

دنیای رویاهای معیوب: نگاهی به رمان **پرنده‌ی من** فریبا وفی

نویسندگان: نیما پرژام-محسن ملکی

«مهای پرواز است این دو بال /

و من سر آن دارم که به عقب برگردم»

گرهارد شولم، سلام فرشته

در نگاه اول، **پرنده‌ی من** اثر فریبا وفی نمونه‌ای دیگر از رمان‌های نویسندگان زنی به نظر می‌رسد که قهرمان اول

آنها زنی خانه‌دار است و در آن قرار است صدای زن خانه‌دار و دغدغه‌های روزمره‌ی فضای اندرونی ثبت شود، یعنی

اثری که در دل سنتی جای می‌گیرد که زویا پیرزاد و گلی ترقی غالباً از نمونه‌های شاخص آن تلقی می‌شوند. اما از

قرار معلوم این رمان تفاوت‌هایی اساسی با برداشت رایج از این سنت دارد. هدف رمان **پرنده‌ی من** نه صرفاً صدا دادن

به زن و ثبت زندگی روزمره‌ی زنان خانه‌دار، بلکه ثبت حضور تناقضات کلی جامعه در دل زندگی روزمره‌ی زنانه و

فضای اندرونی خانه است. خانه در این اثر همچون موندایی بی‌پنجره است که نه پناهگاهی برای گریز از آنتاگونیسم‌های اجتماعی، بلکه عرصه‌ی ظهور آنهاست: «ناامنی مثل گربه‌ی کثیفی به خانه آمده و می‌داند اگر چشمانم را روی هم بگذارم صدای خرخر شومش را در خواب هم خواهم شنید» (ص ۱۳۱). برای مثال هنگامی که راوی پس از سالها مستاجر بودن سرانجام خانه‌دار شده است از «حس‌های کوچک و ناچیزی» سخن می‌گوید که به او «احساس آزادی» ناشی از مالکیت می‌دهند، اما دقیقاً در همین «حس‌های کوچک و ناچیز» است که شاهد رسوب تضادهای طبقاتی و آنتاگونیسم اجتماعی هستیم:

حالا آزادیم اثاث‌مان را بدون ترس از در و دیوار خوردن، جابجا کنیم. بچه‌ها آزادند با صدای بلند حرف بزنند. بازی کنند. جیغ بزنند و حتی بدونند. من می‌توانم عادت هیس‌هیس کردن را مثل یک عادت فقیرانه برای همیشه کنار بگذارم (ص ۱۰).

شاید بهترین راه برای ورود به تناقضات این رمان سطر آغازین آن است. نقطه‌ی شروع رمان اغلب تنش‌زاترین نقطه‌ی بحرانی آن است و این امر از الزامی ساختاری ناشی می‌شود. شاید به همین دلیل است که هوراس سطر اول شعر را هدیه‌ی خدایان می‌دانست، آستانه‌ای که صحنه را می‌چیند و قاب اصلی اثر را می‌سازد. عجیب نیست که به یادماندنی‌ترین بخش بسیاری از رمان‌های بزرگ سطور آغازین آنهاست؛ آغاز مشهور **بوف کور** شاهدی بر این

مدعاست: «در زندگی زخم‌هایی هست که...». این اشاره به «زخم» در آغاز این رمان نقشی ساختاری دارد. زخمی که

کل رمان پنداری از درون آن زاده می‌شود و کلیت فرمال اثر هدفی جز جسم بخشیدن به این زخم ندارد.

آغاز رمان **پرنده‌ی من** غافلگیرکننده است: «اینجا چین کمونیست است». در کل بخش اول، واریاسیون‌های دیگری

از این جمله می‌بینیم: «اینجا بیشتر هندوستان است»؛ «اینجا، چه چین چه هندوستان، پر از آدم است» (ص ۹). اما آنچه

در جمله‌ی نخست توجه آدمی را جلب می‌کند اضافی بودن کلمه‌ی «کمونیست» است. در ادامه متوجه می‌شویم اشاره

به کشور چین برای تأکید بر شلوغی و «پر از آدم» بودن محله‌ی زندگی راوی است؛ بنابراین راوی می‌توانست فقط از

کلمه‌ی «چین» استفاده کند، بی‌آنکه آسیبی به معنای مورد نظرش وارد شود. اما با در نظر گرفتن کل رمان متوجه

می‌شویم این کلمه نقشی نظیر آنچه لکان نقطه‌ی آجدن می‌نامد دارد، «شیء کوچکی که "بدان تعلق ندارد" و چونان

وصله‌ای ناجور و بی‌ربط جلوه می‌کند»، دالی که «باعث رویش یک معنای استعاری و مکملی برای همه‌ی عناصر

دیگر می‌شود» (کژنگریستن، ترجمه‌ی صالح نجفی، مازیار اسلامی، ص ۱۶۹)، چنانچه تمامی جزئیات زندگی روزمره

و گفتگوهای عادی دچار نوعی دوگانگی معنایی می‌شوند، نوعی اتصال کوتاه میان پیش‌پاافتاده‌ترین جزئیات زندگی

روزمره و تناقضات کلی جامعه؛ این دوپارگی در استفاده‌ی مکرر از کلماتی بروز می‌کند که علاوه بر معنای

روزمره‌شان به اقتصاد سرمایه‌داری، مالکیت خصوصی و بانکداری اشاره می‌کنند. از این رو تشبیه این جامعه به

جامعه‌ای کمونیستی حالتی آبرونیک دارد:

«همه در پارکینگ جمع شده‌اند. مردی که بعدها مدیر ساختمان می‌شود از همه می‌خواهد برای

آشنا شدن با هم بگویند مالک هستند یا مستأجر؟ نوبت به من می‌رسد می‌گویم مالک. و تعجب

می‌کنم از طعم شیرین آن. می‌آیم بالا و کلمه را مثل شکلاتی که یک دفعه کاکائویش دهان را

پر کند مز مزه می‌کنم. مالک. خدایا من مالکم. مالک.

این کلمه گنده‌ام کرده است. دیگر مفلوک نیستیم. دیگر دربدر نیستیم. این دیوارها مال ما هستند.

این پله‌ها مال ما هستند. این حمام و دستشویی مال ماست. تا مدت‌ها افسون این تک کلمه با من است.

باورم نمی‌شود یک کلمه بتواند چنین کاری با آدم بکند. هیچ نمی‌دانستم مالک‌ها می‌توانند این قدر

کیف بکنند» (ص ۱۳).

جامعه‌ای از بیخ و بن سرمایه‌دارانه که در آن شوهر کارگر راوی یک «برده است» برده‌ای که نیروی کار بیست سال

بعدش هم فروش رفته است. امیر تا بیست سال دیگر به بانک بدهکار است. بانک نیروی کارش را از او خریده

است» (۴۸). این آبرونی وقتی مضاعف می‌شود که به این نکته واقف باشیم که «چین کمونیست» نیز از لحاظ اقتصادی

خود کاملاً سرمایه‌دارانه است. آبرونی مذکور فضایی را می‌گشاید که رمان در بطن آن زاده می‌شود. بنابراین تعجبی

ندارد که مکرراً به کلماتی برمی‌خوریم که علاوه بر معنای روزمره‌شان تلویحاً یادآور اصطلاحات اقتصاد

سرمایه‌داری‌اند. در رمان به نمونه‌هایی از این دست بسیار برمی‌خوریم:

«سی و پنج سال مستاجر این **ملک** بودم و حالا دیگر احساس **مالکیت** می‌کنم»؛ «... هنوز هم آدم کم حرفی به **حساب**

می‌آیم...»، «... دو کلمه حرف **حساب**...»، «... سکوت من اولین **دارایی** من به **حساب** می‌آمد...»، «**نیروی کار**»،

«**امیر پول** می‌آورد و ما **خرج می‌کنیم**. ما **مصرف‌کننده‌ایم**»، «بچه‌ها.. بدون هیچ شرط و شروطی **مال** من‌اند»،

«... **مال** آن یکی است»، «**مال** یک نفر»، «خوشحالی **داشتن** چیزی که هر زنی را **ثروتمند** می‌کند، اعتماد به

نفس»؛ «ممکن است روزی باشد که فقط **پول** جلوی اتفاقی را بگیرد. نمی‌دانم، خلاصه باید روزی باشد که من بتوانم

از **پس‌اندازم** بگذرم»؛ «**صاحبخانه**»، «آن طرف سایه‌ها و **مالک** همه‌شان هستیم»؛ «نکند **مال** خودم باشد»...

این دوگانگی متناقض که در آغاز رمان ثبت شده به شکل درون‌ماندگار در سراسر متن حاضر است، آن هم در مقام

«امر واقعی نمادینی» که بازنمایی نمی‌شود ولی بر کل این جامعه‌ی «جهنمی» سایه افکنده و مناسبات تمام شخصیت‌ها

با یکدیگر را تعیین می‌کند. از دید ژنرک، مارکس به دنبال آن نبود که نشان دهد «چگونه رقص متافیزیکی دیوانه‌وار

کالاها از دل تعارضات زندگی واقعی زاده می‌شود. بلکه حرفش این بود که نمی‌توان بدون رقص جنون‌آمیز سرمایه،

واقعیت اجتماعی تولید مادی و تعامل اجتماعی را به شایستگی درک کرد: رقص متافیزیکی خودکار سرمایه‌صحنه

گردان نمایش است و کلید تحولات و مصیبت‌های زندگی واقعی را به دست می‌دهد» (خسونت، پنج نگاه زیر چشمی،

ترجمه‌ی علیرضا پاکنهاد، ص ۲۳). در این رمان گردش سرمایه به طور مستقیم و ملموس مورد اشاره قرار نمی‌گیرد

اما ردپاها و تأثیراتش در همه‌ی جای رمان ثبت شده است و در هیئت دویارگی معنایی کلمات روزمره‌ای متجلی

می‌شود که به شکل وسواس آمیزی واجد دلالت‌های اقتصادی‌اند. اصلاً می‌توان گفت شخصیت‌های مختلف رمان بر

اساس تفاوت واکنش‌شان به این تناقض مرکزی ساخته شده‌اند. در این میان واکنش اساساً متفاوت راوی او را از سایر

شخصیت‌ها متمایز می‌کند. برای فهم این واکنش متفاوت باید به عنوان اثر رجوع کرد. در متن می‌خوانیم:

«پرنده‌ی او [یعنی پرنده‌ی شوهر راوی] رفته است. خودش هم دیگر نمی‌تواند بماند. باید دنبال پرنده‌اش برود.

بگذار برود».

مامان می‌گوید که هر کسی پرنده‌ای دارد. اگر پرواز کند و جایی بنشیند صاحبش را هم به دنبال خودش

می‌کشد (۸۶).

یا در جای دیگر: «پرنده‌ی امیر قبل از خودش به باکو رفته و منتظر صاحبش است» (ص ۸۷). چنان‌که از این جملات

بر می‌آید، پرنده را می‌توان مصداق «ابژه‌ی فانتزی» در گفتار روانکاوی لکانی دانست. هر کدام از شخصیت‌ها پرنده

یا ابژه‌ی فانتزی خاص خودش را دارد که معرف «راه نجات» او از فضای جهنمی این جامعه است. واژه‌ی مورد علاقه‌ی

راوی برای توصیف وضعیتی که در آن گرفتارند کلمه‌ی «جهنم» است؛ مثلاً راوی پارکی را که بچه هایش در آن بازی می‌کنند «گوشه‌ای از جهنم» می‌نامد و در جای دیگر به «چیزهای باقی مانده از جهنم» اشاره می‌کند. تشبیه جامعه‌ی مدرن تحت سلطه‌ی سرمایه‌داری به جهنم تشبیه‌ی آشناست. به عنوان مثال بنیامین دوران مدرن را «زمانه‌ی جهنم» می‌داند:

نکته این است که چهره‌ی جهان، آن سر غول‌آسا، هیچ گاه تغییر نمی‌کند، به‌خصوص نوترین وجوه آن، یعنی «نوترین» امور در همه‌ی ابعادشان یکسان و همان می‌مانند. این مسأله هم مقوم جاودانگی جهنم و هم مقوم میل سادیستی به نوآوری است. تعریف کردن تمامیت ویژگی‌هایی که امر مدرن خود را به میانجی آنها بیان می‌کند به معنای بازنمایی جهنم است (پروژه‌ی پاساژها).

در رمان **آرزوهای بر بادرفته‌ی** بالزاک نیز پاریس به عنوان «پایتخت مدرنیته» به جهنم تشبیه می‌شود، تشبیه‌ی که در بودلر نیز با ارجاع به حلقه‌های جهنم دانته مطرح می‌شود. از این رو جهنم به عنوان تمثیلی برای جامعه‌ی سرمایه‌داری پیشینه‌ای دیرینه در تاریخ ادبیات دارد. تضاد بین واکنش راوی و شوهرش (امیر) به جهنم سرمایه‌داری است که به محور اصلی رمان و مجموعه‌ای از تقابل‌ها شکل می‌دهد که بر سازنده‌ی رمان‌اند، از جمله گذشته/آینده، حرکت/سکون، حرکت به جلو/حرکت به عقب، جهنم/بهشت... . امیر کارگری است برده‌ی بانک‌ها که تنها «راه

نجات» خود را گریختن به کانادا می‌داند. راوی درباره‌ی امیر می‌گوید: «امیر عاشق کانادا است.. گاهی وقت‌ها جوروی از کانادا حرف می‌زند که انگار سال‌ها آنجا زندگی کرده است... [امیر] آه می‌کشد و می‌گوید: می‌روم کانادا و خلاص» (۲۰)؛ «رفتن تنها فعلی است که امیر همیشه در حال صرف کردن آن است»، برخلاف راوی که از چشیدن «مزه‌ی یک جا ماندن» حرف می‌زند: «امیر به طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد، آن هم گذشته‌ی زنانه... امیر حاضر نیست حتی یک قدم با من به عقب برگردد» (۱۵). چنان که خود راوی می‌گوید، واکنش امیر به این وضعیت که خود آن را «روزگار سیاه» می‌نامد شبیه خواهر راوی، مهین، است که جهان غرب را «دنیایی یکدست، بدون تناقض و بدون رنج و حسرت» می‌داند، جهانی خیالی که در رمان به «هالیوود» تشبیه می‌شود. اما راوی نسبت به این دو واکنش، دیدگاهی انتقادی دارد و ایمان امیر به «فرنگ»، به خصوص کانادا، را «تنها خرافات زندگی او» می‌داند: «می‌ترسم به بهشت تو بیایم و چشمم به چیزهای باقی مانده از جهنم بیفتد که به تنم چسبیده است» (۷۱). امیر به راوی می‌گوید «این قدر سرت توی لاک خودت است که فراموش کرده‌ای زندگی دیگری هم وجود دارد و این زندگی نیست که تو می‌کنی» (۳۷). این گفته‌ی امیر درباره‌ی امکان یک زندگی دیگر ما را به یاد شعار مشهور معترضان به جهانی شدن می‌اندازد: «جهان دیگری امکان‌پذیر است». این نشان می‌دهد نگاه امیر در مقام یک کارگر به جهان اطرافش به درستی با ایده‌ی اتوپیایی امکان جهانی دیگر جز «روزگار سیاه» موجود پیوند می‌خورد، اما تلقی او از این جهان دیگر نشان‌دهنده‌ی محدودیت ایدئولوژیک این نگاه است. این تصور وجود «زندگی دیگر»

نمونه‌ی دیگری از ارجاع آبرونیک به کمونیسم در ابتدای رمان است. این جهنم، فانتزیِ «جهانی دیگر» را در شخصیت‌ها ایجاد می‌کند. امیر کارگری است که می‌داند در جهنم، در «همین محیط گند و آشغال» زندگی می‌کند؛ از دید او «آینده تاریک است؛ بسیار تاریک»، چنان تاریک که او راه نجاتی جز رفتن ندارد: «راه دیگری نیست. باید بروم» (۸۷) اما برخلاف امیر، راوی این «جهان دیگر» را حلقه‌ی دیگری از این همین جهنم می‌داند، پنداری جهنم بیرونی ندارد: «امیر در جستجوی عدالت است و آن را هیچ‌جا پیدا نمی‌کند... می‌گوید: "تنها راه نجاتم رفتن است." می‌گویم: "آنجا هم بروی برده‌ای"» (ص ۴۸). این تقابل دیالوگ مشهور نمایشنامه‌ی **دست آخر** بکت را به ذهن تداعی می‌کند: «تو به جهان دیگه اعتقاد داری؟ - مال من همیشه همین بوده». بدین ترتیب، نگرش امیر و مهین به امکان جهان دیگر نمونه‌ی اعلا‌ی منطق همان تبلیغ معروف است که اسلاوی ژیرک آن را چنین توصیف می‌کند: «این ما را به یاد ملین‌های رایج در ایالات متحده می‌اندازد. این ملین‌ها را با عبارتی تناقض‌آمیز تبلیغ می‌کنند: "اگر دچار خشکی مزاجید از این شکلات بیشتر بخورید!" به عبارت دیگر، برای درمان خشکی مزاج همان چیزی را بخورید که باعث خشکی مزاج می‌شود» (خشونت، ص ۳۲). جهنم، جهنم را به عنوان بدیل خود عرضه می‌کند. اشاره‌ی طعنه‌آمیز به چین کمونیست حد اعلا‌ی این منطق تاریخی را نشان می‌دهد چرا که ادغام «چین کمونیست» در سرمایه‌داری خود نشانه‌ی مطلق و کلی شدن سرمایه‌داری جهانی در روزگار ماست.

اما باید توجه داشت که در این تقابل بین گذشته و آینده یا رفتن و ماندن، علاقه‌ی راوی به «ماندن» و «گذشته» حاصل نگاهی نوستالژیک و ارتجاعی به گذشته نیست: «من هم گذشته را دوست ندارم. تأسف آور است چون گذشته مرا دوست دارد. بعضی وقت‌ها مثل جانوری روی کولم سوار می‌شود و خیال پایین آمدن ندارد» (۱۵). از دید بنیامین، گذشته مثل باری بر دوش ماست که باید آن را در دستان خود بگیریم. راوی به گذشته پناه نمی‌برد بلکه با تناقضاتی از گذشته روبرو می‌شود که می‌داند دست از سر او بر نمی‌دارند. این نگاه در برابر نگاه امیر قرار می‌گیرد که «ماندن» و «پوسیدن» را یکی می‌گیرد («می‌مانی اینجا و می‌پوسی. هیچ کدام آینده ندارند. نه تو و نه بچه‌ها، می‌فهمی؟») و مشتاق «حرکت رو به جلو» و «پیشرفت» است، یعنی همان ایدئولوژی پیش‌برنده‌ی سرمایه‌داری. بنابراین موضع راوی در این جا چیزی شبیه ژست فرشته‌ی تاریخ بنیامین است که:

چهره‌اش رو به سوی گذشته دارد. آنجا که ما زنجیره‌ای از رویدادها را رؤیت می‌کنیم، او فقط به فاجعه‌ای واحد می‌نگرد که بی‌وقفه مخروبه بر مخروبه تلنبار می‌کند و آن را پیش پای او می‌افکند. فرشته سر آن دارد که بماند، مردگان را بیدار کند، و آنچه را که خرد و خراب گشته است، مرمت کند و یکپارچه سازد؛ اما طوفانی از جانب بهشت در حال وزیدن است و با چنان خشمی بر بال‌های وی می‌کوبد که فرشته را دیگر یارای بستن آن نیست. این طوفان او را با نیرویی مقاومت‌ناپذیر به درون آینده‌ای می‌راند که پشت بدان دارد،

در حالی که تلنبار ویرانه‌ها پیش روی او سر به فلک می‌کشد. آنچه ما پیشرفت می‌نامیم همین طوفان است

(عروسک و کوتوله، تزهایی درباب مفهوم تاریخ، ص ۱۵۷، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، امید مهرگان).

بنیامین در آغاز این قطعه از «تزهایی درباب مفهوم تاریخ» قطعه‌ای از گرهارد شولم نقل می‌کند که مضامین عمده‌ی

این رمان یعنی پرنده و گذشته و ماندن را به نحوی فشرده گرد هم می‌آورد: «مهیای پرواز است این دو بال / و من سر

آن دارم که به عقب برگردم / و چه اندک می‌بود نصیبم از اقبال / حتی اگر جاودانه بر جای می‌ماندم».

واپسین پاراگراف رمان حاوی پرسش محوری رمان است، راوی از خود می‌پرسد: «آیا من هم پرنده‌ای دارم؟ پرنده‌ی

خودم. ولی مگر ممکن است کسی پرنده نداشته باشد» (ص ۱۴۱). تفاوت راوی با مهین در رابطه‌ی آنها با فانتزی است:

مهین می‌گوید من زنی هستم که هیچ رویایی ندارد و از این بابت برایم متأسف است.

ولی من ول کن نیستم: «پس کدام یک؟»

و به صورت تک‌تک مردهای پارک نگاه می‌کنم. ولی عشق مهین شباهتی به هیچ کدام از این آدم‌ها ندارد.

عشق او نه آروغ می‌زند، نه خودش را می‌خاراند، نه زل‌زل نگاه می‌کند و نه فحش می‌دهد...

مهین می‌گوید: «عشقم] حالا به رویم لبخند می‌زند و می‌پرسد عزیزم خسته شدی؟»

«ولی به نظر من لبخند می‌زند و می‌گوید "عزیزم شام چه داریم" و این صدایی که می‌شنوی صدای قلب

عاشقش نیست. کمی پایین تر، با اجازات، صدای روده‌های خالی اش است» (۱۱۲).

راوی پیایی حباب فانتزی‌های مهین را می‌ترکاند. در رابطه با امیر نیز اوضاع از این قرار است؛ در جایی از رمان

امیر برای ترغیب راوی به مهاجرت، دستش را به دور کمر او می‌اندازد، «به آهنگی که شنیده نمی‌شود می‌رقصد»

و راوی را نیز «با خودش به این طرف و آن طرف می‌کشد»:

چشمانش را می‌بندد. من نمی‌توانم این کار را بکنم. چشمان یکی باید باز باشد تا به مبل و کاردستی شاهین

که زیر پاست و فرصت نکرده‌ام بردارم، نخوریم. به او حسودی ام می‌شود که می‌تواند با بستن چشم‌هایش

سرنوشتش را عوض کند و خودش را در جای بهتری فرض کند.

می‌گویم «وای ببخش»

پایش را لگد کرده‌ام» (ص ۳۹).

این نوع ترکاندن حباب‌های فانتزی در مورد فانتزی‌های خود راوی نیز رخ می‌دهد. او نیز چون دیگران برای گریز از

جهنم، فانتزی‌های خودش را خلق می‌کند، برای مثال علاقه‌ی او به دید زدن از چشمی و پنجره که در ادبیات از عناصر

ثابت ارجاع به فانتزی محسوب می‌شود اشاره‌ای به همین موضوع است. اما رابطه‌ی او با فانتزی‌های شخصی‌اش

تداعی‌گر فرایند درنوردیدن فانتزی در روانکاوی است:

«فکر می‌کنم رویای من معیوب است. مثل آن بلور ترک برداشته است که حیفم آمد توی سطل آشغال بریزم

ولی می‌دانم که دیگر به درد نمی‌خورد.» (ص ۱۰۷)

وجه تمایز راوی با باقی شخصیت‌ها در همین آگاهی او از معیوب بودن رویاهای اوست. چنان‌که در آغاز مقاله اشاره

شد، در این رمان تناقضات اقتصادی جامعه در فضای اندرونی و «چهاردیواری» موناگونه نفوذ می‌کند و مواجهه‌ی

راوی با این تناقضات درون چارچوب «مقدس» خانه باعث «ترک برداشتن» فانتزی‌هایی می‌شود که حول مضمون «زن

خانه‌دار» شکل گرفته است و فضای اندرونی را همچون پناهگاهی برای رهایی از تناقضات اجتماعی جلوه می‌دهد:

«دیگر هیچ جا نمی‌رویم. توی همین چهاردیواری می‌مانیم. سه نفری. انگار برای اولین بار است که با واقعیت

زندگی‌ام روبرو می‌شوم. انگار تنها امشب قادر هستم مزخرفاتی مانند زندگی مشترک و کانون گرم خانه و

کوفت و زهرمار را دور بریزم» (ص ۱۱۵).

بنابراین عجیب نیست که در اواخر رمان به میانجی استعاره‌ی «چراغ» تفاوت خود را با امیر چنین بیان می‌کند:

امیر هم چراغ‌هایش زیاد است. وقتی مال خانه خاموش است، می‌تواند بیرونی‌ها را روشن کند... من فقط..

یک چراغ دارم. وقتی خاموش می‌شود درونم ظلمت مطلق است (۱۳۶).

بدین ترتیب، راوی فقط یک چراغ دارد و آن هم چراغ خانه است که تداعی‌گر عباراتی نظیر «چراغ خانه را روشن نگه داشتن» یا «چشم و چراغ خانه بودن» در فرهنگ سنتی ماست. در انتهای رمان با دور ریختن «مزخرفاتی مانند زندگی مشترک و کانون گرم خانه و کوفت و زهرمار»، این تنها چراغ باقی‌مانده خاموش می‌شود و برای راوی چیزی نمی‌ماند جز «ظلمت مطلق».

اما دقیقاً این خاموش شدن چراغ‌های فانتزی و مواجهه با «ظلمت مطلق» است که به او امکان رویارویی با حقیقت میل خود را می‌دهد و اساس رابطه‌ی متفاوت او با «آینده» را می‌سازد. گذشته برای راوی نه یک «بهشت» بدون تناقض برای گریز از آنتاگونیسم و تعارضات اکنون، بلکه حاوی ریشه‌های دردناک این تعارضات است، این تصور از گذشته در رمان عموماً با مضمون «زیرزمین» پیوند خورده است: «همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم» (۱۳۸)؛ این همان زیرزمینی است که پدر در آن می‌میرد، مرگی که خاطره‌ی دردناکش وجدان او را معذب می‌کند چرا که در آن نیمه‌شب به هنگام شنیدن ضجه‌های احتضار پدر از زیرزمین خود را به خواب زده است. بدین ترتیب زیرزمین معرف حفره‌ای تروماتیک در دل گذشته است: «از هر جا که به گذشته سفر می‌کنم به این زیرزمین می‌رسم»، زیرزمینی «با

دالان‌های تو در تو» (ص ۵۱) و انباشته از سایه‌هایی که راوی از آنها هراس دارد: «من می‌ترسیدم، از تاریکی، از

زیرزمین، از سایه‌ها» (ص ۴۶). فرایندی که راوی در طی رمان از سر می‌گذراند یعنی همان درنوردیدن فانتزی در

نهایت به او شهامت و توان رویارویی با هسته‌ی تروماتیک گذشته‌ی خود، یعنی زیرزمین، را می‌دهد:

از وقتی کشف کرده‌ام آنجا مکان اول من است زیاد به آنجا سر می‌زنم. این دفعه شهامتش را پیدا کرده‌ام که

در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش افتادم چراغی به سقف کوتاهش بزنم.

زیرزمین دیگر مرا نمی‌ترساند. می‌خواهم به آنجا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس (ص ۱۳۸).

بنابراین، گذشته‌ای که راوی آن را به «جانوری» تشبیه می‌کرد که روی کولش سوار بود و خیال پایین آمدن نداشت،

دیگر نه بر دوش او، که در دست‌هایش جای گرفته است: «می‌خواهم از کنج‌ها و دالان‌هایش باخبر شوم. می‌خواهم

پله‌هایش را خوب بینم. راه‌های دررویش را بشناسم و از نزدیک به آدم‌هایش نگاه کنم. همیشه از توی تاریکی نگاه

کرده‌ام و فقط سایه‌ها و اشباحی در آن دیده‌ام. چطور می‌توانستم چیز دیگری بینم وقتی که ترس چشمانم را کور

می‌کرد و بیزاری راه نفسم را می‌برید». از این رو، او در انتهای رمان خود را به «مسافری» تشبیه می‌کند که «به زادگاهش

برمی‌گردد» (ص ۱۳۹).

چنین است که سطور شولم که پیش تر نقل شد، «مهای پرواز است این دو بال / و من سر آن دارم که به عقب برگردم»،

گویی به نحوی فشرده و موجز پاسخی برای پرسش نهایی راوی فراهم می کند: «آیا من هم پرنده‌ای دارم؟»؛ «آینده‌ای»

که پرنده‌ی راوی به سویش پر می کشد جایی است مدفون در دالان‌های تودرتوی گذشته. پرنده‌ی او نه به سوی

«دنیایی یکدست، بدون تناقض و بدون رنج و حسرت» در آینده، بلکه به سوی دنیای «رویا‌های معیوب»، به سوی نقاط

کوری در گذشته پرواز می کند که مواجهه با آنها تنها راه حقیقی حرکت به سوی آینده است.

