The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Fourteenth Year, No. 29, Fall and Winter 2024, pp: 198-222.

The function of impressionism in the novel *Barid al-Layl* based on Ferguson's theory

Alireza Hosseini[1*], Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran
Shila Nasiri, MA student in Arabic and literature, Allameh Sheila University. Sheila Nasiri, a master's student in Arabic and literature, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Received:07-01-2024 Accepted: 01-09-2024

Introduction: Since the 1890s, we have witnessed significant changes in story writing in such a way that literature has abandoned its usual style and turned to modernism. With the emergence of modern schools, literature became an arena for reflecting world events, and significant developments can be seen in story writing. At the end of the 19th century, impressionist painters, by recording the moment of the landscape, made their era the basis for creating works of art. Later, when this style entered literary schools, Susan Ferguson, a pioneer of this school, listed seven characteristics for it, including a) Limiting and emphasizing the point of view, b) Showing emotion and inner experience, c) Removing or changing some elements from the traditional plan, d) Non-sequential narration of events, e) Relying more on metaphor and describing events and characters, f) Practicing brevity in the appearance and narrative structure of the story, and g) Highlighting the style. The basis of impressionism is immediate feelings and turning attention from the outside world to the dark world of the mind, which the author reveals how each person is immersed in his or her own wonderful world.
Methodology: In this research, an attempt has been made to examine the novel *Barid al-Layl* from the perspective of the school of impressionism and its impressionistic features in order to answer the questions 'is this work among impressionist works?' and 'which dimension of impressionism has Hoda Barakat been more successful in?' To find the answer by focusing on Ferguson's theory, the characteristics of this school have been described and analyzed with the descriptive-analytical method. The impressionistic features in this novel are first explained and then analyzed.
Results and discussion: The author uses the first-person point of view as a means of reflecting the inner feelings of the characters in the story, and each statement and perception expresses the individual attitudes of those people. Removing or changing several elements of the plot has an ambiguous function in the narration of the story, as if the intention of this technique is to place the reader between the surface of the story and its depth. This feature has become the basis of sophisticated and delicate literary creation. The discontinuity of time in the narration and the interrupted monologue is a surprising trick to show the turbulent personality of the narrator. The confusion of the characters is such that they cannot focus on their words. Maybe the

[1]- Corresponding Author Email: a.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

narrator has relied on his imagination and illusions more than anything else. The function of place in this novel is often a metaphor to express the mind of the characters and their fears and interests. The narrator has attachment to or hatred for a place, and its origin is his mentality. Sometimes a sensory stimulus causes a chain of mental reactions in the narrator. To narrate these reactions is to suspend the present and return to the past, or to encourage fantasy about the future. Indeed, impressionism has played a significant role in the ambiguities and foundation of this narrative, and the author, who relies on this style, has been able to narrate a deep layer of meaning around the Syrian society, the aspects of the war and what happened to them. Therefore, this novel can be counted in the category of impressionistic works. This is a style of expressing the depth of the story by casting a shadow on the minds and emotions of the characters.

Conclusion: Finally, the findings indicate that Barakat abandoned the usual way of narration, accepted modern story writing and its changes, and presented an outstanding work whose main focus is the style of impressionism and Ferguson's theory. In this impressionist novel, the expression of the author's personal perceptions of external affairs and phenomena is considered as the main plot of the story. Explaining mental states and portraying the events are conducted with features of Ferguson's theory including attention to perspective, focus on inner experiences, elimination plan, messing up the chronological sequence of events, brevity and attention to writing style, and referring to the events of a war-torn country. In fact, the technique of impressionism has played a significant role in the ambiguities and foundation of this narrative. By relying on this style, the author has been able to narrate a deep layer of meaning about the Syrian society, the war, and the events that happened there. Therefore, *Barid al-Layl* can be included in the category of impressionist works.

Keywords: Hoda Barakat, Ferguson, Plot, Impressionism, *Barid al-Layl*.

Refrences

Alexandrian, S, (۲۰۰۹), Vision of Impressionism, translator: Parviz Rezaei, first edition, Tehran: Tos. (In Persian)

Bakshi, M, Tashakkori, M, Rezaie DashatArzin, M, Qasimi Pour, Gh (2015). "Analysis of narrative structure in the stories of Bijan Najdi from the perspective of modernism boutiques (with an emphasis on the opinions of Charles May and Susan Ferguson)", text of literary research, 20th edition, pp. 168-143. doi: 10.22054/ltr.2017.7163 (In Persian)

Barkat, H, (2017), Brid Al-Lil; First edition, Beirut: Dar al-Adab. (In Arabic)

Ferguson, S .C. (1994)."Defining the Short Story: Impressionism and Form" in Charles E. May (Ed). The New Short Story Theories. Athens, Form" in Charles E. May (Ed). (In Persian)

Gordon, G (۲۰۱۵), Philosophy of Arts/ An Introduction to Aesthetics, translator: Masoud Alia, first edition, Tehran: Phoenix. (In Persian)

Hawks, Tersan, (۱۹۹۸), metaphor, translator: Farzaneh Taheri, first edition, Tehran: Center. (In Persian)

Jurjani, A.GH, (2005), Asrar al-Balagha, Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi. (In Arabic)

Khamseh, Sh, Ahadi, M, and Jangi Kahraman, T, (٢٠٢٢), "Investigating the components of modernism in the short stories of Mohammad Rahim-Akhout, Abu Torab Khosravi, Ali Khodayi and Mohammad Keshavarz (with an emphasis on the opinions of Charles May and Susan Ferguson)" Stylistics of Persian poetry and prose (Bahar Adeb), year 15, number 6, pp. 67-89. DOI: 10.22034/bahareadab.2022.15.6424 (In Persian)

Lakset, J (2010), Philosophy of Art, translator: Mohammad Reza Abolqasmi, Tehran: Nasar Mahi.

Nojoumian, A, (٢٠٠٤), An introduction to modernism, first edition, Ahvaz: Resesh. (In Persian)

Pakbaz, R, (1٩٧٥), artistic and social study of impressionism; Second edition, Tehran: Talar. (In Persian)

Payandeh, H, (1401), short stories in Iran; Fifth edition, Tehran: Nilufar. (In Persian)

Poe, E.A (1841) ‘‘Review Of Night And Morning: A Novel by Edward Bulwer-Lytton, Graham's Magazine, Reprinted in Charles E.. May (1991) Edgar Allan Poe: A Study of the Short Ficion. Boston: Twayne Publishers.

Sa'edi, A.R, (2012). "The use of impressionism in the novel "Ma Tabqi Lakm" by ghsan Kanfani", Modern Arabic Literature Review, Year 3, Number 4, pp. 147-171. (In Persian)

Tolan, M.j, (2004). critical-linguistic approach to narrative; Abolfazl Hari, first edition, Tehran: Nilufar. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال چهاردهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۹ علمی (۱۴۰۳)/ صص ۲۲۲-۱۹۸.

کارکرد امپرسیونیسم در رمان «برید اللیل» با تکیه بر نظریه‌ی فرگسن

علیرضا حسینی*[۱]، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین، قزوین، ایران.
شیلا نصیری، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱

چکیده

در اواخر قرن نوزدهم، نقاشان امپرسیونیسم با شهود فردی، عصر خویش را دستمایه‌ی آفرینش آثار هنری قرار دادند که بعدها سوزان فرگسن از پیشگامان مکتب امپرسیونیسم، هفت مشخصه را برای آن برشمرد. اساس امپرسیونیسم، احساسات آنی و عطف توجه از جهان بیرونی به دنیای ذهن است که با بهره بردن از این طریق، نویسنده آشکار می‌سازد که هر شخص چگونه غرق در دنیای خود می‌شود. در این جستار سعی‌شده با روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی رمان «برید اللیل» از منظر امپرسیونیسم و عملکرد هدی برکات در به‌کارگیری این مکتب پرداخته شود. این پژوهش با تمرکز بر ویژگی‌های نظریه‌ی فرگسن، در عباراتی به واکاوی مشخصه‌های مکتب امپرسیونیسم پرداخته و در نهایت، یافته‌ها حکایت از آن دارد که هدی برکات با تبیین حالات ذهنی یا حال و هوای عاطفی هر شخص که اساس نظریه‌ی فرگسن است، همچون بوم نقاشی به نمود ظلم و تشویش در کشور سوریه می‌پردازد. همچنین عدم رعایت سیر متعارف خطی در روایت و توصیف وضعیت خیالی راویان، بیشترین کارکرد را در داستان داشته‌است.

کلیدواژه‌ها: فرگسن، امپرسیونیسم، پیرنگ، هدی برکات، برید اللیل.

۱- پست الکترونیکي نویسنده مسئول: a.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

مقدمه

ادبیات همچون سایر زمینه‌ها، فرزند دوران خویش بوده و همگام با احساسات نویسنده است؛ در ادوار مختلف، مکاتب ادبی از تأثیر جنبش‌های هنری در امان نبوده‌اند و عرصه‌ای جهت بازتاب وقایع جهان می‌باشند. مکتب امپرسیونیسم از ناتورالیسم منشعب‌شده و می‌توان این مکتب را از مکاتب بزرگ هنر و ادب به‌شمار آورد. رمان «برید اللیل» به قلم هدی برکات، نویسنده‌ی لبنانی به رشته‌ی تحریر درآمده‌است. «برید اللیل» ششمین اثر اوست که با نگارش این رمان، جایزه بوکر عربی را در سال ۲۰۱۹ از آنِ خود کرد. این رمان متشکل از سه فصل است؛ فصل اول «خلف النّافذة» که متن پیام‌ها مستقیم می‌آید و موجب آشنایی با شخصیت‌ها می‌شود؛ در بخش دوم «في المطار» مخاطبین راویان فصل اول به تکمیل داستان می‌پردازند. فصل سوم «موت البوسطجيّ» هم از یک پستچی روایت می‌کند که سرنوشت نامه‌ها و صاحبانشان را ناشناخته می‌گذارد. این رمان با تمرکز برحزن ناشی از جنگ، مهاجرت، جولانگاه تصاویر ذهنی راویان بوده و مورد مناسبی برای بازتاب مکتب امپرسیونیسم می‌باشد.

بنابراین، پژوهش پیش‌رو برآن است، ضمن تشریح ابعاد نظریه‌ی امپرسیونیسم، کاربرد این مکتب را در رمان مذکور وارسی‌کند و همچنین درصدد پاسخ به پرسش‌های ذیل است:

۱-چگونه می‌توان رمان «برید اللیل» را نمونه‌ای از آثار امپرسیونیستی به شمارآورد؟

۲-هدی برکات در به‌کارگیری کدام یک از ابعاد امپرسیونیسم موفق‌تر عمل کرده‌است؟

پیشینه‌ی پژوهش

بررسی کاربرد مکتب‌های هنری در ادبیات از موضوعاتی بوده که در سال‌های اخیر موردتوجه پژوهشگران قرار گرفته‌است و پژوهش‌های متعددی در قالب مقاله و پایان نامه به این موضوع پرداخته‌اند. اما مسأله این است که درمیان پژوهش‌های انجام گرفته، مکتب امپرسیونیسم چندان مورد اقبال نبوده‌است.

از جمله مقالات در باب تحلیل امپرسیونیستی می‌توان به دو پژوهش زیر اشاره داشت:

احمد رضا صاعدی در مقاله‌ی خود با عنوان «کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی» (نقد ادب معاصرعربی، ش ٤: ۱۳۹۲)، به بررسی چند ویژگی این مکتب پرداخته و درنهایت این رمان را نمونه‌ی موفقی از سبک امپرسیونیسم می‌داند.

رضا ناظمیان و ربابه رمضانی در مقاله‌ی «پیرنگ استعاری در داستان کوتاه نجیب محفوظ با تأکید بر نظریه فرگسن» (نقد ادب عربی، ش۲: ۱۳۹۷) با بررسی پیرنگ، تلفیق واقعیت‌های بیرونی و ذهنی و با تکیه بر استعاره و مجاز توانسته‌اند اشغالگری فلسطین را به‌تصویربکشند.

اما در خصوص رمان برید اللیل می‌توان به پژوهش‌هایی بدین شرح اشاره داشت:

فاطمه عابدینی و همکاران، در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسي روايت اپيزودي در رمان «برید اللیل از هدی برکات» (نقد ادب معاصر عربی، ش۲۱: ۱۳۹۹) این اثر را با اتکا بر قالب نامه‌نگاری، تعدد کنشگران و گسست روایی، برخوردار از تکنیک اپیزودی می‌دانند.

مجید محمدی و همکاران در مقاله‌ی خود با عنوان «تکنیک آشنایی زدایی اشکلوفسکی در اپیزودهای رمان «برید اللیل»» (الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد ٦٣: ١٤٠٠)، با طرد و به چالش‌کشیدن تکنیک آشنایی‌زدایی، تصویری متفاوت از شخصیت‌های رمان را مطرح می‌کنند که شامل نوع‌دوستی یا انسان‌دوستی است. در واقع هدف پژوهش بیان مرگ عاطفه در جهان مدرن می‌باشد.

مریم جلائی و همکاران در مقاله‌ی «تجليات الميتاسرد في رواية برید الليل» (لسان مبين، ش ٤٤: ١٣٩٩)، به بررسی تکنیک فراروایت در این رمان پرداخته و در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که این رمان با تکنیک فراروایت، توجه خواننده را به اوضاع کشور سوریه جلب می‌کند.

همان‌طور که از پژوهش‌های پیشین برمی‌آید، تاکنون هیچ پژوهش مستقلی در راستای تحلیل امپرسیونیستی رمان «برید اللیل» نگاشته‌نشده‌است؛ بنابراین با تأکید بر ضرورت پژوهش در این حوزه، مقاله‌ی پیش‌رو سعی دارد به بررسی مکتب امپرسیونیسم در این رمان بپردازد تا بازنمایی تجلی امپرسیونیستی آن، منجر به شناختی عمیق‌تر نسبت به روایت شود.

امپرسیونیسم

امپرسیونیسم از ریشه‌ی «امپرسیون»، به جنبش هنری گروهی از نوآوران فرانسه اطلاق می‌شد که در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم میلادی ظهورکرد و به سرعت جهان‌گیر شد. در این شیوه هنرمند با کمک ضربات پیاپی قلم‌مو و به‌کاربردن لخته‌رنگ‌های تابناک که تشعشعات نور خورشید را در ذهن تداعی می‌کند، دریافت مستقیم خود را از دیده‌های زودگذر به تصویر می‌کشد.

هنرمندان امپرسیونیسم زیبایی‌های طبیعت را آنچنان نموده‌اند که گویی سرود نیک‌بختی زیستن را سر می‌دهند و کوشیدند تا صحنه‌های فریبنده‌ی زندگی را با واقعیتی نو بیان کنند (الکساندریان، ۱۳۸۸: ۲۶). هنرمند امپرسیونیسم، واقعیت را آمیزه‌ای از تجربه‌های آنی می‌داند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲۷۴/۲). هدف امپرسیونیسمی‌ها، ثبت یک تصویر ذهنی گذرا درباره‌ی زندگی است؛ او می‌خواهد دنیا را آن‌گونه که از صافی ذهن می‌گذرد، بنمایاند تا بدین ترتیب حالت ذهنی یا حال وهوای عاطفی معیّنی را نشان دهد (همان: ۲۷۹/۲).

اگرچه نمونه‌های امپرسیونیستی در ادبیات پیش از ظهور این مکتب در نقاشی وجود داشته‌اند، با این حال امپرسیونیسم در دهه‌ی ۱۹۱۰ ابتدا با آثاری چون مادوکس فورد و جوزف کونراد در ادبیات داستانی اروپا و آمریکا رواج یافت؛ بسیاری از داستان‌نویسان بلندآوازه مانند آنتون چخوف به منظور آشنایی با نقاشی امپرسیونیست‌ها به پاریس سفر کردند و همچنین در سال ۱۸۸۷ ژول هورت نویسنده و منتقد فرانسوی، مقاله‌ای تأثیرگذار با عنوان «رمان امپرسیونیتی» منتشر و در آن استدلال کرد که جنبش ادبی جدید با تمرکز بر لحظات و تجربیات ذهنی مشخص می‌شود. امپرسیونیسم و هنرهای منشعب از آن، حرکتی در مسیر زمان و هنری مبین نیاز جامعه بود (پاکباز،۱۳۵۴:۴۳). در ادبیات، این سبک به ارائه‌ی تصویری از جهان می‌پردازد و هدف آن بیان درونی نویسنده یا راوی و تمرکز برآن است (نجومیان، ۱۳۸۳: ۵۳). این مکتب با ماهیتی امپرسیونیستی، با کمترین تعداد واژه، حس قوی از مواجهه با جنبه‌ای از واقعیت را به خواننده منتقل می‌کند.

سوزان فرگسن و مفهوم امپرسیونیسم

از نظر سوزان فرگسن هدف داستان امپرسیونیتی عبارت‌است از: کاوش در ذهنیت منحصر به فرد شخصیت‌های اصلی؛ وی هفت مشخصه را برای داستان‌نویسی امپرسیونیستی برمی‌شمرد که عبارتند از: ۱-محدود و برجسته‌شدن زاویه‌ی دید ۲-نمایش هیجان و تجربه‌ی درونی ۳-حذف یا تغییر عناصر متعددی از پیرنگ سنتی «ارسطویی» ۴- روایت نامتوالی رخدادها ۵- تکیه‌ی بیشتر بر استعاره و مجاز در توصیف وقایع و شخصیت‌ها ۶- ملحوظ‌داشتن ایجاز در ساختار روایی داستان ۷-برجسته‌سازی سبک نشان‌دهد (Ferguson, 1994: 219)). این ویژگی‌ها منجر به ایجاد

جنبش ادبی امپرسیونیسم شده‌است؛ در ادامه به شرح مؤلفه‌های امپرسیونیستی در رمان «برید اللیل» پرداخته خواهد شد:

زاویه‌ی دید و بازتاباندن احساسات درونی در داستان

ازمیان مشخصات هفت‌گانه‌ی فرگسن برای امپرسیونیسم، دو مشخصه‌ی برجسته‌شدن زاویه‌ی دید و نشان‌دادن هیجان درونی، ارتباط تنگاتنگی باهم دارند. در داستان امپرسیونیستی، نویسنده کل روایت را از منظری درون‌داستان بازمی‌گوید تا استنباط ذهنی شخصیت‌ها از رویدادها را نشان‌دهد (Ferguson, 1994: 220). بنابراین نویسنده یا زاویه‌ی دید اول شخص و یا روش «هنری جیمز» را اختیار می‌کند؛ این ذهنیت گرایی خواه ناخواه مضامین سنخی ادبیات داستانی مدرن، مانند بیگانگی فرد با جامعه و خویشتن، انزوا، تلاش ناکام برای یافتن هویت یا برای درآمیختن با جامعه را هم تحت تأثیر قرار داد. پدیدارشناسان بر این اعتقادند که اُبژه‌های دنیای خارج از ذهن، بر اساس ادراکات ذهنی انسان معنادار می‌شوند. به عنوان نمونه:

«و أنا ينبغي لي القول، خائفٌ، مرعوبٌ،وحيدٌ،مستوحشٌ و عدائيّ مذ تحركِّ القطار. و عندي رقبةٌ عميقةٌ في ايذاءِ شخصٍ لا أعرفه، حتّى لا أجد له أعذاراً. شخصٌ ليس لي أيُّ نوعٍ من الصلاتِ به، أطلقُ رغباتي من دون استعمال عقلي، إذ يبدو لي أحياناً أنّ عقلي هو عدوّي الأوّل. مذ تحركّ القطار، وهبطت عليّ ظلمةٌ تشبه مغيبَ الشتاءات، لم أخف و لم أبكِ، لكنّني غرقتُ في رائحة البيض المسلوقِ التنتة» (برکات، ۲۰۱۷: ۹).

در این شاهد مثال، راوی صبغه‌ای کاملاً ذهنیت‌گرا به داستان بخشیده‌است. ترس، وحشت و علاقه‌ی او به آزار شخصی دیگران و یا توصیفاتش از تاریکی، احساساتی لحظه‌ای هستند که حال وهوای عاطفی‌اش را بدون توضیحات فراوان رئالیستی به‌تصویرکشیده‌اند و با کمترین تعداد واژه، حسی قوی از مواجهه با جنبه‌ای از واقعیت را به خواننده منتقل می‌کند. این جملات نشان می‌دهد که شخصیت اصلی با ذهنیتی خاص، پدیده‌ها و پیرامون خود را چگونه احساس می‌کند. راوی پس از رهاشدن توسط مادرش به اندازه‌ای ترسیده‌بود که پس از حرکت قطار، اندوه غالب بر خود را در باب تاریکی غروب خورشید زمستان‌ها توصیف می‌کند و دنیای خود را بسیار مبهم و ترسناک می‌یابد؛ همچنین او واقعیت زندگی خود را نه براساس آنچه پیش‌رویش است، بلکه آن را آمیزه‌ای

از حقیقت و احساساتش می‌بیند و در استنباط لحظه‌ای خود، مکان و رخدادها ذهنیت و اندوه خود را نیز دخیل کرده‌است.

در امپرسیونیسم، احساسات ارزش بسیاری دارد؛ به‌عنوان نمونه: «كان هذا الرجلُ مؤذياً، في طبعِه معدماً و متشاوفاً؛ متخلّفاً و مدعياً؛ عنيفاً و سريع البكاء. حالما حسب أنّه أوقعتني في غرامِه، مزيج من الحقد و الشفقة استحالَ ذلك الغرام الذي دمّرَ سنوات من حياتي. ثمّ اختفت الشفقة» (همان: ۹۸) این شاهد مثال حکایت از آن دارد که راوی احساسات خود را با کم‌ترین تعداد واژگان همچون نقاشی و با ضربات پیاپی قلم مو به‌تصویر می‌کشد. این مطلب بیانگر این موضوع است که وی در فضایی سرشار از اختناق به‌سر می‌برد. بارزترین نشانه‌ی امپرسیونیستی این عبارت، ایجاز سطر اول در بیان احساسات راوی است. اثر ادبی امپرسیونیستی می‌بایست عاری از حشو باشد؛ یعنی افاده‌ی احساس با استفاده از کمترین ساخت‌مایه.

هم‌چنین در بخش زیر حضور پررنگی ازعواطف درونی به چشم می‌خورد:

«كسرتني الخدمةُ. صرتُ خادمةً لكلّ شيءٍ و لأيّ شخصٍ...لو كان هناك نشيدُ لخدّام الأرض لحفظته و لم أتوقّف عن ترداده. و الآخرون، الذين خلقنا الله لخدمتهم، يستمتعون بقضم فاكهةِ الحياةِ بأسنان قويّة. لا نحسدهم. لا أمل لنا في أن نشبههم. لكنّ الواحد منّا لايستطيع ردَّ لعابه حين تَسيل العصارةُ على ذقونهم. نحن، حين تُنصفنا الحياة، نصير خُدّاماً مطيعين» (همان: ۸۳).

در این عبارات طنین ناله‌های زنی خدمتکار شنیده می‌شود که اندوه وسیعی سراسر وجودش را فراگرفته و از نگاه او دنیا خالی از هرگونه عدالت است. وی احوال خود را دربند بخت و اقبالش می‌بیند؛ گو یا از بدو تولد به‌عنوان یک خدمتگزار به دنیا آمده‌است. دنیا برای این زن از همان ابتدای داستان تا انتها، حکم تهدیدی دارد که هیچ‌گاه نمی‌تواند پذیرای آن باشد، چه بسا که فرد دیگری این زندگی را به واسطه‌ی ادراکات خود، با دلالت‌های متفاوتی می‌بیند. دراین عبارت نوعی ایجاز به چشم می‌خورد، جملات موجز راوی با واژگانی ساده و قابل‌فهم، مانند یک قلم‌موی ضربه‌ای بر روی بوم، احساساتش را بیان کرده‌است.

با مطالعه این سه پاراگراف، خواننده به دنیای تیره و تار راوی سفرکرده و شاهد شخصیت‌هایی منزوی با احساساتی متلاطم و عاجز از دنیای اطراف می‌باشد. ذهن این افراد همچون آیینه‌ای وقایع را بازتاب داده؛ این احساسات بدون هیچ تفکری با عباراتی کوتاه و گاه ناملموس بر ذهن خطور

می‌کند. می‌توان گفت این عبارات حکم نوعی تابلو یی را دارند که با رنگ‌های تیره یا روشن خود، ادراکات را به تصو یر کشیده‌است.

پیرنگ رمان «برید اللیل»

در تعریف پیرنگ می‌توان گفت: عنصری از داستان که جابجاکردن هر جزئی از آن، منجر به و یرانی کلیت داستان می‌شود. پیرنگ را می‌توان به بنایی تشبیه کرد که قسمت‌های مختلف چنان وابسته به یکدیگر ساخته شده‌اند که تعو یض جای هر تک‌آجری در آن، برابر با فرو پاشی کل بنا است (Poe, 1841: 120). بارزترین تفاوت داستان امپرسیونیستی با داستان ادوار گذشته، در زمینه‌ی پیرنگ می‌باشد. سوزان فرگسن بر این باور است که خواننده هنگام خواندن داستان‌های‌امپرسیونیستی، مانند کارآ گاهی عمل می‌کند که با استفاده از شواهد ناقص و پراکنده‌ی متن می‌کوشد تا پیرنگ را به صورتی معقول بازسازی کند. این پیرنگ فرضی، کامل باید روشن کند که چرا روایت چنین سیری داشته‌است (Ferguson, 1994: 223). خواننده به سادگی، متوجه پیرنگ نامتعارف و عدم‌وجود ساختار سه‌قسمتی آغاز–میانه–فرجام می‌شود. در این نوع داستان بر کنش بیرونی چندان تأکید گذاشته نمی‌شود؛ در نتیجه، رو یدادهای داستان امپرسیونیستی همان باورهای شخصیت اصلی هستند که غیرمستقیم به خواننده افاده می‌شود (پاینده، ۱۴۰۱: ۲ / ۲۹۱). به همین سبب، غالباً روابط علی و معلولی وجود ندارد.

کنار گذاشتن عنصر متعارف پیرنگ در امپرسیونیسم به دو صورت انجام می‌شود:

در روش اول موسوم به پیرنگ حذفی، نو یسنده برخی رو یدادها را ذکر نمی‌کند و در روش دوم، «پیرنگ استعاری»، نو یسنده رو یدادهای نامتناظر با داستان را جایگزین عناصر حذف‌شده می‌گرداند. در ادامه با تکیه بر شاهد مثال به توضیح هریک از این دو روش پرداخته خواهدشد.

پیرنگ حذفی

رمان برید اللیل با دارابودن پیرنگ حذفی، نمونه‌ی موفقی در حذف اپیزودهای مهم در امپرسیونیسم است. در این نوع از پیرنگ، نو یسنده مجاز است رو یدادهای کم‌اهمیت را کناربگذارد و گستره‌ی روایت را با اسلو یی موجز نمایان‌سازد (تولان، ۱۳۸۳: ۴و۹۰). عبارات و صحنه‌ی آغازین داستان، در حکم مجازمرسلی هستند که نکاتی را درباره‌ی زندگی گذشته‌ی شخصیت‌ها و

امیالشان، تلویحاً به خواننده افاده می‌کنند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲ /۲۹۵) یا به عبارت دیگر امر بیان‌نشده‌ی داستان، به شکل غیرمستقیم ذکرمی‌شود؛ به‌طور مثال در این پاراگراف، راوی به ارائه‌ی توضیحاتی درباره‌ی مادر خود می‌پردازد:

«في حياتي كلها لم أكتب رسالة واحدة. هناك رسالةٌ وهميةٌ بقيت أقبّلها سنوات طويلة في رأسي و لم أكتبها. فأمّي لا تُحسن القراءةَ، و قد تحملها إلى أحدِ المتعلّمين في القرية ليقرأها لها. كنت أنوي أن أكتب إلى أمّي عن تلك اللحظةِ التي وضعتني فيها في القطار، وحدي، و أنا في الثامنة أو التاسعة من عمري. أعطتني رغيفاً و بيضتين مسلوقتين. قالت إنّ عمّي ينتظرني في العاصمةِ، و إنّ عليّ أن أتعلّم لأنّي أذكى إخوتي، و قالت: لا تَخَف، لا تبكِ» (بركات، ۲۰۱۷: ۹).

این جملات حکایت از عطش راوی به خانه و خانواده در کودکی دارد؛ عطشی که مادر با جداکردن کودک از خود، آن را سرکوب کرده‌است؛ بنابراین با تأمل در نوشته‌ها می‌توان پی‌برد که منظور از نامه‌ی نانوشته، شکایاتی است که نویسنده قصد داشته، برای مادر خود بازگو کند؛ درحالی‌که چنین فرصتی نیافته‌است. راوی خشم و کینه‌ی خود را نسبت به مادرش اظهار می‌کند و در انتظار فرصتی برای انتقام بوده‌است؛ اما هیچ‌گاه علت این بی‌مهری مادر و روانه‌کردن فرزندش به شهر مشخص نمی‌شود. در قسمتی از داستان، راوی بیان می‌کند که مادرش به بهانه‌ی باهوشی و تحصیل او را روانه می‌کند، لکن این کار او جز سیه‌روزی، چیزی برای فرزندش به‌بار نمی‌آورد. همچنین راوی با اجتناب از مقدمه‌چینی و به منظور تحقق‌یافتن پیرنگ حذفی در این داستان، به چرایی‌ها اشاره نمی‌کند؛ گویی اطلاعات ناقص هستند و در نهایت، غیاب زنجیره‌ی علی ومعلولی، فهم رویدادها را دشوارمی‌کند (صاعدی،۱۳۹۲: ۱۵۱). همچنین وی نامه‌ی خود را با گله از مادرش آغاز می‌کند، بدون این‌که خود را معرفی کند یا حتی بگوید به غیر از مادر، نقش اساسی خود در سوق‌دادن زندگی‌اش به این شکل و وضع چه بوده است؛ البته مقصود نویسنده از این جملات معنای ظـاهري آن نمی‌باشد؛ چه‌بسا که در پس معنای استعاری، به دلیل مسائل مختلفی همچون تنگدستی یا نامشروع بودن فرزند، دست به چنین عمل ظالمانه‌ای زده‌باشد. در این روایت، نویسنده گویا دنبال شخصی برای بازگویی اندوه خود می‌گشته و بر همین اساس پس‌زمینه‌ی مشکلات و چرایی آنها را حذف نموده‌است؛ بدین ترتیب، با به کارگیری صناعات امپرسیونیستی همان کاری را می‌کند که متن واجدِ ارزش ادبی باید بتواند؛ یعنی: بیان غیرمستقیم امر بیان ناشده (پاینده،۱۴۰۱: ۲/ ۲۹۵).

در نامه‌ی چهارم، خواهری برادر خود را این‌چنین موردخطاب قرار می‌دهد:

«أخي الحبيب، فكّرتُ في الكتابةِ إليك لأنكّ عرفت ما تصفه بالحقيقة. معك حقّ، إلى حدّ ما، لكنّ الحقيقةَ الصافية هي غيرُ ما تعتقد. كلُّ الناس لديهم أسرار، و يجب أن تساعدني لما فيه مصلحتُنا نحن الإثنين. ليس لديَّ الكثيرُ من الوقت. نحن ننتظر هبوط طائرة، إذ تأخرّت التي ستعطيها مكان‌ها على أرض المطار» (برکات، ۲۰۱۷: ۷۵).

اولین چیزی که به ذهن خواننده خطور می‌کند، هویت راوی است. هیچ پیش‌زمینه‌ای از او وجود ندارد و سیر رویدادها در پیرنگ کنونی داستان با ترتیب وقایع تطابق ندارد. بخش‌هایی از پیرنگ، غایب به نظر می‌رسند؛ گویی که اطلاعات داده‌شده به خواننده ناقص هستند. روایت با این جملات شروع می‌شود و بخش اول داستان، توصیف زمانی است که راوی پس از مدت زمان بسیاری به برادر خود روی آورده‌است. عنصر موسوم به زمینه حذف‌شده و هیچ اطلاعاتی از نویسنده موجود نیست؛ گویا راوی قصد دارد دیدگاه برادرش را نسبت به خود تغییر دهد؛ یعنی افکار و احساسات شخص راوی، بیش از حقیقت و آنچه روی‌داده، برایش اهمیت دارد. در قسمت‌های جلوتر، نویسنده به زندانی‌بودن برادر خود اشاره می‌کند و مستأصلانه در حال گله از اوست که مثلاً چرا در مقابل مادرش از او حمایت نکرده‌است. در قسمت دیگری از داستان راوی توضیح می‌دهد که در سن بسیار پایین وادار به ازدواج می‌شود و در نهایت هم با وجود دختری کوچک متارکه می‌کند، دختر را نزد مادر گذاشته و برای کار می‌رود. راوی اپیزود مهم علت ازدواج زود هنگام خود را حذف نموده‌است؛ اما با توضیحاتش درباره‌ی طمع مادر به پول و شوهردادن نوه در کودکی، به‌طور غیرمستقیم علت ازدواج اجباری خود، یعنی امر بیان‌ناشده را بیان می‌کند. اما علت به زندان‌افتادن برادر همچنان سؤال برانگیز است؛ فصل دوم این رمان، بدین شکل به گفته‌های برادر می‌پردازد:

«دخلتُ السجنَ دفاعاً عن شرفها، تقريباً دفاعاً عن شرفها. كنت أريد جمعَ المال، في أيّ طريقة كي أجنّبها وَحلَ الشوارع و الخدمة المهيمنة. و إلّا، فماذا تعني العائلة؟! فأنا أخوها و عليّ الدّفاع عن شرفها؛ شرفها الذي صار وصمة عار. مات أبي من الأنهاك؛ التفت كلُّ الدنيا إليّ وقالت أمّي: أختك تطلّقت و رجعت إلى البيت مع إبنتها. أنت أبوها الان» (همان:۱۱۳).

این بخش به پیامد عمل برادر اشاره می‌کند؛ اما عنصر موسوم به زمینه همچنان محذوف است. با توجه به گفته‌های خواهر از مشکلات مالی و طمع مادر می‌توان پی‌برد که علت به حبس‌افتادن

برادر نیز مسائل مالی است و مادر او را همچون خواهرش لای منگنه قرار داده‌است؛ در نتیجه برادر جهت تأمین و گذران معاش به دزدی و کار غیرقانونی روی آورده‌است. نویسنده با بهره‌گرفتن از صناعت ساختاری «پیرنگ حذفی» روایت گسیخته‌ای را ارائه داده تا خواننده را وادار به اندیشیدن نماید.

برای درک بیشتر پیرنگ حذفی، بهتر است که داستان بر اساس توالی رخدادها بازنویسی شود:

زندگی نزد مادر و برادر← ازدواج اجباری ← طلاق و بازگشت نزد خانواده← ترک خانه به قصد کار و گذاشتن دخترخود پیش مادر← کارکردن و فرستادن پول برای مادر ← به زندان افتادن برادر← شوهردادن نوه‌ی خردسال توسط مادربزرگ ← بازگشت زن به خانه و مطلع‌شدن از ازدواج دخترخود← یافتن دختر خود در حاشیه‌ی خلیج و بازگرداندنش ← برگشت مجدد به خانه و رهاکردن مادر در بستر مرگ←جعل سند و فروش اموال او← فرار به کشوری دیگر← کار در منزل زنی ثروتمند←رهاکردن کارفرمای خود هنگام مرگ در حمام و دزدی از او← باخبرساختن پلیس و بی گناه جلوه‌دادن خود ← اتهام به مرد کارفرما برای قتل← سفر با هواپیما← دستگیری قاتل روایت سابق توسط پلیسی← یافتن نامه‌ی قاتل و مطالعه‌ی آن← نوشتن نامه برای برادر و اعتراف به جرم خود.

با چینش رخدادها، یک‌سری اپیزودهای محذوف آشکار می‌شود؛ به‌طور مثال علت طردشدن زن از سوی مادر و برادرش چه بود؟ بعد از مرگ و دزدی از مادر به کدام کشور فرار کرد؟ به کجا با هواپیما سفر می‌کرد؟ آیا از دست برادر خود می‌گریخت؟ تمام این سؤالات بدون هیچ پاسخی در روایت مانده‌اند.

همچنین هر دو راوی با استفاده از لحنی غنایی «نظریه‌ی آیلین بالدشویلر» رنگ و بویی فردی به روایت‌هایشان بخشیده‌اند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۳۲۶). بدین‌ترتیب، کوشش برای فهم انگیزه بیان‌ناشده‌ی هر دو مادر جهت ترک فرزندانشان به موضوعی بدل گشته که اجزای مختلف داستان تلویحاً بدان اشاره‌کرده‌اند و خواننده را دعوت به تأمل می‌کنند.

پیرنگ استعاری

دومین روش برای حذف عناصر متعارف پیرنگ در امپرسیونیسم، استفاده از «پیرنگ استعاری» است. عبدالقاهر جرجانی در تعریف استعاره می‌گوید: استعاره این است که واژه‌ای دارای معنای

اصلی باشد و سپس شاعر یا نویسنده، این واژه را به جهت اغراضی قبیل تشبیه، مبالغه و اختصار در غیر آن معنی اصلی به‌کارگیرد (جرجاني، ۲۰۰۵: ۳۱)؛ اما در رویکرد معاصر، استعاره نشانه‌ی تجلی مفاهیم ذهن است.

پیرنگ استعاری در امپرسیونیسم بدین‌صورت است که مجموعه‌ای از ایماژها و رخدادهای‌کم‌اهمیت یا نامرتبط در داستان گنجانده می‌شوند (پاینده،۱۴۰۱: ۲/ ۹۵۹) و سطح ظاهری داستان، استعاره‌ای از لایه‌ی عمیق آن می‌باشد که دارای مفاهیم مدنظر است. داستان‌نویسان معاصر از صناعات ادبی به‌ویژه تشبیه و استعاره به وفور استفاده می‌کنند. شاعر مدرن استعاره‌ای می‌آفریند کـه پاسخ‌های شخصی به جهان را محقق می‌سازد یا می‌کوشد چنین کند تا با دقت، این پاسخ را انتقال دهد (هاوکس، ۱۳۷۷: ۳۴).

به‌طور کلی پیرنگ این رمان را از فرزندی که رها شد، مردی که علیه مردمان خود کار کرد تا زنی که عار تن‌فروشی را پذیرفت، می‌توان استعاره‌ای از مردمان جنگ‌زده کشور سوریه دانست. در این رمان چند سیمای جنگ از جمله: سکونت در کمپ مهاجرین، سوختن کشور در آتش، مشکلات پناهندگی و زنان جنگ‌زده وجود دارد که سیر این اتفاقات، سطح ظاهری داستان هستند و بر اساس معنای تلویحی رمان، مفهوم مدنظر راویان درک می‌شود که سوریه را به تصویر می‌کشند. برکات به‌طرز درخشانی توانسته پیام‌های خود را زنده‌کند و از بدبختی چندوجهی بشر همچون ویرانی، دیکتاتوری، انزوا و سنگ‌دلی مادران صحبت کند.

این رمان بر اساس زندگی و زاویه‌ی دید راوی به کتابت در آمده و نویسنده مسائل سوریه را دستمایه‌ی آفرینش ادبی قرار داده است؛ وی با استفاده از استعاره به‌عنوان تمهیدی ساختاری در پیرنگ، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را جایگزین مطالبی می‌سازد که در عین مسکوت‌ماندن به ابژه‌ی تفکر خواننده تبدیل می‌شوند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲ / ۳۴۹).

در نامه‌های این رمان، مخاطب با شخصیت‌های رهاشده و مهاجری مواجهه‌بوده که هریک از آنان در کشوری دیگر ساکن هستند و نمادی بارز از انزوا و بیگانگی با دنیای خود می‌باشند. برداشت‌های آنان از پیرامون خود بسیار متفاوت است و با شخصیت متلاطمشان در میان جنگلی مه آلود به دنبال سرنوشت خود هستند. در تمام رمان وضعیت آشفته‌ی کشور سوریه به‌چشم می‌خورد که شرایط را برای جنگ و آوارگی مردمانش مهیا کرد.

در این پاراگراف نیز پیرنگ استعاری توجه را به خود جلب می‌کند:

«ماذا نعرف عن بشرٍ عاشوا حروباً أهليةً؟ و دِماراً و خساراتٍ و خيبات؟ و خوفاً و مريعاً، بلا شكّ؟ كيف يتحوّلون و ما الذي يتغيّر فيهم و يقسو؟ في المربع الاخيرِ من الحياه، ذلك الذي يغدو الموتُ فيه قريباً و محتملاً بشدة، لا يعود القلب سوى مضخة للاستعمال المفيد. دمٌ ساخنٌ يدفق بقوهٍ فی الاعضاء من اجل الهرب؛ لا من اجل شيٍ آخر سوى الهرب» (بركات، ۲۰۱۷: ۱۰۷).

این راوی برای دیدار محبوب خود آمده‌است، در ابتدا به او می‌اندیشید، اما در ادامه رشته‌ی افکارش پاره‌شده و تفکرش به سوی جنگ می‌رود. او رخداد کم‌اهمیتی را در داستان جای‌داده؛ اما تمام دغدغه و اندوه او بر جنگ متمرکز بوده، در واقع کنش‌بیرونی (علاقه‌ی او به آن زن) اهمیت بسیارکمتری نسبت به تفکراتش داشته‌است. در این پاراگراف، رویداد غیرقابل پیش‌بینی که با روند وقایع داستان همسو نیست، در داستان قرار گرفته‌است.

همچنین راوی از انتظارکشیدن خود برای مرگ سخن می‌گوید؛ آنچه که مردم زجرکشیده سوریه مدتی با آن دست و پنجه نرم می‌کردند. قلب در حکم استعاره‌ای‌است از ترس ناخودآگاه مردم که جز گریز و رهاسازی خانه خود برای حفظ جانشان، هیچ راه دیگری نداشتند؛ در واقع راوی با کمک استعاره، قلب را جایگزین رویداد «جنگ» کرده که به ابژه‌ی تفکردر خواننده تبدیل شده است. در عبارت بالا «في المربع الأخيرمن الحياة» نویسنده به خوبی توانسته‌است جبهه‌ی نبرد را در لایه‌ای مبهم به تصویر بکشد؛ لحظه‌ای که قربانیان جنگ، دیگر راهی برای ادامه‌ی مبارزه پیدا نمی‌کنند و دست از مبارزه‌کشیدن، تنها راهی است که پیش‌پای آنان قراردارد.

همچنین انزوای قربانیان نیز فکر را به خود مشغول می‌کند؛ هنگامی که در اثر واقعیت غم‌انگیز ظلم و آوارگی، خود را تنها و بدون وطن می‌بینند؛ همین امر موجب می‌شود که راوی از سنخ «راویان غیر قابل اعتماد» به حساب بیاید؛ چرا که در تخیل غم‌زده خود زندگی را سخت‌تر از آنچه که باید می‌بیند. این امر در سطر زیر نیز مشهود است:

«صار تعلقی بالبُرص و المجذومين، أعني بالمرضى الوحدةً و الوحشة، حبّا و معاشرة. و هم كثيرون، هولاء الذين قذفتهم الحياة بالقوة الى هوامشِ العزلة، و سوّرتهم بالنفي الالزاميِ في حظيرة اللامرئيين. لا يرون أحدٌ، و لا أحدٌ يراهم. أيُّ تسرّب إلى ماوراء السّور ينتهي بكارثة التنافر العنيف. كما يحدث بين مادّتين لا تملكان ولو جزئية من قابليّة مغناطيسية. عالمان منقطعان تماماً. كنّا ندور في الشوارع، نسرق حيناً و نتسوّل أحياناً كثيرة، و أنا أنسى، أضحك كثيراً و أتسلّى. و في الليلِ، أذهبُ معهم إلى حيث يسكرون و ينامون، في زوايا الطرقاتِ، تحت الجسورِ» (همان: ۹۱).

بیماران جذامی استعاره‌ای برای مردم جنگ‌زده سوریه است؛ همان‌طور که اکثر مردم با دیدن این افراد وحشت‌کرده و به دنبال راهی برای گریز از آنان می‌باشند، جامعه نیز مردمان سوریه را به انزوا کشانده و مردم سوریه زندگی را بسیار تاریک می‌بینند؛ گویا تمام دنیا یک طرف و آنها در طرف دیگر بدون هیچ یاوری ایستاده‌اند.

ادامه‌ی پاراگراف، نماد کاملی از مشکلات آوارگان است؛ آوارگی که بر مردمانی مستاصل فائق‌آمده و آنان را محکوم به زندگی دشوار و اعمالی ناروا همچون جعل مدارک، زندگی در اردوگاه‌ها، طردشدن از سوی یک‌سری مردم دنیا و اعمالی از این دست کشانده‌است.

این رمان و نامه‌های آن همگی حکایتی تلخ از یک‌چیز دارند، آن هم وضعیت غالب بر کشوری است که نه خود و نه مردمانش سال‌ها رنگ آرامش را ندیده‌اند. همچنین بخش‌هایی از این رمان استعاره از افرادی‌است که با بی‌عدالتی به مردم خود ستم و میهن را ویران کردند؛ وضعیتی که بعدها منجر به ورود داعش به کشورشد. در نتیجه‌ی این وضعیت، تعداد کثیری از مردم سوریه پناهنده و یا در اردوگاه‌ها ساکن‌شدند.

ناتوانی از بیان و بیان‌ناشدنی برخی تجربه‌ها به موضوعی تبدیل می‌شود که اجزاء مختلف داستان تلویحاً به آن اشاره می‌کنند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۳۴۹). این رمان به طور غیرمستقیم به مسأله‌ی تن فروشی بعضی زنان نیز می‌پردازد؛ گویا که قصد بیان آن را ندارد، اما با ذکر نکته‌ای خواننده را در ابهام این موضوع رها می‌سازد و ذهن را به سوی این امر می‌کشاند:

«کنتما سبب عملي خادمةً في بيوت الناس و في حمّامات المطاعم و غرف الفندق. كانت أمّي راضية، لأنّي ابتعدت منها. صرتُ أسمع برحلاتِ البنات المتكرّرة إلى البلد. كيف تصِل الواحدة محمّلة بالهدايا ذات الماركات. كيف تستأجرُ سيّارةً و تعمّر بيتاً و تريح أباها من الشغل. و لا أحد يسأل نفسَه من أين هذا كلّه. بما أنّ البنتَ محجّبةٌ، و أحياناً كثيرة منقّبة، فكيف لأحد أن يشكّك في أخلاقها» (برکات، ۲۰۱۷: ۷۷).

این پاراگراف به کسب درآمد زنان از راه نادرست اشاره می‌کند و در واقع استعاره‌ای است از زنان جنگ‌زده و زندگی که وضعیتش، آنان را وادار به ننگ می‌سازد. راوی در ابتدا سخت‌گیری مادرش را برای درآمد ذکر می‌کند، سپس گریزی به این مطلب می‌زند که مقدمه‌ای است برای آماده‌سازی مخاطب که او نیز وارد این‌کار می‌شود؛ با وجودی که با جملات خود تأکید می‌نماید که این حرفه را عار دانسته، اما شرایط زندگی او را ناگزیر کرده‌است.

آشکاراست که اکثر نامه‌ها به شب تأکید بسیاری دارند؛ بنابراین خواننده، خود را در محاصره‌ی عنصری نمادین می‌بیند. شب نماد هر چیز اسرارآمیز و پنهانی است. در شب داستان‌های بسیاری در جریان است، بدون اینکه کسی درباره آنها چیزی بشنود. در «پست شبانه» برکات قصد داشته از مضمون نامه‌ها با تمام پریشانی‌هایی که در روح ایجاد می‌کند، بهره‌برداری کند و آنها را به شب با تمام تاریکی و بی‌عدالتی‌هایش برای بیان مشکلات و عجز در مواجهه با واقعیت از طریق نامه‌هایی که هرگز به مقصد نمی‌رسند، پیوند بزند.

داستان «پست شبانه»، سرگذشت تلخ هفت میلیون آواره و پناهنده‌ی سوری است که با بر جای‌نهادن قلب خود در وطن، با سینه‌ای آکنده از درد، در بیابان‌های بی‌پناهی سرگردان شدند؛ در نتیجه تمام این روایات، پیرنگ ظاهری و ثانویه برای لایه‌های زیرین این رمان می‌باشند که با اندکی تأمل می‌توان آن را درک کرد.

کارکرد استعاری مکان

به کرات گفته‌شده است که آنچه در هنر اهمیت دارد، احساس هنرمند و تأثیر عاطفی اثر بر مخاطبانش است (گوردون، ۱۳۹۴: ۵۱). هنر نوین، دیگر مقلّد زیبایی یا طبیعت نیست، بلکه بیانگر عواطف و احساسات و «ترجمان خاموش خیال» است (لاکست، ۱۳۹۰: ۶۵).

بنابر استدلال سوزان فرگسن، مکان داستان امپرسیونیستی دارای دو مفهوم حقیقی و مجازی است و کارکردش نسبت به داستان‌های گذشته متفاوت است. در داستان امپرسیونیستی بیش از آنکه مکان، محلی برای روی‌دادن حوادث باشد، حاکی از حالات ذهنی شخصیت‌هایی است که در آن با یکدیگر تعامل می‌کنند (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۲۹۷). در نتیجه مکان با تقویت شخصیت‌پردازی و یا جایگزین رویدادها شدن، کارکردی استعاری دارد.

به عنوان‌نمونه، هر یک از شخصیت‌ها به نحوی در فرودگاه حضور داشتند و این مکان خالی از هرگونه پیش‌آمدی، تصوری بلاواسطه از افکار و احساسات شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد:

«أمّي الحبيبة، أكتب إليك من المطار قبل أن يأخذوني، و قبل أن أصل إلى حاجزِ الأمن العام، فهم يراقبون كلّ حركة خوفاً من الإرهابيّين بدءاً من بابِ دخول الرئيسي. يدورون في مختلف الأنحاء بلباس مدنيّ» (برکات، ۲۰۱۷: ۴۹).

«أجلس على مقعدِ جانبي لأخفي دموعي عن الناس. أكاد أصرخ فيهم: ما الأمر؟ ما الغريبُ في بكائي؟ أليست المطارات أمكنة للوداع؟ و للدموعِ..» (همان: ۹۹).

در هر دو عبارت، نویسنده در پی عطف توجه خواننده به تحولات درونی شخصیت است، نه رویدادهای مشهود بیرونی. حوادث نیز در نگرش راوی تأثیر شگرفی می‌گذارند؛ در مورد اول مرد مهاجر به دلیل قتلی که مرتکب‌شده، از دستگیری خود وحشت دارد و خیال می‌کند هر لحظه ممکن است نیروهای پلیس سر برسند؛ به همین علت احساس می‌کند که اطرافیان، او را زیرنظر گرفته‌اند؛ اما این وهم از جرم و اضطراب او سرچشمه می‌گیرد. او نه تنها خود، بلکه تروریست‌ها را نیز زیر ذره‌بین می‌گذارد؛ چه بسا که هیچ نگرانی بابت حضور ترویست و غیره نباشد و این موضوعات تمام زائیده‌ی اوهام قاتل باشد. در نهایت نویسنده به جای اشاره به بازداشت‌شدن خود، عواطفش را جایگزین کرده‌است.

در عبارت دوم زن که بابت از دست‌دادن محبوب خود غمگین است، فرودگاه را محلی بسیار غم‌انگیز می‌داند و بر این باور است که تمام مردم در فرودگاه با یک‌دیگر شاید برای همیشه وداع می‌کنند و اندوه سنگینی بر دل آنان می‌نشیند. در نتیجه او فرودگاه را بر اساس عواطف خود تبیین می‌نماید؛ مکانی غم‌بار که جز اندوه چیزی در یادها نمی‌گذارد. به عبارتی وجود سوژه‌ی انسانی و نوع احساساتش، باعث ایجاد تلقی‌های متفاوت از مکانی مشخص می‌شود. پاراگراف زیر به این امر اشاره دارد:

«كنت بوسطجي و أحبّ وظيفتي كانوا يخرجون من البيوتِ و يقفون عندَ العتباتِ حين يسمعون رنينَ الدرّاجة. ترين ترين...و يرفعون أيديهم بالسؤال من بعيدٍ. أهالي المغتربين، و العشّاق من العرسان الجددِ أعني العرائس اللواتي بقين في البيوت بعد سفر العرسان إلى الخليج، كانوا دوماً إوّل الخارجين من البيوت. و كان فرحي بتسليمهم الرّسائلَ يوازي فرحهم» (همان: ۱۲۳).

در این پاراگراف نیز کارکرد استعاری مکان به چشم می‌خورد. روستا توسط زاویه‌ی دید اول شخص و بر اساس نظریه‌ی «منحنی عاطفی» آیلین بالدشویلر مبنی بر برجسته‌سازی عواطف شخصیت روایت می‌شود (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۶۴). زمان روایت این امر، هنگامی‌است که منحنی عاطفی پستچی نسبت به روستا استعاره‌ای از آسایش و عدم وجود جنگ در کشور سوریه می‌باشد و راوی به‌جای اشاره‌ی مستقیم از احساسات خود بهره‌گرفته و در نتیجه مکان توصیف‌شده محدود

به ذهن شخصیت اصلی داستان است؛ هرچند که در نگاه اول کارکردی واقع‌نمایانه دارد (صاعدی،۱۳۹۲: ۱۵۸).

در دیدگاه او روستا مملوء از حس زندگی است، مکانی امن برای او محسوب می‌شود و شادی بسیاری در آن موج می‌زند. لکن با شروع جنگ، منحنی عاطفی پستچی نسبت به روستا تغییر پیدا می‌کند و آنجا را ویرانه و مخوف می‌داند که هیچ شخصی قادر به رفتن به آنجا نبوده و دیگر از کانون گرم آنجا خبری نیست. همچنین راوی از جملاتی استفاده می‌کند که بیانگر عواطف متفاوت او نسبت به گذشته‌است. در ادامه او تبدیل به کارمندی پشت میزنشین می‌شود و سعی می‌کند آن را جایگزین احساسات خود در روستا کند؛ اما نمی‌تواند و جز غم و اندوه هیچ چیزی را حس نمی‌کند. کار در اداره گرچه برای او امنیت دارد، اما او از این امر بیزار است؛ زیرا دوزخ در دل وطنش را برایش تداعی می‌کند. در نتیجه کارکرد مکان در امپرسیونیسم برخلاف داستان‌های رئالیستی در روایت از استعاره و مجاز بهره‌می‌گیرد. مکان محلی برای روی‌دادن حوادث یا نموداری از جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها نمی‌باشد، بلکه حالات ذهنی و عواطف شخصیت‌ها را روایت می‌کند؛ حالاتی که جایگزین بخشی از اپیزودها نیز می‌شود. اکثر مکان‌ها در این داستان بدین صورت شکل گرفته‌اند، یعنی: تبیین آنچه در ذهن و عواطف راوی در جریان است.

روایت نامتوالی

به جرأت می‌توان گسستگی زمان را از برجسته‌ترین ویژگی‌های امپرسیونیستی این رمان به شمارآورد که ژرار ژنت از این شگرد روایی با اصطلاح «زمان‌پریشی» یاد می‌کند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). همان‌طور که سوزان فرگسن می‌گوید، داستان متشکل از پاره‌های روایی گسیخته‌ای است. شیوه معمول روایت‌ها بر اساس وقایع علی و معلولی است که پیکره‌ی داستان به سه بخش «آغاز، میانه و فرجام» تقسیم می‌شود (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۳۰۱)؛ اما در امپرسیونیسم سیلان غیرارادی و نامنسجم پیرنگ آشکار است، گویا زمان‌ها بر روی یک‌دیگر می‌لغزند و در جریان هستند (بخشی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۶۳). بازگویی رخدادها تابع ذهن راوی است و تداعی‌های ذهن، شالوده‌ای برای بیان اپیزودهای جداگانه و ظاهراً نامرتبط می‌باشد. راوی از طریق تک‌گویی‌های منقطع، شخصیت آشفته‌ی خود را به نمایش می‌گذارد و احساس و تخیل بر داستان سایه می‌اندازد. این سبک متون از طریق تکنیک صحبت با خویش آغاز می‌شود. در تمامی نامه‌ها این مهم به چشم می‌خورد که

هیچ‌کدام از نویسندگان به معرفی خود نپرداخته‌اند و از ابتدای داستان، مستقیماً شروع به روایت زندگی خود از انتها یا ابتدای داستان کرده‌اند و بدین‌طریق در صفحات اول، خواننده به شناختی نسبی از شخصیت آشفته‌ی راوی دست می‌یابد. به طورمثال، راوی در عین نامه‌نویسی با دیدن یک شیء یا یک منظره و یا حتی شنیدن صدایی، خاطرات خود را به یاد می‌آورد که این ناشی از ذهن پریشان اوست:

«من يقعد في الفراغِ يبحث لا إرادياً عن صلةٍ له بالمعنى الذي للأغراض. كأنّي أسترجع ذاكرتَها، أعرفها، أو أنّ لها عندي مكاناً أو الحكاية. أقول، مثلاً، إنّ مسكة بابِ الخزانة تشبه ما كنت رأيته عند عمّتي، في شقّتها القديمةِالتي تركتها أيّام الحرب» (برکات، ۲۰۱۷: ۳۱).

وی در تلاطم بسیاری به سرمی‌برد، در عین‌حال که مشغول نامه‌نویسی است، به نامه‌ی بی‌نام و نشان می‌اندیشد و غرق در خیال محبوب هم هست، با نگاهی گذرا به دستگیره‌ی کمد تمام خاطرات تلخ آوارگی مردم برای او تداعی می‌شود و عمه‌ی خود را به یاد می‌آورد که همچون بسیاری از جنگ‌زدگان مجبور به ترک خانه خود شده‌است؛ گویا این امر همچون مهمانی ناخوانده بر او وارد می‌شود. وی به‌طور دقیق نمی‌داند که مشغول به چه کاری است و با کوچک‌ترین امری ذهن او به سیلان در می‌آید. همچنین:

«۱-عصفورٌ صغيرٌ بلا سرب يقلّده أو يتعاطى معه. ۲-عصفورٌ وحيد رائق المزاج في مدينة كبيرةٍ لا يرى منها شيئاً. ۳-ربّما بسبب تقدّمه في العمرِ لم يعد في حاجةٍ إلى أحد، هو أيضاً، مع أنّ العصفورَ لا يبدو لنا أبداً كبيراً في العمر، أو عجوزاً. ۴-العصفور هو دائماً صغيرٌ و لا يهرم. غريب....۵- ثمّ يحمله العجزُ إلى الموت ميتةً طبيعيةً كّكلِّ المخلوقات التي تنفد أعمارها» (همان: ۳۹).

در این بخش، گنجشک تنها، توجه راوی را به خود جلب می‌کند. گویا به محض دیدن آن، تنهایی‌های راوی و شخصیت منزوی‌اش را در بستری حیوانی به چشم می‌بیند و تمام خاطرات انزوایش در او زنده می‌شود. عبارت اول به این مسأله می‌پردازد که راوی هیچ خانواده‌ای ندارد. عبارت دوم بیانگر آوارگی راوی است، اینکه او به‌علت جنگ مجبور به ترک وطن خود شده‌است؛ عبارت سوم تنهایی راوی را به‌تصویر کشیده؛ زمانی محبوبی داشته، اما اینک در میانسالی از او جدا افتاده‌است، با این وجود همچنان به او فکر می‌کند و این مسأله احساس تنهایی را در او برانگیخته‌است. جمله‌ی چهارم و پنجم نشان می‌دهد که راوی با تنهایی خود دسته و پنجه نرم

می‌کند، در نهایت نیز در انزوا و خلوت خود به آغوش مرگ می‌رود. وی سرنوشت خود را همچون عاقبت این گنجشک می‌داند.

داستان امپرسیونیستی بر هزار توی تاریک افکار و احساسات شخصیت منزوی و مردم‌گریز سایه می‌افکند؛ این سبک متون از طریق تکنیک تداعی آزاد و صحبت با خود آغاز می‌شود. چنین شخصیتی به علت حالات ذهنی در جریان یک واقعه یا تجربه‌ی عاطفی سخن‌گفتن با نفس، خود را بر دیگران ترجیح می‌دهد (پاینده، ۱۴۰۱: ۲/ ۳۰۳) همچنین درون فرد از طریق تک‌گویی نامنسجم یا با نمایش جریان ذهنیات خود بازنمایی می‌شود.

این رمان، ابتدا با روایت‌های مردم کشور سوریه از پناهندگی و پیامدهای بی‌خانمانی آنان آغاز گشته و در نهایت (فصل آخر)، تازه به شروع جنگ و اشغالگری داعش اشاره نموده که تاحدودی بالعکس عمل کرده‌است:

«بسبب الحروبِ و المعارك التي نزُلت من السماء أو صعدت من الجهنّم، لا أحد يفهم كيف، أو لماذا. داعش. داعش. يقولون، و تهرب الخلائقُ و تموت على الطرقات، أو تختبئ فی زرائبِ الحيوانات. حتّى الحيوانات دشرت فی الفلاة أو أكلها الناس جيفاً» (بركات، ۲۰۱۷: ۱۲۴).

در بخش اول، صحنه‌های پایانی به چشم می‌خورد و در فصل آخر، ابتدای ماجرا آغاز می‌شود؛ در حالی‌که می‌بایست انتهای داستان بیان شود؛ یعنی بدین شکل: فرجام← میانه ← آغاز. بازنویسی این روایت بر اساس عرف معمول، بدین صورت می‌باشد:

۱-توصیف شخصیت خود ← ۲-مهاجرت و سکونت در کشوری بیگانه ← ۳-نحوه‌ی آشنایی با محبوب← ۴-توضیح آنچه میان‌شان اتفاق افتاد← ۵-اشتیاق به دیدار دوباره‌ی او← ۶-تماس و دعوت از او← ۷-رفتن به هتل و انتظارکشیدن← ۸-پیداکردن نامه‌ی مرد سابق← ۹- نامه‌نویسی برای محبوب.

اما این روایت به شکل زیر به رشته تحریردرآمده‌است:

۹-شروع به نامه‌نویسی← ۸-اشاره به یافتن نامه‌ی راوی سابق←۷- انتظار در هتل← ۱-توصیف شخصیت خود← ۵- اشتیاق به دیدار دوباره‌ی محبوب← ۲-اشاره به مهاجرت ← ۶-اشاره به دعوت از او؛ در نهایت راوی مورد سه و چهار را بیان نمی‌کند و به‌صورت محذوف باقی می‌مانند.

بر اساس بررسی‌ها، زنجیره‌ای از واکنش‌های ذهنی راوی و نیز تکنیک موسوم به فلاش‌بک، منجر به سلب تفکر نظام‌مند شده‌است. نویسندگان با ثبت ذهنیات و سیلان غیرارادی خاطرات شخصیت‌های داستان، ساختاری مبتنی بر نداشت انتظام و انسجام را در آثارخود می‌آفرینند (خمسه و همکاران،۱۴۰۱ : ۷۴). میدان‌دادن به خیال‌پروری درباره‌ی گذشته یا آینده توسط زاویه‌ی دید اول شخص و با کمک تکنیک تک‌گویی، رنگ و بویی کاملاً فردی به داستان بخشیده و همین امر به ورود توهمات یا خاطرات راوی کمک شایان ویژه‌ای نموده‌است.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه ذکرشد، برکات با کنارگذاشتن شیوه‌ی معمول روایت، به داستان‌نویسی نوین و تغییرات آن روی آورده و اثری برجسته را ارائه داده‌است که محور اصلی آن، سبک امپرسیونیسم و نظریه‌ی فرگسن می‌باشد:

۱- نویسنده با اختیار زاویه‌ی دید اول شخص همچون آیینه‌ای احساسات درونی راویان را در داستان منعکس کرده‌است و تمام نامه‌ها همچون بوم نقاشی بوده که راویان عواطف تیره و تار خود را توسط قلمویی به‌تصویر کشیده‌اند. امپرسیونیسم سعی می‌کند از طریق نمایش تجربه‌ی یک شخصیت، با جهان خوانندگان ارتباط برقرار کند. برخی از خوانندگان بیشتر از دیگران به این موضوع کشیده می‌شوند. تجربه‌ی ذهنی یک راوی می‌تواند بسیار قدرتمند و تکان‌دهنده باشد. این داستان‌ها بر اساس تجربیات شخصی است و به این معنی می‌باشد که احساسات به‌جای محتوا در خط مقدم قرار دارند.

۲- حذف یا تغییر عناصر متعددی از پیرنگ، کارکردی ابهام‌آمیز در روایت داستان دارد؛ گویا قصد این تکنیک، قراردادن خواننده میان سطح ظاهری داستان و لایه‌ی ژرف آن است. این مشخصه، دستمایه‌ی آفرینش ادبی پیچیده و ظریفی شده‌است.

۳- گسستگی زمان در روایت و تک‌گویی منقطع، ترفندی شگفت‌آور برای به نمایش‌گذاشتن شخصیت متلاطم راوی است. آشفتگی شخصیت‌ها به‌گونه‌ای است که توان تمرکز بر گفته‌های خود را ندارند؛ چه‌بسا که راوی بیش از هر چیزی به خیال پردازی و توهمات خود تکیه کرده است. توالی گذشت دنیوی، در هم ریخته و به شکل قطعات شکسته و پراکنده‌ای است که بدون منطق به‌هم متصل شده‌اند.

۴- کارکرد مکان در این رمان غالباً استعاره‌ای جهت بیان ذهن شخصیت‌ها و ترس و علایق آنان می‌باشد. راوی دلبستگی یا تنفری نسبت به یک مکان دارد و منشأ آن، ذهنیات اوست. در واقع روایت پرابهامی مشاهده می‌شود که در لایه‌ی مشهود داستان قرار گرفته است.

۵- در عین حال که برکات سعی‌داشته به پیچیدگی‌های این رمان بپردازد، با تقسیم داستان به سه فصل در عملکرد خود جهت اختیار پایان باز برای این داستان به خوبی عمل کرده‌است و به انگیزه‌ی خود جهت رهایی خواننده و واگذاری برداشت شخصی از روایت دست یافته‌است.

۶- به‌راستی که تکنیک امپرسیونیسم، نقش برجسته‌ای در ابهامات و شالوده این روایت ایفا کرده و نویسنده با تکیه بر این سبک به‌خوبی توانسته لایه‌ی معنایی عمیقی حول محور جامعه‌ی سوریه، جوانب جنگ و آنچه بر آنان گذشت را حکایت کند؛ بنابراین می‌توان این اثر را در رده‌ی آثار امپرسیونیتی برشمرد؛ سبکی که با سایه‌افکنی بر ذهن و دستبرد بر پیرنگ، ژرفای ماجرا را بیان می‌کند. در نهایت، برکات با استفاده از تکنیک روایت نامتوالی زمان، در عدم‌رعایت سیر متعارف خطی و نیز در توصیف وضعیت خیالی راویان با تکیه بر احساسات آنها به خوبی عمل کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1-Ford Madox Ford
2-Joseph Conrad
3- Anton Chekhov
4-Ferguson Suzanne
5-Michael Toolan

منابع ومآخذ

الکساندریان، ساران (۱۳۸۸)، **چشم‌انداز امپرسیونیسم**، مترجم: پرویز رضایی، تهران: توس.

بخشی،مریم، تشکری، منوچهر، رضایی دشت‌ارژنه، محمود و قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۵). تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم (با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگوسن). متن پژوهی ادبی، ۲۰(۷۰)، ۱۶۸-۱۴۳.

DOI: 10.22054/LTR.2017.7163

برکات، هدی (۲۰۱۷)، **برید اللیل**، بیروت: دار الآداب للنشرو التوضیع.

پاکباز، روئین (۱۳۵٤)، **بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم**، چاپ دوم، تهران: تالار.

پاینده، حسین (۱٤۰۱)، **داستان کوتاه در ایران**، چاپ پنجم، تهران: نیلوفر.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه-زبان شناختی بر روایت**، مترجم: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

جرجاني، عبدالقاهر، (۲۰۰۵)، **اسرار البلاغة**، بیروت: دارالکتاب العربی.

خمسه، شروین، احدی، مرضیه و جنگی قهرمان، تراب (۱٤۰۱)، بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در داستان‌های کوتاه محمد رحیم-اخوت، ابوتراب خسروی، علی خدایی و محمد کشاورز (با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگسن)، سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ۱۵(۷٦)، ٦۷-۸۹.

DOI: 10.22034/bahareadab.2022.15.6424

صاعدی، احمدرضا، (۱۳۹۲)، کاربست امپرسیونیسم در رمان «ما تبقی لکم» اثر غسان کنفانی، نقد ادب معاصرعربی، ۳(٤)، ۱۷۱-۱٤۷.

گوردون، گراهام (۱۳۹٤)، **فلسفه هنرها/ درآمدی بر زیبایی‌شناسی**، مترجم: مسعود علیا، تهران: ققنوس.

لاکست، ژان (۱۳۹۰)، **فلسفه‌ی هنر**، مترجم: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۳)، **درآمدی بر مدرنیسم**، اهواز: رسش.

هاوکس، ترسن (۱۳۷۷)، **استعاره**، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

Ferguson, S.C. (1994)."**Defining the Short Story: Impressionism and Form" in Charles E. May (Ed). The New Short Story Theories**. Athens, Form" in Charles E. May (Ed). (In Persian)

Poe, E.A (1841) ‘‘Review Of Night And Morning: A Novel by Edward Bulwer-Lytton, Graham's Magazine, Reprinted in Charles E.. May (1991) Edgar Allan Poe: A Study of the Short Ficion. Boston: Twayne Publishers.

تجلّيات الانطباعية في رواية «بريد الليل» في ضوء نظرية فركسن

عليرضا حسيني[1]*
شيلا نصيري[2]

المُلَخَّص

في نهاية القرن التاسع عشر، جعل الرّسامون الانطباعيون ذوو الحدس الفردي من عصرهم أساساً لإنشاء الأعمال الفنية، والتي أدرجت لاحقاً سوزان فركسن، إحدى روّاد المدرسة الانطباعية، سبع خصائص لها. وأساس الانطباعية هو المشاعر الآنية المباشرة وتحويل الانتباه من العالم الخارجي إلى عالم العقل، والذي باستخدام هذه الطريقة يكشف المؤلف كيف ينغمس كلّ شخص في عالمه الذّاتي الخاص. جرت في هذا المقال محاولة تحليل رواية "بريد الليل" من منظور الانطباعية وأداء هدى بركات في استخدام هذه المدرسة، وذلك باستخدام المنهج الوصفي التحليلي، وبالتركيز على خصائص نظرية فركسن. فقد قام هذا البحث بتحليل خصائص المدرسة الانطباعية في بعض المصطلحات. وأخيراً أشارت النتائج إلى أنّ الرّوائية هدى بركات، من خلال شرح الحالات العقلية أو الحالة المزاجية العاطفية لكل شخص، والتي هي أساس نظرية فركسن، تتعامل مع مظاهر القمع والقلق في سوريا مثل اللوحة. كما أنّ عدم مراعاة المسار الخطي التقليدي في السرد و وصف الموقف الروائي للرّواة كان الأكثر تأثيراً في تشكيل القصة.

الكلمات الدليلية: فركسن، المدرسة الانطباعية، الحبكة، هدى بركات، بريد الليل.

---

[1] أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الإمام الخمينى الدولية، قزوين، إيران.
[2] طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها في جامعة العلامة طباطبائي، طهران، إيران.