روایت راوی

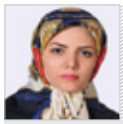
با گفتار و نوشتارهایی از:

پدیده قربانی
عاطفه جلال الدین
لیلا ساکزاد
سید ابوطالب مظفری
ابراهیم دمشناس
جواد ماه زاده
مهدی وحید دستجردی
علی شکیبایی
آرش شکری ساروی
راضیه آذری

ادبیات داستانی افغانستان

بررسی آثار:
محمدحسین محمدی | محمد آصف سلطان زاده | خالد حسینی

ادبیات افغانستان، از افسانه تا واقعیت



پدیده قربانی

ادبیات افغانستان باوجود قدمت زبان و آمیزش قوم‌های گوناگون ریشه‌ای غنی دارد ولی به علت مشکلات سیاسی و حکومتی در طول سالیان متمادی، منابع و کتب قدیم از این گنجینه پربار در اختیار نیست. شاید بتوان گفت ادبیات و فرهنگ و شرایط اجتماعی- سیاسی مانند دو حلقه درهم‌تنیده شده‌اند و اوج و فرود یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد و این مهم در ادبیات افغانستان نیز بی‌تأثیر نبوده است، چنانچه جنگ‌های افغانستان اعم از داخلی و خارجی با تمام شدت و گستردگی و تداوم زیاد مقاطع متفاوتی از صعود و نزول و تغییرات و تحولات ادبی در این کشور و زبان گذاشته است. نبودن آثار و کتب قدیم در افغانستان کم از حمله مهاجمین به ایران و سوزاندن کتابخانه‌ها و گرم کردن حمام‌ها با کتب ایرانیان ندارد. با این تفاوت که طالبان دانسته این فرهنگ مکتوب را به خاک سپردند و مردم نیز از ترس، تاریخ ادبی‌شان را سوزاندند تا بافرهنگشان نان پخت کنند و از سرما در امان بمانند. چنانچه محمدحسین محمدی در مقدمه کتاب «فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان» چنین می‌نویسد که «زمانی که در تابستان ۱۳۷۶ خورشیدی با استفاده از سیاهی شب همراه عده‌ای دیگر از قزل‌آباد محاصره‌شده برآمدم و خودم را به شهرم - مزار شریف- رساندم؛ به خانهٔ خاله‌ام که کتاب‌هایم آنجا بود، رفتم. وقتی‌که جای خالی کتاب‌ها را در کنج اتاق دیدم؛ پرسان کردم؛ «کتاب‌هایم را کجا کرده‌اید؟» خاله‌ام با دست بیخ گل‌های آفتابگردانی را که در زیر گرمای تابستان پژمرده شده بود، نشان داد. جایی نزدیک بیخ گل‌های آفتابگردان‌های پژمرده و زرد، به نظرم آمد که کنده‌شده است. «کتاب‌هایت را گور کردیم».

قدیمی‌ترین اثر داستانی که در افغانستان دردست است کتاب معروف « ایاتگاززیران » است که پیش از قرن سوم مسیحی نوشته‌شده است. اصل این کتاب به زبان پهلوی پارتی یا پهلوی خراسانی است. مضمون آن حماسی است که در قرن ششم مسیحی به پهلوی ساسانی ترجمه‌شده و در اثر ترجمه و تصرف، ابیات هفت‌هجایی این اثر از بین رفته و شکل نثر به خود گرفته است.

افغانستان به دلیل موقعیت سوق‌الجیشی که در جاده ابریشم دارد و جغرافیایی که سرزمینی کوهستانی و بدون ساحل است حصاری (طبیعی) برای دفاع از مستملکت هند بریتانیا در برابر روسیه ساخته بود. سرزمین بی‌ساحل افغانستان، که پس از توسعه مستعمرات اروپا در جهان موقع خود را به‌عنوان گذرگاه تمدن از دست داد، از قافله پیشرفت دنیا عقب‌مانده است، هرچند که مردمش سرفرازانه به سنت‌های خود پایبند مانده‌اند. در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست میلادی به‌سختی می‌توان یک دولت مرکزی و متمرکز را در افغانستان یافت.

تقریباً می‌توان اذعان داشت که اکثر قریب به‌اتفاق قصه‌های افغانستان تحت تأثیر فضای ناشی از جنگ که بر فرهنگ مردم ازجمله زن‌ستیزی، ترس، مرگ، خفقان و شرایط سخت اقتصادی مؤثر بوده، می‌باشد. ادیبان و روشنفکران در این شرایط و پستی بلندی‌های سیاسی و فرهنگی گاه از نوشتن بازمی‌مانند و گاه به تبعید و مهاجرت مجبور می‌شوند، که در هر دوصورت می‌تواند فاصله‌ای در روند شکل‌گیری ادبیات آن کشور بگذارد. مقوله‌های ادبیات جنگ و ادبیات مهاجرت ازجمله مضامینی هستند که هرکدام عرصه‌ای گسترده را پیش روی داستان نویسان قرار می‌دهد.

به‌طورکلی جنگ به دو گونه مستقیم و غیرمستقیم بر ادبیات مؤثر است. ثبت وقایع،تصویرگری دلاوری‌ها و حماسه‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها، پرگویی‌های افسانه‌ای تا داستان‌های رئالیستی که رویدادهای جنگ را ترسیم می‌کنند و می‌توان گفت تاریخی دقیق در دل همین داستان‌ها گنجانده‌شده است. تأثیر

بر باورها، بروز ترس‌هایی ناشناخته، شرایط وخیم اجتماعی و اقتصادی همچنین عقاید و عرف‌های اجتماعی که در جوامع عقب‌مانده در خلال و پس از جنگ به وجود می‌آید از تأثیرات غیرمستقیمی است که می‌تواند دستمایه قصه‌هایی با درون‌مایه شرایط اجتماعی شود. مهاجرت را که از عواقب وجود هرج‌ومرج و ناآرامی است به‌عنوان یک تغییر بزرگ در زندگی شخص باید در نظر گرفت، این تغییر گاه به اختیار خود و گاه بالاجبار صورت می‌گیرد که تنها یک جابجایی جغرافیایی نیست. حال این تغییر می‌تواند در شرایط متفاوت تهدید یا فرصت باشد. مهاجرت به کشورهای همسایه و کشورهای اروپایی و آمریکایی برای ادیبان افغانستان این فضا را به وجود آورد تا با ادبیات جهان آشنا شده و از داستان‌سرایی افسانه‌وار به داستان‌های اجتماعی و رئالیستی رو بیاورند. به‌طورکلی ادبیات داستانی افغانستان را می‌توان به دودسته عمده تقسیم‌بندی کرد. قصه‌هایی که به‌واسطه ورود و ترجمه داستان‌های غربی از اختلاط سنت‌های کهن و بومی و الگوهای غربی به شکل داستان‌های افسانه‌ای روایت می‌شوند که در این قسم شاهد تقابلی بین سنت و مدرنیته نیز هستیم و چون در اوضاع و شرایطی شکل می‌گیرند که بینابین هستند نه بیان حکایات به معنای کهن و قدیمی آن محسوب می‌شوند و نه داستان کوتاه به شکل امروزی آن. قسم دوم داستان‌هایی که به‌واسطه مهاجرت و برخورد گروهی از نویسندگان افغانستانی بافرهنگ و آداب جوامع دیگر خلق می‌شوند. مقایسه داستان‌های افسانه‌ای با داستان‌هایی که در اثر محیطی کاملاً متفاوت شکل می‌گیرد نشان می‌دهد جهشی بنیادین در داستان کوتاه افغانستان رخداده است. در این مقاله قصد بر بیان گزارش گونه داستان‌هایی که در ادبیات افغانستان خلق‌شده نیست چنانچه لازم به ذکر است که باوجود سختی‌های بسیار در گردآوری نام و آثار نویسندگان، چند مرجع به دست پرتوان محققان و نویسندگان افغانستانی تهیه‌شده است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌های «فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان» از محمدحسین محمدی، «میراث شهرزاد در افغانستان» از اسحاق شجاعی و «سپیده‌دم داستان‌نویسی» از محمدناصر رهیاب نام برد. به‌طورکلی در این مقال از روند شکل‌گیری داستان از گذشته تا به امروز که در طول دوره‌های مختلف در افغانستان سوار بر تغییر و تحولات سیاسی شده است می‌پردازیم.

اگر بخواهیم تاریخ ادبیات داستانی افغانستان را از زمان شکل‌گیری‌اش به طرح و فرم نو و سبک‌های رایج امروزی بررسی کنیم، به سال‌های ۱۸۴۳ و ۱۸۵۳ می‌رسیم. گفته می‌شود اولین کسی که به نوشتن داستان کوتاه آن‌هم با مایه‌گیری کم‌وبیش از موازین و معیارهای داستان‌های اروپایی اقدام کرده، مرحوم علامه سید جمال‌الدین اسدآبادی معروف به سید جمال‌الدین افغانی بود. زمانی که سید جمال‌الدین افغانی در ترکیه زندگی می‌کرد، مدتی را در گوشه یک کتابخانه کنج عزلت انتخاب کرد و به نوشتن پرداخت. یکی از کارهایی که او در این دوران انجام داد کتابی بود شامل چهار داستان کوتاه به نام‌های (شاهزادهٔ عزیز)، (شوم اقبال)، (شاهزاده دلربا) و (دلبر و اژدها) که چاپ این اثر در تهران توسط انتشارات توس انجام شد، و این اثر در مطبوعات افغانستان چاپ‌نشده است. به علت راه یافتن سیدجمال‌الدین به دربار اصلاحات حکومتی و اجتماعی در افغانستان رخ داد.

با روی کار آمدن امیر حبیب‌الله از سال ۱۹۰۱ م با تغییر اوضاع اجتماعی زمینه‌ای باوجود آمدن نهادهای فرهنگی و اجتماعی تا حدودی فراهم شد که مهم‌ترین آن‌ها تأسیس مکتب‌های رسمی بود. فرنگ رفتگان با ورودشان به کشور و با آوردن صنعت به معرفی و تبلیغ محصولات جدید فرهنگی- ادبی جهان در داخل افغانستان پرداختند. از مهم‌ترین کارهای امیر حبیب‌الله تأسیس انجمن (سراج اخبار) بود. هدف این انجمن بیدار کردن مردم و آشنایی آن‌ها با تمدن جدید و دگرگونی‌های روز جهان بود. که به‌طورکلی با ورود مطبوعات داستان‌نویسی معاصر فرم جدیدی به خود گرفت.

پس‌ازآن با به قدرت رسیدن امان‌الله خان، داماد محمود طرزی، و اعلان استقلال افغانستان در سال ۱۹۱۹م تغییرات اساسی در رشد فرهنگ صورت گرفت. مردم افغانستان که طالب پیشرفت بودند به همراهی دولت برخاسته از تمام رفرم‌های جدید عملاً استقبال کردند. برای اولین بار جریدهٔ (ارشاد نسوان) (۱۹۲۲) و انجمن (حمایت نسوان) آغاز به فعالیت کرد. از مهم‌ترین نشریات فرهنگی و ادبی که بعدها بر داستان‌نویسی نیز تأثیر بسزایی گذاردند و در این سال‌ها آغاز به کارکردند می‌توان از «معرف معارف»، «آیینه عرفان» و «اصطلاح» نام برد. نخستین داستان و داستان وارهای کوتاه افغانستان در نشریه «آیینه عرفان» چاپ‌شده‌اند. در گیرودار جریان‌های روشنفکری و سیاسی نخستین فردی که تلاش کرد با ترجمه‌هایش مردم افغانستان را با ادبیات روز جهان آشنا سازد محمود طرزی بود. طرزی در سال ۱۲۹۰ خورشیدی اولین چاپخانه حروفی را وارد و «مطبعه عنایت» را در کابل تأسیس کرد. طرزی در همان سال با انتشار مجدد «سراج اخبار» و با ترجمه‌های رمان‌های غربی از زبان ترکی دروازه‌های افغانستان را به روی ادبیات داستانی روز جهان گشود. او با چاپ این رمان‌ها در پاورقی «سراج اخبار» و سپس به شکل کتاب یک جنبش ادبی را به راه انداخت. محمود طرزی معتقد بود باید همان‌گونه که تکلم می‌کنیم بنویسیم. وی را «پدر نثر دری افغانستان» می‌نامند. در همین روزگار، انواع ادبی دیگر مانند شعر منثور و قطعات نمایشی که تقلیدی از ادبیات اروپایی بود رایج گشت و در جریده «سراج اخبار» چاپ شد.

در حقیقت اولین داستان نویسان افغانستان کسانی هستند که بخشی از عمرشان را در خارج از کشور به سر برده بودند و با فنون و علوم روز دنیا آشنایی یافته بودند. داستان‌واره «جهاد اکبر» نخستین داستان معاصر افغانستان است که در سال ۱۲۹۸ خورشیدی مصادف با کسب استقلال افغانستان در چند شماره مجله «معرف معارف» به شکل دنباله‌دار بدون ذکر نام نویسنده به چاپ رسید و تا سال ۱۳۰۰ ادامه یافت. نویسنده «جهاد اکبر» مولوی محمدحسین پنجابی، مدیر مجله «معرف معارف» بود. این داستان آمیزه‌ای از تخیل و تاریخ است و به نبرد و جهاد مردم افغانستان بر ضد انگلیس می‌پردازد. مولوی محمدحسین در مقدمه «جهاد اکبر» می‌نویسد: این رمان، ناول اول ملت افغانستان است. جهاد اکبر هرچند داستانی است از جنس داستان جدید، اما هنوز هم گرایش به قصه‌های کهن و افسانه نویسی‌های کلاسیک دارد. دومین داستان «تصویر عبرت» یا «بی‌بی خوری جان» نوشته سردار محمد عبدالقادر خان افندی است. «تصویر عبرت» ازنظر زبان و سبک نوشتاری بسیار به فرم رمان‌های ایدئالیستی فرانسوی و انگلیسی نزدیک است. درون‌مایه آن درباره زندگی اشراف و خانواده‌های درباری، خوی و خصال و رسم‌ها و آداب و سنن مردم افغانستان و زبان مردم است. افندی زبان مردم کابل را آن‌قدر ماهرانه وارد داستانش کرده است که با بررسی آن می‌توان تکیه‌کلام و نحوهٔ گویش مردم آن روزگار کابل را شناخت و با نحوهٔ زندگی آن‌ها آشنا شد. باوجود ضرب‌المثل‌ها و شعرهایی که داستان را آذین کرده است، اندکی به آن طعم و بوی قصه‌های کهن داده است، افندی با واردکردن ماهرانه زبان و گویش مردم آن روزگار کابل رمان دل‌نشین امروزی می‌سازد. درمجموع بیشتر داستان‌هایی که در اوایل نوشته‌شده، ضمن این‌که ازنظر شکل و محتوی سنت‌شکن هستند و به سلاست و سادگی هم گرایش دارند؛ اما تعدادی از این داستان‌ها بازهم پیوندشان را با ادبیات قدیم حفظ کرده‌اند، که می‌توانیم بگوییم حالتی دارند نوسانی بین داستان‌های عامیانه و فولکلوریک و رمان‌ها و داستان‌های غربی، که نشان می‌دهد این داستان‌ها در مرحلهٔ گذار ادبی هستند.

نخستین بیانیهٔ داستان‌نویسی افغانستان در سال ۱۳۱۱ توسط غلام محی‌الدین انیس تحت عنوان «رمان یا فن قصه» نوشته شد. انیس به دلیل آشنایی با تئوری ادبیات غرب تعریف جدیدی از داستان ارائه کرد و با بیان اینکه داستان در ادبیات افغانستان ریشهٔ دیرینه‌ای دارد در مقام دفاع از داستان و داستان‌نویسی برمی‌آید. انیس در بخشی از «فن قصه» می‌گوید:« قصهٔ امروز مانند دیروز تنها پند و عبرت نیست، رسامی حیات است. قصهٔ امروز نمایش یک زندگی است. بعد از پایان دهه ۲۰ و شروع دهه ۳۰هـ.ش، داستان‌نویسی با شیوه‌ای نسبتاً جدیدی در نشریات به چاپ می‌رسد و نویسندگانی چون نجیب‌الله توروایانا مجموعهٔ داستانی«اوشاس»، علی احمد نعیمی «دایه»، مخلص زاده «پانزده سال قبل»، محمد عثمان صدقی «دورا»، اسدالله حبیب «بچه‌های شیطان»، ببرک

ارغند «مرجان»، عبدالکریم میثاق «پشت آن کوه»، و... آثار خوبی در عرصهٔ داستان‌نویسی ارائه می‌دهند و حتی نجیب‌الله توروایانا و علی احمد نعیمی به‌عنوان پیشکسوتان داستان کوتاه تأثیر عمیقی بر نویسندگان بعد از خود به‌جا می‌گذارند. بااین‌وجود تا دو دهه آتی نیز داستان‌ها از شخصیت‌پردازی و صحنه‌پردازی‌های قوی خالی است و نثرها به قطعات ادبی شبیه است و از ساده‌نویسی به دور می‌باشد. ازآنجاکه در آثار نجیب الله توروایانا که از آغاز سال‌های بیست خورشیدی به مطبوعات راه یافت هیچ‌گونه قصه و شخصیتی دیده نمی‌شود و فقط با زبانی فخیم نوشته‌شده است. داستان‌های این دوره بیشتر درون‌مایهٔ وطن‌دوستی و تاریخی دارند. حضور نویسنده بسیار پررنگ است و نویسندگان در روند داستان‌هایشان دخالت کرده و به شعار دادن و پند و اندرز می‌پردازند تا جایی که داستان مجالی برای بیان اندیشه‌های نویسنده است. بسیاری از آثار ازنظر ادبی و هنری بسیار ابتدایی‌اند و رد پای قصه‌ها و افسانه‌های قدیم در شکل و اسلوب و تصویرپردازی‌ها دیده می‌شود. بااین‌وجود نویسندگان سعی کردند واقعیت‌های اجتماعی روزگار خویش را مطرح کنند

دهه دمکراسی (۱۳۴۳-۱۳۵۲) همان‌گونه که برای شعر و پویایی شعر نو درخور اهمیت است، در ساخت داستان‌نویسی نیز از اهمیت شایانی برخوردار است. با وارد شدن شعر نیمایی به ادبیات افغانستان شعر نو و داستان جدید آرام‌آرام پا می‌گیرد. نخستین مجموعه شعر نو در سال ۱۳۳۶ چاپ می‌شود و در سال ۱۳۴۱ دفتری از چند شاعر نوسرا در کابل انتشار می‌یابد.در این سال‌ها در کنار داستان‌های تألیفی ترجمه رونق بیشتری به خود اختصاص می‌دهد. داستان کوتاه از آغاز این دوره موردتوجه نویسندگان بسیاری قرار می‌گیرد. اسدالله حبیب، دکتر اکبر عثمان، رهنورد زریاب و حبیب‌الله بهجت دست به نوشتن داستان کوتاه مدرن زدند. بااین‌وجود هنوز شخصیت‌پردازی‌ها برونگرایانه و مضمون داستان‌ها عاشقانه‌های تاریخی و سانتی مانتال و داستان‌های اخباری و ماجرایی است. در نیمه دوم دهه پنجاه تحت تأثیر آموزش دانشجویان افغانستانی در شوروی سوسیالیستی، روابط حسنه دو کشور و ورود آثار ادبی جدید شوروی چون ماکسیم گورکی، شولوخوف، چنگیز آیتاموف، پس از اکتبر ۱۹۱۷، داستان‌های سوسیالیستی و رئالیستی آرمان‌خواهانه باب روز ادبیات افغانستان شد. نخستین رمان فقرنگارانه مدرن به نام «سپید اندام» به دست اسدالله حبیب نوشته شد و روستا باختری نیز در همین سال‌ها رمان ذهنی خود را با عنوان «پنجره» در تهران چاپ کرد. کم‌کم موج خفیفی از ادبیات ذهنی و روانی نیز تحت تأثیر صادق هدایت، آلبرکامو، کافکا و داستایوفسکی در رمان‌ها و داستان‌ها جلوه‌گری پیدا کرد. روشنفکران و قلم‌زنان به آثار اگزیستانسیالیستی روی آوردند.

در دهه‌های هفتاد و هشتاد شیوه جدیدی از نگارش آثار با درون‌مایه ذهنی شخصیت‌ها و تأثیر مهاجرت و آتش جنگ به داستان‌نویسی رنگ و رونق دیگری داد. در این سال‌ها نویسندگان زیادی در گوشه‌کنار جهان به نوشتن رمان و داستان کوتاه پرداختند و ادبیات افغانستان را به جهانیان معرفی کردند. «تصورات شب‌های بلند» از «خالد نویسا»، «فریاد خاموش» از «ذبیح‌الله پیمان» و «عصر خودکشی» از «رازق مأمون» ازجمله این آثار به شمار می‌روند. اما کارهای داستانی که در ایران به چاپ رسید را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد، یکی تجدید چاپ کتاب‌های داستانی که قبلاً در افغانستان یا کشورهای دیگر به چاپ رسیده‌اند، و دیگری چاپ داستان‌های جدید. از کارهای بسیار ارزشمندی که در این دوره صورت گرفت گردآوری آثار گذشته تحت عنوان «داستان‌های امروز افغانستان» به همت محمود خوافی بود که در مشهد به چاپ رسید در این دوره شاهد ظهور آثار متعددی از داستان نویسان زن افغانستانی هستیم. همچنین نویسنده‌های جوان در ایران و کشورهای اروپایی کارهای بزرگی ارائه کردند که از این جمله مجموعه داستانی «انجیرهای سرخ مزار» از محمدحسین محمدی برنده جایزه گلشیری در سال ۱۳۸۳ و همچنین جایزه ادبی صلح در کابل شد. دو رمان عتیق رحیمی، یکی به نام «هزار خانه خواب و اختناق» در سال ۱۳۸۱ منتشر شد و به ۱۲ زبان ترجمه گردید و رمان «خاک و خاکستر» که قبل از آن نوشته بود با ترجمه‌های پیاپی، توجه جهانیانیان را به ادبیات داستانی افغانستان جلب نمود. ازآنجایی‌که توان داستان‌نویسی در افغانستان برای همگان ازجمله به همسایگان ما نیز ناشناخته مانده بود، کتاب «خاک و خاکستر» عتیق رحیمی، بعدازآنکه به ۲۷ زبان دیگر دنیا ترجمه گردید در ایران نیز اقبال چاپ یافت و خوشبختانه که جایزهٔ ادبی «یلدا» را در سال ۱۳۸۲ در ایران از آن خود ساخت. در این میان نقش خالد حسینی را در معرفی افغانستان به جامعه ادبی جهان نباید نادیده گرفت.اگرچه بسیاری از منتقدان و نویسندگان افغانستانی، خالد حسینی را به دلیل نوشتن به زبان انگلیسی از زمره نویسندگان افغانستانی به شمار نمی‌آورند. وی بعد از واقعهٔ یازده سپتامبر با نوشتن رمان کاملاً رئالیستی «بادبادک‌باز» واقعهٔ مهاجرت و عواقب بعد از جنگ را با درون‌مایه آمیختگی تجدد و سنت‌گرایی به تصویر کشیده است. داستان‌های این دوره به دلیل جنگ‌های داخلی و شورش طالبان و مهاجرت عدهٔ بسیاری از افغانستان تحت تأثیر جنگ و فضای مهاجرت قرارگرفته است. می‌توانند به‌طور آشکارا حضور فضای زندگی‌ای سخت را در هجران در داستان‌های دهه‌های اخیر افغانستان مشاهده کرد. علاوه بر آن مهاجرت باعث بروز هویتی جدیدی است که شخص در کشوری دیگر با آداب و سنن متفاوت پیدا می‌کند. از سوی دیگر هویتی که شخص با خودش از کشورش به همراه می‌آورد که به‌سادگی قادر به ترک و تغییر آن نیست باعث می‌شود نویسنده حالتی معلق در ارائه اثری درخور کشور خود داشته باشد. در داستان «در گریز گم می‌شویم» از آصف سلطان زاد بلاتکلیفی ناشی از بی‌ثباتی زندگی و بریدن از گذشته و ترس از آینده را که از آسیب‌های مهاجرت است می‌توانند به‌طور واضح شاهد بود. در این بخش از ادبیات افغانستان نویسندگان همچنان شهامت ورود به حوزه‌های ممنوعه و تابوهای فرهنگی را پیدا کردند تا راحت‌تر تأثیرات عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و بالأخص خشونت و تعصبات کورکورانه مردانه را در برخورد با زنان بنگارند. و مهم‌ترین قسمی که در ادبیات شرقی این زبان می‌توان یافت امیدواری به زندگی است که باوجود مشکلاتی که شخصیت‌ها با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند هنوز بارقه‌هایی از زندگی در تاریکی فضای داستان‌ها دیده می‌شود که در مقایسه با خیلی از داستان‌های اروپایی که بعد از جنگ جهانی خلق شد و اثری از امید به زندگی در آن‌ها دیده نمی‌شد شاید از مضمون شرقی و شهرزادگویی قصه‌ها سرچشمه می‌گیرد.

هم‌اکنون ادبیات افغانستان به آثار ضد جنگ میل بیشتری داشته و با نگاهی انتقادی به جنگ می‌پردازد. در کشورهای اروپایی و ایران که محل سکونت ادیبان و نویسندگان افغان است انجمن‌هایی رسمیت یافته است که فعالیت‌های گسترده‌ای در ادبیات این مرزوبوم به پشتوانه زبان و اصالت فرهنگی قوی و غنی افغانستان دارند، بااین‌حال تا گردآمدن قطره‌های جدا افتاده از این دریای نویسا در یک جغرافیای واحد نمی‌توان شاهد یکروند پویا و پیش‌رونده در ادبیات افغانستان بود و فضایی متفاوت از این خفقان،مرگ، سیاهی و ترس را در قصه‌ها تجربه کرد.

روایت راوی*

بررسی ادبیات داستانی افغانستان در گفت و گو با محمدحسین محمدی

لیلا ساکزاد
عاطفه جلال‌الدین

محمدحسین‌محمدی یکی از برجسته‌ترین نویسندگان معاصر افغانستان است. او دربارهٔ سالروز تولدش این‌طور می‌گوید: «محمدحسین محمدی هستم ـ و به قول ما افغانستانی‌ها: محمدحسین ولد قنبرعلی ـ پدرم می‌گوید: ۱۳۵٤ به دنیا آمده‌ای ـ چلهٔ تابستان بوده گویی ـ اما در تذکره‌ام نوشته‌اند: ۱۷ ساله ۱۳۷۵ و در کارت مهاجرتی ـ ای که داشتم، سالی دیگر را نوشته بودند و در گذرنامه‌ام سالی دیگر... و من مانده‌ام کی به دنیا آمده‌ام؛ مگر یک آدم چندبار به دنیا می‌آید؟»

او در سال ۱۳٦۱ به ایران مهاجرت کرد و تحصیلاتش را تا کلاس دوازدهم در مشهد گذراند و در سال ۱۳۷۵ به شهرش بازگشت و در دانشکدهٔ طبی بلخ مشغول به تحصیل شد، ولی بعد از جنگ‌های سال ۱۳۷٦ و سقوط مزارشریف به دست طالبان، تا دو قدمی اسارت - شاید هم مرگ - پیش رفت اما توانست از چنگ آن‌ها فرار کند و دوباره در فصل پاییز به ایران مهاجرت کرد. وی در کنار نوشتن و کار در مطبوعات برای گذران زندگی مدتی خیاطی کرد تا در سال ۱۳۷۹ وارد دانشکدهٔ صدا و سیمای ایران شد و در رشتهٔ کارگردانی مشغول به تحصیل شد. محمدی از سال‌های آخر مکتب به داستان‌نویسی روی آورد. داستان «مردگان» در سال ۱۳۸۲ (در بخش داستان کوتاه) برندهٔ اول نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی اصفهان و برندهٔ سوم (مشترک) جایزهٔ ادبی بهرام صادقی شد.

مجموعه داستان «انجیرهای سرخ مزار» در سال ۱۳۸۳ برندهٔ بهترین مجموعه‌داستان از طرف بنیاد گلشیری و همچنین سومین جایزهٔ ادبی اصفهان شده است. رمان کوتاه «از یاد رفتن» برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان ایران از سوی انجمن منتقدین مطبوعات ایران شده است. این نویسنده همچنین جایزهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی خاورمیانه و آفریقا را در فلورانس ایتالیا دریافت کرده است.

به بهانهٔ جلسه‌ای با عنوان روایت راوی که در خانهٔ هنرمندان اصفهان برگزار شد به سراغ این نویسندهٔ نامی افغانستان رفتیم و گفت‌وگویی با وی داشتیم.

محمدحسین محمدی

* برگرفته از عنوان نشست خانه ادبیات افغانستان (اصفهان) با حضور محمدحسین محمدی

سیر تکامل داستان کوتاه در افغانستان را چگونه می‌بینید؟

نخستین داستان افغانستان رمان‌گونه‌ای به نام«جهاد اکبر» نوشتهٔ مولوی محمدحسین پنجابی است که در سال ۱۲۹۸ در نشریهٔ «معرف معارف» منتشر شد و به‌صورت دنباله‌دار تا سال ۱۳۰۰ به چاپ می‌رسید. اما داستان-کوتاه در افغانستان با انتشار داستان کوتاهی به نام «پانزده سال قبل» نوشتهٔ مخلص زاده (هاشم شایق) در سال ۱۳۱۱ در مجلهٔ «آینهٔ عرفان» معرفی می‌شود. در این داستان هاشم شایق سعی کرده‌است از زبان عامیانهٔ مردم کوچه و بازار استفاده کند و از زبان منشیانه و ادبی افغانستان فاصله بگیرد. این داستان کوتاه جزو اولین آثار شاخص ادبیات معاصرافغانستان است؛ اگرچه پیش از آن نیز داستان‌هایی به‌صورت پراکنده منتشر می‌شدند، اما به‌طورکلی روند انتشار داستان‌کوتاه در افغانستان به‌صورت مداوم ادامه پیدا نکرد. دو سال بعد در سال ۱۳۱۳ عزیزالرحمان فتحی داستان دیگری به نام «صحنهٔ حیات یا رومان کوچک» را منتشر می‌کند. که این نام‌گذاری خود می‌رساند که شناخت نویسنده‌ها از داستان کوتاه در چه حدی بوده است.

از سال ۱۳۱۸ انتشار پاورقی‌های رمان‌گونه در روزنامه‌های «انیس» و «اصلاح» آغاز می‌شود. اما از سال ۱۳۲۰ نویسندگانی مثل نجیب‌الله توروایانا و رشید لطیفی و همچنین نخستین زن داستان‌نویس افغانستان ماگه رحمانی به‌طور جدی‌تر شروع به نوشتن داستان کوتاه می‌کنند و این روند داستان کوتاه‌نویسی کم‌کم بیش از نوشتن رمان‌گونه‌ها با استقبال روبه‌رو می‌شود.

آیا دههٔ ۴۰ یک دورهٔ تحول و یک افق برای داستان‌نویسی افغانستان بوده است؟

دههٔ ۴۰ خورشیدی درواقع به‌نوعی سال‌های تثبیت داستان کوتاه در افغانستان است و نوشتن داستان کوتاه با رویکرد رئالیسم سوسیالیستی و با زیادشدن نشریات در این دهه رونق می‌گیرد. هفته‌نامهٔ «ژوندون» با چاپ آثاری از نویسندگانی مثل روستا باختری، حسن قسیم، کریم میثاق،رهنورد زریاب و مریم محبوب بسیار موردتوجه قرار می‌گیرد. ولی انتشار داستان‌ها به شکل کتاب در دههٔ ۶۰ رخ می‌دهد و به دنبال آن انجمن نویسندگان افغانستان شکل می‌گیرد و کتاب‌های رهنورد زریاب، کریم میثاق ، اکرم عثمان و... در این دهه به چاپ می‌رسند. در دههٔ ۷۰ به‌دلیل به قدرت رسیدن مجاهدین و پس‌ازآن طالبان و نابسامانی‌هایی که به‌وجود می‌آید نویسندگان افغانستان به کشورهای غربی، پاکستان و ایران مهاجرت می‌کنند. در اواسط دههٔ ۷۰ با رشد نسل دوم مهاجرین در ایران، داستان‌نویسی نویسندگان افغانستان در ایران آغاز می‌شود و مجموعه داستان «مهاجران فصل دل‌تنگی» به همت جواد خاوری و اسحاق شجاعی در سال ۱۳۷۵ منتشر می‌شود که چهارده نویسندهٔ مهاجر افغانستانی را معرفی می‌کند. اما اوج آن از اوایل

دههٔ ۸۰ و با انتشار اثری از آصف سلطان‌زاده مانند «در گریز گم می‌شویم» است.

در دههٔ اخیر پس از دوره‌ای طولانی که داستان‌کوتاه موردتوجه قرارگرفته بود نویسندگان افغانستانی به رمان روی آورده‌اند و رمان‌نویسی در افغانستان شکل گرفته‌است. و نویسندگان مطرح به نوشتن رمان روی آوردند مانند آصف سلطان‌زاده، تقی بختیاری، عتیق رحیمی، تقی واحدی و دیگران.

نظر شما دربارهٔ وضعیت ترجمه در ادبیات افغانستان چیست؟

امروز در ادبیات افغانستان متأسفانه چیزی به نام ترجمهٔ ادبی نداریم. به‌غیراز چندتایی مثل عبدالله محمدی، خسرو مانی و حضرت وهریز که به‌طور پراکنده کار می‌کنند، دیگر ترجمهٔ ادبی منتشرنشده است. اما در دهه-های ۴۰ و۵۰ در مجلات ژوندون، اصلاح و انیس داستان‌های زیادی ترجمه و منتشر می‌شدند. البته ادبیات جدی ترجمه نمی‌شد و آثاری که ترجمه می‌شدند بیشتر برای مردم عادی بودند و جنبهٔ سرگرمی‌اش قوی‌تر بود به‌ویژه داستان‌های جنایی. متأسفانه در افغانستان ترجمهٔ ادبی نداریم و یکی از دلایلی که باعث شد نویسندگان افغانستانی به‌کندی رشد کنند، همین ضعف در ترجمهٔ ادبی بوده است. برخلاف ایران که ترجمهٔ ادبی از دیرباز حضوری پررنگ در عرصهٔ ادبیات داشته است. حتی امروز آثار ترجمه در ایران بیشتر از آثار تألیفی به چاپ می‌رسند، ولی در افغانستان باوجوداینکه انتشار آثار ادبی هنوز بسیار کم است، اما بیشتر از آثار تألیفی است.

آشنایی شما با ادبیات ایران آیا تأثیر بخصوصی بر داستان‌نویسی‌تان داشته و با کدام‌یک از نویسندگان ایرانی قرن اخیر ارتباط بیشتری برقرار کرده‌اید؟

من در ایران خواندن و نوشتن را آموختم و به طبع آن ابتدا با ادبیات ایران آشنا شدم و با ادبیات افغانستان خیلی دیرتر آشنا شدم. من از دورهٔ نوجوانی مجله‌های کیهان بچه‌ها و سورهٔ نوجوانان را دنبال می‌کردم و در ابتدا با نویسندگانی مثل حسین فتاحی، داوود غفارزادگان و شکوه قاسم‌نیا آشنا شدم و خودم هم در زمینهٔ کودک و نوجوان چند کتاب منتشر کرده‌ام. لکن بیشتر به داستان‌نویسی بزرگسال علاقه دارم.

در ابتدای مطالعات جدی‌ام در اوایل دههٔ ۷۰ « نمازخانهٔ کوچک من» از هوشنگ گلشیری را خواندم و بسیار خوشم آمد. همچنین نویسندگانی مثل ابوتراب خسروی، ابراهیم گلستان، صادق چوبک، شهریار مندنی‌پور و علی خدایی ازجمله نویسنده‌هایی بودند که ارتباط بیشتری با آثار آن‌ها برقرار کرده‌ام.

تاریخ افغانستان در سال‌های گذشته با فراز و نشیب‌های گوناگونی روبه‌رو بوده-است،تأثیر این وقایع بر ادبیات افغانستان و داستان‌نویسی شما چگونه بوده‌است؟

طبعاً هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند از اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ خودش دور باشد و نویسندگان افغانستان نیز این تأثیر را پذیرفته‌اند. جنگ از سال۵۷ بیش از سه دهه است که در افغانستان جریان داشته‌است و در این جامعهٔ پردرد تا از خودش برای خودش نویسی مطمئناً خواننده‌ای نخواهد داشت.آثاری که در ایران در ارتباط با جنگ نوشته می‌شوند در زمرهٔ ادبیات حماسی قرار می‌گیرند و بیشتر تبلیغ و تهییج مردم به جبهه و جنگ بوده؛ اما در افغانستان ما ادبیات ضد جنگ داریم و ۷۰ درصد آثار ادبیات افغانستان مربوط به ادبیات ضد جنگ است.کارهای نویسندگانی مثل حسین حیدربیگی، عتیق رحیمی،آصف سلطان‌زاده، تقی واحدی و جواد خاوری گواه این گفته است. نویسندهٔ افغانستانی هرگز از جنگ گریزی نداشته‌است؛ همان‌طور که مردم افغانستان از جنگ گریزی نداشته‌اند.

شخصیت‌های داستان‌های شما با دید مطلق‌گرایی یا خوب هستند یا بد و کمتر شاهد شخصیت‌های پیچیده

و معلق در داستان‌های شما هستیم، دلیل این نوع انتخاب شخصیت در داستان‌های شما چیست؟

اتفاقاً در بسیاری از داستان‌های من شما با شخصیت‌های پیچیده‌ای روبرو هستید که به‌هیچ‌وجه سیاه یا سفید نیستند مثلاً راوی داستان«کنچنی» یا رمان «ناشاد» و یا شخصیت دختر در «پری دریایی». این مسئله به‌نوعی به تعریف داستان‌کوتاه نیز برمی‌گردد. زیرا ما در داستان‌کوتاه شخصیت‌پردازی به معنایی که در رمان داریم نداریم و شخصیت‌ها پرداخته‌شده ارائه می‌شوند. چراکه فرصت شخصیت‌پردازی وجود ندارد و فقط یکی از جنبه‌های مهم شخصیت به نمایش گذاشته می‌شود. اما مثلاً در داستان«شب باد و باران» شما با شخصیتی روبرو هستید که یک‌بعدی نیست و درگیری‌های ذهنی فراوانی نیز با خودش دارد اما یکی از جنبه‌های شخصیتی او پررنگ‌تر نشان داده‌شده است.

اما داستان‌های شما بیشتر حادثه‌محور به نظر می‌رسند تا شخصیت‌محور و اینکه خیلی درگیری‌های ذهنی‌ای در داستان وجود ندارد که منجر به تغییری در شخصیت راوی در پایان داستان شوند.

بله. داستان‌های کوتاه من بیشتر حادثه‌محور هستند تا شخصیت‌محور. اما مثلاً در داستان «عبدل بیتل آمده بود اینجا بمیرد» باوجوداینکه حادثه هم وجود دارد، اما به‌طورکلی شخصیت‌محور است. البته من همواره تلاشم بر- این بوده‌است که حادثه‌محور بودن داستان‌هایم دید کلی و جهان‌بینی مرا نسبت به داستان و همچنین زاویهٔ دید و زبان را خیلی تحت‌الشعاع قرار نداده باشد و برای هر حادثه در داستان زاویهٔ دید و زبان خاص آن را خلق کرده باشم.

ویژگی‌های زبانی و فرمی چه جایگاهی در داستان‌های شما دارند؟

زبان همیشه برایم مسئله بوده است. به‌نظرم ادبیات در زبان رخ می‌دهد نه در موضوع و درونمایه. مثلاً در رمان «ناشاد»که دربارهٔ زنان است من می‌توانستم مقاله‌ای دربارهٔ زنان افغانستان بنویسم، با دیدی تاریخی و اجتماعی ولی درآن‌صورت دیگر ادبیات به‌معنای واقعی‌کلمه وجود نداشت. من برای این داستان توجه ویژه‌ای به زبان داشتم وگرنه می‌توانستم با همان زبانی که «از یاد رفتن» را نوشته بودم، این رمان را نیز بنویسم اما فکر می‌کنم همانطورکه زاویهٔ دید بر داستان تأثیر می‌گذارد، زبان هم بر داستان تأثیر می‌گذارد و باید برای هر داستان زبان خاص آن را خلق کرد. داستان در خود زبان اتفاق می‌افتد و زبان بخش مهمی از اثر ادبی است و اگر زبان را حذف کنیم داستان ناقص خواهد ماند. یکی از دلایلی که کم می‌نویسم همین برخودم با زبان متن است. زیرا پرداختن به زبان در داستان برایم بسیار مهم بوده است. به نظرم حادثه می‌تواند در زبان اتفاق بیفتد و باید چنین بشود. یعنی زبان در داستان برخلاف مقاله فقط ابزار بیانی نیست، بلکه بخشی از خود متن است.

البته من هنگام نوشتن درگیری خاصی با زبان ندارم. مثلاً برای «ناشاد» من با زبانی می‌نوشتم که با همان زبان حرف می‌زدم و با همان زبان زندگی می‌کردم؛ از این‌رو کار برایم بسیار آسان بود.

من خودم را نویسنده‌ای فرمالیسم نمی‌دانم، هرچند که درکارهایم فرم نقش مهمی داشته است. اما من هنگام نوشتن داستان بیشتر به این فکر می‌کنم قصه‌ای را که می‌خواهم بگویم به بهترین شیوه‌ای که امکان دارد برای خواننده تعریف‌کنم و نه با حادثه‌ای دم‌دستی و پیش پاافتاده. مثلاً در داستان «ما را هم می‌کشند» قصهٔ داستان بسیار ساده است،دو کودک در پستوی خانه از دست سربازها پنهان شده‌اند. راوی به‌طور مستقیم ناظر

برآنچه اتفاق می‌افتد نیست. برادر کوچک‌تر روی شانهٔ برادر بزرگ‌ترش ایستاده و آنچه را از روزنهٔ نزدیک سقف می-بیند، برای برادرش تعریف می‌کند و برادر بزرگ‌تر داستان را برای خواننده روایت می‌کند. پیچیدگی در فرم اینطور رخ داده است، درحالی‌که قصه بسیار ساده است.

یکی از دلایل دیگری هم که باعث می‌شد من زمانی‌که داستان‌کوتاه می‌نوشتم، کمتر کار کنم این بود که وقتی احساس می‌کردم داستان‌هایم به لحاظ تکنیکی یا نگاهم به داستان‌کوتاه یا حتی به افغانستان تکراری شده است، دیگر داستانی نمی‌نوشتم و سعی می‌کردم نگاهم را تغییردهم تا بتوانم تجربهٔ جدیدی کسب کنم. از این رو خودم را یک نویسندهٔ تجربه‌گرا می‌دانم. مثلا داستان «بچه‌ها بیدار نشوند» بسیار ناتورالیستی است در حالی‌که داستان

«مردگان» یا «کنچنی» کاملاً ذهنی هستند و از نظر تکنیکی بسیار متفاوتند.

با توجه به رمان« بادبادک‌باز» خالد حسینی و استقبالی که از این اثر شد و همچنین نویسندهٔ معروف دیگری مثل عتیق رحیمی ما بازتابی از آن‌ها در کلام و گفتار شما نمی‌بینیم، دلیل این موضوع چیست؟

همان‌طور که پیشتر هم گفتم به نظر من ادبیات در زبان رخ می‌دهد و زبان بخش مهمی از اثر ادبی است. و در ادبیات علاوه بر این‌که دید نویسنده به زبان از نظر فرم زبانی مهم است، بخش دیگرش برمی‌گردد به این‌که به چه زبانی می‌نویسیم. از این رو من خالد حسینی را نمی‌توانم نویسنده‌ای متعلق به ادبیات فارسی و از نوع افغانستانی‌اش به حساب بیاورم. زیرا او به زبان انگلیسی می‌نویسد. همچنین دوستم، عتیق رحیمی، نویسنده‌ای افغانستانی- فرانسوی است. زیرا که برخی از آثارش همچون «خاکستر و خاک»، «هزارخانه‌خواب و اختناق» و «بازگشت تصوری» را به زبان فارسی نوشته است و و زمانی که آثار فارسی عتیق مطرح بوده نیز، به اعتقاد من کارهای ارزشمندی است و چه بسا من رمان «هزارخانهٔ خواب و اختناق را» بهترین کار عتیق می‌دانم و این رمان برندهٔ جایزهٔ ادبی نوروز شده است. جایزه‌ای که از سوی خانهٔ ادبیات افغانستان برگزار شده و یکی از داوران و دبیر آن من بوده‌ام. عتیق دو رمان آخرش «سنگ صبور» و«لعنت بر داستایوفسکی» را به زبان فرانسوی منتشر کرده است و و زمانی که وارد این بخش از کارهای او می‌شویم، حرف چیز دیگری است. عتیق برای رمان «سنگ صبور» جایزهٔ گنکور را می‌گیرد که این جایزه هرساله از سوی آکادمی گنکور فرانسه به برترین اثر ادبی که به زبان فرانسه نوشته شود، اعطا می‌شود و نه به هر ادبیاتی. این‌جا نیز تأکیدی بر این نظر من است که ادبیات به زبان برمی‌گردد و نه به موضوع. در دنیا وقتی سخن از ادبیات به میان می‌آید می‌گویند ادبیات فارسی، ادبیات فرانسوی، ادبیات انگلیسی و ...

جدی، سختکوش و منضبط بود

سید ابوطالب مظفری

محمدحسین محمدی را از دوران نوجوانی می‌شناسم. ما در دفتر هنر و ادبیات انقلاب اسلامی اولین دورهٔ آموزشی داستان نویسی ویژهٔ مهاجرین را دایر کرده بودیم و ایشان در شمار اولین آموزندگان بودند. جدی و سختکوش و منضبط بود. بعدها به جلسات شعر و قصه آمد و گرایش اولیه‌اش شعر کودکان بود. تک و توک قصه می‌نوشت و ابرام بسیار در وصول نقد و نظر گرفتن درباره کارهایش داشت. طولی نکشید که یکی از شرکت‌کنندگان دایمی نشست‌های ادبی مهاجرین شد. همچنان جدی، سختکوش و منضبط بود. دیری نگذشت که راهش را پیدا کرد. شعر را به کناری نهاد و قصه‌نویسی را به صورت حرفه‌ای دنبال کرد. دیگر او بود که کلاس‌های آموزش قصه را در مؤسسه فرهنگی درّ دری استادی می‌کرد. اولین ویژه‌نامهٔ ادبیات داستانی را نیز ما به یاری او درآوردیم. اما توجه اصلی‌اش متمرکز بر رشد نویسندگی خودش بود و هیچگاه از آموختن باز نمی‌ایستاد. هر بار که می‌آمد کتابی تازه خوانده بود و پرسشی تازه داشت. هر طوری بود داستان‌هایش را در بوته نقد و نظر می‌گذاشت و در بازنویسی‌های مدام، سیر تکاملی کارش را مشاهده می‌کردی. کتاب های مرجع در داستان را به دقت می‌خواند و از هرکدام تکنیکی به وام می‌گرفت.

محمدی کتاب اولش را با عنوان «پروانه‌ها و چادرهای سفید» توسط «مرکز نویسندگان افغانستان» به چاپ رساند. در همین ایام بود که در تهران در رشته کارگردانی مشغول تحصیل شد خوشبختانه رشتهٔ تحصیلیش را نیز هوشمندانه و در راستای استعدادش برگزیده بود. از اینجا بود که محمدی در قبای یک نویسنده حرفه‌ای ظهور کرد. تا این تاریخ هر هفته و هر روز محمدی را در دفتر درّ دری می‌دیدیم اما از وقتی به تهران رفت و ازدواج کرد، دیگر دیدارهای مان اندک شد البته از حال هم بی‌خبر نبودیم کارهایش را تعقیب می‌کردم هر کتابی که می‌نوشت قبل از چاپ می‌دیدم. البته دیگر شاید به نظریات من نیازی نداشت چون در پایتخت با بزرگان سینما و داستان آشنا بود و ارتباط نزدیک داشت ولی از بابِ ادبِ دوستی می‌فرستاد و نظر می‌گرفت.

در این دوره بود که یک وجه دیگر از استعداد ایشان نیز نمایان شد و آن شم مدیریت، نشر و پژوهش ادبی بود. در تهران با کمک سید ضیاء قاسمی و دیگر دوستانش خانه ادبیات را سر و سامان داد و نشریات این خانه را راه انداخت. ماهنامه فرخار و گاهنامه روایت از کارهای خوب این نهاد است. در هیمن راستا راه اندازی جشنواره ادبی قند پارسی که اینک یکی از جشنواره‌های معتبر ادبی مهاجرین است نیز از ابتکارات ایشان و همکارانش است. در حوزه پژوهش ادبی نیز کارنامه محمدی درخشان است. انشتار کتاب‌های فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان و تاریخ تحلیلی داستان‌نویسی افغانستان نشان داد که محمدی

محقق خوبی نیز هست.
اما وجه اصلی او هر چه باشد داستان است و داستان‌های محمدی از مجموعه پروانه‌ها و چادرهای سفید تاکنون روند رو به رشدی داشته. پروانه‌ها و چادرهای سفید مجموعه داستان است. چنانکه از یک نویسنده جوان انتظار می‌رود بیشتر محتوا گراست تا فرم‌گرا و جا به جا نشانی از گرایش‌های سیاسی و ایدئولوژیک دارد. نگاه سیاه و سفید در آن هویداست و نیز گرایش های سیاسی و قومی. بنیان داستان‌ها بر حادثه است و زبان داستان‌ها نیز تخت و مکانیکی. وقتی به کتاب انجیرهای سرخ مزار می‌رسیم تمام این ویژگی‌ها تغییر پیدا می‌کند. درنگ بر روی نحوه بیان کاملا در این کتاب چشمگیر است. نگاه سیاه و سفید جایش را به تنوع دیدگاه‌ها داده. زبان نیز در این کتاب جنبه‌های هنری تری پیدا کرده و پخته‌تر شده. نگاه انسانی، جای نگاه سیاسی و قومی را تا حدودی گرفته. می شود صداهای مختلف را در تک تک داستانها شنید. همین کتاب بود که محمدی را به عنوان نویسنده توانا مطرح کرد.
بعد از انجیرهای سرخ مزار، محمدی به نوشتن پازلی از کارهای بلند روی آورد. روایت زندگی خانواده سید میرک شاه آقا، موضوع نوشته‌های بعدی محمدی است. خانواده ای که در سال های ظهور و بروز طالبان در مزار شریف زندگی می کند. محمدی در قالب روایت روزنگار زندگی این خانواده به جنبه‌های بسیار و نگفته‌ای از زیست انسان افغانستانی، سرک می‌کشد. اموری مانند پدرسالاری، وضعیت زنان، استبداد قومی و بسیار امور دیگر. کتاب هایی چون از یاد رفتن، تو هیچ گپ نزن، ناشاد یا همان سیاسر کتاب‌های این سلسله است.
در این سلسله نوشتارها ما محمدی را یک نویسنده حرفه‌ای می‌بینیم که خیلی خوب به آدم‌های داستانش نزدیک می‌شود. زندگی را در حالت معمولی اما به صورت غیر معمول به نمایش می‌گذارد. خواننده ابتدا جذب صورت معمولی و واقعی داستان می‌شود اما بعد به راحتی و آهستگی متوجه می‌شود این چیزها در عین معمولی بودن چه مقدار خاص است. در این شیوه از روایت است که عیب‌های زیست معمولی جامعه دیده می‌شود. ستم‌ها و تبعیض‌ها چهره عیان می‌کنند. زندگی رنجبار اما تبدیل به عادت شده انسان در ذیل فرهنگ‌های مسلط رخ نشان می‌دهد.
در این سلسله، محمدی به بعضی از تابوهای نویسندگی خود و دیگر هموطنانش نیز غلبه کرده به عنوان مثال به زندگی شخصی افراد، خیلی خوب نزدیک می شود. روایت ریزبینی از آن‌ها را بدون ترس نشان می-دهد. چنانکه در داستان سیاسر چنین اتفاقی افتاده و یک شبانه روز زندگی یک دختر نوجوان با تمام ویژگی‌های آن نشان داده شده. لحن سرد محمدی نیز در این سلسله داستان‌ها جالب توجه است و به فضا سازی داستان‌هایش بسیار نزدیک است و کمک می کند. زندگی هست اما گویا نیست. سایه ای از مرگ انگار کل فضای خانه سید میرک شاه آقا را فراگرفته مرگی که دیده نمی شود اما با آن زندگی می شود این مرگ و ترس هم عینی است مانند طالبان و هم فرهنگی است مانند قوانین خودساخته سیدمیرک‌شاه آقا.
محمد حسین محمدی را همین دو ماه قبل وقتی که از خارج آمده بود دیدم. با تمام تغییراتی که او را از یک نوجوان خجول و مودب تا یک مرد تجربه دیده کشانده بود. اما با وجود این تغییرات، یک چیز هنوز در او دیده می‌شد. او همچنان جدی، سختکوش و منضبط بود و این راز موفقیت ایشان بوده و هست.

در باب نشنیدن و دیدن

یادداشتی در باب سیاسر، رمانی از محمدحسین محمدی

ابراهیم دمشناس

پدر دختر که سرگذشت ادیسه وار او را در جستجوی باطری رادیو، در رمان از یاد رفتن خوانده‌ایم، نگران از سنت یادشده در بالا، او را در زیرزمین حبس کرده است. از دختر می‌خواهند ذکر یا ستار بخواند بلکه دیده نشود. روایتی که دختر در این خلال، در خانه و زیرخانه پیش می‌کشد همه در پی دیدار آمدن است؛ کشاکشی بین ذکر ادا شده یا ستار و ذکر نامذکور یا مصور که در ازنای روایت دختر تصویر می‌شود.

گفتار پدر پوشاننده و عامل به ستار است اهمیتی که رادیو و گفتارش در زندگی او دارد، خود گویای نگاه او به زن است، علیه نمود زن است؛ از همین رو، نام ندارد، نامی که نمود بدهد. او با اسامی عام و کتابی نمایانده و پوشانده نامیده می‌شود که تحقیرآمیز است: دختر و سیاسر که نشان توده وارگی و گله واری است. پیوند پدر با رادیو گویای حرفشنوی او از گفتار رسمی و حاکم است. داستان از همین شنیدن و شنودن آغاز و بازآغاز می‌شود. در ادامه (صص ۲۸-۲۲) خوب نشان داده می‌شود که شنیدن یک‌جانبه است چراکه بنابر گفتار رسمی خانه‌ای که صدای سیاسر از آن بلند شود، خانه شیطان است. شنیدن آغازین داستان به کتیبه داستان عطف می‌شود: روی و موی زن را باید پُت کرد. سید میرک شاه آغا همچنین عطف به خورده فرمایشی ست که از پی می‌آید. مرد در کار پت کردن زن است. از همین رو او را با خط و خال لب و چشم و ابرو، سیاسر می‌نامد. دختر در ستیز با این روایت ، کلمه به کلمه، خود و جان خود، تن و جان خود را تصویر می‌کند و به تماشا می‌کشد. انتخاب روایت دوم‌شخص به داستان وجهی غنائی و مغازله گون می‌دهد که فضای موجود همواره آن را تهدید و تحدید می‌کند؛ روایتی که به راوی حس دیدن و

سیاسر(۱۳۹۵) دنباله ایست از رمان دیگر نویسنده، یعنی از یاد رفتن؛ نمایشی از روزگار زن در جامعه بحران‌زده افغانستان است زیر سلطه طالبان؛ پوشاندن و انکار زن، تجربهٔ زنده‌به‌گوری‌اش؛ بی نمود شدن زن/ دختری که ناچار است روزها در تاریکی زیرزمین و شب‌ها روی زمین سر کند، از اضطرابی که از حضور طالب‌ها دم فزون می‌شود:
[دخترها] یا همه گریخته‌اند یا طالب‌ها به شوی‌شان داده‌اند که دختر نباید بی شوی بماند، که دختر یا باید در خانه شوی باشد و یا در گور. ص ۸۰.

دیدار القا می‌کند؛ دیدار مرغ و خروس، دیدار در کاهدانی، دیدار ناتمام. آغازی بهینه برای نمود، و برکناری گفتار انکار زن. یکی از جلوه‌های بارز رمان همین کامیابی‌اش در تصویر است که با جان رمان پیوند خورده است. سیاسر، برای آنکه وجه تصویری‌اش را بروز دهد و بارز کند به راوی شخصیت داستان، حرکتی به محوریت جانش می‌دهد؛ جان به معنای تن و روان. بسامد بالای کاربرد فعل با ساختار ویژه چنان بالاست که گاه در یک سطر سه فعل گنجانده‌شده است. انتخاب زمان حال و ساخت مضارع در روایت به تصویر تب‌وتاب دو بیشتری داده است.

تصویر و حرکت روایت در دنیای زیرزمینی راوی در آن خلوت ناخواسته، همه معطوف به دیدن و لمس بدن خود راوی است در پایان دوره خون دیدن. دوره‌ای که منع و محدودیت زن در گفتار رسمی و شرعی دیده می‌شود. همان دوره نیز مبنایی ست برای قطعه‌بندی نوشتار سیاسر؛ همچنان که ذکر مذکور در رمان را قطعه‌بندی می‌کند و به آن وجهی دیداری می‌دهد. (صص ۷۳-۶۹) ذکر در داستان ادا می‌شود که « خدا پرده کند». امام به پرده‌دری از گفتار آن ختم می‌شود. بنا به «الاحد لا بتاویل العدد» از تعالیم دینی شماره‌گذاری ذکر ناهمخوان است. ضمن اشاره به تحریم زن بخش مهمی از تصویرگری و قطعه‌بندی داستان و تصرف زن را نشان می‌دهد. راوی در ادامه از شنیدن به تصویر خواندن صداهای پدر می‌رسد. نگارش تسبیح انداختن پدر با دو بعد دیداری شنیداری از زیرزمین نیز خوانش دختر از گفتار پدر را آشکار می‌کند. جهان داستان شامل خانه و زیرخانه ست و تسبیح متوجه جای دیگری نیست.(ص ۸۳)

با یادداشت این‌که داستان سراسر در خانه و زیر خانه می‌گذرد، انتخاب زبانی خانگی و زنانه به تصویر وقوع داستان و روایتش کمک می‌کند. چالشگران داستان در رویارویی دو گونه گفتار را ارائه می‌دهند که در کشاکشی مدام‌اند؛ زبان بومی دری و زبان فارسی رادیو که در جاهای مختلف ذیل هم قرار می‌گیرند و کوشش دارند درعین‌حال ذیل دیگری نباشند. هر دو زبان در قطعات و فصول سیاسر به همدیگر عطف می‌شوند. شاید از اینجا باشد که نویسنده‌ای را به واحدی از جغرافیای سیاسی منسوب کنیم که هم رواست، هم تا حدودی راهگشا. اما با نظر داشت تعلقات زبانی‌اش که نویسنده در گفتگویی به آن اشاره دارد که پا را فراتر از آن واحد سیاسی می‌گذارد . آنگاه روشن می‌شود دچار لغزش شده‌ایم. در مورد محمدحسین محمدی و برخی دیگر از نویسندگان افغانستان، گاهی چنین خطاهایی روا داشته شده و چنان‌که در آغاز کارش در مصاحبه‌ای با او، زبان او را زیر این پرسش می‌برد که کسانی که به زبان طبیعی تهران داستان می‌خوانند، چگونه با زبان [غیرطبیعی] او کنار می‌آیند؟ نویسنده متهم به اقدامی طالب وار در زبان طبیعی تهران شده است. تلقی مخلوطی از زبان که صرفاً هوادار بخشی از جامعه‌ی مخاطبان بود بی‌آنکه دلالتی ادبی یا زبان‌شناختی داشته باشد با نگاهی اسطوره‌ای به زبان، دامنه تمرکزگرایی پایتخت را می‌گسترد؛ تلقی‌ای که یکسان‌سازی‌ای ناکارآمد و خنثی را در ادبیات دری دارد. پذیرفتن این زبان طبیعی موهوم دست نویسنده را می‌بندد. او زبان قراردادی را به کار می‌گیرد و با قراردادی مضاعف به مخاطب ارائه می‌کند. با زبان طبیعی مذکور فقط می‌توان درباره آنجا نوشت آن‌هم نه به‌تمامی؛ چنان‌که محمدحسین محمدی نیز به‌تمامی به زبان دری نمی‌نویسد که دیدیم. نوشتار او همواره فاصله خود را با زبان معیار ادبی آن‌چنان‌که مثلاً در اشعار خلیل‌الله خلیلی می‌بینیم حفظ می‌کند؛ ترکیبی از زبان دری و گفتار بومی را به کار می‌برد. نحو و واژگانی که نوشتار او را به زبان نویسنده‌ای چون دولت‌آبادی در کلیدر و جای خالی سلوچ نزدیک می‌کند. کاربرد فعل و ساختارش به‌ویژه و دیگر کلمات عموماً، گاه شباهت می‌برد به نویسنده‌ای جون محمدرضا صفدری. سبک نویسنده چون دو نویسنده بالا تلفیقی از زبان کلاسیک دری و گفتار بومی که بر سازنده ویژگی است که من آن را آرکائیم شفاهی می‌نامم؛ گفتار زنده مردم که در نحو و واژگان خود طنین کلام بیهقی را دارد.

اهمیت نثر و زبان محمدحسین محمدی و دیگر دری نویسان برای ما که به نوشتاری طبیعی خوگیر شده‌ایم، در این است که با نظام مضاعف واژگان و دستور زبان چشم بازکنیم و به امکانات محوی و واژگانی فارسی و مرزهای آن را گسترش دهیم به طبع این به معنای دری نویسی نیست که معقول نمی‌نماید اما فضایی را به ما می‌نماید تا مرزهای زبانمان را نه بر اساس الگویی بیرونی که بر اساس گفتاری از فارسی بگستریم چنان‌که این تأثیر و گسترش را در کار نویسنده سیاسر نیز می‌توان دید. گفتگوی گفتارهای فارسی ضرورتی است که اگر ادبیات به آن نپردازد، کار کسی دیگر، کمتر تواند بود.

دربارهٔ رمان «ناشاد»*

رمان زنان و زبان

جواد ماه زاده

رمان «ناشاد» یکی از تازه‌ترین رمان‌هایی است که از محمدحسین محمدی در انتشارات تاک افغانستان منتشرشده و نسخه‌هایی از آن به ایران نیز رسیده است. رمانی است که اگر در ایران منتشر می‌شد و یا تعداد بیشتری از آن به دست منتقدان می‌رسید، بار دیگر تحسین‌ها را برمی‌انگیخت و موفقیت‌های نویسنده‌اش را در ایران تکرار می‌کرد. چه خوب که رمان را در هر زمان و هر مکانی می‌شود خواند و درباره‌اش اظهارنظر کرد. این رمان نه‌چندان بلند، در انتشاراتی نشر یافته که خود محمدی آن را در افغانستان بنیان گذاشته و علاوه بر آثار نویسندگان افغانستانی، کتاب‌هایی از نویسندگان ایرانی را هم منتشر کرده است.

«ناشاد» رمانی است که از سه وجه می‌توان به آن پرداخت. وجه زبانی، وجه زنانه و وجه سیاسی. محمدی برای داستانش از یک راوی ناظر استفاده کرده که با جهان ذهنی و عینی راوی در ارتباط است. زبان محمدحسین محمدی در این کتاب، حال و هوای گلشیری‌وار دارد و در جای‌جای آن می‌توان تلاش نویسنده را برای انعکاس گویش بومی، خلق روایت‌های تودرتو، فلاش‌بک‌ها و یادآوری‌ها و استفاده از اصطلاحات ناب فارسی دری مشاهده کرد. فرم برای نویسنده اهمیت زیادی دارد و حتی چینش جمله‌ها و قرارگیری پاراگراف‌ها در چگونگی پیشبرد داستان دخالت دارد. بیشتر فضای داستان متشکل از توصیفات ذهنی است. از دیالوگ بسیار کم استفاده‌شده و هرچه هست گفتگوی درونی و حرکت ذهنی است. توصیف بوها، رنگ‌ها و فضای پیرامون، همراه با درون‌کاوی شخصیت داستان و نگاه او به جهان اطراف، داستان را به اثری فرمال و حتی محتوا را به فرم تبدیل کرده است. فرم و محتوا در «ناشاد» درهم‌تنیده شده و نویسنده توانایی قصه‌گویی‌اش را در فضای ذهنی نشان داده است.

نکتهٔ قابل‌ذکر دوم در این داستان، تمرکز نویسنده بر مسئلهٔ زنان است. او شخصیت زن خود را چنان برمی‌سازد که تصور چنین کاری از یک نویسندهٔ مرد فارسی‌زبان گاه بعید به نظر می‌رسد. البته پرداختن او به سنت و زنانی که در چنبرهٔ سنت‌های ارتجاعی گرفتار آمده‌اند، برخی داستان‌های امیرحسن چهلتن را هم به یادمان می‌آورد که به‌خوبی در دوران اوج داستان‌نویسی‌اش به آن پرداخته و آثاری ماندگار خلق کرده است. اما نگاه محمدحسین محمدی به زن داستانش، نگاهی بس عمیق و تکان‌دهنده است. این زن نه نامی دارد و نه نشانی، نه آرزویی و نه آینده‌ای. از دنیا یک چارچوب زیرزمین و یک آبدان را می‌بیند و بوبو و آغا صاحبی که جز برای تحکم، تنبیه و فرمایش،

* رمان «سیاسر» پیش‌تر در افغانستان با نام «ناشاد» به چاپ رسیده است.

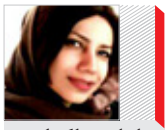
حرفی برای گفتن با او ندارند. او به‌سان یک زندانی و حتی در موقعیتی پست‌تر و دشوارتر از یک زندانی، زندگی می‌کند. فضای سنگین و عوامل سرکوبگری که نویسنده توصیف‌شان می‌کند، چنان هولناک و بختک‌وار است که یک‌لحظه از سر این دختر جوان کنار نمی‌رود تا مخاطب لختی چهره‌اش را ببیند و او را صاحب ویژگی‌های جسمی و ظاهری مشخص بیابد. دختری است که با غم زنده است. در تمام مدت داستان جز چند کلمه از زبانش درنمی‌آید و مابقی، همه روایاتی است که یا در خیالاتش می‌گذرد، یا جنبهٔ درونگویی دارد. شخصیت داستان، دارای هیچ صدایی نیست. او تنها نفس می‌کشد و خود را همچون اسیری دست‌وپابسته کشان‌کشان به این‌سو و آن‌سو می‌خزاند و در هر سمت به دیواری چرک و سیاه می‌خورد. بوبو و آغاصاحب نیز بر این باورند که هیچ صدایی نباید از او شنیده شود و کسی نباید بفهمد که دختری در این خانه هست. خانوادهٔ آن‌ها گویی در راه رفتن به ایران بوده اما برگشته‌اند و حالا چون دختر، جوان و بی‌شوهر است، باید از دست نیروها و تفکرات طالبانی در خانه بماند و زمین‌گیر شود. کسی نام او را در داستان صدا نمی‌کند، کسی صدایش را نمی‌شنود و این خصلت‌ها به ما می‌گوید که شخصیتی است فاقد هویت فردی و محکوم‌به بی‌صدایی. نه شادی و دل‌خوشی دارد، نه امیدی به تغییر. همهٔ دنیایش همین چهاردیواری است و خیالات و پرسه‌های درونی. در روزهایی که هر روزش به قد سال طول می‌کشد، کنج زیرزمین نشسته و محل نشستنش بر دیوار جا انداخته. او تنها مجاز به رفتن به لب چاه است که آن‌هم برای انداختن دلو و کشیدن آب برای آغاصاحب است تا وضو بگیرد. دختر اسم این کار را شب‌گردی بیرون از خانه گذاشته و همهٔ دل‌خوشی‌اش همین لحظه‌هاست. او حتی وقتی از زیرزمین خانه خارج می‌شود، باید جواب پس بدهد که چرا به حیاط آمده و درخت‌ها را نظاره می‌کند. هرلحظه که غرق خیال می‌شود، باید زود برگردد، مبادا که آغاصاحب او را غرق فکر ببیند. درواقع ذهنش هم در بند شده و هیچ راهی برای گریز و چشیدن طعم آزادی وجود ندارد. دنیای او، دنیایی محصور، تاریک و تنگ است. این به معنی آن است که فضای داستان نیز محدود است و اغلب در مرز ذهن و عین حرکت می‌کند. البته نویسنده توانسته است با روایتی یک‌دست، توصیفات و جزئیاتی ارائه دهد که لحظه‌لحظهٔ داستان را به نقاطی قابل جستجو برای مخاطب تبدیل کند. توصیفات نویسندهٔ «ناشاد»، از ویژگی‌های جسمی و زنانهٔ شخصیت داستان چنان با جزئیات همراه است که از قوت و جذابیت آن‌ها نمی‌توان عبور کرد. به‌طورکلی نگاه نویسنده به زن نگاهی حاکی از شناخت است و می‌کوشد تأثیر نگرش‌های غالب سنتی و ارتجاعی را بر زندگی و سرنوشت زنان سرزمینش به‌خوبی بازتاب دهد. زن «ناشاد» زنی است قابل‌تعمیم به همهٔ زنانی که در سال‌های اختناق طالبانی و دربه‌دری میان مهاجرت و ماندن، قربانی شده‌اند و از زندگی جز تنهایی و آوارگی و ناچارگی چیزی نداشته‌اند.

وجه سومی که در داستان «ناشاد» قابل‌بیان است، وجه سیاسی و تاریخی آن است. محمدی به‌طور مشخص به دوره‌ای پرتنش و دشوار در تاریخ افغانستان نقب زده و تلاقی حاکمیت طالبان و تفکرات سنتی را که یک‌جا بر گردهٔ زنان افغانستانی آوار شده، به‌خوبی توصیف کرده است. شخصیت‌های او عاری از سوگیری سیاسی هستند. آن‌ها صرفاً مردمی عادی از طبقات فقیر و درمانده‌ای هستند که برخی از اقوام‌شان سال‌ها پیش مهاجرت کرده و به ایران رفته‌اند. به نظر می‌رسد زمان حکومت طالبان گذشته است، اما ترس از حضور اندیشه‌های طالبانی و درونی شدن تفکرات ارتجاعی و محافظه‌کارانه، تبدیل به کلیتی شده است که بیرون آمدن از آن ممکن نیست. نویسنده داستانش را در چارچوبی بسته و فضای محدود و تنگ یک‌خانه تعریف کرده و هیچ توصیفی از فضای اطراف به دست نمی‌دهد. آزادی و رهایی از حصر، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دغدغهٔ زن داستان است؛ اما او قادر به برداشتن قدم‌هایی بیش‌ازحد مجاز تا لب چاه نیست و چنانچه پرسه‌ای کوتاه در بیرون خانه بزند، نامش شب‌گردی می‌شود و مجازاتش تنبیه و کتک از سوی آغاصاحب.

داستان «ناشاد» داستانی است برای شنیدن صدای زنان افغانستان و زنانی که هنوز در هر جا و هر مکان، گرفتار ارتجاع و طالبانیسم هستند. نویسنده قصد آن نداشته تا مهر زمان و مکانی مشخص بر وقایع داستانش بزند؛ از همین رو می‌توان «ناشاد» را داستانی دانست که تعلق به دورهٔ تاریخی مشخص و جغرافیای محدودی ندارد. به‌ویژه آن‌که محمدی، در زبان و شکل ارائهٔ داستان نیز زبردستانه عمل کرده و داستانی فرم‌محور و با روایتی متفاوت عرضه کرده است. او با این رمان نشان داده که تسلطی شگفت بر زبان دارد و قادر است مطابق با مضمونی که انتخاب می‌کند، فرم روایی‌اش را هم تغییر دهد. بدون شک خوانندگان این رمان کوتاه می‌توانند ضمن خواندن یک رمان فارسی -با اصیل‌ترین واژه‌های فارسی دری- نحوهٔ همراهی فرم و محتوا را هم در داستان دنبال کنند و آن را به عنوان نقطهٔ قوت اثر مورد تحسین قرار دهند.

محمدی به‌طور مشخص به دوره‌ای پرتنش و دشوار در تاریخ افغانستان نقب زده و تلاقی حاکمیت طالبان و تفکرات سنتی را که یک‌جا بر گردهٔ زنان افغانستانی آوار شده، به‌خوبی توصیف کرده است. شخصیت‌های او عاری از سوگیری سیاسی هستند. آن‌ها صرفاً مردمی عادی از طبقات فقیر و درمانده‌ای هستند که برخی از اقوام‌شان سال‌ها پیش مهاجرت کرده و به ایران رفته‌اند. به نظر می‌رسد زمان حکومت طالبان گذشته است، اما ترس از حضور اندیشه‌های طالبانی و درونی شدن تفکرات ارتجاعی و محافظه‌کارانه، تبدیل به کلیتی شده است که بیرون آمدن از آن ممکن نیست

جایگاه زن در آثار محمدحسین محمدی



لیلا ساکزاد

در جامعهٔ مردسالار و سنتی افغانستان پرداختن به زنان آن‌هم با رویکردی فمینیستی و زبانی زنانه دشواری‌های بسیاری را برای نویسنده به‌همراه دارد. محمدحسین‌محمدی یکی از برجسته‌ترین نویسندگان معاصر افغانستان است که در غالب آثارش به موضوع زنان و مشکلات آن‌ها پرداخته است. او تأکید زیادی بر اجتناب از خودسانسوری دارد و باوجود تمامی مشکلات و حواشی ناشی از نوشتن دربارهٔ زنان در ادبیات افغانستان بی‌پرده دربارهٔ آنان می‌نویسد و نظریه‌های فمینیستی متفاوتی از قبیل تفاوت جنسی، نابرابری جنسی و ستمگری جنسی را در آثار خود مطرح می‌کند.

محمدی تلاش می‌کند هویتی را که جامعهٔ مردسالار افغانستان از زن دریغ کرده است با تمام وجوهش به تصویر بکشد. زن در افغانستان نه‌تنها هویت و شخصیت مستقلی ندارد و

در شمارش فرزندان یک خانواده به‌حساب نمی‌آید بلکه از طبیعی‌ترین حقوق خود مانند تحصیل و انتخاب‌همسر نیز محروم است. راوی رمان «از یاد رفتن»، سید میرک شاه آغا به‌طور مکرر می‌گوید: «دختر نبودش خوب است باز وقتی بود یا باید در خانهٔ شوی باشد یا در گور» و دخترش را در زیرزمین تاریک و پر از حشرات موذی که همچون گوری است حبس می‌کند تا مبادا به دست طالبان بیفتد. زن در آثار محمدی با تمام ویژگی‌های زنانه‌اش به تصویر کشیده می‌شود، ویژگی‌های که در بستر جامعهٔ افغانستان مجالی برای خودنمایی پیدا نکرده‌اند. ما با زن به‌عنوان موجودی روبرو هستیم که نه‌تنها از سوی مردان جامعه‌اش بلکه از سوی خود زنان نیز مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرد. جنگ که بن‌مایهٔ اکثر آثار محمدی است این‌بار هم بر زنان فشار بیشتری وارد کرده است تا جایی که زنان اگر از سوی طالبان مورد تعرض قرار نگیرند توسط خانواده‌شان مورد اذیت و آزار قرار می‌گیرند. در« سیاسر» با حبس در زیرزمین خانه و در« پری دریایی» به‌واسطهٔ آزارجنسی برادری که ازجنگ‌برگشته و تعادل روحی ندارد، چیزی‌که بیش‌از همه به این شرایط دامن می‌زند، تسلیم‌پذیری خود زنان در برابر محدودیت‌های تحمیلی است. در« سیاسر» دختر حتی زمانی‌که مجال فرار می‌یابد انگیزه‌ای برای فرار ندارد و به خانه بازمی‌گردد. هنگام خواب بازهم هوس گل‌خوردن می‌کند و به همین لذت‌های کوچک و دم‌دستی بسنده می‌کند. او در تاریکی احساس امنیت می‌کند، از رهایی و زندگی جدید دوری می‌کند و جای خود را در همان زیرزمین تاریک و گوروار می‌داند. در این داستان محمدی بی‌پرده از تمایلات سرکوب‌شدهٔ دختر سخن می‌گوید و از سنت‌های ملی و مذهبی افغانستان فاصله می‌گیرد.

در داستان‌هایی که توسط راوی مرد روایت می‌شود زن تنها ابزار لذت به‌حساب می‌آید و یا نهایتاً موجودی که صرفاً در خانه حضور دارد. اما زمانی‌که راوی زن داستان را روایت می‌کند کاری که محمدی باظرافت و دقت به بهترین نحو ممکن از عهده‌اش برمی‌آید زن به معنای واقعی‌کلمه یک زن واقعی و اصیل است با تمام حالات و احساسات زنانه که هویت واقعی خویش را بازمی‌یابد.

زنی که از موهبت عشق بی‌نصیب باشد همچون کالبدی بی‌جان می‌ماند و زن در داستان‌های محمدی هرگز عشق را تجربه نمی‌کند. درواقع نه‌تنها این حق به او داده نمی‌شود بلکه خود او نیز به احساساتش بال و پری در حد عشق نمی‌دهد. برای او همین‌که مردی برای ازدواج وجود داشته باشد کافی ست، کسی که تمایلات و نیازهای او را پاسخ دهد و او را وارد مرحلهٔ جدیدی از زندگی‌اش بکند.

محمدی در انتخاب راوی نیز مهارت خاصی دارد. به‌طوری‌که برای هر داستان با دقتی موشکافانه راوی را برمی‌گزیند. راویان زن در داستان‌های او معمولاً اول‌شخص هستند. تند و عجولانه حرف می‌زنند و خود را پنهان نمی‌کنند. حس مشترک بین تمامی راویان زن، اضطراب وسواس گونه‌ای‌ست که ناشی از سرخوردگی و ترس نهادینه‌شده در وجود زنان افغانستانی است. او در رمان«سیاسر» دختری را توصیف می‌کند که علاقه‌ای به زندگی سنتی زنان افغانستانی ندارد؛ نان پختن و چادر سرکردن را خوب بلد نیست، دوست دارد موهایش را کوتاه کند و دلش برای مکتب و کتاب‌هایش تنگ‌شده است لکن هیچ‌وقت شهامت بیان خواسته‌هایش را پیدا نمی‌کند. در این رمان راوی دوم‌شخص به مخاطب فرصت بیشتری برای همذات‌پنداری با دختر در شرایط سخت و جان‌فرسای زندگی‌اش می‌دهد. دختری که حتی نام خودش را به یاد نمی‌آورد زیرا کسی در خانهٔ پدری‌اش اورا با نامش صدا نمی‌زند و تمام آرزوی او این است که کسی پیدا شود که نامش را آهسته در گوشش زمزمه کند و او از شنیدنش سست شود و خودش را در آغوشش رها کند.

در کنار این‌ها پوشش زن نیز نقشی مهم و اساسی در داستان‌های محمدی دارد. زن‌ها چه دختران نجیب و سربه‌زیری باشند همچون شخصیت‌های داستان‌های «تو هیچ گپ نزن» و «سیاسر» و چه زنان بدکاره در داستان «کنچنی » چادرهای مشکی با روبنده به سر می‌کنند. گرچه فقر و بی‌پناهی تنها عاملی است که باعث می‌شود راوی داستان «کنچنی» دست به چنین کاری بزند و در طول داستان مدام اظهار ناراحتی و پشیمانی می‌کند، لکن کار خود را در بخش‌هایی از داستان توجیه می‌کند و می‌گوید: «گفتم سرباز استند. یک ماه جنگ کرده‌اند. حالی که بعد از یک ماه محاصرهٔ شهر را شکستانده‌اند، می‌خواهند میله کنند، عیش کنند، گفتم بان شریک میل‌شان شوم؛ برای‌شان کمک شوم؛ آن‌ها هم برایم کمک می‌شوند. بنده‌های خدا، خدا می‌داند چندوقت است زن ندیده‌اند.»

نگاه محمدی به زن به‌طورکلی متفاوت از دیدگاه اکثر نویسنده‌های فارسی‌زبان نسبت به زن است. او از منظر فمینیسم اگزیستانسیالیسمی توجه و ریزبینی‌های خاصی به روحیات و شخصیت زنان دارد و به‌طورکلی به اصالت وجودی زن، آزادی و اختیارات او می‌پردازد. او احساسات، عواطف و تمایلات‌جنسی زنان را به‌خوبی و بدون سانسور بیان می‌کند و زنانگی این جنس لطیف را که در جامعهٔ سنتی افغانستان نادیده انگاشته می‌شود به‌وضوح نشان می‌دهد.

در اغلب داستان‌های محمدی زنان قربانی اصلی جنگ و همچنین آداب‌ورسوم مردسالارانه و مستبدانهٔ فرهنگ افغانستان هستند و او سعی دارد با استفاده از سبک نوشتاری خاص خود و نزدیک شدن به زبان زنانه، آن‌ها را به‌عنوان فردی با هویت و شخصیت مستقل با تمام نیازها و خواسته‌های برحقشان به تصویر بکشد و به خاطر کارکردهای روایی و زبانی مؤثری که بکار می‌برد در این امر موفقیت چشمگیری نیز بدست می‌آورد.

یک درد و دو اَفغان

نگاهی به مؤلفه‌های ادبیات معاصر افغانستان در آثار محمد آصف سلطان‌زاده و محمد حسین محمدی

مهدی وحید دستجردی

در مورد ادبیات معاصر افغانستان شاید اولین موضوعی که به نظر بایست موردتوجه این دو نویسندهٔ افغانستانی قرارگرفته باشد مهاجرت است، علی‌الخصوص به طبع زندگی چندین ساله هر یک از این دو در ایران، تبعات مهاجرت و تأثیرات آن در زندگی افغانستانی‌ها دغدغه اصلی روشنفکران افغانستانی به نظر می‌آید اما از بین این دو تنها محمد آصف سلطان-زاده آن‌هم در دو سه داستان خود به آن اشاره مستقیم می‌کند: «تویی که سرزمینات اینجا نیست»، «پرده‌ای دیگر» و «در گریز گم می‌شویم»؛ و در مقابل محمد حسین محمدی در هیچ‌کدام از روایت‌های خود به‌طور مستقیم به آن نمی‌پردازد. دلیل این موضوع شاید پس‌زمینهٔ پررنگ جنگ و آسیب‌های ناشی از آن در پس ذهن تمامی افغانستانی ها و به‌ویژه این دو نویسنده باشد تا جایی که به جرأت می‌توان گفت در تمامی داستان‌های این دو، روایت زنده جنگ را شاهدیم چه به‌صورت تم اصلی و یا در پس‌زمینه داستان. در این میان سلطان‌زاده اگرچه در یکی دو داستان خود «اِشغال» و «بابه مداری» مستقیماً به هجوم شوروی و تأثیرات روانی آن بر مردم و فضای جامعه اشاره می‌کند اما در اکثر داستان‌های خود به درگیری‌های بین گروه‌های جهادی چون «داکتر حسین»، «رند بچه کابل» و ... یا جنگ‌های قومیتی همچون «دوتایی پشه»، «داماد کابل» و ... می‌پردازد. در مقابل محمدی بیشتر راوی اِشغال وطن توسط نیروی خارجی است و اگر هم به جنگ‌های داخلی اشاره می‌کند بیشتر اِشغال مزار شریف توسط طالبان و روایت زندگی تحت سیطره آن‌ها را مدنظر قرار می‌دهد: «الله الله»، «تو هیچ گپ نزن»، «مزه آفتاب» و ... نقطه متمایز اما نوع نگاه این دو به جنگ است. روایت محمدی بیشتر نشان‌دهنده گسست‌های اجتماعی در بین خانواده‌ها در اثر جنگ، گسترش فقر و مرگ است اما سلطان‌زاده ازلحاظ دیالکتیک جنگ را واکاوی می‌کند و در گیرودار بحث‌وجدل‌های شخصیت‌های درگیر سعی در یافتن چرایی این جنگ‌ها و پایان‌ناپذیر بودنشان دارد. از همین تفاوت نگاه می‌توان به یکی از تفاوت‌های فرمی این دو نویسنده هم رسید، آنجا که اکثریت داستان‌های محمدی با زاویه دید اول‌شخص روایت می‌شود تا بهتر بتواند نشان‌دهنده ترس‌ها، فضای آشفته روحی و روانی حاکم بر شهری سقوط کرده و عدم امنیت جانی باشد و از طرفی بیشتر آثار سلطان‌زاده به‌صورت سوم شخص یا دانای‌کل روایت می‌شود برای نشان دادن دیدگاه‌های شخصیت‌های مختلف و برقراری دیالوگ بین آن‌ها و داشتن امکان ارائهٔ دیدگاه‌های طرفین درگیر در جنگ.

در پی همین جنگ، اِشغال کشور توسط شوروی و در ادامه درگیری گروه‌های جهادی است که جامعه با یک بی‌ثباتی سیاسی روبه‌رو می‌شود، بی‌ثباتی که نتیجه آن را در همه شئون جامعه می‌توان دید و محمدی در «وطن» و سلطان‌زاده در «دیداربه‌قیامت و رند بچه کابل» به‌خوبی آن را نشان می‌دهد. بی‌ثباتی که سلطان‌زاده در «رند بچه کابل» با قاب عکس آویزانی که در هر طرفش عکس یکی از فرماندهان گروه‌های جهادی است و با وزش باد (تسلط یکی بر دیگری) پشت‌ورو می‌شود آن را به بهترین شکل ممکن به نمایش می‌گذارد.

نکته غالب دیگر، مسئله جذب نیرو و سربازگیری تا آنجا در جامعه ملموس بوده است که سلطان‌زاده نام یکی از مجموعه داستان‌های خود را «عسگر گریز» نهاده، درواقع یکی از مسائلی که همراه با جنگ ظهور می‌کند و جامعه با آن دست‌به‌گریبان می‌شود مسئله سربازی است. با اِشغال افغانستان توسط شوروی و روی کار آمدن دولت دست‌نشانده آن‌ها و رفته‌رفته تشکیل گروه‌های جهادی برای مقابله از طرف دیگر، هر دودسته درصدد آن برمی‌آیند تا با گرفتن نیرو حتی به‌صورت اجباری جبهه خود را تقویت کنند که در این میان دسته‌ای از داستان‌های هر دو نویسنده به روایت سرباز، سربازگیری و درنهایت فرار از سربازی یا به قول سلطان‌زاده عسگرگریزی می‌پردازد. داستان‌های «عسگر گریز، فرزندکشی، یکه سرباز و ...» از سلطان‌زاده و «بچه‌ها بیدار می‌شوند، ما را هم می‌کشند، شب مه، سگ‌ها تا صبح می‌جفند و ...» از محمدی خود نشان‌دهنده این واقعیت‌اند که در این میان و در بحبوحه این جنگ و خون‌ریزی تنها چیزی که اهمیت خود را ازدست‌داده جان جوانان و سربازهایی است که ناخواسته و بیشتر به‌اجبار مجبور به دخالت در این جنگ شده‌اند. یکی دیگر از تفاوت‌های این دو نویسنده را یکی از دغدغه‌های اصلی محمدی باید دانست: «زن». نگاه به زن، چگونگی زندگی زنان افغانستان

رضا کوثری

تحت تأثیر جامعه‌ای جنگ‌زده و محروم شدن از آزادی‌های اولیه شهروندی در جامعه‌ای تحت سیطره طالبان و البته محدودیت‌های زندگی روزمره بخش عمده‌ای از داستان‌نویسی محمدی را در برمی‌گیرد: «کنچنی، پری دریایی، الله الله، و باران می‌بارد، تو هیچ گپ نزن، پروانه‌ها و چادرهای سفید و ...» و به‌طور مشخص در داستان بلند «از یاد رفتن» و ادامه آن یعنی رمان «سیاسر» تا به آنجا پیش می‌رود که شخصیت اصلی حتی یکی از تغییرات طبیعی و فیزیولوژیکی بدن خود یعنی عادت ماهانه را گناهی بزرگ می‌پندارد و به آن خاطر خود را سرزنش و ناپاک می‌شمارد. در مقابل سلطان‌زاده تنها در داستان «جانان خرابات» به حضور زن و تأثیرات آن در زندگی یک طالب می‌پردازد که اتفاقاً ازلحاظ مضمونی هم نگاه مثبتی به تأثیر زن در زندگی دارد برخلاف رویه محمدی که بیشتر راوی نکات منفی زندگی زنان کشورش است. در آثار محمدی به جرأت نیمی از راویان داستان‌ها را زنان تشکیل می‌دهند و در مقابل در آثار سلطان‌زاده هیچ‌گاه با راوی زن مواجه نمی‌شویم تا آنجا که گویی اصلاً دغدغه آن را ندارد.

دو نکته دیگر در مورد دنیای داستان‌نویسی محمد حسین محمدی قابل‌ذکر است، اولین آن خلق دوباره مزارشریف است، محمدی در طول داستان‌های خود سعی در شکل دادن به شهر خود را دارد، مزار شریف و رفته‌رفته خواننده با مکان‌های مختلف شهر به سبب تکرار و جان‌بخشی رابطه برقرار می‌کند، مکان‌هایی مثل روضه سخی، میدان هوایی، فرودگاه، قشلاق و ... و در همین روند است که آهسته‌آهسته مزارشریف محمدی جان می‌گیرد، شکل می‌یابد و هویت پیدا می‌کند. دومین آن تکرار شخصیت‌ها در طول داستان کوتاه و رمانش است به‌صورتی که دیگر شخصیت‌ها به سبب تکرار در داستان‌های قبلی غریبه نیستند و وجهی آشنا برای خواننده پیدا می‌کنند مانند شخصیت «نور کراچی ران» در داستان بلند «از یاد رفتن»، رمان «سیاسر» و داستان کوتاه «تو هیچ گپ نزن» و یا حضور «بابه مستان» در داستان «ما هشت نفر بودیم» که در داستان‌های قبلی در شعری که بر سر زبان‌ها افتاده بود با او آشنا شده بودیم :

اَبابه قوی مستان
دور قبرت گلستان
هم در بهار هم در زمستان!

و در پایان در بررسی این دو نویسنده ازلحاظ فرم و توجه به آن، سلطان‌زاده را نویسنده‌ای فرم‌گراتر می‌یابیم، آنجا که در داستان کوتاه «فرزندکشی» در پاراگراف ابتدایی در هر جمله با تغییر راوی مواجه می‌شویم و یا استفاده از روایت چرخشی (دایره‌ای) در داستان «رند بچه کابل» و رفت برگشت‌های زمانی در یکی از معدود روایت‌های دوم‌شخص وی «نقطه» اما در مقابل محمدی در آثار خود از شکست زمان خودداری می‌کند ازجمله در رمان «سیاسر» نه‌تنها روندی خطی را پیش می‌گیرد بلکه حتی سعی در گسترش رمان هم ندارد.

امتداد زیرزمین در ادبیات سیاسر

علی شکیبایی

ادبیات در زیرزمین هر کشوری راه می یابد. اما زیرزمین با زیرزمین فرق دارد. چرا که زمین ایدئولوژیکی که داستان بر بستر آن رشد می‌کند متفاوت است و تفاوت جهان‌بینی بین دو نویسنده به زمین جغرافیایی داستان بر می‌گردد و به زمینهٔ سیاسی، تاریخی و فرهنگی آن جغرافیا. زمانی که داستایوسکی «یادداشت‌های زیرزمینی» را می‌نوشت تلاشش تصویر اختیار یا آزادی بنیادی انسان در انتخاب بود. هفتاد سال بعد، بهومیل هرابال، «تنهایی پر هیاهو را» می‌نویسد. داستانی که درآن، شرایط پس از جنگ، محدودیت هایی را بر زندگی مردم اعمال کرده است. حالا بعد از نیم قرن در افغانستان نویسنده‌ای داستانی می‌نویسد از وضعیت یک زن در کشوری که برای چندین سال با جنگ و بحران‌های گوناگون دست و پنجه نرم کرده است. در این داستان‌ها آزادی انسان بر اساس وضعیت اجتماعی شکل می‌گیرد و در فرم خود داستان، می شود به این مسئله دقت کرد.

رابطه‌ای که بین انسان و زیرزمین در هر کدام از این داستان‌ها بر قرار می‌شود استعاره‌ای از تنهایی است اما با مفاهیم متفاوت. زیرزمین در اثر داستایوسکی از روی آزادیِ انتخاب است. شخصیت آگاهانه به زیرزمین می‌رود و از انتخابی که می‌کند آگاه است. او می‌داند که بیمار است اما عامدانه از درمان سرباز می‌زند و در بخش دوم کتاب صریحاً خاطراتی را با خواننده به اشتراک می‌گذارد که تماماً از روی لجبازی است (اگر بتوان چنین واژه ای را صفت مناسبی برای رفتارهای او دانست). جوانب را بررسی کرده و عواقب این انتخاب را می‌داند اما در نهایت مغلوب رابطه‌ای است که با دیگران دارد. در «تنهایی پر هیاهو»، شخصیت داستان به ناچار به زیرزمین می‌رود اما از سرنوشت گلایه‌ای ندارد. سی و پنج سال به کار خمیر کردن کاغذ پرداخته است و از زندگی خود راضی است و اساس داستان بر ناآگاهی او از رابطه‌ای است که با دیگران دارد و در عوض آگاهی او از مفهوم انسان. تا زمانی که در زیرزمین محبوس است، از دنیای بیرون اطلاعی ندارد. این وضعیت از جبر پس از جنگ برای او به وجود آمده است و سایهٔ دست توانایی را که بر محدودهٔ اختیارات انسان سایه افکنده را بدون آنکه نیازی باشد خودش را نشان دهد بر زندگی مردم قرن بیستم نشان می‌دهد. در «سیاسر» اساس زندگی بر جبر است. محدوده‌ای که حق انتخاب به شخصیت داستان می‌دهد آنقدر کوچک است که زندگی نمی‌تواند چیزی جز رفتارهای از پیش پیشبینی شده باشد. اساس این مشکل و تنگی دایره زندگی به خاطر عامل جبری جنسیت است و جنسیت تکلیف خیلی از روابط و اعمال شخصیت را مشخص می‌کند.

تمایز شخصیت‌ها منوط به آزادی انسان است بر انتخاب و نه الزاماً بستر منحصربه‌فردی که داستان بر آن جاری می‌شود. اما ارتباط تنگاتنگی که در داستان‌های رئالیستی، آن‌هم با مضامین تحلیل وضعیت روانی انسان در جامعه، بین شخصیت و جای-گاه به وجود می-آید گواه تیزهوشی نویسنده و آگاهی او بر وضعیتی که در نظر دارد روایت کند است. در «سیاسر» زن به‌عنوان یک جسم جان دار (نه انسان) به پستو طرد می‌شود؛ وقتی‌که حق انتخاب از انسان سلب شود، ترسیم مرزی که بتواند دختر را با هر دختر دیگری مقایسه کند غیرممکن می‌شود و تلاش برای بازشناسی هستی زن سخت‌تر. پس بی‌جا نیست اگر در تمام کتاب ما با ناتوانی دختر در شناخت مرتبه‌اش مواجه‌ایم. انتخاب فرم داستان هم به‌درستی خواننده را همتراز با سطح آگاهی دختر ازآنچه بر او می‌رود نگه می‌دارد: دوم‌شخص مفرد در زمان حال.

«باز تو استی و زیرخانه. باز تو استی و دیوارهای کاهگلی زیرخانه. دیوارهای ضخیمی که نمی‌گذارند هیچ صدایی به درون بیاید. باز تو استی و کلس‌های زیرخانه که بر روی دیوارها و سقف گنبدی‌اش راه می-روند...تو استی و دویدن کلس‌هایی که از بالای سرت تیر می‌شوند. تو استی و درزهای بین خشت‌های زیرخانه و کاه‌های روی دیوار و برآمده از بین کاهگل‌های دیوار. تو استی و یخی و نم زیرخانه و تاریکی. همیشه فکر می‌کنی که زیرخانه گورواری تاریک است.»

«سیاسر»

در «یادداشت‌های زیرزمینی» چگونگی قرار گرفتن فرم در اختیار تفکر داستایوسکی به شکل مرسوم استفاده از روایت اول‌شخص است. اما این بار راوی خودش را در نگاه مخاطب برهنه می‌کند. بیشتر به اعترافی می‌ماند از ناتوانی و مرد زیرزمینی باآنکه می‌خواهد راهی پیدا کند تا خودش را نسبت به دیگران در وضعیتی نگه دارد که از منظر مرتبه هم‌ردیف آنان باشد، اسیر انتخاب‌هایی است که می‌کند و این یگانه عاملی است که باعث می‌شود او منحصربه‌فرد باقی بماند.

«می‌دانم... می‌دانم که زیرزمین آن جای بهتری نیست که من می‌خواهم، چیزی که از ته دل می‌خواهم چیز دیگری است، چیزی به کلی متفاوت، چیزی که البته هرگز نخواهم یافت. لعنت بر زیرزمین!»

«یادداشت‌های‌زیرزمینی»

«من ناخواسته به این فضیلت رسیده‌ام و مغزم همانند انبوهی از افکار پریشان، مرکز ثقل نظرات و سرم همانند چراغ علاءالدین روشن و روان است.»

«تنهایی پرهیاهو»

یک و هشتاد و پنج

نقدی بر داستان‌های کوتاه محمدآصف سلطان‌زاده

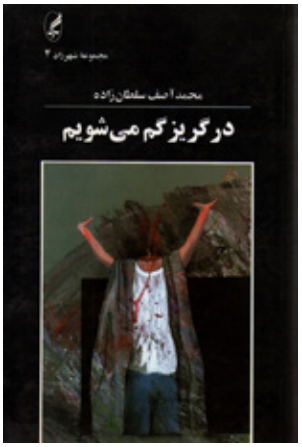
محمد آصف سلطان‌زاده، نویسنده میان سال فارسی نویس افغانستانی را می‌توان از کوتاه نویسان موفق دو دهه اخیر ایران دانست. نویسنده‌ای که با بینایی ادبی از حوادث و شرایط اجتماعی فرهنگی پیرامونش بهره برده و با خلق صحنه‌های تکان‌دهنده و قابل لمس، داستان‌هایی به‌یادماندنی نوشته است.

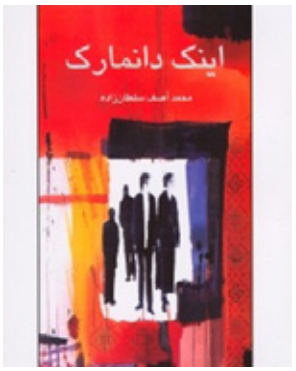
آرش شکری ساروی

به‌طورکلی پایه‌های اصلی داستان‌های سلطان‌زاده را می‌توان متأثر از تاریخ سیاسی معاصر افغانستان و شرایط فرهنگی‌اجتماعی حاکم بر این کشور دانست. جریانی تاریخی که ردپای اصلی آن را می‌توان از دخالت‌های شوروی از بدو استقلال افغانستان از انگلستان دنبال کرد. جریانی که در ادامه با تأسیس حزب دموکراتیک خلق در افغانستان و نفوذ افسران تحصیل‌کرده در شوروی به ارتش، به‌عنوان دو محور اصلی کودتای داخلی این کشور نمود پیدا کرد. کودتایی که در غیاب آخرین شاه این کشور (ظاهر شاه)، در سفرش به ایتالیا توسط داوود خان صورت گرفت و از آن زمان به بعد با کنترل و نفوذ شوروی، کرسیِ نوبنیادِ ریاست جمهوری این کشور را به سمت گزینه‌های مطیع‌تر و حافظ منافع شوروی پیش برد. درنهایت با ادامه این جریان، کمک‌های مالی و نظامی گسترده‌ای از سمت کشورهای مخالف این سیاست نظیر آمریکا، پاکستان و ایران به گروه‌های معاند با دولت، روسیه را مجبور به حمله نظامی به خاک افغانستان کرد. بدین ترتیب از سال ۱۹۷۹ تا سال ۱۹۸۹ جنگی ده‌ساله در خاک افغانستان درگرفت. حضور بیشتر نیروهای نظامی شوروی و دولتی در پایتخت و شهرهای بزرگ موجب ایجاد شرایط فرهنگی، اجتماعی و تحصیلی متفاوتی در این مناطق شد. درنتیجه یک گسست طبقاتی عمیق نسلی و جغرافیایی میان این مناطق و نقاط تحت سیطره‌ی مخالفین دولت که اکثراً روستاها و شهرهای دورافتاده‌تر بودند شکل گرفت. یک دوقطبی فرهنگی‌اجتماعی شدید که از اصلی‌ترین دست‌مایه‌های داستان‌های سلطان‌زاده است. درواقع خشم شدید مجاهدین و مردم عامی و بی‌سواد حامی آن‌ها نسبت به قشر تحصیل‌کرده و شهرنشین از نشانه‌هایی است که به‌کرات در داستان‌های سلطان‌زاده می‌توان مشاهده کرد. خشمی که قسمتی از آن ناشی از حضور و دخالت نیروهای بیگانه در وطن است و بخش عمده آن در پست‌تر دانستن درونی قشر متحجر نسبت به طبقه اجتماعی بالاتر.

به اعتقاد اسلاوی ژیژک در کتاب «خشونت»، بنیادگرایان دروغین در اعماق وجودشان اعتقاد راستینی ندارند و تروریسم آن‌ها به برتری خود و حفظ هویت فرهنگی‌مذهبی آن‌ها در برابر یورش تمدن مصرف‌گرای جهانی اشاره نمی‌کند. آن‌ها پنهانی خود را از طبقات بالاتر پست‌تر می‌دانند. مصداق بارز این ادعا را می‌توان در داستان کوتاه «جانان خرابات» در مجموعه «تویی که سرزمینات اینجا نیست» مشاهده کرد. این گروه متحجر و خشونت‌گرا از زندگی (به‌زعم خود) گناه‌آلود غیرمومنان عمیقاً ناراحت می‌شوند و نسبت به آن به‌شدت کنجکاو و شیفته‌اند. درواقع این‌ها هنگام مبارزه با دیگری گناه‌کار، با وسوسه درونی خودشان می‌جنگند. شاید یکی از جالب‌ترین مثال‌ها دراین‌باره از آگوستین باشد که گفت:«به چشم خود دیده‌ام نوزادی را که بااینکه نمی‌توانست حرف بزند حسادت می‌ورزید، رنگش می‌پرید و نگاه‌های تلخی به برادر هم‌شیرش می‌انداخت.»

درواقع سوژه به این رشک نمی‌برد که دیگری دارای آن شیء ارزشمند است بلکه بر این رشک می‌برد که چگونه دیگری قادر است از آن لذت ببرد. پس مالک آن شیء شدن برایش کافی نیست و هدف راستین او از بین بردن توانایی دیگران برای لذت بردن از آن است. این الگو دقیقاً آینه تمام نمای آن چیزی است که سلطان‌زاده از مجاهدین و قطب پایین‌دست افغانستان به تصویر می‌کشد. سلطان‌زاده عدالتی را به سخره گرفته و زیر سؤال می‌برد که از جانب یک جبهه فکری مشخص، برای کاهش بهره‌مندی گروهی بخصوص است تا همگی دسترسی یکسانی به لذت داشته باشند. درواقع ازآنجایی‌که در این جامعه امکان لذت برابر وجود ندارد، به‌جای آن، سهم برابری از ممنوعیت تحمیل می‌شود و چه چیز قدرتمندتر از جهل و خرافه می‌تواند به تثبیت و همراهی بی‌چون‌وچرای این اوهام مریض کمک کند؟ داستان کوتاه «فرزند کشی» در کتاب «عسکر گریز» مثال زنده‌ی این نظریه فروید است که سائقهٔ مرگ‌خواهی نقطه مقابل اصل لذت و واقعیت است.شر واقعی که همان سائقهٔ مرگ‌خواهی است متضمن خودویران‌گری است و موجب می‌شود بر ضدمنافع خودی عمل شود. حال این عمل ضد منفعت می‌تواند کشتن فرزند و





تباه کردن زندگی خود در این داستان باشد و یا همان فقر و نارضایتی و غم ریشه کرده در جامعه داستان‌های سلطان‌زاده و این جمله‌ی کلیدی که بارها در داستان‌ها تکرار شده که هر خانواده افغانستانی حداقل یک نفر را در جنگ از دست داد. همان نقطه امیدی که در تمام داستان‌ها در پایان ماجرا کور می‌شود. سلطان‌زاده در داستان‌هایش بیش از هر چیز یک دوربین است. دوربینی که روایت‌هایی واقعی و بدیع از فرهنگی مهجور و غریب را بازگو می‌کند. نقطه اتکای نویسنده هم دقیقاً در همین‌جاست. داستان‌های کوتاه او عموماً رئالیستی هستند با روایت‌های دانای کل. بعضاً داستان‌های مدرن اول‌شخص هم دارد که علی‌رغم کم تعداد بودنشان، عموماً بهترین داستان‌های هر مجموعه‌اند. نظیر داستان کوتاه «در گریز گم می‌شویم» و «بابه مداری». نکته جالب در مورد داستان‌های سلطان‌زاده این است که تمامی داستان‌های او بلااستثنا حادثه محورند. شخصیت در هیچ‌کدام از داستان‌هایش تمام‌قد شکل نمی‌گیرد. مثلاً داستان «رندبچه کابل» ذاتاً ازنظر محتوایی شخصیت محور است و باید در جهت ساخت شخصیت اصلی یعنی رند بچه کابل و ساخت معنای این ترکیب حرکت کند ولی به نادرست به‌جای درآوردن شخصیت، به سمت حادثه سازی پیش می‌رود و ابتر باقی می‌ماند. در دو مجموعه داستان اول نویسنده یعنی «در گریز گم می‌شویم»و«عسکر گریز» ردپای شخصی نویسنده بسیار کم‌رنگ است و می‌توان حضور تجربه عمومی یک ملت را احساس کرد که صرفاً توسط ناظری اتفاقی و دست‌به‌قلم روایت می‌شود. در کتاب سوم(توبی که سرزمین‌ات اینجا نیست) اما داستان‌ها قدری درونی‌ترند. ردپای تجربیات شخصی نویسنده را در داستانی به همین نام می‌توان به عینه مشاهده کرد. اما در همین داستان نیز شخصیت سردار به‌طور کامل ساخته نمی‌شود. برای مثال اگر هر نویسنده ایرانی این داستان را نوشته بود نهایتاً در لحظه ورود سردار به قهوه‌خانه و یا نهایتاً به محل رأی‌گیری (اگر خیلی پیشتر از این‌ها این کار را نکرده بود!) تصویری جامع و تمام‌قد از سردار ارائه می‌کرد. خصوصاً با توجه به تم ناتورالیستی داستان. ولی سلطان‌زاده به‌ندرت در داستان‌هایش اقدام به چنین کاری می‌کند. شخصیت‌های او انسان‌های بخصوصی نیستند بلکه میلیون‌ها نفر از مردم کشورش هستند که در این موقعیت‌ها قرارگرفته‌اند و به این سرنوشت‌های تراژیک دچار شدند. علی‌رغم این توجیه به‌ظاهر موجه، این اتفاق به وجه داستانی کارها به‌شدت لطمه می‌زند. خواننده با پرده حجابی میان خود و داستان مواجه می‌شود که بجا نیست و این عدم تشخص و ریزبینی علی‌رغم دور کردن ذهن، کیفیت داستان را کاهش می‌دهد.

شاید سلطان‌زاده بیش از هر چیز استاد تمام کردن باشد. اینکه داستان در کجا تمام شود، همان چند خط پایانی که همه‌چیز را رقم می‌زند. دقت کنیم به داستان «دوتایی پشه» در مجموعه داستان اولش. اگر داستان به هر شکل دیگری تمام شده‌بود، مثلاً اگر مردِ اسیر بازی را می‌برد و آزادش می‌کردند یا حتی او را می‌کشتند، اگر قوماندان برنده می‌شد و هر تصمیمی می‌گرفت، چیزی که بیش از همه جلب‌توجه می‌کرد سرنوشت اسیر می‌بود. اینکه درنهایت به چه نقطه‌ای می‌رسید. اما جایی که داستان تمام شده‌است، یعنی ادامه یافتن و تکرار مجدد بازی، درون‌مایه داستان را به بهترین نحو می‌رساند. اینکه زندگی کسی به این سادگی بازیچه می‌شود و این هنر نویسنده است در پایان‌بندی تیزهوشانه داستان. در پاره‌ای از موارد اما پایان‌بندی‌ها تا حدی جنبه شعاری پیدا می‌کنند که این اشکال بیشتر در مجموعه داستان سوم دیده‌می‌شود. در داستان کوتاه «در گریز گم می‌شویم» هم پایان‌بندی داستان با توجه به فرم و محتوا بسیار موفق است. درواقع می‌توان این داستان را بهترین داستان کوتاه سلطان‌زاده دانست. هرچند در اینجا هم ردپای شخصیت‌سازی کم‌رنگ است و مشابه چند داستان دیگر، صحبت‌های پیرامون ایران از داستان بیرون می‌زند. درواقع نویسنده را از جریان اصلی منحرف می‌کند. اگرچه اشارات قابل‌تأمل و هنرمندانه‌اند ولی در راستای خط روایی و مسئله اصلی روایت نیستند. به‌بیان‌دیگر، این صحبت کردن غیرضروری از اجزای بیرون از سیر منطقی، صحبت کردن از همه‌چیز است و هیچ‌چیز که قطعاً در داستان آسیب‌زاست. شاید این مسئله عنوان شود که ذات ادبیات جنگ و مهاجرت خود پاسخی است به این‌گونه انتقادها اما نکته اصلی دقیقاً در همین‌جا نهفته است. واقعیت در مورد سلطان‌زاده این است که او نویسنده‌ای باهوش است بااستعدادی متوسط. چیزی که او در چنته دارد یک تجربه‌ی قابل به اشتراک‌گذاری بین‌المللی است. یک شیوه زیستی متمایز و کاری که او می‌کند ارائه نسبتاً خام این مشاهدات است. اشتراک‌گذاری آیین‌های فرهنگی‌مذهبی خاورمیانه‌ای نظیر ازدواج، فوت و کفن‌ودفن، جنگ‌های چریکی، عقاید مذهبی متحجرانه، بی‌عدالتی، جهل عمومی، فقر و اجبار مهاجرت. اما استفاده‌ای که از این تجربیات صورت می‌گیرد تا حد

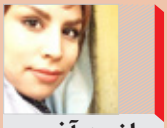
رضا دقتی

تعالی فاصله زیادی دارد. درواقع بیشتر با اطلاع‌رسانی طرفیم تا خلق داستان. یعنی باید این کتاب‌ها را سازمان ملل در تیراژ میلیونی چاپ و توزیع کند تا با توجه به بعد اصلی آن یعنی تأثیرگذاری و ارزش‌های جامعه‌شناختی آن، افکار عمومی را نسبت به این کشور آگاه کند. قطعاً رسیدن به این نقطه خصوصاً از مبدئی که حداقل در تاریخ معاصرش باارزش‌های ادبی سروکاری ندارد ارزشمند است اما رسالت ادبیات معطوف به خلق مبتکرانه روایت و قصه است و بس و این چیزی بیشتر از تصاویر هولناک و تأثیرگذار است.

آیزیا برلین مقاله معروف خود به نام روباه و خارپشت را با این جملات شروع می‌کند که:»در میان پاره‌های پراکنده اشعار آرخیلوخوس سطری هست که می‌گوید روباه بسیار چیزها می‌داند، اما خارپشت یک‌چیز بزرگ می‌داند.» درواقع برلین نویسندگان و اندیشمندان را به دودسته وحدتی و کثرتی تقسیم‌بندی می‌کند. دسته اول کسانی هستند که همه‌چیز را به یک بینش اصلی یا یک دستگاه فکری کم‌وبیش منسجم و معین مربوط می‌سازند و برحسب مفاهیم آن می‌فهمند و احساس می‌کنند. دسته دوم هم کسانی هستند که هدف‌های فراوان با ارتباط کمرنگ را پیگیری می‌کنند. اگر بخواهیم با چنین دیدگاهی به سلطان‌زاده نگاه کنیم قطعاً جزو دسته خارپشت‌ها خواهد بود چراکه دستمایه او صرفاً یک تجربه زیستی باارزش و روایتگری نسبتاً خام است. اعم داستان‌های او خواندنی است و قابل‌تأمل اما نقش جهان‌بینی نویسنده و نقطه اثر و امضای فکری اوست که بسیار کمرنگ است. حتی در مقوله زبان، علی‌رغم موافقت با نظر نویسنده بزرگ، مرحوم گلشیری مبنی بر رنگینی زبان سلطان‌زاده و بهره‌مندی او از دایره واژگانی که ادبیات داستانی ایران را رنگین‌تر می‌کنند، نمی‌توان او را نویسنده‌ای صاحب زبانی منحصربه‌فرد و بهره‌کش از واژگان و زبان ناب دانست. هرچند محتوا و فرم داستان‌هایش پتانسیل بهره‌مندی هنرمندانه‌تری از زبان را دارد. تا حدی در برخی از داستان‌ها نظیر «نقطه» رد پای گلشیری را در نثر او می‌توان به عینه مشاهده کرد.

حال پس از تمام این حرف‌وحدیث‌ها اگر بخواهی قامت نویسنده را بسنجی، نه نسبت به غول‌های خارجی نظیر تولستوی که یک وجه مقدم و موجه اش نویسنده شاهکارهای ادبی و توانایی خلق هنرمندانه است و وجه دیگرش پیامبر شخصی و اجتماعی، بلکه نسبت به همان معدود غول‌های وطنی می‌بینی که بچه خارپشت چندان قد نکشیده‌است. می‌بینی استعداد از پس یک تجربه‌ی قابل جهانی‌شدن برنیامده‌است. آدم دلش می‌گیرد انگار چیزی در این میان تلف شده‌است.

بادبادک باز؛ از کابل تا کالیفرنیا



راضیه آذری

اگرچه از اوایل قرن بیستم برخی منتقدین همواره اصرار داشته‌اند اثر یک نویسنده را از زندگی و روزگار او جدا کنند، هنوز بسیاری از خوانندگان وقتی کتابی را می‌خوانند، مایل‌اند درباره نویسنده کتاب و زندگی او بیشتر بدانند. به‌طور مثال ملیت یک نویسنده از موضوعات موردعلاقه خوانندگان است که همیشه در خط اول زندگی‌نامه‌شان به آن اشاره می‌شود. همچنین ذهن ما به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه به دنبال رگه‌های آشکار و پنهانی از زندگی شخصی نویسنده‌ها که در اثرشان بازتاب داده‌شده باشند می‌گردد. این رویکرد تاریخی و زندگی‌نامه‌ای قدمت بسیاری دارد ولی شاید بتوان گفت که اهمیت آن از زمانی بیشتر شد که ایپولیت تن[1] اظهار کرد «محیط»، «زمانه» و «نژاد» تنها معیارهایی هستند که برای درک معنای هر اثری باید به آن‌ها توجه شود. بعضی بی‌رحمانه براین باوراند که نه تبحر خالد حسینی در نویسندگی، بلکه همین سه معیاری که تن مطرح کرده توجه مردم و منتقدین را به رمان‌های او جلب کرده‌اند؛ به‌عبارتی حسینی «خوش‌شانس» بوده و ورود «فرصت‌طلبانه‌ای» که به دنیای ادبیات داشته، مسبب موفقیت‌های او شده‌اند: دو سال بعد از حادثه یازدهم سپتامبر بادبادک‌باز منتشر می‌شود و صد و یک هفته در لیست پرفروش‌ترین کتاب‌های نیویورک‌تایمز جا خوش می‌کند. مردم دنیا، بخصوص غربی‌ها که تا آن زمان اطلاعاتشان از این سرزمین محدود به اخبار رسانه‌ها بوده، مشتاقانه از دیدگاه یک نویسنده مهاجر افغانستانی با شخصیت‌ها و اقلیم افغانستان، فرهنگ و زندگی افغانستانی‌ها آشنا می‌شوند. البته این اطلاع‌رسانی و آگاه کردن جهانیان یکی از اهداف حسینی بوده است، یک سال پس از انتشار بادبادک‌باز، در مصاحبه‌ای با فرهاد آزاد می‌گوید: «امیدوارم که رمانم به غربی‌ها نگاه تازه‌ای داده باشد، داستان‌هایی که تاکنون نوشته‌شده‌اند بیش ازآنچه باید بر جنگ‌های گوناگون، تجارت تریاک و تروریسم متمرکزشده‌اند. کمتر درباره خود افغانستانی‌ها، فرهنگشان، سنت‌هایشان و اینکه چطور در کشورشان زندگی می‌کنند یا چطور از عهده مهاجرت برمی‌آیند حرفی زده می‌شود.»[2] بادبادک‌باز اولین رمانی بود که توسط یک نویسنده افغانستانی به زبان انگلیسی نوشته شد، یکی از دلایلی که افرادی مثل محمدحسین محمدی آثار خالد حسینی را در زمره ادبیات افغانستان به شمار نمی‌آورند همین استفاده نکردن از زبان دری یا پشتو است. وی همچنین متهم به ارائه تصویری خودخواهانه و احساس‌گرا از مردم افغانستان شده، تصویری که بیشتر باب میل مردم آمریکا و اروپا است. طرف دیگر ماجرا، مردمی هستند که خالد حسینی را قصه‌گوی شایسته و خوش‌ذوقی می‌دانند و از امثال وی و عتیق رحیمی که تلاش می‌کنند صدای افغانستان را به دنیا برسانند تقدیر می‌کنند و معتقدانند که ادبیات منزوی‌شده افغانستان با سنت‌شکنی‌های آن‌هاست که می‌تواند گسترش پیدا کند و تأثیرگذار باشد. سنت‌شکنی خالد حسینی محدود به استفاده از زبان غیرمادری نیست، او از افغانستان با دیدگاهی انسانی می‌نویسد تا هر خواننده‌ای بتواند با ذهن باز با آن‌ها برخورد کرده و به‌جای دلسوزی‌های گذرا وادار به تفکری عمیق شود، مشکلاتی چون فقر، بی‌سوادی، آوارگی، جنگ‌زدگی، زن‌ستیزی و محرومیت از ابتدایی‌ترین حقوق انسانی، در پس‌زمینه هر سه رمان او به چشم می‌خورند؛ همین‌طور مسئله نابرابری قومی و نژادی که کمتر به آن پرداخته‌شده و نوعی تابو به شمار می‌رود. حسینی با خلق بخشی از فضاهای داستان‌هایش در گذشته، از روزهای پیش از جنگ افغانستان و زندگی و فرهنگ و رسوم مردمش می‌گوید و اشاره‌های زیادی نیز به ادبیات و شعر و تاریخ کشورش دارد. حتی اگر جنبه‌های تاریخی و سیاسی رمان‌ها را کنار بگذاریم، او بازهم می‌تواند با قصه‌گویی، شخصیت‌پردازی و به‌کارگیری درون‌مایه‌ها و مضامین مناسب، توجه خوانندگان را به آثارش جلب کند. در ادامه مضامین سه اثر حسینی به‌طور اجمالی بررسی می‌شوند:

بادبادک‌باز از اختلاف بین قوم پشتون و هزاره و مذهب سنی و شیعه و تبعیض طبقاتی می‌گوید که بین قهرمان داستان، امیر، و دوست دوران کودکی‌اش حسن دیده می‌شود. تبعید، آوارگی و مهاجرت، شرارت و معصومیت کودکی، دوستی، خیانت و انتقام نیز از دیگر مضامین این کتاب هستند. اولین رمان حسینی را بهترین رمان او نیز می‌دانند که ازنظر نماد و نشانه نیز غنی‌تر است. بادبادک که در عنوان اصلی به چشم می‌خورد، نمادی از دوستی امیر با خدمتکار خانواده‌شان حسن است، که بعدها مشخص می‌شود فرزند نامشروع پدر امیر و برادر ناتنی امیر است. حسینی با اشاره‌های فراوانی که به شاهنامه و داستان رستم و سهراب می‌کند، عدم ارتباط و پنهان‌کاری بین پدر و پسر را مسبب ناراحتی‌های امیر و نارضایتی‌های او در زندگی می‌داند. یکی دیگر از شخصیت‌های رمان، آصف نوجوان تندخوی پشتونی است که آرزوی پاک کردن افغانستان از شر هزاره‌ها و «خالص کردن» کشورش را دارد، یک دورگه آلمانی‌افغانستانی که با چشم‌های آبی و موهای بور توصیف می‌شود و خواننده را به یاد ظاهر ساکنین اروپا و امریکا می‌اندازد. تجاوز او به حسن، رفتار وحشیانه‌اش با دیگران و افکار نژادپرستانه‌اش که بی‌شباهت به هیتلر نیست، می‌تواند نمادی از ظلم کشورهایی چون روسیه یا انگلستان و درعین‌حال تعصبات قومی افغانستان باشد. در پایان رمان سهراب، پسر حسن، توسط امیر به فرزندی پذیرفته می‌شود؛ این اقدام شاید دال بر آشتی میان طبقه امیر و حسن باشد، پایان خوشی که چندان با واقعیت حال حاضر افغانستان منطبق نیست.

هزار خورشید تابان با نگاه بی‌سابقه‌ای از وضعیت زنان افغانستان که هم قربانی جنگ و کمبودهای کشورشان و هم قربانی مردسالاری و تعصبات زن‌ستیز شده‌اند می‌گوید. یک رمان تاریخی دیگر که چند دهه اخیر افغانستان را زمینه داستان زندگی مریم و لیلا قرار داده‌است. داستان با کودکی مریم شروع می‌شود که ظرف چینی مادرش را می‌شکند و برای اولین بار کلمه حرامزاده را از زبان مادرش می‌شنود. روی ظرف نقش اژدهایی‌است که برای دفع شر و بلا کشیده شده، شکسته‌شدن این ظرف حکایتی نمادین از بلاهایی‌است که در آینده بر سر مریم خواهد آمد. مریم روزگار سختی دارد، حاصل رابطه‌ای نامشروع است و مایه‌شرم خانواده، به او اجازه تحصیل نمی‌دهند و مجبورش می‌کنند با رشید که از او بزرگ‌تر است ازدواج کند. لیلا جوان‌تر است، تحصیل‌کرده و از طبقه روشنفکر. اما در عملی برابرساز، لیلا همسر دوم رشید می‌شود. این تقابل شخصیت‌ها بی‌شباهت به بادبادک‌باز نیست و زندگی این دو زن زیر یک سقف و در کنار یک مرد، بیان‌گر وضعیت نسبتاً مشابه همه زنان افغانستان است. مریم بچه‌دار نمی‌شود، این مهم‌ترین نقشی‌است که زن باید در چنین جامعه سنتی ایفا کند و حاملگی‌های بی‌سرانجام او نماد تباه شدن و از بین رفتن امیدش برای آینده‌ای بهتر است. مریم همچنین نماد شهامت، ازخودگذشتگی و فداکاری زنان افغانستان است؛ حرامزاده‌ای با زندگی‌ای سیاه که در پایان همسرش را می‌کشد و درحالی‌که برگه اعدامش را امضا می‌کند، به یاد امضایی می‌افتد که چندین سال قبل در سند ازدواجش زده بود. نداشتن آزادی، بی‌هویتی و تحت فشار بودن، از دیگر مسائلی هستند که حسینی مطرح می‌کند، در بخشی از رمان رشید برقعی به مریم می‌دهد تا به صورتش بزند و می‌گوید: «چهره و ظاهر یک زن فقط به شوهرش مربوط است.» از دیدگاه حسینی، برقع با

حس خفقانی که به مریم می‌دهد، حاکی از ظلمی است که به زنان می‌شود.

و کوهستان طنین انداخت رمان سومی است که درون‌مایه پیوندهای خانوادگی و روابط انسانی را شرح می‌دهد. درحالی‌که بادبادک‌باز از دنیای پدران و پسران می‌گوید و هزار خورشید تابان از مادران و دختران، این کتاب بیشتر بر زندگی یک خواهر و برادر متمرکز شده‌است. حسینی در شخصیت‌پردازی و روایت داستان دقت بیشتری به خرج داده و از لحاظ تکنیکی جسورانه‌تر از دو رمان قبلی‌اش عمل کرده‌است. رمان در نه فصل و هر فصل از زاویه‌دیدی متفاوت روایت می‌شود، رفت و برگشت بین گذشته و آینده، بین نسل‌های مختلف و ترسیم زندگی در شهر و روستا، متناسب با عنوان رمان، تاثیری بازتاب‌گونه را القا می‌کند. و کوهستان طنین انداخت داستان پری و عبدالله است، خواهر و برادری وابسته به یکدیگر. بنابر رسمی که در بعضی خانواده‌های فقیر رواج داشته، پدر پری او را به خانواده‌ای ثروتمند می‌فروشد: «برای نجات دست، انگشتی قطع می‌شود.» فصل اول با قصه دیوی آغاز می‌شود که فرزندی را از خانواده‌ای می‌دزدد و داستان زندگی شخصیت‌های دیگر نیز به خواننده این احساس را می‌دهد که در یک اتاق آینه نشسته است و شاهد انعکاس مضمون اصلی داستان در امتداد رمان است.

علاوه بر خودزندگی‌نامه نویسی و واقع‌گرایی، به‌طور کلی رمان‌های حسینی را می‌توان تاریخی دانست، همچنین بادبادک‌باز و هزار خورشید تابان نمونه‌هایی از رمان رشد شخصیت[۳] هستند. به‌طور کلی می‌توان گفت که در این سه اثر با زیرساخت‌های جامعه افغانستان و عمق دردهای آنان آشنا می‌شویم. شخصیت‌ها و زندگی‌شان با افغانستان گره خورده‌اند و اگرچه مسائلی که حسینی مطرح می‌کند از جمله دوستی، خیانت، خانواده، بخشندگی و انسان‌دوستی همه خوانندگان را مخاطب قرار می‌دهد؛ اما نمی‌توان قهرمان‌های داستان‌ها را در فضا یا موقعیت دیگری قرار داد، مسائل اجتماعی و تاریخی و سیاسی افغانستان با مهارت و زیبایی در بافت رمان‌ها تنیده شده‌اند.

پی نوشت و منابع

۱) ایپولیت تن مورخ و منتقد فرانسوی ۱۸۹۳-۱۸۲۸

۲) Azad, Farhad (۲۰۰۴) Dialogue with Khaled Hosseini

۳) Bildungsroman یا رمان رشد شخصیت که زندگی قهرمان داستان و جستجوی او برای هویت را از کودکی تا بزرگسالی دنبال میکند