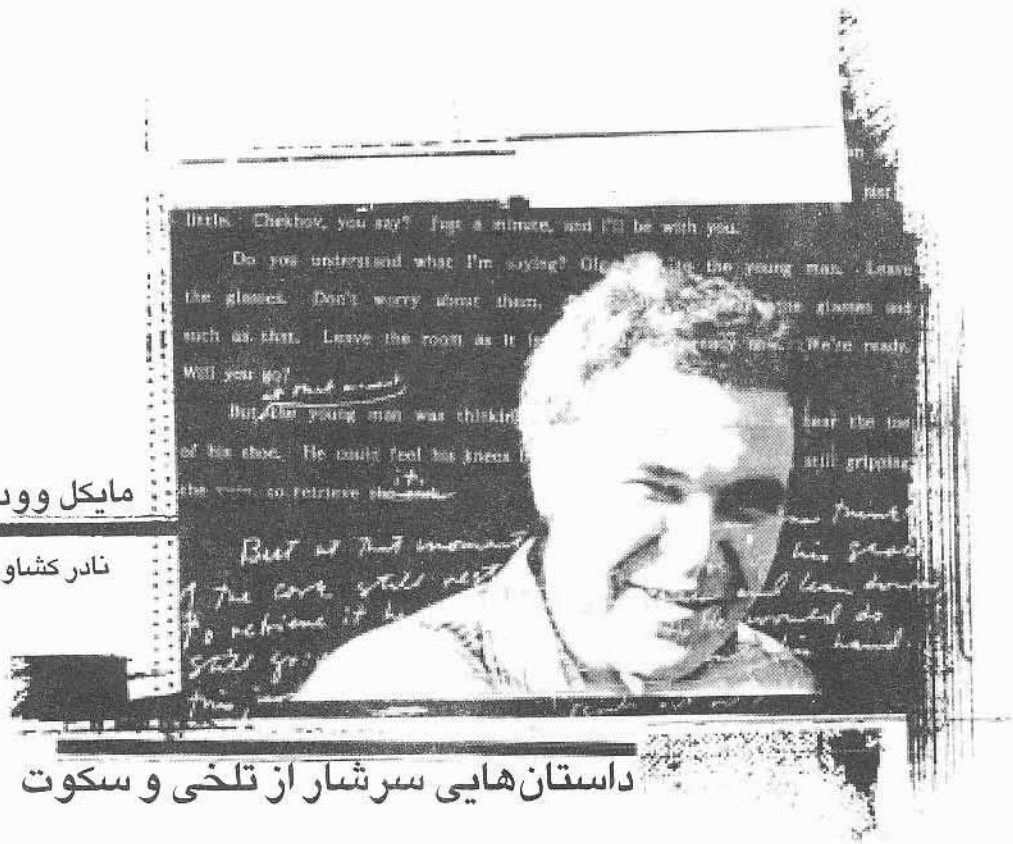


داستان‌هایی سرشار از تلخی و سکوت

مایکل وود

نادر کشاورز پاک‌سرشت

دنیای ریموند کارور عقیم است و سایه‌ای از درد و فقدان رؤیا بر آن حکمفرماست، ولی آن‌قدرها هم که شکننده به نظر می‌آید نیست. محل بقا و محل داستان است. انسان کارور نفس می‌کشد تا داستان خود و دیگران را بگوید.

«حالا وضع بهتر شده. من جلو فنجان قهوه و سیگارهایم در منزل دوستم ریتا نشسته‌ام و با او از این چیزها صحبت می‌کنیم.» اونجا شهر کریسنت نزدیک مرز اُرگون بود و من آن‌جا را بلافاصله ترک کردم.»

کارور مؤلف چندین جلد داستان کوتاه و کتاب شعر است به اضافهٔ چند اثر دیگر با تیراژ محدود. سبک نگارش او سرشار از تلخی و سکوت است. مملو از ناگفته‌هایی که حتا حدسشان دشوار است. او کاری را که بسیاری از نویسندگان با استعداد از آن درمانده‌اند به انجام رسانده است.

او سرزمین مخصوص به خود را خلق کرده که به قول وُردزورث سرزمین همهٔ ماست. البته این سرزمین همان آمریکاست پر از اسامی محل‌ها، کارت اعتباری، تخت تاشو، محصولات استتلی، ساعت‌های آفتاب سوخته، مراکز تجاری، ژله، متل‌ها، آلموند رُکا، کلاه بیس‌بال، سفر به رنو، الکس، مراکز زندگی سرخپوستان، فضاهای بکر غرب و بچه‌هایی به نام‌های ملودی و ری؛ ولی تنهایی و سردرگمی هم در مرکز آن دیده می‌شود. محلی اما در عین حال همه جاگیر. «می‌توانستم صدای ضربان قلبم را بشنوم. صدای قلب همه را. صدای انسان را می‌شنیدم. آن‌جا که نشسته بودیم و صحبت می‌کردیم.»

«می‌توانید ساکت باشید لطفاً؟» که در سال ۱۹۷۶ منتشر شده حاوی ۲۲ داستان بود که شب‌ها و روزهای منشی‌ها، کشاورزان، کارگران متخصص، ورشکستگان و معلمان را تصویر می‌کرد. اغلب گفته می‌شود که رمان‌ها ما را در بطن اجتماعات و زندگی‌ها می‌کشاند. در حالی که داستان‌های کوتاه به ما موجوداتی بحران‌زده را نشان می‌دهند. ولی از زمان چخوف و جویس مفهوم بحران در داستان زیر سؤال رفته است. بحران نامرئی چطور، آن بحرانی که کوچک‌ترین اثری بر جای نمی‌گذارد؟ یا بحران دروغین، آن بحرانی که معلوم می‌شود تنها یک لحظهٔ نابه‌هنگام از هول و هراس بوده است؟ آن لحظه‌های بینش درونی، آن جلوه‌های آنی پرمعنی که هیچ ربطی به بحران سطحی یا درونی ندارند، چطور؟ داستان‌های کوتاه همان‌طور که گریس پالی می‌گوید به این خطهٔ ناراحتی‌های کوچک رسیده‌اند. آشفتگی‌هایی که در زندگی‌های تقریباً بدون حادثه پیش می‌آید. کارور در این سبک ادبی استاد است.

در جلد اول مجموعهٔ قصه‌های آقای کارور در داستان «خودت را به جای من بگذار» از یک نویسنده دعوت می‌شودکه احساسات قهرمانان روزمرهٔ محلی را حدس بزند وی در جواب می‌گوید: فقط شخصی مثل تولستوی می‌تواند چنین احساساتی را بیان و آن هم به درستی بیان کند. همان شخص با لحنی تمسخرآمیز می‌افزاید: آری استعداد خارق‌العاده‌ای لازم است که بتوان «توی کلهٔ آن مرد فرو رفت» و «یا به اکتشاف اعماق آن روح بدبخت پرداخت.»

یک اشاره و یک حرف ما را تا حد زیادی جلو می‌برد. قالب‌ها و نشانه‌ها در هر حرکت کوچک و یا کمرنگ‌ترین گفته‌ها پیدا می‌شوند. به همین جهت عناوین اغلب داستان‌ها و مجموعهٔ قصه‌های کارور از همین جملات گرفته شده‌اند. قطعاتی از صحبت‌های خودمانی با سرگذشتی غم‌انگیز که از داستان‌های وی بیرون آمده‌اند. «شما دکترید؟»

«در آلاسکا چه خبر؟» «چرا، عزیزم؟» «این چطور؟» «همه چیز به او چسبید» «سومین چیزی که پدرم را کشت».

این داستان‌ها پر از روابط به هم خورده یا ناتمامند. حوادثی که هنوز به پایان نرسیده‌اند. یک شوخی تکراری نشان‌دهندهٔ امکان عملی شدن آن است و تجربهٔ واقعی ممکن است فراتر از آن شوخی برود.

پرسید «می‌توانم یک سیگار برگ بکشم؟» «البته، آرنولد» «هیچ اشکالی ندارد» و او از این کار پشیمان شد.

پائولا گفت: او تقریباً هر روز می‌نویسد.

مورگان پرسید: آیا حقیقت دارد؟ خیلی تحسین‌انگیز است می‌توانم بپرسم امروز چه نوشتی؟

مایرز گفت: هیچی.

با این حال در این زندگی‌ها خطر هم هست. فاجعه‌ای که در انتظارش هستیم با وجود آن که بر آن نمی‌توان نام بحران یا ملودرام گذاشت همه جا همانند یک هراس حاضر است و به همین جهت این مردم نگران پر از جنب و جوش و این داستان‌ها سرشار از خطرند. «او طلوع آفتابی بدین سهمگینی را نه در فیلم‌ها دیده و نه در کتاب‌ها خوانده بود.» او هنوز خواب بود.

شوهر آهسته در گوش او گفت: «بیدار شو» «بیرون صدائی می‌شنوم» قهرمانان کارور قدرت تخیل بی‌نهایت قوی دارند و با وسواس زیاد به ذهن دیگران و ترس خود مشغولند.

در یکی از بهترین داستان‌های اولیه‌اش به نام «آن‌ها شوهرتو نیستند» غرور بی‌سر و ته یک مرد کاملاً وابسته به آن چیزی است که از چشم دیگران می‌بیند. شغل او فروشندگی فصلی است و به طور اتفاقی گفتگوی دو نفر را می‌شنود که دربارهٔ چاقی زنش که پیشخدمت یک کافهٔ شبانه‌روزی است حرف می‌زنند.

فروشنده بعد از شنیدن این گفتگو رژیم غذایی به همسرش تحمیل می‌کند. عددهای کم شده را می‌شمارد و سرانجام به کافه بازمی‌گردد. با نگرانی منتظر نگاه‌ها و نظریات مشتریان دربارهٔ زنش می‌نشیند. دیگر هیچ انتقادی نمی‌شنود.

بالاخره از یکی از مشتریان دم بار می‌پرسد:

حالا نظرت چیه؟ فقط تو نگاه کن. ببین می‌تونم یک بستنی شکلاتی بخورم؟

آن مرد جواب نمی‌دهد و یک پیشخدمت دیگر می‌پرسد: این مسخره از کجا پیدا شد؟

زن آن مرد جواب می‌دهد: «این آقا یک فروشنده است و شوهر من است» غم نهفته در این داستان خارج از حدتحمل و تحلیل است.

اولین کتاب داستان‌های کارور بیش‌تر به کاوش در یک مصیبت عمومی شباهت داشت تا جستجو در یک مبحث همگانی. قهرمان او به نحوی گم شده و یا خوار شده بودند. ۱۷ داستان «وقتی از عشق می‌گوییم از چه حرف می‌زنیم؟» یک مجلد فشرده را تشکیل می‌دهند که حاوی واریاسیون‌هایی با مضمون ازدواج، خیانت و نیرنگ‌های اضطراب‌آور عاطفهٔ انسانی است.

در همان داستان عنوانی آن مل مک‌گینس پزشکی است که با دوستانش مشروب می‌نوشد. او خشونت و یأس همسر قبلی زنش را علامت عشق نمی‌بیند. آن مرد مرگ موش می‌خورد و ناشیانه گلوله‌ای به خود زد و مرد.

ولی مل می‌گوید «اگر عشق این است ارزانی خودتان»

ایدهٔ مل از عشق این است که زن و شوهر پیری پس از له شدن در تصادف اتومبیل و با وجود گچ‌ها و پانسمان‌هایشان هنوز به همدیگر علاقه دارند. دل آن مرد شکسته بود چون نمی‌توانست سر لعنتی‌اش را بچرخاند و اون زن مرده‌شورش را نگاه کند. «ما باید خجالت بکشیم وقتی که از عشق به این صورت صحبت می‌کنیم.»

لحن حاکم بر کتاب در این جمله خلاصه می‌شود که قهرمان یک داستان دیگرش به زبان می‌آورد: انسان نمی‌داند چه بوده و چه می‌خواهد. به بی‌راهه می‌رود و هر از چندی با خاطرات گذشتهٔ خود از جا می‌پرد. در داستان «عمارت تابستانی»، «دوان» و «هالی» مست کرده‌اند و به نظارهٔ خرابه‌های آیندهٔ خیالی خود می‌نشینند. خود را هم‌چون آدم‌های متشخصی در روزهای پیری می‌بینند. «و مردم به دیدار ما خواهند آمد.» در «این همه آب و این همه نزدیک خانه» چند مرد جسد یک دختر غرق شده را در کنار بساط ماهیگیری خود می‌یابند، ولی این حادثه را تا پایان مسافرت دو روزهٔ خود به کسی بازگو نمی‌کنند.

زن یکی از آن‌ها شوهرش را قاتل آن دختر تصور می‌کند و آن را به مثابهٔ رفتار ستمکارانهٔ مردان جامعه نسبت به زنان می‌بیند. بله خیلی چیزها در حال تغییراند. ولی بعضی چیزها به همان روال بوده و هستند. و زن به همان روابط همیشگی خود با شوهرش ادامه می‌دهد.

یک جور تردستی در بعضی از داستان‌های این مجموعه می‌توان یافت که در مجموعه‌های قبلی وجود ندارد. یک بچهٔ دروغگو و خشن به هیأت یک سیاستمدار معروف آینده رشد می‌کند.

یک مرد بی‌دست بدبینانه بچه‌هایش را مقصّر وضعیت کنونی خود می‌بیند.

یک پسر در روز تولدش به زیر ماشین می‌رود و شیرینی‌پز تلفن می‌کند که بیایند و کیک جشن تولد آن پسر را ببرند.

یک زن و شوهر در میان مشاجرات خود کم مانده بچهٔ خود را لت و پار کنند و به همین شکل سرگذشت ایشان به پایان می‌رسد.

عنوان این داستان «راه و رسم عام» به وضوح نامهربانی و تکبّر برخی از داستان‌های این دوره را نشان می‌دهد.

عیوبی که کارور دائماً سعی دارد از آن‌ها دوری کند و این جاست که او احساسات درونی خود را به تقلید از نفس خود تبدیل به یک برنامه می‌کند. تلقین هوشمندانهٔ وی مبنی بر این که زندگانی اغلب افراد در اضطراب ریشه گرفته است تبدیل به این نیمه حقیقت ناشیانهٔ می‌شود که آرام‌ترین زندگی‌های نیز لطمه آورند.

با این حال بهترین داستان‌های جدید کارور هنر وی را یک مرحله بالاتر می‌برند. همان‌طور که عنوان کتاب به اشاره می‌گوید موضوع این داستان‌ها تنها عشق یا زندگی زناشویی ویران و وصله پینه‌دوزی شده نیست. گفتگو هم هست.

این از قریحهٔ چشمگیر کارور است که به ما اجازه می‌دهد آن‌چه را که به تظاهر بیان شده بشنویم.

وی در دهان قهرمانان خود کلمه‌ای نمی‌گذارد؛ بلکه آن کلامی را می‌شنود که آن‌ها بر زبان نمی‌آورند.

در داستان «چرا نمی‌رقصید؟» مردی تمام اثاثیهٔ خود از قبیل تخت، لامپ گنجه، صندلی حصیری و غیره را به بیرون از منزل برده آن‌ها را به همان شکل که در خانه‌اش بودند برپا می‌کند. آیا این‌ها برای فروش‌اند؟

تلویزیون، تخت میز و چند صفحه کهنه موسیقی را می‌فروشد یک دختر می‌گوید «شما باید درمانده باشید یا چیزیتون شده باشد» و خود نمی‌شنود که این کلامش چه طنین ساده‌ای دارد.

چه اتفاقی افتاده؟ مرد تنهاست. آیا زنش وی را ترک کرده یا مرده است؟ نمی‌دانیم.

لحظه‌ای مرد را توی حیاط می‌بینم که در حال تماشای تخت‌ها و لامپ‌ها است. «این طرف من بودم. اون طرف او.»

در داستان‌های دیگر شکست در گفتگو و نه فقدان آن است که سخن می‌گوید. «او می‌خواست چیز دیگری بگوید ولی نمی‌دانست چه می‌تواند باشد.»

«حرف‌هایی داشت که بگوید. شکایت یا دلداری و از این چیزها.»

در آخرین داستان این کتاب شوهری که خانه را ترک می‌کند. مصرانه می‌خواهد «یک حرف دیگر هم بگوید ... ولی دیگر به ذهنش نمی‌رسد که چه بود آن چیزی که می‌خواست.»

مسأله این نیست که کلمات نارسا هستند یا اعمال آدمی گویاترند. بلکه این است که شوق آدمی به گفتگو یک احتیاج است، احتیاجی که روانی مختص خود را دارد و به هر زبانی که در دسترس باشد بیان می‌شود. برای نویسنده این حقیقتی مشکل‌آفرین است ولی کارور از آن شانه خالی نمی‌کند.

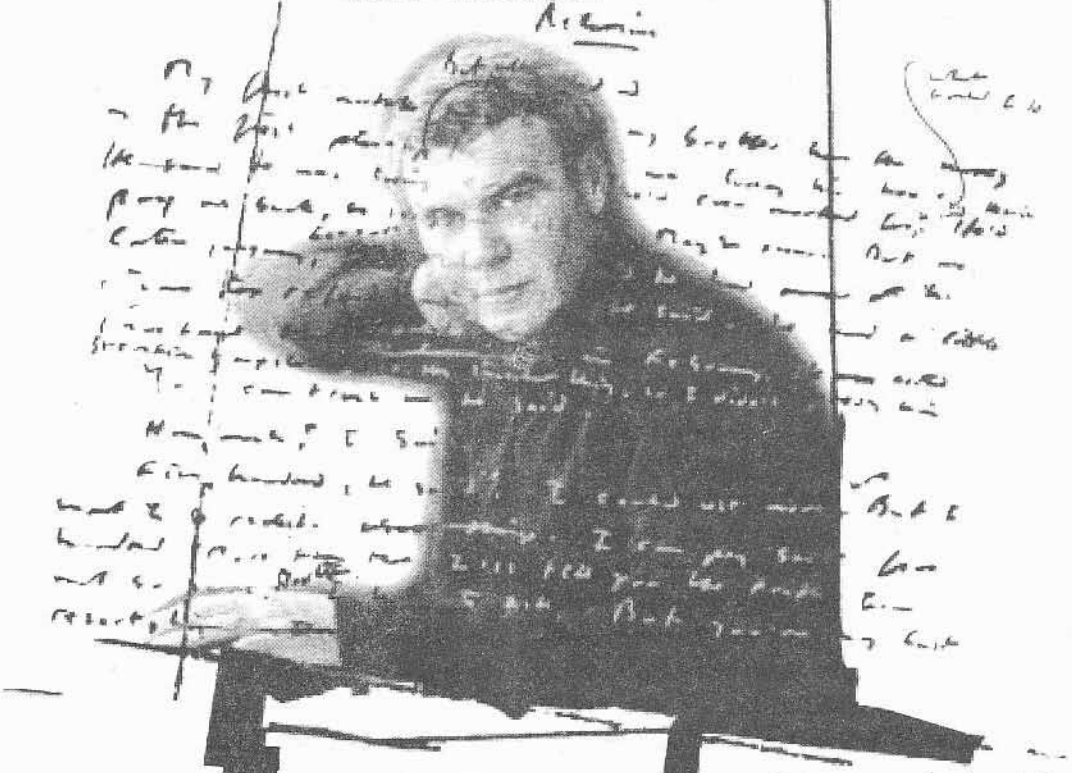
«او نگران بود یا شاید این کلمه خیلی سنگین باشد.»

فقط یک نویسندهٔ دقیق می‌تواند از سنگینی کلمهٔ «نگران» دلشوره داشته باشد و با کیفیت بی‌نام آن حسی که کوشش به تعریف آن دارد فکر خود را مشغول کند.

در سکوت کارور ناگفته‌هایی گفته می‌شود. ■

ریموند کارور:
صدایی که به زحمت شنیده می شود

جی مک اینرنی
برگردان: شهرزاد لولاچی



سالها پس از مرگش، تصویر ماندگاری که ازریموند کارور در ذهنم مانده بود، از افرادی بود که به سمت او خم شده بودند و سعی داشتند به حرف های او گوش کنند. خیلی آهسته صحبت می کرد. یکبار تی. اس. الیوت ازرا پاوند را در مقام استاد چنین توصیف کرده بود: "مردی که سعی می کند به فرد کاملاً کری بفهماند خانه آتش گرفته است." اما صدای ریموند کارور کاملاً برعکس آن است. ممکن است بعد از اینکه دود اتاق را پرکرده و فرشها شعله ور شده‌اند کارور بپرسد: "راست، اینجا کمی گرم نیست؟" و شما هم که روبروی او نشسته اید ولی دروضعیتی ناراحت به سمت او خم شده اید تا صدایش را بشنوید، می‌پرسید: "ببخشید ری، چی گفتی؟" او معلم عجیبی بود، هرگز بر هیچ موردی اصرار نداشت و فقط بعضی موارد رابا تأکید بان می کرد. یکبار در اتاقی که کارور مصاحبه ای دوساعت و نیمه داشت نشسته بودم و گوش می دادم. مصاحبه کننده ضبط صوت را نزدیک و نزدیکتر برد و بالاخره از او خواهش کرد که آنرا روی پایش بگذارد، چند روز بعد تلفن کرد و با ناامیدی گفت صدای ضبط شدهٔ ری قابل شنیدن نست. کلمهٔ "آهسته" برای توصیف طرز حرف زدن او کافی نیست، و

هروقت که مجبور بود برای عدهٔ زیادی صحبت کند صدایش به مراتب آهسته‌تر هم می‌شد.

داشتم می گفتم ، او زیر لب حرف می‌زد و اگر خدای ناکرده حرکتی مثل تق تق پا یا فشردن انگشتان باعث کوچکترین صدا می شد بلافاصله سخنانش را قطع می‌کرد که به دلیل فروتنی عمیق و احترام تا حد پرستش او به زبان بود که باید با کلمات خیلی خیلی با احتیاط رفتار کرد . چنان که تقریباً امکان نداشت آنچه می‌خواهی بگو ، انگار که شاید حتی خطرناک باشد. وقتی به حرف های او دربارهٔ نوشتن در کلاس یا در اتاق نشیمن خانهٔ بزرگ سبک ویکتوریای اش در سیراکوز که در آن با تس کالاگر زندگی می‌کرد، گوش می‌کردی متوجه می‌شدی که او نویسنده‌ای است که عاشق کلمات استادان پیش از خود است و مواظب است که حتماً لیاقت استفاده از آنها را داشته باشد. این احترام به زبان همراه با فروتنی که به ترس پهلو

می‌زند . را در هر جمله از داستان هایش هم می توان حس کرد.

مواجهه با داستانهای کارور در اوایل دههٔ هفتاد برای بسیاری از نویسندگان هم نسل من نقطهٔ عطف وتغییر مهمی بود ، تجربه‌ای که شاید با کشف سبک همینگوی در دههٔ بیست قابل مقاسه باشد. در واقع زبان کارور ـ سادگی و شفافیت آن ، تکرار ،]هنگ تقریباً گفتاری آن و دقت توصیف های ظاهر اش ـ بی تردید شبیه به زبان همینگوی است. اما کارور خودپسندی رمانتیکیرا که نمونهٔ ناقصی برای نویسندگان اواخر دههٔ بیست شده بود کنار گذاشت. پارک های جنگلی و مجموعه‌های آپارتمانی ، منصبهای پرطمطراق مشاغل بی حاصل جایگزین کافه ها ، پانسیون ها و میدان های جنگ اروپا شد. قزل آلاهای رودخانه های داستان های کارور موجودات جهش یافته بر اثر آلودگی بودند. جنبهٔ خوشایند پیام کارور به ما ـ حتی به آنها که هرگز در یک کارگاه چوب بری یا پارک جنگلی نبودند ـ این است که از مشاهدهٔ دقیق زندگی واقعی هرکسی و در هرمکانی می توان ادبیات آفرید. این مسئله وقتی که فراداستان آکادمیک سبک غالب زمانه بود هیجان‌انگیزبه حساب می آمد. نمونه ای که او بوجود آورد رئالیسم و فرم داستان کوتاه را جانی دوباره بخشید. با اینکه کارور اغلب سال های عمرش تدریس کرد ، هرگز دارودسته و مرد و دنباله روجمع نکرد. اما وقتی در اواخر دههٔ هفتاد و اوائل دههٔ هشتاد در دانشکدهٔ تحصیلات تکمیلی و دنیای نشر نیویورک بودم هیچ نویسندهٔ دیگری جز او نقد و الگوبرداری نمی شد. احتمالاً از وقتی که دونالد بارتلمی از دههٔ شصت کار راشروع کرد هیچ داستان نویسی چنان شور و هیجانی در دنیای ادبیات بوجود نیاورده بود.

من که با خواندن اولین مجموعه داستان او " می شود لطفاً ساکت باشی؟ " ، کتابی که فقط به خاطر عنوانش آنرا خریدم ، جادو شده بودم ؛ خیلی شانس آوردم که چندسال بعد او را دیدم و سرانجام در اوائل دههٔ هشتاد در دانشگاه سیراکوزشاگرد او شدم. با وجود چندین هزار برنامهٔ درسی تحت عنوان نویسندگی خلاق در سراسر کشور ، احتمالاً هنوز هم نمی توان به این سؤال که آیا نویسندگی آموختنی است پاسخ درستی داد . اینکه بگوئیم فاکنر و همینگوی هیچکدام مدرک کارشناسی ارشد داستان نویسی نداشتند موضوعی جداست. رمان نویس‌ها و نویسندگان داستان کوتاه هم به اندازهٔ همهٔ آدم ها باید زندگی شان را از طریقی تأمین کنند و

می خواهند وقتی کار خلاقهٔ خود را انجام دهند باد کمک هائی هم دریافت کنند. برای نویسندگان دههٔ بیست پاریس مکان مناسبی بود و در دههٔ سی اتحادیهٔ ناشران غرب به نویسندگان کمک های شایان توجهی می کرد و کماکان همان جریان در هالیوود هم بود. در سال های اخیر هم دانشگاه ها حامیان مالی نویسندگان شدند.

کارور خود محصول این سیستم جدید بود، او که در کارگاه نویسندگی دانشگاه آیووا و دانشگاه استانفورد تحصیل کرده بود بالاخره از طریق تدریس زندگ اش را تأمین م‌کرد . این کاری بود که از سر احتیاج انجام می داد ، نقشی که در آن راحت نبود. برای امرار معاش تدریس می کرد چون از دیگر مشاغلی که داشت آسان تر بود. کار در چوب بری ، بیمارستان ، دربانی ، پیک و ویراستار کتابهای درسی . با اینکه از شغل آبرومندانه‌اش راضی بود ، اصلاً متوجه نمی‌شد که چرا افرادی که استعداد نویسندگی داشتند می‌بایست توانائی تدریس را هم داشته باشند. او خیلی هم خجالتی بود. هربار که قرار بود در کلاسی تدریس کند مضطرب می شد. روزی که می بایست به کلاس می‌رفت خیلی پریشان بود ، مثل شاگردی در روز امتحان.

مثل بسیاری از نویسندگانی که در محوطهٔ دانشگاه زندگی می‌کردند ، ری هم مجبور بود به علاوهٔ واحدهای نویسندگی خلاق زبان انگلیسی نیز درس بدهد که عنوان یکی از آنها فرم و تئوری داستان کوتاه بود ، اسمی که ری آن را از دفترچهٔ راهنمای دروس کارشناسی ارشد به عاریت گرفته بود. در این کلاس ها هر هفته یک مجموعه داستان را که دوست داشت ، شامل نویسندگان معاصر و قرن نوزدهم و همچنین داستان های ترجمه شده ، به عنوان تکلیف تعیین می کرد . ما کتاب ها را می‌خواندیم و دو ساعت دربارهٔ آنها بحث می‌کردیم. فلانری او کانر ، چخوف ، آن بیتی ، موپاسان ، فرانک او کانر ، مری رابینسون ، تورگنیف و بیش از همه چخوف. (او همهٔ نویسندگان قرن نوزدهم روس را خیلی دوست داشت) . ری کلاس را شروع می‌کرد ، مثلاً می پرسید : " خوب ، راستی از ادورا ولتی خوشتان آمد؟" ترجیح می داد به حرف های بقیه گوش کند ، اما قسمت های مورد علاقه‌اش را هم می‌خواند و درمورد آنچه در کتاب انتخابی‌اش دوست داشت صحبت می کرد. او دقیق بود و سعی داشت متن را در نظر داشته باشد و بالاخره موقعی می‌شد که هنگام صحبت دربارهٔ نوشتن احساساتی می‌شد و از عصبانیت به حال انفجار می رسید.

یک ترم ، یک دانشجوی ساعی دورهٔ دکتری با تلاش زیاد به کلاسش آمده بود ، که اغلب شاگردان آن نویسنده بودند.آن موقع دپارتمان انگلیسی در همه جای کشورآوردگاه تئوریسین ها و طرفدارن

علوم انسانی بود و پساساختارگرائی به شدت بر فضای دانشگاه سنگینی می کرد. بعد از چندین هفته که با روش آزادانه کارور گذشت ، تئوریسین جوان به شدت اعتراض کرد که : " عنوان کلاس فرم و تئوری داستان کوتاه است اما ما فقط دورهم نشستیم و راجع به کتاب های مختلف بحث کردیم. پس فرم و تئوری چه می شود؟"

ری برآشفت. سری تکان داد و پک محکمی به سیگارش زد و گفت : " خوب ، چه سوال جالبی". بعد از مکثی طولانی ادامه داد : " فکر می کنم گفتم که مهم این است که کتاب های خوب را بخوانیم و درمورد آنها بحث کنیم و بعد خودتان تئوری خود را بسازید." بعد لبخند زد.

به عنوان استاد نویسندگی خلاق هم کارور روش خاصی داشت. فکر می‌کرد نباید هیچ کس را ناامید کند .

می گفت برای هرکسی که می‌خواهد برخلاف جریان آب شنا کند و نویسنده شود در زندگی به اندازهٔ کافی مانع وجود دارد و واقعاً هم خود چنان تجربه ای داشت. نقد برای ری مثل داستان‌نویسی عملی همدلانه بود، یعنی خود را به جای آن دیگری بگذاری. نمی‌توانست نویسندگا نی را که عیب جوئی میکنند درک کند و یکبار مرا هم به خاطر نوشتن چنان نقدی سرزنش کرد. اعتقاد داشت که شعر و نثر دوقلوهای همزادند . دربین افراد معدودی که از دهان خود ری شنیدم که از آنها بدش می آید یکی شاعری بود که وقتی ماشینش در سالت لیک سیتی خراب شد وپنجاه دلار از او قرض خواست ازقرض دادن به او امتناع کرده بود ، دو منتقد که به کار او حمله کرده بودند و نویسندگانی که از نوشته‌های دوستانش عیب جوئی کرده بودند .

برای مردی خجالتی مثل او روحیهٔ معاشرتی‌اش استثنائی و قابل توجه بود. او با نویسندگان ، شاگردان و هوادارانش دائماً نامه نگاری می کرد . توصیه نامه و تشویق‌نامه می‌نوشت ، به ویراستارها و کسانی که در حوزهٔ ادبیات فعالیت داشتند ، کمک می‌کرد تا کار پیدا کنند و کمک هزینه بگیرند و دوستانی که به دلگرمی نیاز داشتند را در اولین جلسهٔ ارائهٔ پایان‌نامه‌شان همراهی می کرد.

یک روز که او را سرزنش می کردم که درمورد شاگردی که فکر می‌کردم کار ضعیفی نوشته خیلی آسان گرفته ، برایم داستانی تعریف کرد : اخیراً در یک مسابقهٔ داستان نویسی داور بود . نویسنده که به اتفاق آرا انتخاب شده بود و داستان‌هایش تا آن موقع خیلی مورد تشویق و تأئید قرار گرفته بود یکی از دانشجویان سابق او ، و احتمالاً بدترین شاگرد کلاس بود، بدترین دانشجوئی که در طی بیست سال داشته و هیچ امیدی هم به او نداشت. گفت : " اگر ناامیدش می‌کردم چه می‌شد؟" شدیدترین نقد او این بود که : " قصه‌ای که می‌خواهی بگوئی خوب است ." که به گمانم یعنی : باید از سنگلاخ های بسیاری گذشت تا به پارناسوس (قلهٔ ادب و هنر در یونان باستان) رسید. اگر کارور می بایست تصمیم می گرفت ، کلاس ها و کارگاه های نویسندگی کاملاً توسط شاگردان اداره می شد ، اما به قدری برای خود احترام قائل بود که هرگز چیزی را پیشنهاد نمی کرد.

یکبار در جلسه داستان‌خوانی کارگاه نویسندگی دورهٔ فوق لیسانس نشسته بود ، تا آنجا که به خاطر دارم داستان دو شخصیت متمایز ، آشنائی آنها و ازدواج متعاقبشان را نشان می داد . آنها بعد از اشتباهات بسیار تصمیم گرفتند که با هم رستورانی تأسیس کنند که مراحل آن به تفصیل توضیح داده شده بود. در روز افتتاح رستوران یک گروه اوباش به آن حمله کردند و همهٔ کسا نی را که در رستوران بودند کشتند . داستان همان جا تمام شد. بعد از اینکه تقریباً همهٔ کسانی که در محل سمینار بودند از این طرح داستانی انتقاد کردند ، همه‌مان به ری نگاه کردیم . معلوم بود که جاخورده. بالاخره آهسته گفت : " خوب ، گاهی باید داستان با هفت تیر کشی تمام شود." این جواب هم نویسنده و هم بقیهٔ حضار را راضی کرد.

در اولین ترم من ، ری فراموش کرده بود که نمرهٔ مرا در فهرست نمرات کارگاه داستان‌نویسی یادداشت کند. موضوع را به او گفتم و باهم به دفتر دپارتمان انگلیسی رفتیم تا آن را حل کنیم. او گفت : " واقعاً کارهای خوبی نوشته بودی ." و به این ترتیب خیالم را راحت کرد که بیست می‌گیرم. خیلی از خودم راضی بودم ، اما وقتی دفتر نمرات را بازکرد تا نمره مرا در ستونی از نمره هائی که همه مثل هم بودند بنویسد، چندان خوشحال نشدم. انگار همه خیلی خوب نوشته بودند. در کارگاه از همهٔ داستان ها تعریف می کرد ، طوری رفتار می کرد انگار که همهٔ داستان ها جاندارانی شاید کمی بیمار یا فلج بودند اما می شد از آنها پرستاری کرد و شفایشان داد.

با اینکه ری همیشه تشویق می کرد ، اگر می دانست که نقدش باعث ناراحتی نمی شود ، به شدت انتقاد می کرد. با همان روشی که دستنویس های خود را تصحیح می‌کرد ، داستانهای شاگردانش را بازبینی می‌کرد. دستنوشته های آنها درحالی بازگردانده می‌شد که بسیاری از جملات حذف شده ، جایگزین شده و پر بود از علامت سوال ، به عبارت دیگر کارور آنها را کاملاً سلاخی کرده بود. یک داستان را هفت بار به اودادم ؛ حتماً پانزده تا بیست ساعت روی آن وقت صرف کرده بود. او ویراستاری به شدت موشکاف و وسواسی بود که خط به خط نوشته را تصحیح می کرد. در دفترش تقریباً آدم بداخلاقی می شد و رفته‌رفته صدایش لحنی طعنه‌آمیز پیدا می کرد.

یکبار ده پانزده دقیقه سر استفاده ازک کلمه بحث کردیم. به نظر کارور موضوع ارزش گفتگو را داشت. حالا هروقت که می‌نویسم به یاد او می‌افتم. کارور خود از همان مثال در مقاله ای که همان سال نوشت ، در توصیف تأثیر استادش " جان گاردنر " استفاده کرده بود.

جان گاردنر رمان نویس ، اولین استاد نویسندگی ری بود. آنها در دههٔ شصت در کالج ایالتی اوهایو آشنا شده بودند. ری می گفت که در طول دوران نویسندگی اش همیشه احساس می کرده گاردنر مراقب او است، انتخاب بعضی از کلمات ، عبارات و بازی های کلامی را تأئید و

برخی از آنها را رد می‌کند . او گفت یک استاد خوب داستان نویسی گاهی مثل ضمیر خود آگاه ادبی ، صدای منتقدانه و دوستانه ای در کنار تواست. می فهمم منظورش چیست (من هم یکی دارم که زیرلب حرف می زند). تقریباً بعد از بیست سال کارور دوباره استاد قدیمی اش را که در کمتر از بیست مایلی سیراکوز در بینگهامتون نیویورک تدریس و زندگی می کرد ، دید ؛ حتی آنموقع هم تأئید گاردنر برایش فوق العاده باارزش بود. در بهار سال ۱۹۸۲ ، بعد از آنکه خبر مرگ گاردنر را در تصادف شنید ، چند دقیقه ای به منزلش رفتم. خیلی پریشان بود و حتی نمی توانست بنشیند. همانطور که راجع به گاردنر صحبت می کرد قدم زدیم.

ری گفت : " آنموقع حتی نمی دانستم که یک نویسنده چه شکلی است . جان مثل نویسنده‌ها بود . موهایش آشفته بود و چیزی مثل شنل می‌پوشید. سعی کردم از راه رفتنش هم تقلید کنم. چون جای ساکتی برای نوشتن نداشتم به من اجازه می داد که در دفترش کار کنم. من هم نوشته هایش را می‌کاویدم و عنوان داستانهایش را

می دزدیدم و از آنها برای داستانهای خودم استفاده می‌کردم."

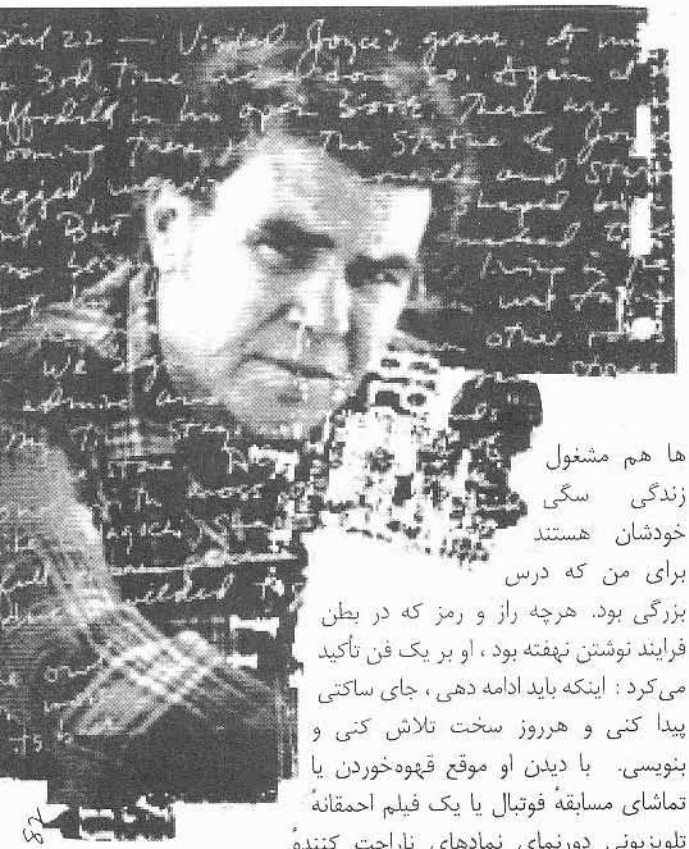
پس حتماً او هم می فهمید که کی همهٔ ما وقیحانه ایده های او را می‌دزدیدیم ، ما شاگردان دانشگاههای سیراکوز و آیووا و استانفورد و همهٔ کارگاههای نویسندگی کشور که تقریباً در همهٔ آنها داستانهائی با عنوانهای داستانهای ریموند کارور مثل : " اشکالی دارد سیگار بکشم؟" یا " این چی عزیزم؟ " می نوشتیم . واضح است که او دوست نداشت نسخهٔ بدل تربیت کند اما می دانست که تقلید بخشی از فرایند کشف روش خویش است.

کارور را در ابتدای آنچه دوست داریم " زندگی دوبارهٔ " او بنامیم ، یعنی بعد از ترک اعتیاد به الکل دیدم. چیزهائی راجع به اخلاق سگی قدیم ری شنیده بودم ، داستانهائی که خودش دوست داشت تعریفشان کند. آنموقع فکر می کردم نویسنده‌ها دیوانگانی بسیار باهوش هستند که بسیار می‌نوشند و خیلی تند می‌رانند و نوشته‌های درخشان در مسیر خود به جای می گذارند. شاید یک وقتی او هم اینطور بوده. در مقاله اش " آتش"

می نویسد : " فهمیدم که نویسندگان روز تعطیل را به لباس شستن نمی گذرانند." همینگوی در رختشویخانه مرده بود؟ نه . اما ویلیام کارلوس ویلیامز زندگی عادی داشت و همینطور هم چخوف که کارور او را

می پرستید. در کلاس و در نوشته‌هایش کارور یک طوری این پیام را می‌رساند که در قلمرو ادبیات نیز زندگی واقعی جای خود را دارد.

نه اینکه بگوییم آنموقع ری اکثر وقتش را صرف زندگی روزمره می کرد ، اواخر زندگیش، زندگی چنان به کامش شده بود که همیشه قدر آن را می‌دانست. اما شنیدن کلیدهای تایپ یکی از استادان داستان نویسی امریکا در خیابانی که یکی از همسایه ها چمنهای باغچه اش را کوتاه می‌کند و چندتا بچه هم فریزبی بازی می کنند و بدبخت بیچاره



ها هم مشغول زندگی سگی خودشان هستند برای من که درس بزرگی بود. هرچه راز و رمز که در بطن فرایند نوشتن نهفته بود ، او بر یک فن تأکید می‌کرد : اینکه باید ادامه دهی ، جای ساکتی پیدا کنی و هرروز سخت تلاش کنی و بنویسی. با دیدن او موقع قهوه‌خوردن یا تماشای مسابقهٔ فوتبال یا یک فیلم احمقانهٔ تلویزیونی دورنمای نمادهای ناراحت کنندهٔ بخصوصی دربارهٔ زندگی نویسندگان که سعی می کرد راجع بهشان حرفی نزند ـ اگرچه گاهی که فکر می کرد کارسازند چنین می کرد ـ ظاهر می شد . وقتی اول در نیویورک باهم آشنا شدیم ، فکر می‌کرد وظیفه دارد نصیحتم کند و برایم چندین نامهٔ فوق العاده نوشت تا اینکه بالاخره به نزدیکی او نقل مکان کردم و شاگردش شدم.

با خواندن گفتگوهای افلاطون ، آدم بالاخره متوجه می شود که اظهار فروتنی سقراط تمهیدی بیش نیست. اما با اینحال فروتنی ری عمیق و ناخود آگاه و یکی از خارق العاده ترین ابعاد وجودی او بود . وقتی از شاگردی می پرسید : " تو چه فکر می‌کنی ؟" واقعاً می‌خواست نظر او را بداند. این نمونهٔ نادر و آموزنده ای به حساب می آید. او خود چنان با احتیاط ابراز نظر می‌کرد که می فهمیدی نظراتش کاملاً سبک و سنگین شده اند.

برای کسی که ادعا می کرد تدریس را دوست ندارد ، او تأثیر بسیار برجسته ای بر شاگردان بسیاری گذاشت. ریموند کارور بی تردید تأثیر عمیقی بر زندگی من گذاشته و دیگران هم چنین چیزی درباره‌اش می‌گویند.

من هنوز هم با سر خم شده به یک سو به جلو دولا می‌شوم و منتظرم تا صدایش را بشنوم.

جی مک اینرنی نویسندهٔ کتاب " زندگینامهٔ من "

The mortician took the vase of roses. Only once while the young man had been speaking did he betray the least flicker of interest, or indicate that he'd heard anything out of the ordinary. But the one time the young man mentioned the name of the deceased, the mortician's eyebrows had raised just a little. Chekhov, you say? Just a minute, and I'll be with you.

Do you understand what I'm saying? Olga said to the young man. Leave the glasses. Don't worry about them. Forget about crystal wine glasses and such as that. Leave the room as it is. Everything is ready now. We're ready. Will you go?

But the young man was thinking of the cork that still rested near the toe of his shoe. He could feel his knees bending, felt himself lean down, still gripping the vase, to retrieve the cork.

بازارگرمی های داستان نویس

Story teller's shoptalks

نوشته: ریموند کارور

ترجمه: فرخ سلطانی

سال ۱۹۶۶، وقتی بیست و هفت سالم بود، متوجه شدم که در تمرکز حواس بر داستان های بلند مشکل دارم. مدتی دردسر تلاش برای خواندن و نوشتن چنین داستان هایی را کشیدم. تحملم تمام شده بود؛ دیگر بردباری لازم را برای نوشتن رمان نداشتم. این دوره از زندگی من ماجراهای پیچیده ای دارد و آنقدر کسل کننده است که نمی توانم درباره اش صحبت کنم، اما می دانم به این که چرا حالا فقط شعر و داستان کوتاه می نویسم خیلی ربط دارد. شروع کن، تمام کن. کند حرکت نکن. ادامه بده. شاید به این باشد که تمام بلندپروازی هایم را در همان دوره، در سال های پایانی دهه دوم عمرم، از دست دادم. فکر می کنم اگراین اتفاق افتاده باشد، اتفاق خوبی بوده است. بلندپروازی و کمی شانس به درد نویسنده می خورد، اما بلندپروازی زیاد و بدشانسی، یا حتی بی شانسی، برایش خطرناک است. استعداد هم باید باشد.

بعضی ازنویسنده ها استعداد زیادی دارند، اصلا نویسنده ای نمی شناسم که بی استعداد باشد. اما یک نگاه کامل و منحصر به فرد، و پیدا کردن زمینه درست برای بیان این نگاه چیز دیگری است. مثلا "دنیای گارپ"ازدید جان ایروینگ دنیای حیرت انگیزی است. دنیای دیگری هست از دید فلانری اوکانر، از دید فاکنر و همینگوی، از دید چیور، آپدایک، سینگر، استنلی الکین، آن بیتی، سینتیا اوزیک، دونالد بارتلمی، مری رابینسن، ویلیام کیتزج و بری هانا. هر داستان نویس بزرگ، یا حتی خیلی خوبی، دنیا را آن طور که خود می خواهد از نو می سازد.

این چیزی که گفتم چیزی شبیه سبک است، اما فقط سبک نیست. امضای ویژه و غیرقابل تردید نویسنده است زیر آنچه می نویسد می گذارد. این دنیای اوست و نه دنیای دیگری. این یکی از چیزهایی است که نویسنده ها را از هم متمایز می کند. استعداد اینگونه نیست، نویسنده با استعداد پر است. اما نویسنده ای می ماند که نگاه خاصی به دنیا دارد و آن را هنرمندانه بیان می کند.

ایساک دنیسن جایی گفته بود که هر روز کمی می نوشته است، بدون امید و بدون یاس. یک روز این حرف را روی یک کارت سه در پنج می نویسم و می چسبانمش به دیوار کنار میزتحریرم. همین حالا هم چند تا از همین کارت ها روی دیوار هست. "صحت بنیادی بیان، تنها قانون اساسی نوشتن است." جمله از ارزاپاوند است. خوب این "صحت بنیادی بیان" را به هیچ وجه نمی توان همه چیز دانست، اما اگر نویسنده ای داشته باشدش، حداقل در مسیر درستی حرکت می کند.

روی یکی دیگر از کارتهایم بخشی از یک جمله را از یکی از داستا ن های چخوف نوشته ام: "... و ناگهان همه چیز برایش آشکار شد." من در این کلمه ها حیرت فراوان می بینم. وضوح ساده، و حس اکتشاف ناچیزی را که منتقل می کند دوست دارم. کمی هم مرموزبه نظر می آید. چه چیزی قبلا پنهان بوده است؟ چرا در این لحظه آشکار شده؟ چه اتفاقی افتاده؟ از همه مهم تر، حالا چه می شود؟ این ها همه نتیجه این بیداری ناگهانی است. من که احساس آسودگی می کنم، و کنجکاوی.

یک بار شنیدم جفری ولف نویسنده، به چند دانشجوی داستان نویسی گفته بود "حقه تکراری به کار نبرید". این هم به درد کارت های من می خورد. فقط یک کم اصلاحش می کنم : "حقه به کار نبرید". همین و بس. من از حقه خوشم نمی آید. وقتی حقه یا کلکی در یک داستان می بینم، چه تکراری باشد و چه نباشد، سعی می کنم پنهان اش کنم. حقه ها خسته کننده است و من خیلی زود خسته می شوم، که احتمالا به خاطر همان پر بودن ظرفیت تحملم است. اما نوشته های پرظرافت زیرکانه، یا حتی نوشته های ساده مسخره، باعث می شود خوابم بگیرد. لازم نیست نویسنده از کلک و حقه استفاده کند، و حتی لازم نیست باهوش ترین آدم محله شان باشد. نویسنده باید بتواند بعضی وقت ها ریسک احمق به نظر آمدن را به جان بخرد و با شگفتی ساده و مطلق به این

و آن چیز خیره شود، به غروب خورشید یا یک لنگه کفش کهنه.

جان بارت چند ماه پیش، در مجله "نقد کتاب"، نوشته بود که ده سال پیش اکثر دانشجویان حاظر در سمینار داستان نویسی اش سعی در "نوآوری در فرم" داشتند، و الان چنین چیزی دیده نمی شود. او نگران است که نویسندگان دهه هشتاد رما ن های بچگانه بنویسند؛ و دوران تجربه شبه

لیبرالیسم به پایان رسیده باشد. این بحث های "نوآوری در فرم" در ادبیات که به گوشم می رسد عصبی می شوم. "تجربه" جوازی است برای بی دقت، چرند و تقلیدی نوشتن؛ یا حتی بدتر، جوازی برای این که خواننده را آدم حساب نکنیم. این جور نوشتن به ما نمی گوید دنیا چه گونه است، یا اگر می گوید در حد منظره ای از یک کویر است، با چند تپه شنی و چند مارمولک این جا و آنجا، ولی خالی از آدم. جایی که چیزی به عنوان آدم در آن نیست، و فقط به درد دانشمندان متخصص، که زیاد هم نیستند، می خورد.

لازم به ذکر است که ادبیات تجربی واقعی اصالت دارد، به آسانی به دست نمی آید و وجودش باعث خوشحالی است. اما داشتن نگاه خاص یک نویسنده مثلا بارتلمی به دنیا نباید هدف نویسندگان دیگر باشد. فایده ای ندارد. فقط یک بارتلمی هست، و برای یک نویسنده دیگر، تلاش برای تصاحب حساسیت یا صحنه سازی بارتلمی زیر پوشش "نوآوری" یعنی ور رفتن با هرج و مرج و فاجعه، و بدتر، خودفریبی. به قول ارزا پاوند، تجربه گرای واقعی باید چیز نویی بسازد، و در جریان ساختنش برای خودش چیزی بیابد. اما اگر حواسش سر جایش باید، می خواهد با ما خوانندگان هم در تماس باشد، و به ما بگوید دنیایش چه گونه است.

در یک شعر یا داستان کوتاه، ممکن است درباره چیزهای پیش پا افتاده بنویسیم یک صندلی، یک پرده، یک چنگال، یک سنگ، گوشواره های یک زن. شاید با زبان پیش پا افتاده اما صریح بنویسیم و نیروی بی اندازه و حتی تکان دهنده ای به آن ببخشیم. می توانیم یک خط گفتگوی به ظاهر خنثی بنویسیم و کاری کنیم که لرزه بر اندام خواننده بیفتند ناباکف این را سرچشمه لذت هنرمندانه می نامید. من از این جور نوشتن خوشم می آید. نوشته های شلخته و تصادفی را دوست ندارم، چه در پناه پرچم تجربه باشد یا فقط واقع گرایی خام دستانه. در داستان شگفت آور "گی دو موپاسان" اثر ایساک بابل، راوی درباره نوشتن داستان این جمله را می گوید : "هیچ میخ آهنی نمی تواند به اندازه یک نقطه که در جای خود گذاشته شده، در قلب فرو رود". این را هم باید روی یکی از کارت هایم بنویسم.

ایوان کانل یک بار گفت از آنجا می فهمد یک داستان کوتاه تمام شده که متوجه می شود یک بار داستان را خوانده و چند ویرگول را برداشته، و حالا باز داستان را می خواند و همان ویرگو ل ها را دوباره سر جایشان می گذارد. این جور کار کردن روی چیزی را دوست دارم. به این شیوه اهمیت دادن به کار احترام می گذارم. در آخر کارفقط همین برایمان می ماند؛ کلمات. پس بهتر است کلمات درستی باشد و با نشانه گذاری های درست چیزی را که قرار است بگویند به بهترین شکل بیان بکنند. اگر کلمات با احساسات مهارنشده نویسنده سنگین شده باشد، یا اگر به هر دلیل دیگر مبهم و نادرست بنماید چشم خواننده از روی آنها رد می شود بدون این که چیزی به دست آمده باشد. احساسات هنرمندانه خواننده جلب نخواهد شد. هنری جیمز این جور نوشته را نوشته "بدون مشخصه" می نامید.

دوستانی دارم که می گفتند مجبور شده اند با عجله کتابی را تمام کنند چون به پولش نیاز داشتند، همسر شان به کمک آنها احتیاج داشت یا ترکشان می کرد -عذری بد ترازگناه . یکی از این دوستانم یک بار گفت "اگر رویش وقت می گذاشتم بهتر می شد". مانده بودم چه بگویم. هنوز هم اگر فکرش را بکنم، که نمی کنم، نمی دانم چه جوابی بدهم. به من ربطی ندارد، اما اگر نوشته به خوبی آنچه ما می خواهیم بشود نباشد، چرا باید بنویسیم؟ این نوشته در آخر تنها چیزی است که داریم، تنها چیزی که به گور می بریم. می خواستم به دوستم بگویم تو را به خدا برو کار دیگری پیدا کن. راه های ساده تر و شاید شرافتمندانه تری برای کسب درآمد هست. از تمام توانایی ها و استعدادهایت استفاده کن و سعی نکن توجیه کنی و بهانه بیاوری. شکوه نکن، توضیح هم نده.

فلانری اوکانر در مقاله ای با عنوان "نوشتن داستان کوتاه" از نوشتن به عنوان یک مکاشفه یاد می کند. او می گوید معمولا وقتی داستان کوتاهی را شروع می کند نمی داند می خواهد چه بنویسد، و فکر می کند اکثر نویسنده ها همین طورباشند. داستان "مردم خوب روستا" ی خودش را مثال قرار می دهد تا بگوید چگونه داستان کوتاهی می نویسد که پایانش را تا زمانی که می نویسد نمی داند:

"وقتی آن داستان را شروع می کردم، نمی دانستم قرار است یک دختر با پای چوبی در آن باشد. یک روز صبح وقتی داشتم دو زن را که چیزهایی درباره شان می دانستم توصیف می کردم، بدون این که خودم متوجه باشم یکی از آنها را صاحب دختری با یک پای چوبی کردم. فروشنده کتاب مقدس را وارد داستان کردم، ولی نمی دانستم قرار است با او چه کنم. تا ده دوازده سطر قبل از این که پای چوبی را بدزدد، نمی دانستم قرار است این کار را بکند، اما وقتی فهمیدم چه می شود، متوجه شدم نمی توانم تغییرش بدهم".

وقتی چند سال پیش این مطلب را خواندم شوکه شدم. باور نمی کردم که او، یا هر نویسنده دیگری، این گونه داستان بنویسد. فکر می کردم فقط من این راز ناراحت کننده را می دانم، و کمی از این موضوع ناراحت بودم، مطمئنا فکر می کردم این گونه کار کردن روی یک داستان کوتاه ضعف های مرا نشان می دهد. یادم می آید خواندن نوشته اوکانر در این مورد به من قوت قلب داد.

یک بار نشستم تا داستانی را بنویسم که خیلی خو ب از آب در آمد، با این که وقتی شروعش کردم فقط جمله اولش خود را به من نشان داده بود. چندین روز در ذهنم با همین یک جمله ور می رفتم : "داشت جارو می کرد که تلفن زنگ زد" و می دانستم داستانی هست که باید بگویم. با تمام وجود حس می کردم که یک داستان به این شروع وصل است، فقط باید وقت بگذارم و بنویسم . فکر کردم احتمالا یک روز کامل دوازده یا شاید پانزده ساعت طول می کشد تا این کار را بکنم . صبح نشستم و جمله اول را نوشتم، جمله های بعدی به سرعت به آمد. داستان را مثل شعر نوشتم؛ یک خط، بعد خط بعدی، بعد بعدی خیلی زود توانستم داستان کاملی را در این میان ببینم. دانستم داستان خودم است،همان داستانی که می خواستم بنویسم.

خوشم می آید در داستان کوتاه حسی از تهدید و ارعاب باشد. به نظرم داستان باید کمی تهدید داشته باشد. حداقل تیراژ را بالا می برد. داستان باید تعلیق داشته باشد، حس قریب الوقوع بودن چیزی، حس وجود تحرکات بی رحمانه، وگرنه ، معمولا، داستان نخواهد بود. تعلیق در داستان معمولا با کلماتی که به هم متصل می شود تا کنش های قابل رویت داستان را بسازد، به وجود می آید، به علاوه چیزهایی که از داستان بیرون مانده ، یا به آنها اشاره می شود؛ مناظری که زیر سطح لطیف اما بعضی اوقات شکسته و مغشوش جریان دارد.

و.س. پریچت داستان کوتاه را این گونه تعریف می کند: "نگاهی گذرا در حال حرکت". به عبارت "نگاه گذرا" دقت کنید. اول فقط همین نگاه است، بعد جان می گیرد و به چیزی تبدیل می شود که آن لحظه را روشن می سازد، و بعد شاید، اگر بخت یار باشد باز هم به این کلمه رسیدیم نتایج و معانی گسترده تری هم خواهد داشت. وظیفه نویسنده داستان کوتاه این است که این نگاه گذرا را با هرچه در توان دارد غنا ببخشد.. و این فقط با استفاده از زبان واضح و مختصر به دست می آید؛ زبانی که اینگونه استفاده می شود تا جزئیات را جان بدهد و داستان را برای خواننده روشن کند. برای این که جزییات محکم و حامل معنی باشد، زبان باید موجز و مختصر باشد. کلماتی آن قدر مختصر که صدای یکنواخت داشته باشند، اما بامعنی . اگر درست به کار بگیرند می توانند همه نت ها را بنوازند.