

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

دکتر سید مهدی زرقانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

تقسیم‌بندی انواع برای بسیاری از مباحث ادبی لازم است. نگارش تاریخ ادبی با رویکردها و روشهای نوین، بدون مشخص کردن انواع اصلی ممکن نیست؛ چنانکه در بسیاری از شاخه‌های نقد ادبی و تحلیل محتوا نیز موضوعیت دارد. موضوع اصلی مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: طراحی الگویی برای طبقه‌بندی انواع ادبی فارسی در دوره کلاسیک. مجموعه آثار در دو شاخه شعر و نثر جای گرفته است. «شاخه شعر» کلاسیک فارسی را می‌توان در سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر سه نوع در مقاله باز تعریف، و زیر شاخه‌های هر کدام نیز بر اساس مصادیق ادبیات فارسی تعیین و تعریف شده است. «شاخه نوشتارهای مثنوی» فارسی شامل آثار ادبی، شبه ادبی و غیر ادبی می‌شود. آنچه برای ما موضوعیت دارد، نوشتارهای ادبی و شبه ادبی است. در مقاله پس از تعریف هر کدام از اینها، نوشتارهای ادبی در قالب دو نوع («روایت مدار» و «نوشتارهای ادبی غیر روایی») گنجانده شده است. تعریف و تعیین مصداقهای هر کدام از اینها به همراه مجموعه زیرشاخه‌های آنها در دوره کلاسیک، بخش دیگری از مطالب مقاله را تشکیل می‌دهد.

کلید واژه‌ها: انواع ادبی، نوع حماسی، نوع غنایی، نوع تعلیمی - القایی، ادبیات کلاسیک فارسی، ادبیات دوره پیشاسلامی

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۸/۲۶

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۱۵

۱. طرح مسئله

طبقه‌بندی انواع در مباحث نقد نوین لازم است. در دانشهای ادبی نظیر تاریخ ادبیات، نقدهای درون‌متنی و حتی مباحث معانی و بیان، طبقه‌بندی انواع ضروری است. نوع‌بندی آثار ادبی به‌طور مدون از فن‌الشعر ارسطو آغاز شد. او ادبیات تخیلی را به سه نوع حماسی^۱، غنایی^۲ و نمایشی^۳ - شامل دو زیرشاخه تراژدی و کمدی - تقسیم کرد. اشعاری را که در اوزان هروئیک سروده می‌شد، حماسی، آنها را که با لیر - ابزار موسیقی - انشاد می‌شد، لیریک و قسم سوم را، که به قصد اجرا روی صحنه تحریر می‌گشت، درام نامید.

در میان منتقدان مسلمان هم این‌گونه تقسیم‌بندیها رایج بود اما البته نه به استواری سه‌گانه ارسطویی؛ مثلاً جاحظ ارکان شعر را بر چهار قسم می‌دانست: مدح، هجاء، حکمی و بزمی (به نقل از همایی، ۱۳۶۶:ص ۵۶) و یا قدامه بن جعفر، شعر عرب را بر دو گونه مدح و هجو تقسیم می‌کرد و دیگر اغراض شعر را منشعب از این دو نوع به شمار می‌آورد (ضیف، ۱۳۶۲:ص ۵۲). پرسش محوری مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: آیا برای طبقه‌بندی انواع در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان الگویی کارآمد طراحی کرد؟ این سؤال، پرسشهای ضمنی دیگری را هم به ذهن متبادر می‌کند: تقسیم‌بندی ارسطویی در چشم‌انداز جهانی و بومی تا چه میزان کارایی دارد؟ سابقه طبقه‌بندی انواع در مورد ادبیات فارسی چگونه است؟ پاسخ به این پرسشها محور گفتارهای بعدی خواهد بود.

۲. بحث

۲-۱ انواع ارسطویی در چشم‌انداز جهانی

انواع ارسطویی به مثابه یک نقطه عطف در میان منتقدان و مورخان ادبی، مخالفان و موافقانی دارد. غالباً آنان که با زمینه ذهنی - فلسفی به نقد ادبی روی آورده‌اند، صورتی از قضیه را پذیرفته‌اند؛ مثلاً گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹م) در نوشته‌ای اظهار می‌کند که تنها سه شکل راستین شعر طبیعی وجود دارد: روایت واضح، هیجان آمیخته با وجد، نمایش به وسیله خود شخص: حماسی، غنایی، نمایشی (ولک، ۱۳۷۷:ج ۱/ص ۲۷۴). بنیاد گفتگوهای هگل درباره ادبیات نیز بر همان سه‌گانه ارسطویی استوار است. در میان منتقدان بعدی، کارل روزنکراتس (۱۸۷۹-۱۸۰۵م) آلمانی نیز تلویحاً این سه ژانر را پذیرفته، آنجا که

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

می‌گوید: «حرکت تاریخی ادبیات از حماسه به شعر غنایی و سپس به شعر پندآموز است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۸۵). همچنین یوهان پاول ریشر (۱۷۶۳ تا ۱۸۲۵م) و گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵م)، که درباره تفاوت انواع اظهار نظر کرده‌اند (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸؛ ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶) در پس‌زمینه ذهنشان، این سه‌گانه، پذیرفتنی بوده است. ساختارگرایان اساساً به ژانربندی آثار ادبی علاقه‌مند بودند و معتقد به اینکه تفاوت انتظاراتی که ما از آثار هنری داریم، نتیجه اولیه و مستقیم تفاوت انواع است.

در مقابل، انواع ارسطویی در نظر گروه دیگری از منتقدان به دلایل مختلف مقبول نیفتاده است. رماتیک‌ها مشهورترین مخالفان ژانرهای ارسطویی بودند. بنیاد نظریه آنها بر برجسته‌کردن «ویژگی خاص» اثر ادبی متمرکز بود نه شباهتهای آن با دیگر آثار. با چنین نگرشی، تلاش برای تقسیم‌بندی انواع، کاری عبث خواهد بود؛ چه ژانرها بر اساس «وجوه شباهت آثار» شکل می‌گیرد نه ویژگی خاص آنها. بندتو کروچه در کتاب *نظریه زیبایی‌شناسی و مورس بلانشو* که می‌گوید: «تنها اثر وجود دارد و نه ژانر و اثر در ژانر زندانی نمی‌شود» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷) از طرفداران این دیدگاه هستند.^۴ این هم که هر در تأکید می‌کند: «برای شناخت هر دوره یا قوم، باید معیارهای خاص آن دوره یا قوم را کشف کرد» (ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۶۵)، ناظر است بر رد عمومیت انواع ارسطویی برای ادبیات سایر ملل. ام. اچ آبرامز هنگام بررسی آرای سیدنی اشاره می‌کند که «سخن سیدنی درباره غرض‌نهایی شاعر با طبقه‌بندی ارسطویی مطابق نیست» (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۴). مخالفتها با تعمیم طرح ارسطو به ادبیات سایر ملل و سایر زمانها به این نکته معطوف است که ادبیات بومی هر کشوری انواعی دارد که لزوماً در این گروه‌بندی جای نمی‌گیرد و این انتقاد واردی است.

پاره‌ای دیگر از منتقدان، راه میانه را در پیش گرفته‌اند. آنها انواع ارسطویی را فقط برای ادبیات کلاسیک به رسمیت می‌شناسند نه برای دوره مدرن یا پسامدرن. استدلالشان هم این است که مرز انواع ارسطویی در ادبیات مدرن و پسامدرن کاملاً محو شده است. ظاهراً نخستین کسی که به صورت مدون در این باره سخن گفته ویلهلم یوزف شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴م) است. او در توصیف شاهکار دانته می‌نویسد: «کمدی الهی نه حجمی است، نه تصویری و نه موسیقایی بلکه در آن واحد همه اینهاست؛ غنایی یا حماسی یا نمایشی نیست ولی آمیزه‌ای از هر سه آنهاست» و بلافاصله این ویژگی *کمدی الهی* را به بُعد مدرن آن مربوط دانسته، تصریح می‌کند که این منظومه «از این



لحاظ، پیشاهنگ عصر جدید است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۹). از دیگر منتقدانی که در این گروه قرار می‌گیرند رالف کوهن است که با جزمیت و قطعیت بیشتری اظهار می‌کند: «نوشتار پسامدرن، مرزبندی میان ژانرها را محو کرده‌است» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۷۹: ص ۱۹۹). افزون بر اینکه در تحقیقات متأخر بیش از چهارصد نوع ادبی را تعیین و تعریف کرده‌اند، رأی این گروه پذیرفتنی‌تر به نظر می‌رسد.

تودورف در مشهورترین اثرش - *درامدی بر ادبیات شگرف* - رویکردی متفاوت و خلاق نسبت به انواع ادبی در پیش می‌گیرد که به نظر کاملاً معقول می‌آید و ما با آن موافقیم. وی به جای رد کلی، تأیید کامل یا محدود کردن انواع به دوره کلاسیک، ابتدا آنها را به دو گونه «انواع نظری» و «انواع تاریخی» تقسیم می‌کند. اولی نتیجه طرح انواع در مقام تئوری و نظر است و دومی حاصل آنچه در واقعیت تاریخی خلق شده است. سپس دو شرط لازم برای تعریف دقیق هر نوع مشخص می‌کند: یک نوع خاص، هم باید با متون ادبی در طول تاریخ محک زده شود و هم با یک ساحت نظری همخوانی داشته باشد وگرنه ما «زندانی پیشداوری‌هایی می‌شویم که از دوره‌ای نسبت به دوره دیگر تفاوت می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۶). این سه طرز تلقی در خصوص طبقه‌بندی انواع در سطح جهانی را در نظر داشته باشید تا به ادبیات فارسی برسیم.

۲-۲ سابقه طبقه‌بندی انواع در شعر فارسی

در مورد انطباق ادبیات ایران با انواع ارسطویی، پاره‌ای از اظهارنظرهای مخالف و موافق ثبت شده است. کسی مثل مرحوم بهار با رویکرد تطبیقی به این موضوع نگریده‌است: در ادبیات فارسی... به جای کمدی، هجا یا اشعار زننده عشقی و دور از نزاکت، که مخصوصاً در عهد قدیم بسیار متداول بوده‌است، دیده می‌شود و به جای درام، اشعار وصفی به تفصیل از قبیل اشعار رزمی و مثنویات عاشقانه پیدا شده و در عوض تراژدی، قصاید مرثیه یا ضمن مثنویات، داستانهای محزون دیده می‌شود و همچنین در مقابل اشعار غنایی، غزلیات یا مثنویات عشقی و در مقابل شعر وصفی، بهاریه و خزانیه و شرح شکار و جنگ در ضمن قصاید می‌آید (به نقل از گلین، ۱۳۵۱: ج ۱/ص ۱۳۹).

جلال همایی نیز پس از اشاره به تقسیم‌بندی ارسطویی، نوع غنایی را تعریف کرده و زیرشاخه‌های آن را در ادب فارسی مشخص می‌کند: «اشعاری است که حاکی از



طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

عواطف و احساسات روحی است: فخر، حکمت و تعلیم، مدح، هجاء، رثاء، تشبیب، وصف و مناظره» (همایی، بی تا، ص ۷۸). هانری ماسه هم به‌طور ضمنی درباره ژانرهای ادبی فارسی سخن گفته‌است: «در عرض این دو قرن، شعر فارسی به سه صورت غنایی، حماسی و بالاخره اخلاقی و عرفانی شکفتن آغاز کرد» (ماسه و دیگران، ۱۳۳۶: ص ۲۹۴). پس از اینها، حسین رزمجو در کتاب *انواع ادبی و منصور رستگار فسایی در انواع شعر فارسی در صدد مطابقت دادن میان انواع ادبی ارسطویی با ادبیات کلاسیک فارسی* برآمدند. تلاشهای دیگران به این موارد چیزی نیفزوده است.

در نظر برخی دیگر از محققان، مطابقت دادن ادبیات فارسی با انواع ارسطویی، عبث و بی‌سرانجام تلقی شده‌است؛ مثلاً استاد شفیعی کدکنی همین نظر را دارد آنجا که می‌گوید:

آنچه به عنوان شعر غنایی یا تمثیلی یا حماسی و حکمی و عرفانی معرفی شده، چندان مرزهای متداخل و درهم شده‌ای دارد که جز در عالم تعریف و مباحث مجرد و کلی نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا کرد. تعریفاتی که ناقدان اروپایی از هر کدام از این انواع ادبی کرده‌اند به هنگام تطبیق و سنجش با نمونه‌های شعر دری قابل انطباق نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۳۷۷).

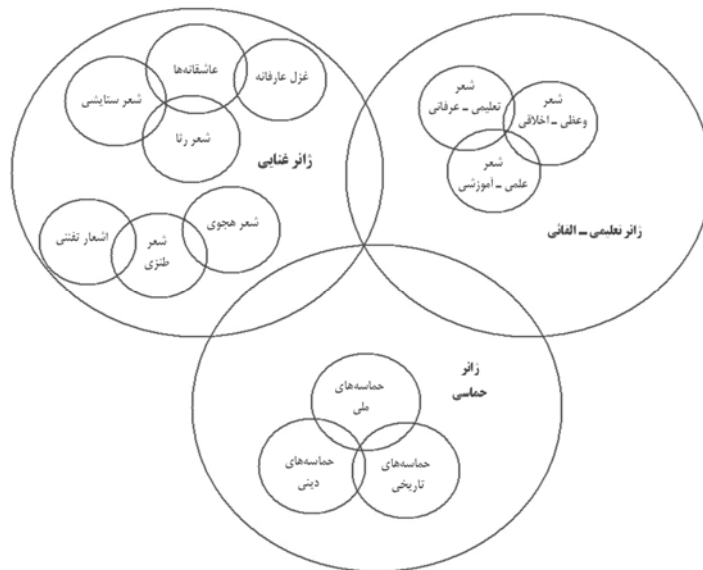
به نظر می‌رسد این اشکال درستی است و به همین منظور صورتی پیشنهاد می‌شود که متناسب با انواع ادبی در ایران طراحی شده است.

۲-۳ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی شعر کلاسیک فارسی

برخلاف نظر ارسطو، که کل ادبیات تخیلی - اعم از شعر و نثر - را در ذیل سه نوع اصلی جای داده است، برای طبقه‌بندی انواع شعر و نثر دو الگوی متفاوت پیشنهاد می‌شود و در این مورد بیشتر با سخن شکوفسکی موافق هستیم که می‌گوید: «زبان شعر و زبان نثر از قوانین متفاوتی پیروی می‌کنند» (به نقل از ایو تادیه، ۱۳۷۸: ص ۳۷). دو تفاوت دیگر طرح ما با تقسیم‌بندی ارسطو نیز در همین آغاز خودش را نشان می‌دهد: نخست اینکه به جای درام، که در ادبیات کلاسیک خودمان نمونه‌ای برای آن نداریم، نوع «تعلیمی - القایی» پیشنهاد می‌شود و دو دیگر اینکه زیرمجموعه هر سه نوع، کاملاً متناسب با جریانهای شعری در ادب فارسی تنظیم شده است ضمن اینکه تعاریف ما از انواع اصلی و زیرشاخه‌های آنها به هیچ روی به مرزبندیهای حکیم یونانی مقید نیست؛



از طرح او الهام گرفته، اما پیوسته در نظر داریم که قرار است طرحی متناسب با شعر کلاسیک فارسی ارائه شود. نمودار زیر صورت فشرده طرح را نشان می‌دهد:



اقسام و نسبت انواع و زیرشاخه‌ها در شعر کلاسیک فارسی

طرح حلقه‌های «متداخل» نشان‌دهنده پیوندها و ارتباطات چندگانه میان انواع است. در میان منتقدان ادبی کسی یافت نشد که به استقلال تمام و کمال انواع از یکدیگر قائل باشد. آنچه حریم هر نوع را از دیگری جدا می‌کند نه استقلال ذاتی بلکه همان چیزی است که فرمالیست‌ها از آن تعبیر به «عنصر غالب» می‌کنند. شکلوفسکی به همین واقعیت نظر دارد آنجا که می‌گوید: «آثار بزرگ ادبی در قالب یک نوع مشخص قرار نمی‌گیرند» (به نقل از ایوتادیه، ۱۳۷۸: ص ۳۴). منتقدان غیر فرمالیست نیز به این مطلب اذعان کرده‌اند؛ مثلاً جان کرو رنسام در جایی می‌نویسد: «شعرا، نمایشنامه‌هایی کوچک است که کنشی را در زمینه‌هایی پیچیده عرضه می‌دارد» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ص ۹۵). هگل نیز در جایی به این تداخل دوایر تصریح می‌کند آنجا که شعر حماسی را دارای حیثیت «ابژکتیو» و شعر تغزلی را برخوردار از حالت «سوبژکتیو» می‌داند و وقتی به شعر نمایشی می‌رسد آن را ترکیبی از دو گونه «روح ابژکتیو و سوبژکتیو» قلمداد می‌کند (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰: ص ۱۱۲). این مرزهای اعتباری، کیفیت و حالت قبض و بسطی دارد. با

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

عنایت به اینکه انواع در جغرافیای «هنر» قرار دارد نه در قلمرو «علم» و به اعتبار اینکه در این اقلیم، «ذوق» حرف اول و آخر را می‌زند، ناچار از تقسیم‌بندیها و ایجاد خط و ربط‌های میلیمتری پرهیز می‌شود. به تعبیر شلایر ماخر (۱۷۶۷ تا ۱۸۳۴م)، «در هنر نیز مانند هر شیء زنده دیگر، وجود تمایزات دقیق، خلاف انتظار است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۳۵۹). هیچ اثر حماسی اگر چه به نهایت کمال فنی خود رسیده باشد، نمی‌تواند یکسره از افکار غنایی و غزلی خالی باشد و بالعکس. ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان نشانه‌های آشکاری از افکار و اشعار غنایی را می‌یابیم: «در شاهنامه استاد طوس داستانهای عشق‌بازی زال و رودابه، تهمینه و رستم، سودابه و سیاوش و منیژه و بیژن... و اوصافی که از زنان و معشوقگان زیبا شده از بهترین اشعار غنایی و در عین حال حماسی زبان فارسی است» (صفا، ۱۳۶۹: ص ۱۵).

نسبت انواع را با یکدیگر در قالب یک تمثیل هم می‌توان توضیح داد. آنها مانند اعضای یک خانواده بزرگ هستند: سه نوع اصلی، چونان سه برادر و زیرشاخه‌ها به مثل چون فرزندان آن سه برادر. همان پیوندهای خویشاوندی که میان برادران و فرزندانشان وجود دارد در مورد انواع هم مصداق پیدا می‌کند. در عین حال، کسی نمی‌تواند منکر هویت خاص هر یک از برادران و برادرزادگان شود. بر این اساس، ضمن پذیرش تشابه‌ها و ویژگیهای مشترک انواع و زیرشاخه‌ها، تفاوت‌های آنها را نیز به رسمیت می‌شناسیم؛ تفاوت‌هایی که به پدید آمدن انواع ادبی منجر می‌شود. نمودار دایره‌های متداخل همه مقصود ما را می‌رساند.

مطلب دیگر پرهیز از انتساب ویژگیهای «ابدی» برای یک نوع خاص است. چون باز هم به اعتبار همان عنصر سرنوشت‌ساز «ذوق»، پیوسته با امری سیال روبه‌رو هستیم که در تطور تاریخی دچار تغییراتی می‌شود. توماشفسکی بدرستی این نکته را دریافته است؛ زیرا از یک سو می‌پذیرد که برخی خصال و اصول «بر همه آثار یک نوع ویژه، در یک دوره ویژه حاکم است» و از سوی دیگر بر سیالیت تاریخی این خصلتها تأکید می‌ورزد و معتقد است که حتی ویژگیهای برجسته یک نوع در دوره‌های مختلف تغییر می‌کند و اعتبار هیچ‌یک از معیارهای ادبی، ابدی نیست (به نقل از هارلند، ۱۳۸۲: ص ۲۴۳).

وجود امکانات گوناگون در آثار ادبی و سیال‌بودن مرز بین انواع دلیل خوبی برای ردّ طبقه‌بندی آنها نیست. با اساس قرار دادن فکر «عنصر غالب» می‌توان هم بسیاری از اشکالات و انتقادات را پاسخ گفت و هم با روشی علمی انواع ادبی را طبقه‌بندی کرد.



فوایدی که از این طریق نصیب تحقیقات ادبی می‌شود، بسیار بیشتر از پاره‌ای از اشکالاتی است که به ذهن متبادر می‌شود و بیشتر آنها هم قابل رفع است. از تواناییهای مهم طرح پیشنهادی یکی هم این است که افزودن دایره‌های کوچک (زیرشاخه‌ها) در دل دایره‌های بزرگ (انواع اصلی) امکانپذیر است و صدمه‌ای به چهارچوب نظری یا ساختار طرح وارد نمی‌کند؛ مثلاً زیرشاخه حبسیه، شکواییه یا هزل را می‌توان به نوع غنایی افزود بدون اینکه مشکلی پیش آید. باید توجه داشت که این طرح قرار است چشم‌انداز کلی و انواع اصلی را به روشی علمی و تا حد ممکن دقیق، تعریف و تعیین کند. اگر در این مورد موفق شویم، زیرشاخه‌ها جای خودشان را پیدا می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، تطابق تعریف نوع با هر یک از زیرشاخه‌هایی است که در ذیل آن قرار می‌گیرد.

اکنون پرسش دیگری در برابرمان پدیدار می‌شود: وجوه تمایز انواع چیست؟ در این خصوص، منتقدان و محققان نکاتی را مطرح کرده‌اند که ذکر برخی از آنها به روشن شدن بحث کمک می‌کند؛ مثلاً می‌توان با الهام از سخنان فیلسوفانی مثل هگل و با استفاده از سه ضمیر «من»، «تو» و «او» تفاوت انواع را مشخص کرد. توضیح مطلب به این قرار است: محور بیان در نوع غنایی، گزارش عواطف «من» شاعر است. در اشعاری که ماهیت غیر روایی دارند مسئله کاملاً روشن است و به توضیح نیازی ندارد. اما در مواردی که شاعر غنایی پرداز دست به کار سرودن «روایت» می‌برد، باز این احساسات خودش است که محور اصلی شعر را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌های شعری مثل لیلی و مجنون در واقع تصویری سمبلیک و نمادین از حالات عاطفی خود شاعر است. ذات «روایت» در این نوع، صرفاً ابزاری است برای بیان حالات عاطفی «من» شاعر؛ برای مثال، حالات عشق لیلی و مجنون در شعر نظامی در نهایی‌ترین و عریانترین شکل خود، گزارشی است از حالات عاطفی خود شاعر و آنچه در عمل اتفاق می‌افتد این است که صبغه «روایت» کاملاً به رنگ ذهنیت غنایی نظامی در می‌آید. اینجا هدف بیرون از خود شاعر نیست؛ همه چیز با محوریت «من» او شکل می‌گیرد. به قول استفان ددالوس «شعر غنایی یا تغزلی، خود شاعر است که تصویر را در نسبت با خودش عرضه می‌کند» (به نقل از فرای، ۱۳۷۷: ص ۲۹۸).

درست بر عکس در شعر حماسی، «او» و «روایت» درباره او اصالت دارد. شاعر

حماسی چاره‌ای ندارد جز اینکه حتی حالات عاطفی خود را با ذات روایت منطبق کند. شعر حماسی، روایتی است درباره «او»؛ قهرمانی که شاعر درباره‌اش سخن می‌گوید. عواطف شاعرانه در این نوع شعر باید به گونه‌ای باشد که توجه خواننده به «قهرمان» معطوف شود و نه حتی به خود شاعر. یکی از وجوه برتری حماسه فردوسی بر شعر دقیقی دقیقاً در همین نکته نهفته است. فردوسی، عواطف شاعرانه‌اش را طوری گسترش نمی‌دهد که اصالت «روایت» را تحت تأثیر قرار دهد اما دقیقی متوجه این نکته نیست و گاه می‌شود که متن را با عواطف خود سازگار می‌کند نه عواطفش را با متن. کار شاعر حماسه‌پرداز در کاملترین شکل خود، تبدیل «روایت غیرشاعرانه درباره او» به روایت شاعرانه است بدون اینکه ذات روایت خدشه‌دار شود. شاعر، حتی باید عواطف خودش را در مسیر روایت قرار دهد. هر گاه «قهرمان» داستان اندوهگین است، شاعر نیز به ذهنیت ادبی و زبان شاعرانه‌اش حالت اندوه بدهد و به همین ترتیب. چون آنچه اینجا اصالت دارد، ثبت کردن و هیأت هنری دادن به گزارشی و روایتی اسطوره‌ای، ملی، پهلوانی، تاریخی و یا دینی درباره «او» است؛ ارزش شعر به ذات روایتی است درباره «او»، نه گزارش حالات عاطفی «من» شاعر.

در شعر تعلیمی-القایی، محوریت با مخاطب یا «تو» است تا آنجا که می‌توان آن را به یک معنا، شعر «مخاطب‌محور» نامید. در چنین شعری، احساسات و عواطف شاعر نیز در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب یا «تو» قرار می‌گیرد. شاعر بیشتر از اینکه در صدد گزارش حالات عاطفی خودش (من) باشد یا در اندیشه ثبت گزارشی و روایتی درباره قهرمان (او)، به دنبال این است که مخاطب یا (تو) را آموزش دهد یا تربیت کند. اینجا نه تنها «حالات عاطفی شاعر» بلکه حتی «ذات روایت» نیز کاملاً در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب است. درست به این علت است که مولانا در مثنوی، فقط آن دسته از سخنان و یا حالاتش را بیان می‌کند که در تربیت مخاطب تأثیر مثبتی داشته باشد و یا هیچ تعهدی نسبت به حفظ «ذات روایت» ندارد. حوادث، شخصیتها و حتی پیرنگ روایتها را تغییر می‌دهد تا هدف غایی او، که تربیت و تزکیه مخاطب - «تو»- است، بر آورده شود. «عواطف شاعرانه و روایت» در حدیقه سنایی، قصاید ناصر خسرو، بوستان سعدی و بسیاری از آثار تعلیمی فارسی همین کیفیت را دارد.

از دیدگاه روانشناسی هنرمند هم می‌توان وارد بحث وجوه تمایز انواع ادبی شد. افلاطون در وجود آدمی سه قوه اصلی را تشخیص می‌دهد. «بخش عقلانی»، «بخش

عاطفی» و «بخش ارادی» (به نقل از ضیمران، ۱۳۷۹:ص ۶۲). به نظر افلاطون، این سه بخش با یکدیگر تعامل دارد؛ منتها هر بار یکی از آنها، زمینه اصلی شخصیت را در سیطره خویش می‌گیرد. در نظر وی، «فلسفه»، «هنر» و «تاریخ» به ترتیب حاصل غلبه هر یک از آن سه قوه است. «نوع غنایی» محصول لحظاتی است که بخش خواهشها و عواطف در وجود شاعران غلبه دارد. «حماسه»، نتیجه ذهنی غلبه بخش اراده در روان آنهاست و شعر «تعلیمی»، که در وهله نخست در صدد «تعلیم و تربیت» است برآمده از بخش عقلانی شخصیت شاعران است؛ در عین حال، چنانکه افلاطون تصریح می‌کند، این وجوه شخصیتی با یکدیگر تعامل و در همدیگر تداخل دارند. به همین علت، هیچ‌گاه نوع خالص حماسی یا غنایی یا تعلیمی-القایی نداریم.

از نظر کیفیت ارتباط اثر هنری با عین و ذهن نیز می‌توان تمایزی میان انواع قائل شد. در واقع، هر نوع بر اساس ارتباطی که با واقعیت برقرار می‌کند از دیگری متمایز می‌شود. به تعبیر باختین «هر ژانر ادبی، روشها، ابزار نگرش به و ادراک ویژه خویش از واقعیت را دارد» (احمدی، ۱۳۷۸:ص ۱۱۲). اگر عینیت^۷ و ذهنیت^۸ را دو قطب مقابل یکدیگر فرض کنیم، نوع حماسی به قطب عینیت تمایل جدی دارد، نوع غنایی به قطب ذهنیت و نوع تعلیمی-القایی به وضعیت بینابینی. بی‌خود نیست که منتقدان آلمانی مرتب تصریح می‌کنند که شعر حماسی، عینی و شعر غنایی، ذهنی است (به نقل از ولک، ۱۳۷۷:ج ۴/ص ۲۱۴).

از همین جا یک تفاوت دیگر هم سر بر می‌آورد. شعر حماسی، جامعه‌گراست، شعر غنایی فردگرا و شعر تعلیمی - القایی، حالت بینابینی دارد. گذر از «فرد» به «جمع» و از «ذهن» به «عین»، که در نوع حماسی اتفاق می‌افتد، سبب می‌شود این نوع شعر به تعبیر هگل «روشنگر روح دوران» باشد؛ به گونه‌ای که «تمامی زندگی فکری و معنوی و کلی یک دوران تاریخی را روشن می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰:ص ۱۱۲). یوزف شلینگ هم با تأکید بر همین حالت غیر ذهنی حماسه، به این نتیجه می‌رسد که «نوع حماسی از آگاهی ذهنی فراتر می‌رود و به توانایی تبعی آدمی یعنی عمل می‌رسد» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴:ج ۲/ص ۹۸). بدین ترتیب به نظر او حماسه، شعر عملگرا و به اصطلاح پراگماتیک است در حالی که نوع غنایی به نظر ذهنی و غیر پراگماتیک می‌آید.

ژان پل نیز بر آن است تا با استفاده از سه زمان «گذشته، حال و آینده»، وجه تمایزی میان انواع اصلی بیابد: «در حماسه با رویدادی سر و کار داریم که از گذشته نشأت

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

گرفته، در درام با عملی که به آینده می‌پیوندد و در شعر غنایی با عاطفه‌ای که در زمان حاضر محصور است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶). نزدیک به همین نظر را دارد گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵)، منتقد آلمانی آنجا که حماسه را برونگرا و معطوف به گذشته قلمداد می‌کند و تراژدی را درونگرا و مواجه با زمان حال و شعر غنایی و پندآموز را از نوعهای ادبی کم‌اهمیت‌تر می‌شمارد (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸).

وجه تمایز دیگر انواع در کیفیت کارکرد زبان است. زبان آثار ادبی را به اعتبار ویژگیهای آوایی، صرفی و نحوی می‌توان بر سه نوع تقسیم کرد: «نرم»، «تیز» و «نرم - تیز»^۹. اگر بخواهیم این وضعیتهای سه‌گانه را به صورت دیداری نشان دهیم، نموداری سه قطبی پیش روی ما ظاهر خواهد شد. دو گونه زبانی نرم و تیز در دورترین نقطه از یکدیگر می‌نشینند و زبان نرم - تیز در جایی میانه آن دو قطب. در فاصله بین این سه نقطه عطف نیز طیف وسیعی از حالت‌های زبانی قرار می‌گیرد. هر کدام از آثار ادبی به یکی از این سه قطب تمایل بیشتری دارد. نوع غنایی به جانب قطب «نرم» گرایش دارد؛ نوع حماسی به سمت قطب «تیز» و نوع تعلیمی - القایی به سوی قطب «نرم - تیز»:



نمودار وضعیت زبان در سه نوع

۱-۳-۲ نوع غنایی و زیرشاخه‌های آن

در میان تعاریف گونه‌گونی که از این انواع ارائه شده است، تعریف اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷م) ترجیح دارد که شعر غنایی را «بیان موسیقایی هیجان در زبان» می‌داند (ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۷۰). شلینگ نیز بر همین تناسب شعر غنایی با موسیقی تصریح دارد و البته در تعریف او دو ویژگی «فردیت» و «درونگرا بودن» افزوده شده است: «شعر غنایی، ذهنی‌ترین و فردیت‌یافته‌ترین، خاصترین و نزدیکترین نوع شعر به موسیقی است که در ضمن مبین احساسات درونی نیز هست» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸). در این تعاریف، یک ویژگی مشترک وجود دارد: «گزارش عواطف شاعر در

صورت بیانی موزیکال». در نظریات کسانی هم که می‌خواسته‌اند وجوه تمایز انواع را معلوم کنند، وجه تشخیص نوع غنایی در همین هنری بودن بیان عواطف است. بر این اساس می‌توان نوع غنایی را آن نوع ادبی تعریف کرد که در آن هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایره این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است. از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، همدردانه، خشمگینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همه احساسات فردی و اجتماعی دیگر. در این نوع، «تعلیم» و یا «روایت»، هدف نخستین شاعر نیست. زیرشاخه‌های این نوع از بقیه انواع متنوعتر و به همان اندازه مرزهای آن متداخلتر است. تنوع زیرشاخه‌های نوع غنایی فقط به ادبیات فارسی محدود نمی‌شود بلکه حتی در یونان باستان هم «ادبیات غنایی را هرگز آشکارا در حکم نوع ادبی واحدی به حساب نمی‌آوردند و شکل‌های گوناگون آن از قبیل اود-ode-، مرثیه، هجا و مانند آن را مستقلاً مورد بحث قرار می‌دادند» (ولک، ۱۳۷۷: ج ۴/ص ۵۸).

در ادب فارسی، «شعر ستایشی»، «شعر عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «شعر هجوی»، «شعر تفننی» (هزلی، فکاهی)، «شعر مرثیه‌ای» و «شعر طنزی» برخی از زیرشاخه‌های این نوع را تشکیل می‌دهد؛ اما چنانکه اشاره شد، می‌توان «شکواییه»، «حبسیه» و یا موارد دیگری را به این مجموعه افزود.

۲-۳-۲ نوع حماسی و زیرشاخه‌های آن

درباره این نوع، تعاریف و توصیفات فراوانی در نوشتارهای منتقدان یافت می‌شود. حماسه در زبان یونانی Enthousiasmos، در انگلیسی Enthusiasm خوانده می‌شود. این نوع ادبی پیش از ارسطو کمابیش شناخته شده بود. در آثار افلاطون (ف ۴۳۷ ق.م) به معنای «الهام خداوندی است. در نظر وی به معنی تأمل فیلسوف، پهلوانی و جنگاوری و نیز به معنای الهام شاعر» است (صلیبا، ۱۳۶۶: ص ۳۲۴). در زبان ارسطو، حماسه به متونی اطلاق می‌شد که «با زبان فخیم ادبی به موضوع جنگ‌های بزرگ و جدال‌های سرنوشت‌ساز اقوام یا گروهی از مردم بر محور پهلوان یا پهلوانان خاصی شکل گیرد و به سرانجامی شگرف ختم شود» (به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ص ۲۷).

عنصر اصلی در نوع حماسی، که همه عناصر دیگر باید با محوریت آن تنظیم شود، «ذات روایت» است. ارسطو آنجا که تفاوت تراژدی و حماسه را بیان می‌کند بدین نکته

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

اذعان می‌کند که حماسه «یک نوع تقلید از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی» است که بر خلاف تراژدی، شیوه بیانش «نقل و روایت» است (همان، ص ۱۲۱). از این گذشته، نسبت شعر حماسی با خودآگاهی جمعی، یک ویژگی شاخص آن است. هگل بیشتر از بقیه به این زاویه توجه کرده است. او بدرستی دریافته که حماسه «بیان‌کننده روح آغازین هر قوم و شالوده‌های آگاهی قوم است» (ویلهم و دیگران، ۱۳۷۸: ص ۳۳) و اینکه «شعر حماسی واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خویش و خصایص خویش آگاه شده باشد؛ دوره‌ای که در آن روح قوم چنان قوت یافته باشد که بتواند جهان خاص خود را بیافریند و در آن زندگی کند» (همان، ص ۳۳).

رسیدن به این آگاهی جمعی و آفرینش جهان شاعرانه، که مظهر قومی و ملی بر آن نقش شده باشد، پدیده‌ای نیست که یکسویه اتفاق افتد. به همان نسبت هم تدوین و تکوین حماسه ملی، تدریجی است نه بالمره. در ادبیات ایران، روایتهای حماسی ذره، ذره گرد آمد و پس از طی کردن مسیری هزاران ساله سرانجام در *خدا/ینامه* مدون و مکتوب شد. این هم که مادام دوستان اظهار می‌کند حماسه ملی «تقریباً هرگز کار شخص واحد» نیست بلکه «حاصل اعصار و قرون» است یا اینکه یوزف شلینگ از حماسه به «تصویر تاریخ» تعبیر می‌کند که می‌خواهد میان امر «کران‌مند و بی‌کران توازن برقرار کند» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸)، همه و همه، ناظر است بر همین تکوین تدریجی حماسه ملی در طول قرون و اعصار و البته سخن درستی است.

عنصر جوهری شعر حماسی، روایت جنگ و نبرد درباره «او» است. بر همین اساس است که لوین حماسه، رمانس و رمان را «نمایانگر سه حالت و سبک زندگی بشر می‌داند: نظامی، درباری و بازرگانی» (به نقل از مارتین، ۱۳۸۲: ص ۴۰). در مورد ادبیات شفاهی پیش از اسلام تأکید می‌شود که همین قدر که موضوع روایت، جنگ و ماجراهای پهلوانی باشد، کافی است که آن را در خانواده روایتهای حماسی قرار دهیم. وقتی به عصر نوشتارها می‌رسیم، می‌توان به جنبه‌های دیگری نظیر موسیقی و زبان اثر هم توجه کرد.

حماسه‌ها به دو گونه کلی تقسیم می‌شود: حماسه‌های «طبیعی و ملی» که نتیجه افکار و قرائح و علائق و عواطف یک ملت» و دربردارنده اساطیر است و «در طی

قرون و اعصار تنها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ قوم به وجود آمده» (صفا، ۱۳۶۹: ب: ص ۵) و «حماسه‌های مصنوعی» که سازنده آن نه یک ملت، بلکه قریحه یک شاعر و در مورد شخصیتی تاریخی یا دینی است.

۲-۳-۳ نوع تعلیمی - القایی و زیرشاخه‌های آن

درست است که در سه‌گانه ارسطویی، نوعی به نام «تعلیمی-القایی» وجود ندارد و به تبع آن در نظریات مربوط به انواع نیز هیچ‌گاه کسی از آن به عنوان یکی از انواع اصلی یاد نکرده است، بدون شک بخش عظیمی از ادبیات ایران و جهان در ذیل همین نوع قرار می‌گیرد.

سابقه این نوع ادبی به کهنترین ادوار تاریخی تمدن بشری می‌رسد. آن‌طور که مدارک نشان می‌دهد پاره‌ای از نوشتارهای دینی از مصر باستان بر جای مانده که پیشینه آنها به «۳۷۰۰ تا ۲۰۰ ق.م» می‌رسد. «وداهای چهارگانه (حدود ۱۴۰۰ ق.م)» و منظومه‌های حماسی مثل مهابهاراتا (حدود ۵۰۰ ق.م) و چندین نمایشنامه، «که بین سالهای ۱۰۰ ق م و ۶۰۰م نوشته شده است»، نیز جزئی از ادبیات تعلیمی هندیان است. از دوره‌های باستانی چین نیز چکامه‌هایی به دست آمده که ویژگی تعلیمی دارد (تراویک، ۱۳۷۳: ص ۳-۴۵). بماند که بخش عمده‌ای از ادبیات ایران در عهد پیشاسلامی و اسلامی نیز ماهیتاً در زمره همین نوع قرار می‌گیرد. در واقع، تعداد و حجم آثاری که ذیل این نوع اصلی قرار می‌گیرد، آن‌قدر گسترده، گوناگون و فراوان است که چاره‌ای نیست جز اینکه در طرح پیشنهادی یکی از انواع اصلی را نوع «تعلیمی - القایی» قرار دهیم.

مسئله فقط به حوزه آفرینشهای ادبی محدود نمی‌شود بلکه در حوزه نقد و نظریه ادبی هم گستره بسیار وسیعی از قال و مقالات درباره همین نوع است. در «نقد اخلاقی-فلسفی»، که اصلی‌ترین گرایش انتقادی در دوره کلاسیک مغرب زمین است، همه گفتارها به تبیین رابطه ادبیات با تعلیم و تربیت معطوف است. از جمله منتقدان کلاسیک یکی مثلاً لرد بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸م) است که اعلام می‌کند: «شعر اخلاقی، والاترین نوع شعر است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۵۰) و یا سرفیلیپ سیدنی که هدف غائی شاعر را «مسرت‌بخشی برای تعلیم» می‌داند. به نظر وی شاعران مسرت می‌بخشند تا تعلیم دهند: «مسرت، باعث تحریک مردم به کسب فضایل می‌شود... هنرها تا وقتی با ارزش است که انسان را به کاری با فضیلت هدایت کند و دعاوی شعر باید

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

بر پایه این معیار استوار گردد» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۱۶ و ۱۱۱). نظریات و آثار سیدنی یک نقطه عطف در تاریخ نقد ادبی است اما آن‌طور که آبرامز بدرستی نشان می‌دهد این فکر او در رتوریک کهن و به‌طور خاص آراء سیسرو ریشه دارد (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۶). از او گذشته، جان درایدن و بن جانسون نیز برای شعر دو ویژگی «تعلیمی و لذت‌بخش بودن» را ضروری می‌دانستند. بن جانسون می‌گفت: «هدف شعر، تعلیم‌دادن از طریق لذت‌بخشیدن است» (دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۵۰). همین طرز تلقی از رابطه ادبیات و تعلیم در میان منتقدان قرن هجدهم (بن‌گرید به نظر یوهان گئورگ در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ص ۲۳۸) و نوزدهم نیز دیده می‌شود. پرس شلی (از منتقدان قرن نوزدهم) در رساله دفاع از شعر چنین اظهار نظر می‌کند: «شاعر از طریق کاربرد تخیل خود با جهان مُثُل افلاطونی... مستقیماً تماس پیدا می‌کند» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۹: ص ۱۸۵) و بنابراین تخیل شاعرانه وسیله «خیر اخلاقی» است (همان، ۱۹۶ و مقایسه شود با نظر جان دنیس در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ص ۵۵). دنباله چنین تمایلاتی حتی به قرن بیستم هم رسید. تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸م) «در اواخر عمر، هنر را تمهیدی برای دین می‌دانست.» او می‌گفت:

وظیفه هنر در نهایت امر این است که با استقرار نظمی در خور اعتبار بر واقعیت معمول... و کسب بصیرت به وجود نظم در واقعیت، ما را به طمأنینه و آرامش و آشتی رهنمون گردد و آن‌گاه ما را رها کند... تا به سوی دینی ره سپریم (به نقل از ولک، ۱۳۸۳: ج ۵/ص ۳۱۰).

بنابراین در بازه زمانی بسیار گسترده از سیسرو تا سیدنی و بعد به صورت محدودتر تا قرن بیستم پیوسته ادبیات تعلیمی و تعلیم به وسیله ادبیات در ذهن و زبان هنرمندان و منتقدان قرار داشته است.

غرض اینکه ادبیات تعلیمی نزد شاعران و منتقدان همه ملل رواج داشته است و قائل شدن نقش تعلیمی برای ادبیات و اصولاً شاخه‌ای به نام ادبیات تعلیمی چیزی نیست که تازگی داشته باشد و بخواهیم برای نخستین بار آن را مطرح کنیم. چیزی که هست تاکنون کسی آن را در حد نوع با زیرشاخه‌های متعدد و تعریف مشخص ارائه نکرده است.

اکنون اگر قرار باشد بر اساس آنچه گفته شد و با عنایت به آثار ادبی فارسی، تعریفی روشن برای این نوع ارائه شود، حاصل کار چنین خواهد بود: نوع تعلیمی-القایی، نقطه تلاقی امر آرمانی و امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی با هدف تعلیم و القا



است.

این تعریف پیشنهادی مرکب از سه عنصر است: «امر آرمانی» که زمینه محتوایی اثر را تشکیل می‌دهد؛ «امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی» که معطوف است به زیبایی سخن شاعرانه و سرانجام «القا و تعلیم» که هدف غایی نوع را به حیث کارکرد بیرونی تعیین می‌کند.

برای این نوع سه زیرشاخه اصلی پیشنهاد می‌شود اما ممکن است بر این تعداد افزود. بخش عظیمی از میراث ادب عرفانی، که قصد نخستین شاعر در آنها تعلیم همراه با لذت است، اصلترین زیرشاخه را تشکیل می‌دهد که به‌طور قراردادی آن را زیرشاخه «تعلیمی-عرفانی» می‌نامیم. بخش دیگری از آثار ادبی ما هست که ویژگی تعلیمی دارد اما زمینه معنایی آنها لزوماً در تسخیر مضامین عرفانی نیست؛ مثل بوستان سعدی، قصاید اخلاقی ناصر خسرو و خیل عظیم اشعار پندی و اندرزی. این‌گونه اشعار در شمار زیرشاخه‌ای به نام «وعظی-اخلاقی» جای می‌گیرد. سرانجام سومین زیرشاخه، اشعاری است که متضمن موضوعات علمی، فلسفی، آموزشی است و قصد اولیه شاعر در آنها بیشتر آموزش دادن است؛ زیرشاخه «آموزشی-علمی». شعر معما و ماده تاریخ از شاخه‌های فرعی همین زیرشاخه است.

۲-۴ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی نثر فارسی

کیفیت، ماهیت و حیثیت دو گونه زبانی نثر و شعر ادبی، دست کم در ادبیات فارسی، چنان است که ناچار برای بررسی و طبقه‌بندی نثر فارسی، الگویی متفاوت از شعر طراحی می‌کنیم. در عین حال، خاطر نشان می‌شود که ممکن است در برخی موارد و در پاره‌ای ادوار تاریخی، بخشهایی از دو الگو با یکدیگر مماس شود اما شباهت اجزا، دلیل بر یکی بودن کلیت آنها نیست. شمس قیس رازی نیز بر این تمایز و تفاوت تصریح می‌کند آنجا که میزان کلام منظوم را «عروض» می‌داند و میزان کلام منثور را «نحو» (رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۶).

۲-۴-۱ سابقه طبقه‌بندی نثر در تحقیقات ایرانی

از قدیمی‌ترین منابعی که به این طبقه‌بندی اقدام کرده‌اند، یکی سبک‌شناسی ملک‌الشعراى بهار است که با رویکرد «تاریخ ادبیاتی-سبک‌شناسانه» به دوره‌بندی و

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

طبقه‌بندی نثر فارسی پرداخته است. وی پس از مروری کلی بر ادبیات پیش از اسلام، تطوّر نثر فارسی را در دوره اسلامی در چهار مرحله بررسی کرده است و بر همان اساس نیز چهار نوع نثر را تشخیص می‌دهد. اساس تقسیم‌بندی وی، هم ویژگیهای شکلی آثار است و هم به تطوّر تاریخی نظر داشته است. ادوار و انواع مورد نظر او به این قرار است: نثر مرسل، متعلق به دوره نخستین که شامل قرنهای چهارم و پنجم می‌شود. نثر فنی در دوره دوم رواج داشته است که از اواسط قرن ششم آغاز می‌شود و تا حدود قرن هشتم ادامه پیدا می‌کند. نثر مصنوع در دوره سوم متداول بوده است که از قرن هشتم تا اواخر قرن دوازدهم را در برمی‌گیرد و سرانجام «نثر دوره بازگشت ادبی» که از اواسط قرن دوازدهم هجری به بعد، جریان غالب نثر نویسی می‌شود (بهار، ۱۳۶۹: ص ۹-۲۸۴). نثرهای عصر جدید دغدغه بهار در این اثر نبوده است. این رویکرد را، که بعدها مورد تقلید بسیاری از نویسندگان قرار گرفت به‌طور قراردادی «فرمی-تاریخی» می‌نامیم و روش او را «ستتی».

همین رویکرد با اندکی تفاوت در اثر گرانقدر حسین خطیبی - فن نثر در ادب پارسی - نیز مشاهده می‌شود. بررسیهای سبک‌شناسانه وی دقیقتر و بیان مسائل و موضوعات در اثر او عینی‌تر است. بازه زمانی جلد اول کتاب از ادوار باستانی تا پایان قرن هفتم هجری را در بر می‌گیرد اما جلدهای بعدی به چاپ نرسید. برشهای تاریخی مد نظر نویسنده به این شرح است: پیش از اسلام، قرون نخستین اسلامی، سده‌های چهارم و پنجم و سرانجام قرون ششم و هفتم. شیوه نویسنده بر این اساس است که در خلال هر کدام از این ادوار تاریخی، انواع اصلی نثر را مشخص، و ویژگیهای آنها را به دقت بیان کرده است. بُعد تحقیقی کتاب آن را به یکی از آثار آکادمیک تبدیل کرده است؛ چندان که حتی وجود پاره‌ای از مشکلات ساختاری و روشمند، چیزی از ارزش آن در نظر محققان نمی‌کاهد.

از جمله اشکالات کتاب یکی این است که چهارچوب نظری استواری برای تبیین و توضیح انواع نثری در آن لحاظ نشده است. نویسنده در بخش نخست، اقسام نثر را به چهار نوع اصلی تقسیم می‌کند: نثر محاوره، نثر خطابه، نثر مرسل، نثر فنی. اما آن‌گاه که وارد زمینه تاریخی مباحث می‌شود، انواعی مثل ترسّلات و مکاتیب، نثرهای نقلی و وصفی و مقامه‌نویسی در کانون گفتار قرار می‌گیرد و از آن انواع پیش‌گفته خبری نیست ضمن اینکه برخی فصلها را می‌شود جابه‌جا کرد. مشکل دیگر کتاب غلبه عربی‌گرایی

در تقسیم‌بندی انواع نثر است. همین ویژگی و هم محصور ماندن مباحث کتاب در فضاهای سنتی سبب می‌شود که روش آن را «سنتی» با رویکرد «فرمی-تاریخی» بنامیم. در عین حال، نظر نویسنده گاهی به جنبه‌های محتوایی هم معطوف می‌شود اما نه چندان که بتوان رویکرد او را «محتوایی» نامید.

رویکرد حسین‌رزمجو در کتاب *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، یک‌بار «فرم‌مدار» است و بار دیگر بر اساس «محتوا» اما روش او هم «سنتی» است. آن‌گاه که وی نظرگاه فرمی را برگزیده، انواع نثر را به «مرسل، مصنوع و شکسته» تقسیم می‌کند و زمانی که نگاهش متوجه محتوای آثار شده است، اقسام نثر فارسی را در ده گروه جای می‌دهد: (۱) آثار حماسی و پهلوانی (۲) آثار غنایی (۳) آثار تاریخی (۴) آثار دینی (۵) آثار عرفانی (۶) آثار حکمی و اخلاقی (۷) آثار علمی و فلسفی (۸) تراجم احوال بزرگان (۹) آثار انتقادی (۱۰) آثاری که موضوعات تازه ادبی را در بردارد (رزمجو، ۱۳۷۰: ص ۲۲۷ به بعد).

انواع نثر فارسی منصور رستگار فسایی نیز از دیگر آثار است. صرف نظر از اینکه نویسنده تا چه حد توانسته است به هدفی که در مقدمه وعده می‌دهد، نزدیک شود، این مقدار گفتنی است که طرح مباحث تازه دربارهٔ ادوار و اقسام نثر فارسی، گفتگو درباره انواع نثر در ادبیات سایر ملل، در پیش‌گرفتن «رویکرد توصیفی-تعریفی» به جای اصالت‌دادن به بررسی‌های سبک‌شناسانه و ذکر جزئیات و سرانجام استفاده از شیوه‌های نو در تقسیم‌بندی نثر فارسی از جمله عواملی است که این کتاب را از آثار مشابه متمایز می‌کند. این هم که رستگار بر آن بوده است تا کل آثار منشور فارسی را از دورهٔ باستان تا روزگار معاصر در یک جلد طبقه‌بندی و تعریف کند، ویژگی دیگر این اثر است.

همین گسترهٔ پهناور زمانی و تعدد و تنوع بیش از حد آثار و جریانهای نثری، موجب شده است پاره‌ای از اشکالات ساختاری و روشمند در کتاب پدید آید؛ مثلاً یکی اینکه اثر فاقد چهارچوب نظری استواری است که بتواند همه اقسام نثر را در سرتاسر این مدت طولانی توضیح دهد. به نظر می‌رسد نویسنده بر آن بوده است تا از طریق «تلفیق روشها» به توصیف دقیقی از انواع نثر فارسی برسد اما این «تلفیق» نهایتاً به شکل‌گیری ساختار منسجمی در کتاب منجر نشده است ضمن اینکه تعدد و تنوع انواع نثرها در کتاب چندان زیاد است که خواننده را سر در گم می‌کند؛ بویژه که نویسنده به جمع‌بندی نهایی نمی‌رسد و یکی از اقسام طبقه‌بندی را اساس کارش قرار نمی‌دهد. در واقع با کتابی رو به رو هستیم که سرشار از اطلاعات مفید است اما جای

طراحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

خالی یک نظام نظری استوار که بتواند همه آنها را در هیأت یک ساختار محکم و منسجم ارائه کند، کاملاً احساس می‌شود.

آثاری دیگری هم درباره اقسام و انواع نثر فارسی به رشته تحریر درآمده است که به حیث رویکرد و روش در زمره یکی از روشهای یاد شده قرار می‌گیرد و بررسی همه آنها از حوصله این گفتار بیرون است. در مجموع، می‌توان گفت در خلال تحقیقات انجام شده، سه «رویکرد» و دو «روش» قابل تشخیص است. رویکردها عبارت است از «فرمی-تاریخی»، «محتوایی- غیرتاریخی» و «توصیفی-تعریفی». روشهای به کار گرفته شده هم غالباً «سنتی» است و تنها رستگار فسایی سعی کرده است به روش تازه‌ای در تقسیم‌بندی انواع نثر فارسی نزدیک شود.

به نظر می‌رسد طراحی «مدل واحدی» که بتواند همه انواع نثر را از دوره باستان تا روزگار معاصر دربرگیرد، عملاً امکانپذیر نیست. کتابهایی که خواسته‌اند چنین گستره پهناوری را در چهارچوب یک مدل قرار دهند در عمل یا دچار بی‌سامانیها و به هم‌ریختگیهای نظری شده‌اند و یا گرفتار تناقضات پی در پی که قابل رفع نیست. بر این اساس، ابتدا باید موضع خود را اولاً در ارتباط با ادوار تاریخی نثر و ثانیاً با مسئله «الگوی واحد» یا «الگوهای متفاوت» روشن کنیم.

جریان نثر ایرانی، سه دوره مشخص را پشت سر گذرانده‌است: نخست، دوره پیشاسلامی که اولاً نثرهای بر جای مانده از آن روزگاران دور به زبان فارسی نو نیست و ثانیاً تعداد آنها بسیار اندک است. دوم، دوره اسلامی که زبان متون، فارسی نو می‌شود و تعداد نوشتارهای ادبی بسیار متعدد و متنوع، و سرانجام دوره سوم- از مشروطه به بعد- که در آن ماجرای نثر از لونی دیگر است. متناسب با این ادوار سه‌گانه، عملاً به طراحی سه الگو متفاوت نیاز است.

۲-۴-۲ الگو پیشنهادی برای دوره پیشاسلامی

در طراحی الگو مربوط به دوره پیشاسلامی چند مشکل اساسی پیش رو است: نخست اینکه چون زبان آثار این عهد فارسی نو نیست، معیار روشنی برای تعیین مرز آثار ادبی از غیر ادبی در اختیار نیست.

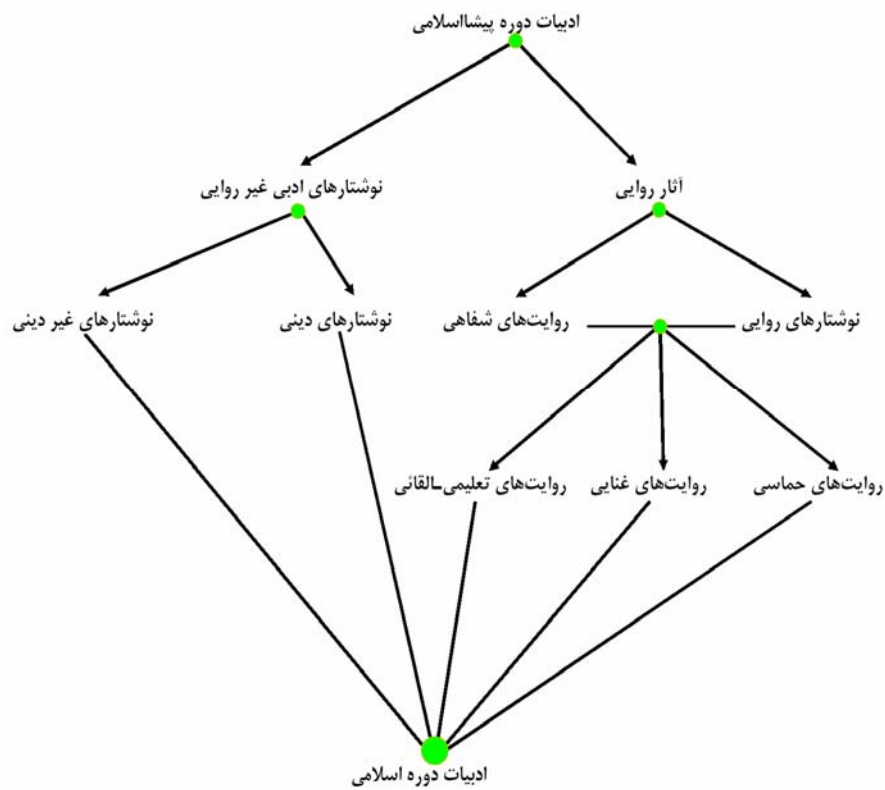
مشکل دیگر درباره آن دسته از متون دینی زرتشتی است که به حیث مضمونی برای ایرانیان عهد باستان از مقوله توصیف حقیقت است و کارکرد اصلی زبان در آنها

خبررسانی است و بنابراین، ادبیات نیستند. اما همان متون برای خواننده امروزی، روایت افسانه‌ای و اسطوره‌ای به نظر می‌آید و بر این اساس، باید آنها را در شمار آثار تخیلی و در نتیجه ادبی به حساب آورد. اینجا محقق می‌ماند که آنها را در چه گروهی جای دهد: آثار ادبی یا غیر ادبی.

اشکال سوم این است که بخشهای زیادی از آن نوشته‌ها به زبان فارسی نو نیست و ما به عنوان خواننده، ترجمه‌ای از آنها را در اختیار داریم. ممکن است نوشته‌ای در زبان مبدأ جنبه ادبی غلیظی داشته باشد اما در ترجمه به زبان مقصد، آن جنبه را از دست بدهد یا اینکه نوشته‌ای در زبان مبدأ دارای هیچ بُعد زیبایی‌شناسانه نباشد و پس از ترجمه به زبان فارسی نو به اعتبار خصلت آرکائیکی، که مترجم به متن می‌دهد به نظر ادبی بیاید. بنابراین، مترجم در ادبی یا غیر ادبی کردن آن متون نقش زیادی دارد. حال، سؤال این است که آیا باید متن اصلی را اساس قرار دهیم که مثلاً به زبان پهلوی است یا متن ترجمه‌شده را که به زبان فارسی نو است. اینجا هم مرز میان اثر ادبی و غیر ادبی برای محقق، مات و مبهم می‌شود.

چهارمین اشکال این است که بسیاری از آثار این دوره شکل نوشتاری ندارد و عملاً روایتهای شفاهی است که بعدها به نوشتار تبدیل می‌شود. در این صورت چه باید کرد؟ آثار بر جای مانده از این عصر یا شفاهی است یا نوشتار و نوشتارها یا روایی است و یا غیر روایی. در مورد نوشتارهای «غیر روایی»، اصل بر این است که کارکرد زبان در آنها وجه جمال‌شناسیک داشته باشد؛ یعنی دو ویژگی «قاعده‌افزایی» و «هنجارگریزی»^{۱۰} در آنها محسوس باشد؛ برای مثال «گائاه‌ها» دارای وزن است. بنابراین، آنها را اثر ادبی محسوب می‌داریم یا برخی از قسمتهای کتیبه بیستون را که دارای وزن است، ادبی به شمار می‌آوریم یا در برخی دیگر از آثار غیر روایی از صورتهای خیالی استفاده شده است که آنها را دارای صبغه ادبی می‌دانیم. در مورد آثار «روایی»، ویژگی «روایت» را شاخص «ادبیت» متن قرار می‌دهیم. بدین ترتیب بخش زیادی از آثار دوره پیشاسلامی، که جزء ادبیات شفاهی و فولکلوریک است به علت «ویژگی روایی» که دارد در شمار آثار ادبی قرار می‌گیرد. بر این اساس می‌توان طرح ذیل را برای طبقه‌بندی انواع نثرها و روایتهای در دوره پیشاسلامی پیشنهاد کرد. فایده و ویژگی مهم این طرح در این است که علاوه بر طبقه‌بندی انواع، ارتباط و پیوند نوشتارهای عهد پیشاسلامی را با دوره اسلامی به روشنی توضیح می‌دهد:

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک



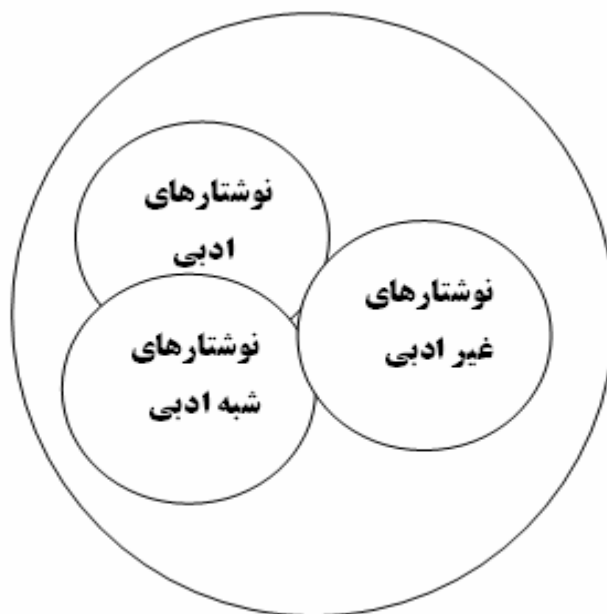
نمودار انتقال انواع روایت‌های عهد پیشاسلامی به دوره اسلامی

۳-۴-۲ الگوی پیشنهادی برای نثر دوره کلاسیک

در دوره اسلامی و تحت تأثیر عوامل برون‌متنی و درون‌متنی متعدد، دو اتفاق مهم، روند نثر نویسی را شدیداً متحول کرد: نخست، تغییر زبان نوشتارها به فارسی نو و دیگر، گوناگون و متعدد شدن نوشتارهای منثور در ابعاد بسیار گسترده. هر چند در وضعیت جدید، راحت‌تر می‌توان مرز بین آثار ادبی از غیر ادبی را مشخص کرد، سطح تغییرات آن قدر عمیق و دامنه‌دار است که دیگر استفاده از الگوی پیشین کارآمد نیست. بنابراین باید الگویی طراحی کرد که با جغرافیای ادبی تازه متناسب باشد.

بدین منظور ابتدا مجموع آثار منثور را در سه گروه کلی جای می‌دهیم: نوشتارهای غیر ادبی، نوشتارهای شبه ادبی و نوشتارهای ادبی. منظور از نوشتارهای ادبی، آثاری است که «هنجارگریزی و قاعده‌افزایی» در آنها به عنصر غالب متن تبدیل شده باشد.

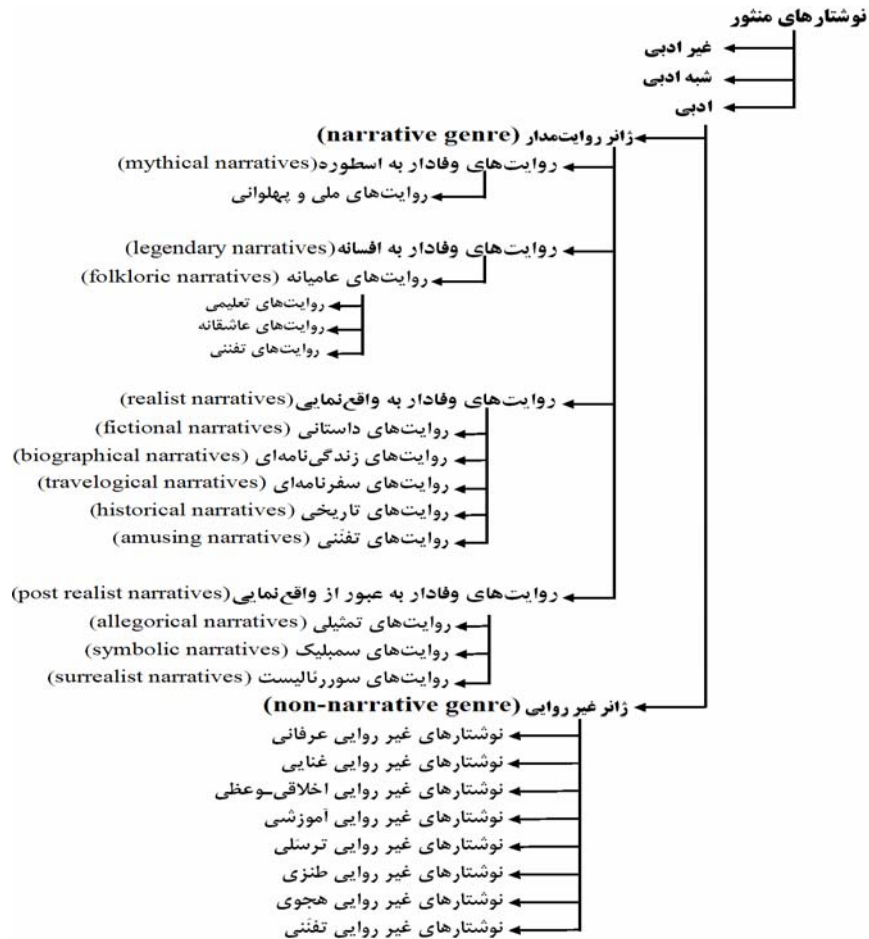
نوشتارهای شبه ادبی، آثاری است که عناصر ادبی در آنها وجود دارد اما عنصر غالب متن نیست و نوشتارهای غیر ادبی، آثاری است که عناصر ادبی ساز متن در آنها اصلاً محسوس نیست. اینها رگه‌های اصلی در بدنه سنت نثرنویسی فارسی دوره کلاسیک است:



گونه‌های اصلی نوشتارهای منثور در دوره اسلامی

ما به عنوان محقق ادبی با نوشتارهای غیر ادبی سر و کار نداریم و آنها را فقط «نوشتار» به شمار می‌آوریم نه «ادبیات». نوشتارهای شبه ادبی نیز امکان گنجاندن در ذیل انواع اصلی را ندارد اما «نوشتارها و روایتهای ادبی» را می‌توان در قالب دو نوع اصلی و چندین زیرشاخه طبقه‌بندی کرد. این الگو طوری طراحی شده که تا حد ممکن از ویژگی «جامعیت و مانعیت» برخوردار باشد و همه انواع نثر دوره اسلامی را دربرگیرد. با این حال چنانکه در مورد انواع شعر گفتیم، اینجا هم می‌توان زیرشاخه‌هایی به ذیل هر کدام از انواع افزود. صورت پیشنهادی ما این است:

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک



نمودار انواع نوشته‌های منثور در دوره کلاسیک

اکنون برای عینی‌تر شدن مطلب، نمونه‌هایی برای هر کدام از نوشته‌های یاد شده ذکر می‌شود. برای «روایت‌های وفادار به اسطوره» می‌توان *شاهنامه ابوالمؤید بلخی* را مثال زد؛ برای «روایت‌های وفادار به افسانه» *طوطی‌نامه* یا *امیر ارسلان رومی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به واقع‌نمایی» *تذکره‌الاولیاء*، *سفرنامه ناصر خسرو* و *تاریخ بیهقی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به عبور از واقع‌نمایی» *عقل‌سرخ* را و برای نوع نوشته‌های ادبی غیرروایی خیل عظیم ترسلمات و مکتوبات و یا آثاری مثل *نورالعلوم خرقانی* را. طبقه‌بندی نثر نوین فارسی معیارها و موازین دیگری می‌طلبد که پرداختن به آنها از گنجایش این مقاله بیرون است.

نتیجه گیری

طبقه‌بندی انواع ادبی برای بسیاری از شاخه‌های تحقیقات ادبی لازم است؛ مثلاً نگارش جریان‌شناسانه تاریخ ادبی، گفتارهای بلاغی و بررسیهای جمال‌شناسیک در حوزه نقد ادبی بدون تعیین انواع اصلی با کاستیهای فراوانی همراه خواهد بود. از سوی دیگر تطور انواع و گوناگونی مبانی بوطیقایی در طول تاریخ ادبیات ایران آنقدر گسترده است که نمی‌توان یک طرح واحد را برای همه ادوار و همه انواع ادبی فارسی در نظر گرفت. بهتر است برای ادبیات دوره پیشاسلامی یک طرح، برای ادبیات دوره کلاسیک طرحی دیگر و برای ادبیات دوره مدرن طرح سومی پیشنهاد کنیم. برای علمی‌بودن طبقه‌بندی دو نکته دیگر را هم باید در نظر داشت: همه نوشتارها، ادبی نیست و همه آثار ادبی تبدیل به نوشتار نشده‌است. بدین منظور پیشنهاد می‌شود که اولاً ادبیات دوره پیشاسلامی را، که بیشتر در قالب سنت شفاهی و ادبیات شفاهی قرار می‌گیرد، با اساس قرار دادن عنصر «روایت» در قالب سه نوع اصلی (روایتهای حماسی، روایتهای غنایی و روایتهای تعلیمی - القایی) طبقه‌بندی کنیم. برای ادبیات دوره اسلامی تقسیم آن به دو نوع کلی شعر و نثر پیشنهاد شود. ادبیات شعری را می‌توان در قالب سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر کدام از اینها زیرشاخه‌هایی دارند که همه انواع شعر فارسی را در بر می‌گیرد. نوشتارهای منثور را باید ابتدا در سه خانواده «نوشتارهای غیر ادبی» (ادبیت متن محسوس نیست)، «نوشتارهای شبه ادبی» (ادبیت متن محسوس است اما وجه غالب نیست) و «نوشتارهای ادبی» (وجه غالب متن ادبیت آن است) جای داد. سپس قسم اخیر را، که برای ما به عنوان محقق ادبی موضوعیت دارد، در قالب دو نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: نوع روایت‌مدار و نوع نوشتارهای ادبی غیر روایی. هر کدام از این دو، زیرشاخه‌هایی دارد که کل نوشتارهای ادبی منثور دوره کلاسیک را پوشش می‌دهد. ادبیات دوره مدرن آنقدر تنوع و گوناگونی دارد و مرز انواع چنان در آن محو است و مبانی بوطیقایی آن چندان با ادبیات دوره کلاسیک تفاوت دارد که پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد.

پی نوشت

1. Epic
2. Lyric
3. Drama

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

۴. در پاسخ به اشکال رمانتیکها باید گفت، مانعی نیست که از دو زاویه به آثار ادبی نگاه کنیم: نخست از دیدگاه «ویژگی خاص» آثار ادبی و دیگر از دیدگاه «ویژگیهای مشترک» آنها. نگاه دوم، ما را به تقسیم‌بندی انواع می‌رساند و نگاه نخست، فردیت آنها را روشن می‌کند. درباره سخن موریس بلانشو و بندتو کروچه نیز این نکته گفتنی است که طبقه‌بندی انواع، اثر را در نوع زندانی نمی‌کند. مفهوم «وجه غالب» (the dominant) این مشکل را حل می‌کند؛ زیرا بر اساس وجه غالب آثار، آنها را در انواع جای می‌دهیم اما وجوه دیگر آن را انکار نمی‌کنیم. اثر آزاد است که وجوه مختلف خود را نشان دهد اما باید توجه داشت که وجه غالب آن هم یکی از وجوه و اتفاقاً اصلی‌ترین وجه آن است؛ مثلاً می‌توان *شاهنامه* فردوسی را در خانواده نوع حماسی قرار داد اما وجوه عاشقانه آن را هم بررسی کرد. قرار دادن یک اثر در قالب یک نوع بر اساس وجه غالب آن است و به معنای انکار وجوه غیر غالب اثر نیست.

۵. بنگرید به: http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres

6. the dominant

7. objectivity

8. subjectivity

۹. تقسیم زبان به دو نوع نرم و تیز را اولین بار در سخنرانی کوروش صفوی در دانشگاه فردوسی مشهد شنیدم. ایشان به نوع سوم اشاره‌ای نکردند.

۱۰. برای توضیح این دو اصطلاح و زیرشاخه‌های آن بنگرید به:

- leech Geoffrey, (1963), *A linguistic guide to English poetry*, London.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *حقیقت و زیبایی*؛ چ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. _____؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ چهارم، کتاب اول، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
۳. ایو تادیه، ژان؛ *نقد ادبی در قرن بیستم*؛ ترجمه مهشید نونهالی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
۴. تراویک، باکتر؛ *تاریخ ادبیات جهان*؛ ترجمه عرب‌علی رضائی؛ ج اول، تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۳.
۵. خطیبی، حسین؛ *فن نثر در ادب پارسی*؛ تهران: زوار، ۱۳۶۶.
۶. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی، ۱۳۶۲.
۷. رازی، شمس قیس؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ تصحیح و تحشیه محمد قزوینی؛ چ سوم، تهران: زوار، ۱۳۶۰.
۸. رستگار فسائی، منصور؛ *انواع نثر فارسی*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.
۹. زرین کوب، عبدالحسین؛ *ارسطو و فن شعر*؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۷.
۱۰. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۰.



۱۱. شمیسا، سیروس؛ سبک‌شناسی؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۲. صفا، ذبیح‌الله (الف)؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ ج اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۳. _____ (ب)؛ حماسه‌سرایی در ایران؛ چ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۴. صلیبا، جمیل؛ فرهنگ فلسفی؛ ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی؛ تهران: حکمت، ۱۳۶۶.
۱۵. ضیف، شوقی؛ نقد ادبی؛ ترجمه لمیعه ضمیری؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۱۶. ضیمران، محمد؛ ژاک دریدا و متافیزیک حضور؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
۱۷. فرای، نورتروپ؛ تحلیل نقد؛ ترجمه صالح حسینی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۱۸. گرین، ویلفرد و دیگران؛ مبانی نقد ادبی؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
۱۹. گلبن، محمد؛ بهار و ادب فارسی؛ ج اول و دوم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۱.
۲۰. ماسه، هانری و دیگران، تاریخ تمدن ایران؛ ترجمه جواد محبی؛ تهران: گوتمبرگ، ۱۳۳۶.
۲۱. ولک، رنه، تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۲. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴.
۲۳. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ سوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵.
۲۴. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ چهارم، بخش اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۵. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ چهارم، بخش دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۲۶. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ پنجم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
۲۷. _____؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ ششم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۲۸. ویلهلم، گئورگ و هگل، فردریش؛ زبان، اندیشه و فرهنگ؛ ترجمه یدالله موقن؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
۲۹. هارلند، ریچارد؛ درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاتون تا بارت؛ ترجمه علی معصومی و دیگران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۲.
۳۰. همایی، جلال؛ تاریخ ادبیات ایران؛ مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمه قدیم تاریخی تا حمله مغول؛ ج اول و دوم، چ سوم، تهران: فروغی، بی تا
۳۱. یزدانجو، پیام؛ ادبیات پسامدرن؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۹.
32. Abramz .M .H, *The Mirror and the Lamp ,romantic theory and the critical tradition*, New York: The Noton Library,1958.
33. leech Geoffrey, *A linguistic guide to English poetry*, London, 1963.
34. http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres