

وجه در برابر گونه: بحثی در قلمروی نظریه انواع ادبی

قدرت قاسمی پور*

استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

سابقه بحث در باب گونه‌های ادبی به دستگاه ردگان‌شناسی و تقسیم‌بندی آثار ادبی از نظر افلاطون و ارسطو برمی‌گردد که سه گونه اصلی حماسه، نمایش‌نامه و آثار غنایی را براساس «وجه» یا چگونگی بازنمایی سخن در کلام گوینده یا شاعر بررسی کرده‌اند. در نظریه انواع ادبی معاصر، از این اصطلاح برای بیان جنبه‌های درون‌مایگانی گونه‌های ادبی استفاده می‌شود. به کمک اصطلاح وجه، چرایی و چگونگی کاربرد اصطلاحات وصفی همچون «تراژیک، حماسی، غنایی، مرثیه‌ای و طنزآمیز» تشریح می‌شود؛ این اصطلاحات بر جنبه‌های مفهومی و درون‌مایگانی اثر دلالت دارند. برای مثال وقتی می‌گوییم این اثر «رمانی حماسی» است؛ به این معناست که نوع یا گونه آن رمان است، اما وجه معنایی آن حماسی است. تفاوت دیگر وجه با گونه در این است که یک گونه خاص همچون حماسه یا تراژدی ممکن است از بین برود؛ ولی وجه تراژیک و حماسی آن ممکن است تا زمان‌ها باقی بماند. اصطلاحات «وجه‌نما» - یعنی اصطلاحاتی همچون تراژیک، حماسی، غنایی، مرثیه‌ای و طنزآمیز - به شکل و ساختار صوری آثار ادبی خاص وابسته نیستند؛ بلکه گویای جنبه‌های درون‌مایگانی آثار ادبی هستند. همچنین، این مبحث ناظر است بر اینکه چگونه برخی انواع ادبی همچون تراژدی، حماسه و غزل آن‌قدر گسترش پیدا می‌کنند که ویژگی‌های درون‌مایگانی آن‌ها برای توصیف ابعاد درون‌مایه‌ای دیگر انواع ادبی به‌کار می‌روند و در مقابل، برخی انواع ادبی همچون رمان، داستان کوتاه، قصیده و مقامه از چنین خصلتی برخوردار نیستند.

واژه‌های کلیدی: نظریه انواع ادبی، گونه‌های ادبی، وجه، درون‌مایه.

* نویسنده مسئول: gh.ghasemipour@yahoo.com

۱. درآمد

در قرن بیستم، نظریه انواع ادبی معاصر، همچون دیگر نظریه‌های ادبی، رشد روزافزون و بی‌سابقه‌ای داشته است و در آن مطالبی مطرح شده که در تقسیم‌بندی و شناخت درست آثار ادبی جایگاه ممتازی دارد. نظریه‌پردازان معاصر انواع ادبی برخلاف سنت‌گرایان، فقط به دنبال تقسیم‌بندی و ردگان‌شناسی انواع ادبی نیستند که سیاهه‌ای از گونه‌های ادبی را تنظیم و هرکدام را تعریف کنند. در این نظریه‌ها احکامی دستوری و تجویزی درباب چگونگی و چندی آثار ادبی مطرح نمی‌شود؛ بلکه روابط و ساختارهای گونه‌شناختی حاکم بر آثار ادبی «توصیف، تشریح و تحلیل» می‌شود. این نظریه‌پردازان به قوانین حاکم بر گونه‌های ادبی، افت‌وخیز و مرگ و تولد انواع ادبی، کشمکش و جدال انواع ادبی با هم، روابط بیناگونه‌ای، منشأ انواع ادبی، رابطه گونه‌های ادبی با گونه‌های سخن غیرادبی، آمیختگی گونه‌های ادبی، دگرگونی انواع ادبی و... می‌پردازند.

مباحث مهمی که در نظریه انواع ادبی به آن پرداخته می‌شود، مسئله «وجه»^۱ و رابطه آن با گونه یا نوع^۲ است. وجه، اصطلاحی در نظریه انواع ادبی معاصر است که بر مقولات و جنبه‌های درون‌مایگانی انواع ادبی دلالت دارد. البته هنگامی که می‌گوییم بر جنبه‌های درون‌مایگانی دلالت می‌کند، به این معنا نیست که «وجه» به موضوع و مفهوم مندرج در اثر ادبی مربوط است؛ بلکه در ساحت نظریه انواع ادبی، اصطلاح وجه به مقولات مفهومی همچون تراژیک، حماسی، غنایی، تعلیمی و... گفته می‌شود که به شکل و ساختار صوری آثار وابسته نیستند؛ همچنین این مقولات به یک گونه خاص ادبی هم وابسته نیستند. به عبارتی روشن‌تر، واژه «حماسی» به صورت صفت «وجه» و واژه «حماسه» به صورت اسم، گونه یا نوع به شمار می‌آید. این مبحث ناظر است بر اینکه برای مثال چرا «رمانی» را «حماسی» می‌شماریم، «غزلی» را «روایی»، «داستان کوتاهی» را «طنزآمیز» و «حماسه‌ای» را «تراژیک» می‌خوانیم. همچنین از بحث‌های دیگر مقاله این است که چگونه برخی انواع ادبی همچون تراژدی، کمدی، حماسه و غزل آن‌قدر گسترش می‌یابند که ویژگی‌های درون‌مایگانی و ساختاری آن‌ها به صورت

صفتی برای توصیف دیگر انواع ادبی به کار می‌روند و در مقابل، برخی انواع ادبی همچون رباعی، دوبیتی، مستزاد و داستان کوتاه از چنین خصیصه‌ای برخوردار نیستند. با توجه به اهمیت این مبحث برای شناخت انواع ادبی فارسی و نبود اندک مبحث مستقلی در این باره در منابع فارسی^۳، نویسنده درصدد است تا مباحث پراکنده موجود در منابع انگلیسی مربوط به وجه را در این مقام، یکجا بررسی کند و براساس این نگرش به انواع ادبی فارسی هم نظری بیفکند. اما در پاسخ به چرایی کاربرد اصطلاح وجه- که به دستور زبان و افعال مربوط است- در حوزه نظریه انواع ادبی، بررسی پیشینه این مفهوم بایسته است.

۲. پیشینه و زمینه بحث

بررسی مسئله وجه انواع ادبی در نقد ادبی قدمتی دیرینه دارد و به آثار افلاطون و ارسطو می‌رسد. این بحث همچون بسیاری از مباحث دیگر در طول تاریخ، رنگ می‌بازد و فراموش می‌شود تا اینکه دوباره در قرن نوزدهم و بیستم به صورت پراکنده در بین نظریه‌پردازان انواع ادبی مطرح می‌شود. اما درباره چرایی ورود واژه و اصطلاح «وجه»- که به شیوه یا طرز خطاب و اظهار و بیان سخن مربوط است و درباب وجوه معنایی افعال و شیوه‌های نقل سخن به کار می‌رود- به حوزه نظریه انواع ادبی، لازم است پیشینه تاریخی این مبحث مرور شود.

پیشتر گفتیم که سابقه این بحث به دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو برمی‌گردد. دستگاه‌های ردگان‌شناسی و گونه‌شناسی افلاطون و ارسطو بر این مبتنی بوده است که «سخن» چگونه و با چه شیوه‌ای در روایت گفته یا نقل می‌شود؛ به عبارتی چگونه سخن «اظهار و بیان» و «بازنمایی» می‌شود. از نظر این دو فیلسوف دنیای باستان، اگر شاعر سخن خویش را بر زبان می‌آورد، گونه «روایت» را شکل می‌دهد؛ اگر سخن دیگری و خود را همراه با هم بیان می‌کند، گونه «حماسه» را نشان می‌دهد؛ اما اگر اعمال و سخن‌ها را کسانی اجرا می‌کردند، گونه نمایش‌نامه یا تراژدی شکل می‌گرفته است.

افلاطون میان دو نوع بازنمایی کلامی تمایز قائل شده است. او میان روایت‌گری^۴ و محاکات^۵ تفاوت می‌گذارد. به نظر افلاطون، ویژگی اصلی روایت‌گری این است که «خود شاعر با ما سخن می‌گوید و چنین وانمود نمی‌کند که گوینده کس دیگری است.» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۹۶۱). در حالت محاکات، شاعر از کلام شخصیت تقلید می‌کند؛ درحالی‌که در وجه روایتی، خود شاعر از جانب خود سخن می‌گوید. پس تفاوت سخن و وجه روایتی با محاکاتی در این است که روایت مربوط به سخن خود شاعر یا گوینده است؛ درحالی‌که محاکات به سخن منقول و بازنمایی‌شده شخصیت‌ها در کلام شاعر یا گوینده مربوط است. افلاطون شعر حماسی را ترکیب و آمیزه‌ای از وجه‌های محاکاتی و روایتی در نظر می‌گیرد که در یک سطح آن سخنی است که داستان را روایت می‌کند و در سطح دیگر آن، سخن درونه‌گیری^۶ شخصیت‌های داستانی وجود دارد. مسئله مهمی که در این باره پایه‌های نظریه انواع ادبی را استوار می‌کند این است که این سه وجه بازنمایی سخن، به بنیانی برای شناسایی گونه‌های ادبی بدل می‌شوند. به گفته افلاطون:

پس شیوه بیان شعر یا داستان به یکی از سه نوع می‌تواند بود: نوعی تقلید محض است: این چنان‌که گفتی خاص تراژدی و کمدی است. نوع دوم روایت و نقل ساده است: این سبک را در اشعاری می‌توان یافت که در وصف آپولون و دیونیزوس می‌سرایند. نوع سوم تلفیقی است از آن دو، و این نوع را اگر به کیفیت آن نیک پی برده باشی در بیشتر اشعار و داستان‌های حماسی می‌توان یافت (۱۳۶۷: ۹۶۲).

پس وجه روایی گونه‌ای است که شاعر یا گوینده حرف خود را می‌زند؛ حماسه ترکیبی است از کلام مستقیم گوینده و نقل قول از دیگران؛ در نمایش‌نامه نیز صدای شاعر حذف می‌شود.

ارسطو نیز در کتاب *بوطیقای* خود به انواع ادبی پرداخته است. نگرش گونه‌شناختی او بازگویی همان دیدگاه افلاطون است. او محاکات را به بازنمایی کلامی و زبانی محدود نکرده است؛ بلکه از نظر او، محاکات «تقلید یک کنش» است؛ چنان‌که می‌گوید: «بنابراین تراژدی عبارت است از تقلید و محاکات افعال و کردارها.» (ارسطو،

۱۳۴۳: ۴۰). ارسطو با این بیان کار خود را آغاز می‌کند که هدف او، فقط تعریف شعر نیست؛ بلکه می‌خواهد انواع شعر، یعنی گونه‌های حماسی، نمایشی و غنایی را بازشناسد. ارسطو این گونه‌ها را چنین تقسیم‌بندی می‌کند: ۱. بر حسب ابزارها و وسائط تقلید و محاکات، یعنی لحن و زبان و وزن؛ ۲. موضوع‌های محاکاتی، یعنی انسان‌ها در حالتی که آرمانی بیان شوند یا به تمسخر درآیند یا به گونه‌ای طبیعی نقل شوند؛ ۳. براساس شیوه محاکات (روایت‌گری یا بازنمایی نمایشی). بنابراین حرکت اساسی‌ای که بنیان نظریه انواع ادبی را پی‌ریزی کرده است، درباب شناسایی این سه وجه بازنمایی کلام صورت می‌گیرد که هرکدام خاص گونه‌ای ادبی هستند. به نظر ارسطو، تمام گونه‌های شعری عبارت‌انداز: «وجوه تقلیدی و محاکاتی». اما اختلاف آن‌ها به سه دلیل است: یا به سبب اختلاف و تفاوت نوع ابزارهایشان، یا به سبب تفاوت موضوعشان، یا به سبب روش و شیوه^۷ محاکاتی‌شان. در بوطیقای ارسطو، آنچه برای نظریه انواع ادبی و مسئله «وجوه ادبی» اهمیت دارد این است که ارسطو محاکات را اساس هنر قرار می‌دهد که با دو شیوه روایت‌گری و نمایش عرضه می‌شود. ارسطو با تکرار دیدگاه افلاطون و مرتبط کردن تفاوت گونه‌های ادبی به شیوه بازنمایی سخن نظرش بر این است: ۱. شاعر ممکن است در یک لحظه سخن خود را براساس روایت بیان کند و در لحظه دیگر به واسطه شخصیت‌های فرضی؛ ۲. یا ممکن است به‌طور کلی و بدون تغییر سخن خود را به شکل روایت بیان کند؛ ۳. یا اینکه تقلیدگران کل ماجرای داستان را به شکلی نمایشی بیان کنند. بنابراین می‌گوید:

تفاوتی دیگر نیز بین این هنرها هست و آن مربوط است به شیوه‌ای که هریک از آن‌ها در تقلید و محاکات دارند. چون شاعر در عین آنکه موضوع واحدی را با وسایل واحد و مشابه تقلید و محاکات می‌کند ممکن است آن را به صورت روایت و نقل و خبر بیاورد، خواه مثل هومر آن را از زبان دیگری نقل کند و خواه از زبان خود گوینده و بی‌هیچ تغییری آن را نقل نماید، و نیز ممکن است تمام اشخاص، داستان را در حین حرکت و در حال عمل، محاکات بنمایند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۶-۲۷).

بنابر این دیدگاه، وجوه بازنمودی^۸ دلالت دارد بر تفاوت داستان‌گویی در روایت و نمایش‌نامه. به گفته ژرار ژنت^۹

در کار ارسطو و افلاطون گونه‌های ادبی در زمره وجه‌ها قرار دارند تا جایی که مثلاً گونه ادبی را در ذیل این آن حالت اظهار و بیانی^{۱۰} قرار می‌دادند: دیتی رامب را در ذیل روایت محض، حماسه را در ذیل روایت آمیخته و تراژدی را در ذیل محاکات نمایشی (201: 2000).

بنابراین، افلاطون و ارسطو گونه‌های ادبی را به‌طور مستقل و به‌تنهایی بررسی نمی‌کنند، بلکه آن‌ها را مطابق با چگونگی اظهار و بازنمایی سخن تقسیم‌بندی می‌کنند و در دستگاه‌ردگان‌شناسی و گونه‌شناسی خود چندان به درون‌مایه‌ها توجه ندارند.

چکیده این نگرش درباب قالب‌ها و گونه‌های طبیعی سه‌گانی در رمان **چهره مرد هنرمند در جوانی** جیمز جویس آمده است. استفان ددالوس جوان می‌گوید:

هنر ضرورتاً به سه قالب تقسیم می‌شود که از یک قالب به قالب دیگر پیش می‌رود. این قالب‌ها عبارت‌اند از: قالب تغزل که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه بی‌واسطه با خودش عرضه می‌کند؛ قالب روایت که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه بی‌واسطه با خودش و با دیگران عرضه می‌کند؛ قالب نمایش که قالبی است که در آن هنرمند صورت خیال خود را در رابطه بی‌واسطه با دیگران عرضه می‌کند.

او در ادامه به برشمردن ویژگی‌های بیان‌گرانه هرکدام از این گونه‌ها می‌پردازد:

دیده‌ایم که ساده‌ترین قالب روایی از دل ادبیات تغزلی بیرون می‌زند و آن در وقتی است که هنرمند خود را به‌عنوان مرکز ماجرای روایت بسط دهد و در خود تأمل می‌کند و این قالب تا جایی پیش می‌رود که فاصله مرکز ثقل احساس با خود هنرمند برابر با فاصله آن با دیگران شود. قالب روایی هم جنبه شخصی صرف ندارد. شخصیت هنرمند به خود روایت سرایت می‌کند و گرداگرد آدم‌ها و ماجرای روایت مانند دریایی پرجنب‌وجوش روان می‌شود. قالب نمایشی هنگامی حاصل می‌شود که آن جنب‌وجوشی که گرداگرد هر شخص روان شده و چرخ خورده است هر شخصی را از چنان نیرویی سرشار سازد که آن شخص زندگانی هنری خاص و ناملموسی در پیش گیرد (جویس، ۱۳۸۵: ۲۷۶-۲۷۸).

این تقسیم‌بندی سه‌گانی در دیدگاه منتقدان و نظریه‌پردازان دوران رمانتیک هم تکرار می‌شود. تقسیم‌بندی‌های رمانتیک و پسارمانتیک در مقابل دیدگاه‌های ارسطو و افلاطون، گونه‌های غنایی، حماسی و نمایشی را خیلی آسان و ساده به‌عنوان حالات و وجوه بیانی^{۱۱} نمی‌نگریستند؛ بلکه تعریف‌های آن‌ها دربردارندهٔ عناصر درون‌مایه‌ای هم بود. اینان نوشتارگونه‌ها را با «تجربهٔ انسانی» پیوند می‌دهند. گوته سه گونهٔ طبیعی^{۱۲} را از هم باز می‌شناسد: حماسه که شیوه و وجهی از روایت ساده و فارغ از جهت‌گیری گوینده است؛ وجه غنایی که مربوط به بیان عواطف پرشور است؛ وجه نمایشی که خاص کنش و عمل شخص است (Frow, 2005: 60). گوته جملگی انواع ادبی را همین‌ها ندانسته است. او گونه‌های فرعی همچون مرثیه، نقیضه، قصیده، رمان، طنز و... را هم معرفی کرده است. اما آن سه وجه یا سه گونهٔ اصلی را چنان تصور کرده است که «جهان نوشتار را به سه دستگاه متفاوت بیان‌گرانه و سه توانش و استعداد مفهومی تقسیم می‌کنند.» (Ibid). بنابراین، گوته گونه‌های شاعرانهٔ معمولی - گونه‌هایی جزئی و کوچک همچون چکامه یا طنز - را در تقابل با گونه‌های طبیعی و اصیل شاعرانه قرار می‌دهد؛ او اضافه می‌کند که این سه وجه شاعرانه ممکن است همراه با هم عمل کنند یا جدا از هم.

این نوع نگرش درباب انواع ادبی و نوشتار، در دیدگاه و دستگاه زیباشناسی کسانی همچون هگل نیز برای بررسی حوزه‌های شناخت و دریافت تکرار می‌شود. از نظر هگل، وجه حماسی محمل و ابزاری است برای آشکارسازی عینی جهان بیرونی؛ این گونه با دوران کودکی نسل انسان هماهنگ و مطابق است. وجه غنایی مرتبط است با آشکارسازی ذهنیت‌بنیاد جهان درونی افراد خاص و ویژه؛ این گونه با جدایی و بریدن من شخصی از جامعه ارتباط دارد. وجه نمایشی هم آمیزه و هم‌نهاد این دو است؛ یعنی عینیت‌بخشی به امور ذهنیت‌بنیاد در قالب گفت‌وگو و کنش. از نظر برخی نویسندگان دیگر، هرکدام از این سه وجه به زمان یک فعل خاص و یک شخص دستوری متفاوت مربوط‌اند: غنایی اول شخص، نمایشی دوم شخص و حماسی سوم شخص. از نظر کارل وی‌اوتر^{۱۳}، این وجوه سه‌گانه دربردارندهٔ «نگرش‌های بنیادینی» هستند؛ از رهگذر وجه غنایی احساس بیان می‌شود، از راه وجه حماسی دانش و شناخت و از راه

نمایش‌نامه اراده بیان می‌شود. از نظر ارنست بووت^{۱۴}، این موارد «وجوه اساسی درک و دریافت زندگی و جهان هستند»^{۱۵} (Ibid).

در اندیشه نظریه‌پردازان دوره‌های اخیر، این کلان‌گونه‌ها بدان‌سان که افلاطون و ارسطو می‌پنداشته‌اند، فقط ساختارهایی بیانی^{۱۶} یا قالب‌هایی برای بازنمایی سخن و گفتار نیستند؛ این‌ها قالب‌ها و اشکالی هستند که سویه‌ها و جنبه‌های درون‌مایه‌ای^{۱۷} دارند. همچنین قالب‌ها و اشکالی طبیعی برای اظهار و بیان حالات ذهن و روان، و چارچوب‌ها و نگرش‌هایی برای درک جهان هستند. ژنت این گونه‌های عام، یعنی روایت و حماسه و تغزل را به‌عنوان سرگونه‌ها^{۱۸} بازمی‌شناسد و می‌گوید:

[این‌ها سرگونه یا کهن‌گونه‌اند] سر یا کهن^{۱۹}، زیرا فرض بر این است که هرکدام از این‌ها براساس درجه‌اهمیتی که دارند بر فراز شمار ویژه‌ای از گونه‌های تجربی قرار دارند و دربردارنده آن‌ها هستند که به ظاهر این‌ها پدیده‌هایی مربوط به فرهنگ و تاریخ هستند... معیارهای تعریف‌کننده گونه‌ها همواره دربردارنده عنصری درون‌مایگانی هم هستند که تن به توصیف زبان‌شناختی یا صورتی نمی‌دهند (ژنت به نقل از Frow, 2005: 64).

این نگرش ژنت از یک‌سو بر تفاوت و تمایز میان گونه‌ها بنا نهاده شده که هم ساختارهای مشخصی دارند و هم درون‌مایه‌های خاصی بر آن‌ها حاکم است، و از سوی دیگر میان وجه‌های بیان‌گرانه^{۲۰} آن‌گونه که افلاطون و ارسطو آن‌ها را براساس شیوه‌های بازنمایی سخن و کلام تعریف کرده بودند.

بنا بر آنچه گفتیم، در اندیشه رمانتیسم امری که برای پدیده «وجه» در تقابل با «گونه» پیش آمده، همان تداخلی است که بین دو نوع اصل سازمان‌دهی رخ داده است؛ رمانتیک‌ها اصل تنظیمی افلاطونی و ارسطویی «وجه‌ها» (مبنی بر اینکه فقط سه شیوه یا سه وجه برای بازنمایی کنش‌ها در سخن وجود دارد) را با اصل تنظیمی درون‌مایگانی و تاریخی (مبنی بر اینکه فقط سه گونه نگرش هنری اصلی موسوم به غنایی، حماسی و نمایشی وجود دارد) در هم آمیختند (Ibid, 65). به عبارتی، اینان به کلان‌گونه‌های ادبی فقط از جهت شیوه بازنمایی سخن در آن‌ها ننگریستند؛ بلکه درون‌مایه‌ها و مفاهیم

کلی موجود در گونه‌ها را هم لحاظ کردند و هر گونه ادبی را نوعی نگرش خاص در باب جهان پنداشتند.

مسئله‌ای که برای نظریه‌پردازان ادبی متأخر از جمله ژنت، فالر، فراو و... درباره جنبه‌های درون‌مایگانی و مفهومی گونه‌های ادبی پیش می‌آید این است که اینان با تکیه بر این پیشینه رده‌بندی عام‌نگر و با اشراف بر محدودیت نگرش‌های افلاطون و ارسطو و دریافت مغالطه‌آمیز رمانتیک‌ها از دستگاه گونه‌شناسی افلاطون و ارسطو، به نظرورزی در باب جنبه‌های درون‌مایگانی و مفهومی گونه‌های ادبی پرداختند. نقطه آغاز بحث در باب وجه معنایی گونه‌های ادبی و چرایی کاربرد این اصطلاح در حوزه نظریه انواع ادبی همین مطالب یادشده است. نظریه‌پردازان متأخر در پی تشریح این امر برآمدند که مثلاً چرا گونه «حماسه» آن قدر گسترش معنایی می‌یابد که «رمانی» را «حماسی» می‌خوانند یا جنبه درون‌مایگانی «غزلی» چنان می‌شود که آن را «طنزآمیز» می‌شمارند؛ اما برخی گونه‌ها مثل رباعی و دوبیتی و مستزاد چندان گسترش وجه‌نمایی^{۲۱} پیدا نمی‌کنند؟ این مبحث ناظر است بر چند و چون این مسئله که مثلاً **جنگ و صلح** تولستوی و **دن آرام** شولوخوف به لحاظ «گونه» «رمان» هستند و به لحاظ «وجه» آثاری «حماسی»؛ **رستم و سهراب** و **رستم و اسفندیار** «حماسه‌هایی تراژیک» هستند و **غزلیات مولانا** «حماسی».

۳. بحث

هر نویسنده و شاعری بنا بر بایسته‌هایی، آگاهانه و ناآگاهانه، قوانین و قواعد گونه‌شناسی را برای خلق اثر خود و معنادار کردن و قابلیت انتقال آن به مخاطب می‌پذیرد. جان فراو در باب اشکال حاکم بر سازمان‌دهی متون گوناگون از پنج اصطلاح استفاده کرده است که در بطن آن‌ها وجه و گونه هم قرار دارد:

- رسانه نشانه‌شناختی^{۲۲}: متن براساس آن نوشته می‌شود (یعنی به صورت گفتاری، نوشتاری، رنگ، خط، رسانه‌های سه‌بعدی، لحن و نواخت صدای انسان و...)
- اساس بازنمایی^{۲۳}: از طریق آن متن به گیرنده منتقل می‌شود (روایت اول شخص یا سوم شخص، روایت نمایشی، خطاب غیرروایی، آواز و مانند این‌ها)؛

- وجه: بر حسب معنای وصفی آن عبارت است از کیفیت درون‌مایه‌ای یا نواختی^{۲۴} یا طنین و حالت یک گونه؛
- گونه یا نوع: عبارت است از سازمان‌دهی ویژه‌تر و مشخص‌تر متون با توجه به ابعاد درون‌مایه‌ای، بلاغی و شکل‌شناختی.
- زیرگونه: عبارت است از اختصاصی‌شدن و جزئی‌شدن هرچه بیشتر یک گونه بر مبنای درون‌مایه‌ای خاص. (Ibid, 67).

جان فراو در ادامه این تقسیم‌بندی می‌گوید این پنج شکل سازمان‌دهی «رابطه و پیوستگی‌ای با هم ندارند و هیچ‌کدام ناشی و برگرفته از دیگری نیست». (Ibid). برخلاف نگرش فراو باید گفت میان وجه و گونه هم رابطه و پیوستگی وجود دارد و هم وجه ناشی و برگرفته از گونه یا نوع است. در ادامه بحث این مسئله بیشتر روشن خواهد شد.

بحث را از همین‌جا می‌توان آغاز کرد که وجه هر اثری، صورت دستوری «وصفی» برگرفته از گونه‌ای خاص است؛ یعنی اگر بتوان ساختار اسمی گونه‌ای ادبی را به صورت وصفی به‌کار برد و آن حالت وصفی، گویای پاره‌ای مفاهیم و درون‌مایه‌ها باشد، این صورت وصفی همان وجه آن گونه به‌خصوص به‌شمار می‌آید. برای مثال «مرثیه» را می‌توان به صورت «مرثیه‌ای» به‌کار برد؛ اما نمی‌توان «رمان» را به صورت وصفی به‌کار برد؛ از این‌رو مرثیه‌ای و حماسی در ساختاری وصفی، وجه گونه‌های مرثیه و حماسه به‌شمار می‌آیند. در قسمت پیشینه موضوع گفتیم که اغلب نظریه‌پردازان گذشته، گونه‌های اصلی سه‌گانه‌ای را در نظر می‌گرفتند و آن‌ها را اشکالی طبیعی و فرازمانی لحاظ می‌کردند. برخی نظریه‌پردازان از هرکدام از آن سرگونه‌ها برای توصیف دیگر سرگونه‌ها استفاده کرده‌اند. آلبرت گورارد^{۲۵} با ذکر مثال این‌چنین طبقه‌بندی وجه‌نمایی را نشان داده است:

- غزل غنایی^{۲۶}: *واندرز ناختیل گوته*^{۲۷}؛

- غزل حماسی (روایی^{۲۸}): *بالاد سر پاتریک اسپنس*^{۲۹}؛

- غزل نمایشی^{۳۰}: *تک‌گویی نمایشی برونینگ*؛

- حماسه غنایی^{۳۱}: *دون ژوان* بایرون؛

- روایت حماسی^{۳۲}: *ایلیاد*؛
- حماسه نمایشی^{۳۳}: *داستان دو شهر*؛
- نمایش نامه غنایی^{۳۴}: *توفان*؛
- نمایش نامه حماسی^{۳۵}: *پرومتئ از بند رسته* اثر شلی و نمایش نامه های آخیلوس؛
- نمایش نامه های نمایشی^{۳۶}: نمایش نامه های مولیر (Guerard, 1940: 197) به نقل از (Frow, 2005: 62).

همان طور که می بینیم، اثری مثل *توفان* به لحاظ گونه نمایش نامه و به لحاظ وجه غنایی است؛ *دون ژوان* به گونه حماسه مربوط است و وجه آن غنایی است. به همین دلیل است که اصطلاحات مربوط به گونه های ادبی همواره به شکل اسم (تراژدی، کمدی، حماسه، غزل، رمان، مرثیه، طنز و داستان کوتاه) هستند؛ در حالی که اصطلاحات مربوط به وجه به صورت صفت به کار می روند (تراژیک، تعلیمی، پیکارسک، حماسی، هجوآمیز، تغزلی، طنزآمیز و مرثیه ای). همچنین است که سه گانه حماسی، نمایشی و غنایی را دقیقاً می توان به عنوان وجهی در نظر گرفت در معنای صفت گونه. آلستر فالر^{۳۷} در باب دو اثر ادبی چنین می گوید:

اما رمانی کمیک است. بنابراین منظور ما این است که گونه متن *اما* رمان است و وجه آن کمیک است. به همین سان نیز فیلدینگ از خوانندگانش خواسته است رمان *تام جونز* را به عنوان حماسه ای کمیک در نظر بگیرند، نه به عنوان یک کمدی؛ این اثر به لحاظ وجه، اثری کمیک است (1982: 106).

چون وجهها ابعاد درون مایه ای گونه های ادبی را توصیف و بر درون مایه ها و مضامینی مشخص و تعریف پذیر دلالت می کند، به صورت وصفی به کار می روند. به عبارتی، وجه های تراژیک، تغزلی، حماسی، مرثیه ای و... درون مایه ها و مفاهیمی هستند که بر پاره ای از عواطف و احساسات مشخص و معین دلالت وصفی دارند. روی دیگر این سخن این است که وجهها- البته بیشتر در ادبیات غرب- برخلاف گونه ها، مستقل و خود ایستا نیستند. بلکه آنها همواره جرح و تعدیلها و کیفیت هایی «از» گونه ها و وابسته به آنها هستند. برای مثال گونه ای به نام غزل هست که جرح و تعدیل و حالت وصفی آن، وجه تغزلی را به وجود می آورد. منشأ و خاستگاه وجهها

همان گونه‌ها هستند؛ منشأ وجه و درون‌مایه تراژیک، گونه مشخص و معین تراژدی است.

نکته مهم در باب هستی‌وجه‌ها، به‌ویژه در ادبیات غرب، این است که آن‌ها اغلب در ابتدا به صورت گونه‌هایی ادبی وجود داشته‌اند؛ اما در گذر زمان به سبب برخی مشخصه‌های غیرساختاری و ویژگی‌های مفهومی، دلالت و بار معنایی گسترده‌ای پیدا کرده و قابلیت اطلاق و دلالت آن‌ها گسترش یافته است. حماسه از اینکه فقط بر گونه ادبی خاصی دلالت داشته باشد فراتر رفته است؛ به‌صورتی که این قالب و گونه ادبی بر هر گونه ادبی دیگری که در بردارنده مفاهیم قهرمانانه و رشادت‌طلبانه باشد دلالت دارد. برای مثال بخش‌هایی از رمان *کلیدر* دولت‌آبادی را می‌توان حماسی دانست بی‌آنکه در قالب مثنوی و حماسه گفته شده باشد؛ یا اینکه داستان رستم و سهراب تراژیک است بی‌آنکه در قالب نمایش‌نامه بیان شده باشد؛ یا اینکه بخش‌هایی از *غزلیات دیوان شمس مولانا* را حماسی به‌شمار می‌آورند. شمیسا در این‌باره می‌گوید:

با توجه به اینکه اکثر اشعار *دیوان کبیر* مولانا در قالب غزل است، چنین به‌نظر می‌رسد که دیوان مزبور از نوع ادب غنایی باشد؛ اما دقت بیشتر، ما را به برخی از مختصات حماسی در غزلیات آن راهنمایی می‌کند؛ چنان که باید برای آن‌ها نوع مختلط غنایی - حماسی قائل شد (۱۳۸۷: ۲۴).

اینکه شمیسا در باب غزلیات مولانا به پاره‌ای مختصات حماسی اشاره می‌کند، ناظر است بر «وجه» این غزلیات. در واقع ممکن است هر گونه ادبی چنان بسط و گسترش معنایی بیاید که به وجه تبدیل شود؛ یعنی مفاهیم و درون‌مایه‌های آن از چنان ثقل درون‌مایه‌ای برخوردار باشد که درون‌مایه آثار دیگر را هم شرح دهد. به گفته فالر، «وجه امری است منتزع و برگرفته از گونه ادبی.» (۱۹۸۲: ۵۶). گونه ادبی میل آن دارد تا به وجه تبدیل شود. رابطه میان وجه و گونه مبتنی است بر حرکت و گرایش عام آثاری که از اشکال تعیین‌شده و گونه‌های ادبی متعین و مشخص دوری می‌جویند و به جانب قواعد و قوانین آزاد و انعطاف‌پذیر رهسپار می‌شود. حرکت و تبدیل گونه خاصی به وجه، یک‌باره و در مدت زمان کوتاهی صورت نمی‌گیرد. چنین حرکتی ممکن است بسیار کند اتفاق بیفتد؛ به‌گونه‌ای که ممکن است محسوس نباشد. به‌طور

کلی، کاربردهای وجه‌نمای جدید باعث آن چنان حرکت‌ها و جنبش‌هایی آرام می‌شوند که فالر از آن‌ها به دگرگونی‌های آرام و آهسته‌ای در قیاس با رشد حیوانی یاد می‌کند. برای مثال در ادبیات فارسی در ابتدا گونه یا قالب مشخصی به نام غزل وجود نداشته است. مفاهیم تغزلی در ابتدای قصیده‌های مدحی با عنوان «تشبیب و تغزل» گفته می‌شده است، سپس غزل به‌عنوان گونه‌ای مستقل از دل قصیده بیرون آمد و شکل و قالبی مخصوص به خود گرفت. پس از دوره‌هایی چند، درون‌مایه‌های اساسی و عامی که در غزلیات گفته می‌شدند، باعث پدید آمدن وجه «تغزلی» شدند که فقط به این گونه خاص وابسته نیستند؛ ممکن است رباعی یا مثنوی و یا حتی داستان کوتاهی تغزلی باشد. بنابر این، وجه عبارت است از: «توسع و گسترش یافتن گونه‌های ملی تثبیت‌یافته‌ای همچون تراژدی، کمدی یا مرثیه برای مقولات انعطاف‌پذیرتری همچون تراژیک، کمیک و مرثیه‌ای؛ این مقولات هم مُعَرَّف گونه‌ها هستند و هم آن‌ها را جرح و تعدیل می‌کنند.» (Duff, 2000:17). در ادبیات غرب به‌ویژه ادبیات انگلیسی شعر شبانی^{۳۸} از اشعار روستایی^{۳۹} یا گفت‌وگوی چوپانی^{۴۰} تغییر موقعیت و مقام داده است؛ به‌نحوی که می‌توان اصطلاح یا وجه «شبانی» را برای هر گونه ادبی به‌کار برد که سروکارش با روستایی آرمانی است که مردمانی ساده و صمیمی دارد.

نکته مهم در این باب این است که تمام گونه‌های ادبی باعث پدید آمدن وجه‌های متناظر با خود نمی‌شوند؛ به‌عبارتی این‌گونه نیست که تمام گونه‌های ادبی به صورت وصفی به‌کار بروند و آن ساختارِ وصفی بر مفاهیم و درون‌مایه‌هایی ویژه دلالت داشته باشد. در شعر فارسی قصیده نتوانسته است به وجه تبدیل شود و بر مفاهیمی خاص دلالت داشته باشد و برای وصف و تشریح دیگر گونه‌ها به‌کار رود. این امر به‌ویژه در باب گونه‌های ادبی کوچک صدق می‌کند. به گفته آلستر فالر

اساساً هر گونه ادبی ممکن است چنان بسط معنایی بیابد که مبدل به وجه شود، اما عملاً همه گونه‌های ادبی چنین نشده‌اند. گونه‌های کوتاه و موجز به‌ندرت باعث پدید آوردن وجه‌های آشنا و معروف می‌شوند. اما برخی گونه‌های کوتاه، باعث وجه‌های مألوف و تثبیت‌شده‌ای شده‌اند که همراه هستند با اصطلاحاتی وصفی که برای بیان یک سبک به‌کار می‌روند (مثلاً گزین‌گویانه). برخی گونه‌ها که وجه‌نما

شده‌اند عبارت‌انداز: حماسی، قهرمانی، کمیک، زندگی‌نامه‌ای، پیکارسک، تعلیمی، عرفانی، غنایی. برخی انواع ادبی مهم همچون شعر روستایی، مقاله، رمان، باعث به‌وجود آمدن و تطابق وجوه متناظر با خود نشده‌اند، اما گه‌گاه هم مبدل به وجه شده‌اند؛ مثل رمان‌گونه^۱؛ یعنی اگر ویژگی‌ها و توصیفات غیرضروری وارد اثری بشود، به آن اثر کیفیت یک رمان را می‌بخشد (1982: 108).

در ادبیات فارسی گونه‌- برای مثال - «مقامه» نتوانسته است به وجه بدل شود. همچنین گونه‌های کوچکی مثل رباعی، دوبیتی و مستزاد نیز باعث پدید آوردن وجه نشده است. هرچند در ادبیات فارسی گونه‌هایی مثل رباعی و دوبیتی به صورت وصفی به‌کار می‌رود، این ساختارهای وصفی گویای وجه آن‌ها نیست. برای نمونه وجه دوبیتی‌های باباطاهر و بعضی رباعی‌های خیام، غنایی است.

مسئله مهم درباره تقسیم‌بندی و ردگان‌شناسی انواع ادبی این است که هم مسائل مفهومی را در نظر می‌گیرند و هم مسائل صوری و ساختاری؛ به عبارتی هر گونه ادبی خاص هم به سبب داشتن برخی ویژگی‌های شکلی تعریف و متمایز می‌شود و هم به لحاظ مفاهیم و درون‌مایه‌های خاص. هنگامی که گونه‌های ادبی را بر مبنای اصطلاحاتی همچون تعلیمی، عرفانی، غنایی، مرثیه‌ای، طنزآمیز، هجوآمیز و... تقسیم‌بندی می‌کنند، مسائل درون‌مایگانی و مفهومی لحاظ شده‌اند. برخلاف گونه‌ها، مقولات وجه‌نما مقولاتی درون‌مایگانی هستند؛ یعنی به امور معنایی و مفهومی آثار ادبی مربوط هستند و به شکل ادبی وابسته نیستند. هنگامی که می‌گوییم «گونه یا نوع»، همواره این اصطلاحات بر مسائل و مواردی «ساختاری و شکل‌شناختی» دلالت دارند. وقتی می‌گوییم این اثر در بستر گونه رمان قرار می‌گیرد، همواره در ذهن ما اثری ادبی شکل می‌گیرد که به زبان نثر است، حجم به‌نسبت زیادی دارد، زبان شخصیت‌ها و به تعبیر باختین «گونه‌های متفاوت سخن» می‌توانند در آن بازنمایی شوند، و مسائل ساختاری از این قبیل. اما هنگامی که می‌گوییم اثری تراژیک، کمیک، حماسی، غنایی، روایی، مرثیه‌ای یا طنزآمیز است، دیگر مسئله به موارد ساختاری مربوط نیست. در چنین مقامی، به دنبال توصیف مسائل درون‌مایه‌ای و مفهومی هستیم.

هر نویسنده یا شاعری اثر خود را در قالب و گونه‌ای خاص می‌آفریند و پی‌می‌افکند؛ نکته این است که همواره هر گونه ادبی خاصی الزامات مفهومی و درون‌مایه‌ای ویژه‌ای هم دارد که در بستر وجه آن قرار می‌گیرد. وجه‌ها را می‌توان بسط و گسترش‌هایی معنایی از گونه‌ها در نظر گرفت که فراسوی ساختارهای صوری و زمان‌بنیاد هستند. به گفته فالر، «اصطلاحات مربوط به وجه اثر، چیزی درباره اندازه اثر نمی‌گویند. درباب ساختار بیرونی هم چیزی به دست نمی‌دهند. طبیعتاً اصطلاحات وجه‌نما، بر برخی ویژگی‌های غیرساختاری یک گونه دلالت دارند که برای توصیف گونه دیگر هم به کار می‌روند.» (Ibid, 107). برای مثال، وجه «طنزآمیز» برای توصیف غزل، حماسه، رمان، داستان کوتاه، قصیده و... به کار می‌رود یا اینکه گونه‌ای به نام حماسه وجود دارد که وجه آن «حماسی» است و این اصطلاح برای توصیف جنبه‌های درون‌مایگانی دیگر گونه‌ها و آثار ادبی به کار می‌رود. به این معنا «وجه با گونه متفاوت است؛ گونه‌ها پدیدارهایی هستند که [تا حدی] هم به لحاظ درون‌مایه و هم به لحاظ شکل‌شناختی کاملاً مشخص و ویژه هستند؛ یعنی تراژدی متفاوت با تراژدی است و کمیک با کمدی فرق دارد.» (Duff, 2000: XV).

علاوه بر این، وجه درون‌مایگانی گونه‌ها و آثار ادبی می‌تواند چنان بسط و گسترش معنایی بیابد که فقط بر گونه‌های ادبی دلالت نداشته باشد؛ بلکه برای توصیف و بیان جلوه‌ها و ابعادی از عواطف و احساسات، زندگی، رفتار، منش و کردار انسان هم به کار رود. اصطلاحات وجه‌نما ممکن است به ویژگی‌های فرامتنی و فراادبی ارجاع و اشاره داشته باشند. وجه درون‌مایگانی برخی گونه‌ها از چنان بار معنایی، دلالت صریح و بلاغتی معناشناختی برخوردار است که شایستگی توصیف و بیان جنبه‌هایی از زندگی را می‌یابند. وجه «تراژیک» به بهترین نحو می‌تواند بخت‌برگشتگی، سرنوشت غمبار و پایان فاجعه‌بار زندگی برخی افراد تاریخ و جامعه را آشکار کند. در چنین حالتی، این اصطلاحات وجه‌نما از ساحت گفتمان ادبی فراتر می‌روند و دال‌هایی واجد مدلول‌هایی گسترده و شناور می‌شوند. بنابراین «واژگان مربوط به انواع ادبی، دربردارنده اصطلاحاتی مفهومی هستند که با واژگان اخلاقی و هستی‌شناختی ما مشترک هستند

(همچون تراژدی و کمدی).» (Pavel, 2003: 205). بنابر همین نگرش است که درباب برخی گونه‌ها می‌گویند:

اصطلاح غزل^{۴۲} به معنای شعری است که دارای چهارده بیت است، درحالی‌که معنای اصطلاحاتی همچون «داستان» یا «تراژدی» فراتر از کاربرد ادبی فنی‌شان است. ما اصلاً نمی‌شنویم که مردم بگویند «پیام دوستم یک غزل بود» یا اینکه «زندگی دوستم یک غزل است»؛ درحالی‌که اغلب چنین گفته‌هایی را می‌شنویم که «طرح و برنامه‌هایش داستانی‌تخیلی^{۴۳} اند» یا اینکه «زندگی او یک تراژدی است». مقولاتی همچون داستان، کمدی و تراژدی متعلق به دایره واژگان روزمره و غیرادبی ما هستند. اکثر ما می‌دانیم که امور زندگی تراژیک یا کمیک هستند، پیش از اینکه تراژدی یا کمدی خوانده باشیم (Ibid, 205).

بنابراین اصطلاحات وجه‌نما هم می‌توانند برای توصیف کردارها و رفتارهای فرادبی به‌کار روند و هم برای توصیف گونه‌های مختلف سخن و آثار ادبی گوناگون. ژرار ژنت نیز با احتیاط در این باره می‌گوید:

به نظرم شعر غنایی، حماسی و مانند این‌ها مقولاتی جهان‌روا هستند. من نیز همچون تودورف فکر می‌کنم اشکال و صورت‌هایی پیش‌اندر^{۴۴} وجود دارد که می‌توان آن‌ها را بیان‌های ادبی نامید. این اشکال و صور پیش‌اندر فقط در وجه‌ها یافتنی هستند که مقولاتی زبان‌شناختی و پیش‌ادبی هستند. بنابراین همواره موضوع‌ها و درون‌مایه‌هایی هست که تا حد زیادی فرادبی و فراتاریخی هستند. می‌گوییم تا حدی نه به‌طور کامل (2000: 218).

بنابراین در جامعه همواره برای توصیف و بیان برخی عواطف، کردارها و ویژگی‌های اخلاقی از مایه‌ها و درون‌مایه‌های ادبی کمک گرفته می‌شود. به‌عبارت بهتر، برخی گونه‌های ادبی از چنان مفاهیم و درون‌مایه‌ها و وجوه معنایی برخوردارند که به بهترین شکل می‌توانند گویای رفتارها، منش‌ها و ویژگی‌های افراد باشند؛ همچنان‌که می‌شنویم: لحن فلانی «هجوآمیز» است، ایشان اندیشه‌هایی «رمانتیک» دارند، این موسیقی «حماسی» است و... با توجه به این است که می‌گویند:

در تاریخ ما زندگی رجال بزرگ و کارآمد، مثلاً وزیران لایق و باکفایت، به‌نوعی تراژدی است. بسیاری از آنان در اوج قدرت، ناگهان سرنگون شده و کارشان به

فاجعه انجامیده است. زندگی قائم مقام فراهانی و امیرکبیر در تاریخ معاصر مصداق این بخت‌برگشتگی است و این وضع در زندگی رجال مذهبی هم دیده شده است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

شفیعی کدکنی نیز با توجه به گسترده‌گی کاربرد واژه حماسه می‌گوید:

در فارسی حوزه استعمال کلمه حماسه، حتی از حد منظومه‌های جنگی هم فراتر رفته و هر نوع کار بزرگ یا درگیری اجتماعی و سیاسی را نیز در روزنامه‌ها، حماسه می‌خوانند: حماسه ملت ویتنام، حماسه ملت فلسطین که منظورشان از حماسه در این مورد تنها نفس نبرد و جنگ است نه شعری و منظومه‌ای که از این یا آن نبرد سخن بگوید (۱۳۸۶: ۲۵).

مسئله مهم دیگر درباب روایت و نگرش نظریه‌پردازان غربی - و اساساً وجه‌های موجود در ادبیات غرب - این است که آنان وجه‌ها را برگرفته از گونه‌ها می‌دانند. به عبارتی، اصطلاحاتی همچون قهرمانانه، تراژیک، حماسی، نمایشی، پیکارسک، مرثیه‌ای، هجوآمیز، تخیلی، شگرف، گوتیک، شبانی و غنایی را وجوهی می‌پندارند که ناشی و برگرفته از گونه‌های مشخص و موجود در ساحت ادبیات هستند. به فرض، اگر وجه شبانی را تعریف می‌کنند، این وجه دارای گونه و قالب مشخصی هست یا بوده است که برگرفته از آن است. نکته مهم این است که برخلاف وجه‌هایی همچون تراژیک، کمیک، حماسی و... برخی وجه‌ها هم در ادبیات غرب و هم به‌طور گسترده‌تر در ادبیات ایران هست که برگرفته از گونه‌های ادبی ویژه‌ای نیستند؛ وجه‌هایی همچون هزل‌آمیز، هجوآمیز و طنزآمیز. فالر هنگام بررسی وجه‌های موجود در ادبیات انگلیسی، درباب وجه «طنزآمیز» درنگ می‌کند و آن را وجهی «مسئله‌دار» فرض می‌کند؛ زیرا به نظر او این وجه برگرفته از گونه ادبی خاصی نیست. او در این باب می‌گوید:

طنز مسئله‌دارترین وجه است برای شخص ردگان‌شناس؛ زیرا این وجه هرگز بازسته و وابسته به یک گونه نبوده است. تاریخ نشان می‌دهد که طنز می‌تواند هر گونه شکل بیرونی [یعنی هر نوع قالب یا گونه‌ای] را برای خود بپذیرد؛ طنز از دیگر گونه‌ها به عنوان ابزار رسانش و محمل خود استفاده می‌کند (Fowler, 1982: 110).

فالر در کتاب خود فقط درباره یکی از وجه‌های موجود در ادبیات غرب درنگ کرده و آن را وجهی «مسئله‌دار» فرض کرده است. اما این امر درباب وجه‌هایی همچون «نقیضه‌ای و روایی» هم صادق است؛ زیرا این وجه‌ها برگرفته از گونه ادبی خاصی نیستند و وابسته و باز بسته به یک گونه یا قالب خاص ادبی هم نیستند. امر مسئله‌دارتر این است که ممکن است تصور شود «وجه روایی» مانند وجه‌های تراژیک، کمیک، طنزآمیز، حماسی، مرثیه‌ای و... امری درون‌مایه‌ای یا مفهومی نیست که آن را در زمره وجه‌ها به‌شمار آورد. باین‌همه، وجه «روایی» یکی از گسترده‌ترین وجه‌هاست. در این‌باره قول ژنت یادکردنی است که سر بسته، روایت را به‌عنوان یکی از وجه‌ها معرفی کرده: «همواره وجه‌هایی وجود دارد (برای مثال روایت)؛ گونه‌هایی نیز موجود است (برای مثال رمان). رابطه میان گونه‌ها و وجه‌ها پیچیده است و آن طور که ارسطو تصور می‌کرده صرفاً شمولی ساده نیست.» (Genette, 2000: 216). مسلّم است که در بسیاری از آثار، از جمله داستان کوتاه، حماسه، برخی اسطوره‌ها، افسانه و قصه عنصر روایت حضور دارد و وجه آن‌ها روایی است؛ به این دلیل وجه چنین آثاری را روایی می‌دانیم که عناصر روایی در ژرف‌ساخت این آثار هستند و نه در روساخت یا در قالب آن‌ها. برای مثال، برخی از غزلیات مولانا را «غزل‌داستان» می‌نامند؛ این اصطلاح به سبب حضور وجه روایی یا عناصر روایی در ژرف‌ساخت این گونه یا قالب است.

در ادبیات فارسی بسیاری از وجه‌ها برگرفته از گونه ادبی خاصی نیستند. در حوزه گونه‌های ادبی فارسی، بحث درباب وجه‌ها فقط نمی‌تواند منحصر به وجه‌هایی باشد که از دل گونه‌ها بیرون آمده باشند یا در زمان‌های پیش گونه ادبی بوده باشند و حالا به وجه تبدیل شده‌اند. در ادبیات فارسی، درباب تقسیم‌بندی انواع و گونه‌های ادبی اصطلاحاتی را به‌کار می‌بریم که برخلاف ادبیات غرب این اصطلاحات نه از گونه‌ها برگرفته شده‌اند و نه فقط در قالب خاصی می‌گنجند. از این نوع اصطلاحات می‌توان به «تعلیمی، عرفانی، هجوآمیز، طنزآمیز، هزل‌آمیز و...» اشاره کرد. چنین درون‌مایه‌هایی به دیگر جنبه‌های زندگی هم مربوط می‌شوند. اما این‌ها بیشتر در حوزه ادبیات مطرح می‌شوند و بیش از هر چیزی مربوط به امور ساختاری متون نیستند؛ بلکه بیان‌کننده جنبه‌های درون‌مایگانی آثار ادبی هستند. چنین مفاهیمی با سخن ادبیات قرابت بیشتر و

فراوانی ادبیات دارند؛ بنابراین می‌توان این‌ها را- هرچند برگرفته از دیگر گونه‌های ادبی نیستند و قالب خاصی ندارند- مواردی «شبه‌وجه» در نظر گرفت. به عبارتی، چون تقل این درون‌مایه‌ها- عرفان، طنز، هجو و هزل- از یک‌سو بیشتر در ادبیات است و از دیگر سو به یک گونه خاص مربوط نیستند، می‌توان این‌ها را وجه در نظر گرفت یا اینکه به آن‌ها عنوان «شبه‌وجه» داد. همچنان‌که می‌گوییم: «طنز» در شعر حافظ، «هجو» در شاهنامه، یا «هزل» در قصاید سعدی و... البته مفاهیم و درون‌مایه‌هایی همچون ادبیات دینی، فلسفی، مذهبی، کارگری، روان‌کاوانه، مقاومت و... دیگر وجه به‌شمار نمی‌آیند؛ چون کاربرد مسلط و غالب چنین مفاهیمی در عرصه ادبیات نیست. ما با شنیدن اصطلاحاتی همچون عرفانی، هجوآمیز، طنزآمیز، هزل‌آمیز و... بیش و پیش از هرچیز به یاد سخن و گفتمان ادبیات می‌افتیم؛ مفاهیمی همچون اخلاق، فلسفه، روان‌شناسی، مقاومت، انتقاد، سیاست و... ما را به گفتمان ادبیات رهنمون نمی‌کنند.

تفاوت مهم دیگر بین وجه‌ها و گونه‌ها این است که دوام و ثبات وجه‌ها از گونه‌ها بیشتر است. گونه‌های ادبی ساختارهایی زمانمند هستند که بنا به بایسته‌هایی در دوره زمانی خاصی جوانه می‌زنند، رشد می‌کنند و سرانجام نابود می‌شوند؛ این امر تابع همان مفاهیم آشنایی‌زدایی و در نهایت خودکارشدگی گونه‌هاست. از نظر ژنت، وجوه اموری شبیه اشکال پیش‌اندر بیان ادبی هستند؛ درحالی‌که گونه‌ها به لحاظ تاریخی اموری اتفاقی، محتمل و دگرگون‌شونده‌اند. گونه‌ها و قالب‌های ادبی در گذر زمان دچار دگرگونی و افت‌وخیز می‌شوند؛ زیرا وابسته به نهادهای اجتماعی و در معرض دگرگونی و شاید فراموشی‌اند. وجه‌ها از اینکه فقط به روساخت‌ها و تجلیات احتمالی و گذرا وابسته باشند، خود را می‌رهانند و قید زمانی خاص را می‌گسلند و می‌توانند با هر نوع شکل و قالب ادبی خاص سازگاری یابند. پس از آنکه گونه ادبی خاصی، دوره و تأثیر زیباشناختی‌اش را از دست بدهد، وجه آن می‌تواند در گذر زمان‌ها تداوم یابد؛ همچون حماسه که وجه حماسی آن همچنان برقرار است و به دوره‌های کهن و باستانی وابسته نیست. جان فراو درباره رمانس‌های گوتیک می‌گوید:

گونه‌های از بین‌رفته‌ای همچون رمانس گوتیک ممکن است در هیئت و شکل وجه‌شناختی‌شان باقی بمانند. طرفه آنکه وجه گوتیک از طریق ملودرام‌های

پساویکتوریایی به داستان‌های ادگار آلن پو و رمان‌های چارلز دیکنز، رمان پلیسی و شماری از گونه‌های روای وارد شده است (66: 2005).

فالر نیز می‌گوید تراژدی تقریباً در قرن نوزدهم به پایان رسیده؛ اما هاردی^{۴۵} چند رمان تراژیک جالب نوشته است. گونه‌ای ادبی که امکانات و توانمندی‌های انقلابی آن در گذر زمان به پایان رسیده، ممکن است وجه آن انعطاف‌پذیر و چندمنظوره و مهبیای نفوذ در ساختارهای متأخر باشد. در این حالت، گونه ادبی از ساحت تاریخی و مشخص از پیش موجود خود جدا شده است؛ اما وجه آن همواره از جلوه‌ها و تجلی‌های ویژه و ممکن مستقل است و در دیگر گونه‌ها و همراه با آن‌ها تداوم می‌یابد. به نظر فالر، وجه‌ها تا زمانی که متناظر با ارزش‌های انسانی باشند، می‌توانند تداوم یابند؛ یعنی تا زمانی که احساسات غنایی، حماسی، رمانتیک، مرثیه‌ای و دروغ‌آمیز و... موجود باشند، وجوه متناظر و همراه با این عواطف و احساسات نیز تداوم خواهند داشت. دلیل آن این است که عواطف و احساسات بشری و برخی اندیشه‌ها در طول زمان یکسان و یکنواخت باقی می‌مانند. برای مثال، عاطفه عشق و غنا در طول تاریخ، در نهاد بشر تغییری نکرده و به اوضاع و احوال تاریخی وابسته نیست. به عبارتی امروزه، در عاطفه عشق، برخلاف مثلاً برخی اندیشه‌های سیاسی و فلسفی و علمی، پیشرفت و دگرگونی‌ای حاصل نشده است؛ این عاطفه همان است که گذشتگان نیز از موهبت آن به‌همین سان برخوردار بوده‌اند. امروزه، ممکن است اندیشه انسان در باب حقوق بشر، آزادی، شناخت و... تغییر کرده باشد، اما لطیفه عشق همان است که بوده است؛ در نتیجه «وجه ادبی» متناظر با آن نیز دیرپا و دیرنده است و از دگرگونی‌های دوران در امان. باین‌همه، برخی از وجه‌ها نیز ممکن است روزگارشان به سر آید. فالر از دگرگونی وجه‌ها با عنوان «دگردیسی وجه‌نما»^{۴۶} یاد می‌کند و می‌گوید: «به هر حال وجه نیز، اگر وضعیت و هیئت آن نامناسب باشد، ممکن است روزگارش به سر آید؛ وجه قهرمانانه^{۴۷} ممکن است به سبب نگرش‌های منفی در قبال جنگ و تجاوز، منسوخ شود.» (92: 1974).

حال به وجه‌های موجود در ادبیات فارسی می‌نگریم تا تفاوت و تشابه آن‌ها را با وجه‌های موجود در ادبیات غرب، به‌ویژه ادبیات انگلیسی، روشن کنیم. وجه‌های

موجود در ادبیات انگلیسی - تقریباً نه همه آنها - عبارت انداز: قهرمانانه^{۴۸}، تراژیک^{۴۹}، طنزآمیز^{۵۰}، حماسی^{۵۱}، گوتیک^{۵۲}، نمایشی^{۵۳}، پیکارسک^{۵۴}، مرثیه‌ای^{۵۵}، هجوآمیز^{۵۶}، شگرف^{۵۷}، شبانی^{۵۸}، تعلیمی^{۵۹}، غنایی^{۶۰} و کمیک^{۶۱} و... این اصطلاحات بر وجه‌هایی دلالت دارند که برگرفته از گونه‌های ادبی مشخص هستند. به عبارتی، اگر به هر کدام از این وجه‌ها توجه کنیم، می‌بینیم که اغلب در ادبیات غرب ابتدا گونه‌هایی با قالب‌ها و ساختارهایی مشخص و تعریف‌شده همچون تراژدی، شعر شبانی، شعر قهرمانانه، مرثیه، روایت پیکارسک و... وجود داشته و سپس بسط و گسترش معنایی یافته و برای توصیف و تعریف دیگر گونه‌ها به کار رفته‌اند. برای مثال در تعریف تراژدی می‌گویند:

این اصطلاح اطلاق دارد بر بازنمایی ادبی یا نمایشی اعمال و کردارهای مهم و خطیری که منجر به پایانی فاجعه‌بار برای قهرمان می‌شود. واسطهٔ بیانی تراژدی زبان شاعرانه است و شیوهٔ بازنمایی آن نمایشی است تا اینکه روایتی و نقل باشد. همچنین مشتمل است بر حوادثی که باعث برانگیختن ترس و شفقت می‌شود (Abrams, 1993: 212).

در این تعریف از تراژدی، هم بر مفهوم آن و هم بر شیوهٔ بازنمایی و ساختار آن تأکید شده است. برای مثال مرثیه^{۶۲} در ادبیات یونان و روم، هر شعری بوده که در وزن مرثیه، یعنی در مصرع‌های شش‌رکنی و پنج‌رکنی گفته می‌شده است، سپس این اصطلاح دربارهٔ شکواییه‌های عاشقانه و در نهایت برای بیان سوگ و دروغ منظوم همراه با بیان تسلیت برای مرگ شخص به کار رفته است (Ibid, 51). از این رو است که در نگرش نظریه‌پردازان انواع ادبی غرب، اصطلاح وجه در دو معنای وابسته، اما متفاوت به کار می‌رود: یکی از معانی‌اش به شیوهٔ بازنمایی اثر ادبی ارجاع دارد؛ یعنی شیوه‌ای بیانی و زبانی برای بازنمایی درون‌مایه‌ها که عبارت‌انداز: وجه روایی، نمایشی، یا غنایی در اصطلاح سه‌گانی ارسطویی. دیگری هم اشاره دارد به گسترش بخشیدن به گونه‌های ملی تثبیت‌یافته‌ای همچون تراژدی، کمدی یا مرثیه برای مقولات انعطاف‌پذیرتری همچون تراژیک، کمیک و مرثیه‌ای که این مقولات هم معرف گونه‌ها هستند و هم آنها را جرح و تعدیل می‌کنند و هم از آنها برگرفته شده‌اند. (ناگفته نماند که در ادبیات انگلیسی نیز برای وجه‌هایی همچون تعلیمی و طنزآمیز، روایت و نقیضه قالب یا

گونه خاصی وجود ندارد، بلکه این درون‌مایه‌ها و جهت‌گیری‌ها در هر گونه ادبی و قالب خاصی بازنمایی می‌شوند.

حال اگر به گونه‌ها و انواع ادبی فارسی بنگریم، به تفاوت‌هایی پی می‌بریم. تفاوت اصلی در این است که در ادبیات فارسی همه وجه‌هایی که برای بیان گونه‌های ادبی به کار می‌روند، در ابتدا گونه‌هایی مشخص با ساختارها و قالب‌های معین نبوده‌اند. برای مثال در ادبیات فارسی برای مرثیه، طنز، هجو، هزل و تعلیم قالب‌ها یا گونه‌های ویژه و مشخصی در کار نبوده است که اصطلاحات وجه‌نمایی همچون مرثیه‌ای، هجوآمیز، هزل‌آمیز، تعلیمی و... برگرفته از آن قالب‌ها و ساختارها باشد. اگر به گونه‌ها و قالب‌های ادبیات فارسی بنگریم، خواهیم دید که برای مثال برای حماسه قالب تقریباً مشخصی موسوم به مثنوی در بحر متقارب مرسوم بوده است و وجه حماسی برگرفته از این گونه شعر است. وجه تغزلی نیز برگرفته از قالب مشخص غزل است که ابیاتی بین پنج تا ده بیت داشته و مطلع یا دو مصرع آن هم قافیه یا مردف بوده و در ابیات بعدی فقط هماهنگی قافیه یا ردیف لحاظ می‌شده است. البته در ادبیات فارسی به جای وجه تغزلی از اصطلاح «غنایی» بیشتر استفاده می‌شود؛ زیرا شمول بیشتری دارد. گونه قصیده - که قالب مضامین مدحی و ستایشی است - در ادبیات فارسی نتوانسته است باعث پدید آوردن وجه متناظر با خود شود؛ طرفه آنکه مضامین قصاید باعث پدید آوردن وجه مدحی و ستایشی شده‌اند. قالب‌ها یا گونه‌هایی همچون رباعی، دوبیتی، قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مثنوی، مسمط و مستزاد نیز نتوانسته‌اند وجه‌های متناظر با خود را پدید بیاورند. در این بین رباعیات خیام به گونه‌ای استثنایی به عنوان وجه جلوه‌گر شده‌اند؛ به این صورت که اگر در شعر یا نثر نویسنده‌ای درون‌مایه‌هایی همچون درون‌مایه‌های رباعیات خیام به کار برده شود، برای توصیف و تشریح آن‌ها از وجه «خیامی»! استفاده می‌شود و نه رباعی.

به هر حال، می‌توان وجه‌های موجود در ادبیات فارسی را به دو دسته اصلی تقسیم کرد: ۱. وجه‌هایی که برگرفته از گونه‌های ادبی هستند؛ از این گروه می‌توان به وجه حماسی و تغزلی یا غنایی اشاره کرد که برگرفته از گونه‌های حماسه و غزل هستند. ۲. وجه‌هایی که نه برگرفته و ناشی از گونه‌های ادبی و قالب‌هایی خاص هستند و نه در

قالب و گونه خاص و واحدی می‌گنجند؛ بلکه درون‌مایه‌هایی هستند که بیشتر در ساحتِ گفتمان و سخن ادبی آشکار می‌شوند. وجه‌هایی همچون عرفانی، تعلیمی، طنزآمیز، هجوآمیز، مرثیه‌ای، هزل‌آمیز از این گروه به‌شمار می‌آیند. این گروه، پرشمارترین وجه‌های ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهند. البته غیر از این‌ها، وجه‌هایی از ادبیات دیگر کشورها وارد دستگاه گونه‌شناسی ادبیات فارسی شده است؛ از این گروه می‌توان به اصطلاحات وجه‌نمایی همچون «تراژیک و کمیک» اشاره کرد که از ادبیات غرب وارد ادبیات فارسی شده‌اند و می‌توانند جنبه‌های درون‌مایگانی برخی از گونه‌ها را بیان کنند. برای مثال داستان‌های حماسی رستم و سهراب و رستم و اسفندیار را می‌توان حماسه‌هایی تراژیک خواند و *لیلی و مجنون* نظامی را روایت یا داستانی تراژیک دانست.

نتیجه‌گیری

این مقاله چرایی کاربرد اصطلاحاتی همچون حماسی، تغزلی، تراژیک، مرثیه‌ای و... را در ساحت گفتمان ادبیات و حوزه‌های فرادبی توجیه و تشریح می‌کند. نتیجه اینکه براساس تفاوت و تمایز میان وجه و گونه، می‌توان تقسیم‌بندی مناسب‌تری از گونه‌های ادبی ارائه داد و درک درست‌تری از آن‌ها داشت و سازوکار حاکم بر آن‌ها را تشریح کرد. با توجه به این مبحث به‌خوبی می‌دانیم که چرا می‌گوییم رمانی تراژیک است، حماسه‌ای کمیک و یا غزلی طنزآمیز است. در نظریه انواع ادبی معاصر مسئله‌ای است به نام آمیختگی یا تداخل انواع ادبی با هم. برای مثال، می‌گویند در رمان ممکن است داستان کوتاه، نمایش‌نامه، غزل، قصیده و اجزایی از دیگر گونه‌ها نمود حضور داشته باشد. این امر ناظر است بر روابط بینامتنی میان متون و گونه‌ها؛ همچنین این نگرش ناظر است بر اینکه هیچ گونه ادبی خالص و ناب وجود ندارد، بلکه همه آن‌ها در معرض ناسرگی هستند. برای مثال، ممکن است در رمان قطعاتی مربوط به نمایش‌نامه، غزل، مقامه و... وجود داشته باشد. در چنین حالتی گونه ادبی مشخص با حفظ بایسته‌های شکل‌شناختی و ساختاری‌اش وارد گونه دیگری شده است؛ در این حال می‌گوییم آمیختگی گونه‌ها یا حضور یک گونه ادبی در گونه‌های دیگر رخ داده است.

ولی وقتی می‌گوییم این «رمان حماسی» یا این «حماسه تراژیک» است، به این معنا نیست که ویژگی‌ها و ملزومات شکلی و روساختی حماسه در رمان بازنمایی شده‌اند یا ویژگی‌های شکل‌شناختی تراژدی در حماسه حضور دارند؛ بلکه بحث ناظر است بر حضور جنبه‌ها و مسائل درون‌مایگانی مهم یک گونه در گونه دیگر. بنابراین این بحث تا حد زیادی مسئله آمیختگی انواع ادبی را به چالش می‌کشد و ضروری است نظریه‌پردازان ادبی مسئله آمیختگی انواع ادبی را بازنگری کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Mode

2. Genre

۳. در تنها کتابی که در منابع فارسی به این مطلب اشاره شده، *انواع ادبی* سیروس شمیسا است. در این کتاب هم مطلب بسیار خلاصه و هم تا حدی اشتباه بیان شده است. در این مقام نه به قصد ایراد بر استاد شمیسا - که کارهای ایشان همواره یاری‌گر و اندیشه‌بخش ما بوده است - بلکه هم برای توضیح مطلب و هم برای رفع اشتباه به این بخش از کتاب ایشان می‌پردازیم. ایشان می‌گویند: «مود Mode به معنای روش و طرز و طریق به معنای نحوه بیان و شیوه عرضه است اما ژانر نوع ادبی است که هم ناظر به صورت است و هم ناظر به معنا، بدین ترتیب تراژدی با تراژیک و کمدی با کمیک فرق می‌کند.» (۱۳۸۷: ۳۰). اشتباه استاد به این دلیل است که دو معنای متفاوت وجه (Mode) را در نقد و نظریه انواع ادبی غرب در نظر نگرفته‌اند. این دو معنا بنا به گفته دیوید داف این است:

اصطلاح وجه اخیراً در دو معنای وابسته، لیکن متفاوت به‌کار می‌رود؛ یکی از معانی‌اش ارجاع دارد به شیوه بازنمایی اثر ادبی [یعنی شیوه‌ای بیانی و زبانی برای بازنمایی درون‌مایه‌ها] (یعنی وجه روایی، نمایشی، یا غنایی در اصطلاح سه‌گانه ارسطویی) و دیگری اشارت دارد به توسع و گسترش بخشیدن به گونه‌های ملی تثبیت‌یافته‌ای همچون تراژدی، کمدی یا مرثیه برای مقولات انعطاف‌پذیرتری همچون تراژیک، کمیک و مرثیه‌ای که این مقولات هم معرف گونه‌ها هستند و هم آن‌ها را جرح و تعدیل می‌کنند (2000: 17).

استاد شمیسا در ادامه می‌گوید: «با توجه به شعر فارسی باید قوالب مثلاً مثنوی و ترکیب‌بند و مستزاد را مود [وجه] دانست اما ساقی‌نامه و حماسه که معنا و صورت تقریباً ثابتی دارند نوع ادبی هستند.» (۱۳۸۷: ۳۱). براساس دیدگاه‌های نظریه‌پردازان انواع ادبی، قالب‌ها و گونه‌هایی مثل مثنوی و مستزاد و ترکیب‌بند وجه یا مود به‌شمار نمی‌آیند؛ زیرا این‌ها بر جنبه‌های درون‌مایگانی و

مفهومی دلالت ندارند که وجه یا مود به‌شمار آیند؛ چون مود آن است که بر جنبه‌های درون‌مایگانی دلالت داشته باشد. به‌عبارتی، الفاظی همچون «تراژیک» و «حماسی» وجه یا مود هستند؛ چون بر برخی درون‌مایه‌ها دلالت دارند که برای توصیف دیگر گونه‌های ادبی به‌کار می‌روند. مثنوی و ترکیب‌بند و مستزاد قالب‌گونه‌ها هستند. شفیعی کدکنی بدون تمایز گذاشتن بین وجه و گونه، به این مطلب اشاره کرده است که سخن او امروزه نیاز به بازنگری دارد:

به دشواری می‌توان یک اثر را در نوع دقیق و شاخه خاص خودش قرار داد؛ زیرا اگر از نظرگاهی به یک نوع نزدیک باشد، از دیدگاهی دیگر به نوعی دیگر شبیه است؛ مثلاً هجو گاهی صبغ‌ای از شعر نمایشی به خود می‌گیرد و صبغ‌ای از شعر غنایی و حتی صبغ‌ای از شعر تعلیمی. به همین جهت است که تقسیم‌بندی‌های ادبی در تمام موارد دقیق نخواهد بود و به ضرورت، در مواردی، جنبه قراردادی به خود می‌گیرد. در شعر پارسی، اغلب، انواع غنائیات به یکدیگر می‌آمیزند؛ غزل حافظ مجموعه آنچه را غنایی خوانده می‌شود از طنز تا وصف و مرثیه و غزل در خود جلوه‌گر می‌کند (۱۳۸۶: ۱۹).

4. Diegesis
5. Mimesis
6. Embedded Speech
7. Mode
8. Representational Modes
9. Gerarde Genette
10. Enunciating Stance
11. Modes of Enunciation
12. Natural Forms
13. Karl viector
14. Ernest Bovet

۱۵. نظریه‌پردازان انواع ادبی برای این سه گونه ادبی اصلی، ویژگی‌هایی ذاتی را برشمرده‌اند که عبارت‌اند از:

نمایشی	حماسی	غنایی	
مفهومی	شهودی	احساسی	مراحل پیشرفت زبان =
آینده	گذشته	حال	زمان =
دوم شخص	سوم شخص	اول شخص	شخص =
کنشی	ارجاعی	بیان‌گرانه	کارکرد زبان =
اراده	اندیشه	عاطفه	توانش‌های روان =
تجربه حرکتی	تجربه تخیلی	تجربه عاطفی	کارکردهای دستگاه عصبی =
آرمان‌گرایانه	طبیعت‌گرایانه	روان‌شناختی	جهان‌نگری‌ها =

کهن سالی	بلوغ	جوانی	مراحل زندگی =
سنتز	تز عینی	آنتی تز ذهنی	توالی تاریخی =
روح	تن	روان	ابعاد نفس =

16. Enunciative Structures
17. Thematic
18. Archigenres
19. Archi
20. Enunciative Modes
21. Modal
22. Semiotic Medium
23. Radical of Presentation
24. Tonal
25. Albert Guerard
26. Lyrical Lyric
27. Goethe's Wanders Nachtlied
28. Epic [Narrative] Lyric
29. Ballad of Sir Patrick Spence
30. Dramatic Lyric
31. Lyrical Epic
32. Epic Narrative
33. Dramatic Epic
34. Lyrical Drama
35. Epic Drama
36. Dramatic Drama
37. Alstair Fowler
38. Pastoral
39. Georgic
40. Eclogue
41. Novelistic
42. Sonnet
43. Fictional
44. A Priori
45. Hardy
46. Modal Transformation
47. Heroic
48. Heroic
49. Tragic
50. Comic
51. Epic
52. Gothic
53. Dramatic
54. Picaresque

- 55. Elegiac
- 56. Satiric
- 57. Fantastic
- 58. Pastoral
- 59. Didactic
- 60. Lyrical
- 61. Comic
- 62. Elegy

منابع

- ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- افلاطون. (۱۳۶۷). *دوره آثار افلاطون*. ترجمه محمدحسن لطفی. ج ۲. تهران: خوارزمی.
- جویس، جیمز. (۱۳۸۵). *چهره مرد هنرمند در جوانی*. ترجمه منوچهر بدیعی. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *انواع ادبی*. ج ۳. تهران: میترا.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *زمینه اجتماعی شعر فارسی*. تهران: اختران و زمانه.
- Duff, David. (2000). *Modern Genre Theory*. Longman, Harlow, England.
- Fowler, Alstair. (1982). *Kind of Literature*. Oxford: Clarendo Press.
- Fowler, Alstair. (1974). "The Life and Death of Literary Forms" in *New Direction in Literary History*. Ed. Ralph Cohen. London: Routledge and Kegan Paul. PP. 77-94.
- Frow, John. (2005). *Genre*. London & New York: Routledge.
- Genette, Gerarde. (2000). "Architext" in *Duff, David Modern Genre Theory*. Longman, Harlow, England. PP. 210-18
- Pavel, Thomas. (2003). "Literary Genres as Norms and Good Habits". *New Literary History*. 34. 2. PP. 201-210.
- Pratt, Mary Louis. (1981). "The Short Story: the Long and Short of it" in *Poetics*. 10, PP. 175-194.
- Ryan, Marie-Laure. (2005). "Mode" in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. Herman Et. all. London and New York: Routledge.

