رضا که پس از سالها از اسارت آزاد شده‌است به دنبال خواهرش زهرا است. یعنی تنها کسی که از خانواده‌شان زنده مانده است. جان مادرش را تیرکور ضدانقلاب گرفته است. و جان پدرش را دشمن بعثی. خود رضا هم قبل از اسارت در انفجاری چشم‌هایش را از دست داده است. همچنان که پی‌گیری‌های مجدانه‌اش رو به جلو می‌رود، قطار پرشتاب ذهنش به عقب باز می‌گردد. روزهای اول جنگ. خرمشهر.

فرض کنید وارد خانه‌ای شده‌اید که قبلاً هرگز پایتان را آنجا نگذاشته‌اید. آمدن شما به آنجا به خاطر کارت دعوتی است که قبلاً برایتان فرستاده شده است. پس، جز این که آیا حق دارید وارد خانه شوید یا نه، دغدغه‌ای ندارید. حال اگر در تمام مدتی که در خانه هستید، نفهمید میزبانتان کدام یک از افراد خانه است، چه حسی به شما دست می‌دهد؟ طبیعی است که تا انتهای مهمانی تکلیف شما مشخص نیست. نمی‌دانید چگونه باید رفتار کنید. کدام عملتان درست و کدام نادرست است. تنها با شناخت میزبان و سنجش ارزشهای اوست که می‌توان در خانه‌اش، اعمال را به قضاوت نشست.

این فرض را برای آن بنا کردم که اهمیت شناخت میزبان و نوع قضاوت او را در طول یک بزم، برای مهمان روشن‌تر کرده باشم.

هر رمان با حضور خودش به قفسه کتاب فروشی‌ها یک مسئله را بلافاصله اعلام می‌کند. یعنی فرستادن کارت دعوت برای مهمانی و البته اصرار برای ورود به خانه. در یک رمان میزبان کیست؟ یعنی همان کسی که می‌بایست قضاوتهایمان را با او همگام کنیم تا ضوابط مهمانی را کشف کنیم. در هر اثر داستانی، راوی در درجه اول و بی‌واسطه میزبان مراسم است. پس برای درک موقعیت و شناخت روابط گوناگون مراسم باید تا حد ممکن به میزبان نزدیک شد. زیرا قرار است ما وقایع را از پس پشت نگاه او نظاره کنیم.

در رمان جنگی که بود البته ما یک میزبان (راوی) نداریم. در فصول سیزده گانه رمان پنج راوی به چشم می‌خورد. رضا با بیش از ۵۰، زهرا با حدود ۳۶، پدر با حدود ۶، حبیب ۴ و سیما ۲ درصد روایت را بر دوش دارند.

جمع فوق به کمک هم مراسم را به پایان می‌رسانند اما واضح است که صاحبان اصلی مجلس رضا و زهرا هستند. و ماهم در این مطلب سروکارمان بیشتر با همین دو نفر است.

اما رضا.

روایت رضا به لحاظ زمانی دو قسمت است. یکی نگاه جوانی که در دهه سوم زندگی‌اش است و دیگری از زاویه دید یک نوجوان سیزده ساله. در فصول اول و دوازدهم، رضا جوانی بیست و چند ساله است و نابینا. و این یعنی، در تمام فصولی که او برایمان روایت می‌کند، ما به عنوان مهمان محروم از حس نیرومند بینایی هستیم. من نمی‌دانم نابینایان چگونه با دنیای اطرافشان ارتباط برقرار می‌کنند و به تبع آن نمی‌دانم چگونه این ارتباط و درک از جهان را با دیگران در میان می‌گذارند.

اصطلاحی داریم که حتی در ادبیات عامیانه هم وارد شده است به نام «چشم درون» که روی هم رفته در ارتباط با دریافتهای درونی و ذهنی است. به طور کلی این چشم درونی با ابزار ذهنی سر و کار دارد و سازوکارهای باطنی.

من البته نمی‌دانم نویسنده تا چه حد با عوالم نابینایان آشنا بوده و از آن مهم‌تر ایا می‌دانسته وقتی روشندلان می‌خواهند ماجرایی را برای دیگران به خصوص بینایان تعریف کنند چگونه این کار را انجام می‌دهند؟ درک آنها از مفاهیمی مانند حرکت، حضور و بعد چگونه است؟ تازه دریافت آنها در درجه دوم اهمیت است. در درجه اول این مهم است که آنها این مفاهیم را چگونه به دیگران تفهیم می‌کنند.

باز گردیم به چشم درون. یعنی جهان ذهنیات. به تعبیری، جهانی که در آن مفاهیم حرکت و بعد فیزیکی معنایی ندارند یا معنایی دیگر گونه دارند. اگر بخواهم حسی را که به من [۲] از حضور در مجالس (بگیرید فصول) اول و دوازدهم دست داد در یک کلمه بیان کنم، حس «کم خونی» بود. انگار خطوط مرتبط لایه‌های متعدد رمان از ضعف ذاتی رنج می‌برند. جهانی به رویمان گشوده می‌شود که به طور مضاعف گنگ است. یکبار دیگر به طور دقیق ملاحظه کنید: نویسنده شخصی بینا است. شخصیت آفریده او نابینا. نویسنده (بینا) می‌خواهد توسط تجربیات یک شخصیت (نابینا) را نشان بدهد و بعد از طریق این شخصیت جهان درک شدهٔ او را به مخاطب (بینا) انتقال دهد. به همین خاطر است که در برخی اوقات انگار حوصله نویسنده هم سر می‌رود و بین خودش ـ شخصیت ـ مخاطب، قرار می‌گذارد که مثلاً شخصیت، ندیده هم می‌داند در جهان فیزیکی چه می‌گذرد.

ملاحظه کنید: «در خیالش می‌دید؛ آدم‌هایی که با دور تند تخمه می‌شکستند. بی آن که لحظه‌ای غفلت کنند. می‌دید؛ نه در خیال، که با نگاه آن روزها ـ پیش از انفجار خمپاره عراقی‌ها توی چشم‌هاش. می‌دیدشان. همه را؛ و پسر جوانی که چنگ در موهای بلندش زده بود، حالا خیره در سیاهی عینک او، شانه به موها می‌کشید. دست دیگر نزدیک دهنِ بازش. با تخمه‌یی میان دو انگشت؛ چق چق چق... و پسته‌یی خندان...»[۳]

با هر دیدگاهی که به قضیه نگاه‌کنیم نمی‌شود با

محمد حسن شهسواری

همه چیز مال ماست[۱]

چشم درون از مفاهیم فیزیکی تعریف دقیقی به دست داد. مگر آن دسته از مفاهیم فیزیکی که در ارتباط مستقیم با حواس دیگر باشد.

یک بار دیگر خلاصه آن چه گفته شد در چند جمله آورده می‌شود. رضای جوان نابینا است. جهان پیرامونش را که در حرکت است تجربه می‌کند. قصد دارد این تجربیات را انتقال دهد. نتیجه حذف قسمت اعظم این خصیصه فیزیکی (حرکت) است. و نتیجهٔ همه این‌ها دو فصل کم خون است. این نکته یعنی وصف مفاهیم فیزیکی حرکتی با ابزاری غیر مرتبط با آن را در نظر داشته باشید چون دوباره به آن باز خواهم گشت.

اما حالا نظری داشته باشیم به رضای سیزده ساله که پنج مجلس را در بر می‌گیرد. در این فصول میزبان ما (یعنی کسی که مخاطب، جهان پیرامون را از دیدگاه او می‌بیند) نوجوانی است تازه مادر از دست داده، زبر و زرنگ و البته کمی رویایی. اولین باری که با او آشنامی‌شویم فصل دوم است. با توصیفاتی شرجی و دم کرده.

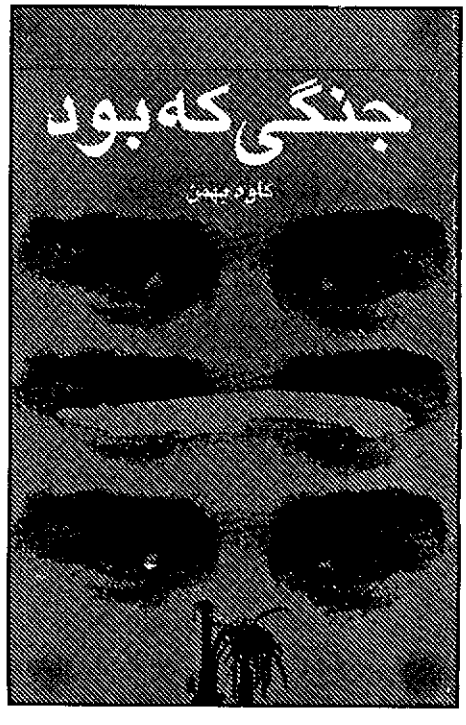
بگذارید در این جا قبل از ورود به بحث روایتی فصول نوجوانی رضا وارد مبحثی دیگر شوم که نویسنده رمان جنگی که بود درگیر آن شده است و یا بهتر بگویم فریفته آن شده است و آن مبحث ادبیات اقلیمی و در این جا جنوبی است. ادبیاتی که آبشخور تمامی ارزشها، (خیر و شر) فضا، محیط و اقلیمی است که قهرمانان در آن نفس می‌کشند. در این نوع ادبی، سنگ محک نویسنده ارزشهای ازلی ابدی اقلیم است و هر چیز با همین سنگ محک است که سنجیده می‌شود.

محیط که شامل فضای جوی، باورها، رسوم و اعتقادات است در تمامی منافذ جسم و روح اثر هنری و به طبع آن شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و اصولاً این نوع، خیلی سریع حکم خوبی‌ها و بدی‌ها را روشن می‌کند. در نگاهی واقع بینانه‌تر قهرمان این نوع ادبیات، فضا و محیط هستند نه آدمها. انسانها بیشتر از آن که موجودی مستقل باشند جزوی از عناصر طبیعی اقلیم هستند. در تاریخ ادبیات داستانی ما بیشترین داستان نویسانی که در این نوع ادبی توفیق داشتند داستان نویسان جنوبی هستند که انصافاً پی‌گیرانه‌ترین جریان ادبی را به وجود آوردند. این دسته، چنان دم شرجی جنوب، نخل‌ها، عرق انسانی و پوست سبزه را پرورانده‌اند که اغواکننده است. اغواکننده است برای دیگر نویسندگان که با آن دست و پنجه نرم کنند. البته با فراموشی یک پیش فرض. و آن این که انسانهای این نوع، معمولاً موجودی مستقل نیستند بلکه جزیی هستند از عناصر طبیعی اقلیم. نمی‌شود در کنار امواج خلیج فارس، لنج‌های ماهیگیری و قاچاق حقیر و بوی نفت ناگهان انسانی با ذهنیت و پرورش مرکزنشین رشد یابد. با هیچ چسبی این دو به هم نمی‌چسبند. این مجموع نامتجانس گاه در معروفترین چهره‌های این نوع ادبی نیز دید، می‌شود. مثلاً مدوسه «ابراهیم‌گلستان». ولی در آثار جنوبی «تقوایی» به تجانس اقلیم و انسان موجود در آن توجه بیشتری شده است.

بازگردیم به جنگی که بود. فصل دوم رمان که شروع می‌شود ما با تظاهرات بیرونی فضای جنوب روبرو می‌شویم. خورشید مماس با شط، شیار سفید. موج‌های سرخ، هوای دم کرده، بازی قایق‌ها روی شط قهوه‌ای.... در ابتدا نویسنده در مورد فضای گرم جنوب و عناصری که تا به حال در ادبیات داستانی ما آمده اغوا شده است. اما کم کم در طول رمان، ذهنیت یک مرکزنشین که پیچیده‌تر و وامدار چیزهایی خارج از عناصر اصلی اقلیم است، برروایت اثر غالب می‌شود. به خصوص با آمدن شخصیتی مانند زهرا که کاملاً ارزشهای بنیادی اقلیم را زیر پا می‌گذارد و تغزل و احساس‌گرایی یک ذهن پیچیده را به نمایش می‌گذارد. ذهنیتی که در هیچ کجا نمی‌توان آن را به ارزشهای پایه‌ای اقلیم منتسب کرد. مجبورم دوباره کمی حاشیه بروم. اگر نگاهی به تاریخ داستان‌گویی بیندازیم، خواهیم دید که در ابتدا نیروهای خیر و شر کاملاً مرزبندی شده‌اند و قهرمان‌ها و مخاطبین هیچ مشکلی بابت تمایز آنها با هم ندارند. مثلاً در شاهنامه بی‌هیچ شکی ایرانیان پاک نهاد خوب هستند و زاده اهورا مزدا و تورانیان بد و از اعقاب دیوان و :دان. تعارضات و جنگها کاملاً جنبه فیزیکی و عینی دارند. جلوتر که می‌آییم به تدریج تعارضات از بیرون به درون نقل مکان می‌کند. مثلاً در آدمی مثل «راسکول نیکف» مرزها کمی در هم می‌ریزد و عرصه واقعی کارزار درون او می‌شود. و جلوتر به «مرسو» شخصیت بیگانه «آلبرکامو» برمی‌خوریم که اصلاً توجه به تعاریف گذشتهٔ خیر و شر و اصولاً هر مرزبندی کاری بیهوده به نظر می‌رسد.

ادبیات اقلیمی همان طور که اشاره شد به انسانی نیازمند است که جزوی از محیط باشد نه یک اتفاق منحصر به فرد و زهرا یک اتفاق منحصر به فرد است. کسی که عرصهٔ پیکارش بیشتر درون است تا بیرون. و اتفاقاً هر وقت به بیرون گام می‌گذارد رمان دچار مشکل می‌شود که در قسمت مربوط به زهرا به آن خواهم پرداخت.

دوباره بازگردیم به رضا. رضای سیزده ساله. یعنی کسی که قرار است پنج فصل میزبان ما باشد و عینک ما به جهان رمان. در این قسمت‌ها هم نویسنده بی‌طاقت شده است. چون وقت و بی‌وقت ذهنیت خودش را دخالت می‌دهد و روایت رمان را مخدوش می‌کند. البته در فصل دوم که روایت فقط سوم شخص است کمتر این اتفاق می‌افتد. اما هر چه به جلوتر می‌رویم یعنی فصول انتهایی رضای سیزده ساله، (به خصوص فصل نهم) زاویه دید مداوماً از سوم شخص به اول شخص تبدیل می‌شود و بالعکس. البته این موضوع به خودی خود هیچ اشکالی ندارد. تازه استفاده از امکانات مدرن شیوه روایت است. اما به خصوص در فصول انتهایی رضای سیزده ساله، نویسنده فراموش می‌کند که رضای نوجوان



جنگی که بود

کاوه بهمن

نشر صریر ۱۳۷۶

دارد حرف می‌زند نه خودش. به این جملات دقت کنید: «حس مبهمی از زنده بودنم دارم؛ نوزادی که دیر دنیا آمده باشد. خیلی دیر. و کور. کور مادرزاد. انگار خودم خودم را زاییده‌ام، که همه درد فارغ شدن و تمام حیرت زاییده شدن را در جانم دارم. هم نوزادم و هم مادر نوزاد؛ و این همان احساس مبهم بی‌کسی است که از بی‌حافظه بودن دارم.»[۴]

در ادامه خواهم گفت از منظری دیگر این فصل بدون شک زیباترین و قوی‌ترین صفحات رمان است. اما در حال حاضر توجه‌تان را به این نکته جلب می‌کنم که جملات فوق مربوط به رضای سیزده ساله است! هر چند در جایی نویسنده از زبان رانندهٔ آمبولانس به رضا می‌گوید: «هیچ می‌دانی خیلی بیشتر و گنده‌تر از سن و سالت حرف می‌زنی؟»[۵]

یک اشتباه محاسباتی کوچک باعث این مسئله شده است. با یک تمهید کوچک می‌شد مشکل این قسمت‌های اول شخص که اتفاقاً بجا و ملموس هستند حل کرد. در این قسمت‌ها افعال همه مضارع هستند. یعنی خواننده در لحظه حال با واقعه روبرو می‌شود. پس ناگزیر مجبور است همنشین رضای سیزده ساله شود. اما اگر همین قطعات با افعال ماضی می‌آمد و قضاوت رضای جوان را نسبت به گذشته داشتیم به راحتی با مسئله کنار می‌آمدیم.

حالا مروری می‌کنیم بر آنچه گفته شد. روایت در دو سن مختلف به دوش رضا است. در رضای جوان که نابینا است این مشکل را داریم که روایت، در انتقال تجربیات او که مبتنی بر حرکت است، ناکارآمد است. و همین طور رضای نوجوان در زاویه دید اول شخص ما را دچار کمی اعوجاج می‌کند. به همین سبب است که گفتم فصل نهم زیباست. (با کمی اغماض و تغییر افعال از مضارع به ماضی) در این فصل رضا را (که نابیناست) بلافاصله پس از فاجعه (زخمی شدن و کوری حافظه) می‌بینیم که روی کامیونی پر از جسد است و گویی به گفته خودش دوباره زاده شده است. بی‌حافظه و بی چشم. ما همراه او در نقطه صفر تجربیاتش قرار می‌گیریم. یعنی این فصل تنها جایی است که سه طرف اصلی قضیه «نویسنده ـ شخصیت ـ مخاطب» در یک سطح قرار می‌گیرند و هر سه با هم و گام به گام جلو می‌روند. و چون رضا ساکن است و دارد ذره ذره شیرهٔ واقعیت را در جانش می‌افشاند، احتیاج به چشم درون دارد.

می‌بینید زمانی که عناصر یک مجلس «میزبان ـ خانه ـ مهمان» در جای خویش قرار می‌گیرند، لذت به حداکثر می‌رسد. که این مهم در فصل نهم بی‌اغراق انجام گرفته است.

اما زهرا.

زهرا یک شخصیت مدرن است با پیچیدگی‌ها و عدم قضاوت سریع در این نوع شخصیت. او لایه‌های مختلف ذهنی دارد که با رویا، بازگشتِ مداوم به گذشته و سؤال در هر لحظه، شکل می‌گیرد. مشخص است که این شخصیت به دنیای ذهنی نویسنده نزدیک‌تر است. به همین خاطر است که کاملاً رها از اقلیم است. در هیچ کجای رمان مبنای ارزش گذاری‌هایش مربوط به اقلیم نیست. او ارزشهایش را از درون باز می‌گیرد. با ذهنی حساس (داستان نویس است گویا و علاقه‌مند به شعر) و نگاهی نقاد. مخلص کلام او آدمی است که با زوایای درون مانوس است تا بیرون. به همین دلیل است وقتی او را درگیر و دار جنگ (مهم‌ترین و شدیدترین تظاهرات بیرونی درون) می‌بینیم با فصولی قوام نایافته و لخت روبرو هستیم. انگار جوانب شخصیت زهرا هیچ طوری به جوانب جنگ جفت نمی‌شود. شاید به همین دلیل است که آدم فکر می‌کند نویسنده فصولی مانند سوم و سیزدهم را با حوصله بیشتری نوشته تا ششم و هشتم. حتی در همین فصول پر حادثه زهرا زمانی بهتر نفس می‌کشد که دلیلی برای گریز به دنیای درون داشته باشد. (روبرو شدن با پیرزن فرزند از دست داده کنار در سردخانه.)

دو فصلی (شش و هشت) که زهرا در شهر جنگ زده ویلان است خام است. بیشتر شبیه خاطره‌گویی است. نویسنده شتاب دارد تا از سر بی‌حوصلگی وقایع بیرونی را توضیح دهد. به خصوص با آدمی مانند «سیما» که انگار زهرا و خواننده را موجودی مزاحم می‌بیند که می‌خواهد همه چیز را زود و بی‌دردسر توضیح دهد. دقت کنید: «آها... آن وقت هرکسی که خیال جنگیدن داشت می‌آمد توی ورزشگاه یا جاهای دیگر؛ تفنگ می‌گرفت و می‌رفت دم مرز. اما حالا با همه‌ی مقاومتی که مردم کردند، دشمن توانسته خودش را برساند به دروازه‌ی خرمشهر. یعنی رسیده‌اند به ده کیلومتری جاده خرمشهر – اهواز و پشت انبارهای عمومی و سیل‌بند. حالا هم بچه‌ها برگشته‌اند توی شهر؛ ناچار شده‌اند مقاومت را از همین جا ـ توی شهر خودمان شروع کنند.»[۶]

این توضیحات یعنی زیادی دقیق نشوید. قرار است در طول حرکت کنید نه در عمق. همین بی‌حوصلگی و سرعت وقایع که با هیچ فرضی به جان زهرا بند نمی‌شود نویسنده را مجبور به کار عجیب و غریبی کرده است. نویسنده از ابتدای رمان و با شروع هر فصل با ما قرار می‌گذارد که این فصل به خصوص را از دید فلان شخصیت نگاه کن. در هیچ جا هم زیر قولش نمی‌زند. حتی فصولی از دید «حبیب» و «پدر» داریم. که تازه لازم نبوده و به یکدستی اثر ضربه زده است. مگر حبیب و پدر چه چیزهایی اضافه‌تر از آنی که می‌بایست بفهمیم درباره میزبانهای اصلی (رضا و زهرا) به ما داده‌اند.

نویسنده که حتی فصولی دارد از دیدگاه پدر و حبیب که از ابتدا تا انتها از منظر آنان است، ناگهان در فصل هشتم (صفحه ۱۲۸) طی یک اقدام پیش‌بینی نشده زیر قولش می‌زند و حدود ۵ صفحه مجلس را می‌گذارد در اختیار سیما. انگار خودش هم فهمیده که زهرای درون‌گرا صلاحیت تعریف کردن حوادث پرشتاب جنگ را ندارد و نیاز به سیمای برونگرا و قاطع است که بار را به

پرتال جامع علوم انسانی

دوش بکشد

حال که صحبتی چند داشتیم درباره میزبانان اصلی، اجازه دهید بحثی کوتاه داشته باشیم به طور اعم درباره حوادث فرعی و به طور اخص حوادث فرعی این رمان.

یک گل رز زیبا و کاملاً شکفته را در نظر بگیرید. گل علاوه بر این که دارای چند گلبرگ اصلی و بزرگ است، شامل چندین گلبرگ کوچک در حاشیه و درون این گلبرگ‌های بزرگ است. یک بار امتحان کنید ـ و اگر دلتان می‌آید ـ گلبرگ‌های کوچک گل رزی را بکنید یا از نیمه ببرید. خواهید دید دیگر آن موجود کامل و گیرندهٔ قبلی نیست. چیزی از ساختمان او ناقص است. حوادث فرعی در رمان حکم همان گلبرگهای کوچک است که حفره‌های رمان را پر می‌کند. پس اگر نگوییم بیشتر اما به اندازه آن گلبرگهای بزرگ در ساختمان اثر مهم هستند. اگر توجه بیشتر بکنید، خواهید دید این گلبرگها به لحاظ شکل ظاهری هم شبیه گلبرگهای بزرگ هستند. حوادث فرعی در رمان به لحاظ سخت‌افزاری شبیه حوادث اصلی هستند. با همان ساختار ابتدا ـ میانه ـ پایان.

اگر رضا و زهرا و جوانبشان را گلبرگهای بزرگ در نظر بگیریم، حوادث فرعی، گلبرگ‌های کوچک هستند که می‌بایست درمورد ساختار کلی آنها دقت لازم به عمل آید وگرنه شکل و ساخت گل (در این جا رمان) ناقص خواهد بود.

در رمان «جنگی که بود» چندین و چند حادثه فرعی است که بدون هیچ توضیحی رها می‌شوند و علاوه بر این که خود ناکامل هستند، رمان را به عنوان یک کل به هم پیوسته دچار نقصان می‌کنند.

چند مثال می‌زنم. در فصل سوم می‌فهمیم گویا رضا اهل خیالبافی است. حتی بعدها می‌فهمیم مادرش را به عنوان یک موجود عینی می‌بیند و با او گپ می‌زند. اما ناگهان با شروع جنگ و شتاب گرفتن وقایع این مسئله به کلی فراموش می‌شود و ما رضای تعریف شده به صورت قبل را نمی‌بینیم.

در مورد شخصیت‌ها هم می‌توان همین حرف را زد. «نادر» مثلاً نامزد زهرا، مثل بادی مزاحم و حقیر نیامده، می‌رود. زهرایی که در مورد کوچکترین مسائل (مثلاً قضیه برگها و حبس آنها) آن قدر موشکافانه و فاجعه‌آمیز برخورد می‌کند، چرا در مورد نامزدش این قدر بی حس و حال است؟ او را دوست نداشته؟ پس چرا با او نامزد شده؟ به خصوص که می‌بینیم ظاهراً در خانوادهٔ آنها زور و اجباری در مورد مسائل نیست و از آزادی نسبی برخوردارند.

یا حتی خود شخصیت پدر. پدری که در ابتدا یک فصل کامل به او اختصاص می‌دهیم ناگهان غیبش می‌زند. نه می‌فهمیم کجاست، چگونه شهید می‌شود و چرا. او مثل آذرخشی سرگردان ناگهان در جایی خودش رانشان می‌دهد و بی‌هیچ اثری ناپدید می‌شود. این گلبرگ‌های کوچک از الگوی خود ـ گلبرگهای بزرگ ـ به هیچ عنوان پیروی نمی‌کنند. خوشبختانه برای آوردن شاهد مثال در مورد پرداخت خوب وقایع فرعی، خود رمان «جنگی که بود» یک نمونه بسیار خوب پرداخت شده در اختیارمان می‌گذارد «همسایه معتاد». بسیار حساب شده و گام به گام با او آشنا می‌شویم. ابتدا به وسیله بوی تریاک و اسپند، حضور گربه احتمالاً تریاکی، بعد قضاوت دیگران و این که در تصادفی جان عده‌ای را گرفته و بعد از آن قطعه زیبای ترانه قمر و حال بهم‌خوردگی، بوی مداوم جسد و دست آخر حضور رضا بالا سر جسد.

همه عناصر یک کل را در این جزء می‌بینیم. مقدمه ـ میانه ـ پایان. هیچ جزئی از همسایه درحد کارکرد او، از چشم پوشیده نمی‌ماند و با یک معرفی کامل نقشش به پایان می‌رسد.

در پایان دلم نیامد به قطعه‌ای درخشان از رمان اشاره‌ای نکنم. فصل دهم آن جایی که گروهبان ساکت عراقی رضای تازه نابینا شده را میان سالن سرد و تاریک به دنبال خودش می‌کشاند رضای بی‌حافظه را. ضرب آهنگ پاهایشان روی کف سرد و سنگین، خاطره‌ای را در ذهن رضا دور و نزدیک می‌کند. و بعد سکندری می‌خورد و پیشانیش می‌نشیند روی کمربند گروهبان و ولو می‌شود روی زمین. گروهبان او را به دنبال خودش می‌کشاند و دو سیلی سخت به صورتش می‌زند. دوباره صدای سمج سنجی انگار، می‌پیچد لابه لای تق تق قدمهایش. و به یکباره هجوم مصیبت. خاطره به ذهن رضا بر می‌گردد. خرمشهر. مدرسه. صدای تق تق پاهای او و ناظم. ناظم انگار چیزی می‌گوید و اشاراتی.

«حالا لب‌های ناظم کنار صورت او بود می‌جنبید فقط. بی‌آن که صدایی باشد. توی راهرو هم فقط تق تق پاها بود. تق تق. و او شروع کرد به دویدن. تق تق. دوید. دوید. و راهرو انتها نداشت. ته نداشت. دوید. می‌دوید. یک روز، دو روز... یک ماه، دو ماه... یک سال، دو سال... چندین سال. چندین سال؛ ته راهرو که رسید، ایستاد. سال‌ها گذشته بود دیگر. و مادرش مرده بود دیگر. مادرش را کشته بودند.»

پانوشت‌ها:

۱- قسمتی از رمان از زبان رضا: «انگار کم کم دارد از آمدن عراقی‌ها خوشم می‌آید. شاید جنگ بتواند به بزرگ‌ترها بفهماند که دنیا دست ماست. همه چیز مال ماست. حتی زندگی بزرگ‌ترها، حتی دار و ندارشان هم مال ماست!»

۲- به کار بردن ضمیر «من» در یک متن تحلیلی احتمالاً کمی نقض غرض باشد. اما چاره‌ای نبود. هر جا خواستم قضاوت حسی بکنم نتوانستم حسی که تنها به خودم دست داده است را به همه خوانندگان تعمیم دهم.

۳- «جنگی که بود» کاوه بهمن، نشر صریر، صفحه۱۸.

۴- همان صفحه ۱۴۹.

۵- همان صفحه ۱۱۵.

۶- همان صفحه ۸۷.

۷- همان صفحه ۱۶۳.

پرتال جامع علوم انسانی