Literary Research
Year18, NO. 74
Winter 2021

DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.18.74.5
DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9

Theoretical Explanation Of The Formation Of Genres And The Relationship Between Genre And Literary Creativity

Ghodrat Ghasemipour[1]

Recived: *3/2/2021* ***Accepted:*** *16/7/2021*

Abstract

This article explains how genres are formed, and defines the relationship between genre and literary creativity. The subject of this article is not a historical or diachronic study of how genres are formed, but according to creation phenomenon, this study is a synchronic study of how literary authors deal with the phenomenon of genre. The modern conception of genre is based on the fact that genres are not merely tools for classifying and describing literary texts, but according to the new genre theory, genres are speech acts in repetitive situations, so they are tools for creativity; and without genres there is no any literary creation at all. In modern genre theory it is said that all texts belong to one or more genres. Issues that are considered in this article are: first, genres are related to writers, readers, texts, and social contexts. Contrary to the claims of the Romantics and some of their modern followers, the texts all belong to one or more genres. Genres, although obliging rules, provide opportunities for selection. Another issue is the stability and flexibility of genres, which is closely related to the phenomenon of literary creativity, because generic alterations are subject to literary defamiliarizations. The concluding point of this article is that literary creators do not create genres without background, but literary genres are the result of the alterations of speech acts into literary forms. Therefore, genre is not only a tool for describing and classifying texts, but also is a tool or a device for creativity. In fact, none of the literary

[1] Associate Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: gh.gasemi@scu.ac.ir. ORCID ID: 0000-0001-6989-141X

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

works can escape from the genre rules. In addition, among literary genres, some are more flexible than others, and this flexibility provides an opportunity for innovation and creativity.

***Keywords*:** *genre, literary creators, literary creativity, generic alteration*.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]

[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

Extended Abstract

1. Introduction

In the contemporary era, genres have the same functions as in the past; However, due to the new understanding of the phenomenon of genre in the fields of literary theory, linguistics, and rhetoric, contemporary theorists no longer see genre as a means of classifying or describing the structures and meanings of literary works. Carolyn Miller, in her famous article "Genre as Social Action," does not define genre solely on the basis of formal and structural features; According to her, "genres are typified rhetorical actions that rely on repetitive situations" (Miller, 2005: 57). According to this definition, genres, although useful for classifying and describing texts, are devices for the construction and creation of speech. Thus, for literary authors genres are typological linguistic actions that create their works upon those devices. Of course, it does not mean that genres are useless for classification, because grouping and classification of the literary works is a necessary process. Creativity and transformation of genres are related together. Writers and poets, however, consciously and unconsciously did not believe in the stability of genres.

2. Literature Review

Amy Devitt studied the boundaries of genre and creation. Devitt also criticizes the views of some theorists who see the genre as merely a tool in the hands of critics. Alastair Fowler also deals with the "formation of genres" in a chapter of his book entitled *Kinds of Literature*. He believes that genres are not made of non-existence sphere, but they are the results of the evolution of other discourses. In an article entitled "The Origin of Genres", Tzvetan Todorov criticizes and evaluates the views of the Romantics who have denied the laws of the genre.

3. Methodology

This article has a descriptive and analytical method and approach towards the views of contemporary theories on genre and creativity. In this article, these subjects are studied: 1) the necessity of genres, 2) the dependence of texts on genres, 3) genre as an optional and obligatory device for literary creation, 4) the formation of genres from other genres, 5) finally, some literary genres of Persian literature have been studied on this basis.

4. Results

Genre is not only a tool for describing and classifying texts, but also a tool or device for creativity. In fact, every literary work depends on genres. Also, among literary genres, some are more flexible than others. Literary creators regarding to genres, could be creative and innovative or not. It is true, however, that constructing any poem or story doesn't not mean that they are creating generic rules. If we look at writers and poets according to the creativity or innovation, we will see that many outstanding poets and writers have not necessarily been the innovators of a genre. For example, Ferdowsi, was not the creator and initiator of the epic genre, but he is the typical of this literary genre; Hafez, who is one of the leaders in Persian lyric poetry, is not the originator of Persian lyric poetry, but he culminated this genre to a climax. Therefore, the artistic innovation and defamiliarization may be in the realm of components such as form, style, language, imagination, story elements, and syntactic levels. Therefore, the attribution of generic innovation- that is, the invention or the transformation of a genre- to a writer or poet is rare.

References

Bakhtin, M. M. (1986) "The Problem of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays.* Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P,. 60–102.

Balaÿ, Christophe (2008), *Formation of the Persian novel*, Trans. M. Ghavimi & N. Khattat, Moin: Tehran.

Bawarshi, Anis S. and Mary Jo Reiff (2010), *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy,* Parlor Press, West Lafayette, Indiana.

Bakhtin, M. M. "The Problem of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays.* Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986. 60–102.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]

[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

Chandler, Daniel (revised 2000): "An Introduction to Genre Theory" [WWW.document] URLhttp://www.aber.ac.uk/media/Documents /intgenre/ intgenre.html.
Cohen, Ralph (1986) "History and Genre." *New Literary History* 17: 203–18.
David Duff (2002) "Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre", *Paragraph, A Journal of Modern Critical Theory, 25, (1): p: 54-73.*
Derrida, Jacques. "The Law of Genre." Trans. Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7 (autumn 1980): 55–82.
Devitt, Amy J. (2004), *Writing Genres*, Carbondale: Southern Illinois UP.
Fishelov, David (1993) *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. University Park, PA: Pennsylvania State UP. P.
Fowler, Alastair (1997), *Kinds of literature*, Clarendon Press: Oxford.
Frow, John (2005) *Genre*. Routledge. London & New York.
Mahjob, Mohammad-Ja'far (1961), "Saghinameh-Moghaninameh", Sokhan, 1. P: 69-79.
Miller, Carolyn (2005), "Genre as Social Action", in *Genre and the New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, UK Taylor & Francis Ltd, 4 John St, London.
Pavel, Thomas, (2003) "Literary Genres as Norms and Good Habits ", *New Literary History, Theorizing Genres 1*, 34, 2: 201-210.
Perloff, Marjorie (1989), *Postmodern Genres Oklahoma Project for Discourse and Theory* ; V. 5, Norman: Univ. of Oklahoma Press
Rosmarin, Adena (1985) *The Power of Genre.* Minneapolis: U of Minnesota Press.
Shamisa, Sirous (1984), *the History of Ghazal in Persian Poetry*, Ferdous: Tehran.
Todorov, Tzvetan (2009), Concept of Literature and some Essays, Trans. K. Shahparrad, Ghatreh: Tehran.
Todorov, Tvvetan (1973), *Fantastic, a Structural Approach to Literary Genre.* Trans. Richard Howard, the Press of Case Western Reseve University, Cleveland/ London.
Torabi, Mohammad (1992), "Hakim Nezami: Creator of Drinking Song", *Ashena*, January, 2.
Tynyanov, Yury (2000), "Literary Fact", in Duff, David (2000) *Modern Genre Theory*, Longman, Harlow, England. pp. 29-49.
Zarghani, Seyed Mahdi, (2009), *Persian Literary History in the Persian Language domain*, Sokhan: Tehran.
Zarrinkob, Abdolhosin (1997), *from the Persian Literary History*, Almahd: Tehran.
Zarrinkob, Abdolhosin (1995), *Literary Criticism*, Amirkabir: Tehran.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

فصلنامه
سال۱۸، شماره۷٤، زمستان۱٤۰۰، ص۱۲۵-۱٤٦
مقاله پژوهشی
DOI: https://doi.org/10.2634/Lire.18.74.5
DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9

تبیین نظری شکل‌گیری ژانرها و مناسبات بین ژانر و خلاقیّت ادبی

دکتر قدرت قاسمی‌پور*

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵ **پذیرش مقاله:** ۱٤۰۰/۰٤/۲۵

چکیده

در این مقاله به تبیین چگونگی شکل‌گیری ژانرها و مناسبات ژانر و خلاقیّت ادبی پرداخته می‌شود. موضوع این مقال، بررسی تاریخی یا درزمانی چگونگی شکل‌گیری ژانرها نیست، بلکه بررسی همزمانی دربارهٔ چگونگی رویارویی پدیدآورندگان ادبی با پدیدهٔ ژانر از دید خلاقیّت است. تلقی مدرن از ژانر مبتنی است بر اینکه ژانرها صرفاً ابزارهایی برای طبقه‌بندی و توصیف متنهای ادبی نیست، بلکه بنا به تعریف جدید چون ژانرها درحُکم کنشهایی گفتاری در موقعیّتهای مکرر به شمار می‌آید، ابزارهای خلاقیّت است که بدون آنها هیچ‌گونه آفرینشی صورت نمی‌گیرد و تمام متنها به یک یا چند ژانر وابسته است. مباحث این مقاله عبارت است از اینکه ژانرها مناسباتی چهارگانه با نویسندگان، خوانندگان، متنها و بافتارهای اجتماعی دارد. دیگر اینکه برخلاف مدعای رمانتیک‌ها و برخی از پیروان مدرن آنان، متنها همگی به یک یا چند ژانر وابسته است. همچنین ژانرها در عین اینکه قوانینی را الزام می‌کند، فرصتها و عرصه‌هایی را برای انتخاب و گزینش نیز فراهم می‌آورد. مبحث دیگر دربارهٔ ثبات و انعطاف ژانرهاست که با پدیدهٔ خلاقیّت ادبی ارتباط تنگاتنگی دارد؛ چرا که دگرسانیهای گونه‌شناختی، تابع آشنایی‌زداییهای ادبی است. مبحث پایانی این مقال در این زمینه است که پدیدآورندگان

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز .نویسنده مسئول: gh.ghasemi@scu.ac.ir
ORCID ID: 0000-0001-6989-141X

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

ادبی، ژانرها را بدون پیشینه خلق نمی‌کنند، بلکه ژانرها حاصلِ دگردیسیِ گفتارها در فرمها و قالبهایی دگرگون‌یابنده یا دیرنده است.

کلیدواژه‌ها: ژانر، پدیدآورندگانِ ادبی، خلاقیّتِ ادبی، دگرسانیِ گونه‌شناختی.

هیچ سخنگویی، نخستین سخنگویی نیست
که سکوتِ ازلیِ جهان را شکسته باشد.
(Bakhtin, 1986: 69)

۱. مقدمه و پیشینهٔ موضوع

بررسی و تقسیم‌بندیِ آثارِ ادبی از دید نقدِ انواع و یا تحلیلِ گونه‌شناختیِ متونِ ادبی، پیشینه‌ای طولانی دارد کهَ ریشه‌های آنَ بهَ آثارِ افلاطونَ و ارسطو بازمی‌گردد. در سده‌های بعدی نیز بیش و کم، نگرشِ مبتنی بر ردگان‌شناسیِ متون ادبی حاکم بوده‌است. این نگاه مبتنی بر طبقه‌بندی و رده‌بندیِ آثارِ ادبی تا دورهٔ رمانتیسیم ادامه داشته‌است. رمانتیکَها به ژانرهای ادبی نه نگاهی مَثبت داشتند و نه از آنها برای رده‌بندی آثار بهره می‌بردند، بلکه از دید آنان ژانرها سدِّ راه خلاقیّتِ هنری بودند. غرضِ این است که در گذشته و تا زمانِ حال، نگاه به پدیدهٔ ژانر یاَ تحلیلِ گونه‌های ادبی، بر نگرشی رده‌گان‌شناختی و به قَصدِ طبقه‌بَندیِ آثار مبتنی بوده‌است؛ بنابراین، ژانرها را درحُکمِ ابزارها یا امکاناتی برای آفَرینش و خَوانشِ آثارِ ادبی نمی‌گریستند. البته این سخن به معنای بی‌ثمریِ نظامهای طبقه‌بندیِ متون نیست؛ چرا که گریزی از گروه‌بندی و رده‌بندیِ آثار نیست. اَلتفات به خلاقیّت وَ ژانر، پیوندِ استواری دارد با دگرگون‌پذیریِ ژانرها. تطوّر و دگرگون‌پذیریِ ژانرها نیز موضوعی استَ که در بوطیقای کهن چندانَ محلِ اعتنا نبوده‌است؛ زیرا در گذشته، محققانِ ادبی، ژانرها را پدیده‌هایی ثابت می‌انگاشتند؛ هر چند بیشترِ نویسندگان و شاعران بهَگونه‌ای خودآگاه و ناخودآگاه به ثبوت و پایداریِ ژانرها باور نداشتند و بدان عمل نمی‌کردند و راهِ خلاقانهٔ خود را در پیش می‌گرفتند.

گفتنی است در نظریهٔ مدرنِ ژانر، گونه‌های ادبی بر مبنای سویه‌ها و جنبه‌های مختلفی بررسی و تحلیل شده‌است؛ از قبیلِ تطوّر و دگرگونیِ ژانرها، ژانرها به‌مثابهٔ کنشهای گفتاریِ سنخ‌نما، ژانر و فرم، چگونگیِ شکل‌گیریِ ژانرها، بینامتنیّت و ژانر، سلسله‌مراتبِ گونه‌شناختی، آمیختگیِ ژانرها و موضوعاتی مانندِ اینها. مبحثِ «خلاقیّت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

و ژانر» به‌گونه‌ای مستقیم و غیر مستقیم در آثار برخی از پژوهشگران و نظریه‌پردازان ادبی آمده‌است که در پی به مهمترین آنها می‌پردازیم:

امی دویت[1] در کتاب خود با عنوان *ژانرهای نوشتاری*[2] در یک فصل با عنوان «مرزهای خلاقیّت» به این موضوع پرداخته‌است. در این فصل بیشتر، مقایسهٔ قوانین ژانرها و صورتهای زبانی را بررسی کرده‌است؛ طبق تبیین وی، همان‌طور که کاربرد و استفاده از زبان خلاّقانه است، استفاده از ژانرها نیز خلّاقانه به شمار می‌آید. دویت همچنین به انتقاد از دیدگاه برخی از نظریه‌پرازان پرداخته است که ژانر را صرفاً ابزاری در دستان منتقدان می‌دانند. او در فصلهای دیگر کتاب خود نیز این موضوع را از راه مقایسهٔ ژانرها ادبی با ژانرهای بلاغی یا غیر ادبی بررسی کرده‌است که به آنها خواهیم پرداخت.

الستر فالر[3] نیز در یک فصل از کتاب خود با عنوان *گونه‌های ادبی*[4] به «شکل‌گیری ژانرها» پرداخته است. با توّجه به اینکه در متن مقاله، کمتر به این نگرشهای فالر ارجاع داده می‌شود در این مقام با تفصیل بیشتری نگرش تاریخ‌مدار و درزمانی وی آورده می‌شود. نویسنده در آن فصل همچون بسیاری از نظریه‌پرازان معاصر، قائل است که ژانرها از عدم ساخته و پرداخته نمی‌شود، بلکه حاصل دگردیسی دیگر نظامهای گفتمانی‌است. فالر دربارهٔ سرچشمهٔ پیدایش ژانرها اصطلاحاتی می‌آورد از قبیل تک‌تباری[5] که به معنای این است که تبار هر ژانر به یک نفر یا دو سه نفر می‌رسد. البته او، منصفانه، این دیدگاه را نمی‌پذیرد؛ همچنین مسألهٔ «ترکیب» ژانرها و مراحل تطوّر آنها را بررسی می‌کند. فالر برای بررسی چگونگی شکل‌گیری ژانرها هم رویکردی درزمانی دارد و هم همزمانی؛ بنابراین دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری درزمانی ژانرها نظرش این است که ما درباب سرچشمهٔ بسیاری از ژانرها چیزی نمی‌دانیم. پیشینهٔ بسیاری از گونه‌های ادبی از طریق ادبیات لاتین به ادبیات یونان برمی‌گردد و سرآغاز ژانرهایی که به دوران پیش از هومری برمی‌گردد در پردهٔ ابهام است. پیشینهٔ تاریخی کهن ژانر رمان به حماسه، رمانس و دیگر قالبهای ادبی برمی‌گردد. از اینها گذشته، بررسی جایگاه و موقعیّت گونه‌شناختی این ژانر نیز مسأله‌دار است. دربارهٔ ادبیات انگلیسی هم، یافتن سرچشمهٔ اصلی گونه‌های ادبی، ناممکن است. شاید سرچشمهٔ ژانرها در میراث دامنه‌دار قالبهای ادب شفاهی باشد. با این احوال، نتیجهٔ بحث در باب

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

دورترین سرچشمه‌های گونه‌های ادبی، چیزی جز گمانه‌زنی نیست(Fowler,1997: 150). همچنین او می‌گوید که ارجاعِ پیدایشِ ژانرهـای ادبیـات بـه اسـطوره، لزومـاً اساسـی و ضروری نیسـت. در حـوزهٔ پیـدایشِ ادبیـات، اسـاطیر اهمیّتـی ویـژه نـدارد. پی‌جـوییِ سرچشمه‌های مردم‌شناختی، پذیرفتنی است؛ اما در این رویکرد تا وقتی ویژگیهای ادبـی نادیده گرفته‌شود، چندان مطلبی به ما در زمینهٔ چگونگیِ اسـتفادهٔ مـثلاً پـوپ از ژانرهـا نمی‌گوید. کهن‌الگوها، هرچند ممکن‌است غیرِمستقیم با ژانرها مرتبط باشـد در ادبیّـات، جایگـاهی ویـژه و تعیـین کننـده نـدارد. کهن‌الگوهـا بـه همـان انـدازه کـه در ادبیّـات حضورمی‌یابند، همان اندازه هـم در دیگـر رسـانه‌ها و حوزه‌هـای گفتمـانی و در دیگـر هنرها حضور می‌یابد. آنها را باید پدیده‌های روانشناختی قلمداد کرد و نه پیشـنمونه‌هایی ادبی (Fowler,1997: 151). فالر دربارهٔ منشـأ شـکل‌گیریِ ژانرهـا فرضـیّهٔ دیگـر مطـرح می‌کند مبنی بر اینکه ژانرهای ادبی منشأیی کارکردی دارد. این فرضیّه، منشأ ژانرها را بر کنشهای گفتاریِ برانگیزاننده[۶] مبتنی می‌دانـد. ایـن نگـرش درزمینـهٔ ژانرهـایی همچـون اشعارِ فراقی[۷] و بدرودنامه‌ها[۸] صادق اسـت و شـاید بتـوان برخـی از گونـه‌های ادبیـات انگلیسـی را نیـز مشـمول آن دانسـت. البتـه بسـیاری از گونـه‌های ادبـی، منشـأیی کارکردگرایانه یا موقعیّت‌مند ندارد که بتوان آن را بررسی کـرد. شـاید مـا فقـط بتـوانیم بگوییم که گونه‌های «آغازین» نسـبت بـه گونـه‌های متـأخر، مـوقعیّتی کارکردگرایانـه‌تر داشته‌است (Fowler,1997: 152).

تزوتان تودروف نیز در مقاله‌ای با عنوانِ «خاستگاه انواعِ ادبی» ضمن نقـد و ارزیـابیِ دیدگاهِ رمانتیکها و کسانی همچون موریس بلانشو، که بـه انکـارِ قـوانینِ ژانـر پرداختـه بودند به تبیینِ سـویهٔ همزمـانیِ خاسـتگاه انـواع ادبـی پرداخته‌است. مطالـب مقالـهٔ او گسترش این دیدگاه است:

> انواعِ ادبی از کجا می‌آید؟ جواب ساده است؛ از انواعِ ادبیِ دیگر. یک نوع ادبی تازه همیشه از تغییر یک یا چند نوع ادبی قدیمی به وجود می‌آید؛ یعنی از راه تغییر کلی یا از راه جابه‌جایی و یا از راه تلفیق... . ادبیات هیچ‌وقت از نوع ادبی خالی نبوده‌است؛ چون انواع ادبی نظامی را تشکیل می‌دهد که همیشه در حال تغییر و تحوّل است و پرسش دربارهٔ خاستگاه انواع ادبی نمی‌تواند به لحاظ تاریخی از زمینهٔ خود انواع ادبی جدا شود. از حیث زمان، نمی‌توان تصوّر کرد که دوره‌ای پیش از آن وجود داشته باشد (تودروف، ۱۳۸۷: ۳۸).

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

توردوف در ادامه می‌گوید که رویکرد او تاریخی نیست که به دنبال سیر و روند شکل‌گیری ژانرها باشد. «سؤال من این نیست که پیش از این، یعنی قبل از این انواع ادبی چه چیزی وجود داشته است؛ سؤال من این است: «نوع ادبی، در هر برهه‌ای از زمان، از چه چیزی نشأت می‌گیرد؟» (همان). پاسخ تودوروف این است:

> در جامعه‌ای مشخص، بازگشت به برخی ویژگیهای گفتمانی نهادینه می‌شود و هر متن جداگانه‌ای به تناسب با معیار این رمزگذاری است که تولید و دریافت می‌شود. هر نوع، چه ادبی باشد و چه نباشد، چیزی نیست مگر رمزگذاری این ویژگیهای گفتمانی(همان: ٤١).

مسألهٔ دیگری که تودروف تبیین می‌کند، این است که چرا تمام کنشهای گفتاری موجد ژانرهای ادبی نمی‌شود. پاسخ او این است:

> اگر بپذیریم همه انواع ادبی حاصل کنشهای کلامی است، چرا همه کنشهای کلامی موجد نوع ادبی نیست؟ پاسخ این است که جامعه کنشهایی را برمی‌گزیندکه به جهان‌بینی‌اش نزدیکتر است برمی‌گزیند و آنها را رمزگذاری می‌کند؛ به همین دلیل، اینکه در بعضی جوامع انواعی وجود دارد که در برخی دیگر نظیرش مشاهده نمی‌شود، می‌تواند نشان دهد که جهان‌بینی حاکم بر این جوامع چیست (همان، ٤٤).

حال براساس عناوینی مشخص به مباحث مربوط به چگونگی مناسبات ژانر و خلاقیّت ادبی می‌پردازیم تا ببینیم جایگاه پدیدآورندان ادبی در عرصهٔ ژانرها چگونه است.

۲. وجوه چهارگانهٔ ژانر

ژانرها در دوران معاصر همان کارکردی را دارد که در گذشته داشته‌است؛ امّا با توّجه به دریافت جدیدی که در حوزهٔ نظریهٔ ادبی، زبانشناسی و بلاغت از پدیدهٔ ژانر به دست آمده‌است، نظریه‌پردازان معاصر، دیگر ژانر را ابزاری برای طبقه‌بندی یا توصیف ساختار و درونمایهٔ آثار ادبی نمی‌دانند که صرفاً منتقدان ادبی از برکت آن برخوردار باشند. کارولین میلر در مقالهٔ معروف خود با عنوان «ژانر به‌مثابهٔ کنشی اجتماعی» ژانر را صرفاً برمبنای ویژگیهای صوری و ساختاری تعریف نمی‌کند. بنا به تعریف او «ژانرها از کنشهای بلاغی سنخ‌نمایی[9] که متکی بر موقعیّتهای مکرر است» (Miller, 2005: 57). بر اساس این تعریف، ژانرها هرچند برای طبقه‌بندی و توصیف متون مفیداست، پیش از

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

هرچیز برای ساخت و پرداخت کلام، اهمیّتی کارکردی دارد که گویندگان براساس الگوهای مکرر آنها به تولید سخن می‌پردازند؛ بنابراین برای پدیدآورندگان ادبی نیز ژانرها درحُکم کنشهای زبانی سنخ‌نمایی است که آفریده‌های خود را در موقعیّتهای گوناگون به مدد آنها ایجاد می‌کند.

البته این نگرش جدید، بین منتقدان ادبی مخالفانی از جمله آدنا رُزمارین[10] دارد که امی دویت به نقد و ارزیابی دیدگاه آنان پرداخته است. به گفتهٔ دویت از دید رُزمارین، ژانر ابزاری مربوط به نقد ادبی است؛ نه ابزاری برای ساخت و پرداخت الگوهای زبانی. رُزمارین در کتاب خود با عنوان *قدرت ژانر* نتیجه گرفته است که «ژانرها صرفاً در ذهن منتقد و نوع استفادهٔ او از آنها وجود دارد. منتقد، ژانر را تعریف می‌کند، نه نویسنده» (Rosmarin, quated in Devitt, 2004: 169). نظر دویت در این باره این است که «تعریف و توصیف ژانر به‌مثابهٔ ابزار به‌معنای سپردن قدرت مطلق به منتقد ادبی و چشم‌پوشی از عملکردهای رتوریکی آن است» (Devitt, 2004: 169-70). درمقابل، خود رُزمارین این‌گونه مطلب را بیان می‌کند:

> از آنجا که ژانر به‌مثابهٔ پدیده‌ای کارکردگرایانه تعریف‌می‌شود، نه پدیده‌ای طبیعی، همچنین بیشتر آن را تعریف و توصیف می‌کنند و کمتر متوجه حضور آن هستند و ازآنجا که ژانر کاربردی است، نه توصیفی، ما نیازمند ژانرهای بسیاری هستیم؛ ژانرهایی که ساختار مفهومی آنها دقیقاً به‌مدد آن نیاز تعیین‌می‌شود. مقصود از ژانرها این است که در خدمت اهداف توضیحی و تبیینی اندیشهٔ نقادانه باشد، نه چیز دیگر (Rosmarin, quated in Devitt, 2004: 170).

در این مقام درست است که رُزمارین برای ژانرها نقشی کارکردگرایانه قائل شده، این نقش کارکردی ژانر را به منتقدان ادبی واگذار کرده‌است و نه به نویسندگان. رالف کوهن نیز یک‌جا ژانرها را حاصل نظام‌مندسازی منتقدان ادبی می‌داند که می‌گوید: «ژانرها، نظامهایی باز و عبارت است از گروهبندیهایی از متون که منتقدان برای دستیابی به اهدافی خاص، نظم و سامانشان می‌بخشند» (Cohen, 1986: 210)؛ اما به گفتهٔ توماس بی‌بی «ژانر دراساس، پیش‌شرطی برای هرنوع آفرینش و خوانش متون است» (250) (Devitt, 2004: 170-71). البته ژانر صرفاً ابزار دست نویسنده نیست، بلکه ابزاری انکشافی و تفسیری برای مخاطب هم هست. به گفتهٔ تودروف «انواع ادبی شکل نهاد دارد و گونهٔ کارکرد آن برای خوانندگان در حکم **افق انتظارت** است و برای نویسندگان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

در حکم الگوهای نوشتار. این دو، دو وجه حیات تاریخی انواع ادبی به‌شمار می‌رود» (تودوروف، ۱۳۸۷: ٤٣). با این‌حال، دویت تبیین شایسته‌ای از وجوه و سویه‌های چهارگانهٔ ژانر ارائه می‌کند که عبارت است از اینکه: برای دست‌یازیدن به ماهیّت کارکردگرایانهٔ ژانر لازم است نقشمندی پیچیدهٔ آن نیز درک‌ودریافت شود. حوزهٔ عمل ژانر هم در اهداف نویسنده است، هم در فرهنگ و نهادهای اجتماعی و حصارهای قدرت است، هم در شگردهای بلاغی متن است و هم در واکنشهای منتقدان یا خوانندگان (Devitt, 2004: 170-71). بنابر این توضیحات و پاسخهای قانع‌کنندهٔ دویت، قدرت تبیین‌گر و تعریفگری که رُزمارین به منتقدان ادبی بخشیده از آنان سلب، و بین مشارکان چهارگانه توزیع می‌شود. در این زمینه، دویت به این نتیجه می‌رسد که «متن، نویسنده، بافتار و منتقد ادبی به‌واسطهٔ ژانر شکل و سامان می‌گیرد؛ این است قدرت تام و تمام ژانر» (Devitt, 2004: 171). بنابراین با توجّه به سرشت زایا و پویای ژانرها، نمی‌توان آنها را صرفاً دست‌افزارهای منتقدان ادبی دانست یا آنها را فقط الگوهایی برای طبقه‌بندی متون فرض کرد، بلکه ژانرها الگوهایی کنشی و الزامی است که نویسندگان بدون وجود آنها کاری از پیش نمی‌برند؛ هرچند با پذیرش آنها، ممکن است دخل و تصرفاتی هم در آنها ایجاد کنند. این دخل و تصرفات گونه‌شناختی نیز بین پدیدآورندگان ادبی متغیّر است.

۳. بایستگی وجود ژانرها و وابستگی متنها به ژانر و معارضان این قاعده

پیش از هر چیز گفتنی است که در دیدگاه نظریه‌پردازان ادبی معاصر بویژه باختین و تودروف، بیان و آفرینش هر نوع گفتار جز از گذرگاه ژانرهای سخن ناممکن است؛ از این‌رو متنها و سخنها هم وابسته ژانرند و هم بیشمار و بس‌گانه؛ امّا رمانتیکها و پس از آنها، بندتو کروچه و موریس بلانشو، به این نگرش باور نداشتند و نیروی نظام‌بخش و زایای ژانر را انکار کرده‌اند. استدلال آنان این بود که «متون ادبی مرتبهٔ خود را با طرد و انکار قوانین گونه‌شناختی به‌دست می‌آورد؛ بنابراین، این قوانین را درحکم رده‌بندیها و الزاماتی تجویزی می‌نگریسته‌اند» (Frow, 2005: 26). فردریک شلگل از رمانتیکهای آلمانی برای برای نخستین‌بار چنین اعلام کرد: «هر شعرْ خودْ در حکم ژانر است» (Duff, 2002: 56-57). این گزین‌گویه ممکن است در نظر اوّل جذاب و نظرگیر باشد، لیکن با منطق حاکم بر فرایند آفرینش هنری ناهمساز است. به گفتهٔ دیوید داف، بنا به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

اشارهٔ شلگل جستجو برای نظریهٔ جدید ژانر، که جـایگزین نظـامِ بی‌اعتبـار کلاسـیک و درعین‌حال طرحی بنیادیتر باشد، مبنی بود بر کنارزدنِ کامـل مفهـوم ژانـر کـه خـود بـه خط‌مشیِ اساسی برای جنبشِ رمانتیک اروپایی تبدیل شده بود (Duff, 2002: 56-57).

پس از رمانتیکها، بندتو کروچه نیز استدلال می‌کند که طبقه‌بندیِ ژانرمحـور هـر اثـر زیباشناختی، انکارِ سرشتِ واقعیِ آن اثر است؛ چرا که اثـرِ هنـری آفـرینش آن بـر پایـهٔ شهود است، نه بر اساسِ منطق. بنابر مدعای کروچـه، ژانرهـا مفـاهیمی منطقـی اسـت؛ بنابراین نمی‌توان آنها را درمورد آثارِ ادبی به کار بسـت؛ چراکـه آثـارِ ادبـی، نـامتعیّن و سیّال‌است و دربرابرِ طبقه‌بندیها مقاومت می‌کنـد (38). (Bawarshi and Reiff, 2010: 20-21). این نگرشِ کروچه استوار است بر یکتاگونگی[11] اثرِ ادبی و ناوابستگیِ آن به قوانینِ ژانر و روابطِ بینامتنی. یکی از دیگر نظریه‌پردازان متأخر به نـام مـوریس بلانشـو، منکـر وجود ژانرها شده و به انکار آنها برخاسته‌است. در این زمینه بلانشو گفته‌است کـه تنهـا کتابْ مهم است؛ کتاب فراتر از ژانر است و به دور از دستورها و رهنمودهاست. کتـاب از تابعیّت نظم و ترتیبِ ژانر سر بازمی‌زند و از نیرویی که جایگاه آن را ثابت نگه‌دارد و فرمِ آن را تعیین‌کند، خودداری می‌ورزد. کتاب دیگر به ژانر وابسـته نیسـت؛ هـر کتـابی صرفاً از سپهرِ ادبیات پدیدمی‌آید؛ گویی ادبیات ازپیش موجودیّت دارد و صـرفاً نیـروی پدیدآورندگی و رمزورازها و صورتبندیهای آن است که امکانِ تحقـقِ نوشـتنِ کتـاب را می‌بخشد (qtd. In Perlof, 1989: 3).

بر اساسِ این نگرشِ بلانشو، گویی آثار ادبـی بـا متـونِ دیگـر و قواعـد نگـارش و کنشهای زبانی ارتباطی ندارد و در خلأ آفریده می‌شود؛ امّا نمی‌توان پـذیرفت کـه متـونِ ادبی و حتی متونِ نوآورانه و پیشرو، برکنار از قواعد و قوانین ژانر باشد. حتی دریدا، که مواضعی ساخت‌شکنانه دارد در این زمینه می‌گوید: «متن نمی‌تواند به هیچ ژانری وابسته نباشد. هیچ متنی بدونِ ژانر نیست. هرمتنی در حیطهٔ یک یـا چـندین ژانـر مـشارکت مـی‌جوید؛ هیچ مـتنِ بـدونِ ژانـری وجـود نـدارد» (Derrida 1981, 61)؛ امّـا بـاوجودِ مخالفت دریدا با نگرشهای گونه‌شـناختیِ رمانتیکهـا، بنـابر اسـتدلال او «ژانـرْ درنهایـت تحمیلی است بر ادبیات؛ تحمیلی بایسته، البته تحمیلی است که متـونِ ادبـی بایـد بـا آن بجنگند؛ با آن دربیفتند و خود را دربرابـرِ آن عرضـه‌کنند» (Bawarshi and Reiff, 2010: 21)؛ از این‌رو، شاهکارهای ادبی و متونِ ادبیِ نوآورانه جملگی به قـوانین ژانـر وابسـته

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

است؛ منتها تفاوتی که با آثار کلیشه‌ای و قالبی دارند در این است که در حیطهٔ همان ژانر خود، برخی قوانین را یا نقض کرده، و یا قوانین جدیدی آفریده‌اند یا از گفتمانهای دیگر، قوانین و سبک و سیاقهایی وارد ژانر خود کرده‌اند. یکی از نظریه‌پردازان دربارهٔ بازبستگی آثار نوآورانه به قواعد ژانر می‌گوید:

> حتی در عرصه‌هایی از ادبیات مدرن و حوزه‌های خلّاقانهٔ ادبیات جاری و مرسوم، که گویی قوانین گونه‌شناختی غایب هستند، باز هم قوانین گونه‌شناختی، بخشی حیاتی از موقعیّت و وضعیّت ارتباط ادبی به‌شمار می‌آیند. این قوانین گونه‌شناختی ممکن‌است درحُکم چالش یا افقی پیش روی نویسنده و خواننده باشند که می‌باید وضعیّت خود را دربرابر آنها تعریف کنند. نویسنده ممکن‌است قوانین گونه‌شناختی را بسط و گسترش دهد. او ممکن‌است «رقابتهایی» پیش‌بینی‌ناپذیر بین قوانین موجود در گونه‌های ادبی موجود ایجاد کند (یا حتی بین قوانین ادبی و قوانین برگرفته از دیگر رسانه‌ها)؛ اما برای فهم معنا و دلالت کلی متن او، لازم‌است از نظامی گونه‌شناختی که نویسنده دربرابر آن ایستاده، آگاهی داشته باشیم. آفرینش نویسنده در فضای متن‌بنیاد تهی صورت نمی‌گیرد. به‌هرحال کودک متمرّد، عضوی از خانواده است (Fishelov, 1993: 82–83).

در این زمینه مثلاً اگر به شعر معاصر بنگریم، خواهیم دید که «شعر نیمایی» درست است که از یک‌سو قوانین و قواعد تساوی طولی مصرعها را بر هم زده است و نوآوریها و آشنایی‌زداییهای تصویری و درونمایگانی در آن مشهود است و از سوی دیگر، تابع تمام اصول ساختاری قالبهایی همچون قصیده، غزل، مثنوی و رباعی نیست به سبب برخورداری و پیروی از عامل «وزن»، استفاده از «زبان هنجارگریز»، و «بوطیقای تصویری»، همچنان تابع قواعد گونه‌شناختی خاص خود است و به هرحال به سبب همین ویژگیها، ما آن را «شعر نیمایی» می‌نامیم. بنابراین به گفتهٔ رُزمارین هرچند اصحاب و پیروان رمانتیکهای آلمانی قائل بوده‌اند که «نویسندهٔ مدرن‌بودن و نویسندگی تابع قوانین ژانر بودن، ناهمساز است» (Bawarshi and Reiff, 2010: 10)، این دو با هم منافاتی ندارد؛ چرا که نویسنده و شاعر پیشرو، هم به سبب پذیرش قواعد ژانر و هم از برکت نقض آن قوانین معهود است که شایستهٔ عنوان فرد خلّاق می‌شود.

بنابراین درست است که قوانین ژانرها دگرگون‌پذیراست، لیکن گزیر و گریزی از وابستگی به خود ژانرها نیست. تودروف نیز ضمن انتقاد از دیدگاه بلانشو بر این باور

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

است که نمی‌توان پذیرفت که ادبیات معاصر کاملاً از تمایزها و طبقه‌بندیهای گونه‌شناختی برکنار باشد؛ تنها می‌توان گفت که این نوع تمایزها و طبقه‌بندیها، دیگر با مفاهیمِ بازمانده از نظریه‌های ادبیِ گذشته، تطابق ندارد (Todorov, 1973: 7).

٤. خلاقیّت دربرابرِ الزام و انتخاب در عرصهٔ ژانر و زبان

یکی از رویکردهای عام در عرصهٔ پژوهشهای ادبی، مقایسهٔ قوانینِ ادبی با قواعد زبان است. ساختارگرایان در اصل در پی بنیان‌نهادنِ بوطیقایی برای تحلیل و استخراج قوانینِ عام در ادبیّات بودند به همان سان که زبانشناسان در دانش زبانشناسی به دنبال تحلیل و توصیفِ قوانین زبان بودند. بین نظریه‌پردازانِ مدرنِ ژانر نیز کسانی همچون باختین و تودروفَ و امی دویت برای تحلیل و بررسیِ قوانین حاکم بر ژانرهای ادبی از راه مقایسهٔ آنها با قوانینِ مربوط به صورتهای زبانی بهره برده‌اند. امی دویت در کتابِ خود به نام *ژانرهای نوشتاری* مشخصاً به مقایسهٔ این دو پدیده پرداخته است که ضمن گزارشِ دیدگاهش مطالبی در تکمیل آن آورده می‌شود.

دویت بحث خود را این‌گونه آغاز می‌کند که استفاده از دستگاه زبان و کاربرد زبان به طور کلی، خلّاقانه است؛ بدین معنی‌که هرکسی که جمله یا عبارتی را بر زبان می‌آورد، آن جمله یا عبارت پیش از آن به کار نرفته‌است. البته او عبارتهای قالبی یا کلیشه‌ای همچون: «صبح شما به خیر»، «حالتان چطور است؟»، «دوستتان دارم» را مستثنا می‌کند. وی اظهار می‌کند: «هنگامی‌که من جمله‌ای می‌نویسم، جمله‌ای است که پیشتر آن را ننوشته‌ام درواقع تمام جملات مثلاً این بند و تمام عبارتهای غیر کلیشه‌ای[12] جدید و اصیل است. اگر مقصود از خلّاقیّت، نوپدیدی باشد، زبان اساساً خلاقانه است» (Devitt, 2004: 140). دویت می‌افزاید که این‌طور نیست که تمام اجزای زبان نوپدید باشد، بلکه کاربرد «جمله و عبارت» نوپدید است. اجزایی همچون واجها، ساختارهای نحوی و واژگان، نوپدید نیست؛ از این‌رو بدون وجود عناصر ازپیش‌موجودِ زبانی نمی‌توان چیزی گفت. بنابراین ویژگی زایای زبان همین است که در آن گفتارهای[13] جدید از الگوهای پیشین پدید می‌آید (Ibid). بنا بر این توضیحات، دویت نوپدیدی گفتارها را همان خلاقیّت به شمار می‌آورد؛ زیرا اگر افراد در موقعیّتهای گوناگون نمی‌توانستند گفتار مناسب ایجاد کنند، استفاده از زبان منحصر می‌شد به عبارتهای قالبی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

و محدود.

دویت می‌گوید از آنجا که ژانرها با تکیه بر «گفتارها» بسط و گسترش می‌یابد، آنها نیز الگوهایی زایا به شمار می‌آید. ژانرها در مقام الگوهایی ازپیش‌موجود، مجاری و شیوه‌هایی برای امور نوپدید فراهم می‌آورد. نویسنده یا گویندهٔ متن یا پاره‌گفتار از ژانرهای موجود برای اظهار و بیان مطالبی استفاده می‌کند که پیشتر دقیقاً همانها گفته نشده‌است. بنابراین، استفاده ازیک ژانر، همچون استفاده از زبان به معنای گفتن یا نوشتن چیزی است که پیشتر گفته نشده‌است(Ibid., 141)؛ از این‌رو، نظر دویت این است که استفاده از انواع ژانرهای بلاغی و ادبی در نوع خود نوپدید و خلّاقانه است که پیشتر، گرچه قواعد و قوانین آن موجود بوده، عیناً ساخته و پرداخته نشده‌است. البته این سخن به معنای پیشروبودن و آشنایی‌زدابودن همهٔ ژانرهای ادبی نیست؛ زیرا آشنایی‌زدایی گونه‌شناختی به این معنا است که نویسنده یا شاعر، ضمن بهره‌گیری از قوانین و قواعد گونه‌شناختی، بتواند در ژانر منتخب خود دخل و تصرف ایجاد کند.

دویت بین ژانر و زبان به شباهت دیگری هم قائل است مبنی بر اینکه هر دوی اینها به‌مثابهٔ معیار و یا هنجار عمل می‌کند؛ زیرا ژانرهای تثبیت‌یافته و مستقر همچون قوانین و قواعد مثلاً دستور زبان عمل می‌کند. قواعد زبانی دلالت دارد بر انتظارات مشخصی دربارهٔ کاربردهای «صحیح» کاربران زبانی در بافتارهای ویژه. دویت یادآور می‌شود که نقض یا برهم‌زدن قواعد زبانی و گونه‌شناختی پیامدهای مثبت و منفی دارد (Ibid). پیامد منفی نقض قواعد گونه‌شناختی به معنای استفاده یا کاربرد نادرست قواعد یک ژانر از سر بی‌تجربگی یا عدم تسلط است؛ برای مثال قانون حاکم بر ژانر رمان رئالیستی این است که ورود عناصر ماورایی و اسطوره‌ای را مجاز نمی‌دارد؛ بنابراین تخطی از این قانون پیامدی منفی دارد. پیامد مثبت نقض قوانین گونه‌شناختی یا به عبارتی «شکل‌شکنی خلاقانهٔ» قواعد هر ژانر، موجب آشنایی‌زدایی و سرآمدی ادبی می‌شود. تودروف در تبیین این فرایند می‌گوید: «اگر بخواهیم از چیزی فراتر رویم، باید قانونی باشد که بشود آن را نادیده گرفت؛ دامنه این استدلال را می‌توان گسترده‌تر کرد و گفت معیار وقتی قابل رؤیت است و وقتی به حساب می‌آید که کسی آن را زیر پا بگذارد» (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳۶). نمونه‌های فراوانی برای این نوع تخطیهای گونه‌شناختی در شعر و داستان جهان و ایران موجود است. قالب «شعرسپید» شاملو به نوعی نقض خلّاقانهٔ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

قوانینِ شعر کهن و «شعرِ نیمایی» است. بازنماییِ عناصرِ روایت- یعنی اینکه نویسنده‌ای بخواهد عناصرِ داستان را دستمایهٔ داستانِ خود قرار دهد- یا استفاده از انواعِ تمهیداتِ فراداستانی[۱۴] در داستانهای پسامدرن، نوعی شکل‌شکنیِ خلّاقانه و مثبت در عرصهٔ قوانین ژانر است. در این زمینه، توضیحِ بلانشو دربارهٔ جویس وافی به مقصود است:

> درست است که جویس شکلِ رمان را می‌شکند و آن را از مسیر خود منحرف می‌کند، این حس را هم پدید می‌آورد که اتفاقاً بقای شکل رمان مدیون همین تغییر شکلهاست. شکل رمان می‌تواند تغییر و توسعه یابد، نه با خلق آثاری بی‌شکل و بی‌قاعده و بی‌نظم مثل غولِ بی‌شاخ و دم! بلکه با خلق آثاری که استثناهایی در درون شکل رمان ایجاد کند؛ یعنی همزمان با برهم‌زدن قواعد پیشین، قواعد جدیدی را جایگزین آنها سازد (تودروف، ۱۳۸۷: ۳۶).

نتیجه‌ای که توردوف از این سخنِ منقول بلانشو می‌گیرد این است که اگر اثری از قواعد نوعِ ادبی خود **سرپیچی** کند، باعث نمی‌شود که این نوع ادبی از بین برود (همان)، بلکه دامنهٔ آن اثر یا آن ژانر گسترده‌تر هم می‌شود؛ به عبارتی «هرچند نوشتن در حیطهٔ یک ژانر، مستلزم استفاده از برخی قواعدِ معّین است، هر متن در درون آن، ممکن است درگیر آفرینش برخی عناصر جدید شود» (Chandler, 2000: 6). بنابراین، نویسندگان اصیل و خلّاق با شکستن و دگرگون‌سازیِ قید و بندهای گونه‌شناختی است که می‌توانند در سنتِ ادبی، جایگاهی ممتاز و برجسته بیابند. در این زمینه نگرشِ ساموئل جانسون و تبیینِ استاد زرین‌کوب یادکردنی است:

> در حقیقت اگر قول ساموئل جانسون، که از روی واقع‌بینی می‌گوید 'بیشتر، عمل و طرز کار نویسندگان است که موجب پیدایش قواعد می‌شود، نه اینکه قواعد، رهنمای عمل و طرز کار آنها باشد، درست است، چگونه می‌توان پذیرفت که نوخاستگان فقط بدان جهت که از حیث زمان دیرتر از پیشنیان آمده‌اند، حق ندارند با عمل و کار خویش قواعد تازه بسازند و گویی این کار فقط به گذشتگان اختصاص دارد؟ دراین صورت هرکس که طرز کاری قابل قبول دارد، می‌تواند طرز کاری را که قاعده تلقی شده‌است 'بی‌قاعده' کند و قاعدهٔ دیگری به جای آن بنشاند (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۷۱۵).

البته نوآوری در عرصهٔ صورتهای زبانی و گونه‌های ادبی با هم تفاوتهایی دارد؛ زیرا انعطاف در حیطهٔ ژانرهای ادبی بیشتر است. به گفتهٔ باختین «شکلها و صورتهای زبانی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

برای گوینده ثابت و اجباری (تجویزی) است درحالی‌که شکلها و قالبهای گونه‌شناختی منعطف‌تر و شکل‌پذیرتر و آزادانه‌تراست» (Bakhtin, 2010: 79). از نظرِ باختین برای فردِ سخنگو، هم استفاده از صورتهای زبانی الزامی است و هم استفاده از گونه‌های یا ژانرهای سخن. تودروف نیز انعطاف و دگرگون‌پذیری ژانرهای ادبی را، که در واقع محصولِ خلاقیّت و دخالتِ پدیدآورندانِ ادبی است با گونه‌های جانوری و صورتهای زبانی مقایسه کرده و به اینِ نتیجه رسیده‌است که زاده‌شدن یک گونهٔ جانوری موجبِ دگرگونیِ آن نوع یا گونهٔ حیوانی نمی‌شود؛ بدین معنی که درصورت آشنایی با گونهٔ پلنگ، می‌توانیم ویژگیهای هر پلنگی را از آن استنباط کنیم. او همانندِ نظریه‌پردازانِ دیگر، می‌گوید که گفتارهای زبانی نیز چنین وضعی دارد: یک عبارت یا جملهٔ منفرد، ساختِ دستوری زبان را تغییرنمی‌دهد؛ اما این مسأله در حوزهٔ هنر صادق نیست. دراین مقام، تطوّر با ضرباهنگی کاملاً متفاوت عمل‌می‌کند: *هر اثرِ ادبی*، موجبِ دگرگونیهایی در کلِ آثارِ ادبیِ ممکن می‌شود. هر موردِ جدیدی، گونهٔ خود را تغییرمی‌دهد. می‌توان گفت که در عرصهٔ هنر درمَثَل، سروکارِ ما با زبانی است که گفتارهای آن در لحظهٔ اظهار و بیان، نادستورمند و نحوگریز[۱۵] است (Todorov, 1973: 5-6). البته این دیدگاه تودروف را قدری باید جرح و تعدیل کرد؛ زیرا تمامِ آثارِ ادبی موجبِ دگرگونی در قواعدِ ژانرهای خود نمی‌شود. خود او هم در ادامهٔ همین مطلب اقرار کرده‌است که بین آثارِ ادبیِ هنرورانه و آثارِ ادبیِ کلیشه‌ای و توده‌وار تفاوت هست. می‌توان گفت که گروه اوّل، ضمنِ پذیرشِ الزاماتِ گونه‌شناختی در قوانینِ ژانر خود تغییراتی ایجاد می‌کند، ولی گروه دوم تابعِ قوانینِ ژانر خود است و تخطی را روا نمی‌داند.

۵. خلاقیّت ادبی، و ثبات و انعطاف گونه‌شناختی

دیوید داف گزارش می‌کند که در دههٔ ۱۹۶۰ چه نگرشِ منفی‌ای دربارهٔ قوانین و پدیدهٔ ژانر وجود داشته‌است. او می‌گوید: برای نسلی که در اندیشهٔ طغیان علیهٔ سلطهٔ دیرینهٔ تمام گونه‌های ادبی بود، انگارهٔ ژانر مشکوک بود؛ زیرا ژانر تأکیدش بر مفاهیمی همچون «قاعده» و «حُسنِ تناسب» و حامیِ نیروی سنت بود (Duff, 2002: 56). این نگرش به سبب تلقیِ منفی‌ای بوده‌است که آنان از قوانین و قواعدِ نامنعطفِ ژانر در برابرِ خلاقیّت ادبی داشتند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

نظریه‌پردازان دیگری همچون امی دویت نیز قائل به انعطاف بیشتر در عرصهٔ ژانرهای ادبی هستند. به گفتهٔ آنان « انحراف از قوانین گونه‌شناختی، عامل تمایز آثار ادبی از آثار غیر ادبی است. هرچند تمام ژانرها، همانند هم از قوانین گونه‌شناختی انحراف پیدا می‌کند، درجهٔ انحراف و دگرسانی بین متون موسوم به متون ادبی، بیشتر است» (Devitt, 2004: 175). دگرسانیها و انحرافهای گونه‌شناختی در سپهر ادبیّات، خودبه‌خودی نیست، بلکه با پدیدهٔ خلاقیّت ادبی پیوندی استوار دارد که موجب دستیابی به تشخص و سبک فردی می‌شود.

البته گفتنی است که همهٔ ژانرهای ادبی نیز به یکسان، ویژگی انعطاف، دگرسانی و ثبوت ندارد؛ برای مثال در ادبیّات انگلیسی، غزل[16] می‌باید چهارده مصراع داشته باشد یا ضرب‌المثل از حدی معمول نباید بیشتر باشد. در ادبیّات فارسی نیز گونه‌هایی همچون رباعی، دوبیتی انعطاف شکلی بسیار اندکی دارد، به‌گونه‌ای که کوچکترین تغییری در قواعدی همچون وزن یا کم و زیاد شدن مصرعها را برنمی‌تابد. البته هر چه ژانری کوچکتر باشد، این ثبوت قوانین گونه‌شناختی بیشتر است. به هرحال، «برخی مواقع، این عادتها و هنجارهای گونه‌شناختی به گونه‌ای افراطی تدوین و تنظیم می‌شود. نتیجه این می‌شود که نوآوری یا سازگاری با اهداف گونه‌شناختی دشوارتر می‌شود. این مسأله دربارهٔ خصوص تراژدی نئوکلاسیک فرانسه صدق می‌کند» (Pavel, 2003: 210). ازاین‌رو، اگر پدیدآورنده‌ای بخواهد دگرگونی یا نوآوری‌ای در سطح قوانین ژانر داشته‌باشد، مسلماً در دسته‌ای از متونی می‌تواند تکاپو داشته‌باشد که قوانینش اجازهٔ چنین کاری را مجاز بشمارد. البته این سخن به معنای آن نیست که اگر پدیدآورنده‌ای در دستهٔ ژانرهای ثابت و نامنعطف‌تر تکاپو کند به سرآمدی ادبی نمی‌رسد. سرآمدی ادبی در حیطهٔ همان ژانرهای ثابت و تعیّن‌پذیر نیز از رهگذر آشنایی‌زدایی در سطوح زبانی، صناعتی و درونمایگانی حاصل می‌شود؛ نمونه‌هایش فراوان است همچون *شاهنامهٔ* فردوسی، رباعیّات خیام، غزلیّات سعدی و حافظ.

با نگاهی به آثار ادبی فارسی خواهیم دید که انعطاف و دگرسانی در ژانرهای شعر معاصر از ژانرهای شعری کهن یا کلاسیک بیشتر است. آنچه ما در ادبیّات معاصر «شعر نو» می‌خوانیم، واجد ژانرهای سیّال، دگرگون‌پذیر و فراوانی است. در ژانرهای کهن همچون قصیده، غزل، رباعی، دوبیتی و مثنوی، امکان دگرگونی و نوآوری در سطح

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

فـرمِ آنهـا چنـدان فـراهم نیسـت. خلاقیّـت شـاعر در حیطـهٔ چنـین ژانرهـایی بـر آشنایی‌زداییهای زبانی، تصویری و درونمایگانی مبتنی است. در سبک هندی، ساختار یـا قالبِ غزلِ فارسی دچار دگرگونیِ اساسی نشده است به گونـه‌ای کـه تبـدیل بـه ژانـری جدیـد شده‌باشـد، بلکـه نـوآوری و دگرسـانی در درونِ قالـبِ آن براسـاس مسـائلِ درونمایگانی همچون اسلوبِ معادله و نازک‌خیالی و مضمون‌پروری، بود و نمـود یافتـه است.

مسألهٔ دیگر در این زمینه ارزشگذاریِ دگرگونی یا انعطافِ گونه‌شـناختی اسـت. در حیطهٔ ژانرهای غیرِ ادبی، همچون ژانرهای پژوهشی، حقـوقی و اقتصـادی، انحـراف یـا انعطافِ گونه‌شناختی چنـدان اعتبـار نـدارد و ارجمنـد نیسـت؛ امـا «در حـوزهٔ ادبیّـات دگرگون‌سازی قوانین و مقاومت در برابر آنهـا از ماننـدگی و سـازگاری بـا آن قـوانین، ارزش و اعتبار بیشتری دارد؛ ازاین‌رو، ارزشمندترین آثار ادبی، آثاری است کـه تـا حـد زیادی به‌سبب برخورداری از *اصالت* و *نوآوری* رفعت مقام یافته‌اسـت» (Devitt, 2004: 176). البته، صرفِ وجودِ دگرسانی و انعطاف و انحـرافِ گونه‌شـناختی در هـر مـتن بـه معنای والایی و ارزشمندیِ آن نیست؛ به عبارت دیگر، این‌طـور نیسـت کـه اگـر کسـی صرفاً قوانین گونه‌شناختیِ ژانر را نقض کند از اعتبار والا هم برخوردار شود؛ با این‌حال، منتقدان و پژوهشگران ادبی، متونِ تابع و سرسپردهٔ قوانینِ گونه‌شناختی را متونِ قالبی یـا کلیشه‌ای می‌نامند. به گفتهٔ چندلر، منتقدانْ چنین متونی را ژانرمحور[17] می‌دانند و اینهـا را فروتر از متونی می‌دانند که بیرون از چارچوبِ گونه‌شناختی تولیـد شده‌اسـت. منتقـدانِ ادبیِ نخبه‌گرا، «داستانهای ژانرمحور»[18] رسانه‌های جمعی را به چیـزی نمی‌گیرنـد؛ زیـرا به‌نظرِ آنان این داستانها تـولیداتِ تـجاری فـرهنگ عامه است، نه محصولِ «هنر متعالی» (Chandler, 2000:5-6). حتی مقامِ اوّل‌داشتن در ایجاد یا ترکیب‌بندی هر ژانر، لزومـاً بـه معنای سرآمدی نیست. به گفتهٔ فالر: « باید توّجه کرد که «اوّل‌بودن»[19] به هـیچ وجـه بـه معنای ارزش و اعتبـاری بیشـتر و فراتـر نیسـت» (Fowler,1997: 160)، بـرای مثـال در ادبیّات فارسی، ممکن است بگویند اوّلین نمونهٔ غزلِ مستقلِ فارسی از آن شـهید بلخـی است؛ این نخستینگی به معنای سرآمدی نیست، بلکه صرفاً نقطهٔ عطف است.

٦. شکل‌گیری ژانرها، حاصلِ دگردیسی یا خلق از عدم

دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری و منشأ گونه‌های ادبی، بسختی می‌توان آفرینش یا پیدایش

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

یک ژانر را به یک شاعر یا یک نویسنده نسبت داد؛ زیرا هر ژانری برای اینکه به مرحلهٔ ادبیّت برسد و بتواند وارد گفتمان ادبی شود، ضرورت دارد که مسیرهایی را طی کرده باشد؛ با این حال، اصطلاحی در این باب موسوم به نظریهٔ تک‌تباری هست که به گفتهٔ آلستر فالر مورد مخالفت همه است. این نظریه سرچشمهٔ ژانرهای ادبی را محصول و دستاورد نویسندگان ویژه و جداگانه می‌داند. فالر در مقابل این نگرش، اصطلاحِ چندتباری[۲۰] نیزبه کار برده و گفته‌است: هنگام بررسی سرآغازهای جداگانه، لازم‌است امکان وجود مسألهٔ چندتباری را نیز محتمل بدانیم. به گفتهٔ فالر براساس نگرش تک‌تباری، هر ژانر ادبی، یک یا حداکثر دو یا سه پدیدآورنده دارد. حماسه برمی‌گردد به هومر، تراژدی به آشیل، رمان واقعگرایانه به فیلدینگ و ریچاردسون، رمان تاریخی به اسکات، شعر بلند آزاد به پوند و ویلیلامز (Fowler, 1997: 153-4)؛ امّا واقعیّت این است که بالندگی و اعتبارمندی برخی ژانرها ممکن است به این پدیدآوردندگان نامبرده برگردد؛ لیکن اینان خالقان اولیّهٔ این ژانرها نبوده‌اند. میخاییل باختین در یک فصل کتاب *تخیّل گفت‌وگویی* به مبحث «پیشاتاریخ ژانر رمان» پرداخته که این امر نشاندهندهٔ پیشینهٔ تاریخی و دگردیسی این ژانر است. آلستر فالر می‌گوید: «ولتر دربارهٔ ایتالیاییها گفته‌است که آنان شعر شبانی را درحُکم ژانر جدیدی پدید آوردند درصورتی‌که هیچ الگوی پیشینی نداشتند؛ امّا لازم است گفته شود که در عالم ادبیّات هیچ اثری از عدم آفریده نمی‌شود» (Fowler,1997: 156). این سخن گویای این است که نمی‌توان گفت شاعر یا نویسنده‌ای، مبدع یا آغازگر ژانری بوده‌است؛ زیرا ژانرها همچون قواعد و قوانین زبان به پدیدآورندگان ادبی بخشیده و داده می‌شوند و از پیش موجودند.

بر این اساس، نسبت و رابطهٔ هر پدیدآورنده‌ای با الگوهای گونه‌شناختی، ثانویه است و نه آغازگرانه (Ibid., : 162). البته این سخن به معنای ارزشگذاری همه‌جانبهٔ نویسندگان و شاعران نیست؛ چرا که اعتبار و والایی پدیدآورندگان ادبی، صرفاً منحصر به آفرینش ژانر نوپدید نیست؛ زیرا کار او همانا پروراندن متن و دگردیسی در قوانین ژانرهای موجود است. گفتنی است که «مساهمتهای اخلاف در پیشبرد هر ژانر همان نقشی را دارد که آغازگران یا مبدعان داشته‌اند. درواقع اگر مبدعان و آغازگران، پیروانی نداشته باشند، دستاوردهای آنان معروض انزوا می‌شود و این امر موجب اهمیّت و اعتبار یک ژانر نخواهد شد» (Fowler,1997: 155).

براساس نگرشهای متأخر فرمالیستهای روسی، ادبیّات و ژانرهای آن درحُکم یک

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

نظام هستند. فرمالیستها، فرایند ابداع و خلاقیّت جداگانه را، که براساس آن موادّ و موضوعات گوناگون از آثار ادبی مختلف کنار هم می‌آید تا گونهٔ جدیدی را شکل ببخشد، درحُکم برهم‌کنش میان نظامهای خودمختار تلقی می‌کردند(Fowler,1997: 154). ازاینجاست که یوری تینیانوف می‌گوید «نمی‌توان گرایش یا پدیدهٔ جایگزین‌شوندهٔ جدیدی را تصور کرد که یکباره به وجود آمده باشد؛ همچون الههٔ مینروا[۲۱] که از سر ژوپیتر خارج شده بود» (Tynyanov, 2000: 38).

با وانهادن مسألهٔ خلاقیّت بدون پیشینه برای پدیدآورندگان ادبی، می‌توان همنوا با نظریه‌پردازان معاصر ژانر پذیرفت که ژانرها حاصل دگردیسی ژانرهای دیگر است و لزوماً یک ژانر ادبی صرفاً برخاسته از ژانرهای ادبی نیست و ممکن است کلاً یا جزئاً برگرفته از دیگر گفتمانها باشد. فالر در این زمینه به سخن تزوردوف ارجاع می‌دهد، هرچند آن را اغراق‌آمیز می‌داند: «از چشم‌اندازی ساختارگرایانه، هر نوع گفتمان ادبی، مناسبات و همانندیهایش با گفتمانهای غیر ادبی بیشتر است تا با دیگر گفتمانهای ادبی» (Fowler,1997: 151). البته خود فالر در جایی دیگر همین نگرش را تکرار کرده و گفته‌است: «گونه‌های ادبی همیشه از گونه‌های ادبی همسان ساخته نمی‌شود و تغذیه نمی‌کند. در زمانهای گوناگون، پدیدهٔ برون‌همسری[۲۲]، موادّ و موضوعات گونه‌شناختی غریبانه‌تری را وارد انبارهٔ گونه‌شناختی می‌کند» (Ibid.: 156-7). البته این‌طور نیست که ژانرهای ادبی برای بسط و گسترش خلاقانهٔ خود از تمام کنشهای گفتاری یا ژانرهای دیگر بهره بجوید؛ چرا که می‌باید قابلیّت و مناسبت ورود به ژانر ثانویّه یا ادبی را داشته باشند یا خود آن ژانر ثانویّه امکان جذب و دگردیسی ژانرهای اولیّه را داشته باشد؛ برای مثال ژانرهایی قالب‌محور همچون رباعی و دوبیتی بسیار کم مجال میزبانی و حضور و دگردیسی انواع ژانرهای دیگر را می‌دهد؛ اما ژانر متنی همچون متن حکایات *گلستان* سعدی- که مرکب از مقامه‌نویسی، روایت، شعر، آیات قرآنی، احادیث، امثال و دیگر گونه‌های سخن است- امکان حضور، جذب و دگردیسی انواع گونه‌های سخن اولیّه و ثانویّه را فراهم کرده است. ترکیب‌ساخت آن در حکم ژانری تلفیقی، موهبت خلاقیّت و آفرینش هنری را برای سعدی فراهم آورده است. دربارهٔ آثار نوآورانه‌ای همچون *گلستان* سعدی یا *یولیسس* جویس، می‌توان این قول آلستر فالر را پیش چشم داشت که گفته‌است:

هرقدر هم که نظامهای گونه‌شناختی فشار وارد بیاورد، واقعیّت این است که نیروی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

خلاقیّت نویسندهٔ جداگانه، می‌تواند در پدیدآوردن گونهٔ جدید نقشی قطعی داشته باشد. حماسهٔ نئوکلاسیک و بخشهای قهرمانیِ شعرِ روستاییِ انگلیسی به‌طریقی ویژه به حماسهٔ میلتون وابسته است (Ibid., 154).

در منابع و پژوهشهایی که دربارهٔ منشأ انواعِ ادبی نوشته شده‌است، گه‌گاه با قید احتیاط، آفرینش هر ژانر را به پدیدآورنده نسبت داده‌اند؛ همچنین پیدایشِ ژانرها را تابع دگردیسیِ گفتمانها فرض کرده‌اند. گه‌گاه در منابعِ کهن، تک‌تباری مطرح شده‌است؛ برای مثال در زمینهٔ قالب یا ژانر رباعی- صرف نظر از قصه‌پردازیهایی که در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* شمس قیس رازی آمده‌است که سرچشمهٔ آن را حاصل بازی کلامیِ چند کودک می‌داند که در پیِ گردویی می‌دوند که به گودالی افتاده و یکی از آنان می‌گوید که «غلتان‌غلتان همی رو تا بُنِ گو» و همین گفته را منبعِ رباعی دانسته - پژوهشگران ادبی آبشخورِ رباعی را شرقِ دور یا سروده‌های ایران باستان می‌دانند. تلخیص دیدگاه آنان بدین صورت است که:

یکی معتقد است خاستگاه رباعی/ دوبیتی، شرق دور است و دیگر اینکه خاستگاه آن را عهد پیشااسلامی می‌داند. به نظرم می‌آید جمع هر دو نظر درست‌تر باشد. می‌توان گفت دو جریان شرقی و غربی به ایران اواخر عهد ساسانی یا اوایل دورهٔ اسلامی وارد شدند و پس از عبور از فرایند دگردیسی در روزگار سامانیان و توسط شاعرانی مثل رودکی و صایغ بلخی در هیأت اخیر خود و به عنوان قالب رباعی/دوبیتی ظهور کردند (زرقانی، ۱۳۸۸: ۳۰۷).

استاد زرین‌کوب دربارهٔ پیشینهٔ طنز در آثاری همچون *گلستانِ* سعدی، *بهارستانِ* جامی، آثارِ عبید زاکانی می‌گویند:

در پیدایش و تحول این مقولهٔ طنز و مطایبه البته مرده‌ریگ فرهنگ باستانی عامیانه، قصه‌های منسوب به دلقکها و مسخره‌ها، نوادر جحی که ذکرش در *الفهرست* ابن‌الندیم هم هست و همچنین آنچه از عقلای مجانین نقل است، نقش قابل ملاحظه‌ای دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۵٦).

کریستوف بالایی درزمینهٔ پیدایش و شکل‌گیریِ رمان فارسی گفته‌است:

رمان زادهٔ بحران است؛ بحرانی که بین شکلهای خلق‌شده برای دنیایی در شرف فروپاشی و نابودی و شکلهای تازه‌ای که برای پاسخگویی به وضع جدید در جستجوی خویش است، پدید می‌آید. در تمام موارد، رُمان از همان ابتدا روال مشابهی را پی می‌گیرد. در وهلهٔ نخست رمان می‌خواهد تفسیری دوباره از شکلهای

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

سنتی (حکایت، قصّه و...) در داستانهای تاریخی یا به قول دنی ماترنژ *داستانهای عاشقانه* باشد که اغلب ویژگیهای حکایت و داستانهای کهن را حفظ کرده‌است؛ سپس تحت تأثیر رمانهای اروپایی (الکساندر دوما الهامبخش بزرگ نویسندگانِ خاورمیانه است)، رمان تاریخی به وجود می‌آید و در تمام موارد، تنها چند صباحیَ پس از آن (با فاصلهٔ زمانی بین ده تا بیست سال) گرایشهای گوناگون واقعگرا در رمان گسترش می‌یابد. رمان یکروزه ظهور نمی‌کند و پیدایش آن چندین مرحلهٔ پی‌درپی دارد که ترجمهٔ آثار خارجی بویژه فرانسوی، مرحلهٔ اوّل آن را تشکیل می‌دهد (بالایی، ١٣٨٦: ١٢-١٠).

دربارهٔ منشأ ژانرهایی بزرگ و مادر همچون «غزل و قصیده» شاید نتوان یک آبشخور را پیدا و معرفی کرد. به همین دلیل مثلاً اقوال در باب سرچشمهٔ غزل گوناگون است. برخی همچون براگینسکی منشأ آن را ترانه‌های عامیانه می‌دانند و یان ریپکا نیز منشأ آن را تغزلهای قصاید می‌داند یا ژانری مأخوذ از غزل عربی (شمیسا، ١٣٦٢: ٤٠). نظر غالبِ پژوهشگرانِ ایرانی و استاد شمیسا این است که

شاید منَشأ غزل فارسی همین تغزلات باشد؛ یعنی ابیات عاشقانه قصیده‌ای که ابیات مدحی نداشته باشد. البته در دیوان قدما گاه به خود غزل نیز برمی‌خوریم (اما تعداد آنها بسیار کم است). برخی گفته‌اند که این اشعار به ظاهر غزل ممکن است تغزلاتی باشد که ابیات مدحی دنبالهٔ آن از بین رفته و یا شاعر آن را از قبل آماده کرده بوده است تا بعداً با افزودن ابیات مدحی به صورت قصیده درآورد (همان: ٤١).

هرچند از محمود وراق (متوفی در ٢٢١) و فیروز مشرقی (متوفی در ٢٨٣) و حنظله بادغیسی ابیات متفرقی باقی مانده‌است که به اسلوب غزل نزدیک است، اولین غزل فارسی را به شکل و معنی مصطلح در آثار شهید بلخی (وفات ٣٢٥) و بعد رودکی (وفات ٣٢٩) مشاهده می‌کنیم (همان: ٤٢).

واقعیّت این است که دربارهٔ ژانرهای مادر و کلانی همچون قصیده، غزل، رمان و داستانِ کوتاه بسادگی نمی‌توان خَلقِ آنها را به یک نفرِ خاص نسبت داد، بلکه اینها حاصلِ دگرگونی و دگردیسیِ دیگرَ ژانرها و کنشهای کَلامی به شمار می‌آید. در این زمینه می‌توان گفت ژانرهایی همچون رمان، داستانِ کوتاه یا غزل، سوابق و سرچشمه‌هایی دارد، لیکن در هیأت یک متن به اعتلا و سرآمدی می‌رسد و همان متن، نقطهٔ عطفی برای ژانر به شمار می‌آید؛ مثلاً *دون‌کیشوت* سروانتس و داستانهای کوتاهِ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

نیوکلای گوگول درحکمِ سرآغازهایی بی‌سابقه برای ژانر رمان و داستان کوتاه نیست، بلکه آنها را باید نقاط عطف و محلِ تلاقی به شمار آورد. البته دربارهٔ ژانرهای فرعی، جزئی یا خرده‌ژانرها[۲۳] با قید احتیاط شاید بتوان گفت که مثلاً «ساقینامه» حاصلِ ابداعِ نظامی گنجوی است؛ هرچند همین امر هم محلِ بحث است؛ زیرا استاد محجوب در مقالهٔ خود با عنوان «ساقینامه‌ـ مغنی‌نامه» ابداعِ ساقینامهٔ نظامی را تحت‌تأثیر فخرالدین اسعد گرگانی دانسته (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۹) و البته آقای دکتر ترابی هم در مقالهٔ دیگری با عنوانِ «حکیم نظامی، مبتکر ساقینامه» با تشکیک در نظرِ استاد محجوب، در صدد اثبات این امر برآمده‌است که نظامی همچنان مبدع و مبتکر ساقینامه است (رک: ترابی، ۱۳۷۰).

نتیجه‌گیری

ژانر صرفاً ابزاری برای توصیف و طبقه‌بندی متون نیست، بلکه ابزار یا تمهیدی برای خلاقیّت هم هست و هیچ‌کدام از آثارِ ادبی گزیر و گریزی از وابستگی به ژانرها ندارد. همچنین بین ژانرهای ادبی، برخی انعطاف کمتر، و برخی هم انعطاف بیشتری دارد. پدیدآورندگان ادبی در عرصهٔ دستهٔ دوم بیشتر می‌توانند خلاقیّت و نوآوری داشته‌باشند؛ با این حال، درست است که سرودن هر شعر یا نوشتن هر داستانی، ممکن‌است «نوپدید» باشد، این امر به معنای «خلاقیّت و نوآوریِ آشنایی‌زداینده» در حیطهٔ یک ژانر نیست. اگر براساسِ معیارِ «خلاقیّت یا نوآوری در عرصهٔ ژانر» به نویسندگان و شاعران بنگریم، خواهیم دید که بسیاری از شاعران و نویسندگانِ سرآمد، لزوماً آغازگر یا مبدعِ یک ژانر نبوده‌اند؛ سهل است دگرگونیهای بنیادینی را نیز در عرصهٔ ژانر برگزیدهٔ خود ایجاد نکرده باشند، بلکه در ملازمتِ همان ژانر، متن یا اثرِ هنریِ متعالی و پرورده‌ای آفریده‌اند؛ برای مثال، فردوسی که سَرآمدِ حماسه‌سرایانِ شعر فارسی است، مبدع و آغازگرِ این ژانر نبوده‌است، بلکه تعالی‌بخشِ این گونهٔ ادبی است. حافظ نیز که از جمله سرآمدانِ غزلِ فارسی است، مبتکرِ غزلِ فارسی نیست، بلکه به‌اوج‌رسانندهٔ این ژانر است. بنابراین از همهٔ نویسندگان و شاعران نباید انتظار داشت که قوانین یا قواعدِ ژانر برگزیدهٔ خود را دگرگون کرده‌باشند؛ بلکه نوآوری و آشنایی‌زداییِ هنریِ سرآمدانِ ادبی ممکن است در حیطهٔ اجزایی همچون فرم، سبک، زبان، صور خیال، عناصر داستان و سطوحِ نحوی باشد. نتیجه اینکه انتسابِ خلاقیّت یا نوآوریِ گونه‌شناختی‌ـ یعنی ابداعِ یک ژانر یا دگرگونی و دگردیسیِ یک ژانرـ به یک نویسنده یا شاعر کمیاب است؛ زیرا

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

اوّل اینکه تطوّر و دگرگونیِ قوانینِ ژانرها آهسته است و دیگر اینکه همهٔ ژانرها به یک نسبت، تابعِ خلاقیّت و نوآوریِ پدیدآورندگان نمی‌شود. البته دربارهٔ خرده‌ژانرهایی همچون ساقینامه یا مسمط، ابداعِ آنها را می‌توان به یک شاعر منتسب دانست. درست است که در ادبیات معاصرِ ایران، نیما، شاملو و صادق هدایت را مبدعانِ شعرِ نو، شعرِ سپید و داستانِ مدرن می‌دانند، دستاوردِ گونه‌شناختیِ اینان نیز خلق از عدم و بدونِ پیشینه و پشتوانهٔ جهانی نبوده‌است. نکتهٔ پایانی اینکه صرفِ نوآوری و خلاقیّت در حیطهٔ قوانینِ گونه‌شناختی موجبِ ارزشمندی و سرآمدیِ اثرِ ادبی نخواهد شد.

پی‌نوشتها

1. Amy Devitt
2. *Writing Generes*
3. Alastair Fowler
4. *Kinds of Literature*
5. Monogenesis
6. Perlocutionary setting
7. Prospemptikon
8. Farewell
9. Typified
10. Adena Rosmarin
11. Singularity
12. Nonroutin
13. Utterances
14. Metafiction
15. Agrammatical
16. Sonnet
17. Generic texts
18. Generic fictions
19. Primary
20. Polygenesis
21. Minerova
22. Exogamy
23. Subgenres

فهرست منابع

بالائی، کریستف؛ (۱۳۸٦) ***پیدایشِ رمان فارسی***؛ ترجمهٔ مهوشِ قویمی و نسرینِ خطـاط، چ دوم، تهران: انتشارتِ معین.

ترابی، محمد؛ (۱۳۷۰) «حکیم نظامی مبتکر ساقی‌نامه»؛ ***آشنا***؛ س اوّل، آذر و دی ماه، ش ۲.

تودروف، تزوتان؛ (۱۳۸۷) ***مفهومِ ادبیات و چند جستار دیگر***؛ ترجمهٔ کتایون شهپرراد، تهـران: نشر قطره.

زرقانی، سیّد مهدی؛ (۱۳۸۷) ***تاریخ ادبیِ ایران در قلمرو زبان فارسی***؛ تهران: انتشارت سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ (۱۳۷۵) ***از گذشتهٔ ادبیِ ایران***؛ تهران: انتشاراتِ المهدی.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ (۱۳۷۳) **نقد ادبی**؛ تهران: انتشارت امیرکبیر.
شمیسا، سیروس؛ (۱۳٦۲) ***سیر غزل در شعر فارسی***؛ تهران: انتشارت فردوس.
محجوب، محمدجعفر؛ (۱۳۳۹) «ساقی‌نامه- مغنی‌نامه»؛ **سخن**؛ ش ۱، ص ۷۹-٦۹.

ب) منابع به زبان انگلیسی

Bakhtin, M. M. (1986) "The Problem of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays.* Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P,. 60–102.
Bawarshi, Anis S. and Mary Jo Reiff (2010), *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy,* Parlor Press, West Lafayette, Indiana.
Bakhtin, M. M. "The Problem of Speech Genres." *Speech Genres and Other Late Essays.* Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986. 60–102.
Chandler, Daniel (revised 2000): "An Introduction to Genre Theory" [WWW document] URLhttp://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html.
Cohen, Ralph (1986) "History and Genre." *New Literary History* 17: 203–18.
David Duff (2002) "Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre", Paragraph, *A Journal of Modern Critical Theory, 25, (1): p: 54-73.*
Derrida, Jacques. "The Law of Genre." Trans. Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7 (autumn 1980): 55–82.
Devitt, Amy J. (2004), *Writing Genres*, Carbondale: Southern Illinois UP.
Fishelov, David (1993) *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. University Park, PA: Pennsylvania State UP. P.
Fowler, Alastair (1997), *Kinds of literature*, Clarendon Press: Oxford.
Frow, John (2005) *Genre*. Routledge. London & New York.
Miller, Carolyn (2005), "Genre as Social Action", in *Genre and the New Rhetoric*, Edited by Aviva Freedman and Peter Medway, UK Taylor & Francis Ltd, 4 John St, London.
Pavel, Thomas, (2003) "Literary Genres as Norms and Good Habits ", *New Literary History*, *Theorizing Genres 1*, 34, 2: 201-210.
Perloff, Marjorie (1989), *Postmodern Genres Oklahoma Project for Discourse and Theory* ; V. 5, Norman: Univ. of Oklahoma Press
Rosmarin, Adena (1985) *The Power of Genre.* Minneapolis: U of Minnesota P,.
Todorov, Tvvetan (1973), *Fantastic, A Structural Approach to Literary Genre.* Trans. Richard Howard, The Press of Case Western Reseve University, Cleveland/ London.
Tynyanov, Yury (2000), "Literary Fact", in Duff, David (2000) *Modern Genre Theory*, Longman, Harlow, England. pp. 29-49.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-11-28]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1400.18.74.4.9]
[DOI: 10.2634/Lire.18.74.5]