«مسخ» با مسخ گرگور سامسا آغاز می‌شود. با فصلی که در واقع عصاره‌ای از کل داستان است و در آن شخصیتهای اصلی همگی عیان می‌شوند: گرگور، پدر، مادر خواهر و معاون تجارتخانه. و این دقیقاً طراحی فصل آغازین داستان «مرگ ایوان ایلیچ» رابه خاطر می‌آورد که در طی آن همهٔ شخصیتهای اصلی آن داستان به گونه‌ای معرفی می‌شوند.

در فصل اول داستانِ «مسخ»، ما پایان روز مرگی گرگور را می‌بینیم و تولد دوبارهٔ او را با استعاره‌ای از یک استحاله... آنجا که گرگور به طبیعت برمی‌گردد. تمثیلِ «حشره» نمادی از طبیعت است. و گرگور سوسکی به نظر می‌آید که در غربت و بی‌خویشی خویش تار می‌تند و این تاروپود بی‌خویشی را آوای موسیقی از هم می‌گسلد و گرگور را حیاتی دیگر می‌بخشد، آن گونه که در «مرگ ایوان ایلیچ» روشنایی و برجکی از نور، در اعماق مغاکی تیره، به ایوان رهایی می‌بخشد.

در فصل اول، گرت، خواهر شانزده‌سالهٔ گرگور، نوجوانی است که وامیلی، نوجوان داستان «مرگ ایوان ایلیچ» را به یاد می‌آورد. گرت تنها کسی است که به گرگور دل می‌بندد و حاضر به ترک برادر نیست. گرت هنوز از طبیعت بکر خویش جدا نگشته و از چشمهٔ زهرناک گناه ننوشیده است، و این نوای ویولون اوست که گرگور را می‌میراند و به حیاتی ابدی پیوند می‌زند. اما هنگامی که گرت از طبیعت خویش جدا می‌شود و از چشمهٔ زهرآلود گناه می‌نوشد، دیگر خواهر گرگور نیست. تغییر ماهیت می‌دهد و این در زمانی اتفاق می‌افتد که گرت کاری در مغازه‌ای یافته است (چیزی مانند شغل برادر). در فصل سوم می‌خوانیم:

«حالا خواهرش دقت نمی‌کرد که چه چیز به ذهنش مزه می‌کند. روزی دوبار، صبح و بعدازظهر، پیش از اینکه به مغازه برود، مثل باد وارد می‌شد و با پاهایش یک تکه از هر چه به دست می‌آورد از لای در، در جلوِ او می‌سرانید...»[1]

و در جای دیگر:

«برای خواهر بسیار دشوار بود که پس از خستگی کار مغازه، مثل سابق، به دقت گرگور رسیدگی کند.»

و در آخر که گرت جیغ می‌زند و خطاب به پدر می‌گوید:

«پدرجان، یگانه راه حل این است که به ذرک برود. و باید از فکرت بیرون کنی که این گرگور است.»

تولستوی

گ. گوار و ایوان در واقع خصوصیاتی متشابه دارند. از جملهٔ این خصیصه‌های مشترک، زخمی‌بودن آنهاست. هر دو زخمی بر تن دارند. ایوان زخمی در شکم دارد که منجر به بیماری و سرانجام مرگ وی می‌شود و گ. گوار بر اثر اصابت سیبی که پدرش بر پشت او زده است و تکه‌ای از آن نیز در گوشت تنش مانده، به مرگ نزدیک می‌شود:

«زخمی که برداشته بود به طور حتمی و علاج‌ناپذیری از چالاکی او کاست.»

گذشته از این و مهمتر از همه، زخمی عمیقتر گ. گوار و ایوان را رنج می‌دهد، زخمی که همچون خوره روح آنها را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد، و این زخمها را به کسی نمی‌توان بازگفت و درمانی نیز ندارند. زخمی است که التیام نمی‌یابد و این زخم «در غربت ماندن» و «هجرانی» است که رویین‌تن نیز نمی‌شناسد. هر دو از دنیای زندگان جدا می‌مانند. یکی در گوشهٔ بستر و دیگری بر کنجی از دیوارهای سرد و ساکت و خاموش. شاید به تعبیری بتوان گفت که تنهایی گ. گوار و ایوان را هیچ کس ندارد، جز پلنگی تنها در جنگلی خاموش. و راز این استحاله را چه کسی می‌گشاید؟!

گ. گوار و ایوان هر دو در مرداب می‌زیند و به شغلهایی روح‌کُش تن داده‌اند. کار در عدلیه و کار در تجارتخانه. و هر دو آنها آن قدر در معرکهٔ حیات سردرگم‌هستندکه‌تاوقتی‌به‌نقطهٔ‌پایان‌نرسیده‌اند ، حیاتی عین مرگ دارند و تنها پس از مرگ است که حیاتی ازلی می‌یابند.

مرگِ ایوان ایلیچ پس از سه روز عذاب وحشتناک فرا می‌رسد، و بر این سه روز تأکید می‌شود. در «مسخ» نیز همه جا با عدد سه رو به رو هستیم. کلِ داستان در سه فصل است، پس از استحالهٔ گ. گوار در خانه سه نفر باقی می‌مانند و اجاره‌نشینها نیز که در خانهٔ گ. گوار ساکنا منزل می‌کنند، سه نفر هستند. در پایانِ داستان هم پدر و مادر و خواهر گ. گوار سه نامهٔ عذرخواهی به سه رئیس خود می‌نویسند و در لحظهٔ آخرِ مرگِ گ. گوار نیز ساعتِ برج سه ضربه می‌نوازد. در لحظات پایانی عمر، ایوان روشنایی را می‌یابد و در «مسخ»، گ. گوار در ساعت سه صبح می‌میرد؛ یعنی در لحظات طلوعی دیگر. در صحنهٔ مرگ آمده است:

«او [گ. گوار] در این حالت تفکر آرام ماند تا لحظه‌ای که ساعت برج زنگ سه صبح را زد. جلوِ پنجره منظرهٔ خارج را که شروع به روشن‌شدن کرده بود، دید. خواهی نخواهی سرش پایین افتاد و آخرین نفس با ناتوانی از بینی او خارج شد.»

از دیگر نقاط تشابه دو داستان، آتمسفر آنهاست. فضای هر دو داستان، فضایی غمگینانه و بارانی است و در زمستان می‌گذرد. ایوان در زمستان می‌میرد تا لحظهٔ رستاخیز فرا برسد. در «مسخ» نیز ما در انتظار طلوعی دیگر، پس از غروبی زمستانی هستیم:

گ. گوار به پنجره نگاه کرد. صدای چکمه‌های باران که به حلبی شیروانی می‌خورد، شنیده می‌شد. این هوای گرفته او را کاملاً غمگین ساخت...»

مسئلهٔ زمان نیز نکتهٔ قابل تأمل دیگری در هر دو داستان است. در داستان «مرگ ایوان ایلیچ» در اتاق پذیرایی شاهد ساعت شماطه‌داری هستیم که ایوان از مغازهٔ عتیقه‌فروشی خریده است؛ و در «مسخ»، ساعت شماطه‌ای روی دولابچه قرار دارد که گ. گوار وقت را از آن می‌فهمد.

«به ساعت شماطه که روی دولابچه تیک و تاک می‌کرد، نگاهی انداخت و فکر کرد: «خدا به داد برسد!» ساعت شش و نیم بود و عقربکها به کندی جلو می‌رفتند... پس ساعت شماطه زنگ نزده بود؟»

ایوان و گ. گوار در پی آن‌اند که زمان را نگه دارند و از آن خویش کنند و با انجماد زمان جاودانه بمانند، اما زمان هم زایش دارد و هم مرگ[۲].

«مسخ» مانند «مرگِ ایوان ایلیچ» داستانی از روان آدمهاست. هر دو داستان به روایت سوم شخص باز گفته می‌شوند و هر دو جریان سیال ذهنی هستند که در ذهن و زبان ایوان و گ. گوار می‌گذرند. در «مسخ» گ. گوار مدام می‌اندیشد و کمتر حرف می‌زند، اما همه چیز از دیدگاه او به صحنه می‌آید؛ آن گونه که در «مرگ ایوان ایلیچ»، خواننده خویشتن را همه جا در کنار ایوان و دنیای ذهن و زبان او می‌یابد. و اما وجه تمایز گ. گوار و ایوان ایلیچ در کجاست؟

این دو رمان کوتاه، به همان شکل که در بسیاری از زمینه‌ها با یکدیگر گره می‌خورند، در نقاطی نیز از یکدیگر باز گشوده می‌شوند و زاویهٔ دید هر دو داستان تغییر می‌یابد. کافکا در «مسخ»، با بدبینی به همه چیز می‌نگرد. دید تلخی که او نسبت به آدمها و زندگی دارد در «مسخ» نمایان می‌شود:

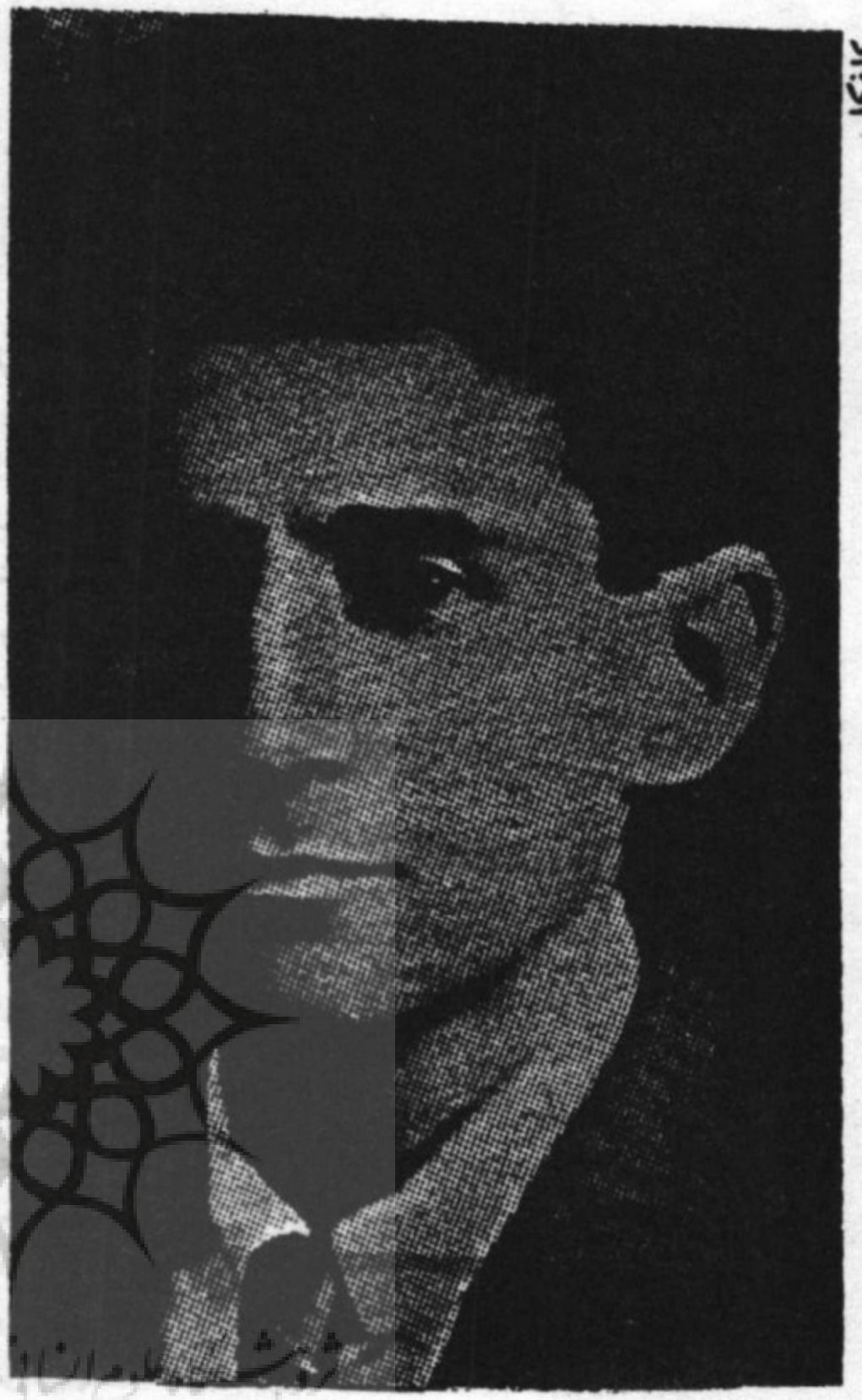
«در حقیقت جسد گ. گوار از نارفته و خشکیده بود. حالا به خوبی دیده می‌شد که پاهایش قابلیت حمل جثهٔ او را نداشتند و تماشای آن خوشایند نبود.»

اما در «مرگِ ایوان ایلیچ»، تولستوی جنازهٔ ایوان را این گونه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پرویز حسینی

نگرشی به «مسخ» کافکا و مواجههٔ آن با «مرگ ایوان ایلیچ» تولستوی



کافکا

ترسیم می‌کند:

مرده، مثل همهٔ مرده‌ها، با وقاری خاص دراز کشیده بود.»

و ادامه می‌دهد:

«اما همان طور که همیشه مردگان به نظر می‌آیند، سیمایش جذابتر و بالاتر از همه و باشکوهتر از زمان حیاتش بود. از سیمایش چنین برمی‌آمد که آنچه ضروری بوده، به انجام رسانده و به خوبی پایان داده است. علاوه بر این، در این حالت، عتاب و عبرتی برای زندگان نیز بود.»

بدین‌گونه، تولستوی مرگ را زیبا می‌انگارد و نعش ایوان را همچون پیکرهٔ یک شهید ترسیم می‌کند. اما در «مسخ»، تماشای جسد گرِه گوار خوشایند نیست. در داستان «مسخ»، گرِه گوار به هنگام زندگی عادی خود نیز به کار خویشتن و اطرافیان خویش با بدبینی می‌اندیشد:

«فکر کرد: چه شغلی را انتخاب کرده‌ام! هر روز در مسافرت! دردسرهایی که بدتر از معاشرت با پدر و مادرم است! بدتر از همه، این زجر مسافرت، یعنی عوض کردن قطارها، سوار شدن به قطارهای فرعی که ممکن است از دست برود، خوراکهای بدی که باید وقت و بی‌وقت خورد! هر لحظه دیدن قیافه‌های تازهٔ مردمی که انسان دیگر نخواهد دید و محال است که با آنها طرح دوستی بریزد. کاش این سوراخی که تویش کار می‌کنم به دَرَک می‌رفت!»

اما در «مرگ ایوان ایلیچ»، ایوان شب نشینیها و خوش نشینیهای فراوانی دارد و از این گونه زندگی و زیستن با چنین اطرافیانی لذت می‌برد و به ترفیع مقام و حقوق کلان فکر می‌کند و در خانه اثاثیه‌های فراوان انبار می‌کند. از رفتن و آمدن به مکانهای مختلف برای به دست آوردن حقوق بیشتر و یا ترفیعی دیگر خسته نمی‌شود و روی هم رفته با دیدی کاملاً خوشبینانه به هستی می‌نگرد و تا زنده است، عینک بدبینی به چشم نمی‌نهد.

از موارد متضاد این دو داستان، یکی هم این است که تفاوت زیادی میان شخصیتهای دو نوجوان وامیلی در «مرگ ایوان ایلیچ» و گرت در «مسخ» وجود دارد. وامیلی بسیار شبیه به پدرش است تا جایی که از دیدگاه پتر ایوانویچ می‌بینیم که او یک ایوان ایلیچ کوچک به نظر می‌آید. و در لحظات آخرِ عمرِ ایوان، وامیلی دست پدر را می‌بوسد که تصویری نمادین از روحانیت «پدر از دیدگاه پسر» است و به نوعی استمرار و حلول ایوان در ذهن و روح وامیلی. اما در «مسخ» گرت در لحظاتِ آخرِ عمرِ گرِه گوار انزجار خود را از وجود گرِه گوار بیان می‌دارد. در واقع، به شکلی ترانسفیگوریشن [Transfiguration]، تبدیل هیئت به لیزا دختر ایوان ایلیچ که او نیز وجود پدر برایش ملالت‌بار شده است. کافکا در «مسخ»، این جرم را وارونه می‌کند. وامیلی با ایوان یکی می‌شود، ولی گرت ضدّ گرِه گوار می‌شود. به عبارت دیگر، تبدیل هیئت «قهرمان» به «ضدّ قهرمان»! آیا این ناشی از دیدگاه تلخ کافکا نیست؟ مورد دیگر، وجود گرامیم پاک‌سرشت و مطّهر در داستان «مرگ ایوان ایلیچ» است که در «مسخ» ما شخصیتی این چنین مطّهر نمی‌بینیم!

کافکا، دنیای تلخ آدمها را روایت می‌کند و در وجودِ تمامیِ آنها گزند زهرناکِ پلیدی و آزردگی را جلوه‌گر می‌کند. آدمها فرسنگها از یکدیگر دورند. با هم‌اند، اما با هم نیستند. انزواطلبی آدمها در «مسخ» عیان می‌شود. جان کلام این است که «مسخ» حدیثِ تلخِ هجرانی و آزمون تلخ زنده به گوری است. حدیثِ آدمهایی است که در وجودِ گرِه گوار نمایان می‌شوند.

□

پانوشتها

۱. نقل‌قولها از «مرگ ایوان ایلیچ» به ترجمهٔ نگارنده است و برای عبارتهای مربوط به «مسخ»، ترجمهٔ صادق هدایت را به کار گرفته‌ام؛ ضمن آنکه متن انگلیسی هر دو اثر را پیش چشم داشته‌ام.

۲. یادآوری این نکته بجاست که باور به انجماد زمان و در اختیار داشتن مهار آن (time Freezeof) از دیرباز در آثار کهن و کلاسیک تا امروز در آثار نویسندگان متأخر، عنصری جذاب و مؤثر بوده است. از آن جمله مضمون نمایش «مکبث» اثر شکسپیر و نم «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر.

محمدرضا یاسینی

تضاد با واقعیت عینی

نگاهی به «آداب زمینی» نوشتهٔ منصور کوشان

کتاب «آداب زمینی» منصور کوشان، نامه‌ای حدوداً ۲۰۰ صفحه‌ای است که یک زندانی به نام آسمند برای همسرش باحورا می‌نویسد. اینکه آسمند در این نامهٔ بلندبالا چه می‌گوید، خصوصاً در جاهایی که از یک جامعهٔ عجیب و غریب سخن به میان آورده، جدای از پوسته‌های عرفانی، از ژرف ساختی سیاسی برخوردار است که پرداختن به آن کاری دیگر است. «آداب زمینی» نشان می‌دهد که کوشان شکل نامهٔ یک طرفه را بنا بر ضرورتهای برگرفته شده، از روابط بین آسمند و باحورا برگزیده است، اما به هر حال، این شکل از داستان، پرتگاهی است که می‌تواند «آداب زمینی» را از فراز یک رمان تا نشیب یک نامهٔ غیرمتعارف تنزل بدهد. دربارهٔ ضرورتهای برگرفته‌شده از روابط بین باحورا و آسمند، نقش محوری بر عهدهٔ حرفهایی است که آسمند باید به همسرش بگوید. این حرفها اگرچه در روساختِ روایتِ «آداب زمینی» به بهانهٔ درخواست آسمند از باحورا برای شرکت در جلسهٔ دادگاه زده می‌شود، در ژرفا از کاوش در روابط مردی با همسرش حکایت می‌کند. شرایط زندان ضرورتی است برای حرفهایی که حضوراً خیلی سخت بر زبان می‌آیند، پس در نامه‌ای ناگفته‌ها سرریز می‌شوند تا «آداب زمینی» شکل بگیرد.

در مواجهه با «آداب زمینی»، مسئلهٔ واقعیتِ داستانی در برابرِ واقعیتِ عینی، به دلیل شکل نامه‌وار کتاب، از اهمیت خاصی برخوردار می‌شود. در این راستا، دوگانگی اجتناب‌ناپذیر دنیای داستان با دنیای واقعی، «آداب زمینی» را با دردسر رو به رو می‌سازد! یک زندانی نامه‌ای را برای همسرش می‌نویسد. او هرگز نمی‌تواند مطمئن شود که نامه‌اش به دست همسرش خواهد رسید. غیر از این، او می‌خواهد از انجام کار خود در بند ۱۲۰ نیز مطلع شود (ص ۲۱۵). پس سعی خود را خواهد کرد. مثلاً همان کاری که آسمند در نهایت کرد و حدوداً از صفحهٔ ۲۱۸ تا صفحهٔ ۲۳۳، یعنی تقریباً ۱۵ صفحه، از نامهٔ خود را به تعریف داستان فرعیِ نگهبان پرداخت تا اینکه نگهبان کار «خلافی» را انجام بدهد وحاضر شود تا نامهٔ او را برای همسرش ببرد و یا اینکه «دل نگهبان را به دست بیاورد» (ص ۲۱۵) و انجام کار خود را در بند ۱۲۰ از زبان نگهبان بشنود.

حرف این است که در دنیای واقعی ممکن است چنین اتفاقی بیفتد، اما در عالم واقع این چنین زندانی‌ای که ۱۵ صفحه برای نگهبانش ماجرایی را تعریف می‌کند تا او را تحت تأثیر قرار بدهد، حتی اگر «ناگزیر» از تعریف باشد (ص ۲۱۸)، عین آن ماجرا را در نامه‌اش نمی‌گنجاند. یعنی در عالم واقع ماجرا را برای نگهبان به طور شفاهی تعریف می‌کند و این چیزی است جدای از نامه‌اش، اما در دنیای داستان همین ۱۵ صفحه جزئی از کتاب است که خواننده باید از آن آگاهی یابد و اینجاست که دوگانگی واقعیت داستانی با واقعیت عینی کار دست کوشان می‌دهد و خواننده احساس می‌کند که مغبون واقع شده است.

حال همین ۱۵ صفحه را از دریچه‌ای دیگر مورد بررسی قرار می‌دهیم: پس از اینکه آسمند داستان فرعی خود را برای نگهبان تعریف می‌کند، قطعاً مدت زمانی لازم است تا تعریفهایش را در نامه بازنویسی کند؛ زیرا پر واضح است که حین تعریف کردن، نمی‌توانسته است نامه را هم بنویسد در حالی که نص «آداب زمینی» حکایت از این دارد که آسمند حین تعریف داستان فرعی خود برای نگهبان، باید آن را نیز در نامه‌اش نگاشته باشد!! برای روشن شدن موضوع، ناگزیرم قسمت‌هایی از دو صفحهٔ آخرکتاب را نقل کنم:

«نگهبان نفسی حاکی از راحتی می‌کشد. [پس ازتعریف داستان فرعی توسط آسمند] صورتش را از روی دریچه بر می‌دارد. می‌برم [نامه را] خوشحال می‌شوم [آسمند]. از او می‌خواهم اجازه بدهد تا زمانی که هنوز نگهبانی‌اش تمام نشده، باز هم بنویسم. می‌پذیرد و سرش را به طرفی می‌چرخاند که صدای مأمور غذا می‌آید. فرصت زیادی برایم نمانده است. از خوردن غذا میگذرم «و همین که نگهبان می‌رود، کاغذهایم را برمیدارم و به سرعت می نویسم» به طور قطع، وقایع بالا پس از وقوعشان در نامه نگاشته شده‌اند. یعنی در عالم داستان مأمور غذا برای آسمند غذا می‌آورد و او «از خوردن غذا» می‌گذرد. پس آسمند وقایعی را که رخ داده است، به طور منطقی پس از وقوعشان درنامه‌اش می‌نویسد و نه در حین وقوع. آسمند کی فرصت این را یافته است تا ماجرای ۱۵ صفحه‌ایش را روی کاغذ بیاورد؟ آیا آنجا که آسمند می‌نویسد: «کاغذهایم را برمی‌دارم و به سرعت می نویسم «منظورش نوشتن ۱۵ صفحهٔ مورد نظر است؟ آیا نوشتن ۱۵ صفحه برای کسی که «فرصت زیادی» برایش باقی نمانده است و هر لحظه منتظر آن است تا او را ببرند و سر به نیست کنند، منطقی به نظر می‌رسد؟ از این گذشته، اگر منظور از دوجملهٔ «کاغذهایم را بر می‌دارم و به سرعت می‌نویسم» نوشتن همان داستان فرعی ۱۵ صفحه‌ای باشد، در صورتی که او قبلاً همین ۱۵ صفحه را در نامه‌اش نوشته است، دیگردلیلی برای نوشتن باقی نمی‌ماند؛ زیرا او قبلاً ۱۵ صفحه را نوشته است!! و اما بقیهٔ ماجرا:

«اکنون که این سطرها را می‌نویسم، زمان تعویض نگهبانهاست. سروصدای بیرون هم ناشی از همین آمد و شد است [پس دو جملهٔ «کاغذها را بر می‌دارم و به سرعت می‌نویسم» حاکی از همین اکنونی است که آسمند سطرها را می‌نویسد] زمانی

که نگهبان دریچه را باز می‌کند تا من رابه نگهبان جدید نشان بدهد، دیگر نمی‌توانم بنویسم. به یقین مجبورم جمله‌ام را ناتمام بگذارم.»

می‌بینیم که زمان نوشتن با زمان وقوع ماجراهای داستان مطابقت دارد تا آنجا که هر لحظه احتمال می‌رود که نامه دفعتاً ناتمام بماند. آخرِ نامه درواقع همین اتفاق نیز می‌افتد و نامه به طور ناگهانی ناتمام باقی می‌ماند:

«در چنین صورتی است که زودتر به چشمهٔ آب حیات دست می‌یابیم و می‌توانیم سرزمینمان را جاودانی...»

نامه قطع می‌شود و «آداب زمینی» به پایان می‌رسد. کوشش کوشان درسوق دادن دنیای داستان به سمت دنیای واقعی تا آنجا ادامه یافته که نامهٔ آسمند ناتمام باقی مانده است. حالا با معیارهایی که خود کوشان ما را مجبور به استفادهٔ از آنها می‌سازد، بقیهٔ داستان را خود پیَ می‌گیریم! نامهٔ نیمه تمام توسط نگهبان شمارهٔ پنج در اختیار باحورا قرار داده می شود و باحورا لابد این نامه را در اختیار منصور کوشان قرار می‌دهد تا آن را به صورت کتاب «آداب زمینی» منتشر سازد. می‌بینیم که عدم درک علمی (و نه البته تئوری) از شکل داستان، کار را به آنجا می‌کشاند که می‌توان با استفاده از منطق کتاب بقیهٔ آن را به گونه‌ای مطایبه‌آمیز بازسازی کرد!

منصور کوشان در جای‌جای کتاب با تمهیداتی سعی کرده است تا در لابه‌لای نامهٔ آسمند توضیحاتی برای خواننده نیز بدهد. منتها این توضیحات برای باحورا داده می‌شود و نه برای خواننده. نوشتن یک نامه ۲۰۰ صفحه‌ای، آن هم در یک سلول انفرادی و با وجود نگهبانانی که هر لحظه با بازکردن دریچه زندانی را غافلگیر می‌سازند، آن قدر عجیب و غریب به نظر می‌رسد که ظاهراً خود داستان‌نویس هم آن را باور نکرده و، برای قبولاندن آن به خواننده، مجبور شده است تا حرفهایی را که در نامهٔ یک مرد به همسرش اضافه به نظر می‌رسند، از پشت پرده به گوش خوانندهٔ خودش برساند:

«همین که صدای قدمهای نگهبان را می‌شنوم، مجبورم کاغذها و قلم را زیر تخت بگذارم که اگر دریچه در را باز کرد تا داخل را نگاه کند، متوجه نشود، حتم دارم اینکه مدتهاست دارم می‌نویسم. کنجکاو می‌شود. این کاغذها را در این مدت جمع کرده‌ام. می‌دانستم اگر تقاضای یک بسته کاغذ بکنم، رد خواهد شد. هرچند روز یک بار، چند ورق گرفته‌ام؛ هر بار به بهانه‌ای. نگهبان که عوض می‌شود، از او خواهش می‌کنم چند ورق کاغذ بدهد.»

و البته کوشان این حرفها را در نامهٔ آسمند گنجانده است تا دهان متعجب خواننده را ببندد در حالی که همین حرفها وقتی با بقیهٔ تصورات آسمند از نگهبانهایش که در صفحات دیگر کتاب آمده کنار هم قرار داده می‌شوند، مثلاً صفحهٔ ۱۳۲:

«چند لحظه به صورتم خیره شد [نگهبان] خیال نداشت فریب یک زندانی را بخورد. اغلبشان این طورند. به سختی می‌شود اعتمادشان را جلب کرد.»

این فکر در خواننده قوت می‌گیرد که داستان‌نویس هر جا لازم دانسته نگهبانها را ابله و کودن فرض کرده و هرجا که لازم ندیده آنها را طور دیگری دیده است و آنچه در این میانه مهم بوده، صرفاً نگارش یک نامهٔ ۲۰۰ صفحه‌ای است!

کوشان در ادامهٔ توضیحاتی که از قلم آسمند ناگزیر برای خوانندگان غیر از باحورا تراوش کرده است، در صفحهٔ ۹۵ کتاب می‌نویسد:

«می‌دانی که از نوشتن خیلی از حرفها با خاطراتمان که دلم می‌خواهد بنویسم، معذورم. هرگونه نوشته‌ای، پس از مطالعه اجازهٔ خروج از زندان را می‌گیرد. در تقاضایم نوشته‌ام که می‌خواهم برای باحورا نامه بنویسم و انتظار دارم بدون مطالعه به نشانی او پست شود! توضیح داده‌ام که چرا. ممکن است دادستان از محتوای آن اطلاع پیدا کند و علیه خودم استفاده کند. در صورتی که می‌خواهم درست برعکس عمل کنم. مطابقت آنها با حافظهٔ باحورا و رفع کمبودهایش، می‌تواند دادگاه را مجاب کند که من بی‌تقصیرم. خوشبختانه تقاضایم پذیرفته می‌شود [!] اما برای احتیاط هم که شده مسائل بسیار خصوصی را که ممکن است پای تو را هم بیش از این به وسط بکشد، نخواهم نوشت.»

اگر آسمند آن‌قدر زودباور باشد که حرف شکنجه‌گرها را بپذیرد و قبول کند که نامه‌اش نخوانده برای همسرش ارسال خواهد شد، آن هم نامهٔ زندانی مهمی مثل او، پس دیگر دلیلی ندارد که مدام به طور پنهانی نامه بنویسد و با هر صدای پایی «کاغذها و قلم را زیر تخت» بگذارد!

کوشان، در نامهٔ آسمند، جای‌جای از گفتگو نیز استفاده کرده است. این گفتگوها در بعضی از جاها نامه را از شکل می‌اندازد. غیر از این، به کارگیری شیوهٔ گفتگو در نامه‌ای که یک زندانی برای همسرش نوشته، اگرچه ممکن است در اثری دیگر موفق از آب درآید، در این کار کوشان به واقعنمایی نامه لطمه زده است. همین جاست که خواننده از شکل غیرمتداول یک نامهٔ طولانی برای چند صفحه هم که شده به وسیلهٔ همین گفتگوها احساس راحتی می‌کند و داستان‌نویس هم سعی می‌کند از تواناییهای این شیوه حداکثر استفاده را ببرد، اما این سؤال همچنان برای خوانندهٔ «آداب زمینی» باقی می‌ماند که مردی که «در محلی که طول آن سه متر، نهایت سه متر و نیم» زندانی شده و زندانبانان او را سخت تحت نظر دارند و در شرایط روحی و جسمی فوق‌العاده بدی به سر می‌برد، چطور می‌تواند نامه‌اش را به چاشنی گفتگو شیرین کند. به گمان نگارنده، اینجاهای «آداب زمینی»، این داستان‌نویس است که از درون اتاق کار خود نامهٔ آسمند را می‌نویسد. او به راحتی به خود این اجازه را می‌دهد که از گفتگو استفاده کند، بی‌آنکه به آسمند گرفتار در زندان بیندیشد!

«نگران دستم را می‌گیری و سرت را می‌گذاری رو سینه‌ام.»، «بیا برگردیم.»، «نمی‌خواهی عکس بگیری؟»، «نمی‌توانم»، «با نگاهی حاکی از استیصال در چشمهایم

می‌نگری، بند دوربین را از روی شانه‌ات برمی‌داری و آن را به طرفم دراز می‌کنی.»، «تو بگیر.»، «متأسفم.»، «ما خواب نیستیم، آسمند؟» (ص ۱۰۹). «صورت حساب را هم بیاورید.»، «معلوم است داری چه کار می‌کنی؟»، «باید برویم. دارد دیر می‌شود.» (ص ۱۲۷).

قسمتهایی از «آداب زمینی» که با حروف سیاه چاپ شده است ـ و البته جزئی از همان نامه حدوداً ۲۰۰ صفحه‌ای است ـ همان طور که قبلاً هم گفتم، حرف‌هایی است که آسمند از نوعی جامعهٔ به خصوص می‌زند. لحن به کار رفته شده در این حرفها با کُل نامه متفاوت است. این لحن بیشتر گزارشی است، با تکیه بر تعریف جزئیاتی که گاه ممکن است برای خواننده ملال‌آور نیز باشد، اما با توجه به اینکه اینها بیانگر دغدغه‌های اصلی آسمند هستند، الزامی به نظر می‌رسند. آسمند در نامه‌اش سعی می‌کند در گزارشی که از آن جامعهٔ به خصوص می‌دهد، همه چیز را همان طور که بوده مو به مو شرح دهد؛ چرا که آداب مسلط بر آن جامعه نیز به همین گونه غیرقابل تخطی به نظر می‌رسد. پس، لحن گزارشی کوشان در این قسمت از کتاب در جای‌جای در نامهٔ آسمند پراکنده شده، لحنی است که بر درونمایهٔ اثر سوار شده است و همپای با آن نیز پیش می‌رود.

«مهبد، عصازنان خونسرد و آهسته پیش می‌آید. بلقیس که او را می‌بیند، در میان زنها آرام می‌گیرد. مردها همه دستهایشان را جلوِ شکمهای فروشده‌شان چلیپا می‌کنند و سرهایشان را زیر می‌اندازند. دخترها جلوتر می‌آیند. در فاصلهٔ میان زنها و مردها، درست رو به روی ما می‌ایستند. بی‌بی‌ناز عصایش را پایین می‌آورد. نگران چرخی می‌زند و در چهرهٔ تک‌تک زنها نگاه می‌کند. همه آرام‌اند و دخترها در گوش هم پچ‌پچ می‌کنند و مثل فوجی از پرندگان در باد، به این سو و آن سو کشیده می‌شوند.» (ص ۷۵).

آسمندِ «آداب زمینی»، موجودی تنها است. انسانی است که در کابوسهایش به دنبال خود گمشده‌اش به گذشته می‌نگرد. همهٔ کتاب «آداب زمینی» هم کلنجاررفتن آسمند است با گذشته‌اش. این گذشته، از لحاظ زمانی، ظاهراً دوران کودکی اوست؛ اما از لحاظ ساختار اجتماعی متعلق به زمان و مکان دیگری است. و البته همین تناقض‌گونگی است که آسمند را در تفهیم دنیای کودکیش به دیگران دچار مشکل و دردسر ساخته است. آسمند از نظر تاریخی بدون گذشته است؛ یعنی، دوران کودکی او از لحاظ تاریخی ممکن نمی‌نماید. از نظر جهانِ کتاب نیز معبر او به گذشتهٔ کابوسهای اوست. او به دنبال اثبات واقعی بودن جهان کودکیش است، اما در واقع به دنبال اثبات حقیقی‌بودن وجود خودش، واقعی بودن جهان کودکیش را داعیه دارد؛ چرا که در غیر این صورت حقیقت وجود خود را منکر گردیده است. این حق اولیهٔ هر انسانی است که دارای شناسنامه باشد؛ یعنی بداند که پدر و مادرش کیست و محل تولد او کجاست. اگر پدر و مادر فردی عجیب باشند، اگر محل تولد او غریب نیز به نظر آید، باز این حق ابتدایی در تنظیم شناسنامه را نمی‌توان از او بازستاند، اما این حق از آسمند گرفته می‌شود. او نمی‌تواند گذشتهٔ غریب خود را بازگو کند. با این دید، می‌توان سناریوی دیگری برای «آداب زمینی» تنظیم کرد. در این سناریو، مخاطب اصلی آسمند دیگر باخورا نیست، بلکه دیگران هستند. با این باور، شاید مشکلِ صفحات آخر کتاب نیز به نوعی برطرف گردد! چرا که آسمند همهٔ این حرفها را از پیش اندیشیده است تا پیامش را به دیگران برساند. در این سناریو تمام کتاب «آداب زمینی» منصور کوشان،، همان «آداب زمینی» آسمند است. یعنی می‌توان فرض را بر این گذاشت که «آداب زمینی» نیز باید به شکل نامه‌ای طولانی باشد، درست با همان ویژگیهایی که «آداب زمینی» کوشان منتشر گردید. البته، با این دید، ناگزیر به استنتاجهای فرا متنی نیز کشیده می‌شود که پرداختن به آن کار دیگر است.

□

تسلیت

با کمال تأسف و تأثر، با خبر شدیم که سیدیاسر هشترودی، هنرمند و نویسندهٔ گرامی، در سوگ از دست دادن پدر فاضل و دانشمند خویش نشسته است. ضمن عرض تسلیت به ایشان و خانوادهٔ محترم آن مرحوم، برای همهٔ بازماندگان، طول عمر مسئلت داریم.

زهرا زواریان، حمیدرضا شاه آبادی، سعید الیاسی بروجنی، ناصر ندافی، احمدقائمی مهدوی، سیروس رنجبر، پرویز عباسی داکانی، کاوه بهمن، محمد بکلیی، مجتبی باری، جواد گنجه انزابی، جواد جزینی، مهدی حجوانسی، داود غفارزادگان، محمدرضا بابرامی، علی‌اکبر عسگری، ابراهیم حسن بیگی، محمدرضا الوند، فیروز زنوزی جلالی، سیدابراهیم نبوی، حمید کرمی، مرتضی سرهنگی، هدایت‌ا...، بهبودی، مصطفی جمشیدی، سعید فلاح پور، محمد قدیرقوشه، عظیم دلپری، رحمت‌ا... قاسمی، هادی سعیدی کیاسری، داریوش عابدی، حمید عجمی، مریم جمشیدی، محمود اسعدی، بابک نیک طلب، حسین خروجردی، محمدرضا ترکی، موسی بیدج، مصطفی شکیباخو، علیرضا قزوه، قاسمعلی فراست، علی معلم، احمد معلم، یوسفعلی میرشکاک، قادر طهماسبی.