مبانی زیبایی‌شناختی رئالیسم سوسیالیستی

روح‌الله هادی

استادیار دانشگاه تهران

تهمینه عطایی*

چکیده

رئالیسم سوسیالیستی، در قلمرو هنر و ادبیات، نوعی زیبایی‌شناسی سیاسی است که قایل به وحدت مکانیکی اصول ایدئولوژیک و استتیک است. مباحث نظری این مکتب ادبی که پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م. در روسیه رخ داد برگرفته از آراء کارل مارکس، فردریش انگلس و ولادیمیر ایچ لنین است و رمان *مادر* ماکسیم گورکی بهترین الگوی هنری این جریان محسوب می‌شود. اصول اساسی رئالیسم سوسیالیستی در ماه اوت ـ سپتامبر ۱۹۳٤م. در مسکو تصویب شد و با تأکید بر انعکاس واقع‌گرایی در جریان تولید محصولات هنری، سه اصل بنیادین: جهت‌گیری حزبی، نگرش ایدئولوژیک و مردم‌گرایی را در پی داشت. اگرچه این کنگره، کنگره‌ای ادبی بود، اصول آن به سایر هنرها نظیر نقاشی، موسیقی، سینما و... تعمیم داده شد. رئالیسم سوسیالیستی بیشتر به ایجاد تحولاتی در محتوای آثار ادبی پرداخت و بر این اساس مفاهیم و مضامینی نظیر مبارزه با سرمایه‌داری، خوش‌بینی تاریخی، جنگ، انقلاب، تاریخ‌گرایی آگاهانه، کارگر، رهبران انقلاب و ارتش سرخ به ادبیات و هنر راه یافت.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم سوسیالیستی، ماکسیم گورکی، بورژوازی، کارگر، انقلاب، داستان.

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی tahmineh_atai@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۷/۴/۲۲ **تاریخ پذیرش: ۸۷/۱۰/۱۰**

مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷، شماره ۶۴، بهار ۱۳۸۸

مقدمه

رئالیسم سوسیالیستی، در قلمرو هنر و ادبیات مکتبی شمرده می‌شود که پس از انقلاب اکتبر در اتحادیهٔ شوروی محقق شد. این مکتب ادبی، نوعی زیباشناسی سیاسی است که قایل بر وحدت مکانیکی اصول ایدئولوژیک و استتیک است. منابع نظری رئالیسم سوسیالیستی برگرفته از آراء کارل مارکس، فردریش انگلس و ولادیمیر ایچ لنین است. البته ماکسیم گورکی نخستین کسی است که الگوهای هنری موفق این مکتب را تدوین نمود و رمان *مادر* وی به عنوان الگوی هنری مناسب برای نویسندگان این مکتب درآمد. بنابراین برای شناخت این رویکرد نخست باید به بررسی آراء مارکس و انگلس در باب ادبیات و هنر پرداخت، سپس با بررسی مضامین و آراء نویسندگان شوروی نظیر ماکسیم گورکی و شولوخف ویژگی‌های شاخص آن را در زادگاه واقعی‌اش، شوروی، ترسیم کرد.

اصول اساسی هنر از دیدگاه مارکس و انگلس

مارکس (Marx) هرگز به‌طور نظام‌مند و مستقل به مباحث زیبایی‌شناسی، هنر و ادبیات نپرداخته است. «او دوبار تصمیم به نگارش اثری مستقل در زمینهٔ زیباشناسی گرفت؛ نخست در سال ۱۸۴۲ م. که می‌خواست با همراهی برونو بائر زیباشناسی هگل را نقد کند و بار دوم در سال ۱۸۵۷م. که قرار بود برای دانشنامه آمریکایی رساله‌ای دربارهٔ زیبایی‌شناسی بنویسد و هر دو بار کار در همان آغاز متوقف شد. در مورد دوم او به مطالعهٔ آثاری در زمینهٔ زیبایی‌شناسی که در آن ایام مشهور بودند، یعنی کتاب‌های *تاریخ هنر* ویشر و *تاریخ هنر یونان* مولیر پرداخت. طولانی‌ترین متنی که مارکس در بررسی اثر هنری خاصی نوشته، فصلی است از کتاب *خانوادهٔ مقدس* که در آن به داستان مسلسل *رازهای پاریس اژن سو* پرداخته است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۸۵). از این

رو برای دریافت معیارهای زیباشناسانه از نظرگاه مارکس، باید از طریق گردآوری اشارات پراکنده وی در سایر آثارش به ترسیم خطوط کلی نظری او پرداخت.

اصل ماتریالیسم دیالکتیک

مارکسیسم به عنوان یک رویکرد ادبی، آثار ادبی را محصول شرایط اجتماعی خاص خود می‌داند؛ در نظر مارکس و انگلس (Engels)، هنر از آن جهت حائز اهمیت است که بخشی از حقیقت را انعکاس می‌دهد و متعلق به قلمرو مادی است؛ مارکس معتقد بود تحقیق در باب تکامل تاریخ هنر و مخصوصاً ادبیات، تنها در مکتب مادی امکان‌پذیر است. اصل ماتریالیسم دیالکتیک به عنوان یک معیار عمده حائز اهمیت است. ماتریالیسم دیالکتیک «یعنی فکر مادی که به استعانت منطق مخصوص به اسم دیالکتیک رهبری شده، ربط و اتصالات و روابط طبیعت و اشیاء را توجیه و تشریح می‌کند» (ارانی، ۱۳۵۷: ۲).

مارکس با قراردادن ماتریالیسم به جای ایده‌آلیسم سعی داشته تا هگل را مطابق آراء خویش تفسیر نماید. وی مفهوم هگلی دیالکتیک را به عاریه گرفت و از آن به عنوان وسیله‌ای برای تحلیل تاریخ و محرک‌های اجتماعی، که تحولات تاریخی را رقم می‌زند، استفاده کرد. دیالکتیک هگل تابع یک امر انتزاعی است؛ در نظر هگل دنیای واقعی بازتابی از عالم مثالی است. اما مارکس عالم مثال را جز ماده نمی‌داند که به ذهن انسان راه یافته است. مارکس بر دیدگاه هگل در باب دیالکتیک انتقاداتی وارد کرد، و علاوه بر افکار، از آن در جهت جنبه‌های مادی زندگی هم‌چون اقتصاد بهره برد. «در نظر مارکس و انگلس، دیالکتیک بر این اصل تأکید دارد که تمامی چیزها در جهان حقیقی (مادی ـ فیزیکی) به یکدیگر وابسته‌اند، و از سوی دیگر تمام اشیاء و پدیده‌ها همواره در حال تغییر و دگرگونی هستند؛ یعنی این‌که ابتدا هویدا می‌شوند و سپس محو

می‌گردند؛ از این رو عنوان نظریه اتصالات عمومی را بر آن نهاده‌اند» (میلز،۱۳۸۱: ۱۶۱).

در رویکرد ماتریالیسم دیالکتیک، هنر نمی‌تواند وجودی منتزع از عالم مادی داشته باشد؛ از این رو هنر جهت‌دار است و از زمینه‌های مادی ـ اجتماعی خود، منقطع نیست. اولین نشانه‌های ماتریالیستی در *بوطیقای* ارسطو به سبب جدایی آن از ایده‌آلیسم افلاطون به چشم می‌خورد. این نظریات در نویسندگان عصر روشن‌گری دنبال می‌شود.

ایدئولوژی

مارکس تعریف تازه‌ای از ایدئولوژی ارائه می‌دهد؛ وی معتقد است که ایدئولوژی باژگونه و تحریف واقعیت است و در نتیجه ما را از خودمان غافل می‌سازد. البته نباید این کاربرد جدید ایدئولوژی را با معنای رایج آن خلط کرد؛ یعنی، دیدگاهی که ایدئولوژی را مجموعه‌ای از عقاید می‌پندارد که مردم آگاهانه به آن باور دارند. ایدئولوژی در نگاه مارکسیسم چیزی است که موجب می‌شود، ما به تصویری اشتباه از واقعیت دست یابیم؛ مثلاً برحق جلوه دادن اختلافات طبقاتی در نظام سرمایه‌داری که در نظر عموم، عادی جلوه می‌کند. بنابراین ما، با پذیرش ایدئولوژی در دنیای آگاهی کاذب و موهوم زندگی خواهیم کرد.

این بخش از آراء مارکس تأثیر عمیقی بر منتقدان و نظریه‌پردازان مارکسیست غربی داشته است؛ زیرا در آراء این محققان انسان‌مداری حائز اهمیت است و توجه به جبر اقتصادی که در نظر مارکسیست‌های سنتی مهم می‌نماید، کم‌رنگ جلوه می‌کند. آلتوسر (Althusser) فیلسوف فرانسوی درباره ایدئولوژی چنین می‌گوید: «ایدئولوژی رابطه خیالی افراد با شرایط واقعی وجودشان را بازنمایی می‌کند» (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۰۱).

این دیدگاه، مکمل آراء مارکس درباب ایدئولوژی است. وی در ادامه برای ایدئولوژی، وجودی مادی قایل است که تابع آراء طبقهٔ حاکم است و همهٔ نهادهای

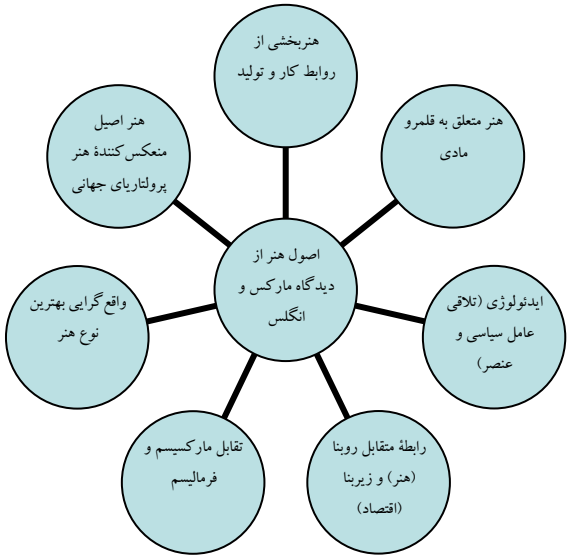
فرهنگی ـ اجتماعی نظیر دین، نظام سیاسی، آموزشی، فرهنگی و هنری را در بر می‌گیرد. بنابراین اصل، انتخاب‌های ما، آزادانه و آگاهانه انجام نمی‌شود؛ بلکه نظام اجتماعی است که بر ما حکم می‌راند و ما به غلط می‌پنداریم، ارادهٔ آزاد ما در این انتخاب دخیل بوده است. آلتوسر در ادامه می‌گوید: «ایدئولوژی در یک دستگاه ایدئولوژیک مادی موجودیت می‌یابد، و اعمال از پیش تعیین شده‌ای را تجویز می‌کند، که تحت نظارت آیین‌های مادی قرار دارند. این اعمال در رفتارهایی مادی سوژه‌ای موجودیت می‌یابند، که فکر می‌کند اعمالش را با آگاهی کامل و مطابق اعتقاداتش انجام می‌دهد» (همان، ۱۰۲). این دیدگاه جبر باور با مخالفت‌های بسیاری مواجه شد، و با انتشار آراء آنتنیو گرامشی (Gramesci) مفهوم تعدیل‌یافته‌تری از ایدئولوژی به نام هژمونی مطرح شد: «هژمونی مجموعه‌ای از عقاید و ارزش‌های حاکم است که به جای استفاده از "قدرت سرکوب‌گر" از طریق "رضایت‌مندی" استیلا یافته است... . تحت سیطرهٔ وضعیت هژمونیک، اکثریت ـ معمولاً قریب به اتفاق ـ شهروندان کشور آن‌چنان خواسته‌های حاکمان را درونی می‌سازند که در واقع فکر می‌کنند، طبق باورهای خود رفتار می‌کنند» (همان، ۱۰۵).

چنان‌که مشهود است آدمی قادر است به مخالفت با هژمونی بپردازد و از تسلط آن رهایی یابد. این نوع تلقی از مفهوم ایدئولوژی، بستر تعارض و کشاکش دیدگاه‌های هژمونیک و ضد هژمونیک ماتریالیست‌ها در ادبیات و فرهنگ است؛ زیرا مارکسیست‌های ماتریالیست ادبیات را محل تعارضات ایدئولوژیک می‌دانند.

هنر، بخشی از روابط کار و تولید

جریان مهمی در زیبایی‌شناسی مارکسیستی، هنر را مقدمتاً بخشی از روابط مادی کار و تولید تلقی می‌کند. دیدگاه مارکس درباره تولید دو جهت دارد: یکی تولید مستقیم کالا که کارگران به ایجاد آن می‌پردازند، و دیگر تولید هنری. بنابراین اصل،

هنرمندان نیز به گونه‌ای تولیدکننده محسوب می‌شوند. مارکس در این باره می‌نویسد: «یک نویسنده کارگر تولیدی است، زیرا او ناشر خود را ثروتمند می‌کند، درست همان کاری که کارگر تولیدی برای سرمایه‌دار انجام می‌دهد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۸۶). از قیاس هنر و کار تولیدی، نتایج قابل توجهی حاصل می‌شود؛ چون کنش آفرینش‌گر آگاهانه است، عمل او نیز حائز اهمیت است. در تبیین این مطلب، مارکس خود به مقایسهٔ ناواردترین معماران و زنبوران عسل در امر تولید می‌پردازد، و با صراحت بنای معمار نابلد را، بر کندوی زنبوران عسل ترجیح می‌دهد: عنکبوت رفتاری شبیه حرکت بافنده‌ها دارد، و لانه زنبور مایهٔ شرمساری معماران است؛ اما آن‌چه بدترین معمار را از بهترین زنبور متمایز می‌سازد،آن است که معمار پیش از آن که بنایی را استوار کند، آن را در مخیلهٔ خود می‌سازد (کلی، ۱۳۸۲: ۴۰۵).



۱. اصول هنر از دیدگاه مارکس و انگلس

کار به سبب همین نیت آگاهانه لذت‌بخش است. البته به نظر مارکس، در زندگی اجتماعی کار تبدیل به یک شیء می‌شود؛ در نتیجه انسان‌ها در نظام سرمایه‌داری با کار و محصول کار خود و انسان‌های دیگر بیگانه شده‌اند، و روابط طبیعی‌شان را با فرآورده‌های تولیدی و هم‌نوعشان، از دست داده‌اند. محصول کار انسان، واقعیت و ماهیتی مستقل و جدا از او پیدا کرده است (ریتزر، ۱۳۸۲: ۵۸). به عبارت دیگر، هم‌زمان با ارزش یافتن اشیاء انسان‌ها بی‌ارزش می‌شوند، و شیء که محصول کار است، در برابر کار قرار می‌گیرد.

هنر، در جریان بیگانگی انسان از کارش چیزی نیست جز فرآیند خلاقی که در دوران جوامع اشتراکی، انسانی بوده است. در ضمن به عقیده ماتریالیست‌ها، خلاق شدن دوباره هنر تنها در کمون نهایی محقق می‌شود، زیرا در جامعهٔ بی‌طبقه، که آدمی به تحقق تمام استعدادهایش دست یافته، قادر است بر اساس معیارهای زیبایی‌شناسی به خلق هنری بپردازد.

رابطه روبنا و زیربنا (تأثیر متقابل روبنا و زیربنا)

مارکس در تحلیل تاریخ و ساختار جوامع بشری از دو اصطلاح معماری ـ زیربنا و روبناـ بهره می‌گیرد. زیربنا (شالودهٔ ساختار اجتماعی) عبارت است از اقتصاد و دستگاه تولید. سایر فعالیت‌های بشری و نهادهای فرهنگی نظیر هنر، دانش، مذهب، حکومت و تعلیم و تربیت روبنا یا دستگاه فوقانی یا سطحی هستند که به نوبهٔ خود بر این ساختار اقتصادی تأثیر می‌گذارند. البته بین این دو ساختار اجتماعی نوعی تعامل تاریخی و تأثیر متقابل وجود دارد؛ دستگاه تحتانی یعنی تولید، حکم اساس و دستگاه فوقانی، حکم تظاهر ثانوی را دارد. البته محصولات فرهنگی بشر نظیر هنر، علم و دانش لزوماً به وسیله جبر اقتصادی تعیین نمی‌شوند، اما مولدان هنری و علمی قادر نیستند که از کلیت

اجتماعی خود منتزع شوند. این کلیت اجتماعی بر کار آنان مؤثر است و متقابلاً کار آنان بر کلیت اجتماعی اثر دارد.

مارکسیست‌های عوام (طرفداران جبر اقتصادی) بر تأثیر یک‌جانبهٔ زیربنا و روبنا تأکید دارند. مارکس و انگلس را باید تا حدی مسئول این برداشت افراطی از تئوریشان دانست. انگلس پس از مرگ مارکس در این باب چنین می‌نویسد: «من و مارکس تا حدی مسئول این وضعیت هستیم که گاهی پیروان ما اهمیت بیشتری را برای عامل اقتصادی ـ در مقایسه با اهمیت واقعی آن ـ قایل شده‌اند. ما ناگزیر بودیم که در برابر مخالفان خود، بر این اصل عمده اقتصادی تأکید کنیم تا بتوانیم بر آنان چیره شویم، ولی موقعیت زمانی و مکانی به ما اجازه نداد تا به نقش برحق سایر عناصر در تعامل متقابل فرآیند تاریخی (عوامل اقتصادی و غیر اقتصادی) بپردازیم» (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۵).

هرچند که مارکس برای بخش اقتصادی تولید نقش تعیین‌کننده‌ای قایل است، اما از آن‌جا که اندیشه دیالکتیکی (یکی از اصول عمدهٔ تفکر مارکس) با این مفهوم مشخص می‌شود که بین بخش‌های گوناگون جامعه رابطه و تأثیر متقابل وجود دارد، وی به عنوان یک دیالکتیسین نمی‌تواند موضعی جبرگرایانه اتخاذ کند.

تقابل مارکسیسم و فرمالیسم

با توجه به نقش اجتماعی که مارکسیسم برای هنر قایل است، گرایش‌های مختلف فرمالیسم را رد می‌کند و بازنمود هنری تیپ را جایگزین مفهوم زیبایی انتزاعی یا آزاد کانتی می‌نماید. در دیدگاه مارکسیسم شکل چیزی بیش از محتوا نیست، به این ترتیب سبک‌شناسی مارکسیستی روال غالباً ذهن‌گرای صورت‌گرایان روس را مردود می‌داند. زیباشناسی مارکسیستی با تصویر تجریدی هنر مخالف است؛ از جمله با نظریه کانت که هنر را امری منتزع از همه علقه‌های منفعت‌طلبانه می‌داند. این امر درباره نظریهٔ ادبی (هنر

برای هنر) نیز صدق می‌کند و منتقدان و پژوهش‌گران مارکسیست بارها به نقد و گاه استهزاء صاحبان این آراء پرداخته‌اند.

موضوع مخالفت مارکسیسم بر تصوری از هنر مبتنی است که بر خلاف تصور کسانی چون کانت که به بی‌طرفی هنر گمان دارند، به طرفدار بودن آن قایل است. هرچند انگلس بر این اصل تأکید دارد که هنر قادر است فراتر از زمینه اجتماعی خود و گاه علیه پایگاه اجتماعی خود عمل کند و بازنمایی آثار هنری لزوماً جانبدارانه نیست. وی معتقد است: «هرچه عقاید نویسنده پوشیده‌تر باشد، اثر هنری بزرگ‌تر است» (کلی،۱۳۸۲: ۴۰۲). وی در این باب رئالیسم بالزاک را نمونهٔ خوبی برای آفرینش اثر ادبی، برخلاف آراء اصلی نویسنده می‌داند. لوکاچ منتقد بزرگ مارکسیسم موفقیت هنری بالزاک را چنین می‌ستاید: «آن‌چه بالزاک را مردی بزرگ می‌سازد، صداقت بی‌شفقت اوست، که با آن واقعیت را، حتی اگر بر خلاف عقاید و امیدها و آرزوهایش باشد، بیان می‌کند. اگر او موفق می‌شد خودش را فریب دهد، اگر تخیلات آرمان شهری خود را بسان حقیقت می‌پذیرفت و آرزوهای شخصی خود را بسان حقیقت ارائه می‌داد، اکنون دیگر سزاوار اعتنا نبود و به‌حق، هم‌چون عدهٔ بی‌شماری از رساله‌نویسان طرفدار سلطنت موروثی، و ستایش‌گران فئودالیسم که معاصر وی بودند، فراموش می‌شد» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۲۶).

واقع‌گرایی، بهترین نوع هنر

شکل هنری مورد علاقه مارکس و انگلس واقع‌گرایی است. «انگلس در نامه‌ای به مارگارت هارکنس در آغاز آوریل ۱۸۸۸ م. در مورد رمان رئالیستی او *دختر شهری* نظر داد و نزدیکی آن را (به واقعیت) ستود، اما افزود: رئالیسم جدا از حقیقت جزئیات، بازتولید راستین شخصیت‌های نوعی (تیپیک) در موقعیت‌های نوعی است، و نوشت که

هرچند شخصیت‌های دختر *شهری* تیپیک هستند، موقعیت‌های رمان چنین نیستند» (احمدی،۱۳۸۲: ۱۸۸).

اختلاف آراء در باب طرفداری یا عدم طرفداری، در هنر رئالیستی و به ویژه ادبیات، منجر به قایل‌شدن به دو نوع زیبایی‌شناسی متفاوت در آثار مارکسیسم شد. مارتین جی در کتاب *تخیل جدلی* خود که به بررسی مکتب فرانکفورت پرداخته، از قول جرج اشتاینر در باب ریشه‌های این مکتب چنین می‌آورد:

«نقد زیبایی‌شناسی مارکسیستی از دو منبع گوناگون سرچشمه گرفته و به‌طور کلی دو راه جداگانه پیموده است. راه نخست از نوشته‌های لنین در باب هنر و ادبیات برخاسته که بعداً توسط ژدانف در کنگرهٔ نویسندگان شوروی در سال ۱۹۳۴ م. کدبندی شده است؛ مبنی بر این‌که آن دسته از آثار ادبی با ارزش‌اند که رزمندگی و پارتیزان‌گرایی سیاسی را بی‌دریغ نشان دهند و به ترویج همان بپردازند. ادبیاتی از این دست که لنین می‌پنداشت، وسیله مؤثری برای سرکوب و انهدام فرمالیسم موجود در اوایل قرن بیستم است، پس از طی پیچ و خم‌هایی سرانجام به سنت‌گرایی خشک و بی‌خاصیت مشرب رئالیسم سوسیالیستی استالینی منجر گردید. راه دوم که پربارتر و چشم‌گیرتر است، از نوشته‌های انگلس سرچشمه می‌گیرد، که ارزش کار هنری را از کاربرد تأثیرگذاری اجتماعی آن و نیات سیاسی ایدئولوژیک آفریننده‌اش جدا می‌ساخت و بیشتر روی اهمیت ذاتاً اجتماعی اثر تأکید می‌کرد. او معتقد بود که محتوای اجتماعی و عینی اثر ممکن است، مغایر با نیّات عمیق هنرمند باشد و چیزی بیش از اصل و ریشه طبقاتی او را بیان کند» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۴).

رئالیسم در شوروی

«رئالیسم روسی چیزی مطلقاً متفاوت با رئالیسم فرانسوی است، رئالیسم روسی تحلیل چرکین‌ترین جنبه‌های زندگی را ترجیح می‌دهد و موضوع آن به قول چخوف "زندگی انسان‌هایی است که به‌جز خوردن، نوشیدن، خوابیدن و مردن، کار دیگری نمی‌کنند" و حال آن‌که رئالیسم فرانسوی عبارت است از: اراده دراکه روشن‌بینی و آگاهی عینی و یا مقابله با

قراردادها در اخلاق و هنر. دنیای چخوف ایمان از میان رفته را نـدا مـی‌دهـد و دنیـای ماکـسیم گورکی انقلاب را. رئالیسم روسی از دو خصیصه اساسی رئالیسم فرانـسه غافـل اسـت: نخـست روشن‌بینی که به هر شیئی جنبه وسیله آگاهی می‌دهد و دیگر هنـر کـه بـه هـر واقعیتـی مفهـوم شیئی هنری می‌دهد» (سیدحسینی،۱۳۸۱: ۲۸۰).

رئالیسم روسیه را باید به سه دوره تقسیم کرد:

۱) رئالیسم نخستین ۲) رئالیسم انتقادی ۳) رئالیسم سوسیالیستی

رئالیسم نخستین: شروع آن را با داستان کوتاه *شنل* اثر گوگول (Gogol) دانسته‌اند. این اثر با سبکی طنزآلود به ترسیم اوضاع اجتمـاعی روسـیه تـزاری پرداخـت. نویـسنده بزرگ دیگر این دوره تورگنیف (Tourguenive) بـود کـه در آثـار گونـاگون خـود نظیر *قصه‌های شکارچی*، *رودین*، *پدران و فرزنـدان* بـه تحلیلـی از تیـپ‌هـای اجتمـاعی دوران خود پرداخت.

رئالیسم انتقادی: رضا سیدحسینی در کتاب *مکتـب‌هـای ادبـی* ماکـسیم گـورکی را آغازگر رئالیسم انتقادی در شوروی مـی‌دانـد. در حـالی کـه جـورج لوکـاچ در کتـاب *پژوهشی در رئالیسم سوسیالیستی* در فـصل «تولـستوی و تحـول رئالیـسم»، تولـستوی را بنیان‌گذار رئالیسم انتقادی و تکامل‌بخش شیوه استادان بزرگ رئالیستی انتقادی قرن ۱۸ و ۱۹ م. فرانسه نظیر فیلدینگ، دفو، بالزاک و استاندال معرفی مـی‌کنـد. او معتقـد اسـت که تولستوی زمینهٔ پیدایش رئالیسم سوسیالیستی را به دست ماکسیم گورکی در روسـیه فراهم آورد. وی با تیپ‌های متنوعی که در کتاب *جنگ و صلح* آفریده است، به تحلیل جنبه‌های گوناگون زندگی مـردم پرداختـه اسـت. هنـر متعـالی وی در توصـیف کـردن مالکان و دهقانان و انعکاس تـضادهای زنـدگی اجتمـاعی موجـب شـد تـا لنـین وی را "آیینهٔ انقلاب روسیه" بنامد. لوکاچ درباره اهمیـت نقـش تولـستوی در ادبیـات شـوروی چنـین مـی‌گویـد: «اهمیـت رئالیـسم تولـستوی بـرای مـسایل زمـان مـا، بـرای رئالیـسم

سوسیالیستی و پایدار ماندن تأثیر عمیقی که در ادبیات رئالیستی داشته است، بازتاب انتقال به غایت سریع انقلاب بورژوازی به انقلاب رئالیسم سوسیالیستی است» (لوکاچ،۱۳۷۳: ۲۴۸).

رئالیسم سوسیالیستی: پس از انقلاب اکتبر، اتحادیه شوروی با دگردیسی کامل در محتوا و شکل اثر هنری، به تدوین نظریهٔ رئالیسم سوسیالیستی در حوزهٔ ادبیات پرداخت. این رویکرد، نوعی زیباشناسی سیاسی است که قایل بر وحدت مکانیکی اصول ایدئولوژیک و استتیک است.

«رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند تجسم صادقانهٔ واقعیت را در انکشاف انقلابی‌اش می‌خواهد و نیز از او می‌خواهد که در تحول ایدئولوژیک و تربیت کارگران با روحیهٔ سوسیالیستی شرکت کند» (سید حسینی، ۱۳۸۱: ۳۰۳/۱).

رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل دلالت دارد که اصول ادبیات باید بر مبنای جامعه سوسیالیستی تدوین شود. بنابراین روسیه را باید زادگاه واقعی رئالیسم سوسیالیستی محسوب کرد.

«روسیه زادگاه رئالیسم سوسیالیستی است. قرن‌ها حکومت استبدادی بر مردم موجب تجمع نیروی بی‌کران انقلابی در آن‌ها گردید. ادبیات روسیه با میراث قهرمانانهٔ خدمت به توده‌ها، راه را برای شیوه رئالیستی نوین هموار کرد. آثار گورکی سرآغاز پیدایش مرحلهٔ به لحاظ کیفی نوین در ادبیات به شمار می‌رود؛ مرحله‌ای که با عصر سوسیالیستی روابط اجتماعی مطابقت دارد» (ساچاکف، ۱۳۶۲: ۱۸۱).

منابع نظری رئالیسم سوسیالیستی برگرفته از آراء کارل مارکس، فردریش انگلس و ولادیمیر ایچ لنین است. البته «کسی که برای نخستین بار واژه واقع‌گرایی اجتماعی را در مقابل واقع‌گرایی انتقادی ابداع کرد، گورکی بود» (ارنست، ۱۳۴۹: ۷۲). علاوه بر

این، نخستین الگوهای هنری موفق این مکتب را گورکی تدوین کرد و رمان *مادر* اثر وی، به عنوان الگویی برای نویسندگان این مکتب درآمد.

نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی

لنین می‌گوید: «هر هنرمندی حق دارد آزادانه خلق کند، اما ما کمونیست‌ها باید او را بر طبق برنامه‌هامان ارشاد کنیم» (ناباکوف، ۱۳۷۱: ۳۸). اصول رئالیسم سوسیالیستی، در اولین کنگرهٔ نویسندگان شوروی در ماه اوت ـ سپتامبر ۱۹۳۴م. در مسکو تصویب شد. کنگره بر اصل واقع‌گرایی سوسیالیستی به عنوان تنها شیوهٔ مناسب در هنر شوروی تأکید کرد. هر چند این کنگره، کنگره‌ای ادبی بود، ولی این اصل به تمام هنرها تعمیم داده شد. به‌جز ماکسیم گورکی که با سخنرانی خویش به عنوان رییس کنگره آن را افتتاح کرد، سه نفر دیگر سخن گفتند: بوخارین، ژدانف و راداک. ژدانف یکی از پرشورترین مدافعان استالین به عنوان دبیرکل سخنرانی کرد. وی ساختمان سوسیالیستی و ادبیات جدید شوروی را این‌گونه توصیف می‌کند:

«موفقیت‌های ادبیات شوروی دست‌آورد موفقیت‌های ساختمان سوسیالیستی است. رشد آن بیان‌گر موفقیت‌ها و دست‌آوردهای رژیم سوسیالیستی است... . به‌جز ادبیات شوروی هیچ ادبیاتی نیست و نبوده است که کارگران و ستمدیدگان را در نبرد برای نابودی کامل هرگونه استعمار و... بسیج کرده باشد. هیچ ادبیاتی نیست و نبوده است که زندگی طبقه کارگر و روستایی و مبارزه آن‌ها را در راه سوسیالیسم، پایه و موضوع تولید قرار داشته باشد. و نیز در هیچ‌جا و هیچ کشور جهان، ادبیاتی نیست که مدافع و پشتیبان تساوی حقوق کارگران همه ملت‌ها باشد و از تساوی حقوق زنان پشتیبانی کند... . تنها ادبیات در شوروی که گوشت و خون سازمان سوسیالیستی است می‌توانست و توانسته است این همه پیشرفته، پرمحتوا و انقلابی باشد» (سید حسینی، ۱۳۷۵: ۱۸۲).

چنان‌که مشهود است رئالیسم سوسیالیستی نوعی روش رهبری فرهنگی از طریق دخالت حکومت در عرصه فرهنگ و هنر است؛ به نحوی که موجب سرایت

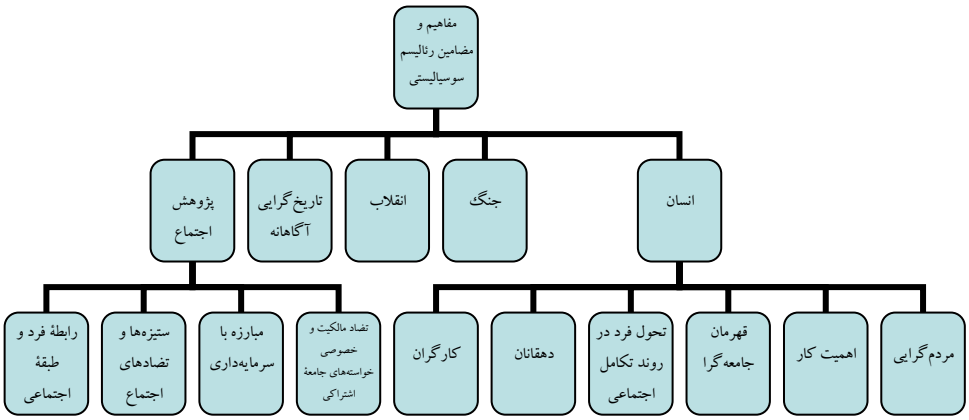
اصطلاحات نظامی نظیر سلاح‌های ادبی، سپاه نویسندگان انقلابی، جبههٔ ایدئولوژیکی و جوخهٔ نویسندگان در سخنرانی دبیر کنگره شد. ژدانف معتقد است که نویسندگان شوروی برای غلبه بر مشکلاتشان سلاح مطمئنی در دست دارند. «این سلاح عبارت است از مسلک عظیم مارکس، انگلس، لنین و استالین» (سیدحسینی، ۱۳۷۵: ۱۸۰). وی پیوسته به انتقاد از نویسندگان بورژوازی می‌پردازد، چرا که معتقد است وضعیت ادبیات بورژوازی چنان است که دیگر نمی‌تواند آثار بزرگ خلق کند و این به سبب فسادی است که آن را در برگرفته. از این رو نمایندگان بورژوا، دستخوش بدبینی و میل به تاریکی شده‌اند. تنها نویسندگانی که سرنوشت خود را با سرنوشت پرولتاریا و مبارزه انقلابی پیوند می‌دهند، گریزگاهی از این بدبینی می‌یابند. به‌تدریج گفتهٔ استالین که «نویسندگان، مهندسان جان انسانند» به مثابهٔ شعاری برای نویسندگان شوروی درآمد و بر متعهد بودن نویسنده بیش از پیش تأکید کرد.

پلخانف، نویسنده بزرگ مارکسیست در بعضی آثار نظیر *نقش فرد در تاریخ و هنر و زندگی اجتماع*، با دیدی جبرگرا به انتقاد از مفاهیم زیبایی‌شناختی، نظیر هنر برای هنر پرداخت. وی معتقد است:

«وظیفه منتقد عبارت است از برگرداندن فکری که در یک اثر هنری نهفته است، از زبان هنری به زبان جامعه‌شناسی و تعیین آن‌چه می‌توان معادل جامعه‌شناسی پدیده ادبی مورد نظر دانست» (گورکی، ۱۳۴۷: ۱۰۰).

البته وی اهمیت زیباشناختی اثر ادبی را انکار نمی‌کند و آن را مکمل نقش جامعه‌شناختی اثر ادبی می‌داند؛ از نظر وی چنان‌که تبیین معادل جامعه‌شناختی اثر ادبی قرین ارزیابی هنری آن نباشد، ناقص و نادرست است. به عبارتی مرحله اول نقد ماتریالیستی مکمل مرحله دوم آن است: «مرحله دوم یک نقد ماتریالیستی باید عبارت باشد از ارزیابی کیفیت اثر مورد نظر از لحاظ زیباشناختی» (همان، ۱۰۱).

این تحول در ادبیات شوروی تا به حدی است که الکساندر بلوک شاعر در اوایل انقلاب اکتبر نوید روسیه‌ای نوین را سرداد: «هنرمند باید دریابد که روسیه پیشین، رفته است و دیگر باز نمی‌گردد، اروپای پیشین رفته است و هرگز باز نمی‌گردد... . جهان به دوران تازه‌ای گام نهاده است» (ساچاکف، ۱۳۶۲: ۲۴۱).



۲. مفاهیم و مضامین رئالیسم سوسیالیستی

اصول اساسی رئالیسم سوسیالیستی

علی‌رغم طرح مبانی زیباشناسی رئالیسم سوسیالیستی در شوروی و کنگره نویسندگان، هیچ‌گاه تعریفی جامع و کامل از این مفهوم ارائه نشد. صاحب‌نظران این حوزه معتقدند که هیچ تعریفی قادر نیست جوهرهٔ واقعی این رویکرد را انعکاس دهد. البته چنان‌چه اشاره شد، رئالیسم سوسیالیستی در تدوین اصول بنیادین، وام‌دار آراء مارکس در باب هنر و بالاخص ادبیات بود و با تأکید بر انعکاس واقع‌گرایی و زمینه اجتماعی محصولات هنری، در جامعهٔ شوروی سه اصل بنیادین را در پی داشت:

۱. جهت‌گیری حزبی (پاتری نوئیست)

بر این اساس، نویسنده مدافع نمایان سوسیالیسم است و تمام آثار هنری باید بر مبنای جامعه سوسیالیستی و در خدمت پرولتاریا باشد. سیاست‌گریزی با ادبیات سوسیالیستی

که در پیروی فعال و مداوم خود از آرمان‌های کمونیست همراه است، بیگانه است. لنین اندکی پس از انقلاب در بحثی راجع به فرهنگ پرولتاریایی چنین می‌گوید:

«هر نوع کار آموزشی در جمهوری شوراهای کارگران و دهقانان و در زمینهٔ آموزش مسایل سیاسی به‌طور کلی و در عرصهٔ هنر به‌طور خاص، باید در بر گیرندهٔ روح مبارزهٔ طبقاتی به سردمداری پرولتاریا برای تحقق بخشیدن به دیکتاتوری خاص این طبقه باشد، که اهداف آن عبارتند از: براندازی بورژوازی و امحاء طبقات و از بین بردن هرگونه بهره‌کشی انسان از انسان» (هریسون، ۱۳۸۰: ۹۵).

اصل لنینی وفاداری به حزب در ادبیات سوسیالیستی با اصل مردم‌گرایی آن به نحوی هماهنگ در هم می‌آمیزد و اصل مردم‌گرایی را به نتیجه‌ای منطقی می‌رساند.

۲. نگرش ایدئولوژیک (ایده‌ای نوئیست)

تجسم هنری، توأم با اصول ایدئولوژیکی است، زیرا در این رویکرد، ایدئولوژی است که خط مشی فرهنگ را تعیین می‌کند. ژدانف با افراط در باب ایدئولوژیک بودن ادبیات شوروی چنین می‌گوید:

«ادبیات شوروی ما ترسی ندارد از این‌که به جهت‌دار بودن متهم شود. آری ادبیات شوروی جهت‌دار است و ما به آن می‌بالیم، زیرا جهت ما این است که می‌خواهیم کارگران را و همهٔ انسان‌ها را از یوغ بردگی کاپیتالیسم آزاد کنیم» (سیدحسینی، ۱۳۷۵: ۱۸۴).

۳. مردم‌گرایی (نارودنوست)

بوریس ساچاکف در تعریفی از هنر سوسیالیستی، به تفصیل در باب این اصل سخن می‌گوید:

«رئالیسم سوسیالیستی، هنر توده‌های مردمی است که خود را از استثمار می‌رهانند یا دست اندرکار رهانیدن خویش و پرداختن به فعالیت آگاهانهٔ تاریخی‌اند. رئالیسم سوسیالیستی به توده‌های مردم تعلق دارد، زیرا از روحی انقلابی برخوردار است، زیرا معتقد است تکامل تاریخی، ضرورتاً به پیدایش جامعهٔ هماهنگ و بی‌طبقهٔ کمونیسم منجر خواهد شد. رئالیسم

سوسیالیستی باید از این آرمان اجتماعی ـ سیاسی، مفهوم مورد تأیید خودش را از انسان، که کاملاً بر ماهیت بشر دوستانهٔ سوسیالیسم منطبق است، مشتق کند» (ساچاکف، ۱۳۶۲: ۱۸۱).

این اصطلاح علاوه بر محتوای مردمی بر ادبیات مردم‌پسند نیز دلالت دارد. توجه به مردم و توده‌ها تا به حدی است که حتی میخاییل شولوخف معتقد است باید زبانی با قابلیت‌های انقلابی و مردم‌پسند ایجاد کرد و از لفاظی‌های عوام‌فریبانه و توخالی پرهیز کرد: «ما به واژه‌های تازه نیاز داریم، واژه‌هایی اصیل که تصویرگر این عصر باشکوه تاریخی باشند. عصری که زادهٔ انقلاب توده‌هاست و خود ارزشمندترین دورهٔ تاریخ بشر به شمار می‌رود. ما نویسندگان اگر بخواهیم آثاری ارزشمند و درخور این عصر تاریخی بیافرینیم باید بیاموزیم چگونه بنویسیم و چگونه واژه‌های تازه و پرخون را وارد ادبیات کنیم» (یاکیمنکو، ۱۳۵۹: ۱۳۵).

رئالیسم سوسیالیستی و هنرهای دیگر

رئالیسم سوسیالیستی نخست از سوی اتحادیه‌های نویسندگان شوروی به اجرا درآمد و به‌تدریج به سایر هنرهای شوروی و کشورهای دیگر نیز راه یافت. انجمن هنرمندان انقلابی روس و گروه سرخ به تدوین بیانیه‌هایی در باب هنرهای تجسمی، عکاسی و نقاشی پرداختند.

انجمن هنرمندان انقلابی روس، اصلی‌ترین گروه واقع‌گرایی بود که پس از جنگ داخلی در زمان اجرای سیاست جدید اقتصادی پا به عرصهٔ وجود نهاد. به شدت با پیروان آوانگارد مخالف بود و آن را یکی از بقایای نظام بورژوازی می‌دانست که هیچ سنخیتی با هنر انقلابی ندارد. روش تأیید شده (Ak hrr) شامل فنی بود که ریشه در مهارت‌های سنتی فرهنگستانی داشت. بیانیهٔ افتتاحیه در "نمایشگاه مطالعات، سخنرانی‌ها، طرح‌ها و گرافیک‌های ترسیم‌شده از زندگی و عادات کارگران و روستاییان و ارتش سرخ مسکو" در ژوئن ـ ژوئیه ۱۹۲۲ م. به چاپ رسید (هریسون، ۱۳۸۰: ۹۹). هنرمندان

این انجمن معتقد بودند که به ضرورت احیای شکل و محتوا پی برده‌اند و تمام توان و قوای خویش را صرف تدوین الگوهای هنری جدید کرده‌اند. برای تدوین این شکل‌های جدید که در روند انقلاب به وجود آمده‌اند، شکل‌های کهن رئالیسم فرانسوی تأثیری ندارد و تدوین سبک جدید هنری برای آثار هنری انقلابی ضروری است. تأسیس این انجمن و ادعاهایی مبتنی بر آثار هنری خلاقانه و متناسب با انقلاب اکتبر در هنرهای تجسمی، سازمان‌دهی عناصر جدید واقع‌گرایانه در پیوند با انقلاب تازه را رقم زد و مفاهیمی نظیر کارخانه، کارگران صنعتی، قهرمانان کار و حرفه، رهبران انقلابی، زندگی جدید روستایی، ارتش سرخ، مرگ و تشییع جنازهٔ رهبران انقلاب به آثار هنری راه یافت. هنرمندان متعهد به این انجمن به تدوین مضامین و مفاهیم جدید آثار خود اشاره کرده‌اند:

«در این‌جا وضع امروز را توصیف خواهیم کرد؛ از زندگی ارتش سرخ، کارگران، دهقانان، انقلابیون، و قهرمانان عرصهٔ کار و تلاش چهره‌های تازه از حوادث ارائه خواهیم داد؛ نه مشتی روایت سرهم‌بندی‌شدهٔ ذهنی که مایهٔ شرمساری انقلاب ما در مقابل پرولتاریای بین‌المللی گردد. وجود همین مایه و مضمون فکری در اثر است که ما آن را نشانهٔ وجود حقیقت در اثر هنری می‌دانیم. و علاقه به بیان همین مضمون، ما هنرمندان انقلابی روسیه را بر می‌انگیزد تا به نیروهایی بپیوندیم» (همان، ۱۰۰).

گروه سرخ، گروهی برخاسته از گروه اپوزیسیون نوامبر است که هنرمندان فعال در حزب کمونیست آلمان را شامل می‌شد. اغلب اعضای آن دادائیست‌های برلین بودندکه به نهضت جدید گرایش یافتند و به نوعی دیدگاه عینی در نقاشی و عکاسی اعتقاد داشتند. اعضای این گروه که به نام "گروه سرخ اتحاد هنرمندان کمونیست" خوانده می‌شوند، همگی بر این باورند که یک کمونیست خوب بیش از هر چیز در وهلهٔ اول یک کمونیست است تا یک متخصص امور فنی، هنرمند و از این قبیل. آن‌ها

معتقدند که همهٔ دانش‌ها و ابزارها باید در خدمت مبارزهٔ طبقاتی باشد (هریسون، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

مخالفت با هنر تجریدی موجب تنزل نقاشی شوروی شد. گرایش به آثار هنری عمومی نظیر نقاشی دیواری، هنر نقاشی قابی را به خاطر شخصی بودن و نخبه‌گرایی در مظان اتهام نهاد. دیوید. ای. سیکروز (۱۹۷۳-۱۸۹۶م.) عضو فعال هنر نقاشی دیواری مکزیک در بیانیه‌ای با عنوان «هنر و انقلاب» به تقبیح هنر قابی پرداخت. سینمای شوروی نیز موقعیتی بهتر از هنرهای دیگر نیافت. آثار آن اقتباسی از آثار ادبی رئالیسم سوسیالیستی گشت و بر مبنای ادبیات سوسیالیستی ارزیابی می‌شد. سینمایی که بزرگانی نظیر آیزشتاین، سوولود ایلاویونویچ، پودوفکین و الکساندر داوچنکو به ثمر رسانده بودند، در سراشیبی انحطاط افتاد.

پیشنهادهایی جهت دگرگونی در ادبیات کودکان نیز ارائه شد. نویسندگان رئالیسم سوسیالیستی به این مسئله باور داشتند که حتی کودکان نیز باید با واقعیت‌های اجتماعی آشنایی داشته باشند. گورکی معتقد بود که باید ادبیات کودکان بر اساس اصل تازه‌ای گسترش یابد و خود به این اصل اشاره می‌کرد:

«در اجتماع بشری مبارزه‌ای به خاطر آزادی انرژی و کار طبقهٔ کارگر از یوغ مالکیت و سلطهٔ سرمایه‌داران، به خاطر تبدیل انرژی جسمانی انسان به انرژی معنوی، برای کنترل قوای طبیعت، برای طول عمر و سلامت انسان کارگر و برای اتحاد جهانی و تکامل آزاد و همه‌جانبه و نهایی قابلیت‌ها و استعدادهای انسان درگیر است. این اصل باید اساس تمام ادبیات کودک و هرگونه کتاب برای نوباوگان باشد» (گورکی، ۱۳۴۷: ۲۲۱).

در پایان این بخش باید بیفزاییم که شاید تنها آثار هنری که در روند توسعهٔ رئالیسم سوسیالیستی پیشرفت چشم‌گیری نصیب آن‌ها شد، آثار ادبی فولکلور بود که به سبب حمایت از هنر مردمی توسعه یافتند. در سایه همین توجه بود که گردآوری قصه‌ها، حکایات، ترانه‌های عامیانه و مردم‌پسند نیز رونق یافت.

نتیجه

رئالیسم سوسیال مکتبی ادبی بود که بر اساس آرای مارکس، انگلس و لنین پدر شوروی پدید آمد. ماکسیم گورکی الگوهای هنری این مکتب را تدوین نمود و با نوشتن رمان *مادر* نمونه عینی آن را عرضه داشت. آن‌چه از آرای این بنیان‌گذاران می‌توان دریافت عبارت است از:

ـ هنر انعکاس‌دهندهٔ واقعیت و متعلق به قلمرو ماده است. از این رو تابع اصل ماتریالیسم دیالکتیک خواهد بود.

ـ هنر و ادبیات از ایدئولوژی حاکم تأثیر می‌پذیرد و محل بیان تعارضات موجود در ایدئولوژی‌هاست.

ـ هنر و ادبیات بخشی از روابط مادی کار و تولید است.

ـ هنر و ادبیات و... روبنا و اقتصاد و تولید زیربناست و میان این دو تعامل تاریخی و تأثیر متقابل وجود دارد. هرچند که گاه در نظر بعضی کفهٔ زیربنا می‌چربد.

ـ مارکسیسم برای هنر نقش اجتماعی قایل است و گرایش‌های مختلف فرمالیسم را رد می‌کند؛ با تجرید هنر مخالف است و نظریه "هنر برای هنر" را به باد استهزاء می‌گیرد.

ـ بهترین هنرها واقع‌گراترین آن‌هاست.

رئالیسم شوروی با رئالیسم فرانسه متفاوت بوده و به سه دوره نخستین، انتقادی و سوسیالیستی تقسیم می‌شود. اصول این مکتب که در نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی تدوین شد عبارتند از: جهت‌گیری حزبی، نگرش حزبی و مردم‌گرایی.

رئالیسم سوسیالیستی علاوه بر ادبیات به دیگر هنرها تسری یافت، اما نتوانست تأثیری آن‌چنان مثبت پدید آورد. آخرین نکته‌ای که باید بدان اشاره کنیم این‌که چشم‌انداز رئال سوسیال دربارهٔ ادبیات با مخالفت نویسندگان غربی مواجه شد: «در نظر آنان خطر ادبیاتی که فقط می‌خواهد سودمند باشد، این است که صورت‌ها و قالب‌های

شناخته‌شده و معهود یعنی قراردادی را به کار گیرد، و دیگر از خواننده نخواهد چیزی را که تا آن زمان به وجودش گمان نبرده بود، تخیل کند» (نجفی، ۱۳۵۶: ۶۲). آلن روب گریه (Robbe Grillet) با انتقاد از ادبیات ملتزم به این مسئله اشاره دارد که: «نویسنده مسلماً موظف و ملتزم است اما چاره‌ای از آن ندارد، و میزان التزامش به اندازهٔ افراد دیگر است، نه بیشتر و نه کمتر» (همان، ۷۵). ناتالی ساروت (Sarraute) نیز بر این دیدگاه تأکید می‌کند و می‌افزاید: «هیچ جبر و فشار اخلاقی هیچ غایت و غرضی هر اندازه والا و شریف باشد نمی‌تواند نویسنده‌ای را ملزم به نوشتن آثار ملتزم کند» (همان، ۸۵).

خوان گویتسیلو (Goytisolo) با نقدی منصفانه به تعدیل آراء طرفداران رمان نو در مقابل نویسندگان شوروی برمی‌خیزد. آراء وی در این باب حسن ختام خوبی برای این مبحث است. وی معتقد است: «آثار ادبی را باید در زمینهٔ تاریخی خودشان قرار دهیم؛ یعنی توجه کنیم که این‌ها بیان عینی آرزوهای عینی نویسنده در چارچوب جامعه‌ای معین است» (همان، ۲۲۳). از نظر وی رابطهٔ نویسنده و خواننده در کشوری نظیر فرانسه چیزی متفاوت است با آن‌چه مثلاً، در کشور های امریکای جنوبی و یا اسپانیاست:

«هنگامی که دولت ـ در کشورهایی چون اسپانیا ـ رسماً فشار می‌آورد تا ادبیات و هنر یک‌سره غیرسیاسی شوند و به استخدام هدف‌های اجتماعی آن درآیند و در نتیجه مطبوعات نمی‌توانند بازگوکنندهٔ اختلاف نظرهای زایا و تضادهای پویای جامعه باشند و هنگامی که گروه‌های اجتماعی مثلاً، اسپانیا ـ نمی‌توانند احساسات خود را بروز دهند یا آزادانه از منافع خود دفاع کنند، نظارت بر فردیت نویسندگان، از طریق تحمیل فضا و مضامین معینی به آن‌ها، موجب یک‌نواختی و هم‌شکلی آثار هنری آن‌ها می‌شود، و در نتیجه لذت ادبی که از دیدن تفاوت جهان نویسنده و یکی شدن موقت خواننده با این جهان متفاوت حاصل می‌شود، از میان می رود» (نجفی، ۱۳۵۶: ۲۲۵).

منابع

آهی، مهری. (۱۳۴۷). «گورکی پیشوای اندیشه‌ها و امیدها». *پیام نوین*. دوره نهم. ش۴.

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *حقیقت و زیبایی*. چاپ ششم. تهران: مرکز.

ارانی، تقی. (۱۳۵۷). *آثار و مقالات تقی ارانی*. جلد دوم. تهران: اسطوره.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

برلین، آیزا. (۱۳۶۱). *متفکران روس*. ترجمه نجف دریا بندری. تهران: خوارزمی.

پانیچ، لئو و کالین لیز. (۱۳۷۹). *مانیفست پس از ۱۵۰ سال*. ترجمه حسن مرتضوی و محمود عبادیان. تهران: آگاه.

پرهام، سیروس. (۱۳۵۳). *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات*. چاپ پنجم. تهران: نیل.

پلخانف، گئورگی. (بی‌تا). *درباره ادبیات*. ترجمه منوچهر هزارخوانی. چاپ دوم. تهران: رواق.

ریتزر، جرج. (۱۳۸۲). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: علمی.

زرافا، میشل. (۱۳۶۸). *ادبیات داستانی و واقعیت اجتماعی*. ترجمه نسرین پروینی. تهران: فروغی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴). *نقد ادبی*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

ساچاکف، بوریس. (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم*. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: تندر.

سارتر، ژان پل. (۱۳۴۰). *ادبیات چیست؟* ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: زمان.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: طرح نو.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*. دو جلدی. چاپ دوازدهم. تهران: نگاه.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۵). «سخنرانی آندره ژدانف در نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی». *کلک*. ش ۷۹-۷۶.

ـــــــــــــــ .(۱۳۷۵). «آن‌جا که ادب‌ناشناسان به جان ادب افتادند». *کلک*. ش ۷۹-۷۶.

شولوخف، میخاییل. (۱۳۴۴). *دن آرام*. ترجمه محمد اعتمادزاده. چهار جلد. تهران: نیل.

فیشر، ارنست. (۱۳۴۹). *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*. ترجمه فیروز شیروان لو. چاپ سوم. تهران: توس.

کلی، مایکل. (۱۳۸۳). *دائرة المعارف زیبایی‌شناسی*. ترجمه مشیت علایی و دیگران. تهران: مرکز.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه شناسی ادبیات ـ دفاع از جامعه‌شناسی رمان*. ترجمه محمد پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

گورکی، ماکسیم. (۱۳۳۰). *مادر*. ترجمه علی‌اصغر سروش. تهران: بنگاه مطبوعاتی ناقوس.

ـــــــــــــــ . (۱۳۴۷). *ادبیات از نظر گورکی*. ترجمه ابوتراب باقرزاده. چاپ دوم. تهران: روز.

لوکاچ، گئورگ. (۱۳۷۳). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*. ترجمه اکبر افسری. تهران: علمی و فرهنگی.

مارکوزه، هربرت. (۱۳۷۹). *بعد زیباشناختی*. ترجمه داریوش مهرجویی. چاپ دوم. تهران: هرمس.

مؤمنی، باقر. (۱۳۸۴). *دنیای ارانی*. تهران: خجسته.

میرسکی، دمیتری پتروویچ. (۱۳۷۲). *تاریخ ادبیات روسیه*. ترجمه ابراهیم یونسی. دو جلد. تهران: امیرکبیر.

میریام فاریس، آلوت. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. علی‌محمد حق‌شناس. تهران: مرکز.

میلز، چارلزرایت. (۱۳۸۱). *مارکس و مارکسیسم*. ترجمه محمد رفیعی دولت‌آبادی. تهران: خجسته.

ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۷۱). *درس‌هایی دربارهٔ ادبیات روس*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۵۶). *وظیفه ادبیات. مجموعه مقالات*. تهران: زمان.

هریسون، چارلز و پل وود. (۱۳۸۰). *هنر و اندیشه‌های اهل هنر*. ترجمه مینا نوایی. شش جلد. تهران: کاوش.

یاکیمنکو، لوگریگوریویچ. (۱۳۵۹). *نقدی اجتماعی تاریخی در ستایش و شناخت میخاییل شولوخف*. ترجمه محمد ساغرنیا. تهران: آلفا.