رویکرد ژانری در مطالعات تاریخ ادبی*

سیّد مهدی زرقانی (استادگروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
سیّد جواد زرقانی (کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران)

۱ درآمد

مطالعهٔ تاریخ ادبی با رویکرد ژانری ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است امّا رویکرد ژانری چیست و چه کاربردی در مطالعات تاریخ ادبی دارد؟ دو پرسش محوری مقالهٔ ما اینهاست. رویکرد ژانری، درنخستین گام، در صدد تعیین و تعریف شاخصه‌های رده‌بندی علمی است امّا رده‌بندی غایت نیست بلکه نقطهٔ آغاز کار است. درگام بعدی، محقّق باید به پرسش‌های دیگری هم پاسخ دهد.

۲ پیشینهٔ تحقیق

گفت‌وگوی محقّقان دربارهٔ ژانرهای فارسی تاکنون در دو شاخهٔ اصلی جریان داشته است: مباحث نظری و بررسی‌های معطوف به متن. هرچند در شاخهٔ اوّل هم محقّق، در بررسی خود، به نمونه‌های متنی ارجاع می‌دهد، آنچه برای او اصالت و اولویّت دارد جنبهٔ نظری است. شفیعی کدکنی (۱۳۵۲) نخستین بار این بحث را وارد

* این تحقیق با حمایت مالی «صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور» به انجام رسیده است.

گفتمان ادبی کرد امّا موضوع تا دو دههٔ بعد چندان جدّی گرفته نشد. بسامد قابل توجّه کتاب‌ها و مقالات دانشگاهی از دههٔ هفتاد به بعد نشان می‌دهد که بحث انواع دوباره نظر محقّقان دانشگاهی را به خود جلب کرده است. در تحقیقات انجام‌شده، برخی به بررسی مصادیق انواع ادبی در ادبیّات فارسی پرداخته‌اند و برخی دیگر بیشتر به ابعاد نظری بحث توجّه داشته‌اند. درکتاب‌ها نیز برخی به یک ژانر خاص توجّه کرده‌اند و، برای برخی دیگر، رده‌بندی آثار مهم بوده است. در این بین، آثاری هم منتشر شده که، به صورت مقاله و کتاب، از زبان دیگر ترجمه شده‌اند. نظریهٔ ژانر (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵) مفصّل‌ترین کتاب به زبان فارسی است که پیدایش و تحوّل نظریهٔ ژانر را از یونان باستان تا عصر جدید بررسی کرده است. وجه تمایز مقالهٔ حاضر در این است که می‌خواهد «رویکرد ژانری» را تعریف کند و نشان دهد که اگر تأمّلات پژوهشگر در ادبیّات فارسی با چنین رویکردی باشد، باید به چه مسائل و موضوعاتی توجّه کند. عنوان مقاله ناظر به تمرکز نویسندگان بر کاربرد این رویکرد در مطالعات تاریخ ادبی است.

۳ ادبیّات چیست؟

از قول قدیس اوگوستینوس آورده‌اند که وقتی از من می‌پرسند ادبیّات چیست، نمی‌دانم چیست؛ امّا وقتی نمی‌پرسند، می‌دانم چیست.

رویکرد ژانری به ما کمک می‌کند تا این مشکل را حل کنیم زیرا ما در این حوزه با «ژانرها» سروکار داریم نه آثار «ادبی و غیر ادبی»؛ ژانرهایی که هرکدام نسبتی از «خصلت ادبیّت» دارند. توضیح آنکه ادبیّت، که شاخصهٔ تقسیم آثار به ادبی و غیر ادبی است، امری نسبی است و در آثار مختلف به نسبت‌های متفاوت وجود دارد. تعداد آثار منثوری که این خصلت در آنها کاملاً غلبه دارد و یا اصلاً وجود ندارد اندک است و بیشتر آثار در بین دو قطب فرضی مذکور قرار دارند. وقتی می‌خواهیم اثری را ادبی یا غیر ادبی به شمار آوریم، این‌طور فرض کرده‌ایم که در یکی وجه ادبیّت وجود دارد و در دیگری نه، حال آنکه، در عالم واقع، هر دوی آنها بیش یا کم خصلت ادبی دارند. در واقع، تقسیم‌بندی‌های سنّتی، که دوگانهٔ ادبی / غیر ادبی را اساس قرار داده است، با منطق صفر و یک ارسطویی به سراغ آثار می‌رود با این معیار که اثر یا «ادبی» است و یا «غیر ادبی».

پیشنهاد ما در رویکرد ژانری اساس قرار دادن **منطق فازی** است که بر اساس آن هر اثری بهره‌ای از ادبیّت دارد و، بنابراین، ادبیّت طیفی است نه مطلق.

در این رویکرد، ابتدا بر اساس معیارهایی که در ادامه خواهیم گفت، ژانر اثر را تشخیص می‌دهیم سپس میزان بهره‌مندی آن اثر از خصلت‌های ادبی را بررسی می‌کنیم، بدون اینکه اصرار داشته باشیم اثر را ادبی محض یا غیر ادبی محض قلمداد کنیم. ما با ژانرها مواجهیم نه آثار ادبی یا غیر ادبی. ممکن است دو اثر، که مثلاً در «ژانر تاریخی» قرار می‌گیرند، درجهٔ ادبیّت متفاوتی داشته باشند یا اینکه «ژانر تاریخی»، به علّت استفاده از شگرد روایتگری، به قطب ادبیّت نزدیک‌تر باشد از «ژانر علمی» که از شگردهای برجسته‌سازی زبان کمتر استفاده می‌کند. ژانرها هریک، و آثار ذیل هر ژانر نیز هریک، به تناسب از ادبیّت برخوردارند. این به معنای رد و انکار ادبیّت نیست، به معنای به رسمیّت شناختن سیّالیّت درجهٔ ادبی آثار است. ما با ژانرها سروکار داریم و هر ژانر نسبت به ژانر دیگر یا هر اثر ذیل یک ژانر نسبت به اثر دیگر چه‌بسا از درجهٔ ادبیّت کم یا زیاد برخوردار باشد. رده‌بندی آثار به ادبی و غیر ادبی در مقام کاربست و تعیین مصداق ما را با مشکلات زیادی مواجه می‌کند که در رویکرد ژانری به حداقل می‌رسند. امّا رویکرد ژانری چیست؟

۴ رویکرد ژانری

بهترین راه برای تعریف رویکرد ژانری، گفت‌وگو دربارهٔ مؤلّفه‌های آن است.

۴-۱ تعریف ژانر

دیدگاه‌های صاحب‌نظران و معیارهای آنان در تعریف ژانر متنوع و متعدّد است (← زرقانی و قربان‌صباغ، ص ۲۸۵ به‌بعد) می‌توان عمومی‌ترین تعریف آن را اساس قرار داد: «تعدادی متون که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد یکسان پیروی می‌کنند». در این تعریف کوتاه، سه اصل لحاظ شده است: تعدّد، اشتراک، تمایز. بنابر اصل اوّل، باید تعدادی متون باشد تا بتوان از ژانر سخن گفت. یک اثر یک ژانر پدید نمی‌آورد. اصل دوم بر «ویژگی‌ها و قواعد مشترک» آثار تأکید دارد. تا ویژگی مشترکی میان آن تعداد از متون نباشد، ژانر شکل نمی‌گیرد. این

ویژگی‌های مشترک به فرم، محتوا، کارکرد، انگیزهٔ خلق اثر و مخاطب اوّلیّه مربوط تواند بود. اصل سوم ناظر است به تمایز که برآیند همان ویژگی‌های مشترک است و میان این «طبقه» از متون و دیگر متونی که ویژگی‌های مذکور را ندارند، مرزی قراردادی و ذهنی ترسیم می‌کند. از آنجاکه ژانرها به نوشتار محدود نمی‌شوند و ژانرهای کلامی و شفاهی هم داریم، باید تعریف **متن** را گسترش دهیم به مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادها که در یک بافت زبانی کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

۲-۴ شاخص‌های تعیین ژانرِ آثار

وقتی پذیرفتیم «طبقه‌ای از متون» ژانر را تشکیل می‌دهند، پرسش دیگری پیش می‌آید: در تعیین و تعریف ژانرها و نیز قرار دادن آثار در ذیل آنها باید به چه شاخصه‌هایی توجّه کنیم؟

ویژگی‌های فرمی اثرـ برای شناختن این ویژگی‌ها، به اقتضای متن، از دانش‌های مختلف ادبی، اعم از سبک‌شناسی، بلاغت سنّتی و جدید، عروض و قافیه، روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی، می‌توان استفاده کرد. این دانش‌ها به ما امکان می‌دهند به توصیف دقیقی از ساختمان اثر دست پیدا کنیم و آن را در تعیین ژانر اساس قرار دهیم.

درونمایه یا محتواـ در برخی آثار، چه‌بسا نتوان محتوا را به‌راحتی تشخیص داد یا اینکه برخی آثار محتواهای متنوّع داشته باشند. این مشکلی است که برای آن راه حلی نیافته‌ایم امّا این‌قدر هست که، در مورد بسیاری از آثار، از محتوای خاص و مشخّص می‌توان سخن گفت.

کارکرد بیرونیـ کارکردهای آثار متنوّع است. یک اثر برای مؤلّف / شاعر یک کارکرد دارد، برای مخاطب اولیّه کارکرد دیگر و برای خوانندگان در دوره‌های بعد کارکردهای دیگر. برای مثال، ژانر ستایشی برای شاعر کلاسیک کارکرد اقتصادی دارد؛ برای مخاطب اوّلیّه، که ممدوح باشد، هم کارکرد روانی دارد (ارضای حسّ مقبولیّت عمومی)، هم کارکرد عاطفی (شاد شدن با فضاسازی شعر)، هم کارکرد اخلاقی (تحسین فضیلت‌ها و نکوهش رذیلت‌های اخلاقی) و هم کارکرد سیاسی (مدایح چونان رسانه‌ای بود که در تثبیت موقعیّت سیاسی ممدوح نقش مؤثّری داشت). از آنجاکه به کمک این ژانر می‌توان به وضعیت فرهنگی دورهٔ

کلاسیک هم پی برد، برای خوانندهٔ امروزی کارکرد فرهنگی هم دارد. نیز این ژانر به ما امکان می‌دهد با کارکرد زبان در دوره‌های مختلف تاریخی آشنا شویم و، از این رو، کارکرد زبانی را هم می‌توان افزود. نمونهٔ دیگر: کارکرد ژانر حماسی از قرن چهارم تا ششم اوّلاً فرهنگی است، بدین معنا که ابزاری است برای تقویت روحیهٔ ایرانگرایی و تلاش برای حفظ هویّت ایرانی و میراث فرهنگی گذشته؛ ثانیاً سیاسی است چون در این دوره سعی بلیغی در ایران شرقی شکل گرفته بود برای دست یافتن به استقلال سیاسی از خلافت بغداد که در صدد بود با اساس قرار دادن الگوی «امّت واحده»، تمایزات قومی و ملّی را حذف کند و همه را در یک امپراتوری اسلامی جای دهد. در دوره‌های بعد، همین آثار کارکرد هوّیت‌بخشی و سیاسی هم پیدا کردند. در عصر تیموری و صفوی، ژانر حماسی ابزاری شد برای تحکیم پایه‌های قدرت سیاسی شاهان در میان مردم. یا کارکرد ژانر علمی (با زیرگونه‌هایش) با هیچ‌یک از کارکردهای دو ژانر پیشین مشابه نیست بلکه نقش آن گسترش مرزهای دانش بشری و بهبود وضعیت زندگی است. کارکرد ژانرهای عرفانی و اخلاقی هم تعلیم و تربیت و تزکیهٔ مخاطب است و باز متفاوت با ژانرهای پیشین است.

هدفِ مؤلّف/ شاعر از تألیف/ سرودن اثرـ دست یافتن به هدف پدیدآورنده به‌آسانی امکان‌پذیر نیست. گاهی پدیدآورنده در مقدّمه یا خلال اثر به انگیزه‌ها و اهداف خود اشاره می‌کند امّا، در بیشتر موارد، محقّق خود باید هدف را شناسایی کند. گاه هم‌پوشانی‌هایی میان کارکرد بیرونی آثار، محتوای آنها و هدف مؤلّف / شاعر ملاحظه می‌شود. مثلاً وقتی اثری ذیل ژانرهای تعلیمی جای گرفت، طبیعتاً هدف نویسنده نیز تعلیمی قلمداد می‌شود. گاهی هدف نویسنده چیزی است و کارکرد اثر در طول تاریخ چیز دیگر می‌شود. مثلاً سعدی در مقدّمهٔ گلستان گوید قصدش آن است که کتابی بنویسد تا مترسّلان را بلاغت افزاید و سخنوران را به‌کار آید امّا، در طول تاریخ، این کتاب در مکتب‌خانه‌ها کارکرد تربیتی برجسته‌ای پیدا می‌کند و کارکردهای آن در جامعهٔ امروز هم با هدف مصرَّح سعدی متفاوت است. یا هدف هجوپردازان ما تخریب شخصیّت یا انتقاد اجتماعی بوده است امّا کارکرد این آثار در طول تاریخ متنوّع‌تر و متفاوت‌تر می‌شود. از آنجاکه آثار در طول تاریخ و بر اساس افق‌های انتظار هر دوره بازخوانی و

بازفهم می‌شوند، کارکردهایی پیدا می‌کنند که لزوماً با هدف پدیدآورندگان آنها یکسان نیست. مسئلهٔ هدف و کارکرد پیچیدگی‌های خاص خود را دارد. مثلاً، گاهی میان اهداف یک نویسنده / شاعر و مناسبت‌های قدرت ارتباطاتی هست که در بررسی‌های گفتمانی بدان‌ها می‌توان پی برد یا اینکه نهادهای گفتمان‌ساز در کارکرد ژانرها دستکاری می‌کنند.

مخاطب اوّلیّهـ هر مؤلّف / شاعری هنگام آفرینش اثر خود مخاطب یا طیفی از مخاطبان فرضی در ذهن دارد که شیوهٔ بیان، نوع محتوا و جهت‌گیری‌ها را با عنایت به او انتخاب می‌کند. توجّه به این مسئله نیز در تعیین ژانر اثر و تعریف آن به ما کمک می‌کند. مخاطبان برخی آثار خاص و برخی عام هستند و اهمّیّت مخاطب در همهٔ ژانرها یکسان نیست. مثلاً، در ژانرهایی که تعلیمی و آموزشی هستند، نقش مخاطب بسیار برجسته است چون او در تنظیم مطالب محوریّت دارد؛ پدیدآورنده برای دل خود نمی‌نویسد، برای اثرگذاری بر مخاطب می‌نویسد یا می‌سراید. امّا در ژانر عاشقانهٔ غیر روایی، تمرکز شاعر بر «بیان احوال عاطفی خویشتن» است و، بنابراین، نقش مخاطب خاص کمتر می‌شود. نکتهٔ دیگر آنکه بسیاری از آثار یک مخاطب اوّلیّه دارند، که اثر برای او نوشته یا سروده می‌شود، و طیفی از مخاطبان ثانویّه که گاه مورد نظر پدیدآورنده هستند گاه نه. مثلاً مخاطب اولیّهٔ نامه‌های عین‌القضاة شخصی است که با او مکاتبه داشته است امّا همهٔ خوانندگان این نامه‌ها در طول تاریخ جزو طیف مخاطبان ثانویّه‌ای هستند که خود را مورد خطاب نویسنده می‌بینند. وقتی عین‌القضاة می‌گوید: «ای برادر! این شعرها را چون آیینه می‌دان»، همهٔ کسانی که این گزاره را می‌خوانند، خود را در جایگاه مخاطب قرار می‌دهند. یا مخاطب اولیّهٔ مولانا در سرودن مثنوی گروهی از مردم قونیه بودند که پای سخنش می‌نشستند امّا پس از آن، و در طول تاریخ، طیف‌های مختلف خوانندگانْ مخاطبان ثانویّهٔ او می‌شوند. اصالت دادن به مخاطب در نظریه‌های نقد نو طیفی از نظریه‌های مخاطب‌محور را تشکیل داده که بر اساس معیارهای آنها می‌توان تکلیف متغیّر «مخاطب» را در تعیین ژانر مشخّص کرد.

نسبت اثر با واقعیّتـ بخشی از هویت ژانریِ هر اثر در نسبتی که با واقعیّت برقرار می‌کند، شکل می‌گیرد. حتّیٰ آثاری که می‌خواهند از مرز واقعیّت فراتر روند، به‌ناچار خود را با واقعیّت تنظیم می‌کنند. ما چه‌بسا نتوانیم نسبت همهٔ آثار را با واقعیّت تعیین

کنیم. مثلاً ژانر ترجمهٔ قرآن یا ژانر تفسیر قرآن چه نسبتی با واقعیّت دارد؟ این عمدتاً به سبب اطّلاع نداشتن ما از بافتی است که اثر در آن پدید آمده یا اینکه موضوع مطرح‌شده در اثر به‌گونه‌ای است که به‌سختی می‌توان میان آن و واقعیّت رابطه‌ای برقرار کرد. درعین حال، فکر می‌کنیم اهمّیّت این متغیّر در تعیین ژانرِ آثار چندان است که، با وجود این محدودیّت، می‌توان آن را یکی از شاخصه‌ها دانست.

این شش شاخصه معیارهای ما در تعیین ژانر آثار است. با این همه، ذکر دو نکته ضروری است: این طرحی است که به نظر ما رسیده و ممکن است محقّقان دیگر چیزهایی بر آن بیفزایند یا برخی از آنها را غیر ضروری تشخیص دهند. دوم اینکه ممکن است به علّت فقدان یا کمبود اطّلاعات نتوان به همهٔ این شاخص‌ها در همهٔ آثار و ژانرها به یک اندازه اصالت و اولویّت داد. بدیهی است که هرچه بیشتر بتوان وضعیّت این شاخصه‌های ششگانه را در اثری روشن ساخت، تصویر روشن‌تری از خانوادهٔ ژانریِ اثر به مخاطب ارائه می‌شود و، در نتیجه، رده‌بندی‌ها و تحلیل‌ها دقیق‌تر خواهد بود. امّا اگر به کل دسترس نداریم، نباید از جزء بگذریم: «ما لایُدْرَکُ کُلُّه لایُتْرَکُ جُلُّه».

۳-۴ طبقه‌بندی آثار

رویکرد ژانری با طبقه‌بندی آثار هویّت پیدا می‌کند. منتقدان رمانتیک، مثل بندتو کروچه و موریس بلانشو، که سخت مخالف رویکرد ژانری بودند، ایرادهایی جدّی بر طبقه‌بندی‌های ژانری وارد می‌کردند. پس از آن نیز نظریهٔ ژانر همواره مخالفان سرسختی داشته است که ایرادهای آن را در مقالات و استدلالات آنان می‌توان سراغ گرفت. از جمله آنکه چون ما در طبقه‌بندی آثار بر «وجوه مشترک» آنها تکیه می‌کنیم، عملاً فردیّت آثار و هنرمندان را نادیده می‌گیریم و، از این رو، این عمل بیهوده است. دیگر آنکه آثار هنری اساساً کلیشه‌شکن و قالب‌گریز هستند. اینکه ما اصرار داریم آنها را در قالب‌هایی به نام **ژانر** محصور کنیم، خلاف خصلت ذاتی اثر هنری است. سه دیگر اینکه وقتی ما قواعدی را برای ژانرها تعریف و تعیین می‌کنیم، عملاً مانع خلاّقیّت هنرمند می‌شویم و دست و پای او را در آفرینش اثر می‌بندیم؛ گویا تلویحاً یا تصریحاً به او می‌گوییم که باید اثرت را در چهارچوب ژانر و قواعد ژانری بیافرینی. سرانجام آنکه اصلاً رویکرد ژانری

و طبقه‌بندی ژانری تحمیل ذهنیّت بر متن است زیرا هم ژانر و هم طبقه‌بندی آثار مفهوم و کنشی انتزاعی و ذهنی است که ما آن را در عالم ذهن وضع و بر آثار، که پدیده‌هایی عینی هستند، تحمیل می‌کنیم. بدین دلایل، طبقه‌بندی ژانری و رویکرد ژانری کار بیهوده‌ای است (برای تفصیل مطلب← زرقانی و قربان‌صباغ، ص ۱۹۷ به‌بعد). در پاسخ به این ایرادات، طرفداران نظریهٔ ژانر نکاتی را متذکّر شده‌اند. اوّل اینکه برجسته کردن ویژگی‌های مشترک آثار برای تعیین ژانر آنها با بررسی فردیّت آثار مغایرت ندارد، گو اینکه این‌گونه بررسی‌ها در دانش سبک‌شناسی موضوعیّت دارد. ما می‌توانیم یک بار بر وجوه مشترک آثار تکیه کنیم تا ژانر آنها را تعیین کنیم و، بار دیگر، بر فردیّت آثار و هنرمندان. دوم اینکه طبقه‌بندی ژانری امری پسینی است و پیشینی نیست که مانع خلاّقیّت هنرمندان شود یعنی ابتدا شاعران /مؤلّفان آثار را پدید می‌آورند و بعد منتقدان ردهٔ ژانری آنها را تعیین می‌کنند. متناسب با عبور پدیدآورندگان از مرزهای به رسمیت شناخته‌شدهٔ ژانری، منتقد حوزهٔ ژانر تعاریف و معیارهای خود را تغییر می‌دهد. در مورد تحمیل ذهنیّت بر متن نیز پاسخ دریدا قانع‌کننده است: «بله این تحمیل ذهنیّت هست امّا تحمیل به ناگزیر است» (همان، ۴-۲۹۱) زیرا که ذهن ما، برای درک پدیده‌ها، در نخستین اقدام، آنها را طبقه‌بندی می‌کند ــ اقدامی که هم کارکرد ذهن و هم تحلیل‌ها و بررسی‌های ما را قاعده‌مند و منظّم می‌کند. بدون رده‌بندی آثار، فهم و تحلیل آنها ممکن نیست.

شیوه‌های متنوّعی در طبقه‌بندی ژانرها وجود دارد که برخی از آنها کارآیی خود را از دست داده‌اند. یکی آنکه چند ژانر کلّی (غالباً سه ژانر) را تعیین کنیم و بقیهٔ ژانرها را در ذیل همان کلان‌ژانرها جای دهیم. چنین دیدگاهی ناشی از نگاه سلسله‌مراتبی کلاسیک‌ها و مناسب جامعه‌ای بوده است که در آن حتماً باید شاهی، پیری، قطبی، کسی در رأس امور می‌بوده است تا بقیه در ذیل او معنا و هویّت پیدا کنند. ایراد اساسی این طبقه‌بندی آن است که محقّق مجبور است همهٔ ژانرهای کوچک‌تر را در ذیل یک یا چند ژانر مادر جای دهد و، در صورتی که میان ویژگی‌ها و قواعد ژانرهای کوچک‌تر و ژانر مادر مطابقت وجود نداشته باشد، باید یا برخی ویژگی‌های اثر را نادیده بگیرد یا برخی قواعد و خصلت‌های ژانر مادر را، که در هر دو صورت، نادرست است. دیدگاه‌های

مدرن این امکان را به ما می‌دهد تا جامعه‌ای از ژانرها را ترسیم کنیم که وجود کلان‌ژانرها در آنها ضروری نیست (همان، ص ۴۱۰). ما می‌توانیم ژانرها را یکان یکان معرّفی کنیم. اگر چند ژانر قابلیّت آن را داشتند که در ذیل یک ژانر بزرگ‌تر قرار گیرند، ژانرهای کلان‌تر را طراحی می‌کنیم بی‌آنکه این قاعده را برای همهٔ ژانرها و زیرژانرها اساس قرار دهیم. بنابراین، اوّلاً رده‌بندی ژانری امری گریزناپذیر است؛ ثانیاً در رده‌بندی‌ها بر ویژگی‌های مشترکی تأکید می‌کنیم که در مدخل پیش بدان پرداختیم؛ ثالثاً هیچ اصرار نداریم که دو یا سه ژانر کلان را اساس قرار دهیم و بقیهٔ ژانرها را در ذیل آنها بیاوریم.

۴-۴ خاستگاه ژانرها

مسئلهٔ دیگر تعیین خاستگاه ژانرهاست. برای تعیین خاستگاه ژانر چندین نظر وجود دارد که البتّه با هم مانعةالجمع نیستند. برخی مثل تودوروف، با اتخاذ رویکرد زبان‌شناسانه، خاستگاه ژانرهای ادبی را کنش‌های کلامی اوّلیّه به شمار می‌آورند. برای مثال، خاستگاه ژانر اتوبیوگرافی، کنش کلامیِ «صحبت کردن دربارهٔ خود» است و یا ژانر رمان ریشه درکنش کلامی «تعریف کردن چیزی» دارد (زرقانی و صباغ، ص ۲۹۸). پراپ با طراحی الگوی پسینی- پیشینی، معتقد است ژانرهای متأخّر ریشه در ژانرهای پیشینی دارد. بنا به الگوی او، ما می‌توانیم خاستگاه روایت‌های حماسی فارسی قرن‌های سوم و چهارم را در خدای‌نامه و روایت‌های اسطوره‌ای دورهٔ پیشااسلامی جست‌وجو کنیم. یا خردنامه صورت تغییریافتهٔ اندرزنامه‌های دورهٔ ساسانی است. برخی هم مثل آلستر فاولر الگوی سه مرحله‌ای را پیشنهاد می‌کنند که، بر طبق آن، هر ژانری ریشه در ژانر پیش از خود دارد و خود می‌تواند مقدّمه‌ای باشد برای ظهور ژانرهای بعدی (همان، ص ۳-۳۰۳). برای مثال، می‌توان از تبدیل روایت‌های اسطوره‌ای به رمانس‌ها و رمانس‌ها به رمان‌ها یاد کرد. الگوی فاولر برای بررسی‌های طولانی‌مدّت مفید است و الگوی پراپ برای شناسایی ژانرهای نزدیک به هم. مثلاً حماسهٔ منظوم مختارنامه ریشه در روایت‌های منثور دربارهٔ مختار دارد و اینها، به نوبهٔ خود، ریشه در روایت‌های تاریخی دربارهٔ او. دست یافتن به سابقهٔ هریک از آثار و تبارشناسی آنها برای فهم درست و دقیق آثار بسیار ضروری است امّا وقتی خاستگاه را یافتیم، بلافاصله پرسش بعدی مطرح می‌شود: سیر

تحوّل یک اثر در طول تاریخ و مآلاً سیر تحوّل یک ژانر در طول تاریخ چگونه بوده است؟

۴-۵ تحوّل نظام‌مند ژانرها

اگر ژانرها را سیستم‌هایی در نظر بگیریم که حرکات درونی و بیرونی نظام‌مند دارند، قطعاً تحوّلشان نیز نظام‌مند است و، بنابراین، اصول و قواعدی دارند هر چند ممکن است هیچ‌یک از مؤلّف / شاعران هنگام آفرینش اثر خود به این اصول و مبانی توجّه نداشته باشند امّا بی‌توجّهی آنان بدان معنا نیست که محقّق حوزهٔ ژانر هم آنها را در نظر نداشته باشد. ممکن است تحوّل ژانرها و اصول و قواعد آن در هر فرهنگ و ادبیّاتی با دیگری متفاوت یا مشترک باشد. تینیانوف به برخی از اصول مذکور اشاره کرده است. اصل اوّل اینکه ژانرها از میراث سیستم‌های ژانری پیش از خود استفاده می‌کنند و خود نیز، پس از مدّتی، به مواد سازندهٔ ژانرهای بعدی مبدّل می‌شوند. بنابراین، ژانر امر تثبیت‌شده و لایتغیّری نیست و پیوسته با ژانرهای دیگر دادوستد دارد. آنها پیوسته در حال زاده شدن، رشد کردن، فرسوده شدن و به حاشیه رفتن هستند. این اصل بیانگر رابطهٔ بینامتنی ژانرها هم تواند بود. در طول تاریخ ادبی، پیوسته عناصر رقیق‌شده و به حاشیه رانده‌شده‌ای از ژانری پیشینی در ژانری پسینی ملاحظه می‌شود. برای مثال، عناصری از ژانر حماسی (رستم، اسفندیار، رخش) وارد ژانرهای عرفانی شده و بازسازی شده‌اند. همچنین ژانرهای عرفانی بخشی از عناصر خود (مثلاً عناصر مغانه) را از ژانرهای رو به افول‌رفتهٔ قبلی (ادبیّات زرتشتی) گرفته‌اند. اصل دوم، که می‌توان از آن به «تحوّل فراگیر ژانرها» تعبیر کرد، می‌گوید: «مجموعهٔ تمهیدات بیانی، بلاغی و سبْکی ژانرها تغییر می‌کند و این‌گونه نیست که تحوّل فقط در یک سطح ژانر محقّق شود». تینیانوف ابتدا برای ژانرها ویژگی‌های اوّلیّه و ثانویّه تعریف می‌کند سپس توضیح می‌دهد که اوّلی‌ها چون تشکیل‌دهندهٔ ذات ژانر هستند، بسیار کم‌تحوّل پیدا می‌کنند و دومی‌ها، به اعتبار آنکه ویژگی‌های عارضی هستند، پیوسته در حال تغییرند. مثلاً شاهنامهٔ فردوسی را می‌توان با آخرین حماسه‌های سروده‌شده در قرن ششم مقایسه کرد و تفاوت‌های ژانری را سراغ گرفت همچنان‌که تفاوت ژانر ستایشی در قرن چهارم با قرن ششم تفاوت از شعر رودکی و فرّخی تا امیر معزّی است ــ یکی نشانهٔ آغاز دورهٔ ستایشگری و دیگری نشانهٔ پایان آن است. ژانر

همان ژانر است امّا ویژگی‌های ثانوی آن (صور خیال، ساختارهای نحوی، مؤلّفه‌های محتوایی و الخ) تغییرات بسیار زیادی کرده است. اصل سوم می‌گوید: «ژانرها پیوسته در جدال با یکدیگر هستند و هر ژانر می‌خواهد خود را از حاشیهٔ نهاد ادبی به مرکز برساند و ژانرهای مرکزی را حاشیه‌نشین سازد چنانکه ژانرهای مرکزی هم درصددند رقیب را براندازند.» این جدال میان ژانرها به جابه‌جایی و نیز تغییر و تحوّل آنها منجر می‌شود؛ حرکت از مرکز به حاشیه و از حاشیه به مرکز همواره تغییراتی در آنها ایجاد می‌کند. دوره‌هایی که در تاریخ ادبی گسست ایجاد می‌شود یا مسیر تاریخ ادبی تغییرات جدّی به خود می‌بینند، بهترین نقطه‌ها برای ملاحظهٔ این جدال میان ژانرهاست. میانهٔ قرن پنجم تا پایان قرن ششم یکی از همین دوره‌های گذار است و جدال میان دو ژانر حماسی و ستایشی با عرفانی و عاشقانه در این صد و پنجاه سال دیدنی است؛ جدالی که منجر می‌شود به حرکت ژانر ستایشی از مرکز نهاد ادبی به حاشیه و پیشروی ژانرهای عاشقانه و عرفانی از حاشیه به مرکز. تفاوت عمدهٔ قبل و بعد از دورهٔ صد و پنجاه سالهٔ مذکور همین جابه‌جایی ژانرهاست. دو ژانر مرکزنشین در حال حرکت به طرف حاشیه هستند؛ برخی ویژگی‌های خود را از دست می‌دهند، برخی را به ژانرهای دیگر منتقل می‌کنند و برخی را به صورت تقلیل‌یافته در خود نگاه می‌دارند. همین اتّفاق برای دو ژانری می‌افتد که از حاشیه به مرکز پیش می‌روند. درست در همین احوال است که ژانرهای تلفیقی سر بر می‌آورند یعنی ژانرهایی که از هر دو گروه ویژگی‌هایی دارند. غزل سنائی در شعر، و نثرهای شیخ احمد جام در نثر، خصلت تلفیقی مذکور را بهتر از دیگر آثار بازنمایی می‌کنند تا آنجاکه می‌توان آنها را بهترین نمایندهٔ دورهٔ گذار دانست. در اصل چهارم، از «تبدیل مادهٔ ادبی به غیر ادبی و بالعکس» سخن به میان می‌آید از این قرار که ممکن است یک عنصر در دوره‌ای ادبی باشد و در دورهٔ دیگر غیر ادبی، و بر عکس، و این تبدیل مواد ادبی به غیر ادبی در درون ژانرها پیوسته جریان دارد. برای مثال، «لوبیای چشم‌بلبلی» در دوره‌ای ماده‌ای ادبی است امّا به‌تدریج قابلیّت هنری خود را از دست می‌دهد و به عنصری غیر ادبی در زبان مبدّل می‌شود. همچنین ممکن است چیستان در دوره‌ای غیر ادبی باشد و در دورهٔ دیگر به عضوی از خانوادهٔ بزرگ ژانرهای ادبی تبدیل شود یا بالعکس. اصل پنجم قاعدهٔ «استثنا و اشتباه» است که، بنابه آن، استثنائات ژانرها در هر دوره‌ای و یا آنچه کاربران قواعد ژانری در یک

دوره «اشتباه و تخطّی از قواعد ژانری» تلقّی می‌کنند، عمدتاً در دورهٔ بعدی، به قاعدهٔ ژانری مبدّل می‌شوند. به عبارت دیگر، بخشی از قواعد ژانری هر دوره، در دورهٔ پیشین جزو استثناها و اشتباهات بوده است (همان، ص ۳۵۲ به بعد). برای مثال، تکرار قافیه در فرم غزل در حدود قرن ششم تا دهم «اشتباه و استثنا» ست امّا وقتی به دیوان صائب، بیدل و دیگر شاعران قرن یازده و دوازده رجوع می‌کنیم، می‌بینیم آنقدر تکرار قافیه در آنها فراوان است که به یک قاعده مبدّل شده است. اینها خلاصهٔ مهم‌ترین دیدگاه‌های تینیانوف دربارهٔ تحوّل ژانرهاست که ما، برای هریک، مثال‌هایی از ادبیّات فارسی آوردیم.

اوپاتسکی از دیگر منتقدانی است که در این حوزه اظهارنظر کرده‌اند. او با ایدهٔ **ژانر شاهانه** طرحی دیگر برای بررسی تحوّلات ژانرها پیشنهاد می‌کند که در مورد تاریخ ادبیّات ایران کارآمد است. به نظر او، در هر دوره‌ای، یک یا دو ژانر شاهانه وجود دارند که خصوصیّاتشان را بر دیگر ژانرهای تحت قلمرو خود تحمیل می‌کنند (همان، ص ۳۵۹ به بعد). در سده‌های چهارم و پنجم، ژانر شاهانهٔ شرق ایران حماسی است و سایهٔ سنگین آن بر سر دیگر ژانرها نیز مشهود است. مثلاً، تغزّلات مدایح و تصویر ممدوح/معشوق کاملاً تحت تأثیر حماسه‌هاست؛ اینکه خصلت‌های مردانهٔ معشوق برجسته‌تر است یا اینکه در حالات و رفتارهایش آن ناز و نوازش‌های معشوقِ شعرِ قرن هفتم به بعد ملاحظه نمی‌شود. نکتهٔ دیگری که اوپاتسکی مطرح می‌کند در خصوص همان ژانرهای تلفیقی است که پیشتر از آن سخن گفتیم. به نظر وی، ژانر تلفیقی حاصل ترکیب ویژگی‌های ژانر شاهانه با یکی از ژانرهای تحت قلمرو است. پیشتر گفتیم که شعر سنائی در دورهٔ مورد بررسی ما بهترین مثال برای ژانر تلفیقی است. آلستر فاولر هم مجموعهٔ تغییرات ژانرها را در قالب چند نوع تغییر کلّی بیان می‌کند: گاهی تغییرات ژانرها ناشی از پیدایش موضوعات تازه است. مثلاً، وارد شدن عرفان به شعر فارسی در قرن ششم به شکل‌گیری تحوّلاتی در ژانرها و پیدایش ژانرهای تازه منجر شد. زمانی ممکن است چند ژانر با یکدیگر ترکیب شوند و ژانرهای تازه پدید آورند. مثلاً، درآمیختن ژانرهای تاریخی با ژانرهای اسطوره‌ای حماسه‌های ملّی ایران را پدید آورده‌اند. همچنین ممکن است تغییرات ژانرها از تغییر اندازه ناشی باشد؛ برخی ژانرها در طول تاریخ حیات خود خلاصه می‌شوند و برخی منبسط می‌گردند (همان، ۳۶۴ به بعد). بنابراین تحوّلات ژانری

نظام‌مند هستند. چه‌بسا بتوان با بررسی تحوّلات گوناگون ژانرهای فارسی، اصول دیگری بر این مجموعه افزود امّا آنچه گفته شد نیز قابلیّت دارد که مبنای مطالعهٔ تحوّلات ژانرها در تاریخ ادبیّات ایران قرار گیرد.

۴-۶ روابط بیناژانری و بینارسانه‌ای

ارتباط میان ژانرها و آثار نیز مسئله‌ای بس مهم و توجّه بدان در رویکرد ژانری ضرورت اجتناب‌ناپذیر است. در این زمینه، دو نظر کلّی وجود دارد: نظریهٔ بینامتنیّت که، بر اساس آن، متن‌ها کاملاً در ارتباط با یکدیگر شکل می‌گیرند و داد و ستد دائم با هم دارند. به عبارت دیگر، آثار بافتی هستند که تار و پود آن از متن‌های دیگر برگرفته شده است. دیگر، نظریهٔ نقد منابع است که هدف آن نشان دادن کمّیّت و کیفیّت تأثیرپذیری متن از متون خاصّ پیش از خود و شناسایی تبار یک متن است. هر چند این دو نظریّه به نحوی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و یکی در پی اثبات منابع مشخّص برای یک اثر است و دیگری از تار و پود متون سخن به میان می‌آورد، هر دوی آنها در رویکرد ژانری کارایی دارند چه در سطح بررسی آثاری که در ذیل یک ژانر قرار می‌گیرند و چه در سطح مقایسهٔ نسبت میان ژانرها. این نوع نگاه در رویکردهای سنّتی به تاریخ ادبیّات وجود ندارد و هرچند عمل به آن دهه‌ها طول می‌کشد و از عهدهٔ یک تن هم برنمی‌آید، به عنوان ضرورت، در رویکرد ژانری مطرح است. از روابط بینارسانه‌ای، به عنوان ضرورت، نیز باید سخن گفت. قطعاً در محیطی که ژانر شکل می‌گیرد و گسترش می‌یابد یا رو به کاستی می‌گذارد، دیگر رسانه‌ها نیز حضور و نقش دارند. امّا نسبت میان رسانه‌ها در همهٔ دوره‌های تاریخ ادبی یکسان نیست. برای مثال، در سده‌های چهارم تا ششم، ارتباط معنادار و آشکاری میان ژانر ستایشی، حماسی، عاشقانه (رسانه‌های کلامی) و نقّاشی، موسیقی و معماری (دیگر رسانه‌ها) کمتر است تا در قرن دهم که، در آن، هم نقّاشی‌ها واقع‌گرا می‌شوند و هم شعر وقوعی. یا در دورهٔ مشروطه که رسانه‌های مطبوعات و موسیقی و شعر در هماهنگی کامل با یکدیگر حرکت می‌کنند، ارتباط میان رسانه‌ها و ژانرهای کلامی زیاد است.

۴-۷ ژانرها و متغیّرهای برون‌متنی

یک مسئلهٔ عمده در رویکرد ژانری تبیین و تعیین نسبت ژانرها با متغیّرهای برون‌متنی است. ژانرها در خلأ پدید نیامده‌اند و، غیر از کارکردهایی که پیشتر دربارهٔ آنها سخن گفتیم، سه کارکرد عام دارند که در عین حال نسبت ژانرها را با متغیّرهای برون‌متنی نشان می‌دهد. آن سه کارکرد مشترک چیست؟ در هر جامعه، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌هایی وجود دارد که وجودشان وابسته به زبان است بدین معنا که تا در قالب نشانه‌های زبانی (به معنای سوسوری) تعیّن پیدا نکنند، نمی‌توان صفت **موجود** را بر آنها اطلاق کرد. زبان چونان بدنی است که گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها در قالب آن تعیّن پیدا می‌کنند و از آنجاکه ژانرها (اعم از کلامی، مکتوب، دیداری و شنیداری) از نشانه‌های زبانی تشکیل شده‌اند، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌ها به وسیلهٔ ژانرها تعیّن پیدا می‌کنند یا، به عبارت دیگر، ژانرها شکلِ تعیّن‌یافتهٔ ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های موجود در جامعه هستند. تا اینجا، یک کارکرد ژانرها در ارتباط با متغیّرهای برون‌متنی معلوم شد: ژانر به مثابهٔ تعیّن‌بخش گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها. از همین جا دومین کارکرد ژانرها سر بر می‌آورد: ژانرها در همان حال که به گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها تعیّن می‌بخشند، آنها را تثبیت و ترویج هم می‌کنند. برای مثال، مثنوی مولوی هم به گفتمان عرفانی تعیّن می‌بخشد و هم آن را تثبیت و ترویج می‌کند. به همین علّت است که، با بررسی ژانرهای موجود در جامعه، می‌توان گفت کدام ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌ها در آن جامعه وجود دارند و نظم گفتمانی آن جامعه چگونه است. نیز می‌توان، با بررسی تطبیقی، نظم گفتمانی جوامع مختلف را از طریق ژانرهای موجود در هریک از آنها ترسیم کرد. ژانرهای موجود در سده‌های سوم و چهارم در شرق ایران نشان می‌دهد که گفتمان ایرانگرا در این فضا/زمان غلبه دارد و بررسی ژانرهای همین کانون در قرن ششم به بعد نشان می‌دهد که گفتمان تصوّف در آن غلبه یافته است. انس‌التائبین شیخ احمد جام نشان می‌دهد که در خراسانِ قرون پنجم و ششم، مرزهای تصوّف و کلام و فقه متداخل شده‌اند و نوعی تصوّف کلامی و فقه صوفیانه در این کانون شکل گرفته است. این خصلت بازنمایی ژانرها از بهترین ابزارها برای نگارش تاریخ فرهنگی ایرانیان است. سومین کارکرد مشترک در ارتباط با متغیّرهای برون‌متنی آشکارکردن تناقض‌ها و تضادهای ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های «غالب» و،

در نتیجه، فراهم کردن زمینه برای مرکزیّت یافتن گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های «حاشیه‌نشین» است. مثنوی که سروده شد، هم گفتمان عرفانی را ترویج و تثبیت کرد و هم نقطه‌های ضعف آن را آشکار ساخت. این‌گونه آثار نشان دادند که گفتمان تصوّف فاقد برنامهٔ اجتماعی برای نجات جوامع بشری است و، در خوشبینانه‌ترین حالت، فقط می‌تواند راه فلاح تک‌تک افراد را نشان دهد. جامعه و اندیشهٔ اجتماعی در دستگاه فکری و عقیدتی عرفا اصلاً جایی ندارد. این نکته را زمانی دریافتیم که مثنوی و دیگر آثار عرفانی سروده و نوشته شد. بنابراین، ژانرها هم عامل تعیّن‌بخش گفتمان‌ها هستند، هم عامل تثبیت و ترویج آنها و هم به حاشیه راندن آنها از طریق نشان دادن تضادها و تناقض‌های آنها. اگر این قاعده را بپذیریم که «تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنرش نهفته باشد»، ژانرها گفتمان‌ها را به‌گفت‌وگو وامی‌دارند تا عیب و هنرشان آشکار گردد.

این بازی جهتی دیگر هم دارد: ژانرها نیز تحت تأثیر گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها شکل می‌گیرند، گسترش پیدا می‌کنند و به حاشیه می‌روند. در واقع، رابطهٔ ژانرها با متغیّرهای برون‌متنی دوسویه است. ما، در رویکرد ژانری، پیوسته پرسش‌هایی از این قبیل مطرح می‌کنیم که در فضا/زمان مورد مطالعه، ژانرها کدام ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌ها را بازنمایی می‌کنند و کدام را طرد می‌کنند یا به حاشیه می‌رانند؟ نقش آنها در شکل‌گیری افق انتظار یک دورهٔ خاص چیست؟ و در مقابل، افق انتظار و نظم گفتمانی هر فضا/زمان چه تأثیری بر شکل‌گیری یا جهت‌گیری ژانرها دارد؟

۵ مروری بر تاریخ ادبیّات با رویکرد ژانری

مطالعهٔ ادبیّات فارسی با رویکرد ژانری مستلزم در اختیار داشتن اطّلاعات دقیقی در مورد تک تک آثار است که بدون آنها پاسخ دادن به پرسش‌های اساسی این رویکرد امکان‌پذیر نیست؛ اینکه هریک از آثار چه مشخّصات فرمی، محتوایی و کارکردی دارند؟ از چه بافتی سر برآورده‌اند؟ چه نسبتی با نهادهای قدرت، گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های مسلّط و در حاشیه دارند؟ زیرگونه‌های هر ژانر کدام‌اند و در طول تاریخ چگونه تحوّل یافته‌اند؟ مخاطب اولیّه و ثانویهٔ آثار چه کسانی هستند؟ انگیزهٔ سرودن یا نوشتن آنها چه بوده و مواردی از این دست. از سوی دیگر، نمی‌توان منتظر نشست تا این

داده‌ها گرد آید و بعد به سراغ رویکرد ژانری رفت. ما در این مقاله سعی کردیم به تعریفی کاربردی از ژانر دست یابیم و سؤالات اساسی را در این رویکرد مشخّص کنیم. اکنون مروری گذرا خواهیم داشت بر نوشتارهای دورهٔ کلاسیک و رده‌بندی آنها در قالب ژانرها. تا آنجاکه ممکن باشد، در تعیین و نامگذاری گونه‌ها به منابع کلاسیک وفادار خواهیم ماند.

از سده‌های نخستین اسلامی آثاری به زبان عربی، پهلوی یا فارسی نو در اختیار داریم که عملاً دنبالهٔ دگردیسی‌یافتهٔ ادبیّات دورهٔ پیشااسلامی هستند. ما دربارهٔ دگردیسی، مراحل، نشانه‌ها و عوامل آن در جای دیگری صحبت کرده‌ایم (زرقانی ۳) و اینجا به ذکر مصادیق ژانرها بسنده می‌کنیم. مثلاً «سرود آتشکدهٔ کرکوی»، که از دورهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی رسیده، از نمونه‌هایی است که در ذیل ژانر ستایشی قرار می‌گیرد؛ «کتیبهٔ کرتیر» از مصادیق ژانر معراج‌نامه است؛ «درخت آسوریک» در ذیل ژانر مناظره جای می‌گیرد و آثاری مثل کلیله و دمنه در زمرهٔ فابل (حکایت حیوانات). اندرزنامه از دیگر ژانرهایی است که مصادیق آن در ادبیّات ایران پیش از اسلام زیاد بوده و از طریق ترجمه‌ها وارد دورهٔ اسلامی شده است؛ از آن جمله می‌توان به «اندرز دانایان به مزدیسنان»، «اندرز بهزاد فرخ پیروز» و «اندرز خیم و خرد فرخ‌مرد» اشاره نمود. مجموعهٔ عهدنامه‌ها، فتح‌نامه‌ها و سوگندنامه‌هایی را که از دورهٔ قبل از اسلام باقی مانده‌اند هم از زیرگونه‌های منشآت به شمار می‌آوریم.

به همین ترتیب اگر به سراغ نوشتارهای سده‌های چهارم، پنجم و ششم برویم، با ژانرهایی مواجه می‌شویم که در فضای گفتمانی جدید شکل گرفته‌اند. بسیاری از آنها دنبالهٔ همان ژانرهای پیشااسلامی هستند که پس از فرآیند دگردیسی در شکل و شمایل تازه‌ای ظهور کرده‌اند. مجموعهٔ مدیحه‌های این قرون اخیر را می‌توان مانند آثار قدما ذیل گونهٔ «ستایش» و مجموعهٔ سروده‌ها و نوشته‌های هجوآمیز را ذیل «هجو» قرار داد. منابع کلاسیک وقتی به تقسیم‌بندی انواع در شعر می‌پرداختند، غالباً مدح، هجو، وصف و تغزّل را چهار نوع اصلی به حساب می‌آوردند. «قصّهٔ عاشقانه» از دیگر ژانرهای مهم کلاسیک است که مصادیق فراوانی دارد از ورقه و گلشاه عیوقی گرفته تا سرخ‌بت و خنگ‌بت عنصری و منظومه‌های عاشقانهٔ دیگر. حماسه‌پردازان هم در این میان بیکار ننشستند و آثاری مثل شاهنامه، گرشاسب‌نامه، بانوگشسب‌نامه، فرامرزنامه و آثاری از این دست پدید

آوردند. در همین سده‌ها نیز می‌توان آثاری یافت که در ذیل ژانر تاریخ (تاریخ بلعمی)، تفسیر (تفسیر کمبریج) قرار می‌گیرند یا کتاب‌هایی مثل الأبنیه عن حقایق الادویه و التفهیم ابوریحان که جزء خانوادهٔ «ژانر علمی» و زیرگونه‌های آن به شمار می‌روند. در همهٔ این موارد تعریف ما از ژانر همان است که در آغاز گفتیم: «تعدادی متون که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد زبانی یکسان تبعیت می‌کنند».

هر چه از نظر تاریخی جلوتر می‌آییم، بر تعدّد و تنوع ژانرها افزوده می‌شود. در فضای گفتمانی پس از قرن ششم، برخی ژانرها، مثل ژانرهای عرفانی و عاشقانه، به مرکز نهاد ادبی می‌آیند و به ژانرهای شاهانه مبدّل می‌شوند؛ برخی در رده‌های میانی قرار می‌گیرند؛ دسته‌ای هم که قبلاً در مرکز بوده‌اند (حماسه، ستایش)، به حاشیه می‌روند. تاریخ ادبی، در واقع، تاریخ جابه‌جایی ژانرها در نهاد ادبی است.

از جمله ژانرهای مهمی که در فضای تاریخی پس از قرن ششم به طرف مرکز حرکت کردند، «فتوت‌نامه» است. تحفة الاخوان کمال‌الدّین عبدالرّزاق کاشانی، فتوت‌نامهٔ علی بن یوسف و فتوت‌نامه و کتاب الاشراق ناصر سیواسی از آثاری هستند که در این ژانر قرار می‌گیرند. همچنین باید از «ده‌نامه»ها یاد کرد که در دوره‌های قبل از ژانرهای ضمنی بودند (ژانری که در دل ژانر دیگر قرار دارد) و پس از قرن ششم، به‌گونهٔ مستقلی مبدّل شدند. اوحدی منطق العشاق، ابن عماد روضة المحبّین، رکن صاین تحفة العشاق و ابن نصوح شیرازی محبّت‌نامه را در این ژانر سرودند. «آداب‌نامه» نیز مصادیق زیادی در همهٔ کانون‌های این دوره دارد. مثلاً بابا افضل کاشانی ساز و پیرایهٔ شاهان پرمایه، سعدی نصیحة الملوک، یحیی باخرزی اوراد الاحباب، ضیاءالدّین برنی فتاوای جهانداری و شمس‌الدّین التتمش آداب الحرب و الشجاعه را در همین‌گونه نوشته‌اند. آثار زیادی هم می‌توان یافت که ذیل ژانر «مناظره» قرار می‌گیرند که از آن جمله است محبت‌نامهٔ عماد فقیه کرمانی، شمع و شمشیر، نمد و بوریا و شمس و سحاب خواجوی کرمانی. می‌توان این فهرست را کامل‌تر کرد امّا غرض ارائهٔ چشم‌اندازی است بر اساس رویکرد ژانری نه توضیح همهٔ مصادیق ژانرها.

به دورهٔ قاجار که می‌رسیم، مسیر اصلی ادبیّات فارسی از شعر به نثر تغییر می‌یابد و متناسب با آن وضعیت ژانرها نیز تغییر می‌کند (برای ژانرهای دورهٔ قاجاری← زرقانی ۴). مثلاً در این دوره، «مطبوعات» به مثابهٔ یک ژانر اثرگذار و بسیار مهم وارد عرصهٔ ادبیّات کشور

می‌شود و نقش مؤثّری در تحوّلات ادبی، اجتماعی و فرهنگی ایفا می‌کند. همچنین به رسمیّت شناختن توده‌ها و پرهیز از نخبه‌گرایی سبب شد تا ژانرهای عامیانه به یک جریان اصلی در ادبیّات کشور تبدیل شوند و ما با ظهور جدی و اثرگذار ژانرهای تازه‌ای مثل «رمانس‌های عشقی- پهلوانی» (حیدر بیگ وسمنبر، خاور و باختر و جبرئیل جولاه) و یا ژانرهای در حاشیه مانده‌ای از قبیل «ترانه»، «لالایی» و «چیستان» مواجه شویم که هرکدام یک ژانر مستقل را تشکیل می‌دهند. افزایش رفت و آمد به ایران و خارج از ایران و نیز علاقهٔ شدید سفرنامه‌نویسان به نگارش تجارب خود موجب شد ژانر «سفرنامه» در این دوره از حاشیهٔ نهاد ادبی به مرکز بیاید و بسامد آن یک‌باره چنان تغییر کند که دورهٔ قاجار را دورهٔ سفرنامه‌ها توان شمرد. ژانر «نمایشنامه» نیز نخستین بار در همین دوره به طور جدی وارد نهاد ادبی شد و نمایشنامه‌نویسان ایرانی یکی پس از دیگری وارد عرصه شدند و این ژانر را در فاصلهٔ کمتر از صد سال به یکی از ژانرهای مهم تبدیل کردند. تأسیس دارالفنون، رفت و آمد ایرانیان به خارج ازکشور و تأسیس دارالترجمهٔ ناصری هم نهضت ترجمه‌ای را پدید آورد که زیرساخت‌های فکری، فرهنگی و ادبی ایرانیان را به‌کلّی تغییر داد و در پی آن «ژانر ترجمه» رونق چشمگیری گرفت. حتّیٰ از ژانرهای قدیمی‌تری مثل منشآت و رسائل نیز در ادبیّات قاجاری نمونه‌های فراوانی می‌توان یافت که هنوز به صورت نسخه‌های خطی باقی مانده‌اند و با چاپ و تصحیح انتقادی آنها ذهنیت عمومی ما دربارهٔ ادبیّات دورهٔ قاجاری تغییر خواهد یافت. از دل همین جهان ژانریِ متنوّع و متعدّد است که ژانرهای تازه‌ای مثل رمان و داستان کوتاه سر برمی‌آورند. در همهٔ دوره‌های تاریخ ادبی ژانرها ارتباطات چند سویه‌ای با یکدیگر دارند. ما نباید به آنها به عنوان جزایر مستقلی بنگریم که جدا از یکدیگر شکل گرفته یا تحوّل یافته‌اند. ژانرها بر اساس یک رابطهٔ شبکه‌ای دادو ستد بسیار با یکدیگر دارند و کار محقّق مطالعات ژانر کشف آنهاست.

۶ خلاصه و نتیجه

مطالعات ژانری درپنجاه سالهٔ اخیر گسترش بسیار یافته است تا آنجاکه می‌توان درکنار رویکردهای گوناگون، از «رویکرد ژانری» سخن به میان آورد. ژانر در عمومی‌ترین تعریف

عبارت است از «تعدادی متون که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد زبانی یکسان پیروی می‌کنند». رویکرد ژانری بر آن است که با عنایت به پرسش‌های معینی، نوشتارها را در قالب‌های مشخصی رده‌بندی و تحلیل کند. اگر درگذشته توجّه محقّق ژانر تنها به قالب یا نهایتاً محتوا بود، در رویکرد ژانری باید همهٔ جوانب اثر را بررسی کرد تا بتوان ژانر آن را تعیین و تعریف نمود. بنابراین، پرسش‌های رویکرد ژانری ناظر بر جنبه‌های متعدّد برون‌متنی و درون‌متنی است: ویژگی‌های فرمی اثر مورد بررسی چیست؟ درونمایه یا محتوای آن چیست؟ ساختار اثر چگونه است؟ کارکرد درزمانی و هم‌زمانی اثر چیست؟ اثر چه نسبتی با گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های بافتی دارد که از دل آن سر برآورده است؟ آثاری که در ذیل یک ژانر قرار می‌گیرند، دارای چه زیرگونه‌های احتمالی هستند؟ انگیزه یا انگیزه‌های نویسنده از نوشتن اثر چه بوده است؟ مخاطب اولیّه یا ثانویهٔ اثر چه کسانی هستند؟ سیر تحوّل ژانرها در طول تاریخ چگونه بوده است؟ احتمال دارد که در بررسی یک اثر، به علّت کمبود اطّلاعات یا علل دیگر، نتوان به همهٔ پرسش‌های مذکور پاسخ داد یا پاسخ‌ها هم‌پوشانی داشته باشد امّا وجود این اشکالات احتمالی چندان مؤثر نیست و نباید از فواید متعدّدی گذشت که از چنین رویکردی حاصل می‌شوند. اگر این رویکرد به جریانی مستمر تبدیل شود، نظریه‌پردازی ما دربارهٔ ادبیّات بسیار علمی‌تر خواهد شد.

منابع

ابراهیمی حریری، فارس، مقامه‌نویسی در ادبیّات فارسی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۳.
ابراهیمی، مختار، گونه‌های ادب، معتبر، اهواز ۱۳۸۹.
احمدی دارانی، علی‌اکبر، «نوع ادبی سوگنامه»، شعرپژوهی، ش ۲۴، ۱۳۹۴، ص ۱-۲۴.
ـــــ، «نوع ادبی کارنامه»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۷-۳۰.
امامی، نصرالله، مرثیه‌سرایی در ادب فارسی، جهاد دانشگاهی، اهواز ۱۳۶۹.
بدیعی، زینب‌خاتون، انواع ادبی نثری، رسانش نوین، تهران ۱۳۹۱.
برزی، اصغر، انواع ادبی متون منثور عرفانی، نقش اندیشه، تهران ۱۳۹۳.
پارسا، احمد و آزاد مظهر، محمّد، «ساقی‌نامه نزدیک‌ترین نوع ادبی به رباعیّات خیّام»، ادب‌پژوهی، ش ۱۱، ۱۳۸۹، ص ۶۱-۸۶.
تودوروف، تزوتان، «پیش‌درآمدی بر جنس‌های ادبی»، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، زیباشناخت، ش ۹، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹-۱۲۱.

حری، ابوالفضل، «وهمناک در ادبیّات فارسی»، پژوهشنامهٔ ادبیّات معاصر جهان، ش ۳۴، ۱۳۸۵، ص ۶۱-۷۶.
ـــــ، کلک خیال انگیز، بوطیقای ادبیّات وهمناک، کرامات و معجزات، نشر نی، تهران ۱۳۹۳.
خراسانی، محبوبه، «تحلیل دهنامه‌های ادب فارسی از دیدگاه انواع ادبی»، متن‌پژوهی ادبی، ش ۵۰، ۱۳۹۰، ص ۹-۲۶.
دوبرو، هدر، ژانر (نوع ادبی)، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۹.
رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۷۰.
رستگار فسائی، منصور، انواع نثر فارسی، سمت، تهران ۱۳۸۰.
زرقانی (۱)، سیّد مهدی، بوطیقای کلاسیک، سخن، تهران ۱۳۹۱.
ـــــ (۲)، «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک»، پژوهش‌های ادبی، ش ۲۴، ۱۳۸۸، ص ۸۱-۱۰۶.
ـــــ (۳)، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، سخن، تهران ۱۳۹۰.
ـــــ (۴)، تاریخ ادبیّات ایران، با رویکرد ژانری، ج ۴، فاطمی، تهران ۱۳۹۵.
زرقانی، سیّد مهدی و قربان‌صباغ، محمود، نظریهٔ ژانر، هرمس، تهران ۱۳۹۵.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا، «انواع ادبی و شعر فارسی»، خرد وکوشش، ش ۱۱ و ۱۲، ۱۳۵۲، ص ۹۶-۱۱۹.
شفیعیون، سعید، «سراپا؛ یکی از انواع ادبی غریب فارسی»، جستارهای ادبی، ش ۱۷، ۱۳۸۹، ص ۱۴۷-۱۷۴.
عمارتی‌مقدم، داود، «نقش موقعیّت در شکل‌گیری ژانر؛ معرّفی یک رویکرد»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۱۰۹-۱۲۱.
فارابی و دیگران، رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان، سخن، تهران ۱۳۹۳.
فراو، جان، ژانر، ترجمهٔ لیلا میرصفیان، کنکاش، اصفهان ۱۳۹۲.
فراهانی، رقیه و فولادی، علیرضا، «نوع ادبی قضیه در وغ وغ ساهاب صادق هدایت»، فرهنگ و ادبیّات عامه، ش ۳، ۱۳۹۳، ص ۱۵۳- ۱۸۰.
فرهودی، فاطمه، «تمثیل رؤیا به مثابهٔ یک نوع ادبی»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۲۱۱-۲۳۰.
قاسمی‌پور (۱)، قدرت، «درآمدی بر نظریهٔ گونه‌های ادبی»، ادب‌پژوهی، ش ۱۹، ۱۳۹۱، ص ۲۹-۵۹.
ـــــ (۲)، «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی»، نقد ادبی، ش ۱۰، ۱۳۸۹، ۶۳-۹۰.
قبادی، حسین‌علی، «حماسهٔ عرفانی یکی از انواع ادبی در ادبیّات عرفانی»، پژوهشنامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، ش ۱، ۱۳۸۱، ص ۱-۲۰.
کوثری، مسعود، «جامعه‌شناسی گونه‌های ادبی»، علوم اجتماعی، ش ۱۰، ۱۳۷۷، ص ۱۰۹-۱۳۸.
لیکاف، جرج و جانسون، مارک، فلسفهٔ جسمانی، ذهن جسمانی و چالش آن با اندیشهٔ غرب، ترجمهٔ جهانشاه میرزا بیگی، آگاه، تهران ۱۳۹۴.
ملک‌ثابت، مهدی، «مناجات‌های منظوم»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۷۹، ۱۳۸۵،

ص ۱۳۱-۱۴۲.
نوروزی، خورشید، «تحلیل نوع ادبی سمک عیّار»، ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ش ۹، ۱۳۸۶، ص ۱۳۵-۱۶۰.
نیکوبخت، ناصر، هجو در شعر فارسی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۰.
واعظ‌زاده، عبّاس و دیگران، «تأمّلی در نظریهٔ انواع ادبی در ادبیّات فارسی»، نقد ادبی، ش ۲۸، ۱۳۹۳، ص ۷۹-۱۱۲.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی