سبک همینگوی و نوآوری کارور

حسین سناپور

تکنیک وسیلهٔ کشف و آفریدن است؛ وسیلهٔ شکل دادن به آن چیز بی‌شکل جاری در زندگی است که نه دیده می‌شود و نه به قلمرو حواس دیگر درمی‌آید. تا آن گاه که مثل هر ذی‌وجود دیگری، شکل خاص خود را بگیرد و جزء دانسته‌های بشر شود. از این جهت است که جست‌وجوی تکنیکی و شکلی نویسندگان، نه تفنن یا نوجویی برای تمایز از دیگران، که به چنگ آوردنِ به چنگ نیامده‌هاست. اما وقتی این کار، یعنی جست‌وجوی تکنیکی به ثمر نشست، همهٔ اینها خودبه‌خود حاصل آمده است و پیش و بیش از هر چیز نیز در چیزی جلوه می‌کند که به اختصار به آن «سبک» می‌گویند.

همینگوی در زمان خود شاید بیش از هر نویسندهٔ بزرگ دیگری، با سرعت به شهرت رسید و این بیش از هرچیز به خاطر سبک او بود. او برخلاف اغلب نویسندگانِ دیگر، به سرعت سبک خاص خود را یافته بود. وضوح و سادگی‌ای که باعث ارتباط خوانندگانی با سلیقه‌ها و سطح دانش متفاوت با داستانهایش می‌شد، از دستاوردهای این سبک بود.

پیش از همینگوی، جای زندگی روزمره و معمولی، اتفاقات کوچک و کوتاه در داستانها خالی بود؛ اتفاقاتی که همه هر روز دراطراف خودشان می‌دیدند و احساس می‌کردند این اتفاقات در عین تکراری بودن، می‌تواند انعکاسی از برخوردها و ماجراهای بزرگ درونی و بیرونی بین آدمها باشد. همینگوی بیش از هر نویسندهٔ دیگری تا آن زمان جای خالی این بخش را در داستان‌نویسی پر کرد. سبک او برای نوشتن چنان داستانهایی ایده‌آل بود. دقایق کوچک زندگی با سبک او، برجسته، عمیق و نافذ می‌شد. و همین، سبک همینگوی را سهل و ممتنع می‌کرد. سهل بود، چون هرکس که دست به قلم می‌برد، انبانی از این ماجراهای کوچک در ذهن داشت؛ ممتنع بود، چون حاصل داستان باید چنان می‌شد که از ورای همان ماجرای کم‌اهمیت، تمامی زندگی یک آدم، یا کلی‌ترین موقعیتهای بشری ساخته می‌شد.

سهل و ممتنع بودن سبک همینگوی بسیاری از نویسندگان جوانتر را به راه او کشاند. اما فقط تک و توک نویسندگانی مثل ج.د. سالینجر پیدا شدند که چند داستان با قدرت بهترین داستانهای همینگوی خلق کنند. اما بودند و هستند نویسندگانی که هنوز هم ـ به‌خصوص هنگامی که در آغاز راه هستند ـ در این سبک خود را و داستان را می‌آزمایند.

اما پرسشی که برای نویسندگان استخوان خرد کردنتر همیشه مطرح است (درخصوص سبک همینگوی و نیز دیگران) این است که آیا خود همینگوی بهترین حاصل را از این سبک نگرفته است؟ یعنی آیا با این سبک می‌توان داستانی بهتر از بهترین کارهای همینگوی نوشت؟ و آیا این سبک قادر است پیچیدگیهای روزافزون این دنیا را جواب گوید؟ و به وجود نیامدن نویسندگانی با سبک همینگوی و همتراز با او تاکنون، ظاهراً نشانهٔ این است که سبک همینگوی نیز مثل هر سبک و سیاق دیگری، تا جایی قدرت رفتن دارد و عرصه‌های دیگر را باید با سبکهای دیگر آزمود. این کاری است که کسانی چون کافکا و فاکنر و جویس و بکت انجام داده‌اند. اما آیا همین سبک را نمی‌توان تحول و تکامل بخشید؟ آیا نمی‌توان چیزی بدان افزود یا کاست تا راهی دیگر گشوده شود؟

اگر حتی چنین کاری نشده بود، باز احتمال پاسخ مثبت برای این پرسش وجود داشت. اما به نظر می‌رسد تلاش دراین جهت به نتیجه رسیده است. این گمان نگارنده است و برآن است این تکامل و چگونگی آن را در کار ریموند کارور و با استفاده از داستان «وقتی از عشق حرف می‌زنیم»[1] او نشان دهد. اما پیش از آن راجع به سبک همینگوی باید بیشتر گفته شود.

سبک همینگوی

سبکی که در اینجا صحبت آن است، بیشتر خصوصیات داستانهای کوتاه همینگوی را در نظر دارد. با این توضیح که این خصوصیات همیشه و در همهٔ داستانهای او به طور کامل و تمام و کمال وجود ندارد و گاهی بنابه ضرورتهایی که همینگوی تشخیص می‌داده، از بعضی عدول شده است.

لایونل تریلینگ در ابتدای نقدش بر «تپه‌هایی چون فیلهای سفید»[2] می‌نویسد:

ارنست همینگوی به یاد می‌آورد که نخستین بار که دست به نوشتن زد و داستانهایش پیاپی از سوی ویراستاران رد شد، آنها را برایش پس می‌فرستادند ـ همراه با یادداشتهایی که نوشته بودند اینها داستان نیستند، بلکه لطیفه‌اند و طرح ـ یکی از آن داستانها «تپه‌هایی چون فیلهای سفید» بود. نکتهٔ درخور توجه این است که دریابیم ویراستاران دههٔ ۱۹۲۰ چرا آن را داستان نمی‌دانستند. یکی از دلایل شاید این باشد که آنان تصور می‌کردند داستان در درجهٔ نخست چیزی است که «گفته» می‌شود در حالی که «تپه‌هایی چون فیلهای سفید» اصولاً گفته نمی‌شود. نویسنده همهٔ تلاش خویش را به کار می‌گیرد تا خود را گمنام و پنهان از چشم نگاه دارد؛ گویی در ارائهٔ رویداد از اینکه با خواننده یا آدمهای داستانش در ارتباط باشد ابا می‌کند... او در برابر خوانندگان خود موقعیتی انسانی قرار می‌دهد که از اهمیت بالقوهٔ درخور توجهی برخوردار است، بی‌آنکه به‌آنها بگوید چگونه باید به حل آن دست زد یا او چه عواطف و جهتی را می‌خواهد القا کند.

به‌طور خلاصه و غیرفنی، در سبک همینگوی هدف تماماً و عیناً نشان دادن یک واقعهٔ بیرونی است، چنان که باعث شود خواننده احساس کند به چشم خود دارد همه چیز را «می‌بیند» و «می‌شنود» و هیچ‌کس یا هیچ چیز واسطهٔ درک او از این واقعه نیست. به عبارت خلاصه هدف همینگوی ـ همچنان که تریلینگ می‌گوید ـ حذف ـ ظاهری ـ نویسنده و نمایشی کردن تمام داستان است. (بی‌جهت نیست که نظرگاهی را که او عموماً به کار می‌گیرد، گاهی به عنوان «نظرگاه نمایشی» می‌نامند). اما همینگوی برای رسیدن به چنین هدفی که نویسنده در آن به ظاهر حذف شده باشد و خواننده نیز در محل وقوع حادثه حاضر شده باشد، از طریق چند صناعت عمل می‌کند:

۱. نظرگاه نمایشی

نظرگاههای دانای کل نامحدود و یا محدود به یک یا چندتن از شخصیتهای داستان و نیز نظرگاههای دیگری مثل اول یا دوم شخص، همگی از نظر روایت ماجرا وابسته به ذهن کسی هستند و واقعه با واسطهٔ این ذهن روایت می‌شود. نظرگاه دانای کل

نامحدود طبعاً این اختیار و اجازه را به نویسنده می‌دهد که در صورت لزوم به ذهن هریک از شخصیتها رجوع کند و واقعه‌ای را از چشم یا ذهن او گزارش کند یا خود به تفسیر و تحلیل وقایع و آدمها بپردازد، که در هر دو صورت ذهن روایتگر، واسطهٔ بین خواننده و ماجرا شده و «نمایش بی‌واسطهٔ ماجرا» کمتر ممکن خواهد شد. این صناعات البته برای مقاصد دیگر (مثل نمایش یا تحلیل درون شخصیتها) مفید و ضروری هستند، اما این آن چیزی نبود که همینگوی در پی آن بود. با استفاده از «نظرگاه نمایشی» فقط آنچه به طور عینی اتفاق می‌افتد، با استفاده از توصیف، گفت‌وگو و شرح اعمال شخصیتها، شرح داده می‌شود. دراین حالت احساس حضور در محل و ادراک حسی وقایع به تمامی به‌وجود می‌آید.[۳]

همینگوی در داستانهایی که با نظرگاههای دیگر، مثل «اول شخص» (پیرمرد روی پل) یا «دانای کل محدود به ذهن» (گربه زیر باران) نوشته نیز ـ با وجود آنکه این نظرگاهها اجازهٔ ورود به ذهن شخصیتها و بازگویی تحلیل و تفسیرهای آنها را می‌دهد ـ از گفتن نظریات و برداشتهای شخصی راوی خودداری می‌کند و باز فقط آنچه را می‌بیند یا می‌شنود، با کمترین دخالت بازگو می‌کند. مثلاً در «گربه زیرباران» به ضرورت فقط چند جمله‌ای دربارهٔ احساسات زن می‌گوید و بجز آن، بقیهٔ داستان به همان شیوهٔ نمایشی روایت می‌شود.

۲. زبان روایت

در روایت ماجرا، هر قید یا صفتی که دربارهٔ کسی یا چیزی به کار برده شود، خودبه‌خود معنای ارزشگذاری و سنجش آن کس یا چیز خواهد بود. چرا که زیبا، خوب، تند، شجاعانه و تمام صفات و قیود دیگر، وجود خارجی ندارند و تنها ذهن انسان است که چنین تعابیری را به آنچه می‌بیند یا می‌شنود، نسبت می‌دهد. بنابراین به‌کار بردن هر قید یا صفتی، به معنای حضور یک ذهن ارزشگذار و تأویل‌گر در پس روایت است. در نثر روایت نیز، به کارگیری هر نوع زبانی (بجز رایجترین و عمومیترین زبانی که مخاطبان نویسنده بدان تکلم می‌کنند، یعنی نزدیکترین زبان نوشتاری به محاوره) که به خواننده این احساس را القا کند که کسی در پس روایت حضور دارد و واسطهٔ او با ماجراست، این سبک را زایل خواهد کرد. اینکه روشنترین و پیراسته‌ترین زبان را به همینگوی نسبت می‌دهند، دلیلی بجز این ندارد که او هرگونه عاملی را که ممکن بود باعث شود در زبان روایت خصوصیات منحصربه‌فرد یا حتی سنخی روایتگر به چشم بیاید، از بخش روایتی داستان حذف می‌کند. و درست برعکس آن، با تشخصترین زبان را برای آدمهای داستانش به‌کار می‌گیرد، مگر اینکه به عمد از شخصیت بخشیدن به آنها پرهیز داشته باشد و بخواهد آدمهای کلی‌تری بسازد.

۳. زمان و مکان

در تعریف خصوصیات کلی داستانهای کوتاه، کوتاهی مدت وقوع ماجرا جزء اصول آن شمرده می‌شود (هرچند که داستانهای کوتاه زیادی هم این قاعده را بر هم زده‌اند) و برای آن اصطلاحاً عبارت «برشی کوتاه از زندگی» به کار برده می‌شود. در داستانهای همینگوی عموماً همین قاعده رعایت می‌شود، با این تفاوت که این برش، اغلب بسیار کوتاه است و تمام مدت داستان در زمانی کمتر از چند ساعت اتفاق می‌افتد (مثل همین داستان «تپه‌هایی چون فیلهای سفید»). این کوتاهی طول زمان وقوع ماجرا باعث می‌شود که داستان جمع و جورتر شود و شکل دادن آن راحت‌تر باشد. اما در سبک همینگوی نتیجهٔ اصلی کار این نیست. جنبهٔ مهمتر و اصلیتر به کار گرفتن برش کوتاه این است که همان احساس اصلی موردنظر همینگوی را تقویت می‌کند؛ یعنی روبه‌رو شدن خواننده با وقایع بسیار معمولی و روزمره و درعین حال بسیار مهم. با خواندن این‌گونه داستانها، خواننده احساس می‌کند برای مدتی کوتاه با چند شخصیت و مسائلشان آشنا شده و دوباره از آنها جدا شده است. و این درست مانند وضعیتی است که اغلب مردم در زندگی تجربه می‌کنند؛ در محل کار، هنگام طی مسیر محل کار، هنگام مسافرت یا در حالی که در کافه‌ای نشسته‌اند، خودآگاه و ناخودآگاه از احوال یکی دو نفر باخبر می‌شوند، گوشه‌ای از وجود آنها را می‌شناسند و سپس دوباره برای همیشه از کنارشان عبور می‌کنند، گرچه خیالشان گاه تا سالها با آنها باقی می‌ماند.

لحظهٔ وقوع: آنچه به‌خصوص درارتباط با زمان مهم است، انتخاب لحظهٔ وقوع ماجراست. چرا که هر برش کوتاهی از زندگی نمی‌تواند تمام آنچه را که باید دربارهٔ یک یا چند شخصیت و مسائلشان در یک داستان گفته شود، عرضه کند. در داستانهای همینگوی، گرچه مدت آشنایی خواننده با شخصیتها بسیار کوتاه است، اما پس از تمام شدن داستان، این

احساس به‌وجود می‌آید که تمام آنچه که دربارهٔ مسألهٔ خاص شخصیت داستان باید گفته می‌شده، گفته شده است، چنان که می‌توان درخصوص آن مسألهٔ خاص، تمام گذشته و حتی گاه آیندهٔ شخصیت را تیز حدس زد و به اصطلاح، جاهای خالی ماجرا را در ذهن خود تکمیل کرد (بی‌جهت نبود که خود همینگوی داستانهایش را به کوه یخ تشبیه می‌کرد که یک قسمت از هفت قسمت آن آشکار و روی آب است و باقی پنهان و زیر آب). پس انتخاب لحظهٔ وقوع ماجرا، و نیز قدرتهای همینگوی در نوشتن گفت‌وگو ـ که بهتر از هر توصیف یا تشریحی، شخصیت را معرفی می‌کردند ـ این امکان را به‌وجود می‌آوردند که در همان فرصت کوتاه، پیچیدگیهای درونی شخصیتها یا موقعیتها، آشکار و ادراک شود. خلاصه اینکه هرچه برش زده شده به زندگی شخصیتها کوتاهتر باشد ـ چنان که در اغلب داستانهای همینگوی چنین است ـ انتخاب لحظه‌ای که شخصیتها مجبورند خود را نشان بدهند، نیز اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

محدود بودن مکان و معمولی بودن آن (کافه، متل و غیره) نیز در داستانهای همینگوی همان احساس واقعی بودن را القا می‌کنند (البته به میزان کمتری) و همانند «کوتاهی زمان» در شکل بخشیدن آسانتر به داستان مؤثرند.

۲. مسألهٔ اصلی

هر داستانی برای هرچه سریعتر درگیر کردن خواننده و جلب او، مسألهٔ اصلی خود را در اوایل داستان، در کوتاهترین زمان ممکن طرح می‌کند، دراین صورت خواننده می‌داند چه چیز را دنبال کند و توجهش را بر کدام شخصیتها و اتفاقات متمرکز کند، تا ضمن تعقیب داستان احیاناً حوادث بعدی و پایان را نیز حدس بزند. در داستانهای همینگوی اصولاً چنین اتفاقی نمی‌افتد. یعنی نه تنها مسألهٔ اصلی به سرعت گفته نمی‌شود، که گاهی حتی تا پایان هم به صراحت از آن حرفی زده نمی‌شود. در «تپه‌هایی چون فیلهای سفید» هیچ‌گاه به صراحت از عمل سقط جنین حرفی زده نمی‌شود (و گویا همین، بسیاری از خوانندگان و حتی منتقدین را دربارهٔ ماجرا و مسألهٔ داستان به اشتباه انداخته). در «گربه زیرباران»، بی‌اعتنایی مرد به دلتنگی و بی‌حوصلگی همسرش، فقط در رفتار و گفته‌های غیرمستقیم آن دو معلوم می‌شود. در «شب قبل از نبرد» ـ که داستانی نسبتاً طولانی است ـ از ترس و نگرانی افسر نانک که ممکن است روز بعد در جنگ کشته شود، جز یکی دو جمله، آن هم به اشاره، حرف دیگری به میان نمی‌آید و فقط از این راز و آن در زدنهای او و اینکه می‌خواهد به هر ترتیب شده سرخود را گرم کند و وقت را بکشد، می‌شود فهمید که نگران صبح فردا و احتمال کشته‌شدنش است.

همینگوی با عیان نکردن مسألهٔ اصلی، سعی می‌کند توجه را به همه چیز تا انتها حفظ کند. برای درک بهتر چنین داستانی دقت و توجه بیشتری باید به خرج داد و نه تنها در ساخته شدن داستان مشارکت بیشتری کرد، که علاوه برآن بر همهٔ جزئیات ـ و نه فقط آنچه مربوط به مسألهٔ اصلی است ـ باید دقیق شد.[۵] از این طریق حتی گفته‌ها و اعمال کم‌اهمیتی مثل سفارش مشروبهای مختلف، حرفهای زن و مرد دربارهٔ تپه‌های سفید، گرمای هوا و غیره (در «تپه‌هایی...») نه فقط داستان را به واقعیت بیرونی نزدیکتر می‌کند، بلکه از آنجا که در برخورد شخصیتها با هر موضوع کوچکی، سایه‌ای (یا انعکاسی) از مسألهٔ اصلی وجود دارد، کم‌کم از طریق این سایه‌ها، ماجرای اصلی و شخصیتها شکل می‌گیرند و آشکار می‌شوند. مثلاً در «تپه‌هایی...» مسأله و کشمکش مرد و زن، در مشروب خوردن آنها این‌گونه انعکاس می‌یابد که زن در بحثی از بگومگویش با مرد می‌گوید: «می‌خواستم مشروب تازه را امتحان کرده باشم. مگر غیر از این بود؟ باید چیزهای تازه ببینیم و مشروبات تازه را امتحان کنیم.» بدین صورت زن در واقع به کشمکشی که دارند، یعنی به امکان انتخاب «آزاد و بی‌قید ماندن و تجربه‌کردن همه چیز» اشاره می‌کند، که از نظر آنها در تقابل با «داشتن بچه» است. گفت‌وگوی مرد و زن دربارهٔ مشروب آنیس دل‌تورو به جایی می‌کشد که دختر دربارهٔ طعم آن می‌گوید: «آره، همه چیز طعم شیرین‌بیان می‌دهد. به‌خصوص چیزهایی که آدم مدتهای زیادی چشم به راهشان باشد. مثل افسنطین.» و «ول کن دیگر، بابا». همین دو جمله‌ای که آنها رد و بدل می‌کنند نشان می‌دهد که دربارهٔ چیزی مسأله و کشمکش دارند، اما سعی دارند از گفت‌وگو دربارهٔ آن خودداری کنند، گرچه نمی‌توانند. در واقع حرف زدن از مشروب برای فراموش کردن موضوع اصلی و حرف نزدن از آن است که البته بی‌فایده می‌ماند چون به هر طریق صحبت به بچه و سقط جنین می‌کشد. علاوه بر این دختر در همین جمله‌اش، هم خستگی خود را از تکرار مکررات زندگیشان بیان می‌کند و هم نشان می‌دهد که این اوست که از چیزی دلخور و ناراضی است و بعداً معلوم می‌شود که علت همان سقط جنین است. و همهٔ این چیزهایی که از شخصیت این دو و رابطه‌شان فهمیده می‌شود، از خلال گفت‌وگو دربارهٔ مشروب بیان شده است. همچنین در دو تکه‌ای که زن از تپه‌های سفید و تشابه آنها با فیلها حرف می‌زند، درواقع تخیل خود را نشان می‌دهد و این را که او به چیزهایی فکر می‌کند که مرد نمی‌کند، یا اصلاً از آنها بی‌خبر است. در حقیقت بر محدودیت فکری یا بی‌احساسی مرد انگشت می‌گذارد:

دختر گفت: «مثل فیلهای سفیدند.» مرد آبجو را سرکشید: «من هیچ‌وقت تپهٔ سفید ندیده‌ام.» «چشم دیدن نداری.» مرد گفت: «دارم. حرف تو که چیزی را ثابت نمی‌کند.»

در «گربه زیر باران» نیز موضوع اصلی گفت‌وگوها و اعمال زن، داشتن یک گربه است و زن دلتنگی و تنهایی‌اش را با همان نیاز به داشتن یک گربه بیان می‌کند، یعنی باز هم مسألهٔ اصلی به طور غیرمستقیم القا شده است.

به‌طور خلاصه می‌شود گفت که همینگوی از ماجرا و شخصیتها به‌طور سرراست و صریح حرف نمی‌زند، بلکه عمدتاً هم ماجرا و هم شخصیتها را از طریق موضوعات فرعی معرفی می‌کند. بدین ترتیب نه تنها با ارج گذاشتن به ذهن خواننده، او را در ساختن داستان مشارکت می‌دهد و خواندن داستان را برایش دلنشینتر می‌کند، بلکه توهم قویتری از زندگی واقعی را به او القا می‌کند، چرا که در زندگی هم مردم به ندرت مسائلشان را به صراحت مطرح می‌کنند و از آن حرف می‌زنند. حتی در بزنگاهها هم همیشه تمام توجه آدمها به موضوع اصلی نیست، بلکه موضوعات و مسائل حاشیه‌ای گوناگونی در همان لحظه در اطرافشان می‌گذرد و آنها را به واکنش وامی‌دارد. پس با این شگرد تیز همینگوی توهم قویتری از زندگی واقعی را در داستانش ایجاد می‌کند، یعنی همان هدفی که کلیهٔ صناعات او در پی آن هستند. به همین دلیل همیشه در داستانهای او با وجود اینکه ماجرای داستان یکی بیشتر نیست، اما موضوعات و مسائل حاشیه‌ای حجم زیادی را در داستان اشغال می‌کنند.

شخصیت و موقعیت

همینگوی در داستانهای کوتاهش ـ مثل اغلب نویسندگان ـ فقط یک زندگی و یک ماجرای خاص را پیش روی خواننده می‌نهاد و هیچ‌وقت به صراحت به مفاهیم و موضوعات کلی نمی‌پرداخت. با این حال به اندازهٔ تمرکز بر شخصیتها، به ساختن یک موقعیت عام نیز توجه می‌کرد. او در بعضی از داستانهایش نشان می‌دهد که یکی از امکانات اولیهٔ فراتر رفتن از زندگیهای خاص و تبدیل مسألهٔ شخصیتهای داستان به مسألهٔ انسانهای بی‌شمار (و به عبارت دیگر ساختن موقعیتهای کلی)، خودداری از دادن جنبه‌های اولیهٔ فردیت‌بخشی به شخصیتهاست. او با نگفتن ظاهر و سن و سال آنان (آدمکشها، یک گوشهٔ پاک و پرنور) و یا حتی اسامی‌شان (گربه زیرباران، تپه‌هایی چون فیلهای سفید) تمرکز داستان را از شخصیتها بر موقعیتی که آنها درگیرش هستند، معطوف می‌کند و با این کار زمینه را فراهم می‌آورد تا بتوان شخصیتهای متفاوت و گوناگونی را در چنان شرایطی تصور کرد. که این خود به معنای دور شدن از شخصیتهای خاص و نزدیک شدن و پرداختن به موقعیتهای ویژه است. برای نمونه فقط نگاهی به کلیت یک گوشهٔ پاک و پرنور» کافی است. در این داستان شخصیت محوری ابتدا پیرمرد است، اما با رفتن او از کافه، داستان ادامه پیدا می‌کند و پیشخدمت مسن‌تر شخصیت محوری داستان می‌شود. با این کار «تنهایی» نسبت داده شده به پیرمرد، به پیشخدمت نیز تعمیم داده می‌شود و موضوع داستان تبدیل به یک موقعیت کلی (پیری و بی‌کسی) می‌شود که می‌تواند

گریبانگیر همه یا بسیاری از آدمها در شرایط خاصی از زندگیشان بشود.

نوشتن با سبک همینگوی از بعضی جهات فنی، چندان دشوار نیست؛ مثل انتخاب نظرگاه نمایشی و مقید ماندن به آن، زدن برشی بسیار کوتاه از زندگی و حتی پیراستن روایت از قیدها و صفات و نشر تشخص‌آفرین. اما به گمان نگارنده، قدرت اصلی همینگوی درمعرفی شخصیتها و ماجرا در خلال موضوعات فرعی است. با این همه باید همان حرف نخست را تکرار کرد، یعنی این را که سبک همینگوی به‌طور خلاصه در نمایشی کردن داستان نهفته است.

مفاهیم کلی

پیش از شرح آنچه کارور با بسط و ارتقای سبک همینگوی بدان دست یافته، باید نشان داد که دست یافتهٔ او در حقیقت شکل تازه و دگرگون شدهٔ تجربیات ادبی گذشته است. در این صورت احیاناً ضمن معلوم کردن اهمیت کار کارور، گستردگی و امکانات موجود این تجربیات نیز معلوم خواهد شد.

یان وات در مقالهٔ «طلوع رمان» (که تمایزهای رمان از انواع ادبی پیش از آن را بررسی و تحلیل می‌کند) در بررسی پس‌زمینهٔ فلسفی طلوع رمان، دربارهٔ اصطلاح رئالیسم می‌گوید: «اصطلاح رئالیسم به معنای اخص خود در فلسفه به آن نگرشی از واقعیت اطلاق می‌شود که به کلی با کاربرد عام آن تخالف دارد. رئالیسم در فلسفه برای توصیف دیدگاه رئالیست‌های اسکولاستیک قرون وسطی به کار می‌رود که اعتقاد داشتند کلیها، گونه‌ها یا مجردانند که «واقعیات» راستینند و نه جزئیها که اشیای غیرمجردی هستند که باقوهٔ حس انسان درک می‌شوند.» (ص۱۶) وات دربارهٔ همین اختلاف که مبنای تمایز رمان از انواع ادبی پیش از خود نیز هست، قول **ریمون‌آرون** را نقل می‌کند: «رمان درعصر جدید طلوع کرد، یعنی دوره‌ای که جهت‌گیری عمومی فکری آن به علت طرد ـ یا حداقل کوشش در جهت طرد ـ مفاهیم کلی، پیوند خود را با میراث کلاسیک و قرون وسطاییش گسسته بود.» (ص۱۶) گرایش به مفاهیم کلی نکتهٔ اصلی و محوری این بخش از این نوشته است.

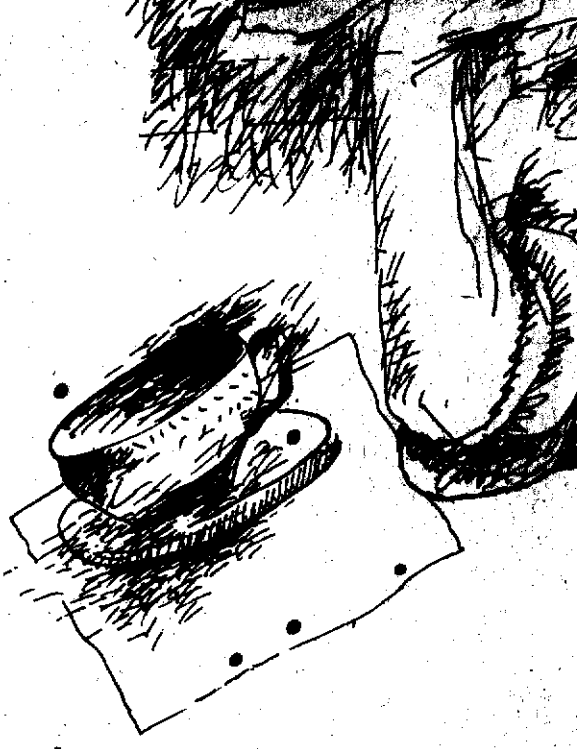
از نظر وات «رئالیسم رمان مبتنی بر نوع زندگی‌ای که نشان می‌دهد نیست، بلکه مبتنی بر نحوهٔ نمایش آن زندگی است.» (ص ۱۵) او این تمایز در نحوهٔ نمایش را پس از ذکر زمینه‌های فلسفی بروز رمان، یک به یک در عناصر داستان (توصیف، زمان، مکان، پیرنگ، زبان) نشان می‌دهد. تمایز عمدهٔ رمان از انواع ادبیات روایی پیش از خود نیز چیزی نیست، مگر خاص و وابسته به تجربهٔ فردی شدن آن. به عبارت دیگر خصوصیت عمدهٔ رمان به عنوان نوع ادبی جدید، پرهیز از کلیها و مجردات و پرداختن به جزئیهاست، به گونه‌ای که بیان‌کنندهٔ تجربهٔ فردی نویسنده و داستان باشد (و طبعاً این خصوصیت، داستان کوتاه را نیز شامل می‌شود). وات که شاخصهٔ رمان را با اصطلاح «رئالیسم صوری» (به عنوان مجموعه‌ای از شیوه‌های روایت) مشخص می‌کند، دربارهٔ آن می‌گوید: «رئالیسم صوری تجسم پیش‌فرضی است که دفو و ریچاردسن به مفهوم بسیار دقیق کلمه پذیرفتند، اما کلاً در رمان به منزلهٔ نوعی ادبی به‌طور ضمنی وجود دارد، یعنی این پیش‌فرض یا عرف اولی که رمان گزارشی کامل و مطابق واقع از تجربیات انسان است و لذا باید با جزئیاتی از قبیل فردیت شخصیتهای دخیل در وقایع داستان و مختصات زمانها و مکانهای اعمالشان خواننده را متقاعد کند؛ جزئیاتی که از طریق زبانی بسیار ارجاعی‌تر از آنچه در دیگر انواع ادبی معمول است، ارائه می‌شود.» (ص۵۱) فردیت داشتن شخصیتها، مشخص و معین بودن زمانها و مکانها و زبان ارجاعی، یا درواقع مطابق واقعیتهای بیرونی بودن، همهٔ آن عوامل تمایزبخش است و نادیده گرفتن هریک از این ویژگیها، ناگزیر به معنای رفتن به سوی کلیها و مجردات خواهد بود. اما این درست همان تجربه‌ای است که در قرن اخیر با کافکا شروع شد و بعد توسط کسان دیگر و با شیوه‌هایی متفاوت ادامه یافت. دربارهٔ تجربهٔ کافکا، حرفهای کوندرا روشنگر و اقناع‌کننده است: «شیوه‌ای که کافکا «من» را درمی‌یابد کاملاً نامنتظر است. به چه مناسبت ک. همچون موجودی یگانه توصیف می‌شود؟ نه به‌مناسبت ظاهر جسمانیش (که چیزی از آن نمی‌دانیم)، نه به‌مناسبت زندگی‌نامه‌اش (که از آن خبر نداریم)، نه به‌مناسبت اسمش (که ندارد)، نه به‌مناسبت خاطراتش، تمایلاتش و عقده‌هایش؛ به مناسبت رفتارش؟ میدان اعمالش به گونه‌ای رقت‌بار، محدود است. به‌مناسبت اندیشهٔ درونیش؟ آری، کافکا پیوسته تفکرات ک. را دنبال می‌کند، اما این تفکرات منحصراً به موقعیت و شرایط زمان حال معطوف است: اینک به فوریت چه باید بکند؟ به جلسهٔ بازجویی برود یا از رفتن به آنجا شانه خالی کند؟ به ندای کشیش گوش فرا دهد یا ندهد؟ همهٔ زندگی درونی ک. جذب موقعیتی می‌شود که در آن به دام افتاده است، چیزی که بتواند از این موقعیت فراتر رود (خاطرات ک.، تفکرات متافیزیکی او، ملاحظاتش دربارهٔ دیگران) بر ما آشکار نشده است.»[۶] البته با وجود درست بودن تمام اطلاعات و تحلیلهای کوندرا، به نظر نگارنده حرف کوندرا دربارهٔ یگانه بودن ک. فقط به این معنا می‌تواند درست باشد که بخواهیم این شخصیت را از سایر شخصیتهای داستانی و غیرداستانی جدا کنیم. وگرنه، همان‌طور که خود کوندرا می‌گوید، ک. هیچ‌گونه جنبه‌ای که دال بر تشخص و فردیت او باشد، ندارد و تمام نشانه‌ها حاکی از این هستند که کافکا به عمد خواسته شخصیتی خلق کند به کلی غیرخاص، تا قابل تعمیم به همه کس (یا لااقل آدمهای عادی) باشد. و نکته‌ای هم که کوندرا به عنوان تنها دلیل یگانه بودن ک. ذکر می‌کند، (یعنی افکار محدود ک.) دربارهٔ هرکس دیگر هم که چنان موقعیتی برایش به وجود بیاید، صدق خواهد کرد و چنین شخصی خودبه‌خود نخواهد توانست به چیز دیگری فکر کند.

جدای از این نکتهٔ کلی که دراین قرن و به‌خصوص در نیمهٔ دوم آن در گرایشهای فکری برخی از نویسندگان مشابهت‌های زیادی با عقاید رئالیست‌های اسکولاستیک دیده می‌شود، به نظر می‌رسد که هر کدام از این نویسندگان با شیوهٔ خاصی در پی دستیابی به «واقعیات راستین» و «مفاهیم کلی» هستند. به عنوان شاهدی دیگر بر این فرض که بخشی از جهتگیری داستان‌نویسی قرن بیستم بر «مفاهیم کلی» (که حیطهٔ فلسفه است) استوار شده، باز نمونه‌ای دیگر از گفته‌های کوندرا ذکر می‌شود. کوندرا در مقالهٔ «تو که در خانهٔ خودت نیستی، رفیق عزیز»[۷] دربارهٔ رمان **گامبروویچ** می‌نویسد: «*Ferdydurke*(همراه با «خوابگردها» و «انسان فاقد شرایط») از آن آثار اساسی است که به نظر من آغازگر دورهٔ سوم (یا وقت اضافی) تاریخ رمانند، چون تجربهٔ فراموش شدهٔ زمان ماقبل **بالزاک** را احیا می‌کنند و عرصه‌هایی از آن خود می‌کنند که پیشتر برای فلسفه کنار گذاشته شده بود.»

اما در همین گرایش به مفاهیم کلی، داستان «وقتی از عشق حرف می‌زنیم» از جهت شیوهٔ پرداخت، نمونه‌ای خاص و قابل بررسی است و نشان‌دهندهٔ اینکه برای چنین رویکردی، راههای دیگری بجز آنکه کافکا و کوندرا و دیگران نشان داده‌اند نیز وجود دارد.

وقتی از عشق حرف می‌زنیم

تمام شگردهایی که برای سبک همینگوی برشمرده شد، در این داستان به کار گرفته شده؛ با همان قدرتی که در کارهای همینگوی هست. درعین حال یک تفاوت یا یک ویژگی نیز در این داستان هست که آن را از کارهای همینگوی متمایز و ـ به گمان نگارنده ـ برتر می‌کند. مسألهٔ اصلی داستان (که طبعاً براساس شاخصه‌های سبک همینگوی به صراحت از آن حرفی به میان نمی‌آید) عشق متخصص قلب (بل) به همسر اولش است. دو زوج در تمام یکی دو ساعت نشستن بر سر میز، از عشقهای مختلف حرف می‌زنند: عشق زوج جوان، عشق زوج مسن‌تر، عشق پیرمرد و پیرزنی که تصادف کرده بوده‌اند، و عشق شوهر قبلی همسر مل. در ذکر این عشقهای مختلف همیشه از چگونگی تظاهر و بروز آن حرف زده می‌شود، نه از کلیات و مفاهیم آنها؛ یعنی عشق بیشتر در مصادیق آن موردنظر بوده و کمتر در شکل انتزاعی و مفهومی‌اش. هربار با نقل ماجرای کوتاهی نحوهٔ ابراز عشق یکی به دیگری روایت می‌شود و در پایان بدون اینکه کلمه‌ای راجع به عشق مل به همسر اولش گفته شود، از طریق نقل اعمال و رفتار او، این عشق آشکار می‌شود. این در حالی است که به نظرمی‌رسد مل در ابراز عشق به



همسر دومش هم دغلباز نیست و مهمتر از آن، عشقهایی که ذکری از آنها به میان می‌آید، در نوع ابرازشان هیچ شباهتی به هم ندارند و اغلب نیز بسیار غریب و دور از انتظار هستند.

راوی داستان از همان ابتدا بر اعتبار حرفهای متخصص قلب تأکید می‌کند و این در حالی است که بعداً با مرور داستان معلوم می‌شود که او و دیگران راجع به چیزی بجز عشق حرف نمی‌زنند: «مل مک‌گینیس متخصص قلب بود و همین گاهی به حرفهای او اعتباری خاص می‌بخشید.» اولین نقل قولی که از مل می‌شود، چنین است: «مل می‌گفت عشق واقعی دست کمی از عشق روحانی ندارد. می‌گفت پیش از آن که به دانشکدهٔ پزشکی برود، پنج سال توی مدرسهٔ تربیت کشیش درس خوانده بود و خودش می‌گفت هنوز هم حسرت آن سالهای مهم زندگیش را می‌خورد.» پیداست که ذکر درس خواندن مل در مدرسهٔ تربیت کشیش بی‌جهت نیست و تأکیدی است بر آشنایی او با عوالم روحانی، همچنان که متخصص قلب بودن نیز (با توجه به اینکه اصولاً مکمن عشق، قلب فرض می‌شود) به نوعی دیگر تأکیدی بر درک او از عشق است.

ذکر چند مصداق مختلف و متفاوت از عشق، خودبه‌خود توجه را به مفهوم عشق جلب می‌کند و باعث فکر کردن دربارهٔ آن، جدای از تمام مصداقهایش می‌شود. و این اتفاقی است که در خود داستان هم می‌افتد، یعنی پس از مدتی گفت‌وگو راجع به عشقهای مختلف، همان متخصص قلب سعی می‌کند تا به کمک دیگران مفهومی برای عشق پیدا کند، یا به اصطلاح آن را بفهمد. او می‌گوید: «بدبختی اینجاست شاید هم جای خوشوقتی باشد که اگر بلایی سر یکی از ما بیاید، اگر همین فردا بلایی سر یکی‌مان بیاید، آن یکی چند روزی غصه می‌خورد و توی سروکله‌اش می‌زند، بعد هم راه می‌افتد می‌رود دنبال دلش. چند وقت دیگر یکی را پیدا می‌کند می‌نشیند ور دل او. همه‌اش عشق است، همهٔ اینهایی که از آن حرف می‌زدیم، می‌شود یک خاطره. همین. شاید اصلاً خاطره هم نشود. اگر اشتباه می‌کنم بگویید.»

از نکات جالب توجه و مهم این داستان در مقایسه با داستانهای همینگوی این است که اسم و شغل و پیشهٔ شخصیتها گفته می‌شود، که این خود با توجه به حجم کم داستان قابل اعتناتر هم هست. به‌نظر می‌رسد، چون داستان عمدتاً و آشکارا توجه خود را بر ارائهٔ مفاهیم گذاشته، برای اینکه از خواندن آن تصور یا احساس متنی تجریدی و غیرداستانی به وجود نیاید، خاص بودن آدمها را از طریق بیشتر معرفی کردنشان، برجسته‌تر کرده است.

این خاص کردن البته دربارهٔ زمان و مکان چندان صدق نمی‌کند. چرا که زمان چند ساعت از یک بعدازظهر است بدون هیچ جنبهٔ خاصی، چنان که می‌توانست هر روز یا ساعت دیگری هم باشد و داستان تفاوتی پیدا نکند. مکان نیز که فقط یک آشپزخانه است و نقش به‌خصوصی در داستان ندارد و از آن چیزی گفته نمی‌شود، جز یکی دو نکتهٔ کوچک راجع به پنجره و میز و گنجه، آن هم طبعاً برای اینکه داستان در خلأ نگذرد. همچنین راوی در اواسط داستان می‌گوید: «روشنایی پرحجمی از آرامش و نجابت توی آشپزخانه می‌ریخت. می‌توانستیم هرجای دیگری هم باشیم، جایی جادو شده.» بنابه تصریح داستان، مکان وقوع آن می‌تواند هر جای دیگری هم باشد، اما جایی که از «روشنایی پرحجم آرامش و نجابت»، جادویی شده باشد. در واقع این مادیت مکان نیست که بدان تشخص و هاله‌ای جادویی می‌بخشد، بلکه معنویتی است ناشی از حال و هوایی که در آن لحظه در آن وجود دارد. دربارهٔ مکان، یان وات در جایی از مقالهٔ خود با نقل قولی از جان‌لاک می‌گوید: «مفاهیم با منفصل شدن از ظرف زمان و مکان، عمومیت می‌یابند.» (ص ۳۲) و این درست همان کاری است که کارور می‌کند.

ویژگی این داستان همان «بیان ماجراهای متفاوت دربارهٔ شخصیتهای متفاوت» است، در حالی که داستانهای همینگوی با یک ماجرا و مقداری حواشی به ظاهر کم‌اهمیت می‌گذشت، در داستان کارور این حواشی کمتر به چشم می‌خورند و در عوض «ماجراهای حاشیه‌ای» با همان عشقهای مختلف جای آنها را گرفته‌اند؛ به جای یک ماجرا چند ماجرا و چند زندگی و همه هم حول یک محور.

چنان که پیشتر نیز گفته شد، همینگوی با تمام گرایشی که به ساختن موقعیتهای کلی نشان می‌دهد، باز داستانهای خود را بر یک ماجرا استوار می‌کند و فقط سعی می‌کند تا از طریق همان ماجرای خاص و با پرهیز از بعضی جنبه‌های فردیت‌بخشی، نگاهی عامتر و کلی به زندگی بیندازد. اما کارور علاوه براینکه همان کار همینگوی را انجام می‌دهد (گفتن ماجرای عشق متخصص قلب به همسر اولش، و ــ بااهمیت کمتری ــ گفتن ماجرای عشقهای دیگر) با کنار هم نهادن چند مصداق از مفهوم عشق، عشق را به عنوان یک مفهوم کلی طرح می‌کند.[۸] در حقیقت در هر مصداق، عشق از زوایا و جنبه‌های مختلفی موردنظر قرار گرفته و در نهایت ابعاد گوناگونی از آن، پیش چشم نهاده می‌شود. درست مثل اینکه از زوایای گوناگون یک شیئ به آن نگاه شده باشد، تا تصوری از کلیت آن حاصل آید. به عبارت خلاصه، کارور در اینجا، هم مثل همینگوی به انسانها و مسائل خاص می‌پردازد، و هم ـ از ترکیب آنها ـ به انسان (از جنبهٔ ابتلایش به عشق) و نیز مفهوم عشق به طور کلی.

یان وات همچنین در جایی دیگر از مقالهٔ خود دربارهٔ ادبیات روایی پیش از رمان می‌گوید: «درواقع در اینجا دیگر عملکرد داستان از طریق توصیف همه‌جانبه نیست، بلکه بر تمرکز فصیحانه بر جنبه‌ای خاص متکی است.» (ص۴۸) بدیهی است که با چنین پیش‌فرضی، رفتار رمان خلاف این باید باشد، یعنی رمان باید از طریق توصیف همه‌جانبه روایت شود. اما در کار کارور مشاهده شد که داستان هم از طریق توصیف همه‌جانبه و هم از طریق تمرکز (بدون فصاحت، البته) بر جنبه‌ای خاص (عشق) روایت می‌شود. به همین دلیل هم او در نهایت موفق می‌شود (اگر نه کاملاً، لااقل تا حد زیادی) دو نوع کلی داستان‌نویسی را با یکدیگر آشتی دهد؛ یعنی داستان‌نویسی همینگوی و جویس و فاکنر و کلیهٔ نویسندگانی که انسان در فردیتش مورد توجهشان بود، با داستان‌نویسی کافکا و کوندرا و دیگرانی که به موقعیتهای انسانی و به مفاهیم کلی می‌پرداختند. بدین ترتیب او با استفاده از سبک همینگوی و براساس آن، سبکی دیگر می‌آفریند؛ تکامل‌یافته‌تر، غنی‌تر و با زندگی چندین وجهی و پیچیدهٔ امروزی، همخوانتر.

یادداشتها

۱. مجلهٔ دوران، شمارهٔ ۹ و ۱۰، ترجمهٔ اسدالله امرایی.

۲. داستان و نقد داستان، ترجمهٔ احمد گلشیری.

۳ــ یان‌وات در «طلوع رمان» می‌گوید: اینکه فرد می‌تواند از طریق ادراک حسی حقیقت را دریابد، تخته پرش رئالیسم در عصر جدید است. کتاب نظریهٔ رمان ترجمهٔ حسین پاینده.

۴. از مجموعهٔ پروانه و تانک، ترجمهٔ رضا فیصره.

۵. همینگوی خود در کتاب *A man's Credo* گفته است: «گاهی فکر می‌کنم که سبک من بیشتر کنایی است تا تصریحی. خوانندهٔ من باید همیشه تخیلش را به کار گیرد تا از باریکترین افکارم غافل نشود.» مقالهٔ «شعر سانتیاگو و مانولین» از کتاب پیرمرد و دریا، ترجمهٔ نازی عظیما.

۶. گفت‌وگو دربارهٔ هنر رمان، صفحات ۷۳ و ۷۴، کتاب هنر رمان؛ ترجمهٔ پرویز همایون‌پور.

۷. آدینه، شمارهٔ ۱۱۱.

۸. گویا این شیوه، یعنی کنار هم نهادن اجزای مختلف و متفاوت، برای دست یافتن به یک کلیت یکپارچه و با معنا را در زبان انگلیسی *juxtaposition* می‌گویند که دکتر باطنی برای آن واژهٔ همکناری را پیشنهاد کرده‌اند.