به دنبال ریسمانهای سیاه و

«علیرضا نادری نجف‌آبادی» نمایشنامه‌نویس جوان و خوشفکر، نمایشنامه‌ای دارد که دقت در داستان آن، ورود ما را به بحث آسان‌تر می‌کند. در این نمایشنامه جانبازی حضور دارد که بر اثر شدت موج انفجار به عارضه فراموشی دچار شده است. اما نوع فراموشی او خاص است. به این صورت که هر روز صبح که از خواب برمی‌خیزد، حافظه‌اش خالی و پاک است. اما در طول روز آن چه را که فرامی‌گیرد و یا می‌بیند کاملاً در ذهن می‌سپارد و آنها را فراموش نمی‌کند. یعنی تا پایان همان روز ذهنش مانند یک فرد عادی عمل می‌کند. به این معنی که روابط پیرامون خود را و نسبتش را با دیگران و نیز نام و دیگر خصوصیاتش را به ذهن می‌سپارد. ولی با تمام این تفاصیل صبح فردا و پس از خوابِ شبانه تمام چیزهایی را که روز قبل در حافظه‌اش حک شده، پاک می‌شود و در هنگام صبح دوباره حافظه‌ای دارد مانند تابلویی سفید که در آن چیزی نوشته نشده است. این تمثیل زیبا را می‌توان در ابعادی گسترده‌تر به نسل‌های مختلف ایرانیان تعمیم داد.

به‌خصوص نسلی که در این گفتار بیشتر از او سخن به‌میان خواهیم آورد. یعنی نویسندگان ادبیات جنگ. نسلی که انقلاب اسلامی را به وجود آورد و نیز نسلی که از آن سربرآورده، در نگاه به مسایل پیرامونی دارای یک ویژگی خاص بود. نگاهی که تقریباً تمام موضوعات اساسی زندگی‌اش را در بر می‌گرفت. از جمله سیاسات، اقتصاد، فرهنگ... و البته هنر و ادبیات که موضوع صحبت ماست. آن اعتقاد و نگاه ویژه این است: «اشتیاق برای فراموشی راههای رفته و ایمان به آفرینش راههای جدید».

برخی از عالمانی که در حوزه مسایل روانشناسی اجتماعی ایران بحث می‌کنند، اعتقاد دارند منشاء این حرکت، نداشتن حافظه تاریخی در ملت ایران است. اما به نظر می‌رسد که نمی‌توان علت چنین روحیه و اعتقادی را تنها این مسئله بیان کرد. از نگاه و جنبه‌ای دیگر مشاهده می‌شود که اتفاقاً مردم ما حافظه تاریخی خوبی دارند، اما حکم مارگزیده‌ای دارند که به خاطر ترس از نیش مار ترجیح می‌دهند ریسمان سیاه و سفید نداشته باشند. این موضوع شاید نتیجه منطقی نگاه بیشتر قشرهای ملت باشد. نگاهی که در به دست آوردن نتیجه عجول است و پیرو تئوری «همه یا هیچ». به این معنی که مردم ما با نگاه به گذشته و به سبب به یادآوردن نیش‌هایی که خورده‌اند ترجیح می‌دهند ریسمان سیاه و سفید هم نداشته باشند. این نگاه ویژه مثلاً در سیاست کاملاً مشهود بود. از کار انداختن نظامی شاهنشاهی و به وجود آوردن حکومتی جدید به نام جمهوری اسلامی یا در اقتصاد، قطع یا ضعیف کردن رابطه با منابع قدرتی که راهبرد اقتصادی رژیم گذشته را مشخص می‌کردند و یا در حوزه فرهنگ؛ به وجود آمدن حرکتی به نام انقلاب فرهنگی که نیت‌اش معماری جدید فرهنگ جامعه بود. اما روی سخن ما در این گفتار مسایلی است که در حوزه ادبیات داستانی می‌گذرد و به ویژه یکی از بزرگترین مولودهای آن ادبیات جنگ یا به تعبیری مأنوس‌تر ادبیات مقاومت. در درجه اول این نگاه ویژه؛ یعنی قطع رابطه با گذشته و ساختن بنا از صفر این حسن را دارد که در حرکت جدید، نقاط ضعف جریان پیشین را به همراه نخواهیم داشت. اگر به شکل جدید ادبیات داستانی ایران که از ابتدای سده ۱۵ شمسی شروع شده است نگاهی جدی‌تر بیاندازیم؛ مشاهده می‌کنیم این حرکت از مبنای صحیح خویش آغازیدن نگرفته است. اصولاً هر حرکت فرهنگی و اجتماعی که داعیه همه‌گیر بودن و هدف ماندگار شدن را دنبال می‌کند، می‌بایست از روح جمعی مردم زمانه خود پیروی کند. البته واضح است که عبارت روح جمعی مردم، مفهومی به ظاهر گنگ و تعریف‌ناپذیر می‌آید. یعنی از طرفی دایره آن چنان وسیع است که به چهارچوب درآوردنش به نظر کار عبثی می‌رسد و از آن طرف هر ادعا و تحرکی را می‌توان با لطایف الحیلی در آن جا داد. هرچند سمت و سوی گفتار ما تبیین روح جمعی مردم نیست، بلکه گپ و گفتگویی دربارهٔ ویژگی ادبیات داستانی و به خصوص ادبیات جنگ است، اما سعی می‌شود در حد مقدوراتِ این مقال دربارهٔ آن بحث شود. دکتر حسین الهی قمشه‌ای همواره در بحث‌هایش به تشبیه لطیفی اشاره می‌کند که استفاده از آن را در این جا مناسب می‌بینیم. وی برای اوج تناسب، و هماهنگی دو یا چند مقوله با هم از استعارهٔ «تناسب هارمونی» آنها با هم استفاده می‌کند. به گمان غالب، هارمونی روح برآمده از تعامل ملت ایران در سده اخیر با هارمونی آثار ادبی به وجود آمده از طرف نویسندگان متناسب نبوده است. به نظر می‌رسد با آوردن یک مثال سخن روشن‌تر شود. رمان معروف «بوف کور» در دهه سی میلادی نگاشته شده است. سالهاست که از این رمان به عنوان یک اثر نمونه ایرانی یاد می‌شود. اما در آن سالها یعنی دهه سی با کمی اغماض، روح جمعی مردم ایران تازه داشته پایه‌های دستگاه «کلاسیسیزم» را پی می‌ریخته است. یعنی روح کلی، در نگاه به جایگاه فرد در اجتماع، نوع نگاه به ساختار و مراتب قدرت و مسئله حق و تکلیف هنوز به سوالهای اصلی و بنیادی «کلاسیسیزم» توجه داشته است. اما رمان «بوف کور» منطبق بر نت‌های پایه «سوررئالیزم» که دستگاه رایج آن زمان اروپا بوده است هارمونیزه شده است. نسل نویسنده برآمده از انقلاب با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

راه اصلی در ادبیات جنگ

سفید

محمد حسن شهسواری

اشتیاقی که برای فراموشی این راه داشت بسیاری از مسایل را از صفر شروع کرد. پیدایش هسته‌های اولیه داستان‌نویسی در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و سعی آنها در تعریف مجدد تمام عناصر داستانی مؤید همین موضوع است.

در این دوره اصل بر جذابیت و همه فهم بودن داستان‌ها قرار گرفت. و جزوه‌های فراوانی بر تبیین عناصر اصلی جذابیت تهیه شد. کتابِ محبوبِ این دسته هنر داستان‌نویسی اثر ابراهیم یونسی و یا عناصر داستان نوشتهٔ جمال میرصادقی بود. یعنی کتبی که به ریشه‌های اصلی عناصر داستانی نظر داشت و ملاک یک داستان ایده‌آل به خصوص در کتاب ابراهیم یونسی «گردبند» موپاسان و یا «آخرین برگ»، او هنری بود. سالهایی که از آن بحث می‌کنیم اوایل دهه شصت است. اگر ۶۰ سال به عقب برگردیم به «یکی بود یکی نبود» جمالزاده می‌رسیم به خصوص به قصه «درد دل ملا قربانعلی». یعنی پس از شصت سال راهپیمایی آن تجربه‌ها به فراموشی سپرده و بازگشتی می‌شود به پیش از آن و به رگه‌های اولیه جذابیت و داستان گویی. پس تا این جا به این نقطه رسیدیم که ادبیات انقلاب و به‌خصوص رشیدترین فرزند آن ادبیات جنگ دارای این ویژگی مثبت است که خودآگاه یا ناخودآگاه سعی دارد، تودهٔ مردم را بفهمد و بفهماند. همه این‌ها نتیجهٔ همان مسئله‌ای است که در ابتدا ذکر شد یعنی: «اشتیاق برای فراموشی راههای رفته و ایمان به آفرینش راههای جدید». به همین سبب است که می‌بینیم قاطبه داستان‌های جنگ دارای طرحی ساده، نثری همه فهم و پیرو طرح کلاسیک داستان‌نویسی یعنی مقدمه - اوج - پایان، هستند.

البته بدیهی است که در پیمودن این راه حتی به طور نسبی هم موفق نبوده‌اند. اما مسئله مهم در این جا سعیِ جمعی در این مهم است. مصادیق این گفتار هم شامل داستان‌های کوتاه است و هم معدود رمانی که نوشته شده است. صحبت اصلی این نیست که داستان‌های جنگ نسبت به دیگر داستان‌ها یا داستان‌های قبل از انقلاب مورد استقبال قرار گرفته است. می‌بینیم که در اکثر موارد این طور نیست. اما مسئله مهم این است که اگر داستان‌های جنگ را به مردم عادی بدهیم تا بخوانند، آغاز و انجام آن را می‌فهمند و می‌توانند چند جمله‌ای درباره آن صحبت کنند. حالا ممکن است کاملاً نپسندند که البته مشکلِ رونده (نویسنده) است و نه راه. به هر صورت مردم عادی از داستان‌های جنگ به عنوان فرزندان خود یاد می‌کنند، هرچند ممکن است بگویند خوب تربیت نشده. ولی آیا می‌شود این مطلب را برای اکثر داستان‌های وابسته به جریان دیگر گفت؟ منظور استثنائات نیست. دقیقاً منظور اکثریت آنهاست. آیا مردم عادی آنها را می‌خوانند؟ یا وقتی می‌خوانند با آغاز و انجام آنها رابطه برقرار می‌کنند؟ با کمال تأسف باید گفت در بیشتر موارد مردم آن داستانها را به فرزندی قبول نمی‌کنند.

در نظر اول یک خصیصه در ادبیات جنگ کاملاً مشهود و برجسته است و آن وفور اتفاقات و صحنه‌های جالب، تأثیر گذار و حسی است. همان طور که اشاره شد در حرکت جدید داستان‌نویسی عاملان اصلی جریان، یعنی نویسندگان سعی کردند همه چیز را از نقطه صفر شروع کنند. اما در نقطه صفرِ تاریخ رمان به شکل جدید، اصالت با ماجرا بود. در واقع ستون اصلی که حواشی دیگر، حتی عنصر مهمی مانند شخصیت بر آن استوار بودند، ماجرا و عمل بود. در «دن کیشوت» اثر ماندگار «سروانتس» با شخصیتی منحصر به فرد روبه‌رو هستیم. اما این شخصیت را نه براساس ذهنش، رویاهایش و خلاصه آن چه که درون نام گرفته است، می‌شناسیم. بلکه او را با عملش می‌شناسیم. عمل «دن‌کیشوت» نماینده و شناسه شخصیت او و منحصر به‌فرد بودن اوست. بیشترین چیزی که از دن‌کیشوت به یاد خواننده می‌ماند نه رویاها و افکار او بلکه مبارزه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کردن او با آسیاب‌های بادی یا از بند رها کردن زندانیان است.

در جریان داستان‌نویسی جنگ نیز چنین اتفاقی افتاد. با نگاهی گذرا می‌توان مشاهده کرد که عزیزان نویسنده در درجه اول به دنبال ماجراهایی منحصربه‌فرد و موقعیت‌هایی جذاب بودند. در کثیری از داستان‌های کوتاه و حتی رمان‌های جنگ اساس اثر بر پایه ماجرا بنیان نهاده شده است. در برخی کمتر و در برخی بیشتر. اما زمانی که به این سطح از قضیه یعنی اصالت ماجرا نزدیک می‌شویم به وادی دیگری پا می‌گذاریم. سرزمینی که دیگر داستان نیست بلکه نام آن «خاطره» است. خاطره و خاطره‌نویسی یعنی حذف عناصر منحصر به‌فرد ادبیات از آن. اساس در خاطره واقعیت است. یعنی آن چه واقعاً اتفاق افتاده. اما چهارچوب ادبیات واقعیت نیست بلکه حقیقت است. یعنی آنچه باید اتفاق بیفتد. در خاطره راوی صرفاً یک نقل کنندهٔ امین است اما در ادبیات راوی یا همان نویسنده نقال نیست بلکه از دیدگاهی، خداوندگار اثر و شخصیت‌های آن است. راوی در خاطره مسئول اتفاقات نقل شده نیست اما نویسنده مسئول جزء جزء داستان خویش است و باید آنها را در نهایت ظرافت و قوام‌یافتگی عرضه کند.

اما بحث خاطره چیزهای دیگری را هم یادآور می‌شود و آن این که شاید به همین سبب بود که بیشترین بخشی که از جنگ مورد استقبال عموم قرار گرفت در واقع خاطره، رویی‌ترین سطح جنگ بود که به راحتی با رویی‌ترین سطح روح جمعی که «خیرگی در برابر ماجرا» است جوش خورد. اتفاقی که به ظاهر طبیعی می‌نماید.

خوب تا این جا گفتیم که عدم نگاه به عقب و عمارت‌کردن قلعه جدید از نقطه صفر این حسن را دارد که روند حرکت، به طور غریزی هماهنگ با هارمونی روح توده مردم پیش می‌رود، لوازم و مصالح کارش را از میان مردم و خواسته‌ها و آرزوهای آنان می‌گیرد، حرف زمان خود را می‌زند و از برآیند جهت نگاه مردم سفارش می‌گیرد.

اما این حرکت مثل هر عمل انسانی، دارای جنبه‌های منفی هم هست. البته کاملاً طبیعی است که وقتی راهی رفته را انکار می‌کنیم مطمئناً از خطرات آن راه مصون می‌مانیم اما از طرفی از تجربه راهیانِ رفته آن مسیر محروم می‌شویم. وقتی تمام ریسمان‌های سیاه و سفید را نابود می‌کنیم تا مورد حمله نیش مار قرار نگیریم، البته از ترسهای بیهوده خلاص می‌شویم ولی از آن طرف یک وسیله مهم زندگی را از دست می‌دهیم. در این جا آن وسیله مهم عنصر فکر و اندیشه است. یعنی همان چیزی که هرمان بروخ، نویسندهٔ آلمانی از آن به‌عنوان یگانه اخلاق رمان یاد می‌کند. بروخ می‌گوید: «نوشتن یعنی بسیج همه توانایی‌های فکری و همه اشکال شاعرانه برای آشکار ساختن آنچه فقط رمان می‌تواند کشف کند. یعنی هستی انسان. رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند غیراخلاقی است. شناخت یگانه اخلاق رمان است.»[1]

البته اگر با واقع‌بینی ابرهای تاریک تاریخ داستان‌نویسی‌مان را کنار بزنیم و به طور شفاف و بی‌غرض به آن نگاه بیندازیم خواهیم دید که به عنصر شناخت به معنایی که مورد نظر بروخ است، بسیار کم پرداخته شده است. شاید این ادعا از طرف برخی متهم به بی‌انصافی شود و این که با قبول این فرض، میراث ادبی‌مان بی‌قدر می‌شود. ولی بی‌رودربایستی ادبیات معاصر ما چه چیزی به ادبیات جهان اضافه کرده است؟ چه راههایی را رفته است که دیگران کشف نکرده‌اند؟ به غیر از یکی دو استثناء بقیه نویسندگان، نقطه مطلوب را رسیدن به دنیایی کامویی، کافکایی، همینگویی و یا شولوخوفی دانسته‌اند. البته شاید خود نویسنده چنین منظوری نداشته اما برآیند خواسته‌های عمومیِ جماعت ادبیاتی به این سمت و سو توجه داشته است.

خوب نسل نویسنده پس از انقلاب از جمله نویسندگان ادبیات مقاومت که رابطه‌اش را با جریان پیشین قطع کرد این ضرر را هم دید که نتوانست با همان چند استثناء هم روبرو شود تا یگانه اخلاق رمان را درونی کند. این نسل فرصت نداشت یا نخواست به پشت سر نگاهی بیندازد تا از تجربیات راهیانِ جاده‌های دیگر استفاده کند. در هر حال پس از بیست سال گویا کم کم نسیم باور و همدلی و نگاه به اطراف، وزیدن گرفته است. و افق را از پس پشت ابرها، روزنی بخشیده با خطِ نوری گرمابخش.

در ادامه سعی می‌شود به راههای پیش روی ادبیات مقاومت نظری اجمالی انداخته شود تا با بررسی چند و چونِ آن مشخص شود کدام راه با توجه به شرایط جنگ ما نتیجه‌بخش‌تر است.

با نگاهی به تاریخ ادبیات جهان متوجه سه جریان اصلی در حوزهٔ ادبیات داستانی جنگ می‌شویم. جریان اول متعلق به آثاری است که بیشتر از آن که دغدغه ادبیات داشته باشد رویکرد تبلیغاتی دارد. یعنی از بین دو جریان اصلی درگیر در جنگ، کاملاً جانب یک طرف را می‌گیرد و برای محق جلوه دادن آن طرف هرکاری که از دستش بر بیاید انجام می‌دهد. البته این جریان را نمی‌شود در نفس خویش یکسره بی‌ارزش پنداشت. حداکثر می‌شود گفت از تعریف ادبیات دورافتاده است. مثلاً در جنگی مانند جنگ ما با عراق که در واقع دفاعی جانانه بود در برابر یک متجاوز، جانبداری از طرف مظلوم نه تنها مجاز بلکه واجب بود. منتها عمر این ادبیات حداکثر به مدت طول جنگ است و بیشتر به کار روحیه‌سازی مدافعین می‌آید.

از این جریان که اطلاق کلمه ادبیات بر آن کمی احتیاط می‌طلبد، بگذریم به دو جریان مهم می‌رسیم که هر دو سهم عمده‌ای در بارور ساختن ادبیات جنگ و به گمانی ادبیات جهان داشته‌اند.

جریان اول آثاری را در بر می‌گیرد که به «ضدجنگ» مشهور هستند. آثاری که خود جنگ را محور قرار داده‌اند و در نهایت به عبث و غیرانسانی بودن این عمل انسانی رسیده‌اند. تاریخ ادبیات داستانی آثار مهمی از این دسته را به یاد دارد. به عنوان نمونه رمان در جبهه غرب خبری نیست اثر اریش ماریاراماک نویسندهٔ آلمانی و نیز سفر به انتهای شب اثر لویی فردینان سلین نویسندهٔ فرانسوی. نکته جالبی که مقایسه این دو رمان به دست می‌دهد این است که هر دو نویسنده در جنگ جهانی اول شرکت داشته‌اند البته در دو نقطه و جبهه مخالف. اما با نگاهی به هر دو اثر مشاهده می‌شود که هر دو نویسندگان علاوه بر این که به هیچ عنوان از عمل کشورهای خود دفاع نمی‌کنند بلکه جا به جا از پوچی این درگیری و حماقت سردمداران خود سخن می‌رانند. هر دو سرگردانی انسان در این گرداب سهمگین خود ساخته را نشان می‌دهد و به شدیدترین وجه امیال بی‌مقدار فرماندهان را زیر سوال می‌برند.

گاه در تاریخ ادبیات جنگ به رمان‌هایی

برمی‌خوریم که این نگاه ضدجنگ را به لحن طنز زیر شلاق نقد می‌کشند. رمانِ شوایک سربازِ پاکدل نوشته یاروسلاو هاشک نویسندهٔ چک تبار، با ایجاد لحن و فضاهای کمیک چنان بنیان‌های جامعه درگیر جنگ را بی‌هویت می‌کند که انسان به فکر می‌افتد چرا اصلاً جنگی چنان خانمان‌سوز شروع شده و از آن مهم‌تر چرا ادامه می‌یابد.

رمان‌های سیمای زنی در میان جمع اثر هاینریش‌بل، وداع با اسلحه نوشتهٔ ارنست همینگوی و داستان کوتاه به ازمه با عشق و نکبت اثر جروم دیوید سالینجر از آثار بسیار مشهور و تحسین شده‌ای از این جریان است که خوشبختانه به فارسی ترجمه شده‌اند.

در یک جمله می توان گفت که در این جریان محور اصلی خود جنگ است، فارغ از طرفین درگیر. وکمابیش همگی به یک نتیجه مشترک می‌رسند که همانا عبث بودن این عمل بشری است.

و اما جریان سوم. این جریان علاوه بر این که از هیچ کدام از طرفین درگیر، جانبداری نمی‌کند و جنگ را به عنوان یک عمل غیرانسانی زیر سوال می‌برد، نتایجی فراتر از این نتیجه ساده را مدنظر دارد.

این دسته از آثار به جنگ به عنوان یک شرایط ویژه نگاه می‌کنند که می تواند خصوصیت‌های نهفته انسان را هویدا کند. شرایطی که انسان عریان و در جوار مرگ به عمل دست می‌زند. این گونه آثار، جنگ را نه هدف بلکه وسیله‌ای می‌بینند که اندیشه مرکزی را در هیئت رمان پرورش دهند. نمونهٔ والای این جریان اثر عظیم لئون تولستوی، جنگ و صلح است.

ماجراهای جنگ و صلح در زمان حملهٔ ناپلئون به روسیه اتفاق می‌افتد. تولستوی در عین حالی که با چیره‌دستی تمام وجوه مختلف نبرد و آدمیانِ درگیر در آن را بررسی می‌کند، هدفی فراتر از تاریخ‌نگاری یا جانبداری از تزار روسیه دارد. یک اندیشه مرکزی در طول رمان سیلان دارد. در واقع ماجراهای متعدد آن و جنگ و گریزهای فراوان ابزاری هستند برای شکوفاتر شدن این اندیشه مرکزی.

منظور اصلی تولستوی در واقع تشریح «تأثیر عنصر اندیشیده نشده در سرنوشت بشری» است. در واقع جنگ، چهارچوب و شرایطی خاص را به وجود آورده است تا این اعتقاد و فکر به مدد آن کاویده شود.

به طور مثال در رمان صحنه‌ای است که «شاهزاده آندره بالکونسکی» افسر ارتش روس در شرایطی ویژه و در خط اصلی نبرد گیر کرده است. نیروهای فرانسوی به شدت آنها را زمین‌گیر کرده‌اند و می‌رود که شکست سختی به نیروهای روس وارد شود. «آندره» که به تازگی خبر بی‌وفایی نامزدش را شنیده و خود نیز زخمی شده است و بیم آن دارد که تا آخر عمر علیل بماند ناگهان در یک شرایط نامتعادل روحی پرچم سپاه را برمی‌دارد و به سمت دشمن می‌رود. هدف او از این کار مردن است زیرا دیگر نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد ولی عمل او نتایج غیرفردی دیگری در بردارد. زیرا نیروهای روسیه که تا آن زمان در حالت دفاعی کامل قرار داشتند و هرلحظه احتمال شکست آنها می‌رفت با مشاهدهٔ فرماندهٔ خود که بی‌مهابا به سمت گلوله‌های دشمن می‌رود، روحیه گرفته و پشت سر او حمله می‌کنند. طوری که جنگ مغلوبه می‌شود.

در این قطعه شاهدیم که چگونه عنصر اصلی تفکر تولستوی که همانا تأثیر یک عنصر اندیشیده نشده است، در چهارچوب یک حادثه تبیین می‌یابد. و همه این‌ها در جنگ و در جوار مرگ و زندگی صورت می‌گیرد.

گمان می‌رود به خاطر نوع ویژه جنگ ما و شکل حضور ملت ما در جنگ، آثار قابل توجه‌ای از جریان اول و دوم آفریده نشود. کاملاً مشخص بود که رزمندگان ما چرا به جبهه می‌رفتند و در آن جا چه می‌گذشت و قضا چه رنگ و بویی داشت. حداقل از زاویه دید رزمندگان جنگ نه فاجعه بلکه نعمت بود.

پیش‌بینی می‌شود که جریان تبلیغاتی و نیز جریان ضدجنگ کاربرد بایسته‌ای در ادبیات جنگ ما نداشته باشند. اتفاقاً جنگ ما شرایطی بود برای عریان کردن روح جوان ایرانی و همه دیدیم که چه قسمت‌هایی از وجود او را شکوفا می‌کرد. همه قرائن نشان می‌دهد که راه اصلی در برابر ادبیات مقاومت ما قرار گرفتن در جریان نوع سوم است. اگر ادبیات جنگ ما در آینده حرفی برای گفتن داشته باشد به «جنگ و صلح» خواهد رسید نه «در جبهه غرب خبری نیست». «تولستوی» خواهیم داشت نه «اریش ماریا رماک».

پی‌نوشت:

۱- هنر رمان، میلان کوندرا، ص ۲۷۲