رمان «در شعله‌های آب» نوشته مرتضی مردیها در سال جاری (۱۳۷۹) دوبار مورد تقدیر قرار گرفت و جوایزی را نیز دریافت کرد. این رمان که موضوع آن دفاع مقدس است یک بار به عنوان یکی از آثار برگزیدهٔ ادبیات جنگ در سال ۱۳۷۸، از جانب بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس معرفی شد و بار دیگر در پاییز سال‌جاری به مناسبت بیستمین سالگرد دفاع مقدس جزء آثار برتر ادبیات جنگ قرار گرفت. کتاب ماه ادبیات و فلسفه دربارهٔ این رمان گفت و گویی با مرتضی مردیها انجام داده است که مطالعهٔ آن را به دوستداران و علاقه‌مندان ادبیات داستانی توصیه می‌کند.

□ خیلی‌ها شما را به نام مردیهای اهل فکر و اندیشه می‌شناختند و به نظر من هنوز هم می‌شناسند. چطور شد که رمان‌نویس شدید و یا به اصطلاح به رمان روی آوردید؟ آیا ناگفتنی‌هایی داشتید که تنها در این قالب و پیکره قابل بیان بودند؟

■ من سخن شما را می‌پذیرم و از اینکه هنوز هم همان تصویر را حفظ کنم ابایی ندارم و خشنودم، حتی مدتی هم که به ضرورت لازم شد یک همکاری روزنامه‌نگارانه داشته باشم، حتی‌الامکان اسمم را نمی‌نوشتم و توجیه‌ام این بود که علاقه نداشتم وجهه علایق فکری‌ام تحت‌الشعاع قرار بگیرد. ولی در مورد رمان اینطور نیست. من از دوران نوجوانی یک علاقه دوسویه، هم به حوزه فلسفه و فرهنگ و هم به حوزه ادبیات داشتم. البته شاید مثل خیلی‌های دیگر در ایران آشنایی‌ام با ادبیات، با شعر شروع شد ولی مدتی که گذشت احساس کردم شعر فضایی نیست که بتوانم در عین علاقه، خودم را در آن بازیابم، این بود که به سمت داستان روی آوردم و به مطالعه‌ی رمان پرداختم. یادمان می‌آید که در گفتمان انقلاب رمان خواندن به هیچ وجه یک کار مطالعاتی جدی محسوب نمی‌شد. یادم هست که یکبار از کسی پرسیدم آیا فلان شخص مطالعه می‌کند؟ گفت مطالعه‌ی جدی که نه. رمان و اینجور چیزها می‌خواند. رمان خواندن در بهترین شکل‌اش یک نوع تفنن بود. در حالیکه وقتی من با رمان آشنا شدم احساس کردم واقعاً هیچ چیزی جدی‌تر از رمان نیست، به قول آقای خرمشاهی الکتاب یعنی رمان. این حرف برای خیلی‌ها اغراق‌آمیز جلوه می‌کند ولی به نظر من اگر اغراق هم باشد اغراق خوبی است و از پاره‌ای تصورات تفریطی که هنوز هم هست جلوگیری می‌کند.

خیلی از افراد اهل فرهنگ جامعه ما رمان را bed reading می‌دانند و برای شبها که آدم خوابش نمی‌برد آن را مفید می‌دانند. درحالیکه رمان یعنی زندگی و زندگی همه چیز ماست و نه حتی مهمترین چیز ما. بقیه چیزها برشها و انتزاعات است، از ریاضی بگیرید تا جامعه‌شناسی. ولی رمان تنها جایی است که برش ندارد و شما تمامیت زندگی را در آن می‌بینید. این است که من به رمان علاقمند شدم. البته با توجه به رشته تحصیلی‌ام که فلسفه بود روی ادبیات و رمان ناگزیر کمتر وقت گذاشتم، ولی به این مقوله جداً علاقمندم و صرفاً از سر تفنن نیست.

□ آقای مردیها کسانی که رمان می‌نویسند حتماً تعریفی از رمان دارند بخصوص در دنیای امروز رمان دانستن یک متن، مستلزم ارایه‌ی یک تعریف از رمان است. واقعاً چه پیکره ادبی را می‌توان رمان نامید؟ شما به چه پیکره‌ای رمان می‌گویید؟ چه تعریفی از رمان دارید؟ برای وارد شدن در بحث دانستن تعریف شما از رمان الزامی است.

■ ببینید دو جور تعریف داریم، یکی تعریفی که شما می‌خواهید به طریقه‌ی علمی و بی‌طرفانه ژانرها و سبکها را از هم تفکیک کنید، این هم کار آسانی است و هم هیچ‌وقت به طور دقیق انجام نمی‌شود. به قول ویتگنشتاین وقتی می‌خواهیم پدیده‌ای را تعریف کنیم، مجموع چند صفت را کنار هم قرار می‌دهیم. در قسمت مرکزی این تعریف مشکل ندارد، اما وقتی به حاشیه‌ها و مرزها می‌رسد همواره می‌تواند با چیزی دیگر اشتباه شود. اگر بخواهیم یک میز را تعریف کنیم می‌توانیم بگوییم چیزی که سطحی صاف دارد و دارای چهار پایه است میز نامیده می‌شود. در این صورت با بعضی چیزها مشکل نداریم مثلاً مطمئن هستیم که این شیئ مقابل ما میز است، اما این تعریف می‌تواند شامل کرسی نیز بشود. با عرضه‌ی مجموعه‌ای از اوصاف به عنوان تعریف، حجم عمده‌ای از میزها و کرسی‌ها از هم متمایز می‌شوند، ولی جاهایی در سر مرز انسان شک می‌کند که آیا این چیز مثلاً میز است یا کرسی. در اینجا تدقیق در مرزها کار کم فایده‌ای است و آن هسته‌ی سخت مرکزیش هم که تقریباً بدیهی است. به این معنا تعریف رمان در آن واحد هم کار آسان و هم بیهوده‌ای است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گفت‌وگو با مرتضی مردیها

بلقیس سلیمانی

عنصر اندیشه در رمان فارسی

آسان است چون مجموعه‌ای از اوصاف چون روایت، شخصیت، زمان، مکان و غیره را اگر کنار هم بگذاریم، بخش عظیمی از مصادیق آن را به آسانی خواهیم شناخت؛ بیهوده است چون در مرزها و موارد اختلاف نظر کمکی از چنین تعریفی برنمی‌آید. پس همان دریافتی که ما از رمان داریم برای تعریف کلی رمان کافی است. شما بر اساس گرایشات ادبی و فلسفی و معرفتی و یا امثال اینها تعریفی ارایه می‌کنید. وقتی می‌گویید رمان فلان چیز است، حال از قول کوندرا یا هر منتقد و کارشناس دیگری، شما هیچ چیزی نمی‌گویید جز اینکه از منظر من این خصوصیت رمان ویژگی برجسته رمان است. اگر کسی این تصور را داشته باشد که وقتی می‌گویید رمان این است، یعنی چیز دیگری نیست، در دنیای معرفت حرف گستاخانه‌ای زده است. هر چیزی که به تعریف اولیه رمان یعنی همان مجموعه اوصاف برمی‌گردد، رمان است و بعداً چه در مقبولیت عام و چه در جامعه‌ی اهل فن، مبلغان و منتقدان حرفه‌ای ادبیات و رمان، پاره‌ای از رمان‌ها جدی‌تر تلقی می‌شود و مطبوع‌تر و منطبق‌تر با معیارها قرار می‌گیرد و برخی کمتر و یا اصلاً. در اینجا همان‌طور که می‌دانید اغتشاش و اختلاف آرا به‌حدی است که کمتر می‌شود اجماع پیدا کرد. من تا آنجایی که با اهل رمان سر و کار داشته‌ام دیده‌ام که یک نفر مثلاً یک رمان یا رمان‌نویس را فوق‌العاده بالا می‌برد و یک نفر دیگر آن را فوق‌العاده بی‌ارزش می‌داند. این تنها چیزی که به من القا می‌کند این است که در تعریفهای نوع دوم به شدت سلیقه‌ای برخورد می‌کنیم. البته این اشکالی ندارد ولی باید مواظب باشیم و آگاه باشیم که این سلیقه‌ی من است که دارم ابراز می‌کنم نه بیشتر از این.

□ **فکر نمی‌کنید که این مسئله به ماهیت این ژانر و نوع ادبی برمی‌گردد، مثلاً در علمی مثل فیزیک می‌شود اینطور سلیقه‌ای برخورد کرد؟**

■ من خودم چون رشته‌ام فلسفه‌ی علم است می‌گویم علوم طبیعی و دقیق آنطور که تصور می‌شود هم دقیق و متفق‌علیه نیستند. در فیزیک هم ما گروه‌ها و مجلات علمی رقیب داریم ولی البته میزانش فرق می‌کند. چون وقتی از علوم دقیق وارد علوم انسانی و از آنجا وارد ادبیات و هنر می‌شوید به‌تدریج این فضای دلخواه و قضاوتهای سلیقه‌ای و گروه‌گرایانه بیشتر می‌شود، ولی ذات این اختلاف‌نظر بر اساس شخصیت و یافته‌ها و مطالعات علمی و پیش‌زمینه‌های مطالعاتی صورت می‌گیرد و در همه‌جا هست منتها با شدت و ضعف‌های مختلف.

□ **من یک سؤال کلی دیگر می‌پرسم بعد وارد بحث درباره‌ی کتاب در شعله‌های آب می‌شویم. کتاب شما را وقتی می‌خواهند در یک طبقه‌بندی ادبی قرار دهند ـ اخیراً به این کتاب جایزه هم دادند ـ آن را جزو ادبیات جنگ طبقه‌بندی می‌کنند. آیا شما به این طبقه‌بندی‌ها اعتقاد دارید؟**

■ اگر کسی در یک فضای اداری رمان می‌نویسد یا شخصی در بین کوهنوردان و در فضای کوهنوردی رمان می‌نویسد، آیا به این می‌گوییم رمان اداری به آن می‌گوییم رمان کوهنوردی؟ البته چنین تقسیم‌بندی نداریم. ولی در فضای خاص زمانی ما، در تصور همسایگی پدیده‌ای مثل انقلاب یا جنگ، تصور عموم این است که این پدیده‌هایی که زندگی ما را تحت تأثیر جدی قرار دادند می‌توانستند سرمنشأ یکسری کارهای ادبی وسیع شوند که البته نشدند و این است که ما حساسیت به خرج می‌دهیم و می‌گوییم آیا مثلاً در زمینه جنگ یا انقلاب کار شده است؟ و بعد به صورت ویژه برای اینها فایل باز می‌کنیم، مثلاً جشنواره ترتیب می‌دهیم. در کوتاه مدت شاید گریزی از این نباشد ولی در درازمدت این تقسیم‌بندی‌ها رنگ می‌بازد و رمان، رمان می‌شود.

□ **وقت آن است که بحث درباره‌ی رمان در شعله‌های آب را شروع کنیم: والتر بنیامین می‌گوید موضوع اصلی نقادی فلسفی نمایاندن این نکته است که کارکرد شکل‌های هنری جز این نیست که محتوای تاریخی را به حقیقت فلسفی تبدیل کند. من تصورم از مردیهای فلسفه خوانده این بود که در کتابشان این محتوای تاریخی را به حقیقت فلسفی تبدیل کنند اما این حادثه رخ نمی‌دهد. به نظر من آثاری ماندگار هستند که دارای این ویژگی باشند. گمان من این است که شما به رویدادها بیشتر اهمیت داده‌اید و درواقع آن حقیقت فلسفی در رمان شما غایب است.**

■ ببینید با شما مطلقاً موافق نیستم و همیشه ترسم از این بوده که این رمان به زیاد فلسفی بودن متهم شود. تا آن جایی که به یاد دارم شاید به استثنای بوف کور ما به صورت عمیق در رمان فارسی عنصر اندیشه نداریم. عنصر اندیشه در رمان فارسی در بهترین جاها به اندیشه‌ی اجتماعی می‌رسد؛ در آثاری که عنصر اندیشه عمق‌اش تا بررسی مشکلات اجتماعی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مثلاً فرض کنید. مشکل نارسایی سیستم بروکراتیک یا مشکل فساد و فحشاء یا مشکل سیاسی و امثال اینها. من یادم نمی‌آید که در زبان فارسی رمانی دیده باشم که عمق فلسفی داشته باشد یعنی از لایه‌های زیرین این هستی و این انسان چیزی بتواند ارایه دهد. درحالیکه به شدت مدعی هستم که در این رمان چه در روایت چه در تمثیل‌ها و تصویرها و سمبل‌ها و البته کمتر در سخنان شخصیت‌ها و بیشتر در محصولی که از شک و شبهه‌هایی که از گفتگوهای گاه بی‌فایده و بی‌انتها و ظاهراً بی‌نتیجه بدست می‌آید عمق فلسفی وجود دارد. ظاهر قضیه این است که گاه دو نفر حرف می‌زنند و حرف، ناتمام می‌ماند و می‌روند سر یک چیز دیگر. ولی خواننده‌ای که دقت نظر دارد و می‌تواند قوت استدلال‌ها را درک کند، درمی‌یابد که این دو نفر که با هم حرف می‌زنند و ده کلمه می‌گویند و تمام می‌شود، این ده کلمه دنباله‌اش در جای دیگری گرفته می‌شود و در مجموع خواننده می‌تواند بفهمد که در نگرش فکری کدام یک از اینها قوت بیشتری وجود دارد.

□ **البته منظور من از حقیقت فلسفی اصلاً بیان اندیشه در رمان نبود. من معتقدم که آوای اصلی رمان شما آوای اندیشه است، اگر بپذیریم که در رمان چند آوا باید به هم بپیوندد تا یک اثر موفق بوجود بیاورد (آوای اندیشه و تخیل و وهم). آوای اصلی رمان شما آوای اندیشه است و البته از شما جز این انتظاری نیست، اما معتقدم این آوا با آن حقیقت فلسفی که بنیامین می‌گوید و یا مدنظر من است فرق می‌کند. حقیقت فلسفی را همانطور که شما مثال زدید می‌توان در بوف کور و یا آثار کافکا، داستایفسکی و یا نویسندگانی از این نوع دید. حقیقت فلسفی به معنای بیان اندیشه نیست، بیان و یا نشان دادن یک موقعیت انسانی است، موقعیتهایی مثل مرگ، عشق، ترس و یا هر چیزی که بتواند لایه‌های پنهان را بشکافد و یا اشاره‌ای به آن داشته باشد، که در ایران بوف کور این مشخصه را دارد.**

■ در این زمینه هم با کمال جسارت مدعی‌ام که اصلاً کار قابل توجه و تأملی صورت گرفته مثال می‌زنم: چند تا قهرمان در اینجا هستند که حال چطور پرورده شده‌اند بگذریم. یکی از این قهرمانها به طور مشخص باسابقه‌ای که دارد نماد خوش‌باشی و لاتی و از این قبیل مسائل است که بعدها گرایشات انقلابی پیدا کرده ولی هنوز آثار خوش‌باشی و لذت‌جویی در چسبیدن به زن و زمین و زندگی در او وجود دارد. یک شخصیت دیگر هم هست که در نهایات الوصال می‌خرامد. عشق او معنوی است نه مادی. نماد اولی عطر پونه‌ی وحشی است و نماد دومی عطر گل یاس.

آخرین بخش این رمان اینطوری تمام می‌شود: یک نفر از اینها در رودخانه غرق می‌شود یک نفر هم در نخلستان گم می‌شود. راوی می‌گوید: «کارون بوی عطر یاس و نخلستان بوی پونه‌ی وحشی می‌داد، نمی‌دانستم از کدام طرف بروم.» این بدون اینکه به صراحت هیچ اشاره خاص فلسفی داشته باشد بزرگترین مشکل گفتمان بعد از انقلاب ما را نشان می‌دهد، یعنی انتخاب سخت بین گرایشات معنوی و مادی که انگیزه‌هایش به قوت در ما وجود دارد. اندیشه شک و رنج در انتخاب و البته بازسازی هر کدام از گزینه‌ها و گزینش‌ها به گونه‌ای که وجهی از وجوه‌گاه ناگزیر زندگی شمرده شود.

از ابتدا تا انتهای این رمان نه فقط در گفتگوها که بیشتر در بعضی سمبول‌ها، اشارات و کنایات دریافت می‌شود. درواقع شما چیزی را در مورد این رمان انکار می‌کنید که بعضی از حیث شدت و قوت ممکن است به آن ایراد بگیرند، یعنی عمق و چند لایه بودن عنصر تماتیک را. یک حقیقت نیمه پنهان فلسفی بدون این که القا شود چون خونی در شریان‌های تمام رمان از مشاهدات تا توهمات تا سمبل‌ها می‌چرخد.

□ **من معتقدم که شما سطر خالی برای خواننده‌ی خود نگذاشته‌اید که بتواند با ذوق و عقلانیت خود رمان را ادامه دهد و یا رفتار شخصیت‌ها را تعبیر کند یا اصلاً همین موردی را که می‌گویید به شکلی تعبیر و تفسیر کند.**

■ بانظر شما باز هم موافق نیستم، یک نمونه مثال می‌زنم. سرنوشت یکی از شخصیت‌ها در این رمان تقریباً نامعلوم است و این به آن دلیل نیست که من نمی‌توانستم سرنوشت آنرا مشخص کنم ولی دوست داشتم این ابهام در شخصیت «عتبود» که نقطه شروع این داستان است، تا انتها باقی بماند. یعنی به نوعی خود راوی هم نمی‌داند که این بالاخره کشته شد یا اسیر شد.

من معتقدم از نظر فلسفی هر چیزی که نوشته شود حفره‌هایی پیدا می‌کند که خود خواننده باید پر کند. اصلاً چنین ادعای تمامیتی امکان ندارد. منتها یک جاهایی هست که مثلاً در رمان مدرن شما بیایید مجموعه‌ای از پدیده‌های بی زمان و بی مکان و یا حداقل غیرسلسله شده را به خواننده ارایه بدهید که بیا خودت مرتب کن، این هم یک ادعایی است، یک سبک است، من چنین روشی در پیش نگرفتم. ولی این غیر از آن است که بگوییم جای خالی برای خواننده نمانده است. جاهای خالی رمان بسیار بیشتر از جاهای پر آن است. این را بیش از همه در شک‌ها، در سؤال‌های انبوه آن می‌توان دید. تقریباً هیچ چیز را به جزم و به تمامه به خواننده نداده‌ام و از همین رهگذر هم از رمان کلاسیک فاصله گرفته‌ام، اگرچه البته رمان نوشته‌ام و نه ضد رمان.

□ **البته حرف شما کاملاً درست است. از اول تا آخر راوی شما در تردید به سر می‌برد و این تردید در او هست. همه جا سؤال دارد. پرسش دارد. سؤالم این است که تعمداً یک راوی را برگزیدید و از دریچه‌ی آن وقایع را بیان کردید یا نه. منظورم این است که آیا یک نکته‌ی فلسفی پشت قضیه وجود دارد؟ چون وقتی یک نفر از چند راوی استفاده می‌کند می‌گوییم این تکثر راویان به معنای تکثر حقیقت و تکثر دیدگاه‌ها است. و چرا «من راوی» را انتخاب کردید؟**

■ در اینکه از زبان چند راوی حرف نزدم، فکر نمی‌کردم که در اینجا چنین چیزی لازم باشد. بیشتر فکر می‌کردم جاهایی که یک واقعه خیلی متمرکز و محدود است و بخصوص شما در پی این هستید که اختلاف منظر را به نمایش بگذارید، چنان روشی کارساز است. مثلاً فرض کنید به طور مثال یک پدیده مشخص مثل قتل که اتفاق می‌افتد خیلی طبیعی است که همسر مقتول و یا خود قاتل و نزدیکان او می‌توانند دیدگاههای خیلی متفاوت داشته باشند و از این طریق می‌توانیم نشان دهیم یک واقعه که اتفاق می‌افتد، مثل فیل مثنوی از دیدگاههای متفاوت می‌تواند مورد قضاوت قرار گیرد. من از اولویت‌هایم این نبود که نشان بدهم یک قضیه چقدر متفاوت دیده می‌شود. همان‌قدر از تفاوت را که می‌خواستم نشان بدهم در خود گفتگوها آشکار می‌شود. اما اینکه چرا دانای کل را برنگزیدم، (نمی‌خواهم یک قاعده‌ی کلی بدهم. هیچ قاعده‌ی کلی در هیچ رویش هنری وجود ندارد. من فقط نظر خودم را می‌گویم). من معتقدم دانای کل خداست و در آنجا که ما جای خدا می‌نشینیم اشکالی ندارد. به نظرم می‌آید اگر یک رمان از منظر یک فرد، یک فرد بازیگر در صحنه روایت شود، انسانی‌تر است، زیرا خواننده بیشتر می‌تواند هم ذات‌پنداری کند، به خاطر اینکه من وقتی دانای کل باشم چیزهایی را می‌گویم که خودم هیچوقت نمی‌توانم چنین اطلاعاتی را داشته باشم. در اینجا ـ من راوی ـ هرکسی می‌تواند خودش را به جای من بگذارد. هرچیزی را که من می‌بینم یا می‌شنوم با کمی تفاوت هر کس دیگر که جای من بود می‌توانست ببیند. گذشته از آن من احساس می‌کردم راوی در اینجا مطلقاً آدم بی‌طرفی نیست. یعنی ما مشاهدات را از طریق یک نفر که دارد بازی می‌کند انتقال داده‌ایم و نه از آسمان. و آن قدری از آن که تفسیر مشاهدات از زبان این راوی است، تفسیرهای این واقعیت است و طبیعتاً کنار ده، بیست و صد رمان دیگر که گذاشته شود پازلی است که می‌تواند تدریجاً کامل شود.

□ **اگر بخواهید خود شما اثرتان را در یک تقسیم‌بندی که ناظر به تاریخ ادبیات یا نقد ادبی باشد در یک طبقه قرار دهید در چه نوعی آن را قرار می‌دهید. مثلاً من می‌گویم این اثر را می‌توان وقایع‌نگاری اجتماعی دانست؟**

■ نه، اولاً اطلاق وقایع‌نگاری را به عنوان برترین وجه‌اش منکرم و اجتماعی بودنش را نیز منکر هستم، اجتماعی بودنش جای بحث دارد، نمی‌دانم جنگ را تا چه حد می‌توان اجتماعی دانست. اجتماعی که می‌گوییم یعنی در صحنه اجتماع. این کتاب به معنای پیچیده فلسفی کلمه یک نوع رئالیسم پیچیده را از مجموعه‌ی مشاهدات، تخیلات، توهمات و تفسیرها بیرون می‌کشد و مطرح می‌کند.

البته در عین حال مجموعه‌ای از مشاهدات دقیق را هم عرضه می‌کند. من منکر این نیستم. یک نفر که کتاب را می‌خواند می‌تواند یک منظره جلوی چشمش بسازد که در روزهای اول جنگ حداقل در یک قسمت‌هایی اوضاع چطور بوده و چه اتفاقی افتاده. این هست؛ منتها این یک برش قضیه است و محدود به این نمی‌شود و نیست. و کار من هم این نبوده است. من در پی این بودم که واقعیت پیچیده را از میان مشاهدات، توهمات، تخیلات، شهوات، سکوت‌ها، عواطف، از زبان درخت و رودخانه و کوه، از میان خواب‌ها و خواب‌نماشدگی‌ها و تفسیرها و گفتگوهای با حساب و بی حساب از آدم‌های متفاوت بیرون بکشم. این که وقایع‌نگاری نیست.

□ **رمان شما به یک رویداد اجتماعی و تاریخی می‌پردازد و مضمون آن را جنگ که امری تاریخی است و همهٔ**

اقشار اجتماع را درگیر خود کرده است تشکیل می‌دهد، از این جهت من می‌گویم که اولاً محتوای کتاب شما اهمیت دارد، و به نوعی وقایع‌نگاری اجتماعی است. دوماً فرم در رمان شما خیلی اهمیت ندارد و شما چندان توجهی به فرم نکرده‌اید و معماری تازه‌ای از وقایع در اثر شما شکل نگرفته است. ولی شما یک محتوای تاریخی را ارائه کرده‌اید که به دقت تصویر شده است، و تفسیری هم از واقعیت ارایه کرده‌اید. و از طرفی حضور مردم را در جنگ به خوبی نشان داده‌اید. به این دلایل می‌توان این اثر را جزء آثاری طبقه‌بندی کرد که به آنها عنوان وقایع‌نگاری اجتماعی می‌دهند. بخصوص که شما در اثرتان یک دوره‌ی تاریخی را به تصویر کشیده‌اید.

■ من منکر این نیستم که با مطالعه این کتاب‌ها ریز یک سری اتفاقات ـ نه به لحاظ تاریخی ـ را می‌توان مشاهده کرد، یعنی تابلویی از اتفاقات، چون اتفاقات که به آن صورت زمان‌دار و مکان‌دار مشخص نیست. ولی تابلویی است ـ به معنای تمثیلی آن ـ مثل تابلویی که از جنگ‌ها می‌کشند. شاید به معنای چند تابلو از جنگ باشد و از این حیث می‌تواند نکاتی را بازگو کند. ولی باز هم با این نظر شما که فرم در این رمان اهمیت ندارد و صرف وقایع‌نگاری است موافق نیستم. البته فکر می‌کنم آن قدر در دنیای هنر و رمان زوایای مختلفش را گشته‌اند که نوآوری ممکن نیست، اصلاً نوآوری در یک سبک یک چیز شوخی‌ای نیست و ما باید در یک قرن منتظر آن باشیم و بنده بسیار متواضع‌تر از آن هستم که چنین ادعایی داشته باشم منتها اینکه فرم اهمیتی نداشته، مطلقاً اعتقادی ندارم. اگر معیار، نوشته‌های فارسی باشد من علاقمندم شما چند نمونه معرفی کنید که اینها فرم‌های فوق‌العاده داشته باشند.

به نظرم این می‌تواند بزرگترین بی‌انصافی در حق این رمان باشد. چون به تمام معنای کلمه یک رمان با قصه‌ی خاص خود، فرم کمابیش پرداخت شده، نثر خاص خود، و البته همراه یکسری ظرافت‌هاست. من عمدتاً روی نثرش ادعا دارم که کار کمیابی است و برایش مشابه معرفی کردن یعنی نثری روان که این گونه آهنگین و سرشار از تصویرها و تلمیح‌ها و در عین حال، روان و پرداخت شده باشد، مشکل است. از حیث ساختار رمان هم رمان شروع خاص و پایان ویژه‌ای دارد که برای خیلی‌ها غیرقابل باور است و در عین حال راضی‌کننده. یک منحنی هول و ولا دارد و پاره‌ای از نقاط مبهم آن به صورت پیچیده جلو می‌آید و در یک جایی پاسخ خودش را پیدا می‌کند. شما داده‌هایی را کمتر می‌بینید که در یک جایی، یا به طور مشخص و یا سمبولیک به هم نپیچد. مثلاً در یک جای داستان، همان اوایل، کیف پولی می‌افتد و در آن یک عکس پیدا می‌شود. در بخش بعد دختری دیده می‌شود که راوی به نظرش می‌آید که بین دختر و آن عکس یک رابطه‌ای وجود دارد. جلوتر که می‌آییم، یکی از شخصیت‌های داستان به طور نامفهومی غیب می‌شود بعد در یک جای خاصی پیدایش می‌شود. اول داستان راجع به آن جای خاص (خانه‌ی دخترعمو) یک حرف‌های مبهمی می‌زند که اتصال خودش را با آن نشان می‌دهد. جلوتر که می‌آییم جایی در اواخر داستان یک نفر به اتاقی پناه می‌برد که در آن رختخوابی می‌بیند و عوامل متعددی دست به دست هم داده، نشان می‌دهد که آن اتاق، حجله‌ی زفاف بوده. در طول داستان دهها جای متفاوت نکته‌هایی برای هدایت قصه‌ی رمان عرضه می‌شود که حکایت از یک معماری قابل توجه دارد. مثلاً یک جاحوله‌ای که آورده می‌شود، می‌گوید این حوله مثل حوله عروس و دامادی بوده یا پیرمردی که از ده بیرون نمی‌رود و می‌گوید دیشب در این ده عروسی بود و شاید بیست یا سی تا نشانه هست که اینها در جاهای متفاوت و به شکل‌های متفاوت از نوع سمبولیک (نشانه‌شناسی) دیداری، شنیداری، حرف‌های خود راوی زده می‌شود و در یک جایی این نشانه‌های متعدد و مختلف‌الجنس کنار هم جمع می‌شود تا خواننده سیر و سرانجام حکایت را دریابد. یا مثلاً خاطراتی که به ذهن راوی می‌آید و کاملاً در گفتگوها و سلسله حوادث خود داستان پیچیده شده و فقط با تغییر زمان افعال به زبان حال می‌توان فهمید.

من نمی‌گویم این شکل عالی فرم است و یا فرم در آن مورد توجه نخست قرار گرفته است، خیر، ولی معتقدم که این در حد قابل قبول پیچیدگی‌های فرمالیستی را دارد. منتها ما وقتی بحث جویس است اگر چهار صفت را پشت سرهم به کار برده، چند مقاله می‌نویسیم که چرا نمی‌شد در فلان داستان دوبلینی‌ها این اوصاف را جور دیگری ردیف کرد. اما وقتی از آن سطح اعتبار و شهرت پایین می‌آییم اصلاً به خودمان زحمت نمی‌دهیم کمی دقت کنیم و یا اصلاً احتمال بدهیم که در رمانی مثل در شعله‌های آب دهها و بلکه صدها عنصر نامتجانس و متفاوت از جنس، کنایه، شعر، تمثیل، تلمیح، توصیف، گفتگو، خاطره، خواب، توهم، تخیل، و... از یک سو به گونه‌ای منسجم در خدمت قصه‌ی داستان به طور کلی و خصوصاً هسته‌ی سخت آن قصه‌ی عبود و معشوقه‌اش است، و در همان حال همه‌ی این عوامل، در لایه‌ای دیگر، ساخت اندیشه‌ای و فلسفه اصلی داستان را که حول محور خاصی می‌گردد، پیش می‌برد. این اگر فرم نیست، پس چیست؟

□ **درباره‌ی نثر خیلی‌ها با شما مسئله دارند. نثر شما قوی است، دایره لغاتی که به کار می‌برید فوق‌العاده وسیع است و این نشان می‌دهد که شما با متون کلاسیک آشنا هستید و از یک پشتوانه غنی فرهنگی برخوردارید، منتها با وجود تمام غنای نثر، بسیاری معتقدند این نثر داستانی نیست. حقیقت امر در این است که شما ولخرجی کرده‌اید و هر نثری اقتضائات خاص خودش را دارد. قرار نیست من داستان‌نویس چون اطلاعات و دانش فراوانی در زمینه‌های گوناگون دارم، آن را در داستان خرج کنم. من فکر می‌کنم ما باید در خرج کردن دانش، عبارات و کلمات خود مقتصد باشیم. چیزی که من در این اثر نمی‌بینم اقتصاد کلمات، عبارات و معارف است. یعنی به وفور از واژه‌ها و گنجینه‌ای که در درون شماست مثل شعر و حکایت‌ها که حتی گاهی وقت‌ها در تار و پود اثر جا نمی‌افتد، استفاده شده است. این است که می‌گوییم این نثر، نثر داستانی نیست.**

به نظر من نثر در شعله‌های آب بسیار غنی است و شکی در غنای آن نیست، اما اگر بخشی از همین نثر را با مقاله‌هایی که شما در روزنامه‌ها نوشته‌اید مقایسه کنیم، تفاوت چندانی بین این نثر و آن نثر نمی‌بینیم. در نثر داستانی لحن‌ها خیلی اهمیت دارد، اصلاً از طریق گفتگو و زبان و لحن و لهجه‌ی اشخاص می‌توانیم شخصیت‌پردازی کنیم و درونیات این افراد را بفهمیم. شما در نثر اسراف کردید. شما مثل شاهزاده‌ای هستید که میراث گرانبهایی به ارث برده است، اما قدرش را نمی‌داند و در هر جایی بذل و بخشش می‌کند. شما صاحب اندیشه، دانش و معرفت هستید، اما این دانش و معرفت را نمی‌توانید در هر جا که خواستید خرج کنید، باید در جای خود از آن بهره ببرید.

رمان روایتی است که به اصطلاح ابتدا و انتهایی دارد و در این روایت هر کلمه باید در جای خودش قرار بگیرد، طوری که خواننده نتواند کلمه و عبارتی را حذف کند. در صورتی که خواننده‌ی رمان در شعله‌های آب نه‌تنها می‌تواند بسیاری از کلمات و عبارات که اصولاً صفحاتی را نادیده بگیرد و به راحتی از آن‌ها بگذرد. بخصوص جاهایی که راوی تفسیرهایش را می‌گوید، یعنی این تفسیرها در درون روایت تنیده نشده به همین جهت نثر، نثر داستانی که روایت را دنبال کند نیست. بلکه یک نثر اندیشگانی و مباحثه‌ای است. نثری که در مقالات فلسفی هم می‌توان از آن بهره برد.

■ اولاً که مخالفت صددرصد خودم را با اینکه نباید در متن اسراف کرد به شما اعلام می‌کنم، چون در این‌صورت ۹۹ درصد آثار ادبی دنیا فاقد ارزش خواهد بود. به این دلیل که مثلاً کل حرف‌های مثنوی را من می‌توانم در ۵ صفحه برای شما خلاصه کنم، کل حرف‌های کلیات سعدی را هم همینطور. تمام حرف‌هایی که درباره‌ی یک موضوع گفته می‌شود چهار کلمه حرف است که به تناسب جاهای مختلف تکرار می‌شود.

ما چیزی داریم به نام صمدیه. صمدیه متن نحو عربی است که شما حتی نمی‌توانید یک کلمه را بردارید که به متن ایراد وارد نشود یا یک کلمه به آن اضافه کنید. اما این، ویژگی هنر وجیزه‌نویسی است.

شما هر اثر مهم هنری را که در نظر بگیرید مثل خمسه یا شاهنامه می‌بینید که در آنها نیز تکرار و تولید وجود دارد. اگر بحث شما سر یک رباعی، یک غزل یا داستان کوتاه باشد، ایراد شما وارد است. حتی در آثار علمی ــ فلسفی هم که زبان مستقلاً موضوعیت ندارد و صرفاً وسیله‌ی انتقال مفهوم است توسیع و تفصیل و تکرار و استفاده از ابزارهای مختلف زبانی رایج است، چه رسد به آثار ادبی که زبان در آن مستقلاً موضوعیت پیدا می‌کند. یعنی غیر از اینکه داستان یا شعر پیام یا محتوا دارد خود زبان و رفتار با زبان هم موضوعیت پیدا می‌کند، در واقع مثل کسی که با توپ فوتبال مدام در حال حرکت است و شما به او بگویید چرا اینقدر در رفت و آمدی، خوب یکبار کافی است. متن این بازی، رفت و آمد و پاسکاری است. اصلاً بازی همین است. بنابراین کار ادبی به یک معنا چیزی نیست جز اسراف در کلمات. البته در خود اسراف هم شما می‌توانید خوب و بد را تشخیص دهید. فقط می‌توانید بگویید که در بازی با این کلمات تا چه حد موفق بوده است. ولی ماهیت ادبی یعنی اسراف کلمات و در این نباید تردید کرد.

□ **مصالح کار ادبی کلمه است ولی شما در این مصالح**

اسراف کرده‌اید، در اینکه زبان در اثر ادبی خود موضوعیت دارد هیچ شکی نیست و اتفاقاً به همین دلیل می‌گوییم نباید اسراف می‌کردید.

■ اینکه شما بتوانید یک اثر پانصد صفحه‌ای یا دو هزار صفحه‌ای بنویسید و مثل صمدیه شیخ بهایی باشد ممکن نیست و اگر هم باشد معلوم نیست چقدر ارزش داشته باشد.

□ من اخیراً رمان کوچکی به نام ابریشم خواندم. در این کار نویسنده فقط هر آنچه را که اتفاق افتاده بود روایت می‌کرد و چیزی که در آن خیلی اهمیت داشت نشانه‌ها بود. آن چیزی که شما در قصه عبّود گفتید، اینجا هم هست و جالب اینکه ابریشم یک داستان بسیار طولانی است با حداقل کلمات.

در کاربرد نثر ما خیلی وقت‌ها باید به عصر و دوره‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، به ذوق مردم و میزان فراغت آنها نیز بیندیشیم. امروزه مردم کم حوصله‌تر از آن هستند که یک رمان ده جلدی را بخصوص که از زاویه‌ی «من‌راوی» روایت شده باشد ــ مثل رمان مارسل پروست ــ بخوانند، خیلی از نویسندگان بزرگ هم تمایلی به خواندن رمان زمان از دست رفته ندارند.

نکتهٔ قابل توجه دیگر در نثر و زبان رمان شما این است که شما خیلی وقت‌ها یک حرفی را می‌زنید و بلافاصله آن را با ارجاع دادن به چیزی جدا از آن حرف مورد تأکید قرار می‌دهید، به قول معروف حقیقت و مجاز را در کنار هم قرار می‌دهید. یعنی وقتی می‌خواهید یک امر عادی را روایت کنید بلافاصله بعد از آن داستان و حکایت یا تلمیح و شعر و عباراتی می‌آورید، درصورتی که آنچه برای خواننده رمان اهمیت دارد، دنبال کردن روایت است.

به نظر من در این اثر تنها چیزی که فکر می‌کردم داستان است قصه و ماجرای عبّود بود.

■ ما یک مشکل داریم و آن مشکل هم اساسی است. در خیلی از موارد وقتی منتقدین کتاب‌هایی را به عنوان رمان برگزیده معرفی می‌کنند آنهایی است که رمان بازاری نیست، یعنی رمان‌هایی که به دلیل پیچیده بودن ساخت و یا نثر و عمق فلسفی‌اش و پیچیده و نو بودن فرم آن از آنها نام می‌برند. اما به گونه‌ای تناقض‌آمیز در نقد رمان فوراً اولین چیزی که رویش دست می‌گذارند این است که این را خیلی‌ها نمی‌خوانند، نمی‌فهمند. من بالاخره نمی‌فهمم چه باید کرد. این‌ها چطور مشکل را حداقل با خودشان حل می‌کنند.

ما می‌توانیم یک رمان را به دو صورت نقد کنیم. یک نقد از منظر مصرف کثیر است، رمانی را ما رمان برتر می‌دانیم که مردم علاقمند شوند و آن را بخوانند و بفهمند و تا پایان دنبال کنند و در نهایت هم راضی باشند. خوب با این معیار یک‌سری رمان‌های خوب و یک‌سری رمان‌های به‌دردنخور داریم. اما اگر معیارتان را عوض کردید و معیار را مصرف کثیر و خوشامد خواننده‌ی عادی نگرفتید، قضیه فرق خواهد کرد. مثلاً راجع به سینما خیلی مشخص است. فیلم‌هایی که در جشنواره‌ی کن برنده می‌شوند با فیلم‌هایی که درجشنواره‌ی اسکار برنده می‌شوند، تفاوت دارند. در داستان و انواع هنر هم همینطور است. من خودم شخصاً اعتراف می‌کنم که به هیچ وجه دنبال این نبودم که مثلاً این کتاب چقدر مورد اشتیاق عموم خوانندگان قرار می‌گیرد. مقاله‌هایم هم همینطور. من دارم برای خودم می‌نویسم و برای یک عده که حرف مرا می‌فهمند.

شاید رمانی مهم‌تر از کلیدر نداشته باشیم. اگر خواندن آن را به هزار نفر پیشنهاد کنید، نهصد نفر به عناوین مختلف آن را نمی‌خوانند. البته موافق رمان ده جلدی هم نیستم ولی یک رمان سیصد چهار صد صفحه‌ای اگر کسی حوصله‌اش را نداشته باشد، خوب نداشته باشد. ولی مهم این است که من نتیجه‌ای که می‌خواستم گرفتم. مثلاً یک نفر می‌گفت من تا ۵ صبح بیدار ماندم و تا آن را تمام نکردم نتوانستم بخوابم. بعضی‌ها آن را دو مرتبه خوانده‌اند.

خوب همین‌ها برای من کافی است و این است که ما باید معیارمان را مشخص کنیم که راجع به چه رمان‌هایی حرف می‌زنیم. رمان‌هایی که عامه فهم باشد و با علاقه بشود خواند و اشتیاق ایجاد کند، این ملاک اصلی‌مان است یا چیز دیگری؟ اگر ملاک اصلی این باشد، نه یک رمانی مثل در جستجوی زمان از دست رفته یا محاکمه، کوه جادو، فانوس دریایی، پاییز پدرسالار، حتی خانواده‌ی تیبو (از همه نوعی مثال زدم) و بسیاری دیگر هیچ‌کدام، به وصف نخست اشتیاق ایجاد نمی‌کند و روان خوانده نمی‌شود، یعنی شما باید یک شکنجه دائم به خود تحمیل کنید تا این کتاب‌ها را بخوانید. ولی چطور شد که وقتی می‌خواهیم این رمان‌ها را نقد کنیم می‌گوییم باید عموم مردم آن را به روانی بخوانند. من که علت این تناقض‌ها را نمی‌فهمم.

□ ببینید من می‌گویم یک اثر را براساس موازین خود آن اثر باید نقد کنیم. این کتاب خاص است و شما در آن جهانی خاص آفریده‌اید. معیار و منطق ما هم معیار خاصی است که از درون خود کتاب این معیار را بیرون می‌کشیم، نه از بیرون. این اثر را اصلاً نمی‌شود با بوف کور مقایسه کرد چون اصلاً نوعشان متفاوت است، ولی من اعتقاد دارم مثلاً این اثر از جهاتی به زمین سوخته شباهت دارد، تأکید می‌کنم از جهاتی، ولی اینکه ما می‌گوییم نثر طولانی می‌شود و یا اسراف شده این را ما باتوجه به رمان پروست نمی‌گوییم. رمان مارسل پروست دارای جمله‌های کشدار و طولانی است اما با توجه به معیارهای درون خود متن قابل فهم است. وقتی ما خود اثر را می‌خوانیم ــ کاری با بیرون نداریم ــ باتوجه به نوع اثر انتظار داریم داستانی را بخوانیم، این داستان در کتاب شما غایب است.

رمانی به شکل و شمایل رمان شما که در چهارصد و اندی صفحه منتشر می‌شود باید داستانی قوی داشته باشد. و اصل آنچه پیش می‌آید و اینکه برای چه کسی پیش می‌آید یک اصل برای ارزیابی آثاری از نوع آثار شماست. این اصل در این رمان دیده نمی‌شود و فقط داستان عبوّد است که ما در این رمان گاه گاهی دنبالش می‌گردیم و این داستان نیز در تفسیرها و پرحرفی‌های راوی گم می‌شود. اما من معتقدم در شعله‌های آب گزارشی از وقایع یک دوره‌ی خاص جنگ است و این گزارش البته تحلیلی و دقیق است. اما از جهت اینکه در آن شخصیت‌های داستانی پرداخته نشده‌اند و داستانی هم گفته نشده ضعف دارد.

■ برای من چند نمونه مثال بزنید آنجایی که داستان وجود دارد و کشمکش، عمق فکری و ساخت فنی یکجا رعایت شده کجاها هستند.

□ فرض کنید جای خالی سلوچ دارای یک داستان است و حتی کلیدر با آن همه پرحرفی‌هایی که نویسنده در بعضی از جلدهایش کرده است باز هم دارای یک داستان قوی است و داستان اتفاقاً یک دوره تاریخی را دربرمی‌گیرد. داستان چندین نسل و خانواده را در بر می‌گیرد.

حتی خود بوف کور با وجود پیچیده بودنش باز هم یک داستان است، یعنی چیزی که خواننده مرتب در پی‌اش است که چه پیش خواهد آمد و برای چه کسی پیش خواهد آمد دراین آثار وجود دارد. خواننده‌ی عادی و غیرعادی رمان و کسی که اصلاً متنی را به عنوان رمان در دست می‌گیرد، انتظارش این است که یک داستان را بشنود و بعد هم به نظر من چیزهای دیگر مدنظر قرار می‌گیرد. نبود داستان باعث می‌شود که من بگوییم زندگی در اثر شما غایب است و یک علت غایب بودن هم این است که زن در قصه‌ی شما غایب است. تعداد زنان در رمان شما بسیار کم است و اگر باشند به سرعت ناپدید می‌شوند. فقط زن «آهنج» است که گاه‌گاه به کنایه چیزی از او می‌شود فهمید و نامزد «عبوّد» است که ما نشانه‌هایی از وجودش را می‌بینیم. من فکر می‌کنم در

رمان‌هایی که در این چند ساله درباره‌ی جنگ نوشته شده، هر جا زن غایب بوده رمان مشکلاتی داشته است. این را من می‌توانم در دهها اثر دیگر هم که درباره‌ی جنگ نوشته شده بگویم.

کودکان نیز در این اثر غایب هستند. به هرحال من معتقدم در رمان در شعله‌های آب، این داستان نیست که آدم را جذب می‌کند، بلکه افکار آقای «مردیها» است که آدم را تا پایان داستان پیش می‌برد. خواننده‌ای که علاقه‌مند به پی‌گیری اندیشه‌های شماست و می‌خواهد ببیند آقای مردیهایی که فلسفه خوانده و اندیشه‌ور است چه گفته است، ممکن است کتاب شما را با علاقه بخواند.

■ واضح است که من در پی نوشتن رمانی مثل رمان خانم حاج سیدجوادی نبودم و واضح است که رمان‌ها هم از این حیث از منهای بی‌نهایت تا مثبت بی‌نهایت تقسیم‌بندی دارند. یعنی رمان‌هایی هست که کشش فوق‌العاده زیادی دارند و رمان‌هایی هم وجود دارد که کشش زیادی ندارند. مثلاً «بیلی باتگیت» از بازماندهٔ روز کشش بیشتری ممکن است داشته باشد، اما قطعاً تم آن هم محدودتر است. مثال‌هایی که شما زدید قبول ندارم و آن کتاب‌هایی راکه شما گفتید خوانده‌ام منتها معتقدم که همین ایرادی که به این کتاب می‌گیرید کما بیش به آنها هم وارد است. مثلاً در رمان جای خالی سلوچ مردی غایب می‌شود و در انتهای داستان بدون اینکه مشخص شود چرا رفت و کجا رفت یکدفعه پیدایش می‌شود. در این ضمن هم پیچ و خم‌های یک زندگی ساده و فقیرانه با هنرمندی بیان می‌شود. من واقعاً نمی‌فهمم چگونه آن داستان دارد و این ندارد. در کلیدر البته کشش داستانی بیشتر است، اما به همان نسبت آنچه شما پرگویی یا اسراف در استفاده از واژه‌ها می‌نامید نیز بیشتر است.

من آگاهانه قصدم این نبود که یک داستان بنویسم که بیان یک سلسله وقایع باشد که خواننده صرفاً بخواهد ببیند بعدش چه خواهدشد. طبیعتاً اگر شما چنین تصمیمی گرفتید جا برای چیزهای دیگر خیلی خیلی محدود خواهد بود.

اینکه شما به صورت خیلی تلگرافی در بطن حوادث چیزی بگنجانید، اثر به لحاظ محتوا خیلی محدود می‌شود، بله اگر من قسمت‌های زیادی از این کتاب را حذف می‌کردم و قسمت‌های داستانی‌اش را برجسته‌تر می‌کردم و زبانش را ساده‌تر می‌کردم، تعداد بیشتری آن را می‌خواندند و علاقمند می‌شدند. من چنین قصدی نداشتم. این یک رمان است ولی من دنبال این نبودم که خواننده‌ی خودم را صرفاً با قصه‌ی آن سرگرم کنم. اتفاقاً کسی را هم که شما مثال زدید دنبال این نبوده، تماتیک برایش مهم بوده، منتها در یک اشل دیگری: این در اشل فکری‌اش و آن در اشل اجتماعی‌اش. جای خالی سلوچ می‌خواهد یک بهانه‌ای برای هول و ولا پیدا کند و دیگر هم دنبالش را نمی‌گیرد، تا پایان آن که پیدا می‌شود یا نمی‌شود. و وقتی شما در ابهام به سر می‌برید که بالاخره مرد روستایی کجاست نویسنده در پی این است که روابط اجتماعی و خانوادگی در یک جامعه روستایی عقب افتاده در دوران قحطی را نمایان سازد.

□ **خوب همان را هم در تار و پود داستان می‌گوید.**

■ و درست به همین دلیل هم دست و بالش بسته است، ولی در کلیدر اینطور نیست.

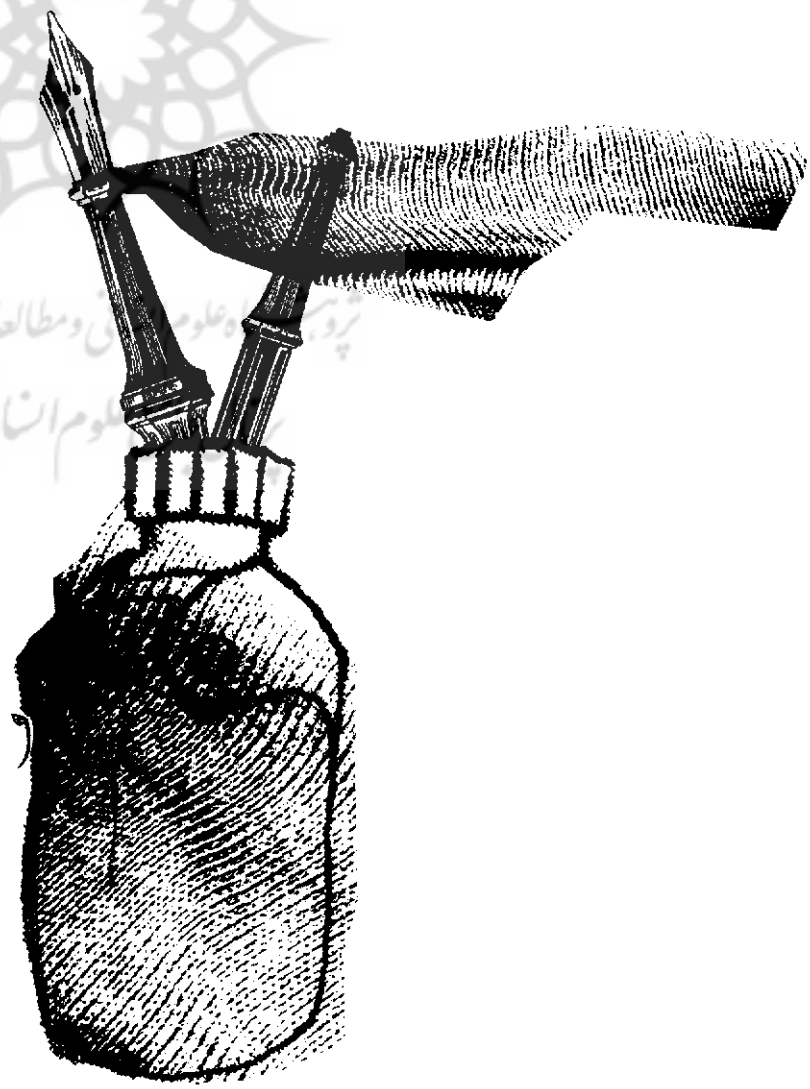
□ **اتفاقاً آن نشان‌دهنده‌ی ضعفش بود و همه منتقدین هم آن را ضعف اثر دولت آبادی می‌دانستند به خصوص پرگویی‌های جلد نهم و دهم را.**

■ مهم این است که اگر آقای دولت آبادی نمی‌خواست این ضعف را داشته باشد آن وقت نمی‌توانست قوت‌هایی هم داشته باشد و خیلی از حرف‌ها را هم نمی‌توانست بزند، مگر اینکه شما بگویید که رمان جای حرف زدن نیست و فقط جای داستان است. اگر میزان مجاز حرف زدن آن مقدار حرفی است که در بدنه‌ی هول و ولای داستان درج است، مقدار خیلی کمی خواهد بود. مثلاً اولیس به عنوان برترین رمان قرن بیستم، انبوهی از حرف‌ها در آن فراهم آمده. آیا تمام حرف‌هایی که در سیصد هزار کلمه زده است در بدنه داستان است؟

واقع قضیه این است که ما باید رمان را در یک دستگاه مختصات دوبعدی قرار دهیم: عایدی مفهومی و لذت هنری. یک رمان می‌تواند صد درجه لذت هنری داشته باشد و ده درجه عایدی مفهومی، یا برعکس. آنچه ارزش رمان را مشخص می‌کند برایندش روی این دستگاه مختصات است. رمان شاهکار رمانی است که هر دوی آنها را زیاد دارد و رمان بی‌ارزش هم هیچ‌کدام از اینها را ندارد.

بنابراین یک رمان می‌تواند جاذبه‌هایش و جنبه روایی‌اش نقطه‌ی قوتش باشد و رمان دیگر، ساختار یا تماتیک و عمق فلسفی یا زیبایی نثر آن.

این دستگاه مختصات دو بعدی است که ارزش کار را در انتها مشخص می‌کند و مطمئناً به نظر من کلیدر همانطور که در بعضی جاها جاذبه‌ی داستانی‌اش خیلی زیاد می‌شود، می‌توانست جاذبه‌اش ده برابر شود، اما به قیمت اینکه خیلی از چیزهایی راکه می‌خواست بگوید حذف کنیم. این یک تصمیم است. شاید بتوان گفت که با این تصمیم چیزی را به دست نمی‌آوریم یا از دست می‌دهیم، ولی نمی‌توان گفت که به این رمان می‌گویند



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و به آن نمی‌گویند، همان طور که در بحث تعریف رمان گفتم، ما فقط می‌توانیم با ترجیح یکی از این دو محور سلیقه‌ی خود را ابراز کنیم.

من در این رمان خیلی حرف‌ها برای زدن داشتم و برای کسی که می‌گوید در رمان نمی‌شود حرف زد من دست‌هایم را می‌برم بالا و می‌گویم ببخشید. بله، حرف زدن در این رمان یک مقدار از حد معمول بیشتر است و بالطبع داستان آن مخفی‌تر است و کسانی که دنبال داستان می‌گردند قسمت‌های توصیفی را ممکن است نخوانند. ولی کسانی هم هستند که با دقت می‌نشینند و حتی دوباره‌خوانی می‌کنند و فقط به داستان اهمیت نمی‌دهند.

□ حالا خود شما چند درصد برای کتابتان عایدی مفهومی و چند درصد لذت هنری در نظر گرفته‌اید؟

■ من مطمئناً قسمت اعظم آن را به عایدی مفهومی می‌دهم و طبیعی هم هست، منتها این یک مقدار بستگی به تعریف لذت دارد. بستگی دارد که زیبایی و سختگی نثر را به کدام محور ملحق کنید. بعضی از این نثر لذت می‌برند و بعضی آن را محمل مفهوم می‌دانند. هستند کسانی که حتی به این نوع نثر ناسزا هم می‌دهند و کسانی هم هستند که شیفته‌وار چنین تصویرسازی‌های بکری را ستایش می‌کنند. سپس این لذت بستگی به ترجیح‌ها دارد. منتها ادعای اینکه جنبه‌های هنری فرم و کشش و لذت در آن غایب است را قبول ندارم، ولی اینکه نسبت به محتوا در رده دوم قرار می‌گیرد این را قبول دارم.

□ چنانکه گفتم کتاب شما از دو جهت به زمین سوخته شباهت دارد، یکی اینکه این دو اثر به رویدادهای آغاز جنگ می‌پردازند، یکی در شهر اهواز و یکی در میدان نبرد. در هر دو اثر از «من راوی» استفاده می‌شود. هر دو «من راوی» مشخصاتشان برای ما معلوم نیست. تقریباً از «من راوی» شما چیزی نمی‌دانیم. حداقل «من راوی» احمد محمود را می‌شود توجیه کرد که چرا اسم و رسم ندارد. ولی به هرحال در یک چیز عمده تفاوت دارند و آن نگاهشان به مردم است. شما نگاه بسیار امیدوارانه‌ای به مردم دارید و آنها را فعال نشان می‌دهید و احمد محمود در شهر اهواز مردم را قربانیان جنگ معرفی می‌کند. آیا وقتی این کتاب را می‌نوشتید زمین سوخته را خوانده بودید یانظری نسبت به این کتاب داشتید یا خیر؟

■ بدون اینکه بخواهم شما یا نویسنده آن کتاب را اذیت کنم می‌گویم این بدترین توهینی است که تاکنون به این کتاب شده است. خیلی معتقدند که زمین سوخته یک بیانیه‌ی سیاسی در مورد جنگ بود که در قالب یک شبه رمان مطرح شده بود، البته من برای آقای محمود احترام قائلم و برخی از رمان‌های ایشان برجسته هستند. من خودم هنوز بعد از ده پانزده سال بعضی شخصیت‌پردازی‌های رمان‌های ایشان در ذهنم باقی مانده است. مثلاً داستان یک شهر.

زمین سوخته یک استراتژی جنگی است، زیرا هرکسی که عقب‌نشینی می‌کند برای اینکه دشمن چیزی به دستش نیفتد آن تکه را آتش می‌زند. خود این نوع اسم‌گذاری یک بیانیه‌ی سیاسی را مشخص می‌کند. علاوه بر این یک تعداد قهرمان‌ها یا شخصیت‌پردازی‌های بی‌رمق و بدون هیچ‌گونه اثر ساختاری در داستان هست که باز هم هویت رفع تکلیف سیاسی مبارزان آن را برملا می‌کند. نمی‌دانم چرا بین این دو قیاس می‌کنید. بله هر دو تا کتاب است و نویسنده‌های آنها نیز وقتی می‌نوشتند قلم به دستشان بوده و موضوع جنگ را مدنظر داشته‌اند، اشتراک این دو رمان در همین‌ها خلاصه می‌شود.

در مملکتی که جنگ با آن عرض و طول در آن صورت گرفته، انبوهی از الهام‌ها را می‌توانسته بدهد. تنها کاری که در این زمینه انجام گرفته ــ البته با این تعریف که رمان جنگ یعنی رمانی که در خود جنگ صورت گرفته نه در حاشیه ــ صدها و هزارها جلد خاطره و شبه داستان نوشته شده، حتی همین رمان آقای دهقان که جایزه گرفته بود، با اینکه من خیلی از این نوشته متأثر شدم و بسیار نوشته‌ی ارزشمندی بود ولی خیلی از رمان دور بود و بیشتر به خاطره نزدیک بود؛ یعنی اول داستان یکسری ارتباطات با خواهر و مادر و پدر گفته می‌شود که در هیچ جای داستان به کار نمی‌آید، در این مدت ده ساله برجسته‌ترین کاری که برگزیده شده همین است. نه زمین سوخته و نه سفر به گرای ۲۷۰ درجه و موارد دیگر با در شعله‌های آب قابل قیاس نیست.

□ شما رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند را خوانده‌اید؟

■ بله می‌توانم بگویم برترین کاری بود که در میان رمان‌های جنگ دیدم. رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند شاید اولین اثری بود که من در زمینه ادبیات داستانی جنگ خواندم و حس کردم چیزی بیش از تجربه‌ی جبهه و اندکی ذوق پشت سر آن است. کاری است که نویسنده برای آن به لحاظ ادبی زحمت زیادی را متحمل شده است، بخصوص نیمه‌ی اولش. نیمه دوم آن خیلی شلوغ می‌شود ولی به طور کلی تکنیک‌های به کار رفته قابل توجه بود.

□ این رمان در واقع از دولایه شکل گرفته، یک لایه، لایه‌ی داستانی است و یک لایه مربوط به حوادث جنگ است که بخش اول آن به حوادث کردستان می‌پردازد و بخش دوم به حوادث خرمشهر. جالب است که خواننده‌ای که هیچ علاقه‌ای هم به این موضوع نداشته باشد این اثر را که به دست می‌گیرد با اشتیاق می‌خواند و علتش هم این است که روایت داستان او را جذب می‌کند.

■ نه با شما موافق نیستم. من شخصاً خودم نیمه‌ی اول را به دلیل علاقه به سوژه و صحنه‌پردازی‌ها با شوق خواندم و نیمه‌ی دوم را که عنصر داستانی در آن قوی‌تر هم می‌شد تا حدی همراه با تحمل ریاضت ادامه دادم، فراموش نکنید که از نظر من این لزوماً عیب نیست.

□ من برای شما دلیل می‌آورم. رازی در داستان است که خواننده می‌خواهد آن را کشف کند. من فکر می‌کنم اولین کار رمان باید این باشد.

■ من مخالف این نیستم منتها بحث بر سر میزانش است. اولین کار این است و به این معنا نیست که تنها کار این است. بحث بر سر این است که در رمان‌های متفاوت، چه رمان‌های معتبر و چه غیره این میزان برحسب تصمیم نویسنده متفاوت است. مهم این است که وقتی شما تصمیم گرفتید که ۹۰ درصد را به کشش داستانی اختصاص بدهید بعد بیشتر از ۱۰ درصد فرجه ندارید.

□ خود شما کارهای میلان کوندرا را حتماً خوانده‌اید. ببینید در این آثار به نظر من پارامتر ۹۰ درصد و ۱۰ درصد کارایی ندارد و در عین حال من معتقدم میلان کوندرا نویسنده‌ای اندیشمند است.

■ من بار هستی را خواندم و اصلاً علاقه‌ای به ادامه‌اش نداشتم. بسیاری نویسندگانی که از کشورهای کمونیستی و یا به نوعی بسته مورد استقبال غربی‌ها قرار می‌گیرند، در وهله اول اینها برای من مشکوک هستند، به خاطر اینکه غربی‌ها علاقه دارند کسی را که از درون سیستم کمونیستی بیرون می‌آید مورد حمایت قرار دهند.

وقتی از کشش رمان صحبت می‌کنید اقلاً اگر از صدسال تنهایی حرف بزنید من با شما موافقم.

اگر شما جایی حداکثر فرم و محتوا را توانستید با هم

جمع کنید آن وقت آن اثر شاهکار می‌شود و آن وقت است که نوبل را می‌برد و شاهکارها البته معدودند. مسلماً من انتظار نداشتم که نثر پیچیده‌ای را ارائه بدهم و مردم هم با ذوق و شوق فراوان بخوانند. من اگر می‌خواستم چیزی بنویسم که مردم وقتی آن را می‌خوانند به سرعت ادامه دهند و علاقمند شوند مسلماً یک چیز متفاوت با این می‌نوشتم، منتها خوب قصد این را نداشتم، واضح است که این تصمیمی است که من گرفتم و این تصمیم مشمول درست یا غلط نیست. بستگی دارد که شما به کدام یک از این دو مؤلفه که مطرح شد بیشتر گرایش داشته باشید.

□ ببینید هر اثری که بیرون می‌آید دیگر از دسترس نویسنده خارج است و خود، پدیده‌ای است زنده و باید با مخاطبش ارتباط برقرار کند.

من وقتی کتاب شما را برمی‌دارم، می‌گویم این رمان است، می‌خوانم تا دستم بیاید که چه نوعی است. در حین خواندن به تدریج انتظارات من شکل می‌گیرد، نه اینکه پیش‌داوری داشته باشم ولی مسئله بر سر این است که من می‌گویم، وقتی رمان شما را در دست می‌گیرم و شروع به خواندن می‌کنم، درمی‌یابم که مثلاً با یک اثر رئالیستی سر و کار دارم، طبیعی است که من از یک اثر رئالیستی انتظارات خاص این نوع ادبی را داشته باشم. اما من وقتی کتاب را تا نهایت می‌خوانم و آن را می‌بندم می‌گویم احسنت آقای مردیها، عجب آدم بافضلی است. نمی‌گویم احسنت آقای مردیها چه داستان‌نویس زبردستی است.

■ این کتاب از وقتی که از من جدا شده و به راه خودش رفته، اتفاقاً با خوانندگان بسیاری ارتباط برقرار کرده است. شما نظر خودتان یا کسانی را که از جانب آنها سخن می‌گویید معیار تام و تمام تلقی نکنید. در شعله‌های آب البته یک اثر رئالیستی به معنای ساده‌ی کلمه نیست؛ اما با فرض اینکه در این نوع بگنجد، سؤال این است که شما وقتی رمان را به دست گرفتید چه انتظاری داشتید که برآورده نشد؟ البته روشن است که اگر سلیقه‌های خاص خود را دارید کاملاً طبیعی است که بعضی از آثار به مذاق شما خوش نیاید. این لزوماً نه عیب شما است، نه عیب آن آثار. مثلاً رمان آزاده خانم آقای براهنی را بعضی از منتقدان بسیار ارزشمند برآورد کردند. اما من این رمان را با تحمیل نوعی ریاضت بر خودم خواندم و انتظارات مرا هم برآورده نکرد، ولی من بخش عمده‌ای از این را به حساب اختلاف معیار و اختلاف سلیقه می‌گذارم و این رمان را نه به دلیل کشش نداشتنش و نه به دلیل ساختارشکنی خاصی که در آن شده، و من نمی‌پسندم، محکوم نمی‌کنم و از در جنگ با آن درنمی‌آیم.

من البته مدعی اینکه یک داستان‌نویس زبردست باشم، نیستم، بخصوص که احتمالاً منظور شما از داستان‌نویس زبردست کسی است که عمدتاً به امور تکنیکال و فرمال اشراف داشته و این هدف و این توانایی را داشته باشد که در هنگام خلق یک اثر، از یکسو با جاذبه‌های داستانی عامه خوانندگان را مسحور کند و از سوی دیگر با پیچیدگی‌های ساختاری و فنی (به‌ویژه مدرن) منتقدان را خلع سلاح کند. ولی بحث ما بر سر این است که نه مواردی که شما مثال می‌زنید از چنین اوجی برخوردار است و نه در شعله‌های آب این‌قدر که شما می‌گویید از فرمالیسم به دور است.

از این گذشته، داستان‌نویس زبردستی که فاضل نباشد همان‌قدر کارش لنگ می‌زند که داستان‌نویس فاضلی که زبردست نباشد. ترکیبی از این دو، معیار قضاوت است. این را هم البته بگویم که بعضی گمان می‌کنند برای پذیرفته شدن در جمع اصحاب داستان، اولاً باید فقط داستان‌نویس بود، دوماً باید مدتی در محضر اساتید این فن به مریدی پرداخت، و من چون این دو وصف را نداشته‌ام، باید انتظار بایکوت داشته باشم. حتی بعضی به تعریض گفته‌اند فلانی داستان‌نویس نیست، و من به فکر افتاده‌ام که نکند در این موارد هم باید تقاضای جواز کسب کرد.

□ برویم به سراغ شخصیت‌ها، من احساسم در مورد شخصیت‌های شما این بود که اینها ابعادی از وجود خودتان هستند ولی فکر می‌کردم که ابعادی از وجود فکریتان هستند.

ببینید اندیشه‌ی شما ذوابعاد است و برای این اندیشه ذوابعاد آمده‌اید آدم‌های مختلفی را خلق کرده‌اید تا بتوانید این اندیشه‌های مختلف را بیان کنید. نمونه‌اش هاشم و فرید هستند. شاید زنده‌ترین شخصیت و اتفاقاً داستانی‌ترین شخصیت رمان شما آهنج باشد. فرید از نظر من شخصیت داستانی نیست همان طور که هاشم نیست. شخصیت‌هایی هستند به شدت تیپیک و هویت فردی ندارند و حتی ما نمی‌دانیم چه کسی هستند. به چه چیزی علاقمندند. خلاصه مثل آدم نیستند، بیشتر همان اندیشه هستند. گویی اندیشه‌ی تجسم یافته‌اند. شیخ بیشتر از همه غیرداستانی است. به نظر می‌رسد شما یک اطلاعات وافری در درونتان داشتید که اینها به مجسمه‌های تفکر تبدیل شدند. در نتیجه شخصیت داستانی که واقعاً داستانی باشد و کنش داستانی داشته باشد و حرف داستانی بزند فقط آهنج است و بقیه نیستند.

■ این حرف شما دور از واقعیت نیست، اما شما باید یکسری محدودیت‌ها و واقعیت‌ها را هم درنظر بگیرید. واقع قضیه این بود که در اوایل جنگ شخصیت‌ها تیپیک بودند. البته من خودم به رئالیسم خیلی اعتقاد ندارم. این کتاب را هم به معنای ویژه‌ای رئالیستیک می‌دانم و نه کاملاً، ولی واقع قضیه این است که خیلی‌ها نمی‌توانند تصور کنند که یک نفر وسط جنگ حرف‌های عرفانی بزند، ولی می‌زدند. من خیلی چیزهایی را که در جنگ دیدم ننوشتم چون قطعاً غیرقابل باور بود. و چیزهایی دیدم که تیپیک نبود ولی به وفور تکرار می‌شد. باور کنید که همینطور بود. من کسی را دیدم که منطق‌الطیر از دستش نمی‌افتاد و شهید هم شد و همیشه با همان ادبیات حرف می‌زد. اول جنگ من رزمنده‌اش بودم و کسی که فرمانده می‌شد عناصر برجسته‌ی فرهنگی و فکری بودند که تا دیدند جنگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شد رفتند آنجا. و طبیعی بود که فرمانده طلبه بود، عارف‌مسلک بود و یکی انقلابی بود که تمام کتاب‌های چپ را خوانده بود و... و من می‌خواستم یک مقدار دنیای اول جنگ را که مطمئن هستم کسی در آن نبوده که اهل‌قلم باشد، به تصویر بکشم. احتمالاً داستان‌هایی که درباره‌ی جنگ نوشته شده و نوشته خواهد شد، بیشتر درباره‌ی زمانی است که جنگ حالت رسمی پیدا کرده مثل عملیات خرمشهر، مجنون، فاو و... ولی در روزهای نخست رزمنده‌ها می‌آمدند و با کت و شلوار می‌جنگیدند. در کش و قوس اول جنگ افراد با کت و شلوار می‌رسیدند، به آنها آرپی‌چی می‌دادند و می‌گفتند ببین اینجوری استفاده کن. از آن زمان کسی نیست که باقی مانده باشد و از گروهان ما که نود نفر بودند دو سه نفرشان زنده هستند که آنها هم نویسنده نیستند. و من می‌خواستم این مسایل باقی بماند که اوایل جنگ چه چیز بود و چه تیپ آدم‌ها با چه تیپ تفکرات بخصوص بودند، و این حرف‌هایی که فرید می‌زند خیلی‌ها می‌زدند. فرید اصلاً تیپیک نیست بلکه مجموعه‌ای از اوهام تئوریک است. من می‌خواستم همین را به خواننده ابراز کنم. می‌خواستم بگویم که اگر با ایده‌آل عرفانی بخواهی به جبهه بروی این گونه می‌شود. من همین جا نشان دادم که فرید وقتی زمین‌گیر می‌شود و دشمن محاصره‌اش می‌کند، نمی‌گوید باید برویم و شهادت‌طلبی کنیم، می‌گوید باید برگردیم، زنده بمانیم. خودش دارد می‌گوید من که اون حرف‌ها را زدم حالا هم می‌گویم خودتان را به کشتن ندهید. همین فرد در اواسط داستان که کتابش را جا می‌گذارد در حاشیه‌ی کتابش اعتراف می‌کند که اینها حرف است دارم می‌زنم خودم فهمیدم که عشق و این حرف‌ها را باید تفسیر زمینی کرد، آسمانی‌اش در آسمان است.

بنابراین اگر من می‌خواستم به واقعیت وفادار باشم واقعیت واقعاً در آن مقطع همین بود ولو اینکه خوشتان هم نیاید. دوم اینکه من اصلاً در پی نشان دادن این بودم که وقتی یک نفر عارف‌مسلک شد و هرجا بخواهد عارف باشد واقعاً دیگر انسان نیست، یعنی شما احساس اینکه با او یکی شوید و با او بنشینید را ندارید. بنابراین اولاً شخصیت فرید غیرواقعی نیست، دوماً من عمد داشتم او را این طور انتزاعی مطرح کنم تا بعد زمین‌خوردنش را بتوانم مطرح کنم. تا جایی که حتی یک منتقد مرا به بی‌انصافی در حق قهرمانانی مثل فرید و حیدر متهم کرد.

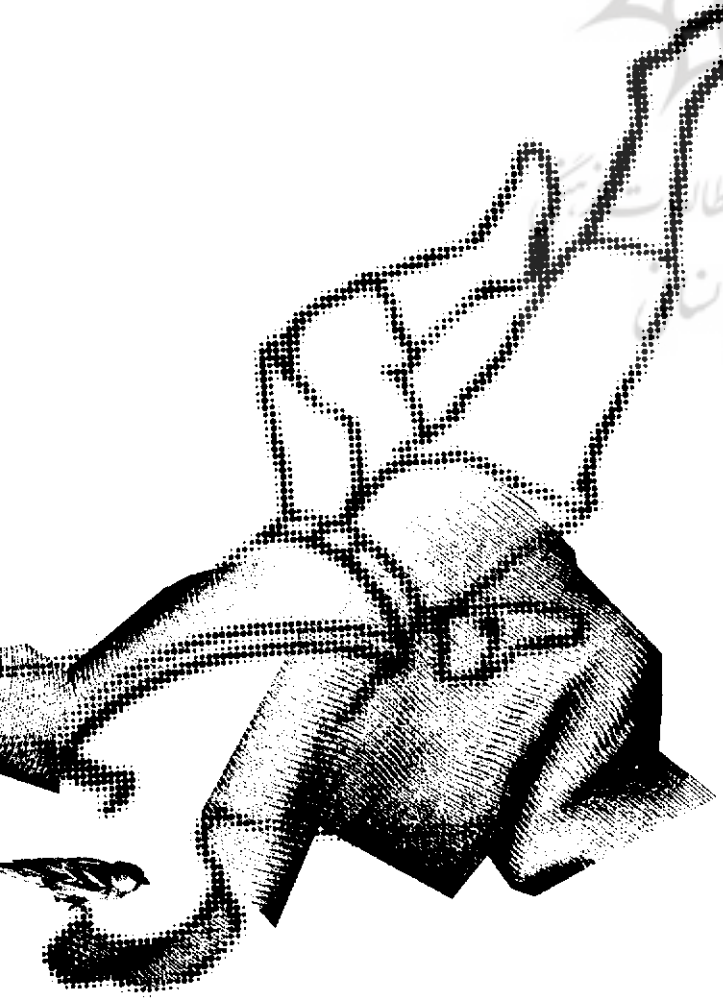
راجع به هاشم قضیه کمی تفاوت دارد، از یک‌سو بخشی از ویژگی‌های تیپیک یک فرمانده‌ی نظامی را دارد، اما ویژگی‌های خاص خودش را نیز دارد. قرار نیست برای تیپیک نبودن یک شخصیت لزوماً از قیافه و لباس و پدر و مادر او سخن گفته شود. هاشم با نوع رفتار و اندیشه‌ی خاصش تا جایی که در چنان فضایی مقدور است متشخص می‌شود. گذشته از این من به دلایلی که گفتم تیپ‌های موجود در آن فضا را هم می‌خواستم نشان دهم. این محصول یک تصمیم آگاهانه بود.

شاید داستانی‌ترین شخصیت‌های این رمان آهنج و عتود است. الان فکر می‌کنم که اگر این رمان را بخصوص از رهگذر همین دو شخصیت، با حوادثی در درون زندگی ترکیب می‌کردم می‌شد تنوع بیشتری به آن داد. ببینید جنگ با تمام پدیده‌های عالم فرق می‌کند. شما فرض کنید یک خانه‌ای را که همه چیزش با برق است، در چنین خانه‌ای برق برود. در جنگ این طوری است: تمام کارها، عشق‌ها، برنامه‌ها، علاقه‌ها، پول و... یکباره قطع می‌شود، خصوصاً در ابتدا که هنوز شوک برطرف نشده است. می‌خواستم این واقعیت را یک طوری نشان بدهم. این را که چطور زندگی برای مدتی فراموش می‌شود. البته شما باید محدودیت‌های نوشتن راجع به جنگ، آن هم در ده سال پیش را به خاطر داشته باشید. هنوز هم مطرح کردن «زندگی» در رمان تحمل نمی‌شود چه رسد به آن وقت و در رمان جنگ.

آن مطلبی هم که اشاره کردید «زن در اینجا غایب است، پس زندگی غایب است» جمله‌ی زیبایی بود. من می‌پذیرم ولی معتقدم که در فضای جنگ سخت می‌شد این کار را کرد، مگر اینکه فضا را دو قسمتی کنیم، نصف در شهر و نصف در جنگ، حالا به صورت خاطره و امثال اینها. من می‌خواستم زندگی نوع جنگی را نشان بدهم و نوع جنگی خیلی چیزها را ندارد، ازجمله خود زندگی.

یک نکته‌ای که به نظر من جالب است اینکه شما ممکن است در ذهن خودتان راجع به پنج سال آینده خودتان فکر کنید که مثلاً در آن موقع چه وضعی خواهم داشت. در جبهه حتی برای یک ماه دیگر حرف زدن واقعاً خنده‌دار است. ظهر و شب و فردا و حداکثر پس‌فردا، بعدش دیگر گم می‌شود. حالا در چنین فضایی که مرگ در کنار شماست (من یادم است که یک نفر آمد گفت از بس شیرجه رفتم خسته شدم، کاش می‌شد ده دقیقه راه برویم و از ترس گلوله شیرجه نرویم) خوب زندگی همین است، یعنی ترس از مرگ.

□ ظاهراً اسم کتاب اشاره‌ای است به داستان حضرت موسی. منظورتان همان قصه‌ای است که رادیو اهواز دارد می‌گوید. شما اشاره می‌کنید که رادیو اهواز می‌گوید که نیل چگونه فرعون را در خودش فروبرد. من اولش تا انتها خواندم و دیدم داستان شما حول این محور می‌چرخد که می‌خواهید دشمن را در کام نیل دیگری با ترفندهای جدید فرو ببرید. خوب این یک معنایش بود و فکر می‌کردم درست است، ولی وقتی فرید را هم آب برد باز اینجا این حس در من پیدا شد که نکند این مثل قصه حضرت ابراهیم باشد، حالا به نوعی دیگر. حالا خود شما منظورتان کدام بود و آیا می‌شود هر دو تأویل و تفسیر را پذیرفت؟



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ یک وجه داستانی و یک وجه محتوایی دارد؛ وجه داستانی‌اش همین است که معمولاً خصم را زیر آتش می‌سوزانند. و ما چون قدرت مقابله با آنها را نداشتیم مجبور شدیم از راه‌های دیگری وارد شویم: **در شعله‌های آب** یعنی سوزاندن در آب. ولی وجه معنایی آن که من حتی به صراحت هم گفته‌ام «کسی در میان شعله‌های آب می‌سوخت» و دود آن که به آسمان می‌رفت و آن شعر را هم آخر داستان نوشتم، درواقع کسانی که غرق می‌شوند به یک معنا در شعله‌های آب غرق می‌شوند. در موج‌های متلاطمی که به شکل شعله درمی‌آید. و هم به این معنا که در آن بستر رستگاری و معنویتی که گسترده بودند محو و نابود می‌شوند. یعنی به نوعی شما می‌توانید سه چیز را عنوان کنید: هم دشمن که در کارون غرق می‌شود، هم دوستان که در کارون غرق می‌شوند و هم آب را به مثابه نماد رستگاری و نیک‌خواهی بدانید که این رستگاری عین سوختن و نابود شدن به گونه‌ای لطیف است.

□ **من یک چیز دیگر را که در رمان در شعله‌های آب غایب دیدم و در ادبیات جنگ ما غایب است دشمن است. البته در دنیای امروز جنگ به شکل کلاسیک وجود ندارد و انگار مکان‌ها و زمان‌ها در جنگ دیگر معنای سابق خود را ندارد، در ادبیات جنگ ما هم همین‌طور است. ما یا ماشین پیچیده جنگی دشمن را می‌بینیم و یا اصلاً دشمن حضور ندارد. آن جایی را که فکر می‌کنم می‌توانست در کار شما پرداخته شود وجود آن خلبان عراقی است که ای کاش این بخش گسترده می‌شد و به جای اینکه هاشم او را می‌برد، راوی که قادر به ایجاد گفتگو با او بود او را می‌برد. شاید می‌توانستید آن دیدگاه جزم‌گرایانه را نسبت به دشمن تعدیل کنید. دشمن را آدمی بدانید مثل بقیه آدم‌ها. راوی در این داستان باید با دشمن رودررو باشد و در اینجا راوی با خودش در جنگ است، چون مرتب تردید دارد و نوشتنش نیز به خاطر بیان تردیدش است و یا گذشتن از تردید. ولی مسئله بر سر این است که دشمن حضور ندارد حالا واقعاً چطور می‌شود این را تفسیر کرد؟ آیا نمی‌شد که این خلبان را به چهره‌ی انسانی تبدیل کنید که با او وارد گفتگو شوید و کنش داستانی از او سر بزند؟**

■ به شوخی باید بگویم که چون قرار است دشمن در جنگ نیست شود اگر از همان اول نیست انگاشته شود بهتر است و به جدی باید بگویم که شما نزدیکترین فرد به دشمن هستید ولی هیچ‌وقت او را نمی‌بینید. من در مجموع حدود سه سال جبهه بودم. از پشت دوربین که نگاه می‌کردم دشمن را مثل یک شبحی می‌دیدم و نمی‌شد که تشخیص داد مثلاً چیزی می‌خورد، سوت می‌زند و مثل اینها. گاهی هم از مدارک چیزهایی می‌فهمیدم. به عنوان خاطره بگویم در یکی از سنگرها ۵۰ تا نامه از عراقی‌ها به دست من افتاد، جالب اینکه اول همه‌ی آنها «بسم‌الله» داشت و سه چهار تا از نامه‌ها هم اولش آیه داشت که «ما رمیت اذ رمیت» یکی از آنها بود.

اما از این موارد که بگذریم من در فرصت‌های اندکی که در این کتاب به دست آوردم از تمام قدرتم ـ تا آن جایی که تصور می‌کردم امت دشمن شکار علیه من نمی‌شورد ـ چندین جا سعی کرده‌ام چهره‌ای عادی از دشمن ارائه دهم. مثلاً در بازجویی که از اسیرها می‌شود در آخر راوی به هاشم می‌گوید که فکر می‌کنم هرکدام اینها هم مثل خود ما هستند. چندین جا می‌گویم که دشمن؟ خودی؟ می‌گویم خودی یعنی چه دشمن کجاست؟ این حرفها اصلاً چیست. تازه در همان بازجویی‌ها سعی کردم آن تصوری که وجود دارد و همه آنها را مشتی آدم خائن و ترسو می‌دانند بشکنم. یکی از آنها می‌گوید که من برای غریزه می‌جنگم. یعنی جنگ غریزه است. یکی می‌گوید می‌خواهیم عربستان را آزاد کنیم، یعنی در این بازجویی‌ها هم سعی کردم اینها را بیان کنم. اینکه معمولاً می‌گفتند اینها همه را به زور آوردند و انگیزه ندارند، سعی کردم از آن پارادایم مسلط بروند بیرون.

□ **آقای مردیها آیا تصمیم دارید باز هم رمان بنویسید؟ آیا الان مشغول چنین کاری هستید؟**

■ تصمیم که البته دارم. روز به روز بیشتر به این نکته می‌رسم که شاید بهترین راه برای اتصال با مخاطبم، رمان باشد. ولی در حال حاضر مشغول نوشتن رمانی نیستم. چون نوشتن رمان احتیاج به آرامش دارد. من در شلوغی خیلی کارها می‌توانم بکنم ولی در شلوغی نمی‌توانم رمان بنویسم. ولی بسیار امیدوارم که اگر قدری از مشغولیات فعلی‌ام کاسته شود، کاری را که مدت‌ها طرح آن را در ذهنم بالا و پایین کرده‌ام شروع کنم.

□ **من به عنوان خواننده‌ی رمان هم استفاده کردم و هم لذت بردم، حال اگر چیزی برای ادامه بحث دارید بفرمایید.**

■ این کتاب منتقدان و مشتاقان جدی البته در حوزه محدودی پیدا کرد، چون کتاب در حد همان مخاطب خاصی که داشت نوشته شده بود. واقعاً کسانی بودند که مرا شرمنده کردند و آنان کسانی بودند که ادبیات کلاسیک، شعر، نثر، تصویرسازی، اندیشه فلسفی و ادبیات دینی را می‌شناختند. خود همین که این کتاب ستایش‌ها و نکوهش‌های جدی داشته نشان می‌دهد که کار قابل تأملی است.

قانون اساسی هنر یک ماده‌ی واحد بیشتر ندارد و آن هم این است که هنر قانون اساسی ندارد. معنای این سخن این نیست که هر فرآورده‌ی هنری و ازجمله هر رمانی باید مورد استقبال قرار گیرد. نه، نقد می‌شود و قضاوت جامعه‌ی اهل فن است که نمره‌ی یک رمان را مشخص می‌کند. ولی متأسفانه در جامعه‌ی ما به دلیل پاره‌ای محدودیت‌ها، ازجمله حاکمیت باندها و پاره‌ای گرایش‌ها و ضعف‌ها و... این قضاوت چنان که باید صورت نمی‌گیرد. گاه احساس می‌شود بیشتر روابط بر اساس بده و بستان است. بعضی منتقدان بیش از آن که فکر کنند، حرف می‌زنند، پیش از آن که بخوانند، می‌نویسند. نقد راگاه با دوستی و دشمنی وگاه با صرف اعمال سلیقه و معیار مطلق کردن هر آنچه می‌پسندند یکی می‌گیرند. بعضی هم البته خصومت را در قالب سکوت صورت می‌دهند. یک منتقد آگاه و منصف می‌داند که در طیف تولیدات ادبی، یک طرف می‌گوید که ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است/ معنی اندر وی بسان دانه‌ای است؛ و طرف دیگر طیف از یک فرمالیسم دفاع می‌کند. ظاهراً در این اختلافی نیست که می‌توان به یک نقطه‌ای اپتیمال در فضای کانونی میان این دو نزدیک شد.

ولی به هر حال نهایتاً بعضی به این سو نزدیک‌تر شده بعضی به آن سو، گرچه بیان هنری بدون فرم یا با فرم ضعیف، بیان هنری نیست یا بیان هنری ضعیف است، ولی جایی که تماتیک به جد گرفته می‌شود، به معنای نفی هنر نیست. اگر نقطه‌ی قوت یک رمان روی بیان بیشتر باشد تا روی ساخت، روی نثر بیشتر باشد تا روی پردازش شخصیت... یا به عکس، اینها برای تأیید یا رد اثر کافی نیست. برآیند کار را باید سنجید. مهم این است که به دام هنر مسؤول نیفتیم و زیبایی‌شناسی را رکن هنر بدانیم. بعد از آن چه اشکالی دارد که به درجات مختلف به محتوا اهمیت بدهیم و حتی رمان فلسفی داشته باشیم. در شعله‌های آب برای من و برای سوژه‌ی آن کار قابل توجهی است، ولی قطعاً از جنبه‌های فرمال جا برای پردازش بیشتر هم وجود دارد.

□ **انشاءالله موفق باشید.**