحلهٔ اول موضوع علم ادبی را ادبیت دانستند و در بررسی‌های ادبی‌شان فقط بر متن ادبی متمرکز شدند(خطیب، ۱۹۸۲: ۱۰). سؤال اصلی که فرمالیست‌ها مطرح کردند تفاوت زبان ادبی با زبان عادی بود و در گام اول بر شعر متمرکز شدند و به واکاوی ویژگی‌هایی پرداختند که زبان شعری را تضمین می‌کند. صورت‌گرایان با عطف توجه به سویهٔ آوایی کلمات، نظریهٔ چیرگی صدا بر معنا را در شعر مطرح کردند. یاکوبینسکی[۱٤] در مقالهٔ خود با عنوان «دربارهٔ صداها در زبان منظوم»[۱۵] (۱۹۱٦) می‌گوید، در زبان روزمره، صداها هیچ ارزش مستقلی ندارند، آن‌ها تنها وسیله‌ای برای ارتباط هستند. اما در زبان شعر، این صداها وارد حوزهٔ آگاهی می‌گردند و آگاهانه تجربه می‌شوند»(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۹– ۲۰۰). چنین مفهومی را می‌توان از کلام ابن‌طباطبا برداشت کرد، آن زمان‌که می‌گوید اگر قافیه‌ای متناسب با معنای مقصود نباشد و با معنای اصلی و با قافیه پیش از خود در تضاد باشد باید قافیه‌ای انتخاب شود که متناسب باشد: «...وإن اتَّفَقَتْ له قافيةٌ قد شَغَلَهَا في مَعْنًى من المعاني، واتَّفَقَ له مَعْنًى آخر مُضَادٌّ للمعنى الأوَّل، وكانَت تلك القَافيةُ أوْقَعَ في المَعْنى الثَّاني منها في المَعْنى الأوَّل، نَقَلها إلى المَعْنى المختار الذي هو أحْسَنُ، وأبْطَلَ ذلك البَيْت أو نَقَصَ بعضَهُ، وطَلَبَ لمعناهُ قافيةً تُشَاكِلُهُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۸). پس، موسیقی و قوافی در انتقال معنای شعری نقش دارند، همان‌که فرمالیست‌ها بدان اعتقاد دارند و بدیهی‌ست که تمرکز ابن‌طباطبا بر نظام‌های ادبی و تشخیص آن براساس معیارهاست.

دومین گامی که فرمالیست‌ها برداشتند تبیین مفهوم شکل بود. همان‌طورکه اشاره رفت، فرمالیست‌ها دوگانگی شکل و مضمون را رد کردند و آن دو را امری واحد دانستند(خطیب، ۱۹۸۲: ۱۰)، به‌گونه‌ای‌که یاکوبسن نگاشته است، شعر شکلی از زبان است که مشخصهٔ آن، جهت‌گیری به‌سوی شکل خود است. بدین معنا که، برخلاف دیگر متون، خود متن ادبی قابل توجه است و توجه مخاطب را به طرف خود جلب می‌کند. اگر اثری هنری توجه را به شکل خود جلب کند، آنگاه آن شکل به بخشی از محتوای آن تبدیل می‌شود(برتنز، ۱۳۸۲: ۵۱– ۵۲) و فکر دریافتی از شعر فقط یک ایده نیست که بتوان از این شکل یا آن شکل شعری دریافت کرد؛ بلکه عنصری است داخل شکل شعری که خارج از محدودهٔ دریافت آن محتوا وجود ندارد(فضل، ۱۹۹۸: ٤۱– ٤۲). ابن‌طباطبا لفظ و معنای شعر را همچون جسد و روح می‌داند که از هم جداناپذیرند و سازندهٔ آن عناصر متن شعری را به‌گونه‌ای تألیف کند که صنعتی محکم ارائه دهد: «... وإذْ قَد قَالَتِ الحُكَمَاءُ أنَّ للكَلَامِ جَسَداً ورُوحاً. فَجسَدُهُ النُّطْقُ ورُوحُهُ مَعْنَاهُ، فَوَاجِبٌ على صَانِعِ الشِّعرِ أنْ يَصْنَعَهُ صَنْعَةً مُتْقَنَةً، لَطِيفَةً مَقْبُولَةً مُسْتَحْسَنةً، مُجْتَلِبَةً لمحبَّةِ السَّامِع له والنَّاظِرِ بِعَقْلِهِ إليه، مُسْتَدْعِيَة لعِشْقِ المُتَأمِّل في محاسنِهِ، والمُتَفَرِّسِ في بدائعه، فَيُحْسِنُهُ جِسْماً ويُحَقِّقُهُ رُوحاً، أي يُتْقِنُهُ لَفْظاً، ويُبْدِعُهُ مَعْنىً،

ویَجْتَنِبُ إخراجَهُ علی ضِدِّ هذه الصِّفة فَیَکْسُوهَا قُبْحاً ویُبْرِزُهُ مَسْخاً، بل یُسَوِّي أعْضَاءَهُ وَزْناً، ویُعَدِّلُ أجْزَاءَه تألیفاً...، ویعْلَـمُ أنـه نَتِیجـةُ عَقْلِـه، وثَمَرةُ لُبِّهِ وصُورَةِ علمِـهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰۳– ۲۰٤). چنانکه ابن‌طباطبا می‌نویسد تألیف شعر به‌گونه‌ای باید محکـم باشـد که اگر مصرعی از آن شعر جابه‌جا شود به راحتی نتوان تشخیص داد: «ویَنْبَغِي للشَّاعِرِ أنْ یتأمَّلَ تألیفَ شِعْرِهِ، وتَنْسِیقَ أبیاتِهِ، وَیقِـفَ علی حُسْنِ تجاوُرِهَا أو قُبْحِهِ فَیُلائمُ بینها لتَنْتَظِمَ له معانیها، ویَتَّصِلَ کَلَامُه فیها، ولا یَجْعَلُ بین ما قَدِ ابتَدَأ وَصْفَهُ وبین تَمامِهِ فضـلاً مـن حَشْـوٍ لیس من جِنْسِ ما هو فیه، فَیُنْسِيَ السَّامِعَ المَعْنَى الذي یَسُوقُ القَوْلَ إلیه، کما أنه یَحْتَرِزُ مِنْ ذلك في کُلِّ بَیْتٍ، فلا یُبَاعِدُ کَلِمَـةً عـن أخْتِهـا... فَرُبَّما اتَّفَقَ للشَّاعِرِ بیتانِ یَضَعُ مِصْرَاعَ کُلِّ وَاحِدٍ منهما في مَوْضِعِ الآخر، فلا یَتَنَبَّـهُ علـی ذلـك إلاَّ مَـنْ دَقَّ نَظَـرُهُ ولَطُـفَ فَهْمُـهُ»(ابن‌طباطبـا، ۱۹۸۵: ۲۰۹). شوقي ضیف می‌گوید ابن‌طباطبا از کتاب الشعر والشعرای ابن‌قتیبة در تقسیم شعر الگـو گرفتـه، بنـابراین؛ کتـاب ابن‌طباطبا را تفسیر کتاب ابن‌قتیبة می‌داند، همین‌طور می‌گوید ابن‌طباطبا از آثار جاحظ نیز به‌ویژه البیـان والتبیـین تـأثیر بسـیار گرفته(ضیف، د.ت: ۱۲۳– ۱۲٤)، اما نوع تفکر جاحظ با ابن‌قتیبة دربارۀ موضوعات نقدی به‌ویژه لفظ و معنـی تفـاوت دارد و جاحظ در این زمینه چندین گام جلوتر از ابن‌قتیبـة پیش رفته است. ابن‌طباطبا نیز صحیح است که برخی تقسیم‌بندی‌هایش بـا تقسیم‌بندی ابن‌قتیبة شباهت دارد، اما چندین گام فراتر از وی نهاده و عیار الشـعر را نمی‌تـوان صـرفاً تفسـیری تـام از الشـعر والشعراء دانست؛ زیرا ابن‌طباطبا قائل به نظم اثر ادبی است و اثر مبدعانه را چون کلمه‌ای واحد می‌پندارد که جزئی نـاچیز از آن نظم قابل جابه‌جایی نیست و باید گفت آراء ابن‌طباطبا بیشتر به آراء جاحظ نزدیک است. عبدالسلام عبدالعال در تحقیقی که به مقایسۀ آراء ابن‌قتیبة و ابن‌طباطبا پرداخته، ابن‌طباطبا را چند گام جلوتر از آراء ابن‌قتیبة می‌داند. از نظر وی ابن‌طباطبـا بـه ارتباط تنگاتنگ لفظ و معنی قائل است و آن را به دیدگاه معاصـران در بـاب وحـدت شـکل و مضـمون تـا حـدی نزدیـک می‌داند(عبدالعال، ۱۹۷۸: ۲٤۵– ۲۵٤ و ۵۷۲– ۵۷۳).

از نظر فرمالیست‌ها هر نکتۀ ادبی از واژه تا سخن باید در پیوند با سایر نکته‌ها شناخته شود و به این اعتبار شناخت ساختار اثر، مهم‌ترین جنبۀ پژوهش ادبی است(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۰). همین نکته از تمام عباراتی که ابن‌طباطبا دربارۀ نظام اثر صحبت می‌کند؛ برداشت می‌شود که برای تشخیص میزان زیبا بودن اثری، تمام عناصر در ارتباط با هم بررسی می‌شود تا در نهایت اثر را چون کلیتی واحد بررسی کنیم: «...بل یکونُ کالسَّبیکة المُفْرَغَةِ، والوَشْيِ المُنَمْنَمِ والعِقْد المُنَظّمِ، والرِّیاضِ الزاهرة، فتسابِقُ معانیهِ ألفاظَهُ، فَیَلْتَذُّ الفَهْمُ بِحُسْنِ معانیه کالتِذاذِ السَّمْعِ بموزونِ لَفْظِه، وتکونُ قَوَافیهِ کالقَوَالبِ لمعانیه، وتکونُ قَوَاعِدَ للبناء یَتَرَکَّبُ علیها ویَعْلو فَوْقَها، ویکونُ ما قبلها مَسبُوقاً إلیها، ولا تکون مَسْبُوقَةً إلیه، فَتَقْلَق في مَوَاضِعها، ولا تُوافِق ما یَتَّصِلُ بها، وتَکُونُ الألفَاظُ مُنْقَادَةً لما تُرَادُ له، غَیْرَ مُسْتَکرَهَةٍ، ولا مُتْعَبَةٍ، مُخْتَصَرَةَ الطُّرُقِ، لَطِیفةَ المَوَالِجِ، سَهْلَةَ المَخَارج»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۷). از نظر یاکوبسن ادبیت نتیجۀ صناعات منفک از هم نیست که از زبان متعارف آشنایی‌زدایی می‌کند؛ بلکه نتیجۀ سازمان خاص زبان شعری است که خود را در جهتی متفاوت با سازمان دیگر کاربردهای زبان نشان می‌دهد. ادبیت حاصل یک اصل ساختاری خاص است، اصل تشابه(هم‌ارزی) بر روی محور ترکیب(همنشینی)(برتنز، ۱۳۸۲: ۷۰). چنان‌که ابن‌طباطبا می‌نویسد بهترین شعر آن است که تمام اجزاء از ابتدا تا انتها در ارتباط با هم باشند؛ به‌گونه‌ای‌که کوچک‌ترین تغییر ساختار خاص و متمایز آن را از دیگر شکل و ساختاری برهم ریزد: «...وأحسَنُ الشِّعْرِ ما یَنْتَظِمُ القولُ فیه انتظاماً یَتَّسِقُ به أوَّلُهُ مع آخِرِه علی ما یُنَسِّقُهُ قائِلُهُ، فإنْ قُدِّم بَیْتٌ علی بَیْتٍ دَخَلَهُ الخَلَلُ کما یدخُلُ الرَّسَائِلَ والخُطَبَ إذا نُفِضَ تألِیفُهَا، فإنَّ الشِّعْرَ إذا أُسِّسَ تأسِیسَ فُصُولِ الرَّسَائل القائمة بأنْفُسِهَا، وکَلِماتِ

الحِكْمَةِ المُسْتَقِلَّةِ بذاتِهَا، والأمثَالِ السَّائرةِ المَوْسُومَةِ باختِصَارها لم يَحْسُنْ نَظْمُهُ، بل يَجِبُ أن تكونَ القَصِيدةُ كُلُّها كَلِمَةً واحِدَةً في اشتباهِ أوَّلِهَا بآخِرِهَا، نَسْجاً وحُسْناً وفَصَاحَةً، وجَزَالةَ ألْفَاظٍ، ودِقَّةَ مَعَانٍ وصَوَابَ تأليفٍ، ويكونُ خُرُوجُ الشَّاعِرِ من كُلِّ مَعْنًى يُضِيفُهُ إلى غَيرِهِ من المعَاني خُروجاً لطِيفاً...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۳۱). عبدالمنعم خفاجی مفهوم این عبارت را وحدت عضویه می‌خواند(خفاجي، ۱۹۷۸: ۱۰۵). مجدی أحمد توفیق می‌گوید عبدالقاهر جرجاني در نظریهٔ نظمش به مباحث زیبایی‌شناختی متن توجه دارد، همان‌که ابن‌طباطبا متوجه آن است با این تفاوت که جرجانی نظم اثر ادبی را راهنمایی برای رسیدن به معانی روان‌شناختی می‌داند که به مسائل عقلانی ختم می‌شود، اما از دید ابن‌طباطبا مفاهیم روان‌شناختی و مسائل محیط زندگی به مکونات یک قصیده متحول و در آن ذوب می‌شود و جز متنی منظوم باقی نمی‌ماند که باید دربارهٔ زیبایی‌های آن تأمل کنیم(توفیق، ۱۹۹۳: ۲٤۹). از دیدگاه نقد شکل‌مدارانه، سخن گفتن از محتوا ابداً سخن گفتن از هنر نیست؛ از تجربه گفتن است. تفاوت بین محتوا یا تجربه، و محتوای حاصل شده، یا هنر، صناعت است. صناعت تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اکتشاف و تکامل موضوعش، انتقال معنای آن و ارزیابی آن را در اختیار دارد(گرین و همکاران، ۱۳۸۰: ۸۹).

اشاره شد فرمالیست‌ها در بررسی یک اثر ادبی به ادبیت آن توجه داشتند بدین معنا بود که زمینه‌های علمی، تاریخی و... کلید راهیابی به دنیای ادبی متن نیست، نه اینکه آن موارد را حذف کنند؛ بلکه در حاشیه قرار داشت(احمدی، ۱۳۹۲: ٤٤). ابن‌طباطبا از مؤلف، متن و خواننده یا ناقد بصیر صحبت می‌کند؛ اما مهم نزد وی متن شعری است و صحبت وی از مؤلف و ناقد بصیر برای رسیدن به برترین الگوی متنی شعری است. آن هنگام‌که از مؤلف سخن می‌گوید به هنگام ارزیابی شعر نیست؛ بلکه اعتقاد دارد مؤلف باید ویژگی‌هایی را دارا باشد که بتواند شعریت متنی را به اوج رساند، پس قصد دارد تمام ادوات را بررسی کند برای بی‌نقص بودن شعر، از عبارتی که می‌آید این مفهوم قابل برداشت است: «وللشِّعر أدواتٌ يجبُ إعدادُهَا قَبْلَ مَرَامِهِ وتكَلُّفِ نَظْمِهِ. فَمَنْ نَقَصَتْ عليه أداةٌ من أدواتِهِ لم يَكْمُلْ له ما يَتَكَلَّفُهُ منه، وبَانَ الخَلَلُ فيما يَنْظمهُ، ولحِقَتْهُ العُيوبُ من كلِّ جِهَةٍ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٦). پس، از نظر ابن‌طباطبا برای خلق اثر ادبی مراحلی وجود دارد که پس از طی تمام مراحل باید و مهم آن است که به صنعت شعری مبدعانه‌ای رسید. همان مراحلی را که أمین الخولی نقل می‌کند، می‌توان تا حد زیادی در *عیار الشعر* دید: مرحلهٔ خلق و آفرینش و آن غلبه بر افکار و احساسات و خیال است و بر پایهٔ اراده، قرائت، تأمل و اخلاص استوار است. مرحلهٔ دوم ترتیب دادن است که از انتخاب صحیح و نظم دادن اشیاء بحث می‌شود. مرحلهٔ سوم تعبیر ادبی است که فصاحت و تصاویر ادبی و انواع اسلوب‌ها و... بحث می‌شود(الخولی، ۱۹۹٦: ۹۸– ۱۰۸). فرمالیست‌های روس در بررسی برخی آثار به زندگی‌نامهٔ ادیبان، هرجا که بتوان زندگی‌نامه را به آثارشان مربوط ساخت، توجه می‌کنند، اما تأکید می‌ورزند که این زندگی‌نامه‌ها را باید صرفاً پیامد جانبی آثاری دانست که نویسندگان مورد نظر خلق کردند، نه بالعکس(پاینده، ۱۳۸۸: ۲۵). همچنین، آن هنگام‌که از ابعاد تاریخی و اجتماعی صحبت می‌کند انتظار دارد مؤلف مطلع و آگاه به این مسائل باشد؛ اما خوب و بد بودن شعر را کیفیت نظم آن تعیین می‌کند. (فطوم ۲۰۱۳: ۵۱). در مرحلهٔ بعد که از خواننده یا ناقد می‌گوید ویژگی‌های وی را برمی‌شمرد و سطح ناقد و خواننده را مهم می‌داند، زیرا هر ناقدی صلاحیت حکم دادن به اینکه شعری خوب است یا بد را ندارد(ر.ک: عاکوب، ۲۰۰۰: ۱۹۹). بنابراین؛ خوب و بد بودن شعری را، شکل آن تعیین می‌کند و موارد دیگر در حاشیه قرار دارد و اینکه ابن‌طباطبا از تأثیرگذاری متن بر خواننده سخن می‌گوید

منافاتی با نظریهٔ فرمالیست‌ها ندارد. یکی از پژوهشگران معتقد است نظریهٔ پذیرش از دیدگاه ابن‌طباطبا همان لـذت مـتن یـا لذت زیبایی‌شناختی است که ناشی ازتاثیرگذاری اثر ادبی بر خواننده است و ابن‌طباطبا اثر ادبی را نوآروانه می‌داند، کـه هـر چه بیشتر باعث جذب خواننده شـود(فطوم، ۲۰۱۳: ۵۱– ۵۲ و ر.ک: عـاکوب، ۲۰۰۰: ۱۹۷– ۱۹۸)، همان‌طورکـه می‌نویسـد: «وعِيَارُ الشعر أن يُورَدَ على الفَهْم الثَّاقب، فما قَبِلَهُ واصطفَاهُ فهم وَافٍ، وما مَجَّهُ ونَفَاهُ، فهو نـاقِصٌ»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۹). یاکوبسن نیـز چنین می‌نویسد برخی‌ها در اهمیت تقارن میان انحراف‌های دستوری در قصیده شک کردند و پرسشی مطرح کردند کـه ایـن تقارن چه تأثیری در لذت شعری دارد؟ البته نظریه‌پردازانی پیش از ما پاسخ گفته‌اند که همسـانی و تقـارن یکـی از نیازهـای اولیهٔ ذهن انسانی است، همان‌طورکه هنجارگریزی‌ها نقشی جوهری در عمل فنی ایفـا می‌کنند...»(یاکوبسـن، ۱۹۸۸: ۸۳). بـه این سخن یاکوبسن اشاره‌ای بسیار کوتاه شد برای نشان دادن اینکه فرمالیست‌ها نیز به لذت‌بخشی متن ادبی قائلند.

صحبت از ارتباط میان ادب و جامعه منافاتی با نظریهٔ فرمالیست‌ها ندارد. جان موکاروفسکی[۱۶] بر رابطـهٔ پویـا میـان ادب و جامعه در خلق اثر ادبی تأکید دارد؛ اما هنر را وابستهٔ تام به اوضاع جامعه نمی‌دانـد(کارتر، ۲۰۱۰: ۳٤). از سـویی دیگـر نیـز ابن‌طباطبا شعر را همچون فرمالیست‌ها مقید به اخلاقیات نمی‌داند. مثلاً، وی اعتقاد دارد چـه در هجـو و چـه در مـدح بایـد مبدعانه عمـل کـرد و بهتـرین توصـیفات را بـه‌کار بـرد و احسـان عبـاس نیـز چنـین عقیـده‌ای دارد(عبـاس، ۱۹۸۳: ۱۸۳)، همان‌طورکه ابن‌طباطبا می‌گوید: «ولتلك الخصال المَحْمودةِ حَالاتٌ تُؤَكِّدُهَا وتُضَاعِفُ حُسْنَها، وتَزيدُ في جَلَالةِ المُتَمسِّكِ بهـا، كمـا أنَّ لأضْدَادِها أيضاً حالاتٌ تَزيدُ في الحَطِّ ممن وُسِمَ بشَيء منها، ونُسِبَ إلى استِشْـعَار مَـذْمُومِهَا...»(ابن‌طباطبـا، ۱۹۸۵: ۱۸). یاکوبسـن در این‌باره چنین اظهارنظر می‌کند که گویی رویکرد فرمالیستی ارتباط هنر با زندگی اجتماعی را همچون مکتب هنر بـرای هنـر نمی‌پذیرد، درحالی‌که ما چنین اعتقادی نداریم، نه تنیانوف،[۱۷] نه موکاروفسکی، نه شکلوفسکی و نه من؛ زیـرا مـتن ادبـی در محیط اجتماعی آفریده می‌شود و ارتباط هنر با محیط اجتماعی امری اجتناب‌ناپذیر است و ما تنها معتقد به استقلال پـژوهش ادبی هستیم(یاکبسون، ۱۹۸۸: ۱۹).

۲.٤. آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی

از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی است که شکلوفسکی آن را در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ صناعت» مطرح کرد. یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی غرابت زبانی اثر است. این عادت‌شکنی و ضدیت با قوانین هنری از نظر فرمالیست‌ها گـوهر اصلی هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن نظم‌شکنی نظم خوانده اسـت، امکـان ندارد(احمـدی، ۱۳۹۲: ٤۹). آنچه مقصود فرمالیست‌هاست در بیان ابن‌طباطبا با عنوان ابداع و عجائب می‌آید: «وسـتَعْثُرُ فـي أشْـعار المُوَلَّـدين بعجائـبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم، ولَطُفُوا في تَنَاوُلِ أُصُولها منهم، ولَبَّسُوها على من بَعْدهم، وتكَثَّـروا بإبـداعها فَسَـلَّمتْ لهـم عنـد إدِّعائهـا، للَطِيـفِ سِحْرهم فيها، وزَخْرفَتِهم لمعَانيها»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). مقصود ابن‌طباطبا بیانی خلاق در قیاس با بیان پیشینیان است کـه اثـر را از حالت ملالت‌آور بیرون آورد. از دید شکلوفسکی وظیفهٔ هنر این است عادت‌سازی کارها را از بین ببرد و حس تـازه‌ای از زندگی را بازیابد و اشـیا را از خودکـارگرایی ادراک درآورد و اشـیا را طـوری توصـیف کنـد کـه گـویی خواننـده آن را نخستین‌بار دیده است(ساسانی، ۱۳۸۸: ٦۱– ٦۲)، نکتهٔ مهمی که ابن‌طباطبا بدان اشاره کرده است اینکـه در مـتن ادبـی بایـد

شگفتی حاصل شود، در غیر این صورت پدیده‌ای خسته‌کننده خواهد بود: «...فالشَّاعِرُ الحاذِقُ يَمْزِجُ بين هذه المَعَاني في التَّشْبِيهاتِ لِتَكْثُرَ شواهِدُهَا ويتأكَّدَ حُسْنُها، ويَتَوَقَّى الاختصار على ذكر المعاني التي يُغِيرُ عليها دونَ الإبْدَاعِ فيهَا والتَّلطِيف لها لئلاَّ يكونَ كالشَّيءِ المُعَادِ المَمْلُول»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۳۲). این گفتهٔ ابن‌طباطبا همان بیگانه‌سازی است. اصل گفتهٔ شکلوفسکی این است که «هدف هنر انتقال حس چیزهاست، آن‌طورکه درک می‌شوند، نه آن‌طورکه شناخته شده‌اند. فن هنر این است اشیا را ناآشنا سازد، صور را دشوار گرداند، بر دشواری ادراک بیفزاید؛ چراکه فرایند ادراک هدفی زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود»(ساسانی، ۱۳۸۸: ٦١). لذا، «هر تصویر باید ادراکی تازه از موضوع را به‌دست دهد، نه اینکه معنایش را تکرار کند. پس تصویر همواره مرتبط است به آشنایی‌زدایی»(احمدی، ۱۳۹۲: ٤٩) و «تصویرگری شعری چیزی نیست جز یکی از صناعات زبان شعری»(ساسانی، ۱۳۸۸: ٥٦) که ابن‌طباطبا صناعات زبان را در سطوح مختلف بررسی می‌کند و در سطح معنایی نیز بر مادر تمام تصاویر ادبی یعنی تشبیه متمرکز است. ابن‌طباطبا به طولانی بودن ادراک با بیانی دیگر اشاره می‌کند؛ آن زمان‌که می‌گوید معنای شعر به‌جای آنکه صریح باشد بهتر آن است کنایه‌وار در متن نهفته باشد و این چنین بر مخاطب بیشتر لذت‌بخش خواهد بود، لذا، زبان شعر خوشایندتر از دیگر زبان‌هاست: «...ومن أحْسَن المعَاني والحِكَاياتِ في الشِّعر وأشَدِّها استِفزازاً لمن يَسْتَمِعُهَا، الابتداءُ بذِكْرِ ما يَعْلَمُ السَّامِعُ له إلى أيِّ مَعْنًى يُسَاق القَوْلُ فيه قَبْلَ استتمامِهِ، وقبلَ تَوَسُّطِ العِبَارَةِ عنه، والتَّعريضُ الخَفِيُّ الذي يكون بخفائهِ أبْلَغَ في مَعْناهُ من التَّصْريح الظَّاهر الذي لا سِتْرَ دونَهُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٢٤).

گفته‌های ابن‌طباطبا حول محور خلاقیت و چگونه تشخیص دادن اثر مبدعانه از غیرمبدعانه است. أحمد توفیق بیان می‌کند عیار الشعر به دو مبحث اساسی می‌پردازد یکی علم‌الشعر و دیگری ابداع. از نظر وی مقصود ابن‌طباطبا از نظم در عبارت زیر ابداع و ادواتی است که میزان بدیع بودن اثری را مشخص می‌کند: «فهمتُ-حاطك اللَّه- ما سألت أنْ أصِفَهُ لك من عِلْم الشعر، والسَّبَب الذي يُتَوَصَّلُ به إلى نَظْمِهِ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ٥)، اما ابداع فراتر از نظم است، اثری می‌تواند منظوم باشد، اما شاید به نقطهٔ ابداع و خلاقیتی که باعث برتر شدن آن نسبت به سایر آثار خوب دیگر شود نرسد، با استناد به این عبارت که در ابتدای این بحث نیز آمد: «وستَعْثُرُ في أشْعار المُوَلَّدين بعجائبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). ابن‌طباطبا گامی فراتر از نظم برمی‌دارد و به ابداع می‌پردازد و این همان برجسته‌سازی است که فرمالیست‌ها در اواخر کارشان مطرح کردند که وظیفهٔ سراینده را در آفرینش شعر خلاقیت در صناعت زبانی در قیاس با پیشینیان می‌داند که اثر وی را هر چه بیشتر متمایز سازد و در خود متن شعر، پس از نظام‌مند ساختن هنجارگریزی‌ها در متن، عنصری مبدعانه بر اثر تمایزش با دیگر عناصر به عنصر برجسته تبدیل می‌شود و عمل برجسته‌سازی رخ می‌دهد که همین مقصود ابن‌طباطبا از شاهد ذکر شده است.

۳.٤. مناسبات میان‌متنی

از دیگر مسائلی که فرمالیست‌ها در بحث از شعر مطرح کردند، «مناسبات میان متون ادبی» است. شکلوفسکی مطرح کرد، انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به‌کار برده، تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام گرفته شده است. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند؛ بلکه در زبانی که به‌کار می‌گیرند؛ یافتنی است. اشعار شاعران براساس شیوهٔ بیان،

شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شوند. در فهم مناسبات متون، همانندی‌های رمزگان فنی و شباهت‌های روش بیان و نزدیکی‌های زبانی اهمیت دارند و نه تشابه مایه‌ها و تصاویر. اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید می‌آید(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۸). چنین مفهومی با عبارتی از ابن‌طباطبا کاملاً منطبق است که شاعران مولد از تصاویر آثار پیشین بهره‌مند می‌شوند و این امری طبیعی است؛ اما در کابرد زبان و شیوهٔ بیان به‌گونه‌ای مبدعانه عمل می‌کنند و پیداست که ابن‌طباطبا اثری را می‌پسندد که در کاربرد زبان متفاوت باشد نه در معانی و مایه‌ها، چنان‌که می‌نویسد: «وسَتَعْثُرُ في أشْعار المُوَلَّدين بعجائبَ استفادُوهَا ممن تقدَّمهم، ولَطُفُوا في تَنَاوُلِ أُصُولها منهم، ولَبَّسُوها على من بَعْدهم، وتكَثَّروا بإبداعها فَسَلَّمتْ لهم عند إدِّعائها، للَطِيفِ سِحْرهم فيها، وزَخْرفَتِهم لمعَانيها»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). شکلوفسکی نیز می‌نویسد شاعران بیشتر به آرایش تصاویر می‌پردازند تا آفرینش آنها(ساسانی ۱۳۸۸: ٥٤). ابن‌طباطبا از جمله ناقدانی است که به سرقت ادبی پرداخته و بحث مناسبات بینامتنی با سرقت‌های ادبی در نقد قدیم ارتباطی تنگاتنگ دارد. وی این مبحث را با عنوان «المعاني المشتركة» ذکر کرده و معتقد است، زمانی‌که شاعر معانی پیشینیان را در لباسی بهتر بپوشاند، نه تنها ایراد نیست؛بلکه قابل تحسین نیز هست: «وإذَا تَنَاوَلَ الشَّاعِرُ المَعَانيَ التي سُبِقَ إليها فأبْرَزَهَا في أحْسَنَ من الكِسْوَة التي عليها لَمْ يُعَبْ بل وَجَبَ له فَضْلُ لُطْفِهِ وإحْسَانِهِ فيه»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۳). بنابراین؛ مهم نزد ابن‌طباطبا ابداع در صنعت شعری است. در عبارت زیر نیز مفهوم مناسبات میان‌متنی کاملاً مشهود است که صرف سرقت از آثار پیشینیان پسندیده نیست و باید معانی اخذ شده در بیانی متفاوت با پیشینیان آراسته شود به‌گونه‌ای‌که معنا بر مخاطب بی‌نظیر جلوه یابد: «ويَحْتَاجُ من سَلَكَ هذه السَّبيل إلى الطَافِ الحِيلة وتَدْقيقِ النَّظَر في تَنَاوُل المَعَاني واستِعَارتِهَا، وتَلْبيسِهَا حَتَّى تَخْفَى على نُقَّادِهَا والبُصَراءِ بها، ويَنْفَرد بِشُهْرَتِهَا كأنَّهُ غَيْرُ مَسْبُوقٍ إليها، فيَسْتَعْمِلُ المعَاني المَأْخُوذَةَ في غَيْر الجِنْسِ الذي تَنَاوَلَهَا مِنهُ...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲٦). ابن‌طباطبا در این زمینه گامی فراتر نهاده، نه تنها از معانی مشترک میان متون شعری سخن می‌گوید؛ بلکه به مناسبات میان انواع گونه‌های ادبی نیز اشاره دارد که این اشتراکات می‌تواند نزدیک یا دور باشد: «فإذا أبْرَزَ الصَّائِغُ ما صَاغَهُ في غَيْرِ الهَيْئة التي عُهِدَ عَلَيْهَا، وأظْهَرَ الصَّبَّاغُ ما صَبَغَهُ على غَيْرِ اللَّونِ الذي عُهِدَ قَبْلُ، التَبَسَ الأمْرُ في المَصُوغِ وفي المصْبُوغِ على رائيهما، فكذلك المَعَاني وأخْذُهَا واستِعْمالُهَا في الأشْعَار على اختِلاَفِ فُنُونِ القَوْل فيها. قِيلَ للعَتَّابي: بماذَا قَدرْتَ على البَلاَغة؟ فقال: بِحَلِّ مَعْقُودِ الكلام؛ فالشِّعرُ رسائِلُ مَعْقودَةٌ، والرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحلولٌ، وإذا فَتَّشْتَ أشْعَارَ الشُّعَرَاءِ كُلَّهَا وَجَدْتَهَا مُتَنَاسِبَةً، إمَّا تَنَاسُباً قَرِيباً أوْ بَعِيداً»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲٦– ۱۲۷). محمد مصطفی هدارة چنین معتقد است، ابن‌طباطبا ایدهٔ جدیدی اظهار داشته و آن مهارت یافتن اهل ادب با آثار ادبی پیشینیان است و این به معنای تقلید صرف و تلاش برای بازگویی معنای آثار قبلی نیست. هدارة اصطلاح چهارچوب شعری(الگوی شعری) را به معنای اطلاع از آثار پیشینیان می‌داند و آن را در ارتباطی تنگاتنگ با فرآیند ابداع فنی می‌داند و می‌گوید ابن‌طباطبا به این قضیه اشاره کرده که بر شاعر مبتدی واجب است به اشعار قدیم نظر افکند تا آن معانی ملکهٔ ذهن وی گردد و موجب آفرینش اشعاری مبدعانه شود(هدارهٔ، ۱۹۵۸: ۹۲ و ۲٥٤– ۲٥٥) «...بل يُدِيم النَّظَرَ في الأشعار التي قد اخترنَاهَا لتَلصَقَ معانيها بفَهْمِهِ، وتَرْسَخَ أُصُولها في قَلْبِهِ، وتَصِيرَ موادَّ لطَبْعِهِ، ويَذُوبَ لِسَانُهُ بألفَاظِهَا فإذا جاشَ فِكرُهُ بالشِّعر أدَّى إليه نتائجَ ما استفاده مما نَظَر فيه من تلك الأشْعار فكانَتْ تلك النَّتيجةُ كسبيكَةٍ مُفْرَغَةٍ من جَميعِ الأصْنَافِ التي تُخْرِجُها...»(ابن‌طباطبا، ۱۹۸۵: ١٤). این ایدهٔ ابن‌طباطبا همان فکری است که شکلوفسکی مطرح ساخته و هر دو بر ابداع در بیان تأکید دارند.

نتیجه

برای نشان دادن اینکه چه میزان ابن‌طباطبا دارای رویکردی صورت‌گرایی است آراء وی براساس مهم‌ترین شاخص‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی از جمله ادبیت و شکل ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی بررسی و نتایج زیر حاصل شد:

۱) نظرابن‌طباطبا نیز مشمول این حکم کلی است؛ اینکه نقد قدیم عربی رویکردی صورت‌گرایی دارد و حتی وی در سوق دادن نقد قدیم عربی به سمت صورت‌گرایی نقش مهمی ایفا کرده است. تمام تلاش ابن‌طباطبا بر این است، براساس موازین عقلی و منطقی، شعریت و ویژگی‌های آن را به وصف کشد و برترین شواهد را ذکر کند و تمام گفته‌های وی در باب مؤلف و خواننده و دیگر مسائل در خدمت رسیدن به برترین نوع شعر است و حتی در لابه‌لای مباحث خویش از نثر و نظم نیز سخن می‌گوید و از ارتباط بین این گونه‌های ادبی و تفاوت‌های ظریف میان آنان می‌نویسد.

۲) در شعر به یگانگی کل اجزای قصیده قائل است. لفظ و معنا را در پیوستگی با هم بررسی می‌کند که این وحدت را از کل شواهد و بررسی آنها در ارتباط با هم می‌توان درک کرد و تنها یک شاهد و یا دو شاهد در درک دیدگاه ابن‌طباطبا یاری‌رسان نیست. بنابراین؛ شکل ادبی را چونان فرمالیست‌های روسی روشمندانه بررسی می‌کند.

۳) آشنایی‌زدایی که بحث فرمالیست‌های روس حول محور آن می‌چرخد، در آراء ابن‌طباطبا نیز برجسته‌ترین نقش را برعهده دارد؛ زیرا ابن‌طباطبا در تلاش است در تمام بخش‌ها بر ابداع متن شعری تأکید کند که چگونه می‌توان به این نقطه رسید و چگونه می‌توان اثر مبدعانه را تشخیص داد.

٤) شاخص مهم دیگر مناسبات میان‌متنی است که ابن‌طباطبا اعتقاد دارد ارتباط میان آثار ادبی امری طبیعی است؛ اما مهم آن است معنا و تصویر گرفته شده به روشی جدید بیان شود، طوری‌که قابل تشخیص نباشد که این مسئله با آشنایی‌زدایی و به‌ویژه بحث برجسته‌سازی فرمالیست‌ها ارتباطی مستقیم دارد.

۵) آراء ابن‌طباطبا گرایشی بسیار به رویکرد فرمالیستی روسی دارد و رویکرد غالب در آراء وی فرمالیستی است در کنار رویکردهای دیگری که قابل استخراج است؛ رویکردهایی که به‌هیچ عنوان در تناقض با رویکرد فرمالیستی نیست. همچنین، آراء وی نیز در امتداد آراء جاحظ، به‌عنوان الگوی ناقدان بعد از خویش، قرار دارد؛ زیرا جاحظ دارای رویکردی فرمالیستی است.

پی‌نوشت

۱. Russian Formalist

۲. رجوع شود به: دیاب، عبدالحي، (۱۹۶۵)، فصول في النقد الأدبي الحديث، القاهرة: الدار القومية، ص۳۶.

۳. Roman Jakobson

٤. برای اطلاع بیشتر از پیشینة فرمالیسم روسی مراجعه شود به: ۱) سلدن، رامان، (۲۰۰٦م)، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرين، مراجعة وإشراف: ماری تريز عبدالمسيح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى

للثقافة(موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن). ٢) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (١٣٩٦ش)، رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس، چ٤، تهران: سخن. ٣) صفوی، کورش، (١٣٨٠)، از زبان‌شناسی بـه ادبیـات، ج١: نظـم، چ٢، تهـران: سورهٔ مهر. ۴) صفوی، کورش، (١٣٩۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج٢: شعر، چ۵، تهران: سـورهٔ مهـر. ۵) تـودوروف، تزوتـان(گردآوری و ترجمه به فرانسه)، (١٣٩٢ش)، نظریه‌ی ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، مترجم فارسی: عاطفه طاهایی، چ٢، تهـران: نشـر دات. ۶) کارتر، دیفید، (٢٠١٠)، النظرية الأدبية، المترجم: باسل المسالمة، ط١، دمشق: دار التكوين. ٨) گرین، ویلفرد و ارل لیبر و لی مورگـان و جان ویلینگهم، (١٣٨٠ش)، مبانی نقد ادبی، مترجم: فرزانه طاهری، چ٢، تهران: نیلوفر. ٩) یاکبسون، رومان، (١٩٨٨م)، قضـایا الشـعرية، المترجمان: محمد الولي ومبارك حنون، ط١، المغرب: دار البيضاء ودار توبقال.

٥. Literariness

٦. مقصود از شکل‌شکنی برهم ریختن زبان عادی است، بدین صورت‌که شاعر به‌هنگام خلق اثر هنری ساختار نحـوی زبـان عادی را دگرگون می‌کند، آن را آهنگین می‌کند، واژگان شاعرانه و یا نوساخت به‌کار می‌گیـرد، در حـوزهٔ معنـا بـه دگرگـون کردن استعارات و... می‌پردازد و پس از دگرگون کردن مواد آنها را به شیوه‌ای نظام‌مند چینش می‌دهد و سامان می‌بخشد.

٧. Defamiliarization

٨. Foregrounding

٩. Viktor Shklovsky

١٠. Art as Technique

١١. intertextual relationship

١٢. رجوع کنید به: حق‌شناس، علی‌محمد، (بهار و تابستان ١٣٨٣)، «سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات»، فصلنامهٔ *مطالعات و تحقیقات ادبی*، دانشگاه خوارزمی، سال١، شمارهٔ١و٢، صص٤٧- ٦٩.

١٣. «فمِنَ الأشْعارِ أشْعارٌ مُحْكَمةٌ مُتْقَنةٌ أنيقَةُ الألفَاظِ حكيمةُ المعاني، عَجيبةُ التأليفِ إذا نُقِضَتْ(إذا مـا هـدمت بنايتهـا الشـعرية وفقـدت عنصر النظم) وجُعِلَتْ نَثْراً لم تَبْطُلْ جَوْدةُ مَعَانيها، ولم تَفْقُدْ جَزَالةَ ألفاظِهَا»(فانوس، ١٩٩٥: ٢٠٠).

١٤. Lev Yakubinsky

١٥. On the Sounds of Poetic Language

١٦. Jan Mukařovský

١٧. Yury Nikolaevich Tynyanov

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

١. احمدی، بابک. (١٣٩٢). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

٢. بدوي، أحمد أحمد. (١٩٦٥). **من النقد والأدب**. القاهرة: نهضة مصر.

٣. برتنز، یوهانس ویلم. (١٣٨٢). **نظریة ادبی(مقدمات)**. مترجم: فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

٤. بكّار، يوسف حسين. (١٩٨٢). **بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**. ط٢. بيروت: دارالأندلس.

٥. پاینده، حسین. (١٣٨٨). **نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید**. چ٢. تهران: نیلوفر.

٦. تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، نظریه‌ی ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس،(گردآوری و ترجمه به فرانسه)، مترجم: عاطفه طاهایی، چ۲، تهران: نشر دات.

٧. توفيق، مجدي أحمد. (١٩٩٣). **مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم**. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٨. الجوزو، مصطفى. (١٩٨٨). **نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)**. المجلدين. ط٢. بيروت: دارالطليعة.

٩. حمودة، عبدالعزيز. (٢٠٠١). **المرايا المقعرة؛ نحو نظرية نقدية عربية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

١٠. الخولي، أمين. (١٩٩٦). **فن القول**. تقديم: صلاح فضل. القاهرة: دارالكتب المصرية.

١١. دياب، عبدالحي. (١٩٦٥). **فصول في النقد الأدبي الحديث**. القاهرة: الدار القومية.

١٢. زغلول سلام، محمد. (د.ت). **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري**. الإسكندرية: منشأة المعارف.

١٣. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۸). «هنر به مثابه‌ی فن». **ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**. گردآورنده: فرزان سجودی. چ۲. تهران: سورة مهر.

١٤. سلدن، رامان، (٢٠٠٦م)، **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرين، مراجعة وإشراف: ماری تريز عبدالمسيح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة(موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن).

١٥. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). **رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس**. چ۳. تهران: سخن.

١٦. صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۱: نظم، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.

١٧. _____، (۱۳۹۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج۲: شعر، چ۵، تهران: سورهٔ مهر.

١٨. ضيف، شوقي. (د.ت). **البلاغة؛ تطور وتاريخ**. ط٩. القاهرة: دارالمعارف.

١٩. ابن طباطبا. (١٩٨٥). **عيار الشعر**. المحقق: عبدالعزيز بن ناصر المانع. الرياض: دارالعلوم.

٢٠. عاكوب، عيسى علي. (٢٠٠٠). **التفكير النقدي عند العرب؛ مدخل إلى نظرية الأدب العربي**. ط٢. بيروت: دار الفكر المعاصر.

٢١. عباس، إحسان. (١٩٨٣). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**. ط٤. بيروت: دارالثقافة.

٢٢. عبدالعال، عبدالسلام عبدالحفيظ. (١٩٧٨). **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي**. القاهرة: دارالفكر العربي.

٢٣. عدنان، سعيد. (١٩٨٧). **الإتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**. بيروت: دارالرائد العربي.

٢٤. عصفور، جابر. (١٩٩٥). **مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي**. ط٥. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٥. علاونة، شريف راغب. (٢٠٠٣). **قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر(في ضوء النقد الحديث)**. الأردن- عمان: دارالمناهج.

٢٦. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

٢٧. فضل، صلاح. (١٩٩٨). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. القاهرة وبيروت: دارالشروق.

۲۸. فطوم، مراد حسن. (۲۰۱۳). **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري**. دمشق: الهيئة العامة للسورية للكتاب ووزارة الثقافة.

۲۹. کارتر، دیفید. (۲۰۱۰). **النظرية الأدبية**. المترجم: باسل المسالمة. دمشق: دارالتكوين.

۳۰. گرین، ویلفرد و ارل لیبر و لی مورگان و جان ویلینگهم. (۱۳۸۰). **مبانی نقد ادبی**. مترجم: فرزانه طاهری. چ۲. تهران: نیلوفر.

۳۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). **از معنا تا صورت**. ۲ج. تهران: سخن.

۳۲. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی**. مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۳۳. خطیب، إبراهیم(المترجم). **(۱۹۸۲). نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس**. بیروت: مؤسسة الأبحاث العربية والمغرب- الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

۳٤. هدّارة، محمد مصطفی. (۱۹۵۸). **مشكلة السرقات في النقد العربي؛ دراسة تحليلية مقارنة**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

۳۵. ولک، رنه (۱۳۸۸). **تاریخ نقد جدید**. مترجم: سعید ارباب شیرانی. ۸ج. تهران: نیلوفر.

۳٦. یاکبسون، رومان. (۱۹۸۸). **قضايا الشعرية**. المترجمان: محمد الولي ومبارك حنون. المغرب: دارالبيضاء، دار توبقال.

۳۷. یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). **دربارهٔ هنر و شعر و شاعری**. مدوّن: سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

۳۸. دوگانی، شادی و اعظم استاجی و سید حسین سیدی. (۱۴۰۰). «بررسی استدلال تحدی در چارچوب نظریهٔ استدلال‌ورزی». مجلهٔ زبان و ادبیات عربی. دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ۲ صص۱- ۲۱. Doi: 10.22067/jallv13.i2.82099

۳۹. حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۸۳). «سه چهرهٔ یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات». فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی. سال۱. شمارهٔ۱ و ۲. صص۴۷- ۶۹. Doi :10.52547/jls.1.1.47

٤۰. الكبيسي، طراد. (ربيع۱۹۹۰). «في الشعرية العربية؛ قراءة جديدة لـ(عيار الشعر) لإبن طباطبا». مجلة المورد. مجلد ۱۹. العدد۱. صص۲۱- ۲۷.

٤۱. خفاجي، محمد عبدالمنعم. (أكتوبر ۱۹۷۸). «عيار الشعر لإبن‌طباطبا». نشرية الشعر. العدد۱۲. صص۱۰۳- ۱۰۸.

٤۲. صدیقی، بهار و سید محمدباقر حسینی، (۱۳۹۹)، «خوانش دیدگاه زبان‌شناختی ابن‌خلدون بر بنیاد انگارهٔ سوسور، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی ، سال۱۲، شمارهٔ۱، صص۱- ۱۶. Doi: 10.22067/jall.v12.i1.2103.1029

٤۳. فانوس، وجیه. (۱۹۹۵). «إضاءات: المصطلح عند ابن‌طباطبا من خلال كتاب عيار الشعر». نشرية الفكر العربي. العدد ۷۹. صص۱۹۸- ۲۱۰.

References

Ahmadi, B. (2013). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz. [In Persian].

Badavi, A, A. (1965). *From criticism and literature*. Cairo: Nehzat. [In Arabic].

Bakkar, Y, H. (1982). *The construction of the poem in ancient Arabic criticism in the light of modern criticism*. second edition. Beirut: Andalus. [In Arabic].

Bertens, J, W. (2003). *Literary theory: The basics*. Translated by F, sojoudi. Tehran: Ahang-e-digar. [In Persian].

Fotouhi, M. (2008). *Rhetoric of the Image*. Tehran: Speech. [In Persian].

Payandeh, H. (2009). *Literary criticism and democracy*; *Essays in new literary theory and criticism*. second edition. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Tofigh, M, A. (1993). The concept of artistic creativity in ancient Arab criticism. Egypt: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
Jacobson, R(1988) *Poetry issues*. Translators: Mohammad Al-Woli and Mubarak Hanoun. Maghreb: Dar al-Bayda, Dar Toubqal. [In Arabic].
Al-jouzou, M. (1988). *Theories of poetry among the Arabs*. Two volumes. second edition. Beirut: Dar- Al- Taliaa. [In Arabic].
Diab, A. (1965). *seasons in modern literary criticism*. Cairo: Al-Dar- Al- Gawmia. [In Arabic].
Hammudah, A. (2001). *Concave mirrors towards an Arab critical Theory*, Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters. [In Arabic].
Khuli, A. (1996). *art of saying*. Submit: Fazl, S. Cairo: Egyptian National Library and Archives. [In Arabic].
Zaghlul Sallām, M. (n.d). *The history of literary criticism and rhetoric until the fourth century AH.* Alexandria: Monchaatalmaref. [In Arabic].
Sasani, F. (2009). *'Art ac techniqe'. Constructivism and post-constructionism and literary studies*. Compiler: sojoudi, F. second edition. Tehran: surey-e- Mehr. [In Persian].
Safavi, K, (2004), *From Linguistics to Literature*, Vol. 1: verse, Tehran, sooremehr. [In Persian].
_____, (2004), *From Linguistics to Literature*, Vol. 2: Poetry, Tehran, sooremehr. [In Persian].
Seldon, R. (2006).*From formalism to post-structuralism*.Translator: Qari, A and others. review and supervision: Abdolmasih, M. general supervisor: Osfur, J. Cairo: Supreme Council Of Culture. [In Arabic].
Fazl, S. (1998). *Constructivist theory in literary criticism*. Cairo & Beirut: Dar El-Shorouk. [In Arabic].
Fattum, M, H. (2013). *Reception in Arabic criticism in the fourth century AH*. Damascus: Syrian General Organization of Books. [In Arabic].
Shafiei Kadkani, M, R. (2017). *Resurrection of words; Lectures on the literary theory of Russian formalists.* Third edition. Tehran: Speech. [In Persian].
Carter, D. (2010). *Literary theory*. Translated by Al- Mosalama, B. Damascus: Attakwin. [In Arabic].
Daif, Sh. (n.d). *Rhetoric; evolution and History*. Ninth edition. Cairo: Dar- Al- maaref. [In Arabic].
Ibn- Tabataba. (1985). *Ayar- ol- She'r*. Detective: almane', A. Riyadh: Darul Uloom. [In Arabic].
Akoob, E, A. (2000). *Critical thinking among Arabs*; *An introduction to the theory of Arabic literature*. second edition. Beirut: House of Contemporary Thought. [In Arabic]
Abbas, E. (1983). *The history of literary criticism among the Arabs; Criticism of poetry from the second century to the eighth century AH*. fourth edition. Beirut: Dar El Thaqafa. [In Arabic].
Abdul- Al, A, A. (1978). *Criticism of poetry between Ibn qutayba & Ibn Tabataba*. Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi. [In Arabic].

Adnan, S. (1987). *Philosophical trends in literary criticism*. Beirut: Dar Al Raed Al Arabi. [In Arabic].
Asfour, J. (1995). *poetry concept. Fifth Edition*. Cairo: General Egyptian Book Organization. [In Arabic].
Alavanah, Sh, R. (2003). *Issues of Literary Criticism and Rhetoric in the Book Ayar Ol-She'r In light of modern criticism*. Jordan: Dar- Al- Manahej. [In Arabic].
Mohabbati, M. (2009). *From meaning to form*, Two volumes, Tehran: Speech. [In Persian].
Guerin, W, L. Labor, E, G. Morgan, L. Willingham, J, R. (2001). *Basics of literary criticism*, Translated by Taheri, F. Second edition, Tehran: Niloufar. [In Persian].
Khatib, I (1982). *formal method Theory*; *Texts of the Russian Formalists*. Beirut: Arab Research Foundation, rabat: Moroccan Company for United Publishers. [In Arabic].
Makaryk, I, R. (2011). *Encyclopedia of literary theories.* Translated by Mohajer, M & Nabavi, M. Tehran: Agah. [In Persian].
Todorov, T(Compiled and translated into French). (2013). *Theory of literature; Texts of the Russian formalists*. Translator: Tahaei, A. second edition. Tehran: dot. [In Persian]
Yooshij, N. (2006). *About art and poetry*. Editor: Tahbaz, S. Tehran: Negah. [In Persian].
Wellek, R. (2009). *A History of Modern Criticism*. Translated by Arbab Shirani, S. Eight volumes. Tehran: Niloufar. [In Persian].
Haddara, M, M. (1958). *The problem of thefts in Arab criticism, a comparative analytical study*. Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop. [In Arabic].
Fanous, W. (1995). "Illuminations: The term in Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba". *journal of arab Thought*. N(79). 198- 210. [In Arabic].
Dogani, Sh & Estaji, A & Seyedi, H. (2022). «Studying the argument in challenging verses(Tahaddi) in Argumentation Theory». *Journal of Arabic Language & Literature*,. 13(2). 1- 21. (Doi:10.22067/jallv13.i2.82099). [In Persian].
Haqshenas, A, M. (2004). "The Three Manifestations of One Art: Verse, Prose, and Poetry in Literature". *Quarterly Journal of Literary Studies and Research*. 1(1), 47-69. (10.52547/jls.1.1.47). [In Persian].
Khafaji, M, A. (1978). "Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba". journal of poetry. N(12), 103- 108. [In Arabic].
Al-kabisi, T. (1990). "in Arabic poetics; A new reading of (Ayar Ol-She'r) by Ibn Tabataba". *Almawrid Magazine*19(1), 21- 27. [In Arabic].
Seddighi, B & Hoseini, M. (2020). The comparison of Ibn Khaldun,s view point about language with sosor,s Theory. *Journal of Arabic Language & Literature*,12(1).1- 16. (doi.org/10.22067/jall.v12.i1. .2103.1029). [In Persian].