فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۲۶-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تفسیری هگلی از نخستین مانیفست‌های ادبی درباره داستان و رمان در ایران (۱۲۵۰-۱۳۰۰)[1]

فرامرز خجسته[*]
یاسر فراشاهی‌نژاد[**]
مجید پویان[***]

چکیده

از نخستین اظهارنظرهای «آخوندزاده» تا مقدمه «جمال‌زاده» بر کتاب «یکی بود یکی نبود»، یعنی در یک دورهٔ تقریباً پنجاه‌ساله، با مجموعهٔ معدودی از گفتارهای پراکنده دربارهٔ داستان و رمان مواجهیم، که تاکنون کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته است. این گفتارهای پراکنده را می‌توان نخستین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان به شمار آورد. در این نقد و نظرها، مباحثی یافت می‌شود که می‌توان آن را به عنوان نقاط مشترک نویسندگان و منتقدان این عصر به حساب آورد. اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودبخشی رمان، سه فصل مشترک تمام این پاره گفتارهاست. شرایط تاریخی و تحولات اجتماعی عصر مشروطه، فضایی را مهیا ساخته بود که در آن تنها ادبیات متعهد می‌توانست به حیات خود ادامه دهد. نخستین رمان‌ها و نخستین نقد و نظریه‌های رمان در ایران، در چنین شرایطی شکل گرفت و به ناگزیر هدفمندی داستان و رمان در اولویت قرار گرفت. از همین‌رو در این مقاله بر آنیم تا نخستین نقد و نظرها دربارهٔ داستان و رمان در ایران را با تکیه بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ هگل تفسیر و تحلیل کنیم. هگل و هگلی‌ها، محتوای ادبی را مهم‌تر از فرم ادبی می‌دانستند و بر هدفمندی و

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری یاسر فراشاهی‌نژاد، با عنوان «بررسی و تحلیل نقد و نظریه‌های رمان در ایران (۱۳۴۰-۱۳۰۰)» به راهنمایی آقای دکتر فرامرز خجسته می‌باشد.

[*] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان faramarz.khojasteh@gmail.com
[**] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان y_farashahi@yahoo.com
[***] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد majid_puyan@yahoo.com

سودبخشی رمان تکیه داشتند. در پژوهش حاضر مشخص شد که نخستین نقدها در ایران، تا حد زیادی با زیبایی‌شناسی هگلی انطباق دارد.

واژه‌های کلیدی: رمان معاصر ایرانی، بیانیه، نقد، نظریه زیبایی‌شناسی هگلی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

داستان در معنای امروزینش- که شکل و کارکردی متفاوت از حکایت و قصه دارد- مقوله‌ای است که همواره میل به گریز از سنت‌ها و قراردادهای ژانری دارد. مطالعهٔ سیر دیدگاه‌ها در باب داستان و رمان فارسی، ما را با تحولات معرفتی، جامعه‌شناسانه و زیبایی‌شناسانهٔ ذهن و اندیشهٔ نویسندگان و منتقدان و چه بسا مخاطبان ادبیات داستانی نوین آشنا خواهد کرد. چنان‌که برخی محققان اشاره کرده‌اند، یکی از نخستین متن‌هایی که به رمان اشاره می‌کند، نامهٔ «فتحعلی آخوندزاده» به «میرزاآقا تبریزی» در سال ۱۲۵۰ شمسی است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۱).

بنابراین تاحدودی می‌توان این تاریخ را به عنوان آغاز دوران توجه و نقد و نظر دربارهٔ ادبیات داستانی در ایران در نظر گرفت. از این تاریخ به بعد تا سال ۱۳۰۰ شمسی، که سال انتشار «یکی بود یکی نبود» جمال‌زاده است، با مجموعه معدودی از پاره‌گفتارها دربارهٔ داستان و رمان مواجهیم که نمی‌توان هیچ کدام را نظریه‌ای ساختارمند به حساب آورد. با این حال، مجموعهٔ این نوشته‌ها را که با مقدمهٔ جمال‌زاده بر کتاب «یکی بود یکی نبود» به اوج می‌رسد، می‌توان به عنوان نخستین مانیفست‌های ادبی دربارهٔ داستان و رمان به شمار آورد که زمینه را برای مطرح شدن نظریه‌های رمان در ایران فراهم ساخته‌اند.

در دورهٔ مورد نظر ما، هنوز تعریف مُجزایی از مقولاتی چون رمان، داستان، حکایت، قصه و افسانه وجود ندارد و نویسندگان اغلب این مفاهیم را در معنایی واحد یعنی داستان و ادبیات داستانی نوین به کار می‌برند. به همین علت در پژوهش حاضر کوشش شده بیشتر به مطالبی پرداخته شود که ارتباط مستقیمی با رمان و نقد رمان داشته است. برخی از این نقد و نظرها، چون یکی از نامه‌های آخوندزاده و مقدمهٔ یوسف‌خان اعتصام‌الملک بر نمایشنامه‌ای از شیللر[۱]- نمایشنامه‌نویس آلمانی- به ظاهر در باب درام و ادبیات نمایشی نوشته شده، اما از گفته‌های نویسندگان مشخص است که نظراتشان را درباب داستان و ادبیات داستانی به طور کلی نوشته‌اند.

در نقد و نظرهایی که به آن خواهیم پرداخت، فصول مشترکی چون اخلاق‌گرایی و سودمندی رمان بر نوشته‌های منتقدان حاکم است و از این نظر به زیبایی‌شناسی هگلی

۱. Friedrich Schiller؛ ضبط فارسی نام وی برگرفته از نخستین ترجمه یوسف‌خان اعتصام‌الملک می‌باشد.

شبیه است. هگل[1] در زیبایی‌شناسی هنر، مفهوم را مبنا قرار می‌دهد و اعتقاد دارد که ادبیات و هنر، قابل بازتعریف به فلسفه است؛ در صورتی که دیگر فیلسوف آلمانی یعنی کانت[2]، دایرهٔ نفوذ عقل نظری را به امور حسی محدود کرده است و از همین‌رو در مباحث هنری، راه را برای خودارجاعی هنر و ادبیات، گرایش به فرم و چندمعنایی گشوده است. جدال بین این دو نظریهٔ فلسفی در ادبیات، به نزاع کانتی و هگلی معروف شده است (زیما، ۱۳۹۴: ۱۷-۱۹).

با همه اهمیتی که نظریه‌های رمان در ایران دارد، تاکنون کمتر کسی به این موضوع پرداخته است و تنها برخی محققان در خلال بحث‌های خویش، اشاره‌هایی به این موضوع داشته‌اند. کریستف بالایی[3]، در کتاب «پیدایش رمان فارسی» (۱۳۷۷) با توجه به مقدمه نخستین رمان‌های ترجمه‌شده از زبان فرانسوی به فارسی، به برخی از تعاریف رمان در ایران اشاره کرده است. ایرج پارسی‌نژاد در کتاب «روشنگران ایرانی و نقد ادبی» (۱۳۸۰)، آرای آخوندزاده و دیگر پیشگامان ادبیات معاصر را بررسی کرده و محمد دهقانی در کتاب «پیشگامان نقد ادبی در ایران» (۱۳۸۰)، آرای برخی از پژوهشگران عصر مشروطه و دوران پس از آن را تاحدودی تحلیل کرده است.

کامران سپهران در کتاب «ردپای تزلزل» (۱۳۸۱)، مقدمهٔ برخی از رمان‌های تاریخی را تحلیل کرده است و به رابطهٔ پدیدهٔ دولت- ملت و تأثیر و ارتباط آن با رمان در ایران، اشاره‌کرده است. عبدالعلی دستغیب در کتاب «کالبدشکافی رمان فارسی» (۱۳۸۳) به نظریه‌زدگی برخی نویسندگان در دههٔ چهل توجه کرده است. حسینعلی قبادی نیز در کتاب «بنیادهای نثر معاصر فارسی» (۱۳۸۳) چنانکه از نام کتاب بر می‌آید به ریشه‌های پیدایی نثر معاصر فارسی و تأثیر سفرنامه‌نویسی، ترجمه و... بر شکل‌گیری ادبیات‌داستانی نوین فارسی پرداخته است. احمد کریمی‌حکاک نیز در کتاب «طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی» (۱۳۸۴) به نقش مجلاتی چون بهار و دانشکده در پیشروی و نوآوری ادبیات معاصر فارسی پرداخته است. میرعابدینی در بخش‌هایی از کتاب «تاریخ ادبیات داستانی ایران» (۱۳۹۲) به سیر تحول برخی از جریان‌های ادبی، با توجه به نقش

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
2. Immanuel Kant
3. Christophe Balay

نشریه‌های ادبی در دوره‌های مختلف اشاره کرده است.

اما نقد و نظرها دربارهٔ داستان و رمان در ایران، با توجه به مبانی فکری نویسندگان و منتقدان، تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته است. بر مبنای اندیشه‌های کانتی و هگلی، که زیربنای نظریه‌های ادبی معاصر را شکل می‌دهد، می‌توان تقابل نظریهٔ رئالیسم و مدرنیسم را از آغاز تا دههٔ چهل در ایران ردیابی کرد. افرادی چون «سیروس پرهام» (دکتر میترا)، «طبری» و دیگران، سال‌ها از رئالیسم دفاع می‌کنند و ادبیات مدرنیستی را به رسمیت نمی‌شناسند، در صورتی که مدرنیسم از درون همان جریان‌های رئالیستی سر برمی‌کشد و از دههٔ چهل با کوشش‌های «ابوالحسن نجفی»، «گلشیری» و دیگران، در برابر نظریهٔ رئالیسم صف‌آرایی می‌کند. مدرنیست‌ها برخلاف برخی از طرفداران ادبیات رئالیستی در ایران، ادبیات را تنها وسیله‌ای برای مبارزه و رسیدن به اهداف حزبی و طبقاتی نمی‌دانند و تمام توجه خود را به فرم معطوف می‌کنند. همین فرم‌گرایی لجام‌گسیخته، دستاویزی به دست رئالیست‌ها داد تا مدرنیست‌ها را آلت دست دنیای سرمایه‌داری بدانند.

بی‌شک بررسی کامل این دوران در این مجمل نمی‌گنجد، بنابراین در پژوهش حاضر کوشش شده تا با توجه به بستر تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری نخستین رمان‌ها و نقدهای رمان، گفتارهای پراکندهٔ نویسندگان و منتقدان سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰، با توجه به مبانی نظری کتاب «مقدمه بر زیباشناسی» هگل نقد و داوری شود. هر چند هیچ بعید نیست که آرای نخستین منتقدان ایرانی، به واسطهٔ روح هگلی حاکم بر نقد اروپای قرن نوزدهم، از نظرهای هگل تأثیر پذیرفته باشد، در این مقاله تأکیدی بر این تأثیرپذیری وجود ندارد و کوشش شده تنها تفسیری هگلی از نخستین نقدهای داستان و رمان در ایران به دست داده شود.

زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل‌گیری نخستین نقدها و نظرها دربارهٔ داستان و رمان

از دیرباز یکی از مهم‌ترین مسائل مرتبط با قصه و افسانه در ایران، هدفمندی آن بوده است و پیشینه چنین نظری را می‌توان در نخستین متون ایران باستان بازجست.

در واقع کیفیت پندآموزی اندرزنامه‌های پهلوی بر داستان‌های دوره‌های بعد تأثیر گذاشته است (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۸۷). همواره برای ایرانیان حکایت‌های «کلیله‌ودمنه و بوستان، چراغ راه هدایت و قصه‌های مثنوی معنوی»، پیمانه‌ای برای حمل دانهٔ معنی بوده است. بنابراین می‌توان گفت که رمان‌های اجتماعی اولیه متأثر از ادبیات کلاسیک، به پند و اندرز گریز زده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۶۶). اما مهم‌ترین دلیل چنین نگرشی به داستان را باید در شرایط اجتماعی رشد نخستین نقدها و نظرها دربارهٔ رمان جست‌وجو کرد.

با آغاز قرن نوزدهم میلادی، رویکردهای جدیدی در سیاست بین‌المللی به وجود آمد که سرنوشت سیاسی و اجتماعی ایران را مستقیماً تحت تأثیر قرار داد. تجاوزهای روسیه به خاک ایران در آخرین سال‌های قرن هجدهم، پیشرفت‌های ناپلئون به سوی مشرق و ارادهٔ او در حمله به هند از راه ایران، کوشش انگلستان در نگاه‌داری مستعمره‌های خود در آسیا و تکاپوی ایران در حفظ سرزمین و استقلال خود در مقابل تعرض‌های خارجی، جملگی عواملی بودند که در یک وهله به کار افتادند، خواه‌ناخواه ایران را به صحنهٔ سیاست بین‌المللی کشاندند (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۰). این برخورد با غرب باعث شد که راه نفوذ اندیشه‌های جدید در ایران باز شود. به عبارت دقیق‌تر به علت «جنگ با روسیه و رفت‌وآمدهای نظامی و میل شدید عباس‌میرزا، فرزند شایستهٔ فتحعلی‌شاه به اخذ و ترویج فنون و صنایع جدید اروپا، راه ورود تمدن غرب به ایران باز شد» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۵). در چنین شرایطی طبیعی بود که ایران به ناگزیر از پیلهٔ سنت‌های چندهزار ساله خارج شود و روشنگران در تمام عرصه‌ها به نوجویی و نوخواهی متمایل شوند.

روشنگران ایرانی، پیشگامان ورود تمدن مغرب‌زمین به ایران بودند. «میرزاصالح شیرازی» در سفرنامه‌اش، از پیشرفت، تمدن و آزادی انگلستان به وجد آمده است (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۳). «میرزا ملکم خان» از اندیشمندانی چون آگوست کنت و جان استوارت میل تأثیر پذیرفت (همان: ۷۲). آخوندزاده، نخستین کسی است که به رئالیسم اروپایی توجه کرده است (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۳۵۰) و گرایش‌های سوسیالیستی در نوشته‌های میرزاآقاخان کرمانی مشهود است (بالایی و پرس، ۱۳۸۷: ۴۴). پرواضح است که ادبیات و نقدهایی که به قلم چنین افرادی شکل می‌گرفت، نمی‌توانست نسبت به شرایط اجتماعی زمان بی‌تفاوت باشد.

روشنفکران مشروطه بر این باور بودند که با تغییر مضامین عاشقانه و غنایی به مباحث سیاسی می‌توان وضع مملکت را سامان بخشید (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۹). در چنین شرایطی یعنی «در ایران قرن نوزدهم میلادی (سیزدهم شمسی)، هم‌زمان با ورود نهاد «نظام جدید»، نهاد فرهنگی رمان نیز آرام‌آرام حضور خود را اعلام کرد» (سپهران، ۱۳۸۱: ۹). طبیعی است که در چنین حال‌وهوایی، رمان به شکل وسیله‌ای غایتمند برای رسیدن به اهداف ایده‌آل روشنگری درآمد. رمان که مقوله‌ای تازه بود، به ناگزیر باید برای خود به نوعی کسب حیثیت می‌کرد، تا از قافلهٔ شعر انقلابی مشروطه بازنماند. رمان‌نویسان برای ایجاد تمایز بین داستان‌های تازهٔ خود با ادبیاتی که تنها برای سرگرمی و شگفت‌زده کردن خوانندگان طرح‌ریزی شده و اهل فضل باید از آن بپرهیزند، بر واقعی و تعلیمی بودن داستان خود تأکید می‌کنند تا بتوانند به اعتبار آن ببخشند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۹۶).

بنابراین ایدهٔ واقع‌گرایی و سودمندی رمان، پاسخی به شرایط اجتماعی ایران در سال‌های پس از نهضت مشروطه بوده است. پس از نهضت، نویسندگان به کار ترجمه پرداختند و سپس خود به نوشتن داستان- رمان، نمایشنامه و داستان کوتاه- روی آوردند و از همان آغاز «اینگونه آثار به منظور خدمت به آرمان تجددگرایی نوشته می‌شد. رمان وسیله‌ای برای روشنگری به شمار می‌رفت و هر رمان حامل پیامی بود. به‌ویژه نخستین رمان‌ها اغلب ویژگی ادبیات اندرزآمیز را داشت» (قیصری، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲).

همین آرمان‌گرایی و تجددخواهی نیز که به اصلاح ساختار سیاسی انجامید و راه را برای تحول جامعه گشود، خود به نوعی بنیادهای اخلاقی جامعه سنتی ایران را دچار چالشی مضاعف کرد و عاملی شد برای اخلاق‌گرایی رمان‌نویسان نخستین (کامشاد، ۱۳۸۴: ۷۴). با توجه به فضایی که ترسیم شد، می‌توان گفت که واقع‌گرایی و سودمندی رمان، مخرج مشترک نخستین نقد و نظرهایی شد که دربارهٔ رمان در ایران نضج گرفت و از همین‌رو ادبیات متعهد به اشکال مختلف، برای سال‌ها گفتمان غالب نقد ادبی در ایران شد.

چنان‌که برخی اشاره کرده‌اند، در ایران نیز مانند اروپا، رمان‌های احساساتی و رمانتیک بر رمان‌های واقع‌گرا مقدم شده است (سپهران، ۱۳۸۱: ۲۶). محققان برای این امر، دلایلی را برشمرده‌اند. از جمله اینکه ایرانیان به دلیل مشکلات سیاسی با انگلستان و

روسیه به ادبیات فرانسه رو آوردند (بالایی، ۱۳۷۷: ۱۲). دودیگر اینکه شباهت و توازی بین انقلاب مشروطه و انقلاب فرانسه موجب شد تا ایرانیان به ادبیات فرانسه علاقه‌مند شوند (کریمی‌حکاک، ۱۳۸۴: ۱۹۴). با این همه نباید تصور کرد که رمان‌نویسان ایرانی به راه رمانتیک‌های فرانسوی رفته‌اند. هر چند آنچه در رمان‌های ابتدایی می‌بینیم بی‌تأثیر از ادبیات رمانتیک نیست، رمان‌نویسان خود بر سودمندی و واقع‌گرایی داستان‌هایشان تأکید داشته‌اند. نباید فراموش کرد که «پیدایش ادبیات داستانی جدید ایران، هر چند از ترجمهٔ آثار ادبی بیگانه متأثر بوده، لزوماً نتیجهٔ آن نیست؛ بلکه با تجربهٔ تاریخی تجدد در ایران ملازم است» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۳).

همچنین چنان‌که یکی از محققان می‌گوید: «نخستین نویسندگانی که آثارشان از سال ۱۲۷۹ در ایران منتشر شده، چون ولتر، الکساندر دوما، ژول ورن، کنتس دوسگور و فنلون بودند که ظاهراً وجه مشترکی با هم ندارند. اما با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران می‌توان دریافت که تمام این نویسندگان با نوعی شناخت و آگاهی در ارتباط بودند» (بالایی، ۱۳۷۷: ۶۹-۷۰). به سخن دیگر ایران قرن نوزدهم می‌کوشید که با فرهنگ غرب آشنا شود و ناکامی‌های خود را جبران کند و به این خاطر، به متونی رو آورد که جنبهٔ تعلیمی داشت. (همان). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که فضای اجتماعی سال‌های مشروطه و پس از آن، باعث شکل‌گیری رمان‌ها و نقدهایی دربارهٔ رمان شد که ایدهٔ آموزش و روشنگری را مقدم بر هنر می‌دانست. به همین علت، نویسندگان با گرایش‌های شبه‌رمانتیکی که با نوعی واقع‌گرایی خام آمیخته بود، به اصلاح جامعه همت گماشتند. این روند ادامه یافت و نویسندگان دوران پهلوی اول نیز چون «مشفق کاظمی، حجازی، جلیلی، مسعود و...، ترسان از حبس و قتل و متأثر از ادبیات رمانتیک اروپا، در آثار آموزشی خود چاره نابسامانی اجتماعی را در اصلاح فرد از راه احساسات بشردوستانه و اخلاق درست می‌دانند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۷۱).

مبنای نظری: زیبایی‌شناسی هگلی

برای عمیق شدن در هر نظریه‌ای پیش از همه باید بنیان‌های فکری و فلسفی آن را مورد مطالعه و تدقیق قرار داد. «می‌دانیم که نقد ادبی باید مبتنی بر «نظریه ادبی» باشد

و نظریهٔ ادبی بیش از هر چیز به پشتوانهٔ فلسفی نیاز دارد. متأسفانه در ایران، سنت فلسفی نیرومندی وجود نداشت. آن فلسفهٔ نیم‌بندی هم که تا پیش از دورهٔ جدید و ورود فلسفهٔ غرب به ایران دیده می‌شود، سخت وابسته به الهیات و علم کلام بود و به‌ویژه در حیطهٔ هنر و ادبیات نتوانست ابراز وجود کند و مواد نظریهٔ ادبی یا هنری باشد» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۹).

اما برخلاف ایران، سنت فلسفی در غرب از روزگار یونان باستان با مباحث ادبی آمیخته بوده و قرن‌ها به شکل‌گیری نظریه‌های ادبی یاری رسانده است. اوج این نظریه‌ها را که به شکل‌گیری دو جنبهٔ متضاد در مباحث مرتبط با زیباشناسی انجامید، باید در سخنان دو فیلسوف ایده‌آلیست آلمان، یعنی کانت و هگل جست‌وجو کرد. «می‌توان ادعا کرد که نظریهٔ ادبی را نمی‌توان به درستی فهمید، مگر زمانی که بنیادهای کانتی، هگلی یا نیچه‌ای عناصر رقیب در آن را شناسایی کرده باشیم» (زیما، ۱۳۹۴: ۱۸).

کانت با محدود کردن قلمرو عقل نظری و اندیشهٔ مفهومی، راه را برای ایدهٔ استقلال هنری گشود، اما «این ایده در فلسفه به وسیلهٔ جرج ویلهلم فردریش هگل به چالش کشیده شد. او کانت را به جهت جدا کردن احساس‌ها از مفاهیم و خارج کردن هنر از قلمروی دانش و تقلیل دادن آن به ظاهر (صورت) صرف سرزنش کرد. هگل برخلاف کانت، هنر و زیبایی را از منظر مشاهده‌گر یا خواننده در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را از منظر تولیدکننده یا هنرمندی می‌بیند که مولد یک آگاهی خاص است: آگاهی از زمانش» (همان: ۲۲). به عبارت دیگر، هگل بر این باور بود که «به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیکی بدان‌ها راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی دربارهٔ هنر به وجود می‌آورد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۲). چنان‌که مشخص است، نظریه‌های کانت موجب شکل‌گیری نظریه‌های فرم‌گرایانه شد و نظریه‌های هگل، پدر معنوی تمام نقدهای مارکسیستی- لنینیستی است.

برای فهم بهتر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانهٔ هگل در کتاب «مقدمه بر زیباشناسی»، نخست باید نگاهی مختصر به نظریه‌های فلسفی او داشت. «بازیافتن نشان بشر یا اثر ذهن بشری در نهادها و چیزها، گشودن راز معنای بشری کلیت واقع و درک روان

زندگی‌بخشنده و جنباننده اشیا از پس ظواهر مـردهٔ آنهـا، ایـن اسـت نخسـتین الـزام و مشکل فلسفی هگل» (گارودی، ۱۳۶۲: ۱۰).

این کل‌گرایی بی‌شباهت بـه اندیشـه‌هـای وحـدتِ وجـودی نیسـت و از همـین‌رو از ایده‌آلیسم کانت فاصله می‌گیرد. از دید هگل، «ایده‌آلیسم عقل نمی‌تواند همان ایـده‌آلیسـم ذهنی کانت و فیخته باشد و باید ایده‌آلیسم عینی باشد» (همان: ۸۲). ایـن عینیـت، پـذیرای کلیتی است غایتمند و تاریخی که بـا حرکتـی دیـالکتیکی بـه سـمت هـدفی مشـخص در تکاپوست. از نگاه کل‌نگر هگل، «هر واقعیت جزیی، هر تجربه فردی، پرتویی از وجود مطلق حیات است که در تکثر مظاهر مشخص خویش تجلی می‌کند» (همان: ۱۶).

به عبارت دقیق‌تر، «هر حالی از فکر یا اشیا و هر تصور وضعی در عـالم بـه شـدت بـه سوی ضد خود کشیده می‌شود، بعد با آن متحد مـی‌شـود و یـک کـل برتـر و مُعقـدتـر تشکیل می‌دهد» (دورانت، ۱۳۹۰: ۲۶۶). بر اساس چنین نظری، عالم محسوسات بی‌هـدف و برمبنای تصادف نیست. نه تنها به عقیدهٔ هگل، «هر چیزی که به راسـتی انسـانی باشـد- (یعنی) احساس و شناسایی و دانندگی و غریزه و خواست یا اراده، تا جـایی کـه خصـلت انسانی داشته باشد و نه حیوانی- اندیشه‌ای در خود دارد» (هگل، بی‌تـا: ۲۷)، بلکه به باور او، «حتی عالم محسوسات دارای حقیقتی خاص خـودش اسـت» (اسـتیس، ۱۳۷۰: ۴). در ایـن میان عنصری که تمام هستی را به حرکت درمی‌آورد و با آن آمیخته اسـت، چیـزی جـز عقل نیست. «در فلسفه به یاری شناسایی نظری ثابت می‌شـود کـه عقـل، گـوهر و تـودهٔ بی‌پایان و محتوای بی‌پایان همـه هسـتی‌هـای جسـمانی و معنـوی و همچنـین صـورت بی‌پایان یعنی آن چیزی است که ماده را به جنبش درمی‌آورد» (هگل، بی‌تا: ۳۱).

مسلم است که چنین اندیشمندی کـه کـل هسـتی را حقیقتـی هدفمنـد مـی‌دانـد، صورت‌گرایی صرف را برنمی‌تابد. «صورتی که تنها از راه هنر حاصل شود، نمی‌تواند بـرای ما به هیچ‌رو (ارزش) حقیقت نامشروط (مطلق) داشته باشد و صورتی نیست که (مفهـوم) مطلق بتواند از راه آن آشکار شود. صورت هنری چیزی صرفاً متناهی است و از این‌رو بـرای بیان محتوای نامتناهی، نارساست» (همان: ۱۴۷). این نگـاه فلسـفی باعـث مـی‌شـود کـه در زیبایی‌شناسی هگلی، مفهوم از فرم هنری، ارزش و اهمیت بیشتری بیابد.

هگل در کتاب «مقدمه بر زیباشناسی» سعی کرده است که به تبیین مفهوم‌گرایی در هنر بپردازد و ایده‌های زیبایی‌شناسانهٔ کانت را به چالش بکشد. چنان‌که محمود عبادیان می‌گوید: «بنا بر نظر کانت، تأثیری که هنر زیبا به همراه دارد، دارای خصلتی دوگانه است: از یکسو بی‌واسطه و بدون کمک مفهوم‌های عقلی است؛ یعنی ذوق فردی و ذهنی در آن مؤثر است و فاقد علت و غایت عام است. از سوی دیگر، داوری‌ای که از تأثیر یک اثر هنری (و ادبی) می‌تراود، به موضوع خود وابسته است، یعنی منشأ عینی دارد» (عبادیان، ۱۳۶۳: ۱۹). همین نظر است که مورد انتقاد هگل قرار گرفته است. هگل می‌گوید: «نقد کانت، مبدأ درک حقیقی زیبایی هنری است. البته این درک تنها وقتی حاصل شد که توانستیم کمبودهای کانت را برطرف کنیم و به آن اعتبار درک والای وحدت راستین ضرورت و آزادی، خاص و عام و حسیت و عُقلائیت بخشیم» (هگل، ۱۳۶۳: ۱۱۱).

برای درک بهتر زیبایی‌شناسی هگلی باید گفت که هگل بر این باور بود که زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. زیرا هنر آفریدهٔ روح است و روح از طبیعت برتر است. «از نظر شکل (می‌توان گفت که) حتی یک فکر بد که از مخیلهٔ انسان می‌گذرد، از یک فراوردهٔ طبیعت برتر است؛ چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است» (همان: ۲۸-۲۹). هگل آشکارا هنر را با دین و فلسفه در یک راستا قرار می‌دهد و می‌گوید که هنر باید «به شیوه‌ای بدل شود که عنصر خدایی آن، یعنی ژرف‌ترین علایق انسان‌ها و جامع‌ترین حقایق روح را قابل پذیرش و ادا می‌کند. آثار هنری، بیان پرمضمون‌ترین نگرش‌ها و تصورات نهادی مردم است. و این هنر است که اغلب- دربارهٔ بعضی اقوام به تنهایی- راز فهم، فرزانگی و دین را می‌گشاید» (همان: ۳۵-۳۶). هگل همچنان اضافه می‌کند که «روح از خمیرهٔ خود، آثار هنری زیبایی می‌آفریند و همچون نخستین حلقهٔ میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یکسو و تفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف و آزادی بیکران تفکر ادراک‌کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می‌کند» (همان).

نباید تصور کرد که هگل همچون مؤلف چهارمقاله بر این باور بوده است که باید ابتدا مضمونی را در نظر آورد و سپس به خلق شعر پرداخت. هگل خود پذیرای چنین

برداشتی از نظریاتش نیست و می‌گوید: «ممکن است کسانی برآن باشند که اثرهای فرضاً شاعرانه باید به روال زیرین پرداخته شود: نخست، موضوعی که می‌خواهند شاعرانه بپردازند، به نثر اندیشه می‌کنند؛ سپس آن را در تصاویر، قافیه و مانند آن افاده می‌کنند. نتیجه اینکه جنبهٔ تصویری صرفاً زیور و پیرایه‌ای است که بر اندیشه‌های تجریدی می‌آویزند. چنین روالی فقط به آفرینش یک شعر بد می‌انجامد؛ زیرا با چنین عملی آنچه باید در تولید هنری قطعاً در وحدت جدانشدنی خود معرفت ارزش باشد، مراعات نشده است و دو جنبهٔ مزبور جدا از یکدیگر به کار گرفته شده‌اند» (هگل، ۱۳۶۳: ۸۱).

او همچنین بر این باور بود که فلسفهٔ هنر قصد ندارد که برای هنر تعیین تکلیف کند (همان: ۵۱). اما اگر منصفانه به حاصل بحث‌های او بنگریم، خواهیم دید که هم تاحد زیادی این کار را کرده است و هم برخلاف آنچه ادعا کرده، نظرات او، راه را برای جدایی محتوا از فرم گشوده است. هگل نمی‌پذیرد که هنر صرفاً باید پدیده‌ای آموزنده باشد (همان: ۹۶-۹۷)، اما هگلی‌هایی چون مارکس[1]، انگلس[2]، لوکاچ[3] و دیگران، خواه ناخواه به این کار پرداخته‌اند؛ زیرا از نگاه خود هگل نیز «ملاک و ضابطه‌ای که کمال یک اثر هنری را تعیین می‌کند، درجه ذهنیت و درون ذات آن است» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۴). بنابراین با در نظر گرفتن جدل‌های کانتی و هگلی، شگفت‌آور نخواهد بود اگر دریابیم که ستیزهای انتقادی قرن بیستم، حاصل شکافی معین میان کانتی‌ها و هگلی‌ها نه فقط در نظریهٔ دانش، سیاست و اخلاق، بلکه در نقد ادبی نیز هست (زیما، ۱۳۹۴: ۲۴).

بنابراین به شکل خلاصه می‌توان گفت که هگل به علت اهمیتی که برای روح و عقل قائل بود، فرم را در مرتبه‌ای فروتر از محتوا می‌دید و غایت ادبیات و هنر را بیان محتوای عقلی و آرمانی می‌دانست. هگلی‌های دیگری چون انگلس و لوکاچ و... نیز هر چند از ایده‌آلیسم هگل فاصله گرفتند، به تعهد اجتماعی هنرمند معتقد ماندند و بر این باورند که مسئولیت خطیری به دوش هنرمند است. از دید لوکاچ، «یک نظام جدید اجتماعی و نوع تازه‌ای از انسان همواره در فرایند خاصی پدید می‌آیند که در عین یکپارچگی، متضاد و ناهمگون است. در چنین دوران بحران و انتقالی، وظیفه و مسئولیت ادبیات به

1. Karl Marx
2. Friedrich Engels
3. Gyorgy Lukacs

نحو استثنایی خطیر است. اما تنها رئالیسم واقعاً بزرگ از عهدهٔ چنین مسئولیت‌هایی برمی‌آید. رسانه‌ها و شیوه‌های بیان متداول و باب روز بیش‌ازپیش در کار آنند که ادبیات را از تعهد وظایفی که تاریخ برعهدهٔ آن گذاشته مانع شوند» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۲). ایران نیز بی‌بهره از این جدال کانتی و هگلی نمانده است. چنان‌که در ادامه خواهیم دید، مبانی فکری نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران، با نظرات هگلی‌ها هم‌پوشانی دارد.

گرایش‌های هگلی در نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران

چنان‌که پیشتر اشاره شد، نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران، تنها گفتارهایی پراکنده است که در برخی نامه‌ها، مقدمه‌های رمان و مجلات ادبی به چاپ رسیده است و از مجموع این پاره‌گفتارها نمی‌توان به نظریه‌ای واحد و ساختارمند رسید. با این همه، این نوشته‌ها در تبیین مبانی فکری حاکم بر نقدهای رمان و جریان‌شناسی نقد و نظریه در ایران، اهمیت خاصی دارد. با نگاهی اجمالی به این نقد و نظرها می‌توان دریافت که فصل مشترک تمام آنها، اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودمندی داستان و رمان است. از این نظر می‌توان گفت که روح حاکم بر تمام این نقدها، همچون فضای حاکم بر نقد ادبی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم اروپا، هگلی است.

یکی از محققان معتقد است که مبنای فکری محققان ایرانی در این دوران، پوزیتیویسم بوده است. «روش‌های تحقیق و نقد پوزیتیویستی که حدود نیم‌قرن پیش از انقلاب مشروطه با کوشش‌های آخوندزاده آغاز شده بود، در فاصلهٔ انقلاب مشروطه و تا شهریور بیست (یک دورهٔ سی‌وپنج ساله)، دورهٔ طلایی خود را طی کرد» (دهقانی، ۱۳۸۰: ۱۰).

هر چند این سخن می‌تواند به نوعی برای نقدهای امثال بهار و قزوینی درست باشد، دربارهٔ نقدهایی که در مورد رمان نوشته شده و همچنین دربارهٔ تمام نقد و نظرهای آخوندزاده صادق نیست. افرادی که دربارهٔ رمان به داوری پرداخته‌اند، پیش از آنکه به تجزیه و تحلیل رمان بپردازند، به اخلاقی و سودمند بودن آن توجه داشته‌اند و از این نظر، بیش از آنکه به مبانی فکریِ فلسفه تحصلی متمایل باشند، به ایده‌آلیسم نزدیک شده‌اند. در واقع «روشی که هگل برای مطالعه و بررسی هنر انتخاب می‌کند، جنبهٔ تجربی ندارد و از نوعی نیست که مورد پسند فلاسفهٔ تجربی مذهب یا پیروان علوم

تحصلی معاصر باشد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۲۲). هر چند چنان‌که پیشتر اشاره شد، می‌دانیم که روشن‌فکرانی چون ملکم‌خان، تحت تأثیر اندیشه‌های تحصلی آگوست‌کنت بوده‌اند، اما آخوندزاده آنجا که درباب نقد و داستان سخن گفته، به هگلی‌ها نزدیک شده است.

آخوندزاده از نخستین افرادی است که دربارهٔ داستان، نمایشنامه و رمان نظر داده است. او در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «غرض از فن دراما، تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان» (آخوندزاده، بی‌تا الف: ۶۶). در نامه‌ای که برای «قراچه‌داغی» نوشته، دربارهٔ نقد می‌گوید: «کریتکا بی‌عیب‌گیری و سرزنش و بی‌استهزا و بی‌تمسخر نمی‌شود. مکتوبات کمال‌الدوله کریتکاست، مواعظ و نصایح نیست. حقی که نه به رسم کریتکا، بلکه به رسم موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانه نوشته شود، در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تأثیر نخواهد داشت. بلکه طبیعت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح بشریه تنفر دارد» (همان، ۱۳۵۶: ۸).

آخوندزاده تلاش می‌کند نقد را از نصیحت جدا کند. اما در نهایت این تصور کلی که او از نقد ادبی به دست می‌دهد، در راستای همان نصیحت و موعظه قرار می‌گیرد. این هدفمند بودن درام و نقد، از نظر آخوندزاده به محتواگرایی هگل شبیه است. او حتی در مقاله‌های فلسفی‌اش نشان داده است که معتقد است کل کائنات یک قوهٔ واحد و کامل است که در کثرات و اشکال مختلف نمایان است (همان، بی‌تا ب: ۸). این نظر یادآور برخی نظرات فلسفی هگل است که پیش از این به آن اشاره شد. همچنین در بینش سیاسی او ردپای سوسیالیسم دیده می‌شود (همان: ۲۶). از همین‌رو باید او را در دسته هگلی‌های ایران قرار داد.

یکی دیگر از اظهارنظرهای جالب توجه درباب رمان و داستان، مقدمه‌ای است که «محمد طاهرمیرزا»- مترجم مشهور عصر قاجار- بر ترجمهٔ کتاب «سه تفنگدار» نوشته است و در سال ۱۳۱۶ قمری به صورت چاپ سنگی منتشر شده است:

> اگرچه این کتاب به طریق افسانه نوشته شده، ولی چون افسانه‌های دیگر بالمره بی‌اصل و کذب محض نیست؛ بلکه غالب اشخاصی که در این حکایت ذکر می‌شود، باعیانهم بوده و وجود داشته‌اند و این وقایع بالتمام صورت وقوع یافته است. الا اینکه افسانه‌نویس، تفاصیل را به وجهی ادا

> ساخته که مطبوع طبع مطالعه‌کنندگان افتد. و این علم افسانه‌نویسی یعنی افسانهٔ تاریخی در فرنگستان شایع است و او را رومان استوریک می‌نامند که فی‌الحقیقه تاریخی است به عنوان افسانه (دوما، ۱۳۱۶ه.ق: ۱).

نویسنده به تعریف جامعی از افسانه، داستان و رمان نرسیده و تمام این مطالب را با هم خلط کرده است. اما آنچه در مقدمهٔ او اهمیت دارد، تأکید او بر واقعی بودن داستانی است که ترجمه کرده است؛ زیرا از نگاه او، افسانه‌های تخیلی بی‌فایده است. اشارهٔ این مترجم به رمان استوریک در غرب، نشان می‌دهد که تعریف او از رمان و داستان، برگرفته از تعاریف غربی‌ها از رمان است؛ زیرا نوع ادبی رمان در ایران معمول نبوده است. اشارهٔ او به واقع‌گرایی نشان می‌دهد که با نظرات منتقدان و نویسندگان زمان خود، آشنایی هرچند مختصر داشته است.

نزدیک به یک دهه پس از کتاب «سه تفنگدار»، نمایشنامه‌ای از شیللر به قلم «یوسف‌خان اعتصام‌الملک» ترجمه شده است و مقدمه‌ای که او بر این نمایشنامه نوشته، نشان می‌دهد که جریان حاکم بر فضای ادبی، تنها خواستار داستان‌های سودمند و اخلاقی بوده است. اعتصام‌الملک در مقدمهٔ «خدعه و عشق» شیللر می‌گوید: «موضوع این کتاب اگرچه وقایع حسی است و از مبالغه و اغراق و افسانه‌نگاری عاری است، ولی مقاصد بلند و نصایح ارجمند را متضمن است» (شیللر، ۱۳۲۵ه.ق: ۳).

بنابراین او هم اثر شیللر را عاری از تخیل و افسانه دانسته و بر این باور است که مقاصدی بلند از پس داستان قابل تشخیص است. نکتهٔ دیگری که اعتصام‌الملک متذکر می‌شود، اخلاق‌گرایی است:

> شیللر در این تئاتر، خواننده را به مکارم اخلاق و محامد صفات ترغیب می‌نماید، عفت و عصمت و پاکدامنی نسوان را تمجید و نادانی آنها را تقبیح می‌کند، شناعت عادات ذمیمهٔ حسد و نفاق و تزویر را به نیکوترین وجهی نشان می‌دهد و با بیانی شیرین و تقریری دلپذیر، معنی عشق و رموز مهر و محبت را می‌فهماند و می‌گوید مرد آن است که از آلایش و خواهش‌های نفسانی پاک و منزه باشد (همان: ۳-۴).

او تنها به این بسنده نمی‌کند که داستانی که ترجمه کرده، اخلاقی است، بلکه بر این باور است که ضرورت عصر جدید، پرداختن به چنین داستان‌هایی است: «چون در این عصر جدید و دورهٔ سعادت و ترقی مملکت بیشتر از همه‌چیز به تهذیب اخلاق احتیاج داریم. امید که این خدمت ناچیز در محضر فضلا و دانشمندان حسن قبول یابد» (شیللر، ۱۳۲۵ه.ق: ۳-۴).

سودمندی، واقع‌گرایی و اخلاق‌مداری، سه محور اصلی سخن این مترجم است که در دیگر نویسنده‌های معاصر او نیز می‌توان سراغ گرفت.

تقریباً در همان سال‌هایی که کتاب «خدعه و عشق» شیللر ترجمه شده، دو مقدمهٔ دیگر از دو رمان‌نویس می‌توان یافت که تکرارکنندهٔ همان دیدگاه غالب زمانه است. «محمدباقر میرزای خسروی» در مقدمهٔ «شمس و طغرا» می‌گوید که این کتاب، رمانی است آمیخته با بعضی وقایع تاریخی و مطالب جغرافیایی و دقایق اخلاقی که در سال ۱۳۲۵ هجری قمری نوشته شده است (خسروی، ۱۳۴۳: ۲۱). ابراهیم زنجانی نیز در بخش اول حکایت «شهریار هوشمند» می‌گوید:

> معلوم است که مهم‌ترین خوبیت باولاد یک ملت، نشر معارف و تحسین اخلاق و ترغیب بطلب معالی است و بهترین وسیله برای تعمیم این مقصد، نشر کتب تواریخ و حکایات است که مطالعه‌کننده ضمن التذاذ از تجربیات و حالات استفاده می‌کند (زنجانی، ۱۳۳۱ه.ق: ۲).

چنان‌که می‌بینیم، این نویسندگان به اخلاق‌گرایی و سودمندی رمان تأکید بسیاری دارند و آراء هگل را به یاد می‌آورند. شایان ذکر است که این اندیشه، پیش از هگل هم طرفدارانی داشت. «ساموئل ریچاردسن[1]» قبل از هگل در قرن هجدهم می‌گفت که هدفش از رمان‌نویسی، گسترش آموزه‌های مسیحی است (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶۵) و همچنین «نخستین نقد نظری رمان در قرن هجدهم، صرفاً به پیامدهای اخلاقی فنون داستان‌نویسی می‌پرداخت» (هلپرین، ۱۳۸۹: ۵۴). اما تنها بعد از نشر اندیشه‌های هگل بود که ایدهٔ هدفمندی و سودمندی هنر، پشتوانه‌ای فلسفی پیدا کرد و تا مدت‌ها در مقابل جریان

1. Samuel Richardson

صورتگرا قرار گرفت. چنان‌که در قرن بیستم، نویسنده‌ای چون «هنری جیمز» معتقد بود که «شکست یا توفیق داستان‌های بزرگی که به نثر نوشته می‌شوند، عملاً در گرو خدمتی است که در حق جوانان می‌کنند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶۲). «فرنسوا موریاک» بر این باور بود که باید خواندن رمان‌های تخیلی را برای کودکان ممنوع اعلام کرد (همان: ۱۶۳-۱۶۴).

جالب اینجاست که کسانی که در ایران نیز با رمان مخالفت می‌ورزیدند، به غیر واقعی بودن و مضر بودن رمان‌ها نظر داشتند[1]. اخلاق‌گرایی در هنر و رمان، چنان جایگاهی به دست آورد که اندیشمندی چون کروچه، که در عین تأثیرپذیری از هگل، نسبت به جنبه‌های خلاقانه و شهودی هنر بی‌توجه نبود، می‌گوید:

> فلسفهٔ اخلاقی هنر به واسطهٔ همان تناقضات خود همواره سودمند بوده و هست و خواهد بود و هر چند توفیق حاصل نکرده، ولی نیرویی بوده و هست و خواهد بود که هنر را از محسوسات لذت‌بخش که گاه با آن خلط می‌گردد، جداکند و مقامی شایسته‌تر نصیب آن نماید. از این گذشته در نظر مورد بحث، یک حقیقتی هم هست، با این معنی که هر چند هنر داخل در حدود اخلاق نیست، ولیکن هنرپیشه من حیث یک فرد بشر تحت سلطهٔ اصول اخلاقی است و وی از زیر بار وظایف اخلاقی بشر نمی‌تواند شانه خالی کند (کروچه، ۱۳۸۱: ۶۳).

از مقدمهٔ رمان‌ها که بگذریم، در نخستین مقالاتی که دربارهٔ نقد رمان در ایران نوشته شده نیز نویسندگان بر لزوم واقع‌گرایی و سودمندی رمان تأکید دارند. این نقدها را می‌توان به عنوان طلیعهٔ نوعی رئالیسم یا واقع‌گرایی ابتدایی در ایران در نظر گرفت. این مقالات همچون بیانیه‌های ادبی، از واقع‌گرایی در رمان دفاع می‌کنند. در یکی از مقالات مجله بهار، مقاله‌ای با عنوان «کنت لاون تولستوی» وجود دارد. نویسندهٔ این مقاله مشخص نیست، اما نقدی که دربارهٔ تولستوی در این مقاله می‌خوانیم، شایان توجه است. نویسنده می‌گوید:

> تولستوی را بالزاک، فلوبر، زولا نمی‌توان تصور کرد. تولستوی زخم‌های کاری اندام بشریت را با مرهم‌های معرفت و حکمت خود معالجه می‌کند و فریادهای دلخراش او با تسلیت‌های روح‌نواز ممزج است. کسی که

> تولستوی را می‌خواند، از حقایق المیـۀ زنـدگانی، از مصـائب نهـانی مـدت عمر، از امـراض روحـانی جمعیـت‌هـای بشـری مطلـع اسـت (مجلـه بهـار، ۱۳۲۸ه.ق: ۸۵).

آنچه در این گفته‌ها شایان تأمل است، این است که نویسنده حتـی بـالزاک را کـه از بزرگ‌ترین نماینده‌های رئالیسم است، در سطح تولستوی نمـی‌بینـد و نـام او را در کنـار فلوبری قرار داده که از نخستین نویسندگان فرم‌گراست. نویسنده، تولستوی را اجراکنندۀ رسالتی دانسته کـه بـر دوش هنرمنـد واقعـی اسـت. پیداسـت کـه نظـرات ایـن منتقـد تاحدودی شتاب‌زده و ژورنالیستی است؛ زیرا حتی منتقد چپ‌گرایی چون لوکاچ بـر ایـن باور بود که «آنچه دربارۀ تولستوی مهم است، سـؤالاتی اسـت کـه مطـرح مـی‌کنـد، نـه پاسخی که به این سؤالات می‌دهد» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۱۷۹).

با وجود این توجه نویسنده به واقع‌گرایی و سودمندی هنر تولستوی، شایان توجه است و ادامه و بسط چنین اندیشه‌هایی را در مقالۀ یکی دیگر از محققان، که در مجلـۀ دانشـکده به طبع رسیده است، می‌توان دید. «عباس آشتیانی» در مقالۀ «تاریخ ادبی» می‌نویسد:

> اروپاییان نیز غایت تحصیل ادبیات را مهارت یافتن در دو فـن نظـم و نثـر می‌دانند. ولی بر این مقصود، نکته مهم دیگری افزوده، این تعریـف نـاقص را تکمیل کرده‌اند. توضیح آنکه ادبای امروزی اروپا می‌گویند ادبیـات بایـد شامل یک روح انتقادی «Revue» باشد که مقصود حقیقی ادبیات را بیـان کند. مراد ایشان از این روح این است که نویسنده یا شـاعر یـا خطیـب را واجب است آنچه از حوادث طبیعی یا نواقص اجتماعی و یا معایـب رجـال و امرا که نظر او را واجـب مـی‌کنـد، در تحـت انتقـاد آورده و بـا اسـلوبی شعری، انتقاد خود را بـه طـوری بیـان نمایـد کـه در اذهـان مـؤثر افتـد (آشتیانی، ۱۳۳۶ه.ق: ۱۰).

با توجه به اشارۀ نویسنده به ادبیات اروپایی و روح حاکم بر ادبیات، شباهت نظر او به اندیشه‌های هگلی آشکار شده است و در ادامه دربارۀ رمان می‌نویسد:

> می‌دانیم که یکی از شعب مهم ادبیات اروپـایی (روایـت تمثیلـی) و رمـان است و مقصود اصلی از تألیف کتب در این دو رشته و روایات مزبوره همانا

> مجسم کردن فضایل و رذایل است به وضعی محسوس تا مردم ترغیب و تشویق شده و فضائل را اکتساب و رذایل اجتناب نمایند (آشتیانی، ۱۳۳۶ه.ق: ۱۰).

آشتیانی، رمان را وسیله‌ای برای به تصویر کشیدن فضایل و رذایل اخلاقی دانسته است و بر واقع‌گرایی و طرح مسائل کلان اجتماعی تأکید دارد. اشارهٔ او به ادبیات اروپایی نشان می‌دهد که از جریان‌های متعهد و واقع‌گرای ادبیات غرب در قرن نوزدهم، تأثیر پذیرفته است.

سعید نفیسی، یکی دیگر از پژوهشگرانی است که علاوه بر پژوهش درباب ادبیات کلاسیک فارسی، به نگارش رمان و نقد و داوری دربارهٔ داستان و رمان پرداخته است. یکی از مهم‌ترین مقاله‌های او در دوران مورد نظر ما، مقالهٔ «آلفونس دوده» است که در شمارهٔ نخستین مجلهٔ دانشکده در سال ۱۳۳۶ه.ق به چاپ رسیده است. نفیسی در این مقاله می‌نویسد:

> از همان اول که دوده قلم به دست گرفت، ملتفت شد که در دنیا چیزی برای نویسنده بیش از همه قابل دقت است و آن همان دنیایی است که به نظر همه رسیده، همان اوضاعی که هیچ‌کس قابل دقت ندانسته و وقعی نمی‌گذارد. به همین جهت شروع کرد که طبقات مختلفه را همان‌طور که هستند مجسم کند: ساده و طبیعی، دقیق و متفکرانه چیز بنویسد. معایب مردم را همان‌طور که هرکس رفتار می‌کند، به شرح آورد. تمام رمانتیست‌ها، افکار خود را با یک خشکی و لاقیدی بی‌فایده ظاهر ساختند، ولی او شروع کرد که با نگارشات خود قلب‌ها را متأثر کند، دل‌ها را به رحم آورد و افکار را از مفاسد اخلاق هم‌وطنان خویش پریشان سازد (نفیسی، ۱۳۳۶ه.ق: ۳۲-۳۳).

بی‌شک این مقاله یکی از مهم‌ترین دفاعیه‌ها از داستان‌نویسی رئالیستی است و نویسنده به درستی رئالیسم را در تقابل با رمانتیسم قرار داده است؛ کاری که در اوایل دههٔ سی شمسی، با کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسم» *سیروس پرهام* به اوج رسید. اما به نظر می‌رسد که نفیسی در سال‌های بعد، تحت تأثیر ادبیات اروپایی و تحولات زمان به

کلی تغییر عقیده داده است و به مکتب‌ها و جریان‌های مدرن ادبی گرایش پیدا کرده است. زیرا در مقدمهٔ کتاب «فرنگیس» که چاپ نخست آن، سال ۱۳۱۰ شمسی بوده است، می‌گوید:

> هرگز از هیچ نویسنده‌ای نپرسید که پدیدآورندهٔ فلان صحیفه او چه بوده است. خود او نیز نمی‌داند یا اگر می‌دانسته، فراموش کرده. در آن لحظه‌ای که قلم در جنبش است، اندیشه‌ای برق‌آسا بر آن فرمان‌رواست. با هر کلمه‌ای که نوشته می‌شود، اندیشه‌ای که محرک آن بوده است، نابود می‌گردد و فکر دیگری که کلمهٔ بعد را می‌آورد، جای آن را می‌گیرد. چون سخن به پایان رسید، تمام آن اندیشه‌هایی که این کلمات را آفریده، از لوح ضمیر نویسنده سترده گشته است. اگر آن کلمات خود ترجمان آن افکار باشد و آشکار سازد که چه چیزی سبب تلقین آنها شده است، آن اندیشه‌ها نیز تا جاودان می‌ماند. ولی اگر از الفاظ نتوان بدان اندیشه‌ای که آفریدگار ایشان بوده است پی‌برد، هرگز نویسنده خود نتواند سبب پیدا شدن این کلمات را بگوید. صحایفی که از این پس به نظر خوانندگان خواهد رسید، از این راه گردآمده است (نفیسی، ۱۳۲۷: ۴-۵).

هر چند نویسنده منکر جدایی اندیشه از نوشته نشده، نظراتش بی‌شباهت به برخی نظرات رمانتیک‌ها، سوررئالیست‌ها و روش نگارش خودکار نیست [۲]. بنابراین می‌توان دید که یک منتقد چگونه طی بیش از یک دهه، تغییر موضع داده است.

در پایان دوران مورد بحث، با جنجالی‌ترین نقد رمان یعنی مقدمهٔ جمال‌زاده بر کتاب «یکی بود یکی نبود» مواجه می‌شویم. برخی این مقدمه را مانیفست داستان‌نویسی در ایران دانسته‌اند (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۵۱۴) و همچنین می‌توان این اثر را بیانیهٔ اعلام موجودیت نثر رئالیستی دانست (پاینده، ۱۳۹۱: ۹۰). جمال‌زاده در این مقدمه، به ضرورت واقع‌گرایی و نثر رمانی اشاره کرده است. در اثر او نیز تعریف جامعی از رمان، داستان و حکایت دیده نمی‌شود و نویسنده این مفاهیم را با هم خلط کرده است. در این مقدمه، جمال‌زاده به فواید اجتماعی رمان نظر دارد و می‌توان او را ادامه‌دهنده و به نوعی کامل‌کنندهٔ نظرات نویسندگانی دانست که پیش از او در این باب سخن گفته‌اند، نه کسی که به تنهایی

شروع‌کنندهٔ این جریان بوده است. جمال‌زاده در این مقدمه می‌نویسد:

> رومان با زبانی شیرین و شیوه‌ای جذاب و لذت‌بخش کـه دمـاغ و جـان را تازه و ایجاد فرح و نشاط می‌نماید، بـه مـا خیلـی معلومـات لازم و مفیـد می‌آموزد؛ چه تاریخی، چه علمی و چه فلسفی و چه اخلاقـی و عـلاوه بـر آن، طبقات یک ملتی را که بـه حکـم اخـتلاف شـغل و کـار و معاشـرت، خیلـی از چگـونگی احـوالات و خیـالات و حتـی از جزئیـات نشسـت و برخاست یکدیگر بی‌خبرنـد، از حـال یکـدیگر خبـردار و بـه هـم نزدیـک می‌نماید (جمال‌زاده، ۱۳۷۰: ۸-۹).

چنان‌که می‌بینیم، مقدمهٔ جمال‌زاده در سال ۱۳۰۰ شمسی، ادامهٔ جریانی اسـت کـه در سال‌های پیش از او، در نقد رمـان و داسـتان شـروع شـده بـود. بـا ایـن تفـاوت کـه جمال‌زاده به جنبه‌های زبانی داستان، توجه بیشتری مبذول داشته و با انسجام بیشـتری در باب رمان سخن گفته است؛ انسجامی که برخلاف نفیسی، تا سال‌ها در مبـانی نظـری او دیده می‌شود. جمال‌زاده در نقدهایش، در عین توجه به فنون داستان‌نویسی، ایده‌های فکری را بر داستان اولویت می‌داد و رئالیسمی را نمایندگی می‌کرد که به مسـائل کلـی و کلان جامعه بپردازد. از همین‌رو در مقدمه‌ای که بر رمان «دلیـران تنگسـتانی» رکـن‌زاده آدمیـت نوشـته اسـت، علـی‌رغـم انتقـاد از نویسـنده بـه علـت بـی‌تـوجهی بـه ظرائـف داستان‌نویسی، این اثر را از رمان‌هـای فرنگـی و بـازاری بهتـر و مفیـدتـر دانسـته اسـت (رکن‌زاده آدمیت، ۱۳۱۳: ۷-۱۳).

به علت همین گرایش‌های رئالیستی بـود کـه جمـال‌زاده، داسـتان‌نویسـی مـدرن را تاحدودی برنمی‌تابید و آنجا که یارای مقابله با آن را نداشت، بـه نـوعی بـا آن مماشـات می‌کرد. مثلاً در مقاله‌ای که با عنوان «یک نویسندهٔ عجیب و دو کتـاب غریـب» در سـال ۱۳۳۲ در شماره سوم از دوره پنجم سخن منتشر ساخته، با همهٔ تمجیدی کـه از دانـش «جیمز جویس» می‌کند، به جوانان داستان‌نویس ایرانی توصیه می‌کند که به راه او نرونـد (جمال‌زاده، ۱۳۶۳: ۱۰۸). او همچنین در دههٔ چهل، کاملاً در مقابل جریان فـرم‌گـرا و هنـر برای هنر قرار می‌گیرد و می‌گوید:

> باید دانست که بعضی از صاحب‌نظران و کسانی که در کار داسـتان‌سـرایی با سررشته و بصیرتند، به اسم اینکه هنر تنها برای هنرنمایی است و بس و

> مقصود از آن، خود اوست نه چیز دیگر، معتقدند که مفید و سودمند بودن داستان (یعنی به اصطلاح خودمان، فایده و دنیا و آخرت داشتن) از شرایط داستان‌سرایی نیست و بزرگ‌ترین فایدهٔ داستان را همان لذت و حظی می‌دانند که خواننده را حاصل می‌گردد و همین لذت روحی و حظ معنوی را بر فواید و منافع دیگر مقدم می‌شمارند و حتی گروهی از آنان که به پارناسیان معروفند و گی‌دو موپاسان که از مشهورترین داستان‌نویسان فرانسه و حتی دنیا به شمار می‌آید، نسبت به آن گروه دارد، معتقدند که نویسندهٔ داستان، منظور و هدف اخلاقی هم نباید داشته باشد، بلکه باید صرفاً داستان‌سرا باشد و در داستان‌سرایی هدف و منظورش تنها هنر باشد نه چیز دیگری. اما من گمان می‌کنم نویسنده باید در عین حال حکم طبیب و معلم و مرشد و دلیل را هم داشته باشد و در این صورت البته بهتر است خیر و صلاح چنین مردمی را هم در نظر بگیرد و با رعایت اصول و شرایط هنرمندی و با زبانی جذاب و شیوه و سبکی دل‌فریب سعی داشته باشد که رفته‌رفته پاره‌ای از حقایق و معانی لازم را به گوش خوانندگان خود برساند و تا حد امکان، راهبر و بت‌شکن و پرده‌در و روشنایی‌بخش باشد (جمال‌زاده، ۱۳۷۸: ۴۷).

اشارهٔ انتقادآمیز جمال‌زاده به «موپوسان»، نشان می‌دهد که تا سال‌ها در مقابل جریان فرم‌گرا قرار داشته است. بنابراین جمال‌زاده از نخستین نقد و نظرش درباب رمان در سال ۱۳۰۰ تا دهه‌های بعد، انسجام فکری و نظری خود را حفظ کرده است و برای داستان، رسالتی اجتماعی قائل شده و بر این باور است که ایده‌آل‌های کلانی باید در پس داستان‌ها نهان باشد و از این‌رو باید او را یکی از هگلی‌های ایران به شمار آورد، که واقع‌گرایی متعهد را در داستان‌نویسی ایران نمایندگی می‌کند.

نتیجه‌گیری

چنان‌که ملاحظه شد، نویسندگان و محققانی که بین سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۳۰۰ درباب داستان و رمان قلم‌فرسایی کرده‌اند، بر این باور بودند که رمان و داستان باید در صورت آشکار خود، اندیشه و معنایی والا را منتقل کند و از این نظر، به همان راهی

رفته‌اند که نخستین رمان‌نویسان و منتقدان واقع‌گرای اروپایی، پیش از آنها پیمـوده‌انـد. «واقع‌گرایان نخسـتین، معایـب سـازمان اجتمـاعی را بـه نقـص طبیعـت انسـان نسـبت می‌دادند. انسانی که خصوصیات طبیعی‌اش نیازمند اصـلاح، تهـذیب و آمـوزش منطقـی است» (رافائل، بی‌تا: ۳۳). بنابراین باید گفت که «به همین علت است که در آثار واقع‌گرایـان قرن هجدهم، تا این انـدازه بـا روح آموزشـگری و عناصـر نیرومنـد بحـث‌هـای اخلاقـی مواجهیم» (همان).

چنان‌که می‌دانیم، رئالیسم در فلسفه، ابتدا معنایی متباین از دریافـت امـروزین مـا از رئالیسم داشـت و در واقـع ایـده‌آلیسـمی بـود کـه بـرای توضـیح آمـوزه‌هـای مدرسـی (اسکولاستیک) به کار می‌رفت (گرانـت، ۱۳۷۹: ۱۴). از این‌رو جای تعجب نیست کـه گـذار رئالیسم از فلسفه به هنر، چیزی از ایده‌ها و کلـی‌هـای فلسـفه را در ادبیـات بـه یادگـار گذاشته باشد. جرج هنری لوئیس[1] بر این بود که: «هنر نباید به امر غیر واقع بپردازد، بلکه در عوض باید واقعیت را تاحـدودی ایـده‌آلیـزه کنـد، تـا بـه ایـن وسـیله الهـام‌بخـش و بسط‌دهندهٔ عالی‌ترین قوای ذهنـی انسـان باشـد» (هلپـرین، ۱۳۸۹: ۶۲). همچنـین لوکـاچ می‌گوید: «رئالیسم راستین و بزرگ، انسان و جامعه را ماننـد هسـتی یکپارچـه‌ای نشـان می‌دهد، نه آنکه منحصراً نشان‌دهندهٔ یک چند خصوصیت از هر دو باشـد» (لوکـاچ، ۱۳۷۳: ۸). او همچنین بر این باور بود که یکی از رسالت‌های بـزرگ نویسـنده، نفـوذ در مسـائل بزرگ و عام زمانه است (همان: ۱۶). در نخستین نقد و نظرها دربارهٔ رمان در ایران نیـز بـا همین واقع‌گرایی هدفمند و متعهد مواجهیم که سعی دارد با لحنـی انـدرزگـو، تحـولات کلان اجتماعی را موجب شود. از این روی، بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجـه گرفـت که آنچه به عنوان نخستین نقـد و نظرهـا دربـارهٔ داسـتان و رمـان مـی‌بینـیم، در واقـع مجموعه‌ای از توصیه‌ها درباب اخلاق‌گرایی، واقع‌گرایی و سودبخشی رمان اسـت، کـه بـه مبانی زیباشناسی هگلی شباهت دارد. به عبارت دقیق‌تر، شرایط اجتمـاعی و تأثیرپـذیری نویسندگان و منتقدان ایرانی از نویسندگان غربی، زمینه‌ای را فراهم سـاخت کـه منتقـدان دورهٔ اول، به نظریه‌های هگلی و متعهد در ادبیات گرایش پیدا کننـد. پـس از دوران مـورد

1. George Henry Lewes

بحث، شرایط اجتماعی و سیاسی ایران، از جمله رشد فعالیت‌های جریان‌های چپ‌گرا، فضا را برای غلبهٔ جریان ادبیات متعهد، مساعدتر ساخت. بنابراین آنچه را در پژوهش حاضر بدان پرداخته شد، می‌توان به مثابه مقدمه اجتماعی و فکری ظهور جریان ادبیات متعهد در ایران در نظر گرفت.

پی‌نوشت

۱. علی دشتی در مقاله‌ای که در سال ۱۳۰۴ در «شفق سرخ نوشته»، رمان‌های خارجی را سم مهلک زنان دانسته است (سپهران، ۱۳۸۱: ۳۸-۴۰). همچنین احمد کسروی در بحث‌هایی که در «ماهنامه پیمان» علیه رمان مطرح کرده، می‌گوید که چون رمان بی‌فایده و غیرواقعی است، برای جامعه مضر است (کسروی، بی‌تا: ۸-۹).

۲. آنچه نفیسی دربارهٔ شیوه نگارش داستان در مقدمهٔ کتاب «فرنگیس» گفته است، بی‌شباهت به روش اوتوماتیسم (نگارش خودکار) نیست، که نویسندگان سوررئالیسم به کار می‌گرفتند (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج۲: ۸۲۷-۸۲۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آخوندزاده، فتحعلی (بی‌تا الف) مقالات فارسی، به کوشش حمید محمدزاده، ویراسته ح صدیق، بی‌جا، نگاه.

---------- (بی‌تا ب) مقالات فلسفی، ویراسته ح صدیق، کتاب ساولان.

---------- (۱۳۵۶) تمثیلات، ترجمه محمد قراجه داغی، چاپ سوم، تهران، خوارزمی.

آدمیت، فریدون (۱۳۹۴) فکر آزادی و مقدمه نهضت مشروطیت، به اهتمام سید ابراهیم اشک شیرین، تهران، گستره.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از صبا تا نیما، ج۱، چاپ نهم، تهران، زوار.

آشتیانی، عباس (۱۳۳۶ه.ق) «تاریخ ادبی»، مجله دانشکده، سال اول، شماره ۱، صص ۸-۲۲.

آلوت، میریام (۱۳۶۸) رمان به روایت رمان‌نویسان، ترجمه علی‌محمد حق‌شناس، تهران، مرکز.

استیس، و.ت (۱۳۷۰) فلسفه هگل، ترجمه حمید عنایت، تهران، شرکت سهامی کتاب جیبی.

بالایی، کریستف (۱۳۷۷) پیدایش رمان فارسی، ترجمه مهوش قویمی و نسرین خطاط، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

بالایی، کریستف و میشل کویی‌پرس (۱۳۸۷) سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، چاپ سوم، تهران، معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰) روشنگران ایرانی و نقد ادبی، تهران، سخن.

پاینده، حسین (۱۳۹۱) داستان کوتاه در ایران، ج۱، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۶۳) «یک نویسنده عجیب و دو کتاب غریب»، کتاب مجموعه مقالات ماهنامه سخن ، ج ۵، تهران، صص ۹۹-۱۰۸.

---------- (۱۳۷۰) یکی بود یکی نبود، چاپ پنجم، آلمان (کُلن)، آرش.

---------- (۱۳۷۸) قصه‌نویسی، به کوشش علی دهباشی، تهران، سخن.

خسروی، محمدباقرمیرزا (۱۳۴۳) شمس و طغرا، چاپ سوم، تهران، معرفت.

در پیرامون رمان (بی‌تا) گردآوری شده از گفتارهای ماهنامه پیمان، بی‌جا، بی‌نا.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۳) کالبدشکافی رمان، تهران، سوره مهر.

دورانت، ویل (۱۳۹۰) تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب‌خوئی، چاپ بیست و دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

دوما، الکساندر (۱۳۱۶ه.ق) سه تفنگدار، ترجمه محمدطاهر میرزا، چاپ سنگی.

دهقانی، محمد (۱۳۸۰) پیشگامان نقد ادبی در ایران، تهران، سخن.

رافائل، ماکس (بی‌تا) نگاهی به تاریخی ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، بی‌جا، شباهنگ.

رکن‌زاده آدمیت، محمدحسین (۱۳۱۳) دلیران تنگستانی، بی‌جا، کتابخانه مهر.

زنجانی، شیخ ابراهیم (۱۳۳۱ه.ق) شهریار هوشمند، تهران، مطبعه برادران باقراف.

زیما، پیتر.وی (۱۳۹۴) فلسفه نظریه ادبی مدرن، ترجمه رحمان ویسی حصار و عبدالله امینی، تهران، رخداد نو.
سپهران، کامران (۱۳۸۱) ردپای تزلزل، تهران، شیرازه.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، ج۲، چاپ دوازدهم، تهران، نگاه.
شیللر (۱۳۲۵ه.ق) خدعه و عشق، ترجمه از آلمانی به فرانسه الکساندر دوما و ترجمه از فرانسه به فارسی یوسف‌خان اعتصام‌الملک، تهران، فاروس.
عبادیان، محمود (۱۳۶۳) دیباچهٔ مقدمه بر زیبایی‌شناسی هگل، تهران، آوازه.
قبادی، حسینعلی (۱۳۸۳) بنیادهای نثر معاصر فارسی، تهران، پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاددانشگاهی.
قیصری، علی (۱۳۸۳) روشن‌فکران ایران در قرن بیستم، ترجمه محمد دهقانی، تهران، هرمس.
کامشاد، حسن (۱۳۸۴) پایه‌گذاران نثر جدید فارسی، تهران، نی.
کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴) طلیعه تجدد در شعر فارسی، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید.
کروچه، بندتو (۱۳۸۱) کلیات زیباشناسی، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.
کسروی، احمد (بی‌تا) در پیرامون رمان، گردآوری شده از گفتارهای ماهنامه پیمان، بی‌جا، بی‌نا.
گارودی، روژه (۱۳۶۲) در شناخت اندیشهٔ هگل، ترجمه باقر پرهام، تهران، آگاه.
گرانت، دیمیان (۱۳۷۹) رئالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ سوم، تهران، مرکز.
لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳) پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمه اکبر افسری، تهران، علمی و فرهنگی.
مجتهدی، کریم (۱۳۷۰) دربارهٔ هگل و فلسفهٔ او، تهران، امیرکبیر.
مجله بهار (۱۳۲۸ه.ق) «کنت لاون تولستوی»، سال اول، شماره دوم، صص۸۴-۸۹.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۰) ادبیات داستانی، چاپ ششم، تهران، سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷) صدسال داستان‌نویسی، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
---------- (۱۳۹۲) تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران، سخن.
نفیسی، سعید (۱۳۲۷) فرنگیس، چاپ چهارم، تهران، کتاب‌فروشی مروج.
---------- (۱۳۳۶ه.ق) «آلفونس دوده»، مجله دانشکده، سال اول، شماره ۱، صص ۳۱-۳۴.
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۶۳) مقدمه بر زیباشناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران، آوازه.
---------- (بی‌تا) عقل در تاریخ، ترجمه حمید عنایت، تهران، دانشگاه صنعتی آریامهر.
هلپرین، جان (۱۳۸۹) «نظریه رمان» نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، چاپ دوم، تهران، نیلوفر، صص۵۳-۸۱.