نگاه

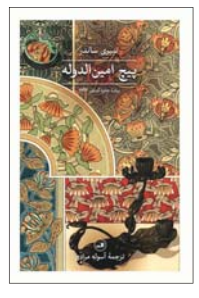
درباره کتاب «پیچ امین‌الدوله» اثر تیری ساندر

شرحی بر رنج‌های سعادت

عباس اسماعیلی

«درد عشق زن و مردی که حتی فرزندی نداشتند و تنگ‌دست نبودند و در نهایت برای کسی جز خود زندگی نمی‌کردند، چه اهمیتی داشت؟». پاره نخست کتاب «پیچ امین‌الدوله»، بدون آنکه تقلای چندانی از خود بروز دهد، گوشزد می‌کند که چگونه گذشت بیش از یک قرن نیز برای همذات‌پنداری با سرگذشت انسان‌هایی دیگر، اگرچه در سرزمینی بیگانه و از پی تجربه مستقیم حضورشان در جنگی تاریخی، ناچیز است. همان‌گونه که این کتاب با وجود صفحاتی اندک، متهورانه شباهت‌های خود با رمان سترگ پروست را به رخ می‌کشد؛ نه به صرف توفیق در دریافت جایزه گنکور در سال ۱۹۲۴ به فاصله کوتاهی پس از اختصاص آن به جلد دوم رمان «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»، که به واسطه موضوعات و شیوه‌ای که در همین فرصت کوتاه، سراغ‌شان می‌گیرد: چگونه ملعبه عشق می‌شویم؟ چگونه تجربه عشق به چالشی برای هویت ما تبدیل می‌شود؟ «موریس به‌ندرت در ستایش سعادتش نزد من حرف می‌زد و هر بار بسیار مختصر و با چنان خویشتن‌داری و شرمی که احساس می‌کردم در آن قدری دلسوزی نسبت به من دارد. دوستان راستین این‌چنین‌اند: بخت‌یاری‌ها، ماجراها و پیشامدهای جزئی خود را برای یکدیگر نقل می‌کنند، اما عشق فصل محرمانه کتاب زندگی‌شان است. زنان این مسئله را نمی‌دانند و بی‌دلیل دو دوست را از هم جدا می‌کنند». «پیچ امین‌الدوله» انگشت بر روی موضوعی می‌گذارد که پروست در جلدهای آتی «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته»اش و به‌ویژه در جلد «اسیر» آن را به کمال می‌رساند: تلاقی‌های عشق و حسادت و ترس از دست دادن. هرچند کتاب همان‌گونه که انتظار می‌رود فرصت پرداخت به شخصیت‌های چندانی را نمی‌یابد، یا با عدم احساس نیاز به آن، داستان را تنها با سه شخصیت اصلی، دو مرد که مستقیم و غیرمستقیم رواینگر اتفاقات‌اند و یک زن که معشوق یکی از آنهاست، پیش می‌برد، اما با پرهیز از درغلتیدن به کلیشه مثلثی عاشقانه، نقش «دوست» را برای راوی کتاب محفوظ می‌دارد و این فرصت را در اختیار مخاطب می‌گذارد تا او را تنها از منظر مشاهده‌گری همدل با آن دو عاشق، رواینگر قصه‌ای بیابد که ناخواسته نقش‌هایی را نیز برای او منظور کرده‌اند؛ نقش‌آفرینی در سخت‌ترین و تلخ‌ترین موقعیت‌های این داستان: از حمل جنازه عزیزترین دوست تا اقدام برای افشای رازی هفت‌ساله که انتظار می‌داری چونان شرابی هفت‌ساله، زن را از پای بیفکند و نقاب از چهره «کنارآمده»ی او با این فراق ابدی برگیرد. اما هر آن‌قدر که امتناع ساندر از تن‌دادن به رابطه‌ای عاطفی میان راوی و زن هوشمندانه است، تمهیدات او برای «پُرکردن قصه»ی کتاب پس از حضور دوباره عشق زن، موریس، سهل‌گیرانه و ابتدایی است. تمهیداتی که علی‌رغم قلم‌فرسایی‌های نویسنده از ایجاد هرگونه شوک و هیجانی به مخاطب معذورند و بیش از هر چیز، آن را به دست‌رنج فیلم‌نامه‌نویسان هالیوودی نزدیک می‌کنند. از ظهور موریس در پاره دوم، با انشقاق غیرقابل اغماضی که در روند روایت و لحن داستان ایجاد می‌کند تا مواجهه ناگهانی راوی با دوست زن و آگاه‌شدنش از مسیر جدید زندگی او در همان دم که برای افشای رازی هفت‌ساله به مقابل خانه او رسیده، تا آخرین نامه رمانتیک موریس برای راوی. اما با تمام اینها، کتاب ستایش‌شده‌ای که تنها به حدود هشتاد صفحه خلاصه شده، آن‌چنان در پرداختش به شخصیت‌های داستان و رویکرد روان‌شناسانه‌اش در قبال آنها و تجربه عشق موفق بوده که مسئله‌اش را «فرانسوی» و مربوط به گذشته‌ای دور برنشمرد. آنچه مواجهه این کتاب کوچک با عشق را خاص‌تر می‌کند، موقعیت متفاوتی است که به سراغ آن می‌رود: عشق بعد از آنکه وصال حاصل شده است. کتاب روایت چگونه رسیدن نیست. بارِ «عشقِ محقق‌شده» را چگونه می‌توان بر دوش کشید؟ عشقی در دنیایی واقعی، که آمیخته است با احساس مالکیت، به احساس خیانت و محکوم به هزینه‌دادن مدام و از دست دادن هویتی که پیش از این تو را آن‌گونه که هستی، شکل داده است. شاید پیشنهاد بیراهی نمی‌بود که برای این بخش از کتاب، با اقتدا به نام رمان آشنای کوندرا، عنوان «سبکی تحمل‌ناپذیر عشق» را پیش‌رو گذاشت؛ هرچند پرداخت ساندر به جنگ جهانی اول و چالش‌های درونی بازماندگانش از پی آن، چنین عنوانی را علی‌رغم توجه ویژه شخص او به عشق، برای کتابی که در آن به نقل از موریس می‌خوانیم «خیلی از ماها برخلاف میل باطنی‌مان از جنگ جان به در برده بودیم»، تقلیل‌گرا بنماید. ساندر همان‌گونه که با انتخاب زاویه نگاهش به مقوله عشق و پرداخت به آن از پسِ وصال، فرصت دیده‌شدن نگرانی‌ها و دیدگاه‌های متفاوت خود دراین‌باره را فراهم می‌کند، در برابر فاجعه‌ای چون جنگ نیز با طفره‌رفتن از پرداختن به قهرمان‌پروری‌های کلیشه‌ای و شرح دلاوری‌های افسانه‌ای، با آوردن متن نامه‌ای کوتاه از مقامی ارشد خطاب به مسئول نیروهایی که با وجود مقاومت در خط مقدم، در آستانه مرگند و طلب حضور نیروهای کمکی داشته‌اند، چهره کریه جنگ و ناچیزی جان آدمیان را به سادگی هرچه تمام‌تر به نمایش می‌گذارد: «به اندازه کافی نیرو دارید!». جنگ در «پیچ امین‌الدوله» در کنار تمام دهشت‌های خود، فرصتی است برای اثبات ناچیزی مرگ: «گفت: آجودان مرد. -آجودان؟ -بله. همان شب بازگشتش از مرخصی برای یک گشت نظامی تقریبا از پیش باخته داوطلب شد. -دنبال نشان افتخار بود؟ حتما برای اقناع غرور زنش؟ -نه. قبل از تمام‌شدن مرخصی‌اش برگشته بود. از نامه‌ای که در جیب ژاکتش پیدا کردیم فهمیدیم زنش به او خیانت می‌کرده و او ترجیح داده بیشتر رنج نکشد، چون دیگر کسی را نداشته که بخواهد به امید دیدارش از جنگ زنده برگردد».

اگرچه راویان کتاب مَردند و داستان در بستر جنگ و فضای پس از آن می‌گذرد، عامل پیش‌برنده آن زنان‌اند. زنانی که برای اقناع غرورشان بتوان خطر مرگ را به جان پذیرا بود و امید داشت با نشانی از افتخار به جانب‌شان بازگشت و یا مرگ را ترجیح داد، وقتی کسی نیست که به انتظارت باشد. «پیچ امین‌الدوله»، علی‌رغم پایان مبهم خود، تلاشی است برای پرداختن به این چالش که سرانجام ما بعدِ امتناع از پرداخت هزینه‌های سعادتی که عشق به همراه دارد، چگونه می‌تواند بود؟ و این «سعادت» فرضی است که مضمون آن را از بسیاری از رمان‌های آشنای دهه‌های گذشته فارسی متمایز می‌کند. رمان‌هایی که با رفتن ناگهانی مردهای خانواده آغاز و با شرح رنج‌های زنان و بچه‌ها دنبال می‌شوند، بی‌آنکه گاهی تا پایان کار نشانی متقن از مردهای رفته باز آید، بی‌آنکه هیچ‌گاه پای سعادتی در میان بوده باشد و امیدی به آن، وقتی مرد بعد از آن، دیگر کلامی نخواهد گفت. همان‌گونه که موریس به نامه‌ای چندخطی و سکوتی ابدی از پی آن اکتفا کرد، آن‌گاه که اگرچه دیر، فهمید آن هویت ازدست‌رفته، ارزش از دست شدن آن سعادت را با تمام سنگینی تحمل‌ناپذیر عشقش نداشت.



پیچ امین‌الدوله
تیری ساندر
ترجمه آسوله مرادی
نشر ثالث

شکل‌های زندگی: درباره خاطرات بونوئل با عنوان «تا آخرین نفس‌هایم»

میل مبهم زندگی

نادر شهریوری (صدقی)

در صحنه‌ای از فیلم «شبح آزادی»، میهمانان و میزبانان گرد میزی جمع شده‌اند و به‌جای صندلی بر روی کاسه‌های توالت نشسته‌اند و درباره موضوعات جدی گفت‌وگو می‌کنند. هنگامی که دختر میزبان به مادرش می‌گوید من گرسنه‌ام، مادرش می‌گوید حرف‌زدن درباره غذا بر سر میز بی‌ادبی است. بونوئل در «شبح آزادی» (۱۹۷۴) جهان وارونه‌ای را به نمایش درمی‌آورد که غذای حاجت در ملأعام عادی و غذاخوردن غیرعادی است. جهان وارونه به یک تعبیر جهان هیچ‌گرایی است؛ هیچ‌گرایی یا همان نیهیلیسم یعنی بی‌ارزش‌شدن ارزش‌ها. بونوئل در خانواده مسیحی در اسپانیا متولد شد، اما زود منتقد مسیحیت و به‌طور کلی هر آیینی شد. در مصاحبه‌ای گفته بود «می‌خواهم فیلمی بسازم که با همه آیین‌ها -ایدئولوژی‌ها- مخالفت کند... فیلم من باید ضد کمونیست‌ها، ضد سوسیالیست‌ها، ضد کاتولیک‌ها، ضد لیبرال‌ها، ضد فاشیست‌ها باشد. اما من از سیاست چیزی سرم نمی‌شود، سیاستی وجود ندارد که هیچ‌گرایی مرا منعکس کند». بسیاری این نوع هیچ‌گرایی -نیهیلیسم- را واکنشی می‌دانند که او به مسیحیت دوران کودکی و خانواده مسیحی‌اش انجام داده است. اما در میان سنت‌های گوناگونِ هیچ‌انگاری، می‌توان نیهیلیسم بونوئل را نوعی هیچ‌گرایی فعالانه نامید. هیچ‌گرایی فعالانه به این معنا که بونوئل شرکتی فعال و تأثیرگذار در بیشتر کمپین‌ها و آکسیون‌های هنری که سویه‌های اجتماعی داشته باشد، دارد و می‌کوشد تا بنیادهای جامعه بورژوازی و ریاکاری آن را مورد انتقاد صریح خود قرار داده، علیه آن طغیان کند. طغیان او بیشتر نپذیرفتن نظم تعیین‌شده و بازگشت به «میل طبیعی» است. از این نظر شباهتی به ایده‌های کامو دارد. طغیان کامو «نپذیرفتن جهان بدون ترک آن» است. بونوئل این ایده کامویی را در رفتار و کردار زندگی روزانه و همین‌طور در فیلم‌های درخشانش نشان می‌دهد. بونوئل در عین باور به کامو و ایده‌های کامویی که سرانجام ره به نیهیلیسم -پوچ‌گرایی- می‌برد، رقیب کامو، سارتر را نیز فراموش نمی‌کند، اما علاقه بونوئل به سارتر از نوع دیگر است؛ در حقیقت بونوئل می‌کوشد به کردارهای سارتر توجه نشان دهد تا به ایده‌های او. بونوئل در سارتر بیشتر اعتراض به نهادهای تثبیت‌شده را می‌بیند که می‌خواهند او را «روتین» بار آورند. نمونه‌ای از کردار سارتر به نظر بونوئل نپذیرفتن جایزه صلح نوبل است؛ «... دیدگاه ژان پل سارتر را ستایش می‌کنم، وقتی او جایزه نوبل را رد کرد، عمیقا تحت تأثیر قرار گرفتم. همین که خبر را در روزنامه خواندم، تلگرامی برایش فرستادم».

بونوئل در اولین سال از قرن بیستم به دنیا آمد؛ قرن پرفرازونشیبی که اتفاقا با زندگی پرفرازونشیب بونوئل هماهنگ بود و گویی با خلق‌وخوی او نیز تطابق داشت. از همین‌رو با هر جنبش و محفل آوانگارد ارتباطی فعال پیدا می‌کرد تا آن را با کار حرفه‌ای خود که سینما بود، پیوند زند. در سی‌سالگی با ساختن دو فیلم کوتاه «سگ آندلسی» و «عصر طلایی» که با کمک هم‌وطن خود سالوادور الی ساخت، ورود خود به دنیای سوررئالیسم را اعلام کرد. اما سوررئالیسم او از نوع دیگر بود؛ به این معنا که اسیر رؤیا و تخیلات شخصی خود قرار نمی‌گرفت و رابطه خود با واقعیت را قطع نمی‌کرد. در حقیقت زندگی او با وقایع اجتماعی و سیاسی گره خورده بود، به همین دلیل فعالیت سینمایی‌اش با کودتای راست‌گرایان در اسپانیا (۱۹۳۶) دچار وقفه شد و در جریان جنگ داخلی که فاشیست‌های طرفدار ژنرال فرانکو به جمهوری جوان اسپانیا اعلان جنگ دادند، او در کنار جمهوری‌خواهان و نیروهای چپ قرار گرفت؛ گو اینکه در زندگی‌اش هیچ‌گاه خود را مقید به فعالیت در چارچوب‌های تعیین‌شده نمی‌کرد. «... در این دوره برای جلب هرگونه پشتیبانی از جمهوری اسپانیا سفرهای متعدد کردم: به سوئیس، به آنور، استکهلم و چند بار به لندن. هرازگاهی هم برای انجام مأموریت پنهانی به اسپانیا می‌رفتم... در یکی از سفرهایم به لندن در یک میهمانی به دعوت یکی از نمایندگان حزب کارگر شرکت کردم... در مسافرت به استکهلم مأموریتی کاملا متفاوت داشتم... برای خبرگیری از این منطقه به مأمور مخفی احتیاج داشتم. همسر سفیر ما یکی از آشنایان خود را که دختری به نام کارین از اعضای حزب کمونیست سوئد بود، توصیه کرد».

فیلم‌های بونوئل ساده و بی‌رنگ‌ولعاب است، اما عاری از تأملات فلسفی نیست. او اگرچه از چیزهای روزمره و معمول شروع می‌کند که هر آدمی آن را تجربه می‌کند، به‌تدریج که پیش می‌رود با رشته‌ای از تصادفات و اتفاقات غیرمعمول روبه‌رو می‌شود که نمی‌تواند علتی معین برای آنها پیدا کند. «فیلم‌نامه ایده‌آلی که من همیشه در نظر دارم باید شروعی کاملا عادی و پیش‌پاافتاده داشته باشد. برای مثال گدایی در حال عبور از خیابان می‌بینند که از پنجره یک ماشین شیک دستی بیرون می‌آید و ته‌مانده سیگار برگ را به خیابان پرت می‌کند، همین که گدا برای برداشتن سیگار جلو می‌رود، ماشین دیگری او را زیر می‌گیرد و می‌کشد». سپس بونوئل رشته علت و معلول‌ها را پی می‌گیرد و دورتر می‌رود و می‌پرسد «... گدا در آن لحظه در خیابان چه می‌کرد؟ چرا سیگار توجه گدا را جلب کرد؟ چرا مرد راننده درست در همان زمان سیگار را به بیرون پرت کرده بود». آنگاه بونوئل با تأمل بیشتر درباره چنین اتفاقاتی که روزانه برای هرکسی رخ می‌دهد، به شبکه‌های جادویی و تودرتو گام می‌گذارد که به هر حال ناچار است راهی در آن بجوید؛ تأملاتی که در نهایت به ایده‌هایی فلسفی گره می‌خورد؛ به اینکه زندگی آدمی، زندگی ملت‌ها و حتی هستی جهان در نهایت «چیزی جز رشته متناوب و بیکران از تصادفات نیست». تا آنجا که بونوئل می‌گوید «تصادف رهبر واقعی عالم حیات است. ضرورت در مقامی پایین‌تر قرار دارد و از خلوص و صراحت تصادف هم محروم است». هنگامی که تصادف، تقدیر یا سرنوشت، تعیین‌کننده شده و به تعبیر بونوئل رهبر واقعی عالم حیات می‌شود، ضرورت و حتمیت و جبر و تبعات آن تأثیرگذاری خود را بر آدمی و سرنوشت او از دست می‌دهد و جهان در مسیر نوعی بی‌هدفی غیرقابل پیش‌بینی قرار می‌گیرد. نیهیلیسم موضوعی پیچیده و متنوع است که می‌تواند در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی با طیف‌های گوناگون و گاه حتی متضاد ظهور پیدا کند، بی‌آنکه لزوما به این طیف یا آن طیف تعهدی وفادارانه داشته باشد. بونوئل یکی از فیگورهای فعال اما سرخوشانه‌ای است که به‌رغم تأملات فلسفی‌اش درباره تصادفی‌بودن جهان، غالبا در موضع نقد فرمالیسم ریاکارانه بورژوازی و کشیشان قرار می‌گیرد. او قبل از هر چیز خود را تابع خلوص و صراحت تصادف می‌داند؛ از نظرش خلوص تصادف آن است که بی‌واسطه رخ می‌دهد. نیهیلیسم از نظر نیچه محصول تناقض ریشه‌دار در عالم هستی است، به این تعبیر که جهان موجود، یعنی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، نباید این‌گونه که هست باشد و هم‌زمان جهانی که باید آن‌گونه باشد یا به وجود آید نیز امکان ندارد و این تناقض غیرقابل حل مهم‌ترین تناقض هستی است که به ناگزیر به نیهیلیسمی ریشه‌دار منتهی می‌شود. بونوئل در آخرین نفس‌هایش با زبان ساده‌تر مثل فیلم‌هایش همین تناقض لاینحل را پی می‌گیرد و می‌گوید «به عقیده من قوانینی که برای زندگی مشترک ما ضروری به حساب می‌آیند، به‌هیچ‌وجه از یک ضرورت ذاتی و اساسی برخوردار نیستند. در حقیقت به نظر من هیچ ضرورتی نداشته که این دنیا به وجود بیاید و ما در آن زندگی کنیم و بمیریم». بااین‌حال چیزی در آثار و کردار بونوئل وجود دارد که او را به زیستنی مشتاقانه می‌کشاند؛ میلی مبهم که آدمی را چه بخواهد و چه نخواهد به زندگی‌کردن تشویق می‌کند؛ میلی که می‌توان به آن «میل مبهم زندگی» گفت.

* **نقل‌قول‌ها از کتاب «با آخرین نفس‌هایم» لوئیس بونوئل، ترجمه علی امینی‌نجفی، انتشارات کتابسرای نیک.**

نگاهی به «قلمرو برزخ» نونا فرناندز

رستگاری جمعی در قلمرو برزخ

مجید غروی

۱: دانته[1] در سفر غریب خود به وادی پس از مرگ، و در نخستین طبقه دوزخ، کسانی را می‌بیند که گناهی ندارند اما چون در زمان حیات مسیحی نبوده، محروم از امیدند. این طبقه ساکنانی شاخص مانند افلاطون و ارسطو، هومر و اووید و ویرژیل تا ابن سینا و ابن رشد دارد. دانته این طبقه را غرقاب تلخ، دره‌ای عمیق و مه‌آلود، دنیای ظلمات، مرتعش و بدون هیچ فروغی توصیف می‌کند که از آن شکوه‌ای بی‌پایان به گوش می‌رسد، با ناله‌هایی زمزمه‌وار و آهی ملایم که هوای جاودان را می‌لرزاند. عذاب ساکنان این طبقه جاودانه زندگی‌کردن با آرزو اما بدون هیچ امیدی است.

۲: اما به دنیای واقع، و در قرن بیستم میلادی، داستانی دیگر رقم می‌خورد. پس از کودتای پینوشه علیه دولت آلنده و استقرار حکومت نظامی در شیلی، گروه‌های مخفی و مخصوص دست به اردوکشی زده و مخالفان را می‌ربایند، شکنجه می‌کنند و سپس به قتل می‌رسانند. بازماندگان که هیچ اثری از ایشان نمی‌یابند، گمان می‌برند که قربانیان دولت مفقود شده‌اند. اما حتی کسانی که شاهد این جنایات‌اند نیز درست نمی‌بینند، زیرا بنا به استعاره‌ای که نونا فرناندز از صحنه بازی معطوف است و این کار را دولت به ابزار رسانه‌ای مختلف، تلویزیون و کنسرت پاپ، بازی‌های کامپیوتری و جشن‌هایی مانند ملکه زیبایی شیلی ممکن می‌کند تا همه به‌طور یکسان چشم و گوش به جایی دیگر ببندند. تا زمانی که مردی شکنجه‌گر، گرفتار عذاب وجدان و کابوس و وحشت، به خبرنگارانی رجوع می‌کند و دست به اعتراف می‌زند. و این آغاز قلمرو برزخ است.

۳: اما در برزخ دانته اشباح سرگردان‌اند و هیچ نمی‌پذیرند که موجودی زنده به ایشان التفاتی داشته باشد و هنگامی که از حضور دانته مطلع می‌شوند، همواره درخواستی دارند. دانته وصی می‌شود تا گناه و غفلت ایشان را به زمینیان نقل کند تا شاید رستگاری حاصل شود. این برزخ متفاوت از برزخ زندگان است، زیرا به زمین خدا کسانی که ناپدید می‌شوند، هرگز به زندگی بازنمی‌گردند، بلکه هرگونه نشان از حضور ایشان از میان می‌رود. برزخ زندگان چندان متفاوت از دوزخ مردگان نیست، زیرا هرگونه تلاش و تقلا در جهت حیات به مرگی دیگر منجر می‌شود و گفتی اشباح احضار می‌شوند تا دوباره بمیرند. حکومت نظامی پس از ربودن قربانیان آرایش صحنه را دگر می‌کند، و ایشان را خرابکار و خطرناک می‌نامد که مرتکب خطاهای بسیار شده‌اند.

۴: نونا فرناندز، که در نوجوانی تصویر مرد شکنجه‌گر را بر جلد جراید دیده و سپس صدای اعترافاتش را شنیده است، راوی این مفقودان می‌شود. او می‌کوشد با اتکا به اطلاعاتی که مرد شکنجه‌گر داده، همراه با خاطرات دوران کودکی و تخیل خود، زندگانی و مرگ این اشباح سرگردان را بازنویسی کند تا شاید ایشان سرانجام رستگار شوند و از بند فراموشی و سرگردانی و بدنامی برهند. او به یاد می‌آورد، هنگامی که قربانیان دولت تن به عقوبت می‌دادند، خود و دیگران سرگرم بازی و زندگی روزمره بوده‌اند، گفتی ایشان بازیگران نمایشی باشند که حکومت چیده است. اما چرایی این ماجرا هنگامی جالب توجه می‌شود که دریابیم بسیاری از ایشان چندان خطری برای حکومت نظامی و اقتصادی و اجتماعی نداشته‌اند. پس چرا دولت زحمت شکنجه و کشتن قربانیان را می‌کشد؟

۵: رنه ژیرار در «خشونت و تقدس»[2] این فرضیه را درباره دنیای باستان طرح می‌کند که آیین قربانی، چه انسانی و چه حیوانی، ریشه در رفع بحران جامعه و ایجاد وحدت و آرامش داشته است. قربانیان چنین تعریف می‌شوند: در اینجا با افراد بیرونی یا حاشیه‌ای سروکار داریم؛ افرادی ناتوان از سهیم‌شدن در پیوندهای اجتماعی که باقی افراد را به هم پیوند می‌دهد. موقعیت آنها به‌عنوان خارجی یا دشمن، شرایط پست ایشان، یا حتی صرفا سن‌وسال آنها، مانع این است که این قربانیان آتی در جامعه حتی با دیگران بجوشند.

۶: مشخص است که قربانیان پیش از نابودی از سوی گروه‌های اجتماعی طرد می‌شوند و مطرودان مستعدترین افراد در آیین قربانی مدرن و امروزی به شمار می‌آیند، زیرا اساسا خارج‌اند از جریان اصلی بازی؛ دوزخ یا بهشت نخیر، بلکه ایشان در برزخ ناامیدی غوطه‌ورند؛ بسیاری از قربانیان حتی حلقه نزدیک خانواده یا دوست ندارند و ناپدیدشدن ایشان به زندگی هیچ‌کس آسیب نمی‌زند و همسایگان و دیگر افراد پس از اجرای این آیین همچنان به زندگی معمول ادامه می‌دهند و این کمترین هزینه ممکن در ایجاد آرامش و رفع بحران است تا رستگاری جمعی ممکن شود.

۱. «کمدی الهی» دانته، ترجمه شجاءالدین شفا، انتشارات امیرکبیر
۲. «پژوهشی در باب دین باستان، تراژدی، اسطوره و بررسی رابطه خشونت و تقدس»، رنه ژیرار، ترجمه بیژن کریمی، نشر دف

قلمرو برزخ
نونا فرناندز
ترجمه حسن مرتضوی
نشر بان

عطف

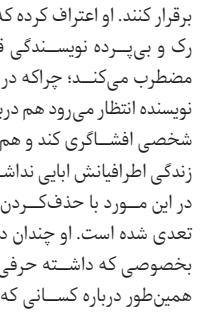
تاریخچه شخصی یک دوران گذار: زنان و رنج مادرشدن

شرق: کمتر پیش می‌آید که درباره مسائل مادرشدن صحبت شود و اغلب به ستایش این نقش پرداخته می‌شود. ریچل کاسک اما در کتاب «یک عمر کار» تصویری صریح از تجربه شخصی‌اش از مادرشدن به دست داده است. او می‌گوید پیش از آنکه مادر شود به این موضوع فکر نمی‌کرده و درواقع راه انکار را در پیش گرفته بوده و بدون آمادگی به نقطه مادرشدن رسیده، بی‌آنکه بداند این رسیدن می‌تواند با چه عواقبی همراه باشد. همچنین به قول خودش، «با این تصور بی‌پایه و اساس و در عین حال روشن که سیر رسیدنم به این نقطه چنان اتفاقی و بی‌حساب‌وکتاب و هم‌زمان آن‌قدر تحت تأثیر نیروهای عظیم‌تر و قدرتمندتر از خودم بوده که اصلا نمی‌شود گفت من در این بین نقش و حق انتخابی داشته‌ام».

او در کتاب «یک عمر کار»، که با ترجمه طهورا آیتی در نشر بیدگل منتشر شده، کوشیده تا حدودی رسیدنش به همین نقطه و نمایشی را شرح دهد که زایمان صرفا صحنه شروعش است. می‌گوید کتابش تاریخچه شخصی یک دوران گذار است: «اشتیاقی که به ابراز افکار و احساساتم درباره موضوع مادری داشتم از همان ابتدا پررنگ بود، اما در خفا به حیاتش ادامه می‌داد، زیر پوست زندگی‌ام که شکلی تازه به خود گرفته بود. چند ماه بعد از تولد دخترم آلبرتین، این اشتیاق به کلی رنگ باخت». کاسک می‌گوید پس از مادرشدن خودِ قبلی‌اش را از دست داد و نیز آزادی‌ای که پیش‌تر از آن برخوردار بود: «مادری برای من به محوطه‌ای محصور می‌ماند که از باقی جهان جدا شده بود».

کاسک اشاره می‌کند که تحلیل‌ها، تاریخچه‌ها، بحث‌ها و جدل‌ها و مطالعات اجتماعی بسیاری درباره مادری وجود دارند. این موضوع به‌عنوان یک مسئله طبقاتی، جغرافیایی، سیاسی، نژادی و روان‌شناختی به‌طور جدی بررسی شده است. با این‌همه او می‌گوید وقتی مادرشده این احساس را داشته که گویی هیچ چیز در این مورد نوشته نشده است.

بر این اساس، این کتاب تاریخچه یا پژوهشی درباره مادری نیست و درباره چگونه مادری‌کردن هم نیست. نویسنده در اینجا صرفا افکارش را درباره تجربه بچه‌دارشدن نوشته است، آن‌هم به شکلی که دیگران بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. او اعتراف کرده که این شیوه رک و بی‌پرده نویسندگی قدری او را مضطرب می‌کند؛ چراکه در این روش از نویسنده انتظار می‌رود هم درباره احوالات شخصی افشاگری کند و هم از تعدی به زندگی اطرافیانش ابایی نداشته باشد. او در این مورد با حذف‌کردن مرتکب این تعدی شده است. او چندان درباره شرایط بخصوصی که داشته حرفی نزده است، همین‌طور درباره کسانی که در کنارشان زندگی می‌کند و البته درباره روابط دیگری که ناگزیر حول رابطه‌اش با فرزند شکل گرفته است. او تجربه مادری را به دلخواه و بدون دردسر به تصویر کشیده است. ریچل کاسک رمان‌نویسی است که در سال ۱۹۶۷ در خانواده‌ای انگلیسی در ساسکاتون به دنیا آمد و بخش عمده‌ای از دوران کودکی‌اش را در لس‌آنجلس گذراند. او در سال ۱۹۷۴ به انگلستان نقل‌مکان کرد. در نیوکالج آکسفورد، زبان انگلیسی خوانده و تاکنون جوایز متعددی ازجمله جایزه اول رمان ویتبرد را در سال ۱۹۹۳ برای اولین رمان خود به نام «نجات اگنس» دریافت کرده است. کتاب‌های «طرح»، «درگونی» و «یک عمر کار» از آثار شاخص کاسک به حساب می‌آیند.



یک عمرکار
درباره مادرشدن
ریچل کاسک
ترجمه طهورا آیتی
نشر بیدگل