نگاه

در سوگ زندگی نداشته

ساراشمسی

همواره در طول تاریخ، نظریه‌های فلسفی آمده و رفته‌اند تا زیست بهتری برای انسان در جامعه‌اش ترسیم کنند، جنبش‌های فمینیستی یکی پس از دیگری آمدند، هرکدام نظریه‌ای تازه با خود آوردند و بر جایِ پیشین نشستند، اما در نهایت این ادبیات است که یارای آن را دارد تا از خلال زیستِ انسان‌ها، زخم‌هایی را که در سکوت، روان و تن یک جامعه را می‌درند و می‌گزند، به عینیت درآورد. مائده مرتضوی در آخرین رمان خود از زخم‌هایی نادیدنی می‌گوید که نسل به نسل می‌چرخند و گاه حتی رهایی از آنها ممکن نیست. پیش از آنکه به دنیا بیاییم، جای ما در ساختار خانواده و جامعه تعیین شده است. درست همانند آرزو که پیش از آنکه متولد شود، قرار است جایگزینی برای سوگ سرکوب‌شده خواهر ازدست‌رفته مادرش شود. فصل اول رمان که راوی آن امید است، یک «گفتمان مردانه» است؛ روایت زندگی‌ای که او تصور می‌کرده فقط یک مرحله است که باید از آن عبور کند و وارد مرحله جدید شود، بدون اینکه بهای متعاقب آن را تصور کرده باشد. میشل فوکو معتقد بود قدرت مثل یک جریان در تمام روابط اجتماعی جاری است و فقط از بالا به پایین اعمال نمی‌شود. قدرت از طریق زبان، دانش و روایت تولید و بازتولید می‌شود. در نگاه فمینیستی، این یعنی مردان از طریق «روایت‌کردنِ زنان»، قدرت خود را اعمال می‌کنند. امید با روایت خود، این قدرت را دارد که خودش را قربانی این زندگی مشترک نشان دهد؛ وظیفه پرستاری از دخترِ مادری که خود را مدیون او می‌دانست. او از فواید حاصل از رابطه و ازدواج با رؤیا برخوردار می‌شود، اما در بزنگاه‌های مهم، چون فهمی از مشکلات شخصیتی همسرش ندارد، به تدارک غیاب خود می‌رود. مائده مرتضوی این چرخش در رفتار شخصیت‌ها را به‌خوبی نمایان می‌کند. در نظام مردسالار، مرد مجاز است زنِ ناقص یا دیوانه را طرد کند، چون او دیگر کارکرد سنتی خود، همسر و مادری موفق را ندارد. خشونت نمادین در این است که امید، ضعف روانی رؤیا را بهانه‌ای برای نادیده‌گرفتن او و خروج از زندگی مشترک می‌کند. شواهد درون‌متنی نشان می‌دهد که رؤیا از اختلال استرس پس از سانحه (PTSD) ناشی از فقدان پدر و خواهر رنج می‌برد و نشانه‌های آن پس از زایمان، با دیدن و شنیدن صدای خواهرش، عود می‌کند. با این حال، واقعیت بیماری، نه‌تنها رفتار امید را توجیه نمی‌کند، بلکه ابعاد تازه‌ای از خشونت ساختاری علیه زنان را آشکار می‌کند. در وهله اول، با خواندن روایت امید و دیدن دلایل متقاعدکننده‌اش ممکن است خواننده حقیقتی را که امید در شرف تثبیت آن است، به‌راحتی بپذیرد. هوشمندی نویسنده در اینجاست که با روایت رمان با ساختار چندصدایی «اثر راشومون»، اجازه می‌دهد وقایع را از دیگر زوایای دید نیز ببینیم. در رمان «در تدارک زندگی نکرده»، اثر راشومون به‌عنوان یک ساختار روایی بنیادین، با ارائه چهار روایت متوالی از یک زندگی مشترک، خواننده در موقعیتی مشابه فیلم «راشومون» قرار می‌گیرد؛ در میان انبوهی از حقیقت‌های متناقض، کدام‌یک برای پایان تراژیک یک زندگی پذیرفتنی است؟ جایی که هرکس روایت خودش را از ماجرا دارد و هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد. در فصل دوم می‌فهمیم رؤیا به‌واقع از اختلال استرس پس از سانحه رنج می‌برد. آنچه در اینجا اهمیت دارد، نحوه روایت امید است. او با برچسب «بیماری»، رؤیا را از جایگاه یک سوژه به یک ابژه یا «دیگری بیمار» تنزل می‌دهد که باید طرد شود. دقیقا همان تعریفی که دوبووار ارائه می‌دهد: مرد، با تعریفِ زن، او را کنترل و حذف می‌کند. رؤیا هیچ‌وقت «سوژه» زندگی خودش نبوده است. کودکی‌اش تحت سلطه مادرِ غایب-حاضر بوده، جوانی‌اش با ازدواج تحمیلی مادر رقم خورده، و حالا در چهل‌سالگی، شوهرش می‌خواهد او را خط بزند و دور بیندازد. امید و رؤیا هر دو اذعان می‌کنند که مشکلاتشان را از هم پنهان می‌کنند. رؤیا هرگز سوگ خواهرش را به درستی ادا نکرده است، چون پدر و خواهر با هم می‌روند و برنمی‌گردند و مادرش پدر را طرد می‌کند و تمامی حقایق توسط مادر از دید رؤیا پنهان می‌ماند. هنگامه، رؤیا و مادرش، همگی قربانی سوگ، فقدان و تنهایی‌اند. با این تفاوت که هنگامه زنی است که فعالانه انتخاب‌های خود را انجام می‌دهد، برخلاف رؤیا که همه چیز برایش انتخاب شده است. هنگامه همان خواهر رقیب برای رؤیا می‌شود و مادر جایگزین برای آرزو. اما در پایان داستان می‌بینیم که هر سه زن شکست می‌خورند. رؤیا خودکشی می‌کند. هنگامه مورد حمله آرزو قرار می‌گیرد و در نهایت آرزو از ایران می‌رود. رمان نشان می‌دهد که در ساختار موجود، زنان هرچقدر هم تلاش کنند صدای خود را پیدا کنند، جامعه مردسالار راهی برای سرکوب آنها پیدا می‌کند و تمامی تلاش شخصیت‌ها برای تعریف نقش خودشان در ساختار موجود نافرجام می‌ماند. این پایان تراژیک نشان می‌دهد که حتی نسل آگاه‌تر نیز نمی‌تواند از چرخه خشونت و دیگری‌سازی بگریزد. هنگامه نیز روایت خودش را از مهاجرت، عشق نافرجام و سقط جنین تعریف می‌کند. او تلاش می‌کند نشان دهد که انتخاب‌هایش در شرایط خاص خودش معنا داشته است. اینکه چگونه برای ازدواج موقت با مردی متأهل آماده است و آن را نهایت خوشبختی خود می‌داند، هرچند موقت باشد. آرزو در حال جمع‌آوری و ساختن روایت کل داستان برای کلاس نویسندگی است. او می‌خواهد همه این روایت‌ها را در یک کل منسجم ببیند و حقیقت را خودش کشف کند. این انگیزه، روایت بسیار قوی رمان را یک پله بالاتر می‌برد و روایت را از یک ساختارِ فرمی به چیزی زیسته و طبیعی تبدیل می‌کند. رؤیا، هنگامه و آرزو هرکدام روایتِ خود را تعریف می‌کنند، اما همگی این روایت‌ها به تصمیمات محوری مادر رؤیا گره خورده است. کسی که فصلی برای خود در رمان ندارد اما تمام لحظات سرنوشت‌ساز شخصیت‌های رمان با تصمیمات او شکل می‌گیرد. حضور سایه‌وار زنی که در عین حال که قدرتمندترین آنهاست، بی‌صداترین آنهاست. رمان به ما می‌گوید شاید بتوانیم سرنوشت را روایت کنیم، اما نمی‌توانیم «منشأ قدرت» را روایت کنیم. این نشانه‌ای از ناتوانی زبان در به تصویر کشیدن ساختارهای عمیق قدرت است. او در رمان هیچ فصل مستقلی برای روایت خود ندارد و از زبان دیگر شخصیت‌ها معرفی می‌شود. این ویژگی، او را به شخصیتی مرموز و «غایب حاضر» تبدیل کرده است. حضور پرقدرت مادر رؤیا و غیبت روایی‌اش، شباهت بسیاری به «ایزیس» نمود کهن‌الگویی از مادر سوگوار و قدرتمند دارد. در اسطوره‌های مصر باستان، «ایزیس» الهه مادری است که نیروهای بسیاری دارد. الهه‌ای که در گفتار تواناتر از میلیون‌ها الهه و از همه آنان داناتر است. مادر رؤیا نیز زنی قدرتمند است که تمام طول زندگی خود در تلاش برای جاودانه نگه‌داشتن مردگانش (مومیایی‌کردن اشیای به‌جامانده از آنها) و به‌دوش‌کشیدن بار تنها فرزند بازمانده‌اش است. مادر رؤیا مانند ایزیس، زنی است که فقدان و تنهایی را تجربه کرده، او پس از مرگ دخترش و طرد پدر خانواده، بار مسئولیت خانواده را به دوش می‌کشد و به‌عنوان تنها تصمیم‌گیرنده، سرنوشت زندگی رؤیا را رقم می‌زند. ایزیس، با وجود قدرتی عظیم، در متون کهن اغلب در سکوت یا در قامت زنی عزادار ظاهر می‌شود. این سکوت پر از معنا، به مادر رؤیا نیز اجازه می‌دهد که در پس‌زمینه داستان، چنان قدرتمند و تعیین‌کننده ظاهر شود که همه شخصیت‌ها، از وزن و تأثیر تصمیماتش بگویند. سکوت، در اینجا به ابزاری برای حفظ این قدرت اسرارآمیز و غیرقابل‌چالش تبدیل می‌شود. مادر رؤیا نشانه‌ای از یک تناقض است: او در سطح، یک «مادرسالار مطلق» به نظر می‌رسد، اما در باطن، ابزاری برای بازتولید نظام مردسالار است. او برای ایجاد امنیت و بقای دخترش در جهانی که مردسالار است، امید را به زندگی خودشان دعوت می‌کند. این تصمیم، پاسخی مادرانه به ترس از تنهایی و ناامنی دختر در آینده است، اما با دادن پول به امید و انتخاب همسر برای دخترش، عملا به‌جای اینکه دخترش را آزاد کند، او را به یک ازدواج تحمیلی گرفتار می‌کند. او ساختار سلطه را تغییر نمی‌دهد؛ تنها جایگاه «تصمیم‌گیرنده» را از مردان خانواده پس گرفته، اما همچنان بر اساس منطق همان ساختار عمل می‌کند.

نگاهی به «در تدارک زندگی نکرده» مائده مرتضوی

مینیاتور روان: انسان در چنبره پیرنگ تروما

آزاده فردوسی

در نقطه اوج رمان «در تدارک زندگی نکرده» اثر مائده مرتضوی، با تصویری به‌غایت سینمایی و کلاستروفوبیک مواجه می‌شویم که آشکارا برای شوکه‌کردن مخاطب طراحی شده است: آرزو، دختر جوان خانواده‌ای که در هزارتوی فروپاشی خاموش خود گرفتار شده است، به خانه پدرش می‌رود و در میان روزمرگی پختن شیرینی نان‌پنجره‌ای، با چاقویی که قبلا با آن خودکشی کرده، انگشت حلقه همسر جدید پدرش (هنگامه) را می‌بُرد؛ تا آن‌گونه که در متن تصویر می‌شود، «خون شتک زد روی شیرینی‌ها». این تابلوی گروتسک که می‌کوشد نمادی از تقاطع دهشت روان‌شناختی و ابتذال زندگی روزمره باشد، در حقیقت عصاره رویکرد مؤلف در این اثر است: تلاشی جسورانه برای نمایش فاجعه، که البته نوشتن از چنین فضای ملتهبی آن‌قدر روی لبه تیغ است که گاه اثر به‌جای نفوذ به عمق ارگانیک روان آدمی، در سطح یک نمایش خونین متوقف می‌شود. مرتضوی که تبار فکری‌اش با انسان شهرنشین، آپارتمان‌نشین و کافه‌نشین گره خورده است، در این نوول، ذره‌بین تحلیلی خود را از کلان‌روایت‌های پرهیاهو برداشته و بر خرده‌روایت‌های روان‌شناختی طبقه متوسطِ درگیرِ پنهان‌کاری متمرکز کرده است. او که پیش‌تر با نگارش آثاری همچون «کابوس‌های درختِ پرتقال» و «خون پرنده»، جهان روایی خود را به سوی کیفیتی از رئالیسم جادویی برده بود و با ترجمه آثار روان‌شناختی یوناس کارلسون نظیر رمان‌های «صورت‌حساب» و «راز آن اتاق»، تمایل خود را به واکاوی انزوای انسان مدرن نشان داده بود، در این اثر تألیفی، به حق آزادی انتخاب و واکاوی تروما‌ی موروثی می‌پردازد. خواننده از همان ابتدا با یک تمهید «فراداستان» مواجه می‌شود: روایت چندصدایی چهار شخصیت اصلی (امید، رؤیا، هنگامه و آرزو) در واقع فایل‌های صوتی پراکنده و تدوین‌شده‌ای برای ارائه یک پروژه در کارگاه «ناداستان‌نویسی» هستند. این چرخش پست‌مدرنیستی، هرچند در نگاه اول هوشمندانه و مرزشکن به نظر می‌رسد، اما در ادامه متن به‌جای خلق یک جهان داستان‌گوی مستقل، به سراغ ابزارهای مستندنگاری می‌رود تا کم‌رنگ‌شدن کنش‌های داستانی اثر را جبران کند. با این وجود، این فرم روایی مرزهای تثبیت‌شده میان واقعیت و خیال را مخدوش کرده و خواننده را از جایگاه یک ناظر منفعل، به یک شنونده بالینی و شریک جرم در استراق‌سمع خانوادگی ارتقا می‌دهد. استفاده از ساختار چندصدایی برای نمایش زوال یک تبار، در سنت ادبیات معاصر ایران بلافاصله یادآور شاهکار عباس معروفی، «سمفونی مردگان» است؛ اما تفاوت بنیادین اثر مرتضوی با اسلاف خود، در مقیاس، هدف و جنس این زوال نهفته است. برخلاف معروفی که در پی خلق حماسه‌ای ملی-تاریخی است، تمرکز مرتضوی بر یک مینیاتور بالینی از انسان مدرن شهری و دیوارهای روانی او قرار دارد. در جهان «در تدارک زندگی نکرده»، تروما ماهیتی کلان و سیاسی-تاریخی ندارد، بلکه کاملا خانوادگی، پنهان، خُرد و ته‌نشین‌شده در روان نسل‌هاست. در این سمفونی درد، هیچ کاراکتری مطلقا گناهکار یا کاملا بی‌گناه نیست و هر راوی با جهان‌بینی خاص خود واقعیت را تحریف یا تفسیر می‌کند.

با این حال، چالش اصلی «در تدارک زندگی نکرده» در مواجهه با پدیده‌ای است که پارول سگال، منتقد برجسته معاصر، آن را «پیرنگ تروما» می‌نامد. در این پارادایم که امروزه بر بخش بزرگی از ادبیات جهان سایه انداخته است، تروما به‌عنوان یک ابزار روایی همه‌جانبه، گاه پیچیدگی‌های انسانی شخصیت‌ها را کم‌رنگ کرده و انسان را در حد بازتابی از آسیب‌های روانی‌اش تقلیل می‌دهد. در جهان داستانی مرتضوی، کاراکترها اگرچه در ظاهر خواسته‌هایی دارند -امید به دنبال ازدواج دوباره و ساختن پناهگاهی تازه است، رؤیا برای بازگرداندن گذشته دست‌وپا می‌زند، هنگامه به زندگی موقت تن می‌دهد و آرزو رؤیای سفر و گریز در سر دارد- اما تمام این خواسته‌ها، عاملیتی پیش‌رو و مستقل نیستند؛ بلکه صرفا مکانیسم‌های دفاعی و واکنش‌هایی برای فرار از تروما‌ی خانوادگی‌اند. گذشته مانند یک سیاه‌چاله آنها را می‌بلعد. همان‌طور که سگال استدلال می‌کند، برخلاف پیرنگ‌های کلاسیک که نگاه مخاطب را به سوی آینده سوق می‌دهند و می‌پرسند: «چه خواهد شد؟»، پیرنگ تروما همواره نگاه را به گذشته می‌دوزد و با تاکیدی مداوم می‌پرسد: «چه بر سر او آمده است؟». این رویکرد گاه باعث می‌شود ابعاد پیش‌بینی‌ناپذیر رنج نادیده گرفته شود و شخصیت‌ها از زوایای غریب و منحصربه‌فرد انسانی تهی شوند. آرزو در این رمان، بیش از آنکه یک جوان بیست‌ساله درگیر فروپاشی باشد، بیشتر شبیه به مدخلی از دفترچه راهنمای اختلالات روانی به نظر می‌رسد. او که در محیطی مملو از دروغ بزرگ شده، به تعبیر تلخ خودش همواره در حال «تمرین کر و کور بودن» است تا بقا یابد. او خودکشی ناموفقی داشته و به گفته خود «من پاراگراف اول بوف کور را زندگی کرده‌ام. زخم‌هایی که از دیگران می‌خوری میلی را در تو بیدار می‌کند، اگر به دادش نرسی دورت چنبره می‌زند و مغزت را می‌خورد میل به انتقام». در این نقطه، چالش ادبیات تروما خود را نشان می‌دهد: ادبیات به‌جای کشف ابعاد ناشناخته انسان، به توجیه کلینیکی او نزدیک می‌شود و تروما سایر ویژگی‌های هویتی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. گذشته در جهان مرتضوی یک پناهگاه نوستالژیک -آن‌گونه که در آثار نویسندگانی همچون گلی ترقی و حتی احمد محمود می‌بینیم- نیست؛ بلکه غولی موذی است که زمان حال را آلوده کرده است. با این حال، استفاده از عنصر «تصادف» برای گره‌گشایی نهایی-مانند کشف ناگهانی پرونده پزشکی خاله (رایحه) توسط آرزو- مانع از خلق یک کنش دراماتیک منسجم می‌شود. رازی که قرار است موتور محرک داستان باشد، اگر برآمده از پویایی روابط انسانی می‌بود و نه محصول یک اتفاق پیش‌پاافتاده بایگانی، قطعا باعث همذات‌پنداری عمیق‌تری می‌شد. علاوه بر این، متن در جاهایی با چالش حفظ استقلال صدای راویان روبه‌رو می‌شود. در فواصل واگویه‌های چندصدایی، آرزوی جوان گاه تحلیل‌های پخته‌ای از جامعه‌شناسی خانواده ارائه می‌دهد که بیشتر بازتاب‌دهنده صدای مسلط خود نویسنده است تا یک دختر آسیب‌دیده. مثلا وقتی می‌گوید: «خانواده‌های پر از راز خطرناکند. چون آن‌قدر به هم نزدیک نیستند که همه چیز را برای هم تعریف کنند و حفظ بقا و زیست مشترکشان درست در همین پنهان‌کاری‌هاست». یا وقتی با لحنی نظریه‌پردازانه درباره تندیس «مردی که از دیوار بیرون زده» در پاریس سخن می‌گوید، توهم واقعیت -که شاهرگ حیاتی داستان است- کم‌رنگ می‌گردد و خواننده صدای مؤلف را پررنگ‌تر از شخصیت می‌شنود. با این‌همه، آنجا که مرتضوی از بازنمایی صرف رنج عبور کرده و به نقد سیستماتیک و جامعه‌شناختی اسطوره مادری می‌رسد، ناگهان اثر از تمام این چالش‌ها سربلند بیرون می‌آید. روایت رؤیا و انزوای هولناک او پس از زایمان، بی‌شک اصیل‌ترین و تکان‌دهنده‌ترین بخش رمان است. در اینجا، نویسنده با جسارتی ستودنی، یکی از اسطوره‌های فرهنگی ایران -یعنی فداکاری بی‌قیدوشرط مادری- را کالبدشکافی می‌کند. اعترافات تلخ رؤیا به اینکه چگونه «گریه‌های بی‌دلیل نوزاد او را کلافه کرده بود»، توهمات دیداری او و سقوطش به ورطه روان‌پریشی پس از زایمان، بازتاب مستندی از یک واقعیت هولناک است که همواره زیر نقاب تقدس پنهان نگه داشته شده است. در این خط روایی، مادر رؤیا بازتولید کهن‌الگوی مِدئا است؛ مادری ویرانگر که روان فرزندانش را در محراب پنهان‌کاری‌های تاریخی خود قربانی می‌کند.

اثری از مریم حسین‌زاده

درتدارک زندگی نکرده
مائده مرتضوی
نشر چشمه

مرتضوی در این بخش درخشان نشان می‌دهد زنانی که زیر بار این مسئولیت تحمیل‌شده در هم می‌شکنند، چگونه توسط جامعه در اتاق تاریک تنهایی خود طرد و نابود می‌شوند. درد رؤیا، درد تنهایی انسان است، نه صرفا یک کیس اورژانسی روان‌پزشکی.

این بخش از رمان تطابق حیرت‌انگیزی با مضامین مستند تحسین‌شده «جادوگران» (Witches-2024) اثر الیزابت سنکی دارد. همان‌طور که سنکی نشان می‌دهد، زنانی که در طول تاریخ پس از زایمان دچار روان‌پریشی می‌شدند، توسط جامعه به‌عنوان هیولا یا «جادوگر» طرد و شکنجه می‌شدند.

«در تدارک زندگی نکرده» اثری است با پتانسیل‌های بی‌نظیر جامعه‌شناختی. کتاب، خفقان دیوارهای سنگی یک خانواده و زهر سکوت‌های بین‌نسلی را به‌خوبی مجسم می‌کند؛ اما به دلیل دشواری‌های گریز از کلیشه‌های پیرنگ تروما و چالش حفظ استقلال صدای راویان، گاه از تبدیل‌شدن به یک تجربه داستانی تمام‌عیار فاصله می‌گیرد. با این‌همه، اثر به‌عنوان یک گزارش دقیق داستانی از درونیاتی که حافظه ما معمولا از فرط تلخی پس می‌زند، ارزش خواندن و تأمل دارد.

تله نامرئی

الهه احسانی

در کتاب «در تدارک زندگی نکرده»، مائده مرتضوی با روایت خیانت، عشق، تردید و حسرت از زاویه دید چهار شخصیت، به مسئله‌ای بنیادی اشاره می‌کند: آیا آنچه انتخاب می‌کنیم، واقعا انتخاب خود ماست؟ و اگر زندگی آدم‌ها در مجموعه‌ای از مناسبات خانوادگی، جنسیتی و اجتماعی شکل گرفته باشد، تا کجا می‌توان از آزادی انتخاب سخن گفت؟ مسئله شخصیت‌های کتاب، بیش از خودِ زندگی، فاصله میان زندگیِ موجود و زندگیِ ممکن است؛ فاصله میان آنچه دارند و آنچه تصور می‌کنند می‌توانند داشته باشند. آدم‌ها در زندگی روزمره تصمیم می‌گیرند و تصور می‌کنند با همین تصمیم‌ها سرنوشت خود را می‌سازند، اما هرچه بیشتر به گذشته و روابطشان نگاه می‌کنند، بیشتر با این احتمال مواجه می‌شوند که بخشی از آنچه زندگی نامیده‌اند، بیش از آنکه خودشان انتخابش کنند، برایشان انتخاب شده بوده است. از این منظر، می‌توان به تفاوت بین انسان کلاسیک و انسان مدرن اشاره کرد. انسان کلاسیک سعی داشت با تقدیری که برایش مقدر شده بجنگد، اما در نهایت شکست می‌خورد و آن را می‌پذیرفت. در تراژدی کلاسیک، تقدیر نیرویی بیرونی و آشکار است: اودیپ می‌کوشید از پیشگویی بگریزد و درست در همان مسیر، به سوی تحقق آن رانده می‌شد. تراژدی از شکست‌خوردن در این مبارزه و پذیرش امر محتوم ساخته می‌شود. اما انسان مدرن نمی‌خواهد چنین سرنوشتی را بپذیرد، می‌خواهد تقدیرش را به دست خودش رقم بزند. انتخاب و استقلال به ارزش‌های بنیادین زندگی او بدل می‌شوند. با این حال تناقض درست از همین‌جا آغاز شود: او تصور می‌کند از تقدیر رها شده، حال آنکه بخشی از تقدیر او در قالب ساختارهایی نامرئی حضور دارند: خانواده، جنسیت، طبقه، تربیت، الگوهای عاطفی و تصویری که از خوشبختی در ذهنش ساخته شده است. تقدیر از میان نرفته، فقط چهره عوض کرده.

شخصیت‌های «در تدارک زندگی نکرده»، در همین نقطه ایستاده‌اند. آنها دیگر قهرمانان تراژدی نیستند که با سرنوشتی آشکار بجنگند؛ آدم‌هایی معمولی‌اند که در زندگی روزمره تصمیم می‌گیرند، انتخاب می‌کنند و می‌خواهند زندگی خودشان را بسازند. اما در پسِ این انتخاب‌ها، شبکه‌ای از مناسبات خانوادگی و اجتماعی حضور دارد که از پیش دایره امکان‌های آنان را مشخص کرده‌اند. این مسئله در تجربه زنان کتاب تجلی روشن‌تری دارد. آنها در برابر موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که ظاهرا انتخاب خودشان است: ماندن یا رفتن، ادامه‌دادن یا تمام‌کردن، بخشیدن یا نبخشیدن، دوست‌داشتن یا دل‌کندن. اما پشت این انتخاب‌های شخصی، مجموعه‌ای از انتظارات درباره زن، همسر، عشق، وفاداری و زندگی مطلوب قرار دارد. آنها انتخاب می‌کنند، اما در جهانی که از پیش درباره معنای این انتخاب‌ها تصمیم گرفته شده. در این معنا، مردسالاری فقط نیرویی نیست که از بیرون بر شخصیت‌ها فشار بیاورد؛ بلکه به درون انتخاب‌های آنها راه پیدا کرده است. ممکن است انتخابی را آزادانه انجام دهند و ندانند که میلشان به آن انتخاب، حاصل سال‌ها تربیت، عادت و پذیرش هنجارهایی بوده که امکان‌های دیگر را از او پنهان کرده‌اند. مفهوم «عادت‌واره» که پیر بوردیو مطرح کرده، دقیقا به همین مسئله اشاره دارد. آنچه در طول تاریخ اجتماعی و خانوادگی در فرد رسوب کرده، فقط رفتار او را شکل نمی‌دهد؛ ادراکش از آنچه طبیعی، مطلوب و ممکن است را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. به این ترتیب، شخصیت‌های داستان، مابین میل شخصی و الگوهایی که پیشاپیش در آنها شکل گرفته، گرفتارند. خیانت در جهان این کتاب صرفا یک حادثه اخلاقی یا عاطفی نیست؛ می‌تواند چیزی را آشکار کند که تا پیش از آن زیر لایه‌ای از عادت و روزمرگی پنهان بوده: اینکه چرا رابطه‌ای که قرار بوده پناهگاه باشد، به قفس بدل شده؛ وفاداری چه نسبتی با انتخاب دارد؛ و اینکه زن تا چه اندازه در ساختن زندگی‌ای که اکنون در آن گرفتار شده، واقعا امکان دیگری داشته است. حسرت هم فقط نگاه به گذشته نیست؛ نگاه‌کردن به امکان‌های ازدست‌رفته است. کی‌یرکگور انسان را موجودی می‌دید که با امکان‌های متعدد احاطه شده و همین تعدد، سرچشمه اضطراب بود. انتخاب‌کردن یعنی یک امکان را بالفعل‌کردن و هم‌زمان کنارگذاشتن امکان‌های دیگر. هیچ‌کس نمی‌تواند همه زندگی‌های ممکنِ خود را زندگی کند؛ بنابراین هر زندگی، در کنار آنچه هست، یادآوری مدامی است از آنچه می‌توانست باشد و نیست. شخصیت‌های کتاب با حسرتی پیچیده‌تر مواجه‌اند. آنها فقط از خود نمی‌پرسند اگر انتخاب دیگری می‌کردم چه می‌شد؟ بلکه با پرسش مهم‌تری مواجه‌اند: آیا اصلا انتخاب دیگری ممکن بود؟ همین مسئله، حسرت را از تجربه‌ای فردی به مسئله‌ای اجتماعی تبدیل می‌کند. اگر انتخاب‌های ما درون ساختارهایی شکل گرفته باشند که خودمان آنها را نساخته‌ایم، مسئولیت ما در برابر زندگی‌مان تا کجاست؟ از این نظر، کتاب در «تدارک زندگی نکرده»، درباره انسان‌هایی است که می‌خواهند زندگی خودشان را انتخاب کنند، اما هرچه بیشتر پیش می‌روند، با ردپای انتخاب‌های دیگران در زندگی خود مواجه می‌شوند. و شاید تراژدی انسان امروز همین باشد: انسان مدرن برخلاف قهرمان کلاسیک، دیگر نمی‌تواند تقدیر را بهانه کند؛ اما درست وقتی تصور می‌کند آزاد است، می‌فهمد که بخشی از آنچه انتخاب کرده، پیش‌تر برایش انتخاب شده است.

مغازه رؤیافروشی

فائزه عبائی

زیگمونت باومن در بحث از اخلاق در دنیای کنونی، از وضعیتی سخن می‌گوید که در آن اخلاق لزوما مجموعه‌ای از قواعد جهان‌شمول و ثابت نیست و فرد در موقعیت‌های اخلاقی، بیش از گذشته، با انتخاب‌ها و مسئولیت شخصی خود مواجه است. در چنین شرایطی، مرز میان خطای اخلاقی و انتخاب شخصی می‌تواند باریک شود و با زبان حق انتخاب، جست‌وجوی خوشبختی و تلاش برای ساختن زندگی بهتر توجیه می‌شود. خیانت یکی از همین مرزهای لغزنده است؛ آدمی ممکن است خود را خائن نداند، بلکه کسی باشد که برای رهایی از زندگی‌ای که نمی‌خواهد، راه دیگری را انتخاب کرده است. «در تدارک زندگی نکرده» درست از همین نقطه پرسش‌برانگیز آغاز می‌شود: امید، نخستین راوی رمان، زندگی مشترکش را ترک می‌کند و زندگی دیگری را طلب می‌کند. در چنین بستری، به‌عنوان مضمون یک رمان، پرسش دیگری در ذهن ایجاد می‌کند: آیا شکستن یک تابو، به‌خودی‌خود نشانه رهایی است؟ اگر زن مرتکب چنین گناهی شود، قابل اغماض و بخشش است؟ آیا به همین راحتی می‌شود آن را به‌عنوان مضمون داستانی انتخاب کرد؟ وقتی خیانت از طرف مرد رخ می‌دهد، ادبیات معمولا آن را در قالب بحران، میل یا جست‌وجوی زندگی بهتر روایت می‌کند؛ اما وقتی زن خیانت می‌کند، داوری اخلاقی همچنان شدیدتر و متفاوت‌تر است. کتاب در «تدارک زندگی نکرده»، روایت زندگی آدم‌هایی است که هرکدام برای رهایی از وضعیت موجود، رؤیایی برای خود می‌سازند، اما هرچه جلوتر می‌روند، می‌فهمند رؤیا هم می‌تواند شکل دیگری از اسارت باشد. سهم همراهی چهار راوی قصه، متفاوت است. تکنیک نویسنده بر این مبناست که اطلاعات را ذره‌ذره به مخاطب تزریق می‌کند تا کتاب را تا لحظه آخر زمین نگذارد. امید، همانی که تعادل را برهم زده، از روزمرگی معمول زندگی خارج شده و دیگر نمی‌خواهد زندگی قبلی را ادامه دهد. دقیقا بعد از چهل‌سالگی و با تکیه بر این جمله کلیشه‌ای که مگر آدمی چند بار زندگی می‌کند، زندگی قبلی را رها می‌کند و چارچوب خانواده را می‌شکند و زندگی دیگری را برای خودش و دیگران تدارک می‌بیند. در جایی از کتاب می‌خوانیم چهل‌سالگی سن خطرناکی است. همه چیز یک آدم در اوج خودش است. فصل چیزهایی که منتظرم اتفاق بیفتد، با درک جزئیات به‌شدت زنانه که معمولا به چشم مردان نمی‌آید، آغاز می‌شود. او از زبان مرد می‌نویسد: «شاید خیلی احمقانه به نظر بیاید اما عاشق‌بودن کمکت می‌کند؛ مثل رنگی است که یکهو می‌پاشد روی صفحه سیاه‌وسفید زندگیت». راوی بعدی رؤیا است. رؤیا بیشتر از امید حرف می‌زند. اوست که همه چیز زندگی را باخته و در نقش قربانی فرو رفته. کلیشه زن متوهم را خوب بازی می‌کند. وقایعی از زندگی مشترک با امید را به یاد می‌آورد که امید به یاد ندارد. به‌آرامی مخاطب دلایل و علت و معلول‌ها را کشف می‌کند و متوجه می‌شود چه چیزی باعث شکسته‌شدن کشتی این زندگی می‌شود. او در دنیای سایه‌ها زندگی می‌کند. سایه مادری سختگیر، سایه شوهری نصفه‌نیمه، سایه خواهری مرده. او اشتباه کرده است چون فکر می‌کند قرار است دیگران خوشبختش کنند. نفر بعدی هنگامه است که در زمان حال زندگی می‌کند. همچنان که خود نویسنده فصل او را با این جمله آغاز می‌کند: چیزهایی که دارد اتفاق می‌افتد. او با لباس غیرمتعارف در محضر عقد، خود را نمایندهٔ زنانی معرفی می‌کند که از سنت گذشته‌اند و تمایل به دوران مدرن دارند. هنگامه از امید جسورتر است و هیچ‌چیز را دائمی نمی‌داند. در این فصل، پیمان نقش کلیشه را به عهده می‌گیرد تا هنگامه بتواند دلایل خوبی برای شکستن ساختارها و تابوها داشته باشد و بالاخره قربانی رؤیاپردازی او می‌شود. مفهوم ازدست‌دادن در تمام قصه تکرار می‌شود. ازدست‌دادن امنیت، خانواده، فرزند، پدر و مادر، و همین‌ها دلیل اختلال رفتاری شخصیت‌هاست.

آخرین نفر، آرزو است که نقطه پایانی ماجراست. اوست که تصمیم می‌گیرد این قصه چطور تمام شود. نماینده نسل تازه‌ای که خودش را مخفی نمی‌کند و مطالباتش را رک و صادقانه بیان می‌کند. نویسنده از زبان او، دیگر هیچ مانعی ندارد. او از بقیه قدرتمندتر است چون می‌نویسد و یاد گرفته که چطور رؤیافروشی نکند. او کسی است که نمی‌خواهد به خودش و دیگران رؤیای خوشبختی بفروشد. می‌خواهد روایت خودش را بازگو کند. آرزو تمام قفل‌ها و گره‌های داستان را می‌گشاید. او بی‌پروا و شجاع‌تر از هنگامه، دست از رؤیاهایش برنمی‌دارد. دوست دارد خانواده‌اش دوباره جان بگیرد و حتی خوشبختی را در داشتن آن می‌داند، با آنکه دقیقا همین خانواده بوده که او را دچار تزلزل فکری و شخصیتی کرده است. ضربه نهایی و انتقام خودش را از سرنوشت می‌گیرد با اینکه می‌داند زندگی قرار نیست هیچ‌گاه به او روی خوش نشان دهد. آرزو مثل نسل خودش عاشق جملات شعاری و گل‌درشت است و آنها را در پنجاه صفحه مربوط به او بسیار می‌خوانیم که شاید تأثیر کلاس ناداستان‌نویسی اوست. او در ابتدای بلوغ دوازده‌سالگی متوجه نرمال‌نبودن خانواده می‌شود و از آنجا می‌فهمد باید بند اتصال روابط بین اعضای خانواده‌اش باشد. ما با داستانی کاملا زنانه مواجه هستیم که نقطه قوت مائده مرتضوی است. حتی می‌شد مادر رؤیا هم فصلی جداگانه داشته باشد و از زبان او هم ماجرای از هم پاشیده‌شدن زندگی‌اش، ازدست‌دادن دخترش و رهاشدگی‌اش را بشنویم. نقطه اشتراک این زنان مادربودنشان است. مادر رؤیا، زنی به‌ظاهر مستقل و پایدار است که از پس زندگی برآمده، خودش و رؤیا را شکست‌خورده نمی‌داند. فقدان رابطه سالم، نداشتن تکیه‌گاه امن و تجربه تلخ خانوادگی چون بیماری دختر کوچکش، می‌تواند بخشی از دلایل فرسودگی و ناتوانی او باشد. خود رؤیا در متن کتاب اعتراف می‌کند مادرم زیر تابوت‌های زیادی را گرفته بود، تابوتی که سال‌ها روی شانه‌هایش حمل کرده بود. رؤیا مادری ضعیف و ناتوان جلوه می‌کند. هنگامه زنی است که نمی‌تواند مسئولیت مادری را بپذیرد و ترجیح می‌دهد شروع نکرده، آن را خاتمه دهد. سرنوشت زنان در این داستان آوارگی و تزلزل است. آنها در آرزوی آرامشی هستند که هیچ‌گاه زندگی برایشان تدارک نمی‌بیند؛ رؤیایی که هرگز به آن نمی‌رسند و سرانجام کرکره این مغازه برای همیشه پایین کشیده می‌شود.