

چند بحث تازه در باب گونه های ادبی (ژانرهای ادبی)

امیر سلطان محمدی^۱

دانشجوی دکتری دانشگاه اصفهان

سید مهدی نوریان

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

اسحاق طغیانی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۰/۵

چکیده

بحث انواع در محافل ادبی جهان بسیار پر دامنه مطرح شده است و تحولات بسیاری از روزهای آغازین طرح مستقل آن از سوی ارسطو به خود دیده است. اما در محافل ادبی ما، توجه به آن بسیار سطحی بوده است، به گونه ای که این توجه سطحی مانع طرح بحث های تازه در این باب گردیده است؛ بحثی که به شکل دست و پا شکسته و ابتدایی وارد مباحث ادبی ما گردیده و بدون معادل سازی با ادب فارسی و پرورده شدن، گاه مطالبی از آن می یابیم و نمونه ها و اجزای آن هم به تبع کُل ناقص است. در این مقاله، سعی کرده ایم برخی نقص ها را نمایان سازیم و نمونه های تازه ای از بحث انواع را مطرح کنیم و نشان دهیم گنجاندن آثار در انواع ارسطویی چندان دقیق نیست و نیاز به بازنگری جدی دارد. بحث سیالیت زیرگونه ها، استقلال آن ها، گونه های غالب و مغلوب و نیز متروژانر یا گونه مادر از بحث هایی است که در حد فضای کنونی به آن ها پرداخته ایم و راه را برای نقد و ادامه بحث باز می بینیم.

واژه های کلیدی: سیالیت گونه ها، استقلال گونه ها، گونه غالب، گونه مغلوب، متروژانر (گونه مادر).

amir.soltanmohamadi@yahoo.com

^۱. رایانامه نویسنده مسئول:

۱- مقدمه

از آنجا که ادب فارسی بعد از اسلام متأثر از ادبیات عرب است، می توان سابقه بحث انواع را در فرهنگ اسلامی جستجو کرد. با اینکه آثار ارسطو در فرهنگ اسلامی و نهضت ترجمه شناخته شده بود، بحث انواع در نقدهای ادبی اصلاً جایی باز نکرد. اما اینکه «چرا مسلمانان موازین نقد ادبی و بحث انواع را از یونانیان اخذ نکردند؟» می تواند ما را به دنبال گمانه زنی هایی برای یافتن علت این موضوع ببرد.

اولین سبب، درک نادرست از بحث انواع در فرهنگ اسلامی است. این نکته را می توان از برداشت های نامفهومی دریافت که ابن سینا (ر.ک؛ شفیعی، ۱۳۵۲: ۹۹) و ابوبشر متی و به تبع او، دیگر فلاسفه از این بحث داشته اند (ر.ک؛ زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۸۴). قیاس بگیرید ادیبان را که با فلاسفه میانه خوبی نداشتند. حال، علت این موضوع (درک نادرست از بحث انواع) چه بود؟ به نظر، اولین علت همخوانی نداشتن موازین فرهنگی- فکری یونانیان با موازین موجود در فرهنگ اسلامی بوده است. ما حتی در بحث تاریخ فلسفه اسلامی داریم که ابن سینا چهل بار کتاب *مابعدالطبیعه* ارسطو را می خواند و با اینکه جملات آن را از بر می شود، اما نمی تواند مُدرک آن باشد و در پایان، از کتاب فارابی کمک می گیرد. در مباحث انواع، بسیاری از موازین طبقه بندی در یونان، بر اساس ادبیات نمایشی بوده است، حال آنکه در فرهنگ اسلامی، اصلاً نمایشی وجود ندارد که مبانی آن درک شود. در این صورت، چگونه ابن سینا می تواند درک درستی از تراکودیا (تراژدی) داشته باشد! علت دیگر اینکه بحث انواع در یونان، بحثی ساختاری- محتوایی با شرایط منضبط است، به گونه ای که هر اثر ادبی در وزن، قالب و موازین خاص خود سروده می شد. اما در فرهنگ عربی، قصیده به عنوان قالب غالب با هر وزن و قافیه ای می توانسته پذیرای هر محتوایی، هر چند ناهمگون باشد. برخی اعتقاد دارند که اعراب برای محفوظ داشتن دانش های خود، هر مطلبی را در قالب قصیده می ریختند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۸۰)، البته تنگناهای صوری نیز مجال بروز اندیشه های گوناگون را باعث می شود (ر.ک؛ همان، ۱۳۶۶: ۳۷۸).

دلیل دیگر، توجه به صورت در بحث های ادبی مسلمانان است. ظاهراً محتوا به عنوان بحثی غیرادبی اصلاً مطرح نیست. از این رو، ما بیشتر کتبی هم که در زمینه نقد ادبی می بینیم، به مسائل صوری شعر، مثل عروض، قافیه و فنون بلاغی می پردازند، اما بحث انواع ارسطویی، ساختاری- معنایی است.

آخرین و شاید مهم‌ترین دلیل اینکه اعراب قبل از آشنایی با فرهنگ یونان، شعر خود را داشتند و بدان می‌بالیدند. از این رو، طبیعی بود که با روبه‌رو شدن با موازین یونانی‌ها، چندان وقعی به این معیارها ننهند. ضمن اینکه بعد از اسلام، قرآن نیز به عنوان معجزه بلاغت، فصاحت و نیز الگو، موضوعات متفاوتی را در سوره‌های مختلف مطرح می‌کند که بحث انواع به شکل طبقه‌بندی منسجم و پرداختن به آن را به کلی منتفی می‌کند.

با تمام این تفاسیر، تقسیم‌بندی‌هایی شبیه به بحث انواع را در برخی آثار، مثل نقد شعر از قدامة بن جعفر داریم که شعر را به مدح و انواع آن، هجا و مرثیه تقسیم می‌کند (ر.ک: قدامة بن جعفر، ۱۳۸۴: ۱۵۸-۱۹۹). یا تقسیم‌بندی‌های ابن‌رشیق قیروانی (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۰۱) یا نمونه‌هایی از این دست که ابن طباطبا با رویکرد منطقی- فلسفی دارد (ر.ک: همان، ۱۳۹۰: ۱۵) که از معدود تقسیم‌بندی‌های محتوایی و فارغ از بحث‌های ساختاری هستند و ربطی به بحث انواع ارسطویی ندارد.

در ادبیات فارسی نیز به تبع شعر عرب، پرداختن به انواع به شکلی منسجم و طبقه‌بندی و تعریف‌شده وجود نداشته‌است. بیشتر دغدغه منتقدان ادبی گذشته، آموزش سرودن شعر با معیارهای غیرصوری و غیرچارچوبی بوده‌است تا اینکه بخواهند قوانین و طبقه‌بندی‌هایی برای انواع شعر طرح کنند. برای نمونه، نظامی عروضی ویژگی‌هایی برای شاعر برمی‌شمرد که برخی از این موارد موهوم می‌نماید، چون هیچ معیاری برای آن ویژگی‌ها ارائه نمی‌کند: «اما شاعر باید سلیم‌الفطرة، عظیم‌الفكرة، صحیح‌الطبع، جیدالروية، دقیق‌النظر باشد» (نظامی عروضی، ۱۳۸۲: ۴۲). واقعاً معیار طبع سلیم چیست؟ معیار سلیم‌الفطرة بودن چیست؟

اگر در جایی هم اشاره‌هایی به انواع داشته باشیم، نمونه آن را در جایی دیگر نمی‌بینیم که حکم به شمول، انسجام و قانونمندی این بحث کنیم؛ مثلاً عنصرالمعالی در شعر، مدح، غزل، هجا، مرثیت و زهد را از انواع شعر برمی‌شمرد و پیشنهادهایی برای نیکو بودن این نوع شعرها ارائه می‌کند (ر.ک: عنصرالمعالی، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۹۳) یا وقتی ناصرخسرو می‌گوید:

«غزال و غزل هر دوان مر ترا نجویم غزال و نگویم غزل»

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۸۹).

در واقع، با این بیت براثت خود را از غزل اعلان می‌کند. گویی انواعی دیگر که بدان می‌پردازد، فرضاً زهد و حکمت در ذهن دارد، ولی مشخص نیست این شعرها دقیقاً چه معیارهایی دارند. خاقانی ده جلیت یا نوع برای شعر متصور است (ر.ک: خاقانی، ۱۳۸۸: ۹۲۶)،

اما مشخص نیست که منظور خاقانی از ده شیوه کدام شیوه‌هاست و در کجا آمده که خاقانی گویا به سبب شهرت آن‌ها، فقط به پنج مورد اشاره می‌کند؟ باز هم مشخص نیست این پنج نوع چه سازه‌هایی دارند و تفاوت‌های آن‌ها با هم چیست؟ انوری نیز در ابیاتی به نمونه‌هایی از انواع شعر اشاره می‌کند (ر.ک: انوری، ۱۳۶۴: ۶۹۴). در بوستان نیز خصم سعدی، او را در گونه‌هایی موفق می‌داند و گونه‌های گرز و گوپال را بر دیگران ختم می‌داند (ر.ک: سعدی شیرازی، ۱۳۸۴: ۱۳۶)، اما هیچ‌گاه چنین بحث‌هایی در مکتب‌های نقد کلاسیک وجود ندارد و هیچ معیار و شاخصه‌هایی برای موجودیت آن‌ها ارائه نمی‌شود. چنان‌که به موارد بالا دقت شود، هیچ یک نظم و نسقی پذیرفته و متبوع ارائه نمی‌کنند که در جایی دیگر، مثل آن را بیابیم. گویا بحث انواع بحث پذیرفته و نانوشته منتقدان، شعرا و ادبای کلاسیک ما بوده‌است، اما از لحاظ محتوایی و آن هم به شکل نامنسجم، نه به شکل محتوایی-ساختاری و با طبقه‌بندی و ارائه موازین.

میرزا آقاخان کرمانی اولین کسی است که بحث انواع را به شکل ارسطویی در ادب معاصر مطرح کرده‌است (ر.ک: آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۸-۲۱۹). شبلی نعمانی نیز بحث‌هایی دارد که می‌توان آن‌ها را با بحث انواع مرتبط دانست؛ مثلاً بحثی شبیه به گونه غنایی را با عنوان غزل عشقیه مطرح می‌کند (ر.ک: نعمانی، شبلی، ۱۳۶۳، ج ۵: ۳۸-۱۱۰) و با بررسی شعر حماسی در جایی دیگر به این نوع می‌پردازد (ر.ک: همان، ۱۹۷۰-۱۹۰). بعدها بهار نیز بحثی شبیه به بحث گونه‌ها دارد (ر.ک: بهار، ۱۳۷۱: ۱۳۹) که بیشتر شبیه بحث‌های سنتی اسلامی است تا نقد ارسطویی. همایی نیز به بحث گونه‌ها می‌پردازد و نمونه‌هایی را به صورت گذرا مطرح می‌کند (ر.ک: همایی، ۱۳۶۶: ۷۸). صفا بحث انواع را یک بار به شکل بسیار کلی (ر.ک: صفا، ۱۳۷۴: ۲۸-۲۴) و جایی دیگر به تفصیل بدان توجه کرده‌است (ر.ک: همان، ۱۳۵۴: شصت‌وشش به بعد). اما صورتگر به بحث گونه غنایی و تعریف آن اهتمام دارد (ر.ک: صورتگر، ۱۳۴۸: ۶۷). مؤتمن بحثی شبیه به گونه‌ها را در اقسام و اصناف شعر می‌آورد (ر.ک: مؤتمن، ۱۳۶۴: ۹-۱۰). زرین کوب به بررسی برخی از انواع تحت تأثیر ارسطو توجه نشان می‌دهد (ر.ک: زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۵۴ به بعد و همان، ۱۳۸۵: ۱۸۲-۱۸۵). او در کتاب نقد ادبی، ضمن بحث انواع به شکلی کوتاه به نقل مطالب منتقدان غربی می‌پردازد (ر.ک: همان، ۱۳۶۱: ۷۱). شفیع در مقاله مشهور خود به بحث انواع جان تازه‌ای می‌دهد (ر.ک: شفیع، ۱۳۵۲: ۹۶-۱۱۶). فرشیدورد نیز به بحث انواع بی‌توجه نبوده‌است و آن را به طور مفصل پیگیری می‌کند (ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۵). پورنامداریان نیز بحث انواع را مطرح کرده‌است. توجه ایشان به شکل

ساختارشناسی گونه‌ها کار ایشان را از دیگران متمایز می‌کند (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۱ و همان، ۱۳۸۲: ۲۷۵). او در مقاله‌ای که برای انواع می‌نگارد و به طور ساختاری این بحث را بررسی می‌کند و بحث‌های قبلی خود را تکمیل می‌نماید (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۶: ۷-۲۲).

رزمجو با ارائه یک تقسیم‌بندی اندک متفاوت با تقسیم‌بندی‌های قبلی این بحث را مطرح می‌کند (ر.ک؛ رزمجو، ۱۳۷۳: ۴۷-۱۵۹). رستگار فسایی نیز هسته کارش همان تقسیم‌بندی ارائه‌شده از طرف شفیع‌ی است. او این هسته را با آوردن نمونه‌های زیادی از گونه‌ها تکمیل می‌کند (ر.ک؛ رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۵۰ به بعد). اسماعیل حاکمی با آوردن مطالبی از زرین کوب، شفیع‌ی و راشد، در پایان، نمونه‌هایی از اشعار غنایی را برحسب موضوع می‌آورد (ر.ک؛ حاکمی، ۱۳۸۷: ۵۴ تا آخر). کریمی نیز برخی از بحث‌های انواع را به شکل موجز و کوتاه مطرح کرده‌است (ر.ک؛ کریمی، ۱۳۸۶: ۹۳). جواری نیز از کسانی است که بحث انواع را مطابق مباحث نقد ادبی غرب پرداخته‌است و در کارش، گاه نگاهی به مطالب شمیسا نیز دارد (ر.ک؛ جواری، ۱۳۸۳: ۱۴-۱۴۰). زرقانی در یک جا تلاش می‌کند، ریخت‌شناسی انواع را به شکلی جدید در اثر خود ارائه دهد و سازه‌های خاصی برای هر یک از انواع ارائه می‌دهد؛ برای نمونه، در باب گونه غنایی (ر.ک؛ زرقانی، ۱۳۸۸: ۳۵۳-۳۵۷). همچنین، جایی دیگر بحث انواع و مسائل مربوط به آن را از منظر فلاسفه کلاسیک تحلیل می‌کند (ر.ک؛ همان، ۱۳۹۰: ۲۹۰-۲۹۹). همچنین، ایشان و صباغ در روندی گسترده‌تر و عمیق‌تر در تازه‌ترین و یکی از بهترین کارها در زمینه انواع در کتاب *نظریه ژانر*، بسیاری از مبانی این بحث را در ادوار تاریخی غرب می‌کاوند و در بعضی نمونه‌ها، برخی از مسائل آن را با ادب فارسی مطابقت می‌دهند.

۲- چالشی در بحث انواع

با توجه به آنچه درباره بحث انواع رفت، به این نتایج می‌رسیم: تکراری بودن مباحث، وارداتی بودن آن‌ها به شکل بسیط، به چالش کشیده نشدن انواع با ارائه آن‌ها به متون و از همه آن‌ها مهم‌تر، نداشتن چارچوب و تعریف دقیق از انواع و مشخص نبودن حیطه و چارچوب زیرگونه‌های آن‌ها. ناگفته نماند که برخی از این ضعف‌ها در کتاب *نظریه ژانر* رفع شده‌است.

بحث انواع بعد از ارسطو در غرب بسیار متحول شده‌است. عده‌ای با آن به مخالفت پرداختند و آن را بی‌فایده خواندند و برخی با دفاع از آن، آن را به دو شکل پیگیری کردند. دسته‌ای در برابر تغییر و تحول انواع مقاومت نشان دادند؛ مثلاً نوارسطوئیان بحث انواع را

به جایی کشیدند که با انواع ارسطو متفاوت بود. از مخالفان این بحث می‌توان به بندتو کروچه (Benedetto Croce) اشاره کرد. او اعتقاد دارد انواع را نمی‌توان از هم تفکیک کرد (ر.ک؛ ولک، ۸/۱۳۹۱: ۲۷۹) و به طور کلی طبقه‌بندی‌هایی از این دست را رد می‌کند و آن‌ها را باطل می‌شمارد (ر.ک؛ کروچه، ۱۳۸۱: ۱۱۱) در دورهٔ رمانتیسیسم هم به این بحث با چشم انکار نگریسته شده‌است (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۷)؛ برای نمونه، هوگو می‌گوید: «معنی انواع را نمی‌فهمم. در ادبیات فقط خوب و بد وجود دارد» (ولک، ۲/۱۳۷۳: ۲۹۶). یا کسانی مثل وردزورث (Wordsworths) و کولریج (Coleridge) آن را تخطئه می‌کنند (ر.ک؛ دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۴). اما از کسانی که بحث انواع را پی‌گرفتند و به آن تازگی دادند، برونتیر (Brunetiere) است. او انواع را با مباحث جامعه‌شناختی و دوره‌های زندگی انسان می‌سنجد (ر.ک؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۷۱) و معتقد است که انواع بعد از زایش و به کمال رسیدن، دچار افول و مرگ خواهند شد (ر.ک؛ ولک، ۴/۱۳۸۹: ۹۶)، حال آنکه رنه ولک اعتقاد به در محاق رفتن انواع ندارد و می‌گوید: «نوع‌های دیگر با به ظهور رسیدنشان، آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند» (همان: ۹۷). البته برونتیر به طور کلی اعتقاد دارد که انواع هر قدر هم دچار تحول شوند، اصل مقوم آن‌ها از بین نخواهد رفت (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۸). کسانی هم مثل سایمنز (Saimonze) و آرنولد (Arnold) نیز بحث انواع را با اصول داروین و اصول اجتماعی در این عصر مرتبط می‌دانند و به تحلیل انواع با این مبانی می‌پردازند (ر.ک؛ دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۹-۱۱۳). کسانی نیز مثل ادموند ولسن (Edmund Welson) با برقراری ارتباط بین فناوری و نوع ادبی و کنت بُرک (Kent Burke) با دادن طرح نوع‌ها در دو دستهٔ مردود و مقبول در آمریکا، بحث انواع را در این قرن پی می‌گیرند (ر.ک؛ ولک، ۸/۱۳۹۱: ۱۶۸). تی. اس. الیوت (T. S. Elyot) نیز بر اساس صداها، انواع را تبیین می‌کند، به گونه‌ای که شعر غنایی، نخستین صدایی است که به گوش خواننده می‌رسد و تک‌گویی نمایشی، دومین و نمایش خیالی را صدای سوم می‌داند است که چنین خاصیتی دارد (ر.ک؛ ولک، ۵/۱۳۹۱: ۳۴۶). در روسیه نیز باختین (Bakhtin) بحث انواع را با طرح مسائل «نوع ادبی گفتار» که بیشتر زبان‌شناسانه و ساختارشناسانه است، جان دوباره‌ای به انواع می‌دهد (ر.ک؛ همان، ۷/۱۳۹۱: ۵۲۶).

فرمالیست‌ها و میراث‌خواران آن‌ها، یعنی ساختارگرایان از جمله کسانی بودند که بحث‌های مستوفی و عمیقی در باب انواع مطرح کردند. تزوتان تودوروف (Todorov) در مفهوم ادبیات و بوطیقای ساختارگرا، بعد از او جانانان کالر (Jonathan Culler) در نظریهٔ

ادبی و بوطیقای ساخت‌گرا ساخت‌گرایی از بحث انواع دفاع می‌کنند و با بهره‌گیری از نظریات پراپ و ریخت‌شناسی پریان او، طرحی جدید در بحث انواع درمی‌اندازند. «رابرت اسکولز» (Robert Scholes) نیز از کسانی است که بحث انواع را در کتاب *درآمدی بر ساختارگرایی* به شکل ساختارشناسانه پی می‌گیرد. یکی از کارهای مهم بررسی ساختاری، دستیابی به دستوری است که نوع ادبی هر متن را روشن کند (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۱: ۵۱۱). ساختارشناسان به بررسی انواع بر اساس الگوهای زیربنایی پرداخته‌اند، برعکس نوارسطوئیان که به مشخصه‌های آشکار و معنایی توجه کردند (ر.ک: دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۳۴). در بین منتقدان دیگر این عصر، نورتروپ فرای (Northrop Frye) از جمله کسانی است که با حمایت از بحث انواع با ارائه اصل «رادیکال ارائه» که مخاطب اصالت پیدا می‌کند، گونه‌های ادبی را مورد بررسی و مذاقه قرار می‌دهد (ر.ک: فرای، ۱۳۹۱: ۲۹۴-۲۹۵). ژرار ژنت (Gerard Genette) تحت تأثیر ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) که بحث بینامتنیت را برای قرائت جدید متون مطرح می‌کند، با گسترش بحث او، ورامتنیت یا ترامتنیت (Transtextualite) را ارائه می‌دهد. در یکی از موارد ترامتنیت، بحث سرمتنیت (Arcitextualite) را پیش می‌کشد و در مقاله‌ای با عنوان «مقدمه‌ای بر سرمتنیت» به اهمیت بحث گونه‌ها در قرائت متون و کیفیت آن‌ها می‌پردازد (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۲). اُپاتسکی (Opacki) نیز از کسانی است که در زمینه ژانر، بحث ژانر شاهانه را پیش می‌کشد و مباحثی را مطرح می‌کند (ر.ک: زرقانی و صباغ، ۱۳۹۵: ۳۱۵-۳۱۹). حال آنکه در مباحث ادبی ما، بحث انواع بسیار ساده و ابتدایی مطرح، و پویایی و فراخیش سلب شده‌است که نمونه‌هایی از این ضعف‌ها را خواهیم دید.

۲-۱- سیالیت زیرگونه‌ها

انواع در ادبیات ما، سه یا چهار نوع اصلی (حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی) که نوعی حصر عقلی دارند، مطرح شده‌است و تعریف‌های اصولاً تکراری باعث شده آثار همگی ذیل یکی از این گونه‌ها قرار بگیرند و زیرگونه‌ها بدون تحلیل و به شکل ثابت ذیل همین گونه‌ها هستند. این بحث‌ها با ارائه‌نشده‌شان به متون، اصلاً به چالش کشیده نشده‌اند. حال آنکه پرداختن به مفاهیم تئوری تا با مباحث عملی در دل متون همراه نشوند، راهی به دهی نخواهند برد؛ یعنی ما باید مباحث تئوری خود را با متون تبیین و اثبات کنیم. از همین رو، تئودرف توصیه می‌کند: «انواع که به صورت نظری استنتاج می‌شوند، باید به وسیله متون تأیید شوند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۸۲). ژاک درایدا (Jacques Derrida) نیز ژانر یا نوع

را «برآیند خردمتن می‌داند، نه اینکه متن متعلق به آن ژانر باشد، بلکه ماهیت ژانر از دل مشخصه‌های متون برمی‌آید» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۱۱۱). فتوحی رودمعجنی نیز نوع ادبی را بخشی از ماهیت متن می‌داند (ر.ک؛ همان: ۱۱۳). از این رو، ما با ارائه برخی مبانی تئوری به متون و سنجش آن‌ها با متون، آن‌ها را محک می‌زنیم؛ برای مثال، بیابید به یکی از این زیرگونه‌ها در برخی آثار مربوط به انواع پردازیم. برخی مدح را زیرگونه غنایی قرار می‌دهند (ر.ک؛ شفیعی: ۱۳۵۲: ۱۱۳ و رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۵۷). کسی نیز به این نوع دسته‌بندی اعتراضی نکرده‌است. اما آیا مدح صرفاً زیرگونه غنایی است. مدح‌های شاهنامه چگونه؟

وگر آفتاب سپیده‌دم است	«به دل گفت بهمن که این رستم است
نه از نامداران پیشین شنید	به گیتی کسی مرد از این سان ندید
نتابد، بیچند سر از کارزار...»	بترسم که با او یل اسفندیار
(فردوسی، ۱۳۸۶/۵: ۳۱۹).	

آیا مدح بالا غنایی است یا حماسی؟ به مدح زیر از مثنوی توجه کنید:

عاشق و صاحب کرامت خواجه‌ای	«آن دقوقی داشت خوش‌دیاچه‌ای
شب روان را گشته زو روشن روان	بر زمین می‌شد چومه بر آسمان
کم دو روز اندردهی انداختی	در مقامی مسکنی کم ساختی
أَنْفَلِي يَا نَفْسَ سَافِرٍ لِّلْغَنَّا	غرةالمسكن أحاذره أننا
کی یکون خالصاً فی الامتحان	لاعود خلق قلبی بالمکان
خوش‌شفیعی و دعایش مستجاب	مشفق بر خلق و نافع همچو آب
بهتر از مادر شهی‌تر از پدر»	نیک و بد را مهربان و مستقر
(مولوی، ۱۳۶۲: ۴۷۸).	

دقوقی کیست؟ آیا شخصی حقیقی است که مولوی احساسات خود را نسبت به او بیان می‌کند؟ یا هدف و غایت مولوی از این مدح، تعلیم و تبلیغ خصایل عرفانی و عقیده‌های مکتبی خود است؟ پاسخ، روشن است. مدح در اینجا به غایت تعلیم صورت می‌گیرد و هدف شاعر، ابراز احساسات برای شخصی دیگر نیست. پس مدح می‌تواند زیرگونه ادبیات تعلیمی نیز باشد. اینکه شاعر خصلت‌های نیک کسی یا یک خصلت نیک را ستایش کند، اینجا دیگر غایت مدح و ستایش، تعلیم است و مدح وسیله‌ای برای تعلیم است. سعدی در مدح حاتم می‌گوید:

«که دریافتم حاتم نامجوی هنرمند و خوش منظر و خوبروی
 جوانمرد و صاحب‌خرد دیدمش به مردانگی فوق حد دیدمش
 مرا بار لطفش دوتا کرد پشت به شمشیر احسان و فضلم بکشت...»
 (سعدی شیرازی، ۱۳۸۴: ۹۱).

آیا قصیده فتح سومنات که در مدح محمود است، می‌تواند ذیل گونه غنایی بگنجد؟! اگر نگاهی سطحی به تمام قصیده و اجزای آن داشته باشیم، جز عناصر حماسی چیز دیگری نخواهیم یافت، بدون یک عنصر غنایی:

«فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر
 فسانه کهن و کارنامه بدروغ به کار نابد در دروغ رنج مبر
 حدیث آنکه سکندر کجا رسید و چه کرد ز بس شنیدن گشته‌است خلق را از بر
 شنیده‌ام که حدیثی که آن دوباره شود چو صبر گردد تلخ، آرچه خوش بود چو شکر
 یمین دولت محمود، شهریار جهان خدایگان نکو منظر نکو محضر
 شهی که روز و شب او را جز این تمنا نیست که چون زند بُت و بتخانه بر سر بتگر
 گهی ز جیجیون لشکر کشد سوی سیحون گهی سیه برد از باختر سوی خاور...»
 (فرخی سیستانی، ۱۳۸۴: ۸۸-۷۴).

اینکه برخی نعت و منقبت را که نمونه و شکلی از مدح است، مربوط به شعر تعلیمی (ر.ک: زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۳۷)، بعضی مدح را از پایه‌های ادبیات حماسی (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۷) و برخی آن را از مصداق‌های گونه غنایی می‌دانند، آن گونه که رفت، ناشی از توجه نکردن به سیالیت زیرگونه‌هاست. برخی نیز که متوجه چنین معضلی شده‌اند و وجه را در برابر گونه پیشنهاد می‌کنند (ر.ک: قاسمی پور، ۱۳۸۶: ۸۹-۶۳). پس زیرگونه‌ها می‌توانند در گونه‌های اصلی سیال باشند و مربوط به یک گونه خاص و اصلی نیستند. اما آیا زیرگونه‌ها همیشه وابسته به گونه‌های اصلی هستند؟ سؤالی که در ادامه بدان پاسخ داده خواهد شد.

۲-۲- استقلال زیرگونه‌ها

دیدیم که زیرگونه‌ها فقط مربوط به یک گونه اصلی نیستند و با توجه به سیال بودنشان، در گونه‌های اصلی دیگر هم می‌توانند هویت پیدا کنند. در اینجا می‌خواهیم باز هم با کمک گرفتن از متون نشان دهیم که گاهی این زیرگونه‌ها به شکل مستقل هویت دارند و مربوط به هیچ یک از گونه‌های اصلی نیستند، بلکه گونه‌هایی مستقل

هستند. از آنجا که در بالا بحث مدح به عنوان یک زیرگونه مطرح شد، باز بحث را پیرامون همین زیرگونه پیش می‌بریم. به مدح زیر دقت کنید:

ز هفت آسمان قسمت هفت کشور	«به سعد موفی و بخت موفّر
بر احوال این صاحب ملک پرور	ز اقبال این پیشکار سلاطین
مجیر دُول، قطب دین پیمبر	ظهیر ملوک، آفتاب جلالیت
ثبات حیات ظفر بوالمظفر	نظام کمال و کمال کفایت
جهان را دگرگون شود زینت و فر	فلک را بر افزون شود نور و قدرت
شود خاک این غیرت مشک اذفر...	شود ماه آن حیرت شمس لامع
همی تا عَرَض پای دارد به جوهر	همی تا سخن نام گیرد به معنی
به هر کار چون کیت خود مظفر	به هر لحظه چون نام خود باش نیکو
ز اقبال شاه جهاندار برخوردار»	به فخر خلوند گیتی غنی شو

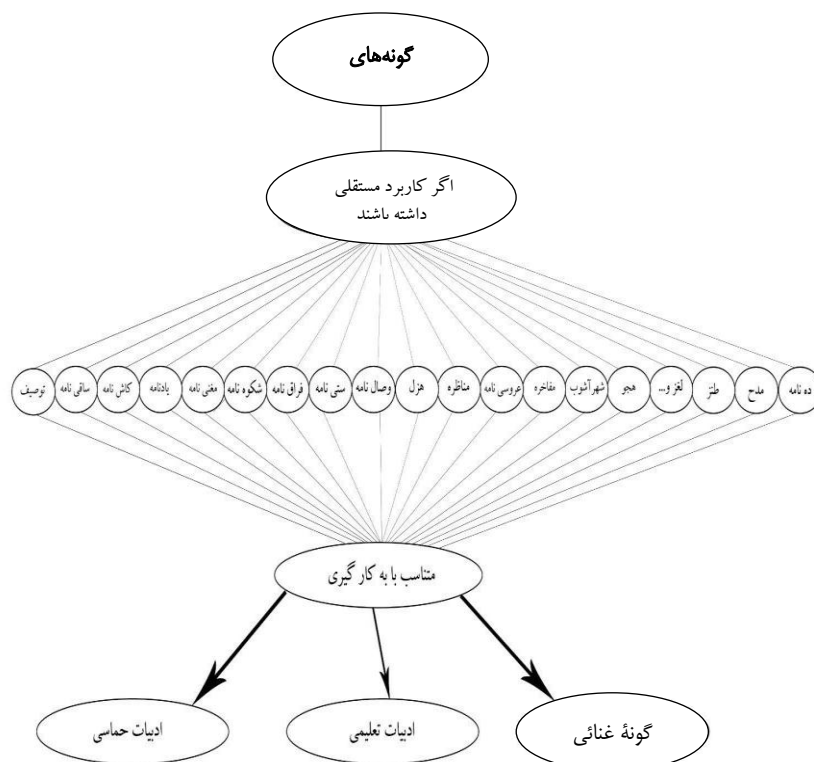
(مختاری، ۱۳۹۱: ۱۹۳-۱۹۵).

آیا در این قصیده، عنصر حماسی یافت می‌شود؟ عناصر تعلیمی چطور؟ عواطفی که رنگ و بوی یک نمونه غنایی را بدهد، چه؟ طبعاً جواب، منفی است. حال، سؤال این است که مدح‌هایی از این دست را باید مربوط به چه گونه‌ای دانست و ذیل کدام گونه اصلی قرار دارد؟ نکته در همین جاست که برخی از زیرگونه‌ها را در هیچ یک از زیرگونه‌های اصلی نمی‌توان گنجانند. البته این پایان سرنوشت گونه‌ها و زیرگونه‌ها نیست. همان گونه که بسیاری از منتقدان معتقدند، گونه‌ها می‌توانند آمیزش و تداخل نیز پیدا کنند. این آمیزش و تداخل می‌تواند شکل‌های گوناگونی داشته باشد که ما در بخش بعدی، دو شکل پرکاربرد آن را تشریح می‌کنیم. شایان ذکر است ما برای این آمیزش، اعتقاد به حالات دیگری داریم که به سبب تنگی مجال، پرداختن به آن‌ها ممکن نیست و حق این بحث برای ادامه در مجال‌های دیگر محفوظ است.

زیرگونه‌ها گاه در شرایطی ظهور و بروز دارند که کاملاً مستقل هستند و مربوط به هیچ یک از گونه‌های اصلی نیستند. چقدر دقیق و مناسب این بحث است این جمله از فاوِلر که می‌گوید: «زیرژانرها پیش از ژانرها به وجود آمده‌اند» (زرقانی و صباغ، ۱۳۹۵: ۳۰۳). با این توصیف، اصلاً منع عقلی وجود ندارد که مثلاً مدح فقط مدح باشد و نه مربوط به غنایی باشد و نه حماسی و تعلیمی؛ دقیقاً مثل مدح بالا. آسمان ریسمان به هم بافتن است اگر بخواهیم زیرگونه‌هایی را که استقلال دارند، ذیل گونه‌های اصلی بیاوریم. از همین جاست که زایایی گونه‌ها نیز پیش می‌آید. با این اوصاف، دیگر ما سه

یا چهار گونه نخواهیم داشت، بلکه برخی زیرگونه‌ها هم می‌توانند به عنوان گونه مستقل هویت پیدا کنند. از این روست که برونو در اظهاری اغراق‌آمیز می‌گوید: «به تعداد شاعران گونه‌های ادبی وجود دارد» (ولک، ۱/۱۳۷۳: ۴۲۷).

تا اینجا دو نتیجه حاصل شد: اولی اینکه زیرگونه‌ها به شکل ثابت مربوط به یک گونه نیستند. دوم این زیرگونه‌ها گاهی استقلال دارند. اگر موارد زیر را برخی از زیرگونه‌های فارسی بگیریم، شکل زیر بیانگر سیالیت و استقلال گونه‌هاست.



۳-۲- گونه‌های غالب و مغلوب

گفتیم که بحث آمیزش گونه‌ها، بحثی تقریباً پذیرفته در محافل نقد و نظریه ادبی است. هرچند کسانی مثل هنری جیمز خواستار تمیز دقیق میان انواع ادبی هستند و معتقدند: «حقیقت، نتیجه شناسایی کامل آن‌هاست و خلط کردن انواع ادبی، بی‌ذوقی و ضایع کردن ارزش‌هاست» (ولک، ۴/۱۳۸۹: ۲۹۲) و کسانی چون پوگیولی (Poggioli) و پل وان تیگم (P.V. Tieghem) اعتقاد به تمیز دقیق میان نوع‌های ادبی دارند (ر.ک؛ همان،

۱۳۸۵/۶: ۱۰۷). یا ادگار آلن پو (Edgar Allan Poe) اعتقاد به خلوص ژانرها دارد (ر.ک: زرقانی و صباغ، ۱۳۹۵: ۲۱۰). اما رنه ولک به شدت به آنها می تازد و ضمن اینکه الگوی صوری نوع ادبی را در پهنه تاریخی انکار نمی کند، به تداخل و آمیزش نوع های ادبی اعتقاد دارد (ر.ک: ولک، ۱۳۸۵/۶: ۱۰۷). ولک در جایی دیگر این قضیه را مطرح می کند و بیان می دارد که نظریه پردازان کلاسیک انواع، مطابق عقیده معروف به خلوص انواع معتقدند که انواع را باید از هم مجزا نگاه داشت و درهم نیامیخت، اما نظریه پردازان امروزی تعداد آنها را محدود نمی کنند و اعتقاد به آمیزش انواع دارند (ر.ک: ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۱). همان مطلبی که برخی این گونه بیان می کنند که «همه آثار ادبی به سادگی و دقیق در طبقات جا نمی گیرند و یکی از چالش برانگیزترین جنبه ها در نقد انواع، همین است و این موضوع ناشی از ذات ادبیات است که اصیل و زاده تخیل خلاق است» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۲۴۹-۲۵۰). از همین رو، ویتگنشتاین (Wittgenstein) معتقد است متونی را که ذیل نوعی می گنجانیم، با شباهت های خانوادگی ساده ای به هم مرتبط شده اند. آنها الزاماً در همان مشخصه یا مشخصه های مکرر سهیم نیستند، بلکه در مشخصه هایی با هم نوع های خود شرکت دارند و در مشخصه هایی هم با هم نوع هایی دیگر (ر.ک: دستغیب، ۱۳۹۰: ۳۵).

ادبیات ما نیز از این قضیه مستثنی نیست و آمیزش گونه و زیرگونه ها در آن به شکل های مختلفی جریان دارد؛ برای نمونه، ما در ادبیات خود گاهی با نمونه ای از آثاری روبه رو هستیم که یک گونه برای فرجه کردن خود از گونه های دیگر بهره جسته است. برترین نمونه ها برای این بحث، آثار روایی نظامی است. در این نمونه آثار، کلیت اثر نمایانگر یک گونه اصلی است که می توان از آن به عنوان «گونه غالب» یاد کرد و این گونه غالب در بطن خود، گونه های دیگری را در خدمت می گیرد که می توان به آنها «گونه های مغلوب» اطلاق کرد. لیلی و مجنون یا خسرو و شیرین را در نظر بگیرید. کلیت این دو اثر مربوط به گونه غنایی است، اما اگر به شکل جزئی تر به ساختار داستان بنگریم، ما با گونه ها و زیرگونه های دیگر هم مواجه خواهیم شد که در دل گونه غالب حاضرند؛ برای مثال، نظامی بارها از گونه تعلیمی در این دو اثر بهره می گیرد؛ چنان که در لیلی و مجنون آورده است:

«افسرده میباش اگر نه سنگی	رهوارتر آی اگر نه لنگی
گرد از سر این نمند فرو روب	پایی به سر نمند فرو کوب
در رقص، رونده چون فلک باش	گو جمله راه پرخسک باش
مرکب بده و پیادگی کن	سیلی خور و روگشادگی کن
بار همه می کش آر توانی	بهتر چه ز بارکش رهانی
تا چون تو بیفتی از سر کار	سفت همه کس ترا کشد بار»

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۹: ۵۶).

یا گاهی از گونه حماسی در این دو منظومه بهره می برد؛ مثلاً جنگ خسرو با بهرام چوبین در خسرو و شیرین (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۶۴). یا جنگ نوفل با قبیله لیلی (ر.ک؛ همان، ۱۳۸۹: ۱۱۰-۱۱۴). اما این گونه اصلی در فضای کلی، مغلوب گونه غنایی است و به عنوان وسیله و زیوری برای گونه غالب مورد استفاده است. ما در این دو منظومه، به وفور زیرگونه‌هایی مثل مدح، هجو، دعانامه و غیره را نیز مغلوب گونه اصلی می بینیم. این نکته ناگفته نماند که این سرپیچی از گونه اصلی باعث رنگ باختن نوع اصلی اثر، یعنی گونه غنایی نمی شود، بلکه موجودیت آن را تقویت می کند. بنابراین، با سرپیچی از قوانین نوع ادبی در آثار، آن نوع از بین نمی رود، بلکه بیشتر تقویت می شود. بسیاری از منظومه‌ها چنین ساختار گونه‌ای دارند و بسیاری از رمان‌ها را نیز در همین فضا می توان تحلیل کرد. اما سؤال این است که در کنار هم آمدن گونه‌ها، آیا فقط به شکل گونه غالب و مغلوب موجودیت دارد، یا نه، می توان شکل دیگری از کنار هم آمدن گونه‌ها و زیرگونه‌ها را داشت؟ سؤالی که جواب آن در بخش بعدی خواهد آمد.

۲-۴- متروژانر (گونه مادر)

شاید استعمال این اصطلاح کمی غریب باشد. گاهی گنجاندن برخی آثار ذیل یک ژانر چندان نمی تواند برخی ذهن‌ها را قانع نماید. در نمونه‌های بالا نیز مشخص شد که چارچوب‌های وضع شده برای انواع، کفایتی تام در دسته‌بندی برخی آثار ندارند؛ برای مثال، گنجاندن شاهنامه ذیل گونه حماسی، کمی دور از حقیقت می نماید و ما اصطلاح جدید «متروژانر» را برای آن پیشنهاد می کنیم. اما متروژانر چیست؟ گاه ما با اثری روبه‌رو می شویم که نمی توان آن را ذیل یک گونه خاص گنجاند و یا حتی نمی توان آن را با بحث گونه غالب و مغلوب تحلیل کرد، بلکه آثاری هستند که اگر به طور کلی بررسی شوند، در بر دارنده همه گونه‌های اصلی، و بسیاری یا شاید همه زیرگونه‌ها باشند، به شکلی که نتوان یک گونه را به شکل غالب و دیگر گونه‌ها را به شکل مغلوب فرض کرد. شاهنامه

یکی از معدود آثار جهان است که می توان به آن اطلاق متروژانر کرد. بی سبب نیست که گوته نیز اعتقاد داشت که گاهی می توان اثری را یافت که ویژگی های هر سه نوع اصلی را داشته باشد (ر.ک؛ زرین کوب، ۱۳۶۱: ۱۷۰). شاید در نگاه اول، *شاهنامه* به سبب شهرت برخی از حماسه های آن، حماسی به نظر برسد، اما اگر با نگاهی نه چندان موشکافانه، ولی دور از عادت به *شاهنامه* بنگریم، در خواهیم یافت که ما در *شاهنامه* به اندازه یک منظومه بزرگ ابیات تعلیمی داریم و بی سبب نبوده است که سعدی، بوستان را که یک اثر تعلیمی است، در بحر متقارب که بحر *شاهنامه* است، سروده، در بسیاری از جاها نیز از فردوسی الهام گرفته است. پندهایی که گاه فردوسی از زبان قهرمانان بیان می کند و گاه خود در لابه لای حکایات یا در مقدمه و موخره آن ها می آورد. مثل این نمونه که مشتت از خروار است:

«چنین است کردار چرخ بلند	به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه	به خم کمندش رباید ز گاه
چرا مهر باید همی بر جهان	بباید خرامید با همهران
چو اندیشه گنج گردد دراز	همی گشت باید سوی خاک باز
اگر هست ازین چرخ را آگهی	همانا که گشته است مغزش تهی
چنان دان کزین گردش آگاه نیست	ز چرخ برین بگذری راه نیست
بدین رفتن اکنون ببايد گریست	ندانم که کارش به فرجام چیست»

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲/۱۹۵).

در *شاهنامه* چند منظومه غنایی داریم؛ مثل زال و رودابه، بیژن و منیژه، کتایون و گشتاسپ، خسرو و شیرین و داستان های عاشقانه دیگری مثل رستم و تهمنه، سهراب و گردآفرید، سودابه و سیاوش، اردشیر و گلنار، و شاپور با دختر مهرک و غیره که بخشی از *شاهنامه* را به کُل غنایی می کنند. ظاهراً این بخش مهم، باعث ایجاد این سؤال برای زرقانی و صباغ نیز شده است که اگر *شاهنامه* را حماسی بدانیم، داستان های غنایی آن را چگونه توجیه کنیم؟ (ر.ک؛ زرقانی و صباغ، ۱۳۹۵: ۳۹۷). بدین شکل، به هیچ وجه نمی توان گفت *شاهنامه* صرفاً حماسی است. به این شکل ما تمام گونه های اصلی را می توانیم در *شاهنامه* به شکل مستقل ببینیم. زیرگونه ها هم که در جای جای *شاهنامه* پدیدارند؛ از مدح، هجو، مناظره، توصیف و... نیازی به آوردن شاهد نیست. از این رو، باید *شاهنامه* را یک مادرگونه یا متروژانر نامید که در آن، گونه های اصلی به شکل شاخص و بدون وابستگی، حضور و بروز دارند.

آثاری از این دست از لحاظ گونه‌ای، مادر تمام آثار بعد از خود محسوب می‌شوند. آیا می‌توان ادب فارسی را بدون شاهنامه تصور کرد؟ آیا در آن صورت ما دیگر نظامی و آثار او را خواهیم داشت؟ سعدی و بوستان او چطور؟ دیگر شاعران نیز به شکل جزئی یا کلی به همین گونه‌اند. از این رو، اطلاق متروژانر یا گونه‌ی مادر واقعاً براننده‌ی شاهنامه است تا اینکه بخواهیم این کاخ شعر را بر اساس عادت، فقط منحصر به یک گونه (حماسی) کنیم. جالب اینکه در غرب نیز برخی کمدی‌الهی دانتته را ذیل یک گونه قرار نمی‌دهند و آن را آمیزه‌ای از سه گونه اصلی می‌دانند (ر.ک؛ ولک، ۱۳۷۳/۲: ۱۰۰) و گویا آثاری از این دست را می‌توان در هر ملتی یافت. آثاری چون شاهنامه که در تمام آثار بعد از خود، چه با واسطه، چه بی‌واسطه تأثیر گذارند. رماتیک‌ها نیز در غرب اعتقاد دارند برخی از شاهکارهای ادبی در خود، گونه‌ها را به شکل آمیخته دارند (ر.ک؛ دستغیب، ۱۳۹۰: ۳۹) و قرینه مؤید این عقیده در ادبیات ما، شاهنامه است که ما البته برای این آمیختگی نام خاص‌تر متروژانر را وضع کردیم. زیرا آمیختگی می‌تواند، اشکال مختلفی داشته‌باشد؛ مثل گونه غالب و مغلوب یا حتی تعامل یا تقابل گونه‌ای و غیرهم که ما به آن نپرداختیم، ولی قابل طرح و نمونه‌یابی است.

۳- نتیجه

بحث انواع در ادبیات فارسی و محافل نقد بسیار ساده و ابتدایی مطرح شده‌است و نیاز به بازنگری و بررسی‌های بیشتری دارد. در آنچه گذشت، ما نیز سعی در حل تمام مشکلات این بحث نداشتیم، بلکه بررسی ما اشاره‌ای به برخی کاستی‌های این بحث در مباحث ادبی بود. این بررسی‌ها با عملی کردن برآیند مفاهیم تئوری در دل متون، نتیجه‌های جالب و جدیدی به دست خواهد داد. گنجاندن زیرگونه‌ها (مثل مدح) در ذیل یک گونه به شکل ثابت، نفی سیالیت گونه‌هاست که از مباحث اثبات‌شده در عرصه گونه‌هاست. مدح از نمونه زیرگونه‌هایی است که می‌توان آن را ذیل همه گونه‌های اصلی و نه فقط یک گونه خاص قرار داد. ضمناً این سیالیت باعث استقلال زیرگونه‌ها نیز می‌شود؛ مثلاً ما می‌توانیم مدح را به عنوان یک گونه مستقل هم فرض کنیم. حضور و تداخل زیرگونه‌ها در یکدیگر می‌تواند نتایج جالبی را در بررسی‌ها حاصل کند که یکی از این نمونه‌ها، گونه غالب و مغلوب است. بدین شکل که گاه حضور برخی از گونه‌ها یا زیرگونه‌ها به عنوان عنصری مغلوب در دل یک گونه غالب ایفای نقش می‌کند. بهترین نمونه برای این بحث، آثار روایی و

رمان هاست که در دل یک گونه غالب، گونه های مغلوب به فریبه کردن آن کمک می نمایند.

در پایان، برخی از آثار را ذیل هیچ گونه واحدی نمی توان قرار داد، چون از تمام گونه ها و زیرگونه ها به شکل آتم و اکمل در خود بهره برده است. شاهنامه از معدود آثار جهانی است که چنین خاصیتی دارد و از این رو، باید شاهنامه را یک مادرگونه نامید، نه یک گونه واحد مثل حماسی.

منابع

- آدمیت، فریدون (۱۳۵۷)، *اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی*، تهران، کتابخانه طهوری.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، ج ۱، تهران، نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگه.
- انوری، اوحدالدین (۱۳۶۴)، *دیوان انوری*، به اهتمام و تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، ج ۲، تهران، نشر علمی- فرهنگی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۱)، *بهار و ادب فارسی*، به کوشش گلبن بهار، ج ۱، تهران، شرکت سهامی کتاب های جیبی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *در سایه آفتاب*، ج ۲، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۸۶)، «انواع ادبی در شعر فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی قم*، س ۱، ش ۳، صص ۷-۲۲.
- _____ (۱۳۸۲)، *گمشده لب دریا*، ج ۳، تهران، سخن.
- جواری، محمدحسین (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، تبریز، نشر یاس نبی.
- حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۶)، *تحقیق درباره شعر غنایی*، تهران، دانشگاه تهران.
- خاقانی، افضل الدین (۱۳۸۸)، *دیوان خاقانی*، تصحیح محمدجعفر سجادی، ج ۹، تهران، زوآر.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶)، *حماسه پدیده شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*، تهران، مرکز دایرةالمعارف اسلامی.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۹۰)، *نقد ادبی و نوعیت متن*، ج ۱، شیراز، انتشارات نوید.
- دوبرو، هدر (۱۳۸۹)، *ژانر*، ترجمه فرزانه طاهری، ج ۱، تهران: نشر مرکز.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۰)، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، *انواع ادبی در شعر فارسی*، ج ۲، شیراز، نوید.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۸)، *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۹۰)، *بوطیقای کلاسیک*، تهران، سخن.
- زرقانی، مهدی و محمودرضا قربان صباغ (۱۳۹۵)، *نظریه ژانر*، تهران، هرمس.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، تهران، علمی.
- _____ (۱۳۸۵)، *ترجمه و تعلیقات ارسطو و فن شعر*، تهران، امیرکبیر.

- _____ (۱۳۶۱)، نقد ادبی، چ ۳، تهران، امیرکبیر.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۴)، بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی- فرهنگی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، «انواع ادبی در شعر فارسی»، مجله خرد و کوشش، د ۴، ش ۱۱ و ۱۲، صص ۹۶-۱۱۹.
- _____ (۱۳۶۶)، صور خیال، ویرایش دوم، تهران، آگه.
- _____ (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، چ ۷، تهران، آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، تهران، فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، حماسه‌سرایی در ایران، چ ۶، تهران، فردوس.
- _____ (۱۳۵۴)، گنج سخن، چ ۵، تهران، دانشگاه تهران.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، چ ۱، چ ۳، تهران، سوره مهر.
- صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵)، منظومه‌های غنایی ایران، تهران، دانشگاه تهران.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۹۰)، قابوس‌نامه، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، علمی - فرهنگی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۲)، سبک‌شناسی، چ ۲، تهران، سخن.
- فرای، نورتروپ (۱۳۹۱)، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران، نیلوفر.
- فرخی سیستانی، علی‌بن جولوغ (۱۳۸۴)، سخن‌گستر سیستان، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه، د ۲ و ۵، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایرةالمعارف اسلامی.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳)، درباره ادبیات و نقد ادبی، چ ۱، تهران، امیرکبیر.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۹)، «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمروی نظریه انواع ادبی»، نقد ادبی، د ۳، ش ۱۰، صص ۶۳-۸۹.
- قبادیانی، ناصر خسرو (۱۳۸۹)، دیوان، با مقدمه سید حسن تقی‌زاده، چ ۶، تهران، نگاه.
- الکاتب البغدادی، قدامة بن جعفر (۱۳۸۴)، نقد شعر، ترجمه ابوالقاسم سری، آبادان، پرسش.
- مختاری غزنوی، عثمان بن عمر، (۱۳۹۱)، دیوان، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، علمی و فرهنگی.
- کروچه، بندتو (۱۳۸۱)، کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمه فؤاد روحانی، تهران، علمی - فرهنگی.
- کریمی، جان‌الله (۱۳۸۶)، تئوری ادبیات، چ ۱، تهران، نشر دانشگاه تهران.
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر.
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴)، شعر و ادب فارسی، تهران: زرین.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۲)، مثنوی معنوی، به تصحیح نیکلسون، تهران، امیرکبیر.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامنتیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۶، صص ۸۳-۹۸.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر (۱۳۸۲)، چهارمقاله، تصحیح محمد قزوینی و محمد معین، تهران، جامی.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، قطره. _____ (۱۳۸۹)، لیلی و مجنون، تصحیح حسن وحید دستگردی، چ ۱۰، تهران، قطره.

نعمانی، شبلی (۱۳۶۳)، شعرالمعجم، ج ۵، ترجمه فخر داعی گیلانی، تهران، دنیای کتاب. ولک، رنه و اوستن وارن (۱۳۷۳)، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید، ج ۱ و ۲، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

_____ (۱۳۸۵)، تاریخ نقد جدید، ج ۶، ۷ و ۸، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

_____ (۱۳۹۱)، تاریخ نقد جدید، ج ۴، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

_____ (۱۳۹۱)، تاریخ نقد جدید، ج ۵، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۶)، تاریخ ادبیات ایران، چ ۳، تهران، فروغی.