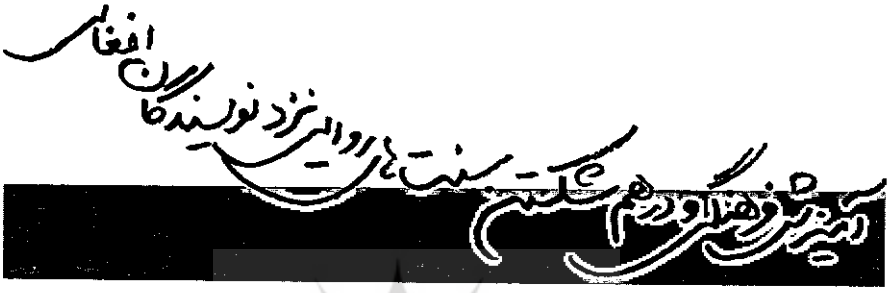
جواد فعال علوی



اگر تمایل ادبی سیاستمداران، دولتمردان، محققان اجتماعی و فرهنگی افغانستان، از سید جمال‌الدین اسدآبادی[1] و سردار محمد عبدالقادرخان افندی[2] گرفته تا نجیب الله توروایانا[3] و محمد موسی شفیق[4] و خیل شخصیت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌ای را که بویژه در فاصلهٔ سال‌های ۴۰-۱۳۰۰ خورشیدی دست به انتشار آثار داستانی زده‌اند[5] یکی از ویژگی‌های تاریخ داستان‌نویسی این کشور بدانیم[6]، دیگر خصلت برجسته و مهمّ این تاریخ را بویژه از دیدگاه مطالعهٔ ساختارهای ادبی و داستانی باید جان سختیِ این رشته هنری در دل‌کندن از الگوهای روایی حکایات و افسانه‌های قدیمی، و مقاومت در برابر ساختارهای مدرن داستان-نویسی تا دهه‌های اخیر قلمداد کنیم.

از اواخر دههٔ شصت شمسی و تحت تأثیر آثار داستان‌نویسان مهاجر افغانستان، داستان-نویسی و بویژه داستان کوتاه افغانستان در آستانهٔ جهشی بنیادین قرارگرفته است؛ جهشی که می‌توان گفت داستان‌نویس‌های مهاجر به ایران در آن نقش و جایگاهی کلیدی برعهده داشته‌اند. تحولات پیش آمده برخلاف پاره‌ای نظرات رایج، بیش از آنکه تحت تأثیر اشتراکات زبانی، فرهنگی و ادبی‌ای باشد که گذشته‌های دور و نزدیک دو کشور را به یکدیگر مربوط می‌کند، نتیجهٔ زندگی، اختلاط و برخورد این گروه از نویسندگان افغانستانی با محیط اجتماعی، فرهنگی و ادبی ایران بوده است.

برای فراهم‌آمدن امکان مقایسهٔ بین این دو گونهٔ داستانی، در نوشتهٔ حاضر سعی شده است

که بدون ورود به بررسی گستردهٔ داستان‌های کوتاه افغانستان با نگاهی به چند نمونهٔ برجسته، ابتدا مشخصه‌های اصلی آثار داستان‌نویسان دهه‌های پیشین افغانستان مورد مطالعه قرار گیرد، سپس اثرات ساختاری و محتوایی حاصل از زندگی و اختلاط فرهنگی نویسندگان مهاجر به ایران در آثار آن‌ها پی گرفته شود.

رواج اشکال التقاطی و نوظهور داستانی

محمود طرزی[۷] در اولین شمارهٔ سراج الاخبار (هفته‌نامه‌ای که وی اجازهٔ انتشار مجدد آن را دو دههٔ قبل از آغاز قرن بیستم از امیر حبیب‌الله خان گرفته بود) در مقدمه‌ای بر ترجمه‌اش از داستانِ فاجعه‌های پاریس اثر گزاویه دومنته، می‌نویسد:

> در این اعصار آخر زمان، چنانچه در همه چیز یک تبدل و نوبی به ظهور آمده، افسانه‌ها نیز یک طرز نویی پیدا کرده که به افسانه‌های کهنه و قدیم ما هیچ شباهت به هم نمی‌رساند. و افسانه‌های این وقت‌ها را در فرانسه و ممالک عثمانی «رومان» می‌گویند و در انگلستان ناول می‌نامند... و مقصد ما از نشر این ناول یا رومان یا افسانه دو چیز است، یکی اینکه طرز افسانه‌گویی زمان حاضر را بر خوانندگان کرام عرض نماییم، دیگر اینکه از اقوال و عجایب و غرایب ممالک متمولهٔ اروپا و شقاوت‌ها و جنایات خون‌ریزانه‌ای که در آن پیش می‌شود معلومات بدهیم تا معلومات شود که در لباس مدنیت چه وحشت‌ها مستتر است.[۸]

نوشتهٔ طرزی که شاید اولین اظهار نظر پیرامون ادبیات داستانی نوین در اروپا و جهان غرب و مقایسه آن با ادبیات داستانی افغانستان به شمار می‌رود، دو هدفِ معرفیِ شیوهٔ نوِ داستان‌نویسی (یا بقولِ او «افسانه‌گویی جدید») و همچنین آگاهی‌دادن از آنچه را تحت لوای مدنیت در اروپا صورت می‌گیرد دنبال می‌کند؛ اهدافی که ضمن اشاعهٔ یک صورت و «طرز» جدید روایی، نوعی مقاومت محتوایی در برابر جامعهٔ مبدأ را در دل دارد. چنین مقاومت‌هایی بعدها هم در نویسندگانی که سعی کردند در قالب‌های داستانی جهان غرب بنویسند (جهانی که بسیاری از آن‌ها آن را حتی از نزدیک تجربه کرده بودند)[۹]، ادامه یافت و تأثیر خود را در شکل، محتوا و ساختار آثار آن‌ها بر جای گذاشت.

به این ترتیب درحالی‌که نگاه انتقادی و شکاک ادبیات مدرن به وضعیت اجتماعی و سیاسی و بویژه به مسائل انسانی در غرب، کمتر به ذهن و دل نویسندگان افغانستان این دوره راه یافت، قالب‌های داستانی جدید مورد توجه قرار گرفتند. داستان‌هایی که در قالب‌های جدید نوشته شدند، همچنان عاری از پرسش‌های جدی دربارهٔ مسائل مربوط به عرصه‌های خصوصی و اجتماعی زندگی درافغانستان بودند، درحالی‌که آثار نویسندگان آغازگر ایرانی نظیر ابراهیم

بیگ و دیگران دردوره‌های پیش ازآن سرشار از روح انتقادی است.[۱۰] نفوذ فلسفهٔ ادبی مدرن به جهان‌بینی نویسندگان افغانستان، موکول به زمانی می‌شود که بستر یک آمیزش فرهنگی غنی‌تر در طول یک مهاجرت اجباری فراهم آمد.

از آنجا که واقع‌گراییِ منتج از نگاه انتقادی فلسفهٔ مدرن به شیوه‌ای ناقص به کار نویسندگان افغانستان راه یافت، سنت «افسانه‌گویی» همچنان به جا ماند و کمتر داستان‌هایی زنده از موقعیت‌ها، شخصیت‌ها و سوژه‌های واقعی و متفاوت خلق شدند. آثار این گروه از نویسندگان به رغم تغییر و دگردیسی الگوهای کهن در برخورد با قالب‌های مدرن، نه قصه و افسانه است نه داستان کوتاه به معنای امروزی آن.

برای تحلیل و تأکید بر اهمیت تحول ادبیات افغانستان در دوره مهاجرت، ناگزیریم ابتدا به ویژگی‌های عمدهٔ ساختارهای ادبی دورهٔ «التقاط» توجه کنیم. ویژگی‌هایی که می‌توان آنها را تحت عناوینی چون غیبت نویسنده، زمان و مکانِ عام و تمثیلی، راویان پیام‌آور، غلبهٔ ارزش‌ها بر وقایع و آمیختن افسانه با واقعیت مورد بحث قرار داد. چنانکه پیداست عناوین مزبور به نحو متناقضی با مفاهیم ساختاری «داستان مدرن» مربوط می‌شوند که مهمترین آن توجه به چگونه خواندن و دریافتن متن می‌شود (برخلاف متون قدیمی که در آن‌ها تأکید برگوش سپردن، پذیرفتن وقبول متن بود). به تعبیردیگر داستان مدرن با پرهیز از نگاه عینی و برون‌گرای متون قدیمی، دوری از زاویهٔ دیدِ پابرجا ویکنواخت آنها و همچنین اجتناب از موضع‌گیری‌های ایدئولوژیک و لایتغیرِ ماقبل مدرن، براشکال روایی ناپیوسته‌ای استوار شده که از قرارگرفتنِ تصادفیِ قطعاتی از رویدادها و موقعیت‌های مختلف در کنار یکدیگر شکل گرفته‌اند. ازاین طریق زمینه و بستری فراهم می‌آید که خلق، تولید وخوانش داستان صورتی خودانگیخته و درونی به خود می‌گیرد. بنا به این تعریف از داستان مدرن، ادبیات داستانی افغانستان درشصت سال گذشته ازویژگی‌های زیر برخوردار بوده است:

الف- داستان‌هایی در غیاب نظرگاه نویسنده یا راوی: راوی دراین داستان‌ها عموماً نه در جایگاه روایت داستان (برخوردار از منظری شخصی) بلکه در جایگاه نقل قصه‌ای قرار می‌گیرد که دیدگاه و تجربیات جمعی و یا قومی را باز می‌تابانند. مخاطب (از پس صدا، لحن و نگاه راوی) داستانی را نمی‌خواند، بلکه به قصه‌ای گوش می‌سپرد که به وسیلهٔ ناقلی که بیرون و مقابل او ایستاده است نقل می‌شود؛ ناقلی که گویی خود، قصه‌اش را از زبان ناقل دیگری شنیده است:

... و میرگل که در دهکده خانه‌ای داشت - خانه نی، که کلبه‌ای داشت، مردی بلند قد، چهارشانه و استخوانی بود. گونه‌های برآمده و کومه‌های فرو رفته داشت... کالاهایش همیشه چرک و کهنه بود. ماه‌ها رنگ آب را نمی‌دید. برای این که مادری نداشت، همسری نداشت،

دختری نداشت و خواهری نداشت که کالاهایش را بشویند. زنش مرده بود... [11]

هیچ‌یک از عناصر و پدیده‌های نقل شده ویژگیِ خاصی را به جز آنچه هستند (یا بوده‌اند) باز نمی‌تابانند. روایت صرفاً بر وجوه عام، کلی و ظاهری سوژه‌ها تأکید دارد. خانه یا کلبهٔ میرگل، چنانکه صورت او، مثل تمام خانه‌ها، کلبه‌ها و صورت‌های مشابه آن است؛ حتی چرک‌بودن لباس میرگل به مثابه یک ویژگیِ شخصی با تأکید بسیار بر باورهای جمعی تعریف و توصیف می‌شود؛ اموری که عموماً بر فرایندها و اهداف بعدی داستان بی‌تأثیر هم هستند.

ب- داستان‌هایی با زمان- مکان‌های عام و تمثیلی: اغلب ظرف زمانی و مکانی در این داستان‌ها مستقل از سایر اجزاء و رخدادهای داستانی حضور داشته و معمولاً تمثیلی از کلّیت قصهٔ پیش رو را در خود نهفته دارند:

و خزیدن دریا[12] مانند یک داستان بی انجام، مانند داستان زندگی، در مسیر معینش ادامه داشت. می‌خزید، شب و روز می‌خزید، بهار و زمستان می‌خزید. خزیدنش پایانی نداشت - مثل داستان زندگی- آوازش از دور به نالهٔ فریاد مانند شباهت داشت.[13]

حرکت مقدّرِ خروشان و بی‌پایان رودخانه، و شباهت آن به زندگی و درد و رنج ناشی از مشکلات آن-که درمتن معنایی تمثیلی نیز یافته است- نه از طریق آمیختن به رویدادها و فرآیندهای داستان، بلکه به وسیلهٔ معانی تجریدی و مستتر در خود، به سختی و به صورتی غیرمستقیم با متن مربوط می‌گردد.

زمان‌مندی عام و کلی این داستان‌ها از طریقِ برداشتن مرز میان وجوه کلی و اختصاصی پدیده‌ها، ویا خصلت‌های فردی و نمونه‌وارِ شخصیت‌ها و ادغام آنها در یکدیگر، مقاصد حکمت‌آمیز را جایگزین مقاصد داستانی می‌کنند و بر تن جوان و شاداب ساختارهای نویِ داستانی لباس کهنهٔ حکایات را می‌پوشانند.

پ- راویانی پیام‌آور و مداخله‌گر: نویسنده همان حکیم دانای حکایات است که اینک موقعیت خود را بسط و توسعه داده است. اوکه رسالت سنگین هدایت مخاطب را پیشاپیش بر عهده گرفته است؛ یا درفاصله‌ای نزدیک و در پس سر راوی قراردارد، و یا آنکه وی را (چه موقت و چه دائمی) حذف می‌کند تا خود مستقیماً عنان داستانش را به‌گونه‌ای که صلاح می‌داند برعهده گیرد. طبیعتاً دراین حال مخاطبین داستان را خیل گمراهان، خطاکاران و نادانانی تشکیل می‌دهند که باید برای زندگی‌کردن آموزش ببینند و نصیحت شوند و چون روی درک خواننده از امور (بویژه برداشت او از دستگاه روایی و مناسبات درونی آن) نمی‌توان حسابی بازکرد، به اشکال مختلف و با مداخله در نحوهٔ روایت سعی می‌کند معانی و مقاصد مورد نظرش را برای عقل عامه قابل فهم و دسترس کند؛ راوی/ نویسندهٔ داستان دایه[14] بر این روال

برای شـــخصیت‌هایش دلســـوزی می‌کند، نگران آنهاست و به دنبال جلب همدردیِ مخاطب با آنها، حق ابراز وجود را از شخصیت‌ها سلب می‌کند:

اگرچه برای همسایهٔ ما امشب نیز شب شادمانی ست، اما این شادمانی، با آنچه در یک سال و چند ماه قبل روی داده بود متفاوت اســـت. نشاط آن‌ها امشب با خوف مرگ توأم است. هر لحظه برای بیمار بیم هلاکت است. پدر و مادر سالخورده حق دارند مانند سیماب بی‌قرار باشند...

ت- شـــکل‌گیری رویدادها در قالب اشاعهٔ ارزش‌ها: وقتی حوادث داستانی مستقیماً برای اشـــاعهٔ ارزش‌های مورد نظر نویسنده شـــکل می‌گیرند، اثر به سمت قطعه‌ای ادبی یا موعظه‌ای ادبی- اخلاقی سوق پیدا می‌کند:

راســـتی محبت اولاد، طرفه و ودیعه‌ای اســـت که در نهاد انسان گذاشته شده است. هر مادر به فرزنـــد خـــود علاقهٔ وصف ناپذیر دارد، اما مادری که طی یک عمر مذلّت و خواری، گیســـوان خود را در تربیهٔ یک دخترسپیدکرده باید محبتش از دیگر مادران بیشتر باشد.[15]

گاه رویدادها بصورت حوادثی مقدّر به وقوع می‌پیوندند و در نســـبتی مشـــیتی به حرکت در می‌آیند. از این جمله اســـت جنون بی‌دلیلی که «میرگل» قهرمان داستان دریای رهنورد زریاب پس از غرق‌شدن پسر ارباب در رودخانه، جهت عبوردادن اجباری پسر بچهٔ خودش از همان رودخانهٔ خطرناک به آن دچار می‌شود:

«میرگل» می‌لرزید... و [تفنگش را] آتش کرد... پســـرک، خـــودش را روی زمین انداخت و با چارغوک[16] از روی پل گذشـــت. «میرگل» بار دیگر آتش کرد... تفنگ را گذاشـــت و ناگهان به گریه درآمد. از فرط یأس و ناتوانی می‌گریست...

تحمیل همهٔ این مرارت‌های دور از ذهن و واقعیت به شـخصیت‌های داستان هدفی ندارند جز دستیابی غلاظ و شدّاد به پیام نقطهٔ پایانی داستان که بعد از عبور پسرک از رودخانه آشکار می‌شود:

[میرگل و پسـرش] ایستادند و به آب کف آلود دریا خیره شدند. بعد هر دو یکجا و بی جهت با آواز بلند قهقهه سر دادند... اینطور معلوم می‌شد که با قهقهه‌شان می‌گفتند:
از دست ما کارهای بزرگی برمی‌آید!

ث- همزیسـتی تخیل حکایت و تخیل داستان: این همزیستی از طریق آمیختن افسانه‌ها و باورهای قومی به واقعیات زندگی جاری و روزمره به وجود می‌آید. به عبارت دیگر افسـانه‌ها یا به صورتی مستقیم در بافت برساخته از واقعیت داستان‌ها جای گرفته‌اند، مثل نوع استفاده‌ای که رهنورد زریاب از این نوع افسـانه‌ها و باورها در پاره‌ای از داسـتان‌هایش (مرد کوهستان، مارهای زیر درخت سنجد، هفت بار[۱۷]) به عمل آورده است و به افسانگی در داستان دامن زده اسـت؛ و یا آنکه از طریق تکیه‌کردن بر وجوه حماسـی، پهلوانی و یا اسطوره‌ای این افسانه‌ها، از طرح‌های سـادهٔ آنها بهره جسـته‌اند، مثل داستان کاکه اورنگ و کاکه بدرو نوشتهٔ عبدالغفور برشـنا[۱۸] که از طریق ادغام بخش‌هائی از نبرد رسـتم و سهراب شاهنامه با داستان «کاکه»ها به نبرد بین آنها معنایی حماسی-افسانه‌ای بارکرده است:

بزد بر زمین بر به کردار شیر
بدانست که هم نماند به زیر
بپیچید از آن پس یکی آه کرد
زنیک و بد اندیشه کوتاه کرد

چون آواز مطرب به اینجا رسـید، تو گویی ابیات فردوسـی شـکل حقیقت را به خود گرفته، صحنهٔ کارزار رستم و سهراب دوباره آغازگشته است و مردم آن را درمقابل به چشم می‌بینند." کاکه بدور" نعرهٔ سخت برکشید و اورنگ جوان را از زمین برداشته...[۱۹]

ج- نگاه به حماسهٔ کهن در داستان‌های «واقع‌گرای سوسیالیستی»[۲۰] افغانستان: نویسندگان واقع‌گرای سوسیالیستی در دورهٔ کودتای کمونیستی با استفاده از نگاه حماسه‌های کهن در آثار خود و با قراردادن پای خود در جای پای سـنت‌های حکایتی سـعی می‌کنند تا به آرمان‌های قومی - جمعی جانی دوباره بخشـند و به اصطلاح به جهانِ در معرضِ اشـغال سـتمگران و دشـمنان خلق سـامانی «نو» بدهند.آنها تحقق چنین جامعه‌ای را برعهدهٔ قهرمانانی می‌گذارند کـه به صورتـی افراطی و دور از واقعیت پردازش شـده‌اند؛ قهرمانان (و ضـد قهرمانانی) که بسـیار فراتر از توانایی‌ها و ظرفیت‌های نمونه‌های واقعی خود در جامعهٔ افغانسـتان بر صحنهٔ

داستانی ظاهر می‌شوند. عصیان یک پیرزن در داستان ننه طاووس نوشتهٔ ببرک ارغند از این نوع است:

«دیوانه! کجا میری؟»

«می‌رم کمک می‌خایم»

«راه نیست دشمن از چارطرف قلاره محاصره کرده»

«مه راه ره دیدم، مره دیده نمی‌تانن»

«بیچاره! کی به ما کمک می‌کند... پوسته[۲۱] بسیار دور است تا صبا نماز دیگر هم به اوجَه رسیده نمی‌توانی.»

«مه می‌تانم، مه می‌روم، مه صدا می‌کنم.»

«تا تو به پوسته برسی... تا تو صدا کنی، همهٔ ما را از تیغ می‌کشن... ده قلاع باش بهتراس، زنده خو می‌مانی.»

ننه با غضب دست‌های پیرمرد را دور کرد و گفت:«من اینطور زندگی ره خوش ندارم، مه می‌رم.»

صدایش با صدای «راست می‌گه، ننه راست می‌گه.» درهم پیچیده، قوت گرفت و مثل ستون سنگی تکیه‌گاه عزم ننه شد.[۲۲]

خلاصه آن‌که علیرغم همهٔ کوشش‌های به عمل آمده، بویژه در دهه‌های میانیِ قرن بیستم، داستان‌نویسان افغانستانی نتوانستند در آثار خود به مفهوم تازه‌ای از «انسان» و «سوژهٔ» داستانی دست یابند. فقدان پرسش، شک و تردید و بازنمایی انتقادی واقعیت، بیشتر به معنای تداوم بازتاب سنتی واقعیت در داستان‌های این دوره بود.

اختلاط فرهنگی، بالیدن داستانی

این مسأله که چه عوامل سیاسی و یا اجتماعی‌ای سبب می‌شود تا در اوایل دههٔ هفتاد شمسی گروهی از مهاجرین افغانستانی که «تقریبا همگی از حوزه‌های علمیه» برخاسته بودند[۲۳] در شهر مشهد گرد هم بیایند و بدون سابقه و شناختی مکفی از ادبیات کشورشان[۲۴] به نوشتن داستان کوتاه روی آورند، موضوع یک مطالعهٔ فرهنگی است، امّا از نظر تحولی که در ادامهٔ این حرکت در ساختار داستان‌های مهاجرینِ افغانستان در ایران رخ می‌دهد، زندگی در شرایط مهاجرت (یعنی زندگی در شرایط اختلاط و برخورد بین دنیاهای متفاوت و گاه مغایر فرهنگی) را باید به عنوان عامل مهمی مد نظر قرار داد. تحت تأثیر مقتضیات و دلمشغولی‌های ناشی از چنین اختلاط و برخورد فرهنگی، الگوی تخیل و صورت روایی داستان‌های بسیاری از

نویسندگان مهاجر متحول شده و از الگوی پیشینیان آن‌ها در کشورشان فاصله‌ای محسوس پیدا کرده است.

نسل اول داستان‌نویس‌های مهاجر افغانستانی درایران که یا در نوجوانی به ایران مهاجرت کرده‌اند و یا آن که در ایران به دنیا آمده‌اند[۲۵]، اساساً نویسندگی را در ایران آغاز کردند. از این رو بدیهی است که دانش و معلومات آنها از فرهنگ و مردم و حوادث کشورشان کم باشد[۲۶]. به قول سید ابوطالب مظفری منتقد افغانستانی «اوایل گرایش نویسندگی ما در ایران، همگی به نوعی در طلب آثار نویسندگان داخلی [افغانستان] بودیم... یاد گرفتن یک اصطلاح دَری کلی امتیاز به حساب می‌آمد. دراین میان حالِ آنهایی که متولد هجرت بودند زار بود...»[۲۷] اما همین نسل به عقیده مظفری وقتی با داستان‌های ایرانی مستقیماً روبرو می‌شود و آثار برجسته‌ترین نویسندگان ایرانی و ترجمه‌های خارجی را مطالعه و با نظریه‌های جدید ادبی آشنایی پیدا می‌کند و از امکانات و فضای رو به تحول فرهنگی ایران بهره می‌برد، قدم در راه نوینی می‌گذارد.[۲۸] به تعبیر دیگر زندگی در محل تلاقی فرهنگ‌ها و همچنین حضور همزمان در دو جهان متفاوت، اگر چه تدریجاً اما سرانجام با موجی تازه همراه می‌شود. فرآیند تازه‌ای در مسیر هفتادسالهٔ ادبیات داستانی افغانستان شکل می‌گیرد؛ فرآیندی که سبب روی‌آوردن نویسندگان مهاجر به موضوعات متفاوت، حذف نگاه جانبدارانه از مضامین داستانی و در نتیجه نسبی‌شدن و پذیرش چالش‌های انسانی در درونمایه‌های آنها می‌گردد. این رویکرد جدید تحولات ساختاری گسترده‌تری را به‌دنبال می‌آورد که در نهایت به مهار عرصهٔ پر نفوذ حکایت و قصص کهن و بسط عناصر داستانی به معنای امروزی و متداول آن، منتهی می‌شود. ویژگی‌های این ادبیات را می‌توان چنین برشمرد:

الف- نو شدن سوژه‌ها: در آثار نویسندگان مهاجر «سوژهٔ» داستانی از صورت حکمت‌آمیز و تکلیفی خارج و به عنصری ساختاری مبدل می‌شود. «سوژه» از جایگاه بیرونی‌ای که در حکایات قدیمی داشت، به عاملی درونی تغییر موضع می‌دهد و از این طریق سایر عناصر داستانی را به خدمت خود می‌گیرد. موضوع داستان این نویسندگان اینک دیگر نظامی ازاندیشه‌های کلی نیست که معمولاً پیش از خلق داستان تعریف و بر پیشانیِ آن جای داده می‌شدند، بلکه معانی و نشانه‌هایی هستند بافته در ساختار داستان که به صورت تدریجی و از خلال کشمکش‌های درونیِ همراه با پیشرویِ آن سر بر می‌آورند.

در این حالت موضوعات داستانی گاه از طیف وسیعی از معانی و نشانه‌های خُرد شکل گرفته است. برای نمونه داستان عکس‌ها نوشتهٔ تقی واحدی[۲۹] که هم می‌تواند داستان عکس‌های دوازده‌گانهٔ دوربین عکاسیِ «صادق»، شخصیت اصلی داستان باشد، و هم از طریق نشانه‌

های موجود در عکس‌ها، مروری در زندگی او؛ که پس از گذراندن تجربهٔ فرار از سربازی، و زندگی در مهاجرت به آغوش خانوادهٔ خود بازگشته است.

گاه موضوع داستان‌ها در معانی و نشانه‌های آنها آمیخته و ادغام شده و از این رو چند لایه و قابل تفسیر شده است. داستان باغ نوشتهٔ علی پیام[۳۰] از این نمونه است که می‌تواند هم موضوع تلاقی فرهنگ‌های متفاوت و مغایری باشد که تمامیِ ابعاد اعتقادی و مذهبی آدمی را دستخوش تلاطم‌های شدید کرده است، و هم زیستن همزمان در دو سوی مرزِ دو جهان متفاوت که به بحران و جدال درونی مدرنیتهٔ درحال زایش منتهی شده است؛ مجموعهٔ چند لایه و تودرتویی که در جهات مختلف داستانی بسط و توسعه یافته است.

در مواردی برگرد یک موضوع اصلی و مرئی، ده‌ها نشانه و معنای فرعی و نامرئی تنیده شده است که دستیابی به همهٔ آنها ناممکن می‌نماید. برای مثال داستان اندوه محمد جواد خاوری[۳۱] که هستهٔ اصلی آن را آسیب‌های ناشی از مهاجرت تشکیل می‌دهد ولی برگرد آن نشانه‌ها و معانی‌ای همچون رنج مادر و همسری که شوهر و فرزندش جلای وطن کرده‌اند، فروپاشی بنیاد خانواده و ناامنی ناشی از آن، بلاتکلیفی ناشی از بی‌ثباتی زندگی درمهاجرت (بریدن از گذشته، ناروشنیِ آینده) و جز آن، جمع آمده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بازی با «سوژه» خود موضوع داستان دوتایی پشه[۳۲] نوشتهٔ محمدآصف سلطان‌زاده را تشکیل می‌دهد. دستیابی به محتوای مفهومی این موضوع به خارج‌شدن داستان از تعلیق و رسیدن آن به نقطهٔ اوج منوط گردیده است؛ اتفاقی که رخ نمی‌دهد. زندگی و مرگ شخصیت اصلیِ (راوی) این داستان به نتیجهٔ بازی ورق او با فرماندهٔ پاسگاهی وابسته است که در آن در اسارت به سر می‌برد. بازی پایان نمی‌گیرد (بی پایان است) تا سوژهٔ «مرگ» معنایی هم عرضِ «زندگی» پیدا کند و نشانه‌های ضدیت با جنگ را در خود به نمایش بگذارد.

پرداختن به حوزه‌های ممنوعه و تابوهای فرهنگی، خاص نویسندگان مهاجر و حاصل زندگی در فضای دوگانهٔ فرهنگی است.عباس جعفری در داستان پشت پلک ثریا[۳۳] با ورودی عریان و بی‌پروا به حوزهٔ خصوصی، موضوع خشونت و تعصب کور مردانه را در برخورد با زنان در کانون توجه قرار داده است؛ موضوعی که پیش از این کمتر نویسندهٔ مردی در داخل افغانستان بدان پرداخته است.

در داستان و باران می‌بارید محمد حسین محمدی،[۳۴] موضوع داستان پنهان و نامرئی می‌ماند تا از این طریق هم موضوعات فرعی متعددی را به خود مرتبط کند، هم با به تأخیر انداختن مفهومش، به نوعی بازیِ «انتظار» دست زده باشد. به عبارتی دیگر زمینه‌ای را آماده می‌سازد تا موضوع داستان همچون سایر عناصر در نقطهٔ بزنگاهیِ روایت، کارایی و قدرت اثرگذاریِ خود را به نمایش بگذارد.

ب- حذف نگاه جانبدارانه از متن: تجدید نظر در رویکرد ایدئولوژیک به داستان‌نویسی، به حذف نگاه جانبدارانهٔ نویسنده/ راوی از متن، و در پی آن به تغییرات ساختاری مهمّی در آثار نویسندگان مهاجر انجامیده است. در اغلب این آثار مخاطب در کشف و دریافت (حتی وسعت‌بخشیدن به) تجربهٔ جاری در متن آزاد است. برای نمونه نویسندهٔ داستانِ عکس‌ها فراتر از آنچه به تصویر می‌کشد و روایت می‌کند، چیزی در چنته ندارد. داستان با ترکیب ماهرانهٔ چند شگرد به گونه‌ای برساخته می‌شود که «صادقِ» بازگشته از مهاجرت (بی‌آنکه در موقعیت یک طرفه و کلیشه‌ایِ بازگویی تجربه‌اش قرار گیرد) بتواند در جمع خانواده‌اش با ارجاع به عکس‌ها به صورتی پراکنده روایت خود را از تجربه‌ای که از سر گذرانده بر زبان آورد. در این حال منظر داستان نه در محتوای روایت نویسنده/ راوی از تجربهٔ صادق که در نحوهٔ چینش و چگونگی قرارگرفتن عکس‌ها (و یا به عبارتی پی‌رفت‌های داستانی) در کنار یکدیگر نهفته است:

> [عکس] دوازدهم: او و دوستش پشت به کلبهٔ گِلی و رو به خورشید ایستاده‌اند...
> صادق گفت: «نامش قدیر اس. هر دوی ما یکجا از عسکری گریختیم. در خمدان خشت‌پزی

هم یکجا کار می‌کردیم...
زیاد کار می‌کرد. بیکارم که می‌شد جایی نمی‌رفت. خوش نداشت برای هواخوری شهر برود. در همین خانهٔ گِلی می‌ماند؛ یا رادیوی کوچکش را روشن می‌کرد، یا بیت‌های عاشقانه می‌خواند...
زمان از آخرین عکس- عکس شمارهٔ دوازدهم- آغاز و به ترتیب - تا عکس شماره یک- رو به عقب می‌رود. نحوهٔ قرارگرفتن عکس‌ها به مثابه قاب‌ها و پی رفت‌هایی که مخاطب تنها یک برش از آنها را پیش رو دارد؛ بی‌آنکه حضور نویسنده و راوی احساس شود، به روایتی از یک «منظر» منحصر به فرد انجامیده است.

البته این پیچیدگی و تشخّص ساختاری، عیناً و در تناسبی متفاوت در داستان‌های اندوه، دوتایی پشه، و باران می‌بارید، پشت پلک ثریا و... قابل تشخیص و برجسته است. گاه دیدگاه‌های افراطی‌تر در جداکردن متن از نویسنده به نوعی ناتورالیسم گراییده است. برای نمونه می‌توان به داستان نیمروز خاکستری اشاره کرد. این داستان از نگاه روباه گرسنه‌ای روایت می‌شود که غذای او را مغز و دست و پای اجساد جنگ‌های داخلی و مدفون در برف‌ها و پراکنده بر دامنهٔ کوهستان‌ها تشکیل می‌دهد.

پ- صحنه‌ها و بسترهای متنوع داستانی: اشکال پیچیدهٔ بکارگیری زمان- مکان‌هایی که در داستان‌های مهاجرینِ افغانستانی تجربه می‌شود، از یک طرف سبب تنوع بسترها و موقعیت‌های داستانی در آثار آنها شده‌اند، و از طرف دیگر چرخش‌های سریع و خود به خودی‌ای که چنین کاربستی، در لحن و نحوهٔ بیان روایات بوجود می‌آورند، موجب شنیده شدن طیف وسیعی از صداهای گوناگون و کاهش طنین صدای نویسنده / راوی در متن این داستان‌ها شده‌است. برای نمونه الگوی بکارگیری «زمان-مکان» در داستان عکس‌ها، بکارگرفتن برش‌های کوتاه از خاطرات صادق در قالب «قاب عکس‌ها» علاوه بر اینکه زمینهٔ گسترده‌ای از صحنه‌ها و موقعیت‌های مختلف تجربهٔ صادق را در برابر مخاطب می‌گشاید، از طریق واکنش او، همسر و مادرش به همین برش‌ها به طور اجتناب ناپذیری طنین صدای نویسنده/راوی داستان را کاهش و صدا و لحن شخصیت‌ها را برجسته می نماید:

[عکس] سوم: مادر عکس را که دید، چشمانش را آب زد، او و زیبا، صادق را در آغوش گرفته‌اند. عکس خیره آمده بود. صادق گفت:«باور نمی‌کنم شما این قدر مرادوست داشته باشین!»
... مادر گفت: «زیبا، شنیدی چه گفت؟»
زیبا سرش را از روی زانوهایش برداشت و گفت:«او هیچ چیز را باور نداره...»

داستان اندوه از طریق مواجههٔ دو روایت در اساس صدا و لحن شخصیت‌های اصلی داستان را جایگزین صدای راوی/ نویسنده نموده است: یکی روایت ضبط شده بر روی نوارِ نازگل از وضع زندگی‌اش پس از مهاجرت شوهر و پسرش به ایران در غیاب و خطاب به آن‌ها، و دیگری روایت محراب باز هم ضبط شده بر روی نوار و درپاسخ به همسرش، نازگل:

... نازگل دختر ملا محمد رحیم، برای محراب زوّار برسد. خدا کند در پناه و عصمت الهی صحت‌مند باشد. سلام دیگر برسد به نور چشمانم نسیم جان. نسیم جان بچهٔ دُردانه‌ام... می‌بینی که گلویم را عقده می‌گیرد... چقدر شب و روز برایت می‌سوزم... اما معلوم محراب زوار باشد که من از پیغام و سلام راهی‌کردن بیخی عاجز شدم. هرکس طرف ایران می‌رود، خط از دستش راهی می‌کنم... اما هیچ نشانی از تو نمی‌آید... به دل و رضای خود رفتی. چقدر پیش پایت افتادم که نرو... گفتی نسیم را می‌بری تداوی کنی... همین رقم نبود؟... شب‌ها تا صبح خواب نسیم را می‌بینم. پاک سهو شده‌ام...

خوب، دختر ملارحیم! من محراب هستم. همان نامرد بی‌غیرت. گپ‌هایت را شنیدم... بگذار همین‌جا صریح و پوست کنده برایت بگویم... تو دیگر نسیم نداری. من صاحب نسیمت شده نتوانستم. نسیمت را باختم. نسیمت از پیشم گم شد. پنج سال است که درکش معلوم نیست... راحت شدی؟!...

تنها پس از تصمیم محراب مبنی بر از بین بردن نوار صدای خودش و بی پاسخ‌گذاشتن شکوائیهٔ همسرش است که بستر و موقعیتی داستانی بر دو صحنهٔ مختلف و دور از هم، زیر چتر روایتی واحد (روایت راوی/نویسندهٔ بی‌صدای داستان) شکل می‌گیرد.

در داستان دو تائی پشه که صدا و لحن راوی- شخصیتِ اسیرآن در زمان حال ساده بیان می‌شود؛ روایت، همان شرح صحنه و موقعیت دراماتیک و هم اکنونی است که راوی داستان در آن به دام افتاده است:

عجب روزگاری شده. زندگی آدم به یک دوتایی پشه بند است. باورتان نمی‌شود؟... همین حالا زندگی من به یک دوتایی پشه بند است. بله، یک دوتایی پشهٔ نازنین به اندازهٔ تمام زندگی من ارزش دارد. زندگی من یعنی دوتایی پشه.

در داستان و باران می بارید مادری که فکر می‌کرده است پسرش زنده است، در تلگراف‌خانه متوجه می‌شود پسرش ده سال پیش در جنگ کشته شده است و او در تمام این سال‌ها به او در مزارشریف تلگراف می‌زده است. نحوهٔ بکارگیری زمان-مکان در این داستان و تک‌گوییِ راوی/ قهرمان آن، یا به درک موقعیت فعلی او از طریق بیان گذشته‌اش یاری رسانده است که دراین حالت رویدادهای گذشته به صورت پراکنده و سیالی به سوی زمان حال- زمان روایت

داستان- جاری شده‌اند. و یا آنکه وقتی راوی با پسرکشته شده‌اش درد دل می‌کند، زمانِ داستان با از دست‌دادن خصلت خطی خود، رویدادهای گذشته و حال را به صورت جریان سیال ذهن درهم می‌آمیزد تا شکل‌گیری بستر داستانی را به انگیزه‌ها و حالات درونی راوی خودپیوند بزند.

با متمایزشدن زمان روایت از زمان داستان، در داستان پشت پلک ثریا بستری فراهم شده تا نگاه خونسرد و بی‌طرفانهٔ راویِ اول شخص، به روایت از جنایتی که خود مرتکب شده مُنضم و تنیده شود:

> تسلیم شد و آمد. چارقدش را به دور دهانش پیچ کردم تا صدای جیغ‌زدنش را همسایه‌ها نشنوند و تا می‌توانست لتش کردم. از حال که رفت من هم از حال رفته بودم. سر و رویم از گرمی و عرق می‌سوخت. خودم را بر روی جاگهٔ هموار انداختم و به خواب رفتم. حالی به یادم نمانده که گناهش چی بود و چرا آنقدر زدمش...

زندگی در مهاجرت و در فضای آمیزش دنیاهای اجتماعی- فرهنگی متفاوت که در آن واقعیت و حقیقت پدیده‌های گوناگون زندگی برای فرد مهاجر مدام دگرگون و متنوع می‌شود، سبب شده تا نویسندگان افغانستانی بتوانند در عرصهٔ محتوا و قالب‌های داستانی تغییرات دیدگاهی و ساختاریِ بنیادینی را به‌وجودآورند. این نویسندگانِ نوظهور از معرفت و زیباشناسی التقاطی یا سنت‌های حکایتی، «زمان- مکان»های عام و تکراری، مداخله‌گری‌های حکمای دانای روایات قدیمی و ایدئولوژی‌های مبتنی بر سنت‌های پدرسالارانه و قومی عبورکرده‌اند تا مضامین و سوژه‌هایی را که در فرایندکند و سخت شکل‌گیری جامعهٔ مدرن افغانستان از حرکت بازمانده بودند با نگاهی نو متحول کنند. آنها توانسته‌اند از طریق کاربست ساختارهای مدرن داستانی، بر تأخیر و کندی هفتادساله‌ای که ادبیات داستانی افغانستان بویژه درگسستن از سنت‌های ادبی بدان مبتلا بود، فائق آمده و راه‌گشای نسلی از نویسندگان شوند که روزبه‌روز بر دامنهٔ نفوذ خود در کشوری با پیچیدگی‌های اجتماعی و فرهنگی افغانستان می‌افزایند.

یادداشت‌ها:

۱. سید جمال‌الدین که پس از سفر حجاز به افغانستان به دربار «دوست محمدخان» راه یافت، مدتی صدراعظم افغانستان بود. او نویسندهٔ داستان‌هایی است به نام شوم و اقبال، شاهزادهٔ عزیز، دلبر و اژدها و شاهزادهٔ دلبرا که در کتابی تحت عنوان قصه‌های استاد به کوشش ابوالفضل قاسمی توسط انتشارات توس چاپ شده است.

۲. افندی از خاندان شاهی افغانستان و تبعیدی به هندوستان بوده است. داستان تصویر عبرت یا بی‌بی خوری جان از او در سال ۱۳۰۰ خورشیدی در هیندوستان چاپ می شود.

۳. توروایانا (۱۲۸۱ کابل - ۱۳۴۴ آمریکا) که وزارت معارف افغانستان، و سفارت چند کشور در زندگی نامهٔ او ثبت شده

است، نویسندهٔ مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است که در کتابی تحت عنوان اوشاش به سال ۱۳۶۶ در کابل چاپ شده است.

۴. شفیق آخرین صدراعظم حکومت پادشاهی افغانستان و نویسندهٔ مجموعه‌ای بنام عقربان وافسانه‌های دیگر (۱۳۴۶ کابل) است که با کودتای محمد داودخان از کار بر کنار و سپس درگذشت.

۵. نویسندگانی نظیر عبدالغفور برشنا، علی احمد نعیمی، محمد اکرم عثمان، میرمحمد صدیق فرهنگ... که در سِمَت‌های مختلف سیاسی، علمی و فرهنگی گوناگونی مشغول به فعّالیت بوده‌اند.

۶. سید اسحاق شجاعی می‌نویسد این نویسندگان «در فرصت‌های اضافی خود داستان می‌نویسند و چون داستان جایگاهی در خور... در جامعه باز نیافته است، آنان نیز به داستان‌نویسی به صورت یک ضرورت نمی‌نگرند و چنان که شایسته و بایسته است آن را کار اصلی خود قرار نمی‌دهند»: میراث شهرزاد در افغانستان (تهران: نشر عرفان، ۱۳۸۵)، ص ۲۱.

۷. طرزی (غزنی ۱۲۴۴ - استانبول۱۳۱۳ش) که بعد از مرگ عبدالرحمن خان اجازهٔ ورود به افغانستان یافت، در ۱۹۰۵ میلادی از استانبول به افغانستان بازگشت و پس از ازدواج دو دخترش با پسران امیرحبیب الله جای پای محکمی در دربار باز کرد.

۸. طرزی، محمود. به نقل از: علی رضوی غزنوی، مقدمهٔ نثر دری در افغانستان (تهران: بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۷)، ص۳۶.

۹. عبدالغفور برشنا (فارغ‌التحصیل آکادمی هنرهای زیبای آلمان)، محمدعثمان صدقی (فارغ‌التحصیل از آمریکا)، عبدالکریم میثاق (ساکن انگلستان)، اعظم رهنورد زریاب (فارغ التحصیل انگلستان) و...

۱۰. این آثار را مقایسه کنید با آثار نویسندگان آغازگر ایرانی در دوره مشروطیت و قبل از آن نظیر: سیاحت نامه ابراهیم بیگ نوشتهٔ حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، کتاب احمد نوشتهٔ عبدالرحیم ابن ابوطالب تبریزی (طالبوف)، تمثیلات آخوندزاده، چرندوپرند علی اکبر دهخدا... که سرشار از روح انتقادی به ساختارهای فرهنگی، اجتماعی، حقوقی، اقتصادی و حکومتی کشور است.

۱۱. اعظم رهنورد زریاب، دریا، از مجموعهٔ کتابفروش دیوانه (مشهد: نشر نوند، ۱۳۷۶). رهنورد زریاب در زمرهٔ پرکارترین و اثرگذارترین نویسندگان دههٔ چهل شمسی تا به امروز افغانستان محسوب می‌شود. از زریاب بیش از ده مجموعه داستان منتشرشده است.

۱۲. در زبان دری افغانستانی به معنی رودخانه یکار می‌رود.

۱۳. همان.

۱۴. علی احمد نعیمی، دایه (نشر دری، افغانستان، بی‌تا).

۱۵. پیشین.

۱۶. چهار دست و پا راه رفتن است.

۱۷. بنگرید به: مرد کوهستان در مجموعهٔ کتابفروش دیوانه، همان؛ و مارهای زیر درختان سنجد در: میراث شهرزاد، همان، ص۱۳۳

۱۸. عبدالغفور برشنا (کابل ۱۲۸۷ - ۱۳۶۱ش) نویسنده، موسیقیدان ونقاش.

۱۹. از مجموعهٔ قصه‌ها و افسانه‌ها (کابل،۱۳۵۲)، به نقل از میراث شهرزاد، همان، ص۷۱.

۲۰. این سبک داستان‌نویسی که با کودتای کمونیستی در اردیبهشت ۱۳۵۷ رونق می‌گیرد، داستان‌نویسی را در عین حال که به سمت دولتی‌شدن و تبلیغی‌نویسی سوق می‌دهد، از لحاظ ساختاری با کپی‌کردن از نمونه‌های خارجی بویژه روسی خود، تغییراتی را در سبک و سیاق داستان‌نویسی موجب می‌شود. از جمله نویسندگانی که به این سبک نوشتند می‌توان به نظری آریانا، قدیر حبیب، عالم افتخار، حسین فخری، ببرک ارغند، یحیی خوشبین، اسدالله حبیب و... اشاره کرد.

۲۱. به معنی پاسگاه است.

۲۲. ببرک ارغند، ننه طاووس، در: محمود خوافی (ویراستار)، داستان‌های امروز افغانستان (مشهد: انتشارات ترانه ۱۳۷۶). دکتر ببرک ارغند در رشتهٔ ژورنالیزم در افغانستان و بلغارستان تحصیل کرده و از نویسندگان پرکار و فعال دههٔ شصت هجری

به حساب می‌آید. او اکنون در روسیه زندگی می‌کند.

۲۳. محمد حسین محمدی، «داستان کوتاه در افغانستان»، درمجموعهٔ داستان کوتاه، جلد هشتم (تهران: انتشارات حکایت قلم، ۱۳۸۶).

۲۴. نسل اول داستانویسان مهاجر افغانستانی پس از انتشار آثار اولیهٔ خود، تدریجاً به جمع‌آوری و مطالعهٔ منابع داستانی کشورشان مبادرت ورزیدند. رجوع کنید به میراث شهرزاد در افغانستان، همان.

۲۵. پیشین، ص۲۹

۲۶. پیشین.

۲۷. «این عینک قراضه‌ها چه حرفی برای گفتن دارند»، در فصلنامهٔ ادبی-هنری فرخار (نشریه خانهٔ ادبیات افغانستان در ایران)، سال اول، شمارهٔ اول، ۱۳۸۲.

۲۸. همان.

۲۹. جای خالی گلدان در مجموعهٔ داستان های کوتاه افغانستان، (تهران: چاپ عرفان،۱۳۸۲). تقی واحدی متولد دولت‌آباد از توابع ولایت بلخ در سال ۱۳۴۹ خورشیدی است. دوازده ساله بود که ترک وطن کرد. تا سال ۱۳۷۰ در حوزهٔ علمیهٔ قم مشغول فراگیری علوم دینی بوده است. وی جزء اولین کسانی است که به طور جدی در بین مهاجرین افغانستانی به داستان نویسی پرداخت. از سال ۱۳۶۷ شروع به چاپ آثارش کرد و در سال ۱۳۸۲ به افغانستان بازگشت.

۳۰. قطعه‌ای از بهشت در مجموعهٔ داستان های کوتاه افغانستان، پیشین. علی پیام متولد ۱۳۴۴ در روستای «دوروب بند» ولسوالی دایکُندی از توابع ولایت ارزگان افغانستان است. در سال ۱۳۶۲ به ایران مهاجرت کرد و همزمان ضمن فراگیری علوم دینی در سال ۱۳۷۲ پس از اخذ دیپلم وارد دانشگاه آزاد مشهد شد و سپس موفق به اخذ دانشنامهٔ لیسانس در رشتهٔ حقوق گردید. او جایزهٔ ادبی یلدا را در بخش افغانستان به خود اختصاص داده است.

۳۱. «گزیدهٔ ادبیات معاصیر افغانستان»،پیشین. محمد جواد خاوری متولد ۱۳۴۶ در شهر بامیان است. خاوری دیپلم ادبیات را در مشهد گرفته و طلبهٔ حوزه علمیه است. از نخستین کسانی است که در بین مهاجرین خود را به عنوان داستان‌نویس مطرح کرد. او مدیر مسئول خط سوم وهمچنین پژوهشگر ادبیات فولکلور افغانستان است.

۳۲. دولوی گشنیز در بازی ورق. ایضاً به معنی بی اهمیت‌ترین چیز.

محمدآصف سلطان زاده متولد ۱۳۴۳ پیش از اتمام دانشکدهٔ داروسازی کابل مجبور به ترک افغانستان شد. او پس از مدتی اقامت در پاکستان در سال ۱۳٦٤ راهی ایران شد. در اواخر دههٔ هفتاد در کلاس‌های داستان‌خوانی هوشنگ گلشیری شرکت کرد. یک‌سال بعد با اخذ جایزهٔ نخست «کتاب اول نویسنده» از طرف بنیاد گلشیری به یکی از مطرح‌ترین داستان‌نویسان مهاجر در ایران تبدیل شد. او در حال حاضر در دانمارک به سر می‌برد.

۳۳. پشت پلک ثریا درمجموعهٔ داستان کوتاه، همان. عباس جعفری در سال ۱۳۵۵ در خارج از افغانستان و در کشور سوریه متولد و سپس با خانواده‌اش عازم ایران شد. در حال حاضر در کابل به سر می‌برد. از او مجموعهٔ دیگری به نام گل‌های سیاه (کابل، ۱۳۸۳) منتشر شده است.

۳۴. انجیرهای سرخ معابد، در مجموعهٔ داستان کوتاه (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳)، ص۱۰۱. محمدحسین محمدی متولد ۱۳۵۴ خورشیدی در شهر مزارشریف است. از سال ۱۳۶۱ در ایران زندگی می کند. هم اکنون او دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ کارگردانی دانشکدهٔ صدا و سیما است. کتاب او برندهٔ پنجمین دورهٔ جایزهٔ ادبی بنیاد گلشیری به عنوان بهترین «مجموعه داستان اول» سال ۱۳۸۳ شده است.