آواز

اما بیاید از واقعیات صحبت نکنیم. واقعیات، دیگر برای هیچ کس اهمیت ندارد. آنها فقط نقاط عطفی برای ابداع و استدلالند. در مدرسه‌های ما، به ما شک و هنرِ فراموش‌کردن می‌آموزند؛ از همه بالاتر، فراموش کردنِ آنچه که شخصی و محلی است. ما در زمانی زندگی می‌کنیم که تداوم دارد،اما خود را تربیت می‌کنیم تا در ابدیّت زندگی کنیم.

بورخس

جعفر مدرس صادقی با سه مجموعه داستان: بچه‌ها بازی نمی‌کنند (۱۳۵۶)، قسمت دیگران و داستانهای دیگر (۱۳۶۴) و دوازده داستان (۱۳۶۹) و شش داستان بلند: نمایش (۱۳۵۹)، گاو خونی (۱۳۶۲)، سفر کرا (۱۳۶۸)، بالون مهتا (۱۳۶۸)، ناکجا آباد (۱۳۶۹)، و کلاغ اسب (۱۳۷۰)، از پرکارترین نویسندگان این دوره به شمار می‌آید، از ستایندگانِ نویسندگان جدید آمریکایی است و به ایجاز در داستان، اعتقادی راسخ دارد، اما در آثارش تلاش برای ایجاد نوع تازه‌ای از رمان که ویژگی افسانه‌های کهن را داشته باشد، حس می‌شود. چندان درپند واقع نمایی نیست و در دنیای افسانه‌ای داستانهایش، وقوع حوادث شگفت و دور از ذهن، امری بدیهی به شمار می‌آید؛ گویی حادثه‌ها زاییدهٔ رویاهایند یا به قول بورخس: «واقعیت یکی از اشکال رؤیا» است. داستان شروعی واقعگرایانه دارد، اما به زودی رؤیایی در رؤیای دیگر در می‌غلتد و فضا رازآمیز می‌شود، وهم، سیر واقعیت را متشنج می‌کند و بحران داستان را پدید می‌آورد. قهرمان داستان با از سرگذراندن بحران، وقوفی تازه به هستیِ خود می‌یابد.

مدرس صادقی داستانهای وهمناکی می‌نویسد که ساختاری جست‌وجوگرانه دارند. برای همسطح کردن واقعیت روزمره با حوادث فوق طبیعی، با لحنی عادی و حق‌به‌جانب، داستان را روایت می‌کند. و همین لحنِ بی تفاوت و سرد است که خواننده را کنجکاوِ دانستنِ ادامهٔ داستان می‌کند. اما برای آنکه خواننده داستان را قانع‌کننده بیابد، گاه به شرمی خسته کننده از جزئیات می‌پردازد، ریتم داستان را کند می‌کند تا رخوتی را که برای باور کردن فضای داستان لازم است، القا کند. اما پرگویی در وصف، گاه به نادیده گرفتنِ اصل «انتخاب» حوادث منجر می‌شود و نویسنده به جای دنبال کردنِ زمانِ دستچین شدهٔ داستانی، زمانِ زندگی را پی می‌گیرد. در این بخشهاست که نویسندهٔ خیالپرداز و معتقد به ایجاز، آشکارا تخیل خواننده را دست‌کم می‌گیرد و داستان خود را توضیحی و گزارشی می‌سازد.

نویسنده، ناهمخوان با واقعیت موجود، به فکر آفرینش واقعیتی دیگرگون در داستانهایش است تا در آن جهان آرزوی تغییر را همپای حسرت روزگار فته بپروراند. مدرس صادقی نسبت به مشغله‌های اجتماعیِ نویسندگان رئالیست، بدبین است. اما نوشته‌هایش حاوی انتقاد از شرایطی است که بی‌خویتی آدمها را سبب می‌شود و میلِ گریز را در آنها بر می‌انگیزد. آدمهای داستانهایش که تاب تحمل کابوسهای خود را ندارند، با حسِ فرو روندگی به دلِ وهم، درصدد گریز از موقعیت نادلپسند خویشند. اینان که از عرصهٔ زندگی اجتماعی پرت افتاده‌اند، با نوعی احساس حیف شدگی در خیال، علیه محدودیتها به ستیزه می‌پردازند، اما گام به گام در دنیای درونی خود بیشتر فرو می‌روند. همان‌طور که از لحاظ ساختاری نیز در مسیر خطی داستانها از طریق وهمناک شدن فضا، گریزگاههایی به فراواقع ایجاد می‌شود.

آدمهای مدرس صادقی که موقعیت اجتماعیِ پیشین و تکیه‌گاههای روحیِ خود را از دست داده‌اند و توان پذیرفتنِ نقش اجتماعیِ تازهٔ خود راهم ندارند، در گریز از روزمرگی، درگیر حوادثی شگفت می‌شوند. اینان یا مردان جوان بی‌کارند که با نوشتن، به نوعی برون افکنی روانی و خود درمانی دست می‌زنند، یا پیردختران مالیخولیایی که شادابی و جوانیشان را صرف نگهداری از پدر یا مادری از کار افتاده کرده‌اند. دختران جسور که در طلب سهم خود از هستی با محیط درگیر می‌شوند- مثل پری در نمایش یا جهان در کلاغ اسب- نیز به درکی تراژیک از زندگی می‌رسند. در جهانِ داستانهای مدرس صادقی، کودکی، گم‌شدن است و پدر، از دست دادن؛ زخمه‌ای است بر روح که تأثیر ویرانگرش را در بزرگسالی به صورت روانپریشی نشان می‌دهد، خانواده‌ها از هم می‌پاشند و تمایل به رفتن و مهاجرت‌آرزویی همگانی می‌شود، همه، هستیِ ویرانی دارند و به سفری در ذهن می‌روند، زیرا به قول بونوئل: «ما در درون خودمان زندگی می‌کنیم. هیچ سفری واقعیت ندارد.» داستان تا وقتی ادامه دارد که سفر ادامه دارد؛ وقتی سفر تمام شود، به منزل آخر رسیده‌ایم. سفر یک‌جور نپذیرفتن واقعیت موجود و مسئولیتهای تحمیلی هم هست. اما سفرها هم بالاخره پایان می‌پذیرند و آدمها می‌ایستند تا خیره در تهیِ سترون روبرو، یأس و مرگ را تجربه کنند و با رود هستی به باتلاق مرگ بپیوندند.

***

حسن عابدینی

غریبی از دور دست

مدرس صادقی، نخستین آثارش را با الهام از تجربیات دوران نوجوانی می‌نویسد. بعدها نیز می‌کوشد حال و هوای دنیای کودکانه را با توصیف خیالین واقعیت، حفظ کند. نمایش خاطراتی از گذران دوران نوجوانی در فضای طبقهٔ متوسط اصفهان است. نویسندهٔ تجربه‌گر برای دستیابی به فرم، نثر نویسندگان آمریکایی و ذهنیت‌سازیهای ابراهیم گلستان را تقلید می‌کند. تکرارها، جمله‌های طولانی، دور زدن در اطراف یک موضوع و شرح جزئیات، کار او را با نوعی تعقید مصنوعی، ناشی از ناتوانی ازدر آوردن فرم مناسب کار، مواجه می‌کند. در گاو خونی، تکرار توصیفهای عینی و سادگی محاوره‌ای نثر، موجد لحن خاصی می‌شود که مشخص کنندهٔ آثار مدرس صادقی از نوشته‌های نویسندگان دیگر است.

نمایش، داستانِ یک بازی است که واقعیت آن را به‌هم می‌زند. علی نوجوانی است که عاشق دختری جسور و بزرگتر از خودش می‌شود، اما شکست می‌خورد و به نوعی خودنگری و کشف یأس می‌رسد. او که با شور، شروع کرده بود و می‌خواست «طبیعی» بازی کند، به ورطهٔ وهم پرتاب می‌شود و در می‌یابد: زندگی نمایشی است بی‌سروته، سراسر خشونت و بیهودگی؛ تنها وهم و رؤیا لکه‌هایی رنگین براین متن خاکستری می‌پاشند.

در آثار بعدی، احساس ناامنی اجتماعی رشد می‌کند. در داستان گاو خونی، پسرک پرشروشور به جوان رؤیابین و گوشه‌گیری مبدل شده که خوابهایش را یادداشت می‌کند. در تمامی این خوابها زاینده‌رود جریان دارد و راوی خود و پدر را در حال آبتنی یا قایقرانی برآن می‌بیند. وحشت از غرق شدن در آب، هربار سبب بیداری او می‌شود. او مثل اغلب قهرمانان آثار مدرس صادقی، جوانی است بی‌کار که با دوستانش در آپارتمانی مجردی زندگی می‌کند. یکی از دوستانش مشغول سرودن منظومه‌ای است که به گفتهٔ خود او راز ماندگاری ایران را بیان می‌کند. راوی نیز شبانه که همه خوابند به آشپزخانه می‌رود تا خوابهایش از پدر و رودخانه- «متداولترین نماد ناخودآگاه»: یونگ - را بنویسد. شخصیت پدر «خیاط پیری که دیگر مشتری نداشت و دیگر به زحمت راه می‌رفت»، اما هنوز عاشق رودخانه و آبتنی بود، خوب پرداخت شده است. پدر، گریزان از تشخص‌آفرینیهای کاذب مادر، دنبال نوعی سبکی از دست رفتهٔ هستی است. وقتی پدر- چند سالی پس از مادر- می‌میرد، راوی به اصفهان می‌رود و با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کند. اما هیچ‌گاه حاضر به پذیرفتن بار مسئولیت زندگی مشترک نمی‌شود؛ به ولگردی در محله‌های کودکی می‌پردازد و خاطره‌هایی را زنده می‌کند که همگی به افتادن در آب ربط می‌یابند. دیدنِ قایق موتوریهایی که خوزستانیهای جنگزده بر زاینده رود انداخته‌اند، پروردندهٔ رؤیایی است که معنای نمادین داستان را دربردارد: شب با پدر و معلم دوران دبستان در حال قایقرانی برزاینده‌رودند. به سوی باتلاق گاو خونی می‌روند. پدر می‌گوید: «همهٔ زندگی ما تو این باتلاقه». پسر که نمی‌خواهد زندگی منتهی شونده به باتلاقِ پدر را دنبال کند، به اشارهٔ معلم، او را هول می‌دهد تا در آب بیندازد و چون پدر از جایش تکان نمی‌خورد، خود را به رود می‌اندازد. در خوابهای بعدی، اما قایق به باتلاق می‌رسد و آنان در باتلاق غوطه می‌خورند.

حالا دیگر جهان داستان، آمادهٔ فتح شدن به وسیلهٔ خوابهاست. راوی برای گریز از زاینده رود- «که هم توی خوابم بود، هم توی بیداری‌ام»- به تهران می‌آید. اما رود هم همراه شبح پدر با او می‌آید. شبانه وقتی دارد می‌نویسد، بادی می‌وزد و پنجره‌ای را می‌گشاید که از آن در عین بیداری به جهان خوابها می‌رویم. پدر در کنار راوی حضور می‌یابد. آنچه در طول تاریخ تداوم داشته و شاعر همخانهٔ راوی می‌خواهد در منظومه‌اش بیان کند- پدرسالاری و سیطرهٔ اشباح گذشته- جوان را آشفته می‌سازد. پدر او را به تفرجی فارغ از زمان و مکان می‌برد: در تهرانِ سالها پیش به کنار زاینده رود می‌رسند و پدر خاطره‌ای می‌گوید که چون تمثیلی عمل می‌کند که رمان را به سرانجام می‌رساند. پدر در سالهای جنگ دوم جهانی با زنی لهستانی آشنا شده که آوازهایی دربارهٔ رودخانه‌ای در ورشو می‌خوانده؛ رودخانه‌ای که به دریا می‌ریخته. زن به لهستان رفته و راوی- در خواب- افسوس می‌خورد که چرا پدر با او نرفت. هستیِ زیبایش را از دست داد و رفت اصفهان تا به باتلاق بریزد و هر روز برای اینکه خود را بفریبد که روزمرگی نابودش نکرده، به کنار رود برود. اما عاقبت پشت میز کهنهٔ مغازه‌ای از چشم افتاده، به خواری بمیرد. آن حادثه در نظر پسر، بهترین واقعه در زندگی پدر بوده و حالا پسر هرچه می‌کند از خواب بیدار نمی‌شود؛ دم به دم بیشتر در آب فرو می‌رود: «به آن زیر زیرها که رسیدم فقط صدای آواز زنی توی گوشم بود؛ صدای آواز غریبی از دور دست.» رایحه‌ای رمانتیک از عشق و رهایی، حسرتی بر سبکی از دست رفتهٔ هستی.

گاو خونی مثل هر رمان خوب دیگری، به قول برجس، «نوعی شکل تمثیلی را دنبال می‌کند. این شکل تمثیلی، صرفاً برشی از زندگی نیست؛ خود زندگی است که با ظرافت در قالب ویژه‌ای شکل

گرفته است.» در این داستان، رود، همان سفر است؛ زندگی است که سفری است به سوی مرگ. آب هم رمز زندگی و حرکت است و هم نشان مرگ و نیستی.

در سفر کسرا و داستان «شوخی»، آب قهرمان داستان را به خودکشی ترغیب می‌کند. در داستان «ناخدا» پیرزن تنهایی که شوهر و پسرش در آب غرق شده‌اند، همراه غریبه‌ای- ناخدای کشتی مرگ - با جریان آب به جهان ارواح می‌رود. تصویر رود که هم حضوری واقعی دارد و هم حضوری تخیلی، نقشی نمادین می‌یابد که هم مضمون داستان را بسط می‌دهد و هم ساختمان آن را می‌سازد. رود که به قول الیوت «راز و رمز حیات و آفرینش، پیوستن زمان به ابدیّت و تولد دوباره است»، با تمامی صحنه‌های داستان پیوند خورده، حرکت آن را سبب می‌شود و ریتم و روند اسرارآمیز آن را تدارک می‌بیند. رود جاری در سرتاسر داستان که عاقبت به مرداب می‌ریزد، ادامه دهندهٔ سنتها در طول تاریخ هم هست و جوان که هوای دریای باز دارد و اشتیاقی رمانتیک به دل کندن و رفتن، پذیرای آن نیست.

***

صحنه‌های سفر کسرا در مهی از خیال پوشیده شده‌اند و کسرا جهان را همواره از پشت پردهٔ مه می‌بیند. مه بر فضای داستان، غالب است و نقشی ساختاری ایفا می‌کند؛ هم به مضمون- بحران هویت و خودباختگی- اشاره دارد و هم فرم را تدارک می‌بیند: «فقط مه بود. توی مه، هر کسی و هرچیزی و هر صدایی می‌توانست باشد و هیچ کس و هیچ چیز نمی‌توانست باشد... توی مه زمان و مکان معنی نداشت...» مه آلوده کردن، تمهیدی است برای پس و پیش بردن زمان و خوابناک کردن فضا. قطاری که کسرا با آن سفر می‌کند، در مهمی که گویی همهٔ زندگی او را فراگرفته ونشانگر ناروشنی وضعیت او در سراسر عمرش است، به منطقهٔ جنگی نزدیک می‌شود. او پس از سه سال بیکاری، دوماه است که از خانهٔ خود گریخته تا «دیگری» شودیعا خود را بازیابد. و حالا دارد به سوی مرگ می‌رود: «اهواز، منطقهٔ جنگی، آخر خط است». اما همواره نیرویی او را به زندگی فرا می‌خواند: «او داشت از دنیا می‌رفت، اما پس پسکی می‌رفت.» دوگانگی درونی بین مرگ و زندگی، واقعیت و وهم، جانمایهٔ رمان است. کسرا در جستجوی یافتن اولین وسوسه‌های بازگشت به زندگی، مسیر سفر خود را مرور می‌کند و به حادثه‌ای می‌رسد که قرار است درونمایهٔ داستان را آشکار کند؛ وقتی در شمال، از شدت خستگی به ویلایی خالی پناه می‌برد، سودابه او را به جای برادرش- یوسف گم گشته- می‌گیرد، کسرا درگیر ماجرای آنها می‌شود. در فصل طولانی «بوی ردا»، سودابه از گذشتهٔ خود و یوسف می‌گوید. اما این تاریخچهٔ خانوادگی، هماهنگی رمان را بر هم می‌زند و شکافی در هماهنگی عناصر داستان- ترکیب آن- می‌اندازد. پرگویی نویسنده برای ساختن شخصیت زن، زمینه‌های مالیخولیایی شدن او و طبیعی جلوه دادن هول و ولای رمان- اشتباه گرفته شدن کسرا به جای یوسف- است. این زمینه‌سازیها با منطق کار نویسنده‌ای که بدون اشتیاق به دنبال کردن روال علت و معلولی ماجراها در خیالها شیرجه می‌رود، جور در نمی‌آید؛ وضوحی که با فضای مه‌آلود و پرتردید داستان، ناهماهنگ است و چشم خواننده را می‌زند. کسرا در محیط نابهنجاری که برخورد موافقی با او ندارد، در جست‌وجوی خویش است. ماجرای یوسف و دخترکش که کسرا را پدر می‌نامد، عمده‌ترین وسوسه‌ای است که او را به زندگی می‌پیوندد. اما وقتی دخترک می‌فهمد که او پدرش نیست، بی‌خبر آنجا را ترک می‌کند و خاطرات گم‌شدن خود در دوران کودکی را به یاد می‌آورد؛ حالا هم گمشده‌ای است که خود را نمی‌یابد. حتی دیگر یوسف هم نمی‌تواند باشد که از اشارات سرایدار، فهمیده جایی همین نزدیکیها به خواری مرده. با مرگ یوسف، کسرا گامی به عاقبت خود نزدیکتر می‌شود؛ به تهران بر می‌گردد، محلهٔ دوران کودکیش را می‌یابد، اما جز ترسهای آن سالها چیزی به یاد نمی‌آورد. به خانه‌اش می‌رود، زنش در را باز می‌کند اما او را نمی‌شناسد. کسرا می‌گوید با کسرا کار دارد، «زن سرش را برگرداند و صدا زد: کسرا: با تو کار دارند!» مردی می‌آید دم در. کسرا او را می‌شناسد: «خود کسرا بود... و آن که تا چند لحظه پیش داشت کفشهای گلی‌اش را با پادری پاک می‌کرد مرد غریبه‌ای بود که هرکه بود، کسرا نبود.» در غیاب این آدم دوشقه شده، زندگی ادامه یافته. آیا او درخانه حضور داشته و این همه ماجرا در رؤیا براو گذشته؟ برای گریز از ملالی که او را دوشقه کرده؟ «آن که رفته بود و می‌خواست هیچ وقت برنگردد هرکه بود، کسرا نبود. یا، دست‌کم، یک کسرای دیگر بود. دوتا کسرا نبودند. یکی رفته بود، یکی مانده بود.» و حالا «اگر قرار است کسرا نباشد، دست‌کم یوسف باشد». و چون نمی‌تواند یوسف هم باشد، به سوی آخر خط حرکت می‌کند.

کسرا در این سفر، معنای راستین زندگی خود را در می‌یابد. سفری که در مه و ندانستن شروع شده بود، پایان یافته و کسرا «حالا وجود نداشت. نه کسرا بود، نه یوسف. هیچ کس نبود... عکس تکی دیگر نباید می‌گرفت. عکس دسته‌جمعی باید می‌گرفت. از سربازهایی که عکس فوری دسته‌جمعی می‌گرفتند خواهش کرد بگذارند گوشهٔ عکسشان بایستد.» کسرا در پایان به سربازان می‌پیوندد؛ آدم از دست رفته به جمعی می‌پیوندد که به دنبال سرنوشت نامعلومی می‌روند. انتقادی پوشیده از جنگ، همشکلی و از بین رفتن فردیت خلاق. کسرا مستهیل می‌شود. مرگی معنوی، باختن هویت فردی و گم‌شدن در جمعی که از خود اراده‌ای ندارد.

راوی داستان ناکجا آباد به گذشته‌های دور سفر می‌کند، اما او نیز مثل کسرا، تسلای خاطری نمی‌یابد؛ باز می‌گردد و از دست می‌رود. در داستان «مدینهٔ فاضلهٔ مردخسته» از بورخس، مردی در راه است. باران شروع به باریدن می‌کند. مرد به خانه‌ای می‌رود و در آنجا مردی را می‌بیند که به زبان لاتین حرف می‌زند و به او می‌گوید: «از لباستان چنین پیداست که از قرنی دیگر می‌آیید.» داستان بلند ناکجا آباد نیز تفکری است دربارهٔ مدینهٔ فاضلهٔ مردی خسته؛ سفری است به زمانهای گذشته و آینده.

جوان عتیقه‌فروشی برای وصول طلبی به شهرستانی می‌رود. در راه، بنزین تمام می‌کنند و در میان بیابان می‌مانند. جوان در حین دور شدن از جاده، زمین می‌خورد و ساعتش از کار می‌افتد. از بند زمان واقعی رها می‌شود. پس از ساعتها سرگردانی، زنی را می‌بیند که گله‌ای آهو می‌چراند. در پی زن (آسیه) به قصری کهن می‌رسد. داستان به جَوی وهمناک وارد می‌شود. در قصر، مردی می‌بیند شبیه نقشهای سنگی روی دیوار. مرد که دارا نام دارد، نگران حملهٔ سکاها (در دوران هخامنشیان) است. جوان چند روزی در قصر گمگشته در تاریکجاهای تاریخ می‌ماند؛ آنجا «ناکجاآباد» است. دارا و آسیه در امن و امانند، نه غذا می‌خواهند و نه سرما و گرما را حس می‌کنند. اما جوان شب را در سردابی گور مانند می‌گذارند و طی کابوسی، خاطرهٔ مرگ پدر را به یاد می‌آورد. آسیه برای او از زندگی خود و آشنایش با دارا و اردشیر می‌گوید. رمان از فضای وهمناکِ معمایی به فضای زندگی روزمره وارد می‌شود و این فضا باردیگر، وقتی دارا شروع به روایت می‌کند، آکنده از رمز و راز می‌شود. تغییرِ راویان و زندگیها به نویسنده امکان می‌دهد که به شکلی نامحسوس، مرز بین گذشته و آینده را در نوردد. اردشیر در گذر از تونل زمان به دوهزار سال بعد می‌رود و چون عاشق می‌شود در آینده می‌ماند و در چنبر روزمرگی گرفتار می‌شود. دارا اما با شنیدن خبر تهاجم دوبارهٔ سکاها، به گذشته باز می‌گردد.

خواننده باید در حال و هوای داستان قرار گیرد، از سنگینی بارهستیِ متداول بگریزد و به تخیل خود، مهدان دهد. مثل آسیه که حرف دارا را باور

می‌کند و با او به ناکجاآباد می‌آید. در واقع او و همهٔ قهرمانان آثار مدرس صادقی که سفر آغاز می‌کنند، می‌خواهند «از خواب این روزگار پرسروصدای آدمهای عجول و سکه‌های بی‌قدروقیمت و رفتن‌ها و مردن‌های بی‌سرانجام بیدار» شوند و در جستجوی «اصل» خویش راهی گذشته شوند.

آسیه همراه راوی تا کنار جاده می‌آید و از او می‌خواهد در تهران نزد اردشیر برود و بلد او برای رسیدن به ناکجاآباد شود: «سردیِ دست آسیه به تمام تنم نفوذ کرد. لرزیدنم گرفت، اما جرئت نمی‌کردم دستم را از توی دستش بکشم بیرون. از این سرما به وحشت افتادم.» جوان به اتومبیلی که با آن سفر می‌کرده باز می‌گردد. از جهان رؤیایی به دنیای زشت حرص و ولع گام می‌نهد. گویی زمان کوتاهی گذشته است و جوان در آن دنیای مرده، زندگیی آرزو شده دیده است.

در تهران نزد اردشیر می‌رود- ده سال گذشته است- او و مادر آسیه را به قصری می‌رسانند؛ قصری که «منزل آخر» است و خود نیز روانهٔ شهری می‌شود با کاخهای بلند سنگی که نگهبانانش نیزه به دست، روی باروهای آن پاس می‌دهند. جاده‌ای که به قصر می‌رسد، جادهٔ زندگی است با کابوسها و رؤیاهایش و ناکجاآباد در پایان این جاده، منزل آخر است. گویی مرگ‌تنها گریزگاهِ آدمهای داستان از ابتذال چیره بر زندگی است.

***

مدرس صادقی با نشان دادن سرگشتگی انسان مضطرب وگیر افتاده در لایه‌های رمزآمیز واقعیت، فضایی کابوس مانند و دلشوره‌آور می‌سازد. اما در کلهٔ اسب با قرارگرفتن در معرض تأثیرات سیاسی روزمره، نمی‌تواند سبک خاص خود را بپروراند و داستان را فدای تبلیغ پیامی می‌کند که از بیرون به آن تحمیل شده است و فضای زیبای عاطفی آن را شعاری می‌سازد.

داستان، براساس دیده‌ها و تفکرات مرد هویت باخته‌ای شکل می‌گیرد که در جست‌وجوی منفذی به رهایی در دیوار بلند هستی خویش است. کسرا مرد بیکار و «درمانده و عاصی»، در پارک با دختر کردی به نام «جهان» آشنا می‌شود که به دنبال برادرش- قباد- می‌گردد که بیمار روانی است. وقتی قباد را می‌یابند، متوجه می‌شوند که او و اقوام دیگر، دنبال جهان می‌گشته‌اند و او را «گم‌شده» می‌پنداشته‌اند. عشق کسرا و جهان با یک «گم‌شدن» شروع می‌شود و گم‌شدن و پی هم‌گشتن، سرشت آن و عامل به‌هم پیوستن ماجراهای داستان می‌شود. داستان در سالهای ۵۸ تا ۶۰ می‌گذرد؛ شوروشوق آن سالها در بحثهای کسرا و جهان نمود می‌یابد. جهان می‌خواهد پارتیزان شود، کسرا اما می‌کوشد او را به عرصهٔ زندگی معمولی بکشاند. جهان دوست داشته نقاش شود؛ پدرش هم نقاشی می‌کند، اما «فقط کلهٔ اسب را خوب می‌کشید.» در بیستون هم نقشهای برجستهٔ روی سنگ را صاف کرده بودند، «اما کلهٔ اسب خسرو خوب مشخص بود.» با رفتن جهان به کردستان، تلاش کسرا برای یافتن جهان گمشده‌اش آغاز می‌شود. به بیمارستانی که قباد در آن بستری است می‌رود و به دفتر خاطرات جهان دست می‌یابد و ازعشق او به خودش مطلع می‌شود، راهی کردستان می‌شود. نوعی سرخوشی و شیدایی، بی‌قیدی و بار تعهدات زندگی را نپذیرفتن، به بخشهایی از رمان، فضایی شاد و صمیمی می‌بخشد. اما در کردستان، تزعقیدتی نویسنده از لابه‌لای دیالوگها پیش می‌رود و در ساخت رمان تَرَکهایی ایجاد می‌کند.

جهان که فقط به سیاست می‌اندیشد، کسرا را وا می‌دارد تا قباد را- که مزاحم پارتیزان شدن اوست- بکشد. در فصلِ «شیرینکاری فرهاد» که چون دیگر عنوانهای فصول رمان، طنزآمیز است، شک در دل کسرا لانه می‌کند: «همهٔ این بازی برای چی بود؟» او که در پی سَبُکی زیست بود، درگیر ماجرایی خطرناک می‌شود. قتل، آنان را چون دو غریبه از هم جدا می‌کند. کابوس جسد قباد بر ذهن و روح کسرا سنگینی می‌کند. هرچه از ۵۸ به سوی ۶۰ می‌آییم، فضای اجتماعی رمان بسته‌تر می‌شود تا اینکه در فصل روایت ذهنیِ آشفتگیهای کسرا، یکسر تاریک می‌شود. کسرا به تهران باز می‌گردد، زنش فهمیده که او عاشق شده و کسرا که می‌داند «بازی را باخته» در سفرهای بعدی به کردستان در می‌یابد همه‌چیز خواب و خیال بوده و عشقِ خوشبخت وجود ندارد و او وسیله‌ای بوده تا جهان به خواست خود برسد. جهان در آغاز «احساس سبکی و آزادی» می‌کند، کسرا را به پیوستن به گروه خود فرا می‌خواند. کسرا اما در پی مأمنی می‌گردد: «می‌رفتند یک گوشهٔ دور افتادهٔ خیلی از تهران دور، خیلی ازکردستان دور، جایی که دست هیچ کس به آنها نرسد- هرجا که بشود کار پیدا کرد، بشود خانه‌ای پیدا کرد که خانهٔ خودشان باشد. و این خانه، حقا اگر تاریکترین و تنگترین دخمهٔ دنیا هم بود، بهترین جای ممکن بود. امن‌ترین جا.»

در این رفت و آمدها جهان هم در درستی کار خود شک می‌کند؛ هیچ چیز آن‌طور که او فکر می‌کرده نیست. در صحنهٔ پایانی، آن دو در بیستون قباد را می‌بینند: مرده‌ای زنده شده تا بر بازی‌خوردن آنها پوزخند بزند.

کسرا به خانه بر می‌گردد و داستان را برای زنش تعریف می‌کند. جهان خودکشی می‌کند. کسرا که تاب ملال روزمره- که دریافتنیهای پایان ناپذیر زنش نمود می‌یابد- را ندارد، بار دیگر «گم» می‌شود. از او دفترچه‌ای می‌ماند با نقشهای درهم و برهم «کله‌ی اسب». اسب رهواری که فقط کله‌ای از او مانده است؟ و کسرا اسبی که پای رفتن ندارد و فقط در ذهن - در کله - می‌تواند برود؟ *

* بخشی از جلد سوم صد سال داستان‌نویسی در ایران