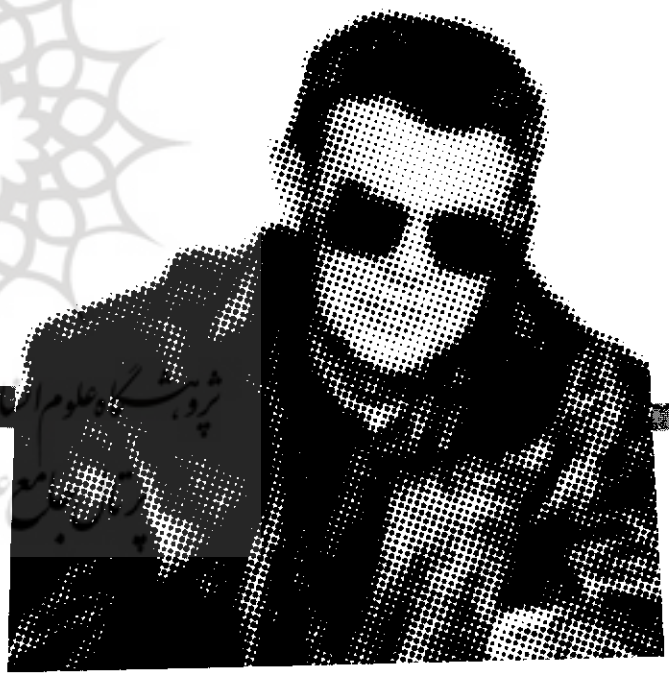
ایروینگ هاو نویسنده و زبان‌شناس امریکایی در نقدی بر مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه کارور ـ **کلیسای جامع** ـ می‌گوید: شخصیتهای داستانهای کارور فاقد درد مشترک یا هر چیز مشترک دیگری هستند که بتوانند به کمک آن تسکین یابند.[1] این شاید کلیدی‌ترین عنصر برای فهم شخصیتهای داستانهای یکی از بزرگ‌ترین کوتاه‌نویسان معاصر آمریکا و جهان باشد. آنچه باعث می‌شود تا آدمهای کارور ـ گویی جزیره‌هایی تک‌افتاده ـ از ارتباط با هم عاجز بمانند، ناتوانی آنها از درک یکدیگر و نیز درک زندگی پیرامون خود است. گویی تنها چیزی که می‌تواند این پیلهٔ سخت را بشکند و جایگزین فقدان درک آنها از زندگی شود، عشقی است که اغلب یا حضوری نوستالژیک دارد و یا اگر هست به شدت در معرض زوال و نابودی است. بدین گونه داستانها در موقعیت گسست و جدایی آدمها شروع می‌شوند و تا سطحی دیگر از گسست ادامه می‌یابند. در داستان «فاصله» مردی برای دختر جوانش که اصرار دارد خاطره‌ای از گذشته‌ها بشنود، عشق پرشور خود و همسرش را در ماجرایی بازگو می‌کند.

در پایان که خاطره ـ و البته داستان ـ به پایان می‌رسد، احساس تلخ عشقی فنا شده بر تمامیت فضای داستان سایه می‌اندازد. اینکه آدمها چرا نمی‌توانند عشق خود را ـ که رهایی از تنهایی و اندوه زندگی در گرو وجود آن است ـ تداوم بخشند، هرگز در داستانها نشان داده نمی‌شود. تنها توضیحی که کارور در این مواقع می‌دهد چیزی است شبیه کلماتی که از دهان قهرمان داستان «فاصله» بیرون می‌آید:

بعد اوضاع تغییر کرد. نمی‌دونم چه‌طوری اما تنها چیزی که می‌دونم اینه که بدون اینکه بفهمی یا بخواهی اوضاع تغییر کرد.[2]

گاه عشق یک سویه است که شخصیتها را از درون ویران می‌کند. داستانهای «خانهٔ چف»، «عمارت تابستانی» و «همسر دانشجو» نمونه‌های کاملی هستند از تنهایی معطوف به عشقی تباه شده. با این حال آدمهای کارور حتی اگر بخواهند درهٔ عمیق میان خود و دیگری را پر کنند اغلب قادر به چنین کاری نیستند. در «صحبت جدی» و «صمیمیت» دیدارهایی که قرار است به تفاهم



مصطفی مستور

بینجامند به دلیل فقدان کلماتی که بتوانند همدلی تباه شده را احیا کنند، خود به عمیق‌تر شدن گسست اولیه منجر می‌شوند. هاو می‌گوید:

شخصیتهای کارور مثل شخصیتهای بسیاری از نویسندگان اخیر، واژه‌های زیادی برای بازگویی احساساتشان ندارند و به همین خاطر ناچارند برای بیان آنچه که در درون دارند از رفتارها و اشارات مبهم و ظاهری آشفته استفاده کنند.[3]

در داستان «یک چیز دیگر» مردی که از سوی دختر و همسرش طرد شده و در آستانهٔ ترک خانه است می‌کوشد تا کلماتی را برای وداع پیدا کند، اما هرچه فکر می‌کند چیزی به ذهنش خطور نمی‌کند.

این وضعیت محصول جهانی است که کارور با اشتیاق تمام به طراحی و توصیف آن می‌پردازد. از نگاه او جهان برای بیشتر مردم تنگ و تاریک و تهدیدآمیز است و آدمهای داستانهای او این خطر را از عمق جان احساس می‌کنند. تهدید و احساس خطر چیزی است که کارور آن را عامدانه در داستانهایش وارد می‌کند تا تنش کافی برای پیشبرد قصه وجود داشته باشد. او تأکید می‌کند اگر تهدید نباشد اغلب داستانی در کار نخواهد بود.[4] در واقع حضور این تهدید و ناامنی سبب شده است تا شخصیتهای داستانهای کارور انسانهای فرهیخته یا استاد و دانشجو نباشند. آدمهای داستانهای او اغلب کسانی هستند که به تعبیر کارور وقتی صدای درِ خانه را می‌شنوند به لرزه می‌افتند، وقتی تلفن زنگ می‌خورد، ـ شب یا روز فرقی نمی‌کند ـ از جا می‌پرند، سر ماه که می‌شود برای جور کردن کرایهٔ خانه عزا می‌گیرند و اگر یخچال خانه‌شان بسوزد نمی‌دانند چه خاکی بر سر کنند.[5]

با قرار دادن چنین شخصیتهایی در فضایی ناامن و پرخطر نه تنها داستانهای کارور از ظرفیت و توان کافی برای حرکت برخوردار

می‌شوند، بلکه یکی از کلیدی‌ترین ویژگیهای سبک او شکل می‌گیرد: تهدید. در اغلب داستانهای کارور فضاسازی به گونه‌ای است که خواننده متوقع است هر لحظه اتفاق مهیبی رخ دهد. نشانه‌ها، تأکیدها، اشاره‌های معناداری که با خروج از روایت اصلی شکل می‌گیرند و مهم‌تر از آنها متانت، بی‌طرفی و سردی روایت به این انتظار دامن می‌زند، گو اینکه این توقع هرگز محقق نمی‌شود، یا دست کم آنچنان‌که مخاطب انتظار دارد برآورده نمی‌شود. در «تب» که بلندترین داستان کارور است کارلایل که زنش، آیلین، ناگهان او را ترک کرده و به همراه همکار او به شهر دیگری رفته است می‌کوشد تا خود را از وضعیت دشواری که در آن گرفتار شده رهایی بخشد. نگرانی مراقبت از بچه‌ها و حسرت بر عشق ناگهان تباه شده‌اش در پیوندی تلخ او را به محاصره درمی‌آورند. کارلایل ـ و در نتیجه مخاطب ـ امیدوار است آیلین بازگردد. این امید به همراه پرستار بچه‌ای که مسئولیت نگهداری از بچه‌ها را برعهده می‌گیرد، چونان درزهایی بر پوستهٔ سخت موقعیت پیش آمده روزنه‌هایی از امید را به زندگی کارلایل می‌تابانند. با پیشرفت داستان، کورسوهای امیدواری گویی حباب یکی پس از دیگری می‌ترکند و فاصلهٔ کارلایل و آیلین لحظه به لحظه بیشتر و بیشتر می‌شود. در پایان و پس از بیماری سختی که کارلایل پشت سر می‌گذارد و درست در لحظه‌ای که مرد فکر می‌کند از پیچ تندی در زندگی گذشته، پرستار بچه ـ که به دشواری پیدا شده بود ـ او را ترک می‌کند و کارلایل برخلاف توقع مخاطب باز در موقعیتی توفانی قرار می‌گیرد، با این تفاوت که این بار چنین وضعیتی را می‌پذیرد. این پذیرش همان نقطه‌ای است که کارور از آن به نقطهٔ تسلیم یاد می‌کند:

تقریباً همهٔ شخصیتهای داستانهایم به نقطه‌ای می‌رسند که می‌فهمند مدارا و تسلیم شدن نقش مهمی در زندگی آنها بازی می‌کند. اما بعد، لحظه‌ای افشاگرانه در زندگی‌شان پیش می‌آید که الگوی زندگیهای روزمره‌شان را در هم می‌پیچد. این همان لحظهٔ زودگذری است که در خلال آن شخصیتها دیگر نمی‌خواهند با هم مدارا کنند اما بعد می‌فهمند که اساساً هیچ چیز تغییر نکرده است.[۶]

بر طبق این الگو آیلین کوشیده است تا با مدارا و تسلیم، زندگی با کارلایل را ادامه دهد، اما ناگهان در یک لحظهٔ افشاگرانه الگوی زندگی روزمره‌اش را درهم می‌پیچد و با ریچارد هوپس، همکار کارلایل، می‌گریزد. پیش‌بینی کارور این است که زندگی جدید آیلین با هوپس چیزی بهتر از زندگی او با کارلایل نخواهد بود. کارور این زندگی جدید را در داستانهای دیگرش و با شخصیتهای دیگری نشان داده است.

تأکید کارور بر آدمها ـ و نه ماجرا ـ داستانهای او را از تاریخ و جغرافیای خاص منتزع می‌کند و نوعی انسان مداری به درونمایهٔ قصه‌ها تزریق می‌کند. او در گفت‌وگویی تصریح می‌کند که بیشتر ماجراهای داستانهای او در هر کجا می‌توانند اتفاق بیفتند.

داستان «وقتی از عشق حرف می‌زنیم از چی حرف می‌زنیم» تابلوی پراحساسی است که خیلی به آن علاقه دارم. این چهار نفری که در داستان دور میزی نشسته‌اند می‌توانند در آلبوکورک باشند یا در ال‌پاسو، در عین حال آنها می‌توانند به همین راحتی در ویچیتا یا سیراکیوز هم باشند.[۷]

از کارور بارها به خاطر رویگردانی کامل از دیدن هرگونه روابط عظیم اجتماعی انتقاد شده است. او متهم است که داستانهایش همواره در یک زمینهٔ بی‌زمینه و بدون هماهنگی با محیط جغرافیایی، اجتماعی و تاریخی اتفاق می‌افتند.

ما به ندرت از اسم شهر و یا حتی ایالتی که داستان در آن اتفاق می‌افتد آگاه می‌شویم. داستانها از گرایش فرهنگی و تجاری، آهنگهای عامه‌پسند، مارکهای مشهور و فیلمهای مد روز که بسیاری از نویسندگان امروزه در نوشته‌هاشان از آنها سود می‌برند تا بر اثر خود مهر زمان و مکان بزنند تهی‌اند... [در داستانهای او] ما هیچ وقت نمی‌دانیم رئیس جمهوری کیست، یا اینکه انسانی بر ماه قدم گذاشته است. آدمهای داستانها هیچ گاه روزنامه نمی‌خوانند و هیچ کدام اظهار علاقه و یا ابراز عقیدهٔ سیاسی نمی‌کنند.[۸]

آنچه که ایروینگ هاو از آن به عنوان لاغر و نحیف بودن قصه‌های کارور به دلیل تهی بودنشان از مذهب، سیاست و یا فرهنگ

نام می‌برد[۹] دقیقاً همان چیزی است که اسکات در داستانهای کارور یافته است. با این حال علت اصلی رویگردانی کارور از پرداختن به سیاست، تاریخ و مسایل اجتماعی، تمرکز او بر فردیت انسانها و نمایش تنهایی آنها بر بستری منتزع از جغرافیا، آگاهانه و برآمده از نگاه او به زندگی و آدمهاست. کارور انکار نمی‌کند که نویسنده‌ای سیاسی نیست، او تأکید می‌کند که خودش را شاهدی می‌داند که خیره به زندگی مردم است.

من یک نویسندهٔ سیاسی نیستم. با وجود این از حملهٔ منتقدان دست راستی آمریکا در امان نبوده‌ام. آنها سرزنشم می‌کنند که چرا تصویر خندان‌تری از آمریکا نکشیده‌ام. که چرا به اندازهٔ کافی خوش‌بین نبوده‌ام و یا چرا داستانهایی می‌نویسم که در مورد آدمهایی است که در زندگی موفق نمی‌شوند... من داستانهایی می‌نویسم که نقل ملتی است بدبخت. آدمهایی که همیشه کسی را ندارند تا به جایشان حرف

بزند. من به نوعی شاهدم... من شاهدم، شاهد این زندگیها. من نویسنده‌ام.[10]

گرچه برداشت او از زندگی آمریکایی ـ تباهی و ویرانی نهفته در پس زندگی مرفه آمریکایی ـ آنچنان که هاو نیز اشاره می‌کند تازگی ندارد و بسیاری از نویسندگان قبل از او هم به آن پرداخته‌اند، اما آنچه که کارهای کارور را متمایز می‌کند تعمیم چنین تجربه‌هایی است بر بستری انسانی، بی‌مکان و بی‌زمان. این نوع رئالیسم تصنعی علاوه بر گسترش مخاطبان، نوعی ماندگاری به قصه‌ها می‌دهد.

گرچه آدمهای کارور در بیشتر داستانهای او از لایه‌های پایین اجتماع برگرفته شده‌اند و اغلب آشفته و پریشان‌اند، اما خود قصه‌ها، آنچنان که یک منتقد آمریکایی در نقدی بر اولین مجموعه داستانهای کوتاه کارور نوشته است، به شدت منظم، پیراسته و به دور از فریب کاری‌اند.[11] بدین گونه سبک کارور در آمیزه‌ای از تجرد از تاریخ و اجتماع و سیاست از یک سو و پیراستگی، نثر منضبط و فشردگی از سوی دیگر، تکوین می‌یابد. او نه تنها هرگز به نوآوریهای زبانی و مغلق گوییهایی که زیر عنوان «تجربه‌گرایی» نوشته می‌شود تمایل پیدا نکرد، بلکه در هر فرصتی از این نوع نوشتن تبری جست.[12]

عنصر مهم دیگر در زیبایی‌شناسی سبک کارور توجه او به اشیا و جزئیات است. توجه کارور به اشیا همان قدر اهمیت دارد که نگاه او به آدمها. او گفته است می‌توان در شعر و یا داستان کوتاه دربارهٔ چیزهای پیش پا افتاده و معمولی ـ مثل صندلی، پردهٔ پنجره، یک چنگال، یک تکه سنگ یا گوشوارهٔ زنی ـ با زبانی عامیانه اما چنان دقیق نوشت که به آن اشیا نیرویی گزاف و خیره‌کننده داد.[13] در داستان «عدسی چشمی» استفاده از سنگهایی که ناگهان ـ اما خیلی طبیعی ـ بالای بام خانهٔ راوی پیدا می‌شوند، وقتی راوی با تمام توان آنها را به سوی خانه‌های دیگر پرتاب می‌کند، عنصری می‌شود برای پایان‌بندی معنادار داستان. گرچه در فضاهای داستانهای او اشیا زیادی وجود ندارد، اما نگاه او به اشیا شاعرانه و دقیق است. تأکید او بر چیزهایی که در صحنه‌های داستانهایش وجود دارد آنها را پر از معنا و گاه نمادین می‌کند. در داستان «آلاسکا مگر چه خبر است؟» بر کفش نویی که کارل ـ یکی از شخصیتهای داستان ـ می‌خرد از همان آغاز تأکید می‌شود. در طول داستان یکی دوبار دیگر نیز بر کفشهای کارل اشاره می‌شود و سرانجام در پایان داستان ـ که بی‌تردید یکی از زیباترین پایان‌بندیهای داستانهای کارور است ـ انرژی معنایی نهفته در کفش نو با کاربردی خلاقانه ناگهان رها می‌شود:

درست همان وقت که می‌خواست چراغ را خاموش کند، فکر کرد چیزی در راهرو می‌بیند. همینطور خیره شد و فکر کرد دوباره آن را دیده، دو چشم کوچک. دلش فرو ریخت. پلک زد و خیره نگاه می‌کرد. خم شد تا چیزی پیدا کند و پرت کند. یکی از کفشهاش را برداشت. صاف نشست و با هر دو دست لنگه کفش را گرفت. صدای خرخر او را شنید و دندانهایش را به هم فشرد. منتظر ماند تا یک بار دیگر تکان بخورد، تا یک بار دیگر کوچک‌ترین صدایی از او بشنود.[14]

پایان‌بندیهای داستانهای کارور ـ نه همهٔ داستانها ـ اغلب گویی دریچه‌هایی هستند که ناگهان به سوی معناهای زیادی گشوده می‌شوند. این «ناگهان» هرگز ربطی به تکنیک غافلگیری و پیچهای تندی که امثال اُ.هنری در پایان‌بندیهایشان به کار می‌برند، ندارد. پایان‌بندی در داستانهای کارور همواره همسو و همگن با بقیهٔ داستان و نتیجهٔ طبیعی آن است. در داستان زیبای «دوچرخه‌ها»، «بازوها»، «سیگارها» پایان‌بندی داستان امکانهای فراوانی را برای مخاطب فراهم می‌آورد و بدین گونه او را با بیشترین توان به تعبیر جهان متن فرا می‌خواند.[15] در داستان «جعبه‌ها» که با زاویه دید اول شخص/ زمان حال روایت می‌شود، پایان‌بندی نه با شخصیتهای داستان که با شخصیتهایی است که اساساً حضوری ـ حتی فرعی ـ در قصه ندارند و تنها وقتی راوی کنار پنجره ایستاده در حال فکر کردن به رابطهٔ فروپاشیدهٔ خود و مادرش است، آنها را از پشت پنجره می‌بیند. گویی خوشبختی اندکی دورتر از او در خانهٔ همسایهٔ مجاور است. با این حال وضعیت آن «همسایه» هم وقتی کارور در داستانی دیگر سراغشان می‌رود چندان بهتر از وضعیت راوی «جعبه‌ها» نیست. آنچه در هر دو داستان ـ و البته بیشتر داستانهای کارور ـ مشترک است نگاه تلخ و سیاه اوست به زندگی که گویی هرگز نوری از امید ـ حتی کورسویی ـ بر آن نمی‌تابد. با این حال او هنوز امیدوار است تا ادبیات باعث شود که ما به کاستیهای خود پی ببریم و چیزهایی را که در زندگی به ما صدمه می‌زنند بشناسیم. او تأکید می‌کند که ادبیات حتی شاید باعث شود به فکر زندگی بهتری بیفتیم، هر چند معلوم نیست تا چه حد بتواند زندگی ما را عوض کند.[16]

پانوشتها:

1- Irving Howe, Story Of Our Loneliness, **Newyork Times**, 11. Sep. 1983.

۲ـ ریموند کارور، **فاصله و داستانهای دیگر**، ترجمهٔ مصطفی مستور، تهران، نشر مرکز ۱۳۸۰، ص ۱۳۳.

3 - Irving Howe, Ibid.

4 - Raymond Carver, Fires: Essays, Poems, Stories - Vintage Contemporaries, Vintage Books - June 1989. p. 26.

۵ ـ رها، بیرون از محدودیتها ـ گفت‌وگوی لاری مک کافری و سیندا گریگوری با ریموند کارور ـ ترجمهٔ اسدالله امرایی ـ مجله **تکاپو**، دورهٔ نو شمارهٔ ۹.

۶ـ Philip Carson - Carver's Vision ـ این مقاله با عنوان دیگری به فارسی ترجمه شده است: فیلیپ کارسون، از الکلیسم تا کلیسای جامع، ترجمهٔ گودرز میرانی، فصلنامه **برگ فرهنگ** /شمارهٔ ۹ تابستان ۱۳۸۰.

۷ـ ریموند کارور، **فاصله و داستانهای دیگر**، ترجمهٔ مصطفی مستور، تهران، نشر مرکز ۱۳۸۰، ص ۳۲.

۸ ـ ای. اُ. اسکات در جست‌وجوی ریموند کارور، ترجمهٔ علی حسینی، ماهنامه **عصر پنجشنبه‌ها**، شمارهٔ ۲۹ـ۳۰.

9 - Irving Howe, Ibid.

۱۰ـ نثر معماری کلمات، گفت‌وگوی کلود گریمان با ریموند کارور، ترجمهٔ مریم محمدی سرشت، ماهنامهٔ **سبک نو**، شمارهٔ یک.

11- Jeoffrey Wolf, Short Fiction - **NewyorkTimes**, March 7, 1976.

12- Raymond Carver, Ibid, p.23.

13- Raymond Carver, Ibid, p.24.

۱۴ـ ریموند کارور، **کلیسای جامع**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر، چاپ اول ۱۳۷۷، ص ۱۳۰.

۱۵ـ برای تحلیل این داستان و نیز تأمل بر پایان‌بندی آن نگاه کنید به: مصطفی مستور، **مبانی داستان کوتاه**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹، ص ۷۰ به بعد.

۱۶ـ فرصتی برای رمان‌نویسی نداشتم، گفت و گو با ریموند کارور، ترجمهٔ اسدالله امرایی، روزنامهٔ **صبح امروز**، سه‌شنبه ۱۴ اردیبهشت ماه ۱۳۷۸.