

غیاب و از هم پاشیدگی معنا

درشازده احتجاب و آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری

روح اله رویین



غیاب و از هم پاشیدگی معنا

سرشناسه: رویین، روح‌اله، ۱۳۴۹ -

عنوان و نام پدیدآور: غیاب و از هم پاشیدگی معنا: در شازده احتجاب و آیینه‌های دردار
هوشنگ گلشیری / روح‌اله رویین؛ ویراستار محمدرضا مردانیان

مشخصات نشر: تهران: نشر سیب سرخ، ۱۳۹۸

مشخصات ظاهری: ۱۳۴ ص

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۴۲-۵۹-۶

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

موضوع: گلشیری، هوشنگ، ۱۳۱۶ - ۱۳۷۹. شازده احتجاب -- نقد و تفسیر

موضوع: داستان‌های فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد

موضوع: Persian fiction -- 20th century -- History and criticism

رده بندی کنگره: PIR۸۱۹۲

رده بندی دیویی: ۸۴۳/۶۲

شماره کتابشناسی ملی: ۵۸۴۰۳۷۰

روح‌اله رویین

غیاب و از هم پاشیدگی معنا

در شازده احتجاب و آیینه‌های دردآر هوشنگ کلشیری



ناشر: بهمن‌چرخ

تهران - ۱۳۹۸

غیاب و از هم پاشیدگی معنا

در شازده احتجاج و آینه‌های درد دار هوشنگ گلشیری
روح‌اله رویین

صفحه آرایی: رقیه قنبری تقدیس

ویراستار: محمدرضا مردانیان

مدیر هنری و طراح جلد: ناصر نصیری

چاپ اول: زمستان ۱۳۹۸

شمارگان: ۳۰۰ نسخه

چاپ و صحافی: سازمان چاپ تهران

حق چاپ محفوظ است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۴۴۲-۵۹-۶

نشر سیب سرخ

تهران، خیابان انقلاب، روبروی درب اصلی دانشگاه تهران، پاساژ پارسا، پلاک ۱۰۳

۶۶۹۷۳۱۸۳ ۶۶۹۷۲۹۷۶

www.nashresibesorkh.ir



فهرست

۹	 مقدمه
۱۸	 زمان شازده احتجاب
۴۹	 در شازده احتجاب چه کسی روایت می‌کند؟
۷۰	 شکل، غیاب و از هم پاشیدگی اجزا
۸۹	 جادوی اشیا
۱۰۸	 آیینگی در آینه‌های دردار

این - به قول زنده‌یاد م. امید - کار، هم در وهله‌ی شکل‌گیری و هم در وهله‌ها و البته دوندگی‌های نشر و دست به دست شدن میان ناشران و... مدیون دوستی، یکرنگی و برادرانگی‌های بی‌دریغ مرادحسین عباسپور است. هم او که دغدغه‌ی نوشتن از گلشیری را به جانم افکند و هم او که برای چاپ آن بیش از من تلاش کرد و پرسواس‌تر از من بود!

مقدمه

روایت شکست، روایت گریز از مرکز و پرداختن و تمرکز به / و بر حاشیه. بر جانب - مرکز. اگر به دنبال برجسته‌ترین ویژگی‌ها باشیم، بی‌گمان این دو، ویژگی بارز رمان خواهند بود. دن کیشوت که آغازکننده‌ی این جانب - مرکزی است^۱، هنوز گرانیگاه برجسته کردن اندیشه‌ی شکست است: شکست اسطوره، جهان حماسه و قهرمان بزرگ و نجات‌دهنده؛ و شکست همه‌ی اصول باشکوه، معنادار، جدی و خشک پیشارمان. وقتی میلان کوندرا^۲، سروانتس^۳ را کنار دکارت^۴، دو پایه‌گذار عصر مدرن می‌داند، بر تأثیر اندیشگانی رمان تأکید کرده و آن را همپایه‌ی زیرساخت‌ها و آبخشورهای اندیشه‌ی غرب تلقی می‌کند^۵. از این منظر، بازگشت به انسان، و در مرکز قرار دادن سوژه و حذف زاویه‌ی دید از بالا و

۱. ایان وات / Ian Watt، ریچاردسون، دفو و فیلدینگ (هر سه انگلیسی) را آغازکننده‌ی رمان می‌داند. یعنی قرن هجدهم نه هفدهم.
ر. ک: وات، ایان، ۱۳۷۹

۲. Milan Kundera نویسنده‌ی اهل چک [چکسلواکی] و خالق «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» یا بار هستی، به آهستگی، جاودانگی، شوخی و...
۳. Miguel de Cervantes

۴. Rene Descartes

۵. کوندرا در «هنر رمان»، اندیشه‌ی حاکم بر رمان را اندیشه‌ی فلسفی می‌داند چرا که رمان با انسان سر و کار دارد و در مورد انسان و هستی اوست. هم از این روست که وی بر آن است که رمان در لفاف خود به وجود و هستی انسان می‌پردازد: «در واقع همه‌ی مضامین اصلی درباره‌ی هستی انسان که هایدگر در اثر خود به نام «وجود و زمان» تحلیل کرد و معتقد است که از فلسفه‌ی پیشین اروپایی کنار گذاشته شده‌اند، با چهار قرن رمان (چهار قرن تناسخ رمان اروپا) آشکار و روشن و معلوم شده‌اند رمان به شیوه‌ی خاص خود و با منطق خاص خود جنبه‌های متفاوت هستی را یک به یک، کشف کرده است.» (۱۳۶۸: ۲ - ۴۱).

مشرف بر او، رمان مدرن را در خود پیچیده و متحول کرده است. از این روست که گشورگ لوکاچ^۱ آن را حماسه‌ی دنیای بی‌خدا و نفسانیات قهرمان اهریمنی می‌داند. از نگاه وی: «عینیت رمان، در این گفته‌ی پخته و مردانه است که معنا هیچ‌گاه ممکن نیست از هیچ سویی در واقعیت رسوخ کند و با این همه، واقعیت بی‌معنا، گرفتار نیستی و عدم ذاتیت می‌شود.» (آدورنو، و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۷۵)

از آن جا که رمان، تصویر و بازنمایی تفکر اومانیستی انسان اروپایی است، حکایت آن، حکایت گسست از دنیای قهرمان‌محور است. در دنیایی که حماسه بی‌معناست، قهرمان لطیفه‌ای بیش نیست. انسان حاشیه‌ای، انسان مسئله‌دار و پروبلماتیکی که گرانیگاه رمان مدرن است، نمی‌تواند و نمی‌خواهد قهرمان باشد. او در صدد فروکشیدن قهرمان است. به همین سبب است که حکایت رمان مدرن، حکایت تمرکز بر شخصیت است نه بر قهرمان. جویس، وولف، بکت، کافکا، پروست، فاکتر^۲ و... جز بر شخصیت‌های حاشیه‌ای تیره و تار، که «بر» جامعه‌شان هستند نه با جامعه‌شان و شناخت عمیق این شخصیت‌ها، چه چیزی را روایت کرده‌اند؟

رمان تجمیع گفتمان‌های متضاد و اهمیت دادن به «دیگری» مخالف، برای به گفت درآوردن خود است. فلوربه جز اهمیت دادن به دیگری، چه در سر داشته وقتی «مادام بواری» را می‌نوشته است. و تولستوی اخلاق‌مدار، هنگام آفریدن «آنا کارنینا»؟ چه کسی جز رمان‌نویس می‌تواند با «دیگری» فراموش شده‌ی در حاشیه مانده‌ی غرق در اعماق فراموشی جامعه، به گفت نشسته، اندیشه‌ها، تصورات و زبان او را برای ما بازنمایی کند و بیافریند؟ شاید از این روست که رمان همواره بحران آفرین بوده است، چراکه هیچ زبان دیگری، نمی‌تواند فاجعه‌ی انسان معاصر را در خود پژواک دهد که رمان.

آثاری که در ادبیات روایی ما، در خور تأمل و توجه‌اند، از این شیوه تعمق به

انسان و جدی گرفتن زبان متعارض پدید آمده‌اند. آثاری که نقطه عطف / یا نقطه اوج‌اند: بوف کور، سنگ صبور، سووشون، شازده احتجاب، جای خالی سلوچ، سمفونی مردگان و آینه‌های دردبار. هر کدام از این آثار، بسیاری رمان معتبر دیگر را در سایه‌ی خود قرار داده و بسیاری رمان دیگر را پاردُم خود کرده‌اند. رمان ایرانی در همان آغاز - از بوف کور - غرابت دنیای پیچیده‌ی ذهنی را تجربه کرده است و در این اواخر هم آفاق پسا مدرنیسم را درنور دیده. از این منظر می‌توان نه با احتیاط و تردید که با یقین حکم داد که رمان فارسی بسیار بیش از نقد رمان، خود را پیش کشانده و با نقد فاصله‌ای برناگذاشتنی پیدا کرده است.

از این جهت ما ظاهراً هنوز با رمان، درست، صمیمی و دقیق به گفت‌وگو نشستیم. اگر هم گپ و گفتی داشته‌ایم، نه نوشتاری - منظم، هدایت شده، منطقی و روشمند - که بیش‌تر بر اساس منطق گفتار بوده است. یعنی حاشیه روی‌ها، و از مدار بحث خارج شدن‌ها بیش‌تر، و مهم‌تر از محور خود بحث بوده است. به گفته‌ی گلشیری، در این‌گونه بحث‌ها، باید همواره تکنیک پرش از روی مطالب اضافی را دانست، تا بتوان به منظور نویسنده از طرح مطالبش پی برد.^۱ انبوهی از نقدواره‌های ما در مورد رمان، با توجه به حساسیتی که اقتدار زبانی رمان داشته، معمولاً به سمت و سوی وراجی‌های محتوا محور در نوسان بوده است. در انبوهی از این‌گونه نقدها به علت ناهمخوان شدن محتوای مورد دلخواه منتقد و عدم انطباق محتوای ذهنی به نظر خود مثبت با رمان مورد نظر، متن مثلاً انتقادی، همراه با فریادها و جیغ و دادها و لعن و نفرین‌ها و به لجن کشاندن ساحت کلام بوده است. اجی مجی بازی‌های متحجرانه و فحاشی‌هایی که با متورم شدن رگ گردن همراه بوده از همان آغاز رمان مدرن - از بوف کور - به موازات پیشرفت رمان، همان‌گونه در جازده و روبه عقب، روبه ساحت نوعی ضدِ گفتمان، گام برداشته است. البته همواره هم بلندگوی این‌گونه نوشتار ضد

۱. شایان ذکر است که گلشیری این عبارت را در مکان دیگر و به منظور دیگری می‌آورد نه بحث نقد رمان.

نقد، گورخراش بوده و اقتدار نه کلامی و علمی و ادبی - که تبلیغی، اقتصادی و سیاسی اش - مدام. این دیدگاه در مثبت ترین حالت، اوج رمان فارسی را «مدیر مدرسه» می داند و «آتش بدون دود» و «حیانا» «باغ بلور». و البته با تغییر نگرش رمان نویس از این دیدگاه معتبر، ارزش آثار معتبرش هم یک شبه کاسته شده، دچار افول می شود.^۱ چنین نگرشی رمان نویس را با بلندگوی تبلیغاتی ترویج تفکری سطحی، اشتباه می گیرد. در صورتی که رمان نویس چنان که کوندرا می گوید و به درستی هم می گوید حتی سخن گوی افکار خود هم نیست، چه رسد که بلندگوی افکار عده ای باشد:

«اما رمان نویس سخن گوی هیچ کس نیست و من تا آن جا روی این حرف تأکید می کنم که بگویم او حتی سخن گوی خاص خودش هم نیست. وقتی تولستوی نخستین روایت «آنا کارنینا» را طرح کرد، آنا زنی بس نفرت انگیز بود و عاقبت فاجعه آمیزش موجه و بسزا می نمود. روایت نهایی رمان بسیار متفاوت است اما من گمان نمی کنم تولستوی در این فاصله عقاید اخلاقی خود را تغییر داده باشد. من مرجعاً می گویم که او، در ضمن نوشتن، به صدای دیگری غیر از صدای اعتقادات اخلاقی شخصی خود، گوش داده است. تولستوی به ندایی گوش داده است که من مایلم آن را خرد رمان بنامم. همه ی داستان نویسان حقیقی گوش به فرمان این خرد فوق شخصی دارند. و این نشان می دهد که چرا رمان های بزرگ همیشه کمی هوشمندانه تر از نویسندگان خویش اند. رمان نویسانی که هوشمندتر از آثارشان اند، باید حرفه ی خود را تغییر دهند.»

(۲۶۹-۷۰:۱۳۶۸)

رمان، برتاب یک احساس و یک اندیشه نیست. باختین آن را عرصه ی بروز

۱. البته چند سالی است که این عده با چرخشی شتابناک، سعی می کنند با نشان دادن ضعف های تکنیکی آثار نویسندگان معتبر، آن ها را به گونه ای دیگر در هم بکوبند و از این طریق ثابت کنند معروف شدن آن ها علت دیگری داشته است نه شاهکار بودن آثارشان. و البته در این میان، هدایت همیشه نخستین شخص برای این شیخون های تازه است. کافی است که به سایت های پرطمطراق این افراد نگاهی سرسری و از سر تفنن افکنده شود.

گفتمان‌های متفاوت و متعارض می‌دانست.^۱ بنابراین یک رمان طیفی از گفتمان است، هم از این روست که درهم آمیختگی زبانی رمان فوق‌العاده پیچیده می‌نماید و مطالعه‌ی آن، دقت و برخورد با زبان‌های متفاوت و متعارض و در عین حال یکدست شده توسط نویسنده است. در نتیجه پژوهاک فرهنگ‌ها و زبان‌های متعارض که در همدیگر تنیده می‌شوند و همدیگر را برش می‌زنند، در رمان، امری است که نباید به سادگی از آن گذشت.

هنرمند اصیل از سطح و لایه‌های ذهنی و فکری‌اش در می‌گذرد و به اعماق اندیشه‌ای نقب می‌زند که شاید برای خودش هم خوشایند نباشد.

نقد یک اثر - خارج از محدوده‌ی صرف محتوا و تمرکز بر آن بر اساس خطوطی خاص - یک خوانش است، یک هم‌آوایی با نوشتار، نه با نویسنده یا علیه نویسنده. بنابراین راهی سراسر متناقض و متفاوت با مؤلف اثر در پیش می‌گیرد. چراکه فراخوانی است دو طرفه، در خلوت، بدون فرد سوم - مؤلف -، دعوتی است که منتقد و متن همزمان هر دو هم مهمان و هم میزبان هم هستند، نه این‌که یکی مهمان و دیگری میزبان باشد. چنین گفت‌وگویی مسلماً اثری مستقل از اثر و متن مورد بررسی به دست خواهد داد. کاترین بلزی^۲ در مورد فعال بودن و مستقل بودن نقد از اثر نقدشده می‌نویسد:

«نقد در تولید معرفت از متن، آن‌چه را که داده شده فعلاً نه

۱. باختین می‌نویسد: «هنگامی که دگر مفهومی [منظور باختین از دگر مفهومی این است که یافت، متن را تحت الشعاع خود دارد و بر این اساس شرایط زمانی و مکانی، تفوق معنایی خاص را بر متن نشان می‌دهد] در رمان تلقیف می‌شود (صرف نظر از نحوه‌ی تلقیف آن)، گفتار شخص دیگری، به زبان دیگری و به شکلی تحریف شده در خدمت مقاصد نویسنده قرار می‌گیرد. چنین گفتاری نوع خاصی از گفتمان دو صدایی را ایجاد می‌کند. گفتار مزبور، همزمان در خدمت دو گوینده است و همزمان دو مقصود را بیان می‌کند. مقصود مستقیم شخصیتی که در حال سخن گفتن است و مقصود تحریف‌شده‌ی نویسنده. در این نوع گفتمان، دو صدا، دو معنا و دو ترجمان وجود دارد. این دو صدا همواره دارای ارتباط مکالمه‌ای متقابل هستند. گویی از وجود یکدیگر آگاه‌اند (همان‌طور که در یک مکالمه، گفت و شنودها از وجود یکدیگر مطلع هستند و با این آگاهی متقابل نسبت به یکدیگر شکل می‌گیرند)، گویی آن‌ها واقعاً با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. گفتمان دو صدایی همواره ذاتاً مکالمه‌ای است. گفتمان خنده‌دار، کنایی یا تقلیدی تمسخرآمیز، گفتمان تحریف‌کننده در زبان یک شخصیت و بالاخره گفتمان کل گونه‌ی تلقیفی، همگی نمونه‌هایی از گفتمان دو صدایی محسوب می‌شوند و ذاتاً مکالمه‌ای هستند. درون نمونه‌های مزبور، مکالمه‌ی بالقوه‌ای گنجانده شده که هنوز بسط نیافته: مکالمه‌ی فشرده‌ای بین دو صدا، دو جهان‌بینی و دو زبان.» (۱۳۸۷: ۲۲۱)

دگرگون می‌کند. نقد در مقام عملی علمی، نوعی فرآیند تصدیق نیست، بلکه فعالیتی در جهت تولید معناست. در این صورت، نقد دیگر نه همدست ایدئولوژی است و نه انگلی چسبیده به یک متن ادبی از قبل موجود، بلکه سازنده‌ی موضوع خاص خود و تولیدکننده‌ی اثر است. در نتیجه مؤلف همه‌ی اقتدار خود را بر متن از دست می‌دهد: «اثری که مؤلف نوشته است دقیقاً همان اثری نیست که منتقد توضیح می‌دهد.» [ماشری: ۱۹۷۸] دلیل این موضوع آن است که اعمال متمایز نویسنده و منتقد در چارچوب مناسبات خودمختاری نسبی، در سخن‌هایی متمایز حک شده است.»

(۱۷۹:۱۳۷۹)

متن ادبی نمی‌تواند به سادگی با هر مخاطبی از درآستی درآید، از این روست که هر لحظه از چنگ وی می‌گریزد و خود را از معنای معهود او دور می‌کند. علت تأویل و تفسیرهای گونه‌گون و متنوع و البته متناقض آثار ادبی همین گریزبایی متن است. بنابراین برای به دست آوردن معنای متن نه به تعبیر عده‌ای، تجاوز به آن، که همان‌طور که گروندن می‌گوید به «عشق‌بازی با آن» نیاز می‌افتد. بر این اساس، نقد نه تصدیق اثر است، نه انکار آن. نقد روشمند و متدیک، اثری در خودکامل، منحصر به فرد و متمایز از اثر نقد شده است. امکانی است برای فهم و درکی از ابعاد اثر مورد بررسی. راهی به معنای اثر از طریق درک ارتباط ارگانیک اعضا یا اجزای اثر از طریق شکل. این‌که نشان داده شود یک اثر تا کجاها می‌تواند معنا و معناهای دیالکتیکی و متضاد و متناقض در گفت‌وگو با هم را از خود تراوش دهد و مرز معناها را در هم بشکند. نقد ربطی به حاشیه‌ها ندارد. فقط در مرکز و در عمق حرکت می‌کند.

از میان رمان‌های ایرانی، سازده احتجاج اتفاقی است ناب، هم در زبان، هم در شیوه‌ی پرداخت روایت و هم در شناختی که از شخصیت‌ها از درون

بر می‌تاباند، بسیار هوشمندانه و هندسی است. گلشیری در این رمان، از زبان رمان فارسی و اوج‌های آن تا آن زمان و بعد از آن عبور می‌کند و شگرد پدرا نه‌ی داستان‌سرایی را، آن‌گونه که ادوارد سعید می‌گفت، پس‌پشت می‌گذارد؛ و بر آن می‌شود تا در آینه‌های درد دار هم این تفاوت را صورت‌بندی کند. این دور مان هم برای گلشیری و هم برای رمان فارسی، دواثر متفاوتند که هنوز هم می‌توانند مورد واکاوی قرار گیرند. چرا که در برهه‌ای که انبوه متون داستانی نیم‌بند، عرصه را بر آثار پایه، بسته است، تردیدی نیست که باید به سمت گزینش آثار و معرفی دیگر باره‌ی آن‌ها همت گمارد. و آثاری را که هنوز هم مهره‌ی پشت را تسخیر می‌کنند^۱، به خوانندگان راستین معرفی کرد، چرا که به قول کافکا:

«ما می‌بایست فقط آن دسته از کتاب‌ها را بخوانیم که ما را زخمی و جریحه دار می‌کنند... ما به کتاب‌هایی نیاز داریم که همچون فاجعه‌ای بر ما فرود آیند و ما را عمیقاً دچار رنج و اندوه کنند، مثل مرگ کسی که بیش از خودمان دوست داریم، مثل تبعید شدن به جنگلی دور از همه، مثل یک خودکشی. کتاب باید مثل تبری بر دریای یخ‌زده‌ی درون ما فرود آید. این است باور من.»

(اسکیلاس، ۱۳۸۷: ۸-۲۲۷)

در نوشته‌ی پیش رو، بر آن بوده‌ام، چهار «در»، به رمان شازده احتجاب

۱. سعید در «جهان، متن، منتقد» می‌نویسد: «فکر می‌کنم در سده‌های هجده و نوزده اروپا، بتوان نشان داد که قصه‌های روایی براساس شگرد پدرا نه (نئسی) داستان‌سرایی نقل می‌شده است. علاوه بر این زمینه‌ی فکری طرح‌های رمان، موضوعات تکراری توسط زیر و بم صحنه‌های خانوادگی است که انسان‌ها مدت زمان [داستانی] اعمال خود را در آن می‌گذرانند. در یک زمان اگر مرد داستان یا زن داستان وظیفه‌ی مهم‌تری به عهده داشته باشد، این امر تفاوتی ایجاد می‌کند، کارهای پدرا نه و روزمره برای آن‌ها چیزی شاق و دل‌تنگ‌کننده است. رمان بودن یک اثر [Novel از ریشه Novellus معنای نو و تازه و شگفت‌انگیز می‌دهد] یعنی نو، بکر و ابداعی بودن آن، یعنی یک شخصیت نباید آن‌چه را دیگران اجباراً تکرار می‌کنند تکرار کند. جریان زندگی خانوادگی، پدر و فرزندی نسل اندر نسل، بنابراین قهرمان رمان به صورت قهرمانی چالشگر در برابر تکرار، تصویر می‌شود. یک گسستگی در رشته وظایفی که سایر مردم برای خوردن و تولید نسل، آفریدن و بازآفرینی خویش، بی‌کم و کسر تحمیل شده است. امتناع اما بوواری از این که همسری باشد که طبقه و محیط روستایی زندگی‌اش اقتضا می‌کند، نوعی چالش با قیود پرمایه‌ی جامعه است. او زن است و بدین سبب برای فلوربر امکان‌پذیر می‌شود که تکرار، احساس ملال، از مشابهات کسالت‌آوری که منجر به تفاوت و تمایز او می‌گردد، اشتیاق او به زندگی رمانتیک که برایش تفاوت و تازگی پدید می‌آورد که البته هم تفاوت است و هم شوربخشی به رشته تحریر درآورد.»

(۱۳۷۷: ۹-۱۶۸)

۲. جمله‌ای است از تاباکوف، نویسنده روسی.

بگشایم: زمانِ شازده احتجاب، راوی، شخصیت‌های مسکوت، و جادوی اشیا. و در هر کدام از این درها یا مناظر، در پرتو نظریه‌ها و گاه آرای فلسفی - مثلاً در بخش زمان - به خوانشی از این رمان پردازم. همچنین نگاهی به ساخت روایی آینه‌های دردار افکنده‌ام که بیش‌تر از دو منظرِ خرده‌روایت‌ها و حضور نویسنده‌های درون متن همراه با تکثیر شخصیت‌ها در این خرده‌روایت‌ها، بوده است.

از آن‌جا که هیچ اثری در مورد هیچ اثر دیگری کامل نیست، متن پیش‌رو نیز صرفاً در راه است و در انتظار ادامه - یا ادامه‌ها - ی خود اما همچنان که بونوس این قول زکریای رازی را آورد که «هر کتاب کلید کتاب دیگر است»^۱، شاید این اثر، روزی کلید آثار مهم دیگر شود.

آذر ۹۳

۱. این نقل قول رازی را یونگ در کتاب «روان‌شناسی و کیمیاگری» از قول بونوس آورده است: liber enim librum aperit.

مراجع

- آدورنو، تئودور، و دیگران، ۱۳۷۷، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، محمدجعفر پوینده، تهران، نقش جهان.
- اسکیلز، اوله مارتین، ۱۳۸۷، درآمدی بر فلسفه و ادبیات، مرتضی نادری دره‌شوری، تهران، اختران.
- باختین، میخائیل، ۱۳۸۷، تخیل مکالمه‌ای، رؤیا پورآذر، تهران، نی.
- بلزی، کاترین، ۱۳۷۹، عمل نقد، عباس مخبر، تهران، قصه.
- سعید، ادوارد، ۱۳۷۷، جهان، متن، منتقد، اکبر افسری، تهران، توس.
- کوندرا، میلان، ۱۳۶۸، هنر رمان، پرویز همایون‌پور، تهران، گفتار، دوم.
- لوکاچ، گئورگ، ۱۳۷۴، جامعه‌شناسی رمان، محمدجعفر پوینده، تهران، تجربه.
- مارتین، والاس، ۱۳۸۲، نظریه‌های روایت، محمد شهباز، تهران، هرمس.
- وات، ایان، ۱۳۷۹، پیدایی قصه، ناهید سرمد، تهران، علمی.