

## چارچوبی نظری برای داوری در باب اخذ در شعر بر مبنای نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی و نظریه فرمالیسم روسی

محمد هادی مرادی

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

صادق خورشیا

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

حسام حاج مومن\*

دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

(از ص ۶۱ تا ۸۰)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۵

### چکیده

این مطالعه می‌کوشد چارچوبی نظری برای داوری در باب وقوع اخذ در شعر طرح کند. پرسش این است که با چه معیاری می‌توان حکم به وقوع اخذ در شعر متأخر از شعر متقدم داد و با چه روشی می‌توان نحوه این اخذ را ارزیابی کرد؟ روش مطالعه تحلیلی - تطبیقی است. ابتدا با نگاهی انتقادی روند مطالعات سرقت شعری در سنت بلاغت عربی بازخوانی می‌شود. در این بازخوانی تأکید می‌شود که عبدالقاهر جرجانی در ضمن مباحث مربوط به نظریه نظم، در موارد پراکنده‌ای به قضیه اخذ در شعر پرداخته و برای تحلیل وقوع اخذ در اشعار متأخر از اشعار متقدم، روشی نظام‌مند را به کار بسته که پس از وی نادیده گرفته شده است. بر این مبنا، نخست روش وی در این تحلیل تبیین می‌شود. سپس روش تحلیل او با روش فرمالیست‌های روس برای تحلیل رابطه تاریخی اشعار مقایسه می‌شود. این مقایسه نشان می‌دهد نظریه فرمالیسم در قرن بیستم برای این تحلیل روشی مشابه با روش عبدالقاهر ارائه کرده است. سپس بر اساس مبانی مشترک میان این دو نظریه، چارچوبی نظری برای داوری در باب اخذ در شعر طرح می‌شود. در این چارچوب تأکید می‌شود که معیار صدور حکم در باب وقوع اخذ، فقط اشتراک دو شعر در کاربست هنرنامه‌های نو است. نحوه وقوع اخذ نیز با این روش ارزیابی می‌شود که تحلیل شود هنرنامه‌های مشترک چه کارکردی در ساخت هر یک از دو شعر داشته‌اند. مقایسه میان نحوه کارکرد هنرنامه‌های مشترک می‌تواند نحوه اخذ شعر متأخر از شعر متقدم را نشان دهد. سرانجام در یک مطالعه تطبیقی بر اساس معیار و روش مذکور، چند نوع متفاوت از نحوه وقوع اخذ میان اشعار عملاً تحلیل می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** اخذ در شعر، سرقت شعری، عبدالقاهر جرجانی، نظریه نظم، فرمالیسم.

## ۱. مقدمه

قضیه اخذ از اشعار دیگران در آفرینش شعر، که عمدتاً با عنوان «سرقت شعری» شناخته می‌شود، از چالش‌انگیزترین قضایای نقد شعر است. چراکه بررسی اشعار یک شاعر در پرتو چنین نقدی، مستقیماً بر جایگاه ادبی او تأثیر می‌گذارد که آیا او در آفرینش شعری خلاقیتی داشته یا صرفاً تقلید کرده؟ و یا اثر دیگران را گرفته و با اندکی تغییر به نام خود عرضه کرده است؟ اهمیت این نقد با نتایج خطیری که به دنبال دارد، اقتضا می‌کند که داوری در این باب، با احکامی اثبات‌پذیر به دور از اعمال سلیقه و غرض‌ورزی همراه باشد. صدور احکام اثبات‌پذیر در این باره پیش از هر چیز به معیاری برای تشخیص وقوع اخذ و روشی برای تحلیل نحوه اخذ نیازمند است؛ یعنی معیار و روشی ثابت که پیش از انجام نقد به‌گونه‌ای مستدل تعریف شده باشند و بتوانند در نقد نمونه‌ها به‌طور یکسان به کار بسته شوند. هدف از پژوهش حاضر رسیدن به چنین معیار و روشی است.

بنابراین این پژوهش می‌پرسد با چه معیار و چه روشی می‌توان در باب وقوع اخذ در یک شعر از شعر دیگر داوری کرد؟

از آن‌جا که قضیه «سرقت شعری» در سنت مطالعات بلاغت عربی پیشینه‌ای دیرین و پُربار دارد، برای پاسخ به پرسش مذکور، این مقاله با روش تحقیق کتابخانه‌ای به تحلیل منابع سرقت شعری در این سنت پرداخته و نهایتاً به آراء عبدالقاهر جرجانی ضمن نظریه نظم در دو کتاب *دلائل الإعجاز* و *اسرار البلاغة* رسیده است. از سوی دیگر از آن‌جا که در قرن بیستم میلادی، نظریه فرمالیسم روسی نیز در مباحث تطوّر تاریخی شعر، قضیه ارتباط اشعار با یکدیگر در بستر زمان را تحلیل کرده، برای رسیدن به پاسخ، آراء فرمالیست‌ها نیز در این باره بررسی شده است؛ به‌ویژه به این دلیل که مبانی نقد شعر در سنت بلاغت عربی، با مبانی تحلیل فرمالیستی اشتراکات قابل توجهی دارد (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۵).

در این نوشتار ابتدا تاریخ مطالعات سرقت شعری در سنت بلاغت عربی با رویکردی انتقادی بررسی می‌شود و سپس بر تحلیل آراء عبدالقاهر جرجانی درباره سرقت شعری در نظریه نظم تمرکز می‌شود. البته چون مباحث وی در این باره بدون نظمی خاص در دو کتاب سابق‌الذکر پراکنده شده، تلاش شده تا پس از استخراج این مباحث از دو کتاب، به آن‌ها نظمی منطقی بخشیده شود، به‌گونه‌ای که بتوان از آراء وی نتیجه‌ای روشن گرفت. پس از آن، آراء فرمالیست‌ها در باب رابطه اشعار در سیر تطوّر شعر مطالعه می‌شود. البته چون مباحث ایشان نیز در این باره بر مطالعات مختلف آن‌ها استوار است،

تلاش شده این مباحث نیز در نظمی منطقی ارائه شوند. نهایتاً از گذر تحلیلی تطبیقی میان آراء عبدالقاهر و فرمالیست‌ها، معیاری برای حکم به وقوع اخذ، و روشی برای تحلیل نحوه وقوع اخذ در یک شعر از شعری دیگر طرح می‌شود. اما برای این که این طرح در حد مطالعه نظری باقی نماند، در بخش آخر نحوه کاربرد معیار و روش مطلوب برای داوری عملاً نشان داده می‌شود. این تطبیق عملی، بر اساس روابط گوناگونی که میان اشعار می‌تواند حاکم باشد، در پنج محور انجام می‌شود.

در پیشینه این پژوهش، نخست در حوزه بازخوانی مطالعات سرقت شعری باید از چند کتاب برجسته یاد کرد: *النقد المنهجي عند العرب* از محمد مندور که روش‌های نقد در این مطالعات را تحلیل کرده است. کتاب *مشكلة السرقات في النقد العربي* از محمد مصطفی هدآرة که منابع این مطالعات را بررسی کرده است. کتاب *السرقات الأدبية* از بدوی طبانه که رویکرد این مطالعات به موضوع ابتکار و تقلید را واکاوی کرده است.

احمد مطلوب نیز در کتاب *عبدالقاهر الجرجانی: بلاغته ونقده*، صرفاً به آراء عبدالقاهر در این موضوع توجه کرده است. از سوی دیگر برخی پژوهش‌ها نیز مطالعات سرقت شعری را با نظریه بینامتنیت تطبیق داده‌اند که در این زمینه باید ابتدا از دو کتاب جامع یاد کرد: *من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي* از محمد قنوش که گزارش مفصلی از موضوع‌ها و چالش‌های مطالعات سرقت شعری ارائه کرده، و سپس این مطالعات را با نظریه بینامتنیت مقایسه کرده است. کتاب *التناص الشعري: قراءة أخرى لتقصية السرقات* از مصطفی السعدنی که در دامنه وسیعی به این مقایسه پرداخته است. بعلاوه، محمد عبدالمطلب نیز در کتاب *قضايا الحدائث عند عبدالقاهر الجرجانی* صرفاً به مطابقت آراء عبدالقاهر در این موضوع با نظریه بینامتنیت توجه کرده است. در مقاله‌ای متمرکزتر، علاءالدین رمضان السید نیز در *ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا*، آراء عبدالقاهر در این باب را صرفاً در پرتو آراء ژولیا کریستوا، بنیانگذار نظریه بینامتنیت، بررسی کرده است. با این همه اما پژوهشی یافت نشد که معیار عبدالقاهر برای حکم به وقوع اخذ، و روش وی برای تحلیل اخذ در شعر را مشخص کرده باشد.

البته باید توجه داشت که دست‌یابی به معیار و روشی که وی در دو کتابش مد نظر دارد، مستلزم استخراج مباحث مربوطه، تنظیم آن‌ها در نظامی منطقی، و تحلیل آن‌ها در پرتو نظریه نظم است؛ و این اقدامی است که در مقاله حاضر انجام می‌شود.

اما در زمینه بررسی رابطه آراء عبدالقاهر با آراء فرمالیست‌ها باید از مقاله «تناسب ساختار با محتوا با توجه به دو نظریه نظم و آشنایی‌زدایی» از حسن مقیاسی و مطهره

فرجی یاد کرد که همانندی آراء ایشان را در موضوع آشنایی‌زدایی ثابت می‌کند. البته عباس التونسی نیز در مقدمه‌اش بر ترجمه مقاله «الفن باعتبارہ تکنیکاً» از ویکتور اشکلوفسکی که در آن ایده آشنایی‌زدایی را پرورده، به این همانندی اشاره کرده؛ همچنان که پژوهش‌های دیگری نیز به مشابهت کلی میان آراء عبدالقاهر و فرمالیست‌ها اشاره کرده‌اند؛ از آن جمله مقالات «نظم و ساختار در نظریه بلاغت جرجانی» (مشرف، ۱۳۸۶: ۳۱۱)، «بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختارگرایی و نقد نو» (هادی و سیدقاسم، ۱۳۹۲: ۱۳۷)، «ساختار موسیقایی قصیده فلسفه الحیاة بر پایه مکتب فرمالیسم» (لمراسکی و دیزآبادی، ۱۳۹۳: ۳۶)، و به‌ویژه کتاب رستاخیز کلمات از محمدرضا شفیعی کدکنی که بر تبیین این مشابهت درنگ کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۵). با این همه اما پژوهشی یافت نشد که به مطالعه تطبیقی آراء عبدالقاهر در باب سرقت شعری، با آراء فرمالیست‌ها در باب تطور شعر پرداخته باشد. بنابراین مقاله حاضر علاوه بر تحلیل آراء عبدالقاهر، رابطه آراء وی با آراء فرمالیست‌ها را نیز بررسی خواهد کرد، تا از این رهگذر به چارچوبی نظری برای داوری در باب قضیه اخذ در شعر برسد.

## ۲. سرقت شعری در سنت مطالعات بلاغت عربی

قضیه سرقت یا اخذ در آفرینش شعر، از دیرین‌ترین قضایای دانش بلاغت عربی است که از قرن دوم در ضمن مباحث نقد شعر طرح شده و به‌مرور کتاب‌های مستقل بسیاری را به خود اختصاص داده و رفته‌رفته به مبحثی ثابت در خاتمه کتاب‌های بلاغت تبدیل شده است (ر.ک: حلاوی، ۱۹۹۰: ۱۷۰). در این موضوع مسئله اصلی این است که کدام بخش از اشعار یک شاعر، از شعرهایی که قبلاً شاعران دیگر سروده‌اند، گرفته شده است؟ منظور از این «گرفته شدن» این است که شاعری اثر خود را بر مبنای اثری از شاعری دیگر خلق کرده باشد و از طریق گرفتن معنای آن اثر یا لفظ آن و یا هر دو، اثری دیگر را به نام خود ارائه کرده باشد (طبانه، ۱۹۸۸: ۲۷۵؛ یعقوب و عاصی، ۱۹۸۷: ۵۸؛ قنوش، ۲۰۱۳: ۱۶). ناقدانی که چنین عملی را در آفرینش شعر ناروا می‌دیده‌اند، آن را با اصطلاحاتی منفی همچون سرقت و إغاره و انتحال وصف می‌کردند و ناقدانی که این عمل را طبیعت سرودن شعر می‌دانستند، اصطلاحاتی مثبت همچون اخذ و احتذاء و اقتباس را در توصیف آن به کار می‌بستند (طبانه، ۱۹۸۶: ۳۴؛ قنوش، ۲۰۱۳: ۱۸، ۳۲). ناقدان شعر عربی از دیرباز به کشف مآخذ اشعار متأخر در اشعار متقدم اهتمام داشته‌اند و نمونه‌های مشابهی را که می‌یافته‌اند هم‌پای هم ارائه می‌کرده‌اند. این اقدام از اواخر قرن دوم و اوایل قرن سوم در کتاب‌هایی چون *سقرات الکمیت عن القرآن* و غیره

از ابن کناسة (فو ۲۰۷ هـ.ق)، *سرقات الشعراء و ما اتفقوا علیه* از ابن سکیت (فو ۲۴۳ هـ.ق)، *إغارة* کثیر علی الشعراء از زبیر بن بکّار (فو ۲۵۶ هـ.ق) و *سرقات الشعراء* از ابن طیفور (فو ۲۸۰ هـ.ق) آغاز شده و در بقیه آثار مربوط به این موضوع ادامه یافته است (ر.ک: هدّارة، ۱۹۸۱: ۸۸). اما سپس از قرن چهارم این موضوع جنبه فنی تری یافته و این مسأله برای ناقدان اهمیت یافته که اشعار متأخر در اخذ از اشعار متقدم چگونه عمل کرده‌اند؟ از این منظر، برجسته‌ترین آثاری که به ذکر نمونه‌های آخذ و مأخوذ بسنده نکرده‌اند و از نوع رابطه میان آن‌ها نیز سخن گفته‌اند، عبارت‌اند از *الموازنة بین أبي تمام و البحري* از آمدی (فو ۳۷۰ هـ.ق)، *حلیة المحاضرة* از ابن مظفر حاتمی (فو ۳۸۸ هـ.ق)، *الوساطة بین المتنبي و خصومه* از قاضی جرجانی (فو ۳۹۲ هـ.ق)، *المنصف للسارق و المسروق منه* از ابن وکیع (فو ۳۹۳ هـ.ق)، *کتاب الصناعتین* از ابوهلال عسکری (فو ۳۹۵ هـ.ق)، *العمدة* از ابن رشیق (فو ۴۵۶ هـ.ق) و *المثل السائر* از ابوالفتح ابن اثیر (فو ۶۳۷ هـ.ق). (به ترتیب ر.ک: الامدی، ۱۹۹۲: ۳۴۵؛ الحاتمی، ۱۹۷۹: ۲۰۳؛ القاضی الجرجانی، ۱۹۶۶: ۱۸۶؛ ابن وکیع، ۱۹۹۴: ۱۰۲؛ العسکری، ۱۴۱۹: ۱۹۶؛ ابن رشیق، ۱۹۸۱: ۲۸۰؛ ابوالفتح ابن اثیر: ۱۹۳۹: ۳۶۶). در این منابع ناقدان با مطالعه نمونه‌ها کوشیده‌اند نوع رابطه میان اشعار آخذ و مأخوذ را نیز تبیین کنند. آن‌ها در این راستا انواع این روابط را مفصلاً دسته‌بندی کرده‌اند و از این بحث کرده‌اند که در هر نوع، به لحاظ لفظی یا معنایی چه نوع رابطه‌ای میان اشعار وجود دارد و هر رابطه چه ارزشی را برای شعر جدید تعیین می‌کند (ر.ک: قنوش، ۲۰۱۳: ۳۷).

در این منابع گرچه نمونه‌های بسیاری از اشعار آخذ و مأخوذ ارائه شده است، اما مشخص نشده با چه معیاری می‌توان وقوع اخذ در اشعار متأخر از اشعار متقدم را تشخیص داد (ر.ک همان: ۱۳۷، ۱۴۲). همچنین گرچه انواع روابط ممکن میان اشعار آخذ و مأخوذ در این منابع مفصلاً دسته‌بندی شده، اما مشخص نشده با چه روشی می‌توان رابطه میان این اشعار را تحلیل کرد. البته آمدی در *الموازنة* و قاضی جرجانی در *الوساطة* در موارد متعددی به تحلیل نمونه‌های مذکور پرداخته‌اند تا احکام خود را به دلایل لازم مستند کنند (ر.ک: الامدی، ۱۹۹۲: ۳۷۱؛ القاضی الجرجانی، ۱۹۶۶: ۲۰۹). اما حتی این دو نیز از چیسستی معیارها و چگونگی روش خود در تحلیل سخن نگفته‌اند و به تحلیل موضعی پرداخته‌اند؛ یعنی در رویارویی با هر نمونه صرفاً فراخور همان نمونه بحث کرده‌اند (ر.ک: مندور، ۱۹۹۶: ۳۸۹؛ العشماوی، ۱۹۷۹: ۴۰۴؛ عباس، ۱۹۸۳: ۱۷۶).

اما ناقدی که در اواسط قرن پنجم ضعف مطالعات سرقت شعری را به لحاظ روشمندی دریافته، عبدالقاهر جرجانی است که در کتاب‌های *دلائل الإعجاز* و *أسرار البلاغة* از این ضعف انتقاد کرده است. وی در این دو کتاب در اصل به طرح نظریه‌ای

پیرامون تحلیل سخن ادبی، به‌ویژه شعر پرداخته که نهایتاً به اثبات اعجاز قرآن از نظر بیان ختم می‌شود؛ اما در ضمن طرح این نظریه، که به نظریه «نظم» مشهور است، درباره روش تحلیل در بررسی قضیه اخذ نیز بحث کرده است. البته آراء عبدالقاهر در این باره در آراء ناقدان پیش از وی، به‌ویژه جاحظ و ابوهلال عسکری و آمدی و قاضی جرجانی ریشه دارد. اما این تنها عبدالقاهر است که بر مبنای یک نظریه روشی برای تحلیل شعر ارائه کرده است (ر.ک: مندور، ۱۹۹۶: ۳۸۹؛ قنوش، ۲۰۱۳: ۱۷۶). با این حال ناقدانی که پس از عبدالقاهر در حوزه مطالعات سرقت شعری قلم زده‌اند، از روشی که وی در این عرصه ارائه کرده چشم پوشیده‌اند و باز رویه ناقدان پیشین را پیش گرفته‌اند و بدون این که معیار و روشی برای تحلیل ارائه کنند، به ذکر نمونه‌های اخذ و مأخوذ و دسته‌بندی انواع روابط میان آن‌ها پرداخته‌اند (ر.ک: العشماوی، ۱۹۷۹: ۳۹۸؛ هداره، ۱۹۸۱: ۱۳۸، ۲۰۷). این بازگشت در آثاری که پس از عبدالقاهر نگاشته شده مشهود است؛ مثلاً در *منهاج البلغاء و سراج الأدباء* از حازم قرطاجنی (فو ۶۸۴ هـ.ق)، *جوهر الکنز* از نجم‌الدین ابن اثیر (فو ۷۳۷ هـ.ق) یا *الإيضاح* از خطیب قزوینی (فو ۷۳۹ هـ.ق). (ر.ک: حازم، ۱۹۸۱: ۱۹۲؛ نجم‌الدین ابن الاثیر، ۲۰۰۹: ۱۶۰؛ الخطیب القزوینی، ۲۰۰۳: ۳۰۱).

البته مباحث جرجانی پیرامون روش تحلیل اشعار اخذ و مأخوذ نیز از این حیث قابل نقد است که وی این مباحث را در کتابی مستقل، یا حداقل در فصلی مجزا ارائه نکرده؛ بلکه دیدگاه‌های خود را در این زمینه به‌طور پراکنده در دو کتاب یادشده طرح کرده است.

بنابراین روشی که عبدالقاهر طرح کرده، باید از میان مجموعه آراء وی در پرتو نظریه نظم استخراج، تنظیم و تحلیل شود.

### ۳. اخذ در شعر از دیدگاه نظریه نظم

عبدالقاهر جرجانی به قضیه اخذ رویکردی مثبت دارد و استفاده شاعران متأخر از اشعار شاعران متقدم را نوعی «احتذاء» و پیروی طبیعی می‌داند که در عملکرد شاعران بزرگ نیز جریان دارد (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۴۶۸). بنابراین از دیدگاه او شباهت اشعار متأخر با اشعار متقدم دلیلی برای نکوهش شاعران متأخر نمی‌شود (همان: ۲۵۲، ۴۸۹). زیرا یک معنا را می‌توان در صورت‌های شعری گوناگون ارائه کرد و ویژگی‌هایی را در ارائه آن به کار بست که نسبت به اشعار قبل تازگی داشته باشند (همان: ۱۹۹۱: ۳۰۵). یا ممکن است شاعر متقدم معنایی را در صورتی ناپیوسته بیان کرده باشد اما شاعری متأخر همان معنا را در صورتی شگفت عرضه کرده باشد (همان: ۱۹۹۲: ۴۲۲، ۴۸۹). یا ممکن است

تعبیری که پیشتر هنری به شمار می‌رفته، به سبب کثرت کاربرد در بستر زمان مبتذل و عامی شده باشد؛ سپس شاعری با ایجاد تغییری در آن تعبیر قدیمی، در شعر خود نمودی نو به آن ببخشد (همان: ۱۹۹۱: ۲۱۰). اما پیش از هر چیز این اهمیت دارد که اساساً با چه معیاری می‌توان حکم داد که در یک شعر، اخذ از شعری دیگر رخ داده است؟ عبدالقاهر استدلال می‌کند که معیار این داوری نمی‌تواند معنای شعر باشد، بلکه باید صورتی باشد که در هر شعر معنا را ارائه کرده است. پیش از رجوع به تحلیل عبدالقاهر از این معیار، باید نخست دیدگاه وی را نسبت به صورت و معنای شعر دانست. عبدالقاهر معنای شعر به مثابه غرض کلی شعر را چیزی جدای از معنای شعر به مثابه دلالت شعر می‌داند. غرض شعر در نظر او همان معنی و مضمون کلی کلام است؛ مثلاً ستایش دانش. اما دلالت شعر آن معنایی است که ساخت و صورت شعر در کلیت خود ارائه می‌کند؛ مثلاً در «توانا بُود هر که دانا بُود» کلام بر شمول در اسناد توانایی به دانایی دلالت دارد. بنابراین اگر معنا را غرض در نظر بگیریم، معنای شعر ایده‌ای ذهنی است و از صورت شعر که نمودی عینی دارد جداست. اما اگر معنا را دلالت شعر در نظر بگیریم، معنای شعر عیناً همان صورت شعر است (المرحانی، ۱۹۹۲: ۳۶۶، ۵۰۷). او از باب تمثیل می‌گوید غرض شعر همچون طلا و نقره است که در دسترس همه قرار دارد. اما صورت و ساخت شعر همچون صورت انگشتری است که به شیوه‌ای خاص از آن ماده خام ساخته می‌شود (همان: ۲۵۵). بنابراین آن چه که ویژگی جنس شعر است، شیوه ساخت آن است و آن چه که نهایتاً در قالب شعر عرضه می‌شود، ساختی ویژه از کلام است. اکنون می‌توان به تحلیل عبدالقاهر از مسأله معیار رجوع کرد.

او می‌گوید صدور حکم به وقوع اخذ در یک شعر یا بر مبنای همانندی دو شعر در غرض صورت می‌پذیرد (مثل مدح شجاعت) و یا در همانندی آن‌ها در نحوه دلالت بر آن غرض که به ساخت شعر برمی‌گردد (مثل تشبیه فرد شجاع به شیر) (همان، ۱۹۹۱: ۲۶۳).

سپس استدلال می‌کند که اغراض شعری یا همان معانی صریح شعری، همگانی هستند و در دسترس همه قرار دارند و بنابراین اشتراک دو شعر در یک غرض و معنای صریح نمی‌تواند دلیلی بر تقدّم یک شاعر باشد و داخل در بحث اخذ شود. نحوه دلالت شعر بر غرض یا همان ساخت شعر نیز اگر از طریق تعبیری باشد که نزد همه شاعران مشهور است، مثل همان تشبیه فرد شجاع به شیر، این نیز نمی‌تواند دلیلی بر تقدّم شاعر و داخل در بحث اخذ باشد. اما اگر نحوه دلالت و ساخت شعر از طریق تعبیری باشد که شاعر با تدبّر و تفکر شخصی‌اش ابداع کرده، این جنبه از شعر می‌تواند دلیلی بر تقدّم و اولویت شاعر باشد و بنابراین می‌تواند از سوی شاعری دیگر اخذ شود. بر این

اساس، حتی اگر شاعری در یک تعبیر مشهور، ابداعی به خرج دهد و صنعت تازه‌ای به آن بیافزاید و آن را از صورت آشنایش خارج کند، این تعبیر نیز ابداعی و قابل اخذ به شمار می‌رود (همان: ۳۳۸).

به این ترتیب معیار صدور حکم در باب وقوع اخذ، اشتراک دو شعر در تعبیری ابداعی است؛ و نه اشتراک در معنا یا اشتراک در تعابیر عام. اما با چه روشی می‌توان جایگاه تعبیر مشترک در ساخت دو شعر را تحلیل کرد؟ عبدالقاهر برای تحلیل ساخت شعر، از اصطلاح «نظم» استفاده می‌کند. نظم در نظر او عبارت است از ساختی که از نحوهٔ تنظیم واحدهای دلالتگر بر اساس معانی نحوی تولید می‌شود (الجرجانی، ۱۹۹۲: ۴۲۰). در شناخت «واحدهای دلالتگر» باید دانست که در دیدگاه عبدالقاهر واژه‌ها نه به‌مثابهٔ آوا، بلکه به‌مثابهٔ واحدهایی که بر معنایی دلالت دارند اهمیت دارند (همان: ۴۶، ۵۲، ۳۹۹). «معانی نحوی» نیز عبارت‌اند از معنایی که واژه‌ها درون جمله با پذیرش نقش‌های نحوی کسب می‌کنند (همان: ۴۵۲). واحد جمله در واقع بر اساس پیوند واژه‌ها بر اساس معانی نحوی ساخته می‌شود. این پیوند نه بر اساس چیدمان واژه‌ها به‌مثابهٔ لفظ صورت می‌پذیرد و نه صرفاً بر اساس دلالت‌های منفردی که واژه‌ها به‌طور مستقل دارند؛ بلکه بر اساس روابطی صورت می‌پذیرد که معانی نحوی میان واژه‌های دلالتگر برقرار می‌کنند (همان: ۱۹۹۱: ۴). از این دیدگاه، عبدالقاهر ساخت شعر را کلیتی واحد در نظر می‌گیرد که از مجموعهٔ روابط میان اجزاء شعر تشکیل می‌شود، و نه صرفاً از اجزاء شعر (همان: ۱۹۹۲: ۹۳، ۹۵). در این ساخت هر جزئی از شعر نقشی سازنده در خلق کلیت شعر ایفا می‌کند و بنا به علتی در جایگاهی مشخص قرار می‌گیرد (همان: ۴۵، ۴۹). سپس او برای شعر مراتبی از ارزش را قائل می‌شود و معتقد است اگر نظم شعر، ساختی ساده و معمولی داشته باشد، فضیلتی ندارد. اما اگر نظم شعر نشان از خلاقیت شاعر در گزینش روابط میان واژه‌ها داشته باشد، این نوع نظم، ارزشمند است (همان: ۳۵). بر این مبنا او تحلیل می‌کند که راه مقایسهٔ دو شعر، بررسی نوع و میزان هنرورزی و صناعت در نظم شعر است (همان: ۹۸، ۲۸۶). البته او باز برای نظم هنری نیز مراتبی از ارزش را قائل می‌شود. زیرا نوع هنرورزی و شیوهٔ کاربست صناعت‌های هنری، بسته به تأثیر و جایگاهی که در خلق نظم شعر دارد، دارای مراتبی از زیبایی و موفقیت است (همان: ۷۴، ۸۵).

به این ترتیب بر مبنای نظریهٔ نظم، بر اساس اشتراک دو شعر در کاربست صناعات هنری ابداعی، می‌توان حکم به وقوع اخذ در شعر متأخر از شعر متقدم داد. سپس برای شناخت عملکرد شعر متأخر در این اخذ، باید نحوهٔ تعامل صناعات مشترک با دیگر

اجزاء هر یک از دو شعر تحلیل شود تا مشخص شود آن صناعت در نظم هر یک چه کارکردی دارد.

پس از این که روش مدّ نظر عبدالقاهر برای تحلیل قضیه اخذ تبیین شد، در بخش بعد دیدگاه نظریه فرمالیسم در رابطه با قضیه تطوّر شعر بررسی می‌شود تا روشی که این نظریه برای تحلیل روابط میان اشعار در بستر زمان ارائه می‌کند نیز مشخص شود.

#### ۴. رابطه اشعار در سیر تطوّر شعر در نظریه فرمالیسم روسی

نظریه فرمالیسم در دهه دوم از قرن بیستم میلادی، در روسیه و در پی مطالعات زبان‌شناسان جوانی شکل گرفت که به تحقیق درباره مسأله زبان در ادبیات می‌پرداختند (نیوا، ۱۳۷۳: ۱۸؛ برسلر، ۱۳۸۹: ۴۶). آن‌ها در مطالعه ادبیات رویکردهای تاریخی و جامعه‌شناختی و روان‌شناختی را کنار گذاشتند و بر آثار ادبی صرفاً به عنوان ساخت‌های زبانی تمرکز کردند (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۴؛ شفیع کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۲). این پژوهشگران نوگرا به سبب تمرکز بر شاخص‌های عینی در ادبیات، فرمالیست یا شکل‌گرا نام گرفتند (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۲).

از دیدگاه فرمالیست‌ها، شعر در ماهیت خود، محصول عملکرد نقش شعری زبان است که در تولید اثر زبانی اصالت را به نحوه کاربست عناصر زبان می‌دهد. عناصر زبانی در نقش شعری زبان صرفاً به مثابه ابزاری برای انتقال اطلاعات در کلام به کار نمی‌روند؛ بلکه در این نقش، نحوه کاربست عناصر زبانی در تولید کلام اهمیت دارد (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۹۳؛ آبخن‌باوم، ۱۳۹۲: ۳۹). بر این مبنا فرمالیست‌ها در مطالعه علمی ادبیات بر ویژگی‌های خاص آثار ادبی تمرکز می‌کنند که در ویژگی «ادبیت» نمود می‌یابد (آبخن-باوم، ۱۳۹۲: ۳۸). البته این بدان معنا نیست که موضوع کلام در ادبیات کارکردی ندارد؛ مسئله اصلی، اولویت نقش شعری زبان در ادبیات است. در نقش شعری تلاش می‌شود عناصر زبان از کارکرد عادی که در زندگی روزمره دارند، جدا شوند و به نحوه‌ای در تولید کلام به کار روند که جلب توجه کنند. این فرآیند در نظریه فرمالیسم، «آشنایی‌زدایی» نام دارد (اشکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۸۹).

آشنایی‌زدایی از طریق برجسته‌سازی عناصر زبان، زبان را از قالب‌های خودکار خارج می‌کند تا نحوه کاربست آن جلب توجه کند. بنابراین سازوکار نقش شعری زبان برای آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی عناصر زبان در کلام است. این برجسته‌سازی یا از طریق انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار صورت می‌پذیرد و یا از طریق افزودن قواعدی بر قواعد زبان خودکار (صفوی، ۱۳۹۴: ۴۳). شگردهای ادبی در واقع از طریق همین

برجسته‌سازی عناصر زبان شکل می‌گیرند. کاربست شگردهای ادبی عملاً به شکل‌گیری سازه‌هایی هنری می‌انجامد که در اصطلاحی عام «هنر سازه» نامیده می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹). بر این اساس شعر عملاً با ظهور هنر سازه‌های زبانی به‌عنوان شگردهای برجسته‌سازی عناصر زبان پدید می‌آید؛ اما نه صرفاً از توالی و ترکیب هنر سازه‌ها. آنچه در شعر اهمیت دارد، نحوه تعامل عناصر شعر است که مجموعه‌ای پویا و نظام‌مند از تعامل میان اجزاء را می‌سازد. این تعامل همبسته میان عناصر شعر، فرم شعری را تولید می‌کند. بر این اساس، تعامل متقابل میان هنر سازه‌های زبانی مهمترین مؤلفه فرم شعری است و طراز شعر، به میزان موفقیت شعر در خلق هنر سازه‌ها و تنظیم آن‌ها در یک تعامل منسجم بستگی دارد (همان: ۳۳۰؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۵۲؛ تینیانوف، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

در رابطه با دلالت شعر، فرمالیست‌ها تحلیل می‌کنند که چون عناصر زبانی فی نفسه دلالت‌گرند، فرم به‌مثابه چارچوبی از عناصر زبان حامل محتواست. بنابراین محتوا بخش جدایی‌ناپذیر فرم است و فرم نیازی به مفهوم مکمل دیگری با عنوان محتوا ندارد. اما مضمونی که شعر در کلیت خود بر آن دلالت دارد، «درون‌مایه» است (آیخن‌باوم، ۱۳۹۲: ۴۵؛ توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۳). بنابراین از نگاه فرمالیستی دلالت شعر چیزی جدای از فرم شعر نیست، اما مضمونی که فرم در کلیت خود بر آن دلالت دارد، درون‌مایه شعر است. بر این مبنای تحلیل شعر از دیدگاه فرمالیستی، بررسی نحوه تعامل عناصر دلالت‌گر در راستای خلق هنر سازه‌های زبانی در چارچوبی منسجم برای ایفای درون‌مایه‌ای خاص است.

فرمالیست‌ها درباره رابطه تأثیر و تأثر میان اشعار، در مباحث تطوّر شعر در بستر زمان بحث می‌کنند. از نظر آن‌ها از تمام تأثیراتی که بر تاریخ ادبیات اعمال می‌شود، عمده‌ترینش تأثیر آثار بر آثار است. زیرا تجربه‌های ادبی پیشینیان میراثی است که به یک ادیب می‌رسد و او از آن بهره‌مند می‌شود و بنابراین آثار ادبی در ارتباط با دیگر آثار ادبی خلق می‌شوند. بر این اساس، هر اثر ادبی جدید، ساخت تازه‌ای است که بر اساس عناصر از پیش موجود شکل می‌گیرد (ر.ک: آیخن‌باوم، ۱۳۹۲: ۵۲ و ۷۲؛ توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۴؛ تینیانوف، ۱۳۹۲: ۱۳۸). فرمالیست‌ها تأکید دارند که هنر سازه‌هایی که زمانی بدیع بوده‌اند، در طول زمان خودکار می‌شوند و دیگر جلب توجه نمی‌کنند. در این هنگام شاعران با تغییراتی که در هنر سازه‌های خودکار شده اعمال می‌کنند از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کنند و باز آن‌ها را فعال می‌گردانند. فرمالیست‌ها سیر تطوّر فرم‌های شعری در بستر تاریخ را بر اساس بازگشت هنر سازه‌ها در فرم‌های شعری جدید تحلیل

می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۵، ۱۵۵، ۲۳۰، ۲۳۸). از این منظر کارکرد هنر سازه‌های قدیمی در شعرهای جدید نه تنها رویدادی طبیعی است، بلکه تطور شعر در ماهیت خود به آن وابسته است.

بنابراین در مقایسه اشعار متقدم با اشعار متأخر نمی‌توان صرفاً به حضور هنر سازه‌های مشترک در اشعار اکتفا کرد. بلکه این نحوه کارکرد هنر سازه‌های مشترک در تنظیم اشعار است که می‌تواند معیاری معتبر برای مقایسه باشد. زیرا آنچه که در تطور فرم‌های شعری اهمیت دارد، برقراری گونه‌ای جدید از تعامل میان عناصر فرم است، نه صرفاً داخل کردن یک عنصر قدیمی در اثر جدید. پس در ارزیابی روابط فرم‌های شعری در فرآیند تبدیل یک فرم به فرمی دیگر، باید رابطه‌ای بررسی شود که یک عنصر با دیگر عناصر نظام و در نتیجه با کل نظام برقرار می‌کند (تینیانوف، ۱۳۹۲: ۱۳۲، ۱۳۷). بنابراین برای بررسی روابط میان فرم‌های شعری، باید بر نوع کارکرد هنر سازه‌ها در ساخت فرم شعر تمرکز کرد و رابطه دو شعر را بر اساس رابطه‌ای که از نظر شیوه کار بست هنر سازه‌ها دارند، بررسی کرد.

##### ۵. معیار و روش برای داوری در باب وقوع اخذ در شعر

مطالعه تطبیقی آراء عبدالقاهر و فرمالیست‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها در ارائه روشی برای تحلیل رابطه اشعار متأخر و اشعار متقدم رویکردی همسو دارند. این همسویی در چهار محور عمده نمود می‌یابد: ۱. عبدالقاهر غرض کلی شعر را چیزی جدای از دلالت شعر می‌داند و دلالت شعر را عیناً همان ساخت شعر می‌داند؛ فرمالیست‌ها نیز درون‌مایه شعر را چیزی جدای از محتوای شعر می‌دانند و محتوای شعر را عیناً همان فرم شعر می‌دانند. ۲. عبدالقاهر استدلال می‌کند که ویژگی جنس شعر داشتن غرض نیست، بلکه نحوه تنظیم صناعات زبانی بر مبنای معانی نحوی است؛ فرمالیست‌ها نیز استدلال می‌کنند که ویژگی جنس شعر داشتن درون‌مایه نیست، بلکه نحوه تعامل هنر سازه‌های زبانی در راستای خلق فرمی منسجم است. ۳. عبدالقاهر صدور حکم به اشتراک دو شعر در شعریت را مبتنی بر اشتراک آن‌ها در کار بست صناعات هنری می‌داند؛ فرمالیست‌ها نیز در تحلیل رابطه دو فرم شعری، بر اشتراک در کار بست هنر سازه‌ها تأکید دارند. ۴. عبدالقاهر معتقد است برای مقایسه دو شعر باید در هر یک از آن‌ها نحوه تعامل صناعات هنری با دیگر اجزاء شعر بررسی شود؛ فرمالیست‌ها نیز تأکید دارند برای مقایسه دو فرم شعری، باید در هر یک از آن دو نحوه تعامل هنر سازه‌ها با دیگر اجزاء شعر بررسی شود.

بنابراین در امتداد روشی که عبدالقاهر برای ارزیابی روابط میان اشعار آخذ و مأخوذ ارائه کرده، می‌توان از روشی بهره گرفت که فرمالیست‌ها برای تحلیل روابط فرم‌های شعری در سیر تطور شعر ارائه کرده‌اند. در نتیجه این تطبیق مشخص می‌شود صدور حکم به وقوع اخذ در شعر متأخر از شعر متقدم نمی‌تواند بر مبنای اشتراک دو شعر در غرض و درون‌مایه باشد، بلکه باید بر اساس اشتراک آن‌ها در کاربست هنرنامه‌های ابداعی در ساخت شعر باشد. سپس برای شناخت نوع رابطه دو شعر، باید بررسی کرد که هنرنامه مشترک در هر یک از دو شعر چه تعاملی با هنرنامه‌های دیگر و نهایتاً چه کارکردی در تنظیم فرم شعر دارد.

بر مبنای معیار و روشی که از تطبیق آراء عبدالقاهر و فرمالیست‌ها به دست می‌آید، در ادامه چند نمونه از اشعاری که در منابع سرقت شعری ذکر شده‌اند تحلیل می‌شود. این مطالعه تطبیقی حالات مختلفی از رابطه دو فرم شعری را در چند محور بررسی می‌کند، و نظر به تنگنای مجال در هر محور به طرح دو نمونه اکتفا می‌کند. این محورها صرفاً برای تنظیم یک بحث تطبیقی طرح شده‌اند و در پوشش همه انواع روابطی که ممکن است بر دو شعر حاکم باشد، ادعای جامعیت ندارند. همچنین باید توجه داشت که نمونه‌ها بر مبنای یک معیار و روش مستدل و ثابت تحلیل می‌شوند و این تفاوتی عمده است که این تحلیل با تحلیل‌های رایج در منابع سرقت شعری دارد.

#### ۶. تحلیل تطبیقی از وقوع اخذ میان دو فرم شعری

در این بخش برای مقایسه دو شعر متقدم و متأخر، نحوه کارکرد هنرنامه مشترک در تعامل با دیگر هنرنامه‌ها در تنظیم دو فرم شعری به‌طور مقایسه‌ای تحلیل می‌شود. این تحلیل تطبیقی ذیل این عناوین تنظیم می‌شود: تکرار هنرنامه در فرم، بدسازی هنرنامه در فرم، بهسازی هنرنامه در فرم، بازسازی هنرنامه در فرم و بازگویی درون‌مایه در فرم.

#### ۶-۱. تکرار هنرنامه در فرم

در شعر متقدم آمده:

ما غاب عنكم من الإقدام أكرمهُ      في الرّوعِ إذ غابت الأنصارُ والشّيخُ  
(أبي تمام، ۲۰۰۴: ۳۱۵/۲)

«اگر یاران و پیروان در جنگ تو را ترک کردند، دلاوری با والاترین حالتش تو را ترک نکرد.»

و در شعر متأخر آمده:

لَمْ يُسَلِّمِ الْكُرُّ فِي الْأَعْقَابِ مُهْجَتَهُ      إِنَّ كَانَ أَسْلَمَهَا الْأَصْحَابُ وَالشَّيْعُ  
(المتنبي، ۲۰۰۸: ۲۳۲)

«گرچه یاران و پیروان، جان او را وا گذاشتند، تاختن در پی دشمنان جانش را وانگذاشت».

«جنگاوریِ ممدوح به‌هنگام ترک شدن از سوی یاران»، هنر سازه‌ای تعبیری است که در هر دو شعر، شجاعت ممدوح را به‌عنوان غرض شعر بیان کرده است. لذا به‌سبب اشتراک دو شعر در کار بست یک هنر سازه تعبیری، می‌توان به وقوع اخذ در شعر متأخر حکم داد. سپس بررسی ساخت دو شعر نشان می‌دهد که گرچه شعر دوم «جنگاوریِ ممدوح و ترک شدن او از سوی یاران» را متفاوت از شعر اول توصیف کرده، اما این توصیف متفاوت، تغییری در نحوه تعبیر ایجاد نکرده است؛ چراکه شعر دوم صرفاً با کار بست توصیف‌های مترادف، همان تعبیر شعر اول را تکرار کرده است، بدون این‌که هیچ عامل جدیدی را وارد فرم شعر کند که مزیتی متفاوت به نحوه تعبیر ببخشد. این نوع اخذ را می‌توان نازل‌ترین سطح اخذ دانست. در این سطح واژه‌ها و توصیف‌های شعر متقدم در شعر متأخر به واژه‌ها و توصیف‌های مترادف تبدیل می‌شوند و کارکرد آن‌ها در فرم جدید از نظر نحوه تعبیر تفاوت خاصی با فرم قبلی ندارد.

۲-۶. بدسازی هنر سازه در فرم

در شعر متقدم آمده:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى      لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَ تَنْبِيَاهُ بِالْيَدِ  
(طرفة بن العبد، ۲۰۰۲: ۲۶)

«به جان تو سوگند هنگامی که مرگ جوان را رها می‌گذارد، درست بدان ماند که (صاحب حیوان) افسار را فروهسته و دو سوی آن را در دست دارد».

و در شعر متأخر آمده:

وَ أَعْلَمُ أَنَّ الْمَوْتَ يَا أُمَّ سَالِمٍ      قَرِينٌ مُحِيطٌ حَبْلُهُ مِنْ وَرَائِيَا  
(المتنبي، ۲۰۰۸: ۲۳۲)

«ای امّ سالم! می‌دانم که مرگ، همراهی است که کمندش از پس من (مرا) در میان گرفته است».

«شبهات رابطه میان مرگ و انسان به رابطه میان صاحب افسار به دست و حیوان»، هنرسازه‌ای است که در هر دو شعر، سلطه مرگ بر انسان را به‌عنوان غرض شعر بیان کرده است. لذا به‌سبب اشتراک دو شعر در کاربری این هنرسازه، می‌توان به وقوع اخذ در شعر متأخر حکم داد. اما کارکرد این هنرسازه در تنظیم فرم دوم با فرم اول تفاوت دارد. اولاً سوگند «لَعْمُزُكْ» قطعیت مضمون این هنرسازه را به مخاطب القا می‌کند، اما فعل «أَعْلَمُ» صرفاً بر اقرار گوینده به این مضمون دلالت دارد. ثانیاً تعبیر «إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى» همراهی مرگ با انسان را پیش‌فرض گرفته و فاصله آن دو را مد نظر قرار داده (ر.ک: الزوزنی، ۱۹۸۳: ۱۱۵)، اما تعبیر «أَنَّ الْمَوْتَ قَرِينٌ» صرفاً بر همراهی مرگ با انسان دلالت دارد. ثالثاً تعبیر «لَكَالطَّوْلِ الْمُرْحَى وَثِيئَاهُ بِالْيَدِ» هم بر فاصله حیوان از صاحبش و هم بر سلطه صاحبش بر او دلالت دارد که هر دو با تعبیر مصرع اول در بیت اول تناسب دارند، اما تعبیر «مُحِيطٌ حَبْلُهُ مِنْ وَرَائِيَا» صرفاً بر سلطه صاحب حیوان بر او دلالت دارد که با تعبیر قرین بودن مرگ با انسان در بیت دوم تناسب دارد. به این ترتیب نحوه تعبیر در شعر اول در عین ایجاز، تصویر مفصل‌تر و دقیق‌تری ساخته است. بنابراین گرچه شعر دوم هنرسازه مشترک را عیناً تکرار نکرده و آن را در تعبیری متفاوت ارائه کرده، اما در قیاس با شعر اول آن را در سطح نازلی به کار بسته است. در نتیجه، شعر اول نه‌تنها در کاربری هنرسازه تقدّم دارد، بلکه به‌لحاظ تنظیم آن در فرم شعر نیز هنری‌تر عمل کرده است.

### ۶-۳. بهسازی هنرسازه در فرم

در شعر متقدّم آمده:

يَيْكِي فَيَذِرِي الدَّرَّ مِنْ نَرْجِسٍ      وَ يَلَطُّمُ الْوَرْدَ بِعَنَابٍ

(أبي نواس، ۱۹۵۳: ۲۴۲)

«می‌گرید و از نرگس، مروارید می‌افشاند؛ و با عناب بر گل تپانچه می‌زند».

و در شعر متأخر آمده:

وَ أَمْطَرْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَّتْ      وَرْدًا وَ عَضَّتْ عَلَيَّ الْعَنَابُ بِالْبَرْدِ

(الوواء دمشقي، ۱۹۹۳: ۸۴)

«از نرگس، مروارید باراند و گل را آب داد و با تگرگ، عناب را گاز گرفت».

تعبیر استعاری «ریختن مروارید از نرگس» (اشک از چشم) و استعاره‌های «گل» (رخسار) و «عناب» (سرانگشت) هنرسازه‌های مشترک در هر دو بیت هستند. البته این هنرسازه‌ها به‌طور منفرد هنرسازه‌هایی آشنا هستند؛ ولی ویژگی این دو شعر این است

که این هنر‌سازها را برای ارائه یک تصویر خاص با هم جمع کرده‌اند. لذا بر اساس این اشتراک می‌توان به وقوع اخذ در شعر متأخر از شعر متقدم حکم داد. و اما تحلیل کارکرد این هنر‌سازها در تنظیم دو شعر نشان می‌دهد که شعر دوم نه تنها به نحوی متفاوت از شعر اول، بلکه هنری تر از آن عمل کرده است. زیرا در شعر اول فعل «یَکِی» در کنار فعل «یَذِی» نه تنها کارکردی ضروری در فرم ندارد، بلکه با تصریح بر «گریه»، مستعار له (چشم) را تداعی می‌کند؛ حال آن که بهتر است مستعار له در فراموشی بماند. اما شعر دوم فقط فعل «أَسْبَلْتُ» را آورده و حداقل از ذکر فعلی بی‌فایده مصون مانده است. در شعر اول «وَرَد» و «عَنَاب» ذیل یک فعل (یَلْطَمُ) گرد آمده‌اند و یک تصویر آفریده‌اند (سیلی زدن با سرانگشت به چهره). اما در شعر دوم برای «وَرَد» فعل مجزای «سَقَّت» (آبیاری کرد) آمده که یک تصویر جزئی دیگر (خیس شدن چهره) را به فرم شعر افزوده و با تقویت «مستعار منه» (گل)، «مستعار له» (چهره) را بیشتر پنهان کرده. سپس استعاره «الْبَرْد» (تگرگ) را آورده و تصویر دندان یار را نیز به شعر اضافه کرده. فعل «عَضَّت» (گزیدن به دندان) نیز به جای فعل «یَلْطَمُ» (سیلی زدن)، تصویری متفاوت و لطیف‌تر ساخته. با این وصف، بیت دوم توانسته نظامی هنری تر میان هنر‌سازهای مشترک بر قرار کند. بنابراین گرچه شعر متقدم در ساخت یک تصویر با استفاده از هنر‌سازهای مشترک تقدم دارد، اما شعر متأخر با استفاده خلاقانه از سنت ادبی توانسته هنر‌سازهای مشترک را هنری تر به کار ببندد.

#### ۴-۶. بازسازی هنر‌سازها در فرم

در شعر متقدم آمده:

لَوْ يَقْسِمُ اللَّهُ جُزْءًا مِنْ مَحَاسِنِهَا      فِي النَّاسِ طَرًّا لَتَمَّ الْحُسْنُ فِي النَّاسِ

(ابن الأحنف، ۱۹۵۴: ۱۵۹)

«اگر خداوند بخشی از خوبی‌های او را میان همه مردم تقسیم می‌کرد، قطعاً خوبی

در مردم به کمال می‌رسید.»

و در شعر متأخر آمده:

لَوْ اقْتَسِمَتْ أَخْلَاقُهُ الْغُرُّ لَمْ تَجِدْ      مَعِيًّا وَلَا خَلْقًا مِنَ النَّاسِ عَائِبًا

(أبي تمام، ۲۰۰۴: ۲۲۳/۱)

«اگر اخلاق نیک او تقسیم می‌شد، (دیگر) نه انسان معیوبی می‌یافتی و نه گروهی از

مردم را عیب‌جو می‌دیدی.»

«به کمال رسیدن همه مردم در صورت تقسیم نیکی‌های ممدوح»، هنر سازه‌ای تعبیری است که در هر دو شعر، کمال اخلاقی ممدوح را به عنوان غرض شعر بیان کرده است. لذا به سبب اشتراک در این هنر سازه، می‌توان به وقوع اخذ در شعر متأخر حکم داد. اما تحلیل کارکرد این هنر سازه در تنظیم دو فرم شعری نشان می‌دهد که هر یک متفاوت از دیگری آن را به کار بسته و در نوع خود موفق عمل کرده است. زیرا شعر اول صرفاً تقسیم جزئی از محاسن ممدوح را برای به کمال رسیدن همه مردم کافی می‌داند و این بلیغ‌تر از شعر دوم است که از تقسیم اخلاق نیک ممدوح به طور کلی سخن گفته است. اما از این سو بیت دوم به کمال رسیدن مردم پس از تقسیم فضایل ممدوح را این‌گونه بیان کرده که دیگر نه عیبی در کسی باقی می‌ماند و نه کسی می‌تواند از دیگری عیب‌جویی کند و این بلیغ‌تر از شعر اول است که از به کمال رسیدن خوبی در وجود مردم به طور کلی سخن گفته است. بنابراین هر دو بیت در کار بست هنر سازه مشترک برای تنظیم فرمی خاص موفق بوده‌اند. گرچه به لحاظ زمانی، بیت اول در کار بست هنر سازه مشترک تقدّم دارد، اما بیت دوم نیز در فرمی متفاوت به آن کارکردی جدید داده است و آن را بازسازی کرده است.

#### ۵-۶. بازگویی درون‌مایه در فرم

در شعر متقدّم آمده:

لِيَلْبَغُ عُذْرًا أَوْ يَنَالَ رَغِيبَةً      وَ مَبْلَغُ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْلُ مَنْجَحٍ

(عروة بن الورد، ۱۹۹۸: ۵۲)

«او یا با مانعی روبرو می‌شود و یا به خواسته‌اش می‌رسد، و رسیدن انسان به یک مانع، همچون رسیدن به پیروزی است». و در شعر متأخر آمده:

فَتَى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَ الطَّعْنِ مَيْتَةً      تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

(أبي تمام، ۲۰۰۴: ۳۱۱/۲)

«او (جوانمردی بود) که میان ضرب شمشیر و نیزه، به مرگی جان داد که به مثابه پیروزی است، هر چند او به پیروزی نرسید».

درون‌مایه هر دو بیت «ارزشمندی اقدام حتی در صورت نرسیدن به هدف» است که البته به ذهن هر خردمندی خطور می‌کند. اما این دو بیت در شیوه بیان این درون‌مایه و در فضایی که از آن سخن می‌گویند هیچ اشتراکی ندارند و هیچ هنر سازه مشترکی را در تنظیم فرم به کار نبسته‌اند. البته می‌توان گفت «منجح» در بیت اول معادل «النصر» در

بیت دوم است، یا «یَبْلَغُ عُدْرًا» معادل با «فَاتَهُ النَّصْرُ»، یا «مِثْلُ» معادل با «تَقَوْمُ مَقَامَ»؛ اما این تعادل‌ها صرفاً روابطی مفهومی میان واژه‌هاست. در حالی که این نحوه کاربست واژه‌ها در تنظیم کلام است که خصوصیت شعر و معیار ارزیابی شعر به‌شمار می‌رود؛ و در این دو بیت هیچ اشتراکی در نحوه تنظیم واژه‌هایی که ظاهراً مفهومی معادل دارند، نمی‌بینیم. با این وصف، این دو بیت به مثابه کلام از نظر غرض اشتراک دارند، اما به‌مثابه شعر، اشتراکی در خصوصیت‌های شعری ندارند و چون هیچ هنرسازه مشترکی در ساخت آن‌ها به کار نرفته، نمی‌توان حکم به وقوع اخذ در شعر متأخر از شعر متقدم داد.

#### ۷. نتیجه

مطالعه قضیه اخذ در شعر در سنت بلاغت عربی فرآیند رشد خود را از قرن دوم هجری قمری تا قرن پنجم با ظهور عبدالقاهر جرجانی ادامه داده است. پس از این که این مطالعات در مسیر جمع‌آوری نمونه‌ها و دسته‌بندی انواع روابط و مباحث نظری پراکنده جریان داشته، عبدالقاهر در ضمن مباحث خود پیرامون نظریه نظم، معیاری برای داوری در باب وقوع اخذ ارائه کرده و روشی برای ارزیابی اشعار آخذ و مأخوذ به دست داده است. این در حالی است که تا پیش از او چنین معیار و روشی به‌طور منسجم و بر مبنای یک نظریه ارائه نشده بوده و پس از او نیز نادیده گرفته شده است. از سوی دیگر در قرن بیستم میلادی نظریه فرمالیسم در مباحث مربوط به تطور شعر، برای ارزیابی روابط اشعار در سیر زمان، رویکردی هم‌سو با رویکرد عبدالقاهر ارائه کرده است. مطالعه تطبیقی میان این دو رویکرد در پژوهش حاضر نشان داد معیاری که می‌تواند برای داوری در باب وقوع اخذ در شعر معتبر باشد، اشتراک دو شعر در کاربست صناعات هنری بدیع یا همان هنرسازه‌های خلاقانه است. به عبارت دیگر، اشتراک دو شعر در غرض و درون‌مایه و یا در کاربست صناعات معمول و هنرسازه‌های آشنا نمی‌تواند معیاری برای اثبات وقوع اخذ در شعر متأخر باشد. اما برای ارزیابی نحوه عملکرد دو شعر متقدم و متأخر در کاربست هنرسازه مشترک، روشی که می‌تواند به صدور احکام اثبات‌پذیر منجر شود این است که در هر یک از دو شعر به‌طور جداگانه بررسی شود هنرسازه مشترک چه تعاملی با دیگر عناصر شعر در راستای تنظیم فرم شعر و دلالت شعر بر غرض برقرار کرده است. سپس باید نتایج بررسی دو شعر را با یکدیگر مقایسه کرد تا نوع ارتباط آن دو شعر در به‌کارگیری هنرسازه مشترک ارزیابی شود. کارکردی که هنرسازه مشترک در فرم شعری متأخر دارد، نحوه عملکرد شاعر متأخر در اخذ از

شعر شاعر متقدم را نشان می‌دهد. انجام این تحلیل به‌طور تطبیقی در پژوهش حاضر چند نوع رابطه را نشان داد: ۱. این که کارکرد یک هنر سازه در شعر متأخر صرفاً تکراری از کارکردش در شعر متقدم باشد. ۲. این که یک هنر سازه در شعر متقدم کارکردی هنری داشته باشد اما در شعر متأخر نداشته باشد. ۳. این که یک هنر سازه در شعر متأخر کارکردی هنری تر از شعر متقدم داشته باشد. ۴. این که یک هنر سازه در هر یک از دو شعر کارکردی هنری و متفاوت از دیگری داشته باشد. ۵. اگر اشتراک دو شعر صرفاً در غرض باشد و هیچ هنر سازه مشترکی میانشان وجود نداشته باشد، این اشتراک از بحث اخذ بیرون است.

### منابع

- ابن الأثیر، أبو الفتح ضیاء الدین، *المثل السائر فی أدب الکاتب والشاعر*، القاهرة، مطبعة الخلی، ۱۹۳۹.
- ابن الأثیر، نجم الدین أحمد، *جوهر الكنز، الإسکندریة، منشأة المعارف*، ۲۰۰۹.
- ابن الأحنف، عباس، *الديوان، شرح وتحقیق عاتكة الخرزجي*، القاهرة، دارالکتب المصریة، ۱۹۵۴.
- ابن رشیق، أبو علی الحسن القيرواني، *العمدة فی محاسن الشعر وآدابه ونقده*، بیروت، دارالجليل، ۱۹۸۱.
- ابن وکیع، الحسن بن علی، *المنصف للسارق و المسروق منه، بنغازي، جامعة قارونس*، ۱۹۹۴.
- أبي تمام، حبيب بن أوس، *الديوان، شرح الأعلام الشنتمري*، ج ۱ و ۲، دمشق، وزارة الأوقاف، ۲۰۰۴.
- أبي نواس، الحسن بن هانئ، *الديوان، تحقیق أحمد عبدالمجيد الغزالي*، بیروت، دارالکتب العربي، ۱۹۵۳.
- احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.
- *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱.
- اشکولوفسکی، ویکتور، «هنر همچون فرآیند»، ترجمه عاطفه طاهایی، *کتاب نظریه ادبیات*، صص ۱۰۶-۸۱، ۱۳۹۲.
- الأمدي، ابوالقاسم الحسن بن بشر، *الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري*، القاهرة، دارالمعارف، ۱۹۹۲.
- آیخن باوم، بوریس، «نظریه روش فرمال»، ترجمه عاطفه طاهایی، *کتاب نظریه ادبیات*، صص ۷۹-۳۱، ۱۳۹۲.
- برسلی، چارلز، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۹.
- توماشفسکی، بوریس، «درون‌مایگان»، ترجمه عاطفه طاهایی، *کتاب نظریه ادبیات*، صص ۳۴۱-۲۹۳، ۱۳۹۲.
- تینیانوف، یوری، «مفهوم ساخت»، ترجمه عاطفه طاهایی، *کتاب نظریه ادبیات*، صص ۱۳۲-۱۲۷، ۱۳۹۲.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، *الحيوان، القاهرة، مطبعة الخلی*، ۱۹۶۵.
- الجرجاني، عبدالقاهر، *أسرار البلاغة، جدة، دارالمدني*، ۱۹۹۱.
- *دلالت الإعجاز، جدة، دارالمدني*، ۱۹۹۲.
- الحاتمي، محمد بن الحسن، *حلیة المحاضرة فی صناعة الشعر*، بغداد، دار الرشید، ۱۹۷۹.
- حازم القرطاجني، أبو الحسن، *منهاج البلغاء و سراج الأدباء*، بیروت، دارالغرب الإسلامي، ۱۹۸۱.

- حلاوي، ناصر، «نظرة في السرقات الشعرية»، الأستاذ، جامعة بغداد، المجلد ٥، صص ١٩٦-١٧٠، ١٩٩٠.
- الخطيب القزويني، جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، بيروت، دارالكتب العلمية، ٢٠٠٣.
- الراعي التُّميري، الديوان، جمعه راينهرت فايرت، بيروت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ١٩٨٠.
- رمضان السيد، علاء الدين، ظاهرة التناس بين الإمام عبدالقاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، أسيوط، كلية العلوم، ٢٠١٤.
- الروزني، أبو عبدالله، شرح المعلقات العشر، بيروت، دار مكتبة الحياة، ١٩٨٣.
- سارلي، ناصرقلي و فاطمه سعادت درخشان، «دوره بندي تاريخ دانش بلاغت فارسي»، نقد ادبي، سال سوم، ش ١٠، صص ٣٣-٧، ١٣٨٩.
- السعدني، مصطفى، التناس الشعرية: قراءة أخرى لقضية السرقات، الإسكندرية، توزيع المعارف، ١٩٩١.
- شفيعى كدكنى، محمدرضا، رستاخيز كلمات، تهران، سخن، ١٣٩١.
- شكولفسكي، فيكتور، «الفن باعتباره تكنيكاً»، ترجمة عباس التونسي، عيون المقالات، صص ١٢٩-١١٠، العدد ١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٩.
- صفوى، كورش، از زبان شناسى به ادبيات، تهران، سورة مهر، ١٣٩٤.
- طبانة، بدوي، السرقات الأدبية: دراسة في إبتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، بيروت، دارالثقافة، ١٩٨٦.
- ، معجم البلاغة العربية، الرياض، دارالرفاعي، ١٩٨٨.
- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دارالثقافة، ١٩٨٣.
- عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٥.
- عروة بن الورد، الديوان، تحقيق أسماء أبو بكر محمد، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٩٨.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، الصناعتين: الكتابة والشعر، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٩.
- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القلم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٩.
- العميدى، محمد بن أحمد، الإبانة عن سرقات المتنبي، القاهرة، دارالمعارف، ١٩٦١.
- القاضي الجرجاني، على بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، مطبعة الحلبي، ١٩٦٦.
- قنوش، محمد، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي، إربد، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٣.
- المتنبي، أبو الطيب، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، ج ٢، بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٨.
- مشرف، مريم، «نظم و ساختار در نظرية بلاغت جرجاني»، پژوهشنامه علوم انسانی، صص ٤١٦-٤٠٣، ش ٥٣، ١٣٨٦.
- مطلوب، أحمد، عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٧٣.
- المعري، أبو العلاء، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي «معجز أحمد»، القاهرة، دارالمعارف، ١٩٩٢.
- مقياسي، حسن و مطهره فرجى، «تناسب ساختار با محتوا با توجه به دو نظرية نظم و آشنایی زدایی»، پژوهش های زبان شناختی، سال پنجم، ش ١٠، صص ١٠٣-٨١، ١٣٩٥.
- مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة، دار نضضة مصر، ١٩٩٦.
- نيوا، ژرژ، «نظر اجمالی به فرمالیسم روس»، ترجمه رضا حسینی، ارغنون، صص ٢٥-١٧، ١٣٧٣.
- الوأاء دمشقي، أبي الفرج، الديوان، تحقيق سامي الدهان، بيروت، دار صار، ١٩٩٣.
- وطواط، رشيد الدين محمد، حداثق السحر في دقائق الشعر، طهران، مطبعة مجلس، ١٣٠٨.

- هادی، روح‌الله و لیلا سیدقاسم، «بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختارگرایی و نقد نو»، *مطالعات بلاغی*، سال ۴، ش ۷، صص ۱۴۷-۱۲۷، ۱۳۹۲.
- هدّارة، محمد مصطفی، *مشكلة السرقات في النقد العربي*، بیروت، المکتب الإسلامی، ۱۹۸۱.
- یاکوبسن، رومن، «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، ترجمه کورش صفوی، کتاب *ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، صص ۱۰۸-۹۱، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۸.
- \_\_\_\_\_، «وجه غالب»، ترجمه شفیع کدکنی، کتاب *رستاخیز کلمات*، صص ۳۷۰-۳۵۹، تهران، سخن، ۱۳۹۱.
- \_\_\_\_\_، «به‌سوی علمی درباره هنر شعر»، ترجمه عاطفه طاهایی، کتاب *نظریه ادبیات*، صص ۱۳-۹، ۱۳۹۲.
- یعقوب، ایمیل بدیع و میثال عاصی، *المعجم المفصل في اللغة والأدب*، بیروت، دارالعلم للملایین، ۱۹۸۷.