شیخصی و فردی

لئونارد مایکلز

مهتاب کلانتری

متأسفانه آن‌چه می‌خواهم بگویم، قدری تکرار همان چیزی است که امروز صبح شنیده‌اید. این را هم باید بگویم که شنیدن آن‌چه گفته شد تا حدی غمگینم کرد چون به نوعی شبیه چیزی بود که من باید بگویم و همین‌طور چون بسیار زیبا بود. به هر حال من می‌خواهم از این جا شروع کنم که عنوان این گفتار کوتاه شخصی و فردی است.

قاعدتاً هیچ چیز نباید ساده‌تر از صحبت از روش‌هایی باشد که من با آن‌ها از خودم می‌نویسم، اما من پی برده‌ام که این اصلاً ساده نیست. در واقع قبل از هر چیز می‌خواهم بگویم که یکی از مشکلات بزرگ من، هنگام نوشتن از خودم، این است که چطور فقط و فقط از خودم ننویسم. فکر می‌کنم این مشکل در میان نویسنده‌ها بسیار معمول است. اگرچه خود از آن بی‌خبر باشند. عناصر اساسی نوشتن - سبک، دستور زبان، لحن، صور خیال و الگوهای وزنی که جملات شما را می‌سازند - خیلی چیزها از شما خواهند گفت (چه شما نسبت به آن آگاه باشید و چه نباشید)، به این ترتیب ممکن است شما حتا قبل از آن که بدانید که دارید از خودتان می‌نویسید، از خودتان بنویسید. این عناصر اساسی، صرف‌نظر از موضوع شما، به همان اندازهٔ ویژگی‌های بی‌شمار و بی‌اندازهٔ ذهن، در نوشتهٔ شما نقش دارند و باعث می‌شوند خواننده حضور شما را به وضوح حس کند، انگار که دست‌خط شما جلویش باشد. می‌شود گفت که هر وقت که می‌نویسید، عملاً قبل از آن که پایین نوشته را امضا کنید، اسمتان را نوشته‌اید.

اسپینوزا کتاب اخلاقیات را به زبان لاتین نوشت، زبانی که دیگر کسی با آن صحبت نمی‌کرد، و در نوشتن آن از روشی بسیار منطقی برای استدلال استفاده کرد. آخرین چیزی که می‌خواست این بود که حضورش حس شود، یا از خودش بنویسد. شیوهٔ او در نوشتن کتاب اخلاقیات مثل شیوهٔ زندگی‌اش بود، مصمم به گمنام ماندن، و سرسخت در مقابل داشتن هویت شخصی آشکار در میان جمع. به این ترتیب خلوص غیرشخصی اخلاقیات نمی‌توانست چیزی بیش از بیان خویشتن باشد. کتاب در طول حیاتش منتشر نشد، تا حدی به این دلیل که معلوم می‌شد کتاب اوست. او در ناشناسی‌اش، بیش از حد سرشناس بود.

شکسپیر را در هیچ یک از نوشته‌هایش نمی‌توان به شیوه‌ای شخصی شناخت، و با این حال عموماً قبول دارند که ما آن‌چه را شکسپیر شخصاً نوشته، یا آن‌چه را که فقط کار او می‌توانسته باشد، می‌شناسیم. غزل‌واره‌های او که در زمرهٔ شخصی‌ترین اشعاری هستند که تاکنون نوشته شده، در کاربرد دوبیتی‌ها، دومصراعی‌ها، جناس‌ها و متناقض‌نماها تصنع چشم‌گیری دارند، صناعاتی که آشکارا غیرشخصی‌اند. این موضوع ارتباط عجیبی دارد با این که شکسپیر در امضاهای گوناگونش هیچ‌گاه اسمش را دو بار مثل هم ننوشت، انگار فکر می‌کرد که هویت شخصی‌اش به هیچ شکل خاصی از هجی کردن اسمش مربوط نمی‌شود. یک شکل خاص، و همیشه هم یک جور، فقط می‌توانست فردی باشد.

مونتنی دربارهٔ رساله‌هایش گفته: «بیش از آن‌چه این کتاب مرا پدید آورده، من پدیدش نیاورده‌ام.» فکر می‌کنم منظورش این بوده که نوشته‌هایش او را بر خودش آشکار کرده‌اند و این آشکار کردن‌ها همیشه هشیارانه اراده نشده بوده است. به نظر می‌رسد او در مقاله‌هایش بارها و بارها، بی‌هیچ عمدی، خود را کشف می‌کند، اگرچه می‌گوید که رساله‌هایش را برای خانواده‌اش نوشته تا کمکشان کند که او را همان‌طور که در زندگی‌اش بوده، به یاد بیاورند.

همهٔ این‌ها فقط نشانگر این هستند که اساس هویت شخصی شما، با یا بدون رضایتتان، در نوشته‌هایتان آشکار می‌شود. مثل اثر انگشت. یا حتا مثل چیزی شخصی‌تر و گویاتر، یعنی اثر چهره. طبق گفتهٔ کارشناسان هشتاد قسمت در چهرهٔ انسان هست که می‌تواند برای تعیین هویت شخص

به کار رود.

سال‌ها پیش در شبی بارانی من و یکی از دوستانم به کلوپ جازی در بیسین استریت در گرینویچ ویلج رفتیم تا به کوارتتی از **مایلز دیویس** گوش کنیم. جمعیت کم و فرهیخته بودند. آدم می‌توانست بفهمد جمعیت فرهیخته‌اند چون در جاهای درست نوازندگان را تشویق می‌کردند. مایلز دیویس هر بار که تک نوازی می‌کرد، در لحظهٔ خاصی پشتش را به جمعیت می‌کرد. نمی‌دانم چه فکری می‌کرد که این کار را می‌کرد، اما تأثیر کارش غیاب خودش بود از آهنگ، انگار می‌گفت: «مرا نگاه نکنید. من این‌جا نیستم. به موسیقی گوش کنید.» درسی که او به ما آموخت لذت بردن از موسیقی بود. یا لذت بردن از هر هنری. با دیویس پشت کرده به جمعیت، انگار موسیقی شخصی‌تر می‌شد.

یکی از استادان ریاضیات دانشگاه برکلی برایم تعریف کرد که وقتی در روزنامه مقاله‌ای راجع به بمب‌گذار زنجیره‌ای دانشگاه‌ها[1] می‌خوانده، ناگهان فهمیده که آن مرد دانشجویش بوده، بعد آن استاد رفت سراغ پرونده‌هایش و برگه‌های امتحان ریاضی بمب‌گذار را بیرون کشید و آن‌ها را مرور کرد و گفت: «پانزده - شانزده.» ریاضیات هم می‌توانست یکی از راه‌های بیان کردن و آشکار کردن خود باشد. یکی از همان راه‌هایی که همیشه به کار می‌گیریم، اما حتا به زبان کاملاً خنثای معادلات، بمب‌گذار هویت خود را اعلام کرده بود. از دیدگاه یک ریاضی‌دان، پانزده - شانزده همان مرد بود.

من فکر می‌کنم هر وقت که می‌نویسیم، کم و بیش، خودمان را می‌نامیم. و همیشه هم تمایل داریم که از خودمان بنویسیم. وقتی مردم از شما می‌پرسند که با دست می‌نویسید یا از ماشین تحریر یا کامپیوتر استفاده می‌کنید، برایشان جالب است بدانند که نوشتهٔ شما تا چه حد شخصی است. اما حتا حالا، در دوران نوشتار الکترونیکی، که رازگشایی‌های بی‌واسطهٔ دست‌خط دیگر به ندرت دیده می‌شود، ته ماندهٔ الکترونیکی شبح‌وار اشخاص که هنوز در کلمات و ساختار جملات مانده، کم و بیش قابل تشخیص است. مثال آشناتر چیزی که می‌خواهم بگویم تلفن است. تصور کنید گوشی را برداشته‌اید و صدایی را می‌شنوید که سال‌هاست نشنیده‌اید. صدایی که فقط اسم شما را می‌گوید یا حتا فقط می‌گوید الو، و شما بلافاصله جواب می‌دهید: «عمه مولی، خیلی وقت است تلفن نکرده‌اید.» جوکی هست که به همین تجربه مربوط می‌شود: تلفن زنگ می‌زند. مولی پشت خط است و می‌گوید: «الو». صدای مردی جواب می‌دهد: «مولی، شناختمت، می‌دانم هم چه می‌خواهی. الان می‌آیم آن‌جا و فلان می‌کنم و فلان.» مولی می‌گوید: «همهٔ این‌ها را از یک الو فهمیدی؟»

در نوع دیگری از مکاشفهٔ شخصی، نقاشی‌ای می‌بینید که تاکنون هرگز ندیده‌اید و می‌گویید: «کار هوکوسایی است.» یا «گرچینو» یا «کراناچ». با گفتن این اسم‌ها شما دارید اعلام می‌کنید که حضوری یگانه یا هستی شخصی را تشخیص داده‌اید. وجود هر موجود بشری یا حضور شخصی تمایل دارد که خود را اعلام کند، عملاً با یک اسم، و این برای عمه مولی گمنام و ناشناس درست همان‌طور صدق می‌کند که برای **هوکوسایی** مشهور و چیره‌دست. از آدم خواسته شد که جانوران را بنامد. اما اگر نام آن‌ها از قبل و تلویحاً در وجود فردی آن‌ها نبود، او چطور می‌توانست این کار را بکند. «پیداست که این جانور شیر است، و این یکی فقط می‌تواند خوک باشد.» تا آنجا که ما می‌دانیم، در مورد جانوران موضوع بیش‌تر فردی است تا شخصی. اگر جانور می‌توانست اسمش را هجی کند، همیشه آن را یک جور هجی می‌کرد. وجود به موازات اسم حرکت می‌کند.

سبک، دستور زبان، صور خیال، تُن صدای شخص در تلفن، ظاهر یک جانور و ... اگر چیزی دارای هرگونه وجود حسی باشد، نامی اعلام می‌شود، و این حقیقت هست حتا اگر تشخیص داده نشود. تنها خداست که می‌تواند بگوید: «من آنم که آنم» و بی‌نام باقی بماند، و تنها به روشی سلبی دست یافتنی باشد. همان‌طور که اسپینوزا می‌گوید ماده تنها در خودش و از طریق خودش به ذهن خطور می‌کند، یعنی فقط با واژه‌های خودش. و اما در مورد ما آدم‌ها یا هر موجود فردی محدود دیگر، ما در میان حالت‌های ماده هستیم و نهایتاً «با صخره‌ها و سنگ‌ها و درخت‌ها در دورهٔ شبانه‌روزی زمین به دور خود می‌گردیم.» این جملهٔ اندوه‌بار از شعر به شدت شخصی **وردزورث** است به نام «خواب بر روحم مهر نهاد»، دربارهٔ زنی که اصلاً نامش آورده نمی‌شود. در حقیقت آن‌چه این شعر، و استیصال درونش را، چنین فراموش نشدنی می‌کند، این است که تقریباً به تمامی دربارهٔ خود وردزورث است. ما، چه بخواهیم و چه نخواهیم، نام هستیم. نام بردن از **هنری چهارم** یا **جان اسمیت پنجم**، بر زبان آوردن نامی است که مقدم است بر موجودی که در آن می‌نامیم - چهارمین هنری، سومین جان اسمیت.

در داستانی که مدت‌ها پیش نوشتم از مقالهٔ یکی از دانشجویان سال اول که در کلاس ارائه شده بود، نقل قولی آوردم. آن دانشجو نوشته بود: «کارل مارکس، از آن‌جا که این اسم، اسم او بود ...» انگار که پدر مارکس به زنش گفته باشد: «من تصمیم گرفته‌ام اسم پسرمان را بگذارم کارل.» و همسرش گفته باشد: «نه، نه، هر اسمی می‌خواهی بگذار، اما کارل نه.» و پدر جواب داده باشد: «متأسفانه چاره‌ای نیست، چون این اسم، اسم اوست.»

به دلایلی که خیلی از آن‌ها سر درنمی‌آورم، گرچه ممکن است برای هر کس دیگری تا همین حد واضح باشد، نوشتن از خودم همیشه برایم از هر موضوع دیگری سخت‌تر بوده. آن‌چه از آن اطمینان دارم این است که نوشتن از خودم همیشه مستلزم نوشتن از دیگران است، و این احتمال هست که حتا وقتی نیت من پاک و خالی از غرض است، کسی خجالت‌زده یا آزرده شود.

یکی از باهوش‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین دانشجویان من کانتربری نام داشت. او از من خواست که استاد راهنمای پایان‌نامه‌اش باشم. من به او گفتم که این فکر، فکر خوبی نیست و او باید از یکی از همکارانم که به عنوان محقق و منتقد معروف است و صاحب نفوذ هم هست و می‌تواند در پیدا کردن شغل کمکش کند، این تقاضا را بکند. اما نه، کانتربری می‌خواست من استاد راهنمایش باشم. بالاخره قبول کردم. کانتربری طرح کلی بسیار خوبی نوشت و بعد به طور غریبی نسبت به چشم‌انداز نوشتن در آینده بی‌اعتماد شد. بعد از فارغ‌التحصیلی رفت به ویرجینیای غربی (که ایالت مادری‌اش بود) و آن‌جا در سیاست اسم و رسمی به دست آورد. مثل این بود که او هم مانند مایلز دیویس به مخاطبانش پشت کرده باشد، و البته مخاطبش من بودم. از دید من کانتربری باید از تمایز فردی‌اش خلاص می‌شد تا به تمایز شخصی برسد. قبل از این که راهی ویرجینیای غربی شود، از او خواهش کردم که اگر می‌شود نوع خاصی از یک ابزار قدیمی دست‌ساز یا همان تیشه را برایم پیدا کند و هر وقت به کالیفرنیا آمد، برایم بیاورد. این همان وسیله‌ای بود که در رمان جان که می‌دادم[2] برای ساختن تابوت از آن استفاده می‌شد. من خیلی سپاسگزار او شدم. چیزی از رابطهٔ قدیمی استاد و دانشجویی بین ما نمانده بود. ما دیگر دوستان صمیمی شده بودیم.

وقتی رمان باشگاه مردانه را می‌نوشتم، به نظرم رسید که کانتربری برای یکی از شخصیت‌های رمان اسم مناسبی است. آن شخصیت هیچ

شباهتی به کانتربری واقعی نداشت و ویژگی‌های اخلاقی او با ویژگی‌های دوست من تفاوت کامل داشت، اما دوست من، کانتربری واقعی، یکه خورده بود. چطور توانستم چنین کاری با او بکنم. او به من گفت: «پس تو دربارهٔ من این جوری فکر می‌کنی.» او بارها و بارها به یادم می‌آورد که چه کاری با او کرده بودم. نمی‌توانستم بگویم که دارد شوخی می‌کند یا جدی می‌گوید.

معمولاً موقع نوشتن از خودم، من اسم آدم‌هایی را که از آن‌ها حرف می‌زنم، عوض می‌کنم و هیچ وقت از اسم واقعی آن‌ها استفاده نمی‌کنم. گاهی، وقتی می‌خواهم چیزی بگویم که بی‌ضرر یا محبت‌آمیز است، برای استفاده از اسم واقعی‌شان اجازه می‌گیرم. یکی از دوستان نویسنده‌ام، که او هم دانشجوی سابقم است، متوجه شد که موقع نوشتن دربارهٔ خودش، به گونه‌ای اسرارآمیز نمی‌تواند از اسامی واقعی استفاده نکند، اگرچه این کار هیچ تأثیری در کیفیت یا فروش کتابش نداشت. این خانم فقط نمی‌توانست خود را راضی کند که اسامی را عوض کند. نتیجه‌اش این شد که آدم‌های دور و برش آزرده شدند و روابط خانوادگی‌اش آسیب‌های جبران‌ناپذیری دید. وحشتناک است که آدم اسم خودش را چاپ شده ببیند. برای بعضی از ما همان‌قدر ناخوشایند است که دیدن عکس چاپ شده‌مان. من، حتا موقع نوشتن از خودم، به شدت اکراه دارم که اسم خودم را در جمله‌ای بیاورم، فقط وقتی این کار را می‌کنم که هیچ چاره‌ای نداشته باشم. از نوشتن «لئونارد» یا «لنی» تنم مور مور می‌شود.

فکر می‌کنم بدانم که چرا آن دانشجوی سابقم نمی‌توانست دست از استفاده از اسامی واقعی بردارد، علی‌رغم نتایجی که این کار برای روابط خانوادگی‌اش به بار می‌آورد. تجربهٔ خود من این است که موقع نوشتن از خودم، لحظه‌ای که شروع به تغییر دادن اسامی آدم‌های واقعی زندگی‌ام می‌کنم، انگار آن‌ها اهمیتشان را از دست می‌دهند، و بعد دیگر نمی‌توانم خود را از این احساس خلاص کنم و کم‌کم همه چیز شکلی شبیه دروغ به خود می‌گیرد، اگرچه همه چیز، به جز چند اسم، کاملاً حقیقت دارد. میل به حقیقت در وجود ما درست همان طور ساخته شود که شکل چشم‌ها در ژن‌هایمان، و حقیقت، مثل قتل، می‌خواهد نمود خارجی پیدا کند. البته انواع مختلفی از حقیقت هست. دوست من باید اسامی واقعی آدم‌ها را در کتابش عوض می‌کرد. اما نتوانست این کار را بکند. نوعی درست‌کاری شیطانی وجودش را تسخیر کرده بود. «من حقیقت را می‌نویسم و نه چیز دیگر. این‌ها اسامی حقیقی هستند.» مردم اغلب وقتی به خاطر غیبت کردن و افترا زدن سرزنش می‌شوند، می‌گویند: «اما حقیقت دارد.» انگار که این توجیه کارشان است. حقیقت در قلب گوینده است.

دلیل دیگر ناراحتی من هنگام نوشتن از خودم، علاوه بر این که مستلزم پرداختن به آدم‌های دیگر است، به ذات نوشتن مربوط می‌شود. به گفتهٔ فروید: «نوشتن، ثبت حال شخص غایب است.» این خلاصهٔ گفتهٔ سقراط است دربارهٔ ننوشتن. او گفت اگر شما چیزی برای گفتن دارید، باید برای جواب دادن به سؤالات مخاطب‌هایتان حضور داشته باشید، زیرا حقیقت فقط در عمل دیالکتیک یا جدل نهفته است، که البته رسیدن به آن، یا تجربهٔ آن، چیز بسیار مشکلی‌ست. وقتی رخ می‌دهد مثل شعله‌ای ناگهانی‌ست. افلاتون در رسالهٔ هفتم به حماقتی که به ناچار در امر نوشتن هست، می‌پردازد و می‌گوید هر کس سعی کند حقیقت قطعی را، آن طور که خودش آن را شناخته، بنویسد، باید دیوانه باشد. تعریفی بهتر از این برای دیوانگی نیست.

روش فروید برای بیان نظر سقراط، یعنی «ثبت حال شخص غایب»، بسیار دلالت‌کننده است. اگر وقتی می‌نویسید، غایب هستید، وقتی از خودتان می‌نویسید باید دو چندان غایب باشید. حالا وقت آن است که اعتراف کنم من تلاش می‌کنم تا اندیشهٔ حضور در نوشتن را با اندیشهٔ غیاب آشتی دهم، و در صحبت از چگونه نوشتن از خودم، بالاخره باید بگویم که این آشتی دادن همان کاری است که قصد انجامش را دارم. دلم می‌خواهد ابتدا لطیفه‌ای را برایتان تعریف کنم که به همین پیچیدگی حضور و غیاب هم‌زمان مربوط می‌شود.

پادشاه و درباریان به بیشهٔ سلطنتی رفته‌اند تا گوزن شکار کنند. یک شکارچی غیرمجاز نزدیک شدن آن‌ها را می‌بیند و می‌ترسد و از پشت بوته‌ها بیرون می‌پرد و فریاد می‌زند: «من گوزن نیستم.» پادشاه بلافاصله به او تیراندازی می‌کند. یکی از درباریان می‌گوید: «اما اعلیحضرت، او گفت من گوزن نیستم.» پادشاه با دست به پیشانی‌اش می‌زند و می‌گوید: «من فکر کردم می‌گوید من گوزنم.»

هر وقت چیزی می‌نویسم حضور و غیاب من در کشمکش دائمی هستند، به ویژه وقتی از خودم می‌نویسم. چیزی که کار را برایم سخت‌تر می‌کند این است که به خاطر این کشمکش دردناک، همیشه حس می‌کنم خیلی قدیمی هستم، چون حالا بین نویسنده‌ها رایج این است که در نوشته‌هایشان، چه دربارهٔ خودشان باشد و چه نباشد، بیش از حد معمول حاضر باشند، حتا اگر شده به طرزی نامعقول. بعضی از نویسنده‌ها جز حضور تمام و کمال راه دیگری نمی‌شناسند. چنین رک‌گویی و صراحت بیش از حدی قبلاً سابقه نداشته. تأثیر این ویژگی را می‌توان با هرزه‌نگاری مقایسه کرد، نه به خاطر محتوای سکسی بی‌پرده، بلکه به این خاطر که به صراحت و رک‌گویی‌ای گرایش دارند که به طرزی حیرت‌آور غیرشخصی باشند. روشی که من با آن از خودم می‌نویسم، متأسفانه، شخصی است و نه هیچ جور دیگر. این به آن معناست که من همیشه باید فرم مناسبی پیدا کنم. ارتباط یگانهٔ شخصی بودن و یافتن فرم مناسب را می‌توان در تک‌گویی هملت دید، آن‌جا که به خودکشی می‌اندیشد. او می‌گوید «باری، باید به این بینجامد» در مقابل هملت، انسان معاصر در چنین شرایطی می‌گوید: «باور نکردنی است.» یا چیزی شبیه این، و این که احساس من بودنش را فریاد بکشد.

تفاوت میان گویندهٔ معاصر و هملت تنها در فقدان صیغهٔ التزامی نیست، بلکه در فقدان فرم واسط برجسته‌ای میان گوینده و مخاطب است. وقتی هملت می‌گوید: «باری، باید به این بینجامد»، متوجه تلافی نیروهای وحشتناک بیرونی است که بر او وارد می‌شوند. یک نیرو عدالت است. دیگری ضرورت است. یک فرم دستور زبانی، یعنی صیغهٔ التزامی، این امکان را برای خواننده و هملت فراهم می‌کند که با هم به درک شرایط شخصی او بنشینند. این هم‌نشینی، تجربهٔ شخصی بودن است. تا چنین چیزی رخ دهد، هملت، با همان قطعیتی که مایلز دیویس پشت به تماشاگران می‌کند، خود را در جمله غایب می‌کند.

شاید بگویید که هملت از صیغهٔ التزامی استفاده نمی‌کند. او واقعیتی را بیان می‌کند؛ بنابراین گفتهٔ او تأثیر خبری دارد. من نحوی نویس نیستم، اما تا آن‌جا که به گفتهٔ هملت مربوط می‌شود، می‌دانم که می‌شد آن را به صورت دیگری هم گفت، او به شیوه‌ای شخصی و بسیار ظریف از صیغهٔ التزامی استفاده می‌کند.

وقتی گویندهٔ معاصر می‌گوید «باور نکردنی است»، ما را از با هم به درک

او نشستن باز می‌دارد و مجبور می‌شویم صرفاً به ویژگی‌های احساسی بپردازیم، به همهٔ احساسی که در این فریاد «باور نکردنی است» محبوس شده است. این نوع از بیان که در آن همهٔ معانی و احساسات یک باره با جار و جنجال آشکار می‌شوند و در عین حال اصلاً برای آدم قابل فهم نیستند، همان چیزی است که من آن را مظهر نوشتار معاصر و بیش‌تر دیگر چیزهای معاصر می‌دانم و معتقدم به طمع شباهت دارد. این پدیده احتمالاً به طریقی به فرهنگ سرمایه‌داری مربوط می‌شود، فرهنگی که ما در آن دائماً مورد هجوم تصویرهایی هستیم که می‌خواهند توجه ما را به آن چیزهایی جلب کنند که نداریم، مهم‌ترین آن‌ها چهره‌ها و بدن‌های زیباست، اما خیلی چیزهای دیگر هم هست از جمله ثروت هنگفت، شهرت، قدرت، عشق و تقریباً هر چیزی که ممکن است مردم آن را بخواهند.

هایکو، شعری سه خطی و هفده هجایی که معمولاً دربارهٔ طبیعت است، فرمی را ارائه می‌کند که در آن نویسنده و خواننده شخصاً هم‌نشین می‌شوند. من نمی‌توانم هایکو بنویسم. اما هنگام نوشتن از خودم، حس می‌کنم میل دارم به همان شیوهٔ مختصر و مفید هایکو بنویسم. این حالت در یکی از کتاب‌هایم به نام زمان خارج از ذهن آشکار است. این کتاب گزیده‌ای است از یادداشت‌های روزانه‌ای که در طول بیش از سی سال نوشته شده‌اند. در این یادداشت‌ها من شخصی‌تر از هر جای دیگر از خودم حرف می‌زنم، و از طرف دیگر کم‌تر از هر جای دیگر، چرا که این یادداشت‌ها بیش‌تر حاوی معاونی ضمنی هستند تا توضیح. برای مثال من در دوازدهم دسامبر ۱۹۹۳ این یادداشت را نوشتم:

> صدای پرنده‌ها بیدارم می‌کند، صدایی مثل نام‌ها
> مثل درخت‌ها که خود را در مه صبح‌گاهی تکرار می‌کنند
> هر کدام نشسته در جای خود، در انتظار شناخته شدن، مثل نام‌ها.

پس‌زمینهٔ این یادداشت حذف شده است. خواننده می‌تواند از چیزهایی که در سایر یادداشت‌ها گفته شده آن را بفهمد، گرچه خیلی از جزئیاتی که ممکن است به درد زندگی‌نامه‌نویس‌ها یا شایعه‌پراکن‌ها بخورد، ارائه نشده است. در این یادداشت من نمی‌گویم که بیدار شده بودم در حالی که کنار دوست دخترم دراز کشیده بودم و نمی‌گویم که تقریباً سه سال با هم بودیم. مدتی نه چندان طولانی بعد از این لحظه او ترکم کرد. من نمی‌گویم که می‌دانستم او ترکم می‌کند و چیزی از این واقعیت نمی‌گویم که او بیست و هفت سال کوچک‌تر از من بود. من نمی‌گویم که می‌دانستم اختلاف سنی، یکی از دغدغه‌های او بود، یا نمی‌گویم که این اختلاف به هر حال برای من چندان آزارنده نبود. من نمی‌گویم که گذشته و علاقه‌های ما هیچ شباهتی به هم نداشت. من نمی‌گویم که او از سخنرانی‌هایی که محققان مدعو در برکلی ایراد می‌کردند، لذت نمی‌برد، و برکلی جایی بود که ما سه سالی را که با هم بودیم آن‌جا زندگی کردیم، یا نمی‌گویم که او از مهمانی‌های شام برکلی به مناسبت‌های دانشگاهی یا ادبی، بیزار بود. من نمی‌گویم که دیوانه‌اش بودم و نمی‌گویم که می‌توانستم با خوشحالی به مهمانی‌های شام نروم و پیش او در خانه بمانم و فوتبال دوشنبه شب را تماشا کنم، یا اگر اصرار می‌کرد حتا به بولینگ بروم. من نمی‌گویم که آن‌چه برای او جالب بود، یعنی ادارهٔ امور تجاری کوچک، سرمایه‌گذاری بانکی و ادارهٔ امور مالی و کارمندان یک شرکت، برای من چندان جالب نبود. من نمی‌گویم که سعی می‌کردم به این‌ها علاقه‌مند شوم و از او دربارهٔ کارش می‌پرسیدم، اما در آخر حس می‌کردم بیش از حد خودم فضولی کرده‌ام. روابط درونی زندگی تجاری، و کل حوزهٔ عملکرد تجارت و پول هیچ‌وقت برای ذهن من مفهوم نبود. من نمی‌گویم که یک بار، بعد از سخنرانی رئیس گروه انگلیسی دانشگاه هاروارد در برکلی، او گفت: «ما از بیخ و بن با هم فرق داریم. تو به سخنرانی گوش می‌کردی و من در این فکر بودم که دانشگاه چقدر برای نورپردازی و رسیدگی به این‌جا هزینه کرده تا این سخنرانی ممکن شده. حالا تو می‌خواهی از سخنرانی حرف بزنی، اما من هنوز در فکر نگهداری ساختمان هستم. همهٔ شیشه‌ها باید شسته شده باشند و کف سالن‌ها برق افتاده باشد. باید کسی را مأمور نگهداری از باغ بیرونی و محوطه‌سازی کرده باشند.» من نمی‌گویم که بیدار شدم در حالی که کنار دوست دخترم بودم که بیست و هفت سال کوچک‌تر از من بود و به زودی ترکم می‌کرد، نمی‌گویم که این را نمی‌دانستم، اگرچه نمی‌دانستم که به خاطر یک تاجر مرا ترک می‌کند.

من و دوست دخترم به هاوایی رفته بودیم، به ساحل پونا در بیگ‌ایلند. با جمعی از نقاشان در یکی از کلبه‌های قدیمی اما زیبا بودیم و من و او اتاق کوچکی از آن کلبه را گرفته بودیم. کلبه پنجره نداشت. آدم می‌توانست سرسبزی و سرزندگی شکوهمند بیرون را حس کند، درخت‌ها را، هوا را، روشنایی را و اقیانوس را. در اتاق دیگری از کلبه سه مرد بودند. یکی از آن‌ها تمام شب را سرفه می‌کرد. او و همین‌طور چند مرد دیگر در آن جمع ایدز داشتند. دیوار بین اتاق‌هایمان تیغهٔ نازکی از چوب بود. گوش دادن به سرفهٔ آن مرد، و دانستن این که دوست دخترم مرا ترک می‌کند، عناصر یادداشت من هستند، و خواننده ممکن است از بقیهٔ یادداشت‌ها آن‌ها را حس کند، اما تأکیدی بر آن‌ها نشده است. من نمی‌گویم که جوانی او باعث نشده بود من احساس جوانی کنم، بلکه بیش‌تر برعکس بود، و من نمی‌گویم که آن سرفهٔ تمام شب غم‌انگیز بود و نمی‌گویم اندوهی را که کم‌کم داشتم حس می‌کردم تشدید می‌کرد، اندوه دانستن این که من نسبت به دوست دخترم خیلی به انتها نزدیک‌تر بودم و دانستن این که او به زودی ترکم می‌کند. من نمی‌گویم که در آغاز رابطهٔ عاشقانه‌مان او گفته بود هیچ وقت ترکم نمی‌کند. من نمی‌گویم که دلم برای خودم نمی‌سوخت. احساس افسردگی شدید می‌کردم. کلمه‌ای برای بیان آن در زبان انگلیسی سراغ ندارم. به گمانم در آلمانی به آن می‌گویند Weltschmerz[۳]. من فقط می‌گویم که صدای پرنده‌ها و درخت‌ها مثل اسامی بود. من درخت‌ها را نگاه می‌کردم که از مه بیرون می‌آمدند و صدای پرنده‌ها را گوش می‌کردم. من تحت تأثیر تکرار چیزها قرار گرفتم. و تحت تأثیر وضع اسفناکی که پیدا شده بود. همان‌طور که هستی فردی همیشه ظاهر می‌شود و نامش را فریاد می‌زند، انگار که خودش را در میان تکثیر و تراکم بی‌روح زندگی متمایز کند.

من در یادداشت چندان چیزی از این‌ها نمی‌گویم. من، هنگام نوشتن از خودم، درمی‌یابم که به ارزش بیانی فرم و ارتباط آن با جنبهٔ شخصی بیش‌تر علاقه دارم تا به رازگشایی‌های خاص از زندگی فردی خودم. ■

۱- اشاره است به تئودور کاچینسکی که در فاصلهٔ ۱۹۷۸ تا ۱۹۹۵ دست به بمب‌گذاری در دانشگاه‌های مختلف زد از جمله در دانشگاه برکلی و دانشگاه ییل.

۲- این رمان در فارسی به ترجمهٔ نجف دریابندری تحت عنوان گوربه‌گور درآمده است. عنوان جان که می‌دادم ترجمهٔ پیشنهادی صالح حسینی است برای عنوان کتاب، As I Lay Dying.

۳- غم عالم.