Literature Research Quarterly
Vol. 14, No. 1,
Spring 2026
pp. 111-138
Original Article

The Fusion of Sensory Perception and Narration in Literary Impressionism: A Comparative Study of Joseph Conrad's "Youth" and Bijan Najdi's "Tan-e Abi, Tanabi"

Masoud Farahmandfar* [1], Ahmad Rezaei Jamkarani[2]

1. Associate Professor of English Literature, Allameh Tabatabaei University
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran, Allameh Tabataba'i University

Received date:21.05.2026 Accepted date: 18.06.2026

Abstract

The present study, adopting a comparative-analytical approach and drawing on the theoretical tenets of literary impressionism, compares two stories: "Youth" by Joseph Conrad and "Tan-e Abi, Tanabi" by Bijan Najdi. Literary impressionism, which has its roots in the visual arts, breaks with linear narration and emphasizes the recording of sensory experiences, fragmented narrative structures, and the exploration of individual self-awareness. Instead of physically representing reality, it employs language to evoke the feeling and idea of things. The research methodology is qualitative, employing comparative content analysis; the data have been analyzed using thematic analysis, based on the ideas set forth by Rebecca Bowler in her book Literary Impressionism (2016). The findings indicate that both stories are grounded in the principle of "sensory impression" rather than objective reportage. However, their fundamental difference lies in how they engage with reality: although Conrad represents physical phenomena (such as fire and storm) through the sensory perception of the narrator (Marlow), he does not go beyond the framework of objective events. By contrast, Najdi, transcending the boundaries of realism, intermingles reality and fantasy, creating an imaginary creature named "Pepsi" from within a modern industrial commodity. Furthermore, Conrad employs the techniques of "narrative framing" and "delayed decoding," whereas Najdi enters directly into the mental world of the character (Mansour). In conclusion, it can be said that Najdi has indigenized the devices of

* Corresponding Author's E-mail: farahmand@atu.ac.ir

literary impressionism within a more surrealistic and poetic space, unlike Conrad, who remains committed to the representation of physical events (albeit through a sense-centered perspective).

Keywords: Impressionism, Joseph Conrad, "Youth", Bijan Najdi, "Tan-e Abi, Tanabi", Rebecca Bowler

Introduction

This extended abstract presents a systematic comparative analysis of the aesthetic and narrative mechanisms of literary impressionism as manifested in two culturally and historically distinct works: Joseph Conrad's "Youth" and Bijan Najdi's short story "Tan-e Abi, Tanabi". Situating both texts within the broader current of impressionist literature, the study proceeds from the premise that impressionism in prose fiction does not merely designate a set of stylistic ornaments but constitutes a coherent epistemological and narratological orientation. Drawing on Rebecca Bowler's *Literary Impressionism* (2016) as its principal theoretical framework, the paper isolates four core components of literary impressionism—the primacy of sensory perception over objective reportage, the representation of the environment's impact on the character's consciousness, temporal discontinuity and the disruption of linear narrative, and psychological depth coupled with the fluidity of thought—and examines how each of these components operates in the two texts.

Literary impressionism crystallized at a historical juncture when the solid core of high Victorian realism was fracturing under the pressure of multiple intellectual and social transformations. The accelerating pace of industrialization, the groundbreaking psychological researches of William James and the psychoanalytic revolution initiated by Sigmund Freud, and the intensifying existential preoccupations of early modernism jointly propelled narrative art away from exhaustive, object-centered depictions of external reality toward fragmented, introspective forms that foregrounded the complexity and fluidity of human consciousness. While modernism as a wider movement in the arts experimented with free indirect discourse, flashback, temporal dislocation, and stream of consciousness, literary impressionism pursued a more specific goal: to capture the fleeting moment, the ephemeral subjective experience of perception and

consciousness as it is lived, before it solidifies into conceptual knowledge. Authors such as Joseph Conrad, Henry James, and Virginia Woolf—practitioners of an international impressionist mode—explored reality, memory, and identity from a sensory, subjective vantage point, thereby redefining the relationship between the perceiving mind and the world.

Within Persian literature, the works of Bijan Najdi (1941–1997) represent, it can be argued, the fullest crystallization of impressionism in its most essential form. Najdi's short stories appear to have adapted and localized the techniques of the impressionist school, infusing them with a surreal and distinctly poetic sensibility. To investigate this claim in a rigorous comparative framework, the present study juxtaposes one exemplary story from that collection, "Tan-e Abi, Tanabi," with Conrad's "Youth," a text widely acknowledged as a landmark of impressionist prose. By submitting both narratives to a detailed examination informed by Bowler's theoretical lexicon, the study aspires not only to illuminate the workings of literary impressionism in two linguistically and culturally divergent traditions but also to contribute to the ongoing expansion of impressionism studies beyond the customary Anglo-American and European canons.

Aims and Research Questions

The primary aim of the study is to ascertain whether the impressionist components identified in Bowler's model can be traced, with comparable aesthetic functions, in both "Youth" and "Tan-e Abi, Tanabi." Accordingly, the principal research question is formulated as follows: Is there a significant structural and functional similarity between Conrad's and Najdi's uses of impressionist techniques, and what constitutes the fundamental difference—if any—between the two authors' narrative strategies? A secondary, interpretative question concerns the cultural and aesthetic implications of the differences that emerge: in what manner does Najdi's appropriation of impressionist devices transform the heritage of the movement?

Theoretical Framework and Method

The investigation is grounded in the theoretical framework set forth by Rebecca Bowler in *Literary Impressionism* (2016). Bowler's study provides a systematic

account of impressionism as a literary practice, distilling a set of recurrent features that mark the impressionist text. From this account, four foundational components are extracted and operationalized as analytical categories:

1. The primacy of sensory perception. The impressionist text privileges the direct, often pre-conceptual impact of sensory stimuli—light, color, sound, texture—over abstract exposition. The narrative transmits not the event as it objectively occurs but the "impression" the event leaves upon the senses of a perceiving consciousness.

2. The representation of the environment's impact on the character's mind. External phenomena are rendered not as autonomous facts but as they are filtered through, and colored by, the character's psychological state. The landscape, the weather, the play of light become correlatives of inner turbulence, fear, desire, or exaltation.

3. Temporal discontinuity and non-linear narrative structure. The impressionist text typically disrupts chronological sequence, oscillates between past and present, and replaces action-driven plot with a structure organized around the rhythms of memory and perception. Ian Watt's concept of "delayed decoding," where the reader receives a sensory impression before understanding its causal origin, is a key manifestation of this discontinuity.

4. Psychological depth and the fluidity of thought. Rather than constructing an omniscient, externalized account of character, the impressionist narrative immerses the reader in the ebb and flow of consciousness—its sudden associations, its leaps, its indeterminate borders between internal reflection and external observation.

The present study employs a qualitative, comparative-analytical method. Each of the four components is examined sequentially, first through a close reading of selected passages from Conrad's "Youth" and then through a parallel close reading of corresponding narrative moments in Najdi's "Tan-e Abi, Tanabi." The analysis is comparative in the precise sense that it seeks correspondences of function—how a particular device operates within the architecture of each text—rather than superficial stylistic parallels. The interpretation remains sensitive to the distinct cultural and literary systems from which the two works emerge, while remaining anchored in the shared theoretical vocabulary of impressionism studies.

Analysis and Discussion

Conrad's "Youth" famously eschews straightforward reportage in favor of sensory evocation. When the crew, struggling to right the storm-battered *Judea*, descends into the hold to shift the sand ballast, Conrad's narrator, Marlow, does not say "we went down into the hold." Instead, he offers the sensory imprint of the place: they went down into "a place resembling a dark cave, where the light of tallow candles flickered." The reader must infer the referent (the hold) from the impression. Shortly thereafter, when another vessel approaches on a collision course, Conrad withholds the word "ship" and presents only "a huge shadow moving a little way off from us." When fire breaks out aboard the *Judea* but the ship continues to sail, the flames are rendered as "a cloud of thin, light smoke that drifted slowly with the wind; a poisonous cloud that stained the splendor of sea and sky." Even a torn sail becomes, in Marlow's sensory register, an occasion for the observation that "the beautiful sky had produced a magnificent blue patch amid the dirty canvas." In each instance, the narrative withholds the conventional name of the object, foregrounding instead its chromatic, luminous, and tactile impact upon the perceiving eye.

Najdi's "Tan-e Abi, Tanabi" deploys an analogous strategy, though transposed into a key that is overtly surreal. The story does not describe the protagonist Mansour's inner state of falling in love through psychological exposition; instead, the very texture of the external world is metamorphosed. The narrative grants the reader no stable, object-grounded description of the girl as a verifiable entity; it offers only the luminous, improbable sensory data of her sudden emergence, her presence suffused with color and strangeness. The impression—the sheer sensory fact of a girl coalescing out of a commonplace object—takes precedence over any ontological validation. The reader, like Mansour, is immersed in an experience whose reality is exclusively perceptual and affective. Both texts thus exemplify the principle that impressionist prose replaces denotation with sensory connotation, transforming the narrative into a record of perceived phenomena rather than a chronicle of facts.

In "Youth," the external world ceaselessly infiltrates and reshapes Marlow's inner landscape. When the *Judea* is caught in a violent storm, Conrad does not append a psychological label such as "Marlow was terrified." He makes the

environment itself the medium of fear: “The world had turned into raging, foam-flecked waves rushing towards us, and the sky was like a dark, smoke-filled ceiling that you could touch if you stretched out your hand.” The hostile cosmos is not described from a detached vantage point; it is rendered as a force pressing upon the body and the sensorium, collapsing the distance between objective circumstance and subjective dread. Throughout the story, the sea, the sky, the fire are not backdrops but dynamic presences that infiltrate the mind, so that the narrating consciousness registers its own condition through the metamorphosis of the visible world.

Najdi’s practice takes this fusion of interiority and exteriority to its limit. In “Tan-e Abi, Tanabi,” when Pepsi disappears, the loss is not reported as an emotional statement but as a cosmic sensory catastrophe: Mansour “closed his eyes and covered his ears so as not to hear the sound of the world ending.” The external world, in its entirety, becomes the direct manifestation of a subjective apocalypse. Earlier, the transformation of Mansour’s surroundings—the irruption of the fantastic into the quotidian—operates as the objective correlative of an overwhelming emotional state. In both texts, therefore, the environment is not an independent stage but a sensitive membrane that registers and externalizes the character’s shifting psychological states. The difference resides in the nature of the causality: Conrad’s transformed world remains one of storm, fire, and collision—thoroughly material emergencies—whereas Najdi’s transformed world breaches the laws of physics altogether, projecting a purely psychical reality onto the narrative surface.

Both stories reject linear, plot-driven progression in favor of psychological temporality. “Youth” is structured as a retrospective tale told by the older Marlow to a group of listeners; its time-scheme oscillates between the remembered intensity of the youthful voyage and the elegiac present of narration. Action is subordinated to reflection, and the forward thrust of adventure is constantly interrupted by meditative pauses, sensory close-ups, and tonal shifts. A particularly salient technique is delayed decoding, a concept introduced by Ian Watt to describe the impressionist habit of presenting an effect before its cause. “Tan-e Abi, Tanabi” dismantles linearity through a different mechanism. The story does not employ a

frame narrative or an explicit retrospective structure; instead, it plunges directly into a present-tense consciousness in which logical sequence is supplanted by dream-like contiguity.

Conclusion

This comparative study demonstrates that both Joseph Conrad's "Youth" and Bijan Najdi's "Tan-e Abi, Tanabi" fully instantiate the core components of literary impressionism as theorized by Rebecca Bowler—the primacy of sensory perception, the representation of the environment's psychological impact, temporal discontinuity, and psychological depth grounded in the fluidity of thought. In both works, the reader encounters not the event itself but the subjective mental impression of the event, and the narrative structure is organized around the rhythms of perceiving consciousness rather than the causal logic of external action. The hypothesis of a significant structural resemblance is therefore robustly confirmed.

At the same time, the study identifies a fundamental difference that illuminates the versatility and cultural adaptability of impressionist poetics. Conrad operates within a world of empirically given phenomena, submitting them to a process of subjective refraction that nevertheless respects the boundary between perception and a causally governed external reality. Najdi, in a more radical gesture, abandons that boundary entirely, producing a fiction in which the fantastic emerges from the heart of sensory experience and the distinction between reality and imagination is rendered inoperative. By fusing impressionist technique with surreal and poetic sensibility, Najdi indigenizes the movement, demonstrating that the core insights of literary impressionism can be detached from their late-nineteenth-century European origins and reconstituted within a different cultural and aesthetic matrix.

.

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵
صص ۱۱۱-۱۳۸
مقاله پژوهشی

آمیختگیِ دریافت حسی و روایت در امپرسیونیسم ادبی: مطالعهٔ تطبیقی «جوانی» اثر جوزف کنراد و «تن آبی، تنابی» اثر بیژن

مسعود فرهمندفر*[۱]، احمد رضایی جمکرانی[۲]

۱. دانشیار ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبائی
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران

تاریخ ارسال: ۱۴۰۵/۰۲/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۲۸

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی-تحلیلی و بر پایهٔ مؤلفه‌های نظری امپرسیونیسم ادبی، دو داستان «جوانی» از جوزف کنراد و «تن آبی، تنابی» از بیژن نجدی را مقایسه می‌کند. امپرسیونیسم ادبی که ریشه در هنرهای تجسمی دارد، با گسست از روایت خطی، بر ثبت تجربه‌های حسی، ساختارهای روایی گسسته و کاوش در خودآگاهی فردی تأکید می‌کند و به‌جای بازنمایی فیزیکی واقعیت، از زبان برای برانگیختن احساس و تداعی معنای پدیده‌ها بهره می‌برد. روش پژوهش، کیفی و از نوع تحلیل محتوای تطبیقی است و داده‌ها با روش تحلیلِ مضمون و با تکیه‌بر آرای ربه‌کا بولر در کتاب *امپرسیونیسم ادبی* (۲۰۱۶) تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو داستان به‌جای گزارش عینی، بر اصل «تأثیر حسی» استوارند؛ اما تفاوت اساسی آن‌ها، در نحوهٔ مواجهه با واقعیت است: کنراد هرچند پدیده‌های فیزیکی (مانند آتش‌سوزی و توفان) را از دریچهٔ ادراک حسی راوی (مارلو) بازنمایی می‌کند، از چهارچوب رویدادهای عینی فراتر نمی‌رود؛ درحالی‌که نجدی با عبور از مرزهای رئالیسم، واقعیت و خیال را درمی‌آمیزد و موجودی خیالی به نام «پپسی» را از درون یک کالای صنعتی مدرن خلق می‌کند. افزون بر این، کنراد از شگردهای «قاب‌سازی روایی» و «رمزگشاییِ به‌تأخیرافتاده» بهره می‌برد؛ اما نجدی مستقیماً به جهان ذهنی شخصیت (منصور) وارد می‌شود؛ در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که برخلاف کنراد که همچنان به بازنمایی رویدادهای فیزیکی (هرچند با نگاهی حس‌محور) پایبند است، نجدی شگردهای امپرسیونیسم ادبی را در فضایی فراواقع‌گرایانه و شاعرانه‌تر بومی‌سازی کرده است.

کلیدواژه‌ها: امپرسیونیسم، جوزف کنراد، «جوانی»، بیژن نجدی، «تن آبی، تنابی»، ربه‌کا بولر.

---

* نویسنده مسئول: Email: farahmand@atu.ac.ir

۱. مقدمه

اصطلاح امپرسیونیسم را منتقد هنری فرانسوی «لویی لِروی»[1] ابداع کرد؛ ولی نخستین نویسنده‌ای که اصول نقاشی امپرسیونیستی را به‌گونه‌ای نظام‌مند در دنیای ادبیات به‌کار بست، نویسنده و منتقد ادبی فرانسوی فردینان برونتیر[2] (۱۹۰۶-۱۸۴۹) بود. او، پنج سال پس از نخستین نمایشگاه نقاشی امپرسیونیست‌ها در سال ۱۸۷۴، که شامل آثار مونه، دگا و رنوار بود، در مقاله‌ای با عنوان «امپرسیونیسم در رمان»[3] (۱۸۷۹) و با این ادعا که «کلاسیسیسم و رمانتیسیسم چیزی را به ما عرضه نمی‌کنند...»، امپرسیونیسم ادبی را جانشین رئالیسم توصیف کرده است و هدف اصلی آن را تصویرسازی از روایت رئالیستی بیان می‌کند. اصطلاح امپوسیونیسم خیلی زود با استقبال اهالی ادبیات روبرو شد و رمان‌نویسانی همچون زولا و فلوبر و موپاسان به این جریان پیوستند. تأثیرگذاری این جریان را در آثار رمان‌نویسان نامدار بریتانیا مانند توماس هاردی، هنری جیمز، جوزف کنراد، فورد مدوکس فورد، ویرجینیا وولف، و جیمز جویس می‌توان ملاحظه کرد؛ بدین‌ترتیب، امپرسیونیسم ادبی به مثابهٔ پلی میان رئالیسم قرن نوزدهمی و مدرنیسم سدهٔ بیستمی است. هنرمندان و نویسندگان امپرسیونیست به‌دنبال ثبت لحظات گذرا از نور، رنگ و حرکت بودند و از تصاویر دقیق و ایستا در سبک رئالیسم دست کشیدند و به‌جای آن، برداشت‌های حسی زودگذر را به نمایش گذاشتند. به‌قول ویرجینیا وولف، «شکوه موسیقی، جذبهٔ نگاه، تأثیر شکل درختان و جولان رنگ‌ها بر جان ما، هیجاناتی که انبوه مردمان در دل‌مان می‌کارند، هراس‌ها و نفرت‌های گنگ از برخی افراد ناشناس که گاه بی هیچ منطقی به سراغ‌مان می‌آید، شوق حرکت و سرمستی: هر *لحظه* محل تلاقی انبوهی از ادراکاتی است که هنوز در قالب الفاظ ریخته نشده‌اند... ما پیوسته در حال تجربهٔ تداخلِ تصویرها و اندیشه‌ها هستیم؛ رمان مدرن وظیفه دارد همین پریشانیِ ذهن را بازتاب دهد، نه اینکه آن را مرتب و منظم بازسازی کند. بر عهدهٔ خواننده است که خود این گره را بگشاید» (Woolf, as cited in Guaridini, 2024: 81). نویسندهٔ متأثر از این جریان به کاوش در خودآگاهی و واقعیت پرداخته، می‌کوشد متن را از تفسیر روشن یا ترتیب زمانی دور نگه دارد و بی‌ثباتیِ ادراک انسانی را به تصویر بکشد؛ بنابراین، می‌توان به‌طور خلاصه گفت که امپرسیونیسم ادبی به مجموعه‌ای از دغدغه‌های زیبایی‌شناسانه و مضمونی اشاره دارد که بر تجربه‌های ذهنی، سیالیت ادراک و گسستگی زمان متمرکز است.

امپرسیونیسم ادبی در زمانی ظهور کرد که هستهٔ سختِ رئالیسمِ عصر ملکه ویکتوریا در سدهٔ نوزدهم در حال فروپاشی بود و جنبش‌های فلسفی و هنری جدید در حال شکل‌گیری بودند.

1. Louis Leroy
2. Ferdinand Brunetière
3. L’Impressionnisme dans le roman

سرعت بالای صنعتی‌شدن، توسعهٔ پژوهش‌های روان‌شناختیِ ویلیام جیمز و روان‌کاوی فرویدی و پرسش‌های وجودی طرفداران مدرنیسم، در شکل‌دهی تغییر از روایت‌های عینی و جزئی‌نگر به سوی فرم‌های گسسته‌تر و درون‌نگرتر مؤثر بودند؛ لذا نوشتار ادبی را به‌سمتی سوق دادند که پیچیدگی و سیالیتِ خودآگاهی انسانی را برجسته می‌کرد. در همین‌حین، نویسندگان از پیشرفت‌های فرم روایی، به‌ویژه جریان سیال ذهن که بر حرکت تفکر به‌جای عمل بیرونی تمرکز داشت، متأثر بودند؛ درحالی‌که مدرنیسم، به‌منزلهٔ جنبشی گسترده‌تر در هنر و ادبیات، شگردهای روایی مانند گفتار غیرمستقیم آزاد، جهش به گذشته (فلش‌بک) و زمان‌بندی گسسته را آزمایش می‌کرد، امپرسیونیسم ادبی بیشتر به‌دنبال ثبت لحظه، یعنی همان تجربهٔ ذهنی و زودگذر از خودآگاهی و ادراک بود. نویسندگانی همچون جوزف کنراد، هنری جیمز و ویرجینیا وولف از چهره‌های شاخص این جنبش ادبی بودند که توانستند با موفقیتی جهانگیر به کاوش در واقعیت، حافظه و هویت از منظر حسی و ذهنی بپردازند. به نظر می‌رسد در میان نویسندگان ایرانی آثار بیژن نجدی به‌ویژه مجموعه داستان‌های«دوبار از همان خیابان‌ها» تبلور امپرسیونیسم به معنای کامل آن است؛ به‌گونه‌ای که شاید بتوان گفت شگردهای این مکتب را در فضایی فراواقع‌گرایانه و شاعرانه‌تر بومی‌سازی کرده است؛ بدین منظور یکی از داستان‌های مجموعه مذکور با نام«تن آبی، تنابی» با داستان «جوانی» کنراد با رویکرد تطبیقی - تحلیلی و با بهره‌گیری از مؤلفه‌های نظری استخراج‌شده از آرای نظریه‌پردازان امپرسیونیسم ادبی، مقایسه و تحلیل شده است. در نهایت، پژوهش حاضر ذیل مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی تعریف می‌شود. دو اثرِ یادشده از دو گفتمان فرهنگی کاملاً متمایز برخاسته‌اند و شواهدی دال بر تماس مستقیم (تأثیر و تأثر تاریخی) میان آن دو در دست نیست؛ آنچه مقایسه را موجه می‌سازد اشتراک چشمگیر آن‌ها در به‌کارگیری شگردهای روایی امپرسیونیستی، از جمله ثبت گسستهٔ ادراک‌های حسی، تعلیق رویداد بیرونی به سود جریان خودآگاهی و تأخیر در معناسازی از رهگذر توصیف‌های ناتمام و حسی است. این نوع تطبیق از سنخ «مطالعات موازی» است که در آن منتقد به جست‌وجوی قوانین عام فرم و ساختار، فراتر از قلمرو ملی، می‌پردازد.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش کیفی و تطبیقی - تحلیلی و با اتکاء به چهارچوب نظری ربه‌کا بولر در کتاب *امپرسیونیسم ادبی* (۲۰۱۶) به بررسی مؤلفه‌های بنیادین امپرسیونیسم ادبی (از جمله «اولویت دریافت حسی»، «بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن شخصیت‌ها»، «گسستگی زمان و ساختار روایی» و «عمق روان‌شناختی و سیالیت فکر») در داستان «جوانی» از جوزف کنراد (۱۸۵۷-

۱۹۲۴) و «تن آبی، تنابی» از بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) می‌پردازد. پرسش اصلی پژوهش آن است که آیا میان دو اثر از نظر کاربست مؤلفه‌های مذکور شباهت معناداری وجود دارد؟ تفاوت بنیادین دو نویسنده در به‌کارگیری شگردهای امپرسیونیستی چیست؟ به نظر می‌رسد هر دو نویسنده مؤلفه‌های مذکور را به کار گرفته‌اند، اما کنراد پدیده‌های فیزیکی را از دریچهٔ حس راوی روایت می‌کند؛ درحالی‌که نجدی با گسست کامل از رئالیسم، مرز واقعیت و خیال را درنوردیده، شگردهای امپرسیونیستی را در فضایی فراواقع‌گرایانه و شاعرانه بومی‌سازی می‌نماید.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در میان پژوهش‌های فارسی در حوزهٔ داستان، چند مقاله به موضوع امپرسیونیسم اختصاص یافته است. صاعدی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «کاربست امپرسیونیسم در رمان "ما تبقی لکم"» بر پیرنگ حذفی و استعاری، گسست زمان و راویان غیرقابل اعتماد تأکید کرده؛ اما از عناصر نور و رنگ در حکم مؤلفه‌های اصلی امپرسیونیسم نقاشی و نیز پیوند این مکتب با پدیدارشناسی غفلت کرده‌است. عباسی و فرهمند (۱۳۹۵) در مقالهٔ «دو نگاره همسان (بررسی تطبیقی امپرسیونیستی دو شخصیت نمادین "مجنون" و "اورفه" بر اساس نگاره‌های به‌جامانده»، تطبیق نگاره‌های مجنون و اورفه، همسانی در بیابان‌نشینی، انس با حیوانات و چهار عنصر طبیعت را نشان داده‌اند، اما به تفاوت‌های سبک نقاشی ایرانی و یونانی در اجرای تکنیک‌های امپرسیونیستی و نقش مخاطب در بازسازی پیرنگ‌های استعاری توجهی نکرده‌اند. مریم حق‌شناس(۱۳۹۷) در مقالهٔ «خوانش امپرسیونیستی داستان کوتاه در *مهتاب پس از باران* اثر محمدرحیم اخوت (با تأکید بر آرای سوزان فرگسن)» به جنبه‌هایی چون **زاویه دید اول شخص، پیرنگ حذفی و استعاری، کارکرد استعاری مکان و نور، تشبه داستان به رؤیا، و روانکاوی شخصیت اصلی (با تأکیدبر نمادهایی چون آینه، گربه، ماشین و چهار سرنشین)** پرداخته؛ اما جنبه‌هایی مانند **بررسی تطبیقی با نقاشی‌های امپرسیونیستی، تحلیل نظام‌مند نقش صدا و بو** نادیده گرفته شده است. مرادی (۱۴۰۰) در بررسی ویژگی‌های خصیصه‌نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی با نقد رویکرد فرگسن، سه ویژگی خصیصه‌نما (تصاویر نور-رنگ، وجه استعاری مکان، تمرکز بر «نمود» پدیدارشناختی) را معرفی کرده، لکن به نقش پیرنگ حذفی و گسست زمانی در داستان مورد بررسی و مقایسه با دیگر نویسندگان زن معاصر بی‌توجه بوده‌است. حسینی و نصیری (۱۴۰۳) نیز در تحلیل رمان «برید اللیل»، زاویه دید اول شخص و کارکرد استعاری مکان را برجسته کرده‌اند، اما از عنصر نور و رنگ، پیوند با پدیدارشناسی و حس‌آمیزی در توصیفات امپرسیونیستی غفلت نموده‌اند. همچنین، تشکری و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم»، با بهره‌گیری از آرای چارلز می و سوزان فرگسن، کوشیده‌اند ابداعات و

خلاقیت‌های سبکی داستان‌های نجدی را بررسی کنند و نشان دهند سیاق داستان نگاری وی سبکی مستقل، منحصر به فرد و با قابلیت پیروی و تداوم در حافظه تاریخ داستان نویسی ادب فارسی است. مقاله‌های دیگری نیز دربارهٔ امپرسیونیسم ادبی در داستان‌های فارسی منتشر شده‌اند، ولی جملگی متکی بر مقالهٔ سوزان فرگسن (۱۹۸۲) هستند که بیش از سه دهه قبل در یک مقاله ارائه شده بود. پژوهش حاضر کوشیده است چهارچوب نظری روزآمدتری ارائه دهد و با تکیه بر کتاب *امپرسیونیسم ادبی* از ربه‌کا بولر (۲۰۱۶)، روش‌شناسی روشن‌تری از ویژگی‌های این نوع نگارش ارائه دهد.

۴. ویژگی‌های امپرسیونیسم ادبی

۱.۴. ذهن‌محوری و اولویتِ دریافت‌های حسی

ویژگی بارز امپرسیونیسم ادبی تمرکز بر تجربه‌های ذهنی است؛ زیرا در این شیوه، دریافت حسی به دروازهٔ فهم جهان مبدل می‌شود. برخلاف رئالیسم سده نوزدهمی، در اینجا با واقعیت خارجی و عینی سروکار نداریم و آن را در کانون توجه قرار نمی‌دهیم: «چرخش از عین به ذهن» (Bowler, 2016: 1). در واقع متنِ اثر، بازتابی از خودآگاهی درونی و سیال شخصیت‌هاست و گویی نویسنده می‌خواهد لحظات ناپایدار و تأثیرات زودگذر را از رهگذر دریافت عاطفی به تصویر بکشد؛ برای نمونه، در داستان کوتاه «باغ‌های کیو» اثر ویرجینیا وولف، با اثری مواجه‌ایم که فاقد پیرنگ به‌معنای سنتی است که در آن نویسنده با حرکت‌دادن لنز روایت از ذهن انسان به پدیده‌های طبیعی، مرز بین خودآگاه و ناخودآگاه، جهان انسان‌ها و طبیعت را محو می‌کند. نمونهٔ ادبی دیگر برای مؤلفهٔ «ذهنیت و دریافت حسی» داستانی از هنری جیمز با عنوان *چرخش پیچ* (۱۸۹۸) است که در آن جیمز از راوی غیرقابل‌اعتماد، که پرستار و معلم بچه‌هاست، استفاده می‌کند؛ ادراکات این راوی از اشباح و موجودات غیرزمینی از صافیِ احساسات و وضع عاطفی‌اش گذشته و باعث ایجاد ابهام می‌شود؛ به‌گونه‌ای که درک خواننده از روایت را به چالش می‌کشد؛ برای‌نمونه، توصیفِ نخستین مواجههٔ پرستارِ بچه‌ها با پیتر کوئینت چنین آغاز می‌شود: «آنچه مرا به‌طور ناگهانی متوقف کرد و هراسی بسیار بیشتر از آنچه هر تصویری می‌توانست ایجاد کند، برانگیخت؛ این بود که احساس کردم تخیلم در یک لحظه به واقعیت پیوسته است. او واقعاً در آنجا ایستاده بود! ... مردی ناشناخته در مکانی خلوت» (James, 2019: 394). این توصیف، مانند بسیاری دیگر از توصیف‌های رمان، متأثر از احساسات شدید راوی است و فضایی تفسیری را ایجاد می‌کند: آیا ادراک پرستارِ بچه‌ها تحت تأثیر اضطراب و تمایلش به محافظت از کودکان دچار تحریف شده است یا اینکه کوئینت واقعاً در قالب موجودی فراطبیعی وجود دارد؟ عدم قطعیت در ارتباط با مشاهدات پرستار بچه‌ها، عدم قطعیت روان‌شناختیِ درون داستان را منعکس می‌کند.

نمونهٔ ادبی دیگر برای تأکید بر اهمیت «دریافتِ حسی»، نحوهٔ توصیف رودخانهٔ کنگو در *دل تاریکیِ* کنراد است: «پیش‌رفتن از آن رودخانه مانند پس‌رفتن به سرآغاز پیدایش دنیا بود، یعنی زمانی که دنیا به‌کام نباتات بود و درخت‌های گنده پادشاه بودند. جویبار خالی، سکوت بزرگ، جنگل نفوذناپذیر. هوا گرم و غلیظ و سنگین و کندپا بود. در تابش آفتاب لذتی نبود. دنباله‌های آبراه همین‌که از هم دور می‌افتادند به درون تیرگی فاصله‌های سایه‌آلود پیش می‌رفتند» (کنراد، ۸۴:۱۳۸۹). در اینجا به‌جای توصیف واقع‌گرایانه یا عینی از رود و جنگل، با تجربهٔ ذهنیِ مارلو از نخستین مواجهه‌اش با رود کنگو روبه‌رو هستیم. واژگانِ«خالی»، «نفوذناپذیر»، «غلیظ»، «تیرگی» و «سایه‌آلود» بازتاب واکنش درونی به محیط هستند، نه توصیف عینی و رئالیستی آن. این شیوه، نمونه‌ای روشن از روایت‌گری امپرسیونیستی در ادبیات است؛ جایی که جهان بیرونی نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که در آگاهی و احساسِ شخصیت انعکاس می‌یابد، بازنمایی می‌شود. به‌قول ربه‌کا بولر، «دریافت‌های حسی نمی‌توانند با الگوی دکارتی از پیوند میان دیدن و دانستن همزیستی داشته باشند» (Bowler, 2016: 4). البته باید توجه داشته باشیم که امپرسیونیسم ادبی را صرفاً به ثبت و ضبط دریافت‌های حسی تقلیل ندهیم، بلکه آن را استعاره‌ای از فرآیند ادراک بدانیم، فرایندی که هم تجربهٔ لحظه را دربرمی‌گیرد و هم اثر و بازتاب آن را در ذهن (Bowler, 2016: 1).

۲.۴. بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن شخصیت‌ها

ربه‌کا بولر معتقد است که امپرسیونیسم در نقاشی، مبتنی‌بر بازنمایی سادهٔ محیط است؛ درحالی‌که امپرسیونیسم ادبی به بازنمایی محیط و سپس «بازنماییِ تأثیر آن محیط بر ذهن شخصیت» می‌پردازد تا نشان دهد چگونه این حس‌پذیری‌های درونی به خلقِ حال‌وهوایی خاص می‌انجامد (Bowler, 2016: 1). نمونه‌ای از اینکه چگونه محیط بیرونی بازتاب‌دهندهٔ وضع درونی راوی است، توصیف گذر از رودخانه‌ای که اطراف‌اش با درختان انبوه پوشیده شده است که به گذر از «دل تاریکی» تشبیه می‌شود: «انگار که جنگل با فراغ بال به آن‌سوی آب قدم گذاشته بود تا راه بازگشت را بر ما ببندد. عمیق‌تر و عمیق‌تر در دل تاریکی نفوذ می‌کردیم» (کنراد، ۱۳۸۹: ۸۷). این نوع روایت می‌تواند خواننده را در تجربهٔ روانی سفر غوطه‌ور کند. همانطور که می‌بینیم، ادبیات امپرسیونیستی بر جزئیات حسی تأکید زیادی دارد؛ زیرا در پی آن است که واکنش‌هایی عاطفی را برانگیزد. این لحظات حسی، خواه گذرا یا شدید، به‌منزلهٔ پنجره‌ای به حالات ذهنی شخصیت‌ها عمل می‌کند؛ بدین معنی که نویسنده به‌جای توصیف رئالیستی مکان، می‌کوشد تصویری خلق کند که «حس» خواننده را تحریک کند؛ برای نمونه، به‌جای اینکه بگوید

شخصیتی در حال قدم‌زدن در دشت است، ممکن است برخورد نور به چمن‌ها و صدای وزش باد را توصیف کند. کنراد در رمان *کاکاسیاه کشتی نارسیس*، جو سنگین کشتی را از طریق برداشت‌های حسی توصیف می‌کند و با تکرار واژه‌ها و عبارت‌های حسی مانند «تاریکی» و «غیربشری» حس پریشانی روانی و ترس وجودی را منتقل می‌کند؛ مثلاً نویسنده از تقابل نور و تاریکی برای وصف محیط بهره می‌گیرد: «عرشهٔ اصلی در بخش پشتی کشتی تاریک بود؛ اما کمی آن‌سوتر، از میان درهای بازِ اتاقک دماغهٔ کشتی، دو خط روشن سایهٔ شب آرامی را که بر کشتی خفته بود، می‌شکافت. همهمهٔ صداها از آن سو به گوش می‌رسید و در سمت چپ و راست، در چهارچوب نورانی درها، هر چند لحظه یک‌بار شبح مردانی که در حرکت بودند، پدیدار می‌شد» (Conrad, 2017: 10). تقابل‌هایی از این دست، به شیوه‌های مختلف ادامه می‌یابد. این برداشت‌های حسی راوی از محیط پیرامونی بسیار اضطراب‌آور و گیج‌کننده است؛ حالت درونی و ذهنی او (که با اضطراب و احساس وحشت همراه است) در توصیف او از دنیای بیرونی نفوذ می‌کند. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که چگونه لحظاتِ به‌ظاهر پیش‌پاافتاده و زودگذر می‌توانند در ژرفای خودآگاهیِ ذهنی طنین‌انداز شوند.

۳.۴. گسستگی زمان و ساختار روایی

داستان‌های امپرسیونیستی معمولاً ساختار روایی گسسته‌ای دارند و به خط زمانی سنتی پایبند نیستند؛ زمان همچون مفهومی انعطاف‌پذیر و ذهنی ارائه می‌شود که در ریتم‌های پیش‌بینی‌ناپذیر حرکت می‌کند. در این رویکرد، روایت ممکن است از یک لحظه به لحظه دیگر منتقل شود و غالباً گذشته و حال بدون مرزبندی واضح با هم ترکیب شوند. هدف نویسنده از ارائهٔ روایتی غیرزمان‌مند و گاه غیرخطی این است که خواننده را وادار سازد بر «چرایی» و «چگونگی» رخدادنِ رویدادها تمرکز کند، نه بر ترتیب زمانی آن‌ها؛ برای نمونه، رمان *دل تاریکی* (۱۸۹۹) نوشتهٔ جوزف کنراد از یک روایت گسسته بهره می‌برد که داستان سفر مارلو را به کنگو با تأملاتی دربارهٔ امپریالیسم و طبیعت انسان درهم می‌آمیزد. رمان ابتدا با توصیف‌های راوی گمنامی بر عرشهٔ کشتیِ «نِلی» آغاز می‌شود؛ سپس مارلو وارد می‌شود و با بازگوکردن سفر خویش به گروهی از ملوانان، داستان را پیش می‌برد. این شگردِ قاب‌سازی،[۴] همراه با پیشرفت غیرخطیِ روایت مارلو، آشفتگی‌ای را بازتاب می‌دهد که وی در کنگو تجربه کرده است. به‌جای ارائه رویدادها به ترتیبی مستقیم، رمان بین گذشته و حال، یادآوری و تفکر حرکت می‌کند. کنراد با این قاب‌سازی فضایی سیال می‌سازد که در آن مرز میان جهان بیرونی و فضای درونیِ اثر هرگز کاملاً روشن و قطعی

4. Narrative Framing

نیست؛ بلکه مدام درهم می‌ریزد و مخاطب پیوسته میان «درونِ قاب» و «بیرونِ قاب» در حرکت است. همین ویژگی باعث می‌شود روایت یا تصویر همواره حالتی گشوده، ناپایدار و چندلایه پیدا کند (Bowler, 2016: 107).

شگرد دیگری که مؤلفهٔ «گسستگی زمان و ساختار روایی» را پررنگ می‌کند همان تکنیکی است که ایان وات از آن در کتاب *کنراد در قرن نوزدهم* با عنوان «رمزگشایی/ادراکِ به‌تأخیرافتاده»[5] یاد می‌کند: این شگرد «پیشرویِ زمانیِ ذهن را (آنگاه که پیام‌هایی را از جهانِ بیرون دریافت می‌کند) با فرایند بسیار کندترِ تأمل و معنابخشی به آن دریافت‌ها درهم می‌آمیزد» (Conrad, 1981: 175). به سخن دیگر، نویسنده، در لحظات مهم داستان، میان دریافت حسیِ شخصیت و فهم او از آنچه برایش رخ می‌دهد فاصله و تأخیر می‌اندازد. خواننده در پی این فاصلهٔ معرفت‌شناختی از واقعیتِ بازنمایی‌شده در متن دور می‌شود و در عوض، درگیر فرایند پیچیدهٔ گذار از ادراک به تفسیر می‌گردد. بهره‌گیری از این شگرد به ایجاد تعلیق در داستان می‌انجامد.

همچنین، استفادهٔ کنراد از فلش‌بک‌ها و وقفه‌ها در جریان روایت، حسی از بی‌ثباتی زمانی ایجاد می‌کند. در مواقعی نیز روایت به‌طور ناگهانی تغییر می‌کند، مانند زمانی که مارلو به یاد اولین دیدارش با آقای کورتز می‌افتد بدون آنکه مقدمه‌ای برای آن ارائه شود. او از اینکه به مقصدش می‌رسد یا نه، مطمئن نیست و خود متن نیز به‌طور ناهماهنگ از یک لحظه به لحظهٔ دیگر منتقل می‌شود و حسی را ایجاد می‌کند از اینکه «سفر» بیشتر مربوط به تغییرات درونی است تا رسیدن به مقصد فیزیکی. تأثیر بهره‌گیری از چنین شیوه‌ای در واقع، ادراکی گسسته است که در آن خواننده باید داستان را از برداشت‌های پراکنده و تکه‌تکه کنار هم بگذارد تا بلکه بتواند طبیعت آشفتهٔ جهانی را که کنراد به تصویر می‌کشد، متوجه شود. وولف نیز در رمان *به‌سوی فانوس دریایی* از جریان سیال ذهن استفاده می‌کند تا تصویری گسسته اما صمیمانه از خانوادهٔ رمزی ارائه دهد. چرا این تصویر گسسته است؟ زیرا روایت از یک نظرگاه به نظرگاهی دیگر منتقل می‌شود تا سیالیت فکر و حافظه را به تصویر بکشد. به این توصیف امپرسیونیستی از خانهٔ تابستانی توجه کنید: «از میان پنجرهٔ باز، صدای زیباییِ جهان به‌آرامی طنین‌انداز شد، و چنان نرم و لطیف بود که نمی‌شد به‌طور دقیق شنید چه می‌گوید» (Woolf, 1930: 219). در اینجا، زمان معلق و تجربهٔ حسی بر پیشرفت روایت غالب می‌شود. خواننده به تجربه‌ای دعوت می‌شود که نه تنها دنیای فیزیکی بلکه احساسات پیچیده و افکار زودگذر شخصیت‌ها را نیز دربرمی‌گیرد. نویسنده روایت خطی را می‌شکند و در عوض، موزاییکی از صحنه‌ها و لحظه‌هایی که به‌سستی

5. Delayed Decoding

به‌هم‌مرتبط شده‌اند، ارائه می‌دهد.

۴.۴. عمق روان‌شناختی و سیالیت فکر

با بهره‌گیری از شگردهای امپرسیونیستی در ادبیات می‌توان پیچیدگی روان‌شناختی و آشفتگی درونی شخصیت‌ها را به تصویر کشید. به سخنی دیگر، روایتِ داستان، به‌جای ارائهٔ گزارشی مستقیم از رویدادهای بیرونی، جریان درونی افکار، ادراکات و احساسات را منعکس می‌کند. وولف در رمان *خانم دالووی* با استفاده از جریان سیال ذهن در ضبط افکار و حالات درونی کلاریسا دالووی دربارهٔ زندگی و مرگ، سیالیت فکر را نشان می‌دهد؛ برای مثال، در قسمتی که کلاریسا به‌طور مختصر به یاد جوانی‌اش می‌افتد و ناگهان خود را در زمان حال می‌یابد، در حال اندیشیدن به مهمانی‌ای که قرار است در آن روز برگزار کند. یا در جایی دیگر روبروی ویترین مغازه‌ای توقف می‌کند و ناگهان سیلی از افکار مختلف وی را در خود غوطه‌ور می‌کنند (Woolf, 2012: 8-9). نویسنده نگرانِ از دست دادنِ لحظات ظریف و گذرای ادراک است که بافت روزمره زندگی را تشکیل می‌دهد.[۶] این تأمل در گذر زمان ناپایداری حافظه را نیز منتقل می‌کند. هنری جیمز هم در *تصویر یک بانو* (۱۸۸۱) برداشت‌های متغیر ایزابل آرچر از آزادی و مسئولیت را از طریق تغییرات ظریف در تک‌گویی‌های درونیِ وی منتقل می‌کند. این نوع استفاده از جزئیات حسی برای نشان‌دادن تضادهای درونی عاطفی، همراه با سبک روایی گسسته، نمونه‌ای بارز از شگردهای ادبی امپرسیونیستی است. در این نوع داستان‌ها معمولاً شاهد بروز نوعی «شهود» یا تجلی حقیقت (epiphany) در شخصیت‌های مرکزی هستیم. جیمز جویس در رمان *چهرهٔ هنرمند در جوانی* معنای ادبی خاصی را به این اصطلاح افزود. مقصود وی از شهود در واقع تجلی ناگهانِ آگاهی در رفتار و ذهن شخصیت است. جویس معتقد بود که این لحظه‌های شهودی لطیف‌ترین و نامیراترین لحظات زندگانی‌اند. مفهوم شهود در آثار بیشتر نویسندگان مدرن (جویس، وولف، کنراد، چخوف ...) دیده می‌شود. در داستان‌های شهودی، معمولاً تمام کنش داستان به‌سمت یک نقطه اوج (آگاهی‌یافتنِ ناگهان/آشکارشدن حقیقت) میل می‌کند. مشاهدهٔ متحول‌شدنِ شخصیت اصلی یا رسیدنِ او به بینشی خاص (که در نتیجهٔ حضور در زمان و مکانی خاص و در معرض مجموعه‌ای از شرایط خاص قرارگرفتن است) می‌تواند بر لذت مطالعهٔ آن اثر ادبی بیفزاید. این

---

۶. جالب است که این نگرانی در آثار فیلسوف بزرگی همچون نیچه نیز دیده می‌شود و او در کتاب *خواست قدرت* مدرنیت را به «سیلاب سهمگینی از تأثرات و دریافت‌ها» تشبیه می‌کند. بولر می‌گوید: «در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، هم‌زمان با ظهور فناوری‌های نوینِ بصری، سریع‌تر و کارآمدتر شدنِ وسایل حمل‌ونقل، کوچک‌تر شدنِ جهان، و شتاب‌گرفتنِ زندگی، نوعی تحریک‌پذیری بیش از حد حواس ایجاد شده بود و آدمی در مواجهه با دریافت‌های روبه‌فزونی و برق‌آسا، که یکی پس از دیگری محو می‌شدند، سردرگم شده بود» (Bowler, 2016: 2).

تحول شخصیتی را در بسیاری از آثار جوزف کنراد مشاهده می‌کنیم.

۵. کنراد و امپرسیونیسم ادبی در «جوانی»

کنراد فلسفهٔ داستان‌نویسی خویش را به‌صراحت در «دیباچهٔ» رمان *کاکاسیاه کشتی نارسیس* بیان کرده است: «اگر داستان می‌خواهد در زمرهٔ "هنر" درآید باید به سرشت و طبایع انسان‌ها بپردازد؛ همچون موسیقی یا نقاشی که تجلی ارتباط‌یافتن طبایع انسانی‌اند و با نیروی ظریف و مهارناپذیرشان به رویدادهای گذرا معنای راستین می‌بخشند و فضای اخلاقی و عاطفیِ مکان و زمان را پدید می‌آورند. چنین تأثیری، اگر بخواهد مؤثر باشد، باید از راه حواس منتقل شود؛ و در واقع جز از این راه ممکن نیست، زیرا طبایع انسانی معمولاً پذیرای اقناع و استدلال نیستند. از این رو، همهٔ هنرها در درجهٔ نخست به [تأثیرگذاری از طریق] حواس روی می‌آورند، زیرا هدفشان رسیدن به سرچشمهٔ نهانِ عواطف است» (Conrad, 2017: 6). کنراد مأموریت هنرمند را آشکارسازی حقایق ژرف از طریق تجربه‌های حسی تعریف می‌کند: سرآغاز هر تجربهٔ هنری و ادبی در واقع تأثیراتِ حسی‌ای است که واقعیتِ بیرونی بر ذهن و احساس فرد می‌گذارد. کنراد دربارهٔ نوشتار خویش نیز اظهار می‌دارد: «وظیفه‌ای که من در پی انجامش هستم این است که با قدرت واژگان مکتوب، شما را به شنیدن و حس‌کردن برانگیزم؛ و پیش از هر چیز، شما را وادار به دیدن کنم. همین، و بس، و این همه‌چیز است» (Conrad, 2017: 7). کنراد با استفاده از این افعال (یعنی «شنیدن»، «حس‌کردن» و «دیدن») به ما یادآوری می‌کند که خواندن صرفاً تمرین فکری نیست؛ بلکه تجربه‌ای حسی و ملموس است. هنر در مؤثرترین شکل خود جهان را روشن و قابل‌مشاهده می‌سازد، زیرا حقایق و احساساتی را هویدا می‌کند که پیش‌تر پنهان یا نادیده مانده‌اند.

۱.۵.خلاصه داستان «جوانی»

«جوانی» (۱۸۹۸) داستان نخستین رویارویی جوانی است رمانتیک به‌نام مارلو با دنیای دریا و ملوانی و تجارت دریایی. داستان بر خاطرات مارلو و چگونگی پیداکردن کار در کشتی «جودیا» مبتنی است. این کشتی تحت فرماندهی ناخدای سالخورده‌ای به نام بی‌یرد که برای نخستین‌بار هدایت و فرماندهی کشتی را بر عهده گرفته است عازم بانکوک می‌شود. فاجعه از همان ابتدا کشتی آنان را تعقیب می‌کند: کشتی در طوفانی شدید گرفتار می‌شود، بیش از دو هفته طول می‌کشد تا از لندن به رود تاین برسند؛ اما پس از آن با طوفانی سخت‌تر مواجه می‌شوند و مجبورند در فالموث توقف کنند. ناخدا از ادامه راه منصرف نمی‌شود و کشتیِ ترمیم‌شده دوباره به راه می‌افتد. در نزدیکی سواحل غربی استرالیا، متوجه می‌شوند که محمولهٔ کشتی دچار حریق

شده است؛ ولی باز هم درحالی‌که ملوانان با آتش مبارزه می‌کنند، به حرکت ادامه می‌دهند؛ در نهایت کشتی منفجر می‌شود. مارلو و دیگر ملوانان با استفاده از قایق نجات خود را به سواحل جاوه می‌رسانند.

۲.۵. تحلیل مؤلفه‌های امپرسیونیستی «جوانی»

۱.۲.۵. «تأثیر» لحظه‌ای و اولویت دریافت‌های حسی

اشاره شد که امپرسیونیسم در ادبیات، به‌جای بازگویی دقیق و جزئی‌نگرانهٔ رویدادها، بر بازنمایی تأثیر آن‌ها بر ادراک حسی راوی یا شخصیت داستان تأکید می‌کند. کنراد در داستان «جوانی» از این شگرد بهره می‌برد که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم. برای نمونه، وقتی بر اثر توفان، وزنهٔ تعادل شنی به انتهای کشتی منتقل می‌شود و حرکت را مختل می‌کند، ملوانان، بیل به‌دست، به بخش پایینی کشتی می‌روند تا بلکه بتوانند با جابه‌جاییِ شن‌ها، کشتی را صاف کنند. کنراد به‌جای آنکه بگوید ملوانان به بخش پایینی کشتی رفتند، می‌گوید آنان به «جایی که شبیه غاری تاریک بود [رفتند]، جایی که نور شمع‌هایی که از پیه درست شده بودند می‌لرزید ...»، و خواننده باید حدس بزند که منظور کنراد از غار تاریک همان انبار یا بخش پایینِ کشتی است (کنراد، ۱۳۹۱: ۱۲). در جایی دیگر، وقتی کشتی جودیا در آستانهٔ برخورد با کشتی دیگری است که از مقابل می‌آید، کنراد کشتی مقابل را «سایهٔ عظیمی که کمی دورتر از ما در حرکت بود» توصیف می‌کند و خواننده باید حدس بزند منظور نویسنده همان کشتی است (همان، ۱۷). یا در جایی دیگر، وقتی کشتی جودیا دچار حریق شده ولی از حرکت متوقف نشده است، کنراد آن را چنین توصیف می‌کند: «ابری از دودی رقیق و سبک که به‌کندی در جهت باد کشیده می‌شد؛ ابری سمّی که شکوه دریا و آسمان را می‌آلود» (همان، ۴۳). یا وقتی بر اثر حریق، بادبان کشتی پاره می‌شود، کنراد با استادی می‌نویسد: «آسمانِ زیبا لکهٔ آبی باشکوهی را میان کرباس کثیف بادبان به‌وجود آورده بود» (همان، ۵۴).

کنراد می‌کوشد زیباییِ لحظه‌های زودگذر را به تصویر بکشد: «این تمام چیزی است که از آن باقی مانده است! فقط یک لحظه؛ لحظهٔ توانایی، شور و شوق و جادو ... لحظه‌ای برای آه کشیدن و خداحافظی ...» (همان، ۸۹). در روایت‌های امپرسیونیستی، ذهن راوی تابعِ منطق بیرونیِ رویدادها نیست. نمود بارز این تأثیرپذیری لحظه‌ای در صحنه‌ای دیده می‌شود که راوی حین توصیف محیط اطرافِ کشتی، ناگهان به یاد دریانوردان قدیم می‌افتد: «و من به مردانی می‌اندیشیدم که قرن‌ها پیش آن مسیر را با کشتی‌هایی که دست‌کمی از کشتی ما نداشتند می‌پیمودند و به‌سوی سرزمین نخل و ادویه و شن‌های زرد می‌رفتند...» (همان، ۳۷). وقتی مارلو به دریا نگاه می‌کند،

دریا برایش فقط پدیده‌ای بصری نیست؛ بلکه محرکی است که لایه‌هایی از حافظه و خیال را فعال می‌کند. این جهش از صحنهٔ بیرونی به اندیشه‌ای درونی نمودارِ سیالیت فکر است.

در آثار امپرسیونیستی، خواننده با حقیقتی عینی و فراگیر روبه‌رو نیست؛ بلکه با برداشت شخصی و منحصربه‌فرد راوی از رویدادها مواجه است. داستان «جوانی» از ابتدا در فضایی درون‌نگرانه جریان دارد. مارلو، شخصیت اصلی داستان، نه یک راوی دانای کل بلکه انسانی عادی است که تجربیاتش را از صافی ذهن خود عبور می‌دهد. شگرد کنراد این است که خواننده را با شخصیت «مواجه» می‌سازد: گویی شخصیت را می‌شناسی و اکنون از طریق متن به نزدیکی احساسی با او می‌رسی.

۲.۲.۵. بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن شخصیت

همان‌طور که می‌دانیم، داستان‌های امپرسیونیستی معمولاً پیرنگ‌محور نیستند و شخصیت‌محورند؛ یعنی پیرنگ داستان دارای بالا و پایین‌های حادثه‌ای و هیجان‌آور نیست؛ این‌ها داستان‌هایی روان‌شناختی‌اند و شخصیت اصلی معمولاً سعی می‌کند معنایی برای زندگی خود بیابد. «جوانی» نیز مانند بسیاری دیگر از آثار کنراد به کشمکش میان آرمان‌گرایی و واقعیت، و چالش‌های مواجهه با آزمون‌های زندگی می‌پردازد، و بخشی از جست‌وجوی کنراد برای درک طبیعت انسانی و مشکلات روان‌شناختی است که افراد در دست و پنجه نرم‌کردن با سختی‌های زندگی با آن مواجه می‌شوند. داستان «جوانی» از ابتدا در فضایی درون‌نگرانه جریان دارد. مارلو، شخصیت اصلی داستان، نه یک راوی دانای کل بلکه انسانی عادی است که تجربیاتش را از صافی ذهن خود عبور می‌دهد. برای نمونه، وقتی کشتی اسیر توفان می‌شود، فرافکنی احساس درونیِ راوی را بر توصیف محیط اطرافش می‌بینیم و به‌جای آنکه نویسنده از ترس و هراس مارلو بگوید، می‌نویسد: «دنیا به امواج خروشان و کف‌آلودی تبدیل شده بود که به‌سوی ما هجوم می‌آورد و آسمان مثل سقف تیره و پر دودی بود که اگر دستت را دراز می‌کردی می‌توانستی لمسش کنی» (کنراد، ۱۳۹۱: ۲۱). این درون‌نگری را از همان بند نخست داستان می‌توان دید، جایی که راوی گمنام می‌گوید: «این ماجرا در هیچ جایی به‌جز انگلستان نمی‌توانست رخ دهد، جایی که انسان و دریا یکی می‌شوند ...» (همان، ۵). منظور راوی در اینجا صرفاً یک ادعای جغرافیایی یا واقع‌گرایانه نیست؛ بلکه از همان ابتدا تجربهٔ شخصی را در قالبِ نوعی واقعیتِ فرهنگی بازسازی می‌کند. انگلستان در اینجا بیش از آنکه مکانی عینی باشد، به فضایی ذهنی و عاطفی تبدیل می‌شود؛ فضایی که با جوانی، دریانوردی، ماجراجویی و خلق‌وخوی انگلیسی پیوند خورده است. این همان شگرد امپرسیونیستی است: واقعیت نه به‌صورت مستقیم و عینی، بلکه از خلال ادراک، حافظه و

حس‌وحالِ راوی منتقل می‌شود. در نتیجه، آنچه اهمیت دارد خودِ «واقعیت» نیست، بلکه اثری است که واقعیت بر آگاهیِ راوی گذاشته است. نمونهٔ دیگر از این «درون‌نگری» در توصیف مارلو از شرق دیده می‌شود، جایی که مشرق‌زمین نه به‌طور عینی، که به‌طور کاملاً ذهنی و حس‌محور توصیف می‌شود: «تمام شرق پیش رویم بود ... سرزمین مردمانی با پوستی گندمگون که فرمانروایانی ستمکارتر از نرون، امپراتور روم، و شکوهمندتر از سلیمان، شاه بنی‌اسراییل، بر آنان حکومت می‌کردند» (همان، ۳۷-۳۸)؛ یا در انتهای داستان، راوی می‌گوید: «و بعد مردم شرق را دیدم ... چهره‌هایی گندمگون، آفتاب‌سوخته و زرد – رنگ مردم شرق – را دیدم ... جایی که الههٔ انتقام مخفیانه در کمین نشسته است...» (همان، ۸۸).

۳.۲.۵. گسستگی زمان و ساختار روایی

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، یکی از شگردهایی که مؤلفهٔ «گسستگی زمان و ساختار روایی» را برجسته می‌کند «رمزگشاییِ به‌تأخیرافتاده» است که نخستین‌بار ایان وات آن را مطرح کرد. رمزگشاییِ به‌تأخیرافتاده از شگردهایی بود که نویسندگان امپرسیونیست برای ایجاد تعلیق استفاده می‌کردند. نویسنده ابتدا حس و حالِ ناشی از رویدادی را به خواننده عرضه می‌داشت، و خواننده خود رفته‌رفته متوجه می‌شد اصل ماجرا چه بوده است؛ یعنی درک خواننده معطوف و محدود به آگاهی ناظرِ داستانی بود. یکی از بهترین نمونه‌های این شگرد در داستان «جوانی» دیده می‌شود، در صحنه‌ای که مارلو به میز کار نجار تکیه داده، پیپش را دود می‌کند و با نجار گرم صحبت است:

من برای لحظه‌ای به عرشهٔ اصلی سری زدم. میز کار نجار پشت دکل اصلی بود. درحالی‌که به پیپم پُک می‌زدم به آن تکیه دادم. نجار که مرد جوانی بود جلو آمد تا با من صحبت کند. او گفت: "فکر کنم موفق شدیم، نه؟" همان موقع متوجه شدم که سعی می‌کند میز کار را کج کند و این موضوع عصبانی‌ام کرد. با تندی گفتم: "نکن." و بلافاصله چیز عجیبی را حس کردم؛ دچار توهمی پوچ شده بودم؛ گویی میان هوا بودم. از همه طرف صدایی مثل رهاشدنِ نفسی محبوس را شنیدم... انگار هزاران غول هم‌زمان با هم گفته بودند: پوه! تکان شدیدی را حس کردم که به‌طور ناگهانی دنده‌هایم را به درد آورد... در همان چند لحظه افکار زیادی به ذهنم هجوم آوردند. تا جایی که به یاد می‌آورم با خود اندیشیدم: "این نمی‌تواند کار نجار باشد! پس چیست؟ دچار حادثه شده‌ایم؟ آتش‌فشان زیردریایی است؟ ... زغال‌سنگ‌ها ... گاز! خدایا! کشتی منفجر شده! (کنراد، ۱۳۹۱: ۴۷-۴۸).

کنراد در اینجا همان ابتدا نمی‌گوید کشتی دچار حریق شده است؛ ابتدا تکان خوردن میز را

به گردن نجار می‌اندازد، سپس می‌گوید چیز عجیبی حس کرده است، و بعد از آن نیز می‌گوید دچار توهم شده است. در نهایت، می‌گوید دنده‌هایش درد گرفته‌اند و سرانجام متوجه می‌شود کشتی منفجر شده است. و راوی در تمام این مدت که دچار شوکِ انفجار بوده، خواننده را نیز همراه خود کشانده است و توانسته آن حس و حال را به مخاطب منتقل کند. انفجار بسیار سریع و آنی رخ می‌دهد، ولی روایتِ آن، به‌جای آنکه با شتاب و سرعت انجام شود، بسیار کُند و آهسته صورت می‌پذیرد. کنراد با استفاده از «رمزگشاییِ به‌تأخیرافتاده»، دشواری شناختیِ پذیرش وقوع فاجعه را با استادیِ تمام روایت کرده است. با بهره‌مندی از این شگرد، لحظهٔ ادراک حسی و لحظهٔ فهم علت و معنای آن حس از هم جدا می‌افتند. در لحظهٔ انفجار، مارلو اول حس می‌کند (لرزه، صدای مهیب، تاریکی)، اما فهم معنا (انفجار زغال‌ها در انبار) با تأخیر می‌آید. این یعنی زمان خطیِ «احساس کردم-فهمیدم» در هم می‌شکند و میانشان وقفه‌ای معرفتی می‌افتد. روایت به‌جای ثبت یک دنبالهٔ علّیِ شفاف، دو لایهٔ زمانیِ نامنطبق را روی هم می‌اندازد: زمان بدن (واکنش آنی) و زمان ذهن (پردازش عقب‌افتاده). به سخن دیگر، توالی علّیِ داستان جای خود را به توالی روان‌شناختیِ ذهن ناظر می‌دهد؛ ساختار دیگر بر منطق رویداد سوار نیست؛ بلکه بر منطق ادراک سوار است. این خود گسستی بنیادین در شیوهٔ روایت‌گری سنتی است.

گسست دیگر در ساختار روایی قطع‌شدن مداومِ روایت از سوی راوی و گنجاندن نظر شخصی وی است. راوی پیوسته خود را از خط سیر رویدادها جدا می‌سازد تا به ثبت لحظه‌های ناب ادراک و احساس بپردازد. برای نمونه، نویسنده با توصیف محیط اطراف شروع می‌کند: «باد ملایمی می‌وزید و دریا تا منطقهٔ استوایی آرام بود. کشتی قدیمی زیر نور خورشید آهسته جلو می‌رفت»، ولی ناگهان در ادامه می‌گوید: «جودیا، آن کشتی قدیمی، خسته بود. جوانی‌اش جایی بود که جوانی من آنجاست. جایی که جوانی شما آنجاست. شما که به این داستان گوش می‌دهید. کدام یار، سال‌های عمرتان و فرسودگی و خستگی‌تان را در چهره‌های تک‌تک‌تان حک کرده است؟» (همان، ۳۶-۳۷). از این موارد در داستان‌های کنراد فراوان یافت می‌شود.

۴.۲.۵. سیالیت فکر

مطلب مهم دیگری که در خصوص داستان «جوانی» باید مد نظر داشت نقطه‌نظرهای چندگانه و تفاوت توصیف‌های راوی (مارلو در چهل‌ودوسالگی) و کانونی‌ساز (مارلو در بیست‌سالگی) است. رویکرد مارلوی بیست‌ساله همراه با آرمان‌گرایی رمانتیک است؛ در حالی‌که مارلوی چهل‌ودوساله به اتفاقات گذشته (سفر به شرق) با تردید می‌نگرد. کنراد توانسته است با استادی تمام این نکته را منتقل کند که نگرش‌ها زمان‌مندند و دستخوش تغییر می‌شوند. مارلوی جوان وقتی حریق کشتی را می‌بیند می‌گوید: «با خود فکر می‌کردم با حادثه‌ای درست و حسابی روبرو شده‌ام! مشتاق بودم

ببینم چه اتفاقی می‌افتد» (همان، ۵۵)؛ یا در جای دیگر می‌گوید: «باید بگویم چنان خوشحال بودم و به خود می‌بالیدم که انگار در پیروزی بزرگی سهیم بودم؛ پیروزی در نبردی عظیم» (همان، ۴۶). ولی مارلوی میان‌سال همان دنیا را از نقطه‌نظری متفاوت می‌بیند: «دنیای ما فقط دریایی خروشان و آسمانی پر از ابرهای خشمگین بود ... گویی مرده و به دوزخِ دریانوردان قدم گذاشته بودیم» (همان، ۲۴). این نشانی از سیالیت ادراک است. در اینجا واقعیت بیرونی جای خود را به بازنمایی سیال می‌دهد و حادثه‌ای واحد نه بر اساس ماهیت خود، که بر پایهٔ احساسات تعریف می‌شود.

نمونهٔ دیگر از سیالیت فکر در صحنهٔ آتش‌سوزی کشتی دیده می‌شود: مارلو در بحبوحه مبارزه با آتش، وقتی چشمش به آسمان می‌افتد، ناگهان روایت را قطع می‌کند و به ستایش زیبایی آسمان می‌پردازد: «آسمان به‌طرز شگفت‌انگیزی یکپارچه نیلگون بود. دریا شفاف و آبی و زلال بود، مثل جواهر می‌درخشید و از هر طرف تا افق گسترده بود...» (همان، ۴۳).

در مجموع می‌توان گفت جوزف کنراد با بهره‌گیری هدف‌مند از مؤلفه‌هایی چون ثبت تأثیر لحظه‌ای حسی و اولویت‌دادن دریافت‌های حسی، بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن شخصیت‌ها، گسستگی زمان و ساختار روایی، و نیز سیالیت فکر جهانی داستانی می‌آفریند که در آن خبری از قطعیت، عینیت و روایت خطی نیست؛ خواننده در این جهان نه با «خودِ حادثه»، بلکه با «تأثیر ذهنی حادثه» روبروست.

۶. نجدی و امپرسیونیسم ادبی در «تن آبی، تنابی»

بیژن نجدی شاعر و نویسنده‌ای است که با تلفیق واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی و پیوند شعر و نثر، سبکی منحصربه‌فرد آفرید. این سبک در دو مجموعه داستان او تبلور یافته است: «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» که در زمان حیاتش منتشر شد و «دوباره از همان خیابان‌ها» که پس از مرگ او به چاپ رسید. در این مجموعهٔ اخیر، شگردهایی مانند روایت غیرخطی، جریان سیّال ذهن، گسست‌های زمانی و مکانی و همذات‌پنداری با اشیای بی‌جان به‌کار رفته است. به نظر می‌رسد از دیگر مؤلفه‌های این مجموعه ساختار امپرسیونیستی داستان‌هاست که با ویژگی‌های پیشین پیوندی استوار دارد؛ و از جمله داستان‌های این مجموعه که بیان‌کننده این ادعاست، داستان«تن آبی،تنابی» است که در اینجا به تحلیل مؤلفه‌های امپرسیونیستی آن و مقایسه آن‌ها با داستان «جوانی» کنراد می‌پردازیم.

۱.۶. خلاصه داستان «تن آب،تنابی»

داستان با منصور، کارگر نقاش جوانی آغاز می‌شود که پس از پایان کار روزانه، به خانه بازمی‌گردد و از بقالی کنار خانه نوشابه‌ای می‌خرد. در لحظه باز کردن در بطری، نوشابه فواره‌وار به سقف می‌پاشد، پس از فروکش کردن طوفان نوشابه، منصور دختری خیس و لرزان را می‌بیند که از زیر بطری بیرون آمده ،خود را زیر تختخواب پنهان کرده‌است؛ او ملافه‌ای به دختر می‌دهد تا خود را بپوشاند و نامش را می‌پرسد، دختر با صدایی از لای ملافه پاسخ می‌دهد:«پپسی». در همین لحظه، دگردیسی حسی و شاعرانه‌ای در جهان داستان رخ می‌دهد: آفتاب به تکه‌ای از آسمان می‌چسبد، چراغ‌های خیابان و خانه روشن می‌شوند، تصویر تلویزیون‌ها می‌ریزد و صدای رادیوها خاموش می‌شود؛ سکوتی که دلالت بر لحظه شگفتِ آشنایی و دگرگونی وجودی شخصیت‌ها دارد؛ پپسی که خود را همچون موجودی ناپایدار و سیال از «آب» توصیف می‌کند که به دنبال برادر گم‌شده‌اش «کولا» می‌گردد و منصور او را در این جست‌وجو همراهی می‌کند. پپسی می‌گوید که فقط منصور می‌تواند او (پپسی) را ببیند و اگر دستش را بگیرد، دیگر هیچ‌کس آن دو را نخواهد دید. آن‌ها دست در دست در خیابان‌ها و کوچه‌ها می‌دوند و منصور در میانه خیابان، در حالی که روی آسفالت غلت می‌خورد، فریاد می‌زند: «دوستت دارم». سرانجام پپسی به کارخانه نوشابه‌سازی بازمی‌گردد و در برابر دیدگان منصور، اندامش نرم‌نرم، درون بطری فرو می‌رود. منصور با التماس و فریادهای بی‌صدا می‌کوشد او را نگه دارد اما پپسی فقط در لحظه پایانی می‌شنود که منصور می‌گوید «دوستت دارم»؛ سپس کاملاً ناپدید می‌شود؛ منصور تنها با ملافه‌ای خالی بر زمین می‌ماند. در پایان، جهان به نظم روزمره‌اش بازمی‌گردد: تلویزیون‌ها تصویر پیدا می‌کنند و رادیوها حرف می‌زنند، اما فقدان پپسی همچنان در بطن روایت باقی می‌ماند.

۲.۶. تحلیل مؤلفه‌های امپرسیونیستی «تن آبی، تنابی»

می‌توان گفت داستان کوتاه «تن آبی، تنابی» از بیژن نجدی یکی از تجربه‌های اصیل امپرسیونیستی در ادبیات معاصر ایران است؛ تحلیل ویژگی‌های امپرسیونیستی داستان مذکور، ادعای ما را استوارتر می‌نماید:

۱.۲.۶.«تأثیر» لحظه‌ای و حسی به جای شرح عینی ماجرا

امپرسیونیست‌ها در نقاشی و ادبیات به جای سوژه‌های تاریخی، حماسی یا پیرنگ‌های پیچیده، بر لحظات ساده، عادی و بی‌پیرایه تمرکز می‌کنند. پیرنگ داستان «تن آبی، تنابی» شامل کنش‌هایی ساده است: نوشابه خریدن از بقالی کنار خانه، بازکردن در بطری، ملافه‌دادن به دختر، نقاشی‌کشیدن روی دیوارها، و در نهایت بازگشتِ پپسی به بطری؛ هیچ رویداد خارق‌العاده یا

دغدغه اجتماعیِ برجسته‌ای که از همان ابتدا خود را به‌صراحت نشان دهد در کار نیست. ولی همین لحظات روزمره با لایه‌هایی از حس، خیال، عشق و فقدان درمی‌آمیزند. نجدی حتی لحظهٔ عاشقانه اوج داستان را نیز در میانه خیابان و در حالی که منصور روی آسفالت غلت می‌خورد به تصویر می‌کشد: «آن‌ها چیزی بودند بین زمین و عشق. بین آسفالت و آسمان» (همان، ۸۶)؛ شاید بتوان تقابل «آسفالت» (به‌مثابه امر روزمره و ملموس) با «آسمان» (به‌مثابه امر آرمانی و غیرمادی) را پیوند امپرسیونیستیِ امر عادی با امر شاعرانه به شمار آورد.

امپرسیونیسم در ادبیات، به جای بازگویی دقیق و جزئی‌نگرانه یک رویداد، بر بازنمایی تأثیر آن رویداد بر ادراک حسی راوی یا شخصیت داستان تأکید می‌کند. نجدی در سراسر داستان «تن آبی، تنابی» از این شگرد بهره می‌برد. نمود بارز این ویژگی در لحظه افشای نام دختر (پپسی) دیده می‌شود: «و آفتاب به تکه‌ای از آسمان تهران چسبید. چراغ خیابان‌ها و خانه‌ها روشن شد. تصویر تلویزیون‌ها ریخت. صدای رادیوها رفت» (نجدی، ۱۳۸۳: ۸۳). نویسنده در این صحنه، به جای توصیف احساس شگفتی یا شیفتگی درونی منصور، تأثیر این لحظه را بر عناصر پیرامونی (نور، صدا، تصویر) بازمی‌نمایاند. سکوت و دگرگونی ناگهانی نشانه‌های حسی، بازنمایی «تأثیر» عاشق‌شدن است، نه شرح عینیِ آن. چنین شیوه‌ای، خواننده را به‌جای دریافت گزارش مستقیم از یک حادثه، با تجربه‌ای حسی و ذهنی مواجه می‌سازد.

۲.۲.۶. بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن شخصیت

امپرسیونیسم ادبی از بازنمایی واقعیتی عینی و فراگیر اجتناب می‌کند و در عوض برداشت شخصی و منحصربه‌فرد راوی از رویدادها را برجسته می‌سازد. داستان «تن آبی، تنابی» از ابتدا در فضایی درون‌نگرانه جریان دارد. منصور، شخصیت اصلی داستان، نه یک راوی دانای کل بلکه انسانی عادی با شغل کارگر نقاش است (همان، ۸۳). هیچ نشانه عینی‌ای مبنی بر «واقعی» بودنِ موجودیت پپسی ارائه نمی‌شود؛ چنان‌که خود او به منصور می‌گوید: «فقط تو می‌تونی منو بینی. دستتو که به من بدی دیگه هیچکی ما رو نمی‌بینه» (همان، ۸۴). این جمله به روشنی بر این موضوع دلالت دارد که پپسی دریافت شخصی و منحصربه‌فرد منصور است و خارج از ادراک او، هیچ عینیتی ندارد، چنانکه اوج درون‌نگری در پایان داستان روی می‌دهد، یعنی زمانی که منصور پس از ناپدیدشدن پپسی، «چشمهایش را بست و گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام شدن دنیا را نشنود» (همان، ۸۸). در این صحنه، «صدای تمام شدن دنیا» نه رویدادی عینی، بلکه تأثیر مستقیم محیط ساکت و خلأ ناگهانی پس از رفتن پپسی بر ذهن منصور است؛ او دیگر نمی‌تواند محرک‌های حسی محیط (حتی صداها) را تحمل کند، زیرا ذهنش فقدان را برابر با پایان جهان

بازنمایی می‌کند. این کنش در واقع بازنمایی همان *دریافت شخصی* از فقدان به‌مثابه «پایان جهان» است.

۳.۲.۶. نثر تکه‌تکه و قلم‌زنی‌های جدا از هم (جملات تصویری مجزا)

علاوه بر اینکه شخصیت اصلی داستان(منصور) نقاش است (البته نمی‌خواهیم به صورت انتزاعی کلمه منصور را هم بشکنیم و به دو پاره «من» و «صور» که تداعی‌کننده «صورت» است درآوریم)، نویسنده به‌مدد جملات کوتاه، ایجاز، و تصاویر موازی، ساختاری تکه‌تکه و گسسته را پدید می‌آورد. نمونه بارز این ویژگی در صحنه‌ای است که پیسی اتاق منصور را نقاشی می‌کند: «یک گل قالی روی دیوار افتاده، گل ترمه روی طاقچه. پیسی مینیاتور شلوغی را بر سقف کشید» (همان، ۸۸). این جملات کوتاه و مجزا فاقد فعل و پیوند صریح با یکدیگرند، اما در کلیت خود فضایی شاعرانه، مبهم و تأثیرگذار می‌آفرینند. همچنین در صحنهٔ دویدن منصور و پیسی در خیابان، آمده‌است: «ملافه و کارگر نقاش و دختری که از آب بود، زدند به خیابان. یک اتوبوس از توی تن آنها رد شد. آنها از بدنه چندین اتومبیل گذشتند» (همان، ۸۶)؛ این جملات کوتاه و گسسته، خواننده را به کنشگری ذهنی وا می‌دارد تا میان این تصاویر، ارتباط را خود بازسازی کند.

۴.۲.۶. سیالیت فکر و ثبات‌زدایی از مرز میان واقعیت و خیال

مهم‌ترین مؤلفه امپرسیونیستی این داستان، نابودی مرز میان امر واقع و امر خیالی است. زاده‌شدنِ دختری با نام «پیسی» از درون بطری نوشابه، کلیشه قصه‌های پریان را در قالبی مدرن و صنعتی رقم می‌زند؛ اما فراتر از این، رفتار پیسی «انگار دارم ریخته می‌شم» (همان، ۸۶)، « از ملافه، مه چسبنده‌ای بیرون می‌زد» (نجدی، همان، ۸۸) و نهایتاً فرورفتن تدریجی اندامش در بطری ،خواننده را مدام در تردید نگه می‌دارد که آیا این دختر «واقعاً» وجود دارد یا ساخته ذهن و آرزوهای منصورِ نقاش است. نجدی با به‌کارگیری عناصری همچون عبور اتوبوس «از توی تن آن‌ها» (همان، ۸۶) و نادیده‌گرفته‌شدن شخصیت‌ها توسط پیرمرد روی پله‌ها («هوای خنک و خیسی از کنار صورتش گذشت») (همان، ۸۴)، ابهام بنیادینی می‌آفرینند که از قطعیت روایی می‌کاهد و تجربه‌ای سیال ارائه می‌دهد.

۷. مقایسه مؤلفه‌های امپرسیونیسم در دو داستان

بر اساس مؤلفه‌های چهارگانه‌ای که آمد (ذهن‌محوری، بازنمایی تأثیر محیط بر ذهن، گسستگی روایی، و سیالیت فکر)، می‌توان گفت امپرسیونیسم در داستان «تن آبی، تنابیِ» بیژن نجدی

به‌مراتب پررنگ‌تر از «جوانیِ» کنراد متجلی شده است؛ دلایل این موضوع، در سه محور زیر بازنمایی می‌شود:

۱) **عبور از عینیت به‌سوی خیال محض**: کنراد همچنان به بازنمایی پدیده‌های فیزیکی (توفان، آتش، انفجار) از دریچهٔ حس راوی متعهد است؛ اما نجدی با خلق موجودی خیالی به نام «پپسی» از درون یک بطری نوشابه، مرز میان ادراک حسی و تخیل را به کلی برمی‌اندازد؛ در امپرسیونیسم ادبی، هدف «تأثیر» است نه «عینیت»؛ نجدی این اصل را تا نهایتِ فراواقع‌گرایانه پیش می‌برد.

۲) **گسست ساختاری ژرف‌تر**: کنراد از شگردهایی همچون «قاب‌سازی روایی» و «رمزگشایی» همراه با حفظ نظم علی معلولی استفاده می‌کند، در مقابل، نجدی با جملات کوتاه، مجزا و بی‌فعل (مانند «یک گل قالی روی دیوار افتاده، گل ترمه روی طاقچه») ساختاری تکه‌تکه و سیالی ارائه می‌دهد که بیش از آثار کنراد به تجربهٔ امپرسیونیستی در نقاشی (ثبت لحظه‌ایِ ناپیوسته) نزدیک است.

۳) **درهم‌تنیدگی دریافت حسی با شعرگونگی**: در داستان نجدی، عنصر «آب بودنِ» پپسی و تحولات حسیِ همراه با او (خیس‌شدن، ریختن، بخارشدن) دریافت‌های حسی را چنان با فضایی شاعرانه درمی‌آمیزد که دیگر نمی‌توان میان حس، خیال و واقعیت تمایزی قائل شد، کنراد هرچند در وصف زیبایی آسمان در بحبوحهٔ آتش مهارت دارد؛ اما همواره چهارچوبی رئالیستی را حفظ می‌کند.

لذا اگر امپرسیونیسم ادبی را «انحلال واقعیت در آگاهیِ لحظه‌ایِ حسی» تعریف کنیم، داستان نجدی به مراتب به این تعریف نزدیک‌تر است؛ کنراد در آستانهٔ امپرسیونیسم می‌ماند؛ اما نجدی از آن فراتر می‌رود و آن را در قالبی فراواقع‌گرایانه و شعرگونه عرضه می‌کند.

۸. نتیجه

بر اساس آنچه آمد می‌توان گفت بیژن نجدی با بهره‌گیری هدف‌مند از مؤلفه‌های امپرسیونیستی، جهانی داستانی می‌آفریند همچون جهان داستان «جوانی» اثر کنراد، که در آن خبری از قطعیت، عینیت و روایت خطی نیست و خواننده نه با «خودِ حادثه»، بلکه با «تأثیر ذهنی حادثه» روبه‌روست. در «تن آبی، تنابی»، نجدی به جای توصیف احساس عاشق‌شدن منصور، دگرگونی عناصر پیرامونی را بازنمایی می‌کند، کنراد نیز در «جوانی» همین شگرد را به کار می‌بندد؛ مارلو در بحبوحهٔ آتش‌سوزی کشتی، روایت را قطع می‌کند و به ستایش زیبایی آسمان می‌پردازد. آنچه در هر دو اثر ثبت می‌شود نه خود حادثه، که «تأثیر» آن بر ادراک حسی راوی است. تمایز اساسی میان دو داستان در منشأ پدیده‌های شگفت‌انگیز و نسبت راوی با آن‌ها ظهور می‌کند. با اینکه کنراد در «جوانی» از چهارچوب رویدادهای فیزیکی و قابل توضیح فراتر نمی‌رود (توفان و انفجار

کشتی پدیده‌هایی عینی و علّی هستند)، اما همین پدیده‌ها را از دریچهٔ ادراک حسی مارلو روایت می‌کند؛ اما نجدی در «تن آبی، تنابی» مرز میان واقعیت و خیال را به کلی برمی‌اندازد: دختری به نام «پپسی» از درون بطری نوشابه زاده می‌شود و منصور یگانه فردی است که می‌تواند او را ببیند؛ افزون‌براین، کنراد از راوی‌های چندگانه و شگردهای قاب‌سازی روایی و رمزگشاییِ به‌تأخیرافتاده بهره می‌برد، درحالی‌که نجدی مستقیماً به جهان ذهنی منصور فرو می‌رود و راویِ سنتی را حذف می‌کند. علی‌رغم تفاوت در نوع شگفت‌انگیزی، هر دو داستان «درون‌نگر» و «شخصیت‌محور» هستند و پیرنگ خطیِ کلاسیک را کنار گذاشته‌اند: منصور در «تن آبی، تنابی» پس از ناپدیدشدن پپسی، «چشم‌هایش را بست و گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام شدن دنیا را نشنود»، این درون‌نگریِ محض، هم‌ارز با لحظاتی در «جوانی» است که مارلو به جای اقدام عملی، به تأمل در زیبایی آسمان یا خاطرات کهن‌ترین دریانوردان شرق می‌پردازد. تفاوت داستان نجدی با کنراد در این است که او شگردهای امپرسیونیستی را در فضایی فراواقع‌گرایانه و شاعرانه‌تر بومی‌سازی کرده است.

منابع

- تشکری، منوچهر. (۱۳۹۵). «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم،» ***متن‌پژوهی ادبی،*** ۲۰ (۷۰)، ۱۴۳-۱۶۸.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران* (جلدهای ۱-۳). تهران: نیلوفر.
- حسینی، علیرضا و شیلا نصیری. (۱۴۰۳). «کارکرد امپرسیونیسم در رمان *برید اللیل* با تکیه بر نظریه فرگسن»، *نقد ادب معاصر عربی، ۱۴(۱)، ۲۰۱-۲۲۶.*
- حق‌شناس، مریم. (۱۳۹۷). «خوانش امپرسیونیستی داستان کوتاه در مهتاب پس از باران اثر محمدرحیم اخوت (با تأکید بر آرای سوزان فرگسن)»، ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی.
- صاعدی، احمدرضا. (۱۳۹۲). «کاربست امپرسیونیسم در رمان *ما تبقی لکم* اثر غسان کنفانی»، نقد ادب معاصر عربی، ۳(۴)، ۱۴۷-۱۷۱.
- عباسی، حبیب‌الله و محمدرضا فرهمند. (۱۳۹۵). «دو نگاره همسان (بررسی تطبیقی امپرسیونیستی دو شخصیت نمادین «مجنون» و «اورفه» بر اساس نگاره‌های به‌جامانده)»، پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، ۲(۳)، ۱۱-۳۸.
- کنراد، جوزف. (۱۳۸۹). ***دل تاریکی،*** ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- کنراد، جوزف. (۱۳۹۱). ***جوانی،*** ترجمهٔ پریسا همایون‌روز، تهران: قدیانی.
- مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «بررسی ویژگی‌های خصیصه‌نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی

(نمونهٔ عملی داستان «با انار و با ترنج از شاخ سیب» از غزاله علیزاده)»، پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، ۵(۱۴)، ۲۵-۴۴.

- نجدی، بیژن. (۱۳۸۳). ***دوباره از همان خیابان‌ها***. تهران: نشر مرکز.
- Bowler, Rebecca. (2016). ***Literary Impressionism***. Bloomsbury.
- Conrad, Joseph. (2017). ***The Nigger of the Narcissus: A Tale of the Sea***. Cambridge University Press.
- Guardini, Sandra. (2024). "*Jacob's Room*: A New Form for a New Novel," ***Journal of Foreign Languages and Cultures***, 8(1), 80-91.
- James, Henry. (1921). ***The Portrait of a Lady***. Macmillan.
- James, Henry. (2019). ***Henry James: The Complete Supernatural Stories***. Pandora's Box.
- Knapp Hay, Eloise. (1975). "Joseph Conrad and Impressionism," ***The Journal of Aesthetics and Art Criticism***, 34(2), 137-144.
- Watt, Ian. (1981). ***Conrad in the Nineteenth Century***. University of California Press.
- Woolf, Virginia. (1930). ***To the Lighthouse***. The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia. (2012). ***Mrs Dalloway***. Alma Classics.