

ماخولیای رئالیسم یا چرا رئالیسم همیشه از پیش ناممکن است؟

نویسنده: محسن ملکی

معمولاً می‌گویند با مدرنیسم متوجه می‌شویم که دیگر نمی‌توان به ثبت ساده واقعیت روی آورد؛ باید به سراغ واقعیت درونی رفت و با درک جدیدی از زمان، ذهن شخصیت‌ها را کاوید، چراکه واقعیت در جهان مدرن پس از جنگ جهانی و آشوب‌های آغاز قرن بیستم از دست رفته است. طبق این دیدگاه، در این جهان دیگر هیچ ارزش عمومی و عینی‌ای نیز در کار نیست و آنچه می‌ماند مشتی ارزش‌های ذهنی است: «ارزش‌های عمومیِ رمان دوره ویکتوریا در رمان مدرن جای خود را به مفاهیم شخصی‌تری از ارزش دادند که بیشتر متکی بر ذوق و حس تشخیص خود رمان‌نویس‌اند» (رمان قرن بیستم، دیوید دیچز، جان استلوردی، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده). طبق این خوانش رایج، در دوران مدرن، سخن گفتن نه تنها از واقعیت بیرونی، بلکه از هر نوع ارزش عینی نیز بی‌معناست. چرخش نویسنده‌گانی چون ویرجینیا ولف به «صناعت سیلان ذهن» را نیز معمولاً در همین چارچوب توضیح می‌دهند، همو که نویسنده‌گانی چون آرنلد بنت و جان گلزوردی را نویسنده‌گان «ماده‌گرا» می‌نامد دقیقاً به این علت که «هنوز» دلبسته واقعیت بیرونی‌اند و به «ماهیت چندگانه» ذهن نمی‌پردازند (همان) برای مطالعه مقالاتی درباره این خوانش ارتودوکس از مدرنیسم می‌توانید به کتاب *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده رجوع کنید). آنچه این دیدگاه را مسأله‌دار می‌کند این است که دیدگاه مذکور در مورد مدرنیسم این پیش‌فرض را می‌پذیرد که رئالیسم از همان ابتدا می‌توانسته با واقعیت بیرونی رابطه‌ای سالم (نه «منحط» به معنای لوکاسی کلمه) برقرار کند و برای رئالیسم واقعیت آن بیرون بوده و نویسنده‌گان رئالیست می‌توانستند وفادارانه آن را ثبت کنند. اما آدورنو در مقاله «قرائت بالزاک» تغییر کوچکی در این

منظر ایجاد می‌کند و همین تغییر کوچک کافی است تا همه چیز را بهم بریزد: رئالیسم از همان ابتدا وجهی بیمارگون و ماخولیایی داشته؛ در بالزاک با نوعی وسواس بیمارگون به ثبت واقعیت روبرو می‌شویم، چیزی که به زعم آدورنو در رئالیسم و ناتورالیسم به یکسان دیده می‌شود. ولی نکته مهمی که آدورنو بدان اشاره می‌کند این است که این تلاش برای رسیدن به «انضمامیت» درست به دلیل «افراطش» مسأله‌دار و مشکوک می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را مصداقی از غنای نگاه فراگیر حماسه دانست؛ برای درک بهتر منظور آدورنو باید نگاهی به نظریهٔ *رمان لوکاج* انداخت. در این کتاب لوکاج به طور مفصل دربارهٔ تفاوت حماسه و رمان بحث می‌کند. مهم‌ترین تمایز آنها به تفاوت مفهوم «تمامیت» (totality) مربوط می‌شود. در صورت‌بندی لوکاج، ما در حماسه با قسمی تمامیت بی‌واسطه و خودانگیخته روبرویم، تمامیتی که معنا نسبت درون‌ماندگاری با آن دارد اما وقتی وارد جهان مدرن و دوران رمان می‌شویم این تمامیت داده شده از دست می‌رود و آنچه می‌ماند تمامیتی مصنوع و آفریده شده است: «حال هنر تمامیتی آفریده شده است، زیرا وحدت طبیعی عرصه‌های متافیزیکی برای همیشه از دست رفته است» (لوکاج، نظریهٔ رمان، ص ۳۷). «آنگاه که این وحدت مضمحل شد، دیگر هیچ تمامیت خودانگیخته‌ای در کار نخواهد بود» (همان). و سرآخر در جای دیگر کتاب اضافه می‌کند: «تمامیتی که بتوان به‌سادگی آن را پذیرفت دیگر به فرم‌های هنری داده نمی‌شود» (همان). در همین پس‌زمینه است که آدورنو به مسأله‌دار بودن تلاش رئالیسم برای رسیدن به انضمامیت و سرشاری حماسی اشاره می‌کند: «وجه انضمامی و دقت بالزاک به‌حدی افراطی است که نمی‌توان آن را با ساده‌لوحی پذیرفت، نمی‌توان آن را به غنای نگاه حماسی نسبت داد» (قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی برای ادبیات، تأکید از من است)؛ در اینجا تلاش بالزاک برای رسیدن به سرشاری دقیقاً به دلیل همین وجه افراطی و اغراق‌گونه‌اش است که حقیقتش را بروز می‌دهد. درست همان‌طور که حقیقت روانکاوی را به گفتهٔ آدورنو باید در اغراق‌هایش جست، حقیقت پروژهٔ بالزاک و رئالیسم او را نیز باید در همین اغراق‌هایش یافت (حقیقتی که آن را به مدرنیسم گره می‌زند و کمک می‌کند از تمایز ساده‌انگارانهٔ رئالیسم/مدرنیسم در لوکاج متأخر فراتر رویم و

نسبتی درون‌ماندگار میان آنها برقرار کنیم)، یعنی در همان جوهری از بالزاک که خوانندگان مدرن معمولاً نادیده‌شان می‌گیرند، در همان جوهری که هنگام خواندن آثار بالزاک خیلی‌ها وسوسه می‌شوند که نخوانده از کنارشان بگذرند، مثلاً آغاز رمان *اوژنی گرانده* و دقت جنون‌آمیز آن؛ یا اگر بخواهیم مثالی جز بالزاک بیاوریم، می‌توانیم به توصیف کلاه شارل بواری در رمان *مادم بواری* اشاره کنیم. بیایید به این دو نمونه نگاهی بیاندازیم. بخشی از آغاز *اوژنی گرانده* (بخشی که معمولاً حوصله خوانندگان امروزی را سر می‌برد):

در این کوچه طبقه پایین خانه‌هایی که اختصاص به سوادگری دارد نه به شکل دکان است نه به شکل مغازه... این سالن‌های پست که نه جلوخان، نه ویتترین، نه شیشه دارد، گود و تاریک است و در داخل و خارج دارای هیچ گونه زیور و پیرایه‌ای نیست. در این سالن‌ها دو قسمت است که هر دو قسمت را به نحوی زشت و زننده آهن انداخته‌اند. قسمت بالا در جریان روز به داخل برمی‌گردد و قسمت پایین که زنگ فتری دارد پیوسته در رفت و آمد است. هوا و روشنایی یا از سردر یا از فضای میان طاق و سقف و دیواری که تا کمر انسان ارتفاع دارد و دریچه‌های استوار آن هر روز صبح برداشته می‌شود و شب با میله‌های آهنی پیچدار بسته و استوار می‌شود، به این لانه نمناک راه می‌یابد. نمونه‌ها مطابق نوع کسب و تجارت عبارت از دو سه طشت نمک و ماهی، چند بسته کتان بادبانی، طناب و برنج است که از تیرهای سقف سالن آویخته است، یا عبارت از شیشه‌های شراب است که سرپای دیوار را فرا گرفته است یا عبارت از چند قطعه ماهوت است که در قفسه‌ها دیده می‌شود (ترجمه عبدالله توکل).

این نوع توصیف دقیق و افراطی چند صفحه به همین سیاق ادامه دارد. حال مورد عجیب توصیف کلاه شارل بواری:

این کلاه ترکیبی بود از انواع مختلف کلاه‌ها، از قبیل شبکلاه کرکی، «شاپکاه»، کلاه لبه گرد، کاسکت پوست سمور، عرقچین نحی و بالاخره چیزی بی‌ارزشی بود که زشتی بی‌زبانیش مانند چهره اشخاص احمق، عمیقاً از حالات خاصی حکایت می‌کرد. شکل آن تخم مرغی و مثل شکم نهنگ باد کرده بود و با سه حلقه روده مانند شروع می‌شد. سپس لوزی‌هائی از مخمل و موی خرگوش که با نوار

قرمزی از هم جدا می‌شدند، به چشم می‌خورد. بعد آن یک نوع کیسه بود که به یک کثیر الاضلاع مقوایی پوشیده از قلابدوزی با یراقهای درهم و برهم منتهی می‌شد و از آنجا صلیب کوچکی از نخ طلایی به شکل منگوله به انتهای نخ باریک و درازی آویزان بود. این کلاه نو بود و لبه آن برق می‌زد (مادام بواری، ترجمه محمد قاضی).

ایگلتون درباره این قطعه از مادام بواری می‌نویسد: «این قطعه حقیقتاً افراطی کلامی است... مجسم کردن کلاه شارل در ذهن تقریباً ناممکن است. تلاش برای تبدیل این جزئیات به کلی منسجم تخیل آدمی را آشفته می‌کند» (آثار ادبی را چگونه باید خواند، ترجمه محسن ملکی، ص ۷۲). در این دو قطعه با قسمی «افراط کلامی» روبرویم. رئالیسم در آغاز کار خود در لحظاتی که دچار افراط کلامی می‌شود حقیقت خود را بروز می‌دهد. آدورنو می‌گوید این انضمامیت وسواس‌گون چیزی جز نوعی *evocation* یا یادآوری نیست، یادآوری چیزی که از دست رفته است. نکته مهم همین است: ما با ثبت واقعیتی موجود که آن بیرون است روبرو نیستیم، با قسمی یادآوری مواجهیم، یعنی ابژه از پیش از دست رفته است. خود واقعیت از دست رفته، به همین دلیل است که آدورنو می‌گوید در نویسندگان رئالیست «انضمامیت جای تجربه واقعی را می‌گیرد» (قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی درباره ادبیات). از این رو، رئالیسم درست در لحظه از دست رفتن واقعیت است که ظهور می‌کند. پس مسأله این نیست که به ناگهان سبکی ادبی به نام رئالیسم ظهور کرد که تصمیم گرفت واقعیت حاضر و آماده آن بیرون را ثبت کند. ما از همان ابتدا با قسمی «رئالیسم مبتنی بر از دست رفتن واقعیت» (*realism based on a loss of reality*) روبرویم، قسمی رئالیسم که «جزئیات ابژه‌های از دست رفته را با چنان **دقتی افراطی** ثبت می‌کند که خود از دست رفتگی (*lostness*) را بیان می‌کند» (همان، تأکید از من است). انضمامیت‌گرایی رئالیستی نه معطوف به ثبت واقعیت بیرونی، که معطوف به ثبت خود فقدان است. آدورنو برای توضیح این فرایند می‌گوید، این کار رئالیسم در واقع نمونه پدیده *restitution* در روانشناسی است، نوعی تلاش برای احیا یا فراخوانی ابژه مفقود؛ نویسنده رئالیست مانند سوژه ماخولیایی به ابژه‌ای می‌چسبد که در آستانه

از دست رفتن است، یا بهتر است بگوییم سوژه به خود فقدان ابژه می‌چسبد. می‌توان گفت «فقدان» شرط اساسی امکان رمان رئالیستی است. تلاش و سواسی و جنون‌آمیز برای ثبت واقعیت پاسخی است به فقدان واقعیت. یا چنان‌که ربکا کامی در زمینه‌ای دیگر می‌گوید، فقط به واسطه از دست دادن و فقدان ابژه است که نویسنده رئالیست می‌تواند با ابژه ارتباط برقرار کند، گویی در اینجا قسمی «سوگواری ناممکن» دریدایی در کار است (رجوع کنید به مقدمه جشن ماتم با عنوان «انقلاب فرانسه، فلاکت آلمان»، ربکا کامی، ترجمه مراد فرهادپور). بی‌دلیل نیست این وجه ماخولیایی رمان رئالیستی باعث «افراط کلامی» و گاهی منتشر شدن معنا تا حد بی‌معنایی می‌شود. رئالیست سعی می‌کند با دقیق‌ترین کلمات ابژه را ثبت کند، آنقدر دقیق که به قول آدورنو بالزاک «فرض را بر آن می‌گذارد که خواننده با اصطلاحات فنی رشته‌های مختلف کاملاً آشناست». ولی خود ابژه در زیر این کلمات گم می‌شود و آنچه می‌ماند خود فقدان، خود از دست رفتگی، است (نمونه کلاه شارل بواری به اندازه کافی گویاست). نکته مهم این است که در وجوه اغراق شده رئالیسم بالزاک ردپای خصایلی را می‌یابیم که بنیامین به نمایش سوگناک نسبت می‌داد. لوکاچ در مقاله خود درباره بنیامین می‌گوید بنیامین در کتاب خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی بوطیقای مدرنیسم را صورت‌بندی کرده است: «تصادفی به نظر نمی‌رسد که دهه‌هاست منتقدان از یک طرف توجه خود را به قرابت و نزدیکی باروک و رمانتیسم معطوف کرده‌اند و از طرف دیگر، بنیادهای هنر و ایدئولوژی مدرنیسم را کانون توجه خود قرار داده‌اند. هدف این تاکتیک تعریف و مشروعیت بخشیدن به مدرنیسم به عنوان وارث بحران‌های عظیم جهان مدرن و نماینده بحران عمیق دوران حاضر است. والتر بنیامین کسی بود که توانست ژرف‌ترین و بدیع‌ترین نظریه‌پردازی در خصوص این دیدگاه‌ها را ارائه کند» (درباره والتر بنیامین، ترجمه نیما عیسی‌پور). از این رو جالب است که ردپای نمایش سوگناک و بوطیقای مدرنیسم در دل پروژه رئالیسم بالزاک دیده می‌شود. بدین معنا در لحظات اغراق شده رئالیسم می‌توان ردپای مدرنیسم را جست. کلمه «اغراق» بسیار مهم است؛ بنیامین در خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی برای نشان دادن توازی و شباهت میان عصر باروک و عصر مدرن به اغراق در کاربرد

زبان اشاره می‌کند: «قیاس میان تلاش‌های عصر باروک و عصر حاضر بیش از هر جا در کاربرد زبان جلوه می‌کند. اغراق وجه اشتراک هردوی آنهاست» (۵۴). همین شکل از اغراق و افراط در انضمامیت‌گرایی بالزاک است که توجه آدورنو را جلب کرد. در دل رئالیسم مورد علاقه لوکاچ می‌توان ردپای مدرنیسم را یافت. بالزاک بدین نکته خودآگاه نبود، از این رو سعی می‌کند ابژه را از طریق افراط در دقت احضار کند، ولی این افراط، چنان که در مورد *اوژنی گرانده* و *کلاه شارل* بواوری دیدیم، به شکل دیالکتیکی به نقطه مقابل خود یعنی انتزاع محض بدل می‌شود. به همین دلیل است که ایگلتون می‌گوید در توجه آثار رئالیستی به امر انضمامی تعریض و کنایه‌ای نفهته است (آثار ادبی را چگونه باید خواند، ۷۲) و همین رفت و برگشت میان انضمامیت و انتزاع است که نشان دهنده ثبت ماکولیا در اثر بالزاک است. از قضا بنیامین نیز یکی از ویژگی‌های زبان در نمایش سوگناک را همین تهی شدن معنا به دلیل افراط کلامی می‌بیند؛ از این رو می‌توان گفت «معنای زبان در نمایش سوگناک به شکل پارادوکسیکالی همان غیاب معناست - زبان به مثابه صدای ناب یا "وراجی" (prattle)» (منظومه‌های انتقادی، گیلک، ۶۱). در لحظات اغراق‌گونه رئالیسم بالزاک می‌توان شاهد چنین برخوردی با زبان بود.

تمایز لوکاچی میان حماسه و رمان و شکل تمامیت در این دو مهم است. آدورنو می‌گوید: «حماسه‌ای که دیگر مهار انضمامیت مادی‌ای را که باید از آن حفاظت کند در اختیار ندارد [یعنی رمان]، مجبور است آن را **اغراق** کند، باید جهان را با دقتی **اغراق‌شده** توصیف کند، درست به این دلیل که جهان بیگانه شده است و دیگر نمی‌توان آن را به لحاظ فیزیکی نزدیک نگه داشت» (قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی برای ادبیات، تأکید از من است). رمان حماسه دورانی است که در آن، واقعیت از دست رفته است و دقیقاً به دلیل از دست رفتن واقعیت است که ثبت واقعیت و سرشاری آن را در رئالیسم نمی‌توان به قول آدورنو ساده‌لوحانه پذیرفت. این همان هسته بیمارگون رئالیسم است. از این رو نمی‌توان به سادگی مانند لوکاچ از استعاره سالم بودن و انحطاط بهره برد و در دوتایی رئالیسم که رابطه سالمی

با واقعیت بیرونی دارد و مدرنیسم که منحط و بیمارگون است، از رئالیسم دفاع کرد. رئالیسم از همان آغاز کار خود به قسمی ناممکنی گره خورده، قسمی ثبت دقیق و وسواس گون چیزی که وجود ندارد. از این رو، مسأله اصلاً این نیست که به قول لوکاج، «ایدئولوژی مدرنیسم» ثبت واقعیت بیرونی را کنار گذاشته و به جهان تکه پاره و مضحمل سوژه‌های له شده در سرمایه‌داری روی آورده، مسأله این است که رئالیسم همیشه از پیش ناممکن بوده و هست، ثبت این ناممکنی باید بخشی از هر نوع تلاش برای رسیدن به رئالیسم باشد. این ناممکنی است که به صورت اغراق خود را در پروژه بالزاک ثبت می‌کند.

مدرنیسم تلاشی است برای درگیر شدن با پرابلماتیکی که رئالیسم تعریف می‌کند، همان رئالیسمی که آدورنو آن را مبتنی بر از دست رفتن واقعیت می‌داند. بخشی از تلاش آدورنو نیز در این مقاله معطوف به مشخص کردن دقیق نسبت میان رئالیسم و مدرنیسم است: «آدورنو با نوشتن درباره‌ی روایت رئالیستی، می‌خواست این ادعا را زیر سوال ببرد که رئالیسم ژانر ممتاز نقد فرهنگی است، ولی در عین حال می‌خواست پیوند آن را با مشخصات روایت "مدرنیستی" نیز مشخص کند» (نظریه انتقادی و رمان، دیوید بروس ساچاف، ص ۳۷). با نشان دادن این هسته بیمارگون رئالیسم و در پرتو این ناممکنی درونی رئالیسم است که می‌توان برخی از تلاش‌های خارق‌اجماع مدرنیسم را درک کرد. برشت در مجادله‌اش با لوکاج درباره‌ی ثبت واقعیت به نکته مهمی اشاره می‌کند، نکته‌ای آنقدر دقیق که آدورنو با تمام نقدهایی که به برشت دارد آن را با لذت تمام بارها نقل می‌کند:

«وضعیت چنان پیچیده می‌شود که "بازتولید" صرف واقعیت هیچ حرفی درباره‌ی واقعیت نخواهد زد.... واقعیت حقیقی بدل به واقعیت کارکردی شده است. شیء‌وارگی مناسبات انسانی، یعنی کارخانه، دیگر مناسبات انسانی را پیش روی ما قرار نمی‌دهد»

به نقل از مقاله «قوانت بالزاک»

واقعیت نه از امور واقع که از فرایندها ساخته شده است. این ناممکنی به چنگ آوردن واقعیت حقیقی از طریق ثبت ساده و رئالیستی امور واقع بود که فصل طلایی آزمون‌گری مدرنیسم را به بار آورد. مدرنیست‌ها هر یک به روش‌هایی روی آوردند تا بتوانند فرایندهایی را که برشت از آنها دم می‌زد ثبت کنند ولی در این میان جذاب‌ترین پروژه مدرنیستی، پروژه جویس است که مستقیماً به هسته بیمارگون رئالیسم و ناتورالیسم مربوط می‌شود. مقاله الیوت درباب اولیس مشهور است. این مقاله پاسخی است به آلدینگتون؛ آلدینگتون در مقاله خود جویس را «ناتورالیستی مدرن» می‌نامد و آثار او را سرشار از چرک و کثافت ناتورالیستی می‌بیند. تأکید او بر وجه ناتورالیستی جویس حائز اهمیت است، ولی الیوت منظر را تغییر می‌دهد، او به جای وجه ناتورالیستی آن، به روش موسوم به «روش اسطوره‌ای» در اولیس جویس تأکید می‌کند یعنی همان چارچوبی که واقعیت روزمره را در چارچوبی کلی و عام و انتزاعی قرار می‌دهد (برای مطالعه این مقاله و توضیحاتی درباره بحث آلدینگتون و الیوت رجوع کنید به شماره ۱۴ مجله شهر کتاب). ما در اولیس جویس با اثری روبرویم که در آن واحد، هم سرشار از «چرک و کثافت ناتورالیستی» است و هم آغازگر یکی از پیشروترین تکنیک‌های مدرنیستی (چیزی که الیوت آن را همپای بزرگترین «کشف‌های علمی» می‌داند). قرار گرفتن این دو وجه پارادوکسیکال در یک قاب واحد در رمان اولیس است که قرائت آدورنو از رئالیسم را مهم می‌کند. در یک وجه از اولیس، با همان شکل و سوساگون ثبت واقعیت و جزئیات روزمره و امور واقع بی‌واسطه (همان امور واقعی که برشت می‌گفت در ثبت واقعیت حقیقی هیچ کمکی به ما نمی‌کنند) روبرویم؛ ولی اولیس در وجه دیگرش یعنی وجه اسطوره‌ای و قاب کلی آن که انگار هیچ کاری به کار «واقعیت» و «امور واقع بی‌واسطه» ندارد، به دنبال ثبت «فرایندهای» واقعیت است. این قاب شدیداً انتزاعی را می‌توان محصول رسوب فرایندهای انتزاعی جهان سرمایه‌داری مدرن دانست، تلاشی فرمال و میانجی‌مند برای ثبت فرایندهای ناپیدای جهان سرمایه‌داری (نکته‌ای که منتقدان متفاوتی از جمله ایگلتون در جاهای مختلف بدان اشاره کرده‌اند).

ایگلتون در مقاله «ناسیونالیسم: آبرونی و تعهد» می‌گوید در اولیس با نوعی وحدت متناقض امر جزئی و امر کلی روبرویم، وحدت متناقض

ثبت و سواس گون و جنون آمیز امر جزئی و قرار دادن کوچکترین امر جزئی در قسمی قاب کلی هگلی (رجوع کنید به ناسیونالیسم، استعمارگرایی و ادبیات). در واقع جویس پروبلماتیک مطرح شده بوسیله رئالیسم بالزاک و ناتورالیسم را درونی کرده و به بخشی از قاب بندی پیچیده خود تبدیل کرده است.

پس مساله این نیست که «رئالیسم» در دوران مدرنیسم ناممکن شده است، رئالیسم، به معنای اخص کلمه، از همان آغاز ناممکن بوده یا به بیان دیگر، در دل خود حامل نوعی ناممکنی یا هسته مازاد بوده است. نمی توان تضادی ساده میان رئالیسم و مدرنیسم ایجاد کرد چرا که رئالیسم بالزاک، دقیقاً در وجهی از آن که امروزه از مدافنده و تحمل ناپذیر جلوه می کند یعنی «افراط کلامی اش»، حقیقتی را بیان می کند که آن را به مدرنیسم و پروبلماتیک آن گره می زند. به همین خاطر بود که آدورنو تأکید می کرد حقیقت رئالیسم و انضمامیت گرایی آن، نه «شبهت مستقیم به ابژه ها» بلکه همین گره خوردن روایت به فقدان و تلاش برای ثبت این «فقدان» است. برای درک «گسست» مدرنیسم از رئالیسم باید پیش از هر چیز به درگیری درونی مدرنیسم با حقیقت درونی اما ناخود آگاه رئالیسم توجه کرد و بر درک ساده رئالیسم به معنای ثبت بی چون و چرا و غیرمسأله دار واقعیت داده شده بیرونی فائق آمد؛ تنها در این صورت است که می توان به امکان رئالیسم در عصر معاصر فکر کرد.

منابع:

آدورنو، قرائت بالزاک، یادداشت های برای ادبیات.

والتر بنیامین، خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی

گیلک، منظومه های انتقادی

لوکاج، درباره والتر بنیامین، ترجمه نیما عیسی پور

لوکاج، نظریه رمان، ترجمه انگلیسی: آنا باستوک

ایگلنتون، آثار ادبی را چگونه باید خواند، نشر هرمس، ترجمه محسن ملکی

ایگلنتون، ناسیونالیسم، استعمارگرایی و ادبیات

تی.اس.الیوت، اولیس، نظم و اسطوره، ترجمه محسن ملکی (چاپ شده در شماره چهارده مجله شهر کتاب).

گوستاو فلوربر، مادام بواری، ترجمه محمد قاضی

بالزاک، اوژنی گراند، ترجمه عبدالله توکل

جشن ماتم، ربکا کامی، ترجمه مراد فرهادپور، نشر لاهیتا

دیوید بروس ساچاف، نظریه انتقادی و رمان.

نظریه‌های رمان، مترجم و گردآورنده: حسین پاینده، نشر نیلوفر

