چکیده:
طبقه‌بندی آثار ادبی به گونه‌ها، مثل حماسه یا تراژدی را نگرش نوعی به ادبیات می‌نامند. از زمان ارسطو تاکنون نگرش نوعی یکی از مفاهیم عمدهٔ نظریهٔ ادبی بوده است. بخش اعظم ادبیات جهان و نقد آن بر پایهٔ اعمال طبقه‌بندی نوعی هر اثر ادبی و تعیین درجهٔ سازگاری آن اثر با ویژگیهای نوعی بوده است. گویی بدون طبقه‌بندی نوعی یک اثر ادبی، خواننده یا ناقد راهی به درون آن نمی‌یابد.

اما در دهه‌های اخیر، طبقه‌بندی انواع ادبی با توجه به روشهای بیانی نوین و ظهور وسایل ارتباطی چون تلویزیون و سینما و غیره که خود علاوه بر به‌کارگیری انواع سنتی ادبی مبتکر دیگر انواع بیانی نوین هستند، طبقه‌بندی سنتی را که منشأ آن ارسطویی است مورد شک و تردید قرار داده است. این امر باعث پدیدار شدن تفاسیر و برداشتهای جدیدی از هر کدام از انواع ادبی گشته و طبقه‌بندی تازه‌ای را به وجود آورده است. این تحول نه‌تنها دیدگاه سنتی را دگرگون کرده است، بلکه مباحث تندی را در باب مفاهیم کلیدی این روش، به‌ویژه پدیدهٔ تداخل و ترکیب انواع گوناگون را در یک اثر ایجاد کرده است. امروزه انواع ادبی، دیگر مطلق و ثابت تلقی نمی‌شوند، بلکه تحت‌تأثیر تحول و تکامل تاریخی، نظامهای نوعی در ادبیات، جامعه‌شناسی انواع، و رابطهٔ انواع ادبی با جنسیت مورد بحث قرار می‌گیرند. نتیجتاً در عصر حاضر، ویژگیهای نوعی آثار ادبی به عنوان پدیده‌های تاریخی و نسبی تلقی می‌شوند.

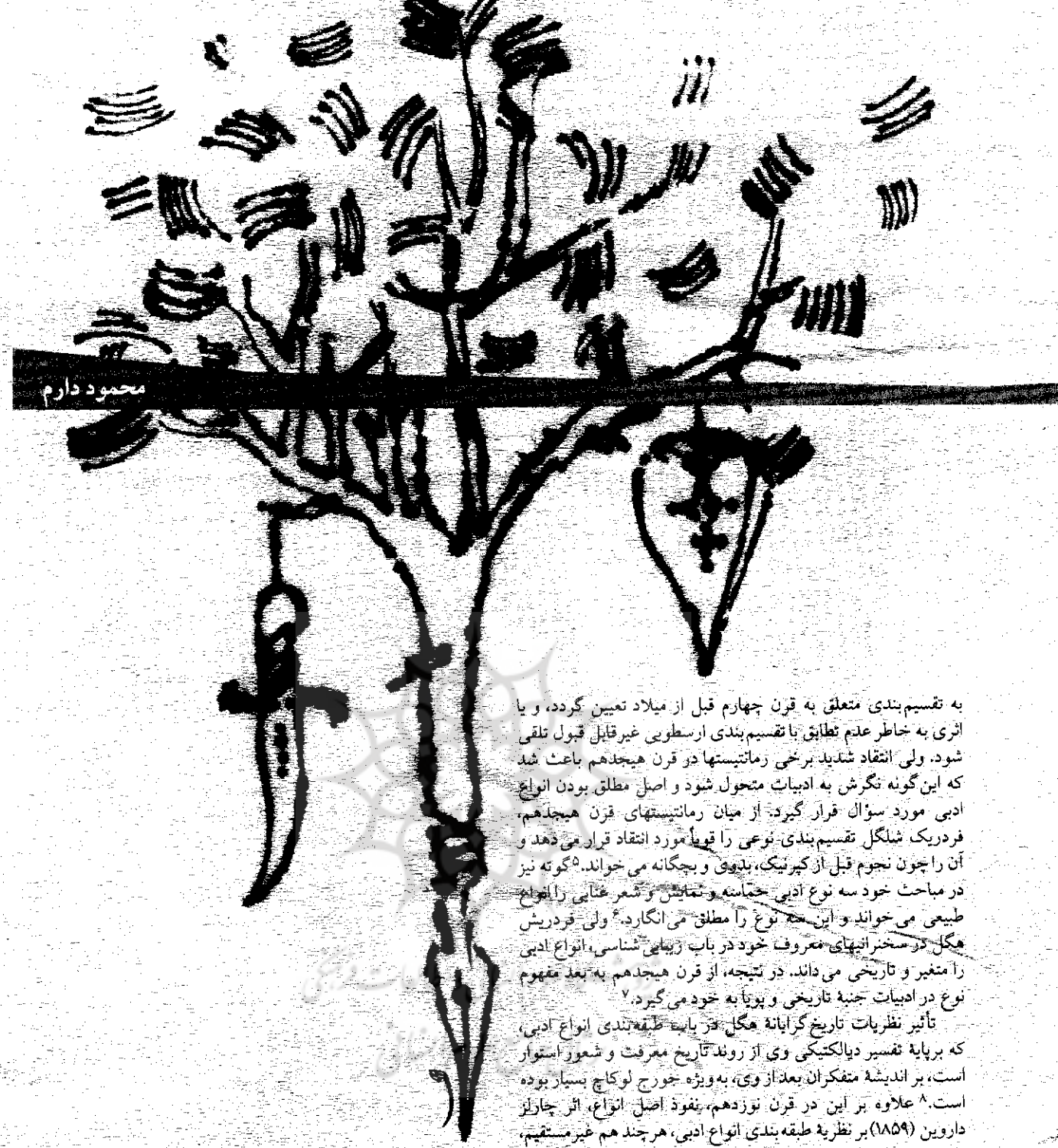
***

از زمان ارسطو تاکنون نگرش نوعی یکی از مفاهیم عمدهٔ نظریهٔ ادبی بوده است. بخش اعظم ادبیات جهان و نقد آن برپایهٔ اعمال طبقه‌بندی نوعی بوده و ارزش هر اثر ادبی را درجهٔ سازگاری آن با ویژگیهای نوعی از پیش مقرر شده تعیین می‌کرده است. یعنی طبقه‌بندی نوعی در حکم راهگشا بوده، و خواننده یا منتقد بدون آن نمی‌توانسته است به درون اثر ادبی راه یابد.

اما در دهه‌های اخیر، با توجه به روشهای بیانی نوین و ظهور وسایل ارتباطی چون تلویزیون و سینما و غیره، که خود علاوه بر به‌کارگیری انواع سنتی ادبی مبتکر انواع بیانی نوین نیز هستند، و با تلفیق انواع گوناگون ادبی، بیان را به عرصهٔ نمایش می‌آورند، طبقه‌بندی سنتی ارسطویی مورد تردید قرار گرفته است. این امر باعث پدیدار شدن تفاسیر و برداشتهای جدیدی از انواع ادبی گشته و طبقه‌بندی تازه‌ای را به وجود آورده است که امروزه نه‌تنها با دیدگاه سنتی پهلو می‌زند، بلکه مباحث عمیق و جدیدی را در باب مفاهیم کلیدی نقد نوعی، به ویژه پدیدهٔ تداخل و ترکیب انواع گوناگون در یک اثر مطرح می‌سازد. در نتیجه، نظریهٔ انواع ادبی دیگر مطلق و ثابت تلقی نمی‌شود، بلکه تحت‌تأثیر تحولات و تکامل تاریخی، نظامهای نوعی، جامعه‌شناسی انواع، و رابطهٔ انواع ادبی با جنسیت مورد بحث و مداقه قرار می‌گیرد و خود نوع ادبی را نیز پدیده‌ای تاریخی و نسبی به‌حساب می‌آورند. مباحث نظری در سالهای اخیر معلوم داشته است که نگرش به اصطلاح ارسطویی نوعی به ادبیات، خالی از اشکال نبوده و همچون خشت اولی که کج بنا شده باشد بیش از دو هزار سال، به عنوان زیربنای گفتمان ادبی غرب، نظریه‌پردازان و شارحان غربی را به بیراهه کشانده است.

البته طبقه‌بندی انواع ادبی صرفاً مختص ارسطو نیست، چون قبل از وی، افلاطون حالات بیان ادبی را به سه نوع روایی، نمایشی، و مخلوط تقسیم کرده بود[1]، ولی در غرب، ارسطو را اولین کسی می‌شناسند که ویژگیهای هر نوع ادبی را به طور مدوّن و مبسوط مطرح ساخته است. وی انواع ادبی را برپایه شیوه یا حالت بیان[2] و موضوع محاکات[3]، و سپس شیوهٔ بیان را به دو نوع روایتی و نمایشی تقسیم می‌کند. مطالعهٔ دقیق آثار افلاطون و ارسطو نشان می‌دهد که هیچ‌کدام جای مناسبی برای شعر غنایی در نظر نمی‌گیرند، و طبقه‌بندی سه‌گانهٔ روایی، نمایشی و غنایی متعلق به ارسطو نیست. همچنان‌که ذکر شد، ارسطو حالت بیان را به دو نوع روایتی و غنایی تقسیم می‌کند. شعر غنایی را در قرن هیجدهم برخی از رمانتیستهای آلمانی، که تقسیم‌بندی نوعی سه‌گانهٔ روایی و نمایشی و غنایی را ابداع کردند، وارد طبقه‌بندی نوعی کردند. طرفدار عمدهٔ طبقه‌بندی نوعی سه‌گانه در قرن بیستم امیل اشتایگر منتقد پدیدارشناس سوییسی است.[4]

به هر حال، طبقه‌بندی نوعی سنتی از زمان ارسطو تا اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم در اروپا ادامه داشت تا این که با رشد نهضت رمانتیسم در آلمان دو مبحث عمده در این مورد پدیدار شد: یکی در جهت ایراد و اشکال به دیدگاه طبقه‌بندی نوعی، و دیگری در جهت تأیید تقسیم‌بندی سنتی انواع ادبی. نتیجهٔ این مباحث از یک سو پدیدار شدن تقسیم‌بندی آثار ادبی به سه نوع روایی و نمایشی و غنایی در قرن هیجدهم بود، و از سوی دیگر در پی انتقاد شدید برخی از رمانتیستها، ازجمله گوته، هردر، شیلر، نوالیس، شلینگ، و برادران شلگل به این طبقه‌بندی، قرارَدادی و تاریخی بودن آن مطرح شد. ولی قدر مسلم این است که تا پایان رنسانس و عصر نئوکلاسیسم، طبقه‌بندی نوعی عمده‌ترین معیار سنجش آثار ادبی به حساب می‌آمد. مثلاً تا سال ۱۷۵۰ کاملاً طبیعی بود که ارزش اثر ادبی با توجه



محمود دارم

به تقسیم‌بندی متعلق به قرن چهارم قبل از میلاد تعیین گردد، و یا اثری به خاطر عدم تطابق با تقسیم‌بندی ارسطویی غیرقابل قبول تلقی شود. ولی انتقاد شدید برخی رمانتیستها در قرن هیجدهم باعث شد که این‌گونه نگرش به ادبیات متحول شود و اصل مطلق بودن انواع ادبی مورد سؤال قرار گیرد. از میان رمانتیستهای قرن هیجدهم، فردریک شلگل تقسیم‌بندی نوعی را قویاً مورد انتقاد قرار می‌دهد و آن را چون نجوم قبل از کپرنیک، بدوی و بچگانه می‌خواند.[5] گوته نیز در مباحث خود سه نوع ادبی حماسه و نمایش و شعر غنایی را انواع طبیعی می‌خواند و این سه نوع را مطلق می‌انگارد.[6] ولی فردریش هگل در سخنرانیهای معروف خود در باب زیبایی‌شناسی، انواع ادبی را متغیر و تاریخی می‌داند. در نتیجه، از قرن هیجدهم به بعد مفهوم نوع در ادبیات جنبهٔ تاریخی و پویا به خود می‌گیرد.[7]

تأثیر نظریات تاریخ‌گرایانهٔ هگل در باب طبقه‌بندی انواع ادبی، که برپایهٔ تفسیر دیالکتیکی وی از روند تاریخ معرفت و شعور استوار است، بر اندیشهٔ متفکران بعد از وی، به‌ویژه جورج لوکاچ بسیار بوده است.[8] علاوه بر این در قرن نوزدهم، نفوذ اصل انواع، اثر چارلز داروین (۱۸۵۹) بر نظریهٔ طبقه‌بندی انواع ادبی، هرچند هم غیرمستقیم، قابل ملاحظه بوده است. تشبیهات و استعارات ارگانیک در زبان نظریهٔ انواع در ادبیات فراوان بوده و واژهٔ «نوع»[9] در هر دو گفتمان به کار می‌رفته است. طبعاً نظریهٔ تکامل داروین می‌توانست به عنوان الگویی برای رده‌بندی انواع ادبی مورد توجه قرار گیرد و لذا در اواخر قرن نوزدهم برخی از منتقدان و مورخان ادبی از جمله فردینان برونتی‌یر، منتقد فرانسوی الگوی تکامل داروین را اقتباس کردند. وی در اثر خود زیر عنوان **تکامل انواع** (۱۸۹۰)[10] برداشتی خشک و مکانیکی از نظریات تکاملی داروین ارائه و آن را بر طبقه‌بندی انواع ادبی اعمال کرد. نکتهٔ قابل توجه در چنین نگرشی آن بود که انواع ادبی را همچون تکامل جانداران، زاییدهٔ اشکال پیشین می‌دانست. این موضوع بعدها مورد قبول فرمالیستهای روسی نیز قرار گرفت و گسترش یافت.

آغاز قرن بیستم شاهد حملات و انتقادات شدید فیلسوف ایتالیایی بندتو کروچه به نظریهٔ طبقه‌بندی انواع ادبی بود. وی در اثر معروف خود، **زیبایی شناسی**، قوی‌ترین انتقادات را بر نظریهٔ انواع ادبی وارد می‌کند و مدعی می‌شود که نظریهٔ انواع ادبی «خرافه» است و تاریخ ادبیات را تباه می‌کند. وی همچنین مدعی است که نظریهٔ انواع ادبی فقط به درد چیدن کتب در قفسه‌های کتابخانهٔ شخصی می‌خورد.[11]

موریس بلانشو[12] منتقد دیگر قرن بیستم است که نفوذی شگرف در این باب داشته است. او «کتاب» را از نوع ادبی جدا می‌کند و می‌گوید «کتاب» زادهٔ ادبیات است، ولی طبقه‌بندی نوعی، ارتباطی با ادبیات ندارد. اخیراً ژاک دریدا،[13] فیلسوف معاصر فرانسوی نیز در نوشته‌ای تحت عنوان **قانون انواع** می‌نویسد که قرار دادن اثر ادبی در

طبقهٔ معین براساس ویژگیهای آن لزوماً درست نیست و ویژگیهای موجود در هر اثر ادبی الزاماً ویژگیهای نوعی نیست و منحصر به یک اثر و یا یک نوع نمی‌شود، بلکه چه‌بسا در انواع دیگر نیز وجود داشته باشد. وی مدعی است که طبقه‌بندی نوعی اصولاً «بایدها» و «نبایدها» را تعیین می‌کند و برای هر اثر ادبی مرزهایی قایل می‌شود که الزامی نیست.

در آغاز قرن بیستم، فرمالیستهای روسی به موضوع طبقه‌بندی انواع ادبی پرداختند و مباحث مربوط به نگرش نوعی به ادبیات را گسترش دادند. اگرچه نظریات آنان به دلایل سیاسی مخدوش شد، ارایهٔ مفاهیمی چون «آشنایی‌زدایی»[۱۴] و «عنصر غالب»[۱۵] در پیشبرد نگاه نوعی به ادبیات تأثیر بسیار داشته است.[۱۶] به رغم خرده‌گیری به فرمالیستهای دههٔ ۱۹۲۰ مبنی بر این که متن ادبی را جدا از زمینهٔ تاریخی آن بررسی می‌کنند و تاریخ‌گریز هستند، آنان نوع ادبی را پدیده‌ای متغیر و تاریخی می‌دانسته‌اند. بیشتر این اتهامات ریشه در برداشتهایی دارد که از کتاب **هنر به منزلهٔ تکنیک** (۱۹۱۷)، نوشتهٔ ویکتور شکلوفسکی، منتقد فرمالیست شده است. اگرچه این کتاب از نظر روش‌شناسی فرمالیستی جالب و با اهمیت است، بیانگر همهٔ نظریات فرمالیستی نیست، بلکه بازتاب بحث و مشاجرهٔ فرمالیستهای اولیه با فیلالوژیستهای[۱۷] اواخر قرن نوزدهم روسیه است که مدعی بودند کار هنر، تصویرگری است.[۱۸] درواقع، نظر جامع فرمالیستها در باب نظریهٔ طبقه‌بندی انواع ادبی را می‌توان در نوشته‌های آنان از سال ۱۹۲۱ به بعد، در آثار کسانی چون شکلوفسکی در مقالهٔ «دربارهٔ روزانف»،[۱۹] یا در آثار یوری تینیانف در باب داستایوسکی و گوگول با عنوان «در باب تئوری نقیضه»، و «غزلواره به منزلهٔ نوع خطابه‌ای»، و یا نهایتاً در اثر دیگر وی با عنوان «در باب تکامل ادبیات» یافت.[۲۰]

یوری تینیانف در «واقعهٔ ادبی» (۱۹۲۴)، نظر فرمالیستهای روسی را در باب تئوری طبقه‌بندی انواع ادبی به‌طور مبسوط ارائه می‌دهد.[۲۱] فرمالیستها، نوع ادبی و طبقه‌بندی انواع ادبی را مکانیسم اصلی تاریخ ادبیات می‌شناسند. آنها اصل تکامل ادبی را از برونتی‌یر فرانسوی و وسلوفسکی روسی، که هر دو قرن نوزدهمی بودند، به عاریت گرفتند وَ آن را برعَکس کردند. به نظر آنها تکامل ادبی برخلاف تکامل بیولوژیکی به جای این که پیوسته باشد منقطع است، و چگونگی تکامل ادبی را نمی‌توان از روی نظام طبقه‌بندی انواع ادبی دریافت و آنچه مایهٔ تمایز یک نوع با نوع دیگر می‌شود، علاوه بر فرم، کاربرد[۲۲] آن نیز هست. پس با تغییر کردن کاربرد، فرم نیز تغییر می‌کند و یا بالعکس. تا قرن هیجدهم، نئوکلاسیستها به طبقه‌بندی انواع ادبی پایبند بوده و هر اثر ادبی را، با توجه به ویژگیهای آن، در طبقه‌ای از پیش تعیین شده قرار می‌دادند و برای آن مقام و منزلتی خاص قائل بودند. به نظر آنها این ویژگیها تغییرناپذیر و همیشگی بودند و درواقع، ارزش هر اثر ادبی با توجه به سازگاری آن با خصایص طبقاتی ثابت تعیین می‌شد. ولی از نوشته‌های یوری تینیانف چنین برمی‌آید که نزد فرمالیستها برخلاف نئوکلاسیستها، و به رغم اتهام تاریخ‌گریزی، این رده‌بندی و سلسله مراتب نیز ثابت نیست و در طول تاریخ تغییر می‌کند. این تغییر به نظر آنها، به علت رقابت بین مکتبهای مختلف ادبی و یا خود انواع ادبی، در دوره‌های ادبی گوناگون، ایجاد می‌شود. در دیدگاه آنها در هر دورهٔ تاریخی یک نوع ادبی غالب می‌شود و دیگر انواع را به حاشیه می‌راند. در نتیجهٔ تقابل نوع غالب با انواع حاشیه‌ای، یکی از انواع حاشیه‌نشین به تدریج غالب می‌شود، تا خود با انواع حاشیه‌ای بعدی در تقابل قرار گیرد.[۲۳]

یوری تینیانف در همین مقاله می‌نویسد که نوع ادبی خود پدیده‌ای تکاملی و در نتیجه تاریخی است. وی همچنین می‌افزاید که اصل طبقه‌بندی انواع ادبی نه تنها تکاملی بلکه انقلابی نیز هست،[۲۴] بدین معنی که هر لحظهٔ تاریخی که موجد یک نوع غالب ادبی است، سلسله مراتب و رده‌بندی نوعی و حتی خود نوع را در معرض تحول و تغییر قرار می‌دهد. آنچه نوع ادبی غالب را متحول می‌سازد این است که ویژگیهای تعیین‌کنندهٔ نوع ادبی از بدو پیدایش دچار چالش می‌شوند، و انواع ادبی دیگر، در مبارزهٔ قدرت برای غالب شدن، تلاش در نقض آنها دارند. ظاهراً این همان نظریهٔ نقیضهٔ میخائیل باختین است که به‌ویژه در مبحث کارنوال وی بیان شده است. تینیانف مدعی است که هنرمند یا ادیب، در حالی که بدواً سنت‌گرا است، انقلابی و نوآور نیز هست، چون خود او ویژگیهای شکل‌دهندهٔ نوع ادبی اثرش را نقض می‌کند.

علاوه بر مباحث فوق، یوری تینیانف مدعی است که ارائهٔ تعریف ثابتی از یک نوع ادبی امری غیرممکن است، چون ویژگیهای نوعی مدام در حال تغییر است و یا از نوعی به نوع دیگر در حال انتقال. وی با توجه به این امر که مثلاً با شنیدن چند بیت از شاهنامهٔ فردوسی می‌توان نوع حماسی آن را تشخیص داد، و در عین حال همین چند بیت واجد کلیهٔ ویژگیهای حماسه نیست، نتیجه می‌گیرد که دوگونه ویژگی نوعی وجود دارد، ویژگیهای اولیه و ویژگیهای ثانویه. آنچه که همیشه مصداق دارد یک یا چند ویژگی کلی و اولیه است که اغلب در انواع دیگر نیز پیدا می‌شود، مثل روایی بودن[۲۵] حماسه و احساسی یا عاطفی بودن اشعار غنایی. حالت اولیه یا ثانویه بودن ویژگیها دائماً تغییر می‌کند و آنچه که در اثری اولیه است ممکن است بعدها در آثار دیگر ثانویه باشد.[۲۶] در حالی که ویژگیها از هم مجزا هستند غالباً جایگزین یکدیگر می‌شوند و این امر به صورت تکاملی ادامه می‌یابد.[۲۷] نوع ادبی با عوض شدن ویژگیها و یا با عوض شدن ارزشها تغییر می‌یابد، مثلاً زمانی مردن تراژیک است و زمانی حقیرانه زیستن.

تینیانف می‌پرسد که چگونه می‌توان برای چیزی که مدام در حال تغییر است تعریفی ثابت قائل شد؟ و ادامه می‌دهد که نمی‌توان گلوله‌ای شلیک شده را با توجه به ویژگیهای ثابت مثل شکل و رنگ و بوی آن تعریف کرد، بلکه برای تعریف آن باید به قوانین فیزیک دینامیک متوسل شد و این همان وضعیت هر نوع ادبی در هر لحظهٔ تاریخی است.[۲۸] چون شرایط تاریخی نیز خود ثابت نیست در نتیجه انواع ادبی مطلوب این شرایط متغیر است و اهمیت یافتن برخی ویژگیهای نوعی در دوره‌ای خاص به معنی عوض شدن نوع ادبی نیست، بلکه نشانهٔ وضعیت مطالبات تاریخی و لحظه‌ای قوم دریافت‌دارندهٔ آن نوع ادبی است. از این گفتهٔ تینیانف می‌توان نتیجه گرفت که عوض شدن مثلاً مفهوم آنچه تراژیک می‌نماید، نشانهٔ تغییر در حال قوم خواننده است و نشانهٔ تغییر در نوع ادبی نیست. یعنی مطالبات و انتظارات خوانندگان عوض می‌شود و نوع جدید را می‌طلبد.

یوری تینیانف از همین‌جا به مبحث عنصر و نوع غالب، که قبلاً ذکر آن رفت، کشیده می‌شود و مثال می‌زند که در قرن هیجدهم شعر غنایی، به ویژه غزلواره، نوع غالب و رایج بوده و نامه‌نگاری نوع پیش پاافتادهٔ نوشتن محسوب می‌شده است و نامه‌نگاری نمی‌توانسته به هنر ناب مثل شعر و ادبیات راه یابد. ولی در قرن هیجدهم با عوض شدن شرایط تاریخی، نامه‌نگاری و نثرنویسی وارد ادبیات شده و به پدیدار شدن رمان کمک کرده، و غزلواره، که هنر ناب و عمده محسوب می‌شده، به نوع ادبی تجملی برای مداحی زورمندان و اربابان و یا ابزار تملق‌گویی رؤسای اداری تبدیل شده است.[۲۹]

همان‌گونه که ذکر شد، به‌رغم توجه برخی از فرمالیستها به تکاملی و تاریخی بودن نوع در ادبیات، انگ تاریخ‌گریزی به پیشانی فرمالیستهای روسی خورده است. فرمالیستهای روسی اولین کسانی بودند که از روش «همزمانی»[۳۰] و همین‌طور روش «در زمانی»[۳۱] سوسور در بررسی ادبیات استفاده کردند، به این معنی که نوع ادبی را با توجه به سنت ادبی آن نوع و یا انواع دیگر قبل از آن بررسی نمودند. ولی با اینهمه، فرمالیستها، برای تکامل نوع ادبی استقلالی قائل بودند که تا حدودی ورای شرایط تاریخی درنظر گرفته می‌شد، که این خود علت اصلی اتهام تاریخ‌گریزی به آنان بود.[۳۲] باختین و مدودوف در کتاب **روش رسمی در پژوهش ادبی** با عنوان فرعی **مقدمه‌ای انتقادی بر فن شعر جامعه‌گرایانه** (۱۹۲۸) شدیدترین حملات انتقادی از دیدگاه مارکسیستی را بر فرمالیسم روسی وارد کرده‌اند.[۳۳] این اثر انتقادات جالب و بجایی را بر دیدگاه فرمالیستها نسبت به نوع ادبی وارد می‌کند. البته باید گفت که در این کتاب نوشته‌های یوری تینیانف را، که نشان‌دهندهٔ توجه فرمالیستها به تاریخ است در نظر نمی‌گیرند. باختین و مدودوف، نوع ادبی و مباحث مربوط به رده‌بندی آن را با دیدی اجتماعی در کانون موضوع تاریخ ادبیات قرار می‌دهند و تحول در انواع ادبی را قویاً تاریخی ـ اجتماعی می‌دانند، یعنی کانون توجه باختین و مدودوف رابطهٔ نوع ادبی با شرایط اجتماعی هر عصر است.

از درون فرمالیسم روسی متعلق به دهۀ ۱۹۲۰ مکتبهای مختلف بیرون آمده است. از میان آنها نهضت فرمالیسم لهستان را می‌توان نام برد که در دهۀ ۱۹۳۰ در ورشو نضج گرفت، و پس از جنگ دوم در دوبلین و اخیراً در گدانسک احیا شده است. از میان فرمالیستهای این محفل می‌توان ایرنوژ اوپاتسکی،[۳۴] نظریه‌پرداز لهستانی، را نام برد که مباحث عمده‌ای در باب تئوری انواع ادبی دارد. وی ضمن مطرح ساختن مسئلهٔ تحول تاریخی انواع ادبی به موضوع تلفیقی یا دورگه[۳۵] بودن هر یک از انواع ادبی می‌پردازد. به نظر وی هر یک از انواع ادبی خود عناصر دیگر انواع ادبی را دربردارد.[۳۶] اوپاتسکی این پدیده را چنین توضیح می‌دهد که هر دورهٔ تاریخی دارای گرایش ادبی خاص خود است که ترجمهٔ شرایط تاریخی همزمان است. گرایش ادبی موجود، نوع ادبی مطلوب و ویژگیهای متمایزکنندهٔ آن را دیکته می‌کند. از میان همهٔ انواع ادبی موجود در هر عصر، یک نوع ادبی غالب می‌شود که وی آن را نوع سلطنتی[۳۷] می‌خواند. به نظر او این نوع غالب، برخی از عناصر اصلی و ویژگیهای متمایزکنندهٔ نوع خود را، که اهمیت بسیار دارند، به انواع دیگر، که در مقایسه با نوع غالب حاشیه‌ای هستند، تحمیل یا منتقل می‌سازد. از آنجا که ویژگیهای فوق از آن پس در انواع دیگر نیز یافت می‌شوند، دیگر تنها ویژگی متمایزکننده نوع غالب نیستند. پس از این انتقال، ویژگیهای جدیدی در نوع غالب اهمیت می‌یابد تا زمانی که یکی از انواع حاشیه‌ای تبدیل به نوع غالب گردد. با عوض شدن نیازهای تاریخی منزلت و اهمیت عناصر فوق نیز عوض می‌شود و در نتیجه نوع غالب جدیدی حاکم می‌شود. پس یک گرایش ادبی که در دوره‌ای از تاریخ حماسه را می‌طلبد، عناصر حماسی مثلاً بزم و رزم را ارج می‌نهد. در همان دوران تاریخی انواع دیگر ادبی نیز پدید می‌آیند که در تقلید از حماسه این عنصر را کسب می‌کنند، پس بزم و رزم دیگر عنصر متمایزکنندهٔ حماسه به تنهایی نیست، بلکه ترجمهٔ چهرهٔ آرمانی آن لحظهٔ تاریخی است. منتها حماسه اکنون ویژگیهای دیگر را به عنوان ویژگیهای متمایزکنندهٔ خود ارائه می‌دهد. از طرف دیگر انواع ادبی حاشیه‌ای و کم‌اهمیت‌تر، عنصر بزم و رزم را با ویژگیهایی تلفیق می‌کنند که حماسی نیستند، مثل مرگ پهلوان یا جدال پهلوان با سرنوشت. بدیهی است که در روند تدریجی تکامل انواع، در مثال فوق، نوع جدیدی که تراژدی است پدید آمده است. این نوع جدید مسلماً در واکنش به مطالبات تاریخی زمانه پدیدار گشته است. از آن پس تراژدی «نوع سلطنتی» تلقی می‌شود، تا زمانی که انواع حاشیه‌ای دیگر در روند تکاملی جایگزین آن شوند. پس انواع حاشیه‌ای می‌توانند با جابه‌جایی ویژگیها و یا اهمیت بخشیدن به عناصر دیگر و یا حتی معرفی عناصر تازه به نوع غالب تبدیل شوند. اوپاتسکی سپس به مسئلهٔ وضعیت تکاملی انواع ادبی، و این که چه موقع تراژدی یونان دیگر تراژدی یونانی نیست، و این که چه عوامل بیرونی یا درونی در تکامل یا تحول یک نوع ادبی نقش دارند می‌پردازد. نزد منتقدان دیگر چون روزالی کالی[۳۸] قدرتهای حاکم در رونق بخشیدن به یک نوع ادبی نقش دارند. کالی همچنین می‌نویسد: «آنچه تعیین‌کنندهٔ رونق یک نوع ادبی است فقط نویسنده و خواننده را شامل نمی‌شود، بلکه تمامی انجمن کتاب یعنی ناشران، استادان و مدرسان و غیره را نیز دربرمی‌گیرد.» وی این انجمن کتاب را فرهنگ کتاب می‌نامد.

به طور کلی نظریات فرمالیستی همچنان مورد انتقاد قرار گرفته است. مهم‌ترین اثر در رد نظریات فرمالیستی از آن میخائیل باختین است که ضمن ایراد بر کار آنها با پرداختن به تعریفِ رمان، به عنوان یک نوع، و بررسی ویژگیهای آن، درواقع به کار رده‌بندی نوعی، عمق خاصی بخشیده است. وی در مقاله‌ای تحت عنوان «محتوا، مواد و قالب در هنر کلامی»[۳۹] که در سال ۱۹۲۴ منتشر شد از نظریات فرمالیستها در باب اصل طبقه‌بندی انواع ادبی انتقاد می‌کند، و این امر را تا آخرین کارهای خود دنبال می‌کند. وی به‌ویژه در مجموعه مقالات پراکنده‌ای که در سال ۱۹۸۶ با عنوان «نوع گفتار و دیگر مقالات» به انگلیسی منتشر شده است،[۴۰] دربارهٔ تعریف و تعیین ویژگیهای نوعی به‌ویژه رمان مباحث عمده‌ای دارد و از همین‌جا وی را سردمدار فن نثر در مقایسه با فن شعر ارسطو دانسته‌اند.[۴۱] درحقیقت مصداق این لقب در آن است که در جایی که فرمالیستها به زبان شعری[۴۲] می‌پردازند و رابطهٔ میان زبان روزمره و زبان ادبی را بررسی می‌کنند، و یا به رابطهٔ میان نظم و نثر می‌پردازند (امری که بعدها توسط ساختگرایان پراگ نیز دنبال شد)، باختین توجه خود را به رابطهٔ میان آنچه که وی انواع اولیه و ثانویه، در چهارچوب شرایط تاریخی ـ اجتماعی، می‌نامد معطوف می‌دارد. طبق نظر وی انواع اولیهٔ کلام شامل نامه، پیش‌نویس، متون و دفتر خاطرات، شرح حوادث روزمره، و نیز انواع گفتار روزمره و عادی یعنی درواقع دیالوگهای مختلف، است. انواع ثانویه پیچیده‌ترند و شامل بخش وسیعی از آثار ادبی هستند که درواقع از ترکیب و یا تغییر انواع اولیه ساخته می‌شوند. رمان، از نظر باختین این اهمیت را دارد که می‌تواند همهٔ انواع اولیه را در درون خود داشته باشد.

علاوه بر میخائیل باختین، منتقدین مارکسیست در قرن بیستم ضمن انتقاد بر نظریات فرمالیستها مباحث تازه و عمده‌ای مرتبط با نظریهٔ انواع ادبی ارائه داده‌اند. در این قرن، ریموند ویلیامز، از پیشگامان تئوری مارکسیسم است، که در کتاب **مارکسیسم و ادبیات** (۱۹۲۸) چگونگی این رابطه را به طور مبسوط بررسی کرده است. وی با نگاه تاریخی ـ اجتماعی به ادبیات، برپایهٔ دیدگاه دیالکتیک مارکسیستی، مباحث جالبی را در نظریهٔ طبقه‌بندی انواع ادبی وارد کرده است. بعد از ریموند ویلیامز کسانی چون لوسین گولدمن[۴۳] فرانسوی، و سپس منتقد مارکسیست ایتالیایی فرانکو مورتی در کتابی در باب جامعه‌شناسی اشکال ادبی با عنوان **نشانه‌ها در کسوت عجایب**،[۴۴] و قبل از وی جان فراو در کتاب **مارکسیسم و تاریخ ادبیات**[۴۵] (۱۹۶۸) و نهایتاً تونی بنت در کتاب **خارج از ادبیات**[۴۶] (۱۹۹۰) در

تئوری طبقه‌بندی انواع ادبی تأثیر بسزایی داشته‌اند. ولی فردریک جیمسون در کتاب **ناخودآگاه سیاسی**[47] (۱۹۸۱) جامع‌ترین نظریات مارکسیستی را دربارهٔ نظریهٔ طبقه‌بندی انواع ادبی ارائه کرده است.

به دنبال فرمالیستها، ولادیمیر پراپ در کتاب **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** (۱۹۲۸، ترجمه به انگلیسی ۱۹۷۱) با دیدی ساختگرایانه به موضوع انواع ادبی می‌نگرد.[48] وی در جست و جوی عناصر الگویی ثابت و تغییرناپذیر که تعیین‌کنندهٔ ریخت حکایات عامیانهٔ روسی است، نگاه نوینی را به پدیدهٔ نوع در ادبیات ارائه می‌دهد. ساختگرایی که روشی برگرفته از زبان‌شناسی است، همچون این روش در زبان‌شناسی که هرجمله را دارای یک روبنا و یک زیربنا[49] می‌شناسد، معتقد است که هر اثر ادبی نیز روبنای ابراز شده است که زیربنای خاص خود را دارد. لذا این روش سعی دارد که هر اثر ادبی را تا آنجا که ممکن است به کوچک‌ترین عناصر زیربنایی ساختاری خلاصه کند، و مدعی است که این عناصر محدود به عناصر الگویی نوعی هستند. پراپ مدعی است که همهٔ حکایات عامیانهٔ روسی، به رغم تفاوت ظاهری، دارای تعداد محدودی ویژگی هستند که زیربنای آنها را تشکیل می‌دهند. به نظر وی این ویژگیهای زیربنایی ریخت اثر ادبی یا نوع آن را تعیین می‌کنند. وی ویژگیهای داستانهای عامیانه را به دو بخش تقسیم می‌کند: نقشهایی که اصلی و زیربنایی و تغییرناپذیر است و متغیرها، که ایجادکنندهٔ تنوع ظاهری حکایات متعدد است.[50] پراپ یافته‌های خود را این گونه خلاصه می‌کند:

۱) نقش شخصیتها، به رغم این که چگونه و توسط چه کسی اجرا می‌شوند، در حکایات ثابت است.

۲) تعداد نقشهای حکایات عامیانه محدود است.

۳) تناوب نقشها همیشه یکسان است.

۴) همهٔ حکایات عامیانه از نظر ساختاری یک نوع است.[51]

پراپ می‌نویسد که در داستانهای عامیانه، که خود از نوع رمانس هستند، شخصیت[52] اهمیت ندارد، و قهرمان داستان درواقع مجری یا بازیگر[53] نقش یا وظیفه‌ای[54] است که ساخت نوعی، از پیش برای وی تعیین کرده است. به نظر وی تعداد این نقشها در داستانهای عامیانه محدود است و کلاً به سی و یک می‌رسد. برخی از آنها عبارت‌اند از:

۱ ـ پادشاه، ایوان را به دنبال شاهزاده می‌فرستد، ایوان عازم می‌شود.

۲ ـ پادشاه، ایوان را به دنبال شیئی اسرارآمیز می‌فرستد، ایوان عازم می‌شود.

۳ ـ خواهر، برادرش را به دنبال دارویی می‌فرستد، برادر عازم می‌شود.

۴ ـ نامادری، دخترخواندهٔ خود را به دنبال آتش می‌فرستد، او عازم می‌شود.

۵ ـ آهنگر، شاگرد خود را برای آوردن گاوی می‌فرستد، او عازم می‌شود.

به نظر پراپ سی و یک نقش از این گونه دارای ۱۵۰ عنصر هستند. پس نوع ادبی، مثلاً حکایت عامیانه، با قرار گرفتن در این الگوی زیربنایی موجودیت نوعی خود را می‌یابد. این دیدگاه ساختگرایانه، شخصیت را به عنوان عامل اجرایی نقشهای معین می‌شناسد، و معتقد است که هویت شخصیتی داستانی با توجه به موقعیت و یا نقشی که به عهده دارد تعیین می‌گردد.

به دنبال این کار ساختگرایانهٔ پراپ، ساختگرایان دیگر سعی در مشخص نمودن نقشها و متغیرهای مربوط به هر نوع ادبی نمودند. از طرف دیگر، نورتروپ فرای، منتقد کانادایی، در کتاب **تحلیل نقد**[55] تلاش می‌کند که الگوی نوعی آثار ادبی را در میتوسهای[56] چهارگانه در ارتباط با فصول سال ارائه دهد. فرای نوع ادبی را تابع وضعیت شخصیت داستان می‌داند، و معتقد است که اگر شخصیت هم از نظر سنخی[57] از ما برتر باشد، نوع ادبی اسطوره، و اگر از نظر مرتبه بالاتر باشد، اما حوادث در دنیای ما اتفاق بیفتد، نوع ادبی رمانس، و اگر از نظر مرتبه بالاتر باشد، اما قهرمان تابع نظم دنیای طبیعی باشد، نوع ادبی حماسه و تراژدی است و اگر قهرمان پایین‌تر از ما باشد به طوری که در مقام اشراف به او نگاه کنیم، نوع ادبی طنز و هزل است.[58] وی همچنین نوع ادبی را با طبیعت و گردش فصول مرتبط می‌داند و بر این باور است که کمدی متعلق به بهار، رمانس متعلق به تابستان، تراژدی متعلق به پاییز، و طنز و هزل متعلق به زمستان است. وی سپس شرح مفصلی از مسائل مربوط به این چهار نوع و ویژگیهای آنها عرضه می‌دارد. البته با توجه به انتقادات تودوروف و جیمسون معلوم شده است که این کار نورتروپ فرای هنوز از روش ساختگرایانه بسیار دور است، و نیز با توجه به تفسیری بودن متدولوژی کارش ارزش علمی روش ساختگرایانه را ندارد. امروزه، نورتروپ فرای را به عنوان آخرین ناقد غیرعلمی در غرب می‌شناسند. البته هرچند که کار ولادیمیر پراپ از ارزش روش‌شناسانهٔ بیشتری برخوردار است، آن هم خالی از اشکال نیست.[59]

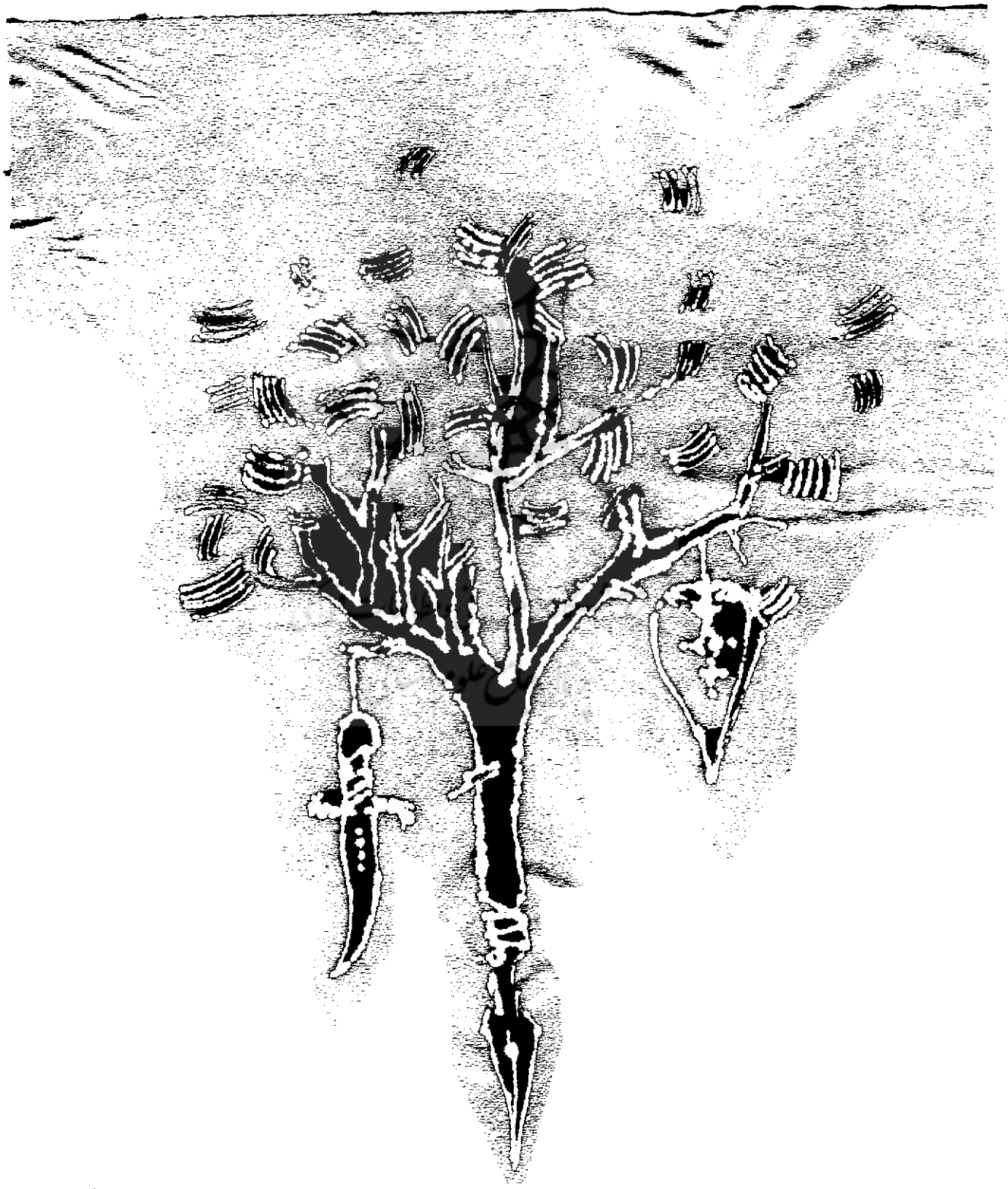
در میان ساختگرایان، مباحث ژرار ژنه دربارهٔ نظریهٔ انواع ادبی از اهمیت ویژه برخوردار است. اوست که در کتاب **ابر متن** (۱۹۹۲)،[60] نشان می‌دهد که تقسیم‌بندی سه‌گانه در ادبیات به سه نوع حماسی، نمایشی، و غنایی، که از دیرباز به ارسطو نسبت داده شده، زاییدهٔ مباحث رمانتیستهای آلمانی است. وی سپس مشکلاتی که نقد نوعی را در ادبیات به مدت دویست سال به بیراهه کشانده محصول همین تقسیم‌بندی سه‌گانه می‌داند، و خود مباحث مربوط به فن کلام را به دو بخش، حالت بیان[61] و نوع،[62] تقسیم می‌کند. از نظر وی حالت بیان پدیده‌ای زبان‌شناسانه است[63] که ابزار بیان را تشکیل می‌دهد، مثل روایت یا نمایش و غیره، در حالی که نوع، پدیده‌ای ادبی است که به واسطهٔ مضمون[64] و قالب[65] که هر دو تاریخی هستند تعیین می‌گردد. مثلاً حماسه که از نظر مضمون و قالب محصول نیاز و شرایط تاریخی در زندگی یک قوم است.

یکی از مباحث عمده در تئوری طبقه‌بندی انواع ادبی نضج گرفته از مکاتب ساختگرایی و فرمالیسم، به نظریات هانز رابرت یاووس[66] و مکتب ساختگرایان چک، کنستانز تعلق دارد.[67] یاووس در مقالهٔ «تئوری نوع ادبی و ادبیات قرون وسطا» (۱۹۷۰) برخلاف روش فرمالیستها، که نویسنده و شاعر را مبدأ و منشأ نوع ادبی می‌شناسند، خواننده را در تولید نوع ادبی عمده می‌شمارد.[68] وی با توجه به مباحث زبان‌شناسانه اظهار می‌دارد، همان‌طور که هیچ گونه ارتباط زبانی خارج از فرهنگ و سنت مردمی که به آن زبان تکلم می‌کنند ممکن نیست، هیچ اثر ادبی نیز نمی‌تواند خارج از افق انتظارات[69] خوانندگان خود باشد. مفهوم «افق انتظارات خوانندگان» یاووس درواقع توجه را از ریخت‌شناسی نوع ادبی که با فرم یا قالب سر و کار دارد به جامعه‌شناسی نوع ادبی که با کاربرد اثر ادبی در جامعهٔ بشری مربوط است معطوف می‌دارد، یعنی وی نوع ادبی را نه

پدیده‌ای مربوط به ظرف و قالب بلکه پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که محصول مطالبات تاریخی ـ اجتماعی و انتظارات تاریخی خوانندگان است.

با مطرح شدن اهمیت خواننده، به عنوان متقاضی و مصرف کننده و در نتیجه، تعیین کنندهٔ نوعی که تولید می‌شود، برخی نظریه‌ها و مباحث جدید پدیدار شده است. از میان آنها می‌توان نظریهٔ «قرارداد»[۷۰] را که توسط پیروان ساختگرایی نشانه‌ای،[۷۱] ازجمله جاناتان کالر[۷۲] ارائه شده است، نام برد. برحسب این نظریه، که با استفاده ازمفهوم «قابلیت زبانی» چامسکی،[۷۳] صحبت از «قابلیت ادبی»[۷۴] به میان می‌آورد، آشنایی خوانندگان آثار ادبی با رمزها و ویژگیهای انواع ادبی موجود در هر برههٔ تاریخی بررسی می‌شود. میزان این آشنایی معیار تعیین «اعتبار تفسیر یا تحلیل»[۷۵] خواننده است.

با این تفاصیل، بدیهی است که به رغم حملاتی که به ویژه از آغاز قرن بیستم به روش طبقه‌بندی انواع ادبی شده است، در عصر حاضر این نوع نگرش با برخی اصلاحات و یا با مباحث تازه همچنان پابرجا مانده است، و در حقیقت این نوع نگرش امروز هم در امر شناخت ادبیات بسیار جالب و راهگشا است.



پانوشتها:

1- Narrative, dramatic, and mixed.

2- Mode of expression.

3- Object of representation.

4- Emile Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, trans. Jannette C. Hudson and Luanne T. Frank (University Park: Pennsylvania state University Press, 1991). First Published in Germany in 1946.

۵ ــ رجوع کنید به:

Critical Fragments, no. 62, in *Friedrich Schlegels Lucinde and the Fragments*, trans. with intro by Peter Firchow (Minneapolis: U of Minnesota P, 1971), p. 237.

۶ ــ گوته در ۱۸۱۹ در دیوان شرقی، سخن از اشکال طبیعی (Naturformen) شعر: حماسی، غنایی و نمایشی می‌گوید در این باب رجوع کنید به:

Goethe's notes to *West - ostlicher Divan*(1819), quoted by Ernest L. Stahl. "Literary Genres: Some Idiosyncratic Concepts", *in Theories of Literary Genre*, ed. Joseph P. Strelka, Yearbook of Comparative Criticism, Vol. 8 (University Park: Pennsylvania state UP, 1978), p. 86.

۷ ــ قوی‌ترین مباحث مربوط به تاریخی و پویا بودن انواع ادبی را می‌توان در سخنرانیهای معروف فردریش هگل در باب زیبایی‌شناسی یافت. رجوع کنید به:

G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Vol. II. trans. T. M. Knox, 2 Vols (Oxford: Clarendon Press, 1975).

۸ ــ برای اطلاع از تأثیر هگل بر جورج لوکاچ ر. ک. به:

Paul Hernandi, *Beyond Genre: Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972).

9- Species.

10- Ferdinand Brunetiere, *L'evolution des genres dans l'histoire de la literature* (Paris: Librairie Hachette, 1890).

11- Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. trans, Douglas Aiinslie, 2nd edn (London: Peter Owen, 1953), p.449.

12- Maurice Blanchot.

13- Jacques Derrida.

14- Defamiliarization.

15- Dominant.

۱۶ ــ برای آشنایی با مباحث فرمالیستهای روسی در باب تئوری طبقه‌بندی انواع ادبی رجوع کنید به:

L. M. Toole and Ann Shukman, "ContextualGlossary of Formalist Theory", *Russian Poetics in Translation*, Vol. 4: *Formalist Theory* (Oxford: Holden 1977), pp. 13-48.

۱۷ ــ فیلالوژیستها (Philologists) در قرن نوزدهم در روسیه همان نظریاتی را داشتند که سمبولیستهای نیمه دوم قرن نوزدهم فرانسه و پس از آنها ایماژیستهای دو دهه اول قرن بیستم در انگلستان داشتند که معتقد بودند کار اصلی هنر، به‌ویژه شعر، تصویرگری است.

۱۸ ــ رجوع کنید به:

Victor shklovsky, "Art as technique", *Russian Formalist Criticism*, ed. Lemon and Reis (1965).

بوریس آیخنبام در مقاله‌ای تحت عنوان «نظریهٔ روش فرمال» (۱۹۲۶) گزارشی جامع از تاریخ نهضت فرمالیستهای روسی تا سال ۱۹۲۶ ارائه می‌کند و نشان می‌دهد که آنها از سال ۱۹۲۱ به بعد به تئوری طبقه‌بندی انواع ادبی توجه خاص مبذول داشته‌اند.

19- Victor Shklovsky, "On Rozanov".

۲۰ ــ رجوع کنید به:

Yuri Tynyanov, "On the way to a Theory of Parody", "The Ode as a Rhetorical Genre", and "On Literary Evolution".

21- Yuri Tynyanov, "The Literary Fact", *Archaists and Innovators in Readings in Russian Poetics*, ed. Matejka and Pomorska, (1971). First Published as "O Literaturnom Fakt", in *Lef*, no 2(1924): 100-16.

به‌رغم اینکه این اثر در سال ۱۹۲۴ نگاشته شده، در سال ۲۰۰۰ برای اولین بار به انگلیسی منتشر شده است. رجوع کنید به:

Modern Genre Theory, ed. David Duff (Edinburgh: Pearson Education Ltd. 2000).

22- Function.

۲۳ ــ رومن یاکوبسن نیز در مقالهٔ مشهور خود تحت عنوان «عنصر غالب»، نوع ادبی را در هر دورهٔ تاریخی با توجه به عنصر غالب آن، طبقه‌بندی می‌کند، رجوع کنید به:

Roman Jackobson, "the Dominant", *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (Ann Arbor, Mich., 1978), pp. 82-87.

24- Evolutionary and revolutionary.

25- Narrative.

۲۶ ــ خوانندگان محترم مستحضر هستند که این نظر همان نظریه «عنصر غالب» رومن یاکوبسن است.

27- Tynyanov, 32-33.

28- Tynyanov, 34.

29- Tynyanov, 35.

30- Synchronic.

31- Diachronic.

۳۲ ــ این قائم به ذات بودن خارج از شرایط تاریخی را بوریس آیخنبام «خودآفرینی دیالکتیکی انواع» می‌نامد. در این باب رجوع کنید به:

Boris Eikhenbaum, "The Theory of the, Formal Method,", *in Russian Formalist Criticism*: Four Essays, ed. and trans. Lee T. Leman and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 135.

33- Mikhail Bakhtin and Medvedov, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, 1928.

34- Ireneusz Opacki.

35- Hybridization.

۳۶ ــ همین امر باعث شده است که برخی از ادبای ایران بسیاری از داستانهای موجود در شاهنامه، مثل داستان رستم و سهراب و یا رستم و اسفندیار را تراژدی بنامند.

37- Royal Genre.

38- Rosalie Colie, *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance* (1973).

39- Mikhail Bakhtin, "Content, Material and Form in Verbal Art", 1924.

40- Mikhail Bakhtin, "Speech Genres and Other Essays," 1986.

۴۱ ـ ایـــــن لقب را بـــــه بـــاختین Gary Morson و Caryl Emerson دو باختین‌شناس آمریکایی و مترجمان آثار وی به او داده‌اند.

42- Poetic Language.

43- Lucien Goldman.

44- Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, 1983.

45- John Frow, *Marxism and Literary History*, 1986.

46- Tony Bennett, *Outside Literature*, 1990.

47- Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*(1981, rpt. London: Routeledge, 1989).

48- Valadmir Propp, *Morphology of the Russian Folk Tales*, trans. Laurence Scott, 2nd edn (Austin: University of Texas Press, 1968).

این اثر اولین کار ساختگرایانه در ادبیات به‌حساب می‌آید.

49- Surface Structure and deep structure.

50- Functions and Variants.

۵۱ ـ همانجا، صص ۲۱-۲۳.

52- Character.

53- Actant.

54- Function.

55- Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

56- Mythos.

57- kind and degree.

۵۸ ـ رجوع نمایید به:

نورتروپ فرای، تحلیل نقد، مترجم صالح حسینی (تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۸)، صص ۵۷-۵۳.

۵۹ ـ برای آگاهی از ایرادات بجایی که بر روش فرای وارد شده است رجوع کنید به:

Tzevetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard (London: Case Western Reserve University Press, 1973).

در این کتاب تودوروف بر روش فرای این ایراد را وارد می‌کند که این روش نمی‌تواند وجه علمی داشته باشد، مگر مشخص نماید که مثلاً اگر شخصیت از نظر نوع و مرتبه از ما پایین‌تر باشد، چه نوع ادبی خواهیم داشت. یعنی به نظر تودوروف هر تئوری علمی در این مورد باید مثل جدول مندلیف در شیمی، همه احتمالات ممکن را مشخص نماید، حتی اگر انواع ادبی ممکن هنوز پدید نیامده باشند. نظریه فرای از ارائه چنین گستره‌ای عاجز است.

تـــــودوروف خـــــود در (۱۹۹۰) Todorov Tzvetan "The Origin of Genre" *Genres in Discourse*, که اولین بار در سال ۱۹۷۶ و مجدداً با تجدیدنظر در سال ۱۹۷۸ به فرانسه منتشر کرد، ضمن بررسی رابطه متن با نوع ادبی، چگونگی بیرون آمدن یک نوع ادبی تازه از دل نوع ادبی دیگر را مورد بحث قرار می‌دهد. ضمناً برای اطلاع از انتقادات و ایرادهای بسیار بجا و مهم بر نظریات تودوروف و فرای رجوع نمایید به:

Fredric Jameson, *The Political Unconscious*.

60- Gerard Gennette, "The Architext", *The Architext: An Introduction*, trans. Jane E. Lewin (Berkeley: University of California Press, 1992). First Published as "Genres", Types, Modes", in *Poetique*, 8, no. 32 (1977): 389-421.

61- mode.

62- Genre.

۶۳ ـ آنچه که امروزه Pragmatics نامیده می‌شود.

64- Theme.

65- Form.

66- Hans Robert Jauss.

67- Constanz school.

68- Hans Robert Jauss, "Theory of Genre and Medieval Literature", *towards an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, intro by paul De Man (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982). First Published in French in *Poetique*(1970), 79-101.

69- Horizon of expectations.

70- Contract.

71- Semiotic Structuralism.

72- Jonathan Culler.

73- Linguistic competence of Noam Chomsky.

74- Literary Competence.

۷۵ ـ رجوع کنید به:

E. D. Hirsch Jr. *Validity in interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).