ادب پژوهی
شمارهٔ نوزدهم
بهار ۱۳۹۱
صفحات ۵۶-۲۹

درآمدی بر نظریهٔ گونه‌های ادبی

دکتر قدرت قاسمی‌پور*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده
در این مقاله، موضوعات اصلی و جسترمایه‌های نظریهٔ «گونه‌های سخن» و «گونه‌های ادبی» بررسی و تحلیل می‌شوند. این گزاره‌ها عبارت‌اند از: ۱- گونه الگوی کنشِ گفتاریِ مکرر است که باعث تولید گفتار در موقعیت‌های مشابه می‌شود و گونه‌ها صرفاً ساختارهایی برای رده‌بندی متون نیستند؛ ۲- هر نوع گفتاری وابسته به گونه یا گونه‌های ویژه‌ای است و یک فرد خود به‌تنهایی نمی‌تواند گونه‌ای بیافریند که سابقه و پیشینه‌ای نداشته باشد؛ ۳- نویسندگان و شاعران بدون مدد جستن از گونه‌های ادبی قادر به خلق اثر نمی‌شوند، اما به مدد نیروی خلاقهٔ خود می‌توانند در قوانین و قواعدِ گونه‌های ادبی دخل‌وتصرف کنند؛ ۴- در نظریهٔ انواعِ ادبیِ معاصر بر نقش پویا و دگرگون‌پذیرِ گونه‌های ادبی تأکید می‌شود و آنها را به‌عنوان الگوهایی ثابت و پایدار لحاظ نمی‌کنند؛ بنابراین تطوّر گونه‌ای ادبی ممکن است منجر به مرگ آن شود؛ ۵- یک متن یا سخن خاص ممکن است مرتبط با چند یا چندین «گونه» باشد؛ هیچ گونه‌ای منفرد و مجزا نیست؛ ۶- گونه‌های سخن و گونه‌های ادبی صرفاً برای طبقه‌بندی نیستند، بلکه نقشی تأویلی هم بر عهده دارند و به‌عنوان عاملی ارتباطی بین گوینده و مخاطب عمل می‌کنند.

واژگان کلیدی: گونه‌های ادبی، گونه‌های سخن، دگرگونی گونه‌ها، بینامتنیتِ گونه‌ها

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *gh.ghasemipour@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۵/۲

۱- مقدمه

در کنار انواع نظریه‌های ادبی معاصر- همچون فرمالیسم، ساختارگرایی، هرمنوتیک، نقد روانکاوانه و...ـ که به ابعاد و سویه‌های گوناگونِ ساختاری و درون‌مایه‌ایِ متون ادبی و غیرادبی و نویسندگان و خوانندگان پرداخته‌اند، نظریهٔ انواع ادبی یا نظریهٔ گونه‌های سخن نیز رشد و گسترش چشمگیری یافته‌است. خصوصیت بارز نظریهٔ گونه‌های سخن آن است که همچون دیگر نظریه‌های ادبی، موضوع پژوهش آن یک متن ویژه نیست، بلکه موضوع یا متعلق شناساییِ[1] آن، کلیّتِ گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن است. البته موضوع پژوهش نظریهٔ «گونه‌های سخن» همچنان‌که از عنوان آن برمی‌آید، فقط گونه‌های ادبی نیست، بلکه هدف آن بررسی تمام گونه‌های سخن و قوانین حاکم بر آنهاست. با این‌همه برخی از نظریه‌پردازان در باب گونهٔ ادبی ویژه یا گونهٔ سخنِ خاصی نظریه‌پردازی کرده‌اند؛ برای مثال میخاییل باختین به تحلیل گونه‌شناختیِ رمان پرداخته و تزوتان تودروف نیز داستان کوتاه پلیسی و گونه‌ای از متون روایی موسوم به داستان‌های شگرف[2] را تحلیلِ گونه‌شناختی کرده‌است.

از ویژگی‌های نظریهٔ انواع ادبی آن است که در بطن و متن انواع نظریه‌های ادبی حضور دارد؛ برای مثال «بینامتنیتِ گونه‌ها» امری است که در نظریهٔ ساختارگرایی بدان پرداخته می‌شود. مبحث «تفهم و تأویل گونه‌ها» نیز در نقد هرمنوتیکی و نقد واکنش خواننده بررسی می‌شود. با این حال مباحث فراوانی در حوزهٔ نظریهٔ گونه‌های سخن هست که خاص این نظریه است و چندان به دیگر نظریه‌های ادبی وابسته نیست؛ مباحثی همچون آگاهی گونه‌شناختی، وابستگی و بازبستگی متون به گونه‌ها، و وجه در برابر گونه.

بحث و بررسی در باب گونه‌های ادبی و نظریهٔ انواع ادبی به دوران باستان برمی‌گردد. ارسطو و افلاطون در آثار خود به ویژگی‌های برخی از گونه‌های ادبی همچون حماسه و تراژدی و نمایش‌نامه پرداخته‌اند. آنان گونه‌های ادبی را بر مبنای فاعل سخن‌گو تقسیم‌بندی می‌کردند. در دوره‌های بعد نیز اندیشمندان و منتقدانی همچون هگل، گوته، کروچه و دیگران در خصوص گونه‌های ادبی مطالب مهمی را ذکر کردند. از نظر هگل

1. object
2. fantastic

ادب حماسی مربوط به دوران کودکی، ادب غنایی مربوط بـه دورهٔ جـوانی و نمـایش‌نامـه خاص دوران میان‌سالیِ جامعهٔ انسانی است. کروچه نیز می‌گفت که هر اثر ادبی خود یـک ژانر یا یک گونهٔ منفرد است و هیچ ارتباطی با دیگر گونه‌ها ندارد (فراو،[1] ۲۰۰۵: ۲۷ و ۶۰).

در قرن بیستم توجه به گونه‌هـای ادبـی و غیرادبـی رشـد بـی‌سـابقه‌ای یافتـه‌اسـت. میخاییل باختین از کسانی است که کتاب‌ها و مقالات بسیار مهمـی در خصـوص تحلیـل گونه‌شناختی رمان و «گونه‌های سخن» نوشته‌است. کتاب *تخیّل گفتگویی* او از مهم‌تـرین کتاب‌های قرن بیستم در خصوص بررسی گونه‌شناختیِ رمان و رمان‌هـای داستایوفسـکی است. نظریه‌پردازان دیگری همچون فالر، تودروف، دریدا، ژنت و دیگران مباحث و مسـائل مهمی را هم در حوزهٔ نظریهٔ انواع ادبی و هم در تحلیل گونه‌های ادبی ویژه بیان کرده‌انـد. تودروف کتاب مهمی در خصوص تحلیل گونه‌شناختی داستان شگرف نوشته‌است. کتـاب *انواع ادبیِ* آلستر فالر نیز از مهم‌ترین کتاب‌های مربوط به نظریـه انـواع ادبـی، بـه‌ویـژه در ادبیات انگلیسی است.

نظریهٔ انواع ادبی در زبان فارسی چندان قدمتی ندارد. در دورهٔ معاصر کتاب‌ها و مقالاتی در خصوص انواع ادبی نوشته شده‌است. استاد شفیعی کـدکنی در بهـار ۱۳۷۲ مقالـه‌ای بـا عنوان «انواع ادبی و شعر فارسی» نوشته‌اند که در آن برخی مسائل مربوط به نظریـهٔ انـواع ادبی را، همچون تطور انواع ادبی، تعریف ادب غنایی، حماسی و...، مطرح کرده‌انـد (شـفیعی کدکنی، ۱۳۷۲). دکتر شمیسا نیز در کتاب *انواع ادبی* برخی مطالب مربوط به مباحث نظـریِ گونه‌های ادبی را مطرح کرده‌است (شمیسا، ۱۳۸۷). نگارنده در حوزهٔ نظریه انواع ادبی مقاله‌ای با عنوان «وجه در برابر گونه: بحثی در نظریهٔ انواع ادبی» نوشته‌است (قاسمی‌پور، ۱۳۸۹) که در آن به جنبهٔ دورن‌مایگانی گونه‌های ادبی پرداخته شده‌است؛ بدین معنـا کـه چـرا رمـانی را «حماسی» می‌نامند. همچنین نگارنده مقاله‌ای از میخاییل باختین بـا عنـوان «گفتـاری در باب گونه‌های سخن» ترجمه کرده‌است (بـاختین، ۱۳۹۰). بـاختین در ایـن مقالـه بـه مسـألهٔ گونه‌های سخن اولیه و ثانویه می‌پردازد. از نظر او آثار ادبی از جملهٔ گونه‌هایی هسـتند کـه گونه‌های سخن اولیه را در خود جذب و هضم می‌کنند. همچنین او می‌گوید که گونه‌هـای سخن بی‌شمارند و هیچ سخن و گفتاری نیست که در قالب گونه‌ای خاص نگنجد.

1. fraow

در این مقاله سعی شده‌است که موضوعات یا جستارمایه‌های[1] اصلی نظریهٔ انواع ادبی و گونه‌های سخن بررسی و تحلیل شود تا قوانین حاکم بر چگونگیِ شکل‌گیری، دگرگونی، دریافت و وضعیت گونه‌های سخن مشخص شود؛ مسائلی که در منابع فارسی کمتر بدانها پرداخته شده‌است.

۲- تعریف و کارکردِ گونه

نظریه‌پردازان پیشین در تحلیل و بررسی گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن، بیشتر توجه خود را مصروف به تشریح خودِ گونه‌ها و ویژگی‌های آنها می‌کردند، اما در دورهٔ معاصر به قوانین حاکم بر گونه‌های سخن و تعریف خود «گونه»[2] توجه ویژه‌ای شده‌است. مفهوم گونه به‌عنوان امری انتزاعی، می‌تواند موضوع مقالهٔ مستقلی باشد؛ در این مقام، بنابه اقتضا، تعریفی مختصر از آن ارائه می‌دهیم.

هنگامی که می‌گوییم *کلیدر* رمانی اقلیمی، رمانی رئالیستی یا روایتی حماسی است، هیچ‌کدام از این برچسب‌ها و عنوان‌های گونه‌شناختی نمی‌توانند به گونه‌ای حقیقی و واقعی ذات و اساس گونه یا ژانر را مشخص کنند، هرچند برای تحلیل و بررسی گونهٔ رمان راه به جایی می‌برند. به گفتهٔ جان فراو «گونه عبارت است از مجموعه‌ای از الزامات قالبی، قاعده‌مند و کاملاً سازمان‌یافته که بر شیوهٔ تولید و تأویلِ معنا تأثیر می‌گذارد (فراو، ۲۰۰۵: ۱۴). منظور از الزامات قاعده‌مند این نیست که گونه‌ها همواره قید و بندهایی را بر شخص اعمال می‌کنند، بلکه مقصود آن است که گونه‌ها عواملی ساختاربخش هستند که باعث تولید معنا می‌شوند. بنابر این تعریف، گونه یا ژانر علاوه بر اینکه بر الزامات و الگوهای ساختاری دلالت دارد، به درون‌مایه‌ها و مفاهیم هم مربوط می‌شود و کارکردِ آن محدود و منحصر به مشخصه‌های صوری و شکلی نیست. این نگرش مبتنی بر این امر هم هست که «دانش گونه‌شناختی» تنها شامل آگاهی از ویژگی‌های صوری نیست، بلکه شامل چیستی و چگونگی مقاصدی است که گونه‌ها به انجام می‌رسانند. اما مسألهٔ مهم در خصوص گونه یا گونه‌ها این است که آنها ساختارها و اشکالی مشاهده‌پذیر و عینی نیستند، بلکه قوانین و قواعدی انتزاعی و ذهنیت‌بنیاد هستند که به صورت قراردادی در

1. subject-matters
2. genre

نزدِ گروه‌ها و جماعت‌های انسانی موجودند؛ به عبارتی دیگر، «گونه عبارت است از انگاره‌ای انتزاعی، نه امری که به‌طور تجربی در جهان موجود باشد» (چندلر،[1] ۲۰۱۱). از دیگر سو، می‌توان بر آن بود که گونه‌های سخن، ماهیت‌ها و جوهرهای افلاطونیِ بی‌زمان و اعیان ثابته‌ای نیستند که مقیّد به زمان و مکان نباشند.

تلقی جدید از گونه مبتنی بر این است که گونه یا گونه‌ها صرفاً ابزارهایی برای رده‌بندی متون و سخن‌ها نیستند. همچنین آنها نظام‌هایی اختیاری و ساختگی برای طبقه‌بندی نیستند، بلکه آنها به گفتهٔ باوارشی[2] «صورت‌بندی‌های سخن‌گونِ[3] پویایی هستند که در آنها ایدئولوژی تحقق می‌یابد و جایگاه‌ها و پایگاه‌هایی هستند که خلاقیت در آنها روی می‌دهد. گونه‌ها سازه‌هایی هستند که هم ساختاربخش‌اند و هم ساختارپذیر» (باوارشی، ۲۰۰۳: ۸). گونه ابزاری است که به واسطهٔ آن نه‌تنها معنا در حالتی انتزاعی و منفعل دریافت نمی‌شود، بلکه در حالتی فعالانه و پراگماتیک استفاده، درک و دریافت می‌گردد. همین‌که دریابیم که یک متن خاص مثلاً یک «غزل» است، گونه یا ژانر غزل الزاماتی تأویلی برای برای ما فراهم می‌کند. بنابراین «گونه‌ها مقولات یا مفاهیمی ایدئولوژیک‌اند که تمام زبان را دربرمی‌گیرند. گونه عبارت است از عاملِ تحقق‌بخش و فعلیت‌بخشِ سخن» (باوارشی، ۲۰۰۰: ۳۴۰). نظام گونه‌ها عبارت است از مجموعه‌ای از چارچوب‌ها یا موقعیت‌ها برای درک و تأویل جهان. بدین معنا هر نوع کاربرد و تجربهٔ زبانی، امری است که به واسطهٔ گونه‌های سخن شکل می‌گیرد.

تعریف مکرر دیگری که از گونه ذکر شده‌است، گونه‌ها را کنش‌های بلاغیِ سنخ‌نمایی می‌داند که بر پایهٔ موقعیت‌های مکرر شکل می‌گیرند؛ به عبارتی، گونه‌ها قالب‌هایی هستند که افراد کنش‌های گفتاری مکرری را در بطن آنها می‌ریزند. برای مثال گونه‌های سخنی همچون غزل، زندگی‌نامه، مقالات علمی-پژوهشی، نامه‌های اداری و... کنش‌هایی گفتاری‌اند که بر پایهٔ موقعیت‌های مکرر تولید و بیان می‌شوند و تابع قواعد و قوانینی هستند که کاربران می‌باید از قوانین حاکم بر آنها آگاهی داشته باشند. گونه‌ها باعث شکل‌بخشیدن، هدایت و تولید معنا می‌شوند؛ به همان صورتی که قالب‌های بتنی باعث

1. Chandler
2. Bawarshi
3. discursive

شکل‌بخشیدن بتن می‌شود. با توجه به این امر، نظریه‌پردازان بحث در باب گونه‌ها را از «ویژگی‌های مشترک» به سمت «کنش‌های مشترک» می‌برند. در این حالت گونه‌ها تنها برحسب ویژگی‌های سنخ‌نما و عام تعریف نمی‌شوند، بلکه برمبنای «کنش‌هایی سنخ‌نما و عام» تعریف می‌شوند. این استدلال که گونه‌ها موجبِ بازتولیدِ موقعیت‌های مکرر می‌شوند، به معنای تعریف آنها به‌عنوان اموری زایا و سازنده[1] است، نه اموری صرفاً تنظیمی[2] و طبقه‌بندی‌کننده. به عبارت دیگر، ارزش و اعتبار گونه‌ها صرفاً برای طبقه‌بندیِ متون ادبی و سخن‌های گوناگون نیست.

جان سرل[3] میان دو نوع از «قوانین تنظیمی» و «قوانین سازنده» تفاوت گذاشته‌است: به نظر او قوانین تنظیمی، فعالیت‌های از پیش موجود را نظم و سامان می‌بخشند، یعنی فعالیت‌هایی را که به لحاظ منطقی مستقل از قوانین‌اند، اما قوانین سازنده و زایا کنشی را می‌سازند (و تنظیم می‌کنند) و وجود آنها وابسته به قوانین است (باوارشی، ۲۰۰۳: ۲۴). پژوهندگانی که گونه‌ها را امری تنظیمی می‌شمارند، در بهترین حالت آنها را ابزاری تفسیری یا ارتباطی فرض می‌کنند و در بدترین حالت، قوانینی ساختگی و محدویت‌ساز که در کنشی ارتباطی دخالت می‌کنند. اما گونه‌ها واجد قوانینی زایا و برسازنده‌اند که باعث تولید و آفرینش سخن‌ها و متونِ گوناگون می‌شوند و کارکردشان فقط برای رده‌بندی و طبقه‌بندی متون و سخن‌ها نیست.

گفتیم که گونه‌ها موجودیت‌های عینیِ مشاهده‌پذیر نیستند و وقتی کسی به یک گونهٔ ادبی ارجاع می‌دهد، ارجاع و اشارت او به چیزی بیش از متنی منفرد است. «نوع ادبی البته رمان نیست، همان‌قدر که گونهٔ اسب‌سانان اسب نیست. نوع ادبی دعوتی است به عمل نوشتن یک اثر» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۲۴). فرض بر این است که گونه‌های سخن و گونه‌های ادبی در سطحی انتزاعی قرار دارند که جدا از سطح آثار ویژه و منفرد است. به گفتهٔ تودروف[4] بهتر است بگوییم هر اثر ادبی، گونه‌ای ادبی را متجلی می‌کند، نه اینکه مثلاً این گونهٔ ادبی در این اثر خاص وجود و حضور دارد (تودروف، ۱۹۷۳: ۲۱). بنابراین گونه چیزی نیست که به واسطهٔ اجزای متشکل یک اثر ادبی یا به واسطهٔ مجموعه‌ای از آثار

1. constitutive
2. regulative
3. John Searle
4. Todrov

ادبی تعیین یا تعریف شود، بلکه گونه خود تعریف‌کننده و تعیین‌کنندهٔ آنهاست. ولک و وارن گفته‌اند نوع ادبی «نهاد است، همچنان‌که کلیسا و دانشگاه و حکومت مانند یک نهاد وجود دارد، نه مانند یک حیوان یا حتی ساختمان، معبد، کتابخانه، یا عمارت پارلمان» (ولک و وارن، ۱۳۷۷: ۲۵۹). بر این اساس، قانون گونه‌های سخن در هر جامعه‌ای چنان است که تکرار برخی ویژگی‌های گفتمانیِ[1] معیّن و کنش‌های گفتاری، نهادینه می‌شوند و متون منفرد در ارتباط با قوانین و رمزگان‌های آن نظام، تولید و فهمیده می‌شوند. برخی نظریه‌پردازان از جمله «نیل» براساس این تلقی می‌گویند گونه‌ها نظام‌هایی صرف نیستند: «گونه‌ها صرفاً نظام و سازمان نیستند، آنها فرایندهای نظام‌مندسازی هستند» (نیل،[2] ۱۹۸۰: ۵۱).

جان فراو و ریان[3] ویژگی‌هایی برای گونه برشمرده‌اند که به‌طور ضمنی تعریف‌کنندهٔ ماهیتِ گونه‌هاست. بنابر تحلیل آنان مجموعه‌ویژگی‌های هر گونه عبارت است از: ۱- مجموعه‌ای از ویژگی‌های صوری،[4] یعنی ساختار دیداری یک گونه و رابطه‌اش با صفحه. به عبارت بهتر مجموعه‌ای مقتضیاتِ روساختی که مُعرّفِ ویژگی‌های لفظی گونه‌ها هستند؛ مثلاً اگر متن نوشته‌شده «شعری» باشد، سازمان‌دهیِ اصوات برجسته می‌شود؛ ۲- ساختارِ درونمایگانی[5] که حاصلِ مجموعه‌ای از موضوعات و نقش‌مایه‌های مکرر[6] و طرح افکندن جهانی نسبتاً منسجم و پذیرفتنی از موضوعات است. به نظر ریان این جنبه از مشخصهٔ گونه عبارت است از مجموعه‌ای از قوانین معناشناختی که دلالت دارند بر کمینه محتوایی که باید در تمامِ متونِ همان گونهٔ واحد مشترک باشد؛ برای مثال در متون گونهٔ غزل یا حماسه کمینه محتوا یا نقش‌مایه‌ای مکرر موجود است؛ ۳- موقعیت مخاطب که در آن گوینده‌ای خواننده‌ای را خطاب قرار می‌دهد؛ مثلاً گونهٔ غزل خطاب به نفس و حدیث نفس است و گونهٔ سخنِ تعلیمی معطوف به مخاطب است؛ ۴- ساختار عام‌تر دلالتِ ضمنی[7] که هم باعث و هم مستلزمِ شماری از شناخت‌های

1. discursive
2. Neale
3. Ryan
4. formal features
5. thematic structure
6. topics or topoi
7. implication

پیش‌زمینه‌ایِ مرتبط است. در چنین موقعیتی نوعی درهم‌تافتگی با خواننده ایجاد می‌شود؛ ۵- کارکرد بلاغی[1] که براساس آن متن به‌گونه‌ای ساختاربندی می‌شود که بتواند به تأثیراتی کاربردی و عملی دست یابد (فراو، ۲۰۰۵: ۱۴ و ریان، ۱۹۷۹: ۳۱۰). بنابراین در تحلیل وجهِ وجودی و ماهیّتِ گونه‌ها، معیارهای درون‌مایه‌ای، شکل‌شناختی و وجه‌شناختی[2] و کارکردی با هم آمیخته می‌شوند. از این‌رو، هیچ گونه‌ای نیست که ویژگی‌ها و امکاناتش در یکی از این ابعاد رمزگذاری نشده باشد.

درنهایت گفتنی است که گونه‌ها عملکردهای ارتباطی را نظم و سامان می‌بخشند و سازمان‌ها، نهادها و نظام‌های فعالیتی را به هم پیوند می‌دهند. گونه‌ها چارچوب‌هایی برای کنش اجتماعی هستند، به اندیشه‌های ما شکل می‌دهند و روابط و مناسبات ما را سامان می‌بخشند. به گفتهٔ تودروف، گونه‌های ادبی موجودیت‌هایی فراگفتمانی[3] نیستند. وجه وجودی گونه‌های ادبی، امری اجتماعی است. در جامعه‌ای خاص، تکرار برخی ویژگی‌های گفتمانیِ معیّن، نهادینه می‌شوند و متون منفرد در ارتباط با آن نظام، تولید و فهمیده می‌شوند. هر گونهٔ سخن، خواه ادبی یا غیرِ ادبی، چیزی جز رمزگذاریِ امکاناتی از زبان نیست (فراو، ۲۰۰۵: ۶۹).

گونه‌ها بیش و پیش از هرچیز، چارچوب‌هایی هستند که متون در بطن آنها تولید و تفسیر می‌شوند. به لحاظ نشانه‌شناسی، هر گونه‌ای را می‌توان به‌عنوان رمزگانی مشترک میان تولیدکنندگان و تفسیرکنندگانِ متون در نظر گرفت. گونه‌ها عبارت‌اند از ساحت‌هایی آشنا برای آفرینشِ کنش‌های ارتباطیِ قابل فهم با دیگران؛ نشانه‌های راهنمایی که امور ناآشنا را به واسطهٔ آنها درمی‌یابیم. بر این اساس گونه‌ها را می‌توان به‌عنوان ساحت‌هایی معهود و عادت‌هایی مألوف در نظر گرفت؛ یعنی «جایگاه‌هایی آشنا برای اجرای کنش‌های بلاغی و اجتماعی. ما در بطن گونه‌ها منزل می‌گزینیم و از طریق آنها عمل می‌کنیم» (باوارشی و ریف،[4] ۲۰۱۰: ۵۹). در حوزهٔ ادبیات، گونهٔ ادبی عبارت است از نظامی ارتباطی، برای استفادهٔ نویسندگان هنگام نوشتن و برای خوانندگان و منتقدان حینِ خواندن و تفسیر کردن.

1. rhetorical
2. modal
3. meta-discursive
4. Reiff

۳- بازبستگی متون و سخن‌ها به گونه‌ها

همچنان که کنش گفتاری نامرتبط با قاعده‌ای عام و موقعیت‌مدار قابل تصور نیست، نمی‌توان متن و سخنی را متصور شد که در خلأ اطلاعاتی مستقر شده و به هیچ گونه یا ژانری وابسته نباشد؛ بر این مبنا هر متنی متعلق به یک گونه است. تمام متون به سبب ارتباطشان با یک یا چند گونه، شکل و سامان می‌گیرند. گونه‌های سخن همواره در حال تغییرند، اما وجهِ مشخصهٔ حتمی و گریزناپذیرِ سخن‌ها و متون نیز هستند. به گفتهٔ فالر «ادبیات نمی‌تواند از ژانر دوری بجوید، مگر آنکه دیگر ادبیات نباشد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۸۰). این امر فقط درخصوص گونه‌های ادبی مصداق ندارد، بلکه شکل‌های سادهٔ سخن هم در هیأت و قالبِ گونه‌ها تبلور می‌یابند. هرچیزی که به زبان و به هیأت متن درآید، برمبنای گونه یا گونه‌هایی خاص شکل و سامان می‌گیرد. هیچ نظام گفتاری و نوشتاری نیست که جز از طریقِ رمزگان‌های گونه‌شناختی شکل بگیرد. متن پیشِ رو (مقالهٔ حاضر) هم مربوط به گونه‌ای از سخن موسوم به نقد و نظریهٔ ادبی است. در هر حال، هیچ متنی پیدا نمی‌شود که در قالب و چارچوبی خاص نباشد، حتی اگر مربوط به اقتباس، ترجمه یا صرفاً بازمانده‌ای از زمان گذشته باشد. به گفتهٔ ژاک دریدا[1] «متن نمی‌تواند وابسته به گونه‌ای از سخن نباشد؛ متن غیرممکن است بدون گونه‌ای خاص باشد. هر متنی در یک یا چند گونهٔ خاص مشارکت دارد؛ متن بدون ژانر وجود ندارد» (دریدا، ۱۹۸۱: ۶۱).

ممکن است گفته شود در عصر حاضر دگرگونیِ ادبی چنان سریع است که انواع ادبی معنی‌اش را از دست داده‌است. برخی نظریه‌پردازان بر گسستِ ادبیات معاصر از ادبیات پیشین تأکید دارند. ایهاب حسن گفته است: «در ادبیاتِ پسامدرن، شکل و صورت چنان فزونی گرفته‌است که تاریخِ گونه‌ها و اشکال هنری، امری بی‌ربط است» (فالر،[2] ۱۹۸۲: ۳۲). برخی نیز گونه‌های ادبی را سد و مانع می‌دانند و قوانین کهنی می‌شمارند که هیچ ربط و نسبتی با ادبیات مدرن ندارند. از نظر بِندِتو کروچه «هر اثر ادبی به لحاظ شکل و صورت امری ویژه و منفرد است، از این‌رو، قضایای درزمانیِ مربوطِ به تاریخ ادبی بی‌معناست» (فالر، ۱۹۷۴: ۷۷). کسان دیگری همچون موریس بلانشو گفته‌اند یک کتاب ادبی دیگر

1. Derrida
2. Fowler

متعلق به یک گونه نیست؛ هر کتابی صرفاً برخاسته و برآمده از ادبیات است. براساس این صورت‌بندیِ بلانشو، ادبیات ساحتی استعلایی[1] است که فراتر از قلمرو گونه است. به گفتهٔ بلانشو امروز هیچ حلقهٔ واسط و بینابینی میان ادبیات به‌عنوان یک کل و آثار ویژه و منفرد وجود ندارد. هیچ واسطهٔ بینابینی وجود ندارد، زیرا تحول مدرن مبتنی بر این است که هر اثر ادبی موجودیت ادبیات را به چالش می‌کشد (تودروف، ۱۹۷۳: ۱۵۹).

منتقدان و نظریه‌پردازانی که درباب متون مدرن و پسامدرن می‌نویسند، اغلب به «گونه‌ها» به‌عنوان اموری نامناسب برای مشخص کردن نوشتار پسامدرن ارجاع می‌دهند. توقیف گونه‌ها برآمده از این مدعاست که نوشتارِ پسامدرن گونه‌ها را محو و از آنها سرپیچی می‌کند، بنابراین «گونه» مفهوم یا اصطلاحی بی‌مورد تلقی می‌شود. با این حال، نظرِ درست فالر این است که آثار ادبی می‌توانند خود را از گونه‌های ادبیِ کهن و پیشین رهایی بخشند، اما نمی‌توانند به‌طور کامل از گونه‌های ادبی برکنار باشند، جز اینکه ادبی بودن خود را متوقف کنند (فالر، ۱۹۷۴: ۲۷۸). تودورف نیز «با فرض اجتناب‌ناپذیر بودنِ ساختار و استقرار ژانر در این ساختار، پاسخی حاضر و آماده برای آن دسته از شک‌آوران مدرنی دارد که درباب موضوعیت همیشگی ژانر شک و تردید دارند: عدم تمایل به پذیرش وجود ژانرها، متضمن این ادعاست که یک اثر تازه هیچ رابطه‌ای با آثار ادبی موجود ندارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۷۷).

از نظر کسانی که متون ادبی را اموری نامتعیّن و بیانِ تخیّلِ نامحدود می‌دانند، گونه یا ژانر تهدیدی اساسی برای متون و نویسندگان ادبیِ خلاق است. بندتو کروچه استدلال می‌کند که طبقه‌بندی آثار ادبی برمبنای گونه، انکار ماهیتِ راستین و حقیقی آنهاست؛ ماهیتی که برمبنای شهود است و نه منطق. بنابه استدلال کروچه، گونه‌ها «مفاهیمی منطقی هستند و آنها را نباید برای تحلیل آثار ادبی، که در برابر طبقه‌بندی مقاومت می‌کنند، به‌کار بست» (باوارشی، ۲۰۰۰: ۳۴۴). در تقابل با چنین نگرش‌های ناصوابی، تودروف با قوّت تمام می‌گوید که «نوع، حتی در آثاری که از هنجارهای نوع خود تخطی می‌کنند، همچنان ادامه دارد: تا هنجار نوع نمایان نباشد، تخطی ممکن نیست... عدم تشخیص وجود انواع مثل این است که ادعا کنیم یک اثر هنری هیچ ارتباطی با آثار

1. transcendental

موجودِ حاضر ندارد. انواع دقیقاً آن نقاط انتقال‌اند که به واسطهٔ آنها هر اثر ادبی رابطه‌ای با جهان ادبیات پیدا می‌کند» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۲۶). بر این اساس، تمام آثار ادبی بازبسته به گونه‌ها هستند، بی‌آنکه این امر به‌گونه‌ای خودآگاهانه درک و دریافت شود.

البته بازبستگی متون - به‌ویژه متونِ ادبی- به گونه‌ها، به معنای پیروی و تبعیتِ انفعالی متون از قالب‌ها و گونه‌ها نیست. رابطهٔ آثار ادبی با گونه‌هایی ادبی که آنها را تجسم می‌بخشند، عضویتی انفعالی نیست، بلکه تغییر و تبدیلی فعالانه است. هنگامی که متنی به‌عنوان عضوی از یک گونهٔ خاص در نظر گرفته می‌شود، این عضویت صرفاً برای رده‌بندی و طبقه‌بندیِ یک متن در یک گونه نیست؛ بل به معنای آن است که آن متن نیرو و معنایش را آن گونه می‌گیرد و بر خوانندگان هم تأثیر می‌گذارد.

۴- گونه و خلاقیّت

هر نویسنده‌ای برای اینکه متنی فهم‌پذیر و تفسیرپذیر بیافریند، باید بر گونه‌هایی مشترک و عام تکیه کند؛ و برای اینکه متنش «نسبتاً» یگانه و خاص باشد، باید در حیطهٔ آن متن و آن گونهٔ خاص، به نحوی خلاقانه و آفرینش‌گرانه بنویسد. نویسنده‌ای که بسیار متوجه اصالت کار خود است، علاقه و دلبستگی بسیار نیرومندی هم به گونه‌های ادبی دارد. گونه هم محدودیت‌ها و قید و بندهایی را بر نویسنده اعمال می‌کند و هم او را قادر به نوشتن می‌سازد؛ این ترکیب «قید و حد، و انتخاب» برای آفرینش هنری ضروری است. بنابراین «مفهوم ژانر به‌هیچ‌وجه به معنای اعمال نفوذی ملال‌آور و تحکم‌آمیز نیست، بلکه برعکس، شرطی ضروری برای آفرینش هنری» است (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۷۷). بدون گونه‌ها، نویسنده فاقد شیوه‌های مهم درک و دریافت تجربه‌های خود است و نمی‌تواند معنا را از طریق زبان انتقال دهد. گونه‌ها هم قدرت و اختیار به افراد می‌بخشند و هم تابع قدرت و اقتدار هستند. به گفتهٔ ابرامز[1] «رمزگان‌های گونه‌شناختی نوشتن آثار ادبی را ممکن می‌سازند؛ گرچه نویسنده ممکن است در تقابل یا همگام با قواعد گونه‌شناختیِ غالب عمل کند» (ابرامز، ۱۹۹۳: ۷۶). بنابراین گونه‌ها جایگاهی برای کنش و خلاقیت‌اند؛ مایه‌ها، درون‌مایه‌ها و ساختارهایی هستند که خلاقیت در بطن آنها روی می‌دهد.

1. Abrams

همواره رابطه‌ای متقابل میان گونه‌ها و نویسندگان وجود دارد؛ به همان صورتی که نویسندگان گونه‌های سخن را پدید می‌آورند، گونه‌ها هم نویسندگان را می‌سازند. نویسنده کسی است که نه‌تنها می‌نویسد، بلکه به وسیلهٔ گونه‌ها، «نوشته» و ساخته و پرداخته می‌شود. حتی «نویسندگانی که عموماً آنان را نویسندگانی نابغه می‌شناسیم و آثارشان را منبعث از الهام و ژرفایی رمزآلود فرض می‌کنیم، به واسطهٔ گونه‌هایی ساخته می‌شوند که در بطن آن می‌نویسند» (باوارشی، ۲۰۰۳: ۷۲). بنابراین گونه‌ها و «قالب‌ها را می‌توان احکامی نهادی تلقی کرد که هم چیزهایی را به نویسنده تحمیل می‌کنند و هم نویسنده قواعدی بر آنها تحمیل می‌کند» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۱۱). با توجه به اینکه امر خلاقیّت در بطن گونه‌ها اتفاق می‌افتد، گونه‌های ادبی، جایگاه‌هایی برای هماهنگی یا مقاومت‌اند؛ همچنین نمونه‌هایی هستند از تفاوت و تکرار: از یک سو الگوها و کنش‌های گفتاری مکرری هستند که در موقعیت‌های مشابه از آنها استفاده می‌شود و از سوی دیگر هر نویسنده‌ای از برکت نیروی خلاقهٔ خود می‌تواند قواعد و قوانین یک گونه را دگرگون سازد و امری متفاوت بیافریند. مثال این امر در ادبیات بسیار فراوان است و کسانی چون نظامی، حافظ، نیما، شاملو و... از این قبیل‌اند.

با لحاظ تقابل میان گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن، این نتیجه به دست می‌آید که در حیطهٔ گونه‌های ادبی، نویسندگان و شاعران بیشتر باعث دخل و تصرف در قوانین گونه‌ها می‌شوند، زیرا نویسندگان و شاعران ضمن احترام به سنت‌ها، همواره درصدد نقض و شکستن الگوها و قوانین کهن هم برمی‌آیند. تنوّع و دگرگونی در متون ادبی عموماً ارزشمندتر از شباهت است. گاه ارزش یک اثر ادبی اساساً برمبنای تفاوت آن با دیگر آثار و مقاومتی است که از آن انتظار می‌رود. بر همین مبناست که «گونه‌های ادبی به سبب ویژگی‌های خاص آنها خوانده می‌شوند تا به سبب ویژگی‌های مشترک. بررسی گونه‌های ادبی بیشتر ما را متوجه تفاوت‌ها می‌کند تا تشابهات؛ یعنی تفاوت یک متن به سبب انتظاراتی گونه‌شناختی که از آنها می‌رود و تفاوت یک گونه با گونه‌های دیگر» (دِویت،[1] ۲۰۰۴: ۱۸۵).

مهم‌ترین ارزشِ ادبیات با درجهٔ «اصالت» و «نوگرایی» سنجیده می‌شود که پاره‌ای از این مرتبهٔ اصالت و نوگرایی در قوانین و حوزهٔ گونه‌های ادبی رخ می‌دهد. قواعد

1. Devitt

گونه‌شناختی، از قوانین زبان‌شناختی متفاوت‌اند. اثر ادبی ممکن است آگاهانه و عامدانه از زبان[1] قاعده‌مندش به شیوه‌ای گسترده فاصله بگیرد، اما هیچ کنش گفتاری معمولی از نظام دستوریِ زبانِ طبیعی فاصله نمی‌گیرد. همچنین نویسندگان آزادند که به اشکال گذشته بازگردند، اما گویندگان زبان چنین امکانی ندارند. تمامت ادبیات، دست‌کم از برخی جهات، به مثابه ماده‌ای است برای آفرینش گونه‌شناختی، اما زبان طبیعی به این صورت نیست. به عبارت دیگر، قانون گونه‌ها به نحوی متساوی هم بر اشکال طبیعی سخن اعمال می‌شود و هم بر اشکال ادبی؛ منتها عملکرد این قوانین در گونه‌های طبیعیِ سخن بیشتر امر خود انگیخته، خودکار و ناخودآگاهانه است، لیکن در آثار ادبی، امری عامدانه و آگاهانه است (فالر، ۱۹۸۲: ۴۹).

۵- تطوّر و دگرگونی گونه‌های ادبی

سنت بر آن بوده‌است که گونه‌ها (به‌ویژه گونه‌های ادبی) اشکالی ثابت تلقی شوند، اما نظریهٔ انواعِ ادبیِ معاصر تأکیدش بر نقش پویای آنهاست. گونه‌ها را می‌باید اموری زمانمند و موقعیت‌مند قلمداد کرد که جوهری بنیانی ندارند و در معرض دگرگونی‌اند. به همان صورتی که نیازهای یک گروه تغییر می‌کند، مجموعهٔ گونه‌ها هم برای بازتاب آن نیازها تغییر می‌یابند. چون گونه‌ها به بازتاب مقوله‌ها و موقعیت‌های فرهنگی می‌پردازند، باید در طول زمان دگرگون شوند. گونه‌ها پویا هستند و به پویایی‌ها و دگرگونی‌های دیگر بخش‌های نظام اجتماعی پاسخ می‌دهند. آنها در گذر زمان تغییر می‌یابند و این دگرگونی ممکن است به مرگ و نابودیِ یک گونه بینجامد. به باور برخی نظریه‌پردازان «هر نظام ژانری مجموعه‌ای از تفسیرها، چارچوب‌ها یا ثابت‌ها را دربارهٔ جهان به نویسنده می‌دهد. به تناسب تغییراتی که در شیوهٔ دریافت و فهمِ جهان پیرامون در هر جامعه‌ای روی می‌دهد، در ژانرهایی که نویسندگان به‌کار می‌گیرند نیز تغییراتی روی می‌دهد: انواع ادبی با انواع دانش و تجربه ارتباط دارند. کوهن معتقد است که برای توصیف فرایند تغییر ادبی، باید هر ژانر را مجموعه‌ای از مشخصه‌های گوناگونی بدانیم که به موازات تغییر مقاصد ادبی، آنها نیز تغییر می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۷۴). لحاظ کردن سیر تاریخی و

1. longue

تطوّر گونه‌ها، اذعان به این است که ویژگی‌های اساسی ثابتی برای هر گونهٔ ادبی ویژه و گونهٔ سخن وجود ندارد. گونه‌ها اغلب واجد نوعی انعطاف‌پذیری درون‌مدارند که باعث تحرک، تغییر و پیش‌بینی‌ناپذیری آنها می‌شود.

در تحلیلِ قانونِ حاکم بر گونه‌ها، هر نوع درک و دریافتِ رها از قیدِ زمان، دگرگونی را واپس می‌زند و پیروی از قواعد گونه‌ها و یکسان‌انگاری را ارج می‌نهد. چنین دیدگاهی نیروی انقلابیِ بالقوهٔ گونه‌ها را نادیده می‌گیرد. «تفاوت و گسست» عنصر گریزناپذیرِ قواعدِ گونه‌شناختی است. گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن هم در طول تاریخ تغییر می‌یابند و هم در مقطع زمانیِ ویژه‌ای برخی افراد موجب دگرگونی آنها می‌شوند. انعطاف‌پذیریِ ذاتی و اساسی گونه‌ها در بُعد هم‌زمانی[1] گونه‌ها را قادر به دگرگونی درزمانی می‌سازد. به گفتهٔ دویت «گونه‌ها هم می‌باید به‌لحاظ اصول هم‌زمانی انعطاف‌پذیر باشند و هم برمبنای اصول درزمانی،[2] دگرگونی‌پذیر» (دویت، ۲۰۰۴: ۸۹). گونه‌ها نیازمند پشتیبانی فرهنگی و کنش فردی‌اند تا تغییر یابند؛ بنابراین آنها باید تومأن، ثبات و انعطاف را تاب آورند. منتقدانی که به گونه‌های ادبی و فرهنگی می‌پردازند، تسلیم و تابع دو نوع نگرش‌اند: «یکی ناظر بر تثبیت و پایداری ویژگی‌های گونه‌شناختی است، که آنها را به قواعد و ضوابط ثابت و پایدار فرومی‌کاهند و دیگری ناظر است بر انکار هر نوع ثبات و پایداری گونه‌های ادبی» (پاول، ۲۰۰۳: ۲۰۱). گونه‌ها به موازات آنکه تغییر می‌یابند، باید هم ثبات داشته باشند و هم انعطاف‌پذیر باشند؛ ثبات برای تضمین اینکه گونه بتواند کارکردهای ضروری را به انجام رساند و افراد بر مبنای قوانین آن، مقاصد خود را بازنمایی کنند و انعطاف برای تضمین اینکه افراد می‌توانند آن گونه را با موقعیت‌های ویژه و اوضاع تغییرپذیرِ خود مطابقت دهند و در آن تصرف کنند.

دگرگونی و تطوّر گونه‌ها یا به سبب عوامل فردی است و یا به سبب عوامل اجتماعی و فرهنگی. افراد می‌توانند دگرگونی‌هایی در گونه‌ها ایجاد کنند. ترکیب عوامل اجتماعی و فردی برای دگرگونی در گونه‌ها امری ضروری است. با این وصف، دگرگونی و تطوّر در حوزهٔ «گونه‌های ادبی» معمول‌تر و گسترده‌تر از دیگر گونه‌هاست، زیرا در حوزهٔ ادبیات هر نویسنده و شاعر اصیل و نوگرا می‌خواهد طرحی نو دراندازد. به گفتهٔ دوبرو «خالقان

1. synchronically
2. diachronically

آثار ادبی، برخلاف خالقان پنیرهای گرویرِ دانمارکی، به‌ندرت به این می‌بالند که دست‌آوردهایشان با سرمشق‌های پیشینیان مو نمی‌زند» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۷). هر اثر ادبی جدید و اصیل، این امکان را دارد تا باعث تغییر در بطن گونهٔ خود یا پدید آوردن زیرگونه‌هایی شود. افزون بر این، آثار ادبیِ بزرگ و باشکوه، هنجارها و معیارهای گونه‌شناختی را کنار می‌گذارند و قوانین و قواعد جزئی و دست‌وپاگیر نمی‌توانند نبوغ اصلی و واقعی پدیدآورندگانِ آنها را مهار کنند. گونه‌های ادبی، ناپایدار و انعطاف‌پذیرند، زیرا اهدافی که نویسندگان دنبال می‌کنند، گوناگون و متفاوت‌اند. بنابراین «هر عضوی با اضافه شدن، انکار یا دگرگون‌کردن اجزای سازنده، آن گونه را دگرگون می‌کند» (کوهن،[1] ۱۹۸۶: ۲۰۴). هر اثر ادبیِ اصیل و دوران‌ساز می‌تواند گونه‌هایی را که متعلق به آن است، تغییر دهد. بنابراین انتظارِ داشتن اشکال ثابت که در برابر تغییرات و دگرگونی‌ها مصون باشند، درک ناصوابی از قانون حاکم بر ادبیات است.

تزوتان تودروف برای بررسی و تحلیل دگرگونیِ ناگزیر در گونه‌های ادبی، آنها را با گونه‌های جانوری و قواعد زبان برابر کرده‌است. به گفتهٔ او ظهور و بروز گونه‌های جدیدِ جانوری لزوماً ویژگی گونه‌ها را تغییر نمی‌دهد. با آشنا شدن با گونه‌های ببر می‌توان ویژگی‌های هر کدام از ببرهای ویژه را استنباط کرد. تولد ببری جدید، تعریف این گونه را تغییر نمی‌دهد. تأثیر اندام‌ها و سازواره‌های منفرد بر تکامل انواع جانوری آن‌قدر آهسته است که می‌توان آنها را نادیده گرفت. درمورد گونه‌های زبان‌شناختی نیز چنین است: هر جملهٔ منفرد دستوری، زبانی را دگرگون نمی‌کند؛ اما این مسأله درباب هنر صدق نمی‌کند. در چنین مقامی تطوّر و تحول با ضرباهنگ متفاوتی عمل می‌کند: هر اثر ادبی، کلیّت آثار ادبی را جرح و تعدیل می‌کند؛ هر نمونهٔ جدیدی باعث دگرگونی گونه‌ها می‌شود. ما ارزش متنی را در تاریخ ادبیات تنها زمانی مسلم می‌گیریم که باعث دگرگونی و تغییر درک و دریافتِ پیشین ما از یک کنش شده باشد (تودروف، ۱۹۷۳: ۶).

تینیانوف درخصوص دگرگونی و تطور گونه‌ها قائل به سلسله‌مراتب و جانشینی آنهاست. از نظر او دگرگونیِ گونه‌ها تابع قواعد و قوانین مبنی‌بر جانشین شدن عناصر جدید به‌جای عناصر قدیمی است. به گفتهٔ او هنگامی هیچ نوع جانشینی‌ای در کار

1. Cohen

نباشد، گونهٔ ادبی درمعنای دقیق کلمه ناپدید و دست‌خوشِ فروپاشی می‌شود. به باور شکلوفسکی و تینیانوف «هنگامی که اشکال جدید جایگزین اشکال کهن می‌شوند، نه آفرینش و خلق از عدم[1] روی می‌دهد و نه نابودگی همیشگی، بلکه آنچه صورت می‌گیرد آرایش تازه و تطوّرِ جدید عناصر از پیش موجود است. گونه‌های ادبی جدید عبارت‌اند از دگرگونی یا ترکیب و آمیزگاری گونه‌های کهن و جدید» (داف،[2] ۲۰۰۳: ۵۵). به نظر تینیانوف در هر دوره‌ای که گونه‌ای ادبی دچار فروپاشی می‌شود، از مرکز به حاشیه رانده می‌شود و پدیده‌ای جدید به جریان می‌افتد و در مرکز، جایگاه آن را تصرف می‌کند. این پدیدهٔ جدید از میان امور جزئی و پیش پا افتاده پدید می‌آید و برمی‌خیزد؛ یعنی از پس‌زمینه‌ها و پاتوق‌های پایین‌دست.

تینیانوف برای دگرگونی و تطوّرِ گونه‌ها قوانین زیر را درنظر گرفته و معتقد است هنگامی که تحول ادبی را بررسی می‌کنیم، به مراحل زیر دست می‌یابیم: ۱- اصل ساختاردهندهٔ تقابلی در رابطه‌ای دیالکتیکی با اصل ساختارمندی خودکارشده، شکل و سامان می‌گیرد؛ ۲- این اصل ساختاردهنده به‌کار می‌افتد و به دنبال مهیّاترین حوزه برای اعمال و کاربست ویژگی‌های خود می‌رود؛ ۳- اصل ساختاردهنده بر مجموعهٔ عمده‌ای از پدیده‌ها گسترش می‌یابد؛ ۴- اصل ساختاردهنده دچار خودکارشدگی می‌شود (تینیانوف،[3] ۲۰۰۰: ۳۸).

بنابراین در ساحت انواع ادبی، انقلابِ تمام‌عیار یا گسست و انفصالِ کامل ناممکن است. یک اثر ادبی ممکن است بخواهد زمینه و فضای جدیدی را پدید آورد، اما برای اصالت خود نیازمند گونه‌های از پیش موجود هم هست؛ به عبارتی دیگر، نویسندگان نیازمند الگوهای مناسبِ گونه‌شناختی و نقاط عزیمتی هم هستند. بنابراین هستیِ گونه‌های ادبی امری تاریخی است و اظهار نظر درباب آنها باید برمبنای چارچوبِ ارجاعی زمانمند باشد. به گفتهٔ فالر «گونهٔ یک اثر همواره ترکیب و تألیفی است با گونه‌های پیشین، و خود آن انباشتی است از اشکال پیشین؛ اما ما هرگز از اولین مرحلهٔ این سلسله آگاهی نداریم، هرگز شاهدِ سرچشمه و سرآغاز نخواهیم بود» (فالر، ۱۹۷۴: ۸۶).

1. ex nihilo
2. Duff
3. Tynianov

تنها آثار ادبی منفرد و ویژه می‌توانند از فراسوی محدودیت و مرزهای زمانمند بگذرند و دست‌نخورده و ثابت بمانند (مانند *شاهنامه* و *پنج‌گنج* نظامی که از پس سده‌ها به دست ما رسیده‌اند)، اما گونه‌های ادبی، تابع قوانینِ تغییرپذیرِ تاریخی‌اند. این قوانین دگرگون‌ساز، بر هر نوع ساختارِ فرهنگی، حاکم و اعمال می‌شوند. دگرگونیِ نهاییِ یک گونهٔ ادبیِ مفروض آن است که به انقراض کامل برسد، با این حال، آثار ادبی مربوط به آن گونه ممکن است به نحوی گسترده خوانده شوند. از اینجاست که دکتر شمیسا می‌گوید: «آیا ماندگاری اثری، با ماندگاری نوع آن رابطهٔ مستقیم دارد؟ نه! ممکن است اثری امروزه زنده باشد، اما نوع آن رایج نباشد؛ مثلاً *کلیله و دمنه* امروزه تا حدی خوانده می‌شود، اما نوع فابل مرسوم نیست، یا *گلستان* هنوز خوانده می‌شود، حال آنکه شیوهٔ آن که یکی از فروع مقامه‌نویسی و نثر موزون است، رایج نیست» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۷).

۶- روابط بینامتنی و بیناگونه‌ای

از دو جهت می‌توان به مسألهٔ روابط بینامتنی گونه‌های سخن و گونه‌های ادبی پرداخت. یکی اینکه هر گونهٔ ادبی و غیر ادبی، شامل متونی است که براساس شباهت‌هایی در زمرهٔ آن گونهٔ خاص درمی‌آیند؛ مثلاً گونهٔ غزل یا حماسه دارای ویژگی‌هایی است که شامل متونی مانند هم می‌شود. روابط و مناسباتی ساختاری و درون‌مایه‌ای، دسته‌ای از متون را ذیل یک گونه درمی‌آورد. نوع دیگر روابط بینامتنی مبنی‌بر این است که میان یک گونه با گونه‌های دیگر رابطه و مناسبت موجود است؛ بدین معنی که مثلاً گونهٔ ادبیِ رمان، روابطی با دیگر گونه‌های سخن دارد و آن گونه‌ها را در بطن خود جا می‌دهد و درونه‌گیری می‌کند. چنین رابطه‌ای را بیشتر منتقدان با عنوان رابطهٔ بینامتنیِ گونه‌ها تعبیر و بیان می‌کنند، ولی باید آن را با عنوان «روابطِ بیناگونه‌ای»[1] بیان کرد.

رابطهٔ درون‌گونه‌ای مبتنی است بر این که هیچ گونه‌ای از سخن پیدا نمی‌شود که دست‌کم دو متن نداشته باشد، زیرا هیچ گروه و طبقه‌ای یافته نمی‌شود که فقط یک عضو داشته باشد. گروهی از متون به سبب مشابهت‌ها و مشترکاتی در یک گونهٔ خاص قرار می‌گیرند. برخی از نظریه‌پردازان، منطقِ ویتگنشتاینیِ «شباهت خانوادگی»[2] را در

1. inter-generic relations
2. family resemblance

مورد گونه‌ها مطرح می‌کنند. مشابهت خانوادگی مبنی‌بر این است کـه اعضـای چنـدنفرهٔ یک خانواده شباهتی عام یا عمومی با همدیگر ندارند، بلکه ممکن است مثلاً گوش «الـف و ب» مانند هم باشند و بینی «ب و ج» شبیه هم و چشمان «د و الـف» هماننـد هـم. از این‌رو، اعضا به نحوی متقاطع شبیه هم مـی‌شـوند. قیـاس ایـن دیـدگاه بـا متـون ادبـی بدین‌گونه است که نماینده‌ها و نمونه‌های یک گونهٔ ادبی را مـی‌تـوان بـه نحـوی در نظـر گرفت که صرفاً یک ویژگی منفرد در میان تمام اعضا عمومیت نداشـته باشـد. بنـابر ایـن رویکرد، «گونه‌ها نظام‌هایی بازند. البته ضـرورتی نـدارد کـه اعضـای یـک گـروه، ویژگـی منفردی داشته باشند، زیرا این امر مفروض بر این است که آن ویژگی کـارکردی واحـد و یگانه برای هر عضوی از آن متون دارد؛ برعکس، اعضای یک طبقهٔ گونه‌شناختی، امکانات ارتباطی چندگانه‌ای با همدیگر دارند» (کوهن، ۱۹۸۶: ۲۱۰). این دیدگاه ناظر بر ایـن اسـت که هر عضوی واجد برخی از این شباهت‌ها با دیگر اعضای گونـهٔ ادبـی اسـت و گونـه‌هـا متونی شبیه به هم را داخل یک گروه قرار می‌دهند. این گروه‌بندی نیازمند کنار نهادن یا نادیده‌انگاشتن بسیاری از تفاوت‌ها در آن متون است.

الستر فالر با بسط و گسترش دیـدگاه ویتگنشـتاین دربـاب رابطـهٔ درون‌متنـی میـان گونه‌ها می‌گوید که پدیده‌ها فقط یـک وجـه مشـترک ندارنـد کـه باعـث شـود آن را بـر همه‌چیز اطلاق کنیم، آنها به طرق گوناگونی به هم پیوند می‌یابند. روابـط سـاده و سـهل نیستند، شبکهٔ پیچیده‌ای از مشابهات وجود دارد که با همدیگر هم‌پوشان می‌شوند. هـیچ تعبیری برای اینها بهتر از مشابهت‌هـای خـانوادگی نیسـت، زیـرا همـواره مشـابهت‌هـای گوناگونی میان اعضای خانواده وجود دارد. نمایندگان یک گونهٔ ادبی را می‌توان بـه‌عنـوان خانواده‌هایی در نظر گرفت که مجموعه و اعضای منفردش به طرق گونـاگونی مـرتبط بـا هم‌اند، بی‌آنکه لزوماً ویژگی منفرد و یگانه‌ای در همهٔ آنها مشترک باشد. گونه‌هـای ادبـی بیشتر شبیه خانواده‌ها هستند تا طبقه‌ها (فالر، ۱۹۸۲: ۴۱). بنابراین اعضای طبقات به‌جـای آنکه واجد خصوصیاتی معین و مشخص باشند، فقط مشـابهت‌هـای خـانوادگی دارنـد. بـا این‌همه یک عضو منفرد از آنها نمی‌تواند نماینده و مُعرِّف همه باشد.

بحث نظریه‌پردازان درباب روابط بینامتنی گونه‌ها محدود و منحصر به این نیسـت کـه متون برمبنای شباهت‌هایی خانوادگی در زمرهٔ یک گونهٔ خاص درمی‌آینـد. بـه بـاور آنـان

هیچ گونهٔ ادبی یا گونهٔ سخنی نیست که مستقل باشد و هیچ ارتباطی با دیگر گونه‌های سخن نداشته باشد. با وجودِ قانون و قاعدهٔ بینامتنیِ حاکم بر گونه‌ها، بسیاری از نظریه‌پردازان نئوکلاسیک اصرار می‌ورزیدند که هر گونهٔ ادبی می‌باید «خالص» باشد؛ مثلاً نباید هیچ «ترکیب و آمیزه‌ای» از تراژدی و کمدی وجود داشته باشد. بنابراین قوانینی را پیشنهاد کردند که براساس آن، موضوع، ساختار، سبک و تأثیر عاطفی هر گونهٔ ادبی مشخص باشد. منتقدان کهن همواره نصیحت کرده‌اند که گونه‌های ادبی باید از هم جدا باشند و هرچیزی باید در جای مخصوص آن نگه داشته شود. به گفتهٔ سیسرو در تراژدی، حضور عنصر کمدی خطاست و در کمدی نمود تراژدی نابجاست. سیدنی نیز در این خصوص می‌گوید: «ببینید چگونه نمایشنامه‌هاشان نه تراژدی درست است و نه کمدیِ درست. شاهان و دلقکان را در هم می‌کنند، نه از این رو که موضوع چنین اقتضا می‌کند، بل دلقکان را به‌زور می‌تپانند تا در موضوعات شاهانه نقشی بر عهده بگیرند، بی‌آنکه شرمی کنند یا احتیاطی» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸۸).

تلقی نظریه‌پردازان معاصر، برخلاف گذشتگان، ناظر بر این است که گونه‌ها مفاهیمی بینامتنی‌اند. مفهوم ژانر یا گونه را می‌توان به‌مثابه ویژگی و خصلت روابط بین متون در نظر گرفت. گونه‌ها صرفاً در ارتباط با دیگر گونه‌ها وجود دارند و این ارتباط‌ها به گونه‌ای نظام‌مند در هر برهه‌ای از زمان موجود است. هیچ متنی یگانه و تک‌افتاده نیست و اگر چنین باشد، نمی‌توان آن را فهمید. تمام متون با متون دیگر، هم شباهت دارند و هم تفاوت، زیرا متون به واسطهٔ تکرار یا دگرگون‌سازیِ دیگر ساختارهای متن‌شناختی شکل و سامان می‌گیرند. شباهت و تفاوت مُوجدِ یکی از بنیان‌های بینامتنی است. به گفتهٔ کوهن «هیچ گونهٔ ادبی مستقلی وجود ندارد. هر گونهٔ ادبی در وضعِ تقابل، تکمیل و گستراندن دایرهٔ خود با دیگر گونه‌هاست. گونه‌ها خود به‌تنهایی وجود ندارند؛ آنها در بطن سلسله‌مراتب و نظام گونه‌ها نام‌گذاری و جای داده می‌شوند. بنابراین هر گونه‌ای در ارتباط با دیگر گونه‌ها فهمیده می‌شود و به واسطهٔ ارتباط و تفاوتش با دیگر گونه‌ها تعریف می‌گردد» (کوهن، ۱۹۸۶: ۲۰۷). از این‌رو، اهداف و مقاصد هر گونه‌ای به سبب ارتباط متقابل و تفاوتش با دیگر گونه‌ها تعریف می‌شود؛ مثلاً منتقدان، تراژدی شکسپیر را صرفاً به‌عنوان یک تراژدی رده‌بندی نمی‌کنند، بلکه آن را به‌عنوان «شعر، نمایش‌نامه، روایت»

رده‌بندی می‌کنند. دوبرو با قیاس آمیختگیِ گونه‌ها و طیف رنگ‌ها، این مسأله را چنین بیان می‌کند:

> هیچ نوع ادبی منفردی، هیچ رنگی به‌تنهایی پدید نمی‌آید، و هیچ‌کدامشان در خالص‌ترین حالت پدیدار نمی‌شود. ممکن است فلان اثر هنری بر یک نوع واحد و شسته‌رفته منطبق باشد، و به این ترتیب به یکی از رنگ‌های اصلی شباهت یابد. یا ممکن است در نوع ادبی همچون رمانس شبانی مشارکت کند که درواقع ترکیبی است از قالب‌های ادبی، درست مثل رنگ‌های فرعی - نارنجی، سبز، بنفش - که آمیزه‌ای از رنگ‌های هم‌جوارند. یا ممکن است بین انواع ادبی قابل تفکیک اما مرتبط با هم حرکت کند، مثلاً ملکهٔ پریان، و از این‌رو، ما را به یاد رنگ‌های ترکیبی بیندازد، مثل زرد- سبز (دوبرو، ۱۳۸۹: ۴۵).

رابطهٔ بینامتنی میان گونه‌ها استوار بر دو نوع رابطهٔ بینامتنی هم‌زمانی و درزمانی است. رابطهٔ بینامتنیِ درزمانی مبتنی است بر اینکه گونه‌ای ویژه، از امکانات گونه‌های دوره‌های گذشته برای گسترش خود بهره گیرد. گونه‌های پیشین منابع نیرومندی برای گونه‌های حاضرند و به مدد فرایندهای ترکیب، دگرگونی، دخل و تصرف و... وارد گونه‌های جدید می‌شوند. به گفتهٔ تودروف «منشأ گونه‌ها، دیگر گونه‌های ادبی است. هر گونهٔ ادبی به مدد قانون وارونگی، یا به واسطهٔ ترکیب، همواره دگردیسی‌ای از یک یا چند گونهٔ ادبی کهن است. متن امروزی مدیون شعر و رمان قرن بیستم است. همچنان‌که کمدی گریه‌آور[1] ویژگی‌های کمدی و تراژدی قرن نوزدهم را با هم ترکیب کرده و به هم آمیخته‌است» (تودروف، ۱۹۷۶: ۱۶۱).

سخن فوق دلالت بر آن دارد که هر گونه یا نظام ادبی رابطه‌ای ناگزیر با گذشته دارد. بنابراین رویکرد هم‌زمانی محض - اینکه گونه‌ها صرفاً متأثر از گونه‌های معاصر خودند- برای تحلیل عوامل حاکم بر گونه‌های سخن، پنداری نادرست است. با این حال تودروف متذکر می‌شود که مسألهٔ منشأ انواع ادبی، مربوط به ماهیت تاریخ‌مندانهٔ انواع ادبی نیست، بلکه مربوط به نظام حاکم بر آنهاست. مسأله این نیست که کدام گونه‌های ادبی تقدّمِ زمانی داشته‌اند، این است که در هر دوره‌ای چه عواملی بر زایش گونه‌های ادبیِ خاص حاکم هستند (همان). این نگرش ناظر بر این است که متن صرفاً حاصل نظام از پیش موجود نیست، بلکه حاصل «دگردیسی» نظام موجود هم هست.

1. comedie larmogante

بینامتنیتِ هم‌زمانی ناظر بر این هم هست که گونه‌های ادبی روابط و مناسباتی با گونه‌های غیرادبی هم دارند و شباهتشان با گونه‌های غیرادبی بیشتر از گونه‌های ادبی است. برخی از انواع غنایی، شباهت و مناسبت بیشتری با دعا و نیایش دارند، برخی از انواع نثر را می‌توان به تاریخ یا زندگی‌نامه مرتبط ساخت؛ یا برخی زیرگونه‌های طنز قابل ارتباط با شوخی‌های روزمره‌اند. بنابراین «هیچ ورطه و شکافی میان ادبیات و آنچه غیر ادبیات است، وجود ندارد. منشأ گونه‌های ادبی، ساده بگوییم، سخن انسانی است» (همان: ۱۶۹).

تقسیم گونه‌های سخن به گونه‌های اولیه و ثانویه توسط باختین نیز ناظر بر بینامتنیتِ هم‌زمانی است. از نظر باختین گونه‌های اصلی و اولیه (همچون پاسخ‌ها در گفتارهای روزمره و نامه‌های خصوصی) رابطهٔ مستقیم و بی‌واسطه‌ای با امر واقع و گفتار دیگران دارند. گونه‌های ثانویه (همچون رمان، نمایش‌نامه و گونه‌های عمدهٔ تفسیری) از جملهٔ گونه‌های پیچیده و ثانویه‌اند. گونه‌های ثانویه در فرایند شکل‌گیری‌شان، گونه‌های ساده و اولیه را جذب می‌کنند. گونه‌های ساده هنگامی که وارد گونه‌های پیچیده می‌شوند، دگرگون می‌شوند و ویژگی خاصی می‌یابند. تمام اشکال و گونه‌های ساده، در زمانی طولانی به اشکال پیچیده مبدل می‌شوند. به نظر باختین، گونه‌های سخن ثانویه (پیچیده) - رمان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، انواع پژوهش‌های علمی، گونه‌های عمدهٔ سخن تفسیری و مانند اینها - در روابط و مناسبات فرهنگیِ (اغلب نوشتاری) پیچیده‌تر و به نسبت پیشرفته‌تر و سازمان‌یافته‌تری پدید می‌آیند.

گونه‌های سخنِ اولیه هنگامی که وارد گونه‌های پیچیده و ثانویه می‌شوند، رابطهٔ بی‌واسطهٔ آنها را با واقعیت و گفتارهای واقعیِ دیگر از دست می‌دهند. برای مثال پاسخ‌های کوتاه در گفتگوهای روزمره و نامه‌ها، شکل و معنای روزمرهٔ خود را فقط در سطح محتوای رمان حفظ می‌کنند. آنها از طریق رمان به‌عنوان یک کل و به‌عنوان رخدادی هنری - ادبی عرضه و بازنمایی می‌شوند. رمان به عنوان یک کل، یک گفتار به شمار می‌آید، همان‌طور که گفتگوهای روزمره یا نامه‌های خصوصی (که ماهیتی عام دارند) گفتار به حساب می‌آیند؛ اما رمان برخلاف اینها، گفتاری پیچیده (ثانویه) است (باختین،[1] ۱۹۸۶: ۶۲). گونه‌های سخن اولیه تک‌صدا هستند و صرفاً براساس «صدای» خود

1. Bakhtin

به زبان درمی‌آیند؛ همچنین منطق شکلی آنها منفرد و یگانه است؛ اما گونه‌های سخن «ثانویه» چندصدایی و پیچیده‌ترند و منطق شکلی آنها به مشارکت شکل‌ها و صداهای دیگر فرصت می‌دهد و آنها را در خود ادغام می‌کند. این نوع رابطهٔ بینامتنی، رابطه‌ای فعّال است میان گونه‌های سخن که صرفاً ترکیبی فیزکی نیست، بلکه ترکیبی شیمیایی است. در این ارتباطِ بینامتنی فقط درون‌مایهٔ گونه‌ای به گونه‌ای دیگر منتقل نمی‌شود، بلکه ساختار و صورت گونهٔ اولی هم با تغییرات و جرح و تعدیل‌هایی وارد گونهٔ ثانویه می‌شود.

۷- گونه و امر تفهم و تأویل متن

گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن، در کنار نقش‌ها و کارکردهای گوناگونی چون طبقه‌بندی، آفرینندگی و قالب‌بندی، نقش بسیار مهم و ناپیدایی هم دارند که عبارت است از نقش ارتباطی. خواننده یا شنوندهٔ هر سخنی، با آگاهی ضمنی از قوانین و قواعد گونه‌شناختی است که فهمی نزدیک به صواب از متن کسب می‌کند. بنابراین گونه‌ها صرفاً ویژگی‌های متون یا قالب‌هایی برای طبقه‌بندی سخن‌ها نیستند، بلکه چارچوب‌هایی واسطه‌گر میان متون، سازندگان و تأویل‌گران‌اند. دانشِ گونه‌شناختی یکی از توانش‌های مورد نیاز برای فهم متن است. افراد، بیشترِ قوانین و قواعد گونه‌شناختی را به صورتی غیرمستقیم و ناآگاهانه یاد می‌گیرند؛ از این‌رو، دانشِ گونه‌شناختی همچون بسیاری از دانش‌ها و شناخت‌های روزمرهٔ ما، نوعاً و کلاً امری ضمنی و پنهان است. به مرور زمان که توانش زبانی فرد فعلیّت می‌یابد و بر قوانین و صورت‌های زبان تسلط پیدا می‌کند، قواعد و قوانین گونه‌شناختی را نیز فرا می‌گیرد. همچنین قوانینی که مقولات گونه‌شناختی را به هم مرتبط می‌سازند و به آنها شکل و سامان می‌بخشند، به‌عنوان نظام نشانه‌شناختی ثانویه‌ای در نظر گرفته می‌شوند که متکی بر رمزگان‌های زبان‌شناختی‌اند؛ چنین قوانینی را باید به‌عنوان بخشی از توانش زبانی گوینده در نظر گرفت.

افزون بر قوانین گونه‌شناختی، سرنخ‌هایی برون‌متنی هم هست که موجب می‌شوند مخاطب بتواند گونهٔ متن را تشخیص دهد. این سرنخ‌ها عبارت‌اند از نام نویسنده، عنوان کتاب، مقدمه و... که ممکن است بر یک گونهٔ ادبی دلالت داشته باشد. برای مثال اگر بر جلد کتابی نوشته باشد: «هنری پنجم، بخشِ یکم»، دلالت دارد بر نمایش‌نامه‌ای تاریخی. معرفی‌های کتاب، تقدیم‌نامه‌ها، اهدائیه‌ها، سرلوحه‌ها، دیباچه‌ها و مؤخره‌ها، عنوان‌های

درون‌متنی، عنوان مطالب، یاداشت‌ها، و... همگی راهنما و زمینه‌سازِ انتظارِ مخاطب برای تشخیص گونهٔ متن‌اند. به گفتهٔ پاول «فهم آثار ادبی نیازمند درک و دریافت تلاش‌هایی است که صرف تولید آثار ادبی شده‌است. گونه‌های ادبی به ما کمک می‌کنند تا ماهیتِ اثر ادبی را مشخص و معین سازیم» (پاول، ۲۰۰۳: ۲۰۲). البته پایگاه و جایگاه اجتماعی افراد برای درک و دریافت چگونگیِ قواعد گونه‌شناختی و شناختِ حجم عمده‌ای از گونه‌های سخن بسیار مهم است. مطمئناً شخصی که با متون گوناگون سروکار داشته باشد، واجد شناخت و آگاهی گونه‌شناختی نسبتاً بسنده‌ای خواهد بود.

گونه‌ها را می‌توان عوامل تماس ضمنی نویسندگان و خوانندگان دانست که در خدمت افزایش کاراییِ کنش ارتباط‌اند. گونه‌های سخن چارچوب‌هایی را فراهم می‌کنند تا متون در بطن آنها تولید و تأویل شوند. به لحاظ نشانه‌شناسی، یک گونه را می‌توان رمزگانی مشترک میان تولیدکنندگان و تأویلگران در نظر گرفت. ساختارگرایان بر این نظر بودند که ادبیات، مانند زبان، واجد ساختاری است که هم امکان تولید متن را به نویسنده می‌بخشد و هم امکان دریافت و تأویل متن را برای خواننده فراهم می‌کند. بر این مبنا، قوانین گونه‌شناختی، نقطهٔ کانونی این ساختارند.

گونه‌های سخن، عموماً بر یک سطح نشانه‌شناختی عمل می‌کنند؛ یعنی بر سطحی معناساز که عمیق‌تر و نیرومندتر از «محتوای» صریح متن است و در مقام یک «نقش‌مایه» عمل می‌کند. بنابراین صرفاً با بررسی ساختارهای زبانیِ متنیِ خاص، نمی‌توان تمامی معنای آن را به دست آورد. به گفتهٔ جاناتان کالر هر گونهٔ ادبی یا گونهٔ سخن، عبارت است از نقش وکارکردِ قاعده‌مندِ زبان که در مقام هنجار یا انتظاری برای راهنمونی خواننده در مواجهه با متن عمل می‌کند. به عبارت دیگر، گونه‌های سخن مجموعه‌ای از انتظارات‌اند که خواننده را قادر می‌سازند تا پذیرای متون شود و آنها را با جهان مرتبط سازد. بنابراین گونه‌ها صرفاً طبقاتی برای رده‌بندی متون نیستند. کمدی به این سبب وجود دارد که مثلاً خواندن اثری در حیطهٔ این گونه، مستلزم انتظارتی است متفاوت از خواندن اثری همچون تراژدی. توجه خواننده به شخصیتِ تراژدی، متفاوت از زمانی است که بخواهد یک کمدی بخواند. داستان پلیسی مثال مناسبی است برای بیان نیرو و قدرت گونه‌های ادبی: اینکه جنایت راه‌حلی دارد که در پایان می‌باید گشوده شود، اینکه

شواهد مناسب باید درست باشند، اینکه یافتن راه‌حل‌ها دارای پیچیدگی‌هایی است؛ همهٔ این قواعد و قوانین هنجارهایی هستند برای لذت بردن از چنین کتاب‌هایی (کالر،[1] ۱۹۷۵: ۱۳۶).

برپایهٔ این مقدمات، گفتنی است که عنصر گونه‌شناختی صرفاً مؤلفه‌ای شکل‌شناختی نیست، بلکه طرح و برنامه‌ای هدفمند است برای امر تأویل و تفسیر. هنگامی که سعی می‌کنیم گونهٔ اثری را مشخص کنیم، هدف ما مبتنی بر کشف معنا و مفهومِ آن است؛ در نتیجه سروکارِ نظریهٔ انواع به‌طور اساسی با مسألهٔ تأویل و تفسیر است. گونهٔ ادبی مربوط است به بازساخت و تفسیر و تأویل و تا حدی ارزش‌گذاری معنا. به نظر فالر، فرایند دریافت گونه‌های ادبی به این شیوه عملی می‌شود: ترسیم، ساخت‌بندی[2] و تأویل و ارزش‌گذاری. اولین مرحلهٔ کنشِ نقد عبارت است از ساخت‌بندی یا ترسیم؛ یعنی تعیین ویژگی‌ها و خصوصیات اثر مورد نظر. اگر شخص قواعد و قوانین را نداند، مسألهٔ انتقال به‌طور کامل شکست می‌خورد و ممکن است اثر بد ترسیم شود و در نتیجه بد تفسیر و تأویل گردد (فالر،[3] ۱۹۸۲: ۲۵۶). گونه یا نوع، ابزار نیرومندی برای ساخت‌بندی و ترسیم متون است، زیرا قواعد و قوانین آن بیش از هر قاعدهٔ سازندهٔ دیگر، سامان‌دهنده‌اند و درک و دریافتی از کلیّتِ متن و مفهومی از سازه‌های معناییِ گونه‌شناختی فراهم می‌آورند. فرایند شناختِ گونه‌های ادبی برای فرایند خوانش امری بنیادی است. ممکن است اغلب از چنین فرایندی آگاه نباشیم، اما هنگامی که با اثرِ مربوط به گونه‌ای ناشناخته - کهن یا نو یا بیگانه - روبه‌رو شویم، مشکلات اساسی بروز می‌نمایند و درک متن دچار سد و مانع می‌شود. بنابراین هیچ متنی بدون برخی مقدمات گونه‌شناختی، فهم‌پذیر نیست.

فرایند دریافتِ گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن برمبنای دور هرمنوتیکی[4] صورت می‌پذیرد؛ بدین معنی که درک سخن‌های منفرد و دریافت ویژگی‌های منفرد آنها به فهم کلیّت متن می‌انجامد و درمقابل، درک و دریافتی از کلیّتِ یک گونه، منتهی به فهم

1. Culler
2. construction
3. Fowler
4. hermeneutic circle

سخن‌های ویژه و منفرد می‌شود. به گفتهٔ دیلتای کلیّت اثر ادبی از رهگذر کلمات منفرد و روابطشان با یکدیگر فهمیده می‌شود، با این‌همه فهم کامل هر بخش ویژه مفروض است بر دریافت کل اثر. این چرخش باز هم میان روابط دوسویهٔ هر اثر منفرد و گرایش و علائق روحی- روانیِ پدیدآورنده تکرار می‌شود. همچنین این چرخش در روابط اثر ادبی و گونه‌اش دوباره نمود می‌یابد. نظر بر این است که دریافت آثار ادبی در برداشت ویژه‌ای از مسألهٔ دورِ هرمنوتیکی روی می‌دهد؛ یعنی برحسب شناخت از آثار منفرد که این امر نیز برحسب شناخت گونه‌های ادبی است و برعکس (همان: ۲۶۰).

از میان نظریه‌پردازان معاصرِ انواعِ ادبی، ای. دی. هرش[1] به رابطهٔ گونه‌ها و امر تأویل و تفهم پرداخته‌است. هرش گونه‌ها را به‌عنوان چارچوب‌هایی تأویلی می‌نگرد و این مدعا را متذکر می‌شود که درک و دریافتِ گونه‌شناسی اساساً سازندهٔ هر نوع فهم از متن است و این امر بر پایهٔ خود باقی می‌ماند تا اینکه آن نحوهٔ درک و دریافت به چالش کشیده شود یا تغییر یابد. بنابراین کارکردِ گونه عبارت است از پیش‌شرط یا حدسی قاعده‌مند که خواننده در قبال متن اعمال می‌کند. خلاصه اینکه گونه ویژگی متن نیست، بلکه کارکردِ خوانش است. گونه عبارت است از مقوله‌ای که ما به متن نسبت می‌دهیم، و این مقولهٔ انتسابی در موقعیت‌های گوناگون تغییر می‌یابد. بر مبنای دریافت هرش، گونهٔ ادبی صرفاً نه مجموعه‌ای از متون است و نه فهرستی از ویژگی‌های اساسی متون، بلکه فرایندی تأویلی است موسوم به اینکه هر تفهمی از معنای لفظی، لزوماً امری وابسته به گونه است. گوینده و تأویلگر نه‌تنها بر هنجارهای تغییرپذیر و ناپایدار زبان، بلکه باید بر هنجارهای ویژهٔ مربوط به گونه‌های خاص هم تسلط داشته باشد. درک و دریافتِ تأویلگر از گونهٔ یک سخن، قویاً بر درک و دریافت جزئیات هم تأثیر می‌گذارد. بنابراین به نظر هرش درک و دریافت گونه‌شناختی، برای امر تأویل کارکردی انکشافی دارد. درک و دریافت گونه‌شناختی هم در خدمت امر انکشافی است و هم در خدمت کارکردِ ساختاردهنده. چنین درک و دریافتی هم عامل سازندهٔ سخن است و هم عامل تأویل کردن. تأویلگر نمی‌تواند انگارهٔ گونه را کنار بگذارد، زیرا این عمل به معنای وانهادن هر چیزی است که باعث درک و دریافت می‌شود (هرش، ۱۹۶۷: ۸۰-۷۵).

1. Hirsch

اگر خواننده آگاهی و شناختی از قواعد و قوانین گونه‌ای ادبی نداشته باشد، ممکن است اثر را نادرست بفهمد، زیرا «در حوزهٔ گونه‌های ادبی، تفاوت دانش و توانش در میان سخن‌گویان بیشتر از حوزهٔ توانش زبان‌شناختی است. اگر شخص سروکاری با گونه‌های ادبی نداشته باشد، این گونه‌ها هیچ‌گونه واقعیتی روان‌شناختی برای او ندارند» (ریان، ۱۹۷۹: ۳۱۱). برای مثال اگر شخصی اطلاعی از رمان رئالیسم جادویی نداشته باشد، شاید حوادث و رخدادهای اثر برایش بی‌معنا یا نامفهوم باشند. برای فهم و تأویل گونه‌شناختی اثری، داشتنِ پیش‌فرض، پیش‌شرطِ فهم است. خواننده با ذهنی خالی نمی‌تواند درک و تأویلی از اثر داشته باشد. یکی از گونه‌ها یا به عبارت بهتر وجه‌ها،[1] «نقیضه» است که برخی متونِ ادبی برمبنای آن نوشته شده‌اند. دریافت و فهم چنین متونی نیازمند آن است که خواننده قواعد و قوانین نقیضه را بداند. اگر نقیضه را به‌عنوان بیانی واقعی و «سرراست» بخوانیم، بی‌آنکه آن را به سخنی نقادانه مرتبط کنیم، مطمئناً آن را بد فهمیده‌ایم. زبانِ نقیضه‌ای زبانی است محضِ شوخی و برای این که نقیضه به جریان بیفتد، باید خواننده قواعد بازی را بداند. درک دریافت گونه‌شناختیِ نقیضه عبارت است از «ربط و نسبت دادن متنِ نقیضه‌ای به الگویش؛ بین متن حاضر و تنوع و تکثری از دیگر متون. ما نمی‌توانیم نقیضه را به‌مثابه نقیضه بخوانیم، مگر اینکه از تفاوت آن با الگویش آگاه باشیم. تجربهٔ خواننده از نوع رابطه، امری مهم است، زیرا نقیضه بدون آگاهی از گفتگوی میان متون و سخن‌ها به جریان انداخته نمی‌شود» (فیدیان،[2] ۱۹۹۷: ۶۸۵).

۸- نتیجه‌گیری

گونه‌های ادبی و گونه‌های سخن صرفاً مقولاتی برای طبقه‌بندی متون و سخن‌ها نیستند، بلکه الگوها و چارچوب‌هایی الزام‌آورند که به مددشان معنا در موقعیت‌های مکرر تولید می‌شود. هیچ گفتار و کلامی نیست که در بطن و حیطهٔ گونهٔ خاصی نگنجد و متن و سخنِ بدون گونه وجود ندارد. بر این اساس گونه‌های سخن از گستردگی و بسگانگیِ فراوانی برخوردارند که ممکن است برای برخی از آنها نامی وجود نداشته باشد. گستردگیِ کاربرد گونه‌ها موجب می‌شود افراد هنگام ادای سخن، متوجه استفاده از

1. modes
2. Phiddian

قوانین گونه‌ای خاص نباشند و به نحوی ناخودآگاهانه آنها را به‌کار برند. تفاوت نویسندگان و شاعران با دیگر افراد در این است که اینان علاوه‌بر اشراف و آگاهیِ گونه‌شناختی، همواره دست به دگرگونی و دخل و تصرف گونه‌ها می‌زنند؛ بنابراین گونه‌های سخن، به‌ویژه گونه‌های ادبی، همواره در معرض تطور و دگرگونی‌اند. افزون بر این، همواره رابطه‌ای بینامتنی و بیناگونه‌ای میان گونه‌ها موجود است. برخی گونه‌ها، همچون رمان، انعطاف بیشتری دارند و پذیرای دیگر گونه‌ها می‌شوند و آنها را در خود جذب می‌کنند، اما برخی گونه‌ها انعطاف کمتری دارند و به‌سادگی دیگر گونه‌های سخن را در خود درونه‌گیری نمی‌کنند.

منابع

باختین، میخاییل (۱۳۹۰)، «گفتاری درباب گونه‌های ادبی»، ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور، *فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۳۶-۱۱۳.

دوبرو، هِدِر (۱۳۸۹)، *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، *انواع ادبی*، تهران: میترا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، «انواع ادبی و شعر فارسی»، *مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی*، بهار ۱۳۷۲، شمارهٔ ۳۲، صص ۹-۴.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۹)، «وجه در برابر گونه: بحثی در نظریهٔ انواع ادبی»، *فصل‌نامهٔ نقد ادبی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۸۹-۶۳.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۷)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

Abrams, M.H (1993), Glossary of Literary Terms, Harcourt: Ithaca. Anis & Reiff, 2010

Bakhtin, M. M (1986), Speech Genres and Other Late Essays, Trans. Vern W. McGee, Ed. Caryl Emerson Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

Bawarshi, Anis (2000), “the Genre Function”, College English, Vol. 62, No. 3, pp. 335-360.

_____ (2003), Genre and the invention of the writer, Utah State University Press Long, Utah.

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

Chandler, Daniel (2011), "An Introduction to Genre Theory", www. Aber. Ac. UK/ Media/ Documents.

Cohen, Ralph (1986), "History and Genre" New Literary History, Vol. 17, No. 2, (Winter), pp.203-218.

Culler, Jonathan (1975), Structuralist Poetics, London, Routledge and Kegan Paul.

Derrida, Jacques (1981), "The law of genre", In W J T Mitchell (Ed.): On Narrative. Chicago, University of Chicago Press

Devitt, Amy J. (2004), Writing Genre, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Duff, David (2003), "Maximal Tension and Minimal Conditions: Tynianov as a Genre theorist", New Literary History, 34. 3. PP. 553-563.

Fowler, Alstair (1974), "The Life and Death of Literary Form", in Cohen, Ralph. New Direction in Literary History, (Ed.) London, Routledge and Kegan Paul, pp 77-94.

_____ (1982), Kind of Literature, Clarendo press, Oxford.

Frow, John (2005), Genre, Routledge, London & New York.

Hirsch, E. D. (1967), Validity in Interpretation, New haven and London, Yale University Press.

Neale, Stephen (1980), Genre, London: British Film Institute, Open University Press

Pavel, Thomas (2003), "Literary Genre as Norms and Good Habits", New Literary History, 34. 2. 201-210.

Phiddian, Robert, (1997), "Are Parody and Deconstruction Secretly the same thing?" New Literary History, 28:4, 673-696.

Ryan, Mari-Laure (1979), "competent Theory of Genre" Poetics, 8. 3. 307-337.

Todorov, Tzvetan (1973), the Fantastic, Trans. Richard Howard, London, the Press Case Western Reserve University.

_____ (1976), "The Origin of Genre", New Literary History, 9, 1. 159-170.

Tynianov, Yuri (2000), "The Literary Fact", in Duff, David, Modern Genre Theory, Longman, Harlow.