شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲

بررسی مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامهٔ سه خواهر آنتوان چخوف[۱]

زهرا عبدی[۲]، محمدرضا شهبازی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۲
صفحهٔ ۶۵ تا ۷۶
Doi: 10.22034/THEATER.2023.411476.1008

چکیده

امپرسیونیسم در لغت به معنای دریافت‌گری نخستین جنبش هنری مدرن در سدهٔ نوزدهم بود؛ این جنبش به عنوان رنسانس تاریخ هنر محسوب می‌شود و بازنمایی درخشان و تجزیه شده آن از نقاشی به ادبیات نیز راه پیدا کرده است؛ امپرسیون‌ها همان‌طورکه در نقاشی عالم واقعیت را در لحظه‌ای خاص و با زمان و نورپردازی خاص ارائه می‌نمودند و می‌پنداشتند که واقعیت همان احساس ماست در ادبیات نیز نویسنده برداشت لحظه‌ای خود را از داستان به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و تصویر یا انگارهٔ ذهنی خود را به شکلی واقعی نشان می‌دهد. بر این اساس راوی دانای کل را حذف می‌کنند. ازاین‌رو داستان امپرسیون قابل نقل توسط خواننده نیست زیرا رویداد خاصی در روایت نیست و اشخاص نیز کار خاصی انجام نمی‌دهند. چخوف یکی از محدود نویسندگانی است که از سبک امپرسیونیسم بهره جسته و به بازنمایی جامعه در آثارش از جمله نمایشنامه‌هایش پرداخته است. هدف از این پژوهش بررسی شاخصه‌های امپرسیونیستی نمایشنامه‌های چخوف و مشخص نمودن این است که او در ارائهٔ کلیتی یکپارچه از جامعهٔ خود و انعکاس اوضاع فرهنگی و اجتماعی معاصرش به چه میزان از مؤلفه‌های امپرسیونیستی بهره گرفته است. پژوهشگر در این اثر ضمن محدود ساختن دامنهٔ پژوهش به نمایشنامهٔ *سه خواهر*، از شیوهٔ توصیفی- کیفی و تحلیل محتوا استفاده کرده است؛ او در این مقاله ضمن معرفی سبک امپرسیونیسم از طریق مطالعات نظری و کتابخانه‌ای به بررسی مؤلفه‌های امپرسیونیستی آثار چخوف پرداخته است؛ همچنین با ارائهٔ مجموعه‌ای از خصایص و ویژگی‌های این سبک نشان داده است که چخوف در نمایشنامه‌هایش با تصاویری ساده از زندگی مردم، پاره‌هایی از جهان ملال‌انگیز شخصیت‌های مختلف، ارتباط تنگاتنگ آن‌ها با یکدیگر، فرصت‌های ازدست‌رفته و همچنین ارزش‌های غلط جامعهٔ روسیه را پیش روی مخاطب قرار داده است؛ تمام این‌ها تداعی‌کنندهٔ تصاویر امپرسیونیستی است؛ بنابراین بررسی یافته‌ها نشان داده است که نثر چخوف از امپرسیونیسم تأثیر پذیرفته است.

واژگان کلیدی: روسیه، جامعه، امپرسیونیسم، چخوف، نمایشنامه *سه خواهر*.

۱. این مقاله مستخرج از پروژهٔ کارشناسی ارشد خانم زهرا عبدی با عنوان «بررسی مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامه سه خواهر آنتوان چخوف» در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، با راهنمایی دکتر محمدرضا شهبازی است.

۲. کارشناس ارشد، ادبیات نمایشی، گروه، هنردانشگاه آزاداسلامی واحد بوشهر، بوشهر، ایران. Email: zahraabdy1395@gmail.com
۳. دانشیار، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، بوشهر، ایران (نویسنده مسئول). Email: Mrsh3072@ yahoo.com

درآمد

نمایشنامه‌های آنتوان پاولیچ چخوف (۱۸۶۰-۱۹۰۴) نویسندهٔ روسی منعکس‌کنندهٔ زندگی اجتماعی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم روسیه است؛ این نمایشنامه‌ها در عین پایبندی به واقع‌نمایی سبک رئالیسم و حتی بهره‌گیری از ناتورالیسم در ارائهٔ کلیتی یکپارچه از جامعهٔ خود از مؤلفه‌های امپرسیونیستی نیز بهره گرفته است. آرنولد هاوزر در کتاب تاریخ اجتماعی هنر چخوف را ناب‌ترین نمایندهٔ نهضت امپرسیونیسم معرفی کرده است؛ او بیان می‌کند چخوف با جمال‌پرستی و انحطاطی که ظهور امپرسیونیسم را در غرب همراهی می‌کرده، بیگانه بوده است؛ با وجود این صاحب فلسفه‌ای است که بنیان آن حول تجربهٔ انزوای دست‌نیافتنی آدمیان و فاصله‌ای که آن‌ها را به فردیت و انزوا کشانده شکل گرفته است. همهٔ این‌ها از ویژگی‌ها و تجربیاتی است که نسل امپرسیونیست‌ها نیز به‌تدریج با آن مواجه شدند (هاوزر، ۱۳۷۰). دامنهٔ موضوعی پژوهش حاضر متمرکز بر نمایشنامهٔ *سه خواهر* آنتوان چخوف است که سعی دارد با بررسی جهان اثر به عنوان نمونه‌ای کامل کیفیت جایگاه مؤلفه‌های امپرسیونیستی در آثار چخوف را بررسی کند.

در این راستا پژوهش‌هایی صورت گرفته است که به‌طور اجمال می‌توان به *بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی* اثر پرنیان (۱۳۸۵) اشاره کرد؛ این پژوهش شرح داده است که فلسفهٔ انفعال چخوف منجر به تأکید بر سرشت اپیزودیک و عدم پیوند همهٔ رخدادهای خارجی آثار خود می‌شود؛ این امر هرگونه سازمان‌بندی سوری، تمرکز و تمامیت را نفی می‌کند؛ همچنین مواردی چون اندیشهٔ ملال، به‌کارگیری اصل تقارن، پاره پارگی رویدادهای بیرونی را دال بر این می‌داند که چخوف نویسندهٔ امپرسیونیستی است. در همین راستا رؤیایی (۱۳۹۹)، در چخوف، کشف ملانکولی شاعرانهٔ پنهان در آدم‌های سرگشته در امپرسیونیستی مه‌آلود، به ملانکولی و اندوهی که شخصیت‌های نمایشنامهٔ چخوف به آن دچار هستند اشاره کرده و بیان داشته است چخوف با خلق شخصیت‌هایی که با سلسله‌ای از رنجوری‌ها و عشق‌های یک‌طرفه، بی کوشش در فضای ملال‌آور داستان محو می‌شوند و از دست می‌روند فضایی امپرسیونیستی خلق کرده است.

علاوه بر این شهریوری (۱۳۹۱) در *چخوف و امپرسیونیسم* بیان کرده است که چخوف با عدم تمرکز و حذف مرکزیت معین در نوشته‌های خود به امپرسیونیسم نزدیک شده است؛ همچنین عنوان کرده است چخوف در برگزیدن آدم‌ها دقت زیادی به خرج نمی‌دهد و تلاش نمی‌کند که آدم‌های خاصی برگزیند یا روی فرد خاصی تمرکز کند؛ بلکه شخصیت‌های چخوف از هر طبقه‌ای هستند و همهٔ آدم‌ها خسته، تنبل، فریب‌خورده و تنها در دنیای خود سیر می‌کنند و با لذت‌های کوچک و گذرا و دل‌خوش کردن به حال، خود را در اختیار جزئیات لحظه‌ای امپرسیون قرار می‌دهند. پرداخت دقیق جزئیات شخصیت‌های امپرسیونیسم و انعکاس اوضاع فرهنگی، عرفی و اجتماعی معاصر در نمایشنامه‌های چخوف، علاوه بر دو پژوهش حاضر در پژوهش بازنمایی جامعه در آثار نمایشی آنتوان چخوف و نقاشان امپرسیونیست، بوذری (۱۳۹۲) و عرش اکمل (۱۳۹۵) در مقالهٔ مکتب امپرسیونیسم، نیز نمود یافته است.

پژوهش حاضر ضمن تمرکز بر یک اثر از آثار چخوف به بررسی شگردهای امپرسیونیستی همچون فضاسازی، شخصیت‌پردازی، چارچوب داستانی، خصوصیت گریز از قصه و فقدان کشمکش دراماتیک پرداخته است. ازاین‌رو بررسی اوضاع فرهنگی و اجتماعی جهان اثر برای بازخوانی شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها و اسلوبی که چخوف در پرداخت فضای اثر به‌کاربرده است از ضروریات محسوب می‌شود.

هدف اصلی این تحقیق آن است که تصویر روشنی از مؤلفه‌های امپرسیونیستی در آثار نمایشی آنتوان چخوف ترسیم شود؛ نیز ضمن مرور کوتاهی بر تاریخچهٔ امپرسیونیسم، نمایشنامه *سه خواهر* را از منظر انعکاس مؤلفه‌های امپرسیونیستی موردبررسی قرار دهد.

این پژوهش نشان داده است که چخوف با بازنمایی جهان روسیه و مناسباتش، غم مستتر در زندگی‌های مرفه و بی‌مسئله را به وسیلهٔ ظاهر دیالوگ‌هایی که در باطن، مونولوگ‌های فردیت انسان‌های تنهاست، پیش چشم مخاطب به نمایش درآورده است؛ و همین فلسفهٔ خاص امپرسیونیست است. اهمیت پژوهش حاضر در این است که با تمرکز بر اثری از آثار چخوف به‌طور مستقل به بررسی شاخصه‌های امپرسیونیستی آثار او پرداخته و ازاین‌جهت دارای نوآوری است؛ نتایج این پژوهش می‌تواند مورد استفادهٔ پژوهشگران، دانشجویان و هنرمندان قرار گیرد.

روش تحقیق

مبنای اصلی در نگارش این پژوهش روش توصیفی-تحلیلی است. برای این منظور به جهت گردآوری اطلاعات از روش یافته اندوزی کتابخانه‌ای استفاده شده؛ همچنین ضمن مطالعهٔ پژوهش‌های پیشین در ارتباط با مکتب امپرسیونیسم و مطالعه و تحلیل آثار نمایشی آنتوان چخوف

از مطالب مورد نیاز فیش‌برداری شده است. ازاین‌جهت قسمت‌هایی از محتوا که باید مورد تحویل و تفسیر قرار گیرد مشخص‌شده و سپس با تمرکز بر مفاهیم امپرسیونیسم به بررسی نمایشنامهٔ *سه خواهر* آنتوان چخوف به عنوان نمونهٔ مطالعاتی اقدام شده است. درنهایت نتایج به‌دست‌آمده در مرحلهٔ پیشین مورد ارزیابی تطبیقی قرارگرفته و نتایج کلی و نهایی پژوهش به دست آمده است.

پیشینهٔ تحقیق

نظر به رویکرد این پژوهش در خصوص مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامه *سه خواهر* آنتوان چخوف پیشینهٔ قابل بررسی از یک‌سو به آثار علمی در زمینهٔ امپرسیونیسم ادبی و بررسی ویژگی‌های خصیصه نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی و نمایشی مربوط می‌شود؛ از سوی دیگر به تحقیقاتی وابسته است که در زمینهٔ آثار چخوف به زبان فارسی انجام پذیرفته و یا ترجمه شده است. در خصوص امپرسیونیسم ادبی می‌توان به مقالاتی اشاره کرد:

ازجمله (امپرسیونیسم در ادبیات داستانی/ *راه رفتن در مه*) پاینده (۱۳۸۷) که به مقایسهٔ تابلوهای رئالیستی و امپرسیونیستی و همچنین نثر رئالیستی و امپرسیونیستی پرداخته است؛ همچنین مرادی (۱۴۰۰) در پژوهش بررسی ویژگی‌های خصیصه نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی، نمونهٔ عملی داستان با انار و با ترنج از شاخ سیب، بیان کرده است که عنصر نور، رنگ و استعاره در توصیف مکان‌های داستان به حضور پدیدهٔ امپرسیونیسم در ادبیات اشاره دارد؛ ساعدی (۱۳۹۲) در کاربست امپرسیونیسم در رمان *ما تبقی لکم* اثر غسان کنفانی، به بررسی وجه اشتراک نویسنده و نقاش امپرسیونیسم پرداخته است. علاوه بر این آثار، برخی آثار پژوهشی در زمینهٔ نمود امپرسیونیسم در آثار چخوف نیز منتشر شده‌اند و عبارت‌اند از بازنمایی جامعه در آثار نمایشی آنتوان چخوف و نقاشان امپرسیونیست، بوذری (۱۳۹۲)، که بیان داشته است نمایشنامه‌های چخوف به سبک امپرسیونیسم نسل اول نقاشان پاریسی نزدیک است؛ نیز شهریوری (۱۳۹۱) در چخوف و امپرسیونیسم به عدم تمرکز و حذف مرکزیت معین در نوشته‌های چخوف که از نمود امپرسیونیسم است اشاره کرده است؛ همچنین پرنیان (۱۳۸۵) در (بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی) و عرش اکمل (۱۳۹۵) در (مکتب امپرسیونیسم) با اشاره به فلسفهٔ ملال در آثار چخوف او را نویسنده‌ای امپرسیونیسم معرفی کرده‌اند. در زمینهٔ بینش ملال در زندگی و ساختار فکری شخصیت‌های چخوف. رؤیایی (۱۳۹۹) نیز در پژوهش (چخوف، کشف ملانکولی شاعرانهٔ پنهان در آدم‌های سرگشته در امپرسیونیستی مه‌آلود) با پرداخت به ملانکولی و اندوه شخصیت‌های چخوف او را امپرسیونیست نامیده است. علاوه بر این‌ها صادقی و عرش اکمل (۱۳۹۶)، در خوانش امپرسیونیستی داستان خوان دوم و نیکالایو، (۲۰۲۰) در دشت شقایق یرمالای لاپاخین و دشت شقایق امپرسیونیست‌های اروپایی بر اساس نمایشنامه *باغ آلبالوی* چخوف، توصیف هنری چخوف در آثارش را به نقاشان امپرسیونیستی مرتبط دانسته‌اند.

همچنین برخی آثار در زمینهٔ سبک امپرسیونیسم و آثار ادبی چخوف منتشر شده‌اند که عبارت‌اند از کتاب‌های *سبک‌های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت* (ریچارد، ۱۳۸۳)؛ *نگرشی بر آثار چخوف* (یرملوف، ۱۳۵۰)؛ *راهنمای هنر از رمانتیسم تا امپرسیونیسم* (کارلوس، ۱۳۸۸)؛ *دایرةالمعارف هنر* (پاکباز، ۱۳۸۹) و *داستان کوتاه در ایران* (پاینده، ۱۳۸۹).

در میان تحقیقات گسترده بر روی جنبه‌های امپرسیونیستی آثار چخوف هیچ پژوهش مستقلی با تکیه‌بر آثار چخوف در این زمینه به عمل نیامده است؛ لذا پژوهش بررسی مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامه *سه خواهر* می‌تواند راهنمای مقالات بعدی در این زمینه باشد.

یافته‌ها

۱. ریشه و پیدایش امپرسیونیسم

امپرسیونیسم از ریشه «امپرسیون[۱]» به معنای «برداشت آنی یا لحظه‌ای» به جنبشی هنری در اواخر قرن نوزدهم – و نیز سبکی هنری در زمانه ما – اطلاق می‌شود که برخلاف رئالیسم در پی بازنمایی عین واقعیت نیست، بلکه می‌کوشد تا انعکاس واقعیت در ذهن را بازآفرینی کند. مکتب هنری به مجموعهٔ ویژگی‌های دوره‌ای خاص از هنر اطلاق می‌شود که تحت تأثیر مسائل فرهنگی و اجتماعی و در قالب قواعد، سنت‌ها و چهارچوب‌های نظری در آثار دسته‌ای از هنرمندان پدیدار می‌شود. امپرسیونیسم یکی از مکاتب مهم هنری است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم پدیدار شد. این مکتب که در نقاشی به‌واسطهٔ تمرکز بر استفاده از جلوه‌های عنصر نور، در درک‌های لحظه‌ای از پدیده‌ها رواج یافت، به‌زودی بر سایر عرصه‌ها ازجمله ادبیات تأثیر گذاشت. امپرسیونیسم در دو زمینهٔ شعر و داستان با اصول خاص رواج یافت. در شعر به شکل توجه به تصاویر ادبی با محوریت نور و رنگ و در داستان، مطابق تبیین سوزان فرگسن، از طریق توجه به زاویهٔ دید، تمرکز بر تجربه‌های درونی، پی‌رنگ حذفی، استفاده از

استعاره و مجاز، به‌هم‌ریختن توالی وقایع، ایجاز و توجه به سبک (مرادی، ۱۴۰۰).

در سنت نقاشی آنچه از رنسانس بدین سو بر سطح تابلو به تصویر کشیده شده جهان کوچکی است که اشیاء را همان‌گونه که هستند بازنمایی می‌کند؛ به‌طوری‌که صاحب‌نظران هنر نقاشی را شامل بازنمایی اشیا مرئی و ملموس می‌پنداشتند (سبحانی، ۱۳۸۶)؛ اما این اصل با ظهور هنر مدرن از بنیان متزلزل می‌شود. در هنر مدرن و در امپرسیونیسم بدین سو نقاشی نمود چیزها را به تصویر می‌کشد، به این معنا که نقاش آگاهانه به دنبال آن است که جلوهٔ مرئی چیزها را بر روی بوم پدیدار کند و نه خود آن‌ها را. بدین‌صورت امپرسیونیست‌ها جهان را آن‌گونه که دیده می‌شد به تصویر می‌کشیدند نه آن‌گونه که شناخته می‌شد (ابوالقاسمی، ۱۳۹۵).

در این شیوه که مبتنی بود برنشان دادن دریافت و برداشت مستقیم هنرمند با نگاهی زودگذر با به کار بردن رنگ‌های تجزیه‌شده و تابناک برای نمایش لرزش‌های نور خورشید و ترسیم تصاویر لغزان و گذران طبیعت اصول مکتبی طراحی دقیق و پرسپکتیو فنی و معمارانه رعایت نمی‌شد (گاردنر، ۱۳۸۱).

به همین دلیل نقاشان امپرسیونیست برای خلق اثر هنری به فضای آزاد در کنار رودخانه‌ها، جنگل‌ها، محیط‌های طبیعی و یا کافه‌ها و مکان‌های عمومی می‌رفتند و به نقاشی می‌پرداختند. موضوع نقاشی‌ها برگرفته از طبیعت و مشاهدات اطرافشان بود؛ ازآنجاکه رنگ واقعی اشیاء تحت تأثیر بازتاب‌های نور از اشیاء دیگر و تأثیر رنگ‌های مجاور تغییر می‌یابد به نظر می‌رسد که نقاش امپرسیونیست احساسی را که از رنگ دارد گزارش می‌کند. با وجود این «مسیری که امپرسیونیسم طی می‌کند با آنچه ما قبل از امپرسیونیسم مشاهده می‌کنیم تفاوت‌هایی دارد. اگرچه ماقبل امپرسیونیسم اساس کار نمایش را بر جهان‌بینی یکنواخت و در حقیقت نامتجانسی استوار می‌سازد که از ترکیب عناصر عقلی و حسی فراهم آمده است، اما امپرسیونیسم جهان‌نگری خود را کاملاً بر پایه عناصر بصری قرار می‌دهد» (هاوزر، ۱۳۷۰: ۱۱۱۳).

دو عامل تأثیرگذار این جریان نخست بررسی دقیق ماهیت نور و تأثیر آن در بازتاب اشیاء و دیگری اختراع دوربین عکاسی و مواجهه با محصول آن یعنی عکس شناخته‌شده است. باوجودآنکه عکاسی و نقاشی از لحاظ نگرش و خلق‌وخویشان اساساً با یکدیگر متفاوت‌اند، باز جهان‌نگری واحدی را بیان می‌کنند و به‌موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می‌دهند؛ عکاس‌ها لحظه‌ای را تشخیص می‌دهند که شیء مقابل دیدشان با صورت ذهنی ایجاد شده تطابق دارد؛ نقاش‌ها نیز ادراک خویش را به کمک روش‌هایی انتقال می‌دهند تاجایی‌که نقاشان جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با طبیعت‌گرایی موشکافانهٔ خویش هماهنگ یافتند و حتی بسیاری نیز به‌عکس متوسل شدند (عمیدی، ۱۳۸۶). از معروف‌ترین سردمداران این حلقهٔ نوین در عرصهٔ نقاشی ادوارد مانه، کلود مونه، کامی پیسارو، آگوست رنوارو پل سزان می‌توان نام برد که با نگاهی نو به پدیده هنر نقاشی وجهان پیرامون خود نگریستند (معدنی پور، ۱۳۹۵). برای نخستین بار «اصطلاح امپرسیونیسم در سال ۱۸۷۴ میلادی، توسط روزنامه‌نگاری به ریشخند در مورد یکی از منظره‌های کلود مونه، «امپرسیون: طلوع آفتاب» به کار برده شد. مونه نمایندهٔ واقعی این جنبش است. او بیست‌وشش منظره از کلیسای روئن را نقاشی کرد. در هر تابلو، کلیسا از یک نقطهٔ دید ثابت ولی در ساعات متفاوتی از روز و در شرایط اقلیمی و جوی متفاوتی نقاشی شده است» (ریاضی، ۱۳۹۴: ۱۲۷).

این روش بدین گونه بود که دریافتگری یا امپرسیونیسم به عنوان شیوهٔ هنری گروه بزرگی از نگارگران آزاداندیش و نوآور فرانسه در نیمهٔ دوم سده نوزدهم ظهور کرد و خیلی زود جهانگیر شد. مکتب امپرسیونیسم علاوه بر تأثیری که در فرانسه برجا گذاشت، بر دیگر کشورها ازجمله آلمان، کره و بلژیک و دیگر نقاط اروپا نیز تأثیر به سزایی داشت. هنرمندان متعددی به این سبک پیوستند، اما همهٔ آن‌ها تا آخر به آن وفادار نماندند و پس از آخرین نمایشگاه مشترک در سال ۱۸۸۶ هریک راه خود را پیش گرفتند (گاردنر، ۱۳۸۱). با این‌همه، امپرسیونیسم افول نیافت؛ چراکه در سایر رشته‌ها از جمله مجسمه‌سازی، عکاسی، سینما و ادبیات پدیدار شد.

۲.چخوف و امپرسیونیسم

در زمینهٔ امپرسیونیسم ادبی اگر به توالی زمانی و تاریخی آن بنگریم پی می‌بریم که بین امپرسیونیسم در نقاشی و ادبیات تفاوت فراوان وجود دارد؛ امپرسیونیسم در ادبیات پس از انحلال امپرسیونیسم در نقاشی بروز می‌کند؛ بنابراین زمانی که اختصاصات اسلوبی امپرسیونیسم در ادبیات ظاهر می‌شود، بارورترین دورهٔ آن در نقاشی سر آمده است. ازآنجاکه این اصطلاح نقادانه از نقاشی به ادبیات راه پیدا کرده است، یکی از بهترین راه شناخت و فهم نثر امپرسیونیستی را شناخت ویژگی‌های نقاشی‌های امپرسیونیستی می‌دانند (پاینده، ۱۳۹۴).

در زمینهٔ پذیرش امپرسیونیسم از جانب چخوف می‌توان گفت «ادبیات روسیه در اوایل قرن ۱۸ به صورت خیلی جدی

از ادبیات اروپای غربی عقب‌افتاده بود، اما پس از اصلاحات پترکبیر پنجرهٔ روسیه به‌سوی اروپا باز شد و ادبیات اروپای غربی وارد روسیه شد؛ طبیعی است که این امر بر نویسندگان روسی و آثارشان بی‌تأثیر نبود» (کریمی مطهر، ۱۴۷، ۱۳۸۱).

علاوه بر این آرنولد هاوزر در کتب *تاریخ اجتماعی هنر* از چخوف به عنوان ناب‌ترین نمایندهٔ نهضت امپرسیونیسم یاد می‌کند. او معتقد است که این نویسندهٔ روس به‌رغم دور بودن از فضای خاص امپرسیونیسم اروپایی به پیدایی یک ساختار اجتماعی جدید که به فضای روشنفکران غربی بسیار نزدیک است کمک کرده است؛ و دلایل این امر را این‌گونه بیان می‌کند؛ اول، گرایش ناب به زیبایی و انحطاط‌گرایی خاص نسل امپرسیونیست‌ها به سبب گسترش ارتباطات در یک قرن صنعتی همانند سدهٔ نوزدهم که در انتشار افکار صورت می‌گیرد؛ دوم، پذیرش اشکال صنعتی اقتصاد که در روسیه نیز شرایطی تازه را به وجود آورد و هاوزر معتقد است که شکل‌گیری این ساختار نگری در چخوف و آثار او منجر به پیدایش بینش ملال دربارهٔ زندگی شده است. از این منظر می‌توان چخوف را صاحب فلسفه‌ای دانست که بنیان آن حول تجربهٔ انزوای دست‌نیافتنی آدمیان، ناتوانی آنان در پل زدن به آخرین فاصله‌ای که آن‌ها را به انزوا کشانده و درعین‌حال اصرارشان در قرابت عمیق به یکدیگر، شکل‌گرفته است؛ این‌ها همه ویژگی‌ها و تجربیاتی است که نسل امپرسیونیست‌ها نیز به‌تدریج با آن مواجه شدند.

بدین گونه در آثار نمایشنامه‌ای، چخوف شرح و بسط می‌دهد که احساس بی‌معنی، بی‌اهمیت بودن و پاره پارگی رویدادهای بیرونی در درام، منجر به کاهش ارزش طرح در اثر می‌شود. او همچنین معتقد است که چخوف با پرهیز از به‌کارگیری اصل «تنش» و یا به‌عبارتی‌دیگر با امتناع از کاربست تأثیرات صحنه‌ای غافلگیرکننده همچون «ضربه‌های تئاتری» شکل دراماتیک آثار خود را در تاریخ نمایش به کمترین حد کلاسیک تئاتری می‌رساند. تاجایی‌که نام او بر نوع جدیدی از درام تحت عنوان «درام غیر دراماتیک» ثبت می‌شود؛ این مشابه رفتاری است که نقاشان امپرسیونیست انجام داده‌اند. آن‌ها با اجتناب از به‌کارگیری تضادها و تباین‌های شدید و تعیین نشده، منطق و سلیقهٔ کلاسیک ترکیب‌بندی را در آثار مخدوش نموده‌اند؛ چنانچه «احساس بیهودگی، ناچیزی و پاره پارگی وقایع خارجی در درام منتهی به تحلیل رفتن طرح و سقوطش به حداقل ممکن و چشم‌پوشی از تأثیراتی می‌گردد که از اختصاصات بارز «نمایشنامه‌های خوش‌ساخت» بود.

درام مؤثری که بر صحنه می‌آید موفقیت خود را اساساً به اصول قالب کلاسیک، یکپارچگی، قاطعیت و ترتیب و نظم متناسب طرح مدیون است. درام شاعرانه، یعنی هم درام سمبولیک مترلینگ هم درام امپرسیونیستی چخوف از این تدبیرهای ساختاری به سود بیان تغزلی مستقیم چشم می‌پوشد. قالب درام چخوف در تاریخ درام شاید کم‌ترین جنبه تئاتری را داشته باشد. قالبی که در آن وقایع نا منتظر، تأثیرات صحنه‌ای و هیجانات کمترین نقش را دارند. هیچ درام دیگری را نمی‌توان یافت که وقایعش این‌همه کم و جنبش دراماتیکش این‌همه اندک باشد. شخصیت‌های نمایشی جنگی با هم ندارند، از خود دفاع نمی‌کنند و شکست نمی‌خورند. کم‌کم درمانده می‌شوند، از پا درمی‌آیند و در کام جریان عادی و خالی از وقایع زندگی روزمرهٔ خویش فرو می‌روند. این مردم سرنوشت خود را با صبر برد باری تحمل می‌کنند. سرنوشتی که در شکل فاجعه‌ها بلکه در قالب سرخوردگی‌ها و تلخ‌کامی‌ها به کمال می‌رسد و پایان می‌پذیرد» (هاوزر، ۱۳۷۰: ۱۱۵۷).

بروز بینش ملال در افکار این نویسنده و سپس انعکاس فنی آن به صورت دستاوردهای ناب ادبی در متن اثر در حقیقت معرف روند آفرینش در آثار هنرمندی است که درهرحال با تأثیرپذیری از روح زمانه، زبان حال دوران خویش بوده است. به‌عبارت‌دیگر شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که آنچه در موارد بالا به عنوان شاخصه‌های ادبی در شیوهٔ کار چخوف برشمرده شد بیشتر حاصل درک عمیق و درونی او از همهٔ روابط و مسائلی است که ذهن هنرمند را تحت تأثیر قرار داده است. چه‌بسا مقایسهٔ عینی دستاوردهای ادبی چخوف با دستاوردهای نقاشی امپرسیونیستی تااندازه‌ای تعجب‌برانگیز باشد.

۳.تحلیلی بر نمایشنامه سه خواهر آنتوان چخوف

چخوف در نمایشنامهٔ *سه خواهر* با توصیف زندگی معمولی و متوسط جامعه موجب می‌شود خوانندگان بتوانند به‌راحتی با حوادثی که در آثارش توصیف می‌شود ارتباط برقرار کنند. نمایشنامهٔ *سه خواهر* توسط چخوف در سال ۱۹۰۱ نگاشته شده است. او سعی داشته در این اثر، داستانی با چند قهرمان بسازد و نوع برخورد و یا رویارویی آنان را با مسائل زندگی باهم مقایسه و بررسی کند. شرایط مفروض نمایشنامه که برخاسته از زمان و مکان نمایشنامه است همراه با سنت‌ها و نگرش‌های مربوط به آن است که سه شخصیت زن را در آغاز قرن بیستم ترسیم می‌کند.

به نظر می‌رسد چخوف از زندگی خواهران برونته برای این نمایش الهام گرفته باشد. آن، امیلی و شارلوت برونته

نویسندگان قرن نوزدهم آثار اگنیس گری، بلندی‌های بادگیر و جین ایر. این اثر شامل *سه خواهر* بوده که در تنهایی و انزوا زندگی می‌کردند و با نام مستعار مردانه آثارشان را به چاپ می‌رساندند. خواهران برونته نیز برادری به نام برانو ویل داشتند که همچون آندره‌ئی زندگی مأیوس‌کننده‌ای داشته است. به گونه‌ای که می‌توان گفت *سه خواهر* نسخهٔ روسی خواهران برونته است. این اثر چخوف نیز زندگی سه خواهر را دنبال می‌کند. اولگا، ماشا و ایرینا پروزروف. آن‌ها با برادرشان آندره‌ئی در خانهٔ بزرگی در کنار شهر کوچکی در روسیه زندگی می‌کنند. مردم این شهر در مقایسه با خانوادهٔ تحصیل‌کردهٔ آنان مردمانی سطح پایین هستند.

این خانواده انگیزه و علاقه‌ای برای زندگی در این شهر ندارند؛ در آن محیط تنها افرادی که باعث دل‌خوشی آن‌ها هستند، مردانی ارتشی هستند. ماجرای این داستان، مانند اکثر کارهای چخوف در یکی از شهرستان‌های روسیه می‌گذرد. شهری کوچک و افسرده با ساکنانی که معنای آرزو داشتن و ساختن را از یاد برده‌اند و حتی برای به دست آورد آن هیچ تلاشی نمی‌کنند. نمایشنامهٔ *سه خواهر* چخوف نمود فرهنگ مبتذل و پوسیدهٔ روسیهٔ قرن نوزدهم که هیچ صدای اعتراضی نسبت به آن شنیده نمی‌شود؛ یا اگر به گوش می‌رسد بسیار کم‌رمق است که فقط یکی دو شخصیت نمایشنامه اعتراضی به صورت کم‌جان و کم‌بنیه از خود بروز می‌دهند.

آدم‌های چخوف در این نمایشنامه گفتاری رمانتیک گونه و کرداری بی‌قرار و ملتهب دارند؛ چخوف در مقام روشنفکر زمانهٔ خود در نمایشنامهٔ *سه خواهر*، فرصتی پیدا می‌کند تا نفرتش را از فرهنگ ساکن و بی‌رمق روسیهٔ تزاری به بیان درآورد؛ اما بیشترین اتفاقات این نمایشنامه در پردهٔ دوم و سوم رخ می‌دهد. ناتاشا به خانه سلطه می‌یابد و خواهران را به طبقهٔ بالا می‌فرستد. آندره‌ئی دارایی‌هایشان را که شاید می‌توانستند با آن به مسکو برگردند در قمار می‌بازد. این پرده با آتش‌سوزی، پزشکان مست، خواستگاران عصبی همراه است؛

نکتهٔ جالب در این است که این اصطلاح «آنجا» می‌تواند هرجایی باشد الا جایی که قهرمان نمایشنامه در آن به سر می‌برد. شخصیت‌ها از طریق رفتارشان سرشت جهان نمایشنامه را فاش می‌کنند که آیا مکانی که در آن به سر می‌برند امن است یا خطرناک، دوست‌داشتنی یا نفرت‌انگیز؛ آن‌ها نشان می‌دهند که چه معیارهای اجتماعی باورها و رفتارهایشان را شکل می‌دهد؛ همان‌طورکه هریک از شخصیت‌های نمایشنامهٔ سه خواهر چخوف آشکارا نمایندهٔ دیدگاه‌های متفاوت خود هستند، پیامد رفتار یا اخلاق شرافتمندانه یا دور از اخلاقیات آن‌هاست که جهان خلق‌شده در نمایشنامه را می‌سازد. این نمایشنامه با احتمالات زیادی همراه است، ایرینا خواهر کوچک‌تر، تنها امید و آرزویش بازگشت به مسکو است که یازده سال پیش آنجا را ترک کرده‌اند. الگا شخصیت چندان خوش‌بینی نیست و همیشه به شیوه‌ای درگیر گذشته است. او در خانواده بیشتر نقشی مادرانه دارد. ماشا خواهر میانی، نسبت به همهٔ مسائل عصبانی و درگیر است. با آمدن ورشینین ماشا برای ایجاد تغییر سبک کسالت‌بار زندگی‌اش به او پناه می‌برد. وی که از ازدواجش با کولیگین دلسرد شده، به صورت مخفیانه به ورشینین علاقه نشان می‌دهد.

در طول نمایشنامه به‌تدریج براثر اتفاقات احساسی و تأسف‌بار صورت گرفته، تمامی شخصیت‌ها به‌هم‌ریخته و آشفته می‌شوند؛ درحالی‌که در پردهٔ اول *سه خواهر* برای آینده برنامه می‌چینند و هنوز در امید و آرزوی بازگشت به مسکو به سر می‌برند. چخوف در این اثر از طریق نگه‌داشتن رابطه‌های گنگ، مبهم، دروغین و سربستهٔ مبتنی بر بی‌وفایی و بی‌مهری زوج‌هایی همچون آندره‌ئی و همسرش ناتاشا و نیز ماشا و شوهرش کولیگین از یک‌سو و از سوی دیگر از طریق نابود شدن رابطهٔ شفاف و عاری از دروغ ایرنا و توزنباخ، به وسیلهٔ سولینی غیر قابل تحمل، تأکیدی مضاعف بر پوسیدگی و غیر قابل اعتماد بودن زمانهٔ خود دارد. در نمایشنامهٔ *سه خواهر* چخوف ظریف‌ترین تکنیک را به کار می‌گیرد تا نشان دهد که محیط عاری از فرهنگ روسیه نیست که سه زن نابغه را به ورطهٔ نابودی کشانده و از پای درآورده؛ بلکه می‌خواهد بگوید بدبختی آن‌ها نتیجهٔ اعمال خود آن‌هاست. چخوف خانوادهٔ پروزروف‌ها را برمی‌گزیند تا شیوه‌ای از زندگی را در آن‌ها خلاصه کند. این خواهران با وجود بهره‌ای که از تربیت، خانه‌ای دوست‌داشتنی، تحصیل و همه جور آسایشی دارند دچار بی‌تحرکی شده‌اند؛ فقط به دلیل که نخواسته‌اند به زندگی خود معنا ببخشند.

۴.مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامه سه خواهر

در نمایشنامه چخوف، اشخاص کلاً ساده، واقعی و ملموس هستند؛ و پیچیدگی خاصی ندارند. کلام آدم‌ها تا حدّی شاعرانه است و حسِّ طبیعت‌گرایی شاعرانه دارد. پرحرفی بزرگ‌ترین معضل زندگی این آدم‌هاست؛ که منجر به بی‌عملی می‌شود. شخصیت‌های خرده‌مالک یا متولان قدیمی، اکثراً خود را روشنفکر می‌دانند؛ و در طبقه‌ای بالاتر. این اشخاص، به طرز بارزی در کلامشان منفی‌بافی می‌کنند و ابایی ندارند

که دنیایشان تارتر شود. اکثراً احساسی نوستالژیک نسبت به گذشته دارند. حتی رعیت‌ها. به جای حرف‌های اساسی، کلاً فلسفه‌بافی می‌کنند. این آدم‌ها نمی‌توانند چندان ارتباطی با دنیای خارج از محدوده‌شان داشته باشند: کلاً ارتباط ندارند.

نمایشنامهٔ *سه خواهر* طنز تلخی است در لوای شیرینی گفتار و افکار زنانهٔ این سه خواهر و یک نامزد برادرشان که در میانهٔ ماجرا عروس این خانواده می‌شود. در این جامعهٔ کوچک که پایگاهش خانه و ستون آن زن است - چون آندری، برادرشان، منفعل‌تر از آن است که به حساب آید - آنچه ملاحظه می‌شود حسرت گذشته و آرزوی آینده است؛ و درواقع، زمان حال از دست می‌رود و قربانی خیالاتِ خامِ رفتن به مسکو در ماه ژوئن – شش ماه بعد – و سامان گرفتن، می‌شود. خیالاتی که هرگز قرار نیست جامهٔ عمل بپوشد.

چخوف یک فضای واقعی‌تر از واقعیت ارائه می‌کند آن‌هم با تکه‌پاره‌هایی از جهان ملال‌انگیز شخصیت‌های مختلف و ارتباطات گنگ آن‌ها - حتی در عشق زن‌وشوهری مثل ماشا و کولیگین - که ارتباط زناشویی دارند ولی هیچ درکی از هم ندارند.

«راندال جارل[۲]، شاعر آمریکایی، شیوهٔ چخوف در نمایشنامهٔ *سه خواهر* را با شیوهٔ ادوارد وایلار مقایسه کرده است. جارل سیاهه‌ای از چیزهایی در نمایشنامه درست کرد که به آن‌ها می‌گفت «لکه‌لکه‌های ویلارد»: عادت‌های گفتاریِ آشکارا تصادفی، رفتارهای تصنعی، ویژگی‌های شخصی، جزئیاتی که به شخصیت یا عمل اضافه می‌شوند... برای توسعهٔ این استعاره، نخستین بار است که چخوف بوم بزرگی را به کار می‌گیرد که در آن از شخصیت‌های کانونی خبری نیست. نه ایوانوف، نه پلاتونوف، نه حتی تریپلف یا وانیایی در کار نیست و سه خواهر باید با هر حسی که نسبت به ناتاشا، توسنباخ، و سولیونی دارند، فضا را به طور مشترک پُر کنند.» (Randall jarrel, 1969: 106)

نمایشنامه چخوف در روستاهای روسیه اتفاق می‌افتد و زندگی یکنواخت و ناامیدانهٔ طبقه مالک را ترسیم می‌کند. شخصیت‌های چخوف همگی آرزوی زندگی بهتری را دارند، امّا هیچ‌یک نمی‌دانند چگونه آن را به چنگ آورد و یا اساساً برای رسیدن به آرزوهای خود از کجا شروع کند. این نمایشنامه‌ها از جزئیات ریز سرشارند، چنانکه گاه رابطهٔ این جزئیات با یکدیگر آشکار نیست. اما فضایی وحدت‌بخش، شخصیت‌هایی به‌دقت طراحی شده، و یک حرکت کامل اما ساده به‌تدریج این جزئیات را به هم می‌بافد. فقدان اوج‌های تکان‌دهنده و تعلیق‌های قوی و انگیزه‌های آشکار بیرونی در آثار چخوف موجب شده است که بسیاری از خوانندگان او آن‌ها را درست نفهمند. برای دریافت کامل آثار چخوف و کشف الگویی که در پشت این ظواهر نهفته است، باید آن‌ها را با موشکافی مطالعه کرد و زیروبم‌های ظریف و حساس آن‌ها را مورد توجه قرار داد (فرهودی، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

در بررسی نمایشنامهٔ *سه خواهر* از نگاه نقاشان امپرسیونیست در ابتدا با نقاشانی روبه‌رو می‌شویم که به‌ظاهر مخالف بازنمایی طبیعت در آثار نقاشی هستند؛ از سوی دیگر به موضوعاتی جدید و نو همچون جشن‌ها، کافه‌ها، انبوه جمعیت، ساحل رودخانه، دریاچه، آسمان روشن، رنگ‌های سرد و سایه‌های آغشته به آبی رو می‌آورند؛ سپس با رجوع به ژرفای معنای مکتب امپرسیونیسم مشاهده می‌کنیم این مکتب حاصل جهش نقاشان نوزایی است که هنر را در چشم‌اندازگرایی، نسبیت‌گرایی، روان‌شناسی‌گرایی، ذهن‌گرایی و همچنین ذره‌ای منفعل می‌یابد؛ همه این تحولات در قالب آشکاری ناب در نقاشی‌های امپرسیونیستی پدیدار شده است. ازاین‌رو در نمود امپرسیونیسم در نمایشنامهٔ *سه خواهر* می‌توان نخست به شگرد تصاویر امپرسیونیستی اشاره کرد؛ به‌طوری‌که چخوف شخصیت‌هایش را در مکانی همچون باغ، ویلا یا ملک اربابی قرار داده است. «درواقع محل زندگی آن‌ها با دقت بیان نمی‌شود، بلکه فضای زندگی آن‌هاست که همواره با تصویر دقیق بیان می‌شود» (هاروی و اعتمادی، ۱۳۸۲: ۳۳).

در هرکدام از این فضاها چخوف، بارها از ویژگی‌های تصاویر امپرسیونیستی استفاده کرده است؛ همچون آسمان روشن، صحنه‌های غرق در آفتاب و درختان سر به فلک کشیده؛ به‌طوری‌که در بخشی از نمایشنامه *ورشینین* می‌گوید: «ورشینین: چه می‌گویید! آب‌وهوای اینجا سالم و خوب و اسلاوی است. جنگل‌ها و رودخانه‌ها... درختان توس زیادی هم دارد» (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۷).

حتی پس‌زمینهٔ تصاویر امپرسیونیستی همچون دیوارهای منقش و مزین به تابلوها، سالن‌ها و ستون‌های بلند نیز در این اثر چخوف نمود پیدا کرده است؛ همانند پردهٔ اول نمایشنامهٔ سه خواهر: «در خانهٔ پروزوروف‌ها. اتاق پذیرایی دارای ستون‌های متعددی است که از پشت آن‌ها سالن بزرگی دیده می‌شود. حیاط غرق در آفتاب است. روز زیبایی است. در سالن مشغول چیدن میز ناشتا هستند» (چخوف، ۱۳۹۴: ۷).

در جای دیگر نیز الگا به درختان سر به فلک کشیدهٔ غرق در نور آفتاب و همین‌طور صبح غرق در روشنایی اشاره دارد که همانند گذر زمان در تابلوهای امپرسیونیستی است که بر مبنای ثبت تغییرات گذرا، ناپایدار و تصاویر لغزان در طبیعت

بنا شده است. همین‌طور چخوف با تنظیم نشانه‌های زمانی در این اثر همچون یازده سال پیش که پدر برنگارد را تحویل گرفت در دیالوگ الگا و یا در ادامهٔ وقتی امروز صبح از خواب بر خواستم نشان‌دهندهٔ انطباق این دیالوگ چخوف بر تمایل امپرسیونیست‌ها برای نمایش گذر زمان و اصالت لحظات زندگی است. «الگا: وقتی یازده سال قبل پدرمان بریگارد را تحویل گرفت، همگی از مسکو به اینجا آمدیم. خوب به خاطر دارم که ماه اول مه یعنی درست همین موقع مسکو غرق در شکوفه بود. هوا گرم و همه‌جا غرق در آفتاب بود. یازده سال گذشته ولی من همه‌چیز را آن‌چنان خوب به یاد دارم، انگار که همین دیروز آنجا را ترک کرده‌ایم. خدای من وقتی امروز صبح از خواب برخاستم با دیدن انبوه روشنایی و احساس فصل بهار، از خوشحالی روحم به هیجان آمد و دلم هوای زادگاهم را کرد» (چخوف، ۱۳۹۴: ۸).

از دیگر ویژگی‌های امپرسیونیستی است که تعداد زیادی شخصیت در یک موقعیت قرار می‌گیرند، یک ماجرای کوتاه برایشان واقع می‌شود و بدون این‌که اطلاعات زیادی از گذشته آن‌ها داشته باشیم و یا بدانیم چه بر سرشان خواهد آمد، آن‌ها را رها می‌کنیم. چخوف افرادی را به تصویر می‌کشد که همه در تقلای پویایی که هیچ نتیجه‌ای در آن ممکن نیست، دست‌وپا می‌زنند. نوعی درک دسته‌جمعی که همه به دنبال تغییر هستند، ولی هیچ‌کس باور ندارد که این تغییر شدنی است. هنر چخوف در این نمایشنامه ترسیم روسیه‌ای است که روسیهٔ بورژوازی مترقی نیست. سه خواهر بعد از مرگ پدرشان دچار ملال و دل‌تنگی از شهر و آدم‌هایش می‌شوند؛ اما هیچ‌کدام جسارت جدایی و رفتن از شهر را ندارند. چخوف در اینجا با یک سستی اشراف‌منشانه شخصیت‌های این خانوادهٔ مسکویی داستان را پیش می‌برد؛ این شخصیت‌ها با اینکه تجارب خود را به رخ می‌کشند هیچ‌کدام راه درمانی برای رهایی ندارند تاجایی‌که خود آدم‌های چخوف نیز به فلسفه‌بافی خود باور پیداکرده‌اند. توزنباخ دربارهٔ زن ورشینین می‌گوید: «خیلی باآب‌وتاب حرف می‌زند، فلسفه‌بافی می‌کند». یا در دیالوگ سولهٔ باز به این فلسفه‌بافی شخصیت‌ها اشاره می‌شود؛ «سولنی: اگر مردی فلسفه‌بافی کند، او یک فیلسوف است ولی اگر یک یا دو زن فلسفه‌بافی کنند، آن‌وقت بیا و درستش کن» (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۳). یا در جای دیگر در پردهٔ دوم ورشینین می‌گوید: «خوب چه می‌شود کرد. حالا که چای نمی‌دهند بیا فلسفه‌بافی کنیم» (چخوف، ۱۳۹۴: ۳۹).

چخوف انسان‌هایی تنها، مضطرب، حاشیه‌نشین، پرحرف، خسته‌کننده، درون‌گرا، بی‌هدف، ناامید، رفاه‌طلب با تمایلات جنسی مشکوک و غیر متعارف را در سراسر نمایشنامهٔ سه خواهر به تصویر می‌کشد؛ از شخصیت‌هایش نه قهرمان می‌سازد و نه شخصیت دیگر را می‌کوبد؛ تمام افراد می‌توانند سخن حکیمانه و یا حماقت‌آمیز بر زبان برانند. آدم‌های چخوف تسلیم سرنوشت هستند. نگرانی و اضطراب ورشینین در این دیالوگ حاصل شرایط اجتماعی است که بر روسیهٔ آن زمان حاکم است. او حتی نمی‌داند چه چیزی در این زندگی بااهمیت است و کجای آن بی‌اهمیت است؛ «ورشینین: بله سرنوشت همین است، فراموشمان خواهند کرد. هیچ کاری نمی‌شود کرد. تمام آنچه را که جدی، بزرگ و پراهمیت می‌دانیم -با گذشت زمان- فراموش و بی‌اهمیت خواهد شد...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۸). در جواب، توزنباخ نیز به بیهودگی زندگی اجتماعی اشاره می‌کند؛ «توزنباخ: کسی چه می‌داند؟ شاید هم طرز زندگی‌مان را متعالی بنامند و با احترام از ما یاد کنند؛ زیرا که در این زمانه نه از شکنجه خبری هست و نه از اعدام و تاخت‌وتاز، ولی باوجوداین رنج و عذاب پایانی ندارد» (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۸).

این‌که هرکس هر طور دلش می‌خواهد فلسفه‌بافی کند چنددستگی و تشویش اجتماعی زمان را یادآور می‌شود که این بار از زبان توزنباخ شنیده می‌شود. در پردهٔ سوم باز از این ورشینین است که بعد از آتش‌سوزی شروع به فلسفه‌بافی می‌کند «ورشینین: به این فکر افتادم که شاید یک چنین حادثه‌ای در سال‌های بسیار دور نیز اتفاق افتاده باشد. مثلاً وقتی‌که دشمن غفلتاً به شهر حمله می‌کرد، همه‌جا را غارت و به آتش می‌کشید...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۶۰).

ورشینین نمادی از افرادی است که کوشش دارد به سیاق گذشته زندگی کند، بنابراین کاری جز فلسفه‌بافی ندارد و همیشه از آنچه هست از سر کسالت می‌نالد. هدف اصلی چخوف روشن کردن وضعی است که نظم اجتماع را به انحطاط کشیده؛ همان فروپاشی مناسبات اجتماعی کهن در برابر واقعیت‌های زندگی و ناتوانی افراد در برابر قانون‌مندی‌های تاریخی که برای شخصی همچون ورشینین بسیار سخت است. به خاطر همین دست‌خوش اوهام است. درحالی‌که چبوتیکین در رؤیای غیر واقعی به سر می‌برد. ما وجود نداریم، هیچ‌چیزی در عالم وجود ندارد، ما هم وجود نداریم. شخصیت‌های چخوف، عمدتاً از اشراف‌زاده‌های روبه‌زوال هستند که با کندوکاو در ریشه‌های روانی آن‌ها، به‌تنهایی، اضطراب، بی‌هدفی و سرگردانی‌شان پی می‌بریم. الگا از تدریس در دبیرستان عاجز است و مدام سرش درد می‌کند، با خودش فکر می‌کند که پیر و فرسوده شده و جوانی‌اش را ازدست‌داده و فقط یک آرزو دارد و آن‌هم

رفتن به مسکو است که ایرینا هم با او هم‌عقیده می‌شود. «الگا: ماشا سوت نزن. چطور می‌توانی این کار را انجام دهی! سکوت؛ من به خاطر اینکه هرروز در دبیرستان هستم و بعد تا شب خصوصی درس می‌دهم، سرم همیشه درد می‌کند... ایرینا: رفتن به مسکو. فروختن خانه و پایان دادن به همه‌چیز در اینجا و حرکت به‌سوی مسکو» (چخوف، ۱۳۹۴: ۸).

از دیگر رگه‌های شخصیت‌پردازی امپرسیونیستی این است که شخصیت‌ها معمولاً ضعیف‌اند و نمی‌توانند دست به عمل بزنند؛ آن‌ها حتی از درک موقعیت خویش عاجزند نه مبارزه می‌کنند و نه به حل مشکلات می‌پردازند، منتظر حادثه می‌نشینند و تقدیر می‌راندشان و تقدیرشان را با شکیبایی تحمل می‌کنند (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۰).

هرکدام از آدم‌های چخوف به‌نوعی بطالت و بی‌عملی خود را بر زبان می‌رانند. توزنباخ می‌گوید هیچ‌وقت در عمرم دست‌به‌کار نزده‌ام. یک گماشته چکمه‌هایم را در زمانی که از مدرسهٔ نظام به خانه بازمی‌گشتم، درمی‌آورد. در ادامهٔ سخنانش از هیولایی که به سمتشان نزدیک می‌شود و این هیولا کولاکی عظیم به پا خواهد کرد و زندگی را تازگی خواهد بخشید سخن می‌گوید. سپس نوبت چبوتیکین می‌رسد. او با خنده سخنان توزنباخ مبنی بر بیکارگی خود را تکرار می‌کند؛ اما چیبوتیکین که پزشک ارتش است اعترافات تکان‌دهنده‌ای را بر زبان می‌راند. از وقتی‌که از دانشگاه بیرون آمدم، خود را تکان نداده‌ام. حتی یک کتاب هم نخوانده‌ام. فقط و فقط روزنامه. «توزنباخ: غم و غصه برای کار. آه خدای من، چقدر برایم قابل درک است. من حتی یک‌بار هم در عمرم کارنکرده‌ام» (چخوف، ۱۳۹۴: ۱۲).

رخوت زندگی دوران چخوف از زبان هرکدام از پرسوناژها شنیده می‌شود. در پردهٔ سوم توزنباخ زمانی که از خواب می‌پرد نیز به خودش وعده می‌دهد که کار خواهد کرد، هرچند خسته است؛ ایرینا از فراموش کردن معنی واژهٔ پنجره به ایتالیایی و از دست رفتن آرزوهایش و از اینکه زندگی از دستش رفته و هیچ‌وقت به مسکو برنمی‌گردد به گریه و زاری می‌افتد؛ ایرینا باخت آندره را آرزو می‌کند تا شاید از این شهر نجات پیدا کند. به‌طوری‌که می‌گوید بعضی وقت‌ها دارم دیوانه می‌شوم. چخوف در اینجا با باخت آندره از باخت بزرگ انسان‌ها می‌گوید که نتیجهٔ پوسیدگی فرهنگی و زوال جامعه روسیه است. خود آندره هم از جوانی و شادابی‌اش با حسرت یاد می‌کند. جامعه‌ای که چخوف در سه خواهر ترسیم می‌کند و پرسوناژها در آن رشد می‌کنند جامعه‌ای ناتوان و بیمار است؛ جامعه‌ای که نه‌فقط قادر به برآوردن آرزوهای نیروی جوان نیست بلکه پرسوناژهایی را وادار می‌کند که تمام انرژی و توانایی خود را به‌جای ساختن زندگی صرف نقشه ریختن دربارهٔ آن کنند. به‌محض احساس کسالت و ناتوانی، به‌جای استفاده از تجربیات گذشتهٔ زندگی، تخیلاتی را در ذهن می‌پرورانند که مربوط به زندگی گذشته است و اکنون وجود ندارد یا فقط در رؤیا وجود دارد.

از سوی دیگر در نمایشنامه‌های چخوف پی‌رنگ و طرح به معنای کلاسیک به چشم نمی‌خورد؛ نمایشنامه‌های او بر اساس کنش پیش نمی‌رود بلکه موقعیت و تضاد همان حس و حال صحنه است که غالب می‌شود. در نمایشنامهٔ سه خواهر نیز هر بار موقعیتی پیش می‌آید، شخصیت‌ها دورهم جمع می‌شوند و به سخن‌پراکنی می‌پردازند؛ چنانچه در پردهٔ اول سالگرد نام‌گذاری ایرینا، در پردهٔ دوم انتظار کشیدن برای کارناوال، پردهٔ سوم آتش‌سوزی و پردهٔ چهارم رفتن نظامیان، شاهد این جمع‌ها هستیم؛ این گزینه نیز از دیگر مؤلفه‌های امپرسیونیستی اثر لحاظ می‌شود و مشابه این جمع‌ها را در تابلوهای امپرسیونیستی نیز مشاهده می‌کنیم؛ درست مانند خانوادهٔ پروزروف‌ها که چخوف جمعیتی را به اتمام حس جنب‌وجوشی که در خود نهفته دارد یک صحنه به تصویر می‌کشد؛ همچون انفیسا دایهٔ هشتادساله، فراپونت، پیرمرد نگهبانی از شورای شهر، ایرینا، ماشا، الگا خواهران جوان و برادرشان آندره‌ئی، چیبوتکین پزشک، توزنباخ وسولنی ارتشی و... از دیگر مؤلفه‌های امپرسیونیستی نمایشنامهٔ سه خواهر این است که این اثر لایه‌های گوناگونی دارد؛

یکی از دلایل بر امپرسیونیسم بودن اثر وجوه درونی این سه خواهراست که رگهٔ امپرسیونیستی اثر را بیشتر نمایان می‌سازد و ما را نسبت به کنش‌ها متقاعدتر می‌سازد. ماشا عشق را در مرد دلخواه و الگا در کار و ایرینا در مهاجرت به مسکو می‌جوید. علاوه بر این‌ها شخصیت‌های جدا افتاده که میل به‌تنهایی و گریز از واقعیت دارند نیز در نمایشنامهٔ سه خواهر سر برمی‌آورند که از دیگر رگه‌های امپرسیونیستی اثر به‌حساب می‌آید. پرسوناژهایی که یا درگذشته سیر می‌کنند و یا آرزوی رسیدن به چیزی در آینده دارند. مفهوم عشق و خوشبختی برای آن‌ها نامفهوم است. شاید در ابتدا اتفاق بیفتد مثل آندره؛ اما در آینده و به‌مرورزمان نامفهوم می‌شود که گاهی از سر وظیفه و برای فرار از موقعیت تن به عشق می‌سپارند؛ همچون ایرنا؛ یا حتی کسی همچون ناتاشا. عشق اندری به ناتاشا به نظر می‌رسید که واقعی و متقابل باشد؛ حتی پس از ازدواج نیز آندره‌ئی از زندگی خود احساس رضایت می‌کند. وی در اظهار عشق به ناتاشا در کمال خوشبختی به سر می‌برد «آه جوانی! جوانی چقدر زیبا و شگفت‌انگیز است. عزیزم، مهربانم، این اندازه ناراحت نشوید! حرف‌های مرا باور

کنید ...چه قدر خوشحالم، روحم سرشار از عشق و شادی است...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۳۰)؛

اما این احساس خوشبختی آندره‌ئی زیاد ادامه پیدا نمی‌کند. بعد از مدتی در ذهن وی به‌جای این حالت خوشی، اندیشه‌های سختی جایگزین می‌شود که مخالف آرامش و خوشبختی خود می‌شود و از زندگی خود رنج می‌برد. در صحبت‌هایش با فراپونت از زندگی خود که همهٔ برنامه‌ها و آرزوهایش را به نابودی کشانده و از بین برده ابراز نارضایتی می‌کند. «آندره: زندگی عجب آدم را فریب می‌دهد! امروز از فرط بیکاری این کتاب را که شامل سخنرانی‌های قدیم دانشگاه است، مطالعه می‌کنم. چه قدر مضحک است ...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۳۳).

آندره‌ئی سعی دارد فرار کند، به مسکو برود تا آرزوهایش را به تحقق برساند و دانشمند شود. اگر در داستان چخوف این امید وجود دارد که قهرمان زندگی پست را رها کند و برود؛ در نمایشنامه‌هایش برعکس به نظر می‌رسد که امیدی نیست. به همین دلیل آندره‌ئی شروع به تبرئه کردن زندگی‌اش می‌کند و به صورت عضوی از آن درمی‌آید. او هم آرزوی آزاد شدن از این زندگی پوچ را برای خود و فرزندانش طلب می‌کند. عشق آندره و ناتاشا خوشبختی خانوادگی پیش‌پاافتاده‌ای است که در آغاز تصور می‌شده‌اند؛ آندره‌ئی به عشق و خوشبختی کامل شخصی رسیده؛ اما قهرمانان چخوف کم‌کم می‌فهمند که این فقط توهمی از عشق واقعی است. توهمی که ثمرهٔ تصور مبتذل آن‌ها از خوشبختی و عشق خانوادگی است. چراکه عشق واقعی با نوع زندگی که آن‌ها در پیش‌گرفته‌اند، سازگار نیست... (چخوف، ۱۳۹۴: ۶۷).

در این میان فقط عشق ایرینا و توزنباخ هست که عاری از دروغ و خیانت است؛ اما این توزنباخ است که عاشق می‌شود. او تنها کسی است که همپای ایرینا تمنای رفتن از شهر را دارد و بالاخره کسی است که ایرینا به درخواست ازدواجش پاسخ مثبت می‌دهد؛ اما پاسخ ایرینا نه از روی عشق بلکه فقط به قول الگا از سر وظیفه برای پاسخ به‌ضرورت ازدواج است؛ چراکه ایرینا در پی آن است که عشق رؤیاهایش را در مسکو بیابد؛ «همیشه آرزو می‌کردم به مسکو بروم و در آنجا مرد ایدئالم را بیابم. مردی که همیشه در آرزوهایم بود و دوستش داشتم... ولی به نظر می‌رسد که این‌همه آرزو پوچ و بیهوده بوده‌اند...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۶۶).

نظر مثبت داشتن ایرینا به عشق توزنباخ بیشتر از آنکه از سر عشق باشد، به عنوان یک منبع قوا برای رسیدن به مسکو وظیفه است. او در حقیقت قصد دارد تا خود به رؤیاهایش که همان مسکو است دست یابد و از شهری که در آن کار کردن بدون نیاز به فکر انجام می‌شود نجات یابد؛ اما او هم سرانجام با چهرهٔ واقعی رؤیاهایش روبرو می‌شود. عشق توزنباخ متوجه ایریناست و عشق ایرینا به مسکو است؛ همهٔ این‌ها باعث آزادی ایرینا از توهمات می‌شود؛ اما چخوف توزنباخ را عاشق ایرینا نشان می‌دهد «توزنباخ: پنج سال است که تو را دوست دارم، ولی هنوز به آن عادت نکرده‌ام. هرروز به نظرم زیباتر می‌آیی...» (چخوف، ۱۳۹۴: ۸۱).

عشق‌های یک‌طرفهٔ چخوف در اینجا هم نمود پیدا می‌کند. توزنباخ از سر عشق عاشق ایرینا است؛ اما کولیگین باوجوداینکه می‌داند همسرش عاشقش نیست بازهم به او عشق می‌ورزد و احساس خوشبختی می‌کند. در این اثر از یک‌سو با رابطه‌هایی گنگ، مبهم دروغین و سربسته مبتنی بر بی‌وفایی و بی‌مهری زوج‌هایی همچون آندره‌ئی و همسرش ناتاشا و نیز ماشا و شوهرش کولیگین و از سوی دیگر رابطهٔ شفاف و عاری از دروغ توزنباخ و ایرینا که توسط سولنی نابود می‌شود مواجهه هستیم.

سه شخصیت محوری الگا، ماشا و ایرینا در نمایشنامهٔ سه خواهر را شاهدیم که به‌جز آن هیچ حادثهٔ مشخصی ندارند مگر حوادث جزئی. شخصیت‌هایی که حضور فیزیکی دارند، ولی فکرشان جای دیگری است و هرکدام در آرزوی رفتن به مسکو به سر می‌برند. از این لحاظ سرشار از یک زندگی کولی‌وار و واقعیت گریز هستند که برای پیشبرد آن فلسفه‌بافی می‌کنند و بسیار منفعل هستند. اینکه این شخصیت‌ها می‌دانند چطور فارغ از رؤیاهایشان در این عالم زندگی کنند از شگردهای امپرسیونیستی این اثر محسوب می‌شود؛ از شگردهای دیگر امپرسیونیستی چخوف نبود چارچوب داستانی با ابتدا و انتهای مشخص است؛ در نمایشنامهٔ *سه خواهر* هم شاهد شخصیت‌هایی هستیم که هرکدام با فلسفهٔ خودشان حضور می‌یابند و سرانجام همان‌جا افول می‌کنند. چنانچه در پایان ماجرا در تابلوی آخر سه خواهر به آغوش هم پناه می‌برند و نظامی‌ها با صدای موزیک دور می‌شوند. آن‌ها به هم ندای زندگی جدیدی را می‌دهند درحالی‌که می‌دانند دیگر به مسکو نخواهند رفت؛ «دارند از ما دور می‌شوند. یکی از آن‌ها برای همیشه از پیش ما رفت. ما تنها ماندیم تا زندگی را دوباره از ابتدا شروع کنیم» (چخوف، ۱۳۹۴: ۸۹). پردهٔ آخر با بیتابی نسبت به آینده درحالی‌که از گذشته صحبتی به میان نمی‌آید به پایان می‌رسد. الگا زمزمه می‌کند ای کاش بداند. ای کاش بداند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های تحقیق نشان داده است که برخی از ویژگی‌های نثر و نمایشنامه‌های چخوف نهضت امپرسیونیسم را در

شمارهٔ ۹۴، پاییز ۱۴۰۲ ■ Doi: 10.22034/THEATER.2023.411476.1008

ذهن تداعی می‌کند. در این نمایش، او به بررسی زندگی سه خواهر جوان می‌پردازد که در محیط شهری با فشارها و محدودیت‌های اجتماعی و خانوادگی روبه‌رو می‌شوند. خواهران در نقش‌های مختلفی قرار دارند و هریک از آن‌ها با چالش‌های خود روبرو است.این نمایش تأثیر گسترده ایده‌ها و مباحثی همچون تصویرسازی از واقعیت، ارتباطات میان طبیعت و انسان، روابط اجتماعی، تأثیرات جنگ و امور جهانی بر زندگی افراد و... را به تصویر می‌کشد. نمایش "*سه خواهر*" تحت تأثیر مکتب امپرسیونیسم قرار دارد و از موضوعات و قواعد این مکتب بهره می‌برد. نمایش "*سه خواهر*" با ترکیب عناصری از طبیعت، احساسات، رنگ‌ها و نور، سبک‌های متنوع روایت و امپرسیونیستی و زبانی همچون استفاده از شعری، ساده و پویا در درون تک جلسه یا تجربه شخصی قرار می‌گیرد.

در این پژوهش نتایج ارزیابی نمایشنامهٔ *سه خواهر* نشان داده است که مؤلفه‌های امپرسیونیستی به صورت شخصیت‌پردازی، فضاسازی، چارچوب داستانی و خصوصیت گریز از قصه و همچنین فقدان کشمکش دراماتیک در این اثر نمود پیدا کرده است.

در زمینهٔ شخصیت‌پردازی، چخوف، برداشت حسی هنرمند امپرسیونیستی از گذر لحظه‌ای خاص را در شخصیت‌های جدا افتاده به تصویر کشیده است. شخصیت‌های چخوف ظاهراً وجه اشتراکی را که در طبیعت با سایرین دارند و آنچه را که به درد اجتماع می‌خورد نابود می‌کنند؛ هرکدام به‌نوعی در بی‌عملی و فلسفه‌بافی خود دست‌وپا می‌زنند؛ به‌طوری‌که این تنهایی عمدی در سرتاسر اثر به چشم می‌خورد. علاوه بر این شاهد شخصیت‌هایی هستیم که مفهوم عشق و خوشبختی برای آن‌ها نامفهوم است و گاهی از سر وظیفه و یا برای فرار از موقعیت تن به عشق می‌سپارند.

زندگی کولی‌وار چیزی است که چخوف به آن تأکید دارد و در این اثر به چشم می‌خورد. علاوه بر شخصیت‌پردازی امپرسیونیستی در بحث فضاسازی نیز شاهد درختان سر به فلک کشیده‌ای هستیم که تلفیق عناصر طبیعت با انسان را در نقاشی‌های امپرسیونیستی به نمایش می‌گذارد؛ اما آنچه در این نمایشنامه مهم جلوه می‌کند نبود چارچوب داستانی با ابتدا و انتهاست. به‌طورکلی گریز از قصه یک خصوصیت امپرسیونیستی است که هیچ‌گونه قصه‌پردازی در آن قابل قبول نیست.

آنچه مهم است تفسیر زندگی است و اینکه هرکس چطور آن را می‌بیند و چطور با آن کنار می‌آید؛ نبودن یک قصه و یک چارچوب داستانی و عدم پیوند لازم بین حوادث خارجی اثر را فاقد مرکزیتی کرده است که بتوان گفت همه‌چیز حول‌وحوش آن می‌چرخد. به همین دلیل در این اثر با وضعیتی مواجه می‌شویم که در آن تلاش شخصیت‌ها همه بی‌ثمر می‌ماند؛ هرکدام درنهایت سعی و تلاش بی‌ثمر، در همان حوزهٔ مطرح‌شده افول می‌کنند؛ از کشمکش‌های دراماتیک خبری نیست و درکل وقایع مهم خارج از صحنه اتفاق می‌افتد؛ در پایان نیز بدون هیجان و با وقایعی پاره‌پاره و بی‌ربط به پایان می‌رسد، به‌طوری‌که پایانی برای موضوعاتی که در صحنه کشف می‌شود وجود ندارد. به‌طوری‌که این سودا و خیال باطل دست یافتن به زندگی ایدئال در مسکو در نمایشنامهٔ *سه خواهر* در بی‌عملی و تنهایی و انفعال شخصیت‌ها بسط می‌یابد و سرانجام همان‌جا افول می‌کند؛ همه این‌ها دال بر امپرسیونیستی بودن اثر دارد.

هم چخوف و هم امپرسیونیست‌ها، دقیقاً روایتگر واقعیت موجود در نزدیکی خود بودند. هر دوی این‌ها، واقعیت موجود را تجزیه‌وتحلیل روانکاوانه و جامعه‌شناسانه کرده‌اند. در عین ارائهٔ زیبایی‌های موجود و هماهنگی طبیعت، به نکته‌ای گوشزد کرده‌اند که مخاطب به‌خوبی آن را حس می‌کند؛ و آن زمان است: گذر زمان و هر لحظه که می‌گذرد و تکرار نمی‌شود. درخشندگی‌های این دنیا برای انسان مغرور و پایبند قوانین بشری به مثابه بتی فریبنده است. و این هشدار که هنرمند واسطه است در انتقال اندیشه؛ یعنی آنچه هست و آنچه مطلوب هنرمند است که باشد. و هر مخاطبی شاید برداشتی متفاوت داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Impression

2. Randal Jarrell

منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۵)، زیبایی‌شناسی نمود و ظهور امپرسیونیسم، دوره هنرهای تجسمی، نشریه *هنرهای زیبا*، شماره ۲۱۵، ۱۲-۵.

بوذری، بهناز (۱۳۹۲)، بازنمایی جامعه در آثار نمایشی آنتوان چخوف و نقاشان امپرسیونیست، *http://vista.ir*.

پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، *دایرةالمعارف هنر*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، چاپ۱، انتشارات نیلوفر، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۹۴)، *گفتمان نقد*، انتشارات نیلوفر، تهران.

پاینده، حسین (۱۳۸۷)، امپرسیونیسم در ادبیات داستانی/راه رفتن در مه، روزنامه/*عتماد*، شماره ۱۱، ۱۷۰۰.

پرنیان، ماندانا (۱۳۸۵)، بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی، ماهنامه *کتاب هنر*، شماره ۹۹، ۸۹-۷۶.

چخوف، آنتون چخوف پاولویچ (۱۳۹۴)، *نمایشنامه سه خواهر*، ترجمه ناهید کاشی‌چی، نشر جوانه توس، تهران.

رؤیایی، طلایه (۱۳۹۹)، چخوف، کشف ملانکولی شاعرانهٔ پنهان در آدم‌های سرگشته در امپرسیونیستی مه‌آلود، گاهنامه ویکی تماس، ویکی تئاتر، *tamas. wiki/theater*، شماره ۳۴، ۱۴.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۴)، *تاریخ هنر جهان*، چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران.

ریچارد، کلوس (۱۳۸۳)، *سبک‌های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت*، ترجمه نصرالله تسلیمی، انتشارات شرکت حکایت قلم نوین، تهران.

ساعدی، احمدرضا (۱۳۹۲)، کاربست امپرسیونیسم در رمان ماتبقی لکم اثر غسان کنفانی، دو فصلنامه علمی پژوهشی *نقد/دب معاصر عربی*، سال ۳، شماره ۲۴، ۱۴۷-۱۷۰.

سبحانی، علی (۱۳۸۶)، *ازدلاکروا تا نئوامپرسیونیسم*، پایان‌نامه درجه کاردانی رشته نقاشی، مرکز آموزش عالی فنی حرفه‌ای امام علی، دانشگاه یزد.

شهریوری، نادر (۱۳۹۱)، چخوف و امپرسیونیسم، نشریه/*یراس*، شماره ۳۸، ۴۵-۴۱.

صادقی، لیلا، عرش اکمل، شهناز (۱۳۹۶)، خوانش امپرسیونیستی داستان خوان دوم، مجله اختصاصی چوک، بانک مقالات ادبی chouk.ir/maghale.

عرش اکمل، شهناز (۱۳۹۵)، مکتب امپرسیونیسم، مجله اختصاصی چوک، بانک مقالات ادبی، chouk.ir/machale.

عمیدی، افسانه (۱۳۸۶)، *امپرسیونیسم در عکاسی، هنر و معماری*، رشد آموزش هنر، شماره ۹، ۲۸-۳۱.

کارلوس، ری یرو (۱۳۸۸)، *راهنمای هنر از رمانتیسم تا امپرسیونیسم*، ترجمه نسرین هاشمی، نشر ساقی، تهران.

کریمی مطهر، جان الله (۱۳۸۱)، پژوهشی در شخصیت‌پردازی، شیوه و نوع توصیف موضوعات در ادبیات روسیه، ادبیات و زبان‌ها، پژوهش *ادبیات معاصر جهان*، شماره ۱۲، ۱۴۷-۱۵۶.

گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نقش‌جهان، اصفهان.

مرادی، ایوب (۱۴۰۰)، بررسی ویژگی‌های خصیصه نمای امپرسیونیسم در ادبیات داستانی، نمونهٔ عملی داستان با انار و با ترنج از شاخ سیب، پژوهشنامه *مکتب‌های ادبی*، شماره پیاپی ۱۴، ۲۵-۴۴

معدنی پور، غلامرضا (۱۳۹۵)، *مکتب‌های سینمایی*، انتشارات کتاب آبان، تهران.

ملشینگر، زیگفرید، (۱۳۸۸)، تاریخ تئاتر سیاسی، ترجمه سعید فرهودی، انتشارات سروش.

نیکالایوا، سوتلانتا یوریبونا (۱۳۹۹)، «دشت شقایق» یرمالای لاپاخین و «دشت‌های شقایق» امپرسیونیست‌های اروپایی بر اساس نمایشنامه باغ آلبالو اثر آ.پ.چخوف، نشریه *پژوهشنامه زبان و ادبیات روسی*، دوره ۸، شماره ۲، ۵۱-۶۸.

هاروی، پیتچر، اعتمادی، اختر (۱۳۸۲)، قواعد نمایشنامه‌های چخوف، *هنر و معماری نمایش*، شماره ۶۵ و ۶۴، ۳۳-۳۹.

هاوزر، آرنولد (۱۳۷۰)، *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات خوارزمی، تهران.

یرملوف، ولادیمیر (۱۳۵۰)، *نگرشی بر آثار چخوف*، ترجمه حسین اسدپور پیرانفر، انتشارات پیام، تهران.

Randall Jarrell, "About The Three Sisters: Notes," in the Three Sisters (London: Macmillan, 1969), pp. 105-106.