

## رویکرد ژانری در مطالعات تاریخ ادبی\*

سید مهدی زرقانی (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)

سید جواد زرقانی (کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران)

### ۱ درآمد

مطالعه تاریخ ادبی با رویکرد ژانری ضرورتی اجتناب ناپذیر است اما رویکرد ژانری چیست و چه کاربردی در مطالعات تاریخ ادبی دارد؟ دو پرسش محوری مقاله ما اینهاست. رویکرد ژانری، در نخستین گام، در صدد تعیین و تعریف شاخه‌های رده‌بندی علمی است اما رده‌بندی غایت نیست بلکه نقطه آغاز کار است. در گام بعدی، محقق باید به پرسش‌های دیگری هم پاسخ دهد.

### ۲ پیشینه تحقیق

گفت‌وگوی محققان درباره ژانرهای فارسی تاکنون در دو شاخه اصلی جریان داشته است: مباحث نظری و بررسی‌های معطوف به متن. هرچند در شاخه اول هم محقق، در بررسی خود، به نمونه‌های متنی ارجاع می‌دهد، آنچه برای او اصالت و اولویت دارد جنبه 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 اما موضوع تا دو دهه بعد چندان جدی گرفته نشد. بسامد قابل توجه کتاب‌ها و مقالات دانشگاهی از دهه هفتاد به بعد نشان می‌دهد که بحث انواع دوباره نظر محققان دانشگاهی را به خود جلب کرده است. در تحقیقات انجام شده، برخی به بررسی مصادیق انواع ادبی در ادبیات فارسی پرداخته‌اند و برخی دیگر بیشتر به ابعاد نظری بحث توجه داشته‌اند. در کتاب‌ها نیز برخی به یک ژانر خاص توجه 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. نظریه ژانر (زرقانی و فربان صباغ، ۱۳۹۵) مفصل‌ترین کتاب به زبان فارسی است که پیدایش و تحول نظریه ژانر را از یونان باستان تا عصر جدید بررسی کرده است. وجه تمایز مقاله حاضر در این است که می‌خواهد «رویکرد ژانری» را تعریف کند و نشان دهد که اگر تأملات پژوهشگر در ادبیات فارسی با چنین رویکردی باشد، باید به چه مسائل و موضوعاتی توجه کند. عنوان مقاله ناظر به تمرکز نویسنده‌گان بر کاربرد این رویکرد در مطالعات تاریخ ادبی است.

### ۳ ادبیات چیست؟

از قول قدیس اوگوستینوس آورده‌اند که وقتی از من می‌پرسند ادبیات چیست، نمی‌دانم چیست؛ اما 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 هر کدام نسبتی از «خصلت ادبیت» دارند. توضیح آنکه ادبیت، که شاخصه تقسیم آثار به ادبی و غیر ادبی است، امری نسبی است و در آثار مختلف به نسبت‌های متفاوت وجود دارد. تعداد آثار منتشری که این خصلت در آنها کاملاً غلبه دارد و یا اصلاً وجود ندارد اندک است و بیشتر آثار درین دو قطب فرضی مذکور قرار دارند. وقتی می‌خواهیم اثری را ادبی یا غیر ادبی به شمار آوریم، این طور فرض کرده‌ایم که در یکی وجه ادبیت وجود دارد و در دیگری نه، حال آنکه، در عالم واقع، هر دوی آنها بیش یا کم خصلت ادبی دارند. در واقع، تقسیم‌بندی‌های سنتی، که دوگانه 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 براساس آن هر اثری بهره‌ای از ادبیّت دارد و، بنابراین، ادبیّت طیفی است نه مطلق.

در این رویکرد، ابتدا براساس 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 غیرادبی محض قلمداد کنیم. ما با ژانرها مواجهیم نه آثار ادبی یا غیرادبی. ممکن است دو اثر، که مثلاً در «ژانر تاریخی» قرار می‌گیرند، درجه ادبیّت متفاوتی داشته باشند یا اینکه «ژانر علمی»، به علت استفاده از شگردهای 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 سیالیّت درجه 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 چه بسا از درجه ادبیّت کم یا زیاد برخوردار باشد. ردبهندی آثار به ادبی و غیرادبی در مقام کاربست و تعیین مصدق ما را با مشکلات زیادی مواجه می‌کند که در رویکرد ژانری به حداقل می‌رسند. اما رویکرد ژانری چیست؟

#### ۴ رویکرد ژانری

بهترین راه برای تعریف رویکرد ژانری، گفت‌وگو درباره مؤلفه‌های آن است.

##### ۴-۱ تعریف ژانر

دیدگاه‌های صاحب‌نظران و معیارهای آنان در تعریف ژانر متنوع و متعدد است (← زرقانی و قربان‌ صباح، ص ۲۸۵ به بعد) 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: تعدد، اشتراک، تمایز. بنابر اصل اول، 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 اوّلیه 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.

#### ۴-۲ شاخص‌های تعیین ژانر 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 شاخص‌هایی توجه کنیم؟

ویژگی‌های فرمی اثر-برای شناختن این ویژگی‌ها، به اقتضای متن، از دانش‌های مختلف ادبی، اعم از سبک‌شناسی، بلاغت سنتی 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 محتوا-دربارخی آثار، چه بسا نتوان محتوا را به راحتی تشخیص داد یا اینکه برخی آثار محتواهای متنوع داشته باشند. این مشکلی است که برای آن راه حلی نیافته‌ایم اما این قدر هست که، در مورد بسیاری از آثار، از محتوای خاص و مشخص می‌توان سخن گفت.

کارکرد بیرونی-کارکردهای آثار متنوع است. یک اثر برای مؤلف/شاعر یک کارکرد دارد، برای مخاطب اوّلیه کارکرد دیگر و برای خوانندگان در دوره‌های بعد کارکردهای دیگر. برای مثال، ژانر ستایشی برای شاعر کلاسیک کارکرد اقتصادی دارد؛ برای مخاطب اوّلیه، که ممدوح باشد، هم کارکرد روانی دارد (ارضای حسن مقبولیت عمومی)، هم کارکرد عاطفی (شاد شدن با فضاسازی شعر)، هم کارکرد اخلاقی (تحسین فضیلت‌ها و نکوهش رذیلت‌های اخلاقی) و هم کارکرد سیاسی (مدایع چونان رسانه‌ای بود که در ثبت موقعیت سیاسی ممدوح نقش مؤثّری داشت). از آنجاکه به کمک این ژانر می‌توان به وضعیت فرهنگی دوره

کلاسیک هم پی برد، برای خواننده امروزی کارکرد فرهنگی هم دارد. نیز این ژانر به ما امکان می دهد با کارکرد زبان در دوره های مختلف تاریخی آشنا شویم و، از این رو، کارکرد زبانی را هم می توان افزود. نمونه دیگر: کارکرد ژانر حماسی از قرن چهارم تا ششم اوّل فرهنگی است، بدین معنا که ابزاری است برای تقویت روحیه ایران گرایی و تلاش برای حفظ هویت 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 «امت واحده»، تمایزات قومی و ملی را حذف کند و همه را در یک امپراتوری اسلامی جای دهد. در دوره های بعد، همین آثار کارکرد هویت بخشی و سیاسی هم پیدا کردند. در عصر تیموری و صفوی، ژانر حماسی ابزاری شد برای تحکیم پایه های قدرت سیاسی شاهان در میان مردم. یا کارکرد ژانر علمی (با زیرگونه هایش) با هیچ یک 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 تزکیه مخاطب است و باز متفاوت با ژانرهای پیشین است.

هدف مؤلف/ شاعر از تألیف/ سروden اثر- دست یافتن به هدف پدیدآورنده به آسانی امکان پذیر نیست. گاهی پدیدآورنده در مقدمه یا خلال اثر به انگیزه ها و اهداف خود اشاره می کند اما، در بیشتر موارد، محقق خود باید هدف را شناسایی کند. گاه هم پوشانی هایی میان کارکرد بیرونی آثار، محتوای آنها و هدف مؤلف / شاعر ملاحظه می شود. مثلاً وقتی اثری ذیل ژانرهای تعلیمی جای گرفت، طبیعتاً هدف نویسنده نیز تعلیمی قلمداد می شود. گاهی هدف نویسنده چیزی است و کارکرد اثر در طول تاریخ چیز دیگر می شود. مثلاً سعدی در مقدمه گلستان گوید قصدش آن است که کتابی بنویسد تا مترسّلان را بлагعت افزاید و سخنران را به کار آید اما، در طول تاریخ، این کتاب در مکتب خانه ها کارکرد تربیتی برجسته ای پیدا می کند و کارکردهای آن در جامعه امروز هم با هدف مصراح سعدی متفاوت است. یا هدف هجوپردازان ما تخریب شخصیت یا انتقاد اجتماعی بوده است اما کارکرد این آثار در طول تاریخ متتنوع تر و متفاوت تر می شود. از آنجاکه آثار در طول تاریخ و بر اساس افق های انتظار هر دوره بازخوانی و

بازفهم می‌شوند، کارکردهایی پیدا می‌کنند که لزوماً با هدف پدیدآورندگان آنها یکسان نیست. مسئله 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 اولیه**- هر مؤلف / شاعری هنگام آفرینش اثر خود مخاطب یا طیفی از مخاطبان فرضی در ذهن دارد که شیوه بیان، نوع محتوا و جهت‌گیری‌ها را با عنایت به او انتخاب می‌کند. توجه به این مسئله نیز در تعیین ژانر اثر و تعریف آن به ما کمک می‌کند. مخاطبان برخی آثار خاص و برخی عام هستند و اهمیت مخاطب در همه ژانرها یکسان نیست. مثلاً، در ژانرهایی که تعلیمی و آموزشی هستند، نقش مخاطب بسیار بر جسته است چون او در تنظیم مطالب محوریت دارد؛ پدیدآورنده برای دل خود نمی‌نویسد، برای اثربخشی از مخاطب می‌نویسد یا می‌سراید. اما در ژانر عاشقانه غیر روایی، تمرکز شاعر بر «بیان احوال عاطفی خویشتن» است و، بنابراین، نقش مخاطب خاص کمتر می‌شود. نکته دیگر آنکه بسیاری از آثار یک مخاطب اولیه دارند، که اثر برای او نوشته یا سروده می‌شود، و طیفی از مخاطبان ثانویه که گاه مورد نظر پدیدآورنده هستند گاه نه. مثلاً مخاطب اولیه نامه‌های عین‌القضاء شخصی است که با او مکاتبه داشته است اما همه خوانندگان این نامه‌ها در طول تاریخ جزو طیف مخاطبان ثانویه‌ای هستند که خود را مورد خطاب نویسنده می‌بینند. وقتی عین‌القضاء می‌گوید: «ای برادر! این شعرها را چون آینه می‌دان»، همه کسانی که این گزاره را می‌خوانند، خود را در جایگاه مخاطب قرار می‌دهند. یا مخاطب اولیه مولانا در سروden مثبتی گروهی از مردم قویه بودند که پای سخن‌ش می‌نشستند اما پس از آن، و در طول تاریخ، طیف‌های مختلف خوانندگان مخاطبان ثانویه او می‌شوند. اصالت دادن به مخاطب در نظریه‌های نقد نو طیفی از نظریه‌های مخاطب محور را تشکیل داده که بر اساس معیارهای آنها می‌توان تکلیف متغیر «مخاطب» را در تعیین ژانر مشخص کرد.

نسبت اثر با واقعیت- بخشی از هویت ژانری هر اثر در نسبتی که با واقعیت برقرار می‌کند، شکل می‌گیرد. حتی آثاری که می‌خواهند از مرز واقعیت فراتر روند، به ناچار خود را با واقعیت تنظیم می‌کنند. ما چه بسا نتوانیم نسبت همه آثار را با واقعیت تعیین

کنیم. مثلاً ژانر ترجمة قرآن یا ژانر تفسیر قرآن چه نسبتی با واقعیت دارد؟ این عمدتاً به سبب اطلاع نداشتن ما از بافتی است که اثر در آن پدید آمده یا اینکه موضوع مطرح شده در اثر به گونه‌ای است که به سختی می‌توان میان آن و واقعیت رابطه‌ای برقرار کرد. در عین حال، فکر می‌کنیم اهمیت این متغیر در تعیین ژانر آثار چندان است که، با وجود این محدودیت، 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 محققان دیگر چیزهایی بر آن بیفزایند یا برخی از آنها را غیر ضروری تشخیص دهند. دوم اینکه ممکن است به علت فقدان یا کمبود اطلاعات نتوان به همه این شاخص‌ها در همه آثار و ژانرها به یک اندازه اصطالت و اولویت داد. بدیهی است که هرچه بیشتر بتوان وضعیت این شاخصه‌های ششگانه را در اثری روشن ساخت، تصویر روشن‌تری از خانواده ژانری اثر به مخاطب ارائه می‌شود و، در نتیجه، رده‌بندی‌ها و تحلیل‌ها دقیق‌تر خواهد بود. اما اگر به کل دسترس نداریم، باید از جزء بگذریم: «ما لاینر ک کله لاینر ک جله».

#### ۴-۳ طبقه‌بندی آثار

رویکرد ژانری با طبقه‌بندی آثار هویت پیدا می‌کند. منتقدان رمان‌تیک، مثل بندتو کروچه و موریس بلاشو، که سخت مخالف رویکرد ژانری بودند، ایرادهایی جدی بر طبقه‌بندی‌های ژانری وارد می‌کردند. پس از آن نیز نظریه 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 «وجه مشترک» آنها تکیه می‌کنیم، عمل‌آفریدیت 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، عمل‌آمانع خلاقیت هنرمند می‌شویم و دست و پای او را در آفرینش اثر می‌بنديم؛ گویا تلویحًا یا تصریحًا به او می‌گوییم که باید اثرت را در چهارچوب ژانر و قواعد ژانری بیافرینی. سرانجام آنکه اصلاً رویکرد ژانری

و طبقه‌بندی ژانری تحمیل ذهنیت 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 قربان صباح*، ص ۱۹۷ به بعد). در پاسخ به این ایرادات، طرفداران نظریه ژانر نکاتی را متذکر شده‌اند. اول اینکه برجسته کردن ویژگی‌های مشترک آثار برای تعیین ژانر آنها با بررسی فردیت آثار مغایرت ندارد، گو اینکه این‌گونه بررسی‌ها در داشش سبک‌شناسی موضوعیت دارد. ما می‌توانیم یک بار برو وجوه مشترک آثار تکیه کنیم تا ژانر آنها را تعیین کنیم و، بار دیگر، بر فردیت آثار و هنرمندان. دوم اینکه طبقه‌بندی ژانری امری پسینی است و پیشینی نیست که مانع خلاّقیت هنرمندان شود یعنی ابتدا شاعران / مؤلفان آثار را پدید می‌آورند و بعد متقدان رده ژانری آنها را تعیین می‌کنند. متناسب با عبور پدیدآورندگان از مرزهای به رسمیت شناخته شده ژانری، متقد حوزه ژانر تعاریف و معیارهای خود را تغییر می‌دهد. در مورد تحمیل ذهنیت بر متن نیز پاسخ دریدا قانع‌کننده است: «بله این تحمیل ذهنیت هست اما تحمیل به ناگیر است» (همان، ۴-۲۹۱) زیرا که ذهن ما، برای درک پدیده‌ها، در نخستین اقدام، آنها را طبقه‌بندی می‌کند – اقدامی که هم کارکرد ذهن و هم تحلیل‌ها و بررسی‌های ما را قاعده‌مند و منظم می‌کند. بدون رده‌بندی آثار، فهم و تحلیل آنها ممکن نیست.

شیوه‌های متنوعی در طبقه‌بندی ژانرها وجود دارد که برخی از آنها کارآیی خود را از دست داده‌اند. یکی آنکه چند ژانر کلی (غالباً سه ژانر) را تعیین کنیم و بقیه ژانرها را در ذیل همان کلان ژانرها جای دهیم. چنین دیدگاهی ناشی از نگاه سلسه‌مراتبی 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 هویت پیدا کنند. ایراد اساسی این طبقه‌بندی آن است که محقق مجبور است همه 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

مدون این امکان را به ما می‌دهد تا جامعه‌ای از ژانرها را ترسیم کنیم که وجود کلان ژانرها در آنها ضروری نیست (همان، ص ۴۱۰). ما می‌توانیم ژانرها را یکان یکان معرفی کنیم. اگر چند ژانر قابلیت آن را داشته‌ند که در ذیل یک ژانر بزرگ‌تر قرار گیرند، ژانرهای کلان‌تر را طراحی می‌کنیم بی‌آنکه این قاعده را برای همه ژانرها و زیر‌ژانرها اساس قرار دهیم. بنابراین، اوّلاً رده‌بندی ژانری امری گریزان‌پذیر است؛ ثانیاً در رده‌بندی‌ها بر ویژگی‌های مشترکی تأکید می‌کنیم که در مدخل پیش‌بان پرداختیم؛ ثالثاً هیچ اصرار نداریم که دو یا سه ژانر کلان را اساس قرار دهیم و بقیه ژانرها را در ذیل آنها بیاوریم.

#### ۴-۴ خاستگاه ژانرها

مسئله دیگر تعیین خاستگاه ژانرهاست. برای تعیین خاستگاه ژانر چندین نظر وجود دارد که البته با هم مانعه‌جمع نیستند. برخی مثل تودوروفر، با اتخاذ رویکرد زبان‌شناسانه، خاستگاه ژانرهای ادبی را کشن‌های کلامی اولیه به شمار می‌آورند. برای مثال، خاستگاه ژانر اتویوگرافی، کشن کلامی «صحبت کردن در باره خود» است و یا ژانر رمان‌ریشه در کشن کلامی «تعریف کردن چیزی» دارد (زرقانی و صباغ، ص ۲۹۸). پر اپ با طراحی الگوی پیشینی-پیشینی، معتقد است ژانرهای متاخر ریشه در ژانرهای پیشینی دارد. بنا به الگوی او، ما می‌توانیم خاستگاه روایت‌های حمامی فارسی قرن‌های سوم و چهارم را در خدای نامه و روایت‌های اسطوره‌ای دوره پیشا‌سلامی جست‌وجو کنیم. یا خردنامه صورت تغییریافته اندوزنامه‌های دوره ساسانی است. برخی هم مثل آستر فاولر الگوی سه مرحله‌ای را پیشنهاد می‌کنند که، بر طبق آن، هر ژانری ریشه در ژانر پیش از خود دارد و خود می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای ظهور ژانرهای بعدی (همان، ص ۳۰۳-۳). برای مثال، می‌توان از تبدیل روایت‌های اسطوره‌ای به رمان‌ها و رمانس‌ها به رمان‌ها یاد کرد. الگوی فاولر برای بررسی‌های طولانی مدت مفید است و الگوی پر اپ برای شناسایی ژانرهای نزدیک به هم، مثلاً حمامه منظوم مختارنامه ریشه در روایت‌های منتشر در باره مختار دارد و اینها، به نوبه خود، ریشه در روایت‌های تاریخی درباره او. دست یافتن به سابقه هریک از آثار و تبارشناسی آنها برای فهم درست و دقیق آثار بسیار ضروری است اما وقتی خاستگاه را یافتیم، بلا فاصله پرسش بعدی مطرح می‌شود: سیر

تحوّل یک اثر در طول تاریخ و مآل 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 مؤلف / شاعران هنگام آفرینش اثر خود به این اصول و مبانی توجه نداشته باشند اما بی‌توجهی آنان بدان معنا نیست که محقق حوزه ژانر هم آنها را در نظر نداشته باشد. ممکن است تحوّل ژانرها و اصول و قواعد آن در هر فرهنگ و ادبیاتی با دیگری متفاوت یا مشترک باشد. تینیانوف به برخی از اصول مذکور اشاره کرده است. اصل اول اینکه ژانرها از میراث سیستم‌های ژانری پیش از خود استفاده می‌کنند و خود نیز، پس از مدتی، به مواد سازنده ژانرها بعده مبدل می‌شوند. بنابراین، ژانر امر ثبت شده و لایتغیری نیست و پیوسته با ژانرها دیگر داد و ستد دارد. آنها پیوسته در حال زاده شدن، رشد کردن، فرسوده شدن و به حاشیه رفتن هستند. این اصل بیانگر رابطه بینامتنی ژانرها هم تواند بود. در طول تاریخ ادبی، پیوسته عناصر رقيق‌شده و به حاشیه رانده شده‌ای از ژانری پیشینی در ژانری پسینی ملاحظه می‌شود. برای مثال، عناصری از ژانر حماسی (رستم، اسفندیار، رخش) وارد ژانرهای عرفانی شده و بازسازی شده‌اند. همچنانی ژانرهای عرفانی بخشنی از عناصر خود (مثالاً عناصر مغانه) را از ژانرهای رو به افول رفتۀ قبلی (ادبیات زرتشتی) گرفته‌اند. اصل دوم، که می‌توان از آن به «تحوّل فراگیر ژانرها» تعبیر کرد، می‌گوید: «مجموعه تمہیدات بیانی، بلاغی و سبکی ژانرها تغییر می‌کند و این گونه نیست که تحوّل فقط در یک سطح ژانر محقق شود». تینیانوف ابتدا برای ژانرها ویژگی‌های اوّلیه و ثانویه تعریف می‌کند سپس توضیح می‌دهد که اوّلی‌ها چون تشکیل دهنده ذات ژانر هستند، بسیار کم تحوّل پیدا می‌کنند و دومی‌ها، به اعتبار آنکه ویژگی‌های عارضی هستند، پیوسته در حال تغییرند. مثلاً شاهنامه فردوسی را می‌توان با آخرين حماسه‌های سروده شده در قرن ششم مقایسه کرد و تفاوت‌های ژانری را سراغ گرفت همچنان‌که تفاوت ژانر ستایشی در قرن چهارم با قرن ششم تفاوت از شعر روکی و فرخی تا امیر معزی است – یکی نشانه آغاز دوره ستایشگری و دیگری نشانه پایان آن است. ژانر

همان ژانر است اما ویژگی‌های ثانوی آن (صور خیال، ساختارهای نحوی، مؤلفه‌های 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 حاشیه نهاد ادبی به مرکز برساند و ژانرهای مرکزی را حاشیه‌نشین سازد چنانکه ژانرهای مرکزی هم در صددند رقیب را برآورداند». این جدال میان ژانرها به جایه‌جایی و نیز تغییر و تحول آنها منجر می‌شود؛ حرکت از مرکز به حاشیه و از حاشیه به مرکز همواره تغییراتی در آنها ایجاد می‌کند. دوره‌هایی که در تاریخ ادبی گستاخ ایجاد می‌شود یا مسیر تاریخ ادبی تغییرات جدی به خود می‌بیند، بهترین نقطه‌ها برای ملاحظه این جدال میان ژانرهاست. میانه 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 صدوپنجاه سال دیدنی است؛ جدالی که منجر می‌شود به حرکت ژانر ستایشی از مرکز نهاد ادبی به حاشیه و پیش روی ژانرهای عاشقانه و عرفانی از حاشیه به مرکز. تفاوت عمده قبل و بعد از دوره صدوپنجاه ساله مذکور همین جایه‌جایی 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 تقلیل یافته در خود نگاه می‌دارند. همین اتفاق برای دو ژانری می‌افتد که از حاشیه به مرکز پیش می‌روند. درست در همین احوال است که ژانرهای تلفیقی سرب مری آورند 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 نماینده دوره گذار دانست. در اصل چهارم، از «تبديل ماده ادبی به غیر ادبی و بالعكس» سخن به میان می‌آید از این قرار که ممکن است یک عنصر در دوره‌ای ادبی باشد و در دوره دیگر غیر ادبی، و بر عکس، و این تبدیل مواد ادبی به غیر ادبی در درون ژانرها پیوسته جریان دارد. برای مثال، «لوبیای چشم بلبلی» در دوره‌ای ماده‌ای ادبی است اما به تدریج قابلیت هنری خود را از دست می‌دهد و به عنصری غیر ادبی در زبان مبدل می‌شود. همچنین ممکن است چیستان در دوره‌ای غیر ادبی باشد و در دوره دیگر به عضوی از خانواده بزرگ ژانرهای ادبی تبدیل شود یا بالعكس. اصل پنجم قاعده «استثنا و اشتباه» است که، بنابرآن، استثنایات ژانرها در هر دوره‌ای و یا آنچه کاربران قواعد ژانری در یک

دوره «اشتباه و تخطی از قواعد ژانری» تلقی می‌کنند، عمدتاً در دوره بعدی، به قاعده ژانری مبدل می‌شوند. به عبارت دیگر، بخشی از قواعد ژانری هر دوره، در دوره پیشین جزو استثنایها 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» است اما 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 مبدل شده است. اینها خلاصه مهم‌ترین دیدگاه‌های تینیانوف درباره تحول ژانرهاست که ما، برای هریک، مثال‌هایی از ادبیات فارسی آورديم.

اوپاتسکی از دیگر متقدانی است که در این حوزه اظهار نظر کرده‌اند. او با ایده ژانر شاهانه طرحی دیگر برای بررسی تحولات ژانرها پیشنهاد می‌کند که در مورد تاریخ ادبیات ایران کارآمد است. به نظر او، در هر دوره‌ای، یک یا دو ژانر شاهانه وجود دارند که خصوصیاتشان را بر دیگر ژانرهای تحت قلمرو خود تحمیل می‌کنند (همان، ص ۳۵۹ به بعد). در سده‌های چهارم و پنجم، ژانر شاهانه شرق ایران حمامی است و سایه سنگین آن بر سر دیگر ژانرها نیز مشهود است. مثلاً، تغزلات مدایح و تصویر ممدوح / معشوق کاملاً تحت تأثیر حمامی هاست؛ اینکه خصلت‌های مردانه معشوق برجسته‌تر است یا اینکه در حالات و رفتارهایش آن ناز و نوازش‌های معشوق شعر قرن هفتم به بعد ملاحظه نمی‌شود. نکته 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 سنتی در دوره مورد بررسی ما بهترین مثال برای ژانر تلفیقی است. آستر فالول هم مجموعه تغییرات ژانرها را در قالب چند نوع تغییر کلی بیان می‌کند: گاهی تغییرات ژانرها ناشی از پیدایش موضوعات تازه است. مثلاً، وارد شدن عرفان به شعر فارسی در قرن ششم به شکل‌گیری تحولاتی در ژانرها و پیدایش ژانرهای تازه منجر شد. زمانی ممکن است چند ژانر با یکدیگر ترکیب شوند و ژانرهای تازه پدید آورند. مثلاً، در آمیختن ژانرهای تاریخی با ژانرهای اسطوره‌ای حمامی‌های ملی 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 تحولات ژانری

نظام مند هستند. چه بسا بتوان با بررسی تحولات گوناگون ژانرهای فارسی، اصول دیگری بر این مجموعه افزود اما آنچه گفته شد نیز قابلیت دارد که مبنای مطالعه تحولات ژانرها در تاریخ ادبیات ایران قرار گیرد.

#### ۴-۶ روابط بیناژانری و بینارسانه‌ای

ارتباط میان ژانرها و آثار نیز مسئله‌ای بسیار مهم و توجه بدان در رویکرد ژانری ضرورت اجتناب‌ناپذیر است. در این زمینه، دو نظر کلی وجود دارد: نظریه بینامنتیت 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 تارو پود آن از متن‌های دیگر برگرفته شده است. دیگر، نظریه نقد منابع است که هدف آن نشان دادن کمیت و کیفیت تأثیرپذیری متن از متن‌ون خاص‌پیش از خود و شناسایی تبار یک متن است. هر چند این دو نظریه به نحوی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و یکی در پی اثبات منابع مشخص برای یک اثر است و دیگری از تارو و پود متن‌ون 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 مقایسه نسبت میان ژانرها. این نوع نگاه در رویکردهای سنتی به تاریخ ادبیات وجود ندارد و هرچند عمل به آن دهه‌ها طول می‌کشد و از عهدۀ یک تن هم برنمی‌آید، به عنوان ضرورت، نیز 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. اما نسبت میان رسانه‌ها در همه دوره‌های تاریخ ادبی یکسان نیست. برای مثال، در سده‌های چهارم تا ششم، ارتباط معنادار و آشکاری میان ژانر ستایشی، حماسی، عاشقانه (رسانه‌های کلامی) و نقاشی، موسیقی و معماری (دیگر رسانه‌ها) کمتر است تا در قرن دهم که، در آن، هم نقاشی‌ها واقع‌گرا می‌شوند و هم شعر و قویی. یا در دوره مشروطه که رسانه‌های مطبوعات و موسیقی و شعر در هماهنگی کامل با یکدیگر حرکت می‌کنند، ارتباط میان رسانه‌ها و ژانرها کلامی زیاد است.

#### ۴-۷ ژانرها و متغیرهای برومنتنی

یک مسئله عمده در رویکرد ژانری تبیین و تعیین نسبت ژانرها با متغیرهای برومنتنی است. ژانرها در خلاصه اند و، غیر از کارکردهایی که پیشتر درباره آنها سخن گفته‌یم، سه کارکرد عام دارند که در عین حال نسبت ژانرها را با متغیرهای برومنتنی 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) تعیین پیدا نکنند، نمی‌توان صفت موجود را بر آنها اطلاق کرد. زبان چونان بدینی است که گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها در قالب آن تعیین پیدا می‌کنند و از آنجاکه ژانرها (اعم از کلامی، مکتوب، دیداری و شنیداری) از نشانه‌های زبانی تشکیل شده‌اند، ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌ها به وسیله ژانرها تعیین پیدا می‌کنند یا، به عبارت دیگر، ژانرها شکل تعیین‌یافته ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های موجود در جامعه هستند. تا اینجا، یک کارکرد ژانرها در ارتباط با متغیرهای برومنتنی معلوم شد: ژانر به مثابه تعیین‌بخش گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها. از همین جا دومین کارکرد ژانرها سر بر می‌آورد: ژانرها در همان حال که به گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها تعیین می‌بخشند، آنها را تثبیت و ترویج هم می‌کنند. برای مثال، مثنوی مولوی هم به گفتمان عرفانی تعیین می‌بخشد و هم آن را تثبیت و ترویج می‌کند. به همین علت 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. انس‌الثابین شیخ احمد جام نشان می‌دهد که در خراسان 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 متغیرهای برومنتنی آشکارکردن تنافق‌ها و تضادهای ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های «غالب» و،

در نتیجه، فراهم کردن زمینه برای مرکزیت 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 برنامه اجتماعی برای نجات جوامع بشری است و، در خوشنیانه‌ترین حالت، فقط می‌تواند راه فلاح تک‌تک افراد را نشان دهد. جامعه و اندیشه 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 تعین‌بخش 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 پذیریم که «تا مرد سخن نگفته باشد، عیب و هنر نهفته باشد»، ژانرها گفتمان‌ها را به گفت‌وگو و امی‌دارند تا عیب و هنرشن 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، رابطه ژانرها با متغیرهای برون‌منتهی 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 مرواری بر تاریخ ادبیات با رویکرد ژانری

مطالعه ادبیات فارسی با رویکرد ژانری مستلزم در اختیار داشتن اطلاعات دقیقی در مورد تک‌تک آثار است که بدون آنها پاسخ دادن به پرسش‌های اساسی این رویکرد امکان‌پذیر نیست؛ اینکه هریک از آثار چه مشخصات فرمی، محتوایی و کارکرده دارند؟ از چه بافتی سربرآورده‌اند؟ چه نسبتی با نهادهای قدرت، گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های مسلط و در حاشیه دارند؟ زیرگونه‌های هر ژانر کدام‌اند و در طول تاریخ چگونه تحول یافته‌اند؟ مخاطب اولیه و ثانویه آثار چه کسانی هستند؟ انگیزه سروden یا نوشتan 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 سوالات اساسی را در این رویکرد مشخص 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 و فادر خواهیم ماند.

از سده‌های نخستین اسلامی آثاری به زبان عربی، پهلوی یا فارسی نو در اختیار داریم که عملاً دنبالهٔ دگر دیسی یافته‌ای بیانات دورهٔ پیشا اسلامی هستند. ما دربارهٔ دگر دیسی، مراحل، نشانه‌ها و عوامل آن در جای دیگری صحبت کرده‌ایم (زرقانی<sup>۳</sup>) و اینجا به ذکر مصاديق 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؛ «کتبهٔ کرتیر» از مصاديق ژانر معراج نامه است؛ «درخت آسوریک» در ذیل ژانر مناظرهٔ جای می‌گیرد و آثاری مثل کلیله و دمنه در زمرة فابل (حکایت حیوانات). اندرزنامه از دیگر ژانرهایی است که مصاديق آن در ادبیات ایران پیش از اسلام زیاد بوده و از طریق ترجمه‌ها وارد دورهٔ اسلامی شده است؛ از آن جمله می‌توان به «اندرز دانایان به مزدیستان»، «اندرز بهزاد فرخ پیروز» و «اندرز خیم و خرد فرخ مرد» اشاره نمود. مجموعهٔ عهدنامه‌ها، فتحنامه‌ها و سوگندنامه‌هایی را که از دورهٔ قبل از اسلام باقی مانده‌اند هم از زیرگونه‌های منشأت 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 پیشا اسلامی هستند که پس از فرآیند دگر دیسی در شکل و شمایل تازه‌ای ظهر 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 تغزل را چهار نوع اصلی به حساب می‌آوردند. «قصهٔ عاشقانه» از دیگر ژانرهای مهم کلاسیک است که مصاديق فراوانی دارد از ورقه و گلشاه عیوقی گرفته تا سرخ بت و خنگ بت عنصری و منظومه‌های عاشقانهٔ دیگر. حمامه‌پردازان هم در این میان بیکار ننشستند و آثاری مثل شاهنامه، گرشاسب نامه، بانوگشتب نامه، فرامرزنامه و آثاری از این دست پدید

آوردند. در همین سده‌ها نیز می‌توان آثاری یافت که در ذیل ژانر تاریخ (تاریخ‌علمی)، تفسیر (تفسیر کمربیج) قرار می‌گیرند یا کتاب‌هایی مثل *الأبنیه عن حقائق الأدویه و التفہیم ابوريحان* که جزء خانواده «ژانر علمی» و زیرگونه‌های آن به شمار می‌روند. در همه‌این 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 می‌آیم، بر تعدد و تنوع ژانرها افزوده می‌شود. در فضای گفتمانی پس از قرن ششم، برخی ژانرهای، مثل ژانرهای عرفانی و عاشقانه، به مرکز نهاد ادبی می‌آیند و به ژانرهای شاهانه مبدل می‌شوند؛ برخی در رده‌های میانی قرار می‌گیرند؛ دسته‌ای هم که قبلًا در مرکز بوده‌اند (حماسه، ستایش)، به حاشیه می‌روند. تاریخ ادبی، در واقع، تاریخ جایه‌جایی ژانرها در نهاد ادبی است.

از جمله ژانرهای مهمی که در فضای تاریخی پس از قرن ششم به طرف مرکز حرکت کردن، «فتوت‌نامه» است. *تحفة الاخوان کمال الدین عبدالرزاق کاشانی*، فتوت نامه علی بن یوسف و فتوت نامه 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، به گونه مستقلی مبدل شدند. اوحدی منطق العشق، ابن عماد روضة المحبین، رکن صاین تحفة العشق و ابن نصوح شیرازی محبت نامه را در این ژانر سروندند. «آداب‌نامه» نیز مصاديق زیادی در همه‌کانون‌های این دوره دارد. مثلاً بابا افضل کاشانی ساز و پیرایه شاهان پرمايه، سعدی نصیحة الملوک، یحیی باخرزی اوراد الاجاب، ضیاء الدین برنى فتاوی جهانداری و شمس الدین التتمش آداب الحرب و الشجاعه را در همین گونه نوشتند. آثار زیادی هم می‌توان یافت که ذیل ژانر «مناظره» قرار می‌گیرند که از آن جمله است محبت نامه عماد فقيه کرمانی، شمع و شمشیر، نمد و بوریا و شمس و سحاب خواجه‌ی کرمانی. می‌توان این فهرست را کامل‌تر کرد اما غرض ارائه چشم‌اندازی است بر اساس رویکرد ژانری نه توضیح همه مصاديق ژانرها.

به دوره قاجار که می‌رسیم، مسیر اصلی ادبیات فارسی از شعر به نثر تغییر می‌یابد و متناسب با آن وضعیت ژانرها نیز تغییر می‌کند (برای ژانرهای دوره قاجاری → زرقانی<sup>۴</sup>). مثلاً در این دوره، «مطبوعات» به مثابة یک ژانر اثرگذار و بسیار مهم وارد عرصه ادبیات کشور

می شود و نقش مؤثری در تحولات ادبی، اجتماعی و فرهنگی ایفا می کند. همچنین به رسمیت شناختن توده ها و پرهیز از نخبه گرایی سبب شد تا ژانرهای عامیانه به یک جریان اصلی در ادبیات کشور تبدیل شوند و ما با ظهور جدی و اثرگذار ژانرهای تازه ای مثل «Romanس های عشقی - پهلوانی» (جیدریگ و سمنبر، خاور و باخت و جریل جولا) و یا ژانرهای در حاشیه مانده ای از قبیل «ترانه»، «لالایی» و «چیستان» مواجه شویم که هر کدام یک ژانر مستقل را تشکیل می دهد. افزایش رفت و آمد به ایران و خارج از ایران و نیز علاقه شدید سفرنامه نویسان به نگارش تجارب خود موجب شد ژانر «سفرنامه» در این دوره از حاشیه نهاد ادبی به مرکز بیاید و بسامد آن یکباره چنان تغییر کند که دوره قاجار را دوره سفرنامه ها توان شمرد. ژانر «نمایشنامه» نیز نخستین بار در همین دوره به طور جدی وارد نهاد ادبی شد و نمایشنامه نویسان ایرانی یکی پس از دیگری وارد عرصه شدند و این ژانر را در فاصله کمتر از صد سال به یکی از ژانرهای مهم تبدیل کردند. تأسیس دارالفنون، رفت و آمد ایرانیان به خارج از کشور و تأسیس دارالترجمه ناصری هم نهضت ترجمه ای را پدید آورد که زیرساخت های فکری، فرهنگی و ادبی ایرانیان را به کلی تغییر داد و در پی آن «ژانر ترجمه» رونق چشمگیری گرفت. حتی از ژانرهای قدیمی تری مثل منشآت و رسائل نیز در ادبیات قاجاری نمونه های فراوانی می توان یافت که هنوز به صورت نسخه های خطی باقی مانده اند و با چاپ و تصحیح انتقادی آنها ذهنیت عمومی ما درباره ادبیات دوره قاجاری تغییر خواهد یافت. از دل همین جهان ژانری متنوع و متعدد است که ژانرهای تازه ای مثل رمان و داستان کوتاه سر بر می آورند. در همه دوره های تاریخ ادبی ژانرها ارتباطات چند سویه ای با یکدیگر دارند. ما نباید به آنها به عنوان جزایر مستقلی بنگریم که جدا از یکدیگر شکل گرفته یا تحول یافته اند. ژانرها بر اساس یک رابطه شبکه ای داد و ستد بسیار با یکدیگر دارند و کار محقق مطالعات ژانر کشف آنهاست.

## ۶ خلاصه و نتیجه

مطالعات ژانری در پنجاه ساله اخیر گسترش بسیار یافته است تا آنچاکه می توان در کنار رویکردهای گوناگون، از «رویکرد ژانری» سخن به میان آورد. ژانر در عمومی ترین تعریف

عبارت است از «تعدادی متون که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد زبانی یکسان پیروی می‌کشند». رویکرد ژانری بر آن است که با عنایت به پرسش‌های معینی، نوشتارها را در قالب‌های مشخصی رده‌بندی و تحلیل کند. اگر درگذشته توجه محقق ژانر تنها به قالب یا نهایتاً محتوا بود، در رویکرد ژانری باید همه جوانب اثر را بررسی کرد تا بتوان ژانر آن را تعیین و تعریف نمود. بنابراین، پرسش‌های رویکرد ژانری ناظر بر جنبه‌های متعدد برومندنی و درون‌مننی 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 سربراورده 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 اولیه یا ثانویه اثر چه کسانی هستند؟ سیر تحول ژانرها در طول تاریخ چگونه بوده است؟ احتمال دارد که در بررسی یک اثر، به علت کمبود اطلاعات یا علل دیگر، نتوان به همه پرسش‌های مذکور پاسخ داد یا پاسخ‌ها هم‌پوشانی داشته باشد اما وجود این اشکالات احتمالی چندان مؤثر نیست و باید از فواید متعددی گذشت که از چنین رویکردی حاصل می‌شوند. اگر این رویکرد به جریانی مستمر تبدیل شود، نظریه‌پردازی ما درباره ادبیات بسیار علمی‌تر خواهد شد.

## منابع

- ابراهیمی حریری، فارس، مقام‌نویسی در ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۳.
- ابراهیمی، مختار، گونه‌های ادب، معتبر، اهواز، ۱۳۸۹.
- احمدی دارانی، علی‌اکبر، «نوع ادبی سوگنامه»، شعری‌زوهی، ش ۲۴، ۱۳۹۴، ص ۱-۲۴.
- ، «نوع ادبی کارنامه»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۷-۳۰.
- امامی، نصرالله، مریم‌سرایی در ادب فارسی، جهاد دانشگاهی، اهواز، ۱۳۶۹.
- بدیعی، زینب‌خاتون، اتواع ادبی تبری، رسانش نوین، تهران، ۱۳۹۱.
- برزی، اصغر، اتواع ادبی متون منثور عرفانی، نقش اندیشه، تهران، ۱۳۹۳.
- پارسا، احمد و آزاد مظہر، محمد، «ساقی‌نامه نزدیک‌ترین نوع ادبی به ریاعیات خیام»، ادب پژوهی، ش ۱۱، ۱۳۸۹، ص ۶۱-۸۶.
- تودورووف، تزوستان، «پیش‌درآمدی بر جنس‌های ادبی»، ترجمه میدیا کاشیگر، زیبا‌ناخت، ش ۹، ۱۳۸۲، ص ۱۰۹-۱۲۱.

- حری، ابوالفضل، «وهمناک در ادبیات فارسی»، پژوهشنامه ادبیات معاصر جهان، ش ۳۴، ۱۳۸۵، ص ۷۶-۶۱.
- ، کلک خیال انگیز، بوطیقای ادبیات و همناک، کرامات و معجزات، نشر نی، تهران ۱۳۹۳.
- حراسانی، محبوبه، «تحلیل دنامه‌های ادب فارسی از دیدگاه انواع ادبی»، متن پژوهی ادبی، ش ۵۰، ۱۳۹۰، ص ۲۶-۹.
- دوبرو، هدر، ژانر (نوع ادبی)، ترجمه فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۹.
- رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۷۰.
- rstگار فسائی، منصور، انواع نثر فارسی، سمت، تهران ۱۳۸۰.
- زرقانی (۱)، سید مهدی، بوطیقای کلاسیک، سخن، تهران ۱۳۹۱.
- (۲)، «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک»، پژوهش‌های ادبی، ش ۲۴، ۱۳۸۸، ص ۱۰۶-۸۱.
- (۳)، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، سخن، تهران ۱۳۹۰.
- (۴)، تاریخ ادبیات ایران، با رویکرد ژانری، ج ۴، فاطمی، تهران ۱۳۹۵.
- زرقانی، سید مهدی و قربانی صباغ، محمود، نظریه ژانر، هرمس، تهران ۱۳۹۵.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، «انواع ادبی و شعر فارسی»، خرد و کوشش، ش ۱۱ و ۱۲، ۱۳۵۲، ص ۱۱۹-۹۶.
- شفیعیون، سعید، «سرایا؛ یکی از انواع ادبی غریب فارسی»، جستارهای ادبی، ش ۱۷، ۱۳۸۹، ص ۱۴۷-۱۷۴.
- عمارتی مقدم، داود، «نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر؛ معرفی یک رویکرد»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۱۰۹-۱۲۱.
- فازابی و دیگران، رساله‌های شعری فلسفه‌دان مسلمان، سخن، تهران ۱۳۹۳.
- فراو، جان، ژانر، ترجمه لیلا میرصفیان، کنکاش، اصفهان ۱۳۹۲.
- فرهانی، رقیه و فولادی، علیرضا، «نوع ادبی قضیه در نوع وغشاهاب صادق هدایت»، فرهنگ و ادبیات عامه، ش ۳، ۱۳۹۳، ص ۱۵۳-۱۸۰.
- فرهودی، فاطمه، «تمثیل رؤیا به مثابه یک نوع ادبی»، نقد ادبی، ش ۱۵، ۱۳۹۰، ص ۲۱۱-۲۳۰.
- قاسمی‌پور (۱)، قدرت، «درآمدی بر نظریه گونه‌های ادبی»، ادب‌پژوهی، ش ۱۹، ۱۳۹۱، ص ۲۹-۵۹.
- (۲)، «وجه دربرابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریه انواع ادبی»، نقد ادبی، ش ۱۰، ۱۳۸۹، ص ۶۳-۹۰.
- قبادی، حسین‌علی، «حماسه عرفانی یکی از انواع ادبی در ادبیات عرفانی»، پژوهشنامه زبان و ادبیات 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، فلسفه جسمانی، ذهن جسمانی و چالش آن با اندیشه غرب، ترجمه جهانشاه میرزا بیگی، آگاه، تهران ۱۳۹۴.
- ملک ثابت، مهدی، «مناجات‌های منظوم»، مجله انتکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۷۹، ۱۳۸۵، ص ۱۰۹-۱۳۸.

ص ۱۴۲-۱۳۱

نورووزی، خورشید، «تحلیل نوع ادبی سمک عیار»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، ش ۹، ۱۳۸۶، ص ۱۶۰-۱۳۵.

نیکویخت، ناصر، هجو در شعر فارسی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۸۰.  
واعظزاده، عباس و دیگران، «تأملی در نظریه انواع ادبی در ادبیات فارسی»، نقد ادبی، ش ۲۸، ۱۳۹۳، ص ۷۹-۱۱۲.

