

Typology in Mysticism Studies

Seyyed Mehdi Zarghani * 

Professor, Department of Persian Language
and Literature, Ferdowsi University of
Mashhad, Mashhad, Iran

Abstract

What is the genre-based approach and how can it be used in mysticism studies? These are the main questions of the present study. This article first defines the genre and implements a critical analysis of its various definitions to reach an integrated definition that is the closest one to the Persian writings. Next, these questions are answered: what is typology and who is a typologist? The essence of typology, how different literary knowledge can be adopted in this approach and the difference between typology and other literary approaches are among the focal points of this study. Eventually, the typology of writings, amongst mystical writings, while having similarities with other literary approaches, can be considered as an independent branch of literary studies. The research method adopted for this study is library research method and the technique used therein is descriptive-analytic.


Keywords: Genre, Typology, Persian Literature.

Corresponding Author: zarghani@um.ac.ir

How to Cite: Zarghani, M. (2021), Typology in Mysticism Studies, *Mysticism in Persian Literature*, Vol. 11, No. 1, 187-203.



گونه‌شناسی در مطالعات عرفانی

سید مهدی زرقانی*  استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

چکیده

رویکرد ژانری چیست و چگونه می‌توان از این رویکرد در مطالعات عرفانی بهره برد؟ این‌ها پرسش‌های اصلی مقاله حاضر است. در ابتدا به تعریف ژانر/گونه می‌پردازیم و ضمن بررسی انتقادی تعاریف ارائه شده، تعریفی تلفیقی ارائه می‌دهیم که بیشترین تناسب را با نوشتارهای فارسی داشته باشد. در گام بعدی به این پرسش پاسخ می‌دهیم که گونه‌شناسی چیست و گونه‌شناس کیست؟ الزامات گونه‌شناسی و اینکه در این رویکرد چگونه می‌توان از دانش‌های ادبی متعدد و متنوع استفاده کرد و نیز تفاوت گونه‌شناسی با دیگر رویکردهای ادبی محور مباحث ما را در این بخش تشکیل می‌دهند. نهایتاً این مقاله بر آن است تا نشان دهد گونه‌شناسی نوشتارها و از جمله نوشتارهای عرفانی ضمن اینکه وجوه تشابهی با دیگر رویکردهای ادبی دارد، می‌تواند به مثابه شاخه‌ای مستقل از مطالعات ادبی به شمار آید. روش تحقیق مقاله کتابخانه‌ای و فن مورد استفاده توصیفی-تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: ژانر، گونه‌شناسی، ادبیات فارسی.

مقدمه

اگر کسی از ما بپرسد در ادبیات عرفانی چند ژانر یا گونه داریم، پاسخ ما چه خواهد بود؟ و اگر پرسش‌های بعدی‌اش این باشد که خاستگاه ژانرهای عرفانی کجاست؟ سیر تحول آن‌ها چگونه بوده و چه نسبتی با ژانرهای موازی و متخاصم اطراف‌شان دارند، آن وقت او را به کدام کتاب یا مقاله یا رساله تحصیلی ارجاع می‌دهیم؟ من می‌توانم پرسش‌های ظاهراً ساده و پیش پاافتاده، اما مهم دیگری درباره گونه‌های عرفانی مطرح کنم که پاسخ روشنی برای‌شان نداریم. شاید فقدان رویکرد ژانری در مطالعات دهه‌های اخیر یکی از علل مهم این امر بوده باشد. ما سعی می‌کنیم، در این نوشتار و تا حدی که بدن و بدنه یک مقاله گنجایش داشته باشد، چارچوب روش‌شناسانه‌ای را معرفی کنیم تا چراغ راهی باشد برای محققانی که می‌خواهند با رویکرد ژانری به سراغ خانواده بزرگ گونه‌های عرفانی بروند. ممکن است بین آنچه در این نوشتار آمده با مطالبی که این‌جانب پیشتر درباره ژانر نوشته‌ام، اشتراکات زیادی پیدا کنید. منتها آنچه مرا متقاعد کرد تا این سیاهه را به نشریه وزین *عرفان‌پژوهی* در ادبیات ارسال کنم، اولاً تعریف تازه (تازه برای من) و متفاوتی است که در این مقاله از اصطلاح «ژانر» ارائه داده‌ام و ثانیاً معرفی اجمالی رویکردی در مطالعات ادبی است که از آن به «گونه‌شناسی» تعبیر می‌کنم. معنای این سخن آن نیست که تاکنون تحقیقی در حوزه گونه‌شناسی انجام نشده، بلکه غرض، تأکید بر تمرکز این مقاله است بر معرفی مختصر و نظام‌مند «گونه‌شناسی به مثابه یک رویکرد و بلکه یک شاخه از مطالعات ادبی». ثالثاً اینکه در این مقاله سعی کرده‌ام مطالب را طوری طرح کنم که مناسب «گونه‌شناسی در مطالعات عرفانی» باشد.

۱. پیشینه پژوهش

یکی از مقالات خوبی که به گونه‌شناسی ژانرهای عرفانی پرداخته، به قلم وفایی، اسپرهم و طباطبایی است (۱۳۹۳) که بحث «سیر تطور ژانر» را که از مباحث مهم در گونه‌شناسی است به خوبی طرح کرده و پیش برده است. این مقاله که مستخرج از رساله دکتری است در عین حال نشان می‌دهد که بررسی همه محورهای گونه‌شناسی از حد و اندازه یک مقاله و حتی یک رساله بیشتر است. همین نگاه تاریخی - تطوری را در مقاله دیگری می‌بینیم که به ژانر

مقامات عرفانی اختصاص دارد (۱۳۹۵). مقالاتی مثل «تحلیل محتوایی شطح» (میرباقری فردی و دیگران، ۱۳۹۹).

با عنایت به بررسی محتوا که یکی دیگر از محورهای گونه‌شناسی است به سراغ ژانر عرفانی «شطح» رفته یا مثلاً آتش‌سودا (۱۳۸۶) سعی کرده با استفاده از روایت‌شناسی، تصویری از ژانر شطح پیش روی مخاطب قرار دهد. می‌توان این فهرست را کامل‌تر کرد، اما در همه مواردی که بررسی کردیم، نویسنده یا نویسندگان مقاله تنها یکی از محورهای گونه‌شناسی را اساس کارشان قرار داده بودند. از این جهت نمی‌توان بر آن‌ها ایراد گرفت. مسأله اینجاست که اگر همه مقالات بیان شده هم گرد آوریم تا براساس آن‌ها به تعریف روشنی از یک ژانر عرفانی خاص، مثلاً مجالس یا مقامات یا شطح دست پیدا کنیم، عملاً توفیق نصیب‌مان نخواهد شد. به گمانم علت این امر، فقدان گونه‌شناسی به مثابه یک رویکرد در مطالعات عرفانی است. در واقع، نویسندگان محترم مقالات با ابزارهای مختلف و به شیوه‌های متنوع به سراغ گونه‌های عرفانی رفته‌اند، اما یک طرح کلی در ذهن ندارند تا براساس آن بتوان از تجمیع مثلاً پنج، شش مقاله درباره ژانر شطح به تعریفی مشخص از آن دست یافت. تلاش آن‌ها به ارائه «گزاره‌های منفردی» می‌انجامد که در جهت طرحی کلی پیش نمی‌روند. اگر بتوانیم گونه‌شناسی را نه فقط به عنوان یک رویکرد بلکه به مثابه شاخه‌ای از مطالعات ادبی در دپارتمان‌های ادبی مطرح کنیم، امید می‌رود که مطالعات گونه‌شناسی سمت و سوی مشخص‌تری بگیرد و نتایج بهتری به بار آورد.

۲. ژانر / گونه چیست؟

می‌توان به جای «ژانر» از اصطلاح «گونه» استفاده کرد. منتها برای تمایز قائل شدن میان مفهومی که ما از این اصطلاح مد نظر داریم با آنچه در کاربرد سنتی اصطلاح «نوع ادبی» یا «گونه» ادبی متداول و معروف است و در ذهن‌ها جا افتاده، ما در این مقاله آگاهانه و عامدانه از اصطلاح «ژانر» و گاهی گونه بهره می‌بریم. برای معرفی گونه‌شناسی به مثابه یک رویکرد یا یک شاخه مطالعاتی ابتدا باید تعریف‌مان را از این اصطلاح ارایه دهیم. در تعاریف سنتی، وقتی از نوع یا گونه ادبی سخن به میان می‌آید، یا به «فرم و قالب بیرونی» نظر دارند، مثل آنچه در کتاب انواع ادبی آمده و انواع را براساس فرم و قالب به قصیده، غزل و رباعی تقسیم کرده یا «درونمایه» را اساس قرار می‌دهند، مثل تقسیم شعر به مدح و هجو و تغزل که هم در منابع کهن آمده و هم به آثار محققان متأخر راه یافته است. در نظریه مدرن ژانر، دو

تغییر عمده در تعریف این اصطلاح ایجاد شده که ما از آن‌ها با دو کلیدواژه «تعمیم و تکثیر» یاد می‌کنیم. اما مقصود ما از این‌ها چیست؟

نظریه مدرن ژانر اولاً شمول معنایی این اصطلاح را گسترش داده و آن را از محدوده ادبیات به معنی اخص کلمه خارج و به همه نوشتارها، بلکه گونه‌های زبانی تعمیم داده است. بنابراین، اگر در جایی دیدید که از «ژانر گفت‌وگوی پرستاران با پزشکان» در مقابل «ژانر گفت‌وگوی پزشکان با پزشکان» سخن به میان آمده، شگفت‌زده نشوید، چون در این دو مورد ما با دو «گونه زبانی» متفاوت مواجه هستیم و نظریات متأخر آن‌ها را «ژانر» به شمار می‌آورند. به همین قیاس، اگر در طبقه‌بندی نوشتارها به تعبیری نظیر «ژانر سر مقاله»، «ژانر گزارش خبری» یا «ژانر چکیده» و «ژانر مقاله علمی - پژوهشی» برخورد کردید، تعجب نکنید، چون برخلاف نظریه کلاسیک ژانر که از این اصطلاح فقط در محدوده نوشتارهای ادبی استفاده می‌کرد، نظریه مدرن آن را برای طبقه‌بندی انواع نوشتارها، بلکه گونه‌های زبانی به کار می‌برد. مقصود ما از «تعمیم» این است که دایره شمول اصطلاح ژانر از محدوده نوشتارهای ادبی فراتر رفته به همه گونه‌های نوشتاری و بلکه زبانی تعمیم یافته است. تفاوت دیگر نظریه مدرن ژانر در این است که برخلاف قدما، هیچ اصراری ندارد که ژانرها را در قالب سه‌گانه‌های قدیم منسوب به ارسطو (درام، حماسه و غنایی) یا نمونه‌های وطنی آن (نمایشی، غنایی و تعلیمی) بگنجانند، چون این کار را خلاف طبیعت ژانرها می‌داند. آن الگوهای کلان‌نگر سه‌تایی متناسب با نظام‌های هستی‌شناسی یونانی‌نسب است که اصرار داشت همه چیز را به زور و اجبار در قالب چند مورد محدود طبقه‌بندی کند؛ گویا اگر کثرت‌گرایی را به رسمیت می‌شناختند، خللی در جهان‌بینی و جهان‌نگری‌شان ایجاد می‌شد. عناصر چهار تا بودند، ژانرها سه تا، افلاک ده تا و عقول هم ده تا. تصور اینکه ما ممکن است صدها ژانر داشته باشیم برای آن‌ها قابل قبول نبود. مضافاً که تلاش‌های فرهنگی بشر در دوره‌های میانه و جدید نیز بر تعداد ژانرها افزود و دیگر نمی‌توان سه‌گانه ارسطویی یا هر چیزی شبیه به آن را برای طبقه‌بندی و تحلیل ادبیات دوره میانه و جدید به کار گرفت. آنچه جای درنگ جدی دارد این است که ادیبان سنتی ما سه‌گانه ارسطویی را نپذیرفتند، بلکه ژانرهای متعددی را به رسمیت شناختند و برای آن‌ها نام هم تعیین کردند که اصلاً در قالب طرح سه‌تایی فوق نمی‌گنجد. مواردی مثل منشآت با آن همه زیرگونه که دارد از رقعہ گرفته تا مراسله و نمیکه و عریضه و رقیمه و کاغذ و ژانرهای متعدد دیگر مثل کارنامه، منامیه، رساله،

مقامات، شطیحات، مجالس، ملفوظات و ده‌ها نمونه دیگر و تا گونه‌هایی چون غزل و قصیده و رباعی و قطعه که همه و همه در قلمرو زبان فارسی متداول بوده و هیچ ربطی به سه‌گانه یونانی‌نسب هم ندارد. ایراد از ما بوده که تحت تأثیر مطالعات متأخر خواسته‌ایم این همه ژانر متنوع و متعدد را به زور و اجبار در قالب سه‌گانه غنایی و حماسی و تعلیمی جای دهیم. بنابراین، ما به اقتضای نظم ژانری قلمرو زبان فارسی و بی‌اعتنا به الگوی قدیمی شده و از کار افتادهٔ منسوب به ارسطو با دیدگاهی کثرت‌گرا به سراغ ژانر و ژانرها می‌رویم. مقصود ما از کلیدواژه «تکثر» این است.

با این مقدمه، برویم به سراغ تعریف اصطلاح ژانر/گونه. حتی محققان متأخر بر سر تعریف این واژه به اتفاق نظر نرسیده‌اند و هر کدام براساس زمینه پژوهشی خودشان تعریفی که با آن حوزه خاص تناسب بیشتری دارد، ارائه داده‌اند. گویا حق با تینیانوف است که ارائه تعریف ثابت را برای پدیده‌هایی امکان‌پذیر می‌داند که ویژگی ذاتی ثابتی داشته باشند و چون مفاهیمی مثل ادبیات و ژانر، هم خودشان و هم تعریف‌شان پیوسته در حال تغییر است، نمی‌توان برای آن‌ها تعریفی ازلی - ابدی و همه‌پسند ارائه داد. در واقع، این که ما بخواهیم برای این گونه اصطلاحات تعاریفی نظیر آن‌چه در علوم تجربی و ریاضی مرسوم است ارائه دهیم، امکان‌پذیر نیست (Tynyanov, 2000). بنابراین، ما در خوشبینانه‌ترین حالت می‌توانیم تعریفی قراردادی برای ژانر/گونه ارائه دهیم و در توضیحات و تفصیلات خود همان تعریف را اساس قرار دهیم، بدون اینکه اصرار داشته باشیم که ثابت کنیم این تنها تعریف ممکن یا لزوماً بهترین تعریف است. این قدر می‌توان گفت تعریف منتخب ما در حوزه‌ای که آن را به کار می‌بریم، مناسب‌ترین و کاربردی‌ترین تعریف است.

از تلفیق تعاریف این اصطلاح نزد نظریه‌پردازان حوزه ژانر می‌توان به تعریفی نسبی دست یافت. مثلاً جان فراو، ژانر را «مجموعه‌ای از قواعد قراردادی» تعریف می‌کند که «بسیار ساختارمند هستند و بر آفرینش و تعبیر معنا اعمال می‌شوند» (فراو، ۱۳۹۲). در این تعریف کوتاه، چند نکته وجود دارد: نخست اینکه ژانر را نه امر عینی که بتوان آن را با دست نشان داد، بلکه مفهومی ذهنی معرفی کرده که «متشکل از مجموعه‌ای از قواعد» است.^۲ دوم اینکه

1 Tynyanov, Y.

۲. نظریه‌پردازان دیگری هم بر جنبه ذهنی و انتزاعی بودن مفهوم ژانر تأکید دارند. مثلاً ژاک دریدا هم که ژانر را «تحلیل ذهنیت بر متون» می‌داند، به همین وجه ذهنی ژانر نظر داشت.

قواعد ذهنی یادشده «قراردادی» هستند؛ بنابراین، از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر و حتی از ذهنی به ذهن دیگر فرق می‌کنند. این گونه نیست که قواعد بیان شده نزد همه انسان‌ها در همه زمان‌ها و همه جوامع به صورت یک‌سان درک و پذیرفته شوند. سه دیگر اینکه، این قواعد «بسیار ساختارمند» هستند؛ یعنی مجموعه‌ای مرتبط با یکدیگرند که کلیتی معین و منظم را تشکیل داده‌اند.

تودوروف^۱ که رویکردش زبان‌شناسانه است، ژانرها را با زبان و جمله و گفتار پیوند می‌دهد و نهایتاً آن را «تعدادی متن» می‌داند که «به واسطه بیشترین وجه اشتراک در یک طبقه قرار می‌گیرند». بنابراین، ژانرها «طبقاتی از متون» هستند که تشابه حداکثری‌شان آن‌ها را در ذیل یک طبقه یا ژانر قرار می‌دهد و از آثاری که در آن طبقه قرار ندارند، متمایز می‌کند (Todorov, 2000). ما در جای دیگری به تفصیل درباره نظرات تودوروف سخن گفته‌ایم (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵) و اینجا از منظر خاصی که این گفتار اقتضا می‌کند به مسأله می‌نگریم. تغییر زاویه دید تودوروف از تعریف ژانر به تعریف ژانرها، عملاً بحث را از ذهن به عین و از «مجموعه قواعد» به «طبقاتی از متون» منتقل می‌کند.

در تعریف دیگر، ژانر «به مثابه ابزار چهارچوب دهنده به متن» تعریف شده که عملاً امری ذهنی است، اما بر جنبه کارکردی تأکید دارد. بدین معنا که ما با استفاده از مفهوم ژانر نوشتارها را در چارچوب‌های معینی طبقه‌بندی می‌کنیم، برخی را رمان می‌نامیم و گروهی را حماسه، قسمی را مجالس می‌خوانیم و بخشی را مقامات، گروهی را قصیده می‌دانیم و جمعی را غزل. (ر.ک: زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵). در تعریف دیگر، ژانر «ابزار فهم و تفسیر» معرفی شده است.

هدر دو پرو^۲ (۱۳۹۸) که این تعریف را پذیرفته، کتاب خودش را با برشی از یک روایت آغاز می‌کند تا نشان دهد که چطور ژانر «ابزاری است برای فهم و تفسیر». در روایت آغازین او، با صحنه‌ای مواجه می‌شویم که در آن زنی بر روی تختی دراز کشیده و خون از تنش روان است، شخصی آهسته آهسته از اتاق بیرون می‌رود، فرزندش در کنار زن آرام گرفته و ساعت هم ده است. دو پرو از مخاطب خود می‌پرسد اگر به شما بگویم این صحنه مربوط به یک رمانی پلیسی است، «فهم و تفسیر» شما از عناصر متن بدین گونه خواهد بود: آن زن

1 Todorov, T.

2 Dubrow, H.

مقتول است، فردی که بیرون می‌رود، قاتل است و طفلی که در کنار مادر آرمیده، فرزند مقتول و ساعت هم زمان قتل را نشان می‌دهد. حال اگر بگوییم آن‌چه خواندید، مربوط به ژانر زندگی‌نامه است، یک‌باره همه نشانه‌ها را طور دیگری فهم و تفسیر می‌کنید: آن زن مقتول نیست بلکه مادری است که فرزندش به دنیا آمده؛ شخصی که از اتاق بیرون می‌رود، قاتل نیست، بلکه مامایی است که به زن کمک کرده تا فرزندش را به دنیا آورد، آن کودک نیز شخصیتی است که قرار است در صفحات بعدی با زندگی او آشنا شویم و ساعت هم زمان تولد کودک را نشان می‌دهد. چه چیز باعث شد ما این دو برداشت متفاوت را از متنی واحد داشته باشیم؟ تصویری ذهنی ما از ژانر اثر؛ یعنی چون فکر می‌کردیم، این صحنه متعلق به رمان پلیسی است، تفسیر نخست در ذهن مان نقش بست و آن گاه که متوجه شدیم این اثر متعلق به ژانر زندگی‌نامه است، تفسیر دوم به ذهن مان متبادر شد، پس ژانر ابزار درک و تفسیر ما از متون است. تعاریف دیگری هم از ژانر در حوزه علوم اجتماعی و آموزش زبان آرایه شده که چندان به کار ما نمی‌آید.

اگر بخواهیم براساس آنچه گفته شد، تعریفی از ژانر/گونه ارائه دهیم، نتیجه چنین چیزی خواهد بود: «ژانر، مجموعه‌ای از قواعد ذهنی و قراردادی ساختاریافته است که در آفرینش، درک، تفسیر و طبقه‌بندی نوشتارهایی به کار گرفته می‌شوند که بیشترین شباهت فرمی، محتوایی و کارکردی را با یک‌دیگر دارند و طبقه‌ای از متون را تشکیل می‌دهند». در این تعریف، چند نکته تعبیه شده است. نخست این که خود ژانر امری ذهنی است و چیزی نیست که بتوان آن را با یکی از حس‌های پنج‌گانه درک کرد. دو دیگر اینکه این امر ذهنی، متشکل است از مجموعه قواعد و قوانین ساختاریافته. بنابراین، قواعد ژانری در ذهن ما حضور دارد. ما ممکن است نسبت به آن آگاهی کامل نداشته باشیم، اما آن‌ها تأثیرشان را بر درک ما

۱. نظیر این وضعیت را در مورد ژانرهای فارسی هم می‌توان طرح کرد. مثلاً اگر ما غزل زیر را ذیل ژانر خمربه قرار دهیم، یک برداشت از آن خواهیم داشت و اگر به ما بگویند غزل از آن مولاناست و بنابراین در خانواده ژانرهای عرفانی قرار می‌گیرد، فهم و تفسیر ما از نشانه‌های متنی به کلی تغییر می‌کند:

دوش چه خورده‌ای دلا راست بگو نهان مکن چون خموشان بی گنه روی به آسمان مکن
باده خاص خورده‌ای نقل خلاص خورده‌ای بوی شراب می‌زند، خربزه در دهان مکن

۲. از جمله نگاه کنید به مقاله «نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر، معرفی یک رویکرد» (عمارتی مقدم، ۱۳۹۰) و نظریه ژانر (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵).

۳. نگاه کنید به نظریه ژانر ص ۴۰۵ به بعد.

می‌گذارند. خوانندهٔ یک غزل حافظ را در نظر بگیرید که هیچ اطلاعی از ژانر و قواعد ژانری ندارد، اما وقتی غزل حافظ را می‌خواند، براساس همان قواعد نانوشته که در ذهنش وجود دارد، آن را درک و تفسیر می‌کند. سه دیگر این که این قواعد نانوشته ساختارمند هستند و نمی‌توان آن‌ها را چونان جزایر پراکنده‌ای دانست که با هم ارتباط ندارند، بلکه چونان اعضای بدن آدمی هستند که در هویت‌شان در ارتباطی اندام‌وار شکل می‌گیرد. چهارم این که آن قواعد نانوشتهٔ ساختارمند در درک و تفسیر ما از متون تأثیر دارند و به ما کمک می‌کنند که متون را در «طبقاتی خاص» رده‌بندی کنیم. برای درک این معنا کافی است سری بزنید به کتابخانهٔ نزدیک منزل‌تان. چه چیزی سبب شده آن‌ها رمان‌ها را در یک قفسه بگذارند، کتاب‌های فلسفی را در قفسهٔ دیگری و کتاب‌های علوم اجتماعی را در قفسهٔ سومی. همین نظام ژانری است. پنجم آنکه آثاری که در یک طبقهٔ ژانری قرار می‌گیرند، بیشترین شباهت را با یک‌دیگر دارند و کمترین شباهت را با آثاری که در خارج از آن طبقهٔ ژانری قرار دارند و ششم آن که این شباهت‌ها هم فرمی است، هم محتوایی و هم کارکردی.

تعریف ژانر مشخص شد آیا «ژانرها» هم مفاهیم ذهنی هستند؟ برای روشن شدن بحث باید به تفاوت میان «مفهوم و مصداق» توجه کنیم. وقتی از «ژانرهایی» مثل حماسه، رمان، غزل و حکایت سخن می‌گوییم، باز هم با مفاهیم ذهنی سر و کار داریم؛ یعنی «مجموعهٔ قواعدی» در ذهن ما و خالق آثار وجود دارد که ماهیت آن ژانر را در ذهن مشخص می‌کند. بنابراین حماسه و غزل و حکایت هم «مفاهیمی ذهنی» هستند که ما آن‌ها را بر پدیده‌هایی عینی اطلاق می‌کنیم، اما «مصداقی» آن‌ها اموری عینی‌اند. مثلاً شاهنامه فردوسی «مصداقی» است برای امر ذهنی حماسه، بوف کور «مصداقی» است برای امر ذهنی رمان و جوامع‌الحکایات «مصداقی» است برای امر ذهنی حکایت و قس علی هذا.

۳. گونه‌شناسی چیست و گونه‌شناس کیست؟

اکنون که مفهوم گونه روشن شد، به سراغ پرسش دوم و سوم می‌رویم، گونه‌شناس کیست و گونه‌شناسی کدام است؟ کسی که با یک چنین رویکردی به مطالعهٔ نوشتارها پردازد، گونه‌شناس و کار او گونه‌شناسی است. اما پرسش‌های بنیادین یک گونه‌شناس در مواجهه با

۱. این نکته را که ژانر و ژانرها مفاهیم ذهنی هستند، اول بار آقای دوستی، از حاضران در درس گفتارهای تحلیل تاریخ ادبی ایران، به من گوشزد کردند.

متنی مثلاً عرفانی چیست؟ پرسش محوری و نخستین او در باب چیستی گونه است؛ یعنی باید بتواند تعریفی تا حد زیادی کامل از گونه مورد نظر به دست دهد. قبل از اینکه روش‌های دست یافتن به تعریف گونه‌ها را ذکر کنیم، ذکر سه نکته الزامی است. نخست اینکه نباید با نگاه «ذات‌گرایانه» به سراغ گونه‌ها رفت. «نگاه ذات‌گرایانه» به ژانرها ناشی از ذهنیتی سنتی است که برای اکثر پدیده‌ها جوهر و ذاتی برمی‌ساخت، حال آنکه در نظرگاه محققان متأخر ژانرها هم مثل بسیاری دیگر از پدیده‌ها «مجموعه‌ای از صفات متراکم» هستند. چندین صفت زبانی در «طبقه‌ای از متون» به حد کافی متراکم شده تا آن طبقه را از دیگر طبقات متمایز و مشخص کند.

فرض کنید مجموعه صفاتی زبانی در «طبقه‌ای از متون متراکم شده‌اند» و ژانر غزل را پدید آورده‌اند و مجموعه صفات متراکم‌شده دیگری در «طبقه‌ای دیگر از متون متراکم شده‌اند» و ژانر قصیده را ساخته‌اند و به همین ترتیب^۱. این صفات پیوسته در حال تغییر و دگرگونی و کم یا زیاد شدن هستند. بنابراین، اینکه در نظریه‌های سنتی گاهی برای برخی ژانرها یک جوهره و ذات تعیین می‌کردند، تصور نادرستی است. نکته دوم اینکه باید تعاریف ما از ژانرها زمان‌مند باشد؛ یعنی وقتی می‌خواهیم مثلاً تعریفی برای ژانر مجالس عرفانی ارائه بدهیم، آن را محدود به بازه زمانی خاصی بکنیم، چرا که ژانرها در طول تاریخ پیوسته در حال تغییر و تحول‌اند و در هر دوره باید متناسب با ویژگی‌های که در همان دوره دارند، ژانر مورد نظر را تعریف کرد.

چه کسی می‌تواند منکر این شود که غزل‌های قرن ششم و هفتم متفاوت است با غزل‌های قرن دهم تا دوازدهم و هر دوی این‌ها تفاوت دارد با غزل مشروطه و هر سه متفاوت است با غزل پست مدرن؟ ارائه تعاریف ازلی - ابدی برای ژانرها نظرگاهی سنتی است که امروزه مقبولیت خود را از دست داده است. همچنین باید تعاریف ما از ژانرها «فرهنگی» باشد، بدین

۱. برای تبیین این مطلب می‌توانم از استعاره ذرات آب در هوا استفاده کنم. در هوای اطراف ما رطوبت وجود دارد، اما «تراکم» آن به قدری نیست که بتوانیم آن را حس کنیم. وقتی ذرات آب در هوا متراکم‌تر می‌شوند، «مه و ابر» شکل می‌گیرد که رطوبت هوا در آن متراکم‌تر شده اما هنوز چندان نیست که بتوان آن را قطره آب نامید و وقتی تراکم آب بیشتر شود و ابر تبدیل به قطره شود، آن وقت آن رطوبت به حد کافی متراکم شده را قطره باران می‌نامیم. ژانرها پدیده‌های زبانی هستند. برخی از صفات و مختصات زبانی هستند که اگر متراکم شوند، ژانر حماسه را پدید می‌آورند. ویژگی‌های ژانر حماسی به صورت غیرمتراکم در ژانرهای دیگر هم به صورت پراکنده هست.

معنا که اهالی هر فرهنگ و ملت متناسب با اقتضانات جامعه و فرهنگ خودشان ژانرها را تعریف کنند. همان‌طور که ارائه تعریف ازلی - ابدی برای ژانرها تصوری نادرست است، دعوی ارائه تعریفی همه‌جایی و جهانی برای ژانرها نیز باطل است.

ممکن است میان ژانرها در زمان‌های مختلف و در فرهنگ‌های مختلف نقاط مشترکی یافت شود، این به جای خود درست است، اما گونه‌شناس باید تعریف ژانر را با عنایت به آثاری که در محیط فرهنگی خودش خلق شده، ارائه کند. امروزه روابط بین‌المللی بسیار گسترش یافته و ترجمه نیز زمینه‌های ارتباط میان ملل را فراهم آورده، همین ارتباطات ممکن است وضعیت ژانرها را در ملل مختلف به یک‌دیگر نزدیک کند اما چنان‌که اشاره شد گونه‌شناس موظف نیست تعریفی همه‌زمانی و همه‌جایی برای ژانر مورد نظرش ارائه دهد. پس پرهیز از نگاه ذات‌انگارانه، زمان‌مند بودن و فرهنگی‌بودن سه شرط لازم برای ارائه تعریف ژانرهاست که یک گونه‌شناس دائم باید مد نظر داشته باشد.

چه روش یا روش‌هایی برای تعریف یک گونه وجود دارد؟ گونه‌ها مجموعه‌ای از آثار هستند که هم دارای ویژگی‌های مشترک و هم متفاوت‌اند. گونه‌شناس باید از طریق توصیف دقیق آثاری که در ذیل یک گونه قرار دارند، ویژگی‌های مشترک و متفاوت آن‌ها را با دقت هر چه تمام‌تر استخراج کند. این نخستین و در عین حال مهم‌ترین کار گونه‌شناس است و به میزانی که در این توصیف دقت نظر به خرج دهد و روش‌مند عمل کند، توصیفاتش دقیق‌تر و در نتیجه تعریفی که ارائه می‌دهد، قابل اعتمادتر است. اما چگونه باید آثار را توصیف کرد؟ دانش‌های ادبی متنوع و متعدد ابزارهای لازم را در اختیار گونه‌شناس قرار می‌دهند تا به کمک آن‌ها به «توصیف فرمی» دقیقی از آثار مورد مطالعه دست پیدا کند. هر کدام از دانش‌های ادبی از سبک‌شناسی و بلاغت و روایت‌شناسی گرفته تا عروض و قافیه و نسخه‌پژوهی و موارد دیگر، می‌توانند ابزاری باشند برای گونه‌شناس. همین‌جاست که تفاوت دانش‌های ادبی مثل سبک‌شناسی، بلاغت‌شناسی، موسیقی‌شناسی، روایت‌شناسی با گونه‌شناسی معلوم می‌شود. گونه‌شناس می‌تواند از همه دانش‌های ادبی مذکور و موارد دیگر به عنوان ابزاری برای معرفی ژانرها استفاده کند. مثلاً وقتی کسی می‌خواهد گونه «مقامات» را شناسایی و تعریف کند، کارش محدود به سبک‌شناسی یا روایت‌شناسی یا بلاغت نمی‌شود، او ممکن است از همه این‌ها بهره بگیرد تا به توصیف دقیقی از فرم و محتوای اثر برسد. بنابراین، برای دست یافتن به ویژگی‌های فرمی آثاری که ذیل یک ژانر قرار می‌گیرند،

باید به اقتضای اثر مورد بررسی، از دانش‌های مختلف ادبی و زبانی بهره برد. گونه‌شناس باید از هر دانشی که به او کمک می‌کند تا به توصیف دقیقی از ویژگی‌های اثر مورد بررسی دست پیدا کند، بهره بگیرد.

محور دوم کار گونه‌شناس، بررسی درونمایه و محتوای آثار است. آثار عرفانی بسیار متنوع و متعددند و درونمایه عرفانی چیز واحدی نیست که در همه ژانرهای عرفانی یکسان باشد. این تصور که می‌توان نوشتارهای عرفانی را در ذیل یک ژانر گنجانده و برای آن زیرگونه‌هایی مشخص کرد، تصور نادرستی است و ریشه در همان ذهنیتی دارد که می‌خواهد همه آثار را در ذیل چند کلان‌ژانر بگنجانده. در این جا باید از برخی ژانرها نام برد که مختص حوزه معنایی عرفانی است، مثل شطح یا مجالس یا ملفوظات یا تذکرةالاولیا.

نکته بسیار مهمی که در رده‌بندی ژانری آثار باید مورد توجه قرار داد، نظرگاه گونه‌شناس است. ممکن است محقق «مدیحه» را گونه به شمار آورد و قصیده مدحی و غزل مدحی را زیرگونه‌های آن و محقق دیگری، «قصیده» را گونه به شمار آورد و قصیده مدحی و عرفانی و اجتماعی را زیرگونه‌های آن. این قبیل اختلاف نظرها نشانه ضعف گونه‌شناسان یا ایراد رویکرد ژانری نیست، بلکه ریشه در سیالیت زبان از یک سو و انعطاف‌پذیری رویکرد مذکور از سوی دیگر دارد.

گفتیم که برای رده‌بندی ژانرها دست کم باید سه شاخصه اصلی را اساس قرار داد: فرم بیرونی، درونمایه و کارکرد. گونه‌شناس می‌تواند یکی از این‌ها را اساس قرار دهد و از دو دیگر در رده‌بندی زیرگونه‌ها کمک بگیرد. در مثال اخیر، اگر فرم بیرونی را اساس قرار دهیم و درونمایه و کارکرد را به عنوان تعیین‌کننده زیرگونه‌ها به کار گیریم، پیرو نظری خواهیم بود که قصیده را گونه اصلی به شمار می‌آورد و قصیده مدحی، قصیده هجوی، قصیده عرفانی، قصیده اخلاقی را زیرگونه محسوب می‌کند. اما اگر درونمایه را اساس قرار دهیم، مدیحه ژانر اصلی می‌شود و قصیده مدحی، غزل مدحی و قطعه مدحی زیرگونه‌های آن. هیچ‌کدام از این دو نادرست نیست، بلکه دو طرز نگاه است که پیامدهای و نتایج خاص خودش را دارد. بنابراین، اختلاف نظر گونه‌شناسان در رده‌بندی آثار، موضوع مهمی نیست و اشکالی در کار ایجاد نمی‌کند، مهم آن است که گونه‌شناس مبانی نظرگاه خودش را بشناسد و به مخاطبان معرفی کند و به آن‌ها تقید عملی داشته باشد.

ساختار اعم از فرم و محتواست. تحولات ساختاری گونه‌ها یکی دیگر از کارهای مهم گونه‌شناس است. پیشتر خاطر نشان کردیم که ژانرها تحت تأثیر متغیرهای برون‌متنی و همچنین اقتضائات درونی پیوسته در معرض تغییر و تحول هستند. مهاجرت یک ژانر از کانونی به کانون دیگر یا از یک پارادایم به پارادایم دیگر تغییراتی را در ساختار آن پدید می‌آورد که رصد کردن آن‌ها به ما نشان می‌دهد که ستاره ژانر در هر یک از منازل خود چه وضعیتی یافته‌است. تحول ژانرها نظام‌مند است و نظریه پردازان اصول و مبانی نظری آن را بیان کرده‌اند، مواردی مثل تغذیه از سیستم‌های ژانری پیشین، تخصص و تراحم ژانرها، تحول همه‌جانبه و نظایر این ن.ک: زرقانی و قربان‌صباغ، (۱۳۹۵). منتها با بررسی سیر تطور و تحول ژانرهای عرفانی ممکن است به اصول دیگری برسیم که در مقالات و دلالات پیشینان نیامده باشد. ژانرها یک‌باره در فرم نهایی خویش پا به عرصه نمی‌گذارند، بلکه غالباً مراحل جنینی خود را در دل یک ژانر بزرگ‌تر یا در زمینه‌های عمومی‌تر زبان سپری می‌کنند و زمانی که به سطح قابل قبولی از بلوغ رسیدند، به عنوان یک ژانر مستقل قدم به عرصه نوشتارها می‌گذارند. در این مرحله است که ابعاد وجودی خویش را گسترش داده و قابلیت‌های‌شان را بالفعل می‌کنند، از طریق پیوند با ژانرهای موازی یا ژانرهایی که از اقلیم‌های دیگر وارد شده‌اند، ژانرهای تلفیقی را پدید می‌آورند و ممکن است در نتیجه این پیوند، ژانرهای تازه‌ای متولد شوند. در دوره‌های تاریخی مختلف و در کانون‌های ادبی متعدد، برخی از آن‌ها چندان گسترش پیدا می‌کنند که تبدیل به ژانر شاهانه می‌شوند و بر دیگر ژانرهای فعال در آن فضا/زمان تأثیر می‌گذارند.

جدال ژانرها برای ماندن در مرکز فعالیت‌های فرهنگی ماجرابی جالب و دیدنی است. هر ژانر تا جایی که بتواند به نیازهای عصر پاسخ دهد، در عرصه می‌ماند و پس از آن، تدریجاً میدان را به نفع ژانرها یا زیرژانرهای رقیب خالی می‌کنند. منتها آن‌ها هیچ‌گاه کاملاً از بین نمی‌روند، بلکه در قالب «صفت» یا «وجه» در قالب ژانرهای دیگر به زندگی پنهان خویش ادامه می‌دهند تا زمانی که دوباره افق انتظارات عصر آن‌ها را فرابخواند و از حاشیه به مرکزشان آورد. آن‌ها از کانونی به کانون دیگر و از اقلیمی به اقلیم دیگر سفر می‌کنند و متناسب با اقتضائات اقلیم جدید، رنگ و روی و ویژگی‌های تازه‌ای به خود می‌گیرند. به عنوان مثال، همین ژانر مجالس عرفانی وقتی به شبه قاره رسید با نام تازه ملفوظات ظهور کرد و متناسب با شرایط جدید ویژگی‌های تازه‌ای یافت. این‌ها و خیلی مسایل دیگر در محور تطور و تحول ژانرها پیش روی گونه‌شناس پدیدار می‌شود. ما نه خاستگاه بسیاری از ژانرهای

عرفانی را درست می‌دانیم و نه سیر تحول و تطور آن‌ها را. گونه‌شناسی این امکان را فراهم می‌آورد که با چراغی در دست، به سؤالات بیشمار این حوزه پاسخ دهیم. محور دیگر، کارکرد ژانرهاست. آثار و به تبع آن ژانرها دو نوع کارکرد در زمانی و همزمانی دارند. مثلاً نامه‌های عین‌القضات همدانی به عنوان یک زیرژانر عرفانی در روزگار خود نویسنده و با عنایت به شرایط گفتمانی آن عصر و آن کانون ادبی و مخاطبان خاصش کارکرد مشخصی دارد که متفاوت است با کارکرد آن در طول تاریخ و در بافت‌های فرهنگی متفاوت. گونه‌شناس نمی‌تواند به این کارکردها بی‌توجه باشد. زیبایی‌شناسی دریافت در چنین مواردی می‌تواند به محقق کمک کند تا کارکردهای در زمانی ژانرها را بررسی کند. بررسی کارکردها نیازمند دانش‌های زمینه‌ای مثل جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه تاریخ و مواردی از این دست است. چنان‌که ملاحظه می‌شود تحقیق بر روی هر کدام از محورهای علی‌حده می‌تواند موضوع کار گونه‌شناس باشد.

اکنون باید از دو محور دیگر سخن بگوییم که به هنرمند و مخاطب مربوط می‌شود. بسیاری از خالقان آثار انگیزه تألیف یا سرودن آثارشان را ذکر کرده‌اند. انگیزه‌ها ممکن است متعدد و پنهان یا آشکار باشد. این وظیفه گونه‌شناس است که به بررسی انگیزه‌های تألیف اثر بپردازد و از طریق جست‌وجو در مؤلفه‌های متعدد درون و برون‌متنی آن‌ها را آشکار سازد. همچنان‌که کشف مخاطب اثر وظیفه دیگر گونه‌شناس است. در این مورد هم ممکن است پدیدآورندگان مخاطب اولیه آثارشان را مشخص کرده باشند یا اینکه نیاز باشد محقق آن را از فحوای کلام حدس بزند.

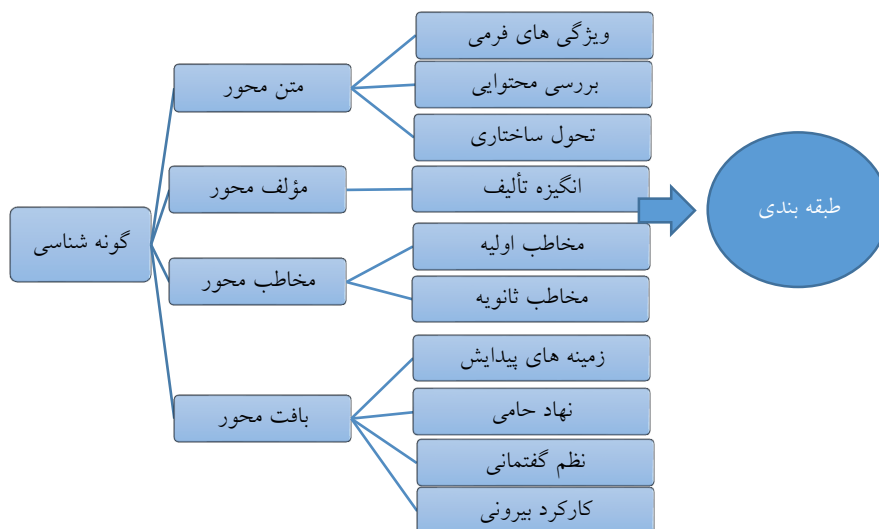
نکته مهم این است که در این مورد هم ما با دو گروه از مخاطبان مواجه می‌شویم: نخست، مخاطب اولیه که اثر در خطاب به آن‌ها یا برای آن‌ها نوشته یا سرده شده باشد و دیگر مخاطب ثانویه که در طول تاریخ در جایگاه مخاطب قرار گرفته‌اند. مثلاً مخاطبان اولیه مثنوی مردمان قونیه بوده‌اند و مخاطبان ثانویه همه کسانی که در طول تاریخ به سراغ این اثر سترگ رفته‌اند. یا مخاطب اولیه مجالس صوفیه طیف خاصی از مردم بوده‌اند که در مجلس وعظ عارف حضور داشته‌اند و مخاطب ثانویه همه کسانی که در روزگاران مختلف آن‌ها را خوانده و خویش را در جایگاه مخاطب قرار داده‌اند.

آثار و به تبع آن ژانرها پدیده‌هایی نیستند که در خلأ شکل گرفته باشند، بلکه ارتباط مستقیم و چندلایه‌ای دارند با متغیرهای برون‌متنی که در اطراف‌شان جاری است. گونه‌شناس

نمی‌تواند به این نکته بی‌توجه باشد که ژانر مورد نظرش کدام گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها را تبلیغ و تثبیت می‌کند و کدام را نفی و طرد یا نمی‌تواند به رابطه ژانرها با نهادهای قدرت پردازد و از پاسخ به این پرسش سر باز زند که نهاد حامی ژانر مورد بحث کیست و کجاست. گونه‌ها نظم گفتمانی و جدال‌های ایدئولوژی‌ای را بازنمایی می‌کنند که در اطراف‌شان حضور دارند. پس از این‌هاست که می‌توان به طبقه‌بندی آثار در قالب ژانرها پرداخت. گونه‌شناسی و طبقه‌بندی آثار عرفانی گام بلندی است در راه بازخوانی و درک دقیق‌تر نوشتارهای عرفانی؛ منتها نه به آن صورت کلی و مکانیکی که در روش‌های سنتی مرسوم است.

نکته پایانی این است که ممکن است ما در تعریف و رده‌بندی نوشتارهای عرفانی نتوانیم به همه موارد فوق پردازیم، یا به علل کمبود اطلاعات و یا گستردگی بیش از حد زمینه تحقیق. مطابق با قاعده «ما لا یدرک کله لایترک کله» می‌توان در حد توان تلاش کرد. مهم این است که چنین رویکردی به دپارتمان‌های ما راه پیدا کند. آن وقت هر کدام از محققان قطعه‌ای از این پازل بزرگ را در جای خود قرار خواهند داد تا در نهایت بتوان به تصویر نهایی دست پیدا کرد؛ تصویری که قابلیت تغییر و تحول را دارد و ایستا نیست. نمودار (۱) محورهای اصلی گونه‌شناسی را به تصویر می‌کشد.

نمودار ۱. محورهای اصلی گونه‌شناسی



تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Seyyed Mehdi
Zarghani



<http://orcid.org/0000-0003-3184-7223>

منابع

- آتش سودا، محمد علی، (۱۳۸۶)، «روایت‌شناسی شرح شطحیات» در علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، ۵۱، ۲۶-۱.
- سجادی، سید علی محمد، جمعه، معصومه، (۱۳۹۵)، «سیر تطور احوال و مقامات عرفانی تا قرن ششم هجری» در عرفانیات در ادب فارسی، ۲۶، ۶۴-۱۴۱.
- عمارتنی مقدم، داوود، (۱۳۹۰)، «نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر، معرفی یک رویکرد» در نقد ادبی، ۱۵، ۱۱۱-۸۸.
- فراو، جان، (۱۳۹۲)، ژانر، ترجمه لیلیا میرصفیان، تهران: کنکاش.
- میرباقری فرد، سید علی اصغر و دیگران، (۱۳۹۹)، «تحلیل محتوایی شطح، بر پایه شطحیات قرن دوم تا هفتم» در پژوهش‌نامه عرفان، ۲۲، ۶۰-۴۷.
- وفایی، عباسعلی، اسپرهم، داوود، طباطبایی، سید ذبیح‌الله، (۱۳۹۳)، «سیر تطور مجلس‌گویی صوفیانه به عنوان نوعی ادب تعلیمی؛ از آغاز تا پایان دوره صفوی» در پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، ۲۳، ۷۳-۳۹.

Reference

- Atash Sowda, M. A. (2007). Narratology Description of SHATH. *social sciences and humanities*. Shiraz university. 51. 1-26. [In Persian]
- Emarati Moghadam, D. (2011). The role of position in the formation of the genre. Introduction an approach. *literary criticism*. 15. 88-111. [In Persian]
- Frow, J. (2013). *Genre*. translated by Leila Mirsafian. Tehran: Kankash. [In Persian].
- Mirbaqery fard, S.A. & Others. (2020). content analysis of SHATH based on the SHATHIAT in the second to seventh centuries. *research journal of mysticism*. 22. 47-61. [In Persian]
- Sajadi . S. & Jomee. M. (2016). The evolution of mystical states and authorities until sixth century. *Erfaniat in Persian literature*. 26. 46-141. [In Persian]
- Todorov, T. (2000). The origin of genres, In David Duff (E. d), *Modern Genre theory*, New York: Longman.

- Tynyanov, Y. (2000). The literary fact. In David Duff (E. d), *Modern genre theory*, New York: Longman.
- Vafae. A., Esparham. D., Tabatabaee. S. (2014). The evolution of Sufi parliamentarism as a kind of educational literature, from the beginning to the of the Safavid Period. *Jounral of Mystical Literature*. 23. 39-73. [In Persian]

