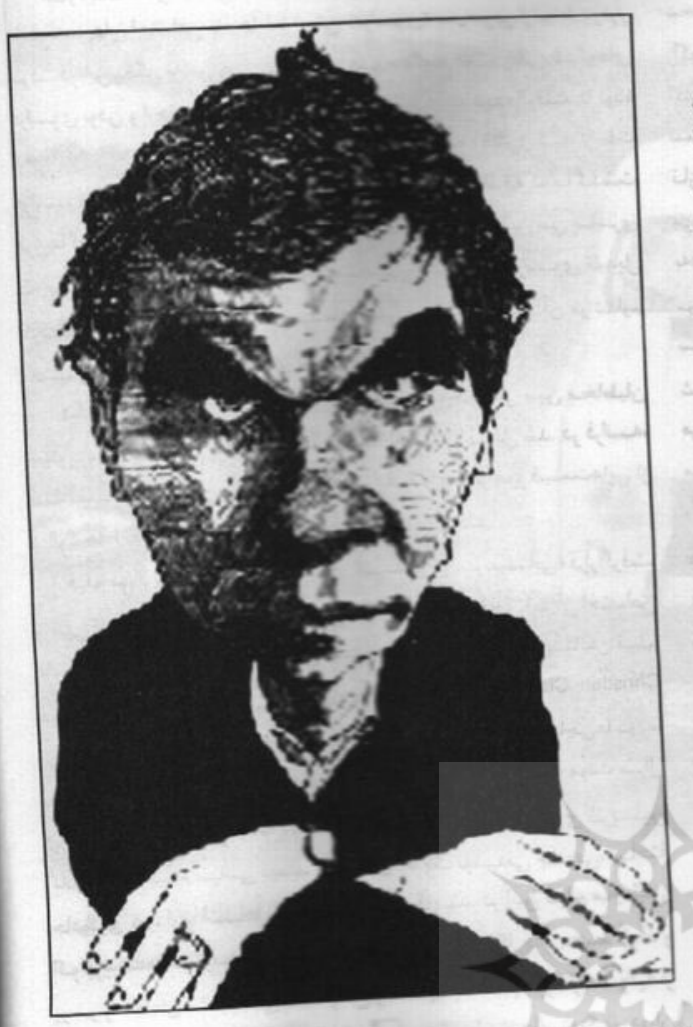


مینی‌مالیسم در داستان‌های کوتاه ریموند کارور

Raymond Carver

ترجمهٔ رضا جامی

چکیده

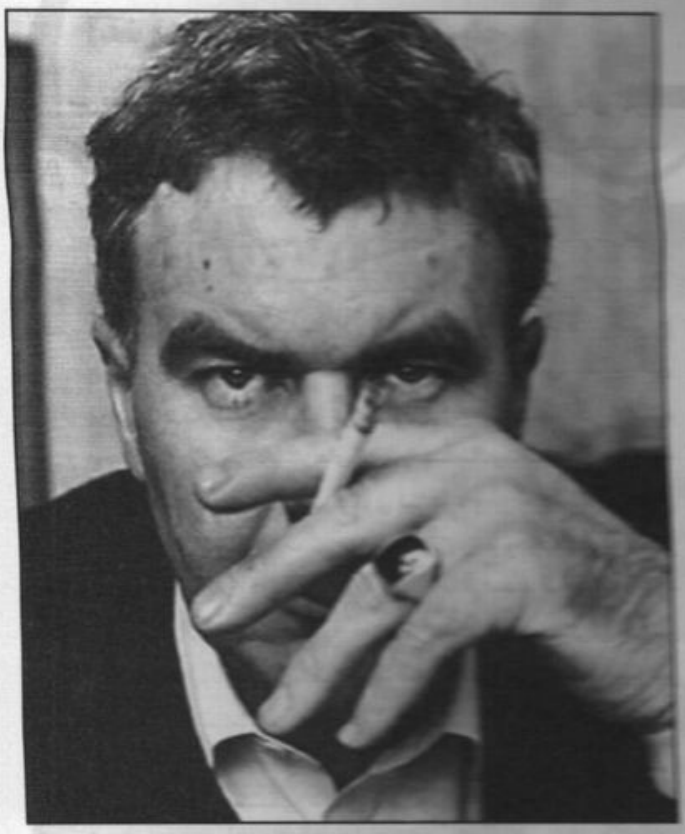
رفته پدیدارشناسی است. پدیدارشناسی مطابق تعریف ادموند هاسرل و مارتین هایدگر، دیدگاهی فلسفی است که در حوزه ممتد یک تجربه میان مشاهده‌گر و موضوع تجربه قرار گرفته و روابط این دو را بررسی می‌کند. درواقع پدیدارشناسی بر جدایی‌ناپذیری متن و دریافت‌کننده آن تأکید می‌کند.

بر این اساس، نقد ادبی پدیدارشناختی نه تنها خود متن را بررسی می‌کند، بلکه اعمال و محدودیت‌های «جهان» هر نویسنده را نیز که بخشی از جریان آفرینش متن است، می‌کاود. ولفگانگ آیزر نظریه‌ای با تکیه بر نقش خواننده ارائه می‌دهد که در مورد شکاف‌های روایتی است. به تعبیر آیزر، شکاف‌ها جزئیات یک داستان هستند که خواننده باید با استفاده از تجربه خود آن‌ها را پُر کند. هیچ داستانی، هر چقدر هم که واقع‌گرا و رئالیستی باشد، نمی‌تواند به‌قدر کافی از این‌گونه جزئیات برای پر کردن شکاف‌ها روایتی داستان ارائه دهد. درواقع، متن هنگامی کامل می‌شود که خواننده خود از طریق تجربه شخصی‌اش شکاف‌های موجود در داستان را پر کند. در این‌جا مسئله مبهم بحث کنترل خواننده بر جریان خوانش است و این که متن یا داستان هرکدام چه‌قدر در شکل‌گیری آن

پیچیدگی روزافزون دنیا را با رد هر گونه تلاش برای توضیح واقعیت به خواننده، منعکس می‌کند. همچنین بازتاب این نظریه پست‌مدرنیسم است که داستان بدون خواننده وجود ندارد. از آن‌جا که داستان در ذهن خواننده اتفاق می‌افتد، خواننده نیز به اندازه نویسنده نیاز به خلق داستان در ذهن خود دارد. خواننده باید بدون حضور یک راوی مسلط که به او نحوه اندیشیدن درباره یک موقعیت را می‌گوید، از منطق و ذهن خود برای تفسیر موقعیت‌ها استفاده کند. درواقع ریشه‌های این ذهنیت به اصول نقد پاسخ خواننده Reader Response باز می‌گردد. این دیدگاه گرچه در دهه ۷۰ به اوج خود رسید، اما بانیهای آن را اویزر روزنبلات در دهه ۱۹۳۰ در مقاله‌ای تحت‌عنوان «ادبیات به‌عنوان کاوش» بنا نهاد. روزنبلات تأکید کرد که خواننده و متن در تعامل با یکدیگر معنا را تولید می‌کنند و به این وسیله خواننده را بخشی از جریان تحلیلی متن به حساب آورد. نظریه جدید این دیدگاه که از اواخر دهه ۱۹۶۰ شکل گرفت، بر رفتار خواننده و چگونگی آن متمرکز است. این جنبش از اصول نقد روان‌شناسی الهام گرفته، اما قالب اصلی آن که در کارهای ولفگانگ آیزر و هانس رابرت ژاوس Jauss به‌کار

داستان های کوتاه ریموند کارور اغلب در ادامه آثار رئالیستی استیفن گرین و ارنست همینگوی و به عبارتی جزء نسخه پست مدرن آن‌ها یعنی مینی‌مالیسم محسوب می‌شوند. مینی‌مالیسم ـ جنبشی که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۸۰ محبوبیت بسیاری داشت ـ ارایه تصویری عریان و ساده از یک رویداد است با تأکید بر این‌که خواننده خود باید شرایط موجود و تأثیرات ناشی از آن را تصور کند. از خصوصیات داستانی مینی‌مالیسم می‌توان به داشتن موضوعی معمولی، روایت مستقیم و خطی، کوچکی ابعاد و کوتاهی داستان و شخصیت‌هایی که با صدای بلند فکر می‌کنند، اشاره کرد.

این سبک شامل استفاده گسترده از جزییات، محدودیت زمانی و طرح داستان کم‌رنگ است. مینی‌مالیسم اضافات زبانی را که ممکن است با برداشت شخصی خواننده از اثر تداخل ایجاد کند، حذف می‌کند. حذف حضور هنرمند یا راوی مسلط و کنترل‌کننده از صحنه اثر هدف اصلی آن است. خواه این اثر داستان باشد، خواه موسیقی، نمایشنامه یا نقاشی. درواقع مینی‌مالیسم



تأثیر گذارند. این مبحث کماکان سؤالی بدون پاسخ در این دیدگاه نقد ادبی است

واژه «رئالیسم کثیف» (عریان) که به‌نظر می‌رسد نخستین‌بار توسط بیل

بوفورد در مجله Granta به‌کار رفته است، نیز اشاره به گونه‌ای از نوشتار است که

نام وولف نام رئالیسم سوپرمارکتی را به آن داده است و شامل نوشتاری ساده با

پرداختن به جزئیات است که کمک شایانی به تشخص دادن به نثر داستانی

امریکا کرده است. این سبک به‌طور مشخص با نویسندگانی چون ریموند کارور،

ریچارد فورد، توبیاس ولف، جین آن فیلیپس، بابی آن میسن و فردریک بارتلم

شناخته می‌شود، گرچه داستان‌های آن‌ها با هم تفاوت زیادی دارند اما عموماً به

نواحی خاصی از امریکا پرداخته و متوجه جزئیات در زندگی روزمره هستند.

بهترین نمونه این گروه ریموند کارور داستان کوتاه‌نویس و شاعر است که هیچ‌گاه

رمانی را به رشته تحریر درنیاورد. داستان‌های کارور به‌طور مشخص رئالیستی

بوده و با استفاده از الگوی خلاصه‌گویی همینگ‌وی نوشته شده‌اند. محل وقوع

ماجرا در بسیاری از داستان‌ها در مرکز و یا شمال غرب است و غالباً با زندگی

طبقه کارگری یا طبقه متوسط پایین سروکار دارند و معمولاً بر حوادث کوچک و

بی‌اهمیت تمرکز می‌کنند.

تأثیر و موقعیت مهم کارور در داستان امروز، در این حقیقت نهفته است.

گرچه داستان‌های او را می‌توان به‌عنوان یک تجربه ناب خواند، اما به دلیل جو

گسترده ناامنی در این داستان‌ها، وضوحی تمثیل‌گونه پیدا می‌کنند. شخصیت‌ها

آرام و کم‌حرف ولی آسیب‌پذیر هستند: چیزی در زندگی یا موقعیت آن‌ها

مسکوت باقی مانده است.

نوشته‌های کارور همان‌گونه که خود گفته، تا حد زیادی مدیون نظریه «کوه

یخ» و «نظریه حذف» ارنست همینگ‌وی است. نظریه کوه یخ اشاره به این موضوع

دارد که هفت هشتم یک روایت در زیر سطح متن قرار دارد. نظریه حذف هم

می‌گوید «شما می‌توانید هر چیزی را حذف کنید به شرط آن‌که بخش حذف شده

را بشناسید و حذف آن بخش، داستان را قوی‌تر ساخته و خواننده احساس کند

که به آموخته‌های او اضافه شده است».

مهم‌ترین عامل در مینی‌مالیسم کنار گذاشتن راوی دانای کل است که به

خواننده درباره آن‌چه باید ببیند یا بشنود کمک می‌کند. کارور از طریق راوی اول

شخص مفرد و یا روایت شخصیت‌های داستان، تلاش می‌کند که خود را از صحنه

داستان خارج ساخته و لحظات فشرده‌ای را بدون هیچ‌گونه تفسیری ارایه کند.

این سبک، راه را برای نقدها و تفسیرهای مختلفی که خواننده بر اساس احساس

خود از داستان ارایه می‌کند، بازمی‌گذارد. کارور در مجموعه «از جایی که من

می‌کنم» تمایل به استفاده از راوی اول شخص مفرد دارد. تقریباً به‌جز چند

داستان، باقی داستان‌ها از این دیدگاه است. این استفاده از راوی اول شخص

مفرد به کارور اجازه می‌دهد که از صحنه داستان خارج شده و تأثیر کمتری

داشته باشد. چیزی که پدیدار می‌شود اهمیت دریافت فردی است. جزئیات

مینی‌مالیستی‌ای که توسط راوی اول شخص آشکار می‌شود، باعث می‌شود

خواننده خود را بخشی از داستان تصور کند. ما تنها بخشی از جزئیات را دریافت

می‌کنیم و به آن‌چه احتمالاً راوی ممکن است بداند متکی هستیم. کارور ما را به

توبیاس وولف و ریموندکارور

اجازه می‌دهد. منتقدان اغلب اشاره می‌کنند که راویان داستان‌های کارور پرسش‌های مربوط به طرح داستان و شخصیت‌ها را بدون پاسخ می‌گذارند و به جای این‌که توجه خواننده را به مسائلی که گره آن‌ها در متن گشوده می‌شود جلب کنند، وی را به سمت تفسیر مسائل مطرح در داستان هدایت می‌کنند. برخی نیز معتقدند که نه تنها راویان جزئیات داستان را بازگو نمی‌کنند، بلکه شخصیت‌ها نیز غالباً ساکت هستند و این ناتوانی در برقراری ارتباط در تشریح دیدگاه، اهداف، ضعف‌ها و ناامیدی‌های شخصیت داستان مهم می‌شود. درواقع سکوت شخصیت‌ها که نشانگر ناتوانی آن‌ها در برقراری ارتباط با دیگران است، یکی از موضوعات جاری در داستان‌های کارور است. سکوت نسبت به آن‌چه شخصیت‌ها بیان می‌کنند، نقش مهم دیگری نیز دارد و آن این است که همین ناگفته‌های شخصیت‌هاست که معانی قابل تفسیری را به وجود می‌آورد. کارور همانند همینگ‌وی راویانی خلق می‌کند که با استفاده از ضمایر اشاره و با محدود کردن قدرت خواننده در ورود به فضای داستان، احساس بیگانگی را افزایش می‌دهد. درواقع، خواننده شبیه مسافری است که شاهد تبادلی مختصر است بین دو نفر که او نمی‌شناسد. ما با مفاهیمی که نمی‌توانیم آن‌ها را تأیید کنیم، روبه‌رو می‌شویم، بیش‌تر قدرت مینی‌مالیسم در بی‌تفاوتی آن است.

یکی از جنبه‌های همیشگی داستان‌های کوتاه کارور «احساس خطر» است. کارور با رها ساختن یا در اختیار قرار دادن تنها چند کلید برای جنبه‌های بحرانی و مهم داستان، به این امر دست پیدا می‌کند. شخصیت و خواننده هر دو احساس خطری قریب‌الوقوع را دارند ولی با ناتوانی در یافتن مفهوم کلیدهای داده شده، بایستی که برای خوانش آن‌ها مبارزه کنند. هر چه‌قدر معنا فرارتر می‌شود، احساس خطر گسترش می‌یابد. روش دوم کارور در ایجاد این احساس، قرار دادن موضوعات اساسی و بنیادی به جای حقایق واضح و روشن به‌عنوان کلید است. به هرحال، این مطلب که زبان بیش‌تر گیج‌کننده است تا روشن‌کننده و این که سؤالات مهم و بدون پاسخی پرسیده می‌شوند، به تنهایی القاکننده احساس خطر در داستان‌های کارور نیستند. خطر موجود در داستان‌های کارور، خواننده را به گونه‌ای تحت‌تأثیر قرار می‌دهد که او را در مبارزه با زبانی قرار می‌دهد که به‌نظر می‌رسد مطلب بسیار ساده‌ای را بیان می‌کند، اما درواقع چیزی مهم را پنهان می‌سازد، که هنگامی که واضح به‌نظر می‌آید، هنوز هم یک «پاسخ» نیست.

در فصل چهارم، تمرکز اصلی روی نگرش مینی‌مالیستی نویسنده به زندگی است. مینی‌مالیسم، به جزئیات زندگی نگریسته و به مسایل بسیار ساده‌ای که پایه‌گذار مشکلات موجود بین شخصیت‌هاست، توجه نشان می‌دهد: هر چند که در آغاز ممکن است به چشم نیایند. در دنیای کارور، عشق احساسی سخت و دشوار است. همان‌گونه که آرتور سالتزمن در کتاب خود «شناختن ریموند کارور» می‌گوید، تمام گونه‌های شوک روحی همچون الکلیسم، بیکاری، خیانت، زنا، نگرانی و افسردگی منجر به فاصله افتادن میان انسان‌هاست. در دنیای داستانی کارور، شخصیت‌ها برای گذران زندگی به سختی کار می‌کنند. آن‌ها نگران و دل‌مشغول قروض و بدهی‌های خود هستند و در سر رویای به تعطیلات رفتن را می‌پرورانند. زندگی آن‌ها یکنواخت و روزمره است. تماشای تلویزیون، مکالمه تلفنی، رقصیدن و کنجکاوی درباره همسایگان تمام آن چیزی است که تأکید بر واقعیت دارند. گفت‌وگوها کوتاه و بی‌پرده و در سایه یک مفهوم پنهان است. مکالمه بین شخصیت‌ها ساده، کوتاه و مستقیم است. هیچ پیچیدگی در ساختار جملات و مفهوم کلمات نیست. کارور اجازه می‌دهد که زندگی و شرایط واقعی آن خود صحبت کنند. تمام داستان‌هایش دارای پایانی باز هستند، چرا که حل‌شدن مشکلات زندگی و بازگشت به وضعیت عادی غیرممکن و نامناسب به‌نظر می‌رسد. خواننده درون داستان غرق شده و با پایانی که تنها خود می‌تواند آن را نتیجه‌گیری کند، تنها مانده است. هر داستان تصویری از رویا و واقعیت را رنگ‌آمیزی می‌کند. سادگی چخوف‌گونه در سطح داستان، پوششی است برای آشنایی کافکاگونه با نادرستی‌ها.

داستان‌های کارور اغلب در خوانندگانش حس همذات‌پنداری ایجاد می‌کند و این به دلیل چشمان تیزبین کارور در دیدن مشترکات و جزئیات کوچک است. جزئیاتی که ما آن‌ها را منحصر به تاریخچه شخصی خود می‌پنداریم. بنابراین، گاهی ما فراموش می‌کنیم که در حال خواندن داستان هستیم و گمان می‌بریم که با تمکن کلمات خود و زندگی خودمان مواجه‌ایم. البته کارور همه را به خود جذب نمی‌کند. بسیاری داستان‌های او را به نحو غیرقابل خوانشی سرد می‌دانند. مسلماً خواندن تعداد زیادی از این داستان‌ها در یک روز ایده خوبی نیست. پاره‌ای از خوانندگان از خواندن پی‌درپی داستان‌هایی که پایان مشخصی ندارند خسته می‌شوند؛ ولی بعضی دیگر با نظر خود کارور موافقند که این داستان‌ها همچون رودخانه‌ای جاری، روان است. تعیین میزان تأثیر کارور امری مشکل است. حتی هنگامی که نویسندگان از سبک کارور در نوشته‌های خود استفاده می‌کنند، مشکل بتوان گفت که آن‌ها نوشته‌های او را خوانده‌اند یا همینگ‌وی را نکته تأثیرگذارتر فضای داستان‌هاست. زندگی در شهرهای کوچک پس‌زمینه‌ای است برای دهه‌ای غنی از موسیقی، فیلم و ادبیات امریکا. اگر نویسندگان در کلاس‌های نویسندگی خلاقه‌ای که کارور یک نمونه استاندارد آن به‌شمار می‌رود حاضر نمی‌شدند، فرهنگ نسل گمنام و مجهول امریکا نیز به نگارش درنمی‌آمد.

□