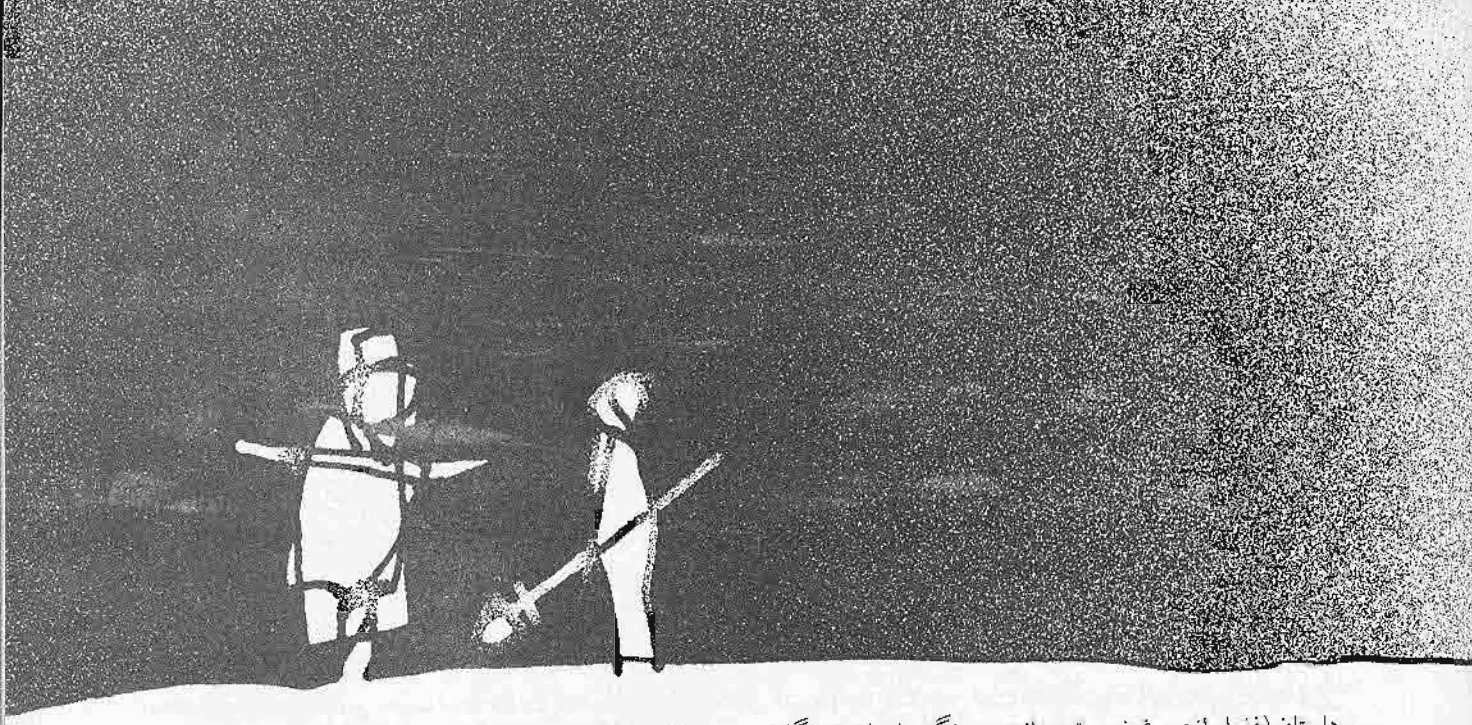
رازوارگی اتفاقات روزمره

شمس لنگرودی

**نگاهی به داستان «معصوم اول»
از مجموعهٔ «نمازخانهٔ کوچک من»
نوشتهٔ هوشنگ گلشیری**

در سال ۱۸۸۸ میلادی، در فرانسه رمانی منتشر شد به نام درختان غان بریده شده‌اند. نویسندهٔ رمان ادوارد دو ژاردن بود. ادوارد دو ژاردن از دوستان نزدیک دو شاعر پیشرو سمبولیست فرانسه، مالارمه و پل والری به شمار می‌رفت و در جلسات معروف «سه‌شنبه‌ها» که در منزل مالارمه برگزار می‌شد، شرکت می‌کرد. سه‌شنبه‌ها، محل تجمع شاعران سمبولیست، مرکز جمع‌بندی آرای جدید، و محل صدور آثار نوگرای سمبولیستی بود. هدف شاعران سمبولیست از خلق اثر، «بازسازی کیفیت‌گذرای تجربه» تا حد انتقال بی‌واسطهٔ تأثرات شاعر بر مخاطب بود. آنان می‌گفتند که شعر، نه به نقاشی و مجسمه‌سازی که به موسیقی نزدیک است و به قول ویرجینیاوولف نویسنده می‌باید «ذرات را همچنان که بر ذهن فرو می‌ریزد و به ترتیبی که می‌ریزد ثبت کند». و ادوارد دو ژاردن تحت‌تأثیر این آموزش، داستان «درختان غان...» را نوشت. داستانی که به قول خودش «با طبیعتی در ردیف شعر» بود. داستانی که گفته نمی‌شد بلکه همچون شعر، همچنان که در ذهن سیلان می‌یابد، بر کاغذ ثبت می‌شود. داستانی که نمایش گزینشی رویدادها نیست، که شرح حالات ذهنی آدم‌های داستان است. البته داستان «درختان غان...» به عنوان نخستین تجربهٔ شاعران در داستان‌نویسی موردتوجه واقع نشد و در زمرهٔ داستان شمرده نشد. ولی بعدها، در سال‌های ۱۵-۱۹۱۳ به دنبال تفسیر ویلیام جیمز از روان‌شناسی اندیشه، و اعلام موضوع «جریان سیّال ذهن» و انتشار آرای هانری برگسون و زیگموند فروید که شرری در شناخت ضمیر ناخودآگاه در میان اهل هنر در افکند، اهمیت اثر دو ژاردن آشکار شد. و این مطلب فهم شد که تجربه نه فقط اتفاقی در همین لحظه، بلکه حساسیتی بیکران است، و واقعیت نه فقط رویداد همین لحظه، بلکه برآیند هزاران رویداد پنهان و آشکار در این لحظه است، و جیمز جویس «درختان غان...» را به عنوان اثری متفاوت به عنوان مبدأ جریانی نو در داستان‌نویسی معرفی کرد و خود به نوشتن داستان به شیوهٔ جریان سیال ذهن همت گماشت.

اما جویس تفاوتی اساسی با دوژاردن داشت. اول اینکه جویس خود شاعر بود و با اصول و دقایق شعر آشنا بود. در ثانی، اگر دوژاردن با درکی نسبتاً حسی به نوعی دیگر از داستان‌نویسی روی آورده بود، جویس به دنبال تفسیرهای علمی ویلیام جیمز و دیگران از درون آدمی، شناختی روشن از این شیوهٔ نوین داستان‌پردازی داشت. نتیجهٔ این شناخت (به علاوه نبوغ جویس) این شد که جویس به رغم روش ریزش ناخودآگاه و سیلانی ذهن بر کاغذ ــ که از خصوصیات بارز شعر است ــ اثری خلق کند که همچون یک اثر جزءنگر و جزءگرای داستانی، آئینهٔ ژرف‌نمای روزمره باشد؛ تا جایی که ویرجینیاوولف گفت «اگر اصل زندگی را می‌خواهیم، باید در آثار جویس بجوییم». و این در حالی بود که لئون ایدل دربارهٔ Finnegans Wake می‌گوید که این کتاب هجا به هجا نگاشته شده است. تودهٔ عظیمی از صداهاست که اثری سمفونیک بر مخاطب دارد. وقتی که بر قطعه‌ای از جویس که ضبط شده، گوش می‌کنیم متوجه می‌شویم که این اثر بیش از اینکه خواندنی باشد، شنیدنی است، ترکیب غریبی از انواع جناس‌های زبانی است؛* یعنی جویس اثری می‌آفریند که از سویی وفادار به عناصر سازندهٔ



داستان (فضاسازی، شخصیت‌پردازی، پیرنگ داستان، دیدگاه، مکان و ...) و از دیگر سو، متکی به عناصر شعری (چون استعاره، کنایه، ایجاز، ایهام و...) است. بیان دقیق و جزء به جزء واقعه‌هاست، با ابزار ضد واقعگرایی. و بدین گونه است که مسیر داستان‌نویسی با جویس ــ و البته با مارسل پروست و دورتی میلر ریچاردسون ــ عوض می‌شود. و داستان شاعران ــ که تلفیقی از شعرِ کلی‌گرا و داستانِ جزئی‌نگر است ــ شکل می‌گیرد.

داستان شاعران خیلی زود به ایران راه می‌یابد و صادق هدایت نخستین کسی است که به این شیوهٔ داستان‌نویسی توجه نشان می‌دهد. او نخست سه قطره خون (۱۳۱۱) و سپس بوف کور (۱۳۱۵) را منتشر می‌کند و اگر چه به سبب عدم انطباق با وضعیت فرهنگی ـ اجتماعیِ جامعهٔ کتابخوان ما، این آثار هیچ گونه بازتابی در میان اهل کتاب نیز ندارد، ولی سنگ‌بنای محکم رمان نوگرا و داستان شاعران را می‌گذارد.

داستان‌نویسی نوگرا در سال‌های ۱۳۳۰ و ۳۱ در مجلهٔ خروس جنگی ــ که چند تن از سوررئالیست‌ها ناشرش بودند ــ پیگیری می‌شود تا سال‌های ۴۷ـ۱۳۴۵ که سه رمان سنگ صبور (صادق چوبک)، سفر شب (بهمن شعله‌ور) و شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری) منتشر می‌شود و داستانِ نوگرا به عنوان شیوه‌ای در داستان‌نویسی مورد استقبال قرار می‌گیرد. و اگر چه علت اصلی استقبال از رمان نوگرا، سمت‌گیری مدرنیستی (شبه مدرنیستی) جامعه و حکومت پهلوی در دههٔ چهل بوده، ولی عده‌ای نیز به گمان اینکه این گونه از داستان‌ها از سازوکار و ضابطه و انضباطِ درستی برخوردار نیست بدین شیوه گرویده بودند. این برداشت، با تعریفی که بانیان داستان شاعران از این شیوه به دست داده بودند نیز چندان بیراه نبود. ولی گمان‌بردگان و گمشدگان بعدی این وادی بی‌نشان (همچون امروز) به یک نکتهٔ کلیدی توجه نداشتند که تفاوت بنیادینی است بین ذرات پراکندهٔ ذهنی دقیق، عمیق، منسجم، ریزبین، جزئی‌نگر با ذهنی نامنسجم، بی‌مسئله، بی‌نظم، تنبل، بی‌شناخت و غیردقیق. پیش از کشفیات ویلیام جیمز و فروید و برگسون در عرصه ذهن و ضمیر، چنین پنداشته می‌شد که واقعیت امری است بیرونی و قطعی، و کار هنرمند، پرداختن هر چه دقیق‌تر به همین واقعیت بیرونی است. بعد از بررسی علمی و ارائه آرا، عده‌ای ــ از جمله نویسندگان نوگرا ــ به این باور می‌رسند که واقعیت نه امری صرفاً بیرونی، بلکه بازتاب سلسله‌ای از واقعیت‌ها بر ذهن است. یعنی واقعیت چیزی است که ما از واقعیت می‌پنداریم. میزان اثرگذاری واقعیت بر ذهن است که کیفیت آن را تعیین می‌کند. بدین ترتیب، کار نویسندهٔ سنتگرا اگر توصیف هر چه دقیق‌تر امری بود که او، به مثابهٔ امری بیرونی و مستقل از وی، به طور قطع و یقین واقعیت می‌پنداشت، کار نویسندهٔ نوگرا، رها گذاشتن ذهن در توصیف تصاویری بود که از واقعیت بیرونی بر ذهنش نقش بسته بود؛ یعنی اثر نویسندهٔ سنتگرا، گزینشی (حسابگرانه) و در مجموع منطقی، و اثر نویسندهٔ نوگرا، الهامی و خودکار است. با این وصف، تقلید در خلق اثری نوگرا، به‌غایت دشوار و نهایتاً مصنوعی است. ذهن معتاد به خلق اثری حسابگرانه و منطقی، به طور طبیعی قادر به خلق اثری حسی ــ که در پایان از منطقی درونی و دقیق برخوردار باشد ــ نیست. لازمهٔ خلق اثری نوگرا

که از ساختی درونی برخوردار باشد، برخورداری از ذهن و ضمیری است عمیقاً منسجم. هنرمند معتاد به داستان‌نویسی سنتی، و نیز هنرمندی که از سازوکار این شیوه از داستان‌نویسی بی‌اطلاع است، به ورطهٔ هولناکی از بی‌انضباطی فرو می‌لغزد که نتیجه‌اش اثری بی‌ربط و بی‌معنا و به ظاهر شاعرانه است. ایهام و ابهام در داستان شاعران، از ناتوانی و غموض و نارسایی و گنگیِ ذهن نویسندهٔ داستان نیست، از کیفیت نگاه و تسلطِ نویسنده به جوانب وقایع و واژه است. واژه‌ها و واقعیت‌ها، مسطح و یک بعدی و تک معنایی نیستند؛ سایه‌ها و مجازها و شاخه‌بال‌هایی دارند. نویسندهٔ نوگرا، همچون شاعر، شاعر به تمام جوانب هر واژه و هر واقعیت است. روزگاری ویرجینیا وولف گفته بود که تا امروز، کار نثر، دوش کشیدن کارهای کثیف اطلاع رسانی، نوشتن صورتحساب و قباله‌ها بوده، در حالی که وظیفهٔ نویسنده، نجاتِ اثر از این بیماری‌هاست. کاری که شعر همواره بدان مشغول بوده است. بدین جهت است که نویسنده‌ای که بهانهٔ واقع‌گرایی را وجه‌الضمانِ اثر ژورنالیستی‌اش قرار می‌دهد، همواره مورد تعرض نویسندگان نوگرا بوده است. البته ناگفته پیداست که این امر ربطی به موضوع اثر ندارد، به طرز کار و نگاه نویسنده مربوط است. بدین معنی که نویسندهٔ سنتی می‌پندارد که همچون آهنربایی که بر آهنی کشیده می‌شود و بدان جهت می‌دهد، با ترکیب و تلفیق و تفکیک مسائل، سرنخ و علت‌العلل همهٔ کاستی‌ها و خرافه‌پرستی‌ها و سردرگمی‌ها را پیدا می‌کند و سرانجام راهی در داستان می‌نمایاند که حل‌المسائل مشکلات است. او برای رسیدن به نتیجه‌ای روشن و منطقی، گزینشی می‌نویسد. ولی نویسندهٔ نوگرا (و سپس پُست مدرن) انسان را نه محیط بر هستی، که محاط در آن می‌داند؛ لذا آنچه از هستی می‌فهمد درکی است نسبی و احتمالی. انسان مخلوق لحظه‌ای از واقعیتی بیکران است. کرانه‌مند کوچکی از بیکران. انسان از هستی همان قدر می‌فهمد که ماهی دریا از کهکشان. درک از هستی، از محیط، از روزمره‌ها، درکی نسبی و احتمالی و گنگ‌وار است؛ یعنی یک نویسندهٔ نوگرای اصیل، کوششی در گنگ کردن و پیچیده کردن اثرش ندارد، بلکه حتی می‌کوشد تا حد ممکن هر نکتهٔ گنگی را روشن کند تا در پایان وقتی که به ساخت و هم‌زا و ایهامی داستان می‌رسیم، گمان نکنیم که از حفرهٔ ناگفته‌هایی است که نویسنده فروگذاشته است، و همین نکته است که اثری اصیل را از نوشتهٔ مصنوع تفکیک می‌کند. برای روشن شدن موضوع می‌توانیم داستانی را مدنظر بگیریم و بازبینی کنیم. داستان معصوم اول از مجموعهٔ نمازخانه کوچک من.

خلاصهٔ داستان از این قرار است که: عبدالله، رانندهٔ ده، جمعه غروبی به صحرا می‌رود، و وقت بازگشت از کنار قبرستان، مترسک محل (حسنی) را که می‌بیند وسوسه می‌شود برایش با یک مشت پشم، ریش و سبیل بگذارد و با زغال چشم و ابرو درست کند. کلاه خودش را هم بر سرش می‌گذارد. پیشتر، یک نفر دو تا کلاغ را با تیر زده بود، خونش را مالیده بود به یخهٔ پالتوی حسنی و کلاغ‌ها را هم آویزان کرده بود به دست‌هایش که در باد تکان می‌خورند. یک روز غروب ننه صغرا از کنار قبرستان که رد می‌شده، چشمش به حسنی می‌افتد، از وحشت بیهوش می‌شود، تا صبح فردا که زیر پای حسنی پیدایش می‌کنند. فردا که به هوش می‌آید، می‌گوید «داشت توی جاده پشت سر من می‌آمد». کسی باور نمی‌کند، می‌گویند خیالاتی شده. تا اینکه شبی، زن راوی (که معلم ده است) لرزان لرزان معلم را بیدار می‌کند، می‌گوید «می‌شنوی؟». راوی می‌گوید که چیزی نمی‌شود. و مسئله این است که سگ‌ها هم پارس نمی‌کنند، و این نشان خوبی نیست. زنش را که مطمئن می‌کند خبری نیست و زن که به خواب می‌رود، صدای پایی می‌شنود. نه اینکه قدم بزند. «مثل اینکه می‌پرید. روی یک پا». بعد یک دفعه سگ‌های محلهٔ بالا پارس می‌کنند. «درست مثل وقتی که سگ‌ها شوم می‌شوند». ظهر فردا خبر می‌آورند که دختر کدخدا را بیهوش زیر پای حسنی پیدا کرده‌اند. وقتی که جماعت بالا سر دختر می‌رسند، کدخدا با لگدی به پهلوی دختر او را برمی‌خیزاند، دختر خودش را جمع و جور می‌کند. «به حسنی و بعد به مردها نگاه می‌کند. چشم‌هایش طوری بود که مردها فکر کردند دارد می‌خندد». دختر راضی به نظر می‌رسید. «کدخدا می‌فرستد دنبال ننه کبرا. دلاک حمام. ننه کبرا می‌گوید با کیش نیست». ولی ظاهراً با کیش بود. و زن‌ها گویا می‌بینند که بچهٔ سقط شده را بعدها زیر پای حسنی خاک می‌کنند. و راوی می‌گوید «حالا اگر تو هم بودی باورت می‌شد که زن حاج تقی بعداز ظهر آن همه دوا و درمان که برای بچه‌دار شدن کرده بود، از کنار قبرستان برود پهلوی حسنی. پنج بار دور حسنی بگردد. و بعد سه بادیه آب به نیت غُسل ترتیبی بریزد روی سر و طرف راست و طرف چپ حسنی. و از همان راه برود حمام.» یک شب عبدالله (رانندهٔ ده) که با چند تا مسافر از شهر به ده برمی‌گشته، شرط می‌بندد (یعنی مسافرها سرِ قوزش می‌اندازند) که عبدالله با یک چراغ قوه و با یک بیل برود، زیر پای حسنی را بکند و ته و توی قضیه را دربیاورد. مسافرها کنار قبرستان بودند و نگاه می‌کردند. «می‌رسد جلوی حسنی. چراغ قوه را کجا می‌گذارد معلوم نیست. اما همه دیده‌اند که عبدالله روشن بوده، حسنی نه. می‌بینند که

عبدالله چند دفعه خم و راست می‌شود. بعد دیگر هیچ کدام نمی‌بینند که چه‌کار می‌کند. تا تاریک می‌شود. و یک دفعه صدای فریادش را می‌شنوند.» هیچ کدام از مسافرها جرئت نمی‌کنند که جلوتر بروند و از نزدیک ماجرا را ببینند. عده‌ای که خبر می‌شوند می‌روند و عبدالله را می‌آورند. معلوم می‌شود که بیل، انگشت‌های پای عبدالله را قلم کرده است. و دکتر می‌گوید که باید ببریمش شهر تا پای راستش را ببرند. ولی عبدالله از فرط درد و خونریزی می‌میرد و پیش پای حسنی دفنش می‌کنند. راوی در پایان داستان (که به شکل نامه‌ای از طرف راوی به برادرش است) می‌گوید «حالا تو هر چه می‌خواهی فکر کن، یا روی حرف‌هایی که از این طرف و آن طرف می‌شنوی قضاوت کن».

این خلاصهٔ ماجراست. نکتهٔ اصلی همین جاست: قضاوت. روش داستان‌نویسی سنتگرا چنان است که نویسنده به عنوان «مطلع» فی‌المثل همین داستان را چنان پیش می‌برد که گویا او به راز ماجرا دست یافته و قصدش آگاه کردن خوانندگان از «راز» است. او به دنبال سرنخ‌ها می‌گردد، و بعد تصور خود را از راز به عنوان بخش پنهان واقعیت به خواننده می‌گوید. ولی نویسندهٔ نوگرا چنین نمی‌کند. او خود را نیز جزو یکی از مخاطبان و یکی از خوانندگانش می‌داند. در نظرش او نیز همان قدر می‌داند که دیگران. لذا سعی می‌کند تصور خود را از راز به عنوان راز به خواننده تحمیل نکند. او واقعیت را آن گونه که احتمال می‌رود فرافکن می‌کند. مثلاً در همین داستان ــ نامهٔ راوی به برادرش ــ می‌خوانیم: «وقتی برمی‌داری می‌نویسی که بعضی حرف‌ها که از این طرف و آن طرف شنیده‌ای و دل‌نگرانت کرده است، خواستم بی‌خبر نمانی». می‌گوید «برای اینکه روشنت کنم». و تمام تلاشش را نیز برای روشن‌کردن ماجرا به کار می‌گیرد، ولی چون می‌کوشد ماجرا را «واقعاً» تا جایی که خبر دارد بنویسد، نه فقط در پایان چیزی روشن نمی‌شود، بلکه در مه غلیظی از وهم نیز فرو می‌رود که «در واقع» عیناً زندگی است. او اگر چه مثل دیگر مردم برحسب عادت می‌نویسد «ملالی نیست». «همه خوب و خوش‌اند»، «میرزاعمو حالش خوب است»، و حتی «عبدالله هم طوریش نشده بود». ولی برخلاف این جملات کلی، وقتی می‌خواهد وارد جزئیات شود، تردید می‌کند. او نمی‌داند واقعاً چه اتفاقی افتاده؛ نمی‌داند واقعیت کدام است. خود عبدالله هم که هستهٔ ماجراست، چندان قابل شناخت نیست. راوی می‌نویسد «یک صندوق به برایت فرستاده بودم، در نامه‌ات از رسیدنش حرفی نزده بودی. اگر نرسیده بنویس ببینم این عبدالله دسته گلی به آب نداده باشد. گفت که به وسیلهٔ یکی از آشناهایش برایت فرستاده اما من که باورم نمی‌شود». آیا این شخصیت غیرقابل اعتماد همهٔ آن دسته گل‌ها را به آب داده است؟ بعید است. در یک ده کوچک که همه از جیک و پیک هم به سرعت باخبر می‌شوند بعید است که یکی این همه ماجرا راه انداخته باشد و پنهان مانده باشد. اگر هم چنین تصور کنیم، یک فرض است. در ثانی، خود او یکی از قربانیان است، و داستان روی او متمرکز است و تمام تلاش نویسنده کشف حقیقت و راز زدایی از واقعیت امر است. او هرگونه اتفاق را که برای عبدالله به وقوع پیوسته، به دقت تمام شرح می‌دهد. ولی قضیه این است که هر چه در ماجرا جلوتر می‌رود، موضوع پیچیده‌تر و رازوارتر می‌شود. فی‌المثل دربارهٔ شکستگی انگشت پای عبدالله که منجر به مرگش شده است، می‌نویسد: «دو تا انگشت پای راست عبدالله قلم شده بود. کفش پایش نبود.» که طبیعتاً سؤالی که به ذهن خواننده می‌رسد این است که چرا کفش پایش نبود؟ بویژه که به قول نویسنده «عبدالله بچه رعیت است و نمی‌شود گفت بلد نبوده بیل بزند. تازه چرا با پای چپ بیل زده. کفش به پاکه بهتر می‌شود بیل زد». نویسندهٔ سنتی از میان ده‌ها «گمان» که در پاسخ به هر یک از پرسش‌ها می‌توان یافت، وگمان خود را دلیل قطعی و علت اصلی شمرده، در میان جملاتش می‌گنجاند. ولی نویسندهٔ نوگرا چنین نمی‌کند. او گمان و تصور خود را نیز گمانی می‌داند در ردیف تصور دیگران. لذا می‌گوید «نفهمیدم». برشمردن علت‌های زیاد بر یک معلول، نشانهٔ گم بودن دلیل است. ولی کفش عبدالله کجا بود؟ «کفش‌هایش پای حسنی بود». یعنی واقعاً کفش‌های عبدالله در پای حسنی بود؟ عموماً علاقه بر این است که چنین باور شود، ولی نویسنده حوزهٔ دقت را که تنگ‌تر می‌کند، می‌بیند که «آنجا بود. زیر دامن پالتو. از زیر دامن پالتو فقط نوک کفش‌ها پیدا بود». می‌بینیم که هر چه دقت نویسنده در راززدایی بیشتر می‌شود، ماجرا بیشتر در راز فرو می‌رود. اهمیت داستان نوگرا نیز به همین دقت‌هاست؛ نشان دادن اینکه رازگونگی، نه در گره‌افکنی‌ها و پنهان‌کاری، بلکه در نفس ماجرا (یا زندگی) است. به ذهن‌مان می‌رسد «شاید هم وقتی انگشت‌های پایش را قلم کرده [کفش را] درآورده، یا اصلاً وقتی قلم کرده‌اند [کفش را] درآورده‌اند؟» ولی... نویسنده به این موضوع دقت کرده و می‌نویسد «کسی هم همت نکرد برود ببیند کفش‌ها عیبی کرده یا نه،...». این دقت در واقعیت‌نگاری (که نوعی عدم اطمینان را به دنبال دارد) در سراسر داستان و برای هر اتفاق کوچکی به چشم می‌خورد. در ابتدای داستان، وقتی که عبدالله به صحرا می‌رود تنهاست، وکسی نیست که بداند او چه وضعی داشته (اگر چه در

هر ماجرایی هرکس حدس خود را دارد و نهایتاً نیز همه چیز به نوعی جمع‌بندی در ذهن فرد و ذهنیت جامعه می‌رسد؛ ولی از حقیقت امر کسی آگاه نیست). همین قدر می‌دانیم که عبدالله «یک روز رفته بوده صحرا. [ولی] حالا مست بوده یا نه، هیچ کس نمی‌داند. شاید هم بوده». «از کنار قبرستان رد می‌شود. عمداً بوده یا نه، گردن خودش». ولی «به خاطر همین سبیل [حسنی] هم شده باورم نمی‌شود که مست بوده». حتی راوی (معلم ده) و کل اهالی نمی‌دانند که اصولاً کار عبدالله درست بوده که برای حسنی سبیل گذاشته یا نه. در جایی راوی می‌گوید «البته کسی حرفی نداشت. شاید هم هرکسی دید خندید و دست مریزادی به عبدالله گفت. اما آخر بچه‌ها؟ حتی اصغر [بچهٔ خود راوی]، نه که بترسد [چون بچهٔ اوست ترسو نیست]، اما، خوب، اگر مچ دستش را نگرفته بودم حتماً حاضر نمی‌شد به پای خودش تا ده قدمی بیاید و دسته گل عبدالله خان را ببیند». و خواننده متوجه نمی‌شود که خلاصه «کسی حرفی نداشت و دست مریزادی هم به عبدالله گفت»، یا «عبدالله دست گل به آب داده است»؟ بعد هم که ننه‌صغرا «فردا غروبش یا دوشنبه عصر» وحشت‌زده در پای حسنی از هوش می‌رود، معلوم نمی‌شود که هوا تاریک بوده یا نه. نه اینکه راوی نداند. او هم لابد چیزی شنیده است و چیزی می‌داند. ولی واقعیت امر، جدا از اینکه کسی چه می‌گوید،» این است که زمانش معلوم نیست. به ذهن خواننده می‌رسد که خوب «مگر نمی‌شد با یک لگد حسنی را بیندازند و راحت شوند؟» راوی پاسخ می‌دهد، نه. نمی‌شد. «پرنده‌ها مگر می‌گذارند تخم ریشه بدواند و نیش بزند و برگ و بار پیدا کند؟ تازه، بچه‌ها چی؟». راوی اگر چه می‌نویسد که تقی آب‌یار که سراسیمه دویده بود تا خانه و گفته بود «[حسنی] توی جاده پشت سر من می‌آمد» «پاک خیالاتی شده بود. با چند تا که رفتیم صحرا دیدیم حسنی سرجایش هست». ولی معلوم می‌شود که این جملات برای فرار از واقعیت ترس فراگیرنده است. چون وقتی که نیمه‌های شب زنش لرزان لرزان بیدار می‌شود و می‌گوید که صدایی شنیده است، می‌گوید «پرده را عقب زدم. چیزی پیدا نبود. [...] گفتم «می‌بینی که چیزی نیست». اما بود. یعنی فکر کردم که حتماً چیزی هست که سگ‌ها پارس نمی‌کنند. تازه، خروس‌ها چی؟ خدا خدا می‌کردم که اقلاً سگ خودم پارس کند. زیر درخت انجیر نیم‌خیز نشسته بود، دو تا دستش بلند شده بود. گوش‌هایش را تیز کرده بود. دستش هنوز روی زمین بود. شامهٔ سگ‌ها قوی است». این نقیضه‌نگاری (پارادوکس) وقتی به اوج می‌رسد که ماجرای دختر کدخدا پیش می‌آید و او را در پای حسنی پیدا می‌کنند. ظاهراً دخترک باید ترسیده باشد، ولی او با لبخند رضایت اول به حسنی و بعد به دیگر مردها نگاه می‌کند. چرا؟ زن راوی می‌گوید که نه که کبرا دلاً ک گفته که با کیش نیست. و بعدها همین زن می‌گوید که «ننه کبرا را دیده‌اند که تاس سرش بوده و می‌رفته صحرا». بعد هم «دختر کدخدا را توی حمام دیده‌اند که رنگش به سفیدی ماست بوده». و مجموع این قطعات پراکندهٔ پازلی را که کنار هم می‌گذاریم، به نظر می‌رسد که دختر کدخدا آن شب حامله شده است و بعدها ننه کبرا بچه را برداشته و برده زیر پای حسنی دفنش کرده. ولی این‌ها همه حرف است. حدس و گمان است. و نویسنده همان طور که ماجرا جریان داشته آن را نوشته. و سرانجام، به جای آنکه برادرش را روشن کند، خود به وهمی دچار شده که دیگران بوده‌اند. او به برادرش می‌نویسد «اما من، من که دیگر بچه نیستم، یا ننه‌صغرا نیستم یا تقی که خیالاتی شده بود. تو برادر خودت را بهتر می‌شناسی [...] من این چیزها را می‌فهمم. اما مسئله تپش لعنتی قلب من است و هوا. تن هوا. برای اینکه او توی هواست که هست». یعنی چه کسی توی هواست. چه کسی یا چه کسانی عامل این اتفاقات هستند؟ واقعیت امر چیست؟ نویسنده که با دقت تمام، جزء به جزء هر واقعه‌ای را شرح داده است. از خود هم چیزی به داستان نیفزوده. عین دانسته‌ها را گفته. بی‌قضاوت، بی‌پیشداوری، تحلیل نکرده، دانای کل همه چیز دان نشده، عقل کل نیست. آن چیزی را گفته که یک انسان محدود قادر به دانستن آن است. ولی بدین ترتیب معلوم شده که رازها الزاماً نه در خصلت اتفاقات بلکه از نادانستگی انسان است. و همین رازوارگی اتفاقات روزمره در متن است که اثر را به شعر نزدیک می‌کند، «شعری که زندگی‌ست».

* نقل به معنا از کتاب قصهٔ روان‌شناختی نو، ترجمهٔ دکتر ناهید سرمد.