نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۵۵ - ۳۳ »

طبقه بندی انواع ادبی از منظر نظریه پردازان مکتب رمانتیسم

* محمد حسین جواری
** محسن آسیب پور

چکیده

اگرچه نظریه رمانتیک در خصوص انواع ادبی، با نگرش فلسفی خود، به ارائه تقسیم بندیهایی از آثار نائل میشود که با دیدگاههای ادبی و غیرفلسفی پیش از خود منطبق است، اما این نظریه سعی دارد تا پیدایش این طبقه بندیها را، نه محصول نگاه تحلیلگر منتقدان ادبی، که بر پایه معیارهای شکلی یا محتوایی به تفکیک آثار و قرار دادن هر یک از آنها در طبقه خاص خود اقدام میکنند، بل نتیجه طبیعی حرکت تاریخ و تحول روان آدمی معرفی کند. با وجود اینکه همه پیروان این نظریه بر این باورند که وجود "تفاوت" در آثار ادبی و در نتیجه قرارگرفتن آنها در انواع مختلف ادبی حاصل کشاکش نیروهای درونی آدمی است، هر یک از آنان به این تمایلات درونی از دیدگاه خود نگریسته و در نتیجه طبقه بندیهایی متفاوت از یکدیگر ارائه داده اند.

در بحث حاضر قصد داریم تا تحلیل خود را از طبقه بندی ادبی آثار آغاز کنیم و پس از گذر از نوع شناختی فلسفی رمانتیکها، با توجیه این نگرش فلسفی، از طریق اشاره به تمایل خالقان آثار معاصر برای التقاط انواع، به آن پایان بخشیم.

کلیدواژه ها: انواع ادبی، رمانتیسم، عینی، ذهنی، عینی-ذهنی.

* دکترای زبان و ادبیات فرانسه، دانشیار دانشگاه تبریز
** دانشجوی دکترای ادبیات فرانسه در دانشگاه تبریز

مقدمه

تصور پیش پا افتاده ترین جوامع بشری در غیاب پدیده "طبقه بندی" ناممکن است، چرا که در اینصورت حیات آدمی به تلی از مفاهیم ناهمگون بدل میشود که احتمال استفاده صحیح از هر یک از آنها در زمان و مکان خاص خود، به دلیل شدت آشفتگی محاط بر مفهوم مورد نظر، عملاً به صفر میرسد. آیا میتوان از"چکش" بدون اشاره به "آلات نجاری"، از "آلات نجاری" بدون در نظرگرفتن حرفهای با این عنوان و از "حرفه نجاری" بدون وارد ساختن آن در طبقه" مشاغل" صحبت کرد؟ هر چه از مفاهیم عینی مانند "چکش" به سمت مفاهیم مجرد مانند مفهوم "نوع دوستی" از منظر اخلاقیات پیش میرویم، بیشتر خود را در تنگنا مییابیم. از یک سو شناخت این مفاهیم مجرد فرد را بیشتر ملزم به آگاهی از جایگاه آنها در میان مفاهیم هم طبقه خود میکند و از سوی دیگر چنین نوعی از طبقه بندی بسیار دشوارتر از آنچه برای مثال در مورد "چکش" گفتیم، مینماید.

ادبیات نیز به نوبه خود از اصل طبقه‌بندی مستثنی نبوده و ماهیت آن که همواره از تن‌دادن به تعریفی مشخص گریزان بوده است، دلیلی بر ظهور نظریات متعدد "انواع ادبی" میباشد. اما از آنجایی که مطالعه چنین شاخه وسیعی از هنر، مستلزم کاهش آن به اجزای کوچکتر میباشد، آماتورترین کاربران آثار ادبی نیز همواره خود را ملزم به نوعی دسته بندی، هر چند پیش پا افتاده، میکنند. در این باره کافیست تا به یک کتابفروشی گام نهیم و ساده ترین تقسیم بندی ادبی را تجربه نماییم.

حال که اهمیت طبقه بندی آثار ادبی بر همگان مبرهن است، این پرسش به میان می‌آید که این توزیع بایستی بر چه معیاری استوار باشد. بر خلاف نظریات دیگر انواع که در بخش بعدی، به منظور فراهم ساختن درک بهتری از نگرش رمانتیسم به انواع از طریق مقایسه این نظریات با دیدگاه مورد نظر، به اجمال به آنها پرداخته خواهد شد نظریه رمانتیسم پایه خود را نه بر یک نقطه تمایز که مکشوف ذهن آدمی و حاصل مشاهدات او از نوع مورد مطالعه است و در نتیجه از نگرشی به نگرش دیگر تغییر میکند، بلکه بر روال طبیعی سیر حرکت جهان و تحول روان آدمی بنیان می‌نهد.

نقد و بررسی

از آنجایی که از یک سو بحث در مورد هر پدیده بدون در نظر گرفتن پیشینه آن ناقص است و از سوی دیگر، دریافت نگرش رمانتیسم به انواع بدون اطلاع از "نوع شناختی"[1] های دیگر اصالت این نظریه را آنچنان که شایسته آن است نمودار نمیکند، ما نیز پیش از پرداختن به بحث "نظریه انواع ادبی از دیدگاه رمانتیسم" اشاره اجمالی به آنچه پیش ازآن دوره در این شاخه صورت گرفته است، را ضروری میدانیم.

پیشینه انواع

طبقه بندی متون ادبی در طول تاریخ همواره از دیدگاههای مختلفی صورت گرفته است. اما انتخاب دیدگاه "برتر" در این میان نامعقول میباشد، چرا که هر نظریه ادبی از نگاه خاص و با توجه به هدف مشخص خود از طبقه بندی، این متون را در انواع مختلف جای می‌دهد. بنابراین دقت هرگونه "نوع شناختی" ادبیات نسبت به گونه دیگر آن تنها با درک فلسفه ای که آن را محقق ساخته است، قابل بررسی است ودر نتیجه نمیتوان از برتری یک سیستم تقسیم‌بندی بر دیگری صحبت کرد. چنین امری مستلزم برتری فلسفه ای است که پیش زمینه آن بوده و حال آنکه نظریات متعدی ممکن است بدون آنکه به رد دیگری منجر شود، در کنار هم وجود داشته و هریک در مقام خود توجیه پذیر باشند. پس در مبحث انواع ادبی درست یا نادرست بودن مطلق یک نظریه غیر قابل بررسی است و تنها میزان دقت آن نسبت به نظریات مشابه است که مورد مطالعه قرار میگیرد. برای مثال، نظریهای که "سونه"، "رمان تربیتی" و "شعر تغزلی" را به عنوان انواع مختلف در نظر میگیرد از دقت چندانی برخوردار نیست، چرا که در نوع نخست شاخصهای عروضی اثر هستند که در مرکز توجه قرار می گیرند (سونه شعری چهارده مصرعی شامل دو بند چهار مصرعی و دو بند سه مصرعی است)، نوع دوم با توجه به محتوای اثر نامگذاری شده است (رمان تربیتی رمانی است که در آن قهرمانی جوان و بیتجربه به مرور در معرض تجارب زندگی اجتماعی، احساسی و هنری قرار می گیرد) و نوع سوم هم چگونگی بیان اثر (شعر تغزلی به صورت اول شخص مفرد بیان می شود) و هم

1. typologie

محتوای آن (که غالباً قلیان احساسات شاعر است) را در نظر می‌گیرد. بنابراین مشاهده میشود که نخستین اهمیت در مطالعه انواع میبایست به معیار فلسفه ای که پایه طبقه بندی بوده است، داده شود.

برای ورود به بحث پیشینه نظریات انواع ادبی، مروری اجمالی بر این موضوع از کتاب یک نوع ادبی چیست؟[۲]، نوشته ژان-ماری شافر[۳]، به دلیل ارائه چشماندازی کلی در این اثر از معیارهایی که تاکنون پایه تقسیمبندی آثار قرار گرفتهاند،مناسب مینماید. بنابر نظر شافر، معیارها یا کنوانسیونهای گفتمانی[۴] که منجر به پیدایش نظامهای طبقاتی گوناگونی میشوند، بر سه قسم اند: ۱) شاخصهای سازنده[۵]؛ ۲) شاخصهای تنظیم کننده[۶]؛ ۳) شاخصهای سنتی[۷].

۱) شاخصهای سازنده در حالت کلی معیارهایی هستند که در ارتباط با یک یا چند بعد "عمل ارتباطی" که متن منجر به آن می‌شود، قرار دارند. از جمله ملاکهای مورد توجه در تقسیم‌بندی بر اساس شاخصهای سازنده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱-۱) ممکن است نوع روایت ملاک تقسیم بندی قرارگیرد. از این منظر راوی میتواند تخیلی و یا واقعی قلمداد شود و بدینگونه رمانی مانند بیگانه[۸] کامو[۹] از یک شهادتنامه جدا شده و در زمره آثار غیرواقعی قرار گیرد.

۲-۱) نوع دیگر کنوانسیونهای سازنده به نوع حکایت برمی‌گردد که باعث تمایز آثار روایی از آثار تقلیدی در عهد باستان شده است.

۳-۱) توجه به سه بعد مختلف بیان کننده[۱۰]، متقاعدکننده[۱۱] و تأییدکننده[۱۲] یک عمل ارتباطی که در حال برقراری است، به نوبه خود به ترتیب به پیدایش انواع شعر غنایی (مانند تفکرات شاعرانه[۱۳] لامارتین[۱۴])، دفاعیه های ادبی (مانند اندیشه ها[۱۵]ی پاسکال[۱۶]) و رمانهای رئالیستی یا شهادت نامه‌ها (مانند رمانهای بالزاک[۱۷]) می‌انجامد.

۴-۱) تأثیر مورد انتظار از اثر نیز میتواند ملاک طبقه‌بندی قرار گیرد. اینگونه است که سرگرمی بیننده، هدف کمدی و تزکیه هیجانات، مقصود تراژدی قرار می‌گیرد.

2. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*
3. Jean-Marie Schaeffer
4. Conventions discursives
5. Conventions constituantes
6. Conventions régulatrices
7. Conventions traditionnelles
8. *L'Etranger*
9. نویسنده و فیلسوف معروف فرانسوی (۱۹۱۳-۱۹۶۰)
10. Acte expressif
11. Acte persuasif
12. Acte assertif
13. *Méditations Poétiques*
14. شاعر رمانتیک فرانسوی (۱۷۹۰-۱۸۶۹)
15. *Les Pensées*
16. متفکر و نویسنده معروف فرانسوی (۱۶۲۳-۱۶۶۲)
17. نویسنده رئالیست فرانسوی (۱۷۹۹-۱۸۵۰)

۲) نوع دوم شاخصهای عرضه شده توسط شافر شاخصهای تنظیم کننده هستند که قواعدی را به یک شکل ارتباطی موجود میافزایند. از میان این معیارها میتوان به الزامات عروضی، الزامات آوایی، الزامات سبکی و الزامات محتوایی اشاره کرد.

۱-۲) الزامات عروضی الزاماتی هستند که به عنوان مثال، سونه را که پیش از این به عنوان عمل ارتباطی غنایی که به اول شخص مفرد بیان میشود شناخته شده بود، مقید به پیروی از ساختاری به شکل دو بند چهار مصرعی و دو بند سه مصرعی میکند.

۲-۲) الزامات آوایی نوع لیپوگرام[18] را به وجود میآورند (لیپوگرام متنی است که در آن یکی از حروف غائب است، مانند حرف e در رمان گمشدگی ژوئرژ پرک).

۳-۲) الزامات سبکی به تمایز دو سبک متعالی و پست در آثار و به تبع آن باز شناختن نوع تراژیک از نوع کمیک می انجامد.

۴-۲) بالاخره الزامات محتوایی به تعریف پایه های محتوای یک نوع، برای مثال تعریف حادثه یا وحدت زمان، مکان و موضوع در تراژدی، علاقه مند است.

۳) قواعد کنوانسیونهای سنتی که سست تر از دو نوع دیگر است و چندان علمی نمی نماید، به محتوای سطحی (و نه پایهای) اثر، از طریق مقایسه آن با یک مدل، توجه میکند. برای مثال، کمدی به عنوان نمایش انسانهای طبقه پایین که اشتباهات آنها نه موجب رنج و نه نابودی میشود، توسط ارسطو[19] تعریف میگردد و یا آثار ویرژیل[20] به عنوان مدل نوعی ادبی که تصویرگر فضایل زندگی روستایی است، شناخته می‌شود.

شرحی اجمالی بر طبقه بندی افلاطون و ارسطو:

پیشتر گفتیم که در مطالعه هر نوع تقسیم‌بندی ادبی توجه به دو اصل تعیین کننده الزامی است: نخست آنکه به اثر ادبی از چه دیدگاهی نگریسته می‌شود و یا به عبارت دیگر، چه فلسفه‌ای پایه طبقه‌بندی آن قرار می‌گیرد (شکل اثر، محتوای آن، محتوای سطحی آن و...) و دوم آنکه هدف تقسیم‌گر از این طبقه‌بندی چه بوده‌است. رعایت این دو اصل درنخستین نظریه انواع که توسط فیلسوفان یونانی، افلاطون[21] و ارسطو، بیان شده است و به عنوان نظریه پایه

18. lipogramme
19. فیلسوف معروف یونانی (۳۲۲ ـ ۳۸۴ قبل از میلاد)
20. شاعر لاتینی-رومی (سال نوزدهم قبل از میلاد)
21. فیلسوف معروف قرن باستان و تمام قرون (۴۲۷-۳۴۷ قبل از میلاد)

برای این شاخه در نظر گرفته میشود نیز قابل مشاهده است. اگر چه هدف نوع شناسی افلاطون در کتاب سوم جمهوری[۲۲] اثبات عدم امکان ورود شاعران به شهر آرمانی اوست، نوع نگرش نویسنده به آثار ادبی به منظور یافتن نقطه تمایز آنها بسیار حائز اهمیت است. نخستین دلیل افلاطون برای طرد شعرا (یا به زبان امروزی، نویسندگان) از آرمان شهر خود خطای آنها در نمایش عیبهای خدایان (برای مثال خندیدن آنها) و یا قهرمانان (برای مثال شکوه کردن آنها) است. علاوه بر این، شعرا با ارائه نمونه هایی که فضیلت را مغلوب و شرارت را غالب نشان میدهند، باعث فساد اخلاق میگردند. اما جدا از محتوای آثار، نوع بیان آنها نیز تعیین کننده است و به برتری گروهی از شعرا بر دسته دیگر می انجامد. از این منظر، روایت ناب و ساده[۲۳] (برای مثال، آغاز ایلیاد[۲۴] هومر[۲۵] که شاعر بدون توسل به هیچگونه دیالوگ و نقل قول مستقیمی درخواست کریزس از آگامم نون را جهت بازگرداندن دخترش به او نقل میکند) مورد تأیید نویسنده است، چرا که این طرز بیان شاعر عاری از فریبکاری است و گوینده خود را در جایگاه شخصی دیگر قرار نمی‌دهد. اما تمام داستان هومر اینگونه نمی‌پاید و در ادامه شاعر به گونه ای حرف میزند که گویی خود کریزس است. این طرز بیان مستقیم (که در تمام وقایع مربوط به ایلیون و ایتاک و در سراسر اودیسه[۲۶] با روایت می آمیزد) این ذهنیت را در خواننده ایجاد می‌کند که دیگر سخنان هومر نیست که به گوش می‌رسد، بلکه کشیشی پیر است که سخن می‌گوید. طرز بیان تقلیدی که شاعر را تا حد ممکن به شخصیت خود نزدیک میکند، راهی به آرمان شهر افلاطون ندارد. چرا که آدمی نمیتواند در یک زمان هم خود و هم دیگری باشد و علاوه بر آن در محاکات خطری اخلاقی نیز وجود دارد. برای مثال، فردی نیک ممکن است به تقلید زنی که به خدایان دشنام میدهد و یا به تقلید مردان شرور و بزدل بپردازد، حال آنکه بقول سقراط[۲۷] ، اگر این رویه در طول جوانی شاعر ادامه یابد، در درون او باعث پیدایش وجودی دیگر که نازلتر از وجود حقیقی اوست، می‌شود.

اگر چه نظریه افلاطون اخلاق گرایانه است، اما نخسین نظریه ای است که انفکاک بیان روایی از شیوه تقلیدی را موجب می‌شود. همانطور که اشاره شد، در نگرش افلاطون، تقلید در داستان (یا به عبارت دیگر، در نوع حکایت آن) وجود ندارد، چرا که روایت شخصیت را به نقل قول مستقیم وادار نمی‌کند. حال‌آنکه چنین دیدگاهی را اغلب نظریات بعدی و پیش از همه آنها،

22. *La République*
23. Récit pur et simple
24. *L'Iliade*
25. شاعر یونانی قرن هشتم قبل از میلاد
26. *Odyssée*
27. مورخ و فیلسوف یونانی (۴۵۰-۳۸۰ قبل از میلاد)

ارسطو مردود شمرده اند. این فیلسوف علاوه بر آنکه دامنه محاکات را تا دربرگرفتن تمام انواع بیانی میگسترد، آن را پایه هنرهای دیگر از جمله موسیقی، طراحی، رقص و نقاشی نیز می‌داند. نوع شناختی ارسطو بسیار پیچیده تر از نظریه افلاطون است، چرا که او تقسیم‌بندی خود را از سه دیدگاه مختلف (ابزار ارائه اثر[۲۸]، موضوع آن[۲۹] و شیوه بیان آن[۳۰]) عرضه می‌کند.

۱) از دیدگاه نخست، همانگونه که ابزار نقاشی رنگ و طرح و ابزار موسیقی ریتم و ملودی است، ادبیات نیز ابزار ارائه خاص خود را دارد. اگرچه در زمان ارسطو همه انواع ادبی به نظم بودهاند و نوع نثر وجود نداشته است، اما معیار عروضی حائز اهمیت برای او موجب تمایز آتی شعر از نثر می‌شود.

۲) موضوع اثر نیز نوعی دیگر از تقسیم بندی را در پی دارد. گاهی اثر تصویرگر انسانهای شخیص است و گاهی زندگی افراد فرومایه را توصیف میکند و برپایه چنین تفاوتی است که دو نوع تراژدی و کمدی از یکدیگر بازشناخته میشوند. اگرچه ارسطو امکان پیدایش اثر ادبی که شخصیتهای آن نه در مرتبهای برتر و نه پایینتر از ما قرار میگیرند را رد نمیکند، اما از آنجایی که نمونه ای از آن در ادبیات عصر خود و پیش از خود نمی یابد، نقاشی را به عنوان هنر واقعگرا معرفی میکند. مسلماً این پیش بینی او زمینه را برای ظهور آتی نوع ادبی رئالیسم فراهم می آورد.

۳) شیوه بیان اثر نیز به نوبه خود تعیین کننده است. همانطور که گفته شد، برخلاف افلاطون که روایت را تقلیدی نمیداند، ارسطو هم شیوه بیان روایی (اوایل ایلیاد) و هم نوع تقلیدی آن (ادامه ایلیاد) را نشات گرفته از تقلید میشمارد، با این تفاوت که در شیوه نخست خالق به تقلیدی دست میآویزد که در آن، او خود باقی میماند، در حالیکه نوع دوم تقلید او را به دیگری بدل میکند، مانند چیزی که در تراژدی و کمدی دیده می‌شود.

نکته‌ای که درطبقه‌بندیهای افلاطون وارسطو قابل تأمل است آنست که در این طبقه‌بندیها

28. moyen de la représentation
29. objet de la représentation
30. mode de la représentation

جایگاهی برای شعر غنایی درنظر گرفته نشده است. اما غیبت نوع غنایی به این معنی نیست که در دوران باستان این نوع وجود نداشته است، بلکه طبیعت آن به گونه‌ای بوده است که در نوع‌شناسی فیلسوفان یونانی نمی‌توانسته وارد شود. شعر غنایی روایت نمی‌کند، پس از نوع روایی افلاطون خارج میشود. از طرف دیگر، این گونه نه اعمال شخصیتها و نه گفتار آنها را تقلیدوارانه بتصویر نمی‌کشد، درنتیجه منبعث از تقلید نیز نمی‌تواند باشد. حذف نوع غنایی از طبقه‌بندی ارسطو که موضوع آن تنها هنرهای تقلیدی است، به همین صورت توجیه می‌شود.

تثبیت طبقه بندی سه گانه انواع

در قرن هجدهم بود که طبقه بندی امروزی انواع در سه نوع حماسه، درام و شعر غنایی توسط پدر روحانی **باتو**[۳۱] به تثبیت رسید. این منتقد در کتاب خود با عنوان هنرهای زیبا، کوچک شده در یک اصل[۳۲] با در نظرگرفتن نوع غنایی به عنوان گونه ای تقلیدی، به استقرار این نوع در نوعش ناختی آثار ادبی نائل میشود. علاوه بر اینکه او همانند ارسطو اصل تقلید را به عنوان اصل کلی هنر ادبیات میپذیرد، بر خلاف او، دامنه آن را تا دربرگرفتن شعر غنایی گسترش میدهد. اما سؤال اساسی اینجا بود که" اگر شعر تغزلی نه مقلد افعال شخصیت هاست و نه سخنان آنها، پس چه چیز را تقلید میکند؟" باتو به این پرسش اینگونه پاسخ میدهد که غزلسرا از احساساتش سرمشق میگیرد. همانگونه که تراژدی نویسی همانند کورنی[۳۳] میتواند در مقام شخصیت سید[۳۴] قرارگیرد و احساسات او را به خواننده یا تماشاگر منتقل کند، وقوع این امر در مورد احساسات خود شاعر دور از تصور نخواهد بود. بدین ترتیب، بعد از باتو این دسته بندی سه گانه آثار به رسمیت شناخته شده و تا امروز نیز ادامه می یابد.

انواع ادبی از منظر رمانتیسم

پس از ارائه چشم اندازی گذرا از تحولات انواع ادبی به منظور رسیدن به آنچه نظریه رمانتیک پس از باتو تحت تفسیری متفاوت مطرح کرد، به چگونگی توجیه طبقه بندی سه گانه

31. منتقد فرانسوی (۱۷۱۳-۱۷۸۰)
32. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*
33. تراژدی نویس معروف فرانسوی (۱۶۰۶-۱۶۸۴)
34. Le Cid (در اثری با همین عنوان)

انواع ادبی از دیدگاه رمانتیک میپردازیم. اگرچه نظریه رمانتیک انواع که پیروان این مکتب برای نخستین بار در آلمان مطرح کردند، بر سیستم انواع موردنظر باتو -و یا از دیدی منصفانه تر، ارسطو- صحه میگذارد، اما توجه به دو نکته برای ورود به بحث ضروری است: نخست آنکه تفسیر پیروان مکتب رمانتیک آلمان و به تبع آن رمانتیک فرانسه، مانند هوگو[۳۵]، از انواع سه گانه نه تفسیری محتوایی و معنایی، بلکه تفسیری فلسفی و برپایه واقعیات سرشت انسانی است و دوم آنکه هریک از سردمداران این نظریه واقعیت این تقسیم بندی را به گونه‌ای متفاوت از دیگری با واقعیت حیات بشر پیوند زده اند.

اواخر قرن هجدهم که ظهور مکتب رمانتیسم را به ترتیب در آلمان، انگلیس و فرانسه شاهد است، به مثابه نقطه عطفی در تاریخ ادبیات به شمار میرود که کمرنگ شدن علم معانی و بیان[۳۶] ارسطویی و جایگزینی آن توسط آنچه پس از ۱۷۵۰ میلادی "زیبایی شناسی"[۳۷] خوانده شد، را به دنبال دارد. "زیبایی شناسی" را به عنوان علمی که به مطالعه مفهوم زیبایی در آثار هنری میپردازد، در حدود سال ۱۷۵۰ میلادی بوم گارتن[۳۸] فیلسوف پایه ریزی کرد و پس از آن در آلمان با تلاش وینکل من[۳۹]، لسینگ[۴۰]، گوته[۴۱]، شیلر[۴۲] و کانت[۴۳] توسعه یافت. فلسفه وجودی این شاخه از هنر بر پایه نظریه‌ای است که براساس آن "زیبایی" می‌بایست موضوع علمی مستقل از تاریخچه و زندگی شخصی و اجتماعی هنرمندان قرارگیرد و از دیدی فلسفی مطالعه شود. از آنجایی که علم معانی و بیان برمفهوم انواع استوار بود، زیبایی‌شناسی برای مقابله با آن می‌بایست تعبیری متفاوت از انواع ارائه میکرد. برای نخستین بار درآلمان است که گوته و شیلر به این امر اقدام میکنند و مقدمات ظهور رمانتیسم را مهیا می‌سازند.

-شیلر:

با چاپ شعر ساده دلانه و شعر احساسی[۴۴] توسط شیلر در سال ۱۸۵۰ آتش نبرد بین کلاسیسیسم و رمانتیسم زبانه کشید. اگر چه نقد فرانسوی سالهای ۱۸۲۰-۱۸۳۰ توسط استاندال[۴۵] (راسین و شکسپیر[۴۶])، پیش از آن مکتب مدرن را در مقابل رقیب دیرینه خویش

35. نویسنده، نمایشنامه نویس وشاعرمعروف فرانسوی(۱۸۰۲-۱۸۵)
36. Rhétorique
37. Esthétique
38. فیلسوف آلمانی (۱۷۱۴-۱۷۶۲)
39. منتقد آلمانی (۱۷۱۷-۱۷۶۸)
40. نویسنده آلمانی (۱۷۲۹-۱۷۸۱)
41. شاعر آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۴)
42. منتقد آلمانی (۱۷۵۹-۱۸۰۵)
43. فیلسوف آلمانی (۱۷۲۴-۱۸۰۴)
44. *De la poésie naïve et de la poésie sentimentale*
45. رمان نویس معروف فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۲)
46. *Racine et Shakespear*

قرار داده بود، اما این رساله شیلر است که پیش از همه به عقب نشینی زیبایی شناسی "عصر روشنگری"[۴۷]، به عنوان مثال زیبایی شناسی کانت، در مقابل مکتب "طوفان و شور"[۴۸] که بعدها نام "رمانتیک" را به خود گرفت، میانجامد. اگرچه منتقد طبقه‌بندی سه گانه ارسطویی را می‌پذیرد، اما با ارائه تصویری متفاوت از آن، نه تنها آن را به گونه‌ای غیر از آنچه پیش از این گفته شد توجیه می‌کند، بلکه زمینه الحاق دو نوع دیگر را نیز به انواع قبلی فراهم می‌آورد. از نظر شیلر، شاعران بر دو دسته اند: دسته نخست شعرایی هستند که خود طبیعت‌اند، بی‌تکلف با آن در می‌آمیزند و ساده دلانه و با بیانی سهل احساسات خود را ابراز می‌کنند (این دسته در گروه "شعرای ساده دل"[۴۹] جای می گیرند) و دسته دوم آنهایی که تحت تأثیر اشکال مصنوعی دنیای مدرن در جستجوی طبیعت ازدست رفته‌اند و بیان آنها ناگزیر به این تصنعات آمیخته است (این دسته در زمره "شعرای احساسی"[۵۰] قرار می‌گیرند). از این منظر، شعر پس از گذر از دوران ناپختگی خود که رها از فشارهای عصر تمدن تنها نبوغ و ذوق ساده دلانه را تعیین کننده می‌دانست، به مرحله بلوغ خود که آمیخته با زرق و برقهای زندگی مدرن است، میرسد. بنابراین دوران سادگی شعر، به دنبال خود عصر احساس را به همراه دارد. همانگونه که در تاریخ انواع یونان حماسه به تراژدی منتهی می‌شد، در اینجا نیز منتقد با قائل شدن این تمایز بر این باور است که تأثیر شعر ساده دلانه در تمام انواعی که ممکن است در آنجا محق شود چه غزل، چه حماسه، چه درام- یکسان است. به عبارت دیگر، این سنت شعری میتواند منجر به پیدایش انواع سنتی تغزل، حماسه و درام شود، هرچند که این سه نوع تمایزاتی نیز با یکدیگر دارند. ولی در مورد اشعار احساسی تأثیر درونیات شاعر به دو صورت خود را نشان می‌دهد: یا آنکه با انزجار خود نسبت به واقعیات پیرامونش به هجویه بدل میشود و یا با ایده آل طلبی اش شکل مرثیه به خود میگیرد. بدی نترتیب از دیدگاه شیلر، شاعران احساسی یا هجوگویند یا مرثیه سرا. اگرچه طبقه‌بندی منتقد آلمانی انواع سه‌گانه ارسطویی را نیز دربرمی‌گیرد، اما به جای تأکید بر تمایز آنها، هر سه را زیر مجموعه هایی از نوع شعر ساده دلانه می‌داند که دربرابر دو زیرمجموعه شعر احساسی، یعنی هجویه و مرثیه، قرار می‌گیرند. همانگونه که ملاحظه شد، نوع شناسی شیلر از آنجایی که احساس شاعر را یا واقع گرا (سرایش هجویه) یا ایده آل گرا (سرایش مرثیه) می‌داند، فلسفی است.

47. Epoque des Lumières
48. Strum und Drang
49. Poètes naïfs
50. Poètes sentimentaux

شعر ساده دلانه	تغزل	حماسه	درام
شعر احساسی	واقع گرا		ایده آل گرا
	هجویه		مرثیه

-برادران اشلگل:[51]

علیرغم آنکه برای نخستین بار شیلر با پیوند زدن انواع ادبی نه با شواهد تجربی مستخرج از آثار، بلکه با ذهنیت نویسندگان رنگی فلسفی به آن می بخشد، تاریخی شدن این مفهوم از طریق قرارگرفتن آن در مسیر تاریخ مدیون برادران اشلگل، آگوست-ویلهم و فریدریش، است. این دو متفکر با معرفی سیستم ارسطو نه با نام سیستم سه گانه انواع، بلکه تحت عنوان "شکلهای سه گانه"ای که در طول زمان در حرکتند، حیاتی جاودانی به آنها میبخشند. برادران اشلگل، دور از تن دادن به هرگونه نظریه "بدیهی!" انواع، توجه ما را به وجود دو حقیقت در طبیعت بشری جلب می‌کنند: ذهنیت انسان و عینیت گرایی او. پس همواره امکان بازشناسی سه شکل ادبی (و نه سه نوع ادبی) از یکدیگر وجود دارد: شکل ذهنی[52]، شکل عینی[53] و شکل ترکیبی[54] (که ترکیبی از هر دو است). در نظر برادران اشلگل، نوع غنایی همواره شکلی ذهنی (درونی) دارد، اما تردید آنها دراینکه کدامیک از دو نوع حماسی یا تراژیک عینی و کدامیک از آنها ترکیبی است، آنها را به سمت بیان نظریه خود از دو دیدگاه یونانی و غربی هدایت می‌کند:

غربی	غنایی ذهنی	دراماتیک عینی	حماسی ذهنی-عینی
یونانی	حماسی عینی	غنایی ذهنی	دراماتیک عینی-ذهنی

51. منتقدان آلمانی، آگوست-ویلهم (۱۷۶۷-۱۸۴۵) و فریدریش(۱۷۷۲-۱۸۲۹)
52. subjectif
53. objectif
54. subjectif-objectif

درادبیات یونانی، نوع حماسی دارای شکل عینی، نوع غنایی دارای شکل ذهنی و نوع درام دارای شکل عینی-ذهنی است. یعنی فرهنگ باستان نقطه اوج خود را در تراژدی که نوعی دراماتیک است و ترکیبی از دو نوع پیشین خود میباشد مییابد؛ حال آنکه در تاریخ غرب، نوع غنایی با شکل ذهنی خود نوع دراماتیک با شکل عینی را به دنبال دارد و ترکیب این دو در نوع حماسی (که بیان مدرن آن رمان رمانتیک است) با شکل عینی-ذهنی محقق میشود. بدین ترتیب، کلیه انواع ادبی با هر عنوانی (تغزل، حماسه، درام...) میبایست منشأ تقسیم بندی خود را در سه شکل عینی، ذهنی و عینی-ذهنی جستجو کنند. شکلهای ادبی که خود ثابت و در گذشت زمان تغییرناپذیرند، به پیدایش انواع مختلف ادبی که هریک در طول زمان از نوعی به نوع دیگر متحول میشوند، میانجامد. برادران اشلگل با تثبیت شکلها خارج از حیطه تأثیرات زمانی و معرفی انواع به عنوان متغیرهای زمانی این اشکال، به ارائه تعریفی تاریخی از نوع شناختی نائل شدند.

-هولدرلین:[۵۵]

هولدرلین در فواصل سالهای ۱۷۹۸ و ۱۸۰۰ در دو اثر خود به نامهای مدهای متنوع شعر[۵۶] و شرحی بر تفاوت انواع شاعرانه[۵۷] به تأمل در مورد انواع ادبی میپردازد. او ازطریق مطالعه قهرمانان هومر در ایلیاد موفق به بازشناسی سه "رنگ مایه"[۵۸] در اثر میشود: انسان طبیعی (ساده دل)[۵۹] در هماهنگی با جهان اطراف خویش است، قهرمان[۶۰]، شجاع و تندخو، با شور در مقابل جهان خود ایستادگی میکند و فرد ایده آل[۶۱] که روحی تلفیقی دارد، هر دو جنبه را دربرمیگیرد، یعنی او خواهان کلیت به قیمت ازدست دادن مشخصه های جزء است. (ر.ک. Hölderlin:601-604,632-638) ازنقطه نظر هولدرلین، در هر نوع ادبی این سه رنگمایه کم و بیش وجوددارد و تفاوت انواع تنها ناشی از تفاوت میزان آنها نسبت به یکدیگر و در نتیجه برتری یک رنگ مایه اصلی بر دو رنگ مایه دیگر است. اما هولدرلین با تمایز قائل شدن میان این رنگ مایه اصلی (محتوا) و "ارائه هنری آثار" (ظاهر)[۶۲]، دو طرف یک دیالکتیک را رودرروی هم قرارمیدهد:"شعر غنایی که ظاهری ایده آل دارد،از نقطه نظر محتوا ساده دلانه است[...].

55. شاعر آلمانی (۱۷۷۰-۱۸۴۳)
56. *Les Différents modes de la poésie*
57. *Sur la différence des genres poétiques*
58. ton
59. L'homme naturel (naïf)
60. L'homme héroïque
61. L'homme idéal
62. exposition artistique

شعر حماسی که ظاهری ساده دلانه دارد، ازمنظر محتوایی قهرمانانه است[...]. شعر تراژیک که ظاهری قهرمانانه دارد، دارای محتوایی ایده آل است." (همان:۶۳۲) سپس با افزودن سومین معیار توزیع یعنی "سرشت"[۶۳]، موفق به ارائه نظامی جامع از گونه های شعری می‌شود: سرشت شعر غنایی قهرمانانه، سرشت حماسه ایده آل و سرشت تراژدی ساده دلانه است. اینچنین است که هولدرلین توجه را به این نکته جلب می‌کند که در هر نوع ادبی سه تعیین کننده رنگمایه اصلی، ارائه هنری و سرشت که نتیجه سازگارساختن دو معیار قبلی است، وجود دارد. از چنین دیدگاهی تراژدی، شعر غنایی و یا حماسه تعریفی ندارند مگر ازنقطه نظر معیار غالب که خود به نگاه فرد مقسم بستگی دارد، یعنی بسته به اینکه به اثر از کدامیک از سه دیدگاه محتوا، ظاهر یا سرشت می‌نگرد: در مورد گونه ای از نوع شناسی که تأکید را بر چگونگی ارائه‌ی هنری آثار (ظاهر) قرار میدهد، اگر یک اثر ظاهری **ساده باورانه** داشته باشد، آن را حماسی خوانده، اگر ظاهر اثر دیگری **قهرمانانه** باشد، آن را تراژیک دانسته و اگر ارائه اثر سومی **ایده آل** باشد، آن را در زمره اشعار غنایی جای میدهد؛ به طورقطع برای شخصی که معیار غالب را محتوای اثر میداند، اثر نخست از ویژگی شعر غنایی برخوردار بود، اثر دوم حماسه قلمداد میشد و اثر سوم جنبهای تراژیک داشت؛ و بالاخره برای کسی که ارجحیت را بر تلفیق دو شاخص قبلی قرار می‌دهد، اثر نخست به تراژدی، اثر دوم به شعر غنایی و اثر سوم به حماسه نزدیک می‌شد. به طور خلاصه، هولدرلین انواع ادبی را مقولاتی می‌داند که در هریک از آنها سه عنصر رنگ مایه اصلی (محتوا)، ارائه هنری (ظاهر) و سرشت درکشاکش با یکدیگر میباشند و در نتیجه طبقه‌بندی سنتی حماسه، تراژدی و شعر غنایی اینگونه توجیه می‌شود که تأکید مقسم در آن بر ظاهر آثار قرارداشته است، وگرنه هریک از سه نوع به طریقی ویژگیهایی از دو نوع دیگر را دربرمی‌گیرد. هولدرلین با ارائه سیستم دیالکتیکی خود مفهوم"التقاط انواع" را به اثبات می‌رساند.

	شعرغنایی	حماسه	تراژدی
محتوا	ساده دلانه	قهرمانانه	ایده آل
ظاهر	ایده آل	ساده دلانه	قهرمانانه
سرشت	قهرمانانه	ایده آل	ساده دلانه

63. esprit

- هگل:[۶۴]

درسهای زیبایی شناسی[۶۵] که هگل بین سالهای ۱۸۲۰ و ۱۸۲۹ در دانشگاه برلین ارائه می‌کرد، مختص به مسائل مرتبط با انواع ادبی نیست. هدف هگل از بحث زیبایی شناسی عرضه ترتیبی است که در آن روح[۶۶] بشری در طول تاریخ توسعه یافته و متحول می‌شود. بدین ترتیب موضوعی که فیلسوف آلمانی به آن میپردازد، رابطه هنرهای مختلف با یکدیگر بر اساس معیار گرایش روح آدمی به هریک از آنها در طول تاریخ میباشد. چنین مطالعه ای، درنتیجه، مستلزم تأمل در مورد مفهوم انواع در هنرهای مختلف مانند معماری، مجسمه سازی، نقاشی، موسیقی و مسلماً شعر خواهد بود. پس از آنکه او در بخش دوم قسمت چهارم زیبایی شناسی خود که آخرین قسمت آن نیز میباشد، به تمایز بین نظم و نثر و سپس به بیان شاعرانه در حالت کلی اشاره میکند، بخش سوم آن را به انواع شاعرانه اختصاص میدهد. اگرچه هگل نیز سیستم سه گانه ارسطویی را میپذیرد، اما از آنجاییکه آن را ازجنبه‌ی تاریخی توجیه می‌کند، سیستمی تجربی از انواع عرضه می‌دارد. او از حماسه، تغزل و درام با لفظ "انواع" صحبت نمی‌کند، بلکه آنها را "دوره ها"یی از تاریخ بشر میداند: حماسه به عصری اشاره دارد که ضمیر آگاه یک ملت به سخن می‌آید، تغزل زمانی متجلی می‌شود که خویشتن شخص خود را از تمام مردم جدا می‌کند و در خود فرو می‌رود و بالاخره درام که با شکل ترکیبی خود موجب سازش هردو می‌شود، کلیتی است که درعین حال جریان عینی وقایع و ابرازات درونی شخصیتها را دربرمیگیرد. به عبارت دیگر، حماسه عینی و شعر غنایی ذهنی، در نوع ترکیبی درام که خود شامل تراژدی و کمدی است، باهم درمی‌آمیزند. تراژدی زمانی محقق میشود که شخصیت در جدال خود با جهان پیرامونش، مغلوب آن شود و از بیرحمی آن شکوه کند، درحالیکه کمدی با جایگزین کردن واقعیت به وسیله هنر به این واقعیت تلخ لبخند میزند. اگر هگل برخلاف تقسیم بندیهای دیگر (برای مثال تقسیم بندی هوگو که در ادامه به آن اشاره خواهد شد)، شعر را در ابتدا یا انتهای سیستم قرار نمیدهد، به آن علت است که او سعی در نمایش روال طبیعی آنچه حقیقتاً اتفاق می‌افتد، یعنی شروع از یک "نهاد"[۶۷]، گذر از یک "برابرنهاد"[۶۸] ودرنهایت رسیدن به "هم نهاد"[۶۹] این دو را دارد. حماسه که با عینیت گرایی

64. فیلسوف معروف آلمانی (۱۷۷۰-۱۸۳۱)
65. *Leçons sur l'esthétique*
66. Esprit
67. thèse
68. antithèse
69. synthèse

شاعر همخوانی دارد، پس از گذر از تغزل که مختص بیان ذهنیت خویشتن شاعر است، به مصالحه با آن در درام می‌انجامد. شعر (در معنایِ کلیِ ادبیات)، برخلاف انواع دیگر هنر، نمی‌تواند به لمس جهان (عینیت گرایی) یا درونیات خالص روح (ذهنیت گرایی) قناعت کند و درنتیجه می‌بایست خود را در منطقه‌ای میانی نگهدارد. این منطقه میانی که میدان کشاکش عینیت و ذهنیت است، بسته به آنکه کدامیک از این دو قوا نیرومندتر است، به حماسه و یا تغزل تبدیل می‌شود، حال آنکه سازش و توازن این دو قدرت در نوع دراماتیک محقق می‌شود. به عبارت دیگر، نوع حماسه در پیشفرض وجودی خود عاری از درونیات نیست، همانطور که شعر غنایی ممکن است با چاشنی عینگرایی آمیخته شود و بنابراین تنها چیزی که باعث پیدایش حماسه می‌شود، برتری عینیت بر ذهنیت است، درحالیکه ظهور تغزل مستلزم نتیجه عکس آن است. پس روح بشر همواره درکشاکش میان عینیت گرایی و ذهنیت گرایی به سرمیبرده است. در دوره ای این عینیت گرایی بوده که پیروز شده و زمانی ذهنیت گرایی برتری یافته است. اما ارجحیت همواره سزاوار زمانی است که ترکیبی از هر دو را عرضه کند. اینچنین است که هگل این زمان را "برترین دوره شعر و [در حالت کلی تر] هنر" می داند. پس از ارائه نوع شناختی نظری خود که برپایه رابطه شعر با روح، یعنی با بعد عینیت گرای روح یا با بعد ذهنی آن استوار است، فیلسوف با عرضه مدلهای واقعی جنبه ای تاریخی نیز به آن میدهد. اینچنین است که خالق زیبایی شناسی تجسم انواع را در حماسه هومری، تراژدی سوفوکلی[۷۰] و قصیده های پینداری[۷۱] میبیند. اصالت نظریه هگل در این امر است که او با ارائه پدیدارشناسی روح و توضیح تمایل اولیه آن به جهان پیش ازگذر از درونیات فردی برای رسیدن به تلفیق آنها، به عرضه سیستمی منطبق با توالی واقعی انواع آنچنان که در تاریخ رویداده است، نائل میآید. او در علم منطق خود بیان میکند:"هرآنچه منطقی است، به وقوع می‌پیوندد و هرآنچه به وقوع پیوسته است، منطقی است". (Hegel 1859:77)

با توجه به اینکه آنچه تا کنون در مورد سه نوع ادبی گفته شد تفاوت آنها را تنها از یک بعد کلی که همان وضعیت نویسنده نسبت به خویش و جهان اطراف خود است بیان می‌کند، در اینجا لازم می‌دانیم با بررسی عمیقتر جزئیات هریک از انواع، آنچنان که هگل آن را در زیبایی شناسی خود عرضه داشته است، به کنکاش نقاطی که در آنجا آنها به یکدیگر نزدیک شده و یا از یکدیگر کاملاً فاصله می‌گیرد، بپردازیم.

70. نویسنده یونانی (۴۹۶-۴۰۶ قبل از میلاد)

71. شاعر غنایی یونانی (۵۱۸-۴۳۸ قبل از میلاد)

- **حماسه از دیدگاه هگل**

بحث خود را با اشاره به دیگرویژگیهای برجسته حماسه آغاز می‌کنیم. تولید نوع حماسی زمانی آغاز می‌شود که روابط زندگی اخلاقی، انسجام ساختار خانواده، جامعه و ملت به طور کلی در هنگام جنگ یا صلح به مرحله‌ای از توسعه و کمال رسیده باشد، اما نه آنچنان که شکی کلی از اصول، وظایف و قوانین را که در آنها دیگر جایی برای فردیت و خصوصیات شخصی افراد وجود نداشته باشد، به خود بگیرد. قهرمانان حماسه آنچنان که هستند و با مراجعه به درون خود، و نه تحت فشار یک نیروی بیرونی، با اختیار عمل صددرصدی که منبعث از خواست فردی آنهاست، در شرایط مختلف تصمیم می‌گیرند. بدین ترتیب در تمام حماسه‌های نخستین، تصویر "روحی ملی" که در زندگی داخلی کشور، در آداب و روابط اجتماعی ساکنان آنجا، در جنگ و در صلح، در احتیاجات، در هنرهای گوناگون، در کارکردها و در مصالح و منافع تجلی یافته، عرضه شده است. یعنی حماسه، به طور کلی، بیان اندیشه یک ملت تحت تمامی اشکال آن است. اما این اشکال را میتوان در دو وجه زندگی ملی تقسیم بندی کرد: وجه "عملی"[۷۲] و "وجه جوهری"[۷۳] آن. در مورد وجه "عملی" حماسه میتوان به احتیاجات معیشتی یک ملت در یک وهله‌ی خاص زمانی، به ساختارهای فیزیکی عمارت‌های آنها، به موقعیت جغرافیایی سرزمینشان، به آبوهوای آن، به شکل کشورشان، به رودها و کوهستانهای آن و به تمام طبیعتی که آن را دربرگرفته است، اشاره کرد. اما وجه "جوهری" آن که در مطالعات اجتماعی و ادبی بسیار کاربردی‌تر است، ما را با بنیان اندیشه یک ملت، آنچنان که در مذهب، خانواده و جامعه مدنی تجلی دارد آشنا می‌کند. در نگاهی کلی به آثار حماسی میتوان برخوردی را که به عنوان مناسبترین موقعیت برای شکل گیری یک حماسه بروز میکند، حالت جنگ دانست. چراکه جنگ، در حقیقت، تمامی یک ملت است که به جنب و جوش آمده است یعنی افرادی که خطرات مشترک را بهترین فرصت برای ابراز تمامیت ملی خود می‌دانند. در چنین شرایطی، "شجاعت" فضیلتی روحی و شیوه عملی است که نه به بیان غنایی تن میدهد و نه به اقدام دراماتیک و تنها با نمایش حماسی مناسبت دارد. چیزی که در درام توجه را به خود جلب میکند، توان یا ضعف روحی شخصیتها، رقتباری موقعیتها و سوداگری های خوب یا بد است، در حالیکه در حماسه این طبیعت و حقیقت روحی شخصیت

72. Côté positif

73. Côté substantiel

است که خودنمایی می‌کند. در نتیجه در حرکتهای ملی شجاعت در جایگاه اصلی خود قرار دارد، چرا که این فضیلت دیگر عملی اخلاقی که یک سلسله اصول دیکته می‌کند نیست، بلکه امری ذاتی و طبیعی است که به صورت خودجوش، و نه پس از تفکر و سنجش آثار عمل، با روح درمی‌آمیزد. در مورد تفاوت حوادث در درام و حماسه شایان ذکر است که وقایع ساده که موانع کاملاً خارجی پیش پای قهرمان قرار می‌دهند، در نوع نخست جایی ندارند، چرا که در این نوع آنچه در جهان خارج می‌گذرد وجودی مستقل ندارد، به گونه‌ای که میبایست از اهدافی که شخصیتها دنبال می‌کنند، نشأت بگیرد. چنین است که هنگامیکه اتفاقات به فرجام خود در گره گشایی نمایش می‌رسند، به مثابه امری مستقل از توجیه آنها- با توجه به درونیات شخصیتها و اهداف آنها- در نظرگرفته نمی‌شوند. بنابراین رابطه قهرمان تراژدی با آنچه رخ می‌دهد، نمونه رابطه‌ای لازم و ملزوم است. حال آنکه حوادث حماسه حیاتی مستقل از تصمیمات قهرمانان دارند و میتوانند به عنوان پیشامدهای ناخواسته در موقعیتهای مختلف نمودار شوند. ارائه چنین چشماندازی از طبیعت حوادث در درام و حماسه ما را برای درک بهتر مفهوم "تقدیر" در این دو نوع یاری می‌کند. در حماسه نیز همانند تراژدی، تقدیر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. اما تقدیری که بر حماسه غالب است، با آنچه در تراژدی شاهد آن هستیم، متفاوت است. شخصیت تراژیک براساس هدف خود و اشتیاقی که برای تحقق آن در موقعیت های سرشار از درگیری از خود نشان می‌دهد، تقدیرش را به دست خود رقم میزند، حال آنکه در مورد شخصیت حماسی، بالعکس، تقدیر نتیجه همگرایی قوای گوناگون بیرونی است و این قوا که چگونگی آن را بر عمل شخص تحمیل میکنند و نتیجه اعمال او را رقم میزنند، مظهر تسلط سرنوشت در مفهوم واقعی آن است. در حماسه چیزی که می‌بایست اتفاق بیافتد، به همان شکل و به الزام اتفاق می‌افتد.

پیش ازاین اندکی ازسادگی طبیعت قهرمانان حماسه یادکردیم. اکنون لازم به ذکرمی‌دانیم که ارزش طبیعت درونی قهرمانان حماسه، برخلاف شخصیتهای تراژدی، وابسته به اینست که آنان درعین‌حال‌که‌تمامی تمایلات خودرادریک‌زمان به‌سوی اهداف مدنظرشان هدایت می‌کنند، به رغم چنین تنوعی از خواستها دچار دوگانگی یا چندگانگی نشده و وحدت نفس خود را حفظ میکنند. اینان انسانهایی چندبعدی‌اند که به ارضای یکی ازتمایلات خودقناعت‌نکرده وهمه آنها را در یک زمان در جهات مختلف پیش می‌برند و این چیزی است که در تراژدی دیده نمی‌شود. اینچنین است که در مورد خشم آشیل میتوان عجولانه این قضاوت را کرد که تندروی او بدبختیها و فجایع تلخی را به بار می‌آورد و بدین ترتیب نمی‌توان او را انسانی کامل دانست.

اما آشیل مستحق این سرزنش نیست و اینکه او را مورد عفو قرار دهیم، لطفی در حق او نمیباشد. آشیل همان است که هست و تنها اینگونه است که میتوان او را قهرمان حماسی دانست. در نوع تراژدی، از آنجا که گره داستان از رویارویی یک تمایل کاملاً منحصر به فرد با تمایلات متناقض دیگر حاصل می‌شود، بالعکس تمایلات ثانویه در مقابل خواست غالب وجهه خود را ازدست داده و رنگ می‌بازند.

- **تغزل از دیدگاه هگل**

به دلیل آنکه حماسه موضوع خود را که جوهری (طبیعت روح یک ملت) یا عملی (طبیعت امور مادی او و ویژگیهای فیزیکی سرزمین موردنظر) است، با فرآیندهایی نظیر آنچه در مجسمه سازی و یا نقاشی اتفاق می‌افتد به تصویر می‌کشد، خالق اثر در مقابل واقع گرایی آنچه تولید می‌کند، به نوعی حذف میشود. در این هنگام، تغزل برای رهایی خالق از حصاری که نمایش واقعیت به دور او کشیده است، وارد صحنه شده و می‌کوشد با اجبار او به جبهه‌گیری در برابر واقعیت، از حالت از خودبیگانگی نجاتش دهد. اکنون می‌بایست که روح مجموع موضوعات و روابط بیرونی را در خود پذیرا شده و از صافی ذهنیت خود عبور دهد. از این لحظه به بعد، روح شاعر خود را از موضوعات جهان بیرون جدا می‌کند و میکوشد تا با فاصله گرفتن از آنها امکان مشاهده این واقعیات را از منظر خود فراهم آورد. درچنین حالتی، واقعیت دیگر مطابق با آن چیزی که در عالم بیرون رخ می‌دهد، جلوه‌گر نخواهد شد.

- **درام از دیدگاه هگل**

"نهاد" شعر حماسی که در مقابل خود "برابرنهاد" شعر غنایی را می‌بیند، با تلفیق با آن در نوع دراماتیک و تشکیل یک "همنهاد" به این تضاد پایان می‌بخشد. این نوع آخر نه می‌تواند به موقعیتهای ساده غنایی قناعت کند و نه به داستان وقایع کم و بیش رقت بار گذشته سرگرم شود. برخلاف تغزل، در درام احساسات قاطع روح انسانی ویژگی انگیزه‌ها و خواستهای درونی را می‌یابند که با گسترش خود در پیچیدگی موقعیت‌های خارجی کم کم رنگ بی‌طرفی به‌خود می‌گیرند و اینگونه یادآور نوع درام می‌شوند. درام هنگامی به‌وجودمی‌آید که شکوه‌های درونی به بیان ساده خود اکتفا نکرده و با تلاش در جهت رسیدن به یک پاسخ، به عالم خارج

اما آشیل مستحق این سرزنش نیست و اینکه او را مورد عفو قرار دهیم، لطفی در حق او نمیباشد. آشیل همان است که هست و تنها اینگونه است که میتوان او را قهرمان حماسی دانست. در نوع تراژدی، از آنجا که گره داستان از رویارویی یک تمایل کاملاً منحصر به فرد با تمایلات متناقض دیگر حاصل میشود، بالعکس تمایلات ثانویه در مقابل خواست غالب وجهه خود را ازدست داده و رنگ میبازند. چیزی استوار و هدفمند در خود داشته، از طرقی غیرواقع نما و دور از آنچه که فرد در ابتدا در سر میپرورانده است، به فرجام میرسد. در قسمت حماسه، به تفاوتهای بنیادی شخصیتهای این نوع با قهرمانان تراژدی اشاره شد.

ـ نیچه[۷۴]

آنچه که هگل و برادران اشلگل با تمایز قائل شدن میان "عینی" و "ذهنی"بودن از یک سو و "ساده دلی" و "احساس" از سوی دیگر به اثبات رساندند، این بار نیچه با تمایز میان خدایان یونان "آپولون"[۷۵] و " دیونیزیس"[۷۶] نشان میدهد. با گسترش مضمون "آپولونی" که بیانگر میل به حد و اندازه، نظم، هماهنگی و آگاهی است و با قراردادن آن در مقابل مفهوم "دیونیزیسی" که با نیروهای ماوراءالطبیعه (الهام) و از خودبیخودی و هذیان مشخص میشود، اثر فیلسوف آلمانی، تولد تراژدی[۷۷] (۱۸۷۱)، در ادامه سلسله بحثهای زیبایی شناختی اواخر قرن هجدهم قرار میگیرد. نیچه فعالیت هنری را تحت الشعاع وجود دو میل جهانی و غیرزمانی در خالق اثر میبیند: میل به حد و اندازه یا گرایش به افراط و تفریط. او نمونه تضاد تمایلات آپولونی شاعر با خواستههای دیونیزیسی او را در تضاد میان هومر و آرشیلوک[۷۸] و سرانجام در تفاوت میان حماسه و تغزل میبیند. اما فوق العادگی نظریه تولد تراژدی در آنست که نشان میدهد موفقیت تراژدی باستان از آنجا ناشی میشود که به ترکیبی تمام عیار از آپولونی و دیونیزیسی نائل میشود: "و این هم اثری که در آن آپولون بدون دیونیزیس نمیتوانسته زندگی کند" (Nietzche:41). اینگونه است که نوع تراژیک برای نیچه نتیجه توازن نیروهای حماسی و غنایی است. اگرچه برای او نیز، همانند سه هموطن دیگر خود، یعنی هگل و اشلگل ها، هنر تنها با درآمیختگی و تلفیق انواع به اوج خود میرسد، دیدیم که گونه ادبی برتر برای برادران اشلگل در رمان، برای هگل در درام و برای او در تراژدی متجلی میشود.

74. فیلسوف معروف آلمانی (۱۸۴۴-۱۹۰۰)
75. Apollon
76. Dionysos
77. *La naissance de la tragédie*
78. شاعر یونانی حدود قرن هفتم قبل از میلاد

– هوگو

در کنار نگرشهای آلمانی رمانتیک به انواع ادبی، در اینجا شایسته است که بخش کوتاهی از گفتار حاضر را به نظریه فرانسوی آن که ویکتورهوگو در مقدمه اثرش با عنوان *Cromwell* مطرح می‌کند، اختصاص دهیم.

هوگو تاریخ بشریت را به سه عصر ابتدایی[۷۹] (دوران نوجوانی)، باستان[۸۰] (دوران بلوغ) و مدرن[۸۱] (دوران پیری) تقسیم می‌کند. دوران نوجوانی بشر زمانی است که او چشم به جهان میگشاید و مبهوت شگفتیها و عظمت خالق آن میشود. او که در آن هنگام خود را هر چه نزدیکتر به خدا احساس می‌کند، سخنی جز قصیده و نیایش‌های مذهبی بر لب ندارد. اما با گسترش ساختار خانواده به قبیله و با گسترش ساختار قبیله به ملت و قرارگرفتن ملل در کنار هم، عرصه جهان رفته‌رفته بر بشریت تنگترمی‌شود و حوادث تاریخی برخاسته از جنگ و تجاوز و مهاجرت اقوام موضوع سخن او قرارمی‌گیرد. در این هنگام است که اندک اندک شاهد ظهور حماسه‌ها هستیم. سرانجام با ظهور مذهب (مسیحیت) عصر مدرنیته آغاز می‌شود، عصری که بستر را برای ظهور گونه جدیدی از شعر که اوج آن را در درام شکسپیر شاهد هستیم، فراهم می‌سازد. در حقیقت، درام با تلفیق مضحک و عالی، کمدی و تراژدی سعی در آمیختن دو گونه شعری پیش از خود را دارد.

به طور خلاصه، اجتماع با سرایش آنچه که در رؤیایش می‌پرورد آغاز می‌شود، سپس به بیان آنچه که انجام می‌دهد می‌پردازد و در نهایت به ابراز اندیشه‌های خود می‌رسد. اما پیش از پایان دادن به نگرش رمانتیک هوگو به انواع، خاطرنشان می‌کنیم که این نویسنده و منتقد بزرگ به هیچ عنوان در صدد استقرار نوعی مرزبندی مطلق بین دورانهای مختلف تاریخ بشری نیست. همانگونه که خود او اشاره دارد، در تورات که اوج شعر غنایی است، جنبه‌هایی از حماسه و درام نیز مستتر است. به همین ترتیب، تمام اشعار حماسی هومر، ته مانده‌ای از شعر غنایی را به دنبال می‌کشند و در همان حال مقدمه ای برای ظهور نوع درام هستند. اما در نهایت، این درام است که دو نوع پیشین را آشکارا و به توازن در خود جای می‌دهد.

79. primitif
80. antiquité
81. moderne

مفهوم "کتاب"[۸۲] و "اثر جامع"[۸۳] در تخطی از انواع: تجسم معاصر نظریه رمانتیسم

با استمرار آرزوی برادران اشلگل مبنی بر تولید اثری که تمام انواع را دربرگیرد، نظریه "اثر بزرگ"[۸۴] یا "اثر جامع" در بافت سمبولیک سالهای ۱۸۸۰ـ۱۸۹۰ متولد شد. در آن هنگام برتری دادن اشکالی که قابلیت تخطی از مرزهای انواع هنری (و نه ادبی محض) را داشته باشند، به ظهور نظریه "مراسلات بینا هنری"[۸۵] انجامید که بنابرآن هنرهای مختلف از قبیل نقاشی، موسیقی و شعر میتوانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و به یکدیگر پاسخ دهند. در میان این آفرینشها، به خصوص به لطف ظهور ارکستر در درام واگنر[۸۶] ی بود که تلفیق هنرهای گوناگون (شعر، هنرهای تجسمی و موسیقی) به واقعیت پیوست. مالارمه[۸۷] که شیفته تئاتر واگنری و نوآوری آن شده بود، به نوبه خود به انتشار نظریه "کتاب" پرداخت. در این نظریه، شاعر با تمام وجود آرزوی تولید یک جلد کتاب "غیرشخصی شده"[۸۸] که تنها حاوی "برگه ها"[۸۹] است را دارد که هر خواننده ای بنا به خوانش خود از آن می‌تواند به اثری متفاوت از دیگری دست یابد. اینچنین بود که اخیراً، "رمان جدید"[۹۰] با تأسی به مالارمه، لوترآمون[۹۱] و جویس[۹۲] و با زیر سؤال بردن مفهوم سنتی "دال" به خروج اثر از مرزهای انواع مبادرت کرد.

82. Livre
83. Œuvre total
84. Grand Œuvre
85. Correspondance des arts
86. نویسنده آلمانی (۱۸۱۳ـ۱۸۸۳)
87. شاعر فرانسوی (۱۸۴۲ـ۱۸۹۸)
88. impersonnifié
89. feuillets
90. Le Nouveau Roman
91. نویسنده فرانسوی (۱۸۴۶ـ۱۸۷۰)
92. نویسنده ایرلندی (۱۸۸۲ـ۱۹۴۱)

نتیجه گیری

برخلاف نظریه سنتی انواع ادبی که سعی در جداسازی مرزهای آنها از طریق ارائه قواعد خاص حاکم بر هر یک را دارد، دیدگاه رمانتیک با تکیه بر امکان آمیزش انواع مختلف، هنرمند را به آفرینش اثری مرکب فرا می‌خواند. از آنجا که روح آدمی همواره در کشاکش میان دو قدرت بیرونی و درونی قرارداشته و هیچگاه به تبعیت مطلق از هیچیک از آنها اکتفا نکرده است، پذیرش انواع به‌عنوان گونه‌های ثابت و همیشگی غیرقابل تصورمی‌نماید. نظریه رمانتیک بر این امر تأکید می‌ورزد که نوع ادبی خالص وجود نداشته و یک نوع همواره حاصل تسلیم روح به یکی از دو نیروی کشاننده بوده است: شاعر حماسی در انتهای راه در خود فرومی‌رود و غزلسرا درد دوری از جهان واقعی را به همراه دارد. بدین ترتیب و بر اساس این نظریه، چنین نبوده است که دوره ای خاص در گذشته برپایه یک سلسله قواعد و به وسیله ارائه الگوهایی به تعیین محدوده انواع مختلف اقدام کند و پس از آن خالقان، آثار خود را در یکی از قالبهای از پیش تعریف شده هدایت کنند. حماسه هومر، تراژدی سوفوکل و کمدی اریسطوفان، بیش از آنکه مدلهای ساختاری تمام عیاری از انواع باشند، نمونه های بارز گرایشهای متنوع روح بشری در دورانهای مختلف تاریخ هستند. اگرچه هگل، برادران اشلگل، هولدرلین، نیچه و هوگو هریک با فلسفه خویش انواع گوناگون را توجیه کرده اند، اصالت آنها در جان بخشیدن به ادبیات که همانا آشتی دادن آن با حرکت تاریخ است، نهفته است.

References

جواری، محمد حسین، انواع ادبی (حماسه، درام، تراژدی، کمدی، تغزل)، انتشارات یاس نبی، تبریز، ۱۳۸۳.

شمیسا، سیروس، انواع ادبی، انتشارات فردوس، مشهد، ۱۳۸۵.

رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.

Combe, D., *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Compagnon, A., *Théorie de la littérature : la notion de genre*, www.fabula.org/compagnon/genre.php-12k.

De Gandt, M., "Hegel romantique: lecture de la littérature dans l'Esthétique", www. fabula.org /1ht/ 1/ Grandt.htm1.

Hegel, F.W, *La logique,* [Encyclopédie I], trad. fr., , Ladrange, 1859.

Hegel, F.W, *Esthétique*, trad. fr., Flammarion, "Champs", 1997.

Hölderlin, F., *Les Différents modes de la poésie* et *Sur la différence des genres poétiques* (œuvres, trad. fr. Sous la dir. De Jacotte, Gallimard "La Pléiade"), 1967.

Jenny, L., "Les genres littéraires", 2003. www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/méthodes/genres/glintegr.htm1.

Nietzsche, F.W, *La naissance de la tragédie*, trad. fr., Gallimard, Folio-essais, 1986.

Schaeffer, J.M, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris. Seuil, 1989.

Stalloni. Y., *Les Genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997.