https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 19, Issue 1, No.58, 2027, pp. 39-64
Received: 25/05/2026 Accepted: 28/07/2026

A Multi-dimensional Theory of Genre

Alireza Fouladi *
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran
fouladi@kashanu.ac.ir

Abstract
Throughout the history of genre theory, two major approaches have dominated the field: monistic and pluralistic. Neither, however, has succeeded in providing a comprehensive and practical framework for the classification of literary genres. Consequently, genre theory remains largely under the influence of the simplicity of Aristotle's single-dimensional model. To overcome this limitation, a multi-dimensional theory of genre is required. Employing an analytical approach, the present study proposes such a theory. It argues that literary genres are neither confined to a limited number of fixed categories nor infinitely numerous. Rather, every literary work constitutes a unique configuration woven from a finite yet diverse range of verbal genres and subgenres. Identifying these genres requires recognizing the genre dimensions, each of which contributes a distinct component to the overall genre profile of a work. Ultimately, the study identifies twenty-three genre dimensions, together with their corresponding kinds and types, as a preliminary framework for the classification of verbal and literary genres. These dimensions are divided into two major categories: structural and contextual. The structural dimensions include language, internal poetics, external poetics, internal style, external style, writing style, function, ethical level, subject matter, theme, length, organization, method, and discourse. The contextual dimensions comprise the author's gender, the author's profession, the authenticity of the work, the mode of presentation, the place of presentation, the period of presentation, the audience's level of knowledge, the audience's age group, and the institutional context of use.

Keywords: Genre Theory, Literary Genre Classification, Single-dimensional Genre Theory, Multi-dimensional Genre Theory, Typology.

Introduction
The basis for the classification of literary genres has long been the central concern of genre theory. Since the time of the ancient Greek philosophers, numerous attempts have been made to resolve this issue. Nevertheless, genre theory continues to be dominated by Aristotle's *Poetics*. The reasons for this enduring dominance deserve careful examination; however, one significant factor appears to be the simplicity of Aristotle's model. It is sufficient to note that Aristotle classified literary genres primarily according to their function, thereby identifying the three principal literary genres: epic, tragedy, and comedy. If Aristotle's model is regarded as a single-dimensional theory of genre, developments from the Classical period to the beginning of the modern era gradually expanded the number of recognized literary genres, thereby opening a path beyond the limitations of this theory. During the modern period, Romantic theorists further attempted to identify

4Corresponding author
Fouladi, A. (2027). A Multi-dimensional Theory of Genre. *Literary* Arts, *19*(1), 39-64.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148906.2589

multiple distinct genre dimensions. At times, they even regarded genre as inherently indeterminate, considering each literary work to possess a unique genre of its own. Although these perspectives broadened the theoretical horizon, none resulted in a comprehensive and practical framework for literary genre classification. The present article seeks to address this deficiency by elaborating the theoretical foundations of a multi-dimensional theory of genre.

Materials and Methods

The present study employs an analytical research method based on qualitative content analysis. Accordingly, after reviewing previous approaches to the foundations of literary genre classification and outlining the principles and components of the proposed multi-dimensional theory of genre, the study identifies genre dimensions together with verbal and literary kinds and types through an inductive approach. These categories serve as the analytical framework for classifying literary genres and provide a practical model for the typological analysis of literary works. To this end, two fundamental principles guide the proposed theory: **Specification**, namely, taking into account all verbal and literary genres; and **Generalization**, namely, considering all subcategories within each particular verbal or literary genre.

In addition, two subsidiary assumptions support the theory. First, the term *dimension* in this study does not correspond to the concept of *mode* commonly employed in genre studies. Rather, it refers to any aspect of a verbal or literary work that necessarily gives rise to a distinct genre. Second, every verbal or literary work possesses multiple dimensions, each corresponding to a single genre. This characteristic results in the interweaving of multiple genres within a single work. Nevertheless, the number of such dimensions is not unlimited; instead, they are finite, identifiable, and classifiable into kinds and types.

Research Findings

Genre dimensions can be divided into two broad categories: **structural** and **contextual**. Each dimension consists of specific kinds and types, which together constitute verbal and literary genres.

The structural dimensions include:

- **Language**, whose kinds comprise Persian, Arabic, English, and other languages, each of which may further include formal, colloquial, and dialectal varieties with numerous subtypes.
- **Internal poetics**, which today is no longer confined to poetry, fiction, and drama, comprises two broad categories: major forms, including theses, treatises, anthologies, books, periodicals, and the like; and minor forms, including proverbs and maxims, memoirs, news reports, short stories, biographies, travelogues, poems, screenplays, journal articles, plays, and so forth.
- **External poetics**, which consists of two principal kinds: prose and verse, each encompassing numerous types and subtypes.

The remaining structural dimensions are **internal style**, **external style**, **writing style**, **function**, **ethical level**, **subject matter**, **theme**, **length**, **organization**, **method**, and **discourse**.

The contextual dimensions include:

- **Author's gender**, under which at least two kinds may be investigated: masculine, exemplified by the epic tradition, and feminine, exemplified by the Persian folk genre of the lullaby.
- **Author's profession**, one type of which, for example, is academic criticism, understood as criticism produced by university scholars.

The remaining contextual dimensions are **authenticity of the work, mode of presentation, place of presentation, period of presentation, audience's level of knowledge, audience's age group**, and **institutional context of use**.

Discussion of Results and Conclusions

1. Between the traditional Aristotelian view of literary genres and the Romantic conception of the limitless nature of genres, there exists a more practical and comprehensive approach to the classification of literary genres: the multi-dimensional genre theory. The present study has proposed this theory and elucidated its principles, subsidiary components, and practical implications.
2. From this perspective, every work possesses at least twenty-three generic dimensions and, consequently, at least twenty-three structural and contextual types and subtypes that interact and complement one another to shape its unique mode or tone of expression.
3. The classification of verbal and literary types is likewise possible within the framework of these twenty-three generic dimensions.
4. The classification developed in this study also provides a practical model for the typological analysis of literary works, thereby laying the foundation for genre-based analyses.
5. This study has presented both the theoretical foundations underlying the above findings and their practical applications.

فنون ادبی
سال نوزدهم، شماره ۱، (پیاپی ۵۸) ۱۴۰۶، ص ۳۹-۶۴
تاریخ وصول: ۱۴۰۵/۳/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۵/۶

مقاله پژوهشی

نظریهٔ چندوجهی ژانر

علیرضا فولادی*، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
fouladi@kashanu.ac.ir

چکیده

در تاریخ نظریهٔ ژانر، دو دسته رویکرد «وحدت‌گرا» و «کثرت‌گرا» وجود دارد که هیچ‌کدام تا کنون، طبقه‌بندی انواع ادبی را به سوی یک نتیجهٔ کاربردی و فراگیر پیش نبرده است؛ بدین دلیل، نظریهٔ ژانر هنوز تحت سلطهٔ سادگی نظریهٔ تک‌وجهی ژانر ارسطو قرار دارد. برای برون‌رفت از این محدودیت، به نظریهٔ چندوجهی ژانر نیاز است. مقالهٔ حاضر، با روش تحلیلی، ارائهٔ این نظریه را هدف قرار داده و از این رهگذر نتیجه گرفته است که انواع ادبی، نه محدود به چند نوع خاص‌اند و نه بی‌نهایت؛ بلکه یک اثر، بافه‌ای از گونه‌های متنوع و در عین حال، محدود کلامی است و شناسایی این انواع و گونه‌ها، نیازمند بازشناسی وجه‌های ژانری است که همواره در هر اثر، ترکیبی منفرد پدید می‌آورند. این مقاله سرانجام، بیست و سه وجه ژانری را با انواع و گونه‌هایشان به‌مثابهٔ الگوی اولیهٔ طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی بازمی‌شناسد و در دو دستهٔ الف) ساختاری، شامل «زبان»، «صناعت درونی»، «صناعت بیرونی»، «سبک درونی»، «سبک بیرونی»، «سبک نگارش»، «کارکرد»، «سطح اخلاقی»، «موضوع»، «مضمون»، «اندازه»، «ترتیب»، «روش» و «گفتمان» و ب) بافتاری، شامل، «جنسیت مؤلف»، «حرفهٔ مؤلف»، «اصالت اثر»، «ابزار ارائه»، «جایگاه ارائه»، «دورهٔ ارائه»، «سطح دانش مخاطبان»، «ردهٔ سنی مخاطبان» و «نهاد کاربری»، به معرفی آنها می‌پردازد.

کلید واژه‌ها: نظریهٔ ژانر، طبقه‌بندی انواع ادبی، نظریهٔ تک‌وجهی ژانر، نظریهٔ چندوجهی ژانر، گونه‌شناسی.

---

* مسؤول مکاتبات

فولادی، علیرضا . (۱۴۰۶). نظریهٔ چندوجهی ژانر، *فنون ادبی*، ۱۹ (۱)، ۳۹-۶۴.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.148906.2589

۱- مقدمه

مبنای طبقه‌بندی انواع ادبی، مهم‌ترین مسئلهٔ نظریهٔ ژانر است. از زمان فیلسوفان یونان تا کنون برای حل این مسئله کوشش شده است؛ اما نظریهٔ ژانر، همچنان تحت سلطهٔ بوطیقای ارسطو باقی مانده است. علت اصلی این سلطه، جای بحث دارد و به نظر می‌رسد پای سادگی در میان باشد. فعلاً این اندازه بگوییم که نظریهٔ ارسطو، مبنای طبقه‌بندی انواع ادبی را «کارکرد» آنها قرار داده و با این مبنا به سه نوع ادبیِ حماسه و تراژدی و کمدی (زرین‌کوب، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۸–۱۲۱) رسیده است. براین‌پایه، اگر این نظریه را نظریهٔ تک‌وجهی ژانر بشماریم، از آغاز دورهٔ کلاسیک تا آغاز دورهٔ نو، افزایش شمار ژانرهای ادبی، محل توجه قرار گرفت و بدین وسیله، راه برون‌رفت از محدودیت این نظریه، باز شد. همچنین در دورهٔ نو، نظریه‌پردازان رمانتیسم کوشیدند یکی – دو وجه ژانری متمایز را نیز در قیاس با انواع ارسطویی نشان دهند؛ ضمن اینکه گاه ماهیت ژانر را تعین‌ناپذیر دانستند و هر اثر را دارای یک ژانر منفرد شمردند و این رویکردها هم راه برون‌رفت از محدودیت پیش‌گفته را بازتر کردند، ولی هیچ‌کدام به پدیدآمدن نظریه‌ای کاربردی و فراگیر برای طبقه‌بندی انواع ادبی نینجامید. منظور از نظریهٔ کاربردی و فراگیر، نظریه‌ای است که امکان عملی تطبیق همهٔ آثار ادبی را با انواع ادبی فراهم می‌آورد. مقالهٔ حاضر، می‌کوشد از رهگذر تبیین جوانب نظریهٔ چندوجهی ژانر، به سوی برطرف ساختن این نقص گام بردارد.

۱-۱- مسئلهٔ پژوهش

چیستی اصول و فروع نظریهٔ چندوجهی ژانر، مسئلهٔ اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. همچنین ارائهٔ الگوی طبقه‌بندی انواع ادبی و گونه‌شناسی عملی آثار ادبی، از اهداف این پژوهش است.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

تا کنون در حوزهٔ «نظریهٔ ژانر» و طبقه‌بندی انواع ادبی، جز کتاب‌های کلاسیک علم «انواع ادبی»، چند پژوهش مستقل به زبان فارسی پدید آمده است که بیشتر، روش توصیفی دارند و از آن میان، سه پژوهش زیر با روش تحلیلی همراه بوده‌اند:

مقالهٔ «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی» از قاسمی‌پور (۱۳۸۹) نقاط افتراق میان دو مفهوم «نوع» و «وجه» را یادآور شده است و اهمیت این دو مفهوم را برای نظریهٔ ژانر، مورد بررسی قرار داده است

کتاب *نظریهٔ ژانر* (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵) مفصل‌ترین پژوهش به زبان فارسی در این حوزه است و نویسندگان کوشیده‌اند با روش تحلیلی – تاریخی، فراز و فرود نظریهٔ ژانر هر دوره را از آغاز تا امروز مورد مطالعه قرار دهند و منتقدان ادبی ایران را با مباحث گستردهٔ این نظریه آشنا سازند.

سلطان‌محمدی و همکاران (۱۳۹۷)، ضمن مقالهٔ «چند بحث تازه در باب انواع ادبی (ژانرهای ادبی)» کوشیده‌اند به طرح چند مسئله و حل آنها در این حوزه بپردازند و در این باره موفق بوده‌اند.

مقالهٔ حاضر، پژوهش‌های پیشین را در عین ارزشمندی، همچنان محدود به شرح و بسط رویکردهای موجود نظریهٔ ژانر ارزیابی می‌کند و بر آن است تا نشان دهد که نظریهٔ ژانر، به برون‌رفت از سرگردانی میان تقلیل‌گرایی کلاسیک و تکثّرگرایی رمانتیک نیاز دارد و این امر، در پرتو نظریهٔ چندوجهی ژانر، به‌عنوان نخستین نظریهٔ ایرانی ژانر، با بازشناسی دقیق وجه‌ها، انواع و گونه‌های کلامی و ادبی، امکانپذیر خواهد بود.

۱-۳- روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، از نوع تحلیل محتوای کیفی با راهبرد استقرایی و جامعهٔ آماری پژوهش، حدود هزار اثر – کتاب یا اثر – نشریه، با پراکندگی و گزینش هدفمند بوده است. پژوهش، طی سه مرحله پیش رفت: الف) گردآوری ریز و درشت

اطلاعات نوعیِ جامعهٔ آماری، ب) تحلیل مناسبات ژانرشناختی داده‌ها برای بازشناسی وجه‌ها، انواع و گونه‌های ژانر و ج) راستی‌آزمایی استنباط‌ها با استناد به منابع و استشهاد به نمونه‌ها. یافته‌های پژوهش را پس از مرور رویکردهای پیشین در بارهٔ مبنای طبقه‌بندی انواع ادبی و تبیین اصول و فروع نظریهٔ چندوجهی ژانر، خواهیم آورد.

۲- مبانی نظری

آیا انواع ادبی، چند نوع محدود از انواع تک‌وجهی بیش نیستند یا از وجه‌های مختلف، طبقات متفاوت دارند؟ در تاریخ نظریهٔ ژانر، برای پاسخگویی به این پرسش با چهار رویکرد عمده مواجه بوده‌ایم.

۲-۱- رویکرد وحدت‌گرای محدود

این رویکرد، تا امروز به دو دیدگاه انجامیده است:

۲-۱-۱- دیدگاه سنتی

این دیدگاه، خاص ارسطو و پیروان اوست؛ دیدگاهی که دست‌کم، دربارهٔ پیروان وی، با تعبیر «افراط‌های حجت‌گرایی قدیم» (ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۵۹)، وصف شده است؛ چون هم گسترش آن مربوط به دورهٔ کلاسیک است، هم نزد پیروان افراطی ارسطو، جنبهٔ تجویزی داشته است و هم از دامنهٔ محدود ژانرهای سه‌گانهٔ ارسطویی، یعنی حماسه، تراژدی و کمدی، چندان فراتر نمی‌رود. بحث در بارهٔ نظریهٔ انواع ادبی ارسطو و پیش از آن، افلاطون و پس از آن، هوراس، بارها صورت گرفته است و در اینجا از تکرار آنها چشم می‌پوشیم.

۲-۱-۲- دیدگاه تکمیلی

گویا نخستین بار، چارلز باتو (Charls Batteux) (۱۰۹۲-۱۱۵۲م)، منتقد فرانسوی، در همان دورهٔ کلاسیک از وجود شعر غنایی به‌عنوان یک نوع ادبی پرده برداشته است (ر.ک: جواری و آسیب‌پور، ۱۳۸۷، ص. ۴۰). پیش‌تر کوئینتیلیان (۳۵-۱۰۰م)، عالم بلاغت رومی، آثار غنایی را از انواع شعر شناخته بود (ر.ک: بروستر، ۱۳۹۵، ص. ۸). بعدها در دورهٔ نوکلاسیک، انواع سه‌گانهٔ حماسه و تراژدی و کمدی، به سه نوع غنایی، حماسی و نمایشی (تراژدی و کمدی)، تغییر یافت؛ چندان که در قرن شانزدهم میلادی، وجود این انواع، تا حدی جنبهٔ قبول پذیرفت (ر.ک: بروستر، ۱۳۹۵، ص. ۸) و از آنجا به رمانتیک‌ها رسید.

۲-۲- رویکرد وحدت‌گرای پیشرفته

هالیول (۱۳۸۸، ص. ۲۵۹) معتقد است ارسطو در پس‌زمینهٔ کارش به «شعر مرثیه‌ای و شعر تعلیمی» هم توجه داشته است؛ بااین‌حال، رویکرد وحدت‌گرا، در دورهٔ نوکلاسیک صریحا از طرح‌های چندتایی سر برآورد (ر.ک: زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۲۴۴-۲۵۲) و برای نمونه، طرح هشت‌تایی بوالو (۱۶۳۶-۱۷۱۱م)، شامل پاستورال (شبانی یا چوپانی یا روستایی)، مرثیه، چکامه، لطیفه، طنز، تراژدی، کمدی و حماسه (ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۳-۲۶۴)، به این دیدگاه قابل انتساب است.

همچنین در ایران، دیدگاه محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۵۲، ص. ۹۹-۱۰۰ و بعد) که ضمن تأکید بر امکان تلفیق ژانرها، به بحث از چهار نوع ادبی حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی می‌پردازد و دیدگاه دکتر حسین رزمجو که برای شعر به وجود انواع حماسی، غنایی، مدحی، تعلیمی، دینی، انتقادی، مرثیه، تهنیت، بث‌الشکوی، وصفی، قصصی، مناظره، عامیانه و محلی قائل است (رزمجو، ۱۳۷۲، ص. ۵۲-۵۳)، ذیل همین رویکرد می‌گنجند.

در این رویکرد، مبنای کنار یکدیگر آمدن انواع چندگانهٔ ادبی، مشخص نشده است و بااین‌حال، همین تمایز اندک، گویی ضمن حفظ دیدگاه سنتی، ناخواسته راه برون‌رفت از آن را باز کرده است.

۳-۲- رویکرد کثرت‌گرای محدود

این رویکرد، سه دیدگاه را از پی آورده است که طرح صریح آنها به دورهٔ نو اختصاص دارد:

۱-۳-۲- دیدگاه خاستگاهی

نظریه‌پردازان پرشور رمانتیسم، از قرن هیجدهم میلادی، نظریهٔ ژانر را بازنگری کرده‌اند. این نظریه‌پردازان کوشیدند انواع ادبی را بیشتر بر پایهٔ خاستگاه ادراکی و احساسی و گاه خاستگاه تاریخی آنها بازنگری کنند و با انواع ارسطویی بسنجند. ریزطبقه‌بندی‌های خاستگاهی در جدول ۱ زیر می‌آید (ر.ک: جواری و آسیب‌پور، ۱۳۸۷، ص. ۴۱-۵۲؛ زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۲۴۴-۲۴۹):

جدول ۱: طبقه‌بندی‌های خاستگاهی

Table 1: Origin classifications

صاحب‌نظر	دیدگاه			دیدگاه افزوده
شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵م)		ساده‌دلانه	شعر غنایی و شعر حماسی و شعر نمایشی	
		احساساتی	هجویه و مرثیه	
گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲م)		طبیعی	حماسی و غنایی و نمایشی	با امکان تغییر مصداق‌ها در هر دو ژانر
		شاعرانه	بالاد و شعر شبانی و حکایات جانوری	
هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱م) و فیشر (۱۸۶۲-۱۹۳۸م)		عینیت‌گرا	شعر حماسی	با منظور داشتن دورهٔ تاریخی برای هر کدام
		ذهنیت‌گرا	شعر غنایی	
		عینیت‌گرا- ذهنیت‌گرا	شعر نمایسی	
برادران شکلگل (۱۷۶۷-۱۸۴۵م و ۱۷۷۲-۱۸۳۹م)		ذهنی	شعر غنایی	
		عینی	شعر نمایشی	
		ذهنی-عینی	شعر حماسی	
هولدرلین (۱۷۷۰-۱۸۴۳م)		ساده‌دلانه	شعر غنایی	با امکان غلبهٔ یک ژانر بر دیگری از جهاتی مانند محتوا و سرشت
		قهرمانانه	شعر حماسی	
		آرمانی	شعر نمایشی	
نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰م)		آپولونی یا معتدل	شعر حماسی	
		دیونوسیوسی یا غیرمعتدل	شعر غنایی	
		آپولونی-دیونوسیوسی یا معتدل-غیرمعتدل	شعر نمایشی	
ویکتور هوگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵م)		دورهٔ ابتدایی (نوجوانی)	شعر غنایی	
		دورهٔ باستان (بلوغ)	شعر حماسی	
		دورهٔ مدرن (پیری)	شعر نمایشی	

این دیدگاه، با تفاوت در خاستگاه، از سوی چند صاحب‌نظر پیشین تا پسین هم مورد توجه قرار گرفته بود یا قرار گرفت که دیدگاه سه صاحب‌نظر این گروه در جدول ۲ آورده شد (ر.ک: ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۱–۲۶۲؛ فرای، ۱۳۷۷، ص. ۱۹۱–۲۸۸):

جدول ۲: ادامهٔ طبقه‌بندی‌های خاستگاهی

Table 2: Continuation of origin classifications

صاحب‌نظر	دیدگاه		دیدگاه افزوده
توماس هابز (۹۶۷–۱۰۵۸م)	پهلوانی	حماسه و تراژدی	
	شهری	طنز و کمدی	
	روستایی	پاستورال	
انیس سویتلند دالاس (۱۸۲۶–۱۸۷۹م)	دوم‌شخص و زمان حال	نمایش	
	سوم‌شخص و زمان گذشته	حماسه	
	اول‌شخص مفرد و زمان آینده	شعر غنایی	
نورتروپ فرای (۱۹۱۲–۱۹۹۱م)	بهار	کمدی	مطابق با میتوس‌ها یا پیرنگ‌های کهن‌الگویی فصل‌های چهارگانهٔ سال
	تابستان	رمانس	
	پاییز	تراژدی	
	زمستان	هزل	

۲-۳-۲- دیدگاه تلفیقی

دیدگاه تلفیقی که به تلفیق ژانرها اعتقاد دارد، از نخستین جبهه‌گیری‌ها مقابل رویکرد وحدت‌گرای محدود بوده است و براین‌پایه، پولونیوس، شخصیت نمایشنامهٔ *هملت*، با ذکر فهرست «تراژدی، کمدی، تاریخی، روستایی، کمدیِ روستایی، کمدیِ تاریخیِ روستایی، تراژدیِ تاریخی، تراژدیِ کمدیِ تاریخی و روستایی» (شکسپیر، ۱۳۹۲، ص. ۷۵)، آن رویکرد را به سخره می‌گیرد (ر.ک: چندلر، ۱۳۹۱، ص. ۱۸۳)؛ بااین‌حال، چنانکه دیده شد ظهور رسمی‌تر دیدگاه تلفیقی، به‌وسیلهٔ کاربرد تعابیر «عینیت‌گرا – ذهنیت‌گرا»، «ذهنی – عینی» و «معتدل – غیرمعتدل» از سوی رمانتیک‌ها روی داد. همچنین آندره یولس (۱۸۷۴–۱۹۴۶م) ضمن تفکیک دو نوع فرم «بسیط» و «ادبی»، بر آن رفته است که فرم‌های بسیطِ افسانه، ساگا، اسطوره، معما، ضرب‌المثل، مثال، خاطرات، حکایت و لطیفه، هم‌زمان با شکل‌گیری اندیشهٔ انسان، در زبان پدید می‌آیند؛ اما در فرم‌های ادبی تلفیق می‌شوند و چه‌بسا به اقتضای حال، تغییر پیدا می‌کنند (اسکولز، ۱۳۷۹، ص. ۶۹–۷۶؛ نیز ر.ک: ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۷۲). هدر دوبرو در این باره از تمثیل رنگ‌ها سود می‌جوید و معتقد است همچنان که رنگ‌ها به‌تنهایی پدید نمی‌آیند، گونه‌های ادبی هم منفرد نیستند؛ ولی ممکن است به یکی از رنگ‌های اصلی شباهت افزون‌تری بپذیرند (دوبرو، ۱۳۸۹، ص. ۴۴–۴۵).

۳-۳-۲- دیدگاه تخصصی

در دیدگاه تخصصی، گونه‌های یک نوع ادبی خاص، مورد توجه قرار می‌گیرد. گویاترین نمونه برای این دیدگاه، سه دسته‌بندی میخائیل باختین (۱۸۹۵–۱۹۷۵م) از گونه‌های «رمان» است؛ تا جایی که طی یک دسته‌بندی به گونه‌هایی مانند انواع کم‌اهمیت در دورهٔ باستان که به *ساتیریکون* و *الاغ طلایی* ختم می‌شوند، رمان‌های سوفسطایی، رمانس‌های شوالیه‌ای، رمان باروک، رمان

شبانی، رمان آزمون‌های قهرمان، رمان پرورشی، رمان (خود)زندگی‌نامه‌ای، رمان گوتیگ، رمان احساساتی، انواع کم‌اهمیت سدهٔ میانه از قبیل تمثیل‌های اخلاقی و غیره، رمان پیکارسک، رمان نقیضه‌ای، رمان تلفیقی قرن نوزدهم و رمان انسان‌گرایانه اشاره می‌کند (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۷۴-۱۷۷).

٤-۲- رویکرد کثرت‌گرای پیشرفته

این رویکرد، اوج ژانراندیشی‌های نظریه‌پردازان رمانتیک است که با دو دیدگاه درهم‌تنیدهٔ زیر به میدان آمد:

۱-۴-۲- دیدگاه تعیّن‌ناپذیری

این دیدگاه پیش از همه به فریدریش شلگل منتسب است که عقیده داشت هر شعر، خودش یک ژانر است (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۲۲۴) و رمانتیک‌ها در این زمینه بر باورهایی پای فشرده‌اند که با وجود تشتت، به اصلی واحد باز می‌گردند: هر اثر، ژانر یکّهٔ خویش را دارد و براین‌پایه، تعیّن ژانر ادبی واحد در آثار ادبی متعدد، امکان‌پذیر نیست. هانری برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱م) و بندتو کروچه (۱۸۶۶-۱۹۵۲م) عقیده داشتند هدف هنر، همواره جزئی و فردی است و آنچه شاعر می‌سراید، فقط به همو متعلق است (رضایی جمکرانی و فرقانی دهنوی، ۱۳۹۷، ص. ۳۹).

۲-۴-۲- دیدگاه نهایت‌ناپذیری

نهایت‌ناپذیری، برآیند تعیّن‌ناپذیری است. وقتی هر اثر ادبی از جهت ژانر، منفرد باشد، به تعداد آثار ادبی، ژانر خواهیم داشت و «عدم تناهی رمانتیک» مورد اشارهٔ تودوروف (۱۳۷۷، ص. ۱۲۰)، به این مفهوم باز می‌گردد. نتیجهٔ این دیدگاه، ممکن است حتی نفی طبقه‌بندی انواع ادبی باشد؛ چنانکه یوهان گوتفرید فون هردر (۱۷۴۴-۱۸۰۳م) مفهوم ژانر را غیرواقعی و تحمیلی می‌دانست و به طریق اولی، طبقه‌بندی انواع ادبی را هم مردود می‌شمرد (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۱۶۹). کروچه (۱۳۷۲، ص. ۱۱۶) همین دیدگاه را چنین بازمی‌گوید: «هرگونه نظریه‌ای که در بارهٔ تقسیم هنرها قائل شویم، بی‌اساس خواهد بود. در این مورد، نوع یا طبقه، تنها یک چیز است و آن، عین هنر یا شهود است و حال آنکه اگر یک‌یک آثار هنری را بگیریم، شمارهٔ آنها نامحدود است».

۳- به سوی نظریهٔ چندوجهی ژانر

بزرگ‌ترین حسن رویکردهای وحدت‌گرا، سادگی آنهاست. در این رویکردها سه تا چند نوع ادبی، با مبنا یا بی مبنا، کنار هم قرار گرفته‌اند و به‌ویژه پاسخگوی پرسش از انواع معدود ادبی دورهٔ کلاسیک بوده‌اند.

متقابلاً رویکردهای کثرت‌گرا، به‌درستی کوشیده‌اند نشان دهند رویکردهای وحدت‌گرا، از گستردگی دامنهٔ انواع ادبی و جوانب تلفیقی آنها غافل مانده‌اند؛ اما این رویکردها نیز به یک راهکار عملی برای طبقه‌بندی انواع ادبی نرسیده‌اند و سرانجام مجبور شده‌اند با پاک‌کردن صورت مسئله، لزوم طبقه‌بندی این انواع را نادیده بگیرند.

به باور ما کار نظریهٔ ژانر در بارهٔ مبنای طبقه‌بندی انواع ادبی همچنان ناتمام مانده و برای اتمام آن، لازم است این نظریه از همان‌جا بیاغازد که رویکردهای کثرت‌گرا آن را به پایان رسانده‌اند؛ یعنی از آنجا که کروچه (۱۳۷۲، ص. ۱۱۵) دربارهٔ اثر هنری می‌نویسد: «تعداد بی‌شماری از موارد خاص شهودی را در بر دارد که نمی‌توان آنها را در یک گنجهٔ طبقه‌بندی انواع جا داد؛ مگر آنکه این گنجه به همان اندازه کشو داشته باشد؛ یعنی به تعداد نامحدود» و ما معتقدیم کشوهای مذکور، با وجود کثرتشان، نامحدود نیستند و قابل دستیابی‌اند. این باور که بنیاد نظریهٔ چندوجهی ژانر را می‌سازد، خود، در سایهٔ برهان زیر شکل گرفته است:

نخست، برخلاف نظر رویکردهای وحدت‌گرا، یک پدیدهٔ ذووجوه، مانند اثر ادبی، نمی‌تواند از همهٔ وجه‌هایش، نوع واحدی داشته باشد، بلکه به تعداد آن وجه‌ها نوع دارد،

دوم، برخلاف نظر رویکردهای کثرت‌گرا، یک پدیدهٔ محدود، مانند اثر ادبی، قاعدتاً نباید وجه‌ها و انواع بی‌نهایتی داشته باشد و تعداد انواع آن از تعداد وجه‌هایش بیشتر نخواهد بود

و سوم، بر پایهٔ دو مقدمهٔ بالا، وظیفهٔ نظریهٔ کنونی ژانر این است که از یک سو، ساده‌انگاری اولیه و از سوی دیگر، سوفسطایی‌گری مدرن رویکردهای پیشین نظریهٔ ژانر را کنار بگذارد و به تعیین علمی وجه‌های ژانری و از این رهگذر، تعیین دقیق انواع ادبی زیرمجموعهٔ آنها بپردازد.

باری، این برهان و تبعات نظری و عملی آن، تمایزهای نظریهٔ چندوجهی ژانر را با نظریه‌های پیشین ژانر تشکیل داده‌اند و توضیحات بیشتر در این باره از پی می‌آید.

٤- اصول نظریهٔ چندوجهی ژانر

نظریه‌ی چندوجهی ژانر، بر پایهٔ دو اصل زیر استوار است:

۴-۱- تعمیم

نظریهٔ ژانر به یک نظریهٔ عام ژانر یا بهتر است گفته شود به یک نظریهٔ انواع کلامی نیاز دارد؛ نظریه‌ای که میخائیل باختین در جستجوی راهی میان وحدت‌گرایی محدود کلاسیک و کثرت‌گرایی پیشرفتهٔ رمانتیک، بر ضرورت وجود آن تأکید ورزیده است (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۴–۱۲۰). منظور از انواع کلامی، همهٔ انواع نوشتار و گفتار است که با آثار کلامی، وجود خارجی یافته‌اند و ده‌ها نوع را در بر می‌گیرند. دلیل این نیاز، قرارگرفتن در موضع بالاتر است تا از آنجا امکان شناسایی دقیق‌تر انواع ادبی فراهم آید و باعث شود نسبت به جهات تناظر و تباین و تقابل این انواع بینش کامل‌تری پیدا کنیم و برای نمونه، گونهٔ «مناظره» را از گونهٔ «گفتگو» (← صناعت درونی) و برعکس، آسان‌تر بازشناسیم. کارکرد مهم‌تر اصل تعمیم در نظریهٔ چندوجهی ژانر این است که احتمال دارد یک نوع کلامی، هنگام کاربرد، میزانی از ادبیت داشته باشد و این نظریه تعیین طبقهٔ آن را در همین حد از ادبیت نیز نادیده نمی‌گیرد و جایگاه دقیق آن را هم میان سایر انواع روشن می‌سازد.

۴-۲- تخصیص

امروزه با نظریه‌های خاص ژانر، مانند نظریهٔ رمان (رک: باختین، ۱۳۹۹؛ لوکاچ، ۱۴۰۰؛ کوندرا، ۱۴۰۰) نیز مواجهیم و این دست نظریه‌ها به لحاظ منطقی، قابل افزایش‌اند (ر.ک: فولادی، ۱۴۰۰، ص. ۱۹۱–۲۱۰).

نظریهٔ عام ژانر نمی‌تولند بدون توجه به ژانرهای خاص پیش برود و باید ابزار لازم را برای طبقه‌بندی انواع فرعی در هر ژانر خاص، مانند رمان، هم فراهم آورد. این کار باعث می‌شود تا مفهوم ژانر را با مفهوم اثر نیامیزیم و به همهٔ وجه‌های موجود ژانری، یکسان توجه کنیم؛ برای نمونه، رمان *مزرعهٔ حیوانات*، از یک وجه، «رمان» است و از وجهی جداگانه، «جانوری» است و از همین وجه اخیر با *کلیله و دمنه* که رمان نیست، در یک طبقه قرار می‌گیرد.

اصل تخصیص، در کنار اصل تعمیم، برای نظریهٔ چندوجهی ژانر از این جهت نیز مهم است که جز نقاط اشتراک بیناژانری، با تمرکز بر نقاط افتراق درون‌ژانری، به پدیدآمدن «گونه‌شناسی» (typology) آثار ادبی، بیشتر دامن می‌زند. از این چشم‌انداز، برای نمونه، در زیرمجموعه‌های «حماسه»، وجود «حماسهٔ ملی» و «حماسهٔ مذهبی» و از این دست هم، قابل بازکاوی خواهد بود.

۵- فروع نظریهٔ چندوجهی ژانر

نظریهٔ چندوجهی ژانر، دو فرع دارد که به یاری اصـــول آن می‌آیند تا این نظریه، ارائهٔ الگوی طبقه‌بندی انواع و گونه‌شـــناســـی عملی آثار ادبی را پیش ببرد:

۵-۱- ژانر و وجه

مفهوم «mode» یا وجه، پیش‌تر در نظریهٔ ژانر وجود نداشـــته اســـت؛ بلکه با دیدگاه‌های ژرار ژنت (۱۹۳۰–۲۰۱۸م)، براســـاس انواع محاکات مورد نظر افلاطون و ارسطو، از دستور زبان به روایت‌شناسی راه یافته و «وجه روایی» نام گرفته است و سپس، در نظریهٔ ژانر، برای سه وجه نمایشی، روایی و غنایی (دوبرو، ۱۳۸۹، ص. ۱۰) کاربرد پذیرفته است.

منظور از وجه در دستور زبان، وجه‌های فعل، مانند اخباری و التزامی و امری، است. ژنت (۱۳۹۵، ص. ۲۱۸–۲۸۸)، خود، معترف است که اصطلاح وجه را از زبان‌شناسی به استعاره گرفته است و در این باره بیشتر به «کم‌وزیاد» و «درجات» توجه دارد. براین‌پایه، او وجه را در روایت، شـامل چند و چون فاصـلهٔ کانون دید با رخداد می‌شـمارد. تودوروف (ر.ک: ۱۳۷۹، ص. ۵۵–۵۶)، ضـمن تأکید بر اینکه وجه روایی را به مفهومی دیگرگونه مدنظر دارد، آن را میزان حضـور رخدادها در متن می‌انگارد. گذار اصـطلاح وجه از روایت‌شـناسـی به نظریهٔ ژانر باعث اختلاف‌نظر هرچه افزون‌تر در تعریف این اصـطلاح شـده اسـت تا جایی که پژوهندگان ایرانی آن را شیوهٔ بیان (ر.ک: قاسمی‌پور، ۱۳۸۹، ص. ۶۵) و لحن بیان (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۳۹۰) تعریف کرده‌اند.

این اصـطلاح‌افزایی‌ها چندان به نظریهٔ ژانر یاری نرسـانده اسـت و نظریه‌پردازان ژانر، تسـامحاً ژانر «نمایشـی» را از «صـناعت درونی» اثر، ژانر «روایی» را از «سـبک نگارش» اثر و ژانر «غنایی» را از «کارکرد» اثر فراهم آورده‌اند و ملغمهٔ وجه را سـاخته‌اند؛ بااین‌همه، همچنان می‌توان از اصـــطلاح «وجه» در نظریهٔ ژانر، بهره برد. برای این منظور، باید آن را به معنای عام‌تر «جهت» گرفت که در فرهنگ‌های فارســی نیز پیشـینه دارد (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل مدخل «وجه»). مفهوم وجه در نظریهٔ چندوجهی ژانر، معطوف به این معنای آن است. نگارنده واقف است که در اینجا پرش مفهومی این اصطلاح رخ می‌دهد؛ اما هم این پرش را لازمهٔ نظریهٔ ژانر می‌دلند و هم «وجه» را به چنین معنایی از مفهوم «mode»، دور نمی‌شـــمارد و باور دارد وجه‌های ژانری اسـاسـاً برای ایجاد شـیوه‌ها و لحن‌های بیان در کارند و ترکیب‌های مختلف آنها، موجبات پدید آمدن شـیوه‌ها و لحن‌های بیان متفاوت را در آثار کلامی و ادبی فراهم می‌آورند؛ چنانکه گونهٔ ترکیبی «شـعر کودک» از ترکیب دو وجه «صـناعت درونی شـعر» و «ردهٔ سنی کودک»، به شیوه و لحن بیان شعر کودکانه و درنهایت، ژانر «شعر کودک» رسیده است.

در اینجا شایسته است به دیدگاه تلفیقی در نظریهٔ ژانر بازگردیم و بگوییم تلفیق ژانرها یک فرایند واقعی است؛ ولی فرایند ضـــروری برای فعلیت یافتن ژانرها، تلفیق اختیاری آنها نیســـت، بلکه ترکیب اجباری آنهاســـت؛ واقعیتی که باختین از آن به «چندگونگی» تعبیر کرده است (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۴–۱۲۰).

توضیح، اینکه تلفیق از آمیختن اختیاری ژانرهای هم‌وجه پدید می‌آید و به سـه صـورتِ تلفیق برونه‌ای «طولی»، مانند «غزل – مثنوی»، تلفیق برونه‌ای «عرضی»، مانند «داستان در داستان» و تلفیق درونه‌ای «لایه‌ای»، مانند «مدح حماسی» در قصیدهٔ «فتح سومنات» فرخی سیستانی، قابل ردیابی است. در ترکیب، برعکس، آمیختن اجباری ژانرهای ناهم‌وجه، همیشه به‌صورت ترکیب درونه‌ای «بافه‌ای» دســـت می‌دهد؛ تا آنجا که اثر، از هر وجه، یک ژانر قطعی آمیخته با ژانرهای دیگروجه‌هایش دارد و این ژانرها در آن اثر به تعداد وجه‌های موجود، حضور دارند و مانند شعرِ روایی – مناظره‌ایِ طنزآمیزِ اجتماعیِ «محتسب و مست» پروین اعتصـامی، جمعاً اثری واحد را تشـکیل می‌دهند. در اینجا تنها می‌توانیم به وحدت اثر برسـیم، نه به وحدت ژانر؛ زیرا وحدت ژانر در یک اثر، واقعیت خارجی ندارد، مگر با تعیین وجه آن. آنچه درنهایت، از این رویکرد نصیب ما می‌شود، رسیدن به دیدگاهی در زمینهٔ ژانر است که باید آن را با تعبیر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت شناسایی کرد.

۲-۵- ژانر و گونه

کادن (۱۳۸۰، ص. ۱۷۴، ۲۱۵، ۴۷۲) در *فرهنگ ادبیات و نقد*، ذیل مدخل «genre» (ژانر) می‌نویسد: «اصطلاح فرانسوی برای نوع اثر، زمره و گونهٔ ادبی»، ذیل مدخل «kind» (نوع) اعتقاد دارد در قرن هفدهم و هیجدهم میلادی به معنای ژانر بوده است و ذیل مدخل «type» (گونه) هم می‌نویسد: «معادل با ژانر یا نوع اثر». در عین حال، امروزه بحث این سه اصطلاح، بغرنج از کار درآمده است. ژنت معتقد است نظریه‌پردازان متأخر، عموماً نوع را زیرگروه ژانر و ژانر را زیرگروه گونه قرار می‌دهند (ر.ک: زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۳۹۱). به عقیدهٔ تودورف (۱۳۷۹، ص. ۱۰۷-۱۰۸)، گونه از ویژگی‌های فرعی اثر ادبی بر می‌خیزد و جنبهٔ نظری دارد، مانند گونهٔ «روایت چندصدایی»، حال آنکه ژانر در تاریخ، جایگاه الگو را به دست می‌آورد و جنبهٔ ملموس دارد، مانند ژانر «مکالمهٔ سقراطی».

این واژه‌ها در زبان فارسی درگیر تمایز معناداری نیستند، جز واژهٔ «تیپ» یا همان «type» که هم در زبان فارسی و هم انگلیسی به‌عنوان اصطلاح داستانی، کاربرد مشترک دیگری دارند. اکنون از دیدگاه نظریهٔ چندوجهی ژانر گفتنی است، ژانرها، ماهیتاً طرح‌واره‌های ذهنی سازمان‌دهنده‌اند که بدون وجود اثر، وجود نخواهند داشت. این طرح‌واره‌ها ابتدا به‌صورت شگردهای کلامی و برای نمونه، شگرد کلامی تمثیل، ظاهر می‌شوند و هرگاه چندان محل توجه قرار گیرند که سراسر اثر را با روند تکرار یا توسعه بپوشانند، به‌صورت ژانر و در این مورد، برای نمونه، به صورت ژانر تمثیلی، بروز پیدا می‌کنند (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۶، ص. ۱۱).

طرح‌واره‌های ژانری بر پایهٔ دو امکان، به کار می‌پردازند: یکی، امکان تجسد، یعنی ظهور آن در اثر، و دیگری، امکان انشعاب، یعنی بروز آن در شکل‌های گوناگون. تجسد ژانر، «نوع» را پدید می‌آورد و انشعاب آن، «گونه» را؛ برای نمونه، «نظم» و «نثر»، از وجه صناعت بیرونی، دو نوعند و «غزل» و «قصیده» و مانند آنها، زیرگونه‌های نوع «نظم» را در زبان فارسی تشکیل می‌دهند و انشعاب این زیرگونه‌ها، به زیرگونه‌های زیرگونه‌ها نیز می‌رسد. ولک و وارن (۱۳۷۳، ص. ۲۶۳) این واقعیت را چنین متذکر شده‌اند: «این "تقسیمات فرعیِ" مرتبهٔ دوم است که باید به آنها اطلاق "نوع" کرد». از این ریزه‌کاری‌ها که بگذریم، کاربرد این واژه‌ها به جای یکدیگر و در معنای هم ایراد ندارد، جز این که بهتر است اصطلاح «نوع» را برای طبقات هر وجه به کار ببریم و اصطلاح «گونه» را برای زیرطبقات آن.

۶- وجه‌ها، انواع و گونه‌های ژانر

از اصول و فروع نظریهٔ چندوجهی ژانر چنین برمی‌آید که نخست، برای بازشناسی انواع ادبی، باید به بازشناسی انواع کلامی پرداخت و ضمن آن، انواع ادبی نیز قابل دستیابی خواهند بود، دوم، در این راستا، ابتدا شناسایی وجه‌های ژانری به‌عنوان اعتبارهای طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی، لازم است، سوم، الگوی واحد طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی، دور از دسترس نیست و چهارم، هدف طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی این است که امکان گونه‌شناسی عملی آثار کلامی و ادبی را فراهم آورد.

در این بخش تلاش شده است نخست، بر پایهٔ استقرای ناقص، الگوی چندوجهی طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی را به دست دهیم و سپس، گونه‌شناسی عملی چند اثر ادبی را پیش ببریم و استقرای تام را در این باره بر عهدهٔ آیندگان می‌گذاریم. پیش‌تر بگوییم، نخستین دسته‌بندی لازم این برای این منظور، گنجاندن وجه‌ها، انواع و گونه‌های ژانر، ذیل دو دستهٔ «ساختاری» و «بافتاری» است؛ چنانکه باختین هم نقش عناصر بافتاری را در پدیدآمدن گونه‌های کلامی، تأیید کرده است (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۵-۱۱۶).

۱-۶- وجه‌ها، انواع و گونه‌های ساختاری ژانر

وجه‌های ساختاری ژانر، در درون متن، نشانهٔ محسوس دارند و تأثیر آنها بر شیوه یا لحن بیان اثر، مشهود است و انواع و گونه‌های ساختاری را پدید می‌آورند. این وجه‌ها، انواع و گونه‌ها عبارتند از:

۱-۱-۶- زبان

زبان، فی‌نفسه یک وجه ژانری است و در آثار کلامی و ادبی، دو نوع «تک‌زبانه» و «چندزبانه» دارد. زبان‌های گوناگون، مانند فارسی، عربی و انگلیسی، گونه‌های نوع تک‌زبانه را تشکیل می‌دهند. هر زبان، براساس مقتضیات همان زبان، معمولاً از زیرگونه‌های زبانی «رسمی»، «عامیانه» و «گویشی» برخوردار است که خود، دارای زیرگونه‌های ریزتر کلامی و ادبی جداگانه‌اند؛ چنانکه فارسی رسمی دو زیرگونهٔ ریزتر «نوشتاری» یا لفظقلم و «گفتاری» یا محاوره را در بر می‌گیرد. شکل تلفیقی این دو زیرگونه، یعنی زیرگونهٔ «نوشتاری – گفتاری»، در داستان‌های امروزی فارسی قابل ردیابی است.

همچنین، آثار «متن و ترجمه»، «شعر ملمّع» (تماماً دوزبانه) و «شعر مثلّث» (تماماً سه‌زبانه یا دوزبانه به همراه یک گویش) گونه‌های نوع چندزبانه را در ترکیب با وجه‌های دیگر تشکیل می‌دهند.

۲-۱-۶- صناعت درونی

اصطلاح صناعت را ارسطو با معادل یونانی «تخنه» به کار برده است (ر.ک: هالیول، ۱۳۸۸، ص. ۴۹-۵۷). از نظر منطقیان قدیم، زبان منطقی، شامل صناعات خمس، یعنی «برهان» و «جدل» و «مغالطه» و «خطابه» و «شعر» است؛ اما امروزه برای زبان هنری، اختصاصاً گونه‌های «شعر» و «داستان» و «نمایش‌نامه» را در نظر می‌گیرند. شایان ذکر است بحث «روایت»، مربوط به سبک نگارش روایی است و ازاین‌رو، در اینجا بر کاربرد اصطلاح «داستان» تأکید می‌شود.

تا این زمان، شمار زیرمجموعه‌های صناعت درونی، افزایش چشمگیر یافته است که در دو دستهٔ صناعت درونی «کلی» (جدول ۴) و صناعت درونی «جزئی» (جدول ۵) می‌گنجند و پدیدآوردن هر کدام، به آموزش ویژه نیاز دارد.

جدول ۴: گونه‌های صناعت درونی کلی

Table 4: Types of general internal industry

پایان‌نامه	جزوه	جُنگ (سفینه، کشکول)	دیوان	رساله (کتابچه)
ضمیمه (پیوست)	کتاب	کلیات (کلیات اشعار)	گزیده (گزینه، گلچین، منتخب)،	مجموعه (در ترکیب با وجه‌های دیگر، شامل مجموعه رسائل، مجموعه شعر، مجموعه مقالات و...)،
نشریه (شامل، خبرنامه، روزنامه و مجله، که مجله، خود برای خویش، شامل هفته‌نامه تا سالنامه است و ممکن است حتی گاه‌نامه باشد)	و...			

جدول ۵: گونه‌های صناعت درونی جزئی

Table 5: Types of minor domestic industries

آگهی،	ابلاغیه،	اظهارنامه،	اقرارنامه،	امثال‌وحکم،
بیانیه،	پاسخ‌نامه،	پرسش‌نامه،	پیش‌گفتار،	تعلیقات،
تعهدنامه،	تقاضانامه،	تقریض،	جوابیه،	چکیده،
خاطره (خاطرات)،	خبر،	دادخواست،	داستان (در ترکیب با وجه‌های دیگر، شامل حکایت، داستانک، داستان کوتاه، رمان، قصه، نوول و...)،	دایره‌المعارف،
درس‌گفتار،	درس‌نامه،	دعا (ادعیه)،	زندگی‌نامه (و خودزندگی‌نامه)،	سخنرانی (با نام‌های دیگر خطابه، مجلس، وعظ و...)،
سرگذشت‌نامه (با نام‌های دیگر احوال، تذکره، حسب‌حال، سیرت، شرح‌حال و مقامات)،	سرمقاله،	سفرنامه،	شجره‌نامه،	شرح (با نام دیگر تفسیر، شامل تعبیر خواب و فرهنگ لغات و اصطلاحات و تفاسیر کتاب‌های مقدس و شروح اشعار و...)،
شعار،	شعر،	شکایت‌نامه،	عهدنامه،	فهرست،
فیلم‌نامه،	قول‌نامه،	کاریکلماتور،	گزارش،	گزین‌گویه،
مکالمه (شامل گفتگو، پرسش‌وپاسخ، جدل، مجاوبه، مصاحبه و مناظره)،	مبایعه‌نامه،	مقاله،	مقامه،	مقدمه (دیباچه)،
نامه (با نام‌های معمولاً جمع‌بستهٔ مراسلات، مکاتیب، مکتوبات، منشآت و نامه‌ها)،	نثر ادبی،	نمایش‌نامه،	نمایه،	وصیت‌نامه،
یادداشت (در ترکیب با وجه‌های دیگر، شامل یادداشت روزانه، یادداشت مطبوعاتی و...)	و...			

۳-۱-۶- صناعت بیرونی

«نثر» و «نظم»، دو نوع کلامی را از وجه صناعت بیرونی تشکیل می‌دهند که آثار منثور و منظوم را پدید می‌آورند. همچنین، نوع تلفیقی «نثر – نظم»، آنجا پدید می‌آید که نظم، ادامهٔ نثر باشد، نه برای استشهاد. افزون بر این، «نثر غیرآهنگین» و «نثر نیمه‌آهنگین» و «نثر آهنگین»، گونه‌های نثر، و نیز، «نظم عروضی» و «نظم هجایی» و «نظم تکیه‌ای» و نظم به هر نوع وزن دیگر،

گونه‌های نظم‌اند. چنانکه دانسته است نظم عروضی در شعر فارسی، دو زیرگونهٔ «کلاسیک» و «نیمایی» دارد و زیرگونه‌های زیرگونهٔ کلاسیک آن عبارتند از: «بحر طویل»، «ترجیع‌بند»، «ترکیب‌بند»، «تک‌بیت»، «چهارپاره»، «دوبیتی»، «رباعی»، «غزل»، «قصیده»، «قطعه»، «مستزاد» و «مسمط». همچنین «شعر سپید»، شعر منثور آهنگین است. افزون بر این، داستان بلند منظوم را «منظومه» می‌گویند و این نام ممکن است برای کتاب‌های آموزشی منظوم نیز به کار برود. درضمن، «تصنیف» و «ترانه» هم، از آن نظر که نظم‌اند، ذیل زیرگونه‌های زیرگونهٔ کلاسیک نظم جای می‌گیرند. هدف ما در اینجا اطلاع‌دادن راجع به این نکات نیست؛ بلکه آگاهی‌دادن از این نکته است که وجه ژانری صناعت بیرونی، حدوداً چه انواع و گونه‌ها و زیرگونه‌ها و حتی زیرگونه‌های زیرگونه‌هایی دارد.

۴-۱-۶- سبک درونی

شامل دو نوع سبک درونی «عاری» و سبک درونی «بلاغی» است و سبک درونی بلاغی، شامل سه گونهٔ «ساده» و «معتدل» و «مصنوع (فنی)» است. «نثر مصنوع» (ر.ک: خطیبی، ۱۳۶۶) و «قصیدهٔ مصنوع» (ر.ک: احمدسلطانی، ۱۳۷۰) دو زیرمجموعهٔ ترکیبی وجه ژانری سبک درونی را با وجه صناعت بیرونی تشکیل می‌دهند. یک بخش عمده از نسبیت‌های ادبی، در این وجه پدید می‌آیند و اثری مانند *تاریخ بیهقی* که نه «شعر» است، نه «داستان» و نه «نمایش‌نامه»، بر پایهٔ همین وجه، کمابیش ادبی‌شدگی پیدا کرده است.

۵-۱-۶- سبک بیرونی

شامل انواع «مرسل» و «مسجع» در نثر و «غیرمقفّی» و «مقفّی» و «غیرمردّف» و «مردَف» در نظم است؛ برای نمونه، گونهٔ ترکیبی «نثر مسجع»، به لحاظ مسجع‌بودن، از این وجه ژانری نشان دارد و گونه‌های ترکیبی نظم با این وجه نیز پدیدآورندهٔ قالب‌های گوناگون شعری است. گاه قافیه‌بندی غیرمعمول در قالب‌های شعری هم، عامل ظهور و بروز گونه‌های ترکیبی ریزتر، مانند ذوقافیتین نوع دوم یا «تکرار القوافی» است که مصراع‌های اول تمام بیت‌های آن با یکدیگر و مصراع‌های دوم تمام بیت‌های آن با هم، قافیه‌سازی جداگانه دارند (ر.ک: واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، ص. ۱۳۱). دو نمونهٔ ترکیبی دیگر در رابطه با این وجه عبارتند از: الف) «مسمط مربع مجزّی» (ر.ک: واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، ص. ۷۲-۷۳)، یعنی نظمِ تماماً دارای «قافیهٔ درونی» (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۶۶-۶۷)، مانند غزل «ای ساربان آهسته ران کآرام جانم می‌رود ...» سعدی، و ب) نظم «مقفای آزاد» که اولی، جزو زیرمجموعه‌های نظم «کلاسیک»، به‌ویژه «غزل» و «قصیده» است و دومی، زیرمجموعهٔ نظم «نیمایی» است.

۶-۱-۶- سبک نگارش

سبک نگارش، دست‌کم، دارای چهار نوع «توصیفی»، «توضیحی»، «اقناعی» و «روایی» است. همچنین سبک نگارش روایی، ممکن است صرفاً «مکالمه‌محور» باشد؛ البته گاه سبک‌های نگارش تلفیقی، مانند توصیفی – روایی، توضیحی – روایی و اقناعی – روایی و حتی توصیفی – توضیحی، توصیفی – اقناعی و توضیحی – اقناعی هم پدید می‌آیند. زیرمجموعه‌های روایت، یعنی «روایت واقعی» و «روایت خیالی»، درواقع گونه‌های ترکیبی سبک نگارش روایی را تشکیل می‌دهند و در یک کلام، «روایت‌شناسی» شاخه‌ای از «سبک‌شناسی نگارش» است. نام «شعر روایی» با تکیه بر ترکیب وجه صناعت درونی و این وجه پدید آمده است و نام «مناظره» به معنای مکالمهٔ سوگیرانهٔ طرف‌های واقعی یا خیالی، از ترکیب همین دو وجه با وجه مضمون (⟵ مضمون) نشان دارد.

۷-۱-۶- کارکرد

این وجه، همان وجه مورد اتکای ارسطو برای طبقه‌بندی انوع ادبی به «حماسه» و «تراژدی» و «کمدی» است؛ چنانکه کارکرد تراژدی را «کاتارسیس» یا پالایش روانی از رهگذر پدیدآوردن ترس و شفقت در مخاطب دانسته است (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۱) و احتمالاً حماسه و کمدی را هم دارای کارکرد خاص آنها می‌شمرده است. از آنجا که بنای ما فعلاً بر بسط مباحث نیست، پیشنهادمان را جدول‌وار می‌آوریم و در اینجا یادآور شویم که ژانرهای کلامی و ادبی، از این وجه، ابتدا دو نوع «جد» و «هزل» پیدا می‌کنند و «هزل»، نقطهٔ مقابل «جد» و به معنای شوخی است (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۶، ص. ۱۳–۲۱). همچنین نوع جد، بر پایهٔ اصل و تلفیق دو قوهٔ نفسانی در حکمت قدیم، یعنی قوّهٔ شهوی و قوّهٔ غضبی (ر.ک: ابوعلی‌سینا، ۱۳۶۰، ص. ۲۴۴) که «هر دو، فرماینده‌اند مر قوّت محرّکه را» (کاشانی، ۱۳۶۱، ص. ۴۷)، چهار گونهٔ «خواستن» (اثبات)، «نخواستن» (نفی)، «خواستن –نخواستن» (اثبات – نفی) و «نخواستن – خواستن» (نفی – اثبات) دارد. دلیل کاربرد این اصطلاحات در اینجا، نبود اصطلاحات رساتر برای مفهوم آنهاست. از این سرچشمه‌ها، جدول ۶ فراهم می‌آید که کوشیده‌ایم نام زیرگونه‌هایشان، همچنان نه به‌منظور نوگویی، بلکه به‌منظور رسایی، بازتاب کارکرد آنها باشد و نمونه‌هایشان را از نام‌های معمول برمی‌گزینیم.

جدول ۶: کارکردهای کلامی و ادبی

Table 6: Verbal and literary functions

جد	خواستن	غنایی	آرامش‌نامه	لالایی
			بازی‌نامه	متل
			خواهش‌نامه	تقاضانامه، قطعهٔ تقاضایی
			سپاس‌نامه	تحمیدیه
			ستایش‌نامه	مدح
			شادی‌نامه	مولودی‌نامه، عروسی‌نامه
			مِهرنامه	غزل، منظومهٔ عاشقانه
			نیایش‌نامه	مناجات‌نامه
		تعلیمی	آموزش‌نامه	بازنامه، فَرَس‌نامه
			اندرزنامه	مانند *بوستان* و *گلستان* سعدی
			پرورش‌نامه	آثار تربیتی، مانند *قابوسنامه*
			دانش‌نامه	آثار علمی،

				مانند *الابنیه عن حقایق الادویه*	
			رازنامه	آثار عرفانی	
			روش‌نامه	فتوت‌نامه	
			شگردنامه	لغز و معما	
			شگرف‌نامه	عجایب‌نامه	
			گزارش‌نامه	زندگی‌نامه، خاطره، سفرنامه، تاریخ	
			یادمان‌نامه	ماده‌تاریخ	
	نخواستن (هجایی)	ترس‌نامه		مانند فیلم‌نامه‌های ژانر سینمایی وحشت	
		ستیزنامه		ادبیات اعتراضی	
		شورش‌نامه		ادبیات انقلابی	
		نکوهش‌نامه		هجو	
	خواستن-نخواستن	رزم‌نامه		حماسه، داستان پلیسی، داستان جنگی	
		مصیبت‌نامه		تراژدی، تعزیه، مرثیه	
	نخواستن-خواستن	چالش‌نامه		ادبیات انتقادی	
		رنج‌نامه		حبسیه (زندان‌نامه)	
		گلایه‌نامه		بث‌الشکوی	
هزل	شوخی‌نامه		طنز، کمدی		

۸-۱-۹- سطح اخلاقی

شامل سه نوع «شریف»، «متوسط» و «وضیع» است و نام‌های دو گونهٔ ترکیبی «هجاء الاشراف» و «هجاء الاراذل» (ر.ک: حلبی، ۱۳۶۵، ص. ۳۹) از این وجه سرچشمه گرفته‌اند.

۹-۱-۶- موضوع

شمار موضوعات، در دسترس نیست و یافتن موضوع اثر به‌عنوان ژانر، بیشتر نیازمند بداهه‌یابی است؛ اما می‌توان آنها را ذیل دو نوع «هستی‌شناسانه» و «اجتماعی» گنجاند.

نوع هستی‌شناسانه، شامل گونه‌های «خداشناسانه» (ذات خدا و صفات خدا و افعال خدا)، «جهان‌شناسانه» (جهان فیزیک و جهان متافیزیک) و «انسان‌شناسانه» (جسم انسان و نفس انسان و عواطف انسان) است.

همچنین نوع اجتماعی، شامل گونه‌های «اعمال اجتماعی» (مانند آداب و رسوم و ورزش و مشاغل)، «افکار اجتماعی» (مانند علوم و هنرها و ادبیات و فولکلور و نظریه‌ها و روش‌ها)، «اوضـــاع اجتماعی» (مانند جمعیت و قوانین و ناهنجاری‌ها)، «محصـــولات اجتماعی» (مانند محصـــولات کشـــاورزی و صـــنعتی)، «محیط‌های اجتماعی» (مانند جامعهٔ روســـتایی و جامعهٔ شـــهری)، «نهادهای اجتماعی» (مانند حکومت و آموزش‌وپرورش و خانواده)، «طبقات اجتماعی» (مانند سرمایه‌داران و طبقهٔ متوسط) و مانند آنهاست.

برای نمونه، اثر «عرفانی»، بیشـتر به یک یا دو یا هرسـه گونهٔ موضـوعی هسـتی‌شـناسـانه، به‌ویژه گونهٔ انسـان‌شـناسـانه، باز می‌گردد؛ اما «داستان رئالیستی»، جزو گونه‌های موضوعیِ اجتماعی است و می‌تواند مرتبط با نهادهای اجتماعی، مانند خانواده، یا طبقات اجتماعی، مانند طبقهٔ متوسط، یا از این قبیل باشد. در اثبات وجود این وجه ژانری همین بس که گاه گونه‌های ترکیبی ادبی، مانند «رمان بورژوایی» از چنین وجهی برچســب شـــناســـایی خورده‌اند و حتی گاه همین وجه، برای نمونه، در بارهٔ «غزل اجتماعی»، به‌طور ویژه، تمایزبخش است.

۱۰-۱-۶- مضمون

مضمون با موضوع فرق دارد و تصویر آن است؛ برای نمونه، موضوع «پیری» با هر کدام از مضمون‌های «به دست گرفتن عصا» و «خمیدگی قامت» و «ریختن دندان‌ها» و «سـپیدی مو» قابل بیان اسـت و اینها حکم تصـویرهای آن موضـوع را دارند. وجه مضمون، دو نوع «واقع‌گرایانه (رئالیستی)» و «آرمان‌گرایانه (ایدئالیستی)» به معنای عام آنها را در بر می‌گیرد؛ چنانکه:

نوع واقع‌گرایانه، دســـت‌کم، شـــامل گونه‌های «خصـــلتی» (بخلا و بلها و دیوانگان و طفیلیان و مانند آنها)، «درون‌گرایانه» (رمانتیک و روان‌شناختی و عاشقانه و مانند آنها)، «شخصیتی» (انبیا و اولیا و شاهانه و قهرمانی و وزرا و مانند آنها)، «شغلی» (پلیسی و شبانی و شهرآشوب و مانند آنها)، «طبیعت‌گرایانه» (بهاریه و خزانیه و مانند آنها)، «کنشی» (اکتشافی و انقلابی و جنگی و ســـفری و مبارزاتی و ورزشـــی و مانند آنها)، «گروهی» (حزبی و خاندانی و صـــنفی و طبقاتی و قومی و مانند آنها)، «متافیزیکی» (اجنه و ارواح و فرشـــتگان و مکاشـــفه‌ای و مانند آنها)، «محیطی» (اقلیمی و خانقاهی و خانوادگی و درباری و روستایی و شهری و عشایری و مدرسه‌ای و مسجدی و مانند آنها)، «مسلکی» (خوش‌باشانه و زهدی و سقایی و فتوتی و قلندری و مانند آنها)، «معرفتی» (معارف حســـی و معارف عقلی و معارف ذوقی و مانند آنها)، «معلولیتی» (الکنان و نابینایان و مانند آنها) و «مناســـبتی» (اعیاد و جشـــن‌ها و مانند آنها) اســـت. همچنین گاه که با مجموعهٔ حکایت یا داســـتان یا از این قبیل مواجهیم، پدیدآمدن گونهٔ «واقع‌گرایانه/ گوناگون»، طبیعی است.

نوع آرمان‌گرایانه هم دو گونه را در بر می‌گیرد: الف) گونهٔ «تراواقعی»، شـامل زیرگونه‌های «اسـطوره‌ای» و «افسـانه‌ای»، و ب) گونهٔ «فراواقعی»، شـامل زیرگونه‌های «رمزی (سـمبولیک)» و «تخیلی (فانتزیک)»؛ برای نمونه، «فابل»ها و «رسـاله‌الطیر»ها رمزی‌اند و «داستان سوررئالیستی»، تخیلی است.

۱۱-۱-۶- اندازه

اندازه نیز یک وجه است و از این وجه، برای هر گونهٔ کلامی و ادبی، متناسب با ظرفیت همان گونه، انواع «کوتاه» و «میانه» و «بلند» و گاه حتی اندازهٔ نسـبی، مانند «نسـبتاً بلند» وجود دارد؛ چنانکه امروزه، گونهٔ ترکیبی «شـعر کوتاه»، گونه‌ای پروپیمان تلقی می‌شـود و طبقه‌بندی داستان به «داستانک» و «داستان کوتاه» و «داستان بلند» هم، بر پایهٔ این وجه، صورت گرفته است. نامگذاری‌های معمول و موجود گذشته نشان می‌دهند که ظاهراً قدما نیز «حکایت» و «قصه» را، بیشتر با این تمایز می‌شناخته‌اند.

۱۲-۱-۶- ترتیب

بی‌گمان ترتیب مطالب در اثر هم ژانرآفرین است و البته به نظر می‌رسد از این وجه، یافتن شباهت‌های نوعی میان آثار بی‌شمار، دشوار باشد، جز اینکه ترتیب مطالب چند گونهٔ خاص کلامی و ادبی، مانند «پایان‌نامه» و «قصیده» و «مقاله» را پیشاپیش گفته‌اند؛ بااین‌حال، از نظر گونه‌شناسی، بسته به محدودهٔ اثر، تمام ترتیب‌ها، ذیل دو نوع «کل اثر» و «جزء اثر» با گونه‌سازی‌های مشخص در جدول ۷ می‌گنجند:

جدول ۷: ترتیب مطالب اثر

Table 7: Order of contents of the work

کل اثر	پیوسته	با فصل‌بندی	مانند *بوستان* و *گلستان* سعدی	
		بدون فصل‌بندی	با عنوان‌گذاری داخلی	مانند *مثنوی*
			بدون عنوان‌گذاری داخلی	مانند *نفثة المصدور* زیدری نسوی
	ناپیوسته	مانند مجموعه‌شعرهای امروزی		
جزء اثر	اصلی	متوالی (پیاپی)	مانند داستان رستم و سهراب *شاهنامه*	
		متناوب (یک‌درمیان یا چنددرمیان)	مانند داستان اصلی *منطق‌الطیر* که میان بخش‌های آن، داستان‌های دیگر آمده است.	
	فرعی	مانند داستان‌های فرعی *منطق‌الطیر*		

اهمیت این وجه، آنگاه روشن می‌شود که برای نمونه، بخواهیم میان گونه‌شناسی کل *بوستان* و گونه‌شناسی یک حکایت از آن با در نظر داشتن این که جزئی از *بوستان* است یا بدون در نظر داشتن این مورد، تمایز برقرار کنیم. همچنین تمییز میان ترتیب «داستان به داستان» *شاهنامه* و ترتیب «داستان در داستان» *کلیله و دمنه* و آثار عطار و *مثنوی* مولوی، از همین وجه برمی‌خیزد.

۱۳-۱-۶- روش

با اینکه ذیل این وجه، از سه نوع «نظری»، «تاریخی» و «تطبیقی» نام برده‌اند، امروزه، نوع اول، شایان افزایش به دو نوع «اکنون‌نگر» و «آینده‌نگر» و نوع دوم نیز، قابل تعبیر به «گذشته‌نگر» است. در این میان، نوع تلفیقی و دست‌کم، دوزمانهٔ آنها، همان نوع «تطبیقی» خواهد بود.

اینکه دالاس، نمایش را به اکنون، حماسه را به گذشته و شعر غنایی را به آینده نسبت می‌دهد (ر.ک: ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۱-۲۶۲)، چندان موجه نیست و ظاهراً خوانده‌های محدود وی در آن زمان، این نسبت‌ها را برمی‌تابیده‌اند و دیدگاه دیگرگونهٔ راسکین (ر.ک: ولک و وارن، ۱۳۷۳، ص. ۲۶۲) هم همین وضع را دارد، وگرنه جز حماسه که بیشتر، گذشته‌نگر است، به لحاظ منطقی، همهٔ آثار کلامی و ادبی، در این وجه، امکان جایگیری ذیل هر کدام از این سه نوع را دارند.

در عوض، امروزه، «داستان‌های رئالیستی»، عموماً به نوع اکنون‌نگر بازمی‌گردند و بی‌گمان تغییر نگرش انسان مدرن، از گذشته‌نگری به اکنون‌نگری بر این روند، بی‌تأثیر نبوده است. همچنین برخی «داستان‌های علمی -تخیلی»، آینده‌نگرند و از جمله معروف‌ترین آنها بعضی داستان‌های ژول ورن، مانند *بیست هزار فرسنگ زیر دریاست*. از این گذشته، گونهٔ ترکیبی «رمان تاریخی»، از وجه روش «گذشته‌نگر» خویش، برچسب شناسایی خورده است؛ تا آنجا که بدون در نظر گرفتن این وجه، امکان گونه‌شناسی دقیق آن وجود نخواهد داشت.

افزون بر این، در *بوف کور* صادق هدایت و *سرگذشت کندوهای* جلال آل احمد، به دلیل وجود دو روایت جداگانه از یک داستان و وجود دو روایت موازی از انسان‌ها و زنبورها، روش تطبیقی یافتنی است. همین دو نمونه نشان می‌دهند روش تطبیقی، مختص پژوهش‌های امروزی به‌عنوان انواع کلامی «کتاب» و «مقاله» نیست و در تمام آثار کلامی و ادبی، شایان بازکاوی است.

۱۴-۱-۶- گفتمان

همچنان با موضوع فرق دارد و به ایدئولوژی مربوط است. گفتمان‌ها عبارتند از همهٔ ملل و نحل قدیم و جدید که ذیل انواع «اجتماعی»، «اخلاقی»، «اقتصادی»، «تغزلی»، «حکمی»، «دینی»، «سیاسی»، «عرفانی»، «علمی»، «فلسفی»، «کلامی»، «مذهبی» و ... می‌گنجند و هر کدام گونه‌ها و احتمالاً زیرگونه‌های مشخص دارد که شناخت همین گونه‌ها و زیرگونه‌ها بیشتر به کار گونه‌شناسی می‌آید. در این وجه، برای نمونه، «رمان سوسیالیستی» به گفتمان اجتماعی سوسیالیستی و «ادبیات فمینیستی» به یکی از زیرگونه‌های گفتمان اجتماعی اومانیستی، یعنی «فمینیسم» باز می‌گردد. در طبقه‌بندی انواع رمان به وسیلهٔ باختین، «رمان‌های سوفسطایی» و «رمان انسان‌گرایانه» (ر.ک: تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۷۴-۱۷۷) از چنین وجهی به دست آمده‌اند. همچنین امروزه در ادبیات ما، «شعر آیینی» به معنای شعر مذهبی شیعی، بر پایهٔ همین وجه نام گرفته است.

۲-۶- وجه‌ها، انواع و گونه‌های بافتاری ژانر

وجه‌های بافتاری ژانر، در بیرون متن وجود دارند و از آنجا به‌طور نامشهود، شیوه یا لحن بیان اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهند و انواع و گونه‌های بافتاری را پدید می‌آورند. این وجه‌ها، انواع و گونه‌ها عبارتند از.

۱-۲-۶- جنسیت مؤلف

به‌طور نظری، دست‌کم، شامل دو نوع «مردانه» و «زنانه» است. دیری نیست که بحث زبان زنانه پا گرفته است (ر.ک: لیکاف،

۱۳۹۹) و با وجود شـــاعران و نویســـندگان زن در طول تاریخ، وجود انواع کلامی و ادبی مردانه و زنانه نیز جای تحقیق دارد؛ برای نمونه، «حماسه»، به احتمال قوی، یک گونهٔ مردانه است و «لالایی» هم به‌عنوان زیرمجموعهٔ شعر عامیانهٔ فارسی، گونه‌ای زنانه اسـت؛ بااین‌حال، فعلاً در گونه‌شـناسـی، تعیین موردیِ این وجه، بسـنده اسـت تا بعدها از رهگذر بسـامدگیری، گونه‌های «مردانه» یا «زنانه» یا «مشترک» به دست آیند.

۲-۲-۶- حرفهٔ مؤلف

دشوار است بپذیریم حرفهٔ مؤلف، یک وجه گونه‌ساز است؛ بااین‌حال، باختین به آن اشاره‌ای داشته است (تودوروف، ۱۳۷۷، ص. ۱۱۶). در زبان فارسـی، «نثر منشـیانه» به معنای «نثر دبیران دیوان رسـائل»، «نثر دانشـگاهی» (رسـتگار فسـایی، ۱۳۹۶، ص. ۳۱۱-۳۱۳؛ شـمیسـا، ۱۳۹۶، ص. ۳۳۱-۳۳۴) به معنای «نثر دانشـگاهیان» و «نقد دانشـگاهی» به معنای «نقد اسـتادان» (غلامی، ۱۴۰۲، ص. ۲۱)، بر پایهٔ این وجه نام گرفته‌اند.

۳-۲-۶- اصالت اثر

دسـت‌کم، شـامل ده نوع شـناخته‌تر «اسـتقبال»، «بازآفرینی (اقتباس)»، «بازنویسـی»، «تألیف»، «ترجمه»، «تصـحیح»، «تلخیص»، «گردآوری (تدوین)»، «نظیره» و «نقیضه» است و هر کدام گونه‌ها و زیرگونه‌هایی دارد یا ممکن است داشته باشد؛ برای نمونه، هنوز زیرگونه‌های «نقیضـهٔ جد» و از آن مهم‌تر، زیرگونه‌های «نقیضـهٔ طنز»، مورد سـرشـماری دقیق قرار نگرفته اسـت. ناگفته نماند، «نقیضـهٔ طنز»، یک گونهٔ مبتنی بر ترکیب «نقیضـه – شـوخی‌نامه» اسـت و پدیدآوردن آن به تبع هر نوع از انواع کلامی و ادبی امکان دارد.

۴-۲-۶- ابزار ارائه

شـامل دو نوع «شـفاهی» و «کتبی» اسـت و «ادبیات شـفاهی» از این وجه نام گرفته اسـت. نوع تلفیقی این دو، یعنی «شـفاهی – کتبی»، نیز وجود دارد که در عربی، یک گونهٔ آن را «اَمالی»، جمع اِملا، گفته‌لند و در فارســـی، آثار نســـبتاً پرشـــماری، مانند کتاب‌های *طبقات الصوفیهٔ* خواجه عبدالله انصاری و *مقالات* شمس تبریزی، ذیل آن می‌گنجند.

امروزه گاه این که اثر، با کدام کمک‌ابزار ارائه شده باشد، هم مورد توجه قرار می‌گیرد و برای نمونه، «کادرنوشته» و «وبلاگ‌نوشته» را از این چشم‌انداز نامگذاری کرده‌اند. نمونهٔ کهن این مورد، «سنگ‌نوشته» است. همچنین بارها نام «مصاحبهٔ تلویزونی» و «مصاحبهٔ رادیویی» و «نثر ژورنالیستی» و «نقد ژورالیستی» و مانند آنها را شنیده‌ایم که همه به همین وجه باز می‌گردند.

۵-۲-۶- جایگاه ارائه

یا از نوع «متن» اسـت یا از نوع «پیرامتن»، چنانکه گونهٔ «حاشـیه» براسـاس این وجه، نامگذاری شـده اسـت. همچنین گونهٔ «تقدیمچه» یا «تقدیمیه» که در آغاز اثر، پس از عنوان می‌آید و با آن، اثر را به خویشـاوند یا دوسـت یا یک دلخواه دیگر تقدیم می‌کنند، از همین وجه، گونه‌ای مستقل است و قابل بازکاوی. در پیرامتنیت ژنتی از یک دیدگاه جداگانه، برای جایگاه ارائه، به گونه‌های بیشتری مانند «عنوان» نیز برمی‌خوریم (ر.ک: آلن، ۱۳۸۰، ص. ۱۴۸-۱۵۴).

۶-۲-۶- دورهٔ ارائه

دست‌کم، شامل دو نوع «کلاسیک» و «نو» است؛ چنانکه نام‌های «شعر کلاسیک» و «شعر نو» در ایران از این وجه نشان دارند.

این دو نوع، گاه طبق شرایط تاریخی جامعه، به سه نوع «کلاسیک» و «نوکلاسیک» و «نو» تقسیم می‌شوند و همچنین احتمالاً هر کدام به زیرگونه‌های ریزتر تاریخی افزایش پیدا می‌کند.

۶-۲-۷- سطح دانش مخاطبان

دو نوع «تخصصی» و «عمومی» دارد. «دانش‌نامهٔ تخصصی» و «دانش‌نامهٔ عمومی» از این وجه نام گرفته‌اند. حوزه‌های تخصصی، مشخصند و بنابراین، آثار کلامی و ادبی مرتبط با این حوزه‌ها، از جمله آثار علمی، مانند «مقالهٔ علمی – پژوهشی»، گونه‌های نوع تخصصی را تشکیل می‌دهند و بااین‌حال، بیشتر آثار، در این باره برچسب «عمومی» می‌خورند.

۶-۲-۸- ردهٔ سنی مخاطبان

شامل سه نوع «کودک» و «نوجوان» و «بزرگسال» است و در این سه ردهٔ سنی، رده‌های سنی ریزتر هم، مدنظر بوده‌اند. به‌هرحال، دست‌کم، گونه‌های ترکیبی «ادبیات کودک» و «ادبیات نوجوان» بر پایهٔ این وجه پدید آمده‌اند.

۶-۲-۹- نهاد کاربری

نهادهای کاربری آثار کلامی و ادبی بر دو نوعند: «عام» که بیشتر این آثار در این نهاد شکل می‌گیرند و «خاص» که گاه گونه‌های کلامی و حتی ادبی، در ترکیب با آن پدید می‌آیند. همین نهادهای کاربری «خاص»، سه گونهٔ «دولتی»، «خصوصی» و «مردمی» دارند که هر کدام شامل زیرگونه‌های متعدد است و گونه‌های کلامی و ادبی مذکور، بیشتر با گونهٔ «دولتی» این نهادها، گونهٔ ترکیبی ایجاد کرده‌اند. چند نمونهٔ آشکار و پنهان این گونه‌های ترکیبی عبارتند از: «آیین‌نامه»، «بخش‌نامه»، «خبرنامه (بولتن)»، «درس‌نامهٔ دانشگاهی»، «نامهٔ اداری» و «نامهٔ سلطانی» (ر.ک: خطیبی، ۱۳۶۶، ص. ۴۰۱-۴۱۱).

۷- جدول گونه‌شناسی چندوجهی پنج اثر

آنچه تا اینجا گذشت لزوماً اطلاعات جدید نبود؛ بلکه بیشتر، چیدمان جدید اطلاعات بر پایهٔ نظریهٔ چندوجهی ژانر بود و بویژه چه‌بسا پدیده‌هایی که تا کنون ژانر تلقی نمی‌شدند، بر پایهٔ این نظریه، وجه‌های ژانری پیدا کردند. اکنون گونه‌شناسی عملی پنج اثر در جدول ۸ آورده می‌شود. راهی که پشت سر گذاشتیم تا ابعاد نظریهٔ چندوجهی ژانر پیشنهاد شود؛ با این حد از گونه‌شناسی عملی برابری نمی‌کند؛ ولی همین اندازه نیز دست‌کم، دو کارآیی دارد: نخست اینکه الگوی اولیهٔ گونه‌شناسی عملی آثار را پیش روی پژوهشگران می‌نهد تا در هر زمینهٔ موردعلاقه به گونه‌شناسی الگومند بپردازند و دوم اینکه راه اصلاح و تکمیل این نظریه را می‌گشاید. روشن است کاربرد الگوی گونه‌شناسی عملی زیر، نه به معنای پایان راه گونه‌شناسی آثار کلامی و ادبی، بلکه به‌منزلهٔ آغاز راه تحلیل گونه‌شناختی آنهاست و تحلیل جزئی‌نگرانه در بارهٔ هر گونهٔ یک اثر، ممکن است بحث‌های فراوانی به دنبال داشته باشد و حتی این امکان را فراهم می‌آورد که گونه‌شناسی تحلیلی با رویکرد گونه‌شناسی یک‌وجهی، گونه‌شناسی دوجهی، گونه‌شناسی سه‌وجهی و بیشتر، پیش برود. کوشیده‌ایم همین پنج اثر هم نسبتاً جامع‌الاطراف باشند. درضمن، در جدول ۸ برای موارد تلفیقی از نشانهٔ «–» و برای زیرگونه‌ها از نشانهٔ «/» بهره می‌گیریم. همچنین در چند ردیف با گونه‌های مشترک مواجهیم و این امر، به معنای بی‌اهمیت بودن آن ردیف‌ها نیست؛ بلکه لازم است همواره پیش چشم باشند تا در موارد مقتضی، نادره‌ها رخ بنمایند.

جدول ۸: گونه‌شناسی چندوجهی پنج اثر

Table 8: Multifaceted typology of five works

اثر←	تاریخ بیهقی	غزل «گفتم غم تو	شعر «ققنوس» نیما	رمان «مدیر	شعر «پریا»ی شاملو

وجه↓		دارم» حافظ		مدرسه» آل احمد	
زبان	فارسی/ رسمی/ نوشتاری	فارسی/ رسمی/ نوشتاری	فارسی/ رسمی/ نوشتاری	فارسی/ عامیانه/ نوشتاری-گفتاری	فارسی/ عامیانه/ گفتاری
صناعت درونی	کتاب	شعر- مکالمه	شعر-داستان	کتاب- رمان	شعر-داستان
صناعت بیرونی	منثور/ نیمه‌آهنگین	منظوم/ کلاسیک/ غزل	منظوم/ نیمایی	منثور/ غیرآهنگین	منظوم/ نیمایی
سبک درونی	بلاغی/ ساده	بلاغی/ معتدل	بلاغی/ معتدل	بلاغی/ ساده	بلاغی/ معتدل
سبک بیرونی	مرسل	مقفی	مقفای آزاد	مرسل	مقفای آزاد
سبک نگارش	روایی	روایی/ مناظره	روایی	روایی	روایی
کارکرد	تعلیمی/ گزارش‌نامه	غنایی/ مِهرنامه- شوخی‌نامه	هجایی/ چالش‌نامه	هجایی/ چالش‌نامه	هجایی/ ستیزنامه
سطح اخلاقی	شریف	شریف	شریف	شریف	شریف
موضوع	اجتماعی/ نهادها	هستی‌شناسانه/ انسان‌شناسانه	اجتماعی/ اوضاع	اجتماعی/ اوضاع	اجتماعی/ اوضاع
مضمون	واقع‌گرایانه/ محیطی/ درباری	واقع‌گرایانه/ درونگرایانه/ عاشقانه	آرمان‌گرایانه/ فراواقعی/ رمزی	واقع‌گرایانه/ محیطی/ مدرسه‌ای	آرمان‌گرایانه/ تراواقعی/ افسانه‌ای
اندازه	بلند	میانه	میانه	نسبتاً بلند	نسبتاً بلند
ترتیب	کل اثر/ پیوسته/ بدون فصل‌بندی/ با عنوان‌گذاری داخلی	کل اثر/ پیوسته/ بدون فصل‌بندی/ بدون عنوان‌گذاری داخلی	کل اثر/ پیوسته/ بدون فصل‌بندی/ بدون عنوان‌گذاری داخلی	کل اثر/ پیوسته/ با فصل‌بندی/ بدون عنوان‌گذاری داخلی	کل اثر/ پیوسته/ بدون فصل‌بندی/ بدون عنوان‌گذاری داخلی
روش	تاریخی	نظری/ اکنون‌نگر	نظری/ اکنون‌نگر	نظری/ اکنون‌نگر	نظری/ اکنون‌نگر
گفتمان	سیاسی/ غزنوی	تغزلی	اجتماعی/ روشنفکری	اجتماعی/ روشنفکری	سیاسی/ لیبرالیستی
جنسیت مؤلف	مردانه	مردانه	مردانه	مردانه	مردانه
حرفهٔ مؤلّف	منشی (دبیر)	شاعر (و دیوانی)	شاعر (و اداری و معلم)	نویسنده (و معلم)	شاعر و نویسنده (و روزنامه‌نگار و مترجم)
اصالت اثر	تألیف	تألیف	تألیف	تألیف	تألیف
ابزار ارائه	کتبی	کتبی	کتبی	کتبی	کتبی
جایگاه ارائه	متن	متن	متن	متن	متن
دورهٔ ارائه	کلاسیک	کلاسیک	نو	نو	نو
سطح دانش مخاطب	عمومی	عمومی	عمومی	عمومی	عمومی
ردهٔ سنی مخاطب	بزرگسال	بزرگسال	بزرگسال	بزرگسال	کودک
نهاد کاربری	عام	عام	عام	عام	عام

۸- نتیجه

۱. میان دیدگاه سنتی انواع ارسطویی و دیدگاه نهایت‌ناپذیری انواع رمانتیک‌ها، یک راه کاربردی‌تر و فراگیرتر برای طبقه‌بندی

انواع ادبی، وجود دارد و آن راه، نظریهٔ چندوجهی ژانر است. پژوهش حاضر به پیشنهاد این نظریه و تبیین اصول و فروع و برآیند عملی آن پرداخت.

۲. از این چشم‌انداز، هر اثر، دست‌کم، بیست و سه وجه ژانری و بنابراین، دست‌کم، بیست و سه نوع و گونهٔ ساختاری و بافتاری دارد که در آن اثر، با یکدیگر می‌آمیزند و به هم یاری می‌رسانند تا شیوه یا لحن بیان یگانهٔ آن شکل بگیرد.

۳. طبقه‌بندی انواع کلامی و ادبی نیز در محدودهٔ همین بیست و سه وجه ژانری امکانپذیر است.

٤. با استفاده از طبقه‌بندی فراهم‌آمده، الگوی گونه‌شناسی عملی آثار ادبی هم فراهم می‌آید که زمینه‌ساز تحلیل‌های گونه‌شناختی است.

۵. در این پژوهش، مبانی نظری نتایج بالا را همراه با دستاوردهای عملی آنها خواندید.

منابع

آلن، گرهام (۱۳۸۰). *بینامتنیت* (پیام یزدانجو، مترجم). مرکز.

ابوعلی‌سینا، شیخ‌الرئیس (۱۳۶۰). *رسائل ابن‌سینا* (ضیاءالدین دری، مترجم). کتابخانهٔ مرکزی.

احمدسلطانی، منیره (۱۳۷۰). *قصیدهٔ فنی و تصویرآفرینی خاقانی شروانی*. مؤسسهٔ کیهان.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات* (فرزانه طاهری، مترجم). آگه.

باختین، میخائیل (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان* (کتایون شهپرراد، مترجم). کتاب آبان.

بروستر، اسکات (۱۳۹۵). *شعر غنایی* (رحیم کوشش، مترجم). سبزان.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی* (داریوش کریمی، مترجم). مرکز.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختگرا* (محمد نبوی، مترجم). آگه.

جواری، محمدحسین، و آسیب‌پور، محسن (۱۳۸۷). «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسم». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱*(۱)، ۳۳-۵۵. https://clls.sbu.ac.ir/article_99192.html

چندلر، دانیل (۱۳۹۱). مقدمه‌ای بر نظریهٔ ژانر (قدرت قاسمی‌پور، مترجم). *کتاب ماه ادبیات*، (۶۹)، ۶۱-۶۸.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۶۵). *مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*. پیک ترجمه و نشر.

خطیبی، حسین (۱۳۶۶). *فن نثر در ادب فارسی*. زوّار.

دوبرو، هدر (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)* (فرزانه طاهری، مترجم). مرکز.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغتنامه*. دانشگاه تهران.

رزمجو، حسین (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. آستان قدس رضوی.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۹۶). *انواع نثر فارسی*. سمت.

رضایی جمکرانی، احمد، و فرقانی دهنوی، سید حمید (۱۳۹۷). عوامل مؤثر در نظریهٔ فلسفی انواع ادبی در مکتب رمانتیسم. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، *۱۶*(۵۱)، ۲۵-۴۷. https://literature.ihss.ac.ir/Article/11135

زرقانی، سید مهدی، و قربان‌صباغ، محمودرضا (۱۳۹۵). *نظریهٔ ژانر (نوع ادبی): رویکرد تحلیلی - تاریخی*. هرمس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲). *ارسطو و فن شعر*. امیرکبیر.

ژنت، ژرار (۱۳۹۵). *گفتمان حکایت: جستاری در تبیین روش* (آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، مترجمان). نیلوفر.

سلطان‌محمدی، امیر، نوریان، سید مهدی، و طغیانی، اسحاق (۱۳۹۷). چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی (ژانرهای ادبی). *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، *۷*(۱)، ۹۵-۱۱۲. https://doi.org/10.22059/jlcr.2018.66405

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). انواع ادبی و شعر فارسی. *خرد و کوشش*، (۱۱ و ۱۲)، ۹۶-۱۱۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. آگاه.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۲). *هملت* (م. ا. به‌آذین، مترجم). دات.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۶). *تاریخ تطور نثر فارسی*. سمت.

غلامی، مجاهد (۱۴۰۲). گونه‌شناسی نظریه‌های ادبی. *فنون ادبی*، *۱۵*(۲)، ۱۵-۳۴.
https://doi.org/10.22108/liar.2023.138328.2292

فرای، نورتروپ (۱۳۷۷). *تحلیل نقد* (صالح حسینی، مترجم). نیلوفر.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۶). *طنز در زبان عرفان*. فراگفت.

فولادی، علیرضا (۱۴۰۰). درآمدی به نظریهٔ نثر. *نقد و نظریهٔ ادبی*، *۶*(۱)، ۱۹۱-۲۱۰.
https://doi.org/10.22124/naqd.2021.15332.1908

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۹). وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریهٔ انواع ادبی. *نقد ادبی*، ۳(۱۰)، ۶۳-۸۹.
https://lcq.modares.ac.ir/article_18487.html

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰). *فرهنگ ادبیات و نقد* (کاظم فیروزمند، مترجم). شادگان.

کاشانی، خواجه افضل‌الدین محمد (۱۳۶۱). *جامع الحکمه* (محمدتقی دانش‌پژوه، مصحح). بنیاد قرآن.

کروچه، بندتو (۱۳۷۲). *کلیات زیبایی‌شناسی* (فؤاد روحانی، مترجم). علمی و فرهنگی.

کوندرا، میلان (۱۴۰۰). *نظریهٔ رمان: از رابله تا مارکز* (سید محمدرضا باطنی، مترجم). روشنگران و مطالعات زنان.

لوکاچ، جورج (۱۴۰۰). *نظریهٔ رمان* (حسن مرتضوی، مترجم). آشیان.

لیکاف، رابین تالمک (۱۳۹۹). *زبان و جایگاه زن* (مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، مترجمان). نگاه.

واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* (میرجلال‌الدین کزازی، مصحح). مرکز.

ولک، رنه، و وارن، آوستن (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات* (ضیاء موحد و پرویز مهاجر، مترجمان). علمی و فرهنگی.

هالیول، استیون (۱۳۸۸). *پژوهشی در بارهٔ فن شعر ارسطو* (مهدی نصراله‌زاده، مترجم). مینوی خرد.

References

Abu-Ali-Sina. (1981). *Treatises of Ebn-e Sina* (Z. Dorri, Trans.) Central Library. [In Persian]

Ahmad-Soltani, M. (1991). *The Technical Qaside and Imagery in the Works of Khaqani Sharvani*. Keyhan Institute. [In Persian]

Allen, G. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanjou, Trans.). Markaz. [In Persian]

Bakhtin, M. (2020). *Questions of Literature and Aesthetic* (K. Shahpar-Rad, Trans.). Aban Books. [In Persian]

Brewster, S. (2016). *Lyric Poetry* (R. Koushesh, Trans.). Sabzan. [In Persian]

Chandler, D. (2012). An Introduction to Genre Theory (Q. Ghasemipour, Trans.). *Ketab-e Mah-e Adabiyyat*, (69), 61-68. [In Persian]

Croce, B. (1993). *Breviaio di Esteic*a (F. Rouhani, Trans.). Scientific and Cultural. [In Persian]

Cuddon, J. A. (2001). *A Dictionary of Literary Terms* (K. Firouzmand, Trans.). Shadegan. [In Persian]

Dehkhoda, A. (1998). *Loghat-Nameh*. University of Tehran. [In Persian]

Dubrow, H. (2010). *Genre* (F. Taheri, Trans.). Markaz. [In Persian]
Fouladi, A. (2007). *Humor in the Language of Mysticism*. Faragoft. [In Persian]
Fouladi, A. (2021). An introduction to the theory of prose. *Literary Criticism and Theory*, *6*(1), 191-210. https://doi.org/10.22124/naqd.2021.15332.1908 [In Persian]
Frye, N. (1998). *Anatomy of Criticism*. (S. Hosseini, Trans.). Niloufar. [In Persian]
Genette, G. (2016). *Discour du Recit* (A. Hosseinzadeh & K. Shahpar-Rad, Trans.). Niloufar. [In Persian]
Gholami, M. (2023). Typology of literary theories. *Literary Arts*, *15*(2), 15-34. https://doi.org/10.22108/liar.2023.138328.2292 [In Persian]
Halabi, A. (1986). *An Introduction to Satire and Humor in Iran*. Peyk-e Tarjomeh va Nashr. [In Persian]
Halliwell, S. (2009). *Aristotle's Poetics* (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Minou-ye Kherad. [In Persian]
Javari, M. H. & Asibpour, M. (2008). Classification of Literary Genres from the Perspective of Romantic Theorists. *Criticism of Foreign Language and Literature*. *1*(1), 33–55. https://clls.sbu.ac.ir/article_99192.html [In Persian]
Kashani, K. A. M. (1982). *Jame' al-Hekmah*. (M. T. Daneshpazhouh, Ed.). Bonyad-e Qur'an. [In Persian]
Khatibi, H. (1987). *The Art of Prose in Persian Literature*. Zovvar. [In Persian]
Kundera, M. (2021). *The Art of the Novel* (S. M. R. Bateni, Trans.). Rowshangaran and Women's Studies. [In Persian]
Lakoff, R. T. (2020). *Language and Woman's Place* (M. Khodadadi & Y. Pourasmaeil, Trans.). Negah. [In Persian]
Lukács, G. (2021). *The Theory of the Novel* (H. Mortazavi Trans.). Ashian. [In Persian]
Qasemipour, Q. (2010). Literary Genre. *Literary Criticism*, *3*(10), 63-89. https://lcq.modares.ac.ir/article_18487.html [In Persian]
Rastegar Fasaei, M. (2017). *Types of Persian Prose*. SAMT. [In Persian]
Razmjou, H. (1993). *Literary Genres and Their Manifestations in the Persian Language*. Astan Quds Razavi. [In Persian]
Rezaei Jamkarani, A. & Forghani Dehnavi, S. H. F. (2018). Factors Influencing the Philosophical Theory of Literary Genres in Romanticism. *Research on Persian Language and Literature*, *16*(51), 25–47. https://literature.ihss.ac.ir/Article/11135 [In Persian]
Scholes, R. (2000). *Structuralism in Literature: An Introduction* (F. Taheri, Trans.). Agah. [In Persian]
Shafi'i-Kadkani, M. R. (1352). Literary Genres and Persian Poetry. *Kherad va Koushesh*, (11 & 12), 96–119. [In Persian]
Shafi'i-Kadkani, M. R. (1370). *The Music of Poetry*. Agah. [In Persian]
Shakespeare, W. (2013). *Hamlet* (M. A. Beh-Azin, Trans.). Dat. [In Persian]
Shamisa, S. (2017). *The History of the Evolution of Persian Prose*. SAMT. [In Persian]
Soltan-Mohammadi, A., Noorian, S. M., & Toghiani, I. (2018). Some New Discussions on Literary Genres. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, *7*(1), 95-112. https://doi.org/10.22059/jlcr.2018.66405 [In Persian]
Todorov, T. (1998). *The Dialogical Priniple* (D. Karimi, Trans.). Markaz. [In Persian]
Todorov, T. (2000). *Qu'est-ce que le structuralisme?* (M. Nabavi, Trans.). Agah. [In Persian]
Va'ez Kashefi Sabzevari, M. Ḥ. (1369). *Badāye' al-Afkār fī Ṣanāyi' al-Ash'ār* (M. J. Kazzazi, Ed.). Markaz. [In Persian]
Wellek, R. & Warren, A. (1373). *Theory of Literature* (Z. Movaḥḥed & P. Mohajer, Trans.). Elmi va

Farhangi. [In Persian]

Zarqani, S. M. & Qorban-Sabbagh, M. R. (2016). *Genre Theory (Literary Genre): An Analytical-Historical Approach*. Hermes. [In Persian]

Zarrinkoub, A. (2003). *Aristotle and the Art of Poetry*. Amirkabir. [In Persian]