



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 Rasouli¹ 

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، دوره پانزدهم، شماره ۴ (پیاپی ۳۵) زمستان ۱۴۰۲، صص: ۴۰-۲۰

شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا

(پژوهشی)



حجت رسولی^۱ (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران، نویسنده مسئول)^۱

شیلر احمدی^۲ (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jallv15.i4.2210-1203

چکیده

ابن طباطبا، ناقد برجسته 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. ابن طباطبا به‌طور خاص به شعر به‌عنوان صنعتی هنری پرداخته و ساختار و نظم شعری را محور اصلی بحث خویش قرار داده است، به‌گونه‌ای که از لابه‌لای گفته‌های وی می‌توان تفاوت ظریف میان گونه‌های متفاوت ادبی همچون نظم و نثر و شعر را استنباط کرد. حال از آنجایی که تمرکز ابن طباطبا بر صنعت شعری است و، از طرفی، برخی پژوهشگران بر این اعتقادند نقد قدیم عربی نقدی است صورت‌گرا، کوشیده‌ایم با استناد به آراء نقدی ابن طباطبا در عیارالشعر در چهارچوب اصول صورت‌گرایی روسی نشان دهیم چه میزان می‌توان ابن طباطبا را مضمول این حکم کلی دانست و وی را نقدی 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 ابن طباطبا با استقراء شواهدی از کتاب عیار الشعر براساس شاخصه‌های اصلی رویکرد صورت‌گرایی روسی و با روش تحلیل محتوایی به بحث گذاشته شد. نتیجه پژوهش نشان داد ابن طباطبا 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، ابن طباطبا، عیار الشعر، صنعت شعر، صورت‌گرایی.

۱. مقدمه

کتاب عیار الشعر ابن طباطبا العلوی (متوفی ۳۲۲هـ.ق) از جمله کتاب‌های مهم و متمایز درباره نقد ادبی است، متمایز از این جهت که نویسنده به صورت 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 مقایسه شعر خوب و بد است» (زغلول سلام، د.ت: ۱۶۶) و در باب اهمیت این کتاب همین بس که به اثرگذاری عمیق آن بر ناقدان بزرگ ادب عربی از جمله الآمدی (متوفی ۳۷۰هـ.ق)، أبو هلال العسکری (متوفی ۳۹۵هـ.ق)، عبدالقاهر الجرجانی (متوفی ۴۷۴هـ.ق) و... اشاره شود. باید گفت نقد ادبی عربی به دست ادیبان متکلم که در پی اثبات حقیقت اعجاز قرآن بودند شکل گرفت و به مسیر خود ادامه داد و ابن طباطبا 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 فیلسوفان در پی اقناع طرف مقابل است و به نحوه استفاده از کلام برای اثبات صحت عقیده خویش توجه می‌کند (دوگانی و دیگران، ۱۴۰۰: ۲). ردپای رویکردهای ادبی معتزله به‌ویژه جاحظ (متوفای ۲۵۵هـ.ق) را می‌توان در عیار الشعر یافت، بدین گونه که ابن طباطبا 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 رابطه علت و معلولی دارد... از دیدگاه ابن طباطبا، شعرسرای 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 پایه احساسات خواننده بود، عبور کرده و بر تأسیل و تعلیل و تفسیر پای‌بند است تا به اقناع خواننده برسد» (عصفور، ۱۹۹۵: ۲۰-۲۱)، بنابراین؛ معیارهایی را برای ارزیابی گونه ادبی شعر بیان می‌دارد؛ البته در لابه‌لای مباحث اصلی می‌توان دو گونه ادبی دیگر یعنی نظم و نثر را استخراج کرد که این اشارات از سوی ابن طباطبا 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 نظریه 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 سیطره صورت‌گرایی بر نقد ادبی دارد و عیار الشعر ابن طباطبا نیز در چنین فضایی نگاشته شده است و یا حتی بعدها در قرن هفتم نیز این تأثیرگذاری را بر متفکری چون ابن خلدون می‌بینیم (ر.ک: صدیقی و حسینی، ۱۴۰۰: ۱-۱۶). 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^۱ است که به شکل ادبی متن توجه داشت و کانون اولیه 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، ج ۷: ۴۶۴). 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 ابن طباطبا 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 ابن طباطبا این فرضیه را با روش توصیفی-تحلیل محتوایی به آزمون گذاشته تا مشخص شود چه شواهدی در آراء ابن طباطبا در رد آن وجود دارد و چه شواهدی در تقویت آن یافت می‌شود. همان‌طور که اشاره شد، با مراجعه به عیار الشعر شواهدی از آراء ابن طباطبا استقراء شده و با استفاده از شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی، محتوای آراء ابن طباطبا با استفاده از آراء صاحب‌نظران توصیف و تحلیل می‌شود. بنابراین؛ این پژوهش به‌طور مشخص به این پرسش پاسخ می‌دهد که رویکرد ابن طباطبا در نقد ادبی و نظریه‌های ادبی خود تا چه میزان رویکردی فرمالیستی است؟

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

۲. پیشینه پژوهش

درباره بازخوانی متون نقدی قدیم براساس نظریات جدید غربی آثاری نگاشته شده، اما درباره شکل‌گرا بودن ابن طباطبا 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، از همین رو، ناقدان قدیم به شکل‌گرایی شناخته می‌شوند (اسماعیل، ۱۹۵۵) و به‌طور خاص ابن طباطبا را از ناقدانی می‌داند که به صنعت شعری اهمیت خاصی می‌دهند (همان: ۲۱۸-۲۲۰). أحمد بدوی در کتاب من النقد والأدب (۱۹۶۵)، بیان کرده است پژوهش‌های جدید مطلب خاصی بر گفته‌های ابن طباطبا نمی‌افزاید (بدوی، ۱۹۶۵، ج ۵: ۱۴۸) به نقل از علاونه، ۲۰۰۳: ۳۸). احسان عباس در تاریخ النقد الأدبی عند العرب (۱۹۷۱)، معتقد است نظم شعر از دیدگاه ابن طباطبا عملی عقلانی است، تأثیر بر مخاطب نیز عقلانی است و وسیله مخاطب قرار دادن عقل آدمی عنصر زیبایی است و راز این زیبایی اعتدال بین عناصر شعری است. احسان عباس با این توضیحات ابن طباطبا را از زیبایی‌شناسان می‌داند (عباس، ۱۹۸۳: ۱۴۱). عبدالسلام عبدالعال (۱۹۷۸)، در نقد الشعر بین ابن قتیبة وابن طباطبا العلوی آراء دو ناقد را با ناقدان معاصر مقایسه می‌کند و در بخش مقایسه قضیه شکل و مضمون و در رابطه با ابن طباطبا چنین معتقد است که دیدگاه ابن طباطبا 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 ابن طباطبا لفظ و معنی را چون روح و جسد دانسته است، آراءش با نقد جدید فاصله دارد (عبدالعال، ۱۹۷۸: ۵۰۱-۶۳۴). یوسف حسین بکّار در بناء القصيدة فی النقد العربی القديم فی ضوء النقد الحديث، (۱۹۸۲)، نظریات ابن طباطبا را درباره 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 نظریه ابن طباطبا در این زمینه عمیق‌تر از دیدگاه خلیل مطران (۱۸۷۲م - ۱۹۴۹م) نیز هست،^۲ بر این نظر است وحدت قصیده از نظر ابن طباطبا با آنچه در نقد جدید مطرح شده فاصله دارد (بکار، ۱۹۸۲). طراد الکببسی، (۱۹۹۰)، در «فی الشعرية العربية: قراءة جديدة لعیار الشعر» لابن طباطبا معتقد است از آن جهت که ابن طباطبا در تلاش است شعر را از غیر شعر تمییز دهد و ماهیت شعر را روشن سازد اولین ناقدی است که نظریه شعری 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 (الکببسی، ۱۹۹۰: ۲۱). مجدی احمد توفیق (۱۹۹۳)، در مفهوم الإبداع الفني فی النقد العربي القديم معتقد است، رویکرد پدیدارشناسی در برخی جریان‌ها به کارگیری ادوات ابداع را همچون به‌کارگیری آن در نقد قدیم می‌داند و مبانی فکری ابن طباطبا را در فرآیند ابداع با رویکرد پدیدارشناسی مقایسه می‌کند و، ضمن مشابهاتی میان آن دو، به کارگیری ادوات را در رویکرد جدید جریانی آگاهانه می‌داند، درحالی‌که در آراء ابن طباطبا چنین جریان آگاهانه‌ای وجود ندارد. در نهایت، رویکرد ابن طباطبا و نقد قدیم را بیشتر سوق یافته به سمت تجربه‌گرایی می‌داند (توفیق، ۱۹۹۳: ۲۳۰ - ۲۴۹). 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 (ناصر، ۲۰۰۰). عبدالعزیز حمودة در المرايا المقعرة (۲۰۰۱) در پی اثبات غنی بودن میراث بلاغی و یافتن سرخ‌های نظریات زبان‌شناسی و ادبی دوره معاصر است (حمودة، ۲۰۰۱). وی به مقایسه آراء ابن طباطبا با زبان‌شناسی جدید می‌پردازد و، در بررسی شکل و مضمون، آراء ابن طباطبا را آغاز خروج از دوگانگی شکل و مضمون می‌داند و اهمیت دادن ابن طباطبا به مضامین اخلاقی را در تضاد با گرایش وی به شکل‌گرایی تلقی نمی‌کند (همان: ۴۷۱ - ۴۷۴). شریف راغب علاونة در قضايا النقد الأدبی والبلاغة فی کتاب عیار الشعر فی ضوء النقد الحديث (۲۰۰۳)، آراء نقدی ابن طباطبا 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 ابن طباطبا را مخالف با آراء معاصران قرار می‌دهد، زیرا نویسنده معتقد است ابن طباطبا تبدیل نثر به شعر و پدید آمدن شعر در مرحله 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 ابن طباطبا را با نظر ناقدی انگلیسی، ولیم وردزورث، هماهنگ می‌داند (علاونة، ۲۰۰۳). ناگفته نماند در مقاله حاضر فرآیند آفرینش شعر به گونه‌ای دیگر تحلیل شده است. محمود فتوحی در بلاغت تصویر (۱۳۸۵)، آن زمان که از تصویر در جهان کلاسیسم و از دیدگاه دو قطبی صورت و معنا در بلاغت قدیم سخن می‌گوید، بلاغت سنتی را صورت‌گرا معرفی می‌کند، بدین گونه که در شاخه 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 شفیعی کدکنی 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 (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۰). حال، با وجود پژوهش‌های پیشین، که تنها به صورت‌گرا بودن ناقدان قدیم و ابن طباطبا اشاره‌ای گذار شده، در این نوشتار با بررسی و تحلیل محتوایی آراء نقدی ابن طباطبا بر پایه اصلی‌ترین شاخص‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی قصد آن است مشخص و تبیین شود تا چه میزان ابن طباطبا رویکردی هماهنگ با فرمالیست‌های روس داشته است.

۳. صورت‌گرایی روسی

فرمالیسم روسی، که اوایل قرن بیستم آغاز به فعالیت کرد،^۴ در تقابل با سنت غالب مطالعه ادبیات، که آن را در پیوند با سایر رشته‌ها بررسی کرد، تأکید خود را بر مشخصه‌های تمایزدهنده ادبیات گذاشت (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۸)، براین اساس اصلی‌ترین مؤلفه‌های قابل استخراج از نظریه آنان به شرح زیر است:

۱. ادبیت^۵

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، ۱۳۹۰: ۱۹۹)، بنابر دیدگاه یاکوبسن «اگر علم ادبیات بخواهد تبدیل به یک علم واقعی شود باید هنر سازه‌ها را به‌عنوان تنها قهرمان خود بشناسد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۱۱). 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، ۱۳۸۸، ج ۷: ۶۶۳). در آموزه قوام‌یافته 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 پیش‌زباشناختی است (همان: ۶۶۳-۶۶۴). طبق گفته ولک شکل ادبی منتج از شکل‌شکنی^۶ 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: ۶۶۴).

۲.۳. آشنایی‌زدایی^۷ و برجسته‌سازی

^۸ آشنایی‌زدایی از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌هاست که شک洛夫سکی^۹ آن را در مقاله «هنر به‌مثابه صنعت»^{۱۰} مطرح کرد، با این توضیح که «معنای هنر در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها و نشان دادن آن‌ها به شیوه‌ای نو نهفته است» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۳) 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 هر کدام نقش بیگانه کردن متن را بر عهده دارد عنصری به دلیل تمایز بیش‌تری که با دیگر عناصر دارد برجسته‌تر جلوه کند (برتنز، ۱۳۸۲: ۶۱-۶۶) عمل برجسته‌سازی رخ داده 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 همه 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: ۶۶-۶۷).

۳.۳. مناسبات میان متنی^{۱۱}

شکلوفسکی در مقاله «هنر به مثابه صنعت»، 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 گرفته شده است. آثار شاعران بر مبنای فنون جدیدی که شاعران کشف می‌کنند و بینشان مشترک است، بر مبنای آرایش و پرورش منابع زبان که به دست آن‌ها انجام می‌گیرد، طبقه‌بندی و گروه‌بندی می‌شود. بنابراین؛ اغلب 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: ۵۳-۵۴).

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

۴. ابن طباطبا و صورت‌گرایی روسی

بر اساس اصلی‌ترین شاخصه‌های فرمالیست‌ها درباره شعر از جمله ادبیت و شکل و ساختار ادبی، آشنایی‌زدایی و مناسبات میان‌متنی به تحلیل آراء نقدی ابن طباطبا می‌پردازیم:

۱.۴. ادبیت، شکل و ساختار ادبی

ابن طباطبا، 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: «الشُّعْرُ - أَسْعَدَكَ اللَّهُ - كَلَامٌ مَنْظُومٌ، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما حُصَّ به من النَّظْمِ الذي إنْ عُدِلَ به عن جِهَتِهِ مَجَّتُهُ الأَسْمَاعُ، وَفَسَدَ على الذُّوقِ. وَنَظْمُهُ معلومٌ محدودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وَدَوَّقَهُ لَمْ يَحْتَجَّ إلى الاستعانة على نَظْمِ الشُّعْرِ بالعروض التي هي ميزانه...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۵-۶).

ابن طباطبا در این عبارت شعر را از زبان عادی جدا می‌کند و در ادامه 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 مرحله اول با ویژگی منظوم بودن به تفکیک شعر و نثر عادی می‌پردازد «الشُّعْرُ - أَسْعَدَكَ اللَّهُ - كَلَامٌ مَنْظُومٌ، بان عن المنثور...» و در ابتدا شاید چنین برداشت شود که سخنی را، با داشتن ساخت آوایی، در گونه ادبی شعر قرار می‌دهد، درحالی‌که در ادامه بحث خویش که درباره 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 ابن طباطبا دو گونه ادبی جدا از هم هستند. از سویی، مقصود ابن طباطبا از منظوم نیز فراتر از وزن است و در واقع از نظر ابن طباطبا مقصود از نظم ساختار است؛ زیرا در همان ابتدا به‌هنگام بیان هدف خود از نگارش کتاب چنین می‌نویسد که هدف وی توصیف گونه 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: «فَهْمَتْ-حاطك الله- ما سألت أن أصِفَهُ لك من عِلْمِ الشعر، والسَّبَبِ الَّذِي يُتَوَصَّلُ بِهِ إِلَى نَظْمِهِ...» (ابن طباطبا، 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: «وَلِلشَّعْرِ الْمَوْزُونِ إِيقَاعٌ يُطْرِبُ الْفَهْمَ لَصَوَابِهِ وَمَا يَرْدُ عَلَيْهِ مِنْ حُسْنِ تَرْكِيْبِهِ وَاعْتِدَالِ أَجْزَائِهِ، فَإِذَا اجْتَمَعَ لِلْفَهْمِ مَعَ صِحَّةِ وَزْنِ الشَّعْرِ صِحَّةٌ وَوَزْنُ الْمَعْنَى وَعُدْوَبَةُ اللَّفْظِ فَصَفَا مَسْمُوعُهُ وَمَعْقُولُهُ مِنَ الْكَدْرِ تَمَّ قَبُولُهُ لَهُ...» (ابن طباطبا، 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 سنجد: «...فَإِذَا كَانَ الْكَلَامُ الْوَارِدُ عَلَى الْفَهْمِ مَنْظُومًا، مُصَنَّفِي مَنْ كَدَرَ الْعِيَّ، مُقَوِّمًا مِنْ أَوْدِ الْخَطَا وَاللَّحْنِ، سَالِمًا مِنْ جَوْرِ التَّأْلِيفِ، مَوْزُونًا بِمِيزَانِ الصَّوَابِ لِفِظًا وَمَعْنَى وَتَرْكِيْبًا اتَّسَعَتْ طُرُقُهُ، وَلَطَفَتْ مَوَالِجُهُ، فَقَبِلَهُ الْفَهْمُ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰-۲۱). تا به اینجا قابل فهم بود که نظم و شعر از دید ابن طباطبا 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 ابن طباطبا چنین مفهومی را با عنوان موزون خواهیم یافت. همان‌طور که 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 ابن طباطبا است، نظم را با چنین مفهومی به کار برده است (الجوزو، ۱۹۸۸، ج ۱: ۱۹۷). البته علی عیسی عاکوب معتقد است منظور ابن طباطبا 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 ابن طباطبا در عبارت «...وَنَظْمُهُ مَعْلُومٌ مَحْدُودٌ؛ فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ وَذَوْقُهُ لَمْ يَحْتَجَّ إِلَى الْاِسْتِعَانَةِ عَلَى نَظْمِ الشَّعْرِ بِالْعَرُوضِ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۵-۶) عروض را یکی از عناصر نظم می‌داند و در بخشی دیگر می‌نویسد: «...فَالنَّظْمُ أَمْرٌ يَتَجَاوَزُ التَّعَامُلَ الْعَرُوضِيَّ مَعَ الْمَعْنَى الشَّعْرِيَّ إِنَّهُ الْبِنَايَةُ الشَّعْرِيَّةُ فِي تَكَامُلِ تَمْظَهْرِهَا» (فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۱). همچنین می‌نویسد: «یری ابن طباطبا أن النظم فعل أساس في اكمال الشعر... يمكن القول إن النظم عند ابن طباطبا هو تشکل متوازن للبنایة الشعرية يقوم على تناسق تام بين معناها الشعري وعناصرها تمظهر هذا المعنى» (فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۲). همین‌طور احسان عباس نیز مقصود ابن طباطبا از نظم را وزن عنوان نمی‌کند (عباس، ۱۹۸۳: ۱۳۴).

همان‌گونه که اشاره رفت، یکی از انواع ادبی که از عبارات ابن طباطبا قابل استنباط است، نثر ادبی است. وی ضمن عبارت زیر بدان اشاره دارد: «فَمِنْ الْأَشْعَارِ أَشْعَارٌ مُحْكَمَةٌ مُتَّقِنَةٌ أَيْقَمَةُ الْأَلْفَاظِ حَكِيمَةُ الْمَعَانِي، عَجِيْبَةُ التَّأْلِيفِ إِذَا تَقَصَّتْ وَجَعِلَتْ نَثْرًا لَمْ تَبْطُلْ جَوْدَةً مَعَانِيًا، وَلَمْ تَفْقُدْ جَزَالََةَ الْأَلْفَاظِهَا» (ابن طباطبا، 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 «حکیمه المعانی» می‌توان ساخت معنایی را فهمید، این برداشت از آنجا ناشی می‌شود که ابن طباطبا صریحاً بین معنای شعری و نثری تفاوت قائل است و از طرفی براساس عبارت ذکر شده از ابن طباطبا 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 شعرگونه خود را حفظ کرده است. وجیه فانوس می‌نویسد براساس عبارت «...إِذَا نُقِصَتْ وَجُعِلَتْ نَثْرًا...» نظم عنصری ضروری در شعر است؛ اما برای ساخت شعر کافی نیست؛ زیرا زمانی که 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 لتحقيق الشعر في حين أن اجتماع الكلام الشعري مع النظم في وضعية تآلف محكمة هو الحد الأعلى لتحقيق الشعر» (فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰). ابن طباطبا همچنین می‌نویسد: «فإذا آزاد الشاعر بناءً قصيدة مخصص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يُبسُّه إياه من الألفاظ التي تُطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۷-۸). وجیه فانوس در این باره می‌گوید ساخت یا بناء شعری نزد ابن طباطبا همان ایزاری است که از خلال آن عمل نظم به انجام می‌رسد و در این عبارت ابن طباطبا، 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 ابن طباطبا چنین می‌نویسد که چگونه شعری خوب زمانی که به نثر تبدیل شود همچنان زیبایی خود را حفظ می‌کند؟ درحالی‌که خود ابن طباطبا در باب نظم منثوری که شعر نیست، صحبت می‌کند و چگونه ابن طباطبا 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 زمانی که انسان افکار را به صورت نثر درمی‌آورد آن معنا هم مناسب نثر است نه شعر؛ اما شاید منظور ابن طباطبا 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 معنای شعری است (الجوزو، ۱۹۸۸، ج ۱: 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 به صورت 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 ابن طباطبا 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 به نظر می‌رسد (عدنان، ۱۹۸۷: ۵۵): «وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناولته وجعله شعرًا كان أحسن» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵:

۱۲۶). در این شاهد، ابن طباطبا معتقد است اگر معنای خوب نثرگونه‌ای وجود داشت، آن نثر تبدیل به شعر شود غامض تر 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 ابن طباطبا می‌گوید: «قِيلَ لِلْعَتَّابِيِّ: بِمَاذَا قَدَّرْتَ عَلَى الْبَلَاغَةِ؟ فَقَالَ: بِحَلِّ مَعْقُودِ الْكَلَامِ! فَالشَّعْرُ رَسَائِلُ مَعْقُودَةٌ، وَالرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحْلُولٌ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۷) در اینجا ابن طباطبا در تأیید نظر خود نظر عتایی را ذکر می‌کند. عتایی شعر را چون رسائلی پیچیده می‌داند و، در مقابل، رسائلی 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، ابن طباطبا شعر را چون رسائلی دارای ساختار و فصل‌بندی می‌داند: «فإِنَّ لِلشَّعْرِ فُصُولًا كَفُصُولِ الرِّسَائِلِ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۹). البته این بدان معنا نیست که فصول و ساختار شعر با نثر یکی است؛ چون از دیدگاه ابن طباطبا 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 ابن طباطبا 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 می‌شوند؛ اما زمانی که مورد نقد واقع قرار می‌گیرد، معلوم خواهد شد که در اصل بنیاد ادبی سستی دارند: «ومنها أشعارٌ مُمَوَّهَةٌ، مُزَخْرَفَةٌ عَذْبَةٌ، تَرَوُّقُ الْأَسْمَاعِ وَالْأَفْهَامِ إِذَا مَرَّتْ صَفْحًا، فَإِذَا حُصِّلَتْ وَانْتَقَدَتْ بُهْرَجَتْ مَعَانِيهَا، وَزَيَّفَتْ أَلْفَاظَهَا، وَوَجَّحَتْ حَلَاوَتَهَا، وَلَمْ يَصْلُحْ نَقْضُهَا لِبِنَاءِ يُسْتَأْنَفُ مِنْهَا؛ فَبَعْضُهَا كَالْقُصُورِ الْمُسَيَّدَةِ، وَالْأَبْنِيَةِ الْوَثِيقَةِ الْبَاقِيَةِ عَلَى مَرِّ الدُّهُورِ، وَبَعْضُهَا كَالخِيَامِ الْمُؤْتَدَةِ الَّتِي تُزْعَزِعُهَا الرِّيحُ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۱). بر اساس این سخنان، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و نظم دادن به آنها متنی شعری می‌آفریند، جالب آنکه در نتیجه این بحث می‌نویسد شعری که شکلی زیبا داشته باشد، اما معنای بدیعی دربرداشته باشد شعر است، درحالی‌که برعکس آن را نمی‌توان شعر دانست، شعری که معنای بدیعی دربرداشته باشد و شکل زیبا نداشته باشد آن را نمی‌توان صنعتی شعری دانست: «وَالشَّعْرُ هُوَ مَا إِنْ عَرِيَ مِنْ مَعْنَى بَدِيعٍ لَمْ يَعْرِ مِنْ حُسْنِ الدِّيَابَجَةِ. وَمَا خَالَفَ هَذَا فَلَيْسَ بِشِعْرٍ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۴). پس، ابن طباطبا شعر را در اصل فرمی زیبا می‌داند، همان قول نیما یوشیج که، «بی‌خودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید» (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۴۹). فرمالیست‌ها نیز تصریح می‌کنند که شعر به دلیل آنکه درون‌مایه‌های ژرف را برای کاوش وضعیت انسان به کار می‌گیرد، شعر نیست؛ بلکه به این خاطر شعر است که در فرایند آشنایی‌زدایی از زبان توجه را به تصنع خود جلب می‌کند (برتز، ۱۳۸۲: ۴۹). این بدین معنا نیست که شعر و شکل آن معنایی را دربرندارد، ابن طباطبا ساخت معنایی را یکی از ارکان متن ادبی می‌داند، از طرفی، «شکل به‌طور اجتناب‌ناپذیری مقید به معناست» (برتز، ۱۳۸۲: ۷۷) و شکل است که معنا را در خود می‌آفریند. شکلوپسکی معتقد بود شکل تازه محتوای تازه می‌آفریند (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۳). در نهایت، چنین نتیجه‌ای گرفته می‌شود که از نظر ابن طباطبا زمانی می‌توان شعری را به‌عنوان اثر ادبی جاودانه دانست که تمام ویژگی‌های شعری را در بالاترین سطح داشته باشد. جابر عصفور نیز گفته جالب توجهی دارد. از نظر وی، برای ابن طباطبا 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 ابن طباطبا منکر هر نوع اخلاق‌مداری در معنای شعری است، در همان حال که وی بر صیانت تأکید دارد بر تأثیر معنای نیک در تعجب‌برانگیزی نیز تأکید دارد. وی میان ادراکات اخلاقی خویش از معنا و از طرفی درک اهمیت زیاد صیانت 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 به کار برد، به گونه‌ای که 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: ۳۳-۳۴). از این گفته جابر عصفور چنین برداشت می‌شود که صنعت شعری از دید ابن طباطبا تعیین‌کننده است با وجود اینکه نسبت به معنا بی تفاوت نیست. فرمالیست‌های روس دو اصل را مبنای کار خود قرار دادند در مرحله 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 سویه آوایی کلمات، نظریه چیرگی صدا بر معنا را در شعر مطرح کردند. یاکوینسکی^۴ در مقاله خود با عنوان «درباره صداها در زبان منظوم»^۵ (۱۹۱۶) می‌گوید، در زبان روزمره، صداها هیچ ارزش مستقلی ندارند، آن‌ها تنها وسیله‌ای برای ارتباط هستند. اما در زبان شعر، این صداها وارد حوزه آگاهی می‌گردند و آگاهانه تجربه می‌شوند» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۹۹-۲۰۰). چنین مفهومی را می‌توان از کلام ابن طباطبا برداشت کرد، آن زمان که 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: «...وَإِنْ اتَّفَقَتْ لَهُ قَافِيَةٌ قَدْ شَغَلَهَا فِي مَعْنَى مِنَ الْمَعْنَى، وَاتَّفَقَتْ لَهُ مَعْنَى آخَرَ مُضَادًّا لِلْمَعْنَى الْأَوَّلِ، وَكَانَتْ تِلْكَ الْقَافِيَةُ أَوْقَعَ فِي الْمَعْنَى الثَّانِي مِنْهَا فِي الْمَعْنَى الْأَوَّلِ، نَقَلَهَا إِلَى الْمَعْنَى الْمَخْتَارِ الَّذِي هُوَ أَحْسَنُ، وَأَبْطَلَ ذَلِكَ الْبَيْتَ أَوْ نَقَصَ بَعْضَهُ، وَطَلَبَ لِمَعْنَاهُ قَافِيَةً تُشَاكِلُهُ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۸). پس، موسیقی و قوافی در انتقال معنای شعری نقش دارند، همان‌که فرمالیست‌ها بدان اعتقاد دارند و بدیهی است که تمرکز ابن طباطبا بر نظام‌های ادبی و تشخیص آن براساس معیارهاست.

دومین گامی که فرمالیست‌ها برداشتند تبیین مفهوم شکل بود. همان‌طور که اشاره رفت، فرمالیست‌ها دوگانگی شکل و مضمون را رد کردند و آن دو را امری واحد دانستند (خطیب، ۱۹۸۲: ۱۰)، به گونه‌ای که یاکوبسن نگاشته است، شعر شکلی از زبان است که مشخصه آن، جهت‌گیری به سوی 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 (برتز، 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 محدوده دریافت آن محتوا وجود ندارد (فضل، ۱۹۹۸: ۴۱-۴۲). ابن طباطبا لفظ و معنای شعر را همچون جسد و روح می‌داند که از هم جدا ناپذیرند و سازنده آن عناصر متن شعری را به گونه‌ای تألیف کند که صنعتی محکم ارائه دهد: «... وَإِذْ قَدْ قَالَتِ الْحُكَمَاءُ أَنَّ لِلْكَلَامِ جَسَدًا وَرُوحًا. فَجَسَدُهُ النَّطْقُ وَرُوحُهُ مَعْنَاهُ، فَوَاجِبٌ عَلَى صَانِعِ الشُّعْرِ أَنْ يَصْنَعَهُ صَنْعَةً مُتَّفِقَةً، لَطِيفَةً مَقْبُولَةً مُسْتَحْسَنَةً، مُجْتَلِيَةً لِمَحَبَّةِ السَّمَاعِ لَهُ وَالنَّاطِقِ بِعَقْلِهِ إِلَيْهِ، مُسْتَدْعِيَةً لِعَشْقِ الْمُتَأَمِّلِ فِي مُحَاسِنِهِ، وَالْمُنْفَرِّسِ فِي بَدَائِعِهِ، فَيَحْسِنُهُ جِسْمًا وَيُحَقِّقُهُ رُوحًا، أَيْ يُتَمِّنُهُ لَفْظًا، وَيُبْدِعُهُ مَعْنَى،

وَيَجْتَنِبُ إِخْرَاجَهُ عَلَى ضِدِّ هَذِهِ الصِّفَةِ فَيَكْسُوها قُبْحاً وَيُرِزُّهُ مَسْخاً، بَلْ يُسَوِّي أَعْصَاءَهُ وَزْنَ، وَيُعَدِّلُ أَجْزَاءَهُ تَأْلِيفاً...، وَيَعْلَمُ أَنَّهُ نَتِيجَةُ عَقْلِهِ، وَثَمَرَةُ لُبِّهِ وَصُورَةُ عِلْمِهِ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰۳-۲۰۴). چنانکه ابن طباطبا می‌نویسد تألیف شعر به گونه‌ای باید محکم باشد که اگر مصرعی از آن شعر جابه‌جا شود به راحتی نتوان تشخیص داد: «وَيَنْبَغِي لِلشَّاعِرِ أَنْ يَتَأَمَّلَ تَأْلِيفَ شِعْرِهِ، وَتَسْبِقَ آيَاتِهِ، وَيَقِفَ عَلَى حُسْنِ تَجَاوُرِهَا أَوْ قُبْحِهِ فَيَلَانِمُ بَيْنَهَا لِتَنْتَظِمَ لَهُ مَعَانِيهَا، وَيَتَّصِلَ كَلَامُهُ فِيهَا، وَلَا يَجْعَلُ بَيْنَ مَا قَدِ ابْتَدَأَ وَصَفَهُ وَبَيْنَ تَمَامِهِ فَضْلاً مِنْ حَسْوٍ لَيْسَ مِنْ جِنْسِ مَا هُوَ فِيهِ، فَيُنْسِي السَّمْعَ الْمَعْنَى الَّذِي يُسَوِّقُ الْقَوْلَ إِلَيْهِ، كَمَا أَنَّهُ يُحْتَرِزُ مِنْ ذَلِكَ فِي كُلِّ بَيْتٍ، فَلَا يُبَاعِدُ كَلِمَةً عَنْ أُخْتِهَا... فَرُبَّمَا اتَّفَقَ لِلشَّاعِرِ بَيْتَانِ يَصْنَعُ مِصْرَاعَ كُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا فِي مَوْضِعِ الْآخِرِ، فَلَا يَتَّبِعُهُ عَلَى ذَلِكَ إِلَّا مَنْ دَقَّ نَظْرَهُ وَلَطَّفَ فَهْمَهُ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۰۹). شوقی ضیف می‌گوید ابن طباطبا از کتاب الشعر والشعرای ابن قتیبة در تقسیم شعر الگو گرفته، بنابراین؛ کتاب ابن طباطبا را تفسیر کتاب ابن قتیبة می‌داند، همین‌طور می‌گوید ابن طباطبا از آثار جاحظ نیز به‌ویژه البیان والتبیین تأثیر بسیار گرفته (ضیف، د.ت: ۱۲۳-۱۲۴)، اما نوع تفکر جاحظ با ابن قتیبة درباره موضوعات نقدی به‌ویژه لفظ و معنی تفاوت دارد و جاحظ در این زمینه چندین گام جلوتر از ابن قتیبة پیش رفته است. ابن طباطبا نیز صحیح است که برخی تقسیم‌بندی‌هایش با تقسیم‌بندی ابن قتیبة شباهت دارد، اما چندین گام فراتر از وی نهاده و عیار الشعر را نمی‌توان صرفاً تفسیری تام از الشعر والشعراء دانست؛ زیرا ابن طباطبا قائل به نظم اثر ادبی است و اثر مبدعانه را چون کلمه‌ای واحد می‌پندارد که جزئی ناچیز از آن نظم قابل جابه‌جایی نیست و باید گفت آراء ابن طباطبا بیشتر به آراء جاحظ نزدیک است. عبدالسلام عبدالعال در تحقیقی که به مقایسه آراء ابن قتیبة و ابن طباطبا پرداخته، ابن طباطبا را چند گام جلوتر از آراء ابن قتیبة می‌داند. از نظر وی ابن طباطبا به ارتباط تنگاتنگ لفظ و معنی قائل است و آن را به دیدگاه معاصران در باب وحدت شکل و مضمون تا حدی نزدیک می‌داند (عبدالعال، ۱۹۷۸: ۲۴۵-۲۵۴ و ۵۷۲-۵۷۳).

از نظر فرمالیست‌ها هر نکته ادبی از واژه تا سخن باید در پیوند با سایر نکته‌ها شناخته شود و به این اعتبار شناخت ساختار اثر، مهم‌ترین جنبه پژوهش ادبی است (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۰). همین نکته از تمام عباراتی که ابن طباطبا درباره 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: «...بَلْ يَكُونُ كَالسَّبِيكَةِ الْمُفْرَعَةِ، وَالْوَشْيِ الْمُتَمَنِّمِ وَالْعَقْدِ الْمُنْتَظِمِ، وَالرِّيَاضِ الزَاهِرَةِ، فَتَسَابِقُ مَعَانِيهِ الْفَاطَةُ، فَيَلْتَدُّ الْفَهْمُ بِحُسْنِ مَعَانِيهِ كَالْتِدَادِ السَّمْعِ بِمَوْتِقِ لَفْظِهِ، وَتَكُونُ قَوَافِيهِ كَالْقَوَالِبِ لِمَعَانِيهِ، وَتَكُونُ قَوَاعِدُ الْبِنَاءِ يَتَرَكَّبُ عَلَيْهَا وَيَعْلُو فَوْقَهَا، وَيَكُونُ مَا قَبْلَهَا مَسْبُوقاً إِلَيْهَا، وَلَا تَكُونُ مَسْبُوقَةً إِلَيْهِ، فَتَقَلُّ فِي مَوَاضِعِهَا، وَلَا تُؤَافِقُ مَا يَتَّصِلُ بِهَا، وَتَكُونُ الْأَلْفَاظُ مُنْقَادَةً لِمَا تُرَادُّ لَهُ، غَيْرَ مُسْتَكْرَهَةٍ، وَلَا مُتَعَبَةٍ، مُخْتَصِرَةَ الطَّرِيقِ، لَطِيفَةَ الْمَوَالِجِ، سَهْلَةَ الْمَخَارِجِ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۷). از نظر یاکوبسن ادبیت نتیجه صناعات منفک از هم نیست که از زبان متعارف آشنایی‌زدایی می‌کند؛ بلکه نتیجه 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 ابن طباطبا می‌نویسد بهترین شعر آن است که تمام اجزاء از ابتدا تا انتها در ارتباط با هم باشند؛ به گونه‌ای که کوچک‌ترین تغییر ساختار خاص و متمایز آن را از دیگر شکل و ساختاری برهم ریزد: «...وَأَحْسَنُ الشَّعْرِ مَا يَنْتَظِمُ الْقَوْلُ فِيهِ انْتِظَاماً يَتَسَبَّقُ بِهِ أَوَّلُهُ مَعَ آخِرِهِ عَلَى مَا يُنْسَقُّ قَائِلُهُ، فَإِنْ قُدِّمَ بَيْتٌ عَلَى بَيْتٍ دَخَلَهُ الْحَلُّلُ كَمَا يَدْخُلُ الرَّسَائِلُ وَالْحُطْبُ إِذَا نَفِصَ تَأْلِيفُهَا، فَإِنَّ الشَّعْرَ إِذَا أُسِّسَ تَأْسِيسَ فُصُولِ الرَّسَائِلِ الْقَائِمَةَ بِأَنْفُسِهَا، وَكَلِمَاتِ

الْحِكْمَةُ الْمُسْتَقَلَّةُ بِذَاتِهَا، وَالْأَمْثَالُ السَّائِرَةُ الْمَوْسُومَةُ بِاخْتِصَارِهَا لَمْ يَحْسُنْ نَظْمُهُ، بَلْ يَجِبُ أَنْ تَكُونَ الْقَصِيدَةُ كُلُّهَا كَلِمَةً وَاحِدَةً فِي اشْتِبَاهِ أَوَّلِهَا بِآخِرِهَا، نَسْجًا وَحُسْنًا وَفَصَاحَةً، وَجَزَالَةَ الْفَاطِطِ، وَدَقَّةَ مَعَانٍ وَصَوَابَ تَأْلِيفٍ، وَيَكُونُ خُرُوجُ الشَّاعِرِ مِنْ كُلِّ مَعْنَى يُضَيِّفُهُ إِلَى غَيْرِهِ مِنَ الْمَعَانِي خُرُوجًا لَطِيفًا...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۳۱). عبدالمنعم خفاجی مفهوم این عبارت را وحدت عضویه می‌خواند (خفاجی، ۱۹۷۸: ۱۰۵). مجدی أحمد توفیق می‌گوید عبدالقاهر جرجانی در نظریهٔ نظم‌ش به مباحث زیبایی‌شناختی متن توجه دارد، همان‌که ابن طباطبا 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 ابن طباطبا 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: ۲۴۹). از دیدگاه نقد شکل‌مدارانه، سخن گفتن از محتوا ابدأ سخن گفتن از هنر نیست؛ از تجربه گفتن است. تفاوت بین محتوا یا تجربه، و محتوای حاصل شده، یا هنر، صنعت است. صنعت 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: ۴۴). ابن طباطبا 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: «وَلِلشَّعْرِ أَدْوَاتٌ يَجِبُ إِعْدَادُهَا قَبْلَ مَرَامِهِ وَتَكْلُفُ نَظْمِهِ. فَمَنْ نَقَصَتْ عَلَيْهِ أَدَاةً مِنْ أَدَوَاتِهِ لَمْ يَكْمُلْ لَهَا مَا يَتَكَلَّفُهُ مِنْهُ، وَبَانَ الْخَلْلُ فِيمَا يَنْظُمُهُ، وَلِحَقَّتْهُ الْعُيُوبُ مِنْ كُلِّ جِهَةٍ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۶). پس، از نظر ابن طباطبا برای خلق اثر ادبی مراحل وجود دارد که پس از طی تمام مراحل باید و مهم آن است که به صنعت شعری مبدعانه‌ای رسید. همان مراحل را که «أَمِينُ الْخَوْلِيِّ نَقَلَ» 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، ۱۹۹۶: ۹۸-۱۰۸). فرمالیست‌های روس در بررسی برخی آثار به زندگی‌نامهٔ ادیبان، هرچا 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. (فظوم 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 ابن طباطبا از تأثیرگذاری متن بر خواننده سخن می‌گوید

منافاتی با نظریه فرمالیست‌ها ندارد. یکی از پژوهشگران معتقد است نظریه پذیرش از دیدگاه ابن طباطبا همان لذت متن یا لذت زیبایی‌شناختی است که ناشی از تاثیرگذاری اثر ادبی بر خواننده است و ابن طباطبا اثر ادبی را نوآروانه می‌داند، که هر چه بیشتر باعث جذب خواننده شود (فطوم، ۲۰۱۳: ۵۱-۵۲ و ر.ک: عاکوب، ۲۰۰۰: ۱۹۷-۱۹۸)، همان‌طور که می‌نویسد: «وَعِيَارُ الشَّعْرِ أَنْ يُورَدَ عَلَى الْفَهْمِ الثَّاقِبِ، فَمَا قَبْلَهُ وَاصْطَفَاهُ فَهْمٌ وَافٍ، وَمَا مَجَّهٌ وَنَفَّاهُ، فَهُوَ نَاقِصٌ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۹). یاکوبسن نیز چنین می‌نویسد برخی‌ها در اهمیت تقارن میان انحراف‌های دستوری در قصیده شک کردند و پرسشی مطرح کردند که این تقارن چه تأثیری در لذت شعری دارد؟ البته نظریه‌پردازانی پیش از ما پاسخ گفته‌اند که همسانی و تقارن یکی از نیازهای اولیه ذهن انسانی است، همان‌طور که هنجارگریزی‌ها نقشی جوهری در عمل فنی ایفا می‌کنند...» (یاکوبسن، ۱۹۸۸: ۸۳). به 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 نظریه فرمالیست‌ها ندارد. جان موکاروفسکی^{۱۶} بر رابطه پویا میان ادب و جامعه در خلق اثر ادبی تأکید دارد؛ اما هنر را وابسته تام به اوضاع جامعه نمی‌داند (کارتر، ۲۰۱۰: ۳۴). از سویی دیگر نیز ابن طباطبا شعر را همچون فرمالیست‌ها مقید به اخلاقیات نمی‌داند. مثلاً، وی اعتقاد دارد چه در هجو و چه در مدح باید مبدعانه عمل کرد و بهترین توصیفات را به کار برد و احسان عباس نیز چنین عقیده‌ای دارد (عباس، ۱۹۸۳: ۱۸۳)، همان‌طور که ابن طباطبا می‌گوید: «وَلَتَلِكِ الْخِصَالِ الْمَحْمُودَةِ حَالَاتٌ تُؤَكِّدُهَا وَتُضَاعِفُ حُسْنَهَا، وَتَزِيدُ فِي جَلَالَةِ الْمُتَمَسِّكِ بِهَا، كَمَا أَنَّ لِأَضْدَادِهَا أَيْضًا حَالَاتٌ تَزِيدُ فِي الْحَطِّ مِمَّنْ وَبِشْيءٍ مِنْهَا، وَنُسِبَ إِلَى اسْتِشْعَارِ مَذْمُومِهَا...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۸). یاکوبسن در این باره چنین اظهار نظر می‌کند که گویی رویکرد فرمالیستی ارتباط هنر با زندگی اجتماعی را همچون مکتب هنر برای هنر نمی‌پذیرد، درحالی‌که ما چنین اعتقادی نداریم، نه تیانوف^{۱۷} نه موکاروفسکی، نه شکلوفسکی و نه من؛ زیرا متن ادبی در محیط اجتماعی آفریده می‌شود و ارتباط هنر با محیط اجتماعی امری اجتناب‌ناپذیر است و ما تنها معتقد به استقلال پژوهش ادبی هستیم (یاکوبسن، ۱۹۸۸: ۱۹).

۲.۴. آشنایی زدایی و برجسته‌سازی

از مهم‌ترین اصول فرمالیست‌ها آشنایی زدایی است که شکلوفسکی آن را در مقاله «هنر به مثابه صنعت» مطرح کرد. یکی از سویه‌های مهم در آشنایی زدایی غرابت زبانی اثر است. این عادت شکنی و ضدیت با قوانین هنری از نظر فرمالیست‌ها گوهر اصلی هنر است. درک اثر هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن نظم شکنی نظم خوانده است، امکان ندارد (احمدی، ۱۳۹۲: ۴۹). آنچه مقصود فرمالیست‌هاست در بیان ابن طباطبا با عنوان ابداع و عجائب می‌آید: «وَسْتَعْرِزُ فِي أَشْعَارِ الْمُؤَلِّدِينَ بِعَجَائِبِ اسْتِفَادَتِهَا مِنْ تَقَدُّمِهِمْ، وَلَطْفُوهَا فِي تَنَاوُلِ أَصُولِهَا مِنْهُمْ، وَلَبْسُوهَا عَلَى مَنْ بَعْدَهُمْ، وَتَكْثُرُهَا بِإِبْدَاعِهَا فَسَلَّمَتْ لَهُمْ عِنْدَ إِدْعَائِهَا، لِلطَّيْفِ سِخْرِهِمْ فِيهَا، وَزَخْرَفْتَهُمْ لِمَعَانِيهَا» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). مقصود ابن طباطبا بیانی خلاق در قیاس با بیان پیشینیان است که اثر را از حالت ملالت‌آور بیرون آورد. از دید شکلوفسکی وظیفه هنر این است عادت‌سازی کارها را از بین ببرد و حس تازه‌ای از زندگی را باز یابد و اشیا را از خودکارگرایی ادراک درآورد و اشیا را طوری توصیف کند که گویی خواننده آن را نخستین بار دیده است (ساسانی، ۱۳۸۸: ۶۱-۶۲)، نکته مهمی که ابن طباطبا بدان اشاره کرده است اینکه در متن ادبی باید

شگفتی حاصل شود، در غیر این صورت پدیده‌ای خسته‌کننده خواهد بود: «...فالشاعرُ الحاذقُ يَمْزِجُ بين هذه المعاني في الشبهات لِيَكْتُمُ شواهدَها ويتأكَّد حُسْنُها، ويتوقَّى الاختصار على ذكر المعاني التي يُعيرُ عليها دونَ الإبداعِ فيها والتلطيف لها لئلاَّ يكونَ كالتَّشبيهِ المُعادِ المَمْلُوءِ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۳۲). این گفته ابن طباطبا همان بیگانه‌سازی است. اصل گفته شکلوفسکی این است که «هدف هنر انتقال حس چیزهاست، آن‌طور که درک می‌شوند، نه آن‌طور که 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: ۶۱). لذا، «هر تصویر باید ادراکی تازه از موضوع را به دست دهد، نه اینکه معنایش را تکرار کند. پس تصویر همواره مرتبط است به آشنایی زدایی» (احمدی، ۱۳۹۲: ۴۹) و «تصویرگری شعری چیزی نیست جز یکی از صناعات زبان شعری» (ساسانی، ۱۳۸۸: ۵۶) که ابن طباطبا صناعات زبان را در سطوح مختلف بررسی می‌کند و در سطح معنایی نیز بر مادر تمام تصاویر ادبی یعنی تشبیه متمرکز است. ابن طباطبا به طولانی بودن ادراک با بیانی دیگر اشاره می‌کند؛ آن زمان که می‌گوید معنای شعر به جای آنکه صریح باشد بهتر آن است کنایه‌وار در متن نهفته باشد و این چنین بر مخاطب بیشتر لذت بخش خواهد بود، لذا، زبان شعر خوشایندتر از دیگر زبان‌هاست: «...ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يستمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا سترَ دونه...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۲۴).

گفته‌های ابن طباطبا حول محور خلاقیت و چگونه تشخیص دادن اثر مبدعانه از غیرمبدعانه است. أحمد توفيق بیان می‌کند عیار الشعر به دو مبحث اساسی می‌پردازد یکی علم الشعر و دیگری ابداع. از نظر وی مقصود ابن طباطبا از نظم در عبارت زیر ابداع و ادواتی است که میزان بدیع بودن اثری را مشخص می‌کند: «فهمتُ -حاطك الله- ما سألت أن أصِفَ لك من علم الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نُظْمِهِ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۵)، اما ابداع فراتر از نظم است، اثری می‌تواند منظوم باشد، اما شاید به نقطه 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: «وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). ابن طباطبا گامی فراتر از نظم برمی‌دارد و به ابداع می‌پردازد و این همان برجسته‌سازی است که فرمالیست‌ها در اواخر کارشان مطرح کردند که وظیفه سراینده را در آفرینش شعر خلاقیت در صنعت 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 ابن طباطبا از شاهد ذکر شده است.

۳.۴. مناسبات میان‌متنی

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

شگردهای کلامی و کاربرد ویژه 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 ابن طباطبا کاملاً منطبق است که شاعران مولد از تصاویر آثار پیشین بهره‌مند می‌شوند و این امری طبیعی است؛ اما در کاربرد زبان و شیوه بیان به گونه‌ای مبدعانه عمل می‌کنند و پیداست که ابن طباطبا اثری را می‌پسندد که در کاربرد زبان متفاوت باشد نه در معانی و مایه‌ها، چنان‌که می‌نویسد: «وَسْتَعْتُرُ فِي أَشْعَارِ الْمُؤَلِّدِينَ بَعْجَانِبَ اسْتِفَادُوهَا مِمَّنْ تَقَدَّمَ هُمْ، وَلَطْفُوا فِي تَنَاوُلِ أَصُولِهَا مِنْهُمْ، وَلَبَسُوهَا عَلَيَّ مِنْ بَعْدِهِمْ، وَتَكَثَّرُوا بِإِبْدَاعِهَا فَسَلَّمْتُ لَهُمْ عِنْدَ إِدْعَائِهَا، لِلطَّيْفِ سِحْرِهِمْ فِيهَا، وَزَخْرَفْتِهِمْ لِمَعَانِيهَا» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲). شکوفسکی نیز می‌نویسد شاعران بیشتر به آرایش تصاویر می‌پردازند تا آفرینش آنها (ساسانی ۱۳۸۸: ۵۴). ابن طباطبا 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، زمانی که شاعر معانی پیشینیان را در لباسی بهتر بپوشاند، نه تنها ایراد نیست؛ بلکه قابل تحسین نیز هست: «وَإِذَا تَنَاوَلَ الشَّاعِرُ الْمَعَانِيَ الَّتِي سَبَقَ إِلَيْهَا فَأَبْرَزَهَا فِي أَحْسَنَ مِنَ الْكِسْوَةِ الَّتِي عَلَيْهَا لَمْ يَعْبُ بَلْ وَجَبَ لَهُ فَضْلٌ لَطْفِهِ وَإِحْسَانِهِ فِيهِ» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۳). بنابراین؛ مهم نزد ابن طباطبا 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 به گونه‌ای که معنا بر مخاطب بی‌نظیر جلوه یابد: «وَيَحْتَاجُ مِنْ سَلَكِ هَذِهِ السَّبِيلِ إِلَى الطَّائِفِ الْحَيْلَةَ وَتَدْقِيقَ النَّظَرِ فِي تَنَاوُلِ الْمَعَانِي وَاسْتِعَارَتِهَا، وَتَلْبِيسِهَا حَتَّى تَخْفَى عَلَى نَقَادِهَا وَالْبَصْرَاءِ بِهَا، وَيَنْفَرِدُ بِشَهْرَتِهَا كَأَنَّهُ غَيْرُ مَسْبُوقٍ إِلَيْهَا، فَيَسْتَعْمِلُ الْمَعَانِيَ الْمَأْخُودَةَ فِي غَيْرِ الْجِنْسِ الَّذِي تَنَاوَلَهَا مِنْهُ...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۶). ابن طباطبا 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: «فَإِذَا أَبْرَزَ الصَّانِعُ مَا صَاغَهُ فِي غَيْرِ الْهَيْئَةِ الَّتِي عَهَدَ عَلَيْهَا، وَأَطَهَرَ الصَّبَاغُ مَا صَبَغَهُ عَلَى غَيْرِ اللَّوْنِ الَّذِي عَهَدَ قَبْلُ، النَّبَسَ الْأَمْرُ فِي الْمَصْبُوغِ وَفِي الْمَصْبُوغِ عَلَى رَائِبِهِمَا، فَكَذَلِكَ الْمَعَانِي وَأَخْذَهَا وَاسْتِعْمَالُهَا فِي الْأَشْعَارِ عَلَى اخْتِلَافِ فُنُونِ الْقَوْلِ فِيهَا. قِيلَ لِلْعَتَابِيِّ: بِمَاذَا قَدَّرْتَ عَلَى الْبَلَاغَةِ؟ فَقَالَ: بِحَلِّ مَعْقُودِ الْكَلَامِ؛ فَالشَّعْرُ رَسَائِلُ مَعْقُودَةٌ، وَالرَّسَائِلُ شِعْرٌ مَحْلُولٌ، وَإِذَا فَتَشَّتْ أَشْعَارُ الشُّعْرَاءِ كُلَّهَا وَجَدَتْهَا مُتَنَاسِبَةً، إِمَّا تَنَاسُبًا قَرِيبًا أَوْ بَعِيدًا» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۲۶-۱۲۷). محمد مصطفی هدآره چنین معتقد است، ابن طباطبا ایده 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. هدآره 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 ابن طباطبا به این قضیه اشاره کرده که بر شاعر مبتدی واجب است به اشعار قدیم نظر افکند تا آن معانی ملکه ذهن وی گردد و موجب آفرینش اشعاری مبدعانه شود (هدآره، ۱۹۵۸: ۹۲ و ۲۵۴-۲۵۵) «...بَلْ يُدِيمُ النَّظَرَ فِي الْأَشْعَارِ الَّتِي قَدْ اخْتَرْنَاهَا لِتَلَصَّقَ مَعَانِيهَا بِفَهْمِهِ، وَتَرَسَّخَ أَصُولُهَا فِي قَلْبِهِ، وَتَصِيرَ مَوَادًّا لَطْبَعِهِ، وَيَدُوبُ لِسَانُهُ بِالْفَاطِمَةِ إِذَا جَاشَ فِكْرُهُ بِالشَّعْرِ أَدَّى إِلَيْهِ نَتَائِجَ مَا اسْتَفَادَهُ مِمَّا نَظَرَ فِيهِ مِنْ تِلْكَ الْأَشْعَارِ فَكَانَتْ تِلْكَ النَّتِيجَةُ كَسْبِيكَةً مُفْرَعَةً مِنْ جَمِيعِ الْأَصْنَافِ الَّتِي تُخْرِجُهَا...» (ابن طباطبا، ۱۹۸۵: ۱۴). این ایده ابن طباطبا همان فکری است که شکوفسکی مطرح ساخته و هر دو بر ابداع در بیان تأکید دارند.

نتیجه

برای نشان دادن اینکه چه میزان ابن طباطبا 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) نظر ابن طباطبا نیز مضمون 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 ابن طباطبا 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 ابن طباطبا یاری‌رسان نیست. بنابراین؛ شکل ادبی را چونان فرمالیست‌های روسی روشمندان بررسی می‌کند.

۳) آشنایی‌زدایی که بحث فرمالیست‌های روس حول محور آن می‌چرخد، در آراء ابن طباطبا نیز برجسته‌ترین نقش را برعهده دارد؛ زیرا ابن طباطبا 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.

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

۵) آراء ابن طباطبا 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 به‌هیچ‌عنوان 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، عبدالحی، (۱۹۶۵)، فصول في النقد الأدبي الحديث، القاهرة: الدار القومية، ص ۳۶.

۳. Roman Jakobson

۴. برای اطلاع بیشتر از پیشینه فرمالیسم روسی مراجعه شود به: (۱) سلدن، رمان، (۲۰۰۶م)، من الشکلانية إلى ما بعد البنيوية، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرين، مراجعة وإشراف: ماری تریز عبدالمسیح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى

للتخافة (موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن). ۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۶ش)، رستاخیز کلمات؛ درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس، چ ۴، تهران: سخن. ۳. صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان شناسی به ادبیات، ج ۱: نظم، چ ۲، تهران: سوره مهر. ۴. صفوی، کورش، (۱۳۹۴)، از زبان شناسی به ادبیات، ج ۲: شعر، چ ۵، تهران: سوره مهر. ۵. تودوروف، تزوتان (گردآوری و ترجمه به فرانسه)، (۱۳۹۲ش)، نظریه ادبیات؛ متنی از فرمالیست‌های روس، مترجم فارسی: عاطفه طاهایی، چ ۲، تهران: نشر دات. ۶. کارتر، دیفید، (۲۰۱۰)، النظرية الأدبية، المترجم: باسل المسالمة، ط ۱، دمشق: دار التكوين. ۸. گرین، ویلفرد و ارل لیبر و لی مورگان، جان ویلینگهم، (۱۳۸۰ش)، مبانی نقد ادبی، مترجم: فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: نیلوفر. ۹. یاکبسون، رومان، (۱۹۸۸م)، قضایا الشعرية، المترجمان: محمد الولي ومبارك حنون، ط ۱، المغرب: دار البيضاء ودار توبقال.

۵. Literariness

۶. مقصود از شکل‌شکنی برهم ریختن زبان عادی است، بدین صورت که شاعر به‌هنگام خلق اثر هنری ساختار نحوی زبان عادی را دگرگون می‌کند، آن را آهنگین می‌کند، واژگان شاعرانه و یا نوساخت به‌کار می‌گیرد، در حوزه معنا به دگرگون کردن استعارات و... می‌پردازد و پس از دگرگون کردن مواد آنها را به شیوه‌ای نظام‌مند چینش می‌دهد و سامان می‌بخشد.

۷. Defamiliarization

۸. Foregrounding

۹. Viktor Shklovsky

۱۰. Art as Technique

۱۱. intertextual relationship

۱۲. رجوع کنید به: حق شناس، علی محمد، (بهار و تابستان ۱۳۸۳)، «سه چهره یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات»، فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی، دانشگاه خوارزمی، سال ۱، شماره ۱ و ۲، صص ۴۷-۶۹.

۱۳. «فَمِنْ الْأَشْعَارِ أَشْعَارٌ مُّحْكَمَةٌ مُّتَّقَنَةٌ أُنَيْقَةُ الْأَلْفَاظِ حَكِيمَةُ الْمَعَانِي، عَجِيبَةُ التَّأْلِيفِ إِذَا تُقِصَّتْ (إذا ما هدمت بنایتها الشعرية وفقدت عنصر النظم) وَجُعِلَتْ نُثْرًا لَمْ تَبْطُلْ جُودُهُ مَعَانِيهَا، وَلَمْ تَفْقَدْ جَزَالَ الْفَاظِهَا» (فانوس، ۱۹۹۵: ۲۰۰).

۱۴. Lev Yakubinsky

۱۵. On the Sounds of Poetic Language

۱۶. Jan Mukařovský

۱۷. Yury Nikolaevich Tynyanov

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۹۲). ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
۲. بدوی، أحمد أحمد. (۱۹۶۵). من النقد والأدب. القاهرة: نهضة مصر.
۳. برتزر، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). نظریه ادبی (مقدمات). مترجم: فرزاد سجودی. تهران: آهنگ دیگر.
۴. بگار، یوسف حسین. (۱۹۸۲). بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. ط ۲. بیروت: دار الأندلس.
۵. پاینده، حسین. (۱۳۸۸). نقد ادبی و دموکراسی؛ جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. چ ۲. تهران: نیلوفر.

۶. تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲)، نظریه‌ی ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس، (گردآوری و ترجمه به فرانسه)، مترجم: عاطفه طاهایی، چ ۲، تهران: نشر دات.
۷. توفیق، مجدی احمد. (۱۹۹۳). مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۸. الجوزو، مصطفى. (۱۹۸۸). نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية). المجلدين. ط ۲. بیروت: دار الطلیعة.
۹. حمودة، عبدالعزيز. (۲۰۰۱). المرایا المقعرة؛ نحو نظرية نقدية عربية. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
۱۰. الخولي، أمين. (۱۹۹۶). فن القول. تقديم: صلاح فضل. القاهرة: دار الكتب المصرية.
۱۱. دياب، عبدالحی. (۱۹۶۵). فصول في النقد الأدبي الحديث. القاهرة: الدار القومية.
۱۲. زغلول سلام، محمد. (د.ت). تاریخ النقد الأدبی والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري. الإسكندرية: منشأة المعارف.
۱۳. ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۸). «هنر به مثابه‌ی فن». ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی. گردآورنده: فرزاد سجودی. چ ۲. تهران: سوره مهر.
۱۴. سلدن، رمان، (۲۰۰۶م)، من الشکلانية إلى ما بعد النبوية، شارك في الترجمة: أمل قارئ وآخرین، مراجعة وإشراف: ماری تریز عبدالمسیح، المشرف العام: جابر عصفور، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (موسوعة کمبریج في النقد الأدبی، المجلد الثامن).
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). رستاخیز کلمات؛ درس گفتارهایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی صورت‌گرایان روس. چ ۳. تهران: سخن.
۱۶. صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱: نظم، چ ۲، تهران: سوره مهر.
۱۷. _____، (۱۳۹۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۲: شعر، چ ۵، تهران: سوره مهر.
۱۸. ضیف، شوقی. (د.ت). البلاغة؛ تطور وتاریخ. ط ۹. القاهرة: دارالمعارف.
۱۹. ابن طباطبا. (۱۹۸۵). عیار الشعر. المحقق: عبدالعزيز بن ناصر المانع. الرياض: دارالعلوم.
۲۰. عاکوب، عیسی علی. (۲۰۰۰). التفكير النقدي عند العرب؛ مدخل إلى نظرية الأدب العربي. ط ۲. بیروت: دار الفکر المعاصر.
۲۱. عباس، إحسان. (۱۹۸۳). تاریخ النقد الأدبی عند العرب؛ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري. ط ۴. بیروت: دارالثقافة.
۲۲. عبدالعال، عبدالسلام عبدالحفیظ. (۱۹۷۸). نقد الشعر بين ابن قتیبة وابن طباطبا العلوي. القاهرة: دارالفکر العربي.
۲۳. عدنان، سعید. (۱۹۸۷). الإتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي. بیروت: دارالرائد العربي.
۲۴. عصفور، جابر. (۱۹۹۵). مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي. ط ۵. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
۲۵. علاونة، شریف راغب. (۲۰۰۳). قضایا النقد الأدبی والبلاغة في كتاب عیار الشعر (في ضوء النقد الحديث). الأردن- عمان: دارالمناهج.
۲۶. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
۲۷. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). 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. ج ۲. تهران: نیلوفر.
۳۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت*. ج ۲. تهران: سخن.
۳۲. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانش نامه نظریه های ادبی*. مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
۳۳. خطیب، ابراهیم (المترجم). (۱۹۸۲). *نظرية المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس*. بیروت: مؤسسة الأبحاث العربية والمغرب- الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدین.
۳۴. هذارة، محمد مصطفی. (۱۹۵۸). *مشكلة السرقات في النقد العربي؛ دراسة تحليلية مقارنة*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
۳۵. ولك، رنه (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*. مترجم: سعید ارباب شیرانی. ج ۸. تهران: نیلوفر.
۳۶. یاکسون، رومان. (۱۹۸۸). *قضايا الشعرية*. المترجمان: محمد الولي و مبارك حنون. المغرب: دارالبيضاء، دار توبقال.
۳۷. یوشیچ، نیما. (۱۳۸۵). *درباره هنر و شعر و شاعری*. مدون: سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
۳۸. دوگانی، شادی و اعظم استاجی و سید حسین سیدی. (۱۴۰۰). «بررسی استدلال تحدی در چارچوب نظریه استدلال ورزی». *مجله زبان و ادبیات عربی*. دوره سیزدهم، شماره ۲، صص ۱-۲۱. Doi: 10.22067/jallv13.i2.82099
۳۹. حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۳). «سه چهره یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات». *فصلنامه مطالعات و تحقیقات ادبی*. سال ۱. شماره ۱ و ۲. صص ۴۷-۶۹. Doi: 10.52547/jls.1.1.47
۴۰. الکیسی، طراد. (ربیع ۱۹۹۰). «في الشعرية العربية؛ قراءة جديدة لـ(عیار الشعر) لابن طباطبا». *مجله المورد*. مجلد ۱۹. العدد ۱. صص ۲۱-۲۷.
۴۱. خفاجی، محمد عبدالمنعم. (اکتوبر ۱۹۷۸). «عیار الشعر لابن طباطبا». *نشرية الشعر*. العدد ۱۲. صص ۱۰۳-۱۰۸.
۴۲. صدیقی، بهار و سید محمدباقر حسینی، (۱۳۹۹)، «خوانش دیدگاه زبان شناختی ابن خلدون بر بنیاد انگاره سوسور، *مجله زبان و ادبیات عربی*، سال ۱۲، شماره ۱، صص ۱-۱۶. Doi: 10.22067/jall.v12.i1.2103.1029
۴۳. فانوس، وجیه. (۱۹۹۵). «إضاءات: المصطلح عند ابن طباطبا من خلال كتاب عيار الشعر». *نشرية الفكر العربي*. العدد ۷۹. صص ۱۹۸-۲۱۰.

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 sotor,s Theory. *Journal of Arabic Language & Literature*,12(1).1- 16. (doi.org/10.22067/jall.v12.i1. .2103.1029). [In Persian].