احمد اخوّت

# مکتب بازگشت

«معمولاً داستان را با این فرض آغاز می‌کردم که دشمنان واقعی‌اش طرح، شخصیت‌پردازی، مکان و مضمون‌اند. وقتی این عناصر آشنا را فراموش کنیم باقی می‌ماند جوهر داستان که آن هم جز بینش (*vision*) و ساختار چیز دیگری نیست.»

**جان هاوکز، ۱۹۶۰**

در هر تقسیم‌بندی نوعی بی‌رحمی وجود دارد. عده‌ای می‌مانند، بقیه حذف می‌شوند و سال‌ها فشرده می‌شوند. راحت می‌گوییم: «دورهٔ سوم، از سال ۵۳ تا ۵۶». در یک سطر خشک و رسمی می‌نویسیم: «حاصل کار نویسندهٔ ما در این ده سال این دو مجموعه داستان بوده». ده سال چند ساعت، دقیقه و ثانیه دارد؟ لحظه‌هایی که با چه رنج‌ها و تلاش‌هایی همراه است. «خوب، همین‌هاست دیگر. اگر سالی یک داستان کوتاه نوشته باشم همین‌ها می‌شوند که شده‌اند» (هوشنگ گلشیری).

داستان‌نویسی امریکا را به این صورت دوره‌بندی می‌کنند:

۱۸۶۵-۱۸۳۰ = دورهٔ رمانتیک

۱۹۰۰-۱۸۶۵ = دورهٔ رئالیسم

۱۹۱۰-۱۹۰۰ = دورهٔ ناتورالیسم

۱۹۴۵-۱۹۱۰ = دورهٔ مدرنیسم
۱۹۶۳-۱۹۴۵ = دورهٔ پس از جنگ
۱۹۸۰-۱۹۶۳ = دورهٔ «اعترافی»
؟ -۱۹۸۰ = دورهٔ پسامدرنیسم.

می‌بینید که سال‌هایی را حذف کرده‌اند. داستان‌نویسی امریکا از سال ۱۷۴۱ شروع می‌شود. در این تقسیم‌بندی (که تاریخ‌گذاری پذیرفته شده‌ای است) راحت هشتاد سال را حذف می‌کنند. سال ۱۷۴۱ اولین مجله، *وقایعنامهٔ تاریخی*، در امریکا انتشار یافت. بنیانگذاران این مجله *اندرو برادفورد* و *بنجامین فرانکلین* بودند، مجله‌ای به تقلید از نشریه‌های انگلستان. بعد چهل سال می‌گذرد (بی‌رحمانه می‌گوییم چهل سال گذشت) تا اولین داستان امریکایی منتشر شود. *آزاکیا* (از نویسنده‌ای نامعلوم) و *همسر سروان و خانم سالمند*، داستانی در دوازده صفحه به تاریخ ششم اکتبر ۱۷۸۹ در مجلهٔ *خانم و آقای شهری و روستایی* که در شهر *ورمونت* منتشر می‌شد. بیست و شش سال بعد مجلهٔ *بررسی کتاب امریکای شمالی* انتشار یافت، مجله‌ای مخصوص بررسی کتاب و نقد داستان که در زمان خود نشریهٔ مطرح و وزینی بود. در همین دوره *واشینگتن ایروینگ* فعالیت ادبی خود را آغاز می‌کند. بعد می‌رسیم به دورهٔ رمانتیک‌ها و داستان کوتاه *ناتانیل هاتورن* که معمولاً او را پدر داستان کوتاه امریکا می‌دانند. چه کسی می‌تواند بگوید نقش آندرو برادفورد و بنجامین فرانکلین کمتر از ناتانیل هاتورن بود؟

و بعد گذر روزگار است و خورهٔ فراموشی و اسم‌هایی که از یاد می‌روند و تازه‌هایی که به میدان می‌آیند. مردمی دیگر می‌آیند با امیدی و دلی دیگر. مسلماً در آن روز دلپذیر پربرف سال ۱۷۴۱ که اولین شمارهٔ مجلهٔ وقایعنامهٔ تاریخی منتشر شد آن دو دوست صمیمی، «متولیان نشریه» (در آن دوره به سردبیر «متولی» می‌گفتند) هرگز تصور نمی‌کردند دویست سال بعد ۱۵۰۰ مجلهٔ ادبی درکشورشان وجود داشته باشد. *جویس کارول اوتس* سردبیر مهمان کتاب *بهترین داستان‌های کوتاه امریکا*: سال ۱۹۷۹ می‌نویسد *شنون راونل* (ویراستار این مجموعه) ۱۴۹۴ داستان کوتاه را که در ۱۵۳ نشریه منتشر شده بود خواند و از میان اینها ۱۲۵ داستان را برایم فرستاد تا ۲۰ داستان را برگزینم. منتقد امریکایی *مایکل آنانیا* تخمین می‌زند در تمام امریکا ۱۵۰۰ «مجلهٔ کوچک» وجود دارد، مجله‌هایی که حوزهٔ کاری‌شان داستان، شعر، مقاله و نقد کتاب است. این

مجله‌های کوچک شمارگان اندکی دارند و بعضی (بخصوص آنها که متعلق به دانشگاه‌ها نیستند) بیش از چند شماره دوام نمی‌آورند. از این تعداد ۱۵۰ مجله زمینهٔ تخصصی‌شان داستان کوتاه است. به این مجله‌ها باید صدها دورهٔ داستان‌نویسی و کلاس‌های خلاقیت ادبی را اضافه کنیم که در این سرزمین پهناور دایر و سالیانه تعداد زیادی متخصص در این زمینه تربیت می‌کنند. و همهٔ اینها در خدمت داستان (کوتاه) است که سال‌هاست در امریکا به قول *ملکوم کاولی* نهادینه شده. *فرانک اوکانر* در سال ۱۹۶۲ در کتاب *صداهای تنها* نوشت «نویسندگان امریکایی آن‌قدر خوب داستان کوتاه می‌نویسند که سزاست آن را جزو هنرهای ملی آنان بدانیم».

ناقد علاقه‌مندی که در این سوی دنیا از دور دستی بر آتش دارد و می‌خواهد جریان‌های داستان‌نویسی را دنبال کند به این دل‌خوش است که زبدهٔ داستان‌های هر سال امریکا را می‌تواند در کتاب بهترین داستان‌های کوتاه بخواند. در این کتاب که پایان هر سال منتشر می‌شود یک‌دوجین داستان خوب می‌توانید بیابید. داستان‌های واقعاً شاخص، خون‌دار و خواندنی. همان‌که به قول *مرتا فولی* وقتی آن را به پایان می‌برید احساس می‌کنید تجربهٔ خاطره‌انگیزی را پشت سر گذاشته‌اید. یا آن‌که به گفتهٔ *آپدایک* پوست نویسنده کنده می‌شود تا آن را بنویسد و یک داستان کوتاه، ده پانزده صفحه‌ای گاه به اندازهٔ یک رمان عرق‌ریزی روح نیاز دارد امّا وقتی آن را به پایان می‌برید در خود احساس شعف می‌کنید، شفا یافتن از آن زخم و درد و رنج که نویسنده را آزار می‌دهد.

با کمال تأسف باید بگوییم چند سالی است وقتی با شوق تمام کتاب بهترین داستان‌های سال را می‌خوانم چیز چندان دندان‌گیری در آن نمی‌بینم. چندتایی داستان متوسط و دیگر هیچ. گاهی شهابی می‌درخشد و خاموش می‌شود. متأسفانه ماجرای غم‌انگیز متوسط بودن داستان‌نویسی را هم بی‌نصیب نگذاشته. چقدر خالی است جای داستان‌هایی مثل *یک روز خوش برای موزماهی*، *انبار سوزی*، *روستاییان راستین*، *گل‌سرخی برای امیلی*، *ظرف نقره‌ای* و ده‌ها داستان دیگر که با آنها زندگی کردیم. جویس کارول اوتس با غم خاصی می‌نویسد: «گذشت آن دوره‌ای که نویسنده‌ای مثل *فیتز جرالد* می‌توانست با نوشتن داستان کوتاه زندگی نسبتاً آبرومندی داشته باشد. امروز اگر نویسنده‌ای بخواهد فقط از راه نویسندگی زندگی کند مجبور به سازش است، باید رمان متوسط هم بنویسد. داستان کوتاه خریدار زیادی ندارد».[۱] سه دهه پیش خط و مرزها

تقریباً مشخص بود: این مجله داستان بازاری چاپ می‌کند، آن یک طرفدار داستان جدی و فلان نشریه «داستان‌های تجربی» را ترجیح می‌دهد. امروز مجله‌های محافظه‌کار دست راستی نیز برای این‌که از قافلهٔ مد روز عقب نمانند، شده‌اند طرفدار سینه‌چاک داستان‌های تجربی و پسامدرنیستی. همه چیز یک پیشوند «فرا» را یدک می‌کشد: فرا مدرن، فرا رمان، فرا منتقد. داستان‌نویسی به یک رشتهٔ دانشگاهی تبدیل شده. البته کسی منکر دستاورد این کلاس‌ها و دوره‌های دانشگاهی داستان‌نویسی نیست. اینها انبوهی از داستان‌نویسان و ناقدان را تربیت کرده‌اند. کسانی که صناعت را خوب می‌شناسند امّا در آنها جوهر داستان‌نویسی کمتر دیده می‌شود. «خون» و «روح» غایب است. بیشتر مهارت در صناعت را می‌بینیم. در داستان آدم‌ها حرف می‌زنند امّا حرف‌زدنشان حالت ندارد. به قول *سال بلو* این داستان‌ها سرد، بی‌روح و فاقد لحن‌اند، یعنی همان صدای متفاوتی را که می‌توانی ضرباهنگ کلام، نواخت‌های سخن را در آن ببینی. بیشتر داستان‌های امروز را بهتر است فناوری کلامی فرمولی بخوانیم تا داستان مدرن. مجلهٔ Poetics Today (زمستان ۱۹۹۸) نوشته بود دانشگاه شیکاگو نرم‌افزار داستان‌نویسی ساخته است. می‌خواهید داستان بنویسید، به وضعیت آغازین نیاز دارید (مکان و شرایطی که داستان با آن آغاز می‌شود)، بفرمایید این هم صدها وضعیت آغازین که می‌توانید بدون زحمت یکی را برای داستانتان انتخاب کنید. همین‌طور شخصیت‌های متفاوت، شکل‌های مختلف گسترش یافتن و صدها گرهٔ داستانی در اختیار شماست. فتوکپی در یک دقیقه.

مکانیکی شدن داستان (در حقیقت ادبیات) مسلماً نه پدیده‌ای یک روزه بلکه چیزی زمانمند است و ریشه در گذشته و دهه‌های پیشین دارد. *جان بارت* در مقالهٔ *چند کلمه دربارهٔ مینی‌مالیسم* به چند علت آن (به قول خودش «بی‌هیچ نظم خاصی») اشاره می‌کند:

«۱ـ چهرهٔ دمغ و پکر ملی [امریکاییان] پس از جنگ ویتنام که بسیاری آن را همچون داغی زیستند که نه در کلام و نه در مجاز وصف‌شدنی نبود. 'هیچ علاقه‌ای ندارم درباره‌اش صحبت کنم'... البته این یکی از رفتارهای کلاسیک در قبال داغ جنگ است. دیگری برعکس آن است و مشخصاً به گفتاری خویشتندار عاری از معرفت روح و حتی مینی‌مالیست منتهی می‌شود...

۲ـ بحران انرژی سال‌های ۷۶-۱۹۷۳ که کمابیش با داغ جنگ ویتنام همزمان و با واکنش

بر ضد زیاده‌روی‌های امریکایی و اسراف عمومی همراه شد. از نظر محبوبیت
اتومبیل‌های کم‌مصرف غوغا به پا کردند (در زمینه‌های ادبی، کمتر) همین‌طور رمان‌ها
کم‌حجم و خرده داستان‌ها. اما نه دربارهٔ مینی‌ژوپ که هیچ نگرانی برای صرفه‌جویی د
مواد اولیه ندارد.

۳ـ زوال ملی هنری خواندن و نوشتن، نه‌تنها در میان جوانان (حتی در میان جوانا
نوآموز نویسندگی، به منزلهٔ یک گروه) بلکه در میان استادانشان که بسیاری از آنها خو
ثمرهٔ دستگاه مدرسهٔ همیشه آسان‌گیر و نیز جامعه‌ای هستند که سلیقه‌ها و سرگرمی‌های
روایتی و نمایشی بی‌پایانش بیش‌تر از سینما و تلویزیون مایه می‌گیرند تا از ادبیات [...]

۴ـ به موازات این زوال، توجه خوانندگان هم مدام کمتر می‌شود، گویی در حال سقوط
آزاد است. مسلماً رمان‌های حجیم عامیانه همچنان طرفداران خودشان را دارند
بخصوص در پروازهای طولانی و در سواحل دریاها. امّا شکی نیست که بقیهٔ ما بورژوا
ساعات طولانی را در مقابل صفحهٔ تلویزیون، صفحهٔ نمایشگر کامپیوتر یا در اتومبیل
سینما می‌گذرانیم، همان ساعاتی که بخش اصلی آن پیشترها صرف خواندن رمان
داستان‌های کوتاه می‌شد نه روایات کوتاه و نیمه‌واقعی. چون این سرگرمی‌های لوس
سبک هنوز وجود نداشتند و ما، چه در تفریح و چه در کار، شرایط بهتری برای تمرک
حواس داشتیم [...]

۵ـ تبلیغات امریکایی، چه تجاری و چه سیاسی، آن هم با تکنولوژی برتر زد و بند
دروغ‌های مشعشع که در همه جا حاضر و حتی از هوایی که تنفس می‌کنیم کثیف‌تر است
[...]»[۲]

مجموعهٔ این عوامل به‌وجودآورندهٔ آن بیماری است که بارت آن را *ادبیات فرسودگی* (Literature of exhaustion) می‌نامد. می‌گوید ادبیات (بخصوص داستان اواخر دور
مدرنیسم یعنی اوائل دههٔ شصت) به چیزی کلیشه‌ای و مرده تبدیل شده و باید بکوشیم
آن را نجات دهیم. بارت با این مقاله و مقالهٔ *ادبیات بازپروری* (Literature of replenishment) (که دوازده سال بعد یعنی در سال ۱۹۷۲ نوشت) کوشید وضعیت
داستان‌نویسی دههٔ شصت و هفتاد امریکا را تحلیل و برای چه باید کرد آن پاسخی پید
کند. او دربارهٔ مقالهٔ ادبیات فرسودگی چنین می‌نویسد: «دوازده سال پیش در *آتلانتیک*
مقاله‌ای به نام ادبیات فرسودگی چاپ کردم که بسیار بد تعبیر شد. انگیزهٔ مقاله، ستایش

ز داستان‌های آقای بورخس بود... نکتهٔ اصلی مقاله‌ام این بود که شکل‌ها و روش‌های هنر در تاریخ انسانی زنده‌اند و از این رو در ذهن شمار زیادی از هنرمندان در زمان‌ها و مکان‌های خاص فرسایده‌اند. به عبارت دیگر، قراردادهای هنری سزاوار فرسایش، تزلزل، اعتلا و تغییر شکل یا حتی موضعی در برابر اینها هستند تا بتوانند کاری زنده و تازه به‌وجود آورند... منظورم این است که ادبیات، یا دست‌کم داستان، *وامانده* است. این همهٔ کاری است که صورت گرفته، یعنی چیزی برای نویسندگان معاصر باقی نمانده مگر هجو و مضحکهٔ پیشینیان برجسته در کارهای فرسوده‌مان و این یعنی دقیقاً همان چیزی که منتقدان پسامدرنیسمش می‌نامند»[۳].

ادبیات فرسودگی مقاله‌ای بود دوران‌ساز که بر پیدایش نهضت پسامدرنیسم در داستان تأثیر زیادی گذاشت، نهضتی که دارای طیف‌ها و نحله‌های مختلفی است. طرفه اینجاست داستان‌نویسانی که جامعهٔ ادبی آنها را پسامدرنیست می‌داند یا خود چنین پیوندی را نفی می‌کنند و یا حوزهٔ فعالیت آنها با این جنبش همسو نیست. سخن بارت را در این‌باره بخوانیم: «اکنون از خود می‌پرسم آیا این می‌تواند پسامدرنیسم باشد؟ چیزی که بی‌درنگ دریافتم این است: با آن‌که برخی از نویسندگان از جمله خود من، انگ پسامدرنیست بودن را بر خود دارند، و اغلب این انگ را به جد به خود می‌بندند... امّا این کار با چیزی ناهماهنگ است که پسامدرنیسم دانسته شده یا باید باشد، و بدین‌سان بر پایهٔ دیدگاه منتقد نسبت به پدیده و نویسندگان خاص، ناهماهنگ با کسی است که باید در گروه پذیرفته شود، یا با پذیرش، جزو گروه به حساب آیند»[۴].

دونالد بارتلمی هم از این‌که او را پسامدرنیست می‌دانند خوشنود نیست. می‌گوید: «... امروز همه جا از ما، داستان‌نویسان امروز امریکا، به‌عنوان نویسندگان پسامدرن یاد می‌کنند. من شدیداً از این اتهام ناراحتم. امروز پسامدرنیسم را به صورت عناوین مختلف می‌بینید: الهیات جدید پسامدرنیستی، پسامدرنیسم و کشورهای جهان سوم، داستان‌نویسان پسامدرن. حتی مدتی قبل در خیابان ریوراوک شهر هیوستون به یک تصابی برخوردم که اسمش پُست مدرن بود. به‌نظر من پسامدرنیسم اصطلاح درستی نیست زیرا اگر مدرنیسم را جنبشی مربوط به امروز بدانیم که با سنت مرزبندی قاطع دارد پس دیگر فوق امروز معنا نخواهد داشت. خنده‌دار است که عده‌ای تصور می‌کنند پسامدرنیسم یعنی خیلی مدرن، مدرنیسم به توان دو! اگر هم مقصود از پسامدرنیسم

یعنی آنچه که فرا امروز است و سمت‌گیری‌اش به سوی آینده باز هم این اصطلاح معنا
محمل ندارد، زیرا هر جنبش تازه، نسبت به پیش از خود مدرن است و لاجرم سمت
سویش به آینده و این فقط مخصوص پسامدرنیسم نیست.»(۵)

بنابراین می‌توانیم جمع‌بندی کنیم که در جنبش ناهمگون پسامدرنیسم داستان‌نویسان
متفاوتی را می‌بینیم که همه انگ پسامدرنیستی دارند، کسانی که گرچه همه به یک مکتب
متعلق‌اند امّا طیف‌بندی آنها بسیار متفاوت است. برای مثال در یک قطب این جنبش
داستان‌نویسانی مانند دکتروف و بورخس قرار دارند (بورخس را به دلیل این‌که مبدع
داستان ـ مقاله، به قول خودش ficcion، است جزو پسامدرنیست‌ها می‌دانند، برچسبی که
به گفتهٔ او «بسیار خنده‌دار» است) و در قطب دیگر بارتلمی و پینچون. هم
مینی‌مالیست‌هایی مثل *براتیگان*، *الکین* و *ویلیام گاس* پسامدرن‌اند هم درازنویسانی مثل
پینچون. با همهٔ اینها این جنبش را به سه نحله می‌توانیم تقسیم کنیم: ۱ـ داستان‌نویسی
مستند ۲ـ ضد داستان‌نویسی ۳ـ مکتب بازگشت. لازم به تذکر است که این طیف‌بندی در
واکنش «به چه باید کرد؟» جان بارت صورت گرفت. (بارت گفت داستان‌نویسی به اشباع
رسیده و گرفتار فرسودگی است. چه باید کرد؟).

گروه اول، داستان‌نویسان مستند، معتقد بودند چون داستان پیوندهای اجتماعی خود
را از دست داده گرفتار فرسودگی شده است. مشکل رمان، این *سند اجتماعی*
تکنیک‌زدگی است. داستان‌نویسی مدرنیستی جز ژورنالیسم جدید (نئورئالیسم) چیز
دیگری نیست. وجه غالب داستان گزارش است. *تورمن کاپوت* رمان به *خونسردی* را *رمان*
*غیر داستانی* (Nonfiction Novel) نامید. به خونسردی گزارش ـ داستانی است از قتل عام
یک خانوادهٔ کشاورز کانزاسی توسط دو نوجوان روانی. و یا *نورمن میلر* می‌گفت کتاب او،
*سپاه شب* (رمان مستندی دربارهٔ نظامی‌گری در امریکا) «تاریخ در قالب رمان» است. و به
همین صورت است آثار درخشان دکتروف: *به هارد تایمز خوش آمدید* (۱۹۶۰)، *کتاب*
*دانیال* (۱۹۷۱) و *رگتایم* (۱۹۷۵)، آثاری مرکب از تاریخ و داستان. او شخصیت‌ها (یا
دوره‌های تاریخی) را می‌گیرد، آنها را وارد داستان می‌کند و مهرش را بر آنها می‌کوبد.
این شخصیت گرچه پیوندهای نزدیکی با تاریخ دارد امّا شخصیت داستانی است.
موجودی است که دکتروف او را آفریده است.

گروه دوم، یعنی ضد داستان‌نویسانی مانند دونالد بارتلمی و کوور (Coover) راه‌حل را

در آشنایی‌زدایی از تمام عناصر مألوف داستان می‌دانند. در اینجا در واقع با نقیضهٔ داستان سر و کار داریم و هر چیز نقیضهٔ چیز دیگری است. برای مثال در (شبه) داستان تمثیلی در *موزهٔ تولستوی* می‌بینیم که از آن نویسندهٔ بزرگ رئالیست چیز چندانی باقی نمانده و دلمان سخت می‌گیرد و می‌خواهیم گریه کنیم. راوی ـ نویسنده از طرف خواننده به نقیضه‌پردازی کتاب مقدس می‌پردازد و می‌نویسد: «در موزهٔ تولستوی نشستیم و گریستیم و جوی‌های کاغذی از چشم‌هایمان سرازیر شد» («بر لب شط بابل نشستیم و گریستیم»).

زبان در ضد داستان‌های او نقش ارجاعی خود را از دست می‌دهد و «شبه داستان‌هایش» فارغ از نفوذ پدر سالار و دانای کلّ (بارتلمی می‌گفت خدای داستان مرده است) بی‌هیچ طرح و توطئه به نقیضه‌هایی سیاه (و گاه طرح‌واره‌هایی شاد و شنگول) تبدیل می‌شوند. دونالد بارتلمی در *سفید برفی* (۱۹۶۷) می‌نویسد: «به تنها سبکی که اعتقاد دارم تکه‌پاره‌نویسی است». به همین دلیل صناعت وصله‌چسبانی (کولاژ) در آثار او نقش مهمی دارد.

جهان ضد داستان‌های بارتلمی دنیایی است متشخّص و از آنِ خود او که می‌توانیم آنها را دوست نداشته باشیم و کارش را به این دلیل که می‌توانست نهایتاً به نابودی داستان بینجامد کاری ضد ارزشی بدانیم امّا مسلماً نمی‌توانیم او را نادیده بگیریم. درست است که بیشتر اینها را وقتی یک‌بار بخوانیم دیگر ارزش چندانی برایمان ندارند امّا گاهی نقیضه‌های سیاه او دنیای هولناکی را تصویر می‌کنند که خواننده نمی‌داند باید به آن بخندد یا بگرید. بارتلمی مقلّدان زیادی داشت (هنوز هم دارد)، پریشان‌نویسانی که ارتباط چندانی با داستان مدرن ندارد و به قول کارور «این *تجربه‌گرایی* اغلب مجوزی است برای تحمیق خوانده و بیگانه کردن او. این آثار غالباً چیز تازه‌ای دربارهٔ جهان به ما نمی‌گویند. فوقش منظره‌ای بیابانی را وصف می‌کنند، همین و بس. چند تا تپهٔ شنی اینجا و چند تا مارمولک آنجا. امّا آدمی در کار نیست؛ مکانی تهی از هر چیز آدمی‌وار. مکانی که فقط باب طبع چندتایی متخصص علوم است و بس... فقط یک بارتلمی وجود دارد و اگر نویسنده‌ای دیگر بکوشد حساسیت خاص بارتلمی را با فضاسازی او را به بهانهٔ نوآوری از آن خود کند، آنگاه نصیبش جز نحوست و حیرانی و از همه چیز بدتر خودفریبی، چیز دیگری نخواهد بود»(۶).

واکنش سوم در برابر ادبیات فرسودگی **مکتب بازگشت** (یا احیا) (Revival school) ر
به‌وجود آورد. نویسندگان این مکتب با الهام از انجمن رنسانس جنوب کار خود را شروع
کردند. بنیانگذار رنسانس جنوب شرود اندرسون بود و با مدیریت ویلیام فاکنر ادار
می‌شد و نویسندگانی مانند *یودوراولتی*، *رابرت پن‌وارن*، *جان‌کُررسوم*، *ترومن کاپوت*
*کارسون مک کولرز* و *فلنری اوکانر* در آن عضویت داشتند. این انجمن در سال‌های ۱۹۳۰
ماهی یک‌بار در منزل ویلیام فاکنر تشکیل می‌شد و نویسندگان جنوبی آثار خود را برای
یکدیگر می‌خواندند و این نشست‌های فرهنگی دو سال ادامه یافت. سال‌ها بعد از مرگ
فاکنر (و تقریباً همهٔ اعضای این انجمن) یودوراولتی با ریموند کارور در یک کنگرهٔ ادبی
در شهر نیواورلئان ملاقات کرد. آنها دربارهٔ گذشته صحبت کردند و ولتی برای کارور از
انجمن رنسانس جنوب سخن گفت. کارور معتقد بود این انجمن را باید احیا کنند تا
میراث داستان‌نویسی چخوف زنده شود. ولتی و کارور عاشق چخوف بودند. کارور گفت
دلش برای شخصیت‌پردازی، تحلیل روانی آدم‌های داستان و جزءنگاری محیط به سبک
چخوف تنگ شده است. این ملاقات در سال ۱۹۸۶ صورت گرفت. دو سال بعد کارور
درگذشت و هفت سال پس از مرگ او ولتی نیز روی در نقاب خاک کشید. او در سال‌های
پایانی عمر تلاش بسیار کرد تا آرزوی خود و کارور را برآورد و انجمن را احیا کند. چند
سال بعد از مرگ ولتی جیمز براون دست به احیاء انجمن زد. اسم تشکلشان را گذاشت
مکتب بازگشت، انجمنی که تازه شروع به کار کرده و هنوز دقیقاً مشخص نیست کارش به
کجا خواهد کشید. براون، توبیاس ولف، مری رابیسون، پرلمن و اولمان از افراد فعّال این
انجمن‌اند. آنها اعتقاد دارند سنت داستان‌نویسی چخوفی هنوز هم کاربرد دارد و
می‌تواند داستان تکنیک‌زده و بی‌خون امروز را نجات دهد. سخن کارور دربارهٔ چخوف
حرف دل همهٔ آنهاست و می‌تواند بخشی از مبانی فکری آنها را نشان دهد: «اولین
دستاورد چخوف خلق داستان‌های کوتاه بدون حادثه بود. طرح بسیار کمرنگ بود. عمدهٔ
کار چخوف، مثلاً در شخصیت‌سازی، تأکید بر ریزه‌کاری‌ها و حالات روانی است تا
حادثه. در داستان‌هایش از آن طرح‌های پیچیدهٔ کذایی خبری نیست. حتی گاهی
داستان‌های او به طرح شبیه‌اند. نمونه در این‌باره زیاد است امّا داستان *اندوه* را اثر
درخشانی می‌دانم. دستاورد دیگرش خلق فضای وهمی و پر راز و رمز است (ببینید
کافکا از او چقدر آموخته) و این کار را با جزءنگاری به دست می‌آورد. داستان‌های

چخوف طرح چندانی ندارند، در عوض روان‌شناسی و خلق یک وضعیت بحرانی مرکز ثقل داستان‌های کوتاه او هستند [...] در اینجا رویداد جزئی و حرکت بیرونی به حداقل می‌رسد و همهٔ قدرت انفجاری داستان متوجه درون می‌شود. در این مورد داستان *نزد سلمانی* را حتماً یک‌بار دیگر بخوانید تا ببینید جزءنگاری یعنی چه [...] چخوف داستان‌هایش را با واقعیت شروع می‌کند و این‌قدر همه چیز را واقعی و طبیعی توصیف می‌کند و می‌سازد که خواننده متوجه نمی‌شود دارد در چه تله‌ای پا می‌گذارد. وقتی به خود می‌آید که در فضایی غریب و وهم‌آلود وارد می‌شود: فضایی که نمی‌دانی خوابی یا بیدار. همان شگرد کافکا و کاترین آن پورتر»(۷).

علاوه بر اینها، نکتهٔ مهم دیگر در مورد مکتب بازگشت تجدید نظر یا احیای بعضی از اصول فراموش شده (یا به اصطلاح ممنوع) داستان‌نویسی است. اگر در دورهٔ داستان‌نویسی همینگوی نویسنده‌ای می‌نوشت او فکر کرد گناه کبیره مرتکب شده بود. امروز نویسنده‌هایی مانند توبیاس ولف و جیمز براون راحت از این شیوه استفاده می‌کنند. در دورهٔ داستان‌نویسان نسل دوم ناقدان فریاد می‌کشیدند حرف زدن مونوف، نشان بدهید. امروز شاهد اوج‌گیری داستان‌های به اصطلاح حرفی هستیم. دیروز توصیف مستقیم ممنوع بود امروز چنین حرفی دیگر حکم نیست. از شما چه پنهان حکم دیگر معنا ندارد. جیمز براون می‌گوید جامعهٔ داستان‌نویسی امروز به رمانی نظیر *خواهر کاری* و *تراژدی امریکایی* نیاز دارد. رمانِ اجتماعی و مستند گونه. بعید نیست فردا سر و کلهٔ *زولائی* پیدا شود. آن همه افراط (حذف تمام عناصر اصلی داستان) این تفریط‌ها را هم دارد.

نویسندگان مکتب بازگشت طیف همگونی نیستند. مسلماً نویسندگانی مانند کارور و رابیسون (که بیشتر جوهرگرا هستند) با جیمز براون توصیف‌گرای درازنویس تفاوت دارند. داستان *سفر قلب* (به رغم مضمون تازه و طرح بسیار محکم آن) از نظر ارزش کاری چندان قابل قیاس با داستان چند لایهٔ *مال تو* نیست. هدف اصلی من از ترجمهٔ داستان‌هایی که می‌خوانید معرفی این مکتب تازهٔ داستان‌نویسی است. حتماً نیاز به تذکر ندارد که نمی‌خواستم از کار داستان‌نویسان نسل سوم «گلچینی» ارائه دهم. هدف صرفاً معرفی یک جریان تازهٔ داستان‌نویسی است و بس. همچنین فصل دوم کتاب ارزشمند *داستان پسامدرنیستم* (نوشتهٔ *برایان مک‌هیل*) را با عنوان *سیری در هستی‌شناسی داستان* به

این دلیل برای ترجمه برگزیدیم که مضامین هستی‌شناختی داستان را از عصر رنسانس تا امروز بررسی می‌کند و این تحلیل علاوه بر این‌که چشم‌اندازی وسیع از جنبش پسامدرنیسم در داستان‌نویسی را به ما ارائه می‌دهد مقدمهٔ خوبی هم هست بر این‌که خود بیندیشیم چرا مبانی فکری یک عصر در دوره‌های دیگر تکرار، یا دقیق‌تر بگوییم احیا می‌شود؟

**پی‌نوشت:**

. *The best American short stories, 1979, Boston, Houghton Mifflin, P.3.*

۲. جان بارت، **چند کلمه دربارهٔ مینی‌مالیسم**، ترجمهٔ مریم نبوی‌نژاد، زنده‌رود شماره ۱۴ و ۱۵، صفحات ۴۷-۴۵

۳. جان بارت، **ادبیات بازپروری**، ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری، **ارغنون**، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صفحهٔ ۲۶۰.

۴. همان، صفحهٔ ۲۵۰.

۵. به نقل از: زنده‌رود ویژهٔ داستان کوتاه (شمارهٔ ۱۴ و ۱۵)، صفحهٔ ۷۰.

۶. ریموند کارور، **دربارهٔ نوشتن**، ترجمهٔ شاپور بهیان، زنده‌رود شمارهٔ ۱۴ و ۱۵، صفحهٔ ۳۳.

۷. به نقل از: زنده‌رود ویژهٔ داستان کوتاه (شمارهٔ ۱۴ و ۱۵)، صفحهٔ ۶۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی