تأملی در نظریهٔ انواع در ادبیات فارسی

عباس واعظزاده*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

ابوالقاسم قوام

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

عبدالله رادمرد

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

مریم صالحی‌نیا

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س ۷، ش ۲۷، پاییز ۱۳۹۳ (صص ۶۷- ۲۹)

چکیده

گونه‌شناسی ادبی یا نظریهٔ انواع ادبی یکی از نظریات مطرح در حوزهٔ نظریهٔ ادبی است که در حیات حدوداً دوهزاروچهارصدسالهٔ خود محمل مناقشات، رد و قبول‌ها و جرح و تعدیل‌های فراوانی بوده است. در این مجادلات، مسائل و مباحث مختلفی مطرح شده که سبب گسترش، تعمیق و امروزه تثبیت این نظریه شده است. در این مقاله برآنیم تا از انبوه مباحث مطرح‌شده در این نظریه، به مسائلی بپردازیم که توجه به آن‌ها در مطالعات گونه‌شناختی ادبیات فارسی ضروری است؛ مسائلی مانند تعریف نوع ادبی، رابطهٔ نوع ادبی با آثار ادبی، انواعِ انواعِ ادبی (انواع بنیادی)، قراردادهای نوع، نوع ادبی و ایجاد انتظارات، میزان رعایت قراردادهای نوع، نوع ادبی و بینامتنیت، زمانمندی انواع ادبی، نوع ادبی و فرهنگ، نوع ادبی و تاریخ ادبیات، دور در گزینش انواع ادبی، و تعریف و نام‌گذاری انواع ادبی. در این مقاله ضمن طرح این مباحث،

---

* نویسندهٔ مسئول: a.waez62@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۴/۲۴

به نقد رویکرد سنتی نظریهٔ انواع ادبی فارسی پرداخته و ضرورت اتخاذ رویکرد جزئی‌نگرانه به انواع ادبی را یادآوری کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ ادبی، نظریهٔ انواع ادبی، نوع ادبی، ادبیات فارسی.

۱. درآمد

از افلاطون (۳۴۷– ۴۲۷ق.م)، ارسطو (۳۲۲– ۳۸۴ق.م)، هوراس (۸–۶۵ق.م) و دیگر نویسندگان یونانی و رومی تا نظریه‌پردازان دورهٔ رنسانس، نوکلاسیک‌ها، رمانتیک‌ها، داروینیست‌ها، نوارسطوییان، فرمالیست‌ها، ساختارگرایان، ساختارشکنان و دیگر نظریه‌پردازان ادبی مدرن، در تاریخی حدوداً دوهزاروچهارصدساله، نظریاتی مختلف و گاهی متناقض دربارهٔ نوع و انواع ادبی بیان شده است و موافقان و مخالفان زیادی در این عرصه قلم زده‌اند. عده‌ای مبحث نوع را سبب ازبین رفتن فردیت آثار ادبی و گروهی آن را جزء سرشت ادبیات دانسته‌اند. امروزه، نظریهٔ ژانر[1] که به‌عقیدهٔ برخی محققان، شاید مسئله‌آفرین‌ترین نظریهٔ ادبی مدرن بوده باشد (Duff, 2000: 1)، جایگاه خود را یافته و نه‌تنها در ادبیات و هنرهای دیگر مانند نقاشی، موسیقی و سینما، بلکه در تعلیم و تربیت، علوم سیاسی، مطالعات تاریخی و مذهبی، مطالعات زنان، مطالعات تطبیقی و مطالعات فرهنگی نیز مورد توجه است (همان، ۱۶).

در این مقاله، ضمن طرح برخی مباحث نظریهٔ انواع ادبی، توجه محققان ادبیات فارسی را به این مسئله جلب می‌کنیم که می‌توان با رهایی از تفکر سنتی حاکم بر نظریهٔ انواع ادبی– که می‌کوشد تمام متون ادبی را در قالب سه دستهٔ کلی حماسی، غنایی و تعلیمی تقسیم‌بندی کند– و با اتخاذ رویکردی جزئی‌نگرانه به ادبیات، متون ادبی مشابه را در دسته‌هایی جزئی‌تر و چه‌بسا با عناوینی ناشناخته‌تر رده‌بندی کرد که به همهٔ مشخصات آن متون نظر دارند و به شناخت بهتر آن‌ها کمک می‌کنند.

۱–۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون کتاب‌ها و مقالات متعددی در زمینهٔ نظریهٔ انواع ادبی به زبان فارسی نگاشته یا ترجمه شده است؛ ازجمله کتاب‌های ***انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*** (۱۳۷۰)، ***انواع شعر فارسی*** (۱۳۷۳)، ***انواع ادبی*** (۱۳۷۶)، ***انواع نثر فارسی*** (۱۳۸۹) و ***ژانر (نوع ادبی)*** (۱۳۸۹)، و مقالاتِ «انواع ادبی و شعر فارسی» (۱۳۵۲)، «انواع ادبی» (۱۳۸۱)، «انواع ادبی در شعر فارسی» (۱۳۸۶)، «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسم» (۱۳۸۷)، «طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک» (۱۳۸۸)، «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آرای پل تیلیش» (۱۳۸۸)، «وجه دربرابر گونه: بحثی در قلمروی نظریهٔ انواع ادبی» (۱۳۸۹)، «گفتاری درباب گونه‌های سخن» (۱۳۹۰)، «نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر: معرفی یک رویکرد» (۱۳۹۰) و «درآمدی بر نظریهٔ گونه‌های ادبی» (۱۳۹۱). این کتاب‌ها و مقالات یا سیر تاریخی نظریهٔ انواع ادبی و جایگاه آن را در دوره‌ها و مکتب‌های مختلف بیان کرده‌اند یا به انطباق انواع ادبی غربی بر ادبیات فارسی همت گماشته‌اند یا به بسط برخی مباحث نظریهٔ انواع ادبی یا معرفی یک روی‌کرد در مطالعات نوع پرداخته‌اند. به‌تازگی نیز شاهد مقالاتی با روی‌کرد جزئی‌نگرانه در معرفی و بررسی انواع ادبی فارسی هستیم؛ مقالاتی مانند «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز» (۱۳۸۸)، «سراپا؛ یکی از انواع ادبی غریب فارسی» (۱۳۸۹)، «نوع ادبی کارنامه» (۱۳۹۰)، «رسائل محتشم کاشانی: ژانری ناشناخته» (۱۳۹۰)، «گفتارنوشت‌های صوفیان؛ بازشناسی یک گونهٔ نوشتاری» (۱۳۹۰) و غیره. اما هیچ‌یک از کتاب‌ها و مقالات یادشده مباحث و مسائل کاربردیِ نظریهٔ انواع ادبی را در تبیین انواع ادبی فارسی بیان نکرده‌اند و ما در این جستار به این مباحث خواهیم پرداخت.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تعریف نوع ادبی[۲]

هدر دوبرو[۳] تأثیرات نوع را آشکار، اما تعریفی دقیق از آن را به‌نحوی غریب دشوار می‌داند و به همین دلیل، با آوردن واژه‌های مترادف، تعریفی دوری از آن بیان می‌کند: «نوع (genre)، چنان‌که شاید از ریشه‌های آن در واژهٔ یونانی genus (kind) برآید،

دراساس اشاره به سنخ (type)های ادبی دارد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۹). آن‌گونه که از تعریف‌های نوع ادبی برمی‌آید، می‌توان از سه دیدگاه به این اصطلاح نگریست:

۱. نوع ادبی به‌مثابهٔ نظریه/ دانش: از این منظر، نوع ادبی دانشی است که در آن درباب طبقه‌بندی[۴] و سازمان‌دهی[۵] متون ادبی صحبت می‌شود. جان فرا[۶] (51 :2005) با طرح مبحثی باعنوان «ژانر به‌مثابهٔ طبقه‌بندی نظام‌مند[۷]» موضوع این دانش را طبقه‌بندی و سازمان‌دهی چیزها در دسته‌های قابل‌تشخیص می‌داند. به‌باور وی، هر نظام طبقه‌بندی کارآمد دارای سه ویژگی است: الف. عملاً دارای اصول طبقه‌بندی ثابت و منحصربه‌فردی نظیر وزن اتمی و زنجیرهٔ ژنتیکی است؛ ب. دسته‌ها متقابلاً استثناکننده هستند؛ ج. نظامی کامل است (همان‌جا). براساس همین ویژگی‌ها، زمانی‌که از پنج شکل سازمان‌دهی متون (رسانهٔ شناختی[۸]، اساس بازنمایی[۹]، وجه[۱۰]، نوع و زیرنوع[۱۱]) سخن می‌گوید، نوع را این‌گونه تعریف می‌کند: «نوع یا گونه، سازمان‌دهی مشخص‌تر متون با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی است» (همان، ۶۷). از همین دیدگاه است که رنه ولک[۱۲] و آوستن وارن[۱۳] نوع ادبی را «گروه‌بندی آثار ادبی که از لحاظ نظری مبتنی بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود و با تسامح موضوع و مخاطب) است» می‌دانند (۱۳۷۳: ۲۶۶).

۲. نوع ادبی به‌مثابهٔ مفهومی انتزاعی: از این دیدگاه، نوع ادبی «مفهومی نظم‌دهنده» است؛ مانیفستی نانوشته است که نویسندگانی که در آن نوع می‌نویسند، خود را به رعایت آن ملزم می‌دانند؛ مجموعهٔ قواعدی انتزاعی است که نویسندگان با سرمشق قراردادنشان و پای‌بندی به آن‌ها، آثاری خلق می‌کنند و به آن قواعد انتزاعی عینیت می‌بخشند. این همان دیدگاهی است که ولک و وارن بیان کرده‌اند: «مفهوم "نظم‌دهنده" یا الگوی پنهان یا قراردادی که واقعیت دارد یا مؤثر است [...] به این اعتبار واقعیت دارد که درواقع، نوشتن آثار را قالب‌گیری می‌کند» (همان، ۳۰۳). از همین منظر است که منتقدان ساختارگرا نوع ادبی را «مجموعه‌ای از قواعد و رمزگان ساختاری» (ایبرمز و گالت هرفرم، ۱۳۸۷: ۱۷۳)، فرا«مجموعه‌ای از الزامات قراردادی و بسیار سازمان‌یافته که بر تولید و تأویل معنا تأثیر می‌گذارد» (Frow, 2005: 10)، و شفیعی کدکنی «مجموعه

خصایص فنی عامی که هرکدام دارای مشخصات و قوانین ویـژهٔ خـود هسـتند» (۱۳۵۲: ۹۹) دانسته‌اند.

۳. نوع ادبی بـه‌مثابـهٔ مفهـومی عینیـت‌یافتـه: ایـن دیـدگاه نـوع ادبـی را مفهـومی تکرارشونده[۱۴] یا دسته‌ای از متون می‌داند که به‌وسیلهٔ معیارهای ساختاری، محتـوایی یـا کارکردی محدودمی‌شوند (Duff, 2000: xiii)؛ بر این دسته از آثار ادبی چـه بـه‌لحـاظ ماده چه به‌لحاظ صـورت، نظـم و قـانونی حکـم‌فرماسـت (شمیسـا، ۱۳۷۶: ۱۳). در ایـن تعریف، اصطلاح نوع از قواعد نوع به آثار شکل‌گرفته در آن نوع منتقل شده اسـت. بـه عبارت دیگر، این دیدگاه اصطلاح نوع را به آثار ادبی‌ای که ویژگی‌های مشابهی دارنـد، اطلاق می‌کند؛ این آثار به آن قواعد انتزاعی عینیت بخشیده‌اند.

بنابراین، دیدگاه اول کل نظام طبقه‌بندی آثار ادبی را نوع ادبی می‌نامد؛ یعنی همـان چیزی که امروزه از آن باعنوان نظریهٔ ژانر/ انواع ادبی یاد مـی‌شـود و در گذشـته آن را گونه‌شناسی[۱۵] می‌نامیدند. دیدگاه دوم قراردادهای حاکم بر دسته‌ای از متون ادبی را نوع ادبی می‌خواند و دیدگاه سوم این اصطلاح را بر آن دسته از متون ادبی که ویژگی‌هـای مشابهی دارند، اطلاق می‌کند. بنابر دو دیدگاه اخیر، نوع ادبی را که اصلی‌ترین اصطلاح نظریهٔ انواع ادبی است، می‌توان این‌گونه تعریف کرد: قواعدی انتزاعی که در دسته‌ای از آثار ادبی عینیت یافته‌اند.

۲- ۲. نوع ادبی و آثار ادبی

نخستین پرسشی که در نظریهٔ انواع ادبی مطرح می‌شود، این است که «آیا هر اثـر ادبـی برای خود وجود مستقل و بخصوص دارد یا به‌نحوی با آثار دیگـر در ارتبـاط اسـت و درنتیجه می‌توان بین گروه‌هایی از آثار ادبی ارتباط و تشابهاتی یافت؟» (همان‌جا). پاسـخ نظریهٔ انواع ادبی به این پرسش این است که آثار ادبی بـه‌وسـیلهٔ زنجیـره‌ای پنهـان کـه همان نوع ادبی است، با یکدیگر مرتبط‌اند. اما سؤال دیگری که در همین زمینـه مطـرح می‌شود، آن است که رابطهٔ نوع ادبی با آثار ادبی چگونه اسـت. آیـا نـوع آثـار ادبـی را شکل می‌دهد یا آثار ادبی نوع را می‌سازند؟ ژاک دریدا[۱۶] در مقالهٔ «قانون ژانر» می‌گوید:

«یک ژانر برایندی از فردفرد متن‌هاست، نه اینکه متن‌ها متعلق به آن ژانر باشند» (2000: 230). درمقابل، ولک و وارن می‌گویند:

> اگرچه در تاریخ [،] انواع در آثار منفرد متجلی می‌شوند، نمی‌توان آن را با تمام ویژگی‌های آثار منفرد بیان کرد. باید نوع را مفهوم «نظم‌دهنده» یا الگوی پنهان یا قراردادی که واقعیت دارد یا مؤثر است به‌حساب آورد [...] که درواقع، نوشتن آثار را قالب‌گیری می‌کند (۱۳۷۳: ۳۰۳).

اگر از دیدگاه سومِ تعریف نوع به این مسئله نگریسته شود، نوع ادبی دارای وجودی تبعی و مؤخر خواهد بود. در این دیدگاه، انواعی مانند غزل عاشقانه، قصیدهٔ مدحی، شهرآشوب، کارنامه و... برایندی از تک‌تک غزل‌های عاشقانه، قصاید مدحی، شهرآشوب‌ها، کارنامه‌ها و غیره هستند. از دیدگاه دوم، اصالت و تقدم ازآنِ نوع ادبی است. در این دیدگاه، نوع ادبی ظرفی برای آفرینش ادبی و ابزاری برای ابراز تجربیات شخصی است و تا این ظرف و ابزار نباشد، امکان ایجاد اثر ادبی وجود نخواهد داشت؛ اما از سویی نیز باید درنظر گرفت که نوع ادبی بدون آثار ادبی مفهومی ندارد؛ پس رابطهٔ نوع ادبی با آثار ادبی متقابل است؛ به‌گونه‌ای که وجود یکی مستلزم وجود دیگری است. می‌توان این مسئله را این‌گونه بیان کرد که هر نوع ادبی نخست براساس یک اثر ادبی به‌وجود آمده/ عینیت یافته است و سپس دیگر آثار ادبی با توجه به ویژگی‌های آن اثر ادبی اولیه که نشان‌دهندهٔ اصول آن نوع نیز است، آفریده شده‌اند. شمس قیس رازی چگونگی ابداع نوع ادبی رباعی و اولین نمونه‌های آن را این‌گونه بیان می‌کند:

> یکی از متقدمان شعرای عجم و پندارم رودکی [...] وزنی تخریج کرده است کی آن را وزن رباعی خوانند [...] گویند سبب استخراج این وزن آن بوده است که روزی [...] طایفه‌ای اهل طبع را دید که گرد ملعبهٔ جمعی کودکان ایستاده و دیده به نظارهٔ گوزبازی کودکی نهاده [... که] در گوبازی اسجاع متوازن و متوازی می‌گفت [...] تا یکبار در انداختن گردکانی از گو بیرون افتاد و به قهقری هم به جایگاه بازغلطید. کودک از سر ذکای طبع و صفای قریحت گفت:
>
> غلطان‌غلطان همی‌رود تا بن گو

شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد، به قوانین عروض مراجعت کرد و آن را از متفرعات بحر هزج بیرون‌آورد و [...] در نظم هر قطعه بر دو بیت اقتصار کرد بیتی مصرّع و بیتی مقفّی (بی‌تا: ۱۱۲– ۱۱۵).

اما گاهی نیز شاه‌کارها ویژگی‌های خود را به‌عنوان اصول نوع تحمیل می‌کنند. برای مثال، در ادبیات فارسی ***شاهنامهٔ*** فردوسی اصول حماسه را تعیین می‌کند؛ درحالی که پیش از آن نیز حماسه‌های منظومی وجود داشته است. ***شاهنامهٔ*** مسعودی مروزی به‌عنوان نمونهٔ نخستین این نوع در بحر هزج سروده شده است؛ اما وزن متناسب حماسه را بحر متقارب (وزن ***شاهنامهٔ*** فردوسی) دانسته‌اند که در همهٔ حماسه‌های پس از ***شاهنامهٔ*** فردوسی رعایت شده است.

۲– ۳. انواعِ انواعِ ادبی

انواع ادبی طبقه‌بندی آثار ادبی در دسته‌های محدود است؛ اما بعضی برآن‌اند که همین دسته‌های محدود و دسته‌بندی‌شده را بازطبقه‌بندی کنند. اینجاست که بحث «انواع انواع ادبی» (انواع بنیادی) مطرح می‌شود. تاکنون، در این زمینه دسته‌بندی‌های مختلفی از دیدگاه‌های گوناگون انجام شده است:

۲– ۳– ۱. نوع و زیرنوع

جان فرا نوع را «سازمان‌دهی متون [...] با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی» و زیرنوع را «اختصاصی‌تر شدن یک نوع برمبنای درون‌مایه‌ای خاص» می‌داند (67 :2005). در این تعریف، برای مثال «غزل» نوع و «غزل عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «غزل اجتماعی» و... زیرنوع به‌شمار می‌آیند. برخی دیگر تعریفی متوسع‌تر برای این دو اصطلاح بیان کرده‌اند و برای مثال، «شعر غنایی» را نوع و انواعی مانند «مرثیه»، «حبسیه»، «ساقی‌نامه»، «هزل»، «هجو» و غیره را زیرنوع (نوع فرعی) دانسته و از «انواع شعر غنایی» سخن گفته‌اند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶؛ رزمجو، ۱۳۷۰؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۳؛ پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۹؛ زرقانی، ۱۳۸۸؛ نیز ر.ک: عنوان ۲–۳–۴ همین مقاله).

۲- ۳- ۲. انواع اولیه[۱۷] و ثانویه[۱۸]

میخائیل باختین[۱۹] (۱۳۹۰: ۱۱۷) گونه‌های سخن[۲۰] را که به‌لحاظ وفور و تنوع بی‌حدومرزند، به دو گونهٔ اولیه (ساده[۲۱]) و ثانویه (پیچیده[۲۲]) تقسیم می‌کند. منظور او از گونه‌های سخن، تمام گونه‌های نوشتاری، علمی، ادبی و غیره است که شامل مواردی ازقبیل پاسخ‌های کوتاه در گفت‌وگوهای روزمره، دستورهای نظامی کوتاه، نامه‌های شخصی، اسناد تجاری، تفسیرها، انواع گوناگون گزاره‌های علمی، تمام گونه‌های ادبی (از ضرب‌المثل تا رمان‌های چندجلدی) و غیره می‌شود (همان، ۱۱۶). باختین تمام این گونه‌ها را که گونه‌های ادبی نیز یکی از آن‌ها هستند، به دو دستهٔ کلیِ گونه‌های اولیه و ثانویه دسته‌بندی می‌کند. به‌باور وی، گونه‌های اولیه/ ساده در فرایند رابطهٔ کلامی بی‌واسطه با واقعیت شکل گرفته‌اند؛ مثل نامه‌های خصوصی و گونه‌های ثانویه/ پیچیده در روابط و فرایند شکل‌گیری‌شان، گونه‌های اولیه را جذب و هضم می‌کنند؛ مثل رمان یا نمایش‌نامه (همان، ۱۱۷). آندره ژول[۲۳] نیز پیش از باختین تقسیم‌بندی مشابهی انجام داده است. در این دسته‌بندی، او انواع ادبی را شامل دو گونهٔ اصلی شکل‌های ساده/ ابتدایی و شکل‌های پیچیده دانسته است. به‌عقیدهٔ وی، «شکل‌های پیچیدهٔ ادبی حاصل رشد واحدهای ساده است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۲). انواع ساده/ ابتدایی نزد ژول که با ترکیب آن‌ها به انواع پیچیده می‌رسیم، عبارت‌اند از: افسانه، ماجرا، اسطوره، چیستان، مَثَل، یادبودها، حال‌نامه و داستان پریان (همان‌جا؛ نیز ر.ک: Frow, 2005: 29- 50). بنابر تقسیم‌بندی ژول و باختین، انواعی مثل نامه، گفت‌وگو، ضرب‌المثل و غیره در شمار انواع اولیه (ساده) و انواعی مانند رمان، نمایش‌نامه، منظومه‌های داستانی، منظومه‌های تعلیمی و غیره در شمار انواع ثانویه (پیچیده) قرار می‌گیرند.

۲- ۳- ۳. وجه‌ها، جهانی‌ها و انواع فرعی

هدر دوبرو انواع ادبی را براساس گسترهٔ کاربردشان به سه دستهٔ وجه، جهانی‌ها و نوع فرعی تقسیم کرده است. او روایت، نمایش و شعر غنایی را که چه ازلحاظ زمانی چه مکانی گسترهٔ کاربرد وسیع‌تری از انواع دیگر دارند و در تمام دوره‌های ادبیات غرب بارها دوباره پیدا شده‌اند، «وجه» (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۸۹) نامیده است. دوبرو (۱۳۸۹: ۱۰-

۱۱) انواعی مانند شعر شبانی و رمانس را که از مرزهای فرهنگ‌های معینی فراتر می‌روند، «جهانی‌ها» و انواعی مثل کمدی مجلسی، رمان آداب و رسوم و شعر وصف عمارت اربابی را که بسیار محدودتر از آن هستند که بتوان آن‌ها را نوع نامید، «نوع فرعی» خوانده است.

به این تقسیم‌بندی می‌توان یک نوع دیگر هم افزود که دوبرو آشکارا از آن نام نبرده؛ اما چنان‌که مشخص شد، به آن اشاره کرده است. در ادامه خواهیم گفت انواع ادبی پدیده‌هایی فرهنگ‌ساخته‌اند و دوبرو نیز زمانی‌که از انواعی مثل رمانس و شعر شبانی سخن می‌گوید، آن‌ها را جهانی (فرافرهنگی) می‌نامد. بنابراین، در این تقسیم‌بندی می‌توان از گونه‌ای دیگر باعنوان «فرهنگی‌ها» سخن گفت؛ یعنی انواعی که در بستر فرهنگی خاص به‌وجود می‌آیند؛ مثل نوع ادبی کارنامه، معراج‌نامه، ساقی‌نامه، خمسه و غیره که انواعی خاص فرهنگ ایرانی هستند (ر.ک: عنوان ۲-۴-۴ همین مقاله).

۲- ۳- ۴. حماسی، غنایی و نمایشی/ تعلیمی

تقسیم‌بندی ادبیات به سه گونهٔ حماسی، غنایی و نمایشی- که در ادبیات فارسی گونهٔ تعلیمی را جای‌گزین گونهٔ نمایشی کرده‌اند- معروف‌ترین، رایج‌ترین و در عین حال پرمناقشه‌ترین دسته‌بندی کلی انواع ادبی است که کاربست آن در ادبیات فارسی مشکلات زیادی به‌وجود آورده است. این تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ مشهور را به ارسطو نسبت می‌دهند؛ اما کسانی مانند ژرار ژنت[۲۴] باقاطعیت این انتساب را رد کرده‌اند. درواقع، این دسته‌بندی ازآنِ گوته[۲۵] است. گوته که از پیروان مکتب رمانتیسم (از مکاتب مخالف مفهوم ژانر) است، از سه شکل طبیعی شعر باعنوان غنایی[۲۶]، حماسی[۲۷] و نمایشی[۲۸] سخن می‌گوید.[۲۹] ژنت این تقسیم‌بندی را حاصل تلفیق دو نظریهٔ جداگانهٔ ژانر می‌داند: یکی، نظریهٔ افلاطون که میان سه روش متفاوت بازنمایی (روایی، نمایشی و آمیزه‌ای از این دو) تمایز قائل‌می‌شود و دیگر، نظریهٔ ارسطو که انواع ادبی را برحسب متعلق بازنمایی از هم تفکیک می‌کند؛ اما عملاً آن‌ها را به دو شیوه تنزل می‌دهد. ژنت به‌صراحت اعلام می‌کند که نه افلاطون و نه ارسطو جایی برای گونهٔ

غنایی درنظر نگرفته‌اند و انتساب این تقسیم‌بندی سه‌گانه به ارسطو درواقع بدخوانی ***بوطیقای*** اوست (Genette, 2000: 211- 212; Duff, 2000: 3).

گذشته‌از درست نبودن انتساب این تقسیم‌بندی به ارسطو و اشاره نکردن او به گونهٔ غنایی، باید گفت با مطالعهٔ دقیق ***فن شعر*** او می‌توان فهمید که او هرگز قصد نداشته است تقسیم‌بندی کلی از انواع ادبی به‌دست دهد. چنان‌که از اولین جملات ***فن شعر*** برمی‌آید، ارسطو در این رساله برآن است تا انواع شعر موجود در یونان باستان، به‌ویژه دو نوع رایج آن، یعنی حماسه و تراژدی را بررسی کند: «سخن درباب شعر است و درباب انواع آن، و اینکه خاصیت هریک از آن انواع چیست [] حماسه و تراژدی مثل کومدی و دیتی‌رامب [...] به‌طور کلی همه محاکات و تقلید به‌شمار می‌آیند» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۱۷– ۱۸). این مسئله از اشارات او به انواع دیگری مانند مرثیه، نوموس، پارودی، هجویات (ایامبو)، اناشید، مدایح و ترانه‌های فالیک (همان، ۱۹– ۲۱ و ۲۷– ۲۸) نیز به‌وضوح پیداست. علاوه‌بر این، چنان‌که در تعلیقات ***فن شعر*** آمده است، به‌ظاهر ارسطو در دنبالهٔ بحثش دربارهٔ حماسه و تراژدی، دربارهٔ کمدی و ایامبو (هجو) هم پژوهش‌هایی انجام داده که یا ازبین رفته یا اصلاً تألیف‌نشده‌اند (همان، ۱۷۶).

مسئلهٔ دیگر درباب این تقسیم‌بندی آن است که همهٔ معتقدان به این دسته‌بندی، آن را مبتنی بر موضوع، محتوا، معنا یا حوزهٔ اندیشگی و عاطفی آثار ادبی (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۷ و ۹۹؛ رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۵۶؛ پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۷) و «دور از توجه به شکل ظاهری و چندوچون وزن و قافیه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۹) دانسته‌اند؛ درحالی که اگر به‌گفتهٔ ایشان، این تقسیم‌بندی را ازآنِ ارسطو بدانیم، معیار ارسطو برای تقسیم‌بندی انواع شعر– که به‌زعم او محاکات و تقلیدی از طبیعت به‌شمار می‌رود– سه چیز است: ۱. وسایل و وسایط محاکات؛ ۲. موضوع محاکات؛ ۳. شیوهٔ محاکات. بنابراین، ارسطو در تفکیک انواع، علاوه‌بر موضوع، به وسایل و شیوه– که جزء شکل ظاهری است– نیز نظر کرده است. ارسطو (۱۳۳۷: ۲۲) وسیلهٔ محاکات را در هنرهایی مانند موسیقی، شعر و نثر ایقاع، کلام و آهنگ می‌داند. او دربارهٔ عنصر وزن در حماسه و تراژدی می‌نویسد:

> اما وزن حماسی [= هروئیک] چنان‌که تجربه نشان می‌دهد، از هر وزن دیگری جهت شعر حماسی مناسب‌تر است. درواقع، اگر کسی در نقل داستان وزن دیگری

و یا آنکه وزن‌های مختلف به‌کار برد کار او به‌طور بارزی زشت و زننده جلوه می‌کند. چون در بین تمام وزن‌های دیگر فقط وزن حماسی [= هروئیک] است که رزانت و وسعت بیشتری دارد و به همین سبب بیشتر و بهتر از سایر اوزان جهت اشتمال بر کلمات غریبه و مجازات مناسب به‌نظرمی‌آید و ازین لحاظِ بخصوص هم اسلوب نقل و روایت بر سایر اسالیب مزیت و تفوق دارد (همان، ۱۰۰).

از جهت وزن، به‌جای رباعی تروکائیک وزن ثلاثی ایامبیک در آن [= تراژدی] متداول گشت. وزن رباعی که در آغاز در آن به‌کار می‌رفت سببش آن بود که [در آن زمان] شعر تراژدی جنبهٔ ساتیریک داشت و به رقص نزدیک بود؛ اما وقتی لحن و طرز مکالمه در آن وارد گشت، طبیعت خود مناسب‌ترین وزنی را [که شایستهٔ آن بود] القا کرد (همان، ۲۹– ۳۰).

وی شیوهٔ محاکات را نیز در حماسه، روایت و نقل مستقیم/ غیرمستقیم و در تراژدی، حرکت و عمل می‌داند (همان، ۲۶– ۲۷).

نکتهٔ دیگر درباب این تقسیم‌بندی آن است که این تقسیم‌بندی چه ازآنِ ارسطو بوده باشد چه گوته، به‌تصریح خود آن‌ها و اذعان بسیاری از محققان، درمورد «شعر» است؛ اما برخی آن را به کل ادبیات نسبت داده‌اند.[۳۰] گرایش‌بندی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی هم در سال‌های اخیر براساس همین نگرش صورت گرفته است: ادبیات حماسی، ادبیات غنایی و ادبیات عرفانی.

نکتهٔ دیگر در این بحث آن است که بسیاری از انواع ادبی ذیل این سه نوع نمی‌گنجند و با ویژگی‌های آن‌ها همخوانی ندارند؛ اما معتقدان به این تقسیم‌بندی برای اینکه آن را اثبات کنند، انواع متکثر موجود را به‌ناچار و به‌ناروا در یکی از این دسته‌ها می‌گنجانند. طرف‌داران این تقسیم‌بندی برآن‌اند که «اگر ما این سه نوع اصلی، یعنی شعر حماسی، شعر حکمی و تعلیمی و شعر غنایی را به‌عنوان انواع اصلی شعر بپذیریم می‌توان در ذیل هرکدام اقسام یا انواع فرعی مربوط به آن نوع اصلی را گرد آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۹). اما درعمل، هنگام مواجهه با بعضی انواع نمی‌دانند آن‌ها را ذیل کدام‌یک از این انواعِ به‌اصطلاح اصلی قرار دهند؛ درنتیجه برخی معما و چیستان را ذیل گونهٔ غنایی (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۳۴۱ و ۳۵۵) و بعضی ذیل گونهٔ تعلیمی

می‌آورند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۵۵- ۲۵۶). مدح و هجو گاه از انواع شعر غنایی دانسته می‌شود (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۱۷۹ و ۲۱۷) و گاه گونه‌هایی خارج از این تقسیم‌بندی (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۴۰). پای‌بندی به همین معیارهای کلی در تقسیم‌بندی انواع ادبی سبب می‌شود «به‌دشواری [...] یک اثر ادبی را در نوع دقیق و شاخهٔ خاص خودش قرار داد [به‌طوری‌که ...] از نظرگاهی به یک نوع نزدیک باشد، [و] از دیدگاهی دیگر به نوعی دیگر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۴). همین کلی‌نگری در مبحث انواع ادبی سبب می‌شود این‌گونه به‌نظر آید که برای مثال، «هجو گاهی صبغه‌ای نمایشی به خود می‌گیرد و صبغه‌ای از شعر غنایی و حتی صبغه‌ای از شعر تعلیمی» (همان‌جا) و همین محصور شدن در این انواع سه/ چهارگانه باعث می‌شود این نتیجه به‌دست آید که «تقسیم‌بندی‌های ادبی در تمام موارد دقیق نخواهد بود و به‌ضرورت، در مواردی، جنبهٔ قراردادی به‌خود می‌گیرد» (همان‌جا). همین اِشکال سبب شده است برخی طرف‌داران این تقسیم‌بندی آن را گسترش دهند و به سیزده نوع برسانند؛[۳۱] اما این تقسیم‌بندی کلی نیز گره‌گشا نیست؛ زیرا نمی‌توان بسیاری از- به‌زعم ایشان- انواع فرعی و آثار ادبی را ذیل هیچ‌یک از این انواع اصلی گنجاند.

نکتهٔ دیگر نام‌گذاری نارسا و گمراه‌کنندهٔ بعضی از انواع این تقسیم‌بندی است. حماسه معادل epic لاتین است که امروزه از آن واژهٔ story به‌معنای داستان را داریم. بنابراین، اگر به نوع کلی «حماسه» قائل شویم، باید تمام اشعار روایی مثل داستان عاشقانه و داستان عشقی- قهرمانی را نیز ذیل آن قرار دهیم؛ درصورتی که حماسه و رمانس[۳۲] دو نوع متفاوت‌اند. از سویی دیگر، معتقدان به این تقسیم‌بندی شعر غنایی را شعری می‌دانند که به بیان عواطف و احساسات شاعر می‌پردازد؛ در حالی که شعر غنایی که آن را معادل lyric به‌کار می‌بریم، در یونان باستان به شعری اطلاق می‌شده که همراه با نواختن «لیر»- که نوعی آلت موسیقی بوده- خوانده می‌شده و نام‌گذاری آن به «لیریک» نیز به همین دلیل بوده است و از این نوع شعر در ادبیات فارسی می‌توان از بعضی اشعار رودکی مثل «بوی جوی مولیان» یا در ادبیات پهلوی به اشعار باربد و نکیسا که وصف آن در ***خسرو و شیرین*** نظامی آمده است، یاد کرد که برای خواندنِ همراه با موسیقی سروده می‌شدند و چنان‌که پیش‌تر نیز بیان کردیم، نام‌گذاری این نوعِ

شعر به لیریک نه‌تنها برپایهٔ محتوا نبوده، بلکه برپایهٔ شیوهٔ اجرای آن بوده است. بنابراین، قرار دادن انواعی مانند منظومه‌های داستانی عاشقانه که روایی‌اند، قصاید مدحی، مراثی بلند و حبسیاتی که در زندان سروده می‌شدند ذیل عنوان لیریک/ غنایی، هیچ تناسبی ندارند؛ چه رسد به انواعی مانند طنز یا شهرآشوب که اشعاری انتقادی- اجتماعی‌اند، شعر اطعمه، معما و چیستان یا ماده‌تاریخ (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۳).

به هر روی، پای‌بندی به این تقسیم‌بندی سه/ چهارگانهٔ انواع ادبی نه‌تنها «مشخصه‌های خاص انواع ادبی و متن‌ها را توصیف نمی‌کند [...] و ماهیت و استقلال آن نوع را محو می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۰۹)؛ بلکه قرار دادن انواع ادبی مختلف و آثار ادبی متعدد ذیل این انواع از سویی باعث کژفهمی در شناخت مختصات و ایجاد زمینهٔ ذهنی غلطی از آن نوع برای خواننده می‌شود و از سوی دیگر موجب می‌شود معتقدان به این تقسیم‌بندی بعضی از انواع ادبی به‌مثابهٔ یک نوع را انکار کنند؛ زیرا این انواع ویژگی‌هایی دارند که اگر براساس این تقسیم‌بندی به آن‌ها بنگریم، ذیل یک دسته نمی‌گنجند. بنابراین، باید سلطهٔ این تقسیم‌بندی سه/ چهارگانه را درهم‌شکست تا بار دیگر انواع ادبی ناشناختهٔ ادبیات کلاسیک مجال خودنمایی یابند و گام‌هایی درجهت بازشناسی آن‌ها برداشته شود و انواع ادبی جدید نیز در بند این تقسیم‌بندی گرفتار نیایند.

۲- ۳- ۵. مدح و هجو

سیروس شمیسا مدح و هجو را انواع اساسی و معیار این تقسیم‌بندی را قصد و نظر آفریننده می‌داند. وی در توضیح این نظریه می‌نویسد:

> نویسنده نسبت به قهرمان (که ممکن است خودش باشد) و حوادث همدردی دارد و از آن‌ها ستایش می‌کند و بدین ترتیب حماسه و غنا و تراژدی و مناجات و ادعیه و مفاخره و مرثیه و ادب تعلیمی به‌وجود می‌آیند. در نوع اول، هدف ادبیات ترغیب و در نوع دوم، ترهیب است. به عبارت دیگر نمایشِ جهان (چه جهان درونی و چه بیرونی) و تصویر و انتقال آن در واژه‌ها یا با نظرِ مثبت است یا با نظر

منفی و به یکی از این دو قصد است که نویسنده یا شاعر در واقعیات تصرف می‌کند (۱۳۷۶: ۳۱).

درواقع، این نظریه همان نظریهٔ محاکات ارسطوست و اگر بخواهیم از انواع ارسطویی سخن بگوییم، این دو نوع است، نه آن سه‌گانهٔ مشهور:

کسانی که تقلید و محاکات می‌کنند، کارشان توصیف افعال اشخاص است و این اشخاص نیز به‌حکم ضرورت یا نیکان‌اند یا بدان. و درواقع اختلاف در سیرت تقریباً همواره به همین دو گونه منتهی می‌شود؛ چون تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است. اما کسانی را که شاعران وصف و محاکات می‌کنند یا از حیث سیرت آن‌ها را برتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند، یا فروتر از آنچه هستند، و یا آن‌ها را به‌حد میانه وصف می‌کنند [...] چنان‌که هومر فی‌المثل اشخاص داستان خویش را برتر از آنچه در واقع هستند، تصویر می‌نماید. اما هگمون که از اهل ثاسوس بوده است و اولین سازندهٔ اشعار پارودیا است، و همچنین نیکوخارس سازندهٔ منظومهٔ دئیلیاد، هر دو اشخاص داستان خویش را پست‌تر و فروتر از آنچه در واقع هستند، نمایش داده‌اند و این اختلاف و تفاوت در دیتی‌رامب و نوموس هم هست [...] و همین تفاوت است که تراژدی را هم از کمدی جدا می‌کند (ارسطو، ۱۳۳۷: ۲۴- ۲۶).

۲- ۳- ۶. نظم و نثر/ شعر و نثر

قدیم‌ترین، مقبول‌ترین و پابرجاترین تقسیم‌بندی کلی ادبیات، تقسیم‌بندی آن به نظم و نثر/ شعر و نثر است. با این همه، همچنان کسانی هستند که به این تقسیم‌بندی می‌تازند. شمیسا این تقسیم‌بندی را قدیمی و غیرعلمی‌ترین طبقه‌بندی می‌داند که در آن به ویژگی‌های ماهوی ادبیات توجه نشده است. وی مبنای این تقسیم‌بندی جهانی را صورت و شکل ظاهری آثار ادبی می‌داند که اگرچه در سطوحی از مباحث ادبی از آن گریزی نیست، در انواع ادبی پایگاهی ندارد! (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶).

تقسیم‌بندی انواع ادبی به شعر و نثر برآمده از طبیعت بشری است. اگر ادبیات را زادهٔ ذهن بشر بدانیم، زمانی‌که قوهٔ عاطفه بر ذهن حاکمیت دارد، محصول آن شعر

است و زمانی‌که عقلانیت بر آن حکم‌فرما می‌شود، نتیجه‌اش نثر است. شفیعی کدکنی دربارهٔ تقدم و تأخر ظهور شعر و نثر برمبنای خاستگاه این دو نوع می‌گوید:

> در هریک از انواع ادبی، نثر، به‌طور کلی دیرتر از شعر به‌وجود می‌آید. گرچه به ظاهر دشوار می‌نماید ولی اگر به خاستگاه روحی و معنوی شعر و نثر بیندیشیم به‌خوبی دانسته می‌شود که عواطف و احساسات (که مایه‌های اصلی شعرند) زودتر از منطق و اندیشه (که خاستگاه طبیعی نثر ادبی هستند) در انسان بیدار می‌شود (۱۳۵۲: ۱۰۳).

همچون تقسیم‌بندی‌های کلی دیگر، مرزهای این دو نوعِ طبیعی و اساسی ادبیات هم درنوردیده می‌شود و شاهد آثاری مانند ***تمهیدات*** عین‌القضات یا ***سوانح‌العشاق*** غزالی هستیم که صورتی نثرگونه دارند، اما به‌لحاظ ماهیت به شعر می‌مانند؛ یا در بعضی موارد آثاری می‌بینیم که ظاهری شعرگونه دارند، همچون ***نصاب‌الصبیان*** ابونصر فراهی، اما درحقیقت چیزی جز نثر موزون نیستند؛ یا در دوران معاصر با انواعی جدید مانند شعر منثور (شعر سپید) مواجهیم؛ اما همچنان، موارد یادشده ماهیت این تقسیم‌بندی را نفی نمی‌کنند. این مسئله را باید ناشی از وجود حوزه‌ای مشترک برای حاکمیت منشأ این دو نوع دانست. ذهن که حوزهٔ مشترک حاکمیت عقل و عاطفه است، حکومت هم‌زمان این دو را برنمی‌تابد. شاعر/ نویسنده اگر بتواند سلطهٔ این دو قوهٔ پدیدآور نثر و شعر را بر ذهن خود به‌دست گیرد، می‌تواند اثر خود را در یکی از این دو نوع به مخاطب عرضه کند؛ مانند سعدی که هم آثاری در حوزهٔ نثر دارد و هم در عرصهٔ شعر؛ اما اگر توان مدیریت این دو قوه را نداشته باشد، جز آثار آمیخته‌ای مثل ***تمهیدات*** و ***سوانح*** به‌دست نمی‌آید. درنظر گرفتن دو گونهٔ کلام متمکن و کلام مغلوب در متون صوفیه بر همین اساس صورت گرفته است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۸). به‌کمک تمثیلی از سعدی می‌توان گفت زمانی‌که دو پادشاه عقل و عاطفه هم‌زمان در اقلیم مشترک ذهن می‌گنجند، نزاعی بین آن دو درمی‌گیرد و آن که غالب می‌شود، بر مرکب مغلوب سوار می‌شود. اگر چیرگی ازآنِ عاطفه باشد، شاهد شعر منثور و اگر برتری با عقل باشد، شاهد نظم (نثر موزون) خواهیم بود. بر همین مبناست که برخی محققان انواعی مانند

نظم[۳۳]، نثر[۳۴]، شعر[۳۵]، شعر منثور[۳۶] و نثر شاعرانه[۳۷] را برشمرده‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۳۷- ۲۷۶).

۲- ۳- ۷. افسانه، نمایش و شعر

ولک و وارن (۱۳۷۳: ۲۶۱) بر این باورند که بسیاری از نظریه‌های امروزی انواع ادبی می‌خواهند تمایز بین شعر و نثر را ازبین ببرند و سپس ادبیات تخیلی را به افسانه (رمان، قصه و حماسه)، نمایش (چه شعر چه نثر) و شعر (با تکیه بر مفهوم «شعر غنایی» قدیم/ «شعر محض» امروز) تقسیم کنند. زیرساخت این تقسیم‌بندی را سه عنصر روایت، گفت‌وگو و ترانه تشکیل می‌دهد (همان، ۲۶۳).

این تقسیم‌بندی شکل تصحیح‌شدهٔ همان تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ مشهور به ارسطویی (حماسه، تراژدی و غنایی) است که برای ادبیات غرب طراحی شده است و برای انطباق آن با ادبیات کلاسیک فارسی باید مانند آن تقسیم‌بندی سه‌گانه، تعلیم را جای‌گزین نمایش کرد؛ اما برای ادبیات معاصر یا کل ادبیات فارسی باید تعلیم را به آن سه‌گانه افزود. در این تقسیم‌بندی، منظومه‌های عاشقانه، منظومه‌های عشقی- پهلوانی و منظومه‌های قهرمانی- تاریخی هر سه ذیل نوع افسانه (روایت) قرار می‌گیرند؛ بنابراین قرار دادن منظومه‌های عاشقانه ذیل نوع شعر غنایی که در تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ مشهور به ارسطویی انجام می‌گرفت، اشتباه بوده است.

برخی منتقدان ازجمله ولک و وارن به‌کار بردن اصطلاح «نوع» را برای «انواع بنیادی» درست نمی‌دانند و معتقدند باید به تقسیمات فرعی این انواع کلی، اطلاق نوع کرد (همان‌جا). ایشان با تأیید گفتهٔ کارل فیتور،[۳۸] مورخ آلمانی، که می‌گوید «اصطلاح "نوع" را نباید هم برای این سه یا چهار مقولهٔ کم‌وبیش غایی به‌کار برد و هم برای انواع تاریخی مانند تراژدی و کمدی»، موافقت خود را با اطلاق اصطلاح «نوع» بر «انواع تاریخی» بیان می‌کنند.

۲- ۴. مقولات حاکم بر انواع ادبی

در روی‌کرد جزئی‌نگرانه به انواع ادبی، باید به مقولات مؤثر در شکل‌گیری انـواع ادبـی توجه کرد؛ مقولاتی مانند قراردادهای نوع، بینامتنیت، زمان و فرهنگ.

۲- ۴- ۱. قراردادهای نوع[۳۹]

قرارداد در ادبیات عبارت است از هر طرح، اصل، شیوهٔ کار یا شکلی که همگـان آن را پذیرفته‌اند و بر مبنای آن بین نویسنده و خواننـدگان تـوافقی حاصـل شـده اسـت کـه آزادی‌ها و محدودیت‌هایی را برای نویسنده فراهم می‌کند (کـادن، ۱۳۸۰: ۹۹). قراردادهای نوع یا اصطلاحات دیگری مانند قوانین نوع، معیارهای نوع، هنجارهای نوع، سنت‌ها یا اصول نوع، علایم نوع‌نما و غیره همگی از قواعدی سخن مـی‌گوینـد کـه نویسـندگان/ شاعران با سرمشق قراردادنشان و پای‌بندی به آن‌ها آثاری خلق می‌کنند. این قراردادهـا مجموعه‌ای از امرونهی‌ها را با خود دارند که برخی از آن‌ها در احکام بلاغیون مـدون - شده است و بعضی را نویسندگان پیشین تثبیت کرده‌اند (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۷)؛ قواعدی مثل طول متن (تعداد ابیات) قالب‌های شعری مختلفی مانند غزل، قصـیده، ربـاعی و غیـره، چگونگی قافیه‌بندی آن‌ها، بحرها و وزن‌های ویژهٔ انواع مختلف، موضوعات، صـناعات ادبی، ویژگی‌های زبانی و نوع نگرش و لحن خاص هر نوع، عنوان، گنجاندن توپوس- های آشنا در ابیات آغازین شعر[۴۰] و غیره.

۲- ۴- ۱- ۱. نوع ادبی و ایجاد انتظارات

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، قراردادهای نوع نه‌تنها توافقی بین نویسندگان، بلکه توافقی بـین نویسندگان و خوانندگان ایجاد می‌کنند؛ یعنی:

> یک نوع ادبی نه‌فقط حکمی است که نویسنده‌ای خطاب به نویسـندگان پیشـین و دربارهٔ آنان صادر می‌کند، نه‌فقط فرمانی است خطاب به نویسندگانی که شـاید پـا جا پای او بگذارند که مکتوبی از نویسنده به خواننـدگانش هـم هسـت. درنتیجـه [نویسنده با گزینش یک نوع برای ارائهٔ اثـر خـود] دارد نـام و مقـررات مجموعـه قواعد خود را به ما می‌گوید، مقرراتی که علاوه‌بر چگونـه نوشـتن او، در چگونـه خواندن ما نیز اثر می‌گذارد (همان، ۴۷).

به عبارت دیگر، «می‌توان گفت که نوع نشان‌دهندهٔ کل شگردهای زیبایی‌شناسی موجود است که دراختیار نویسنده قرار دارد و خواننده نیز می‌تواند آن‌ها را درک کند» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۱). بر همین مبنا، منتقدان ساختارگرا که نوع ادبی را مجموعه‌ای از قواعد و رمزگان ساختاری می‌پندارند، از حیث خواننده، آن را به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از انتظارات می‌دانند (ایبرمز و گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۱۷۳). جاناتان کالر[۴۱] نوع ادبی را همچون نوعی هنجار یا انتظار می‌داند که خواننده را در مواجهه با متن هدایت می‌کند. به‌عقیدهٔ او، هر شرحی از انواع ادبی باید ویژگی‌هایی را تعریف کند که هم در فرایند نوشتن و هم خواندن کارکرد داشته‌اند؛ یعنی مجموعه‌ای از قواعد که نویسنده می‌تواند اثر خود را به‌وسیلهٔ آن‌ها عرضه کند و مجموعه‌ای از انتظارات که به خواننده امکان می‌دهد متن‌ها را برای خود پذیرفتنی کند. به‌نظر کالر، «گونهٔ کمدی به اعتبار این واقعیت هستی می‌یابد که که برحسب انتظارات خواننده، در تقابل با خوانش گونه‌ای مثل تراژدی یا حماسه قرار می‌گیرد» (۱۳۸۸: ۱۹۲).

انتظارات خواننده از یک نوع در مواجهه‌های او با آثاری در آن نوع شکل می‌گیرد. خواننده در برخورد با اثر ادبی جدید، انتظاراتی از آن نوع ادبی را که مواجهه‌های پیشینش با آثار دیگر در آن نوع به آن‌ها شکل داده است، با خود به آن اثر می‌آورد (دوبرو، ۱۳۸۹: ۵۵) و از این راه می‌تواند آن اثر را برای خود ملموس کند. برای مثال، خواننده انتظار دارد وقتی اثری را باعنوان حماسه می‌خواند، با متنی بلند، زبانی فاخر و وزنی مطنطن روبه‌رو شود که در آن قهرمانانی با توانایی‌های شگرف و سلاح‌هایی خاص در جنگ‌ها حاضر می‌شوند و در غیرجنگ نیز شاهد کارهایی غیرطبیعی از آن‌ها هستیم. در ***شاهنامهٔ*** فردوسی به‌عنوان شاه‌کار این نوع، شاهد چنین ویژگی‌هایی هستیم و زمانی‌که می‌خواهیم آثار دیگری را باعنوان حماسه مطالعه کنیم، انتظار داریم آن‌ها نیز دارای چنین ویژگی‌هایی باشند؛ آثاری مانند ***گرشاسب‌نامه***، ***برزونامه***، ***آذرگشسب‌نامه***، ***اسکندرنامه***، ***خاوران‌نامه*** و غیره. حال اگر هریک از این انتظارات که مساوی با همان قراردادهای نوع است، برای مخاطب برآورده نشود، با خود می‌گوید که فلان شاعر از قواعد این نوع سر باز زده یا فلان قرارداد را رعایت نکرده است. اینجاست که مسئلهٔ دیگری، یعنی «میزان رعایت قراردادهای نوع» مطرح می‌شود.

۲- ۴- ۱- ۲. میزان رعایت قراردادهای نوع

هدر دوبرو می‌گوید قراردادهای یک نوع ادبی هرقدر مفصل و دقیق هم باشند، صرفاً اختیار کردن توپوس‌هایی معین را تجویز نمی‌کنند؛ بلکه نویسنده را فرامی‌خوانند تا آن توپوس‌ها را با اوضاع زیباشناختی و اجتماعی عصر و علایق فردی خویش تطبیق دهد (همان، ۲۴). او با استناد به قول کلودیو گیلین[۴۲] که می‌گوید: «نوع ادبی [تنها] دعوتی است به عمل نوشتن یک اثر» (Guillen, 1971: 72 به نقل از دوبرو، ۱۳۸۹: ۲۴)، تمثیل زیبایی را نیز از وی نقل می‌کند که نشان می‌دهد قراردادهای نوع قوانینی جزمی نیستند و نمی‌توان از آن‌ها تخطی کرد:

> کشتی‌ای در شب از تنگه‌ها می‌گذرد و به‌کمک پرتو نور که با تابش خود از بلندی‌ها همراهی‌اش می‌کنند مسیر خود را تعیین می‌کند. پرتوهای نور مخل آزادی ناوبر برای مانور دادن نیستند؛ برعکس، این آزادی را بدیهی می‌دانند و حتی به آن کمک می‌کنند. پرتوهای نور موقعیت کشتی را روشن می‌کنند اما با آن تلاقی نمی‌کنند. چه کسی ممکن است مدعی شود که جهتی که کشتی درپیش می‌گیرد جهت یکی از این دو پرتو است؟ یا آن نقطهٔ دقیقِ مقصد، مقصدی یکی از انواری است که راهنمایش هستند؟ (Guillen, 1972: 232 به نقل از دوبرو، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۵).

بنابراین، آثار ادبی نوشته‌شده در یک نوع می‌توانند به حذف یا تحریف قراردادهای نوع خود بپردازند؛ اما این حذف و تحریف‌ها کلیت نوع را نفی نمی‌کنند. به‌گفتهٔ کالر (۱۳۸۸: ۱۶۵)، نوشتن یک شعر یا رمان یعنی درگیر شدن با سنتی ادبی یا دست‌کم با تصوری از شعر و رمان. این کار به‌دلیل وجود نوع ممکن می‌شود که نویسنده قطعاً ممکن است علیه آن بنویسد یا بکوشد قراردادهای آن را نقض کند؛ اما در هر حال زمینه‌ای است که فعالیت او در چارچوب آن صورت می‌گیرد؛ همان‌طور که نقض عهد ممکن نیست، اگر نهاد عهد بستن وجود نداشته باشد. اصلاً ارزش، تعالی، تحول و تکامل ادبیات به‌سبب همین فراروی‌ها، تغییر و برهم زدن الگوهای پیشین است و اگر این‌گونه نبود، «هنر هنوز در مراحل بسیار ابتدایی قرار داشت» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۶). بر همین اساس، ولک و وارن نویسندهٔ خوب را کسی می‌دانند که «از

یک جهت خود را با نوع، همان‌گونه که هست، هماهنگ می‌سازد، و از طرفی آن را گسترش می‌دهد» (۱۳۷۳: ۲۷۱).

چنان‌که مشخص شد، تخطی از قراردادهای نوع در ادبیات امری معمول است. اما این تخطی‌ها حدومرزی نیز دارد؟ به عبارت دیگر، میزان این فراروی‌ها چقدر است؟ به این پرسش باید این‌گونه پاسخ داد که در ادبیات حدومرزی برای خلاقیت وجود ندارد؛ اما اگر اثری را ذیل یک نوع ادبی قرار دهیم یا شاعر/ نویسنده‌ای بخواهد اثری در یک نوع خاص بیافریند، نباید میزان تخطی‌های آن اثر از قواعد نوع به‌گونه‌ای باشد که کل آن نوع را نفی کند و نوع ادبی دیگری به‌وجود آورد؛ یعنی اگر چند تخطی در قواعد یک نوع اِعمال می‌شود، چندین قاعدهٔ دیگر باید وجود داشته باشد تا آن اثر را در آن نوع مهار کند و اجازه ندهد آن اثر از آن نوع خارج شود.

۲- ۴- ۲. بینامتنیت[۴۳]

نظریهٔ نوع ادبی از آن جهت که به بررسی روابط متن‌های ادبی می‌پردازد، به نظریهٔ بینامتنیت مربوط می‌شود. این اصطلاح را اولین بار ژولیا کریستوا[۴۴] مطرح کرد و پس از او نظریه‌پردازان دیگری ازجمله ژرار ژنت آن را بسط دادند. از میان پنج گونهٔ روابط بینامتنی مورد نظر ژنت (بینامتنیت، سرمتنیت[۴۵]، ورامتنیت[۴۶]، پیرامتنیت[۴۷] و زبرمتنیت[۴۸]) (ر.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۷- ۱۵۰)، دو گونهٔ آن به مبحث انواع ادبی مربوط می‌شود: سرمتنیت و زبرمتنیت.

منظور ژنت از سرمتنیت مجموعهٔ مقولات عمومی یا فرابودی نظیر سنخ‌های گفتمان، شیوه‌های گزارش و انواع ادبی است که هر متن منفردی از آن مایه می‌گیرد (همان، ۱۴۷). او سرمتن‌ها را مؤلفه‌های اساسی و ثابت یا دست‌کم دارای تحولات کندی می‌داند که بنیان کل نظام ادبی را استوار می‌کنند (همان، ۱۴۵). به‌گمان ژنت، این جنبه از متن به «انتظارات خواننده، و ازاین‌رو دریافت او از یک اثر» مربوط می‌شود (همان، ۱۴۹)؛ یعنی دقیقاً همان چیزی که ما پیش از این باعنوان «نوع ادبی و ایجاد انتظارات» از آن بحث کردیم. یکی از مصادیق سرمتن که در نظر ژنت همچون شبکه‌ای سربافتاری است، عیناً همان چیزی است که از آن باعنوان «قراردادهای نوع» یاد شد. ژنت معتقد

است متون با قلاب انداختن به سراسر شبکهٔ سرمتنی (قراردادهای نوع) که پیرامون متن وجود دارند، تاروپود خود را می‌تنند و به خود شکل می‌بخشند (همان، ۱۴۶). بنابراین ازنظر ژنت، مقولاتی مانند حماسه، تراژدی، غزل، قصیده، رمان، داستان کوتاه و غیره در زمرهٔ سرمتن‌ها هستند.

زبرمتنیت نیز در نظر ژنت عبارت است از: هرگونه مناسبتی که متن «ب»/ پسین (زبرمتن[۴۹]) را با متن «الف»/ پیشین (زیرمتن[۵۰]) متحد کند؛ به‌گونه‌ای که متن «ب» تفسیر متن «الف» نباشد (همان، ۱۵۶)؛ زیرا این‌گونه ارتباط از مقولهٔ ورامتنیت است. به‌باور وی، «زبرمتنیت [...] نشان‌گر حوزه‌ای از آثار ادبی است که جوهرهٔ ژانری آن‌ها در مناسبتشان با آثار پیشین بوده» است (همان، ۱۵۵)؛ یعنی اگر در سرمتنیت آثار ادبی قواعد نوع را الگو قرار می‌دادند تا به خود شکل دهند، در زبرمتنیت یک متن خاص برای دیگر متون الگو می‌شود و آن متون ثانویه (زبرمتن‌ها) از طریق جای‌گشت‌هایی مانند پیرایش، حذف و تقلیل، تشدید (بسط، آلایش و گسترش)، دگرانگیزش و غیره در متن اولیه (زیرمتن) تغییراتی ایجاد می‌کنند و به خود شکل می‌بخشند (همان، ۱۵۷-۱۶۰). در نظریهٔ ژنت، نظیره‌ها[۵۱] و نقیضه‌ها[۵۲] ازجملهٔ زبرمتن‌ها به‌شمار می‌آیند.

بنابراین، اگر بخواهیم رابطهٔ سرمتنیت و زبرمتنیت را با نوع ادبی مشخص کنیم، باید بگوییم که نوع ادبی (به‌معنای دسته‌ای از متون ادبی با ویژگی‌های مشترک) در سرمتنیت براساس قواعد فرامتنی و انتزاعی‌ای که مورد قبول همگان است (قراردادهای نوع) شکل‌می‌گیرد؛ اما در زبرمتنیت براساس متنی خاص که مورد تقلید بسیاری از نویسندگان است، به‌وجود می‌آید. به عبارت دیگر، ویژگی‌های مشترک آثار ادبی در سرمتنیت، قواعد «نوع» است و در زبرمتنیت، قواعد «متنی خاص».

لوران ژنی،[۵۳] از شارحان نظریهٔ ژنت، بر همین اساس متون بینامتنی را به دو دسته تقسیم می‌کند: آثاری که آشکارا بینامتنی‌اند، نظیر تقلیدها، هجوها، نقل‌ها، انتحال‌ها و غیره و آثاری که در آن‌ها رابطهٔ بینامتنی برجسته نمی‌شود. وی با تصریح به تمایزگذاری ژنت بین انواع روابط بینامتنی، از این نکته یاد می‌کند که «وجوه بینامتنی متون می‌توانند، در آنِ واحد، به یک اثر مشخص (زیرمتن) یا به الگویی از نوع متنیت نظیر هجو یا سرهم‌بست (همان سرمتنیت ژنتی) معطوف شوند» (همان، ۱۶۳)؛ یعنی یک

متن می‌تواند در عین حالی که به قواعد یک نوع (سرمتن) پای‌بند است، به ویژگی‌های یک متن خاص نیز نظر داشته باشد.

۲- ۴- ۳. زمان

فردینان برونتیر[۵۴] در کتاب معروف خود، ***تطور انواع در تاریخ ادبیات*** (۱۸۹۸م) کوشید قانون تطور داروین را که دربارهٔ موجودات زنده بود، دربارهٔ ادبیات نیز به‌کار بندد. بر همین اساس، وی انواع ادبی را همچون موجوداتی زنده می‌پنداشت که زمانی متولد می‌شوند، به بلوغ و رشد می‌رسند، دوران پیری دارند و درنهایت می‌میرند. رنه ولک به‌شدت به این نظریهٔ برونتیر می‌تازد و کاربرد اصطلاحات زیست‌شناختی تولد، رشد و مرگ را برای انواع ادبی درست نمی‌داند. وی معتقد است مثلاً به‌جای مردن باید از اصطلاحاتی مانند نوشته نشدن یا مهجور شدن استفاده کرد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷). به هر روی، چه اصطلاحات زیست‌شناختی چه اصطلاحات خاص ادبیات را به‌کار ببریم، واقعیت آن است که انواع ادبی همچون سایر پدیده‌های این‌جهانی ساختارهایی زمانمند هستند که زمانی به‌وجود می‌آیند، رشد می‌کنند و سرانجام نابود می‌شوند. برای مثال، در ادبیات فارسی، دوران رواج انواعی مانند «سراپا» در قرن‌های یازدهم و دوازدهم هجری (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۰)، «تزریق» دو دورهٔ تیموری و صفوی (شفیعیون، ۱۳۹۰: ۱۶۸) و «کارنامه» از اواخر قرن پنجم تا اواسط قرن هشتم هجری (احمدی دارانی، ۱۳۹۰: ۲۵) بوده است.

اما اینکه چرا چنین اتفاق‌هایی برای انواع ادبی می‌افتد، خود مسئله‌ای دیگر است. وسلوسکی[۵۵] بر این باور است که هر نوع ادبی جدید برای بیان محتوایی تازه ظهور می‌کند؛ اما شکلوفسکی[۵۶] علت ظهور گونه‌های جدید را به‌مصرف رسیدن همهٔ امکانات گونه‌های قدیمی می‌داند (Shklovsky, 1990: 20 به نقل از Duff, 2000: 7). براساس نظریهٔ یاس[۵۷] نیز، میزان حیات ژانرها به افق انتظارات[۵۸] مخاطبان وابسته است. به عبارت دیگر، یک نوع ادبی تا زمانی به حیات خود ادامه می‌دهد که مخاطب داشته باشد و علایق، نیازها و انتظارات مخاطبانش را تأمین‌کند.

۲- ۴- ۴. فرهنگ

چنان‌که پیش‌تر یادآوری کردیم، نظریه‌پردازان ادبی بر این باورند که انواع ادبی مقولاتی فرهنگ‌ساخته‌اند و «هر "فرهنگی" انواع خاص خود دارد؛ فرهنگ چینی، عربی و ایرلندی» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۰). تأکید ولک و وارن بر «فرهنگ» بدین منظور است که بگویند انواع ادبی بازبسته به ملیت، زبان یا مرزهای جغرافیایی نیستند؛ ملت‌ها، زبان‌ها و مرزهای جغرافیایی کشورها باعث به‌وجود آمدن انواع ادبی خاص نمی‌شوند؛ بلکه فرهنگ‌ها به انواع ادبی شکل می‌دهند. ما نمی‌توانیم از انواع خاص ملت ایرانی، هندی، عرب و غیره یا انواع خاص زبان فارسی، عربی، ترکی، کردی و غیره یا انواع خاص کشور ایران، هندوستان، ترکیه و غیره سخن بگوییم؛ درعوض باید از انواع ادبی فرهنگ ایرانی، هندی، عربی، ترکی و غیره صحبت کنیم. انواع ادبی در بستر فرهنگ به‌وجود می‌آیند، با تعالی و رشد آن فرهنگ رشد پیدا می‌کنند، با گسترش مرزهای آن فرهنگ توسعه می‌یابند و با نابودی آن ازبین می‌روند. انواع جهانی نیز که در همهٔ فرهنگ‌ها مشترک‌اند، بنابر ویژگی‌های خاص هر فرهنگ، قراردادهای خود را تنظیم می‌کنند.

۲- ۵. تحقیق در انواع ادبی

پیش‌تر نیز بیان کردیم به‌کار بردن اصطلاح نوع ادبی فقط شایستهٔ «انواع تاریخی» است؛ بنابراین تحقیق در انواع ادبی ناگزیر از مراجعه به تاریخ ادبیات است.

۲- ۵- ۱. نوع ادبی و تاریخ ادبیات

بحث درباب انواع ادبی بدون مراجعه به تاریخ ادبیات، عقیم و بی‌معناست؛ زیرا گونه‌شناس برای اثبات مباحث خود باید به تاریخ ادبیات مراجعه کند و مصادیق بحثش را که همان آثار ادبی هستند، از آن استخراج کند. از سوی دیگر، امروزه تاریخ ادبیات برای نظام‌مند شدن و سامان بخشیدن به انبوه اطلاعات خود به انواع ادبی نیازی مبرم دارد. بر همین اساس، بسیاری از محققان بر این باورند که «نوع ادبی و نظریهٔ انواع [...] باید نقش بیشتری در عرصهٔ سنتی تاریخ ادبیات بازی کند» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۵۴). از آن

جمله فرمالیست‌ها هستند که مسئلهٔ تاریخ ادبیات را همان بحث جانشینی فرم‌ها و انواع ادبی می‌دانند (تینیانوف[۵۹] به نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۹). این‌گونه است که نظریهٔ «تاریخ انواع ادبی» یا «تاریخ ادبی انواع» مطرح می‌شود.

ولک و وارن (۱۳۷۳: ۳۰۱- ۳۰۲) در تحقیقات تاریخ ادبی، تاریخ انواع را یکی از زمینه‌هایی می‌دانند که بی‌شک آینده‌ای نویدبخش دارد. این شیوه از تاریخ‌ادبیات‌نگاری «یکی از مفیدترین راه‌های وارسی سرشت دوره‌های معین و تغییرات از یک دوره به دورهٔ دیگر» است (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۵۵) که به‌عقیدهٔ تودروف[۶۰] (۱۳۸۲: ۱۰۸)، باید به دو روش هم‌زمانی[۶۱] و درزمانی[۶۲] صورت گیرد. در روش هم‌زمانی، مراحل تکوین گونهٔ ادبی واحد، و در روش درزمانی، رابطهٔ گونه‌های مختلف بررسی می‌شود. اما به‌کارگیری این دو روش به‌صورت هم‌زمان و به‌دست یک نفر امکان‌پذیر نیست. ابتدا باید روش هم‌زمانی برای گونه‌های مختلف به‌دست افراد مختلف به‌کار گرفته شود تا جزئیات گونه‌ها به‌خوبی شناخته شود؛ سپس شخص یا اشخاصی که به تمام ادبیات یک ملت، زبان یا فرهنگ احاطهٔ کافی دارند، می‌توانند با بهره‌گیری از دستاوردهای آن تحقیقات و به‌کارگیری روش درزمانی به تألیف تاریخ ادبیاتی دقیق و جامع همت گمارند؛ به‌طوری که تمام زوایا و خبایای ادبیات یک ملت، زبان یا فرهنگ شناسانده شود.

۲- ۵- ۱- ۱. دور در گزینش انواع ادبی

اولین مشکلی که در نگارش تاریخ ادبی انواع برای تاریخ‌نگار پدیدار می‌شود، این است که برای یافتن انواع ادبی چگونه باید سراغ تاریخ ادبیات رفت. «[ما] برای کشف الگوی ارجاعی (در این مورد، نوع) باید در تاریخ تحقیق کنیم. اما نمی‌توانیم تاریخ را مطالعه کنیم، بی‌آنکه در ذهن مبنایی برای گزینش داشته باشیم» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۳۰۱)؛ یعنی برای استخراج ویژگی‌های یک نوع چاره‌ای جز مراجعه به آثار ادبی نداریم؛ اما برای این کار باید پیشینه‌ای ذهنی از خصوصیات آن نوع داشته باشیم تا برمبنای آن به گزینش مصادیق آن نوع از تاریخ ادبیات دست بزنیم. این عملاً یک دور است؛ اما نه دور باطل، بلکه «دور منطقی» (همان‌جا).

در مواردی مانند غزل، مثنوی، رباعی و غیره مبنایی خارجی برای رده‌بندی نقطهٔ شروع به‌دست می‌دهد؛ یعنی می‌دانیم که رباعی شعری است در دو بیت که مصراع اول آن با مصراع سوم و چهارم هم‌قافیه است. در مواردی هم، نام مشترک آثار ادبی مبنایی برای گزینش می‌شوند. برای مثال، شاهنامه، ساقی‌نامه، کارنامه، مقامه و غیره نام‌هایی هستند که بعضی از آثار ادبی بر خود دارند و این مبنایی می‌شود که این آثار را ذیل یک نوع ادبی برشمریم. اما در برخی موارد، نه مبنایی خارجی وجود دارد و نه نامی مشترک که در گزینش به ما کمک کند. در این موارد، تنها مبنایی که می‌تواند به تاریخ‌نگار کمک کند، آشنایی پیشینی او با چند نمونهٔ مشابه است. برای مثال، کسی که چند منظومهٔ عاشقانه خوانده باشد، تصویری از ویژگی‌های منظومهٔ عاشقانه در ذهنش شکل می‌گیرد که در مواجهه‌های بعدی‌اش با چنین منظومه‌هایی، آن‌ها را می‌تواند بشناسد (برای نمونه، ویژگی‌هایی مثل آوردن دو اسم با «و» عطف در نام اثر، مثل خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، ناظر و منظور و...). به‌عقیدهٔ فیتور، مورخ آلمانی، در چنین مواردی:

> تاریخ‌نویس باید، ولو به‌طور موقت، مطابق شم خود پی ببرد چه چیزی ضروری نوع است تا مطالعه و تحقیق در آن موقوف بدان شود، و سپس کوشش کند تا به سرچشمهٔ نوع مورد بحث دست یابد و فرضیه‌های خود را تصحیح کند یا بیازماید (همان، ۳۰۳).

۲- ۵- ۲. تعریف و نام‌گذاری انواع ادبی

آخرین مرحلهٔ عملیاتی در تحقیق انواع ادبی، تعریف و نام‌گذاری انواع ادبی است. پس از شناسایی یک نوع ادبی براساس ویژگی‌های مشترک دسته‌ای از آثار ادبی، بررسی همهٔ آثار شناخته‌شدهٔ آن نوع و کشف اصول آن‌ها، نوبت به تعریف و درنهایت نام‌گذاری آن نوع می‌رسد.

تعریف: در تعریف نوع ادبی باید به دو نکته توجه کرد:

۱. تعریف نوع ادبی باید دربردارندهٔ اصول برجستهٔ آن نوع باشد و در تعیین اصول نوع نیز باید به ویژگی‌های غالب[۶۳] متون توجه کرد.

۲. تعریف علاوه‌بر جامع بودن، باید مانع نیز باشد؛ یعنی علاوه‌بر ویژگی‌های مشترک، برجسته و غالبِ متون، باید به نکات و قیدهایی که تفاوت آن نوع را با انواع مشابه یا آثار ادبی نزدیک به آن نوع نشان می‌دهد، نظر داشت.

نام‌گذاری: نام یک نوع ادبی نیز باید دربردارنده یا معرف یک یا چند ویژگیِ غالب آن نوع باشد که براساس شاخص‌های مختلفی صورت می‌گیرد:

- قالب[۶۴]: در بعضی موارد، نوع ادبی همان قالب ادبی (قصیده، غزل و مثنوی) است که گاه در کنار نام قالب شعری از ویژگی‌های دیگر آن نوع ادبی که معمولاً شامل موضوع، هدف، ویژگی برجستهٔ بلاغی، نام شاعر/ نویسندهٔ سرآمد و غیره است، برای نام‌گذاری استفاده می‌شود؛ مثل غزل عاشقانه، مثنوی تعلیمی، غزل نازک‌خیال، رباعی خیامی و غیره. این‌گونه نام‌گذاری برای مشخص کردن زیرنوع‌های نوع به‌کار می‌رود.
- ساختار: در این مورد باید توجه کرد که قالب نیز جزء ساختار نوع است. انواعی ازقبیل نظم، نثر، شعر منثور، شعر آزاد، داستان، گفتارنوشت، ده‌نامه و غیره براساس ساختار آن نوع نام‌گذاری شده‌اند. در این مورد نیز برای مشخص کردن زیرنوع‌های یک گونه، در کنار عنصر ساختار، از عناصر دیگری مانند موضوع، طول متن، مکتب ادبی، ویژگی بلاغی و مانند آن‌ها برای نام‌گذاری استفاده می‌شود؛ مثل داستان تاریخی، داستان کوتاه، رمان رئالیستی، نثر مسجع و غیره.
- موضوع: مدحیه، مرثیه، هجویه، مفاخره، حماسه، مناجات‌نامه و غیره.
- نام مشترک آثار ادبی: این نام مشترک برگرفته از نام نمونهٔ اولیه یا شاه‌کاری بوده است که شاعران یا نویسندگان زیادی از آن تقلید کرده‌اند؛ مثل شاهنامه، کارنامه، سراپا و مانند آن‌ها.
- حالات آفریننده/ مخاطب: کلام متمکن، کلام مغلوب، غم‌نامه، شادی‌نامه و تلخند.
- مکان آفرینش اثر: حبسیه و مقامه.
- کارکرد و هدف: شهرآشوب و نقیضه.
- کلمهٔ کلیدی و پربسامد: چیستان، ساقی‌نامه و مغنی‌نامه.

۳. نتیجه

نوع ادبی عبارت است از مجموعه‌ای از قواعد انتزاعی که نویسندگان در خلق آثارشان، خود را ملزم به رعایت آن می‌دانند؛ ازهمین‌رو دسته‌ای از متون ادبی که دارای شباهت-های ساختاری، محتوایی، بلاغی و غیره هستند، نیز نوع ادبی نامیده می‌شوند. بنابر این تعریف، در ادبیات فارسی انواع ادبی بسیاری وجود دارند که در زیر سایهٔ تقسیم‌بندی سنتی ادبیات به حماسی، غنایی و نمایشی/ تعلیمی ناشناخته مانده‌اند؛ زیرا ویژگی‌های آن‌ها با ویژگی‌های این انواع مشهور به ارسطویی همخوانی نداشته است یا چندی از ویژگی‌های این انواع را با هم داشته‌اند. این مسئله ضرورت کنار گذاشتن روی‌کرد سنتی به انواع در ادبیات فارسی و اتخاذ روی‌کردی جزئی‌نگرانه را که استقلال و ماهیت انواع ادبی را به‌خوبی نشان می‌دهد، نمایان می‌کند.

در روی‌کرد جزئی‌نگرانه به انواع ادبی، باید به مقولات حاکم بر شکل‌گیری انواع ادبی نیز توجه کرد: ۱. قراردادهای نوع: نویسندگان برای خلق آثاری در آن نوع، خود را به رعایت آن‌ها ملزم می‌دانند و خوانندگان نیز برای خوانش و قابل فهم کردن اثر از آن‌ها بهره می‌برند. ۲. بینامتنیت: در انواع ادبی شاهد دو گونه روابط بینامتنی هستیم: روابط سرمتنی که همان قراردادهای نوع‌اند و متون برای شکل بخشیدن به خود ناگزیر از توسل به آن‌هایند و روابط زبرمتنی که طبق آن، دسته‌ای از متون ادبی ساختار خود را براساس متن پیشینی شکل می‌دهند. ۳. زمان: انواع ادبی همچون سایر پدیده‌های این‌جهانی زمانمندند و میزان حیات آن‌ها بازبسته به میزان پاسخ‌گویی‌شان به انتظارات مخاطبان خود است. ۴. فرهنگ: انواع ادبی مقولاتی فرهنگ‌ساخته‌اند؛ یعنی هر فرهنگی انواع خاص خود را دارد و انواع مشترک جهانی نیز بنابر ویژگی‌های خاص هر فرهنگ، قراردادهای خود را تنظیم می‌کنند.

تحقیق در انواع ادبی ناگزیر از مراجعه به تاریخ ادبیات است؛ زیرا مصادیق انواع را باید از تاریخ ادبیات استخراج کرد. از سوی دیگر، تاریخ ادبیات نیز برای سامان بخشیدن به انبوه اطلاعات خود، نیازمند نوع ادبی است. تاریخ انواع ادبی یا تاریخ ادبی انواع پیونددهندهٔ این دو حوزهٔ مطالعات ادبی است که بهره‌گیری از آن در ادبیات فارسی بسیاری از ناگفته‌ها و ناشناخته‌های آن را بازگو و نمایان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. genre theory
2. genre
3. Heather Dubrow
4. classification
5. organization
6. John Frow
7. taxonomy
8. semiotic medium
9. radical of presentation
10. mode
11. sub-genre
12. Rene Wellek
13. Austen Warren
14. recurring
15. genology
16. Jacques Derrida
17. primary genres
18. secondary genres
19. Mikhail Bakhtin
20. speech genres
21. simple
22. complex
23. Andre Jules
24. Gerard Genette
25. Goethe
26. lyric
27. epic
28. drama

۲۹. گوته در ضمایم ***دیوان غربی- شرقی*** خود می‌نویسد: «در هنر سرایندگی تنها سه قالب ناب طبیعی داریم: آنی که روشن و زلال روایت می‌کند، آنی که حاوی شور و هیجان است، و آنی که آدم‌ها به نمایش‌اش می‌گذارند. و این سه روایت [= حماسه] است و غنا، و نمایش» (۱۳۹۰: ۲۸۴).

۳۰. «ارسطو کل ادبیات تخیلی- اعم‌از شعر و نثر- را در ذیل سه نوع اصلی جای داده است» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۵).

۳۱. «شاید در بررسی اشعار فارسی از نظر محتوی و موضوع شعری و نوع اندیشه و احساس گویندگان آن‌ها بتوان تقسیم‌بندی ذیل را کامل‌تر و دقیق‌تر از آنچه ادیبان و منتقدان اروپایی قائل - شده‌اند دانست: ۱. اشعار حماسی، ۲. اشعارغنایی، ۳. اشعار مدحی، ۴. اشعار تعلیمی، ۵. اشعار دینی، ۶. اشعار انتقادی، ۷. اشعار مرثیه، ۸. اشعار تهنیت، ۹. اشعار بثّ شکوی، ۱۰. اشعار قصصی، ۱۲. اشعار مناظره، ۱۳. اشعار عامیانه و محلی» (رزمجو، ۱۳۷۰: ۵۲- ۵۳).

32. romance
33. verse
34. prose
35. poetry
36. prose poem
37. poetic prose
38. Karl Vietor
39. genre conventions

۴۰. توپوس (topos) بر عناصر تکرارشونده دلالت دارد و بر همین اساس بعضی آن را مترادف موتیف (motif) دانسته‌اند؛ اما برخی بین آن دو تمایز قائل‌شده و توپوس را تکراری کلیشه‌ای و موتیف را تکراری خلاقانه دانسته‌اند (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۱۵). یکی از نمونه‌های گنجاندن توپوس‌های آشنا در ابیات آغازین شعر، آوردن «بیت بسمله» به‌عنوان بیت آغازین نظیره‌های ***مخزن‌الاسرار*** است.

41. Jonathan Culler
42. Claudio Guillen
43. intertextuality
44. Julia Kristeva
45. architextuality
53. laurent Jenny
54. Ferdinand Brunetiere
55. Vosolovsky
56. Shkolovsky
57. Jauss

46. metatextuality
47. paratextuality
48. hypertextuality
49. hypertext
50. hypotext
51. imitations
52. parodies
58. horizon of expectations
59. Tynyanov
60. Todorov
61. synchronic
62. diachronic
63 .dominant
64. form

منابع

ـ آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. و۲. تهران: نشر مرکز.

ـ احمدی دارانی، علی‌اکبر (۱۳۹۰). «نوع ادبی کارنامه». ***نقد ادبی***. س۴. ش۱۵. صص۷– ۳۰.

ـ ارسطو (۱۳۳۷). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ـ ایبرمز، ام.چ. و جفری گالت هرفم (۱۳۸۷). ***فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی***. و۹. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.

ـ باختین، میخائیل (۱۳۹۰). «گفتاری درباب گونه‌های سخن». ***نقد ادبی***. س۴. ش۱۵. صص۱۱۳– ۱۳۶.

ـ پورمظفری، داوود (۱۳۹۰). «گفتارنوشت‌های صوفیان؛ بازشناسی یک گونهٔ نوشتاری». ***نقد ادبی***. س۴. ش۱۵. صص۳۱– ۶۰.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). «انواع ادبی در شعر فارسی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم***. س۱. ش۳. صص۷– ۲۲.

ـ تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸). «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟». ***نقد ادبی***. س۲. ش۸. صص۷– ۳۱.

تودروف، تزوتان (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختارگرا***. چ۲. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

ـ جواری، محمدحسین و محسن آسیب‌پور (۱۳۸۷). «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسم». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. د۱. ش۱. صص۳۳– ۵۵.

ـ دارم، محمود (۱۳۸۱). «انواع ادبی». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش۳۳. صص۷۵– ۹۶.

ـ دوبرو، هدر (۱۳۸۹). ***ژانر (نوع ادبی)***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

ـ رازی، شمس‌الدین محمد (بی‌تا). ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***. به تصحیح محمد قزوینی. با مقابله با شش نسخهٔ قدیمی و تصحیح مدرس رضوی. تهران: کتاب‌فروشی تهران.

ـ رزمجو، حسین (۱۳۷۰). ***انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی***. مشهد: آستان قدس رضوی.

ـ رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳). ***انواع شعر فارسی***. شیراز: نوید شیراز.

ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹). ***انواع نثر فارسی***. تهران: سمت.
ـ زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸). «طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک». ***پژوهش‌های ادبی***. س۶. ش۲۴. صص۸۱- ۱۰۶.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». ***خرد و کوشش***. دورهٔ ۴. دفتر ۲ و ۳. صص۹۶- ۱۱۹.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***. چ۲. تهران: آگاه.
ـ شفیعیون، سعید (۱۳۸۸). «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز». ***ادب‌پژوهی***. س۳. ش۱۰. صص۲۷- ۵۶.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹). «سراپا؛ یکی از انواع ادبی غریب فارسی». ***جستارهای ادبی***. ش۱۷۰. صص۱۴۷- ۱۷۴.
ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). ***انواع ادبی***. چ۵. تهران: فردوس.
ـ صالحی‌نیا، مریم و محمدجواد مهدوی (۱۳۹۰). «رسائل محتشم کاشانی: ژانری ناشناخته». ***نقد ادبی***. س۴. ش۱۵. صص۱۸۷- ۲۰۹.
ـ عمارتی‌مقدم، داوود. (۱۳۸۹). «نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر: معرفی یک رویکرد». ***نقد ادبی***. س۴. ش۱۵. صص۸۷- ۱۱۱.
ـ فتوحی، محمود (۱۳۸۹). «از کلام متمکن تا کلام مغلوب (بازشناسی دو گونه نوشتار در نثر صوفیانه)». ***نقد ادبی***. س۳. ش۱۰. صص۳۵- ۶۲.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***. تهران: سخن.
ـ قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۹). «وجه دربرابر گونه: بحثی در قلمروی نظریهٔ انواع ادبی». ***نقد ادبی***. س۳. ش۱۰. صص۶۲- ۸۹.
ـ ـــــــــــــــــ (۱۳۹۱). «درآمدی بر نظریهٔ گونه‌های ادبی». ***ادب‌پژوهی***. ش۱۹. صص۲۹- ۵۶.
ـ کادن، جی.ای. (۱۳۸۰). ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
ـ کالر، جاناتان (۱۳۸۸). ***بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات***. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد.
ـ گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب های بشری با توجه به آرای پل تیلیش». ***نقد ادبی***. س۲. ش۶. صص۱۸۵- ۱۹۸.

ـ گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۹۰). ***دیوان غربی- شرقی***. ترجمهٔ محمود حدادی. تهران: کتاب پارسه.

ـ ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۷۳). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

- Abrams, M.H. & G.G. Harpham (2008). *A Glossary of Literay Terms*. S. Sabzian (Trans.). Tehran: Rahnama. 9th Ed. [in Persian]
- Ahmadi Darani, A.A. (2011). "Literary Genre of Karnameh". *Literary Criticism*. *No. 15*. Pp. 7- 30. [in Persian]
- Aristotle (1958). *De la Poetique*. A. Zarrinkoub. Tehran: Translation and Publication Board. [In Persian]
- Allen, G. (2006). *Intertextuality*. P. Yazdanjou (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Bakhtin, M. (2011). "The Problem of Speech Genres". G. Ghasemipour (Trans.). *Literary Criticism*. *No. 15*. Pp. 113- 136. [in Persian]
- Cuddon, J.A. (2001). *A Dictionary of Literary Terms*. K. Firouzmand (Trans.). Tehran: Shadgan. [in Persian]
- Culler, J.D. (2010). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. K. Safavi (Trans.). Tehran: Minou-ye-Kherad. [in Persian]
- Daram, M. (2002). "Literary Genres". *Journal of Human Sciences*. *No. 33*. Pp. 75- 96. [in Persian]
- Derrida, J. (2000). "The Law of Genre" in D. Duff (Ed. & Introd.). *Modern Genre Theory*. London and NewYourk: Longman. Pp. 219- 231.
- Dubrow, H. (2010). *Genre*. F. Taheri. (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Duff, D. (2000). *Modern Genre Theory*. London and NewYourk: Longman.
- Emarati Moghadam, D. (2011). "Rhetorical Approach to Genre". *Literary Criticism*. *No. 15*. Pp. 87- 111. [in Persian]
- Fotouhi, M. (2010). "Sufi Discourse from Constructed to Deconstructed Distinguishing Two Types of Sufi Prose Writing". *Literary Criticism*. *No. 10*. Pp. 35- 62. [in Persian]
- _____ (2011). *Stylistic; Theories, Attitudes and Methods*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Frow, J. (2005). *Genre*. London and NewYourk: Routledg.
- Genete, G. (2000). "The Architext" in *Modern Genre Theory*. D. Duff (Ed. & Introd.). London and NewYourk: Longman. Pp. 210- 218.

- Ghasemipour, G. (2010). "Mode against Genre (A Discussion in Litarary Genre Theory)". *Literary Criticism*. *No. 8*. Pp. 7- 31. [in Persian]
- _____ (2012). "An Introduction to Literary Genre Theory". *Adab Pažuhi*. *No. 19*. Pp. 29- 56. [in Persian]
- Goethe, J.W. (2011). *West- Ostlicher Divan*. M. Haddadi. (Trans.). Tehran: Ketab-e-Parseh. [in Persian]
- Gorji, M. (2009). "Genre and Human Anxieties by Emphasis on Paul Tillich's Thoughts". *Literary Criticism*. *No.* 6. Pp. 184- 198. [in Persian]
- Javari, M.H. & M. Asibpour. (2008). "Classification of Literary Genres from The View Point of Romantist Theorists". *Literary & Critical Language Studies*. *No. 1*. Pp. 33- 55. [in Persian]
- Pourmozaffari, D. (2011). "Sufis' Goftārnevešt as a Genre in Persian Mystical Prose". *Literary Criticism*. *No. 15*. Pp. 31- 60. [in Persian]
- Pournamdarian, T. (2007). "Literary Genres in Persian Poetry". *Journal of Faculty of Letters and Humanities of Qom University*. *No. 3*. Pp. 7- 22. [in Persian]
- Rastegar Fasaei, M. (1994). *Genres of Persian Poetry*. Shiraz: Navid-e-Shiraz. [in Persian]
- _____ (2010). *Genres of Persian Prose*. Tehran: SAMT. [in Persian]
- Razi, Sh.Gh. (N.d.). *Al mo'jam fi Ma'ayir-e-Aš'ar-Al ajam*. Modarres Razavi (Correction). Tehran: Tehran Bookstore. [in Persian]
- Razmjou, H. (1991). *Literary Genres and Their Works in Persian Language*. Mashhad: Astan-e-Ghods-e-Razavi. [in Persian]
- Salehinia, M. & M.J. Mahdavi (2011). "Mohtasham-e- Kashani's Rasāyel: an Unknown Genre". *Literary Criticism*. *No. 15*. Pp. 186- 209. [in Persian]
- Shafi i Kadkani, M.R. (1973). "Literary Genres and Persian Poetry". *Xerad va Kušeš*. *Vol. 4. No. 2- 3*. Pp. 96- 199. [in Persian]
- _____(1989). *Music of Poetry*. Tehran: Agah. [in Persian]
- Shafieioun, S. (2009). "Tazrigh, a Deviative Ironic Parody in Persion Literature". *Adab- pažuhi*. *No. 10*. Pp. 27- 56. [in Persian]
- _____(2010). "Sarāpā, a Strange Literary Genre in Persian Literature". *Literary Studies*. *No. 170*. Pp. 147- 174. [in Persian]
- Shamisa, S. (1998). *Literary Genres*. Tehran: Ferdows. [in Persian]
- Taghavi, M. & E. Dehghan (2009). "What is Motif and How did Form?". *Literary Criticism*. *No. 8*. Pp. 7- 31. [in Persian]
- Todorov, T. (2003). *Poetique*. M. Nabavi. (Trans.). Tehran: Agah. [in Persian]

- Wellek, R. & A. Warren (1995). *Theory of Literature*. Z. Movahhed & P. Mohajer (Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
- Zarqani, S.M. (2009). "A Plan for Classification of Litarary Genres in Classic Period". *Literary Research. No. 24*. Pp. 81- 106. [in Persian]

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی