ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۲): ٤٤-٦١

هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر

ایلمیرا دادور*

چکیده

رابطهٔ میان ادبیات و سایر هنرها از دیرباز وجود داشته و دارد، اما بررسی این رابطه به گونه‌ای هدفمند و آکادمیک صاحب‌نظران ادبیات تطبیقی را از سال‌های پایانی قرن بیستم به خود مشغول کرده و جایگاه آن در مطالعات میان رشته‌ای است که خود مطالعات نوپایی محسوب می‌شود. در مقالهٔ حاضر، نگارنده با انتخاب یک اثر ادبی و یک تابلوی نقاشی، می‌کوشد تا نشان دهد که چگونه دو اثر ادبی و هنری، از دو مکتب ادبی-هنری متفاوت، برای رسیدن به هدفی مشترک و بیانی واحد، قادر به هم‌پوشانی یکدیگر خواهند بود. یعنی متنی که تصویر می‌شود و تصویری که متن می‌گردد. برای این منظور رمان *آسوموار*[1] زولا[2]، اثر ناتورالیستی قرن نوزده با تابلوی نقّاشی «اتوکش‌ها»، اثر اِدگار دُگا[3]، هنرمند امپرسیونیست همان قرن، از دیدگاه نظریه‌پردازان ادبیات تطبیقی، به بحث و بررسی گذاشته خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: ناتورالیسم، امپرسیونیسم، نقّاشی، ادبیات، هنر، روح دوران، گفتمان خاموش.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران
پیام‌نگار: idadvar@ut.ac.ir

[1] *Assomoir*
[2] Emile Zola
[3] Edgar Degas

۱. مقدمه

رابطهٔ میان هنر نقّاشی و ادبیات را می‌توان رابطه‌ای دو سویه دانست. به عنوان مثال زمانی که صحبت از *شاهنامه* فردوسی می‌شود نمی‌توان از *شاهنامهٔ* بایسنقری گذشت. وقتی که نزدیک به ششصد سال پیش(۸۲۹ه.ق) شاهزاده بایسنقر میرزای تیموری، از هنرمندان ایرانی که در کتابخانهٔ او در شهر هرات به کتاب‌آرایی مشغول بودند، خواست تا دست‌نویسی از *شاهنامهٔ* فردوسی فراهم کنند و برگه‌های آن را با نقش‌های نگارگری بیارایند، چهل تن از سرآمدان هنر ایران، به سرپرستی استاد جعفر تبریزی، دست به کار شدند و سه سال پس از آن، اثری را به شاهزادهٔ تیموری و کتابخانهٔ او پیشکش کردند که از دید خوشنویسی، جلدسازی، زرافشانی، جدول‌کشی، سرلوح‌نگاری، زرینه‌کاری و طلااندازی، همانندی برای آن نمی‌توان یافت. *شاهنامهٔ* بایسنقری برجسته‌ترین نمونهٔ «مکتب هنری هرات» (شیوه‌ای از نگارگری) به شمار می‌رود. اشعار حافظ و دیگر شاعران ایرانی نیز با نگارگری آراسته شده است، تا نوعی گفت‌وگو میان شعر و تصویر برقرار سازد. در اروپای قرن بیستم، مارک شاگال بهترین تصویرگری شناخته شد که توانست اسطوره‌های مذهبی را از جمله رانده شدن آدم و حوا از بهشت، به تصویر بکشد. آثار دُلاکروا، به عنوان آخرین هنرمند دورهٔ نوزایی و اولین هنرمند مدرن، نیز وام‌دار ادبیات است. بنابراین باید پذیرفت که ادبیات و هنر برای بیان مفاهیم مشترک در هم تنیده شده‌اند.

یکی از مطالعات جدی ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر بررسی گفتمان‌های «خاموش» میان ادبیات و سایر هنرهاست که همواره وجود داشته، اما شاید به گونه‌ای مستقل به آن پرداخته نشده است. از سدهٔ هجده میلادی که هنرهای قبل از میلاد دیگر بار مورد توجّه قرار گرفت، قرابت میان شعر و نقّاشی هم بار دیگر مطرح شد؛ و همه بر پایهٔ گفتهٔ هوراس شاعر روم باستان که عقیده داشت: «یک نقّاشی یک شعر است»، یکی را باید از نزدیک ملاحظه کرد و دیگری را با کمی فاصله گرفتن مشاهده کرد. این گفته فرمولی شد برای تمامی مطالعاتی از این دست. برای ارسطو، فیلسوف یونان باستان هم، «هدف هنر، مانند هدف ماوراءالطبیعه، آن است که شکل اساسی اشیا را متجلی سازد. نوعی بازسازی یا نمایش زندگی است؛ منتها نه به شکل تقلید بی‌روح آن. آنچه را هنر نشان می‌دهد روحِ ماده است نه جسم یا خود ماده، و از طریق همین انتقال و انعکاس

ذات است که حتی نمایش هر شیء زشتی ممکن است زیبا باشد. زیبایی وحدت است، هماهنگی و تقارن اجزاست در کل.»(دورانت[1]، ج۲، ۵۹۵)

در دورهٔ رمانتیسم نظریه‌پردازان آلمانی، اتحاد میان هنرها را در سایهٔ موسیقی می‌دیدند. ویلهلم شلِگِل باور داشت که: «هنرها باید از هم تغذیه کنند تا راهی برای رسیدن یکی به دیگری را بیابند.»(برونل[2]ـشورل[3]، ۲۵۵) هر هنرمندی در بُرههٔ زمانی خود با دیگر هم‌عصران، فهم و ادراکات مشترک زمان خود را دارد؛ از همین رو می‌بینیم که نزدیکی میان هنرمندانِ نقاش، موسیقی‌دان،... و نویسندگان و شاعران اروپایی از سدهٔ نوزده میلادی اوج می‌گیرد، و همین نزدیکی، گفتمان میان آثار را پدید می‌آورد؛ زیرا «ارزشمندتر از طرز تلقی مبتنی بر نیات و نظریات هنرمند مقایسهٔ هنرهاست براساس زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی مشترکشان. به تحقیق می‌توان خاک مغذّی اجتماع و محل و زمانی [را] که هنر و ادبیات را پرورش می‌دهد توصیف کرد، و آنچه بر اینها تأثیر گذاشته است نشان داد.(ولک[4]– وارن[5]، ۱٤۳)

به نظر برونل، پیشوا[6] و روسو[7] «به طور کل و از نظر عقل سلیم، انسان مخاطب هنرهاست، اما ادبیات، جدا از ترجمه‌ها، گروه محدودی را به خود جلب می‌کند. هنر بر معانی تکیه دارد و ادبیات ذهن را درگیر می‌سازد. حاصل وصل کردن این دو نقطه به هم کتاب است، مکتب ادبی است که اجازه می‌دهد تا نقد ادبی، شمایل‌شناسی و زیباشناسی رشد کند.»(۹٤) علاقه‌مندان به ادبیات نمی‌توانند حضور *فاوست* گوته را در فرانسه بررسی کنند بدون آنکه اپرای فاوست برلیوز را در نظر بیاورند؛ یا به تأثیر گوته بر نقّاشی‌های دُلاکروا[8] بی‌تفاوت باشند؛ یا از یاد برده باشند که رمان *ژان کریستف* رومن رولان وام‌دار بتهوون است؛ و سرانجام حضور سونات ونتوی در *جست‌وجوی زمان از دست رفتهٔ* پروست را نادیده بگیرند. همهٔ این اشارات حاکی از آن است که «آنچه حائز اهمیت است فقط مقایسهٔ تأثیری که موسیقی [نقّاشی] و موسیقی‌دانانی [نقّاشانی] بر نویسنده‌ای داشته‌اند نیست؛ بلکه رقابتی که میان این دو نوع بیان بوده مهم است (همان).

---

[1] Will Durant
[2] Pierre Brunel
[3] Yves Chevrel
[4] René Wellek
[5] Aoustin Warren
[6] Claude Pichoix
[7] André Michel Rousseau
[8] Eugène Delacroix

حال که وابستگی میان ادبیات و سایر هنرها به نظر از بدیهیات می‌آید باید توجه کرد که «این امر بدیهی سه عامل را پشتوانه قرار داده است. نخستین عامل کاملاً جامعه‌شناختی است: نویسندگان و هنرمندان، از دورهٔ نوزایی (رنسانس) تا به امروز، در حلقه‌های فرهنگی واحدی قرار داشته‌اند. هر دو گروه معاشرانِ مکان‌های خاصی بوده‌اند؛ مثل آکادمی‌های ایتالیایی، سالن‌های دوران کلاسیک در فرانسه، کافه‌ها در قرن نوزده و... در طول این دوران، از بسیاری از مراودات دوستانه و شخصی می‌توان یاد کرد. در تاریخ فرهنگی اروپا زولا و مانه دوستان بسیار نزدیکی بودند، همین‌طور بودلر و دُلاکروا، یا آپولینر و پیکاسو. از همین‌جا متوجه می‌شویم که خلق آثار این بزرگان ادب و هنر در انزوا رخ نداده است، بلکهٔ ریشهٔ عمیق در همین معاشرت‌ها و مراودات دوستانه داشته است(هَکِت[1]، ۱۲۱).

سدهٔ نوزده میلادی، سدهٔ اوج مکتب‌های ادبی و هنری در فرانسه و اروپاست؛ ماندگارترین آثار ادبی و هنری اروپا نیز در همین صد سال خلق شد. ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی)، در ادبیات و به سرکردگی امیل زولا، در ادامهٔ رئالیسم (واقع‌گرایی) و کمی قبل از سمبولیسم (نمادگرایی) در نیمهٔ دوم همین قرن پدید آمد. این مکتب ادبی هم‌دوره بود با امپرسیونیسم (دریافت‌گرایی) در نقّاشی. به گمان هِگل «هنر بیانگر **روح دوران**[2] است... هنرمند بی‌آنکه بداند یا حتّی بخواهد آثاری پدید می‌آورد که از روحیهٔ مسلّط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهد. اثر هنری، بدین‌سان، در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد.» (احمدی، ١٦٤-١٦٥) اما ولک و وارن با این بیان که «هنرهای گوناگون ــ هنرهای تجسمی، ادبیات، و موسیقی ــ هر یک تحولی خاص خود دارند با آهنگ حرکتی مختلف و ساختمان درونی مختلف عناصر. بی‌شک این هنرها در ارتباط دائمی با یکدیگرند، اما این روابط تأثیراتی نیست که از یک نقطه شروع شود و مسیر تحول همهٔ هنرهای دیگر را تعیین کند؛ بلکه این روابط را باید چون طرح دیالکتیکی پیچیدهٔ روابطی تصور کرد که دو جانبه عمل می‌کنند؛ یعنی از یک هنر به هنر دیگر و برعکس...» (۱۵۰)، نظریهٔ هگل را تأیید محض نمی‌کنند و برای آن حاشیه‌ای قائل می‌شوند. بررسی رمان *آسوموار* زولا و تابلوی *اتوکش‌های* دُگا این فرصت را به ما

---

[1] Jean-Louis Haquette
[2] Zeitgeist

می‌دهد تا ببینیم چگونه می‌توان تجلّی روح دوران را در نوشتار امیل زولا، پرچم‌دارِ مکتب ناتورالیسم فرانسه، و تابلوی دُگا، نقّاش و پیکره‌ساز صاحب‌نام مکتب امپرسیونیسم، یافت؟ چرا می‌گوییم میان این دو اثر، گفتمانی خاموش برقرار است؟ و چطور خواننده شاهد هم‌پوشانی این دو اثر خواهد بود؟

۲. امپرسیونیسم

امپرسیونیسم، مهم‌ترین پدیدهٔ هنر اروپایی در سدهٔ نوزده میلادی، نخستین جنبش نقّاشی مدرن به شمار می‌آید. امپرسیونیسم مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکّل آزادانهٔ هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضهٔ مستقل آثارشان در کنار هم قرار گرفتند. اینان نظام آموزشی متداول و هنر آکادمیک را مردود می‌شمردند؛ و نیز با این اصل رمانتیسم که مهم‌ترین مقصود هنر، انتقال هیجان عاطفی هنرمند است مخالف بودند. اما برعکس، این نظر رئالیست‌ها را می‌پذیرفتند که مقصود هنر باید ثبت پاره‌هایی از طبیعت و زندگی به مدد روحیهٔ علمی و فارغ از احساسات شخصی باشد. بر این اساس می‌توان امپرسیونیسم را ادامهٔ منطقی رئالیسم سدهٔ نوزده دانست.

هستهٔ اوّلیهٔ این جنبش را مونه[۱]، رنوار[۲]، سیسلی[۳] و بازیی[٤] شکل دادند. اینان، به زودی، با پیسارو[٥]، سزان[٦]، مُریزو[۷] و گیومن[۸] آشنا شدند. این نقّاشان جوان در کافه‌های محلهٔ مُن مارتر و کارگاه مشترک بازیی و رنوار گرد می‌آمدند و به بحث دربارهٔ مسائل هنری می‌پرداختند. بعداً دُگا و مانه و چند تن از هنرمندان و روشنفکران دیگر نیز به گروه پیوستند. آنان پس از تشکیل «انجمن بی‌نام هنرمندان نقّاش، پیکره‌ساز و چاپگر»، آثارشان را در عکّاس‌خانهٔ نادار[۹] به معرض دید عموم گذاشتند(۱۸۷٤). در همین نمایشگاه، عنوان یکی از نقّاشی‌های مونه، *امپرسیونیسم: طلوع آفتاب*، بهانه‌ای شد تا

---

[1] Claude Monet
[2] Auguste Renoir
[3] Alfred Sisley
[4] Jean Fréderic Bazille
[5] Camille Pissarro
[6] Paul Cézanne
[7] Berthe Marie Pauline Morisot
[8] Armand Guillaumin
[9] Nadar

لویی لُروا[1]، گزارشگر نشریهٔ *شاری واری*[2]، آنان را به مسخره«امپرسیونیست» بخواند. این عنوان از سوی اعضای گروه پذیرفته شد. امپرسیونیست‌ها در مجموع، بین سال‌های ۱۸۷٤ تا ۱۸۸٦، هشت نمایشگاه برپا کردند.

تنوع آثار این نقّاشان باعث شده است که امپرسیونیسم را نه چون یک سبک متمایز، بلکه حساسیت مشترک هنرمندان مزبور نسبت به روح دوران بدانند. مهم‌ترین ویژگی‌های سبک امپرسیونیسم عبارت است از:

۱. دریافت آنی و مستقیم از طبیعت که احساس‌برانگیز باشد؛
۲. الگوی لحظه‌ای نور و بازی نور خورشید؛
۳. ادراک مستقیم بصری و تحریک بصری به وسیلهٔ نور؛
٤. تصویر عالم واقعیت براساس گزینش و نگرش به آن از منظر انسانی؛
۵. طرد رنگ‌های تیره و استفاده از رنگ‌های روشن؛
٦. ثبت عالم واقعیت در لحظه‌ای گذرا، آنی و ناپایدار؛
۷. تأثیرگذاری، گزینش‌گری و حضور هنرمند در ترسیم عالم واقعیت (در رئالیسمِ کوربه، هنرمند آنچه را وجود دارد، تصویر می‌کند اما در رئالیسمِ امپرسیونیسم، هنرمند آنچه را که در یک لحظهٔ خاص از واقعیت احساس می‌کند و یا به تعبیری آن را می‌یابد، به تصویر می‌کشد).

هنرمندان امپرسیونیسم علاوه بر خلق اثر هنری در عرصهٔ نقّاشی، در حوزهٔ پیکره‌سازی نیز به فعالیت پرداختند، هنرمندانی همچون رُدَن پیکره‌ساز، کامی کلودل و روسو و یا هنرمندان نقّاش و پیکره‌ساز همچون دُگا و رُنوار ویژگی‌های هنری امپرسیونیستی را در عرصهٔ پیکره‌سازی نیز به کار بستند. رُدَن که مهم‌ترین پیکره‌ساز امپرسیونیست است تنها در بخشی از آثار خود براساس این سبک کار کرده است و ویژگی‌های امپرسیونیستی همچون سایه‌ـ روشن، سرعت عمل، حرکت و استفادهٔ دقیق از لحظات آنی و گذرا را در مجسّمه‌های خود به نمایش گذاشته است.

در دههٔ ۱۸۹۰، امپرسیونیسم سراسر اروپا را فراگرفت، و سپس به امریکا راه یافت؛ ولی مقارن با تثبیت اصول امپرسیونیسم، واکنش‌هایی نیز برضد آن بروز کرد. اشتیاق به

---

[1] Louis Leroy
[2] *Charivari*(Le)

ثبت واقع‌گرایانهٔ دریافت‌های لحظه‌ای، حذف جنبه‌های تمثیلی و ادبی از نقّاشی، نفی برخورد عاطفی با موضوع و دلبستگی به عینیت، تمرکز بر حالت‌های گذرا و اتفاقی از جمله محدودیت‌های امپرسیونیسم دانسته شد.(پاکباز، ٤٦-٤٧)

۳. اِدگار دُگا، خالق «اتوکش‌ها»

اِدگار دُگا(نقّاش، رسام، چاپگر، و پیکره‌ساز فرانسوی، ۱۸۳٤-۱۹۱۷) به سبب نوآوری‌هایش در طراحی، و نگرش نو بر زندگی معاصر، در زمرهٔ هنرمندان پیشرو سدهٔ نوزده میلادی به شمار می‌آید. دوستی او با مانه او را با محفل جوانانی که گرد مانه جمع شده بودند پیوند داد، و در اعتراض به عقیم بودن هنر آکادمیک با جنبش امپرسیونیسم همسو شد. پس از سال ۱۸۷۲، او توانست به مدد انتخاب زوایای دید غیر معمول دست به تجربیات تازه در ثبت صحنه‌های زندگی بزند. از اواخر سال‌های ۱۸۷۰، دُگا در نقّاشی خود بیشتر از مداد رنگی، پاستل، و یا اختلاط پاستل و گواش استفاده کرد. همچنین در جهت انتزاعی نمودن واقعیت، و دو بعدی کردن فضا پیش رفت. دُگا از اوان جوانی نگاهی تیز و دستانی توانا داشت، حتی در مشق‌های آکادمیک اوّلیه‌اش از سطح ظاهر به عمق رسوخ می‌کرد، و اساس درست کالبد«مدل» را می‌کاوید. بر این مبنا، در مراحل تکامل‌یافتهٔ کارش به چنان مهارتی در طراحی دست یافت که پیچیده‌ترین ساختمان و حرکت پیکرها را با ساده‌ترین خط‌ها نشان می‌داد.

دُگا محیط زندگی انسان صنعتی سدهٔ نوزدهم ــ منظرهٔ شهری، خیابان، خانه، مکان‌های نمایش و تفریح، و محل کار همهٔ طبقات اجتماعی ــ را باز یافت و به تصویر کشید. او آنچه از کنش‌ها و حرکات مردم شهری می‌دید بعداً در کارگاه خود به صورت ترکیب‌بندی‌های دقیق و سنجیده درمی‌آورد.

دُگا هیچ‌گاه در فضای خارج از کارگاه، نقّاشی نمی‌کرد؛ او نقّاشی‌هایش را پس از مشاهدهٔ دقیق و مشق‌های متعدد و ارتباط نزدیک با موضوع، و با تکیه بر حافظهٔ بصری نیرومند خود، به وجود می‌آورد. آنچه او بر هنر نقّاشی افزود تجسّم حقیقت پایدار در واقعیت گریزنده بود.(همان،۲۱۷-۲۱۹)

٤. ناتورالیسم یا طبیعت‌گرایی

طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم اصطلاحی است در تاریخ و نقد هنری برای توصیف نوعی از هنر که در آن طبیعت بدان گونه که به نظر می‌آید بازنمایی می‌شود. در این تعریف که بیشتر از جنبهٔ صوری اعتبار دارد، طبیعت‌گرایی مفهومی متضاد با چکیده‌نگاری دارد. اگر هنر کلاسیک یونان را جلوهٔ کامل طبیعت‌گرایی تلقّی می‌کنند و هنر رنسانس ایتالیایی را تجدید حیات آن می‌دانند، براساس چنین استدلالی است که در هنرهای نام‌برده، اثر هنری همانند آیینه‌ای زیبایی طبیعی را بازمی‌تابد. در این معنی، طبیعت‌گرایی با آرمان‌گرایی تناقضی ندارد؛ حال آنکه مفهوم ناتورالیسم به لحاظ فلسفی و مِن‌حیثِ «روش هنری» خلاف این است.

اصطلاح زیباشناسی طبیعت‌گرایانه به نظریهٔ فلسفه‌ای مربوط می‌شود که از اثبات‌گرایی سدهٔ نوزدهم ناشی شده و در نظریهٔ ادبی امیل زولا به اوج رسیده است. در این نوع زیباشناسی، روش‌های علمی مشاهدهٔ واقعیت به کار گرفته شده است.

ناتورالیست‌های نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، بر طبق برنامه‌ای مشخص و با نوعی بی‌طرفی و فاصله‌گزینی، رونگاشتی از جهان و زندگی پیرامون خود ارائه می‌کردند و غالباً از پرورش دنیای خیال از قبول آنچه ملموس و محسوس نیست، از کاویدن معنای نهفته در چیزها، از تقلیل جنبه‌های ناخوشایند و پیش‌پاافتاده و پس‌رونده و خشن زندگی امتناع می‌جستند، که نگرشی متضاد با آرمان‌گرایی و واکنشی در برابر رمانتیسم بود. (همان، ٥٦٨)

ریچارد هارلند عقیده دارد که «زولا ناتورالیسم را به اوّلین(ایسم)سنجیده‌شده و اوّلین برنامهٔ ادبی به معنای مدرن این واژه تبدیل کرد... [به‌عقیدهٔ] زولا، ناتورالیسم سروری باقدرت است که به دورانی که برای آن مایهٔ حیات محسوب می‌شود، جهت می‌دهد... ناتورالیسم درون‌مایهٔ قدرت خلاقیت ما و محوری است که جامعهٔ ما بر گرد آن می‌چرخد. آن را در علم... و در تمام مظاهر شعور می‌توان یافت... ناتورالیسم هنر و پیکره‌سازی و به خصوص نقّاشی را نوسازی می‌کند.(هارلند[1]، ١٦٦)

ناتورالیسم برای زولا یک «فرمول» و به قول خودش یک «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات معاصرانش، از جمله اُگوست کُنت، بانی روش فلسفی

[1]Richard Harland

پوزیتیویسم(فلسفهٔ تحققی)، و هیپولیت تِن، تعمیم‌دهندهٔ این روش فلسفی در هنر و ادبیات(سیدحسینی، ۲۳۱). ناتورالیسم از چیزهایی سخن می‌گوید و مناظری را تشریح می‌کند که تا آن روز در آثار ادبی راه پیدا نکرده بود و همین مشخصهٔ ناتورالیسم است که پای‌بندان عرف و عادت و قراردادهای اخلاقی را به خشم می‌آورد و بر ضد خود تحریک می‌کند. سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیکنز آغاز شده بود ولی جامعهٔ بورژوازی می‌خواست آن را نادیده بگیرد، در کار زولا به اوج می‌رسد (همان،۲٤٥).« ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است و پذیرفتن و تصویر کردن آن چیزی است که وجود دارد.»(همان،۲٤۹) از این رو ناتورالیسم زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئاتر وارد ادبیات می‌کند. نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند در نقل مکالمهٔ هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را به کار برند که خود او به کار می‌برد؛ ادبیات به بطن اجتماع می‌رود.

پیش از زولا، رمان‌نویسانی همچون بالزاک، هوگو و اوژن سو[1]، گویش عامه را در آثارشان به کار برده بودند؛ اما این گویش منحصراً در گفت‌وگوها به کار برده شده بود و به صورت ایتالیک در متن قرار می‌گرفت؛ اما زولا گویش عامه را به گونه‌ای گسترده در *آسوموار* به کار بست، به طوری که این طرز گویش کارکرد روایی پیدا کرد. روشی که در قرن بیستم سلین بیشترین بهره را از آن برد و دیگر نویسندگان نیز آن را رواج دادند. زولا، در واکنش به انتقادهایی که به او شد، در مقدمهٔ کتاب نوشت: «گناه من این است که از نظر ادبی کنجکاو بوده‌ام تا زبان مردم را گردآوری کنم و آن را در قالبی کارآمد بریزم... با این همه، فرهنگ لغات این زبان زنده موجود است، بزرگان مطالعه‌اش می‌کنند و از طراوت و چرخش‌ها **و نیروی تصویری‌اش** لذّت بسیار می‌برند. برای زبان‌شناس خوان گسترده‌ای است... گمانم بر این است که از حیث تاریخی و اجتماعی بسیار حائز اهمیت باشد.»(بگلی[2]، ۱۲۹–۱۳۰) به این ترتیب می‌توان زولا و پیروان او را اسلاف همهٔ نویسندگان بزرگی شمرد که امروزه زبان محاوره را در نوشته‌های خود به کار می‌برند.

---

[1] Eugène Su
[2] David Beguly

۵. بررسی تابلوی «اتوکش‌ها» اثر دُگا

Édgar Degas - Les repasseuses

این تابلو، اثر اِدگار دُگا(۱۸۳٤-۱۹۱۷)، بین سال‌های ۱۸۸٤ تا ۱۸۸٦ کشیده شده است. تابلو از نوع رنگ روغن و به ابعاد ۷٦×۸۱ سانتی‌متر است که در موزهٔ اُرسِی[1] پاریس نگهداری می‌شود.

۵- ۱. این زن‌ها در حال انجام دادن کارشان یعنی اتو کشیدن‌اند. مغازه‌شان یک کارگاه لباس‌شویی است که در آن لباس‌ها بعد از شسته شدن اتو کشیده می‌شوند.

۵- ۲. ماشین اتوکشی وجود ندارد. در قرن نوزده همهٔ این کارها با دست انجام می‌شد؛ اتوی برقی هم وجود نداشت. اتوهای سنگین آهنی را روی بخاری(حجم سیاه گوشهٔ تصویر) می‌گذاشتند و وقتی که اتو خوب داغ می‌شد کهنه‌ای دور دستهٔ آن می‌پیچیدند تا دست نسوزد و مشغول به کار می‌شدند. معمولاً چند اتو را با هم داغ می‌کردند و به محض اینکه اتویی سرد می‌شد، آن را کنار می‌گذاشتند و اتوی داغ دیگری را برمی‌داشتند.

۵- ۳. یکی از زن‌ها دهن‌دره می‌کند. زن خسته است، لحظه‌ای درنگ می‌کند تا کمی خستگی درکند. مجبور است تمام روز را با سر خم‌شده کار کند، پشتش درد می‌کند و گردنش تیر می‌کشد، باید کش و قوس برود. بر اثر ساعت‌ها کار طاقت‌فرسا خوابش

[1] Musée Orsay

گرفته. هوای اتاق دم‌کرده و کنار بخاری وحشتناک گرم است. خواب‌آلودگی از همین جا می‌تواند ناشی شود.

٥- ٤. یکی از زن‌ها بطری‌ای در دست دارد. نحوهٔ نگه‌داشتن بطری نشان از آن دارد که بار اوّل نیست که زن مشروب می‌نوشد.

٥- ٥. زنِ دیگر با تمام توان اتو می‌کشد. در قرن نوزده لباس‌ها از الیاف مصنوعی نبود، پارچه‌ها نخی بود و اتو کشیدن آنها دشوار. زن با هر دو دست و تمام قوا اتو را روی پارچه فشار می‌دهد تا به نتیجهٔ مطلوب برسد. اتو خیلی سنگین است (وزن بعضی اتوها به سه کیلوگرم هم می‌رسید)، راحت روی پارچه نمی‌لغزد و راه بردن آن دشوار است.

٥- ٦. لباس زن‌ها برازنده نیست. این زن‌ها لباس‌های فقیرانه از پارچهٔ زمخت به تن دارند، اما رنگ لباس‌ها باهم همخوانی دارد. صورتی و نارنجی، رنگ‌های شادی است و این زن‌ها سعی کرده‌اند در حد خودشان مرتّب باشند؛ اما فضای موجود، نشان از گرمای غیرقابل تحمّل دارد.

٥- ٧. آیا این زن‌ها خودشان خواسته‌اند تصویرشان کشیده شود. بعید به نظر می‌رسد، ظاهر این زن‌ها گواه بر آن است که شرایط مالی‌شان هرگز این اجازه را به آنها نمی‌دهد تا بتوانند پول یک تابلو را بدهند. افزون بر آن در اواخر قرن نوزده نقّاشان، مثل گذشته، فقط تابلوهای سفارشی نمی‌کشیدند، بلکه بیشتر خودشان موضوع را انتخاب می‌کردند. این تابلو را نمی‌توان یک پرتره در نظر گرفت، چون دُگا تصویر واضحی از چهرهٔ این زن‌ها را به بیننده نشان نمی‌دهد. این زن‌ها حتی اسم هم ندارند.

٥- ٨. چرا دُگا آنها را به تصویر کشیده است؟ دُگا علاقهٔ بسیاری به حرکات بدن و اداها داشت، به‌ویژه به طرز ایستادن آدم‌ها در شرایطی خاص و برای کاری مشخص دقیق می‌شد. در نقّاشی‌های قبل از این دوران، زنانِ کار هرگز به تصویر کشیده نشده‌اند؛ اما دُگا با نگاهی دقیق آنها را در حین انجام دادن کار روزانه‌شان به تصویر کشید.

٥- ٩. چرا این زن‌ها به ما نگاه نمی‌کنند؟ دُگا، آدم‌ها را مدل در نظر نمی‌گرفت که مقابل نقّاش ژست بگیرند. او به شیوه‌ای نقّاشی می‌کرد که آدم‌ها احساس نکنند در معرض نگاه دیگری هستند؛ انگار نمی‌دانند که دارند تصویرشان را می‌کشند. آنها غرق در کارشان هستند و نگران مرتب بودن یا نبودن سر و وضعشان مقابل نقّاش نیستند.

۵- ۱۰. نقّاش سریع کارش را انجام داده که زن‌ها متوجه نشوند. به نظر می‌رسد که این تابلو در یک لحظهٔ سریع کشیده شده باشد؛ اما این طور نیست و دُگا زمان زیادی را برای خلق آن صرف کرده است. دُگا قبل از نهایی شدن کار «طرح نمونه»های زیادی می‌زد، و رنگ‌آمیزی آخرین مرحلهٔ کار بود. همین باعث می‌شد که اتوکش‌ها به مرور به حضور او عادت کنند، و حتّی متوجّه حضورش نشوند. دُگا خودش هم تکنیک‌های اتوکشی را تمرین می‌کرد، تا بتواند حرکات آنها را به بهترین حالت ممکن دربیاورد، مثل عکاس یا گزارشگر امروزی که روزش را با سوژهٔ مورد نظر می‌گذراند... سوژه‌ها ممکن است روزهای اوّل کم‌رو و خجالتی باشند، اما بعد به این حضور حتّی فکر هم نمی‌کنند.

۵- ۱۱. چرا این تابلو تمام‌شده به نظر نمی‌رسد؟ این یکی از مشخّصه‌های نقّاشی دُگاست. او ریزه‌کاری‌ها را دوست نداشت و به نظرش پرداختن به جزئیات کاری عبث و بیهوده بود. از نظر او تصویر باید شناور و سیّال باشد. برای کسی که همواره در پی ضبط حرکات بود، این یک نشانهٔ خیلی مهم است. دُگا خودش آدمی بود که همیشه عجله داشت، بی‌تاب بود... این تابلو هم حسی از بالا نیامدن نفس را ایجاد می‌کند، انگار بیننده هم در کنار اتوکش‌ها در این فضای دم‌کردهٔ خفقان‌آور است.

۵- ۱۲. چرا رنگ تمام تابلو را نپوشانده؟ بوم خام در جای جای تابلو خود را نشان می‌دهد، انگار رنگ به اندازهٔ کافی برای پوشاندن تمام سطح نبوده. این بهترین روشی بود تا دُگا سوژهٔ مورد نظر خود را نشان دهد. اتوکش‌ها با پارچه‌ای زمخت که به راحتی چروکش باز نمی‌شود سر و کار دارند. برای همین، دُگا بوم را خالی گذاشت تا بهتر خودش را نشان دهد. بیننده بی‌آنکه نیاز به فکر کردن داشته باشد، با واقعیتِ کاریِ اتوکش‌ها در تصویر مواجه است و مرتّب در ذهن جای می‌گیرد. رنگ هم می‌توانست درخشان و نرم باشد، اما خشک و زمخت است. دیدن این رنگ کافی است که مثل اتوکش‌ها، خستگی و تشنگی عارض بیننده شود.

۵- ۱۳. دُگا اشیای کمی را نشان می‌دهد. دُگا به القای وجود آنها بسنده می‌کند. او که معمولاً در تابلوهایش بوم نرم و ظریف به کار می‌برد، در این تابلو، بومی سخت و زمخت را به کار گرفته تا بتواند هرچه بهتر فقر و تلاش را نشان دهد. بیننده کوه رخت‌هایی را که این زن‌ها باید اتو بکشند نمی‌بیند، اما همین یک پیراهنی که از بوم

بیرون زده گواه این است که کار سخت است و طاقت‌فرسا. کار به انجام نرسیده، اما مشخّص است که زنی که دهن‌دره می‌کند فرصت زیادی برای استراحت ندارد و هرچه زودتر کار را از سر خواهد گرفت. نقّاش همخوانی جالبی میان دستمال گردن این زن که شکل سه گوش دارد و دست‌های زن دیگر که به اتو فشار می‌آورد ترسیم کرده است.

۵- ١٤. چرا دُگا دو زن را کشیده؟ این دو زن به نقّاش مجال می‌دهند تا عمق کارش را بهتر نشان دهد. حالت این دو زن دو لحظهٔ پیوستهٔ یک تلاش را نشان می‌دهد که می‌تواند یک فرد باشد که دو بار کشیده شده است. حرکت‌های این دو زن تکمیل‌کنندهٔ هم است: یکی روی پارچه سر خم کرده و دیگری یک لحظه استراحت می‌کند. نگاه کردن یکی بعد از دیگری تداعی‌کنندهٔ آغاز و پایان یک تنفس است؛ شروع و خاتمهٔ آن، یک رفت و برگشت. حتی نفس زدن را هم می‌توان حس کرد.

۵- ۱۵. بازخورد این تابلو چگونه بود؟ برای زمان خودش، یعنی سال‌های پایانی قرن نوزده، این تابلو، برای فرانسویان، یک شوک واقعی بود، چون مردم عادت نداشتند تماشاگر چنین موضوعی باشند: زنانِ کار، بدون هیچ آرایش و پیرایشی. اما به‌مرور، واقعیت نهفته در این تابلو بهتر درک شد، واقعیتی که خبر از رسیدن زندگی مدرن و کنار گذاشتن تصاویر آرمانی‌شدهٔ قهرمانان یونان و روم قدیم می‌داد.(ر.ک. بارب-گال[1]، ١٤١-١٣٨)

بازخورد بعدی و فکرشدهٔ بینندگان این اثر مشهور امپرسیونیستی تأییدی است بر گفتهٔ ژان-پل سارتر که می‌گفت: «زیبایی طبیعت به هیچ روی قابل مقایسه و مشابهت با زیبایی هنر نیست. ما با کانت هم‌عقیده‌ایم که اثر هنری غایتی ندارد؛ اما از آن جهت که خود غایت است[...] کانت می‌پندارد که اثر هنری وجود ندارد مگر آنکه نگریسته شود.» (سارتر، ١١٦-١١٧)

دُگا همچون مانه، آثار خود را به مثابهٔ «برشی از زندگی» خلق می‌کند؛ نمایش یک روز کارِ دو زنِ اتوکش. این دو نقّاش «با قرار دادن عناصر تصویری در کنار هم، قواعد کلاسیکِ کمپوزیسیون را به هم می‌زنند، مثل عکّاسی که وقتی نمی‌تواند به اندازهٔ کافی عقب بنشیند[تا همه چیز را ببیند] موتیفی را کنار می‌گذارد، در یک کلام، فارغ از تمام

[1] Françoise Barbe-Gall

قواعد و کدهای همگون، به بوم نقّاشی حالت طبیعی می‌بخشند. البته تکنیک‌ها همیشه در درجهٔ دوم و بعد از موضوع قرار می‌گیرند و این همان چیزی است که مانه، دُگا، رنوار و مونه را به ناتورالیسم ادبی پیوند می‌دهد. »(برونل-شورل، ۲۵٤)

٦. «آسوموار» زولا

این رمان هفدهمین رمان از سری *روگون ماکار* است که در آن زولا به بررسی فساد و تأثیر الکل و تباهی ناشی از آن در زندگی طبقهٔ کارگر در فرانسه می‌پردازد.

ژِروز[1] زنی رخت‌شوی است که با شریک زندگی‌اش لانتیه[2] و دو فرزندشان به پاریس می‌آیند. بعد از مدتی لانتیه زن و بچه‌ها را رها می‌کند و می‌رود. ژِروز تصمیم می‌گیرد که زندگی شرافتمندانه‌ای داشته باشد و با رخت‌شویی بچه‌ها را بزرگ کند. بعد از مدتی با مردی به نام کوپو[3] که کارگر شیروانی‌کار و مردی بسیار ساعی و مهربان است ازدواج می‌کند و حتی آن‌قدر پیشرفت می‌کنند که مغازه‌ای برای خود دایر می‌کنند. امّا روزی کوپو از روی شیروانی سقوط می‌کند و بعد از این اتفاق رو به الکل می‌آورد. داستان، عمق فساد و ذلّت در یک خانوادهٔ کارگر فرانسوی سدهٔ نوزده میلادی را نشان می‌دهد، اینکه مرد بعد از الکلی شدن تا چه حد سقوط می‌کند.... و کار زن به کجا می‌کشد و ....

برنار وویو[4]، نویسندهٔ *نقّاشی در متن. قرون هجده تا بیست*(۱۹۹۵) توصیف در متن ادبی را معادل یک تابلوی نقّاشی می‌داند، یعنی آنچه در رمان *آسوموار*، خواننده از نزدیک شاهد آن است. دراین‌باره زولا، در دومین نمایشگاه امپرسیونیست‌ها به سال ۱۸۷٦، خطاب به دُگا اعتراف می‌کند که برخی از تابلوهای او را در *آسوموار* وصف کرده است.

این کتاب یکی از شاهکارهای زولاست که شهرت بسیاری برایش به ارمغان آورد و جنجال زیادی هم به دنبال داشت. راست‌گرایان لحن کتاب را مستهجن و چپ‌گرایان آن را اهانتی به طبقهٔ کارگر و مردم می‌دانستند.

در مورد اسم کتاب هم در زبان فرانسهٔ قرن نوزدهم «آسوموار» اصطلاحی رایج بوده است که اشاره به مغازه‌ای می‌کند که در آن مشروبات الکلی به قیمت بسیار پایین

---

[1] Gervaise
[2] Lantier
[3] Coupeau
[4] Bernard Vouilloux

فروخته می‌شد. معنی لغوی آن چکش و بی‌حسی و گیجی نیز هست و کنایه از محلی است که در آنجا انسان با نوشیدن الکل غم‌های خود را موقتاً به فراموشی می‌سپارد. موضوع اصلی کتاب، بدبختی یک خانواده، ناشی از افراط در مصرف الکل است و آسوموار محلی است که تمامی افراد این خانواده به آنجا می‌رفتند و روز به روز بیشتر در فقر خود غوطه‌ور می‌شدند. در *آسوموار* که زولا در کتابش اصطلاحاً آن را هیولا نامیده است هر روز کمی از خوشبختی ژِروز بلعیده می‌شود.

در این کتاب «زولا به نحوی بسیار چشمگیر و یقیناً بیشتر از هر اثر ادبی مهمی تا آن زمان، در تصویر کردن وضع اسف‌بار طبقات زحمت‌کش و همچنین نشان دادن فرهنگ آنان با شور و سرزندگی و خصوصیات ویژه‌اش موفق بوده است.» (احمدی، ۵۲)

مقایسهٔ این دو اثر ادبی و نقّاشی هم‌پوشانی از دو مکتب متفاوت، را به خوبی نشان می‌دهد. در تحلیل تابلوی دُگا گفته شد که این نخستین بار بود که زن طبقهٔ کارگر بدون هیچ آرایش و پیرایشی به تصویر کشیده می‌شد. در گذشته، هنر نقّاشی تصاویر زیادی از زنان را در اروپا عرضه کرده بود، اما در تمامی این تابلوها زنان آراسته، پر ابهت و تزئین‌شده و تزئین‌کننده بودند؛ در حالی که تابلوی دُگا نمایشگر یکی از واقعیت‌های اجتماعی عصر خود است: زنانِ کار. این «توصیف واقع‌گرایانهٔ تقلید از واقعیت نیست، بلکه تقلید از تابلویی از واقعیت» است (بارت[1]، ٦١) که زولا در مقام هنرمندی گزینش‌گر، در ترسیم عالم واقعیت، به خوبی آن را در اثر خود نشان می‌دهد:

«در آخرین روزهای آوریل زن جوان، بارش را به زمین گذاشت. بعدازظهر، حدود ساعت چهار وقتی که دو تخته پرده را در کارگاه خانم فوکونیه اتو می‌کرد درد آغاز شد. نمی‌خواست بلافاصله از آنجا برود، همان‌جا روی صندلی به خود می‌پیچید و وقتی که دردش آرام‌تر شد، دوباره اتو را برمی‌داشت؛ آن پرده را فوراً می‌خواستند و او می‌خواست هرچه زودتر کار را تمام کند.»(زولا، ١١٤)

«سه روز پس از زایمان، خانم فوکونیه در کارگاه به اتو کردن دامن‌ها مشغول شد. اتو را بلند می‌کرد و روی لباس فرود می‌آورد و از فرط گرمای اجاق سرتاپا خیس عرق می‌شد.» (همان، ۱۲۰)

---

[1] Roland Barthes

در این دو توصیف، خواننده هم شاهد تصویر عالم واقعیت براساس گزینش و نگرش به آن از منظر انسانی، و هم ثبت عالم واقعیت در لحظه‌ای گذرا و آنی و ناپایدار است.

نور و رنگ‌های روشن در آثار امپرسیونیستی از عناصر اصلی‌اند و ما در متن ناتورالیستی زولا می‌خوانیم:

« آفتاب زیبای ماه مه به سوی افق فرو می‌رفت و به سر بخاری‌ها رنگ طلا می‌پاشید.»(همان، ۱۲۷)

«گاهی کارگرها تا ساعت سه صبح برای اتوکشی می‌ماندند. چراغی به سیم آهنی سقف می‌آویختند که حبابش حلقه‌ای از نور می‌انداخت و در زیرش پارچه‌ها به سپیدی برف می‌نمود.» (همان، ١٦٥)

«از دور، از میان خط سیاه دیگر سردرها، در نظرش مغازه سراسر روشن می‌آمد، و تابلوی آبی آسمانی که رویش « لباسشویی ماهر» با حروف درشت زرد رنگ نوشته بود، جلوهٔ تازه‌ای به خیابان می‌داد. جعبه‌آینه که چند تخته پردهٔ کوتاه حریر انتهایش را می‌بست، با کاغذ آبی مفروش بود تا سفیدی چند تکّه لباس و پیراهن مردانه و چند کلاه زنانهٔ آویزان را برجسته‌تر نمایان کند. مغازه با رنگ‌های آبی آسمانی در نظرش زیبا بود. در داخل نیز رنگ آبی بیش از همه به چشم می‌خورد؛ کاغذ دیواری تقلیدی از طرح پمپادور[1] با نقش چفته‌ای که گل‌های نیلوفرش از دو سو می‌پیچند و رویهٔ ضخیم میزکار، میزی بسیار بزرگ که دو سوم مغازه را پر می‌کرد، پارچهٔ کتانی بود، با نقش شاخ و برگ‌های آبی که پایه‌های میز را می‌پوشاند.»(همان، ١٤٥)

این سه توصیف زولا، با طرد رنگ‌های تیره و استفاده از رنگ‌های روشن، ادراک مستقیم بصری و تحریک بصری و الگوی لحظه‌ای نور و بازی نور خورشید، بیشترین عناصر حاضر در تابلوی دُگا را در خود دارد. به عقیدهٔ وویو «خطی بودن داستان آن قدر اهمیت ندارد که شکل گرفتن تصویر، انباشت، استمرار و یادسپاری آن در خوانش متن؛ یعنی خارج شدن از درون‌بود یک متن برای ملاحظهٔ روند خوانش و درک کارکرد توصیف، یا همان تابلو.»(٧٦) زولا به خوبی از پس این کار برآمده بود.

---

[1] Pompadour

نباید از نظر دور داشت که در این دو اثر رمزگان فرهنگی بیشترین نقش را دارد. رمزگان فرهنگی در هر پردهٔ نقّاشی «آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از پرده، و حتی خارج از هنر نقّاشی و نگارگری، به معنای کلی آن، به دست می‌آورند. کاربرد عناصر زندگی اجتماعی و فرهنگی در پرده، از شیوهٔ لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری[...]در پس‌زمینه‌هایی که به ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شوند، همچون تصاویر زندگی روستایی یا شهری[...] محسوب می‌شوند.(احمدی، ٧٤-٧٥) در اینجا، ما در مقابل دو تصویر قرار گرفته‌ایم: یک تصویر گنجانده‌شده در متن و تصویر دیگر بر روی بوم نقّاشی. هر دو تصویر از وضعیت سخت معیشتی زنان کارگر فرانسه در اواخر قرن نوزده می‌گوید، و در هر دو تصویر رمزگان فرهنگی یکی است؛ می‌توان گفت که «نقّاش گفتمانی دارد با نویسنده که او آن را برای خواننده بازگو می‌کند.»(وویو، ۱۱۵)

بدین ترتیب نقّاشی، متنی می‌شود صامت و متن تابلویی می‌شود گویا، و هر دو مبیّن روح دوران خود. این آثار هنری(متن-نقّاشی)، برای شخص علاقه‌مند، راه‌گشای افق‌های جدیدی است به سوی درک نوینی از آثار و لذّت بردن از آنها (برونل-شورل، ٢٦٠).

نتیجه

هنرمندان رنسانس اثر هنری را واقعیت دوم می‌خواندند، زیرا اثر هنری از صافی ذهن هنرمند می‌گذرد، و عامل ذهنیت در آن نقش مهمی دارد. هنرمند آنچه را عمیقاً حس و درک کرده، به شکل تابلوی نقّاشی یا پیکره و تندیس خلق می‌کند. ادبیات نیز میوهٔ به‌ثمرنشستهٔ نویسنده، در معنای گسترده‌اش، بازآفرینی دقیق آن چیزهایی است که به راستی وجود دارند و آن کنش‌هایی که به راستی رخ داده‌اند. تابلوی نقّاشی می‌تواند نوشته‌ای باشد صامت، در حالی که متن ادبی تصویری باشد گویا. دیگر میان اثر و واقعیت فاصلهٔ چندانی نخواهد بود.

در سدهٔ نوزده میلادی، اروپا شاهد حضور بیشترین مکاتب ادبی و هنری بود. مکاتبی که شاید به ظاهر با یکدیگر هیچ سنخیتی نداشتند و قرابت میان آنان دشوار می‌نمود؛ امّا ملاحظهٔ مکتب امپرسیونیسم در نقّاشی و مکتب ناتورالیسم در ادبیات این فرصت را فراهم کرد تا مطالعهٔ بینارشته‌ای ارتباط میان ادبیات و نقّاشی بررسی شود و

دریابیم که چطور شرایط اجتماعی، یا روح دوران، هنرمند و نویسنده را در یک مسیر فکری قرار می‌دهد و چگونه می‌توان موضوعی را که دغدغهٔ زمان خود بوده در دو اثر متفاوت متن، *آسوموار* زولا، و نقّاشی، تابلوی *اتوکش‌ها* اثر اِدگار دُگا، متجلّی کرد. رمان *آسوموار* زولا، متنی ناتورالیستی، با به کار گیری مفاهیم امپرسیونیستی، تصویری شد امپرسیونیستی، و تابلوی دُگا، برای نخستین بار، با نشان دادن زندگی دردمندانهٔ زنانِ کار، متنی شد ناتورالیستی و دو اثر به خوبی به هم‌پوشانی یکدیگر دست یافتند.

منابع

احمدی، بابک. *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

ـــــ . *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

بگلی، دیوید. *دربارهٔ آسوموار*. ترجمهٔ رضا علیزاده، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.

پاکباز، رویین. *دائرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۹.

دورانت، ویل. *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ امیرحسین آریانپور، هوشنگ پیرنظر، فتح‌الله مجتبائی. ج۲، *یونان باستان*. تهران: سازمان انتشارات و آموزش اسلامی، ۱۳٦٥.

زولا، امیل. *آسوموار*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: نیلوفر، ۱۳٦۱.

سارتر، ژان‌ـپل. *ادبیات چیست؟*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی‌ـمصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.

سیدحسینی، رضا. *مکتب‌های ادبی*. تهران: کتاب زمان، ۱۳٦٥.

ولک، رنه. اوستین، وارن. *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: نیلوفر، ۱۳۹۰.

هارلند، ریچارد. *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*. ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز علی معصومی، شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸٥.

Barbe-Gall Françoise, *Comment parler d'Art aux enfants*, Paris, Adam Biro, 2002.

Brunel Pierre, Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Puf, 1989.

Brunel Pierre, Pichois Claude, Rousseau André Michel, *Qu'est- ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1991.

Haquette Jean-Louis, *Lectures européennes, Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Paris, Bréal, 2005.

Vouilloux Bernard, *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, CNRS, 1995.