ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹۳، ۹۷ – ۱۱۶

داستان کوتاه در دو سوی جهان
(تحلیل و بررسی آثار مصطفی مستور و ریموند کارور با رویکرد تطبیقی)

نسرین سعیدی*
نرگس محمدی بدر**

چکیده

امروزه ادبیات، به‌ویژه داستان کوتاه، را نوعی صنعت می‌دانند کـه قواعـدی دارد و می‌توان با خواندن و کوشش زیاد آن را فرا گرفت. داستان کوتاه را می‌توان از نظـر شخصیت‌ها، نوع بیان داستان، و کوتاهی و بلندی آن بررسی کرد یـا بـا اسـتفاده از ادبیاتِ نسبتاً نوپای تطبیقیِ «روابط و تأثیرات ادبی» عناصر مشترک داستان‌هـا را در زبان‌های گوناگون کاوید. ریموند کارور و مصطفی مستور دو نویسندهٔ بزرگـی‌انـد که در میان مخاطبان ادبیات داستانی به مقبولیت‌هـایی دسـت یافتـه‌انـد و بـا نگـاه پدیدارشناسانه و برون‌گرایانه تصویرگر مفاهیم مشترک زندگی انسـان‌هـا همچـون رنج، عشق، ترس، خیانت، و غیره‌اند. هدف از ارائهٔ این مقاله، که به روش تحلیـل تطبیقی انجام گرفته است، بررسی آثار دو نویسنده‌ای است کـه بـه علـت تفـاوت فرهنگی و اجتماعی و نیز وسعت نظر و عمق دید و زبـان، اشـتراکات و افتراقـاتی دارند. این دو نویسنده با وجود خاستگاه‌های جغرافیـایی، تـاریخی، و فرهنگـی ــ اجتماعی متفاوت به یـاری زبـان مشـترک داسـتان و بازنمـایی هنرمندانـهٔ تحـول شخصیت‌ها، بازگشت به خویشتن و رجعت به ریشه‌های معنـاآفـرین و روح‌نـواز آدمی در روزگار غلبهٔ ناباوری‌ها، انکار تردید، و تنهایی و بی‌پناهی توفیق یافتند که خالق داستان‌های کوتاه ماندگار باشند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، داستان کوتاه، ریموند کارور، مصطفی مستور.

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور (نویسندهٔ مسئول) nasrinsaeedi40@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور badr@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۶/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۳۰

۱. مقدمه

«انسان امروز دریافته است که با مبادلهٔ فرهنگی می‌تواند در زمینه‌ای که ضعف و نارسایی دارد دانش ملت دیگری را به دست آورد و با توانا شدن در آن زمینه به اهداف سیاسی، اقتصادی، و هر آن‌چه بدان نیاز دارد برسد» (رادفر، ۱۳۸۷: ۸۹).

در قرون اخیر، با توجه به وجودِ جوامع چندفرهنگی، ادبیات تطبیقی اهمیت خاصی یافته است؛ این شاخهٔ ادبی در ایجاد تفاهم میان فرهنگ‌های گوناگون تأثیر فراوان دارد، و این راهی است که به ادبیات معاصر ما، به‌ویژه شعر و داستان و برخی قالب‌های ادبی نو، گشوده شده است. با ورود به این حوزهٔ ادبی و شناخت ادیبان بزرگ قادر خواهیم بود به مقایسهٔ آثار ادبی نویسندگان ایران با نویسندگان برجستهٔ جهان بپردازیم.

تاکنون آثار این دو نویسنده (کارور و مستور) از دیدگاه‌های متفاوت نقد و بررسی شده‌اند و سبک نگارش آن‌ها با نویسندگان بزرگ دنیا مقایسه شده است. ریموند کارور با چخوف، همینگوی، و سلینجر؛ و مصطفی مستور با علی شریعتی، جِبران خلیل جبران، و ریموند کارور.

> اغلب منتقدان ادبیات داستانی امریکا و خوانندگان آثار کارور، داستان‌های کوتاه او را ادامهٔ آثار ارنست همینگوی می‌دانند؛ مهم‌ترین وجه نزدیکی آثار این دو نویسنده ساده‌نویسی، کوتاه‌نویسی، و به عبارتی پای‌بندی به برخی از اصول مینی‌مالیسم (Minimalism) (کمینه‌گرایی، ساده‌گرایی) است.
>
> آثار کارور، چخوف، و همینگوی از منظر وجه داستانی، صیقل زبانی، و نحوهٔ پرداخت داستانی، تقریباً مشابه است. هر سه نویسنده با ریزبینی خاصی ظرافت‌هایی را در کردار، گفتار، و پندار شخصیت‌های داستان‌هایشان کشف می‌کنند (مندنی‌پور و دیگران، ۱۳۸۲: ۷۳-۷۷).
>
> از طرف دیگر، آثار مستور از لحاظ درون‌مایه، زاویهٔ نگاه، و حتی نوع نوشتار به‌شدت تحت تأثیر اندیشه‌های متفکرانی چون علی شریعتی است. مستور نوعی ادراک عاطفی رمانتیک و کلی‌نگری ایده‌ئالیستی را جایگزین جزئی‌نگری تعقلی و داستانی کرده و از این لحاظ به جِبران خلیل جبران نزدیک‌تر است تا جزئی‌نگری کارور (نعیمی، ۱۳۸۵: ۵-۷، ۱۸).

در این مقاله سعی شده با تکیه بر ابزارهای تحلیلی نقد مضمونی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و آشنایی با زندگی و سبک نگارش مصطفی مستور و ریموند کارور به چگونگی تأثیرپذیری دیدگاه‌ها و اشتراکات و تفاوت‌های اندیشه‌های آن‌ها پی برده شود.

۲. ادبیات تطبیقی

نخستین تعریف از ادبیات تطبیقی از سنت بوو، منتقد فرانسوی، در ۱۸٦٦ است. ادبیات تطبیقی «اصولاً عبارت از مطالعهٔ «روابط جان‌داری» است که مابین ادبیات کشورهای مختلف جهان وجود دارد و درواقع مقصود از ادبیات تطبیقی مقایسه و مطابقهٔ ساده و مطلق نیست، بلکه توجه به خصوصیتی معطوف به آن است که موضوع‌ها و روش‌های تفکر ادبی چگونه درهم نفوذ کرده است یا از یک‌دیگر منشعب شده، یا با هم ادغام گردیده و نهضت‌های بزرگ فکری را به وجود آورده‌اند.

البته برخی اصطلاح تاریخی «روابط و تأثیرات ادبی» را برای این مبحث مناسب‌تر دانسته‌اند.

ادبیات تطبیقی از زمانی شکل گرفت که ارتباط بین ملت‌ها گسترش یافت و رفت و آمدها افزونی گرفت. ناچار این عوامل موجبات تأثیر و تأثرهای فراوان بین فرهنگ‌ها و ادبیات کشورها شد. برای مثال:

> در ادبیات قرون وسطایی تأثیر نهضت‌های زائران به سوی سرزمین‌های مقدس در سرودهای دلاوران مشاهده می‌گردد.
>
> ادبیات تطبیقی از فرانسه برخاست و راه درازی را پیمود تا به دیگر کشورها از جمله ایران راه یافت. در ایران حدود پنجاه سال از آن می‌گذرد و کارهای بزرگ و ارزش‌مندی صورت گرفته است؛ مانند تطبیق آثاری چون *ایلیاد* و *شاهنامه*، حافظ و گوته، اشعار نیما و آثار نکراسف، شاعر روس، و... (رادفر، ۱۳۸۲: ۱۸-۲۱).

۳. داستان کوتاه

داستان کوتاه قالبی از نوشتار روایی منثور است که با تعداد جملاتش از سایر قالب‌های همانندش متمایز می‌شود.

قرون وسطی را می‌توان عصر گسترش سرگذشت‌ها و قصه‌های کوتاه نامید. داستان کوتاه در این دوران از نظر کیفی چندان رشدی نداشته است، اما همه‌گیری آن در همهٔ سرزمین‌ها چشم‌گیر است.

قرن اخیر قرن غلبهٔ جهانی داستان کوتاه بر دیگر انواع ادبی است. در زمانه‌ای که فرصت فراغت انسان‌ها به‌شدت محدود شده است، داستان کوتاه هم ناگزیر است به سبک‌ها و شیوه‌های تازه‌ای که با روح زمانه هماهنگ است رو بیاورد. نهضت مینی‌مالیسم

(Minimalism) که می‌کوشد تا حد امکان توصیف، شرح جزئیات، و تفسیر صحنه‌ها را از چهارچوب داستان حذف کند، پاسخی مناسب به موقعیت و شرایط پیچیدهٔ زندگی انسان معاصر است.

داستان کوتاه مثل دریچه یا دریچه‌هایی است که برای مدت کوتاهی به روی زندگی شخصیت یا شخصیت‌هایی باز می‌شود و به خواننده امکان می‌دهد که از این دریچه‌ها به اتفاقات در حال وقوع نگاه کند.

۴. داستان کوتاه در غرب

داستان کوتاه نوین تقریباً به طور هم‌زمان در قرن نوزدهم در آلمان، امریکا، فرانسه، و روسیه شکل گرفت و اولین کسی که به صورت جدی بدان پرداخت ادگار آلن پو است. ادگار آلن پو علاوه بر نوشتن داستان‌های کوتاه، از نظر تئوری هم مطالبی در مورد آن نوشت و داستان کوتاه را یک نوع ادبی مطرح کرد.

بزرگ‌ترین نویسندگان اروپایی و امریکایی که در زمینهٔ داستان کوتاه نام و آوازه پیدا کرده‌اند عبارت‌اند از: گوگول، گی دوموپاسان، آنتوان چخوف، کاترین منسفیلد، شرود اندرسن، اوهنری، ارنست همینگوی، کنراد، کیپلینگ، و سالینجر.

۵. داستان کوتاه در ایران

در ایران، داستان‌های کوتاه *شاهنامه* همچون «ضحاک» و «بیژن و منیژه» سرآمد داستان‌های منظوم در قرون وسطی هستند.

مجموعهٔ شش داستان کوتاه *یکی بود یکی نبود* محمدعلی جمالزاده نخستین داستان‌های کوتاه فارسی به شکل نوین است که در ۱۳۰۰ منتشر شد. پس از جمالزاده نویسندگانی چون صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل احمد، و دیگران در شکوفا شدن این نوع ادبی اهتمام ورزیدند.

البته شایان ذکر است که طول یک داستان کوتاه، به کشور و رسوم و ادبیات آن کشور نیز بستگی دارد. مثلاً در ایالات متحدهٔ امریکا یک داستان کوتاه می‌تواند بالای ۱۰/۰۰۰ کلمه داشته باشد (که آن‌ها را «داستان کوتاه بلند» یا long short stories می‌نامند)؛ در حالی که در بریتانیا متوسط تعداد کلمات داستان‌های کوتاه حدود ۵۰/۰۰۰ کلمه است و

در استرالیا داستان کوتاه ممکن است بیش از ۳۵۰۰ کلمه باشد. گرچه داستان‌های کوتاهی نیز هستند که فقط چند صد کلمه دارند (که آن‌ها را اغلب «روایت کوچک» یا micro narratives می‌نامند). در کشور ما نیز امروزه داستان کوتاهی که نونویسندگان می‌نویسند، بین ۲۰۰۰ تا ۵۰۰۰ کلمه دارند و بلندتر از آن نیز پیدا می‌شود و کوتاه‌ترش، دارای سبکِ داستان‌های برق‌آسا (flash fiction) است. داستان کوتاه ممکن است خیلی کوتاه باشد و مثلاً حدود ۵۰۰ کلمه بیش‌تر نداشته باشد.

ادگار آلن پو داستان کوتاه را چنین تعریف کرده است: نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت اثر واحدی که تأثیرات دیگر مادون آن باشد، قرار دهد. چنین اثری را تنها داستانی می‌تواند داشته باشد که خواننده در یک نشست که بیش از دو ساعت نباشد، تمام آن را بخواند.

به گفتهٔ جمال میرصادقی در داستان کوتاه از واقعه صحبت می‌شود؛ بدین معنی که اغلب داستان‌های کوتاه یک واقعهٔ بزرگ مرکزی دارد که حوادث و وقایع دیگر برای تکمیل و مستدل جلوه دادن آن آورده می‌شود. پس، در داستان کوتاه، واقعهٔ مرکزی مثل خورشیدی است که حوادث دیگر مثل سیاره‌هایی به دور آن بگردد و وابسته و هم‌بستهٔ آن باشد و درکل یک منظومه را تشکیل بدهد.

۶. ریموند کارور

ریموند کِلِوی کارور جونیور (Raymond Clevie Carver) (۲۵ مه ۱۹۳۸–۲ اوت ۱۹۸۸) نویسندهٔ داستان‌های کوتاه و شاعر امریکایی بود. او از نویسندگان مطرح قرن بیستم بود که با وجود این‌که بیش از ۴۹ سال عمر نکرد، تأثیر بسیاری در ادبیات داستانی معاصر امریکا و جهان گذاشت و موجب تجدید حیات داستان کوتاه در دههٔ ۱۹۸۰ شد.

کارور در ۲۵ مه ۱۹۳۸ در شهر کلاتْسْکانی (Kelateskani) در ایالت اورگن (Orgen) به دنیا آمد. پدرشْ کِلِوی ریموند کارور (Clevie Raymond Carver) و مادرش الا بیتریس کیسی (Ella Beatrice Casey) بود.

ریموند برای تأمین هزینهٔ زندگی به مشاغل متفاوتی چون سرایداری، چوب‌بُری و فروشندگی روی آورد. در ابتدا تحصیلاتش را در دانشگاه ایالتی چیکو و سپس در کالج ایالتی هامبولت (Humbold) در کالیفرنیا ادامه داد و در ۱۹۶۳ مدرک کارشناسی خود را دریافت کرد.

در ۱۹٦۷ اثری از کارور در مجموعهٔ مشهور *فولی* (*Fouli*) چاپ شد و در ۱۹۷۰ جایزهٔ بین‌المللی آکادمی هنر را برای اشعارش دریافت کرد. انتشار مجموعه‌داستان کوتاه *می‌شود لطفاً ساکت باشید، لطفاً؟* در ۱۹۷٤ شهرت را از آن کارور کرد و داستانی از این مجموعه که نامش همین بود برای چاپ در مجموعهٔ «بهترین داستان‌های کوتاه امریکا» انتخاب شد. سپس، برای داستان *یک چیز کوچک و خوب* موفق به دریافت جایزهٔ «او. هنری» شد. او در پنج مجموعه‌داستانْ ۲۱ داستان کوتاه را تحریر کرد؛ همچنین، پنج مجموعه‌شعر، تعدادی مقاله، شعر و داستان چاپ‌نشده دارد. از آثار او می‌توان به *کلیسای جامع*، *فیل و ماهی آزاد در شب سفر نمی‌کند* اشاره کرد. از داستان‌های کارور چند فیلم هم ساخته شده است.

کارور یک بار به یک خبرنگار می‌گوید: «من فکر می‌کنم روی سنگ قبرم باید بنویسند: یک نویسنده؛ مگر آن‌که بخواهند شاعر، داستانِ کوتاه نویس، و مقاله‌نویس روی سنگ قبرم بنویسند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸٤: ۸–۱۱).

کارور در دوم اوت ۱۹۸۸ در پنجاه‌سالگی به علت سرطان ریه در شهر پورت‌آنجلس (Portangles) در ایالت واشنگتن درگذشت.

> او در شعری به نام «بیچاره» (Shiftless 1986) شرایط نامساعدِ دوران کودکی خود را چنین وصف می‌کند: "مردمی که از ما بهترند، همواره، در کمال آسایش به سر می‌برند و آدم‌هایی که در شرایط نامطلوب به سر می‌برند همواره باید شرمنده باشند و بی‌کار" (همان).

۷. مصطفی مستور

مصطفی مستور نویسنده، پژوهش‌گر، نمایش‌نامه‌نویس، مترجم، و داستان‌نویس ایرانی در ۱۳٤۳ در محله‌ای فقیرنشین در اهواز به دنیا آمد. چهار خواهر و دو برادر داشت و خود فرزند چهارم خانواده بود. در نوجوانی کتاب‌های فلسفی و ادبیات عرب و اشعار حافظ و سپهری را می‌خواند. در ۱۳٦۸ در رشتهٔ مهندسی عمران از دانشگاه صنعتی اصفهان فارغ‌التحصیل شد و دورهٔ کارشناسی ارشد را در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه شهید چمران اهواز گذراند.

مصطفی مستور نخستین داستان خود را با عنوان «دو چشمخانهٔ خیس» در ۱۳٦۹ نگاشت و در مجلهٔ *کیان* منتشر کرد. نخستین کتاب او در خرداد ۱۳۷۷ با عنوان *عشق روی پیاده‌رو* منتشر شد که شامل دوازده داستان بود. نخستین کار ترجمهٔ او نیز در ۱۳۷۸ در اهواز منتشر شد.

او حدود ٤٠ داستان کوتاه نوشته و در چهار مجموعه‌داستان و دو داستان بلند و یک نمایش‌نامه و چهل یادداشت بر حواشی چهل عکس و یک کتاب دربارهٔ مبانی تئوریک قصه‌نویسی، ترجمه‌هایی هم داشته است: بیست داستان کوتاه و تعدادی شعر همه از داستان‌نویس فقید امریکایی، ریموند کارور و یک کتاب دربارهٔ کیشلوفسکی، فیلم‌ساز بزرگ لهستانی.

مستور چند فیلم کوتاه هشت‌میلی‌متری هم ساخته است. او جایزهٔ بهترین رمان سال‌های ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ را از جشنوارهٔ قلم زرین، لوح سپاس نخستین مسابقهٔ داستان‌نویسی صادق هدایت، و جایزهٔ سوم مسابقهٔ داستان کوتاه مجلهٔ *ادبیات داستانی* را به دست آورده است.

مستور می‌گوید: «خواندن قصه برای من همیشه به مفهوم سرک کشیدن و پرسه زدن است در کوچه‌های روح دیگران؛ زل زدن است به دیوارها و خانه‌های این کوچه‌های غریب که چقدر راست‌اند و دوست‌داشتنی. مثل تار و پودهای روح، بافتشان آکنده است از لطافت و غرابت و البته حیرت. گیرم گاه اندوهی عمیق از دل کلمات سیاهشان سر بر کند و روحت را چنان مچاله کند تا زانو بزنی در برابر شکوه و هیبت و بزرگی و عمق معنا و صداقت بعضی که پس پشت آن‌هاست و تو هر چه صبر می‌کنی، هر چه منتظر می‌مانی، نمی‌ترکد این بغض، بس که محجوب‌اند این قصه‌ها» (امیدی سرور، ۱۳۸۹؛ مستور، ۱۳۸۸: تارنمای ایران پردیس).

برای شناخت بیش‌تر این دو شخصیت و همچنین بررسی آثارشان از دیدگاه‌های گوناگون به واکاوی نوشته‌های آن دو می‌پردازیم:

۸. سبک آثار و نوشتار دو نویسنده

کارور نویسنده‌ای واقع‌گراست؛ واقعیت‌های زندگی روزمرهٔ مردم امریکا را به بهترین شیوه بیان می‌کند و روایت‌گونه، آن‌چه در اطرافش می‌گذرد روی کاغذ می‌آورد. بهتر است بگوییم او در جایگاه نویسنده‌ای واقع‌گرا بدترین چیزها را به بهترین شیوهٔ ممکن بیان می‌کند؛ شیوه‌ای که سبک او را شکل می‌دهد.

کارور نویسندهٔ داستان‌های کوتاه و شعر موجز است. نگاه او به جهان، به طور ذاتی، «نگاه داستان کوتاهی» است و بیش از هرچیز به لحظه یا آن داستانی پرداخته است. ایدهٔ آثار او که عموماً بر تجربه‌های کارگری و بُن‌مایه‌های مکرر اعتیاد به الکل و بازپروری متمرکز است انعکاسی از زندگی خود اوست.

کارور تمایل به ایجاز و قوّت دارد و به نوشتن داستان‌های کوتاه معتاد است. از نظر او داستان کوتاه و شعر را می‌توان در یک نشست نوشت و خواند.

او دربارهٔ سبک کارور می‌گوید: "در لحظهٔ شروع به نوشتن گاهی آن‌چه را می‌خواهی بگویی پیدا نمی‌کنی تا این‌که یک خط می‌نویسی و ناگهان مسیر داستان مشخص می‌شود. همان‌طور که می‌نویسی کشف ادامه پیدا می‌کند. آن وقت است که نسخهٔ اول پدید آمده". او ادامه می‌دهد: "همه‌چیز در یک داستان مهم است؛ هر کلمه، هر نقطه، من به کم‌گویی در داستان اعتقاد دارم و به پروسهٔ دوباره‌نویسی برای کوتاه کردن" (نجومیان، ۱۳۸۲: ۹).

سبک نوشتار کارور و بُن‌مایه‌های آثار او را مانند عناصر سازندهٔ آثار ارنست همینگوی، آنتوان چخوف، و فرانتس کافکا می‌دانند و کمینه‌گرایی (مینی‌مالیسم) از ویژگی‌های بارز آثار کارور شمرده می‌شود، ولی آثار او به علت صراحت در کلام و روشن‌گری معضلات جامعه به‌هیچ‌وجه مینی‌مال نیست. در این قبیل آثار، هیچ‌گونه پنهان‌سازی و استفاده از واژگان چندمنظوره وجود ندارد. کارور خود از این‌که او را مینی‌مالیست خطاب می‌کردند ناراضی بود. داستان‌های کارور همه دربارهٔ آن نقطهٔ باریک‌تر از مویی است که یک واقعهٔ ساده و روزمره را به یک فاجعه یا نقطهٔ عطف درونی پیوند می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که باید دربارهٔ سبک داستان‌نویسی کارور به آن اشاره کرد "گذار" است. درواقع، داستان‌های اولیهٔ کارور با داستان‌های آخر او تفاوت ماهوی دارند و به نظر می‌رسد گذاری انجام گرفته است. زمانی که داستان‌های اولیهٔ کارور را با داستان‌های آخری او مقایسه کنیم، می‌بینیم که فضای سرشار از الکلیسم و ناامیدی داستان‌های اولیه به نور و تابندگی خاصی در داستان‌های آخر تبدیل شده است. این نور و تابندگی یعنی کلمهٔ انگلیسی radiance که کلمه‌ای است که کارور در بیان داستان‌های آخرش استفاده می‌کند و می‌گوید من در پایان داستان‌نویسی به یک radiance رسیدم (همان: ۱۱).

در تقسیم‌بندی حوزهٔ ادبیات داستانی، داستان‌های مستور سرشار از اندیشه است. در آثار این نویسنده، علاوه بر دغدغه‌های فردی شخصیت‌ها، که بیش‌تر برگرفته از محیط و فرهنگی است که در آن بالیده‌اند، به مسائل وجودی نیز پرداخته می‌شود؛ مسائلی که علاوه بر موقعیت‌هایی که هر فرد در آن قرار می‌گیرد او را با معنای جهان درگیر می‌کند.

مستور خود می‌گوید: برای نوشتن یک صفحه داستان گاهی چند ساعت باید پای کامپیوتر باشم. وقتی چیزی را نوشتم به‌ندرت آن را تغییر می‌دهم. کاری به نام ویرایش بر روی داستان انجام نمی‌دهم. درواقع، هم‌زمان با نوشتن ویرایش هم می‌کنم. وقت نوشتن روی ساختار جملات و تشبیهات فکر می‌کنم، کار می‌کنم و وقتی جمله‌ای را

نوشتم دیگر برنمی‌گردم تا دوباره آن را ویرایش کنم یا چیزی را حذف یا اضافه کنم (بخش ادبیات تبیان، ۱۳۸۹).

در برخی آثار، مستور به گونهٔ تمام‌قد داستان‌نویس می‌شود. در این لحظه‌ها دیگر هیچ خبر و رد پایی از مستور سخن‌ران و مستور فیلسوف پیدا نیست. در این داستان‌ها مستور از نگاه صوفیانه به داستان خارج می‌شود. هیچ نشانی از آن کلی‌گرایی رمانتیک به چشم نمی‌خورد. نه زاویهٔ نگاه، و نه زبان و لحن داستان به ورطهٔ ملودرام نمی‌افتند. نویسنده با حرکت جزئی و خزنده در لابه‌لای داستان، موقعیت‌هایی به‌شدت هولناک را به تصویر می‌کشد. با زبان و لحنی خنثی، بی‌تفاوت، و خون‌سرد، و حداقل‌گو. دیگر اثری از مستور سخنران و مستور فیلسوف نیست. داستان حضور عریان نویسنده را به صفر می‌رساند و او را از خودش حذف می‌کند. با این عمل درجهٔ هولناکی و تکان‌دهندگی داستان افزایش می‌یابد. عالی‌ترین تجسم این وضعیت داستانی در رمان *استخوان خوک* و *دست‌های جذامی* پدید می‌آید. در قسمت‌هایی که راوی وارد آپارتمان نوذر می‌شود، با حضور بندر و ملول که این دو توسط نوذر اجیر می‌شوند تا فردی به نام عباس را به قتل برسانند، زبان در کمال خون‌سردی و بی‌تفاوتی تمام جزئیات قتل عباس را به وسیلهٔ ملول روایت می‌کند. در همین وضعیت بندر در ماشین به رادیو گوش می‌دهد. جزئیات مثله کردن صورت عباس توسط ملول با صدای گویندهٔ رادیوی ماشین که *نهج‌البلاغه* را می‌خواند در لابه‌لای صحنهٔ قتل تداخل پیدا می‌کند و این تداخل موازی و تو در تو توانسته تمام آن وضعیت فجیع را نشان بدهد. و باز همین جزئی‌نگری سرد و خنثی به گونهٔ دیگر در قتل نوذر در خانه توسط ملول و بندر تکرار می‌شود. جزئی‌نگری همراه با زبان و لحنی خنثی و منفعل هولناک‌ترین وضعیت داستانی را پدید می‌آورند. نویسنده صحنهٔ دو قتل را با دقت یک مینیاتوریست ترسیم می‌کند (نعیمی، ۱۳۸۵: ۵–۷، ۲۱).

۹. شاعری کارور و مستور

شاید همان تمایل به ایجاز و در لحظه زندگی کردن علت اصلی روی آوردن کارور به شعر باشد. او همیشه شعر می‌گفته؛ در شعر خودش است و احساسات نابش را در قالب شعر بهتر نمایان می‌کند. در مجلات همیشه اول شعرها را می‌خوانده و بعد داستان‌ها را، اما درنهایت باید انتخاب می‌کرده و سرانجام به طرف داستان رفته که البته انتخاب درستی بوده است.

کارور در گفت‌وگویی در پاسخ به این سؤال که «فکر می‌کنید شاعر خوبی هستید یا نویسندهٔ خوبی؟» گفته بود: «داستان‌های من مشهورترند، اما خودم شعرهایم را بیش‌تر دوست دارم».

سروده‌های کارور اشعاری‌اند که از احساسات درونی شاعر نشئت می‌گیرند و موضوع و حادثهٔ مشخصی دارند؛ شعرهایی که شخصیت‌پردازی دارند و گره‌افکنی و گره‌گشایی در آن‌ها به چشم می‌خورد. او بیش‌تر به زبان عامیانه و با سبک عاشقانهٔ روایی شعر می‌گفت. اشعار بسیاری از او منتشر شده است.

این ماهیان هیچ چشم ندارند،
این ماهیان نقره‌ای که در رؤیاهای شبانگاهی به سراغم می‌آیند،
تخمک و نطفهٔ خود را پخش می‌کنند
درون حفره‌های مغز من.
اما یکی ماهی است که می‌آید
سنگین، زخم‌خورده، آرام مانند دیگران
که تنها در برابر جریان آب ایستاده است.
در برابر جریان دهان تاریکش را می‌بندد.
می‌بندد و می‌گشاید،
همان‌طور که در برابر جریان ایستاده است

(*ماهی آزاد در شب سفر می‌کند*، ۱۹۷٤)

موضوع اصلی شعر مستور زن است. محور اصلی شعر مستور عشق است. عشق را در ماسوی و فراسوی خیال نمی‌بیند، بلکه آن را در وجود زن می‌یابد و ابراز احساسات می‌کند. زن در شعر مستور زنی معتقد، پاک، و لایق ستودن است:

می‌بویم گیسوانت را
تا فرشته‌ها حسودی کنند
شانه می‌زنم موهایت را
تا حوری‌ها سرک بکشند از بهشت برای تماشا
شعر می‌گویم برای تو
تا کلمات کیف کنند
مست شوند
بمیرند (*و دست‌هایت بوی نور می‌دهند*، ۱۳۹۰)

مصطفی مستور دربارهٔ این‌که چرا وارد دنیای شعر و شاعری شده در مصاحبه با *خبرآنلاین* می‌گوید: «یک‌سری شعرهایی از قبل، وقتی که داستان می‌نوشتم، داشتم و بعد

تعدادی شعر دیگر به آن اضافه کردم که به طور کلی، دریافت‌ها، احساسات، و برداشت‌های من از زندگی هستند که مضمون آن‌ها در داستان‌هایم نیز آمده؛ اما برخی مواقع برداشت‌هایی وجود دارند که آن را نمی‌توان به داستان تبدیل کرد. اگر قرار باشد در قالب داستان بیایند، بسیار دشوارند و به شکل طبیعی تمایل دارند به شعر تبدیل شوند، اما به معنای حقیقی کلمه، من شاعر نیستم و این‌ها تأثرات روحی من هستند».

۱۰. قالب و فرم

در آثار کارور فرم‌گرایی و توجه به قالب دیده نمی‌شود. او به قالب بیش از معنا نظر دارد و در آثارش هیچ‌گاه فرم بر معنای طرح‌شده در قصه سنگینی نمی‌کند. از طرفی، محوریت معنا فرم را به لایه‌های پایین فرو می‌برد و البته این بدان معنا نیست که نوشته‌های او ساده و سست‌اند. آثار او به‌شدت منسجم، منظم و دقیق‌اند.

> ریموند کارور به دلیل شرایط روحی خاصی که داشت آن‌چنان به لفّاظی و بازی با واژگان و جملات و استفاده از فنون و صناعات ادبی و عناصر داستانی مهم روی نیاورد. واژه‌ها و جملات بسیار ساده و پیش‌پاافتاده، گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها نیز ساده، ولی پس این کلام ساده، شاهد دریایی از مفاهیم عمیق و ارزش‌مند که نشان از آبدیده بودن نویسنده در کورهٔ داغ و اندوه‌بار زندگی دارد می‌باشیم (پارسی‌نژاد، ۱۳۸٤: ۱۰).

درون‌مایه و محتوای آثار مستور نشان‌دهندهٔ نگاه خردستیز اوست. به‌کارگیری و استفاده از واژگانی که قیدهای مکرر است، مانندِ بی‌خودی، بی‌دلیل، و غیره، دال بر گریز از عقل و الزامات آن است. در بعضی داستان‌های مستور، فرم روایتْ خواننده را به این تردید می‌اندازد که نگاه خردگریز به سمت پست‌مدرن گرایش پیدا کرده است؛ اما در کل، غلبهٔ اصلی با همان نگاه عارفانهٔ عامیانه است و این همان نقطه‌ای است که مخاطب را شدیداً جذب می‌کند.

به طور کلی، آن‌چه تمام آثار کارور را تحت پوشش خود قرار می‌دهد، جزئی‌نگری داستانی است؛ و آن‌چه آثار مستور را دربر گرفته کلی‌نگری متافیزیکی است. خدا، زن، و اندوه از قالب‌های کلی آثار مستورند.

۱۱. زبان و لحن

ریموند کارور با زبان صریح و شفاف واقعیت‌های دردناک جامعه و محیط پیرامون خود را

بیان و سعی کرده است با لحنی خنثی و بیانی موجز ما را به حس شخصیت‌ها نزدیک کند. زبان او از صراحت برخوردهای انسانی در اجتماع او نشئت گرفته است.

زبان اغلب داستان‌های کارور ساده و روان است. کارور داستان‌های خود را با جمـلات عامیانه و عبارت‌های محاوره‌ای بیان می‌کند. آثار او از بازی‌های زبانی به دور است، جمله‌ها به‌اندازه، و واژه‌ها حساب‌شده به کار رفته‌اند.

زبان و لحن بیش‌تر داستان‌های مستور در ورطهٔ رمانتیک و ملودرام می‌افتد که در برخی آثار به‌شدت از قد و قوارهٔ داستان خارج می‌شود. و لحن مـورد اسـتفادهٔ کـارور در اغلـب داستان‌هایش خنثی و بی‌طرفانه است. راوی صرفاً وقایع را بـی هـیچ‌گونـه داوری و ماننـد خبرنگاری که در متن حادثه حضور دارد گزارش می‌کند. این گزارش با لحنی خون‌سـرد و تا حدی بی‌تفاوت ماجرا را نقل می‌کند (نعیمی، ۱۳۸۵:۵–۷، ۲۰).

۱۲. رنج و شکست

داستان‌های کارور فریاد دردی است که افراد جامعهٔ او برمی‌آورند و سرانجامِ شخصیت‌های است که جز شکست و تباهی نمی‌شناسند. تنهایی، عشق‌های ناکام و بی‌سرانجام، و تیرگـی روابط بین آدم‌ها همگی بازگوکنندهٔ نوعی پوچ‌گرایی و بی‌هویتی است کـه محـیط اطـراف کارور را دربر می‌گیرد.

> نگاهی به زندگی خانوادگی شخصیت‌هـای کـارورْ سرشـار از خـاطرات تلـخ، گـم‌شـده، مخفی‌شده، زخم‌ها، آرزوهای دست‌نیافته، نفرت، اضطراب، و افسردگی هستند. این همه ما را به یک درون‌مایهٔ اصلی دیگر یعنی "شکست" می‌رسانند: "شکست فیتز جرالدی". فیتز جرالد تلاش‌های انسانی را با شکست برابر می‌داند و از این جهـت کـارور بـیش‌تـر فیتـز جرالدی است (مستور، ۱۳۸۲: ۱٤).
>
> در تمام داستان‌های مستور طبق کهن‌ترین الگوی داستانی، پلیدی و معصومیت یـا همان خیر و شر با هم درآمیخته‌اند. تمام شخصیت‌های داستانی نویسنده، اعم از خوب و بد، مقدس و نامقدس، زشت و زیبا، با همهٔ تفاوت‌هایشان راویان اندوه‌اند. از دانیـال دیوانـه تـا نـوذر و بنـدر و ملـول دزد و قاتـل. همـه در جسـت‌وجـوی خوشـبختیِ ازکف‌رفته‌اند؛ همان بهشت موعود. و هرکدام به نوع خودشان می‌کوشـند انـدکی از آنَ خوشبختی عتیق را از آنِ خود سازند. اما چیزی به دست نمی‌آید، جز استخوان خـوک در دست‌های جذامی انسَان. داستان‌ها هرکدام شاهدان عینی هستند که آمده‌انـد تـا بـر این سرنوشت شوم انسان گواهی بدهند، تا اعلام کنند هیچ مفرّی از این غـرق‌شـدگی

در اندوه وجود ندارد؛ زیرا فلسفهٔ خلقت بر آن بنا شده است: "خلق الانسان فی کبد": انسان در رنج آفریده شد.

تمام راویان داستان‌های مستور اعلام می‌کنند که از مسیر شادی، خوشبختی، سعادت، رفاه، و امنیت هیچ راهی و روزنه‌ای به خدا باز نمی‌شود. تمام روزنه‌ها به سوی او در جهان داستانی برساخته‌شدهٔ مستور بسته‌اند و تنها یک روزنه برای رسیدن به خدا باز است و آن چیزی نیست جز "شدت اندوه" (نعیمی،۱۳۸۵: ۵–۷، ۱۸).

فریاد بلند درد و روایت شکست انسان‌ها بارزترین شباهتی است که می‌توان میان مستور و کارور پیدا کرد. همان‌گونه که مستور دربارهٔ کارور می‌گوید:

اگر بخواهیم کارور را در یک جمله توصیف کنیم باید بگوییم او بهترین راوی شکست انسانی است. آدم‌های کارور مرتب شکست می‌خورند ... حرف‌های من هم چیزی جز درماندگی و شکست نیست. در کارور هم این را می‌بینم؛ آثار او را هم به همین دلیل ترجمه می‌کنم (مستور، ۱۳۸۲: ١٤).

کارور راوی شکست انسان در غرب است و مستور نیز راوی شکستی است که مردم شرق محکوم به آن‌اند؛ شکستی که پیونددهندهٔ شرق و غرب عالم است. و سعی نویسنده بر آن است تا غریقان شکست‌خورده را از منجلاب یأس و سرخوردگی نجات دهد.

۱۳. اندیشه‌های مذهبی و متافیزیک

کارور هیچ‌گاه گذشتهٔ خود را از یاد نبرد و به علت شرایط سخت زندگی و تأثیرپذیری از محیط ناآرام و ناامیدکننده‌ای که در آن پا گرفته بود به دنبال رئالیسمی بود که واقعیت‌های زندگی تلخ و اندوه‌بار مردمش را بازگو کند. در آثار کارور اندیشه و تفکر فلسفی یافت نمی‌شود و او هرگز به احکام کلی دربارهٔ هستی و انسان و سرشت بشری یا پرسش‌های بنیادین روی نیاورد، اما در تصویرسازی به دنبال خیال و جادو هم نبود و سعی نکرد مدینهٔ فاضله‌ای برای رفع بحران‌های روحی و روانی خود بسازد. به همین دلیل، در آثارش، خواننده خود را در دنیای پوچ و محیط ناامن واقعی امریکا می‌یابد؛ اما او از آن‌جا که به نوشتن علاقه داشت و در آن شرایط باید می‌نوشت، قلم را مأمور رسواکردن روزگارش کرد و آثار موجزش مبین ذهن راوی دردآشنا و مضطربی است که درد را می‌فهمد و فریاد می‌زند.

هرچند او در ابتدا فقط از درد ناله می‌کرد، در کارهای پایانی کم‌کم پا به دنیای متافیزیک امید گذاشت؛ امیدی که نیاز روح خستهٔ او و خواننده‌هایش بود.

اما مستور به متافیزیک دینی روی آورد که اولین و بنیادی‌ترین رکن داستان‌های اوست. اندوه حاصل از جدایی از مبدأ و بیگانگی با جهان، مستور را به روایت آن در داستان‌هایش با نگرهٔ متافیزیک دینی می‌کشاند. او بودن در جهان خاکی را درد می‌داند؛ درد بودن و هبوط، درد جدایی از اصل و فصل از معنویات، و درد وصل با پوچی‌ها و مادیات.

> داستان‌های مستور هم بخش‌های گوناگون از پازل فلسفی نویسنده نیستند تا بتوانند نشان‌گر آن «تفکر عمیق فلسفی» باشند. تفکر عمیق فلسفی ناشی از خردگرایی و تعقل است؛ اما پازل فلسفی نویسنده بیش‌تر از آن‌که مبتنی بر خرد باشد، مبتنی است بر نوعی متافیزیک رمانتیک. این ادراک عاطفی رمانتیک کلی‌نگری ایده‌ئالیستی را جایگزین جزئی‌نگری تعقلی و داستانی کرده است.
>
> *روی ماه خداوند را ببوس* رقم‌زنندهٔ هویت داستانی تمام آثار بعدی مستور هست؛ هویتی که جنس داستان‌نویسی او را از معاصرانش جدا می‌کند. دغدغهٔ متافیزیک تمام ذات، ذهن، و زبان داستان‌ها را به تصرف خود درآورده است ... دغدغهٔ متافیزیک و باورهای دینی، داستان‌های مستور را همچون زنجیره‌ای تودرتو به هم پیوند داده و ستون اصلی خیمه‌های داستانی او را ساخته است (نعیمی، ۱۳۸۵: ۵–۷، ۱۹).

با توجه به این‌که محیط زندگی مستور از فقر، نامرادی، نامردمی، و غیره خالی نبوده، ولی او حداقل در خانواده‌ای رشد یافته که دغدغه‌ها و باورهای دینی داشته و بنابراین، دین‌آشناست و خودآگاهانه و تعمداً داستان‌هایش را به صحنهٔ درگیری‌های متافیزیک دینی می‌کشاند. او هیچ‌گاه سعی نکرده افکار و عقاید دینی خود را بپوشاند و به لایه‌های پنهان داستان ببرد، بلکه به آن‌ها جلای بیش‌تری داده و برای جدال با تمام مشکلات از آن‌ها یاری می‌گیرد. جدالی که از اسم‌ها شروع و به تمام رسم داستان کشیده می‌شود.

۱۴. بینش سیاسی

کارور هیچ‌گاه در صحنهٔ سیاست ظاهر نشد، بینش سیاسی نداشت، و هیچ شعار یا ایدهٔ سیاسی را القا نکرد؛ اما هیچ‌وقت از مردم جامعه‌اش دور نبود. او از ارزش‌های جامعه و خانواده‌هایی دفاع می‌کرد که زمام‌داران به آن‌ها توجه نمی‌کردند و دغدغه‌های اجتماعی آن زمان را روایت می‌کرد. او تصویرگر شرایط اجتماعی و مشکلات انسان معاصر در تمام جهان است، مثل فقر، تنهایی و خلأ معنوی. این موضوعات فقط مقولهٔ سیاسی و مربوط به کشوری خاص نیستند، بلکه معضلی جهانی‌اند که کارور به‌خوبی از عهدهٔ تشریح آن برآمد.

در کارهای مستور هم جهت‌گیری سیاسی دیده نمی‌شود، بلکه سایهٔ دین این جهت‌گیری‌ها را پوشش می‌دهد. و گاهی چنان در این کار افراط می‌شود که در برخی موارد داستان به سمت شعارگرایی تمایل پیدا می‌کند. در حالی که پنهان ماندن درون‌مایهٔ داستان‌های کارور امتیاز داستان‌های او محسوب می‌شود که حتی با یک یا دوباره خواندن نمی‌توان همهٔ زوایای آن را دریافت.

۱۵. شخصیت‌ها

شخصیت‌هایی که کارور می‌آفریند اغلب انسان‌های ساده و آرامی‌اند که سرنوشت خود را پذیرفته‌اند. آن‌ها سخت کار می‌کنند، صرفه‌جویی می‌کنند، و نگران چگونگی پرداخت اقساط یا بدهی‌شان هستند. آدم‌هایی که جز سختی، خشونت، فقر، و تنهایی چیزی از اجتماع عایدشان نشده است؛ اما با همهٔ این شکست‌ها و درماندگی‌ها قهرمانان کارور دست به اقدام نمی‌زنند، بلکه به تناسب همین شکست‌هاست که شخصیت‌های داستان تا پایان داستان مقاومت می‌کنند؛ زیرا راهی جز این برایشان نمی‌ماند.

محوریت داستان‌های ریموند کارور یک شخصیت یا یک حادثهٔ ساده است. زمان در داستان‌های او به‌کندی می‌گذرد و سایهٔ سنگینش کاملاً محسوس است. او به دنبال علت‌ها نمی‌گردد و برای حادثهٔ پیش‌پاافتاده‌ای که قرار است توصیف کند از رابطهٔ علت و معلولی نیز استفاده نکرده است، بلکه سعی می‌کند با گرایش به شیءوارگی صحنهٔ اتفاقات را ملموس‌تر کند. او به‌دقت اشیای اندک پیرامون شخصیت داستان را توصیف می‌کند و به‌سادگی از هر شیئی نمی‌گذرد.

در داستان‌های کارور شخصیت‌ها احساسات خود را واضح بیان نمی‌کنند. حتی از درک احساسات دیگران عاجزند و فاقد احساس هم‌دردی با یک‌دیگرند و با نزدیک شدن به اطرافیان خود آرامش نمی‌یابند؛ انسان‌های ترسو و خودخواهی‌اند که فقط به خود و رفع احتیاجات خود می‌اندیشند. آن‌ها به موجودات مسخ‌شده‌ای بدل شده‌اند که فاقد هویت فردی و ارزش‌های والای انسانی‌اند و به‌راحتی فریب و خیانت را تحمل می‌کنند و گاه خود شریک کارهای زشت می‌شوند.

مسائل شخصیت‌های داستان‌های اولیه بیش‌تر حول مشکل ارتباط خانوادگی، نبود شغل مناسب، و ارتباط انسان‌ها با دنیای بیرون دور می‌زند. شخصیت‌ها در پایان داستان از خدا طلب کمک می‌کنند و داستان بدون پاسخ، پایان می‌یابد؛ اما در داستان‌های آخر باز هم

شخصیت‌ها از خدا کمک می‌خواهند؛ ولی در پایان داستان با یک‌دیگر پیوند می‌یابند و ذهنیتی را شریک می‌شوند که مظهر امید داستان‌های آخر کارور است. شخصیت‌های حاشیه‌ای کارور، که زندگی خسته‌کننده و ملال‌آوری را تجربه می‌کنند، بر اثر یک حادثهٔ کوچک به شهود و بینش می‌رسند. مثلاً در داستانی، عکاسی دوره‌گرد در خانه‌تان را می‌زند و عکسی را که از خانه‌تان گرفته به فروش می‌گذارد. این شغل عکاس است که از بیرون خانه‌ها عکس می‌گیرد و بعد در می‌زند و می‌گوید: «می‌خواهید این عکس را از من بخرید؟» مردی در را باز می‌کند و عکس، خودش منبع یک شهود می‌شود و فرد خودش را در آن عکس در پشت پنجره می‌بیند و یک‌دفعه این دیدن خود در عکس حالت آشنایی‌زدایی ایجاد می‌کند که آیا خودش است و چگونه بود که من پشت پنجره بودم و این برای مرد عمیق‌ترین کاوش در زندگی تنهایش می‌شود: عکسی که یک دوره‌گرد از او گرفته است. یا زوجی که به میهمانی شام به خانهٔ دوست خود می‌روند و با دیدن کودک خانواده تحولی درونی در آن‌ها ایجاد می‌شود (مندنی‌پور و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۱).

قهرمانان کتاب‌ها و آثار مستور دچار تضاد نیستند؛ آن‌ها به میدان نبرد با وسوسه‌ها کشیده می‌شوند؛ نبردی که دو ساحت از وجود انسان را به چالش می‌کشد. آن‌ها اغلب از پوچی دنیا آگاه‌اند و حتی رنگ مذهب جلای بیش‌تری در زندگی‌شان دارد. قهرمانانی که در برابر وسوسه‌های غریب مقاومت می‌کنند؛ کسانی که پای‌بندی به اعتقادات برایشان مهم است تا شکست نخورند و پیروز باشند. البته، شاید این‌گونه باشند، ولی این موضوع اندکی با بعضی از اصول و مبانی مغایرت دارد و چه خوب بود که مستور قهرمانی شکست‌خورده هم می‌داشت؛ سرنوشتی که کمابیش همگی محکوم به آنیم و آن شکست در برابر وسوسه‌هاست؛ شکست خوردن و دوباره بلند شدن و به گفته‌ای مرکزی‌ترین عنصر در ادبیات عرفانی یعنی توبه را تصویر کردن. بعضی از قهرمانان داستان‌های مستور برای غلبه و پیروزی در این چالش دست و پا می‌زنند. آنان که راه را گم کرده‌اند، به انقلاب روحی متمایل‌اند و در طلب راه روشن گام برمی‌دارند. و دسته‌ای هم آنان که دل به دریا زدن را بلد نیستند و از عشق واهمه دارند و از پایان می‌ترسند.

پیچیدگی‌های روحی شخصیت‌های داستان‌های مستور به شناخت بیش‌تر انسان‌ها کمک می‌کند و به این ترتیب اثر بیش‌تری بر مخاطب می‌گذارد و او را به اندیشیدن یا همراه کردن با خود فرا می‌خواند. ویژگیِ دیگر آثار مستور استفاده از شخصیت‌ها یا مکان‌های مشابه یا تکراری است. درحقیقت، او شخصیت‌های داستان‌هایش را در موقعیت‌های گوناگون قرار می‌دهد تا تغییر واکنش همان شخصیت را در وضعیت دیگر نشان دهد و به تجربه‌ای تازه دست یابد. مستور، در طی داستان با تمهیدات خاصی، اطلاعاتی از

شخصیت‌ها می‌دهد که هم روایتی اثرگذار و لـذت‌بخـش بـرای خواننـده اسـت و هـم در جاهای دیگر آثارش دوباره از آن اطلاعات استفاده می‌کند.

۱۶. عشق و زن

کارور عشق در دنیای معاصر را از دیدگاه‌های جسمانی و معنوی و ناپایـداری‌اش بـه تصـویر می‌کشد. می‌پرسد: «عشق اگر به پایان می‌رسد، پس معنی آن چیست؟» زوج‌هـای داسـتان‌هـا همیشه درگیر این سؤالات‌اند و خیانت خطری است که همیشه در کمین است. نبـود انگیـزهٔ عاطفی و جنسی کافی برای با هم بودن و خشونت به زنان، ناپایداری این بنا را روشن می‌کند.

نگاه مثبت و آمیخته با تقدس و تحسین به زن و نگاه فلسفی به عشـق، در آثـار مسـتور نمایان است. زنان سمت روشن، معصوم، و معنادار زندگی‌اند؛ زن‌هایی همه «نـاز» در برابـر مردانی همه «نیاز». ولی عشق و زن با همهٔ شکوه و اقتدارشان در داستان‌های مستور راهی به خوشبختی و آرامش ندارند و در تفکـرات او خوشـبختی و شـادی انسـان را از خـدا دور می‌کند و اندوه او را به خدا می‌رساند. با این‌که رنگین‌ترین بن‌مایهٔ داستان‌های مستور عشق است و تقریباً در اکثر داستان‌های او نشانه‌ای از یک رابطهٔ عاشقانه دیده می‌شود، امـا وجـه بارز این داستان‌ها وصال نیافتن جسمانی عشاق است و مطابق با این ایدهٔ کهن که «عشق با وصال جسمانی فروکش می‌کند»، قهرمان، پیش از وصال جسمانی به رابطه خاتمه می‌دهـد، و خواننده شاهد یک «عشق ناتمام» یا «عشق بی‌سرانجام» است.

مستور دربارهٔ نگاهش به زن می‌گوید: «ماهیت وجودی زن‌ها در طول تاریخ بحث نشده است. یکی از علت‌های آن هم این بوده که همواره قدرت دست مردها بوده و آن‌ها بودنـد که جامعه را مدیریت می‌کردند و زن‌ها همواره زیردست آن‌ها بوده‌انـد و قـدرتی نداشـتند؛ حتی در سدهٔ گذشته که برخی موانع نیز برداشته شده این امر بسـیار نمایـان اسـت. عامـل دیگر، فیزیولوژیک زن است که زن‌ها گرفتار آن هستند. مسئلهٔ دیگـر خـود زن‌هـا هسـتند؛ آن‌ها خود را «زن» می‌کنند؛ یعنی خودشان خصوصیاتی را که جامعه و یا نظام مردسالار بـه آن‌ها دیکته کرده، به دخترانشان تزریق می‌کنند» (مستور، ۱۳۸۸).

۱۷. عنوان آثار

عنوان تعدادی از داستان‌های کارور به صورت سؤال است: *لطفاً سـاکت باشـید، لطفـاً؟*، *وقتی از عشق حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم؟*، *چرا شما نمی‌رقصید؟* که این خـود

نشان‌دهندهٔ این است که شخصیت‌های داستان‌های او در ضمیر ناخودآگاه خود به دنبال جواب‌هایی می‌گردند؛ سؤال‌هایی که شخصیت‌ها مرتب می‌پرسند، بی‌این‌که پاسخی برایشان بیابند. یافتن پاسخی برای پرسش‌های شخصی و تنگناهای فردی که همهٔ انسان‌ها با آن‌ها روبه‌رو هستند و از این رو، به‌راحتی می‌توان با لحظه‌های کسالت‌بار زندگیِ شخصیت‌هایی که کارور می‌آفریند هم‌ذات‌پنداری کرد.

عنوان داستان‌های مستور برگرفته از عقاید دینی اوست: *چند روایت معتبر دربارهٔ خداوند*، *هل من محیص؟*، *ما ادریک یا مریم؟*، *کیفیت فعل خداوند*، و غیره که خود دلیلی است بر این‌که مستور نمی‌خواهد افکار و عقاید دینی خود را بپوشاند، بلکه عمداً به آن‌ها جلای بیش‌تری می‌دهد؛ از رمان *روی ماه خداوند را ببوس* تا مجموعه‌داستان *آخرش حکایت عشقی بی‌قاف و بی‌شین بی‌نقطه*. رمان دومش نیز *استخوان خوک و دست‌های جذامی* است که برگرفته از خطبه‌های *نهج‌البلاغه* است.

مستورِ داستان‌نویس همان‌طور که جهان‌بینی خاص خود را دارد به‌خوبی هم با مسائل معنوی و دینی آشناست. عنوان داستان‌های او تأکیدی بر دغدغه‌های او در حوزهٔ مسائل دینی و معنوی است؛ تأکیدی بر این مطلب که توجه مخاطب را از ابتدا به هدف غایی هدایت کند.

۱۸. نتیجه‌گیری

ریموند کارور مرد داستان کوتاه است و به همین سبب، او را در جهان می‌شناسند و تحسین می‌کنند. در داستان‌های او خبری از تعلیق‌های قوی و بحران آن‌چنانی نیست؛ اما تزریق جزئیات متن که آرام و پیوسته صورت می‌گیرد به قدری جذاب و حساب‌شده است که خواننده را تا خط آخر پای داستان می‌نشاند. همان‌گونه که روزمرگی‌های انسان پایانی ندارند، داستان‌های کارور نیز پایان‌بندی خاصی ندارند. کارور پایان اغلب داستان‌هایش را باز می‌گذارد، و یقیناً در ذهن خواننده‌ای که در عین خواندن روایت سادهٔ کارور به زیرلایه‌های داستان نیز فکر کرده است، داستان ادامه دارد.

کارور نویسنده‌ای است که به زندگی متعهد است و به تعبیر خودش: ادبیات باید تنیده با زندگی، تأییدکننده، و تغییردهندهٔ آن باشد.

مستور در حیطهٔ داستان‌نویسی بسیار قدرت‌مند است. او به پیچیدگی‌های روحی آدم‌ها در سطح نمی‌پردازد، بلکه این پیچیدگی‌ها به شناخت بیش‌تر انسان کمک می‌کند و به این

ترتیب بر مخاطب اثر می‌گذارد و به‌نوعی او را به اندیشیدن به زیرساخت آن هدایت می‌کند یا به همراه کردن با خود فرا می‌خواند. باز گذاشتن روزنه‌های امید در سخت‌ترین شرایط مخاطب را با نوعی از شهود یا به عبارتی نوعی از معنای ایمان مواجه می‌کند؛ گویا خود مخاطب است که نهایتاً باید تصمیم بگیرد؛ اما آن‌چه بر ذهن مخاطب اثر می‌گذارد هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌ها و موقعیت آن‌هاست. مصطفی مستور، مستوری است که کتاب‌ها به ما معرفی کرده و درست مثل نام خانوادگی‌اش در ورای شخصیت‌های داستانی‌اش پنهان است و بی‌شک دل‌مشغولی اصلی‌اش داستان کوتاه است.

نویسندگان بسیاری هستند که دنباله‌روی سبک کارورند، ولی هیچ‌یک اثر درخور توجهی نیافریده‌اند. آن‌چه مستور را متمایز می‌کند نگاه اوست نه نحوهٔ روایت او و این نگاه است که تقلیدناشدنی است. مستور با بن‌مایهٔ دینی داستان‌هایش از نویسندگانی است که بار ادبیات داستانی دینی را به دوش می‌کشد؛ بن‌مایه‌ای که کارور کم‌تر به آن پرداخته و این تلاش مستور شایستهٔ تقدیر است.

مهم‌ترین شباهت مستور و کارور محیط زندگی‌شان است که در آن متولد شده‌اند و در آن پا می‌گیرند. به قول مستور در *من در صفر متولد شدم*، در محیطی که هرگز نتوانستند از آثار خوب یا بد آن بگریزند. محیطی که تأثیر خودش را در عمق جان و بعدها در آثار هر دو نویسنده می‌گذارد، که همین کافی است تا افق نگاه هر دو را هم‌سو کند و از همه مهم‌تر این‌که خوانندگان آثار هر دو نویسنده با آن‌ها احساس نزدیکی کنند. آن‌هایی که در زندگی با این مشکلات روبه‌رو بودند و شاید بهتر است بگوییم خود را در میان شخصیت داستان‌ها جست‌وجو می‌کنند.

و دیگر عنصر امید، نیازی برای ادامهٔ زندگی، برای تحمل سختی‌ها، و مبارزه با ناکامی‌ها. کارور در مقالهٔ معروف خود به نام «آتش‌ها» از آن‌چه یاد گرفته است می‌گوید: این‌که باید خم می‌شده وگرنه می‌شکسته است ... اما یاد می‌گیرد که می‌شود هم خم شد و هم شکست.

شاید بهتر است بگوییم: خم شد، شکست، درس گرفت، و دوباره بلند شد.

منابع

«چند روایت معتبر از زبان مصطفی مستور» (۱۳۸۹). تهران امروز، بخش ادبیات تبیان.

امیدی سرور، حمیدرضا (۱۳۸۹). «هنوز امیدی هست، نوشتن و زندگی در گفت‌وگو با مصطفی مستور»، تهران: مجلهٔ *کیان*.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸٤). «ریموند کارور نویسنده‌ای که از نو باید شناخت»، *مجلهٔ ادبیات داستانی*، ش ۹۰.
پورمحسن، مجتبی (۱۳۸۸). «گزیده اشعار ریموند کارور، انگشتان پا»، زنجان: نشر هزارهٔ سوم.
رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۲). «ادبیات تطبیقی در ادبیات فارسی»، مجلات زبان و ادبیات، *سخن عشق*، ش ۱۸.
رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۷). «پژوهشی تطبیقی در وجوه مشترک فرهنگ و ادبیات فارسی و یونانی»، *فصل‌نامهٔ ادبیات تطبیقی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، ش ۵.
مستور، مصطفی (۱۳۸۲). «شاهد زندگی، نگاهی به شیوهٔ داستان‌نویسی کارور»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ٦۷.
مستور، مصطفی (۱۳۸۸). «بیوگرافی مصطفی مستور از زبان خودش»، انجمن فرهنگ و هنر و تاریخ، تارنمای ایران پردیس.
مندنی‌پور، شهریار، امیرعلی نجومیان، و مصطفی مستور (۱۳۸۲). «ریموند کارور، آمیزهٔ چخوف و همینگوی»، هشتادوچهارمین نشست *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۷۳.
نعیمی، زری (۱۳۸۵). «داستان مذهبی مدرن: پدیده‌ای از نوع دیگر، بررسی و نقد آثار مصطفی مستور»، *جهان کتاب*، س ۱۱، ش ۵–۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی