مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره دوم، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۷۱-۱۹۴
DOI: 10.22077/islah.2023.5672.1152

تحلیل بریقای امپرسیونیستی- اگزیستانسیالیستی در داستان کوتاه «ایستگاه» از طاهره علوی و دو داستانک «الوحید» و «تقابل» از عبدالحمید الغرباوی

نرجس توحیدی فر[۱]
رضا ناظمیان[۲]

چکیده

امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم هر دو از مکتب‌هایی هستند که انسان و وجود داشتن او را مرکز مدار هستی می‌دانند. پژوهش حاضر در پی آن است تا به این پرسش پاسخ گوید که چرا و چگونه علوی در اثر خود، «ایستگاه» و الغرباوی در آثارش «الوحید» و «تقابل» از ترکیب امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی بهره گرفته‌اند. اهمیت پژوهش نیز در آن است که به بررسی یک شکاف نقدی می‌پردازد. به نظر می‌رسد نقدهای میان‌رشته‌ای به شکل جامع‌تری می‌توانند به کشف متن نائل آیند و لذا پژوهش حاضر نیز تلاش دارد با ترکیب دو مکتب امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم، شکل جدیدی از خوانش متن را تبیین کند. به این منظور سه متن کوتاه و خیلی کوتاه انتخاب شده‌اند که یکی از ادبیات معاصر فارسی و دو متن دیگر از ادبیات معاصر عربی است و ضمن تحلیل ویژگی‌های امپرسیونیستی آن‌ها، به تحلیل بریقای امپرسیونیستی- اگزیستانسیالیستی در این نوشته‌ها پرداخته می‌شود. نتایج پژوهش حاکی از آن است که علوی و الغرباوی درصدد بیان تنهایی و پوچی انسان معاصرند؛ اگرچه علوی بیشتر تمایل دارد این تنهایی را با نقد جنسیتی همراه سازد؛ اما هر دو نویسنده به منظور تلفیق یک لحظهٔ شهودی و درک احساس پوچی فلسفی، به‌خوبی توانسته‌اند از دو مکتب امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم بهره گیرند.

واژه‌های کلیدی: امپرسیونیسم، اگزیستانسیالیسم، داستانک، طاهره علوی، عبدالحمید الغرباوی

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
tohidifar_narjes98@atu.ac.ir
[۲] استاد زبان و ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
rezanazemian@atu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸

مقدمه

انسان‌گرایی (اومانیسم) و فردگرایی از نتایج مدرنیته هستند. این دو گرایش که به شکل گسترده‌ای در فلسفه خود را پدیدار ساختند، وارد نقاشی هم شدند و نقاشی امپرسیونیستی در اواخر قرن نوزدهم میلادی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. در این مکتب هنری، آنچه برای هنرمند اهمیت داشت، تنها ثبت لحظه بود؛ آن‌گونه که خودش درک کرده بود و ابزار به‌تصویرکشیدن این درک شخصی، نور و رنگ بود. ژانرهای ادبی‌ای که ماهیت آن‌ها وابسته به ایجاز و اختصار است، پای امپرسیونیسم را به ادبیات هم باز کردند. مهم‌ترین این ژانرها داستان کوتاه و نیز داستان خیلی کوتاه (داستانک) هستند. آنچه یک اثر را امپرسیونیستی می‌کند، توصیف لحظه‌ای شهودی است. این شهود نوستالژیکی، تداعی تمناها، حسرت‌ها و امیدهای شخص است؛ آنچه که از دست داده و آنچه که آرزوی به‌دست‌آوردنش را دارد. این ویژگی در نوشته‌های امپرسیونیستی بهتر از نقاشی‌های این سبک می‌تواند نمودار شود. چیزی که توصیف این لحظهٔ آمیخته با خیال را برای مخاطب جذاب‌تر می‌کند، راه‌یافتن به دنیای درونی شخصیت‌هاست؛ چراکه در داستان امپرسیونیستی توصیفات بیرونی چندان اهمیتی ندارند؛ اگر هم چنین توصیفاتی باشد، معنایی استعاری دارد و برای نزدیک‌شدن به ذهنیت شخصیت‌هاست. آنی‌بودن و نوستالژیک‌بودن این لحظه، آن را به‌تنهایی اگزیستانسیال انسان پیوند می‌دهد و لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی را خلق می‌کند که در آن غم غربت و شادی ارتباط برقرارکردن را در کنار هم می‌توان دید؛ چراکه هدف نویسنده و نقاش امپرسیونیستی ارتباط برقرارکردن با دیگران از طریق آفرینش یک اثر است.

در پژوهش پیش‌رو به تحلیل یک داستان کوتاه فارسی به نام «ایستگاه» و دو داستانک عربی به نام‌های «الوحید» و «تقابل» پرداخته می‌شود. این روایت‌ها به‌خوبی توانسته‌اند حس تنهایی و پوچی بشر امروز را با درک شهودی این احساس به تصویر کشند. این انتخاب از آن‌رو است که شکل ترکیب امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم را در دو فرهنگ ادبی فارسی و عربی به شکل واضح‌تری بتوان بررسی کرد. ضمن برشمردن ویژگی‌های امپرسیونیستی این آثار، از حس پوچی و تنهایی شخصیت‌های این داستان‌ها سخن به میان می‌آید و تبیین می‌شود که می‌توان این احساس پوچی و تنهایی قهرمان داستان امپرسیونیستی را از ویژگی‌های اصلی این نوع داستانی به شمار آورد.

هدف پژوهش

هدف از نگارش این پژوهش، تطبیق بین چند متن امپرسیونیستی-

اگزیستانسیالیستی در زبان فارسی و عربی و در عین حال تحلیل ویژگی‌های آن‌ها از منظر این دو مکتب ادبی است.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

پژوهش حاضر از آن‌رو که با ترکیب دو مکتب امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم، قالب و روش جدیدی از نقد را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد اهمیت دارد. از سوی دیگر داستان «ایستگاه» از آن‌رو که به ادبیات جنسیت پرداخته و تنهایی زن در جامعه را بررسیده است، حائز اهمیت بود و نیز دو داستانک «الوحید» و «تقابل» از آن‌رو که به مسئلهٔ تنهایی انسان و پوچی زندگی پرداخته است، حائز اهمیت هستند. نویسندگان این آثار نیز در قید حیات هستند و در نوشتار خود سعی در به‌کارگیری قالب‌های مدرن داستان کوتاه و داستانک دارند که قالب‌های نوینی در ادبیات محسوب می‌شوند و از این لحاظ شایسته بررسی هستند.

پیشینهٔ تحقیق

در باب تحلیل امپرسیونیستی و نیز تحلیل اگزیستانسیالیستیِ آثار هنری و ادبی فارسی و عربی، مقالات متعددی نوشته شده‌اند که تعدادی از آن‌ها را برمی‌رسیم. صاعدی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «کاربست امپرسیونیسم در رمان *ما تبقی لکم* اثر غسان کنفانی» به تحلیل رمان نام‌برده بر اساس نظریهٔ سوزان فرگوسن می‌پردازد. این پژوهش بر عناصر داستان تمرکز کرده و قسمت بیشتر مقاله به بررسی پیرنگ حذفی و استعاری اختصاص یافته است. این مسئله سبب شده است نویسنده از بررسی ابعاد هنری تحلیل امپرسیونیستی به کلی فاصله بگیرد. این نکته و نیز تعداد بسیار کم نقل قول از اصل رمان، از نقائص مقاله است. ابوالقاسمی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «زیبایی‌شناسی "نمود" و ظهور امپرسیونیسم» به تحلیل مفهوم فلسفی «نمود» و تأثیر آن در شکل گیری مکتب هنری امپرسیونیسم پرداخته است. اهمیت این پژوهش از آن جهت است که تحلیلی فلسفی از امپرسیونیسم ارائه می‌دهد. حسینی‌راد (۱۳۷۳) در مقاله‌ای تحت عنوان «نور، سرعت، رنگ؛ نگاهی به امپرسیونیسم» به تحلیل اهمیت سه عنصر نام‌برده در نقاشی امپرسیونیستی پرداخته است. اهمیت مقالهٔ فوق از آن جهت است که پژوهشگر ادبی را یاری می‌کند تا نقش این سه عنصر در نقاشی را با نقش آن‌ها در تکوین اثر ادبی تطبیق دهد.

برخی پژوهشگران به تحلیل تطبیقی دو مکتب روی آورده‌اند؛ به‌عنوان نمونه صفایی سنگری و هوشیار کلویر (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السیاب»

به تحلیل تطبیقی این دو مکتب در ادبیات فارسی و عربی پرداخته‌اند. در این مقاله کوشش شده است با تلفیق دو مکتب اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم، هم بُعد اجتماعی و هم بعد هنری اثر مورد تحلیل قرار گیرد؛ اما در عمل، سمت و سوی مقاله تنها به مسائل اجتماعی است (حتی در این بخش نیز به اهمیت کاربرد اجتماعی نقاب در شعر السیاب اشاره‌ای نشده است) و از تحلیل دیگر ابعاد شعر اخوان ثالث و السیاب در مقاله اثری نیست؛ بنابراین بهتر بود عنوان مقاله هم به تحلیل اجتماعی شعر دو شاعر محدود می‌شد. همچنین دادور (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر» با اشاره به رابطهٔ میان ادبیات و سایر هنرها، تلاش می‌کند با انتخاب یک اثر ادبی (رمان *آسوموار* از زولا) و یک تابلوی نقاشی («اتوکش‌ها» اثر ادگار دگا)، نشان دهد که چگونه دو اثر ادبی و هنری از دو مکتب متفاوت برای رسیدن به هدفی واحد هم‌پوشانی دارند. نویسنده با تحلیل رمزگان‌های دو اثر به بررسی شباهت‌های آن‌ها می‌پردازد. نویسنده به‌خوبی توانسته است این مسئله را تبیین کند که رمان می‌تواند تابلوی نقاشی باشد و تابلوی نقاشی هم می‌تواند رمان باشد.

از جمله مقالات دربارهٔ تحلیل اگزیستانسیالیستی نیز می‌توان به مقالهٔ «بررسی تطبیقی پوچ‌گرایی در آثار ساموئل بکت و صادق هدایت با تأکید بر رمان‌های *مالون می‌میرد* و *بوف کور*» از کوشکی و دیگران (۱۳۹۹) اشاره کرد. به نظر می‌رسد نویسندگان، *بوف کور* را چنان‌که بایسته است درک نکرده و از تحلیل ابعاد اسطوره‌ای‌ـ اجتماعی آن غفلت کرده‌اند و تنها به تحلیل روان‌شناسانهٔ این اثر (آن هم به شکل ناقص) اکتفا کرده‌اند. این مسئله از نقایص جدی این مقاله است که سبب نتیجه‌گیری اشتباه نیز شده است. منصورنیا و علوی (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «ارنست همینگوی شارح هستی‌گرایی یا پوچ‌گرایی: بررسی عناصر اگزیستانسیالیستی در رمان *خورشید همچنان می‌دمد*» به اثبات تفاوت بین تفکر پوچ‌گرا و هستی‌گرا در اثر نام‌برده می‌پردازند. با وجود تلاش نویسندگان برای اثبات این تفاوت، می‌توان گفت پوچی اگزیستانسیالیستی، بیانگر وضعیتی مابین هستی‌گرایی و پوچ‌گرایی است که به نظر می‌رسد شخصیت‌های رمان همینگوی نیز به همین پوچی دچار هستند.

با بررسی تعداد زیادی از مقالات مرتبط با موضوع مقاله می‌توان گفت هنوز مقاله‌ای با موضوع تحلیل امپرسیونیستی‌ـ اگزیستانسیالیستی اثر ادبی صورت نگرفته و نوآوری مقالهٔ حاضر در همین امر است.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

روش پژوهش به این شکل است که ابتدا مبانی نظری امپرسیونیسم در هنر و

ادبیات، تشریح و چگونگی راه‌یابی این مکتب هنری به ادبیات بررسی می‌شود. سپس با تلفیق دو مکتب امپرسیونیسم و اگزیستانسیالیسم، به لحظهٔ تقارن آن‌ها در نوشتار ادبی می‌پردازیم که آن را «بریقای امپرسیونیستی- اگزیستانسیالیستی» نام نهاده‌ایم، و از این طریق به تحلیل ابعاد فردی- اجتماعی اثر نائل می‌آییم.

پرسش‌های تحقیق

سؤالات این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. چرا علوی و الغرباوی در آثار خود: «ایستگاه»، «الوحید» و «تقابل» از ترکیب امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی بهره گرفته‌اند؟

۲. لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی در داستان کوتاه «ایستگاه» از طاهره علوی و دو داستانک «الوحید» و «تقابل» از عبدالحمید الغرباوی چگونه خلق شده است؟

بحث و بررسی

داستان کوتاه امپرسیونیستی؛ تابلوی نقاشی امپرسیونیستی

امپرسیونیسم در آغاز مکتبی هنری بود که در نقاشی کاربرد داشت؛ اما (به‌سان بسیاری دیگر از مکتب‌های هنری) به‌تدریج به ادبیات راه یافت. ایجاز و اختصار، کاربرد نور و رنگ، بیان آنی احساسات و توصیف خیال و برداشت فردی، ازجمله اشتراکات نقاشی امپرسیونیستی با ادبیات امپرسیونیستی است:

> رابطهٔ میان هنر نقاشی و ادبیات را می‌توان رابطه‌ای دوسویه دانست... . یکی از مطالعات جدی ادبیات تطبیقی در سال‌های اخیر، بررسی گفتمان‌های «خاموش» میان ادبیات و سایر هنرهاست که همواره وجود داشته؛ اما شاید به‌گونه‌ای مستقل به آن پرداخته نشده است (دادور ۱۳۹۲: ۴۵). علاقه‌مندان به ادبیات نمی‌توانند حضور *فاوست* گوته[1] را در فرانسه بررسی کنند بدون آنکه اپرای *فاوست* برلیوز[2] را در نظر بیاورند؛ یا به تأثیر گوته بر نقاشی‌های دلاکروا[3] بی‌تفاوت باشند؛ یا از یاد برده باشند که رمان *ژان کریستفِ* رومن رولان[4] وام‌دار بتهوون[5] است (دادور ۱۳۹۲: ۴۶).

کل روش امپرسیونیسم بیشتر از هر چیزی معطوف بر این است که تأکید ورزد که واقعیت نه «بودن»؛ بلکه «شدن» است. هر تصویر امپرسیونیستی تەنشست یک لحظه

[1] Johann Wolfgang von Goethe
[2] Hector Berlioz
[3] Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix
[4] Romain Rolland
[5] Ludwig van Beethoven

در حرکت دائم زمان و بازنمایی تعادل موقت و بی‌ثبات در بازی نیروهای مخالف است. دید امپرسیونیستی، طبیعت را به فراگشت رشد و زوال تبدیل می‌کند. هر چیز منسجم و باثبات به هیئت‌های تغییریافته تجزیه می‌شود و خصلت ناتمام و جزئی به خود می‌گیرد. چنین هنری پیشامد را اصل وجود و حقیقت لحظه را مبطل هر حقیقت دیگری می‌انگارد (هاوزر ۱۳۶۲: ۲۰۷). از نظر امپرسیونیست‌ها نقاش باید برداشت آنی خود از اشیا و انسان‌ها را روی بوم نقاشی بیاورد؛ نه تصویری کاملاً شبیه به آن را. امپرسیونیسم بیش از هر چیز متأثر از تفکر فیلسوفان پدیدارشناس است. فلسفه در اواخر قرن نوزدهم از سیطرهٔ اثبات گرایی (پوزیتیویسم) خارج شد و به پدیدارشناسی گرایش پیدا کرد. در همین اثنا، نویسندگان و شاعران بسیاری هم در آثار خود، تجربه را به صورت تجربهٔ فردی بازنمایی کردند و از تجربهٔ جمعی دوری جستند (*Powell-Jones 1994: 69*).

نقاشی امپرسیونیستی در انتخاب صحنهٔ نقاشی کاملاً تصادفی و اتفاقی با سوژه برخورد می‌کند؛ یعنی ناگهانی تصمیم می‌گیرد. پس «اتفاقی‌بودن وقایع و تصاویر» از اصول اصلی این مکتب است. تصویرکردن در امپرسیونیسم بسیار اهمیت دارد و باید آن را مکتب اصالت عناصر بصری در برابر عناصر مفهومی دانست و نیز در تفکر امپرسیونیستی «حرکت و تغییر، اساس بقا و هستی است» (پاکباز ۱۳۵۱: ۷۸) و به همین سبب است که «لحظه» و «آن» در این مکتب اهمیت بسیار می‌یابد؛ چراکه همهٔ پدیده‌ها در حرکت مداوم‌اند و هیچ پدیده‌ای شبیه یک لحظه پیشِ خود نیست:

> وجه اشتراک نویسنده و شاعر امپرسیونیست و نقاش امپرسیونیست در این است که هر دو، واقعیت را آمیزه‌ای از تجربه‌های آنی حسی می‌دانند. از نظر هنرمند امپرسیونیست (خواه داستان‌نویس و خواه نقاش)، ذهن مُدرِک و شئ مُدرَک، دو امر جدا از هم یا دو ساحت متمایز نیستند. ذهن در برساختن آنچه ادراک می‌کند نقش دارد و لذا ادراک‌های هر فردی مبیّن ذهنیت همان فرد است. هدف نویسندهٔ امپرسیونیست ثبت یک تصویر ذهنی گذرا یا حسی آنی دربارهٔ زندگی است (پاینده ۱۳۹۹: ۲۷۹).

> در حوالی قرن نوزده که امپرسیونیسم سبک مسلط سراسر اروپا می‌شود، در همه جا می‌توان از شعری سخن گفت که بیان‌کنندهٔ حال و هوا، تأثرات محیط، فصول رو به زوال سال و ساعات گریزپای روز است... . اینان شاعران حال و هوایی هستند که در لحظه محو می‌شود و در پشت سر جز احساس محوشدگی و ازدست‌رفتن فرصت‌ها چیزی باقی نمی‌گذارد. محتوای پنهان هر نوع امپرسیونیسم انطباق دور با نزدیک، غرابت نزدیک‌ترین چیزها و احساس جداشدن از جهان برای همیشه است (یاحقی و پارسا ۱۳۸۷: ۲۳۰).

تطبیق مؤلفه‌های امپرسیونیستی بر داستان کوتاه «ایستگاه» و دو داستانک عربی

داستان کوتاه «ایستگاه» از طاهره علوی، که از مجموعه داستان وی به نام زن در باد انتخاب شده، از نمونه‌های برتر داستان کوتاه غنایی امپرسیونیستی در ادبیات فارسی به شمار می‌رود. زاویهٔ دید این داستان اول شخص است و از زبان زنی روایت می‌شود که همراه با شوهرش سوار قطار می‌شوند. در طول این سفر چندساعته با قطار، زن واقعیت‌های بسیاری از زندگی‌اش را به شکل غیرمستقیم برای خواننده آشکار می‌کند و با رسیدن زن به ایستگاه مقصد داستان پایان می‌یابد.

دو داستانک عربی نیز از مجموعه داستانک *آکواریوم* از نویسندهٔ مغربی عبدالحمید الغرباوی انتخاب شده‌اند؛ به نام‌های «الوحید» و «تقابل» که در زیر ترجمهٔ آن‌ها آورده می‌شود:

۱. «الوحید» (تنها):

سوار قطار شد. تنهایی تبدیل شده بود به دست خشنی که صورتش را می‌فشرد و نمی‌گذاشت نفس بکشد. در قطار با چند نفر آشنا شد، صحبت کرد، خندید جوری که تا آن موقع نخندیده بود. آغوشش را به روی زندگی گشود. از قطار پیاده شد، آن دست خشن انتظارش را می‌کشید. تظاهر کرد آن را ندیده و رفت. صدای آن خنده‌ها و صحبت‌ها هنوز در گوشش بود

۲. «تقابل» (دیدار):

زن در پیاده‌رو راه می‌رفت. زیبا و سرزنده و جذاب. در پیاده‌رو کناری هم مردی راه می‌رفت. خوش‌چهره و خوش‌تیپ. هوا خیلی گرم بود؛ ولی به نظر نمی‌آمد زن از بودن مرد معذب باشد. او هم یکی مثل بقیه! چه اهمیتی دارد. مرد نگاهی به زن انداخت. زن نگاهی به مرد انداخت. زن با خودش گفت: آه خدایا کاش مردی اینچنینی نصیب من شود. مرد با خودش گفت: همه‌اش ظاهرسازی است... قلب من! از این ظاهرسازی‌ها بترس و دوری کن.

وجه مشترک این سه متن امپرسیونیستی، احساس پوچی و تنهایی شخصیت‌هاست. در ادامه ابتدا به بررسی شاخصه‌های امپرسیونیستی این داستان‌ها می‌پردازیم و سپس نمود اگزیستانسیالیستی آن‌ها را برمی‌رسیم.

تحلیل شاخصه‌های امپرسیونیستی داستان کوتاه «ایستگاه» و دو داستانک «الوحید» و «تقابل»

۱. ایجاز

حمداوی در کتاب *القصة القصیرة جدّاً فی ضوء المقاربات النقدیة*، هندسهٔ

داستانک امپرسیونیستی را به مهندسی باغ‌های ژاپنی تشبیه می‌کند (۲۰۱۹: ۷).

ایجاز در داستان کوتاه امپرسیونیستی به پیرنگ بازمی‌گردد. در این داستان بر کنش بیرونی چندان تأکید نمی‌شود؛ درنتیجه رویدادهای این داستان‌ها درواقع همان افکار و احساسات شخصیت اصلی هستند که به‌طور مستقیم به خواننده افاده می‌شوند. به همین سبب است که غالباً نمی‌توان وقایع داستان‌های امپرسیونیستی را به‌سهولت (یعنی با منطقی علت و معلولی) به هم مرتبط کرد و خلاصه‌ای از آن به دست داد (پاینده ۱۳۹۹: ۲۹۱).

در هر سه داستان مورد نظر مقاله، شاهد پیرنگ حذفی هستیم. داستان کوتاه «ایستگاه» این‌گونه آغاز می‌شود: «هوا تاریک بود. شوهرم از دور با دست اشاره کرد که بیا. ساک را برداشتم و به طرفش دویدم» (علوی ۱۳۸۱: ۷). اگر قرار بود پیرنگ در این داستان حذف نشود نویسنده باید ابتدا توضیح می‌داد که این زن و شوهر چه نام‌هایی دارند، در کجا زندگی می‌کنند، چرا به سفر می‌روند، چرا با قطار می‌روند، مبدأ و مقصد سفرشان کجاست، آیا در زندگی زناشویی مشکل دارند و رابطهٔ آن‌ها با هم چگونه است. از آنجا که همهٔ این توضیحات حذف شده‌اند می‌توان گفت داستان، پیرنگ حذفی دارد. در پایان داستان هم با هر دو پیرنگ حذفی و استعاری روبه‌رو هستیم؛ چراکه هم مشخص نمی‌شود شوهر زن کجاست و هم با مردی خیالی روبه‌رو هستیم که نمی‌دانیم از کجا آمده است.

داستانک «الوحید» نیز با جملهٔ «سوار قطار شد» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۲۵) آغاز می‌شود. اگر پیرنگ حذفی در این داستانک وجود نداشت نویسنده باید توضیح می‌داد که این مرد کیست، چرا و به چه مقصدی سوار قطار می‌شود، چرا می‌خواهد با قطار سفر کند و... همچنین در پایان داستانک نیز این ابهام در خواننده باقی می‌ماند که سرانجام این مرد چه می‌شود و می‌خواهد چه تصمیمی بگیرد.

داستانک «تقابل» هم با دو جملهٔ «زن در پیادرو راه می‌رفت» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۴۸) و «مرد در پیاده‌رو راه می‌رفت» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۴۸) آغاز می‌شود. اگر پیرنگ حذفی در این داستانک به کار نمی‌رفت نویسنده باید نام این افراد، علت آمدنشان به این خیابان، اینکه اکنون در چه فکری هستند و... را توضیح می‌داد.

همچنین نمود دیگر ایجاز در کوتاهی جملات سه داستان و توصیف‌های بسیار مختصر قابل مشاهده است.

۲. درک لحظه‌ای، رخ‌دادن در بازهٔ زمانی کوتاه یا خیلی کوتاه

سخن‌نگفتن از گذشته و آینده از ویژگی‌های نوشتار امپرسیونیستی است؛ چراکه نویسنده تنها از لحظهٔ حال می‌گوید. او وقایع را به‌گونه‌ای بیان می‌کند که گویی

میان دو پوچی، دو تاریکی و دو خلأ روی داده‌اند. در داستان کوتاه «ایستگاه» شخصیت اصلی داستان که راوی نیز هست تنها لحظه‌ها را توصیف می‌کند. او دربارهٔ چگونگی آشنایی با همسرش، کیفیت روابطشان، اخلاق همسرش، و... چیزی نمی‌گوید. در پایان داستان هم ما تنها با شوک مواجه هستیم. هیچ چیزی در پایان مشخص نمی‌شود و ابهام‌های خواننده حتی از زمانی که خواندن داستان را آغاز کرده است بیشتر هم می‌شود. زن نمی‌گوید برای آینده‌اش چه تصمیمی گرفته است؛ آیا همسرش او را ترک کرده یا نه و بسیاری سؤالات دیگر که بی‌پاسخ می‌مانند.

همچنین روند سیر وقایع بسیار سریع است و با اختصار بیان می‌شود. بازهٔ زمانی داستان کوتاه «ایستگاه» سفر چندساعته‌ای با قطار است.

در داستانک اول، نویسنده از درد تنهایی انسان معاصر سخن می‌گوید. مرد سوار قطار می‌شود؛ درحالی‌که دست خشن و قویِ تنهایی بر صورت او فشرده می‌شود و نمی‌گذارد نفس بکشد. وقتی در قطار کنار انسان‌های دیگر قرار می‌گیرد، با آن‌ها آشنا می‌شود، سخن می‌گوید و می‌خندد. دیگر از آن دست خشن خبری نیست و گویی زندگی برایش شیرین می‌شود؛ اما وقتی از قطار پیاده می‌شود، می‌بیند دست تنهایی باز هم منتظرش است و درحالی‌که صدای آن خنده‌ها و گپ‌وگفت‌ها هنوز در گوشش هست، تلاش می‌کند از تنهایی بگریزد. در این داستانک ما نمی‌دانیم گذشتهٔ این مرد چیست و چرا و به چه مقصدی سوار قطار شده است. سخنی از گذشته و آینده به میان نمی‌آید و تنها لحظهٔ اکنون مهم است؛ درد تنهایی در لحظهٔ اکنون، حال مرد در لحظهٔ سوارشدن و لحظهٔ پیاده‌شدن. بازهٔ زمانی این داستانک فاصلهٔ سوارشدن به قطار تا پیاده‌شدن از آن است.

در داستانک دوم هم بازهٔ زمانی فقط شامل زمانی است که این زن و مرد در پیاده‌روهای مجاور هم راه می‌روند. طبیعتاً خیلی زود این دو به خیابان دیگری می‌روند و راهشان از هم جدا می‌شود.

پس بازهٔ زمانی هر سه داستان مدتی کوتاه و نهایتاً چندساعته است که ماجراها در آن رخ می‌دهد.

۳. تابش و انعکاس نور

در نقاشی امپرسیونیستی، نور اهمیت ویژه‌ای دارد؛ چراکه عامل شناخت است. این نور است که با تغییر زاویه‌اش، با بودن یا نبودنش به نقاشی هویت می‌بخشد. در نوشتار (گفتمان) امپرسیونیستی نیز نور یک گفته‌پرداز است که به تولید معنا کمک می‌کند. «یکی از راه‌های بررسی نور در گفتمان از طریق نشانه‌شناسی است.

طبق نظر ژاک فونتنی[1]، نشانه‌شناسی دیداری تلاش می‌کند حالات نور را تحلیل کند: تابش (شدت نور)، رنگ‌سازی، روشنایی (ضعف نور) و ماده (عنصر)» (اطهاری نیک‌عزم ۱۳۸۷: ۶ـ۵).

در داستان کوتاه «ایستگاه» عباراتی وجود دارد که برخی بر وجود نور و برخی دیگر بر عدم وجود آن دلالت می‌کنند و از این قرارند:

نام اثر	نقل قول	وضعیت نور
داستان کوتاه «ایستگاه»	«هوا تاریک بود» (علوی ۱۳۸۱: ۷)	عدم وجود نور
	«نور چراغ‌های مسجد و اتاقک سوزنبان در سیاهی شب سوسو می‌زد» (علوی ۱۳۸۱: ۷).	انتشار نور
	«بار دیگر نگاهی به کوپه انداختم: چراغش خاموش بود» (علوی ۱۳۸۱: ۷).	عدم وجود نور
	«در را پشت سرم بستم و پرده‌ها را لب به لب کشیدم» (علوی ۱۳۸۱: ۷).	عدم وجود نور
	«کورمال کورمال پتو را که گوشهٔ صندلی کپه شده بود پیدا کردم» (علوی ۱۳۸۱: ۷).	عدم وجود نور
	«ساعت را نگاه کردم؛ شش و نیم صبح بود» (علوی ۱۳۸۱: ۸).	تابش نور
	(مرد تخیلی) «لباس پوشیده و دارد شیشهٔ قطار را با زحمت پایین می‌کشد» (علوی ۱۳۸۱: ۸).	می‌خواهد نور را به زندگی زن بتاباند.
	«قطار ایستاد؛ درها با سر و صدا باز شد و مردم مثل مور و ملخ بیرون ریختند. ساعت ایستگاه، هفت را نشان می‌داد» (علوی ۱۳۸۱: ۹).	افزایش نور در آسمان
	«چشم‌هایم سیاهی می‌رفت» (علوی ۱۳۸۱: ۱۰).	عدم نورـ حیرانی
داستانک «الوحید»	«دست خشنی که صورتش را می‌فشرد و نمی‌گذاشت نفس بکشد» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۲۵).	ممانعت از تابش نور
	«آغوشش را به روی زندگی گشود» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۲۵).	تابش نور

[1] Jacques Fontanille

داستانک «تقابل»	«زیبا و سرزنده و جذاب» (الغرباوی، ۲۰۰۸: ۴۸).	تابش نور
	«هوا خیلی گرم بود» (الغرباوی، ۲۰۰۸: ۴۸).	تمرکز نور

در هیچ یک از سه داستان، سخنی از رنگ‌ها به میان نیامده؛ چراکه فضای این نوشته‌ها اندوهناک است و همین سخن‌نگفتن از رنگ بهتر می‌تواند این اندوه و سیاهی را بازتاب دهد؛ ولی در داستان کوتاه «ایستگاه»، نور نقش مهمی ایفا می‌کند و استعاره از آگاهی، طلب آگاهی و رسیدن به آن است.

۴. تصاویر ناتمام؛ اما زنده و پویا

در داستان کوتاه «ایستگاه»، ما از همان ابتدا وقایع ناتمامی داریم که بر ابهام مخاطب می‌افزایند؛ اما مهم‌ترین آن‌ها همان گره داستان است؛ زمانی که ناگهان مرد دیگری به جای شوهر، در ذهن زن متولد می‌شود. در نوشتار امپرسیونیستی، تصاویر سیال‌اند و گاهی چنان با هم می‌آمیزند که همدیگر را نفی می‌کنند؛ چنان‌که بعد از ظاهرشدن مرد غریبه در ذهن زن داستان، مخاطب هر لحظه احساس می‌کند که نکند این مرد همان شوهر زن باشد؛ اما در عین حال به این هم فکر می‌کند که وجود این مرد غریبه لازمهٔ نفی وجود شوهر است.

در داستانک اول، مرد وقتی از قطار پیاده می‌شود، می‌بیند دست خشن تنهایی انتظارش را می‌کشد. او از این تنهایی می‌گریزد؛ اما خواننده نمی‌داند او در ادامه چه تصمیمی خواهد گرفت و چه خواهد کرد؛ چنان‌که نمی‌داند چرا او این‌همه احساس تنهایی می‌کند و چه گذشته‌ای داشته است. ابهام دربارهٔ تصمیم مرد، تصویری پویا از داستان در ذهن مخاطب بر جای می‌گذارد.

در داستانک دوم نیز می‌بینیم دختر و پسری در دو پیاده‌روی موازی راه می‌روند و دختر با خود می‌اندیشد کاش می‌شد این پسر خوش‌اندام و جذاب شوهر من شود؛ اما پسر با خود می‌گوید همهٔ زیبایی این دختر ظاهرسازی و آرایش است و به قلبش هشدار می‌دهد که فریب زنان را نخورد. این داستانک نه آغازی برای ما بیان می‌کند و نه پایانی؛ اما وقایع زنده‌اند و در ذهن ما حدس‌هایی به وجود می‌آورند؛ درحالی‌که مخاطب انتظار شنیدن تصمیم‌گیری دو شخصیت دربارهٔ حرکت بعدیشان را می‌کشد، داستانک به پایان می‌رسد.

۵. ذهنیت‌گرایی؛ به‌هم‌آمیختن واقعیت و رؤیا

در نوشتار امپرسیونیستی، اصالت با دنیای درون و ذهنی‌کردن تصاویر است:

چنان‌که چارلز می[1] اظهار می‌دارد، «شخصیت» در داستان‌های مدرن غالباً با رویکردی نوآیین، با هدف بازنمایی حالات ذهنی خاص، ساخته و پرداخته می‌شود... . در بوطیقای مدرنیسم، ترسیم حالات عاطفی و روحی شخصیت‌ها و فعل و انفعالات نامشهود ذهن آن‌ها به‌عنوان هدف غایی روایت داستانی، مورد تأکید قرار می‌گیرد... ؛ به همین سبب تداعی‌های نامنسجم و جریان‌های سیال ذهن در ساختار داستان‌های مدرنیستی برجستگی ویژه‌ای می‌یابند (تشکری و دیگران ۱۳۹۵: ۱۴۵).

از نظر امپرسیونیست‌ها تخیل و ارزش‌های تصویری آن مربوط به گذشتگان بود و جایی در جامعه و زندگی مدرن نداشت. زولا[2]، مشوق مدرنیسم در هنر و حامی امپرسیونیست‌ها می‌گفت: «هنرمندان ما باید جنبه‌های شعری ایستگاه‌های قطار را بیابند؛ همچنان که پدرانشان شعر جنگل‌ها و رودخانه‌ها را سرودند» (حسینی‌راد ۱۳۷۳: ۵).

چنانکه در داستان کوتاه «ایستگاه» می‌بینیم، زن در دنیای تصورات و توهمات ذهن خود زندگی می‌کند و در پایان داستان، مخاطب حتی با خود می‌اندیشد شاید راوی این داستان شخصیتی مالیخولیایی داشته است؛ اما برای خود این شخصیت، آن ذهنیت همان عینیت است. دنیای او همان است که در ذهنیتش پرورانده است؛ اگرچه کوتاه، سریع و آنی باشد.

در داستانک اول می‌بینیم مرد دچار ذهن‌گرایی شده؛ او تنهایی را مثل دستی می‌پندارد که محکم صورتش را در خود گرفته است و می‌فشارد و نمی‌گذارد نفس بکشد .

در داستانک دوم نیز عالم ذهنی دو شخصیت را می‌بینیم که در افکار خود با طرف مقابل چه می‌گویند و درباره‌اش چه می‌اندیشند.

۶.تصویرسازی

امپرسیونیسم مکتب اصالت عناصر بصری در برابر عناصر مفهومی است؛ بدین معنا که در نوشتار امپرسیونیستی به جای آنکه نویسنده از مفاهیم سخن بگوید، آن‌ها را با تصویرسازی نشان می‌دهد و از این‌رو استعاره در این نوع نوشتار اهمیت فراوان می‌یابد. در داستان کوتاه «ایستگاه»، راوی می‌توانست به نوع دیگری مشکلات زندگی زناشویی و بحران عاطفی و دیگر مسائل را توضیح دهد؛ اما وقتی مرد غریبه وارد داستان می‌شود و تصویر وهم‌گونهٔ او به مخاطب القا می‌شود، بدون آنکه

[1] Charles May
[2] Émile Édouard Charles Antoine Zola

نیازی به بیان مفصل مفاهیم باشد، به همهٔ مشکلات و نیازهای عاطفی زن و مرد، و خلأهای زندگی آنان پی می‌بریم.

در داستانک اول می‌بینیم که تنهایی به انسانی تشبیه شده است که دستش را محکم به صورت مرد می‌فشارد و نمی‌گذارد نفس بکشد. این استعارهٔ تصویری، خود، به‌خوبی بیانگر همهٔ درد و رنجی است که این مرد از تنهایی می‌برد و تصوری که از آن دارد.

در داستانک دوم نیز بیان ذهنیت زن و مرد در قالب یک جمله، تصویر کاملی از شخصیت آنان در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ مثلاً وقتی مرد می‌گوید این‌ها همه ظاهرسازی است، خواننده می‌تواند چهرهٔ مرد را درحالی‌که زیرچشمی به زن نگاه می‌کند و در عین حال خود را بی‌توجه به او نشان می‌دهد، تصور کند؛ یا زمانی که نویسنده می‌گوید: «ولی به نظر نمی‌آمد زن از بودن مرد معذب باشد»، این تصویر تداعی می‌شود که زن راغب بوده است که به‌نوعی با حرکات خود توجه مرد را جلب کند و یا وقتی می‌گوید: «زن با خودش گفت: آه خدایا کاش مردی اینچنینی نصیب من شود»، به‌خوبی می‌شود چهرهٔ حسرت‌بار و آکنده از آرزوی زن را تصور کرد. به‌طور کلی داستان امپرسیونیستی به جای توصیف افعال و اعمال شخصیت‌ها در طول زمان تنها لحظه‌ای از تفکر آنان را در قالب کلمات بیان می‌کند؛ همین لحظه می‌تواند همهٔ گذشته و آیندهٔ آن شخص را در ذهن خواننده به تصویر بکشد.

۷. حرکت و تغییر

در تفکر امپرسیونیستی، حرکت و تغییر، اساس بقا و هستی است. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، نمود بصری بیش از پیش در نظریه‌های هنر اهمیت یافت و یکی از علل آن، «بحران واقعیت» بود (Barasch 1998: 13).

> در این دوره نظریه‌های فیزیک از جهان مادی و اشیای صلب و سخت آن حجاب برگرفتند و نشان دادند که جهان بسیار ناپایدارتر از آنی است که آدمی ادراک می‌کند. از دل همین تغییر نگرش بود که هنر مدرن و طلایه‌دار آن امپرسیونیسم پدیدار شد (ابوالقاسمی ۱۳۹۵: ۱۱).

چنان‌که در داستان کوتاه «ایستگاه» می‌بینیم داستان در قطار در حال حرکت روی می‌دهد. همه چیز در حال تغییر است؛ حتی آدم‌ها وقتی از قطار پیاده می‌شوند، دیگر آن آدم‌های سابق نیستند.

در داستانک اول هم ما شاهد این تغییر و حرکت هستیم. مرد در آغاز داستانک با ترس از تنهایی، سوار قطار می‌شود و قطار حرکت می‌کند. وقتی قطار در حال

حرکت است، او احساس خوبی به زندگی دارد ولی وقتی از قطار پیاده می‌شود، باز سایهٔ دردآور تنهایی را به دنبال خود حس می‌کند؛ اگرچه حالا تصمیم می‌گیرد از آن فرار کند و تسلیمش نشود؛ بنابراین تغییری در او روی داده است.

در داستانک دوم نیز هر دو نفر در حال حرکت در پیاده‌روها هستند. نویسنده تعمد دارد که آن دو را در حال حرکت نشان دهد. شاید نویسنده می‌خواهد به این ترتیب نشان دهد که اگرچه این زن و مرد این‌گونه می‌اندیشند؛ اما شاید در یک لحظهٔ بعد تصمیمی برخلاف این فکر خود بگیرند. شاید مرد به سراغ زن برود تا باب آشنایی را باز کند و شاید زن دیگر او را چونان مردی جذاب نبیند.

۸. دست‌دادن حالتی خاص به گوینده

آفرینش امپرسیونیستی عبارت است از بیان هنری حالتی خاص در لحظه‌ای خاص؛ چنان‌که در داستان کوتاه «ایستگاه» می‌بینیم، زن ناگاه بعد از بازگشت به کوپه، مرد غریبه‌ای را به جای شوهرش می‌بیند که مثل شوک یا نوعی شهود روانی است. آفرینشگر امپرسیونیست خالق حال و هوایی است که در لحظه محو می‌شود و در پشت سر، چیزی جز احساس محوشدگی نمی‌گذارد و در پایان داستان ایستگاه هم می‌بینیم در عین حال که همه چیز محو شده است، گویی دیگر آینده‌ای هم وجود ندارد.

در داستانک اول، مرد چندین حال متفاوت را تجربه می‌کند: در اول داستان، هم غمگین است و هم می‌ترسد، در قطار شاد است و وقتی پیاده می‌شود باز همان ترس را دارد.

در داستانک دوم نیز دختر و پسر به شکل خیلی اتفاقی و آنی به هم احساسی پیدا می‌کنند و توجه همدیگر را جلب می‌کنند که بیانگر حال خاص آنان در آن لحظه است.

۹. دادن سهم عمده به خواننده با ایجاد شروع ناگهانی و پایان باز

در داستان امپرسیونیستی، خواننده به شکل ناگهانی وارد گود می‌شود و در انتها در حالی که مبهوت است باید خودش برای داستان، پایان بسازد و به این ترتیب این نوع نوشتاری، مخاطب را به برخوردی کنشگرانه و پویا دعوت می‌کند و نیز در عین حال روایت جانبدارانهٔ نویسنده را نیز کمرنگ می‌کند؛ چنان‌که در داستان کوتاه «ایستگاه» می‌بینیم داستان با جملات «هوا تاریک بود. شوهرم از دور با دست اشاره کرد بیا» (علوی ۱۳۸۱: ۷) آغاز می‌شود. خواننده هیچ اطلاعی از مشخصات این زن، شوهرش، اینکه کجا هستند و امثال این‌ها ندارد و به شکل ناگهانی به درون داستان

پرتاب می‌شود. داستانک «الوحید» هم با جملهٔ «سوار قطار شد» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۲۵) آغاز می‌شود؛ در اینجا هم خواننده شناختی از کسی که سوار قطار می‌شود، ندارد و ناگاه با این شخصیت مواجه می‌شود. در داستانک «تقابل» هم جملهٔ «زن در پیاده‌رو می‌رفت» (الغرباوی ۲۰۰۸: ۴۸) آغازگر روایت است و خواننده نمی‌داند او کیست؛ البته در هر سه اثر شخصیت‌ها ناشناس هستند و خواننده در پایان روایت هم چیزی درباره نام شخصیت‌ها نمی‌یابد و این ناشناس‌بودن از مشخصه‌های نوشتار اگزیستانسیالیستی است؛ اما با توصیفاتی که از شخصیت‌ها صورت می‌گیرد، خواننده می‌تواند آنان را تجسم کند و البته این امر دربارهٔ مکان‌ها و سایر عناصر روایت هم صدق می‌کند و این ویژگی به نوشتار امپرسیونیستی تعلق دارد؛ چراکه وظیفهٔ متن این نیست که همه چیز را در اختیار خواننده بگذارد؛ بلکه می‌خواهد در عین ایجاز، تصویر و درک و شهود لحظه‌ای را در وی به وجود بیاورد.

۱۰. نقش استعاری مکان در داستان امپرسیونیستی

کارکرد مکان در داستان امپرسیونیستی با کارکرد آن در آثار پیشین تفاوت دارد چراکه:

«مکان در داستان‌های امپرسیونیستی کارکردی استعاری دارد. به این ترتیب که یا جایگزین رویدادها می‌شود یا شخصیت‌پردازی را تقویت می‌کند» (پاینده ۱۳۹۹: ۲۹۷).

> در داستان کوتاه مدرن، زبان برخلاف داستان‌های رئالیستی که مبتنی بر قطب مجازی بود، بر اساس قطب استعاری ساخت می‌پذیرد. بنا به استدلال سوزان فرگسن[1]، در داستان‌های کوتاه مدرن، حتی عنصر مکان نیز کارکردی استعاری می‌یابد؛ بدین صورت که علاوه بر دلالت اولیه‌اش که تشریح جایگاه وقوع رویدادها به‌منظور ارتقای سطح واقع‌نمایی داستان است، از دلالتی ثانوی نیز برخوردار می‌گردد (تشکری و دیگران ۱۳۹۵: ۱۶۲-۱۶۱).

در داستان کوتاه «ایستگاه»، مکان داستان، ایستگاه قطار و سپس خود قطار و بعد از آن بار دیگر ایستگاه قطار است. می‌توان ایستگاه مبدأ را استعاره از آغاز زندگی زناشویی، قطار را استعاره از خود زندگی زناشویی و ایستگاه مقصد را استعاره از پایان آن دانست. در داستانک اول نیز ایستگاه مبدأ، استعاره از تنهایی و انزوای فردی، قطار استعاره از همزیستی با انسان‌ها و درک‌شدن از سوی آنان و ایستگاه مقصد، استعاره از بی‌توجهی انسان‌ها به هم و انزوای فردی بعد از شادی‌های موقتی است. در داستانک دوم نیز مکان داستان در دو پیاده‌روی موازی هم است که می‌توان آن

[1] Suzanne Ferguson

دو را استعاره از جامعه گرفت و ذهنیت آن دختر و پسر نسبت به یکدیگر همان پیشداوری‌های افراد جامعه دربارهٔ همدیگر است.

لحظهٔ بریقای امپرسیونیستی؛ تجربهٔ تنهایی اگزیستانسیالیستی

در اگزیستانسالیسم، انسان به عنوان سوژه‌ای آگاه،تنهایی و پوچی را به مثابه حقیقت می‌پذیرد و تلاش می‌کند در مسیر رویارویی با این حقیقت، توانش آزادی را به چالش بکشد.

«روان‌شناسی اگزیستانسیال یکی از شاخه‌های روان‌شناسی است که تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم پس از جنگ جهانی رشد یافت و پیشگامانش به امید حل معضلات روحی افراد، ازجمله معضل بی‌معنایی زندگی و تنهایی انسان معاصر، به بحث‌های هستی‌شناسانه روی آوردند» (امیری و علی زمانی ۱۳۹۷: ۲). اروین یالوم[1] که یکی از شاخص‌ترین روان‌شناسان این مکتب به شمار می‌رود تنهایی را همان هزینه‌ای می‌داند که باید برای جدایی و رشد پرداخت (جاسلسن ۱۳۹۳: ۲۰). از دیدگاه وی، تنهایی را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد:

۱. تنهایی بین‌فردی

یالوم می‌گوید:

تنهایی بین‌فردی که معمولاً به صورت جداافتادگی و بی‌کسی تجربه می‌شود، به معنای دورافتادن از دیگران است، عوامل بسیاری در آن دخیل‌اند: انزوای جغرافیایی، فقدان مهارت‌های اجتماعی مناسب، احساسات به‌شدت متضاد دربارهٔ صمیمیت یا یک سبک شخصیتی که مانع تعامل اجتماعی راضی‌کننده است (۱۳۹۴: ۴۹۳).

۲. تنهایی درون‌فردی

در تنهایی درون‌فردی، فرد با خودش احساس گمگشتگی و سردرگمی می‌کند. یالوم در تعریف این نوع تنهایی می‌گوید: «تنهایی درون‌فردی فرایندی است که در آن اجزای مختلف وجود فرد از هم فاصله می‌گیرند» (۱۳۹۴: ۴۹۴).

۳. تنهایی اگزیستانسیال (وجودی)

در تعریف تنهایی وجودی باید گفت:

تنهایی‌ای است که بالذات در ماست و با ماست و هیچ‌گاه ترکمان نمی‌کند... . تنهایی وجودی حالتی شبیه حس‌کردن دلهره‌ای آنی است... ؛ چیزی شبیه هشداری کوتاه، گذرا می‌آید و می‌رود و در فاصلهٔ حس‌کردن‌های کوتاه؛ اما عمیقِ این تنهایی به زندگی روزمرهٔمان بازمی‌گردیم... . در تنهایی وجودی، فرد احساس غربت می‌کند؛ احساس می‌کند دیگر در جایی آرام، مطمئن و امن نیست (امیری

[1] Irvin D. Yalom

و علی‌زمانی ۱۳۹۷: ۷).

یالوم می‌گوید: «گرچه ما در طول حیاتمان پیوسته در ارتباط با سایر انسان‌ها هستیم و سعی در تسکین و مهار تنهایی‌مان داریم؛ اما همچنان تنهاییم» (جاسلسن ۱۳۹۳: ۲۰).

تنهایی زمانی احساس می‌شود که فرد بر اثر رویدادی از روزمرگی‌ها و فعالیت‌های همیشگی خود در دنیای مادی غافل شود؛ در این لحظه آشنایی‌زدایی آنی اتفاق می‌افتد (امیری و علی‌زمانی ۱۳۹۷: ۴)؛ این همان لحظهٔ «بریقا» و همان «آنی» است که آن را از اصول امپرسیونیسم برشمردیم. چنان‌که گفته شد این همان لحظهٔ امپرسیونیستی است که در آن حالتی خاص شبیه به شهود برای فرد رخ می‌دهد و مرز میان خیال و واقعیت برایش در هم می‌ریزد. آشنایی‌زدایی‌ای که در این لحظه اتفاق می‌افتد، آن را تبدیل به لحظه‌ای کاملاً شخصی و تکرارناشدنی می‌کند.

امپرسیونیسم زادهٔ هنر شهری است و از این‌رو بیانگر احساس تنهایی و انزوای آدمی است:

> راوی یا شخصیت اصلی داستان امپرسیونیستی، فردی محزون و منزوی است که وجه اشتراک چندانی بین خود و دیگران نمی‌یابد. این شخصیت گاه می‌کوشد تا با مشارکت در علائق سایر شخصیت‌ها، از محدودهٔ تنگ باورهای شخصی‌اش فراتر رود؛ اما غالباً از برقراری مراودهٔ راستین و خشنودکننده با دیگران عاجز است و در پایان داستان همچنان به دیدگاه‌های خودش وفادار می‌ماند. دنیای بیرونی برای چنین شخصیت‌هایی حکم تهدیدی روانی را دارد و آن‌ها به ناچار هرچه بیشتر به درون خود پناه می‌برند و مردم‌گریز و درون‌گرا می‌شوند (پاینده ۱۳۹۹: ۲۹۰).

در داستان کوتاه «ایستگاه»، راوی، زنی است که از همان آغاز داستان می‌توان فضای تیرهٔ زندگی زناشویی او را احساس کرد: «هوا تاریک بود. شوهرم از دور با دست اشاره کرد که بیا. ساک را برداشتم و به طرفش دویدم». هوای تاریک، استعاره از تیرگی فضای زندگی زن است. در جملهٔ بعد زن نام شوهرش را نمی‌آورد؛ بلکه از او با عنوان رسمی و مردانهٔ «شوهر» یاد می‌کند و در ادامهٔ جمله می‌بینیم که مرد هم با او سخن نمی‌گوید؛ بلکه با اشاره (حالت آمرانه و نگاه بالا به پایین) دستور می‌دهد که بیا! این عبارت به‌خوبی بیانگر فضای مردسالارانهٔ حاکم بر جامعه و تفکر این زن است. ساک، استعاره از زندگی زناشویی است؛ درحقیقت با وجودی که مرد (حتی طبق ارزش‌های نظام مردسالار) باید ساک را خودش بردارد، آن را به دست زن داده است تا آن را حمل کند؛ به این معنا که زن احساس می‌کند همهٔ بار زندگی زناشویی بر دوش اوست و باید یک‌تنه همهٔ مشکلات را به دوش بکشد؛ اما با این حال زن به طرف شوهرش می‌دود. همین دویدن به‌خوبی تنهایی زن را در این داستان تداعی می‌کند؛ چراکه زن با وجود همهٔ این فشارها باز هم

پناهگاه خود را شوهر می‌داند و برای فرار از تنهایی، با اشتیاق به سمت او می‌دود. در ادامهٔ داستان نیز هیچ کلامی بین این زن و شوهر رد و بدل نمی‌شود؛ زن که احساس طردشدن از سوی شوهر در او به اوج رسیده است، از کوپه خارج می‌شود و می‌رود آبی به صورتش بزند؛ اما وقتی به کوپه بازمی‌گردد، مرد دیگری را به جای شوهرش می‌بیند که او هم به دنبال همسرش می‌گردد. این همان لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی است که شهود و تنهایی در یک لحظه با هم تلفیق شده‌اند و بر فرد عارض می‌شوند. زن با وجود همهٔ گذشت‌ها و کنارآمدن‌ها، ترک شده است. او احساس تنهایی می‌کند و در خیال خود مردی را می‌پروراند که همسرش را دوست دارد و نگران اوست و دنبالش می‌گردد. در پایان داستان این مرد خیالی هم زن را ترک می‌کند: «از جا پریدم. دیدم همان مردی است که زنش را گم کرده است. "ببخشید خانم اشتباه گرفتم". بعد ساک را برداشت و رفت». در این داستان، تنهایی بینِ‌فردی را هم شاهدیم؛ چراکه نظام مردسالار مانع از برقراری ارتباط کلامی، صمیمانه و نزدیک زن و مرد می‌شود و هر دو را به ورطهٔ تنهایی می‌کشاند.

تنهایی زنانه را در این داستان کوتاه از منظر جنسیت هم می‌توان مورد مطالعه قرار داد؛ این داستان از زاویهٔ دید اول شخص روایت شده و منِ راوی به‌تنهایی روایتگر همهٔ ماجراست. «استفاده از این شکل روایت از تشخص‌یافتگی زنان در بازگویی روایت خود خبر می‌دهد» (نجفیان و دیگران ۱۳۹۸: ۱۴۸). این زن که از طبقهٔ عادی جامعه به شمار می‌رود، از سوی نظام مردسالار مورد بی‌توجهی و بی‌مهری قرار گرفته و اکنون مجالی یافته است که خود را پدیدار کند و به ظهور برساند؛ آن هم از طریق روایت. این زن از دو جنبه محرومیت‌های خود را روایت می‌کند: نظام درون‌خانوادگی که شامل شوهر اوست و نظام برون‌خانوادگی یا اجتماعی. او از سوی همسرش مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرد؛ اما جامعه هم از او حمایتی نمی‌کند؛ چون مردسالار است. زن با خود می‌اندیشد که حتی اگر خود را از مهلکهٔ خانواده بیرون بکشد، باز به‌عنوان یک زن مطلقه در ورطهٔ هولناک جامعه‌ای می‌افتد که به زن مطلقه نگاهی منفی دارد. در عبارت «عاشق خواب بود»، او از تعمد مرد در بی‌اعتنایی به خودش سخن می‌گوید؛ عاشق خواب‌بودن؛ یعنی اینکه زن به جای آنکه عشق مرد را به خودش حس کند، عشق مرد را به خواب حس می‌کند و یا در عبارت «هوای کوپه کثیف بود» (علوی ۱۳۸۱: ۷) بیان می‌کند که زندگی مشترک برای او سرشار از شکست و ناامیدی و اندوه است. در جملهٔ «بدون سر و صدا وارد کوپه شدم» (علوی ۱۳۸۱: ۷)، کوپه استعاره از زندگی زناشویی است و اینکه مجبور است بی‌سروصدا باشد، کنایه از جامعهٔ مردسالاری است که دائماً به زن می‌گوید اعتراض نکن و ساکت باش. جملهٔ «در را پشت سرم بستم» (علوی ۱۳۸۱: ۷): کنایه از این

است که زن بعد از ورود به زندگی مشترک، دیگر هیچ راه بازگشتی ندارد و جامعهٔ سنتی به او می‌گوید با لباس سفید به خانه شوهر برو و با کفن سفید از آن بیرون بیا. یا می‌توان عبارت «پرده‌ها را لب به لب کشیدم» را به این ترتیب توضیح داد: وقتی پرده کشیده می‌شود؛ یعنی فرد نه می‌خواهد کسی او را ببیند و نه می‌خواهد خودش دیگر کسی را ببیند؛ یعنی زن از سویی از جامعه ناامید است و از سوی دیگر جامعه هم او را از خود رانده است. همچنین زنان معمولاً رازداری می‌کنند و از ظلم مردانه‌ای که به آنان می‌رود به کسی چیزی نمی‌گویند و در انزوا فرومی‌روند. این زن در دنیای خود به دنبال مردی مهربان و دلسوز می‌گردد که به او توجه کند و او را در دنیایی میان خیال و واقعیت و در لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسیالیستی‌اش پیدا می‌کند؛ اما از سوی این مرد خیالی هم رها می‌شود و این امر کنایه از این است که چنین جامعه‌ای نمی‌تواند مردانی بسازد که نیازهای عاطفی و شخصیتی زن را به‌خوبی بشناسند.

در داستانک اول هم، سخن از تنهایی انسان معاصر است. مرد سوار قطار می‌شود که مانند داستان کوتاه «ایستگاه» باز هم قطار، در حال حرکت است. مرد این داستان دچار تنهایی درون‌فردی و اگزیستانسیال است. او در خودش گم شده و نوعی سردرگمی و ترس بر او حاکم شده است. وی به شکل موقتی در کنار انسان‌ها قرار می‌گیرد، با آن‌ها سخن می‌گوید و می‌خندد؛ اما به محض جداشدن از آن‌ها، که جداشدنی اختیاری هم هست، باز احساس تنهایی اگزیستانسیالیستی پیدا می‌کند. لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی این داستانک، لحظه‌ای است که مرد از قطار پیاده می‌شود و می‌بیند دست خشن تنهایی انتظارش را می‌کشد.

در داستانک دوم، زن و مردی را می‌بینیم که با وجود توجه به همدیگر تلاش می‌کنند همدیگر را نادیده بگیرند. این داستانک هم فضای مردسالار را به نمایش می‌گذارد؛ چراکه زن در آرزوی داشتن مرد است؛ اما مرد با همان نگرش سنتی به زن، او را مظهر ظاهرسازی و فریب می‌داند و خود را از نزدیک‌شدن به او برحذر می‌دارد. زن و مرد این داستان هردو احساس تنهایی می‌کنند. زن به‌قدری تنهاست که آرزو می‌کند از آنِ مردی شود که هیچ شناختی از او ندارد و تنها ظاهر او را دیده است و مرد هم با نگرش منفی‌ای که به زن دارد، نمی‌تواند زیبایی محبت و عشق را آن‌گونه که باید درک کند و حتی اگر ارتباطی با این زن برقرار کند، تنها ارتباطی غریزی و برای برطرف‌کردن نیازی جسمی است، نه نیازی روحی و عاطفی؛ چراکه نمی‌خواهد به زن وابسته شود و به همین سبب قلب خود را از دل‌بستن به زن برحذر می‌دارد. لحظهٔ امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی در این داستانک برای زن لحظه‌ای است که آرزو می‌کند چنین مردی برای او باشد و برای مرد هم لحظه‌ای

است که به قلبش هشدار می‌دهد از زن دوری کند.

نتیجه

در پاسخ به سؤالات پژوهش باید گفت علوی در داستان کوتاه «ایستگاه» و الغرباوی در دو داستانک «الوحید» و «تقابل» به دنبال توصیف «یک لحظهٔ شهودی» هستند که در عین آنی و گذرابودن، «لحظهٔ کشف» نیز هست؛ کشف خود و کشف هستی. اگرچه این کشف فرد را با غم و تنهایی و احساس پوچی بیش از پیش تنها می‌گذارد؛ اما به او احساس «بودن» نیز می‌بخشد. علوی در داستان کوتاه «ایستگاه» بر آن است که نقدی جنسیتی ارائه دهد؛ زنی که با گم‌کردن شوهر، خود را بازمی‌یابد؛ لحظهٔ کشف خود؛ لحظه امپرسیونیستی و کشف اگزیستانسالیستی. این ترکیب موجز و جامع سبب شده است که این نویسنده بتواند به‌خوبی منظور خود را برساند. همچنین در داستانک «الوحید»، الغرباوی به دنبال خلق لحظه‌ای آکنده از ترس و تنهایی و پوچی است؛ یک لحظه آگاهی و در داستانک «تقابل» نیز او در پی به‌تصویرکشیدن یک اتفاق کوتاه و گذراست که در عین اختصار، دو جهان اندیشه از سوی یک زن و یک مرد را به تصویر بکشد؛ دو جهان که اگرچه جسم‌های نزدیک به هم دارند؛ اما فرسنگ‌ها با هم اختلاف فکری دارند. در پژوهش حاضر لحظهٔ شهود امپرسیونیستی- اگزیستانسالیستی در داستان کوتاه «ایستگاه»، همان زمانی است که زن از کوپه خارج می‌شود تا آبی به صورتش بزند؛ او از پیلهٔ خودساخته‌اش رهاشده و به جست‌وجوی آگاهی برخاسته است. در داستانک «الوحید» نیز لحظهٔ مواجههٔ مرد با دست خشنِ تنهایی است که بعد از رسیدن به مقصد احساسش می‌کند؛ تقارن زمانی رسیدن به مقصد و مواجهه با تنهایی نشان‌دهندهٔ تداوم و تکرار این فرایند است؛ به دیگر معنا هرگاه انسان گمان می‌کند به هدفی رسیده یا چیزی را به دست آورده است، دوباره پوچی فلسفی به سراغش می‌آید و به او خاطرنشان می‌کند که این هم ارزشی نداشت! در داستانک «تقابل» این لحظهٔ بریقا همان عبارت آخر است؛ زمانی‌که مرد با پیش‌داوری مردسالارانه‌اش امکان هرگونه حقیقت امر زیبا دربارهٔ زن را نفی می‌کند و به ظاهر به خود هشدار می‌دهد از آن دوری کند.

* این مقاله برگرفته از پایان نامه ارشد/ رساله دکتری تحصیلات تکمیلی نویسندگان مقاله نیست.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (زمستان ۱۳۹۵). «زیباشناسی "نمود" و ظهور امپرسیونیسم.» *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دورهٔ بیست و یکم، شمارهٔ ۴. صص ۱۲-۵. 2016.59946.jfava/10.22059

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (پاییز و زمستان ۱۳۸۷). «تحلیل نور در تابلوی "سر یک نجیب‌زاده" اثر کریستفورو آلوری بر اساس توصیف پل والری.» *نقد زبان و ادبیات خارجی*. دورهٔ اول، شمارهٔ ۱. صص ۱۱-۱.

امیر، مهسا؛ علی‌زمانی، امیرعباس (بهار و تابستان ۱۳۹۷). «بررسی تنهایی اگزیستانسیال در دنیای مدرن و روش‌های مواجهه با آن با تکیه بر آرای اروین یالوم.» *غرب‌شناسی بنیادی*. سال نهم، شمارهٔ ۱. صص ۲۲-۲۱.

پاکباز، روئین (۱۳۵۱). *بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم*. تهران: تالار ایران (قندریز).

پاینده، حسین (۱۳۹۹). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های مدرن*. جلد دوم. چاپ چهارم. تهران: نیلوفر.

تشکری، منوچهر و دیگران (زمستان ۱۳۹۵). «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم (با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگوسن).» *متن‌پژوهی ادبی*. سال بیستم، شمارهٔ ۷۰. صص ۱۶۸-۱۴۳. https://doi.org/10.22054/ltr.2017.7163

جاسلسن، روتلن (۱۳۹۳). *اروین د. یالوم*. ترجمهٔ سپیده حبیب. تهران: دانژه.

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۷۳). «نور، سرعت، رنگ (نگاهی به امپرسیونیسم).» *هنرهای زیبا*. شمارهٔ ۶. صص ۹-۴.

حمداوی، جمیل (۲۰۱۹). *القصیرة القصیرة جداً فی ضوء المقاربات النقدیة*. المملکةالمغربیة: دار الریف للطبع والنشر الإلکترونی.

دادور، ایلمیرا (بهار و تابستان ۱۳۹۲). «هم‌پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر.» *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). شمارهٔ پیاپی ۷. صص ۶۱-۴۴.

صاعدی، احمدرضا (شهریور ۱۳۹۲). «کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی.» *نقد ادب معاصر عربی*. سال سوم. شماره ۴. صص۱۴۷-۱۷۰.

صفایی سنگری، علی؛ هوشیار کلویر، بهاره (تیر ۱۳۹۹). «زیبایی‌شناسی اکسپرسیونیسم

و امپرسیونیسم در سروده‌های مهدی اخوان ثالث و بدر شاکر السّیّاب.» *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*. دوره ۱۰. شماره۲. پیاپی۳۸. صص۳۷-۶۱. 10.22126/2020.1550.1527.jccl

الغرباوی، عبدالحمید (۲۰۰۸). *أکواریوم، ضمن منشورات مجموعة البحث فی القصة القصیرة بالمغرب*. الدار البیضاء: مطبعة القرویین.

کوشکی، زهرا ؛ خسروی شکیب، محمد؛ روزبه، محمدرضا؛ مرادخانی، صفیه (شهریور ۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی«پوچ‌گرایی» در آثار ساموئل‌بکت و صادق هدایت با تأکید بر رمان‌های«مالون می‌میردو «بوف‌کور.» *زبان و ادب فارسی*(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز). دوره ۷۳. شماره ۲۴۱. صص ۱۶۳-۱۸۷. http://:doi.dx/2020.11108.perlit/10.22034/org

منصورنیا، علیرضا؛ علوی، رقیه (زمستان ۱۳۹۲). «ارنست همینگوی شارح هستی گرایی یا پوچ گرایی: بررسی عناصر اگزیستانسیالیستی در رمان «خورشید همچنان می‌دمد.» *زبان و ادب فارسی*. سال پنجم. شماره ۱۷. شماره صفحه ندارد.

نجفیان، آزاده؛ حسام‌پور، سعید؛ پورگیو، فریده (پاییز و زمستان ۱۳۹۸). «نگاهی انتقادی به گفتمان‌های قدرت و جنسیت در داستان کوتاه "شازده‌خانم" نوشتهٔ شیوا ارسطویی.» *نقد و نظریهٔ ادبی*. سال چهارم، شمارهٔ پیاپی ۸. صص ۱۵۸ـ ۱۴۱. 2019.11924.1602.naqd/10.22124

هاوزر، آرنولد (۱۳۶۲). *تاریخ اجتماعی هنر*. جلد چهارم. ترجمهٔ امین مؤید. تهران: دنیای نو.

یاحقی، محمدجعفر؛ پارسا، شمسی (زمستان ۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری.» *علوم انسانی* (دانشگاه الزهرا (س). شماره ۷۴، صص ۲۴۶ـ ۲۲۷.

یالوم، اروین د. (۱۳۹۴). *روان‌درمانی اگزیستانسیال*. ترجمهٔ سپیده حبیب. تهران: نی.

Powell-Jones, Mark (1994). *Impressionism*, Michigan: Borders Press.

Ferguson, Suzanne C. (1994). “Defining the Short Story: Impressionism and Form.” In Charles E. May (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

Barasch, Moshe (1998). *Modern Theories of Art, II, from Impressionism to Kandinsky*, London & New York: Routledge.

An Impressionist-Existentialist Study of "The Station" by Tahereh Alavi and "The Only One" and "Meet" by Abdul Hamid Al-Gharbawi

Narjes Tohidifar[1]
Reza Nazemian[2]

Abstract

Impressionism and existentialism are both schools of thought that consider the human and his/her existence as the center of the universe. In Impressionism, it is the individual who, as the creator and recorder of a moment, immortalizes it because he/ she is the one who experiences and then creates and represents that moment. Existentialism also maintains that philosophical thinking begins with the subject of human, not merely subjective thinking, and that life is meaningless unless one gives it meaning. The present study seeks to answer the question: why and how did both Alavi and Al-Gharbawi use a combination of impressionist-existentialist approach in their works: "The Station", and "The Only One" and "Meet" respectively? The importance of the research lies in its examination of a gap in criticism; it seems that interdisciplinary approach to criticism can offer a more comprehensive study of the text. For this purpose, the current research makes an attempt to offer a new form of reading the text by combining the two schools of impressionism and existentialism. To do this, three short and very short stories have been selected, one from the contemporary Persian literature and the other two from the contemporary Arabic literature. This research is of analytical-descriptive nature. The results indicate that Alavi and Al-Gharbawi try to express the loneliness and emptiness of the life of the contemporary man. Although Alavi tends to associate this loneliness with gender criticism, both authors have been able to draw on impressionism and existentialism to reach an epiphanic moment of recognition and understand the feeling of philosophical absurdity.

Keywords: Impressionism, Flash Fiction, Tahereh Alavi, Abdulhamid Al-Gharbawi

[1] Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Department of Arabic language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran tohidifar_narjes98@atu.ac.ir
[2] Full Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (corresponding author) rezanazemian@atu.ac.ir