تأثیر و تأثر

نویسنده: پوهنیار صلاح الدین جامی
دانشجوی دوکتورای دانشگاه ملی تاجکستان

هیچ ابتکار و خلقی، آن‌گاه که بتواند مصداق راستین ابتکار و آفرینش باشد، نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد. (شفیعی کدکنی)

چکیده

تأثیر و تأثر و پرداختن به آن به عنوان یک اصل در آفرینش‌های ادبی همواره مورد توجه پژوهنده‌گان این عرصه بوده است. درین مقاله به چگونه‌گی بحث تأثیر و تأثر در آثار ادب‌شناسان عربی ـ فارسی دری پرداخته شده است؛ سپس چگونه‌گی دیدگاه‌های نظریه پردازان غربی در خصوص این بحث مهم بررسی شده. همچنان چگونه‌گی تحقق این فرایند را در ایجاد یک اثر ادبی مورد توجه قرار گرفته است. در نتیجه با پذیرش تأثیر و تأثر به عنوان یک اصل در آفرینش آثار ادبی نایل آمده و برکاربست آن اصل در نقد و تحلیل آفریده‌های

ادبی جهت پرهیز از قضاوت‌های نا به جا در خصوص برخی آثار تأکید شده است.

کلید واژه‌گان: تقلید، تتبع، منطق مکالمه، روابط بینامتنی، سرقات ادبی.

مقدمه

تأثیر و تأثُّر یکی از مهمترین مباحثی است که دانشمندان علوم انسانی در زمینهٔ شناخت فرهنگ‌ها به آن پرداخته اند. توجه به این مقوله از جمله نحله‌ها و شیوه‌های کارآمدیست، جهت مطالعهٔ روندهای تحول، تکامل و تعامل فرهنگ‌ها، چنان که بحث تأثیر و تأثُّر در راستای شناخت تحولات و تکاملات رشته های گوناگون علوم و انواع هنرها همیشه در محراق توجه محققان قرار داشته است. درین میانه برای پژوهش در گونه‌های هنر، به ویژه هنرزبانی و بررسی ابعاد تحول و تکامل آن، این بحث یکی از کارآمدترین ابزارهای شناخت درین عرصه بوده است. در حوزه ادبیات باید گفت که کیفیت تأثیرپذیری و تأثیرگذاری مخصوصاً در شعرشاعران از جمله مقوله های مهم ادبیات شناسی و نقد ادبی است. تحقیق و تتبع در دیوان شعرا از این دیدگاه می تواند، میزان خلق و نوآوری و چگونه گی بازآفرینی و کمال پذیری مضامین و موضوعات ادبی را هرچه بهتر نمایان سازد.

در ادبیات عربی ـ فارسی دری گاهی قدما هرنوع تأثیرپذیری را داخل مقولهٔ سرقت دانسته بسیاری از آثارهنری را فاقد ارزش شمرده اند و برخ دیگر از ادب‌شناسان تأثیر و تأثُّر را به عنوان یک اصل در راستای آفرینش‌های ادبی پذیرفته اند. درین مقاله ضمن بررسی برخی از نظریات و دیدگاه‌های ادب شناسان عربی ـ فارسی دری در شرق و نظریه پردازان ادب شناس در غرب به این بحث پرداخته شده است. چنانکه حاصل این مبحث، پذیرش مقوله تأثیر و تأثُّر و توجه به آن به عنوان یک اصل در سرشت آفرینش‌های ادبی مطرح شده است.

۲. تأثیر و تاثُّراز دیدگاه خاوریان

پرداختن به مقوله تأثیر و تأثُّر در آثار ادبیات شناسان خاور و باختر با رویکردهای متفاوت نمود یافته و پژوهشگران ادبی از ابعاد گوناگون، این بحث را مورد تحقیق و بررسی قرار داده اند.

در مشرق زمین و در ادبیات عربی و فارسی دری مقولهٔ تأثیر و تأثُّر از دیرباز مورد توجه ادب پژوهان بوده است؛ چنان که در ضمن رویکردهای ادبیات شناسی و نقدادبی، رویکردهای تألیفی و تطبیقی (سنجشی ـ سرقات) و نیز در میان آثار ادب‌شناسان این مقوله به چشم می‌خورد.

در آثار تألیف شده سه دورهٔ سیصدسالهٔ نقد ادبی و تنوع حیرت انگیز موضوعات آن به مبحث تأثیر و تأثُّر در قالب رویکرد تطبیقی برمیخوریم. مراد از رویکرد تطبیقی، بررسی شباهت‌ها و تحلیل ریشه‌های مشترک در شکل‌گیری و بیان برتری‌ها در دو یا چند اثر ادبی است. طبیعی‌است که یکی از جملهٔ بیان برتری‌ها تقدم در خلق و بیان ترکیب‌ها، تعبیرها و تصویرهایی است که خالق اثرآفریده است و پس از او دیگران از آنها سود برده اند. این متأخران، میزان و نوع استفاده خود را به صورتی در اثر روشن نموده اند و یا از آن دم نزده اند که آن خود بحث مفصل «سرقات و انتحالات» را پدیدآورده است(۲۹/۲۷۷)؛ اساس کتاب هایی که درین مبحث تألیف شده، برنوعی سنجش و موازنه میان آثار، افکار و اشعار دو یا چند شاعر می‌باشد که غالباً یکی از طرفین از قدما و دیگری از معاصرین بوده است. درین آثار ضمن مقایسهٔ آفرینش‌های طرفین از لحاظ هنری، تصویری، زبانی و فکری به نوعی سنجش و نهایتاً امتیاز بخشی نیز می‌رسیدند. در این تألیفات غالباً به سرچشمه‌های جوشش تصاویر و تعابیر ادبی ـ خصوصاً شعری ـ توجه خاص می‌شد و به اخذ، اقتباس و انتحال یک هنرمند نیز پرداخته می‌آمد.

به جهت تاریخی و فضل تقدم در میان دانشمندان شاید ابوالعباس مبرِّد اولین کسی باشد که در این زمینه به بحث پرداخته است؛ (۱۸/۷۷۳) ولی پس از وی رهروان زیادی درین راستا گام برداشته و به طرح نظرات پرداخته اند تا این که ابوهلال عسکری در «الصناعتین» مجموع این آرا را گرد آورد.

از آثار ارزشمند دیگری که درین زمینه نگاشته شده می‌توان از دوکتاب مهم «الوساطه» از قاضی عبدالعزیزجرجانی و «الموازنه» از بشرآمدی یاد کرد که مایهٔ اصلی این

رویکرد را با دقت علمی، روشمندی و انصاف مطرح کرده اند. البته کتاب «طبقات‌الشعرا» نیز به دلیل تقدم آن در بحث، جامعیت و دقت درین زمینه جزءِ آثار ارزشمند می‌باشد؛ اما جرجانی به بسیاری از قواعد نقد تطبیقی پرداخته و اشاره به ظرافتهایی چون بسنده نکردن به تشابهات لفظی و تعبیرات ظاهری در هنگام مقایسه، تکیه بر ذوق پخته و پرورده در فهم و تفسیر اثر ادبی، ریشه یابی انگیزه‌ها و علل سرایش شعر نموده است. او بحث‌های تازه و مهمی در باب مسألهٔ سرقات ابراز کرده که در عهدش بی سابقه بوده و بربسیاری از داوری‌ها خط بطلان کشیده است. او به روشنی نشان داده که حوزهٔ سرقت می‌تواند، بسیارپیچیده تر از آنچه به نظرمی‌آید، باشد و می‌توان حجم عظیمی را از داوری‌هایی که در آن شاعران متهم به سرقت شده اند، نه در حوزهٔ سرقت، بلکه در حیطه و مقولهٔ تأثیرپذیری مورد بررسی قرارداد. چنان که او در خصوص داوری نسبت به متنبی معتقد است که: «کسی می‌تواند نسبت سرقت به متنبی دهد که بداند دقیقاً معنای سرقت چیست و چه تفاوتی بین سرقت، غصب، غارت، اختلاص، الهام و ملاحظه، مشترکات و معانی مبتذل شعری و . . . وجود دارد و بداند تفاوت واژه‌گانی مثل اخذ و نقل چیست و کجا می‌توان گفت این مطلب از فلانی است نه فلان». همچنان او در «الوساطه» دو عمود برای شعر عرب قایل است؛ یکی عمود قدما که اساسش برنوعی جهانشناسی درونی و ذوقی شعراست و دیگری عمود متجددین که بیشترمتکی برصنایع بدیعی است(۲۹/۲۸۳-۲۹۲).

جرجانی درخصوص ایجاد معنای خاص و بدیع نیزملاحظات خودش را دارد، او می‌نویسد: « این که می‌گویند: معنایی است خاص یا بیتی بدیع و فلان در این معنی کسی سبقت نگرفته، یا این که فلان درین معنی منفرد است، جنایت است؛ زیرا، من احاطه به شعر پیشینیان و متأُخران نیافته ام»(۲۷/۲۱۱).

آمدی هم بخش مهمی از کتاب خود «الموازنه» را به تدوین و تکوین همین بحث اختصاص داده و نظریات نو و جامعی را در زمینه ابراز داشته است. او هم بسیاری از آنچه را در عرف عمومی ـ مثل مشترکات و معانی مشترک ـ سرقت ادبی نامیده می‌شود، سرقت نمی‌داند.

او معتقد است هرگاه دو شاعر در فضای مشابه فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی زنده‌گی کنند ممکن در بسا موارد دارای احساس مشترک باشند و ای بسا، که در آفرینش نیز تشابهات و معانی مشترک داشته باشند. او همچنان در خصوص تأثیرپذیری بحتری از ابوتمام چنین باوری دارد: «این دعوی که بحتری مضامینی که از شعر ابوتمام گرفته باشد مورد انکار ما نیست؛ زیرا، چون بحتری نیز مانند ابی تمام از قبیلهٔ طُی بوده است و در بین همان قوم می‌زیسته است از اشعار ابی تمام زیاد به گوشش می‌خورده است و بنابراین، ممکن است به قصد یا بدون قصد پاره یی از آن معانی و مضامین را پسندیده و گرفته باشد؛ اما این اخذ و اقتباس تا آن حد نیست که نسبت سرقت داده شود؛ بلکه اغلب از مقوله معانی مشترک اند»(۱۷/ ۱۵۵).

ابوهلال عسکری نیز دو فصل مهم از باب ششم کتاب خود «الصناعتین» را به همین بحث اختصاص داده است. او در بخشی از گفته‌هایش دربارهٔ زشتی اخذ از دیگران می‌گوید که: «هیچ کس ازگوینده‌گان نمی‌تواند از گرفتن معانی گذشته‌گان بی نیازباشد و به قاعده‌ها و قالب‌های آنان توجه نکند؛ اما همگی باید در وقت گرفتن مطلب، جامه‌ها، (فرمها)ی خوب از ذهن خود بدان‌ها بپوشانند و در جای درستی بنشانند، به صورتی که از حال اولیه خارج گردد و رنگی تازه بگیرد، هرکس چنین رفتار با معنایی کند از پیشینیان سزاوارتر به موضوع است»(۲۷/ ۲۹۳)؛ اما ابن رشیق قیروانی در «قراضةالذهب» مقوله‌یی تأثیرپذیری از شعر قدما را، در حوزهٔ زبان شعر در دو نکته مورد بررسی قرارداده است: یکی این که خواندن و روایت شعر دیگران برشاعر اثر می‌گذارد؛ ازینروی، تأثیر معانی متقدمان و صور شعر ایشان در آثار فرزدق بدون ارادهٔ شاعر، این است که فرزدق شعر بسیاری در حافظه داشته و روایت می‌کرده و این امر موجب تأثیرپذیری بیشتر وی از آثار قدماگردیده است. نکته‌یی دیگر این که شاعر چون در وزن و قافیه یی که پیش از او در آن وزن و قافیه دیگران سروده باشند، شعر بگوید سیاق الفاظ، او را به معانی می‌کشد که در آثار پیش از وی وجود داشته است؛ یعنی، قافیه‌یی که الگو قرارگرفته، استفاده از یک سری معانی خاص را که در پیوند با همان قافیه باشند برای شاعر ناگزیر می‌سازد. توصیهٔ قدما مبنی بر توجه به فرهنگ و آثار گذشته‌گان و معاصرین نیز

مبین اصل تأثیرپذیری و گزینش شیوه و اسلوب شان است؛ چنان که علت تأکید صاحب «چهار مقاله» و «عیارالشعر» در خصوص حفظ و روایت اشعار گذشته‌گان و معاصران نیز بیشتر تکیه برهمین اصل می‌باشد. عروضی سمرقندی صاحب چهارمقاله در زمینه می‌گوید: «. . اما شاعر بدین درجه [کمال و بقاء] نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند، و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد که در آمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است؛ تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود» (۳۰/ ۴۷). ابن طباطبا نیز در «عیارالشعرا» همچنان که صاحب چهار مقاله ذکر نمود تأکید بر خواندن شعر گذشته گان دارد، تا معانی آن با فهم شاعر بیامیزد و اصول آن در قلبش جایگزین شود و موادی باشد برای طبع او و حاصل ترکیب این خوانده‌ها و شنیده ها را به ترکیب مادهٔ خوشبویی مانند می‌کند که اجزای آن پنهان است و بوی خوش آن آشکارا و دل انگیز(۲۷/۲۰۵).

آمیزش ادبیات عربی و فارسی دری و پیروی ازالگوهای مشترک امریست واضح و دلایل و تحلیل‌های فراوانی را برمیتابد که خارج از حوصلهٔ این مقاله است؛ بنابراین، مباحث نظری ادبیات و نقد ادبی و نیز معیارها و سنت‌های حاکم ادبی معمولاً بین فارسی دری زبانان و عرب زبانان مشترک بوده است به ویژه که در این زمینه آثار ارزشمند و فراوانی موجود است که در میان منتقدین و پژوهشگران فارسی دری زبان از اعتبار بالایی برخوردار است.

۳. تأثیر و تأثر از دیدگاه باختریان

اکنون پس از واکاوی بحث تأثیر و تاثُّر در ادبیات ما که بیشترمعطوف به قرون اولیه – اول تا پنجم- اسلامی بود، به بررسی این بحث در ادبیاب مغرب زمین پرداخته می‌شود. البته بررسی این مقوله را در ادبیات غرب بیشتر در نظریات و دیدگاه‌های ادبیات شناسان معاصر باید جست؛ زیرا، بیشتر در نظریات دانشمندان سدهٔ بیستم به ویژه در مکاتب زبانشناسی این عصر است که بحث تأثیر و تأثر به گونه‌یی نظام‌مند و مدون، مطرح گردیده و ای بسا، که در مواردی تشابهات زیادی نیز بین این دیدگاه ها و نظریات قدمای ما وجود داشته است.

در ادبیات مغرب‌زمین بحث تأثیر و تأثُّر جایگاه ارزنده‌یی را به خود اختصاص داده است، در آثار بزرگانی چون افلاتون و ارستو؛ اما متفاوت با دیدگاه‌های معاصر این مقوله در قالب تقلید مطرح شده است، چنان که افلاتون شعر را تقلیدی از تقلید می‌داند؛ یعنی، جهان مثل اصل و این جهان سایه یی از جهان مُثل است که شاعر به تقلید از آن شعر می‌سراید. ارسطو نیز شعر را تقلید می‌داند. او در رسالهٔ «فن شعر» مبنای کمدی، تراژیدی، موسیقی، حماسه و دیتیرامب را تقلید می‌داند، که غیر از موسیقی این تقلید به مدد زبان و در قالب‌های موزون صورت می‌گیرد. البته تقلید از دیدگاه او به مفهوم افلاتونی نیست؛ بلکه او معتقد است که شاعر از مردم تقلید و سپس محاکات می‌کند؛ اما هوراس برخلاف دیدگاه افلاتون و ارسطو تقلید شاعران را به معنای تقلید از مردم و طبیعت نمی‌دانست؛ بلکه در سخنان او این لغت به معنای تقلید از شاعران و نویسنده‌گان دیگر به کار رفته است. هوراس را میتوان نخستین نظریه پردازی دانست که به مقولهٔ تأثیر و تأثُّر پرداخت و به ارزش میراث ادبی گذشته در آفرینش‌های شعرا تأکید نمود. او معتقد بود شاعر و نویسنده پیش از آن که به اشیا و پدیده‌های طبیعی توجه کند، باید به شاعران گذشته توجه داشته باشد. او معتقد به و فاداری نسبت به سنن قدیم است و احتیاط را در نوآوری توصیه می‌کند. همچنان تأکید می‌ورزد که شاعر باید مضامین قدیم را به شیوهٔ جدید عرضه نماید(۳۱/ ۱۳-۲۰).

نقادان دورهٔ رنسانس و از جمله بوالو نیز تأکید بر توجه شاعران نسبت به قدما و آثارشان دارند. درایدن البته به عنوان منتقد نیوکلاسیک در قرن هجدهم به صورت صریح به موضوع تأثیرپذیری اشاره می‌کند. او سابقهٔ ذهنی شعرا و نویسنده‌گان را پشتوانهٔ آفرینش آثارشان می‌داند و می‌گوید: «هیچ فردی هیچ نوع شعری را بی سابقهٔ ذهنی نمی‌گوید». همین دیدگاه است که بعدها در قرن بیستم پیگیری و هرچه بیشتر فربه گشت (۱۴/۲۸۶). پوپ منتقد و نظریه پرداز ادبی در قرن۱۸ معتقد بود شاعران و نقادان باید خوانندهٔ همیشه‌گی و ثابت آثار متقدمان باشند؛ چون متقدمان بودند که قواعد طبیعت را کشف کردند. او مثال ویرژل جوان را می‌آورد که اول به طبیعت توجه کرد؛ ولی متوجه شد که آنچه هومر گفته بود با طبیعت یکسان بوده

است(۳۱/۹۱)؛ اما بحث تأثیر و تأثُّر همچنان‌که تذکر یافت به صورت نظام‌مند و گستردهٔ آن، در نظریات و دیدگاه‌های نظریه پردازان ادبی در مکاتب زبانشناسانهٔ قرن بیستم مطرح گردید و دانشمندان به این مقوله با رویکردهای متفاوت و تازه‌یی پرداختند.

اساساً بحث تأثیر و تأثُّر در ادبیات معاصر غرب در قالب فرضیه‌ها و نظریات میخاییل باختین بزرگترین نظریه پرداز ادبی درسدهٔ بیستم شکل گرفت. این دانشمند روسی با طرح اصطلاح «منطق مکالمه» و مبانی تیوریک آن به مقولهٔ تأثیرپذیری و تأثیرگذاری در ادبیات و آثار ادبی نیز پرداخت؛ چنان‌که او معتقد بود: « گفتارها برای آن‌که بتوانند به درجهٔ اعتبار برسند باید رد و بدل شوند و مورد گفت و گو قرار بگیرند»(۷/ ۵۶).

باختین معتقد بود که هر سخن «به عمد یا غیر عمد، آگاه یا ناآگاه» باسخن‌های پیشین که موضوع مشترکی باهم دارند، و باسخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن‌هاست گفت و گو می‌کنند. اومی‌گفت: «نخستین و واپسین سخن وجود ندارد و زمینه‌های منطق مکالمه محدودیتی نمی‌شناسد، حتی معناهای گذشته یعنی آن معانی که در جریان مکالمه‌یی در سده‌های دور ایجاد شده اند، هرگز موقعیت مستحکم و ماندگار نیافته اند» (۲/ ۵۹۸)؛ اما باختین در میان انواع بیان‌های هنری بر رمان بیشتر تمرکز کرد و با طرح اصطلاح «چندآوایی» رمان را شکلی مناسب برای بازتاب این همسرایی می‌دانست به نظر او رمان چند صدا عرصهٔ تأثیر و تأثُّر گفتمان‌های مختلف است (۴/ ۱۰۴). با توجه به طرح مباحث مبسوط از جانب وی در خصوص منطق مکالمه می‌توان گفت؛ آرای میخاییل باختین در واقع پایبست تیوریک اصطلاح‌هایی چون: «بینامتنیت»، «فرامتنیت»، «ترامتنیت» و دیگر اصطلاحات و نظریاتی است که در آن به نوعی به مقولهٔ تأثیر و تأثُّر در ادبیات پرداخته شده است؛ چنان‌که « شکلوفسکی باتوجه به بحث‌های باختین در مورد منطق مکالمه، اصطلاح روابط بینامتنی(intertextuality relationships) را مطرح کرد. بدین معنا که متونی با موضوع مشترک در همهٔ ادوار به هم مربوطند و بین آنان مکالمه است او در مقاله‌یی «هنر یعنی فن و صنعت» می‌گوید هرقدر آشنایی با ادبیات گذشته بیشتر باشد این نکته برما بیشتر

روشن می‌شود که تقریباً هیچ موضوع و تصویری نیست که بدیع و بی‌سابقه باشد» (۲۲/ ۱۶۸).

با این همه بحث تأثیر و تأثُّر با نظریه‌ها و دیدگاه‌های متعدد دانشمندان غربی هرچه بیشتر فربه گشت و اغلب رشته‌های علوم انسانی را درنوردید. البته این بحث در ادبیات از ابعاد مختلف مورد پژوهش قرارگرفت که تبلور آن درعرصهٔ زبانی نیز نمود یافت؛ چنان‌که کریستوا به این نظر نایل گشت که این امر در کل ادبیات و هرنوع کاربرد زبان موضوعیت دارد (۴/ ۱۰۴).

رولان بارت نیز با رویکرد دیگری به بحث پرداخت، او با تحلیل کدهای فرهنگی نخستین گام را در کاربرد اختصاصی این مفهوم در ادبیات برداشت؛ چنان‌که ادعا کرد با این رویکرد تازه می‌توان به پرسش‌های قدیمی در خصوص متن پرداخت؛ مانند کدام مؤلف اثر قبلی را تضمین کرد؟ به چه شیوه از الگوهای خود تقلید کرده؟ چگونه تلمیحات، تقلیدها و نقیضه سازی‌های خود را برجسته سازی نموده است؟ (۴/ ۱۰۵) البته در خصوص متن، ژولیاکریستوا یک گام به جلو نهاده است. او متن را آمیزه‌یی از تضمین‌ها دانست. هانس بلومن برگ، نیز در خصوص متن هنری بر ناگزیری گفت وگو تأکید ورزید. او معتقد بود که «اثر هنری در حکم انکار اشکال گذشته نیست، بل برای گسست از آن اشکال ناگزیر از ادامهٔ مکالمه با آن‌هاست» (۲/ ۵۷۲ ، سیمون ژون نیز ضمن تأکید بر ارزش تأثیر معتقد است: «مطالعات مربوط به منبع، موفقیت ادبی، سرنوشت ادبی، شهرت و اسطوره می‌تواند به معنای وسیعتری که همان تأثیر باشد خلاصه شود»(۱۹/ ۶۸-۹۲).

این بحث در اواخر دههٔ شصت در فرانسه توسط کریستوا با رنگ و بوی تازه‌یی بسط و گسترش یافت. او پس از بررسی آرای باختین به ویژه «منطق مکالمه» به اصطلاح بینامتنیت پرداخت. البته ریشهٔ دیگر آرای کریستوا، دیدگاه‌های فردینان دوسوسور بود؛ چون سوسور معتقد بود که معناسازی عناصر موجود در دستگاه نشانه‌یی از طریق روابط تلفیقی و مشارکتی با دیگرنشانه‌های موجود و محتمل در متن است(۲/ ۲۰) کریستوا با تأثیرپذیری از چنین الگوهایی به طرح اصطلاح بینامتنیت پرداخت. به اعتقاد کریستوا هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت

پیش گفته‌ها و متون پیشین است. او باور دارد که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند؛ بلکه هر اثر واگویه‌ی از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ است (۲۴/۷). کریستوا باورمند است که متن محل تلاقی گذاره‌های متعدد است، وی آن را محصول و فراوردهٔ نامتغیر نمی‌شناسد، او در تعریف بینامتنیت متن را به واسطهٔ جنبه تعاملی اش، محل زایش متون دیگر می‌داند. کریستوا معتقد است؛ هرمتن ادبی دارای معناست، کشف و درک این معنا تنها از شناخت فرایندی حاصل می‌آید که آن‌را خوانش می‌نامند در درون هر متن ادبی به مطالبی اشاره شده که برای درک معنای آن‌ها، می‌باید به خوانش متون ادبی پیشین پرداخت؛ ازین‌رو، یک متن ادبی را نمی‌توان برخوردار از معنای مستقلی دانست؛ بلکه می‌بایست آن را درشبکه یی از روابط بینامتنی یافت؛ به عبارت بهتر، در خوانش بینامتنی، معنای متون ادبی را در علل خارجی چون جهان پیرامون نویسنده و یاریشه‌های عینی نمی‌توان یافت؛ بلکه می‌بایست این معنا را در روابط موجود میان آثار و متون جست و جو کرد(۲۵/ ۲-۵).

پس از کریستوا، کسانی همانند رولات بارت، ریفاتر، ژنت و ژنی به بررسی روابط میان یک متن و متن‌های دیگر پرداختند که درین میانه، کار ژراردژنت (Gerard geneete) بسیار گسترده و نظام یافته‌تر از دیگران است. عرصهٔ کار ژنت در قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه شناسی تحقق یافت؛ به همین سبب او توانست تا روابط میان متن را با تمام متغییرات آن مورد بررسی قرار دهد. او این روابط را «ترامتنیت» (transtextuality) می‌نامد. ترامتنیت چگونه گی ارتباط یک متن است با متن‌های دیگر.

ژنت این روابط را به پنج دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند که عبارت باشد از: بینامتنیت (intertextuality)، پیرامتنیت(paratextuality)، فرامتنیت(metatextuality)، سرمتنیت(arcitextuality) و بیش‌متنیت (hypertextuality)(۲۴/۴).

ژراردژنت به صراحت در جست و جوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متون است و به ویژه در روابط «بیش متنیت»، تأثیرگذاری میان دو و یا چند متن، در محور اصلیی مطالعات

وی قرار دارد. این موضوع نظریات ژنت را در بررسی متون، کاربردی‌تر از نظریات کریستوا می‌کند. همچنین بینامتنیت کریستوایی، همهٔ گونه‌های روابط میان متنی را در یک گونهٔ بزرگ بینامتنی مورد بررسی قرار می‌دهد و بیشتر در روابط هم‌عرض متون، باهم می‌پردازد؛ اما ژنت علاوه بر روابط عرضی در متن به روابط طولی نیز می‌پردازد. او ضمن اظهار هم‌حضوری در روابط متن معتقد است، هرگاه بخشی از یک متن (متن۱) در متنی دیگر (متن۲) حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو، رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت این نگرش به بینامتنیت را سه نوع می‌داند: صریح (یا اعلام شده)، ضمنی و پنهان شده.

بینامتنیت صریح یا اعلام شده، عبارت است از حضور آشکار یک متن در متن دیگر؛ به عبارت روشن‌تر درین نوع بینامتنیت مؤلف به حضور متنی دیگر در متنش تصریح می‌ورزد و برآن نیست که این حضور را پنهان کند، به این امر هم‌حضوری آشکار گویند(۲۴/ ۵). نمونه‌یی این نوع هم‌حضوری در ادبیات ما نیز فراوان است؛ چنان‌که مولانا جامی در شروع سرایش منظومهٔ لیلی و مجنون اشاره به تاریخ نویس به عنوان راوی دارد:

تاریخ نویس عشق بازان شیرین رقم سخن طرازان
از سرور عاشقان چو دم زد بر لوح بیان چنین رقم زد
(۷۶۳/ ۹)

مولانا جامی همچنان در مقدمهٔ مثنوی خردنامهٔ اسکندری از شناسای تاریخ کهن روایت می‌کند:

شناسای تاریخ‌های کهن چنین رانده است از اسکندر سخن
(۹۳۰/ ۹)

این تصریحات نمایانگر بینامتنیت صریح درین آثار می‌باشند، و هم‌حضوری درین آثار بیشتر از طریق (نقل به معنا) صورت گرفته است. بخش عمده‌یی از روابط بینامتنی درین متون، در حوزهٔ مضمون پردازی و موتیوهای تکرارشونده اند.

بینامتنیت ضمنی، آن‌است که بیشتر از طریق کنایات، اشارات، تلمیحات و . . . صورت

پذیرد؛ چنان‌که خواجه آصفی هروی و مولاناجامی ضمن مفاخره در شعرخود، اشاره به این نوع هم‌حضوری نیز دارند:

به خوبان گفته‌های آصفی حال دگر دارد که او را سوز خسرو نازکی‌های حسن دیدم

(۱ -۸۳/۱۲)

جامی راست:

جامی نیم که خسرو وقتم به ملک عشق منشور خسروی غزل عاشقانه ام

(۳۶۴-۸/۱۴)

همچنان درین روند از بینامتنیت است که، هم‌حضوری با موجودیت حکایت‌های ضمنی و ارجاعاتی به پیش متن‌ها، در صورت اطلاع از متون قبل «دانش بینامتنی» توسط خواننده شناسایی می‌گردد.

بیش‌متنیت (تأثیر و تأثُّر)؛ یکی دیگر از گونه‌های بررسی روابط بین دو متن است که با بحث مورد نظر انطباق پذیری بیشتری دارد، این رویکرد به بررسیی برگرفته‌های متون از یکدیگر می‌پردازد؛ به عبارت دیگر در بیش‌متنیت تأثیر یک متن برمتن دیگر بررسی می‌شود، نه حضور آن. ژنت، بیش‌متنیت را چنین تعریف می‌کند که بیش‌متنیت: «هر رابطه‌یی است که موجب پیوند میان یک متن با یک متن پیشین باشد؛ چنان‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد» (۲۴/ ۸)؛ بنابراین، موضوع بیش‌متنیت موضوع متن‌های بازنوشته شده براساس متن‌های پیشین است.

از نگاه ژنت رابطهٔ برگرفته‌گی از متون پیشین به دو دستهٔ کلی؛ تقلیدی و تراگونه‌گی قابل تقسیم است. در تقلید (همانگونه‌گی)، هدف تغییر نیست و اساس کار حفظ نسخهٔ اصلی است؛ در حالی که تراگونه‌گی براساس تغییر بنا یافته است؛ بنابراین، تمایز این دومقوله در هدفمند بودن تغییر و میزان آن‌ست، در تراگونه‌گی که مهم‌ترین و متنوع‌ترین رابطهٔ بیش‌متنیت است، تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری می‌تواند در بیش‌متن نسبت به متن‌های پیشین آن ایجاد

شود. البته آن‌چه درین میان از اهمیت ویژه برخوردار است تشخیص و برجسته سازی مرز میان تقلید و تغییردر این آثار است. مهمترین مسأله برای اثبات تغییر درین آثار، تصریح خود نویسنده به هدفمند بودن و نوآوری می‌باشد؛ چنان‌که مولانا جامی در بسا موارد در آثارش به این مهم اشاره دارد؛ از جمله این ابیات:

معنی نیک بود شاهد پاکیزه ســـرشت که به هرچند درو جامه دگــرگون پوشند
کسوت عار بود بازپسین خلعـــت او گرنه خوبیش از پیشـــــــتر افزون پوشند
هنر آن، که کهن خرقهٔ پیشین ز برش به در آرند و در او اطلس و اکسون پوشند
(۱۰۵/ ۱۰)

من جامیم به نادره گفتن مثل، دمی شو مستمع که نادره گفتاریی کنم
(۸/ ب۴-۳۶۸)

جامی اگر هست تو را گوهری پای شد آمد بکش از هر دری
بر زر هر سفله منه چشم آز همچو صدف با هنر خود بساز
(۹/۵-ب۶/ ۳۸۶)

دروصف خطت نو کرد آیین سخن جامی ذوق دگر است آری اشعارمجدد را
(۸/ب۴-۱۸)

جامی حدیث سبز خطان گو که اهل ذوق بنهاده گوش بر سخنان مجدد اند
(۸/ب۲۱-۱۵۴)

جامی فسانه های کهن ذوق ده نماند اسرار عشق تازه کن از گفته های نو
(۸/ب۷-۴۳۵)

تراگونه‌گی با اشکال مختلف در متون به وجود می‌آید و می‌توان آن را از نظر نوع تغییر به سه دسته؛ کاهش، افزایش، و جا به جایی (جانشینی) تقسیم کرد. بدون شک این دیدگاه ها در تحقیق و پژوهش آثارادبی کاربرد فراوان می‌یابند؛ چنان‌که کاربرد نظریهٔ تراگونه‌گی

ژراردژنت در شناخت آثار ادبی زبان فارسی سخت راه‌گشاست، به ویژه آثار شاعران قرن نهم هجری؛ زیرا، شاعران این عصر با وجود تأثیر پذیری آشکار از پیش متن‌ها، آگاهانه در پی تغییر و تراگونه‌گی بودند. در آثار این شعرا تراگونه‌گی را می‌توان از هر سه جهت گسترش، کاهش و جانشینی به مشاهده نشست. البته در این‌جا فقط اشاره به روند جانشینی در منظومهٔ داستانی لیلی و مجنون مولانا جامی می‌گردد. درین داستان چه از لحاظ تصاویر و پرداخت و چه به لحاظ روند اتفاقات داستان تغییرات (جانشینی) صورت گرفته است، از جمله تقدم مرگ مجنون برمرگ لیلی بر خلاف داستان‌های الگو، سن و سالی که در آن بین شان آتش عشق شعله‌ور می‌گردد و نحوهٔ دیدار و ترسیم فضاها و . . . که کاملاً متفاوت با نسخه‌های پیش‌متن می‌باشد(۹/۷۵۰-۹۱۰)؛ اما با این همه حضور تأثیر از متون قبلی در اشعار شاعران امریست بدیهی به ویژه در سنت نظیره سرایی که در قرن نهم یکی از شیوه‌های پذیرفته شده در آفرینش به حساب می‌آمد و اغلب شعرای نامور این عصر به شمول مولانا جامی درین نوع شعر، طبع آزمایی نمودند. طبق سنت «نظیره»گویی برخی تقلیدهای ساختاری، سبکی و محتوایی جزء اصول نظیره نویسی و امری معمول به حساب می‌آمد(۳۲/ ۹۵).

٤. بررسی عرصه ها و زمینه های تأثیر و تأثُّر

در زمینهٔ بحث تأثیرپذیری، پژوهشگران عرصهٔ سبکشناسی نیز معتقدند که برای رسیدن به سبک می‌توان از شگردهای آفرینشگران دیگر سود برد. البته مشروط برآن‌که ایجادگر صرفاً در بند تقلید و بی مایه گی گرفتار نماند، و با بهره وری از خلاقیت و ابتکار به آفرینش کلامی نوآیین و تازه دست یازند؛ چنان‌که چند آفرینشگر در خصوص پرداختن به موضوع واحد بر بعد خلاقیت در شیوهٔ پرداخت تأکید می‌ورزند؛ « زیرا، این سخنان هرگز بدین معنا نیست که موضوع یگانه‌یی نمی‌تواند از منشور رخشان ذهن چند یا چندین نویسنده و شاعر بگذرد و جنبهٔ خلاقیت آن نیز لطمه و صدمه نبیند و دارای سبک هم باشد؛ زیرا، چه بسا موضوع‌هایی که همه زمانی و همه مکانی هستند و آنگاه که به دست هنرمندان راستین می‌افتند، چنان مهر شیوهٔ آنان

را به خود می‌گیرند که دیگر پدیدهٔ هنری نوآیین، با آذین‌هایی که هیچگاهی در آیینهٔ دل و دماغ دیگری نتابیده، جلوه می‌کنند و حقیقت هنری تازه‌یی می‌شوند»(۱۶/ ۱۲۸)؛ بنابراین، بحث تأثیر و تأثُّر در بسیاری حوزه‌ها از جمله شعر و ادبیات امری بسیار معمول و متداول است. در حوزهٔ ادب فارسی دری نیز بیشتر شاعران و نویسنده‌گان کلاسیک در پدید آوردن آثار – خود، نظر به یک یا چند تن از بزرگان پیش از خود داشته اند. البته این توجه به آفریده‌های گذشته‌گان به هیچ روی نفی ابتکار، نوآوری و ظرافت‌های چشمگیر در آثارشان نیست. چنان که درین خصوص دکتور زرین کوب در بارهٔ توجه سعدی در خلق آثارش به پیشینیان چنین ابراز می‌دارد: «نقل و اخذ مضمون دیگران در نزد وی [سعدی] چنان با تصرف همراه شد که حتی درین گونه موارد هم غالباً بی هیچ اندیشه و تأمل، برتری او بر آنان که پیش از او اندیشه‌های او را داشته اند، روشن می‌شود»(۱۸/ ۲۵۵). در واقع این گفته مبین این نکته است که حتی سعدی با همه صدرنشینی اش در زمرهٔ بزرگان ادب فارسی دری بازهم وامدار پیشینیان می‌باشد. با تکیه برهمین مبناهاست که شکل گیری حرکت تاریخ ادبی را در دل یک فرایند دیالکتیکی می‌دانند(۲۶/۱۳۴). به صورت کلی اثر پذیری و اثرگذاری‌ها می‌توانند به سه شیوه صورت گیرند: اثرپذیری در صورت و فرم، در محتوا و مضمون، و یا هم درهر دو، یعنی صورت و محتوا.

در صورت و فرم؛ شاعر فقط ظاهر و ساختار بیرونی شعر را مد نظر دارد، این تأثیر پذیری بیشتر در وزن، قافیه، ردیف و در مجموع ساختار و موسیقی بیرونی شعر جلوه‌گر است.

در محتوا و مضمون؛ شاعر پیام و موضوع شعری را از شاعری می‌گیرد و آن را در قالب الفاظ و عناصر خاص بیان خود عرضه می‌کند. البته گفتنی‌است که «دیوید دیچیز» تأکید بر تفکیک صورت از محتوا دارد و دومی را بر اولی مقدم می‌داند. او معتقد است که شما موضوعی را که می‌خواهید از آن سخن بگویید، برمی‌گزینید و بعد با ا ستفاده از سرمشق بزرگترین سخنوران گذشته شیوهٔ بیان آن را انتخاب می‌کنید(۱۴/ ۱۴۱).

در صورت و محتوا؛ در بیشتر موارد مقوله تأثیر و تأثُّر شاعران از همدیگر، هم در پیکره و قالب و هم در پیام و محتواست. از آنجا که ادبیات بیشتر عرضه‌یی چگونه گفتن‌هاست نه چه گفتن؛ بدین دلیل نحوهٔ بیان و هنرنمایی شاعر در چگونه‌گی گیرایی و تأثیر سخن او نقش به سزایی دارد(۲۸/ ۲-۴).

با کاربرد شیوه‌های بررسی متون جهت شناخت انواع تأثیرپذیری و تأثیرگذاری‌ها و نیز توجه به شواهد و سنجش اثر یک شاعر با دیگران می‌توان به این اصل نایل گشت که وجود این شباهت‌ها و همسانی‌ها با شعر شاعران قبل و بعد آن از نظر ساختار و محتوا، به قطع یقین موید این فرضیه است که شاعران در سرودن اشعار خویش از مضامین و موضوعات شاعران پیش از خود متأثر شده اند و در آفرینش اندیشه و اشعار شاعران بعد از خود نیز تأثیر گذار بوده اند؛ از همین رو، شاهکارهای بزرگ ادبی نیز از مقوله تأثیر و تأثر مستثنی نبوده اند و آثار آفرینشگران بزرگی چون: ویرژل، شکسپیر، گوته، کورنی، مولیر، ولتر، بحتری، ابی تمام، متنبی، عنصری، سعدی، حافظ، جامی و دیگران ازین منظر قابل بررسی اند؛ چنان‌که ویرژل با تأثیرپذیری از انیوس، شکسپیر از داستان‌های رایج و کهنه، مولیر از سیرانودوبرژراک، گوته از داستان عامیانه دکتر فاَوست و کورنی از دوکاسترو دست به آفرینش زده اند.

در ادبیات ما از این دست همگونی‌های رنگین کم نیست و مصداق‌های بارز فراوانی از تأثیر و تأثُّر را در درازنای تاریخ پربار ادب فارسی دری می‌توان به مشاهده نشست. طوری‌که «با همهٔ تفاوت‌هایی که میان فردوسی و خیام پدیدار است، باز تمام دسته‌های رباعی‌های او را باهمهٔ پرسش‌ها، چند و چون‌ها، بینش‌ها و نگرش‌ها، لذت پرستی‌ها و دم غنمیت شمردن‌ها را می توان در کارگاه آفرینشی فردوسی دید، چنان به روشنی که چشم داشتن خیام را به شاهنامه انکار ناپذیر می‌سازد، بی آنکه از تقلید سخنی درمیان باشد»(۱۶/۱۲۹)؛ همین طور شکواییه‌های فراوانی دربارهٔ درنگ‌های بی درنگ زنده‌گی که یکی ازآن‌ها قصیده مشهور رودکی در شکایت از پیری است، به مطلع:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود نبود دندان لابل چراغ تابان بود

(۱۵/ب ۵-۸۲)

«این موضوع حسب حالی که رودکی در آفرینش زیباترین قصیده خود برگزیده از ذره بین شاعرانهٔ فردوسی نیز گذشته است؛ مگر هریک چنان آن‌را پروریده اند که ویژه گی‌های سبکی شان روشن روشن است، اینجا دیگر سخن از تقلید نیست».

چوآمد به نزدیک سر تیغ شصت مده می که از سال شد مرد مست

(۱۳۱-۱۶/۱۲۹)

نشانه‌های شعر هندی در اشعار سهراب سپهری از همین دست است که خواننده با بذل حوصله می‌تواند نمونه‌های بیشتری به دست دهد و با بهره برداری‌های سپهری از این سبک و به ویژه شعر بیدل بیش از پیش آگاه شود. درین مثال تبلور سوررئالیزم بیدلی را در شعر سپهری شاهدیم.

نخست از بیدل:

کو جهد که چون بوی گل از هوش خود افتم یعنی دو سه گام آن‌سوی آغوش خود افتم

(۶/ب ۱۵ /۹۷۴)

از سپهری:

کنار مشتی خاک

در دور دست خود تنها نشسته ام

سپهری:

و من می‌رفتم، می‌رفتم تا در پایان خود فرو افتم

سپهری:

تا ابد می بایدم غلطید در آغوش خویش

(۷۸ /۱۲)

و یا فعل چکیدن که در شعر سپهری هم نه برای چکیدن کاربرد می‌یابد.

از بیدل:

ز خون هر چند رنگی نیست تیغ قاتل ما را قیامت می‌چکد هر گه بیفشارند دامانش

(۶/ ب ۲۱ -۷۶۱)

داده ست به باد تپشم حسرت دیدار آیینه چکد گر بفشارند غبارم

(۶/ ب ۳-۹۲۹)

از سپهری:

چک چک چلچله از سقف بهار

(۲۰/ ۱۷- ۱۷۰)

در خصوص بحث تأثیر و تأثر در اشعار بزرگان شعری قرن نهم هجری باید تأمل بیشتری را روا داشت؛ زیرا، درین قرن با توجه به سنت نظیره سرایی که سنت ادبی حاکم زمان به شمار می‌رفت، میزان تتبع از شعر گذشته گان نیز بیشتر بود؛ به همین سبب در بساموارد برخی از ادب پژوهان در قضاوت شان نسبت به شعر این عصر دچار اشتباه گردیده اند و با مبالغه و نادیده گرفتن اصل تأثیرپذیری بیشتر اتهام تقلید را بر شعر این دوره وارد ساختند؛ چنانکه ملک الشعرا بهار، در سبکشناسی، زین العابدین مؤتمن در تحول شعر فارسی، احسان یارشاطر در شعر فارسی در عهد شاهرخ، هاشم رضی در مقدمهٔ دیوان جامی و . . . درین خصوص ابراز نظر نموده اند؛ در حالی که در شعر اکثر سرایشگران این عصر با پذیرش اصل تأثیرپذیری شاهد تغییر و نوآوری نیز می باشیم و این اراده قویاً نزد استادان سخن در آن عصر وجود داشته است؛ چنان که مولانا جامی خود به این امر تصریح می‌ورزد. او با توجه و مراجعه به گذشته گان موضوع‌های شان را با مضمون های نو به کار می‌بندد و به قول خودش لباس نو به آن‌ها می‌پوشاند:

کنون کـــــرده ام پشت همت قوی دهم مثـــــــــــنوی را لباس نوی

کهـــــــــن مثنـــویهای پیران کار که مانده است از آن رفته گان یادگار
اگرچه روان بخش و جان پرور است در اشعـــــــار نو لذت دیگر است.
(۱۹ /۳۳)

۵. نتیجه

حاصل بحث این که مقولهٔ تأثیر و تأثُّر از مفاهیم ارزشمند و کلیدی در پژوهش روندهای تعامل و تحول ادبیات است. پرداختن به این مبحث از دیرباز، همزاد با فرآورده‌های ادبی ملت‌ها مورد توجه پژوهنده‌گان عرصه‌های هنر قرار داشته است.

در ادبیات عربی – فارسی دری، قدما به صورت جدی به این مقوله پرداخته اند، چنان که در ضمن رویکردهای ادبیات شناسی و نقد ادبی رویکرد تطبیقی (سنجشی ـ سرقاتی) نیز از توجه ویژه یی برخوردارِبوده و آرای ارزشمندی از جانب ادب شناسان در زمینه، مطرح گردیده است. درین میان بزرگانی چون قاضی جرجانی در الوساطه، بشرآمدی در الموازنه، ابوهلال عسکری در الصناعتین، ابن رشیق قیروانی در العمده و دیگران به صورت مبسوط به این بحث پرداختند. این آرا اغلب برنوعی سنجش و موازنه میان آثار و افکار دو یا چند شاعر که غالباً یکی از طرفین؛ معاصر و دیگری از قدما بوده اند– همچون بحتری و ابوتمام ومتنبی ودیگران – مطرح شده است.

در این تألیفات بیشتر به سرچشمه‌های جوشش تصاویر و تعابیر ادبی توجه گردیده، به اخذ، اقتباس و انتحال هنرمند نیز پرداخته اند؛ طوری که در آثار جرجانی نکات ارزشمندی در خصوص نقد تطبیقی مطرح شده است. جرجانی در باب سرقات نیز به بحث‌های تازه و پر محتوایی پرداخته؛ چنان که بر مبنای دیدگاه او، حجم عظیمی از آثاری که متهم به سرقت شده اند، نه در حوزهٔ سرقت، بلکه در فرایند تأثیر و تأثر قابل بررسی اند.

نکته یی ارزشمند درین آثار پذیرفتن تأثیر و تأثُّر به عنوان یک اصل در راستای شناخت آفریده‌های ادبی می باشد؛ طوری که ابوهلال عسکری تأکید می‌ورزد که هیچ کس از

گوینده‌گان معاصر نمی‌تواند از گرفتن معانی گذشته‌گان بی نیاز باشد و به قاعده‌ها و قانون‌های آنان توجه نکند.

دیدگاه‌های قدما در خصوص بحث تأثیر و تأثُر از جهات زیادی شبیه به دیدگاه‌های ادب پژوهان غربی به ویژه نظریه پردازان قرن بیستم می‌باشد. درین عصر نیز به مقولهٔ تأثیر و تأثُر در قالب اصطلاحاتی چون «منطق مکالمه»، «بینامتنیت»، «فرامتنیت»، «ترامتنیت»و . . . پرداختند که می‌توان از دانشمندانی چون باختین، شکلوفسکی، ژولیوکریستوا، بارت، ژراردژنت، و . . . نام برد.

در اکثردیدگاه‌های این دانشمندان که اغلب با رویکرد زبانشناسیک به موضوع پرداخته شده، گفت و گو میان متن‌ها و روابط متون با همدیگر به عنوان اصل قرارگرفته است.

به هرحال نتیجهٔ سودمندی که از بحث‌های فوق در خصوص تأثیر و تأثُر حاصل می‌گردد، ما را به این باور می رساند که در بسا موارد بدون در نظر داشت اصل تأثیر و تأثُر نسبت به برخی از متون، قضاوت صورت گرفته است؛ چنان‌که با مشاهدهٔ نوعی هم‌حضوری در متن و یا سود بردن آفرینشگر از تصویرهای تلفیقی و معانی مشترک، بدون بررسی و نظرداشت به نمودهای تغییر و نوآوری، برآن انگ تقلید را زده اند و هیچ نوع ارزش هنری براثر قایل نشده اند. نمونهٔ بارز این نوع رویکرد و برخورد در ادبیات ما قضاوت و داوری در خصوص ادبیات قرن نهم هجری به ویژه شعرآن می‌باشد، که متأسفانه در اغلب داوری‌ها شعر این دوره بدون توجه به ابعاد بدیع وهنری آن به چوب تقلید رانده شده است. این در حالیست که در شعر این دوره علی رغم سنت حاکم نظیره‌سرایی، موارد زیادی از ابداعات و نوآوری را در ابعاد مختلف و ساختارهای درونی و بیرونی شعر این دوره می‌توان به مشاهده گرفت. حال آن‌که از میان انبوه فرآورده‌های شعری این عصر همیشه تعدادی از سروده‌های ضعیف و فاقد ارزش که نظیر آن در دیگر عصرها کم نیست مورد بررسی وارزشیابی قرار گرفته است.

منابع

۱-آصفی هروی. (۱۳۳۷). **دیوان خواجه آصفی**. به تصحیح فکری سلجوقی. هرات: مطبعهٔ دولتی.

۲- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: چاپ پنجم، نشرمرکز.

۳- البرزی، پرویز. (۱۳۸۶). **مبانی زبان شناسی متن**. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۴- اشمیتس، توماس. (۱۳۸۹). **درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک**. مترجم حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

۵- افصحزاد، اعلاء خان. (۱۳۷۸). **نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی**. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

۶- بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر. (۱۳۷۱). **دیوان مولانا بیدل دهلوی**. با تصحیح خال محمد خسته، خلیل الله خلیلی و با اهتمام حسین آهی. تهران: چ۳، انتشارات فروغی.

۷- تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). **نقد ادبی**. تهران: چ۲، انتشارات کتاب آمه.

۸- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۸۵). **کلیات دیوان جامی.** بامقدمهٔ فرشید اقبال. تهران: انتشارات اقبال.

۹- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۵). **مثنوی هفت اورنگ**. به تصحیح و مقدمهٔ مرتضی مدرس گیلانی .تهران: مهتاب.

۱۰- جامی، عبدالرحمن. (نسخهٔ۹۲۷). **بهارستان**. کتابخانهٔ دولتی تاجیکستان.

۱۱- حافظ شیرازی، مولانا شمس الدین محمد. (۱۳۷۹). **دیوان غزلیات حافظ**. به

کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: چ۷، انتشارات صفی علیشاه.

۱۲- حسینی، حسن. (۱۳۶۸). **بیدل، سپهری و سبک هندی**. تهران: انتشارات صدا و سیما.

۱۳- خواجوی کرمانی، محمود بن علی. (۱۳۸۰). **دیوان غزلیات خواجوی کرمانی**. به کوشش حمید مطهری. کرمان: چ۶، انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.

۱۴- دیچیز، دیوید. (۱۳۵۸). **شیوه های نقد ادبی**. ترجمهٔ غلام حسین یوسفی، و محمدتقی صدقیانی. تهران: انتشارات علمی.

۱۵- رودکی سمرقندی، جعفربن محمد. (۱۳۷۳). **دیوان رودکی سمرقندی**. براساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی. تهران: چ۴، انتشارات نگاه.

۱۶- رهیاب، محمدناصر. (۱۳۸۱). **سبک شناسی.** هرات: انتشارات پوهنتون هرات.

۱۷-زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). **نقد ادبی** (جلد اول و دوم). تهران: چ ۵، انتشارات امیرکبیر.

۱۸- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). **با کاروان حلّه**. تهران: چ۱۳، انتشارات علمی.

۱۹- ساجدی، طهمورث. (۱۳۹۰). **از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی**. تهران: چ۲، انتشارات امیرکبیر.

۲۰- سپهری، سهراب. (۱۳۸۴). **سهراب سپهری**(شعر سهراب سپهری از آغاز تا امروز). تفسیر و تحلیل موفق‌ترین شعرها از محمد حقوقی. تهران: چ۱۴، انتشارات نگاه.

۲۱- سعدی، مصلح الدین بن عبدالله. (۱۳۸۶). **کلیات سعدی**. از روی نسخهٔ تصحیح شده

محمد علی فروغی. تهران: چ۶، انتشارات میلاد.

۲۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **نقدادبی**. تهران: چ ۳، انتشارات میترا.

۲۳- صیاد کوه، اکبر. (بهار و تابستان ۱۳۹۲). **مقایسه و تطبیق غزلیات جلال الدین عضد با غزلیات سعدی**. نشریهٔ ادب و زبان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. کرمان: دانشگاه شهید باهنرکرمان، ش۳۳.

۲۴- عابدینی، محمود. (۱۳۹۲). **روابط بینامتنی در اسکندرنامه‌های منظوم** (فردوسی، نظامی و امیرخسرو). نشریهٔ دانشگاه پیام نور. پیام نور: نشریهٔ دانشگاه پیام نور.

۲۵- علوی، فریده. (۱۳۹۱). **خوانش بینامتنی هزار و یکشب**، نشریهٔ ادبیات تطبیقی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ش۶.

۲۶- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۷). **نظریهٔ تاریخ ادبیات**. تهران: انتشارات سخن.

۲۷- کدکنی شفیعی، محمدرضا. (۱۳۸۹). **صورخیال در شعرفارسی**(تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران). تهران: چ۱۴، انتشارات آگه.

۲۸- گلی، احمد. (بهار ۱۳۸۶). **اوحدی و شاعران قبل و بعد او**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی شهید باهنر کرمان. کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش۲۱.

۲۹- محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). **از معنا تا صورت**(طبقه بندی و تحلیل ریشه‌ها، زمینه‌ها، نظریه‌ها، جریان‌ها، رویکردها و آثارمهم نقد ادبی در ایران و ادبیات فارسی). دورهٔ دوجلدی. تهران: انتشارات سخن.

۳۰- نظامی عروضی سمرقندی، احمد. (۱۳۲۷). **کلیات چهارمقاله**. به سعی و اهتمام و

تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی. لندن: مطبعهٔ بریک در لیدز.

۳۱- هال، ورنون. (۱۳۸۰). **تاریخ کوتاه نقد ادبی**. ترجمهٔ مجتبی عبدالله نژاد. مشهد: انتشارات ترانه.

-32Сатторова, Абдунаби. (1975). Афкори Адаби ва эстетикии Абдурраҳмони Ҷомӣ. Душанбе: НашриЁти Ирфон.

-33Ҷомӣ, Абдурраҳмон. (1989). Фотиҳат ӯш ӣшубоб(Ҷилди якум . Душанбе: Ирфон.