بسم اللّه الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما تئاتر

پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته کارگردانی نمایش

عنوان

بررسی گونه (ژانر) شناسی تئاتر ایران

در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۶

استاد راهنما

دکتر فرزان سجودی

عنوان بخش عملی

آئورا

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر سعید کشن فلاح

نگارش و تحقیق

زهره براتلو

شهریور ۱۳۹۰

تعهدنامه

اینجانب زهره براتلو اعلام می‌دارم که تمام فصل‌های این پایان‌نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، کتب، پایان‌نامه ها، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی و حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.
بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسئولیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء

زهره براتلو

چکیده

در این پایان‌نامه به بررسی مفهومِ ژانر و در کنار آن به تبیینِ آسیب‌شناسیِ ژانر در تئاتر معاصر ایران پرداخته شده است. در این راستا، ملاحظات نظریِ ژانر مورد بررسی و کاوشی همه جانبه قرار گرفته است و سپس به مبانیِ ژانرشناسی تئاتر در ایران و جهان پرداخته شده، در انتها نیز مطالعات نظری جنبه‌ی کاربردی پیدا می‌کند. در راستای آن، نمایش‌های سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۶ مدنظر است که موردهای انتخابی با تکیه بر ژانرشناسی بررسی شده است. در انتخاب آثار هیچ ملاک و معیاری مدنظر نبوده است و آثار انتخاب شده به صورت تصادفی است. آثار مورد بررسی: **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران** (***محمد رحمانیان***)، **اپرای عروسکی رستم و سهراب** (***بهروز غریب پور***)، **۷۷/٦/۳۱** (***علیرضا نادری***)، **پانتومیم خیابانی** (***بهرام ریحانی***)، **خانمچه و مهتابی** (***اکبر رادی***)، **یک دقیقه سکوت** (***محمد یعقوبی***)، **قرمز و دیگران** (***محمد یعقوبی***)، **افرا یا: روز می‌گذرد** (***بهرام بیضایی***)، **کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد بیاورد** (***محمد چرمشیر***)، **مقام استادی** [برای رادیو] (***جلال تهرانی***)، **شکلک** (***نغمه ثمینی***).

این تحقیق به روش توصیفی- تحلیلی و با تکنیک کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: ژانرشناسیِ تئاتر، تئاتر معاصر ایران، شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران، اپرای عروسکی رستم و سهراب، ۷۷/۶/۳۱ ، پانتومیم خیابانی، خانمچه و مهتابی، یک دقیقه سکوت، قرمز و دیگران، افرا یا: روز می‌گذرد، کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد بیاورد، مقام استادی، شکلک.

فهرست

فصل اول : کلیات تحقیق ۱

۱- بیان مسئله ۱

۲- سؤالات تحقیق ۳

۳- فرضیات تحقیق ۳

۴- روش تحقیق ۴

۵- اهداف و اهمیت تحقیق ۴

۶- پیشینه‌ی تحقیق ۵

فصل دوم : ملاحظات نظری تئوری ژانر ۶

ریشه یابی واژه‌ی ژانر ۶

پیشینه‌ی نظریه‌ی ژانر ۸

دوره‌ی کلاسیک : نظریه‌ی سنتی ژانر - بلاغیون یونان و روم باستان ۸

سده‌های میانه ۱۰

دوره‌ی رنسانس ۱۱

عصر نوکلاسیک ۱۲

عصر رمانتیک ۱۳

عصر ویکتوریایی ۱۴

دوره‌ی مدرن : قرن بیستم و نظریه‌ی مدرن ژانر..... ۱۷
نو ارسطوئیان شیکاگو..... ۲۰
منتقدان کیفی..... ۲۲
منتقدان جدید..... ۲۴
رویکردهای صورت‌گرایانه و ساختارگرایانه به ژانر..... ۲۵
فرمالیست‌ها..... ۲۶
فرمالیسم لهستانی..... ۲۸
مکتب کنستانس..... ۲۹
ساختارگرایان..... ۳۰
رویکرد ساختارشکنانه به ژانر..... ۳۳
نظریه‌ی هرمنوتیکی و خواننده محور در باب ژانر..... ۳۴
ژانر و نظریات جدید : فمینیست ها، پسا استعمارگران، ایدئولوژی، مکالمه‌گری و ۳۶
ژانر و کوشش‌های نظریه پردازان جدید..... ۳۹

فصل سوم: ژانرشناسی تئاتر..... ۴۲
ژانرشناسی تئاتر در جهان..... ۴۳
ژانرشناسی تئاتر در ایران..... ۶۰
الف ـ تئاتر سنتی ایران..... ۶۰
ب ـ تئاتر نوین ایران..... ۷۰

فصل چهارم: بررسی ژانرشناسی تئاتر ایران در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۶..... ۸۰
نمایش شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران اثر محمد رحمانیان (۱۳۸۰)..... ۸۰
اپرای عروسکی رستم و سهراب اثر بهروز غریب پور (۱۳۸۳)..... ۸۰
نمایش ۷۷/۶/۳۱ اثر علیرضا نادری (۱۳۸۳)..... ۸۱
پانتومیم خیابانی به کارگردانی بهرام ریحانی (۱۳۸۵)..... ۸۱
۱- نمایش خانمچه و مهتابی اثر اکبر رادی (نوشته شده در ۱۳۷۸ / ۱۳۷۹)..... ۸۱

۲- نمایش یک دقیقه سکوت اثر محمد یعقوبی (نوشته شده و اجرا در ۱۳۸۰) ۸۳
۳- نمایش قرمز و دیگران اثر محمد یعقوبی (۱۳۸۱) ۸۴
۴- نمایش افرا یا: روز می گذرد اثر بهرام بیضایی (نوشته شده در ۱۳۸۱) ۸۶
۵- نمایش کسی نیست همه‌ی داستان‌ها را به یاد بیاورد اثر محمد چرمشیر (نوشته شده در ۱۳۸۱) ۹۰
۶- نمایش مقام استادی اثر جلال تهرانی [برای رادیو] (نوشته شده در ۱۳۸۱) ۹۵
۷- نمایش شکلک اثر نغمه ثمینی (نوشته شده در ۱۳۸۲ / اجرا در ۱۳۸۳) ۹۸

نتیجه‌گیری ۱۰۵

منابع و مآخذ ۱۰۹

ضمائم ۱۱۲
پیوست ۱: آیا ژانرهای پست مدرن وجود دارند؟ مقاله‌ای از رالف کوهن ۱۱۳
پیوست ۲: نگاهی به کتاب ژانر نوشته‌ی جان فرو ۱۲۸
موقعیت و ژانر ۱۳۲
کارکرد ژانر ۱۳۵

بخش عملی: گزارش کار (کارگردانی تئاتر آئورا) ۱۴۸

فصل اول : کلیات تحقیق

۱- بیان مسئله

علی‌رغم ویژگی‌های خلاقانه در تئاتر و افزون بر آن‌که هنرِ تئاتر، متأثر از خلاقیت‌های فردی کارگردان و درام‌نویس، در ویژگی‌های درام‌شناختی آن می‌باشد، تئاتر یک فن است و کسی نمی‌تواند بدون ورود به عرصه‌ی قواعد و قراردادهای آن و تنها با الهامات درونی، به خلق درام و موقعیت‌های تئاتری بر روی صحنه دست یابد، و مخاطبش نیز با همان درکِ اعجازی، اثرش را بپذیرد. لذا قواعد و قراردادها که نتیجه‌ی معمول بحث ژانر است، در « نقد انواع »[۱] که یکی از رویکردهای مرسوم نقد ادبی است، اهمیت به سزایی می‌یابد.

کلمه‌ی ژانر از زبان فرانسوی (با ریشه‌ی لاتین) برای نوع، گونه یا طبقه می‌آید. ادبیات همواره به صورت ژانر، سازماندهی شده است. ژانر، گروه‌هایی از آثار ادبی و هنری (مانند: تراژدی، کمدی، اپیگرام یا لطیفه و نظیر این‌ها) است که به دلیلِ مشابهت سبکی، در یک گروه قرار می‌گیرند.

هر ژانر به وسیله‌ی ویژگی‌های خاص و گروه‌های مشخصی از خصوصیات موجود در قواعد رسمی، توصیف می‌شود، به طوری‌که آثاری که در یک ژانر قرار می‌گیرند، شباهت‌های زیادی به یکدیگر دارند.

حال، به طور دقیق، چگونه آثار متمایز به سایر آثار مشابه، مرتبط می‌شوند؟ به این پرسش، پاسخ‌های متعددی داده شده است و زمانی به نظر می‌رسید که این پرسش، راز اصالت ادبی را در خود نگه داشته است. در نتیجه، ژانر به یکی از جالب ترین مفاهیم در تمام مبانیِ ادبی تبدیل شده است. این مفهوم، بدون آن‌که بتوان

۱- Genre Criticism

تعریفی دقیق برای آن ارائه کرد یا مختصات و مشخصات آن‌را برشمرد، بدون این‌که در قاعده و قانونی ثابت قرار گیرد، برای خود، جایگاهی اساسی یافته که با مسائل مبهم احاطه شده است.

در طول ۲۰۰۰ سال گذشته، هدف اصلی از مطالعه درباره‌ی ژانر، تقسیم‌بندی آثار به انواع مختلف و نام‌گذاری آن‌ها بوده است و نظریه‌ی ژانر، از سده‌های گذشته با پیشینه‌ای که به ***افلاطون*** و ***ارسطو*** و ***هوراس*** بر می‌گردد، در دنیای مدرن هم، جای خود را یافته است. از دوره‌ی کلاسیک، آثار ادبی به ژانرهای کلی – با تعاریف مشخص و مختلف– طبقه‌بندی می‌شوند. بزرگ‌ترین تقسیم‌بندی، میان نثر، شعر و نمایش بوده است. هر یک از این موارد نیز خود، تقسیماتی دارند، مثل تراژدی و کمدی در قسمت نمایش و ... .

اما قواعد کلی چگونه تغییر می‌کنند؟ آیا این سؤال مانند این است که بپرسیم خودِ ادبیات چگونه تغییر می‌کند؟ آیا دسته‌بندی بر اساس ژانر، ممکن است؟ یا، آیا ژانر، انبوهی از قواعدی است که به طور پی در پی در تغییرند؟ آیا قوانینی از ژانر وجود دارند که عقاید زیبایی‌شناختی را تحت تأثیر قرار دهند؟

ممکن است چنین سؤالاتی، خلاصه و اجمالی به نظر برسند، اما با وجود این، در نقد آثار، دخیل هستند. فصل دوم این پایان‌نامه نگاهی به چگونگی پاسخ به این سؤالات در تئوری ژانر است. نکته‌ی قابل توجه این است که هیچ معیار مسلمی برای تقسیم‌بندیِ ژانرهاوجود ندارد. ژانر درتعریف سنّتی، لزوماً طبقه‌بندی و مرزبندی می‌کند. اما درنظریه‌ی فرمالیست‌های روس، چیزی نیست جز مجموعه‌ای از انتظاراتِ تماشاگر (مخاطب) که این انتظارات هم، تاریخ مصرف دارد. از این مرحله، ژانر نیازمند آشنایی‌زدایی است. ژانر در ادامه‌ی حیات خودش است که این آشنایی‌زدایی را صورت می‌دهد (آمیزه‌ی نو و کهنه). در یک جهش مهم‌تر، ژانر به مثابه‌ی کنش اجتماعی مطرح شد. این مهم‌ترین امکانی است برای توضیح ژانر که در جامعه‌ی ما [بعد از صد سال در حاشیه ماندن] خود را عرضه می‌کند؛ تأثیری که فضای سیاسی و اجتماعی بر بقای ژانر دارد و امروزه ژانر، کل فرآیند هستیِ انسانی را در بر می‌گیرد. به عبارتی، زندگیِ روزمره، در ژانر، سکنی گزیده است. ***مری لوییز پرات*** می‌نویسد:

« ژانر صرفاً یک مقوله‌ی ادبی نیست. مفهوم ژانرها برای همه‌ی رفتارهای زبانی و در همه‌ی حوزه‌های گفتمانی، مصداق دارد. در هر موقعیت گفتاری، قراردادهای ژانری فعالند، و هر گفتمانی متعلق به یک ژانر است، مگر گفتمانی باشد که به صراحت به قصد جلوه‌فروشی به نظام ژانر طراحی شده باشد. »

(نیل ۱۳۸۷ : ۳۱)

اگرچه مفهوم ژانر برای شناخت و تأویل، مفهومی نابسنده است اما یکی از بی‌نهایت امکانِ موجود برای دست‌یابی به چنین شناختی به شمار می‌رود. اگر هر ژانر، رمزگان مشترکی باشد میان آفریننده و مخاطب، پس ارتباط بدونِ رمزگان‌های مشترک ژانر، غیرممکن است. مشارکت در تجربه‌ی ژانر، انتظارات و میل‌های تماشاگر را تقویت می‌کند. تماشاگر در مواجهه با ژانر، می‌داند که با چه گونه‌ای مواجه است و تئاتر دیدن، بدین‌گونه که صرفاً به سرگرمی محدود نمی‌شود، رضایتی را به همراه می‌آورد که لذّت‌آفرین است.

لذا این پایان‌نامه در تلاش است تا با تکیه بر تئوریِ ژانر و شناخت ژانرهای اصلی و التقاطیِ تئاتر مدرن، به بررسی ژانرهای غالب در تئاتر ایران بپردازد.

فصل سوم در جهت رسیدن به این مقصود است. ابتدا یک ژانرشناسیِ کلی در جهان و سپس در تئاتر ایران. به نظر می‌رسد که تئاتر مدرنِ ما، تنوع چندانی نداشته باشد.

آن‌چه مهم است حافظه‌ی ژانر است که باید در اذهان مخاطبان باشد. در این روند، در فصل چهارم، شکل‌ها و کارکردهای متغیّر وضعیت ژانر، در نمونه‌هایی از تئاتر معاصر، بررسی می‌شود.

به پیوست، دو مقاله از جدیدترین نظریات ژانر در سال‌های اخیر، افزوده‌ام. یکی مقاله‌ای از ***رالف کوهن*** درباره‌ی **ژانرهای پست‌مدرن** و دیگری پاره‌ای از نظریات ***جان فرو*** در کتاب **ژانر**.

و آخر این‌که: ژانر به ما امکاناتی می‌دهد و ما را با دیدگاهی خاص مجهز می‌کند. نقش هنرمندِ بزرگ این است که امکانات معناشناختیِ نهفته در درونِ یک ژانر خاص را بیدار کند.

۲- سؤالات تحقیق

این پایان‌نامه سعی دارد با شناخت درست از مقوله‌ی ژانر، به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

۱- ژانرهای تئاتر معاصر کدام‌ها هستند؟

۲- تئاتر ژانری تا چه حد در رشد تئاتر و ارتباط با مخاطب مؤثر است؟

۳- فرضیات تحقیق

از آن‌جا که این تحقیق توصیفی است، فاقد مفروضات می‌باشد.

۴- روش تحقیق

تحقیق با استناد به منابع معتبر به صورت کتابخانه ای و اینترنتی صورت گرفته است.

و از آن‌جا که ژانرشناختی تئاتر معاصر ایران مد نظر بوده، به عنوان نمونه، تعدادی از آثار بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۶ به صورت تصادفی انتخاب شد. همچنین در انتخاب آثار، نمایشنامه‌های چاپ شده مد نظر بوده است تا قابل استناد باشد.

۵- اهداف و اهمیت تحقیق

هدف کلی این تحقیق، تبیین آسیب‌شناسی ژانر در تئاتر ایران است که در این راستا، اهداف اختصاصی‌تر زیر نیز مد نظر است:

۱- تبیین تئوری ژانر

۲- تبیین ژانر در تئاتر

۳- تبیین ژانرها و گونه‌های تئاتر معاصر

۴- بررسی ژانر در تئاتر معاصر ایران

از آن‌جا که ژانر به طور فعال، دانش ما را نسبت به جهان زیاد کرده و شکل می‌دهد، لذا بررسی تئاتر از این منظر، به شناخت و درک بهتر می‌انجامد. به نظر می‌رسد در تئاتر ایران، مسئله‌ی ژانر شناسی، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. شاید غلبه‌ی نگاه مؤلف (نگاه رمانتیک‌های فرانسه) در صد سال اخیر، باعث غفلت از مسئله‌ی ژانر در تئاتر ایران شده است. در حالی که تا پیش از این، در حوزه‌های ادبی، ژانر وجود داشته است؛ به عبارتی ادبیات کهن و کلاسیک ما، کاملاً ژانری بوده به طوری که عرضه و تقاضا وجود داشته است.[۱]

در ضمن اگر مدنظر داشته باشیم که دوران‌های طلایی تئاتر مانند یونان باستان، عصر ***سوفوکل*** و ***اوریپید*** و یا انگلستانِ زمان ***شکسپیر***، عصر ویکتوریایی، فضای ژانری بوده است؛ اهمیت این امر، بیشتر درک می‌شود. بنابراین ایجاد فضای ژانری، در پیشرفت تئاترِ ایران می‌تواند تأثیر به‌سزایی داشته باشد، چراکه ژانرشناسی کوششی

۱- مثلاً در دوره‌ی ***فردوسی***، صدها حماسه نوشته شد که **شاهنامه‌ی *فردوسی*** از دلِ آن درآمد. نکته‌ی مهم این است که قله‌ای چون ***فردوسی***، در خلأ شکل نگرفته است. کتاب **حماسه‌سرایی در ایران** نوشته‌ی ***ذبیح‌الله صفا***، مؤید این نکته است.

برای تعریف اثر هنری است و هیچ پدیده‌ای بدون تعریفِ درست، آن‌طورکه شایسته است مورد پژوهش و نقد قرار نمی‌گیرد و تا زمانی که پدیده‌ای به نقد و چالش کشیده نشود، پیشرفت نخواهد کرد.

با توجه به این‌که تعریف جامع و مانعی از ژانر ارائه نگردیده و در تعاریف موجود اغتشاش فراوان دیده می شود و از سوی دیگر، کمبود منابع در این مبحث، بسیار چشمگیر است و نیز عموماً به مقوله‌ی ژانر در تئاتر ایران کمتر پرداخته می‌شود لذا اهمیت این تحقیق نه تنها دوچندان است بلکه لازم و ضروری است.

ژانرشناسی امکانات بسیاری در اختیار هنرمند، منتقد و مخاطب قرار می‌دهد و وجود هنری ژانری نمایانگر تحول در درایت مخاطب نیز هست.

از آن‌جا که تئاتر روز جهان، رابطه‌ای تنگاتنگ با مقوله‌ی ژانر دارد پس برای همگام شدن با پیشرفت روز و نگاه نو، جدی گرفتن مسئله‌ی ژانر در تئاتر ایران به عنوان نیاز زمانه نیز مطرح می‌شود.

۶- پیشینه‌ی تحقیق

با توجه به مطالعاتی که پژوهنده انجام داده در حوزه‌ی ژانرشناسیِ تئاتر معاصر ایران، نمونه‌ی پژوهشی‌ای وجود ندارد. تنها مطالعاتی جزئی در شمردن مشخصه‌های تعدادی اندک از انواع تئاتر معاصر مثل تئاتر دفاع مقدس صورت گرفته است. و نیز یک مقاله از ***مشهود محسنیان*** به گونه‌شناسی در تئاتر جهان پرداخته است که درباره‌ی ژانرهای تئاتر ایران نیست، اما در آن به اهمیت ژانرشناسی تئاتر ایران اشاره کرده است.

فصل دوم : ملاحظات نظری تئوری ژانر

ریشه یابی واژه ژانر

فرهنگ پیشرو *آریان‌پور* واژه ژانر[1] را چنین تعریف کرده: «نوع، گونه، قسم، شاخه» (آریان پور ۱۳۷۷ : ۲۱۸۶) و در **فرهنگ عمید** این کلمه به معنیِ «گون، گونه، نوع، سبک، اسلوب و شکل» تعریف شده است (عمید ۱۳۶۳ : ۱۳۴۵). در سایر فرهنگ‌ها نیز واژگانی کمابیش مشابه دیده می‌شود مانند «جنس، طرز، جور، طبقه، دسته، راسته، صورت، شاخه، طریقه و معادل‌های انگلیسی آن type ، class ، variety ، form ، kind » (عربی ۱۳۷۳ : ۷۹) در **فرهنگ فلسفی**، «ژانر به جنس نسبت داده شده است که در فرانسوی Genre ، در انگلیسی Genus و در لاتین Generis و Genus است.» (صلیبا ۱۳۶۶ : ۲۸۸)

«اصل این واژه در زبان‌های اروپایی از ریشه یونانیِ Genes یا Genos (لاتین: Genus) است و به زادن و ولادت مربوط می‌شود. بعید نیست که کلمه جنس عربی، همین گِنز یونانی باشد. اتفاقاً در عربی به نوع ادبی، جنس‌الادبی و به انواع ادبی، الاجناس‌الادبیه می‌گویند.» (شمیسا ۱۳۸۶ :۳۱) اما در کنار تعریف ریشه‌ای برای این واژه، ژانر، بیشتر اصطلاحی است که در نقد ادبی کاربرد دارد. نیز در **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**،« انواع ادبی یا قالب‌های ادبی یا ژانرها، به اقسام مختلف و متفاوت آثار ادبی گفته می‌شود که از نظرِ قالب، شکل، محتوا، جنبه‌های فنی و گاه موضوع، از یکدیگر متمایزند.» (میرصادقی ۱۳۷۷ :۳۵) و در **فرهنگ‌واژه‌ی فیلم**، « اصطلاحی است برای هر گروه از فیلم‌ها که تمایلات ساختاری، درونمایه‌ای و سبکی همانند را ارائه می‌کنند.» (یوجین بیور ۱۳۶۹ : ۱۳۴)

۱- Genre

« گونه‌هایی که در دوره‌های مختلف، آثار ادبی را بر مبنای آن‌ها دسته‌بندی کرده‌اند، بسیار متعددند و معیارهایی که این دسته‌بندی‌ها بر پایه‌ی آن‌ها صورت گرفته‌اند، فوق‌العاده متنوعند.» (ایبرمز ۱۳۸۴ : ۱۳۸)

« اما به‌رغم تفاوت‌های مهم میان نظریه‌هایی که در اعصاری متفاوت مطرح شده‌اند، ویژگی مشخصه‌ی تفاسیر نوع ادبی، در بیش از دو هزار سال فاصله‌ی زمانی میان **فنّ شعر *ارسطو*** و **تحلیل نقد *راجر فرای***[۱]، تکرار چند مشغله‌ی ذهنی بوده است. یکی از دغدغه‌ها که قابل پیش‌بینی است، توصیف و طبقه‌بندیِ انواع ادبی بوده است ... تکامل و تطور قالب‌های ادبی، مبحث دیگری است که بارها تکرار شده ... از جمله پرسش‌های اصلی این است که چه عواملی، زیباشناختی یا اجتماعی یا هر دو، موجب تغییر انواع ادبی می‌شوند، و آیا انواع ادبی به اوجی، به نقطه‌ی کمالی می‌رسند یا نه؟» (دوبرو ۱۳۸۹ : ۸-۶۷) بنابراین « نظریه‌ی ژانر به رغم پیشینه‌ی تاریخیِ طولانی و تأثیرگذارش، چیزی جز یک شاخه‌ی ثابتِ نقد نبوده است. تنوع نام‌هایی که ژانر در زبان انگلیسی به خود دیده است – نوع[۲] ، سنخ[۳] ، گونه[۴] ، وجه[۵] و شکل[۶] – گواه بر آشفتگیِ بابِل‌گونه‌ای است که این گفتمانِ انتقادی را فرا گرفته است. علاوه بر این، از آن‌جا که مفهوم ژانر، به پرسش‌های مهمی در باب ماهیت و جایگاه متون ادبی دامن زده است، شاید به تعداد نظریه‌های ادبی، تعریف برای ژانر وجود داشته باشد.» (براین ۱۳۸۵ : ۳۷۱)

۱- Rojer Frye
۲- Kind
۳- Type
۴- Species
۵- Mode
۶- Form

پیشینه‌ی نظریه‌ی ژانر

دوره‌ی کلاسیک : نظریه‌ی سنتی ژانر – بلاغیون یونان و روم باستان

ژانر کهن‌ترین مفهوم نظری در تاریخ نقد است. قطعاً نظریه ژانر را ***ارسطو*** بنیان گذاشته است. جمله‌ی آغازین بوطیقای او هدف محوری نقد کلاسیک ژانر را بیان می‌کند: « سخن ما در باب شعر است و در باب انواع آن، و این‌که خاصیت هر یک از آن انواع چیست.» (ارسطو ۱۳۸۲ : ۱۱۳)

« در **کتاب سومِ جمهور** ***افلاطون***، ***سقراط*** رده‌بندی ابتدایی‌ای از سه قالب ادبی به دست می‌دهد که بر شیوه‌ی عرضه‌ی شعر توسط شاعر استوار است: شعر، یا تقلید صرفِ کلام یا گفتگو است (تراژدی، کمدی) یا برخوانیِ کلمات خودِ شاعر است (شعر دیتی رامبی یا نیایش همسرایان) و یا آمیزه‌ای از این دو است (حماسه، که در آن، روایت به‌طور متناوب با نمایش دراماتیک جایگزین می‌شود). ***ارسطو*** با پذیرش این تقسیم‌بندیِ پایه، روش پیچیده‌تری برای جداکردن این سه نوع مطرح می‌کند، روشی مبتنی بر تمایزگذاری میانِ « ابزار بیان، موضوع و شیوه‌ی عرضه » هر یک از این معیارها رویکرد خاص خود را به مسئله‌ی انواع ادبی دارد، اما آخرین معیار که همانا " شیوه" ی تقلید است (روایت غیرشخصی، نمایش دراماتیک یا گفتار مستقیم)، ماندگارترین نظام ژانری را به وجود آورده است که همان سه‌گانیِ آشنای حماسه، درام و شعر تغزلی است. نویسندگان و نظریه‌پردازان آلمانی، از ***هگل*** ، ***شیلر*** و ***گوته*** به بعد، به ویژه از این کهن الگوهای ژانری تأثیر پذیرفته بودند.» (براین ۱۳۸۵ : ۳۷۲) « آن‌ها تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی مشابهی را مطرح کردند، این تقسیم‌بندی هنوز در گفتمان نقد و در دسته‌بندی جامع دوره‌های دانشگاهی به رمان، شعر و نمایشنامه مطرح می‌شود. ***افلاطون*** و ***ارسطو*** و دیگر منتقدان دوره‌ی کلاسیک، در این تقسیم بندی، تعدادی از گونه های جزئی تر را نیز گنجانده اند. بسیاری از عناوین قدیمی از جمله حماسه، تراژدی، کمدی و طنز، تا به امروز باقی مانده‌اند؛ در سه قرن گذشته، تقسیمات جدیدی به آن‌ها افزوده شده است که از آن جمله‌اند: زندگینامه، مقاله، داستان کوتاه، داستان بلند، رمان و ... . نگاهی مختصر به فهرست مقالاتِ مندرج در ذیل مدخلِ گونه‌ی ادبی، تکثّر مُشبّک و پرشاخه‌ای از دسته‌های اصلی و فرعی را نشان می‌دهد، که آثار برجسته ادبی را در زمره‌ی آن‌ها دسته‌بندی کرده‌اند.» (ایبرمز ۱۳۸۴ : ۱۳۸)

ضوابط دیگری که ***ارسطو*** برای متمایزکردن ژانرها برشمرد نیز تأثیر بسیاری بر نظریه‌پردازان پس از خود گذاشت. شاید برجسته‌ترین نمونه‌ی تأثیر پایدارِ ***ارسطو*** را بتوان نزد نمایندگان مکتب شیکاگو یا مکتب نو ارسطویی یافت ... . اما رواج عامِ سایر اصولی که ***ارسطو*** مطرح کرده بود نیز نکته‌ای به همین اندازه گویا است. در این راستا، می‌توان گفت که نظریه‌ی وی در باب « کاتارسیس» (ادعای او مبنی بر این‌که تراژدی، شفقت و ترس را نزد تماشاگر برمی‌انگیزد) شالوده‌ی نظریه‌هایی است که ژانرها را بر اساس تأثیری که بر مخاطبان می‌گذارند از یکدیگر متمایز می‌کنند؛ و باز می‌توان گفت که اصرار او بر این‌که تراژدی باید یک کنش واحد را توصیف کند، معیاری ساختاری برای بازشناسیِ ژانرها به دست می‌دهد.

« از جمله نویسندگان کلاسیک دیگری که نقش مهمی در شناخت ژانر داشتند، می‌توان به رتوریک شناسانی نظیر ***سیسرون*** و ***کوئین تیلیان*** نام برد که قواعد دقیقی که آن‌ها برای انواع گوناگون سخنوری برشمرده بودند، شالوده‌ای را برای طبقه‌بندی ژانرها در دوره‌ی رنسانس و سده‌ی هجدهم پی‌ریزی کرد.» (براین ۱۳۸۵ : ۳-۳۷۲)

« و نیز می‌توان از ***هوراس***[۱]، شاعر رومی، یاد کرد که **فنّ شاعریِ** او احکام ***ارسطو*** را از نو تدوین کرد و باعث رواج آن‌ها شد. ***هوراس*** گرچه متفکر اصیلی نبود، اما به‌خصوص به منزله‌ی پلی میان اندیشه‌ی کلاسیک و رنسانس، اهمیت زیادی دارد. بسیاری از روایت‌هایی که در دوره‌ی رنسانس از نظریه‌ی کلاسیک ژانر ارائه می‌شد، تحت تأثیر نوشته‌های منقّحِ ***هوراس*** بود.» (براین ۱۳۸۵ : ۳۷۳) بسیاری از نویسندگان انگلیسی در ابتدا با خواندن اثر او بود که با اصول ارسطویی آشنا شدند و نه با خواندن خودِ **فنّ شعر** ... .

تأکید ***هوراس*** بر وجود نظم و ترتیب و انسجام در یک اثر هنری، در آموزه‌های نوکلاسیکِ مربوط به وحدت‌ها (وحدت زمان، مکان و عمل) منعکس شده است، و اندیشه‌ی او در باب تناسب و پافشاری او بر این که هر ژانر دارای یک موضوع، چندین شخصیت و زبان و وزنِ متناسب با آن است، به آموزه‌ی اصلیِ نقد در سده‌های هفدهم و هجدهم بدل شد.

۱- Horace

سده‌های میانه

« ***افلاطون*** و ***ارسطو***، به رغم نفوذشان در میان نویسندگان، در انگلستانِ سده‌های میانه چندان شناخته نبودند ... و در واقع، بلاغیونِ یونانی مآب، آبشخورِ کلاسیکِ اصلی و اولیه‌ی نظریه‌ی انتقادیِ 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 حُسنِ 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 ... تمایز میان تراژدی و کمدی، منظماً در آثار نویسندگان و نظریه‌پردازان سده‌های میانه مطرح شده ... بسیاری از نویسندگان [این دوره] فقط زبان‌های کلاسیک را مناسب هنر جدّی می‌دانستند.»

(دوبرو ۱۳۸۹ : ۷-۷۶)

دوره‌ی رنسانس

دعواهای ادبی بر سر انواع ادبی، معرفِ رویکردهای نامتعارف به انواع ادبیِ متعارف در این عصر است؛ علت اصلی مشاجره این بود که تعدادی از آثار این دوره به راحتی و به طور کامل در مقولاتی که ***ارسطو*** مقرر کرده بود نمی‌گنجیدند؛ اما پیدایش هر یک از این آثار، جدل‌هایی شدیدتر و با دقت و تمرکز بیشتری به راه انداخت.

مبحث اصلی، این‌که انواع ادبی قواعدی ثابت دارند و تعدادشان محدود است، تجسد نگرش‌های واگرا به سنت ادبی به طور اعم و ***ارسطو***، سرچشمه‌ی این همه سنت‌های ادبی، به طور اخص بود.

در عهد رنسانس، همچون سده‌های میانه، پژوهندگان **کتاب مقدس**، منبع دیگر (و نیروی متحرک دیگری) برای مطالعات مربوط به انواع ادبی فراهم آوردند.

اما غالباً می‌بینیم که بلاغیون دوره‌ی رنسانس در انگلستان، آماده‌ی تخطی از نظریه‌ی کلاسیک انواع ادبی هستند. 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.

خیلی پیش‌تر از دوره‌ی رنسانس، ارتباط‌هایی میان نظام‌های ادبی و اجتماعی به شکلی قاطع تثبیت شده بود: بلاغیون کلاسیک به کرّات، این اصل را تشریح کرده‌اند که تراژدی با انسان‌هایی از طبقات بالا سر و کار 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. از آن‌جا که حواس این نویسندگان، متوجهِ قیاس بین رتبه‌بندی‌های انواع ادبی و اجتماعی بوده است، بسیار محتمل می‌نماید که سیاست این دوره، رویکردی انعطاف‌پذیر به انواع ادبی را تشویق و تلویحاً توجیه می‌کرد.

(ر.ک دوبرو ۱۳۸۹ : ۴–۸۰)

عصر نوکلاسیک

باور نوکلاسیکی به این که انواع ادبی در سلسله مراتبی منظم جای دارند، علاوه بر نگرش آنان به نظام‌های اجتماعی، نگرش آنان به نظام کیهان‌شناختی را نیز منعکس می‌کند.

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 تا ممکن‌اند: نمایشی- پهلوانی (تراژدی)، روایی- پهلوانی (حماسه)، ریشخندآمیز- نمایشی (کمدی)، روایی- ریشخندآمیز (هجویه)، شبانی- نمایشی (کمدی شبانی) و روایی- شبانی (روستاییِ 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 به خودیِ خود شعر نیستند و در واقع جستار یا بخش‌هایی از شعرهای دیگرند.

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 منتقدانِ رمانتیک بیگانه بود، موافق طبع این منتقدان واقع شد. آن‌چه بیش از هر چیزی ذهنشان را به خود مشغول می‌داشت ... تکرار و پالایش قواعد هر نوع ادبی و به محک زدن آثار معین با این هنجارها بود. آنان بارها به مسئله‌ی سلسله مراتب انواع نیز باز می‌گشتند، گاه بیانات ***ارسطو*** درباره‌ی برتری تراژدی را می‌پذیرفتند و گاه با آن به معارضه برمی‌خواستند. (ر.ک دوبرو ۱۳۸۹ : ۹-۹۱)

عصر رمانتیک

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 می‌گذارد. منتقدان نوکلاسیک به قواعدِ نوع احترام می‌گذارند، حال آن‌که 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 ... زمانی هم که منتقدان رمانتیکِ انگلستان درباره‌ی انواع ادبی می‌نویسند، مشغله‌ای ذهنی را وارد بحث می‌کنند که به جهت‌گیریِ معطوف به زندگینامه مربوط می‌شود؛ جهت‌گیری‌ای که ویژگیِ مشخصه‌ی رویکرد آن به آثار هنریِ منفرد است: آنان درصدد برمی‌آیند تا کشف کنند که روح زمانه و طبع و خلق و خوی 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 گذاشتند.

هگل، یکی از تأثیرگذارترین ایده‌آلیست‌های آلمان (مکتبی که بر اولویت ذهن بر هر واقعیت مادیِ بیرونی تأکید می‌کند)، به تفصیل در کتاب **زیبایی شناسی** خود، درباره‌ی انواع ادبی نوشته است. کانون توجه او در این اثر به طور اخص، توصیف و مقایسه‌ی سه عنصر 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. در شعر غنایی، رخدادها منشأای 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 سرنوشتِ خود شکل می‌دهد.

(ر.ک دوبرو ۱۳۸۹ : ۲-۱۰۱)