

הסוגה של הקינה – לדרכה של מתודה

תקציר

מטרת המאמר היא להציע מתודה לקביעת מאפייניה של סוגת הקינה. הוא מהלך מן הכלל אל הפרט, היינו, מבירור קשיי קביעת המאפיינים בכל סוגה שהיא אל בירור קשיים זהים בסוגת הקינה. קשת הדעות בהבנת תכולת סוגה כלשהי מהלכת בארבעה נתיבים: מן הסוגה הממוסדת אל הפתוחה, העצמית ועד לאנטי-סוגה. קשת הדעות בהבנת תכולת סוגת הקינה – מהלכה הפוך: מהגלגול היווני הקדום, הפרוץ, שהכיל נושאים ללא הגבלה אל דגם מצומצם, נוסח שילר. המאמר מציע לאמץ כמתודה לקביעת מאפייני סוגת הקינה את עקרונות שיטתו של סקולס, הדוגל באימוץ שתי מתודות: "תיאוריה של מודוסים" ו"תיאוריה ז'אנרית".

מבוא

ידי המחקר נמצאו כבולות ביכולת להציע הגדרה מניחה את הדעת לא רק לסוגת הקינה, כי אם לסוגה כמושג-גג, המאכלס סוגות רבות. במאמר יוצגו עיוני מחקר בבעיית הגדרת הסוגה כמושג-אב-כולל, בסוגת הקינה, כתת-סוגה ובמסגרות מתודולוגיות תיאורטיות.

1. לבעיית הגדרת הסוגה

ההכרה בסוגה כמושג מופשט, האוצר בתוכו תכונות, המאפשרות ליצירות ספרות המכילות אותו להיכלל בו, אינה מקובלת על כל אנשי תורת הספרות. יש המכירים בסמכותה המוחלטת, יש המודעים לחולשותיה ויש השוללים את קיומה לכתחילה. בנדאטו קרוצ'ה מוצא בה רק "צד אחד של אמת", הוא צדה התועלתית, המשמש מעין מראי-מקומות לחשובות שביצירות האמנות ותו-לא. הניסיון להכיר בקיומם של ז'אנרים ומחלקות הוא, לדעתו, מוטעה לכתחילה. האמנות נתפשת בעיניו כאינטואיציה לירית, המבטאה הלוך רוח, שהיא אידיודואלית ומתחדשת תמיד'. להנחת המוצא של קרוצ'ה, לפיה כל יצירת אמנות היא חד-פעמית, שותפים גם שוללי גישתו. מכל מקום, לא נוכל להתייחס לשיטה, השוללת הכרה בסוגה, שהרי בסימון מאפייניה – ענייננו. מן הצד השני של המתרגם ימצאו שרואים בסוגה מסגרת טהורה וברורה. לדעתו של בריןקר, נתפס הז'אנר (ומכאן ואילך ישמשונו הז'אנר בלעז והסוגה בעברית כנרדפים) כטהור עד סוף המאה ה-18. רק אז, כשספרות רומנטית פורצת מסגרות יורשת את הספרות הקלאסיציסטית, ניתנת אפשרות

תארנים: סוגה; קלאסיציזם; פואטיקה תיאורית; טיפוסים אידיאליים; תיאוריה של מודוסים; תיאוריה ז'אנרית.

לסטייה ממודלים. הז'אנר, בעיני היוונים, הוא המפתח, שבו כתובה היצירה. הוא מבאר אותה "מבפנים". הוא מגדיר את מטרות האמן ומגבילו מראש בכל מה שקשור לנושא, למבנה ולביצוע. כך, למשל, נקבע ז'אנר הטרגדיה על-פי תכליתו, שהיא יצירת קאתארזיס. האמצעים הם אחדות והסתברות ושיוכם הוא לז'אנר של הטראגדיה בלבד.

הז'אנר יזוהה בקלות. הנוהל נוטה להיות כנוהל בבית משפט. אנו יודעים מראש את החוק. כל שעלינו לברר הוא האם נקט המחבר אמצעים, המוליכים אל התוצאה הרצויה?² גם שרה הלפרין מדגישה, שהיוונים ראו את הז'אנר כתבנית מיוחדת של התרחשות חיצונית ופנימית, הבוררת את היסודות בעיצובה ומארגנת אותם לפי מודל מיוחד.³ הקלאסיציסטים, יורשי אריסטו, תפשו גם-כן את הז'אנר כטהור.

קלאסיציזם, יש לזכור, אינו תופעה חד-פעמית. זוהי מגמה בת מאות שנים, שכל אימת שהיא שולטת בחיי הרוח של תקופה מסוימת, ניתן לדבר על קלאסיציזם חדש. הנחת הקלאסיציזם היא, שיש מספר סופי של סוגים ספרותיים ואמנותיים, ושיצירות המופת של התקופות הקלאסיות, היווניות והרומיות, מגלמות את כל הסוגים האלה. הקלאסיציזם אינו מכיר באפשרות היווצרותם של סוגים חדשים, וכשנוצרו סוגים חדשים, כרומאנסה, לא העניקו להם הכרה. מקוריותו של האמן תימצא, לפי זאת, בתחום האמצעים ולא בתחום המטרות. הקלאסיציסטים אינם מכירים במלאכתיות גישתם, מפני שהמודלים הקלאסיים ממצים, לדעתם, את כל היבטי המציאות שבהם יכולה יצירה ספרותית לעסוק.⁴

מהם אותם סוגים ספרותיים טהורים? לא נמצאה לכך תשובה אחת.

אריסטו והוראציוס הם הכתובים הקלאסיים שלנו בתורת הסוגות, לדעתו של אוסטין וורף.⁵ הוראציוס העניק לנו את שני הסוגים הראשיים, טראגדיה ואפוס, ואריסטו הוסיף את השירה הלירית. שיטה אחרת גורסת, שמאז אפלטון ועד למאות ה-17 וה-18 החלוקה הידועה והמקובלת היא לשני ז'אנרים בלבד, האפיקה – היא הפעילות המחקה והדראמה – היא הפעילות המבצעת. אף-כי קיים לאורך כל התקופה ניסיון להגדיר את הליריקה כסוג נוסף, קיים, באותה מידה של אינטנסיביות, גם ניסיון הפוך. יש מי שמקדים את זיהוי הליריקה כז'אנר למאה ה-16 ולפיו, מינטורנו הוא הראשון שייחדו כסוגה (ב-1559), אולם סברה שלטת היא, שרק המפנה הרומאנטי העמיד את הז'אנר הלירי כעצמאי.⁶ במה נבדלו הז'אנרים זה מזה? גם בכך חלוקות הדעות.

אליבא דאפלטון ואריסטו נבדלו ב"אורח החיקוי". שירה לירית הינה לרוב הפרסונה של המשורר עצמו. שירה אפית מדובבת חלקית את המשורר וחלקית את הנפשות שלו בהרצאת דברים ישירה, ובדראמה נעלם המשורר מאחורי צוות הנפשות הפועלות.⁷

שרה הלפרין סבורה, שלדעת אריסטו, שלוש בחינות מבדילות את הסוגות זו מזו: אמצעי העיצוב, מושאי העיצוב ואופני העיצוב. אמצעי העיצוב הם חיצוניים, טכניים ומקריים, יחסית לבחינות האחרות. הם המדיום, שבאמצעותו מועברת היצירה; באמנויות פלאסטיות – הצבעים והצורות, באמנות הווקאלית – הזמרה והנגינה, ובאמנות הספרות – המלה. מושאי העיצוב מתייחסים לתוכן הפנימי. מושא החיקוי של הטראגדיה, למשל, הוא אנשים רציניים, טובים מאיתנו, ואילו הקומדיה מחקה פחות-ערך. אופני החיקוי מתייחסים לטכניקה של דרך ההגשה, אשר יכולה להיות דראמטית או נראטיבית.⁸

דאלאס סבור שממד הזמן מבדילים. הדראמה – זמנה הווה, האפוס – זמנו עבר והליריקה – זמנה עתיד.⁹ גם ג'ון ארסקין מחשיב את הזמן כגורם המבדיל בין הז'אנרים, אבל לגרסתו, דווקא השיר

הלירי – זמנו הווה. הדראמה והטראגדיה – זמנם עבר והאפוס – חותר אל עתיד¹⁰. לו נדרש להכריע, היה יעקובסון מצדד לבטח בדאלאס¹¹.
לדעתו של בריןקר, התכלית מבדילה אותם זה מזה ולפיה נקבעים נושא, מבנה וביצוע¹².
חשיבותו של המחקר של הלפרין לענייננו בעיקר בכך, שהוא מרחיב את מספר הסוגות. נוכל, לדעתה, למצוא אצל אריסטו שלוש קבוצות בנות שני ז'אנרים כל אחת, המשותפים בסוג והנבדלים בז'אנר¹³ (המונח ז'אנר משמש במחקרה כנרדף לתת-סוגה).
מעניין, שגם כיום, כשהנטייה היא להכיר בדינאמיות של הז'אנר, ישנן שיטות, הגורסות קיומם של שלושה ז'אנרים בלבד. הובס סבור, שהעולם נחלק לארמון לעיר ולכפר, ולאלה תואמים שלושה סוגי שירה: הגיבורית (אפוס וטראגדיה) ההלעגית (סאטירה וקומדיה) והפאסטוראלה¹⁴. גם לדעת פנאולי יתקזו כל תת הסוגים, בסופו של דבר, לשלושה ראשיים: שירה מאגית, מיתית ומיסטית¹⁵.
גם במאות ה-17 וה-18, בהן התייחסו לסוגות כאל "מוסד סגור", לא נמצאה אחידות בין הסוגות או אף ידיעת הצורך בכך¹⁶.
במאה ה-18 ניתנה אפשרות לסטייה ממודלים. זכה בה הגאון, שיצר בעצמו מודל קלאסי באיזו דרך אינטואיטיבית¹⁷. בפעם הראשונה נשמעה הטענה, כי צפויה התיישנות של ז'אנרים עתיקים ועלייה של חדשים. הנושאים אינם לקוחים עוד מן המיתולוגיה היוונית והרומית, אלא מן הברית הישנה, הברית החדשה, הספרות שבעל-פה ומן ההווי היומיומי.
רק החל מהמאה ה-19 נשמעת הדרישה למקוריות, המביאה לא רק לחיפוש החידוש אלא גם לאיתור החד-פעמיות שביצירה האמנותית. מגמה כזו מעוררת את שאלת היכולת לצרף נורמות, הטובות תמיד, למקוריות, שהיא חד-פעמית.
תשובתו של יאן מוקאזובסקי לשאלה זו היא, שהנורמה האסתטית פועלת באופן מהופך לפעילותן של נורמות בתחומים אחרים של החיים האנושיים. נורמה אסתטית צריכה להתקיים, כדי שאמנים שונים יצליחו לסטות ממנה ואפילו להפר אותה¹⁸.
החל ממאה זו אין ז'אנר נתפש עוד כ"צווים מוסדיים הנאכפים על הסופר"¹⁹, אלא כצווים רכים, המוצעים על-ידי "מוסד פתוח". "סוג ספרותי הוא מוסד, כשם שכנסייה, אוניברסיטה או מדינה הם מוסד (...) אדם יכול לבטא עצמו באמצעות מוסדות קיימים, ליצור חדשים (...)"²⁰.
גם באחטין טוען לדינאמיות של הז'אנר, הקם לתחייה ומתחדש בכל שלב חדש של התפתחות הספרות. לדעתו, הארכאיות הנשמרת בז'אנר אינה מתה. הז'אנר חי בהווה, אבל תמיד זוכר את עברו²¹. ברונטיר, המשווה את הז'אנר לחיים במובן הביולוגי ("הז'אנר נולד, גדל, מגיע לשלמות, שוקע ולבסוף גווע")²², אינו גורס נצחיותה של הארכאיות, כבאחטין.
ההשתנות כמרכיב דומיננטי במערכת הז'אנרית מודגשת על-ידי טינייאנוב²³, וביתר הדגשה תימצא אצל טומאטשבסקי²⁴.
פריי לועג לסבורים, שקיים רפרטואר קבוע של ז'אנרים. חציו מופנים בעיקר לדבקים בעמדות הקדמונים, שהיו רוצים להבחין, למשל, בין שני סוגי דראמה בלבד. הם מזכירים לו את הרופאים של הרנסאנס "שסרבו לטפל בסיפיליס, מפני שגאלאנוס לא אמר על-כך דבר"²⁵. הוא מציע מודל דיאכרוני של מערכת ז'אנרית, המבוסס על ציר של קביעות ועל ציר של השתנות, המפותח בין שתי אפשרויות קוטביות: עיצוב קונבנציות באופן ישיר וגלוי, וכנגדו יצירות, שיש בהן מגמה של חידוש, וביניהם ארבעה משתנים של הז'אנר²⁶. אך פריי אינו מציין מתי נפרץ הז'אנר.
גם גלובינסקי שותף לתפישת הז'אנר כמוסד פתוח. ממשות הז'אנר אינה ממשותה של יצירה

קונקרטיית. היא איננה אלא מימוש יסודות כלשהם ממה שהז'אנר מאפשר. במונחי דה-סוסיר היחס בינה לבין הז'אנר הוא כיחס שבין PAROLE לבין LANGUE. כשגלובינסקי דן בטיפוס הז'אנרי, אין כוונתו ליצירה, שמהווה שיא התגלמותו של הז'אנר, אלא מימוש מסוים של²⁷.

ההבחנה הברורה בין ז'אנר לבין יצירה קונקרטיית מקבילה להבחנתו של זאנוס סלבינסקי²⁸ בין פנוטיפ, המורה על מרחב האלטרנאטיבות שעמדו לרשות האמן, לבין גנוטיפ, המורה על הכרעותיו הסופיות.

אבארקומבי מדגיש, שהחלוקה הז'אנרית אינה מדעית ואינה דומה בשום פנים לחלוקת בעלי-חיים למיניהם, כי אין בשירה גבולות ביולוגיים. פעם אחר פעם מתגלים כללים שנקבעו כפגומים. משהורחב מספר הדוגמאות פקעו הכללים²⁹. גם ברזל רואה בז'אנר מכלול של הנחות, שהאמן נכנע לו עד גבול מסוים, וסוטה ממנו כדי להטביע בו חותם אישי³⁰. כמותם סבורים גם מוריץ ויס³¹ ויאן מוקאז'ובסקי, שלדעתו, "כל תולדות האמנות... הן תולדות ההתקוממויות נגד נורמות שולטות"³². ארבעת האחרונים נבדלים מגלובינסקי ומסלאבינסקי בכך, שאינם סבורים שהיחס בין ז'אנר ובין מימושו הוא כיחס שבין כלל לפרט, שכן הפרט, כיוון שנועד לפריצה, עשוי להיות שונה מן הכלל. הז'אנר כ"מוסד פתוח" מאפשר עלייתו של ז'אנר חדש, ואמנם, ברזל מבחין בין ז'אנר מן המורשה לבין ז'אנר עצמי³³, ובאחטין דן בהשפעתם של הז'אנרים החדשים על הישנים³⁴.

גם בתחום הפולקלור, הקרוב לספרות, לא הוכתרו שיטות המיון הז'אנרי בהצלחה. דן בן-עמוס מזכיר ארבע שיטות מיון, שכל אחת התימרה להיות אובייקטיבית ותקפה למיון מדעי והסתבר שלא כך הוא. הצעתו שלו, מיון אתני, יפה לפולקלור בלבד³⁵. גם לדעת הדה יוזן, השמות המקובלים אינם אלא מונחים עממיים, שנכנסו לשימוש מדעי³⁶.

לא רק המתודות השונות מקשות להבחין בין הז'אנרים. גם ההיסטוריה שינתה את תפקידם. בשביל אריסטו היה האפוס מבוצע בפומבי או לפחות מושמע. כיום אדם קורא שירים ורומאנים. אוסטין וורן מעיר באירוניה, שהדראמה משתמשת גם "בכשרון השחקן, הבמאי, עושה התלבושות ואפילו החשמלאי...!"³⁷ – כל אלה פרטים, שלא נכללו במערכת ז'אנרית קודמת.

הלגה הולטברג, המודע כאבארקומבי לשוני המהותי שבין הספרות לבין המדעים המדויקים, סבור שמיון ז'אנרי הוא לעולם חלקי "וכל שנגיע אליו הוא רק מעין טיפוסים"³⁸.

ניתן לקבוע בהכללה מגושמת, שבכל תורות הסוגים ניכר המאמץ לסווג את יצירות הספרות לפי שני קריטריונים: לפי הצורה החיצונית, כגון אם היא מספרת או חרוזה, ולפי תכונתה הפנימית, כגון לפי הנעימה השלטת ביצירה, לפי גישתה או לפי מגמתה. המבקרים נבדלים זה מזה במידת ההדגשה שהם מדגישים את הקריטריון האחד או האחר. הדבק במורד החיצוני יגיע לרשימת סוגים ארוכה מאוד, ומי שנותן את הדגש בנעימה – אם יהא עקבי וקיצוני – סוגיו יהיו מעטים. בכל מקרה, יצירות מוצאות עצמן מסווגות בתחומי ז'אנרים שונים³⁹.

סיכום ביניים יורנו, שקשת הדעות בהבנת תכולת הסוגה מגוונת מאוד. למהלך הכללי מן הסטאטי אל הדינאמי ארבע תחנות ראשיות: הז'אנר הממוסד, הז'אנר הפתוח הז'אנר העצמי והאנטי-ז'אנר. קשת דעות כזו אינה יכולה להציע אמות-מידה לסימון סוגה כלשהי.

2. לבעיית הגדרת סוגת הקינה

הניסיון להגדיר את סוגת הקינה יביאנו אל מחוזות דומים אליהם הגענו, כשניסינו לכרוך גבולותיו של ז'אנר, דהיננו, אל שום-מקום.

בד"כ נרדפת הקינה לאלגיה⁴⁰, אך מי שמסמנה כתת-סוגה של אלגיה או כקרובה לה⁴¹, יש גם מי ששולל קשר כלשהו בין השתיים, מפני שלדעתו הקינה היא לעולם ז'אנר גברי בלבד⁴². רבים נוקטים, למרבה הפלא ובניגוד ל"כללי המדע", גישות אקלקטיות, היינו, מצהירים דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת⁴³.

סיווג ההגדרות יגלה, שהסוגה נקבעת או על-פי צורתה או על-פי תוכנה. בליריקה היוונית קבעה את האלגיה הצורה שלה (הדיסטיכון), ואילו התוכן לא היה מוגדר כלל. נכללו בה אפילו שירי שעשועים⁴⁴. אולם בליריקה הרומאית נקבעה האלגיה בעיקר על-פי תכניה: תחילה שירי הווי ובייחוד שירי אהבה ולבסוף שירי קינה, לא רק על מות אדם קרוב, אלא גם על גורלו של אדם בכלל⁴⁵.

גם בדורות מאוחרים אין מובנה אחיד. גיתה כלל בה שירי הגות לעת מצוא. שילר – כיסופים לאידיאלי ואנדרי שנייר (CHENIER) – "צחוק מעורב בדמע". מבין השלושה רק גיתה שמר על צורת הדיסטיכון⁴⁶.

הסוגה נתפשה באופנים שונים בארצות שונות, ובתחומי ארץ אחת החשיבו משוררים אחדים רק את התוכן ואחרים רק את הצורה⁴⁷.

ניתן להצביע על יצירות, שיוצריהן לא החשיבון כאלגיות ומבקרים מאוחרים כללן בתחומי הסוגה. היוונים, למשל, כינו את מה שנחשב מאוחר יותר כאלגיות פאסטוראליות בשם אידיליה, וברנארדו טאסו כתב סאטירות שנחשבו אחר מותו כאלגיות⁴⁸, דבר שאינו אפשרי כלל, אליבא דשילר, כפי שיבואר להלן.

כיצד תתוכם איפוא הסוגה?

קווי היכר מעטים לאלגיה נוכח למצוא במחקרו של אריך סמית, התוכם עצמו לאלגיות בלבד. הוא מצביע על קשרים בין אלגיה ובין עולם פאסטוראלי. גן העדן שנכחד מקביל למת, שנכרת מן החיים. הוא מצביע בה על שלוש פונקציות של הזמן (בן-חלוף, מרפא ומשכיח כאב ומעורר רגשי-אשמה). ההקבלה לפאסטוראלי מאפשרת, לדעתו, גם נחמה, אולם הוא מקפיד לציין, שנחמה זו אופיינית לאלגיה האנגלית בלבד⁴⁹. אפיונים אלה מספקים, כמובן.

גם שילר ניסה לתחם את האלגיה. זהו אחד מבין שלושה סוגים, המאפיינים את הז'אנר הסנטימנטאליסטי (הסאטירה, האידיליה והאלגיה). ייחודו בכך, שהמשורר מציב בו את הטבע מול האמנות ואת האידיאל מול המציאות ומנגידם זה לזה, כך שגובר משקלו של הראשון והעונג שמתענגים עליו נעשה להרגשה השלטת. אולם כששילר בה לחלק את האלגיה לשני סוגיה ("מחלקותיה" בלשונו), הוא חוזר אל מינוח, שהשתמש בו לצורך הגדרת סוגה שונה מן האלגיה. המחלקה האחת היא קינה, שבה מוצג הטבע כאבוד והאידיאל כבלתי מושג, והשנייה היא אידיליה, שבה הטבע והאידיאל הם מושאים של שמחה ומתוארים כקיימים בפועל ממש.

שילר, המודע לשימושו הכפול באידיליה, מתרץ, שהוא מתייחס לאידיליה, סאטירה ואלגיה רק מבחינת התייחסותם לדרך ההרגשה השלטת בסוגי השירה. אולם הגדרותיו מאבדות את בהירותן כשהוא קובע, שריגוש אלגי נגרם גם על-ידי יצירות דראמטיות ואפיות ולא רק על-ידי אלגיה, לכן

לא נוכל להיעזר הבן.

הגדרתו את הקינה מצמצמת את תכניה באופן יחסי להגדרות שהזכרו עד-כה. לדעתו, היא חייבת לנבוע אך ורק מן ההתלהבות שעורר האידיאל. תוכנה של הקינה – מושאו לעולם פנימי-אידיאלי, ואפילו תהא הקינה על אבידה שבמציאות, עליה להפוך תחילה לאבידה שבאידיאל⁵⁰.

מה מוזר המהלך, שעשתה הקינה, מגילגולה היווני הקדום, שהכיל נושאים ללא הגבלה, מפני ששימשה בכל תחומי החיים בהם נהוג היה שימוש בחליל (מקורה של המלה אלגיה, כנראה, במלה שפירושה חליל⁵¹), ועד ל"סטיריליותה", נוסח שילר.

אריך סמית מוסיף לאפיונה את התבנית הדראמטית, המעצבת את הסוגה האנגלית⁵². תווית זהה מעניק נורלין לאלגיה הפאסטוראלית הקדומה⁵³.

(יצוין, אגב, שכבר חז"ל קבעו, שהדראמה – מסימניה הבולטים של הקינה: "קינה – אחת מדברת וכולן עונות אחריה. ר' יהודה אומר: אפילו עני שבישראל לא יפחות משני חלילין ומקוננת", כתובות מ"ו, ע"ב)

חוסר הבהירות של הסוגה יגדל, כשנוסיף לריבוי אפשרויותיה את הקינה בעלת הגוון המהתל⁵⁴, שהיא, אולי, על-פי מינוחו הנזכר של פריי, אנטי-ז'אנר.

מאפיינים נוספים לקינה נוכל מצוא בעיוניו של ברזל בנושא אחר, שאינו מתיימר לתחום גבולות וממילא מסלק את הערפול באופן חלקי בלבד. שם השיר יכול, לדעתו, להעיד על הסוגה, אף שהשימוש בו יכול להוליך גם למחזות אירוניים. זיהוי הז'אנר יתאפשר, אם יתגלה ביצירה עיסוק בפרשיות מוות, בכפייתיות לגורל, או באירוע, שאין לאדם מנוס מפניו. גם חזרות מאפיינות את הסוגה וכן תמונות מואצות, אף-כי גם אלה יכולות להעניק ליצירה ממד היתולי. תשתית מפורשת של קינה ועקידה – כתמונת יסוד – גם הן ממאפייני הסוגה, מחד גיסא, אך עשויות ליצור ממד מהופך, מאידך גיסא. לכל אלה צריך להוסיף את תגובותיו הקינתיות של השומע או של הקורא⁵⁵. סיכום ביניים ילמדנו, שאין בידי המאפיינים המעטים לסייענו.

3. לבירור המתודה

באיזו דרך נהלך בבואנו לחקור את סוגת הקינה? ודאי שלא בדרך הנורמטיבית, הרואה בסוג הספרותי מבנה קבוע וקשוח, הכולל נורמות מחייבות לפי דגמים קבועים מראש, מפני שוודאיותיה הוטלו, לעיל, בספק.

נבחר בתיאוריה המודרנית התיאורית, שאינה מגבילה את מספר הסוגים האפשריים, אינה גוזרת כללים על הסופרים; מניחה שהסוגים ניתנים לעירוב, ומעוניינת במציאת המכנה המשותף של הסוג, המתכונת הספרותית והתכלית הספרותית.

בפואטיקה התיאורית משמשת הקטגוריה של הז'אנר לניתוח המבנה של קבוצה נידונה של יצירות ספרות ורק לכך. המבקר רוצה לדעת רק זאת: האם יש ליצירות הנידונות די תכונות מהותיות, עד שאפשר לדבר עליהן כעל שלמות מאורגנת. המבקר חופשי לעצב קבוצות כאלה, מבלי שישאל אם פעלו מרכיביהן אי-פעם יחדיו בהיסטוריה⁵⁶.

אולם פתיחות ממין זה יכולה גם להוליך אל דרך ללא מוצא. פורסטר מספר על מחקר, הממין רומאנים על-פי מזג האוויר השולט בהם⁵⁷ ("עיון", "מסייע", "אדיש").

ברור שהבוחר בפואטיקה התיאורית מתחייב בדברים המהותיים לפעולות מעין אלה, כגון מודעות חדה לקריטריונים של החלוקה ודאגה לנאמנות הגיונית.

ניתן להצביע על שתי מתודות ראשיות בקביעת קריטריונים: הדרך האינדוקטיבית, לפיה נגזרים הסוגים הכלליים ממחקר אמפירי, המתבסס על גילוי קשרים היסטוריים בין יצירות ועל זיהוי מסורות שונות המארגנות גושי יצירה, והדרך הדדוקטיבית, המעמידה כמה סוגים וטיפוסים אידיאליים, האמורים להכיל את מהותו של כל ז'אנר ואת הפונטציות הטמונות בו, ומבקשת למקם ולמדוד לאורם כל יצירה ספציפית.

וורן אוסטין ממליץ על הדרך השנייה⁵⁸. סקולס סבור, שתיאוריה אידיאלית של ז'אנרים חייבת לגשר בין שתי הדרכים, שכל אחת משלימה את חברתה. המתודה הדדוקטיבית מכונה בפיו "תיאוריה של מודוסים". התיאוריה האינדוקטיבית מכונה על ידו "תיאוריה ז'אנרית", היינו, חקר יצירות במסגרת המסורת ההיסטורית שלהן.

עניינו של סקולס הוא בסיפורת, לכן לא נוכל להשתמש במודל שבנה, אלא נצטרך להסתפק בעיקרון שהניעו, דהינו, הצורך באימוץ שתי המתודות⁵⁹.

על-פי המתודה הדדוקטיבית ובעקבות המלצת וורן אוסטין ניתן לבחור בטיפוסים אידיאליים⁶⁰ עבריים של קינות: הקינה המקראית, הקינה התלמודית וקינת ימי הביניים.

לו מצאנו חקר המאפיין את סוגת שלושת הטיפוסים האידיאליים – הייתה דרכנו סלולה, אך רק קינת ימי הביניים נחקרה באופן שיטתי (אף-כי מחקרה אינו מושלם). על-כן נזדקק גם למתודה האינדוקטיבית, אשר תיאלץ אותנו לחקור את הקינות באופן שנוכל לגזור מהן כללים, שישמשונו כיסודות למחקר בסוגת הקינה ביצירת משורר מסוים.

עקרונות שיטתו של סקולס, הדוגל באימוץ שתי המתודות, נראית לנו אפוא כמתאימה ביותר.

הערות ומראי מקומות

1. קרוצ'ה, בנדטו. מדריך לאסתטיקה, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תשמ"ג, 1983, עמ' 45.
2. ברינקר, מנחם. אסתטיקה כתורת הביקורת, תל-אביב, משרד הביטחון, תשמ"ג, 1982, עמ' 53-50.
3. הלפרין, שרה. על הפואטיקה לאריסטו, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, 1978, עמ' 148.
4. ברינקר, עמ' 39.
5. וולק, רנה-ו-וורן, אוסטין. תורת הספרות (תרגום: דינה עליאש. ערך ומינה: יונתן רטוש), תל-אביב, יחדיו, תשכ"ז, 1967, עמ' 246. כותב הפרק הוא וורן אוסטין. על-כן מכאן ואילך: וורן אוסטין.
6. Preminger, Alex (edit). **Encyclopedia of Poetry and Poetics**, New-Jersey, Princeton University Press, 1974, p. 308.
7. וורן, אוסטין, עמ' 248.
8. הלפרין, עמ' 27-22.
9. Dallas, E.S. **Poetics: An Poetics: Essay on Poetry**, London, 1852, pp. 81.91, 105.
10. Erskine, John. **The Kinds of Poetry**, New-York, Kennitkat Press, 1920, p. 12.
11. אצל וורן אוסטין, עמ' 248.

12. ברינקר, עמ' 34.
13. הלפריו, עמ' 27-22.
14. Spingarm, Joel, Elias (edit). "Introduction, The New Aesthetics: Hobbes and Davenant", **Critical Essays of the Seventeenth Century**, Bloomington, Indiana University Press, 1968, pp. xxx-xxxvi.
15. פנאולי, ש"י. מסה על היפה שבאומנות הספרות, תל-אביב, אלף, תשכ"ה, 1964, עמ' 139, 141-142, 150.
16. וורן אוסטין, עמ' 249, 254.
17. ברינקר, עמ' 14.
18. שם, עמ' 86.
19. Pearson. N.H. "Litrary Forms and Types", **English Institute Annual**, 1946, (1941), p. 59, Especially p. 70.
20. Levin, Harry. "Litrature As An Institution", **Accent VI**, 1946, pp. 68-159.
21. אצל גלובינסקי, מיכאל. "הז'אנר הספרותי ובעיות הפואטיקה ההיסטורית", הספרות, ב', (1), 1969, עמ' 25, הערה 38.
22. שם, עמ' 24.
23. אצל יניב, שלמה. הבלדה העברית – פרקים בהתפתחותה, חיפה, אוניברסיטת חיפה, תשמ"ו, עמ' 31.
24. שם, עמ' 231.
25. פריי, עמ' 15.
26. שם, עמ' 103-104, וראה גם אצל אורבך, לילי. מעמד הבלדה בשירתו של נתן אלתרמן, עיון מדגים בפואטיקה של "כוכבים בחוץ" בהקבלה לפואטיקה של הבלדה העממית הסקוטית-אנגלית, דיסרטאציה, אוניברסיטת בר-אילן, תשמ"ד, 1984, עמ' 18-21, וכן גם: Hernadi, Paul. **Beyond Genre, New-Directions in Litrerary Classification**, Ithaca, Cornell University Press, 1972, pp. 131-151.
27. גלובינסקי, עמ' 15-21.
28. סלבינסקי, יאנוש. "סינכרוניה ודיאכרוניה בתהליך ההיסטורי-ספרותי" (תרגום: דוד וינפלד), הספרות, א', (3-4), 1968-9, עמ' 736-743.
29. אברקומבי, עמ' 13, 42.
30. ברזל, הלל. משוררי בשורה, משוררים בגדולתם, תל-אביב, יחדיו, תשמ"ג, 1983, עמ' 12.
31. Weitz, Moris. "The Role of Theory in Aesthetics"; Margolis J. (edit). **Philosophy Looks At The Arts**, New-York, Scribner, 1962, p. 59. מוזכר אצל צור, ראובן. "צפנת פענח והנהייה אחרי הוודאות", הספרות, 2, (34), 1985, עמ' 146.
32. מוקאזובסקי, יאן. פונקציה, נורמה וערך אסתטיים כעובדות חברתיות (תרגום: נירה צפירי), תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תשמ"ד, עמ' 29, 34, וראה גם קסירר, ארנסט. מסה על האדם, תל-אביב, עם עובד, תשט"ו, עמ' 229.
33. ברזל, משוררי בשורה, עמ' 11-14.
34. באחטין, מיכאל. סוגיות בפואטיקה של דוסטויבסקי (תרגום: מרים בוסגאנג), תל-אביב, ספרית פועלים, תשל"ח, עמ' 270.
35. בן-עמוס, דן. "קאטגוריות אנאליטיות וז'אנרים אתניים", הספרות, 20, 1975, עמ' 136-149.

36. יזון, הרה. "האסכולה הפורמאליסטית במחקר הספרות העממית: סקירה היסטורית", הספרות, ג', (1), 1971, עמ' 72-73.
37. וורן אוסטיין, עמ' 240.
38. אצל אבן-זוהר, איתמר ("הגישה הסמאנטית אל מחקר הספרות", הספרות, א', (2), 1968, עמ' 429), הסוקר את ספרו של הלגה הולטברג. (Hultberg, Helge. *Semantisk, Litteraturbetragtning*, oslo-Kobenhavn, 1966)
39. ראה אצל קריץ, ראובן. בדרכי השיר, קרית מוצקין, פורה, 1984, עמ' 489.
40. בת שלה (בהם), פנינה. "אלגיה", אנציקלופדיה עברית, ג', עמ' 398-399; "Elegy", פרמינגר, עמ' 215-217, וכן אצל: Smith, Eric. *By Mourning Tongues, Studies in English Elegy*, New-York, Boydell Press, 1977, pp. 1-23.
41. שילר, פרידריך. שירה נאיווית וסנטימנטאליסטית על הנשגב (תרגום: דוד ארן), תל-אביב, ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד, תשמ"ו, 1985, עמ' 33, 34 (וגם באנציקלופדיה העברית, ראה הערה 40 כאן).
42. "קינה והספר", אנציקלופדיה עברית, כ"ט, עמ' 642-643, וראה גם "אלגיה", הערה 40 כאן; אוכמני, עזריאל. "קינה", תכנים וצורות, תל-אביב, ספרית פועלים, תשל"ז, 1976, עמ' 237.
43. "אלגיה", אנציקלופדיה עברית, ג', עמ' 397-399; אוכמני מפנה את המעיין בערך "קינה" לערך "אלגיה", וכן אצל סוקס, M. Peter, *The English Elegy, Studies in The Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, the John Hopkins University Press, 1985, pp. 1-37.
44. "אלגיה", אנציקלופדיה עברית, ג', אצל פרמינגר וכן: Harrison, Thomas Perrin. *The Pastoral Elegy, An Anthology*, New-York, Octagon Books, 1968, pp. 1-24.
45. "אלגיה", אנציקלופדיה עברית, ג', עמ' 397-399.
46. שם.
47. שם וכן אצל פרמינגר.
48. אנציקלופדיה עברית, ג', עמ' 398.
49. ראה הערה 40 כאן.
50. שילר, עמ' 37, הערה 40; 43; 44; 58; 62.
51. "אלגיה", אנציקלופדיה עברית, ג', עמ' 398, וכן אצל Socks M. Peter, 1-2.
52. החליל הושמע בשעת משתה, במחנות חיילים, ובשעת סיפור מאורעות היסטוריים בציבור, לצורך הבעת דעות פוליטיות, הטפות מוסר, תיאור תענוגות אהבה וכיו"ב. Smith, עמ' 15.
53. Norlin, G. "The Coventions of the Pastoral Elegy", *American Journal of Philology*, 32, (1911), pp. 312-294.
54. ברזל, הלל. השיר החדש: משגב להיתול, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תשל"ד, 1974, עמ' 50.
55. שם, עמ' 22-25, 50, 66, 92, 100, 138.
56. גלובינסקי, עמ' 19, וכן גולן, ארנה. "מבוא", בין בדין לממשות, סוגים בסיפור הישראלי, היחידה 1, רמת-אביב, תל-אביב, אוניברסיטה פתוחה, תשמ"ד, 1984, עמ' 7.
57. פורטר, א"מ. אספקטים של הרומן (תרגום: ראובן צור), תל-אביב, דגה, עמ' 13-14. וכן אצל קריץ, ראובן. תבניות הסיפור, קרית מוצקין, פורה, תשל"ו, עמ' 131.

-
- .58 וורן, אוסטין, עמ' 256.
- Scholes, Robert. "Towards A Poetics of Fiction: An Approach Through Genre", **Novel**, (1969), 59 pp. 101-111
- וכן אצל שטרנברג, מאיר. "לקראת פואטיקה של היצירה הסיפורית: ארבע גישות", הספרות, ד', (1), 1973, עמ' 180-183.
- .60 "טיפוס אידיאלי", – מושג שאול מתורת המדינה. אין פירושו ממוצע של אנשים מצויינים, אלא גיבוש חזיונות מוחשיים רבים בטיפוס מופשט אחד. ראה ובר, מכס. הפוליטיקה בתורת מקצוע (תרגום: א' שמואלי), ירושלים, שוקן, תשכ"ב, וכן אצל יניב, עמ' 262, הערה 98, וגם אצל גלובינסקי, עמ' 25.