ازرا پاوند؛ تصویرِ انسان و کلمه

● دومان ملکی
Dooman_maleki@yahoo.com

۱

اندیشه

در شعرگونه‌ای تصویر هست که زبان را واسطه دریافت بصری قرار می‌دهد. عناصر تصویرساز همچون آرایه‌ها و صنایع (استعاره، تشبیه و...) سازنده‌ای تصویری هستند که بیرون از زبان [شعر] در ذهن شکل می‌بندد. این نوع تصویر را بیشتر می‌توان از مشخصه‌های شعر مدرن و ساختاری دانست. اما تصویری هست تصویر در زبان - که نافی تصویر است. واژه‌ها و عناصر تصویرساز در آن دخالتی ندارند و یا اگر هم دارند در همنشینی و شکل شعر از پیشینه تصویری خود تهی می‌شوند. تصویر بیرون از زبان بر پایه بازنمایی است. هر چند که این بازنمایی انحراف‌آمیز، انتزاعی و یا مبهم باشد. تصویر در زبان اما به گونه‌ای ضدتصویر است، هیچ‌گونه مابه‌ازای بیرونی ندارد و به کار ارضای پیشینه و تجربیات بصری

اندیشه ایماژیستی پاوند اغلب مبتنی بر نگاه به زبان همچون واسطه است. تصویر در شعر پاوند استوار بر بازنمایی است. تصویرسازی به طریق استفاده از آرایه‌ها و صنایع و با اتکای به مابه‌ازای بیرونی نافی خودبسندگی جهان متن است و مخاطب را برای تأویل و فهم‌وادار به بازگشت می‌کند. بازگشت به خارج از زبان و اندیشه تصویرسازی بر پایه مصداق‌ها و گاه تصورات. شعر پاوند به‌شدت به افق تجربه و پیشینه مخاطب نیازمند است، اما مخاطب در مواجهه با این شعر در چالش با تجربه و پیشینه‌هایش قرار نمی‌گیرد. چراکه تجربه او رد یا نفی نمی‌شود؛ بلکه عموماً تأیید می‌شود

نمی‌آید. واژه‌ها و عناصر ضدتصویر (همچون حروف ربط و اضافه، برخی افعال و...) در نحو و همنشینی کاربردی برجسته می‌یابند و خودبسندگی متن را تضمین می‌کنند[1]. گونه‌های دیگری از کاربرد تصویر را نیز می‌توان سراغ گرفت. مثلاً رویکرد بینابینی و تعاملی میان دو نوع تصویر مذکور که می‌تواند ذهن مخاطب را سوار بر مرزها به چالش بخواند. یعنی نه صرفاً اعتیاد تصویری او را ارضاء کند (تصویر بیرون از زبان) و نه بالکل راه را بر دریافت ببندد و او را در ضدتصویرهای بدون ارجاع رها سازد و در واقع پس بزند. رویکرد تصویری بینابینی از هر دو نوع عامل تصویرساز عناصری را وام می‌گیرد و با این عمل مخاطب را به مدارا فرا می‌خواند و چالش ذهنی او را (هرچند به طریقی کنایه‌آمیز) جدی می‌گیرد و به رسمیت می‌شناسد. مخاطب به محض احساس آشنایی و قدرت در جهت توان تصویرسازی و ارضاء از این عمل، پس زده می‌شود و بالعکس.

این تقسیم‌بندی نسبی و به‌شدت ناقص شاید تنها به کارِ تئوریزه کردنِ تصویر در زبان [شعر] بیاید و نه مثلاً در زبان تصویر. تصویر خود حاوی زبانی مجزا و تعاریف متفاوت است که در اندیشه چند رسانه‌ای می‌تواند به عنوانی زبانی در درون زبان عمل کند. خود «تصویر در زبان» نیز شاید نیازمند تعریفی دیگرگونه باشد. چرا که رفتاری متفاوت و ضدتصویر (به معنای متعارف) با عمل تصویرسازی در پیش می‌گیرد.

اندیشه ایماژیستی پاوند اغلب مبتنی بر نگاه به زبان همچون واسطه است. تصویر در شعر پاوند استوار بر بازنمایی است. تصویرسازی به طریق استفاده از آرایه‌ها و صنایع و با اتکای به مابه‌ازای بیرونی نافی خودبسندگی جهان متن است و مخاطب را برای تأویل و فهم وادار به بازگشت می‌کند. بازگشت به خارج از زبان و اندیشه تصویرسازی بر پایه مصداق‌ها و گاه تصورات. شعر پاوند به‌شدت به افق تجربه و پیشینه مخاطب نیازمند است، اما مخاطب در مواجهه با این شعر در چالش با تجربه و پیشینه‌هایش قرار نمی‌گیرد. چرا که تجربه او رد یا نفی نمی‌شود؛ بلکه عموماً تأیید می‌شود، مثلاً به شکل ثبت لحظه‌ای گذرا که نهایتاً خلأیی حسی را پر می‌کند و به خلأ همچون یک خلأ (چیزی پر ناشدنی) نمی‌نگرد:

«در ایستگاه مترو»

ظهور این چهره‌ها در جمعیت

گلبرگ‌هایی بر شاخه‌ای تیره، نمناک[2].

در وهله نخست می‌توان به شعر بودن این متن حتی شک کرد. بیشتر در حد یک طرح باقی مانده. نام شعر لودهنده است و حلال معما. افق تجربه مخاطب نسبت به موقعیت مکانی و دریافت حسی شعر از آن، شدت و ضعف اثرگذاری را معین می‌کند. در نهایت اگر لذتی در کار باشد یا نباشد، متکی بر تجربه‌ای خارج از زبان شعر و تطبیق آن با زبان بازنمایانه شعر است:

«آلبا»

به سردی برگ‌های پریده‌رنگ

سوسن دره

در پگاه آرمیده او کنار من.

ترکیب «سوسن دره» اگر به تجربه عینی هم درنیامده باشد، به‌شدت تجربه‌ساز و تصویرآفرین است. این امر شاید به‌دلیل استفاده از مخزن عناصر طبیعت باشد که بی‌شک از آن‌دسته عناصری هستند که نیازی به کسب تجربه‌ای ملموس از آن‌ها نیست و صرف دال بودن‌شان کافی است تا آناً کلیشه شوند. چنین دال‌هایی در بخش اعظمی از حافظه جمعی مصداقی ملموس ندارند و مدلول‌شان کلیشه محض است یعنی از کاربردشان بلافاصله نتیجه‌ای شاعرانه (و نه شعری) حاصل می‌شود؛ آن هم با این تفکر که در شعر کاربرد این عناصر کاملاً «طبیعی» است. بسیاری از عناصر طبیعت و دیگر عناصر که در آن‌ها مدلول به تصویر ذهنی معینی ختم نمی‌شود و تنها کلیتی از طبیعت یا یک گیاه را به ذهن می‌آورد، در زیرمجموعه واژه‌های پر بسامد شعری به ویژه در اندیشه رمانتیک و تصویرساز قرار می‌گیرند.

تشبیهات و تصاویر در شعرهای کوتاه پاوند بر پایه قرینه‌سازی و تشبیه خطی است:

«برخورد»

در تمام مدتی که آن‌ها درباب اخلاقیات نوین داد سخن می‌دادند

چشمان‌اش مرا می‌جست.

وقتی بلند شدم که بروم

انگشتان‌اش همچون بافتی[3] بودند

از یک دستمال کاغذی ژاپنی.

بازگشت به بدویت، به چیزها، را زبان چینی با سرشت ابتدایی خود ایجاد می‌کند. یعنی با نقش کردن تصاویر و حرکات در حروف و علائم زبان و نشان دادن آن‌ها، تا این میل را در بیننده ایجاد کند که به سوی اصل آن بازگردد و حتی بی‌نیاز از آموزشی خاص، با اتکای به ذات بصری‌شان به مفهوم آن‌ها پی برد. ذات بصری زبان چینی و چگونگی همنشینی واژه‌نگارها چنان این بدویت را تولید می‌کند و طبیعی جلوه می‌دهد که شکل بدوی آن تنها قادر است در چشم یک غربی و با حفظ فاصله خود را نشان دهد.

۲

عنایت پاوند به علائم و واژه‌های زبان چینی یا چیزی که آن را واژه‌نگار Character می‌نامند نیز بی‌شک از همین ذهنیت تصویرگرای وی آب می‌خورد. به هر حال ذهن با تصویر بیشتر و سریع‌تر ارتباط برقرار می‌کند و رسانه‌های تصویری خوراک عام‌تری برای مخاطب‌اند. قائل شدن ریشه تصویری برای واژه‌نگارهای چینی آن‌قدر حقیقت دارد که باید به آن شک کرد. واژه‌نگارهای چینی که طبق رساله مهم «ارنست فنولوزا[۴]» دارای ریشه‌ای تصویری و در نتیجه طبیعی و بدوی هستند، سازنده‌ای زبانی ذاتاً شعری و برخوردار از منطق شعری‌اند. گویا اغلب این واژه‌نگارها از یک ریشه بازنمایانه آغاز شده و به مرور انتزاعی‌تر گشته‌اند. اما همچنان می‌توان ریشه‌های تصویری آن‌ها را بازجست. طبیعت شعری زبان چینی احتمالاً برای یک دیگری، یک غریبه ملموس‌تر و محسوس‌تر است و بحث در این مورد که در زبانی که خود دارای طبیعت شعری است (مطابق با تعاریف و کلیشه‌های ارائه شده از شعر) چه‌گونه می‌توان شعر آفرید؟ مبحث دیگری.

علائم زبان چینی به‌رغم انتزاعی‌تر شدن بدویت و طبیعت خود را نیز حفظ کرده‌اند و این از نقاط علاقه فنولوزا و پاوند به این زبان است. این توهم که بازگشت به بدویت، به خودِ خودِ چیزها، ممکن است، چیزی است که زبان چینی با سرشت ابتدایی خود ایجاد می‌کند. یعنی با نقش کردن تصاویر و حرکات در حروف و علائم زبان و نشان دادن آن‌ها از طریق نگارش بصری حروف، تا این میل را در بیننده ایجاد کند که به سوی اصل آن بازگردد و حتی بی‌نیاز از آموزشی خاص، با اتکا به ذات بصری‌شان به مفهوم آن‌ها پی برد. ذات بصری زبان چینی و چگونگی همنشینی واژه‌نگارها چنان این بدویت را تولید می‌کند و طبیعی جلوه می‌دهد که شکل بدوی آن تنها قادر است در چشم یک غربی و با حفظ فاصله خود را نشان دهد. شکل اولیه و بدوی آن‌طور که از نام‌اش پیداست چیزی ساده شده بوده است. مثلاً شکل یک پرنده، سگ و دست (گاه به صورتی مضحک) که عیناً بازنمایی می‌شده. اما آن دست اولی هم خود دست (مصداق) نیست، بلکه نشانه‌ای تصویری است برای دلالت به دست (یا به قول پیرس نشانه‌ای شمایلی. Iconic

بازگشت شعر به طبیعت چیزها توصیه بسیاری از متفکران بوده. در ساده‌ترین نگرش گونه‌ای انحراف و آشنایی‌زدایی است در دوره‌ای که لایه‌های مختلف اصل آن چیز را پوشانده و آن را چنان انتزاعی کرده که اصلش پنهان شده است. در دوره سلطه نشانه‌ها، هایپررئال و وانمودگی این اندیشه بیشتر به یک شوخی شبیه است. اصل و ریشه و بدویت تنها یک توهم است. بدویتی طبیعی‌تر از نمایش بدویت وجود ندارد. سخن از نوعی انتزاع‌گرایی است که اصلاً یافتن اصلش ممکن نیست، چراکه اصلی در کار نیست. در دوره‌ای که نه تنها واژه‌ها بلکه مصداق هم یک نشانه است. «این دست من است»، با گفتن این گزاره هم شکل دست و هم خود دست را نشان می‌دهم. اما خود دست هم یک نشانه است و استعاره‌ای‌ست از دست. و این انتقام مصداق و عینیت از نظام سوسوری زبان است. نظامی که در نشانه و عمل دلالت مصداق را پس زد.

در هر زبان دیگری هم می‌توان به ریشه‌های تصویری رسید، اما نه با اتکا به تلقی پاوند از تصویر. ترفندهایی همچون سیالیت و شکستن منطق خطی تمهیداتی مدرن (بیشتر متعلق به اندیشه مدرنیستی متأخر) برای گریز از شکل ابتدایی تصویرند. و بعد تصویرسازی با استفاده از واژه‌هایی که مصداق بیرونی ندارند. بازتعریف تصویر در جهان متن پایانی ندارد و علاقه به بدویت و بازگشت به طبیعت چیزها بعد از طی مراحل انتزاع و ترفندهایی که لایه لایه بر هم سوار می‌شوند نیز بی‌پایان است. گویی واژه‌های چینی می‌خواهند بگویند این دستی است که طی چند مرحله به این شکل درآمده و این هم خود دست. اما باز خود دست، خود خودش کجاست؟ چرا تا قرارداد واژه‌ای با تکرار آن تمدید می‌شود (حتی با نشان دادن خود آن) فوری به نشانه بدل می‌شود تا در طلب خود آن برآییم؟ واژه‌نگارهای چینی این پرسش را با نشان دادن خود بازنمایی شده شیء به جای نام آن، مطرح می‌کنند.

واژه‌ای ترکیبی در زبان چینی هست که گویا خود پاوند هم بسیار به آن علاقه‌مند بوده: هم‌آمیزی انسان (که شکل تجریدی از یک مرد ایستاده است) با کلمه، که معنی می‌دهد: حقیقت. و این یعنی آغاز جست‌وجویی که برای پاوند به فاشیسم ختم شد.

۳

«کانتوها» کولاژی است مضحک از تکه‌های اندیشه. پاوند در کانتوها نوشتاری تکه تکه را نمایش می‌دهد. متنی سرشار از ارجاع که بینامتنیت‌اش را در پانوشت می‌جوید، و این اوج مدرنیسم اوست.

اگر در شعر پست‌مدرن با حذف پانوشت‌ها و یا ارجاع غلط به آن‌ها (غلط‌خوانی) نشانی ارجاعی متوهم و غیرقابل اعتماد جلوه می‌کند، در مدرنیسم پاوند ارجاع لذت دستیابی به معنای پنهان شده و مبهم و احضار آن در بافتی دیگرگونه

اندیشه فاشیستی پاوند همچون یک بیماری در نظر گرفته می‌شود که تاریخ درمان آن گذشته و حتی از آن میزان «سلامت» ذهنی برای محاکمه نیز برخوردار نیست. تنها راه به بندکشیدن او بستری کردنش در آسایشگاه بود. فاشیسم او آن‌قدر عریان هست که همه از آن جابخورند. اعتقاد به دموکراسی و آزادی در دنیای شاعران و نویسندگان کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. این اعتقاد از دهان کسانی که در نوشتن و در متن استبداد ذهنی خود را در برخورد با کلمات و پایبندی به سبک و معنا و زبان یکه و... نشان می‌دهند، بیشتر شنیده می‌شود

است. اما این بافت آن‌قدر ریشه نگسسته که غایت معنا در ارجاعات غیرقابل دسترس باشد. لذت دستیابی به معنای غایی همچون جلو انداختن مرگ است. تأخیر و تعویق معنا (در اندیشه متفکرانی همچون دریدا) گونه‌ای پس زدن و به تعویق انداختن مرگ است. مرگ به فردا، لحظه‌ای بعد منتقل می‌شود. به جایی که حافظه وجود ندارد. لحظه‌ای بعد همواره لحظه‌ای بعد باقی می‌ماند. پاوند با ارجاعات متن را به‌زعم خود از توهم عاری می‌کند. جست‌وجو جهت یافتن معنای غایی را به جست‌وجویی برای به آغوش کشیدن و احضار ارواح مرگ بدل می‌سازد. متن بیمار است و حوصله به تعویق انداختن معنا تا دم مرگ را در خود نمی‌بیند. تکه‌های متوهم چنان منظم و تکصدایی جا خوش می‌کنند که دال‌ها بدل به آینه‌هایی ترک‌خورده می‌شود برای احراز هویتی تکه تکه و تلاش برای انسجام بخشیدن به آن در جهت دستیابی به مرگی آنی. مرگی چنان آنی که تن فرصت چنگ انداختن به آن را به همان سرعت وقوع نمی‌یابد.

این فاشیسم زبان (به تأسی از بارت) می‌گوید هرچند برای لحظه‌ای باش و سخن بگو[5]. از خلال تن بی‌خبر باش و حضور تکه‌های زبان را در ذهن بیمار به فال نیک بگیر؛ که فاشیسم در این قطعه قطعگی بی‌فرجام که نهایتاً هویتی یگانه را می‌جوید نیز حاضر است. پاوند پیش از آن که اندیشه فاشیستی را به عیان و در واقعیت قراردادی و برساخته رسانه‌ای و به طریقی خطی به اعتراف بنشیند و از آن به دفاع برخیزد، در متن‌اش، در تلاش مضحک برای دستیابی به هویتی یکپارچه از خلال تکه‌های آینه آن را اجرا کرده بود. توگویی این‌بار قضیه برعکس است: نائل شدن به وحدت و یکپارچگی است که جنون می‌آفریند.

اندیشه فاشیستی پاوند همچون یک بیماری در نظر گرفته می‌شود که تاریخ درمان آن گذشته و حتی از آن میزان «سلامت» ذهنی برای محاکمه نیز برخوردار نیست. تنها راه به بندکشیدن او بستری کردن‌اش در آسایشگاه بود. فاشیسم او آن‌قدر عریان هست که همه از آن جابخورند. اعتقاد به دموکراسی و آزادی در دنیای شاعران و نویسندگان کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. این اعتقاد از دهان کسانی که در نوشتن و در متن استبداد ذهنی خود را در برخورد با کلمات و پایبندی به سبک و معنا و زبان یکه و... نشان می‌دهند، بیشتر شنیده می‌شود. پاوند از آن میزان «سلامت» برخوردار بود که کاملاً شفاف از اندیشه‌ای مذموم و پلید که تأییدش، تأیید کشتار و جنایت آن هم در فراسوی کلمات است، دفاع کند. علاقه پاوند به فراسوی واژه‌ها بیش از خود آن‌ها بود. آخر او به تصویر می‌اندیشید.

بازگردیم به دست چینی و این‌بار مناسبت آن با صندلی. «ژوزف کاسوث» اثر مشهوری دارد به نام «یک و سه صندلی» در این اثر یک صندلی کنار دیوار گذاشته شده، در بالای آن و در سمت چپ تصویر یک صندلی (همان صندلی) نصب شده ؛ در سمت راست تصویری بزرگ‌نمایی شده از تعریف صندلی در فرهنگ لغت نصب گردیده است. صندلی واقعی، تصویری از صندلی و تصویر تعریف فرهنگ لغتی آن. اما صندلی واقعی هم برای ما یک عکس است (ما عکس اثر را می‌بینیم.) اگر هم از نزدیک به تماشای آن بنشینیم، باز صندلی در قاب چشم قرار می‌گیرد. نشانه بر خود چیز، مصداق، چیره می‌شود. اگر در نگره دریدایی مدلول به تعویق بیفتد و در زنجیره دال‌ها حل شود و تنها به حضوری متوهم بسنده کند، پس مصداق اصلاً وجود ندارد. مصداق یک ماشین فکری است که حواس‌اش را نشانه‌ها هدایت می‌کنند و خود در این بازی سیاهی‌لشکری بیش نیست. بازی او از خودش پیشی گرفته و قادر نیست به خودش (همچون سوژه) بیندیشد. حقیقت او درهم‌آمیزی نشانه‌ای تصویری از انسان است در کنار کلمه. □

پانوشت:

۱. نمونه فارسی و ایرانی چنین رفتاری با زبان را می‌توان در برخی شعرهای رضا براهنی مشاهده کرد.

۲. شعرها از منبع زیر ترجمه شده‌اند:

Imagist Poetry, Introduced & edited by Peter Jones, PENGUIN Books, 1976.

۳. واژه Tissue در انگلیسی علاوه‌بر دستمال کاغذی به معنای بافت و پارچه نیز هست.

۴. مبحث مربوط به رساله فنولوزا بر اساس ترجمه زیر است:

واژه‌نگارهای چینی، رساله شعر- ارنست فنولوزا - با مقدمه، تحشیه و ویرایش ازرا پاوند - ترجمه احمد اخوت - نشر فردا - ۱۳۷۸.

۵. این ایده بارت را از مقاله امبرتو اکو گرفته‌ام: زبان، قدرت، نیرو - ترجمه بابک سیدحسینی - ارغنون ۴ - زمستان ۷۳.

ای‌میل جدید گلستانه برای دریافت داستان‌های ایرانی

لطفاً داستان‌های خود را با فرمت word در حداکثر ۱۵۰۰ کلمه منحصراً با ای‌میل جدید ارسال فرمایید

irani@golestanehmonthly.com

دالان

شیرین اسبقی

ایرانی

از دفتر کارش که می‌آید بیرون در را پشت سرش قفل می‌کند. روبه‌رویش دالان پیچ خوردهٔ راه پله دهان باز کرده. از پله‌ها سرازیر می‌شود تمام خستگی‌اش در راه پله را تبله می‌کند روی میله‌ها. میله می‌چسبد به دستش و هرچه تلاش می‌کند دستش را از آن جدا کند نمی‌تواند. میله‌ها یخ زده‌اند و دستش جا می‌ماند. از پله‌ها پائین می‌رود و پنج پله پائین‌تر دستش از میله ول می‌شود. به آخرین پله که می‌رسد در را باز می‌کند و نم باران به درون کشیده می‌شود درون. قدم که بیرون می‌گذارد نفس عمیقی می‌کشد.

بوی رودخانه می‌پیچد توی بینی‌اش. قدم به قدم که پیش می‌رود احساس می‌کند که بیشتر به درون دالان کشیده می‌شود. تا یاد گرسنگی می‌افتد ظرف غذا که در کیفش است می‌آید جلوی چشم‌هایش با بوی تند و ماندهٔ تخم‌مرغ، تکه‌های تخم‌مرغ و سیب‌زمینی را می‌بیند که در سس غلیظ به دیوارهٔ ظرف چسبیده‌اند. بوی گند تخم‌مرغ اشتهایش را کور می‌کند، ظرف غذا از جلوی چشمش کنار می‌رود. پیش می‌رود در خیابان هفتم. خسته است. با هر قدم پاهایش تیر می‌کشد. پای راستش کوتاه می‌شود آن‌قدر که به زانوی پای چپش می‌رسد می‌لنگد و جلو می‌رود. دست راستش از سنگینی کیف‌دستی کش می‌آید و کیف به زمین کشیده می‌شود. کیف را می‌دهد دست چپش، به چهار راه که می‌رسد می‌ایستد. نمی‌داند راست یا چپ، طبقهٔ هفتم یا... اما بوی رودخانه او را به خیابان سمت راست می‌کشاند. پیش می‌رود و می‌پیچد در خیابان سمت راست. چراغ‌های خیابان مهتابی است و همه‌جا روشن. دالان خیابان سمت راست کش آمده است. بلند می‌شود و تنگ و وقتی که پیش می‌رود اندازه عوض می‌کند، کوتاه می‌شود و پهن. حالا خستگی دست راستش کم شده و کوتاه شده به اندازهٔ قبل و پای راستش حالا که دارد به رودخانه می‌رسد بلند شده نه به اندازهٔ قبل به طوری که تلوتلو می‌خورد و می‌لنگد. به آخرین تیر چراغ‌برق که می‌رسد کیف را می‌گذارد کنار تیر و پیش می‌رود تا پنج قدم که مانده برسد به رودخانه. دالان تمام می‌شود. مقابل سکوی سیمانی می‌ایستد. با تکیه بر دو دستش و با یک جهش بالای سکوی یک متر و بیست سانتی می‌پرد. حالا می‌تواند رودخانه را ببیند، نفس عمیق بکشد و سلول‌های مردهٔ بدنش را با ادرار که حالا داشت توی رودخانه خالی می‌شد بریزد. تا حالا زیر باران آن هم در رودخانه خودش را خالی نکرده بود.

خانه‌اش طبقهٔ هفتم ساختمانی در خیابان سمت چپ بود و هر شب سایه‌ای او را در دالان نامریی تا رختخواب دنبال می‌کرد. اما امشب در خیابان سمت راست دالان تمام شد و سایه اصلاً نیامده بود.

فکر کرد که رودخانه می‌تواند او را غرق کند. دستش را دوباره گذاشت لبهٔ سکو و با یک جهش پائین آمد. کیف‌اش را از کنار تیر چراغ‌برق برداشت. کشیده شد به سمت سه‌راه و از سه‌راه به سمت خیابان سمت چپ.

* * *

همه در این خیابان خواب بودند و هیچ چراغی روشن نبود. ساختمان هفت طبقه درست روبه‌روی یک تیر چراغ‌برق قرار داشت و هر شب ماه از سر تیر چراغ می‌آمد بالا درست پشت پنجرهٔ اتاق خوابش.

به ساختمان می‌رسد. گردن می‌کشد بالا به پنجرهٔ اتاق نگاه می‌کند کلید را توی قفل در می‌چرخاند روی پله‌ها از خستگی کشیده می‌شود. از پله‌ها که می‌رود بالا یکی در میان پاهایش بلندتر می‌شود و دوتا دوتا پله‌ها را بالا می‌رود.

در را باز می‌کند و می‌رود داخل، بعد سرش را بیرون می‌آورد و نگاه می‌کند، سایه امشب نیامده. روی تخت که دراز می‌کشد سقف می‌آید پائین و لامپ با این‌که خیلی وقت بود خاموش بود گرم است و نوک بینی‌اش را داغ می‌کند خودش را بغل می‌گیرد می‌رود زیر پتو یاد ادرار کردن‌اش در آب رودخانه می‌افتد و حباب‌هایی که روی آب می‌آمدند بالا و زود خالی می‌شدند. چشم‌هایش را به‌هم فشار می‌دهد هر شب آن‌قدر خسته است که زود خوابش ببرد. صدای تیک تاک ساعت می‌پیچد توی گوشش، چشم‌هایش را باز می‌کند از زیر پتو می‌آید بیرون،