چاپ دوم

ژانر

(نوع ادبی)

هِدِر دوبرو

ترجمه‌ی فرزانه طاهری

ژانر

(نوع ادبی)

ژانر

(نوع ادبی)

از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری

هِدِر دوبرو

ترجمه‌ی فرزانه طاهری

نشر مرکز

Genre
Heather Dubrow

ژانر
(نوع ادبی)
از مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری
هِدِر دوبرو
ترجمه: فرزانه طاهری
حروفچینی، نمونه‌خوانی، صفحه‌آرایی: بخش تولید نشرمرکز
طرح جلد: ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۸۹، شماره‌ی نشر ۹۸۷
چاپ دوم ۱۳۹۵، ۵۰۰ نسخه، چاپ کانون‌چاپ
شابک: ۱-۰۹۳-۲۱۳-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبه‌روی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email: info@nashr-e-markaz.com

همه‌ی حقوق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است.
تکثیر، انتشار و بازنویسی این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، از جمله: فتوکپی، الکترونیکی،
ضبط و ذخیره در سیستم‌های بازیابی و پخش بدون دریافت مجوز قبلی و کتبی از ناشر ممنوع است.
این اثر تحت حمایت «قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان ایران» قرار دارد.

سرشناسه: دوبرو، هِدِر، ۱۹۴۵- م. Dubrow, Heather
عنوان و نام پدیدآور: ژانر: نوع ادبی/ هدر دوبرو؛ ترجمه‌ی فرزانه طاهری
مشخصات ظاهری: شش، ۱۸۶ ص.
یادداشت: عنوان اصلی: Genre ــ کتاب‌نامه به صورت زیرنویس ــ واژه‌نامه ــ نمایه
موضوع: انواع ادبی
شناسه‌ی افزوده: طاهری، فرزانه، ۱۳۳۷ - ، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۲ ژ ۹ د / PN ۴۵/۵
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۱۹۹۱۱۵۶

فهرست

یادداشت ناشر ۱
پیشگفتار ۳
۱. مقدمه ۵
۲. کارکردهای نوع ادبی ۱۶
۳. نظریه‌ی انواع ادبی ۱: از ارسطو تا آرنولد ۶۶
۴. نظریه‌ی انواع ادبی ۲: سده‌ی بیستم ۱۱۳
۵.جمع‌بندی ۱۴۳
واژه‌نامه فارسی ـ انگلیسی ۱۶۱
واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی ۱۶۴
کتاب‌شناسی ۱۶۷
نمایه ۱۷۹

یادداشت ناشر

مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها، و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آن‌هاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتاب‌های این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافی دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاحِ موضوعِ کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتاب‌ها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه) و برخی به ویژگی‌های سبکی (استعاره، تلمیح، طنز، تمثیل) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتاب‌های مختلف مجموعه به تناسب ضرورت‌های موضوع متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آن‌ها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگی‌ها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به

آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثـری که مستقلاً و بـه‌درستی پاسخگوی پـرسش‌ها و ابهام‌ها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانـده‌ایم. کتـاب‌های این مجموعه، که نشرمرکـز در دست انتشـار دارد، می‌تـوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقـت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقه‌مند مفید باشند.

ناشر

پیشگفتار

کتـابی که در دست داریـد کتـابی است نسبتـاً مختصر دربـاره‌ی موضـوعی که بی‌تـردید موضوع گستـرده‌ای است و، همچـون مجلـدات دیگـر در ایـن مجموعه‌ی اصطلاحات نقد، مخاطبان آن از دانشجویان گرفته تا پژوهشگران را در برمی‌گیرد. این شرایط ایجاب کرده که گستره‌ی کتاب به‌دقت تعریف و محدود شود. عنوان کتاب را نوع ادبی گذاشته‌ام نـه انواع ادبی: هـدفم در این بررسی کـاویدن اصول کلی درباره‌ی نـوع بوده است و دربـاره‌ی مشخصه‌ها و تاریخچه‌ی قالب‌های ادبی معین تا جایی بحث کرده‌ام که به روشن شدن آن اصول کمک کند. اگر قرار بود به تک‌تک گزاره‌های انتقادی مهم درباره‌ی نـوع اشاره کنم، کتاب، بـه‌عوض وارسی موضوع بحث، سیـاهه‌ای می‌شد از نام‌ها و در عمل کتابنامه‌ای می‌شد خام درباره‌ی این موضوع. بنابراین، کانونِ بحث تـاریخی خـود را نمونـه‌ای نسبتـاً کوچک از نظـریه‌پردازان قرار داده‌ام که یـا بـه طور مشخص مکتبی خاص یا عصری خاص را نمایندگی می‌کنند که بـررسی آنها به روشن شـدن بحث بسیار کمک می‌کـرد، یا به‌خودیِ خود آن‌قدر اهمیت دارند که بررسی نکردن آنها به کتاب لطمه می‌زد؛ بدیهی است کـه نمی‌توان نظریـه‌ی نوع را بـدون وارسی بلاغیون یونان و روم باستان و اروپای قاره بررسی کرد، اما من توجه خاصی هم نثار سنّتِ انگلیسی‌ـ‌امریکایی کرده‌ام.

اما از یک جنبه تفسیر من از موضوعِ کتاب تفسیری متوسع بوده و نمونه‌هایی از انواع فرعی، وجوه و سنخ‌های ادبی دیگر را هم در آن گنجانده‌ام که برخی از خوانندگان حاضر نیستند آنها را نوع ادبی بنامند. اگر بر اساسِ تعریفی خشک و محدود حرکت می‌کردم، می‌بایست چندین قالبِ مهم و جالب، مثل مرثیه‌ی شبانی، را که بنا بر برخی از تفاسیرِ اصطلاحِ نوع می‌توان آنها را قطعاً نوع ادبی دانست، کنار می‌گذاشتم. به هر رو، آنچه درباره‌ی سنخ‌هایی چون اینها گفته‌ام با همان قوّت در مورد سنخ‌های دیگری که همه‌ی منتقدان بر سر نوع بودنشان توافق دارند صدق می‌کند.

۱

مقدمه

اغلب تلاش‌های منتقدانی که به اصطلاحات دال بر نوع ادبی همچون «حماسه‌ی منظوم» یا «رمان» پرداخته‌اند عمدتاً از این لحاظ جالب‌اند که گویی نمونه‌هایی از روان‌شناسی شایعه را در برابرمان می‌گذارند.[۱]

فرض کنید رمانی با عنوان ***قتل در مارپِل‌تورپ*** با این بند آغاز می‌شود:

ساعت روی پیش‌بخاری ده و نیم را نشان می‌داد، اما کسی همین تازگی گفته بود که این ساعت غلط است. آن‌گاه که پیکر بی‌جانِ زنِ مرده بر تخت در اتاق جلو آرمیده بود، پیکری به همان‌اندازه بی‌صدا به سرعت از خانه بیرون رفت. تنها صداهایی که به گوش می‌رسید صدای تیک‌تاک ساعت بود و گریه‌های بلند یک نوزاد.

حال دوباره این بند را بخوانید و این‌بار وانمود کنید که بندی است از

---

۱. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*: این اثر با عنوان ***تحلیل نقد*** به ترجمه‌ی صالح حسینی به فارسی منتشر شده است. مشخصات ترجمه‌های فارسی آثاری را که در این کتاب به صورت منابع اولیه و ثانوی از آنها استفاده شده است در بخش کتاب‌شناسی آورده‌ام. هرجا که از ترجمه‌ای عیناً استفاده کرده‌ام، شماره‌ی صفحه و عنوان ترجمه‌ی فارسی را درج کرده‌ام. ضمناً تمامی توضیحاتی که در پانوشت‌ها آمده از مترجم فارسی است.

کتابی بـا عنوان ***زنـدگانیِ دیوید مارپل‌تورپ*** و یک ***بیلـدونگزرمان***[1] با آن آغـاز می‌شود، یعنی آن نـوع روایتی که سِیـرِ رشد و پرورش قهرمانش را دنبال می‌کند.

در نمونه‌ی اول، فرض‌هایمان درباره‌ی رمان کارآگاهی لاجرم به بسیاری از پاسخ‌هایمان به این رمان شکل می‌دهند. اشاره به ساعت را به‌صورت سرنخی که بعداً شاید در شناسایی قاتل به کمکمان بیاید در ذهنمان بایگانی می‌کنیم. جلو یـا عقب بودن آن سـاعت را نه گزاره‌ای نمادین درباره‌ی زمان کـه بخشی از بازی نویسنده تفسیر می‌کنیم کـه هدفش پیچیده‌تر کـردن کارِ کارآگاهی مـاست؛ از همین رو، هشیار می‌شویم که هر اشاره‌ی دیگری را به عدم دقت ایـن ماشینِ غیرقابل‌اعتماد نادیده نگذاریم ــ آیـا می‌شـود به آدمی که این حرف را می‌زند اعتماد کرد؟ کسی دیده است که سرپیشخدمت با آن ور رفته بـاشد؟ فرض را بـر این می‌گذاریم که زنِ روی تختخـواب احتمـالاً مقتول است، و کـاملاً محتمل است که آن «پیکرِ بـه همان انـدازه بی‌صـدا» هم خودِ قـاتل بـاشد. شـاید گریـه‌ی بچه صرفـاً برای ایجاد حال‌وهوای طبعاً اندوهبار آمده است، یا شاید سرنخ دیگری به دستمان می‌دهد (آیا پرستارش برای ارتکاب کارهایی خلاف او را رها کرده است؟ آیا قاتل آزارش داده، و اگر داده است، این واقعیت چه چیزی را درباره‌ی مسیر حرکتِ او در خانه روشن می‌کند؟).

امـا وقتی دقیقاً همین بنـد را بند آغـازین یک ***بیلدونگزرمان*** فرض کنیم، پاسخمان بسیار متفاوت خواهد بود. اینجا هم به نظر می‌رسد اشاره به ساعت

---

۱. *Bildungsroman*: اصطلاحی آلمانی به معنـای رمان شکل‌پذیـری؛ نوعی از رمـان که به مـراحل رشد و پرورش قهرمان داستان می‌پردازد. از نمونه‌های بارز آن ***چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی*** جیمز جویس و ***دیویـد کاپرفیلد*** دیکنز را می‌توان نـام برد. در انگلیسی این نوع رمان را apprenticeship novel (رمان شاگردی) و educational novel (رمان پرورشی) هم خـوانده‌اند (برگرفته از رنـه‌ولک، ***تاریخ نقد جدیـد***، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج۲، تعلیقات مترجم).

سرنخی است، اما سرنخی به معنایی کاملاً متفاوت: ما این اشاره را به‌صورتی نمادین می‌خوانیم، به‌صورت اشاره‌ای به درهم‌ریختگیِ زمان در جهانی که رمان‌نویسِ ما احضار کرده است. در این حالت، هشیاری ما معطوف به جزئیات بیشتری درباره‌ی کارِ ساعت نیست، بلکه گوش‌به‌زنگ می‌مانیم که تصاویر بعدی و اندیشه‌های دیگر درباره‌ی زمان از چشممان نیفتد. به احتمال خیلی بیشتر، فرض می‌کنیم که زن به مرگ طبیعی مرده است. مهم‌تر از همه، توجهمان به آن نوزادی که سروصدا راه انداخته است بسیار دقیق‌تر و از جنسی دیگر است. چون *بیلدونگزرمان* اغلب وقت‌ها با تولد شخصیت اصلی‌اش آغاز می‌شود، این احتمال در ذهنمان جرقه می‌زند که طفل قهرمانِ رمان خواهد بود، و همین، شاید به شکلی نیمه‌خودآگاه، ما را به این گمان می‌کشاند که پیکرِ بی‌جان متعلق به مادرش است و آن پیکر بی‌صدا پدر مصیبت‌زده یا قابله‌ی شکست‌خورده است.

این دو قرائت، که از ریشه با هم تفاوت دارند، اهمیت قالب یا نوع ادبی را نشان می‌دهند: به هنگام تفسیر این بند، گرچه شاید نادانسته، به علایم نوع‌نما پاسخ می‌دهیم. در بررسی برخی از مسائلی که در این کتاب موضوع بحثمان است لاجرم به مرموزترین روش‌های ادبی و غامض‌ترین نظریه‌های ادبی استناد خواهیم کرد، اما می‌توان با مثالی از زندگی روزمره به بهترین وجهی اهمیت نوع را در بندی که بحثش را کردیم روشن کرد؛ یکی از دلایل جذابیت مفهومِ نوع این است که هم به مباحث بسیار تخصصیِ فنی مربوط می‌شود و هم به مفاهیم بسیار عامِ انسانی. بنابراین، یکی از نزدیک‌ترین تجربه‌های شبیه به تجربه‌ی خواندن این بندِ آغازینِ فرضی تجربه‌ی عمل کردن در درون مجموعه‌قواعد اجتماعی است: نوع، چنان‌که بسیاری از پژوهشگران این حوزه اظهار داشته‌اند، بسیار شبیه به قواعدِ رفتاری بین نویسنده و خواننده‌اش عمل می‌کند. وقتی دعوت به یک مهمانی شام رسمی را می‌پذیریم، به‌طور ضمنی این فرض را می‌پذیریم که لباس مناسب به تن کنیم؛ میزبان هم خود را متعهد

می‌بیند که غذایی نسبتاً مفصل تدارک ببیند و همراه بـا آن با شراب از میهمانان پذیرایی کند و نه مثلاً با پیتزا و آبجو. به همین ترتیب، وقتی خواندن یک رمان کارآگاهی را آغاز می‌کنیم، با رضا و رغبت می‌پذیریم که ناباوریِ خود را به حالت تعلیق درآوریم. برای مثال، ممکن است از ما انتظار برود امری نامحتمل همچون تیزبینیِ خارق‌العاده‌ی کارآگاهمان را بپذیریم، یا بپذیریم که نیم دوجین آدم دیگـری که در هـر موقعیت دیگـری کاملاً معمولی‌اند همگی انگیزه‌ای برای قتل دارنـد و همگی در یـک سرنوشت شریـک شده‌اند. قواعد نوع، همان‌طور که ما را به پذیرش این امور نـامحتمل می‌کشانَند، نویسنده را هم از شکستن بـرخی قوانین دیگر منـع می‌کنند. اگر داشتیم داستـانی علمی‌ـ تخیلی می‌خواندیم یا گوتیک، کاملاً آمادگی داشتیم که بـاور کنیم یک شبح مرتکب قتل شده است، اما اگر نویسنده‌ی ***قتل در مارپل‌تورپ*** شناسنامه‌دارِ ما بعداً فاش کند که ایـن «پیکرِ بـه همـان اندازه بی‌صـدا» در واقع شبـح بـوده است، احساس می‌کنیم به ما خیانت شده است. دلخوریِ ما برای این نیست که نویسنده قوانین طبیعت را نقض کرده، بلکه بیشتر به این سبب است که او قواعد نوع را زیر پا گذاشته است.

وجه شباهتِ دیگرِ احکامِ نوع با قواعد اجتماعی این است که از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت‌اند و در واقع ممکن است نادیده هم گرفته شوند، هرچند این کار ندرتاً از سرِ سهل‌انگاری یا نیندیشیده انجام می‌گیرد. ممکن است یکی از مهمانان در آن مهمانی شام با غیررسمی‌ترین لباس ممکن حاضر شود، اما اگر این کار را بکند دارد بیانیه‌ای شدیداللحن درباره‌ی قواعد پوشش یا حتی قواعد اجتماعی به‌طور اعم صادر می‌کند. اگر نویسنده‌ی یک ***بیلدونگزرمان*** اصرار داشته باشد که در آغاز رمان اشاره‌ای به زاده شدن قهرمانش نکند، چنان‌که لارنس استـرن در ***تریسترام شندی*** بـا آن ذکـاوت از ایـن کار سر بـاز می‌زنـد، آگاهیم که دارد نکته‌ی مهمی را درباره‌ی ***بیلدونگزرمان*** مطرح می‌کند یا درباره‌ی نوع تجاربی که معمولاً در این نوع رمان تصویر می‌شود.

بارها دیده‌ایم خوانندگانی را که می‌گویند مفهوم نوع ما را به قیاس دیگری با تجربه‌ی روزمره‌مان فرامی‌خوانند، یعنی قیاس با نحوه‌ی عملکرد نهادهای اجتماعی، مثلاً کلیسایی رسمی یا هیأتی قانونگذار. اغلب اوقات به مبارزه خواندن چنین نهادهایی، و گاه هم براندازی آنها، امکانپذیر است، اما عملاً محال است که بتوانیم به‌سادگی آنها را از زندگیمان حذف کنیم. چون بسیاری از اعضای یک فرهنگ آنها را پذیرفته‌اند، تلاش برای نادیده گرفتن آنها شدت و طنین می‌یابد و به‌تدریج به‌صورت داوری درباره‌ی آن نهاد یا شورش علیه آن جلوه می‌کند و نه اقدامی که از سر لاقیدیِ صرف انجام گرفته است. در چشم دیگران، مردی که در کلیسا کلاهش را از سر برنمی‌دارد فعالانه دارد با دین خصومت می‌ورزد؛ در نزد خوانندگان، نویسنده‌ای که غزلواره‌ای می‌سراید درباره‌ی بانویی مشکوک‌احوال و لاقید، علاوه بر بی‌اعتنایی به غزلواره‌ی پترارکی، در واقع دارد به آن بی‌حرمتی می‌کند، دارد درباره‌ی کاستی‌های خطرناک آن حکم می‌کند. علاه بر این، نوعی که کاملاً تثبیت شده است، همچون نهادی با ریشه‌های مستحکم، نگرش‌های فرهنگی معینی را منتقل می‌کند، نگرش‌هایی که خود به‌واسطه‌ی آنها شکل گرفته و خود به شکل‌گیری آنها کمک می‌کند. برنامه‌ی درسیِ یک مدرسه هم فرض‌هایی را درباره‌ی تاریخ منعکس می‌کند و هم خود موجدِ این فرض‌هاست؛ ***بیلدونگزرمان*** هم تجسم پیش‌فرض‌هایی است درباره‌ی زمان و چگونگی پخته شدن آدمها و هم اینکه خواننده‌اش را تشویق می‌کند که فرایند پختگی را در چارچوبی ببیند که خودِ رمان تعیین کرده است، حتی وقتی که خارج از رمان با آن روبه‌رو می‌شود.

تأثیراتِ نوع آشکار اما چندلایه‌اند، و ساختن و پرداختن تعریفی دقیق از این اصطلاح ممکن است به‌نحو غریبی دشوار باشد. «نوع» (genre)، چنان‌که شاید از ریشه‌های آن در واژه‌ی لاتینیِ *genus* (kind) برآید، در اساس اشاره به سنخ (type)های ادبی دارد و از این رو به لحاظ نظری می‌توان آن را به شعر

غنایی، تراژدی، رمان، غزلواره[۱]، کمدی مجلسی[۲] و از این قبیل اطلاق کرد. اما تمایزات آشکار میان قالب‌ها، مثل همین قالب‌هایی که در این سیاهه به دنبال هم آمده‌اند، منتقدانی را بر آن داشته تا نوع را به شکلی دقیق‌تر تعریف کنند. بسیاری معتقدند که روایت، نمایش و شعر غنـایی را باید از سنخ‌هـایی چون ***بیلدونگزرمان*** و لطیفه[۳] جدا کرد: سه قالبی که این سه‌گانه‌ی مهم را تشکیل می‌دهند بسیار گسترده‌تر از بقیه‌اند، و آنچه متمایزترشان می‌کند این است که در تمامی ادوارِ ادبیات غرب بارها دوباره پدیدار شده‌اند. غالباً برای آن سه سنخِ ادبی از اصطلاح «وجه» استفاده می‌کنند، همچنان که برای برخی دیگر که می‌شود گفت از مرزهـای فرهنگ‌هـای معینی فراتـر می‌رونـد، مثل شعـر شبانی[۴] و رمانس؛ برخی نویسندگان، با وام‌گیری از اصطلاحات کارل فیتور،

---

۱. sonnet: شعری چهارده‌سطری که معمولاً قافیه‌ی آیمبیک پنج‌رکنی [رکنِ خیزان] دارد. در میان قالب‌های شعری در ادبیات غرب منحصربه‌فرد است، زیرا پنج سده است که جذابیت خود را برای شاعران مهم حفظ کرده است. به نظر می‌رسد که منشأ آن مکتب سیسیلی شاعران دربار سده‌ی سیزدهم باشد. در سده‌ی چهاردهم، پترارک رایج‌ترین قالب غزلواره را تثبیت کرد. غزلواره‌ی پترارکی (یا ایتالیایی) نوعاً شامل یکَ بند هشت‌سطری است با قافیه‌ی abbaabba که در آن مسئله‌ای طرح می‌شود، پرسشی پرسیده می‌شود یا تنشی عاطفی بیان می‌شود، و در پی آن یک بند شش‌سطری می‌آید که طرح قافیه‌ی آن متفاوت است و در آن مسئله حل می‌شود، به پرسش پاسخ داده می‌شود، یا تنش رفع می‌شود. شاعران عصر الیزابت در انگلستان با اقتباس از این قالب ایتالیایی به تدریج قالب غزلواره‌ی اصلی دیگر را به وجود آوردند به نام غزلواره‌ی شکسپیری. این قالب شامل سه بند چهارسطری است که هرکدام قافیه‌ی مستقل خود را دارد و در انتهای آن یک بیت مزدوج مقفا می‌آید.

۲. drawing-room comedy : نوعی کمدی مفرح و فرهیخته که معمولاً در اتاق پذیرایی می‌گذرد و شخصیت‌هایش از افراد بانزاکت جامعه‌اند.

۳. epigram: شعری کوتاه و نکته‌سنجانه به صورت مزدوج یا دوبیتی که در آن یک اندیشه یا نظر بیان می‌شود.

۴. pastoral: شعـری که معمولاً به چوپانـان یا زندگی روستـایی می‌پردازد و جهان معصوم و آرام روستـا را به صورت بهشتی زمینی آرمانی می‌کنـد و در تقابل بـا تباهی و فلاکت زندگی شهر یا دربار قرار می‌دهد. در شعر شبانی، شاعر و دوستانش غالباً به صورت پسران و دختران چوپان تصویر می‌شوند. این اصطلاح را در معنای اعم آن در مورد رمان‌نویسان متفاوتی چون داستایفسکی، لوئیس کرول و ویلیام فاکنر نیز به کار برده‌اند.

منتقد پرنفوذ آلمـانی، این سنخ‌ها را «جهانی‌ها» نامیده‌اند. در آن سر مقیاس، به نظر می‌رسد که برخی از قالب‌ها بسیار محدودتر از قالب‌هایی هستند که می‌شود به‌راحتی آنها را نوع نامید؛ بنابراین معقول می‌نماید که به سنخ‌هایی همچون کمـدی مجلسی، رمـان آداب و رسـوم[۱] و شعرِ در وصفِ عمـارت اربابی[۲] برچسب «نوع فرعی» بزنیم.

حتی وقتی می‌خواهیم که ایده‌ی نوع را به این روش‌ها مرزبندی کنیم، باز با دامنه‌ی وسیعی از سنخ‌های ادبی مواجه می‌شویم که ادعای نوع بودنشان همچنان موجه است اما جای بحث دارد، یعنی موجه بودن ادعایشان به این بستگی دارد که نوع به نظر ما دقیقاً چیست و در نتیجه وقتی می‌خواهیم تصمیم بگیریم که این نام را بر فلان سنخ ادبی بگذاریم یا نه، چه ویژگی‌هایی را در نظر می‌گیریم. نویسندگان کلاسیک معمولاً بر وزن به عنوان عامل تعیین‌کننده تأکید می‌کردند. اغلب منتقدان مدرن در انگلستان و امریکا، با پذیرفتن بحور عروضی به عنوان دست‌کم یکی از عوامل تعیین‌کننده، قالب‌هایی چون غزلواره را بدون تأمل نوع می‌نامند؛ اما نظریه‌پردازانی هستند که ترجیح می‌دهند بحور عروضی را از بررسیِ نوع کنار بگذارند و در نتیجه سنخ‌هایی چون غزلواره را در رده‌ی جداگانه‌ای قرار می‌دهند که گاه «قالب‌های ثابت» نامیده می‌شوند.

در هرحال، هیچ‌کس نمی‌تواند مدعی شود که وزن تنها عامل تعیین‌کننده‌ی نوع در ادبیات انگلیسی است. در برخی از موارد، موضوع است که تعیین‌کننده

---

۱. novel of manners: نوعی فرعی از رمان واقع‌گرا که با جنبه‌هایی از رفتار، زبان، رسوم و ارزش‌های ویـژه‌ی طبقه‌ای معین در یک زمینه‌ی تـاریخی معین سر و کار دارد. در این نوع رمان، غالباً تعارضی بین آرزوها یا خواسته‌های فرد و قواعد رفتاری مقبول جامعه ترسیم می‌شـود. رمان‌های معروفی چون *غرور و تعصب*، *عقل و احساس* و *اما* اثر جین آستن، *بازار خودفروشی* تکـری، *عصر معصومیت* ادیت وارتن یا *گتسبی بزرگ* اسکات فیتزجرالد را در عداد این نوع رمان می‌دانند.

۲. country-house poem: نوعی ادبـی که در سده‌ی هفدهم در انگلستان محبوبیت داشت و شاعر در آن ولی‌نعمت ثروتمند خود یا دوست متمولی را از طریق وصف عمارت ییلاقی یا اربابیِ او می‌ستاید.

است ــ شعر زفافیه[۱] را در نظر بگیرید که بنا به تعریف شعری است درباره‌ی پیوند زناشوییِ دو نفر، یا مرثیه را که طبعاً شعری است درباره‌ی مرگ یک تن. ارسطو، به هنگام تحلیل تراژدی، علاوه بر وصف موضوع مناسبِ این نوع، تأثیری را هم که باید در مخاطبانش داشته باشد توصیف کرده است ــ «در واقع، افسانه و داستان باید چنان تألیف و ترکیب گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند، همین‌که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد، و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید»[۲] ــ و بدین ترتیب می‌بینیم که ارسطو با این تأکید بر کیفیات عاطفی گویی پیشقراول بسیاری از منتقدان اخیر بوده است. به همین دلیل است که تزوتان تُدُرُف، در بررسی امر وهم‌انگیز، مدعی است که محور این نوع نه فی‌نفسه موضوعِ آن، که بیشتر وضعیت ذهنی است که برمی‌انگیزد: یعنی کاری می‌کند که خواننده به ضرس قاطع نداند که رخدادها را چگونه باید تفسیر کند. ویژگی‌های نامحسوس‌تر همچون نگرش و لحن هم اغلب نقش مهمی بر عهده دارند؛ رنه ولک و آستن وارن اصطلاح مفید «قالب درونی» را برای این کیفیات به کار می‌برند و به این ترتیب آنها را از مؤلفه‌های «قالب بیرونی» همچون وزن متمایز می‌کنند.

البته تعیین‌کننده‌ی بسیاری از انواع نه عواملی که برشمردیم، که بیشتر تأثیر متقابلِ چندین عامل است. در تعریفمان از چکامه[۳] هم موضوع می‌آید، هم لحن و هم گرایش مفرط به برخی الگوهای بندبند[۴]. جا دارد که توصیفات

---

۱. epithalamion : چکامه به افتخار عروس و داماد یا در ستایش آنان. در یونان باستان ترانه‌های زفافیه را پشت حجله‌ی عروس و داماد می‌خواندند و این کار را مایه‌ی سپیدبخت شدن آنان می‌دانستند.

۲. ارسطو، *فن شعر*، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، ص. ۶۱.

۳. ode : از واژه‌ی یونانی oide به معنای ترانه، شعری غنایی در ستایش یک شخص، رخداد، شیء ... به سبکی فاخر و با ساختار بندبند منظم؛ در یونان کلاسیک ترانه‌ای که هماوازان در همراهی با رقص می‌خواندند و در جشن‌ها یا به صورت بخشی از نمایش‌ها اجرا می‌شد. شاعران یونانی با الهام از این ترانه‌ها شعرهایی می‌سرودند که ساختاری سه‌بخشی داشتند.

۴. stanza : بند؛ تقسیم‌بندی در برخی از شعرها که با تنظیم سطرها در واحدهایی ایجاد ←

راهگشـای هاثورن دربـاره‌ی رمـانس را بـه تفصیل بیشتـری اینجا نقل کنیم، زیـرا توجه را به امتـزاج ظریف کیفیـاتی جلب می‌کنـد که می‌توان گفت این قـالب را تشکیل می‌دهند. از جمله مباحثی که او بررسی می‌کند فضا، مکان، تکنیک‌هـای روایت و موضـوع و نیز تأثیرات در خواننده است که به نظر او مناسب این قالبِ ادبی‌اند:

وقتی که نویسنده‌ای اثرش را رمانس می‌نامد، دیگر نیازی به گفتن نمی‌مانَد که می‌خواهد از آزادیِ عمل معینی بهره‌مند شود، چه آزادی در پرداخت اثر و چه آزادی در استفاده از مواد خامش، که اگر گفته بود دارد رمان می‌نویسد، بـرای خـود حقی نمی‌دیـد که از ایـن آزادی بهـره بگیرد. فرض بـر این است کـه رمـان هدف خود را وفاداری بسیار مختصر نه فقط به امر ممکن، که به امر محتمل و جریان معمول تجربه‌ی انسانی قرار داده است. قالب رمانس ــ گرچه به‌عنوان اثری هنری باید طابق‌النعل بالنعل از قوانین تبعیت کند، و گرچه گناهی نابخشودنی مرتکب می‌شود اگر که از حقیقتِ دلِ انسانی منحرف شود ــ انصافاً از این حق برخوردار است که آن حقیقت را تحت شرایطی که تا حد زیادی دلبخواه نویسنده یا مخلوق اوست عرضه دارد. نیز اگـر منـاسب دید، مجـاز است بـا این رسـانه‌ی فضـاساز به‌گونه‌ای کار کند که نـورها تندتر یا ملایم‌تر شوند و سایه‌های تصویر غلظت و غنایی بیشتر بیـابند.... دیـدگاهی کـه بـه موجب آن ایـن حکـایت مشمول تعریف رمانتیک می‌شـود از تـلاش بـرای اتصـال زمـان‌هـای گذشته با همین حالِ حاضر برمی‌خیزد که دارد بـه‌سرعت از مـا دور می‌شـود.... اگـر رمانس واقعاً چیزی بیاموزاند، یـا عملی مؤثر انجام دهد، معمولاً در فرایندی ظریف‌تر و زیرکانه‌تر از فرایندهای آشکار چنین می‌کند.[1]

می‌شـود که بـا فاصلـه از هم جـدا می‌شوند. معمولاً ساختار یک بند از لحاظ طول سطور، تعداد سطـرها و بحر عـروضی و طرح قافیـه بـا تمـامی یا برخی از سایرِ بندهای یک شعر مشترک است. شعرهایی را که چنین الگویی دارند بندبند می‌نامند.

1. Nathaniel Hawthorne, Preface, *The House of the Seven Gables*, pp. 1-2.

فـایده‌ی دیگر ایـن اظهارات هاوثورن یادآوری مشکل دیگری است که تعریف انـواع را دشوارتـر می‌کنـد: اینکه قطعـاً در فرهنگ‌های ادبی متفاوت ممکن است نامی واحد به انواع بسیار متفاوتی اطلاق شود. دشوار نیست به یـاد آوریم که رمـانسی که هاثورن در اینجا دارد تعریف می‌کند همان قالبِ روایت‌های سده‌های میانه یا نمایش‌های عهد رنسانس نیست که همین نام را بر خود دارند؛ اما تمایزات میانِ مثلاً تراژدی یونان و تراژدی عهد الیزابت هم آن‌قدر ظریف و هم آن‌قدر مهم هستند که کارِ ذاتاً دشوارِ تعریف تراژدی را بـاز هم دشوارتر کنند. جوامع متفاوت هم اغلب تعاریفی متفاوت را بر آنچه در اسـاس نـوع واحدی است تحمیـل می‌کنند؛ از همیـن روست کـه شاعران لاتین گرایش داشتند که مرثیـه را، همچون بسیاری قالب‌های دیگـر، در اساس عمدتاً براساس وزن آن رده‌بندی کنند، حال‌آنکه نویسندگانی که در دوره‌ی رنسانس انگلیسی از این سنخ تقلید می‌کردند اغلب از بحور عروضیِ سرمشق‌هـای کلاسیک خود جدا می‌شدنـد و از قـرار معلوم بـه نظر آنها این قالب را نه وزن آن که موضوع و لحنش تعریف می‌کرد.

پـس دلیـل اصلیِ این‌همـه دشـواری بـرای رسیـدن بـه تعریفـی سـاده و رضایتبخش از انـواع منفرد یـا خودِ نـوع تعددِ کیفیـات ادبیِ متفـاوتـی است که در ایـن مفهـوم جـای گرفته‌اند. از سده‌ی نوزدهم، منتقدان با تمام توان به دنبال قرینه‌های میان انواع ادبی و انواع موجودات بوده‌اند. یکی از سنجه‌های این پیچیدگی‌ها که تا به اینجا ذکـر شـد و در سرتاسر این بررسی هم متوجه آن خواهیم شد این است که از بسیاری جنبه‌ها استعاره‌ای روان‌شناختی مناسب‌تـر از استعـاره‌ای جانـورشنـاختی است: بـه نظر مـن، انواع، از لحاظ نحوه‌ی شکل‌گیری ساختار و نحوه‌ی عملکردشان، شباهت حیرت‌آوری به شخصیت‌های انسانی دارند. انواع متفاوت، همچون شخصیت‌های متفاوت، به‌واسطه‌ی ویژگی‌های غالب در آنها از هم متمایز می‌شوند: تقریباً در تمامی قـالب‌های شعری گرایشی به این یا آن بحر عروضی دیـده می‌شود، درست

همان‌طور که در تقریباً تمامی انسان‌ها تمایلی درونی به پرخاشگری هست، اما میزان فعلیت یافتنِ این تمایلات و نقش آنها در الگوی کلی روان یا قالبِ مورد نظر به‌غایت متفاوت است. وقتی انواع را با هم مقایسه می‌کنیم، مثل وقتی که شخصیت‌ها را با هم مقایسه می‌کنیم، می‌بینیم که عناصر گوناگون ممکن است کارکردی مشابه را برعهده بگیرند: برخی آدم‌ها پرخاشگری خود را با اظهارات تمسخرآمیز بیان می‌کنند و بقیه با ورزش‌های گروهی، انواع نظم و تکراری که در یک نوع با استفاده از یک بحر عروضیِ پیچیده ایجاد می‌شود، ممکن است در انواع دیگر از طریقِ مثلاً طرح قافیه یا الگوهای روایی ایجاد شود.

۲

کارکردهای نوع ادبی

چـه آسان ممکن است از یـاد ببریم کـه مردی که یـک غزلواره‌ی عاشقانه‌ی زیبا می‌سراید بـاید علاوه بـر اینکه دلبـاخته‌ی زنی است، دلبـاخته‌ی غزلواره هم باشد.[1]

دو داستان جعلیِ مـا، ***قتل در مـارپل‌تورپ*** و ***زنـدگانیِ دیـوید مارپـل‌تورپ***، بخشی از کارکردهای نـوع ادبی را در آثـار ادبی موجـود نشـان می‌دهند ـــ و به این ترتیب معلوم می‌دارند که نویسندگان تا چه حد از آنها تأثیر گرفته‌اند و مـا خوانندگان تـا چه حـد ممکن اسـت و بـاید از آنهـا تأثیر بگیریم. از زمـان نقد رمانتیک بـاب شده که کـانون توجـه را این قرار دهند که نویسنده چگونه احکام نوع ادبی را دگرگون کرده یا از آنها برگذشته است، و به این ترتیب ایـن احکام را خـوار می‌دارنـد. بسیاری از منتقدان معاصر با تأکید بر تضاد بین اثر منفرد و اسلاف ادبیِ آن این گرایش را تقویت کرده‌اند؛ دامنه‌ی اظهارات اخیر در بـاب این موضوع از بیـانات پرنفوذ هـانس روبـرت یاوس در جستـارش بـه نـام «تاریخ ادبیات بـه منزله‌ی چالشی با نظریه‌ی ادبی» تا آموزه‌هـای افراطی‌تر در کتـاب ***اضطرابِ تأثیر*** هَرولد بلوم را در بر می‌گیرد. البته از برخی جنبه‌های مهم این تأکید موجه است: خالقان آثار ادبی، برخلاف

---

1. C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost.*

خالقان پنیرهای گرویرِ دانمارکی، به‌ندرت به این می‌بالند که دستاوردهایشان با سرمشق‌های پیشینیانشان مو نمی‌زند. اما هرچند تعارض بین نیاکان ادبی و فرزندانشان، میان هنجارهای متعارف و اصلاحات غیرمتعارف، ممکن است مهم باشد، باید تعادل را برقرار کرد تا بتوان بررسی نوع ادبی را با تأکید بر اهمیت و معناداریِ آن آغاز کرد. باید به خود یادآوری کنیم که انتخاب یک نوع ادبیِ خاص تا چه حد در تصمیم‌گیری درباره‌ی محتوا، لحن و قالب تأثیر می‌گذارد (و البته از آن تأثیر می‌پذیرد).

انواع تثبیت‌شده‌ی ادبی ــ چه انواع ادبیِ پرطرفداری چون رمان کارآگاهی باشد، چه انواع ادبیِ جدی همچون ***بیلدونگزرمان*** ــ مجموعه‌ی کاملی از امر و نهی‌ها را با خود به همراه دارند که برخی از آنها در احکام بلاغیون مدون شده‌اند و بقیه را نویسندگان پیشین نه به آن رسمیت اما با همان قوّت تثبیت کرده‌اند. تردیدی نیست که احکام ارسطو در باب تراژدی در ***فن شعر***، هر قدر هم جای ایراد داشته باشد، آثاری را که از لحاظ نگرش ضمنی به سنّت بسیار متنوع‌اند تحت تأثیر قرار داده است؛ آثاری به تنوع ***فدر*** راسین و ***مرگ یک دستفروش*** آرتر میلر. تفسیرِ اسپنسر و هَریک از اهمیت اخلاقی و اجتماعیِ یک پیوند زناشویی هر قدر هم متفاوت باشد، شعر زفافیه‌ی هر دو شاعر عمیقاً مدیون نمونه‌ی بزرگِ لاتینیِ ترانه‌ی عروسی، شعر شماره‌ی ۶۱ کاتولوس[۱]، است.

این نمونه‌ها به خاطرمان می‌آورند که خیلی از نویسندگان، چه در سده‌های پیشین و چه در سده‌ی خود ما، اگر می‌دیدند که خوانندگان امروزی گاه برای اصالت چه احترامی قائل‌اند، متحیر و سردرگم می‌شدند. برجسته‌ترین نویسندگان، و نیز معاصران کم‌مایه‌ترشان، با دستی گشاده از پیرنگ‌هایی که میراث نویسندگان دیگر بود اقتباس می‌کردند ــ هرچه باشد، اغلب حکایت‌هایی که زائران چاسر نقل می‌کنند روایت‌هایی از

---

۱. Catullus : شاعر رومی سال ۸۴ میلادی.

قصه‌های شناخته‌شده‌اند، و شکسپیر، همچون دیگر نمایشنامه‌نویسان عصر رنسانس، اغلبِ نمایشنامه‌هایش را بر پیرنگ‌هایی بنا کرده است چنان آشنا که بن جانسن به خود حق داد که یکی از آنها را «حکایتی کپک‌زده» بنامد. نویسندگان تمامی اعصار توپوس[1]های انواع را به همان فراوانی و به همان صراحت وام گرفته‌اند که پیرنگ‌هایشان را.

تاریخچه‌ی حماسه‌ی منظوم نمونه‌ی قدرت قراردادهای نوع ادبی است. هر شاعری که در صدد سرودن حماسه برمی‌آمد، با الهام گرفتن از سرمشق‌های بزرگی که هُمر خلق کرده است و به راهنماییِ اصولی که بلاغیون برشمرده‌اند، با آگاهی ژرف از ویژگی‌هایی که معمولاً با این قالبِ مختار او همراه‌اند اثرش را می‌نوشت. او می‌دانست که حماسه‌ی منظومِ معمولاً شعر پهلوانی بلندی است که به واحدهای موسوم به کانتو یا کتاب تقسیم می‌شود؛ واژگانش فاخر است، عرصه‌ی کنش آن بسیار پهناور است؛ و قراردادهای خاص‌تر آن عبارت‌اند از فراخواندن خدا یا خدایانی که بر همه‌چیز مستولی‌اند، سیاهه‌ی نام قهرمانان، و توصیف جنگ‌افزار قهرمان. به‌رغم تفاوت‌های متعدد و آشکار میانِ مثلاً ***کمدی الهی*** دانته، ***ملکه‌ی پریان*** اسپنسر و ***چایلد هرولد*** بایرن، همه‌ی این حماسه‌های منظوم را قراردادهای قالبشان شکل داده‌اند.

البته، چنان‌که نمونه‌ی همین اشعاری که برشمردیم به‌تنهایی کفایت می‌کنند، میزان رعایت قراردادهای نوع ادبی از عصری به عصری و از نویسنده‌ای به نویسنده‌ی دیگر به‌غایت متفاوت‌اند. علاوه براین، برخی قالب‌های ادبی با قراردادهای بسیار زیادی همراه‌اند و باقی فقط چند قاعده‌ی معدود و بسیار

---

۱. topos: درونمایه یا نقش‌مایه‌ی سنتی؛ عرف ادبی؛ اصطلاحی قدیمی دال بر نقش‌مایه‌ای که در آثار ادبی مشترک است، یا کلیشه‌ی خطابی. در فن بلاغت یونان کلاسیک به روش استاندارد برای تنظیم یا پروراندن یک بحث اطلاق می‌شد. «به لحاظ فرای عبارت است از کلیشه‌ی خطابی (rhetorical commonplace)، اما از نظر اسکولز و کلاگ برابر است با مضمون و موتیف [نقش‌مایه]» (***فرهنگ برابرهای ادبی***، صالح حسینی، نیلوفر، ۱۳۸۰).

سست دارند؛ حماسه‌ی منظوم یک نمونه، شاید در واقع بهترین نمونه‌ی ممکن، برای نوعِ دسته‌ی اول است، و رمان نمونه‌ای است از نوعِ دسته‌ی دوم. با این حال، قراردادهای نوع ادبی حتی در مورد نویسندگانی که به شدت مثلاً دانته و اسپنسر به سنّت آگاه نیستند، و در مورد انواعی که به اندازه‌ی حماسه‌ی منظوم پیوند تنگاتنگ با انبوهی از سنّت‌ها ندارند، قدرت زیاد خود را حفظ می‌کنند. حتی می‌بینیم علاقه‌ی جان دان به انواع سنّتی، به‌رغم بت‌شکن بودن او، بسیار بیشتر از آنی است که خیلی از خوانندگانش اذعان می‌کنند؛ برای نمونه، یکی از اشعار غنایی او در ***ترانه‌ها و غزلواره‌ها***، «دمیدن سحر»، آشکارا ***اوب*** [*aube*] است، گونه‌ای شعر عاشقانه که در آن عشاق با دمیدن سحر از هم جدا می‌شوند:

حقیقت دارد، صبح دمیده است، جز این چه می‌شود باشد؟
پس تو از کنارم می‌روی؟
چرا باید برخیزیم، چون هوا روشن شده است؟

اشعار بی‌اهمیت‌ترِ دان شاهدی هستند بر دانش او و احترامش برای بسیاری از انواع ادبیِ پرطرفدار دوره‌ی رنسانس و قراردادهایشان: در میان آن اشعار می‌توان به رقعه[۱]ی منظوم، لطیفه، شعر زفافیه، هجویه[۲]ی منظوم رسمی و مرثیه[۳] اشاره کرد.

وقتی نویسنده‌ای بر آن می‌شود که در چارچوبِ نوع ادبیِ معینی بنویسد، صرفاً به دستاوردها و احکامِ دیگران پاسخ نمی‌دهد؛ خودش هم دارد حکمی معین درباره‌ی هنر خودش و غالباً هنر به‌طور عام صادر می‌کند. خودِ عملِ

---

۱. epistle : نوشتار ادبی در قالب نامه.

۲. satire : در طی تاریخ ادبیات معانی متعدد داشته است، اما به‌طور کلی به اثری می‌گویند در نکوهش بدی و بلاهت و در ستایش عقل و فضیلت.

۳. elegy : شعری غنایی که در مرگ کسی یا در مویه بر تألمات زندگی سروده شده است.

اختیار کردنِ یک قالبِ ادبی، به‌ویژه قالبی کاملاً جاافتاده، تلویحاً به‌معنای احترام به گذشته است، یا دست‌کم احترام به فلان دوره یا مکتب در گذشته. در خودِ نام «اخوّتِ پیشارافائلی»[1] و در سبک نقاشی و موضوع اشعار اهل این مکتب گرایش به سده‌های میانه مثل روز روشن است، اما اینکه آنان مکرراً در قالب بالاد[2] شعر می‌سرودند، یعنی نوعی ادبی که به اعتقاد آنها در انگلستان سده‌های میانه شکوفا شد، گواه روشن دیگری است از این گرایش به سده‌های میانه. هرچند برخی از خوانندگان ادعای فیلدینگ را (در دیباچه‌ی ***جوزف اندروز***) که دارد «حماسه‌ی کمیک منثور» می‌نویسد شوخی‌ای می‌دانند که دانسته نشان از تکبّر دارد، این عبارت علاقه‌ی رمان‌نویس را به ادبیات گذشته نشانمان می‌دهد و با پیوند زدن قالبِ ادبی جدیدی که فیلدینگ در چارچوب آن می‌نوشت با قالبی بسیار تثبیت‌شده‌تر و بسیار محترم‌تر، یعنی حماسه‌ی منظوم، بدان عزت و احترام می‌بخشد.

تصمیم برای به‌کار بردن این یا آن وزن و الگوی بندبند اغلب تا حد زیادی همان کارکردی را دارد که انتخاب نوع ادبی. زمانی که پاوند واحد وزنیِ کلاسیکِ موسوم به سافویی را در شعر غنایی «بازگشت» خود به کار می‌گیرد، دارد دینِ خود را به دستاوردهای شاعران کلاسیک، و به‌ویژه سافو، شاعر یونانی، اعلام می‌کند که نامش را به این نوع وزن داده است؛ و ابداً

---

۱. Pre-Raphaelite Brotherhood: گروهی از نقاشان انگلیسی که در سده‌ی نوزدهم کوشیدند، در تقابل با عرف‌های هنری زمان خود، سبک نقاشان ایتالیایی و روح هنرهای زیبای پیش از عصر رافائل را احیا کنند.

۲. ballad: «به‌طور کلی، ترانه‌ای که در آن حکایتی روایت شود... بالاد قومی یا سنّتی شعر روایی کوتاهی است که سینه‌به‌سینه نقل می‌شود و به سنّت شعر غیرمکتوب تعلق دارد؛ گوینده‌ی این نوع بالاد نامشخص است، اما گوینده‌ی بالاد ادبی معلوم است. شاعر بالادسرا مصالح شعر خویش را از زندگی قوم و تاریخ محلی و ملّی و از افسانه‌ها و فرهنگ قومی برمی‌گیرد... قالب شعری بالاد معمولاً از بندهایی دارای چهار مصراع با ترتیب قوافی abeb یا گاهی abab معمولاً همراه با برگردان، تشکیل شده است (نقل از رنه ولک، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج۲، تعلیقات مترجم).

تصادفی نیست که پاوند وزن سافویی را برای شعری انتخاب کند که در ستایش جان گرفتنِ دوباره‌ی گذشته‌ی کلاسیک است. وجه [mode] به‌واقع خود پیام است. در هنرهای دیگر هم می‌توان قرینه‌های گویای این موضوع را بسیار یافت. احترام فرانسوا تروفو برای سینمای امریکا به‌طور اعم و آلفرد هیچکاک به‌طور اخص در نحوه‌ی وام‌گیری او از انواع سینماییِ مرتبط با فیلم‌های امریکایی منعکس می‌شود. فیلیپ جانسن، معمار معاصر امریکا، با طراحی آسمانخراشی که بامش آن بام تختِ معهود نیست و سنتوریِ شکسته‌ای بر بالای آن جای گرفته، به معماری باروک[1] ادای دین کرده، دینی که چه در معنای حقیقی و چه در معنای مجازیِ صفتِ باروک کاملاً عیان و مشهود است و همین حالا هم بحث‌انگیز بودنِ آن عیان شده است.

چنان‌که نمونه‌ی پاوند و تروفو گواه‌اند، کار در چارچوب یک نوع ممکن است علاوه بر ادای دین به سنّتی ادبی به‌طور اعم، اشارتی باشد به دِین به سلفی خاص و مباهات به این دِین. ***جستارهای اخلاقی*** پوپ چنان به‌عیان بر ***مواعیظ*** هوراس استوارند که از علاقه‌ی عمیق او به آن شاعر، و حتی همانندانگاری با او حکایت دارند. تی. اس. الیوت، با سرودن «ترانه‌ی عاشقانه‌یِ جی. آلفرد پروفراک» در قالبِ تک‌گویی نمایشی، تلویحاً توجه را به احساس تحسینش نسبت به سلف ویکتوریایی خود جلب می‌کند که پیشگام این قالب بود، یعنی رابرت براونینگ (و الیوت، با گنجاندن چند سطر در «پروفراک»، که نظیره‌ی هجوآمیز سبک و فرض‌های تنیسن است، به مقایسه‌ای غیرمستقیم اما به هرحال تفکربرانگیز میان براونینگ و تنیسن دست می‌زند). در برخی از موارد، نویسنده تصمیم می‌گیرد که احترامش را برای نویسنده‌ی متقدم بر خود، که در اثری چون «پروفراک» به صورت تلویحی

---

۱. baroque: سبکی که از اوایل سده‌ی هفدهم تا اواسط سده‌ی هجدهم در اروپا، انگلستان و امریکا رواج یافت، یعنی از زمان انحطاط رنسانس تا دوره‌ی روشنگری. در معماری ویژگی اصلی آن ریزه‌کاری و تزئینات مفرط است و در ادبیات تکلف و تصنع.

آمده است، به‌شکلی برجسته کند؛ سوئینبرن، وقتی به شعر خود به نام «بالاد فرانسوا ویّون» عنوان فرعیِ «شاهزاده‌ی تمامیِ بالادسرایان» می‌دهد، توجه ما را به این واقعیت می‌کشاند که خودِ انتخاب این نوع ادبی احترام او برای این شاعر فرانسویِ سده‌های میانه را بیان می‌کند و تجسم می‌بخشد.

* * *

اما ممکن است نویسنده‌ای، با برگزیدن نوع ادبی خاصی از میان قالب‌های متعددی که در اختیار او قرار دارند، چیزی را اعلام کند بسیار متفاوت با هر آنچه تا به اینجا بررسی کرده‌ایم. به‌رغم آن اصول ارسطویی که نویسندگان تراژی‌ـ کمدی‌های شبانی گاه برمی‌شمردند، هم آنها و هم منتقدانشان به‌روشنی باخبر بودند که نمایشنامه‌هایشان چه تفاوت‌هایی با سنخ‌های تثبیت‌شده‌ی نمایش دارند. به همین ترتیب، وقتی جوزف هال هجویه‌ی منظوم رسمی را وارد زبان انگلیسی می‌کند (یا دست‌کم اعلام می‌کند که دارد آن را وارد می‌کند، چون هم لاج و هم دان می‌توانند مدعی لقبی باشند که هال مالِ خود می‌داند، «نخستین هجویه‌پرداز انگلیسی»)، همان‌قدر یا بیشتر بر میزان ناآشنا بودن این قالب برای مخاطبان انگلیسی تأکید می‌کند که بر قابل‌احترام بودن اسلاف کلاسیک این قالب:

> من اول‌بار ماجراجویی می‌کنم، با نیرویی بی‌باکانه
> تا بر جاده‌ای پرمخاطره از کینه گام نهم:
> من اول بار ماجراجویی می‌کنم: به دنبالم بیایید ای کسانی که خوش دارید،
> و هجویه‌پرداز ثانیِ انگلستان شوید.
> رشک در پشت سرم در خدمت است، حقیقت در کنارم؛
> رشک گماشته‌ام خواهد بود، و حقیقت راهنمایم.[1]

عبارت «ماجراجویی کردن» لحن کل این قطعه را در خود جای داده

1. Joseph Hall, "Prologue", *Virgidemiarum*, I, 1-6.

است، حـال و هوای نـوآوریِ جسـورانه و آگاهانه که کاربـرد فعلی را اقتضا می‌کنـد که تصویر سفرهـای قهرمانانه را به ذهن می‌آورد. برای هال، همچون بسیاری از نویسندگان دیگر که در چارچوب انواع دیگر می‌نویسند، انتخاب یک قـالب ادبی بیش از آنکه اذعـان داوطلبـانه به دِین باشد، که تـا به اینجا بررسی کردیم، ادعای غرورآمیز اصالت است. انتخاب قالبی ادبی که در زمان حاضر رواج نـدارد ممکن است بیانیه‌ی مطنطنی باشـد مبنی بر اینکه شخص دارد بخش اعظم ادبیاتی را که معاصرانش و اسلافش خلق کرده‌اند محکوم و تحقیر می‌کند و چیزی بسیار متفاوت را به جایش عرضه می‌دارد.

اگر نوشتن در قالبی که «مد» نیست روشی باشد برای اینکه نویسنده خود را از فـرهنگ ادبیِ مسلطِ زمـانه‌ی خود متمـایز کنـد، ممکن اسـت در ضمن روشی باشد برای همسو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ، همسویی با فرزندان طغیانگری که در بـرابر پدران مستبدشان قد عَلَم می‌کنند. تصادفی نیست که بسیاری از نویسندگان هجویه‌های منظومِ رسمی جوانان بت‌شکنی بودند که در دانشکده‌هـای حقوق تحصیل می‌کردنـد. این محفـل بیشتر به یک کلوب اجتماعی بسیـار بستـه می‌مـانست تـا محیطی علمی، و سرودن هجویه‌هـای منظوم رسمی به عوض شعر عاشقانه یا گونه‌ی غالبِ هجو در انگلستانِ عهد الیزابت (حکایت حیوانات[۱]) روشی بدیهی بود برای آنکه جریانی ادبی را در تقابل با جریان اصلی آن دوره خواستار شوند و به کرسی بنشانند.

پس اگر کـار در یک نـوع ادبی گاه به تبعیت از قواعد تثبیت‌شده‌ی زبان می‌مـانَد، در مقاطع دیگر شبیه انتخـاب زبـان محاوره است: فرایند نوشتن در قالبی که در حال حاضر تثبیت نشده است، مثل زدن چاشنیِ اصطلاحات

---

۱. beast fable : رایج‌ترین نوع حکایت که در آن حیوانات و پرندگان همچون انسان‌ها سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند. معمولاً این حکـایت‌ها کوتاه است و نکتـه‌ای اخلاقی در آنها به کرسی نشـانده می‌شود. معروف‌ترین نمونه‌هـا حکایت‌هـای منسوب به ایساپ و نیز حکایت‌های منظوم لافونتن است.

محـاوره‌ای به واژگـان، هم به ایجـاد یک دارودسته کمک می‌کنـد و هم بـه تعریف آن. آنهایی که در چنین نوع ادبی می‌نویسند، همچون آنهایی که زبان محاوره به کار می‌برند، ممکن است با گذشت زمان کشف کنند که کنشی واحـد کم‌کم معانی ضمنی بسیـار متفاوتی به خود می‌گیرد. قالبِ ادبیِ مورد بحث ممکن است در اندک زمانی در بوطیقای تثبیت‌شده ادغام شود، درست مثـل شیوه‌هـای کلامیِ یک گروهِ فرعی که ممکن است فرهنگِ کلی آنها را برگیرد، و در هردو مورد یکی از کارکردهای اصلیِ رفتار مورد بحث، یعنی متمایز کردن خود از فرهنگ مسلط و ابراز وفاداری به خرده‌فرهنگ، از دست می‌رود.

امـا حتی وقتی نویسنده‌ای دارد در نـوع ادبی تثبیت‌شده‌ای می‌نویسد ممکن است حکمی مهم را درباره‌ی تفاوت نگرش‌ها و هنرِ زاده از این نگرش‌ها با نگرش‌ها و هنـر گذشته بیان دارد: شعری که به‌خوبی در متعارف‌ترین انواع ادبی جـای می‌گیرد غالباً همان‌قدر اعلان استقلال زیباشناختی و فکری است کـه اعلان دِین. قراردادهـای مرتبط بـا یک قـالبِ ادبی، هرقدر هم مفصل و دقیق باشند، صرفاً اختیار کـردن توپوس‌هـایی معین را تجویز نمی‌کنند، بلکه در عیـن حـال فرد را فرا می‌خوانند تا آن توپوس‌ها را با اوضاع زیباشناختی و اجتمـاعیِ عصر خود و علایق ناشی از خلق و خوی خودش تطبیق دهد. بـه قول کلودیو گیلین، «نـوع ادبـی البته رمـان نیست، همـان‌قدر که گونه‌ی اسب‌سانان اسب نیست. نوع ادبی... دعوتی است به عملِ نوشتن یک اثر.»[1] او تصویری گویا از رابطه‌ی میان هنجارهای نوع ادبی و عملِ نوشتنِ نویسنده نیز ارائه کرده است:

> کشتی‌ای در شب از تنگه‌ها می‌گذرد و به کمک دو پرتوِ پرنور که با تابشِ خود از بلندی‌ها همراهی‌اش می‌کنند مسیر خود را تعیین می‌کند. پرتوهای

1. Claudio Guillén, *Literature as System*, p. 72.

نور مخلّ آزادی ناوبر برای مانور دادن نیستند؛ برعکس، این آزادی را بدیهی می‌دانند و حتی به آن کمک می‌کنند. پرتوهای نور موقعیت کشتی را روشن می‌کنند اما با آن تلاقی نمی‌کنند. چه کسی ممکن است مدعی شود که جهتی که کشتی در پیش می‌گیرد جهت یکی از این دو پرتو است؟ یا آن نقطه‌ی دقیقِ مقصد مقصدِ یکی از انواری است که راهنمایش هستند؟[1]

* * *

شاید غزلواره جالب‌ترین نمونه‌ی ادغام سنّت‌های نوع ادبی و گرایش‌های فردی باشد که زمانی حاصل می‌آید که یک اثر «انوارِ» هنجارهای نوع ادبی را قطع می‌کند. حتی چند نمونه‌ی معدود از تاریخچه‌ی طولانی غزلواره نشان می‌دهد که غزلواره‌سرایان با چه ظرافت و توفیقی وارد گفتگو با غزلواره‌سرایان پیشین می‌شوند. تنها عیبِ لورا، بانویی که در غزلواره‌های پترارک جاودانه شده، بی‌اعتنایی سنگدلانه‌ی او به درد و رنج عاشق است، نگرشی که آشکارترین تجلیِ آن در پاکدامنی اوست؛ اما شاعر ـ عاشق غالباً برای حتی همان پاکدامنی هم با اکراه احترامی نشان می‌دهد. اما شکسپیر مجموعه‌غزلواره‌ای درباره‌ی بانویی سروده است که لایق سرسپردگی عاشقِ خود ــ یا دقیق‌تر بگوییم، عشاقِ خود ــ نیست. او فقط سزاوار تحقیری است که در این بیت تلخ بیان شده است، «زیرا به مهتاب‌رویی‌ات سوگند یاد کرده‌ام، و تو را رخشان پنداشته‌ام/ تویی که به ظلمتِ دوزخی، به تیرگیِ شب» (غزلواره‌ی ۱۴۷، سطور ۱۴-۱۳).

در چندین شعر در این سلسله‌سروده‌های شکسپیر، جهانی قدیمی‌تر و ناب‌تر، «آن ساعت‌های مقدس باستانی» (غزلواره‌ی ۶۸، سطر ۹)، که در آن عشق راستین می‌توانست دوام بیاورد و حتی شکوفا شود، در تضاد صریح

1. Claudio Guillén, "Sàtira y Poética en Garcilaso", *Homenaje a Casalduero*, p. 232.

با جهانِ هم‌عصر شاعر قرار گرفته‌اند، با شهر شبِ بی‌پایان که معشوق‌های فاسد و مفسدی همچون بانوی شریر[۱] او در آن سکونت دارند. به همین ترتیب، شکسپیر، با خودِ این عمل اختیارکردن نوعِ ادبیِ پترارکی، تلویحاً ما را فرامی‌خوانَد تـا تصویر او را از عشق بـا تصویری که سلفش تـرسیم کرده است مقایسه کنیم، تا تفاوت‌های عواطفی را که منتقل می‌کنند ببینیم و در آنها تأمل کنیم. قالب آینه‌ی محتواست، و این را به‌کرات در این سلسله‌غزلواره‌ها می‌بینیم. امـا مقـایسه‌هایی که شکسپیر میـان جهـان خود و جهـان پترارک انجام می‌دهد دولبه‌اند. اگـر تضاد با مجموعه‌ای سنّتی‌تر آشکارا در خدمت خوارداشتِ جهان شریرانه و بـانوی شریرِ شکسپیر کـه ساکن ایـن جهـان است و در عیـن حـال بزرگداشت لـورا و ارزش‌هایی است کـه لورا تجسم آنهاست، در عین حال انتقاد به پترارک و نوع ادبیِ او را با خود همراه دارد: او، بـا استفاده از مجازهـای بعید پترارکی در توصیف رفتاری که چندان با قـواعد پترارکی همسـاز نیست، این احتمال آزاردهنده را مطرح می‌کنـد که شاید حتی غزلواره‌سرایان سنّتی‌تر درباره‌ی ماهیت عشق دروغ می‌گویند. این گرایشِ نهفته در غزلواره‌ی ۹۴ آشکار می‌شود («آنان که توانِ آزردن دارند، و هیچ نمی‌کنند»)، کـه از جمله پیچیدگی‌هـایی که در آن می‌بینیم، حملـه‌ای هم بـه معشوقـه‌ی پتـرارکی سنّتی است. در یک جا در این سلسله‌غزلواره‌ها، شکسپیر وجه دیگـری از پترارکیسم، یعنی تکیه‌ی آن بـر کلیشه‌ها، را هم به تمسخر می‌گیرد:

چشمان معشوق من هیچ به خورشید نمی‌مانند ــ
مرجان بسی سرخ‌تر از سرخیِ لبان اوست ــ
اگر برف سپید باشد، پس چرا سینه‌اش قهوه‌ای تیره است ــ

---

۱. dark lady: ایـن صفت ایهـام دارد و در انگلیسی هم بـه معنـای صاحب پوست سبزه و موی تیره است و هم به معنای شریر و اهریمنی و اسرارآمیز. این ایهام را نمی‌شد به فارسی منتقل کرد. بانوی غزلواره‌های شکسپیر به سبب ظاهر نیز با لورای غزلواره‌های پترارک، که پوستی سپید داشت، در تضاد است.

اگر موی مفتول باشد، مفتول‌های سیاه بر سرش روییده‌اند:
(غزلواره‌ی ۱۳۰، ۴-۱)

با این حال، منِ غزلواره‌های شکسپیر در جایی دیگر زبانی پترارکی به کار بـرده است که کلیشه‌ای بودنشـان هیچ کم از عبـاراتی نیست که بـه آن خوبی آنهـا را در غزلواره‌ی ۱۳۰ به سخره گرفته است. واژگان به‌کاررفته در مثلاً غزلواره‌های ۱۴۰ و ۱۴۱ را می‌شد از کشکول متعـارف‌ترین غزلواره‌های عهد رنسـانس بـرگرفت: «خردمند بـاش همان‌سـان که ستمگری (غزلواره‌ی ۱۴۰، سطر ۱)، «درد شفقت‌طلبِ مـن» (غزلواره‌ی ۱۴۱، سطر ۴)، «بـرده و بنده‌ی مفلوک قلب مغرورت» (غزلواره‌ی ۱۴۱، سطر ۱۲). در توجیه این تناقض احتمالاً نـه می‌توان گفت که این دو شعر شکستی هنری‌اند، نه اینکه، چنان‌که برخی از خوانندگان مدعی شده‌اند، آثار اولیه‌ی شاعرند که در این سلسله‌غزلواره گنجانده شده‌اند. در واقع شکسپیر دارد نشان می‌دهد که منِ شعرش، بسیار شبیه به اَستروفیل[1] سیدنی، نمی‌تواند از آن عیوب شعری برکنار بماند که خود در دیگران می‌تواند ببیند، ضعفی که مشابه‌اش را می‌توان در نـاتوانی او از احتـراز از ضعف‌های اخلاقی دید که به این روشنی در دوست و بانوی شریر می‌بیند.

وُردزوُرث نیز به‌کرات درباره‌ی غزلواره‌ها و غزلواره‌سرایان قبلی اظهارنظر کرده، اما این کار را به طریقی کاملاً متفاوت و به اهدافی بسیار متفاوت انجام

---

۱. «Astrophil and Stella» : از سلسله‌غزلواره‌ای شامل ۱۰۸ غزلواره و ۱۱ سرود که فیلیپ سیدنی احتمالاً در دهه‌ی ۱۵۸۰ سـروده است. نامش از واژه‌های یونانی aster به معنای ستـاره و phil به معنای دوست [دوستدار یک ستاره که بخش دومش البته اشارتی به نام شـاعر، فیلیپ، نیز هست] و واژه‌ی لاتینی استلا به معنای ستاره تشکیل شده است. سیدنی ویژگی‌های اصلی الگوی ایتالیایی خـود، پترارک، را بومی کرده است. از طرح قـافیه‌ی پترارکی هم بسیـار آزادانه استفـاده کرده است. بـرخی گفته‌انـد عشق وصف‌شده در این غزلواره‌ها ممکن است عشق سیدنی به پنه‌لوپه ریچ، همسر یکی از درباریان انگلستان، در عالم واقع باشد.

داده است. او قالبِ غزلواره را برگزیده تا از موقعیت سیاسی زمان خود شِکوه کند و اعلام کند که رهبری دیگر همچون میلتن لازم است:

لندن، ۱۸۰۲

میلتن! ای کاش که اکنون بودی:
انگلستان به تو نیازمند است: ماندابی شده از آب‌های عفن:
محراب، شمشیر، و قلم،
بخاری دیواری، پهلوانیِ سرشارِ تالارها و خلوتخانه،
جهیزیه‌ی کهن انگیسی سعادت درونیِ خود را
از کف داده است. مردانی هستیم خودخواه؛
آوخ! برخیزانمان، ما را به خود بازگردان؛
و به ما آداب، فضیلت، آزادی، قدرت بده.
روحت به ستاره‌ای می‌مانست، و جایی دگر داشت؛
صدایت نوایی داشت چونان دریا:
ناب همچون افلاک برهنه، بشکوه، آزاد،
بر جاده‌ی معمول زندگی چنین سفر کردی،
با خداگونگی‌ای شادمانه؛ و با این‌همه قلبت
نازل‌ترین وظایف را در خود جای داده بود.

او، با ریختن شِکوه‌ی خود به قالبِ یک غزلواره، خود را در کنار سنّت طولانیِ شاعرانی قرار می‌دهد که از همین قالب برای صدور بیانیه‌های سیاسی استفاده می‌کردند، و در محضر کسانی جای می‌گیرد که البته میلتن و پترارک در میان اعضای بی‌شمارش جای داشته‌اند. شاید اشاره‌ای هم به این باشد که وُردزوُرث با به‌کارگیری نوعی ادبی که میلتن خود به کار گرفته بود تا مویه‌هایی سر دهد شبیه همان‌ها که میلتن سر می‌داد، می‌کوشد همان نیازی را که دارد وصف می‌کند برآورده سازد، یعنی می‌کوشد تا

بخشی از مسئولیت‌هـای میلتن را در مقام پیامبر و منتقد اجتماعی بر عهده گیرد.

غزلـواره در دوره‌ی ویکتـوریـا بـا اقبـال بسیـار زیـادی روبـه‌رو شد و نویسندگانی چون الیزابت بَـرِت براونینگ و دانته گـابریل روسِتی سهمـی در این سنّت بر عهده گرفتند. جرج مِرِدیت، رمان‌نویس و شاعر سده‌ی نوزدهم، نیز با قراردادهای غزلواره تجربه‌هایی کرد و، با گذاشتن عنوان ***عشق امروزی*** بر دیوان غزلواره‌هایش، او هم ما را دعوت می‌کند تا کارش را با غزلواره‌های رنسـانس مقـایسه کنیم ــ امـا برخلاف بسیـاری از هم‌عصرانش با فاصله و احساسی دوگانه به این نوع ادبی نزدیک می‌شود.

چشمگیرترین تفـاوت میـان دیوان اشعـار عاشقـانه‌ی مردیت و شعرهـای پیش از او موقعیتی است که ***عشق امروزی*** از آن نشـأت گرفته است. یکی از طنزهای آن، که کم از بقیه نیست، این است که منِ شعر او بـه‌نحوی دقیقاً به همان چیزی دست یافته که اسلافش در این سنّت به‌عبث تمنایش را داشتند: بانوی او برخلاف رَویه‌ی معشوقگان پتـرارکی دست رد بر سینه‌اش نزده که هیچ، بـا او ازدواج هم کـرده، و در اولین غزلـواره از این سلسله‌غزلواره‌ها در واقع با هم در بسترند. اما دست یافتنش به همه‌ی اینها حاصلی برایش نداشته جز تحمل عـذابی که دست کـمی از عذاب همتایانش در سلسله‌غزلواره‌های عهد رنسانس ندارد.

وقتـی نخستین شعر ***عشق امروزی*** را، که همـان تصویر معمول پتـرارکی یعنی معشوق سنگ‌وار در آن بـه کار رفتـه است، کنـار شعرِ اسپنسر بگـذاریم که در آن از این مجـازِ بعید به صورتی متعارف‌تر استفاده شده است، تمایزات دیگر میان اشعار مردیت و سنّت پشتِ سرِ او روشن می‌شود:

نمی‌دانم آیا سببی دارد که زیباترین تصویرها را
از سخت‌ترین مرمرها می‌سازند؟

آخر باید در طی اعصار باقی بمانند،
مبادا یادمان‌های مشهور رنگ ببازند.
پس چرا منِ ناآزموده در حرفه‌ی عاشقی
سختی‌اش را نکوهش می‌کنم، وانگه که باید آن را بستایم؟[1]

از همین دانست که با چشمان بیدار گریه می‌کند:
از لرزش خفیف دست خود کنار سرِ او،
هق‌هقه‌های عجیبِ خفه را، که بستر مشترکشان را می‌لرزاند،
با حیرتی ناگهانی به درون خود فرامی‌خواند،
و خفه‌شان می‌کرد، همچون مارهای کوچک دهان‌گشوده،
زهرآلود و مهلک. خوابیده بود
ساکن مثل سنگ،...

آن دو از سر تا پا
بی‌حرکت بودند، نگاه دوخته از خلال سالهای سیاهِ مرده‌شان،
با دریغی بیهوده خط‌خطی نوشته بر دیوار خالی.
می‌شد آنها را دید همچون پیکره‌های سنگی
بر مقبره‌ی زناشویی‌شان، شمشیر در میانشان؛
هر کدام در تمنّای شمشیر که همه‌چیز را قطع کند.[2]

در روایت اسپنسر، سنگ‌وارگیِ بانو معرف اکراهِ ناشیِ از پاکدامنیِ اوست؛ در روایت مردیت، تصویر حاکی از عدم ارتباط و فقدان عشق است. این نیز گویاست که مردیت در پروراندن این تصویر می‌خواهد دو عشق‌باز را به پیکره‌های سنگی روی مقبره تشبیه کند، حال‌آنکه در غزلواره‌های سنّتیِ

1. Spencer, *Amoretti*, Sonnet 51, 1-6.
2. George Meredith, *Modern Love*, Sonnet 1, 1-7, 11-16.

پترارکی صنایع لفظیِ کاملاً جداگانه‌ای معمولاً برای معشوقه و عاشق‌ـشاعر به‌کار می‌رود. توصیف یکسان شوهر و زن در این شعر مردیت ما را آماده‌ی رفتار یکسان آن‌ها در بخش‌های بعدی این سلسله می‌کند: مردیت، به‌عوض تصویرکردن بانوی بی‌رغبت و عاشق بی‌شکیبِ مشتاق، مرد و زنی را عرضه می‌دارد که هر دو مقهور احساسات و تکانه‌های آشفته‌ی خویش‌اند. صور مرگ که با سنگ تداعی می‌شوند در اینجا بر بهایی گواهی می‌دهند که این دو باید برای بی‌خردی خود بپردازند.

یکی از کارکردهای اشارات متعدد مردیت به سنّت غزلواره، چنان‌که برخی از خوانندگان اشاره کرده‌اند، برجسته‌کردن ناهمخوانی است میان عشق تباه‌شده‌ای که او تصویر کرده است و احساس ناب‌تری که غالباً با این نوع ادبی تداعی می‌شد. اما مردیت، همچون شکسپیر، به غزلواره و ارزش‌هایی که نمایندگی می‌کند احساسی دوگانه دارد: مدام به ما یادآوری می‌کند که قراردادهای این قالب و قالب‌های ادبیِ دیگر خود بازیِ خطرناکی هستند، نظیره‌ی زیباشناختیِ بازی‌ها و برساخته‌های اجتماعی که عشاق بدان می‌پردازند. تصاویر رقیب و متعارض با عناصر غزلواره، شعر شبانی، و رمانس، که در ***عشق امروزی*** بافته شده‌اند، تصادم می‌کنند، درست همان‌طور که زیر سطح به‌ظاهر آرامِ موقعیت‌های اجتماعی که برخی شعرها تصویر می‌کنند مارهایی می‌خلند.

وزنِ شعر مردیت نگرش‌های پیچیده‌ی او را درباره‌ی غزلواره در مقیاسی کوچک‌تر بیان می‌کند. شعرهای غنایی در ***عشق امروزی*** از واحد به‌کاررفته در دسته‌ی هشت سطری یک غزلواره‌ی پترارکی ساخته شده‌اند ــ دو بیت مزدوج با قافیه‌ی abab ــ اما اشعار مردیت از چهار بیت مزدوج تشکیل شده‌اند و بنابراین فاقد یکی از مشخصه‌های تعیین‌کننده‌ی غزلواره‌اند، یعنی بند چهارده‌سطری. برخی از منتقدان، که تشویق شده بودند چون می‌دیدند که می‌توان این اصطلاح را در انگلستان عهد رنسانس با مسامحه

بـه کـار گـرفت، و جـرئت پیدا کـرده بودنـد چـون دانستند که خود مردیت هم دوبـار این اصطلاح را برای ***عشق امروزی*** بـه‌کار بـرده است، بـدون هیچ عذرخـواهی این اشعـار را غـزلواره نامیدند. این نام‌گذاری گمراه‌کننده است. از همه‌چیز گذشتـه، در سده‌ی نـوزدهم این عنوان را عموماً فقط برای اشعار چهارده‌سطری به‌کـار می‌بردند؛ و بـا توجه بـه متن، مِردیت هم با کاربرد این اصطلاح مـانع نمی‌شود احتمال دهیم که داشته با این نوع ادبی بازی می‌کرده نـه اینکه اشعـارش را در قـالب ایـن نـوع سروده بـاشد. امـا گرایش منتقدان دیگر نیز گمراه‌کننده است که ارتباط‌های متعدد و گوناگون این سلسله‌اشعار مردیت با غزلواره را کمرنگ می‌کنند.

در عـوض باید اذعان کنیم که او دارد احساس دوگانه‌ی خود و منِ شعرش بـه فرض‌هـای نهفته در پشت ایـن نوع ادبی را بیـان می‌کند، آن‌هم با نوشتن در قالبی که خود چنین رابطه‌ی دوگانه‌ای بـا وزن غزلـواره دارد. منِ شعر کـه دستخوش اختلالات عاطفی است نمی‌توانـد یا نمی‌خواهد غزلواره به معنای دقیق کلمه بسرایـد، همان‌قدر که نمی‌تواند یا نمی‌خواهد با تمام وجود نقشی را بپذیرد که گهگاه بـا آن بازی‌بازی می‌کند، نقش عاشق‌ـشاعرِ محترم. بندی که او به‌کار می‌بـرد هم، به طرقی ظریف، آینه‌ی رابطه‌ی او با سلسله‌شعرهای سنّتی است و هم نگرش‌های سنّتی او را به عشق بازمی‌تابانَد. این واقعیت که قالبی که او برگزیده از لحاظ بحر عروضی بسی ساده‌تر از بحر عروضیِ معمول غزلواره‌هاست سنجه‌ای است برای آنکه با آن تمایل منِ شعر را به ساده‌انگاشتن بیش‌ازحدِّ تجربه‌ی انسانی سبـک و سنگین کنیم. ایـن نیز تأمل‌برانگیز است که منِ غزلواره‌ها، با همه‌ی غلیانات روانی‌شان، گاه می‌توانند به تعمیم‌های تسکین‌بخش و عینی دست یابند که در غزلواره‌ی شکسپیری با بیت مزدوج، و اگر نـه، حرکت منطقی از علت به معلول، از برنهاد به برابرنهاد بیان و نمادین می‌شود و می‌توان آن را در تقسیم غزلواره‌ی پترارکی به دو دسته‌ی هشت‌سطری‌ـشش‌سطری جای داد. در مقابـل، در بنـدی که از چهـار بیت

مزدوج تشکیل شده است از این عزم و پیشروی خبری نیست. مردیت، با اختیار قالبی که این همه تکرار می‌شود، خودِ احساس گرفتار ماندن در دام، سکونِ مجسمه‌واری را که گریبانگیر عاشق و معشوقش است، در وزن شعر خود منعکس کرده است.

چند شاعر سده‌ی بیستمی غزلواره‌هایی سروده‌اند که می‌توان به آنها عنوان ***عشق امروزی*** مردیت را وام داد، زیرا در عین اختیارکردن چندین مشخصه‌ی سلسله‌غزلواره‌های متعارف، ما را فرا می‌خوانند تا بینش‌های بدبینانه‌ترِ آنها را با آرمانگرایی بسیاری از اشعار پیشین این نوع ادبی مقایسه کنیم. در سلسله‌اشعاری که با عنوان ***غزلواره‌های بری‌مَن*** منتشر شده است، جان بری‌من، شاعر امریکایی، مکرراً با ادغام پژواک‌هایی کوتاه از غزلواره‌های رنسانس در شعر خود و بهره‌گیری از گونه‌های گفتاریِ معاصر خود در الگوی بندبندِ رسمی و بسیار متصنعِ نوع ادبیِ مختارِ خود («بروبچه‌های بیچاره، یعنی ممکن است که نشود همه‌چیز را روی دایره بریزید؟[1]» (غزلواره‌ی ۸۷، سطر ۱)) این تضاد را برجسته می‌کند. تعارض میان هنجارهای نوع و انتظارات از آن از سویی، و تصویر خود او از عشق از سوی دیگر در سطح واژگان منتخب و نحو نیز نشان داده شده، زیرا در این دو سطح بری‌من مکرراً دو چیز ناهمگون را به هم متصل می‌کند، یعنی سبکی رسمی و والا را که یادآور غزلواره‌های قدیمی است با کاربردهای گفتاری و عمداً مدرنِ خود جفت می‌کند:

خورشید فوراً
کاج‌ها را زرد کرد و بانوی من نیامد
با شلوار جین آبی و پولور[2]

---

۱. «come out» : اصطلاحی که در آن زمان در زبان محاوره معنای علنی کردن تمایلات همجنس‌خواهانه پیدا کرده بود.

2. John Berryman, *Berryman's Sonnets*, Sonnet 115, 12-14.

جـایی در ایـن اشعار، شـاعر درباره‌ی آثار پیشین این نوع ادبی به تفصیل و صراحتی بیشتر اظهار نظر می‌کند؛ او، همانند وایت و اسپنسر پیش از او، شعری به تقلید از کانتسونه[1]ی ۱۸۹ پترارک می‌سراید:

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare e mezza notte il verno
enfra Scilla et Caribdi, et al governo
siede 'l signore anzi 'l nimico mio;
à ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch' abbi a scherno;

[کشتی من بـا بـارِ فراموشکـاری از میـان دریـایی خروشـان می‌گـذرد، در نیمه‌شب، در زمستان، بین اسکیلا و کاریبدیس، و سکان‌دارش سَروَرِ من، یا بهتر بگویم، خصمِ من است. هر پـارو را فکـری آماده و ظالم حرکت می‌دهد که گویی طوفان را نکوهش می‌کند و مقصد را؛ بادِ نمناک و بلاتغییرِ آه‌ها، امیدها، و امیال بادبان را می‌شکند؛][2]

پس در ساحل چه بود؟ ... با محموله‌ی فراموشی،
کشتی‌ام از طوفان نیمه‌شب زمستانی می‌گذرد
بین گرداب و صخره، و هیأت عشق سپید من
پشت سکّان می‌درخشد، با موهای در اهتزاز. آن‌گاه که عازم دریا
یکدگر را دیدیم، فکر صریح و گناهکار پارو به دستان گرفت
بی‌دغدغه‌ی بندر یا که آزار آب‌ها.[3]

---

۱. canzone: به چنـدین قالبِ شعـری ایتالیـایی که بحـور عروضی متفـاوت دارند اطلاق شده است. بندهای آن دارای حداکثر بیست و حداقـل هفت سطر است که سطـرها معمولاً یازده‌هجایی است. این وزن شعری بر تکوین غزلواره تأثیری بسزا داشته است.

2. Petrarch, Canzonière 189, 1-6.

3. Berryman, Sonnet 15, 1-6.

این دیگر شخصیت‌بخشیِ تمثیلی و انتزاعی به عشق نیست، بل خودِ معشوق پشت سکّان نشسته است، با توصیفی از هیأت درخشان و موهای دراهتزازش که هم نشان از زنی خواستنی دارد و هم شبحی خطرناک. اگر این تغییر شعر را بلاواسطه‌تر می‌گرداند، در عین حال آن را تلخ‌تر و آزاردهنده‌تر هم می‌کند. این عشاق، به عوض اینکه قربانیانِ اربابی تمثیلی و بیرونی‌شده باشند، جز خود نباید کسی را مقصر بدانند. و زن، به عوض اینکه صرفاً به صورت موضوع تمناهای شاعر عمل کند، با خصوصیاتی جنسی شخصیت‌پردازی شده است که او را خواستنی می‌کند اما آشکارا ویرانگر نیز جلوه می‌دهد. اشاره به سپیدیِ او، که با جایگاه نامعمول صفت [my white love's form] عملکردی طنزآمیز می‌یابد، زیرا لورای پترارک به‌کرات همراه با این رنگ آمده تا دلالت بر پاکدامنی او کند، اینجا تمنای منِ شعر را به جسمی نشان می‌دهد که خیلی خوب آن را شناخته است.

تغییر مهم دیگر این شعر نسبت به روایت‌های پیشین در همان پنج واژه‌ی اول اعلام می‌شود. پترارک و وایِت هر دو در سطرهای پایانی به بندری اشاره کرده‌اند بی‌اینکه پیشتر چنین اشاره‌ای کرده باشند؛ بری‌من با آغاز کردن شعر با عبارت «پس در ساحل چه بود؟» و با اشاره به بندر در سطر ششم، که سطر آخر هم هست، ایده‌ی وجود جهانی را در جایی دیگر می‌پروراند. جهانِ در خشکی به معنایی معرف امنیت است، اما چون شاعر در سراسر این سلسله‌اشعار تأکید می‌کند که وقایعِ عشقی زناکارانه را می‌نگارد، ممکن است اشاره به زندگی زناشویی‌اش هم باشد ــ قرائتی که به نومیدی‌اش از بازگشتن به بندر، که شعر با آن به پایان می‌رسد، طنینی مضاعف می‌بخشد.

بری‌من در پایین شعرش در پرانتز عبارتِ «به‌تقلید از [after] پترارک و وایِت» را آورده است. در یک سطح، معنایی که در نظر داشته روشن است: after را می‌توان صرفاً «به‌تقلید از» تعریف کرد. اما این واژه اشارتی هم به بُعدِ زمانی دارد، دلالت مألوفش که همان «در دوره‌ای بعد» باشد: در سرتاسر این

غزلواره و در تمـامیِ سلسله‌ای که این غزلواره در آن جای گرفته است، شاعر امریکـایی، بسیار شبیه بـه شکسپیر پیش از او، القا می‌کنـد که دارد از جهـانی می‌نویسد که جایگزین جهانی پیشین شده است، جایگزین جهانی پاک‌تر که دست‌کم برخی از اسلافش در این نوع ادبی در آن سکنی داشتند.

تنهـا رابطه‌ی متوازن و متعادلِ موجود در سلسله‌غزلواره‌هایی چون آنها که تا به اینجا بررسی کرده‌ایم رابطه‌ی شخصی نیست که غزلواره‌سرایان وصف کرده‌اند، بلکـه در واقع رابطه‌ای زیبـاشناختی است که در شعرهایشان اجرا شده است ــ رابطه‌ی قالب و محتوا. به نظر می‌رسد که تلمیحات این شاعران به غزلواره‌های پیشین، هر قدر هم که احتمالاً مکرر و گویا، صرفاً بازنگری در چارچوب هنر بـرای هنر نیست: اظهارنظرهایشان درباره‌ی غزلواره‌سرایان پیشین اندیشه‌هایی را نشان می‌دهد و می‌پرورانَد فراتر از عشقی که درسرتاسر سلسله‌غزلواره‌هایشان در آن کندوکاو کرده‌اند. منتقدان مدرن، در واکنش علیه اسلافشان که محاکات ارسطو را پذیرفته بودند (این آموزه که کارِ هنر ارائه‌ی نسخه‌بدلی از جهـان بیرون است)، گـاه در جهت مخـالف راه افراط در پیش گرفته‌اند و هنر را صرفاً من‌حیثِ اظهارنظر درباره‌ی خودش می‌خوانند. حتی در غزلواره، که شاید بیش از تمامی انواع ادبی دیگر خودآگاه و خودارجاع است، می‌توان خطر چنین رویکردی را نشان داد.

چنان که همین نمونه‌ها از تاریخچه‌ی غزلواره نشان می‌دهند، «دعوت به شکل‌دادن» که کلودیو گیلین وصف می‌کنـد اغلب گویی دعـوتی می‌شود به تبیین دوباره و دعـوتی می‌شود به شکل‌دادن دوباره. به عبارت دیگر، یکی از انگیزه‌های نوشتن در چارچوب یک نوع ادبی نیاز به تردید کردن در برخی از نگرش‌های زیربنایی است که به آن وجه ادبی شکل داده است. برای نمونه، ***سرِ گاوین و سلحشورِ سبزروی*** ریشه‌هـایی مستحکم در سنّت‌های رمانس سَده‌هایِ میانه دارد. از جمله مشخصه‌های متعددی که پیرنگ این شعر را با پیرنگ آثار متعارف‌ترِ این نوع ادبی پیوند می‌زند مبارزطلبی از جانب حریفی

خطرناک است و سلوک قهرمانانه‌ای که در پی آن می‌آید؛ و سراینده‌ی شعر آشکارا از چندین قرارداد دیگرِ قالبی که برگزیده است سود می‌جوید، مثل توصیف مطولِ ساز و برگ قهرمانش. با این‌همه، سراینده‌ی ناشناس این رمانس برخی از فرض‌های این نوع ادبی را خوار می‌شمارد، و قهرمانش بانویی را که فریبش داده است به همان اندازه در دل تحقیر می‌کند. تردیدهای شاعر درباره‌ی ارزش‌های اخلاقیِ پشتِ رمانس و نوع ادبی که این ارزش‌ها را تجسم می‌بخشد و بازمی‌نمایاند در تحریف برخی از قراردادهای قالبِ ادبیِ خود و نادیده‌گرفتن یا کمرنگ کردن برخی دیگر تجلی می‌کند. از همین روست که جنگ‌های گاوین در راه قلعه‌ی برسیلاک را این‌همه سرسری قطار می‌کند،

> با افعی‌ها می‌جنگد، دمی دیگر با گرگ‌های وحشی،
> دمی با مردان وحشی جنگل‌ها، که از فراز صخره‌ها تماشا می‌کنند،
> هم با گاوان نر و هم با خرس‌ها، و اضافه بر این با گرازها[1]

که آدم شک برش می‌دارد که شاعر دارد شرح پرآب‌وتاب و باشکوه قهرمانی‌ها را، که غالب رمانس‌ها حول آنها شکل گرفته‌اند، تلویحاً دست می‌اندازد. شاعر به ما القا می‌کند که کشتن هیولای عجیب واقعاً نیم سطر بیشتر ارزش ندارد. اجرای دانشجویی این اثر در هاروارد در پاییز ۱۹۷۹ با طراحی هوشمندانه‌ی صحنه همین نکته را بیان کرده بود. راوی به ما خبر می‌داد که «در سرزمین‌های غریب از صخره‌های بسیار عبور کرد»، که در اینجا صخره‌های عظیم، که کارگرانِ صحنه ملافه به‌دست آنها را بازسازی کرده بودند، به محض تماس با پای گاوین فرو می‌ریختند. کوه‌های مچاله‌شده مظهر توانایی قهرمانِ ما برای غلبه بر موانع بودند، در عین حال سنّت ادبی‌ای را دست می‌انداختند که مکرراً القا می‌کند که می‌توان

1. *Sir Gawain and the Green Knight*, 720-2.

به‌راحتی کوه‌های سربه‌فلک کشیده و هیولاهای دهشتناک را از سرِ راه برداشت.

مفهوم نهفته در نحوه‌ی پرداختِ فتوحاتِ گاوین در کلّ شعر به چشم می‌آید. ***سِر گاوین و سلحشورِ سبزروی*** نگرشی طعنه‌آمیز به عشق مهذّب و شرف درباری پیش رویمان می‌نهد؛ این درون‌بینی‌ها جامعه‌ای که این ارزش‌ها را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد یا نوعی ادبی را که نیندیشیده زبان به تحسین این ارزش‌ها می‌گشاید محل تردید قرار می‌دهند. همسر برسیلاک تلاش می‌کند تا به مددِ قواعد عشق مهذّب گاوین را فریب دهد و در حین این کار نه فقط عیوبِ اخلاقیِ خود که خطرهای اخلاقیِ ذاتیِ این قواعد را برملا می‌کند. هم گاوین و هم خوانندگان درمی‌یابند که پاکدامنی‌ای که او بابت آن به خود می‌بالد، به دلیل خشکی و زهدفروشانه‌بودنش، علاوه بر اینکه او را دست‌نیافتنی می‌کند، سبب می‌شود که نخواستنی هم بشود؛ او، همچون کمال‌گرای دیگری به نام اُوِردو در ***بازار بارتولومیو***، یاد می‌گیرد که باید بگوید آدم [ابوالبشر] است، از گوشت و خون، و نام دیگرش یعنی اُوِردو را فراموش کند. حتی (و به‌ویژه) آن قهرمانی که معمولاً رمانس‌ها می‌ستایند موضوع وارسی دقیق قرار می‌گیرد؛ خواننده هم با این نظر برسیلاک همسو می‌شود که گاوین نباید وقتی ضربه‌ای غافلگیرش می‌کند این‌همه احساس شرم کند. سراینده‌ی این شعرِ خارق‌العاده ارزش دیگری را به جای آن قهرمانی می‌نشاند، توانایی روبه‌رو شدن با اشتباهات و کاستی‌های خود با شجاعتی که از شجاعت گاوین و قهرمانان رمانس‌های سنّتی‌تر در مواجهه با آن غول‌ها چیزی کم ندارد.

غالباً فرض می‌شود که نظیره‌های هجوآمیز[1] انواع ادبی که مثلاً در

---

۱. parody: اثر هنری یا ادبی که در آن سبک مشخصه‌ی یک نویسنده یا اثر برای ایجاد تأثیری کمیک یا به قصد تمسخر تقلید می‌شود. در این نوع ادبی شگردهای سبکی و تفکر قربانی بی‌رحمانه به سخره گرفته می‌شود و بنابراین جز با شناخت دقیق اثری که قرار است به مضحکه گرفته شود نمی‌توان چنین اثری نوشت. معادل نقیضه را نیز برایش گذاشته‌اند.

شبه‌منظومه‌ی پهلوانیِ پوپ، ***دست‌اندازی به حلقه‌ی گیسو***، یا غزلواره‌های مضحکه‌ایِ برساخته‌ی جان دِیویز، شاعر سده‌ی شانزدهمی، می‌بینیم معرف پدیده‌ای کاملاً متفاوت با انواع تقلید ادبی هستند که تا به اینجا بررسی کردیم؛ عملِ نوشتن در قالب یک نوع ادبی و عمل خلق نظیره‌های هجوآمیز برای آن را دو پاسخ کاملاً متفاوت به ادبیات گذشته دانسته‌اند. اما حقیقت پیچیده‌تر و در واقع جالب توجه‌تر از اینهاست. تصمیم برای خلق نظیره‌ی هجوآمیز یک نوع ادبی دستِ‌کم‌کم نشانه‌ی میزانی از اشتغال ذهنی به ارزش‌های آن نوع است، میزانی از علاقه به آنچه نویسندگانِ پیشین در این نوع ادبی به آن دست یافته‌اند. دِیویز هنوز هم آن‌قدر به عهد الیزابت تعلق دارد که بخواهد به نظیره‌سازی هجوآمیزِ قالبِ مشخصه‌ی این عصر یعنی غزلواره‌ی عاشقانه دست بزند؛ حال‌آنکه راچستر، که به چندین نسل بعد تعلق دارد، زبانِ تحریف‌شده و نگرش‌های تحریف‌شده به عشق را، که در اغلب غزلواره‌ها می‌بینیم، احتمالاً کمتر از دِیویز تحقیر نمی‌کند، اما آن‌قدر از آن قالب دور است که به خود زحمت نظیره‌پردازی هجوآمیز آن را نمی‌دهد. نویسنده‌ای ممکن است به فرض‌های نهفته در سنخ ادبی‌ای که نظیره‌ی هجوآمیزش را خلق می‌کند واقعاً حتی احترام بگذارد. پوپ در ***دست‌اندازی به حلقه‌ی گیسو*** در سطحی با خالی کردن بادِ پهلوانیِ این سنخ آن را به مضحکه می‌گیرد ــ یعنی فاش می‌کند که آنچه فاخر می‌نماید فقط کبکبه و دبدبه است ــ اما در سطحی دیگر کانونِ این شعر کاستی‌های ذاتیِ آرمان‌های پهلوانی و ادبیات ستاینده‌ی آنها نیست، بلکه در واقع نحوه‌ی تقلید مضحک این ارزش‌های بالقوه شایسته‌ی تحسین در انگلستانِ عصر نوکلاسیک است.

از همه مهم‌تر، برخلاف تصور برخی از خوانندگان، وجه ممیزه‌ی اساسیِ آثاری که نظیره‌ی هجوآمیز یک نوع ادبی‌اند با نسخه‌بدل‌های «سرراستِ» همان قالبِ ادبی این نیست که احتمالاً در اولی به تکلف و تصنع سبکی و دغدغه‌های اخلاقی آن قالب انتقاد شده است. اغلبِ وقتها اختلاف در درجه

است نه در جنس: چنان‌که دیده‌ایم، اغلب اوقات، آثاری که در قالب یک نوع ادبی نوشته شده‌اند در قراردادهای آن نـوع بازنگـری و تجدیدنظـر کرده‌اند، حال‌آنکه آثاری که نظیره‌ی هجوآمیز آن نوع هستند ممکن است قراردادهای آن را صرفاً به صورتی نظام‌مندتر و سختگیرانه‌تر نقد کرده باشند. یا ممکن است اختلاف بر سر روش باشد: گاه آثاری که در قالبِ یک نوع ادبی نوشته شده‌اند، با حذف یا تحریفِ قراردادهای آن نوع، در فرض‌های آن چون‌وچرا می‌کنند، حال‌آنکه در نظیره‌ی هجوآمیز این فرض‌ها به سخره گرفته می‌شوند. مؤلفِ ***سر گاوین و سلحشور سبزروی*** همان‌قدر در برخی از عناصر رمانس شک روا می‌دارد که دِیویز درباره‌ی برخی از عناصر وجهی که به مضحکه گرفته است، اما شاعرِ سده‌های میانه برای نشان دادنِ کاستی‌های نوع ادبیِ مختارِ خود برخی از قراردادهای آن را با واقعیت‌های روانی‌ای که می‌کاود مقابله می‌کند، حـال‌آنکه دِیویز اغـلب بـه‌شکلی اغـراق‌شده به قراردادهایی متوسل می‌شود که کوچکترین احترامی برایشان قائل نیست. بنابراین، تقلید ادبیِ آثار پیشین در یک نوع ادبی و نظیره‌سازی هجوآمیزِ آنها دو قطب متضاد نیستند و در واقع بر دو سرِ یک پیوستار جای دارند.

نویسنده بـه طریقی دیگر نیز ممکن است از یک نوع ادبی برای اظهار نظر درباره‌ی ارزش‌های اخلاقی استفـاده کند، به این ترتیب که یک قالب ادبی را در برابرِ قالب دیگر قرار دهد. چاسر، با کنـارِ هم گذاشتنِ ***حکایت سلحشور***، رمانسی متعلق به سده‌های میانه، و ***حکایت آسیابان***، که پیرنگی دارد عجیب شبیه به پیرنگ حکایت اولی اما از منظرِ بسیـار متفـاوتِ حکایت منظوم[1] نقل شده است، تشویقمان می‌کنـد که علاوه بر خودِ ایـن دو حکایت، نگرش‌های بنیادی را که به این دو نوع ادبی شکل می‌دهند با هم مقایسه کنیم. چنان که از او انتظار می‌رود، ما را به اتخاذ دیدگاهی متـوازن فرامی‌خواند نه داوری‌های

۱. fabliau : حکـایت‌های موزونِ کوتاه که در سده‌های میانه در فرانسه رواج داشت و در آنها واقعیت‌های روز با لحنی گزنده و بی‌ملاحظه و گاه گستاخانه با جزئیات بیان می‌شد.

ساده‌انگارانه: می‌بینیم که هم آرمانگرایی فرهیخته‌ی داستانی که سلحشور به **ما می‌گوید** و هم بدبینی خام روایت آسیابان کاستی‌هایی دارند، و با این حال **این** را نیز در می‌یابیم که هر یک از این منظرها به شکلی سودمند منظر دیگر **را اصلاح می‌کند.**

گاهی هم نویسندگان تلمیحی به نوع ادبی دیگر یا واقعه‌ی ضمنی کوتاهی **در قالبِ** آن نوع را در اثری می‌گنجانند که در اصل بر مبنای وجهی دیگر بنا **شده** است. گرچه برخی از خوانندگان ممکن است معتقد باشند که تجربه‌ی **تولد** دوباره که شاه لیر در خلنگ‌زار از سر می‌گذراند تجربه‌ای است نوعاً **متعلق** به سنّتِ شبانی، محتمل‌تر می‌نماید که آنچه در آن صحنه با آن روبه‌رو **می‌شویم** روایت آزارنده‌ی ضدشبانی باشد. در این صحنه، و البته در کلِّ **نمایشنامه**، دغدغه‌های متعددِ سنّتِ شعر شبانیِ به‌کار گرفته شده‌اند (تفاوت **میان** انسان در جامعه و «حیوان بیچاره‌ی برهنه‌ی دوشاخ»ای (پرده‌ی سوم، **صحنه‌ی** چهارم، سطر ۱۱۰) که انسان در برهوت بدان تبدیل می‌شود، تعادل میان شفقت و سنگدلی در طبیعت انسان و از این قبیل). یکی از دلایل وارد کردن این درون‌مایه‌های شبانی این است که خاطرات ما را از آثار شبانی زنده نگاه دارد ــ نه برای اینکه مایه‌ی آسایشمان شود؛ در واقع برای اینکه به یادمان بیاورد که ارزش‌هایی که در ادبیاتِ شبانیِ متعارف بزرگ داشته می‌شوند در جهانی همچون جهانِ لیر از دسترس بیرون‌اند؛ جهانی که در آن هم انسان و هم طبیعت مادی به‌نحو دهشتناکی غیرطبیعی‌اند.

یهودی مالت، اثر مارلو، نمایشنامه‌ای که آن را جزو انواع ادبیِ گوناگونی چون تراژدی، کمدی، و مضحکه[1] طبقه‌بندی کرده‌اند، حاوی چندین صحنه

---

۱. farce: «آنچه بیننده را به خنده بیاورد، نه خنده‌ای منبعث از تأمل، که واکنش سرگرم‌کننده‌ی خوشیِ صاف و ساده. در مضحکه از عواملی نظیر اغراق و تکرار و ظهور یا کشف ناگهانی استفاده می‌شود. در اواخر قرن ۱۷ انگلیس نمایش‌های خنده‌آور و گزنده را فارس می‌نامیدند» (برگرفته از *تاریخ نقد جدید*، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج ۱، تعلیقات مترجم).

است که گویی از قالب ادبی‌ای بسیار متفاوت با کلِّ نمایشنامه آمده‌اند. چنان‌که خوانندگان بسیاری اظهار داشته‌اند، واقعه‌ی ضمنی که در آن باراباس در انتظار دختـر خود، ابیگـل، است که می‌خواهد گنـج پـدر را از یـک صومعه بدزدد، به‌نحو حیرت‌آوری شبیه صحنه‌ای عاشقانه در یک کمدی رمانتیک است:

باراباس. آه دخترم،
طلای من، مکنت من، بهجت من،
قوّتِ روح من، مرگ خصمِ من.
خوش آمدی، ای مایه‌ی سعادتِ من!
آه ابیگل، گر که تو نیز در کنارم بودی،
دیگر هیچ آرزویی در این جهان نداشتم؛
اما برای نجاتت طرحی خواهم ریخت.
ابیگل. پدر، تا نیمه‌شب چیزی نمانده است،
و دیگر زمان بیدار شدن راهبگان می‌رسد؛
تا ظنشان را برنینگیزیم، بیا از هم جدا شویم.
باراباس. بدرود مایه‌ی شادی من، و با این انگشتانم
بوسه‌ی کسی را بپذیر که آن را از سویدای دل برایت فرستاده است.[1]

مـارلو پژواکِ نمایشنـامه‌ای از لـونی کاملاً متفـاوت را در اینجا وارد کرده تا به یـادمان بیاورد که در جهانی که در واقع مأوای ابلهان و فرومایگانی است از آن جنم که جمعیت مـالت را تشکیـل می‌دهنـد نگرش‌هـای خوش‌بینـانه و غالباً تـوأم با رقتِ‌قلبِ این نـوع نمایشنـامه تـا چه میـزان نابه‌جا هستند. در جهـانی که در آن همه‌ی عواطف را می‌توان برای نیل به اهدافی شوم بازیچه قـرار داد، چنان‌که عشقِ فِرنتس به ابیگل را کمی بعـد در نمایشنامه، یا نشان داد که ریاکارانه بوده‌اند، همچون بدیهیات زهدفروشانه‌ای که حاکمان مالت می‌گویند، عشق رمانتیک گویی خنـده‌دار یـا، بدتـر از آن، خطرناک است. اما

1. Christopher Marlowe, *The Jew of Malta*, II, i, 47-59.

خوانندگان معمولاً این واقعیت را نادیده می‌گیرند که دیدنِ جلوه‌ی گذرای یک نوع ادبی متفاوت و در نتیجه مجموعه‌ی متفاوتی از ارزش‌ها و فرض‌ها در واقع نوعی هجو دولبه فراهم می‌آورد: درست همان‌طور که ***دست‌اندازی به حلقه‌ی گیسو*** بازتابی است از تأسف مؤلف که چرا جامعه‌اش نمی‌تواند بر طبق آن خصوصیات به‌راستی باشکوهِ آرمان‌های پهلوانی زندگی کند، این تکه در ***یهودی مالت*** هم حاکی از دریغی کمرنگ اما ماندگار است که چرا عواطف ملایم‌ترِ کمدی رمانتیک در مالت به‌کل از دسترس بیرون‌اند.

کمی بعدتر در نمایشنامه، مارلو با آوردن پایانی کاذب سربه‌سرمان می‌گذارد ــ و درسی به ما می‌دهد، که کنایه‌ی دیگری است در نمایشنامه‌ای که به انواع و اقسام فریب پرداخته و آنها را در خود تجسم بخشیده است:

> ***مأمور***. مرده است، سرورم، و این دم جنازه‌اش را می‌آورند.
> [مأمورها وارد می‌شوند، جنازه‌ی باراباس را حمل می‌کنند.]
> ***دل بوسکو***. این مرگ ناگهانی او بس عجیب است.
> ***فرنتس***. حیرت نکنید، قربان، که عرش عادل است:
> مرگشان همچون زندگیشان بود؛ پس بدان نیندیشید.
> حال که مرده‌اند، بگذارید مدفون شوند.
> و اما جنازه‌ی یهودی، آن را از فراز بارو بیرون بیفکنید،
> تا خوراک کرکس‌ها و جانوران درنده شود.
> پس برویم تا شهرمان را مستحکم‌تر کنیم.[1]

اما باراباس در واقع نمرده است و نمایشنامه در واقع به پایان نرسیده است:

> ***باراباس***. چه شده، تنهای تنهایم؟ چه معجون خواب‌آور نیکویی.
> انتقامم را از این شهر لعنت‌شده خواهم گرفت.[2]

---

1. *Ibid,* V, i, 53-60.
2. *Ibid,* V, i, 61-2.

مخاطب فریبِ این پایان‌بندی کاذب را می‌خورد، چون اگر نمایشنامه‌ای بود از سنخ ادبی‌ای دیگر اما مرتبط با این نمایشنامه، تراژدی ***دِ کاسیبوس***[۱]، دقیقاً همین‌طور پایان می‌یافت. در این سنخ نمایشنامه، شاهد اوج‌گیری و سقوط یک قهرمان هستیم، غالباً قهرمانی که با سودای خطرناکی در سر لقمه‌ای بزرگتر از دهانش برداشته است. پیامدهای اخلاقیِ سقوط او غالباً در نطقی عقیدتی بسیار شبیه به آنچه اینجا از دهان فرنتس می‌شنویم بیان می‌شود.

مارلو، با وارد کردن خاطرات ما از سنّت ***دِ کاسیبوس*** به این نمایشنامه، ما را فرا می‌خوانَد تا اخلاقیات سرراستِ چنین نمایشنامه‌ای را با تصویر بسیار متفاوت و بسیار آزاردهنده‌ی خودش مقایسه کنیم. این نظرِ اندیشه‌برانگیزِ روزالی کولی، که شکسپیر اغلب تفسیرش بر قالب‌های ادبی را به تفسیری بر فرض‌های اخلاقی تبدیل می‌کند،[۲] وصف‌الحال کار مارلو و البته خیلی از نویسندگان دیگر نیز هست.

پس اگر بخواهیم که ***یهودی مالت*** را از لحاظ نوع ادبی‌اش طبقه‌بندی کنیم، می‌بینیم که همچون چند اثر دیگر با هنجارهای نوع همان ارتباطی را می‌یابد که اشیاء واقعیِ مادی ممکن است با طیف رنگ داشته باشند: هیچ نوع ادبیِ منفردی، هیچ رنگی، به‌تنهایی پدید نمی‌آید، و هیچ‌کدامشان در خالص‌ترین حالت پدیدار نمی‌شود. ممکن است فلان اثر هنری بر

---

۱. *De Casibus* tragedy : تراژدی‌ها یا «حکایت‌های تراژیک» سده‌های میانه که در واقع بیشتر داستان‌های پندآموز بودند و نه نمایشنامه‌های واقعی. یکی از پرنفوذترین این حکایت‌ها *De Casibus Virorum Illustrium* بُکاتچو بود که به زبان لاتین نوشته شده است. تراژدی ***دِ کاسیبوس*** نامش را از این نمایشنامه گرفته است. این نوع تراژدی سه ویژگی دارد: حکایت‌هاش بیشتر به شکل روایت یا داستان‌اند و نه نمایشنامه؛ سقوط یا مرگ شخصیت اصلی ویژگی کافی برای تراژدی شدن حکایت تلقی می‌شود؛ و قصد از آنها متنبّه کردن خواننده و درس دادن به اوست.

2. Rosalie Colie, *Shakespeare's Living Art*, pp. 26ff.

الگوی یک نوعِ واحد و شسته‌رفته منطبق باشد و به این ترتیب به یکی از رنگ‌های اصلی شباهت یابد. یا ممکن است در نوعی ادبی همچون رمانس شبانی مشارکت کند که در واقع ترکیبی است از قالب‌های ادبی، درست مثل رنگ‌های فرعی ــ نارنجی، سبز، بنفش ــ که آمیزه‌ای از رنگ‌های همجوارند. یا ممکن است بین انواع ادبیِ قابل تفکیک اما مرتبط با هم حرکت کند، مثلاً ***ملکه‌ی پریان***، و از این رو ما را به یاد رنگ‌های ترکیبی بیندازد، مثل زرد- سبز. اما برخی از آثار هستند، همچون ***یهودی مالت***، که با نقوش و ترکیبات رنگ‌ها در لوله‌ی زیبانما چشممان را خیره می‌کنند و آزارمان می‌دهند و در آنها تشخیص رنگِ غالب، تشخیص نوع ادبیِ واحدی که بتوانیم با اطمینان برچسبش را بر اثر بزنیم، دشوار است. (تشبیه نوع ادبی به طیف رنگ از جهات دیگر نیز شاید سودمند باشد. برای مثال، همان‌طور که رنگ‌ها در اشیاء واقعی با درجات متفاوتی از اشباع پدیدار می‌شوند، یک اثر هم ممکن است مشخصه‌های نوع ادبیِ خود را زنده و دقیق نمایش دهد، یا اینکه نه، روایتی تغییریافته و نه‌چندان روشن از الگوهای نوع را در برابرمان بگذارد. و انواع ادبیِ متضاد و همراه، که کلودیو گیلین آنها را «نوع و ضد نوع» نامیده، مثل شعر شبانی و هجویه، از جنبه‌ای به رنگ‌های مکمل می‌مانند ــ وقتی ترکیب می‌شوند طیف عواطف و ارزش‌های انسانی را کامل می‌کنند.)

غالباً آرایشِ جعبه در جعبه، یعنی گذاشتن نوعی ادبی در دل نوع ادبیِ دیگر که در ***یهودی مالت*** دیدیم، بازتاب الگویی است که در نظام ادبی آن دوره کاملاً آشکار است: به‌کرات می‌بینیم وقتی دو قالب رابطه‌ی نوع و ضد نوع پیدا می‌کنند گفتگویشان با هم در شعرهای هر یک از انواع همان‌گونه است که در فرهنگ ادبیِ بزرگ‌تر. مثالِ شعر شبانی و هجویه‌ی منظوم در اینجا به کار می‌آید؛ گنجاندن پاساژهای هجایی در دل مراثیِ شبانی را (مشخصاً «لیسیداس» که بررسی‌اش خواهیم کرد) باید نه پدیده‌ای مجزا

و بسیار خاص که در واقع نمونه‌ی دیگری از کشش این دو قالب به سوی هم تلقی کرد. شعر شبانی و حماسه‌ی منظوم هم مستعد ایجاد چنین رابطه‌ای هستند. در حماسه‌های منظوم معمولاً واقعه‌ای ضمنی هست که در آن قهرمان موقتاً جستجوی خود را قطع می‌کند تا به بهشتی شبانی یا رابطه با یک افسونگر مشغول شود که منعکس‌کننده‌ی بسیاری از نقش‌مایه‌های شبانی است بی‌اینکه آشکارا به سلک وجهِ شبانی درآید؛ نیز می‌بینیم که در برخی از شعرهای شبانی تذکارهایی از جهان حماسی جای گرفته‌اند.

پس خودِ عملِ انتخابِ یک نوع ادبی اعلام چندین گزاره‌ی ضمنی است درباره‌ی واکنش‌های مؤلف به آن وجه در ادبیات، واکنش او به نویسندگان دیگری که در این وجه نوشته‌اند و واکنش او به فرهنگ‌هایی که این نوع را عزیز داشته‌اند. نوع ادبی که نویسنده در آن کار می‌کند ممکن است معرّف ادبیات گذشته به‌طور اعم، معرّفِ دستاوردها و نگرش‌های مؤلفی خاص که نوشته‌هایش نمونه‌ی اعلای آن نوع ادبی است، یا معرّف ارزش‌هایی باشد که بنا بر رسم رایج بر آنها صحه می‌گذارد.

ممکن است مؤلفی از گزینش یک نوع ادبی، علاوه بر تثبیت نگرش‌هایش به نویسندگان پیشین و آثار آنها، همچون علامت یا حتی فرمانی به نویسندگان هم‌عصر خود و آیندگان استفاده کند. گزینش یک قالبِ ادبی به جای قالبی دیگر ممکن است تأییدی باشد که طنینش تکرار شود، تأییدی دال بر اینکه نوع ادبی مورد نظر برای زمانه‌ی خود و احتمالاً زمانه‌های بعدی نیز بسیار مناسب است، و شعری که اکنون نوشته‌می‌شود ممکن است و باید به صورت سرمشقی برای تقلید درآید. هال، در پاساژی که پیشتر نقل کردم، این فرمان را به‌صراحت صادر کرده است: «به دنبالم بیایید ای کسانی که خوش دارید،/ و هجویه‌پرداز ثانیِ انگلستان شوید.» **پاک‌کن‌ها**، رمان تجربیِ آلن رب‌ـگریه، هم به همین ترتیب تفسیر دوباره‌ی رمان کارآگاهیِ کلاسیک است، قالبی که او را برمی‌انگیخت تا حکمی در باب اصول زیباشناختی بیان کند. او، با

بنـاکردن آزادانه‌ی پیرنگ رمان خود بر افسانه‌ی اُدیپ، داستانی خلق می‌کند که در آن انگیزه‌های جنایت و هویت قـاتل در تمامی رمان به‌عمد در پرده‌ی ابهام می‌مـانند، داستـانی که در پایانِ آن سردرگمی‌هـا و ابهام‌هـا بـه عوض اینکه حل و فصل شوند تشدیـد می‌شوند. رب‌ـگریه با این کار تلویحاً دارد نویسندگـان هم‌عصر و آینـده را فرامی‌خوانـد تـا همراه بـا او در فرض‌هـای اساسیِ زیربنـای رمان‌های سنّتی‌تر تردید کنند، به‌ویژه در این تصور که آدم‌ها بر اساس انگیزه‌هـای قابل درک دست به عمل می‌زنند و تجربه الگویی چنان دقیـق و منظم بـه‌دست می‌دهـد که می‌گـذارد رمـان‌ها آغـاز، وسط، و پایانی روشن و شسته‌رفته داشته باشند. در نتیجه، جستارهای رب‌ـگریه در ***به سوی رمان نو*** بیـانیه‌ای پدید آورده است که به نویسندگان رهنمود می‌دهد تا وجوه روایی گذشته را تغییر دهند؛ رب‌ـگریه، با تغییر رمان کارآگاهی به شکلی که گفتیم، همان فرمـان را بـا همـان قدرت منتها بـه صورتی غیرمستقیم‌تر صادر می‌کند. بـه عبارت دیگر، نوشتن در قالبِ یک نوع ادبی ممکن است حرکتی بسیار جدل‌برانگیز بـاشد، نوعی تلاش بـرای آغاز فصلی نو در تاریخ ادبیات از طریق عمل خلقِ یک اثر هنریِ منفرد.

* * *

هرش نوشته است: «یک نوع ادبی بیشتر از اینکه شبیه به قواعد رفتار اجتماعی بـاشد به بازی می‌مـانَد.»[1] همان‌طور که تا به اینجا دیدیم، این حکم مهم چندین معنـای ضمنی دارد، از جمله‌ی آنها و نه کم‌اهمیت‌تر اینکه یک نوع ادبی نه فقط حکمی است کـه نویسنـده‌ای خطاب بـه نویسنـدگان پیشین و درباره‌ی آنـان صـادر می‌کند، نه فقط فرمانی است خطاب به نویسندگانی که شاید پا جای پای او بگذارند، که مکتوبی از نویسنده به خوانندگانش هم هست. در نتیجه دارد نـام و مقررات مجموعه‌قواعد خود را به ما می‌گوید، مقرراتی که، علاوه بر چگونه نوشتنِ او، در چگونه خواندنِ ما نیز اثر می‌گذارد.

1. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, p. 39.

خلق بحر عروضی در یک شعر، فعالیتی که آن را خلقِ «قرارداد وزن» میان مؤلف و خـواننده توصیف کرده‌اند، قیاس مفیدی برای مقصود ماست. شاعر با مقرر کردن وزنی خاص در همان نخستین سطور شعرش به ما می‌گوید که با پیش‌رفتنِ شعر منتظر چه باشیم و به چه چیزی پاسخ دهیم. در اشعاری که در آنها ییتس وزنِ چهارتکیه‌ای را مقرر کرده است، شاید بدون اینکه آگاهانه متوجه شویم، می‌آموزیم که تعداد هجاهای بی‌تکیه ارزش توجه ما را ندارند. از آن سو، وقتی شعر تکیـه‌ای- هجایی می‌نویسد، متوجه هستیم که تناوب هجاهـای تکیه‌بر و بی‌تکیه ارزش توجه دارد، و انحراف از مثلاً وزنِ آیمبیک تغییرات مهم در لحـن را علامـت می‌دهـد و در واقع در ایجاد این تغییرات سهیم است. بـا استفاده از همین قیـاس بـا وزن، می‌توان برای نیل به نتیجه‌ای مفید نحوه‌ی ایجاد رابطه بین نویسنده و خواننده را در یک نوع ادبی قرارداد نوع نـامید. شاعر بـا علایمی چون عنوان، وزن و گنجاندن توپوس‌های آشنا در سطرهـای آغـازین شعرش چنین قـرارومداری بـا ما می‌گذارد. در نتیجه خودش می‌پذیرد که دست‌کم برخی از الگوها و عرف‌های همراه با آن نوع یا انواع ادبی را که قالبِ کار اوست دنبال کند، و ما هم می‌پذیریم که به برخی جنبه‌های کار او توجه خاص کنیم ضمن اینکه درمی‌یابیم که بقیه‌ی جنبه‌ها، بنا به سرشت انواع ادبی، احتمالاً اهمیتی بسیار کمتر دارند.

می‌دانیم که ***کمدی اشتباهات***، چنان‌که خودِ عنوان اعلام می‌کند، کمدی است، و بنـابراین تهدیـد به مـرگ را کـه در صحنـه‌ی اول می‌بینیم جـدی نمی‌گیریم. بـه عوض اینکه ترس از آمدن بلایی بر سر شخصیت‌ها حواسمان را پرت کند، بـا خیال آسـوده بر مهم‌تـرین و لذت‌بخش‌ترین عنصر نمایشنامه یعنی پیچ‌وخم‌های پیرنگ متمرکز می‌شویم. گرچه تسئوس هرمیا را به مرگ تهدید می‌کند، هـرگز برای یک لحظه هم باور نمی‌کنیم که اوجِ ***رؤیای شبِ نیمه‌ی تابستان*** تصویر اعدام جگرخراش او بـاشد: می‌دانیم که کمدی‌ها بنا به سنّت معهود به ازدواج ختم می‌شوند نه مرگ، و چند دقیقه پیش از اینکه

تسئوس تهدیدش را بـه گوش هرمیا برساند، او و هیپولیتا با حرف زدن از ازدواج قریب‌الوقوعشان نوعِ نمایشنامه را علامت می‌دهند. (چنان که گفتگو میان تسئوس و هیپولیتا به ما یادآور می‌شود، صحنه‌های گشایش نمایشنامه ممکن است علاوه بر دادنِ اطلاعات مربوط به پیشینه، که برای درک نمایشنامه لازم داریم، علایمی را هم که برای شناسایی نوع آن نیاز داریم در اختیارمان بگذارند.) بیش‌وکم به همین ترتیب، خشونتی که قهرمان فیلم‌های چارلی چاپلین اغلب بدان تهدید می‌شود در ما احساس خطری برنمی‌انگیزد؛ یکی از مقررات مجموعه‌قواعد، یکی از فرض‌های نهفته در این نوع، این است که هیچ‌کس آسیب جدی نمی‌بیند. ساختارگرایان مطرح کرده‌اند که یکی از روشنگرانه‌ترین راه‌های تحلیل پیرنگ‌ها برشمردن آن رخدادهایی است که نمی‌شود در پیرنگ رخ دهند؛ همین نکته را شاید بتوان درباره‌ی تحلیل انواع ادبی به کار بـرد. در هر حـال، در تمامی ایـن موارد، چه ادبی چه سینمایی، شناخت قرارداد نوع به ما اجازه می‌دهد که خلق‌وخوی مناسب را حفظ کنیم و حواسمان را بر آنچه مهم‌ترین وجه اثر است متمرکز کنیم.

از آنجـا که ادبیـات عامه‌پسند بسیـار بقـاعده‌تر و قابل‌اطمینان‌تر از ادبیات جدی قواعد را رعایت می‌کنـد، نمونه‌ای حتی روشن‌تـر به دست می‌دهـد که انتظارات از نـوع ادبی چگونه ممکن است هیجـانات متلاطمی را فرو بنشـاند که اگر این انتظارات از نوع نبود، خواننده احتمالاً دچارشان می‌شد. کنت برک در ***مواضع در قبال تاریخ*** مطرح کـرده است که انـواع ادبی «چـارچوب‌های پذیرش» را فراهم می‌آورند؛[1] هرچند این نکته را در مورد انواع ادبی عامه‌پسند نمی‌شکافد، می‌تـوان آن را طوری تعدیـل کـرد که علاوه بر قـالب‌های ادبیِ جدی‌تری که موضوع بحثش بوده‌اند، قابل اطلاق به انواع عامه‌پسند هم بشود. اگر در یکِ رمـانِ جدی قاتلی سر و کله‌اش پیدا شود و جـان قهرمان را تهدید کند، ترسی که احساس می‌کنیم بی‌نهایت بیشتر از زمانی است که بدانیم آدم

1. Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, pp. 43ff.

شـروری که در آغاز ***قتل در مارپل‌تورپ*** بـا او روبه‌رو شدیم دارد توطئه‌ای علیه قهرمان‌ـکارآگاهمان طرح‌ریزی می‌کند؛ یکی از دلایلش البته ایـن است که شخصیت‌های یک ***بیلدونگزرمان*** غالباً بهتر از شخصیت‌های یک نوع ادبی عامه‌پسند ساخته و پرداخته می‌شوند، امـا دلیلی حتی از این هم بنیادی‌تر این است که تبعیتِ رمـان‌های کارآگاهی از عرف‌هـای نوع معمولاً دقیق‌تر است، و همین احتمالِ مرگ قهرمان ما را منتفی می‌کند. می‌توانیم یک گام دیگر هم پیش برویم و دریابیم که تصادفی نیست که در پرطرفدارترین انواع ادبی تمایل زیادی به خشونت‌بارترین رخدادها وجود دارد ــ قتل در داستان‌های کارآگاهی و رمان‌های جاسوسی بدیهی‌ترین نمونه‌های امروزی‌اند، اما می‌توان رخدادهای عجیب و غریب در داستـان‌های ارواح دوره‌ی ویکتوریـا یا رمان‌های گوتیک را شـاهد آورد. مـاهیت خشونت هم تصـادفی نیست. آنچه رخ می‌دهـد اغلب رخدادی است که اعضـای جـامعه سخت از آن می‌تـرسند، یا استحاله‌ی چنین رخدادهـایی به سطحی است که جامعه به صورت نیمه‌خودآگاه آن را شناسایی می‌کنـد، امـا شـاید این شنـاخت آگاهانه نبـاشد: مخاطبِ آشکـارِ داستان‌های ترسنـاک ترس اذعـان‌شده‌ی ما از تبهکاران و عاملان دشمن است، روایت‌های عامه‌پسندشده‌ی رمانس‌هـای سده‌ی نوزدهمی امریکا حاوی مواردی از آمیزش نژادی است، حـال آنکـه در داستـان‌های ارواح عهد ویکتوریـا گاه زنانِ فاقد قیدوبندهای جنسی یا همجنس‌خواه حضور دارند. در روایت‌های سینماییِ انواع ادبی عامه‌پسند نیز نظایر همین را می‌توان یافت: کودکان در فیلم‌های مربوط به جن‌زدگی و تسخیرشدگی علیه والدینشان عمل می‌کنند آن هم به‌صورتی که در اساس نسخه‌ی اغراق‌شده‌ی همان رفتاری است که بسیاری از والدین بیم دارند که مبادا فرزندان دردسرسازشان در پیش گرفته‌باشند یا به‌زودی در پیش بگیرند. شاید در شرایط دیگر برایمان مایه‌ی سرافکندگی باشد که ترسمان را از چنین رویدادهـایی بیان کنیم؛ شاید مـا هم بـاید پیش از بیـان چنین ترسی تـأمل کنیم مبادا به محض آشکار شدن آن مهار کردنش حتی دشوارتر شود. این قالب‌های

عامه‌پسند تریبونی برای اذعان به نگرانی‌هایمان در اختیارمان می‌گذارند که از لحاظ اجتماعی پذیرفتنی است.

جذابیت زیادِ این تریبون دقیقاً به این دلیل است که آنچه شاید در وضعی دیگر وحشتی باشد که نتوان از عهده‌اش برآمد به ***رعشه‌ای خوشایند*** استحاله می‌یابد: قواعد نوع با دقت آنچه را می‌شود و نمی‌شود که رخ دهد اعلام می‌کنند و در بسیاری از موارد مانع می‌شوند که بدترین ترس‌هایمان جامه‌ی عمل بپوشند، حال‌آنکه می‌گذارد ترس‌های دیگر متحقق شوند (از اینجاست که می‌دانیم تبهکار ممکن است جنایات متعددی مرتکب شود که وحشتمان را برمی‌انگیزد، اما به هیچ یک از شخصیت‌هایی که بیش از بقیه نگران آنها هستیم آسیبی نخواهد رساند و خاطرمان جمع است که در پایان رمانِ کارآگاهی به دام خواهد افتاد). اطمینان قلبی دیگرمان از این واقعیت برمی‌خیزد که این نوع ادبی، بنا به سرشتش، فاصله‌اش از «زندگی واقعی» را القا می‌کند؛ این روایت‌ها به آنچه در زندگیمان بیش از هرچیزی مایه‌ی هراسمان است جامه‌ی عمل می‌پوشانند حتی وقتی که به‌نحوی به ما اطمینان می‌دهند که چنین چیزی اتفاق نخواهد افتاد.

ویکتور اشکلُفسکی، یکی از فرمالیست‌های روس، این نظریه را پیش نهاده است که آثار ادبی از طریق فرایند «آشنایی‌زدایی» عمل می‌کنند؛ یعنی با استفاده از صناعاتی چون وزن تجربه‌هایی را که برایمان آشنا بوده‌اند به وجه دیگری نشانمان می‌دهند و به این ترتیب ما را وامی‌دارند تا به آنها جور دیگری نگاه کنیم. بنا برنمونه‌های ادبیات عامه‌پسند و ادبیات جدی که تا به اینجا بررسی کردیم، می‌توان یکی از کارهای نوع ادبی را «آشناسازی» نامید ــ شناسایی نوع ادبی تشویقمان می‌کند که هرآنچه را اثری که در دست داریم به ذهنمان می‌آورد به تجاربی مربوط کنیم که در آثار دیگری که از این نوع ادبی خوانده‌ایم تصویر شده‌اند، فرایندی که در اذعان ضمنیِ مؤلف به وجود شباهت‌های میان تجربه‌های زیباشناختی او در نوشتن آن اثر و تجربه‌های نویسندگان دیگری

که همین قالب را برگزیده‌اند منعکس شده است. یکی از کارکردهای این فرایندها در ادبیات عامه‌پسند، چنان‌که دیدیم، این است که به ما اجازه می‌دهد ناگفتنی‌ها را بگوییم، حال‌آنکه در ادبیات جدی‌تر آشناسازی نوعی یگانگی میان نویسندگان را علامت می‌دهد یا حتی این حس را ایجاد می‌کند. آشکار است که آشناسازی و آشنایی‌زدایی مانعةالجمع نیستند؛ البته یکی از کارکردهای اصلیِ آشناسازی این است که رشته‌فرض‌هایی درباره‌ی هنجارهای زیباشناختیِ اثرِ مورد مطالعه و هنجارهای انسانیِ بیان‌شده در آن در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، فرض‌هایی که سبب می‌شوند انحراف از آنها، که یکی از انواع آشنایی‌زدایی است، هرچه بارزتر شود.

نوع ادبی ممکن است از جنبه‌های دیگر نیز همچون رمزگانی میان نویسنده و خواننده عمل کند. علایم نوع، مثل بحور عروضی، اغلب وقت‌ها توجه را به این واقعیت می‌کشانند که آنچه با آن روبه‌روییم برساخته/خیالی است و نه مثلاً متن پیاده‌شده‌ی خطابه‌ای در مراسم تشییع یا گفتگویی میان عشاق در واقعیت؛ به‌رغم نظر کته هامبورگر، چنین علایمی اغلب مانع می‌شوند که شعری غنایی را جز همچون گفته‌ای ادبی بخوانیم. از این روست که «مضمونِ بیان‌ناپذیری»، که در آن نویسنده اعلام می‌کند که بیان رنج و اندوهی به ژرفای رنج و اندوه او ناممکن است، می‌تواند به ما کمک کند که تشخیص دهیم مرثیه‌ای که می‌خوانیم پیاده‌شده‌ی سخنرانی‌ای نیست که به صورت خودجوش در مراسم خاکسپاری ایراد شده و در واقع نمونه‌ای است از نوعی که اغلب با همین مضمون که گفتیم آغاز می‌شود.

نوع ادبی ممکن است نقشی محوری در انتقال خودِ معنای یک اثر را نیز برعهده بگیرد. اینجا هم غزلواره نمونه‌ای است که مقصودمان را خوب بیان می‌کند:

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve con duo coma d'oro,

fra due riviere all'ombra d'un alloro,
levando '1 sole a la stagione acerba.
Era sua vista sì dolce superba
ch' i' lasciai per siguirla ogni lavoro,
come l'avaro the 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.
'Nessun mi tocchi', al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi.
'Libera farmi al mio Cesare parve'.
Et era '1 sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand' io caddi ne l'acqua et ella sparve.

[ماده‌گوزنی سپید در چمنزار سبز بر من پدیدار شد، با دو شاخ زرین، در میانِ دو رود، در سایه‌ی یک درخت غار، آن‌گاه که خورشید در فصل نارس برمی‌آمد. نگاهش چنان دلنشین بود چنان مغرور که همه‌کار خویش وانهادم تا به دنبال او روم، همچون مال‌اندوزی که چون در پی گنج می‌رود زحمت خویش به چاشنیِ لذت هموار می‌سازد. به دورِ گردن فریبایش نوشته‌ای بود با الماس و زبرجد، «دست همگان از من کوتاه باد. میلِ قیصرم بر آن قرار گرفته که مرا آزاد گرداند». و خورشید به میان آسمان رسیده بود، چشمانم خسته از نِگریستن اما سیراب‌ناشده، به درون آب افتادم، و او ناپدید شد.][1]

حتی اگر جدای از اشعار غناییِ دیگر در این سلسله‌کانتسونه با این شعر روبه‌رو می‌شدیم، شناخت ما از این نوع ادبی سرنخ‌های بسیار گرانبهایی در اختیارمان می‌گذاشت تا بدانیم چطور باید آن را تفسیر کنیم. می‌دانیم که غزلواره‌ها عموماً، گرچه نه همیشه، با عشق سروکار دارند؛ می‌دانیم که طلب معشوق غالباً به شکار تشبیه می‌شود؛ یادمان هست که معشوق را غالباً در زمینه‌ای از طبیعت تصویر می‌کنند. اما خواننده‌ی ناآشنا با این سنّت‌های

1. Petrarch, Canzonière 190.

غزلـواره، هرقدر هم که بـه سایه‌روشن‌های زبـان پترارک حساس باشد، نه فقط در اولین خـوانش شعـر کـه حتـی در خوانش‌هـای بعدی، تقریباً لاجرم دچار چندین خطا می‌شود. نخستین برداشت او از چهار سطر اول ممکن است این باشد که گوزن اساساً مهم‌تر از باقی اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی منظره‌ی طبیعی نیست، و صرفاً نقش نماینده‌ای از جهان جانوران را برعهده دارد. پیشتر که می‌رود البته متوجه می‌شود که این گوزن نقشی محوری دارد، و با این‌همه لزوماً درنمی‌یابد که وظیفه‌ی یک نماد را بر دوش می‌کشد، زیرا کاملاً ممکن است که صرفـاً یک جانور باشد، هرچنـد احتمالاً جانوری با خواص و قدرت‌هـای جـادویی. حتی اگر خـواننده‌ی فرضیِ مـا کمی هم بـه تفسیر نمادینِ ایـن شعر متمایل شود، چندان شواهدی در درونِ شعر پیدا نمی‌کند تا خوانشی حساس را تبیین کند. مثلاً آیا این گوزن نماینده‌ی شخصیتی سیاسی است؟ ممکن است نمـاینده‌ی وجهی از شخصیت یا زندگیِ خود منِ شعر باشد؟ زمانی که از عرف‌های نوع ادبیِ کار پترارک باخبر باشیم، پرسش‌هایی چون ایـن مضحک جلـوه می‌کنند، امـا اگـر تلاش کنیم کـه ایـن غزلـواره را بخـوانیم در حـالی که عمداً این عرف‌ها را فراموش کرده‌ایم، متوجه می‌شویم که چقدر طبیعی است که این پرسش‌ها در پاسخ‌هامان تأثیر بگذارند.

ایـن واقعیت که می‌تـوانیم برخی از پدیده‌هـای بصری، مثل طرحی به رنگِ سیـاه روی کاشی‌هـای سفید، را بـه چندین صـورت ادراک کنیم بـرای روان‌شنـاسان گشتالت[1] بسیـار جـالب بوده است: به اعتقاد آنها، گرایش‌های ذاتیِ خـاصی در مغز مـا راه درست را بـرای «خوانـدن» ایـن طرح نشانمان می‌دهند. این استدلال را می‌توان در مورد خواندن در وجه ادبی‌ترِ آن نیز به کار بست. چنان که دیدیم، می‌توان چهار سطر آغازین غزلواره‌ی پترارک را

---

۱. Gestalt : هیکل؛ پیکربندی فیزیکی، زیست‌شناختی، روان‌شناختی یا نمادین یا انگاره‌ی عناصری که کلی چنان یکپارچه را تشکیل می‌دهند که ویژگی‌های آن را نمی‌توان صرفاً بـا جمع کردن اجزائش بـه دست آورد. به عبـارت دیگر، کـل چیـزی بیش از جمع اجزائش است.

هم چـون وصف گـوزنی خـواند که تصـادفاً در چشم‌اندازی طبیعی حضور دارد و هم چـون وصف چشم‌انـدازی طبیعی که تصادفـاً گوزنی هم در آن حضور دارد؛ انتظارات مـا از نوع است که نشـانمـان می‌دهد کـدام بخش از طرح مهم‌ترین بخش است و بدین ترتیب ما را به سوی تفسیر درستِ تمثیل پترارک رهنمون می‌شود. (پل هرنادی قرینه‌های میـان نوع ادبی و نظـریـه‌ی گشتالت را در کتاب خود بررسی کرده است.[1])

اما فراینـدی که روان‌شنـاسان گشتـالت بـه این خـوبی تحلیل کرده‌اند با فرایند پاسخگویی به یک نوع ادبی از جهاتی بسیار مهم متفاوت است. اول از همه اینکه آن پاسخ‌های ادبی ذاتی نیستند بلکه اکتسابی‌اند. علاوه بر این، بنا بر نظر برخی از نظریه‌پردازان گشتالت، ادراکِ یک طرح بصری عملی است که به محض وقوعش ادراکِ همزمانِ طرحِ بـدیلش را منتفی می‌کند: لحظه‌ای که طرح را بـه صورت سیـاه بر سفید می‌بینیم، محـال است بتوانیم آن را به صورت سفید بر سیاه هم ببینیم. در مقابل، پاسخ‌های ما به نوع یا انواع در یک اثر ادبی از مجموعه‌ی پیچیده‌ای از نظرهـا و تجدیدنظرهـا تشکیل می‌شود. نویسنده‌ای ممکن است عمداً فرض‌های موقتیِ ما درباره‌ی نوع ادبیِ اثری را که نوشتـه است نقش بر آب کند، یا اثری که اساساً در یک قالب ادبی نوشته شده ممکن است حاوی وقـایعی ضمنی در قالب‌های ادبی دیگر یا تلمیحاتی بـه آنها نیز باشد. مهم‌تر از همه، همـان‌طور کـه پیش می‌رویم، غـالباً به‌شدت آگاهیم که نـویسنده چگونه دارد در ضمنِ کار در این نوع ادبی، شکل آن را نیز تغییر می‌دهد.

آخر بدیهی است که می‌توان قواعد را زیر پـا گذاشت و قراردادها را به هم زد. چنان که پیشتر دیدیم، خواننده انتظاراتی از نوع ادبی را که مواجهه‌های پیشینش با آثار دیگر در آن قالب به آنها شکل داده است با خود به یک اثر ادبی می‌آورد. ایـن فرض‌هـا ــ چه بـه قالب مربوط باشند چه به محتوا ــ

1. Paul Hernadi, *Beyond Genre*, pp. 5ff.

اغلب اوقات سلبی‌اند: رمان به نظم نوشته نمی‌شود، بانوی غزلواره شریر نیست و از این قبیل. یکی از کارآمدترین راه‌های استفاده‌ی یک نویسنده از نوع ادبی این است که انتظارات ما را از نوع ادبی برانگیزد و تشدید کند فقط برای اینکه آنها را واژگون کند. آنچه خواننده‌ی ***سِر گاوین و سلحشور سبزروی*** می‌آموزد کمتر از قهرمان نیست، زیرا تخطی از انتظارات ما از رمانس ضربه‌ای به ما می‌زند که، به اندازه‌ی سر گاوین و نیز شاعری که او را آفریده است، در صدد وارسیِ دوباره‌ی ارزشهای رمانس متعارف برمی‌آییم. چون غزلواره‌های شکسپیر چنین آشکارا از بازی بر طبق قواعد نوع خود سر باز می‌زنند، ما، همچون منِ شعر و شاعر، به‌شدت متوجه این قواعد می‌شویم و سرانجام به آن نگرش‌ها به عشق که به‌طور ضمنی در عرف‌های غزلواره وجود دارند به‌شدت بدگمان می‌شویم. به عبارت دیگر، با واژگون کردن انتظارات ما از نوع ادبی است که نویسنده می‌تواند در خواننده‌اش سلسله تأملات ذهنی و تجربه‌های عاطفی را برانگیزد که شباهت بسیار به تأملات و عواطف اجراشده در خودِ اثر و توسط اثر دارد.

* * *

«لیسیداس» میلتن، مرثیه‌ای شبانی در رثای مرگ ادوارد کینگ، یکی از معاشرانِ شاعر، شاید بهتر از هر اثر دیگری که تا به اینجا بررسی کردیم نمونه‌ی اعلای فرایند معکوس کردن انتظارات است. اما این یکی از انواع واکنش‌های میلتن به سنّت‌های مربوط به نوع ادبی است؛ «لیسیداس»، همچون بسیاری دیگر از اشعار این شاعر، شاهدی است بر پیچیدگی و شدت و حدت پاسخ‌های او به میراث ادبی‌اش. به‌رغم دکتر جانسن، که از مرثیه‌ی شبانی به‌طور اعم و «لیسیداس» به‌طور اخص سخت انتقاد می‌کرد، این شعر تفسیری است چنان ماهرانه از قالبِ ادبیِ خود، که یک بار خواندنِ آن هم چکیده‌ای به دست می‌دهد از بسیاری از نکاتی که تا به اینجا کاویدیم و هم این نکات را گسترش می‌دهد.

خود عنوانِ شعر اعلام دِینی است به مراثیِ شبانیِ دیگر و با این کار خواننده را آماده می‌کند تا با دِین‌های دیگر روبه‌رو شود: نامِ «لیسیداس» را هم تئوکریتوس و هم ویرژیل بر شبانان منظومه‌های شبانی خود گذاشته‌اند. میلتن الگوی کلی مراثی شبانی کلاسیک، یعنی حرکت از ندبه به تسلا، و بسیاری از توپوس‌هایی را که بنا بر عرف ساختار آن را تشکیل می‌دهند به وام گرفته است. در این شعر نیز، همچون مراثی لاتینی و یونانی، منِ شعر با شور تمام می‌خواهد بداند که چرا آنان که می‌توانستند هنگام مرگِ متوفی نجاتش دهند در آن زمان در کنارش نبوده‌اند. همچون بسیاری از اسلاف کلاسیکش، فهرستی از انسان‌های سوگوار در شعر آمده است. و مغالطه‌ی انتساب احساسات رقیق به اشیاء[1] در اینجا به همان برجستگی پدیدار می‌شود که در آن اشعار کلاسیک: میلتن اظهار می‌کند که طبیعت هم با مردنِ خود بر مرگ مردِ متوفی سوگواری می‌کند. ندبه‌های گوینده، همچون اغلب مراثی شبانی لاتینی و یونانی، در **کُنسولاتیو**[2] به اوج می‌رسد که در آن راهی برای پذیرش مرگ می‌یابد و تلویحاً آن را به خوانندگان توصیه می‌کند.

---

۱. pathetic fallacy : «عبارتی که جان راسکین به منظور نسبت دادنِ ویژگی‌های انسانی به اشیای بی‌جان ابداع کرد. راسکین عبارت 'کفِ ستمکار و خزنده' را از شاعری نقل می‌کند و می‌گوید: 'کف نه ستمکار است و نه می‌خزد. آن حالت ذهنی که این خصلت‌های موجود زنده را به کف نسبت می‌دهد حالتی ذهنی است که بر اثر اندوه قوه‌ی عقل از آن زایل شده است. هر احساس شدیدی... در ما احساسی نادرست نسبت به اشیای خارجی به وجود می‌آورد، و من این احساس را pathetic fallacy می‌خوانم' » (نقل از ***تاریخ نقد جدید***، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، ج۲، تعلیقات مترجم).

۲. *consolatio* : در معنای لغوی تسلا دادن است و تسلیت‌گویی؛ نوع ادبی گسترده‌ای که اشکال گوناگون خطابه‌ها، جستارها، شعرها و نامه‌های شخصی را در بر می‌گیرد. این سنّتِ ادبی در عهد باستان شکوفا شد و منشأ آن خطیبان سده‌ی پنجم بوده‌اند و غالباً در مراسم خاکسپاری یا سوگواری‌های عمومی برای تسلا ایراد می‌شد. در این نوشتارها معمولاً علاوه بر احساسات شخصی و قصد تسلا، تأملاتی فلسفی در باب اندوه و سوگواری نیز گنجانده می‌شد. همه‌ی اشکال نوشتار برای تسلیت را تحت نام **کنسولاتیو** می‌آورند چون در آنها استدلال‌ها، توپوس‌ها و فنون خطابت یکسانی به کار می‌رفته است.

میلتن دقیقاً به همان شکلی که کانتسونه‌ی ایتالیایی (و نیز، چنان که خواهیم دید، برخی فرض‌های نظری درباره‌ی کانتسونه) را برای قالب بندبند در شعر خود بـه وام می‌گیرد، چندین عـرف را نیز از اسلاف ایتالیایی خود اقتبـاس می‌کنـد. به‌طور اخص، تقبیح معروف روحانیان فاسد از جانب پطر مقدس از سنّتی بیـرون می‌دمـد که پتـرارک، بُکاتچو و مـانتوان با گنجاندن هجویه، به‌ویژه هجو کلیسا، در شعر شبانی به وجود آوردند:

> و هر زمان که خوش داشتند، ترانه‌های نحیف و متظاهرانه‌شان را
> در نی‌لبک‌هـای فرسوده‌ی سـاخته از خیزران مفلوکشـان گوشخـراش سر می‌دهند.
> گوسفندان گرسنه سر بالا می‌کنند، و خوراکی نصیبشان نمی‌شود[1]

چنان‌که در سرتاسر این فصل دیدیم، توجه به سنّت‌های مربوط به نوع ادبی ابداً نافیِ اصالت کار نمی‌شود و غالباً حتی به ایجاد این اصالت کمک می‌کند. «لیسیداس» هم استثنائی بر این قاعده نیست. پاسخ‌های اصیل میلتن به عرف‌های نوعی کـه اختیار کـرده است در گستـره‌ای پهناور می‌گسترد، از پاساژهایی که در آنها صرفاً عرف‌های نوع در موقعیتی محلی به‌کار بسته شده‌اند گرفته تا دگرگونیِ مفاهیم ضمنیِ نهفته در مرثیه‌های دیگر به‌صورت مفاهیمی ضمنی که فرض‌های آشکار و محوریِ این مرثیه‌ها را نمی‌پذیرند. این طیف یک بار دیگر به یادمان می‌آورد که یک شعر، به‌عوض اشغال موضعی ساده و منفرد در ارتباط با آثار دیگری در نوع ادبیِ خود (یعنی آن نوع موضعی که خیلی سهل و ساده می‌گذارد که بـر آن برچسبی همچون «تقلیدِ عاری از خلاقیت» یا «نظیره‌سازی هجوآمیز» بزنیم)، ممکن است همان‌طور که جلوتر می‌رود مجموعه‌ای کامل از نگرش‌های متفاوت و حتی متعارض با اسلافش به وجود آورد. تلاش برای آنکه نگرش‌هـای بیان شده یـا مستتر در «لیسیداس» را در یک عبـارت یعنی

1. Milton, "Lycidas", 123-5.

مرثیه‌ی شبانی خلاصه کنیم همان‌قدر ابلهانه است که بخواهیم نگرش‌های به مرگ را که در این شعر می‌بینیم در یک عبارت خلاصه کنیم.

چون هم شـاعر و هم سوژه‌اش در کمبریج بودنـد، روح رودِ کم در میان سوگواران حاضر می‌شود:

> سپس کموس[۱]، پدر روحانی، آهسته گام‌به‌گام رفت،
> ردایش مویین، و عرقچینش جگن،
> با نقش هیاکلی تار.[۲]

میلتن با گزینش رب‌النوع رود برای شخصیت‌بخشی به دانشگاه، این رب‌النوع را با تمامی رب‌النوع‌های دیگرِ مرتبط با آب که فرایاد می‌آورد، و در واقع با الگوی پر از ریزه‌کاریِ صور خیالِ مربوط به آب پیوند می‌زنـد. در عین حال، میلتن، بـا آوردن کموس، اسباب اسـاطیری خود را بـه زندگی واقعی کینگ مرتبط می‌کنـد؛ اشـاره‌ی او بـه رودِ کم، بیش‌وکم همچون بـازی‌های لفظی سیدنی بـا نام واقعی استلا، پنه‌لوپه ریچ،[۳] به یادمان می‌آورد که خیـالبازی‌های شبانیِ شاعر انعکاسی از حقایق زندگی و خصوصیات روانی متوفی است.

مهـارت میلتن در پـروراندن و متحـول کردن چنـدین تـوپوسی که بـه ارث برده است کمتر از مهارت او در استفاده از کموس نیست، و پیامدهای آن هم نـوع ادبیِ برگزیده‌اش یـا سنّت‌های نوع را به‌طور اعم بیشتر به خطر نمی‌اندازد. بـه‌طور اخص، چنان‌که یکی از خوانندگانش خاطرنشان کرده است، گرچه چندین مرثیه‌ی کلاسیک داریم که درآنها سیاهه‌ای از سوگواران آمـده است، این میلتن است که شکل این سیاهه را تغییرمی‌دهد و آن را به قالبِ نمایشی حرکت واقعی صف سوگوارانِ

---

۱. Camus : شخصیت‌بخشی است به رود کم که از میان کمبریج می‌گذرد. این تشخیص یادآور شخصیت‌بخشیِ ویرژیل به رود مینسیوس است که از زادگاه شاعر می‌گذشت.

2. *Ibid*, 103-5.

۳. رجوع کنید به پانوشت. ص. ۲۷.

مشایعت‌کننده تبدیل می‌کند.[1] و هرچند ***کُنسولاتیو*** اوجِ متعارف در یک مرثیه است، تفسیر میلتن از این توپوس با امتزاج پاسخ‌های مسیحی و بت‌پرستانه به مرگ خرق عادتی است عامدانه: کینگ به واسطه‌ی «آن که بر موج‌ها گام می‌زد» (سطر ۱۷۳) به تولد دوباره به صورت یک مسیحی، به‌واسطه‌ی نقش تازه‌اش به عنوان «روح مکان» (سطر ۱۸۳) به تولد دوباره‌ی اساطیری‌اش، به‌واسطه‌ی مشارکتش در مدارِ یومیِ خورشید به نوعی تولد دوباره‌ی نمادین، و البته به‌واسطه‌ی شعری که در بزرگداشت او سروده شده است به تولدی دوباره دست می‌یابد.

البته در عین اینکه برخی از عرف‌های شعر شبانی در این شعر گسترش یافته‌اند، بسیاری عرف‌های دیگر بدان راه نیافته‌اند. میلتن در پاساژ معروفش درباره‌ی شهرت شاعران و دستاوردهای انسان به‌طور اعم:

> اسفا! چه چیز می‌کشانَدَش تا با دلسوزی بی‌وقفه
> به حرفه‌ی ساده و خوارداشته‌ی شبانی بپردازد،
> و منحصراً در اندیشه‌ی الهه‌ی ناسپاسِ الهام بماند؟
> بهتر نبود آیا اگر همچون دیگران
> در سایه‌سار با آماریلیس[2] به ملاعبه می‌نشست[3]

علاوه بر کار خودش یعنی شاعری، در یکی از فرض‌های زیربنایی مرثیه‌ی شبانی نیز تردید روا می‌دارد، یعنی این تصور که شعر می‌تواند و باید جاودانه سازد. او، به عوض اینکه صرفاً مطابق روال اسلافش در مرثیه‌ی شبانی هنر خود را بزرگ بدارد، از آن انتقاد می‌کند. پرسش‌هایی که میلتن مطرح می‌کند مایه‌ی حیرت و مشغولیت بیشتر ما می‌شود چون انتظارات

---

1. J.B. Leishman, *Milton's Minor Poems*, pp. 256-73.

۲. Amaryllis و نیرا (Neara) دو دختر چوپان بودند که در شعر ویرژیل چوپان‌ها را می‌فریفتند و از وظیفه‌ی چوپانیشان باز می‌داشتند.

3. *Ibid*, 64-8.

از نوع را که با این دقت در جاهای دیگر شعر تثبیت و تأیید شده‌اند برهم می‌زند.

به همین ترتیب، در بسیاری از مراثیِ شبانی طبیعت به نماد تولد دوباره و نوزایی بدل می‌شود. میلتن، در عین اینکه این دیدگاه را کاملاً رد نمی‌کند، مکرراً توجه ما را به شکنندگی و ناپایداری آن جلب می‌کند. گل‌هایی که او با چنین عشقی در شعر می‌آورد ــ «پامچال تازه‌دمیده را بیاور که از غفلت می‌میرد» (سطر۱۴۲) ــ گل‌های ظریف بهاری‌اند، که، همچون خودِ کینگ، ممکن است «پیش از بلوغِ سال» (سطر ۵) بپژمرند و بمیرند.

بنابراین، از جنبه‌های متعدد، میلتن دارد در پاسخ به مسائلی معین و احساساتی معین که معمولاً در چنین اشعاری یافت نمی‌شوند مرثیه‌ی شبانی را دوباره تفسیر می‌کند. ممکن است در پشت این تخطی‌های ریشه‌ای از مراثیِ پیشین بازتعریف جامعی از خودِ قالب نهفته باشد. کلِی هانت در کتاب اخیرش، ***«لیسیداس» و منتقدان ایتالیایی***، بحث کرده است که میلتن دارد مرثیه‌ی شبانی را مطابق با برخی نظریه‌هایی که منتقدان ایتالیایی ترویج کرده بودند تغییر می‌دهد: او، به توصیه‌ی آنها، از کانتسونه برای موضوعات وزین استفاده می‌کند، موضوعاتی که معمولاً با انواع ادبی دیگری سوای شعر شبانی پیوند خورده‌اند، و عناصر متعددی را که معمولاً بیشتر مشخصه‌ی خلاقیت شعریِ تراژیک تلقی می‌شوند در شعر خود گنجانده است.

«لیسیداس» نشانمان می‌دهد که جدا کردن ملاحظات مربوط به قالب و نوع از ملاحظات مربوط به موضوعات قدیمیِ نقد ادبی که تا به اینجا بررسی کرده‌ایم، یعنی «درون‌مایه» و «محتوا»، چه خطری دارد و حتی امکان‌ناپذیر است: در سرتاسر مرثیه‌ی میلتن، نوع ادبی علاوه بر اینکه همچون چارچوبی عمل می‌کند که دل‌مشغولی‌های دیگر در آن بررسی می‌شوند، خود نیز به صورت یک دل‌مشغولی آشکار در می‌آید، خود فی‌نفسه یک درونمایه می‌شود. این درونمایه خود به چند درونمایه‌ی دیگر در شعر ارجاع می‌دهد،

زیـرا اکتشافات میلتن در این نـوع ادبی هم تجسمِ بسیاری از مبـاحث اصلیِ ادبی و غیر ادبی در «لیسیداس» است و هم در عمل آن‌ها را اجرا می‌کند.

اول از همه اینکه شعر، چنـان‌که برخی از خوانندگـانش اظهار داشتـه‌اند، بـا انواع جامعه یا تخلف از قواعد آنها سروکـار دارد. منِ شعر علاوه بر اینکه بر فقدان لیسیداس می‌موید، بـر از دست رفتـن جامعه‌ی شبانی نیز سوگواری می‌کند که مأوای آن دو [منِ شعر و لیسیداس] بود که «زیر پلک‌های صبح که از هم می‌گشود» (سطر ۲۶) جست‌وخیز می‌کردند، و دست رد بر سینه‌ی جامعه‌ای می‌زند که می‌توانست همراه با نوع خاصی از شاعران در آن زیست کند، شاعرانی که به تصنیفات مهذب نکته‌سنجانه مشغول‌اند. اما با جرح و تعدیـل نوع ادبی‌ای این‌همه کهن و ایـن‌همه جاافتـاده نقشی را در جامعه‌ای دیگر و ماندگارتر برعهده می‌گیرد، جامعه‌ی شاعرانی در نوع ادبیِ خودش. هرچه «لیسیداس» پیشتـر می‌رود، کنـایه‌ی کوتـاه امـا اندوه‌بـارِ او بـه چنین نویسندگانی در همان اوایل شعر:

> باشد که الهه‌ی الهامی مهربان
> با واژه‌های سعد به خاکستردان مقدّرِ من التفاتی کند،
> و چون می‌گذرد برگردد،
> و برای کفن ظلمانی‌ام طلب آرامش کند[1]

مطنطن‌تـر و مطنطن‌تـر می‌شود: گوینده بـه صرفِ نوشتـن مرثیه‌اش در این سنّت جای گرفته و از همین‌رو، با ادامه دادن آن و اضافه کردن چیزی بر آن، جانشینـانش را تشویق کرده که همین عمل را در سوگواری برای او انجام دهند.

منِ شعرِ میلتن موضوع زیباشناختیِ اصلیِ شعر، یعنی ایجادِ رابطه‌ای میان ارزش‌هـا و بینش‌هـای شعر شبـانی، را نیز در عمل اجرا می‌کنـد. «لیسیداس»

1. *Ibid*, 19-22.

البته عمیقاً با کارکردهای شاعری سروکار دارد، چه شاعری سرگرمیِ اوقات فراغت باشد چه پادزهری در برابر مرگ و چه منبعی برای کسب شهرت. نحوه‌ی حرکت گوینده از سبکی بـه سبک دیگـر و حتی، به‌گفته‌ی کلِی هـانت، در معنـایی، حرکت از نوعی ادبی بـه نوع دیگر، نمونـه‌ی این است که چگونـه همه‌ی مـا، چنـان که میلتن تلویحاً می‌گویـد، باید از شادی‌های کودکیِ «ترانه‌های روستایی» (سطر ۳۲)، یا رضایت خاطر از شعر مهذّب به خاطر پاسخی جدی‌تر به تجربه دست بشوییم ــ پاسخی که هم پذیرش شعر شبـانی است و هم با واردکردن عناصری از قالب‌های دیگر از آن فراتر می‌رود.

در سطرهـای پایانی است که قالب به بهترین وجهی آینه‌ی محتوا می‌شود و این دغدغه‌ی شعر شبانی را به نمایشی‌ترین وجهی اجرا می‌کند:

> و چنین خواند روستاییِ خام برای درختان بلوط و جویبارها،
> آن‌گاه که سحرگاهِ ساکن با صندل‌های خاکستری بیرون رفت؛
> با افکار مشتاق ترانه‌ی دوریسی‌اش را به چهچهه می‌خواند:
> و این دم خورشید بر فراز تمامی تپه‌ها پهن شده بود،
> و دمی دیگر در خلیج باختر افتاده بود؛
> و سرانجام برخاست، و ردای آبی‌اش را تکانی داد:
> فردا به جانب جنگل‌های تازه، و چمنزاران نو.[1]

بـرخلاف بسیـاری از اشعار شبانی، این شعر با چارچوبی آغاز نمی‌شود که منِ شعر را معرفی می‌کنـد و به این ترتیب فـاصله‌ای بـا او ایجـاد می‌کند ــ پس چرا در پایان این کار را می‌کند؟ گوینده‌ی این سطرهای پایانی خود را از شاعرـشبان که باقی شعر را بر زبان رانده است جدا می‌کند، چون پیشتر از این نمی‌توانسته یا نمی‌خواسته است که این کار را بکند؛ یا به عبارت

1. *Ibid*, 186-93.

دیگر، میلتن دارد گـوینده‌ی دومی و گـوینده‌ای را می‌پرورانَـد که بیش از گوینـده‌ی اولی از جهان شبانی فـاصله دارد. پس شعر و شـاعر بـا قرار دادن گـوینده‌ی اول در فـاصله‌ای از این جهان به این شکل دارنـد خودِ فرایندی را که «لیسیداس» تحلیـل کرده، فراینـد گام گذاشتن به عقب و ارزیابی جهان شبـانی و مشارکت‌کنندگان در آن، را عملاً اجرا می‌کنند.... شـاید آدم فقط زمـانی و فقط به این دلیل می‌تواند به چمنزارهای نو برود که رابطه‌اش را با چمنزارهای قدیمی‌تـر تعریف کرده بـاشد، محدودیت‌هـایش را دیده باشد و در عین حال پیوندهای خود را با آنها پذیرفته باشد، چنان که گوینده‌ی میلتن در جریان شعر چنین کرده است.

پس «لیسیداس» نشـان می‌دهد که چقدر مهم است خوانندگان یک اثر هنری را با آثار دیگر در همان نوع مقایسه کنند، و در نظر بگیرند که پاسخ‌های ما چگونه از تجربه‌های پیشینمان بـا قالب ادبیِ مورد نظر تـأثیر می‌پـذیرند و باید تأثیر بپذیرند. «لیسیداس» علاوه بر اینها نشان می‌دهد که پاسخ‌های یک مؤلف به نوع ادبی تـا چه حد ممکن است عمیق و متنوع بـاشد. با این کار به یادمان می‌آورد که بیانات مشهور الیوت درباره‌ی سنّت ادبی تا چه حد به‌طور اخص در مورد نحوه‌ی پاسخ‌دهیِ نویسندگان و خوانندگان به این خزانه‌ی مهم سنّت ادبی یعنی نوع صادق است:

> درکِ تاریخی فرد را وامی‌دارد تا وقت نوشتن، علاوه بر احساس حضور نسل خودش در عمق وجودش، با این احساس بنویسد که تمامیِ ادبیات اروپا از زمان هُمر و، در دلِ آن، کل ادبیات کشورش همزمان حاضر است و نظامی همزمان را تشکیل می‌دهد. این درکِ تاریخی، که درک امرِ بی‌زمان و نیز امر زمان‌مند و امر بی‌زمان و زمان‌مند با هم است، همان چیزی است که یک نویسنده را سنّتی می‌گرداند. و همین است که در عین حال یک نویسنده را به حادترین وجهی از جایگاهش در زمان، از معاصربودن خودش، آگاه می‌سازد.

هیچ شاعری، هیچ هنرمندی در هیچ هنری، به‌تنهایی معنای کامل خویش را نمی‌یابد. معنای او، ارزیابیِ ذوقیِ او همانا ارزیابیِ ذوقیِ رابطه‌ی او با شاعران و هنرمندانِ مرده است. نمی‌توان او را به‌تنهایی ارزشیابی کرد؛ باید او را برای مقابله و مقایسه در میان مردگان قرار داد.[1]

1. T. S. Eliot, "Tradition and the individual talent", p. 4.

۳

نظریه‌ی انواع ادبی۱: از ارسطو تا آرنولد

منتقدان زمانی چنین بودند؛ چنین بودند آن فیروزبختان،
که آتن و رم در اعصاری بهتر به خود دیدند.
نخست استاگیراییِ[1] قدرتمند خشکی را وانهاد،
همه بادبان‌هایش را برافراشت، و متهورانه به اکتشاف اعماق رفت؛
[...]
شاعران، نژادی که دیرزمانی بی‌قید بودند و رها،
کماکان شادمان و سرفراز از آزادی بی‌قید و شرط،
قوانین او را پذیرفتند؛ و مجاب شدند که قوانینی درخورند،
آنان که بر طبیعت چیره می‌شوند، باید بر ذکاء نیز غلبه یابند.[2]

بسیاری از نویسندگان گفته‌اند که نقد شکسپیر سنگ محکی است سودمند برای سنجیدنِ نگرش‌های زیباشناختیِ زیربناییِ دوره‌ای که این نقد را تولید کرده است. در مورد نظریه‌ی انواع ادبی هم همین صادق است. مفاهیم نوع چنان استلزاماتِ کلی متعددی درباره‌ی ادبیات با خود به همراه دارند که منظماً بوطیقای نویسنده و عصر او را به صورت جهانی صغیر باز می‌تابانند. اگر آدم درباره‌ی نویسنده‌ای هیچ نداند مگر نظرهایی که در باب نوع ادبی

---

۱. Stagirite : اهل استاگیرا در مقدونیه، مقصود ارسطو است.

2. Alexander Pope, *An Essay on Criticism*.

ابراز کرده است، می‌تواند بسیاری از اصول زیباشناختیِ دیگر او را پیش‌بینی کند، و پیش‌بینی‌هایش هم بسیار دقیق از کار در آید.

خودِ این پرسش که آیا باید مفهومِ طبقه‌بندی بر اساس نوع را پذیرفت یا باید دراعتبار آن چون‌وچرا کرد یکی از گسترده‌ترین مباحث نظری را در بر دارد: اثر هنری و خالق آن را تا چه حد می‌توان مستقل دانست؟ این پذیرشِ مقولات مربوط به نوع معمولاً به‌طور ضمنی این دیدگاه را القا ــ و در ضمن، معمولاً تشویق ــ می‌کند که نویسنده صنعتگری است که از هنرمندان پیشین آموخته است و نه رامشگری که از عواطف خود الهام می‌گیرد. مجادله میان دو موضع در قبال این موضوع، که می‌توان مسامحتاً آنها را نوکلاسیک و رمانتیک نامید، هم در نقد سده‌ی هیجدهم و هم در نقد سده‌ی نوزدهم و نیز بسیاری از اعصار دیگر جریان داشته است. اینکه یک منتقد انواع ادبی را چگونه توصیف و تعریف می‌کند ــ خواه مثلاً بر اساس الگوهای زبانی آنها باشد یا فرض‌های زیربنایی آنها در باب زمان یا تأثیراتشان در خوانندگان ــ پیش‌فرض‌های او را درباره‌ی خودِ ماهیتِ هنر برملا می‌کند. در واقع، نقد انواع ممکن است علاوه بر صورت‌بندیِ پاسخ به مسائل زیباشناختی، پاسخ به بسیاری مباحث اجتماعی را نیز در خود جای دهد: برای نمونه، مفاهیم مرتبط با تکاملِ انواع غالباً نگرش‌های مربوط به تغییر اجتماعی و سیاسی را منعکس می‌کنند.

به‌رغم تفاوت‌های مهم میان نظریه‌هایی که در اعصاری متفاوت مطرح شده‌اند، ویژگی مشخصه‌ی تفاسیر نوع ادبی در بیش از دوهزار سال فاصله‌ی زمانی میان ***فن شعر*** ارسطو و ***تحلیل نقد*** راجر فرای تکرار چند مشغله‌ی ذهنی بوده است. یکی از دغدغه‌ها، که قابل پیش‌بینی است، توصیف و طبقه‌بندیِ انواع ادبی بوده است: بلاغیون درباره‌ی معیارهایی که باید قالب‌های ادبی را بر اساس آنها تعریف کرد جدل کرده‌اند، مشخصه‌های انواع ادبی معین را برشمرده‌اند، قرابت‌های خویشاوندی میان آنها را جستجو

کرده و سلسله‌مراتبی بر مبنای اهمیت نسبیِ این سنخ‌ها برپا داشته‌اند. معلوم شده که چنین تلاش‌هایی برای طبقه‌بندی به‌طور اخص در مورد شعر غنایی، حماسه‌ی منظوم و نمایش بسیار پیچیده و بحث‌برانگیز بوده است. مسئله‌ی اصلیِ زیربنای تمامی این بررسی‌های ریخت‌شناختی این است که تعریف انواع ادبی، همچون انواع موجودات، معمولاً دوری است: فرد چنین تعریفی را بر مبنای چند مثال استوار می‌کند، و با این‌حال گزینش این نمونه‌ها از انبوه نمونه‌های ممکن به‌طور ضمنی مبیّنِ وجود تصمیمی پیشینی درباره‌ی مشخصه‌های نوع است. تکامل و تطور قالب‌های ادبی مبحث دیگری است که بارها تکرار شده و نویسندگانی را که از جهات دیگر بسیار متفاوت‌اند، مثلاً سِر فیلیپ سیدنی و ویکتور هوگو، به تتبعاتی در این عرصه برانگیخته است؛ از جمله پرسش‌های اصلی ایسن است که چه عواملی، زیباشناختی یا اجتماعی یا هردو، موجب تغییر انواع ادبی می‌شوند، و آیا انواع ادبی به اوجی، به نقطه‌ی کمالی می‌رسند یا نه.

* * *

در کتاب سوم **جمهور** افلاطون، سقراط ادعا می‌کند که ارائه‌ی یک اثر هنری سه روش دارد و لاغیر: روایت خالص، که در آن شاعر با صدای خود سخن می‌گوید؛ «روایت با تقلید»، که در آن یک یا چند گوینده در اثر تجسد یافته‌اند؛ و ترکیبی از این دو. شعر دیتی‌رامبی[1]، که در کل صورتی از چکامه بود که در آن آلت موسیقی‌ای شاعر را همراهی می‌کرد، نمونه‌ای از سنخ اول

---

۱. dithyramb: «نوعی ترانه که در یونان باستان برای ستایش دیونوسوس ساخته و خوانده می‌شد. از قرار معلوم دیتی‌رامب که پیش از تراژدی وجود داشته پایه‌ی آن نیز بوده است. اما پس از پیدایش تراژدی دیتی‌رامب خود تکامل یافت. دیتی‌رامب به‌وسیله‌ی همسرایان خوانده می‌شد و برخی از جمله های آن را رهبر همسرایان به‌تنهایی ادا می‌کرد» (غلامحسین مصاحب، *دایرةالمعارف فارسی*). در ربع آخر سده‌ی هفتم قبل از میلاد به صورت نوعی ادبی درآمد. در اشعار دیتی‌رامبی، که یادآور همان سنت کهن دیتی‌رامب بودند، روایت جایگاه مهمی داشت، اما موضوع آنها دیگر ربط مستقیم به دیونوسوس نداشت.

است؛ تراژدی و کمدی نماینده‌ی سنخ دوم‌اند؛ حماسه‌ی منظوم مثالی است از سنخ سوم یا صورت مرکّب، زیرا شاعر در روایت خود جابه‌جا از گفتگو استفاده می‌کند. تمـایز سه عضو ایـن سه‌گانـه، که در بحث مختصر سقـراط مقرر شده است، در طی دوهزار سال بعدی در نوشته‌های هنرشناسان ــ چه به صورت تکرار همـان، تفسیر دوبـاره‌ی آن یـا نکوهشِ آن ــ پدیدار شده است.

با این‌همه، این **فن شعر** ارسطوست که نمونه‌ی اعلای نقد انواع است؛ در واقع، چنان که وایت‌هد درباب فلسفه پس از افلاطون گفته است، نظریه‌ی ادبی پس از او غالباً به مجموعه تعریض‌هایی بر ارسطو می‌مانَد. در نخستین کلمات **فن شعر** نقش اصلی که نوع ادبی در صفحات بعدی بر عهده خواهد گرفت اعلام شده است: «سخن مـا در باب شعر است و در باب انواع آن، و اینکه خاصیت هر یک از آن انـواع چیست.»[1] ارسطو سپس سه روش اصلی تمییز سنخ‌های متفاوت را برمی‌شمارد، روش‌هایی که فرض اصلی او در آنها منعکس شده است: اینکه هنر تقلید (یا به عبارت دیگر، محاکات، بازنمایی) طبیعت است. معیار اول وسیله‌ی به‌کاررفته برای تقلید از واقعیت است ــ به عبارت دیگر، آیـا از ایقـاع [ریتم] استفاده شده است، یـا آهنگ [ملودی/ هارمونی]، یا کلام [verse] یا ترکیبی از این وسایل. دومین وجه تمایز در آن چیزی است که ارسطو «موضوع تقلید» نام نهاده است:

> کسانی که تقلید و محاکات می‌کنند کارشان توصیف افعالِ اشخاص است و این اشخـاص نیز به‌حکم ضرورت یـا نیکان‌اند یـا بـدان. و در واقع اختـلاف در سیرت تقریباً همواره به این دو سنخ منتهی می‌شود، چون تفاوت مردم همه در نیکوکاری و بدکاری است. اما کسانی را که شاعران وصف و محاکات می‌کنند یـا از حیث سیرت آنها را بـرتـر از آنچه هستند تـوصیف می‌کنند،

---

۱. **فن شعر**، ترجمه‌ی زرین‌کوب، ص. ۲۱.

> یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را به حدّ میانه وصف می‌کنند.... و همین تفاوت است که تراژدی را هم از کمدی جدا می‌کند، زیرا این یکی [کمدی] مردم را فروتر و پست‌تر از آنچه در واقع هستند تصویر می‌کند و آن دیگر [تراژدی] مردم را از آنچه در واقع هستند برتر و بالاتر نشان می‌دهد.[۱]

این حکم، هرقدر هم که یحتمل مختصر باشد، بسیاری، از جمله خیلی از منتقدان سده‌ی بیستم، را برانگیخته تا چیزی بر آن بیفزایند یا آن را بپالایند. ارسطو، با تکرار تمایزی که افلاطون در **جمهور** پیش نهاده بود، تفاوت دیگری را هم میان انواع اعلام می‌کند، «شیوه‌ی تقلید»:

> تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است به شیوه‌ای که هر یک از آنها در تقلید و محاکات دارند. چون شاعر در عین آنکه موضوع واحد را با وسایل واحد و مشابه تقلید و محاکات می‌کند، ممکن است آن را به صورت روایت و نقل و خبر بیاورد، خواه مثل هُمر آن را از زبان دیگری نقل کند و خواه آنکه از زبان خود گوینده و بی هیچ تغییری آن را نقل نماید، و نیز ممکن هست که تمام اشخاص داستان را در حین حرکت و در حال عمل تصویر و تقلید بنماید.[۲]

باقی این رساله عمدتاً وقف برشمردن کیفیات تراژدی، کمدی و حماسه‌ی منظوم شده است. ارسطو در اینجا طیف کاملی از معیارها را برای تعریف و توصیف انواع به کار می‌گیرد ــ وزن، تأثیر در مخاطب (در اینجا نظریه‌ی معروفش را بسط می‌دهد که تراژدی ترس و شفقت برمی‌انگیزد) و ساختار (برای مثال هم در تراژدی و هم در حماسه‌ی منظوم باید وحدت فعل یا کردار وجود داشته باشد). در پشت این قاعده‌گذاری‌ها پیش‌فرض‌هایی نهفته است که همچون خود قواعدِ موضوعه نفوذ و تأثیر فراوان یافتند. محور نظام

---

۱. همان، صص. ۲۶-۲۴.

۲. همان، صص. ۲۷-۲۶.

ارسطو مفهوم حسن تناسب است: این تصور که برخی از موضوعات قالب‌ها و سبک‌های متناسب را اقتضا می‌کنند. برای نمونه، موضوعی تراژیک نوع خاصی از شخصیت و زبان را اقتضا می‌کند. در اصول ارسطو این فرض نیز مستتر است که به روشن‌ترین وجهی در این حکم او بیان شده است: تراژدی زمانی که به قالبِ طبیعی خود رسید دیگر رشد و تکامل نیافت ــ این همان اعتقادِ مشخصه‌ی عهد کلاسیک است که برای هر گونه از هنر، خواه معماری معبد باشد خواه تراژدی، الگویی کامل وجود دارد. نقش هنرمند بیان فردیتِ خود با انحراف از هنر گذشته نیست، ایجاد فرایندی نیست که ازرا پاوند با سرفرازی آن را «تازه کردن» نامید، بلکه این است که تا حد ممکن به آن قالبِ کامل و طبیعی نزدیک شود. بسیاری از گفته‌های پیروانِ ارسطو درباره‌ی نوع ادبی از پذیرش همین اصل اعتقادی نشأت گرفته‌اند، و بسیاری از احکامی که منتقدان دیگر بیان داشته‌اند بازتاب تمایل آنان به تخطی از این اصل و به رخ کشیدنِ این تخطی بوده است.

در اواخر این رساله، ارسطو مدعی می‌شود که تراژدی قالبی است والاتر از حماسه‌ی منظوم: هم از تمامی مزایای حماسه‌ی منظوم بهره می‌گیرد و هم، علاوه بر این، تأثیرگذارتر از آن است، زیرا فشردگی‌اش سبب می‌شود بتوان از آن بیشتر لذت برد و بلاواسطه‌بودنش آن را جاندارتر می‌کند. این حکم هم جدل‌هایی برانگیخت و هنرشناسان بعدی، به درجات گوناگون، یا این رتبه‌بندی ارسطو را پذیرفتند، یا حماسه‌ی منظوم را در مقامی والاتر از تراژدی قرار دادند، یا در خودِ این تصور که می‌توان نوعی را برتر از نوع دیگر دانست تردید کردند.

اما گفته‌های ارسطو در **فن شعر** تقریباً همان‌قدر بحث برانگیخته که ناگفته‌های او. ایجاز گفته‌هایش درباره‌ی شعر غنایی بسیاری از خوانندگانش را گیج کرده است (به اعتقاد برخی، فقدان هرگونه بررسیِ مستمرِ این وجه [وجه غنایی] در این رساله به این علت است که ارسطو قصد داشته کتاب دیگری را

به **فن شعر** اضافه کند، اما این برنامه‌ی او جامه‌ی عمل نپوشید، و برخی معتقدند که نمی‌خواسته بـه صورت متمرکز بـه قالبی بپردازد که با اصلِ محاکاتِ او رابطه‌ای مغرضانه دارد). در هر حال، ارسطو با حذف تفسیر این نوعِ ادبی سبب شده که تعدادی از پیروانش در طی سده‌ها برای شعر غنایی اصولی را برشمارند همچون آنها که او خود برای ادبیات نمایشی و حماسی مقرر داشته بود.

پوپ، بلافاصله پس از ادای دین به ارسطو، «استاگیراییِ قدرتمند»، که در ابتدای این فصل نقل کردیم، هوراس را با عباراتی بسیار متفاوت می‌ستاید:

> هوراس همچنان با لاقیدی‌ای دلفریب مجذوب می‌کند،
> و بی‌هیچ اطواری ما را بر سر عقل می‌آورد،
> همچون دوستی، صمیمانه
> راستین‌ترین مفاهیم را به ساده‌ترین وجهی انتقال می‌دهد.[1]

همـان‌طور که از سرود شکرگزاری پـوپ برمی‌آیـد، آنچه در ***هنر شاعری***، رسـاله‌ی منظوم هوراس درباره‌ی زیباشناسی، جالب توجه است نه اصالت آرای او ـ چون در واقع این شعر چکیده‌ی رساله‌ای دیگر است ـــ که بیشتر ارائه‌ی ایـن آرا به شیوه‌ای دلنشین و بـا خوش‌خلقی است. ***هنر شاعری*** هم نفوذ بسیـار یافت. بسیـاری از نویسنـدگان انگلیسی در ابتدا با خواندن اثر او بود که بـا اصول ارسطویی آشنـا شدند و نه با خواندن خود **فن شعر** (و البته اغلب آنها هم دچار سوء تفاهم شدند).

رساله‌ی هوراس، با اختیار کردن این حکم ارسطویی که هنر باید ساختاری وحدت‌مند و منسجم عرضه دارد، چنین آغاز می‌شود:

> اگر نقاشی سر انسان را بـر گردن اسب بگذارد، و دست و پـایش را با پرهای الوانی که از اینجا و آنجـا برگرفته است بپوشاند، طوری که آنچه در بـالا زنی

1. Pope, ibid, 653-6.

> است دلربا، در پایین به ماهیِ سیاه و بدمنظری ختم شود، دوستان من، اگر آن را در خلوت ببینید می‌توانید از خنده خودداری کنید؟[1]

در جاهای دیگر هم هوراس زبان به تحسین ارزش‌های ارسطویی همچون وحدت و یکدستی می‌گشاید. اما هرچه این رقعه پیشتر می‌رود تفاوت‌های شیوه، که وجه ممیز این شاعر لاتینی از نیای یونانی‌اش است، نیز آشکارتر و آشکارتر می‌شود. هوراس خیلی کمتر دغدغه‌ی مسائل نظری درباره‌ی سرشت هنر و ماهیت تأثیر آن در مخاطب را دارد تا دغدغه‌ی مسائل عملی. او، برخلاف ادعای پوپ در مورد ارسطو، به اکتشاف «اعماق» هنر نمی‌رود، و در عوض دستورالعمل‌های کشتیرانیِ آرام بر دریاچه‌های آن را قاعده‌مند می‌کند.

تفسیر او درباره‌ی نوع ادبی متأثر از تأکید مکرر او بر حسن تناسب است:

> هیچ خدا، هیچ قهرمانی که بر صحنه می‌آید و اندکی پیش او را در طلا و ارغوانیِ شاهانه نظاره کرده‌ایم نباید با کلام نازل به کومه‌های تاریک نقل مکان کند، یا با احتراز از زمین به ابرها و خلأ چنگ بیندازد. تراژدی، که بلغورکردن اشعار سخیف را عار می‌داند، همچون بانویی سالخورده که در ایام جشن از او می‌خواهند که برقصد، با اندکی شرم در حلقه‌ی پرده‌دریِ ساتور[2] جای می‌گیرد.[3]

---

1. Horace, *Ars Poetica*, 1-5.

۲. Satyr : در اساطیر یونان، گروه ملازمان پان و دیونوسوس که جنگل‌ها و کوه‌ها را درمی‌نوردیدند و با امیال جنسی پیوند خورده‌اند. نمایشنامه‌های ساتور معمولاً تکمله‌های سَبُکی بودند که در جشن‌هایی که در آتن باستان به افتخار دیونوسوس برگزار می‌شد در انتهای تراژدی‌های سه‌گانه می‌آمدند و ویژگی آنها لودگی و اشارات مستهجن ساتورها در پاسخ ابیات تراژیک به وزن آیمبیک و جدیت قهرمانان بود. گفته‌اند اَسخیلوس بابت نمایشنامه‌های ساتوریکِ خود بسیار محبوب بود، اما از این نمایشنامه‌ها چیزی باقی نمانده است.

3. *Ibid*, 227-33.

هرجا که هوراس از نـوع ادبی بحث می‌کنـد، کفه‌ی مسائل مربـوط بـه وزن سنگین‌تر است، چنان که در بحث‌های مشابه بسیاری از نویسندگان کلاسیک دیگر می‌بینیم:

> هُمر نشان داده که دلاوری‌های شاهان و سرداران و اندوهان جنگ را در چه بحری باید نوشت.... اگر از حفظ و درک این تبدلات و سایه‌روشن‌های قالب‌های ادبی قاصر باشم، شایسته‌ی عنوانِ شاعر نخواهم بود. ... مضمونی که برای کمدی است تن به سروده شدن در بحر تراژدی نمی‌دهد.[1]

در اینجا هم، چون سرتـاسر این رسـاله، دلمشغولی نویسنـده به صنعتگری بسیار آشکار است. هرچنـد احکامی که هـوراس بـرای تراژدی می‌پـروراند شبیه احکام ارسطویند، او جایی کمتر از خالق **فن شعر** را به این قالب، و به نمایش به‌طور اعم، اختصاص داده است؛ و به چند سنخ ادبی اشاره‌ای می‌کند که ارسطو یا اصلاً به آنها توجهی نکرده یـا بسیار کم توجه کرده است، مثل مرثیه، نعت خدایان، چکامه در ستایش ورزشکاران، شعر عاشقانه و ترانه‌های باده‌گساری.

آن شعور و خوش‌خلقی که مکتـوبات دیگر و هجویه‌هـای هوراس بدان آراسته است در **هنر شاعری** هم به همان اندازه آشکار است. نویسنده‌ای که گفتگو را قـالبی بسیار مطلوب یـافته است در اینجا با کمال میل حاضر است استثناهایی را بر قاعده‌های خود بپذیرد؛ برای مثال ابراز داشته که کمدی گاه سبکی والاتـر از آنی که معمولاً بـرایش قائلیم در بـر دارد و تـراژدی سبکی نازل‌تر.

منابع کلاسیکِ نظریه‌ی انواع ادبی در زبان انگلیسی منحصر به رسالات مربـوط بـه بوطیقا نیست: تـأثیر بحث‌هـای مربـوط به خطابت، همچون *Institutiones Oratiriae* [**تربیت سخنـور**] کوئینتیلیـانوس، نیـز، هرچنـد

1. *Ibid*, 73-4, 86-7, 89.

غیرمستقیم، تأثیری قدرتمند بوده است. محتمل است که رَویه‌ی تقسیم سنخ‌های ادبی به مقولات و تعیین قواعدی برای هر یک از سنّت تمییز خطابه‌ی مدح و ذم، قضایی و مشورتی نیز الهام گرفته باشد. این نیز محتمل‌تر است که هم نظریه‌پردازان کلاسیک و هم نظریه‌پردازان بعدی بسیاری از قواعدی را که برای این سنخ‌های خطابت تبیین شدند در مورد انواع ادبی متناظر با آنها به کار بستند. از همین جاست که برای مثال این قرارداد که خطابه‌ای در ستایش یک منظره باید هم زیبایی آن و هم سودمندی‌اش را بستاید به اشعارِ در وصفِ عمارتِ اربابی سده‌ی هفدهم راه یافت. افزون بر این، رابطه‌ی بین هنجارهای خطابت مشورتی و هنجارهای رقعه‌ی منظوم، نوعی که در نگاه اول بیش‌وکم فاقد مشخصه‌های نوع به نظر می‌رسد، مستحق توجهی است بسیار بیشتر از آنچه تا کنون نثارش شده است.

ما، بیش از آنی که باید، تمایل داریم به تعمیم‌هایی درباره‌ی منابع ادبیات انگلیسی بسنده کنیم که بسیار حاضروآماده‌تر از بینش‌های خودمان درباره‌ی سنّت ادبی هستند. منتقدانی که سیدنی را من‌حیث ظرافتِ مثال‌زدنی‌اش می‌خوانند، بی‌آنکه معذّب شوند، این حکمت متعارف را درباره‌ی سرمشق‌های پترارکی او تکرار می‌کنند؛ آنان که هوشمندانه درباره‌ی نوکلاسیسیسم اظهار نظر می‌کنند اغلب اوقات به کلیشه‌هایی درباره‌ی کلاسیسیسم تکیه می‌زنند. باید به خود یادآوری کنیم که منابع کلاسیکِ نظریه‌ی انواع ادبی همیشه هم خیلی راحت و آسوده از آنچه اصول کلاسیک می‌پنداریم تبعیت نمی‌کنند. تردیدی نیست که نویسندگان و نظریه‌پردازان یونانی و رومی به تقسیمات انواع کاملاً وقوف دارند؛ تردیدی نیست که به امر و نهی‌های هر نوع بسیار توجه دارند. اما حتی آنها هم تخطی از مقررات را تا حدی می‌پذیرند، پذیرشی که قرینه‌اش را می‌توان در انعطاف‌پذیری‌ای یافت که در بسیاری از جانشینان انگلیسی آنها می‌یابیم و به احتمال زیاد ریشه در همان داشته است. برای نمونه، کوئینتیلیانوس در **تربیت سخنور** به ما توصیه می‌کند که در عین

اینکه باید از سرمشق‌هایی که اسلافمان به دست داده‌اند تقلید کنیم، ابداع راه‌های جدید نوشتن هم مهم است. او پس از تشبیه تقلیدهای برده‌وار به کارِ نقاشانی که با خط‌کش نقاشی‌های دیگر را کپی می‌کنند و نکوهشِ آنها، خاطرنشان می‌کند که اگر نویسندگان پیشین تغییر الگوهای خود را جایز ندیده بودند، هنر هنوز در مراحل بسیار ابتدایی قرار می‌داشت.

* * *

افلاطون و ارسطو، به‌رغم نفوذشان در میان نویسندگان عهد رنسانس و پس از آن، در انگلستان سده‌های میانه چندان شناخته نبودند، حال‌آنکه سیسرون ابتدائاً به‌واسطه‌ی اثری مطالعه شد که حال می‌دانیم معتبر نبوده است، *Rhetorica ad Herennium*، [***فن بلاغت برای هِرِنیوس***]. در واقع بلاغیونِ یونانی‌مآب آبشخورِ کلاسیکِ اصلی و اولیه‌ی نظریه‌ی انتقادی سده‌های میانه بودند. بسیاری از این زیباشناسان یونانی فضای بسیار بیشتری را به برشمردن صناعات لفظی اختصاص می‌دهند تا به تحلیل قالب و ساختار کلی. اما بیشترشان سه نوع اصلیِ شعر را برشمرده‌اند و حُسن تناسب را در هر یک بازگو کرده‌اند.

احکام مربوط به انواع ادبی که در آثار نویسندگان اصلی سده‌های میانه محتاطانه طرح شده است عموماً مختصر و متعارف‌اند. برای نمونه، *De Arte Metrica* [***صنعت وزن***]، رساله‌ای در زیباشناسی اثر بیدِ مقدس، را در نظر بگیرید، راهبی که اثرِ او به نام *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* [***تاریخ کلیساییِ ملت انگلستان***] یکی از مهمترین اسناد ادبی دوره‌ی آنگلوساکسونی است. نویسندگانِ کلاسیک عروض و نوع ادبی را چنان مرتبط و نوع ادبی را چنان بالذاته مهم می‌دانستند که درهر بحثی درباب وزن ممکن بود توجه بسیار زیادی را وقف سنخ‌های ادبی کنند. اما در رساله‌ی بید چنین نیست. او سه وجه را به‌اختصار برمی‌شمارد و نمونه‌های اندکی از هر کدام به دنبال می‌آورد و بعد در پایان رساله فقط در یک بند نوع ادبی را تحلیل می‌کند.

تمـایز میـان تراژدی و کمـدی منظماً در آثـار نویسندگـان و نظریه‌پردازان سده‌های میـانه مطرح شده، و چـاسر هم مستثنی نیست. در ***حکـایت‌هـای کنتربری***، راهب کلیات مألوفِ مربوط به موضوع را تکرار می‌کند؛ او می‌گوید که تراژدی عبارت است از داستانِ

> آن کس که در مکنت بسیار بوده،
> و از مدارج عالی سقوط کرده است
> به فلاکت، و عاقبتی اسفبار یافته است.[1]

ایـن تعریف کمکمان می‌کنـد بفهمیم که چرا چـاسر ***ترویلوس و کرِسیدای*** خود را «تراژدی» نامیده بود.[2]

بسیاری از نویسندگان سده‌های میانه فقط زبان‌های کلاسیک را مناسب هنر جدی می‌دانستند. *De Vulgari Eloquentia* [**در باب بلاغت در زبان بومی**] اثرِ دانته، چنان که از عنوانش پیداست، بحثی ــ و دفاعی ــ است از ادبیاتی که به زبان ایتالیاییِ «عوامانه» (به معنای عامیانه) نوشته شده است. او حسن تنـاسبِ مربوط بـه چندیـن نـوع را، بـا توجه خـاص بـه ملاحظات سبکی، بیان کرده است. دانته می‌نویسد که تراژدی اثری است بـه سبک والا، کمدی به سبکی فروتر است، و مرثیه نازل‌ترین است؛ هر یک از این قالب‌ها موضوع منـاسب خود را دارد. اما وجه تمـایز دیگری را بـه این طبقه‌بندی سنّتی می‌افزایـد، گونه‌ی زبـان عامیانه‌ی منـاسب هر نـوع. در بحث از اینکه کدام گونـه از زبـان ایتالیایی نـاب‌ترین و بهترین است، ادعـای گویش‌هـای گونـاگون محلی را برای کسب این مقام رد می‌کند و در عوض صورتی از زبان خود را می‌ستاید که از این کاربردهای محلی بری است، و آن را ایتالیاییِ *illustris* («برجسته» یا «ممتاز») می‌نـامد. همین گونـه‌ی زبـانی است کـه در

---

1. Chaucer, *The Canterbury Tales*, "Prologue", *The Monk's Tale*, 1975-7.
2. *Ibid*, vol. 5, 1786.

خور عالی‌ترین ادبیات، یعنی تراژدی، است حال آنکه کمدی را می‌توان یا با گونه‌ی «برجسته» یا گونه‌ای فروتر نوشت. دانته شاخه‌ی دیگری از حسن تناسب را نیز می‌کاود و پیشنهاد می‌کند که کانتسونه، قالب شعری مغلقی که میلتن در «لیسیداس» اختیار کرده است، بهترین بحر عروضی در زبان ایتالیایی است و در نتیجه درخور ارزشمندترین موضوعات است.

در «نامه به کان گرانده»، که اغلب محققان امروز آن را به خود دانته نسبت داده‌اند، مقابله‌های آشنای میان دو سنخ اصلی نمایش تکرار شده است ــ تراژدی در آرامش آغاز می‌شود اما پایانی هولناک دارد، حال آنکه در کمدی این الگو وارونه می‌شود، تراژدی سبکی فخیم می‌طلبد و کمدی سبکی معمولی‌تر. نویسنده‌ی این مکتوب مدعی است که بر همین اساس می‌توان عنوان ***کمدی الهی*** دانته را درک و توجیه کرد. در این نامه، همچون رسالات پیشین در سده‌های میانه، سنخ‌های ادبی دیگر همچون شعر روستایی، مرثیه، هجویه و سرود نیز به اختصار برشمرده شده‌اند.

بنا بر باور رایج، تفاسیر بلاغیونِ سده‌های میانه بر نوع ادبی به اندازه‌ی تفاسیر اغلب نویسندگان سده‌های میانه سرسری و غیراصیل است. اگر این را فقط در مورد اوایل سده‌های میانه صادق بدانیم، این گفته‌ی بدیهی در واقع درست است. نظریه‌پردازان این دوره، تحت تأثیر بلاغیون یونانی‌مآب و تأکید خودشان بر ادبیات به‌منزله‌ی منبع اجرای تمثیلیِ حقایق معنوی و نه برساخته‌ای از شگردهای شعری، نوع ادبی، و نیز چندین مسئله‌ی دیگر مربوط به قالب را، که مورد توجه اخلافشان در عهد رنسانس بود، خوار می‌داشتند یا به‌کلی نادیده می‌گرفتند. آنان، سوای چکیده‌هایی مختصر از تفاوت میان تراژدی و کمدی یا تفاسیری همان‌قدر مختصر در باب سه‌گانه‌ی نمایش، حماسه‌ی منظوم و شعر غنایی، عموماً همان توجه مختصری را هم که نثار سبک کرده‌اند به شگردهای معانی و بیان اختصاص داده‌اند. انعکاسِ این بی‌اعتنایی نسبی به قالبِ ادبی را می‌توان در احساسِ آزادی آنها دید که

بدون خجالت نام انواع ادبی گوناگون را به کار می‌بستند؛ برای مثال، معانی‌ای که برای اصطلاح «رمانس» قائل می‌شدند به‌اندازه‌ی تعداد شاعرانی بود که مشتاق بودند دراین قالب کار کنند.

اما پژوهش‌های مهمی که اخیراً مینیس انجام داده بخش اعظم این باور رایج درباره‌ی بوطیقای سده‌های میانه را متزلزل کرده است. او استدلال کرده که در سده‌ی نوزدهم بسیاری از پژوهشگران کتاب مقدس علاقه‌ای جدی و پایدار به معنای حقیقی کتاب مقدس پیدا کردند، علاقه‌ای که به زایش آنچه اساساً تحلیل‌های ادبی کتاب مقدس بود انجامید. در این تحلیل‌ها تأکید شده است که کتاب مقدس وجوه الوهی و سبکیِ متعددی را در بر دارد. این متألهین، در بررسی وجوه سبکی، که خود آنها را *formae tractandi* («اشکالِ پروراندن») یا *modi agenda* («شیوه‌های پرداخت») نامیده‌اند، چندین سنخ را برمی‌شمارند که می‌توان آنها را انواع ادبی نامید اگر که این اصطلاح را با تسامح به کار ببریم ــ گفته‌اند که کتاب‌های پیامبران وجه مکاشفه‌ای دارند، مزامیر وجه خطابی و الی آخر. برخلاف آنچه ممکن است بر اساس تعمیم‌های مربوط به بوطیقا در سده‌های میانه پیش‌بینی کنیم، این علما صرفاً به آثار اسلاف کلاسیک خود نیز متکی نبوده‌اند: در واقع نظریه‌هایی در مورد چند شیوه پیش می‌نهند که در کتاب‌های راهنمای بلاغت یونانی و لاتینی نیامده‌اند، که قابل توجه‌ترین آنها وجه پیامبرانه است. (برای شرح مستوفای این نکات، به آثار مینیس که در کتابنامه ذکر شده‌اند رجوع کنید.)

* * *

توجیه مختصر و به‌ظاهر بلامنازع عنوان ***کمدی الهی*** در «نامه به کان گرانده» در تضاد صریح و افشاگرانه با دعواهای ادبی بر سر انواع ادبی قرار می‌گیرد که بسیاری از هموطنان دانته در دوره‌ی رنسانس درگیر آنها بودند. سه اثر دوره‌ی رنسانس، یعنی *Orlando Furioso* [***جنون اُرلاندو***]

اثـر اریوستـو، *Gerusalemme Liberata* [***اورشلیم آزادشده***] اثر تـاسو، و *Il Pastor Fido* [***شبان وفادار***] اثـر گوارینی، همچون شعر دانتـه، همگی معرفِ رویکردهای نامتعارف به انواعِ ادبیِ متعارف‌اند؛ برخلاف شعر دانته، همگی آنها بـه طریق خـاص خود جنگ‌هـایی بـه راه انداختند کـه از لحاظ شـدت و حـدت از جنگ‌هـای حقیقی که اریوستو و تاسو تصویر کرده‌اند چیزی کم نـداشت. علت اصلی مشاجره این بود که هیچ‌کدام آنها به‌راحتی و بـه‌طور کامل در مقولاتی که ارسطو مقرر کـرده بود نمی‌گنجیدند: دوتای اول رمانس‌انـد و چون رمـانس‌اند بسیاری از قوانین حماسه‌ی منظوم را که در ظاهر بـدان می‌مـانند زیر پـا گذاشته‌اند، حال آنکه سومی تراژی‌ـکمدی است. مشکلات زیباشناختی که چنین قالب‌هایی پیش می‌آوردند پیشتر در ایتالیـا مورد بحث قرار گرفته بود؛ اما پیدایش هریک از این آثار جدل‌هایی شدیدتر و با دقت و تمرکز بیشتری به‌راه انداخت.

مبحث اصلی، اینکه انـواع ادبی قواعدی ثـابت دارنـد و تعدادشان محدود است، تجسد نگرش‌های واگرا به سنّت ادبی به‌طور اعم و ارسطو، سرچشمه‌ی این‌همه سنّت‌های ادبی، بـه‌طور اخص بـود. نظریه‌پردازان ایتالیایی‌ای چون آنتونیو سبـاستیانو مینتورنو، در مقابلـه با انـواع ادبی جدیـدی چون رمـانس، بحث خود را بر جانبداری از ماندگاری و تغییرناپذیری سنخ‌های ادبی استوار کرده‌اند. انـواع ادبی جدیـد را بـر این اسـاس نیز محکوم می‌کنند که نـه در مقوله‌بنـدی‌هـای ارسطو می‌گنجند نـه بر این اصل او منطبق‌انـد که انواع ادبی را موضوع، وجه و وسیله‌ی تقلید تعیین می‌کند. از سوی دیگر، بلاغیونی که از آثاری چون ***جنون اُرلاندو*** دفاع می‌کنند مدعی‌اند که همان‌طور که جوامع متحول می‌شوند، قالب‌های ادبی‌شان نیز باید متحول شوند: نمی‌توان و نباید انتظار داشت کـه قواعـد ارسطـو بدون هیـچ تغییری در جهـانی به کار بسته شونـد که خود این‌همه تغییر کـرده است. امـا اعتبار خارق‌العاده‌ی ارسطو را می‌توان در این دید که در مقاطعی حتی نظریه‌پردازانی که در دفاع از انواع

ادبی جدید بحث می‌کنند، به عوض اینکه با حجیّت ***فن شعر*** درافتند، از آن شاهد مثال می‌آورند. گوارینی، در دفاع از تراژی‌ـکمدی خود، مکرراً به اصول ارسطویی متوسّل می‌شود، و برای مثال اظهار می‌دارد که به‌هیچ وجه پیرنگ‌های تراژیک، کمیک، و شبانی را تلفیق نکرده و در واقع دارد یک عمل واحد را ارائه می‌کند.

احترامی که جمع کثیری از نظریه‌پردازان ایتالیایی در طی این مجادلات نثار ارسطو می‌کردند ویژگی همتایانشان در دوره‌ی رنسانس در انگلستان هم بود و آنها هم اغلب رسالاتشان را با ادای دین به مؤلف ***فن شعر*** آغاز کرده‌اند و پس از آن هم قول‌های مفصل از او نقل کرده‌اند. اما در اصل عمدتاً به‌واسطه‌ی ***هنر شاعری*** هوراس بود که بیانات ارسطو شناخته شد. نویسندگان انگلیسی سده‌ی شانزدهم و اوایل سده‌ی هفدهم به‌کرات شعر هوراس را نقل کرده و ترجمه‌های کامل از آن نیز کم نبوده است؛ برای مثال، ویلیام وب، از بلاغیون عصر الیزابت، ترجمه‌ای از ***هنر شاعری*** را به پیوستِ رساله‌ی خود، ***بحثی درباب شعر انگلستان***، آورد و بن جانسن ترجمه‌ای از آن را در ابیات مقفای مزدوج تصنیف کرد.

در عهد رنسانس، همچون سده‌های میانه، پژوهندگان کتاب مقدس منبع دیگر(و نیروی محرک دیگری) برای مطالعات مربوط به انواع ادبی فراهم آوردند. چنان‌که باربارا کیفر لُوالسکی در بررسیِ مهم اخیرش، ***بوطیقای پروتستانی و شعر غنایی مذهبی سده‌ی هفدهم***، به تفصیلِ تمام نشان داده است، در انگلستان دورانِ سلطنتِ خاندان‌های تیودور و استوارت این اندیشه‌ی متعلق به سده‌های میانه که کتاب مقدس اغلب یا حتی تمامی قالب‌های ادبی را در خود جای داده است تکرار شد و پروبال گرفت. نویسندگان این دوران کتاب ایوب را نمونه‌ی حماسه‌ی منظوم می‌نامند، مزمور ۴۵ را نمونه‌ی شعر زفافیه و به همین ترتیب؛ برخی مدعی شده‌اند که کتاب مقدس عملاً تمامی سنخ‌های ادبی را در بردارد، و جرج ویدر، از مؤلفان کهتر در سده‌ی هفدهم،

حتی تا آنجا پیش می‌رود که مدعی می‌شود تمامی وجوه اصلی را می‌توان در مزامیر یافت.

پشتوانه‌ی دیگرِ این جدل‌های مربوط به انواع ادبی در انگلستان بحث‌های گسترده در اروپای قاره در باب همین موضوع بود. معلوم شد که در این میان بیشترین نفوذ را ژول سزار اسکالیژر، از بلاغیونِ سده‌ی شانزدهم، داشت که *Poetices libri septem* [***هفت کتاب در بوطیقا***]ی خود را بر اساس انواع ادبی تنظیم کرده بود؛ اعضای پلئیاد (محفلی از شاعران فرانسوی) معمولاً برای توصیفِ اصلاحاتی که برای شعر فرانسه پیشنهاد می‌کردند به انواع ادبی متوسل می‌شدند که می‌بایست به‌تفاریق آنها را ترویج کرد یا کنار گذاشت، و همین احتمالاً مشوق دیگری بود که شاعران انگلیسی را برانگیخت تا ارزیابیِ میراث ادبیِ خود، و افزوده‌های خود بر آن را بر مبنای انواع ادبی استوار کنند.

مقام منیع ارسطو کمک می‌کند که بفهمیم چرا در رسالات عصر رنسانس بسیاری از اصول او درباره‌ی انواع ادبی، بویژه تأکیدش بر ساختاری وحدت‌مند، این‌همه تکرار می‌شود. شاهد مثال‌هایی هم منظماً از معیارهای کلاسیک می‌آورند تا قالب‌های ادبی را توصیف کنند: انواع ادبی را غالباً بر اساس سبکی که باید با آن نوشته شوند و طبقه‌ی اجتماعی که با آن سر و کار دارند رده‌بندی می‌کنند، طوری که برای مثال شعر شبانی را نوعاً سنخی ادبی توصیف می‌کنند که شبانان فرودست را مجسم می‌کند و مستلزم استفاده از سبکی متناسب یعنی سبک نازل است. به‌کرات می‌بینیم که آبشخور این تمییزات الگوی مثالیِ قانون ویرژیل بوده است: چنان‌که نویسندگان این دوره معمولاً خاطرنشان کرده‌اند، **ژُرژیک [فلاحت]**[1] نمونه‌ی مثالیِ سبکِ

---

۱. *Georgics*: شعر آموزشی اثر ویرژیل، شاعر لاتین، در چهار مجلد که به تقلید از ***کارها و روزهای*** هزیود، شاعر یونانی، سروده شده است. قصد او نیز همچون هزیود تألیف کتابی راهنما برای آنان که قصد زراعت دارند نبود، بلکه تصویری از زندگی کشاورزان ایتالیایی به صورتی آرمانی ارائه کرده است.

نازل است، ***اکلوگ‌ها***[۱] نمونه‌ی مثالیِ سبکِ میانه و ***انه‌ئید***[۲] هم نمونه‌ی مثالیِ سبکِ والا.

اما غالباً می‌بینیم که بلاغیونِ دوره‌ی رنسانس در انگلستان آماده‌ی تخطی از نظریه‌ی کلاسیک انواع ادبی هستند. هرچند با کمال میل می‌پذیرند که انواع ادبی را می‌توان و باید در سلسله‌مراتبی جای داد، درجه‌بندی قالب‌های ادبی خود ارسطو با تأیید همگان روبه‌رو نیست: برخی از نویسندگان این ادعای او را که تراژدی عالی‌ترین نوع ادبی است می‌پذیرند، اما دیگران، از جمله شخصیت موجهّی چون سر فیلیپ سیدنی، معتقدند که حماسه‌ی منظوم را باید در این جایگاه نشاند. نظریه‌پردازان این دوره هم به‌طور یکپارچه آن توجه مفرط را به عروض، که در نظریه‌ی کلاسیکِ انواع نقشی چنین محوری دارد، نشان نمی‌دهند. در حالی که جستارهایی چون ***مشاهداتی در باب هنر شاعری در انگلستان***، رساله‌ای اثر تامس کمپیونِ نویسنده و موسیقیدان، تلاشی است برای انتساب وزنی مشخص به هر یک از قالب‌های ادبی، بقیه یا خیلی گذرا به این مبحث پرداخته‌اند یا اصلاً آن را دور زده‌اند. بسیاری از بلاغیون انگلیسی با بحث درباره‌ی طیفی از قالب‌های ادبی ــ قابل توجه‌تر از همه، تاریخ‌نگاری و شعر غنایی، که به‌سادگی در آن تعریف از هنر نمی‌گنجند ــ تلویحاً مهمترینِ اصل اعتقادیِ ارسطو یعنی محاکات (یا تقلید) را کنار می‌گذارند.

اما چشمگیرترین نکته درباره‌ی نظریه‌ی انواع در دوره‌ی رنسانس انگلیسی نه خودِ مضمونِ گفته‌ها که بیشتر این است که با چه تفصیلی و چندبار به این

---

۱. *Eclogues*: نخستین اثر از سه اثر اصلی ویرژیل که به نام *Bucolics* [*دامداری*] نیز معروف است و به تقلید از *Bucolica* اثر تئوکریتوس، شاعر یونانی، سروده شده است. اکلوگ شعر شبانی کوتاه است به صورت گفتگو میان شبانان یا تک‌گویی.

۲. *Aeneid*: حماسه‌ی منظوم اثر ویرژیل در دوازده مجلد که بزرگداشت سرچشمه‌ها و رشد امپراتوری روم و دستاوردهای آگوستوس است. محور آن افسانه‌ی انه‌ئاس، قهرمان تروآ، است.

موضوع پرداخته شده است. برای مثال، نوع ادبی موضوع بند اجمالیِ پایانی در رساله‌ی بید است، حال‌آنکه در بسیاری از بحث‌های مربوط به بوطیقا در دوره‌ی رنسانس اصل نظم‌دهنده و مشغله‌ی فکری اصلی است. حرف بدیهی که می‌توان در توضیح این تغییر در نگرش‌های سده‌های میانه گفت این است که در این دوره علاقه به سرمشق ارسطو و هوراس که این‌همه به انواع ادبی توجه کرده‌اند افزایش یافته بود. توضیح دیگر این است که نویسندگان رنسانس انگلستان مشتاق بودند برای زبان خود احترامی دست و پا کنند. آنان، همچون شاعرانِ فرانسویِ پلئیاد، زبان جدی را معادل نظام پیچیده و مفصلی از قواعد می‌دانستند و از این رو می‌کوشیدند تا، با یافتن یا ابداع قواعدی در حد و اندازه‌ی قواعدی که مایه‌ی فخر زبان‌های یونانی و لاتینی بود، اثبات کنند که زبان بومی خودشان شایسته‌ی احترام است.

بنابراین، اشتغال ذهنیِ بلاغیون دوره‌ی رنسانس انگلستان به انواعِ ادبی کمتر از همتایان نوکلاسیکِ پس از آنها نبود، اما بلاغیون دوره‌ی رنسانس انگلستان بسیار کمتر از آنها در قواعد مربوط به انواع سختگیری می‌کردند. از همین جاست که جرج پاتنام، نویسنده‌ی کتاب تأثیرگذارِ ***هنر شاعری در انگلستان***، به صورتی گذرا می‌گوید که رمانس‌ها برخی از قوانین حماسه‌ی منظوم را زیر پا می‌گذارند، چون در جوهر قالبی متفاوت‌اند، اما بر این اساس یا به هر دلیل دیگری بر آنها خرده نمی‌گیرد. حتی بن جانسن، به رغم آن کلاسیسیسم‌اش، رویکردی منعطف به قواعد ادبی و از جمله قواعد مربوط به انواع را توصیه می‌کند. چنان‌که در ***کشفیات***، هنگام انتقاد از حکیمان مدرسی، یا فیلسوفان رواقی، به دلیل مجیزگویی‌شان از ارسطو، اعلام می‌کند:

> هیچ‌چیز مضحک‌تر از این نیست که یک نویسنده را به دیکتاتور تبدیل کنیم، چنان‌که مدرسیون با ارسطو کرده‌اند.... زیرا دِین آدمی به بسیاری چیزها صرفاً باید به‌صورت باور موقت باشد که قوه‌ی تشخیص آدمی را موقتاً به حالت تعلیق در می‌آورد، و نباید به‌صورت تسلیم و رضای مطلق یا اسارت

دایم درآید. حق ارسطو و دیگران به جای خود محفوظ؛ اما اگر می‌توانیم حقایق و حقانیت‌هایی بیش از آنها کشف کنیم، چرا بر ما بُخل می‌ورزند؟[1]

نگرشی چون نگرش جانسن در سطور بالا البته در خودِ کارِ نویسندگان کاملاً مشهود است، چنان که از اشاره‌ی مشهور پولونیوس به «تراژدی، کمدی، شبانی، شبانی‌ـکمیک، تاریخی‌ـ شبانی، تراژیک‌ـ تاریخی، تراژیک‌ـ کمیک‌ـ تاریخی‌ـ شبانی» (***هملت***، پرده‌ی دوم، صحنه‌ی دوم، صص ۶-۴۰۳) درمی‌یابیم. حتی ــ یا به‌ویژه ــ در ***ملکه‌ی پریان*** اسپنسر، یکی از بزرگترین و نمونه‌ای‌ترین اشعار سده‌ی شانزدهم، عناصری از حماسه‌ی منظوم در کنار عناصری از آن قالب مشکوک یعنی رمانس قرار گرفته‌اند.

در پشت این به‌ظاهرعدم یکدستی در رنسانس انگلستان چه نهفته است، پشت این رَویه که از یک طرف هنجارهای نوع را بیافرینند و از آنها دفاع کنند و از طرف دیگر، سرسری، حتی با بی‌قیدی، تخطی از آنها را بپذیرند؟ آدم وسوسه می‌شود که این ناسازه را ناشی از همان انعطاف‌پذیری بداند که در نگرش به فرم معماری وجود دارد و برای مثال در کنارِ هم گذاشتن رواق کلاسیک با پنجره‌ی وادار آشکار است، اما این پاسخ مصادره به مطلوبِ پرسش پیشینی است که اصلاً چرا چنین انعطاف‌پذیری‌ای پیدا شد. اینکه خودِ نویسندگان کلاسیک میزانی تخطی از هنجارها را به دیده‌ی اغماض می‌نگریستند راهنمایی‌مان می‌کند. راهنمای دیگر این است که همان‌قدر که کتاب مقدس مجموعه‌ای از تمامی انواع ادبی تلقی می‌شود، ***ایلیاد*** و ***ادیسه*** هم نطفه‌ی چند سنخ ادبی را در دل دارند. نویسنده‌ای که چند نوع ادبی را درمی‌آمیخت می‌توانست به اسلاف کهن و معزّز خود متوسل شود.

یکی از دلایل اینکه این سوابق و دیگر سوابقِ تخطی از هنجارهای نوع این‌همه تأثیرگذار از کار درآمد این بود که نویسندگان و بلاغیون دوره‌ی رنسانس انگلستان از قرار معلوم فرایند نوشتن در قالب یک نوع ادبی

1. Ben Jonson, *Discoveries*, 2095-103.

را، برخلاف بسیاری از همتایان کلاسیک و نوکلاسیکشان، نه شبیه‌سازیِ سرمشق‌های انتزاعی و مثالی، که در واقع تقلید سرمشق‌های کاملاً خاص می‌دانستند. از این جنبه معنا دارد که رنسانس انگلیسی بلافاصله پس از رنسانس ایتالیا از راه رسید: اگر نویسندگان انگلیسی نمی‌توانستند انواع ادبیِ نامتعارفشان (یا تفاسیر نامتعارفشان بر انواع سنّتی) را با توسل به قوانین ارسطو توجیه کنند، همیشه می‌توانستند در عوض بر دستاوردهای بالفعلِ مثلاً اریوستو یا گوارینی، یا، به جای آن، به دستاوردهای نویسندگان انگلیسی پیش از خود انگشت بگذارند.

این هم محتمل است که تحرک اجتماعی خارق‌العاده در جامعه‌ی انگلستان عهد رنسانس تحرک انواعِ مرتبط با آن را تشویق یا تلویحاً تأیید کرد. موقعیت مالی و اجتماعی طبقات متوسط البته در طی سده‌ی شانزدهم بهبودی اساسی یافت، تغییری که الیزابت با گرایش به انتخاب کارکنان دولتی‌اش از میان این طبقات رخصتش داد و آن را تشویق کرد؛ در سده‌ی بعدی، جیمز اول با ایجاد سریع طبقه‌ی اشرافِ جدید در اندک مدتی رسوای خاص و عام شد. هرچند جایگاه دقیق اقتصادی و اجتماعی اشراف در انگلستانِ عهدِ سلسله‌های تیودور و استوارت یکی از بحث‌انگیزترین مباحث در تاریخ‌نگاری انگلستان است، تردیدی در این نیست که دست‌کم تعدادی از اعضای این طبقه داشتند امنیت مالی و قدرت سیاسی را که اجدادشان حق مسلّم خود می‌دانستند از دست می‌دادند. بسیاری از این تغییرات، علاوه بر جابه‌جایی در درون سلسله‌مراتب اجتماعی، اصول آن را نیز با چالش‌های بنیادی روبه‌رو کرد، به‌ویژه این تصور را که موقعیت انسان در زندگی را خودِ خداوند به‌وجهی تغییرناپذیر مقرر داشته است. بازتاب این چالش‌ها را می‌توان در رواجِ شکستن قوانین هزینه‌های شخصی (مقررات مربوط به نوع تن‌پوش مجاز برای هر طبقه‌ی اجتماعی) دید.

خیلی پیشتر از دوره‌ی رنسانس، ازتباط‌هایی میان نظام‌های ادبی و

اجتماعی به‌شکلی قاطع تثبیت شده بود: بلاغیون کلاسیک به‌کرات این اصل را تشریح کرده‌اند که تراژدی با انسان‌هایی از طبقات بالا سروکار دارد و کمدی با شخصیت‌هایی از طبقه‌ای فرودست. چند نویسنده‌ی دوره‌ی رنسانس، علاوه بر تکرار این کلیشه‌ها، کاربردهای بدیع‌تری را به این تناظر میان طبقات ادبی و اجتماعی اضافه کرده‌اند؛ برای مثال، جانسن در ***کشفیات*** مدعی شده که حماسه‌ی منظوم به مکانی بزرگتر از سایر قالب‌ها نیاز دارد، همان‌طور که خانه‌ی یک شاه طبعاً بزرگتر از خانه‌ی یک دهقان است. از آنجا که حواس نویسندگان این‌همه متوجه قیاس بین رتبه‌بندی‌های انواع ادبی و اجتماعی بوده است، بسیار محتمل می‌نماید که سیالیتِ این دوره رویکردی انعطاف‌پذیر به انواع ادبی را تشویق و تلویحاً توجیه می‌کرد.

دفاع از شعر نوشته‌ی سیدنی هم بزرگترین رساله‌ی زیباشناسی عهد رنسانس انگلستان است و هم نمونه‌ای‌ترین. سیدنی، همچون بسیاری از دیگر نویسندگانِ عهد رنسانس، گویی این را بدیهی فرض می‌کند که بخش اعظم تفاسیرش را باید براساس انواع تنظیم کند. برای همین است که مثلاً در دفاع از هنر در برابرِ منتقدانش مشخصه‌ها و مزایای انواع ادبیِ اصلی را برمی‌شمارد:

> پس این شعر شبانی است که ناخوش می‌دارند؟ زیرا محتملاً آنجا که پرچین کوتاه‌تر است راحت‌تر می‌توان از فراز آن جهید. آن نیِ بینوا را خوار می‌دارند، که گاه ممکن است از دهان ملیبوس روایتگر فلاکت رعایای اربابان سنگدل یا سربازان گرسنگی‌کشیده شود؟... یا پای مرثیه‌ی مویه‌گر در میان است؟... که بی‌تردید باید آن را ستود، خواه به سبب همراهیِ مشفقانه‌اش با مناسبت‌های مستحق سوگواری، خواه به سببِ ترسیمِ درست ضعفی که با احساس اندوه همراه است.[1]

سیدنی، هنگام ارزیابیِ هنجارهای انواع، احترام زیادی نثار احکام کلاسیک

1. Sidney, *An Apology for Poetry*, p. 116.

مربوط بـه هر کدام می‌کند، اما هرگز آنها را بی‌چون‌وچرا نمی‌پـذیرد. می‌گوید که بـاید از وحدت‌های سه‌گانه تبعیت کـرد، نـه صرفاً به این دلیـل که ارسطو آنها را تجویز کرده، بلکه نیز به این سبب که خود فی‌نفسه معقول‌اند: «صحنه همیشه باید فقط یک مکان را بازنماید، و حداکثر زمانی که برای آن مقتضی است باید، چه بنا به حکم ارسطو و چه بنا به عقل سلیم، فقط یک روز باشد» (ص۱۳۴). او هم چون چندین تن از معاصرانش وارد بحثِ رتبه‌بندیِ انواعِ ارسطو می‌شود:

> اما اگر بخواهیم همین‌جا در دفاع از شعر دل‌انگیز بگوییم، همه همرایی در بـابِ حفظ شعر پهلوانی است، که فقط یکی از اقسـام شعر نیست، بلکه بهترین و کمال‌یـافته‌ترین قسم شعر است. زیـرا همان‌گونـه که ذهـن از هر کنشی بـه غلیان می‌آید و چیزی می‌آموزد، تصویر بـاشکوه این بزرگ‌منشان هم با شعله‌ای عظیم ذهن را بـا میل به بزرگ‌منشی برمی‌افروزد، و اندرزمان می‌دهد که چگونه بزرگ‌منش باشیم.[1]

مخالفت سیدنی بـا انـواع مرکّب، گـرچه بس عیـان است، در واقع گـویی معتدلانه‌تر و ملایم‌تر از آنی است که معمولاً حاضریم بپذیریم. او می‌نویسد، «اما گذشته از این کارهای مضحک بی‌ظرافت، ببینید چگونه نمایشنامه‌هاشان نه تراژدیِ درست است نه کمدیِ درست، شاهان و دلقکان را در هم می‌کنند، نه از این رو که موضوع چنین اقتضا می‌کند، بل دلقکان را به زور می‌تپانند تا در موضوعات شاهانه نقشی بر عهده بگیرند، بی‌که شرمی کنند یا احتیاطی» (ص۱۳۵). در اینجا هم، چون آن حکمش درباره‌ی وحدت‌های سه‌گانه که کمی پیشتر نقل کردم، دارد پای می‌فشرد که باید عقل سلیم راهبر ما باشد و نـه سنّتی که بـه صورت خودکـار اختیار کـرده‌ایم. این هم جـالب است که هرچند در این مورد خاص (و احتمالاً در اکثریت موارد دیگر) فرامین عقل

1. *Ibid*, p. 119.

سلیم خیلی بـی‌دردسر با فرامین ارسطو موافقت دارنـد، معیار داوریِ فرد که سیدنی وارد معادله کرده است این امکان را ایجاد می‌کند که گاهی هم این فرامین با هم نخـوانند، گاهی هم ممکـن است موضوع حتی «اقتضا» کند که شاهان و دلقکان در هم شوند.

جفت کردنِ سنّت‌هـای فکری متفاوت، که یکی از ویژگی‌های مشخصه و یکی از دستاوردهای اومانیسم مسیحی است، در احکام مربوط به نوع ادبی در جای‌جایِ بسیاری از جستـارهای میلتن بیـان کامل خود را پیدا می‌کند: شـاید میلتن این گزاره‌هـا را عمدتاً از بلاغیون کلاسیک برگرفته باشد، اما با استدلال‌هایی که از نظریه‌پردازان رنسانس گرفته است، و بر اساسِ رَویه‌ی نوشته‌های آبـای کلیسا و نیز شواهـد موجود در خودِ کتـاب مقدس آنها را کامل کرده است. او در «انـدر باب تعلیم و تربیت» (***کلیات آثار منثور جان میلتن***) از یـادگیری قواعد حماسه‌ی منظوم، نمـایش منظوم و، شعر غنایی دفاع می‌کند و، علاوه بر ارسطو و هوراس، از مفسران و شارحان ایتالیایی نیز به‌عنوان مرجع نـام می‌برد؛ در دیبـاچه‌ی ***آلام شمشون*** نیز، کـه در واقع جستاری است مختصر در باب تراژدی، هم تراژدی‌نویسان بزرگ یونانی را سرمشق می‌خوانـد و هم یکی از آبـای کلیسا را. در بحثِ او درباره‌ی انواع، که در جستارِ «دلیل اداره‌ی کلیسا» گنجانده شده است، مثال‌هایی از کتاب مقدس جایگاه بسیار بارزی دارند. میلتن برای مثال در وصف غزل سلیمان آن را « نمایش شبانیِ الهی» و مکاشفه‌ی یوحنا را «تراژدی‌ای والامرتبه و شکوهمند» می‌خواند.[1]

همین جستار شاهدی است بر اینکه نظریه‌های میلتن درباره‌ی انواع ادبی در تصمیم سرنوشت‌ساز او در سیرِ تکامل شعرش راهنمایش بودند. توضیح می‌دهد که این آرزوی بلندپروازانه را در دل پروراند که «چیزی از خود باقی بگذارم که تا سال‌های سال درباره‌اش بنویسنـد چنـان که نخواهند و نگذارند

1. Milton, *Complete Poetry and Major Prose*, p. 813.

بمیرد» (ص ۸۱۰). خبر می‌دهد که، برای تحقق این آرزو، آثار طیف وسیعی از پیشینیان خود را به‌دقت مطالعه کرده، درباره‌ی مزیت‌های نسبی تراژدی و حماسه‌ی منظوم اندیشیده و هنجارهای نوعی را که بنا به عرف به هریک پیوند خورده‌اند ارزیابی کرده است:

> آیا آن قالب حماسه‌ی منظوم باشد که دو منظومه‌ی هُمر، و دو منظومه‌ی دیگر ویرژیل و تاسو، از آن نشأت گرفته‌اند، و کتاب ایوب سرمشق موجزِ آن است: یا اینکه باید قواعد ارسطو را در آن طابق‌النعل‌بالنعل اجرا کرد، یا از طبیعت پیروی کرد، که در نزد آنان که هنرشناس‌اند و از قوه‌ی حکم خود پیروی می‌کنند تخطی به شمار نمی‌رود، بل غنی‌تر ساختن هنر است.[1]

* * *

خودِ عنوان جستارهای نقد نوکلاسیک ــ «جستاری در نمایش منظوم» درایدن، «بحثی در باب کمدی» فارکر، «نگاهی گذرا به تراژدی» رایمر، «جستاری در تئاتر؛ یا مقایسه‌ی کمدی احساساتی و خنده‌دار» گلدسمیت و از این قبیل ــ شاهدی است بر اشتغال ذهنیِ وافر به انواع ادبی. البته حتی در بسیاری از رساله‌هایی که عنوانشان دال بر علاقه‌ای چنین مشهود به این موضوع نیست نیز بحث انواع ادبی جایگاهی مهم دارد؛ بوآلو بخش اعظم کانتوی دوم ***هنر شعر*** خود را که، علاوه بر اروپای قاره، در انگلستان نیز شعری بسیار تأثیرگذار بود، به برشمردن انواع ادبی و قواعد هر کدام اختصاص داد، حال آنکه ***جستاری در نقد*** الگزاندر پوپ مملو از اشارات به قالب‌های ادبی است.

پاسخ تامس هابز به دیباچه‌ای که ویلیام دَونَنت بر حماسه‌ی منظوم خود، ***گُندی‌برت***، نوشته بود یکی از نخستین رویکردها به انواع در دوره‌ی نوکلاسیک است. هابز استدلال می‌کند که هر نوع ادبی با منطقه‌ی جغرافیایی معینی پیوند دارد:

---

1. *Ibid*, p. 813.

همان‌طور کـه فلاسفه جهـان را که موضـوع کـارشـان است بـه سه منطقه تقسیم کرده‌اند، سمـاوی، هوایی، و زمینی، شـاعران هم... در سه منطقه‌ی نوع بشر جای گرفته‌اند، دربار، شهر، و روستا، که از بُعدی با آن سه منطقه‌ی جهان متناظرند.[1]

همین طرح سردستی که هـابز ترسیم کرده است کمک می‌کنـد به یاد بیاوریم که بـاور نوکلاسیکی بـه اینکه انـواع ادبی در سلسله‌مراتبی منظم جای دارند علاوه بر نگرش آنان به نظام‌های اجتماعی، نگرش آنان به نظام کیهان‌شناختی را نیز منعکس می‌کنـد: در واقـع، تصـادفی نیست که زمـانه‌ای که شیفته‌ی درست کردنِ افلاک‌نما بـود (مدل متحرک منظومه‌ی شمسی که موقعیت و حرکت سیـارات را نشان می‌دهد) از نظام‌منـد کردن انـواع ادبی بـا مشخص کردن رتبه و رده‌ی هرکدام و روابط متقابلشان نیز لذت ببرد.

هابز، پس از ربط دادن مناطقی که مشخص کرده با یک روایت یا «شیوه‌ی بازنمایی» نمایشی، بحث می‌کند که شش سنخ شعر وجود دارد و فقط همین شش تـا ممکن‌اند: نمـایشی- پهلوانی (تراژدی)، روایی- پهلوانی (حماسه)، ریشخندآمیـز- نمـایشی (کمـدی)، روایی- ریشخنـدآمیز (هجویـه)، شبانی- نمـایشی (کمدی شبـانی) و روایی- شبـانی (روستـاییِ شبانی). در مقابل این اعتراض بدیهی که چرا قالب‌هایی چون غزلواره و لطیفه از این نظام حذف شده‌اند، این پاسخ نخ‌نما را می‌دهد که این قالب‌ها به‌خودیِ خود شعر نیستند و در واقع جستار یا بخش‌هایی از شعرهای دیگرند. کاستی‌های هابز در تحلیل انواع ادبی هرچه باشد، جالب است که کوشیده تا گزارشی نظام‌مند از انواع به دست دهد و جـالب است که تلاش کرده تا انواع را نـه از لحـاظ قواعدی که تجویز می‌کنند، که بیشتر بر اساس طبایعی که بیان می‌دارند بررسی کند، کاری که بیشتر مشخصه‌ی اعصاری پس از عصر خودِ هابز بوده است.

---

1. Thomas Hobbes, Preface to *Gondibert*, p. 55.

نوشته‌هـای انتقادی جان درایدن، که در انگلستان دوره‌ی احیا و دوره‌ی آگوستی سخت مـورد احتـرام بـود، مظهر میـزان و مـاهیت علاقـه‌ی عصر نوکلاسیک به انواع ادبی است. درایدن مکرراً ادبیات را بر اساس قـالب آن تـوصیف و ارزیابی می‌کند، خواه زمانی که قواعد متناسب بـا یک سنخ ادبی را بـه‌دقت بیان می‌دارد، خواه زمـانی که یک اثر معین را با هنجارهای مربوط می‌سنجد. از این روست که در «جستاری بر شعر نمایشی»، نیاندر، شخصیتی در گفتگو که نماینده‌ی درایدن است، بررسی ***زن خاموش*** جانسن را با این تذکار شروع می‌کند که وحدت زمان، مکان و عمل را رعایت کرده و بنابراین با یکی از مهمترین قوانین نوع خود مطابقت دارد:

> ابتدا از طول عمل بگوییم، کـه ابداً از آن محدوده‌ی یـک روز طبیعی فراتر نمی‌رود و یـک روز مصنوعی نیز بـه‌طول نخواهـد انجـامید. تمـامی آن در محدوده‌ی سه ساعت و نیم می‌گنجد، که از آنچه برای ارائه‌ی آن روی صحنه لازم است بیشتر نیست. زیبـایی‌ای که شـاید آن‌قدرهـا رعایت نمی‌شود.... صحنه در لنـدن می‌گذرد؛ گستره‌ی مکانی آن هم بـه کمترین میزانی است که می‌توان تصور کرد، زیرا در محدوده‌ی دو خانه می‌گذرد، و پس از پرده‌ی اول، در یک خانه. تداوم صحنه‌ها بیش از تمامی نمایشنامه‌های ما رعایت شده، به استثنای ***روباه*** و ***کیمیاگر*** خود او [جانسن].[1]

جستـاری که پیش از این نوشته است، یعنی دیبـاچه‌اش بـر شعر خـودش، «Annus Mirabilis» [سال شگفتی‌ها]، نیز شـاهدی است بـر اشتغال ذهنی او به قوانین نوع: در ایـن جستار دقت می‌کند تا این شعر را از حماسه‌ی منظوم جدا کند، و می‌گوید که چون فاقد وحدت عمل است باید آن را به جای حماسه‌ی منظوم اثری «تاریخی» نامید. درایدن در «دیبـاچه‌ی حکایت‌ها»، پس از بحث دربـاره‌ی اینکه واژگـان در حمـاسه‌ی منظوم در واقع ویژگی

1. John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", pp. 58-9.

کم‌اهمیت‌تری است تا طرح کلی، درباره‌ی نظریه‌های هابز درباره‌ی این نوع ادبی بحث می‌کند. در اهدائیه‌ی ***انه‌ئیس***، تحلیل دیگری از حماسه‌ی منظوم را گنجانده که به همین اندازه متعارف است: در اینجا هم درایدن بر این حکم ارسطویی صحه می‌گذارد که عمل در یک حماسه‌ی منظوم باید واحد، کامل و عظیم باشد و نیز تأکید می‌کند که لحن جدی در سراسر متن باید ویژگی اصلی چنین اشعاری باشد، شرطی که اریوستو از تحقق آن قاصر می‌ماند.

شاید بتوان کامل‌ترین توضیح برای این اشتغال ذهنی مکرر به قوانینِ نوع را در جستاری یافت که درایدن در دفاع از «جستاری در نمایش منظوم» نوشت. درایدن، همچون سیدنی و میلتن، اظهار می‌دارد که چنین قواعدی نهایتاً بر مبنای خودِ طبیعت استوار شده‌اند ــ یا، چنان‌که پوپ در ***جستاری در نقد*** خود گفته است، «آن قواعد قدیمی که کشف شده‌اند نه ابداع،/ که کماکان طبیعت‌اند، لیک طبیعتی نظام‌یافته»[1] (۹-۸۸). درایدن در ادامه بحث می‌کند که حجیّت ارسطو و هوراس، و نیز احکام و مثال‌های اخیرتر جانسن و کُرنِی، همچون بسیاری از پاساژهای دیگر در نقد نوکلاسیکی، به ما یادآور می‌شوند که نویسندگان انگلیسی تا چه پایه سرمشقی را که منتقدان و نویسندگانِ اکیداً نوکلاسیک فرانسوی به دست داده بودند در خاطر داشته‌اند. در عرصه‌ی نظریه‌ی ادبی مکرراً شاهد احساس رقابت و چشم و همچشمی با بوآلوهای همسایه هستیم که چندان هم استتار نشده است.

درایدن، به‌رغم احترام آشکارش به قوانین ادبی، انحرافاتی از اصول ارسطویی را می‌پذیرد و حتی از آنها استقبال می‌کند. برای مثال، در چندین جستار درباره‌ی مقام والای حماسه‌ی منظوم در نزد ارسطو و برتری آن بر تراژدی بحث کرده است. هرچند فرانسویان را می‌ستاید که اصل حسن تناسب را در کمدی بهتر از هموطنان خودش رعایت می‌کنند، بر آنها خرده

1. Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, pp. 88-9.

می‌گیرد که این‌همه «برده‌وار» از قوانین ادبی تبعیت می‌کنند و آنان را به تفسیر فراخ‌تر این احکام توصیه می‌کند:

اذعان دارم که فرانسویان پیرنگ‌هاشان را بقاعده‌تر طرح‌ریزی می‌کنند، و با دقتی بیش از انگلیسی‌ها قوانین کمدی و اصل حسن تناسب صحنه را (من‌حیث مجموع) رعایت می‌کنند... با این‌همه، گذشته از همه‌ی اینها، من بر این اعتقادم که نه قصورهای ما و نه فضائل آنان چنان نیست که آنان را در جایگاهی برتر از ما بنشاند.

آخر، چون در تعریف نمایشنامه از تقلید جاندارِ طبیعت سخن رفته است، آنها که این قانون را به بهترین وجهی اجرا می‌کنند باید از احترامی بیش از بقیه برخوردار شوند. تردیدی نیست که آن زیبایانِ شعر فرانسه هرجا که بدین قانون پایبندند کمال را به حدی بالاتر می‌رسانند، اما هرجا که چنین نمی‌کنند نمی‌توانند کمالی بدان ببخشند: در واقع زیبایی‌شان زیبایی پیکره‌هاست، نه زیبایی انسانی.[1]

پوپ، همچون درایدن، هم احترام به قواعد نشان می‌دهد و هم اذعان می‌کند که این قواعد تنها عامل تعیین‌کننده‌ی شعر خوب نیستند:

از این رو احترامِ درخورِ قواعد کهن را بیاموز؛
تقلید از طبیعت تقلید از اینهاست.

با این‌حال هیچ حکمی را یارای آشکار ساختن برخی زیبایی‌ها نیست،
زیرا لطف خدادادِ سخن هم به‌قدر دقت و تلاش ضروری است.
موسیقی به شعر می‌ماند، در هر دو
آنی هست که به هیچ روشی نمی‌توان آموزش داد،
و جز در کفِ استاد حاصل نمی‌آید.

1. John Dryden, "An Essay of Dramatic Poesy", p. 44.

اگر آنجا که از دسترس قواعد بیرون است،
(زیرا قواعد ساخته نشده‌اند مگر برای رسیدن به غایت خویش)
جوازی خجسته پاسخی باشد کارآمد
برای نیل به مقصدی که در نظر است، آن جواز قاعده است.[1]

عباراتی که او در دفاع از حسن تناسب به کار می‌گیرد ــ «زیرا سبک‌های گوناگون در خورِ موضوعات گوناگون‌اند/ چونان جامه‌های در خورِ روستا، شهر، و دربار» (سطرهای ۳-۳۲۲) ــ باز اشارتی است بر اینکه در ذهن بسیاری از نویسندگان ایده‌ی یک نظام شعریِ بقاعده، هر قدر هم پوشیده و پنهان، با ایده‌ی یک نظام اجتماعیِ بقاعده پیوند خورده بود. از همین رو، تنیدن عناصر ناهمخوان در بافتار یک نوع ادبی را می‌شود پذیرش و شاید حتی مطالبه‌ی بی‌قاعدگی‌های مشابه در بافتار اجتماعی تلقی کرد.

از احترام به قواعد ادبی، که پوپ و خیلی از نویسندگان نوکلاسیک دیگر ابراز داشته‌اند، در ***فرض‌هایی در باب نگارش اصیل***، نوشته‌ی ادوارد یانگ، گرچه در سال ۱۷۵۹ منتشر شد، نشانی نمی‌توان یافت؛ این جستار، هم از این جنبه و هم بسیاری جنبه‌های دیگر، در عوض پیشاپیش خبر از برخی از ملاک‌های منتقدان رمانتیک می‌دهد. یانگ، با اختیار مفهوم نبوغ که لونگینوس، نویسنده‌ی کلاسیک، پرورانده بود، آثار هنری نازل و تقلیدی را از آنچه «آثار اصیل» نامیده است متمایز می‌کند:

آثار اصیل کمال مطلوب‌اند، و باید باشند، زیرا بانی خیری عظیم‌اند؛ این آثار مرزهای جمهور ادب را گسترش می‌دهند، و ولایتی دیگر به قلمرو آن می‌افزایند. مقلدان فقط نسخه‌بدل چیزی را که داریم به ما می‌دهند.... تشخص و تمایز بیرون از جاده‌ی کوبیده نهفته‌اند؛ برای یافتن آنها باید گریز زد و از جاده منحرف شد؛ و هرچه معبر آدمی از شاهراه دورتر باشد،

1. Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, pp. 139-49.

قواعدِ مشهورتر... همچون چوب زیربغل، بیشتر به کار افلیجان می‌آیند و دست‌وپاگیر قوی‌بنیگان می‌شوند.[1]

پس قواعد ادبی، به‌جای بازتاباندنِ طبیعت، از آن تخطی می‌کنند، و سرمشق‌های ادبی از هر سنخ، از جمله سرمشق‌های مبتنی بر نوع، پیش‌شرط که نیستند هیچ، بیشتر دست‌وپاگیر دستاوردهای هنری مهم می‌شوند.

درس‌گفتارهایی درباب بلاغت و ادب اثر هیو بلر یکی از تأثیرگذارترین آثار نقد عصر نوکلاسیک است که گردآورده‌ی درس‌گفتارهای اوست در زمانی که استادِ منصوبِ دربار در ادینبرا بود. این کتاب با استقبال بسیار خوبی روبه‌رو شد، که معلوم است احترام و محبوبیت نویسنده‌ی آن در مقام یک روحانی هم بر آن افزوده است؛ در واقع از نخستین چاپش در سال ۱۷۸۳ تا کنون حدود ۱۳۰ بار چاپ شده است. بلر در درس‌گفتارهایش بسیاری از شرح‌های متعارف بر احکام ارسطو را گنجانده است، از جمله اظهار داشته که حماسه‌ی منظوم باید فقط یک عمل واحد را در بر داشته باشد. اما در جاهای دیگر از آثاری دفاع می‌کند که منتقدان دیگر بر آنها خرده گرفته‌اند چون به قول او مرتکب تخطی‌های جزئی از هنجارهای ارسطو شده‌اند. او وارد بحث با مدافع دیگرِ عرف‌های انواع ادبی می‌شود، یعنی رُنه لوبوسو، منتقد جزمیِ نوکلاسیک؛ هرچند درایدن این منتقد فرانسوی را بزرگترین منتقد زنده‌ی زمان دانسته بود، بلر می‌گوید که او سرشت ادبیات را تحریف کرده، زیرا شاعرِ حماسه‌سرا را نه هنرمندی خلاق که فیلسوفی دانسته که رساله‌ای در اخلاق تصنیف می‌کند.

جاذبه‌ی دیگرِ ***درس‌گفتارهایی در باب بلاغت و ادب*** بلر، که اصلاً از بقیه‌ی جاذبه‌هایش کمتر نیست، جاذبه‌ای است به یک معنا جنبی؛ جذابیتِ این درس‌گفتارها علاوه بر آنچه تلویحاً از سرچشمه‌های نقد انواع ارائه

1. Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, pp. 6-7, 11-12, 14.

کرده‌انـد، در آنچـه بر ایـن سرچشمه‌هـا افزوده‌اند نیزهست. بلر می‌گوید که برخی قالب‌هـا نه فقط در ادبیـات معاصر به اوج نرسیده‌اند، چنان که ارسطو مدعی بـود تراژدی در زمـانه‌ی او به اوج رسیده است، در واقع احتمالاً افول هم کرده‌اند:

> در هر حال شعر، در آن وضعیت کهن آغازین، شاید پرشورتر از اینی بود که در وضعیت امروزش می‌بینیم. در آن زمان فوران ذهن انسان به‌تمامی در آن جای گرفته بود؛ تمامیِ تلاش قوه‌ی خیال.... خنیاگر آغازین... به‌راستی نغمه‌های وحشی و تنظیم نشده سرمی‌داد؛ اما این نغمه‌ها فیضان طبیعیِ دلِ او بودند؛ بیانِ پرشور احساس ستایش یا بیزاری، اندوه یا دوستی، بودند که بیرون می‌ریخت. پس چه جای تعجب که در نغمه‌ی خام و بی‌تکلف نخستین شعرِ همه‌ی ملت‌ها اغلب چیزی را می‌یابیم که ذهن را تسخیر و از خود بی‌خود می‌کند.[1]
>
> (ج ۲، ۳-۳۲۲)

احساساتی مشـابه، اغلب بـه زبـانی که شبـاهتی حیرت‌آور به زبـان بلر دارد، به بسیاری از گزاره‌های سده‌های نوزدهم و بیستم درباره‌ی انواع ادبی راه می‌یابند، طوری که شـاید از خود بپرسیم که بحث مـا درباره‌ی این موضوع تـا چه حد همـان‌قدر متـأثر از داوری‌هـای فکریِ عینی‌تر ماست که متأثر از پـاسخ‌های عاطفی ما. در نتیجه‌ی همین‌ها، بسیاری از نویسندگان تحلیل قالب‌های ادبی را به گمان‌زنی‌هایی تبدیل می‌کنند درباره‌ی تفاوت‌های میان جـامعه‌ی مـا و جوامعی که آبشخـور تولیـد سنخ‌هـای ادبیِ بـه‌ظاهر مثمرتر یـا کمتر «منحط» بوده‌انـد. چنین گمـان‌زنی‌هایی شاید بعضاً از سر تمایل به سوگواری بر کاستی‌هـای فرهنگ خـود در عین بزرگـداشت رؤیای عصری طلایی، جهانی در جـایی دیگر، باشند، و گاه با حسرتی بیان می‌شوند عجیب

1. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, II, 322-3.

یادآورِ حال و هوایی که در برخی از انواع شعر شبانی به صورتی کامل‌تر و صریح‌تر شکل گرفته است.

بسیارند جستارهای نوکلاسیک که کانون توجه‌شان ویژگی‌های مشخصه‌ی فلان نوع ادبی است و نه فلان هنرمند یا فلان شعر. دیوید هیوم در «درباره‌ی تراژدی» به این مسئله‌ی تفکربرانگیز پرداخته است که چگونه ممکن است سنخی ادبی که این‌همه درد برمی‌انگیزد عملاً مایه‌ی التذاذ بینندگانش شود، و بحث می‌کند که چنین لذتی به همان اندازه از تحسین زبان‌آوریِ نویسنده برمی‌خیزد که از مشاهده‌ی تقلیدی از زندگی. در جستارهای انتقادی دیگر، نویسنده شعری معین را با هنجارهای نوع آن می‌سنجد، کاری که جوزف ادیسن در ستون‌های نشریه‌ی *اسپکتتر* می‌کند و در آنها بررسی می‌کند که ***بهشت از دست شده*** تا چه میزان با قواعد حماسه‌ی منظوم همخوانی دارد.

چنان که به‌کرات در نظریه‌ی نقد می‌بینیم، کرده‌های منتقدان نوکلاسیک به‌اندازه‌ی ناکرده‌هاشان افشاگر است. هابز استثنای جالبی بر این قاعده است، اما معاصرانش، در مجموع، نه به فرضیه‌های انتزاعی گوناگون درباره‌ی سرچشمه‌های انواع ادبی می‌پردازند، که در عهد رنسانس این‌همه باب بود، نه به گمان‌زنی در باب سرشت آن، که در اوایل سده‌ی نوزدهم محبوبیت یافت؛ همان‌طور که آستن وارن و رنه ولک گفته‌اند، کاملاً محتمل است دلیلش این باشد که این دسته از نویسندگان نوع ادبی را امری کاملاً مسلّم فرض می‌کرده‌اند.[۱] درباره‌ی طبایع هنری و الگوهای اجتماعی که احتمال تولید این قالبِ ادبی و نه آن یکی را بالا می‌برند نیز چندان نظریه‌پردازی نمی‌کنند؛ بعداً می‌بینیم که این مسئله هم همان‌قدر که برای اسلاف منتقدان رمانتیک بیگانه بود موافق طبع این منتقدان واقع شد. آنچه بیش از هر چیزی ذهنشان را به خود مشغول می‌داشت، چنان‌که دیدیم،

---

۱. رنه ولک و آوستن وارن، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، ص. ۲۶۳.

تکـرار و پـالایش قواعـد هر نـوع ادبی و بـه محک زدن آثـار معین بـا این هنجـارها بـود. آنان بارهـا به مسئله‌ی سلسله‌مراتب انواع نیز بازمی‌گشتند، گاه بیانـات ارسطو دربـاره‌ی برتـری تراژدی را می‌پذیرفتند و گاه با آن به معارضه برمی‌خاستند.

خواننده‌ی امروزی شاید وسوسه شود که شقاقی دقیق میان انعطاف‌پذیری دوره‌ی رنسانس درباب انواع ادبی و صلبیّت نوکلاسیکی ترسیم کند، شاید وسوسه شود که تأکید کند شیفتگی به هنجارهای نوع که تا به اینجا بررسی کرده‌ایم چه راحت و چه به‌کرّات به کاربست مکانیکی آنها استحاله پیدا کرده است. تردیدی نیست که اغلب می‌توان از این زاویه بر منتقدان کم‌اهمیت‌ترِ این دوره، و گهگاه بر منتقدان اصلی نیز خرده گرفت. اما بهترین نویسندگان نوکلاسیک در واقع به ما خاطرنشان می‌کنند که همان قواعدی که آنان چنین مشتاقانه بدانها متوسل می‌شوند باید به داوری در دو محکمه‌ی عالی‌تر نیز تن دهند، طبیعت و ذوق سلیم. سمیوئل جانسن در **مقدمه بر شکسپیر**، در ردّ اعتراضات خلوص‌گرایان به تراژی‌ـکمدی، چنین می‌گوید:

> شکسپیر قوای برانگیختن خنده و اندوه را نه فقط در یک ذهن، که در یک اثر وحدت بخشیده است.... اینکه چنین کاری خلاف قواعد نقد است فوراً پذیرفته می‌شود؛ اما همیشه درِ فرجام‌خواهیِ نقد از طبیعت باز است. غایتِ نوشتن آموزاندن است؛ غایت شعر آموزاندن از طریق لذت بخشیدن است. نمی‌تـوان منکر شد که نمـایشِ مرکّب ممکن است تمـامی آموزش‌های تراژدی و کمدی را منتقل کنـد، زیرا هم هر دو را به‌تناوب عرضه می‌دارد، و هم بیش از هر یک از آنها بـه‌تنهایی به نمودِ زنـدگی واقعی نزدیک می‌شود، چون نشان می‌دهد کـه دسیسه‌های کلان و نقشه‌های خُرد چگونه ممکن است یک‌دیگر را تقویت یا خنثی کنند.[1]

1. Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare*, p. 67.

امـا علت این علاقـه‌ی عمیق منتقدان و نویسندگانِ این دوره به نوع ادبی چیست؟ بدیهی‌ترین پـاسخ ــ اینکه احتـرامی که برای منتقدان کلاسیک قائل بودند آنان را به اینجـا کشاند که اشتغـال ذهنی دوره‌ی کلاسیک به نوع ادبی را اشتغال ذهنیِ خود کنند ــ شاید مهمترین پاسخ نیز باشد. افزون بر این، کششِ همزمان به سنخ‌های دیگرِ قـالب‌های دقیق و قاعده‌مند، چه قالب‌های ادبی همچون مزدوج، چه فرم‌های معماری همچون بنـاهای معماریِ سبک پالادیو، بی‌شک توجه نوکلاسیک‌هـا را به قالب‌های برخاسته از انواع ادبی دامن می‌زد و بـه نوبـه‌ی خـود مورد تشویق آنهـا قـرار می‌گـرفت. یـکی از متکررترین استعاره‌ها برای هنر در این دوره در واقع معماری است.

منتقدانی چـون مینـارد مک و دابلیو. سی. بی. واتکینز گفته‌انـد که عصر خردورزی ریشه در آگاهی حادِّ ما از تمایلمان به خردگریزبودن داشته است، و خشم و خروشِ خجسته‌مان برای برقراری نظم، که ویژگیِ مشخصه‌ی این دوره شد، از ترس عمیقمان از بی‌نظمی در روان فردی و پیکره‌ی سیاسی نشأت گرفته است. مواضعِ مربوط به انواع ادبی غالباً آینه‌ی ادراکات ما از سایر سنخ‌های تجربه‌ی ادبی و غیر ادبی است، و این موضوع هم احتمالاً مستثنی نیست: یکی از توضیحات برای اشتغال ذهنیِ نوکلاسیکی به هنجارهای انواع ادبی درک نیاز عمیق به وجود آنهاست. پوپ می‌نویسد،

> طبیعت بر هر چیز حدی مناسب نهاد،
> و خردمندانه مانع جلوه‌فروشیِ ذکاءِ انسان مغرور شد.
> چنان که هر چند اقیانوس اینجا در خشکی پیش می‌رود،
> در باقیِ جاها ماسه‌زارهای پهناور بر جای می‌گذارد.[1]

هرچند نیّتِ آشکار این تصویـر شهادت دادن بـر قدرت موانع طبیعت است، تفکربـرانگیز است که «جلوه‌فروشی ذکاء انسـان مغرور» همچون اقیـانوس

1. Pope, *An Essay on Criticism*, 52-5.

است، نیرویی که بالقوه بسیار وحشی است و الحق هم مهار آن بالقوه بس دشوار است.

* * *

تفاوت‌های میان احکام نوکلاسیک در باب انواع ادبی و احکام هم‌ارزشان در نقد رمانتیک تمایزات وسیع‌تر بین این دو مکتب را در مقیاسی کوچک پیش چشممان می‌گذارند. منتقدان نوکلاسیک به قواعد نوع احترام می‌گذارند، حال‌آنکه همتایانشان در عصر بعدی نوعاً این هنجارها را نمی‌پذیرند و گاه حتی کل مفهوم نوع ادبی را انکار می‌کنند. البته در پشت این تضاد توجه رمانتیک‌ها به فرد نهفته است، به مشخصه‌های فردی، خواه شخصیت باشد خواه اثر هنری. سمیوئل جانسن در ***راسِلاس*** نصیحتمان می‌کند که رگه‌های روی گل لاله را نشمریم، خود را غرق در جزئیات فردی به بهای غفلت از مشاهده‌ی شکل کلیِ گل نکنیم؛ در مقابل، رمانتیک‌ها از سایه‌روشن‌های آن رگه‌ها لذت می‌برند. زمانی هم که منتقدان رمانتیک انگلستان درباره‌ی انواع ادبی می‌نویسند، مشغله‌ای ذهنی را وارد بحث می‌کنند که به جهت‌گیری معطوف به زندگینامه مربوط می‌شود؛ جهت‌گیری‌ای که ویژگیِ مشخصه‌ی رویکرد آنان به آثار هنریِ منفرد است: آنان در صدد برمی‌آیند تا کشف کنند که روح زمانه و طبع و خلق‌وخوی نویسنده‌اش چگونه به قالب مورد نظر شکل داده است. چنین منتقدانی نه امر و نهی‌های نوع که روح آن، نه جسم آن که روان آن، را معاینه می‌کنند.

مسائل نظریِ مشابهِ موضوعاتی که در فلسفه و نقد ادبی آلمان در عصر رمانتیک جایگاهی برجسته داشتند در بحث‌های مربوط به نوع تأثیر گذاشته‌اند. هگل، یکی از تأثیرگذارترین ایده‌آلیست‌های آلمان (مکتبی که بر اولویت ذهن بر هر واقعیت مادیِ بیرونی تأکید می‌کند)، به‌تفصیل در کتاب ***زیباشناسی*** خود درباره‌ی انواع ادبی نوشته است. کانون توجه او در این اثر به‌طور اخص

توصیف و مقایسه‌ی سه عضو انواع سه‌گانه‌ی شعر غنایی، حماسه‌ی منظوم و نمایش است. یکی از مباحثی که می‌کاود نوع جامعه‌ای است که این سه وجه را تولید می‌کند؛ برای مثال، حماسه‌ی منظوم بازتابی است از «آگاهی کودک‌وار یک ملت [که] هیچ مفارقتی بین آزادی و خواست/ اراده» نمی‌بیند.[1] در شعر غنایی رخدادها منشئی سوبژکتیو دارند، در نمایش از فردیتِ شخصیت نشأت می‌گیرند، حال آنکه در حماسه‌ی منظوم شخصیت و اوضاع بیرونی به یک اندازه اهمیت دارند. برخی از تشبیهات هگل پیش‌بینی‌پذیرند، اما بسیاری از آنها حکمت متعارف درباره‌ی انواع ادبی را زیر و رو می‌کنند؛ برای نمونه می‌گوید که سرنوشت در حماسه‌ی منظوم در واقع قوی‌تر است تا در نمایش، زیرا در نمایش شخصیت به سرنوشت خود شکل می‌دهد.

البته نظام فلسفی هگل از نظریه‌ی حرکت دیالکتیکی او تأثیر گرفته، و مقایسه‌ای که میان انواع ادبی انجام می‌دهد بر همین اصل استوار شده است. او در رابطه‌ی میان سه وجهْ الگویی دیالکتیکی می‌بیند که در آن برنهادِ (تزِ) وجه غنایی و برابرنهادِ (آنتی‌تزِ) وجه حماسی هم‌نهادِ (سنتزِ) نمایش را به دست می‌دهند:

> سومین و آخرین وجهِ ارائه دو وجهِ پیشین را در کلی نو به هم می‌پیوندد که در آن هم ساخت‌وپرداختی ابژکتیو را می‌یابیم و هم می‌بینیم که ریشه در دل افراد دارد... بدین ترتیب در اینجا، همچون در حماسه‌ی منظوم، کنشی با گره‌افتادگی و گره‌گشایی آن در برابرمان می‌گسترَد؛ ... اما این کنش به آن شکل بیرونیِ ناب، به صورت چیزی که واقعاً رخ داده است، یعنی به صورت رخدادی در گذشته که صرفاً با روایت جان گرفته است، بر ما عرضه نمی‌شود؛ برعکس، عملاً پیش چشمانمان حیّ و حاضر است و به موجبِ خواست/ اراده‌ی شخصی، اخلاق یا بی‌اخلاقیِ فردفردِ شخصیت‌ها صورت

1. Hegel, *Aesthetik*, II, 1045.

می‌گیرد، و به این ترتیب افراد در مرکز قرار می‌گیرند، همان‌طور که در اصلِ بنیادیِ شعر غنایی در مرکز قرار دارند.[1]

گوته نیز، همچون بسیاری از نویسندگان رمانتیک دیگر، وجوه سه‌گانه را کاویده است. در «Uber epische und dramatische Dichtung» [«درباره‌ی حماسه‌ی منظوم و نمایش منظوم»]، جستاری که با همکاری شیلر تألیف کرد، وجوه ادبی را با وجوه زمانی مرتبط کرده است، ایده‌ای که در نظریه‌ی انواع در سده‌های نوزدهم و بیستم به‌کرات با آن مواجه می‌شویم. گوته وشیلر می‌گویند که حماسه‌سرا یک رخداد را به‌طور کامل در وجه گذشته روایت می‌کند، حال‌آنکه نمایشنامه‌نویس آن را به تمامی در وجه اکنون ارائه می‌کند. سپس دو شخصیت را کنار هم می‌گذارند، راپسودی[2]سرا و بازیگر، و دو وجهی را که این دو معرّفِ آن‌اند با هم مقایسه می‌کنند: راپسودی‌سرا یا شاعر غنایی در شعر خود ظاهر نمی‌شود حال‌آنکه بدیهی است که بازیگر حاضر است، راپسودی‌سرا مایه‌ی آرامش می‌شود حال‌آنکه بازیگر حواس مخاطبان را تحریک می‌کند، راپسودی‌سرا به تخیل شنوندگانش متوسل می‌شود حال‌آنکه بازیگر از ما می‌خواهد که به هنگام دنبال کردن رویدادها بر صحنه تخیلمان را تعطیل کنیم. گوته در جاهای دیگر نیز انواع ادبی را بررسی کرده است؛ برای مثال، در رمان *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [***کارآموزی ویلهلم مَیستر***] رمان و نمایش را با هم مقایسه کرده است.

کارهای ویکتور هوگو هم از جمله کارهایی است که در قاره‌ی اروپا انجام شد و قابل قیاس با نظریه‌ی انواع در انگلستانِ دوره‌ی رمانتیک است. او در واکنش به اتکای نوکلاسیک‌ها به قواعد و ادبیاتِ به‌زعمِ او سرد و

---

1. *Ibid*, II, 1038.

۲. rhapsody: در ادبیات، شعر شورانگیز به طور اعم. در یونان باستان گزیده‌ی اشعار حماسی که راپسودی‌سرا که بخش‌هایی از این اشعار را از بر کرده بود آنها را با بداهه‌سرایی‌های خود به هم متصل می‌کرد.

تصنعیِ حاصل از آن، در سال ۱۸۲۶ در دیباچه‌ی مجموعه‌ی اشعارش اعلام می‌کند:

> در موضوع تولیدات ادبی، آدم هرروز از «وزانت» فلان نوع، «مناسبت» نوع دیگر می‌شنود... آنچه در رمان «مجاز» است در «تراژدی» ممنوع است.... نویسنده‌ی این کتاب از بخت بد این حرف‌ها را اصلاً نمی‌فهمد.[1]

هوگو، همچون منتقدان نوکلاسیکی که خود محکوم می‌کند، مدعی است که باید در هنگام نوشتن طبیعت راهنمای غاییِ ما باشد ــ اما بدیهی است که او طبیعت را منشأ قواعد ادبی نمی‌داند بلکه آن را بدیل آنها می‌داند. در واقع، گفتگو در باب انواع ادبی میان نویسندگان نوکلاسیکی چون لوبوسو و جانشینان رمانتیکشان چون هوگو تجسم پاسخ‌های متفاوت به طبیعت ــ در معانی متعدد این کلمه ــ است که این دو مکتب را از هم متمایز می‌کند. هوگو بعدتر در دیباچه‌اش فرض‌های خود را درباره‌ی این موضوع تصریح می‌کند و در آنجا آثار تألیف‌شده بر طبق قواعد نوکلاسیک را به نظم تصنعیِ باغ‌های سلطنتی ورسای و آثار نوشته‌شده بدون این محدودیت‌ها را به زیبایی چشمنوازتر مناظر طبیعیِ ینگه‌دنیا تشبیه می‌کند (شقاقی با ته‌رنگ‌های سیاسی و البته پیامدهای آشکارترِ زیباشناختی). هوگو، در پایان دیباچه، بدیلی برای اشتغال ذهنیِ نوکلاسیک‌ها به انواع ادبی پیشنهاد می‌کند: «سرمشق شاعر باید فقط یکی باشد، طبیعت؛ راهنمایش باید فقط یکی باشد، حقیقت. باید نه با آنچه پیشتر نوشته شده است که با روح و با دلش بنویسد» (ص۸). وقتی هم که به وارسی سنخ‌های انواع می‌پردازد، چنان‌که در دیباچه‌ی مفصلِ نمایشنامه‌اش، ***کرامول***، روشش این است که اعصار تاریخی را با قالب‌های مشخصه‌ی هر یک مرتبط کند. علاوه بر ربط دادن انواع به چرخه‌های حیات جوامع، آنها را به چرخه‌های حیات افراد پیوند می‌زند و استدلال می‌کند که

1. Victor Hugo, *Odes et Ballades*, p. 7.

شعر غنایی متناظر است با تولد، حماسه‌ی منظوم با عمل و نمایش با مرگ.

وُردزوُرث در سرتاسر دیباچه‌ی ***بالادهای غنایی***‌اش می‌توان همین بی‌اعتمادی به نوع ادبی را، که هوگو پیشتر بیان کرده بود، به‌تلویح و به‌تصریح دید. این جستار نیز، هم با مندرجاتش و هم به‌واسطه‌ی آنچه نگفته است، رابطه‌اش را با نوکلاسیسیسم متعارف اعلام می‌دارد، و در این میان فقدان هرگونه بحثی مستمر درباره‌ی نوع بسیار گویاست: هرچند وُردزوُرث به‌تفصیل درباره‌ی انواع و اقسام مسائل ادبی دیگر سخن گفته است، مختصرترین توجه را نثار قالب‌های ادبی کرده است. وقتی هم که گذرا به موضوع می‌پردازد، برای این است که تردیدهایش را در باب اهمیت آن ابراز کند:

> شیوه‌ی درست برخورد با اشعار مبتذل و ساده... این نیست که بگوییم این شعر بدی است یا این شعر نیست، بلکه این است که بگوییم مفهوم ندارد.... چرا بابت نوع خود را به دردسر بیندازیم وقتی که پیشتر درباره‌ی جنس تصمیممان را گرفته‌ایم؟ چرا به خود زحمت بدهیم تا اثبات کنیم میمون نیوتون نیست، وقتی که بدیهی است که اصلاً انسان نیست؟[1]

رویکرد کولریج به انواع ادبی پیچیده‌تر از وُردزوُرث است اما به یکدستیِ آن نیست. گاه انگار با قاطعیتِ خالقِ ***بالادهای غنایی*** موضوع را رد می‌کند:

> ما قو و کبوتر را واجد زیبایی متعالی می‌دانیم چون می‌بینیم و احساس می‌کنیم که زیبایند. اینکه بخواهیم مدعای زیبا بودن هرکدام را بر اساس قاعده‌ی انتزاعیِ مشترک میان هردو، بدون ارجاع به زندگی و وجودِ خود این جانوران، مقایسه کنیم ــ یعنی در واقع چون اول کبوتر را دیده‌ایم،

---

1. William Wordsworth, Preface to *Lyrical Ballads*, p. 155.

خطوط بدنش را انتزاع کرده‌ایم، به آن تعمیمی کاذب بخشیده‌ایم، این خطوط را اصل یا کمال مطلوب زیبایی پرندگان بدانیم و بعد به نقد قو یا عقاب برآییم ــ همان‌قدر بی‌معنی است که اساس داوریمان درباره‌ی آثار یک شاعر صرفاً این باشد که این آثار تحت نامِ همان رده‌ای جای دارند که آثار شاعران دیگر متعلق به زمان و اوضاعی دیگر در آن جای داشته‌اند، یا در واقع آنها را بر هر اساسی جز بر اساس عدم تناسبشان با غایتِ مورد نظر این شعرها و ضعف دلالت آنها به‌عنوان نماد و جلوه‌ی بیرونیِ درون داوری کنیم.[1]

اما بعداً در همین گروه از یادداشت‌ها می‌گوید که انواع ممکن است کارکردهای مفیدی هم داشته باشند؛ در پاساژی که یادآور احکامی مشابه از زبان دکتر جانسن و شلگل است، اعلام می‌کند که به‌عوض بیرون راندن تمامیِ ملاحظاتِ مربوط به نوع از خوانش شکسپیر، باید مقولات را اصلاح کنیم و گسترش دهیم:

اگر تراژدی‌های سوفوکل به معنای دقیق کلمه تراژدی‌اند و کمدی‌های اریستوفان کمدی، باید خود را از تداعی کاذب نام‌های نابه‌جا رها کنیم، و واژه‌ی جدیدی برای نمایشنامه‌های شکسپیر بیابیم. این نمایشنامه‌ها در معنای کهنِ کلمه نه تراژدی‌اند نه کمدی، نه هر دو در یک جا، بلکه از جنسی متفاوت‌اند، متفاوت در نوع نه صرفاً در درجه، ــ نمایش‌های رمانتیک‌اند، یا رمانس‌های نمایشی.[2]

جایی دیگر موضع متعارف‌تری اتخاذ می‌کند و می‌گوید که علاوه بر پذیرش طبقه‌بندی‌های انواع ادبی و سلسله‌مراتب انواع، باید این معیارها را راهنمای داوری‌های انتقادی خود قرار دهیم. درباره‌ی ***بهشت از دست شده*** می‌نویسد:

---

1. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, I, 196.
2. *Ibid*, I, 197.

«در نـوع خود کامل‌تـرین شعر موجود است، هرچند نوعش ممکن است از لحاظ جذابیت ــ چون در جوهر پندآموز است ــ نـازل‌تر از آن نوع دیـگر بـاشد که در آن اندرزها به صورتی مؤثرتر منتقل می‌شوند چون غیرمستقیم‌تر است.»[1] هرچنـد این تناقضات در تفکر کولریج آشکارا بازتاب سردرگمی‌ها و آشفتگی‌هـای ذهنیِ خود او هستند، اما این را هم بـار دیگر به ما یادآوری می‌کنند که چه خطرنـاک است اگر برچسب‌هـای آشنایی چون «نوکلاسیک» یا «رمانتیک» را بدون امـا و اگر بپذیریم، و بـا فراموش کردن این واقعیت که الگوی تـاریخ ادبیات اغلب به شکل پیوستار است و نه تضادی دیالکتیکی، این تاریخ را بیش از حد ساده بپنداریم.

خوانده‌هـای کولریج در فلسفه‌ی آلمـان به‌ویژه در بحث‌هـایش درباره‌ی وجوه سه‌گـانه آشکار می‌شود. او تمایز آشنـا میـان ذهنی‌بودن شعر غنـایی و عینی بودن حمـاسه‌ی منظوم را تکرار می‌کند و بعد به کاویدن سایر جنبه‌های این سه وجه می‌پردازد:

> نخستین قـالبِ شعری حمـاسه‌ی منظوم است کـه جـوهـر آن را می‌تـوان توالی رخدادها و شخصیت‌ها دانست... در حماسه‌ی منظوم، چنان که در به‌اصطلاح شعرهای هُمر، کل کار به‌طور کامل عینی است و بازنمایی هم انعکاس ناب است. قالب بعدی که شعر وارد آن شد نمایش منظوم است؛ ــ هر دو قالب بنیانی مشترک دارند با یک تفاوت، و آن تفاوت فقط در گفتگو نیست. هر دو بـر رابطه‌ی میـان سرنوشت با اراده‌ی انسان استوارند؛ و این رابطه عنصری جهانی است که برحسب تفاوت ادیان و پرورش اخلاقی و فکریِ ملل گوناگون از منظرهای متفاوتی بیان می‌شود. در حماسه‌ی منظوم سرنوشت حاکم بر اراده نمایش داده می‌شود، یعنی سرنوشت اراده را ابزار نیل به نقشه‌های خود می‌کند.... در نمایش، اراده در نبرد با سرنوشت نشان

1. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, p. 166.

داده می‌شود، که مثال و نمونه‌ی باشکوه و زیبای آن پرومته‌ی اسخیلوس است.[1]

* * *

هیچ‌چیز بهتر از نظریه‌ی انواع نمی‌تواند تفسیر عوامل زیباشناختی و فرهنگی در دوره‌ی ویکتوریا را روشن کند. این نظریه در یک سطح حکایت از ردِّ آگاهانه‌ی تأکید رمانتیک‌ها بر اختیار تام هنرمند دارد و از این طریق وارد آن نوع جدل میان یک عصر و عصر بعد می‌شود که بارها در فرهنگ ادبی تأثیر گذاشته است. در سطح دیگر، نگرش‌های ویکتوریایی به انواع ادبی از محیط علمی و اجتماعی عصر آنها سرچشمه می‌گیرد و به‌ویژه تأثیر خارق‌العاده‌ی داروینیسم را منعکس می‌کند.

جستار جان ادینگتن سایمنز، «در باب کاربست اصول تکامل در هنر و ادبیات»، نمونه‌ی اعلای این تفسیرِ امر ادبی و برون‌ادبی است. شاید خود داروین زود متوجه پیامدهای ضمنیِ وسیع‌تر اصول خود نشد، اما معاصرانش این را زود دریافتند: سایمنز، همچون بسیاری دیگر از نویسندگان عصر ویکتوریا، مبحث تکامل انواع ادبی را با اتخاذ رویکردی مبتنی بر کشفیات داروین تغییر داد. از این رو کانون توجه او نه شکلِ مثالی‌ای که یک سنخ ادبی معین ممکن است به خود بگیرد، بلکه حرکت از یک سنخ به سنخ دیگر است، یعنی آنچه معاصرش، جرج مردیت، «تغییر، نیرومندترین فرزند حیات» وصف کرده است.[2] سایمنز، با انسان‌انگاریِ فرایند تکاملِ مورد بحث، همان بحث آشنا را مطرح می‌کند دال بر اینکه الگویی که هنرها دنبال کرده‌اند با سه مرحله‌ی زندگی انسان ــ کودکی، بلوغ و زوال ــ متناظرند. به گفته‌ی او، همین الگو، و نه طبع فرد هنرمند، تعیین‌کننده‌ی تکامل انواع ادبی است. تأکید بی‌رحمانه‌اش بر ناتوانی نویسنده از غلبه بر مرحله‌ای که جامعه‌اش در

1. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, I, 138.

2. George Meredith, "The Woods of Westermain", 258.

آن به‌سر می‌برد به‌شدت یادآورِ بسیاری از رمان‌های ویکتوریایی است که در آنها شخصیت‌ها بندیِ محیط اجتماعی خود هستند.

سایمنز در ***اسلاف شکسپیر در نمایش انگلستان*** آن نوع نقدی را که در جستار مورد اشاره‌مان توصیه کرده است در عمل پیاده می‌کند. او، با تأکید بر استعاره‌ی زیست‌شناختی، این بحث را تکرار می‌کند که هنرها الگویی تکاملی را نشان می‌دهند و سپس نمایش در انگلستان را در پرتو همین حرکت قرائت می‌کند:

> در سیر تکاملِ کوتاه اما پر شور ادبیاتِ نمایشی‌مان سه مرحله را می‌توان نشانه‌گذاری کرد. اولین و طولانی‌ترین مرحله مرحله‌ی آمادگی و جرأت‌ورزی‌های آزمایشی است. در مرحله‌ی دوم به بلوغ می‌رسد.... مرحله‌ی سوم مرحله‌ی انحطاط و تباهی است؛ سنخی که دیگر به کمال رسیده است دستخوش تلاش‌هایی می‌شود که به منظور تغییر دادن یا اصلاح آن صورت می‌گیرد.... سبک انگلیسی، بیان نژاد ما در یک قالب هنری خاص، به صورتی منظم، غریزی، خودبه‌خودی، به‌واسطه‌ی تکامل از درون رشد کرد.... شکسپیر در دوره‌ی دوم یکه‌تاز است... .ما... که از نقطه‌ی اِشرافِ امروز به تکامل نمایش می‌نگریم، می‌بینیم که هنر سده‌ی شانزدهم انگلستان در شکسپیر تکمیل شد و به کمال رسید.[1]

بدیهی است که تأثیر داروین در نظریه‌ی ادبی، همچون نفوذ او در تفکر علمی، به کشور خودش محدود نماند: بسیاری از نویسندگان قاره‌ی اروپا نیز به هنگام تحلیل سرچشمه‌های انواع ادبی زبانِ تکامل و مفاهیم پشتِ آن را اختیار کردند. یکی از تمام‌عیارترین کاربست‌های نظریه‌های داروینی را می‌توان در فردینان برونتیِر دید که در ***تکامل انواع در تاریخ ادبیات*** تکامل

---

1. John Addington Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, pp. 2-5.

ادبی را بـا تغییرات اجتمـاعی مرتبط می‌کند و، برای مثال، تکامل هجویه را بـا پیدایش «روحیه‌ی بورژوایی» و احساس استقلال و فـردیت بیشتر پیونـد می‌زند. هرچند برونتیِر نکات مورد نظرش را به شکلی نظام‌مند نمی‌پروراند، چند ایده‌ی بحث‌برانگیز را درباره‌ی نحوه‌ی رشد و تکامل قالب‌های ادبی از دل یک‌دیگر مطرح می‌کند و به این ترتیب پیشاپیش منادی بحث‌های دقیق‌تر فرمالیست‌های روس در این موضوع می‌شود:

> افتراق انواع در تاریخ همچون افتراق انواع در طبیعت عمل می‌کند، پیش‌رونده، با گذار از تک به چند، از ساده به مرکّب، از همگن به ناهمگن.[1]

> هریک از این قالب‌های متوالی... در آغاز چون قطع عضو، و در طی تکاملش به صورت بسط و گسترشِ قالبِ قبلی‌اش جلوه کرد.[2]

اگر گزاره‌های سایمنز در باب انواع ادبی را بهترین معرف نقد ویکتوریایی در این موضوع بدانیم، احکام متیو آرنولد تأثیرگذارترین نقدهای این دوره‌اند: او بـا همان آمیزه‌ی مـألوف حسـاسیت و ذوق سلیم به مباحث اصلی مربوط به سنخ‌هـای ادبی نزدیـک می‌شود. کـارهـای او در زمینه‌ی قواعد انواع ادبی حکایت از دینی عظیم به ارسطو دارند. در دیباچه‌ی [تراژدی‌اش] **مروپی** از خـالق **فن شعر** بـه لحنی آشکارا تأییدآمیز نقل قول می‌کنـد، و در بحث‌های مربوط به حماسه‌ی منظوم در دیباچه‌ی سال ۱۸۵۳ اصول ارسطویی را تکرار می‌کنـد، و بـازتاب دغدغه‌ی ارسطوییِ ساختـار کلی اثـر را در این بحث‌ها می‌تـوان دید. در آن جستـار اشـارتی تفکربرانگیز بـه یکی از دلایـل پنهان‌ترِ سرسپردگی او به این قواعد نیز عیان می‌شود:

---

1. Ferdinand Bruntière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, I, 20.

2. *Ibid*, I, 5.

اما می‌خواهم بگویم که در تلاش صادقانه‌ام، در میان آشوب گیج‌کننده‌ی زمانه‌مان، برای یادگیری و تمرین آنچه در هنر شاعری محکم و حقیقی است، تنها راهنمای مطمئن، تنها جای پای ممکن که یافتم، در میان پیشینیان بود. آنان به هر رو می‌دانستند در هنر چه می‌خواهند و ما نمی‌دانیم. همین عدم اطمینان است که جرأت را زایل می‌کند، و نه نقدهای کوبنده.[1]

آرنولد از نشانه‌های آشوب اجتماعی و ادبی که همه‌جا در دور و بر خود می‌دید، از هیاهوی بدآهنگ لشکرهای جاهلی که شبها در هم می‌آویختند عمیقاً در عذاب بود. تکه‌ای که همین بالا نقل کردیم نشان می‌دهد که شاید در قالب‌های ادبی چیزی را دیده بود شبیه به آنچه گفتم برخی از منتقدان نوکلاسیک دیده بودند، عامل متعادل‌کننده‌ای برای آن آشوب‌هایی که اضطرابی چنین عمیق در او برمی‌انگیخت.

چندین جستار دیگر هم دارد که احترام او برای عرف‌های انواع ادبی را پررنگ‌تر می‌کنند؛ آرنولد، همچون بسیاری از منتقدان پیش از او، می‌گوید که باید به این قواعد احترام گذاشت نه به این دلیل که مراجع آنها را مقرر داشته‌اند و نویسندگان پیشین به آنها قداست بخشیده‌اند، بلکه در واقع به این دلیل که معقول‌اند. برای مثال، در «در باب ترجمه‌ی هُمر»، شعری را که وُردزوُرث تصمیم گرفته بود در قالبِ بالاد بسراید کنار شعری موقرانه‌تر می‌گذارد که شاعر به‌حق در بحری متفاوت سروده بود و با این کار مدعای خود را که بالاد، بنا به ماهیتش، برای موضوعات وزین نامناسب است تأیید می‌کند.

اما آرنولد، در عینِ احترام به قواعد نوع، ضرورتِ تغییر دادنِ آنها را نیز می‌پذیرد. برای نمونه، در دیباچه‌ی *مروپی* می‌گوید که هنجارهای تراژدی یونانی حتماً بهترین هنجارها نیستند. آرنولد، چنان که کولریج پیش از او، بحث

1. Mathew Arnold, Preface to *Merope*, p. 14.

می‌کند که تراژدی یونان تـا حدودی به دلیل شرایط کالبدیِ تماشاخانه‌های یونـان به این قالب درآمد. می‌گوید که در عصری دیگر ممکن است و باید به قالب‌های دیگری درآید: «روح انسان، هنگام سفر در راهی معین، به تراژدی یونان رسید؛ هنگام سفر در راه‌های دیگر، ممکن است به انواع دیگر تراژدی برسد» (ص۵۸).

آرنولد، همچون سایمنز و بسیاری از دیگر نویسندگان سده‌ی نوزدهم، دغدغه‌ی پیوند زدن انواع ادبی بـا مراحل خاص جـامعه را دارد. می‌گوید که بـالاد با دوره‌ای ساده و نـه چندان توأم با تأمل و تفکر در تاریخ انسان مرتبط است. اما، بـرخلاف بسیـاری از معـاصرانش، حاضر نیست برپایه‌ی این ایده سلسله‌مراتبی برای انواع ادبی را برقرار کند. آرنولد، که گویی طرد پرشور چنین سلسله‌مراتب‌هـایی را از جـانب بسیاری از منتقدان مدرن پیش‌بینی می‌کند، در «در باب ترجمه‌ی هُمر» می‌گوید:

> من نمی‌پذیرم که می‌توان گفت شاعری اوج گرفته و به حضیض افتاده است وقتی، در مقام شاعر، آنچه را می‌توانسته انجام دهد به بهترین وجهی انجام داده است؛ وقتی که در نواحیِ پستِ موضوع خود به همان‌اندازه بی‌نقص و درست و خـوب عمل کـرده است، یعنی در حـد کمـال یـک شاعر، که در نواحی رفیعِ آن.[1]

1. "On translating Homer", p. 186.

۴

نظریه‌ی انواع ادبی ۲: سده‌ی بیستم

قالب‌ها را می‌توان احکامی نهادی تلقی کرد که هم چیزهایی را به نویسنده تحمیل می‌کنند و هم نویسنده به آنها تحمیل می‌کند.[۱]

استیون ددالوس، شخصیت رمان جویس، وقت قدم زدن در زیر باران در خیابانی در دابلین درباره‌ی هنر مباحثه می‌کند:

واضح است که صورت هنری باید بین ذهن یا حواس خود هنرمند و ذهن یا حواس دیگران قرار گیرد. اگر این را در نظر بگیری می‌بینی که هنر ضرورتاً به سه قالب تقسیم می‌شود که از یک قالب به قالب دیگر پیش می‌رود. این قالب‌ها عبارت‌اند از: قالب تغزل [غنایی] که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ی بی‌واسطه با خودش عرضه می‌کند؛ قالب روایت [حماسی] که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ی بی‌واسطه با خودش و با دیگران عرضه می‌کند؛ قالب نمایش که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه‌ی بی‌واسطه با دیگران عرضه می‌کند.[۲]

---

1. Norman Holmes Pearson, "Literary forms and types; or, a defence of Polonius".

۲. جیمز جویس، ***چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی***، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، ص. ۲۷۶.

اما آن که همراه استیون است ابداً با این تأملات و تأملات مشابهی که او بر زبان می‌آورد همدلی ندارد:

لینچ با کج‌خلقی گفت: از گفتن این چرندپرندها درباره‌ی زیبایی و تخیل در این جزیره‌ی بدبخت خدازده چه منظوری داری؟[۱]

بسیاری از منتقدان سده‌ی بیستم بـا حـدت و شدتی بـه کاویدن سرشت نوع ادبی پرداخته‌اند نـه چندان کمتر از حرارتی که در حرف‌های استیون ددالوس عیان است؛ و بسیـاری دیگر به همـان تندوتیزیِ لینچ اصلاً موضوعیت نوع ادبی را رد کرده‌اند.

دیدیم که نگرش‌های گوناگون آنها به نوع ادبی آینه‌ی تمایزات بزرگتر میان جریان‌های متفاوت نقد ادبی است که در سده‌های پیشین جایگزین یکدیگر شدند. این نگرش‌ها محکی نیز به دست می‌دهند تا با آنها مکاتبِ هم‌زیست و رقیبِ دوره‌ی خـود را بسنجیم. ابزاری که خوانندگان امروزی بـرای مطالعه‌ی انواع ادبی به کار می‌گیـرند از منتقدی به منتقد دیگر تفاوت چشمگیر دارد، و تفـاوت آنها به گونه‌ای است که ریشه‌های فرض‌های انتقادی آنها را برجسته می‌کند: چنـان که باید و شاید، می‌شد پیش‌بینی کرد که ساختارگرایان روش‌های زبان‌شناسی را وام بگیرند، پژوهشگرانی چون رُزالی کولی نتیجه‌گیـری‌هـایشان را بر تحقیق تـاریخی سنّتی استـوار کنند، و دینِ نـورتروپ فـرای هم به روان‌شناسیِ یونگی در سرتاسر کارهای او پیداست و به همین ترتیب. مباحث مربوط به انواع ادبی که توجه مدافعان مکاتب نقد معاصر را به خود جلب کرده است نیز متنوع است؛ این تنوع در جاهایی است کـه اصول اعتقادی زیربناییِ آنها درباره‌ی ماهیت ادبیات را آشکار می‌سازد: می‌توان، برای مثال، اشتغال ذهنی منتقدی نوارسطویی چون اِلدِر اُلسون به طبقه‌بندی را در مقـابل دغدغه‌های فلسفیِ کسی مثل

---

۱. همان، ص. ۲۷۸.

امیل اشتایگر یا سمت‌گیریِ جامعه‌شناختیِ لوکاچ قرار داد که پس از اوست.

* * *

بِندِتّو کروچه، فیلسوف ایتالیایی، بود که به تأثیرگذارترین وجهی اما و اگرهایی درباره‌ی نوع ابراز کرد که در کار بسیاری از منتقدان بعدی در این سده طنین انداخت. او، با اختیارِ تعریفی از فرایند خلق که سخت وامدار تفکر رمانتیک‌ها بود، در ***زیباشناسیِ*** [*Estetica*] خود استدلال می‌کند که دانش دو شکل به خود می‌گیرد. شکل شهودی، که از طریق قوه‌ی خیال حاصل می‌آید، شامل شناختِ پدیده‌های منفرد است و صور خیال را تولید می‌کند. شکل منطقی، در مقابل، از طریق خرد کسب می‌شود؛ این شکل بر پدیده‌های کلّی متمرکز است و نه صور خیال بل مفاهیم را تولید می‌کند. عملِ آفرینشِ هنری و عملِ پاسخ دادن به آن مَثَلِ اعلای شکل شهودی است ــ یا باید چنین باشد.

بر اساس نظام کروچه، رده‌های انواع ادبی سبب می‌شوند واکنش‌های خوانندگانی که می‌کوشند یک اثر هنری را بر آنها منطبق کنند دچار اعوجاج و تحریف شود: سبب می‌شوند که از پاسخی شهودی به آن اثر به پاسخ منطقی حرکت کنند، و نمی‌شود که این دو واکنش هم‌زمان در کنار هم وجود داشته باشند. به نظر او، در هرحال، طبقه‌بندی ادبیات بر اساسِ نوعِ آن اصلاً انکار طبیعتِ ادبیات است و بنابراین علاوه بر ذوق منتقد، علیه موضوعِ بررسیِ خود نیز عمل می‌کند. هر اثر راستینی قوانین مربوط به نوع را زیر پا می‌گذارد، و بنابراین مقرر داشتن طبقه‌بندی برای قالب‌ها پاسخی است نه فقط بی‌ربط که خطرناک:

> کتاب‌های یک کتابخانه را باید به این یا آن ترتیب منظم کرد. سابق بر این، این کار را معمولاً با طبقه‌بندی موضوعی تقریبی انجام می‌دادند (که

در آن مقولات متفرقه و عجیب و غریب جایی نداشتند)؛ این روزها آنها را بر اساس قطع یا ناشرشان تنظیم می‌کنند. کیست که بتواند منکر ضرورت و سودمندیِ چنین تنظیماتی شود؟ اما چه باید بگوییم اگر کسی به‌طور جدی شروع به جستجوی قوانین ادبی برای آثار متفرقه و عجیب و غریب کند، قوانینی برای کتاب‌های چاپ چاپخانه‌ی آلدین یا بودونی[۱]، قفسه‌ی الف یا قفسه‌ی ب، مقصودم این است، قوانینی برای آن گروه‌بندی‌های یک‌سره دلبخواهی که تنها هدفشان سودمندیِ عملی‌شان بود. با این حال، اگر کسی در صددِ چنین کاری برآمد، کارش نه بیشتر و نه کمتر به‌مثالِ کار آن کسی است که به جستجوی *قوانین زیباشناختی* برمی‌آید که به اعتقاد او باید بر گونه‌های ادبی و هنری حکمفرما باشند.[۲]

بی‌اعتمادی کروچه به نوع ادبی با پیش رفتن سده‌ی بیستم همدلان بسیاری یافت. چند تن از منتقدان بعدی استدلال‌هایی بسیار شبیه به او را مطرح کردند، و علاوه بر طرد نوع ادبی، بر این اساس که هر اثر هنری را باید یگانه دانست، هرگونه رویکرد تاریخی به ادبیات را رد کردند. افزون بر این، در طی دهه‌ی گذشته، نظریه‌پردازانی چون ژاک دریدا بر عدم قطعیت متن تأکید ورزیده‌اند. حتی رولان بارت هم، که در اوایل کارش پیشتاز نقد ادبی ساختارگرایانه بود، در نوشته‌های آخرش این موضع را اختیار می‌کند و اظهار می‌دارد که چون خواننده با مجموعه‌ای بی‌انتها از علایم و رمزگان‌های متضاد روبه‌روست، تفسیر دقیق و عینیِ یک اثر ادبی تقریباً غیرممکن است. از این رو، در نظر خوانندگانی با این اعتقاد، رمزگان‌هایی که در عالم نظر ممکن است به ما در قرائت یک متن کمک کنند ــ از جمله نوع ادبی ــ

---

۱. Aldines, Bodonis : آلدین نام چاپخانه‌ای بوده است در نیویورک در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و بودونی نام چاپگری ایتالیایی در سده‌ی هجدهم. کتاب‌های چاپ این دو از اقلامی است که مجموعه‌داران سخت طالب آنها هستند.

2. Benedetto Croce, *Estetica*, p. 38.

در عمل هیچ محلی از اعراب ندارند. و هستند منتقدان دیگری که معتقدند هرچند نوع در دوره‌های دیگر احتمالاً مهم بوده است، در ادبیات مدرن هیچ نقش مهمی برعهده ندارد. پاوند در ***کانتوهای*** خود اعلام داشته که: «شکستن وزن ده‌هجایی، کش‌وواکش اولی این بود»، و بسیاری معتقد بوده‌اند که مدرنیست‌ها قالب‌های انواع را با همان شور و توانی شکستند که در شکستن قید و بندِ بحور عروضی به خرج داده بودند.

اما چند نظریه‌پرداز مدرن اهمیت نوع را سرسختانه و، به جرأت می‌گویم، قاطعانه بار دیگر به کرسی نشانده‌اند. در واقع، برخی از اندیشه‌برانگیزترین کارها در این زمینه شکلِ جستارهای بالنسبه مختصری را به خود گرفته‌اند که هدفشان دفاع از مفهوم سنخ‌های ادبی است و در ضمن این کار به گمان‌زنی‌های کلی درباره‌ی نوع دست زده‌اند که بسیار الهام‌بخش بوده است. رناتو پوگیولی در «بوطیقا و وزن»، که به بحث ما مربوط می‌شود، بر اهمیت نوع در ادبیات سده‌ی بیستم تأکید می‌کند:

> حتی در زمان ما، هر نویسنده‌ای مجموعه‌ی معینی از پیش‌فرض‌ها را می‌پذیرد و از آنها تبعیت می‌کند که نوشته‌ی او را دست‌کم از لحاظِ آنچه اکنون «قالب متعارف» خوانده می‌شود تعیین می‌کند و نظم می‌بخشد... بوطیقای مدرن، همچون همتای کهنش، جز نظام ***انواع ادبی*** نیست.[1]

پوگیولی در ادامه این بحث را مطرح می‌کند که در عصر ما هنجارهای بوطیقایی از طریق آنچه او خود «بوطیقای نانوشته» می‌نامد (یعنی فرض‌هایی درباره‌ی ادبیات که به صورت گزاره‌های رسمی قانونمند نشده‌اند) منتقل می‌شود. این اتکا به بوطیقایی که نانوشته است اما ابداً بی‌تأثیر نیست، به اعتقاد او، هم وجه مشخصه‌ی اعصار بدوی است و هم وجه مشخصه‌ی اعصاری که «التقاطی، مرکب، و منحط»اند (ص ۱۹۵)، حال آنکه در دوره‌ی

1. Renato Poggioli, "Poetics and metrics", pp. 193-4.

کلاسیک یا نوکلاسیک بوطیقای نـانوشته تابعی از بوطیقای رسمی بود. اما حتی در اعصـار کلاسیک هم بوطیقـای نانوشته محملی است بـرای انتقال رابطه‌ی میـان وزن و سـایر هنجارهـای نوع، رابطه‌ای که به نظر او اهمیت آن در ادبیات خود ما اصلاً کمتر از نوشته‌های یونانی و لاتینی نیست:

> یکی از وظایف اصلی [بوطیقای نانوشته] ایجاد پیوند میان نظام تاریخی *انواع* ادبی با نظام موازی قالب‌های منظوم است. به‌طور خلاصه، به‌واسطه‌ی مجوز بوطیقای نانوشته است کـه وزنی معین را عمومـاً ابزار فنی و صورِ مشخصه‌ی یک *نوع* معین می‌دانند.... این قانون را می‌توان به این صورت بیـان کرد که پیدایش یک *نوع* ادبی جدید همواره ملازم است با ابداع یا اختیار انحصاریِ یک قالب شعری مشخص از جانب آن *نوع*.[1]

در مجموعه‌مقالاتی در نشریـه‌ی فرانسوی *الیکون* در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰، از نـوع بر اساسی دیگر دفاع شد؛ یکی از فکورانه‌ترین آنها مقاله‌ی «مسئله‌ی انواع ادبی»، نوشته‌ی پـل وان تیگم بود. او نوشته است کـه مفهوم انواع نمرده است و نمی‌شود که مرده بـاشد، زیرا پایه‌هایی محکم در روان‌شنـاسیِ انسان دارد: «هر ذائقه‌ی عاطفی، هر نیاز اجتماعی یا دینی ریشه‌ی نوع متفاوتی است که با اقبالی بلند یـا نه‌چندان بلنـد شکوفا می‌شود.»[2] او با تعریف سنخ‌های ادبی بر اساس رابطه‌ی آنها با نیازهای عاطفی نویسنده و خواننده به عوض ساختـارهای صوریِ آنها، به‌صورتی قانع‌کننده استدلال می‌کند که اگر انواعی که در وضعیتی دیگر دور از هم بـه نظر می‌رسنـد «استعدادهـای مشـابه در نویسندگـان، ذائقه‌هـای مشابه در مخاطبـان را به کار گرفته باشند»، باید آنها را در واقع به‌صورت انواع متحد با هم دید.[3] این نظر، چنان‌که خواهیم دید،

---

1. *Ibid*, p. 196.
2. Paul van Tieghem, "La question des genres littéraires", p. 97.
3. *Ibid*, p. 99.

گسترده‌ترین پیامدها را در بررسی تطور و تکامل انواع داشته است؛ به‌ویژه اینکه ما را تشویق می‌کند تا متوجه تقارن‌های پنهان قالب‌های ادبی‌ای شویم که احتمالاً از لحاظ موضوع و بحور عروضی‌شان به‌کلی با هم متفاوت‌اند.

* * *

در میان خیلِ نظریه‌پردازانی که اهمیت نوع ادبی را می‌پذیرند، نوارسطوئیان شاید از لحاظ روش‌ها و فرض‌هایشان سنّتی‌ترین‌اند. تعداد مدافعان این مکتب ادبی، که در دانشگاه شیکاگو تدریس می‌کردند، آن‌قدر زیاد بود که بر آنها نام مکتب شیکاگو نهادند، اما همان عنوان «نوارسطویی» به دقیق‌ترین وجهی رویکرد آنها را در خود خلاصه کرده است: آنان می‌کوشند تا نظام ادبی را که در ***فن شعر*** ارسطو تثبیت شده است گسترش دهند و بپالایند، و اغلب برای این کار به طبقه‌بندی قالب‌های ادبی‌ای پرداخته‌اند که خود ارسطو چندان به‌تفصیل بـه آنها نپرداخته است یا وجوه تمایز دیگری به رده‌هایی که او تعیین کرده‌است افزوده‌اند. بـرای مثـال، «رئوسِ نظریه‌ی بوطیقا» اثر الدر اُلسون چکیده‌ای است مفید از معیارهای خودِ ارسطو برای تحلیل قالب‌های ادبی و در ادامه ایـن معیارهـا را بسط می‌دهـد تا انواع «عمل» را از هم متمایز کند. او چهار نوع اساسی برای عمل برمی‌شمارد: آثاری که شخصیت واحدی را در موقعیتی بسته عرضه می‌دارنـد (یعنی موقعیتی که در آن عوامل دیگـر اعمالِ او را پیچیده نمی‌کنند)، مثـل اغلب شعرهـای غنـایی؛ آثـاری که دو یا چند شخصیت را در موقعیتی بسته نشـان می‌دهند؛ آثـاری شامل مجموعه‌ای از صحنه‌ها؛ و آثاری مشتمل بر مجموعه‌ای از رخدادهای فرعی.

در «مفهوم پیرنگ و پیرنگ ***تـام جونز***» نوشته‌ی آر. اس. کرِین، بـا همین شکل از بسط و گستـرش ***فن شعر*** روبه‌رو می‌شویم. او، بـا ذکر اینکه پیرنگ این رمانِ فیلدینگ بیشتر تحسین برانگیخته است تـا تحلیل، رشتـه‌اصولی را برای بررسی روایت بیان می‌کند:

در بیان این اصل برای هر پیرنگی، باید سه چیز را در نظر بگیریم: (۱) برآورد کلی‌مان از منش اخلاقی قهرمان و آنچه استحقاقش را دارد، که نشانه‌های حاضر در اثر ما را بدان سوق می‌دهند و در نتیجه‌ی آن، با حرارتی کم یا بیش، آرزو می‌کنیم در پایانِ کار کامیاب شود یا به سرنوشتی بد دچار آید؛ (۲) داوری‌هایمان به تبعِ همان نشانه‌ها درباره‌ی ماهیت رخدادهایی که عملاً برای قهرمان رخ می‌دهند یا محتمل می‌نماید که رخ دهند، داوری در باب اینکه عواقب دردناک یا لذتبخشی برای او دارند، و اینکه میزانشان کم است یا بیش و دایمی‌اند یا موقت؛ و (۳) نظرمان درباره‌ی میزان و نوع مسئولیت او در آنچه بر او می‌گذرد به‌تبع نشانه‌هایی که در متن می‌بینیم... قالبِ هر پیرنگ تابعی است از همبستگی خاص میان این سه متغیر.[1]

و البته در پشت این سه مقوله مشاهدات ارسطو در باب موضوع تقلید نهفته است.

* * *

بت‌شکنی و نوآوریِ فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان در رویکردشان به نوع ادبی ــ و نیز بسیاری از مسائل زیباشناختی دیگر ــ به شدّتِ محافظه‌کاریِ نوارسطویی‌هاست. یکی از دلایل اصالت عامدانه و خودآگاهانه‌ی فرمالیسم و ساختارگرایی این است که این دو مکتبِ بسیار مرتبط با هم دین زیادی به برخی تحولات در زبان‌شناسی مدرن دارند. اصلاً تصادفی نیست که رومن یاکوبسن، یکی از رهبران این دو عرصه‌ی نقد، در عین حال عضو حلقه‌ی پرنفوذ زبان‌شناسی مسکو هم بود.

تمایزی که فردینان دو سوسور میان **لانگ** [زبان] و **پارول** [گفتار] تبیین کرد محور زبان‌شناسی مدرن شد و در نفوذ این حوزه در فرمالیسم و

1. R. S. Crane, "The concept of plot and the plot of *Tom Jones*", p. 632.

ساختارگرایی نقشی حیاتی یـافت. اصطلاح اولی معرف قوانین حاکم بـر یک زبـان معین است، مثل قواعد حاکم بـر تعیین معنای برخی از افعال براساسِ حروف اضافه؛ دومی راجع است به یک گفته‌ی زبانی معین، چه گزاره‌ای باشد در مکالمات معمولی چه یک شعر. مفاهیم زبان‌شناختی چون این، و نیز جهت‌گیری علمی زیربنایی که به آنها شکل می‌دهد، چنان برای فرمالیست‌ها و ساختارگرایان اهمیت یـافت که رومن یـاکوبسن گفت: «بوطیقا بـا مسائل ساختار کلامی سروکار دارد. ... چون زبان‌شناسی علم جهانیِ ساختار کلامی است، بوطیقا را می‌توان جزئی لایتجزا از زبان‌شناسی به شمار آورد.»[1]

سوسور، با همراهی چارلز پی‌یرس، فیلسوف امریکایی، پیشگام عرصه‌ی نشانه‌شناسی نیز شد، موضوعی که درون‌نگری‌هایش نه فقط در تحلیل‌های انتقادی (از جمله تفاسیر بر نوع ادبی) که در همه‌چیز، از توصیفات مارکسیستی درباب مُد تا تفاسیر روان‌شناختیِ تعامل‌های انسانی، به کار گرفته شده‌اند. چندین نظریه‌پرداز بعدی، با تمرکز خاص بر ارائه‌ی اصطلاحات بیشتر و دقیق‌تـر، کار سوسور و پی‌یرس را اعتلا داده‌انـد و پالوده‌اند، اما ایده‌ی اصلیِ زیربنای نشانه‌شناسی بدون تغییر باقی مانده است. نشانه‌شناسی در وسیع‌ترین معنای آن بررسی نحوه‌ی انتقال معنا از طریق نشانه‌هاست. نشانه شامل دال و مدلول است (اغلب منتقدان انگلیسی‌ـ‌امـریکایی از همـان اصطلاحـات فرانسویِ *signifiant* و *signifié* استفاده می‌کنند). از این رو، آوای واژه‌ی «گربه» به‌خودی‌خود صرفاً صوتی است اختیاری و قراردادی؛ اما وقتی دال در مورد حیوان مورد نظر (مدلول) به کار برود، نشانه تولید شده است.

مبنـای کارهای فرمالیست‌های روس، مکتبی که در سه دهه‌ی اول سده‌ی بیستم شکوفا شد، نه فقط کشفیات زبان‌شناختی همچون کشفیات سوسور، که چندین مسئله‌ی محلی‌تر و مقطعی‌تر نیز بود. فرمالیست‌های روس داشتند در برابرِ به‌زعمِ آنها مبهم‌گویی‌هـا و ادا و اطوار ایده‌آلیسم آلمـانی، و نیز در

1. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" in *Style and Language*, p. 350.

برابر منتقدان زندگینامه‌ای که در کشور خود آنها با اقبالی گزاف روبه‌رو شده بودنـد، واکنش نشان می‌دادنـد. آنان وارد بحث دربـاره‌ی تحولات اخیـر در چندین رشته‌ی دیگر نیز شدند؛ به‌طور اخص، تأکید پوزیتیویستی بر جدایی علوم محض از علـوم انسـانی را نپذیرفتند، و در بحث و جدل‌هـایی که در محـافل هنری روسیه التهابی به پـا کرده بود جـانب فوتوریست‌ها را در برابر سمبلیست‌ها گرفتند.

این پیشینه کمک می‌کنـد که بفهمیم علت تعهد فرمـالیست‌هـا به بررسی نظام‌مند و علمیِ ادبیـات، و نیز خوارداشت شـواهد وام‌گرفتـه از عرصه‌های دیگر، مثـل زندگینـامه و تـاریخ اجتماعی، چه بوده است. اصلِ اساسیِ دیگر در جستارهایشان این آموزه است که زبان ادبی و غیر ادبی تفاوتی معنادار با هم دارند؛ پژوهش‌هـای انتقادی بـاید بر کیفیات مشخصاً ادبیِ یک اثر هنری متمرکز باشند، یعنی بر چیزی که آنها «ادبیّت» می‌نامند.

آنها، بـرای بررسی ایـن «ادبیّت»، واحـدهـای سـازنده‌ی یک اثر هنری را برمی‌شمـارند و وارسی می‌کنند، خیلی شبیه بـه زبان‌شنـاس مدرنی که واحدهـای دستوری یک گفتـه را بررسی می‌کنـد؛ نوشته‌هـای آغـازین آنها به‌ویـژه بر الگوهـای آوایی متمرکز بود، هرچنـد بعدتر توجه خود را معطوف به عناصر دیگر نیز کردند، مثل نقش‌مایه‌های روایی که ولادیمیر پراپ در بررسی حکایت‌های عامیانه‌اش که نفوذی بسیار زیاد یافت برشمرده است. فرمالیست‌ها بر ضرورت بررسی کارکردهای این عناصر ادبی به‌عوض صرفِ شناسایی آنها (بـه قول یک نویسنـده، کهنه‌گراییِ زبـانی ممکن است مایـه‌ی ارتقای لحن در یک اثر شود، اما به اثری دیگر لحن نظیره‌ی هجوآمیز ببخشد)، و نیز نحـوه‌ی ارتبـاط متقابل عنـاصر در درون «نظام» یکپـارچـه‌ی اثـر مورد مطالعه تأکید می‌کنند.

چنان که از همین چکیده‌ی روش‌شناسی آنها شاید معلوم باشد، فرمالیست‌ها به جنبه‌هـای متعدد نـوع ادبی علاقه نشـان می‌دادنـد، و ایـن علاقه در حـدی

بود که بـه تولیـد برخی از روشنگرانـه‌ترین جستـارها درباره‌ی سنخ‌های ادبی در سده‌ی بیستم بینجامد. آنها توجه چشمگیری نثار مشخصه‌های زیربنایی کرده‌انـد که گویی بـه قالب‌هـای ادبی شکل می‌دهنـد، به‌ویژه الگوهای آوایی و الگوی سازماندهی واحدهـای روایت. آنها، هنگام وارسی این مشخصه‌ها، از مفهوم «عنصر غـالب» بهره می‌گیرند، یعنی آن عنصر خاص یک سنخ ادبی، مثل بحر عروضی، که وجه مشخصه‌ی آن قـالب است و عناصر دیگرِ درون آن را تعیین می‌کنـد. مطالعات آنها در چنین موضوعـاتی نه فقط انـواع ادبی‌ای که کانـونِ توجهِ منتقدان پیشین بـود، که بسیـاری از قـالب‌هـای «نازل»، مثل حکایت پریان، را نیز در بر می‌گیرد؛ به نظر آنها، این قالب‌های «نازل» الگوهای ساختاری مشترک میان آنها و سنخ‌هـای جدی‌تر ادبیـات را روشن می‌کنند و، علاوه بر این، به خودی خود هم مستحق توجه و علاقه‌ی ما هستند.

از جمله الهام‌بخش‌ترین نوشته‌های فرمالیست‌ها تتبعات آنها در تغییرات انواع ادبی و سایر تغییرات ادبی است، به‌ویژه کار یوری تینیانُف در این زمینه. تصـادفی نیست که نویسنـدگانی که در زمـانه‌ی انقلاب سیاسی پرتلاطمی زیسته بودند بعداً این‌همه به انقلاب و تطور و تکـامل انواع علاقه نشان دهند و آمـاده‌ی توصیف این تغییرات بـا اصطلاحاتی بـاشند که می‌شـد در مورد خیزش‌هـای سیاسی به کار بست. به اعتقاد آنها، انواع ادبی اغلب به‌واسطه‌ی آنچه آنهـا «قانون تضادها» می‌نـامند تغییر می‌کنند؛ یعنی یک سنخ، بـه عوض اینکه دچار تکـامل آرام و تـدریجی شود، ممکن است نـاگهان از مثلاً سبک والای ادبیات احساسـاتی بـه وارونـه کردن آن سبک در نظیـره‌ی هجوآمیز حرکت کند. بـه قول تینیانُف، «هر جانشینیِ ادبی در وهله‌ی اول یک مبارزه است، نـابودی ارزش‌های کهنـه و بازسازی عنـاصر قدیم» (نقل در باریس آیکنباوم).[1] تینیانُف در «ایقاع [ریتم] به منزله‌ی عامل سازنده‌ی نظم [verse]»

1. Boris Eichenbaum, "The theory of the formal method", in *Russian Formalist Criticism*, p. 134.

توضیح دیگری بـرای تحول نـوع ارائه می‌کند: کنار هم گذاشتن یا تلفیق یک نظم [order] با نظم دیگر ممکن است منشأ تغییر شود. او نمونـه‌ی شاعران رمانتیک را نقل می‌کنـد که از وزن شش‌هجـایی کـه پیشتر بـرای فکاهیات منظوم بـه کار می‌رفـت در شعر جدی استفاده کردند. رومن یاکوبسن همین نکته را مطرح می‌کنـد وقتی که می‌گویـد: «سلسله‌مراتب شگردهـای هنری در درونِ یک نـوع شعریِ معین تغییر می‌کنـد؛ افزون بـراین، ایـن تغییر در سلسله‌مراتب انـواع شعر، و، همزمان، در توزیع شگردهای هنری در انواع منفرد مؤثر است.»[1] یا، چنان که فرمالیست‌ها پیش نهاده‌اند، قالبی را که پیشتر احترامی نداشته می‌تـوان مشروع کرد، فرایندی که ممکن است بـه برجسته‌تر شدن جـایگاه عضوی بینجامد کـه بچه‌ی کوچکِ خـانواده بـوده است. تغییر نگرش‌ها به داستان علمی‌ـتخیلی در ادبیات معاصر امریکا نمونه‌ای است که می‌توان در بحث ما شاهد آورد.

فرمالیست‌های روس در دهه‌ی ۱۹۳۰ به دلایل سیاسی سرکـوب شدند؛ اما بسیـاری از اصول آنها دیگربار در کارهای ساختارگرایان پدیدار شدند، زیرا از بسیاری جهات ایـن دو مکتب فقط از لحاظ زمانی از هم فاصله دارنـد. هم منتقدان ادبیِ ساختـارگرا و هم منتقدان ادبیِ فرمالیست معمولاً مبـاحث مربوط به آنچه را «نقد عَرَضی» نام گرفته است، مثل زندگینامه‌ی مؤلف یـا تاریخ اجتماعی زمـانه‌ی او، نـادیده می‌گیرند؛ هر دو در عوض با تحلیل عناصری چون الگوهای آوایی و ساختار پیرنگ‌ها و تعیین جایگاه آنها در درون نظام اثر من‌حیث یک کل سر و کار دارند. البته ساختارگرایی از جهات دیگر با مکتب سلفِ خود بسیار تفاوت دارد. به‌طور مشخص، فرمـالیسم بـا آن دقت و جدیت بر زبـان شعری متمرکز است، حـال‌آنکـه ساختـارگرایی جنبشی است میـان‌رشتـه‌ای، که اصولش را در عرصه‌هـایی گونـاگون بـه کار می‌بندد، از منـاسک مردم‌شنـاختی گرفته تا متون ادبی تا

1. "The dominant", in *Readings in Russian Poetics*, p. 85.

تزئینات خانه. چنان‌که می‌دانیم، یکی از حامیان اصلی ساختارگرایی کلود لوی‌ـ استروسِ مردم‌شناس است.

ساختارگرایان، حوزه‌ی اصلی تحقیقشان هرچه باشد، الگوها یا ساختارهای زیربناییِ شکل‌دهنده به پدیده‌ی موضوعِ بررسی خود را مطالعه می‌کنند. آنچه در وهله‌ی اول مورد توجه آنهاست نه ساختارهای آشکاری چون درونمایه، که بیشتر ساختارهای زیرین است که گاه آنها را «ژرف»ساخت می‌نامند، مثلِ مثلاً تعارض بین متمدن و طبیعی (تقابل مشهور که لوی‌ـاستروس در کتابش، **خام و پخته**، بررسی کرد). اینان مؤکداً توجه ما را به شباهت‌های میان الگوهایی چون اینها و الگوهای زبانی می‌کشانند.

ساختارگرایان، که حتی بیش از فرمالیست‌های روس بر «نظام» تأکید می‌کنند، چنان‌که انتظار می‌رود در هر فعالیتی که تحلیل می‌کنند به روابط درونی میان عناصر توجه می‌کنند. رابطه‌ای که به نظر آنها مهم‌ترین و متکررترین است رابطه‌ی دوگانی است ــ در داده‌های مردم‌شناختی این رابطه ممکن است تعارض بین نیروهای ایستا و پویا باشد، در داده‌های ادبی تقابل میان انواع مطابقت‌ها و عدمِ مطابقت‌ها و از این قبیل.

نظریه‌هایی چون اینها منشأ رویکردی بوده‌اند که از ریشه با مثلاً رویکرد نوارسطوئیان به نوع ادبی متفاوت است. ساختارگرایان، به‌عوض طبقه‌بندی قالب‌های ادبی بر اساس مشخصه‌های آشکار و معنایی‌شان، مثل سرشت قهرمانان آثار، برآن می‌شوند که هر سنخ ادبی را بر اساس الگوی زیربنایی آن تعریف کنند ــ صنعت لفظی یا کاربرد زبانی یا حتی آن نوع گفتمان در زندگی روزمره که بیشترین شباهت را به آن دارد. ساختارگرایان، با اقتباس از فرمالیست‌ها، که بر آنچه کلودیو گیلین «ادبیات به‌منزله‌ی نظام» می‌نامد تأکید می‌کردند، معمولاً رابطه‌ی متقابل میان عناصر متفاوت یک نوع ادبی (مثلاً اینکه تکرارها در پیرنگ آن چگونه آینه‌ی صنعت لفظی متکرری می‌شوند

که خود بر تکرار استوار است) و رابطه‌ی متقابل یک نوع با عناصر دیگر در همان نظام ادبی را بررسی می‌کنند.

بسیاری از این دغدغه‌ها در کار یان موکارژُفسکی، ساختارگرای چک، آشکار است. جستارهای متعددی از او در اثر الهامبخشش، **کلمه و هنر کلامی**، به کاویدن موضوعی اختصاص یافته که توجه فرمالیست‌ها را هم به خود جلب کرده بود: تمایز بین تک‌گویانه و مکالمه‌ای. برای نمونه، در جستارِ «درباره‌ی زبان شعر»، استدلال می‌کند که باید تعریفمان از مکالمه‌ای را توسع ببخشیم تا آثاری را در برگیرد که در عین اینکه در آنها دو گوینده‌ی مجزا حضور ندارند، ویژگی‌های معینی در آنها دیده می‌شود که به نظر او ارتباطی نزدیک با وجه مکالمه‌ای دارند؛ این ویژگی‌ها، که در «دو بررسی مکالمه» به‌تفصیل آنها را تحلیل کرده، عبارت‌اند از روابطِ پذیرشی («به‌رغمِ»، «با این‌همه» و از این قبیل) و تقابل‌های سنجشی («خوب-بد»). تمایزی که او میان تک‌گویی و مکالمه قائل شده است استلزامات ادبی متعددی دارد ــ در واقع تا جایی پیش می‌رود که مدعی می‌شود این تمایز قطبیت اساسی تمامی فعالیت‌های ادبی است ــ اما آنچه اینجا در بحث ما اهمیتی خاص دارد ربط تمایز مورد بحث او به نوع ادبی است. چنان‌که می‌شود انتظار داشت، مطرح می‌کند که شعر غنایی و روایت اساساً تک‌گویانه‌اند و نمایش اساساً مکالمه‌ای است، اما در ادامه این طبقه‌بندی را با چند قید و اصلاحیه مشروط می‌کند و در تمام کار تأکید می‌کند که این دو وجه در بسیاری از آثار در هم می‌روند و با هم تعامل دارند.

تطور و تکامل ادبی نیز به میزان زیادی مشغله‌ی ذهنیِ یان موکارژُفسکی بوده است. به نظر او، یکی از سرچشمه‌های این تطور و تکامل فرایندی است که در آن مؤلف به نوعی روی می‌آورد سوای نوعی که معمولاً در آن می‌نوشته و با وارد کردن برخی از الگوهای مرتبط با قالبِ ادبی‌ای که با آن مألوف‌تر بوده است نوع دوم را تغییر می‌دهد. (شکسپیر با تفسیر

مجددِ رمانس نمونـه‌ای از این فراینـد را در سنّت ادبیِ انگلستـان به دست می‌دهد.) بسیاری از مشـاهدات کلی او دربـاره‌ی سرمشق‌های ادبی و تـأثیر ادبی پیامدهای مهمی برای مطالعه‌ی انواع ادبی داشته است، مثلاً این تذکار او که شـاعران جوان‌تر ممکن است همان‌قدر شاعران قدیمی‌تر را تحت تأثیر قرار دهند که برعکس.

پیوند نزدیک میـان ساختارگرایـان و اسلاف فرمـالیستِ روسشان را در تزوتـان تُدُرُف، منتقد ساختـارگرای دیگر و نظریه‌پرداز معـاصر، نیز می‌توان دیـد. هرچه بـاشد، او بـوده که بـه طرق گونـاگون ما را با کار تینیانُف آشنا کرده است: گلچین او، ***نظریه‌ی ادبیات***، حـاوی دو تا از مهمترین جستارهای اسلاف اوست، ضمن اینکه بسیـاری از مشـاهدات خـود او در باب تکامل و تطور انـواع بسط و پـرورش آرای تینیانُف است. تُدُرُف، بـا ادعـای اینکه نوع ادبی کمـاکان محلی از اعـراب دارد، هم ایـن ادعا را که این مفهوم بالکل گمراه‌کننده است رد می‌کنـد و هم ایـن فرض را که ایـن مفهوم دیگـر نقش مهمی در ادبیـات مدرن ندارد. او اعلام می‌دارد که نوع، حتی در آثاری که از هنجارهای نوع خود تخطی می‌کنند، همچنان اهمیت دارد:

> تـا هنجـار نمایـان نباشد، تخطی ممکن نیست. افـزون بـر این، بـری بودنِ کـاملِ ادبیات معاصر از افتراق‌های نوع هم محل تردید است؛ قضیه فقط ایـن است که این افتراق‌ها دیگر با مفاهیمی که نظریه‌های ادبیِ گذشته به آنها بخشیده‌اند مطابقت ندارند... عدمِ تشخیص وجود انواع مثل این است که ادعا کنیم یک اثر هنری هیچ ارتباطی با آثار موجودِ حاضر ندارد. انواع دقیقاً آن نقاط انتقال‌اند که به‌واسطه‌ی آنها هر اثر رابطه‌ای با جهان ادبیات پیدا می‌کند.[1]

او، بـه شکلی جانبدارانه‌تر، می‌گوید که باید تعریف نوع ادبی را بسیار وسیع‌تر

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic*, p. 8.

کرد: به ادعای او، انتزاعی بودنِ ذاتیِ زبان سبب می‌شود که هر گفته‌ای درباره‌ی یک اثر ادبیِ واحد به‌معنایی گزاره‌ای بشود درباره‌ی نوع.

عنوان فرعی کتاب ***امر وهم‌انگیز*** تزوتان تُدُرُف هم ***رویکردی ساختاری به یک نوع ادبی*** است، و در این کتاب و نیز در جاهای دیگر اصولی را برشمرده است که به اعتقاد او باید نوع را بر مبنای آنها بررسی کرد. می‌گوید که نورتروپ فرای مرتکب خطا شده است که طرحواره‌ی قالب‌های ادبی را بر مبنای کیفیاتی غیرادبی همچون ارزش اخلاقی قهرمان یا کم و کیفِ محیط او ترسیم کرده است. البته ادعای غیرادبی بودنِ این کیفیات بوطیقای تزوتان تُدُرُف را به‌اندازه‌ی بوطیقای فرای یا بیشتر از آن افشا می‌کند، چون این پیش‌فرض ساختارگرایانه در آن برجسته شده است که الگوهای ساختاریِ زیربنایی اهمیتی بیش از دغدغه‌های سنّتی چون درون‌مایه و شخصیت دارند. او پیشنهاد می‌کند که به‌عوض اینکه توجه را بر عناصر ادبیِ مورد توجه فرای متمرکز کنیم، باید تمامی جنبه‌های مشهود اثر را تفسیر کنیم، مثلاً اینکه «سازه‌ای انتزاعی که برساخته‌ای است ذهنی و مثلاً امر ایستا و پویا را در تقابل با هم قرار می‌دهد» در آن متجلی شده است.[1]

او، همچون خیل نظریه‌پردازان مدرن دیگر، نقشِ عنصر تعارض را در تغییرِ انواع برجسته می‌کند، اینکه هر اثر جدی‌ای (در تقابل با اثری صرفاً عامه‌پسند) به‌معنایی علیه هنجارهای نوع که پیشتر تثبیت شده‌اند طغیان می‌کند. او به الگوهای وسیع‌ترِ تکامل و تطور نوع نیز می‌پردازد. در چندین جا بر خطر ساده‌انگاری در بررسی مشخصه‌ها و تغییرات انواع تأکید می‌کند؛ برای مثال، تذکر می‌دهد که هر قالبِ ادبیِ نو، برخلاف هر موجود زنده‌ی جدید، گونه‌ی خود را تغییر می‌دهد. خطر دیگر در بررسی نوع به نظر این منتقد این است که فرض کنیم یک قالب با الگویی دقیق و منظم از دل قالب دیگر تکامل می‌یابد، الگویی که در آن همان عناصر صرفاً در آرایشی دیگر قرار می‌گیرند:

1. *Ibid*, p. 17.

بدا به حال منطق، اما انواع بر طبق توصیفات ساختاری ساخته نمی‌شوند؛ یک نوع جدید حول عنصری خلق می‌شود که در نوع قدیمی الزامی نبوده است: این دو عناصر متفاوتی را رمزگذاری می‌کنند. به همین دلیل، بوطیقای کلاسیسیسم با جستجوی طبقه‌بندیِ منطقیِ انواع ادبی وقتش را تلف می‌کرد.[1]

جاناتان کالر در ***بوطیقای ساختارگرایانه‌ی*** خود مباحث اصلی در نقد ساختارگرایانه‌ی موجود، به‌ویژه مسئله‌ی رابطه‌ی آن با زبان‌شناسی، را تلخیص و ارزیابی کرده و در عین حال اصولی را که باید مبنای یک بوطیقای ساختارگرایانه قرار گیرند تبیین کرده است. تعهد او به اهمیت نوع را می‌توان در جایگاه برجسته‌ای دید که او در بررسی خود به این موضوع اختصاص داده است: او یک بخش طولانی را وقفِ بحث در دفاع از اعتبار طبقه‌بندی‌های انواع کرده و درباره‌ی سنخ‌های ادبی از چندین زاویه‌ی دیگر نیز در سرتاسر کتاب بحث کرده است. اصول اصلیِ راهبر این کتاب کمک می‌کند تا علت این تأکید بر نوع روشن شود: او، در عین اذعان به اهمیت زبان‌شناسی، مکرراً اظهار می‌دارد که، برخلاف آنچه برخی از ساختارگرایان مدعی شده بودند، با بررسیِ الگوهای زبانیِ یک متن نمی‌توان تمامی معنای آن را فراچنگ آورد. در عوض باید این را دریابیم که هم نویسنده و هم خواننده از چندین رمزگان و نظام خارج از اثر، از جمله رمزگان و نظام نوع، تأثیر می‌پذیرند:

نوشتن یک شعر یا رمان یعنی درگیر شدن با سنّتی ادبی یا دست‌کم با ایده‌ای معین از شعر یا رمان. این فعالیت به دلیل وجود نوع ممکن می‌شود، که نویسنده قطعاً ممکن است علیه آن بنویسد، ممکن است بکوشد تا عرف‌هایش را زیر و زبر کند، اما در هر حال زمینه‌ای است که فعالیت

1. Todorov, *The Poetics of Prose*, pp. 47-8.

او در درون آن صورت می‌گیرد، و در این تردیدی نیست، همان‌طور که عهدشکنی ممکن نیست اگر که نهادِ عهد بستن وجود نداشته باشد.[1]

به عبارت دیگر، همه‌ی آثار را باید در ارتباط با نظام ادبی‌ای که در آن رخ داده‌اند خواند، درست همان‌طور که تمامی گفته‌های زبان را باید بر طبق قواعد **لانگ** آنها تفسیر کرد.

جاناتان کالر سپس به بحث درباره‌ی برخی از کارکردهای نوع می‌پردازد و در ضمنِ این کار نقشی را نشان می‌دهد که به اعتقاد او نظام‌های انواع باید در بوطیقای مبتنی بر اصول ساختارگرایی برعهده بگیرند. او تأکید می‌کند که رویکرد ما به نوع ادبی نباید صرفاً از جنس طبقه‌بندی باشد؛ کالر، با گسترش دغدغه‌ی فرمالیستیِ کارکرد بر مبنای دغدغه‌ی خواننده، که ویژگی مشخصه‌ی این بخش عظیم از نقد معاصر است، استدلال می‌کند که آنچه باید درباره‌ی نوع بررسی کنیم، نه قالب آن به معنای دقیق کلمه، که بیشتر باید این باشد که چگونه عناصر آن قالب بر خوانش اثر حاکم‌اند. به نظر او، یکی از این‌گونه کارکردها که نوع می‌تواند برعهده بگیرد ایجادِ *vraisemblable* [قابلیت راست‌نمایی] است (این مفهوم در نقد ساختارگرایانه معانی متعدد دارد، اما آن معنایی که بیش از همه به بحث ما در اینجا مربوط می‌شود این است که چه چیزی مجاز است در یک اثر هنری رخ دهد). بر این اساس، مثالی بسیار ساده اگر بخواهیم بزنیم، اژدهاها در جهان رمانس حیّ و حاضرند، اما در قالبی به همین اندازه مصنوع همچون رمان جاسوسی مشکل بتوان تصورش را کرد؛ یا، همان‌طور که پیشتر دیدیم، نمی‌شود که قاتل در رمان کارآگاهی فرضیِ من روح باشد.

در ***بوطیقای ساختارگرایانه*** تحلیل دو نوع ادبیِ خاص نیز آمده است، رمان و شعر غنایی، و در اینجا نویسنده چند کلیشه‌ی رایج درباره‌ی این

1. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, pp. 47-8.

دو قالب را محل تردید قرار می‌دهد و برای مثال بحث می‌کند که نشانه‌ی شعر غنایی، برخلاف آنچه بسیاری از منتقدان به آن نسبت داده‌اند، حالتِ بلاواسطگی و شخصی بودن نیست بلکه در واقع فاصله و غیرشخصی‌بودن است. او می‌کوشد با توصیف الگوهای زبانی در شعر غنایی، مثل کاربرد اسم اشاره (نشانگرهایی چون «این» و «اینجا»)، نکته‌ی موردنظر خود را به کرسی بنشاند.

اصطلاح «فرمالیسم»، وقتی برای منتقدان انگلیسی‌ـامریکایی به کار می‌رود و نه اسلاف روسیِ آنها، دلالت بر رویکرد انتقادی بیش‌وکم متفاوتی دارد. فرمالیست‌های انگلیسی‌ـ امریکایی در مجموع بسیار کمتر دغدغه‌ی نظریه‌ی ادبی به‌طور اعم و زبان‌شناسی به‌طور اخص را دارند؛ به‌طور کلی، اینان توجه بسیار کمتری را نثار تطور و تکامل نظام‌های ادبی کرده‌اند. نقد نو، با هواداری‌اش از وارسی دقیق متن منفرد، نمونه‌ی افراطی این گرایش‌هاست. از این روست که گرچه شاید نویسندگانی که در انگلستان و امریکا فرمالیست خوانده می‌شوند نوع ادبی را نادیده نگیرند، به فراوانی و شدت و حدتِ هم‌نامان خود در روسیه آن را بررسی نمی‌کنند.

استثنای قابل ذکر رُزالی کولی است که در بخش اعظمِ نقدهای ادبی‌اش بر قالب‌های ادبی، به‌ویژه انواع، تأکید کرده است. او در ***سرچشمه‌های گونه‌ها***، کتابی مختصر اما بسیار روشنگر بر مبنای سخنرانی‌هایی که کمی پیش از مرگش ایراد کرده بود، کانون بحث خود را پیشینه‌ی تاریخیِ نظریه‌ی نوع در دوره‌ی رنسانس انگلستان قرار داده است. او ***هنر زنده‌ی شکسپیر*** را با این تذکر مؤکد آغاز می‌کند که قالب‌های ادبی تأثیری شکل‌دهنده در آثار نویسندگان داشته‌اند، به‌ویژه در آثار خودِ شکسپیر، و بنابراین باید به همین اندازه در تفکر منتقدان شکسپیر نیز تأثیر داشته باشند:

> قالب‌ها ***طرحواره‌هایی*** هستند که چون در فرهنگ در دسترس ما قرار دارند

ما را آماده‌ی گرفتن همه‌ی چیزهایی می‌کنند که از محیط، از محیطی که در آن زیست می‌کنیم، و محیطی متعلق بـه زمان و مکـانی دیگر، و محیط یک اثر ادبیِ معین می‌گیریم.

پس بدیهی است که قالب‌ها در ترجمان اندیشه‌ها، از جمله اندیشه‌های زیباشناختی، از ذهنی بـه ذهنی دیگر نقشی حیـاتی دارند.... تصویر ذهنی را بـدون میـانجی نمی‌توان انتقال داد.... چون آثـار شکسپیر آشکارا میانجی دارند و خود میانجی‌اند، چون با این‌همه انواع انسان‌ها سخن گفته‌اند، نیازی نیست اثبات کنم که در آثار او قالب‌ها حضور و اهمیت دارند؛ همه می‌دانیم که آنجا هستند. آنچه باید با استدلال اثبات کنم، و با میزانی از قطعیت، حضور «هنجارها» در این آثار است، زیرا به نظر می‌رسد که هیچ نویسنده‌ای نه و او بیش از همه دست خود را در شکستن الگوها باز دیده است.[1]

در ادامه، در ***هنر زنده‌ی شکسپیر***، هنجارها و قالب‌هایی را بررسی کرده است که نقشی چنین حیـاتی در دستـاوردهـای ادبی ایـن نویسنـده داشته‌اند. برای همین است که رُزالی کولی، برای مثال، می‌کوشد تا ببیند غزلواره‌های شکسپیر چگونه استلزامات «واقعی» نهفته در پشت عرف‌های نوع ادبیِ خود را برجسته می‌کنند، و نشان می‌دهد که چگونه و چرا شکسپیرِ نمایشنامه‌نویس در ***ترویلوس و کرِسیدا*** هنجارهای ادبی‌ای کاملاً شبیه به همان‌هایی را که در جاهای دیگر از آنها تقلید می‌کند زیرورو کرده است. نکته‌های تفکربرانگیزی که درباره‌ی پیوندهای میـان غزلـواره و لطیفه مطـرح کـرده است، کـه در ***سرچشمه‌های گونه‌ها*** نیز به آنها اشاره کرده، متناظر است با گفته‌های کلودیو گیلین درباره‌ی روابط متقابل میان انواع ادبی، به‌ویژه مکالمه‌ی پیچیده میانِ آنچه او «نـوع و ضد نـوع» نامیـده است. نویسنـده، در یکی از روشنگرترین بخش‌های کتابش، «قالب‌ها» را در ***رنج‌های بیهوده‌ی عشق*** تحلیل می‌کنـد و

1. Rosalie Colie, *Shakespeare's Living Art*, pp. 10-11.

در این مشاهداتش الگوهـایی را می‌گنجاند که از تیپ‌هـای شخصیتی خاصِ ***کمدیا دل‌آرته***[۱] تا صناعات لفظی را در برمی‌گیرند، و بررسی می‌کند که چنین قالب‌هایی چگونه همچون «عقربه‌های شخصیت‌نما» عمل می‌کنند.[۲] چنان که از این تحلیل و تحلیل چندین نمایشنامه‌ی دیگر برمی‌آید، یکی از دلایل اینکه ایـن کتـاب این‌همه تفکربرانگیز بـوده این است که مکرراً تجربه‌هایی را که شکسپیر در زمینـه‌ی نـوع ادبی انجـام داده است در متنِ کارهایی قرار می‌دهد که او در بـافتار یـا در چـارچوب عرف‌هـای دیگر انجـام داده است، از جمله عرف‌های به‌ظاهر مختلفی چون توپوس‌ها، مشاهدات لطیفه‌وار و جدل‌های فکری سنّتی.

* * *

خیلی از منتقدانی را که تا به اینجا با آنها روبه‌رو شدیم می‌توان به‌راحتی بر اساس سمت‌وسوی فکریِ اصلیِ آنها طبقه‌بندی کرد، اما به‌محض اینکه به سراغ نورتروپ فـرای می‌رویم تلاشمان عبث می‌شود. پیوند او با ارسطو چنـان نزدیـک است که اگر ارتبـاطش بـا آن‌همه مکاتب دیگرنبود، می‌شد بیش‌وکم او را هم نوارسطویی نامید: بخش اعظم کار او در زمینه‌ی تکامل و تطورِ انواع بسط و گسترش ایده‌های فرمالیست‌های روس است، اشتغالش به الگوهایی که ارتباط متقابل دارند و در هم نفوذ می‌کنند یادآور ساختارگرایان است، و دِینِ او به یونگ چنـان عمیق است که او و پیروانش را گاه منتقدان

---

۱. *commedia dell'arte*: «نـوعی نمایش که در اواسط سده‌ی شـانزدهم در ایتالیـا رواج یافت. وجه ممیز ایـن نوع کمـدی آن است که بـازیگران صرفـاً بـر اساس چارچوب کلی داستان نمایش بدیهه‌پردازی می‌کردند. این نوع نمایش دارای شخصیت‌های ثابت با لباس و خلق و خوی ثابت بود. ... بر تکوین نوع نمایشی کمدی در این قاره، به‌ویژه بر آثار نمایشنامه‌نویسانی مانند مولیر ... تأثیری به‌سزا داشت» (برگرفته از ***تاریخ نقد جدید***، ترجمه‌ی ارباب‌شیرانی، ج ۲، تعلیقات مترجم). معروف‌ترین شخصیت این نوع نمایش آرلکن است که بعداً در لال‌بازی‌های فرانسوی و انگلیسی به صورت دلقک ظاهر می‌شود.

2. *Ibid*, p. 44.

کهن‌الگویی نامیده‌اند. این ملغمه‌ی تأثیرات به آفرینش یکی از اصیل‌ترین و فراگیرترین ــ و چنان‌که از این صفات می‌توان پیشبینی کرد، بحث‌انگیزترین ــ نظریه‌های نوع در امریکا انجامیده است.

زیربنای بسیاری از نوشته‌های فرای این باور است که کار اصلیِ منتقد ادبی طبقه‌بندی تصنیفات ادبی است. در ***تحلیل نقد*** گفته است که نسبت نقد با ادبیات مثل نسبت تاریخ است با عمل یا فلسفه با خِرد. این مفهومِ نقد که او ساخته و پرداخته است کمک می‌کند بفهمیم که چرا او، همچون فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، به مقابله با تقسیم‌بندی پوزیتیویستیِ علوم محض و علوم انسانی برمی‌آید، و در عوض بر قرابت روش‌شناختی زیربناییِ آنها تأکید می‌کند:

> اگر نقد وجود دارد، باید به‌صورت بررسی ادبیات با توجه به قالب نظریِ مأخوذ از بررسیِ استقراییِ حوزه‌ی ادبی باشد. از واژه‌ی «استقراء» نوعی روش علمی مستفاد می‌گردد. حالا اگر بگوییم که نقد هم علم است و هم هنر، آن‌وقت چه؟... وجود علم در هر موضوعی خصلت آن را از تصادفی به علّی و از اتفاقی و شهودی به نظام‌مند تغییر می‌دهد...[۱]

این تلقی از مطالعات ادبی حاویِ فرض‌های متعددی درباره‌ی اثر هنری و نیز منتقدی است که آن را تحلیل می‌کند. از ادبیات انتظار می‌رود که الگویی بیافریند به روشنی و پایداریِ مثلاً خانواده‌ی گربه‌سانان؛ فرای از «فرض انسجام کلی» (ص۲۹) که در پسِ پشتِ نظریه‌هایش نهفته است سخن می‌گوید. نقش منتقد اکتشاف و توضیح و تشریح الگوست، نظام ادبیات، اما هرگز ارزش‌داوری درباره‌ی آن نیست، نکته‌ای که فرای در نوشته‌های دیگرش هم کماکان بر آن اصرار می‌ورزد. در نتیجه این ادعای رومن یاکوبسن را تأیید می‌کند که گذاشتن نام منتقد ادبی بر یک نفر همان‌قدر مهمل است که کسی را بخواهیم منتقد دستوری بنامیم.

---

۱. ***تحلیل نقد***، ترجمه‌ی صالح حسینی، ص. ۲۰.

چون ادبیات نظامی است که تن به تحلیل علمی می‌دهد، طبعاً قالب‌های ادبی هم برای منتقد اهمیتی اساسی دارند. البته اهمیت این قالب‌ها در نزدِ نویسنده کمتر نیست؛ در واقع، این سنخ‌ها هستند که به اثر هنری شکل می‌دهند و نه گرایش‌های شخصیتیِ نویسنده. همان‌طور که فرای در ***منظری طبیعی***، که در آن کمدی‌ها و رمانس‌های شکسپیر را بررسی کرده است، می‌گوید، «هیچ پاساژی در نمایشنامه‌های شکسپیر نیست... که نتوان آن را بر اساس کارکرد نمایشی و بافتارش کاملاً توجیه کرد... هیچ چیزی نمی‌توان یافت که فقط به این دلیل در این آثار آمده که شکسپیر دلش می‌خواسته که آن را 'بگوید'.»[1]

در ***تحلیل نقد*** چندین رده‌بندی ادبیات ارائه شده که در هم تنیده‌اند؛ الگوهای صور کهن‌الگویی که این‌همه فرای را به خود مشغول کرده‌اند به این نظام‌های گوناگون شکل داده و در آنها منعکس شده‌اند. یکی از این نظام‌ها، که فرای آن را وجوه نامیده است، طبقه‌بندی‌ای است که از مفهوم موضوع تقلید ارسطو پرورانده شده است. او می‌گوید که «قدرت عمل» قهرمان را می‌توان به یکی از پنج صورت زیر طبقه‌بندی کرد: (۱) اگر به‌لحاظ سنخی برتر از دیگر آدم‌ها و نیز برتر از محیط خود باشد، داستان او اسطوره است؛ (۲) اگر به‌لحاظ مرتبه برتر از دیگر انسان‌ها و برتر از محیط خود باشد، وجه رمانس است؛ (۳) اگر به‌لحاظ مرتبه از دیگر آدم‌ها برتر باشد اما برتر از محیط خود نباشد، اثر محاکات برتر است، یعنی وجه بسیاری از تراژدی‌ها و اشعار حماسی؛ (۴) اگر نه برتر از دیگر آدم‌ها باشد و نه برتر از محیط خود، وجه محاکات فروتر است، یعنی وجه بیشتر کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی؛ (۵) اگر فروتر از ما باشد، وجه طنزآمیز است.

مقوله‌ی دیگری که فرای مقرر کرده مقوله‌ی «میتوس» است، پیرنگی کهن‌الگویی که نامش را از اصطلاح ارسطو برای پیرنگ وام گرفته است. این

1. Frye, *A Natural Perspective*, p. 36.

میتوس‌ها گسترده‌تر، یا پیشینی‌تر، از قالب‌های معمول ادبی‌اند. فرای چهار تا از آنها را مشخص کرده است که هرکدام با یک فصل متناظرند: میتوسِ کمیک (بهار)، رمانتیک (تابستان)، تراژیک (پاییز)، و هجوآمیز (زمستان). پیوند میان میتوس‌ها و فصول سال نمونه‌ی اعلایی است که نشان می‌دهد فرای چگونه مفهوم ارسطویی محاکات را در سرتاسر بررسی خود دوباره تفسیر می‌کند: به‌عوض اینکه بررسی کند که اثر هنری چگونه آینه‌ی رخدادهای واقعی شده است، الگوهای گسترده‌تر در جهان هنر را برملا می‌کند، مثل ساختارهای روایی، که با الگوهای همان‌اندازه وسیع در جهان طبیعت و اسطوره‌ها در معنای مألوف این اصطلاح مطابقت دارند.

فرای «شیوه‌ی تقلید» ارسطو را دوباره تعریف کرده و در کارِ او این مفهوم به صورت یک مقوله‌ی کلیِ دیگر پدیدار شده است: او بر آن نام «نوع» را می‌نهد، هرچند دست پیش را در برابر منتقدانش می‌گیرد و آزادانه اعتراف می‌کند که این اصطلاح و چند اصطلاح دیگر را به صورت‌های متفاوت در ***تحلیل نقد*** به کار بسته است. او تأکید می‌کند که انواع به این معنای کلمه ذاتیِ آثار مورد بحث هستند و کارکردی بنیادی در آنها دارند؛ برای مثال، هرچند نمایش بیشتر چاپ می‌شود تا اجرا، باز به همان نوع تعلق دارد. او با کاربست تلقیِ خود از انواع در انواع سه‌گانه، سنخ‌های روایت را از هم متمایز می‌کند و بحث می‌کند که «حماسه» عرف برخوانی را حفظ می‌کند هرچند که برخوانده نشود، حال آنکه «داستان»، در مقابل، نوعِ صفحه‌ی چاپی است.

هرچند این نظام‌های طبقه‌بندی در ***تحلیل نقد*** بیش از همه با نوع ادبی ربط مستقیم پیدا می‌کنند، طبقه‌بندی فرای البته به همین‌ها محدود نمی‌ماند. او به‌ویژه به سه الگوی اصلی نمادپردازی و صور خیال علاقه‌مند است: بهشتی، دوزخی، و قیاسی. او چند تقسیم فرعیِ دیگر را نیز در رده‌بندی قالب‌های ادبی خود دنبال می‌کند. یکی از این الگوها حاوی بازتعریفِ ریشه‌ایِ تقسیم مألوف قالب‌ها به قالب‌های ادبی و نیمه‌ادبی یا غیر ادبی است: او دو سنخ

گسترده‌ی نوشتن را از هم متمایز می‌کند، روایت‌مدار (شامل هرآنچه داستانی می‌گوید و شخصیت‌هـایی درونی دارد) و مضمون‌مـدار (که در آن مؤلف و خواننده تنها شخصیت‌هـا هستند)، هرچند متذکر می‌شود که بسیاری از آثـار هنری در واقع هر دو سنخ را دربر دارنـد. فرای مدعی است که سنخ مضمون‌مدار در حلقه‌ی همنشینانِ عجیبش، شعر غنایی، جستار، شعر پندآموز و خطابه، جای می‌گیرد.

فرای، همچون بسیاری از منتقدان پیش از او، انواع ادبی را وصف چرخه‌ی اوج‌گیری و انحطاط می‌داند. می‌گوید که ادبیات در کل از پنج وجه عبور می‌کند و این چرخه در پایان مجدداً به سوی وجه اسطوره‌ای بازمی‌گردد؛ در حال حاضر ادبیات در مرحله‌ی طنزآمیز است همراه با نشانه‌هایی از بازگشت قریب‌الوقوع به وجه اسطوره‌ای. اما این الگوی دایره‌ای معرف نظام انحطاط و بهبود نیست. انواع هم دوره‌های اوج‌گیری را طی می‌کنند. سنخ‌های ادبی منفرد هم در نظام جایگاه ثـابتی ندارند؛ فرای بـه نحوه‌ی حرکت سنخ‌هـایی معیـن یـا آثـاری معین در یک سنخ بین نقـاط متفاوتِ طیفِ خود علاقه‌ی خاص دارد.

در سرتـاسر ***تحلیل نقد***، فرای دغدغه‌ی ردیـابی کارکردهای متفاوتی را دارد که یک عنصر ادبی ممکن است برعهده بگیرد، یا پوشش‌های متفاوتی کـه ممکن است در هریک از مراحل متعددِ نظامِ او بـر تن کنـد. از همین روست که، برای مثال، در تراژدیِ محاکات برتـر، عنـاصر شفقت و تـرس به صورت داوری‌هـای اخلاقی عمل می‌کنند؛ در تـراژدیِ محاکات فروتر، کـارکـرد اصلی آنهـا برانگیختنِ احسـاس، به‌ویژه احسـاس شفقت، اسـت. شخص نیک‌خواهی که در کمدی پـا پس می‌کشد و بعد بـاز پدیدار می‌شود، بـه صورت شخصیتی تغییر می‌یـابد که تقدیرش کنشِ تراژیک را در تـراژدی ایجاد می‌کند ــ خداوند ـ پدر در ***بهشت از دست شده*** یا روح پدر در ***هملت***. در رمانس، شخصیت قابل مقایسه «پیر خردمندِ» یونگی است؛ فرای پس از

نام بردن از پراسپرو[۱] و مرلین[۲] به‌عنوان تجلیات نمونه‌ی این شخصیت، این نظر تفکربرانگیز را مطرح می‌کند که آرتِر[۳]، گو اینکه پیر نیست، چنین نقشی را در ***ملکه‌ی پریان*** بر عهده می‌گیرد. به همین ترتیب، شخصیت متناظرِ شخصیت‌های کمدی، چون مالوُلیو[۴]، در تراژدی از سنخ آدم‌های بی‌تکلف است چون کنت[۵] یا هوراشیو[۶]، شخصیتی که در برابر فرجام تراژیک مقاومت می‌کند، همان‌طور که همتایش در نوع کمدی در برابر گره‌گشایی مقاومت می‌کند.

فرای نحوه‌ی تغییر میتوس‌هایش را نیز بررسی می‌کند. می‌گوید که کمدی چندین مرحله را طی می‌کند:

> این پنج مرحله‌ی کمدی را می‌توانیم به‌صورت توالیِ مراحل در زندگی جامعه‌ی رستگاری‌یافته ببینیم. در جایی که کمدی صددرصد طنزآمیز باشد، این جامعه در نوباوگی آن عرضه می‌شود....در کمدی دن‌کیشوتی، این جامعه در نوجوانی آن ارائه می‌گردد و هنوز هم به‌قدری از راه و رسم روزگار غافل است که نمی‌تواند عرض اندام کند. در مرحله‌ی سوم به بلوغ می‌رسد و پیروز می‌شود؛ در مرحله‌ی چهارم دیگر بالغ شده و استقرار یافته است. در مرحله‌ی پنجم جزئی از نظم مستقری است که از ابتدا بر جا بوده است، نظمی که دمادم قالب مذهبی[تری] به خود می‌گیرد و مثل این است که از تجربه‌ی انسانی یکسره کناره می‌گیرد.... در همین نقطه است که درمی‌یابیم خام‌ترین فرمول خاص کمدیِ پلوتوس ساختاری عینِ

---

۱. Prospero : قهرمان نمایشنامه‌ی ***طوفان*** اثر شکسپیر.
۲. Merlin : پیر خردمند کهن‌الگویی افسانه‌ی شاه آرتر.
۳. Arthur : شاه افسانه‌ای و از بزرگترین شخصیت‌های اسطوره‌ای انگلستان.
۴. Malvolio : پیشکار خانه‌ی اُلیویا در نمایشنامه‌ی ***شب دوازدهم*** شکسپیر.
۵. Kent : از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی ***شاه‌لیر*** شکسپیر.
۶. Horatio : از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی ***هملت*** شکسپیر و دوست هملت.

ساختارِ اسطوره‌ی مسیحی دارد و فرزندِ ملکوتی خشم پدر را فرو می‌نشاند و مایه‌ی نجات و رستگاری چیزی می‌شود که در عین حال هم جامعه است و هم عروس.

باز در همین نقطه است که خود کمدی وارد مرحله‌ی غایی یا ششم می‌شود، که مرحله‌ی اضمحلال و فروپاشی جامعه‌ی کمدی است.... مخفیگاه و پناهگاه و بیشه‌ی زیر ماهتاب و دره‌ی خاموش و جزیره‌ی سعادتبخش، همانند فضای پرتأمل عرصه‌ی رمانس...، برجسته‌تر می‌شود.[1]

یکی از نشانه‌های اهمیت فرای در نقد مدرن تعداد افزوده‌ها یا اصلاحیه‌هایی است که از زمان انتشار ***تحلیل نقد*** در سال ۱۹۵۷ با الهام گرفتن از آن منتشر شده‌اند. برای مثال، رابرت اسکولز و رابرت کلاگ در ***سرشت روایت*** روش‌های فرای را وام می‌گیرند و بسیاری از طبقه‌بندی‌های او را توسع یا بهبود می‌بخشند. به این ترتیب که تمایزی میان نوشتن نثر تجربی و داستانی [روایت‌مدار] را طرح می‌کنند و می‌پرورانند، تمایزی که متناظر است با دو شاخه از حماسه. رده‌ی تجربی خود به دو شاخه تقسیم می‌شود، تاریخی (برای مثال، تاریخ‌نگاری و زندگینامه‌نویسی) و محاکاتی (برای مثال، زندگینامه‌ی خودنوشت). شاخه‌ی روایت‌مدار را هم به دو شاخه تقسیم می‌کنند؛ شاخه‌ی رمانتیک، یا آثاری که تکانه‌ای زیباشناختی به آنها شکل داده است، و شاخه‌ی پندآموز، آثاری که تکانه‌ای فکری یا اخلاقی به آنها شکل داده است. به نظر این دو، در رمان، نثر تجربی و روایت‌مدار دوباره به هم می‌پیوندند، درست مثل زمانی که در حماسه با هم ترکیب شده بودند. پژوهشگران دیگری هم اغلب با پیشنهاد اصطلاحاتی جدید به جای آنها که فرای به کار برده یا با تحکیم طبقه‌بندی‌هایی که او مقرر داشته کار او را بهبود بخشیده‌اند.

---

۱. همان، ترجمه‌ی صالح حسینی، صص. ۵-۲۲۴.

* * *

منتقدان آلمانیِ معاصر چندین نظریه‌ی مهم برای انواع پرورانده‌اند که تعدادی از آنها نمایانگر کاربست زبان‌شناسیِ مدرن در مسائل مربوط به انواع سه‌گانه‌ای است که بسیاری از هموطنانشان را در طی سده‌ی نوزدهم به خود جلب کرده بود. کَته هامبورگر، در بررسیِ مهمش به نام *Die Logik der Dichtung* [***منطق روایت***]، تمایزی بنیادین میان وجوه حماسی و نمایشی با شعر غنایی را مطرح کرده است: دو وجه اول احساس ناواقعی بودن و وجه آخر احساس واقعی‌بودن را منتقل می‌کنند. او، در تأیید این ثنویت، چندین کیفیت را در روایت از هم جدا می‌کند که به نظر او تأثیر داستانی بودن [تخیلی بودن/ برساخته بودن] را ایجاد می‌کنند. اول اینکه زمان گذشته در داستان حاکی از گذشته‌ای نیست که ما می‌شناسیم بلکه در واقع موقعیتی در زمان حال است؛ وقتی می‌خوانیم «جان وارد اتاق شد»، برخلاف زمانی که در نوع دیگری از نوشتن با این ماضیِ مطلق روبه‌رو می‌شویم، فرض نمی‌کنیم که کنشی که وصف شده پیش از کنشی در جهان ما رخ داده است. می‌گوید که داستانی‌بودن با اشاراتی به مکان داستانی [تخیلی] نیز ایجاد می‌شود. بنابراین «جان به آنجا رفت» راجع است به سازه‌ای مکانی در درونِ خود رمان.

کَته هامبورگر، در تفسیر دوباره‌ی دغدغه‌ی *Erlebnis*[1]، یا تجربه‌ی سوبژکتیو[2]، که منتقدان رمانتیک آلمان را به خود مشغول داشته بود، بحث می‌کند که ما یک شعر غنایی را (یا رمانی به روایت اول شخص را، که او

---

۱. معادل‌های «به‌جان آزمودن»، «به‌زیست دریافتن»، «تجربه‌ی زنده و زیست‌شده»، «تجربه‌ی آنی» در مقابل «تجربه‌ی جمعی»، «تجربه‌ی انباشت‌پذیر» (Erfahrung)، که در فارسی «تجربه‌ی مادی»، «تجربه‌ی خارجی» هم برای این واژه گذاشته‌اند. اولی را می‌توان تجربه‌ی شخصی، مستقیم و غیرقابل انتقال نیز دانست در مقابل دومی که تجربه است اعم از فردی و جمعی و آگاهانه و قابل انتقال.

2. subjective experience

آن را بـا شعر غنـایی در یک رده می‌گـذارد) بـه صورت «گفتـه‌ای واقعی»[۱] *(Wirklichkeitsaussage)* می‌خوانیم. بـه گفته‌ی او، چنین آثاری هیچ شواهدی درونی ارائه نمی‌کنند که بـه ما اجازه دهد قضاوت کنیم که آیا حقیقتاً حقیقت دارنـد یا نه، و در تـأیید این مدعـای خود شعری از تُوالیس را نقل می‌کند که اگر آن را در مجموعه‌ی اشعـار غنـایی می‌دیـدیم آن را چون شعری غنـایی می‌خوانـدیم، امـا اگر در مراسمی مذهبی بـه آن برمی‌خوردیم، آن را سرودی مذهبی تفسیر می‌کردیم که «منِ» آن دلالت بر جمع نیایشگران دارد.

امیل اشتایگر، منتقد آلمانیِ دیگر، نیز انـواع سه‌گـانه را تفسیری دوبـاره کرده، هرچند منظر او بـا منظر کَته هامبورگر بسیار تفـاوت دارد. دغدغه‌ی او، همچون بسیـاری از منتقدان مدرنِ دیگر، تمیز آثار خاص از تصور انتزاعی‌ترِ نگرش‌هـای وجهی است؛ او تـأکید می‌کنـد که یک شعر غنایی شاید غنایی بـاشد، امـا حتمـاً چنین نیست. در واقع، تـا جـایی پیش می‌رود که می‌گـوید مفهوم وجـوه در نزدِ ما شـاید اصلاً بر مبنای آثار ادبی استوار نشده باشد: این امکان هست که پشت وجه غنایی مثلاً تجربه‌ی نگریستن به یک منظره نهفته باشد. بر این نیز تأکید می‌کند که اغلب آثار ادبی مؤلفه‌هایی از هر سه وجه را دربردارند، گرچه ممکن است غلبه‌ی یکی از این وجوه باقی را تحت‌الشعاع قرار داده باشد.

---

۱. real utterance: این واژه‌ی آلمـانی را هـامبورگـر سکه زده است و در بـرخی از متـون انگلیسی برای آن reality-utterance/statement هم گذاشته‌اند. به نظر هامبورگر، روایت اول شخص گفته‌ی واقعی است و فاعلِ «من» رخدادهایی را وصف می‌کند که در حوزه‌ی تجربه‌ی او قرار دارند و رابطه‌ی زمانیِ واقعی بین رخدادهای روایت‌شده و لحظه‌ی اکنون راوی وجـود دارد، طوری که هر مـاضی‌ای بـه معنای مـاضی دستـوری است و هـر زمانِ حالی «تاریخی» است. نظریه‌ی او بـر مبنای تمـایز قاطع میان آثـار روایی بـه صیغه‌ی اول شخص و سوم شخص استوار است که در دومی فعل ماضی کارکرد دستوری وصف زمان گذشتـه را نـدارد چون نمی‌تواند به گذشته‌ای واقعی (چـه متعلق بـه راوی و چه گذشته‌ی خواننده) ارجاع کند و آنچه وصف می‌شود در حوزه‌ی تجربه‌ی راوی نیست و به تجربه‌ی شخصیت‌های داستان تعلق دارد، و راوی فقط وسیله‌ی ضبط و ثبت تجربه‌ی آنهاست.

در ادامه، چندین تناظر را برقرار می‌کند که سه وجه را روشن می‌کنند، و تشبیهات خود را به تناوب از زبان‌شناسی و فلسفه می‌آورد. او، با کاربست نظریه‌های ارنست کاسیرر فیلسوف، مدعی می‌شود که وجوه غنایی، حماسی، و نمایشی با هجا، واژه و جمله متناظرند. وجه غنایی، همچون هجا، قالبی است بیانی که هیچ معنایی ندارد و هیچ نیتی را برآورده نمی‌کند؛ وجه حماسی، همچون واژه، شیئی را تعریف می‌کند؛ وجه نمایشی، همچون جمله، با رابطه‌ی بین فاعل و فعل، یا بازیگر و کنش سروکار دارد. این تشبیهات نکته‌ای را عیان می‌کنند که امیل اشتایگر به‌ویژه در *Grundbegriffe der Poetik* [***مفاهیم بنیادی بوطیقا***] و برخی از آثار دیگر به آنها پرداخته است، یعنی رابطه‌ی متقابل هر سه وجه. در ادامه استدلال می‌کند که این وجوه سه‌گانه تجسم سه مرحله‌ی زندگی انسان‌اند. وجه غنایی، که با امور حسی پیوند دارد، قالب کودکی است؛ وجه حماسی، که با امر بازنمایی پیوند دارد، بر جوانی منطبق است؛ و وجه نمایشی، که با امر مفهومی پیوند دارد، وجه پختگی است. این سه وجه از لحاظ رابطه‌شان با زمان نیز با هم تفاوت دارند؛ در اینجا اشتایگر به نظریه‌های هَیدگر درباب زمان متوسل می‌شود تا بر کلیشه‌های متعارف درباره‌ی بلاواسطگیِ وجه غنایی خط بطلان بکشد. او مدعی است که این وجه با رخدادهای گذشته ارتباط دارد، حال آنکه وجه حماسی ارتباطی نزدیک‌تر با زمان حال دارد.

۵

جمع‌بندی

کندوکاو در ماهیت *انواع ادبی*... در تمامی جهات گسترش می‌یابد، و افزون بر ادبیاتِ صرف، نگرش فرد به زندگی نیز در آن دخیل می‌شود.[1]

نویسنده‌ی کتابی درباره‌ی انواع ادبی که بر اهمیت این موضوع تأکید ورزد و نیاز به کار بیشتر در این زمینه را مؤکداً مطرح کند همان اتهاماتی را به جان می‌خرد که احتمالاً علیه افسر ارتشِ طالبِ افزایش بودجه‌ی دفاعی اقامه می‌شود. اما حتی بی‌تعصب‌ترین ناظران هم می‌توانند خوانندگان و منتقدانی با باورهای گوناگون را به توجه بیشتر به انواع ادبی ترغیب کنند. افزایش جستارهای راهگشای فرمالیست‌های روسی که در اختیار ما قرار می‌گیرد [به انگلیسی ترجمه می‌شود] خود قاعدتاً محرکی است برای کار بیشتر در این زمینه.

چنان‌که پیشتر دیدیم، نوشته‌های نظری مهم چند دهه‌ی گذشته جهت‌گیری‌هایی را نشانمان می‌دهند که پژوهش‌های آتی اگر آن سمت‌وسوها را بکاوند به نتایج سودمندی دست خواهند یافت؛ اما در عین حال نمونه‌ی دام‌چاله‌هایی را نیز پیش رویمان می‌گذارند که در پژوهش‌های آتی باید از آنها پرهیز کرد. چه احترام برای روش‌های علمی و چه اختیارِ مدل‌های

1. Irving Babbitt, *The New Laokoon*.

زبان‌شناختی برخی از خوانندگان را به جایی کشانده است که نگاهی جبری به مجموعه‌قواعد مربوط به انواع ادبی پیدا کرده‌اند و می‌پندارند که هنجارهای نوع نه‌تنها در تصمیمات نویسنده و پاسخ‌های خواننده تأثیر می‌گذارند، اصلاً منشأ این تصمیمات و پاسخ‌ها هستند. برای مثال، ای. دی. هِرش، در اثر جالب اما بحث‌برانگیز خود، ***اعتبارِ تفسیر***، این بحث را مطرح می‌کند که معنای متن در اساس معنایی است که نویسنده‌ی آن در نظر داشته و نوع ادبی را یکی از راه‌های انتقال آن معنا می‌داند. ممکن است بررسی‌های انتقادیِ سنخ‌های ادبی و نیز خود آن سنخ‌ها الگویی دایره‌ای پیدا کنند، و آشکار است که حال با مسائلی روبه‌روییم شبیه به مسائلی که بر اثر کاربرد اصطلاحات مربوط به تکامل در چند نسل پیش به وجود آمد: این بار هم به‌سادگی ممکن است باور کنیم که به محض طبقه‌بندی قالب‌ها و قاعده‌مند کردن هنجارهایشان، می‌توانیم الگوهای مربوط به نوع را با قطعیت پیش‌بینی کنیم. البته صداهای متعددی در مخالفت با این گمان بلند شده‌اند ــ به‌ویژه اینجا تأکید آموزنده‌ی تزوتان تُدُرُف بر پیچیدگی تکامل و تطور انواع ادبی به ذهن می‌آید ــ اما گرایشی که گفتیم به صورت گرایشی رایج باقی مانده است.

انواع ادبی را اغلب به عناصر **لانگ** تشبیه کرده‌اند، مثل قواعد دستوری، یا به **پارولی** که وقتی بیشتر تثبیت شد به **لانگ** تبدیل می‌شود. چنین قیاس‌هایی اغلب موجه‌اند، اما اگر از زاویه‌ای دیگر به تشبیهی بازگردیم که پیشتر به آن پرداختیم، یعنی به قیاسی دیگر دست بزنیم، قیاس انواع ادبی با زبان یا گویشِ فردی، احترام به تنوع و انعطاف‌پذیری انواع ادبی را به‌جای آن تفسیر جبرباورانه و گمراه‌کننده می‌نشانیم و این جایگزینی تسکین‌بخش است. زبان محاوره‌ای یا گویش بومی نمونه‌ای است از گویش فردی به آن معنای این اصطلاح که در اینجا به کار می‌آید ــ یعنی کلام یک گروه فرعی یا خرده‌فرهنگ، یعنی آن تعریف توسع‌یافته‌ای که نظریه‌پردازانی چون بارت مدافعش بودند. قواعد زبان محاوره‌ای ممکن است همچون قواعد انواع ادبی

بـه سرعت تغییر یـابند بی‌آنـکه کل نظام بـه خطر بیفتد یـا پیروانش سردرگم شوند. گوینده‌ی یک زبان ممکن است بـرخی کاربردهای گویش محلی خود را کنار بگذارد، همان‌طور که ممکن است هنجارهای نوع را نادیده بگیرد یا تغییر دهد، بی‌آنکه گفته‌ای ادا کند که غیردستوری جلوه کند.

تلقیِ جبـریِ افـراطی از نـوع و انـواع ادبی موجب سـاده‌انگاریِ مفرطِ پاسخ‌هـای خوانندگـان به انواع نیز شده است. بـاید به یـاد داشته بـاشیم که، همان‌طور که منتقدان متعددی ابـراز کرده‌انـد، مجموعه‌قواعد مربـوط بـه نوع بیشتر وقت‌هـا همچون زیروبم صدا عمل می‌کنـد و نـه چون علامتی روشن و صریح: ایـن قواعد یک تفسیر از معنـای متـن را بـه دست می‌دهنـد، توجه ما را به بخش‌هـایی از آن که اهمیت ویژه دارنـد جلب می‌کنند، امـا راهنمای خطاناپذیرِ آشکار ساختنِ معنـای آن نیستند و نمی‌تـوانند باشند. ممکن است کسی گفته‌ای جدی را به لحنی سبُک بگوید، همان‌طور که ممکن است کسی عرف‌های انواع را به‌گونه‌ای طنزآمیز به کار گیرد؛ یکی ممکن است با حرکت سریع از یک لحن بـه لحن دیگر سـایه‌روشن‌های احساسات را بیان کند ــ یا به‌عمد مخاطبانش را درباره‌ی احساسات خود به اشتباه بیندازد، همان‌طور که کسی ممکن است عنـاصری از شعر شبـانی را در وجه پهلوانی بیـاورد. این را نیز بـاید به خاطر داشته باشیم که، برخلاف پنـدار بسیاری از منتقدان، واکنش‌های خـواننده به نوع ادبی همیشه از الگویی پیروی نمی‌کنـد که بتوان آن را به صورت «اگر/ پس» قاعده‌مند کرد («اگر این ***بیلدونگزرمان*** است، پس الف و ب و ج در آن خواهند بـود»). اغلب می‌تـوان این الگو را به صورت دقیق‌تری تبیین کرد، یعنی «اگر چنین باشد/ آن‌وقت احتمالاً» (اگر نوع این اثر ***بیلدونگزرمان*** باشد چه؟ آن‌وقت احتمالاً قهرمـان چندین پدرـنمـاد را یکی‌یکی خواهـد آزمـود، هرچنـد البتـه ایـن ممکن است یکی از آن معدود ***بیلدونگزرمان***هایی باشد که این الگو در آن عمل نکند»).

شاید مفید باشد که اصحاب «نقدِ مبتنی بر پاسخ خواننده»، یعنی مطالعه‌ی

واکنش‌های مخاطبان که این روزها بسیار باب شده است، دو جنبه از خواندن را بررسی کنند که سبب می‌شوند تفاسیر ما از علایم نوع‌نما بسیار دوسوگرایانه‌تر و بسیار مبهم‌تر از آنی شوند که حاضریم بپذیریم. اولی این است که فرایند خواندن اغلب در واقع فرایند بازخوانی است. زیرا به‌ندرت پیش می‌آید که اثری مهم را فقط یک بار از سر تا ته سرسری بخوانیم؛ در واقع ممکن است همان شعر یا داستان را در یک نشست چندین بار بازخوانی کنیم، ممکن است وقتی می‌بینیم پاساژی که اکنون داریم در رمانی می‌خوانیم پژواک پاساژی است که در صفحات پیشین خوانده‌ایم، به آن پاساژ بازگردیم و از این قبیل. و البته غالباً پیش می‌آید که به متنی بازمی‌گردیم که پیشتر آن را دیده‌ایم. از اینجاست که نباید نخستین تجربه‌ی یک پاساژ را به بهای کمرنگ‌کردن تجربه‌های بعدی برجسته کرد، کاری که غالباً در نقد مبتنی بر پاسخ خواننده می‌کنند: اهمیت آن خوانشِ اول در تفسیرِ ما از یک اثر از اهمیتِ هزار درون‌بینی و تجدیدنظرِ بعدی که جایگزینش می‌شوند بیشتر نیست.

معنای آنچه گفتیم این است که فرایند واکنش به علایم نوع‌نما به‌ندرت فرایندی ساده و خطی است. قبول دارم که گاه خواندن را بدون هیچ تصوری از نوع اثر شروع می‌کنیم، به تصمیمی قانع‌کننده درباره‌ی آن می‌رسیم، و مطابق با همان تصمیم به باقی کار پاسخ می‌دهیم. اما اغلب حتی در همان خوانش اول به فرضیه‌ای مقدماتی درباره‌ی نوع می‌رسیم، وقتی که به سروقت پاساژهای قبلی بازمی‌گردیم آن را در ذهن داریم، و کلِ کار را در پرتو فرض‌هایمان درباره‌ی قالب ادبی آن بازمی‌خوانیم. با این کار معمولاً هم به شواهد بیشتر از رابطه‌ی اثر با آن سنخ توجه می‌کنیم و هم به انحراف‌های آن از الگو که پیشتر متوجه آنها نشده بودیم. وقتی مدتی بعد به سروقت یک متن برمی‌گردیم، در برخی از موارد برداشت‌های ما درباره‌ی نوع آن کماکان فرضیه‌های آزمایشی خواهد بود. یا اینکه ممکن است با ارزیابی

قطعیِ نـوع آن در ذهن خـود آن را بـازخوانی کنیم. اگـر، چنان که غالباً پیش می‌آیـد، در این موقع ببینیم که چگـونه هنجـارهای آن نـوع را زیر پا گذاشته است، یـا نقش‌مـایه‌های مهمی از انـواع دیگر را نیز در خود جای داده، این کشفیات بسیار حیرت‌آورتر خواهند شد زیرا با پیش‌پنداره‌های مایه‌ی آرامش خاطرمان در تعارض قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، آن الگوی «اگر چنین باشد/ آن‌وقت احتمالاً» اولیه گاه هنگام خواندن و بازخواندن تکرار می‌شود، گاه رشته جرح‌وتعدیل‌ها و بسط و تفصیل‌هایی جایگزین آن می‌شود. به قول استیون پِپِر که در بررسی‌اش، ***بنیان نقد در هنرها***، درباره‌ی هنرهای تجسمی گفته است، تجربه‌هـای پیشین «بودجه»ی تجربه‌هـای بعدیِ ما با اثر را تأمین می‌کنند.

امـا اگر در بـررسی انتظارات از نـوع بـه تحلیـل ظریـف‌تـر و دقیق‌تـر واکنش‌هـای خواننده بپردازیم به نتایج بیشتری دست می‌یـابیم. یکی از دلایل ضرورت وارسی بیشتر واکنش‌هـای خواننده این است که هنـوز هم گـرایش داریم این انتظارات را بـه‌شکلی مطلق و غیرتـاریخی در نظر بگیریم: حماسه این مجموعه‌انتظارات را بـه وجود می‌آورد، کمدیِ مجلسی فلان مجموعه را و الخ. در عوض باید بپذیریم و وارسی کنیم که انتظارات از نوع به چه طرقی ممکن است با انتظارات دیگر تلاقی کنند و در نتیجه بر اثر رشته علامت‌هایی که مستقیماً هیچ ربطی بـه نوع ندارنـد تشدید یـا تضعیف شونـد ــ یـا حتی هردو. بدیهی‌ترین علامت، که البته اصلاً کم‌اهمیت‌ترین نیست، اطلاعات ما از زمانه‌ی اثر است: شناخت اینکه اثری که در دست داریم محصول دوره‌ای است که بـه حسن تناسب بسیار اهمیت داده می‌شده قطعاً انتظارات ما از نوع را تقویت خواهد کرد. خود اثر هم ممکن است با نگرش‌های تلویحی‌اش به عرف‌هـای دیگر این انتظارات را تقویت یـا تضعیف کند؛ اینکه ***ترویلوس و کرسیدا*** اسطوره‌ی تروآ را دست انداخته است کمتر مایه‌ی حیرتمان می‌شود، چون در ایـن اثر هنجـارهای نوع وارونه شده‌انـد. اما جذاب‌ترین چیـزی که

در انتظارات از نـوع (و، در واقع، بـرخی از جنبه‌های دیگرِ تفسیر ادبی) تأثیر می‌گذارد آن چیزی است که می‌توانیم آن را انتظارات از نویسنده بنامیم: دانشِ مـا از کارهای قبلی نویسنده در چـارچوب این نـوع ادبی و نگرش کلی او به سنّت بـه پیش‌پنداره‌هایی که بـا آنها به اثر او نزدیک می‌شویم شکل می‌دهند. بـدین ترتیب، در پاساژهـایی از ***بهودی مالت*** که در فصل ۲ تحلیـل کـردیم، انتظارات مـا از نویسنده انتظارات ما را از نوع پیچیده‌تر می‌کنند: علامت‌های نوع‌نمای مارلو ما را آماده‌ی روبه‌رو شدن با عرف‌های صوریِ معین می‌کنند، امـا چون می‌دانیم که یکی از ویژگی‌هـای مشخصه‌ی او بت‌شکن بـودنِ او ــ چـه در عرصه‌ی بلاغت، چه در عرصه‌ی فکری و چه شخصی ــ بوده است، همزمان هشیار و در نتیجه آماده می‌شویم تا به تخطی‌های او از همان انتظاراتی که به آن دقت ایجاد کرده است توجه کنیم.

جبربـاوریِ افراطی در تفسیر نـوع ادبی یکی از علل متعدد بروز مسئله‌ی دیگری است در کـارهای نظری معـاصر دربـاره‌ی این مـوضوع: منتقدانی بـا سوگیری‌هـای مختلف، کـه در مبـاحث دیگر بـا هم اختـلاف نظر دارند، دست به دست هم داده‌انـد تـا خود نـویسنده را به قتل برسانند. برای مثال، مطرح می‌کنند کـه معنای مورد نظر نویسنده را اساساً رمزگانی تعیین می‌کند که نـویسنده بـه کار گرفته است، یـا بر واکنش‌هـای خواننده بـه متن آن‌قدر تأکید می‌کنند که نـویسنده‌ی خـالق آن متـن از میـانه حذف می‌شـود. برخی از نظریـه‌پردازان، بـا دست‌کم گرفتنِ میـزان توانـایی نویسنده در تغییر تمامی قواعد نوع یا میراث‌های دیگرش، نقش نویسنده را کمرنگ می‌کنند. اعتراض حتی بنیـادی‌تری که می‌تـوان بـه این بی‌اهمیت شمردن نـویسنده وارد کرد طرح ایـن واقعیت بدیهی امـا اغلب مغفول‌مانده است که نویسنده است که بـاید تصمیم بگیـرد از میان قالب‌هـای ادبی متعددی که در اختیـار دارد کدام را برگزیند. بی‌آنکـه بخواهیم بـه این نقد ساده‌انگارانه متوسل شویم که مدعی است نمایشنامه‌نـویس وقتی می‌خواهد «بـه اعماق» برود تراژدی می‌نویسد و

از ایـن قبیل، می‌شود گفت که الگوهـا و گرایش‌هایی در ذوق ادبیِ او هست که سبب می‌شود این قالب ادبی را انتخاب کند نه آن یکی را و، به‌رغم فرای، با همین انتخابش احتمالاً دارد چیزی «می‌گوید». برای نمونه، وقتی آرتر میلر در **مرگ یک دستفروش** از الگوهای تراژیک استفاده می‌کند، ما را دعوت می‌کند که به تفاوت‌ها و نیز شباهت‌های میان تراژدی کلاسیک و مدرن تـوجه کنیم. اسپنسر با اختیار کردنِ یکی از مشخصه‌های اصلی که رمانس را از حماسه‌ی منظوم متمایز می‌کند، یعنی درهم‌بافتن پیرنگ‌های متعدد و در نتیجه قهرمانـان متعدد، ایـن گمان خود را منعکس می‌کنـد که، بـه قول دان، برای رسیدن بـه حقیقت «باید این‌سو و آن‌سو، و این‌سو و آن‌سو باید رفت»: هیچ قهرمان تنهایی، یا دست‌کم هیچ انسان قهرمانی قادر نیست دست تنها یا یک‌تنه همه‌ی مشکلات را حل کند. در مواردی هم محتوا یا لحن یک نوع نیست که نویسنده را بـر آن می‌دارد تا در قالب آن نوع بنویسد، بلکه در واقع عاملی ظریف‌تر در اینجا دخیل است مثل احساس ستایش نسبت به شاعران دیگری که در قالبِ آن نوع نوشته‌اند ــ اما حتی در این موارد هم، یا به‌ویژه در این موارد، از همین انتخاب می‌توان خیلی چیزها را دریافت.

ساختارگرایی گرایشی دیرپا و بسیار شایع در مطالعات ادبی را تشدید کرده است: منتقدان انتظار دارند که در آنچه بررسی می‌کنند، خواه یک اثر منفرد باشد خواه کلِ یک فرهنگ ادبی، با الگوهای یکدست و پایدار روبه‌رو شوند و این انتظار را به دانشجویانشان آموزش می‌دهند. اما در هنگام بررسی انواع ادبی، همچون بسیاری از مباحث ادبیِ دیگر، باید میزان قابل‌اعتنایی از عدم یکدستی را نیز انتظار داشته باشیم: عنصری خاص از یک نظام ادبی ممکن است نقشی را ایفـا کند که عنصـری دیگـر در عوض می‌تـواند آن را بـرعهده بگیـرد و بـه این ترتیب آن عنصر دوم را آزاد کنـد تـا به گونه‌ای بسیـار متفاوت عمل کنـد. بسیـار محتمل است که تصمیم پاوند برای ریختن **کانتوها** بـه قـالب حماسه‌ی منظوم و، در نتیجه، پیونـد زدن شعر خود بـا آن

عرصه‌ی گسترده و احترام به سنّتی که معمولاً به حماسه‌ی منظوم نسبت داده می‌شود، او را ترغیب کرده که به تجربه‌هایی در وزن و دستور زبان دست بزند. نقش‌های خاصی که این نظام‌ها ممکن بود ایفا کنند، مثل تثبیتِ دِینِ نویسنده به سنّت و بنا کردن نوعی نظم، دیگر انجام گرفته‌اند. اینکه شاعران عهد رنسانس چون سیدنی هنگام استفاده از وزن کمّی[1] و صنایع لفظی چنین مجدّانه از قواعد و هنجارهای کلاسیک پیروی می‌کردند احتمالاً سبب شده که هنگام نزدیک شدن به برخی از انواع غیرسنّتی با آمادگی بیشتری این قواعد را نادیده بگیرند.

تأثیر اصلی فرمالیسم و ساختارگرایی در مطالعاتمان درباره‌ی انواع ممکن است مثبت باشد و قاعدتاً مثبت است. نقد انگلیسی‌ـامریکایی تا به اینجا از آرای مربوط به انواع ادبی که این دو مکتب پیش نهاده‌اند تأثیر نسبتاً کمی پذیرفته است. این را می‌توان تا حدودی معلول این دانست که برخی از متون این دو مکتب چندان در اختیار انگلیسی‌زبانان قرار نداشته‌اند، و تا حدودی معلول عمل‌گراییِ دیرینه و افسانه‌ای که به نقد انگلیسی شکل داده و در نقد امریکایی دست‌کم تأثیری داشته است، و نیز تا حدودی معلول بی‌اعتمادیِ عمل‌گرایانه به نظریه‌ی نقد به دلیل آنچه ابهام‌گرایی ساختارگرایی تلقی شده است. زمان تنش‌زدایی و حتی آشتی رسیده است. جریان اصلی نقد انگلیسی‌ـامریکایی می‌تواند از نظریه‌هایی چون آنها که فرمالیست‌های روس بیان داشته‌اند خیلی چیزها بیاموزد و خیلی چیزها دارد که به آنها بدهد. کارِ نظری در زمینه‌ی انواع ادبی نیازمندِ بهره‌وری و تأثیرپذیری از توجه بیشتر به آثار خاص است و بالعکس.

منتقدان انگلیسی‌ـامریکایی در انجام یکی از وظایف اصلی که بر عهده‌ی خود دانسته‌اند، یعنی توصیف و ارزیابی آثار و نویسندگان معین، از توجه بیشتر به نوع و نظریه‌ی انواع بهره‌ها خواهند برد. در ادبیات مدرن چند

---

۱. quantitative meter : وزنی که اساس آن بر امتداد هجاها قرار دارد.

نمونـه از این حقیقت را می‌توان دید (نمونه‌هایی که یک بار دیگر تداوم اهمیت نوع را حتی در نزد نویسندگان معاصر به ما یادآور می‌شوند). مرگ رابرت لوئل البته مشوق مروری بر آثار او شده و برخی از پرسش‌هایی که می‌توان درباره‌ی نویسنده‌ای مطرح کرد که داریم می‌بینیم بی‌چون‌وچرا یکی از بزرگترین شاعران قرن بیستم بوده است در واقع پرسش‌های مربوط به نوع هستند. او به چه طرقی و به چه دلایلی به تجربه در قالب غزلواره دست زده است؟ چرا او الگویی را که در دیباچه‌ی شبهِ ویرژیلیِ ***انه‌ئید*** وصف کرده است به یک معنا معکوس می‌کند، یعنی لحن و شیوه‌ی حماسی اشعار اولیه‌اش را به سود شعری رها می‌کند یا دستِ کم کم تغییر می‌دهد که هم آرام‌تر و ملایم‌تر است و هم به لحاظ تاریخی از انواع ادبیِ نازل‌تر تلقی شده است؟ آیـا می‌توان میـان تغییر مذهب‌هـای مکرر او و گسستن از آنها با انواع ادبی که بـه کار می‌بـرد ارتباطی یـافت و اگر می‌توان، این ارتباط‌ها کدام‌اند؟ علاوه بر وارسی این موضوع که دانشِ مـا در زمینه‌ی انـواع ادبی چگونه بـه شنـاخت بیشتر کل آثار او مدد می‌رساند، می‌توان این را نیز پرسید که کار او ما را به چه تعمیم‌های گسترده‌ای درباره‌ی خودِ انواع ادبی می‌رسانَد.

چندین رمان‌نویس مدرن هم همین پرسش‌ها را به ذهن می‌آورند. بررسی تغییرات به‌ظاهر بنیادی در آثار اصلی دوریس لسینگ از جنبه‌ی جابه‌جایی‌های دوره‌ای میـان وجه طنزآمیز و اسطوره‌ای، که نورتروپ فرای ترسیم کرده است، مفیـد خواهد بود. و نیز اگر رمان اول مری گوردن، ***اقساطِ آخر***، را، که اخیـراً منتشر شده و بسیـار نویدبخش است، در پیونـد با ***بیلدونگزرمان*** بخوانیم، برایمان روشن‌تر می‌شود. قهرمان زن این اثر، ایزابل، که یازده سال از پدر بیمارش پرستاری کرده است، پس از مرگ او با موقعیت‌های زیادی مواجه می‌شود که شخصیت اصلیِ ***بیلدونگزرمان*** آنها را از سر می‌گذراند. او خانه‌ی پدری و جهان تنگ و بسته‌ی آن را ترک می‌کند؛ رابطه‌اش با پدر- نمادهای پی‌درپی و یک جانشین مادرِ بسیار مؤثر در زندگی خود را دوباره

تعریف می‌کند؛ شغلی می‌گیرد و در این عرصه و بسیاری عرصه‌های دیگر با فساد روبه‌رو می‌شود؛ و با امیال جنسی خود که دیری خفته بوده‌اند مواجه می‌شود. همانندی‌های تلویحی اما آشکار او با قهرمان ***بیلدونگزرمان*** که، در سنّی بسیار کمتر و با آهنگی بسیار آهسته‌تر، نوعاً همین سیر تکامل و تطور را از سر می‌گذراند، نشانمان می‌دهد که تصمیم او برای آنکه خود را یازده سال وقف پدر کند چه تصمیم غریبی بوده است و به این ترتیب ما را ترغیب می‌کند تا درباره‌ی شبکه‌ی ظریف عواملی که او را به این کار کشانده است بیشتر بیندیشیم. از بسیاری جهات دیگر هم مشاهده‌ی قرینه‌های میان این رمان و ***بیلدونگزرمان*** مفاهیم ضمنی نهفته در پشت آن را مشخص می‌کند؛ برای مثال، قهرمان ***بیلدونگزرمان*** نوعاً شهرستان یا روستا را به مقصد شهر ترک می‌کند، حال آنکه خانه‌ی پدر ایزابل، هرچند در محله‌ای در شهر نیویورک است، به دلیل محدودیت مذهبی و قومی که پدر ایجاد کرده خصلت شهرستانی‌ای به خود گرفته که قابل قیاس با فضای زادگاه قهرمانِ ***بیلدونگزرمان*** است.

توجه بیشتر به نوع ادبی برای نقدی که نقد عَرَضی نام گرفته است (بررسی آثار ادبی با توجه به عوامل غیرادبی همچون جنبش‌های اجتماعی و سیاسی) نیز بسیار سودمند خواهد بود. به‌رغم ادعاهای فرمالیست‌های روس، نه فقط نظام‌های ادبی که نظام‌های برون‌ادبی ــ سیاسی، اجتماعی، دینی و از این قبیل ــ نیز سهم مهمی در شکل دادن به قالب‌های ادبی دارند. برای نمونه، همگی آگاهیم که تقلید آگاهانه‌ی ملکه‌الیزابت اول از معشوقه‌ی غزلواره‌های پترارکی به محبوبیت غزلواره دامن زد. شاید پیرشدن ناگزیرِ این ملکه، که در میان معشوقه‌های پترارکی نامدارترین بود و شخصیتی بود عمومی، و نیز مشکلات این سلسله بر اثر زهدپیشگی او، که باز متناسب با غزلواره‌های پترارکی بود، خود از جمله دلایل زوال غزلواره‌ی عاشقانه بوده‌اند.

وقتی مفاهیمی را که از نوع ادبی در ذهن داریم گسترش دهیم تا قرینه‌های غیر ادبی و حتی تولیدات فرهنگ عامه را نیز در خود بگنجانند ــ کار دیگری که باید انجام گیرد، گرچه با احتیاط بسیار ــ شاید روابط متقابل دیگری میان الگوهای نوع و الگوهای اجتماعی بیابیم که روشنگر باشند. برای مثال، در غرب گاه با چیزهایی روبه‌رو می‌شویم که اگر آن‌ها را مسامحتاً عناصر حماسی بنامیم، به نتایجی سودمند دست خواهیم یافت (مثلاً قهرمانی که جامعه‌ای را بنیان می‌نهد، و تعارض میان وسوسه‌های عشق و استلزامات جنگ)؛ اما عدم اعتماد به کلانتر به‌طور اخص و نیروهای مستقر قانون به‌طور اعم ما را به گمان‌زنی‌هایی می‌کشاند در این باب که اعتقادات و اصول سیاسی به چه طرقی در نقش‌مایه‌های حماسی تأثیر می‌گذارند و حتی آنها را ریشه‌کن می‌کنند. به همین ترتیب، داستان‌های سوپرمن و جیمز باند نه فقط در جامه‌ی ادبی که در جامه‌ی سینمایی‌شان نقش‌مایه‌های متعددی از رمانس را در خود جای داده‌اند. در هر دو قهرمانی پرشور چهره می‌نماید که مجهز به سلاحی جادویی به جستجو و طلبی برمی‌آید، و نیز شخص یا اشخاص شریر مرتبط با ظلمتی که جامعه باید از آن نجات یابد؛ و هر دو تجسم این نظر فرای هستند که رمانس آن قالبِ ادبی است که بیش از همه به رؤیای رستگاری نزدیک است.

پیوندهای میان انواع ادبی و آنچه می‌توان نقش‌مایه‌های اجتماعی یا، به جای آن، اسطوره به معنای وسیع کلمه نامید (یعنی نه لزوماً داستان‌هایی درباره‌ی خدایان و قهرمانان که در واقع ایده‌های مشترک میان بسیاری از اعضای یک فرهنگ که ارزش‌های زیربنایی جامعه را بیان می‌دارند) به همین اندازه راه‌گشایند. این نقش‌مایه‌ها یا اسطوره‌ها غالباً در کارکردهای انواع ادبی مشارکت می‌کنند یا حتی وظایف آنها را بر عهده می‌گیرند. از اینجاست که می‌دانیم ارجاعات سده‌های میانه به باغ عدن و نیز بهشت آسمانی، که باغ زمینی تجسم پیشاپیشیِ آن دانسته می‌شد، اغلب از سنّت‌های ادبی و تصویریِ

شبانی تغذیه می‌شدند. اما این احتمال هست که ارتباط میان اسطوره‌ی بهشت و شعر شبانی در فرهنگ سده‌های میانه حتی از این هم عمیق‌تر باشد: خودِ مفهوم بهشت‌های زمینی و آسمانی احتمالاً بعضی از کارکردهای نوعِ شعر شبانی را در آن دوره برعهده گرفته بوده‌اند و برای مثال جهانی را در جایی دیگر پیش چشم می‌نهاده‌اند که می‌شد آن را در تقابل با تباهی‌های جامعه‌ی موجودِ آن روزگار قرار داد. دو اسطوره‌ی مشترک در انگلستان دوره‌ی تیودورها، ایده‌ی نَسَب بردن از تروآ و آنچه عموماً اسطوره‌ی تیودور نامیده می‌شود، نه فقط حماسی به معنای وسیع و عام کلمه‌اند، بلکه کارکردهایی روان‌شناختی را نیز بر عهده می‌گیرند که یادآور کارکردهای ادبیات حماسی است: جامعه را به بزرگداشت دستاوردهای خود فرامی‌خوانند، و وجود نظم و نیت‌مندی‌ای را در تاریخ القا می‌کنند، حتی وقتی که گرایش ذاتی متضاد آن، یعنی گرایش به آشوب، را به طور کامل می‌پذیرند.

مهم‌تر از همه، نوع ادبی و نظریه‌ی انواع ممکن است و باید نقشی بیشتر در عرصه‌ی سنّتیِ تاریخ ادبیات بازی کند. مورخان ادبیات بیش از حد به تکرار صِرفِ احکام متعارف درباره‌ی نوع می‌پردازند ــ اینکه در اوایل قرن هفدهم شعر بلند[1] کنار گذاشته شد، اینکه دوره‌ی آگوستی اوج شکوفایی هجویه بود و از این قبیل ــ به جای آنکه دقیق‌تر به این الگوهای انواع و الگوهای دیگر نگاه کنند. یکی از مفیدترین راه‌های وارسی سرشت دوره‌های معین و تغییرات از یک دوره به دوره‌ی دیگر این است که بررسی کنیم چرا برخی از قالب‌های ادبی، مثل حماسه و رمانس، در این

---

۱. long poem : نوعی ادبی که تمامی اشعار بلند را در برمی‌گیرد. گرچه این تعریف مبهم و بسیار گسترده است، برخی از مهم‌ترین شعرهای تاریخ ادبیات در آن جای می‌گیرند. ریشه‌ی این نوع در حماسه‌های منظوم باستانی است. از نمونه‌های مشهور می‌توان *ادیسه*، *ایلیاد*، *مهابهاراتا*، *بهشت از دست‌شده‌ی* میلتن، *ملکه‌ی پریان* اسپنسر را نام برد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ مدرنیست‌ها جانی تازه به آن بخشیدند و در سده‌ی بیست‌ویکم هم کماکان رواج دارد.

اعصار شکوفا شدند و برخی نشدند و فلان نوع ادبی چگونه با سایر قالب‌های ادبی و نگرش‌های زیباشناختیِ زمانه‌ی خود تعامل می‌کند. کار مهم کلودیو گیلین در زمینه‌ی این مباحث عمدتاً به ادبیات اروپای قاره محدود است؛ اما در رَویه‌ی او که این پرسش‌های وسیع را کاویده، و برای کاویدن آنها سایه‌روشن‌های متونی معین را کانون توجه خود قرار داده است، سرمشقی می‌یابیم که خوب است منتقدان انگلیسی‌ـ امریکایی آن را سرلوحه‌ی کار خود قرار دهند.

شعر شبانی، هم به دلیل طول عمرش و هم تنوعش، یکی از بهترین نمونه‌های این تعامل میان تاریخ ادبیات و انواع ادبی است. برای نمونه، در قرن بیستم، بسیاری از توپوس‌های شبانی به جهان داستان‌های علمی‌ـ تخیلی منتقل شده و از طریق آن دگرگون شده‌اند. برای نمونه، بخش اعظم توصیف ترالفامادور در ***سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج*** کرت وانه‌گات می‌شد که از سرود سرخوشی و ستایش منظره‌ای شبانی گرفته شده باشد، و مؤلفه‌ی دیگرِ بسیاری از انواع شعر شبانی، تمایلات جنسی بی‌قید و بند، به‌وفور به هیأتِ شخص مونتانا وایلدهک در ترالفامادور حاضر است. تفکربرانگیز است که این‌همه نویسنده‌ی مدرن تصمیم گرفته‌اند آرمان‌های شبانی خود را در زمینه‌ای فوتوریستی جای دهند و نه عصری طلایی در گذشته، و باز تفکربرانگیز است که شعر شبانی جهانی بی‌زمان را پیش می‌نهد (هرچند تذکارهای زمان ممکن است به شکلی دردناک در آن داخل شوند)، حال آنکه داستان علمی‌ـتخیلی نقش‌مایه‌های شبانی را بر اساس آن حس تغییر سریع و پیش‌بینی‌ناپذیر، که ویژگی مشخصه‌ی فرهنگ مدرن است، و در بسیاری سطوح دیگر تغییر می‌دهد.

هنگام بررسیِ رابطه‌ی میان تطور و تکامل انواع ادبی و تاریخ ادبیات، باید به هشداری که تزوتان تُدُرُف و خیلی از منتقدان دیگر داده‌اند توجه داشته باشیم: نباید انتظار داشته باشیم که حرکت از یک

نوع به نوعی دیگر از الگویی دقیق و منظم تبعیت کند. تصویر دوی امدادی که برخی از منتقدان برای تکامل انواع پیشنهاد کرده‌اند در برخی از موارد مناسب است اما نه در همه‌ی موارد. ممکن است یک نوع ادبی زمانی که هنوز زنده است با انواع دیگری که همان کارکردها را برعهده دارند رقابت کند. دو نوع ممکن است رابطه‌ی نوع و ضد نوع داشته باشند در حالی که هر دو فعال‌اند، و یکی از آن دو وقتی که آن دیگری دچار انحطاط می‌شود عناصر بسیاری را که متعلق به آن بوده تصاحب کند. غزلواره و اپیلیون[1] (روایت اساطیری اُویدی) نمونه‌ای جالب و مغفول‌مانده از این نوع رابطه را در دوره‌ی رنسانس انگلستان نشان می‌دهند؛ هردو همزمان وجود داشتند، اما زنانِ اپیلیون‌ها با پرخاشگریِ جنسیِ خود نمونه‌ی مثالیِ زنِ غزلواره‌های پترارکی را تلویحاً به مبارزه می‌خواندند، و گوینده‌ی طعنه‌زن و ترشروی اپیلیون که احساسی بروز نمی‌دهد به صورت بدیلی عرضه می‌شد برای شاعرـعاشق ملودراماتیک سلسله‌غزلواره‌ها. در برخی از موارد چند قالب ادبی ممکن است کارکردهای قالبی دیگر را که انحطاط یافته یا مرده است تصاحب کنند، و این مرده‌ریگ چنان به کندی و پیچیدگی تقسیم شود که پرونده‌ی جارندایس علیه جارندایس، پرونده‌ی حقوقیِ پرپیچ‌وخمی که دیکنز جاودانه‌اش کرد، در قیاس با این فرایند ساده به نظر برسد.[2]

کاربست اصولی چون اینها روابط خویشاوندی غیرمنتظره‌ای را برملا می‌کند. اگر برای مثال بپذیریم که شوکه کردن طبقه‌ی متوسط یکی از کارکردهای هجویه‌های منظوم رسمی در دهه‌ی ۱۵۹۰ بوده، آن‌وقت شعر متافیزیکی از این جنبه، حتی وقتی به‌کلی غیرهجوآمیز باشد، در

---

۱. epyllion : شعر حماسی کوتاه.

۲. اشاره به رمان ***خانه‌ی قانون‌زده‌ی*** چارلز دیکنز و دعوایی حقوقی بر سر میراث که نسل‌ها به طول می‌انجامد و در اواخر رمان که حل و فصل می‌شود، تمامی این میراث صرف هزینه‌های دادگاه شده است.

جـایگاه یکی از میراث‌خواران آن قالبِ هجو قـرار می‌گیرد. به همین ترتیب، وقتی که در قـرن هفدهم شعر بلنـد رو بـه زوال می‌رود، شعر منظره‌نگـار برخی از نقش‌های پنهان آن را برعهده می‌گیرد ــ شعر منظره‌نگار گستره‌ای جغرافیایی، چشم‌انـدازی مکانی، را جـایگزین چشم‌انداز زمـانی می‌کنـد که ویژگی مشخصه‌ی بسیـاری از اشعار بلند است، و تـاریخ زمین‌شناختی را به جای تاریخ دودمان در حماسه‌ی منظوم ترسیم می‌کند.

چنـان که از ایـن نمونه‌ها شـاید برآیـد، چالش دیگـری هم هست که نقـد مدرن بـا آن روبه‌روست و آن تعریف کارکردهای انواع است به گونـه‌ای اندیشمندانـه‌تر و کامل‌تـر از آنچه تـا کنون انجام شده است. باید بـه عوض اینکـه خود را بـه کارکردهـای مضمون‌مدارِ بدیهی محدود کنیم (غـزلواره در خـدمت سخن گفتـن از عشق است، رمـانس در بزرگداشت آداب سلحشوری است و از ایـن قبیل)، بـه وسیع‌تـریـن شکل ممکن بـه ایـن مسئله بپـردازیم. بـرای مثـال، دیدیم که قـالب‌های ادبی ممکن است نـوعی کـارکرد اجتمـاعی را بـرعهده بگیرنـد زیـرا رابطه‌ی نویسنـده‌ی خود با نویسندگان دیگر را مقرر می‌دارند: ممکـن است حاکی از احتـرام او به اسلافش باشند یا احساس تحقیر او نسبت به آنها، و نیز مرزی را ترسیم کنند که حلقه‌ی کوچکی از نویسنـدگان را از فرهنـگ ادبیِ بزرگتری که با آن همزیستیِ متزلزل دارنـد جدا می‌کنـد. البته بـرخی از انواع ادبی بـا فراهم آوردن تریبونی که شاعران بتوانند از آن ولی‌نعمت یا رهبر اجتماعی‌ای را بستایند کارکرد اجتماعی صریح‌تری را بر دوش می‌گیرند ــ و اغلب نقش نه چندان آشکاری کـه این انواع ایفا می‌کنند ارائه‌ی راهبردهایی است که شـاعر می‌تـواند به مدد آنها کسی یـا چیزی را بستـاید بی‌آنکه بـه ورطه‌ی تملق درغلتد. ***کتاب دوشس*** چاسر، شعرِ «در وصف پنهرست» جانسن، و ***کُموس*** میلتن همگی به مشخصه‌های معینی از انواع ادبیِ خود متکی‌اند تا بستایند بی‌آنـکه چاپلوسی کنند و، به‌راستی هم، قالب‌های ادبی که جانسن

و میلتن برگزیده‌اند، شعرِ در وصفِ عمارتِ اربابی و ماسک[۱]، به‌کرات و با مهارتی بسیار این کارکرد را به انجام می‌رسانند.

یکی از مهم‌ترین کارکردهای انواع ادبی کماکان یکی از مغفول‌مانده‌ترین آنهاست. باید بخش بیشتری از دغدغه‌ی کنونی خود برای «ادبیات به منزله‌ی نظام» را معطوف بررسی دقیق نحوه‌ی تعامل سنخ‌های ادبی با هم کنیم. آنچه جذابیت خاص دارد عادات انواعی است که می‌توان آنها را میزبان نامید، قالب‌هایی که یکی از نقش‌هایشان فراهم آوردن محیطی مساعد برای قالب یا قالب‌های دیگری است که منظماً در درون آنها ادغام می‌شوند. برای مثال، در برخی از موارد، میزبان ممکن است نقش حاجب را برعهده بگیرد و جنبه‌های نامطلوبِ نوعی را که در درونش است پنهان کند یا آنها را خنثی کند. از همین‌جاست که دو سنخ ادبی که همین بالا به آنها اشاره کردیم، شعرِ در وصفِ عمارتِ اربابی و ماسک، ممکن است هر دو حاوی اظهارنظری هجوآلود درباره‌ی پلیدی‌های جامعه به‌طور اعم یا حتی یکی از اشراف به‌طور اخص باشند، اما به‌نحوی میان مشاهدات خود با واقعیت روزمره فاصله ایجاد می‌کنند، و نیز تعهد ظاهریشان به ستودن کمک می‌کند که نقشِ هجویه‌ای‌شان پنهان بماند. به همین ترتیب، قالب رقعه ممکن است با القای رابطه‌ی نزدیک گیرنده‌ی نامه با گوینده، خواه رابطه‌ی مفروض باشد خواه واقعی، هم گزندگی هجویه‌ی منظوم رسمی را کاهش دهد و هم تفرعن گوینده‌ی آن را که غالباً به ذهن متبادر می‌شود. و مسئله‌ی پیچیده‌ای

---

۱. masque: نوعی نمایش همراه با رقص و موسیقی که در سده‌ی شانزدهم و اوایل سده‌ی هفدهم در اروپا رواج یافت و در دربار یا خانه‌ی اشراف اجرا می‌شد و در دوران خاندان استیوارت در انگلستان به اوج محبوبیت رسید. نقش‌های اصلی را معمولاً خود درباریان و اشراف و حتی گاه اعضای خاندان سلطنت اجرا می‌کردند. کموس میلتن تلاش این شاعر بود تا این نوع را که معمولاً با فساد و هرزگی در دربار مرتبط دانسته می‌شد برای مقاصد الهی یا اخلاقی به کار گیرد. بازیگران این نوع نمایش منظوم نقاب بر چهره می‌زدند و نامش را از این رو ماسک گذاشته‌اند.

هم در رابطه‌ی میان نوع و ضدِ نوع هست که مستلزم توجهی است بیش از آنچه تا به حال نثار آن شده است. چرا گاه این دو قالب با ایجاد جریانِ خلاف، یعنی ایجاد بدیلی بر ارزش‌های قالبِ دیگر که اگر به‌نحوی تعادلی برایشان برقرار نمی‌شد ممکن بود به‌کلی غیرقابل قبول به نظر برسند، به بقای یکدیگر کمک می‌کنند، و گاه با نقدهای تندِ متقابل هستیِ یکدیگر را در فرهنگ ادبی تهدید می‌کنند؟ به عبارت دیگر، کِی و چرا همزیستی به اخلال تبدیل می‌شود؟ شعر شبانی و هجویه‌ی منظوم مثال خوبی برای آزمودن این موضوع به دست می‌دهند.

پس پیچیدگیِ کنش و برهم‌کنش انواع ادبی ما را به بازگشت به استعاره‌ی روان‌شناختی که در فصل اول پیشنهاد کردیم فرامی‌خواند. یک نوع ادبی از لحاظ نحوه‌ی ادغام عناصری از چندین تیپ شخصیتی دیگر در عین همخوان ماندن با تیپ اصلیِ خود به شخصیت انسان می‌مانَد: کسی که سرشتش در اساس وسواسی است ممکن است عناصری از تیپ افسرده را در خود داشته باشد، درست همان‌طور که یک نوع ادبی که در اساس حماسی است ممکن است به رمانس و شعر شبانی نیز روی آورد. قیاس با موجودات زنده در این مورد به اندازه‌ی جنبه‌های دیگرِ نوع سودمند نیست. می‌توان حیوانات دورگه را شاهد مثال آورد ــ گوارینی، نمایشنامه‌نویس عصر رنسانس، که می‌کوشد تا تجربه‌هایش در یک نوعِ دورگه، تراژی‌ـکمدی، را توجیه کند، دقیقاً همین کار را می‌کند ــ اما کمیاب بودن موجوداتِ دورگه و سترون بودن آنها سبب می‌شود که تشبیه مطلوبی برای آمیزشِ سنخ‌های ادبی که غالباً در درون یک نوع رخ می‌دهد نباشند، آمیزشی که ممکن است در معانی متعدد کلمه بسیار بارآور باشد.

انواع ادبی از لحاظ روابط پیچیده‌شان با اطرافیانشان نیز به شخصیت‌های انسانی شباهت دارند. چنان که مکرراً گفتیم، این انواع هم با آموختن از والدین ادبی خود، قالب‌های پیشینی که خود از آنها نشوونما کرده‌اند، شکل

می‌گیرند و هم بـا طغیـان علیه آنها. انواع ممکن است تـا مدتها پس از اینکه انواعِ مـادر دیگر باب نیستند، رابطه‌ای پرتنش و دوسوگرایانه با آن نیاکان را حفظ کنند، درست مثـل روابط عـاطفی ما با اقوامـمـان که همیشه با مرگشان خاتمه پیدا نمی‌کند.

بـا مقایسـه‌ی شخصیت بـا انواع در بـالا، دیدیم که ویـژگی‌ای همچـون پرخـاشگری ممکن است در شخصیت‌هـای متفاوت شکل‌هـای متفاوتی به خود بگیرد. می‌توان اضافه کرد که این ویژگی ممکن است در یک شخصیت واحد بـه هنگـام رشد آن نیز شکل‌های متفـاوتی بـه خود بگیـرد. کسی که شخصیتی وسواسی دارد احتمـالاً دغدغه‌ی سلطه بـر جزئیات تجربـه و نظم دادن بـه آنها را از دست نخواهـد داد، اما در مقاطع گونـاگونی از زنـدگی‌اش ممکن است ایـن دغدغه را عمدتـاً بـا، مثلاً، تمیز کردن خـانه‌اش با حدت و شدت تمام یـا گردآوری فهرستی محققانه از منابع بیان کند. به همین ترتیب، گرایش شعر شبـانی به تقـابل‌های دوگانی چنان بنیادی است که آدم به شک می‌افتـد که اگر این نوع ادبی وجود نمی‌داشت، سـاختارگرایان خودشان آن را اختراع می‌کردند ــ امـا این گرایش ممکن است شکلِ جدل‌های فکری دقیق و فصیح درباره‌ی شهر در مقابل روستا را به خود بگیرد، شکل صناعات لفظی را که در آنها اضداد بـا هم مقایسه می‌شوند، یـا صرفاً شکل بگومگوی دو دلداده را که یکی از قدیمی‌ترین تقابل‌های دوگانی است.

چنان که احتمالاً از ایـن قیاس‌هـا برمی‌آید، در مطالعه‌ی الگوهای نوع، همچون الگوهای روانی، همیشه باید تعمیم‌های خـود دربـاره‌ی سنخ را با مشاهدات دقیق و همدلانه درباره‌ی فرد انسان یا اثر منفردی که در برابرمان است مقید کنیم. زیرا رده‌ها و اصول مربوط به انواع ادبی به‌ندرت پاسخ‌های ساده به مسائل ادبیات می‌دهند ــ اما منظماً یکی از مطمئن‌ترین و راهگشاترین ابزارِ جستجوی آن پاسخ‌ها را در اختیارمان می‌نهند.

واژه‌نامه

فارسی ـ انگلیسی

آداب‌دانی	decorum
آشناسازی	familiarization
آشنایی‌زدایی	defamiliarization
اپیلیون [روایتِ اساطیریِ اُویدی]	epyllion
احکام	prescriptions
ارزیابی ذوقی	appreciation
الگو	pattern
الگوی بندبند	stanzaic pattern
الگوی روایی	narrative pattern
ایقاع	rythm
بازنمایی	representation
بالاد	ballad
بحر (عروض)	pattern
بحر عروضی	metrical pattern
برساخته ← داستانی	
برون‌ادبی	extra-literary
بند (در شعر)	stanza
بهشتی	apocalyptic
پدر ـ نماد	father figure
پیرنگ	plot
تخیلی ← داستانی	

ترانه‌ی باده‌گساری	drinking song
تعلیق ناباوری	suspension of disbelief
تقابل دوگانی	binary opposition
تقلید	imitation
تک‌گویانه	monologic
تلمیح	allusion
توپوس	topos
جانشین مادر	surrogate mother
جهانی‌ها	universals
چکامه	ode
چکامه در ستایش ورزشکاران	ode to athletes
حجیت	authority
حسن تناسب	decorum
حکایت	tale
حکایت حیوانات	beast fable
حکایت منظوم	fabliau
حماسه‌ی منظوم	epic
خطابه‌ی قضایی	Judicial oratory
خطابه‌ی مدح و ذم	epideictic oratory

deliberative oratory	خطابه‌ی مشورتی
fictionality	داستانی بودن
fictional	داستانی
theme	درون‌مایه
demonic	دوزخی
ambivalent	دوسوگرایانه
wit	ذکاء
verisimilitude	راست‌نمایی
epistle	رقعه
novel of manners	رمان آداب و رسوم
code	رمزگان
fictional	روایت‌مدار
hymn	سرود
paean	سرود شکرگزاری
sequence	سلسله
measure	سنجه
type	سنخ
didactic poetry	شعر پندآموز
heroical poetry	شعر پهلوانی
bucolic poetry	شعر چوپانی / روستایی
country house poem	شعر در وصف عمارت اربابی
epithalamion	شعر زفافیه
pastoral	شعر شبانی
lyric	شعر غنایی
topographical poetry	شعر منظره‌نگار
formal	صوری
pattern	طرح (قافیه)
discord	عدم مطابقت
convention	عرف
prosody	عروض
courtly love	عشق مهذب
generic signals	علایم نوع‌نما
the dominant	عنصر غالب
sonnet	غزلواره
non-literary	غیر ادبی
form	فرم(معماری)
atmospherical	فضاساز
comic verse	فکاهه‌ی منظوم
vraisemblable	قابلیت راست‌نمایی
form	قالب (ادبیات)
outer form	قالبِ بیرونی
fixed form	قالبِ ثابت
inner form	قالبِ درونی
parallel	قرینه
analogical	قیاسی
drawing - room comedy	کمدی مجلسی
the speaker	گوینده
tone	لحن
epigram	لطیفه
conceit	مجاز بعید
code	قرینه
mimesis	محاکات
content	محتوا

مرثیه	elegy
مزدوج مقفّا	couplet
مضحکه	farce
مضمونِ بیان‌ناپذیری	inexpressibility conceit
مضمون‌مدار	thematic
مطابقت	concord
مغالطه‌ی انتساب احساسات رقیق به اشیاء	pathetic fallacy
مقابله	contrast
مکالمه‌ای	dialogic
منِ شعر	the speaker
نزاکت	decorum
نظم	order
نظم (در مقابل نثر)	verse
نظیره‌ی هجوآمیز	parody
نعتِ خدایان	hymn to gods
نقد عَرَضی	extrinsic criticism
نقد مبتنی بر پاسخ خواننده	reader response criticism
نقدِ نو	New Criticism
نقش‌مایه	motif
نگرش	attitude
نمایش	drama
نوع ادبی	genre
نیمه‌ادبی	sub-literary
واژگان	diction
واقعه‌ی ضمنی	episode
وجه	mode
وزن شعر	meter
وزن کمّی	quantitative meter
وهم‌انگیز، امرِ	the fantastic
هجویه	satire
یکدستی	consistency

واژه‌نامه

انگلیسی ـ فارسی

allusion	تلمیح
ambivalent	دوسوگرایانه
analogical	قیاسی
apocalyptic	بهشتی
appreciation	ارزیابی ذوقی
atmospherical	فضاساز
attitude	نگرش
authority	حجیّت
ballad	بالاد
beast fable	حکایت حیوانات
binary opposition	تقابل دوگانی
bucolic poetry	شعر چوپانی/ روستایی
code	رمزگان/ مجموعه‌قواعد
comic verse	فکاهه‌ی منظوم
conceit	مجاز بعید
concord	مطابقت
consistency	یکدستی
content	محتوا
contrast	مقابله
convention	عرف
country - house poem	شعر در وصف عمارت اربابی
couplet	مزدوج مقفّا
courtly love	عشق مهذّب
decorum	آداب‌دانی/ حسن تناسب/ نزاکت
defamiliarization	آشنایی‌زدایی
deliberative oratory	خطابه‌ی مشورتی
demonic	دوزخی
dialogic	مکالمه‌ای
diction	واژگان
didactic poetry	شعر پندآموز
discord	عدم مطابقت
dominant, the	عنصر غالب
drama	نمایش
drawing - room comedy	کمدی مجلسی
drinking song	ترانه‌ی باده‌گساری
elegy	مرثیه
epic	حماسه‌ی منظوم
epideictic oratory	خطابه‌ی مدح و ذم
epigram	لطیفه
episode	واقعه‌ی ضمنی
epistle	رقعه
epithalamion	شعر زفافیه
epyllion [روایتِ اساطیریِ اُویدی]	اپیلیون

extra-literary	برون‌ادبی
extrinsic criticism	نقد عَرَضی
fabliau	حکایت منظوم
familiarization	آشناسازی
fantastic, the	امرِ وهم‌انگیز
farce	مضحکه
father figure	پدر ـ نماد
fictional	داستانی / برساخته / تخیلی / روایت‌مدار
fictionality	داستانی بودن
fixed form	قالب ثابت
form	قالب (ادبیات) / فرم (معماری)
formal	صوری
generic signals	علایم نوع‌نما
genre	نوعِ ادبی
heroical poetry	شعر پهلوانی
hymn	سرود
hymn to gods	نعتِ خدایان
imitation	تقلید
inexpressibility conceit	مضمونِ بیان‌ناپذیری
inner form	قالبِ درونی
Judicial oratory	خطابه‌ی قضایی
lyric	شعر غنایی
measure	سنجه
meter	وزن شعر
metrical pattern	بحر عروضی
mimesis	محاکات
mode	وجه
monologic	تک‌گویانه
motif	نقش‌مایه
narrative pattern	الگوی روایی
New Criticism	نقدِ نو
non-literary	غیر ادبی
novel of manners	رمان آداب و رسوم
ode	چکامه
ode to athletes	چکامه در ستایش ورزشکاران
order	نظم
outer form	قالبِ بیرونی
paean	سرود شکرگزاری
parallel	قرینه
parody	نظیره‌ی هجوآمیز
pastoral	شعر شبانی
pathetic fallacy	مغالطه‌ی انتساب احساسات رقیق به اشیاء
pattern	الگو، بحر (وزن)، طرح (قافیه)
plot	پیرنگ
prescriptions	احکام
prosody	عروض
quantitative meter	وزن کمّی
reader response criticism	نقد مبتنی بر پاسخ خواننده
representation	بازنمایی
rhythm	ایقاع
satire	هجویه
sequence	سلسله
sonnet	غزلواره
speaker, the	گوینده / منِ شعر

stanza	بند (در شعر)	topos	توپوس
stanzaic pattern	الگوی بندبند	type	سنخ
sub-literary	نیمه‌ادبی		
suspension of disbelief	تعلیق ناباوری	universals	جهانی‌ها
surrogate mother	جانشینِ مادر		
		verisimilitude	راست‌نمایی
tale	حکایت	verse	نظم (در مقابل نثر)
thematic	مضمون‌مدار	*vraisemblable*	قابلیت راست‌نمایی
theme	درون‌مایه		
tone	لحن	wit	ذکاء
topographical poetry	شعر منظره‌نگار		

کتاب‌شناسی

این کتاب‌شناسی بنا به ضرورت بسیار گزینشی است؛ فهرست اولیه به آثاری محدود مانده که در متن کتاب از آنها نقل قول شده است. اما کتاب‌شناسی‌های مفید دیگر را می‌توان در *رویکرد «سنخی» به ادبیات* اثر ایروین ارنپرایز و *ورای نوع*، اثر پل هرنادی یافت. خوانندگان را به دو نشریه‌ی ادواری نیز رجوع می‌دهم که منظماً بررسی‌هایی در زمینه‌ی انواع ادبی را منتشر می‌کنند، *نوع* و *تاریخ ادبیات نو (NLH)* و نیز به مجلداتی در مجموعه‌ی اصطلاحات ادبی که به بررسی انواع ادبی خاص اختصاص یافته‌اند.*

اولیه

Aristotle, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, With . . . The Poetics*, ed. and trans. S. H. Butcher, 4th edn, London: Macmillan, 1932.

ارسطو، *فن شعر*، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳.

Arnold, Matthew, *On the Classical Tradition*, ed. R. H. Super, *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, vol. I, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960.

Berryman, John, *Berryman's Sonnets*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1967.

---

* مترجم نیز *تا حد امکان* نشانی ترجمه‌های فارسی موجود از مقالات و کتاب‌های زیر را یافته و در جای خود کتاب‌شناسی آنها را درج کرده است. در مواردی هم ترجمه‌هایی را ذکر کرده که به منابع مربوط می‌شده‌اند، اما دقیقاً همان‌ها نبوده‌اند. در مواردی مترجم این ترجمه‌ها را خود می‌شناخته و در موارد دیگر فقط مشخصات آنها را فارغ از کیفیت ترجمه‌شان درج کرده است.

Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres,* 2 vols, ed. Harold F. Harding, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1965.

Brunetiére, Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* 2 vols, 6th edn, Paris: Librairie Hachette, 1914.

Chaucer, Geoffrey, *The Works of Geoffrey Chaucer,* ed. F. N. Robinson, 2nd edn, Boston: Houghton Mifflin Co., 1957.

جفری چاسر، ***افسانه‌های کانتربری***، ترجمه‌ی فریده مهدوی دامغانی، تهران: انتشارات تیر، ۱۳۸۲.

جفری چاسر، ***گزیده‌ای از منظومه حکایات کنتربری: شامل دیباچه‌ی کلی و حکایت‌های ملازم راهبه و آغا کفاره‌گیر گناه‌بخش***، ترجمه‌ی علیرضا مهدی‌پور، تهران: نشر و پژوهش فرزان‌روز، ۱۳۸۲.

جفری چاسر، ***گزیده‌ای از حکایت‌های کنتربری***، ترجمه و تدوین علیرضا مهدی‌پور، تهران: چشمه، ۱۳۸۷.

جفری چاسر، ***قصه‌های کنتربری***، ترجمه‌ی محمداسماعیل فلزی، تهران: مازیار، ۱۳۸۸.

جفری چاسر، ***افسانه‌های کانتربوری***، ترجمه‌ی حسن شهباز، تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی، ۱۳۸۸.

Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge's Miscellaneous Criticism,*ed. Thomas Middleton Raysor, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936.

Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge's Shakespearean Criticism,* 2 vols, ed. Thomas Middleton Raysor, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1930.

Donne, John, *The Elegies and The Songs and Sonnets,* ed. Helen Gardner, Oxford: Clarendon Press, 1965.

Dryden, John, *The Works of John Dryden,* vol. XVII, *Prose 1668-1691,* Berkeley: University of California Press, 1971.

Eliot, T. S., *Selected Essays,* 2nd edn, New York: Harcourt, Brace & World, 1950.

تی. اس. الیوت، ***برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی***، ترجمه‌ی محمد دامادی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۵.

Hall, Joseph, *The Collected Poems of Joseph Hall, Bishop of Exeter and Norwich,* ed. A. Davenport, Liverpool: Liverpool University Press, 1949.

Hawthorne, Nathaniel, *The Centenary Hawthorne*, vol. II, *The House of the Seven Gables*, ed. William Charvat *et al.*, Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1965.

ناتانیل هاثورن، ***خانهٔ هفت‌شیروانی***، ترجمه‌ی حسن مسعودی، تهران: معرفت: فرانکلین، ۱۳۴۰.

Hegel, G. W. F., *Aesthetics*, 2 vols, trans. T. M. Knox, Oxford: Clarendon Press, 1975.

گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، ***مقدمه بر زیبایی‌شناسی***، ترجمه‌ی محمود عبادیان، تهران، آوازه، ۱۳۶۳.

Hobbes, Thomas, 'Answer to Davenant's Preface to *Gondibert*', in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, vol. II, ed. J. E. Spingarn, Oxford: Clarendon Press, 1908.

Horace, *Satires, Epistles, and Ars Poetica*, trans. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947.

Hugo, Victor, *Oeuvres poetiques complètes*, ed. Francis Bouvet, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961.

Johnson, Samuel, *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. VII, *Johnson on Shakespeare*, ed. Arthur Sherbo, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1968.

Jonson, Ben, *Ben Jonson*, vol. VIII, *The Poems; The Prose Works*, ed. C. H. Herford and Percy Simpson, Oxford: Clarendon Press, 1947.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson, New York: Viking Press, 1964.

جیمز جویس، ***چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی***، ترجمه‌ی منوچهر بدیعی، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۰.

Marlowe, Christopher, *The Jew of Malta*, ed. Richard W. Van Fossen, Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1964.

Meredith, George, *The Poems of George Meredith*, 2 vols, ed. Phyllis R. Bartlett, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1978.

Milton, John, *The Complete Prose Works of John Milton*, vol. I, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1953.

Milton, John, *Complete Poetry and Major Prose*, ed. Merritt Y. Hughes, Indianapolis, Ind.: The Odyssey Press, 1957.

Petrarch, Francesco, *Petrarch's Lyric Poems*, ed. and trans. Robert M. Durling,

Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.

Pope, Alexander, *The Twickenham Pope*, vol. I, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed. E. Audra and Aubrey Williams, London: Methuen, 1961.

Shakespeare, William, *Shakespeare's Sonnets*, ed. Stephen Booth, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977.

Sidney, Philip, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd, London: Nelson, 1965.

Sir Gawain and the Green Knight, trans. Marie Boroff, New York: Norton, 1967.

Spenser, Edmund, *The Works of Edmund Spenser, A Variorum Edition*, vol. VIII, *The Minor Poems*, vol. II, ed. Charles Grosvenor Osgood and Henry Gibbons Lotspeich, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1947.

Symonds, John, *Shakspeare's Predecessors in the English Drama*, London: Smith, Elder & Co., 1884.

Wordsworth, William, *The Prose Works of William Wordsworth*, vol. I, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser, Oxford: Clarendon Press, 1974.

Wordsworth, William, *The Poetical Works of William Wordsworth*, 5 vols, ed. E. de Selincourt and Helen Darbishire, Oxford: Clarendon Press, 1940-9.

Young, Edward, *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith J. Morley, Manchester: Manchester University Press, 1918.

ثانوی

Babbitt, Irving, *The New Laokoon*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1910.

در این منبع وانهادنِ هنجارهای نوع نمونه‌ی مهمی از انحطاط زیباشناختی و فرهنگی قلمداد شده است.

Barthes, Roland, 'An introduction to the structural analysis of narrative', trans. Lionel Duisit, *NLH*, 6 (1975), 237-72.

رولان بارت، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران، فرهنگ صبا، ۱۳۸۷؛ رخ‌داد نو، ۱۳۸۸.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, London: Oxford University Press, 1973.

نویسنده نظریه‌ی بحث‌انگیز خود را درباره‌ی تأثیر ادبی طرح کرده است که بارها پای انواع نیز در آن به میان کشیده می‌شود.

Bloomfield, Morton W., 'Stylistics and the theory of literature', *NLH*, 7 (1976), 271-311.

در این منبع تلاش‌های ساختارگرایان برای تعریف انواع ادبی ارزیابی شده است.

Bovet, Ernest, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris: Librairie Armand Colin, 1911.

هرچند که این اثر در سده‌ی بیستم منتشر شده است، یکی از افراطی‌ترین نمونه‌های گرایش سده‌ی نوزدهمی به پیوند زدن تکامل انواع ادبی به تکامل جوامع را به دست می‌دهد.

Burke, Kenneth, *Attitudes toward History*, Los Altos, Cal.: Hermes, 1959.

به‌ویژه فصل ۲.

Colie, Rosalie L., *The Resources of Kind*, ed. Barbara K. Lewalski, Berkeley: University of California Press, 1973.

Colie, Rosalie L., *Shakespeare's Living Art*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.

به‌ویژه مقدمه.

Crane, R. S., 'The concept of plot and the plot of *Tom Jones*', in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago: University of Chicago Press, 1952.

Croce, Benedetto, *Aesthetic*, trans. Douglas Ainslie, New York: Noonday, 1968.

بندیتو کروچه، ***کلیات زیبایی‌شناسی***، ترجمه‌ی فواد روحانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

جانـاتان کـالر، ***بوطیقای ساختگرا: ساخت‌گرایی، زبـان‌شناسی و مطالعه‌ی ادبیات***، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران، مینوی خرد، ۱۳۸۷.

Donohue, James J., *The Theory of Literary Kinds*, 2 vols, Dubuque, Iowa: Loras College Press, 1943, 1949.

بررسی نظریه‌ی انواع ادبی در یونان و روم باستان.

Dubrow, Heather, 'The country-house poem: a study in generic development', *Genre*, 12 (1979), 153-79.

Ehrenpreis, Irvin, *The 'Types' Approach to Literature*, New York: King's Crown Press, 1945.

در بخش اول چکیـده‌ای سودمند از نظریه‌ی انـواع ادبی در اواخر سده‌ی نـوزدهم و

سده‌ی بیستم به دست داده شده است؛ در بخش دوم نقش انواع ادبی در برنامه‌های درسی دبیرستان و دانشگاه بررسی شده است.

Eichenbaum, Boris, 'The theory of the formal method', in *Russian Formalist Criticism,* ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965.

یکی از مهم‌ترین جستارهای فرمالیستی.

Eliot, T. S., *The Three Voices of Poetry,* Cambridge: Cambridge University Press, 1953.

سه «حالت فعل» را فرض می‌کند که با وجوه سه‌گانه مرتبط‌اند اما همیشه با آنها یکسان نیستند.

Erlich, Victor, *Russian Formalism,* 2nd edn, The Hague: Mouton, 1965.

بررسی زمینه‌یابی تاریخی نهضت فرمالیسم روس.

Fokkema, D. W. and Ibsch, Elrud Kunne-, *Theories of Literature in the Twentieth Century,* London: C. Hurst & Co., 1977.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism,* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

خواننده‌ای که پیشتر با اصطلاحات فرای آشنا نباشد از واژه‌نامه‌ی توصیفی انتهای کتاب بسیار استفاده خواهد برد.

نورتروپ فرای، ***تحلیل نقد***، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۷.

Frye, Northrop, 'The archetypes of literature', *Kenyon Review,* 13 (1951), 92-110, and in Northrop Frye, *Fables of Identity,* New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

چکیده‌ای سودمند از بسیاری از ایده‌هایی که فرای بعداً در ***تحلیل نقد*** پروراند.

Frye, Northrop, 'Myth, fiction, and displacement', *Daedalus,* 90 (1961), 587-605, and in Northrop Frye, *Fables of Identity,* New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

Frye, Northrop, *A Natural Perspective,* New York: Columbia University Press, 1965.

آثار مرتبط که به فارسی ترجمه شده‌اند:

نورتروپ فرای، ***صحیفه‌های زمینی: بررسی ساختار هوس‌نامه (رمانس)***، ترجمه‌ی هوشنگ رهنما، تهران، هرمس، ۱۳۸۴.

نورتروپ فرای، «ادبیات و اسطوره» در ***اسطوره و رمز***، ترجمه‌ی جلال ستاری،

تهران، سروش، چاپ اول: ۱۳۷۴؛ چاپ دوم: ۱۳۷۸.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion,* 2nd edn, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961.

مشاهدات مهم نویسنده درباره‌ی هنرهای تجسمی را اغلب می‌توان در ادبیات نیز به کار بست؛ به‌ویژه تحلیل او از نحوه‌ی تأثیرپذیری نقاش و بیننده از مدل‌های از پیش موجود و اشاراتش بـه روان‌شناسی گشتـالت بـه مقوله‌ی نوع ادبی مربوط می‌شوند.

Gombrich, E. H., *Norm and Form,* London: Phaidon, 1966.

Grabowski, Tadeusz, 'La question des genres littéraires dans l' étude contemporaine polonaise de la littérature', *Helicon,* 2 (1939), 211-15.

بحث جالب درباره‌ی انواع ادبی «جدید» و انواع ادبی فرعی.

Guillén, Claudio, *Literature as System,* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

به‌ویژه فصل‌های ۳ تا ۶ و فصل ۹.

Guillén, Claudio, 'Sátira y poética en Garcilaso', in *Homenaje a Casalduero,* ed. Rizel Pincus Sigele and Gonzalo Sobejano, Madrid: Gredos, 1972.

بررسی مهم رابطه‌ی متقابل انواع.

Guillén, Claudio, 'Literary change and multiple duration', *Comparative Literature Studies,* 14 (1977), 100-18.

Hamburger, Käte, *The Logic of Literature,* 2nd edn, trans. Marilynn J. Rose, Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1973.

Hathaway, Baxter, *The Age of Criticism,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1962.

بررسی نقد در اواخر دوره‌ی رنسانس در ایتالیا.

Hernadi, Paul, *Beyond Genre,* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1972.

چکیده‌ای سودمند از نظریـه‌ی مدرن انواع که نـویسنده فرمول‌بنـدی خود را بـدان افزوده است.

Hirsch, E. D., *Validity in Interpretation,* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1967.

رویکردی هرمنوتیکی به نقد ادبی با ربطی به انواع؛ به‌ویژه، نظریه‌ی نویسنده درباره‌ی «نوع درونی» به نوع به معانی مألوف آن ربط دارد، هرچند از آن مجزاست.

Ingarden, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art,* trans. Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

کندوکاوی فلسفی در فرایندهـای شنـاخت در ارتباط با ادبیات. چند تفاوت را میان نحوه‌ی ادراک خواننده از هر یک از وجوه سه‌گانه پیشنهاد کرده است.

Jakobson, Roman, 'The dominant', in *Readings in Russian Poetics.* ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

Jakobson, Roman, 'Linguistics and poetics', in *Style in Language,* ed. Thomas A. Sebeok, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, and in *Essays on the Language of Literature,* ed. Seymour Chatman and Samuel R. Levin, Boston: Houghton Mifflin Co., 1967.

یکی از مهم‌ترین جستارها در نقد ساختارگرایانه.

رومن یـاکوبسن، «زبان‌شناسی و شعرشناسی،» در راجر فـالر، رومن یاکوبسن، دیوید لاج، ***زبان‌شنـاسی و نقد ادبی***، گردآوری و ترجمه‌ی مریم خـوزان و حسین پاینده، تهران، نی، ۱۳۶۹.

Jameson, Fredric, 'Magical narratives: romance as genre', *NLH,* 7 (1975), 135-63.

شامل چند نظریه‌ی راهگشا درباره‌ی سرشت انواع ادبی.

Jauss, Hans Robert, 'Literary history as a challenge to literary theory', trans. Elizabeth Bensinger, *NLH,* 2 (1970), 7-37, and in *New Directions in Literary History,* ed. Ralph Cohen, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1974.

Kohler, Pierre, 'Contribution à une philosophie des genres', *Helicon,* 1 (1938), 233-44, and 2 (1939), 135-42.

بحث می‌کند که انواع ادبی نیازهای روانی نویسنده و خواننده را برآورده می‌کنند.

Krieger, Murray (ed.), *Northrop Frye in Modern Criticism,* New York: Columbia University Press, 1966.

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds), *Russian Formalist Criticism,* Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965.

شـامل چند جستـار راهگشا دربـاره‌ی انواع ادبی به‌اضافه‌ی بیانیه‌ی اصلی درباره‌ی موضوع که به‌طور جداگانه در این کتاب‌شناسی نام برده شده است.

Lewalski, Barbara Kiefer, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric,* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

Lewalski, Barbara Kiefer, *Milton's Brief Epic,* Providence, RI: Brown University Press, 1966.

شامل پژوهشی مهم درباره‌ی نظریه‌ی انواع ادبی در دوره‌ی رنسانس.

Lukács, George, *The Theory of the Novel,* trans. Anna Bostock, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

جورج لوکاچ، **نظریهٔ رمان**، ترجمه‌ی حسن مرتضوی، تهران، قصه، ۱۳۸۱.

Lakács, George, *The Historical Novel,* trans. Hannah and Stanley Mitchell, Boston: Beacon Press, 1963.

گئورگ لوکاچ، **رمان تاریخی**، ترجمه‌ی شاپور بهیان، تهران، اختران، ۱۳۸۸.

Mantz, Harold Elmer, 'Types in literature', *Modern Language Review,* 12 (1917), 469-79.

از نوع ادبی در برابر حملات کروچه دفاع می‌کند و قالب‌ها را نوعی مهار شخصیت هنرمند توصیف می‌کند.

Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna (eds), *Readings in Russian Poetics,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

همچون مجموعه‌ای که لمن و رایس گرد آورده‌اند، این مجموعه حاوی چندین جستار مرتبط با نوع به‌اضافه‌ی جستارهایی است که جداگانه در این کتاب‌شناسی فهرست شده‌اند.

Minnis, A. J., 'Literary theory in discussions of *Formae Tractandi* by medieval theologians', *NLH, 11* (1979), 133-45.

Minnis, A. J., 'Discussions of "authorial role" and "literary form" in late-medieval scriptural exegesis', *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur,* 99 (1977), 37-65.

Mukarovský, Jan, *The Word and Verbal Art,* ed. and trans. John Burbank and Peter Steiner, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1977.

به‌ویژه فصل‌های ۳، ۶ و ۷.

Olson, Elder, 'An outline of poetic theory', in *Critics and Criticism,* ed. R. S. Crane, Chicago: University of Chicago Press, 1952.

Pearson, Norman Holmes, 'Literary forms and types; or, a defence of Polonius', *English Institute Annual 1940,* New York: AMS, 1965.

Pepper, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1945.

درباره‌ی «تأمین بودجه»، به‌ویژه رک صفحات ۳-۷۰ و ۷۱-۱۴۸.

Poggioli, Renato, 'Poetics and metrics', in *Proceedings of the Second Congress*

of the International Comparative Literature Association, vol. I, ed. Werner P. Friedrich, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1959, and in Renato Poggioli, *The Spirit of the Letter,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965.

Pomorska, Krystyna, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance,* The Hague: Mouton, 1968.

چکیده‌ای سودمند از اصول فرمالیسم روس و نیز ریشه‌های فکری و فرهنگی آن.

Prusek, Jaroslav, 'History and epics in China and the West', *Diogenes,* 42 (1963), 20-44.

بررسی تفکربرانگیز موضوعی که به‌ناحق مغفول مانده است: رابطه‌ی میان پاسخ‌های غربی و غیرغربی به نوع. همچنین از لحاظ قرینه‌یابی میان تاریخ‌نگاری و قالب ادبی جالب است.

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction,* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974.

طرح قوی و مستدل اصول ساختارگرایی؛ حاوی چکیده و تحلیلی سودمند از کارِ فرای.

رابرت اسکولز، ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران، آگاه، ۱۳۷۹.

Scholes, Robert and Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative,* New York: Oxford University Press, 1966.

Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik,* 8th edn, Zürich: Atlantis Verlag, 1968.

Staiger, Emil, 'Time and the poetic imagination', *The Times Literary Supplement,* 27 September 1963, 747-8, and in *The Critical Moment,* London: Faber, 1964.

خلاصه‌ی خوشخوان برخی از اصول *Grundbegriffe der Poetik* [**مفاهیم بنیادی بوطیقا**].

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic,* trans. Richard Howard, Cleveland, Ohio: Case Western Reserve Press, 1973.

به‌ویژه فصل ۱.

تزوتان تودوروف، «از غریب تا شگفت»، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، ***ارغنون***، ش ۲۵ (پاییز ۱۳۸۳)، صص ۷۷-۶۳.

Todorov, Tzvetan, 'The origin of genres', *NLH,* 8 (1976), 159-70.

Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose,* trans. Richard Howard, Oxford: Basil Blackwell, 1977.

تزوتان تودوروف، ***بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره‌ی حکایت***، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نی، ۱۳۸۸.

تزوتان تودوروف (گردآورنده)، ***نظریه‌ی ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس***، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، تهران، اختران، ۱۳۸۵.

Tynyanov, Jurii, 'On literary evolution', in *Readings in Russian Poetics,* ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.

Van Tieghem, Paul, 'La question des genres littéraires', *Helicon,* 1 (1938), 95-101.

Viëtor, Karl, 'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* 9 (1931), 425-47.

Vivas, Eliseo, 'Literary classes: some problems', *Genre,* 1 (1968), 97-105.

Weinberg, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* 2 vols, Chicago: University of Chicago Press, 1961.

به‌ویژه فصل‌های ۱۳، ۲۰-۱۹.

Wellek, René, 'Concepts of form and structure in twentieth- century criticism', in *Concepts of Criticism,* ed. Stephen G. Nichols, Jr, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1973.

Wellek, René, 'The concept of evolution in literary history', in *Concepts of Criticism,* ed. Stephen G. Nichols, Jr, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1973.

با ربط بسیار به تکامل و تطور انواع ادبی.

Wellek, René, 'Genre theory, the lyric, and *Erlebnis',* in *Festschrift für Richard Alewyn,* ed. Herbert Singer and Benno von Weise, Köln: Böhlau Verlag, 1967, and in René Wellek, *Discriminations,* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1970.

Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950,* 4 vols, New Haven, Conn., and London: Yale University Press, 1955-65.

رنه ولک، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمه‌ی سعید ارباب‌شیرانی، تهران، نیلوفر، (ج ۱)

۱۳۷۳؛ (ج۲) ۱۳۷۴؛ (ج۳) ۱۳۷۵؛ (ج۴/۱) ۱۳۷۷؛ (ج۴/۲) ۱۳۷۹؛ (ج۵) ۱۳۸۳؛ (ج۶) ۱۳۸۵؛ (ج۷) ۱۳۸۸.

Wellek, René and Warren, Austin, *Theory of Literature,* 3rd edn, New York: Harcourt, Brace & World, 1962.

به‌ویژه فصل ۱۷.

رنه ولک و آوستن وارن، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

Whitemore, Charles E., 'The validity of literary definitions', *PMLA,* 39 (1924), 722-36.

Wimsatt, William K. and Brooks, Cleanth, *Literary Criticism,* New York: Alfred A. Knopf, 1962.

نمایه

آرنولد، متیو، ۶۶، ۱۱۰؛ «در باب ترجمه‌ی هُمِر» ۱۱۱، ۱۱۲؛ دیباچه‌ی *مروپی*، ۱۱۰-۱۱۲

آستِن، جین: *اما*، ۱۱پ؛ *عقل و احساس*، ۱۱پ؛ *غرور و تعصب*، ۱۱پ

آیکنباوم، باریس، ۱۲۳

اپیلیون، ۱۵۶

اخوتِ پیشارافائلی، ۲۰، ۲۰پ

ادیسن، جوزف، ۹۸

ارباب‌شیرانی، سعید، ۶پ، ۲۰پ، ۴۱پ، ۱۳۳پ

ارسطو، ۱۲، ۱۲پ، ۱۷، ۳۶، ۶۶، ۶۶پ، ۷۶، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۳، ۹۶، ۹۷، ۹۹، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۶؛ *فن شعر*، ۶۷، ۶۹-۷۲، ۷۳، ۷۴، ۸۵-۸۰، ۱۱۰، ۱۲۰-۱۱۹

اریستوفان، ۱۰۶

اریوستو، لُدُویکو، ۸۶؛ *جنون اُرلاندو*، ۷۹-۸۰

ازوپ، ۲۳پ

اسپکتتر [نشریه‌ی]، ۹۸

اسپنسر، ادمند، ۱۷، ۱۹، ۲۹-۳۰، ۳۴، ۱۴۹؛ *ملکه‌ی پریان*، ۱۸، ۴۵، ۸۵، ۱۳۸، ۱۵۴پ

استرن، لارنس: *تریسترام شندی*، ۸

اسخیلوس، ۷۳پ؛ *پرومته*، ۱۰۸

اسکالیژر، ژول سزار: *هفت کتاب در بوطیقا*، ۸۲

اسکولز، رابرت: *سرشتِ روایت*، ۱۸پ، ۱۳۹

اشتایگر، امیل، ۱۱۵، ۱۴۲-۱۴۱؛ *مفاهیم بنیادی بوطیقا*، ۱۴۲

اشکلُفسکی، ویکتور، ۵۱

افلاطون، ۷۶؛ *جمهور*، ۶۸-۶۹، ۷۰

اُلسون، اِلدِر، ۱۱۴؛ «رئوس نظریه‌ی بوطیقا»، ۱۱۹

الیزابت اول، ۱۰پ، ۱۴، ۳۹، ۸۶، ۱۵۲

الیکون [نشریه‌ی]، ۱۱۸

الیوت، تی. اس.، ۲۱؛ «سنّت و قریحه‌ی فردی» ۶۵-۶۴

انتظارات از نوع، ۳۳، ۵۱-۴۸، ۵۶-۵۵، ۶۱-۶۰، ۱۴۸-۱۴۷

انواعِ میزبان، ۱۵۸–۱۵۷
اوب، ۱۹
اُوید، ۱۵۶
ایساپ، ۲۳پ

بارت، رولان، ۱۱۶، ۱۴۴
بالاد، ۲۰، ۲۰پ، ۱۱۱، ۱۱۲
باین، جرج گوردن، لرد: *چایلد هَرولد*، ۱۸
بَبیت، اروینگ: *لائوکون دیگر*، ۱۴۳پ
بدیعی، منوچهر، ۱۱۳پ
براونینگ، الیزابت بَرِت، ۲۹
براونینگ، رابرت، ۲۱
برک، کنت: *مواضع در قبال تاریخ*، ۴۹
برونتیِر، فردینان: *تکامل انواع در تاریخ ادبیات*، ۱۱۰–۱۰۹
بِری‌من، جان: *غزلواره‌های بری‌مَن*، ۳۶–۳۳
بُکاتچو، جُوانی، ۴۴پ، ۵۸
بلر، هیو: *درس‌گفتارهایی در باب بلاغت و ادب*، ۹۷–۹۶
بلوم، هرولد: *اضطرابِ تاثیر*، ۱۶
بوآلو–دسپرو، نیکُلا، ۹۳؛ *هنر شعر*، ۹۰
بید: *تاریخ کلیسایی ملت انگلستان*، ۷۶؛ *صنعت وزن*، ۷۶
بیلدونگزرمان، ۶پ، ۷–۶، ۹، ۱۰، ۱۷، ۵۰، ۱۴۵، ۱۵۲–۱۵۱

پاتنام، جرج، *هنر شاعری در انگلستان*، ۸۴
پاوند، اِزرا، ۲۱–۲۰، ۷۱؛ *کانتوها*، ۱۱۷، ۱۵۰–۱۴۹
پِیِر، استیون: *بنیان نقد در هنرها*، ۱۴۷
پِترارک، فرانچسکو، ۱۰پ، ۲۷–۲۵، ۲۶پ، ۲۸، ۳۴، ۳۵، ۵۵–۵۳، ۵۸
پراپ، ولادیمیر، ۱۲۲
پلوتوس، تیتوس ماکیوس، ۱۳۸
پلئیاد، ۸۲، ۸۴
پوپ، الگزاندر، ۷۲، ۷۳؛ *جستارهای اخلاقی*، ۲۱؛ *جستاری در نقد*، ۹۰، ۹۳، ۹۵–۹۴، ۱۰۰؛ *دست‌اندازی به حلقه‌ی گیسو*، ۳۹، ۴۳
پوگیولی، رِناتو: «بوطیقا و وزن»، ۱۱۷
پی‌یِرس، چارلز اس.، ۱۲۱

تاسو، تورکوآتو، ۹۰؛ *اورشلیم آزادشده*، ۸۰
تُدُرُف، تزوِتان، ۱۲، ۱۲۸–۱۲۷، ۱۴۴، ۱۵۵؛ *امر وهم‌انگیز– رویکردی ساختاری به یک نوع ادبی*، ۱۲۸–۱۲۷؛ *بوطیقای نثر*، ۱۲۹–۱۲۸، *نظریه‌ی ادبی*، ۱۲۷
تراژدی، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۷، ۴۱، ۴۴، ۱۱۲–۶۸ مکرر، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۸
تراژی–کمدی، ۲۲، ۸۰، ۸۱، ۹۹، ۱۵۹
تروفو، فرانسوا، ۲۱
تکامل و تطور انواع، ۶۸، ۱۱۰–۱۰۸، ۱۱۹–۱۱۸، ۱۲۴–۱۲۳، ۱۲۷–۱۲۶، ۱۲۹–۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۵۶–۱۵۵
تکری، ویلیام: *بازار خودفروشی*، ۱۱پ
تنیسن، آلفرد لرد، ۲۱
تینیانُف، یوری، ۱۲۳، ۱۲۷؛ «ایقاع [ریتم] به‌منزله‌ی عامل سازنده‌ی نظم»، ۱۲۴–۱۲۳
تئوکریتوس، ۵۷، ۸۳پ

جانسن، بن، ۱۸، ۸۱، ۸۴، ۹۳؛ ***بازار بارتولومیو***، ۳۸؛ «در وصف پنهرست»، ۱۵۷؛ ***روباه***، ۹۲؛ ***زن خاموش***، ۹۲، ۱۰۶؛ ***کشفیات***، ۸۵-۸۴؛ ***کیمیاگر***، ۹۲
جانسن، سمیوئل، ۵۶، ۱۰۶؛ ***مقدمه بر شکسپیر***، ۹۹؛ ***راسِلاس***، ۱۰۱
جانسن، فیلیپ، ۲۱
جویس، جیمز: ***چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی***، ۶پ، ۱۱۲پ، ۱۱۳-۱۱۲
جهانی‌ها، ۱۱-۱۰
جیمز اول، ۸۶

چاپلین، چارلی، ۴۹
چاسر، جفری، ۱۷؛ ***ترویلوس و کرسیدا***، ۷۷؛ ***حکایت‌های کنتربری***، ۷۷؛ [***حکایت آسیابان***، ۴۰؛ ***حکایت سلحشور***، ۴۱-۴۰]؛ ***کتاب دوشس***، ۱۵۷
چکامه، ۱۲، ۱۲پ، ۶۸، ۷۴

حسن تناسب، ۷۱، ۷۳، ۷۶، ۷۸-۷۷، ۹۴-۹۳، ۹۵، ۱۴۷
حسینی، صالح، ۵پ، ۱۳۴پ، ۱۳۹پ؛ ***فرهنگ برابرهای ادبی***، ۱۸پ
حکایت پریان، ۱۲۳
حکایت منظوم، ۴۰، ۴۰پ
حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو، ۱۲۰
حماسه‌ی منظوم، ۱۹-۱۸، ۲۰، ۴۶، ۱۱۲-۶۸ مکرر، ۱۱۳، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷

داروین، چارلز، ۱۰۸، ۱۰۹
داستان ارواح، ۵۰
داستان علمی-تخیلی، ۸، ۱۲۴، ۱۵۵
داستایفسکی، فیودور، ۱۰پ
دان، جان، ۱۹، ۲۲، ۱۴۹؛ ***ترانه‌ها و غزلواره‌ها***، ۱۹
دانته الیگیری، ۱۹؛ ***در باب بلاغت به زبان بومی***، ۷۸-۷۷؛ ***کمدی الهی***، ۱۸، ۷۸، ۸۰-۷۹؛ «نامه به کان گرانده»، ۷۸، ۸۰-۷۹
درایدن، جان، ۹۲، ۹۶؛ اهدائیه‌ی ***انه‌ئیس***، ۹۳؛ «جستاری در نمایش منظوم»، ۹۰، ۹۲، ۹۴-۹۳؛ «دیباچه‌ی حکایت‌ها»، ۹۳-۹۲؛ دیباچه‌ی «سال شگفتی‌ها»، ۹۲
دریدا، ژاک، ۱۱۶
دِکاسیبوس، تراژدی، ۴۴، ۴۴پ
دَونَنت، ویلیام: ***گُندی‌برت***، ۹۰
دیکنز، چارلز، ۱۵۶؛ ***خانه‌ی قانون‌زده***، ۱۵۶پ؛ ***دیوید کاپرفیلد***، ۶پ
دیویز، سِر جان، ۳۹، ۴۰

راچستر، جان ویلمت، ارلِ، ۳۹
راسکین، جان، ۵۷پ
راسین، ژان: ***فِدر***، ۱۷
رایمر، تامس: «نگاهی گذرا به تراژدی»، ۹۰
رُب-گریه، آلن: ***پاک‌کن‌ها***، ۴۷-۴۶؛ ***به‌سوی رمان نو***، ۴۷
رقعه، ۱۹، ۱۹پ، ۷۳، ۷۵، ۱۵۸

رمان، ۵، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۹، ۲۴، ۵۶، ۱۰۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۹، ۱۴۶
رمان جاسوسی، ۵۰، ۱۳۰
رمان کارآگاهی، ۸-۶، ۱۷، ۴۶، ۵۱-۴۹، ۱۳۰
رمان گوتیک، ۸، ۵۰
رمانس، ۱۰، ۱۴-۱۳، ۵۶-۳۱ مکرر، ۱۰۶-۷۹ مکرر، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۷
روایت، ۱۰، ۱۳، ۱۲۶، ۱۳۹؛ نیز، نک: حماسه‌ی منظوم، رمان
روسِتی، دانته گابریل، ۲۹
ریچ، پنه‌لوپه، ۲۷پ، ۵۹

زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۲پ، ۶۹پ

سافو، ۲۱-۲۰
سایمنز، جان ادینگتن، ۱۱۰، ۱۱۲؛ ***اسلاف شکسپیر در نمایش انگلستان***، ۱۰۹؛ «در باب کاربست اصول تکامل در هنر و ادبیات»، ۱۰۹-۱۰۸
سِر گاوین و سلحشور سبزروی، ۳۸-۳۶، ۴۰، ۵۶
سقراط، ۶۸، ۶۹
سوسور، فردینان دو، ۱۲۱-۱۲۰
سوفوکل، ۱۰۶
سوئینبرن، آلگرنن چارلز، ۲۲
سیدنی، سِر فیلیپ، ۲۷، ۲۷پ، ۵۹، ۶۸، ۷۵، ۹۳، ۱۵۰؛ ***دفاع از شعر***، ۸۹-۸۷
سیسرون، ۷۶
شعر در وصف عمارت اربابی، ۱۱، ۱۱پ، ۷۵، ۱۵۸
شعر زفافیه، ۱۲، ۱۲پ، ۱۷، ۱۹، ۸۱
شعر شبانی، ۱۰، ۱۰پ، ۲۲، ۳۱، ۴۱، ۴۶-۴۵، ۶۴، ۵۶، ۹۸-۸۲ مکرر، ۱۴۵، ۱۵۴-۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۰
شعر غنایی، ۱۰، ۵۳-۵۲، ۱۰۷-۶۸ مکرر، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۲۶، ۱۳۱-۱۳۰، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۲-۱۴۱؛ نیز، نک: چکامه، شعر شبانی، غزلواره، مرثیه
شعر منظره‌نگار، ۱۵۷
شکسپیر، ویلیام، ۱۸، ۲۷-۲۵، ۲۶پ، ۳۶، ۴۴، ۵۶، ۶۶، ۹۹، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۵؛ ***ترویلوس و کرسیدا***، ۱۳۲، ۱۴۷؛ ***رنج‌های بیهوده‌ی عشق***، ۱۳۳-۱۳۲؛ ***رؤیای شب نیمه‌ی تابستان***، ۴۹-۴۸؛ ***شاه‌لیر***، ۴۱، ۱۳۸پ؛ ***طوفان***، ۱۳۸پ؛ ***کمدی اشتباهات***، ۴۸؛ ***هملت***، ۸۵، ۱۳۷، ۱۳۸پ
شلگل، فریدریش فُن، ۱۰۶
شیلر، فریدریش فُن: «درباره‌ی حماسه‌ی منظوم و نمایش منظوم»، ۱۰۳

غزلواره، ۹، ۱۰، ۱۰پ، ۱۱، ۳۶-۲۵، ۳۹، ۵۴-۵۳، ۵۶، ۹۱، ۱۳۲، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۷-۱۵۶

فارکر، جرج: «بحثی در باب کمدی»، ۹۰

فاکنر، ویلیام، ۱۰پ
فرای، نورتروپ، ۱۸پ، ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۳۳-۱۳۵، ۱۵۳؛ *تحلیل نقد*، ۵پ، ۶۷، ۱۳۴پ، ۱۳۹-۱۳۴؛ *منظری طبیعی*، ۱۳۵
فن بلاغت برای هِرِنیوس، ۷۶
فیتور، کارل، ۱۱-۱۰
فیلدینگ، هنری: *تام جونز*، ۱۱۹؛ *جوزف اندروز*، ۲۰

قالبِ بیرونی، ۱۲
قالب درونی، ۱۲
قالب‌های ثابت، ۱۱

کاتولوس، ۱۷
کاسیرر، ارنست، ۱۴۲
کالر، جاناتان: *بوطیقای ساختارگرایانه*، ۱۳۱-۱۲۹
کتاب مقدس، ۷۹، ۸۲-۸۱، ۸۹
کُرنی، پی‌یر، ۹۳
کروچه، بِندِتّو: *زیباشناسی*، ۱۱۶-۱۱۵
کَرول، لوئیس، ۱۰پ
کرِین، آر. اس.: «مفهوم پیرنگ و پیرنگ *تام جونز*»، ۱۱۹
کِلاگ، رابرت: *سرشتِ روایت*، ۱۸پ، ۱۳۹
کمپیون، تامس: *مشاهداتی در باب هنر شاعری در انگلستان*، ۸۳
کمدی، ۱۰، ۱۱، ۴۳-۴۱، ۴۹-۴۸، ۱۰۷-۶۸
مکرر، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹-۱۳۸، ۱۴۷
کمدیا دل آرته، ۱۳۳، ۱۳۳پ
کوئینتیلیانوس: *تربیتِ سخنور*، ۷۴، ۷۵
کولریج، سمیوئل تیلر، ۱۱۱، ۱۳۱؛ *کشکول نقد*، ۱۰پ، ۱۰۷پ، ۱۰۷-۱۰۶؛ *نقد آثار شکسپیر*، ۱۰۶پ، ۱۰۸-۱۰۷
کولی، رُزالی، ۱۱۴؛ *سرچشمه‌های گونه‌ها*، ۱۳۱، ۱۳۲، *هنر زنده‌ی شکسپیر*، ۴۴، ۴۴پ، ۱۳۳-۱۳۱
کینگ، ادوارد، ۵۶، ۵۹، ۶۰، ۶۱

گشتالت، روان‌شناسی، ۵۵-۵۴
گلدسمیت، آلیور: «جستاری در تئاتر»، ۹۰
گوارینی، جُوانی باتیستا، ۸۶، ۱۵۹؛ *شبان وفادار*، ۸۰، ۸۱
گوته، یوهان وُلفگانگ فُن: «درباره‌ی حماسه‌ی منظوم»، ۱۰۳؛ *کارآموزی ویلهلم مَیستر*، ۱۰۴-۱۰۳
گوردن، مری: *اقساط آخر*، ۱۵۲-۱۵۱
گیلین، کلودیو: *ادبیات به منزله‌ی نظام*، ۲۴، ۲۴پ، ۳۶، ۴۵، ۱۲۵، ۱۳۲، ۱۵۵

لاج، تامس، ۲۲
لایشمن، جی. بی.، ۶۰پ
لسینگ، دوریس، ۱۵۱
لطیفه، ۱۰، ۱۰پ، ۱۹، ۹۱، ۱۳۲
لوئل، رابرت: دیباچه‌ی *انه‌ئید*، ۱۵۱
لُوالسکی، باربارا کیفر: *بوطیقای پروتستانی و شعر غنایی مذهبی سده‌ی هفدهم*، ۸۱
لوبوسو، رُنه، ۹۶، ۱۰۴
لوکاچ، گیورگی، ۱۱۵
لونگینوس، ۹۵

لوی‌ـاستروس، کلود، ۱۲۵؛ **خام و پخته**، ۱۲۵
لوئیس، سی. اس.: **مقدمه‌ی بهشت ازدست‌شده**، ۱۶پ

مارلو، کریستوفر، ۱۴۸؛ **یهودی مالت**، ۴۵-۴۱، ۱۴۸
ماسک، ۱۵۸، ۱۵۸پ
مانتوان، ۵۸
مرثیه، ۴، ۱۲، ۱۴، ۱۹، ۱۹پ، ۴۵، ۵۲، ۶۴-۵۶، ۷۴، ۷۷، ۸۷
مردیت، جرج، ۱۰۸؛ «جنگل وِسترمین»، ۱۰۸؛ **عشق امروزی**، ۳۳-۲۹
مصاحب، غلامحسین: **دایرةالمعارف فارسی**، ۶۸پ
مضحکه، ۴۱، ۴۱پ
مَک، مِینارد، ۱۰۰
مکتب شیکاگو، ۱۱۹
موحد، ضیاء، ۹۸پ
موکارژفسکی، یان، ۱۲۷-۱۲۶؛ «درباره‌ی زبان شعر»، ۱۲۶؛ «دو بررسی مکالمه»، ۱۲۶؛ **کلمه و هنر کلامی**، ۱۲۶
مهابهاراتا، ۱۵۴پ
مهاجر، پرویز، ۹۸پ
میلتن، ۲۹-۲۸، ۸۹، ۹۳، ۱۵۸؛ دیباچه‌ی **آلام شمشون**، ۸۹؛ «اندر باب تعلیم و تربیت»، ۸۹؛ **بهشت از دست شده**، ۹۸، ۱۰۷-۱۰۶، ۱۳۷، ۱۵۴پ؛ «دلیل اداره‌ی کلیسا»، ۸۹؛ **کلیات آثار منثور**، ۹۰-۸۹؛ **کموس**، ۱۵۷، ۱۵۸پ؛ «لیسیداس»، ۴۵، ۶۴-۵۶، ۷۸
میلر، آرتر؛ **مرگ یک دستفروش**، ۱۷، ۱۴۹
مینتورنو، آنتونیو سباستیانو، ۸۰
مینیس، اِی. جِی.، ۷۹

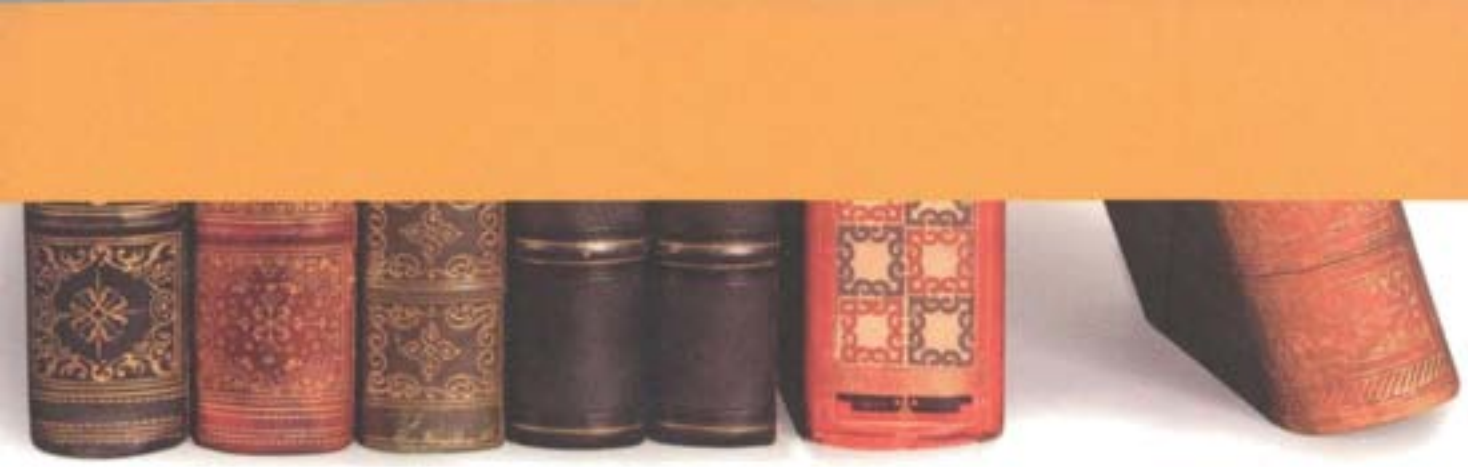
نظیره‌ی هجوآمیز، ۳۸پ، ۴۰-۳۸، ۵۸، ۱۲۳
نمایش، ۱۰، ۱۴، ۱۰۹-۶۸ مکرر، ۱۱۳، ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۴۰، ۱۴۲؛ نیز، نک: تراژدی، تراژی‌ـکمدی، کمدی
نُوالیس (نام مستعار فریدریش فُن هاردنبرگ)، ۱۴۱
نوع: انواع فرعی، ۱۱؛ تعاریفِ، ۱۵-۹، ۳۲-۳۱، ۶۸-۶۷، ۶۹، ۱۲۵، ۱۲۹-۱۲۸، ۱۳۸-۱۳۷؛ در قیاس با انواع موجودات زنده، ۱۴، ۶۸، ۱۲۸، ۱۵۹؛ در قیاس با شخصیت‌های انسانی، ۱۵-۱۴، ۱۶۰-۱۵۹؛ در قیاس با قواعد اجتماعی، ۸-۷، ۴۷؛ و زبان محاوره‌ای، ۲۴-۲۳، ۱۴۵-۱۴۴؛ و ضد نوع، ۴۵، ۱۳۲، ۱۵۶، ۱۵۹-۱۵۸؛ و عروض، ۱۲-۱۱، ۱۴، ۲۱-۲۰، ۳۲-۳۱، ۴۸، ۵۲-۵۱، ۷۰، ۷۴، ۷۶، ۸۳، ۱۱۸-۱۱۷

واتکینز، دابلیو. سی. بی.، ۱۰۰
وارن، آستن: **نظریه‌ی ادبیات**، ۱۲، ۹۸، ۹۸پ، ۱۲۷
وان تیگم، پل: «مسئله‌ی انواع ادبی»، ۱۱۹-۱۱۸
وانه‌گات، کرت: **سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج**، ۱۵۵

وایت، سِر تامس، ۳۴، ۳۵
وایت‌هِد، آلفرد نورث، ۶۹
وِب، ویلیام: ***بحثی در باب شعر انگلستان***، ۸۱
وجه، ۱۰، ۲۱، ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۷۱، ۷۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۴۲-۱۴۱
وُردزوُرث، ویلیام، ۲۹-۲۷، ۱۱۱؛ دیباچه‌ی ***بالادهای غنایی***، ۱۰۵
وِلِک، رِنه، ۶پ؛ ***نظریهٔ ادبیات***، ۱۲، ۹۸، ۹۸پ
ویدر، جرج، ۸۲-۸۱
ویرژیل، ۵۷، ۵۹پ، ۸۳پ، ۹۰؛ ***اکلوگ‌ها***، ۸۳، ۸۳پ؛ ***انه‌ئید***، ۸۳؛ ***دامداری***، ۸۳پ؛ ***ژرژیک*** [***فلاحت***]، ۸۲
ویّون، فرانسوا، ۲۲

هابز، تامس، ۹۱-۹۰، ۹۳، ۹۸
هاثورن، نَثَنیل: مقدمه‌ی ***خانه‌ی هفت شیروانی***، ۱۳پ، ۱۴-۱۳
هال، جوزف، ۲۳-۲۲، ۴۶
هامبورگر، کَته، ۵۲؛ ***منطق روایت***، ۱۴۱-۱۴۰
هانت، کلِی، ۶۳؛ ***«لیسیداس» و منتقدان ایتالیایی***، ۶۱
هجویه، ۱۹، ۱۹پ، ۲۲، ۲۳، ۴۵، ۴۶، ۵۸، ۷۴، ۷۸، ۹۱، ۱۳۶، ۱۵۴
هرش، ای. دی.: ***اعتبار تفسیر***، ۴۷، ۱۴۴
هرنادی، پل: ***ورای نوع***، ۵۵، ۵۵پ
هریک، رابرت، ۱۷
هگل، گئورگ فریدریش: ***زیباشناسی***، ۱۰۳- ۱۰۰
هُمر، ۱۸، ۶۴، ۷۴، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲؛ ***ادیسه***، ۸۵، ۱۵۴پ؛ ***ایلیاد***، ۸۵، ۱۵۴پ
هوراس، ۸۹، ۹۳؛ ***مواعیظ***، ۲۱؛ ***هنر شاعری***، ۷۴-۷۲، ۸۱، ۸۴
هوگو، ویکتور، ۶۸، ۱۰۵؛ دیباچه‌ی ***چکامه‌ها و بالادها***، ۱۰۴-۱۰۳؛ دیباچه‌ی ***کرامول***، ۱۰۵-۱۰۴
هولمز پی‌یرسن، نُرمَن: «قالب‌ها و سنخ‌های ادبی؛ یا در دفاع از پولونیوس»، ۱۱۳پ
هیچکاک، آلفرد، ۲۱
هَیدگر، مارتین، ۱۴۲
هیوم، دیوید: «درباره‌ی تراژدی»، ۹۸

یاکوبسن، رومن، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴، ۱۳۴
یانگ، ادمند: ***فرض‌هایی در باب نگارش اصیل***، ۹۶-۹۵
یاوس، هانس روبرت: «تاریخ ادبیات به‌منزله‌ی چالشی با نظریه‌ی ادبی»، ۱۶
یونگ، کارل گوستاف، ۱۳۳
ییتس، ویلیام باتلر، ۴۸



مجموعه‌ی مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری که این کتاب یکی از آن‌هاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتاب‌های مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. این کتاب‌ها به مقوله‌های گوناگونی می‌پردازند: برخی به نهضت‌ها و جنبش‌ها و مکتب‌های ادبی، برخی به انواع ادبی و برخی به ویژگی‌های سبکی و مانند این‌ها.

در کتاب **نوع ادبی** بررسی شده است که چگونه آگاهی از نوع ادبی به شناخت بهتر آثاری بسیار متفاوت همچون «لیسیداس» میلتن و **غزلواره‌های** بری‌من کمک می‌کند. این نخستین کتابی است که در آن نظریه‌ی نوع به صورت تاریخی بررسی و سرگذشت آن از زمان بلاغیون یونان باستان تا چهره‌های معاصری همچون فرای و تودُرُف دنبال شده است. تأکید نویسنده در این کتاب بر نحوه‌ی انعکاس نگرش‌های زیباشناختی نظریه‌پردازان در آرایی است که درباره‌ی انواع ابراز داشته‌اند. نویسنده، پس از بررسی گرایش‌های فکری فعلی در عرصه‌ی نظریه‌ی نوع، بر محدودیت‌های ذاتی برخی از متون پژوهشی موجود انگشت می‌گذارد و سمت‌وسویی برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه پیشنهاد می‌کند.

ISBN: 978-964-213-093-1

۱۴۵۰۰ تومان

از این مجموعه:

آیرونی
استعاره
اسطوره
اکسپرسیونیسم
پوچی
پیرنگ
پیکارسک
تخیل
تراژدی
تراژی‌کمدی
تمثیل
خطابه
دادا و سوررئالیسم
داستان کوتاه
درام
رئالیسم
رمانتیسم
رمانس
زندگی‌نامه
زیباگرایی
✓ ژانر (نوع ادبی)
سمبولیسم
طنز
کمدی
کلاسیسیزم
گروتسک
ناتورالیسم

حیوانات را فقط با دوربین عکاسی شکار کنیم