Methods and motives for the evolution of literary types *

Dr. Roqayyeh Farahani
PhD student in Persian Language and Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies
Dr. Alireza Fouladi[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Kashan University

Abstract
Literary genres have always been one of the most important topics for researchers in the field of literary theories. Since the advent of literary genres in Aristotle era, there has been a serious and wide-ranging debate on this issue. One of the most important questions is how and why new literary genres emerged. Questions like these indicate that literary genres have changed and expanded over time. On this basis, the issue of methods and motives for the evolution of literary genres has been formed. This article, which proceeds with a descriptive-analytical method, seeks to answer the question of how and why literary types evolve while defining literary types. The result shows that new literary types have generally emerged through the change or revival of old literary types as well as through the change of the subject, size or nature, combination of two or more literary types, or change of the focus. Also, the motives of these changes are the order or need of the society, the way the work interacts with reality, the necessities arising from the way of expression, the special situation of the audience, the more efficiency of the outdated literary types, or adaptation to a subculture.

Keywords: Literary genres, Genre theory, Combination of literary genres, Literature sociology.

* Date of receiving: 2019/12/12 Date of final accepting: 2020/08/25
- email of responsible writer: a.fouladi@Kashan.ac.ir

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ٢٢٦-١٨٩

روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر رقیه فراهانی
دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر علی‌رضا فولادی[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده
بحث دربارهٔ انواع ادبی، پیوسته از جمله مباحث پراهمیّت برای پژوهش‌گران در حوزهٔ نظریه‌های ادبی بوده است. از زمان مطرح شدن انواع ادبی ــ عصر ارسطو ــ تحت عنوان «ژانرها» تا به امروز، مباحثاتی جدی و گسترده دربارهٔ این موضوع شکل گرفته است. از مهم‌ترین پرسش‌ها در این عرصه، چگونگی و چرایی پدید آمدن انواع ادبی تازه است. پرسش‌هایی از این دست نشان از آن دارد که انواع ادبی در طول حیات خود تغییر و گسترش یافته‌اند. بر این پایه، مبحث روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی شکل می‌گیرد.

این مقاله که با روش توصیفی-تحلیلی پیش می‌رود، تلاش دارد ضمن تعریف انواع ادبی، به پرسش چگونگی و چرایی تحوّل این انواع پاسخ دهد. نتیجهٔ به دست آمده نشان از آن دارد که انواع ادبی جدید، عموماً از رهگذر تغییر یا احیای انواع ادبی قدیم و با روش‌هایی مانند تغییر موضوع، تغییر اندازه، تغییر ماهیّت، ترکیب دو یا چند نوع ادبی، تغییر کانون توجّه و ... پدید می‌آیند. انگیزه‌های این تغییرات نیز عبارتند از سفارش یا نیاز جامعه، طرز تعامل اثر با واقعیّت، ضرورات ناشی از شیوهٔ بیان، وضعیّت خاصّ مخاطب، کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ و معرّفی آن، و یا هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ.

واژه‌های کلیدی: انواع ادبی، نظریّهٔ ژانر، ترکیب انواع، جامعه‌شناسی ادبیّات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: fouladi@kashanu.ac.ir

۱- مقدّمه

یکی از مهم‌ترین مباحث انواع ادبی، بحث دربارهٔ چگونگی و چرایی تحوّل آن‌هاست که با ارسطو آغاز شد و امروزه، ضمن مباحث نظریّهٔ ژانر، همچنان ادامه دارد. ارسطو در بحث از تراژدی، بر آن است که شعرهای نخستین، ساده و کوتاه بوده‌اند و با گذر زمان، به شعرهای کامل‌تری مانند تراژدی تبدیل شده‌اند. به باور او، تراژدی در اصل، از بدیهه‌گویی و اشعار سرایندگان دیتی‌رامب پدید آمد و کم‌کم به تکامل رسید؛ تا جایی که برای نمونه آشیل، یک نفر بازیگر تراژدی را به دو نفر و سوفوکل، آن را به سه نفر افزایش داد و تراژدی با این تحوّلات، افسانه‌های ساده و کوتاه را کنار گذاشت و طول و تفصیل یافت (زرّین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۱۸-۱۲۰). گویا این عقیدهٔ وی موجبات توجّه نظریّه‌پردازان را به موضوع تحوّل انواع ادبی فراهم کرده است؛ تا جایی که امروزه مباحث معتنابهی دربارهٔ این موضوع وجود دارد. مقالهٔ پیش رو به واکاوی چگونگی و چرایی تحوّل انواع ادبی اختصاص یافته است.

با این وصف، مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر، چگونگی پدید آمدن انواع جدید ادبی و چرایی آن است. این دو موضوع، به‌ترتیب، با دو عنوان روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی، به بحث گذاشته می‌شوند.

۱-۱- پیشینه

به دلیل اهمیّت دانش انواع ادبی، تا کنون آثار فراوانی در این حوزه تألیف شده است. مهم‌ترین این آثار در ایران از این قرار است:

حسین رزمجو در «*انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*» (۱۳۷۰) آثار ادبی را، چه منظوم و چه منثور، از دو دیدگاه قالب و محتوا، طبقه‌بندی کرده است. منصور رستگار فسایی در «*انواع شعر فارسی*» (۱۳۷۳) به تقسیم‌بندی شعر فارسی از دو منظر محتوا و قالب پرداخته است. سیروس شمیسا در «*انواع ادبی*» (۱۳۷٦) آثار منظوم و منثور فارسی

را در دو حوزهٔ صورت و معنی طبقه‌بندی کرده است. منصور رستگار فسایی همچنین در «*انواع نثر فارسی*» (۱۳۸۹) به دسته‌بندی آثار منثور فارسی از دو دیدگاه محتوا و شکل پرداخته است. محمدرضا شفیعی‌کدکنی در فصلی از «*رستاخیز کلمات*» (۱۳۹۱) ـ که به شکل‌گیری نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس و دستآوردهای آنان و تطبیق آن بر ادبیات فارسی اختصاص دارد – انواع ادبی را محصول انواع پیش از خود دانسته است. مهدی زرقانی و محمودرضا قربان‌صبّاغ در بخشی از کتاب «*نظریّهٔ ژانر: نوع ادبی*» (۱۳۹۵)، برخی روش‌های تغییر انواع را مطرح کرده‌اند و سرانجام، مهدی زرقانی در «*تاریخ ادبیّات ایران*» (۱۳۹۵) تاریخ ادبیّات ایران را از ادوار پیش از اسلام تا حدود انقلاب مشروطه با روی‌کرد ژانری بررسی کرده است.

هم‌چنین مقاله‌هایی در این باره به چاپ رسیده است که مهم‌ترین آن‌ها را به ترتیب زیر، می‌توان برشمرد:

محمّدرضا شفیعی کدکنی، در «انواع ادبی و شعر فارسی» بخش نخست: (۱۳۵۲) و بخش دوم: (۱۳۷۲) ضمن تقسیم‌بندی آثار ادبی از منظر انواع ادبی و بررسی آن‌ها، انواع ادبی را به اختصار از نظرگاه‌هایی مانند تطوّر هر یک از انواع به طور مستقل، دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به نوعی دیگر و نیز تغییرات کامل در انواع ادبی واکاوی کرده است. خسرو فرشیدورد در «انواع ادبی در اروپا و ایران؛ پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای» (۱۳۵۸) علاوه بر مقایسهٔ برخی انواع ادبی مانند شعر حماسی، شعر شبانی، شعر غنایی و ... در ایران و اروپا، می‌نویسد انواع ادبی و اساس طبقه‌بندی‌های قدیم آن، تحت تحوّلات اجتماعی و ادبی جدید تغییر یافته است. محمود دارم در «انواع ادبی» (۱۳۸۱) تاریخچهٔ پیدایش ژانرها را با تکیه بر آراء نظریّه‌پردازان بررسیده است.

شهره کائدی در «نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است؛ با نگاهی انتقادی به چند نقد نوعی» (۱۳۸۲) با ذکر مثال‌هایی از نقدهای صورت‌گرفته دربارهٔ برخی رمان‌های ایرانی، در پی اثبات عدم تعلّق هر اثر ادبی به ژانری خاص، عدم تعلّق نویسنده به ژانری خاص

و عدم تعلّق منتقد به نقد انواع است. مهدی رحیم‌پور در «کتابی دیگر دربارهٔ انواع ادبی» (۱۳۸۵) به معرّفی و نقد کتابی از محمّدحسین جواری به نام «انواع ادبی» پرداخته است. تقی پورنامداریان در «انواع ادبی در شعر فارسی» (۱۳۸٦) سخن را بر اساس محتوا تقسیم‌بندی کرده، با تأکید بر سه نوع حماسی، غنایی و تعلیمی، ارتباط آن را با روان انسان و اساس به وجود آمدن هر یک را وامی‌کاود. محمّدحسین جواری و محسن آسیب‌پور در «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم» (۱۳۸۷) پیدا شدن طبقه‌بندی انواع ادبی رمانتیک را بر پایهٔ معیارهای شکلی و محتوایی بررسی می‌کنند و تلاش دارند ضمن نوع شناختی فلسفی رمانتیک‌ها، تمایل خالقان آثار رمانتیک معاصر را به التقاط انواع نشان دهند. مهدی زرقانی در «طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک» (۱۳۸۸) سه نوع حماسی غنایی و تعلیمی را از شاخهٔ شعر کلاسیک فارسی بازتعریف کرده، زیرشاخه‌های هر یک را بر اساس مصادیق ادبیّات فارسی تعیین و تعریف کرده است.

مصطفی گرجی در «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجّه به آرای پل تیلیش (Paul Tillich)» (۱۳۸۸) ضمن بررسی دیدگاه تیلیش، تلاش دارد با توجّه به غلبهٔ گفتمان فکری و بروز اضطراب در دوره‌ای مشخّص کیفیّت ظهور نوع ادبی متجانس را با آن نوع گفتمان تحلیل کند. قدرت قاسمی‌پور در «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی» (۱۳۸۹) تلاش کرده است ضمن مقایسهٔ وجه و گونه، نشان دهد اصطلاحات وجه‌نما مانند تراژیک، به شکل و ساختار صوری انواع ادبی خاصّی وابسته نیستند و گویای جنبه‌های درون‌مایگانی آثار ادبی‌اند.

داوود عمارتی‌مقدّم در «نقش موقعیّت در شکل‌گیری ژانر؛ معرّفی یک رویکرد» (۱۳۹۰) ضمن بررسی مفهوم ژانر، نقش «موقعیّت» را در شکل‌گیری ژانرها بررسی کرده است. قدرت قاسمی‌پور در «درآمدی بر نظریّهٔ گونه‌های ادبی» (۱۳۹۱) نشان می‌دهد که موضوع‌های اصلی گونه‌های سخن و گونه‌های ادبی نه صرفاً مقولاتی برای طبقه‌بندی

متون بلکه الگوها و چارچوب‌های الزام‌آوری هستند که به کمک آن‌ها معنا در موقعیّت‌های مکرّر تولید می‌شود. عبّاس واعظ‌زاده، ابوالقاسم قوام، عبدالله رادمرد و مریم صالحی‌نیا در «تأمّلی در نظریّهٔ انواع در ادبیّات فارسی» (۱۳۹۳) بر آنند تا رابطهٔ نوع ادبی با آثار ادبی، انواع بنیادی، قراردادهای نوع، میزان رعایت این قراردادها، زمان‌بندی انواع ادبی و اموری از این دست را واکاوی کنند و سرانجام، امیر سلطان‌محمّدی، سیّدمهدی نوریان و اسحاق طغیانی در «چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی (ژانرهای ادبی)» (۱۳۹۷) با طرح سیّالیّت زیرگونه‌ها، استقلال آن‌ها، گونه‌های غالب و مغلوب و متروژانر، در پی نشان دادن نقص طبقه‌بندی انواع ادبی در ایران هستند.

از مهم‌ترین آثار مربوط به انواع ادبی در غرب، می‌توان از این آثار نام برد:

ارسطو در *«فنّ شعر»* (۱۳۸۱) بر سخن‌شناسی و نظریّهٔ ادبی تمرکز دارد و هدر دوبرو (Heather Dubrow) در *«ژانر (نوع ادبی)»* (۱۳۸۹) جسته‌وگریخته به چند مورد از انگیزه‌های احیای انواع ادبی اشاره کرده است.

میخائیل باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) در مقالهٔ «گفتاری در باب گونه‌های سخن» (۱۳۹۰) دیدگاه خود را دربارهٔ روابط میان گونه‌های اولیّه و ثانویه مطرح می‌کند. از نظر او، برخی گونه‌ها ساده و برخی گونه‌ها پیچیده‌اند. باختین ضمن طرح این آرا تلاش دارد قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی را در تمام پهنهٔ فعالیّت‌های زبانی گسترش دهد.

از آنچه گذشت، چنین برمی‌آید که از میان منابع مذکور، کتاب *«ژانر (نوع ادبی)»* (۱۳۸۹: ٢٤، ٤٤، ٤٦، ١٥٢ و ١٥٦) به صورت پراکنده به چند مورد از انگیزه‌های احیای انواع ادبی اشاره کرده است. همچنین در فصلی از *«رستاخیز کلمات»* نیز به این موضوع اشاره شده است که انواع، محصول تغییر انواع پیش از خودند؛ بی آن که شیوه‌ها یا انگیزه‌های آن بررسی شود. در بخشی از *«نظریّهٔ ژانر (نوع ادبی)»* و با استناد به آرای الستر فاولر (Alastair Fowler)، برخی روش‌های تغییر انواع ادبی هم آمده است. بر

این اســـاس، موضـــوع روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی در هیچ‌یک از این آثار به طور ویژه مطرح نبوده اســت؛ بلکه در حدّ اشاره، یا فقط به برخی روش‌ها و یا صرفاً به بعضی انگیزه‌ها توجه داشته‌اند.

در پژوهش حاضـــر روش‌های تغییر و احیای انواع ادبی و انگیزه‌های این دســـت تحوّلات با استقصای کامل مورد واکاوی قرار خواهند گرفت.

این پژوهش با روش توصـــیفی-تحلیلی پیش می‌رود و پس از تعریف انواع ادبی و اشــاره به دیدگاه‌های اصــلی دربارهٔ تقسـیم‌بندی آن‌ها، به بحث از روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل این انواع پرداخته می‌شود.

۲- بحث

۲-۱- تعریف انواع ادبی

به نوشتهٔ آبرامز (Meyer Howard Abrams)، «ژانر واژه‌ای با ریشهٔ فرانسوی، به معنی گروه‌ها یا انواع ادبیّات اســت. ژانرهایی که آثار ادبی در دوره‌های مختلف در قالب آن‌ها دســته‌بندی می‌شــوند، بســیار فراوانند و ملاک‌هایی که این دســته‌بندی‌ها براســاس آن‌ها بوده‌اند، بســـیار متفاوتند [متفاوت هســـتند]» (Abrams, 2005: 115). همچنین در *فرهنگ اصـطلاحات ادبی*، ژانر این‌گونه تعریف شده است: «واژه‌ای فرانسوی برای یک نوع یا گونه و یا دستهٔ ادبی است. عمده‌ترین ژانرهای کلاسیک شامل حماسه، تراژدی، غنایی، کمدی و طنز اســت که امروزه رمان و داســتان کوتاه نیز به آنها اضــافه شــده‌اند» (Cuddon, 1977: 298). هـدر دوبرو (Heather Dubrow) معتقـد اســـت: «نوع (Genre) چنان‌که شـــاید از ریشـــه‌های آن در واژهٔ لاتینی Genus (kind) برآید، در اساس، اشاره به سنخ (Type)های ادبی دارد و ازاین‌رو، به‌لحاظ نظری، می‌توان آن را به شـــعر غنـایی، تراژدی، رمان، غزل‌واره، کمدی مجلســـی و از این قبیل اطلاق کرد؛ اما تمایزات آشـــکار میان قالب‌ها، ... منتقدانی را بر آن داشـــته تا نوع را به شـــکلی دقیق‌تر

تعریف کنند. بسیاری معتقدند که روایت، نمایش و شعر غنایی را باید از سنخ‌هایی چون بیلدونگز رمان[1] و لطیفه جدا کرد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۹ـ۱۰).

در میان منابع فارسی نیز تعاریفی کمابیش مشابه تعاریف بالا دربارهٔ انواع ادبی آمده است. رزمجو نوع ادبی را عبارت از شکل ادبی می‌داند که گوینده یا نویسنده به اثر یا اندیشه و موضوع گفتار و نوشتار خود می‌دهد (رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۱). همچنین شمیسا اعتقاد دارد: «انواع ادبی ترجمهٔ Literary Genres است. در زبان‌های فرنگی، گاهی به جای Genres، Types، Kinds و حتی Forms هم گفته می‌شود ...، استعمال این واژه در انگلیسی از اوایل قرن بیستم پیش‌تر نمی‌رود و قبل از آن، از واژه‌های دیگر و معمولاً Kind استفاده می‌کردند.

اصل این واژه در زبان‌های اروپایی از ریشهٔ یونانی Genes یا Genos (لاتین: Genus) است و به زادن و ولادت مربوط می‌شود. بعید نیست که کلمهٔ "جنس" عربی همین "گنز" یونانی باشد. به هر حال، ژانر ... به معنی نوع و قسم و جنس است» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳۲ـ۳۳). سیروس شمیسا دربارهٔ اجناس انواع می‌نویسد: «هر نوع ادبی... اجناسی Species هم دارد که بعضاً در قدیم ملحوظ نظر نبوده‌اند؛ چنان‌که انواع و اقسام تراژدی یا حماسه یا غزل داریم که برخی در قدیم شناخته‌شده نبوده است. به‌هرحال، هر نوع ادبی می‌تواند فروعی داشته باشد» (همان: ۳۳). نویسنده همچنین به دو مفهوم نوع اشاره می‌کند و می‌گوید مفهوم نوع فرعی یا جزئی، بیش‌تر به سبک نزدیک است؛ زیرا محدودتر و دقیق‌تر است (همان: ۵۲). هم او نوع ادبی را از اقسام جدید علوم ادبی و یکی از شعبه‌ها و مباحث نظریهٔ ادبیات Theory of Literature دانسته است که موضوع آن طبقه‌بندی‌کردن آثار ادبی از نظر ماده و صورت در گروه‌های مشخص است(همان: ۱۹).

عبادیان نوع را چنین تعریف می‌کند: «ژانر تلفظی از generis (گنریس) لاتین است که خود حالت نسبی (اضافی) از کلمهٔ genus (گنوس) به معنی "جنس" است. به

سخن دیگر، کلمهٔ ژانر (گونه، نوع) در همان حال که با جنس بستگی دارد، بیانگر "گونه"ای از جنس، یعنی "نوع" است» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۱؛ نیز نک.: کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۳٥٤ـ۳٥۷؛ سبزیان و کزّازی، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

شفیعی‌کدکنی نیز انواع ادبی را مجموعه‌ای از خصایص فنّی عامی می‌داند که هرکدام دارای مشخّصات و قوانین ویژهٔ خود هستند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ١٤). در *دانش‌نامهٔ نقد ادبی* هم از انواع ادبی به‌عنوان قواعد و احکامی یاد شده است که نویسنده ناچار به پیروی از آن است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۹٦).

بنابر تعاریف پیشین، نوع ادبی را به‌اجمال می‌توان این‌گونه تعریف کرد: نوع (Genre) واژه‌ای است فرانسوی و ریشهٔ آن Genus است. این واژه از اوایل قرن بیستم برای انواع ادبی نیز کاربرد یافته است و معادل آن هم در فارسی سنخ، گروه، دسته، گونه، جنس، قسم و شاخه است. بااین‌همه، همین واژه در اصطلاح، هم می‌تواند اقسام صورت کلّی بیرونی مانند نثر و نظم و قالب‌ها را در بر بگیرد و هم اقسام صورت کلّی درونی مانند شعر و داستان و نمایش و گونه‌های‌شان را و هم عواطف کلّی مانند حماسه و تراژدی و ادبیات غنایی را و قس علی هذا.

باری؛ در پژوهش‌های شکل‌گرفته و نظریّه‌های طرح‌شده دربارهٔ انواع ادبی، شاید مهم‌ترین دستاورد مفهوم ژانر این باشد که ژانرها از بین رفتنی نیستند و هدف آن‌ها آشتی دادن بین کهنه و نو در گفتمان نظری است. ژانر گرچه در هر دوره متغیّر است و ثبات ندارد، اصلی‌ترین وجه مشخّصهٔ ادبیّات است و بنابه گفتهٔ فاولر (Fowler)، ادبیّات نمی‌تواند از ژانر دوری بجوید، مگر این‌که دیگر ادبیّات نباشد (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۸۰). به عبارت دیگر، هرگاه از رده‌بندی آثار سخن در میان باشد، ضمن آن تمایزات ژانری به رسمیّت شناخته می‌شود.

در عین حال، میان منتقدان و ادیبان، هستند کسانی که با دسته‌بندی آثار ادبی به انواع ادبی مخالفند. برای مثال، شکسپیر ضمن فهرست *پولونیوس (هملت)*، از انواع

«تراژدی، کمدی، تاریخی، مذهبی، مذهبی-کمدی، تاریخی-مذهبی، تراژدی-تاریخی، تراژدی- کمدی- تاریخی-مذهبی ...»، نام می‌برد و اعتقاد صاحب‌نظران را به انواع ادبی معدود مورد تمسخر قرار می‌دهد (Abrams, 2005: 115).

نویسندگان رمانتیک، از دیگر مخالفان رده‌بندی انواع ادبی بوده‌اند. به باور دیوید داف (David Daff) مهم‌ترین میراث رمانتیسم ایدهٔ کنار گذاشتن نظریّهٔ ژانر است. این باور رمانتیک‌ها که هر اثر هنری بوطیقای خاصّ خود را دارد و به اصطلاح «یگانه» است، سبب شد برخی بپذیرند که رمانتیک‌ها اصولاً جهت‌گیری ضدّ ژانر داشته‌اند. مخالفت با مفهوم ژانر کم‌کم به عنوان یکی از صداهای اصلی در نهضت رمانتیک اروپایی جلوه کرد و بعدها در اعلامیّه‌های زیبایی‌شناسانهٔ اوایل قرن بیستم نیز آمد.

زیبایی‌شناسی کروچه (Benedetto Croce) مشتمل بر نظریّاتی بنیادین بود که تأثیر فراوان بر فرضیّهٔ ضدّ ژانر داشت. به زعم او، نظریّهٔ انواع ادبی امری موهوم و خرافه است که در باورهای کلاسیک باستانی، ریشه دارد. از نظر وی، هر اثر ادبی یک ژانر یا گونهٔ منفرد است و با دیگر گونه‌ها مرتبط نیست (زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۲۲۳ــ۲۲٤). بلانشو (Maurice Blanchot) هم از جملهٔ منتقدانی است که با رده‌بندی انواع ادبی مخالف بود.

به نظر بلانشو تنها کتاب مهم است؛ آن هم به همان شکل که هست. دور از انواع ادبی، کتاب، دیگر به نوع ادبی مشخّصی تعلّق ندارد. هر کتاب جزئی از ادبیّات محسوب می‌شود(تودوروف، ۱۳۸۷: ۳٤)، امّا تودوروف (Tzvetan Todorov) معتقد است با دقّت در کتاب بلانشو می‌بینیم ضمن آن، دسته‌بندی‌هایی شکل گرفته است که بسختی می‌توان شباهت‌شان را با تمایزات انواع ادبی نادیده انگاشت. برای مثال، یکی از فصل‌های کتاب بلانشو به یادداشت‌های روزانه و فصلی دیگر به کلام پیامبران اختصاص یافته است. از همه مهم‌تر این‌که کلّ کتاب بلانشو نه بر تمایز بین دو نوع ادبی، بلکه بر دو شیوهٔ بیان بنیادین، یعنی بر حکایت و رمان استوار است (همان: ۳۵).

افزون بر رمانتیک‌ها، پساساختارگرایان از دیگر افرادی هستند که با تمرکز بر «متن»، «نوشتار» و «گفتمان» جای چندانی برای طبقه‌بندی ژانرها باقی نمی‌گذارند (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱٤۹).

به باور مکاریک (Irena Rima Makaryk)، گوناگونی نظرها و تنوّع نام‌ها در حوزهٔ انواع ادبی، از آن‌جا ریشه می‌گیرد که ادبیّات فرایندی زنده و پرتکاپوست و با گذر زمان و در اثر عواملی مانند سیاست، مذهب، اجتماع و اقتصاد، پیوسته در حال تحوّل است (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۷۱). این امر همچنین نشان‌دهندهٔ پیوند ناگسستنی بین ادبیّات و انواع ادبی است. تودوروف معتقد است ادبیّات هیچ‌گاه از نوع ادبی خالی نبوده است؛ زیرا انواع ادبی نظامی را تشکیل می‌دهند که پیوسته سر تحوّل دارد و پرسش دربارهٔ خاستگاه انواع ادبی نمی‌تواند به لحاظ تاریخی از زمینهٔ خود انواع ادبی جدا باشد (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳۸).

۲-۲- روش‌های تحوّل انواع ادبی

باری، وجود این دیدگاه‌های گوناگون ابتدا پرسش «چگونه» را در باب تحوّل ژانرها به ذهن می‌رساند. این پرسش همان است که پاسخ آن، روش‌های تحوّل ادبی را روشن می‌کند. الستر فاولر مجموع این روش‌ها را در هشت دستهٔ اصلی می‌گنجاند: نوآوری موضوعی، ترکیب، تجمیع، تغییر اندازه، تغییر کارکرد، تغییر بیان متقابل، اشتمال و اختلاط ژانری (نک.: زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۳٦٤ ـ ۳۷۳). با این حال، هم بررسی پژوهش‌های دیگر و هم مطالعهٔ نمونه‌ها ما را به نتایج کامل‌تری می‌رساند. از این رهگذر، عمدهٔ روش‌های تحوّل انواع ادبی به قرار زیرند:

۲-۲-۱- تغییر موضوع

تغییر موضوع، مهم‌ترین شیوه برای ایجاد نوع ادبی تازه از نوع ادبی پیشین است. هنگامی‌که یک موضوع نو به مجموعهٔ موضوع‌های ژانری افزوده شود، ژانر تغییر می‌کند؛ چنان‌که در دورهٔ مشروطیّت، با افزودن موضوعات اجتماعی و انتقادی به قالب غزل، نوع غزل سیاسی پدید آمد. «غزل سیاسی شعری است که در قالب غزل و نوع تعبیرات تثبیت‌شده در غزل گفته می‌شود، امّا خالی از اشاراتی به اوضاع اجتماعی و سیاسی روز نیست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۷). فرّخی یزدی از مشهورترین سرایندگان این نوع غزل است:

تا نشود جهل ما به علم مبدّل — پیش ملل، بندگیّ ماست مسجّل
تودهٔ ما فاقد حقوق سیاسی است — تا نشود جهل ما به علم مبدّل
ما همگی جاهل و ز دانش محروم — پیر و جوان، شیخ و شاب، کامل و اکمل ...

(فرّخی یزدی، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

۲-۲-۲- تغییر اندازه

تغییر اندازهٔ ژانرها ممکن است از راه «تطویل» و یا «اختصار» باشد:

۲-۲-۲-۱- تطویل

در این شیوه، مؤلّف از راه بسط دادن اندازهٔ نوع پیشین، نوع تازه را پدید می‌آورد. برای مثال، اگر مؤلّف اثر خود را براساس یک ضرب‌المثل ایجاد کند، از شیوهٔ تطویل بهره برده است. همچنین قالب ادبی ساقی‌نامه از مثنوی‌های دوبیتی در *شرف‌نامهٔ نظامی* پدید آمد که خطاب به ساقی سروده شده بود. حافظ نخستین کسی است که تحت تأثیر این دوبیتی‌ها، ساقی‌نامهٔ مستقلّ و مفصّل سرود (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۲۵۹-۲۶۰). همچنین، در بین نویسندگان و کاتبان رسم بود که در پایان هر کتاب، ضمن

سپاس‌گزاری از خداوند به دلیل توفیق اتمام اثر، تاریخ نگارش آن را نیز یاد کنند. شعرا هم در بخش پایانی منظومه‌های خود، تاریخ سرایش را در یکی دو بیت صریحاً یا با معمّا و حساب جمل می‌آوردند. کم‌کم، نوعی تازه با بهره‌گیری از چنین ابیاتی، با عنوان «ماده‌تاریخ» پدید آمد که قطعاتی مستقلّ و مفصّل بودند و در تولّد، وفات، ساخت بنا یا هر موضوع دیگری سروده می‌شدند (نک.: همان: ۳۲۳ـ۳۳۷).

۲-۲-۲-۲- اختصار

اختصار نقطهٔ مقابل تطویل است. در این روش، مؤلّف با حذف برخی ویژگی‌ها و یا مختصر آوردن توصیفات و ... دست به ایجاد نوع ادبی تازه می‌زند. برای اختصار، می‌توان از قالب قطعه نام برد که بریده‌ای از قصیده است و به همین مناسبت، با این نام خوانده می‌شود (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳۱۲). میان‌پرده نیز شکل کوتاه‌شدهٔ نمایش‌نامه را تداعی می‌کند. داستان‌های مینی‌مال را هم باید شکل اختصاریافتهٔ داستان‌های کوتاه دانست. تلمیحات و اشارات داستانی و نیز گزینه‌گویی‌ها در این شمارند.

۲-۲-۳- تغییر جزئی

هدر دوبرو معتقد است: «قراردادهای مرتبط با یک قالب ادبی، هرقدر هم مفصّل و دقیق باشند، صرفاً اختیار کردن توپوس[1]هایی معیّن را تجویز نمی‌کنند؛ بلکه در عین حال، فرد را فرامی‌خوانند تا آن توپوس‌ها را با اوضاع زیباشناختی و اجتماعیِ عصر خود و علایق ناشی از خلق و خوی خودش تطبیق دهد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ٢٤).

بنابراین، انواع ادبی، گاه تحت تأثیر اندکی خلاقیّت و براساس ایجاد تغییرات جزئی به نوعی دیگر تبدیل می‌شوند. چنین تغییراتی عمدتاً به حوزهٔ شکل مربوط است. قالب چارپاره در ادبیّات فارسی محصول ایجاد تغییرات اندک در قالب مسمّط مربع است. همچنین است قالب قصیده در ادبیّات غرب که بنابر تغییرات جزئی، به انواع قصاید

پینداری،[۳] قصاید بی‌قاعده و قصاید هوراسی تقسیم شده است (نک.: داد، ۱۳۹۰: ۳۷۸_۳۷۹).

دوبرو دربارهٔ یکی از آثاری که با زیر پا نهادن برخی اصول کلاسیک پدید آمده بود، معتقد است بلاغیّونی که از *جنون ارلاندو* (Orlando) دفاع می‌کنند، مدّعی هستند که همان‌طور که جوامع متحوّل می‌شوند، قالب‌های ادبی‌شان نیز باید متحوّل شوند و نمی‌توان و نباید انتظار داشت قواعد ارسطو بدون هیچ تغییر در جهانی به کار بسته شوند که خود، این‌همه تغییر کرده است (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸۰).

در شعر فارسی، سرودن مثنوی با وزن‌های بلند غیرمعمول، از سوی علی معلّم، در این مقوله جای می‌گیرد؛ مانند این مثنوی که در اصل هشتادوچهار بیت دارد:

خضر در هم شکن زلف تو در گمراهی است — بعد از این زخم و عطش رهزن مرگ آگاهی است
در نماز همه حتّی من من بی او نیست — به صنم صورت و بی قبله ثمن نیکو نیست
بعد از این نکتهٔ زاهد به قلندر گیرند — زمرهٔ مدرسه در میکده لنگر گیرند ...

(معلم دامغانی، ۱۳۷۹: ۷۵)

۲-۲-٤- تغییر کلّی

زیر پا نهادن اصول کلّی در یک نوع ادبی، از مهم‌ترین روش‌هایی است که سبب پدید آمدن نوع ادبی متفاوت از نوع ادبی پیشین می‌شود. تودوروف می‌نویسد اگر اثری از قواعد نوع ادبی خود سرپیچی کند، آن نوع ادبی از بین نمی‌رود. حتّی عکس این مطلب به دو علّت صحیح‌تر است؛ یک) اگر بخواهیم از چیزی فراتر رویم، باید قانونی باشد که بشود آن را نادیده گرفت. معیار وقتی قابل رؤیت است و وقتی به حساب می‌آید که کسی آن را زیر پا بگذارد. دو) نه تنها باید الزاماً قاعده‌ای وجود داشته باشد تا اثر به استثنا بدل شود، بلکه همین اثر هنوز چیزی از رسمیّت یافتن جلوهٔ استثنایی‌اش نگذشته

که به نوبهٔ خود و عطف به میزان بالای فروش در کتاب‌فروشـــی‌ها و توجّه منتقدان، به صورت قاعده، جلوه می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳٦ـ۳۷).

ایجاد تغییرات کلّی در نوع ادبی، گاه به‌سبب تکامل نوع ادبی موجود است: «سنخی که دیگر به کمال رسـیده است، دست‌خوش تلاش‌هایی می‌شود که به منظور تغییر دادن یا اصلاح آن صورت می‌گیرد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

بسـیاری از بهترین آثار ادبی با عدول از اصول مدوّن و قوانین ژانرهای رسمی پدید آمدند. حماسـه‌های سـخره‌آمیز الکسـاندر پوپ (Alexander Pope) با به‌کارگیری این شـیوه نگاشـته شده‌اند (نک.: زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۲۲۸). همچنین، سه اثر دورهٔ رنسـانس، یعنی *جنون اورلاندو*، *اورشـلیم آزادشـده* و *شـبان وفادار*، معرّف روی‌کردهای نامتعارف به انواع ادبی متعارفند و هیچ‌یک از آن‌ها به‌آســانی و به‌طور کامل در مقولاتی که ارسطو مقرّر کرده بود، نمی‌گنجند (نک.: دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۹ـ۸۰).

در ادبیّات فارسـی، شـعر سـپید را می‌توان محصول ایجاد تغییرات اساسی و زیر پا نهادن قوانین کلّی شـعر نیمایی دانسـت و خود شـعر نیمایی نیز نسبت به شعر کلاسیک فارسـی همین وضـعیّت را دارد. منظور از شـعر نیمایی، همان شـعر عروضـی با ارکان نامتسـاوی در مصـراع‌ها و منظور از شـعر سپید، شعر منثور یا بی‌وزن است (داد، ۱۳۹۰: ۳۱٤ و ۳۲۵).

۲-۲-۵- تغییر ماهیّت

منظور از تغییر مـاهیّـت این اســت که در یک نوع ادبی، به حدّی تغییر راه یابد که نوع ادبی دیگری پدید آورد. شـــفیعی کدکنی می‌نویســـد: انواع ادبی تنها تطوّر و دگرگونی نمی‌یابند، بلکه گاه تبدیل به نوعی دیگر می‌شـوند. هنگامی‌که اجتماع می‌کوشـد اشـکال تازهٔ سازگار با تمایلات جدید به وجود آورد، یک نوع به نوع دیگر تبدیل می‌گردد و از

مادّهٔ قبلی، نوعی تازه به وجود می‌آید؛ مانند *حماسهٔ هومر* که به گونهٔ *تاریخ هرودوت* تغییر شکل پذیرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۱۸).

۲-۲-٦- تغییر کارکرد

در ادبیّات کلاسیک این احتمال وجود داشت که حتّی تغییر جزئی کارکرد (زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۳٦۸) به تغییر ژانر بینجامد. برای مثال، در منظومه‌های حماسی و غنایی کهن با بخش‌هایی سروکار داریم که دربردارندهٔ پرسش‌هایی هستند که قهرمان می‌بایست بدان‌ها پاسخ دهد. هدف از طرح این پرسش‌ها، نشان دادن تیزهوشی قهرمان و شایستگی او برای ازدواج است.

بپرسید مر زال را موبدی — از آن پیش‌بین تیزهش بخردی
که از ده و دو تاه سرو سهی — که رسته است شاداب با فرّهی
از آن هر یکی برزده شاخ سی — نگردد کم و بیش بر پارسی ...

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۲٤۷/۱)

بعدها این بخش‌ها به‌طور مستقل تحت عنوان چیستان و معمّا مطرح شدند که هدف از آن، سرگرم کردن مخاطب و به تکاپو واداشتن ذهن او و نیز به رخ کشیدن خلاقیّت ذهن مؤلّف بود؛ چنان‌که در «لغز شمشیر» عنصری آمده است:

چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان — بی‌روان تن پیکری پاکیزه چون بی تن روان
گر بجنبانیش آب است؛ ار بلرزانی، درخش — ور بیندازیش، تیر است؛ ار بدو یازی، کمان
... آینه دیدی بر او گسترده مروارید خرد؟ — ریزهٔ الماس دیدی بافته بر پرنیان؟ ...

(عنصری، ۱۳٦۳: ۲٤۷)

نمونهٔ بارزتر در این باره، تغییر مخاطب شعر از بزرگ‌سال به کودک و نوجوان است که نوع شعر کودک و نوجوان را پدید آورده است. شاید به همین دلیل نخستین شعرهای کودکانهٔ فارسی مانند شعر معروف «گویند مرا چو زاد مادر ...» ایرج‌میرزا (۱۳۵۳: ۱٦۷) توسّط شاعران بزرگ‌سال سروده شده است.

۲-۲-۷- ترکیب

از آنجا که تفاوت‌هایی میان ترکیب دو نوع ادبی و ترکیب چند نوع ادبی وجود دارد، این دو شیوه را جداگانه بررسی می‌کنیم.

۲-۲-۷-۱- ترکیب دو نوع ادبی

یکی از روش‌های اصلی تحوّل در نوع ادبی و ساختن نوع ادبی جدید، ترکیب دو نوع ادبی با یکدیگر است. هدر دوبرو معتقد است هیچ نوع ادبی منفردی به تنهایی پدید نمی‌آید. ممکن است فلان اثر هنری بر الگوی یک نوع واحد و شسته‌رفته منطبق باشد و به این ترتیب، به یکی از رنگ‌های اصلی شباهت یابد؛ یا ممکن است در نوعی ادبی همچون رمانس شبانی مشارکت کند که درواقع ترکیبی است از قالب‌های ادبی؛ درست مثل رنگ‌های فرعی که آمیزه‌ای از رنگ‌های هم‌جوارند (دوبرو، ۱۳۸۹: ٤٤ـ٤٥).

رنه ولک (Rene Wellek) و آئوستن وارن (Austin Warren) نیز معتقدند در این باره هیچ نسخهٔ ثابتی وجود ندارد و انواع می‌توانند باهم درآمیزند (داد، ۱۳۹۰: ۵۹). ترکیب غزل و مثنوی با یکدیگر در شعر معاصر فارسی مثالی مناسب برای این شیوه است. همچنین تراژدی-کمدی یا مصیبت‌نامهٔ مضحک در اثر کاربرد این الگوی تغییر پدید می‌آید. برای نمونه، *مرغابی وحشی* به اذعان خود نویسنده‌اش تراژدی کمدی محسوب می‌شود (ایبسن، ۱۳۹۸: ۱٦٦) و *مکبث* نیز در این زمره قرار می‌گیرد (شکسپیر،

۱۳۹۷: ۱۳– ۱۲۲). برای این دست تغییرات، از شعر فارسی هم نمونه‌ای می‌آوریم که منوچهر نیستانی ضمن آن، غزل را با شعر نیمایی آمیخته است:

مهمان طلوع دیگری هستیم،
با هرچه نشسته روبه‌رو با ما.

یغماگر سال و ماه را دیدم،
می‌رفت، ...
و الماس عزیز عمر ما با او،
می‌رفت،
بر چهره نشان پای او با ما

احساس نمی‌کنی که می‌میریم،
با هرچه نشسته پیش رو با ما؟

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۰۰)

۲-۲-۷-۲- ترکیب چند نوع ادبی

در این شیوه، بیش از دو نوع ادبی باهم می‌آمیزند. برای نمونه، *منطق‌الطیر* عطار در انواع داستانی، عرفانی، حماسی، رمزی، تمثیلی، فابل و... جای می‌گیرد. این روش، به دلایل زیر با شیوهٔ قبل تفاوت دارد:

الف) در شیوهٔ ترکیب دو نوع، نام نوع جدید، تلفیقی از نام دو نوع پدیدآورندهٔ آن است؛ مانند مسمّط مستزاد در شعر فارسی، امّا در شیوهٔ ترکیب چند نوع، عموماً این‌گونه نیست.

ب) در شـــیوهٔ ترکیب دو نوع، معمولاً دو نوع، از یک‌دیگر متمایزند، امّا در شـــیوهٔ ترکیب چند نوع، اغلب گونه‌های پایه مشخّص نیستند و تفکیک ژانرها از هم غیرممکن است.

بـه نظر می‌رســـد اختلاط ژانری موردنظر فـاولر(زرقـانی و قربـان‌صـــبّاغ، ۱۳۹۵: ۳۷۲ـ۳۷۳) با این نوع ترکیب هم‌پوشانی دارد.

۲-۲-۸- اشتمال

اشـــتمال یعنی آوردن نوع قدیم، ضـــمن نوع جدید؛ چنان‌که اخوان ثالث در دفتر *از این اوستا* ضـمن شعر نیمایی آواز چگور ترانه‌های عامیانه به کار می‌برد و با این کار، برای شعر نیمایی، شکل جدید ایجاد می‌کند:

اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند
وآن‌گاه می‌خواند
شو تا بشوگیر، ای خدا، بر کوه‌سارون
می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون
از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد
من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون...

(اخوان‌ثالث، ۱۳٤۹: ۵۷)

نـاگفته نماند این روش، می‌تواند در روش ترکیب بگنجد؛ با این حال، در این مورد بیشتر با احیا مواجهیم و در روش ترکیب، بیشتر با تغییر.

۲-۲-۹- ایجاد ضدّ نوع

برخی از انواع، صـــرفاً از راه ایجاد ضـــدّ نوع برای یک نوع، پدید آمده‌اند، چنان‌که نوع ادبی «قضیّه»[٤] ضدّ نوعی برای آثار به‌ظاهر فاخر است که اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی ساخته می‌شد. در قضیّه‌های هدایت و همکارانش، به روش نقیضه سعی بر آن بوده است که ضدّ تمام ویژگی‌های زبانی، شکلی و محتوایی آثار جدّی مورد انتقاد آنان عمل شود. همچنین با کمی تسامح، شاید بتوان رمان *دن‌کیشوت* را ضدّ نوعی در برابر حماسه‌های کلاسیک دانست.

پدید آمدن مثنوی‌های تزریقی[٥] بی‌معنی در استقبال از مثنوی‌های نظامی را هم باید در نقد فراوانی مثنوی‌هایی شمرد که برای تقلید جدّی از خمسه پدید آمده‌اند. فراوانی، تکراری شدن، شکست خوردن نظیره‌های جدّی و دیگر عوامل موجب شد سرایندگانی در دورهٔ صفویّه مانند تزریقی اردبیلی، تزریقی تربتی، وحدت قمی، حکیم باقر شفایی، شوکت بخارایی و... به این نوع شعر غیرجدّی روی بیاورند (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۱۸ـ۱۲۸).

نمونه‌های متعادل‌تر ضدّ نوع، همانا نقیضه‌های طنزآمیزند. برای نمونه، بسحق اطعمه و نظام‌الدین قاری شعرهای جدّ را به طنز مورد نقض قرار داده‌اند و دیوان‌های اطعمه و البسه را آفریده‌اند. نظام‌الدین قاری، تحت تأثیر توفیق بسحق اطعمه، با تغییر دادن موضوع شعرش از اطعمه و اشربه به البسه و اقمشه، در راه گسترش این ژانر کوشید (رستگارفسایی، ۱۳۷۳: ۳۰۰-۳۰۳). برای نمونه، غزل:

اگرچه بحث رطب پیش قند بی‌ادبی است — زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است
نبات همدم چوب است و خار یار رطب — در این میان دل ما سوخت کاین چه بوالعجبی است ...
صفا و پختگی و ذوق دنبهٔ کشک — ز آتش سحر و جوش‌های نیمه‌شبی است ...

(بسحق اطعمه: ۱۳۸۲: ۱۰۰)

نقیضهٔ غزل حافظ است با مطلع:

اگرچـه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی اســت زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی اسـت ...

(حافظ، ١٣٦٨: ٦٣)

۲-۲-۱۰- تغییر بیان متقابل

منظور از تغییر بیان متقابل، ایجاد نوعی اسـت که در مقابل نوعی دیگر باشـد (زرقانی و قربان‌صـبّاغ، ۱۳۹۵: ٣٦٩). هجویّه‌ها در برابر مدیحه‌ها، دارای این ویژگی‌اند. به‌کارگیری این شـیوه بر زبان و محتوا اثر مستقیم می‌گذارد. گاه، شیوه‌های تغییر مذکور، مانند ایجاد شـعر نو در ادبیّات فارسـی، آگاهانه روی می‌دهند و گاه، مانند رمانس که «پس از به سر آمدن عمر حماسه» (شمیسا، ١٣٧٦: ١٢٢ـ١٢٣) پدید آمد، ناآگاهانه اتّفاق می‌افتند.

۲-۲-۱۱- تغییر کانون توجّه

منظور از تغییر کانون توجّه، تغییر میزان اهمیّت عناصـر است. در ادبیّات کلاسیک، وطن کانون توجّه حماسـه اسـت و اگر قهرمان در راه وطن کشـته شود، مرگش تحت‌الشعاع بـاقی مـانـدن وطن قرار می‌گیرد؛ حال آن‌که در حماسـهٔ دورهٔ متأخّر، دین جای وطن می‌نشیند و شهادت در راه آن تقدّس می‌پذیرد:

باید شهید بود و نوشت
باید شهید بود و از شهادت گفت
با خون نوشت باید
در روزگار خواری وجدان
یگانه رنگ عزّت
سرخی است

(موسوی گرمارودی، ۱۳۵۸: ۲۹)

۲-۳- انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی

از دیدگاه صورت‌گرایان روس، عناصری که به وجه غالب تبدیل می‌شوند، هیچ‌گاه کاملاً افول نمی‌کنند؛ یعنی در این زمینه فانی مطلق وجود ندارد و حتّی عناصر بسیار کم‌قدرت و کوتاه‌عمر برای همیشه از صحنه بیرون نمی‌روند؛ بلکه سال‌ها و شاید قرن‌ها در حاشیه به حیات‌شان ادامه می‌دهند تا ضرورت‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و فرهنگی، بار دیگر آن‌ها را به صحنه بیاورد.

این صورت‌گرایان تأکید دارند که در ادبیّات، آنچه به نظر تازه است، ظهور فعّال یک ساخت یا یک موتیف است که از پیش، نوعی وجود حاشیه‌ای داشته است و اکنون، موقعیّت‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی عصر چنین خواسته است تا آن عنصر از حاشیه بیرون آمده، در مرکز خلاقیّت عصر، قرار گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۹-۱۶۰). از این دیدگاه، تحوّلات ادبی، ظهور مجدّد کهنه‌هاست در صورتی نو و بدیع؛ طوری‌که می‌توان گفت هیچ تصویری نو نیست و هیچ هنرسازه‌ای به دور ریخته نمی‌شود؛ بلکه در سیاقی جدید خود را آشکار می‌کند (همان: ۲۳۷ـ۲۳۸).

دوبرو دربارهٔ احیای نوع ادبی کهنه و علل آن می‌نویسد: عمل انتخاب یک نوع ادبی، اعلام چندین گزارهٔ ضمنی است دربارهٔ واکنش‌های مؤلّف به آن وجه در ادبیّات، واکنش او به نویسندگان دیگری که در این وجه نوشته‌اند و واکنش او به فرهنگ‌هایی که این نوع را عزیز داشته‌اند. نوع ادبی‌ای که نویسنده در آن کار می‌کند، ممکن است معرّف ادبیّات گذشته به‌طور اعم، معرّف دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص که نوشته‌هایش نمونهٔ اعلای آن نوع ادبی است، یا معرّف ارزش‌هایی باشد که بنابر رسم رایج بر آن‌ها صحّه می‌گذارد.

ممکن است مؤلّفی از گزینش یک نوع ادبی، علاوه‌بر تثبیت نگرش‌هایش به نویسندگان پیشین و آثار آن‌ها، همچون علامت یا فرمانی به نویسندگان هم‌عصر خود و آیندگان استفاده کند. نیز ممکن است تأییدی باشد دالّ بر این‌که نوع ادبی موردنظر برای

زمانهٔ خود و احتمالاً زمانه‌های بعدی نیز مناسب است و شعری که اکنون نوشته می‌شود، ممکن است و باید به‌صورت سرمشقی برای تقلید درآید (دوبرو، ۱۳۸۹: ٤٦).

بر این پایه، «چرایی» تحوّل انواع ادبی، پرسش دیگری است که در این باره مطرح می‌شود و هر پاسخی در این باره از بحث انگیزه‌های این تحوّل سر برمی‌آورد. طبق واکاوی ما، این انگیزه‌ها بدین قرارند:

۲-۳-۱- سفارش جامعه

از عوامل اصلی در تکوین انواع، نیازهای اجتماعی و به اصطلاح سفارش جامعه است (شمیسا، ۱۳۷٦: ۵۲)؛ بدین ترتیب که گاه نوع ادبی بنابر تقاضای جامعه پدید می‌آید. «به‌رغم ادّعاهای فرمالیست‌های روس، نه فقط نظام‌های ادبی، که نظام‌های برون ادبی- سیاسی، اجتماعی، دینی و از این قبیل ـ نیز سهم مهمّی در شکل دادن به قالب‌های ادبی دارند. برای نمونه ... تقلید آگاهانهٔ ملکه الیزابت اوّل از معشوقهٔ غزلوارهٔ پترارکی به محبوبیّت غزلواره دامن زد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

۲-۳-۲- طرز تعامل اثر با واقعیّت

طرز تعامل اثر با واقعیّت را می‌توان از دیگر اسباب تغییر نوع ادبی دانست. در برخی از دوره‌ها، برای ابراز واقعیّت‌ها یا نوعی تازه ایجاد می‌شود و یا در صورت موجود بودن، بیش از دیگر انواع مورد توجّه قرار می‌گیرد و یا در صورتی که منسوخ باشد، آن را احیا می‌کنند. برای نمونه، مناسب‌ترین قالب برای ملک‌الشعراء بهار در سرودن برخی اشعار با موضوع وطن‌دوستی، قالب منسوخ قصیده بود:

هر کو در اضـــطراب وطن نیســـت　　آشـــفتـه و نژنـد چو من نیســـت ...
ایران کهن شـــده‌ســـت ســـراپـاش　　درمـانش جز که تازه شـــدن نیســـت ...
(بهار، ۱۳۹۷: ۲۱٤)

احیای قالب قطعه در کارهای پروین اعتصـامی برای سـرودن شعرهای اجتماعی از دیگر نمونه‌های این مورد است:

خلیـد خـار درشـــتی بـه پـای طفلی خرد　　بـه هم برآمـد و از پویـه بـازمـاند و گریســـت
بگفـت مادرش: این رنج اوّلین قدم اســـت　　ز خـار حـادثـه تیـه وجود خـالی نیســـت
هنوز نیـک و بـد زنـدگی بـه دفتر عمر　　نخوانده‌ای و به چشم تو، راه و چاه یکی است...
(اعتصامی، ۱۳۳۳: ۱٤٦)

۲-۳-۳- کاربرد شیوهٔ بیان مؤثّر

از دیگر انگیزه‌های تغییر یا احیای انواع ادبی، کاربرد شـیوهٔ بیان مؤثّر پیشین است؛ مانند *منشـآت* قائم‌مقام فراهانی که تقلیدی اسـت از *گلسـتان* به منظور کاربرد شیوهٔ بیان مؤثّر سعدی (نک.: قائم‌مقام فراهانی: ٦ـ۳٦۰).

۲-۳-٤- ایجاد طنز

گاه، غرض مؤلّف از احیای نوع ادبی، صـرفاً سـاختن طنز از رهگذر نقیضه‌سازی است. نوع ادبی کهن بـه کار رفته در چنین آثاری، برای مخاطب یادآور آثار جدّی کلاســـیک است؛ از دیگر سو آمیختگی آن نوع ادبی با متن طنز، نوعی تضاد در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و این امر بر جنبهٔ طنز اثر ایجادشـده می‌افزاید. *التفاصـیل* (۱۳٤۸) فریدون تولّلی که تقلید طنزآمیز *گلسـتان* اسـت و *تذکرةالمقامات* (۱۳۷٦) ابوالفضل زرویی نصرآباد که تقلید طنزآمیز *تذکرةالاولیای* عطار است، از این دستند.

۲-۳-۵- وضعیّت مخاطب

در برخی موارد، نیاز مخاطب نقش اصلی را در اختیار کردن یک نوع از سوی مؤلّف دارد. احیای کامل یا همراه با تغییر کلّی یا جزئی قالب‌های شعر کوتاه در عصر حاضر بر اساس وضعیّت مخاطب بوده است؛ چه، حوصلهٔ انسان این عصر، به دلیل مشغله‌های فراوانش، با آثار کوتاه، سازگارتر است.

۲-۳-٦- تأیید نویسندگان پیشین و آثارشان

چنان‌که غزل‌های متأثّر از حافظِ شهریار و غزل‌های متأثر از صائبِ امیری فیروزکوهی (نک. آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۳/ ۵۱۵ و ۵۳۰) تأییدی است بر غزل‌های پیشین در دو سبک عراقی و هندی. مروری گذرا بر دیوان‌های این دو شاعر کلاسیک‌پرداز معاصر، ناخودآگاه یادآور اشعار حافظ و صائب است، مانند:

به کان لعل تو هر مشتری که ره دانست بهای لعل بدخشان کم از شبه دانست
(شهریار، ۱۳۷۱: ۲/ ۸۹٦)

که در استقبال از این غزل حافظ پدید آمده است:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست
(حافظ، ۱۳٦۸: ٦٦)

۲-۳-۷- کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ به سبب ویژگی‌های فرمی

بهره‌وری‌های نسیم شمال از فرم نوحه‌های مذهبی، با اغراض وطنی، ظهور مجدّد انواع ادبی پیشین به صورتی جدید بود:

ای غرقـه در هزار غم و ابتلا وطن ای در دهـان گـرگ اجـل مبتلا وطن
ای یـوســف عـزیز دیـار بلا وطن قـربـانـیـان تو همـه گلگون‌قبـا وطن
بی‌کس وطن غریب وطن بی‌نوا وطن
ای جنّت معارف ویران شـــدی چرا؟ از رخت علم یک‌سره عریان شدی چرا؟
در آتش جهـالت بریان شـــدی چرا؟ ای بـی‌معین و مونس و بی‌اقربـا وطن
بی‌کس وطن غریب وطن بی‌نوا وطن
(نسیم شمال، ۱۳۸٦: ٤٥ـ٤٦)

استفاده از مناظره در کارهای پروین اعتصامی نیز به سبب ویژگی‌های فرمی صورت گرفته اسـت. با توجّه به این‌که هدف اصـلی او، بیان نکات اخلاقی و تربیتی اسـت و از آن‌جا که یکی از موفّق‌ترین شـیوه‌ها در این باره، به کارگیری فنّ گفت‌وگوسـت، وی از مناظره بیش‌ترین بهره را برای این منظور برده است:

برد دزدی را سـوی قاضـی، عسـس خلق بسـیـاری روان از پیش و پس
گفت قاضی کاین خطاکاری چه بود؟ دزد گفـت از مردم‌آزاری چه ســود؟
گفـت بـدکردار را بـد کیفر اســت گفـت بـدکـار از منـافق بدتر اســت
گفت هان! برگوی شـغل خویشـتن گفـت هسـتم همچو قاضـی راه‌زن
گفت آن زرها که برده استی کجاست؟ گفت در همیانِ تلبیس شـماسـت ...
(اعتصامی، ۱۳۳۳: ۱۳۰)

۲-۳-۸- تأیید اصالت و کارآمدی نوع ادبی کهنه

حمیدی شـیرازی با همین هدف کوشـید از رهگذر سرودن مثنوی‌هایی چون «بت‌شکن بابل» و «موسـی»، قالب مثنوی را روزآمد سـازد (ر.ک. حمیدی شـیرازی، ۱۳٦٦، ۱/ ۲۵۰ـــ۲۵۵ و ۲٤۲ـــ۲٤۵). همچنین اسـت مثنوی «عقاب» خانلری(ر.ک ناتل خانلری، ۱۳۹٤: ٦۵ ـ ۷۳).

۲-۳-۹- تأثّر

نمایندگی از کسایی در قصاید مذهبی ناصرخسرو، نمونه‌ای مناسب است که شعر مذهبی اولیه را سرپا نگه داشت. همچنین صائب در غزل‌های استقبالی‌اش به وام‌گیری از حافظ اذعان دارد (صائب، ۱۳۸۳: ۱٦۲۸/٤، ۱٦۳۰، ۱۷۰۳، ۱۷۵۵ و ۱۹۰٤؛ ۲۲۵٦/۵، ۲۳۱٤، ۲۳۳۹، ۲٤۱۸، ۲٤۳٦ و ۲۵۳۲؛ ۳۳۲۲/٦ و ۳۳۹۳).

۲-۳-۱۰- مناسب بودن نوع ادبی قدیم برای بیان موضوع‌های جدید

مانند کارکردهای تازه‌ای که قالب رباعی برای بیان موضوعات خطابی پس از پیروزی انقلاب اسلامی یافت:

جنگ است بیا که جان‌فشانی بکنیم　　کاری چو حماسه جاودانی بکنیم
آن‌سان به تن دشمن خود زخم زنیم　　کز روزن زخم دیدبانی بکنیم
(امین‌پور، ۱۳٦۳: ٦۳)

۲-۳-۱۱- معرّفی ادبیّات گذشته به‌طور عام

مانند منظومهٔ *زهره و منوچهر* ایرج‌میرزا (۱۳۵۳: ۹۷ـ۱۱۹) که با سرودن آن، چند نسل از منظومه‌های عاشقانهٔ کلاسیک، مانند *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* نظامی و *لیلی و محنون* و *یوسف و زلیخای* جامی معرّفی مجدّد شد.

۲-۳-۱۲- معرفی ارزش‌های پیشین

مانند مثنوی *طاقدیس* نراقی (۱۳٦۲) که به تقلید از *مثنوی* مولوی برای معرفی ارزش‌های عرفانی سروده شده است. همچنین است *اسرار الشهود*، سرودهٔ شمس‌الدین محمّد لاهیجی(۱۳٦۸: ۱ـ ۱۲۸).

۲-۳-۱۳- معرّفی نوع ادبی کهنه و کارآیی آن به معاصرانی که از آن غفلت ورزیده‌اند

تک‌بیت‌های اخوان‌ثالث در *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم* (۱۳۶۹: ۱۹ـ ۲۸)، مثالی مناسب برای این مورد است:

دیوانه شد آیینه چو روی تو پری دید حسن تو پری را به لباس بشری دید
(اخوان‌ثالث، ۱۳۶۹: ۲۱)

تا چشم را گشودم و بستم، گذشت عمر بود و نبود من چو شرر جز دمی نبود
(همان: ۲۳)

۲-۳-۱٤- محکوم کردن بخشی از ادبیّات

شعرهای رضا براهنی تحت عنوان شعر پست‌مدرن، در مقابل کارهای نیما قرار می‌گیرد. او در کتاب *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* (براهنی، ۱۳۹۳)، دلایلش را برای این تقابل شرح داده است. نمونه‌ای از شعرهای وی را می‌آوریم:

مردی مرا هماره به بوی تو می‌رواند.
زیباست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد
حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رواند
یک زن نمی‌رواند
مرا به او بخواهانید؛ شخصاً مرا نمی‌خواهد

(همان: ۹۱)

۲-۳-۱۵- جدا شدن از فرهنگ ادبی مسلّط زمانه و قد علم کردن در برابر آن

مانند پریای احمد شاملو که در ژانر شعر عامیانه پدید آمده است:

یکی بود، یکی نبود
زیر گنبد کبود
لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسّه بود
زار و زار گریه می‌کردن پریا
مث ابرای بهار گریه می‌کردن پریا
گیس‌شون قدّ کمون رنگ شبق
از کمون بُلَن‌ترَک
از شبق مشکی‌ترَک
روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر
پشت‌شون سرد و سیا، قلعهٔ افسانهٔ پیر...

(شاملو، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

۲-۳-۱٦- ناکارآمد بودن نوع ادبی موجود

چنان که مکتب بازگشت کوشید انواع شعر کلاسیک را در برابر غزل سبک هندی قرار دهد. به نوشتهٔ مؤلّف *از صبا تا نیما*: «[در عهد کریم خان، چند تن از شاعران] یک‌باره روی از سبک رایج هندی برتافتند و به تتبّع طرز ... استادان پنج شش قرن پیش پرداختند...» (آرین‌پور، ۱۳۸۷، ۲/ ۱۳؛ نیز نک.: شمس لنگرودی، ۱۳۷۲، ٤۳ و ٤۸).

۲-۳-۱۷- واکنش فن‌آورانه

پاگرفتن نمایش‌نامه‌نویسی در ایرانِ عصر مشروطه تحت تأثیر ادبیّات غرب، بدین منظور بود. افرادی چون میرزا آقا تبریزی و دیگران به تأسّی از چارچوب و اصول تئاتر غربی

و شـــیوهٔ تفکّر غربیان به نمایش‌نامه‌نویســـی مدرن دســـت زدند. این روند با حاکمیّت نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شـــدهٔ غرب در ایران ادامه پیدا کرد. همچنین، ایجاد مرکز پرورش افکار و هنرسـتان هنرپیشگی در سال ۱۳۱۸ش موج جدیدی از آموزش تئاتر و گسترش تئـاتر غربی را در ایران دامن زد (فرّخی، ۱۳٦۸: ۱۹؛ نیز نـک. همـان: ۱۵، ۱٦ و ۱۷ و ملک‌پور، ۱۳٦۳: ۱/ ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۲).

۲-۳-۱۸- معرّفی دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص

مـانـنـد غزلیّـات نوذر پرنگ که تعمّداً برای بزرگ‌داشـــت شـــعر حافظ و به صـــورت درهم‌آمیزی زبان تازه با سـبک غزل حافظ سـروده شـده است (نک.: ترقّی، ۱۳۸۲: ۳٤ـ ۵۲ و درودیان، ۱۳۹٦: ٤۹).

ای دل عالم اسـیر کلک مشـک‌افشـان تو — روح دنـیـای اثـیر آیینـه‌دار جـان تو ...
دیـدهٔ مـهتـاب چینم زیر بـاران خیـال — مانده بین صـدهزار آیینه سـرگردان تو ...
تا سـر زلفت چه رنگی رو کند، حالی دلم — برگشـــاده بادبان چون لاله در توفان تو ...
بعد حافظ کس چنین گل‌چرخ رنگینی نزد — بسته عهدی دیگر ای گل، چرخ با دوران تو
(ترقّی، ۱۳۸۲: ۱٤۲ـ۱٤۳)

۲-۳-۱۹- هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ

نوشـتن و سـرودن به گویش‌ها و لهجه‌های محلی که امروزه رایج اسـت، این هدف را دنبال می‌کند:

اِمْشَـــوْ دَرِ بِهشـــتِ خُـدا وایَـهُ پِنْدَری — مـاهر عرس منن شـــوِ آرایـه پنـدری
او زهره گـه مِگی خَطِرَیْ مـاهِرَه مِخَـهْ — وَاز مِشْتری بزهره خَطِرْخوایَهْ پِنْدَری...
ما یک کِلیمه گفتم از اسرار و گپ تموم — کـار خـدا «بهـار»، معمّـایـه پنـدری
(بهار، ۱۳۹۷: ٦۳۳ـ ٦۳۵)

دَســـــت خَـلـی نـمـرَن جـای رِفق نـه کـه وَرگُم بُبُری بختَـه و قوچ
بـه کُـمُم از تو مرَه شـــاد و مِگَـه یـار مُر یـاد کنـه، یَـگ هـل پوچ
(قهرمان، ۱۳۸۸: ۱۱۲)

(نیز نک.: قهرمان، ۱۳۸۸: ۲۷ـــ۱۵۵؛ ازغدی، ۱۳۸٤: ۲۵ـــ٦٨ و میرخدیوی، ۱۳۸۵: ٤٧٨ـ۲۲).

۲-۳-۲۰- کارکرد مضمون به کار رفته در نوع ادبی منسوخ

وقوع‌گرایی در غزل‌های شـاعران غزل‌پرداز معاصر مانند محمّدعلی بهمنی بر اساس این انگیزه شـکل گرفته اسـت. در عاشـقانه‌های شاعرانی از این دست، معشوق اغلب زمینی است و عشق، حاصل تأثّرات سطحی، رمانتیک و روزمرّهٔ شاعران؛ بنابراین، تصویری که این شاعران از معشوق ارایه می‌دهند، تصویری تازه و در عین حال، واقعی است.

زبان دست، صمیمی‌ست ای زبان صمیمی بخواه از تو، ببخشید از شما، بسرایم
سـکوت کن که فقط دست‌ها به حرف درآیند که از زبان «غریبان آشـــنا» بســـرایم
(بهمنی، ۱۳۹۲: ٦٨٩)

۳- نتیجه

از زمان افلاطون و ارسـطو تا نظریّه‌پردازان عصـر حاضـر، آرای گوناگونی دربارهٔ انواع ادبی و ملاک‌های دسـته‌بندی آثار ادبی ارائه شـده اسـت. امروزه با این‌که به مسـألهٔ تشـخیص و تمییز انواع ادبی به چشـم امری سـلیقه‌ای نگاه می‌شـود، بحث دربارهٔ انواع ادبی، هم‌چنان از رایج‌ترین مباحث در میان نظریّه‌پردازان و منتقدان است.

نوع ادبی امری مربوط به معنا و کیفیّات درونی اثر اسـت، اما دسـته‌بندی متون ادبی در ایران بر خلاف غرب، بیش‌تر ناظر به صـورت اثر ادبی بوده است. بر این اساس، در

نگاهی کلّی می‌توان گفت هدف انواع ادبی دسته‌بندی کردن آثار ادبی بر پایهٔ مختصّات درونی و بیرونی است.

آن‌چه از این مقاله برمی‌آید نشان از آن دارد که انواع ادبی جدید از تغییر انواع ادبی اولیه پدید می‌آیند و روش‌هایی که سبب تغییر، گسترش، افزایش و پیدایی انواع ادبی جدید می‌شوند، عبارتند از: تغییر موضوع، تغییر اندازه (تطویل و اختصار)، تغییر جزئی، تغییر کلّی، تغییر ماهیّت، تغییر کارکرد، ترکیب (ترکیب دو نوع ادبی و ترکیب چند نوع ادبی)، اشتمال، ایجاد ضدّ نوع، تغییر بیان متقابل و تغییر کانون توجّه. انگیزه‌های این تحوّلات در انواع ادبی نیز بدین قرار است:

سفارش جامعه، نیاز و پسند مخاطب، طرز تعامل اثر با واقعیّت، نوع و شیوهٔ بیان، ایجاد طنز، وضعیّت مخاطب، تأیید نویسندگان پیشین و آثارشان، کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ به سبب ویژگی‌های فرمی، تأیید اصالت و کارآمد بودن نوع ادبی کهنه، اذعان داوطلبانه به تأثّر، مناسب بودن نوع ادبی احیاشده برای بیان موضوعات معتنابه یک دوره، معرّفی ادبیّات گذشته به‌طور عام، معرّفی ارزش‌هایی که در دوره‌های پیشین موجود بوده‌اند، معرّفی نوع ادبی کهنه و کارآیی آن به معاصرانی که از آن غفلت ورزیده‌اند، محکوم کردن بخشی از ادبیّات، جدا شدن از فرهنگ ادبی مسلّط زمانه و قد علم کردن در برابر آن، ناکارآمد بودن نوع ادبی موجود، واکنش فناورانه، معرّفی دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص، هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ و کارکرد مضمون به کار رفته در نوع ادبی منسوخ.

پی‌نوشت‌ها

۱- بیلدونگز رمان (Bildungs roman): «اصطلاحی آلمانی کم‌وبیش معادل با Erziebungs roman به معنی رمان "پرورش" یا "تربیت". منتقدان آلمانی آن را زیاد به کار برده‌اند و به معنی رمانی است که گزارش رشد و بالیدن دوران جوانی شخصیت رمان است» (کادن، ۱۳۸٦: ۵۲).

۲- Topos در زبان یونانی یعنی جا، مکان که مانند بسیاری از واژه‌های یونان باستان اکنون با اسطوره‌ها درآمیخته است. نخستین بار توماس مور در سال ۱۵۱٦ با ترکیب این کلمه و ou منفی‌کننده درزبان یونانی واژه‌ای جدید ساخت و نام کتابش را اتوپیا (آرمان‌شهر یا ناکجاآباد) نهاد. توپوس بر عناصر تکرارشونده دلالت دارد و بر همین اساس، بعضی آن را مترادف موتیف (Motif) دانسته‌اند، اما برخی بین آن دو تمایز قایل شده، توپوس را تکراری کلیشه‌ای و موتیف را تکراری خلاقانه دانسته‌اند (تقوی، دهقان، ۱۳۸۸: ۱۵ نیز نک.: کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۸۸۹ـ۸۹۱).

۳- قصیدهٔ پیندار شکلی از قصیده در ادبیات غرب در تقلید از قصیده‌های پیندار، شاعر اهل تِب است. این قصیده از تکرار منظم سه پاره شعر، گردان، واگردان و سکون، تشکیل می‌شود (نک.: داد، ۱۳۹۰: ۳۷۹).

٤- قضیّه شاخه‌ای از نقیضه به صورت منظوم یا منثور و یا تلفیقی از این دو است. هدایت، مبتکر این نوع ادبی، با به کارگیری زبان طنز، سعی در نشان دادن زشتی‌ها و کاستی‌های حوزه‌های گوناگون جامعه، فرهنگ و ادبیّات دارد. دو شگرد برخورد عامیانه با شعر و انواع ادبی و تخریب عمدی وزن و قافیه و دیگر تکنیک‌های ادبی، این نوع ادبی را برجسته کرده است (نک. فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۵۳ـ ۱۷۸).

۵- منظور از تزریق نظمی است که ظاهراً نحوی سالم دارد، امّا عمداً با برهم زدن تناسب‌های ادبی ساخته و پرداخته شده است و بنابراین، معنی روشنی ندارد (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۱٤).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*، چ۹، تهران: زوّار.

۲. ---------- (۱۳۸۷). *از نیما تا روزگار ما*، چ۵، تهران: زوّار.

۳. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳٤۹). *از این اوستا*، چ۲، تهران: مروارید.

٤. ---------- (۱۳٦۹). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، چ۲، تهران: مروارید.

۵. ازغدی، یوسف (۱۳۸٤). *مدایح رضوی و چند شعر دیگر به لهجهٔ مشهدی*، به کوشش محمّد قهرمان، مشهد: آستان قدس رضوی، شرکت به‌نشر.

٦. اسیری‌لاهیجی، شمس‌الدین محمّد (۱۳٦۸). *اسرارالشهود*، با تصحیح و مقدّمهٔ سیّدعلی آل‌داوود، بی‌جا: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۷. اعتصـــامی، پروین (۱۳۳۳). *دیوان قصـــاید و مثنوّیات و تمثیلات و مقطّعات خانم پروین اعتصامی*، چ٤، تهران: ابوالفتح اعتصامی.
۸. امیری فیروزکوهی، سـیّدکریم (۱۳٦۹). *دیوان امیری فیروزکوهی*، به کوشـش امیربانو فیروزکوهی، چ۲، [تهران]: سخن.
۹. امین‌پور، قیصـــر (۱۳٦۳). *در کوچـهٔ آفتـاب*، بی‌جا: حوزهٔ هنری ســـازمان تبلیغات اسلامی.
۱۰. ایبســـن، هنریـک (۱۳۹۸). *مرغـابی وحشـــی*، برگردان: میرمجیـد عمرانی، تهران: مهراندیش.
۱۱. براهنی، رضا (۱۳۹۳). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، چ ٦، تهران: مرکز.
۱۲. بهار، محمّدتقی (۱۳۹۷). *دیوان ملک‌الشـــعرای بهار*، گردآوردهٔ ســـیّد محمود فرّخ خراسانی، به کوشش مجتبی مجرّد و سیّد امیر منصوری. تهران: هرمس.
۱۳. بهمنی، محمّدعلی (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی*، تهران: نگاه.
۱٤. ترقّی، بیژن (۱۳۸۲). *آن ســـوی باد، مجموعه غزلّیات و نوســـروده‌های نوذر پرنگ*، تهران: سنایی.
۱۵. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۷). *مفهوم ادبّیات*، ترجمهٔ کتایون شهپر راد، تهران: قطره.
۱٦. تولّلی، فریدون (۱۳٤۸). *التفاصیل*، چ۳، تهران: انتشارات کانون تربیت شیراز.
۱۷. جلال‌الممـالـک، ایرج‌میرزا (۱۳۵۳). *دیوان کـامل ایرج‌میرزا*، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، چ ۳، بی‌جا: اندیشه.
۱۸. حـافظ، شـــمس‌الـدین محمّـد (۱۳٦۸). *دیوان خواجه شـــمس‌الدین محمّد حافظ شیرازی*، به‌تصحیح عبدالرّحیم خلخالی، تهران: کتاب‌فروشی حافظ.
۱۹. حسینی گیلانی، سیداشرف‌الدین (۱۳۸٦). *دیوان کامل نسیم شمال*، تصحیح فریدون سامانی‌پور، تهران: سعدی.

۲۰. حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳٦٦). *دیوان حمیدی؛ پس از یک سال*، تهران: پاژنگ.
۲۱. داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ۵، تهران: مروارید.
۲۲. درودیان، ولی‌الله (۱۳۹٦). *گزینهٔ اشعار نوذر پرنگ*، تهران: مروارید.
۲۳. دوبرو، هدر (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
۲٤. رزمجو، حسین (۱۳۷۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۵. رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳). *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید شیراز.
۲٦. زرقانی، سیّدمهدی (۱۳۹۵). *تاریخ ادبیّات ایران*، تهران: فاطمی.
۲۷. زرویی نصرآباد، ابوالفضل (۱۳۷٦). *تذکرةالمقامات*، بی‌جا: گل‌آقا.
۲۸. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *ارسطو و فنّ شعر*، چ ۳، تهران: امیرکبیر.
۲۹. سبزیان، سعید و میرجلال‌الدین کزّازی (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریّه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.
۳۰. شاملو، احمد (۱۳۷۷). *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم، شعرها ۱۳۲۳ــ۱۳۷۸*، چ ۱۰، تهران: نگاه.
۳۱. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه؛ در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر*، چ۲، تهران: سخن.
۳۲. ---------- (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات، درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس*، چ۳، تهران: سخن.
۳۳. ---------- (۱۳۸٦). *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*، تهران: اختران.
۳٤. شکسپیر، ویلیام (۱۳۹٦). مکبث، ترجمهٔ علیرضا مهدی‌پور، چ۲، تهران: چشمه.
۳۵. شمس لنگرودی، محمّدتقی (۱۳۷۲). مکتب *بازگشت*، تهران: مرکز.
۳٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦). *انواع ادبی*، چ۵، تهران: فردوس.
۳۷. شهریار، سیّدمحمدحسن (۱۳۷۱). *کلّیات دیوان شهریار*، چ۱۱، [تهران]: نگاه، زرّین.

۳۸. صـائب‌تبریزی، محمّدعلی (۱۳۷۵ـــ۱۳۸۳). *دیوان صـائب تبریزی*، جلد ٤، ٥ و ٦، چ٤، به‌کوشش محمّد قهرمان: تهران، علمی و فرهنگی.
۳۹. عبادیان، محمود (۱۳۷۹). *انواع ادبی؛ شمّه‌ای از سیر گونه‌های ادب در تاریخ ادبیّات فارسی*، تهران: حوزهٔ هنری.
٤٠. عنصـری بلخی (۱۳٦۳). *دیوان عنصـری بلخی*، به تصـحیح و مقدّمهٔ سـیّد محمّد دبیرسیاقی، چ۲، بی‌جا: کتاب‌خانهٔ سنایی.
٤١. فرّخی، حسین (۱۳٦۸). *نمایش‌نامه‌نویسی در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
٤٢. فرّخی‌یزدی، محمّد (۱۳۸۹). *دیوان فرّخی‌یزدی*، با تصـحیح و مقدّمهٔ حسـین مکّی، چ١٤، تهران: امیرکبیر.
٤٣. فردوسـی، ابوالقاسـم (۱۳۸٦). *شـاهنامه*، به‌کوشـش جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
٤٤. قـائم‌مقـام فراهـانی، ابوالقـاسـم، (بی‌تـا) *منشـآت قـائم‌مقام فراهانی*، گردآورنده: معتمدالدوله حاج فرهادمیرزا، بی‌چا، بی‌جا: آپادانا و ارسطو.
٤٥. قهرمان، محمّد (۱۳۸۸). *خدِی خدای خودُم، سـرودههایی به لهجهٔ تربتی*، مشـهد: ترانه.
٤٦. کهنمویی‌پور، ژاله، نسرین‌دخت خطّاط و علی افخمی (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی؛ فرانسه ـ فارسی*، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
٤٧. معلّم دامغانی، علی (۱۳۷۹). *گزیدهٔ ادبیّات معاصر*، تهران: کتاب نیستان.
٤٨. مقدادی، بهرام (۱۳۹۷). *دانش‌نامهٔ نقد ادبی*، چ۲، تهران: چشمه.
٤٩. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸٤). *دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
٥٠. ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳). *ادبیّات نمایشی در ایران*، ۳ج، بی‌جا: توس.
٥١. موسوی گرمارودی، علی (۱۳٥۸). *در فصل مردن سرخ*، تهران: راه امام.

۵۲. مولانا جمال‌الدین ابواسحق حلّاج اطعمهٔ شیرازی (۱۳۸۲). *کلّیات بسحق اطعمه*، تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: میراث مکتوب، با همکاری بنیاد فارس‌شناسی.
۵۳. میرخدیوی، اصغر (۱۳۸۵). *کشکول خنده، گزینهٔ شیرین‌ترین لطایف نظم و نثر و اشعاری به لهجهٔ مشهدی از آداب و رسوم خراسان*، مشهد: دستور.
۵٤. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹٤). *گزینهٔ اشعار پرویز ناتل خانلری*، به کوشش ترانه ناتل خانلری، تهران: مروارید.
۵۵. نراقی، احمد ابن محمّدمهدی (۱۳٦۲). *مثنوی طاقدیس، به همراه منتخبی از غزلّیات عالم ربّانی، حاج ملّااحمد فاضل نراقی*، چ ۲، بی‌جا: امیرکبیر.
۵٦. نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار منوچهر نیستانی*، تهران: نگاه.

ب) مقالات

۱. باختین، میخائیل (۱۳۹۰). «گفتاری در باب گونه‌های سخن»، ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور، *نقد ادبی*، س٤، ش۱۵، صص۱۱۳ـ ۱۳٦.
۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٦). «انواع ادبی در شعر فارسی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، س۱، ش۳، صص۷ ـ ۲۲.
۳. جواری، محمّدحسین و محسن آسیب‌پور (۱۳۸۷). «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، س۱، ش۱، صص۳۳ ـ ۵۵.
٤. دارم، محمود (۱۳۸۱). «انواع ادبی»، *کتاب ماه ادبّیات و فلسفه*، ش۵٤ و ۵۵، صص٤۰ ـ ٤۷.
۵. رحیم‌پور، مهدی (۱۳۸۵). «کتابی دیگر دربارهٔ انواع ادبی»، *کتاب ماه ادبّیات و فلسفه*، ش۱۰٦ و ۱۰۷ و ۱۰۸، صص۱۰۸ ـ ۱۱۵.
٦. زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۸). «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک»، *پژوهش‌های ادبی*، س٦، ش۲٤، صص۸۱ ـ ۱۰٦.

۷. سلطان‌محمّدی، امیر، سیّدمهدی نوریان و اسحاق طغیانی (۱۳۹۷). «چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی (ژانرهای ادبی)» (۱۳۹۵) *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س۷، ش۱، صص۹۵ـ۱۱۲.

۸. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، *خرد و کوشش*، ش۱۱ و ۱۲، صص۹٦ ـ ۱۱۹.

۹. ---------- (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش۳۲، صص٤ ـ ۹.

۱۰. عمارتی‌مقدّم، داوود (۱۳۸۹). «نقش موقعیّت در شکل‌گیری ژانر؛ معرّفی یک روی‌کرد»، *نقد ادبی*، س٤، ش۱۵، صص۸۷ ـ ۱۱۱.

۱۱. فراهانی، رقیّه و علیرضا فولادی (۱۳۹۳). «نوع ادبی قضیّه در وغوغ ساهاب صادق هدایت»، *فرهنگ و ادبیّات عامه*، س۲، ش۳، صص ۱۵۳ـ۱۸۰.

۱۲. ---------- (۱۳۹۳). «تزریق در شعر عصر صفوی»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، س۵، ش۲، صص ۱۰۹ـ۱۳۹.

۱۳. فرشیدورد، خسرو (۱۳۵۸). «انواع ادبی در اروپا و ایران؛ پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای»، *دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش۹۹ و ۱۰۰، صص٤۲ ـ ٦۹.

۱٤. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱). «درآمدی بر نظریّهٔ گونه‌های ادبی»، *ادب‌پژوهی*، ش۱۹، صص۲۹ ـ ٥٦.

۱۵. ---------- (۱۳۸۹). «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی»، *نقد ادبی*، س۳، ش۱۰، صص٦۳ ـ ۸۹.

۱٦. کائدی، شهره (۱۳۸۲). «نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است؛ با نگاهی انتقادی به چند نقد نوعی»، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، ش۳۵، صص۱۳۰ـ ۱۳۸.

۱۷. گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجّه به آرای پل تیلیش»، *نقد ادبی*، س۲، ش٦، صص۱۸۵ ـ ۱۹۸.

۱۸. واعظزاده، عبّاس، ابوالقاسم قوام، عبدالله رادمرد و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۳) «تأمّلی در نظریّهٔ انواع در ادبیّات فارسی»، *نقد ادبی*، س۷، ش۲۸، صص۷۹ ـ ۱۱۱.

ج) منابع لاتین

1. Abrams, M. H., with contributions by Georrrey Galt Harphom (2005). *A Glossary of Litterary Terms*, 8th edited, Boston, Thomson Wadsworth.

2. Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*, (7th Ed.) United States of America, Penguin Books.