دریچه

مینی مالیسم

ادوارد ابوت
• ترجمهٔ محمد طرغه

برای هنرمند بودن یا خلق کردن هر اثر با ارزشی، باید یاد بگیرید که چه‌گونه اثر خود را از چیزهای زائد، پاک کنید به‌طوری که، فقط عناصر اصلی باقی‌بماند. بعد از این، کار زیادی باقی‌نمی‌ماند. پاک کردن اثر از همهٔ چیزهای غیر ضروری، آرایشی است که می‌تواند صرفه‌جویی در بیان نام بگیرد.

این دیدگاه را در هنر، مینی‌مالیسم می‌نامند. هنرمند (نقاش) مینی‌مالیست، کسی است که در بوم نقاشی‌اش، تنها آن چیزی که احتیاج دارد، مورد استفاده قرار می‌دهد، چون در مینی‌مالیسم هیچ حرکتی که بشود آن را حذف کرد، وجود ندارد.

مزیت عمدهٔ مینی‌مالیسم این است، که آن‌چه را که بر روی کاغذ بیان نشده است، بر عهدهٔ تخیل گذاشته می‌شود. یک مینی‌مالیست تخیل شنوندگانش را از راه کمینه‌ای برمی‌انگیزد.

یک هنرمند مینی‌مالیست می‌خواهد، آن‌چه مد نظرش است، (نه بیش‌تر از این) به ما بفهماند. اگر تعداد خطوط اضافی را بر روی بوم بکشیم و باز هم تعداد خطوط را اضافه کنیم، اثر ما بهتر نخواهد شد، اگر این خطوط را نامناسب اضافه کنیم، جنبه هنری اثر لطمه می‌بیند.

بازیگری پانتومیم، صورتی از هنر مینی‌مالیستی گفتاری است. یک هنرپیشهٔ پانتومیم، یک بازیگر بی‌صداست. وقتی که پانتومیم می‌خواهد آن‌چه مد نظرش است، به ما بفهماند، در صورت امکان فقط با یک حرکت بدنی جزئی، آن را انجام می‌دهد. این در صورتی است که بسیاری از این کارها را با حرکات اندکی به ما نشان می‌دهد.

چرا می‌خواهید حرکات اضافی را در هنرتان یا زندگی‌تان، حذف کنید؟ زیرا حرکات اضافی، نشانهٔ اختلال ذهنی است. هیچ‌چیزی به سرعت اختلال ذهنی، تخیل را از بین نمی‌برد.

برای تخیل لازم است که به وضوح اطراف را ببینید، اگر تخیل‌تان دچار اختلال شود، نمی‌توانید فکر کنید. شما می‌توانید به دقت کلمات و حرکات اضافی بعضی از افراد را مشاهده کنید که بیان آن‌ها را دچار اختلال کرده است.

بیانی نامنظم (درهم و برهم) ممکن است که به ظاهر عالی به نظر برسد، اما اگر به‌طور عمیق‌تری بنگریم، واضح است که چنین گفتاری راه به جایی نمی‌برد. این شخص را با شخصی که شدیداً تخیلی است، مقایسه کنید. این شخص تخیل‌اش را با ساده‌ترین بیان به دیگران منتقل می‌کند. اغلب چنین شخصی یک بچهٔ کوچک است. با حذف همهٔ صداهای غیر ضروری در بیان‌تان، از لحاظ گفتاری به‌مانند بچه خواهید شد. (یعنی این‌که منظور خود را بدون هیچ‌گونه اضافات خواهید رساند). وقتی که شما این کار را انجام می‌دهید، می‌توانید با دیگران ارتباط برقرار کنید بدون این‌که هیچ‌گونه تلاشی به کار ببرید. □

چیزهای کوچک*

نوشتهٔ ریموند کارور

آن روز هوا، زود تغییر کرد و برف‌ها در آب‌های کثیف داشتند ذوب می‌شدند [...] وقتی که هوا داشت تاریک می‌شد، اتومبیل‌ها در خیابان از شُلاب عبور می‌کردند. وقتی که زن در را باز کرد، مرد در اتاق بود و داشت لباس‌هایش را با فشار در چمدان جای می‌داد.

زن گفت: از رفتن‌ات خوشحالم! از رفتن‌ات خوشحالم! می‌شنوی؟

مرد همچنان مشغول انداختن لباس‌ها در چمدانش بود.

«خیلی خوشحالم، از رفتن تو، پسر فاحشه!» و شروع کرد به گریه کردن. «تو هنوز هم نمی‌توانی به چهرهٔ من نگاه کنی، این‌طور نیست؟»

بعد توجه متوجهٔ عکس بچه شد که روی تختخوابش بود. آن را برداشت.

مرد به زن نگاه کرد، او هم چشم‌هایش را پاک کرد و قبل از این که مرد از پیش‌اش برود، و به اتاق نشیمن برگردد، به چشمانش خیره گشت.

مرد گفت، بچه را پس بده

زن گفت، چیزهایت را بردار و برو بیرون.

مرد جواب نداد. کتاش را پوشید و چمدانش را بست. قبل از آن که چراغ اتاق خواب را خاموش کند، نگاهی به دوروبر انداخت. بعد از اتاق بیرون رفت.

زن در آستانهٔ آشپزخانه کوچک ایستاده بود.

مرد گفت: بچه را می‌خواهم.

- تو دیوانه‌ای؟

- نه، ولی من بچه را می‌خواهم.

زن گفت تو نمی‌توانی به این بچه دست بزنی

بچه شروع کرد به گریه کردن و زن هم روپوش را از روی بچه کنار زد.

به مرد گفت بیا ببین‌اش.

مرد به طرف زن رفت.

زن گفت، محض رضای خدا دست بردار. و یک گام در آشپزخانه عقب رفت.

- من بچه را می‌خواهم.

- از این‌جا برو بیرون!

زن برگشت و سعی کرد بچه را روی تاقچه نگه‌بدارد.

مرد با دست‌هایش بچه را سفت گرفت. بگذار او را ببرم.

زن در حالی‌که گریه می‌کرد، گفت، برو گمشو، برو گمشو.

چهره بچه سرخ شده بود و جیغ می‌کشید. در کشمکش آن‌ها گلدانی که پشت تاقچه آویزان بود پایین افتاد. مرد کوشید چنگ زن را باز کند. بچه را نگه‌داشت و زن را هُل داد.

مرد گفت، بگذار او را ببرم.

- نمی‌توانی. بچه را اذیت می‌کنی.

- نه، اذیتاش نمی‌کنم.

پنجره آشپزخانه نور نمی‌داد. در تاریکی، مرد یک دستاش را مشت کرده بود و با دست دیگرش زیر بازوی بچه گریان را محکم گرفته بود.

زن احساس کرد که انگشتانش بی اختیار از هم باز می‌شود.

زن گفت نه! و فقط گریه می‌کرد. دست‌هایش شل و ول شدند. هیچ قدرتی نداشتند.

زن بچه را می‌خواست و بازوی دیگر بچه را محکم گرفته بود و به عقب می‌کشید. مرد نمی‌گذاشت بچه را ببرد. احساس کرد که بچه در دستانش خوابیده. زن را به عقب هُل داد.

□

نوشتن داستان برق آسا

جی. دبلیو، توماس

G.W.Thomas

با ظهور اینترنت، نویسنده‌ها به دنبال کارهای کوتاه‌ترند. مطالعه با کامپیوتر، خیلی ساده شده است. اصطلاح رایج. داستان برق‌آساست که طول آن ۳۰۰ کلمه تا ۱۰۰۰ کلمه است و از داستانک micro fiction که از ۱۰ کلمه تا ۳۰۰ کلمه تشکیل شده است، درازتر و از کوتاه‌ترین داستان به‌شیوهٔ سنتی که ۲۰۰۰ تا ۵۰۰۰ کلمه است، کوتاه‌تر است، که بیش‌تر در مجلات منتشر شده‌اند.

داستان برق‌آسا معمولاً داستانی است با واقعهٔ منفرد، که همهٔ وقایع را شرح نمی‌دهد، بلکه خواننده خود به بعضی از حوادث ناگفته، پی می‌برد. چندین استراتژی را برای نوشتن یک داستان برق‌آسا به‌دست می‌دهیم (با استفاده از تک تک یا ترکیب آن‌ها) نویسنده می‌تواند مرکز توجه داستانش را با واقعهٔ جالب و در عین حال موجز بیان کند).

۱. ایده‌های کوچک

در میان ایده‌های بزرگ، به دنبال ایده‌های کوچک باشید. برای بررسی روابط پیچیدهٔ بین والدین و فرزندان. قالب نوول ضروری است. برای کوچک‌تر کردن و یا گزینش یک ایده کوچک، حداکثر کوشش لازم است. به عنوان مثال: بچه‌ها چه احساسی دارند، وقتی که آن‌ها در گفت‌وگوی خودمان راه نمی‌دهیم، یا بچه‌ها چه‌کار می‌کنند وقتی که در اتومبیل کسل می‌شوند. نوجوانان چه‌طور؟ یک گزارش کارت پستالی بد چه‌طور. به دنبال یک موضوع کوتاه‌تر و دوباره‌سازی آن باشید.

۲. حذف کردن مقدمه

وقتی شما داستانی را می‌نویسید، دو صفحه را برای توضیح کلیات مقدمه به‌کار نگیرید. سعی کنید راهی بیابید که آن (مقدمه) را در پاراگراف اول به انجام برسانید.

۳. داستان را از وسط شروع کنید

مانند شماره ۲ ـ داستان را از وسط شروع کنید. یک مرد در حال دویدن است. یک بمب دارد خنثی می‌شود. یک هیولا در خانه است. شما بیش‌تر از این، آن را توصیف نکنید، مگر این که مجبور باشید، خواننده می‌تواند خود به بعضی از نکاتی که بیان نشده، پی ببرد.

۴. توجه خود را بر روی یک صحنهٔ گیرا و تکان‌دهنده متمرکز کنید

یک صحنهٔ تکان‌دهنده و گیرا را برای این‌که توجه داستان‌تان را روی آن متمرکز کنید، فراهم بیاورید.

به عنوان مثال، یک خیابان ویران یا یک غروب غمگین، تابلویی با کلمات ترسیم کنید. چنین موضوعاتی، تابلویی به‌وجود می‌آورند، که این‌کار به این مطلب که حادثه‌ای در درون تابلو اتفاق می‌افتد، صدمه نمی‌رساند، به هر حال این یک داستان است.

۵. خواننده را وادار کنید که تا پایان داستان حدس بزند

ایجاد یک راز کوچک در داستان، خواننده را برای مدت طولانی نگه‌می‌دارد. خوانندهٔ داستان شما ممکن است در مورد بیش‌تر آن، عقیدهٔ خاصی نداشته باشد. وقتی که داستان به پایان رسید یعنی همهٔ آن خوانده شد، راه‌حل و کلید مسئله به‌دست خواهد آمد.

۶. از مرجع معتبر استفاده کنید

با مراجعه به یک داستان شناخته شده و مشهور، می‌توانید خود را از لغات غیرضروری به دور نگاه‌دارید. به واقعهٔ مهم تاریخی رجوع کنید. از موقعیت‌های مشهور ادبی استفاده کنید. به عنوان نمونه اگر داستان‌تان در کشتی تایتانیک اتفاق می‌افتد، دیگر لازم نیست که چه‌گونگی اتفاق افتادن آن را توضیح دهید، که چه کسی در داخل آن است و خیلی از این‌جور چیزها. تاریخ و جیمز کامرون قبلاً این کار را برای شما انجام داده‌اند. از مواردی که گنگ و نامفهوم هستند، پرهیز کنید. خواننده باید بتواند، یک نتیجه کلی و منسجم را از داستان شما دریافت کند.

۷. استفاده از پیچیدگی و ابهام

مانند شماره ۵ - پیچیدگی پایانی داستان، نویسنده را برآن می‌دارد که پایان داستان را، چکشی‌وار به پایان ببرد. داستان‌های برق‌آسا اغلب اوقات، پایانی مبهم و پیچیده دارند. زیرا شما وقت کافی برای ساختن شخصیت‌های احساسی و روده‌درازی داستان ندارید. حذف کردن بی‌رنگ، در استحکام این نوع داستان‌ها مؤثر است. داستان برق‌آسا بیش‌تر اوقات مانند یک جوک خوب، نتیجه عالی به دنبال دارد.

اجازه بدهید نگاهی داشته باشیم بر تکنیک‌های داستان خودم. آزمون جاده می‌خواستم داستانی را دربارهٔ امتحان رانندگی‌ام بنویسم. اعمالی که قبل از آزمون بایستی انجام گیرد. ذکر نکردم. فقط به آزمون پرداختم. (مانند شماره ۱ - به دنبال ایده‌های کوچک باشید در میان ایده‌های بزرگ). این فشردگی‌ها داستان را از طولانی شدن محافظت می‌کند. من به توصیف جزئیات امتحان و امتحان‌دهنده اهمیت ندادم. هدف اصلی را در دو جمله رساندم. (مانند شماره ۲ - حذف کردن مقدمه) آن مرد که کت و شلواری به تن داشت، بدون نگاه کردن به شخصی که کنار او بود، نشست.

ما از شخصیت اصلی و عمده کارهایش گفتیم. «او نسبت به شغلش، بی‌تفاوت و تقریباً متنفر بود». از وسط، داستان را شروع کردم با آن راننده سریع که اگرچه خوب رانندگی می‌کرد، ولی داشت رانندگی‌اش خطرناک می‌شد.

جانسون، آزماینده راننده، بی‌برد که راننده قسان نیست، بلکه یک موجود افسانه‌ای است. (مانند شماره ۳ - از وسط شروع کنید). او عوض شده بود. موی آن دراز و پوستش تیره شده بود با دو شاخ خمیده، در فرق سرش. بینید این چیزها تنش و هیجان به‌وجود می‌آورد و یک تصور را ایجاد کرده است. یک مرد در داخل یک اتومبیل که با سرعت حرکت می‌کند، به‌دام یک هیولا افتاده است. (مانند ۴ - توجه خود را بر روی یک صحنهٔ تکان‌دهنده، متمرکز کنید). این حالت خواننده را به‌سوی خواندن داستان سوق می‌دهد زیرا آن‌ها می‌خواهند بدانند که بعد چه چیزی اتفاق می‌افتد و چه چیزی در حال روی‌دادن است؟ ما سعی کردیم که آن‌ها را تا پایان، در این حالت نگه‌داریم. (مانند ۵ - کاری کنید خواننده تا پایان داستان، حدس بزند).

هیولا همهٔ فریادش را بر روی کلمهٔ پووکا جمع می‌کند. جانسون برای فهمیدن این موضوع دست به‌کار می‌شود. او داستان‌های اسطوره‌ای را در مورد پووکا می‌داند. در مورد این‌که آن‌ها به اسب‌ها شبیه هستند. پس آن‌ها باید بر شکارچیان خود غلبه کنند. (مانند ۶ - از مرجع استفاده کنید).

حال وقت حل و فصل آن رسیده است. زمان پیچیدگی داستان ما که تا به حال دیده نمی‌شد، فرا رسیده است. (مانند ۷ - از پیچیدگی پایانی استفاده کنید)

به عنوان مثال، هیولای داخل اتومبیل به دریاچه‌ای سقوط می‌کند، جانسون در جامعه امروزی پی می‌برد که پووکا نمی‌تواند شبیه یک اسب باشد، اما از اتومبیل استفاده می‌کند، اتومبیل سقوط می‌کند. آن‌ها مردند، ولی جانسون آن‌قدر زنده ماند تا خوردشدن خود را توسط آن هیولا با دندان‌های بزرگ بزماندنش ببیند و آن را با تمام وجودش احساس کند.

دریاچه به یک مشت ژله می‌ماند. شیشهٔ جلو اتومبیل فروریخته و به زیر آب رفته بود. در هم پیچیدن صدا، بدون آن‌که در ارتفاع انعکاس پیدا کند و همچنین خندهٔ راننده.

آزمون جاده ۶۲۴ کلمه است. اصلاً سرگذشت داستان این است که مردی محکوم می‌شود، به وسیلهٔ یک هیولای داستانی، کشته شود. این معما یک ایده است. «یک جانور افسانه‌ای در دنیای مدرن چه‌گونه موفق می‌شود؟» این دقیقاً یک ایدهٔ کوچک است. پووکا اشاره‌ای به این موضوع است. من برای کسانی که در مورد این داستان افسانه نمی‌دانند، توضیح کافی دادم.

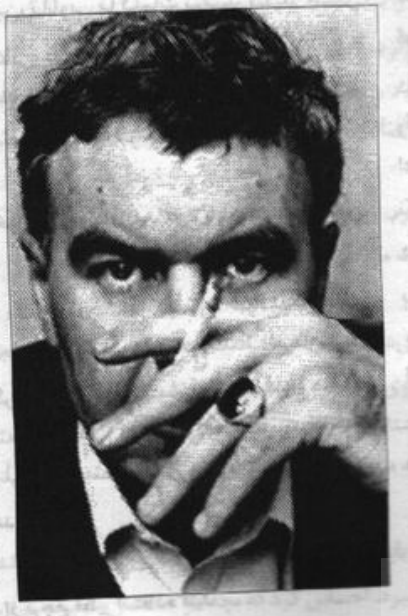
این نمونهٔ داستانی بود که انتخاب کرده بودم، زیرا از ۷ روش مصور تشکیل شده بود. البته استفاده از یکی از داستان‌ها هم کافی بود.

نوشتن داستان برق‌آسا، بهترین روش است. برای نویسنده‌هایی که هر روز می‌نویسند و حتی برای کسانی که طرح بزرگ‌تری برای هولناک نشان دادن داستان به نظرشان می‌رسد، یا آن‌هایی که بر زمان تأکید می‌کنند. با استفاده از این برش‌های کوتاه، می‌توانید در عرض یک دقیقه، داستان بنویسید.

□

سبک مینی‌مالیسم ریموند کارور و سوزان وگا

ویندی چاپمن



«این روزها سعی می‌کنم که از زبان به عنوان یک تکه چوب، استفاده کنم، آن‌را صیقل دهم، تیزش کنم، ساخته و پرداخته‌اش کنم، جلایش دهم، تا این که مطمئن شوم که هیچ ترکی ندارد، هیچ گرهٔ اضافی ندارد، هیچ فرو رفته و برجستگی‌ای ندارد. سعی می‌کنم تا جایی که امکان دارد، کوچکش کنم.»

سوزان وگا

و چیزی ترک می‌خورد
نمی‌دانم در کجا
یخ پیاده‌رو
یا شاخه‌های ترد در هوا.

ریموند کارور

آن‌چه در بالا خواندید، توصیف مینی‌مالیسم از زبان سوزان وگا بود. مینی‌مالیسم سعی بر آن دارد که چیزهای زائد و غیر ضروری زبان را از خودش جدا کند زیرا این‌ها باعث جلوگیری تفسیر خوانندگان از اثر می‌شود.

هدف اصلی این سبک، در زمینه‌های هنری از قبیل درام، موسیقی و نثر، حذف هنرمند از اثر حذف صدای راوی است. سوزان وگا در غزلیاتش، همان کار را انجام می‌دهد که ریموند کارور در نثرهایش. با وجود این، اختلاف بین این دو هنرمند، که اساساً در جدایی شعر از نثر است. هر کسی می‌تواند سبک‌های تکنیکی این دو را که باعث می‌شود آن‌ها را نویسندگان مینی‌مالیست بشناسیم ببیند. مهم‌ترین عامل مشترک بین این دو نویسنده، که در بالا ذکر شد حذف دانای کل بود، که این کار می‌تواند خواننده یا شنونده را راهنمایی کند تا فکر خود را به کار بیندازند. در هر صورت، این کار گرایشی مبتنی بر تکیه بر اول شخص و یا تکیه بر تک شخصیتی است. و از طرف دیگر هم تصویرهای شعری در کار هر دو نویسنده وجود دارد که با این کار می‌خواهند خود را از حالت نثری بیرون بیاورند و تحقق مفید و مختصر را در مدت زمان کمی، تقدیم کنند. این سبک راه‌های افزایش تفسیر را باز نگه می‌دارد و در این مورد مخاطب (خواننده یا شنونده) ممکن است این مطلب را از تجربهٔ خود کسب نماید.

کارور در داستان «چتری که رنگ می‌زنیم» به اول شخص گرایش دارد. البته کارور نه در همهٔ داستان‌ها بلکه در اکثر داستان‌هایش، چنین گرایشی را دارد. استفاده از اول شخص این امکان را به کارور می‌دهد که خود را از داستان دور نگه داشته و نورا واگذارد که کمترین نوع را از آن ارائه دهد.

در هنر مینی‌مالیستی (در این‌جا شعر و داستان) آن‌چه مهم است ادراک شخصی است راوی در داستان «چتری از عشق صحبت می‌کنیم، از چه صحبت

می‌کنیم» می‌گوید وقتی که میل داستانش را که در مورد یک زوج مسن در بیمارستان، تعریف می‌کند: «تری نگران به نظر می‌رسد» (۱۲۸). راوی اول شخص، چنین گمانی ندارد که بتواند همهٔ شخصیت‌ها را درک و احساس کند. از آن‌جا که خود راوی یکی از کاراکترهای صحنه است، فقط می‌تواند از ادراکش برای تفسیر کردن آن‌چه قصدش است، استفاده کند. بنابراین فقط می‌تواند حدس بزند که تری چه احساسی دارد. و در کل هم، آن‌چه راوی دارد از تری است. وگا در شعرهایش، به اول شخص گرایش دارد، با همان شیوه‌ای که کارور در داستان‌هایش دارد. در آثار کارور هم به این دلیل که شخصیت اثر در شرح جزئیات محتاط است، فقط می‌تواند تفسیر شخصی خود را بیان کند. در شعر لوکا - ترانه‌ای دربارهٔ بچهٔ آزار دیده - که شعر از دیدگاه او نوشته شده، لوکا در شگفت است که:

فکر می‌کنم به خاطر اینه که من بچهٔ خام دستی هستم.

چون سعی نمی‌کنم، که بلند حرف بزنم.

شاید هم به خاطر اینه که من دیوانه‌ام

چون سعی می‌کنم با غرور عملی انجام ندهم

بچه نمی‌داند که چرا با او بدرفتاری می‌شود، و زور می‌زند، تا راه چاره‌ای بیابد. زیرا بچه و شنونده، هر دو پریشان خاطرند. بازهم تأثیر اول شخص نمایان است. آن هم از طریق طرز تفکر بچه با آن چیزی که با آن برخورد می‌کند. اگر صدای دانای کل وگا حاضر بود، باید می‌دانستیم که پدر و مادر او الکلی هستند و یا سرکار رفته‌اند و یا چیزهایی از این قبیل، که این چرایی بدرفتاری با اوست. ما هرگز نمی‌توانیم به آن جزئیات برسیم، زیرا داستان دارد از بچه نشأت می‌گیرد، نه از یک شخص شناخته شده و قدرتمند. جزئیات مینی‌مالیسم، که از اول شخص به وجود می‌آید، چنان تاثیری دارد که خواننده را وادار می‌کند، خود را بخشی از داستان، تصور کند. ما فقط می‌توانیم به آن پاره جزئیات دسترسی داشته باشیم و مجبور هم هستیم به آن چیزی که راوی بر آن آگاهی دارد، اعتماد کنیم. افزون بر این، هم کارور و هم وگا، هر دو خواننده را مستقیماً به وسط صحنه پرت می‌کنند، بدون آن‌که هیچ نوع زمینه یا ارتباطی از قبل وجود داشته باشد. هر کسی می‌داند که او فوراً آماده شده و دارد موقعیت را زیر سؤال می‌برد.

کارور در داستان کلاه فرنگی Gazebo کاری می‌کند که خواننده احساس کند که درست در وسط دعوای زن و شوهر، وارد داستان شده است.

در بعدازظهر او [زن] سعی می‌کند از پنجره بیرون بپرد.

ما هیچ‌چیز در مورد این زوج، از جمله زمان، مکان و موقعیت داستان نمی‌دانیم: نمی‌دانیم که چرا او می‌خواهد از پنجره به بیرون بپرد. کارور وقت این را ندارد که در این زمینه اطلاعاتی را به خواننده بدهد و او را راهنمایی کند. به عنوان نمونه «در متل کوچکی در وسط تابستان، دو زن که زیاد نوشیده بودند، در گرماگرم نوشیدن، بر سر بی‌وفایی شوهران‌شان بگومگو داشتند». می‌توان گفت، گفتن این چند کلمه هم در سبک کارور، در افشاکردن اطلاعات به ما زیاده‌روی است. از طرف دیگر هم، همچنان که داستان پیش می‌رود، می‌توانیم پاره‌ای از زندگی آن‌ها را از طریق کسی که مستقیماً درگیر موقعیت داستانی است، افشا کنیم، بنابراین خواننده تحت‌تأثیر یکی از شخصیت‌های ادراک شده قرار می‌گیرد. و همیشه [برای خواننده] جای سؤال است که این گفت‌وشنود مورد اعتماد است؟ هیچ‌کس نمی‌تواند مطمئن شود آن‌چه به او (زن) گفته‌اند، واقعاً حقیقت دارد. در این‌جا هم باز دیگر ما (خواننده) تحت‌تأثیر کس دیگری با همان موقعیت واقع می‌شویم.

مشابه این، در داستان «وقتی از عشق صحبت می‌کنیم از چه صحبت می‌کنیم» پاره‌ای از زندگی میل از طریق گفت‌وگو با راوی آشکار می‌شود. آن‌چه واضح است این است که ما به‌طور کامل داریم از طریق شنیده‌هایی که از راوی می‌شنویم، به داستان می‌رسیم و لازم نیست بدانیم که واقعاً چه چیزی در ذهن میل می‌گذرد. در بیانات راوی این‌که چرا او چنین احساسی نسبت به همسرش دارد، چیزی دستگیرمان نمی‌شود. فقط این را می‌دانیم که او از همسرش متنفر است. خواننده به این نتیجه می‌رسد که پاره‌ای از داستان توسط گفت‌وگو آشکار شده است. شخص می‌تواند این تصور را بکند که میل از همسرش متنفر است، از او جدا شده و می‌خواهد که نفقهٔ او را بپردازد، اما در همان حال احساس درونی‌اش متضمن این است که او هنوز همسرش را دوست دارد. اگر چه شخص هرگز (صددرصد) آن را نمی‌داند. و گاهی هم درست مانند کارور، به لحظه‌های فشرده‌شده، که بتوان مخاطب را به حیرت بیندازد، تمایل دارد:

آن چیزی است مربوط به زمان

که خیلی زیاد اتفاق می‌افتد

راه بیا با من

و خواهیم دید

آن‌چه را که به‌دست آورده‌ایم.

خواننده دوباره از این لحظات مفید و مختصر به حیرت می‌افتد و سکوت اختیار می‌کند. وقتی که سؤالاتی در مورد این وقایع ناگوار مطرح می‌شود. راوی در این قسمت غائب است تا به ما بگوید، آن زن در یک بعدازظهر سرد در پارک قدم می‌زند، بعد از آن‌که از دوست پسرش دلشکسته شد و احساس بدی به او دست داد.

خواننده فقط می‌تواند با شگفت بپرسد: «چه چیزی زیاد اتفاق می‌افتد؟»، حتی در پایان این شعر هم سؤالاتی از این دست باقی‌است:

و چیزی ترک می‌خورد

نمی‌دانم در کجا

یخ پیاده‌رو

یا شاخه‌های ترد در هوا.

ما نمی‌دانیم چه چیزی یا چه کسی دارد ترک می‌خورد، زیرا ما فقط تصویرهای مختصر را از شخصیتی که آشکارا پریشان خاطر و معذب است، می‌دانیم و با وجود این هم، هنوز نمی‌دانیم، چرا چنین است.

با وجود این هم، تصویرهای حساس وگا، که وقایع برای شنونده آشکار می‌گردد، آن چیزی هستند که راحت برای مخاطب خود را بروز می‌دهند.

برخلاف کارور که زیاد شخصیت‌گرا است، و شخصیت‌هایش زیاد از دیالوگ استفاده می‌کنند تا قسمتی از اطلاعات را آشکار کنند، ما از شخصیت‌اش به این مسائل پی می‌بریم. زیرا شعرهایش به واسطهٔ دیالوگ مشکل‌آفرین می‌شوند. با وجود این، او بعضی اوقات، از دیالوگ هم در شعرهایش استفاده می‌کند، ولی این بهترین راه برای بیان خواسته‌های شخصیت‌هایش نیست. در شعری به‌نام Freeze Tag او احساس ما را در مورد گذشته بر می‌انگیزد:

خورشید سریع رنگ می‌بازد
بر روی سَرسَره‌های درگذشته
بر روی تاب‌های تردید
در زمستان هنگام.

اگرچه در این‌جا هم راوی وجود ندارد تا آن‌چه را که رخ می‌دهد به خواننده بگوید. اما این تصویرها، احساسات واکنشی خواننده را در مورد گذشته بیدار می‌کند، مانند فرصت از دست داده شده و حتی نابودی چیزی با این عبارت «در زمستان هنگام ...» خواننده در تصمیم گرفتن این‌که شاعر در مورد آن، چه احساسی دارد، کاملاً آزاد است.

و این بدان علت است که تصویرهای کوتاه قسمتی از سبک وگا را تشکیل می‌دهند و این می‌تواند دلیلی باشد که کل شعر را مینی‌مالیستی بدانیم، زیرا سروکار داشتن با تصویرهای کوتاه، شعر را به‌سوی مینی‌مالیسم می‌کشاند. ولی این همیشه درست نیست، زیرا نبودن راوی در شعر، همیشه عامل اصلی نبودن صدای راوی در شعر نیست.

وین سی بوث «در فن داستان در مورد هومر، چه‌گونگی آزاد نوشتن ایلیاد می‌گوید... به ما گفته شد. دقیقاً آن چیزی که قصه در مورد آن صحبت کند: خشم آچیلوس پسر پیلوس، و ویرانگری‌اش،» ما آشکارا گفتیم که بیش‌تر به یونانیان اهمیت می‌دهیم تا (...) (بوث ۴). این فقط شعرهای هومر نیستند که این‌طور ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. هر کسی می‌تواند به شعرهای ویرژیل، ... میلتون و سراسر شعرهای الیوت نگاه کند و تحت‌تأثیر قرار بگیرد. در همهٔ آن‌ها صدای راوی به خواننده این حس را القا می‌کند که او به چه چیزی فکر می‌کند مانند آن شعری که به خواننده می‌گوید که او (زن) در چه فکری است. در سرزمین بایر، الیوت تحسین همگان را با طرح چنین پرسشی به‌سوی راوی جلب می‌کند:

این ریشه‌ها که چنگ گیر کرده‌اند، این شاخه‌هایی که از آشغال‌های سنگی بیرون می‌آیند، چی هستند؟ آهای پسر
تو نمی‌توانی به ما بگویی، یا حداقل حدس بزنی، برای این‌که تو فقط تصویرهای بریده بریده را بر روی هم انباشته می‌کنی...

در خلال این تحسین‌برانگیختن، صدای راوی آشکار می‌شود، گویی که او به خواننده می‌گوید، تنها دغدغهٔ این نباشد که به چه چیزی فکر می‌کنی، بلکه سؤالاتی را از خود بپرس، اگر تأثیر و نفوذ بیش از حد راوی در سراسر اشعار به چشم بخورد، مانند کارور و وگا که خواننده احتمالاً نمی‌تواند سؤالاتی را از خود بپرسد. با همهٔ این‌ها، همهٔ شعرها نمی‌توانند مینی‌مالیستی باشند. وگا کسی است که این صدا (شرح و تفسیر) را از آثار خود حذف کرده است.

بدون حضور راوی که به خواننده بگوید که چه فکری در مورد وضعیت اثر بکند، خواننده باید فکر خود را به‌کار بیندازد و به‌طور منطقی و عاقلانه صحنه‌ها را تفسیر و تحلیل کند، همانند وگا که در مورد هر چیز دیگری این‌کار را انجام می‌دهد. کارور ممکن است این بحث را پیش بکشد که داستان‌هایش تفسیرپذیر نیستند و یا دست‌کم راهی برای تفسیر آن‌ها موجود نیست. در داستان «چرا نمی‌رقصی» زن جوان از کارهای آن مرد سر درنمی‌آورد و در پی علل آن‌ها (این کارها) است. او به حرف‌زدن ادامه داد، او (این حرف را) به هر کسی گفت. برای آن (موضوع) (صحبت‌ها) زیاد شود، و او سعی می‌کرد که این موضوعات را در حرف‌هایش نگنجاند. بعد از مدتی از کوشش باز ایستاد.

او به آن‌ها می‌گفت که از صحبت کردن خودداری می‌کند. سر و صدا و صحبت کردن زیاد بود و او سعی می‌کرد از این فضا بیرون بیاید. بعد از مدتی این کار را عملی کرد. (۱۶۱)

هر کسی می‌تواند ببیند که آن زن چه‌طور از بیان کردن و دوباره بیان کردن داستان، سعی داشت آن را تفسیر کند و به‌طور واضح کار تفسیر و تحلیل را رها کرد. زیرا او تفسیری برای عمل مرد نیافته بود. شاید هم این عکس‌العمل کارور در قبال داستان‌هایش است و شاید او می‌خواهد که آن عمل بدون تفسیر را به تابلو و تصویر بزرگ‌تر زندگی ربط دهد، که هیچ تفسیر ندارد (زندگی بدون تفسیر). وگا در فقدان نفوذ راوی نسبت به کارور نظر متفاوتی دارد. فقدان نفوذ راوی بدان علت نیست که کارور فکر می‌کند - یعنی قابل تفسیر نبودن اشعارش- بلکه به خاطر این است که او (وگا) می‌خواهد، با این‌کار راه را برای تفسیرهای چندگانه باز نگه‌دارد. وگا گفته است که از خود می‌نویسد، از قسمتی که شبیه دیگران است. من این جمله را این‌طور می‌فهمم که او از مینی‌مالیسم برای قابل فهم‌کردن اثرهایش استفاده می‌کند. تجربهٔ مشترک این ایده را می‌توانیم در شعر Ironbound / fancpoultry ببینیم. همچنان که او (وگا) توجه‌اش را بر روی آن زن جمع می‌کند که «... می‌ایستد / حلقه را به انگشتانش فرو می‌کند /کیف‌اش را باز می‌کند و احساس (غمگنانه) عمیقی به او دست می‌دهد ...» (۳۳). یک احساس مشترک و جوهر مایه احساس به‌دام افتادن. تصور کردن آن محفل‌هایی که شعر وگا یادآور آن است و ممکن است که به‌دام‌شان افتاده باشیم، آسان است.

داستان‌های کارور، آن‌قدر هم تفسیرناپذیر نیستند. من فکر می‌کنم حتی در روایت داستان‌های کارور هم این تجربه مشترک وجود دارد. در داستان «وقتی از عشق صحبت می‌کنیم، از چه صحبت می‌کنیم» احساس عشق از دست رفته‌ای وجود دارد که به احتمال، همهٔ خوانندگان، آن را تجربه کرده‌اند و همچنین خشمی که معلول پایان رابطه است. و به همان نسبت درآمیخته به پیچیدگی‌های زندگی، که از دیگر تجربیات مشترک این داستان است. بنابراین احتمال دارد تفسیر روشن و مخصوصی از داستان و همچنین اطلاع کافی در مورد موقعیت شخصیت‌هایش نداشته باشیم، تا در مورد آن‌ها قضاوت کنیم. ولی ما این‌قدر از خودمان و موقعیت خودمان این اطلاع را داریم که قسمتی از داستان را خودمان تفسیر کنیم، که در مینی‌مالیسم جایز است.

سوزان وگا، تا جایی که من می‌دانم هیچ‌وقت، اشاره نکرده است که کارهایش تحت‌تأثیر رمونڈ کارور است. اما دیگران او را یک مینی‌مالیست توصیف کرده‌اند.

البته واضح است که اثر هر دو نویسنده به همدیگر شبیه است. و از طرف دیگر هم راوی هیچ نفوذی بر خواننده و تفسیرهای‌شان ندارد. تفاوت هر دو نویسنده تنها به علت تغییر در نوع بیان (نثر به شعر) است، ولی نتیجه یکی است و هر دو به یک چیز تمایل دارند. خواننده با لحظه‌ای فشرده شده (موجز) تنها می‌ماند و آزادانه می‌تواند به‌جای راوی بنشیند و تجربیات پنهانی خود را بیابد. من حدس می‌زنم اثر آن‌ها به علت سبک و شیوهٔ بیان‌شان، خیلی رئالیستی‌تر از آن هستند که هر انسان رئالیستی آرزوی به حقیقت پیوستن کارش را دارد. ما در طول خواندن اثرهای مینی‌مالیستی، دائماً مجبوریم از طریق اطلاعاتی که از راه گفت‌وگو و ادراک تجارب دیده شده قضاوت کنیم، آن اندازه که مینی‌مالیسم زندگی است واقعیت زندگی نیست.

□

اولین اشتباهی که از بچه سر زد

نوشتهٔ دونالد بارتلمی

• ترجمهٔ محمد طرقه

اولین اشتباهی که از بچه سرزد، پاره کردن صفحات کتابش بود. بنابراین ما قانونی وضع کردیم، که هر وقت او یک صفحه را پاره کند، او را وادار کنیم چهار ساعت در اتاقش که از پشت درِ آن را قفل می‌کردیم، تنها بماند. اوایل روزی حدوداً یک صفحه پاره می‌کرد. قانون ما نسبتاً خوب پیش می‌رفت. اگرچه جیغ و داد کشیدنش، پشت در بسته اعصاب خردکن و غیرقابل تحمل بود. اما استدلال ما این بود که این هزینه‌ای است که تو مجبور هستی به خاطر این اشتباهت بپردازی، یا این قسمتی از هزینه است.

اما بعد از آن، نه تنها اوضاع بهبود نیافت، بلکه این‌بار دو صفحه را در روز پاره کرد. بنابراین هشت ساعت دیگر در اتاقش که از پشت بسته بودیم، نگهش داشتیم. مدت جریمه‌اش را دو برابر کردیم. اما او کار پاره‌کردن را ترک نکرد. روزهای بعد وقتی که پیش او می‌رفتیم می‌دیدیم که او صفحات پاره‌شده را به سه و چهار صفحه در روز، رسانده است. و ما مدت ماندن در اتاقش را تا شانزده ساعت تمدید می‌کردیم. نگه‌داشتن او، در آن‌جا، وقت غذا را برهم می‌زد و اعصاب همسرم را خرد می‌کرد. ولی من احساس می‌کردم اگر انسان قانونی وضع کند، باید در جرای آن ثابت‌قدم باشد، وگرنه دیگران آن را غلط می‌پندارند. او در آن لحظه حدود پانزده، شانزده ماه داشت. البته اغلب اوقات بعد از یک ساعت یا بیش‌تر داد و فریاد زدن و جیغ کشیدن، خوابش می‌برد. اتاقش محیط دلگیری بود. یک اسب چوبی گهواره‌ای و صد عروسک دیگر در آن‌جا ریخته بودو همچنین انباشته از حیوانات بود. اگر انسان از وقتش عاقلانه استفاده می‌کرد، وقت زیادی برای حل معما و چیزهای دیگری از این قبیل پیدا می‌کرد بدیختانه هر لحظه که ما وارد اتاقش می‌شدیم، او صفحاتی بیش‌تری از کتاب‌ها را پاره کرده بود، و اگر منصفانه برخورد می‌کردیم، می‌بایست این صفحات را به آن‌های دیگر اضافه می‌کردیم، و همین کار هم می‌کردیم.

آن دختر بچه اسمش بورن دانسین بود. ما به بچه شراب سرخ، سفید و آبی دادیم، و جدی با او صحبت کردیم، اما این‌ها در او اثر نداشت.

باید بگویم که بچهٔ خیلی باهوشی بود. می‌توانستی در آن لحظه که او در حال بازی کردن با کتاب، در اتاقش است، یا این که در آن لحظه‌های کمیاب وقتی که او در اتاقش نیست، به دیدن اتاقش بروی. کتاب بازی در آن‌جا بود، که آن را وارسی می‌کردی، کاملا سالم بود. وقتی بهتر نگاه می‌کردی، آن‌وقت می‌دیدی که یک صفحهٔ آن، یک گوشهٔ کوچکش پاره شده، و این را می‌توانستیم به فرسودگی عادی کتاب ربط دهیم، ولی من می‌دانستم که او چه کار کرده. او این تکه‌های پاره‌کرده را بلعیده بود. بنابراین ما مجبور بودیم آن‌چه را پاره کرده حساب کنیم.

همسرم گفت احتمالاً ما خیلی جدی با بچه برخورد کرده‌ایم، به همین خاطر لاغر شده است. اما من یادآور شدم که بچه یک زندگی دراز در پیش دارد، و برای زندگی کردن در این دنیا مجبور است با دیگران باشد، و مجبور است در این دنیا که خیلی، خیلی قانون‌ها دارد، زندگی کند. و اگر نتوانی یاد بگیری، که چه‌گونه این قانون‌ها را به کار گیری، دیگران طردت می‌کنند و آن‌وقت مجبوری این دنیای سرد و بی‌احساس را که در آن بی‌شخصیت تلقی می‌شوی، ترکش کنی، و منزوی شوی. طولانی‌ترین ساعتی که تا به حال ثبت کردیم که او در اتاقش مانده است، هشت و هشت ساعت بیابی است، و در آخر لحظه‌ای که همسرم چفت در را با لوله شکست و در را باز کرد، بچه هنوز دوازده ساعت به ما بدهکار بود. زیرا او بیست و پنج صفحه پاره کرده بود. من چفت در را از پشت انداختم و یک قفل بزرگ به آن زدم. از آن قفل‌هایی که اگر کارت مغناطیسی را در چفت در بگذاری راحت می‌توانی باز کنی. ولی من کارت را پیش خودم نگه‌داشتم. اما این کارها چارهٔ ساز نشد. وقتی که بچه از اتاقش بیرون آمد، مانند یک خفاش که از جهنم بیرون خزید به نزدیک‌ترین کتاب که شب بخیر ماه نام داشت، یا هر کتاب دیگری، حمله‌ور شد و بی آن‌که تمرکز حواس داشته باشد، شروع کرد به پاره کردن صفحات آن. به‌طوری‌که مشتش پر از تکه پاره‌های کتاب بود. یعنی در مدت نه‌چندان زیادی، چهل صفحه از کتاب شب به خیر ماه، کف اتاق پخش شد، به علاوهٔ جلدش. با این کار نگرانی من شروع شد. وقتی که آن‌ها را به بدهی‌اش اضافه کردم، دریافتم که او قصد ندارد اتاق را تا سال ۱۹۹۲، ترک کند. او نسبتاً پژمرده شده بود. او تمام این هفته‌ها را به پارک نرفته بود. ما کمابیش با یک بحران اخلاقی روبه‌رو شده بودیم.

من بحران را به این صورت حل کردم که، پاره کردن صفحات کتاب درست است و آن‌چه را هم که در گذشته پاره کرده درست بوده است. این یکی از آن موارد رضایت‌بخش پدر و مادر بودن است که باید انجامش بدهی، و هر کدام از آن‌ها همانند طلا با ارزش است. حالا، آن بچه و من کف اتاق، کنار هم نشسته‌ایم. صفحات کتاب‌ها را پاره می‌کنیم، و بعضی وقت‌ها فقط برای سرگرمی، با هم به خیابان می‌رویم و شیشهٔ جلوی اتومبیل‌ها را می‌شکنیم.

□