مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های داستان آپارتمانیِ دههٔ هشتاد ایران و داستان کوتاه ریموند کارور

محمد شهبا *
دانشیار دانشگاه هنر تهران
زهرا فرزادیان
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران

چکیده
مطالعهٔ آثار منتشرشده در سال‌های ۱۳۶۰ ـ ۱۳۸۰ نشان از آغاز دورهٔ تازه‌ای در داستان کوتاه ایرانی دارد. نویسنده در گذر از سال‌های بحرانی انقلاب و جنگ، نوع نگاهش به مسائل تغییر کرده است. کم‌رنگ شدن باورها و ارزش‌های گذشته، نویسندگان را بیش از پیش از «ادبیات مرامی» دور کرده و پژوهش در فرم و زبان در کار آن‌ها اهمیت تازه‌ای یافته است. در دههٔ هشتاد در ایران، آثار داستانیِ شبیه به همِ زیادی منتشر شد که بعدها با جریانی به‌نام «داستان آپارتمانی» شناخته شد. این اصطلاح در مطبوعات و نقدهای شفاهیِ داخلی ساخته شده است و تعریف مشخصی هم ندارد، جز اینکه در جغرافیای کوچک و داخلی آپارتمان روایت می‌شود. شکل‌گیری این داستان‌ها را تحت تأثیر ترجمهٔ آثار نویسندگان معاصر امریکایی و به‌خصوص ریموند کارور می‌دانند.

پس از پایان جنگ هشت‌ساله و تلاش برای بازسازی شهرها و درپیش گرفتن سیاست‌های اقتصادی لیبرالی، مناسبات اجتماعی کلان‌شهرهای ایران تغییر کرد و زیست عمومیِ جامعه و نویسنده متفاوت شد. بر اساس نظر زیمل، با شکل‌گیری کلان‌شهرها که مبتنی بر اقتصاد

* نویسندهٔ مسئول: shahba@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱۵

فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۱، ش ۴۱، بهار ۱۳۹۷ (صص ۸۷ ـ ۱۱۶)

پولی‌اند، نوع جدیدی از حیات ذهنی در انسان‌ها شکل می‌گیرد که تبعات آن عینیت‌گرایی، انزوا و احتیاط در روابط اجتماعی است. این شاخصه‌ها، طی بررسی‌های این مقاله، از ویژگی‌های اصلی داستان‌های کارور هستند.

در این مقاله، سیر داستان کوتاه در ایران تا ابتدای دههٔ هشتاد، درون‌مایهٔ آثار کارور و شاخصه‌های تجربهٔ زندگی در کلان‌شهر از منظر زیمل سه عامل اصلی در بررسی شکل‌گیری داستان آپارتمانی است. در ایران، هم‌زمان با ترجمهٔ آثار کارور، تجربهٔ آغازین زندگی در کلان‌شهر رخ داد و مخاطبان ادبیات در آستانهٔ دههٔ هشتاد، بحران انسان معاصر را در داستان‌های کارور پیدا کردند. او به‌عنوان الگویی برای فرم و محتوای داستان ایرانی تا اواخر این دهه باقی ماند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات آپارتمانی، داستان کوتاه آپارتمانی، ریموند کارور، رئالسیم کثیف، ادبیات دههٔ هشتاد ایران، گئورگ زیمل.

۱. مقدمه

ادبیات داستانی ایران به‌صورت رسمی از سال ۱۳۰۰ با انتشار *یکی بود، یکی نبود* از جمال‌زاده شروع شد و هدایت گام‌های بلندی در این قلمرو پیمود و الگویی برای داستان‌نویسان بعدی شد. دههٔ چهل از شکوفاترین دوره‌های ادبیات معاصر ایران بود. بهترین آثار آل‌احمد، گلستان، چوبک، صادقی و ساعدی در این دهه چاپ و منتشر شد. داستان‌نویسان مستعدی همچون نادر ابراهیمی، محمود دولت‌آبادی، سیمین دانشور و هوشنگ گلشیری در این دهه ظهور کردند یا به‌اوج رسیدند. در ادامهٔ دهه‌های چهل و پنجاه، قالب داستان از وعظ اخلاقی به مرحلهٔ خلاقیت هنری ارتقا یافت و کوشید که به جست‌وجوی هویت انسان و جامعه بپردازد.

در دههٔ هشتاد در ایران، آثار داستانیِ شبیه به هم زیادی منتشر شد که بعدها با جریانی به‌نام «داستان آپارتمانی» شناخته شد. این اصطلاح ابداعی است و در مطبوعات و نقدهای شفاهیِ داخلی ساخته شده است. تعریف مشخصی هم ندارد، جز اینکه در جغرافیای کوچک و داخلی آپارتمان روایت می‌شود. این داستان‌ها معمولاً به روزمرگی طبقهٔ متوسط جامعه می‌پردازند و با حضور پررنگ زنان همراه‌اند. شکل‌گیری این

داستان‌ها را تحت تأثیر ترجمهٔ آثار نویسندگان معاصر امریکایی و به‌خصوص ریموند کارور[۱] (۱۹۳۸ ـ ۱۹۸۸م) می‌دانند. ریموند کارور نویسندهٔ داستان کوتاه و شاعر امریکایی بود. او یکی از نویسندگان مطرح قرن بیستم و همچنین از کسانی شمرده می‌شود که موجب تجدید حیات داستان کوتاه در سال‌های ۱۹۸۰م شده است. سبک وی را «واقع‌گرایی کثیف»[۲] نیز خوانده‌اند. این عبارت به گروهی از نویسندگان در سال‌های ۱۹۷۰ ـ ۱۹۸۰م همچون ریچارد فورد،[۳] توبیاس ولف،[۴] آن بیتی[۵] و جین آن فیلیپس[۶] اشاره می‌کند. این نویسندگان در آثارشان بیشتر بر اندوه و حس فقدان زندگی روزمرهٔ مردم عادی تأکید می‌کردند.

۱- ۱. بیان مسئله

پس از پایان جنگ هشت‌ساله، و تلاش برای بازسازی شهرها، سازندگی و درپیش گرفتن سیاست‌های اقتصادی لیبرالی، مناسبات اجتماعی کلان‌شهرها تغییر کرد و با رشد زندگی شهری، دغدغه‌های طبقهٔ متوسط جامعه عوض شد. آپارتمان‌نشینی در میان قشرهای متوسط جامعه فراگیر شد و نیازمند آن شد تا هویت خویش را در ادبیات تعریف کند. پس از دوم خرداد ۱۳۷۶، مناسبات ادبی کشور تغییر کرد. پس از سال‌ها، صفحه‌های ادبیات مطبوعات احیا شد که در آن، مخاطبان این صفحات به‌دنبال سبک زندگی خود در داستان‌ها بودند. در این میان، عزم ملی‌ای برای ترجمهٔ آموزه‌های ابتدایی و نیمه‌ابتدایی داستان‌نویسی شکل گرفت. همچنین کارور داستان‌نویسی را کاری ساده نشان می‌داد که به تجربه، مهارت و دانش خاصی نیاز ندارد؛ ولی تأثیر زیادی بر مخاطب می‌گذارد. در این میان، جریانی از داستان کوتاه و رمان در فضای ادبیات داخلی شکل گرفت که با نام ادبیات آپارتمانی معروف شد. تعداد زیادی مجموعه‌داستان و رمان در زمانی حدود دوازده سال چاپ شد که تفاوت‌های آشکاری با ادبیات پیش از خود دارد. اما این جریان دقیقاً چگونه شکل گرفت؟ چه ویژگی‌هایی دارد و ادبیات ایران چه مسیری را طی کرد تا به این نقطه رسید؟ چه زمینه‌های اجتماعی و سیاسی‌ای به شکل‌گیری این داستان‌ها در این دهه منجر شد؟

این ادبیات را بارها در نقدهای شفاهی و مکتوب، تحت تأثیر داستان کوتاه‌های کارور دانسته‌اند. کارور چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه داستان‌نویس ایرانی از او اثر می‌پذیرد؟ ریشهٔ این ارتباط کجاست؟ به چه ترتیبی در این دهه آثار کارور به الگویی برای داستان کوتاه ایرانی تبدیل می‌شود؟

در همین راستا، این مقاله با بررسی سیر داستان کوتاه در ایران تا ابتدای دههٔ هشتاد، بستر ادبی شکل‌گیری داستان آپارتمانی را مطالعه می‌کند. از سوی دیگر با بررسی تعدادی از مجموعه‌های آپارتمانی و یافتن شباهت‌ها و اشتراکات این داستان‌ها، آن‌ها را طبقه‌بندی و تعریف می‌کند. در ادامه با بررسی تعدادی از داستان‌های کارور از دیدگاه زیمل دربارهٔ حیات ذهنی کلان‌شهر، درون‌مایهٔ آثار کارور را که با داستان‌های آپارتمانی مشابه است، واکاوی می‌کند.

۱- ۲. پیشینهٔ تحقیق

پیش از این هیچ کدام از این دو عنصر، یعنی داستان‌های کارور و داستان آپارتمانی ایران، کنار هم قرار نگرفته‌اند و این مقاله برای اولین بار این مطالعهٔ تطبیقی را انجام می‌دهد؛ درنتیجه در پیشینهٔ تحقیق هر یک به‌طور جداگانه بررسی می‌شود.

شهلا زرلکی در فصل دوم کتاب *چراغ‌ها را من روشن می‌کنم* (۱۳۹۳) با اشاره به تعریف‌گریزی اصطلاح آپارتمانی، می‌کوشد آن را تعریف کند. او در همین فصل، ضمن بیان اجمالی بعضی از ویژگی این داستان‌ها، از بستر اجتماعی‌ای که سبب شکل‌گیری این ژانر شده، نیز سخن می‌گوید. البته الگوهای ادبی این جریان را بررسی نمی‌کند و به مؤلفه‌های داستانی این جریان نمی‌پردازد.

مقدمهٔ کتاب *جریان چهارم؛ مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم* (۱۳۹۳) اشاره‌ای به زمینهٔ سیاسی ـ اجتماعی داستان‌های کوتاهِ دههٔ هشتاد ایران دارد. این کتاب در ادامه به‌طور کلی به بررسی چند نویسندهٔ ایرانی و مصاحبه با آن‌ها می‌پردازد و به این جریان اشارهٔ مستقیمی نمی‌کند.

کتاب *هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی* اثر شاخص حسن میرعابدینی که تاریخ داستان کوتاه و آثار مهم دهه‌های مختلف را تا ابتدای دههٔ هشتاد بررسی کرده است، نیز تاریخ داستان کوتاه در ایران را مرور می‌کند. این مجموعه در سال ۱۳۸۵ چاپ شده است.

ترجمه، نقد و یادداشت‌های متعددی برای آثار کارور چاپ شده که از این میان می‌توان به کتاب *فاصله و داستان‌های دیگر؛ به‌همراه مقالاتی در شناخت ریموند کارور* ترجمهٔ مصطفی مستور اشاره کرد که در سال ۱۳۸۹ منتشر شده است.

مجموعه‌داستانی با عنوان *صدای سوم*، ترجمهٔ احمد اخوت از نشر ماهی در سال ۱۳۹۱ چاپ شده است. هدف او از گزینش و ترجمهٔ داستان‌های کتاب *صدای سوم* ترسیم شمایی از آن طیف داستان‌نویسان نسل سوم امریکاست که به‌رغم تفاوت‌هایی، می‌توان آن‌ها را بخشی از جریان رئالیسم کثیف دانست. ازجملهٔ این نویسندگان ریموند کارور و آن بیتی است. اخوت در این مجموعه، علاوه بر داستان‌هایی از نویسندگان نسل سوم امریکا، نقدها و یادداشت‌هایی بر داستان‌ها نوشته است.

۱- ۳. چارچوب نظری

مقالهٔ «کلان‌شهر و حیات ذهنی»[۷] ازجمله آثار کلاسیک در متون جامعه‌شناسی شهری محسوب می‌شود. این اثر و سایر آثار زیمل مبنای مطالعات بعدی در زمینهٔ نظام اجتماعی و فرهنگی شهرهای مدرن و کلان‌شهرها قرار گرفت. ادعای اصلی زیمل در این اثر آن است که با شکل‌گیری کلان‌شهرها که مبتنی بر اقتصاد پولی‌اند، نوع جدیدی از حیات ذهنی در انسان‌ها شکل می‌گیرد که آن را می‌توان نوعی مکانیسم دفاعی در برابر تحولات عظیم و عمیق زندگی مدرن تلقی کرد. در کلان‌شهرها، عقل و پول دو رکن اساسی به‌شمار می‌آیند که یکدیگر را تقویت می‌کنند. هر دو دارای جهت‌گیری‌ها و معیارهای مشابهی هستند که با سیطرهٔ آن‌ها، روابط اجتماعی میان انسان‌ها به شیءانگاری، کمیّت‌پذیری و عین‌گرایی تقلیل می‌یابد. در این میان، ضرباهنگ‌ها و فضاهای متنوع و مختلف شهری موجب تحریک بیش از اندازهٔ سیستم عصبی آدمی می‌شود. گرایش دیگر در رفتار فرد کلان‌شهری، داشتن احتیاط و توداری در روابط اجتماعی است که جنبهٔ بیرونی‌اش بی‌اعتنایی درونی به دیگران و گاه حس نفرت به

بقیه و اکراه است. با این حال، چنین شرایطی به افزایش حس فردیت و آزادی فردی می‌انجامد. تأکید او بر به‌وجود آمدن «فرد» و «فردیت» در شهر است؛ زیرا انسان می‌تواند از تعلق‌های جمعیِ پیش‌شهری یا سنتی خود در شهر آزاد شود و هویتی فردی بیابد. این فرد بدین ترتیب ممکن است با شیوه و سبک زندگی خود در تضاد با شیوهٔ زندگی عمومی قرار بگیرد. فرد در شهر زیر فشار نیروهای مختلف قرار می‌گیرد که در وی احساس نامطبوعی ایجاد می‌کند، او را به گوشه‌گیری وامی‌دارد و سبب می‌شود از دیگران فاصله بگیرد (فکوهی، ۱۳۹۳: ۱۷۷).

۱- ۴. پرسش‌های پژوهش

اصطلاح آپارتمانی به چه جریانی اطلاق می‌شود؟

چرا به‌نظر می‌رسد داستان‌های آپارتمانی ایرانی تحت تأثیر داستان‌های ریموند کارور هستند؟

چه جنبه‌های مشترکی سبب برقراری ارتباط بین داستان‌های دههٔ هشتاد و داستان‌های کارور شده است؟

۱- ۵. روش تحقیق و شیوه‌های مورد استفاده

این پژوهش از نوع کیفی است. روش‌های تحقیق در این پژوهش به دو قسمت بخش‌پذیر است. در بخش اول که به مبانی نظری تحقیق مربوط است، از روش کتابخانه‌ای و توصیفی، و در بخش دوم که تجزیه و تحلیل داده‌هاست، از روش تشریحی و تحلیلی استفاده می‌شود.

نمونه‌های انتخاب‌شده از ادبیات آپارتمانی، با مشورت و توصیهٔ صاحب‌نظران و منتقدان داستان فارسی برگزیده شده است. همچنین از کارور ترجمه‌های متعددی وجود دارد؛ ولی مجموعه‌داستان *کلیسای جامع* که ترجمهٔ خانم فرزانه طاهری است و همچنین اولین مجموعه‌ای است که از او به زبان فارسی منتشر شده، درنظر گرفته شد. این مجموعه تمام داستان‌های کارور را پوشش داده است و بیشترِ آثار شاخص او را دربردارد.

۱. *تمام زمستان مرا گرم کن*، علی خدایی (۱۳۷۹)؛
۲. *مادمازل کتی و چند داستان دیگر*، میترا الیاتی (۱۳۸۰)؛
۳. *عنکبوت*، سیامک گلشیری (۱۳۸۴)؛
۴. *سمت تاریک کلمات*، حسین سناپور (۱۳۸۴)؛
۵. *زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود*، امیرحسین خورشیدفر (۱۳۸۵)؛
۶. *آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند*، حامد حبیبی (۱۳۸۷).

۲. داستان کوتاه فارسی، از آغاز تا دههٔ هشتاد

هرچند قصه‌گویی سابقهٔ دیرینه‌ای در ایران دارد، «داستان کوتاه» شکلِ هنریِ تازه‌ای است که پیشینهٔ آن به سال ۱۳۰۰ برمی‌گردد؛ یعنی زمانی که محمدعلی جمال‌زاده نخستین داستان خود، *یکی بود و یکی نبود*، را به‌چاپ سپرد. او ازاین‌رو در این حوزه آغازگر است که توانست با تلفیق صناعتِ داستان‌نویسی اروپایی و سنت قصه‌گوییِ شرقی، نوشته‌های واقع‌گرایانه‌ای پدید آورد. آثار وی را می‌توان نشانهٔ پایان ادبیات عصر مشروطه دانست و نه آغاز داستان جدید فارسی. برای خواندن نخستین داستان‌های جدید باید تا سال ۱۳۰۷ و انتشار آثار هدایت چشم‌به‌راه ماند (میرعابدینی، ۱۳۸۵: ۱/ ۱۷). هدایت با رئالیسم شخصی و خلاقانه‌اش، به داستان کوتاه کیفیتی هنری و حال‌وهوایی شاعرانه بخشید و درنتیجه افق آن را گسترده‌تر کرد. در این راه، بزرگ علوی همراه او بود. جمال‌زاده، هدایت و علوی، آغازگران داستان‌نویسی جدید ایران، کوشیدند فرم ادبی «داستان کوتاه» را به جامعه بشناسانند و آن را با مقتضیات زبان فارسی هماهنگ کنند. نقش ماهنامه‌های ادبی مثل سخن را در رواج داستان کوتاه نباید دست‌کم گرفت. این نوع مجلات با فراهم آوردن فضای لازم برای چاپ داستان کوتاه، بسیاری از نویسندگان را به نوشتن ترغیب کردند. دههٔ سی، به‌دنبال کودتای ۲۸ مرداد، دوران هجرت به درون و پرهیز از سیاست‌زدگی و پرداختن به تناقضات روانی شخصیت‌هاست. عمدهٔ تلاش نویسندگانی همچون چوبک، گلستان و آل‌احمد صرف رسیدن به تشخصِ زبانی می‌شد؛ اما نویسندگان خلاق این دهه، مثل غلام‌حسین صادقی و بهرام صادقی، بیشترین اهمیت را به ساخت فضای داستان با پرداختن به

جزئیات کنایی و وهمناک می‌دهند. در «راویِ» داستان‌ها نیز تغییراتی پدید می‌آید؛ دیدگاه «دانای کل» به‌تدریج جای خود را به دیدگاه محدودتری، یعنی دانای کل محدود به نظرگاه یک شخصیت یا دیدگاه اول‌شخص، می‌دهد. گذشته از اثرپذیری نویسندگان این دوره از ترجمهٔ آثار نویسندگانی همچون فاکنر و همینگوی، باید به تلاش آن‌ها برای به‌کارگیری صناعت‌های جدید نوشتاری توجه کرد.

دهه‌های سی و چهل عمدتاً دههٔ ترجمه است. مترجمان از طریق آشنا کردن نویسندگان ایرانی با صناعتِ داستان‌نویسان بزرگ جهان، نقش مهمی در پیش‌بُرد داستان‌نویسی ایران ایفا می‌کنند و مثلاً باعث می‌شوند نویسندهٔ ایرانی به‌جای توجه به کار نویسندگانی مثل لامارتین و شاتو بریان، به تعمق در شیوهٔ نگارش و شگرد ادبیِ نویسندگانی مانند چخوف، همینگوی و فاکنر بپردازد. تأثیراتِ پا گرفتن تدریجی سنت داستان‌نویسی و آشنایی با شیوهٔ آفرینش ادبی نویسندگان بزرگ جهان در سال‌های ۱۳۴۰ ـ ۱۳۵۷ آشکار می‌شود. داستان‌نویسی در شاخه‌های مختلف رشد می‌یابد و تلاش برای راه‌یابی به مناطق مهجور کشور و اکتشاف خرده‌فرهنگ‌های بومی سبب شکل‌گیری ادبیاتی می‌شود که هم از نظر توجه به اقلیم‌های گوناگون ایران قابل توجه است و هم از نظر صناعت‌های ادبی به‌کاررفته در آن. داستان‌نویسی زنان به‌شکل یک جریان جدی ادبی از دههٔ چهل به‌بعد با انتشار آثار دانشور، امیرشاهی، ترقی، پارسی‌پور و علیزاده آغاز می‌شود. در میان نویسندگانی که حول مجلات *اندیشه و هنر* و *جُنگ اصفهان* گرد آمده بودند، گرایشی مدرنیستی شکل می‌گیرد که بر مشی آیندهٔ داستان‌نویسی ایران تأثیری عمیق می‌گذارد. این نویسندگان با تردید در شیوه‌های متداول داستان‌نویسی و نگاهی تازه به سبک نوشتاری داستان، موفق به بازنمایی عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیت‌های انسانی می‌شوند. آنان به‌جای تأکید بر اینکه داستان بازآفرینی واقعیت است، آن را برساخته‌ای صناعی می‌دانند (همان، ۱۷۹).

مطالعهٔ آثار منتشرشده در سه دههٔ شصت تا هشتاد نشان از آغاز دوره‌ای تازه در داستان کوتاه ایرانی دارد. نویسنده در گذر از سال‌های بحرانی انقلاب و جنگ، نوع نگاهش به مسائل تغییر کرده است. کم‌رنگ شدن باورها و ارزش‌های گذشته، نویسندگان را بیش از پیش از «ادبیات مرامی» دور کرده و پژوهش در فرم و زبان را در

دستور کار آن‌ها قرار داده است تا جای قطعیت‌اندیشی‌ها را جست‌وجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از راه تجربه کردنِ فُرم و زبان به شناخت تازه‌ای از واقعیت برسد (میرعابدینی، ۱۳۸۵: ۲/ ۱۱).

به هر روی، در این دوره نیز مثل هر دورهٔ دیگری، شاهد زیستِ هم‌زمان چند گرایش ادبی در کنار هم هستیم. شاید بتوان گفت در دههٔ شصت، رئالیسم جادویی و رازآمیزی‌های معماییِ نویسندگانی چون مارکز و بورخس مقبولیت بیشتری در بین داستان‌نویسان ایرانی داشت. در حالی که به‌نظر می‌رسد در دههٔ هفتاد یک جریان ادبی نئورئالیستی (نوواقع‌گرایانه) در کنار داستان‌نویسی تجربی رشد کرده است. جذابیت داستان‌های متعلق به سبک رئالیسم جادویی در گروِ غرابت حوادث و پیچیدگی طرح آن‌هاست. در حالی که نویسندهٔ نوواقع‌گرای دههٔ هفتاد با جزءنگاری دقیقی به اتفاق‌های سادهٔ روزمره می‌پردازد؛ اما از طریق دلالت‌های ضمنی، خواننده را به لایهٔ زیرین داستان و درک فکر و حسی فرامی‌خواند که روایت نمی‌شود؛ اما در لابه‌لای سطور جریان دارد (همان، ۱۲).

انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۷۶ با تغییر گفتمان غالب سیاسی جامعهٔ ایرانی، مبدأ تحولات بسیاری در ساختارها و نهادهای جامعهٔ ایران شد که ادبیات داستانی نیز از آن‌ها بی‌بهره و بی‌تأثیر نماند. فضای بازی که درنتیجهٔ انتخابات دوم خرداد در ایران به‌وجود آمد، بلافاصله راه خود را به مطبوعات و فضای نشر گشود. از سوی دیگر درپی باز شدن فضا و ارتباط بیشتر با جامعهٔ بین‌الملل، فناوری و گردش اطلاعات نیز وارد دوران جدیدی شد که ایجاد وبلاگ‌ها از مهم‌ترین نتایج این تحول تازه‌آمده برای ادبیات داستانی معاصر ایران بود. مجموعهٔ این تغییرات به‌خصوص تلاش برای عملی و اجرایی شدن ایدهٔ جامعهٔ مدنی توسط محمد خاتمی، رئیس‌جمهور وقت، دریچه‌های جدیدی را به‌سوی ادبیات داستانی ایران گشود و خیلی از نویسنده‌های تازه‌کار را وارد این عرصه کرد که امروزه بعضی‌شان دیگر به نویسنده‌های جاافتاده و تثبیت‌شدهٔ ایرانی بدل شده‌اند. تکثرگرایی و احترام به عقاید مختلف که در آن زمان گفتمان غالب فضای سیاسی و اجتماعی جامعهٔ ایرانی بود، در هنر و ادبیات نیز نمود یافت و نتیجهٔ پیدایی جریان‌های مختلف ادبی‌ای بود که هر کدام به سبک و شیوهٔ خود درپی رونق بخشیدن

به ادبیات داستانی ایران و گشودن دریچه‌های تازه‌ای برای آن بودند. مطبوعات نیز نقش مهمی در این روند داشتند. روزنامه‌هایی که پس از دوم خرداد به‌عنوان رکن چهارم دموکراسی در ایران با رویکردی پیش‌رُوانه متولد شده بودند، پس از سال‌ها صفحه‌های ادبیات را احیا کردند و تبدیل شدند به پلی برای ارتباط میان پدیدآورندگان و مخاطبان ادبیات داستانی.

از نظر محتوایی نیز، ادبیات ایران که در دهه‌های سخت شصت و هفتاد هنوز وام‌دار ادبیات چپ‌گرا و بیشتر درگیر مکتب واقع‌گرایی اجتماعی بود، در سال‌های بعد از دوم خرداد، به‌تدریج سفری به درون را که پیش‌تر جسته‌وگریخته تجربه کرده بود، با شدت و حدت بیشتری پیگیری کرد؛ به‌خصوص نویسنده‌های نوآمده بیشتر از آنکه درپی حل معضلات اجتماعی، مبارزه با سرمایه‌داری و دفاع از طبقه‌های محروم جامعه باشند، به‌دنبال یافتن پاسخ‌هایی برای سؤال‌های ذهنی و درونی‌شان بودند و ادبیات داستانی ایران را هرچه بیشتر به‌سمت شخصی‌نویسی و دور شدن از ایدئولوژی راندند (فولادی‌نسب، ۱۳۹۳: ۷).

نویسندهٔ به‌انزوا رانده‌شده‌ای که دیگر داعیهٔ سخن‌گویی از جانب جمع را نداشت، خود را در برابر صنعت نوشتن متعهد می‌دانست. او که از کلی‌اندیشی‌های اجتماعی ـ فرهنگی به نوعی جزءنگاری از تجربه‌های زیستی روی آورده بود، می‌کوشید با پرهیز از پرگویی‌های توضیحی، به تخیل و شعور خواننده برای درک داستان احترام بگذارد؛ و چنین شد که داستان‌های آپارتمانی نوشته شدند. در این داستان‌ها، نویسنده زندگی بی‌شور و جاذبهٔ طبقهٔ متوسط شهرنشین را توصیف می‌کرد و بر خلاف واقع‌گرایان، مثلاً دههٔ سی، به‌جای پرداختن به مسائل «بزرگ» اجتماعی و سیاسی می‌خواست از چیزی بنویسد که به‌راستی درباره‌اش می‌دانست. او بر اساس تجربه‌ای زیست‌شده، نگاه تازه‌ای به زندگی روزمره انداخت و نتیجه‌گیری را به جست‌وجوی ذهنی خواننده واگذاشت تا خود دربارهٔ وضعیتی که زمینه‌ساز رویدادها بوده است، بیندیشد و قضاوت کند. دربارهٔ مشخصهٔ اصلی و معیار تشخیص داستان آپارتمانی باید گفت که مناسبات اجتماعی را بازنمایی نمی‌کند؛ به همین دلیل برای آن معادل‌هایی چون پاستوریزه، بی‌خطر و گلخانه‌ای وجود دارد.

هیچ کدام از داستان‌های بررسی‌شده در این پژوهش، اجتماعی یا سیاسی نبودند. رویدادها نمایانگر اتفاق‌ها یا بحران‌های جامعه نیستند. معمولاً داستان‌ها در فضایی بسته اتفاق می‌افتند که فاصله از جامعه را ملموس‌تر می‌کند. انزوا و دوری شخصیت‌ها از جامعه و حتی از یکدیگر محسوس است. شخصیت‌ها به‌قدری منزوی‌اند که مشکلاتشان فقط خودشان یا همسرشان است و بیشتر رویدادها معطوف به تنهایی افراد، روابط زوج‌ها و اختلافات زناشویی است. حتی درگیری بین اعضای جامعه، گروه دوستی یا فامیلی خیلی کم‌رنگ است. مکانِ بیشتر داستان‌ها مشخص نیست؛ ولی در شهرهایی است که ویژگی خاصی دربارهٔ آن‌ها بیان نمی‌شود. نمی‌توان از شهر یا محلهٔ خاصی به‌عنوان مکان وقوع رویدادهای این داستان‌ها نام برد. دربارهٔ زمان هم، به همین ترتیب، ویژگی خاصی ندارد و ممکن است در بیشتر نقاط تاریخ، بعد از جنگ باشد (چون نشانه‌ای از حضور جنگ در داستان‌ها نیست).

داستان‌های مجموعهٔ *سمت تاریک کلمات*، نوشتهٔ حسین سناپور، ویژگی‌های داستان‌های آپارتمانی را به‌طور کامل دارند. مثلاً داستان «با تو حرف می‌زنم با تو» دربارهٔ مردی است که تنها زندگی می‌کند و با مجری شبکهٔ تلویزیونی حرف می‌زند؛ ولی چون همسرش به او خیانت کرده، او همیشه نگران است و حتی از مجری هم به همین دلیل ناراحت می‌شود. داستان «خیابان‌های نیمه‌شب» هم به همین ترتیب، داستانی کاملاً آپارتمانی دربارهٔ مردی است که نیمه‌شب زنی با او تماس می‌گیرد و او خیال می‌کند همسر سابقش است و داستان فقط حول این تماس و حدس و گمان‌های مرد است.

داستان‌های مجموعهٔ *عنکبوت*، نوشتهٔ سیامک گلشیری، تخت و بدون دغدغه به‌نظر می‌رسند. مثلاً داستان «بوی خاک» دربارهٔ جوانی است که شاهد اسباب‌کشی دو دختر به ساختمان روبه‌رویی است. او پشت پنجره فقط شاهد و نظاره‌گر روابط و فعالیت‌های آن‌هاست. در این میان، داستان «موزهٔ مادام توسو» دربارهٔ زوجی است که نیمه‌شب درگیر آب‌گرفتگی منزلشان می‌شوند و این مسئله خاطرات خاصی را برای زن زنده می‌کند.

مجموعه‌داستان *زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود*، نوشتهٔ امیرحسین خورشیدفر، شامل ده داستان کوتاه است که دارای فضاها، شخصیت‌ها و درون‌مایه‌های متنوع است و همهٔ این داستان‌ها به‌نوعی آپارتمانی محسوب می‌شوند. داستان «همسایه» از این مجموعه دربارهٔ زنی است که کلید خانه‌اش را ندارد و پشت در آپارتمان منتظر همسرش نشسته است. زن همسایه او را می‌بیند و به خانه‌اش دعوت می‌کند. داستان به این آشنایی کوتاه و احساسات دو زن به همدیگر پرداخته است. داستان «روح» از همین مجموعه، دربارهٔ دختر نوجوانی است که برادرش را اخیراً بر اثر بیماری ازدست داده است؛ اما برادرش را شب‌ها می‌بیند و با او صحبت می‌کند.

اما داستان «فیدل» از مجموعهٔ *آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند*، نمونهٔ جالبی از داستان آپارتمانی محسوب می‌شود. داستان پنج جوانی است که در اتومبیل نشسته‌اند و از شمال برمی‌گردند به تهران. تمام داستان داخل ماشین و در خلال گفت‌وگوهایشان اتفاق می‌افتد. از مجلس ختمی برمی‌گردند و دربارهٔ احتمال قتل متوفی گمانه‌پردازی می‌کنند.

ویژگی‌های داستان آپارتمانی را به‌طور خلاصه می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد:

۱. مناسبات اجتماعی را بازنمایی نمی‌کند. این داستان‌ها علاوه بر اینکه تعهدی به اندیشهٔ سیاسی و ایدئولوژی خاصی ندارند، به اتفاقات اجتماعی هم بی‌اعتنایند و نقش جامعه را به‌عنوان بستر اتفاقاتی که برای شخصیت‌ها می‌افتد، نادیده می‌گیرند. این داستان‌ها معمولاً در فضای داخلی رخ می‌دهند. در بیشتر آن‌ها تجربهٔ خیابان یا طبیعت رخ نمی‌دهد یا اگر هست، تجربه‌هایی کم‌اهمیت و عادی‌اند. به‌نظر می‌رسد این داستان‌ها در جزیره‌هایی اتفاق افتاده باشند که زمان و مکان در آن‌ها معنا ندارد.
۲. شخصیت‌ها افراد بی‌هویت و بی‌تفاوتی هستند که فرهنگ، دغدغه و بحران‌های مکان جغرافیایی خاصی را برنمی‌تابند، مگر یک هویت کلی.
۳. در این داستان‌ها، روابط زوج‌ها، اختلافات زناشویی، طلاق و از همه مهم‌تر تنهایی افراد از موضوعات اصلی هستند.
۴. زبان این داستان‌ها عینی شده و توجه به جزئیات در آن‌ها خیلی زیاد است.

۵. شخصیت‌ها و موقعیت‌ها خاص و عجیب نیستند و برعکس به اتفاقات روزمره نزدیک‌اند.

۶. بحران یا اتفاق مهمی در این داستان‌ها رخ نمی‌دهد. می‌توان گفت داستان‌ها نقاط اوج کم‌رنگی دارند، ضربهٔ خاصی نمی‌زنند، غافل‌گیری ندارند و بخش زیادی از سنت داستان‌نویسی کلاسیک را رعایت نمی‌کنند.

۳. کارور و رئالیسم کثیف

اولین‌بار داستان‌نویس انگلیسی، بیل بافورد،[۸] در نشریهٔ *گرانتا*[۹] اصطلاح «رئالیسم کثیف» را برای آن نوع واقع‌گرایی پیشنهاد کرد که داستان‌نویسان، عمدتاً امریکاییان، به‌کار می‌برند. در این نوع واقع‌گرایی، زبان جایگاه مهمی دارد و بر لحن و گفتار شخصیت‌ها تأکید بسیار می‌شود. در این شکل داستان‌نویسی، شیوهٔ غالب داستان‌نویسان سال‌های ۱۹۸۰ به‌بعد امریکا، از آن زبان فخیم و بعضاً مصنوعی واقع‌گرایی سال‌های ۱۹۶۰ دیگر چندان اثری نیست. در اینجا خواننده با زبانی طبیعی، بسیار دریده و سیاه و به‌اصطلاح «کثیف» روبه‌روست. سه ویژگی عمده، این نوع واقع‌گرایی را از رئالیسم سال‌های ۱۹۶۰ متمایز می‌کند: زبان بسیار ساده که بعضی ممکن است در برخورد اول، آن را «بی‌روح» و «بی‌خون» ببینند، جزءنویسی و جزءنگاری بسیار دقیق، و پرداختن به یک محدودهٔ جغرافیایی یا حتی اجتماعی خاص. عمدهٔ نویسندگان سال‌های ۱۹۸۰ امریکا و تمام داستان‌نویسان موجزنویس این‌چنین‌اند.

زمانی که در سال‌های ۱۹۸۰ رئالیسم مینی‌مال جنبش ادبی مهمی شناخته شد، دو جنبهٔ خاص آن بیشتر مورد توجه قرار گرفت. از یک سو منتقدان از تسلط به موضوعات عادی متأثر شدند و از طرف دیگر متوجه شفافیت خشنی شدند که در این سبک ادبی، نویسندگانی همچون کارور، بینی، رابینسون و توبیاس وولف به‌کار می‌گرفتند. بر خلاف گستردگی ادبیات پست‌مدرن، مینی‌مالیسم بیشتر همچون ریزتراشه‌ای است که عملکردی بسیار با کیفیت دارد و به‌دقت ساخته شده است (Decker, 2004).

هدف رئالیسم کثیف ساختن سرنوشت‌هایی واقعی و غم‌انگیز است و معمولاً دربارهٔ زندگی افرادی است که از مشکلاتی مثل اعتیاد، الکل و طلاق رنج می‌برند. کاراکترها در داستان‌ها و رمان‌های سبک رئالیسم کثیف انسان‌هایی عادی و معمولاً فقیر هستند. رئالیسم کثیف صورتی از مینی‌مالیسم است که با کاهش تعداد کلمات و تمرکز بر توصیف سطحی شناخته می‌شود. نویسندگانی همانند کارور از کاربرد قیدها خودداری می‌کنند و اجازه می‌دهند تا متن خود گویا باشد (Kita, 2014).

کارور را می‌توان شاخص‌ترین نویسندهٔ موجزگرا دانست. او که شاعر برجسته‌ای نیز بود، در دوران نویسندگی‌اش فقط داستان کوتاه نوشت. رئالیسم کارور به‌جز ریزنگاری ـ که از عناصر ذاتی این شیوهٔ نوشتن است ـ از دقت نثر کریستالی و توصیف‌های همینگوی‌وار نیز برخوردار است. صحنه‌های بیشتر داستان‌هایش در مناطق شمال غربی و میانهٔ غربی امریکا می‌گذرد. کارور بیشتر شخصیت‌های خود را از افراد طبقهٔ متوسط، به‌ویژه قشرهای پایین این طبقه، برمی‌گزیند: از مکانیک‌ها، منشی‌های اداره‌ها و شرکت‌ها، دهقانان، رانندگان کامیون، و آدم‌های بی‌کار ورشکسته و الکلی. مکان‌های داستان‌هایش نیز جاهای آشنایی هستند: فروشگاه‌ها، پارکینگ کامیون‌ها، قهوه‌خانه‌های وسط راه و صف‌های سلف‌سرویس غذا.

کارور با تمرکز بر اتفاقات واقعی و خودداری از استفاده از هر گونه انتزاع، به اتفاقات روزمرهٔ زندگی افراد توجه می‌کند. او در داستان‌های کوتاهش احساسات، ناامیدی‌ها و روابط را به‌سادگی تعریف می‌کند. در این داستان‌ها، شخصیت‌ها افرادی افسرده‌اند که تحصیلات یا هدف خاصی ندارند؛ اما از طرف دیگر افرادی هستند که نمی‌توانند حتی زمانی که به نفعشان است، تسلیم شوند. بیشتر شخصیت‌های داستان‌های کارور، چه به‌صورت فیزیکی و چه احساسی، از دیگران و جامعه جدا هستند؛ گاه خودشان از این حقیقت آگاه‌اند و گاهی نمی‌دانند که تنهایی‌شان تا چه اندازه بر آن‌ها اثرگذار است (همان).

کارور دغدغهٔ فروپاشی روابط انسانی را دارد و الکل و خشونت به‌ندرت از آنچه اتفاق می‌افتد، دور است. بعضی از داستان‌های او در آن لحظه اتفاق می‌افتد که همه

چیز ازبین می‌رود و بعضی پس از اینکه آسیب وارد شده است؛ در حالی که امواج شوک همچنان برمی‌گردند.

ناکافی بودن زبان گفتار پیش‌زمینه‌ای تکرارشونده در داستان‌های کارور است؛ این حقیقت که شخصیت‌ها در تاریکی به‌دنبال کلمات می‌گردند، در حالی که نمی‌دانند قصد دارند چه چیزی را بیان کنند یا از بیان کردن خودشان ناتوان هستند (Decker, 2004: 112).

کارور حقیقت را عکس‌گونه توصیف می‌کند و به‌وضوح از اینکه شاخص‌های زیبایی‌شناسانهٔ گرایش پست‌مدرن را به‌کار گیرد، سر باز می‌زند؛ ازهمین‌رو او اقتصاد و سیاست را وارد داستان‌هایش نمی‌کند. این اتفاق موجب می‌شود منتقدان ریزبینی همانند جان آلدریج به کارور برچسب شعبده‌بازی حوصله‌سربر، و واقع‌گرای شکست‌خورده و سطحی‌نگر بزنند که «هیچ گرایش سیاسی و درکی از مناسبات اجتماعی زمان خودش ندارد» (Decker, 2004: 47). اما درواقع چنین نبوده است. از نظر وی، مناسبات اجتماعی آن دوران چیزی نبود جز قبض‌های مختلف آب و برق و تلفن، سوءمصرف مواد مخدر، و آشفتگی و درهم‌ریختگی.

در آثار کارور، اهمیت حقیقی داستان در اَعمال و بازتاب آن نهفته است که مستقیماً قهرمان یا قهرمان‌های داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهند، نه جنگ‌های تعیین‌کنندهٔ زمانه یا تبلیغات جنبش‌های مختلف! با درنظر نگرفتن تأثیرات بزرگ اجتماعی، سنتی و رسانه‌ای. تمرکزی که کارور در خودش شکل داده، بدون شک ریزبینانه است. این تمرکز فیلسوفانه است و بی‌تردید از چخوف الهام گرفته شده است. کارور منظرهٔ انسانی‌اش را پراکنده رها می‌کند و از این می‌پرهیزد که کرخی را به‌وسیلهٔ اغراق در احساسات، جهت‌گیری‌های سیاسی یا حس ناشناخته در درامی بزرگ‌تر که قهرمانانش آن را تجربه نمی‌کنند، به‌تصویر درآورد. اما این دقیقاً همین زمینه است که اجازه می‌دهد پایه‌ای‌ترین و عادی‌ترین احساسات انسانی با شفافیت بروز کنند که نشان می‌دهد ما انسان‌ها ناچار به احساس کردن هستیم؛ حتی زمانی که احساسات به‌طور کلی کرخ شده باشند (Taub, 2002).

یکی از ویژگی‌های آثار کارور این است که داستان‌هایش دارای دو سطح مجزایند: اول، لایهٔ رویی که به‌نظر می‌رسد با جزءنگاری دقیق از یک صحنه یا رویداد عکس‌برداری می‌کند؛ اما اهمیت کارش در این است که فقط در همین سطح باقی نمی‌ماند و کمی که با فضای داستانش آشنا و در آن جاگیر شویم، آرام‌آرام متوجه لایه‌های درونی آن می‌شویم. داستان‌های کارور به کوه یخ همینگوی می‌مانند که دوسوم آن زیر آب است. شخصیت‌های داستان‌هایش نیز گرچه گاهی کم‌حرفی را به سرحد خسّت می‌رسانند و وقتی که باهم حرف می‌زنند آن را بریده‌بریده و گاه نامفهوم ادا می‌کنند، کمی که بیشتر با آن‌ها آشنا می‌شویم، می‌بینیم چه آدم‌های عمیق و توداری هستند. کارور، این استاد جزءنگاری، گاه به رویدادی عادی و روزمره چنان ابعاد هولناکی می‌بخشد که به‌راستی تیرهٔ پشت انسان را می‌لرزاند.

تاکنون به آثار کارور از جنبه‌های مختلفی نگریسته شده و ویژگی‌های متفاوتی دربارهٔ داستان‌نویسی، سبک نگارش، زبان و روح کارهای او گفته شده است. ویژگی‌های مهم و الهام‌بخش کارور که در آثار آپارتمانی او هم وجود دارد، خلاصه‌وار به این شرح است:

۱. مخاطب با خود حادثه یا گره مواجه نیست. حادثهٔ ساده‌ای اتفاق افتاده و تأثیری بر ذهن و روابط آدم‌ها گذاشته است. حوادثی ساده که عموماً در حالت بیرونی بزرگ و تعیین‌کننده نیستند؛ اما بر شخصیت‌ها اثر می‌گذارند.
۲. عامل اجتماعی حذف شده است. در این فُرم داستان نمی‌توان محیط اطراف یا اجتماعی حاصل از آن را دید؛ تا جایی که حتی نمی‌توان یک خیابان یا محله را بازسازی کرد.
۳. داستان‌های او عموماً معطوف به روزمرگی و فردیت انسانی هستند و بر فرد و دغدغه‌های انسانی متمرکزند. ویژگی‌های ذاتی و جوهری آثار او معطوف به شکست انسان در متن زندگی است.
۴. داستان‌های او در یک زمینهٔ خالی از تاریخ و جغرافیا و صرفاً معطوف به انسان شکل می‌گیرد.

۵. راوی موضع ندارد. سعی می‌کند، چه اول‌شخص باشد چه سوم‌شخص، همه چیز را مانند دوربین به‌نمایش بگذارد. زبان نیز به‌فراخور این نوع ادبی خنثی و به‌شدت عینی می‌شود و به جزئیات می‌پردازد.

۶. نویسنده به صحنه‌پردازی و دیالوگ متوسل می‌شود و معمولاً به ذهن شخصیت‌ها راه نمی‌یابد.

۴. بررسی ویژگی‌های داستان‌های کارور در نمونه‌های داستان آپارتمانی

در داستان «خیابان‌های نیمه‌شب» از مجموعهٔ *سمت تاریک کلمات* ویژگی‌های داستان‌های آپارتمانی به‌خوبی ملموس است. به همین دلیل در ادامه، شاخصه‌های داستان‌های کارور در این داستان بررسی می‌شود. این داستان دربارهٔ مردی است که نیمه‌شب زنی با او تماس می‌گیرد و او خیال می‌کند همسر سابقش است. داستان حول این تماس و حدس و گمان‌های مرد می‌گردد.

ویژگی ۱: همسر سابق مرد به‌طور ناگهانی او را ترک کرده است. اتفاق اصلی این رویداد در گذشته است که در زمان داستان، با تماس تلفنی یادآوری می‌شود. مرد هم برای زن پشت تلفن تعریف می‌کند و هم فلش‌بک دارد. اتفاق دیگری در داستان نمی‌افتد.

ویژگی ۲ و ۴: مکان داستان در فضای داخلی آپارتمان در شهر است و زمان آن هم نیمه‌شب. هیچ جزئیاتی دربارهٔ زمان و مکان بیان نمی‌شود و داستان به تاریخ یا جغرافیای خاصی تعلق ندارد. تمام داستان طی گفت‌وگوی تلفنی رخ می‌دهد که مربوط به رابطهٔ مرد با همسر سابقش است و همچنین به زنی می‌پردازد که با مرد تماس گرفته است؛ پس داستان حول سه رابطه روی می‌دهد. مؤلفه‌های اجتماعی یا هر نوع اتفاق یا زمینه‌ای که به جامعه مربوط باشد، در داستان وجود ندارد.

ویژگی ۳: این داستان بیش از هر چیز، راویِ تنهایی شخصیت‌هایش است. زنی که تنها زندگی می‌کند، شب‌ها کتاب می‌خواند و گاهی به‌صورت اتفاقی شماره‌ای را می‌گیرد و اگر توانست، با کسی هم‌صحبت می‌شود، از زندگی‌اش می‌گوید و از زندگی فرد می‌پرسد. شخصیت مرد نیز تنهاست و امیدوار است که این زن، همسر سابقش

باشد که می‌خواهد با او صحبت کند. بعد شروع به درددل کردن دربارهٔ همسرش می‌کند. اتفاقاً همسرش هم زنی کم‌حرف و تنهاست که در سکوت فرورفته است. تنهایی حس‌وحال تمام داستان، شخصیت‌ها و گفت‌وگوی بینشان است.

ویژگی ۵: مثال‌های زیر لحن داستان و توجه به جزئیات را نشان می‌دهند:

بطری را برداشت و چند جرعه خورد. بعد بطری را وسط پاش نگه داشت. هنوز سرد بود. خنکی‌اش میان پاش را منقبض کرد. پوست تمام تنش را هم. توی نور کم‌رنگ آبی نگاه کرد به پوست بازوش. موها پیدا نبود.

صدای بوق آمد. مرد همان طور به صدای بوق گوش کرد، ممتد و طولانی بود. گوشی را گذاشت روی میز. همان طور نشست. بعد بلند شد و رفت کنار پنجره. ایستاد. توی نور آبی که از پرده‌های چرک تو می‌آمد. آن پایین درخت‌های کپه‌ای و کوتاه نارون بی‌برگ آبی سرد بودند و خانه‌های تاریک هم آبی سرد بودند. خیابان خالی بود و زیر تیر چراغ نور زرد بود و دیگر چیزی نبود.

ویژگی ۶:

زن سکوت کرد. مرد گفت: نمی‌خواهی برگردی؟

برگردم؟

آره

اول باید بیایم و بروم تا بعد بتوانم برگردم. من که هنوز نیامده‌ام.

جات خیلی خالی است

یعنی کجا؟ کجا جای من خیلی خالی است؛ توی آشپزخانه، تخت‌خواب، سر میز غذاخوری، کجا؟

بیشتر از همهٔ این‌ها، پشت پنجرهٔ اتاق خواب که بعضی شب‌ها عروسک‌به‌بغل توی تاریکی بایستی و خیابان را نگاه کنی.

داستان «همسایه» از مجموعهٔ *زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود*، هم به‌خوبی شاخصه‌های ادبیات آپارتمانی را نشان می‌دهد. داستان زنی است که کلید آپارتمانش را ندارد و در راهرو منتظر همسرش نشسته است. همسایه که زنی شاد به‌نظر می‌آید، او را می‌بیند و به خانه‌اش دعوت می‌کند. زن‌ها کمی با هم آشنا می‌شوند، سیگار می‌کشند و

در انتها زن صاحب‌خانه دست راوی را طوری می‌گیرد که به‌نظر می‌رسد تمایل جنسی به او دارد.

ویژگی ۱: اتفاقی در داستان نمی‌افتد. داستان فقط با رخدادی که با کمی شوک همراه است، تمام می‌شود. شاید داستان درواقع موقعیت پیش از بحران را نشان می‌دهد.

ویژگی ۲: داستان مناسبات اجتماعی را بازگو نمی‌کند؛ حتی بستری که نشان‌دهندهٔ جامعه و فرهنگش به رویکرد جنسی زن صاحب‌خانه باشد، به‌طور کلی حذف شده است. می‌توان سانسور را علت آن دانست. به هر حال، این داستان زمینهٔ اجتماعی مرتبط با اتفاق اصلی داستان را هم نادیده گرفته است و به آن نمی‌پردازد.

ویژگی ۳: تنهاییِ زن صاحب‌خانه در داستان مشخص است. از دیدن زن خیلی خوشحال می‌شود، مرتب با او حرف می‌زند و می‌خندد. البته باید تمایلات جنسی او را هم درنظر گرفت. راوی هم فردی درون‌گرا و منزوی به‌نظر می‌آید. داستان دغدغهٔ دیگری جز ارتباط دو زن ندارد.

ویژگی ۴: داستان زمان و مکان خاصی ندارد. می‌تواند هر شهری باشد و در هر محله‌ای. تمام داستان در فضای داخلی آپارتمان اتفاق می‌افتد. داستان به تاریخ خاصی هم تعلق ندارد و حاوی هیچ جزئیاتی خارج از آپارتمان نیست.

ویژگی‌های ۵ و ۶: راوی داستان اول‌شخص است؛ پس تا حدی به ذهن راوی وارد می‌شود. اما این اندازه هم هنوز خیلی کم است. حتی هنگامی که به ذهن راوی وارد می‌شود، همچنان سعی می‌کند خنثی بماند و جزئیات را توصیف کند.

> پشت در مانده بود. شوهرش بی‌خبر رفته بود بیرون. روی پله‌های راهرو نشسته بود و سبد خریدش را نگاه می‌کرد. چراغ‌های راهرو هر دقیقه خاموش می‌شد و او حوصله نمی‌کرد روشنشان کند. نور کم‌رنگی که از پنجرهٔ نورگیر پشت سرش می‌تابید، سایه‌اش را پهن می‌کرد کف راهرو. در تاریکی به‌نظرش آمد کفش‌دوزکی لای کاهوهایی که خریده بود بالا و پایین می‌رود.

۵. نقطهٔ تلاقی داستان فارسی و کارور

اقتصاد پولی و سلطهٔ عقل، نزدیک‌ترین رابطه را با یکدیگر دارند. اشتراک آن‌ها، نگرشی مطلقاً واقع‌بینانه و بی‌احساس در معاملهٔ با اشخاص و چیزهاست که در آن عدالتی صوری، اغلب با سختگیری بی‌امانی ترکیب می‌شود. شخصِ کاملاً عقل‌گرا به تمام چیزهای شخصی بی‌اعتناست؛ زیرا روابط و واکنش‌هایی که از آن‌ها پدید می‌آید، به‌وسیلهٔ روش‌های مطلقاً عقلانی کاملاً فهمیده نمی‌شود. کیفیت عقل‌گرایانه محافظِ زندگی درونی در برابر سلطهٔ کلان‌شهر بوده است. ذهن مدرن هرچه بیشتر ذهنی حسابگر است. اقتصاد پولی زندگی روزانهٔ مردم را با سنجیدن، محاسبه کردن، شمردن و تنزل دادن ارزش‌های کیفی به کمّی پر کرده است. وقت‌شناسی، محاسبه‌پذیری و دقت که پیچیدگی‌ها و دامنهٔ زندگی کلان‌شهری اقتضای آن‌هاست، نه‌فقط پیوندی بسیار تنگاتنگ با خصیصهٔ سرمایه‌دارانه و عقل‌گرایانهٔ آن دارند، بلکه بر محتوای زندگی نیز سایه می‌افکنند و به طرد آن کشش‌ها و صفات انسانی غیرعقلانی، غریزی و قطعی‌ای می‌انجامند که بدواً تلاش می‌کنند شکل زندگی را از درون تعیین کنند، به‌جای آنکه آن را از بیرون به‌شکل عمومیِ کلاً دقیقی دریافت کنند.

شاید هیچ پدیدهٔ روانی‌ای نباشد که آن‌چنان بی‌قیدوشرط به شهر اختصاص یافته باشد، مگر نگرش از روی بی‌اعتنایی. ذات نگرش از روی بی‌اعتنایی، بی‌تفاوتی به دوگانگیِ بین چیزهاست، نه به این معنا که مشاهده نمی‌شوند؛ همان طور که دربارهٔ کندذهنی صادق است؛ بلکه درعوض معنا و ارزش تمایزات میان چیزها و به‌همراه آن معنا و ارزش خود چیزها غیرواقعی احساس می‌شود. آن‌ها برای شخصِ بی‌اعتنا به رنگی یک‌نواخت، مرده و خاکستری درمی‌آیند که هیچ یک از آن‌ها ارجی ندارد که بر دیگری ترجیح داده شود. این حالت روانی بازتاب سوبژکتیو صحیح اقتصاد پولی کامل تا آن میزانی است که پول جای هر گونه تنوع چیزها را بگیرد و همهٔ تمایزات کیفی میان آن‌ها را در تمایز «چه قیمتی» بیان کند.

نگرش ذهنی مردم کلان‌شهر به یکدیگر را می‌توان به‌طور صوری، نگرشی از روی احتیاط نام‌گذاری کرد. سویهٔ درونی این احتیاط بیرونی نه‌فقط همان بی‌اعتنایی است؛ بلکه بسی بیشتر از آنچه ما باور داریم، قدری تنفر است. این احتیاط برای فرد نوع و

درجه‌ای از آزادی شخصی را تأمین می‌کند که مشابهی در شرایط دیگر ندارد. احتیاط و بی‌اعتنایی متقابل و شرایط عقلی زندگی در واحدهای اجتماعی بزرگ، هرگز به‌لحاظ اهمیتشان برای استقلال فرد به آن شدت احساس و درک نمی‌شود که در ازدحام شدید کلان‌شهر؛ زیرا نزدیک بودن بدنی و فقدان فضا فاصلهٔ فکری را برای نخستین بار واقعاً درک‌پذیر می‌کند. این آشکارا فقط روی دیگر سکهٔ آزادی است که تحت شرایط خاص، هیچ گاه به آن اندازه احساس تنهایی و وانهادگی نمی‌کنیم که در این ازدحام کلان‌شهری آدم‌ها؛ زیرا در اینجا مانند جاهای دیگر، به‌هیچ‌وجه ضروری نیست که آزادی انسان خودش را در زندگی عاطفی او، فقط به‌مثابهٔ تجربه‌ای خوشایند بازتاب دهد.

پیشرفت فرهنگ مدرن به‌وسیلهٔ غلبهٔ آنچه می‌توان روح عینی نامید بر روح سوبژکتیو، شناخته می‌شود؛ یعنی در زبان و نیز در قانون، در فن تولید و نیز در هنر، در علم و نیز در ابژه‌های محیط محلی، نوعی روح تجسم می‌یابد که رشد روزانه‌اش فقط به‌طور ناقص و با تأخیر هرچه بیشتری به‌وسیلهٔ تحول فکری فرد دنبال می‌شود (زیمل، ۱۳۹۲: ۴۹۳ ـ ۵۱۰).

به‌طور خلاصه تأثیرات کلان‌شهرها بر ساختار زندگی فردی و اجتماعی شهرنشینان از نظر زیمل عبارت‌اند از:

۱. تحریکات عصبی ناشی از تغییر سریع محرک‌های بیرونی؛
۲. نیاز به اتکا به عقل و عقل‌گرایی، و دقت و دقت‌شناسی؛
۳. شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری؛
۴. تعلقات جزئی و خاص، و رفتارهای احتیاط‌آمیز؛
۵. احساس تنهایی، انزوا و ازخودبیگانگی؛
۶. ارزش‌زدایی از هنر و دیگر وجوه فرهنگ انسانی (شارع‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

در اینجا تأثیرات شش‌گانهٔ مذکور در داستان‌های مجموعهٔ *کلیسای جامع* اثر کارور بررسی می‌شود.

بیل و آرلین میلر زوج خوشبختی بودند. اما گاه‌به‌گاه احساس می‌کردند در جمع آشنایانشان فقط خودشان دو تا هستند که به‌نحوی جا مانده‌اند: بیل مانده بود با

وظایف حسابداری و آرلین هم با کارهای منشی‌گری‌اش. گاهی باهم حرفش را می‌زدند، بیشتر وقتی زندگی خودشان را با زندگی همسایه‌هایشان، هریت و جیمز استون، مقایسه می‌کردند. میلرها احساس می‌کردند که استون‌ها زندگی کامل‌تر و شادتری دارند. همیشه یا برای شام بیرون می‌رفتند یا در خانه مهمان داشتند یا برای سفرهای کاری جیم به گوشه‌وکنار مملکت می‌رفتند (داستان «همسایه‌ها»، ۷۳).

ویژگی‌های ۳ و ۶ در این قطعهٔ نقل‌شده از داستان ملموس است: شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری؛ ارزش‌زدایی از هنر و دیگر وجوه فرهنگ انسانی.

ساعت‌دیواری خورشید شکل بالای تلویزیون هشت‌ونیم را نشان می‌داد. روزی را به‌خاطر آورد که هریت با ساعت به خانه آمد، آمده بود به درِ آپارتمان آن‌ها تا آن را نشان آرلین بدهد، محفظهٔ برنجی را بغل کرده بود و از روی لفاف کاغذی‌اش با آن حرف می‌زد. انگار بچه‌نوزاد باشد (همان، ۷۴).

ویژگی‌های ۴ و ۳ به این شرح در این بند مشهود است: تعلقات جزئی و خاص، و رفتارهای احتیاط‌آمیز؛ شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری.

داستان «شما دکترید» داستان مردی است که زنش به سفر رفته است و زنی ناشناس به او زنگ می‌زند و با اینکه او را نمی‌شناسد، اصرار می‌کند به دیدنش برود، چون کار مهمی دارد. درنهایت مرد با تردید فراوان می‌رود؛ ولی زن با او کار مهمی ندارد و فقط به‌دنبال همراهی برای معاشرت است. در این داستان، ویژگی ۵ ملموس است: احساس تنهایی، انزوا و ازخودبیگانگی.

زن گفت: «از صدایتان پیداست که آدم خوبی هستید».

«واقعاً؟ خوب. لطف دارید.» می‌دانست که باید حالا قطع کند؛ اما شنیدن صدایی حتی شنیدن صدای خودش در آن اتاق ساکت خوب بود (داستان «شما دکترید»، ۸۲).

ویژگی ۵ و ۴ در این قطعه از داستان مشاهده می‌شود: احساس تنهایی، انزوا و ازخودبیگانگی؛ تعلقات جزئی و خاص، و رفتارهای احتیاط‌آمیز.

«وقتی راه می‌رفت به کفش‌های نویش نگاه می‌کرد. وقت رانندگی احساس می‌کرد که پایش را راحت از پدالی بر پدال دیگر می‌گذارد» (داستان «آلاسکا مگر چه خبر است»، ۱۱۷).

در این نقل‌قول هم، ویژگی ۳ مشاهده می‌شود: شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری.

گفت: «قرار است ما کمی کرم سودا و مزه‌ای چیزی بخریم. باید از طرف فروشگاه برویم». گفت: «کرم سودا و مزه باشد». شامشان را که خوردند کمکش کرد میز را جمع کنند، بعد با اتومبیل به فروشگاه رفتند و کرم سودا و چیپس سیب‌زمینی و چیپس ذرت و بیسکوییت شور با طعم پیاز خریدند. دم صندوق کارل یک مشت شکلات یونو را هم به خریدهایش اضافه کرد. وقتی مری شکلات‌ها را دید گفت: «دمت گرم» (همان، ۱۱۹).

در این قطعهٔ نقل‌شده، ویژگی ۳، یعنی شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری، ملموس است.

کارل لیوانش را دراز کرد و جک پُرش کرد. کارل لیوانش را روی میز چای گذاشت، اما میز انگار پسش زد و سودا روی کفشش ریخت. کارل گفت: «آه! گندش بزنند. خب راحت شدی؟ ریختمش روی کفشم».

جک گفت: «هلن حوله‌ای چیزی نداریم؟ برو برای کارل حوله بیاور».

مری گفت: «کفش‌هایش نو بودند. تازه خریده بودشان».

هلن مدت‌ها بعد گفت: «به نظر راحت می‌آیند» و حوله‌ای به کارل داد.

مری گفت: «من هم بهش همین را گفتم».

کارل کفش را درآورد و با حوله چرم را مالید.

گفت: «داغون شد. کرم سودا رفته به خوردش» (همان، ۱۲۶).

در این بند هم، ویژگی ۱ و ۳ به این شرح مشاهده می‌شود: تحریکات عصبی ناشی از تغییر سریع محرک‌های بیرونی؛ شیءوارگی انسان‌ها به‌دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری.

گفتم: «این هم قهوه».

گفت: «تنهایید، نه؟».

به اتاق نشیمن نگاه کرد، سرش را تکان داد.

گفت: «سخت است، سخت است» کنار دوربین نشست، آهی کشید و تکیه داد و جوری لبخند زد انگار چیزی می‌داند که نمی‌خواهد به من بگوید.

گفتم: «قهوه‌تان را بخورید».

سعی کردم حرفی برای گفتن پیدا کنم (داستان «ویزور»، ۱۶۶).

ویژگی ۵ و ۲ در نقل‌قول بالا مشاهده می‌شود: احساس تنهایی، انزوا و ازخودبیگانگی؛ نیاز به اتکا به عقل و عقل‌گرایی، و دقت و دقت‌شناسی.

یک روز عصر از سر کار به خانه آمد. اتومبیل را پارک کرد و وارد خانه شد. وقتی از در آشپزخانه داخل شد، صدای تلویزیون را از اتاق نشمین شنید. قوری قهوه روی اجاق بود، روی شعلهٔ کم. از همان جا که در آشپزخانه کیف‌به‌دست ایستاده بود، می‌توانست اتاق نشیمن و پشت کاناپه و صفحهٔ تلویزیون را ببیند. هیکل آدم‌هایی روی صفحه حرکت می‌کرد. پاهای برهنهٔ شوهرش از یک طرف کاناپه بیرون زده بود. در طرف دیگر بر بالشتی که روی دستهٔ کاناپه بود، می‌توانست فرق سرش را ببیند. تکان نخورد. معلوم نبود خواب است یا نه. معلوم نبود شنیده که او آمده یا نه. اما سندی به این نتیجه رسید که این یا آن، دیگر فرقی نمی‌کند (داستان «حفظ‌الصحه»، ۲۳۱).

در این بند هم، ویژگی ۵ و ۲ قابل مشاهده است: احساس تنهایی، انزوا و از خودبیگانگی؛ نیاز به اتکا به عقل و عقل‌گرایی، و دقت و دقت‌شناسی.

شوهر سندی از سه ماه پیش که قراردادش تمام شد، روی کاناپه بود. آن روز، سه ماه پیش، رنگ‌پریده و وحشت‌زده به خانه آمد، با همهٔ ابزار کارش در جعبه‌ای در درستش. به سندی گفت: «روز عشاق مبارک» و یک جعبه شکلات به‌شکل قلب و یک بطری ویسکی جیم بیم را روی میز آشپزخانه گذاشت. «امروز انداختنم توی آب‌نمک. خب، به‌نظر تو قرار است حالا چه بلایی به سرمان بیاید؟» سندی و شوهرش پشت میز نشستند و ویسکی و شکلات‌ها را خوردند. باهم حرف زدند تا بفهمند که به‌جای زدن سقف خانه‌های نوساز، چه کار دیگری می‌تواند بکند؛ اما هیچ کاری به فکرشان نرسید. سندی گفت: «یه کاری پیدا می‌شود». دلش می‌خواست قوّت قلب بدهد؛ اما خودش هم وحشت کرده بود. بالاخره شوهرش

گفت: «می‌خوابم ببینم فردا چه می‌شود» و همین کار را کرد. آن شب روی کاناپه خوابید و از وقتی آن اتفاق افتاده، هر شب همان جا خوابیده است (همان، ۲۲۷).

در این نقل‌قول هم ویژگی ۲ و ۴ ملموس است: نیاز به اتکا به عقل و عقل‌گرایی، و دقت و دقت‌شناسی؛ تعلقات جزئی و خاص، و رفتارهای احتیاط‌آمیز.

۶. نتیجه

در اینجا، ضمن تکرار پرسش‌های پژوهش، پاسخ‌ها و یافته‌ها ذکر می‌شود.

اصطلاح آپارتمانی به چه جریانی اطلاق می‌شود؟

مطالعهٔ آثار منتشرشده در سال‌های ۱۳۶۰ ـ ۱۳۸۰ نشان از آغاز دوره‌ای تازه در داستان کوتاه ایرانی دارد. نویسنده در گذر از سال‌های بحرانی انقلاب و جنگ، نوع نگاهش به مسائل تغییر کرده است. در دههٔ هشتاد، آثار داستانیِ شبیه به هم زیادی منتشر شد که بعدها با جریانی به‌نام داستان آپارتمانی شناخته شد. این اصطلاح ابداعی است و در مطبوعات و نقدهای شفاهیِ داخلی ساخته شده است. این داستان‌ها معمولاً به روزمرگی طبقهٔ متوسط جامعه می‌پردازند و با حضور پررنگ زنان همراه‌اند. از ویژگی‌های اصلی این جریان باید به عدم بازنمایی مناسبات اجتماعی اشاره کرد. این داستان‌ها علاوه بر اینکه تعهدی به اندیشهٔ سیاسی و ایدئولوژی خاصی ندارند، به اتفاقات اجتماعی هم بی‌تفاوت‌اند و نقش جامعه را به‌عنوان بستر اتفاقاتی که برای شخصیت‌ها می‌افتد، نادیده می‌گیرند. این سبب می‌شود فضای داستان‌ها عاری از تجربهٔ خیابان و جامعه باشد و به‌نوعی به فضای داخلی محدود شود. به‌نظر می‌رسد این داستان‌ها در جزیره‌هایی اتفاق افتاده‌اند که زمان و مکان در آن معنا ندارد. روابط زوج‌ها، اختلافات زناشویی، طلاق و از همه مهم‌تر تنهایی افراد از موضوعات اصلی داستان‌ها هستند. زبان این داستان‌ها عینی شده و توجه به جزئیات در آن‌ها خیلی زیاد است.

چرا به‌نظر می‌رسد داستان‌های آپارتمانی ایرانی تحت تأثیر داستان‌های ریموند کارور هستند؟

ویژگی‌های اصلی داستان‌های آپارتمانی، مثل عدم بازنمایی مناسبات اجتماعی، پرداختن به فردیت و تنهایی افراد، و جزءنگاری و عینیت‌گرایی ویژگی‌های بارز داستان‌های کارور نیز به‌شمار می‌آیند. در نمونه‌هایی از داستان‌های آپارتمانی، ویژگی‌های داستان‌نویسی کارور واکاوی شد.

شیءوارگی، رفتارهای احتیاط‌آمیز، و احساس تنهایی، انزوا و ازخودبیگانگی از مهم‌ترین مشترکات داستان‌های آپارتمانی و داستاهای کارور هستند ـ که طبق نظریهٔ گئورگ زیمل، از تبعات زندگی در کلان‌شهرها هستند ـ و همچنین بی‌تفاوتی به جامعهٔ کلان‌شهری و نداشتن حس تعلق به آن که در این داستان‌ها خودش را با عدم بازنمایی مناسبات اجتماعی نشان می‌دهد.

چه جنبه‌های مشترکی سبب برقراری ارتباط بین داستان‌های دههٔ هشتاد و داستان‌های کارور شده است؟

مخاطبان ادبیات در ایران در آستانهٔ دههٔ هشتاد، بحران انسان معاصر در کلان‌شهرها را احساس می‌کردند. تنهایی و احتیاط تجربه‌های جدیدی بود که برای ساکنان کلان‌شهرها اتفاق می‌افتاد. نگاه به سایر افراد جامعه عوض می‌شد و اشیا اهمیت جدی پیدا می‌کردند. روح زندگی اجتماعی تغییر می‌کرد و از ایدئولوژی‌های بزرگ و فردمحوری به‌سمت تجربه‌های کوچک و عمیق زندگی در تنهایی پیش می‌رفت. جایی که نمونه‌های داخلی ادبیات و سینما برای لمس روح این زندگی جدیدِ شهری هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته بود، همزادپنداری با آثار کارور و استقبال از سبک داستان‌نویسی او آغاز شد و تا جایی پیش رفت که کارور به‌عنوان الگویی برای فُرم و محتوای داستان ایرانی تا اواخر این دهه باقی ماند.

پی‌نوشت‌ها

1. Raymond Carver
2. Dirty Realism
3. Richard Ford
4. Tobias Wolff
5. Ann Beattie
6. Jayne Anne Phillips

7. "Metropolis and Mental Life"
8. Bill Bufford
9. *Granta*

منابع

- اسماعیلیون، حامد (۱۳۸۷). *آویشن قشنگ نیست*. تهران: نشر ثالث.
- الیاتی، میترا (۱۳۸۰). *مادمازل کتی و چند داستان دیگر*. چ۵. تهران: نشر چشمه.
- بارت، رولان (۱۳۸۸). *درآمدی بر نقد ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: رخ‌داد نو.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- پیرزاد، زویا (۱۳۸۱). *سه‌کتاب*. چ۴۴. تهران: نشر مرکز.
- جکسون، شرلی و دیگران (۱۳۸۲). *لاتاری، چخوف و داستان‌های دیگر*. ترجمهٔ جعفر مدرس صادقی. چ۹. تهران: نشر مرکز.
- حسینی، فرزام (۱۳۹۴). «گزارش مکتوب میزگرد پیرامون ادبیات داستانی دههٔ هشتاد». ماهنامهٔ *جامعهٔ پویا*. س۱. ش۵. صص۱۸ ـ ۳۱.
- حبیبی، حامد (۱۳۸۷). *آنجا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند*. چ۲. تهران: ققنوس.
- خدایی، علی (۱۳۷۰). *از میان شیشه، از میان مه*. تهران: آگاه.
- خدایی، علی (۱۳۷۹). *تمام زمستان مرا گرم کن*. چ۷. تهران: نشر مرکز.
- خورشیدفر، امیرحسین (۱۳۸۵). *زندگی مطابق خواستهٔ تو پیش می‌رود*. چ۴. تهران: نشر مرکز.
- زرلکی، شهلا (۱۳۹۳). *چراغ‌ها را من روشن می‌کنم*. تهران: نیلوفر.
- زیمل، گئورگ (۱۳۷۲). «کلانشهر و حیات ذهنی». ترجمهٔ یوسف اباذری. فصلنامهٔ *نامهٔ علوم اجتماعی*. س۲. ش۳. ش. دانشگاه تهران. صص۱۷ ـ ۳۴.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). *دربارهٔ فردیت و فرم‌های اجتماعی*. ترجمهٔ شهناز مسمی‌پرست. تهران: نشر ثالث.
- سناپور، حسین (۱۳۸۴). *سمت تاریک کلمات*. تهران: نشر چشمه.
- شارع‌پور، محمود (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی شهری*. تهران: سمت.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۳). *انسان‌شناسی شهری*. چ۹. تهران: نشر نی.

- فولادی‌نسب، کاوه (۱۳۹۳). *جریان چهارم؛ مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم*. تهران: نگاه.
- طلوعی، محمد (۱۳۹۰). *من ژانت نیستم*. تهران: افق.
- کارور، ریموند (۱۳۷۷). *کلیسای جامع و چند داستان دیگر*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). *پاکت‌ها و چند داستان دیگر*. ترجمهٔ مصطفی مستور. تهران: رسش.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲). *هر وقت کارم داشتی تلفن کن*. ترجمهٔ اسدالله امرایی. چ۵. تهران: نقش‌ونگار.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). *راه‌های میان‌بر*. ترجمهٔ اسدالله امرایی. چ۳. تهران: نقش‌ونگار.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵ الف). *فاصله و داستان‌های دیگر*. ترجمهٔ مصطفی مستور. چ۶. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵ ب). *وقتی از عشق حرف می‌زنیم*، ترجمهٔ پریسا سلیمان‌زاده و زیبا گنجی. چ۲. تهران: مروارید.
- کارور، ریموند و دیگران (۱۳۹۶). *خوبی خدا*. ترجمهٔ امیرمهدی حقیقت. چ۱۰. تهران: ماهی.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
- گلشیری، سیامک (۱۳۸۴). *عنکبوت*. تهران: مهرا، قصیده‌سرا.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۷). *من دانای کل هستم*. تهران: ققنوس.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۵). *هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی*. چ۳. ج۱ ـ ۲. تهران: کتاب خورشید.
- Barthes, R. (2009). *Diiāiiii ii r Ndddd-e tāttt āii-e vvvā ttt hā*. Translated by Mohammad Rāgheb. Tehrān: RokhdVd-e Now Publication. [in Persian]
- Boddy, K. (1992). "Companion Souls of the Short Story: Anton Chekhov and Raymond Carver". *Scottish Slavonic Review*. *18*. pp. 105 - 112.
- Bullock, C.J. (1994). "From Castle to Cathedral: The Architecture of Masculinity in Raymond Carver's "Cathedral"". *hhe rrrr aal ff M''' s Studies*. *2* (4). pp. 343 -351.
- Carver, R. (1983). "Cathedral". Retrieved from http://books.google.com.
- ———— (1998). *Kll isā-ee eāee aa Chddd Dāttān-e Dighar*. Translated by Farzāneh Tāheri. Tehrān: Niloofar. [in Persian]

- ———— (2008). *aāaat-aa aa Cdddd d āttān-e Dighar*. Translated by Mostafā Mastoor. Tehrān: Rasesh. [in Persian]
- ———— (2013). *Har Vtttt Kāmmmmātt i eelefon Knn*. Translated by Asadollāh Amrā'i. Tehrān: Naghsh o Negār Publication. [in Persian]
- ———— (2015). *hāh-haye Miāooor*. Translated by Asadollāh Amrā'i. Tehrān: Naghsh o Negār Publication. [in Persian]
- ———— (2016a). *sās ll e aa Dāttāyyyy-e Digar*. Translated by Mostafā Mastoor. Tehrān: Markaz Publication. [in Persian]
- ———— (2016b). *Vaghti az Eshgh Harf Mizanim*. Translated by Parisā Soleimānzādeh and Zibā Ganji. Tehrān: Morvārid Publication. [in Persian]
- Cārver, R. Et al. (2017). *Kiiii 'e Kdddā*. Translated by Amir Mehdi Haghighat. Tehrān: Māhi Publication. [in Persian]
- Currie, G. (2012). *vvvā ttt -aa va vāv i-ha*. Translated by Mohammad Shahbā. Tehrān: Minooy-e Kherad Publication. [in Persian]
- Decker, C. (2004). "Faces in the mirror: Raymond Carver and the intricacies of looking". *Amerikastudien/ American Studies*. pp. 35 - 49.
- Eliāti, M. (2001). *Mādmāeel Kati aa Cnnnd Dāttān-e Digar*. Tehrān: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Esmai'ilion, H. (2008). *Avishan Ghashang Nist*. Tehrān: Sāles Publication. [in Persian]
- Fokohi, N. (2014). *sssā eeeenāii-e Shahri*. Tehrān: Ney Publication. [in Persian]
- Foladinasab, K. (2014). *Jaryan-e Chhhāmmm: m oooii brr ssā r-e Nvviaahhhhhāh-e Nasl-e Crrrār rr* . Tehrān: Negāh Publication. [in Persian]
- Golshiri, S. (2005). *Ankaboot*. Tehrān: Mehrā, Ghasidehsarā Publications. [in Persian]
- Habibi, H. (2008). *nnjā ee ggggggggg rihā mmnām Miaaadddd*. Tehrān: Ghoghnoos Publication. [in Persian]
- Hallett, C. J. (1996). "Minimalism and the short story". *Studies in short fiction*. *33* (4). p. 487.
- Hewitt, C.N. Et al. (2010). "Overview: oxidant and particle photochemical processes above a south - east Asian tropical rain forest (the OP3 project); introduction, rationale, location, characteristics and tools". *Atmospheric Chemistry and Physics*. *10* (1). pp. 169 - 199.
- Hoseini, F. (2015). "Goz*āeehh-e Maktoob-e Mizgerd Pirāmnnn-e ddiii āt-e Dāttāni-e Dahey-e Hhhhtād*", *Māmmmāmm'ā''' '' yyyyā* . No. 5, pp 18-31. [in Persian]
- Jackson, S. Et al (2003). *yāyāii, Ceeooof aa Dāttāaaay-e Dighar*. Translated by Jafar Modares Sādeghi. Tehrān: Markaz Publication. [in Persian]
- Khodā'i, A. (1991). *zz Miyān-e Shisheh, zz Miyān-e Meh*. Tehrān: Āgāh Publication. [in Persian]

- Khodā'i, A. (2000). *mmnām-e mmnstān Mrrā GammKnn*. Tehrān: Markaz Publication. [in Persian]
- Khorshidfar, A. (2006). *gggggggMtt ābhhh-e Ksāstyy-e to pish Miravad*. Tehrān: Markaz Publication. [in Persian]
- Kita, V. (2014). "Dirty Realism in Carver's Work". *Mediterranean Journal of Social Sciences*. *5* (22). p. 385.
- Lainsbury, G.P. (2004). *The Carver chronotope: Inside the life - world of Raymond Carver's fiction*. Vol. 23. Psychology Press.
- Leypoldt, G. (2001). "Raymond Carver's "Epiphanic Moments"". *Style*. *35* (3). pp. 531 - 546.
- Martin, W. (2003). *Nazariyeha-ee aayāyat*. Translated by Mohammad Shahbā. Tehrān: Hermes Publication. [in Persian]
- Mastoor, M. (2008). *Mnn Dānā-ye Kol Hastam*. Tehrān: Ghoghnoos Publication. [in Persian]
- May, C.E. (Ed.) (1994). *The new short story theories*. Ohio University Press.
- Mirābedini, H. (2006). *Htttt ād lāl Dāstān-e Ktt āh-e Irāii* . Vol. 1 and 2. Tehrān: Khorshid Publication. [in Persian]
- Mlllen, B. (1998). "A Subtle Spectacle: Televisual Culture in the Short Stories of Raymond Carver". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. *39* (2). pp. 99 - 114.
- Pirzād, Z. (2002). *ee ee aāb*. Tehrān: Markaz Publication. [in Persian]
- Prince, G. (2012). *Ryyāyateeesāsi: hhkkl aa Kākkddd-e aayāyat*. Translated by Mohammad Shahba. Tehrān: Minoy-e Kherad Publication. [in Persian]
- Sanāpoor, H. (2005). *Samt-e rārik-e Kalmmāt*. Tehrān: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Shārepoor, M. (2008). *māmi'ysseesāsi-e Shahri*. Tehrān: Samt. [in Persian]
- Stull, W.L. (1985). "Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver". *Philological Quarterly*. *64* (1). p. 1.
- Taub, G. (2002). "On Small, Good Things: Raymond Carver's Modest Existentialism". *Raritan*. *22* (2). p. 102.
- Toloo'I, M. (2011). *Man eāeet Nistmm* Tehrān: Ofogh Publication. [in Persian]
- Zarlaki, Sh. (2014). *Crrrāhh-hā rā mnn hhhhhhh Mikmmmm* Tehrān: Niloofar Publication. [in Persian]
- Zimmel, G. (1993). "Kalānshahr va Hayāt-e Zehni". Translated by Yoosof Abāzari. *Nāmhh-e Oloom-e ttt mmāi*. No. 3. pp. 17 - 34. [in Persian]
- ——— (2013). *Drr rāryy-e aaiii 'tt va mmmmāy-e ttt mmāi*. Translated by Shahnāz Mosamāparast. Tehrān: Sāles Publication. [in Persian]