

موقعیت و داستان

هنر روایت شخصی



ویویان گورنیک

ترجمه‌ی آزاده هاشمیان

داستان‌ها: ویویان

موقمیت و داستان

سرشناسه: گورنیک، ویویان، ۱۹۳۵ م

Gornick, Vivian, 1935

عنوان و نام پدیدآور: موقعیت و داستان: هنر روایت شخصی / ویویان گورنیک؛ ترجمه‌ی آزاده هاشمیان

مشخصات نشر: تهران: نشر چشمه، ۱۴۰۱

مشخصات ظاهری: ۱۲۷ ص

شابک: ۰-۱۰۳۳-۰۱-۶۲۲-۹۷۸

وضعیت فهرستنویسی: فیا

یادداشت: عنوان اصلی: The situation and the story: the art of personal narrative, 2002

موضوع: خودسرگزشت‌نامه‌نویسی

موضوع: Autobiography

موضوع: نثر انگلیسی -- تاریخ و نقد

موضوع: English prose literature--History and criticism

موضوع: نثر امریکایی -- تاریخ و نقد

موضوع: American prose literature--History and criticism

موضوع: زبان انگلیسی -- معانی و بیان

موضوع: English language--Rhetoric

موضوع: خودسرگزشت‌نامه‌نویسی -- نویسندگی

موضوع: Autobiography--Authorship

موضوع: روایت‌گری

موضوع: Narration (Rhetoric)

شناسه‌ی افزوده: هاشمیان، آزاده، ۱۳۵۸، مترجم

رده‌بندی کنگره: PRV56

رده‌بندی دیویی: ۸۲۰/۹۴۹۲

شماره‌ی کتابشناسی ملی: ۸۸۷۹۹۳۹

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیا

موقعیت و داستان

هنر روایت شخصی



ویرایان گورنیک

ترجمه‌ی آزاده هاشمیان

موقعیت و داستان

- هنر روایت شخصی -

ویویان گورنیک

ترجمه‌ی آزاده هاشمیان

مدیر هنری: فؤاد فراهانی

ویراستار: محمدرضا ربیعیان

همکاران آمادسازی: صحرا رشیدی، زهرا بازبان شتربانی

لیترگرافی: پانختر

چاپ: دالاهو

تیراژ: ۷۰۰ نسخه

چاپ اول: تابستان ۱۴۰۲، تهران

ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۱۰۳۳-۰

قیمت: ۱۱۰۰۰۰ تومان

دفتر مرکزی خانواده‌ی فرهنگی چشمه (تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰)

تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتابفروشی چشمه‌ی کریم‌خان (تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶)

تهران، خیابان کریم‌خان زند، نیش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.

کتابفروشی چشمه‌ی کورش (تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹)

تهران، بزرگراه ستاری شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.

کتابفروشی چشمه‌ی کارگر (تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳)

تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.

کتابفروشی چشمه‌ی دانشگاه (۶۶۴۷۹۴۷۰)

تهران، خیابان انقلاب، رویه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶.

کتابفروشی چشمه‌ی فلامک (تلفن: ۸۸۳۷۲۰۹۵)

شهرک غرب، خیابان استاد شجریان (فلامک شمالی)، نیش نوزدهم، پلاک ۲.

کتابفروشی چشمه‌ی جم (تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲)

تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱.

کتابفروشی چشمه‌ی بابل (تلفن: ۰۱۱-۲-۴۴۴۳۳۰۷۱)

بابل، خیابان مدرس، نیش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی سوم واحد ۳۱۱.

کتابفروشی چشمه‌ی دلشدگان (تلفن: ۰۵۱-۳۸۶۷۸۵۸۷)

مشهد، بلوار وکیل آباد، بین وکیل آباد همجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶.

کتابفروشی چشمه‌ی رشت (تلفن: ۰۹۰-۲۱۴۹۸۲۸۹)

رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم.

کتابفروشی چشمه‌ی البرز (تلفن: ۰۲۶-۳۵۷۷۷۵۰۱)

کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مه‌رادمال، طبقه‌ی پنجم.

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

www.cheshmeh.ir

cheshmehpublication

cheshmehpublication

حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.

هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

تقدیم به روایت‌های نانوشته‌ی زنان سرزمینم.

مترجم

۹. مقدمه‌ی مترجم | برای نجات واقعیت

۱۳ پرسونا در روایت

۳۱ یک | جستار

۵۷ برای بهتر و بدتر | لین دارلینگ

۶۰ من و او | ناتالیا گینزبورگ

۷۱ دو | مموآر

۱۱۹ نتیجه‌گیری

۱۲۵ نمایه

مقدمه‌ی مترجم

برای نجات واقعیت

هشام مطر نوزده ساله بود که پدرش در لیبی ربوده و زندانی شد. تا ۲۲ سال هیچ خبری از پدرش نشنید و برای همین تصمیم گرفت پس از سال‌ها به لیبی سفر کند. حاصل این سفر ممواری شد به نام بازگشت. مطر برای شناختن سرزمین مادری، که دور از آن بزرگ شده بود، و نوشتن این مموار منابع چندانی در اختیار نداشت:

... لیبیایی بودن یعنی زندگی با پرسش‌ها. کل کتاب‌های تاریخ معاصر لیبی را به راحتی می‌توان در چند قفسه جا داد. در میان آن‌ها، بهترین کتاب آن قدر باریک است که می‌توانم آن را توی جیب کتم بگذارم و خواندنش فقط یکی دو روز طول می‌کشد... لیبیایی‌ها، اگر دوست داشته باشند نگاهی به گذشته‌ی کشورشان بیندازند، باید مثل مهمان‌های ناخوانده که وارد بزمی خصوصی شده‌اند وارد کتاب‌های سرشار از اطلاعاتی شوند که بیش ترشان را بیگانگان نوشته‌اند یا برای لیبیایی‌ها نوشته نشده‌اند. بنابراین، ماجراهایی که در بطن این کتاب‌ها روایت می‌شوند داستان‌هایی درباره‌ی زندگی دیگران، ماجراجویی‌ها و رویدادهای ناگوارشان در لیبی هستند.^۱

خواننده‌ی کتاب مطر صفحه‌به‌صفحه منتظر است ردپایی از پدر پیدا شود یا دست‌کم زوایایی تاریک از دوران زندان و اسارتش روشن شود. اما بازگشت داستان یافتن پدری گم‌شده نیست. داستان جُستن و نیافتن است در سرزمینی که روایت‌های انسان‌ها در پیچیدگی‌های سیاست و تاریخ گم می‌شوند. مطر، برای شناخت سرزمین مادری، نیاز به اطلاعاتی دارد که جایی در گذشته‌ی آن سرزمین از دست رفته است. جست‌وجوی طولانی مطر به سرانجامی نمی‌رسد. حتی نمی‌تواند بفهمد پدرش در کدام زندان، به چه شکل و در چه زمانی از دنیا رفته است.

نبود روایت‌ها، در لایه‌ی بیرونی، داستان پیدا نشدن یک آدم است و، در لایه‌ی درونی‌تر، خصوصاً در مورد والدین و سوابق خانوادگی، ملغمه‌ای است از افکار و احساساتی که تحلیل‌شان ساده نیست. گاهی ذهنیات و واکنش‌های درونی انسان حتی خودش را هم شگفت‌زده می‌کند و اگر بخشی از این ذهنیات هم از طریق ژن‌ها به او منتقل شده باشد، برای تحلیلش به اطلاعاتی از والدین و پیشینیانش نیاز دارد. مطر نمی‌تواند با عمق و دقتی که دوست دارد خود را بشناسد و هویتش را تعریف کند و این حفره‌ی عمیق ندانستن هستی‌اش را مبهم می‌کند.

ندانستن این‌که پدرم از چه زمانی دیگر وجود نداشته مرز میان مرگ و زندگی را پیچیده‌تر می‌کرد... پدرم هم مُرده است و هم زنده. هیچ دست‌ورزبانی برای او ندارم. او در گذشته، حال و آینده است.

مسلماً کم بودن روایت‌ها در فرهنگ شرق علت‌های فراوان و گوناگونی دارد، مثل آشفتگی‌های اجتماعی، محدودیت‌های سیاسی و نبود آموزش کافی که خود مستلزم پژوهشی مستقل است. اما امروز دست‌کم یکی از موانع ثبت روایت از میان برداشته شده است: دسترسی به مخاطب. در عصر ارتباطات، فارغ از مجوزهای رسمی و حکومتی، افراد برای بیان روایت‌های‌شان به گروه‌های مخاطب وسیع‌تری دسترسی دارند و برداشت‌شان از وقایع را هر روز در جهان اطراف‌شان ثبت و منعکس می‌کنند. اگر این روایت‌ها با آگاهی به اصول اولیه‌ی روایت نوشته شوند، چه‌بسا به بیان‌گورنیک «به قلب‌ها نفوذ کنند» و «طنین‌شان ماندگار شود».

این حجم از بی‌اطلاعی و نامستند بودن زندگی‌های افراد شاید مخاطب غربی را متعجب کند، اما برای شرقیان آشناست. نویسنده‌ای غربی را در نظر بگیرید که می‌خواهد ناداستانی درباره‌ی محل سکونتش بنویسد. او می‌تواند به سندهای چندصدساله‌ی موجود درباره‌ی آن شهر و منطقه و خانه رجوع کند، نامه‌های افراد بومی قرن قبل را در موزه‌ی محلی بخواند و عکس‌ها و نقاشی‌های قدیمی خانه‌اش را مشاهده کند. از صاحب قبلی خانه سند خریدش را از نفر قبلی بخواند و رفت و آمد نسل به نسل آدم‌ها را مثل جریان آب در میان خانه‌های شهر حس کند؛ خانه‌هایی که مثل سنگ‌های کف رودخانه سرجای‌شان ثابت مانده‌اند و تنها به اقتضای شدت جریان آب تغییر شکلی داده‌اند.

همتای این نویسنده در شرق سرگردان است. دستش به ریسمانی برای آویختن بند نمی‌شود. حقیقت چیزی است که باید مثل ماهی‌گیری صبور منتظرش بماند تا شاید آن را بگیرد و بعد هم هر لحظه ممکن است از دستش بلغزد. اسم خیابان‌ها و حتی شهرها بارها تغییر کرده، خانه‌ها بارها ویران شده و آدم‌ها نامه‌ها را در خانه‌تکانی‌های عید یکی از سال‌ها دور ریخته‌اند. او هیچ‌وقت نخواهد فهمید ساکن قبلی خانه‌ی پدر بزرگش که بوده. چرا صاحب‌خانه‌ی قبلی حوض وسط زیرزمین را از جا کنده؟ آیا خرده‌شیشه‌های تزیین‌شده در دیوار پیشنهاد بانوی خوش‌سلیقه‌ی خانه بوده؟ آیا فرزند نوجوان ساکنان قبلی هم در اتاقک چوبی پشت‌بام برای کنکور درس خوانده؟ و اگر روزگاری بخواهد روایتی از آن خانه بنویسد، باید تمام این‌ها را تخیل کند یا از تکه‌هایی از پازل روایت‌های شفاهی را کنار هم بچیند؛ و حتی در مورد دوم، یعنی روایت‌های شفاهی هم، واقعیت به اندازه‌ی کافی واقعی نیست. تابع کاستی‌های قوای حافظه و قضاوت‌های راوی است. اگر منبع روایتی سینه‌به‌سینه نقل شده باشد، هر کس به اقتضای زمانه و طبعش چیزی بدان افزوده یا از آن کاسته است و هاله‌ای از ابهام، شاعرانگی یا تقدس واقعیت را غیر واقعی کرده است؛ و برای نجات واقعیت، تنها یک راه وجود دارد: ثبت صادقانه و متعهدانه‌ی آن. ویرجینیا وولف یک قدم از این فراتر گذاشت و نوشت: «هیچ چیز اتفاق نیفتاده مگر زمانی که ثبت شده باشد.» بیست سال بعد از اولین چاپ، گورنیک در مصاحبه با پاریس ریویو گفت که این کتاب را مطالعه‌ای جدی بر کتاب‌های جدی ژانر ادبیات غیرداستانی می‌داند. در واقع، به افراد چگونه خواندن آثار مهم را یاد می‌دهد و برای همین خیلی‌ها از روی این کتاب تدریس می‌کنند. چون اگر افراد چگونه خواندن را یاد بگیرند، می‌توانند آثار خودشان را با نگاهی نقادانه بخوانند.

ایده‌ی ترجمه‌ی کتاب حاضر وقتی به ذهنم رسید که برای نوشتن پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد (نویسندگی ادبیات غیرداستانی) به دنبال روایت‌های زنان ایرانی بودم. هر چه بیش‌تر می‌گشتم کم‌تر می‌یافتم. قدیمی‌ترین روایت زنانه‌ی ایرانی، خاطرات تاج‌السلطنه، دختر ناصرالدین‌شاه، کم‌تر از ۱۵۰ سال عمر دارد که بخش زیادی از آن هم از دست رفته است. حتی در وقایعی بسیار نزدیک‌تر مثل انقلاب سال ۵۷ هم از حضور زنان روایت‌های بسیار اندکی در دست است. و به همین دلیل برای درک زندگی‌های ثبت‌نشده‌ی زنان در قرن اخیر به مصاحبه با زنان روی آوردم و زنان را همواره بسیار مشتاق

به روایتگری یافتم. انتخاب این کتاب برای ترجمه با این امید بود که شناختن شگردهای روایت بهتر سطح توقع مخاطب آگاه را بالاتر خواهد برد و به همین سیاق روایتگران را هم به ثبت روایت‌هایی خواندنی‌تر ترغیب خواهد کرد.

برای خوانش مفیدتر این کتاب لازم است توضیح داده شود که برای واژه‌ی essay از معادل «جستار» استفاده شد که در چند سال اخیر در بین خوانندگان ایرانی کاملاً شناخته شده است. اما صورت لاتین دو واژه‌ی «پرسونا»^۱ و «مموآر»^۲ حفظ شد، چرا که تعریف مفهوم پرسونا برای گورنیک اساس نوشتن این کتاب بود و در واقع او با این کتاب تعریف خودش را از پرسونا در ادبیات غیرداستانی ارائه داد و این تعریف، چنان که خواهید دید، در معادل‌های رایج فارسی این واژه نمی‌گنجد. واژه‌ی مموآر هم به «خاطره»، «خاطره‌نگاری»، «شرح حال» و غیره ترجمه شده که هیچ کدام به تنهایی حق مطلب را ادا نمی‌کنند، چرا که مموآر اساساً نوآفرینی خاطرات، ادبیات و واقعیت‌های علمی موجود برای رسیدن به شناخت تازه‌ای از خود است.

می‌گویند ادبیات داستانی تقلید واقعیت است و از این رو چه بسا روایت شخصی قدیمی‌ترین نوع داستان‌گویی است. اما اخیراً هنر به شکل واقعیت ناب طرفداران خود را در جهان یافته و در ایران هم مجله و کتاب و پادکست‌های بسیاری با الهام از واقعیت منتشر شده و مخاطبان فراوانی یافته است. علاقه‌مندان ادبیات واقعیت از بحث‌های کتاب پیش رو بسیار خواهند آموخت و به آن رجوع خواهند کرد. کتاب موقعیت و داستان، به رغم حجم کمش، خیلی زود به یکی از کتاب‌های مرجع اصلی آموزش ادبیات غیرداستانی تبدیل شد و به محافل ادبی و دانشگاهی راه یافت. ویویان گورنیک در این کتاب آثار غیرداستانی نویسندگانی چون مارگریت دوراس، جون دیدیون، اسکار وایلد و جرج اورول را می‌کاود و به خواننده ابزاری برای نقد و سنجش جستار یا «مموآر» می‌دهد. داشتن چنین معیاری هم بر خلق و هم بر درک عمیق‌تر آثار هنری غیرداستانی تأثیر می‌گذارد. خواننده‌ی کتاب، فصل به فصل، متوجه تفاوت محسوس و وسعت دید خودش به آثار غیرداستانی خواهد شد و هنر گورنیک هم در همین است: نقل این دانش نه به شکل درس بلکه ناخودآگاه و در ضمن لذت بردن از خوانش و مرور ادبیات.

پرسونا در روایت

پزشک پیشکسوتی فوت کرده بود و افراد زیادی در مراسم یادبودش سخنرانی می کردند. همکاران و بیماران و فعالان حوزه‌ی درمان به کرات می گفتند که دکتر زنی سرسخت، خوش قلب، باهوش، پُرانرژی و پُرکار بود و معلمی جدی، محقق کوشا و شنونده‌ای عالی. من بین عزاداران خاموش نشسته بودم. هر سخنرانی‌ای در من فکری، احساسی و حتی اندوهی برمی انگیزت، اما تنها کسی که از آن میان روی من تأثیر گذاشت و به آن یادآوری مالیخولیایی خود و دنیا رساند که باعث می شود عظمت مرگ انسانی را درک کنم خانم دکتر چهل و چندساله‌ای بود که زمانی دانشجوی آن مرحوم بود. این سخنران دکتر را بهتر یا بیش تر از بقیه نمی شناخت. حتی چیز جدیدی هم به تصویری که ما از دکتر داشتیم اضافه نکرد. اما کلام او به فضای حاکم عمق بیش تری بخشید و به قلب من نفوذ کرد. چرا؟ زمانی که آشک‌هایم را پاک می کردم، با خودم فکر کردم چرا این حرف‌ها برای من متفاوت بود.

احتمالاً این سؤال در ذهن من باقی مانده بود، چون صبح روز بعدش که بیدار شدم روی تخت نشسته بودم و به سخنرانی‌ای فکر می کردم که مثل اثری تألیفی جلوه چشم بود. با خودم فکر کردم همین است. متنش خوب تنظیم شده بود. این همان چیزی است که باعث تفاوت شده بود.

آن خانم سخنران خودش را در مقام پزشک جوانی به خاطر می آورد که به نحوی سازنده تحت تأثیر پزشک سن و سال دارتر قرار گرفته بود. خاطراتش تبدیل شده بود به اصل زیربنایی ساختار سخنانش. این ساختار به متن نظم داده بود. این نظم جملات را شکل تر کرده بود. این شکل بودن قدرت بیان را بیش تر کرده بود. قدرت بیان ارتباط با مخاطب را قوی تر کرده بود و در نهایت ترکیب پُرشوری ایجاد شده بود؛ ترکیبی که لایه‌های درونی زندگی کارآموزی جوان و تمرین‌های پزشکی ضمن تغییرات اجتماعی

را شرح می‌داد و در کنارش استادی را تصویر می‌کرد که کارش فقط تصحیح بود، نه تشویق. اسم این ترکیب را بافت گذاشته‌اند. بافتِ متن بود که مرا تکان داده و باعث شده بود بلافاصله واقعی بودن زنی را که از او یاد می‌شد احساس کنم و قوی‌تر از آن متوجه حضور زنی شوم که در حال تجدید خاطره بود. تلاش سخنران برای به یاد آوردن دقیق آن‌چه بین او و زن مرحوم گذشته بود — نیاز واضحش به معنا بخشیدن به رابطه‌ای ناخوشایند اما محکم — باعث شد آن‌قدر بگوید تا آخر سر متوجه آن‌چه نگفته بود هم بشوم؛ چیزی که هرگز نمی‌توانست بگوید. من با تمام وجود نارسایی روابط انسانی گرم و اسف‌بار را درک می‌کردم. این احساس در من طنین انداخت و طنینش ماندگار شد، درست مثل بستن آخرین صفحه‌ی کتابی که روح آدمی را نوازش کرده باشد.

هر چه بیش‌تر درباره‌ی کیفیت آن سخنرانی مراسم یادبود فکر می‌کردم، روشن‌تر می‌دیدم چه قدر خود سخنران در تأثیرگذاری آن مهم بوده است. سخنران برای بهتر به یاد آوردن کارآموزی که در گذشته بود فکرهايش را «بازسازی» کرده بود، همانی که در رابطه‌ای ناخوشایند و محکم شکل گرفته بود. وقتی صحبت می‌کرد، می‌توانستیم او را در محضر استادش ببینیم، تصویر زنده‌ی رفتار و ظاهر معلمی که هم بسیار باهوش بود و هم بسیار قاطع. پیش چشم ما بود، یک دم مشتاق، یک دم ترسیده و یک دم غرق کار. همین تصور کردن خودش به صورتی که آن زمان بود لحنش را غنی کرده بود و نه تنها تصویرها بلکه جریان تداعی‌های منسجمی را بسط داد که نهایتاً به سخنرانی آن روز رسید.

سخنران هر چه خودش را بهتر تصور می‌کرد، تصویر زنده‌تری از پزشک مرحوم خلق می‌کرد. با این همه، توصیفش آزمونِ سخت بود. با دیدن خودِ جوان و بلندپروازش، که در آرزوی دانستن همه‌ی آن‌چه استادش می‌دانست می‌سوخت، ما هم استادش را می‌دیدیم: پیام‌آور تهدید و نویدبخش آینده: نماد پیچیدگی. دگرگونیِ مدام تبادلات‌شان ما را به قلب این یادآوری گذشته می‌برد. پزشکِ مسن به اندازه‌ی پزشکِ جوان در کشاکش اراده و خلق و خو درگیر بود و همین آن‌ها را به هم وصل می‌کرد. داستان فقط درباره‌ی سخنران یا فقط درباره‌ی دکتر نبود؛ درباره‌ی چیزی بود که برای هر کدام‌شان در معیت دیگری رخ داده بود. مکانی که سخنران بر آن تمرکز کرده بود همان جایی بود که آن دو جنگجوی بااستعداد با هم روبه‌رو شده بودند. این جابود که ذهنش را مشغول کرده بود. چیزی که برایش کانونِ سنجیده‌ای فراهم کرده بود همین بود.

برایم جالب بود که روابط بین این راوی و روایتش چه قدر عالی شکل گرفته است. سخنران هرگز فراموش نکرد چرا داشت صحبت می کرد - یا حتی مهم تر از آن، از چه کسی داشت صحبت می کرد. می دانست و فراموش نمی کرد که از میان تمام خودهای گوناگونش (بالاخره نقش های متفاوتی داشت: دختر، عاشق، مراقب پرندگان، شهروند نیویورک) تنها نقشی که باید بیان می شد نقش کارآموز بود. این همان خودی بود که داستان در آن می گذشت؛ خودی که - طرفه همین بود - اصلاً دلبستگی به وجود سرزنده ی خودش را از دست نداد و درعین حال فقط برای سخنرانی در مراسم یادبود دکتر خلق شده بود. فکر کردم این آخری خیلی مهم است: عنصری که در نشان دادن وضوح چشم گیر سخنرانی در مراسم یادبود بیش ترین نقش را داشت. چون راوی می دانست چه کسی دارد صحبت می کند و می دانست چرا دارد صحبت می کند.

نوشته هایی که آن را روایت شخصی^۱ می نامیم غالباً به قلم کسانی نوشته می شود که فقط خودشان را با توجه به موضوعی دم دستی تصویر می کنند. این ارتباط از نوع نزدیک است؛ در واقع ارتباطی حیاتی است. از مواد خام زندگی تراش نخورده ی نویسنده راوی ای ساخته می شود که وجودش بر روی صفحه ضروری است تا قصه روایت شود. این راوی تبدیل به پرسونا می شود. لحنش، زاویه ی دیدش، ضرباهنگ جمله هایش، آن چه برای مشاهده انتخاب کرده و آن چه کنار گذاشته همه و همه در خدمت موضوع است؛ درعین حال نگاهی که راوی - یا پرسونا - به مسائل دارد بیش تر از بقیه دیده می شود.

شکل دادن به پرسونا از خود تراش نخورده ی هر فرد کار ساده ای نیست. رمان یا شعر صداهای سخن گو یا شخصیت های خلق شده ای دارد که مثل بدل نویسنده عمل می کنند. نویسنده هر چیزی را که نمی تواند مستقیماً بیان کند در این بدل ها می ریزد؛ حسرت های ناپسند، احساس حقارت ها و امیال ضد اجتماعی همه باید طوری بیان شوند که به نظر واقعی برسند. پرسونا در روایت نادرستان کاری تقلیدناپذیر است. این جاست که نویسنده باید با تمام دفاعیه ها و دردسرهایی دست و پنجه نرم کند که زمانی رمان نویس

و شاعر با آن دست به گریبان بودند. مثل دراز کشیدن روی تختِ درمان در مقابل دیگران است و در عین این که شاید نویسنده دوست داشته باشد این کار را بکند روشی است که اغلب به کار نمی آید. به این فکر کنید که چند سال طول می کشد تا کسی روی تخت درمان در باره‌ی خودش صحبت کند، اما بدون ناله و گلایه، بدون نفرت از خود و توجیه خود که باعث می شود فرد تحلیل شونده برای تمام دنیا به غیر از تحلیلگر خسته کننده باشد. راوی غیرنیابتی این وظیفه‌ی خطیر را دارد که نفع شخصی سطح پایین را به متنی بدل کند تا به گونه‌ای هم ذات‌پنداری بی طرفانه‌ی خواننده‌ی بی علاقه را بیدار کند.

اما خلق این پرسونا در جستار یا مموار حیاتی است. این ابزار روشنگری است. بدون آن نه موضوعی در کار است، نه داستانی. برای دست‌یابی به آن نویسنده‌ی مموار یا جستار درست مثل رمان‌نویس یا شاعر باید یاد بگیرد در زوایای روح خود کاوش کند: نه تنها هر دو دسته در تلاش اند بفهمند چرا کسی صحبت می کند، بلکه باید بدانند چه کسی دارد صحبت می کند.

زیبایی بیان سخنران مراسم یادبود در وضوح قصد و نیتش بود. وقتی بناست همین را در مورد خودمان اعمال کنیم، می فهمیم دست‌یابی به این وضوح باید چه کار سختی بوده باشد. احتمالاً وقتی از سخنران دعوت شده تا درباره‌ی تجربه‌ی بیش از بیست سال قبلش سخنرانی کند، با خودش فکر کرده چه کار راحتی، ماجرا معلوم است و راحت نوشته می شود. بعد نشسته سر آن و خیلی زود متوجه شده که گیر افتاده است. خب، چه چیز آن تجربه؟ دقیقاً چه بود؟ کجا بود؟ به نظر می رسد این تجربه قلمرو وسیعی است. چه طور باید واردش شد؟ از کدام زاویه و با چه وضعیتی؟ با چه روشی و به کدام سمت؟ سخنران در این سردرگمی غرق می شود. ناگهان می فهمد آن چه تجربه نامیده تنها مواد خام است.

حالا شروع می کند به فکر کردن. دکتر دقیقاً برای او که بود؟ یا او برای دکتر؟ اصلاً شناخت او چه معنایی دارد؟ می خواهد این یادبود چه چیزی را پررنگ یا مجسم کند یا برانگیزاند؟ چیزی که واقعاً می خواهد بگوید چیست؟ پاسخ به این سؤالات برای سخنران آسان نیست و مراسم‌های یادبود ناموفق بی شمار تأییدی است بر این نظر. یکی از مشهورترین شان هم مرثیه‌ی جیمز بالدوین در مورد ریچارد رایت است، که در آن

نویسنده‌ای با استعداد خواسته مقام مرشد درگذشته‌اش را گرامی بدارد و در نهایت او را بی‌عزت کرده است، زیرا نمی‌دانسته چه طور باید با احساسات متناقض خودش مواجه شود. دقیقاً همین جاست که سخنران ما گیر می‌افتد: احساسات متناقض خودش. اول می‌بیند که آن احساسات را دارد. بعد برای داشتن آن‌ها به خودش حق می‌دهد. بعد آن‌ها را راهی برای ورود به تجربه می‌بیند. بعد می‌فهمد که آن‌ها خود تجربه‌اند. و شروع می‌کند به نوشتن.

نفوذ به حیطه‌های آشنا به هیچ وجه استعدادی خدادادی نیست. برعکس، حاصل تلاشی است سخت، بسیار سخت.

من زندگی کاری‌ام را در دهه‌ی ۱۹۷۰ شروع کردم و به سبکی می‌نوشتم که آن زمان ژورنالیسم شخصی^۱ نامیده می‌شد و ترکیبی از جستار شخصی و انتقاد اجتماعی بود. در جبهه‌ی فمینیسم تندرو فعال بودم و به نظرم طبیعی می‌رسید که از لحظه‌ای که پای ماشین تحریر می‌نشینم از خودم (یعنی از واکنش‌م به موقعیت یا رویدادی) برای ساختن معنایی بزرگ‌تر برای همه‌چیز استفاده کنم. البته آن زمان این کار رایج بود. بسیاری از نویسندگان دیگر هم احساس ضرورت مشابهی داشتند. مسائل شخصی سیاسی شده بود و تیتراها استعاری بودند. همه به تلویح سخن می‌گفتم. همه احساس می‌کردیم هر تجربه‌ی نویافته‌ای نشانه‌ای است. نویسنده به هر جا که نگاه می‌کرد، خطی روایی وجود داشت که از نقل ماجرای سیاسی در راهپیمایی، مهمانی یا دیداری اتفاقی استخراج می‌شد. سه نفری که در آن سال‌ها این کار را بسیار درخشان انجام دادند جون دیدیون، تام وولف و نورمن میلر بودند.

من خطرات این نوع نوشتن را از همان آغاز می‌دیدم، می‌دیدم که حفظ تعادل مناسب بین «من» و «داستان» به چه تمرکز فوق‌العاده‌ای نیاز دارد. در زمینه‌ی ژورنالیسم شخصی همان موقع هم نمونه‌های زیادی از افرادی درآمده بود که بدون داشتن دید درست از رابطه‌ی راوی و موضوع عجلانه کارشان را چاپ کرده بودند، و نویسندگان به‌کرات به دام خودافشاگری یا درمان خود روی کاغذ یا خودشیفتگی محض افتاده بودند.

نمی‌دانم با چه کیفیت و استمراری به موعظه‌هایم عمل می‌کردم، اما وظیفه‌ی خود می‌دانستم که راوی‌ام را همیشه در سایه‌ی ایده‌ای که داشتم نگه دارم. می‌دانستم هرگز قرار نیست حکایتی نقل کنم، توصیفی سرهم کنم یا غرق در لفاظی‌ای شوم که نوک پیکانش خود من را نشانه رفته باشد. باید از خودم فقط برای روشن‌تر کردن بحث، بسط تحلیل و پیش بردن داستان استفاده می‌کردم. درکم از موقعیت را دقیق می‌فهمیدم و به اندازه‌ی کافی خودآگاهی داشتم. گزارشگر معتمدِ درونم باید قابل اعتماد بودن راوی را تضمین می‌کرد.

یک روز ویراستار کتابی با ایده‌ای جالب سراغم آمد. با او داستان دوستی صمیمانه‌ام با یک مصری را در میان گذاشته بودم که کودکی‌اش در قاهره خیلی شبیه کودکی من در محله‌ی برانکس نیویورک بود. این شباهت کنجکاوی زیادی درباره‌ی «آنها» ایجاد کرده بود؛ و حالا دعوت شده بودم بروم مصر و درباره‌ی مصری‌های طبقه‌ی متوسط بنویسم.

با کمال میل قبول کردم، با این فرض که کارم در قاهره مثل کارم در نیویورک خواهد بود. یعنی خودم را پرت کنم وسط شهر، آدم‌ها را ببینم، به ملاقات ترغیب‌شان کنم، ترس‌ها و تعصب‌های خودم را برای‌شان تعریف کنم تا آن‌ها خودشان شوند و بعد چیزی از تویش در بیاورم.

اما قاهره نیویورک نبود و ژورنالیسم شخصی در آن جا با تعریف حیطه‌ی این شغل در نیویورک انطباقی نداشت.

شهر توفانی از هیجان بود (خاک‌آلود، شلوغ، پُرسروصدا، زنده و دردمند) و مردمش تیره‌پوست، مضطرب، باهوش، بی‌توجه، دم‌دمی‌مزاج، نیازمند و آشنا (می‌شد گفت خیلی آشنا) بودند و با این همه، این جامعه‌ی مسلمانِ شهری خیلی از اسلوب هیجانی جامعه‌ی یهودیان دور بود. حالت خودمانی این محیط بر سرم آوار می‌شد. مرا به هیجان می‌آورد و سردرگم می‌کرد. عاشقش شدم و تصویری رمانتیک از آن دزد ذهنم می‌ساختم، آن فضا را و خودم را در میانه‌اش رمزآلود می‌دیدم. من که بودم؟ این‌ها که بودند؟ من کجا بودم و همه‌ی این ماجراها چه بود؟ مشکل این بود که در حقیقت من پاسخ این سؤالات را نمی‌خواستم. این «نادانستگی» چیزها افسونم می‌کرد. احساس می‌کردم چه خوب است خودم را در میانش غرق کنم. اما وقتی کسی از نادانستگی

تصویری رمانتیک بسازد، گزارشگرِ معتمد درونش در معرض تبدیل شدن به راوی غیر قابل اعتماد است. و تا حد زیادی هم چنین اتفاقی برای من افتاده بود.

شش ماه در قاهره سخت کار کردم. صبح، ظهر و شب با مصری‌ها بودم، با دکتر، خانه‌دار، روزنامه‌نگار، دانشجو، وکیل، راهنما، دوست، همسایه و عاشق. به نظرم می‌رسید در دنیا کاری جالب‌تر از معاشرت با این آدم‌ها نیست که با شور سیگار می‌کشیدند، بالهجه‌ای غلیظ صحبت می‌کردند، راحت به هیجان می‌آمدند و از حساسیت اضطراب‌آلودی که بر خود و دیگران روا می‌داشتند انگار خسته بودند. وضعیت‌شان به نظرم پیچیده می‌آمد و من هویت‌م را در آن می‌یافتم. به جای تحلیل موضوعم، در موضوع حل می‌شدم. مصری‌ها اضطراب‌شان را دوست داشتند و فکر می‌کردند به آن‌ها شاعرانگی بخشیده است. من مستقیم به درون این حس رفته بودم، به اندازه‌ی خودشان دوستش داشتم و در آن غلو می‌کردم. حکایت از پس حکایت در یادداشت‌هایم جمع می‌شد و هر کدام‌شان آکنده از تب زندگی روزانه در قاهره بود. فکر می‌کردم صرف بازآفرینی آن داستان‌گویی است.

چنین هویتی در نوشتن کاربردها و سختی‌های خودش را دارد و روایت کتاب من درباره‌ی مصر هر دوی این‌ها را منعکس کرده است. از یک سو، نثر کتاب بمب انرژی است، سرشار از توصیف و واکنش، و از سوی دیگر اغلب جملات صنعتی در خود دارند، لحن تندوتیز است و متن سنگین. وقتی یک صفت کافی است، دست‌کم سه تا ظاهر شده‌اند. وقتی آرامش مناسب متن است، صفحه براسیمه و شتابان است. مصر کشوری شلوغ و پُرسروصدا بود که از ابعاد خودش سرریز می‌کرد. کتاب من سعی کرده بود انعکاس خود مصر باشد. این مایه‌ی قوت و درعین حال محدودیت آن است. مدت‌ها به نظرم می‌رسید که مشکل باید در این انفصال باشد: من از آن محیط جدا نبودم، نمی‌دانستم که اصلاً چنین چیزی ارزشمند است. چون در واقع بدون انفصال داستانی وجود نخواهد داشت. توصیف و واکنش بود، اما داستان نه. در این حالت حتی گم‌گشتگی عمیق‌تر هم می‌شود. وقتی کار روزنامه‌نگاری می‌کردم، سیاست برایم «موقعیت» را فراهم می‌کرد و جنجال‌ها داستان را برایم جور می‌کرد. حالا در مصر من در حال سقوط آزاد بودم، سرگشته در نوعی نوشتن که نیازهایش را نمی‌فهمیدم و درباره‌ی قدرتش لاف می‌زدم. چیزی که سعی می‌کردم بنویسم ژورنالیسم شخصی نبود، بلکه

روایت شخصی بود. سال‌ها بعد از آن بود که توانستم با توان کافی برای درک تمایز این دو سوی بحث بنشینم و مواد خام را کنترل کنم. یعنی در خدمت موقعیت باشم و همان داستانی را بگویم که دلم می‌خواست.

هر اثر ادبی هم موقعیت دارد هم داستان. موقعیت زمینه و شرایط است، گاهی هم همان طرح. داستان تجربه‌ای حسی است که نویسنده را سرشار کرده است: شهود، عقلانیت، حرفی که برای گفتن دارد. در تراژدی امریکایی موقعیت امریکای در زیر است و داستان ذات بیمارگونه‌ی گرسنگی برای جهان. در مموآر ادموند گاس، پدر و پسر، موقعیت انگلستان بنیادگرا در زمان داروین است و داستان خیانت صمیمیتی است که برای رسیدن به خود لازم است. در شعری با عنوان در اتاق انتظار، الیزابت بیشاپ خودش را در هفت سالگی، در زمان جنگ جهانی اول توصیف می‌کند که در مطب دندان پزشکی نشسته است و مجله‌ی نشنال جنوگرافیک را ورق می‌زند و به فریادهای خفه‌ای گوش می‌دهد که خاله‌ی خجالتی‌اش از ترس درمی‌آورد. این موقعیت است. داستان اولین تجربه‌ی کودک از انزو است: انزوای خودش، خاله‌اش و جهان.

اعترافات آگوستین همچنان برای مموآرنویس^۱ ها الگوی خوبی است. آگوستین در این کار ماجرا^۲ی گرایشش به مسیحیت را گفته است. این موقعیت است. در این ماجرا او از حس ناکامل بودن^۳ به حس یکپارچه‌ی بودن دست می‌یابد، از وجود^۴ بی‌هدف به وجودی هدفمند، از مقام بی‌خبری به مقام حقیقت. این داستان است. و ناگزیر داستان کشف و شناخت خود.

موضوع زندگی‌نامه‌ی خودنوشت اغلب تعریف خود است، اما تعریف خود در خلأ ممکن نیست. مموآرنویس مثل شاعر و رمان‌نویس باید با جهان در آمیزد، این آمیختگی با جهان تجربه می‌آفریند، تجربه عقلانیت (یا دست‌کم حرکتی به سوی آن) ایجاد می‌کند و نهایتاً عقلانیت (یا دست‌کم حرکت به سوی آن) است که اهمیت دارد. استاد نویسنده‌ی با استعدادی زمانی گفت: «نوشته‌ی خوب دو خصیصه دارد: روی کاغذ زنده است و خواننده قانع می‌شود که نویسنده در سفر کشف و شهود است.»

شاعر، رمان نویس و مموآرنویس همه باید خواننده را قانع کنند که صاحب عقلانیت اند و دارند می نویسند تا به صادقانه ترین صورت ممکن به نهایت آن چه می دانند برسند. برای تعامل بهتر، نویسنده ی روایت شخصی باید به خواننده نشان دهد که راوی قابل اعتماد است. در داستان راوی می تواند غیر قابل اعتماد باشد (نمونه های مشهوری هم از آن داریم، مثل گتسی بزرگ، سرباز خوب و رمان های زا کر من^۱ فیلیپ راث). اما در ناداستان هرگز این طور نیست. در ناداستان خواننده باید باور کند که نویسنده دارد حقیقت را می گوید. بدون استثنا درباره ی ناداستان خواهند پرسید: «آیا این راوی قابل اطمینان است؟ آیا می توانم چیزی را که به من می گوید باور کنم؟»

راوی های ناداستان چه طور می توانند خود را باور پذیر کنند؟ جواب این سؤال شاید با مثال بهتر بیان شود.

جرج اورول در شلیک به فیل می نویسد: «در مولمین، در برمه ی سفلی، خیلی ها از من بدشان می آمد. در زندگی ام فقط همین یک بار آن قدر مهم بودم که چنین اتفاقی برایم بیفتد. من افسر پلیس دون پایه ای در شهر بودم و بی هیچ دلیل خاصی احساسات ضد اروپایی خیلی حادی در آن جا حاکم بود. هیچ کس جرئت نداشت سرو صدا راه بیندازد، اما اگر زنی اروپایی در بازار تنها راه می رفت، ممکن بود کسی آب دهان آغشته به فوفلش^۲ را به پیراهنش پرتاب کند. من به عنوان افسر پلیس مسلماً هدف این حملات بودم و هر وقت فرصتی دست می داد، مورد حمله قرار می گرفتم. وقتی یک مرد قلچماق برمه ای در زمین فوتبال برایم پشت پا گرفت و داور، که او هم برمه ای بود، نگاهش را به سمتی دیگر دوخت، جمعیت از شادی فریاد کشید. این اتفاق بیش از یک بار افتاد. آخر سر، چهره های زرد و تمسخرآمیز مردان جوانی که همه جا مرا می دیدند و صدای توهین هایی که با کمی فاصله گرفتن از پشت سرم می شنیدم به شدت عصبی ام کردند. راهب های جوان بودایی از همه بدتر بودند، تعدادشان در آن شهر چند صد هزار تایی می شد و به نظر می رسید هیچ کدام شان کاری ندارند جز این که گوشه ی خیابان منتظر بایستند و اروپایی ها را مسخره کنند.

۱. اشاره به سه گانه ی فیلیپ راث با شخصیت اول زا کر من.

۲. ماده ی گیاهی جویدنی و اعتیادآوری که در نواحی هند و برمه استفاده می شود.