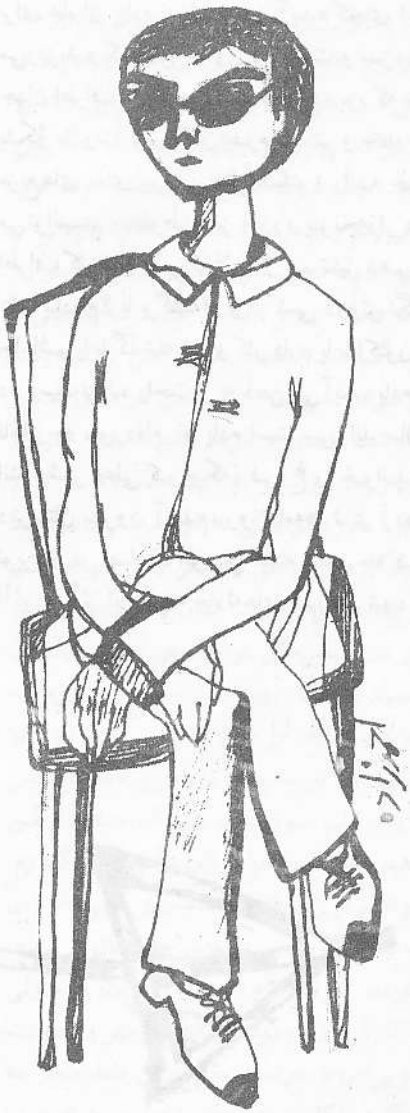
نقدی بر رمان «در نقش پنهان» محمد محمدعلی

علیرضا سیف‌الدینی

رباعی برزخ



هیچ چیز وحشتناک‌تر از این نیست که دریابیم در پشتِ ظاهر حوادث و یا اعمال ظاهری آدم‌ها، فکری نهفته است که قادر است آدمی را از تمامی صفاتِ انسانی تهی سازد. شاید برای همین است که شخصیتِ اصلی رمان «نقش پنهان» یعنی ناصر رزاقی نیز بیش از هر چیز در آرزوی فرار و رهایی است؛ فرار از آنچه می‌کوشد او را مطابق میل و ارادهٔ خود شکل دهد. به همین دلیل، انگیزهٔ او از گریز مداوم، تنها قتل پدر یا گرفتن انتقامِ خونِ او نیست، چه، او پیش از این نیز به دلیل نگارش انشایی دربارهٔ نقش مطبوعات در آگاهی مردم، به سه سال زندان محکوم شده است. این گفته به آن معنا است که بخشی از تجارب و جدالِ ذهنیِ راوی در گذشته شکل گرفته است. بر همین اساس، می‌توان گفت که سرچشمهٔ این گریز در آگاهی فردی نیست؛ زیرا که جدال برای شکل‌گیریِ خود همواره محتاج عامل ثانوی است. گویی نویسنده کوشیده است تا با همین توصیف‌ها به تفکر ذهنی راوی در گذشته و نیز به نگرش سیاسی او اشاره کند و بازگوی حوادثی شود که مربوط به دوران تحصیل، و در عین حال مربوط به سال‌های پیش از به قتل رسیدن فتح‌الله رزاقی یعنی پدر راوی ــ ناصر ــ است. همان‌طور که می‌دانیم، پدر او، سال‌ها بعد، در سالگرد یک جشن دولتی، به‌دست شخصی به اسم «برزو زپرتی» یا همان احمد کدخدامنش به قتل می‌رسد که بخش اعظم حقیقت این قتل با نامه‌ای که به‌دست ناصر می‌رسد، برملا می‌شود. این نامه، در واقع برشی از حقایقی است که راوی ــ ناصر ــ از آن‌ها بی‌اطلاع است. در این جا پی می‌بریم که عامل اصلی دستگیری ناصر، قاتل پدرش، همین احمد کدخدامنش است «رکن دو ارتش آشنا داشتم. خبر دادم که پسرش از طریق شرکت با خارجی‌ها ارتباط دارد...» (ص ۵۳). اما با وجود این، آنچه حائز اهمیتِ فراوان است، این است که در پشتِ ماجراهای به‌ظاهر اصلیِ رمان ـ قتل پدر و ظهورِ خانم ولی‌لو (صفیه خانم) ـ تصویر ثابتی از یک فرد مردّد به چشم می‌خورد که دائم در حال حرکت و جستجو است؛ هم به لحاظ ذهنی و هم به جهت عینی. او درون برزخی است که ساخته و پرداختهٔ شرایط سیاسی ـ اجتماعی است. با این همه، چنین به‌نظر می‌رسد که ناصر هر چه از یاد و قتل پدر دور می‌شود، گویی دنیای ثابتی را پشت سر می‌گذارد که در آن مردمانی ثابت، درون

زمانی ثابت، با تاریخی ثابت زندگی می‌کنند. او، در نتیجهٔ آگاهی از این جهان، وارد رویاها و کابوس‌ها می‌شود. ناصر در همین فضا با پدر خود به گفت‌وگو می‌نشیند. این گفت‌وگوها، در واقع حاصلِ ترکیب زبانِ دل ناصر با تداعی‌های خودآگاهی است که از طریق تصویر ثابتِ پدرش، شکل عینی به‌خود می‌گیرند. به عبارت دیگر، ناصر می‌کوشد تا به‌واسطهٔ تجربهٔ درونی خود، تصویر ثابت پدرش را بازسازی کند. همین کنش، به تحوّل نقش پدر می‌انجامد:

روزی در بالکن طبقه دوم بودم که او مقابلم آمد و گفت: «من و آن بندهٔ خدا که آن طرف خیابان ایستاده الله‌بختکی زنده ماندیم و بزرگ شدیم. هر دو سال‌های کودکی را با شکم گرسنه گذراندیم و جیب خالی و عرق شرم پدرمان را دیدیم. اما مادر من پیش از مرگ چشمان نازنینش را در گرو پدیدآمدن گل‌های قالی گذاشت تا ما بی‌آینده نمانیم. مادر او که قوم و خویش زن‌بابام بود، مثل او ناقص‌العقل و شوخ و شنگ بود و همین بچه‌هایش را آواره کرد. این بندهٔ خدا مرا کشت چون نتوانست از راه سختی که من رفتم و سال‌ها باکار شبانه‌روزی هموار کردم بیاید؛ اما عهد کرده‌ام اگر طلبکاری و باج‌خواهی نکند، وصیت کنم شماها به خانواده‌اش کمک کنید.» (ص ۶۹)

بنابراین، ناصر با همین یادآوری ـ بین خواب و بیداری ـ تحول درونی خود را، از طریق بیانِ درونی به پدرش نسبت می‌دهد. چرا؟ به دلیل این که او حتی جرئت مرور و تورّق این خاطره‌ها را ندارد. او پدر خود را، که اکنون در آن سویِ خطِ مرگ ایستاده است، به‌یاد می‌آورد تا انگیزهٔ فرار خود را توجیه کند. او پا به عرصه‌ای می‌گذارد که در آن همه چیز در حال تغییر و تحول است. اما نباید فراموش کنیم که رهایی از حضور سنگینِ جهانِ ثابت کاری است به مراتب سخت و دشوار. چندان که راوی برای رهایی از آن تن به گریزی شتابزده می‌دهد. از این رو، ناخواسته درگیر ماجرایی می‌شود که در واقع ادامهٔ ماجرای قبلی است.

نکتهٔ مهم دیگری که باید بدان اشاره کرد این است که منصوره ـ خواهر ناصر ـ نیز به طور مشخص از همان ابتدا، درگیر مسائل و مشکلات اجتماعی ـ سیاسی است، که به شکلی روشن و آشکار از درونِ حدیثِ نفس راوی عبور می‌کند. جدال اوکم و بیش شبیه جدال و ناسازگاری برادر است. ناصر می‌گوید: «در روزهای برگزاری چهلم پدرم، او پایش را در یک کفش کرد که برود خارج و ادامهٔ تحصیل بدهد» (ص ۱۹) یا «شاید کمی اغراق باشد اگر بگویم در مدتی که منصوره با ما نیست به گونه‌ای در خواب و بیداری زندگی می‌کنم.» (ص اول). گویی این اظهارات چیزی نیستند مگر اشاره یا تأکید بر وجوه اشتراک. منصوره می‌رود و ناصر، بعدها، به قصد گریز از کشور راهی جنوب می‌شود «آمدم منصوره که قتل پدر، مرا هم آوارهٔ وطن کرد.» (ص ۲۵).

کاملاً مسلم است که آن‌چه بیش از عوامل دیگر، قصه را به سمت اوج هدایت می‌کند، عامل جدال است. و در اینجا چنین به نظر می‌رسد که عامل اصلی جدال، همان فکری است که قصد دارد راویِ قصه را برابر میلِ خویش بیافریند. او نویسنده نیست. او هیچ شباهتی به نویسنده ندارد؛ زیرا که اساس این تمایز ـ در حوزه‌ای که مورد توجه ماست ـ به این حقیقت تلخ برمی‌گردد که همه چیز در نظر او دارای صورتی ثابت و قطعی است.

جدال راوی ریشه در سال‌های پیش از به قتل رسیدن پدر و دوران زندانِ او دارد. ناصر در همین سال‌ها درگیر یک جدال درونی است. او به عنوانِ متفکری ذهنی به جدال با عوامل عینی یا اجتماعی می‌پردازد و تلاش ذهنی او، سرانجام به شکست می‌انجامد. چرا؟ آیا صرفاً به این دلیل که او، خود را مجبور به مبارزه در برابر شرایط و اوضاعِ نابه‌سامان اجتماعی می‌کند؟ بدیهی است که پاسخ مثبت خواننده به این پرسش، وضعیت دوگانه‌ای در پی دارد. قبل از همه این که: در جهانِ ثابت، مبارزه امری است مطرود؛ دیگر این که: شخصیت قصه، فاقد درون و در عین حال فاقد خصال انسانی است؛ بنابراین کاملاً موجه است که ناصر برای دست یافتن به درون، مجبور به ترکِ دنیای ثابتی شود که ساکنانش همواره در زمان و تاریخ ثابت زندگی می‌کنند؛ اما نکتهٔ کاملاً چشمگیر و قابل اعتنا، شیوه یا شکل مبارزهٔ او است و نه موضع انتقادی و نه حتی خودِ مبارزه. ناصر با درک این حقیقت به شکستِ خود اعتراف می‌کند: «از ماه اول دستگیری احساس کردم گم کرده‌ای دارم، و این سرنوشت آن چیزی نبوده است که می‌خواسته‌ام...» (۱۶) یا «دوران تحصیل بی اندیشهٔ کافی به آب و آتش زدم...» (ص ۳۶). اما نمی‌توان حوادث ـ حوادث سببی ـ زمان را بر اساس چنین نگرشی دنبال کرد. چه، در این عرصه، سروکار ما با هنر است. راوی می‌داند که در طریقِ عینیت بخشیدن به افکار خود مرتکب خطا و اشتباه شده است؛ اما با وجود این، نویسنده بر آن است تا این عوامل به ظاهر جنبی را در عرصهٔ این نوعِ ادبی به نمایش بگذارد. به دلیل این که تبیین وضعیت معکوس، بیش‌تر به معنای نادیده گرفتن وظیفهٔ اساسی و اصلی رمان است. برای همین، ناصر از پس کشمکش و جدال در خطِ اصلی رمان قرار می‌گیرد و توجه هم‌زمان او به وضعیت اجتماعی (ارتباط پدر با افراد جامعه، مسائل مربوط به منصوره، مراوده با دوستانِ دور و نزدیک) و هنر، ما را بر آن می‌دارد تا به

گمشده‌ای بیندیشیم که با حضورِ خود به برقراری تعادلِ کامل یاری می‌رساند.

موقعیت نابرابر اقتصادی ـ اجتماعی، موجب بروز حادثه‌ای می‌شود: قتل پدر. این حادثه، جدال بعدی را به‌دنبال دارد: تلاشِ ناصر برای گرفتن حکم اعدامِ قاتل پدرش. احمد کدخدامنش، قاتل، با به‌جاگذاشتن یک اعتراف‌نامه، شب قبل از به اجرا درآمدن رأی دادگاه با طناب خود راخفه می‌کند. بدین ترتیب ماجرای یکی از طرفین مجادله به پایان می‌رسد. ناصر بخشی از «تردیدها» را پشت سر می‌گذارد؛ داستانِ اول حاصل این تردیدها است. در اینجا، به‌طور خلاصه، به ارزیابی مجدد علل بروز «تردید» راوی می‌پردازیم. «عبدو» مخاطب او است «از دست قاتل پدرم که در زندان است فرار می‌کنم»، «یک انگیزهٔ آمدنم به اینجا شاید این بود که دنبال خانوادهٔ قاتل بگردم» (ص ۳۰) «شاید»های راوی به تمامی در حکم آماده‌سازی ذهن خواننده برای ورود به داستانی است که از خلال جدال‌های درونی و عینی و به‌طور کلی حوادث و تجارب سر برمی‌کشد. نویسنده در پی آن است که با همین تمهیدات، مثلث قصهٔ خود (راوی) راکامل کند.

مثلثِ رمان «نقش پنهان» تشکیل شده است از: فتح‌الله رزاقی، احمد کدخدامنش و خانم ولی‌لو (صفیه خانم) از یک طرف، و فتح‌الله رزاقی، صفیه‌خانم و بلقیس ـ مادر راوی ـ از طرف دیگر. نویسنده در داستان اول به ساختن دو ضلع مثلث اولی می‌پردازد. اما رأس آن هنوز شکل واقعی خود را نیافته است. ما، اکنون در حدّ فاصلِ میان رأس و دو ضلع مثلث نخست ایستاده‌ایم. آهنگِ مثلثِ دوم به غایت بطئی، پوشیده و مرموز است.

آن روزها تا می‌آمدم به پدرم فکر کنم، یادم بیاید مردم چه‌قدر برای او احترام قائل بودند، حضور دو زن را در کنار او می‌دیدم. یکی با تصویری روشن که چادر سیاه سرش بود و چهره‌ای اخمو داشت و مادرم بود. دیگری با تصویری مخدوش اما رفتاری شاداب که با دامن بنفش در گلخانه‌ای شیشه‌ای دسته گل محمدی به پدرم می‌داد...(ص ۴۱)

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، رأس مثلثِ نخست هنوز شکل واقعی خود را نیافته است. از همین رو، به نظر می‌رسد که نویسنده در پی طرح و نقشه‌ای است تا شکاف موجود را پر کند و علت‌ها و معلول‌ها را ـ به‌طور کلی ـ به هم مرتبط سازد. به عبارت دیگر، او می‌کوشد تا وضعیت را تداوم بخشد و آن را گسترش دهد. این کوشش و تلاش، با وجودِ نشانه‌هایی که در بطنِ داستانِ اول تعبیه شده است، تا حدودی به موفقیت می‌انجامد؛ اما در اینجا لازم به توضیح است که این نشانه‌ها، نشانه‌های پراکنده در لابه‌لای بندها، محصول یک ذهنِ آشفته، راوی، نیستند. اگر چه ما در همان صفحهٔ نخست رمان، از طریق تصاویر جامانده از زنگاب بر روی دیوار و سقف خانهٔ قدیمی با ذهنی وهم‌آلود روبه‌رو می‌شویم و در صفحات بعدی او را درون کابوس‌ها می‌یابیم، چنین به نظر می‌رسد که کار پنهان‌سازی نشانه‌ها و فراموشیِ عمدیِ ادامهٔ حوادث، مربوط به خود نویسنده است. بنابراین، آیا نباید به این نتیجه رسید که فراموشیِ «فراموشی خلاق» به معنای حضور خود نویسنده ـ حضور نامتعارف ـ در متن است؟ در واقع، قصد ما از طرح این سؤال این است که شکل پوشیده و مستتر وقایع، شکلی است سؤال برانگیز و نامطمئن. به این معنی که اگر راوی صفیه خانم را می‌شناسد، چرا این آگاهی به بیان درنمی‌آید؟ ما، کمابیش، در جای جای بخش قبلی ـ تاصفحهٔ ۱۰۳ ـ نشانه‌هایی را می‌خوانیم که راوی به یاری آن‌ها می‌توانست در چندین صفحه قبل با صدای بلند بگوید: «صفیه خانم». چنین به‌نظر می‌رسد که اعترافِ او، اعترافی مصلحتی است. او مثل آدمِ راستگویی است که برای اولین بار دروغ می‌گوید و از این طریق به سوی زنی حرکت می‌کند تا شکل مثلث را به اتمام برساند. اگر چه نویسنده کوشیده است تا ناصر بازگویی حوادث و رخدادهای زندگی‌اش را خود به عهده بگیرد؛ وضعیت کلی یا فضای حاکم بر رمان نشانگر عدم تعادل میان ساخت درونی و بیرونی است. شاید چنانچه این رخدادها از طریق زاویه دید سوم شخص مفرد و یا از راه گفتار آزاد غیرمستقیم به اجرا درمی‌آمد، شکل پوشیده بعضی از حقایق، جلوهٔ موجه‌تری می‌یافت.

در بخش دوم ـ از صفحه‌ی ۱۰۳ به بعد ـ حرکت قصه، پیچ و تاب بخش اول را ندارد. در این بخش، زنی ایستاده است که با حضور خود تقویم عمر راوی را به هم می‌ریزد. در نتیجهٔ آن، راوی از زمان حال به طرف گذشته حرکت می‌کند (فصل سوم). به نظر می‌رسد که حضور زن، آهنگ درونی و ترتیب فصول رمان را شکل می‌دهد؛ اما به رغم این برداشت، زمان ساختِ درونیِ قصه، زمانی خطی یا تقویمی است.

دلیل این امر نیز ساده است: راوی بیش از آن که از طریق برش‌های ذهنی ـ تداعی‌های ناخودآگاه معانی ـ به تصویر درآید، با میانجی تکه‌هایی از حوادثی ـ ذهنی و عینی ـ عرضه می‌شود که در طول زمان و با حفظ ترتیب و توالی زمانی پیش می‌روند. از این رو، قصه با وجود حرکت‌های پرپیچ و تاب زمانی و در عین حال با وجود برش‌هایی از حوادث سببی ـ به‌طور کلی فرم اثر ـ همواره به سمت امروز در حرکت است.

این، در واقع حرکتی است دوگانه، که معلولِ دوگانگی عاملِ «طرح و توطئه»ی قصه است.

با این همه، رمانِ «نقش پنهان» محصول ظرافت فکری نویسنده‌ای است که کوشیده است تا با مصالحِ شیوهٔ سنتی به تعریف «امروز» بپردازد. بر همین اساس، شخصیتِ اصلیِ قصه ــ ناصر ــ هر چند به سبک و سیاق اشخاص رمان‌های مدرن گرفتار تردید، کابوس، دلهره و به‌طور کلی اضمحلال درونی می‌شود؛ با هوشیاری خاص اشخاص رمان‌های سنتی، مدام به توصیف حوادث بیرونی و حالات درونی‌اش می‌پردازد. او به جای زندگی کردن، اغلب به زندگی می‌اندیشد. به دنبال هدفی به ظاهر دست نیافتنی است. می‌هراسد و هراسان پیش می‌رود، با کورسویی از امید، اما گویی هیچ عرصه‌ای برای ظهور بیانِ درونی او وجود ندارد:

ده شب پیاپی در زیر باران ریز و مداوم به دیدن شاعران و نویسندگان رفتم. در انیستیتو گوته طالب شنیدن واقعیت عریان جامعه بودم. می‌خواستم ببینم از لابه‌لای اشعار و مقاله‌ها آیا پاسخ خود را می‌یابم؟ اما همهٔ حرف‌های تندوتیز در قالبِ هنر نمی‌گنجید.(ص ۵۶)

راوی روی زمین راه می‌رود و به خوبی قادر است تقابل میان آدم‌ها و اوضاع و شرایط اجتماعی را درک کند. او اکنون می‌داند که این تقابل، یادآور تمایزی است میانِ گذشته و حال. و در این میان به مثابه پلی است که ناخواسته قتل پدر را به ماجرای زنی که در انتهای قصه ایستاده است، پیوند می‌دهد؛ زنی با «چشمان عسلی» (حکایت «عسل و «چشمان عسلی» با یکی از زیباترین رمان‌های دهه شصت، مکالمه‌ای برقرار می‌سازد.)، زنی که تصویرش ــ در فصل سوم ــ آرام آرام از پشت ابر بیرون می‌آید. در این جا، راوی در یک سفر ذهنی به دوران کودکی‌اش برمی‌گردد و بازگوی سرگذشت زنی می‌شود که سال‌ها پیش در جنوب زندگی می‌کرد:

پدرم وقت و بی‌وقت ما را می‌گذاشت مسافرخانه و خود می‌رفت دنبال کسی. مادرم جوش و جلا می‌زد. حرص می‌خورد. می‌گفت: «تو که دنبال آن سلیطه می‌گردی چرا مرا با خودت آوردی؟»... من و منصوره نمی‌دانستیم بین آن‌ها چه می‌گذرد و آن سلیطه کیست.(ص ۲۶)

این اشاره‌ها در حکم نشانه‌های مرئی مستقر در لابه‌لای حوادث قصه است؛ نشانه‌هایی که در اصل باید شبیه طنین صدای گنگ و مبهمی باشند که از دوردست به گوش می‌رسد؛ اما به دلیل وجود راویِ اول شخص و تکنیک «اعتراف»، هم شفافیت خود را از دست نمی‌دهند؛ هم مثل بمب‌های دستی در دل بندها منفجر می‌شوند که در نتیجهٔ همین انفجار، شکاف‌هایی میان جمله‌ها ایجاد می‌شود. این شکاف‌ها قادرند ضمن از میان بردنِ شکل دقیق «متن» هنری، آن را به «اثر»ی توصیفی و نقلی بدل سازند. در یک چنین وضعیتی احساس می‌شود که می‌توان جمله یا جمله‌هایی را در خلال شکاف‌ها جا داد. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که یافتن مکان واقعی یا محل استقرار نشانه‌ها در شکل‌گیری اثر از اهمیتی شایان برخوردار است. شاید به همین دلیل بر اغلب قطعات (بندهای) رمانِ «نقش پنهان» چنین وضعی حاکم است:

آن شب روی بالکن مسافرخانه دراز کشیده بودم. یک طرف آسمان آمده بود زمین و من گفتی در بحری معلق خوابیده‌ام. موج دریا از دیوارهٔ سنگی ساحل بالا می‌آمد و هر بار پرحجم‌تر از پیش سوی من می‌شتافت. به‌نظر می‌رسید آمده مرا با خود ببرد؛ اما نمی‌برد. با اشتیاق خود را رها می‌کردم که ببرد اما نمی‌برد. آب به دریا باز نمی‌گشت. موج روی موج از بند بند آجرهای قدیمی مسافرخانه بالا می‌آمد و خود را می‌کشاند تا زیر بالکن و من روی آب اما سنگین و دربند بودم. با وحشت چشم باز می‌کردم و می‌دیدم که صدای قلبم شدت گرفته است (ص ۲۸)

پاراگرف‌ها، کمابیش، حاوی موضوعات مختلفی است که برای شکل بخشیدن به اثر (ساختار کلی) به ناگزیر کنار هم چیده شده‌اند، و چنانکه پیش از این نیز گفته شد، این آشفتگی مربوط به «مکان اصلی» نشانه‌ها است؛ نشانه‌هایی که در بطن ــ در طول آن ــ پیش می‌روند، رشد می‌کنند و در نهایت جای وسیعی را به‌خود اختصاص می‌دهند؛ اما این حکم به خودی خود اثبات نمی‌شود مگر از طریق توجه به «تداعی‌های خودآگاه معانی».

راوی به واسطهٔ عامل تجربه راه می‌افتد، به جدال می‌پردازد، حادثه را شکل می‌دهد و درعین حال درونِ حادثه شکل می‌پذیرد و درست هنگامی که می‌رود تا داستان بعدی از دل داستان قبلی زاده شود، می‌ایستد. سرچشمهٔ این توقف نه در تغییر مسیر، که در واژگونی حافظهٔ راوی است. او در نتیجهٔ این واژگونی، بعضی از حقایق پنهان زندگی خود را ــ آشکارا ــ در می‌یابد؛ اما در حقیقت راهی را می‌رود که از آنِ خودِ او نیست. ناصر در صفحات پایانی رمان ــ که به ظاهر به شیوهٔ جریان سیال ذهن ساخته شده است ــ گویی از خود نویسنده نیز می‌گریزد و وارد دنیای مرده‌ها می‌شود.

ناصر به رغم اشخاص رمان‌های مدرن، رو به سوی حوادث در حرکت است. او حیران و مردد در طول قصه پیش می‌رود و درست مثل خواب‌گردها حوادث را دنبال می‌کند؛ اما علت اصلی سرگردانی‌اش مربوط به عجز و ناتوانی او در یافتن پاسخ

این پرسش است: چرا باید مسخ شد؟ از این رو، می‌توان گفت که راویِ «نقش پنهان» آدمی هوشیار و در عین حال آسیب‌پذیر است. او در واقع محصولِ پیوند میان زوال و ذکاوت است. او خود می‌گوید: «می‌دیدم در کنار من نسلی دارد پرورش پیدا می‌کند که مثل خودم هیچ یک از تجارب گذشته را به خاطر ندارد، و همین بیش‌تر مرا از مردم جدا می‌کرد...» (ص ۵۶). و مگر نه این که «تردید، نخستین گام به سوی حقیقت است»؟[1]

راوی در این گشت و گذار درونی و بیرونی ــ در سال‌های جنگ ــ زنی را یافته است که همچون آینه گذشتهٔ او را در خود بازتاب می‌دهد. این آینه یا همان رأس مثلثِ نخست، مادر معصومه، محترم ــ خواهر ناصر ــ و عباس است. راوی با کشف این راز درمی‌یابد که مادرش، بلقیس، او را از همان ابتدا می‌شناخت.

گفتم: «سال‌ها صفیه خانم را از من پنهان کردی. خودش آمد بیخ گوشم.» (ص ۱۵۳)

و حالا صفیه خانم نیز مرده است. با مرگ او، مثلثِ نخست از میان می‌رود و از مثلث دوم تنها بلقیس مانده است. گویی در آن پس‌پشت‌ها، احمد کدخدامنش حکم دست بلقیس را داشته است: دست قصاص؛ اما این دست هم باید قصاص شود. ناصر راه می‌افتد تا برای عینیت بخشیدن به این تصور: «جوانی که پدرش کشته شده دیگر چیزی برایش مهم نیست جز قصاص.» کار دادگاه پدر مقتولش را یکسره کند. او از یک طرف فریاد می‌زند: «اگر بالای دار نبردمت مرد نیستم.» (ص ۹)، و از طرف دیگر فعالانه می‌کوشد تا از خلال این نقش‌آفرینی، به خویشتنِ خویش دست یابد: «آن روز وقتی درون گودال رفتم و صورت پدرم را رو به خاک برمی‌گرداندم با صدای بلند گفتم: «من وارث تو نیستم و نمی‌خواهم باشم.» (ص ۱۳) اما ناصر نمی‌تواند به چنین نقشی تا به آخر وفادار بماند. کوشش‌های او برای قصاص قاتل پدرش بی‌نتیجه می‌ماند. ناتوان و مستأصل دنبال تکیه گاهی روحی ـ روانی می‌گردد. نویسنده از همان ابتدا راوی را به‌عنوان سوژه‌ای عینی معرفی می‌کند.

این سوژهٔ عینی حرف می‌زند و از محیط ذهنی و عینی‌اش می‌گوید، از این رو کاملاً مسلم است که در یک تضاد درونی، به کلافی سردرگم بدل گردد و آیا نباید احساس کند که سرش مثل توپی بزرگ و رنگی با باد به هوا می‌رود، یا گمان کند مثل بچه‌ای است طالب توپی هفت‌رنگ؟ آیا نباید از خود بپرسد: «چرا زندگی برای بعضی‌ها این همه کسالت بار و بیهوده است؟» (ص ۱۸) یکی باید او را از این وضع نجات دهد. سرانجام یکی از راه می‌رسد تا او را از زیر چنگ و دندان سگ نجات دهد؛ او زنی است که حالا به جای روسری سفید و بزرگ، روسری ترکمنی به سر دارد. ناصر با چشم‌های بسته از سرجای خود بلند می‌شود و راه می‌افتد؛ با درد و زخم، و سوار بر زمانِ تاریخی. تاریخ از این راه ــ گفتار ــ به بیان درمی‌آید؛ حسی و عاطفی. حالا راوی تکثیر شده است. این جلوه‌هایی از معنا است. اما... آیا باز یکی در آن دوردست، عالم را از بین دو تا نان خامه‌ای می‌بیند؟ و آیا نمی‌شود گفت که این نقطهٔ آغازینِ فاجعه است؟

از این پس تنها راه و سرنوشتم ادامهٔ مبارزه علیه سرنوشتی است که پیش پایم قرار داده‌اند... (ص ۲۵)

نباید از یاد برد که این دیدگاه را نمی‌توان بیرون از گوهر رمان درک کرد. چه، کار اصلی رمان اجرا است؛ تجزیهٔ مفاهیم کلی و ارایهٔ شکلی هنری.

□ □ □

۱ ـ سخنی از «دیدرو»