ماهِ رو به مِه بسته

نقدنویسی در کشور ما دوران طفولیت خود را می‌گذراند؛ امّا سوگمندانه باید گفت این کودک راه‌رفتن آغازین خود را چندان قانونمند طی نمی‌کند. نقد باید مبتنی بر ضوابط زیبایی‌شناسی معاصر و عاری از حُبّ و بغض‌های فردی شکل بگیرد. نقدنویسی بی‌قاعده و بیمار، ادبیات بیماری را تحویل جامعه خواهد داد. یکی از اهداف اصلی ما در فصلنامهٔ دُر دری و بازکردن بخشی تحت عنوان نقد، رویکرد به سمت پای‌سنگ‌گذاری یک نقد آرمانی است. امید که به یاری هنرمندان، به این سمت گام برداریم. ما در ویژه‌نامهٔ ادب داستانی قصد داشتیم به کالبدشکافی مجموعهٔ آثار یکی از نویسندگان مطرح کشور بپردازیم. برای این منظور، آثار خانم سپوژمی زریاب را برگزیدیم. سر آن داشتیم که در نشستی با حضور صاحب‌نظران به این مهم پرداخته شود، اما بعد از چند نوبت تجدید قول‌وقرارها، به علّت گرفتاری‌های فردی نتوانستیم دوستان را سر میز، گردهم بیاوریم. ناگزیر تعدادی سؤال را در اختیارشان قرار دادیم. در این میان، مقالهٔ جناب ولی پرخاش احمدی را نیز ضمیمهٔ نظرخواهی کردیم تا از منظر دیگری نیز به آثار نویسنده نگریسته شود. اما با همهٔ این‌ها باید اعتراف کرد که کار مطابق خواست ما انجام نشد. امید که در آینده این طرح صورت کامل‌تری به خود بگیرد. ما این سؤالات را در اختیار دوستان نهاده بودیم.

- آثار داستانی خانم سپوژمی زریاب را از نظر زمانی به دو بخش می‌توان تقسیم کرد. داستان‌های دههٔ ۷۰ و داستان‌های دههٔ ۸۰. شما چه تفاوت‌ها و اشتراک‌هایی در مجموع دو دهه مشاهده می‌کنید؟
- خانم زریاب بیشتر در پی تکنیک و فرم است یا مضمون و محتوی؟ این موضوع را چگونه ارزیابی می‌نمایید؟
- اکثر داستان‌های ایشان با زاویهٔ دید اول‌شخص روایت می‌شوند. آیا این زاویهٔ دید تأثیری بر قوت داستان‌ها داشته‌است؟
- در برخی داستان‌های خانم زریاب، روانکاوی، تحلیل ذهنیات شخصیت‌ها، تلفیق حال و گذشته و فلاشبک دیده می‌شود. موفقیت ایشان را در این زمینه‌ها چگونه ارزیابی می‌کنید؟
- بارزترین مشخصهٔ آثار خانم زریاب را چه می‌دانید؟ ساختار زبانی کارهای ایشان چگونه است؟
- یکی از دغدغه‌های ذهنی نویسندگان، خلق شخصیت‌های ماندگار است. آیا در آثار خانم زریاب چنین شخصیت‌هایی وجود دارد؟
- بخش اعظم مجموعه‌داستان بشت قابیل را جنگ و مقاومت تشکیل می‌دهد. این مقاومت چگونه مقاومتی است؟ علیه نیروهای بیگانه یا...؟
- «زن» در آثار خانم زریاب چه جایگاهی دارد؟ شخصیت‌های زن در داستان‌های ایشان می‌توانند نمایندهٔ زن افغانستانی باشند یا خیر؟
- خانم زریاب به عنوان یک زن، تا چه حد توانسته مشکلات و مسایل زنان کشورش را مطرح کند؟
- ایشان به عنوان نویسندهٔ زن چه دید و تفکّری نسبت به مردها دارد؟
- ایشان در بین نویسندگان و ادبیات داستانی کشور از چه جایگاهی برخوردارند؟
- ایشان به فرهنگ و ادبیات عامیانه تا چه حد توجه داشته و این مقوله چه جایگاهی در داستان‌های ایشان دارد؟

□ محمود خوافی (داستان‌نویس ایرانی)

داستان‌های سپوژمی زریاب، آن‌هایی که من خوانده‌ام ـ چه داستان‌های اولیه و چه کارهای اخیر او منظور تا قبل از سال ۷۰ از نظر زمانی که شما تفکیک کرده‌اید ـ وجه مشخصه آن نامحسوس است. داستان‌های سپوژمی زریاب مثل دیگر داستان‌های بیشتر نویسندگان افغانستانی، بر بستر درک ساده‌ای از واقعیت مبتنی است و نحوهٔ نگاه به جهان و هستی، سیری معمولی دارد. تقسیم‌بندی در آثار هنری یک هنرمند، به دگرگونی اندیشه و منظرگاه او بستگی دارد و برای این کار، باید به رخدادهای دنیای اطراف آن هنرمند توجه داشته باشیم. در افغانستان رخدادی اجتماعی و سیاسی اتفاق افتاده؟ (مثل سال ۵۷ در ایران) و یا دگرگونی عمیقی در نحوهٔ نگاه به وجود آمده که با توجه به اثری برجسته و ماندگار از آن نویسنده به تقسیم‌بندی رسید؟

این مسایل دیگر کاربردی ندارد. کلیشه‌های دستمالی شده‌ای بیش نیست. اهمیت به فرم و یا اهمیت به محتوا؛ هنرمند متعهد یا هنرمند فرمالیست.

مگر می‌شود فرم و محتوا را از یکدیگر جدا کرد؟ فرم، مضمون را می‌سازد و مضمون، فرم خود را می‌یابد. غیر از این است؟ ساخت یک اثر هنری ـ این‌جا داستان ـ از سه جزء اساسی جدا از هم، ولی در واقع تفکیک‌ناپذیر تشکیل می‌گردد: ۱) مضمون یا محتوا. ۲) فرم یا شکل. ۳) تکنیک یا عناصر داستان.

اما اگر خواسته باشم یک جواب سادهٔ غیر عملی به پرسش شما بدهم، باید بگویم اهمیت به مضمون از دلمشغولی‌های خانم زریاب می‌باشد.

جهان داستان زریاب، کوچک است. دلمشغولی‌هایش از سطح اشیاء بیشتر عبور نمی‌کند. تاریکی را می‌بیند و غافل از پشت تاریکی است. نگاهش به جلو نیست. ایستا و از سر ناگزیری ـ شاید با توجه به بافت و شرایط اوضاع زمانه‌اش ـ به سنّت می‌اندیشد و از طرف دیگر، ضعف تجربهٔ کافی و دانش از واقعیت، باعث شده که این بانوی بزرگ، بیشتر داستان‌هایش را از دید اول شخص بنویسد. در شیوهٔ روایت اول شخص، شور احساسات زنانه به‌گونهٔ معقول‌تری به چشم می‌خورد و ضعف در تجربه و دانش کمتر به چشم می‌آید.

انعکاس زمان حال و کنکاش ذهن شخصیت در خاطره و یاد با یک تسلسل به‌ظاهر منطقی، امروز دیگر منسوخ شده است، چیزی که همه داستان‌نویس‌های افغانستانی گریبانگیر آن هستند، من‌جمله خانم سپوژمی زریاب. کم اهمیت‌دادن به رؤیا و تداخل آن با واقعیت ضمیر پنهان نیمه‌آگاه و ناخودآگاه شخصیت، نه تنها در داستان‌های سپوژمی زریاب، بلکه در کار همه داستان‌نویسان افغانستان مشهود است. خانم زریاب به رویدادهای بیرونی اهمیت می‌دهد و از بیرون به بیرون نگاه می‌کند و این از شیوه‌های رایج در داستان‌های سنتی است. اگر هم گهگاهی از درون، جهان بیرون را نگاه می‌کند، تصنعی و خام است، چون این شیوه برای خود معیارهای دارد:

الف ـ مضمون از توالی زمان برخوردار نیست چرا؟ چون سیال و پیچیده است. عدم ادغام زمان‌ها و توجه به زمان تقویمی و پیوسته و منسجم در تمام داستان‌های زریاب بارز است.

ب ـ زمان باید ناگسسته باشد و مفاهیم باید با صور خیال بیامیزد. ذهن انسان امروز، انسان عصر تکنولوژی و سرعت، با زمان تاریخی و یا مکانیکی سازگار نیست؛ مداوم در حال جابه‌جا کردن تکه‌های زمان است و بدون توجه به تسلسل منطقی خاصی.

این که می‌گویید بارزترین مشخصهٔ داستان‌های سپوژمی، ساختار زبانی اوست؛ من نمی‌فهمم نثر معمول، توجه کمابیش به فولکلور، احساسات زنانه و... آیا منظور شما از زبان، انتقال مفاهیم است؟ آیا زبان هدف است برای رساندن پیام نویسنده؟

در تمام داستان‌های سپوژمی مفهوم بر زبان تحمیل شده است. با زبان باید برخوردی خلاقه داشت. باید با زبان، دنیای عجیب صداها را به گوش رساند. زبان وسیله و هدف نیست، تنها انتقال مفهوم نیست. اکثر نویسندگان و منتقدین ما، درک نادرستی از زبان دارند.

زبان با جادوی خود، کشش حیرت‌انگیزی به داستان می‌دهد. یک داستان‌نویس باید به شکل تصویر و کلمات و بار عاطفی و حسی واژه‌ها توجه داشته باشد. آیا بانوی نویسندهٔ ما چنین کاری کرده است؟

جواب این سؤال را به نوعی و از نظری به پرسش‌های شما (۳ و ۴) داده‌ام و اعتقاد دارم که شخصیت‌های ماندگار ادبیات داستانی نماینده نسلی از روزگار خویش می‌باشند. شخصیت نه در یک منطقهٔ خاص و برهه خاص، بلکه در تمام زمان‌ها و در تمام مکان‌ها وجودش حس می‌شود. در کتاب‌های «دشت قابیل» و یا «شرنگ‌شرنگ زنگ‌ها» ـ که من توجه بیشتری به آن‌ها داشته‌ام ـ سپوژمی زریاب یک اومانیست است. کسی که فقر و تهیدستی را می‌بیند و نسبتاً از عهدهٔ شخصیت‌هایش برمی‌آید، به خصوص شخصیت‌های «ننه» و «پدرجان» در یکی از بهترین داستان‌هایش «تذکره» که از آن داستان، همان طور که می‌دانید، در کتاب داستان‌های امروز افغانستان استفاده کردم.

جنگ، تجاوز، وحشت، فقر، و از همه مهم‌تر مظلومیت. تم محلی بیشتر داستان‌های کتاب «دشت قابیل» است. و امّا چرا بیش از همه مظلومیت؟ چون در کنار جنگ و مقاومت، مظلومیت تلألؤ خاصی دارد؛ مظلومیتی که هیچ‌گاه دلیل حقانیت نمی‌تواند باشد.

بگذریم که مقوله‌ای است که حرف‌های زیادی را می‌طلبد. آیا این مظلومیت مقاومتی دارد؟ توجه کنید به داستان‌های «تذکره»، «ترانهٔ استقلال» و «موزه‌ها در هذیان». سپوژمی زریاب از خیلی وقت‌ها پیش، تسلیم شده و داستان‌هایش بازتاب تسلیم و شکست می‌باشد.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۲

توفیق نسبی سپوژمی به عنوان یکی از نویسندگان مطرح افغانستان، نحوهٔ نگاهش به زن ـ باتوجه به ساخت جامعهٔ بسته فئودالی وطنش ـ می‌باشد. زن با تمام دردهایش، با تمام ستم مضاعف تاریخی‌اش و با تمام صبوری‌اش کاملاً قابل لمس است، چه آن‌جا که با فقر دانش خود (ننه در داستان تذکره) جان می‌بازد و چه آن‌جا که با آرزوهای ستودنی و توأم با آزادگی او (سطل‌های آب و خربطه‌های ارزن) لباس‌های سیاه به رنگ‌های زرد و سبز و آبی و نارنجی و ارغوانی و بنفش تبدیل می‌شود.

و در پاسخ این که پرسیده بودید آیا شخصیت‌های زن داستان‌های سپوژمی می‌تواند نماینده زن افغانستان باشد؟ می‌گویم، آری. مگر کشور افغانستان چند نفر مثل سپوژمی دارد؟

بانوی بزرگ داستان‌نویسی افغانستان با توجه به فرهنگ ـ به معنای دقیق کلمه‌اش ـ نمایندهٔ نیمی از مردم کشورش است، اگر به جنسیت، آن طور که شما برداشت می‌کنید و در سؤالتان نهفته است.

تضادهای هولناک جامعهٔ دربسته با تمام افت‌وخیز هایی که در سال‌های اخیر داشته. فقر وحشتناک فرهنگی و اقتصادی حاکم بر چنین جامعه‌ای، سهم ناچیزی است که بانوی داستان‌نویس ما، در پی حل مشکلات آن باشد! و به اعتقاد من بی‌حرمتی بزرگی است که نثار او می‌شود. داستان‌نویس به اساسی‌ترین و عمیق‌ترین تضادهای آشتی‌ناپذیر جامعه‌اش می‌اندیشد. با حل و یا کمرنگ نمودن تضادها، چشم‌انداز روشن فرهنگ و اقتصاد نمود پیدا می‌کند و در این راستا می‌توان به مشکلات زنان توجه داشت.

سپوژمی زریاب جایگاه خاصی در ادب معاصر افغانستان دارد. بدون شک از معدود نویسندگان مطرح امروز است، همچون شوهرش رهنورد زریاب که با توجه به انبوه داستان‌هایش، به‌تعبیری پیشکسوت داستان کوتاه می‌باشد. اگر از پنج نویسندهٔ صاحب سبک دههٔ دوم خواسته باشیم نام ببریم یکی از آن‌ها سپوژمی می‌باشد، در کنار اعظم رهنورد زریاب، دکتر اسدالله حبیب، اکرم عثمان و مریم محبوب. امّا این که آثارش در نویسندگان جدید بعد از خود چه تأثیری داشته، به اعتقاد من، داستان‌های سپوژمی آن چنان اثرگذار نیست. چه خود غرق در تجربه‌اندوزی است. شاید همسرش با تنوع داستان‌هایش نقش بهتری از نظر تأثیرپذیری به نویسندگان جوان داشته باشد.

بدون شک هر نویسندهٔ موفقی باید به فرهنگ و ادبیات غنی شفاهی مردمش توجه داشته باشد. این از اولین مراحل دانش‌اندوزی یک داستان‌نویس می‌باشد و سپوژمی تا آن‌جا که به ساخت داستان‌هایش صدمه وارد نشود ـ برخلاف دکتر اکرم عثمان که در این راستا افراط می‌کند ـ از فولکلور استفاده می‌کند که همین کار، رنگ و بوی خاصی به داستان‌هایش می‌دهد. باز هم به داستان «تذکره» اشاره می‌کنم.

آللوللوی بابوجی
از شمالی چه آوردی
یک تذکره‌گک نارنجی
به پدرجان نازنازی

با توجه به فرهنگ غنی شفاهی مردم، تعبیری چنین زیبا در داستان حاصل می‌آید.

□ سیداسحاق شجاعی

حضور خانم سپوژمی زریاب در صحنهٔ داستان‌نویسی کشور، حدود دودهه را در بر می‌گیرد، دو دههٔ پنجاه و شصت. نخستین فرق این دو دهه در این است که او در دههٔ پنجاه، جوان است و در مسیر تجربه، و داستان را تازه شروع کرده‌است. طبیعی است که در این مقطع، آثارش نمی‌تواند از پختگی لازم برخوردار باشد. ما وقتی مجموعهٔ «شرنگ شرنگ زنگ‌ها» را که داستان‌های دههٔ ۵۰ ایشان در آن چاپ شده مطالعه می‌کنیم، با یک نویسندهٔ معمولی روبه‌رو هستیم، نویسنده‌ای که در افغانستان مثل او کم و بیش پیدا می‌شود. او معمولی می‌نویسد و با چیزی درگیر نیست. دغدغهٔ ذهنی ندارد. از نظر فرم و محتوا و تکنیک هم پیشرفت یا برجستگی خاصی نسبت به دیگران در آثار ایشان نمی‌بینیم. در واقع در دههٔ پنجاه، بهترین نویسندهٔ افغانی همان اعظم رهنورد زریاب است و در آن سال‌ها، سپوژمی اصلاً با ایشان قابل مقایسه نیست. ولی در دههٔ شصت، ما شاهد اوج او در کار داستان‌نویسی هستیم به گونه‌ای که دیگر می‌شود گفت برجسته‌ترین نویسندهٔ افغانستانی است.

در کتاب «شرنگ شرنگ زنگ‌ها»، بهترین داستان‌ها، «چین سیاه‌رنگ»، «رستم‌ها و سهراب‌ها» و «شکار فرشته» هستند و هرسه حاصل دههٔ شصت. پس از آن، کلّ مجموعه داستان «دشت قابیل» از هر نظر برجستگی دارد، یعنی داستان ضعیف در این مجموعه پیدا نمی‌توانیم. در واقع ایشان در دههٔ شصت، داستان ضعیف یا ننوشته و یا چاپ نکرده‌است. پیش از آن، ایشان از فرم و تکنیک‌های امروزی زیاد اطلاع نداشته و یا تجربه‌ای نیندوخته که بتواند از آن‌ها استفاده بکند. ولی در داستان‌های دههٔ شصت، ایشان از فلاشبک، جریان سیال ذهن، باورها و فرهنگ مردم استفاده کرده است.

در هر داستانی، زبان عنصری است که در ترکیب با دیگر عناصر می‌تواند کارآیی خودش را نشان دهد. اگر ما در داستان‌های دههٔ شصت خانم زریاب دقت کنیم، می‌بینیم آن چیزی که واقعاً تعیین‌کننده است، محتوای آن‌هاست نه تکنیک، زبان، شخصیت و عناصر دیگر. مهم این است که آثار زریاب، محتوایی انقلابی، مقاومتی و مردمی دارد. دیگر زبان داستان‌ها هم دگرگون می‌شود، مثلاً نویسنده از فرهنگ عامیانه خیلی خوب استفاده می‌کند. زبان صیقل‌خورده، لطیف، انعطاف‌پذیر، غنی و پخته است. البته دههٔ شصت، بهاری بوده است برای همهٔ نویسندگان افغانستانی داخل کشور. زمینهٔ چاپ به وجود می‌آید، مطبوعات رشد می‌کند و آزادی‌هایی به میان می‌آید. به‌راستی «دشت

بنیاد اندیشه

«رمان» در چه شرایطی می‌تواند در یک کشور چاپ شود؟ چقدر باید آزادی وجود داشته باشد؟ داستان‌های این کتاب، مجموعاً علیه حاکمان وقت است و بسیار صریح و روشن هم هست. نویسنده بسیار با تمام و مجبور، کار خود است که بگوییم در پرده سخن گفته. راست آمده و گفته بود که در دفتر کار ما، پشت سرمان عکس است. عکسی بزرگ است و هر ماه بزرگتر می‌شود. این عکس به ما خیره می‌شود و همکاران ادارهٔ ما هر روز کوچکتر می‌شوند و لاغرتر می‌شوند و بعد این‌ها گم می‌شوند. روشن است که در ادارات عکس چه کسی را به دیوار می‌زنند. وقتی که چنین فضایی در کشوری وجود داشته باشد، طبعاً نویسنده رشد می‌کند.

امّا در زبان داستان‌های سپوژمی زریاب، مشکلاتی وجود دارد: یکی کلی‌گویی در داستان‌هاست. ایشان در داستان «دشت قابیل» بسیار کلی‌گویی می‌کند. مثلاً «پیرمرد می‌خواست تمام کودکان شهر را هفت و رایگان پشت اسپک‌ها بنشاند و بچرخاند... خون را آفتاب دید و آسمان دید و زمین نوشید، نلرزید و زمین نلرزید... این‌ها اولاً خیلی کلی‌گویی است و ثانیاً حضور نویسنده را در داستان به‌خوبی آشکار می‌کند. نویسنده جابه‌جا آمده، کلی‌گویی کرده و پا پیش گذاشته و قضاوت کرده. سومین مشکلی که این نوع روایت دارد، تبدیل شدن زبان داستان به زبان مقاله است. آن‌قدر نزدیک به مقاله می‌شود که بعضی جاها، آدم می‌تواند زبان مقاله‌ای و توصیفی و آمیخته با شعاردادن را ببیند، مثل صفحهٔ چهارده همین کتاب «قابیل‌هایی از شمال و جنوب و غرب و شرق آمدند و مردان شهر را گمراه ساختند. قابیل‌ها و قابیل‌ها، شهر را قابیل گرفته... نویسنده آن‌محتوایی را که باید مثل خونی در رگ‌های داستان پخش شود، به طور مستقیم بیان می‌کند. این را در تک‌تک داستان‌های دیگر هم می‌توانیم ببینیم، مثل رستم‌ها و سهراب‌ها که در آن این عبارت‌ها بارها و بارها تکرار می‌شود: «رستم‌های ما قاتل، سهراب‌های ما شهید»، «از درد کدامین گریه کنیم.» نویسنده است که در وسط، داستان را قطع می‌کند و خودش با خواننده حرف می‌زند. در جاهایی، هم کم و بیش تکرارهایی ملال‌انگیز و خسته‌کننده دارد، مثلاً در همین دشت قابیل، به خصوص در مواردی که یک صفحه را دو سه بار تکرار کرده‌است. درست است که این تکرارها می‌تواند یک فضای خاص را به وجود بیاورد، به شرط این که دقیقاً تکرار نباشد. نویسنده آن مایه و مضمون را یک بار دیگر بازگو کند، ولی خیلی کوتاه و با یک زبان دیگر. لذا نظر من دربارهٔ روایت و زبان داستان‌های سپوژمی زریاب این است که ایشان از نظر زبان، نویسندهٔ قوی‌ای نیست. من فکر می‌کنم که اعظم رهنورد زریاب خیلی قوی‌تر است و زبانی بسیار نرم، انعطاف‌پذیر و صمیمی دارد.

از ویژگی‌های مثبت زبان سپوژمی زریاب، یکی جنبه‌های حماسی آن است. این هم ناشی از محتوایی است که انتخاب می‌کند. اتفاقاً داستان‌های دههٔ پنجاه او این ویژگی را ندارد. البته وقتی داستان سیاسی و مقاومتی می‌شود، یک جنبهٔ خاص هم پیدا می‌کند یعنی چنان که عرض کردم، مقاله‌ای و توأم با کلی‌گویی می‌شود. بین زبان حماسی و زبان توصیفی، مقاله‌ای و شعاری، مرز باریکی وجود دارد. چیز دیگری که در زبان این نویسنده خودنمایی می‌کند، استفاده از باورهای مردم است مثل «بوی آدمیزاد می‌آید» یا «دیوارها گوش داشتند» و این کار، زبان را در واقع تقویت کرده و غنی ساخته‌است. مورد دیگر این که ما در بیشتر این داستان‌ها، با زاویه‌دید اول شخص روبه‌روی هستیم. ویژگی این زاویه‌دید این است، که به زبان حالتی طبیعی می‌دهد و آن را نزدیک و عاطفی می‌کند.

به نظر من، نه چندان؛ چون زاویهٔ دید اول شخص، زاویهٔ دیدی است که در موضوعات و سوژه‌های خاصی بیشتر کاربرد دارد، سوژه‌هایی که بیشتر جنبهٔ درونی و ذهنی دارد و شخصیت داستان، با افکار و ذهنیات خودش درگیر است و یا سوژه‌هایی که جنبهٔ عاطفی دارد، نظیر «شکار فرشته» که داستان قشنگی است و یکی از خوبی‌هایش این است که زاویهٔ دیدش اول شخص است. امّا بیشتر موضوع‌هایی که سپوژمی زریاب انتخاب کرده، با اول شخص تناسب ندارد. با توجه به همان نکته‌ای که عرض کردم، بیشتر این داستان‌ها از نظر درونمایه و زبان، جنبهٔ حماسی دارد و این جا دیگر سوم شخص می‌توانست کارآیی بیشتری داشته باشد. از این‌ها گذشته، بسیار بعید است که خانم زریاب نداند زاویهٔ دید را در داستان کوتاه نباید عوض کرد. این که در آخر داستان مثلاً نویسنده بیاید و زاویه دید را تغییر بدهد و خودش با خواننده صحبت بکند، مسأله‌ای است که بعید است سپوژمی زریاب نداند؛ ولی او در مواردی این کار را کرده و به عنوان راوی با خواننده روبه‌رو شده است.

خانم سپوژمی زریاب در افغانستان یکی از تکنیک‌گراترین نویسندگان است و ما شاید نظیرش را نداشته باشیم. البته کتاب‌هایی از قادر مرادی هم چاپ شده است و خوب می‌شود این دو تا را با هم مقایسه کرد. تا وقتی که استفاده از فرم یا تکنیک در یک کشور، در یک حوزهٔ وسیع و گسترده صورت نگیرد و تجربه‌ها و خطاهای پی هم انجام نشود، کار یک نفر خیلی نمی‌تواند پخته و به جا باشد. زریاب چند سالی در فرانسه زندگی کرده و از آن‌جا، آگاهی‌های تکنیکی خاصی با خود آورده و از آن‌ها بهره می‌گیرد که نویسندگان دیگر، این بهره را نمی‌توانند بگیرند. در دههٔ پنجاه و حتی دههٔ شصت کشور ما که نویسندگان زیادی به صحنه می‌آیند و کتاب چاپ می‌کنند، نویسنده‌ای که از جریان سیال ذهن در داستانش استفاده کرده باشد، به چشم نمی‌خورد. حتی من ـ تا جایی که حافظه‌ام یاری می‌کند ـ این کار را در داستان‌های اعظم رهنورد زریاب که آدمی توانا و پیشگام است، هم ندیده‌ام. ولی سپوژمی زریاب خیلی راحت در داستان‌هایش از جریان سیال ذهن استفاده کرده، نظیر داستان «موزه‌ها در هندیان» یا «دشت قابیل» که از حالت فلاشبک می‌گذرد و به خودآگاه و جریان سیال ذهن می‌رسد. این‌ها تقریباً ویژهٔ کار سپوژمی زریاب است و همین که او این تکنیک‌ها را وارد ادبیات داستانی کشور کرده است، کار کوچکی نیست.

باز هم طبیعی است که سپوژمی زریاب ضعف‌های خودش را دارد، مثلاً در زمینهٔ فلاشبک که خیلی زیاد هم از آن استفاده می‌کند. امّا از فلاشبکی که در خدمت بقیهٔ داستان باشد و آن را جذاب بکند و یا شخصیت داستان را با برگشت به گذشته و مرور خاطراتش بهتر پرداخت کند کمتر استفاده کرده‌است. این فلاشبک‌ها در موارد زیادی آن چنان طولانی شده اند که خود یک داستان دیگر را ساخته‌اند.

فلاشبک، باید طوری باشد که دست‌انداز به نظر نیاید. باید ضرورتی که به واسطهٔ آن باید به گذشته رجوع کرد، خیلی هموار و طبیعی باشد و خواننده متوجه این نشود که به یک فضای یا زمان دیگری رفته است.

صحبتی دربارهٔ ترکیب ذهنیت و عینیت داشتم. نوآوری و تکنیک ویژه‌ای که سپوژمی زریاب در کشور ما داشته، همین ترکیب ذهنیت و عینیت است. اکثر نویسنده‌های ما فقط پایبند عینیت بوده‌اند. فکر

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

می‌کردند که داستان‌نویسی یعنی این که یک حادثهٔ بیرونی را، روشن و قشنگ توصیف کنیم و فوقش بتوانیم سر و شکلی به آن بدهیم و ادبیاتی داشته باشد و اوج و فرود و شک و انتظاری و جذابیت‌هایی از این قبیل. فکر می‌کردند که همین داستان می‌شود و بر همین اساس، داستان‌ها نوشته می‌شدند.

سپوژمی زریاب از کسانی است که ذهنیت را دخالت داده و چیزی آفریده که امروز به آن داستان گفته می‌شود. داستان خوب همین است. باید واقعه و حادثه و سوژهٔ بیرونی، در دست نویسنده مثل موم باشد، اگر ۱۰ تا ۲۰ درصد از حادثهٔ بیرونی استفاده می‌کند، ۷۰ تا ۸۰ درصد از ذهنیت خودش مایه می‌گیرد. نویسنده هرچه از ذهن، اندیشه، احساس، عاطفهٔ و کلّ دغدغه‌هایی که دارد، بیشتر استفاده بکند و کمتر پایبند به واقعیات بیرونی باشد، طبیعی است که داستانش به داستان واقعی نزدیک‌تر می‌شود.

نکتهٔ دیگری که باید بدان تأکید کرد، این است که به هر حال، وی نویسنده‌ای است که در واقعیات داستانی و یا سوژه‌ای که از بیرون می‌گیرد، تسلط دارد. آن مادهٔ خام را کاملاً در اختیار دارد و به هر شکلی که می‌خواهد، درمی‌آورد و براساس آن ذهنیت، به درونمایه و اندیشه‌ای که دارد، سر و شکل می‌بخشد. این نکته‌ای است که به نظرم جالب است و بر همین اساس است که ما می‌بینیم سپوژمی زریاب در بعضی از داستان‌هایش توانسته از حادثه‌ای بسیار کوچک، داستان ماندگاری بسازد. مثلاً همان «شکار فرشته»، حادثهٔ کوچکی است که با سر و شکل دادن، با آن مایه‌های عاطفی و اندیشگی فراوانی که نویسنده از خودش می‌گذارد، می‌شود یک داستان بسیار جذاب و جالب. همچنین «تذکره» را می‌شود مثال زد. کسان دیگری هم در داخل کشور با این سوژه داستان نوشته‌اند، حتی این‌جا، بچه‌های مهاجر هم کارهایی در همین موضوع دارند، ولی فکر نمی‌کنم که آن‌ها مثل داستان سپوژمی زریاب ماندگار شود. زریاب این ویژگی را براساس همان ترکیب ذهنیت و عینیت و ترکیب گذشته و حال به وجود آورده است. خوب، شخصیت‌های ماندگار، در رمان‌های بلند شکل می‌گیرند و یک شخصیت، وقتی می‌تواند در ذهن خواننده‌ها ماندگار شود که با تمام جزئیات زندگی‌اش برایشان معرفی شود. این کار شدنی نیست، مگر در یک رمان. «در کشوری دیگر»، رمان خانم زریاب، اولاً رمان ضعیفی است و ثانیاً خیلی کوتاه است. از این گذشته، شخصیت ماندگاری در آن رمان وجود ندارد. حتی خود رمان را نمی‌توان گفت که یک داستان ماندگار است. امّا این که ایشان توانسته در داستان‌های کوتاه، شخصیت‌های جدیدی بیافریند، بسیار جالب است. داستان‌های خوب ایشان در دههٔ شصت نوشته شده و با حوادث و تحوّلات آن دهه در جامعهٔ ما، طبیعی است که این شخصیّت‌ها، آدم‌های جدیدی هستند. مثلاً فرض کنید که در «سطل‌های آب و خریطه‌های ارزن»، زنی را توصیف می‌کند که لباس سیاه و چادر سفید دارد و در کوچهٔشان زندگی می‌کند. یک روز جنازهٔ پسرش را هم می‌آورند و می‌اندازند پشت در و می‌گویند: این هم بچه‌ات. بعد، همیشه فریاد این زن بلند است که: وای بچهٔ شهید من، پسر شهید من. دید این آدم نسبت به مردم و فضایای اطرافش، یک دید خاص است. پس این آدم، می‌تواند آدم خاصی باشد. وقتی این آدم نگاه می‌کند، همهٔ درختان خشکیده‌اند و همهٔ پرنده‌ها از شهر رفته‌اند. قبرستان گسترش پیدا کرده است. روی درختان خشکی که در قبرستان وجود دارد، کرکس نشسته و باغچه‌ها گویی خشک شده است. به نظر او، همهٔ کوچه و همهٔ شهر، سیاه است. همه عزادارند و شاید این را هم تکرار بکند. نکتهٔ دیگر این که ایشان در داستان‌های فراوانی، یک پدیده را تعمیم می‌دهد. این به نظرم می‌تواند نقطهٔ ضعفی باشد، یعنی تن‌ها بچهٔ این زن شهید نشده، بلکه همسایه‌اش هم شهید شده است. در داستان «چنین سیاه‌رنگ» هم زنی گرفتار دختر زاییدن است و شوهرش او را شکنجه می‌دهد و خاطرات و ذهنیتش را مرور می‌کند و بعد، دخترش را می‌بیند که مثل خودش، پدرش را اذیت کرده و بعد، گرفتار شوهری شده که دقیقاً به همین شکل از او پسر خواسته و او را لت زده و... این جا نویسنده سرگذشتی را که خود این زن دارد، انتقال می‌دهد به دخترش و به دیگران. خوب، نقطهٔ ضعف این است که این کار از طرف نویسنده می‌شود، ولی ما می‌دانیم که در حقیقت قراردادی بین نویسنده و خواننده وجود دارد که بنا بر آن، نویسنده از یک جامعه با یک گروه مردم که همدرد و هم‌سرنوشت هستند، یک نفر را انتخاب می‌کند و این بدان معناست که «من این را انتخاب می‌کنم و خواننده خود سرنوشت او را به دیگران هم تعمیم می‌دهد. به هر حال، این تصمیم ناگفته وجود دارد ولی خانم زریاب باز هم می‌آید و خودش آن را در جای جای داستان با صراحت بیان می‌کند.

به‌هرحال در مورد شخصیت، این نوع شخصیت‌ها را ایشان آفریده، ولی واقعاً سخت است آدم بگوید که شخصیت‌های ماندگاری خلق شده‌اند. البته در بعضی از داستان‌هایی که در ایران نوشته شده یا در کشورهای دیگر، یک شخصیت، یک ویژگی خاص و فکر خاص دارد که او را کاملاً از بقیه متمایز می‌کند. ولی در داستان‌های خانم زریاب، پیداکردن چنین چیزی بسیار سخت است. از این گذشته، نکته‌ای که باید بدان توجه کرد، این است که در خیلی از داستان‌های وی، درونمایه و فضا اصل کار است و شخصیت، اهمیت چندانی ندارد. فرض کنید در داستانی که حوادث آن در جنگ اتفاق می‌افتد، شاید عسکر یا قوماندان اهمیتی نداشته باشد، بلکه حادثه یا پیام اصل کار باشد. در این نوع داستان‌ها، طبیعی است که شخصیتی پرداخته نمی‌شود. در مواردی، با تیپ و در مواردی با شخصیت روبه‌رو هستیم، ولی این شخص ممتاز و ویژه نیست. سپوژمی زریاب بیشتر محتواگراست تا شخصیت گرا. روی شخصیت‌ها، تأمّل و دقّت عمدی و آگاهانه‌ای ندارد و بیشتر آن‌ها، بهانه و وسیله‌ای اند که نویسنده حرفش را بزند، حادثه‌ها را بیاورد و از آن حادثه‌ها، چیزی تحویل خواننده بدهد.

عرض کنم چون خانم زریاب زن است، در آثارش توجه خاصی به زن‌ها دارد. بیشتر، شخصیت‌های اصلی و حداقل راوی داستان‌ها زن است و در مواردی هم که مرد است، حتماً زنی هم در گذارش حضور دارد. ایشان توجه نسبتاً زیادی به زن‌ها کرده، امّا در این که شخصیت این زن‌ها چطور ساخته شده، من فکر می‌کنم با وجود پرداخت خوب در شخصیت‌ها، ایشان دچار اشتباه‌هایی هم شده است. در جامعهٔ افغانستان، طی سال‌ها، قید و بندهای زیادی از جنبه‌های مختلف، دست و پای زن‌ها را بسته بوده و زریاب، این را به خوبی در داستان‌هایش به تصویر کشیده است. مثلاً در مورد جنگ، این جنگ را مردان ایجاد می‌کنند و زن‌ها هیچ نقشی در آن ندارند، ولی در پیامد جنگ و سنت‌هایی که از این رهگذر رخ می‌دهد، بار بر دوش زن‌هاست. مثلاً در داستان «سطل‌های آب و خریطه‌های ارزن»، مردی وجود ندارد، یعنی پدر بچه‌ای که شهید شده، اصلاً دیده نمی‌شود و فقط مادر است که نه تنها رنج یک بچه، که رنج یک شهر و یک کشور را می‌کشد. یا در داستان‌های

دیگر، می‌بینیم که اگر طوفان و قحطی و گرسنگی می‌آید، همهٔ بدبختی‌ها را زن افغان می‌کشد؛ مثلاً حوادث داستان تذکره، حضور یک مرد را طلب می‌کند. نمی‌دانم پدر شهید شده یا کشته شده، ولی به هر حال، در داستان حضور ندارد و این بچه است و مادرش که همهٔ بدبختی‌ها را می‌کشند، آن هم بدبختی‌هایی که باید متوجه دیگران باشد. زریاب این ظلم‌های مضاعف را خیلی خوب به تصویر می‌کشد. لااقل از یک زن نویسنده و روشنفکر، آن هم در کشور افغانستان، آدم همین توقع را هم دارد.

اما زریاب در مواردی هم خیلی مبالغه کرده است؛ مثلاً در «چین سیاه‌رنگ»، از مرد یک موجود عجیب و غریب ساخته که خودش را در چین پیچیده و فقط دست‌هایی از آن چین بیرون می‌آید برای زدن این زن و چشم‌هایی مثل عقاب. دیگر مردی وجود ندارد. یک هیولاست، لااقل برای آن زن یک هیولاست و همین هیولا بودن که ذهنیت زن است، به خواننده هم انتقال داده می‌شود. این شاید واقعاً مبالغه باشد و شاید هم درست باشد. به هر حال، برمی‌گردد به دید ایشان، نسبت به روابط مرد و زن در جامعه و همان ظلم و ستم مضاعف و فراوانی که طی قرن‌ها از جانب مرد، نسبت به زن صورت گرفته است. ایشان به این نتیجه رسیده که نوعی عقده را برساند، یا همان ادبیات فیمنیستی صرف، یک ادبیات زنانه و در خدمت دفاع از زنان کشور. امّا این کشور مرد دار است و کدام خانه‌ای است که مردی نداشته باشد؟ حتی اگر مرد خانه کشته شده باشد، می‌دانیم که بالاخره آن زن قوم و خویشی دارد و آن‌ها، هیچ وقت، او را با بچه‌هایش تنها نمی‌گذارند و یک طوری مشکل را حل می‌کنند، ولی ظالمانه حل می‌کنند. این می‌تواند نوعی نگاه بسیار بدبینانه به مردها باشد، در حدّی که می‌توان گفت خیلی زیاده‌روی شده است.

به هرحال زن‌هایی که در داستان‌های زریاب هستند، زن‌های تحصیل‌کرده و روشنفکری هستند. آن تنفّری که زن نسبت به مرد پیدا می‌کند، یعنی به آن خودآگاهی می‌رسد که مرد چقدر به او ظلم کرده، در جامعهٔ ما کمتر اتفاق می‌افتد و این که نویسنده‌ای کل آثارش را به افراد اندکی از یک قشر عظیم اختصاص بدهد، خودش می‌تواند یک ضعف باشد. فراموش نکنیم آن دردها و رنج‌هایی که زن‌ها در آثار خانم زریاب می‌کشند، چیزهایی است که یک زن افغانی واقعاً می‌کشد. در آثار زنانهٔ خانم زریاب، بیشتر زن‌های تحصیل کرده و شهری هستند، از طبقهٔ فوق متوسط و بالا، و ما می‌دانیم که در این طبقه، نه آن روابط کامل مردسالاری حاکم است و نه این نوع مشکلاتی که یک زن معمول افغانی دارد. آن چیزی که در این داستان‌ها توصیف شده، بیشتر محدود به همان شهر است. زنان داستان‌های «پشک‌هایی که آدم می‌شوند»، «موزه‌ها در هذیان»، «شکار فرشته»، «رستم‌ها و سهراب‌ها» و حتی «تذکره» زن‌هایی شهری هستند. خانم زریاب به طور دقیق با زن‌های طبقات پایین و روستایی آشنا نبوده، ولی خوب یک سری مطالبی را می‌دانسته و مجبور شده که یک تکه از آن دردها و رنج‌ها را بیاورد و به زن‌هایی که از آن طبقات نیستند و روشنفکر یا تحصیل‌کرده‌اند، مطابقت بدهد. چنین است که ما با شخصیت‌هایی روبه‌رو هستیم و چیزهایی به این شخصیت‌ها نسبت داده می‌شود که نباید داشته باشند. کسان دیگری آن ویژگی‌ها را دارند، ولی چون نویسنده با آن‌ها آشنا نبوده، نتوانسته آنان را در داستان‌هایش جای دهد.

از این گذشته در داستان‌های قوی و خوب خانم زریاب، زن‌ها بیشتر درگیر جنگ و جهاد و کشته‌شدن و آوارگی هستند. حالا این مسأله همهٔ بدبختی‌های زن افغانی که نیست، بلکه بخش کوچکی است که در بیست سال اخیر به وجود آمده. از بدبختی‌های واقعی زن افغانی فقط در «چین سیاه‌رنگ» سخن رفته که این مقدار، برای این موضوع کم است.

به نظر من هم شاهکار خانم زریاب، نوشتن داستان‌های مبارزاتی و مقاومتی است. البته نوشتن این داستان‌ها در ایران یا پاکستان اصلاً شاهکار نبود. ایشان معتقد بودند که ادبیات مقاومت در داخل هر کشور به وجود می‌آید نه در هجرت و نه در تبعید. آن چیزی که در تبعید و هجرت به وجود می‌آید، ادبیات مقاومت نیست، چون آن‌جا مقاومت مفهوم ندارد. مقاومت در برابر چه؟ شما از کشور دیگر، خیلی راحت حرفت را می‌زنی. اگر نویسنده، شاعر و هنرمندی در داخل کشور و در زیر سلطه و حاکمیت استبداد رژیم بود و بر علیه آن حرفی زد، خوب طبیعی است که این می‌شود مقاومت. خوب جمعی از دوستان این را قبول نداشتند که کار ندارم، امّا به طور طبیعی آن نوع مبارزهٔ قلمی که در داخل کشور باشد، مشخصاً ترجیح دارد و اهمیتش بیشتر است از مبارزهٔ قلمی که بیرون از کشور می‌شود. ویژگی ایشان همین است که در داخل کشور بوده و همان جا این داستان‌ها را نوشته و همان جا خوشبختانه و خیلی عجیب چاپ کرده، تحت حاکمیت خلقی‌ها. ببینید، اگر سیر ادبیات داستانی افغانستان را که از اوایل این قرن شروع شده بررسی بکنیم، دوره‌های مختلفی با نویسنده‌های زیادی قابل مشاهده‌است و در همهٔ این مدّت، ما نویسنده‌های قلم به‌مزد خیلی زیاد داریم، ولی نویسندهٔ مردمی و مقاوم که در کنار مردم و رو در روی رژیم ایستاده باشد، بسیار کم داریم.

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

□ محمدحسین محمدی

سپوژمی زریاب از اواخر دههٔ چهل وارد عرصه داستان‌نویسی کشور شده است. فکر می‌کنم از همان ابتدا خوب شروع کرده و بخش اعظم داستان‌های کوتاهش و رمانِ «در کشوری دیگر» را در دههٔ پنجاه نوشته است. امّا در این دهه، نمی‌توان او را شاخص نامید، چراکه اعظم رهنورد زریاب، شوهرش، کماکان پیشتاز و پیشکسوت عرصهٔ داستان‌نویسی کشور است. البته سپوژمی زریاب در بین زنان نویسنده، از همان ابتدا یک شاخص بوده؛ ولی در دههٔ پنجاه، هنوز آثارش آن جانمایهٔ اصلی خودش را نیافته است. او در واقع این دهه را در حال کسب تجربه گذرانده است، امّا فکر می‌کنم در دههٔ شصت ما با سپوژمی دیگری روبه‌رو هستیم؛ کسی که راهش را یافته و آن رگه‌هایی را که در دههٔ پیش در آثارش می‌دیدیم، ـ خصوصاً در زمینهٔ زبان و نثر ـ تقویت کرده است. بالاخره با انتشار مجموعه داستان «دشت قابیل»، نام او به عنوان یک نویسندهٔ شاخص افغانستان مطرح شد. در این دهه، داستان‌هایش چه از لحاظ تکنیک و چه از لحاظ محتوا، از قوّت بیشتری برخوردار است و به جرأت می‌توان لقب «بانوی داستان‌نویسی افغانستان» را به ایشان داد.

سپوژمی، تکنیک‌گراترین نویسندهٔ ماست؛ البته در بین نویسندگانی که تا اواخر دههٔ شصت در داخل کشور داستان می‌نوشته‌اند. حالا می‌توان از داخلی‌ها، عبدالقادر مرادی را هم‌سطح ایشان مطرح کرد و از کسان دیگری هم نام برد که در خارج از کشور نوشتن را شروع کرده‌اند. امّا با وجود این که ایشان تکنیک‌گراترین نویسنده ماست، باز هم محتوای قوی داستان‌هایش در کفهٔ سنگین‌تر ترازو قرار می‌گیرد.

به جرأت می‌توانم بگویم که در بسیاری موارد، خانم زریاب از عهدهٔ دیدگاه «اول شخص» برآمده نتوانسته است، چراکه در بسیاری از داستان‌هایش این سوژه و دیگر مقتضیات داستان‌ها نیست که دیدگاه را انتخاب کرده، بلکه خود خانم سپوژمی زریاب است که دیدگاه اول شخص را بر داستان‌ها تحمیل می‌کند، مثلاً در داستان «... و دیوارها گوش داشتند» یا «کتابفروش دیوانه» و حتی می‌توان گفت «پشک‌هایی که آدم می‌شوند» تا جایی که در بسیاری موارد، خانم زریاب حتّی در ظاهر نیز به این دیدگاه وفادار نمی‌ماند. نمونه‌اش داستان کوتاه «کتابفروش دیوانه» است. خواننده تا صفحهٔ پنج داستان با روایت سوم شخص پیش می‌رود امّا در صفحهٔ پنج، یک‌مرتبه راویِ اول شخص به میدان می‌آید و خواننده هرچه در شروع داستان جستجو کند، درمی‌ماند که چرا این گونه روایت شده‌است. اگر دیدگاه داستان سوم شخص است، **این «منِ»** راوی چه کاره است و اگر دیدگاه اول شخص است، چرا در **شروع**، همانند سوم شخص دانای کل مطلق روایت شده‌است. یا در **داستان** «... و دیوارها گوش داشتند» در وسط داستان «دیدگاهِ چه کسی؟» تغییر می‌کند، چراکه «من» راوی دیگر نمی‌تواند ادامهٔ داستان را روایت کند و نویسنده، دیدگاه «چه‌کسی» را در روایت داستان تغییر می‌دهد. او حتی گاهی بسیار در تنگنا قرار می‌گیرد، وقتی به عنوان نویسنده در داستان ظاهر شده و خواننده را به طور مستقیم مخاطب قرار می‌دهد، همانند پایان داستان‌های «دشت قابیل» و «تذکره».

نکتهٔ دوم این‌جاست که معمولاً راوی داستان‌ها هیچ نقشی در داستان ندارد و یا نقش بسیار اندکی دارد، مانند راوی داستان «پشک‌هایی که آدم می‌شوند». البته این ضعفی است که معمولاً تمام نویسندگانی که در داخل کشور می‌نوشته‌اند، با آن مواجه بوده‌اند، حتّی معروف‌ترین‌شان، رهنورد زریاب، که فکر می‌کنم این مشکل در آثارش با شدّت بیشتری به چشم می‌خورد.

نکتهٔ سوم این است که در هیچ یک از داستان‌های سپوژمی زریاب، این راوی داستان‌ها نیست که داستان را برای خواننده روایت می‌کند، بلکه در تمامی آن‌ها، خود نویسنده، سپوژمی، به‌روشنی قابل مشاهده است. یعنی اگر راوی زن است، مرد است، کودک است، پیر یا جوان است، تحصیل‌کرده یا عامی است و... همه و همه یکسان روایت می‌کنند و گپ می‌زنند، آن هم مانند شخص سپوژمی زریاب. در بسیاری جاها این روایت داستانی با شخصیت‌ها در تضاد است.

تلفیق ذهنیات راوی با گذشته و حال و انعکاس حوادث بیرون در ذهن نویسنده (راوی) از لحاظی ویژهٔ کار سپوژمی است، البته در حیطهٔ داستان‌نویسی داخل افغانستان عرض می‌کنم. یعنی برخلاف دیگر نویسنده‌های ما که فقط و فقط حوادث بیرونی را روایت می‌کردند، داستان‌های سپوژمی انعکاس حوادث بیرونی در ذهنش است. حوادث بیرونی یک بار از صافی ذهن او گذشته و بعد به خواننده منتقل می‌شود. برای همین است که در بسیاری موارد، خواننده با او همساز می‌شود و خیلی زود در حال و هوای ذهنی او قرار می‌گیرد، امّا از آن‌جایی که ذهنیات راوی یا حوادث، چندان ارتباطی به داستان ندارند، در بسیاری موارد شعارزدگی و صریح‌گویی نیز هست. به راحتی می‌شد این ذهنیات را حذف کرد. ذهنیات راوی داستان‌ها ـ و در واقع باید بگویم ذهنیات سپوژمی زریاب ـ لطمهٔ شدیدی از لحاظ ایجاز و یکپارچگی هنری به داستان‌ها وارد ساخته است.

□

اما در مورد تکنیکِ «بازگشت به گذشته» (Flashback) در آثار سپوژمی؛ باید بگویم تا آن‌جایی که من داستان‌های چاپ داخل را خوانده‌ام، سپوژمی زریاب اوّلین کسی‌است که ذهن‌گرایی و بازگشت به گذشته را در ادبیات داستانی داخل کشور مطرح کرده‌است. البته این را در معدود داستان‌های دیگر نویسندگان هم دیده‌ام، ولی بسیار بسیار ناقص نسبت به طرز استفادهٔ سپوژمی. به طور مثال، بازگشت به گذشته‌هایی که در داستان «بلشِ فراری» رهنورد زریاب آمده، واقعاً بسیار ناقص است تا جایی که همهٔ بازگشت‌ها و خارج شدن از آن‌ها، با سه ستاره از روایت حال جدا شده‌اند. با وجود این، باز هم بازگشت به گذشته‌هایی که در آثار سپوژمی استفاده شده، از بدترین نوع آن است، و حتّی بسیار قدیمی. سپوژمی ـ می‌گویم سپوژمی، چراکه همیشه او در

پشت نقاب شخصیت‌هایش قرار دارد ـ در ابتدای بازگشت به گذشته‌ها قید می‌کند که حالا می‌خواهم به گذشته بروم و بازگشت به گذشته‌ها بسیار طولانی و معمولاً وصله ناچسبی به تنهٔ اصلی داستان‌هاست. در پایان نیز قید می‌کند که، حالا می‌خواهم به حال باز گردم. این بازگشت به گذشته‌ها، «زمان» و «حادثه» را در بستر داستان متوقف می‌کند. مثلاً در داستان «شکار فرشته» است که این طور به گذشته برمی‌گردد: «همان طور که پیاز ریزه می‌کردم، بیست‌وپنج سال عقب رفتم. یادم آمد که یک روز همین پرسش را از مادرکلانم کرده بودم و او گفته بود...»؛ «چندین سال عقب رفتم. بازگشتم به کودکی‌ام. آن وقت‌ها...» در «آدم‌ها و خانه‌ها» و در آخر با جملاتی نظیر «همهٔ این‌ها با سرعت عجیب در ذهن من گذشت» از گذشته بر می‌گردد، در حالی که می‌بینیم مدت‌ها از زمان حال سپری شده است و آن «سرعت عجیب»، واقعاً عجیب می‌ماند. این نوع بازگشت به گذشته، بدترین نوع آن است.

زبانِ داستان‌های سپوژمی، مخصوص خود اوست که نثری است بسیار خوش‌آهنگ. به جرأت می‌توان گفت سپوژمی از لحاظ نثر داستانی، صاحب سبک است. حالا، خوب یا بدش سخن دیگری است، امّا ویژگی‌هایی در نثر اوست که باعث می‌شود بتوانیم صاحب سبک بخوانیمش. این سبک در سال‌های آغازین دههٔ شصت رفته‌رفته به وجود آمده و جالب این جاست که نثر ایشان عجیب با مضامین انتخابی‌شان هم‌خوانی دارد. به عنوان مثال، در داستان «دشت قابیل» ـ که فکر می‌کنم از هر جنبه‌ای که پیرامون آثار ایشان صبحت شود. می‌توان آن را مثال آورد ـ اگر نثر غیر از این می‌بود، برای داستان چیزی نمی‌ماند. هرچند نصف آخر داستان مملو است از کلی‌گویی و شعار و روایت صرف، ولی همین کلی‌گویی به داستان کمک کرده. خوب البته در بسیاری موارد هم این کلی‌گویی لطمهٔ شدیدی به داستان وارد ساخته‌است. درواقع، کلی‌گویی یکی از ضعف‌های سپوژمی است. هیچ اثری از ایشان ندیده‌ام که در آن کلی‌گویی یا شعار نباشد. همین باعث شده که در بسیاری جاها، نثر ایشان داستانی نباشد و در بخش‌هایی تبدیل به مقاله شود، مانند بخش‌های پایانی داستان «دشت قابیل».

اینک به ویژگی‌هایی که در نثر این نویسنده نهفته است و فقط از خود اوست، گذرا اشاره می‌کنم:

۱ ـ جملات بسیار کوتاهِ کوتاه

۲ ـ جملات بلند و نفس‌گیر

۳ ـ جملات کوتاهِ کوتاه در کنار جملات بلند و نفس‌گیر که گاه‌گاه تغییری ناگهانی نیز در روایت به وجود می‌آورد.

۴ ـ تکرار در شیوه‌های مختلف خودش. گاه یک کلمه به طور چرخشی تکرار می‌شود و گاه افعال یا یک ترکیب. این چرخش‌ها در جملات و در سرتاسر داستان‌ها وجود دارد.

تمام این ویژگی‌ها را می‌توان در داستان «... و دیوارها گوش داشتند» یافت.

به اعتقاد بنده، بانو سپوژمی اولین فردی است که در ادبیات داستانی افغانستان، مسألهٔ مقاومت و ادبیات مقاومت را به میان آورده. این سخن را از این لحاظ می‌گویم که سپوژمی، آثار مقاومتی مجموعهٔ «دشت قابیل» و یکی دو داستان دیگرش را، در دههٔ شصت نوشته و چاپ کرده است. بوده‌اند کسانی چون عبدالقادر مرادی که در دههٔ پنجاه آثار مقاومتی خلق کرده، امّا به چاپ نرسانده‌اند، مانند داستان «گل‌های سندی خامک‌دوزی». البته باید ادبیات مقاومت را جدا از ادبیات جانبدارانه و تبلیغی‌نویسی دانست. داستان‌های تبلیغی در داخل کشور به وفور یافت می‌شود و در بین ما مهاجرین نیز وجود دارد. نباید آن‌ها را با ادبیات مقاومت اشتباه گرفت.

اکنون باید دید مقاومتی که سپوژمی در داستان‌هایش مطرح کرده، چگونه مقاومتی است. فکر می‌کنم یک نوع مقاومت روشنفکرانه است در برابر حاکم متجاوز وقت و کسانی که به هر نوع، ناامنی در کشور ایجاد کرده‌اند. چه بسا کسانی که این را مقاومت نمی‌دانند.

سپوژمی خود یک زن افغانستانی است و در اکثر داستان‌هایش، ما با زنانی روبه‌رو هستیم. یا شخصیت اصلی داستان زن است و یا داستان پیرامون مسایل زنان نوشته شده و یا ـ البته در بیشتر موارد ـ راوی داستان زن است. ولی این زنان معمولاً زنانی تحصیل‌کرده و روشنفکر هستند که خود خانم سپوژمی را به ذهن می‌آورند که معلم بوده و به عنوان یک روشنفکر مطرح می‌شده است. در واقع ما کمتر با یک زن افغانستانی به تمام معنی کلمه روبه‌رو می‌شویم. پس نمی‌توان گفت سپوژمی با طرح مشکلات زنان روشنفکر، مشکلات یک زن افغانستانی را مطرح کرده است. زن افغانستانی زنی است که در جامعهٔ سنتی و روستایی افغانستان زندگی می‌کند، جامعه‌ای که اکثر زنان آن در سطح پایین نگه داشته شده‌اند. می‌توان گفت زنانِ داستان‌های سپوژمی، واقعاً افغانستانی نیستند. نمونه‌اش راوی داستان «آدم‌ها و خانه‌ها» و دیگر داستان‌هایش است. البته در این‌جا، مسألهٔ دیگری هم مطرح می‌شود و آن دید سپوژمی به مردان است. در کنار زن‌های داستان‌های سپوژمی، مردی وجود ندارد، در حالی که باید وجود داشته باشد ـ ولو مردی ظالم ـ به‌ویژه در جامعهٔ سنتی افغانستان. اگر هم وجود دارد، چَپَنی سیاه‌رنگ است نه یک مرد. زنان در داستان‌ها فرزند دارند، ولی مردی در کنارشان نیست. این خود زنان هستند که پول به دست می‌آورند و امرار معاش می‌کنند. این، جامعه‌های صنعتی غرب را به ذهن می‌آورد.

بگذارید صریح بگویم؛ ما در داستان‌های سپوژمی، با یک نوع مردگریزی و تنفر از مرد مواجه هستیم. حتی به صراحت تمام از مرد اظهار تنفر می‌کند و او را «آدم سنگی» که «خیلی بد ساخته شده‌است» می‌داند، یا فقط هیولایی با آستین‌های بسیار بسیار دراز، آن توصیفی که در «چپن سیاه‌رنگ» از مرد شده است.

متأسفانه این تفکر، در موارد بسیاری اصلاً با درونمایه و حوادث و طرح داستان‌ها ارتباطی ندارد، بلکه وصلهٔ ناچسب و نابجایی است به تنهٔ آن‌ها. نمونه‌اش را از داستان «معلم مشق ما» نقل می‌کنم. در پایان این داستان، راوی که زنی است کارمند، از برخوردش با مرد همسایه می‌گوید و از او توصیفی «گوشت‌آلود و عرق‌کرده با سری تاس و...» ارائه می‌کند که گوشت خریده است. راوی با دیدن گوشت، حالت تهوع پیدا می‌کند و می‌گریزد. با توجه به توصیف‌هایی که از مرد همسایه ارائه شده، در واقع راوی از مرد می‌گریزد نه از گوشت؛ و اگر این قسمت را از تنهٔ اصلی داستان جدا کنیم، هیچ لطمه‌ای به آن وارد نمی‌شود که هیچ، بلکه به انسجام آن هم کمک می‌شود. از این موارد در داستان‌های ایشان زیاد است.

□ ولی‌پرخاش احمدی

هویّت خودی و دریافت دیگری

نگرشی بر «در کشوری دیگر» اثر سپوژمی زریاب

مفهوم فرهنگ از دشوارترین و پرماجراترین مفاهیمی است که از دیرباز، دست‌اندرکاران گسترهٔ علوم انسانی را به خود مشغول داشته است. در این راستا، ادبیات، نقد و نظریهٔ ادبی با نقش سازندهٔ خویش، به پاره‌ای از ژرف‌ترین و پیچیده‌ترین دقایق در تحلیل و توضیح فرهنگ تماس گرفته و نوآوری‌های ارزنده و برازنده‌ای نیز در زمینه داشته است. ظهور آنچه «فرهنگ شناسی» یا «پژوهش فرهنگی» خوانده می‌شود و در دو دههٔ اخیر بیشتر در ساحهٔ زبان انگلیسی ـ و همچنان در زبان‌های دیگر ـ به یکی از مطرح‌ترین فرایندهای تیوریک در زمینهٔ فرهنگ مبدل شده است، دال بر ادعای بالا خواهد بود.

دریافتن همخوانی و همسایگی مردم‌شناسی با ادبیات، به توانمندی و باروری هر دو انجامیده است. امروزه، مردم‌شناسانی چون کلیفرد گیرتز و ویکتور ترنر پدیده‌های فرهنگی را در دورن یک نظام (سیستم) نشانه‌شناختی زمانی ـ فرهنگی عام‌تر مطالعه می‌کنند و برای دریافتن معانی پیچیده و دقیق رمزهای کرداری فرهنگی، به شگردهای ظاهراً محض ادبی چون ساختار روایت، اشکال روایی متنی، استعاره، کنایه و ایهام، توجهی جدّی دارند.

«ماتریالیزم فرهنگی» پرداختهٔ ریموند ویلیامز، گروه پژوهش‌های فرهنگی وابسته به دانشگاه برمینگام و مکتب تاریخ‌باوریِ نوین نیز باب امکانات تازه‌تر و پردامنه‌تری را در زمینه گشوده‌اند.[۱]

همزمان با تحولات تیوریک در گسترهٔ فرهنگ‌پژوهی، لحظهٔ زرینی برای پرداختن به پدیدهٔ فرهنگ و تعریف و توضیح آن به عنوان پدیده‌ای همیشه متحوّل، پدیدار شد و آزمون تازه‌ای برای پژوهندگان ادبیات و نظریهٔ ادبی به‌دست داد. یکی از بنیادی‌ترین بازنگری‌هایی که با تحوّلات بالا رخ داده است، زیر سؤال بردن غرب مرکزیّت و روش‌های پذیرفته شده در پرداختن به مفاهیم فرهنگی می‌باشد. ناگفته پیداست که تجربهٔ تاریخی استعمار اروپایی ـ امریکایی، به حاشیه‌نشین ساختن و کناره راندن و کنار گذاشتن بخش عظیمی از پرداخته‌های فرازنده و پویای جهان «غیر غربی» کمک ورزیده است. در ساختمان بینش حاکم در غرب، مردمان غیرغربی، از روزگار درازی بدین سو، یا اصلاً به انکار هویّت‌شان پرداخته شده و یا بدان‌ها هویّت منفی و فروتری داده شده‌است. از دیگر سو، جامعه‌هایی که تجربهٔ درگیری مستقیم و درازمدت با استعمار غربی نداشته‌اند، امروزه چنان درگیر جدال بی‌امان بین فرایند مدرنیته و سنّت و تراث شده‌اند که در مجموع با مسایلی همانند گروه اول برخورده‌اند. شاید بی‌جهت نباشد اگر فراکرد ادبی ـ فرهنگی مردمان جامعه‌های غیر غربی را در گسترهٔ پهناور آنچه در این اواخر ادبیات پسااستعماری خوانده می‌شود، به مطالعه بگیریم، هر چند باید از خطر تقلیل‌گرایی نهفته در یک چنین تعریف یا توجیهی با خبر باشیم.

باری، در مورد که نویسندهٔ غیر غربی (یا «جهان سومی» در تعریف مخدوش‌کنندهٔ آن) چه آن که استعمار را تجربه کرده، یا نکرده است؛ چه آن که به زبان بومی خود و یا به زبان استعمارکهن می‌نویسد و چه آن‌ی در سرزمین خود می‌نویسد یا به مناسبت‌هایی در قلب «کشور مادر» ساکن گردیده و امروزه هستی فکری خود و هویّت جمعی مردمان سرزمینش را در رابطه با فرایند مدرنیتهٔ برخاسته از غرب برانداز می‌کند. بی‌گمان باید به مسأله ژرف زیر پرداخت و آن را شکافید: ادبیات پسااستعماری، برای تعریف هستی‌شناسانه و آفرینش هویّت خود، ناگزیر است تا به برخورد فرهنگ خودی با فرهنگ استعماری (یا فرهنگ استعماری کهن) توجه نماید. یک چنین هویّت‌آفرینی خودی در برابر هویّت دیگری، امّا، دشوارتر از آن است که در نگاه اول نموده می‌شود. برخورد خودی ـ دیگری، نفس ـ غیر و شرقی ـ غربی به عنوان یک گفتمان یا مقال، از چشمهٔ تضاد و تقابل سرشتی و ساختاری بین دو نوع جهان‌نگری ذاتی آب می‌خورد. این‌جاست که تمایل به خودمرکزیّت در برخورد با غرب‌مرکزیت در ایمان نویسندگان پسااستعماری به شدّت نضج می‌گیرد، به سرعت بار می‌دهد و نیرو می‌پذیرد. این نوع تمایل چندگونگی و چندگانگی درونی بازتاب‌های فرهنگی را، هر دو جانب ـ چه شرق و چه غرب ـ نادیده می‌انگارد و از فرازِ آن می‌گذرد. به سخن دیگر، مقال حاکم غرب، مرکزیّت را زیر سؤال می‌برد و مقال یگانه و سازمان‌دادهٔ دیگری را جانشین آن می‌سازد. به گفته ادوارد سعید، «جغرافیای پنداری» تازه‌ای را به جای «جغرافیای پنداری» کهن‌تر می‌نشاند و آن را چنان بسط می‌دهد که به حقانیت پرداختهٔ مصنوع خود صادقانه باور می‌ورزد.

در این راستا، سؤال‌هایی که ناگزیر باید مطرح گردد، چنین خواهد بود: آیا می‌توان مناسبت‌ها و کارکردهای فرهنگی را در درون قالب‌هایِ از پیش‌پرداخته‌ایِ قرار داد و پدیده‌ها را با سرعت ذاتی و فی‌نفسه مشخص ساخت؟ اگر پاسخ این سؤال مثبت باشد، پس چگونه می‌توان گفتار همه‌جاگیر و کنکاش پُردامنه را بین دو فرهنگ برقرار کرد، آن را قوام بخشید و بارور ساخت؟ اگر به چنین آرمانی نتوان دست یافت، آیا خطرِ از هم گسیختن رابطه‌ها و درهم ریختن ضابطه‌هایی نمی‌رود که می‌تواند زمینه‌پردازِ داد و گرفت فرهنگی و در نتیجه پویایی و زایشگری فرهنگ باشد؟ آیا ادبیات پسااستعماری، با وصف تنوّع و چندینگی که پیشتر از آن سخن رفت، باید برای تثبیت هویّت «خودی» و حفظ پاسداری آن، «دیگری» (ادبیات غربی، و غرب، در مجموع) را نفی کند؟ درست همان‌سان که «دیگری» با حاشیه‌نشین ساختن و کنار گذاشتن ادبیات سرزمین‌های غیر غربی تاکنون کرده است؟

پرداختن به چنین سؤالاتی، مستلزم دقت و حوصله و مجال بیشتر است. نگرشی بر «در کشوری دیگر»، رُمان کوتاهی از سپوژمی زریاب، امّا می‌تواند کوشش آغازینی باشد در کاوش پاره‌ای از مسایل که در پیش درآمدِ بالا بدان اشاره رفت.

«در کشوری دیگر» داستان تجربهٔ زن جوان شرقی است در دیار

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

غرب. راوی برای پژوهش و کار درسی، از افغانستان به فرانسه رفته است و کتاب، در دو بخش، بازتاب رخدادهایی است که در مدّت اقامت راوی در غرب برایش اتفاق افتاده‌است. داستان در مجموع، سه شخصیت اصلی دارد: راوی، خانم سیمون فانژلیک (همسایهٔ روای) و پاسکال (پسر نوجوان سیمون فانژلیک). تفاوت در جهان‌نگری و بینش فرهنگی راوی با دو تن دیگر و مردمان پیرامونش، زمینهٔ روایی بخش نخست رُمان را می‌سازد. آنچه از آغاز روشن می‌شود، این است که «در کشوری دیگر» نه فقط سفر علمی راوی به غرب و خوانش درگیر شدن و پاسخ جستن به مشکلات ناشی از محیط بیگانه، بل سفر درونی نیز هست؛ سفری برای درک و دریافت «دیگری» به منظور تعریف بنیادی‌تر هویّت «خودی».

نخستین پاراگراف داستان، نمودار حضور «حلقه»هایی است که راوی از آن واقف است و در سراسر داستان، کم‌وبیش در پی عبور کردن از خارج به درون آن‌هاست:

«بزانسون شهر کوچکی است در شرق فرانسه. شهری است در مرز سویس و فرانسه. مردم این شهر عادات خاص خودشان را دارند و درِ خانه‌شان را به آسانی به روی کس باز نمی‌کنند. در بینِ خود حلقه‌های کوچکی ساخته‌اند، که این حلقه‌ها هم بسیار محکم‌اند و هیچ تازه‌واردی نمی‌تواند به سادگی در این حلقه‌ها داخل شود» (ص ۱)

راوی از آغاز می‌پذیرد که «تمام زندگی این مردم در چهار دیوار خانه‌های‌شان خلاصه می‌شود» (ص ۱)، ولی می‌افزاید «که دلم می‌خواست تا آنان (مردم شهر بزانسون) را در درون خانه‌هایشان، در پشت دیوارهای‌شان ببینم.» (صص ۲-۳). «در کشوری دیگر»، در حقیقت تلاش روای است برای واقعیت‌بخشیدن بدین خواسته؛ و امّا، حتی اگر شکستن و فرو ریختن حلقه‌ها ناممکن یا بی‌نهایت دشوار نماید، گشادن روزنه‌هایی فراسوی جدارهای محکمی که «دیگری» دور خود کشیده است، امکان پذیر خواهد بود؟ آیا راوی ـ که خود بارگران فرهنگ «خود» را، در فرانسه (و به خصوص در فرانسه و در غربت) بر دوش می‌کشد ـ توانایی لازم را برای دریافتن سیمون فانژلیک و یا پاسکال دارد؟

رابطهٔ راوی با خانم فانژلیک، تقریباً تمامی بخش نخست رمان را در بر می‌گیرد. سیمون فانژلیک زنی «با چشمان شیشه‌مانند و بی‌حالت» در ساختمانی که راوی در آن به سر می‌برد، زندگی می‌کند و همیشه «با سر و روی مرتب و آرامش معمول» با سگش «ریستو» از پله‌ها پایین و بالا می‌رود. وی زنی است الکلی و راوی، در نخستین برخورد با وی پی می‌برد که «ریستو» یگانه موجودی است که زن به او عشق می‌ورزد. دلبستگی سیمون فانژلیک به سگش، بیشتر محصول ترس است تا علاقه. زن از تنهایی، بیماری و زمین‌گیر شدن می‌ترسد و «ریستو» را به همین منظور، چون ندیمی نگه داشته است.

وقتی «ریستو» برای چندمین بار پا به فرار می‌گذارد، برای نخستین بار خانم فانژلیک راوی را به درون منزلش راه می‌دهد تا باشد با وی درد دل کند. وی اعتراف می‌کند که راوی را بدان جهت برای «درد دل کردن» برگزیده است که وی مانند «دیگران»، فرانسویانی که در گذشته به دردِدل سیمون فانژلیک گوش می‌دادند و روز بعد، همه چیز را با تحقیر به رخش می‌کشیدند، نیست؛ هرچند در واقعیت این راوی است که «بیگانه» است و «خارجی». همین امر، زن فرانسوی را به دانشجوی افغانی می‌کشاند:

«امروز خیلی درد دل کردم. شاید شما هم مرا تحقیر کنید. می‌دانید، شما یک خارجی هستید و بعد از چندی به کشور خودتان می‌روید. من فراموش‌تان می‌شوم، یا اگر مرا هم به خاطر آورید، اگر با تحقیر هم باشد، برای من بی‌تفاوت است، زیرا از من بسیار دور خواهید بود...» (ص ۱۲)

هویّت سیمون فانژلیک با اسمش گره خورده است، اسمی که بدون آن، زن فرانسوی خود را تنها و تجریدشده می‌یابد. بی‌جهت نیست که سیمون فانژلیک، برای تثبیت هویّت خویش، سخت می‌کوشد که راوی را متقاعد سازد تا نامش را تکرار کند. وی با شنیدن نام خود احساس آرامش می‌کند:

«می‌دانید، دیری است نامم را از زبان کسی نشنیده‌ام. گاهی خیال می‌کنم اصلاً نام ندارم، یا نامم فراموش همه شده، و آن وقت وحشتم می‌گیرد. شما می‌توانید نامم را یک بار تکرار کنید؟ بگویید سیمون فانژلیک.

می‌گفتم: سیمون فانژلیک.

ـ خواهش می‌کنم، یک بار دیگر هم. خواهش می‌کنم.

بعد سرش را نزدیک گوشم آورد و گفت:

ـ بگویید.

باز گفتم: سیمون فانژلیک.

ـ متشکرم. بسیار متشکرم. شما این را می‌دانید که چه خوب است آدم نامش را از دهان کسی بشنود. نام نداشتن وحشتناک است. اصلاً احساس این که آدم نام ندارد، وحشتناک است...» (ص ۲۴)

این‌گونه تثبیت هویّت برای سیمون فانژلیک به عنوان یک فرد، در رابطه و در قیاس با «خارجی‌ها» مطرح است. او هر چند می‌خواهد نام خود را مکرر از راوی بشنود، هیچ‌گاه در پی درک راوی با دریافتن نام وی نیست. آنچه راوی را می‌آزارد، همین تکرار یکنواخت نام‌ها به وسیلهٔ زن فرانسوی است: «ریستو... پاسکال... خودم: من...من... سیمون فانژلیک... سیمون فانژلیک... سیمون فانژلیک...» (ص ۷۳)

این همه «من و من» خانم فرانسوی، راوی را بدان وا می‌داشت تا: «یک بار دلم می‌خواست کسی نام مرا صدا کند. به نظرم آمد که من نام ندارم...» (ص ۷۳). این بی‌نام بودن، بی‌نام ماندن و بی‌نام زیستن در غربت، دلهرهٔ غریبی در راوی پدید می‌آورد و مجبورش می‌کند تا از میزبان فرانسوی‌اش (که چنان شیفتهٔ نام خودش، سیمون فانژلیک، است) بپرسد: «نام من چیست؟» و پاسخی یک چین بشنود: «من نام شما را نمی‌دانم. اصلاً از شما نپرسیده‌ام... برای من مهم نیست.» (صص ۷۳-۷۴)

هرچند خانم فرانسوی معترف است که نام خود را به ندرت از فرانسویان «خودی» می‌شنود و به همین منظور، با اصرار، از «دیگری» خواهش می‌کند تا اسمش را تکرار نماید، هیچ‌گاه بدین فکر نمی‌افتد که این «دیگر» نیز شاید آرزومند شنیدن اسم خود از خانم فرانسوی باشد. برای سیمون فانژلیک، هویّت راوی، مانند نام و هویّت همه خارجی‌ها، اصلاً مطرح نیست. جالب این است که وقتی راوی اتاق زن را ترک می‌کند، «زن بازویم را کشید. در چشمانم نگریست. در چشمانش التماس بود... سرش را نزدیک گوشم آورد و گفت: شما می‌روید. بعد از سال‌ها با کسی چند ساعت گپ زدم. امّا پیش از آن که بروید، یک بار نام مرا تکرار کنید. خواهش می‌کنم... یک‌بار بازویم را کشید و با التماس گفت: خواهش می‌کنم. ببینید، یک بار. ساکت‌ماندن را فراموش کردم و گفتم: سیمون فانژلیک... سیمون فانژلیک... بی‌اختیار نامش را صدا می‌زدم و آوازم بلند و بلندتر می‌شد...» (صص ۷۷-۷۸). وقتی راوی از

زینه‌ها پایین می‌رود و جلو در اتاق خود می‌ایستد، «عدد ۵۳ چشمم را پر کرد. به نظرم آمد که عدد ۵۳ در را پوشانده است. به نظرم آمد که نام من ۵۳ است.» این که هویّت یک زن دانشجوی افغانی «در کشوری دیگر» در فرانسه، ناشیانه به یک عدد محض تقلیل می‌یابد، سخت ناراحت کننده است.

از آن پس، هر موقع که راوی و سیمون فانژلیک در دهلیز به هم می‌خورند، عملاً از نگریستن به چشمان همدیگر می‌پرهیزند. این‌جا اوج رویارویی دو شخصیت است: یکی شخصیّتی که ارزش به «دیگری» نمی‌دهد، ولی تمنّای تثبیت بدون تردید هویّت «خود» را دارد؛ و دومی، شخصیتی که هویّت «دیگری» را می‌پذیرد، امّا از این که هویّت «خودش» برای آن «دیگری» مطرح نیست، بر آن می‌شود که درهای گفت‌وگو را ببندد و در نتیجه، هر دو سو، در تجرید از همدیگر به سر می‌برند.

با ورود قطعی پاسکال (پسر نوجوان خانم سیمون فانژلیک) در بخش دوم رمان، ساختار روایت، بُعدی گسترده‌تر می‌پذیرد. هر چند داستان ویژگی روایی‌تری می‌یابد، ولی آفرینش هویّت متقابل، تا هنوز ساخت زیرین روایت را اختیار می‌کند. هویّت فردی و هویّت کلی شرقی راوی در پایان بخش اول و سراسر بخش دوم رمان، تعریف و توجیه می‌شود. با نگاهی روان‌شناختی‌تر و مشخص‌تر، راوی بدین نتیجه می‌رسد که وی، پیش از آن که نتیجه و محصول شناسنامه‌ای، یا تبعهٔ حکومتی‌بودن و یا در جای خاصی متولدشدن و بزرگ‌شدن و یا هرگونه احصائیه و آمار باشد، محصول درکی است به هم پیوسته و متوالی که فقط خودش است: من، منم چون از هر چیز دیگر متفاوت و متمایزم. برخورد راوی با پاسکال، این نوع درک عقلانی فردی را ژرف‌تر و برنده‌تر می‌سازد. تأثیر این امر را، اما، در بُعد وسیع‌تر، در چهارچوب رابطهٔ راوی به عنوان یک فرد و همچنان نمایندهٔ فرهنگ شرقی ـ هرچند فرهنگی متغیّر، متحوّل، اثر پذیرنده و تأثیرگذار ـ می‌توان نگریست.

بخش دوم داستان، با آمدن غیر مترقبهٔ پاسکال به اتاق راوی آغاز می‌شود: «من... من می‌توانم لحظه‌ای در منزل شما بمانم؟ ... بیرون باران می‌بارد» (ص ۸۱). باران که «همه روز شهر تاریک و دلتنگ را با یک نوع کینه شلاق زده بود»، راوی را بدان می‌دارد که به «نور آفتاب» و «بوی خاک داغ کوچه و پس‌کوچه‌ها»ی کشور خود بیندیشد و به «کوه‌های سر به فلک ساییده» آن فکر کند که با «صلابت دورادور شهر چهارزانو زده‌بودند و تماشای‌شان یک نوع آرامش را در رگ‌های آدم می‌دواند» (صص ۸۱ـ۸۲). تداعی خاطره‌های کهن و خاطره‌های گذشته، رنگ زندهٔ دیگری به رمان می‌بخشد و به رابطهٔ خودی ـ دیگری، برخلاف آنچه در بخش اول رمان آمده‌است، محک و معیار ارزشی می‌زند. مثلاً این که پاسکال چندین بار زنگِ درِ منزل مادرش را به صدا درآورده، و او عمداً (به پندار راوی) در را برایش نگشوده‌است، راوی را بی‌محابا به گذشته‌ها می‌برد و به یاد مادر خودش در کابل می‌اندازد که «گاهی دیر و پس می‌کردم، چادرش را دور گردنش می‌پیچید و در آستانهٔ در می‌استاد. هرچند لحظه یک بار سرش را از لای در بیرون می‌کرد، با هراس کوچه را می‌دید و مرا می‌پالید» (ص ۸۲). یا مثلاً وقتی پاسکال از پدرش حرف می‌زند، پدری که سال‌هاست از مادر پاسکال جدا شده ولی در آغاز هر ماه موظّف است مخارج پسرش را ـ پسری که دیری است ندیده ـ بپردازد، راوی را به یاد پدر خودش می‌اندازد. اهمیت این گونه تداعی‌های ذهنی، باری، در این نهفته است که خاطرات کودکی راوی موقعی زنده می‌شوند که وی در غرب و در غربت در میان بیگانگان به سر می‌برد. نگاهی به گذشتهٔ خودی وقتی فرصت شمالی می‌یابد که خودی در حضور دیگری قرار دارد و در رابطه با آن، گذشتهٔ خود را به داوری می‌نشیند. حضور در غربت، راوی را حساس‌تر از گذشته ساخته است. جایی اعتراف می‌کند که:

«وقتی در کشور خود بودم، به اشیاء طور دیگری نگاه می‌کردم نگاهم در اشیاء نمی‌خایید، رخنه نمی‌کرد و هر شیء را که می‌دیدم، پس منظوری برایم نداشت...» (ص ۱۰۵)

این نگاه تازه و بدیع، بی‌گمان نتیجه و ثمرهٔ حضور خود در پیرامون دیگر، در غربت، است و اگر راوی در افغانستان می‌ماند، کمتر می‌توانست امکان پذیر باشد.

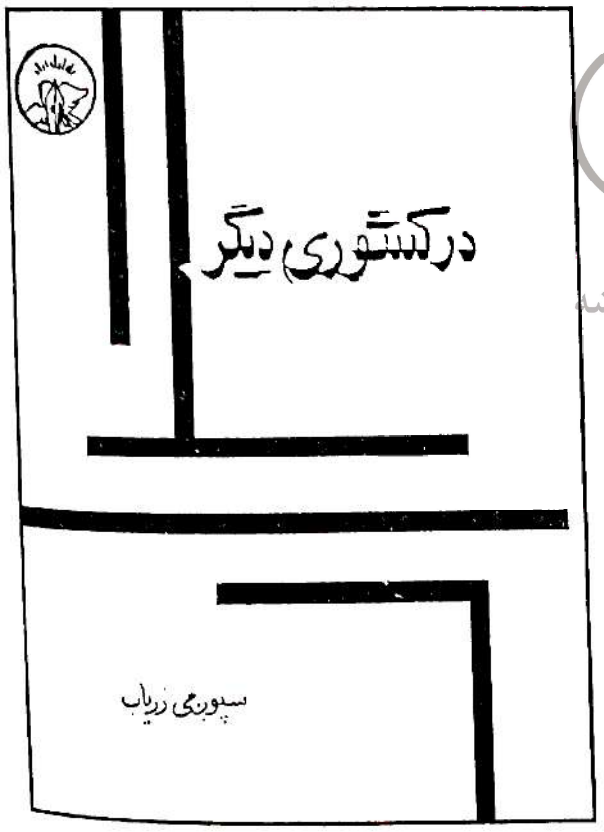
رهیافتِ این نکته چیزی جز این نیست که سرنوشت خودی با سرنوشت دیگری چنان گره خورده است که به مشکل توان یکی را فارغ از دیگری نگاه کرد.

اگر سیمون فانژلیک چنان در «خود» فرو رفته و اسیر «خود» شده است که حضور «دیگری» برایش نامفهوم می‌نماید، پاسکال اما دچار بحران هویّت است. وی نه از خویشتن آگاه است و نه دیگری را چنان که شاید، می‌شناسد؛ هر چند می‌کوشد ـ گاهی حتّی ناشیانه ـ از دیگری تقلید ورزد.

واکنش سیمون فانژلیک از دیدن اتاق راوی جالب است. وقتی خانم فرانسوی دورادور اتاق راوی را می‌پاید، می‌گوید: «اتاق‌تان به نظرم عجیب می‌نماید» و بلافاصله می‌افزاید:

ـ من شنیده‌ام که شما هندی‌ها قبیله‌وار زندگی می‌کنید.

ـ خانم من هندی نیستم.



بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

مثل آن که کشفی کرده باشد که (گویا) من دروغ می‌گویم، گفت:
ـ پس شما از هندوستان نیامده‌اید؟
گفتم: نه من از افغانستان آمده‌ام.
ـ از کجا؟
ـ از افغانستان.
کلمهٔ افغانستان را به صورت غلطی ادا کرد و با بی‌حوصلگی گفت:
ـ هندوستان یا افغانستان، همه‌اش یکی است.» (صص ۱۴۶ـ۱۴۷)

واکنش پاسکال، امّا از گونهٔ دیگری است. وی هر چند دلیل دلبستگی راوی را به میهنش (افغانستان) درک نمی‌کند ـ و راوی نیز، در حقیقت، قادر به پاسخ‌دادن به سؤال‌هایی انتزاعی چون «چرا کشورت را دوست داری؟» نیست ـ ولی با صداقتی کودکانه می‌خواهد راوی را در هیأت یک «دیگر»، یک «بیگانه» بپذیرد و تا حدود امکان در هستی دیگری مستحیل شود، بدون آن که به خود بیندیشد، خودی که برای پاسکال از هرگونه مفهوم و محتوایی خالی است. پاسکال در پی دریافتن آگاهانه و احترام به هستی و وجودی «دیگری» نیست؛ شرق (و افغانستان) برایش وسیله‌ای است برای فرونشاندن عطش آنچه که خود ندارد و می‌ترسد که هیچ وقت هم به دست آورده نتواند. چنین است که پاسکال، مثلاً، کتاب سوارکاران ـ که قبلاً با فیلمش آشنا بوده‌است ـ را می‌خواند و مانند شاگردان مکتب، نام شهرهای افغانستان را از بر می‌کند و ناخودآگاه، در حضور راوی، همه را بلندبلند تکرار می‌ورزد. او از کشمش سبز لذّت می‌برد و بر خلاف مادرش روی تُشک نشستن و چهارزانو زدن را با اشتیاق تمرین می‌کند. (صص ۱۲۸ـ۱۲۹)

پاسکال بی‌درنگ به دیگری می‌چسپد و بدون درک خود، دیگری را می‌جوید. برای همین است که دید و دانشش از دیگری میان تهی، ناقص و نارساست. وی صرفاً در سطح باقی می‌ماند. علاقه‌اش به افغانستان، علاقه‌ای است کودکانه، سخت رمانتیک و دور از واقعیّت. علاقه‌ای است به سرزمینی اهورایی شرقی، «مرکز عجایب»، «شهر جادوها» و «داستان‌های هزار و یک شب»، پناهگاهی برای رهایی از بدبختی و خود بیگانگی بی‌حدّ و حصری که غرب با مدرنیتهٔ حاکم در خود ـ که برنهاده‌ای از ساختارهای اجتماعی انسان‌زدا و عقلانیّت ماشین‌گرای آن است ـ تجربه می‌کند.

باری، اگر بخش نخستین رمان، داستان تلاش راوی برای دریافت «دیگری» است و در این راستا وی با آشنا شدن با دیگری، وجوه امتیاز خود را درمی‌یابد و افتراق از دیگری را برنده‌تر از همیشه احساس می‌کند، بخش دوم نشانگر سعی راوی است برای پذیرفتن دیگری و قبولاندن هویّت خودی به دیگری. راوی به نیکویی می‌داند که مسیری پر از فراز و فرود در جلوش پهن است. با پایان رسیدن دورهٔ پژوهش راوی در فرانسه و بازگشت به کابل، بُعد سومی نیز پدیدار می‌گردد.

راوی، در کابل، کارمند سفارت فرانسه می‌شود و بدین ترتیب نشان می‌دهد که «خود» و «دیگری» چنان به هم گره خورده‌اند و چنان از هم جدایی ناپذیرند که دانشجو و پژوهشگر افغانی که در فرانسه، «دیگری» قلمداد می‌شد و «خود» را در این تناقض و تباین معرفی می‌کرد، در دیار خود، با «دیگرِ» پیشین هماهنگ می‌گردد. هماوردی فرهنگ‌ها، بدون شک، منظور نظر نویسنده بوده‌است. این نکته می‌تواند تثبیت این ادّعا نیز باشد که برای سپوزمی زریاب، انسان، خواهی نخواهی، جدارهایی را که بین خویشتن و دیگری دیواره می‌کشد، از میان برمی‌دارد و در نتیجه، نهایتاً در همه جا و همه حال، بیگانه نمی‌ماند. راوی که در فرانسه هویّت افغانی خود را مصمّمانه باز می‌پرداخت، در افغانستان با فرانسویان همکار می‌گردد. این حرکت راوی درست برخلاف آنچه است که مثلاً مصطفی سعید، شخصیت اصلی رمان «موسم‌الهجرة الی‌الشمال» اثر نویسنده معاصر سودانی طیّب صالح، انجام می‌دهد. موقعی که مصطفی با درجهٔ دکتورا و تجربهٔ چند سال تدریس در انگلستان، دوباره به سودان برمی‌گردد، در دهکده‌ای دور افتاده ساکن می‌شود و به نهان‌کردن هویّت خویش می‌پردازد.

در زمان مأموریت در سفارت فرانسه است که روزی راوی را از تصادف ترافیکی و مرگ دو جوان فرانسوی در کابل با خبر می‌کنند. راوی با دیدن گذرنامه‌ها و اسناد، پی می‌برد که یکی از مقتولین پاسکال بوده است:

«دستانم شروع به لرزیدن کرد. روی چوکی نشستم. دوباره برخاستم. حرکاتم از اراده خارج شده بودند. کتاب‌هایی راکه قُنسل روی تاقِ ارسی گذاشته بود، دیدم. کتاب‌ها در مورد افغانستان بودند. شناختمشان. از خودم بودند. همان کتاب‌هایی بودند که خودم برایش داده بودم. همهٔ خون (بدنم) به سوی چهره‌ام دوید....» (صص ۱۹۶ـ۱۹۷)

با مطرح کردن هماوردی فرهنگ‌ها و هماهنگی شخصیت‌ها در بخش پایانی رمان، آن گاه که راوی در مرگ پاسکال می‌گوید: «عزای دردانگیزی در دلم خانه کرده‌بود. انگار به یک‌بارگی مادری شده بودم که فرزند عزیزی را از دست داده باشد.» (ص۱۹۸) می‌توان گفت که نویسنده آگاهانه از فروغلتیدن در چالهٔ قطب‌انگاری دوگانهٔ اندیشگی پرهیز می‌کند. هرچند سپوزمی زریاب مرتب گفتمان غربی راکه بر گسترهٔ ساخته‌ها و برایندهای فرهنگی دربارهٔ «دیگری» یا «بیگانه» یا «خارجی» حاکم است، به دایرهٔ انتقاد می‌کشاند و مثلاً دیدگاه منفی و کلی‌باف سیمون فانژلیک را دربارهٔ شرق از سویی، و دیدگاه مشتاقانه، میان‌تهی و تقلیل‌گرای پاسکال را از سوی دیگر، تردید می‌کند، امّا صرف به بازگویی این گفتمان بسنده نمی‌کند، بَل گامی فراتر گذاشته و تحلیلی بر نهادی از «خود» و «دیگر» به دست می‌دهد. با خانم فانژلیک و رنجی که می‌برد، همنوایی نشان می‌دهد؛ درد بی‌ریشگی و بی‌هویّتی و ناخویشتنی پاسکال را درمی‌یابد و هم با نگاهی ژرف و انتقادی در «خود»، از درون به نقد خودی و ساخته‌های فرهنگی خودی نیز می‌پردازد.*

* نقد و آرمان، شمارهٔ ۲، پاییز ۱۳۷۴

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ آخرین اثر کلیفرد گیتز که در آن همسانی‌ها و همسایگی ادبیات و مردم‌شناسی با دقت بازنموده شده است، این است:

clifford Geertz, Works and Lives: the anthropologist as author (Stanford, Calif. Stanford Univ. Press, 1988)

همچنان، نگاه کنید به اثر راهگشای ویکتور ترنر:

Victor Turner, Dramas, Fields, and Mrtaphors: symbolic action in human society (Ithaca, NY: cornell Univ. prass, 1974)

«ماتریالیزم فرهنگی» ریموند ویلیامز در این کتاب بیشتر پرورده شده است:

Raymond williams, probles in Materialism and Culture: selected essays

□ سرور آذرخش

درنگی بر آفریده‌های داستانی حسین فخری

سوگمندانه باید به خاطر آوریم که ادبیات داستانی در کشور ما، به شیوه‌ای منظم و مرتب مورد مطالعه و پژوهش و ارزیابی قرار نگرفته‌است. با آنکه این نوع ادبی در عرصهٔ جهانی بخش قابل‌اعتنایی از گنجینهٔ فرهنگی ملت‌های گوناگون را می‌سازد، از گذشته‌های دور به این سو، در میان ما برای این نوع ادبی ـ داستان‌نویسی به شکل متداول امروزی آن ـ جایگاه شایسته‌ای باز نشده‌است و آثار ماندگار و چشمگیری به ظهور نرسیده‌اند.

اگر از نوشته‌های گرانسنگ برخی از داستان‌نویسان انگشت‌شمار سه، چهار دههٔ اخیر بگذریم، گذشتهٔ ادبیات داستانی ما مشحون است از رمان‌واره‌ها، داستان‌واره‌ها و قصه‌هایی که بیشتر کیفیت افسانه‌ای داشته و هدف آن‌ها جز سرگرمی، تفریح، تفنّن و قهرمان‌سازی چیز دیگری نبوده‌است.

این داستان‌واره‌ها از غنامندی فکر و اندیشه و دیدگاه‌های فلسفی و اجتماعی تهی بوده‌اند و با این مقولات، در بیگانگی به سر می‌بردند.

در چند دههٔ اخیر، آثار داستانی ترجمه‌شدهٔ نویسندگان اروپایی، امریکایی و روسی و داستان‌های نویسندگان ایرانی چون هدایت، بزرگ علوی، چوبک، آل‌احمد و... برای عده‌ای از داستان‌نویسان مستعد و باذوق ما محک و معیاری برای نگارش داستان ـ به‌ویژه داستان کوتاه ـ قرار گرفتند.

از سال‌های آغازین دههٔ چهل، شکوفایی فرهنگی از اثر تغییرات اجتماعی و سیاسی، چشمگیر و قابل‌ملاحظه بوده است. در این سال‌هاست که عده‌ای داستان‌نویس به معنی معاصر کلمه در عرصهٔ ادبیات کشور قد می‌افرازند. امّا با تأسف، در توالی تاریخ، چند باری که ما خواسته‌ایم از نظر ادبی خود را به وسط معرکهٔ پرتاب کنیم، حادثه‌ای، واقعه‌ای، توطئه‌ای، چیزی سبب شده‌است که از صحنه کنار رویم و تا آخرین مرزهای انزوا و آوارگی رانده شویم. آغاز دههٔ پنجاه و کودتای سپید؛ وسط دههٔ پنجاه و فرارسیدن کودتای سرخ؛ آغاز دههٔ هفتاد و انفجار سیاه؛ وسط دههٔ هفتاد و تهاجم سیاه و استمرار این آشفتگی و انارشی تا سال‌های پسین و تا اکنون، سبب شده‌اند که ما در عرصهٔ ادبی و فرهنگی دچار انحطاط، درجازدگی، فتور و بی‌انضباطی گردیم.

و اینک که رسمت فاجعه با ابعاد گسترده‌تری تار و پود فرهنگ و ادبیات ما را درمی‌نوردد، ما مانده‌ایم و آشفتگی، ما مانده‌ایم و سرگردانی، درماندگی و وحشت‌زدگی.

فرهنگیان ما پراکنده؛ نویسندگان ما آواره؛ شاعران و هنرمندان ما از جابلسا تا جابلقا به صورت جزایری از هم مجزّا در انزوای هجرت و آوارگی با کوله‌بار فقر بر دوش، تیره‌بختی بی‌فرجام خویش را به مویه نشسته‌اند. معهذا در این بازار آشفته و این بی‌سرنوشتی تحمیلی؛ در این پیچیده‌ترین مرحلهٔ تاریخی کشور، عده‌ای از فرهنگیان ما با تلاشی گسترده نمی‌گذارند که سرچشمه‌های ادب و فرهنگ ما بخشکد.

امّا دریغ و درد که این شاعران، فرهنگیان، نویسندگان و هنرمندان ما از ارتباط، اتحاد، انسجام، هماهنگی و پیوند متقابل و منظم برخوردار نیستند و این عدم همکاری و هماهنگی، نتایجی بس ناگوار و ویرانگر به همراه می‌آورد: اولاً زمینه‌های تفاهم در میان فرهنگیان ما در قلمرو جغرافیایی واحد میسر شده نمی‌تواند؛ ثانیاً از دستیابی به آثار و فعالیت‌های ادبی و فرهنگی همدیگر برخوردار نمی‌شویم؛ ثالثاً و رابعاً و خامساً...

این همه تشتّت و نابسامانی، سبب رواج امراض دیگری نیز در میان فرهنگیان ما می‌شود. هر نویسنده و شاعر، خود را نابغه‌ای می‌داند و اثرش را شهکاری. در نتیجه ریشه‌های نقد ادبی می‌خشکد؛ یا کسی به نقد ادبی ارجی نمی‌گذارد؛ یا بازار نقدهای آمیخته با سوء نیت گرم می‌گردد و یا نوعی توطئهٔ سکوت در مورد آثار ادبی و آفرینندگانشان به مرحلهٔ اجرا گذاشته می‌شود. به گمانم که هم‌اکنون این امراض آهسته آهسته گریبان ما را دو دسته می‌چسپد.

قصد من از نوشتن این سطور، این است که برای حاکم اکنون در این عرصه درهم شکسته شود. می‌خواهم فضایی ایجاد شود تا آثار ادبی و هنری شاعران و نویسندگان ما مورد نقد و پژوهش و بررسی دقیق قرار گیرند. حب و بغض کنار گذاشته شود و اثر هنرمند، آنچنانی که هست، معرفی و شناسایی گردد. من می‌گویم این نخستین گام است؛ امّا گامی است در کنار گام‌های نخستین و چشم‌انتظار گام‌های محکم‌تری در این راه می‌باشیم.

□

یکی از این فرهنگیان که هوشمندانه در برابر خشکانیدن ریشه‌های فرهنگ ما به پا ایستاده، حسین فخری است که هم پژوهشگر ادبی است و هم منتقد و داستان‌نویس. داستان‌نویسی که از سالیان پیش بدین‌سو با تلاشی پایدار می‌نویسد و می‌نویسد و از نوشتن باز نمی‌ایستد.

هستند کسانی که پیوسته می‌نویسند و بسیار می‌نویسند، امّا آگاهانه نمی‌نویسند و در نتیجه از یک نوشته تا نوشته دیگر، و از یک اثر تا اثر دیگر، سیمای ادبی‌شان همان است که بود. نه تحولی، نه پیشرفتی، نه صعود و نه عروجی، هیچ‌گونه سیر تکاملی در کارهای هنری‌شان به ظهور نمی‌پیوندد.

امّا سخن در مورد فخری به طور دیگری مطرح می‌شود. او از یک مجموعه تا مجموعهٔ دیگر و از یک کتاب تا کتاب دیگر، مدارج تعالی را می‌پیماید و آگاهانه می‌پیماید. می‌داند که در گذشته آفریده‌های ادبی‌اش از چه فراز و فرودی بهره‌ور بوده‌اند. تکامل فخری تکاملی است از روی آگاهی و به همین دلیل می‌توان این مدارج تکاملی را به وضوح در آثار چاپ‌شدهٔ او به تماشا نشست. البته نباید چنین تصور شود که آثار فخری از هر گونه عیبی مبرا هستند. مجموعه‌های چاپ‌شدهٔ داستانی فخری خالی از عیب و هنر نیستند. بازگشایی گره‌های برخی از عیب‌ها و هنرها، هدف این مقالت است.

فخری تا هم‌اکنون پنج مجموعهٔ داستان کوتاه و یک رمان به چاپ رسانیده است. اولین کتاب او (ملاقات در چاه آهو) مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است که در سال ۱۳۶۴ خورشیدی در مطبعهٔ دولتی کابل به چاپ رسیده است و آخرین اثر داستانی‌اش در سال ۱۳۷۵ خورشیدی در شهر پشاور به طبع رسیده که باز هم شامل چند داستان کوتاه است. از دیگر آثار داستانی او «اشک گلثوم» مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است که سال طبع آن ۱۳۶۶ خورشیدی و محل طبع آن مطبعهٔ دولتی کابل می‌باشد. سومین اثر وی رمان «تلاش» است که در سال ۱۳۶۷ خورشیدی در کابل به چاپ رسیده‌است. پس از آن، فخری مجموعهٔ داستان‌های کوتاه دیگری را به نام «گرگ‌ها و دهکده» در سال ۱۳۶۸ خورشیدی باز هم در کابل منتشر می‌کند. یکسال بعد، «مصیبت کلنگان» را چاپ می‌کند که باز هم شامل داستان‌های کوتاه می‌شود و بالاخره آخرین مجموعهٔ داستان‌های کوتاهش را در سال ۱۳۷۵ خورشیدی با عنوان «در انتظار ابابیل» در پشاور به چاپ می‌رساند.

اگر خواسته باشیم سیر عروج و تعالی آثار داستانی فخری را در زمینه‌های نثر داستانی، ویژگی‌های تکنیک، شگردهای داستانی و سایر مسایل، مورد پژوهش جزء به جزء قرار دهیم، فرصت دیگری لازم است؛ لهذا در این مختصر به صورت فشرده از اوج و حضیض و فراز و فرود داستان‌های او به گفت‌وگو خواهم پرداخت.

سال‌های دههٔ شصت، سال‌های تب داغ سیاسی جامعهٔ افغانی است، سال‌های تسلّط ایدیولوژی‌های وارداتی و سال‌های گروه‌بندی‌ها، چپ‌گرایی‌ها و دسته‌بازی‌ها. اولین کتاب فخری (ملاقات در چاه آهو) در گیرودار این تب‌وتاب سیاسی منتشر می‌شود. این کتاب را باید در دو بخش مطالعه کرد: تقریباً همهٔ نُه داستان آغازین این کتاب، پیش از فاجعه ثور ۵۷ تحریر یافته‌اند و حال و هوای دیگری دارند که اگر جاذبه‌های سیاسی، فخری را به سوی خویش نمی‌کشیدند، شاید وی زودتر از این، راه تکامل را در پیش می‌گرفت. یازده داستان دیگر، مسیری دیگر و عواملی مجزا از آن نُه داستان دارند.

در نُه داستان آغازین، فخری سخت تحت تأثیر نویسندگان ریالیست و فقرنگار روسی قرار دارد و نتیجتاً نوشته‌هایش از سطح به عمق راهی نمی‌گشایند. فقر نگاری برهنه، احساساتی‌شدن، شعار دادن و ارزیابی‌های شتابزده در این داستان‌ها سبب می‌شود که فخری نتواند با آفریده‌های ذهنی‌اش تا قلمرو هنر راه بگشاید. داستان‌های این کتاب به استثنای سه چهار داستان، از جوهر هنری برخوردار نمی‌گردند. زبان درست داستان‌ها نیز در بسیاری از موارد با رسایی، همواری و انعطاف‌پذیری خاصی که داستان‌ها و زمینه‌های داستانی طلب می‌کنند، بیگانه است همچنان گفت‌وگوها که ترکیبی از شیوهٔ گفتاری و نوشتاری است، یکدست و صاف نیست. هنوز فخری نمی‌تواند از جریان گفت‌وگو در به‌جلو راندن حوادث و حلّ قضایا استفاده کند. گفت‌وگوها گاهی هیچ مشکلی را حل نمی‌کنند. اکثراً با نثری دست‌وپاشکسته نوشته می‌شوند و واژه‌ها از روی دقّت انتخاب نمی‌گردند. مثل این جمله از داستان «مهمان کوچک»: «و یکی از آن سر کریم صدا زد...» که منظور، یکی از همبازی‌های کریم است. یا به کار بردن واژهٔ «آذان» به مفهوم «اذان» و...

بیشتر این نُه داستان با همین سیاق نگارش یافته‌اند. نویسنده در این مرحله از نویسندگی خویش، بیشتر به ظواهر توجه دارد. اشخاص داستان مثل آن که فاقد روان باشند؛ کشمکش‌هایشان بیشتر سطحی و ظاهری‌است. از روانکاوی شخصیت‌ها خبری نیست و طرح و پیرنگ منطقی برای داستان‌ها در نظر گرفته نشده‌است. جمله‌ها بسیار طولانی‌اند و گاهی شکل یک پاراگراف را اختیار می‌کنند، چنانچه بعد از هشت سطر، نقطهٔ پایان گذاشته می‌شود. مثال آن‌را در داستان «جوال وصله دار» در صفحهٔ ۸۲ می‌توان یافت که یک جمله پس از هشت سطر اختتام می‌پذیرد.

اگر فقرنگاری‌های برهنه و نارسایی‌های زبان را در نظر نگیریم، این نُه داستان شامل

بعضی داستان‌های گیرا و سوژه‌های برازنده نیز هستند. به عنوان مثال، می‌توان از داستان‌های «کیفر» و «فرجام» یاد کرد. داستان «کیفر» موجز، مختصر و تکان‌دهنده است. عملکردهای جنایتکارانهٔ قدرت‌های حاکم افشا می‌گردد و زندگی مسخره‌آمیز شخصیت اصلی داستان به یک تراژدی تمام عیار مبدل می‌شود. با داستان «فرجام» که نویسنده در آن به سوژهٔ تازه و بدیعی دست می‌یابد، سوژهٔ «کاریزکارها» و آن پایان فاجعه‌بارش که نشان می‌دهد چگونه مصیبت و فلاکت در دایره‌ای بسته در حرکت است و دست از گریبان مصیبت‌زدگان برنمی‌دارد.

در یازده داستان دیگر این مجموعه که تحت تأثیر جریان‌های سیاسی و ایدیولوژیک پرداخته شده‌اند، حضور نویسنده با نوعی سمت‌گیری معین در سراسر متن مشهود است. گویی شخصیت‌های داستانی در این داستان‌ها وظیفه دارند تا بار فکری تحمیلی ویژه‌ای را بر دوش بکشند. شخصیت‌ها یک بعدی‌اند و صحنه‌ها غیرطبیعی. بعضاً نویسنده با محیطی که صحنهٔ اتفاق حوادث است، بیگانه می‌باشد و از ویژگی‌های جوّی و جغرافیایی منطقه بی‌خبر است. سلسلهٔ زنجیری علیّت نیز بسیار سست و ضعیف به نظر می‌آید.

مثلاً در داستان «طبیعت کوهستان» می‌بینیم که در فصل پاییز، پاییز بیرحم پنجشیر که کمتر از زمستان کابل نیست، در حالی که برگریزان شدید دوام دارد و باد، درختان را کج و معوج می‌کند، ناگهان قهرمان آقای فخری ذوق شنا به سرش می‌زند و داخل آب خروشان دریای پنجشیر می‌شود و به شنا می‌پردازد.

با آن که این داستان‌ها از دیدگاه معنی با درونمایه‌های واحدی نگاشته شده‌اند و چنین تصور می‌شود که محتوایی واحد طی یازده داستان گسترش یافته‌است، معهذا از توصیف‌های دقیق و صحنه‌پردازی‌های جالب کاملاً تهی نیستند. داستان «جمجمهٔ خندان» را می‌توان مثال آورد؛ هنگامی که شخصیت مرکزی داستان با امواج شناکنندهٔ دریا می‌آویزد، زبان فخری چنان از تحرّک و پویایی برخوردار می‌گردد که نمونهٔ آن‌را در سراسر کتاب نمی‌توان یافت: «آب او را به هر طرف می‌برد و بعد از یکی دو چرخ‌دادن دوباره در جریان آب دریا قرار می‌داد و با بی‌رحمی به گوشه و کنار صخره‌ها و سنگواره‌های دریایی می‌کوبید...» این توصیف درخشان تا ختم جدال قهرمان با امواج طوفانی دریا با همین قوت پیش می‌رود. معهذا جدال‌ها فیزیکی‌اند و باز هم اندیشه‌ها، تأثرات و واکنش‌های روانی شخصیت، مکتوم می‌مانند.

فاصلهٔ نگارش اولین تا آخرین داستان این مجموعه، تقریباً ده سال است، امّا گرایش‌های احساساتی مانع آن می‌شوند که نویسنده به شگردهای نو داستانی روی آورد یا به تهذیب و تنقیح زبان خویش همّت گمارد. هنوز زبان فخری در این سال‌ها برای بیان حوادث داستانی ظرفیت لازم را کسب نکرده است. مثلاً در داستان «مادر» از این مجموعه که در سال ۱۳۶۲ خورشیدی نگارش یافته، با جمله‌های ناموزونی از این‌دست مواجه می‌شویم: «... توصیه‌های او سر دیگران تأثیر می‌کرد و از ناراحتی و عصبانیت او می‌کاهید.»

با این همه فخری می‌نویسد و می‌نویسد و از نوشتن خسته نمی‌شود و این نشان می‌دهد که نوشتن برای او نوعی نیاز روحی است، نه صرفاً یک تفنّن. به همین دلیل است که به‌زودی خود را از بلاتکلیفی بیرون می‌کشد تا زبان و بیان رساتری برای ارائهٔ مطالب داستانی دریابد.

البته طی این طریق تا رسیدن به زبانی پالوده و دست‌یافتن به شگردهای تازهٔ داستان‌نویسی برای فخری بسیار دردناک و دشوار برده‌است. او تا وقتی که به شیوهٔ بیان و طرز دید ویژه و زبان هموار در مجموعهٔ «در انتظار ابابیل» برسد راه درازی در پیش دارد.

در سال ۱۳۶۶ فخری دست به نشر دومین مجموعهٔ داستان‌های کوتاهش می‌زند. او «اشک گلنوم» را به چاپ می‌رساند. «اشک گلنوم» با «ملاقات در چاه آهو» تفاوت‌های چشمگیری دارد. اگرچه زبان هنوز هم قابلیت‌های ضروری را برای ارائهٔ حوادث داستانی کسب نکرده‌است، امّا شیوهٔ بیان شفّاف‌تر شده و شگردهای نو داستانی به کار گرفته می‌شود. طرز نگرش به اشیاء، پدیده‌ها و حوادث تفاوت حاصل کرده‌است و باورهای خدشه‌ناپذیر دیروزین دیگر با آن قوّت و نفوذ خویش به جا نمانده‌اند.

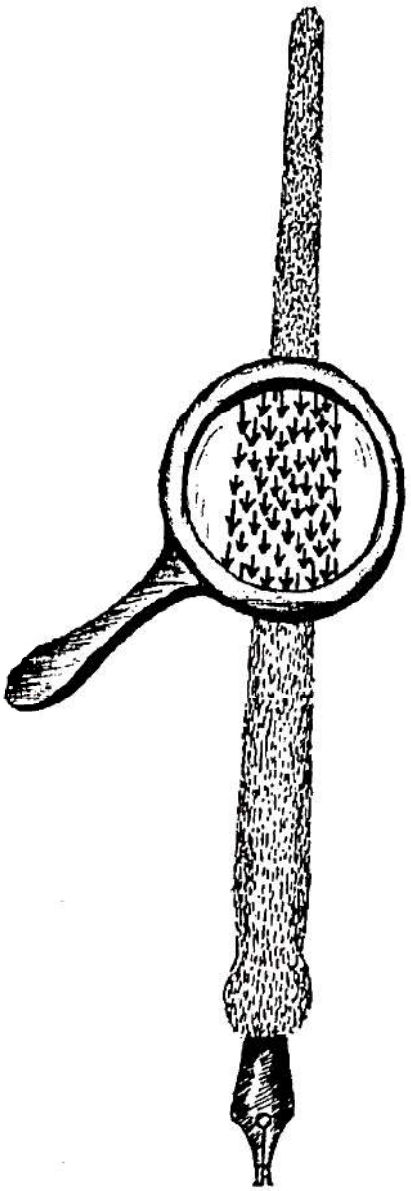
«وسوسه» یکی از نخبه‌ترین داستان‌های این مجموعه است. زبان داستان برخی از ناهمواری‌های خویش را می‌زداید. با زبانی غیرتصویری و غیرسمبولیک مواجه نیستیم و نیز زبان صریح و مستقیم، جایش را به زبانی نهادین داده‌است. می‌توان این داستان را یک داستان سمبولیک دانست؛ آنگاه که آدمی به خاطر رسیدن به آرمانی بزرگ به استقبال خطر می‌شتابد، «دریا»های مانع و عابق شاید او را به کام خویش در کشند امّا خطرکننده به خاطر دسترسی به آرمان خویش، از تلاش نمی‌ایستد و این حرکت همچنان ساری و جاری است و دچار توقف و ایستایی نمی‌گردد. گرچه داستان پرداختی تمثیلی دارد امّا فخری آن‌را بسیار واقعی ارائه می‌دارد.

داستان «نرگس» نیز در این مجموعه از زبان و بیانی فاخر برخوردار است و به شیوهٔ نهادین ارائه می‌گردد، به این معنی که محیط چنان با زهر باروت و گلوله آلوده گشته است که حتّی گلبرگ نرگس‌ها و نارون‌ها را نیز مسموم گردانیده و زنبورک عسل با مکیدن شیرهٔ زهرآگین گل‌ها، کامش تلخ و زهرآگین می‌شود. حال که زندگی برای حشرات چنین فاجعه‌آمیز باشد، وضع انسان‌ها را در چنین محیطی به خوبی می‌توان حدس زد.

امّا این داستان‌ها از نظر شکل بیشتر شباهت به یک طرح دارد تا یک داستان کوتاه؛ زیرا طرح به صورت مشخص لحن توصیفی دارد - چنانی که در «وسوسه» دیده می‌شود - حال آن‌که داستان بیشتر مسیر واقعه‌ای را پیگیری می‌کند. طرح‌ها بیشتر به توضیح اوضاع و احوال می‌پردازند و داستان غالباً با حادثه سروکار دارد. در این نوشته نقش حادثه بسیار اندک‌مایه است و تأکید بیشتر بر توصیف یک وضع است تا توضیح یک حادثه و به ثمر رسانیدن آن.

اگر قرار باشد بهترین و بدترین داستان را در این مجموعه نشانی کنیم، بی‌گمان باید «اولین برف» را با درونمایهٔ ضعیف و احساساتی و طول و تفصیل بی‌دلیل و پاراگراف‌های طویل و جمله‌های نفسگیر آن از جملهٔ بدترین داستان‌های این مجموعه دانست و «خستهٔ تلخک» را با آن ساختمان ظریف و مستحکم و ایجاز و استعاره و دورنمایهٔ غنی و پرداخت مبتکرانه بهترین داستان این مجموعه به حساب آورد، که راه فخری را برای نزدیک شدن تا قلمرو هنر می‌گشاید و دستیابی به جوهر هنری را برایش میسر می‌گرداند.

نویسنده در سال ۱۳۶۷ رمان «تلاش» را به نشر می‌سپارد. به این دلیل که هنوز زبان فخری پالایش لازم را نپذیرفته و رمان‌نویسی در کشور سابقهٔ چندانی ندارد و همچنان تجربه‌های دقیقی در این زمینه به عمل نیامده است، کارش توأم با پیروزی نیست. شخصیت‌های رمان



رنگ‌پریده؛ صحنه‌پردازی‌ها ضعیف؛ حوادث و ماجراها تکراری و قراردادی اند. فخری در این رمان به شرح حوادثی می‌پردازد که بر «نرگس» و «مراد»، این جفت عاشق رخ می‌نماید. امّا با تأسف که باز فیل فخری به یاد هندوستان می‌افتد و یک بار دیگر سایه‌روشن‌های دلپذیر و عاشقانهٔ این وقایع تحت تأثیر تعصبات سیاسی، تصادفات، شعارهای بی‌پایه و... قرار می‌گیرند. آنگاه رمان از مسیر منطقی خویش منحرف می‌گردد و خوش‌بینی‌های سیاسی و احساسات، جای روال خیال‌انگیز و فضای رؤیایی رمان را اشغال می‌کند. گفت‌وگوها غیرطبیعی می‌شوند و تمایلات و خواست‌ها و نیات نویسنده بر گردهٔ شخصیت‌ها و حوادث تحمیل می‌گردند.

«گرگ‌ها و دهکده» چهارمین کتاب فخری، در سال ۱۳۶۸ خورشیدی منتشر می‌شود. این اثر که شامل یازده داستان کوتاه است، خالی از پستی و بلندی در شیوهٔ پرداخت و لحن و فضاآفرینی و نثر داستانی نمی‌باشد. امّا در مجموع، اثر از پیشرفت‌ها و راهیابی‌های تازهٔ فخری در عرصه نگارش داستان پیام‌هایی دارد.

در داستان «قُنْقُس»، نویسنده می‌خواهد تا تقلیدی از نثر شبه کلاسیک نشان دهد که در زمینه‌های زبان و بیان و شگردهای داستانی پا به مرحلهٔ دیگری از ارتقاء ادبی گذاشته است.

امّا من در این مجموعه، داستان «گرگ‌ها و دهکده» را بیشتر می‌پسندم. این داستان که با نثری پویا و موافق با محتوا نگاشته شده‌است با زبانی سمبولیک ارائه می‌شود و در واقع بیان یک مرحله از دفاع و تجاوز است، دفاع ملتی ستمدیده و قهرمان در برابر اشغالگران جهانخوار. داستان بیانگر واقعیت‌های تلخ یک دورهٔ معین در تاریخ سرزمین ما بوده‌می‌تواند و با زبانی رمزی و کنایی روایت می‌شود.

با نوشتن مجموعهٔ «گرگ‌ها و دهکده» فخری به مرز تازه‌ای از صمیمیت هنری دست می‌یابد. شخصیت‌ها درخشان‌تر، حوادث ملموس‌تر، اشخاص داستان متنوع‌تر و سلسلهٔ زنجیری روابط علّی حوادث مستحکم‌تر می‌گردد. یک سال پس از انتشار «گرگ‌ها و دهکده» چهارمین مجموعه داستان‌های کوتاه نویسنده با عنوان «مصیبت کلنگان» به زیور چاپ آراسته می‌شود. این مجموعه شامل هفت داستان می‌گردد که می‌توان در میان آن‌ها با داستان‌های بدیع و مضمون‌های جالب مواجه گشت.

«پیرمرد و پرنده‌اش» اولین داستان این مجموعه است که فخری در آن به روانکاوی شخصیت مرکزی داستان می‌پردازد. این داستان بیانگر وسعت دردناک انزواست. انزوایی که تحمیل می‌شود و انزوایی که زادهٔ جنگ است، جنگی که خارج از ارادهٔ انسان بر تمام شؤون زندگی سایه می‌گستراند و او را تا سرحد جنون، آوارگی، انزوا و تنهایی می‌کشاند.

بخش پایانی این داستان با بیانی کنایی از بی‌سرنوشتی و اسیر بودن در دست مرگی غیرمنتظره حکایت می‌کند، به این معنی که پس از مرگ پیرمرد، پرنده نیز راه نجاتی ندارد، زیرا گربه‌ای وحشی ـ که می‌تواند نهاد روشنی برای مرگ باشد ـ آن سوی در بالای صفّه انتظار او را می‌کشد.

این داستان، انزوا، پوچی، بی‌سرنوشتی و مرگ را سرنوشت محتوم تمام مصیبت‌زدگانی می‌داند که در جامعهٔ جنگ‌زدهٔ سال‌های دهه شصت سرزمین ما به سر می‌برند.

«مصیبت کلنگان» داستان دیگری از این مجموعه است که با شیوهٔ نمادین و تصویری بیان می‌شود، داستان بیانگر واقعیت‌های دردناکی است از جامعهٔ ما، واقعیت‌هایی که باید آن‌ها را پذیرفت: نیرنگ، فریب، تزویر، ریا و خدعه که در سر راه آدم‌ها به کمین نشسته‌اند. جایی که کلنگان به وسیلهٔ خدعه و تلبیس به دام می‌افتند. از خلال حوادث، انسان به وجود دام‌هایی پی می‌برد که در پیش خودش به صورت مرئی و نامرئی کار گذاشته شده‌اند. حتّی می‌توان برای این داستان نوعی تفسیر و توجیه جهانی قایل شد. مگر جهان ما در عصر بحران ارزش‌ها خود چونان دامی گسترده به طور پنهان و آشکار در پیش پای آدمیان قد برنیفراشته است؟

در این داستان، فخری می‌کوشد تا زبانش را پالایش دهد، در گزینش واژگان اهتمام ورزد و گفت‌وگوها را هرچه طبیعی‌تر و به زبان مکالمه نزدیک‌تر گرداند.

«نینواز» پنجمین داستان این مجموعه است که با نثری رسا و پرکشش و زبانی تمثیلی پرداخته شده‌است. امّا ای‌کاش فخری می‌توانست این حال‌وهوا و جذبه و تلاش و زبان نمادین را تا به فرجام داستان حفظ کند!

داستان که از ارادت بی‌چون‌وچرای مرید به پیری قله‌نشین حکایت دارد، اگر با همان روال اختتام می‌پذیرفت و بیان سمبولیک خویش را از کف نمی‌گذاشت و گرفتار احساساتی شدن و شعاربافی نمی‌شد، داستان بی‌بدیلی می‌شد. امّا با ورود «جَبّار» به صحنه، جهت گیری خاص نویسنده، داستان را دچار ضعف و سستی می‌سازد.

معهذا این داستان در اوضاع و احوال معین سیاسی ـ اجتماعی کشور ما قابل تعمیم و گسترش بوده می‌تواند.

بالاخره می‌رسیم به آخرین مجموعهٔ داستانی این نویسنده که در سال ۱۳۷۵ خورشیدی به نام «در انتظار ابابیل» در شهر پشاور به چاپ رسیده است.

این مجموعه شامل سیزده داستان کوتاه می‌شود. چهرهٔ بارز نویسنده و شگردهای کار او را در عرصهٔ داستان‌نویسی، در این کتاب با وضاحت می‌توان به تماشا نشست.

من این اثر را از نظر برخورد نویسنده با محتوا، نحوه گزینش اشخاص اصلی داستان و شیوهٔ انتخاب حوادث، به دو بخش تقسیم می‌کنم. پنج داستان آغاز کتاب: «باغ زردآلو»، «کفتر سفید»، «ماهیان نذری»، «پرهای مصلوب» و «الماس لگه‌دار» در یک ردیف قرار دارند. در این پنج داستان، نویسنده به توصیف احوال، واکنش‌ها و لحظه‌های زندگی کسانی می‌پردازد که به نحوی مورد اجحاف و ستم جامعهٔ طبقاتی قرار می‌گیرند و از نظر موقف اجتماعی، بسیار به همدیگر شباهت می‌رسانند.

با این‌همه، هرکدام از این پنج داستان ویژگی‌های خاص خود را نیز دارند. مثلاً «باغ زردآلو» و «پرهای مصلوب» که می‌توان برای آن‌ها توجیه تمثیلی نیز قایل شد، با پایان بسیار جالب و دراماتیک شان، خواننده را دچار حیرانی و شگفتی‌زدگی می‌سازند.

داستان «کفر سفید» در توصیف حالات روانی کسی است که از فاجعه رنج می‌برد و گریزگاهی می‌طلبد. بالاخره آنگاه قهرمان داستان نمی‌داند این رنج روانسوز را به کجا ببرد.

«ماهیان نذری» از استحکام ساختمانی منظم و شگردهای داستانی معاصر برخوردار است، به ویژه هنگامی که پیش از ختم داستان، نویسنده در میان چاه مغز قهرمان داستان نقبی باز می‌کند و جریان وقایعی را که از ذهن او می‌گذرند، بی‌واسطه می‌نگرد، عقده‌های روانی او را می‌گشاید و حالات شکنجه‌بار فرجامین لحظه‌های طوفانی زندگی او را به شیوهٔ جریان سیّال ذهن، با قوت ارایه می‌دارد. این‌جا خواننده را جوّ عاطفی سنگینی فرو می‌برد تا با انسانی فلک‌زده و رانده‌شده از همه‌جا و همه‌کس احساس شدید همدردی و همدلی نماید.

بخشی از این جریان سیال ذهن را که بی‌شباهت به چیزی میان هشیاری و هذیان نیست، با هم بخوانیم: «... نمی‌دانم چقدر وقت

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

از افتیدنم می‌گذرد. یک ساعت؟ دو ساعت، یک روز؟ چقدر؟ من زمان را گم کرده‌ام دیگر حساب ساعت و روز و شب و هفته و ماه و سال را نمی‌دانم. دیگر کار من تمام است. این‌جا چقدر سرد است. خدایا کمکم کن، زحمت مرا کم کن. کم‌کم وقتش می‌رسد. باید بخورم. به مراد می‌رسم. چند دقیقه بعد. چی کنم، بخندم، بگریم یا هر دو را؟ لرزه شروع شد. باید تحمل کنم، چرا صدایم نمی‌برآید؟... دیگر چشم‌هایم را باز نمی‌توانم، کم‌کم همه جا تاریک می‌شود. دیگر هیچ خبر نیست... آخ. وای. مُردم. خلاص شدم. توبه. آه...»

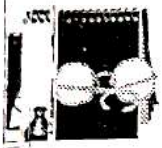
در داستان‌های این ردیف، نویسنده آگاهانه می‌کوشد زبان داستانی را به زبان محاور، نزدیک سازد و از اختصاصات زبان گفت‌وگو چون تعبیرهای عامیانه، کنایه‌ها، اصطلاح‌ها و اختصارهای زبان گفتاری و بسیاری اختصاص‌های دیگر بهره بجوید، تا بافت زبان را از نوعی سادگی طبیعی بارور گرداند. در پهلوی این همه تلاش، فخری با دقت مواظب است تا از به‌کارگرفتن واژه‌های پرطمطراق بپرهیزد و به انشاءپردازی بیهوده نپردازد. این‌همه سعی و اهتمام نویسنده را باید به دیدهٔ ارج نگریست.

امّا از ذکر این نکته نیز ناگزیرم که هنوز زبان فخری به قوام و پختگی بیشتری نیازمند است تا انشاء یکدست و هموار گردد و زبان انعطاف‌پذیری لازم را برای ارائهٔ حوادث داستانی حاصل نماید.

هشت داستان دیگر مجموعهٔ «در انتظار ابابیل» که از «رباب و اصل» آغاز و به «جد و فرزند» اختتام می‌پذیرند، صرف نظر از تاریخ وقوع حوادث همه بیانگر و مصوّر سیمای ستمبارهٔ جنگ‌سالاران و تجاوز بیرحمانهٔ بیگانگان اهریمن‌خوست بر سرزمین مقدس من و فخری.

موضوع اصلی این داستان‌ها را سقوط هستی مادی و معنوی ملت بلاکشیدهٔ ما در تمامیت آن و سقوط و ویرانی میهن مظلوم و به تجاوز نشستهٔ ما در کلیت آن تشکیل می‌دهد.

داستان «دلهره‌ای در کنار نطع» از این مجموعه، حکایتگر حجم وسیع تهاجم است. تهاجم و تجاوز به حریم هستی یک ملت ناتوان و بی‌دفاع. در کشمکش این جهان واقعا -جهانی که در آن همه تلاش لگدکوب یکدگر دارند- هیچ کسی نیست که به فریادهای دلخراش و مویه‌های نفسگیر آنان نقطهٔ پایان



پیرایه و اوج فاجعه در این است که اینک خود این ملت به سوی اضمحلال کامل رهسپار است و هیچ یاری برای خویش انجام داده نمی‌تواند. داستان که به شیوهٔ سیال ذهن و تک گفتار درونی را تصاویر و سمبول‌ها ارائه می‌شود، نشان می‌دهد که فخری کار داستان‌نویسی را دیگر نفتن نمی‌پندارد. او در داستان‌هایش چیزی را جست‌وجو می‌کند و در پی شناخت و کشف چیزی در زندگی بشر، سرگردان است. شاید در این مرحله از کار خلّاق آفرینش‌های هنری خویش، با میلان کوندرا، رمان‌نویس چکی هم‌آواز شده باشد که می‌گفت: «رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است. شناخت یگانه رسالت اخلاقی رمان است.»

شکل سمبولیک این داستان مثله‌شدن گوسفند ملت را به دست قصّابان جنگ‌سالار و سرداران تنی‌شان با زبانی غیرمستقیم بیان می‌دارد و در عین زمان می‌توان برای گریز از پیگرد آدمکشان، به توجیه و تفسیر مضمون آن نیز پرداخت.

از سوی دیگر فکر می‌کنم شیوهٔ غیرتمثیلی، غیررمزی، مستقیم و صرفاً توصیفی و ادبی داستان، شاید به درد حکایت‌ها، قصه‌های عادی زندگی و داستانواره‌ها بخورد، امّا مسایل عصر ما، مسایل سرزمین ما و آنچه که امروز با دنبالهٔ وحشت‌انگیز کابوس‌وار آن مواجه هستیم، ممکن نیست با بیانی مستقیم و غیررمزی بتواند به طور هنرمندانه و همه جانبه تصویر گردد.

شاید بتوان این وقایع فاجعه‌آمیز را در غیر این شیوه نیز ارائه داد، امّا ارزش هنری آن‌ها در سطح نازلی قرار خواهد داشت. هدف آن نیست که نویسنده به لغزگویی و معماسازی بپردازد. منظور آن است که از زبان رمز و کنایه و تمثیل و تصویرهای غیرمستقیم در بیان این گونه وقایع در شکل هنری آن بهتر می‌توان استفاده جست، به شرطی که حدود اعتدال را در آن رعایت کنیم و از آن چیستان نپردازیم.

داستان «دلهره‌ای در کنار نطع» را می‌توان از نظر زبان و محتوا و شیوهٔ بیان و تمثیل و تصویر، بهترین داستان این مجموعه دانست. اگر یکی دو مورد استثنایی که نویسنده در آن مورد احساساتی می‌شود مثل «شیر و پلنگ و گرگ هر قدر عیب داشته‌باشند باز هم نسبت به این لاشخوران چیز دیگری‌اند، این‌ها در پایین‌ترین سلسلهٔ مراتب قرار دارند...» را در نظر نگیریم،

داستان بی هیچ‌گونه عیبی پرداخته شده‌است.

تنها در آن موارد جزئی که ذکر آن رفت، حضور نویسنده با جهت‌گیری خاص او، خود را به چشم خواننده می‌زند که نباید می‌زد، زیرا من آن گفتهٔ فلوبر را که در مورد رمان‌نویس گفته بود، در مورد داستان‌کوتاه‌نویس نیز می‌پذیرم. وی گفته بود: «رمان‌نویس آن کسی‌است که می‌خواهد در پس اثر خود پنهان شود.»

«غروب یک روز» داستان دیگری از این ردیف است که داستانی است تکان‌دهنده از اعمال جنگ‌سالاران شمال کشور. این داستان، گذشته از آن‌که افشاگری‌های خوب و دقیق تاریخی را در بردارد، از نظر زبان و پرداخت نیز بسیار غنی است: تکیه بر روی اصطلاحات مردم، آوردن ضرب‌المثل‌ها، بیان اصطلاحات ویژهٔ بازی‌هایی چون کبک‌جنگی و به‌کارگرفتن زبان خاص زورگویان و قلدرها؛ این همه نشانهٔ آن است که نویسنده در کار نگارش به مهارت‌های خاص زبانی و ساختمانی دست‌یافته و از بینش بالنسبه همه‌جانبه و آگاه برخوردار شده‌است.

طرح داستان با دقت پی‌ریزی شده و تعمیم و گسترش آن چون سلسله مراتب زنجیری -به استثنای یکی دو مورد جزئی مثل روایت به دشت رفتن پهلوان و ازدحام در جلو منزل او- توسعه و گسترش پذیرفته است. اشخاص داستان از میان شخصیت‌های ملموس محلی برگزیده شده‌اند و حوادث از میان مجموعه کثیر حادثات دستچین شده‌است. زبان داستان با فضای آن هماهنگی دارد و اشخاص چنان صحبت می‌کنند که موقعیت‌های اجتماعی‌شان ایجاب می‌نماید.

خلاصه کنم: درونمایهٔ اصلی هر هشت داستان این ردیف، از سرچشمهٔ یگانه‌ای سیراب می‌شوند. تصویر اساسی و مضمون اصلی، همان تجاوز است که بعداً پیامدهای مشابهی با خود به همراه می‌آورد: ویرانی، انهدام و مرگ؛ ویرانی و انهدام در قلمرو زندگی مادی، معنوی و روانی انسان. این پیامدها چنان فضا و رنگ مسلطی به داستان‌ها می‌بخشد که اجزای دیگر داستان و قدرت فنی آن‌ها تحت سیطرهٔ آن قرار می‌گیرند.

داستان‌های درخور ستایش دیگری نیز در میان این هشت داستان وجود دارد که بیان جزئیات آن‌ها و توضیح منابع و آثار و اشخاصی که نویسنده از آنان تأثیر پذیرفته، از حوصلهٔ این مختصر بیرون است، امّا با جرأت می‌توان ادعا کرد که داستان‌های کوتاه «غروب یک روز»، «در انتظار ابابیل» و «دلهره‌ای در کنار نطع» داستان‌های خاطره‌برانگیز و ماندگاری خواهند بود.

در پایان این مقال، مختصراً اضافه کنم که: مجموع داستان‌های مجموعهٔ «در انتظار ابابیل» مضمون ویژه‌ای را منعکس می‌کنند: مرگ، فنا و فاجعه -و شاید هم این مضمونِ یگانه و اصلی عصر ما باشد- یکی مرگ، فنا و فاجعه در زیر سایهٔ ستم جامعه‌ای طبقاتی و ستمگر و دیگری مرگ، فنا و فاجعه در زیر پاشنه‌های خون‌آلود چکمه‌پوشان متجاوز و عمّال و ایادی معامله‌گر آن‌ها. مرگ، فنا و فاجعهٔ ملتِ مظلومی که شانه‌های شهیدش زیر آوار سنگین ستم شکسته و درهم کوبیده شده‌است.

داستان‌های فخری از این دیدگاه، به تعبیر جمال میر صادقی، به منشورهایی شباهت دارند که از هر سوی آن ببینی، شعاع‌های آن رنگ خون دارند. گویی شعاع‌های این منشورها جز رنگ سرخ، رنگ خون، رنگ فنا و فاجعه هیچ گونه رنگ دیگری را منعکس نمی‌توانند -البته این را هم نباید فراموش کرد که زندگی امروز، جز این رنگ، رنگ دیگری را کمتر می‌شناسد- معهذا من امیدوارم که این شب هول، برای خویش فرجامی بشناسد و این منشورها در داستان‌های دیگر حسین فخری از رنگ‌های دیگری غیر از رنگ سرخ، غیر از رنگ خون، سرشار و مالامال باشند.

فروردین‌ماه ۱۳۷۷ خورشیدی

پاکستان

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

زیر آوار شب

□ محمدجواد خاوری

نام کتاب: آوار شب
نویسنده: سرور آذرخش
سال نشر: ۱۳۷۶
محل نشر: پشاور

خوشوقت شدیم که در بوستان کپک‌زدهٔ فرهنگ و ادبیات ما، گل دیگری شکوفه کرد و تسلّی‌بخش گوشه‌ای از دل غم‌زدهٔ ما شد. انتشار رمان «آوار شب»، روزنه‌ای است که بر ویرانهٔ غبارگرفتهٔ سرنوشت ما تابید و حکایتگر پاره‌ای از رنج و بلایی شد که در طول سال‌های اخیر، بر مردم دلشکسته و ستمدیدهٔ ما رفته است. گرچه بیست سال جنگ و ویرانی، مخصوصاً پنج سال جنگ داخلی اخیر، بر مردم ما سخت دردناک و مافوق تحمل بود، امّا دردناک‌تر از آن، دفن شدن صدای مظلومیت ما بود. به یقین ظلمی که بر ملت افغانستان روا داشته شده، فجیع‌ترین ظلمی است که در دنیای امروز بر سر ملتی آمده، امّا خبری که از این ظلم به گوش ساکنان این کرهٔ خاکی رسیده، در مقایسه با حجم مصیبت، بسیار اندک و ناچیز بوده است. شاید رقم بالایی از همنوعان ما ندانند که در بخشی از این کرهٔ خاکی، آن هم در قلب قارهٔ پهناور آسیا، کشوری وجود دارد که دود شعله‌های مصیبتش، اشک از چشم فرشتگان جاری کرده است. حجم مصیبت و عمق فاجعه را فقط آنانی می‌دانند که خود در لهیب این آتش سوختند و رفتند و نیز آنانی که واقعه را دیدند، امّا سنگینی واقعه، بیخ زبانشان را گرفت و راه گلویشان را بست. خبرهایی که از طریق رسانه‌های خبری پخش می‌شدند، علاوه بر این‌که فقط گوشه‌ای از فاجعه را منعکس می‌کردند، به خاطر خاصیت خبری‌شان بسیار خشک و بی‌احساس بودند و هرگز نتوانستند تصویرگر مصیبتی باشند که بی‌ملاحظه بر این مردم روا داشته شده‌است. این بود که نالهٔ مظلومیت این مردم، در سایهٔ کرّ و فرّ و هلهلهٔ حنجره‌های متمدن و مصلحت‌گرا گم شد و ناشنیده باقی ماند.

«آوار شب» آمده که حکایتگر یک فصل درد و مصیبت این مردم باشد، آمده تا بی‌پرده و صریح و به دور از هرگونه ریاکاری و تزویر، حقایق را با تمام تلخی، زندگی و گرانی‌اش به تصویر بکشد. کاری هم به علت و چرایی‌شان ندارد. مهم برایش این است که بگوید چه مصیبتی اتفاق افتاده و چگونه. می‌خواهد گرانی مصیبت را بگوید و وخامت اوضاع را نشان دهد، چون معتقد است بیان علت و چرای‌اش، چیزی از سوزش درد نمی‌کاهد. مهم این است که زخمی ایجاد شده؛ حالا می‌خواهد به وسیلهٔ سنگ باشد یا پیکان، از این سو باشد یا از آن سو. به قول نویسنده‌اش، علت‌یابی و توجیه چرایی تاریخی، کار محققین وظیفه‌دار مؤسسات تحقیقاتی است، یعنی آن‌هایی که از دور، دستی بر آتش دارند و به خاطر گذران روزگار و تأمین شغلی، پژوهش می‌کنند:

«من سر آن ندارم تا وقایع عیناً اتفاق‌افتادهٔ تاریخی را به صورت مسلسل بیان کنم. من سر آن ندارم تا به علت‌هایی اشاره کنم که برای توجیه «چرایی» تاریخ لازم افتد. من سر توجیه فلسفهٔ تاریخ را ندارم... هدف من از نوشتن این داستان، ارائهٔ دردهایی است که در مقطع معینی از تاریخ، دامنگیر ملت ما بوده‌اند. دامنگیر تو، دامنگیر من، دامنگیر... می‌خواستم این دردهای مشترک را منعکس بسازم.» (ص ۲)

بستر زمانی و مکانی داستان، کابل سال ۷۱ است؛ یعنی اولین سال حکومت مجاهدین. سالی که مردم کابل، مقدم مجاهدین را گلباران کردند و در عوض گلوله و آتش دریافت نمودند به جای صلح و امنیت، جنگ و برادرکشی، ویرانی و آوارگی در حد اعلای خود بر مردم تحمیل شد.

تقریباً سراسر داستان را مشاهدات راوی داستان یعنی «ناصر» تشکیل می‌دهد. ناصر پسر بزرگ خانواده‌ای از شهروندان کابل است. او جوان محصّلی است که در دانشگاه درس می‌خوانده و اینک به خاطر جنگ و ناامنی، سرگردان و بی‌تکلیف است. خانواده او زندگی شرافتمندانه و خوبی داشته بوده‌اند و پدرش یکی از افراد محترم و سرشناس است. او در جریان جنگ، صحنه‌های خونین و غم‌انگیزی را مشاهده می‌کند: راکت‌باران شهر، ویرانی خانه‌ها، کشته‌شدن و تکه‌پاره‌شدن انسان‌ها، ناله، شیون، گریه، کوچ، آوارگی، اختلال اعصاب، دستگیری، کار اجباری و...

در فرایند این فجایع، مامای ناصر کشته می‌شود؛ منیژه دختر ماما و نامزد وی، قدرت تکلمش را از دست می‌دهد؛ مصطفی، صمیمی‌ترین دوست راوی مجبور به مهاجرت به پاکستان می‌شود؛ پدرش به تهمت داشتن سلاح توسط افراد مسلح دستگیر و بندی می‌شود؛ خلیفه ستار (همسایهٔ راوی) تمام اعضای خانواده‌اش را از دست می‌دهد؛ داکتر سلیم در لباس دامادی کشته می‌شود؛ استاد

[illegible] می‌شود؛ فرشته برای پاک‌ماندن دامن [illegible] خود تکاپو می‌کند. آن‌ها می‌خواهند با دست زدن مناطق توسط گروه‌های درگیر، مجبور به کوچ می‌شوند تا این کوچ‌ها به آوارگی و مهاجرت به پاکستان منجر می‌شود.

«غرش» در آوار شب، دغدغهٔ جنگ است؛ جنگی که ندای احزاب و دسته‌های قومی در آن سهیم‌اند و هر کدام به نحوی بر آتشش می‌دمند. در این میان، فقط مردم غیرنظامی‌اند که در بستر جنگ و در این آتش می‌سوزند:

«مناطق شهر، میان گروه‌های مسلح تقسیم شده است و آنان هر روز، شهریان را به گلوله می‌بندند. دولت با اتحاد نظامی مثلث «جمعیت اسلامی»، «حزب‌الله» و «اتحاد اسلامی» بخش‌های شمالی و مرکزی، جنوب شرقی و برخی از مناطق غربی را در تصرف دارند. «وحدتی‌ها» مناطق غربی و «حزب اسلامی» همه قسمت‌های جنوبی و قسمتی از جنوب شرقی و بخشی از بلندی‌های مرکزی را زیر سیطرهٔ خویش درآورده‌اند. برای کسب قدرت بیشتر، این‌ها با گلوله‌بازان مواضع همدیگر از پا تا شانه، زندگی مردم را به کابوسی مبدل ساخته‌اند.» (ص ۴)

پیامد این گلوله‌باران‌ها، تصاویر و صحنه‌های رعب‌آوری از قتل و کشتار مردم بی‌دفاع و بی‌گناه است:

«در چهارراهی صحت‌عامه ازدحام عجیبی برپاست. مردم با وحشت و دستپاچگی بالا و پایین می‌روند. پیش شترهٔ محکمه یک راکت به سرویس اصابت کرده، بیست سی نفر راکشته و بیست سی نفر دیگر را زخمی ساخته. پارچه‌های گوشت خون‌آلود پیاده‌رو و سرک عمومی را انباشته است. پنجه‌های بریده، دستان قطع شده، بدن‌های سوراخ سوراخ، از چشم آدم خون می‌پراند. پارچه‌های گوشت خون‌چکان راکپین، با شیشه‌های شکسته و خونین موتر در هم آمیخته‌اند. چند پارچهٔ خون‌چکان روی تنهٔ درخت پیاده‌رو ستره محکمه چسپیده است...» (ص ۱۸)

«زن مامایم که مژگان شش‌ماهه را در بغل دارد، با منبر و منبره از افشار تا خانهٔ ما روی برف‌ها پا برهنه می‌دوند. پنجه‌هایشان کرخت می‌شوند، سرخ می‌شوند، کبود می‌شوند. منبره از سوزش پنجه‌هایش ناله می‌کند. زن مامایم هم هنوز از سرما و وحشت می‌لرزد. منبره هم دم به دم اُف می‌کشد و دشنام می‌گوید.» (ص ۳۸)

حاصل این همه مصیبت برای جنگ افروزان، جز اجرای یک نمایش کودکانه چیست؟

«اتحادهای سیاسی بسته می‌شوند، دوباره شکسته می‌شوند. حکومت دیگری می‌آید. گروهی از صحنه خارج می‌شود، گروه دیگری وارد می‌شود. مناطق شهر دست‌به‌دست می‌شوند. شهر به مناطق نفوذ گروه‌ها تقسیم می‌شود. شهر کابل حداقل تحت سیطرهٔ چهار گروه قرار می‌گیرد. کابل به چهار امیرنشین کوچک تغییر شکل می‌دهد.» (ص ۷۱)

در این گیرودار، دست مردم از زمین و آسمان کوتاه است. هیچ نقطهٔ امید و تکیه‌گاهی ندارند. هر کس به طریقی زخمی بر آن‌ها می‌زند؛ افراد مسلح با کشتن و آزار و اذیت بدنی، رئیس عبدالقدوس‌ها با اخاذی و ارتشا و شیخ مفتاح‌ها با جاسوسی و سوء استفاده از وجههٔ مذهبی خود. مردم بی‌پناه که همه چیز و همه کس‌شان را از دست داده‌اند، باید به نحوی به ساز این‌ها برقصند. در وقتی که جنازه‌هایشان را نمی‌توانند در قبرستان دفن کنند و در وقتی که نان برای خوردن ندارند، ملّا امام مسجد چنین می‌گوید:

«بعد از این که لوبیا پخته کردید، برای من نیاورید. لوبیا باد دارد و قولنج‌هایم را به درد می‌آورد.» (ص ۷)

و همین ملّا امام است که آب تطهیر روی دست تمام جنگ‌افروزان و آدمکشان می‌ریزد و توجیه‌گر اعمال و کردارشان می‌شود:

«خداوند از تقصیرات ما بگذرد. تا توبهٔ ما قبول نشود، از این بلاها خلاصی نداریم. کسی مقصر نیست. این‌ها نتیجهٔ اعمال خود ماست که می‌بینیم. تا یک نفر گنهکار در میان ما باشد، توبهٔ ما قبول نمی‌شود. از شومی یک شوم، بسوزد شار روم.» (ص ۱۱)

و همین شیخ، تمام برداشتش از قرآن این است که آیاتش خاصیت دارویی برای علاج امراض دارد:

«بجای مرید ما قرآن داریم. اگر کفار به علم خود می‌نازند، علم ما قرآن است... هر آیه آیات قرآن خواص علیحده دارند. مثلاً همین آیهٔ الرحمن‌الرحیم از سورهٔ مبارکهٔ فاتحه را تصور کنید. اگر کسی بخواهد آن را پخته کند، باید تحت شرایط خاصی سی‌هزار مرتبه به ذکر آن بپردازد. پس از آن که پخته شد، می‌توانیم از خاصیت آن مستفید گردیم.... من چند آیه را پخته کرده‌ام. آیهٔ گزدم‌زدگی، مارگزیدگی، آیت مفتاح روزی...» (ص ۴۰)

و رئیس عبدالقدوس که:

«از هیچ کاری رو گردان نیست. دعواهای مردم را فیصله می‌کند. زنان بیوه را شوهر می‌دهد. منازل بی‌اسناد را به فروش می‌رساند. تفنگچه و ماشیندار معامله می‌کند. برایش که پول بدهند، از هیچ کاری رو گردان نیست.» (ص ۲۱)

مردم بی‌پناه، در این آشفته‌بازار جنگ و خیانت، تمام درهای امید را به روی خود بسته دیده و چاره‌ای ندارند جز این که پناه ببرند به اعتقادات معنوی و مذهبی و در سایه‌سار آن لختی بیاسایند:

«عمر ظلم کوتاس. آخر حق به جای خود قرار می‌گیره. خانی ظلم خراب می‌شه. یک روز می‌بینی که نی ربّانی می‌مانه، نه گلبدین.» (ص ۳۵)

□

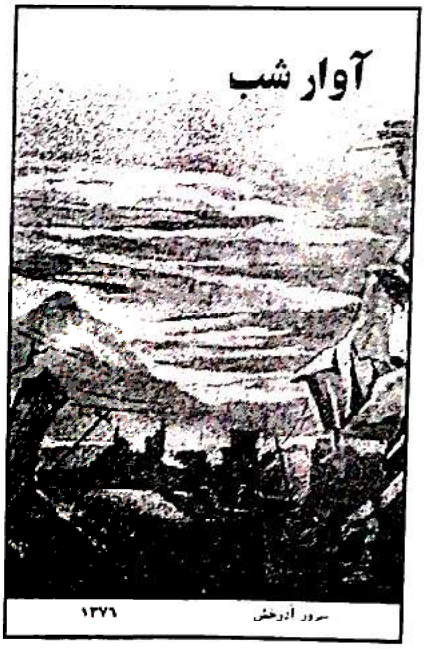
داستان از زاویهٔ دید اول شخص روایت شده، اول شخص غیرفعال. ناصر که روایتگر داستان است، فقط حوادثی را که مشاهده می‌کند، نقل می‌کند. بسیار کم اتفاق می‌افتد که

«آوار شب» آمده که حکایتگر یک فصل درد و مصیبت این مردم باشد، آمده تا بی‌پرده و صریح و به دور از هرگونه ریاکاری و تزویر، حقایق را با تمام تلخی، زنندگی و گرانی‌اش به تصویر بکشد.

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

او خود نقشی در ماجراها بازی کند و اگر نقشی هم به عهده می‌گیرد، بسیار جزئی و فرعی است، چنان که اگر بخواهیم داستانِ ناصر را در این کتاب تعریف کنیم، چیزی برای گفتن نداریم.

با توجه به این که انتخاب زاویهٔ دید در هر داستانی از اهمیت بالایی برخوردار است و نوع انتخابش دلیل موجهی می‌خواهد، انتخاب زاویه دید اول شخص در این داستان، قدری شگفت به نظر می‌آید. این زاویهٔ دید را معمولاً در داستان‌هایی برمی‌گزینند که قضایای بیرونی‌شان اهمیت کمتری داشته‌باشد و نویسنده بیشتر در پی کشاکش روانی و



دغدغه‌های روحی شخصیت اصلی، باشد. اگر جز این باشد، چه نیازی است که زاویه دید دانای‌کل را با تمام استعداد و امکاناتش کنار نهاده و به زاویه دید اول شخص که محدودیت‌های زیادی دارد، پناه برده‌شود؟ روشن است که زاویه دید اول شخص، کل ماجراها و حوادث را محدود می‌کند به دید و دریافت یک شخص؛ و او همان چیزی را می‌تواند بیان کند که خود دیده و دریافته، و از بازگو کردن ماجراهایی که ندیده و نیز پرداختن به درونیات دیگر اشخاص، عاجز است. همین انتخاب است که نویسنده را در بعضی موارد دچار مشکل کرده و او مجبور شده طوری روایت کند که از توانایی اول شخص خارج است:

«شب از نیمه گذشته است. خلیفه ستار تنهای تنهاست. چشم‌هایش در تاریکی به قبر زن و فرزندانش دوخته شده‌اند. به پای بریدهٔ خود می‌بیند. به تنهایی خود می‌بیند. خلیفه ستار دیگر سربار خواهد شد. او با پای بریده چه می‌تواند انجام دهد؟ تاریکی از چهارسو او را محاصره می‌کند. دلش غرق غصّه می‌شود. جان به لبش می‌رسد. دیگر تاب تنهایی و بی‌کسی را نمی‌آورد. زنش، دخترش و پسرش پیش چشمانش مجسم می‌شوند. پیکرهای خونین و خاک‌آلود آنان را که از زیر آوار بیرون می‌آورند، جان خلیفه ستار را به آتش می‌کشند. او دیگر تنها شده است. هیچ کسی را ندارد. تا کی خواهرش بیاید او را خشک‌وتر کند؟ تا کی همسایه‌ها بیایند احتیاجات او را تکمیل کنند؟ نه... نه... دیگر این زندگی به درد او نمی‌خورد. زنش را می‌بیند که سر از قبر بلند می‌کند و او را به سوی خویش می‌خواند. از او می‌خواهد که این زندگی ذلّت‌خیز را بدرود گوید. چوب‌های زیر بغلش را می‌گیرد، به آن‌ها تکیه می‌دهد و به راه می‌افتد. با تأنی گام برمی‌دارد. به طرف تاقچه می‌رود. از آن جا یک دانه پاکی ریش‌تراشی برمی‌دارد. از اتاق بیرون می‌آید، وارد صحن حویلی می‌شود....» (ص ۶۳)

می‌بینید که این جا راوی به خلوتِ خلیفه ستار رفته و به راحتی از درونیات و تصورات او سخن می‌گوید. بدیهی است که چنین امکانی فقط در اختیار راوی دانای کل است.

شخصیت‌ها در آوار شب، بسیار ضعیف و کمرنگند. هیچ کدامشان در داستان جایگاه مشخص و معینی ندارند. از هر کدام، فقط تصویری ارائه می‌شود و هر یک فقط برای به‌نمایش گذاشتن فاجعه و اندوهی در داستان ظاهر می‌شود و می‌رود. از میان خلیفه ستار، منیر و منیره، استاد منصور، داکتر سلیم، رئیس عبدالقدوس، قاضی، منیژه، مریم و مصطفی هیچ یک نقش داستانی ندارد و ملموس و به‌یادماندنی نیست. تنها شخصیتی که حضورش ملموس‌تر است و سعی در پرداختنش صورت گرفته، شیخ مفتاح است. امّا در همین مورد هم احساس می‌شود قضاوت و معرفی بی‌طرفانه و واقع‌بینانه‌ای صورت نگرفته است. شیخ، آن گونه که باید باشد، نیست و آن طوری است که نویسنده می‌خواسته. چهره‌ای کاملاً منفی و سیاه دارد. خودخواه، زراندوز، پرگوی، موقعیت طلب، جاسوس و خبرچین است. با نظامیان ارتباط دارد و به نفع آن‌ها کار می‌کند. حتی برای بیگانگان هم جاسوسی می‌کند. تظاهر و فریبکاری می‌کند. در آن کوران مصیبت و بیداد فاجعه، یک بار هم حرکتی انسانی و عاطفی از خود بروز نمی‌دهد. با همهٔ این‌ها، بدی‌ها و خصلت‌های منفی شیخ، عملاً نشان داده نمی‌شود. ما نمی‌دانیم که چرا ملّا امام جاسوس، جنایتکار و خائن است. فقط اعتقادات خرافی اوست که پرداخت خوب می‌شود، و چقدر هم زیاد به این مسأله کلنجار رفته می‌شود. نمی‌دانم چه ضرورتی به این همه کش‌وقوس دادنِ اعتقادِ ملّا به پخته کردن آیات و راه و روش نشان‌دادن آن در داستان است. در کل داستان، از ملّا فقط راوی و پدرش بد می‌گویند. کس دیگری شکوه و شکایتی نمی‌کند. گویا این خانوادهٔ راوی است که با شیخ دشمنی شخصی دارد، چنان که هر جا سخن از اوست، انبانی از فحش و ناسزا از سوی پدر، مادر و خود راوی نثارش می‌شود:

«مه مجبور نیستم پشت سر اراذل و اوباش نماز بخوانم. تا تو ده ای مسجد استی، مه پای خوده به مسجد نمی‌مانم. نماز خواندن پشت کسانی مثل تو مکروس، باطلس. نماز آدم قبول نمی‌شه. تو جیره‌خور استی می‌نامی، جیره‌خور...» (ص ۱۱)

«تنم داغ می‌شود. سرم سنگین می‌شود. می‌خواهم فریاد بزنم جیره‌خور استی، نوکر استی. خبرچین، جاسوس، خاین! مردمه حق و ناحق ده گیر می‌تی. یک روز مردم تو ره مثل سگ می‌کشن.» (ص ۷۰)

نویسنده با تیپ ساختن شخصیت ملّا، در واقع تیپ و طبقهٔ ملّایان را زیر سؤال می‌برد. ملّا در داستان یک تحفه نیست، کسی نیست که به کسوت ملّایی درآمده باشد، تا بگوییم فقط نقش بازی می‌کند. به راستی یک ملّا است و دارای مرید. «خطیب منبری است و در آوردن تمثیل و ضرب‌المثل و حکایت دست بالایی دارد.» (ص ۳۳) به سؤالات مریدان در مورد شرایط غسل و شکیات نماز، پاسخ می‌دهد.

جالب این است که در آخر می‌بینیم همین شیخ جاسوس و مأمور، بدون هیچ گونه قصور و کوتاهی در وظیفه، مورد چور و چپاول عده‌ای از نظامیان قرار می‌گیرد و آب از آب تکان نمی‌خورد. اگر شیخ واقعاً جاسوس است، نباید چنین مورد بی‌مهری قرار گیرد. اگر گناهی مرتکب شده که باعث خشم اربابان شده، باید گناهش نشان داده شود؛ که نشده است.

شخصیت دیگری که در همان ابتدای

داستان وارد می‌شود و تا پایان حضوری سایه‌گونه دارد، مصطفی است. مصطفی دوست بسیار صمیمی و همدل راوی است. از او همین قدر می‌دانیم که جوانی است فاکولته‌ای، شوخ و ظریف و هشیار.

«تاب اندوه مصطفی را ندارم. تنها دوست من است، زرنگ و هشیار، بذله‌گو و شوخ. اگر وجود او نباشد، این روزهای گرم، این روزهای بلا و مصیبت مرا می‌کشند.» (ص ۱۲)

از مصطفی همین قدر تعریف داریم و بس. با تمام دلبستگی‌هایی که راوی به مصطفی دارد، او بسیار زود از صحنه کنار می‌رود. حذف نمی‌شود، فقط غایب می‌شود، یعنی به پاکستان مهاجرت می‌کند و با نامه‌های بلند بالایش که برای راوی می‌نویسد، بخش دیگری از هدف نویسنده را که بیان مسائل مهاجرت باشد به پیش می‌برد. نویسنده به مهاجرت، به عنوان یکی از پیامدهای تلخ و ناگوار جنگ نظر داشته است. به همین خاطر، مصطفی را به حیث دوستِ بسیار صمیمی راوی وارد داستان می‌کند و بلافاصله او را به پاکستان می‌فرستد تا مصیبت مهاجرت مسکوت نماند. نامه‌هایی که مصطفی برای راوی می‌فرستد، هیچ نقش داستانی و هیچ تأثیری در پیشبرد داستان ندارد. فقط آورده می‌شوند تا مشکلات مهاجرین را بیان کنند:

«ناصرجان! آوارگی درد بی‌درمانی است. غم غربت را با هیچ چیز نمی‌توان چاره کرد. آدم آواره، مثل موجود بی‌تکیه گاه است. معلق، سرگردان، بی‌پشت و پناه و یکه و تنها.

«ناصرجان! در آوارگی و غربت، هیچ چیز برایت جالب و جاذب نیست. همه چیز بیگانه و همه چیز ناآشناست کوچه‌ها غریب، چهره‌ها غریب... نه شب آرامشی و روز آسایشی، و هر لحظه می‌ترسی، در خیابان می‌ترسی، در جاده و سرویس شهری می‌ترسی، قدم به قدم باید انتظار حادثه‌ای را داشته باشی...» (ص ۳۷)

«جوانان افغانستان در این‌جا کرایه‌کشی می‌کنند. زنان در فابریکهٔ گوگردسازی و بیسکت‌سازی بیش از هفت، هشت ساعت جان می‌کنند. نوجوانان و پیران تشت‌های ساروج و سمنت را بر سر می‌گذارند و از پنج شش منزل بالا می‌کنند. استادان دانشگاه ترکاری می‌فروشند. شاگردان دانشگاه سنگکشی می‌کنند، کلیتری می‌کنند، پادوی می‌کنند و... با وجود انجام این همه کارِ توان‌فرسا، مزد روزانه‌شان حتی هزینه زندگی‌شان را تأمین نمی‌کند.» (ص ۴۱)

می‌بینیم که وظیفهٔ نامه‌ها، اطلاع‌رسانی است و هیچ حرکتی به داستان نمی‌دهد، چون داستان یک فاجعه‌نامه است. نامه‌ها هم آمده‌اند تا حجم فاجعه را مضاعف کنند. ولی متأسفانه، چون بیان نامه‌ها به ادعای بی‌دلیل می‌ماند، جز سنگین‌کردن داستان، نتوانسته نقش دیگری بازی کند. درست است که درد مهاجرت درد جان‌سوزی است و هیچ جای دنیا نمی‌تواند وطن آدم شود، امّا قضاوتی که در این نامه‌ها از مهاجرت شده، بیش از حد اغراق‌آمیز است و همین امر، باعث شده که نامه‌ها نتوانند جایگاه خود را در داستان پیدا کنند.

چیز دیگری که در یک داستان بسیار مهم است و داستان بودن آن را می‌تواند تعیین کند، زبان داستانی است. در رمان آوار شب، زبان داستانی بسیار ضعیف است و در موارد بسیاری به گزارش، خاطره و مقاله تبدیل شده است. به جای این که جریان داستان، حوادث و قضایا را ترسیم کند، راوی -یا بهتر بگوییم نویسنده- به زبان صریح و غیرداستانی نقل می‌کند. نبودن یک خط سیر داستانی و سلسله حوادث پیوند یافته، و پرداختن به حوادث منفرد و تصاویر مجزّا از هم، داستان را از ساختار داستانی دور کرده‌است:

«یک سال تمام است که جنگ عنکبوت‌وار همه جا تار می‌تند. چهرهٔ زندگی مسخ شده. چهرهٔ جامعه مسخ شده و هر روزی که می‌گذرد، بر حجم این مسخ در تمام شؤون زندگی می‌افزاید.

اتحادهای سیاسی بسته می‌شوند، دوباره شکسته می‌شوند. حکومتی می‌رود، حکومتی دیگر می‌آید. مناطق شهری دست‌به‌دست می‌شوند...» (ص ۷۱)

«بیشتر قسمت‌های شهر به ویرانه مبدل شده‌اند. شهر کابل دیگر آن شهر یک سال پیش نیست. این شهر، سرزمین نفرین شده‌ای است که شب به جای خواب، با کابوس خمپاره‌ها سر و کار دارد. خواب شهر هر شب با پرتاب راکت‌ها و انفجار گلوله‌ها پریشان می‌شود. مردم وحشت‌زده‌اند. سایهٔ وحشت بر گسترهٔ چشمان آنان سنگینی می‌کند. کوچ و هجرت، مرگ و شهادت با سرنوشت آنان گره خورده است. گلوله‌ها می‌آیند، جمعی را قربانی می‌کنند و عده‌ای را معلول. قربانیان را در باغچه‌ها و پیاده‌رو سرک‌ها به خاک می‌سپارند و خود کوله‌بار غربت بر دوش، از غرب به شمال می‌کوچند و از شمال به غرب. نه در شرق آسایش می‌یابند، نه در جنوب. آسایش و امنیتی مردم به چکاوک‌های وحشت‌زده‌ای می‌ماند که گربه‌ای وحشی لانهٔ آن‌ها را شبیخون زده باشد.» (ص ۷۲)

«گروه جدا شده با یک گروه دیگر می‌پیوندند. اتحاد تازه، ائتلافی جدید، یک نام تازه برای ائتلاف جدید و آنگاه... آغاز یک جنگ تمام‌عیار دیگر. راکت، هاوان، توپ، خمپاره، گلوله، فیر، بمباران و انفجار. در آخر آنچه به جا می‌ماند، خون است و خاکستر و پیکر مظلوم کشتگان، کشتگانی که در جنگ شرکت نداشته‌اند، خلیفه ستار، داکتر سلیم، سلطان و.... مردم خیلی می‌ترسند. روز می‌ترسند و شب می‌ترسند....» (ص ۸۴)

همان گونه که مشاهده می‌کنید، در هیچ یک از نمونه‌های بالا، ما داستان نمی‌خوانیم، بلکه مقاله‌ای احساسی می‌خوانیم و از این نمونه‌ها در داستان کم نیست.

فلاشبک و یادآوری خاطرات گذشته، یکی از شگردهایی است که نویسنده از آن در داستان به فراوانی استفاده کرده‌است. استفاده از فلاشبک یک کار داستانی است و یکی از امکاناتی که به داستان‌نویس در ارائه و پرداخت بهتر داستان، کمک می‌کند. نویسندهٔ آوار شب با استفاده از فلاشبک و نحوهٔ کاربرد آن که نسبتاً جدید است، گامی به سوی مدرن‌کردن داستان برداشته است. امّا این فلاشبک‌ها چندان نقشی اساسی در داستان ندارد. صرفاً یادآوری یک سلسله خاطرات خوش گذشته است که اینک نیستند، یک نوع مقایسه بین روزگاران گذشته و فعلی. فلاشبک‌ها به داستان حرکت نمی‌دهند و هیچ گرهی را در آن نمی‌گشایند، چنان که اگر آن‌ها را برداریم، هیچ ضربه‌ای به داستان نمی‌خورد:

«ناگاه به یاد شبی می‌افتم که در خانهٔ مامایم مهمان بودم:

همین که دسترخوان برچیده می‌شود، مامایم قطعه‌های بازی را می‌خواهد. منیر قطعه‌های بازی بونس را می‌آورد، مامایم قطعه‌ها را گد می‌زند:

- ناصر بچیم، امشو خوده قایم کو. آن قدر ببرمت که دلت از قطعه‌بازی سیاه شود...» (ص ۵۴)

در کُل، با تمام این ملاحظات، رمان «آوار شب» تلاشی است مأجور و سعیی است مغتنم و کاری است در نوع خود منحصر به فرد.