



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پرتال جامع علوم انسانی

## ریموند کارور، آمیزهٔ چخوف و همینگوی

از نظر خوانندگان می‌گذرد.

\*\*\*

■ شهریار مندنی پور؛ کمی مشکل است دربارهٔ نویسنده‌ای که بیشتر، از طریق ترجمه با او آشنا شده‌ام با قاطعیت صحبت کنم، به خصوص که من مترجم نیستم و فقط چند داستان کارور را به زبان اصلی خوانده‌ام. به هر حال سعی می‌کنم که بابه یاد داشتن همین تردید بحث را از دو زاویه به انجام برسانم. اول: شباهتهایی که در دو وجه بین آثار چخوف و کارور وجود دارد، یکی وجه آن داستانی و دیگری وجه تراش دادن زبان. و از زاویه دوم؛ نگاهی

ریموند کارور از برجسته‌ترین داستان کوتاه‌نویسان جهان است که آثار متعددی از او به فارسی ترجمه شده و از نویسندگان تأثیرگذار بر داستان‌نویسان معاصر ایران به شمار می‌آید. به منظور شناخت دقیق و عمیق از سبک داستان‌نویسی کارور و درونمایه آثارش، هشتاد و چهارمین نشست کتاب ماه ادبیات و فلسفه به بررسی آثار کارور اختصاص داشت. در این نشست که با حضور شهریار مندنی پور، امیرعلی نجومیان و مصطفی مستور برگزار شد، داستان‌نویسی و شعر کارور مورد بحث و گفت‌وگو قرار گرفت که حاصل این نشست

# ریموند کارور و آمیزهٔ خوف و همنگوی

دوشنبه ۵، ۳، ۸۲

مؤسسهٔ خان‌آقا



چخوف و کارور را بر هم منطبق کنیم، خیلی از خطوطشان بر هم انطباق نمی‌یابند، اما می‌توانیم نوعی شباهت، و یا ادامهٔ تکاملی چخوف را در کارور ببینیم.

زمانی که انقلاب شوروی پیروز شد، با تحمیل محدودیتهای ایدئولوژیکی و باید نبایدهای رئالیسم سوسیالیستی، تیر خلاصی به شقیقهٔ ادبیات درخشانی که در این سرزمین وجود داشت و چخوف هم جزو آن بود، شلیک شد. سپس، از زاویهٔ نگاهی تمثیلی و داستانی، می‌بینیم که آن نیروی خلاقیت و شور ادبی، انگار از سرزمین روسیه، همراه خیل مهاجران، به سرزمین آمریکا

هم خواهیم داشت به همنگویی و رفتاری که با زبان دارد که ما ادامه‌اش را در کارور می‌بینیم. زمانی که چخوف داستانهای زیبا و مشهورش را به جهان پرتاب می‌کرد، وسل هم از درون جسمش را می‌تراشید. که گاهی به هر سه روز، یک داستان می‌نوشت که می‌شود از قرار حدود سالی صد داستان. فاصلهٔ زیادی دارد تا زمانی که کارور هم داستانهای تلخ و گوارایش را می‌نوشت و گویا سرطان ریه‌اش را می‌تراشید و الکل جاننش را. بین این دو زمان، مکتبها، رویکردها و سبکهای گوناگونی در ادبیات پدید آمده‌اند و منسوخ هم شده‌اند. پس اگر بخواهیم

منتقل می‌شود. در آمریکا بعد از جنگ جهانی اول نسلی از نویسندگان مطرح می‌شوند که «گرتروود استاین» با تعبیر نسل سرگشته و فنا شده از آنها نام می‌برد. «همینگوی»، «فاکتر»، «فیتز جرالده» که فرهیختگی و ظرافتش در مقابل شلنگهای زمخت و اندکی عام‌گرای همینگوی، آنچنان که باید به چشم نیامده، و اگر درست یادم باشد، حتی «فورد مڈکس فورد» هم از این نسل بوده است. به هر حال، در این مهاجرت تمثیلی ادبیات از روسیه به آمریکا، رئالیسم چخوف، در این سرزمین جدید ادامه می‌یابد، البته پیچیده‌تر و مثل خیلی چیزهای دیگری که وارد آمریکا شده‌اند، آمریکایی شده. این جریان ادبی آمریکایی، پس از جنگ دوم جهانی، همراه با غرور پیروزی در جنگ، به اوج می‌رسد. متغیرها و عوامل متعددی در عروج ادبیات آمریکانقش داشته و دارند. عوامل حمایتی/ ترویجی که برآمده از ساختار سرمایه‌داری و لیبرالیسم آمریکایی است، خارج از بحث ماست.



شهزاده منلی پور

به تراش مقیدانه و مسئولانه زبان اعتقاد دارد، اما به هر حال نگاه و رفتارش بازبان، به نوعی است که آن را وسیله روایت و داستان را به عنوان یک داستان داستان‌گو می‌شناسد، تایک داستان زبان آور و داستانی که گوهر اصلی خودش را در زبان می‌جوید.

این دو جریان، در کنارشان رویکردها و مکتبهای دیگری هم داشته‌اند. همین‌جا در پراکنش عرض کنم که برخی از ما، در ایران، بسیار ساده‌انگارانه با کلمه مکتب، برابر نهاد فارسی School رفتار می‌کنیم. مثلاً تا آن حد که باریدن باران را در داستانهایی، شناسه مهم تعلق آنها به مکتب شمال بدانیم، و لابد مکتبی هم به نام مکتب جنوب تعریف کنیم، با خصوصیت آفتاب داغ.

اما دستگاه عظیم مکتب، این‌طورها نیست. مثلاً وقتی که سخن از مکتب رئالیسم گفته می‌شود، در حدود چند قرن را در برمی‌گیرد که دارای رویکردها و دستگاههای فلسفی خاص خودش است. چه دستگاه فلسفی مادر، و چه دستگاههای فلسفی زاده شده از آن، که اینها، در وهله اول روش شناخت خاص مکتب خود و سپس روش شناساییهای ویژه‌شان را مطرح می‌کنند. علاوه بر اینها، دیده‌ایم که همین مکتب مثالی رئالیسم، ادبیات خاص خود، زبان شناسی و دیگر سیستمهای علمی و هنرهای خاص خود را دارد که با مکتب غالب پیشین متفاوت‌اند. با این مقدمات و در ادامه گفتار بر رفتار زبانی کارور و تبارشناسی آن که به همینگوی و قبل‌تر، به چخوف می‌رسد، مبحث «آن داستان» را مطرح می‌کنم.

من، اصطلاح «آن داستانی» را با نظری و استفاده‌ای از آن بیت مشهور حافظ ساخته‌ام، تا یک حالت خاص را در بعضی از داستانهان نشان دهم. ابتدا می‌توانم بگویم داستانی که مویی و میانی دارد، وقتی داستان شاهکار است که آنی هم داشته باشد. آن داستان معمولاً در انتهای داستانها رخ می‌دهد، با یک چرخش ساده در زبان ساده یک داستان، یا با یک چرخش پیچیده در زبان تودرتوی داستانی دیگر، پدید می‌آید. نوعی کشف و تجلی داستانی درباره قهرمانان داستان و تصمیمات داستانی آنها، نوعی گشایش در تمام پیچیدگیهایی که تا به آن لحظه در داستان بوده، در لحظه آن داستانی رخ می‌نمایند که معمولاً غافلگیری هم در پی آن وجود دارد؛ نه غافلگیری از نوع «ا. هنری» وار که بیشتر اعجاب‌انگیز و یک بار مصرف است. بله، خواننده در آن داستانی جامی خورد، اما این جا خوردن پس از اتمام داستان ادامه می‌یابد. با آن داستانی، مقدراتی که بر داستان تعیین شده، حدسهایی که خواننده زده و بُردارهایی که داستان به خواننده نشان داده، عوض می‌شوند. انگار داستان غنچه‌ای بوده که در لحظه آن داستانی باز می‌شود. این تعبیر آن داستانی را جایی ندیده و نخوانده‌ام، اما در این کمبود منابع و فاصله با جریان وسیع ادبیات جهان، بعید نیست که، سالها پیش، با نامی دیگر، مطرح شده باشد. به هر حال، برای این بحث، و بیرون کشیدن یک خصیصه مشترک چخوف و کارور، با میانجی‌گری همینگوی، سه مدل را در نظر گرفته‌ام: داستان «شرط بندی» چخوف، داستان «آدمکشها»ی همینگوی و داستان «کلیسای جامع» کارور. به نظرم این سه داستان آن داستانی دارند.

در داستان «شرط بندی» چخوف می‌خوانیم که یک بانکدار ثروتمند با مرد جوانی شرط می‌بندد که اگر او ۲۰ سال در یک اتاق

اما سواي اینها، جریان ادبیات آمریکا، با تبار مهاجرتی اش، هم ادبیات غنی انگلستان، ایرلند، اسپانیا و... را در رگهایش دارد، و هم تجربه‌های تاریخی این سرزمین را، و به خصوص در شکوفایی پس از جنگ دوم، تجربه سوررئالیسم و کافکارانین درونی کرده است. خاطرم آن باشد که سوررئالیسم باعث تکامل رئالیسم شده و به آن نور تابانده است. به هر تقدیر، در ادامه نگاه تمثیلی مان، می‌توانیم با اندکی تساهل، ادامه داستایوسکی را در رفتار زبانی فاکتر ببینیم، و همچنین ادامه چخوف را در همینگوی. فاکتر و همینگوی نماینده دو جریان اساسی ادبیات آمریکا هستند. فاکتر جریانی را رهبری می‌کند که زبان گوهر و هدف آن است؛ به عبارت دیگر، حادثه و ماجرا را وسیله‌ای می‌داند برای تجلی زبان. در این جریان ادبی که «جويس» پرچمدارش است، حادثه اصلی، حادثه در زبان است، نه اتفاقی که برای شخصیتها رخ داده. اما جریان دیگر، که از همینگوی به کارور می‌رسد، اگر چه به شدت

سر کند و به هیچ وجه بیرون نیاید، بانکدار جایزه کلانی به وی می دهد. داستان به لحظه ای می رسد که بیست سال در حال تمام شدن است. مرد بانکدار ورشکست شده و چنان پولی را ندارد، و ساعت های آخرین هم به سرعت می گذرد. ضمناً در پلات فرعی این داستان، می خوانیم که ۲۰ سال چگونه بر مرد جوان گذشته است. انگار که در مراحل سلوک و رفتار زمان گذراو، نوعی تمثیل و یانماد تکامل و تحول تدریجی ذهن و اندیشه بشر را می خوانیم. مرد جوان در تنهایی طولانی اش، دوره به دوره، مذهب، موسیقی و هنر را می گذراند و در سالهای آخر، به تفکر متکی به خود می رسد.

تا اینجا یک داستان جذاب است که تعلیق و شخصیت پردازی و کشش خوبی دارد. ادامه این تعلیق آن است که بانکدار فکر می کند که از وحشت باخت شرط بندی مرد جوان را بکشد و خود را خلاص کند. به هر حال اگر او چنین می کرد، یا خود را می کشت و یا این ساعت آخر هم می گذشت و مرد جوان پیروزمندانه در می آمد، داستان آن داستانی نداشت. اما، برخلاف پیش بینی ما، در انتهای داستان چرخشی رخ می دهد، به این شرح که جوان بدون اعتنا به پول کلانی که برده است، بی توجه به فخر پیروزی و نشان دادن استقامت خود، در حالی که بیست سال منتظر گذشت دقیقه آخر بوده، قبل از اینکه وقت تمام شود، از اتاق بیرون می آید و سرش را پایین می اندازد و می رود. این لحظه خاص را من آن داستانی نام نهاده ام.

در داستان «آدمکشها» می خوانیم که در یک شهر کوچک آمریکایی دو آدمکش در جست و جوی یک بوکسور فراری به کافه ای می آیند که مرد گریزان، هر روز ساعت ۶ در آنجا غذا می خورد. مشخص می شود که دو آدمکش قصد دارند مرد بوکسور را بکشند. تا اینجا، و به فرض اینکه آدمکشها موفق شوند هدف خود را ناکار کنند، یا بوکسور موفق شود باز هم به شهر دیگری بگریزد، با یک داستان خوش ساخت به خصوص با دیالوگ های قوی روبه رویم که مشخصات آمریکایی اسلحه و گانگستر و بوکس را هم دارد. اما وقتی که یکی از حاضرین در کافه، خود را به پانسیون بوکسور می رساند و خبرش می دهد، با صحنه ای غریب روبه رومی شویم. این صحنه بسیار انسانی است. مرد بوکسور می خواهد برود بیرون و کشته شود. البته داستان برای ما فاش نمی کند که در گذشته چه رخ داده و در عوض، فقط این لحظه برای ما مهم می شود که انسانی در موقعیتی به جایی می رسد که همه مسئله اش به دست آوردن نیروست تا از پناهگاهش بیرون برود و کشته بشود. این هم یک آن داستانی است.

می رسم به «کلیسای جامع» کارور. مرد کوری به خانه یک زن و شوهر دعوت شده. این مرد کور هم کلاسی زن بوده و سالها، دورادور یک نوع دوستی با تفاهم را ادامه داده اند. شوهر از ابتدا با نوعی تحقیر، مرد کور را پذیرا می شود. اما رفته رفته، عدم تعادل وزن شخصیتی این دو، به سود مرد کور تغییر می کند. چنانکه در صحنه ای در اواخر داستان، که سه نفری مشغول تماشای تلویزیون هستند، وقتی که زن به خواب می رود، شوهر قصد می کند که از جا بلند شود و برود دامن کنار رفته لباس خواب زن را روی پای او بکشد.

داستان، تا همین جا هم داستانی قابل قبول است، اما اوج آن وقتی است که شوهر در کنار مرد کور از تلویزیون، معماری یک کلیسای جامع را می بیند. کلیسای جامع از لحاظ اهمیت و شکوه معماری، مانند مساجد جامع خودمان است. گفت و گویی بین مرد کور و شوهر درباره معماری این کلیسا در می گیرد. کور از مرد می خواهد که روی کاغذ طرح کلیسا را بکشد و خود دست بر دست طراحی شوهر می گذارد. اینجا هم می تواند برای این داستان یک پایان خوب باشد. اما شعبده آن داستانی وقتی آغاز می شود که با روایت شوهر، متوجه می شویم که او احساس می کند که هنگام کشیدن خطوط کلیسا، این دست مرد کور است که دست او را هدایت می کند.

در شیوه داستان نویسی کارور، همین گوی و چخوف، پرداخت آن داستانی، تقریباً مشابه است. این هر سه با ریزبینی خاصی، ظرافتهایی را در کردار و گفتار و پندار آدمهای داستانشان کشف می کنند. چشم از تلسکوپ برمی دارند و بر ذره بین می گمارند تا پیچشهایی را که از نگاههای پینه بسته و عادت کرده پنهان می مانند، بیابند و به صورت آن داستانی، در داستانهای موفقشان، عرضه کنند. به عبارت دیگر، این سه نویسنده، در امتداد همدیگر، پیچشهای مو و اشارتهای ابروی واقعیت داستانی را تقریباً به یک نحو، دیده اند...

تا همین اواخر، فکر می کردم این موضوع که کارور تحت تأثیر چخوف است کشف خودم است، و به این هم می بالیدم، تا اینکه در جریان مطالعه برای همین برنامه، کتابی درباره کارور به دستم رسید، که از قول خود او نقل کرده بود که تحت تأثیر چخوف است. ایراد زندگی در جهان سوم همین است. مثل خوزه آرکاردیو بوتندیا، در صد سال تنهایی. خودش را مدت ها در آزمایشگاهش زندانی می کند، تا سرانجام بگوید: یافتم یافتم، زمین گرد است.

کشف من هم همین طور بود که البته و به علت کمبود منابع و پرت افتادگی از جریان ادبیات جهان خیلی هم عجیب نیست. به هر حال در این کتاب **Call if you need me**، کارور از قول نامه چخوف، نقل می کند که چخوف به مخاطبش توصیه می کند که دنبال این نباش که در داستان قهرمانان بزرگ و شخصیتها و ماجراهای بزرگ داشته باشی و اعتراف می کند که از چخوف یاد گرفته آدمهای معمولی و حادثه های کوچک می توانند بزرگ ترین منابع داستان باشند. البته شاید این طور محدود کردن حوزه داستان درست نباشد. چون به نظرم حادثه بزرگ با حادثه کوچک فرقی ندارد. فکر می کنم این رفتار نویسنده با زبان است که یک ماجرای کوچک یا یک ماجرای بزرگ را به یک داستان بزرگ تبدیل می کند.

به هر حال کارور یک آن داستانی با شکوه کشف می کند و با شکوه هم بیانش می کند. شباهت کارور و چخوف در همین آن داستانی است و پیدا کردن ظرافتهای عجیب بسیار انسانی در زندگی آدمهای معمولی. اینکه رئالیسم کارور را، که به اصطلاح «رئالیسم کثیف» نام نهاده اند، درست نیست. زیرا من در داستانهای کارور کثافتی ندیده ام. شاید منتقد و خواننده آمریکایی که روحیه محافظه کاری دارد، یا رنگ و ریشه پیوریتنی، به این دلیل از کارور خوشش نمی آید که او در داستانش، قضاوت خود را پنهان و یا

حذف کرده است. رئالیسم نوع کارور را باید رئالیسم عریان نام نهاد. در داستانهای او خیر و شر آن گونه که در اخلاقیات کلاسیک، مرزهای مشخصی دارند و تعریفهای معینی، جلوه نمی کنند و نگاه سرد و ماهی وار کارور به شخصیتهاش و اعمال آنها، طبعاً چنان خواننده محافظه کاری را آزار می دهد.

قسمت دوم بحث من به تراش زبانی مربوط می شود که در آثار کارور با آن رویه رو می شویم و باز هم در این خصوصیت رد پای همینگوی را می بینیم.

همینگوی، خود تحت تأثیر نویسنده ای است که در ایران، ما زیاد با نام او آشنا نیستیم و اگر هم بشناسیمش، به طور معمول او را فقط با «گتسی بزرگ» می شناسیم. همینگوی به رغم حسادتهایی که به اسکات فیتز جرال دارد اینها را در کتاب **Movable Feast** به طور غیر مستقیم لوم می دهد و این نشان می دهد که از فیتز جرال در سهای بسیاری گرفته است. برای ترجمه فارسی نام این کتاب، معادل دقیق و خوبی یافت نشده. بنا به پیشنهاد آقای دریابندری شاید بشود گفت «عیش مدام».

همینگوی خاطرات جوانی اش را در پاریس در بخشی از این کتاب نوشته و در مورد مراحل رسیدن به آن نثر مشهور و تراش دادن جملات و... حرف زده است. او به عنوان خبرنگار و ورزشی از آمریکا به پاریس فرستاده شده و خوب، وقت زیادی برای داستان نوشتن و گشت و گذار در موزه های پاریس داشته است. در این کتاب از صدمبار باز نویسی یک داستان حرف زده. نویسندگان از این لافها زیاد می زنند و نباید گول آنها را خورد. اما در کار همینگوی و نثر او داستانهای موفقش احساس می شود که روی این داستان زحمت کشیده شده و با یک بار نوشتن چنین زبان ناب و تجلی کلمه، به دست نمی آید.

در حقیقت، در کار نویسندگی ادبیات ناب جملات را باید دائماً تراش داد تا به پدیداری خاص کلمه رسید. خست بیان است که به خواننده کمک می کند داستان را خودش بسازد و همین، شیوه خاص همینگوی است، البته این شیوه اقتصاد کلمه و خست بیان ربطی به حجم ندارد. در پانصد صفحه هم می توان آن را داشت. پانصد صفحه ای که می توانست هزار صفحه باشد. یا در هزار صفحه که در صورت عدم خست بیان، سه هزار صفحه می شد.

کارور در همان نامه ای که عرض کردم، اعتراف می کند که تحت تأثیر چه کسانی بوده است. غیر از چخوف از آدمی یاد می کند مثل «جان گاردنر». حالا «شروود اندرسون» و «دونال بارتلمی» هم به جای خود. جان گاردنر که به نحوی به کارور درس هم می داده، جزء طرفداران این نظریه است که داستان را باید بارها نوشت و مکرر باز نویسی کرد. تأثیر این شیوه که قبل از اینها، همینگوی از آن حرف زده و عمل کرده، در نثر کارور به جایی می رسد که ما امروز از آن به عنوان مینی مالیسم یاد می کنیم. همان مینی مالستی که در ایران گاهی اشتباه هم شناخته می شود. به این صورت که فکر می کنیم داستان مینی مالستی یعنی داستان هفت هشت سطری، و بعد که می بینیم مثلاً به یک داستان سی صفحه ای کارور هم مینی مال گفته می شود، دچار تناقض و ابهام می شویم.

البته بعضی از داستانهای کارور مینی مالستی نیستند. اما

بی ارتباط به تعداد صفحات و سطرها، آن داستانهایی که طی زبانشان، عمل تقلیل گرای صورت گرفته، مینی مال هستند. تقلیل گرای، از فلسفه پدیدارشناسی، به هنر داستان نویسی رسیده است. با این فلسفه که نویسنده باید آن قدر از زبان ماجرا، زبان شخصیت پردازی، زبان زمان و مکان داستان تراش بدهد، تا زبان داستان به یک پدیداری ناب برسد و این مارابه حرف همینگوی نزدیک می کند که یک سطر از یک داستان را آن قدر باید تراشید، باز نویسی کرد و نوشت تا برسیم به آن اصل یا ذاتی که در جمله وجود دارد، و برسیم به رخ نمایی حادثه ای که در جمله می تواند پدیدار شود. به هر حال در این نوع رفتار زبانی، همینگوی و کارور به هم شبیه هستند. درباره چخوف من نمی دانم به چه نحوی بوده، حدس می زنم با آن سرعت نوشتاری که چخوف داشته و برخی سالها تا صد داستان نوشته و با توجه به عمر کوتاهش، بعید به نظر می آید که توانسته باشد داستانها را مکرر باز نویسی کند. اما فقط یک نبوغ کمیاب داستان گویی در کار بوده که با آن سرعت توانسته آن تعداد داستانهای خوب را بنویسد.

در مورد کارور و ریشه ها و منابع داستان نویسی اش خیلی بیشتر از اینها می توان گفت و نوشت، اما کمبود وقت و یا از آن سر، طویل شدن گفتار را هم باید در نظر داشت.

\*\*\*

■ **امیر علی نجومیان:** در ابتدای این بحث باید بگویم که مطالب مربوط به زندگی کارور را کنار می گذارم، به خاطر اینکه منابع زیادی در این زمینه وجود دارد و مقدمه ای که آقای مستور در کتاب **فاصله** به چاپ رسانده اند، مقدمه بسیار گویا و خوبی است و من پیشنهاد می کنم اگر کسی می خواهد درباره زندگی کارور چیزی بداند بهتر است به آن مراجعه کند. درباره گاردنر همان طور که آقای مندنی پور هم به آن اشاره کردند باید بگویم کارور برای اولین بار در کلاسهای داستان نویسی ای که گاردنر تدریس می کرد در کالیفرنیا شرکت می کند و خودش می گوید: «همیشه زمانی که می نویسم گاردنر را پشت سر خود احساس می کنم که نگاه می کند چه می نویسم و با کلمات، عبارات یا راه حلهایی نوشته ام را می پذیرد یا رد می کند.»

کارور در صحبتهاش مطرح می کند که گاردنر روی بعضی از جملات خط می کشیده و می نوشته **non negotiable** یعنی به هیچ عنوان در داستان نگه داشته نشوند و روی جملات دیگری خط می کشیده یا در پرانتز می گذاشته و می نوشته **negotiable** یعنی بعد با هم درباره اش صحبت کنیم. در ابتدا به رابطه داستان کوتاه آمریکایی با کارور اشاره می کنم. بعد بحث مینی مالیسم و رئالیسم کتیف را توضیح می دهم و آنگاه به درونمایه ها و شخصیتهای کارور می پردازم و چند جمله ای هم درباره شعر کارور خواهم گفت.

دهه ۷۰ و ۸۰ که کارور در آن داستان می نوشت، دهه داستان نویسی کاروری نبود، یعنی دهه داستان نویسی چخوفی و همینگوی ای نبود. در این دو دهه تجربه گرای در داستان نویسی مطرح می شود. سبک روایی پست مدرن تامس پینچن و جان بارت حاکمیت دارد که سبک ساده و دقیق کارور با این فضا فاصله زیادی داشت. سبک روایی پست مدرن پر از هزار توهای

روایی و سبک فراداستانی (metafiction) بود و کارور از این جهت به گذشته داستان نویسی در آمریکا بازگشت و برای همین است که منتقدان از همینگوی، چخوف و غیره صحبت می کنند. بدین سبب برخی کارور را احیاکننده دوباره داستان کوتاه آمریکایی در دهه ۸۰ شمردند. زمانی که از بازگشت به گذشته سخن به میان می آید، اسامی نویسندگان الهام بخش کم نیستند.

برخی سرچشمه داستانهای او را در داستانهای استیون کرین و ارنست همینگوی جست و جوی می کنند و شماری از چخوف و کافکا نام می برند. شاید بتوان گفت - البته این نظر شخصی من است - کارور، روشنی ساده و بی پیرایه سبک همینگوی را با نگاه ساده و طنزآمیز چخوف به زندگی، با لحن شوم کافکا درهم آمیخت. اما در عین این سادگی و روایت ظاهراً بدون نقطه عطف، داستانهای کارور به نظر من دارای شهود (epiphany) جویسی هستند: شهود پنهان در پشت زندگی عادی.

او در این باره می گوید: «این ممکن است که با یک خط مکالمه به ظاهر بی بو و خاصیت، لرزی را در ستون فقرات خواننده انداخت. این منبع شغف هنری است، آن گونه که ناباکوف در نظر داشت. این نوع نوشتنی است که علاقه ام را برمی انگیزد.»

نکته دیگر در مورد سبک داستان نویسی کارور این است که نگاه کارور به جهان، به طور ذاتی و درونی «نگاه داستان کوتاهی» است. به این معنی که کارور به اهمیت لحظه در داستانهایش پی برده و لحظه برایش مقدس است. این نگاه در مقابل نگاه رمان وار است که در آن توالی لحظه ها و اتفاقات و توالی زمان، اهمیت اساسی دارد. این دقیقاً بحثی است که آقای مندی پور مطرح کردند که می شود گفت اساس و شالوده داستان کوتاه است. داستان کوتاه بر یک «لحظه» و تقدیس یک لحظه استوار است، در حالی که رمان بر ارتباط و توالی بین لحظه ها استوار است. البته به نظر من رمان قرن بیستم تا حدودی سعی دارد به داستان کوتاه نزدیک شود. یعنی وقتی داستانهایی مثل داستانهای وولف یا جویس و داستانهای پست مدرن را نگاه می کنید، خیلیها سعی می کنند به اهمیت لحظه توجه کنند و توالی را بشکنند و خود را از استبداد توالی زمانی رها کنند.

همان طور که گفتم لحظه برای کارور از اهمیت خاصی برخوردار است. این لحظه اما، «نقطه عطف» به سبک و نظریه ادگار آلن پو نیست، لحظه عادی و روزمره ای است که در عین حال بیانگر ناب موقعیت انسان معاصر است. یک منتقد آمریکایی می گوید: «جنبه ای که کارور روی آن انگشت می گذارد - حتی برای کسانی که تا به حال کارخانه چوب بری یا گاراژ کامیون را ندیده باشند - این است که ادبیات می تواند از مشاهده دقیق زندگی واقعی شکل گیرد، واقعیت هر کجا و هر گونه که باشد، حتی اگر در مشاهده یک بطری سس گوجه فرنگی سر میز آشپزخانه باشد یا تلویزیونی که همین طور مدام روشن است.»

در آثار کارور معمولاً شخصیتها جلوی تلویزیون نشسته اند و گویا تلویزیون تا باد قرار است روشن باشد. این ارتباطی است که داستان کارور با رئالیسم کثیف (dirty realism) دارد که بعداً توضیح خواهیم داد.

درباره سبک کارور، جملات خود او در مورد لحظه آغازین

نوشتن داستان بسیار راهگشا است. او می گوید: «در لحظه شروع به نوشتن گاهی آنچه را می خواهی بگویی، پیدانی کنی تا اینکه یک خط می نویسی و ناگهان مسیر داستان مشخص می شود. همان طور که می نویسی کشف ادامه پیدای کند. آن وقت است که نسخه اول پدید آمده و وقت بازگشت است.» منظورش از بازگشت، البته، «دوباره نویسی» است. او ادامه می دهد:

«همه چیز در یک داستان مهم است، هر کلمه، هر نقطه. من به کم گویی در داستان اعتقاد دارم و به پروسه دوباره نویسی برای کوتاه کردن. شروع خیلی مهم است. یک داستان از همان خطهای اول یا سعادت مند است و یا نافرین شده.» اینک کمی دقیق تر درباره سبکش صحبت کنیم و اینکه چرا ما به کارور مینی مالیست می گوئیم و آیا این درست است یا نه. اگر بخواهیم مینی مالیسم را به سادگی تعریف کنیم، بیشتر منتقدان ایجاز و کم گویی کارور را به مینی مالیسم مرتبط می دانند.

کارور، خود، این عنوان را برای سبکش نمی پذیرد. او



می گوید: «مینی مالیسم گویی به کوتاهی و کوچکی نگاه و عملکرد اشاره دارد»: «It Smacks of Smallness of Vision or Execution Where I'm Calling from» آمده، این است (این جمله ای که کارور می گوید خیلی متفاوت است با آن چیزی که ما از مینی مالیسم می فهمیم).

«من عاشق جهش سریع یک داستان خوب هستم، هیجانی که از همان جمله اول شروع شود، حس زیبایی و رازی که در بهترین داستانهایی یافت می شود و چیزی که در آغاز بسیار برایم حیاتی بود، و هنوز هم مهم است، این حقیقت که داستان می تواند در یک نشست نوشته شود و در یک نشست هم خوانده شود، مانند شعر.»

این از یک جهت مینی مالیسم را تأیید می کند که در واقع ایجاز و کوتاهی نگارش است، دقت به هر کلمه است و اینکه حتی هر

امیر علی نجیبیان

کتاب ماه ادبیات و فلسفه / آبان ۱۳۸۲

۵

کلمه اضافی را باید از متن برداریم. اما از سوی دیگر آن احساساتی‌گرایی که مینی‌مالیسم همیشه از آن متنفر است به یک معنی در اینجا تأیید می‌شود.

اما آنچه مسلم است این است که کارور را از این جهت مینی‌مالیست خوانده‌اند که از بیان مطول احساسات راوی و شخصیت‌های دیگر در داستانها کاملاً پرهیز می‌کند. شاید ریشه انتخاب این سبک را بتوان در دورانی جست و جو کرد که آثار اولیه کارور توسط گوردون لیش، ویراستار مجله اسکواپر و انتشارات آلفرد ناپف، ویرایش می‌شد. بعدها خود کارور هم به این مسئله اذعان کرد که لیش آثار اولیه‌اش را از بیان مطول احساسات خالی کرده بود. شخصی که بعد از گاردنر روی بازخوانی، بازنویسی و تراش‌زبانی تأکید می‌کرد گوردون لیش بوده است.

یکی دیگر از ریشه‌های مینی‌مالیسم را در کارور باید در نوع شخصیت‌هایش جست‌وجو کرد. شخصیت‌های کارور - از راوی گرفته تا شخصیت‌های دیگر - همه به نوعی گنگ هستند. آنها در بیان

خواننده دارد. ما نمی‌دانیم. چرا که کارور چخوف‌وار شروع و پایان داستان را بریده است. آثار اولیه کارور نگاه مینی‌مالیستی بیشتری داشت و در آثار متأخر وی از این ویژگی کاسته شده است. به عنوان مثال اگر به داستان "The bath" که از داستانهای اولیه اوست نگاهی بیندازیم و بعد به بازنویسی همین داستان که بعدها با نام "A small good thing" به چاپ رسید، نگاه کنیم می‌بینیم که داستان چندین برابر حجم اولیه شده و نگاه خوشبینانه‌تری هم دارد. جالب اینجاست که هر یک از این دو داستان، طرفداران خود را دارند. بسیاری از منتقدان، ایجاز و کم‌گویی داستان اول را که احساس ترس و عدم اطمینان به خواننده منتقل می‌کند، بیشتر می‌پسندند.

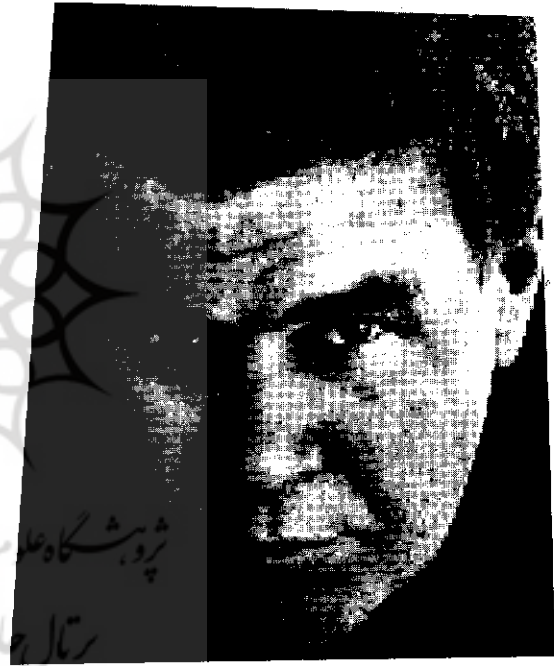
چند جمله‌ای درباره رنالیسم کثیف (dirty realism) صحبت می‌کنم. منتقدی رنالیسم کثیف را این‌طور تعریف کرده است: «رنالیسم کثیف یعنی نمایش نقایص محصول صنعتی» یعنی در واقع در جامعه سرمایه‌داری صنعتی نقایص نهادینه وجود دارد و رنالیسم کثیف در تلاش بیان اینهاست. کارور که به داستانهای تجربه‌گرایی دهه ۶۰ و ۷۰ علاقه نداشت، یکی از پیشروان سبک رنالیسم کثیف شناخته شد، به این معنی که او در پی بیان بی‌پرده و جسور از واقعیت بود. مثالی می‌زنم: در داستانی، درست پس از اولین بوسه راوی با دختری که بعداً همسرش می‌شود، راوی به دختر اشاره می‌کند که گوشه لب کثیف است! این بیان عریان و ضدرومانتیک کارور است که لقب رنالیسم کثیف گرفته است.

اما در بحث درونمایه‌ها و شخصیت‌های کارور، کارور می‌گوید: «هرچه می‌نویسم همه شرح حال شخصی است». او به ویژه درباره مصائب و ناگواریهای زندگی طبقه متوسط و پایین متوسط یا فقیر جامعه آمریکا می‌نویسد، به این دلیل که از این امر تجربه دست اول دارد. کارور در مصاحبه‌ای در اواخر عمرش ذکر کرده بود که هنوز هم بیش از نیمی از اقوام من در فقر بسیار به سر می‌برند. این باعث شد که کارور در باب شخصیت‌های فقیر تمرکز کند. اما این مصائب همه به طور تلویحی بیان می‌شوند.

در واقع شخصیت‌های کارور به فاصله‌ای بین بیان و احساس دچارند. آنها قادر به بیان احساسات خود نیستند. مثلاً در داستان «پرها» دو زوج در یک میهمانی هستند که هیچ‌کدام نمی‌توانند احساسات فردی خودشان را بیان کنند و واقعاً نمی‌دانند که در آن موقعیت باید چگونه عمل کنند و بعد از اینکه این میهمانی تمام می‌شود، وقتی زوج میهمان به خانه برمی‌گردند، انگار این میهمانی خودش شهودی برایشان بوده تا رابطه خودشان را با هم اصلاح کنند.

انسانهای کارور همه تنها هستند. زمانی که زن داستان "A small good thing" در بیمارستان با همسرش بر سر بستر پسرش قرار می‌گیرد، خود و پسرش را در این فاجعه همراه می‌بیند، همسرش را غایب حس می‌کند با وجودی که همسرش همه جا کنارش بوده است. البته زمانی که همسر اذعان می‌کند که او هم برای پسرشان دعا کرده است، این سد شکسته می‌شود.

علاوه بر «فقر»، «تنهایی» و «عدم بیان احساسات» به درونمایه‌های دیگر هم می‌شود اشاره کرد. داستانهای کارور بیش از هر چیز از «خلأ» صحبت می‌کنند. چیزی در زندگی انسانها خالی است که خود هم نمی‌دانند آن چیست. درونمایه اصلی



رنالیسم کارور

و تفسیر آنچه بر آنها می‌گذرد، کاملاً ناتوان‌اند و البته این به روایتی گنگ و بدون نقطه اوج می‌انجامد. اما نکته جالب و ظریف در داستان گویی کارور این است که پشت این گنگی، روابط و سخنها حکایت از اوجهای غریب حسی دارند. شخصیتها به طور غریبی در لحظه‌ای حس خود را بیان می‌کنند و به شور می‌آیند. مثلاً در داستان «چرانمی رقصید؟» مردی که در ازدواج شکست خورده است، تمام وسایل خانه خود را سمبولیک‌وار به حیاط می‌برد تا بفروشد. زوج جوانی به وسائل علاقه نشان می‌دهند و مرد در پایان داستان آنها را به رقصیدن در کنار خیابان با یکدیگر در برابر این اثاثیه ترغیب می‌کند. این تمام داستان است! قرار گرفتن وسایل در حیاط حس خلأ، ناتوانی و پایان و شکست مرد را کاملاً به خواننده منتقل می‌کند و به ارث رسیدن این وسایل به زوجی جدید شاید به انتقال این نکبت در آینده اشاره دارد و شاید هم رقص آنان در خیابان پایان خوشی باشد. البته این بستگی به نگاه

داستانهای کارور به نظر بنده این «خلأ» است. خلأ موضوعی است که خیلی از داستان‌نویسان به آن نگاه کردند، اما شخصیت‌های کارور خودشان نمی‌دانند که این خلأ چیست و چگونه می‌توان آن را پر کرد. این دید چخوفی، مایه طنزی به داستان هدیه می‌کند که رفتار ما انسانها را بسیار احمقانه جلوه می‌دهد.

الکلیسم با ایجاد توهم همراه آن و سراب سیری و رضایت، انگار که سعی در پر کردن این خلأ دارد. در واقع شخصیت‌های داستان برای پر کردن خلأ به الکل پناه می‌برند.

عشق و ازدواج و زندگی خانوادگی از مهم‌ترین بسترهای این خلأ هستند. کارور به عشق در دنیای معاصر، مفهوم عشق از دو نقطه نظر جسمانی و معنوی و ناپایداری عشق می‌پردازد. او می‌پرسد: عشق اگر به پایان می‌رسد، پس معنی آن چیست؟ زوج‌های داستانها همیشه درگیر این سوالات هستند و خیانت خطری است که همیشه در کمین است. نبود انگیزه عاطفی و جنسی کافی برای با هم بودن، و خشونت نسبت به زنان، ناپایداری این بنا را روشن می‌سازد. زندگی خانوادگی شخصیت‌های کارور، سرشار از خاطرات تلخ، گمشده، مخفی شده، زخمها، آرزوهای دست نیافته، نفرت، اضطراب و افسردگی هستند. این همه، ما را به یک درونمایه اصلی دیگری یعنی «شکست» می‌رسانند: «شکست فیتز جرالدي». وقتی ما فیتز جرالدي را با همینگوی مقایسه می‌کنیم می‌بینیم که همینگوی در اوج مصیبت‌هایی که برای شخصیت‌هایش اتفاق می‌افتد، همیشه صحبت از پیروزی می‌کند. اما در مقابلش فیتز جرالدي تلاش‌های انسانی را با شکست برابر می‌داند و از این جهت کارور بیشتر فیتز جرالدي است تا همینگوی ای.

اما در داستانهای آخر کارور ما شاهد یک شهود هستیم. در یک کلام، داستانهای کارور همه درباره آن نقطه باریک‌تر از مویی است که یک واقعه ساده و روزمره را به یک فاجعه یا نقطه عطف درونی پیوند می‌دهد. من روی وجه «درونی‌اش» تکیه می‌کنم چون هیچ نقطه عطف بیرونی‌ای برای خواننده وجود ندارد. خواننده باید این را لمس کند. آن لحظه‌ای که مثلاً آقای مندنی پور مطرح کردند که دست آن مرد نابینا روی دست میزبان گذاشته می‌شود که طرح کلیسای جامع را بکشد، در واقع کاملاً درونی است و نمی‌شود آن را خیلی ساده به عنوان یک نقطه عطف پیدا کرد.

شخصیت‌های حاشیه‌ای کارور که زندگی خسته‌کننده و ملال‌آوری را تجربه می‌کنند، بر اثر یک حادثه کوچک به شهود و بینش می‌رسند. می‌گویم «کوچک»، مثلاً در داستانی، عکاسی دوره‌گرد در خانه تان را می‌زند و عکسی را که از خانه تان گرفته به فروش می‌گذارد. این شغل عکاس است که از بیرون خانه‌ها عکس می‌گیرد و بعد در می‌زند و می‌گوید: می‌خواهید این عکس را از من بخرید؟ مردی در بازار می‌کند و عکس، خودش منبع یک شهود می‌شود و فرد خودش را در آن عکس در پشت پنجره می‌بیند و یک دفعه این دیدن خود در عکس حالت آشنایی زدایی ایجاد می‌کند که آیا خودش است و چگونه بود که من پشت پنجره بودم و این برای مرد عمیق‌ترین کاوش در زندگی تنه‌هایش می‌شود: عکسی که یک دوره‌گرد از او گرفته، یا زوجی که به

میهمانی شام به خانه دوست خود می‌روند و با دیدن کودک خانواده تحولی درونی در آنها ایجاد می‌شود.

جالب است که عنوان تعدادی از داستانهای کارور به صورت سؤال است و این البته به عنصر سؤال در داستانهای او بازمی‌گردد: سؤالی که شخصیت‌ها مرتب می‌پرسند، بدون اینکه پاسخی برایشان داشته باشند یا بیابند. شخصیت‌های کارور در طی انجام وظایف روزمره خود وزن سنگینی روی شانه‌های خود حس می‌کنند. وزن سنگین عدم یقین درباره ازدواج و خانواده و معنی وظایفشان در برابر یکدیگر.

کارور می‌گوید: «تقریباً تمام شخصیت‌های داستانهای من به نقطه‌ای می‌رسند که درمی‌یابند مصالحه کردن و تسلیم شدن بخش مهمی از زندگی آنهاست. آنگاه یک لحظه اشراق، الگوی زندگی روزانه‌شان را در هم می‌ریزد. این لحظه گذرایی است که



در طی آن، آنها دیگر نمی‌خواهند مصالحه کنند و پس از آن درمی‌یابند که هیچ چیز واقعاً تغییر نمی‌کند.»

نکته دیگری که باید درباره سبک داستان‌نویسی کارور به آن اشاره کرد، به نظر من «گذار» است. در واقع داستانهای اولیه کارور با داستانهای آخر او تفاوت ماهوی دارند و به نظر می‌رسد گذاری انجام گرفته است. زمانی که داستانهای اولیه کارور را مثل 'What's in Alaska?' یا 'Are these actual miles?' یا 'Bicycle muscles cigarettes' را با داستانهای آخری او مانند: 'A small good thing' یا 'Where I'm calling from' یا 'Cathedral' مقایسه کنیم، می‌بینیم که فضای سرشار از الکلیسم و ناامیدی داستانهای اولیه به نور و تابندگی خاصی در داستانهای آخر تبدیل شده است. این نور و تابندگی یعنی کلمه انگلیسی 'radiance' کلمه‌ای است که کارور در بیان داستانهای آخرش استفاده می‌کند و می‌گوید من



در پایان داستان نویسی به یک "radiance" رسیدم.

همان طور که در برابر جریان ایستاده است.»

مسائل شخصیت‌های داستانی‌های اولیه بیشتر حول مشکل ارتباط خانوادگی، نبود شغل مناسب و ارتباط انسانها با دنیای بیرون دور می‌زند. شخصیتها در پایان داستان از خدا طلب کمک می‌کنند و داستان بدون پاسخ، پایان می‌یابد. اما در داستانی مانند "A small good thing" فاجعه‌ای عظیم رخ داده است. پسر بچه‌ای در روز تولدش با ماشینی برخورد می‌کند و به اغما می‌رود. پدر و مادرش در بیمارستان تحت عذاب روحی وحشتناکی هستند. ولی طنز چخوفی جالبی روی می‌دهد و آن اینکه مادر هفته قبل از تولد کیک را به شیرینی‌پزی سفارش می‌دهد و پولی بابتش نمی‌دهد تا روز تولد کیک را دریافت کند. روز تولد تصادف اتفاق می‌افتد و مسلم است که هیچ کس نمی‌رود کیک را تحویل بگیرد. هر بار که این پدر یا مادر برای لحظه‌ای به خانه می‌آیند تا دوباره پیش پسرشان برگردند، شیرینی‌پز با تلفنهای تهدیدآمیز، آنها را تهدید می‌کند یا جملاتی تلخ مانند «پسرتان را فراموش کرده‌اید!» می‌گوید. این جملات فضای کافکایی عمیقی به داستان می‌دهد. در این داستان هم شخصیتها از خدا کمک می‌خواهند، اما در پایان، ماجرا با حرف زدن شیرینی فروش تمام می‌شود. در واقع پدر و مادر غم خود را با شیرینی فروش شریک می‌شوند. این از داستانهای آخر کارور است.

یا در پایان «کلیسای جامع». داستانی که کارور نقطه عطف مرحله جدیدی از زندگی ادبی خود می‌نامد. مرد راوی با مردی نابینا روی پاکت خرید سوپرمارکت، طرح یک کلیسای جامع را می‌کشد و به این ترتیب، با یکدیگر پیوند می‌یابند و ذهنیتی را شریک می‌شوند که مظهر امید داستانهای آخر کارور است. اما در مورد شعر کارور: کارور همیشه شعر می‌گفته و این طور نبوده که فقط در یک دوره خاص شعر بگوید، او می‌گوید: «در مجلات همیشه اول شعرها را می‌خواندم بعد داستانهای را. اما سرانجام باید انتخاب می‌کردم، و من به طرف داستان رفتم و این انتخاب درست بود.»

کارور به شعر و ایجاز آن بسیار علاقه مند بود. شعر در زندگی او زمانی مهم شد که زندگی با تس گالاگر شاعر آمریکایی را آغاز کرد. او حدود سالهای ۱۹۸۳ به طور جدی سرودن شعر را شروع کرد. بیشتر به زبان عامی با سبک عاشقانه روایی شعر می‌گفت و از ویلیام کارلوس ویلیامز و چارلز بوکوفسکی الهام می‌گرفت. کتابهای شعر بسیاری از او منتشر شده است. شعری به نام «جریان» یا «جریان آب» (The Current) را برای این جلسه ترجمه کرده‌ام که از این قرار است:

«این ماهیان هیچ چشم ندارند،

این ماهیان نقره‌ای که در رویاهای شبانگهی به سراغم می‌آیند،

تخمک و نطفه خود را پخش می‌کنند

درون حفره‌های مغز من.

اما یکی ماهی است که می‌آید

سنگین، زخم خورده، آرام مانند دیگران

که تنها در برابر جریان آب ایستاده است.

در برابر جریان دهان تاریکش را می‌بندد.

می‌بندد و می‌گشاید،

\*\*\*

■ **مصطفی مستور:** در ابتدا ما می‌توانیم یاد بگیریم از سرکار خانم دکتر مریم خوزان که آشنایی من با کارور از طریق ترجمه داستان کوتاهی از کارور به نام «چند تا جعبه» به قلم ایشان بود. داستان در مجموعه از این زمان از این مکان چاپ نشر نی شده بود و همان انگیزه‌ای شد برای جست و جوی داستانهای دیگر کارور. «چند تا جعبه» مسلمان‌یک از شاهکارهای داستان‌نویسی آمریکا و یکی از برجسته‌ترین داستانهای کارور است. البته کارور چند داستان ضعیف دارد، تعدادی داستان متوسط هم دارد، اما عموماً داستانهایش خوب و قابل قبول هستند و تعدادی هم برجسته و شاهکار. من خیلی خوش شانس بودم که از طریق «چند تا جعبه» با کارور آشنا شدم و نه مثلاً از طریق داستان کوتاه «علائم» که همان سالها خانم فرزانه



مصطفی مستور

طاهری ترجمه کرده بودند و در مجله آدینه هم چاپ شده بود. دست کم تا به حال بیست بار این داستان را خوانده‌ام و یا در کارگاههای قصه‌نویسی برای هنرجویان تحلیل کرده‌ام که آخرین بار چند ماه قبل بود که باز هم زوایا و نکات تاریکی برایم روشن شد و این قصه به طرز عجیبی، عمیق و تمام نشدنی است. در حقیقت واجد همه آن چیزهایی است که بربک شاهکار می‌شود اطلاق کرد. اگر شاهکار را این گونه تعریف کنیم که با هر بار خواندن بشود چیزهای جدید از آن کشف و استخراج کرد و هر بار هم بر خواننده تأثیر بگذارد و مرور زمان هم آن را بی اعتبار نکند، باید گفت «چند تا جعبه» واجد همه این ویژگیها است، یاد دست کم من این طور فکرم می‌کنم.

سعی می‌کنم صحبت‌هایم را در قالب پاسخ به دو پرسش کلی جمع‌بندی و خلاصه کنم. پرسش اول اینکه کارور چگونه

نویسنده‌ای نیست و پرسش دوم اینکه کارور چگونه نویسنده‌ای هست، تأکید من در پاسخ به این پرسش که کارور چگونه نویسنده‌ای نیست، اشاره به آن مؤلفه‌ها و عناصری است که آگاهانه از سوی نویسنده در آثارش به کار گرفته نشده‌اند. در واقع این مؤلفه‌ها از همان اهمیتی برخوردار هستند که نویسنده، مؤلفه‌هایی را آگاهانه یا ناخودآگاه در آثارش قرار می‌دهد. مجموعه‌ای از این دو عناصر است که شاکله و سبک و هویت اثر هنری نویسنده را می‌سازند.

نخستین ویژگی که در آثار کارور یافت نمی‌شود، اندیشه و تفکر فلسفی است. مادر آثار او هرگز با احکام کلی درباره هستی و انسان و سرشت بشری یا پرسشهای بنیادینی که انسان در طول تاریخ با آن مواجه بوده، روبه‌رو نیستیم. سؤالهای کارور به شدت جزئی و معطوف به روزمرگی و سادگی است. در حقیقت داستانهای کارور برآمده از یک تفکر عمیق فلسفی نیستند. از این جهت شاید بشود کارور را با هموطنش دیوید سالیانجر مقایسه کرد که در هر یک از آثارش می‌کوشد بخشی از یک پازل فلسفی را



ترسیم کند و بدین شکل آثارش دغدغه‌های فلسفی نویسنده را بازتاب می‌دهند، اما در آثار کارور ما اصولاً با چنین رویکردی مواجه نیستیم.

دومین ویژگی که در آثار کارور یافت نمی‌شود، بینش سیاسی است. کارور در صدد القای هیچ شعار یا ایده سیاسی نیست. آثار او مطلقاً عاری از مسائل روز هستند. از این نظر به شدت مورد انتقاد قرار گرفته که ما هیچ وقت در آثار او نمی‌دانیم رئیس جمهور آمریکا کیست، چه جنگی روی داده یا خبری از اتفاقات سیاسی روز رانمی‌بینیم، حتی من به جرأت می‌گویم آثار کارور فاقد تعهد اجتماعی هستند، به آن معنا که بخواهد یک دغدغه کلان اجتماعی را در آثارش طرح کند یا بخواهد قهرمانهای خودش را برای تغییر و دگرگونی در جامعه نشان دهد. برعکس داستانهای او نمایش

فشاری است که اجتماع بر فرد وارد می‌کند و نه فرد بر اجتماع. سومین ویژگی که باز در آثار کارور نیست و خودش هم اعتراف کرده - و اگر اعتراف هم نمی‌کرد باز هم آثارش این زافریاد می‌زنند - پرهیز او از فرم‌گرایی و پرداخت به قالب است. در واقع فرم در کار او هرگز به گونه‌ای نیست که بر معنای طرح شده در قصه سنگینی کند. معمولاً فرم در آثارش در لایه‌های پایین فرو می‌رود و در دل معنا آمیخته می‌شود. این خصوصیت البته به معنای شلخته بودن، ساده‌انگاری و سست بودن فرم در آثار او نیست. کارهای او اتفاقاً به شدت منسجم، منظم و دقیق هستند. یک بار رولان بارت گفته بود که نگرانم چرا دانشجویان به تئوریهای ادبی پشت کرده‌اند و سراغ چنین بحثهایی را نمی‌گیرند و کارور از این سخن بارت تعجب کرده بود.

اما برای پاسخ به این پرسش که کارور چگونه نویسنده‌ای است، شاید بشود پاسخ را در یک جمله خلاصه کرد: کارور نویسنده‌ای است که به زندگی متعهد است و به تعبیر خودش: ادبیات باید تنیده با زندگی، تأیید کننده و تغییر دهنده آن باشد. همینگوی می‌گوید: «من متفکر بزرگی نیستم، پیام آتشی برای آدمیزاد نیاورده‌ام، با این همه دنیا را عجیب می‌شناسم. با هزاران گوشه و کنار زندگی‌اش.» من فکر می‌کنم این تعریف بر کارور همان میزان صدق می‌کند که بر همینگوی. اما این زندگی و تجربه‌های آن چگونه در آثار کارور به بار نشسته است؟ من در یک بررسی کلی بر آثار او، اعم از ترجمه شده یا نشده، به این نتیجه رسیده‌ام که حدود ۹۰ تا ۹۵ درصد قصه‌هایش به نوعی ریشه در تجربیات شخصی‌اش دارند و این تجربه‌ها بعد از گذر از یک فرآیند کاملاً پیچیده و خلاقانه در قالب هنری داستان پدیدار شده‌اند. در واقع این توقع از کارور و نویسنده‌ای در سطح او می‌رود که تجربه‌های زندگی‌اش را به مثابه معادنی در نظر بگیرد و بعد سعی کند آنها را استخراج کند و به اثر هنری تبدیل سازد. به همین دلیل است که می‌شود کارور را نقد بیوگرافیکال کرد. شاید از نمونه‌ای‌ترین نویسندگانی باشد که نقد بیوگرافیکال بر او صادق است، چون داستانهایش همه ریشه در زندگی‌اش دارند. این تجربه‌ها به مثابه زیرساختهای محتوایی، دائماً آثار او را تغذیه می‌کنند و غنی می‌سازند. اولین تجربه مهم کارور در ۲۰ سالگی‌اش شکل گرفت، زمانی که صاحب دو بچه شده بود. یعنی به تعبیر خودش ورود بزرگ‌ترین و مهم‌ترین تأثیر در زندگی‌اش. کارور خیلی زود از دواج کرد، یعنی در نوزده سالگی و با خانم ماریان بارک که تنها شانزده سال داشت. این زوج جوان بعد از دو سال صاحب دو بچه می‌شوند. آن هم در دهه ۵۰ با وضع اقتصادی نسبتاً راکد آمریکا و طبقه‌ای که کارور از آنجا می‌آمد. خانواده‌ای زیر متوسط و نسبتاً فقیر. کارور ناچار بود برای تأمین معاش سخت کار کند و به شغل‌هایی روی آورد که جزء شغل لایه‌های پایین جامعه است. از کار در کارخانه چوب بری گرفته تا پادویی، کارگری، نگهداری و این جور مشاغل. این دوره یا به تعبیر ویلیام استول - یکی از بهترین زندگینامه‌نویسان کارور - دوران کارگری کارور حدود ۱۰ تا ۱۲ سال به طول انجامید. برخلاف فلانری آکانر که معتقد بود نویسنده‌ها برای نوشتن همیشه از دوران کودکی خودشان تغذیه می‌کنند، کارور معتقد بود که از کودکی‌اش چیزی در آثارش نیست و هر چه هست به بعد از بیست سالگی مربوط می‌شود. به هر حال می‌شود

تصور کرد که زوجی بسیار جوان که هم می خواهند تحصیل کنند و هم مسئولیت بزرگ کردن دو بچه را به دوش می کشند و هم به لحاظ اقتصادی وضع مناسبی ندارند، در زندگی با چه مشکلاتی رو به رو خواهند بود. این دوره که یک دوره اجباری در زندگی کارور بود، ثمرات خوبی داشت که مهم ترین آن ورود شخصیت‌هایی از طبقات پایین جامعه به داستانهای او بود. یعنی نگهبانان، آرایشگران، دلالان، آشپزها، کارگراها و نظایر آنها. حتی زمانی که کارور در دهه آخر عمرش از رفاه و تمکن نسبی برخوردار بود، باز هم این شخصیتها در آثارش حضور داشتند. او همیشه خودش را به نوعی وام دار این اشخاص می دانست و معتقد بود که این آدمهارا خیلی خوب می شناسد. آدمهایی که وقتی در خانه را می زنند، می لرزند، وقتی تلفن به صدا در می آید، از جامی پرند، وقتی آخر ماه می آید عزا می گیرند یا وقتی یخچالشان می سوزد نمی دانند چه خاکی بر سر کنند. اینها آدمهایی هستند که کارور با آنها آشناست و وقتی شروع به توصیف آنها می کند در چند سطر اول داستانش به شدت برای ما ملموس و محسوس می شوند.

ظاهر آکوشش برای رفع معاش برای او گران تمام شد و یکی از مفرهایش رو آوردن به الکل به شکل افراطی بود، به طوری که چند بار در مراکز بازپروری بستری شد تا ترک کند. گرچه در دوم ژوئن ۱۹۷۷ موفق به این کار شد و برای همیشه الکل را کنار گذاشت، اما الکل به عنوان یک تجربه سیاه در زندگی اش باقی ماند. به هر حال در کمتر داستانی از او مسئله الکل و الکلیسم به چشم نمی خورد. الکل در آثار او همواره یا به صورت مستقیم حضور دارد و یا غیر مستقیم. من فکر می کنم الکل و الکلیسم را می شود به عنوان یکی از شخصیت‌های ثابت کارور به حساب آورد. شخصیتی نامحسوس که گرچه به صورت انسان وارد داستانش نمی شود اما همیشه حضوری جدی دارد. اگر ما شخصیت را به عنوان عنصری تعریف کنیم که پیش برنده داستان است، عمل می کند و برای حرکت داستان انرژی کافی تهیه می کند، الکل به طور کامل این نقش را در آثار کارور ایفا می کند. به هر حال تا حد زیادی زندگی شخصی و خصوصی کارور را موضوع الکل از هم گسست. کارور بعد از سال ۱۹۷۷ موفق می شود الکل را کنار بگذارد اما دیگر خیلی دیر شده بود. سرانجام ظاهراً به همین دلیل از همسرش جدا می شود و سومین تجربه تلخ برای نویسنده در زندگی اش رخ می دهد: طلاق. طلاق موضوعی است که در حدود پنجاه درصد آثارش به اشکال مختلف بیان می شود. دو تا از بهترین داستانهای که این موضوع را مطرح کرده داستان «صمیمیت» و «هر وقت کارم داشتی تلفن کن» است. در داستان دوم زن و شوهری که تصمیم به طلاق گرفته اند، خانه ای اجاره می کنند با این قرار که به زندگی شان برگردند و آن را باز سازی کنند. تا صبح می مانند و حرف می زنند. صبح، زن به مرد می گوید که نمی توانیم ادامه بدهیم، من می روم و تو هم به دوستت زنک بزنی باید پیش تو. مرد می گوید من این کار را نخواهم کرد. وقتی تا فرودگاه همسرش را همراهی می کند، می گوید: با ماشین برگشتم خانه و قهوه درست کردم و رفتم سراغ تلفن و زنک زدم.

به قول اروینگ هاو - یکی از بهترین منتقدان آمریکایی - مسائل تمام نشدنی دعوای زن و شوهرها در آثار کارور به فور یافت می شود و هر کدام از نوعی تازگی برخوردار است. به رغم این سه

تجربه تلخ که هر کدام می توانند تا حد زیادی یک نویسنده را به لحاظ مایه های داستانی غنی کنند، کارور تجربیات خوبی هم داشته و آن عشق است که دست کم دوبار در زندگی آن را تجربه کرده است: یک بار با ماریان بارک و بار دوم با تس گالاگر. عشق اولش به شکست منجر می شود و خودش زندگی معنوی و فرهنگی اش را ده سال آخر عمرش می داند که با گالاگر زندگی می کرد. هر دو نوع عشق هم در آثار کارور است، هم عشق دوران جوانی و هم عشق میان سالی و به بهترین شکل اینها را در داستانها «تب»، «برها» و «فاصله» توصیف کرده است.

من فکر می کنم کارور سعی کرده در تمام آثارش یک حرف را بزند و آن هم در ماندگی و ناتوانی انسانها از تحمل مشقات زندگی و توصیف سنگینی بار زندگی است. چیزی که به نظر می رسد از دوش آدمهای کوچک و ضعیف کارور فراتر رفته است. آدمهای او دائم در زندگی شکست می خورند، به زمین می خورند و موفق نمی شوند. داستانها معمولاً از یک نقطه شکست شروع شده و به یک نقطه شکست دیگری که عمیق تر است می رسند. اگر بخواهیم کارور را در یک جمله توصیف کنیم باید بگوییم او بهترین راوی شکست انسانی است. برخلاف همینگوی که معتقد بود انسان را می شود نابود کرد اما نمی توان شکست داد، آدمهای کارور مرتب شکست می خورند یا از الکل یا عشق یا تأمین معاش زندگی یا در زندگی زناشویی. در ماندگی و شکست از مایه های ثابت آثار کارور است و او در داستان کوتاه خود با دقت یک مینیاتور است، به ترسیم این شکست می پردازد.

در مورد سبک کارور فقط به مینی مالیزم اشاره می کنم. کارور از این تعبیر بیزار بود و خودش را مطلقاً مینی مالیزم نمی دانست. شاید تعبیر ادوارد لیسکی، یکی از منتقدان آمریکایی، درباره او صحیح تر به نظر برسد که او را یک پرسپرسی نیست یعنی یک دقیق گو و دقت گرا نامید. داستانهای اولیه کارور که تحت تأثیر گوردون لیش و جان گاردنر نوشته شده اند البته ویژگیهای مینی مالیزم را دارند. گاردنر به او می گفت اگر ۲۵ کلمه برای گفتن یک جمله در اختیار داری ۱۰ تا را حذف کن و با ۱۵ کلمه بگو و گوردون لیش فراتر گذاشت و به او توصیه - و در حقیقت دیکته - می کرد که باید ۱۵ کلمه را به ۵ کلمه تقلیل داد. محصول توصیه های گوردون لیش بر کارور چیزی بود مثل داستان «حمام». کارور وقتی از این فشارها رهایی یافت و در حقیقت از فشار روحی و معنوی این دو فرد که بسیار هم در نویسندگی او تأثیر مثبت داشتند، رها شد، داستان «حمام» را یک بار دیگر بازنویسی کرد که نتیجه سه برابر حجم اول شد، به نام «یک چیز کوچک و خوب».

نکته دیگر در سبک کارور، نوع رئالیسمی است که او به کار می گیرد. رئالیسم داستانهای او نوعی رئالیسم استیلیزه شده است. واقعیت در داستانها به شدت استیلیزه و تراش خورده است. مثلاً وقتی کارور می خواهد آشپزخانه ای را توصیف کند، به هیچ عنوان به تمام اجزاء و اشیاء آشپزخانه اشاره نمی کند. تنها به چیزهایی اشاره می کند که شخصیت‌هایش با آن در ارتباط هستند. مانمی دانیم در آشپزخانه میز غذاخوری هست مگر اینکه شخصیت داستان پشت میز بنشینند. ما نمی دانیم یخچال هست، مگر اینکه کسی آن را باز کند. نمی دانیم ظرفشویی کجاست، مگر کودکی به آن تکیه دهد. کارور به هیچ عنوان از قبل فضای داستانش را توصیف نمی کند و تنها به چیزهایی

بسندہ می کند کہ ضروری هستند.

خصوصیت دیگری که به مایه های داستانی کارور باز می گردد، تهدید و ناامنی است. داستانهای کارور به شدت ناامن هستند. وقتی داستانی شروع می شود ما حس می کنیم اتفاق غریبی قرار است رخ بدهد و تا پایان داستان اتفاقی که خواننده انتظارش را می کشد، رخ نمی دهد و بعد که داستان تمام می شود و ما به قصه فکر می کنیم، می بینیم که اتفاق افتاده است منتها آنقدر پنهان و نرم و در لایه های زیرین، که تنها پس از پایان داستان و اندیشیدن به آن است که اتفاق درک می شود.

به عنوان نمونه کارور داستانی دارد با نام «کسی که روی این تخت می خوابیده» که مثل تمام داستانهای کارور با شروع لغزنده آغاز می شود. شروعی که بلافاصله خواننده را در متن داستان می لغزاند و او را رها نمی کند: «ساعت سه نیمه شب است که تلفن زنگ می زند. همسرم



کسی هستم؟ زن می گوید من جواب جدی می خواهم. فردا که مرد به اداره می رود و ظهر برمی گردد، می گوید فکرهایش را کرده و حالا با اطمینان می گوید که زن دوشاخه را نکشد و بگذارد مرد به انتهای سرنوشت محتومش برسد. همان لحظه باز تلفن زنگ می زند. مرد گوشی را برمی دارد و زنی که حالا دیگر مست نیست و کاملاً هوشیار است می گوید: منزل باد آنجاست؟ مرد شروع می کند به فحاشی کردن. همان طور که حرف می زند، می بیند صدایی آن طرف خط نیست و همسرش دوشاخه را کشیده است. در پایان داستان مرد می گوید احساس می کند که از مرزی عبور کرده ام. مرزی که تا به حال نسبت به آن بی توجه بوده ام. اشاره او به مردن است که اصلاً در زندگی اش این قدر جدی به آن فکر نکرده بود. به اینکه اگر در آن شرایط «نه مرگ نه زندگی» قرار بگیرد دوشاخه کشیده شود یا نه؟ در حقیقت داستان که با زنگ تلفن ساعت ۳ نیمه شب و بیداری زن و شوهر شروع می شود گویی اشارتی است نه به بیداری فیزیکی بلکه کنایه ای است به بیداری آدمها از غفلت زندگی. از این نکات در آثار کارور زیاد است و بایک یا دو بار خواندن نمی توان همه زوایای آنها را دریافت.

مثال دیگر مربوط است به داستان «در آلاسکا مگر چه خبر است؟». زن و شوهری به اسم کارل و مری به خانه دوستشان - جک و هلن - می روند و طبق معمول شروع می کنند به باده نوشی. کارل کفشهای نویی خریده و در داستان چند بار به آنها اشاره می شود. مری با جک ارتباطاتی دارد که کارل در حالت مستی به گونه ای مبهم چیزهایی دستگیرش می شود، اما به روی خودش نمی آورد. مری گریه ای در خانه دارد که به آن علاقه مند است. من پایان داستان را، یعنی وقتی زن و شوهر - کارل و مری - از مهمانی به خانه شان برگشته اند می خوانم:

درست همان وقت که کارل می خواست چراغ را خاموش کند، فکر کرد چیزی را در راهرو می بیند. همین طور خیره شد و فکر کرد دوباره آن را دیده، دو چشم کوچک، دلش فروریخت، پلک می زد و خیره نگاه می کرد. خم شد تا چیزی پیدا کند و پرت کند. یکی از کفشهایش را برداشت، صاف نشست و با هر دو دست لنگه کفش را گرفت. صدای خرخر او را شنید و دندان هایش را به هم فشرد. منتظر ماند تا یک بار دیگر تکان بخورد، یا کو چک کو چک ترین صدایی بکند.

در حقیقت گریه نمادی از همسرش است و منتظر است تا یک بار دیگر تکان بخورد. تا یک بار دیگر خطا کند. داستانهای کارور مملو از این پایانهاست.

در داستان «چند تاجیه» مادر مردی که دائم در حال سفر است و هیچ شهری برای سکونت او را راضی نمی کند، به شهری که پسرش زندگی می کند می آید. هر جا که می رود از آنجا ایراد می گیرد و نمی تواند یک جا بماند. مدتی بعد باز از این شهر هم می خواهد برود. بعد از شام خدا حافظی از مادر، راوی و زنتش به خانه برمی گردند. پسر از اینکه نمی تواند مادرش را پیش خود نگه دارد، از اینکه نمی تواند آن طور که می خواهد زندگی کند، از اینکه نمی تواند مادرش را درک کند، از اینکه زنتش و مادرش او را درک نمی کنند، به شدت سرخورده است. شب است و مرد آخرین مکالمه تلفنی را با مادرش انجام می دهد:

جلو پنجره ایستاده ام و گوشی تلفن را به گوشم چسبانده ام. به

می گوید: «پناه بر خدا گوشی را بردار.» و من گوشی را برمی دارم. زنی مست می گوید: باد. منزل باد اونجاست؟»

یکی - دوبار دیگر تلفن زنگ می زند تا مرد دوشاخه را می کشد و به تخت خواب برمی گردد. زن به او می گوید چه کسی بود؟ می گوید: اشتباه گرفته بود. هر دو از خواب بیدار می شوند و زن می گوید: بیا با هم حرف بزنیم و تا صبح حرف می زنند. دیالوگهای زن و مرد از یک نقطه ساده شروع می شود و به یک نقطه عجیب و غریب می رسد، به نقطه ای که زن به مرد می گوید اگر من زودتر از تو مردم و به مرگ نیاتی دچار شدم، آن دوشاخه دستگاه حفظ جان را زود بکش. بعد می گوید اگر تو به چنین روزی دچار شدی من چه کار کنم؟ می گوید حالا بخواب ساعت ۵ صبح که وقت این حرفها نیست. می گوید این برای من خیلی مهم است، چون مادر بزرگی داشتم که این طوری بود و این مسئله برایم مهم است که بدانم. مرد می گوید دوشاخه را بگذار، به کسی که آسیب نمی رسانم؟ مزاحم

چراغ های شهر و خانه های روشن اطراف نگاه می کنم. جیل پشت میز نشسته و کاتالوگ پیش رویش است و گوش می دهد.

مادرم می پرسد: «هنوز پای تلفنی؟ کاش چیزی می گفتی؟»  
نمی دانم چرا، ولی درست همان موقع آن اسم محبت آمیزی را که پدرم بعضی وقت ها که می خواست با مادرم مهربان باشد، یعنی وقتی مست نبود، به زبان می آورد، یادم آمد. خیلی وقت پیش بود، من بچه بودم، اما همیشه از شنیدن آن اسم احساس خوبی می کردم، کم تر می ترسیدم، به آینده بیش تر امیدوار می شدم. پدرم می گفت: «نازنین». بعضی وقت ها به مادرم می گفت: «نازنین» چه اسم شیرینی. می گفت: «نازنین، اگر خرید می روی، برای من هم سیگار می خری؟» یا «نازنین، سرما خوردگی ات بهتر شد؟»، «نازنین، فنجان قهوه من کجاست؟»

پیش از آن که فکر کنم دیگر چه حرفی می خواهم بگویم، کلمه ای از دهانم خارج می شود: «نازنین». دوباره می گویم. صدایش می کنم. «نازنین». می گویم «نازنین، نترس». به مادرم می گویم که دوستش دارم و برایش نامه می نویسم، بله، بعد خداحافظی می کنم و گوشی را می گذارم.

تامدتی از کنار پنجره تکان نمی خورم. همان جا می ایستم و به خانه های روشن همسایه ها نگاه می کنم. در همین حیص و بیص، ماشینی از جاده اصلی به طرف یکی از خانه های پیچد. چراغ ایوان روشن است. در خانه باز می شود و کسی به ایوان می آید و همان جا منتظر می ایستد.

جیل کاتالوگش را ورق می زند و بعد دیگر ورق نمی زند. می گوید: «این همان چیزی است که می خواهیم. خیلی شبیه آن چیزی است که در نظر داشتم. می شود به آن نگاه کنی؟» اما من نگاه نمی کنم. پرده پشیزی هم برایم اهمیت ندارد. جیل می گوید: «عزیزم، به چی داری نگاه می کنی؟ به من هم بگو.»

چه بگویم؟ آدم های آن خانه لحظه ای یکدیگر را در آغوش می گیرند، بعد با هم به داخل خانه می روند. چراغ را روشن می گذارند. بعد یادشان می آید، و چراغ خاموش می شود.

\*\*\*

□ رابطه آثار کارور را با سینما و تصویر چگونه تحلیل می کنید؟

■ **مندنی پور:** نکته ای که باید یادمان باشد، خصوصیت های نوع رئالیسمی است که کارور دارد. پشت سرش کافکا و سوررئالیسم است، داستان تجربی جویس است و حتی تا اندازه ای سبک بورخس و رئالیسم جادویی؛ به نحوی که متن کارور چه خودآگاه چه ناخودآگاه در دیالوگ با این متون قرار دارد. اجازه بدهید قبل از پرداختن به این سؤال، موضوعی از قلم افتاده را بیان کنم. حرف این است که گاهی نویسنده یا نویسندگانی، داستانهایی فاقد فرم می نویسند، به این علت که توانایی خلق فرم را ندارند. اما گاهی نویسنده ای ضمن داشتن توانایی، متنی ساده و بدون پیچیدگی فرم خلق می کند، البته در دیالوگ با متون پیشین خودش و متون ماقبلی که دیگران نوشته اند. کارور از این نوع دوم است. سوای داستانهای ضعیفش، داستانهای شاهکارش معمولاً با

یک نوع روایت ساده و بدون حجمهای فرمالیستی ساخته شده اند. اما او با قدرتهای دیگرش، نشان داده که این سادگی به دلیل عدم توانایی نیست و اصلاً قدرت است. به عنوان نمونه در داستان حمام، کارور از زاویه دید سوم شخص محدود استفاده کرده، اما سالها بعد در روایت دوم و بازنویسی شده همین داستان در جاهایی از فرم زاویه دید سوم شخص محدود خارج شده و داستان را با فرم دانای کل پیش برده است. منظورم همان داستانی است که پدر و مادر پسر بچه قرار است سالگرد تولد او را جشن بگیرند و برایش به یک قنادی کیک تولد هم سفارش داده اند، اما پسرک همان روز تصادف می کند و روبه مرگ به بیمارستان برده می شود.

در روایت دوم که نامش «چیزهای خوب و کوچک» است،



اگر زاویه دید محدود را بر شخصیت زن داستان قرار بدهیم، در جایی که شوهر به خانه می رود و دوش می گیرد و زاویه دید هم بر او است، از قرار اولیه خارج شده ایم و برعکس. اینجا می بینیم که کارور یک تابوی بزرگ داستان مدرن را که همانا پرهیز از دانای کل سنتی است می شکند، آن هم به روزگار کمال و پختگی خود. به هر حال، آن نوع شگرد روایت ساده ای که کارور دارد. تأکید می کنم بر روایت ساده شگردمند، نه روایت ساده از سر بی شگردی. خوراک سینماست. اینجا هم مارد پای همینگوی و فیتز جerald را می بینیم.

همینگوی اصلاً بحثی دارد بر زاویه دیدها، و می گوید تلاش می کند که «زاویه دید دوم شخص» خلق کند و برای نمونه هم داستان «آدمکش ها» را مثال می آورد. منظوری از زاویه دید دوم شخص، منظری است شبیه دوربین سینما. به خاطر بیاوریم که در زمانه همینگوی و آن نسل فنایی، سینما به دوران عروج رسیده و

داشته باشد.

□ ما اخیراً تجربه ای در خواندن داستانهای کوتاهی که از سال ۷۶ به بعد در ایران چاپ شده بود داشتیم. دوستان داور معتقد بودند که ۹۰ درصد داستانها تحت تأثیر کارور نوشته شده‌اند. خیلی جالب بود که دیگر از سبک گلشیری و دولت‌آبادی تقلید نمی‌کردند که در اواخر دهه ۶۰ و اوایل ۷۰ وجود داشت. در حدود ۱۰۰ جلد مجموعه داستان را که خواندیم، تقریباً همین شیوه حاکم بود. آیا فضای جامعه ما با فضای جامعه کارور سنجیتی دارد که این شکل نوشتن رواج یافته است.

■ **مندی پور:** این مشکل را ما همیشه داشته‌ایم. یعنی وقتی جریانی در ایران مطرح می‌شود، موجی از تقلید هم شروع می‌شود. فقط مسئله کارور را نداریم، ما مشکل تقلید و سوء تفاهم و سوء برداشت از پست مدرنیسم را هم داریم که این حتی وحشتناک‌تر است. برای رویکرد به کارور، شاید بتوان چند دلیل یافت؛ یکی به خاطر جذابیت و قدرتهایش هست و تأثیری که روی نویسندگان، به خصوص نویسندگان جوان می‌گذارد، که در دوره‌های اول نوشتن، طبیعتاً دوره‌ای به صورت مرحله‌گذار خواهند داشت. اما در صورت ادامه رشد و خلاقیتشان، این دوره هیچ ایرادی ندارد.

مشکل وقتی پدیدار می‌شود که تقلید ادامه یابد یا اصلاً به صورت ارزش درآید.

دلیل بعدی، شاید به ظاهر ساده داستانهای کارور برمی‌گردد که آدمی را گول می‌زند که اگر به این سادگی می‌شود داستان نوشت، پس من هم داستان همسایه‌ام را می‌نویسم و می‌شوم کارور.

دلیل سوم، که بدتر از همه است، رواج تقلید در جامعه ماست. همین جاذبه‌ای را عرض کنم، که بعد از انقلاب، تصمیم گرفته شد که برای رهایی از فرهنگ و تأثیر غرب، دیواری مانند سد، جلوی جریانه‌های وارداتی فرهنگی بکشیم اما جریان فرهنگی غرب پشت این سد جمع شد، و درست مانند تمثیل آب و سد، آنچه که سبک بود چون خار و خشک روی آب جمع شد و از سد سرریز کرده به سرزمینمان وارد شد. در حالی که بخش سنگین و غنی فرهنگ غرب که اتفاقاً بخش تعامل‌گرای آن هم هست، آن سوی دیوار ماند. به هر حال، با این سد هم، خصلت تقلید از هنر سرزمین ما رخت برنیست و بدتر رواج یافت، که تازه، تقلید از کارور یا فاکتور قسمت خوب آن است. منتها، حقیقتی هم پیش رویمان هست که مایه دلگرمی است و این است که تا وقتی که زبان فارسی زنده و پویا باشد، تا وقتی که فرهنگ این زبان جاندار و خلاق و زایا باشد، جریانه‌های انحرافی و تقلیدی رابه سرعت کهنه می‌کند و تأثیرهای مثبت رابه درون می‌کشد.

می‌خواهم بگویم که طبیعی است وقتی آثار نویسنده برجسته‌ای در کشوری ترجمه می‌شود، یک دوره تأثیر هم خواهد داشت. بورخس ترجمه شد و تأثیر گذاشت. تأثیر مارکز را هم دیدیم که در دوره‌های رئالیسم جادویی نوشتن مد شد. اما در نهایت، در این روزگاری که هزاران هزار داستان نوشته شده و گفته شده، داستان تازه‌ای که نشود به نمونه‌های ازلی تأویلش

جذاب‌ترین پدیده هنری شده است. بی‌جهت نیست که فاکتور و همینگوی هم جذب هالیوود می‌شوند. به هر حال، اگر چه آن زاویه دوم شخص مورد نظر همینگوی عملاً پدید آمدنی نیست، اما شیوه روایتی او، و کارور به علت عدم حضور نویسنده داستان و به علت نبود کمبود برشهای ذهنی به ذهن شخصیتها و به علل دیگر، خیلی شبیه به یک سناریو عمل می‌کند. این نوع روایت را می‌توانیم روایت تصویری بنامیم که در آن اسامی معنا، صفتها و قیدهای غیر تصویری به ندرت دیده می‌شوند. یعنی بیشتر هر آنچه که یک دوربین سینمایی می‌تواند ضبط کند به کلمه در می‌آید.

همچنین کارور در پشت سر سنت داستان‌نویسی غرب، تجربه‌های «رمان نو» را دارد. بعضی وقتها به نظر می‌آید از اینها هم تأثیر گرفته است. رمان نویی که اگر به رب‌گری به و ساروت



توجه کنیم دقیقاً بریک زبان سینمایی و غیرعاطفی تأکید می‌کنند. رب‌گری به رک و راست می‌گوید وقتی دارید دهکده‌ای را توصیف می‌کنید نگویید کومه‌ها قوز کرده‌اند و می‌گوید حالات و صفات انسانی رابه اشیاء تحمیل نکنید. خانه‌ها و کومه‌ها قوز نمی‌کنند، چون انسان نیستند و سعی می‌کند به بیان سینمایی برسد. همچنین ساروت در کتاب **عصر بدگمانی**، می‌گوید نقل به مضمون - اعماق ضمیر ناخودآگاه و تئوری فروید درباره عمق و پیچیدگی آن شایعه‌ای بیش نیست. و می‌گوید مادنبالش رفتیم و دیدیم عمقش تا قوزک پا هم نیست. یعنی به نحوی بحث شخصیت و پیچیدگیهای شخصیت و لایه‌های شخصیتی رانفی می‌کنند. کارور اینها را پشت سردارد و در نوع شخصیت‌پردازی‌اش می‌بینیم که به اعماق ضمیر ناخودآگاه شخصیتهاش برش نمی‌زند. انگار که اصلاً اعتقادی ندارد که چنین اعماقی وجود

کرد، خیلی اندک یافت می‌شود، آنچه که مهم است، چگونه گفتن است و در ادامه همین، این که در این جهان، در میان این همه زبان و زیر زبان و بمباران و انفجار کلمه، آن کسی که مدعی نویسندگی است، چه جهان خاصی و چگونه ساختاری از کلمات عرضه می‌کند، نویسندگی از آن روزی آغاز نمی‌شود که کسی یک داستان بدون عیب و نقص بنویسد. از آن روزی آغاز می‌شود که این شخص که نوشتن باید برایش - به قول بارت - فعل لازم باشد، چه رفتار خاص و بی‌بدیلی با کلمه پدید می‌آورد. یعنی توانایی حل کردن تأثیرات در خود و فراروی از آنها، و سرانجام رسیدن به مرحله‌ای که جهان و واقعیت داستانی را از نگاه خود و با انگشتان خود بنویسد.

در این چند سال اخیر، سوای موج کارور، ما با پدیده‌آشنایی با گزاره‌های پست مدرنیستی و تأثیرات آن روبه‌رو شده‌ایم. همان اوایل هر چه امثال من نوعی می‌نوشتیم که داستان پست مدرنیستی این طور نیست که حرفهای اصحاب آن را در داستان و در دهان شخصیتها تکرار کنیم، متهم می‌شدیم به ضدیت با پست مدرنیسم، حتی اگر مکرراً تأکید هم می‌کردیم که برعکس، داریم از موضع دفاع از پست مدرنیسم و تلاش درک حالت انتقادی آن، نقد می‌کنیم، کسی از آن دوستان گوشش شنوا نبود؛ و بدتر، طبق تاکتیک محکوم کردن رقیب به ضدیت به آنچه به آن ایمان دارد و برایش تلاش می‌کند که یک شگرد غیراخلاقی سیاسی است - حتی آدم ساده لوحی مثل مرا، که کار و بار خودم را رها کرده‌ام، و دلخوش کرده‌ام به چاپ آثار همین جوانها؛ در مجله عصر پنجشنبه متهم می‌کردند که با جلوه و حضور نسل تازه داستان‌نویسان مخالفم. آن زمانها جز لبخندی از سر درد، چاره‌ای نداشتیم و باید صبر می‌کردیم، تا حالا که همان کسانی که انتقاد از برداشتهای غلط و سطحی از پست مدرنیسم را بر نمی‌تابیدند گوشه و کنار، همان انتقادها را تکرار می‌کنند که بله، هنر نباید بنده تئوری باشد و خلاقیت باید از دستگاه فلسفی ماقبل خود بگذرد و روسوی آینده داشته باشد، نه ذوق زده مفاهیمی که در دهه هشتاد اوچشان سرآمده و حالا در نهادهای آکادمیک آمریکا و اروپا تدریس می‌شوند جزو تاریخ زبان‌شناسی و تاریخ فلسفه نقد ادبی... مهم نیست. در ایران این طور پامال‌ها چیزی نیست، منتها می‌توان از همین تجربه‌ها دریافت که در نهایت و در مجموع، هر تأثیر و اثری، دوره‌ای خاص دارد و سرانجام نیروهای مثبت آن در زبان و کلام در هنر آزاد می‌شوند و سپس جریان عظیم زبان و هنر به راه خود می‌رود.

ما تازمانی که به اندیشه و نقد ملی خلاق ترسیم، ناگزیریم که مثل خیلی چیزهای دیگر، از گندم تا کارخانه، اندیشه وارد کنیم. واردات هنر و اندیشه هم برخلاف تعامل اندیشه و هنر، به خاطر خصلت یکسویه‌اش سلطه‌پذیری و تقلید سطحی در پی دارد. اما می‌گذرد تا موج دیگری برسد، و می‌گذرد تا وقتی که اعتماد به نفس و دانش تولید اندیشه و فلسفه را بیابیم. آنگاه در یک رابطه دو سویه و در تعامل با بینش انتقادی، وجوه مثبت هر اندیشه یا دستگاه فکری را می‌توان برگزید و وجوه گذرا و یا فرضهای اثبات نشده‌اش را با تردید در نوبت قبول قرار داد.

□ در جامعه آمریکا با این طور نویسندگان چگونه برخورد

می‌شود و شرایط تا چه حد برایشان آزاد است که چنین آثاری را قبول کنند؟

■ **نجومیان:** چیزی که مسلم است این است که کارورزیربنای جامعه رانشان می‌دهد، بدون قضاوت‌های سیاسی - اجتماعی. نمی‌دانم بیشتر از دید سیاسی مورد نظران است یا از دید خوانندگان عام.

□ بیشتر از نظر سیاسی.

■ **نجومیان:** فکر می‌کنم از نظر سیاسی آثار کسی مثل کارور نمی‌تواند خیلی مطرح باشد چون سیاسی نیست، فقط نشان‌دهنده شرایط اجتماعی است. اگر بخواهیم بگوییم کارور سیاسی است، باید بگوییم تمام ادبیات به یک معنی سیاسی است و بعد باید معنی سیاست را عوض کنیم یا بسط دهیم. اما واقعیتش این است که کارور (همان‌طور که آقای مستور مطرح کردند)، اتفاقاً جزئیات زمانی و تاریخی را زیاد نمی‌بیند و مطرح نیست که این زوج در چه زمانی یا حتی در چه کشوری زندگی می‌کنند. من



فکر می‌کنم مسائلی خیلی جهانی است و مشکلات انسان معاصر در تمام جهان است مثل تنهایی، نبود عشق، خلأ و غیره. اینها چیزهایی نیست که سیاسی و مربوط به یک کشور خاص باشد.

□ در دهه بعد از کارور ادبیات داستانی در آمریکا چه تحولاتی پیدا کرده است. آیا سبک کارور در این دهه ادامه پیدا کرده یا شیوه‌های جدیدتری ایجاد شده است؟

■ **نجومیان:** قبل از پاسخ به این سؤال درباره وجه سینمایی آثار کارور به یک نکته می‌خواهم اشاره کنم که فیلمی از آثار کارور با عنوان 'short cuts' ساخته شد که رابرت آلتن در ۱۹۹۳ کارگردانی کرد. این فیلم مجموعه‌ای از هشت داستان کارور

است که به صورت یک فیلم سینمایی درآمد. جالب اینجاست وقتی بیننده این فیلم را نگاه می کند به نظرش می آید این داستانها دارای یک رابطه درونی ذاتی هستند که آلتمن به شکلی این رابطه را کشف کرده است. به نحوی که شخصیت‌های داستان در داستانهای مختلف همدیگر را قطع می کنند، یعنی از یک داستان وارد یک داستان دیگر می شویم و شخصیتها با هم ارتباط برقرار می کنند و یک داستان کلی ایجاد می کنند.

نکته دیگر درباره رابطه سینما با کارور این است که خود مینی مالیسم و عدم بیان احساسات، بعضی اوقات داستانهای کارور را طوری جلوه می دهد که گویی دارد برای فیلمبرداری راهنمایی می کند. مثلاً در همین داستان "A small good thing" گویا در دو صفحه اول کارور کانهای دوربین را بدون هیچ گونه بیان

هستند. مثلاً یان مک ایون، مارتین ایمیس، پل آستر و گراهام سويفت، اینها کسانی هستند که الان در غرب داستان می نویسند. مثلاً وقتی شما داستانهای مارتین ایمیس را می خوانید، می بینید که دقیقاً از یک سری فرآیندهای پست مدرن دفاع می کند و دنبال می کند. اما داستانهای امروزی می گویند که ذهنیت و فردیت یک چیز یگانه و مجزانیست و جمعی و متکثر است.

نکته دیگری که به ره آورد دنیای پست مدرن برمی گردد بحث به هم زدن فاصله ادبیات با سایر علوم است. شما در داستانهای روز غرب این مسئله را کامل می بینید. چیزی که امروزه در ادبیات انگلیسی خیلی مطرح است فروریختن دیوارهای بین ادبیات با دیگر حوزه هاست، مخصوصاً فلسفه و علم. بحث تداخل متون یا رابطه بینامتنی هنوز هم به قوت خود باقی است. این خصوصیات پست مدرن هنوز هست. اما چیزی که به نظر می آید این است که متن از آن دوری و حالت تبختر آمیزش در دهه ۶۰ و ۷۰ دور شده، نویسنده ساده تر می نویسد و با خواننده اش نزدیک تر است. حس می کنم که در سالهای اخیر به این سو می رویم و شاید دلیلش این باشد که مرز به ما نشان می دهد بین ادبیات عامه و ادبیات آکادمیک هم در این سالها فروریخته است.

□ پایان داستانهای کارور خیلی غیر قطعی و باز است و حالت تعلیقی دارد که این تقریباً به سبکهای مدرن نزدیک می شود، اما از طرفی وجه غالب داستانها تم، درون مایه و محتوا است و فرم گرایی در داستانها خیلی وجود ندارد. آیا این در تحلیل آثارش اشکال ایجاد نمی کند.

■ مستور: داستانهایی که پایان باز دارند آن هم در جهت طرح معنا در قصه است. به این معنی که نویسنده مایل است نه یک معنا بلکه مجموعه ای از معناها را در پایان داستانش پیشنهاد کند و اجازه بدهد که خواننده هم در ادراک داستان مشارکت کند و تعبیر خودش را از داستان داشته باشد. این به غنی تر شدن و عمق بخشیدن به قصه خیلی کمک می کند و ربط زیادی بین پایان باز با مباحث فرم گرایی نمی بینم. به نظرم پایانهای باز، با گشودن پنجره هایی در درک عمیق تر متن و ایجاد نوعی تکثر برداشت، محتوا را تقویت می کنند و به اینکه خوانندگان با اثر همراه شوند و آن را تفسیر کنند، کمک می کنند. این تکنیک نه تنها در پایان داستان بلکه در بدنه قصه هم هست. کارور، شخصیتهايش را هیچ وقت به طور کامل توصیف نمی کند. اتمسفر و Setting داستان را هم به همین گونه، تا وقتی مثلاً می گوید آشپزخانه، به خواننده اجازه دهد که او هم، برای خودش یک آشپزخانه ای در ذهن تصویر کند. به همین خاطر وقتی داستانی از کارور می خوانیم، به تعداد خوانندگان می شود آشپزخانه توصیف کرد که همه در یک یا دو تصویر مشترک هستند.

اصولاً ادبیات مثل سینما نیست که وقتی آشپزخانه ای را نشان می دهد، این آشپزخانه منحصر به فرد و یکتا باشد، بلکه به تعداد خوانندگان می شود آشپزخانه تصور کرد. کارور به کمک توصیفهای حداقلی اش این ظرفیت را افزایش می دهد. یعنی اجازه می دهد که آن آشپزخانه ای را که به ذهن ما نزدیک تر است، تصور کنیم و به این ترتیب دنیای داستان با دنیای ما همگرایی بیشتری پیدا می کند.



احساساتی که مطرح شد به ما نشان می دهد و این یک نوع نگاه سینمایی است.

اما مسئله داستان امروز: باید دقت کنیم که داستان کارور خیلی هم از امروز دور نیست، حدود ۱۳ یا ۱۴ سال است که کارور در گذشته، اما دوره اوج و شکوفایی داستان پست مدرن دهه ۶۰ و ۷۰ است. مثلاً پنجین رمان "Crying of Lot 49" را در دهه ۶۰ می نویسد و کارهای جان بارت هم همین طور. ما از دهه ۸۰ به بعد کمابیش با افول داستان نویسی به آن سبک گستاخانه پست مدرنیسم روبرو هستیم. یعنی اینکه همه چیز خیلی روبرو باشد. بعد از دهه ۸۰ به نظر می آید که رسوبی از سبک پست مدرن باقی می ماند. نمی توانیم بگوییم داستانهای امروزی واقعاً غیر پست مدرن