وقفه در هزار و یک شب

امیر قنبری

«یک سرخپوست در آستارا» بازی با غرائب است. رویداد روایت از دریچهٔ ذهن مغشوش مرتضی گزارش می‌شود. شاید نجدی با مضحکهٔ این مؤلفه‌های آرمانی (آیین پرستی سرخپوست‌ها و جزمیت مداری مارکسیست‌ها) سر آن دارد، شالودهٔ ذهنیت‌های توتم‌پرست را فرو ریزد و به مفهوم عام انسان رهنمون شود. باور به اینکه نویسنده در این قصه، شنائت کشتار یک قبیله سرخپوست به دست سفیدپوست‌ها را باز می‌نماید تا مظلومیتی مکرر در مکرر تکرار شود، باوری ساده و کودکانه است؛ چرا که تاریخ نژاد سرخ، نیمی در افسانه‌های قومی آنان مدفون شده و نیمی دیگر را شرکت‌های فیلم‌سازی هالیوود تحریف کرده‌اند. از این‌رو نجدی در دل افسانه‌های کهن سرخپوستان و خاطرات بدون گذشتهٔ مرتضی غوطه می‌خورد تا قصه در هزار توی تاریخ و تخیل امتداد یابد و آدم‌ها بین کاریکاتور و اسطوره در نوسان باشند. هیچ مرزی وجود ندارد؛ رؤیاها غارت شده‌اند و افسانه‌ها در تاروپود دست و پاگیر آیین‌ها فراموش گشته‌اند. تنها یک راه باقی می‌ماند؛ گذر از میان همه این اتفاقات بی‌آنکه اتفاقی بیفتد.

«آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» دمیدن روح به طرح خالکوبی است. خال چون بختکی بر راوی فرو افتاده و او را به تشویش می‌کشد؛ به قلمرو مطرودین پا می‌گذارد تا از کابوس خطوط خال رهایی یابد. به سراغ طاهر می‌رود که موجودیتی وهمی دارد و لمحه‌ای میان دود تریاک (مزن هر دم) ظاهر می‌شود و در انتها از متن قصه و حافظه عالیه بی‌کم‌ترین رد و اثری محو می‌گردد. زن قصه (عالیه چناری) کپی کوچکی از لکاتهٔ هدایت است که گذشته‌ای اثیری دارد. این قصه، حکایت سکون است و توهم. انگار دنیای ساخته شدهٔ قصه، اساسش بر هراس راوی استوار است و بیرون از محدودهٔ این ترس، هیچ واقعیتی وجود ندارد. نقش‌های خال (ترکمنی، قلتشن و...) در طول و عرض قصه به راه می‌افتند و حادثه می‌آفرینند تا یک دنیای وهمی تمام عیار، شکل یابد؛ دنیایی واقعی‌تر از دنیای پیرامون ما.

هجوم بی‌امان رؤیای سینما به واقعیت زندگی، شالودهٔ معنایی «بیگناهان» را برمی‌سازد. مرتضی در مرز شک و یقین دست و پا می‌زند. دیگران بیرون از ذهنیت مرتضی، به واقعیت‌های کوچک زندگی چسبیده‌اند و از ملال و تکرار تغذیه می‌کنند؛ اما او بی‌امان ته‌ماندهٔ معصومیت تباه شده را در تصاویر فیلم می‌جوید و با ذهنیتی عمیقاً حق و باطلی، از بی‌گناهی نوع بشر دفاع می‌کند. داوری مرتضی، داوری انسانی است جدا از جمع، که به تعبیر نیچه در غریزهٔ گله حل نشده و معصومیت لگدکوب شده‌اش را دائماً با خودش یدک می‌کشد. دیوار واقعیت فرو می‌ریزد و زندگی تا مرز رؤیا گسترش می‌یابد.

اودیسهٔ خیابانیِ بزهکاری‌های کوچک در تاروپود قصه «نگاه مرغابی» به هم تنیده شده است. آنها از لایه‌های زیرین اجتماع سربر می‌کشند تا تجربه‌هایی هر چند سیاه را مزه‌مزه کنند. راوی بین حس مردانگی (خیال می‌کردم اگر یک ماه، کاسه و تیغ را کش می‌رفتم سبیلم به استالین می‌گفت زکی. آنوقت زن بابام جلوی من با پیراهن رکابی راه نمی‌رفت) و وسوسه زنای محارم (همان اول پاییز خودم را چسباندم به سینه زن‌بابام و زدم زیرگریه. زن بابام همان بویی را می‌داد که بابام دوست داشت) در سفر است. پوست‌اندازی کودکانه در دوره بلوغ، آنان را احاطه کرده و هر یک را وامی‌دارد تا نقشی فراتر از موقعیت‌شان ایفا نمایند. از این رو آقا مرتضی زره‌ای بر تن می‌پوشد تا فراتر از گذشته ناچیز خویش بایستد و داوری شود و با تشبث به اولیای شهید دیگران را به احترام وادارد. اما این دگردیسی با سرکوب، نیمه کاره می‌ماند و آنان دوباره روی نیمکت‌های مدرسه یکدیگر را باز می‌یابند. این اودیسهٔ خیابانی، در هزار توی معصومیت و توحش متوقف می‌ماند.

«دوباره از همان خیابان‌ها» وقفه در هزار و یک‌شب است. آدم‌های قصه، آرام آرام و آهسته آهسته از دل متن به سوی زندگی ما در حرکتند. نجدی حدفاصل رؤیا و واقعیت قرار می‌گیرد تا همپای پیرزن دوباره از همان خیابان‌ها بگذرد. پیرزن درون متن قصه، به سختی راه می‌رود؛ به خانه نجدی (خانه خودش و پیرمرد) می‌رسد تا تمامیت حضور و هستی خود و پیرمرد مرده را از خالق (نجدی) طلب کند.

«دوباره از همان خیابان‌ها» دهن‌کجی ظریفی است به فوج قرن نوزدهمی‌های معاصر و استبداد ادبی‌ای که نویسنده با اختیارات تامه در جهان داستان کن فیکون می‌کند و خدای گونه رقم رد و قبول و قلم اول و آخر درمی‌کشد. در این قصه، کاتب و مکتوب سرنوشتی هم‌عرض دارند. این بار این مکتوب است که سرنوشتش را به کاتب دیکته می‌کند تا دوباره بنویسد، آن‌طور که خود می‌خواهد؛ «روی تشکچه کنار کاغذهای پراکنده.»

در «بیمارستان نه، قطار» مرده‌ای رو به خلأ در سفر است. مردی که دانه‌های برنج و لباس (خلاصه تمهیدات حیات بشری) را با خود به چهار جهت حمل می‌نمود؛ در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زدحام و تحکم قلتشن‌ها از قطار به بیرون پرت می‌شود و جسمش فرو می‌ریزد. سرنوشت این مرد به دست دیگران تهی گشته و او با جسمی ویران میان زوال خود و رؤیای مرتضی آونگ می‌شود. مرتضی نمونهٔ نوعی نحلال یافتهٔ طرفدار رنجبران و زحمتکشان است. هیچ فاصله‌ای در ذهن او بین باور و واقعیت وجود ندارد. رسالتش از بین بردن فاصله طبقاتی و ردیف کردن آدم‌ها در یک صف به سوی بهشت است. برزخ او زمانی آغاز می‌شود که آدم‌ها (مرد مرده) قهراً و قسراً از صف بیرون رانده شوند. او بی‌آنکه درک درستی از موقعیت مرد داشته باشد، با پیکان طاهر پیکر نیمه‌جان او را از سمتی به سویی می‌کشد تا هر چه زودتر به «نخ سیاه قطار» نزدیک‌تر شود؛ غافل از آن‌که سفر مرد مرده در قطار، فرو افتادن ریگی است به دل خاموش چاه.

در آن زمان که هنوز کلمات خلق نشده بود و معانی بی‌واژه می‌زیست؛ در آن زمان که هنوز آغاز فکر نطفه نبسته بود و زندگی را خیال می‌آفرید؛ نجدی «تن آبی، تنابی» را آفرید. وقتی زندگی متوقف می‌شود، خیال آغاز می‌گردد: «تصویر تلویزیون‌ها ریخت. صدای رادیوها رفت، و پیسی با قد بلند، پیچیده در ملافه از زیر رختخواب بیرون آمد و مثل گیاهی با پیراهن مهتاب، وسط اتاق ایستاد. منصور کارگر ساده نقاشی ساختمان، در یک لحظهٔ اثیری به عالم خیال پرتاب می‌شود و به پیسی، دختری از آب (پری دریایی مدرن) دل می‌بندد. لمحه‌ای صورتبندی خیال در زندگی ساده منصور، از او موجودی می‌سازد، سرسپرده به رؤیا، که به سختی کابوس واقعیت (منزلت پیش‌پا افتادهٔ خودش) را برمی‌تابد. خیال، آرام‌ترین شهری که تنها صدای اضطراب آن را مشوش می‌ساخت.

«تاقچه‌های پر از دندان» هبوط به دنیایی است که چرخهٔ زیست در آن لابه‌لای اوراق تقویم‌های قدیمی از حرکت باز ایستاده است. دندان‌ساز، زمان را گم کرده و جهت بازسازی گذشته، در طول و عرض خاطرات پرسه می‌زند. رشد بی‌رویه و سرسام‌آور گیاهان، خانهٔ مادام را در خودش فرو بلعیده و فراموشی گیاهی و تاریکی سفال‌ها، قلمرو متروکش را محاصره کرده است. استحاله، هراس، مسخ، سبعیت و سکون، واژه‌های این جهان مشکوکند. دهشت و دیرباوری دندان‌ساز یادآور کابوس‌های مکرر راوی بوف‌کور است؛ او که در بیداری نیز به حجم و بعد و حضور آدم‌ها و اشیای پیرامون شک می‌نمود و خود را روحی سرگردان در دنیایی وهمی می‌پنداشت. «تاقچه‌های پر از دندان» در تصرف نشانه‌هاست. اساس زیبایی‌شناسی قصه، بر شک استوار است و نویسنده بر این باور دکارتی است که باید در همه چیز شک کرد؛ جز ذهنیت شک‌کننده.

«یک حادثه کوچک» یک اتفاق ساده در کارنامه نجدی است. نوستالژی بی‌رمقی است که هیچ یک از کدهای فرهنگی نجدی را دربر ندارد. مفهوم نارفیقی که مؤلفه‌ای مبتذل و سطحی است عمیقاً محدودهٔ معنایی‌اش را تهدید می‌کند. قصه، سطحی تخت دارد و انباشته از دیالوگ‌های نامکمل است. این قصه آبستن هیچ اوج و فرودی نیست.

گم کردن تعمدی نخ روایت و غوطه خوردن در ناخودآگاهی نوشتار در «مرثیه‌یی برای چمن» به اوج می‌رسد. از جمله شگردهای اثرگذار نجدی آن است که او مرتاضانه می‌کوشد تا جمله، هنگام خواندن، به وضوح دیده شود نه شنیده. تکه‌های پازل نثر در نهایت اشارتگری و ایجاز کنار هم چیده می‌شوند. کلمات زنجیروار به هم بسته می‌شوند تا تصاویر در نهایت شفافیت و وضوح خودنمایی کنند. جابه‌جایی حواس شالودهٔ معنایی نثر اوست. کلمات این نثر یک به یک امضای او را بر دوش می‌کشند. شاید همین افسون‌زدگی بی‌حد در مقابل این شگرد باشد که نبوغ نجدی را از تجربه‌گری انواع دیگر نثر بازداشته و او را به ورطهٔ خلاقیت تک‌ساحتی سوق داده است.

مرتضی به شب پیوسته‌ای است که میان کورسوی ستاره‌ها راهی به دیگر سو می‌جوید. او هیچ رؤیای مشترکی با دیگران ندارد. گرزن آباد با باورهای موروثی و غرایز بدوی‌اش زندگی می‌کند؛ اهالی میان سنت و خرافه متولد می‌شوند؛ به میانسالی می‌رسند و می‌میرند تا نسل از پس نسل زیر سنگ قبرهای قدیمی و محو، از خاطره‌ها زدوده شوند. خاطرات مرتضی ـ که کم از کابوس ندارد ـ هر چه بیشتر باعث غریبگی اوست: «مرتضی لنگش را توی خزینه باز کرد، دوباره بست و سرش را برد توی آب داغ. آب، بی‌صدایی و داغی اتاقک اوین را داشت.» قصه «من چی را می‌خوام پیدا کنم؟» از قعر دیالکتیک خاموش رواقی‌گری و دم‌غنیمتی مرتضی و طاهر سربر می‌کشد. طاهر (هم بند مرتضی) پس از آزادی، به لحظه‌ها چسبیده و از شادی‌های کوچک تغذیه می‌کند؛ اما مرتضی این رواقی تلخ، به شادی این خوشبختی‌های کوچک می‌خندد و پشت به فانوس‌های روشن، بی‌صدا به درون شب می‌خزد.

«مانیکور» زیبایی‌شناسی مرگ است. در این قصه، مرگ فرصتی بیشتر از زندگی دارد. تلخ‌اندیشی غریزی نویسنده، موجب هر چه بیشتر تکیده‌تر شدن و ناشناختنی‌تر شدن آدم‌هاست: «زنی دستش را از لای چادر بیرون آورد. دستی که ترک برداشته و سفیدک صابون لای انگشتانش پاک نشده بود. با ناخن‌های حنا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیژن نجدی
دوباره از همان خیابان‌ها
نشر مرکز، چاپ اول، تهران، اسفند ۱۳۷۹

گذاشته دراز شد و یک بسته دارو را گرفت.» ملیحه و مرتضی در تنهایی مطلق از هم دور افتاده‌اند؛ یکی در مرگ و دیگری در زندگی. هیچ تسکینی وجود ندارد. در برزخی مخوف (فرصت حیات) همه به سوی مرگ درحرکتند.

«زمان نَه در ساعت» افسانهٔ آفرینشی شتابزده است. انسان زاده می‌شود تا عصیان کند؛ این عصیان ممکن است او را به هر جایی سوق دهد؛ به میان ما، علیه ما یا هیچ جا. مجید کودکی است در کانون انحطاط و زوال. معصومیتش از درک تباهی و مفاهیم هستی‌شناسانه عاجز است. مادربزرگش نیز او را در باور عوامانه‌اش ـ که آمیزه‌ای از شرم و نادانی است ـ سهیم می‌سازد: «آدم‌ها زیر کدو به دنیا میان، توی آن باغچه.» این باور ابتدایی در ذهن کوچک مجید، بدل به صورت مثالی‌ای می‌شود که تنها در لحظهٔ مرگ، جلوهٔ رد و معارضه به خود می‌گیرد: «تا مجید بتواند خودش را به گودال بیندازد. نصف صورتش مثل یک ورق کاغذ کنده شد. یا سر به طرف علف رفت. پاهایش هنوز بوی پوتین را می‌داد. تمام تابستان اطرافش را گم کرده بود. کمی توانست غلت بزند و یکی از شانه‌هایش را به سنگ بزرگ تکیه دهد. کمی توانست فکر کند. دستش را بر برداشتن یک مشت از تابستان دراز کرده بود که نوک انگشتانش روی انحنای سنگی کشیده شد: ـ چقدر شبیه کدوست! آدم که زیر کدو به دنیا نمیاد، مادر بزرگ!.» «زمان نَه در ساعت» ساختاری پلکانی و مقطع دارد. مجید پله‌پله (کودکی، بلوغ، سربازی) به پایان فرصت خود نزدیک می‌شود تا زندگی آشوب‌زده‌اش لمحه‌ای کنار مرگ آرام گیرد.

«بی‌فصل، نادرخت» یک روز آخرالزمانی است. آدم‌ها هر یک به گوشه‌ای از روزمرگی و رخوت پرت شده‌اند. برج خالی از ساعت میدان، ملال شهر را دوچندان می‌سازد؛ این ملال حامل گونه‌های مختلف تباهی است: مادران، کودکان مونگول می‌زایند؛ خیابان‌ها بیهوده امتداد می‌یابند و تک‌تک آدم‌ها دور از هم در برزخی هول رها می‌شوند. سرنوشت تاریکی به گرد مرتضی (کتابفروش دوره‌گرد) چمبر زده است. او از سر عجز به هر کارگی تن درمی‌دهد و در خیال از اجتماع انتقام می‌گیرد: «به سختی بیست ساله بود. پاهایش به اندازه یک جفت چکمه درد می‌کرد و شقیقه چپش تا زیرچشم به اندازهٔ خاطره سیاه شدهٔ یک مشت خونمرده بود. سه روز پیش بساط کتابفروشی او را از پیاده‌روی کنار بانک ملی جمع کرده بودند و او هر دو روز گذشته (دلم می‌خواد بزنم یه چیزی رو بشکنم) لخ و لخ در خیابان‌ها و محله‌های رشت راه رفته بود. حتی یکبار به سرش زده بود که سنگی را به طرف چراغ راهنمایی پرت کند.» در این برهوت هرز، هر دستی اشارتگر هیچ است.

«روان رها شده اشیا» آمیزه‌ای از تاریخ و مالیخولیاست. عالیه خود را در دیگری باز می‌جوید. دیگری (زن مستاجر) حضوری شبه‌گون دارد تا عالیه فرصت یابد خاطرات پیر شده‌اش را مرور کند. سرنوشت موازی، آن دو را به هم پیوند می‌زند. او آیندهٔ دیگری و دیگری گذشتهٔ اوست. هر دو به حاشیه رانده شده‌اند تا باقی مانده زندگی را در مرز توهم و فراموشی ادامه دهند. عالیه از خود تصوری فراتر از آنچه که هست ندارد و قادر نیست برای همیشه میان دو شمایل آونگ شود: «و عالیه به‌خاطر آورد که همهٔ نشانی‌ها را گفته بود. آن زیرزمینی را که اعلامیه‌ها در آن جا تکثیر می‌شد. اسم‌ها، شماره‌های تلفن و... تا مبادا آنها به شکمش مشت بزنند و آن چیز زنده و سنگین لای بند نافش خفه شود.» او جنساً به دنیایی تعلق دارد که بیشتر بر قابلیت‌های ذاتی (حس مادری) تکیه دارد تا کیفیت‌های بینشی و اعتقادی. در ذهن غریزی او هیچ باوری بر واقعیت برتری ندارد. ضعیف است و طاقت اتفاق را ندارد؛ از این رو نمی‌تواند ادای قهرمانان ملی را دربیاورد و تا آخرین دم در کنار شوهرش به کلماتی چون خلق و آرمان توده‌ها وفادار بماند. دوباره پنداریِ عالیه ساختن دنیایی است که او تعمداً آن را فراموش کرده تا ابراهیم (فرزندش) به دور از دهشت گذشته به آینده‌ای مطلوب دست یازد.

ضد قهرمانان «آن سالها، هر سال دو بار پاییز می‌آمد» نمایندهٔ یک دنیای دربسته و مخوف‌اند. آنان در نیمه‌های تاریک حیات بشری زیست می‌کنند و از کم‌ترین نشانه‌های سلامت و کامیابی برخوردار نیستند. سهراب یک کودک پیر است که تابوهای ذهنی‌اش او را به بند کشیده‌اند. نفس کند و زندگی ملال‌زده و گیاهی او بازتاب گذشته‌ای است که بر او آوار شده. هراس سهراب یک هراس متافیزیکی است؛ دلهره‌ای دیرین که انسان، از اعصار غار با خود به امروز آورده تا هراس‌های حجاری شده (سنگ نبشته‌های درون غار) راحت‌تر رمزگشایی شود: «معلم نقاشی هر هفته می‌گفت: اینها چیه‌می‌کشی سهراب؟» معصومیت سهراب لگدکوب شدهٔ حرص و خرافه‌ای است که ریشه در اسکیزوفرنی والدینش (شمسی و عنایت) دارد. در زندگی آنها واقعیت لحظه به لحظه پس رانده می‌شود و توهم تا مرز جنون گسترش می‌یابد. توهم مشترک، آنها را به این نتیجه می‌رساند که نوک پرنده از طلاست. سپس این واقعیت‌پنداری وهم در نظرشان در پنجه‌های گربه سیاه تجلی می‌یابد و سرانجام این گرداب تاریک (فوران وهم و پایان واقعیت) آن دو را نیز به کام خود می‌کشد: «مادرش با دست چپ به نانوا پول می‌داد، با زن‌های سر گذر که حرف می‌زد چادرش را باز می‌کرد و دوباره می‌بست. گاهی هم در رختخواب سر عنایت داد می‌کشید: ـ این چه وقت آمدن به خونه‌ست؟ آخرین باری که داد کشید: ـ این چه وقت آمدن...؟ عنایت تمام تنش تیر کشید. با خودش گفت «لعنت بر شیطان» و خودش را انداخت بین آینه و شمسی. گفت: نکنه من که نیستم می‌ترسی؟ سعی کرد زیاد به دهان زنش زل نزند. شمسی داد می‌زد و دندانش‌هایش تا زیر لثه‌ها زرد شده بود. ـ اگر باز هم دیر بیای دست سهراب را می‌گیرم و می‌رم پیش مادرم. ته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دل عنایت آشوب شده بود، دستهایش را باز کرد. لبخند زد و به طرف زنش رفت. حالا که اینجام دیگه از چی می‌ترسی؟ شمسی آمد که باز هم داد بکشد، دید یک لبخند طلا شده صورت عنایت را پر کرده است. سرش را به سینه شوهرش چسباند و دستش را دراز کرد فتیله چراغ نفتی را تا ته کشید پایین. صبح که سهراب به اتاق پدر و مادرش رفت دید...» فضای بیمارگون قصه یادآور فضای انزجارآمیز و استحاله‌گون فیلم مخمل آبی (دیوید لینچ) است. ملال، رخوت، استحاله و هراس به همراه سیل توهمات سیاه، این دنیای تیره و تار (اسکیزوفرنیک) را برمی‌سازد؛ دنیایی که آدم‌ها مثل حشرات به سایه‌ها و تاریکی تعلق دارند.

نقش‌های کنده شده روی در زندان، فریادهای فروخورده‌ای است که یک روح از نزدیکی سرسام‌آور دیوارها سرمی‌دهد. سلول سنگی، تنهایی و پایان موهوم، محکوم را وا می‌دارد تا همچون همزاد خویش ـ در عصر نوسنگی ـ ترس و لرز و بیم و امید خویش را بر دیوارهٔ غار (زندان) نقر نماید تا دیگری از پس او دریابد؛ اینجا دستی آفرینشگر در دل تاریکی از حرکت بازایستاد.

«خال» سفر به اوهام است. جمله‌ها از پس هم یکدیگر را نفی می‌کنند. روایت مکرر و وهمی قصه، نهان روشی مدرنی است که در آن هیچ یک از نشانه‌ها برملا نمی‌شود. همه چیز به شعور مخاطب بستگی دارد. اوست که باید از اجزاء یک کل فرضی بسازد تا به جغرافیای قصه راه یابد: «سن و سال مشخصی نداشت. یا لااقل برای من که سرم روی علف بود و مجبور بودم هر چیزی را از پایین به بالا نگاه کنم و سالهای زیادی از عمرم در اتاقی گذشته بود که روز با لامپ روشن می‌شد و تا گرسنه نمی‌شدیم باور نمی‌کردیم که ظهر شده است و همین که سردمان می‌شد خیال می‌کردیم که پاییز شده است. مخصوصاً من که باید سرم را از طبقه دوم تختخواب آویزان می‌کردم تا از کسی مثلاً کبریت بخواهم و باید هر چیزی را از بالا به پایین نگاه می‌کردم. آن خانم سن و سال مشخصی نداشت.» هیچ رویدادی در این قصه حتمیت ندارد؛ جهانی که در چرخه طبیعی خویش همه چیز را نفی می‌کند. ابهام و رمز و راز واقعی وقتی شروع می‌شود که خواننده در پایان دریابد: معشوق، مادر، زندان و خال، تنها سایه‌ها و صورت‌های ذهنی راوی‌اند و هیچ یک ـ حتی در محدوده قصه نیز ـ وجود خارجی ندارند.

«هتل نادری» مونولوگی عمیقاً بصری است: «قدم‌زنان تا چهار راه رفتم و از آن‌جا در پله‌های پلی که پیاده‌روی این طرف را به آن طرف خیابان می‌برد دویدم. از روی پل سیامک را دیدم که قاتی مردم شده بود و هر لحظه شباهتش به آنها بیشتر می‌شد. زنی روی پل بچه‌اش را برای دویدن من به سینه‌اش و پشتش را به نرده‌های پل چسباند. از پله‌های آن طرف پل بی‌هیچ دستوری از حزب و تلفن‌ها و یادداشت‌هایی که باید پاره می‌شد پایین رفتم و آسمان تهران پله به پله از تنم دور می‌شد و چیزی از من (حالا هر کوفت و زهرماری که می‌خواهد باشد) حضور، خاطره، شرمساری... با سیامک قدم‌زنان می‌رفت که باید ازش پس می‌گرفتم. بعد هر کدام از ما برای دیگری واقعاً یک «دیگری» می‌شد.» تسلسل خودکاوی و زنجیرهٔ اتفاقات به وقوع نپیوسته، مدار صفر درجه‌ای می‌سازد که خواننده دائماً به سوی ابتدای قصه در حرکت است. تسویه‌حساب‌های درون حزبی، از راوی آلت فعلی منفعل ساخته که خود را محاصره شده میان روز و شب می‌داند. علت وجودی‌ای جز انجام وظیفه ندارد و هر چیزی باید از فیلتر حزب بگذرد تا در قاموس او مفهوم یابد. سرشت انسان‌گرایانهٔ نجدی از چنان عطوفت عامی برخوردار است که حتی شنائت قصه‌ای جنایی ـ حادثه‌ای (هتل نادری) نیز شاعرانه است و از نمایش اعمایی و احشایی قربانیان پرهیز می‌شود. دیگری (سیامک) حضورش آنقدر دور و اشیایی است که هراس راوی از او واهمه‌ای بی‌اساس می‌نماید؛ این راوی است که برای خود دلهره می‌آفریند تا در سایهٔ تاریک ترس زندگی کند. هراس مرضیِ راوی، شرط بقا نیست؛ هنجارمندی مفرطی (مخربی) است که او را به ویرانی می‌کشاند؛ قبل از آنکه دیگری به او شلیک کند.

قصه «می‌دانست که دارد می‌میرد» تاریخچهٔ شکار انسان است. در متن سرزمینی هرز، جانی پاک سوراخ‌سوراخ می‌شود تا دوباره نوع بشر به حاشیه رانده شود. مرتضی از پوسته خویش فراتر می‌ایستد و در مسیر گلوله‌ها قرار می‌گیرد. هر استخوانی که از او خرد می‌شود بشریت به خاک می‌افتد؛ اما او زانو نمی‌زند و به خاک نمی‌افتد و ایستاده و سوراخ سوراخ به میان فصول پرت می‌شود: «پاییز آنقدر خودش را به پاهای مرتضی مالید تا توانست خون زانوی او را بند بیاورد. مرتضی پایش را از مچ تا ران لای شاخه‌ها گذاشت و پیراهنش را دور شاخه‌ها پیچید و آستین‌ها را دور زانو و زخم گره زد و خیس از عرق زمستان را بغل کرد. صدایی که از رودخانه به گوش می‌رسید. زیر بغل مرتضی را گرفت و او توانست که بایستد. چند ژاندارم انگشتان را روی ماشه گذاشتند. و مرتضی سوراخ. سوراخ. سوراخ شد. و با پایی پر از شاخه‌های زیتون به طرف پاییز رفت.» دوگانگی مألوف شخصیت‌پردازانهٔ نجدی اینجا جای خود را به یگانگی شفافی (مرتضی) می‌دهد که میان چندگانگی دیگران به دام می‌افتد. در پایان این سرگرمی سبع (شکار انسان)، مرتضی نفس در نفس خاک درمی‌اندازد و طبیعت با چهار فصل سر برمی‌کشد و او را چون ریشه‌ای در دل خویش جای می‌دهد؛ تا تاریخ، استخوان‌های او را گم نکند.

«به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن....» روایت تلخکامی نسلی است که دائماً از کابوسی به کابوس دیگر در سفر است. از صف بیرون‌زدگانی که تاوان خروج خویش را با خون می‌دهند و میان عوام‌زدگی اجتماع به بیگانه بدل می‌شوند. قلمرو پرستی و گذشته‌گرایی شالودهٔ امنیت عوام است. آنان پیوسته در حاشیه می‌مانند تا عقوبت حادثه از سر بگذرد. هیچ سلک و سلوک و باوری در نزدشان بر چرخه روزمرگی رجحان ندارد. هرازگاهی میل فرو مردهٔ جنایت، اعصاب خسته‌شان را به تماشای مراسم اعدام می‌کشاند تا با دیدن زشتی مرگ، حس زنده بودن بیمارگون‌شان تقویت شود: «بیرون از پنجره، سیاهکل ساکت بود و شاه روی صفحه اول روزنامه کیهان کنار سفره لبخند می‌زد. مادرم ماهی‌تابه را روی همان لبخند گذاشت و گفت: مبادا فردا راه بیفتی دوره و پرچانگی کنی. گفتم: چی؟ ـ فقط گوش کن ببین مردم چی می‌گن ـ مردم آنقدر ترسیده‌اند که... گفت: اونا نترسیده‌اند، دارن کیف می‌کنند و خودشون حالیشون نیست. می‌دونی روز اعدام مرتضی چند نفر صبح کله‌سحر از خواب پا شده و ساعت‌ها روی زمین، همین جا که حالا فوتبال می‌زنن روی علف نشسته بودند تا ژاندارم‌ها مرتضی را بیارن و حالا مادرم با استخوان‌های گلویش حرف می‌زد و من فقط چرق چرق شکستن چند تا استخوان را می‌شنیدم و صورت مادرم، همین طور بی‌خود بی‌خود خیس شده بود.» در نظر اهالی، جنگل سیاهکل، سیاههٔ متروکی است که ترس می‌آفریند و سکوت. داغ ترس دهان تک‌تک‌شان را بسته، لاجرم در هزارتوی خرافه مأمنی امن می‌جویند؛ تا از اتفاقات تازه، افسانه‌ای کهن سازند و خاموش و گنگ از عهد جدید به عهد عتیق کوچ می‌کنند تا از هجوم حقیقت در امان باشند.