

Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 10, Winter 2022, 27-51
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.37523.2316

A Critique of the Literary School of Critical Realism in Iran (Based on the Stories of “Farsi Shekar Ast/Persian is Sugar” and “Gileh Mard”)

Nahid Akbarzadeh*

Janolah Karimi Motahhar**

Abstract

The late eighteenth and early nineteenth centuries were the time for the formation of new schools of art in Europe. The rise of realism was the result of fundamental changes in the understanding of the world and a fundamental revision of the relationship between man and the world. In post-labor Europe, the approach of writers and poets, previously based on reason (classics) or on individual fantasies (romantics), changes dramatically and the individual's confrontation with his surroundings became the main subject of this literary school. Realism portrayed the collective feelings and realities around it. This literary school was divided into different branches, including magical realism, bourgeois, critical, surrealism, and so on. The traces of this literary school are also evident in the works of Iranian writers. Iran underwent fundamental political, social, and cultural changes in the late nineteenth and early twentieth centuries. Therefore, literary movements in Iran have undergone important changes. Following the Constitutional Revolution, land reform, the entry of the printing industry, translation of literary works, etc., the language and

* PhD Student in Russian Literature, Moscow State University of Humanities, Russia,
akbarzadeh.nahid@gmail.com

** Professor of Russian Language and Literature, University of Tehran, Iran (Corresponding Author),
jlarimi@ut.ac.ir

Date received: 03/08/2021, Date of acceptance: 27/11/2021



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

style of writing in Iran changed. Folk, fluent, simple, and humorous language replaced the court and official language. Short stories, footnotes, and socio-historical novels replaced didactic literature and mystical theology.

Keywords: Realism, Romanticism, Labor Movements, Constitutionalism, Persian Literature.

نقد و بررسی مکتب ادبی رئالیسم انتقادی در ایران (براساس داستان‌های «فارسی شکر است» و «گیله‌مرد»)

ناهید اکبرزاده*

جان‌اله کریمی مطهر**

چکیده

اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم زمان شکل‌گیری مکاتب هنری جدید در اروپا بود. ظهور رئالیسم ناشی از تغییرات اساسی در فهم جهان و تجدیدنظر بنیادی در رابطه بین انسان و جهان بود. در اروپا بعد از جنبش‌های کارگری رویکرد نویسندگان و شاعران، که تا پیش از این بر پایه عقل و استدلال (کلاسیک‌ها) یا تخیلات فردی (رمانتیک‌ها) بود، به‌ناگاه تغییر می‌کند و تقابل فرد با پیرامونش هسته اصلی این مکتب ادبی قرار می‌گیرد. رئالیسم احساسات جمعی و واقعیت‌های پیرامون خود را به‌تصویر کشید. این مکتب ادبی به شاخه‌های مختلفی تقسیم شد، از جمله رئالیسم جادویی، بورژوا، انتقادی، سوررئالیسم، و... ردپای این مکتب ادبی در آثار نویسندگان ایرانی نیز مشهود است. ایران در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دست‌خوش تغییرات اساسی سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی شد. از این رو، جنبش‌های ادبی هم در ایران تغییرات مهمی را پشت‌سر گذاشت. در پی انقلاب مشروطه، اصلاحات ارضی، ورود صنعت چاپ، ترجمه آثار ادبی، و... زبان و سبک نگارش در ایران تغییر کرد. زبان عامیانه، روان، ساده، و طنزآمیز جای‌گزین زبان درباری و رسمی

* دانشجوی دکتری ادبیات روسی، دانشگاه دولتی علوم انسانی مسکو، روسیه،
akbarzadeh.nahid@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول)،
orcid: 0000-0002-6072-5797 jlarimi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۶



Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

شد. داستان کوتاه، پاورقی‌نویسی، و رمان‌های اجتماعی - تاریخی جای‌گزین ادبیات تعلیمی و الهیات عرفانی شد.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، رمانتیسم، جنبش‌های کارگری، انقلاب مشروطه، ادبیات فارسی.

۱. مقدمه

در هنر قرون وسطایی، تلاش هنرمندان برای نشان‌دادن انسان، جهان، و روابط متقابلش را شاهدیم. با این حال، این ارتباطات هنوز از سوی انسانی که جهان‌بینی مذهبی دارد چندان به وضوح دیده نمی‌شود. انسان به‌عنوان ذره‌ای از کل هستی به‌تصویر کشیده می‌شود، اما این کل پر از رموز است و انسان در ارتباطی عرفانی با او قرار دارد. تمام دنیای پیرامون انسان و طبیعت در مبارزه بین خیر و شرند. پدیده رنسانس ادبیات و هنر را هم تغییر داد. وظیفه هنر به‌تصویر کشیدن زندگی زمینی شد و هنرمندان به‌هم‌راه دانشمندان با علاقه وافر به مطالعه زندگی زمینی پرداختند. مکاتب و جنبش‌های ادبی به‌وجود آمدند که هر کدام ویژگی‌ها و اهداف خود را دنبال می‌کردند. مکتب ادبی کلاسیسیسم ریشه در خرد و منطق داشت و آثاری که ارکان و اصول هنری را در نهایت نظم و هارمونی رعایت می‌کردند، زیر لوای این مکتب قرار می‌گرفتند. احساسات و به‌ویژه تخیل در کلاسیسیسم جایگاه تعیین‌کننده‌ای نداشت. در مقابل این مکتب رمانتیسم قرار داشت. رمانتیک‌ها تمام آن ساختارهای کمال‌گرایی و خشک کلاسیک‌ها را به‌هم ریختند و رمانتیک‌ها، برخلاف کلاسیک‌ها که در خدمت قانون و منطق بودند، به دنبال تخیل، احساسات، و دنیای درونی فرد بودند. شکل‌گیری انقلاب‌های صنعتی و جنبش‌های کارگری در اواسط و اواخر قرن هجدهم در انگلیس و فرانسه، ظهور جنبش‌های تحول‌خواه، الغای قانون برده‌داری در روسیه، و تحولات اجتماعی در دیگر کشورهای اروپایی شرایط فکری و طبقاتی جامعه را تغییر داد. به‌طبع، وقتی انقلاب یا جنبشی ظهور می‌کند، ادبیات مخصوص خود را هم به‌وجود می‌آورد. پس، در مرز بین دو قرن هجدهم و نوزدهم، رویکرد ادبیات تغییر کرد و توجه نویسندگان از طبقه اشراف به طبقه متوسط و پایین جامعه معطوف شد. در کش‌مکش کلاسیک‌ها و رمانتیک‌ها در اوایل قرن نوزدهم آثاری در ادبیات جهان خلق شدند که در مقابل فردیت رمانتیک‌ها، جمع‌گرایی، و ترسیم واقعیت‌های اجتماعی محور آن‌ها قرار گرفتند و به تشریح و توصیف جامعه و تیپ‌های موجود در آن پرداختند و بدین ترتیب مکتب رئالیسم شکل گرفت. البته، رئالیسم را پیش‌تر در نوشته‌ها و هنرهای دوران باستان

می‌توان دید، هم‌چنان‌که مفهوم فلسفی رئالیسم را در آرا و عقاید ارسطو (Aristotle) می‌دانند. «ارسطو به‌روشنی خاطر نشان کرده است که حقیقت‌نمایی رابطه میان سخن و مصداق آن (رابطه مبتنی بر صدق) نیست، بلکه رابطه‌ای است میان سخنان و آنچه خوانندگان حقیقت می‌پندارند» (تودوروف ۱۳۷۹: ۱۴). این مفهوم ارسطو، که به‌نوعی هنر را تقلیدی از واقعیت و طبیعت می‌دانست، در دوره رنسانس و قرن هجدهم رواج داشت، اما در قرن نوزدهم رئالیسم به‌شکل گسترده و واضحی مورد بحث و بررسی قرار گرفت.

۲. تاریخچه پژوهش

کتاب‌ها و پژوهش‌های متعددی درباره تعریف رئالیسم، روند شکل‌گیری، و توسعه آن در اروپا و ایران تألیف و ترجمه شده‌اند. مقالات تحلیلی و تطبیقی زیادی نیز درباره نقد آثار داستانی ایران از دیدگاه رئالیسم و رئالیسم انتقادی به‌نگارش درآمده‌اند؛ از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«داستان کوتاه در ایران (داستان رئالیستی و ناتورالیستی)» (پاینده ۱۳۹۱)، «رئالیسم در ادبیات داستانی ایران» (تقوی ۱۳۹۸)، «واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر ایران» (فدوی الشکری ۱۳۸۶)، «نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی ایران» (به‌کوشش بصیری و دیگران ۱۳۹۳: ۱۴۳-۱۶۲)، «شکل‌گیری رئالیسم در داستان‌نویسی ایرانی» (فتوحی و صادقی ۱۳۹۲: ۱-۲۶)، «تفاوت رئالیسم اروپایی با واقع‌گرایی ایرانی» (جعفری لنگرودی ۱۳۹۱: ۳۲۵-۳۵۴)، «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر مطالعه موردی: وکلای مرافعه اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده» (کریمی مطهر و اکبرزاده ۱۳۹۲: ۵۹-۷۱).

درباره جمال‌زاده و علوی و آثارشان نیز کتاب‌ها و مقاله‌های پرشماری نگاشته شده است؛ به‌عنوان مثال «بررسی تطبیقی رئالیسم انتقادی در داستان‌های مصطفی لطفی منفلوطی و محمدعلی جمال‌زاده» (مرادی و سیفی ۱۳۹۸: ۱۳۹-۱۶۱)، «فارسی شکر است» طرحی از گفتمان ملی‌گرایی شکست‌خورده» (نورمحمدی کمال و طالبیان ۱۳۹۹: ۵۹-۸۸)، «کندوکاوی در داستان "گیله‌مرد" تجزیه و تحلیل داستان کوتاه گילה‌مرد» (عزتی‌پرور ۱۳۷۷: ۹-۱۴)، «تطبیق مؤلفه‌های رئالیسم و کارکرد آن در داستان‌های گילה‌مرد و میرامار (دهقان آشتیوانی و شعبانی ۱۳۹۷: ۳۱-۶۶)، «نقد رئالیستی و تحلیل عناصر داستان گילה‌مرد (بزرگ علوی)» (رحمانیان ۱۳۹۵: ۱۲۶۵-۱۲۷۹)، اما تاکنون نقد و بررسی مستقلی از دو داستان «فارسی شکر است» محمدعلی جمال‌زاده و «گیله‌مرد» بزرگ علوی

در چهارچوب رئالیسم انتقادی انجام نگرفته است. جمال‌زاده و علوی از نویسندگان برجسته سبک داستان کوتاه‌اند. شخصیت‌های داستان‌هایشان نمادین، تپیک، و برآمده از بطن جامعه‌اند. هر دو نویسنده با زبان خاص خود، گاه به صورت نمادین و گاه با زبانی طنزآگین، به انتقاد از شرایط سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی عصر خود می‌پردازند. در این مقاله، برآنیم تا رئالیسم انتقادی را در این دو داستان موردنقد و بررسی قرار دهیم. هم‌چنین، در این مقاله برآنیم تا تعریفی از رئالیسم، شاخصه‌ها، و شاخه‌های آن در اروپا و ایران را ارائه دهیم و در دو اثر «فارسی شکر است» و «گیله‌مرد» به بررسی وجوه انتقادی رئالیسم در این آثار بپردازیم.

۳. بحث و بررسی

کلمه رئال (real) به معنای حقیقی و واقعی و ریشه در کلمه res به معنای «چیز» است. «رئالیسم» اصطلاحی در فلسفه، هنر، و ادبیات است. تعابیر مختلفی برای تعریف رئالیسم به کار گرفته شده است. به گفته انگلس، رئالیسم به تصویر کشیدن شخصیت‌های معمولی در شرایط معمولی درعین وفاداری به جزئیات است. در آثار واقع‌گرایانه تعامل شخصیت و محیط ضروری است که انگیزه رشد و شکل‌گیری آن است، اما درعین حال امکان پویایی شخصیت یک قهرمان واقع‌گرا وجود دارد که به ظهور تصویری پیچیده و متناقض کمک می‌کند. گرانت درباره رئالیسم می‌نویسد:

واقعیت هرچه باشد به نظر می‌رسد که به جرئت می‌توان گفت با هیچ اثر هنری مترادف نیست و بر آن مقدم است. پس، رئالیسم یک فرمول هنری است که با درک خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن ارائه کند (گرانت ۱۳۸۷: ۲۶).

از نظر ولک نیز «رئالیسم تعبیر فلسفی دیرپایی است که معنای آن اعتقاد به واقعیت اندیشه‌ها بود و دربرابر مشرب اصالت وجود اسمی قرار داشت که پیروانش اندیشه‌ها را جزء نام یا امری انتزاعی تلقی نمی‌کردند» (ولک ۱۳۷۷: ۱۱).

رئالیسم در ادبیات در وهله اول با ادبیات فرانسه با نام‌های استاندال (Stendhal)، بالزاک (Balzac)، و فلوبر (Flaubert) همراه است. «اصطلاح رئالیسم را نخستین بار منتقد هنری فرانسوی گوستاو پلانچی (Planche) در سال ۱۸۳۶ به کار برد، اما منظور او بیش‌تر اشاره به افول نوکلاسیسیسم بود» (پاینده ۱۳۹۱: ۲۲)، اما ظهور رئالیسم را ابتدا در نقاشی

و با نام گوستاو کوربه (Gustave Courbet) فرانسوی می‌دانند. «او با هرگونه آرمان‌پردازی در هنر به شدت مخالف بود. ذوق و آموزه کلاسیک و آنتیک هردو را مردود و فقط رئالیسم را دموکراتیک می‌دانست. برایش دهقان و کارگر مناسب‌ترین و پرقدردترین موضوع برای نقاشی بود» (کادن ۱۳۸۶: ۳۶۴). چندین رمان‌نویس به دفاع از کوربه می‌پردازند؛ از جمله «شانفلوری، رمان‌نویس نه‌چندان مشهور فرانسه، به دفاع از کوربه برمی‌خیزد و در سال ۱۸۵۷ با انتشار مقالاتی که بعدها تحت عنوان رئالیسم گرد آمد به توضیح و تبیین برخی از اصول اولیه رئالیسم می‌پردازد» (خاتمی و تقوی ۱۳۸۵: ۱۰۲). بنابراین، رئالیسم به‌عنوان مکتب در قرن نوزدهم و در فرانسه، به‌ویژه در رمان، ظهور پیدا کرد (سیدحسینی ۱۳۴۲: ۱۲۴).

آثاری هم‌چون سرخ و سیاه (*The Red and the Black*) و صومعه پارم (*The Charterhouse of Parma*) از استاندال و آرزوهای بریادرفته (*Illusions Perdues*) و بابا گوریو (*Father Goriot*) از بالزاک نمونه کاملی از رئالیسم به‌بلوغ‌رسیده اروپا و جهان‌اند. از نظر لوکاچ، هر دو نویسنده توصیف دقیق و موشکافانه‌ای از شرایط و طبقات اجتماعی، شخصیت‌های مختلف، و زوایای روحی و درونی‌شان ارائه داده‌اند.

هر دو معتقدند که وظیفه آن‌ها به‌روی صحنه آوردن تیپ‌های بزرگ تحول اجتماعی است، اما برداشت آن‌ها از مفهوم تیپیک هیچ وجه مشترکی با سرنوشت اشخاص در رئالیسم بعدی پس از ۱۸۴۸ ندارد. به‌نظر آنان، شخصیت تیپیک عبارت است از فردی غیرعادی که تمام عناصر ضروری یک دوران با یک گرایش خاص از تکامل اجتماعی یک قشر خاص از جامعه و ستم‌گری اساسی جامعه را در وجود خود جمع کرده باشد (لوکاچ ۱۳۸۱: ۹۹).

سیدحسینی رئالیسم را مشاهده دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آن‌ها، بیان، تشریح، و تجسم آن‌ها می‌داند (سیدحسینی ۱۳۴۲: ۱۲۹). گلشیری درباره نویسنده رئالیست می‌نویسد:

در آفرینش شخصیت، باوجود مشروط‌کردن شخصیت به وضعیت طبقاتی او و نیز روابط حاکم بر جامعه و هم‌چنین گذشته تاریخی و فرهنگی آن، ویژگی‌هایی نیز به او می‌دهد که ممکن است این ویژگی‌ها برگرفته از این یا آن آدم خاص باشد یا ترکیبی از مختصات خود نویسنده باشد (گلشیری ۱۳۸۰: ۲۳۵).

به عبارت دیگر، اثری را می‌توان واقع‌گرایانه نامید که بتوانیم شخصیت داستان را در زندگی واقعی ملاقات کنیم، محیط پیرامونش را بشناسیم، روند رشد شخصیتش و دلایلی که او را به چنین واکنشی وادار می‌کند درک کنیم، نه چیزی غیر از این.

شکوفایی این مکتب ادبی، علاوه بر فرانسه، در انگلیس با نام‌های جورج الیوت (George Eliot)، چارلز دیکنز (Charles Dickens)، و سر والتر اسکات (Sir Walter Scott)، در روسیه با الکساندر پوشکین (Alexander Pushkin)، نیکلای گوگول (Nikolai Gogol)، ایوان تورگنیف (Ivan Turgenev)، و در آمریکا با نام دین هاوِلز (Dean Howells)، جک لندن (Jack London)، جان اشتاین‌بک (John Steinbeck) همراه است. «همه آن‌ها آغازگران مکتب رئالیست و یا نمایندگان برجسته این مکتب در کشور خود بودند، که دوران کوتاهی در مکتب رومان‌تیسیم آثاری را خلق کردند، سپس آگاهانه به رئالیسم روی آوردند» (کریمی مطهر ۱۳۹۳: ۲۳۸). این نویسندگان ایدئال‌سازی واقعیت را کنار می‌گذارند و به سمت توصیف گسترده مضامین اجتماعی، تضادها، و تقابل‌ها می‌روند و «هرچه دایره تأثیرات متقابل میان حوادث دنیای خارج و احساسات وسیع‌تر باشد جنبه رئالیستی یک رمان یا داستان کوتاه بیش‌تر خواهد بود» (پرهام ۱۳۳۶: ۴۱).

به‌طور سنتی، شاخه‌های رئالیسم در ادبیات عبارت‌اند از: به‌تصویرکشیدن زندگی همان‌گونه‌که هست، تیپ‌سازی (در شخصیت‌پردازی، موقعیت‌های مکانی و زمانی) و پی‌رنگ، صداقت، دقت، و تاریخی‌بودن جزئیات، تلاش برای بررسی واقعیت در پویایی، تجزیه و تحلیل تغییرات و کشف روابط اجتماعی و روان‌شناختی جدید، و یافتن علت رفتار انسان‌ها در شرایط اجتماعی.

به‌مرور، رئالیسم به شاخه‌های مختلفی تقسیم شد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

- رئالیسم خام یا همان رئالیسم قرن نوزدهم: که با نام بالزاک و استاندال گره خورده است. هدف اولیه رئالیسم توصیف دقیق جامعه به‌شکلی ساده بود که بدون تفکر و ساختار خاصی دنبال می‌شد و درمقابل مکتب ایدئالیسم قرار گرفت که وجود جهان خارجی را نفی می‌کرد و همه‌چیز را تصورات و خیالات ذهنی می‌دانست.

- رئالیسم بورژوا (bourgeois realism): ادبیات این مکتب به ادبیات ایدئالیستی نزدیک است. از این‌رو، جنبه‌هایی از واقعیت را بیان می‌کند که در خدمت طبقه بورژوازی باشد و به‌طبع موضوعاتی هم از دید نویسندگان بورژوا پنهان می‌ماند.

ساچکوف رئالیسم بورژوا را متکی بر تفکر اگزیستانسیالیسم می‌داند و آثار نویسندگان این مکتب را دچار نوعی دوگانگی در ادراک و تجسم واقعیت می‌داند (ساچکوف ۱۳۶۲: ۲۳۰).

- رئالیسم انتقادی (critical realism): این شاخه از رئالیسم در مقایسه با آثار روشن‌فکران اواخر قرن هجدهم گامی به جلو در مسیر دموکراتیک‌سازی ادبیات برداشت. رئالیسم انتقادی را اولین بار گنورک لوکاچ، منتقد و نظریه‌پرداز مجارستانی، وارد ادبیات کرد. رئالیست‌های این شاخه بنیان‌های جامعه بورژوازی و رعیتی را، که دارای ماهیتی غیرانسانی بودند، هدف قرار می‌دادند و با انتقاد از وضع سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی موجود در پی یافتن راهی برای رفع کاستی‌ها و مشکلات جامعه بودند. «رئالیست‌های منتقد با استفاده از روش تجزیه‌تحلیل هنری تلاش می‌کردند تا به ریشه‌های شر اجتماعی برسند» (گولیاپف ۱۹۷۷: ۲۳۵). ساچکوف بر این نظر است:

رئالیسم انتقادی در دوره کلاسیک تکامل خود توانست موقعیت نظام نوین سرمایه‌داری را که بر ویرانه‌های دنیایی فئودالی بنیان گرفته بود جذب کند. رئالیسم انتقادی با وضوح بی‌امان و هنرمندی و فراستی بی‌مانند در بطن تضادهای بورژوازی نفوذ و آن‌ها را مجسم کرد (ساچکوف ۱۳۶۲: ۱۱۷).

رئالیست‌های روسی ریشه شر را در جامعه می‌بینند نه در شخص.

چگونه می‌توان فرد را به دلیل خطایی سرزنش کرد که تقصیر آن برعهده جامعه است؟ محکوم کردن پدیده‌های زندگی به معنای نفی و انتقاد از کس یا چیز مشخصی نیست، بلکه هدف از آن پی‌بردن به کنه فضایی است که فرد در آن قرار دارد. باید بررسی کرد چه مجموعه‌ای از اوضاع زندگی برای اقدامات نیک مساعد است و چه مجموعه‌ای مساعد نیست (گورالینیک ۱۹۹۱: ۳۲).

نویسندگان رئالیسم انتقادی «به انتقاد از روابط انسان و محیط، انسان و جامعه در درون سرمایه‌داری روبه‌رشد پرداخته‌اند و به تحلیل و آشکارسازی تضاد ذاتی نظام سرمایه‌داری روی آورده‌اند» (ثروت ۱۳۹۰: ۱۳۳-۱۳۴). از این رو، علاوه بر تضاد طبقاتی، تقابل شخصیت‌ها، وضعیت معیشت، و اقتصاد جایگاه ویژه‌ای در آثار این نویسندگان دارد.

- رئالیسم سوسیالیستی (socialist realism): این مکتب ادبی در اوایل قرن بیستم در ادبیات، سینما، معماری، تئاتر، و نقاشی ظهور کرد و توسعه رئالیسم سوسیالیستی در اوایل دهه ۱۹۳۰ اتفاق افتاد و در هنر اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای سوسیالیست محبوب بود. این مکتب مستقیماً با جنبش‌های انقلابی کارگری در کشورهای مختلف و همچنین گسترش اندیشه‌های سوسیالیستی در آن کشورها ارتباط داشت و هدفش نشان‌دادن خوش‌بینی عمومی و ایدئال‌سازی کمونیسم بود. برای اولین بار، عبارت «رئالیسم سوسیالیستی» را ماکسیم گورکی در سال ۱۹۳۴ طی سخنرانی در اولین کنگره اتحادیه نویسندگان شوروی استفاده کرد. ژدوانف، نظریه‌پرداز فرهنگی و مدیر سیاست فرهنگی اتحاد شوروی، نظریات لنین را درباره هنر و ادبیات چنین بیان می‌کند:

تنها آن دسته از آثار ادبی با ارزش‌اند که رزمندگی و پارتیزان‌گرایی سیاسی را بی‌دریغ نشان دهند و به ترویج همان پردازند. ادبیاتی از این دست که نمی‌پنداشت وسیله مؤثری برای سرکوب و انهدام فرمالیسم موجود در اوایل قرن بیستم است که پیچ‌وخم‌های سرانجام به سنت‌گرایی خشک و بی‌خاصیت مشرب رئالیسم سوسیالیستی منجر گردید (مارکوزه ۱۳۸۵: ۴).

بدین ترتیب، رئالیسم سوسیالیستی گرچه تیپیک است، با رویکردی سیاسی و حزبی و نگرشی حزبی به دنیای پیرامون می‌نگرد و اهداف جمع را دنبال می‌کند، نه آحاد مردم.

رئالیسم انتقادی به تجسم اختلاف میان خواسته‌ها و آرزوهای فرد و تضادهای اجتماعی پیرامون وی می‌پردازد، حال آن‌که رئالیسم سوسیالیستی دست‌اندرکار بازتاباندن روند آفرینش شرایط هرچه مطلوب‌تر برای تکامل فرد است. چشم‌اندازی که ارائه می‌دهد ترقی‌خواهانه است؛ در سیمای زمان حال به آینده نظر می‌اندازد و مفهومی از بهترین تحولات اجتماعی ممکن را از دیدگاه طبقه کارگر عرضه می‌نماید (سلدن و ویدوسون ۱۳۷۷: ۹۹).

- رئالیسم جادویی (magical realism): پس از جنگ جهانی دوم و در نیمه دوم قرن بیستم به وجود آمد. اولین بار، فرانس روه (Franz Roh)، هنرشناس آلمانی، در سال ۱۹۲۵ آن را مطرح کرد. مفهوم آن نمایش و بازاندیشی حوادث زندگی واقعی از طریق افسانه‌ها، رؤیاها، عناصر طبیعی، یا روی‌دادی محال و جادویی است.

شخصیت‌های داستانی رئالیسم جادویی به راحتی قادرند در هر دو جهان به زندگی خود ادامه دهند و در هنگام انتقال به جهان دیگر دچار هیجان و شگفتی نگردند؛ گویی اصلاً اتفاق عجیبی رخ نداده است و حوادث فراواقعی جزئی از اسکلت‌بندی و چهارچوب حوادث طبیعی و عادی‌اند. ... لازم به ذکر است که در داستان رئالیسم جادویی لحن راوی نقش بسیار مهم و کلیدی را بازی می‌کند. نویسنده متبحر می‌تواند با یاری لحن راوی تمامی پدیده‌های غیرملموس و باورهای شخصی و گاهی بی‌اساس خود آن‌ها را در نظر خواننده حقیقی جلوه دهند. این شیوه این امکان را در اختیار نویسنده می‌گذارد تا خود را از بیان دلایل و برهان‌هایی که در آثار رئالیسم وجودشان ضروری است معاف کند (پارسی‌نژاد ۱۳۸۱؛ ۱۳۸۲: ۶-۸).

نویسندگانی هم‌چون آلهو کارپنیتیر (Alejo Carpentier)، خورخه لوئیس بورخس (Jorge Luis Borges)، و گابریل گارسیا مارکز (Gabriel Garcia Marquez) اولین آثار رئالیسم جادویی را برگرفته از فرهنگ و تاریخ خود نوشتند.

از دیگر انواع رئالیسم می‌توان به موارد دیگری هم اشاره کرد؛ از جمله رئالیسم روان‌شناختی (psychological realism)، رئالیسم شاعرانه (poetic realism)، رئالیسم در تئاتر، نئورئالیسم (neorealism)، رئالیسم سمبولیک (symbolic realism)، ناتورالیسم (naturalism)، رئالیسم پست‌مدرن (postmodern realism)، رئالیسم پست-پست‌مدرن (post-postmodern realism).

۴. شکل‌گیری و گسترش رئالیسم در ایران

به دنبال تحولات چشم‌گیر در ادبیات جهان در قرن نوزدهم، ادبیات ایران هم دچار دگرگونی شد. در ایران هم به‌طور کلی برخی از وقایع مهم تاریخی، اجتماعی، و سیاسی زمینه را برای ظهور رئالیسم، سبک‌های داستان‌نویسی، و رمان جدید فارسی فراهم کرد. بعد از انقلاب مشروطه (۱۲۸۵-۱۲۹۰) جنبش‌های ادبی در ایران تغییرات مهمی را پشت‌سر گذاشت. ساختار اجتماعی و سیاسی به‌وجودآمده پس از انقلاب مشروطه باعث شد تا این موج ادبی جدید بر تحولات سیاسی و اجتماعی روز متمرکز و ارتباط ادبیات با واقعیت‌های جامعه نزدیک‌تر و ناگسسته‌تر شود. فتوحی و صادقی مجموعه عواملی را در پیدایش و گسترش روزافزون رئالیسم در ایران دخیل می‌داند. از نظر آن‌ها، ارتباط ایرانیان با غرب، اعزام دانشجویان به اروپا، ورود صنعت چاپ به ایران، ترجمه آثار ادبی، رواج روزنامه‌نگاری،

جای‌گزینی سرمایه‌داری شهری فردگرا به‌جای پدرسالاری زمین‌دار، جای‌گزینی شکل‌های ادبی جدید (مانند نمایش‌نامه، رمان تاریخی و اجتماعی، و داستان کوتاه) به‌جای کتابت مصنوع، ادبیات اخلاقی و تعلیمی، و... از مهم‌ترین عوامل پیدایش و رشد این مکتب ادبی در میان ایرانیان است (فتوحی و صادقی ۱۳۹۲: ۲).

جعفری لنگرودی بر تأثیر مکتب رئالیسم اروپا در ایران تأکید می‌کند. از این رو، رئالیسم ایرانی را «صددرصد خالص» نمی‌داند. او نیز انقلاب مشروطه و تفکرات خاص مشروطه‌خواهان را در پیدایش رئالیسم مؤثر می‌داند و به عوامل دیگری هم اشاره می‌کند:

یأس عمومی از به‌ثمر نرسیدن انقلاب، اصلاحات ارضی، روی کار آمدن طبقه بورژوا، و از بین رفتن حکومت خان‌ها، بازگشت به زندگی ساده روستایی، بحران‌های سیاسی و اجتماعی روشن‌فکری، فساد سیاسی و اداری و ناامنی‌های اجتماعی، برخورد جامعه سنتی ایران با اروپا، آزادی موقت مردم بعد از حکومت رضاخان تا پایان دوره دکتر مصدق، انقلاب سوسیالیستی شوروی، به‌حرکت درآمدن روشن‌فکران چپ ایران، جنگ‌های جهانی، آزادی‌خواهی در ایران و جهان، اعتصاب کارگران، ملی‌شدن صنعت نفت، و مهم‌تر از همه رویارویی با تمدن اروپا (جعفری لنگرودی ۱۳۹۱: ۳۲۷).

پرواضح است که تأثیر ادبیات کلاسیک روسیه و رئالیسم این کشور بر ادبیات رئالیستی ایران در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم از اهمیت زیادی برخوردار بود. روابط ادبی روسیه و ایران با موفقیت بیشتری در نیمه دوم قرن نوزدهم، که همان «عصر طلایی» ادبیات روسیه خوانده می‌شود، ادامه پیدا کرد. این تأثیر در ابتدا از طریق ماورا قفقاز رخ داد. میرزا فتحعلی آخوندزاده، زین‌العابدین مراغه‌ای، و عبدالرحیم طالب‌ف که سنت‌های تفکر انقلابی و دموکراتیک روسیه در آثارشان به‌وضوح نمایان است تأثیر زیادی در پیدایش رئالیسم، رئالیسم انتقادی، و نقد ادبی در ایران داشتند. «آثار آخوندزاده به‌روشنی بیان‌گر رئالیسم انتقادی است. او بدون این‌که آثار گذشتگان را تحقیر کند معتقد است دوره و زمانه تغییر کرده و ادبیات متحول شده است و نویسندگان باید به‌مقتضای زمان آثار نو خلق کنند» (کریم‌مطهر و اکبرزاده ۱۳۹۲: ۶۱). پس از این پیش‌گامان رئالیسم ادبی، دیگر نویسندگان هم چون علی‌اکبر دهخدا، بزرگ علوی، مرتضی مشفق کاظمی، هوشنگ گلشیری، و... آثار رئالیستی متعددی را خلق کردند.

انعکاس ناامیدی عمومی از شکست انقلاب مشروطه، تلاش برای آینده و حفظ خوش‌بینی تاریخی ناشی از آثار جنبش انقلابی، تقابل سنت و مدرنیته، بازتاب فساد سیاسی و

اداری، ناآرامی‌ها و بحران‌های اجتماعی در سال‌های پس از تصویب قانون اساسی، توصیف اقشار مختلف و طبقات جامعه و نشان دادن رنج‌ها، آمال، و آرزوهای حقیقی توده‌های مردم مهم‌ترین موضوع بین رئالیست‌های ایرانی بود.

عصر رئالیسم عصر انتقاد اجتماعی است. نوشته‌های انتقادی دوره مشروطه پیرامون مسائل کلان سیاسی جامعه و موضوع حاکمیت می‌چرخیدند و به واقع‌نگاری و به علاوه اسطوره‌سازی تاریخی می‌پرداختند، اما در آغاز عصر رضاخانی نویسندگان یک‌باره به معضلات اجتماعی هم‌چون فقر، خرافات مذهبی، رشوه‌خواری، تملق‌گرایی، تنبلی، خودفروشی زنان و مفاسد عشرت‌کده‌ها، و... توجه دقیق نشان می‌دهند. متجددین و اصلاح‌طلبان وقت می‌کوشند تا علل توسعه‌نیافتگی ایران را بیان کنند و زمینه را برای رشد و ترقی ایران در چهارچوب مدرن‌سازی رضاخانی فراهم آورند (فتوحی و صادقی ۱۳۹۲: ۲۱).

رئالیسم در ایران و رای یک مکتب ظاهر شد، به این دلیل که به ظهور سبک جدید رمان و داستان در ایران کمک کرد. رئالیست‌ها معتقد بودند که دیگر ذائقه مردم شعر را نمی‌پسندد. به همین سبب، آن‌ها رمان و داستان کوتاه را برای بیان افکار خود برگزیدند. این‌گونه بود که شعر و عشق، که دو رکن اساسی مکتب رمانتیک بود، از دست‌ورکار رئالیست‌ها خارج شد (مروت ۱۳۸۵: ۹۸). رشد خودآگاهی، بیداری اقشار مختلف، و علاقه به گذشته کشور هم به شکل‌گیری ژانر تاریخی و اجتماعی کمک کرد. علاوه‌بر رمان و داستان‌های تاریخی و اجتماعی، طنزنگاری هم جایگاه ویژه‌ای نزد نویسندگان اوایل سده و پس از انقلاب مشروطه پیدا کرد که زبان طنز خود ابزاری انتقادی برای کاستی‌های اجتماعی - فرهنگی در رئالیسم انتقادی به‌شمار می‌رود. به‌نظر به‌سمت شاخه‌ای از رئالیسم گرایش پیدا کرده است.

اگر... رئالیسم ایرانی در هر دهه داستان‌های اجتماعی در ایران را در همان سال‌های آغازین ۱۳۰۰ هم‌زمان با رمان‌های تاریخی بدانیم، می‌توان این آثار را در چند حوزه دسته‌بندی و بررسی نمود. داستان‌های اجتماعی با رویکرد اصلی واقع‌گرایی ابتدایی که می‌توان آن را نوعی رومانسیسم اجتماعی دانست؛ داستان‌های اجتماعی با رویکرد واقع‌گرایی انتقادی و داستان‌های اجتماعی با رویکرد سوسیالیستی و ایدئولوژیک هم‌راه با توجه به دیدگاه‌های مارکسیستی و رئالیسم جادویی و می‌توان گونه‌ای دیگر را نیز به‌عنوان رئالیسم نمادین در نظر گرفت که هم به‌صورت سبک و هم تکنیک

ادبی نیز در آثار مورد استفاده قرار گرفت. هرچند آثار منتشرشده در حوزه رئالیسم را هیچ‌گاه نمی‌توان به صورت قطعی در چهارچوب‌های تعریف‌شده قرار داد، ولی با بررسی این آثار می‌توان به روشنی سیر واقع‌گرایی را از سستی به سمت مدرن مشاهده کرد (کوچکیان ۱۳۹۵: ۱۷).

«در دهه بیست [رئالیسم] بیش از سایر نحله‌ها و مکاتب فکری در ادبیات داستانی ایران خودنمایی می‌کند. رئالیسم این دوره بیش‌تر متمایل به رئالیسم سوسیالیستی است» (تقوی ۱۳۸۹: ۱۹). ایران در دهه ۱۳۲۰ شاهد اتفاقات مهمی بود؛ از جمله حمله قوای متفقین (شوروی و انگلیس) به خاک ایران، استعفای رضاشاه از سلطنت، و روی کار آمدن محمدرضا پهلوی. با ورود روسیه به ایران، فعالیت‌های حزب توده از سوی سفارت شوروی تأیید شد و این حزب در ۱۰ مهر ۱۳۲۰ در ایران شروع به کار کرد (طبری ۱۳۶۶: ۴۳) و طیف وسیعی از فعالان سیاسی، آزادی‌خواهان، نویسندگان، و شاعران را گرد آورد. فاطمه سیاح در نخستین کنگره نویسندگان ایران، که در سال ۱۳۲۵ شکل گرفت، درباره این شاخه رئالیسم می‌گوید: «رئالیسم سوسیالیستی مرحله نوین تکامل رئالیسم سده نوزدهم اروپاست که در آثار نوابغ ادبیات جهان مانند گوته، بالزاک، فلور، دیکنز، تولستوی، داستایفسکی، و دیگران به طرز خیره‌کننده‌ای تظاهر کرده است» (مخبر ۱۳۷۷: ۱۱۵). رئالیسم نمادین نیز پس از روی دادها و کودتای ۱۳۳۲ مورد توجه نویسندگان قرار گرفت. فضای پرتنهاب جامعه نویسندگان را به سمت استفاده از نماد در بیان انتقادات خود سوق دادند.

در دهه‌های چهل و پنجاه شاهد داستان‌های رئالیستی با مفهوم انتقادی و مبارزه‌طلبانه هستیم که از نیازهای اجتماعی آن زمان نشئت می‌گیرند، تشکیل احزاب چپ سیاسی در مخالفت با سیاست‌های حاکمه و نفوذ جریانات فکری مارکسیستی و سوسیالیستی در این زمینه به تعهد محوری و حزب‌گرایی جریانی از ادبیات منجر می‌شود (کوچکیان ۱۳۹۵: ۱۸).

از سوی دیگر، عده‌ای بر این باورند در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ رئالیسم بورژوا، جادویی، و فقرنگارانه نیز در ایران پا گرفت.

در سال‌های دهه چهل، دو گرایش دیگر از رئالیسم در عرصه داستان‌نویسی ایران شکل می‌گیرد: یکی رئالیسم بورژواست که با گلستان و امیرشاهی به‌منصه ظهور می‌رسد و دیگری رئالیسم جادویی است که سردمدار آن غلام‌حسین ساعدی است. ... در

سال‌های پایانی دهه پنجاه و ابتدای دهه شصت نیز نوعی رئالیسم انتقادی فقرنگارانه که عمدتاً به بازنمایی رنج‌های روستاییان می‌پرداخت شکل گرفت. این گرایش گاهی به رئالیسم سوسیالیستی نیز نزدیک می‌شد. هنری‌ترین و نمونه‌وارترین این گرایش را در دو اثر اصلی محمود دولت‌آبادی می‌توان دید: دو رمان مهم دولت‌آبادی یعنی *کلیدر* و *جای خالی سلوچ* رمان‌هایی هستند که از موازین رئالیسم ناب پیروی می‌کنند (آذرپناه ۱۳۹۶: ۷).

بدین ترتیب، ممکن است آثار یک نویسنده دربردارنده چند شاخه از رئالیسم باشد.

۵. بررسی و نقد رئالیسم انتقادی در داستان «فارسی شکر است» و

«گیله‌مرد»

داستان «فارسی شکر است» از مجموعه داستان‌های کوتاه جمال‌زاده تحت عنوان یکی بود یکی نبود است که در سال ۱۳۰۰ در مجله کاوه در برلین منتشر شد. داستان‌های این مجموعه شامل «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «دوستی خاله خرسه»، «درددل ملا قربان‌علی»، «بیله دیگ بیله چغندر»، «ویلان الدوله» است. از نظر چایکین، خاورشناس و منتقد مارکسیست، مجموعه داستان یکی بود یکی نبود محمدعلی جمال‌زاده سرآغاز رئالیسم در ایران است (چایکین ۱۹۲۸). زبان زنده، دل‌نشین، محاوره‌ای، و طنزآمیز این مجموعه داستان را دربین خوانندگان و محافل ادبی به محبوبیت بالایی رساند. گילה‌مرد مجموعه داستان‌های کوتاه علوی (شامل: «گیله‌مرد»، «اجاره‌خونه»، «دزاشوب»، «به‌ره‌نچکا»، «یک زن خوش‌بخت»، «رسوایی»، «خائن»، و «پنج دقیقه پس از دوازده») است که نخستین بار در سال ۱۳۷۶ در انتشارات نگاه در ایران منتشر شد. جمال میرصادقی درباره داستان کوتاه «گیله‌مرد» می‌نویسد:

از موفق‌ترین داستان‌های کوتاه فارسی است، که از ویژگی‌های فنی و غنی نیرومندی برخوردار است، داستانی دولایه، هم واقع‌گرا، و هم نمادین. نویسنده تعهد و رسالت انسانی خود را درقبال آن‌ها ادا کرده است. به‌عبارت‌دیگر، صرف انتخاب درون‌مایه یا مضمون و عصیان‌کردن علیه ظلم و بر بی‌عدالتی سربرداشتن نمایش‌گر اعتراض و خشم نویسنده علیه ناروایی‌های اجتماعی نیز است (میرصادقی ۱۳۹۴: ۴۲۴).

این دو اثر را می‌توان از لحاظ درون‌مایه رئالیستی و ساختاری موردبررسی قرار داد.

هر دو اثر بازتابی از مسائل سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی نیمه اول سده ۱۳۰۰ شمسی‌اند. نویسندگان رئالیست در این دو اثر تلاش می‌کنند تا شخصیت‌ها را در شرایط اجتماعی - تاریخی خاصی و در تقابل با طبقات مختلف جامعه به تصویر بکشند و از دیدگاه آن‌ها به بررسی اوضاع حاکم بر جامعه پردازند.

«فارسی شکر است» درون‌مایه انتقادی عجیب و غریب و افسانه‌وار ندارد. نویسنده آنچه در جامعه رخ می‌دهد با نثری طنزآمیز به تصویر می‌کشد. داستان درباره چهار نفر ایرانی است که به علت نامعلومی توسط مأموران گمرک انزلی بازداشت شده‌اند. یکی از آن‌ها دهاتی ساده‌دلی به نام رمضان است. رمضان، که از بودن در زندان به وحشت افتاده است، برای این که به خود آرامش بدهد و علت زندانی شدن خودش را بداند، به سراغ هم‌بندی‌هایش می‌رود، اما هرکدام از آن‌ها با زبان عجیب و غریبی صحبت می‌کنند که گویی فارسی نیست. در این داستان، راوی پس از چند سال دوری از ایران وارد وطنش می‌شود. جمال‌زاده در همان ابتدای داستان به سراغ مؤلفه‌های رئالیسم انتقادی می‌رود. همانند اکثر آثار گوگول که ماجرا در شهری کوچک و بی‌نام‌ونشان رخ می‌دهد، داستان جمال‌زاده نیز در بندر انزلی رخ می‌دهد. باین که نویسنده شهر کوچک انزلی را نقطه آغاز داستان خود انتخاب کرده، بدیهی است که این مکان نمایان‌گر اوضاع سراسر ایران است.

یکی از شاخصه‌های رئالیسم انتقادی توصیف دقیق مکان و زمان وقوع داستان است. جمال‌زاده تلاش می‌کند تا وضعیت نگران‌کننده کشور و تنش سیاسی دوره مشروطه را پس از بازسازی *قانون اساسی*، مبارزات آزادی‌خواهانه، و طرف‌داران *قانون اساسی* نشان دهد. اولین عبارت از داستان «فارسی شکر است» که راوی می‌گوید «در هیچ کجای دنیا مثل ایران تر و خشک با هم نمی‌سوزند» بیان‌گر همین وضع است. «در داستان‌های رئالیستی، استفاده از تصاویر دیداری و بساواپی در توصیف صحنه‌ها اهمیت بسیار دارد» (لاج و دیگران ۱۳۸۹: ۲۱).

راوی داستان هنوز از کشتی پیاده شده یا نشده کرجی بانان و باربرانی را می‌بیند که مثل «مورچه‌های که دور ملخ مرده را بگیرند» دور کشتی را می‌گیرند و دستشان را جلوی مسافران دراز می‌کنند. راوی زمانی که از «چنگ ایلغاریان» خلاص می‌شود، دو مأمور تذکره او را برای تحقیقات لازم به سلولی می‌اندازند. جمال‌زاده در ادامه به توصیف سلول می‌پردازد: «مرا در همان پشت گمرک‌خانه ساحل تو یک هولدوننی تاریک انداختند که شب اول قبر پیشش روشن بود و یک فوج عنکبوت بر در و دیوارش پرده‌داری داشت». نویسنده

با توصیفی دقیق از مکانی که راوی در آن قرار دارد، به انتقاد از وضع آشفته انزلی و فقر کرجی‌بانان می‌پردازد. چند سطر بعد، جمال‌زاده با توصیف مأموران تذکره و فراشان هم‌راهشان کدهای مهمی از زمان و دوره حکومت وقوع داستان می‌دهد: «دو نفر از مأموران تذکره که انگاری خود انکر و منکر بودن با چند نفر فراش سرخ‌پوش و شیروخورشید به کلاه با صورت‌های اخمو و عبوس و سبیل‌های چخماقی از بناگوش دررفته...» و در ادامه مثل تمام آثار رئالیستی علت این رفتار بیان می‌شود:

... دست‌گیرم شد که باز در تهران کلاه شاه و مجلس تو هم رفته و بگیر و ببند از نو شروع شده و حکم مخصوص از مرکز شهر صادر شده که در تردد مسافری توجه مخصوص نمایند و معلوم شد که تمام این گریبست‌ها از آن بابت است.

در پایان داستان نیز:

مأمور تذکره صبحی عوض شده و به‌جای آن یک مأمور تازه دیگری رسیده که خیلی جاسنگین و پرافاده است و کباده حکومت رشت را می‌کشد و پس از رسیدن به انزلی برای این‌که هرچه مأمور صبح رسیده بود، مأمور عصر چله کرده باشد، اول کارش رهایی ما بوده.

این توصیفات کوتاه از حبس و آزادکردن زندانی‌ها نمادی از اواخر دوره قاجار و در وضع کلی‌تر تاریخ ایران در دهه‌های نخستین قرن بیستم است؛ دوره‌ای که دولت‌ها برای مدت طولانی عمر نمی‌کنند و «اختلاف بین دولت و مجلس» نشان‌دهنده ناتوانایی دوران شاهی است؛ شهری که در آن قوانین نیز با تغییر هر عضو تغییر می‌کند.

دیگر شاخصه رئالیسم انتقادی که در این داستان کوتاه می‌توان به آن اشاره کرد تضاد و تقابل بین شخصیت‌هاست. جمال‌زاده با روش تیپ‌سازی و بیانی ساده، زنده، و طنزآمیز نمایندگان تیپ‌های مختلف جامعه را در مقابل یک‌دیگر قرار می‌دهد. جمال‌زاده وجود دیدگاه‌های مختلف در آن شرایط سیاسی و اجتماعی را از طریق تحریف زبان فارسی بیان می‌کند. نویسنده چهار تیپ غالب جامعه را با توصیف گفتار، رفتار، و ظاهرشان به‌تصویر می‌کشد. راوی ایرانی از فرنگ برگشته است و گرچه ظاهرش تغییراتی کرده، خود را نباخته است و در سکوت و آرامش به اوضاع جامعه (در این‌جا زندان گمرک‌خانه) می‌نگرد. تیپ بعدی، رمضان، جوان ساده و بی‌آلایش از طبقه پایین جامعه است که به‌سبب همین جایگاه اجتماعی یا سواد ندارد یا سوادش کافی نیست و این باعث بیگانگی‌اش با دنیای پیرامونش

شده است. سومین تیپ جوانک فرنگی مآب و متظاهری است که بی‌دانشی‌اش از تلفظ نادرست کلمات و اشتباه‌گرفتن نام نویسندگان هویداست. آخرین تیپ این داستان شیخی است که بیانش با کلمات و جملات دشوار عربی درآمیخته است و بر استفاده از آن‌ها اصرار دارد؛ گویی که مخاطب خاصی ندارد (عربی مآب). نویسنده با گفت‌وگویی که بین رمضان و دیگر شخصیت‌ها ایجاد می‌کند، آشفتگی و تحریف زبان را در گفتار شیخ و فرد فرنگی مآب به‌تصویر می‌کشد و به انتقاد از فضای اجتماعی و آموزشی می‌پردازد. او زبان فارسی را قربانی چنین محیط و روشن‌فکری سستی و مدرن را مسئول انحطاط زبان فارسی می‌داند. لحن و زبان روایت در آثار رئالیستی انتقادی جایگاه مهمی دارد. از این رو، جمال‌زاده هم با استفاده از اصطلاحات عامیانه، کوچه‌وبازار، و محاوره عقاید این دو تیپ را به‌باد تمسخر و انتقاد می‌گیرد، زیرا این افراد موقعیت اجتماعی خود را از یاد برده‌اند و به زبانی صحبت می‌کنند که برای دیگران قابل فهم نیست. دهباشی می‌گوید:

یک فرنگی مآب بی‌فضل و مایه‌ای که غالب واژه‌هایی که به‌کار می‌برد فرانسه و انگلیسی است، درحالی که نه فرانسه را و نه انگلیسی و فارسی را خوب نمی‌داند و دیگری شخصی که اصرار بر عربی‌گویی دارد. زبان این دو شخصیت به‌عنوان دو تیپ مطرح در جامعه آن روزگار برای توده مردم، که رمضان نماینده آن است، قابل درک نیست (دهباشی ۱۳۸۲: ۲۰).

بدین ترتیب، زبان فارسی دست‌مایه انتقاد از «شکست‌گفتمان ملی‌گرایی» قرار می‌گیرد.

جمال‌زاده با به‌کارگیری عنصر گفت‌وگو و به‌خصوص به‌کارگیری اصطلاحات و عباراتی که مخصوص هریک از شخصیت‌های داستان است از نظر ارتباطی به‌دنبال این است که یک گسست و جدایی را در جامعه مطرح کند (نورمحمدی کمال و طالبیان ۱۳۹۹: ۶۳).

جمال‌زاده در دیباچه مجموعه داستان یکی بود یکی نبود، که «به‌نوعی مانیفست ادبیات داستانی نوین ایران» است، بر استفاده از زبان ساده و روان و نزدیک به گفتار تأکید می‌کند.

خلاصه آن‌که در مملکت ما هنوز هم ارباب قلم در موقع نوشتن دور عوام را قلم گرفته و همان پیرامون انشاهای غامض و عوام‌نهم می‌گردند، در صورتی که در کلیه مملکت‌های متمدن که سررشته ترقی را به‌دست آورده‌اند، انشای ساده و بی‌تکلف عوام‌فهم روی سایر انشاها را گرفته و با آن‌که اهالی آن ممالک عموماً مدرسه‌دیده و باسوادند و در فهم انشای مشکل نیز چندان عاجز و درمانده نیستند، باز انشای ساده

ممدوح است و نویسندگان همواره کوشش می‌کنند که هرچه بیش‌تر همان زبان رایج و معمولی کوچه‌بازار را با تغییرات و اصطلاحات متداوله به لباس ادبی درآورده و نکات صنعتی آراسته بر روی کاغذ آورند و حتی علمای بزرگ و سعی دارند که کتاب‌ها و نوشته‌های خود را تا اندازه‌ی مقدور به زبان ساده بنویسند (جمال‌زاده: ۱۳۸۹: ۳-۴).

علوی نیز، با تکیه بر واقعیت‌های بطن جامعه، داستان رئالیستی «گیله‌مرد» را به‌نگارش درآورد. «گیله‌مرد» داستان شورشی (از دید حکومت) ساده‌روستایی است که پس از شهریور ۱۳۲۰ در جنبش دهقانی حضور داشته و در جریان اعتراض به مالیات تحت تعقیب است. در نبودش همسرش به‌قتل می‌رسد و خود به جنگل پناه می‌برد. دو مأمور، یکی محمدولی و کیل‌باشی و دیگری مأمور بلوچ، گילה‌مرد را در جنگل به فومن می‌برند تا تحویل پاسگاه دهند. گילה‌مرد در فکر فرار، انتقام گرفتن از قاتل همسرش، و برگشتن به‌نزد فرزند چندماهه‌اش است. مأمور بلوچ فکرش را می‌خواند و حاضر می‌شود درازای پول تفنگ را به او بدهد، اما درنهایت مأمور بلوچ گילה‌مرد را درحین فرار قبل از خروج از قهوه‌خانه از پشت با تیر می‌زند.

به‌نظر می‌رسد هرچه جمال‌زاده از عنصر طنز در رئالیسم انتقادی خود استفاده می‌کند، علوی با استفاده از نمادها قصد دارد تا فضای واقع‌گرایانه را هرچه بهتر در اثرش به‌تصویر بکشد. هم‌چنان‌که داستان «فارسی شکر است» در بندر کوچک انزلی رخ می‌دهد، ماجرای داستان «گیله‌مرد» نیز در شهر کوچک فومن اتفاق می‌افتد. علوی، با انتخاب نمادین بخش کوچکی از ایران، اعتراض و عصبانیت خود را به نابرابری در کل جامعه نشان می‌دهد. او با توصیف دقیق مکان و زمان وقوع حادثه و وجه رئالیستی داستان را برای خواننده برجسته می‌کند. از نظر سیدحسینی، نویسنده‌ی رئالیست با صحنه‌پردازی‌ها خواننده را با وضع روحی قهرمانان داستان آشنا می‌کند (سیدحسینی ۱۳۸۷: ج ۱، ۲۸۹). «از تولم تا این‌جا بیش از چهار ساعت در راه بودند و در تمام مدت محمدولی و کیل‌باشی دست‌بردار نبود» (علوی ۱۳۵۷: ۴۶). در جایی دیگر به مأمور دوم بلوچ اشاره می‌کند: «او را از خاش آورده بودند. بی‌خبر از هیچ‌جا، آمده بود گیلان» (همان: ۴۸). گرچه علوی به تاریخ دقیق وقوع اشاره نمی‌کند، با توصیفات که از وضع دهقانان و وجود نظام ارباب-رعیتی ارائه می‌دهد، خواننده را به سال‌های بعد از کودتای ۱۳۳۲ می‌برد.

در تمام مسیری که دو مأمور گילה‌مرد را به پاسگاه می‌برند، زمین و آسمان تنهاش نمی‌گذارند.

باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختان کهن به جان یک‌دیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیون زنی که زجر می‌کشید، می‌آمد. غرش باد آوازه‌های خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌های باران آسمان تیره را به زمین گل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آب‌ها از هرطرف جاری بود (همان: ۴۶).

از نظر میرصادقی، جنگل و هوای طوفانی و نامناسب جای‌گزین کیفیت روحی گیله‌مرد شده‌اند و به‌طور غیرمستقیم بازتاب تلاطم و آشفتگی روحی و خلقی اویند (میرصادقی ۱۳۹۴: ۴۲۴). خواننده با این صحنه‌پردازی با شخصیت‌های داستان هم‌ذات‌پنداری می‌کند و به ماهیت ماجرا پی می‌برد.

مؤلفه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، و اقتصادی از درون‌مایه‌های اصلی این اثرند. داستان به تحولات سیاسی بعد از ۱۳۲۰ و سنگینی سایه اربابان و خوانین بر سر رعیت و دهاقین می‌پردازد. علوی با پرداختن به موضوع شورش دهقانان در گوشه‌وکنار ایران به زورگویی حکومت حاکمه، چپاول‌گری و غارت تمام‌نشدن خوانین، و زوال اخلاقی دربین قدرت‌مندان اعتراض و از آن‌ها انتقاد می‌کند. او مالیات بی‌حساب و کتاب را دست‌مایه انتقاد از سیستم ناکارآمد اقتصادی ایران در آن عصر قرار می‌دهد، به کل نظام ارباب رعیتی نقد وارد می‌کند، به این‌که رعیت را فقط به‌چشم چرخه تولید برای صاحبان قدرت ببینند اعتراض می‌کند، و این اعتراض را با وصف شخصیت مأمور بلوچ بیان می‌کند.

مأمور بلوچ مزه این زندگی را چشیده بود. مکرر زندگی خود آن‌ها را غارت کرده بودند. آن‌جا در ولایت آن‌ها آدم‌های خان یک مرتبه مثل مور و ملخ می‌ریختند توی دهات، از گاو و گوسفند گرفته تا جوجه و تخم‌مرغ، هرچه داشتند، می‌بردند. به بیجه و پیرزن رحم نمی‌کردند (علوی ۱۳۵۷: ۴۸).

علوی نیز، هم‌چون جمال‌زاده، با گفت‌وگویی که دربین شخصیت‌های داستانش برقرار می‌کند، از نگاه آن‌ها اوضاع سیاسی و اجتماعی آن زمان را نشان می‌دهد. هریک از شخصیت‌ها نماینده یک تیپ از جامعه‌اند. هم‌چنان‌که در بالا ذکر شد، مأمور بلوچ توسط خان‌ها چپاول شده و طعم فقر را درطول زندگی چشیده است و برای این‌که خود را از فقر و ستم خان‌ها رها کند، آمینه شده و به‌سمت دیگری از کشور رفته است. مأمور دیگر، محمدولی وکیل‌باشی، آن تیپ از جامعه است که دربرابر قدرت‌مندان توسری‌خور و حقیر است، اما دربرابر ضعیف‌تر از خود مستبد و زورگو. او از بیان این‌که زورگوست، ابایی

ندارد و مخاطب از طریق جملات او به ماهیت و شخصیت منفی‌اش پی می‌برد: «حالا دولت قدرت داره، دوبرابرشو می‌گیره. ما که هستیم. گردن کلفت‌تر هم شدیم. لباس آمریکایی، پالتوی آمریکایی، کامیون آمریکایی، همه‌چی داریم» (همان: ۴۶). وکیل‌باشی در جایی دیگر اوج نفرت خود را از شورشیان (از دید حکومت) این‌گونه ابراز می‌کند: «... حیف که سرگرد آن‌جا بود و نگذاشت، والا با همان مسلسل همتون را درو می‌کردم. آن لاور کلفتتون را خودم به درک فرستادم...» (همان: ۵۷).

گیله‌مرد نماینده آن قشر فقیر و همیشه‌مبارز جامعه است که در برابر خودکامگی و زورگویی ساکت نمی‌نشیند.

... خیلی چیزها یاد گرفته‌ام. می‌گی مملکت هرج و مرج نیست؟ هرج و مرج مگه چیه؟ ما را می‌چاپید، از خونه و زندگی آواره‌مون کردید. دیگر از ما چیزی نمونه، رعیتی دیگه نمونه. چه قدر همین خودتو، منو تلکه کردی؟... چرا مردمو بی‌خودی می‌گیرید؟ چرا بی‌خودی می‌کشید؟ کی دزدی می‌کنه؟ (همان: ۵۹).

علوی از طریق چنین فرد مبارزی آمال و آرزوهای اقشار مختلف جامعه را که دل در گرو آزادی دارند بیان می‌کند. «تنها صحبت برسر ظلم و ستمی که بر گيله‌مرد رفت نیست، بلکه منظور ظلم و ستمی است که بر نوع گيله‌مرد می‌رود» (میرصادقی ۱۳۹۴: ۴۵۹-۴۶۰). نویسنده، علاوه بر صحنه‌پردازی دقیقی که از زمان و مکان ارائه می‌دهد، برای هرچه بیش‌تر نزدیک کردن خواننده به بطن جامعه عصر خود از زبان و لحن به‌عنوان ابزاری کلیدی در برقراری این ارتباط استفاده می‌کند. داستان در گیلان رخ می‌دهد و علوی برای باورپذیرکردن فضا از گویش گیلکی استفاده می‌کند. این موضوع در گفت‌وگوی بین محمدولی و صاحب قهوه‌خانه مشهود است. لحن خشم‌آگین و پرصلابت گيله‌مرد وقتی که بر محمدولی وکیل‌باشی مسلط می‌شود، لحن وکیل‌باشی وقتی قدرتش را از دست داده، لحن باج‌گیرانه مأمور بلوچ و آهنگ طبیعت پیرامون (غرش طوفان، صدای جنگل، و صدای جیغ زن) از مهم‌ترین عناصر رئالیستی این اثرند که علوی با ظرافت تمام از آن‌ها بهره برده است. عزتی‌پرور گيله‌مرد و مأمور بلوچ را نماد دو تفکر می‌داند؛ انقلاب و شورش.

این دو نوع تفکر در جامعه سیاسی ما همواره حضور داشته است. امثال ستارخان، میرزا کوچک‌خان، و روشن‌فکران ایرانی نماینده نوع گيله‌مرد و کسانی مثل حیدرخان عمو اوغلی و گروه پنجاه‌وسه‌نفری و خسرو روزبه و فداییان خلق و... اثر شکل دوم بوده‌اند (عزتی‌پرور ۱۳۷۷: ۱۴).

در سراسر داستان، عناصر طبیعی به صورت نمادین بیان‌گر اوضاع روحی شخصیت‌ها و اوضاع بیرونی جامعه ایران است. «نماد چیزی است که معنای خود را بدهد و جانشین چیز دیگری نیز بشود یا چیز دیگری را القا کند. نماد گاهی به صورت نشانه‌ای درمی‌آید» (میرصادقی ۱۳۸۵: ۵۴۴).

از نظر عزتی‌پرور، «غرش باد آوازهای خاموشی را افسارگسیخته کرده بود...» نماد انقلاب و صدای انقلاب است؛ انقلابی که در جنگل رخ داده، نیروها را آزاد کرده، و سکوت‌ها را شکسته است. عزتی‌پرور مجموعه واژگان طغیان، هنگامه، غرش باد، و ازجاکندن را نشانه شورش سراسری می‌داند، مخاطب را به زمان وقوع داستان می‌برد، و نهرها را نمادی از اقوام گوناگون ایران می‌داند. او «درختان کهن را که به جان یک‌دیگر افتاده‌اند» نمادی از نزاع قومیت‌ها می‌داند.

درختان کهن می‌تواند نماد دولت و ملت باشد که در زمان وقوع داستان باهم درستی‌زند. می‌تواند نماد قومیت‌ها باشد که در یک کشور با هم به نزاع می‌پردازند... این امر اشاره‌ای هم به کوچ اجباری اقوامی مثل کردها و بلوچ‌ها دارد که در زمان رضاشاه انجام می‌گرفت تا از طغیان و استقلال‌طلبی آن‌ها جلوگیری کند (عزتی‌پرور ۱۳۷۷: ۱۳).

رحمانیان نیز «جرقه کبریت» را در جمله «در همین لحظه کبریت آتش گرفت و نور زردرنگ آن قیافه دهاتی را روشن کرد...» نشانه انزجار می‌داند. «تلمیحی است از انزجار بیرون آمدن از دل یک تصمیم. جستن یک فرصت تکرارنشده. کبریت آتش نمی‌گرفت. باران سبب خیس شدن کبریت شده بود. اما در یک آن کبریت آتش گرفت و همین سرآغاز یک تصمیم شد» (رحمانیان ۱۳۹۵: ۱۲۷۷).

مرگ گیلهمرد در پایان داستان را مرگ تدریجی اعضای جامعه ایران می‌دانند که سردمداران جامعه به جای خویشتن‌داری و تأثیرپذیری به انتقادات و نارضایتی‌ها واکنش‌های خشونت‌بار نشان می‌دهند (دهقان آشتیوانی و شعبانی ۱۳۹۷: ۳۹). بدین ترتیب، علوی با استفاده از نمادهای بی‌شمار در ابتدا به توصیف رئالیستی موضوع و فضای موردبحث می‌پردازد و سپس از شرایط به وجود آمده و دلایل آن به انتقاد می‌پردازد.

۶. نتیجه‌گیری

عوامل سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی اوایل ۱۳۰۰ در ادبیات و هنر ایران نیز تأثیر گذاشت. رویکرد ادبیات تغییر کرد و مکاتب و جنبش‌های ادبی که در اروپا شکل گرفته بودند در

بستر فرهنگی ایران نیز ظهور کردند. رئالیسم در ایران به ظهور داستان، رمان، پاورقی‌نویسی، و... کمک کرد. جمال‌زاده و علوی تأثیر زیادی در پیشرفت داستان کوتاه با رویکردی رئالیستی و انتقادی داشتند. جمال‌زاده در مجموعه داستان‌هایش، از جمله داستان «فارسی شکر است»، با زبانی طنزآگین از کاستی‌ها، شکاف طبقاتی، رذایل اخلاقی، و درکل جامعه انتقاد می‌کند. وی چنان هنرمندانه به انتقاد از مسائلی می‌پردازد که تا مدت‌ها ذهن خواننده را درگیر می‌کند، به طوری که از موضوع پیش‌آمده تنفر پیدا می‌کند و درصدد اصلاح آن برمی‌آید. جمال‌زاده سعی می‌کند طنزش به سمت موعظه یا نصیحت پیش نرود، چراکه از نظر او، نقد طنزآمیز باید آموزش‌دهنده باشد. او برای پیش‌برد چنین فلسفه‌ای از زبان، لحن، صحنه‌پردازی، تیپ‌سازی، و... کمک می‌گیرد. علوی نیز با زبانی نمادین به سراغ مسائل حاد و اساسی عصر خود می‌رود. او با توصیفات دقیق شخصیت‌ها و به‌کمک عناصر طبیعی خواننده را به بطن موضوع می‌برد تا از نزدیک او را با چالش‌های عصر خود آشنا کند و هم‌ذات‌پنداری را در خواننده به‌وجود آورد.

هر دو نویسنده از جامعه‌ای می‌گویند که آشفته و نابه‌سامان است. یکی نابه‌سامانی و هرج‌ومرج را از طریق تحریف زبان از سوی فرنگی‌مآب و عربی‌مآب نشان می‌دهد، دیگری نابه‌سامانی را از اوضاع و ریخت قشر فقیر و به‌ویژه دهقانان به‌نمایش می‌گذارد. شخصیت‌های هر دو داستان ساده، باورپذیر، و برآمده از دل جامعه‌اند. نویسندگان براساس روابط علی و معلولی به ریشه تاریخی و اجتماعی مشکلات می‌پردازند و با تشریح شرایط خواننده را به فکر فرو می‌برند تا منفعل نباشند و چاره‌ای برای مشکل بیابند.

به‌طور کلی، هر دو نویسنده موفق شده‌اند مؤلفه‌های اصلی رئالیسم (محتوا و ساختار) را به‌شکلی هنری و ماهرانه در دو داستان «فارسی شکر است» و «گیله‌مرد» ارائه دهند.

کتاب‌نامه

آذرپناه، آرش (۱۳۹۶)، «رئالیسم ایرانی؛ از محمدعلی جمال‌زاده تا محمود دولت‌آبادی»، روزنامه *آرمان امروز*.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۱ و ۱۳۸۲). «مبانی و ساختار رئالیسم جادویی»، *ادبیات داستانی*، ش ۶۶ و ۶۷.

پاینده، حسین (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه در ایران؛ داستان رئالیستی و ناتورالیستی*، تهران: نیلوفر.

پرهام، سیروس (۱۳۳۶)، *رئالیسم و ضدرئالیسم*، تهران: نیل.

- تقوی، علی (۱۳۸۹)، «رنالیسم در ادبیات داستانی با نقدی بر داستان‌های جلال آل‌احمد»، کتاب ماه ادبیات، س ۴، ش ۴۴.
- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، *بوطیقهای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- ثروت، منصور (۱۳۹۰)، *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.
- جعفری لنگرودی، ملیحه (۱۳۹۱)، «تفاوت رنالیسم اروپایی با واقع‌گرایی ایرانی»، *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، دوره ۴، ش ۱۴.
- جمال‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۹)، *یکی بود یکی نبود*، تهران: سخن.
- چایکین، ک. ای. (۱۹۲۸)، *شرح مختصر ادبیات فارسی*، مسکو: کینگا سایوز.
- خاتمی، احمد و علی تقوی (۱۳۸۵)، «مبانی و ساختار رنالیسم در ادبیات داستانی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۶.
- دهباشی، علی (۱۳۸۲)، *برگزیده آثار جمال‌زاده*، تهران: سخن.
- دهقان آشتیوانی، رضا و اکبر شعبانی (۱۳۹۷)، «تطبیق مؤلفه‌های رنالیسم و کارکرد آن در داستان‌های «گیله‌مرد» و «میرامار»»، *فصل‌نامه مطالعات ادبیات تطبیقی*، دانشگاه آزاد اسلامی، *واحد جیرفت*، دوره ۱۲، ش ۴۷.
- رحمانیان، نوشین (۱۳۹۵)، «نقد رئالیستی و تحلیل عناصر داستان «گیله‌مرد» (بزرگ علوی)»، در: *مجموعه مقالات گردهمایی بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی*، تهران: انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه گیلان.
- ساجکوف، بوریس (۱۳۶۲)، *تاریخ رنالیسم*، ترجمه محمدعلی فرامرزی، تهران: تندر.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۴۲)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نیل.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
- طبری، احسان (۱۳۶۶)، *کژراهه*، تهران: امیرکبیر.
- عزتی‌پرور، احمد (۱۳۷۷)، «کندوکاوی در داستان «گیله‌مرد» (تجزیه و تحلیل داستان کوتاه «گیله‌مرد»)»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش ۴۹.
- علوی، بزرگ (۱۳۵۷)، *نامه‌ها*، تهران: امیرکبیر.
- فتوحی رودمعجنی، محمود و هاشم صادقی (۱۳۹۲)، «شکل‌گیری رنالیسم در داستان‌نویسی ایرانی»، *جستارهای ادبی*، دوره ۴۶، ش ۳.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

- کریمی مطهر، جان‌اله (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ادبیات*، تهران: دانشگاه تهران.
- کریمی مطهر، جان‌اله و ناهید اکبرزاده (۱۳۹۲)، «بازتاب رئالیسم انتقادی روسیه در ادبیات فارسی معاصر (مطالعه موردی: وکلای مرافعه اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده)»، *ادب فارسی*، دوره ۳، ش ۱.
- کوچکیان، طاهره (۱۳۹۵)، «رئالیسم ایرانی، گذاری به مدرنیته در ایران سنت‌گرا»، در: *مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی شرق‌شناسی و مطالعات ایرانی علیگر هند*، مؤسسه سفیران فرهنگی مبین.
- گرانت، دیمیان (۱۳۸۷)، *رئالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، *باغ در باغ (مجموعه مقالات)*، تهران: نیلوفر.
- گورالینک، ا.آ. (۱۹۹۱)، «زیباشناسی و نقد انقلابی - دموکراتیک دهه ۱۹۶۰: چرنیشفسکی و دابراووف»، در: *تاریخ ادبیات جهان*، مسکو: نائوکا.
- گولیایف، ان.آ. (۱۹۷۷)، *تئوری ادبیات*، مسکو: ویشایا شکلا.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۹)، *نظریه‌های رمان از: رئالیسم تا پسا مدرنیسم*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- لوکاج، جورج (۱۳۸۱)، *جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۸۵)، *بعد زیبایی‌شناسی*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: هرمس.
- مروت، منصور (۱۳۸۵)، *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
- نورمحمدی کمال، هادی و یحیی طالبیان (۱۳۹۹)، «فارسی شکر است» طرحی از گفتمان ملی‌گرایی شکست‌خورده»، *متن‌پژوهی ادبی*، دوره ۲۴، ش ۸۴.
- ولک، رنه (۱۳۷۷)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

