Research Journal of Literary Schools

Volume 5. Issue 14. Summer 2021. Pages 25 to 44.

Research Paper

A Study of the Characteristics of Impressionism in Fiction (Practical Examples from the Story "With Pomegranate and Bergamot from Apple Branch" by Ghazaleh Alizadeh)

Ayoob moradi*[1]

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

10.22080/RJLS.2021.21853.1253

Received:
June 29, 2021
Accepted:
September 1, 2021
Available online:
January 15, 2022

Keywords:
Literary schools,
Impressionism,

Abstract

The school of art and literature refers to a set of characteristics belonging to specific periods of literature and art that appear under the influence of cultural and social issues in the form of rules, traditions and theoretical frameworks in the works of a group of artists and writers. Impressionism is one of the most important schools of art that emerged in painting in the second half of the nineteenth century. This school in painting, by focusing on the use of light elements as the mother of colors in instantaneous perceptions of objects and phenomena, soon influenced other fields of art, including literature. Literary Impressionism became popular in both poetry and fiction with its own principles and techniques. In poetry, it flourished as the use of literary images with a focus on light and color while in fiction, according to Susan Ferguson, it flourished through attention to perspective, focus on inner experiences, abstract plots, use of metaphor and permission, disrupting the chronological sequence of events, brevity, and attention to writing style. The main question of the present study, which uses a descriptive-analytical method, is that considering the commonality of most of the features expressed by Ferguson with the characteristics of other modern stories, which features can we rely on to determine the boundaries of impressionistic stories? To find the answer, Ghazaleh Alizadeh's impressionist story "With Pomegranate and Bergamot from Apple Branch" was investigated by focusing on the characteristic features of this type of story and reflecting on the techniques of Impressionism in the art of painting and the principles of philosophy. The results showed that in Alizadeh's story, the three main features of literary images were used, including the elements of light and color,

*Corresponding Author: Ayoob moradi
Address: Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
Email: ayoob.moradi@pnu.ac.ir
Tel: +989213164611

Phenomenology, Fiction, Ghazaleh Alizadeh

metaphors, especially in describing narrative places, and finally description of the appearance of a phenomenon instead of expressing its truth

Extended Abstract

1. Introduction

Impressionism is an artistic movement that developed in painting in the last decades of the nineteenth century and quickly influenced other artistic fields as well. In the meantime, writers and poets paid attention to this school. However, like other schools of art that takes on new features as they enter the field of literature, Impressionism in literature - both in poetry and in fiction - took on new features. This school was manifested in fictional literature in the form of expressing the author's personal influences and perceptions of external affairs and phenomena, and according to Susan Ferguson, in the form of changes in perspective, disruption of the chronological sequence of events, tendency to be concise, and attention to writing style. The important point in this regard is that these features are present in most modernist stories and novels, and it seems that relying on them is not very useful in distinguishing the impressionist story from other modern stories. Therefore, the present study seeks to answer the question: What specific features can help us to define the boundaries of impressionist stories? To find the answer, Ghazaleh Alizadeh's impressionist story "With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch" was studied focusing on the characteristic features of this type of story and reflecting on the techniques of Impressionism in the art of painting and the principles of phenomenological philosophy.

2. Research Methodology

This research has been done in a descriptive method of content analysis and an attempt has been made to consider semiotic ideas about different types of fictional places, views of phenomenological philosophers and Susan Ferguson's ideas in the field of Impressionism in painting. Ghazaleh Alizadeh's long story “With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch" should be read to provide a clear model for determining the boundaries of impressionist stories from other modern stories.

3. Research Findings

The study of the story of "With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch" shows that considering the principles of the school of Impressionism in the art of painting and some ideas in the philosophy of phenomenology, the three main features of the use of literary images consisting of elements of light and color metaphor, especially in describing narrative places and ultimately explanation of the "appearance" of a phenomenon, instead of expressing its truth are the impressionistic features of these stories. Accordingly, the main distinguishing feature of this type of story, which is very close to painting, is the tendency to use images in which the elements of light, shadow and color have a special role. In the story “With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch”, the author uses descriptions revolving around the axis of light and color. The colors that are mostly chosen from the range of bright colors and the illustrator tries to use them in

combination with a certain angle and amount of light in creating his images. Another noteworthy point in this regard is the insistence on recording and depicting immediate and transient effects, effects that arise from the angle of light emission and the special feeling of the illustrator at that moment. This focus on light and color in Alizadeh's stories, especially in the story "With Pomegranate and Bergamot from the Apple Branch" due to the use of the capacities of other human senses, is mixed with smell, taste and sound and the result is the sensory industry that raise the images of the stories to the level of poetic images.

4. Conclusion

Due to the lack of research on the extent and quality of the influence of the principles of the school of Impressionism on literature, except a few studies done using the approach of Susan Ferguson, significant research has not been conducted in this field. Thus, it is recommended to use the proposed model in this article to examine the major works of Persian fiction. Moreover, in the field of poetic works, by focusing on techniques such as expressing instantaneous situations and emotions influenced by external and environmental factors, paying attention to the pass of seasons and years and the escape of hours, it will be possible to critique works with an impressionist approach.

Funding

Authors' Contribution

Conflict of Interest

Acknowledgments

Sources in English

Abolghasemi, M. R. (2016). Aesthetics and the rise of Impressionism, *Journal of Fine Arts-Visual Arts*, 21(4), 5-12.

Alizadeh, Gh. (2004). *With Ghazaleh to nowhere*, Tehran: Toos.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2005). *Dictionary of symbols*, translated by Soodabeh Fazaili, Tehran: Jeyhun.

Graham, G. (2004). *Philosophy of arts: An Introduction to aesthetics*, translated by Massoud Olya, Tehran: Phoenix.

Kanaani, I. (2019). The discourse function of place in "The Night of Sohrabkoshan" by Bijan Najdi, *Persian Language and Literature*, 31, 151-177.

Lacoste, J. (2013). *Aesthetics and painting*, translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Tehran: Mahi.

Moradi, A., & Chalak, S. (2021). The typology of place in the novel of "The Kingdom" by Bahram Sadeghi, using a sign-semantic approach, *Linguistic Essays*, 12(2), 65-93.

Mousavi, M., & Aspargham, S. (2010). Mythological critique of the story of "The Orange and Bergamot Girl" and investigation of cultural backgrounds of the use of orange, bergamot and pomegranate in this story, *Literary Criticism*, 3(11&12), 233-253.

Payende, H. (2016). *Short stories in Iran (modern stories)*, Tehran: Niloufar.

Saedi, A. R. (2013). The application of Impressionism in our novel adaptation by Ghassan Kanfani, *Critique of Contemporary Arabic Literature*, 3(4-4), 147-169.

Seyed Hashemi, S. M. I. (2006). Time and place in Kant's epistemological system, *Mirror of Knowledge*, 9, 101-124.

Shaeiri, Hamid Reza (2018). Sign - Visual Semantics, Tehran: Sokhan.

Shaeiri, H. R. (2012). *Typology of place and its role in the production and threat of meaning*: A collection of articles on the semiotics of place, conducted by Farhad Sasani, Tehran: Sokhan.

Taifi, Sh., & Hosseinzadeh, T. (2020). Analysis of the impressionist structure of "The Story Collection Elsewhere" with an emphasis on Susan Ferguson's theory, *Proceedings of the Sixth International Conference on the Study of Language, Literature, Culture and History*.

Yahaqi, M. J., & Shamsi, P. (2018). Impressionism in Sohrab Sepehri's poetry, *Journal of Humanities, Al-Zahra University*, 74, 227-246.

Zeymaran, M. (2014). *Philosophical thoughts at the end of the second millennium*, Tehran: Hermes.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی
Research Journal of Literary Schools
دوره ۵. شماره ۱۴. تابستان ۱۴۰۰. صفحات ۲۵ تا ۴۴.

علمی پژوهشی

بررسی ویژگی‌های خصیصه‌نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی (نمونهٔ عملی داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» از غزاله علیزاده)

ایوب مرادی[1]*

[1] دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور

10.22080/RJLS.2021.21853.1253

تاریخ دریافت:
۸ تیر ۱۴۰۰
تاریخ پذیرش:
۱۰ شهریور ۱۴۰۰
تاریخ انتشار:
۲۵ دی ۱۴۰۰

چکیده

مکتب هنري و ادبي به مجموعهٔ ویژگي‌هاي دوره‌اي خاص از ادبیات و هنر اطلاق مي‌شود که تحت تأثیر مسائل فرهنگي و اجتماعي و در قالب قواعد، سنت‌ها و چهارچوب‌هاي نظري در آثار دسته‌اي از هنرمندان و نویسندگان پدیدار مي‌شود. امپرسیونیسم یکي از مکاتب مهم هنري است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در هنر نقاشي پدیدار شد. این مکتب که در نقاشي به‌واسطهٔ تمرکز بر استفاده از جلوه‌هاي عنصر نور به‌عنوان مادر رنگ‌ها، در درک‌هاي لحظه‌اي از اجسام و پدیده‌ها رواج یافته بود، به‌زودي سایر عرصه‌هاي هنري ازجمله ادبیات را نیز تحت تأثیر قرار داد. امپرسیونیسم ادبي در دو زمینهٔ شعر و داستان با اصول و شگردهاي خاص هر زمینه رواج یافت. در شعر به‌شکل توجه به استفاده از تصاویر ادبي با محوریت نور و رنگ و در ادبیات داستاني، مطابق تبیین سوزان فرگسن، از طریق توجه به زاویهٔ دید، تمرکز بر تجربه‌هاي دروني، پیرنگ حذفي، استفاده از استعاره و مجاز، به‌هم‌ریختن توالي زماني وقایع، ایجاز و توجه به سبك نوشتار. سؤال اصلي پژوهش حاضر که با روش توصیفي-تحلیلي انجام پذیرفته، آن است که با توجه به اشتراك بیشتر ویژگي‌هاي بیان‌شده توسط فرگسن با خصائص سایر داستان‌هاي مدرن، تکیه بر کدام ویژگي‌ها مي‌تواند ما را در تعیین مرزهاي داستان‌هاي امپرسیونیستي یاري نماید؟ براي یافتن پاسخ، داستان امپرسیونیستيِ «با انار و با ترنج از شاخ سیب» از غزاله علیزاده با تمرکز بر ویژگي‌هاي خصیصه‌نماي این نوع از داستان ازطریق تأمل در شگردهاي امپرسیونیسم در هنر نقاشي و اصول فلسفهٔ پدیدارشناسي - دیدگاهي که «نمود» پدیده‌ها را بر «بود» آن‌ها مرجّح مي‌داند- به‌عنوان خاستگاه فکري این مکتب مورد بررسي واقع شد. براین‌اساس سه ویژگي عمدهٔ استفاده از تصاویر ادبيِ متشکل از عناصر نور و رنگ، توجه به بُعد استعاري به‌ویژه در توصیف مکان‌هاي داستاني و درنهایت تمرکز بر تشریح «نمود» پدیده‌ها به‌جاي تلاش براي بیان حقیقت و «بود» آن‌ها، به‌عنوان ویژگي‌هاي خصیصه‌نماي داستان‌هاي امپرسیونیستي معرفي گردید.

کلیدواژه ها:
مکتب‌هاي ادبي، امپرسیونیسم، پدیدارشناسي، ادبیات داستاني، غزاله علیزاده

* **نویسنده مسئول:** ایوب مرادی
آدرس: گروه زبان و ادبیات فارسی، تهران. دانشگاه پیام نور، ایران.
ایمیل: ayoob.moradi@gmail.com
تلفن: ۰۲۱۴۴۰۳۶۰۱۷

۱ مقدمه

۱٫۱ ادبیات داستانی به کليتي از آثار ادبي اطلاق مي‌شود که اساس آن‌ها بر روايت‌گري است. شرط اساسي در روايت‌گري نيز آن است که ويژگي‌هاي ساختگي، ابداعي و تخيلي‌بودن بر واقعي و مستندبودن، چيرگي داشته باشد. اين نوع از ادبيات همچون ساير زمينه‌ها از تأثير مکاتب هنري و ادبي به دور نمانده است و در دوره‌هاي مختلف به‌فراخور مکتب غالب، هنجارها و سنت‌هاي مربوط به داستان‌نويسي نيز دچار تغيير شده‌اند. گاه غلبة مکتبي، داستان‌نويسان را به سوي تشريح جزءبه‌جزء وقايع سوق داده و گاه نيز امتناع فلسفي دست‌يافتن به واقعيت و شناخت حقيقي، سمت‌وسوي متون روايي را تغيير داده است. مقالة حاضر درصدد تحليل منتقدانة يکي از مصداق‌هاي تأثير مکاتب هنري بر ادبيات داستاني است. مکتب امپرسيونيسم که پيش و بيش از ادبيات، با ديگر زمينه‌هاي هنري همچون نقاشي و مجسمه‌سازي در پيوند بوده است.

امپرسيونيسم جرياني است که در دهه‌هاي پاياني قرن نوزدهم ميلادي در هنر نقاشي با محوريت استفاده از ظرفيت‌هاي عنصر نور در بازنمايي پديده‌ها شکل گرفت و به‌زودي ساير عرصه‌هاي هنري همچون موسيقي و مجسمه‌سازي را نيز تحت تأثير قرار داد. اين جنبش هنري که برخلاف جريان غالب پيش از خود يعني رئاليسم، تمرکز را بر تصوير جلوه‌هاي طبيعي با استفاده از کيفيت نور و رنگ صحنه‌ها قرار داده بود، بيش از آنکه در پي بازنمايي دقيق و مشخص پديده‌ها باشد، درک و دريافت لحظه‌اي هنرمند نقاش از امور را اصل اساسي خود قلمداد مي‌کرد.

همانگونه که اشاره شد اين مکتب هنري به‌زودي از حوزة هنر نقاشي فراتر رفت و ساير زمينه‌هاي هنري را نيز تحت تأثير آموزه‌هاي اصلي خود قرار داد. در اين ميان اهالي ادبيات نيز به‌ويژه شاعران اقبال خاصي به اين مکتب نشان دادند. البته همچون ساير مکتب‌هاي هنري که با ورود به عرصة ادبيات رنگ و شکل متناسب با حوزة جديد را به خود مي‌گيرند، امپرسيونيسم نيز در ادبيات هم در شعر و هم در داستان شکل و شيوه‌اي تازه به خود گرفت. مهم‌ترين تفاوت امپرسيونيسم در ادبيات و نقاشي به‌عنوان خاستگاه اصلي اين مکتب، غلبة جنبة پديدارگرايانه بر وجهة اثبات‌گرايانه است. اثبات‌گرايي، سنتي در فلسفة علم است که تنها منبع شناخت را تجربة حسي مي‌داند. اين سنت فلسفي تا مدت‌ها نگرش غالب در فلسفة علم شناخته مي‌شد؛ تا اينکه با ظهور نگرش‌هاي جديد، به‌تدريج به حاشيه رانده شد. در نقطة مقابل پديدارشناسي فلسفه‌اي است که مطالعه و شناخت پديده‌ها را منوط به نحوة تجلي و بروز آن‌ها مي‌داند و براي واقعيت جهان، جداي از ذهن فاعلِ شناسا، شأنيتي قائل نيست.

در ادبيات داستاني امپرسيونيسم در قالب جرياني ظهور و بروز يافت که بيان تأثرات و دريافت‌هاي شخصي نويسنده از امور و پديده‌هاي بيروني را اصل اساسي خود برمي‌شمرد. درست در نقطة مقابل جريان رئاليسم که بر بازنمايي دقيق و بي‌کم‌وکاست وقايع متمرکز بود. در ميان نظريه‌پردازان ادبيات داستاني، سوزان فِرگِسِن اولين کسي است که به ترسيم چارچوب‌هاي داستان‌هاي امپرسيونيستي پرداخته است. او که توجه ويژه‌اي به آثار آنتوان چخوف دارد، هفت خصيصه را به‌عنوان خصايص اصلي داستان امپرسيونيستي برشمرده است که نگاهي کلي به رئوس آن، نشان مي‌دهد که بيشتر از آن‌ها در بيشتر آثار داستاني مدرن قابل مشاهده است. برجسته‌بودن زاوية ديد، تمرکز بر تجربه‌هاي دروني، پيرنگ حذفي، استفاده از استعاره و مجاز، به‌هم‌ريختن توالي وقايع، ايجاز و توجه به سبک نوشتار، خصايصي هستند که هم در داستان‌هاي کوتاه غنايي که آيلين بالدشويلر به ترسيم جزئيات آن‌ها پرداخته، قابل مشاهده است و هم در روايت‌هاي شعرگونه که چارلز مِي اصول آن را تشريح کرده است.

وجود این مشابهت‌ها باعث گردید تا نویسندهٔ این مقاله در پي ترسيم ويژگي‌هاي خصيصه‌نماي داستان‌هاي امپرسيونيستي برآيد. ويژگي‌هايي كه حاصل تركيب جنبهٔ پديدارشناسانهٔ امپرسيونيسم در ادبيات با خصائص تصويرپردازانهٔ مأخوذ از امپرسيونيسم در نقاشي است. براي وصول به اين هدف نيز داستان بلند «با انار و با ترنج از شاخ سيب» از «غزاله عليزاده» نويسندهٔ سرشناس معاصر به‌عنوان نمونهٔ كاربردي انتخاب و تلاش شده است تا ضمن تبيين جزئيات ويژگي‌هاي روايت مدرن امپرسيونيستي در اين داستان، خصايص تعيين‌كنندهٔ اين نوع روايت از ساير روايت‌هاي مدرن تشريح شود.

۱،۲ پیشینه

بررسي نحوهٔ انعكاس و كاربرد مكتب‌هاي هنري در ادبيات از آن‌دست موضوعاتي است كه در سال‌هاي اخير مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و پژوهش‌هاي متعددي در قالب مقاله و پايان‌نامه به اين موضوع پرداخته‌اند. اما مسئله اين است كه در ميان پژوهش‌هاي انجام‌گرفته، مكتب امپرسيونيسم چندان مورد اقبال نبوده است. تنها رويكرد سوزان فرگسن در تشريح ويژگي‌هاي امپرسيونيسم در داستان‌هاي مدرن بوده كه نظر برخي پژوهشگران را به خود جلب كرده است. دراين‌ميان حسين پاينده در جلد دو كتاب مهم خود «داستان كوتاه در ايران»، ضمن معرفي رويكرد يادشده، چند داستان كوتاه فارسي را براساس آن نقد كرده است و بعدها پژوهشگران ديگري مطابق همين شيوه مقالاتي را در نقد ساير داستان‌ها نوشته‌اند. به‌عنوان نمونه صاعدي (۱۳۹۲) ، طي مقاله‌اي به بررسي ويژگي‌هاي ذكرشده از سوي فرگسن در رمان «ما تبقي لكم» از غسّان كنفاني پرداخته و در پايان به اين نتيجه رسيده است كه مواردي همچون پيرنگ حذفي، پيرنگ استعاري، گسستگي زمان و نامتوالي‌بودن روايت، رمان يادشده را به مصداقي موفق براي داستان‌هاي امپرسيونيستي تبديل كرده است. در نمونه‌اي ديگر طايفي و حسن‌زاده (۱۳۹۹)، تلاش كرده‌اند تا داستان «جايي ديگر» از گلي ترقي را با توجه به ديدگاه فرگسن، از نگاه ساختار امپرسيونيستي بررسي نمايند. نويسندگان در پايان به اين نتيجه رسيده‌اند كه گلي ترقي در داستان «درخت گلابي» با استفاده از شگردهايي نظير زاوية ديد محدود و توصيفات آني، نشان‌دادن شور و هيجان دروني راوي و نامتوالي روايت كردن رويدادها به ترسيم حال و هواي روحي و دروني راوي در مواجهه با دنياي اطراف، وقايع و شخصيت‌ها پرداخته است.

همانگونه‌كه پيش از اين نيز اشاره شد، اتكاي صرف به اصول پيشنهادي فرگسن، اگرچه ما را در شناخت جلوه‌هاي مدرنيسم ادبي در ادبيات داستاني ياري مي‌كند؛ اما تعيين دقيق حدود ميزان و نحوهٔ انعكاس امپرسيونيسم به‌عنوان يك مكتب هنري و ادبي، نيازمند الگوي مشخص‌تري است كه مقالهٔ حاضر در پي ترسيم و تعيين آن است.

۲ مبانی نظری

امپرسيونيسم يا تأثرگرايي اصطلاحي است كه بر گروهي از نقاشان قرن نوزدهم اطلاق مي‌شود كه معتقد بودند نقاش به جاي ترسيم دقيق و جزءبه‌جزء اشياء و مناظر، بايد در پي ثبت تصوير ذهني خود از واقعيت باشد. شگرد مورد توجه اين گروه استفاده از نور و بازتاب آن، ضربات كوتاه قلم بر روي بوم و جداساختن رنگ‌ها از يكديگر بود. «امپرسيونيست‌ها مي‌خواستند نحوهٔ به‌ديددرآمدن اشياء را نقاشي كنند و اشياء را بر مبناي ادراكات لحظه‌اي و محاط و ممزوج در جوّ و نور اطرافشان به تصوير بكشند» (لاكست، ۱۳۹۲: ۱۱۴)[1].

اين شيوه يعني توجه به «نمود» پديده‌ها و اجسام به‌جاي توسل به تلاش‌هاي عبث فلسفي و علمي در شناخت واقعيت، ويژگي‌اي بود كه تحت

[1] Lacoste, 2013: 114

تأثير آراء فيلسوفاني نظير كانت، فريدريش فن شيلر، هگل و هوسرل به مكتب امپرسيونيسم راه يافت. مباحثي مربوط به زيبايي‌شناسي و هنر كه در پي تفكيك دو امر «بود» و «نمود» بودند. اساس اين انديشه‌ها نيز حول محور اين ايدة مركزي قرار داشت كه مفاهيم برساختة ما از زيست‌جهان «درنهايت وابسته است به نمودهايي كه با ادراكات معمول خود دريافت مي‌كنيم... درواقع پديدارشدن عبارت است از بودي كه به نمود درمي‌آيد... لذا شيوة پديدارشدن چيزها، جزء جدايي‌ناپذير شيوة بودن آن‌هاست» (ابوالقاسمي، ۱۳۹۵: ۶)[1].

امپرسيونيسم در ادبيات به‌لحاظ زماني دقيقا پس از دوران اوج اين مكتب در نقاشي پديدار شد. اصلي‌ترين تفاوت ميان اين دو نيز در اين نكته است كه امپرسيونيسم ادبي «از همان آغاز پيشتاز واكنش پندارگرايانه‌اي مي‌شود كه در نقّاشي پس از زوال امپرسيونيسم صورت بياني پيدا مي‌كند» (استنبرگ، بي‌تا: ۲۱۷ به‌نقل‌از ياحقي و پارسا، ۱۳۸۷: ۲۳۰)[2]. وجه اشتراك اين مكتب در نقاشي و ادبيات هم «در اين است كه هردو، واقعيت را آميزه‌اي از تجربه‌هاي آنيِ حسي مي‌دانند. از نظر هنرمند امپرسيونيست (خواه داستان‌نويس و خواه نقاش)، ذهن مُدرِك و شيء مُدرَك دو امر جدا از هم يا دو ساحت متمايز نيستند. ذهن در ساختن آنچه ادراك مي‌كند، نقش دارد و لذا ادراك‌هاي هر فردي مبيّن ذهنيت همان فرد است» (پاينده، ۱۳۹۵: ۲۷۹)[3].

امپرسيونيسم در شعر به‌شكل سرودن اشعاري با محوريت بيان احوالات و احساسات آني متأثر از عوامل بيروني و محيطي، توجه به گذر فصول و زوال سال و ساعات گريزپاي، انگيزه‌هاي حسّي نامعيّن و تعريف‌ناپذير و رنگ‌هاي دل‌انگيز بود و در عرصة ادبيات داستاني نيز به شيوة كاستن از توصيف‌هاي بيروني و مشهود و توجه به بيان افكار، عواطف و اداركات دروني شخصيت‌ها در قالب تصاويري شعرگونه كاربرد يافت.

در اين ميان خانم سوزان فرگسن منتقد و نظريه‌پرداز انگليسي كه بخش عمده‌اي از مطالعات خود را صرف بررسي ادبيات انگليسي قرن بيستم، به‌ويژه نوع ادبي داستان كوتاه كرده بود، با ذكر هفت مشخصه براي داستان‌هاي امپرسيونيستي، درصدد برآمد تا ويژگي‌ها و وجوه ممیّزة اين مكتب ادبي در داستان را تبيين نمايد. تأكيد اين منتقد بر ويژگي‌هاي هفت‌گانه با هدف تعيين مرز داستان‌هاي امپرسيونيستي از داستان‌هاي رئاليستي و ناتوراليستي صورت پذيرفت و از منظري ديگر مي‌توان گفت كه نظرية فرگسن تاحدود زيادي تكمله‌اي است بر بحث‌هاي آيلين بالدشويلر در شرح ويژگي‌هاي داستان‌هاي كوتاه غنايي به‌عنوان يكي از اصلي‌ترين نمونه‌هاي داستان مدرنيستي. فرگسن كه در بررسي‌هاي خود نگاه ويژه‌اي به شيوة داستان‌پردازي آنتوان چخوف نويسندة شهير روسي دارد، اين ويژگي‌ها را براي داستان‌هاي كوتاه مدرن از نوع امپرسيونيستي برمي‌شمرد: «۱- محدود و برجسته‌شدن زاوية ديد؛ ۲- نشان‌دادن شور و هيجان و تجربة دروني؛ ۳- حذف يا تغيير عناصر متعددي از پيرنگ سنّتي؛ ۴- تكية بيشتر بر استعاره و مجاز در بيان وقايع و توصيف شخصيت‌ها؛ ۵- نامتوالي روايت‌كردنِ رويدادها؛ ۶- ايجاز در شكل داستان و سبك روايت آن؛ ۷- برجسته‌ساختن سبك» (فرگِسن، ۱۹۹۴: ۲۱۹ به‌نقل‌از پاينده، ۱۳۹۵: ۲۷۳-۲۷۴)[4].

مروري كلي بر اين ويژگي‌ها كه اغلب آن‌ها معطوف بر فرم و شكل روايت‌اند، به‌ويژه در زمانة ما كه شيوة روايت‌گري به سبك روايت‌هاي سنتي تاحدود زيادي منسوخ شده است، نشان مي‌دهد كه استفاده از اين معيارها در تعيين مرز داستان‌هاي امپرسيونيستي راه به جايي نخواهد برد؛ چراكه امروز

[1] Abolghasemi,2016: 6
[2] Yahaqi and Parsa, 2018: 230
[3] Payende, 2016: 279
[4] Ferguson, 1994: 219, quoted by Payendeh, 2016: 274-273

کمتر رمان یا داستاني را مي‌توان سراغ گرفت که مثلاً طي آن نظم خطي توالي رويدادها به‌هم نخورده باشد يا اينکه پيرنگ به‌معناي سنتي در آن قابل مشاهده باشد و يا داستان بر تشريح تجربيات و احساسات دروني شخصيت‌ها متمرکز نباشد. ازهمين‌رو به نظر مي‌رسد ضروري است تا از طريق بازبيني اصول و شگردهاي مکتب امپرسيونيسم در نقاشي و بررسي امکان و نحوة به‌کارگيري اين نوع تصاوير در ادبيات داستاني، الگويي جديد براي تشخيص مرزهاي داستان‌هاي امپرسيونيستي از ساير داستان‌ها مدرن ترسيم کرد. موضوعي که دغدغة اصلي اين مقاله است و براي دست‌يافتن به آن داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب» از غزاله عليزاده به‌عنوان نمونة عملي انتخاب شده است.

۳ يافته‌ها و بحث

در اين بخش از مقاله تلاش خواهد شد تا ويژگي‌هاي خصيصه‌نماي داستان‌هاي امپرسيونيستي با تمرکز بر سه محور تصاوير متشکل از ترکيب عنصر نور با رنگ‌ها، گرايش به بُعد استعاري در تشريح مکان‌هاي داستاني و ترجيح «نمود» بر «بود» در محتواي روايت، در داستان بلند «با انار و با ترنج از شاخ سيب» تشريح شود.

۳،۱ پرداختن به «نمود» به جاي «بود»

يکي از عمده‌ترين موضوعات مطرح در زيبايي‌شناسي معاصر، تمرکز بر تشريح «نمود» پديده‌هاست. در حقيقت مي‌توان مدعي شد که نقطة اصلي تمايز رويکردهاي زيبايي‌شناسانة معاصر بر ساير رويکردها اعم از علمي، تاريخي، سياسي و اجتماعي، همين تمرکز بر نمود است و کار هنرمند چيزي نمي‌تواند باشد مگر تشريح خصائص بيروني و محسوس امور و پديده‌ها «هنر با نمود بماهُو نمود سروکار دارد و بنابراين نه در پي فريفتن، بلکه يکسره حقيقي است» (نيچه، ۲۰۱۴، ۲۱۳ به نقل از ابوالقاسمي ۱۳۹۵: ۸)[1].

بر همين اساس بايد گفت که هنر نه به‌سان متافيزيك مدعي شناخت جوهر اشياء است و نه همچون علم در پي رسيدن به کنه ويژگي‌هاي مادي آنهاست. اين امر ملاحظات زيبايي‌شناسانه را تا حد زيادي به موضوع «پديدارشناسي» در فلسفه نزديك مي‌کند. در پديدارشناسي نيز، فيلسوف به‌جاي آنکه در پي شناخت حقيقت اشياء باشد، تلاش مي‌کند تا با ادراك بلاواسطة خود، امور و اشياء را موضوع شناخت قرار دهد و در اين فرايند نه خودِ امر بيروني محور است و نه ذهنيت فاعلِ شناسنده؛ بلکه ارتباط دوسويه‌اي ميان اين دو برقرار است که منتج به شناخت مي‌شود. «پديدارشناسي بر پاية اين فرض استوار است که معناها نه صرفاً در ذهن تحقق مي‌يابند و نه در عالم خارج؛ بلکه در مناسبت جهت‌مند ميان اين دو قطب شکل مي‌گيرند» (ضيمران، ۱۳۹۳: ۷۵)[2].

نکتة قابل توجه ديگر آن است که امپرسيونيسم به‌عنوان يك مکتب هنري که بيشتر در نقاشي کاربرد يافته است، بيش از هر مکتب هنري‌اي در پي ايجاد پيوند ميان هنر و پديدارشناسي است. يعني به همان اندازه که در پديدارشناسي بر درك و دريافت ذهن از نمود اشياء تأکيد مي‌شود، امپرسيونيست‌ها نيز بر دريافت و تأثر گذراي خود از امور بيروني توجه نشان مي‌دادند. «امپرسيونيست‌ها عميقاً به اين واقعيت آگاهي داشتند که ما به غالب چيزهايي که مي‌بينيم توجه دقيقي مبذول نمي‌داريم و تنها انطباع يا تأثري گذرا از نمود آنها را دريافت مي‌کنيم» (گراهام، ۱۳۸۳: ۱۹۳)[3].

«با انار و با ترنج از شاخ سيب» داستاني است که پيرنگ اصلي آن موضوع دريافت‌هاي مختلف اذهان از پديده‌اي واحد است. در اين داستان مرد

[1] Nietzsche, 2014, 213 quoted by Abolghasemi, 2016: 8

[2] Zeymaran, 2014: 75

[3] Graham, 2004: 193

جواني كه همان راوي داستان است براي يافتن پرنده‌اي گمشده به استخدام خانواده‌اي اشرافي درمي‌آيد. خانواده‌اي كه در خانه‌اي اعياني خارج از شهر زندگي مي‌كنند و راوي به‌محض ورود به آنجا با احوالات غريب اهالي خانه مواجه مي‌شود. در طي گفتگوهايي كه با هدف يافتن پرندة گمشده درمي‌گيرد، راوي پي مي‌برد كه هركدام از اعضاي خانواده روايت خاص خود را از چيستي و ماهيت اين پرنده دارند. روايتي كه برخاسته از گذشته، دغدغه‌ها، انديشه‌ها و باورهاي آن‌هاست. گويي كه پرندة جادويي بازنمايي‌كنندة آن چيزهايي است كه شخصيت‌ها در جايي و در زماني دور گم كرده‌اند و بعد از آن تمام زندگي‌شان در پي يافتن اين گمشده صرف شده است. نكتة شايان توجه آن است كه در اين داستان هر شخصيت، دو تجربة شهودي را از سر مي‌گذراند؛ يكي در آغاز و پيش از آمدن راوي به خانة آقاي احتشام كه هركسي پرنده را در هيئتي و شكلي متفاوت مي‌بيند و يكي در پايان داستان كه با پديدارشدن ديگرباره پرنده، هركس تجربه و رؤيايي خاص را از سرمي‌گذراند.

رحيلا تنها دختر خانواده كه سرشار از انواع انرژي‌ها و اشتياق‌هاي جواني است، در صبحي پاييزي و سرد، هنگامي كه با ديدن زردي و بي‌برگي درختان، دچار حسرت مي‌شود، با منظرة عجيبي مواجه مي‌گردد. او كه به دليل سردي آدم‌ها و فضايي كه در آن زندگي مي‌كند، احساس دل‌مردگي و تنهايي دارد و از ترس شماتت‌هاي اطرافيان همواره چهره را در پسِ گيسوان پنهان مي‌دارد، در آن صبح سرد پاييزي، پرندة جادويي را ديده بود كه با پرواز خود در ميان گل‌ها و درختان خشكيده و بي‌بر، سبزي و سرزندگي را به آنان هديه مي‌دهد به‌گونه‌اي كه «يكسره برگ‌ها سبز مي‌شد و شاخه‌ها شكوفه مي‌داد، تمام باغ خزان‌گرفته از نفس پرواز او جابه‌جا شكوفان شده بود» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۵۲)[1]. او كه با ديدن اين تأثير باشكوه و آواي جادويي، احساس كرده بود كه مي‌تواند هم‌پاي پرنده در آسمان اوج بگيرد، به يك‌باره همه‌چيز را ازدست‌رفته مي‌بيند و پرنده را گم مي‌كند.

بعد از اين ماجرا رحيلا همواره با دوربيني در دستان، جاي‌جاي باغ را در سوداي يافتن دوبارة پرنده جستجو مي‌كند؛ ولي اين جستجو هيچ‌گاه به ثمر نمي‌رسد و همين مسئله او را روزبه‌روز منزوي‌تر مي‌كند، تا آنكه در پايان، طي رؤيايي شيرين، گمشدة خود را مي‌يابد. رؤيايي كه در آن اسب‌ها ديوانه‌وار در دشت مي‌دوند و آفتاب بر علف‌ها و پروانه‌هاي هزاررنگ مي‌تابد. در اين رؤيا رحيلا طعم ميوه‌اي خاص را مي‌چشد، كه در ادامه مشخص مي‌شود آن ميوة خاص ترنج است و پس از خوردن اين ميوه احساس رهاشدگي به او دست مي‌دهد. او كه حالا گمشده‌اش را يافته است، «ميان بخارهاي زرد وزان، با تني لخت... به خوابي مدام و شهدناك» (همان: ۷۴)[2] مي‌رود.

ترنج كه در اين بخش از داستان به آن اشاره شده است، در باورهاي ملل مختلف، به‌ويژه ايرانيان نماد شور، حيات و سرزندگي محسوب مي‌شود. «در ايران باستان ترنج رمز نيك‌بختي و بهروزي بوده و ... در آيين‌هاي ازدواج و انتخاب همسر نيز كاربرد داشته است» (موسوي و اسپرغم، ۱۳۸۹: ۲۴۶)[3] و اينكه رحيلا در رؤياهايش، خود را در حال خوردن اين ميوه مي‌بيند، نشان‌دهندة وجود آرزوهاي نهفته و احساسات سركش جواني در وجود اين شخصيت است كه بنا به دلايل مختلف ازجمله سردي روابط خانواده و ترس از قضاوت و شماتت آنان، به شكل فروخورده باقي مانده‌اند و ديدن آن پرندة جادويي و رؤياي بعد از آن، آشكاركنندة اين آرزوهاي فروخورده است.

دومين عضو خانواده كه به شرح ماجراي پرندة رؤيايي مي‌پردازد، آقاي احتشام پدر خانواده است. آنگونه كه از روايت برمي‌آيد، اين شخصيت، دلباختة

[1] Alizadeh, 2004: 52
[2] Ibid: 74
[3] Mousavi and Aspargham, 2010: 246

جايگاه خانوادگي و زندگي اشرافي‌اي است كه از پدر به او ارث رسيده است. ازهمين‌رو شكي ندارد كه اين پرنده همان ميراث گرانقدر و بي‌بديل خانوادگي است كه پدر و پدربزرگ وعدة آن را داده بودند. او نيز در رؤيايش پرنده را درحال پرواز ميان باغ خشك مي‌بيند كه بال‌هايش هزار جواهر رنگ‌رنگ‌اند و درخشش چشمگيرش، چون منشوري از بلور، رنگ‌هاي مختلف را از خود بازمي‌تاباند. ازآنجاكه آقاي احتشام شكي ندارد كه اين پرنده ميراث اجدادي اوست، برعكس ساير اعضاي خانواده، تلاش مي‌كند تا او را بگيرد؛ اما پرواز و غيبت پرنده او را از رسيدن به هدف بازمي‌دارد و بعد از اين ماجرا هميشه در آرزوي بازيافتنش سرگردان است؛ گرچه «مسلماً همين اطراف بود، چراكه گهگاه حسي از حضور نزديك او به درك مي‌آمد» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۵۴)[1]. شكي نيست كه گمشدة آقاي احتشام كه آن را در هيئت پرندة جادويي مي‌بيند، غرور و منزلت خانوادگي و اجدادي است؛ كه به مرور از دست رفته است و اين شخصيت رؤياي بازيافتن آن را دارد. خاصه آنكه تصوير محوري رؤياي پاياني او پلنگي زيبا و مغرور است كه بر تخته سنگ‌هاي فراز كوه، «به ناز و با شقاوت خرامان و دو چشم، اختران سبز فروزان و سخت باهيبت... خال‌هاي تابناك پشت را در نور نوسان داده بود» (همان: ۷۷). پلنگ در ميان اهالي بيشتر فرهنگ‌ها نماد غرور و دست‌نيافتني‌بودن است و «از اين‌رو مي‌توان آن را كاملاً نماد طبقة سلطنتي و جنگجو به شمار آورد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴ ، ۲۳۶/۲)[2].

سومين كسي كه از پرنده سخن مي‌گويد، خانم‌بزرگ است. مادر آقاي احتشام و مادربزرگ رحيلا و معين‌الدين، زني كه ايام پيري را پشت سر مي‌گذارد و به قول خودش آمادة خواب طولاني مرگ مي‌شود و در دل براي جواني ازدست‌رفته حسرت مي‌خورد؛ اما وقتي راه و چاره‌اي براي بازيافتن سرزندگي و شور جواني نمي‌بيند؛ آرزو دارد روزهاي خاكستري پيري در فراغت و صلح و سكون سپري شود تا آنگاه كه موسم آرامش ابدي فرابرسد. ازهمين‌روست كه در مكاشفه‌اش، برخلاف ساير، پرندة جادويي «بزرگ بود و سفيد و آن سفيدي يكپارچه چنان هول و هيبتي داشت كه سبب شد او بي‌درنگ در پاي پنجره به دعا بنشيند» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۵۵)[3].

خانم‌بزرگ كه يكي از سرگرمي‌هايش در اين روزهاي پيري پرورش گل و گياه است، طي رؤياي پاياني‌اش، در پوششي از رنگ گل‌هاي مختلف و عطر و هواي سنگين گلخانه، دوران جواني‌اش را مي‌بيند كه در كنار پدر و خواهر تجربه‌اي رنگارنگ را از سر مي‌گذرانند و در اين ميان ديگرباره پرنده نمايان مي‌شود با سپيدي‌اي كه خانم‌بزرگ دوست دارد خود را در آن غرق كند. اين رؤيا به‌وضوح نشان مي‌دهد دغدغة اصلي‌اي كه خانم بزرگ را به تكاپوي جستجوي پرنده واداشته، هراس پيري و اندوه زوال جواني است. هراس و اندوهي كه ظاهراً گريز و گزيري از آن نمي‌توان متصور شد؛ مگر غرق‌شدن در سپيدي يكپارچه‌اي كه تداعي‌گر آرامش خواب جاوداني مرگ است.

شخصيت بعدي‌اي كه به تشريح چيستي پرندة جادويي مي‌پردازد، خانم احتشام است. زني زيبا، مغرور و نجيب كه همچون خانم بزرگ شيفتة پرورش گل‌ها و گياهان است. او عليرغم آنكه در دورة اوج پختگي و زيبايي به سر مي‌برد، به دلايلي كه در داستان مشخص نيست، رابطة گرمي با همسرش ندارد؛ موضوعي كه قطعا در تصويرپردازي و انگارة او دربارة پرندة جادويي نيز اثرگذار بوده است. نكتة قابل توجه در روايت اين زن از پرنده، عطر غريب و سنگيني است كه پيش از پديدارشدن پرنده در هواي اتاق و بيرون پيچيده بود. عطري آشنا كه تحت تأثير آن «يكباره زمان و موقعيت‌ها به‌هم آميخته بود» (همان: ۵۹)[4] و زن را متوجه حضور پرنده كرده

[1] Alizadeh, 2004: 54
[2] Chevalier and Gheerbrant, 2005: 2/236
[3] Alizadeh, 2004: 55
[4] Ibid: 59

بود. پرنده‌اي كه در نگاه او هيئتي متفاوت از روايت ديگران دارد: «پرزنان در دوردست، به هيئت كبوتران معمولي و بال‌ها رخشان از تابش آفتاب، تك مي‌پريد و چون اغلب پرندگان در مسيري دايره‌شكل» (همان).

در پايان داستان نيز اين زن جزو اولين كساني است كه از روي استشمام دوبارة عطري خاص، متوجه بازگشت پرنده مي‌شود و در ادامه تجربة رؤياگون خود را از اين بازگشت بيان مي‌كند: «اين چشمان احتشام تيز نگاه مي‌كند، بي‌حراك و پرهيبت از پشت پنجره نگران است و عطري نازك و سيّال بر من مي‌وزد و هر رشحة عطر بر تنم هزار جرقه دارد و سراسر اندامم را از عشق و حسي گرم مي‌لرزاند... جنگل بلوط را سراسر عطر گل برف گرفته و عاشقان من جابه‌جا، در دايره‌هايي از مهتاب منتظرند» (همان: ۷۵-۷۴). اين رؤيا البته به اين كوتاهي نيست؛ اما نكتة قابل توجه در آن حضور پررنگ عشقي گمشده است. عشق گمشدة آقاي احتشام كه ديگر همانند گذشته او را دوست ندارد و همچنين خيل عاشقاني كه با توجه به زيبايي تحسين‌برانگيز خانم احتشام احتمالاً در روزگاران دور بي‌دريغ نثار او مي‌شده است. همانطوركه پيش از اين نيز اشاره شد هر شخصيتي بنا بر نوع نيّت‌مندي، احساسات و نيازهايش، تعبيري متفاوت از پرنده دارد و تعبير خانم احتشام نيز برخاسته از حس گمشدة دوست‌داشته‌شدني است كه در گذشته‌ها مغروق در آن بوده است.

معين‌الدين پسر خانواده، فرد ديگري است كه با راوي از چيستي پرنده سخن مي‌گويد. او انسان عجيبي است كه حسابش را از ساير اعضاي خانواده جدا كرده و در بنايي با معماري‌اي غريب، روز و شب خود را صرف سركشي در امور ستارگان و سيارات مي‌كند. از ميان اعضاي خانواده با تنها كسي كه الفت و انسي دارد، خانم‌بزرگ است. وقتي كه خانم‌بزرگ را مي‌بيند، همچون برّه‌اي رام و آرام سر بر دامنش مي‌گذارد تا پيرزن با دست‌هاي مهربانش دستي به مهر بر سر و روي او بكشد و او مسحور اين نوازش، همه‌چيز و همه‌كس را فراموش مي‌كند. نكتة بارز زندگي معين‌الدين بي‌گمان احساس تنهايي عميقي است كه او را به سوي سير احوال ستارگان سوق داده است. همين حس تنهايي است كه به‌محض حضور راوي، معين‌الدين را وامي‌دارد تا او را در آغوش بگيرد و بي‌محابا از محبت برادارانه‌اش نسبت به اين غريبه سخن بگويد.

پرنده در نگاه و تعبير معين‌الدين با ستارگان و آسمان پيوند دارد. در سپيده‌دمي كه قران‌السعدين بوده، پرنده در فلق رخ نموده و چون سياره‌اي مهذّب در مداري مي‌چرخيده. ظهور اين پرنده آنچنان معين‌الدين را به وجد آورده است كه او در آن لحظه رضا مي‌داده تمام بساط منجمي را كنار بگذارد و تا هميشه به آن موجود غريب بنگرد. رؤياي پاياني معين‌الدين نيز به اين شرح است: «اكنون زمان سفرم به ستاره‌هاست. قادرم به سبكي، رخت كشم از اختري به اختر ديگر، آنگاه در كهكشان روشن اين اختران، اين خواهران زرين‌گيسو كه لرزلرزان به خنده مرا دوره كرده‌اند بچرخم. زمان بي‌تناهي است و دنبالة آنچه را كه در ستاره‌اي پايان مي‌يابد، از زمان آغازين، در ستاره‌اي ديگر مي‌گيرم» (همان: ۸۱-۸۰)[1].

گذشته از اين شخصيت‌هاي اصلي، در داستان اشخاص فرعي‌اي همچون اسماعيل و صفورا زوج كارگر خانواده، يعقوب رانندة عمارت و باغبان پير نيز حضور دارند كه آن‌ها نيز هركدام تعبير و رؤياي خاص خود را از پرندة جادويي دارند كه البته امكان تشريح تمامي آن‌ها در اين مجال فراهم نيست. اما مرور روايت‌هاي اين شخصيت‌ها نيز نشان‌دهندة وجود تعابير و تصاوير مختلف از امري واحد يعني پرنده است. همچنين در پايان داستان جملاتي آمده است كه به‌مثابه تصاويري سينمايي و باز از فراز روستا، شهرها و درنهايت كرة زمين است كه نقل آن‌ها نشان‌گر وجود گمشده‌هاي مختلفي در ميان اهالي اين مكان‌هاست. گمشده‌هايي كه هر از گاهي

[1] Ibid: 80-81

در هيئتي و قالبي رخ مي‌نمايند و زوال مي‌پذيرند تا در جايي ديگر و در هيئتي يا رؤيايي ديگر نمايان گردند.

۳،۲ تصاوير امپرسيونيستي

يكي از اصلي‌ترين وجوه مميزة آثار ادبي با رويكرد امپرسيونيسم، چه در شعر و چه در نثر، تصاوير خاصي است كه به دليل نقش ويژة نور و سايه و همچنين به كارگيري انواع رنگ، قرابت ويژه‌اي با تابلوهاي نقاشي امپرسيونيستي دارند. نمونة بارز اين نوع تصاوير در شعر فارسي، قطعات هايكووار سهراب سپهري است كه بيش از هر شاعر ديگري، با نقاشي و عنصر رنگ و نور آشناست (رك ياحقي و پارسا، ۱۳۸۷)[1]. در ادبيات داستاني فارسي هم يافتن نمونه‌هاي تصاوير امپرسيونيستي و نويسندگاني كه به خلق اين تصاوير توجه دارند، چندان دشوار نيست؛ اما در اين ميان غزاله عليزاده وضعيت متفاوتي دارد. او در بيشتر آثار خود نگاه ويژه‌اي به تصاوير امپرسيونيستي دارد؛ تاآنجاكه اگر بخواهيم تنها براساس اين‌دست تصاوير و بدون در نظر گرفتن ساير معيارها به دسته‌بندي داستان‌هاي اين نويسنده بپردازيم، مي‌توان مدعي شد تقريبا تمامي آثار اين نويسنده مي‌توانند مصداق داستان‌هاي امپرسيونيستي باشند.

در ميان داستان‌هاي عليزاده، «با انار و با ترنج از شاخ سيب»، نمونة قابل توجهي است كه ضمن دارا بودن ساير ويژگي‌هاي داستان‌هاي امپرسيونيستي، به دليل احتوا بر تصاوير متعددي كه با محوريت نور، سايه و رنگ خلق شده‌اند، مصداقي كامل براي اين نوع داستان‌ها محسوب مي‌شود. تصاويري كه گاه در قالب توصيف‌هايي براي وضعيت‌هاي خاص، گاه براي ترسيم مكان‌ها يا فضاهاي رخدادن وقايع و گاهي نيز در ضمن تشبيه‌ها و استعاره‌هاي متن ظهور و بروز مي‌يابند. در اين بهره تلاش خواهد شد تا برخي از اين تصاوير نقل و شرح شوند.

در همان بخش‌هاي آغازين داستان و به‌محض ورود شخصيت اصلي به منزل آقاي احتشام، نويسنده براي توصيف صورت سرد و پرقساوت صاحبخانه از تقابل ميان تابش نور عصرگاهي و رنگ سپيد موهاي اين شخصيت استفاده مي‌كند: «ناگهان آقاي احتشام خواست منظرة خورشيد شعله‌ور عصر را ببينيم. بر تارهاي سپيد موي او سرخي افتاده بود و پرتو فروزش لرزان، خطهاي حساس و عاطفي چهره و لبخند سادة او را ناپديد مي‌كرد و صورتي سرد و پرقساوت براي او مي‌ساخت» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۵۰)[2]. يكي از اصلي‌ترين كاركردهاي نور، به‌ويژه نور خورشيد در تصاوير امپرسيونيستي، شكل‌دادن به ادراك‌هاي آني ناظرين است. مسئله‌اي كه در اين تصوير كاملا به چشم مي‌آيد. نكتة قابل توجه ديگر در اين تصوير، نقش نور در حذف جزئيات و خطوط متمايزكننده است. به عبارت ديگر نويسنده به‌جاي تأكيد بر خطوط چهره در ترسيم حالت روحي شخصيت، با استفاده از زاويه و نوع نوري كه مي‌تابد، تصويري كلي و نامشخص از چهره ارائه داده، كه برداشت كلي از آن حالتي از سردي و قساوت است.

در نمونه‌اي ديگر از تصاوير موجود در داستان، نويسنده با ظرافت از تركيب عنصر نور و غبار داخل اتاق براي ترسيم فضاي وهمناك حالت خلسة پيش از خواب، استفاده كرده است. نكتة قابل توجه در اين تصويرپردازي، تأكيد خاص نويسنده بر موضوع شكل‌گيري ادراك‌هاي لحظه‌اي از پديده‌ها تحت تأثير چرخش نور در فضاي اتاق است. همان‌چيزي كه امپرسيونيست‌ها توجه ويژه‌اي به آن دارند و به‌گونه‌اي اصلي‌ترين شگرد آفرينش هنري در اين مكتب محسوب مي‌شود: «تمام بعدازظهر در بستر بودم، گرم خيالبافي، با پلك نيم‌خواب، نور نرم بعدازظهر را از پنجره مي‌گرفتم و كفهايي از سرم مي‌گذشت، آميزة خلسه‌اي آشوبناك و انبوهي از دريافت‌هاي گنگ مي‌گسترد بر اشياء كه به هر لمحه مفهومي ويژه مي‌گرفت و دوباره بازمي‌گشت. سايه

[1] InTx. Yahaqi and Parsa :2018

[2] Alizadeh, 2004: 50

مادر در غبار مي‌چرخيد» (همان: ۵۶)[1]. از همين‌دست تصاوير که در آن‌ها نويسنده به‌جاي ذکر دقيق جزئيات پديده‌ها، به بيان درک و دريافت آني خود متأثر از انعکاس عنصر نور به‌عنوان مادر رنگ‌ها مي‌پردازد، تصوير متمايزي است که راوي از خانم احتشام به دست مي‌دهد؛ تصويري که نشان‌دهندة شيفتگي دروني راوي به اين شخصيت است: «در نور آفتاب چشمانش از قهوه‌اي به طلايي گشته بود و بيني صاف و پيشاني بلند او در نور مي‌درخشيد» (همان: ۵۷). در اين تصويرپردازي از زيبايي خانم احتشام، بي‌گمان حضور نور و زاويه و شيوة تابش آن اثري غيرقابل‌کتمان دارد.

از ديگر ويژگي‌هاي تصاوير امپرسيونيستي، استفاده از ترکيب نور با رنگ‌هاي روشن همچون سبز، زرد و آبي است. اين نوع تصويرپردازي بيشتر در شرح صحنه‌هاي برگرفته از عناصر طبيعي مورد استفاده است؛ گويي که نويسنده همچون عکاسي چيره‌دست ساعاتي طولاني را منتظر بوده تا شرايط جوّي و زاوية تابش نور به‌گونه‌اي رقم بخورند تا اين لحظة خاص پديدار شود: «آب تا شکم اسب مي‌رسد و پشنگ‌هاي تيرة موجاموج بر چهره و اندامم مي‌پاشد. شکوفه‌هاي سيب رو به رستن است و شاخه‌ها خوشه‌دار آويختة ديوارهاي گل‌آمود... پلنگي ديدم، به ناز و شقاوت خرامان و دو چشم، اختران سبز فروزان ... با پوستي رخشان در نور،... خال‌هاي تابناک پشت را در نور نوسان داده بود. دوباره بر آبشار مي‌آيم در انتظار. پونه‌هاي نورس ميان تراک سنگ‌ها و گل‌هاي خرّم استکاني لرزان از ريزش دمادم قطره‌ها... چشمه‌چشمه آفتاب رخشان، در گذر از فاصله‌هاي شاخ و برگ‌ها و شعله شعله رنگ‌ها، رقصان بر آب. فرازتر يک‌سره آفتاب... آواي مفرّح ريزش آب است و آفتاب بي‌زوال، دو چشم سبز لذت‌ناک، الفت‌بار، با نوري ساطع، گل‌هاي آبي استکاني بر آب افشان» (همان: ۷۸-۷۷)[2]. قسمت نقل‌شده، يکي از بسيار نمونه‌هاي تصاوير موجود در متن است که نويسنده طي آن با استفاده از عنصر نور و رنگ و آب، فضايي مملو از نشاط و رنگ آفريده است. در بخش ديگري از روايت، نويسنده با ظرافت و نگاه باريک‌انديش خود، تابلوي زيبايي از ترکيب رنگ آبي آسمان با سبزي درخت کاج پشت پنجره، قابي زيبا و اثرگذار پديد مي‌آورد: «چشم دوختم به درخت کاج پشت پنجره، که با سبزي مذاب و تيره، سطح آسمان آبي چارچوب را گرفته بود و کلاغ‌ها گرداگرد آن به پرواز» (همان: ۶۰)[3].

يکي ديگر از شگردهاي مورد استفاده در تصاوير امپرسيونيستي، استفاده از تضاد يا کنتراست ميان نور و سايه است. نور همانگونه‌که باعث جلا و درخشش اجسام مي‌شود، سايه و تيرگي را نيز پديد مي‌آورد. وجود سايه‌هاي مبهم و به قول نويسندة داستان «مهگون»، ضمن افزودن بر بُعد اسرارآميزي مکان‌ها و پديده‌ها، ميداني را براي جولان تخيّل خواننده فراهم مي‌سازد تا به‌جاي تکيه بر جزئيات، با تمرکز بر کليات مبهم، فضا را براي خيال‌پردازي‌ها و ادراکات شخصي و لحظه‌اي فراهم سازد: «سايهٔ عمارت سنگي در مهتاب ممتد و تاريک است و نور آجري اتاق معين‌الدين بر آن نقشي روشن مي‌زند. بناي پشتي با انبوه پنجره‌هاي نوراني از فراز مي‌درخشد... نور ماه تابيده بر کلاه فرنگي و دودکش‌ها، سايه‌هاي سترگ کوه تا نيمه‌هاي دشت، جبالي مديد، تکاتک قله‌ها پوشيدة برف و در مقابل صحراي گستردة خاموش» (همان: ۸۳)[4]. در نمونه‌اي ديگر محور خلق تصوير، تضاد ميان تيرگي و نور است و نويسنده به‌سان نقاشي چيره‌دست، فضاي مهگون اتاق و سياهي رنگ گربه را در تضاد با سبزي مشتعل چشمانش قرار داده و در اين ميان با افزودن تصور جرقه‌هاي برخاسته از اصطکاک حرکت گربه، تابلويي زنده و دلخواه خلق کرده است: «من غرقهٔ فکر، سايه‌اي نرم‌رو و آرام را در فضاي مهگون ديدم و به سر گرداندن، گربه‌اي سياه بود، با موهايي بلند

[1] Ibid: 56
[2] Ibid: 77-78
[3] Ibid: 60
[4] Ibid: 83

و رخشان و چميدني رام كه به هر تكان كوتاه، آواي اصطكاك و برق جرقه مي‌ساخت، آمد و بر راحتي برابر من نشست و دو چشم سبز مشتعل را بي‌تكان به من دوخت» (همان: ۷۰)[۱].

نكتة مهم ديگري كه در تصويرهاي امپرسيونيستي غزاله عليزاده جلب توجه مي‌كند، استفاده توأمان از عنصر بو، طعم و صدا در كنار رنگ‌ها و البته نور است. ويژگي‌اي كه باعث تلفيق عناصر مختلفي مي‌شود كه هريك با حسي از حواس چندگانة انساني در ارتباط است. به‌گونه‌اي كه خوانندة داستان با مرور اين وصف‌ها، نه‌تنها از تركيب نور و رنگ‌هاي مختلف حظ بصري مي‌بَرَد؛ بلكه هم طعم رنگ‌ها را مي‌چشد، هم بوي عناصر موجود در تصوير را استشمام مي‌كند و هم اينكه صداي زندة تصاوير را مي‌شنود. به‌عنوان نمونه به اين تصوير بنگريد: «چه خوابي بود آن خواب كه اسب‌ها ديوانه‌وار در دشت‌ها مي‌دويدند و آفتاب كه مي‌زد ريشة علف، شيرين بود و پروانه‌ها هزار رنگ پرّان» (همان: ۷۴)[۲]. در اين عبارت كوتاه شريني طعم ريشة علف، در كنار عناصر نور و رنگ، تصويري زنده از دشت و باغ را در يك روز مطبوع بهاري در ذهن ايجاد مي‌كند.

ازآنجاكه امثال اين نوع تصاوير در متن بسيار است، تنها به يك نمونة ديگر اشاره مي‌شود: «عطري نازك و سيّال بر من مي‌وزد و هر رشحة عطر بر تنم هزار جرقه دارد... خون عطري‌ام را بر سلول‌هاي باغچة خوابگاه بپاشد. راهبه‌ها، شمعدان به‌دست، نرم و شبح‌وار، در دالان‌ها مي‌گردند، با تني پاك و آميخته‌بوي پنير و ياسمن، .. من چشم دوخته‌ام به نور تند گذر سواري‌ها، با بازتابي گهگاه بر سقف، به هر نورِ تازه دلم مي‌شكوفد و بر ستوني لرزان از نور مي‌آويزم و فرود مي‌آيم از پنجره، با پاي خيس برهنه گرد شهر مي‌گردم، ميدان‌هاي عظيم غرق نور، با بارش يكريز فواره‌ها، خرمن گل آلاله در باغچه» (همان: ۷۵)[۳]. در اين تصوير گذشته از ويژگي‌هايي كه براي نمونه‌هاي قبلي ذكر شد، نوعي از آميختگي حس‌هاي مختلف نيز به چشم مي‌آيد. نازكي عطر، جرقه‌زدن رشحة عطر، عطرناك‌بودن خون، شكوفاشدن دل و تجسّم نور در هيئت ستون، مصاديقي از آميختگي حس‌هاي مختلف در اين تصاوير است.

در اينجا اشاره به اين نكته ضروري است كه بسامد بالاي حس‌آميزي در تصاوير امپرسيونيستي «با انار و با ترنج از شاخ سيب»، اين شگرد را به يكي از ويژگي‌هاي متمايز سبكي در داستان تبديل كرده است. به‌عنوان نمونه در عبارت «مبادا امواج نازكي از صدا، اندامش را بخراشد» (همان: ۵۸)[۴]، امواج صدا همچون تيغي قلمداد شده كه اندام را مي‌خراشد، آميختگي حس شنوايي و لامسه؛ يا در تعبير «با تبسمي تابناك از من خداحافظي كرد. دمي صداي قدم‌ها در سرسرا و پلكان به گوش آمد و دم بعد سكوت پنبه‌اي روز بود» (همان: ۳۷)[۵]، استفاده از صفات تابناك و پنبه‌اي براي تبسّم و سكوت، و در عبارت «گفتگوي ما نرمانرم، پوشيده و خواب‌رونده در پوششي شهدناك و مهرآميز مي‌شد و به تسلا و گرمي مي‌رسيد» (همان: ۴۶)[۶]، استفاده از اوصاف نرمانرم، خواب‌رونده و شهدناك و گرم براي گفتگو، از نمونه‌هاي حس‌آميزي در متن است.

استفاده از ويژگي‌هاي متمايز امپرسيونيستي در خلق تصاوير تنها به شواهد حس‌آميزي در متن خلاصه نمي‌شود و در ديگر صنايع ادبي مورد توجه نويسنده همچون تشبيه و استعاره نيز انعكاس دارد. به‌عنوان نمونه در تشبيه «چشمان تيز پير، اخگراني روشن» (همان: ۷۹)[۷] و يا در اين نمونه: «چون ترنّم فوّاره در خوشخانه‌اي تابستاني، از تخت فرود آمدم و مادر هنوز خواب بود» (همان: ۶۷)[۸] كه راوي

[1] Ibid: 70
[2] Ibid: 74
[3] Ibid: 75
[4] Ibid: 58
[5] Ibid: 37
[6] Ibid: 46
[7] Ibid: 79
[8] Ibid: 67

فرودآمدن خود از تخت را به صداي آرام فواره در خوشخانه‌اي تابستاني همانند كرده است كه علاوه بر آرام و بي‌صدابودن، لطافت و درخشش قطرات و شفافيت آب نيز در شكل‌دهي به تصوير، نقشي اساسي ايفا مي‌كنند. عبارت «گلدان آراسته‌اي از شمعداني پنج‌پر، بر قلة پيچ پلكان، پرافشان بود» (همان: ۳۶)[1]، نيز نمونه‌اي از استعاره‌هاي مكنية موجود در متن است كه در آن عناصر نور و رنگ، حضوري ملموس دارند.

از ديگر مسائل قابل توجه در تصاوير امپرسيونيستي، تمركز تصويرگر بر درك لحظه‌اي خود از پديده‌هاست. البته در اين ميان نقش نور نيز بسيار خطير است؛ به اين معنا كه تصويرگر با تمركز بر زاويه و شيوة تابش نور بر پديده، هرلحظه به درکي تازه از آن مي‌رسد. در بسياري از تصاوير ارائه‌شده در داستان مورد بحث، با مواردي روبه‌رو مي‌شويم كه نشان‌دهندة درك آني و لحظه‌اي نويسنده است. درکي كه دائمي نيست و بعد از سپري‌شدن زمان از دست مي‌رود. به عنوان نمونه به اين تصوير توجه كنيد: «تنها اشكوبة ما شكافي بر اين همگوني يكدست بود، با پنجره‌هايي چوبي و پرده‌هاي توري زرد كه چون پروانه‌هاي بي‌تاب، پشت شيشه پَرَك مي‌زدند» (همان)[2]. اين توصيف در بخشي رخ مي‌دهد كه راوي در حال توصيف ساختمان يك‌دست و بي‌روح محل زندگي‌اش است و توصيف بالا را در تمايز واحد طبقة خودشان از ساير بخش‌ها به زبان مي‌آورد. گويي كه در مرور ساختمان به‌يك‌باره پرده‌هاي زردرنگ منزلشان را همچون پروانه‌هاي بي‌تابي مي‌بينند كه در حال پرزدن‌اند. در بخشي ديگر از روايت، زماني‌كه شخصيت رحيلا در حال توصيف پرندة جادويي است، در ميان صحبت خود به جلوه‌هاي مختلف اين پرنده، تحت تأثير زواياي تابش نور اشاره كرده است: «ديده بود ميان برگ‌هاي خشك مي‌پرد، بالها هزار جواهر رنگ‌رنگ. بزرگ نبود اما درخششي چشم‌گير داشت، چون منشوري از بلور هزارسطح، با هر سو كه رو به نور مي‌چرخيد رنگي تاره پديد مي‌كرد» (همان: ۵۳)[3].

۳،۳ وجه استعاري مكان

در نگاه فلسفي، مكان لازمه و مقدمة ادراك انسان از هستي است. به اين معنا كه اساساً فرايند درك از جهان، خارج از چهارچوب مكاني قابل تحقق نيست و مكان «در بن همة شهودهاي بيروني ما قرار دارد، به‌نحوي‌كه ما هيچ‌گاه نمي‌توانيم خود اشياء را خارج ار مكان و مستقل تصور كنيم» (سيدهاشمي، ۱۳۸۵: ۱۰۹)[4]. اين پيش‌فرض در مطالعات ادبي نيز اثرگذار بوده است و در نگاه منتقداني كه به بررسي نشانه‌شناسانة مكان پرداخته‌اند، براي اين عنصر وجوه و انواعي برشمرده شده است. اولين تقسيم‌بندي، تفاوت قائل‌شدن ميان مكان و فضاست. البته اين تمايز به آن معنا نيست كه فضا چيزي جداي از مكان باشد؛ بلكه زماني كه دخالت احساسات، عواطف و باورهاي فردي باعث ايجاد تغيير در ماهيت مكان و كاسته‌شدن از معناي ارجاعي آن گردد، مكان به فضا تبديل مي‌شود: «با تقويت جنبة عينی مكان، بُعد شناختی آن اوج می‌گيرد و با تضعيف اين جنبه، وجه استعاری آن تقويت می‌شود و مكان به سوی فضاشدگی سوق می‌يابد» (كنعانی، ۱۳۹۸: ۱۵۱)[5].

همانگونه‌كه پيش از اين نيز اشاره شد، ميان مكتب امپرسيونيسم و انديشة فلسفي پديدارشناسي پيوند عميقي وجود دارد و اين پيوند در زمينة ادبيات داستاني عمق بيشتري مي‌گيرد. اشاره‌اي هم كه در سطور پيشين بر كاهش بُعد ارجاعي و افزايش بُعد استعاري مكان بر اثر دخالت احساسات و عواطف فاعلِ شناسا شد، نشان مي‌دهد كه مبحث مكان استعاري و انواع آن كه نقش عمده‌اي در ادبيات داستاني دارد، ذيل موضوع

[1] Ibid: 36
[2] Ibid
[3] Ibid: 53
[4] Seyed Hashemi, 2006: 109
[5] Kanaani, 2019: 151

تأثير پديدارشناسي بر ادبيات قابل بررسي است. در اين بهره تلاش بر آن است تا ضمن معرفي انواع مكان‌هاي به‌كاررفته در داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب»، وجوه و معاني استعاري آن‌ها تبيين گردد.

يكي از انواع مكان‌هايي كه در مطالعات نشانه‌شناسانه به آن پرداخته مي‌شود، «مكان پديداري» است. در تعريف اين نوع مكان اين مسئله مورد توجه است كه چگونه وجود سوژة انساني و نوع احساسات او باعث ايجاد تلقي‌هاي متفاوت از مكاني مشخص مي‌شود. «تفکر مکانی تفکری است وابسته به احساسات و عواطف؛ عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارد. نشانه – معناشناسیِ عواطف به‌خوبی نشان داده است که جسمانه با حضور نیرومند خود بر مکان اثرگذار است. به‌همین‌دلیل تفکر مکانی، تفکری عاطفی است» (پَرِت، ۲۰۰۸-۲۰۰۹، به‌نقل‌از شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۹)[1].

در ابتداي داستان مورد بررسي زماني‌كه راوي به همراه مادر خود وارد تالار منزل خانوادة احتشام مي‌شود، تصويري را كه از اين تالار ترسيم مي‌كند، تصوير پرابهام و غيرصميمي است. استفاده از تعابير «نيم‌تاريك»، «مهگون»، «پرهيب محو»، «كم‌رونق» و «مرده»، در جمله‌اي كه به توصيف اين مكان اختصاص دارد، كاملا نشان‌دهندة حس منفي راوي است: «پس از عبور از سرسرا به تالاري بزرگ و نيم‌تاريك رسيديم، چشمان ما كه به روشني بيرون عادت داشت در آغاز همه‌چيز را تار و مهگون مي‌ديد. پرهيب محو سه زن، نشسته بر راحتي‌هايي پشتي بلند، برِ هيزم‌سوز كم‌رونق، با آتشي مرده و بي‌جرقه» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۴۴)[2]. اما دقيقا بعد از چند ساعت و پس از ايجاد صميميت ميان راوي و اعضاي خانوادة احتشام، اين تصوير دگرگون مي‌شود و شكلي ديگر به خود مي‌گيرد: «به اتاق نشيمن بازگشتيم. آتش هيزم‌سوز گداخته و فروزان بود و دايرة صندلي‌ها فراخ‌تر. حلقه‌وار نشستيم و چاي آوردند» (همان: ۴۸)[3].

استفاده از وجه استعاري در توصيف نويسنده از مكان‌هاي موجود در داستان تنها به اين نمونه محدود نمي‌شود و مي‌توان ادعا كرد بُعد استعاري در بيشتر مكان‌هاي ذكرشده در روايت قابل دريافت است. براي نمونه به نمايي كه راوي در اولين مواجهه از ساختمان محل سكونت آقاي احتشام ارائه مي‌دهد، دقت نماييد: «برابر ما ميدان‌گاهي سنگي و سخت بود، به ديدار نخست بي‌روح و پرقساوت، بي‌فاصله بالاخانه‌هايي همسان، استوار بر طاق‌نماهايي خاكستري از سنگي محكم و رگه‌دار، بيش‌وكم همسان مهمان‌خانه يا بيمارستاني تك‌افتاده و دور. از زير طاق‌نماي مياني عبور كرديم و به باغ بي‌بر و بيدستان پرخلنگ رسيديم. پستِ بناي دوم چمنزاري خشك بود، كشيده تا دامن كوه‌ها. برابر آبنمايي مدوّر و زينت‌شده با بلبل‌هاي كوچك سنگي» (همان: ۴۳)[4].

يا تصويري كه از نوع معماري داخل خانه ارائه مي‌شود. راهروهايي طولاني با پنجره‌هايي با فواصل ناچيز در دوسو، كه شباهت بسياري با راهروهاي طويل قطار دارد (همان: ۴۵ و ۴۹)[5]. اين نوع معماري به لحاظ ويژگي‌هاي ظاهري شباهت فراواني به يكي از تقسيم‌بندي‌هاي نشانه‌شناسانه از مكان با عنوان «مكان گردبادي» دارد. نوعي از مكان كه كنشگر در آن «خود را در برابر جریانی قدرتمند می‌بیند، که همچون گردبادی او را دربرمی‌گیرد و در خود محو و گم می‌کند. کنشگر تسلیم در برابر حسی که فضا به او القا می‌نماید، همچون ابژه‌ای ناتوان در دست مکان، تنها می‌تواند مکان را تعقیب کند و از هر نوع تغییری ناتوان است» (مرادي و چالاك، ۱۴۰۰: ۷۹)[6] به‌ويژه آنكه فرد ساكن در اين مكان يعني شخصيت معين‌الدين تعلق خاطر ويژه‌اي به نجوم دارد و در

[1] Parrett, 2008-2009, quoted by Shairi, 2012: 109
[2] Alizadeh, 2004: 44
[3] Ibid: 48
[4] Ibid: 43
[5] Ibid: 45 and 49
[6] Moradi and Chalak, 2021: 79

بخش پاياني داستان در همين مكان دچار شهودي معنوي مي‌شود: «اكنون زمان سفرم به ستاره‌هاست. قادرم به سبكي، رخت كشم از اختري به اختر ديگر، آنگاه در كهكشان روشن اين اختران، اين خواهران زرين‌گيسو كه لرزلرزان به خنده مرا دوره كرده‌اند بچرخم. زمان بي‌تناهي است و دنبالة آنچه را كه در ستاره‌اي پايان مي‌يابد، از زمان آغازيدن، در ستاره‌اي ديگر مي‌گيرم» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۸۱-۸۰)[1].

از ديگر انواع مكان در مطالعات نشانه‌شناسانه، مكان‌هاي «استعلايي» است. فرايند استعلاي مكان، زماني رخ مي‌دهد كه سوژة اسير قيد و بندهاي مكان، به‌وسيلة قوة تخيّل، خود را از چارچوب فيزيكي مكان خارج مي‌كند و در اين‌حالت «كنش‌گرِ ديداري در مكان غايب و در فضا حاضر است» (شعيري، ۱۳۹۷: ۲۳۱)[2]. استعلايافتن مكان باعث كاسته‌شدن از جنبه‌هاي مادي آن و تبديلش به فرامكان و فرازمان مي‌شود. در داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب»، راوي در عالم رؤيا وارد مكاني خاص مي‌شود كه واجد ويژگي‌هايي است كه با تعريف ارائه‌شده درخصوص مكان‌هاي استعلايي مطابقت خاصي دارد: «قصري قديمي و اعياني، سقف‌هايي بلند و مقرنس، ديواركوب‌هايي كهنه و ساعتي عظيم با لنگري طلايي كه ضربش آرام اوج مي‌گرفت و در آغاز طول اتاق‌ها را با حركتي قوسي مي‌رفت و بازمي‌گشت، اندكي بعد لنگر در آسمان بود و سراسر شهر را به دوراني متناوب طي مي‌كرد و ناگهان خود را سوار بر لنگر عظيم، به سرخوشي، نظاره‌گر شهر ديدم» (عليزاده، ۱۳۸۳: ۳۸)[3].

گذشته از موارد بالا، مكان‌هاي ديگري در متن به چشم مي‌آيد كه داراي ظرفيت‌ها و معاني استعاري‌اند. مواردي كه نويسنده با توجه به محتواي داستان و با هدف القاي بهتر پيام از آن‌ها بهره مي‌جويد و طي فرايندي معناپردازانه مكان را از حالت مادي دور و به فضايي استعاري نزديك مي‌سازد.

نكتة قابل توجه آن است كه فضاهاي ترسيم‌شده در اين داستان به‌لحاظ معنايي به دو گونة فضاهاي روشن و اميدبخش و فضاهاي تيره و يأس‌آور قابل تقسيم است. همانگونه‌كه زندگي شخصيت‌هاي داستان به دو بهرة پيش از شهود پرندة جادويي و پس از آن تقسيم مي‌شوند. مثال زير نمونه‌اي است براي فضاهاي نوع اول: «عصر است و فصل تابستان، بر تختگاه پدر با دو چشم خيرة تيز و زلفاني سياه، لميده دوشادوش مادر، بوي اطلسي‌هاي آب‌خورده، همراه بوي تنباكوي قليان در هوا چرخان و من سه‌ساله‌ام. در باغچه با خرسي كوچك گرم بازي، پدر به گوش مادر چيزي مي‌گويد، آنگاه هردو به قهقهه مي‌خندند. مادر به مهر و خنده نگاهم مي‌كند» (همان: ۸۱)[4]؛ و نمونة پيشِ رو مثالي است براي فضاهاي داراي مفهوم استعاري تيره و يأس‌آور: «سكوت دلازار ممتد شده بود و صداهاي بيرون، طنيني مضاعف داشت، گشودن دري خشك‌لولا و صداي پاهايي بر سنگفرش و آواز كركي در دوردست، شيري نيمه‌باز و قطره‌قطره آبچكان. در اتاق سايه‌هايي نرم از سكوت بر ما مي‌نشست، تنومند و زودرشد، بختك‌واره‌اي كه نفس مي‌خفاند» (همان: ۵۱)[5].

نكتة قابل توجه ديگر دربارة مكان‌هاي اين داستان، وجود عنصر غالب تصاوير امپرسيونيستي، يعني نور و رنگ در آنهاست: «اتاق نشيمن با دري شيشه‌اي به خوابگاه گشوده مي‌شد، تختي فراخ و تابناك و برنجي از آن من بود، همراه بالش و بالشتك‌هايي رنگارنگ... وسط راست‌گوشه‌اي نخودي‌رنگ و در اطراف براي دست‌ها و آرنج‌ها بالشچه‌هايي، سبز و سوسني و عنّابي... گوشة لحاف را پس زدم و پيكر نحيف و بي‌اعتبار خود را در تابوتي رنگ‌رنگ و پنبه‌اي غرق كردم» (همان: ۳۷)[6].

[1] Alizadeh, 2004: 80-81
[2] Shaeiri, 2018: 231
[3] Alizadeh, 2004: 38
[4] Ibid: 81
[5] Ibid: 51
[6] Ibid: 37

۴ جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

بررسي داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب» به‌عنوان يكي از نمونه‌هاي متمايز داستان امپرسيونيستي براساس اصول و چهارچوب‌هاي مكتب هنري امپرسيونيسم در نقاشي و نيز اصول انديشة فلسفي پديدارشناسي، نشان مي‌دهد كه اصلي‌ترين خصيصة تصويري متمايزكنندة اين نوع داستان‌ها، كه قرابت ويژه‌اي با نقاشي دارد، گرايش به استفاده از تصاويري است كه عناصر نور، سايه و رنگ در آن‌ها نقش ويژه‌اي دارند. در داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب» نويسنده، به‌تكرار توصيف‌هايي را به كار گرفته است كه هستة تصويري آن‌ها، حول محور نور و رنگ مي‌چرخد. رنگ‌هايي كه بيشتر از ميان طيف رنگ‌هاي شاد و روشن انتخاب مي‌شوند و تصويرگر، طي آن‌ها تلاش مي‌كند تا اين رنگ‌هاي شاد را در تركيب با زاويه و ميزان خاصي از نور در خلق تصاويرش به كار گيرد. نكتة قابل توجه ديگر در اين زمينه، اصرار بر ثبت و ترسيم جلوه‌هاي آني و گذراست، جلوه‌هايي كه برخاسته از زاوية تابش نور و البته احساس ويژة تصويرگر در آن لحظة خاص است. اين ويژگي يعني تمركز بر نور و رنگ، در داستان‌هاي عليزاده به‌ويژه در داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب» به‌واسطة استفاده از ظرفيت‌هاي ساير حواس انساني، با بو، طعم و صدا درمي‌آميزد و حاصل آن حس‌آميزي‌هاي استادانه‌اي است كه تصاوير داستان‌ها را تا حد تصويرهاي شعري ارتقا مي‌بخشد.

دومين ويژگي خصيصه‌نما در داستان مورد بررسي كه مي‌تواند به‌عنوان معياري براي تشخيص نوع داستان‌هاي امپرسيونيستي قلمداد گردد، توجه به بُعد استعاري، به‌ويژه در ترسيم و توصيف مكان است. در سال‌هاي اخير دانش نشانه‌شناسي با تمركز بر مباحث فلسفة پديدارشناسي، انواع و تعاريف مختلفي براي مكان ارائه داده‌اند كه پاية بسياري از اين انواع، گذركردن از بُعد ارجاعي و توجه به بُعد استعاري اين عنصر است. براين‌اساس انواعي همچون پديداري، حلزوني يا گردبادي، روايي و استعلايي براي مكان ذكر شده است كه بيشتر اين مكان‌ها در داستان مورد بحث و ساير داستان‌هاي امپرسيونيستي قابل شناسايي و ارائه است. مكان‌هايي كه بر اثر تلفيق احساسات و عواطف شخصيت‌ها با مكان‌هاي داستاني است؛ به‌نحوي‌كه بارشِ ابرِ احساسي شخصيت، مكان را از معناي عيني و ارجاعي تهي مي‌كند و به آن معناي استعاري مي‌بخشد.

سومين ويژگيِ متمايزكنندة داستان‌هاي امپرسيونيستي، تمركز خاص نويسنده بر «نمود» امور و اشياء به‌جاي توجه بر «بود» آن‌هاست. اين ويژگي كه همچون دو ويژگي قبلي، البته با تأكيد بيشتر، معطوف به مباحث پديدارشناسي است، براساس اين پيش‌فرض شكل گرفته است كه نويسنده يا هنرمند، نه چون فيلسوف است كه مدعي شناخت جوهر امور است و نه همچون عالم علوم طبيعي كه داعية رسيدن به كنه ماده را دارد؛ بلكه هنرمند بيش از هرچيزي در پي توصيف پديدارهاست و در اين مسير ميان ذهنيت او با جلوه‌هاي محسوس امور و اشياء پيوندي ايجاد مي‌شود كه حاصل آن، ارائة دريافت‌هايي است كه بيش از آنكه با حقيقت سروكار داشته باشد، با نوع احساس، عاطفه و باورهاي هنرمند انطباق دارد. امري كه در داستان «با انار و با ترنج از شاخ سيب» به‌شكل دريافت‌ها و تعابير مختلف شخصيت‌ها از امري واحد يعني پرندة موهوم و جادويي بازنمايي شده است.

منابع

ابوالقاسمي، محمدرضا (۱۳۹۵). «زيبايي‌شناسي نمود و ظهور امپرسيونيسم»، **نشريه هنرهاي زيبا - هنرهاي تجسمي**، دوره ۲۱، شمارة ۴، صص ۱۲-۵.

پاينده، حسين (۱۳۹۵). **داستان كوتاه در ايران (داستان‌هاي مدرن)**، تهران: نيلوفر.

سيدهاشمي، سيد محمداسماعيل (۱۳۸۵). «زمان و مكان در منظومة معرفت‌شناختي كانت»، **آينة معرفت**، شمارة ۹، صص ۱۲۴-۱۰۱.

شعيري، حميدرضا (۱۳۹۷). **نشانه - معناشناسي ديداري**، تهران: سخن.

شعيري، حميدرضا (۱۳۹۱). «نوع‌شناسي مكان و نقش آن در توليد و تهديد معنا»، **مجموعه‌مقالات نشانه‌شناسي مكان**، به كوشش فرهاد ساسانی، تهران: سخن.

شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها**، ترجمة سودابه فضايلي، تهران: جيحون.

صاعدي، احمدرضا (۱۳۹۲). «كاربست امپرسيونيسم در رمان ما تبقي لكم اثر غسان كنفاني»، **نقد ادب معاصر عربي**، سال ۳، شمارة پياپي ۶-۴، صص ۱۶۹-۱۴۷.

ضيمران، محمد (۱۳۹۳). **انديشه‌هاي فلسفي در پايان هزارة دوّم**، تهران: هرمس.

طايفي، شيرزاد و طاهره حسين‌زاده (۱۳۹۹). «تحليل ساختار امپرسيونيستي مجموعه‌داستان جايي ديگر با تأكيد بر نظرية سوزان فِرگِسِن»، **مجموعه‌مقالات ششمين كنفرانس بين‌المللي مطالعات زبان، ادبيات، فرهنگ و تاريخ**، صص ۱۶.

عليزاده، غزاله (۱۳۸۳). **با غزاله تا ناكجا**، تهران: توس.

كنعانی، ابراهيم (۱۳۹۸). «كاركرد گفتمانی مكان در شب سهراب‌كُشان بيژن نجدی»، **زبان و ادبيات فارسی**، شمارة ۳۱، صص ۱۷۷-۱۵۱.

گراهام، گوردن (۱۳۸۳). **فلسفة هنرها، درآمدي بر زيبايي‌شناسي**، ترجمة مسعود عليا، تهران: ققنوس.

لاكست، ژان (۱۳۹۲). **زيبايي‌شناسي و نقاشي**، ترجمة محمدرضا ابوالقاسمي، تهران: ماهي.

مرادي، ايوب و سارا چالاك (۱۴۰۰). «نوع‌شناسي مكان در رمان ملكوت از بهرام صادقي با رويكرد نشانه-معناشناسانه»، **جستارهاي زباني**، دورة ۱۲، شمارة ۲، صص ۹۳-۶۵.

موسوي، مصطفي و ثمين اسپرغم (۱۳۸۹)، «نقد اسطوره‌شناختي قصه دختر نارنج و ترنج و بررسي پيش‌زمينه‌هاي فرهنگي كاربرد نارنج»، ترنج و انار در اين قصه»، **نقد ادبي**، سال ۳، شمارة ۱۱ و ۱۲، صص ۲۵۵-۲۳۳.

ياحقي، محمدجعفر و شمسي پارسا (۱۳۹۷). «امپرسيونيسم در شعر سهراب سپهري»، **نشريه علوم انساني دانشگاه الزهرا**، شمارة ۷۴، صص ۲۴۶-۲۲۷.