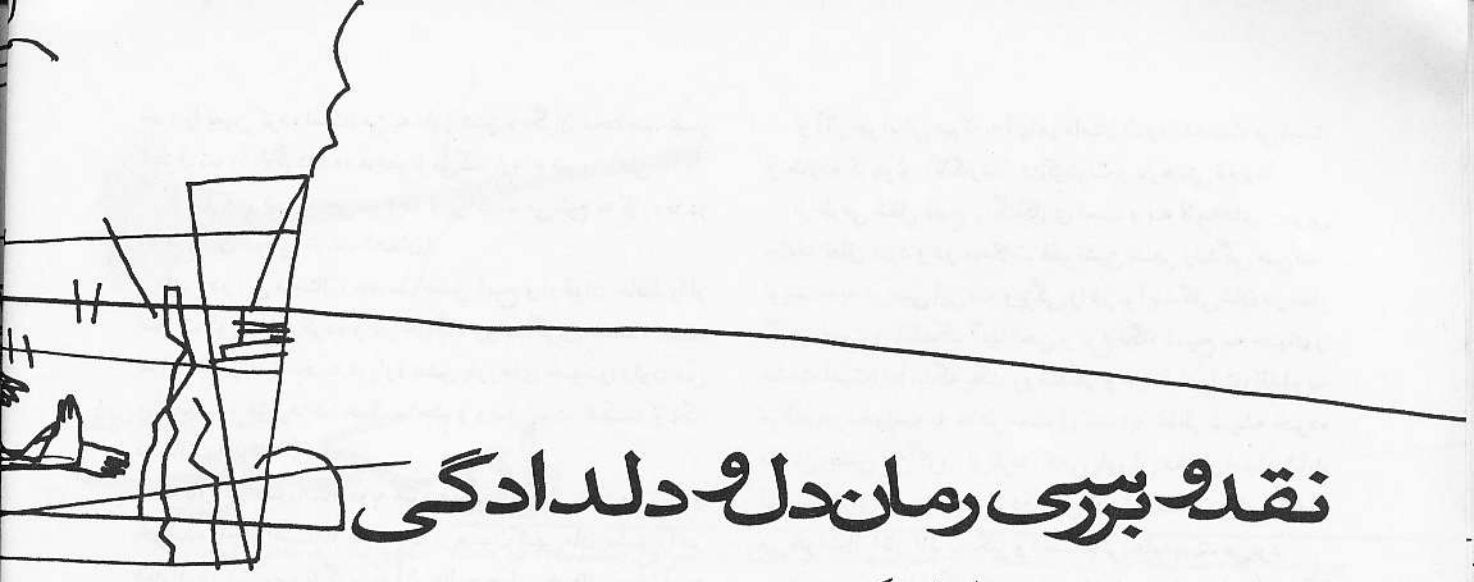
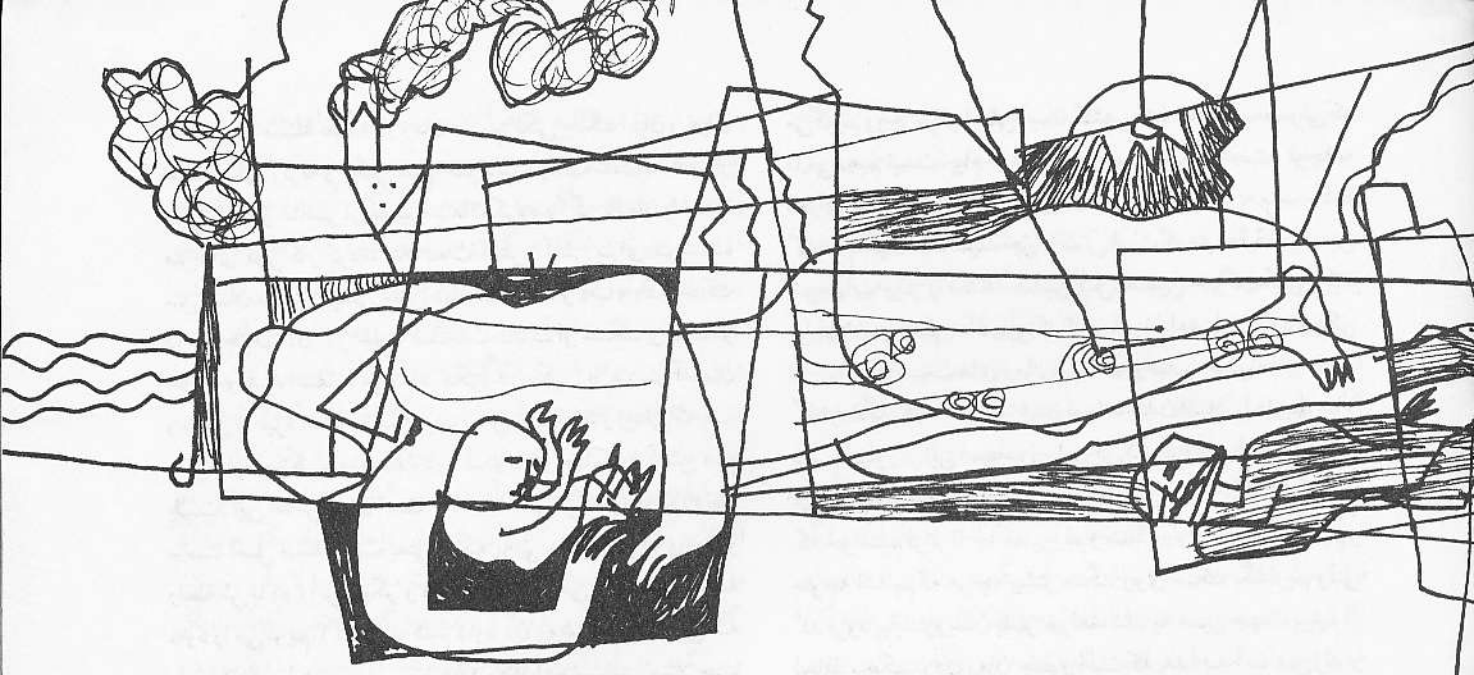


نقد و بررسی رمان دل و دلدادگی

جلسهٔ نقد و بررسی رمان *دل دلدادگی* در دی‌ماه ۷۷ در دفتر *کارنامه* برگزار شد

حمید یاوری: نظرگاه در این داستان متفاوت و متعدد است و عمدتاً نیز دانای کل محدود به ذهن یکی از شخصیت‌ها: داود، روجا، یحیی، کاکایی و... . مشکل در این است که نظرگاه نوعاً از منطق راوی فاصله می‌گیرد و دانای کل محدود در همهٔ اینها یکسان عمل می‌کند؛ یعنی وقتی دانای کل ما محدود به ذهن روجا است، جنس زبان نزدیک است به زبان داود. این اشتراکِ جنس کلام، باعث می‌شود آدم حس کند که یک نظرگاه دانای کل وجود دارد که در قسمت‌های مختلف داستان، تکه‌هایی از آگاهی خودش را روایت می‌کند؛ یعنی دانای کلی که دانای همهٔ ماجراهاست، در هر بخش، محدود به ذهن هر کدام از شخصیت‌ها می‌شود، صرفاً به واسطهٔ جنس یکسان زبان در هر کدام از این نظرگاه‌ها. دیگر اینکه وقتی نظرگاه دانای کل وارد ذهن شخصیت‌های داستانی می‌شود طوری عمل می‌کند که گاهی اوقات ادبیت کار خیلی بالا می‌رود. به نظر می‌رسد نویسنده زبان و دستش را در اختیار آن شخصیت گذاشته است. یعنی تلفیقی از این دو شده است، مثلاً وقتی داود شروع می‌کند به حرف زدن، کلمات و عباراتی می‌خوانیم که بیانگر دخالت نویسنده است. همین نشان می‌دهد دانای کل محدود به ذهن شخصیت‌ها نبوده است. مثلاً روجا یک دختر روستایی است ولی نگاه شاعرانه دارد و در زبان هم این ذهنیت با ادبیتی حتی درخشان بروز می‌کند.

هوشنگ گلشیری: این حرف درست است ولی یک توضیحی بدهم که ما محدود به منظر بصری ـ حسی آدم‌ها هستیم نه محدود به زبان خود. این است که ببینیم چه لایه‌ای از ذهن را در نظر گرفته است. ما سخن می‌گوییم در عین حال می‌اندیشیم و زبان به اندیشه‌هایمان شکل می‌دهد. اندیشه، زبان را انتخاب می‌کند. آقای صالح حسینی می‌گوید: ما یک لایه‌ای داریم زیر زبان و نزدیک به ناخودآگاه؛ و به زبان درنمی‌آید مگر مثلاً در قعر خواب‌هایمان. مثلاً در بخشی که داود دارد می‌رود تا در رودخانه خودش را غرق کند (در حالی که مست هم هست)، لحظاتی توصیف شده که زیر لایه زبان است. زبانی که در این لحظات در کتاب ثبت شده مربوط به کجاست؟ به نظر من، زبانی که زیر لایهٔ زبان باشد و نزدیک به ناخودآگاه ـ یعنی بین این دو لایه باشد ـ زبانی است تصویری و نه زبانی متکی بر سخن؛ یعنی ما چیزی را تعریف نمی‌کنیم و شرح نمی‌دهیم؛ بلکه خود جنس واقعیت را به صورت تصویری و بی‌واسطه احضار می‌کنیم. زبانی که مندنی‌پور انتخاب کرده نزدیک به زبان گفتار است. نزدیک به سخن گفتن ماست؛ یعنی لایهٔ زبانی را انتخاب کرده، نه لایهٔ تصویری را، این را به صورت عام می‌گویم وگرنه در جاهایی نیز می‌توان تصویر ناب دید. به همین جهت است که می‌گوییم نویسنده گاهی زبان را می‌شکند. مثلاً داریم می‌گوییم: «همی، می، می، می...» و بعد چیزی دنبالش می‌آوریم و گاهی اوقات جمله را فراموش می‌کنیم، می‌شکنیم و حتی جمله‌ای دیگر قاطی‌اش می‌کنیم؛ نزدیک به زبانی که در شعر شاعران جوانتر کشور ما دارد استفاده می‌شود و ادامه ذهنیت شاعری چون رؤیایی است. اشکال این است که وقتی ما در لایهٔ زبانی ـ نه لایهٔ زیرزبانی ـ حرکت بکنیم در حقیقت نزدیک شده‌ایم به نقل چیزی و نه بی‌واسطه کردن آن؛ در نتیجه آزادی عمل نداریم؛ یعنی خواننده امکان تخیل ندارد، امکان بازخوانی و تفسیر مکرر ندارد. برای اینکه کاملاً روشن است، هر چند که



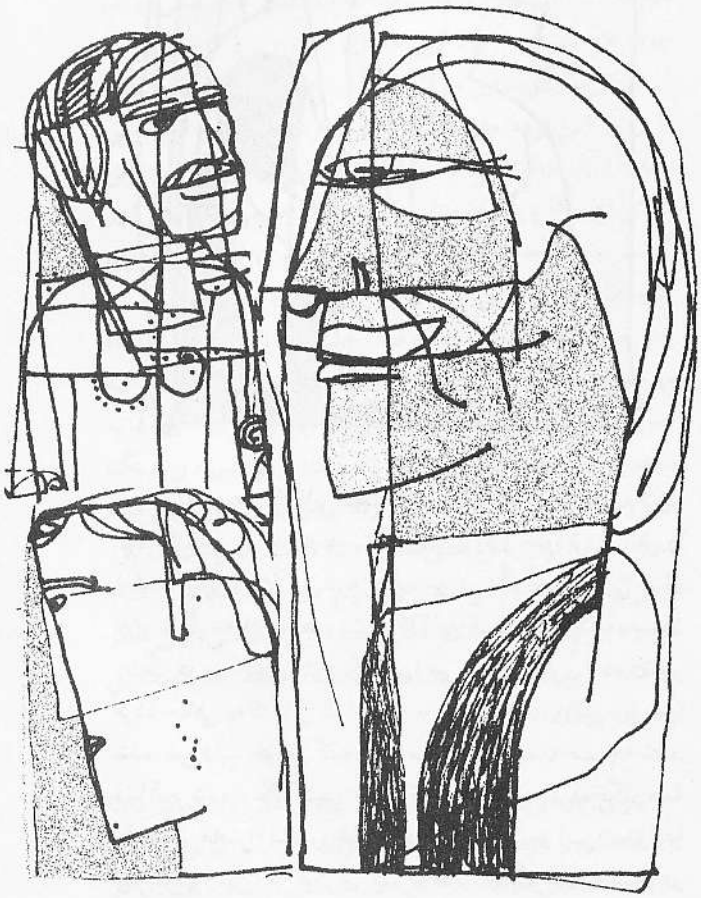
خود راوی می‌گوید روشن نیست. مثلاً وقتی در آخر کتاب مسائل برای روجا روشن شده، وقتی او روی زمین خوابیده، تیر خورده و می‌دانیم که قسمتی از دستش احتمالاً رفته و یک ساقه را می‌بیند. برای وصف ساقه در این لحظه از زبان غیرتصویری استفاده می‌کند، بی‌واسطه نیست و به همین دلیل هم تفسیر بردار نیست. این خطر وجود دارد که احساس نیاز برای بازخوانی اثر در خود پیدا نکنیم. مثلاً در صفحه ۱۷۰، کاکایی توصیف می‌شود: دست گذاشت روی جیب پیراهنش؛ جایی که نامه روجا را تا زده گذاشته بود. انگشت عزرائیل توی سقش گیر کرده، جیرجیرک‌ها دارند می‌خوانند. این جا را اول نکردند بروند. کاشکی من هم مثل آن سرباز اسهال خونی می‌شدم. می‌فرستادندم بیمارستان، تا از همان جایی که راحت است در رفتن، در بروم. توی سی‌سی‌یو کی می‌آید دنبال من؛ شما می‌بینید که هیچ نوع تصویر بصری ناب نداریم، یا در میدان جنگ نوشته شده: این همه سرباز اینجا هست، من نباشم طوری نمی‌شود. ولی جنگ که خودش خود به خود نمی‌آید. حتماً یک چیزی هست که من نمی‌فهمم. چی چیه؟! همین که مرا اینجا کشانده ولم نمی‌کند. برش‌های زبانی در اینجا نزدیک به ذهن کاکایی است. به او می‌گویند خرس خزری. آدمی است طبیعی، خشن، شکارچی، عاشق و در ذهن سربازی رشد کرده و سواد آموخته که اندک اندک تبدیل می‌شود به آدمی که می‌تواند برود. کسی که نمی‌توانست همین جوری برای لذت شکار کند، حالا می‌تواند به راحتی سر ببرد. این تحول بسیار زیبا است، قسمت‌های قدرتمند رمان همین قسمت‌ها است. مثلاً همین آدم در آخر: تفنگ‌ها را زیر بغل زد. صدای برخورد اصطکاک فلز خشک آنها با هم تنها جواب کاکایی بود و رفت. کاکایی باز هُل خورد وسط خیابان. گوش سپرد. صدها خانهٔ متروک اطراف او بودند. ما این خانه‌ها را نداریم. یعنی ما اینها را به صورت بصری نمی‌بینیم؛ یعنی زیر لایهٔ زبان و نزدیک به ناخودآگاه نیست: تاریک، تهی و بی‌حرمت. گورستانی که شخم می‌خورد. شخم می‌خورد و استخوانی در آن نبود که بیرون بریزد. ستوان راست می‌گفت، صداهای آن شهر ویرانه با صداهای برهوت فرق داشت. در برهوت سکوت نیست. هیچ است. اما در شهر مرده چیزی هست و رشد می‌کند؛ سکوت... حرف یاوری درست است که ما اینجا قلم را داده‌ایم به نویسنده یا به دانای کل، تا از تصویرهای او که در ذهن کاکایی می‌گذرد، حالا روایت کند.

حالا من ترجیح می‌دهم از چند و چون ساختار این رمان بگویم. دلدادگی در لبهٔ شاهکار است. اگر و مگری که داشتم، همان اول گفتم. بهترین کاری است که در این دو دهه منتشر شده. ساختار اصلی رمان بر اساس مرگ و زندگی است. ساده‌ترین کاری که کرده در آغاز به روایت اسرارالتوحید، خلقت را شرح داده است؛ و این که هستی آدمی به دست عزرائیل سپرده می‌شود و در آخر با همین زبان به نحوه به خاک سپردن می‌رسد. هستهٔ اصلی ساختاری دیگری نیز در اینجا هست: خیر و شر. شر نسبی نه شر مطلق، تجسدش در یحیی است.. خیرِ موردنظر نویسنده در روجا است. ولی یک ساختار رو داریم که می‌توانیم بگوییم یک مربع ساخته‌ایم. ولی به گمانم اگر قرار باشد شکل آن را بکشیم باید بگوییم سه رأس داریم و یک مرکز داریم. من این جوری می‌بینم. یکی کاکایی است، یکی داود و دیگری یحیی. در وسط روجا. ببینید این در کل رمان هست یا

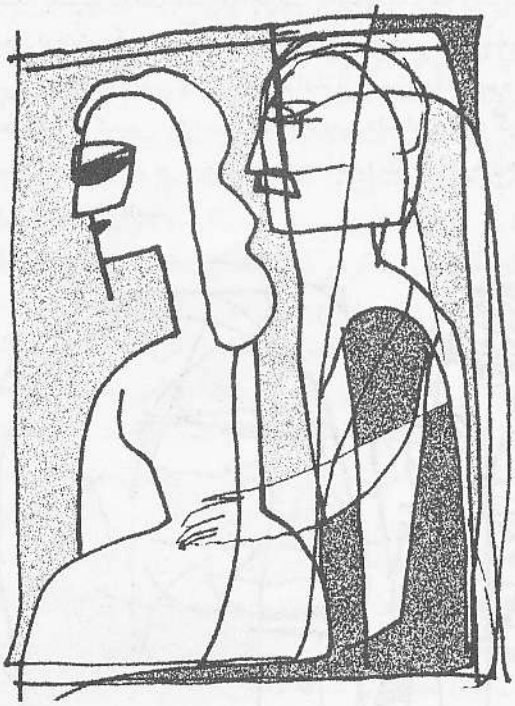
نیست؟ سه مسئلهٔ عمده در رمان داریم. یکی جنگ ایران و عراق است، یکی زلزله و یکی هم حوادث دوران انقلاب. غیر از حیوانات، از عناصر اربعه نیز استفاده کرده و اگر یادمان باشد با متن‌های کهن کار کرده. مثلاً بحث آتش؛ آتش برای نویسنده مثل همان ساختار؛ یعنی آتش در وسط است و آب و باد و خاک در سه طرف آن. در اغلب صفحات کتاب از سنگ و ماسه و خاک و غیره استفاده می‌شود. مکرر در مکرر. از عناصر آسمان و زمین و غیره استفاده شده. یعنی پس آن ساختار اصلی که سه رأس دارد و یکی در وسط، در آب و باد و خاک و آتش هم هست. این اساس رمان است؛ اما مسئلهٔ مهمتر که اینجا موردنظر ماست اصل مسئله است یعنی اینکه یحیی رابطه‌اش با روجا و رابطه‌اش با دو رأس دیگر و داود و کاکایی. من به عنوان نمونه داود را می‌گویم. اگر دقت کنیم داود آن روشنفکر خاصی که موردنظر ما هست، نیست. داود یک آدم سیاسی مثلاً چپ نیست. بلکه آدمی است که پدرش سرهنگ بوده و در جریانات انقلاب احتمالاً دستور تیراندازی می‌داده و بعد داود می‌گوید بارها من می‌خواستم بیایم جلوِ صف که مرا بزنی. داود آدمی جستجوگر است و فکر می‌کند که هستی یک پاسخ دارد که اگر آن را پیدا کند به اصطلاح موفق می‌شود و چرا دیگران پیدا نکردند و مکرر این مسئله را می‌بینیم تا وقتی که مسئله تبدیل سلول‌ها می‌رسد به جایی که انگار یک اشتباهی شده است. یک اتفاقی افتاده. در نتیجه شر بر جهان حاکم شده و اگر این پیدایش بکند کار درست می‌شود. این استحکام شخصیت داود است. من با شعرگویی‌هایش زیاد موافق نیستم ولی استحکام می‌دهد به این حرکت و توجه کنید مردی است که کتاب می‌خواند، می‌فهمد و جهان را می‌خواهد بشناسد و مدام می‌خواند. یک جایی که روجا زمینی است و خاکی است که آتش نیست که هوا نیست او را مجبور می‌کند که برایش خانه‌سازی بکند و بعد آخر داود متوجه می‌شود که باخته؛ یعنی آدمی که خواسته که کشف کند و پیامبرگونه چیزی را پیدا کند متوجه می‌شود که در یک جایی، یک حرکت خیلی ساده با لحظه‌ای که زلزله می‌شود به حساب چه اتفاقی می‌افتد؟! چهار تا پنج روایت داریم. و هیچ هم معلوم نشده کدام روایت درست است ولی ساده‌اش این است که داود در لحظه‌ای که می‌خواسته بپرد بیرون به فکر نیفتاده که یکی از بچه‌ها را بغل کند و وقتی به فکرش می‌افتد که خوردن به این بر و آن بر سبب می‌شود که پیدایش نکند. اینکه مردِ ذهن و ذهنیت است و یک دوره هم سعی کرده تا مرد عمل باشد و آن همه دانشی که کسب کرده در آن لحظهٔ خاص متوجه نشده که اول باید گلنار را بردارد و ببرد. به همین دلیل من می‌گویم روجا مرکز اصلی است. کشفی که، پیام‌های معمولی که ما می‌دهیم نیست. پیام خیلی ساده و خیلی اساسی است؛ توجه به اجزای کوچک و این با زبان رمان می‌خواند. یعنی به ماسه نگاه کنید، به گیاه نگاه کنید. حق با کسی است که در حقیقت همین توجهات ریز را بکند. همین گل. همین حرکت کوچک. توجهتان می‌دهم به آنجایی که گلنار می‌خواهد بلند بشود و یکی از زیباترین قسمت‌های رمان است در وصف چگونه بلند شدن گلنار. انگار که ما در بلند شدن او بلند شدن انسان را داریم. حالا ببینیم چطور از این استفادهٔ زیبایی می‌کند. داود در لحظه‌ای دارد می‌اندیشد ــ با همان زبان البته ــ فکر می‌کند که ما اشتباه کردیم که خواستیم فراتر از خاک برویم و سنگ روی سنگ گذاشتیم و متوجه نشدیم که هر چه بیشتر سنگ روی سنگ بگذاریم وقتی که فرود بیاید رویمان بدتر خواهد شد، به همین جهت ببینیم از لحاظ محکم بودن رمان چطور است که بعداً به آب می‌زند و سعی می‌کند تا به عمق برود و می‌رود به ته و تقاص پس می‌دهد. تقاص یک لحظه اشتباه و به همین جهت هم روجا از آن به بعد شناخت بهتری راجع به او دارد و فکر می‌کند که چه شوهری را از دست داده است. آدمی که جستجو می‌کرد و پای اشتباهش ایستاد. یحیی یک حرف جالب و عجیبی دارد که: شر می‌ماند و شر مسلط است و آن چیزی حق دارد که ماندگار است و سلطهٔ شیطان. یعنی می‌توانیم دو تا ساختار را ببینیم یعنی شیطان و خدا. من واقعاً بگویم که جز ذهنیت‌های کاکایی که من اصلاً قبول ندارم، در ساختن شخصیت بیرونی کاکایی بسیار موفق است؛ تقریباً می‌توانم بگویم در کتاب‌هایی که مربوط به جنگ بوده هیچ کتابی نبوده که با این قدرت توانسته باشد جنگ را بسازد؛ یعنی تبدیل شدن یک آدم متعارف ترسویی که نمی‌خواهد بمیرد با آن هیکل گنده‌اش (خرس خزری) و بعد تبدیل شدن او به یک آدم بسیار خشن و آدمی که به راحتی می‌تواند گلو ببرد. من گمان نکنم که صفحه‌هایی که برای جنگ بوده، به این قوت داشته باشیم. و شخصیت‌های دیگر که می‌توانم همین طور بگویم. بسیار آدم‌های جالب و متناقضی با هم در کنار هم در این رمان هستند، بسیار متنوع و با قدرت.

فرهاد فیروزی: ما با یک نویسندهٔ جدی روبروییم یعنی این کار نه به طور اتفاقی که حساب شده و همراه با آن ریزه کاری‌هایی که ما در داستان به آن چنگ می‌زنیم روبرو هستیم. من می‌روم سر یک نکتهٔ مشخص و آن اینکه ببینیم این رمان چطور می‌توانست کار بسیار جالبتری بشود. حداقل انتظار ما از رمان این است که با مجموعهٔ گسترده‌ای از شخصیت‌ها،

قصه‌ها، مجموعه‌های فرعی و مسائلی که تودرتوی هم و شاخه در شاخهٔ هم جلو می‌آیند برخورد بکند. درست برعکس این انتظار در دل و دلدادگی رخ نمی‌دهد. آدم‌ها شخصیت‌های مشخصی هستند. قصه‌شان نیز کمابیش تا یک مسیر مشخص جلو می‌رود و اگر جایی ما از طریق زمان گذشته و حال می‌آییم و رمان را شکل می‌دهیم این کار پیچیدگی لازم را ندارد. ببینید آدم‌های اصلی می‌توانست خیلی بیشتر از این باشد. قصهٔ آدم‌های فرعی که توی قصه هست چه در روستا چه در رودبار پرداختش قصهٔ عمده‌ای نمی‌شود. ببینید کار در این اندازه‌ای که روایت می‌شود خیلی جاهایش را من به راحتی می‌توانم بگویم توی داستان کوتاه خیلی خوب ایشان می‌توانستند بخوانند و اگر قرار است رمان بخوانند انتظار تجربهٔ دیگری را غیر از داستان کوتاه دارند یعنی در درجهٔ اول می‌خواهم کار طوری باشد که همین طور که من می‌خوانم نتوانم روی زمین بگذارم نه به عنوان یک تجربهٔ داستان کوتاه که موقع خواندنش داشته. این تجربهٔ متفاوت به نظرم یک قسمتش همان شروع کار است. ما چند تا آدم را می‌گیریم برای اینکه قصه‌شان را روایت کنیم و این آدم‌ها چند تا قصه دارند. قصه‌های متفاوت این آدم‌ها چطور درهم گره می‌خورد و چطور هی آدم‌های جدید اضافه می‌شوند و قصه‌های جدید می‌آید بیرون. قصه‌ها از دل قصه بیرون آمدن و آدم‌های متفاوت از دل آدم‌های قصه درآمدن، این است که یک رمان را در عین سیصد یا چهارصد صفحه بودن پر شاخ و برگ می‌کند و تجربهٔ دلنشینی می‌آورد برای آدم. چون در فرصت کوتاهی با تجربه‌های ریز و درشت گوناگونی روبرو می‌شود که البته ذهنیت خلاقی آنها را انسجام داده. ولی باز چیزی که هست این که چراکار این همه طولانی شد. یعنی برای من که می‌خوانم و از آن لذت می‌برم جاهایی هست که احساس می‌کنم می‌شود نخواند و فکر می‌کنم اگر همانجاها ما آدم‌های جدید و ماجراهای جدید ــ البته اگر از اول پی‌ریزی شده بود ــ داشتیم کار خیلی خواندنی‌تر و جذاب‌تر می‌شد. الان کارکش آمده است. ظاهر قضیه نشان می‌دهد که به اعتبار روجا ـ داود ـ یحیی و کاکایی داستان را نمی‌توان تا این حد پیش برد. حتی اگر بهترین مفاهیم در ذهن نویسنده باشد و حتی اگر هشتاد در صد آنها را هم از عهدهٔ بیانش برآمده باشد. برای نمونه آنجایی که داود و روجا بعد از ازدواج در آن ماجراهایی که دارند و قرار می‌شود بچه‌دار شوند، داود دچار نوعی وضعیت روحی است که تکلیفش با خودش روشن نیست. اینجا ما می‌رویم ــ می‌رویم ــ می‌رویم ــ همان ماجرای بازگشت به دانشگاه است و به اصطلاح درگیری و غیره. یک فصل مفصل ما اینجا توضیحات داریم. اینها در واقع ظاهراً لازم است، برای اینکه ما داود را بشناسیم ولی شکل بیانش به این نوع که ما در رمان داریم، من به راحتی می‌خواهم بگویم، بی‌حوصله می‌کند آدم را. یعنی شاید ما در موقعیت و شکل دیگری می‌توانستیم اینها را مطرح کنیم. انگیزهٔ روایت اگر متفاوت می‌بود ما در حین عمل می‌توانستیم داود را بشناسیم نه اینکه ما در یک جایی متوقف می‌شویم به دلیل اینکه بحران ذهنی بازگشت به گذشته است و کل اینها مرتب توضیح داده می‌شود؛ یعنی اینکه این ابزار کاملاً شیفتگی در آنها دیده می‌شود که آدم را با خودش می‌برد ولی باید ببینیم که آیا داستان هم همپای با آن دارد می‌آید یا متوقف می‌شود، یا اصلاً به یک مرزی می‌رسد که ما خیلی راحت باید یک جای آن راگُنده بکنیم. یادمان باشد که حرکت داستان یا لایهٔ زیرینش گاهی اوقات یکی بر دیگری غلبه می‌کند. گاهی با همدیگر می‌آیند جلو، این روال نمی‌تواند از دست ما در برود و بخصوص تأکید من این است که لایهٔ رویی داستان و قصه گویی داستان حتماً باید قرص و محکم و بجا باشد؛ مثل تمام رمان‌های خوبی که خوانده‌ایم.



یاوری: از آنجایی که آقای گلشیری صحبت کردند، شروع می‌کنم. در مورد کاکایی آقای گلشیری گفتند که تحولی پیدا می‌کند این آدم. من فکر می‌کنم که تحول در بستر داستان ایجاد نشده بلکه تحول با یک پرش ایجاد شده. شما نگاه کنید که کاکایی توی روستا تا حدودی هم سبک‌مغز است، وقتی که وارد جبهه می‌شود و سرباز است تا حدودی مسخره‌اش می‌کنند و به او می‌خندند ولی بعد از این ما یک وقفه در روایت کاکایی داریم و بعد از آن این آدم را داریم که یک دفعه تحول پیدا کرده. من یک قسمتی را می‌خوانم: دم‌دمای صبح کاکایی به سنگر خودش می‌رفت که راحت تا ظهر بخوابد و هوس بیرون آمدن نداشت. بعد می‌گوید وقتی که خمپاره می‌آمد از همه زودتر می‌پرید.



می‌ترسید. و بعد: کاکایی گفت: اسم مرا هم بنویس. سمیر مکثی کرد، کاکایی ورقه را از دست او چنگ زد و خودش اسمش را نوشت. سمیر گفت: «باید به جناب سروان بگویم». کاکایی دنبال او به سنگر ستوان وظیفه رفت. «کاکایی هم داوطلب شده» ستوان چنگی در موهایش زد: «دیگر نمی‌ترسی» «نه» «خبری شده» سمیر مردد نگاهی به کاکایی انداخت و به ستوان گفت: «زنش ازش سوا شده. نمی‌دانم. خودش گفته» بعد ستوان می‌گوید: «خب چه شده. دنیا آخر شده». نگاه کنید تحولی که این آدم پیدا کرده انگار همهٔ دلبستگی‌هایش، مثلاً روجا را از دست داده و بعد این تحول را پیدا کرده و این، من فکر می‌کنم لحظات جنگ ساخته نشده در وجود کاکایی. یا لااقل من این طور حس نکردم، که کاکایی در این روال در این خط این تحول را پیدا کرده باشد و از آنجا به اینجا رسیده باشد. بلکه با یک قطع ما به این می‌رسیم، که می‌بینیم فرماندهٔ گروهان شده. خیلی نترس و بی‌باک. از اینجا برمی‌گردم به کاکایی. زیباست و واقعی ساخته شده، منتهی من حس می‌کنم این طولانی بودنش یک مقدار ضربه وارد کرده است. به قول یکی از دوستان می‌گفت ما با این سبک روایت می‌توانستیم دوهزارتا خاکریز دیگر عراقی‌ها را فتح کنیم. اگر همین طور پیش می‌رفتیم؛ یعنی در فتح خاکریز اول در رفتن به دیده‌بانی دوم، در حملهٔ سوم... . اینها هیچ کدام نوعاً و جنساً با هم فرقی نمی‌کنند و تحولی در این آدم ایجاد نکرده و فقط ما صحنه‌های جنگی داریم و این مقدارش هم در داستان خیلی زیاد است و اتفاق خاصی نمی‌افتد. صحنه‌های جنگی داریم بدون اینکه اتفاق خاصی را درون ما ایجاد کند. شما نگاه کنید ــ مثلاً می‌گویم ــ اگر پروست یک صحنهٔ مهمانی را صد صفحه درباره‌اش می‌نویسد در هر لحظه نوع نگاهش مکاشفه‌ای با خود به همراه دارد. مثلاً اگر یک نفر می‌آید بالای سر یکی دیگر می‌ایستد و آن نوع نگاهش را که ۱۵ صفحه توصیف می‌کند یک حادثه است. منتهی در اینجا ما به همان سطح اول جنگ‌ها. رفتن، خاکریز گرفتن، ترسیدن و فرار کردن، و بعد بی‌باک شدن مواجهیم و من فکر می‌کنم این نوع عملکرد در قسمت زیادی از داستان کاکایی وجود دارد و شاید همان طور که آقای گلشیری گفتند، به واسطهٔ این است که ذهنیت کاکایی از اول تا آخر یک خورده‌ای نچسب است. من گفتم که حسم این است که نویسنده دست خودش را در اختیار ذهن شخصیت قرار می‌دهد تا آنها بنویسند. ولی در مورد کاکایی خیلی نچسب می‌شود و به واسطهٔ همان قسمت‌هایی که وارد ذهنش می‌شود در ایجاد تحول او به ما کمک نمی‌کند و ما فقط با یک حجم بسیار زیادی از صحنه‌های جنگ که فقط در سطح اتفاق می‌افتد، مواجهیم.

سناپور: چیزی که یاوری می‌گوید در همان صحنه‌ای که خواند جوابش هست. یعنی آن پرشی که می‌گوید درست است و در همان صحنه‌ای که خواند توجیه می‌شود. در حقیقت تا زمانی که به فکر روجا است و فکر می‌کند باید برگردد پیش او، می‌ترسد و جان خودش را حفظ می‌کند ولی درست از همان جایی که می‌فهمد که او را از دست داده، دیگر چیزی برایش اهمیت ندارد. نمی‌شود گفت از روی شجاعت است. شاید از روی این است که می‌خواهد خودکشی بکند و دیگر چیزی برایش اهمیت ندارد.

من فکر می‌کنم حالا باید یک نگاهی بکنیم به سطح خود داستان. ما سه تا بخش داریم. اول این را بگویم که یک سری رمان‌هایی هستند که البته شاید بشود به آنها گفت رمان‌های عظیم مثل جنگ و صلح و... این جور رمان‌ها سعی می‌کنند که بخش‌های مختلفی از یک جامعه را ترسیم کنند؛ یعنی فقط نمی‌روند یک بخش از زندگی را بسازند یا یک بخش از زندگی اجتماعی را. سعی می‌کنند با انتخاب شخصیت‌های مختلف یا قراردادن آنها در لایه‌های مختلف قشرهای اجتماع یک جور بروند به سمت رمان عظیم؛ یعنی رمانی که در حقیقت می‌خواهد کل یک جامعه را بسازد. البته این رمان صد در صد این کار را نمی‌کند ولی تا حدودی این قصد بوده یعنی ما یک بخش داریم کاملاً جنگ و یک بخش دیگر توی روستا و طرف‌های رودبار، که می‌توان گفت بخش روستایی ماست، یک بخش کوچکتر هم داریم ــ که البته زیاد روی آن کار نشده که اگر می‌شد ماکم‌وبیش آن رمان عظیم را می‌داشتیم ــ و آن هم بخش‌هایی است که به انقلاب و تهران و دانشگاه مربوط می‌شود که ما آن صحنه‌ها را از ذهن داود هنگامی که می‌آید تهران، بخصوص می‌بینیم. این صحنه‌ها کم است. به اندازهٔ بخش‌های جنگی و یا روستایی نیستند، که اگر بودند ما آن رمان عظیم، رمانی که می‌خواهد کل جامعه را بسازد، می‌داشتیم، کمابیش هم رمان به سمتش رفته است. یک نکتهٔ دیگر این است که ما دو تا بخش داریم یکی جنگ و یکی روستا. من از جهتی فکر می‌کردم که این دو می‌توانند دو تا رمان متفاوت باشند؛ یعنی چون اینها تداخلی توی همدیگر ندارند که یک رمان مستقل بسازند. کاکایی می‌توانست از همان رودبار راه بیفتد و برود جنگ و همان وقایع بر او بگذرد و در آن بخش‌هایی هم که در رودبار هست می‌توانست برای خودش باشد. این دو تا در همدیگر تداخلی ندارند و آن تداخل جزیی‌شان را می‌توان نادیده گرفت و اصلاً دو تا رمان نوشت. منتهی یک نکته به نظرم می‌آید که مهم است و هنوز می‌شود این کار را کرد. از لحاظ شخصیت و موضوع این دو تا از هم جدا هستند. فقط یک نکته به نظرم مهم است که اگر دقت کنیم به خود آن صحنهٔ بازگشت کاکایی ــ یعنی آن یک روزی که توی شهر می‌گردد و باز دوباره برمی‌گردد به جنگ ــ فکر می‌کنم یک کلی دستمان بیاید. ما چیزی که در آن صحنه‌های رودبار را می‌بینیم، بین یحیی و داود و روجا، این صحنه تمامش برای سعی آدم‌ها و یا جستجوی آدم‌ها، یک مقدار زیادی است، حالا بگذریم از داود که مدام می‌نشیند و کتاب می‌خواند و به نظرم همان طور که بعضی‌ها هم معتقد بودند کار بیهوده‌ای است و روجا به او می‌گوید که بیا به زندگی بچسب و مثلاً خانه را بساز. در حقیقت او را می‌آورد و وارد زندگی مادی می‌کند. من به نظرم می‌رسد که این بخش به نوعی دارد بخش مادی زندگی را می‌سازد. یحیی از یک طرف فکرش پیش بت طلایی است و طرفی پیش روجا که جفتشان یک جور وجه مادی دارند. خیلی عشق به نظر نمی‌آید البته رگه‌هایی هست؛ اما عشقِ جنسی است یعنی میل مادی به زن است. داود هم که دنبال جستجو و معماری هستی است باز مجبور می‌شود بیاید بچسبد به زندگی و کمابیش همان کارهایی را بکند که بقیه می‌کنند. روجا هم که مشخص است چسبیده به زندگی و می‌خواهد زندگی‌اش را بسازد. حتی به این خاطر داود را هم تحقیر می‌کند. در حقیقت اگر این بخش را ما ببینیم زندگی بقیهٔ آدم‌ها هم کاملاً همین طور است. کلاً آن چیزی که ما می‌بینیم و آن اتفاق‌هایی که می‌افتد در نواحی رودبار و دوروبرش، می‌شود گفت بخش مادی زندگی است. یا بخش جستجوی انسان‌ها برای مادیات. درست ما در جنگ آدم‌هایی داریم که کاملاً برعکس این هستند جز خود کاکایی که همان قسمت اول رفته جنگ؛ می‌ترسد و به فکر خانه و زندگی‌اش است، کلاً ما آدم‌های مادی را نمی‌بینیم. مطمئناً آدم‌های مادی هم وجود دارند اما به ما نشان داده نمی‌شوند. چون آدم‌های بریده از دنیایی هستند.

می‌توانم بگویم این دو تا بخش از جهت کنار هم قرار گرفتن در رمان لازم بوده. چون هر کدام قرار بوده یک وجه از زندگی را به ما نشان بدهند. آن صحنه‌ای که کاکایی از سربازی مرخص می‌شود و برگهٔ پایان خدمتش را می‌گیرد و بعد می‌رود توی شهر گشت می‌زند خیلی روشن است. می‌رود توی شهر و چیزهایی که به ما نشان داده می‌شود تقریباً چیزهای زشت زندگی است. یعنی همان مادیات و به تبع رمان چیزهای زشتی جلوه داده می‌شوند؛ یعنی مثلاً یک آدم معتاد می‌بیند یا یک زن را به صورت جنسی می‌بیند و صحنه‌هایی از این قبیل. در حقیقت به محض اینکه سربازی‌اش را تمام می‌کند و از جبهه و جنگ می‌رود توی شهر آن وجه دیگر زندگی را می‌بیند. وجهی که بلافاصله فراری‌اش می‌دهد و بلافاصله طی همان روز برمی‌گردد و ثبت‌نام می‌کند برای بسیج. در حقیقت برمی‌گردد و دوباره می‌چسبد به همان بخش غیرمادی زندگی، من فکر می‌کنم از این نظر نگاه کردن به رمان کمک بکند به دیدن کلیتی نسبت به رمان.

تقوی: در این رمان کشمکش مرگ و زندگی وجود دارد یا فاصلهٔ عشق و نفرت ما را در فاصلهٔ مرگ و زندگی قرار می‌دهد. حالا صحنه‌های جذاب رمان، صحنه‌های جنگ. افتادن آن

اتفاق بزرگ و دقتی که در آن هست. مندنی‌پور یک جوری خواسته است همهٔ زمان معاصر را به داستان بکشد... داود هم میان آگاهی‌های خودش سرگردان است، هی کتاب می‌خواند و هی فکر می‌کند ولی من توی این سفرهٔ باز سمت و سویی پیدا نکردم. فکر می‌کنم می‌توانست برای رمان محوری باشد. یعنی حوادث رمان چنان به سویی می‌رفت و در این چنان به سویی رفتن آنها چنان خوب عمل می‌شود، یک طرف جبهه، از طرفی دیگر شکار، جنگل، دشت، صحرا و جنگ و اسلحه. همه چیز آن قدر خوب پرداخته می‌شود که یک راه مستقل ارائه می‌دهد. این رمان به قرارهایی که گذاشته پای‌بند است و رمان موفقی است ولی باید جمع و جورتر می‌شد. یعنی بعضی جاها این صحنه‌هایی که این قدر خوب پرداخته شده به نظر من فقط برای ثبت لحظه‌های از جنگ ایران و عراق بوده است. بعضی وقت‌ها جنبهٔ مستندگونه داستان پیدا می‌کند. البته داستان به خودی خود جالب است. ولی آن هم یک درگیری‌هایی با خودش دارد یعنی همه جا به نظر می‌رسد که آدم‌ها باید یک مسئله‌ای داشته باشند. منتها من فکر می‌کنم اگر داستان را بتوانیم مثل یک جمله که آقای گلشیری می‌گویند تجسمش بکنیم... چندان سمت و سودار نیست. کار داستان کار رمان. کار هنر، بخشیدن معنی است. یعنی پیدا کردن یک لحظه‌هایی که هنر در آن نهفته است و لازم نیست که ما جور تاریخ را بکشیم یا بخواهیم فرهنگ جبهه را حفظ کنیم. خیلی جاهای دیگر هستند که این کار را می‌کنند.

مندنی‌پور: اولین قصدی که برای خودم گذاشتم در رمان، شاید تجربه‌ای بود... این بود که من بتوانم واقعیت‌ها را، حوادث را، شخصیت‌ها را به تصویر درآورم. برای همین است که یک جاهایی بدون هراس نشسته‌ام و سعی کرده‌ام یک گل را یک ماهی را به صحنه درآورم... هدف این بود تبدیل به کلمه کردن بدون در نظر گرفتن مؤلفه‌های خاصی. و باز این بود که برخلاف کارهای گذشتهٔ خودم در صدد این نباشم که شگرد را افشا بکنم و اگر باشد در حین کار انجام بدهم و در لایهٔ آن بتوانم متنی آماده کنم، سوای از سیّال ذهن که یک خوانندهٔ متوسط هم بتواند از رمان لذت ببرد. حدسی که برای خودم گذاشتم سیال بودن راوی هست. ما راوی دانای کل محدود دو نوع داریم: نوعی می‌آید و خودش را هم‌ذات می‌کند با شخصیت داستان. نوع دیگر راوی با اینکه محدود به ذهن شخصیت است ولی هم‌ذات با او نیست یعنی زبان خودش را دارد. در بخش‌هایی از کتاب من خودم این طور خواسته‌ام. مثلاً در بخش دوم کاکایی معرفی می‌شود و عشق کاکایی و آنجا راوی کاملاً از کاکایی جدا است. آنجا راوی خود من هستم. محدود به کاکایی اما از ذهن کاکایی و از ماجرای او خارج نمی‌شوم. اما هم‌ذات با کاکایی نیستم. جاهایی هم راوی به خودش اجازه داده که بیاید و ذهنش را هم‌ذات ببیند با خود کاکایی. اینجاست چندگانگی زبان‌ها، بعد همان طور که ایراد گرفتند که زبان‌ها یکسان می‌شود، همهجا این طور نیست. این تلاشی بوده که زبان تصویری کاکایی با زبان دیگر فرق داشته باشد، مثلاً کاکایی کاملاً قیاسی فکر می‌کند و داود بیشتر جهشی می‌اندیشد؛ یعنی در نوع و جنس نگاه کردنشان به جهان سعی کرده‌ام تفاوت داشته باشد. جاهای دیگر نوع نگاه و نوع واژگان متفاوت است. من فکر می‌کنم توانسته‌ام زبان کاکایی را پیدا کنم و نگاه یک آدمی مثل کاکایی که تفاوت دارد با داود.