

نقد جامعه‌شناختی رمان هزارخانه خواب و اختناق

غلامحسین غلامحسین‌زاده*

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس

حسینعلی قبادی**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ناصر نیکوبخت***

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

محمدامین زواری****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۵/۱۲، تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

نقد جامعه‌شناختی یکی از شیوه‌های کارآمد در نقد متون ادبی، به‌خصوص رمان است. در این شیوه، ارتباط ساختار و محتوای رمان با وضعیت و دگرگونی‌های جامعه و محیطی که در آن متولد شده است، کندوکاو می‌شود و چگونگی انعکاس و بازنمایی هنرمندانه‌ی اجتماع در جهان تخیلی اثر ادبی، نقد و تحلیل می‌گردد. سابقه‌ی این‌گونه از پژوهش و به‌کارگیری این شیوه در نقد رمان فارسی ایران، کارآیی نقد جامعه‌شناختی در نقد و بررسی رمان فارسی را ثابت کرده است. این مقاله می‌کوشد یکی از آثار برتر ادبیات داستانی فارسی افغانستان - رمان هزارخانه خواب و اختناق - نوشته‌ی عتیق رحیمی را به این شیوه، نقد و تحلیل کند. عتیق رحیمی، نویسنده‌ای واقع‌گراست که در آثار خود، به سرنوشت پُرنرج مردم افغانستان در چند دهه‌ی اخیر پرداخته است. رمان اجتماعی-سیاسی وی، هزارخانه‌ی خواب و اختناق، علاوه بر انعکاس واقعیت‌های وضع خفقان‌آور زندگی انسان در شهر کابل، بعد از کودتای کمونیست‌ها در اواخر دهه‌ی پنجاه شمسی، پیامدهای آن اوضاع را نیز بازنموده است. روش تحقیق، تحلیلی-توصیفی و برپایه‌ی

*. E-mail: gholamho@modares.ac.ir

** E-mail: hghobadi@modares.ac.ir

*** E-mail: n_nikoubakht@modares.ac.ir

**** E-mail: maminzawari@yahoo.com

چهارچوب نظری نقد جامعه‌شناختی استوار است. این تجربه نشان داد که رمان فارسی افغانستان، می‌تواند منظری برای شناخت ساختارهای جامعه افغانستان و مشکلات و گرفتاری‌های آن بگشاید و مطالعات جامعه‌شناختی ادبیات فارسی را غنا بخشد.

کلیدواژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی، رمان فارسی افغانستان، هزارخانه خواب و اختناق، عتیق رحیمی.

۱- بیان مسأله

ارتباط جامعه و ادبیات همیشه محل بحث منتقدان بوده است؛ زیرا هیچ‌گاه «محیط ادبی از تاثیر محیط اجتماعی برکنار نمی‌تواند باشد. افکار و عقاید و ذوق‌ها و اندیشه‌ها تابع احوال اجتماعی است. در نقد اجتماعی، تأثیری که ادبیات در جامعه دارد و نیز تأثیری که جامعه در آثار ادبی دارد، مورد مطالعه قرار می‌گیرد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۱). در این میان، نوع ادبی رمان، هم به لحاظ تاریخچه‌ی پیدایش و رشد، و هم از نظر ساختار و محتوا، ارتباط خاصی با مسائل اجتماع دارد. پیدایش نوع ادبی رمان، به معنی امروزی آن، تحت تأثیر اوضاع اجتماعی خاصی (عصر رنسانس) صورت گرفته و سپس اجتماع نیز متقابلاً از رمان و اندیشه‌های رمان‌نویسان متأثر شده است؛ مانند رمان دون کیشوت اثر سروانتس که «جامعه‌ی در حال تغییر، آن را به‌وجود آورده و این رمان، خود به سرعت در خوانندگان و برداشت‌هاشان از دنیای نو تأثیر گذارده است» (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۵: ۸۹). رمان‌ها، بعد استنادی و شناختی آشکارتری نسبت به شعر دارند و بین شخصیت‌های آن‌ها با افراد یا طبقات اجتماع، ارتباط وجود دارد، اما باید توجه داشت که «متن ادبی نه صرفاً تصویر جامعه است نه ترسیم سخنی نظری، بلکه مسائل اجتماعی را به مسائل معنایی و روایی تبدیل می‌کند» (زیمبا، ۱۳۷۷: ۱۸۵). به طور کلی نقد جامعه‌شناختی رمان، از شباهت آن با دنیای بیرون از متن سرچشمه می‌گیرد. میشل زرافا می‌گوید که نویسنده، تار و پودی از واقعیت را برای خواننده پدید می‌آورد و به همین طریق است که «واقعیت» ساخته می‌شود؛ واقعیتی که خواننده از آن مطلع است (زرافا، ۱۳۶۸: ۹۱).

به هر روی، بررسی جامعه‌شناختی ادبیات، گونه‌ای از مطالعات میان‌رشته‌ای است که توجه محققان دو رشته‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات را به خود جلب کرده است. آنچه موجب تمایز نقد جامعه‌شناختی از دیگر شیوه‌های نقد ادبی می‌شود، اعتقاد به این نظریه است که در آفرینش

هنری، یک فرد به تنهایی مورد نظر نیست؛ بلکه اثر، بیان نوعی آگاهی جمعی است (نیکوبخت و عسگری حسنکلو، ۱۳۸۷: ۳۲۴). نقد اجتماعی، دو رویکرد عمده دارد:

۱- نگاهی که ادبیات را مقوله‌ای اقتصادی می‌پندارد و در آن به بررسی فرآیند تولید، توزیع و مصرف آثار ادبی می‌پردازد و نماینده‌ی عمده‌ی آن روبر اسکارپیت است (گلدمن، ۱۳۷۷: ۶۵).

۲- رویکرد دیگری که «جامعه‌شناسی ادبی» نامیده می‌شود و کسانی چون گئورگ لوکاک و لوسین گلدمن، نظریه‌پردازان عمده‌ی آن هستند. این رویکرد، بر تحلیل و تفسیر جنبه‌های ادبی و سپس برقراری ارتباط میان جامعه و اثر ادبی تأکید دارد. پایه‌گذاران این رویکرد معتقدند: «جامعه‌شناسی ادبی، روشی است مربوط به علم ادبیات و ما آن را علم تاریخی-جامعه‌شناختی ادبیات تعریف می‌کنیم» (کوهلر، ۱۳۷۷: ۲۳۶). لوسین گلدمن، مهم‌ترین نظریه‌پرداز رویکرد دوم، اثر ادبی را بیان نوعی جهان‌نگری می‌داند و جهان‌نگری را نیز دیدگاهی منسجم و یکپارچه درباره‌ی مجموعه‌ی واقعیت تعریف می‌کند که نه یک نظرگاه فردی، بلکه دستگاه فکری گروهی از انسان‌هاست و نویسنده محتملاً در بیان این دستگاه فکری و بروز «بیشینه‌ی آگاهی ممکن گروه اجتماعی»، از دیگر اعضای گروه، توانا تر است (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۰۹). گلدمن، برای بررسی جامعه‌شناختی اثر ادبی، دو سطح پژوهشی را که منتقد باید از هم تشخیص دهد، روشن کرده‌است (اگرچه در جریان پژوهش در هم می‌آمیزند): ۱- تفسیر که در این مرحله، منتقد باید معنای ویژه‌ی درونی اثر یا ساختار معنادار اثر را دریابد و بتواند توضیح دهد. ۲- تشریح که در این مرحله منتقد به دنبال ایجاد ارتباط میان الگوی ساختاری سازنده‌ی معنای اثر، با آفریننده‌ی جمعی است (گلدمن، ۱۳۷۷: ۶۷-۷۲). به عبارت دیگر، «تحلیل زیبایی‌شناختی درونی، معنای عینی اثر را آشکار می‌سازد و سپس منتقد آن را به عامل‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی زمانه پیوند می‌دهد» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۰۹). در این مقاله، رویکرد دوم، بر مبنای نظریات گلدمن، پایه و اساس نقد رمان *هزارخانه خواب و اختناق* قرار گرفته‌است؛ بدین معنی که ضمن معرفی اثر و خلاصه‌ی آن، ابتدا خاستگاه و پایگاه طبقاتی نویسنده را روشن کرده‌ایم و سپس با توجه به پس‌زمینه‌ی تاریخی-اجتماعی زمانه‌ی بازگو شده در رمان و زمان تألیف و بررسی عناصر شکلی و محتوایی آن، تلاش کردیم معنای درونی و ویژه‌ی اثر را توضیح دهیم و به موازات آن، روابط رمان با ساختارهای اجتماعی را تشریح کنیم و از خلال تمام اینها، جهان‌نگری حاکم بر ذهنیت نویسنده را دریابیم و تشریح نماییم. شایسته‌ی یادآوری است که کاربست رویکرد فوق در نقد رمان فارسی ایران (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۵؛ غلام، ۱۳۸۳: ۱۴۰-۱۸۸) نشان داده‌است که نقد

جامعه‌شناختی، ابزارهای لازم برای تفسیر و تحلیل رمان فارسی و بررسی ارتباط آن با جامعه را دارد.

۲. معرفی

۲-۱. نویسنده

عتیق رحیمی در سال ۱۳۴۰ خورشیدی در شهر کابل، در خانواده‌ای مرفه از دولتمردان عصر ظاهرشاه، به دنیا آمد. عتیق، تحصیلات عمومی خود را در لیسه استقلال-که مدرسه‌ای فرانسوی زبان بود- به پایان رساند. وی در دانشگاه کابل در رشته‌ی زبان و ادبیات فرانسوی به تحصیل خود ادامه داد، اما در سال ۱۳۶۳ تحصیل خود را نیمه‌کاره رها کرد و به فرانسه پناهنده شد. او تحصیلات خود را در آنجا ادامه داد و از دانشگاه سوربن در رشته‌ی سینما دکترا گرفت (مهدیزاده کابلی، ۲۰۱۰). شایان ذکر است که برادر عتیق که عضو شاخه‌ای از حزب خلق افغانستان بود، در جریان تصفیه‌های درون‌حزبی، در کابل به قتل رسید (کمالی‌دهقان، ۱۳۸۷). پدر عتیق، عطاءالله رحیمی- که در زمان سلطنت محمدظاهر شاه، در مناطق مختلفی فرماندار یا استاندار بود- نیز پس از سقوط نظام سلطنتی در سال ۱۳۵۲ به مدت سه‌سال زندانی و سپس به هند تبعید شد (مهدیزاده کابلی، ۲۰۱۰).

رحیمی از نوجوانی به نوشتن آغاز کرد. نوشته‌های دوره‌ی جوانی وی در مجله‌های *آواز*، *درفش جوانان* و مجله‌ی *ژوندون* منتشر می‌شد (رحیم، ۲۰۰۹). وی در سال ۱۳۷۹ رمان *خاکستر و خاک* را منتشر کرد. این رمان در سال ۱۳۸۱ در ایران تجدید چاپ شد (رحیمی) *خاکسترو خاک*، (۱۳۸۱) و جایزه‌ی ادبی *یلدای* سال ۱۳۸۲، در بخش نویسندگان غیرایرانی را به دست آورد (مهدیزاده کابلی، ۲۰۱۰). گویا رحیمی بعد از *رضا براهنی*، دومین نویسنده‌ی فارسی‌زبان بود که به جشنواره‌ی جهانی نویسندگان در *تورنتوی کانادا* دعوت شد (آبادی، ۱۳۸۱). همچنین رمان *هزارخانه خواب و اختناق* او در سال ۱۳۸۸ برنده‌ی جایزه‌ی ادبی *نوروز افغانستان* شد. رحیمی در سال ۱۳۸۷ به سبب نوشتن رمان *سنگ صبور*^۱ (۲۰۰۸)، جایزه معتبر *گنکور فرانسه* را به دست آورد (خبرگزاری فارس، ۱۳۸۷). در آثار رحیمی، رئالیسم، سمبولیسم، عرفان اسلامی، اسطوره‌های کهن ایرانی و دغدغه‌های انسانی، در ترکیبی زیبا حضور دارند: در رمان *خاکستر و خاک*، افسانه‌ی رزم رستم و سهراب و شخصیت‌هایی شبیه رستم و سهراب حضور مؤثر دارند (رحیمی) *خاکسترو خاک*، (۱۳۸۱: ۴۲ و ۴۳)، و در رمان *هزارخانه‌ی خواب و اختناق*، شمس تبریزی و مقالات او، به عنوان نمادی از یک روش دینداری

و فرهنگ خاص، در قالب یک شخصیت، و نیز سخنان و گفتگوهای چندین شخصیت، حضور دارد (رحیمی، ۱۳۸۱: ۵).

۲-۲. رمان

کتاب *هزارخانه‌ی خواب و اختناق*، دومین رمان فارسی عتیق رحیمی است. این رمان ۱۴۴ صفحه‌ای با شمارگان هزار نسخه در قطع رقعی توسط انتشارات خاوران در پاریس در سال ۱۳۸۱ منتشر شده (رحیمی، ۱۳۸۱) و در سال ۱۳۸۹ در کابل تجدید چاپ شده است (رحیمی، ۱۳۸۹). این رمان تا چندی پیش، در زیر سیطره‌ی شهرت اولین رمان فارسی رحیمی، *خاکستر و خاک*، قرار داشت؛ اما همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، در سال ۱۳۸۸ در اولین دور جایزه‌ی ادبی نوروژ، جایزه‌ی مشترک بهترین رمان دهه‌ی افغانستان را به خود اختصاص داد. هیأت داوران جایزه‌ی نوروژ، در بیانیه‌ی خود، رمان *هزارخانه‌ی خواب و اختناق* را به دلیل نوآوری در روایت و به کارگیری ماهرانه‌ی تک‌گویی درونی، ایجاز و انسجام ساختار روایی، بازتاب هنرمندانه‌ی رنج انسان افغانستانی در گریز از اختناق حاکم بر کشور در این سه دهه و زبان محکم و درخور این مضمون، شایسته‌ی دریافت جایزه‌ی بهترین رمان دهه‌ی افغانستان دانستند (مجله روایت، ۱۳۸۹: ۱۸). این رمان، به برخی زبان‌های دنیا از جمله انگلیسی، آلمانی، هلندی و ایتالیایی ترجمه شده است (آبادی، ۱۳۸۱).

ساختار و زبان رمان از پرداختی هنرمندانه برخوردار است و خصایص متون عرفانی مانند رموزارگی و نمادپردازی (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۸۶)، آیرونی (غلامحسین‌زاده و لرستانی، ۱۳۸۸: ۹۷ و ۹۸)، فراروی از واقعیت یا سوررئالیسم (مشتاق‌مهر و دستمالچی، ۱۳۸۹: ۸۳ و ۹۰)، فراروی از زبان عادی به وسیله‌ی هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان، ایجاز، ابهام و ... را در خود دارد. این ویژگی رمان، به عمق معنا و انتقال محتوای اندیشگی داستان کمک کرده است. این روش یا مکتب ترکیبی، در داستان‌نویسی فارسی مسبوق به سابقه است: «... سووشون، نه رئالیسم سوسیالیستی است، نه رمانتیک است، نه کاملاً سمبولیک، نه پست‌مدرن و نه تقلید مطلق از ادبیات گذشته و بازسازی صرف آن؛ حتی عناصری از مکاتب جدید همچون پست‌مدرنیسم را به نحوی منسجم، در کنار سایر مکاتب ادبی جای داده است ... و در عین حال از آموزه‌های شهودی عرفانی و بنیادهای فلسفه‌ی اسلامی و ایرانی نیز برخوردار است» (قبادی، ۱۳۸۳: ۵۱ و ۵۲). میرصادقی چنین رمان‌هایی را «واقع‌گرای نمادین» خوانده است (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۴۳) و تحقیقات جدیدتر نشان داده است که تعبیر میرصادقی را می‌توان درباره‌ی بسیاری از رمان‌های رئالیستی، مدرنیستی و حتی

پست‌مدرن مانند بوف کور هدایت، شازده احتجاب گلشیری، سووشون، جزیره سرگردانی و ساریان سرگردان دانشور، سمفونی مردگان معروفی، اهل غرق منیرو روانی‌پور و ... نیز به کار برد (نوری‌خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۸۵ و ۸۶). بنابراین رمان هزارخانه‌ی خواب و اختناق را باید زمانی از نوع واقع‌گرای نمادین به حساب آورد

۳-۲. خلاصه

مردی جوان و زخمی، در حالت کُما، کلمه‌ی پدر را می‌شنود و سپس یک دشنام: پدر لعنت. جوان درباره‌ی این کلمات فکر می‌کند؛ اما افکارش به هر سو در سیلان است. پدربزرگش و دوست او، داملا سیدمصطفی، را به یاد می‌آورد و تلاش می‌کند شهادتین را بگوید. سپس لحظه‌ای را به یاد می‌آورد که در یک جوی لجن افتاده و از دو سرباز کتک خورده و کلمه‌ی پدرلعنت را همانجا شنیده‌است. کلماتی می‌شنود: پدر، مادر و برادرجان. می‌اندیشد که اجنه او را تسخیر کرده‌اند و یا مادر و خواهرش، پروانه، در اطراف او هستند. شبی را به یاد می‌آورد که یک افسر دولتی با قنداق تفنگ به سرش کوبیده و ناسزا گفته و او در همان حال، عکس رئیس‌جمهور را که به آئینه عقب‌نمای جیب آویزان بوده، دیده‌است. باز هم کلمه‌ی برادرجان را می‌شنود و گمان می‌کند خواهر یا مادرش در کنار او است. بار دیگر به فحاشی و خشونت افسر و سربازان دولتی می‌اندیشد. زنی به صورتش آب می‌پاشد و او را برادرجان می‌خواند. تلاش می‌کند چشمش را باز کند؛ کودکی او را پدر خطاب می‌کند. کم‌کم می‌فهمد که شب است و زنی ناشناس همراه با فرزندش در کنار وی هستند. نام خود، فرهاد، را به یاد می‌آورد، اما بار دیگر به کما می‌رود. به روزهای کودکی و حرف‌های پدربزرگ و داملا سیدمصطفی درباره‌ی اجنه و دنیای پس از مرگ می‌اندیشد. شدت درد و کوفتگی، تصور مرگ و حضور در قبر را در او تقویت می‌کند و زن و کودکش را فرشته و یا ارواحی از دنیای مردگان می‌پندارد و درباره‌ی توبه و مراسم تلقین و تدفین مرده فکر می‌کند. در همان حال به یاد می‌آورد که در ساعات منع آمد و شد شبانه، در خیابان بوده و چون اسم شب نداشته، دستگیر و شکنجه شده‌است. کم‌کم از کما خارج می‌شود. یقین می‌کند که زنده است، اما وقتی جسمی شیخ‌مانند را می‌بیند، باز در زنده بودن خود شک می‌کند و به میان کابوس‌ها فرو می‌رود. رفته‌رفته هشیارتر می‌شود. نام و مشخصات اعضای خانواده‌اش را به یاد می‌آورد و درکی از زمان پیرامونش به دست می‌آورد. با صدای زن بیدار می‌شود. فرهاد اکنون می‌تواند بایستد و راه برود. اندکی بعد، زن صاحب‌خانه او را به درون نقبی که در زیرزمین خانه ایجاد شده‌است، هدایت می‌کند. شبی که او قبلاً دیده بود نیز آنجاست. سر و صدای رفت و آمد سربازان که می‌خوابد، از مخفی‌گاه خارج

می‌شوند. فرهاد کم‌کم به زن علاقه پیدا می‌کند و می‌فهمد که نام زن، مهناز است و شوهرش اعدام شده؛ آن جوان شب‌مانند نیز برادر مهناز است و محب نام دارد. صبح روز بعد، مهناز خبر می‌آورد که سربازان همچنان در جستجوی فرهاد هستند. فرهاد، غوطه‌ور در افکار خود به آغاز دوستی با عنایت و ارتباط آن با مقالات شمس و کلمه‌ی اختناق فکر می‌کند و ارتباط آن با موقعیت کنونی خودش. مهناز نزد مادر فرهاد می‌رود تا او را از وضع فرزندش باخبر کند. مادر فرهاد یک قالی با خود می‌آورد و به فرهاد می‌گوید که این قالی دستمزد قاچاقبری است که عصر خواهد آمد و او را پیچانده در قالی، به پاکستان خواهد برد. فرهاد میان عشق به مهناز و گریز از اختناق کابل، مردّد است؛ اما عاقبت، پیچیده در قالی، بر دوش قاچاقبر، خانه‌ی مهناز را ترک می‌کند. قاچاقبر، شب را در قریه‌ای توقف می‌کند و به فرهاد توصیه می‌کند که با ساکنین مسجد حرف نزند. افراد مسلح حاضر در مسجد که از مجاهدین هستند، به او مشکوک می‌شوند و فرمانده گروه، دستور منع خروج او از قریه را صادر می‌کند. فرهاد در مسجد، درویشی را می‌بیند که دیگران نمی‌بینند. با درویش سخن می‌گوید و از او راهنمایی می‌خواهد. سرانجام، فرهاد با استفاده از خواب‌آلودگی شبانه و نشنگی مردان مسلح، همان شب از قریه می‌گریزد؛ ولی دوباره گرفتار سربازان دولتی می‌شود.

۳. تحلیل نمادین

با توجه به نقش نماد در گسترش و انتقال معنا و پررنگ بودن وجه نمادپردازانه در این رمان، شایسته است که پیش از هرگونه نقد و بررسی، به اختصار، تحلیلی نمادین از رمان به دست داده شود تا در درک معنای کلی اثر و نقد و بررسی رمان، به بی‌راهه نرویم. رمان به این دلیل که ظرفیت‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، روان‌شناختی و زبانی وسیعی دارد، هم ظرفیت نمادپردازی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را دارد و هم نمادپردازی فردی و بلاغی و هنری (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۷۲). برخی از دلایل ما برای نمادین خواندن این رمان چنین است:

- ۱- وجود ابهام در متن رمان.
- ۲- سخنان و رفتارهای عجیب و غریب و گاه نامعقول شخصیت‌های داستان، به خصوص فرهاد و محب.
- ۳- تکرار اشیاء، عناصر، اسم‌ها، صف‌ها و رفتارهای خاص و تأکید بر آن‌ها مثل اختناق، هزارخانه، جن، داملا سیدمصطفی، کودک، پدر، شب، خواب و کابوس و ...

۴- وجود ساختارهای مبهم و متضمن ابعاد و لایه‌های متعدد معنایی مثل شخصیت درویشی که کسی به جز فرهاد او را نمی‌بیند یا ظاهر و رفتار محب و یحیی.

۵- وجود زبان پریشی، فضاها، توهمی و سخنان هذیانی که در کابوس‌ها گفته می‌شود؛ مانند رؤیاهای فرهاد در هنگام کما و تک‌گویی درونی او و یا سخنان درویش.

شیوه‌ی نمادپردازی در داستان‌های معاصر فارسی الگوی روشنی ندارد و بسته به موضوع و درون‌مایه‌ی داستان، موقعیت اجتماعی و فرهنگی نویسنده و بسیاری عوامل دیگر، متغیر است؛ مانند اشاره به رویدادها، مفاهیم، زمان‌ها و مکان‌های اساطیری و تاریخی، ابهام‌سازی و در هم آمیختن واقعیت و غیرواقعیت، هنجارشکنی در لحن و زبان در کنار عوامل محتوایی و نیز استفاده از عنصر تکرار: «نویسندگان تقریباً در همه‌ی ابعاد و عناصر داستان امکان نمادپردازی داشته‌اند ... نمادپردازی در خلق و پرورش شخصیت‌ها و استفاده از شخصیت‌های نمادین، تصاویر نمادین، اشیا و عناصر نمادین، کنش‌های نمادین، زبان و بیان نمادین، فضا‌سازی و صحنه‌پردازی نمادین، زمان و مکان نمادین اشاره‌کرد» (نوری خاتونبانی، ۱۳۸۶: ۸۲ و ۸۳). پیگیری جستجوهای فوق در متن *رمان هزارخانه‌ی خواب و اختناق*، نتایجی از این دست داشت:

۱. **شخصیت‌های نمادین:** مهم‌ترین شخصیت نمادین رمان، فرهاد است. فرهاد به قرینه‌ی نام و عشق بی‌سرانجامش، نماد فرهاد/اسطوره‌ای است که بنا به روایت نظامی در منظومه‌ی خسرو و شیرین، قربانی بی‌گناه عشق شیرین و خسرو شد. اشاره به وجود کتاب‌های هفت پیکر و خسرو و شیرین نظامی در خانه‌ی مهناز (رحیمی، ۱۳۸۱: ۷۶)، قرینه‌ای دیگر بر صحت این ادعا است. از سوی دیگر، فرهاد به قرینه‌ی سرنوشت و کردارش، به نوعی نماد حضرت یوسف(ع) -که بی‌هیچ گناهی، قربانی حسد برادران خود شد و چاه و زندان و دوری پدر را تحمل کرد- نیز هست. نویسنده، در بخشی از رمان، فرازهایی از سوره‌ی یوسف(ع) را عیناً ترجمه کرده (همان: ۱۳۳-۱۳۷) و در چند فراز از داستان، تلویحاً بر هم‌سرنوشتی فرهاد و یوسف تأکید کرده‌است: «خودم را کنار کاریز می‌رسانم. صدای آب، آواز گله‌های یعقوب را از ذهنم می‌شوید. آسمان ابری است. ستاره‌ها و ماه در پای یوسف افتاده‌اند ...» (همان: ۱۳۴).

دیگر شخصیت نمادین رمان، درویشی است که عین سخنان شمس را تکرار می‌کند: «تا آن چنان نشده‌ای که خواب تو عین بیداری است، مخسب! مرد درویش است که آمده و ایستاده بالای سر من» (همان: ۱۳۸) یا شبیه آن را می‌گوید: «آواز مرد درویش تنها به گوش من می‌رسد: آنچه در خود می‌بینی در محمد (ص) چرا نمی‌بینی؟ هرکسی پرده‌دار خود است...» (همان: ۱۳۶) و هیچ‌کس غیر از فرهاد، او را نمی‌بیند. درویش، هنگام خواب، سر بر خشت

می‌نهد و موهای سپید و بلندی صورتش را پنهان کرده‌است (همان: ۱۳۰). با این قرینه‌ها می‌توان گفت که درویش، نماد شمس تبریزی و به عبارت بهتر، نماد نوعی اسلام عرفانی و فردگراست.

یکی دیگر از شخصیت‌های نمادین مهم در این رمان، جن است: «جن‌ها آمده و نشستند روی سینه‌ام. پدر کلانم^۲ می‌گفت که داملا سیدمصطفی... گفته‌بود در اتاقی که قرآن نباشد، جن‌ها خانه می‌کنند» (همان: ۱۵). جن‌ها در کابوس فرهاد، او را آزار می‌دهند و چشم‌ها و دهان او را می‌بندند. آن‌ها موجوداتی شیطانی و دشمن قرآن و نام‌های خداوند هستند. باتوجه به این که در عالم واقع، نظامیان کمونیست- که آن‌ها نیز با قرآن و مظاهر دینی مخالفند- فرهاد را آزار و شکنجه می‌کنند و از سوی دیگر، فرهاد در بخشی از داستان، مدام میان واقعیت و کابوس در رفت و آمد است و زندگی در افغانستان را با کابوس و مرگ، برابر می‌بیند (ص ۲۴ و ۲۷ و ۴۵)، می‌توان گفت که جن‌ها در این رمان، نماد نظامیان کمونیست هستند؛ همان‌طور که زندگی تحت سلطه‌ی کمونیست‌ها، کابوس است، به همان سان که آدم‌های تحت سلطه، به اشباح تبدیل شده‌اند. یک قرینه‌ی مهم‌تر در تأیید این تأویل، شیوه‌ی روایت رمان است؛ به این صورت که قطعات کابوس فرهاد به موازات زندگی واقعی او روایت می‌شوند و چنین تداعی می‌کنند که جن‌های کابوس‌های فرهاد، همان نظامیانی هستند که در واقعیت، فرهاد را اذیت می‌کنند و بالعکس: «در بستر، اندیشه‌ها شیطانی می‌شوند... من به چیزی نمی‌اندیشم. کلمه‌ام را می‌خوانم... تا روحم هرچه زودتر برگردد... زیر لگدهای دو چکمه‌پوش در جوی پر از لجن افتاده‌ام، دشنامم داده‌اند» (همان: ۱۲ و ۱۳) یا این بخش از رمان: «امشب همان جن‌ها آمده‌اند تا روی سینه‌ی من ادرار کنند... جن‌ها آواز را از گلویم دزدیده‌اند... منصبدار غضب‌آلود به من نگاه کرده و فریاد زده است: قوماندان...ت را خواهد...» (همان: ۱۶ و ۱۷).

حمیرا، مادر فرهاد و مهناز، ناجی و معشوق فرهاد، که هردو سرنوشتی شبیه هم دارند، نماد زن افغانستانی هستند که خود حامی ندارند؛ اما باید حامی فرزندان و خویشان خود باشند. این دو زن، در چشم‌اندازی دیگر، نماد وطن یا کشور افغانستان نیز هستند. هردو زن، شوهر خود را از دست داده‌اند و مورد طمع مردان دیگری هستند؛ درست مثل افغانستان. به خصوص شخصیت حمیرا- که خواستگار دوم او یک ژنرال کمونیست است- به شدت رمزی ترسیم شده است. حمیرا که «از روز تولد چهره‌ی وحشت‌زده داشت» (همان: ۶۷) و خنده و گریه و تمام زندگی‌اش در میان قوس‌ها بوده (همانجا)، به محض این که بر ترس چیره می‌شود و قوس‌ها- که هنگام خنده و گریه بر چهره‌اش نمودار می‌شدند- از دو طرف دهانش ناپدید می‌شوند، از

چشم شوهر می‌افتد و شوهرش، او را رها می‌کند. سرنوشت حمیرا، با توجه به این قرینه‌ها نماد سرنوشت افغانستان (وطن) نیز هست.

محب، برادر مهناز-که موهایش سپید شده و مانند یک نوزاد نیاز به مراقبت دارد- نیز نماد جامعه‌ی تحت ستم افغانستان است؛ جامعه‌ای دیرین و کهنسال که نشانه‌های هدایت و رستگاری در او هست (موی سپید)، اما تحت فشار نظام ستمگر حاکم، تفکر و زبان خود را از دست داده‌است و فقط ناله‌هایی رقت‌انگیز از دل بر می‌کشد (همان: ۱۰۵). فرهاد در ابتدای رمان، محب، یحیی و مهناز را اشباحی می‌بیند که به گور او داخل شده‌اند و این قرینه نیز نمادین بودن شخصیت محب را تأیید می‌کند: «زن در سیاهی دهلیز ناپدید می‌گردد. کودک با بالشت بزرگی از سیاهی دهلیز می‌آید... جسمی می‌بینم که آهسته و آرام با گام‌های شمرده به طرف دهلیز حرکت می‌کند. دست‌هایش را مانند دو قوس از تنش دور ساخته‌است ... چشم‌هایم را می‌بندم. دیگر نمی‌خواهم در مورد این اشباح و رؤیاها ببیندیشم» (همان: ۴۲). همچنین پیروگونه گشتن محب یا پیر- کودک گشتن او، نماد تباه شدن دوران جوانی (دوران بلوغ، زایش و توانش) در افغانستان تحت سلطهٔ کمونیسم است.

داملا سیدمصطفی دیگر شخصیت رمزی و نمادین این رمان است؛ هم به قرینه‌ی نامش و هم به قرینه‌ی صفاتی که به او نسبت داده می‌شود: او پیشوای روحانی پدرکلان فرهاد است و اسماءالحسنی را می‌داند و پدرکلان همه‌چیز را از او آموخته‌است (همان: ۱۲ و ۱۴) و این که هیچ‌کس جز پدرکلان فرهاد، داملا سیدمصطفی را ندیده‌است (همان: ۴۵) و از سوی دیگر: «داملا سیدمصطفی می‌توانست جن‌ها را ببیند. داملا قصیده پخته کرده‌بود. جن‌ها را به غلامی گرفته‌بود» (همان: ۱۶). با توجه به اکثر قرینه‌ها داملا سیدمصطفی نماد شریعت (در مقابل طریقت) و به عبارتی نماد بخشی از دین و فرهنگ اسلامی است که نویسنده، آن را خوش نمی‌دارد و بنابراین در بخش‌هایی از رمان، چهره‌ای منفی به او داده است: «این جن‌ها شاید همان جن‌های حلقه به گوش داملا سیدمصطفی باشند» (همان: ۱۶).

یک شخصیت فرعی نمادین دیگر، معلم شراب‌فروش است؛ همان که موهای دراز او روی شانهاش ریخته است (همان: ۴۷). در لایه ظاهری رمان، این شخص، شراب‌فروشی معمولی است که فرهاد و دوستش، مشتریان او هستند. اما قرینه‌هایی- از جمله غلبه‌ی اندیشه‌ی عرفانی- در رمان هست که نشان می‌دهد که معلم، در لایه‌ی معنایی عمیق‌تر، نماد رهبر آگاه و بیدارکننده نیز هست و شرابی که او می‌فروشد، شراب معمولی نیست. نام یا نام مستعار این شخص، معلم (تعلیم‌دهنده) است، ظاهر او به اهل عرفان می‌ماند، با

شعر عرفانی آشناست و گاهی سخنان شمس تبریزی را بسیار به جا به کار می‌برد (همان: ۴۸). از طرف دیگر، شراب‌نوشی فرهاد در دکان معلم یا سر قبر سیدجمال‌الدین، بیدارگر و مصلح مشهور مسلمان (همان: ۹۲) نیز قرینه‌های دیگری مبنی بر رمزی بودن معلم و شراب او است: فرهاد و عنایت در اثر رفت و آمد با معلم آگاهی کسب می‌کنند و بنابراین دیگر قوانین و مقررات نادرست حاکم را بر نمی‌تابند و گره داستان نیز از همین جا افکنده می‌شود.

۲. نام‌های نمادین: نام رمان، نمادین است. هزارخانه یا هزارتو جایی خیالی است که انسان از دالانی به دالانی یا از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر می‌رسد، اما راهش را نمی‌یابد و همچنان سرگردان است. عتیق رحیمی، خود در این باره می‌گوید: «هزارتو یا هزارخانه که من از ناصر خسرو بلخی گرفتم، [نشان می‌دهد که] ما از یک اختناق به اختناق دیگر گم شده‌ایم و انگار در یک هزارخانه هستیم» (آبادی، ۱۳۸۱). در متن رمان نیز هزارخانه بارها تکرار شده و به خصوص به همانندی نقشه‌ی سرخ و سیاه قالی افغانستانی با هزارخانه و نیز با سرنوشت فرهاد اشاره شده است (رحیمی، ۱۳۸۱: ۱۲۰ و ۱۲۱). او از *اختناق کمونیسم* می‌گریزد، اما به رهایی نمی‌رسد و گرفتار *اختناق طالبانی* می‌شود.

۳. رنگ‌های نمادین: رنگ‌ها در تمام جوامع و نزد همه‌ی افراد، جنبه‌ای فراواقعی داشته‌اند و مفاهیم و معانی زیادی را منتقل می‌کرده‌اند؛ به خصوص در آثار هنری. هنرمند در درجه‌ی اول برای توصیف یک شیء به رنگ آن توجه دارد، زیرا رنگ، حاصل نوع نگرش فرد است (نیکوبخت و قاسم زاده، ۱۳۸۷: ۱۸۶ و ۱۸۷). دو رنگ سرخ و سیاه و اشیاء و زمان‌ها و عناصر متناظر با این رنگ‌ها- مانند شب و خون- بارها در متن رمان به کار رفته‌اند. این تکرار، واژه را از حیطه استعاره خارج می‌سازد (قبادی، ۱۳۸۶: ۶۳) و آن را به صورت مفهومی الگویی درمی‌آورد و به نماد تبدیل می‌سازد: «روی شب می‌دوم ... خط سیرم را درخت‌های سوخته اما پر از میوه‌های سرخ خشکیده‌ی دو کنار جاده تعیین می‌کنند» (رحیمی، ۱۳۸۱: ۵۰). در بخش دیگری از رمان، برادر عنایت، پرچم‌های آغشته به خون گوسفند را به جای پرچم‌های سرخ‌رنگ می‌فروشد و چون پرچم‌ها به رنگ سیاه درمی‌آیند، دستگیر و زندانی می‌شود (همان: ۹۲). همچنین بارها به ترکیب رنگ‌های سرخ و سیاه در قالی افغانی اشاره می‌شود (همان: ۷۶ و ۱۰۵ و ۱۲۰). رنگ سرخ، نماد نظام کمونیستی و رنگ سیاه، نماد مسلمان‌نمایان افراطی (حکومت طالبان) است. نویسنده، اتفاقات چنددهه‌ی اخیر افغانستان را به تضاد و تقابل این دو نیرو در جامعه‌ی افغانستان منتسب کرده و در مصاحبه‌ای در مورد این رمان، اختناق جامعه‌ی افغانستان را به نقشه‌ی قالی افغانستانی تشبیه کرده است: «برای من از لحاظ کاربرد سمبلیک رنگ‌ها، دوران

اختناق ایدئولوژیکی، یک دوران سرخ بوده است و دوران ادیگرا رنگ سیاه داشت. من همیشه در قالی افغانی یک خشونتی می دیدم: هشت ضلعی ها، چهار ضلعی ها و سرخی و سیاهی. فکر می کردم که چرا در یک اثر تزئینی ما این همه خشونت وجود دارد...» (آبادی، ۱۳۸۱).

۴. زمان و مکان نمادین: بیشتر وقایع رمان در سیاهی شب رخ می دهد و شب نقش نمادین دارد: «اتاق تاریک است یا چشم هایم بسته اند؟ شاید هردو. شب است و من خوابم. پس چرا می اندیشم؟» (رحیمی، ۱۳۸۱: ۹). نکته ی مهم، توصیف کردن اوقات با رنگ سیاه یا سرخ است؛ چنان که مثلاً آخر روز، سرخ رنگ است (همان: ۱۲۷) و اول صبح نیز سرخ (همان: ۱۴۴) و شب و سیاهی نیز متناظرند: «به زمین می افتم... در برابر چکمه های سرباز، پرده ی سیاهی روی چشم هایم می افتد. شب شد؟ چه زود!» (همان: ۱۴۴).

همچنین گور، یکی از مکان های نمادین است که در این رمان بسیار تکرار شده و نماد افغانستان تحت سلطه ی کمونیسم است به این قرینه که فرهاد، در حالی که زنده و در خانه ی مهناز در خواب است، مدام محیط اطراف خود را گور و گورستان می خواند: «من مرده ام و به خاک هم سپرده شده ام. در گورستان خانوادگی مان) هستم... داملا سیدمصطفی به پدر بزرگم می گفت همین که مرده در گور گذاشته شد، نخست همسایگان گورستانش را می بیند» (همان: ۲۸) و این که رنگ نمادین سیاه در گور هم حضور دارد: «گور سیاه تر از شب است» (همان: ۲۹). شکل روایت و تداعی بی ترتیب و موازی زمان و مکان نیز به تأویل فوق کمک می کند: «شدت نور چشم هایم را بسته، اما صدای هیبتناک منبصدار دوباره بازشان کرده است: نامت چیست؟... من مرده ام. پیش از افتادن زیر لگدهای چکمه پوش ها مرده ام. گور، قبرغه آهایم را شکستاده است» (همان: ۳۱ و ۳۲) و چند صفحه بعد، راوی می گوید: «نه. نه در رؤیا هستم، نه در کابوس و نه در برزخ. بیدارم و زنده» (همان: ۴۱).

۵. گفتگو و تک گویی نمادین: نام و درون مایه ی رمان، در پیوند با سخنان شمس تبریزی انتخاب شده است؛ زیرا در بخشی از رمان می خوانیم: «... صفحه ای را پالیدم که جوان چیزی نوشته است. در متن کتاب، گفتار شمس را نشانی کرده: «ما را اهلیت گفت نیست، کاشکی اهلیت شنودن بودی. تمام گفتن می باید و تمام شنودن. اما بر گوش ها مهر است، بر دل ها مهر است، بر زبان ها مهر است...» و در حاشیه ی صفحه با قلم پنسلش افزوده: «اختناق...» (همان: ۸۴). همچنین رمان، با فرازی از مقالات شمس شروع می شود: «تا چنان نشده ای که خواب تو عین بیداری است، مخسب» (همان: ۵) و این گفته ی شمس را بار دیگر، در متن رمان، از زبان درویش می شنویم (همان: ۱۳۸).

۶. رفتارهای نمادین: کابوس‌های فرهاد، شراب‌نوشی فرهاد در دکان معلم و در دانشگاه نزدیک قبر سیدجمال‌الدین، عشق او به مهنار، تحریف شعار توسط عنایت، خون‌آلود کردن پرچم‌ها به دست برادر عنایت، گریختن فرهاد از افغانستان، تصمیم او به بازگشت و گرفتاری مجدد او، همه نمادین هستند.

۷. عناصر نمادین: یکی از مهم‌ترین عناصر نمادین در این رمان، خواب و رؤیاست. از همان ابتدای کتاب، نویسنده، با کمک گرفتن از مقالات شمس، تأکید می‌کند که خواب در این رمان، عنصری نمادین است؛ نماد موقعیتی از زندگی واقعی: «تا چنان نشده‌ای که خواب تو عین بیداری است، مخسب! (شمس، مقالات، ۶/۶۶۲)» (همان: ۵). خوابی که عین بیداری باشد، خواب عادی نیست. عنصر خواب در سراسر رمان حضور دارد و گویی آسمان زندگی شخصیت‌ها را پوشانده است. شخصیت محوری رمان، فرهاد، بارها در کابوس بودن زندگی واقعی یا واقعی بودن کابوس‌های خود تردید می‌کند و شکل روایت رمان نیز چنان است که او بین خواب و بیداری و کابوس و واقعیت، در رفت و آمد است: «... من خوابم. پس چرا می‌اندیشم؟ نه، بیدارم اما با چشم‌های بسته» (همان: ۹) و یا: «مگر این حرف‌هایی نیست که چندلحظه پیش در کابوس با خود می‌گفتم؟ این که هرآنچه که خواب دیده‌ام تکرار می‌کنم ... تمام کابوسم را واقعیت می‌پندارم» (همان: ۴۵) و یک قرینه صریح‌تر: «آن رشته‌های مو که رویم را می‌نواختند، آن کودک که مرا پدر خطاب می‌کرد، تا چه حد واقعی و عینی بودند؟ مگر این هم از ویژگی‌های رؤیا نیست که در خواب همه چیز واقعی‌تر از واقعیت جلوه می‌کنند؟» (همان: ۳۹).

۸. اشیای نمادین: مهم‌ترین شیء نمادین در این رمان، قالی/افغانی (قالین) است که اختناق و خشونت جامعه‌ی افغانستان را تداعی می‌کند؛ زیرا رنگ‌های نمادین سرخ و سیاه در آن غالب است و هشت‌ضلعی‌های نقشه‌ی آن به هزارخانه می‌ماند و بارها بر این ویژگی تأکید می‌شود؛ به خصوص در این فراز: «پدرم بالای سرم ایستاده است ... نمی‌گذارد که پاهایم از خط‌های سیاه به زمینه‌ی سرخ قالین بلغزد. می‌دوم. می‌چرخم. انگار در هزارخانه‌ای گیر مانده‌ام. نقش‌های سیاه نه آغاز دارند، نه انجام ... هشت‌ضلعی‌ها و چهارضلعی‌ها ... سرم در هزارخانه‌ی سرخ و سیاه قالین می‌چرخد» (همان: ۱۲۰ و ۱۲۱). همچنین، فرهاد، پیچیده شده در قالی به سوی مرز برده می‌شود و همین قالی دستمزد راه بلد اوست (همان: ۱۱۸).

۴. رمان هزارخانه‌ی خواب و اختناق و مسائل جامعه افغانستان

رمان هزارخانه‌ی خواب و اختناق، داستان رنج و سرگردانی و پریشانی مردمانی است که تحت ستم نظامی نامعقول قرار دارند. نظامیان، در جامعه‌ی توصیف‌شده در رمان، تنها حلقه‌ی ارتباط حکومت و مردم هستند و از بقیه ارکان نظام حاکم، غیر از عکس رئیس جمهور، هیچ نشانی در رمان نیست. طبیعی است که در چنین نظامی، چکمه و تفنگ، ابزار اصلی تعامل حکومت و مردم باشد. در سراسر کتاب، شاهد اعمالی چون دشنام‌های رکیک، تحکم شدید، کتک‌زدن، قرار دادن چکمه‌ها بر روی صورت مردم، جستجوی خانه به خانه، زندان و اعدام از سوی نظامیان کمونیست هستیم و تمام سخنانی که بر زبان نظامیان جاری می‌شود، همراه با ناسزاگویی است (همان: ۸ و ۱۳ و ۱۷ و ۲۵ و ۲۶). مردم نیز مشروعیت نیروهای حاکم بر جامعه را نپذیرفته‌اند و به هر وسیله‌ای، این نپذیرفتن را ابراز می‌کنند؛ یکی، شعار رسمی حزب حاکم را به شکلی طنزآمیز تحریف می‌کند (همان: ۷۱)؛ دیگری رنگ سرخ را- که نماد حزب خلق افغانستان است- به ریشخند می‌گیرد (همان: ۹۲ و ۹۳). در مقابل، حکومت نیز با اندک بهانه‌ای مردم را مجبور به ترک تحصیل، ترک وطن و ترک زندگی می‌کند.

حوادث رمان، در دوران حکومت حفیظ‌الله/امین، دومین رئیس جمهور افغانستان در دوران حاکمیت حزب دموکراتیک خلق افغانستان، رخ می‌دهد. راوی داستان، در جایی به برگزاری مراسم سالگرد انقلاب (کودتای) ۷ ثور/ اردیبهشت اشاره می‌کند (همان: ۹۲) و در جای دیگر مشخص می‌کند که دستگیری او در تاریخ ۲۴ میزان/مهرماه ۱۳۵۸ رخ داده است (همان: ۴۵). بنابراین از نظر تاریخی، حوادث رمان، زمانی آغاز می‌شود که یک سال و اندی از کودتای حزب دموکراتیک خلق افغانستان بر ضد «حکومت جمهوری» به رهبری محمد/ود گذشته‌است و این حزب، توسط یک نظام شبه‌کمونیستی تحت عنوان «جمهوری دموکراتیک افغانستان»، کشور را اداره می‌کند. همچنین حفیظ‌الله/امین، دقیقاً یک ماه قبل از تاریخ پیش‌گفته، در ۲۳ یا به قولی ۲۶ سنبله/شهریور ۱۳۵۸ طی یک کودتای درون حزبی، نورمحمد ترک‌کی، رهبر پیشین حزب خلق و اولین رئیس جمهور کمونیست افغانستان، را به قتل رسانده و قدرت را در دست گرفته است (فرهنگ، ۱۳۸۵: ۱۰۰۵ و ۱۰۰۶). در این زمان در کابل، فضای امنیتی و پلیسی حاکم است و کوچک‌ترین انتقاد، سرپیچی و مقابله با دولت محسوب می‌شود. موج دستگیری و اعدام مردم به بهانه‌های واهی-که از ابتدای حکومت خلقی‌ها شروع شده بود- همچنان ادامه دارد و زندان‌های کشور به یک مسلخ بزرگ تبدیل شده (همان: ۹۶۲-۹۶۶) و در نتیجه، مخالفت‌های مردمی آغاز شده‌است. مجاهدین افغانستان نیز پایگاه‌های بسیاری در محیط‌های روستایی ایجاد کرده‌اند (جیوستوزی، ۱۳۸۶:

۱۸). جوانان بسیاری از سربازی کردن برای حکومت خلقی گریزانند. جمعی به مجاهدین می‌پیوندند و جمعی دیگر - همانند فرهاد، قهرمان این رمان - در جستجوی راهی برای خروج از کشور هستند. چنان که قبلاً نیز اشاره شد، در نقد اجتماعی، بازتاب جامعه در رمان و تأثیر رمان بر جامعه به موازات هم، بررسی می‌شوند؛ بنابراین بهتر است بحث ارتباط جامعه و رمان را ذیل این دو عنوان مطرح کنیم:

۱-۴. بازتاب جامعه‌ی افغانستان در رمان

این رمان، توصیفی از جامعه‌ی افغانستان - و به خصوص جامعه‌ی شهری کابل - در آخرین سال‌های دهه‌ی پنجاه شمسی ارائه کرده‌است؛ سال‌هایی که تمام فضای جامعه، از دانشگاه گرفته تا خیابان‌ها و کوچه‌های شهر و حتی درون خانه‌های مردم، پوشیده از ابر وحشت و اختناق است. آدم‌ها از ترس سربازان حکومت و از اختناق محیط می‌گریزند؛ اما راه فراری ندارند و از اختناقی به اختناق دیگر کشانده می‌شوند. رمان مورد مطالعه ما، در واقع، نوعی انتقاد از نیروهای اجتماعی و سیاسی چنددهه‌ی اخیر افغانستان است. این رمان، در روزگاری منتشر شد که مردم افغانستان در داخل و خارج از کشور، شکست ایدئولوژی‌های متفاوت در اداره‌ی افغانستان را شاهد بودند و تجربه‌ی چهار دهه جنگ و شوربختی مداوم را با خود داشتند. عتیق رحیمی که از سال ۱۳۶۳ تاکنون در فرانسه زندگی می‌کند، فرصت تأمل و اندیشیدن درباره‌ی این تجربه‌های شگرف و عظیم را داشته و توانسته‌است پس از دو دهه زندگی در خارج از افغانستان، تجربه‌های خود را دستمایه‌ی خلق آثار داستانی قرار دهد. وی برخلاف بسیاری از نویسندگان معاصر هم‌وطنش - که در این دوره، بیشتر درباره‌ی جنگ و پیامدهای ناخوشایند جنگ نوشته‌اند - به سراغ سرنوشت انسان افغانستانی در روزهای آغازین حکومت کمونیست‌ها - که به گمان اغلب مردم، سرمنشأ سه دهه جنگ و ویرانی افغانستان بوده‌اند - رفته‌است.

جامعه‌ی افغانستان بعد از انقلاب / کودتای هفتم ثور ۱۳۵۷، چنان که در این رمان تصویر شده است، اجتماعی غرق در وحشت، سیاهی، اعدام، زندان و فرار است. زندگی هیچ‌یک از آدم‌های داستان در وضع عادی نیست: فرهاد، عنایت و خانواده‌ی شوهر مهناز در حال فرار از کشور هستند، برادر عنایت و شوهر مهناز اعدام شده‌اند، برادر مهناز - که از یک بیماری روانی رنج می‌برد - سربازی فراری است و در خانه‌ی مهناز مخفی شده‌است. رحیمی در این رمان هیچ کوششی برای ارائه تصویری کامل یا کلی از اجتماع افغانستان نمی‌کند. آنچه او در اختیار خواننده قرار می‌دهد، جزئیات و پاره‌هایی از واقعیت اجتماع است که فرهاد، شخصیت مرکزی داستان، می‌بیند و می‌شنود و لمس می‌کند. موضع انتقادی نویسنده

نیز در نمادپردازی و نیز در زاویه دید راوی داستان -فرهاد- نسبت به وقایع نهفته است. نویسنده، هیچ تأکید مستقیم یا غیر مستقیمی نمی‌کند مبنی بر این که کابل سال ۱۳۵۸ حتماً همین گونه بوده است؛ نه تحلیل می‌کند و نه حتی توصیف، بلکه خواننده را در متن وقایعی که بر فرهاد گذشته است، درگیر و رها می‌کند تا رنج و ترس و خفقانی را که بر انسان ساکن در کابل سال ۱۳۵۸ مسلط بوده است، حس کند. ساختار روایت و زاویه‌ی دید راوی، در حقیقت ماندنی داستان و جلب همراهی و موافقت خواننده، بسیار مؤثر است. افغانستانی که رحیمی در این رمان تصویر کرده‌است، جامعه‌ای است که مسجد و اذان و قرآن و اذکار و متون ادبی و عرفانی فارسی در آن حضور دارد. اشاره به اذکار، باورهایی مانند اجنه و ارواح، منظومه‌های نظامی گنجوی و امثال این موارد نیز نشانه‌ی آشنایی عمیق نویسنده با فرهنگ، اسطوره‌ها، اعتقادات و سنن مردم افغانستان است و به شیوه‌ای هنرمندانه برای ایجاد موقعیت داستانی و تصویرکردن وضع مردم در یک برهه‌ی تاریخی خاص به کار رفته‌است. چگونگی انعکاس تصویر جامعه در رمان و همخوانی ساختارهای اجتماع و اثر هنری را بیشتر در هنگام بررسی دو عنصر داستانی **شخصیت و درون‌مایه** می‌توان نشان داد:

الف) شخصیت‌ها: شاید اساسی‌ترین عنصر در میان عناصر رمان، شخصیت باشد. ویرجینیا وولف درباره‌ی اهمیت شخصیت در رمان می‌گوید: «من معتقدم سروکار همه‌ی رمان‌ها ... فقط با شخصیت است و فقط برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب داستان را طرح افکنده‌اند و پرورش داده‌اند» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳). ژان پل سارتر نیز معتقد است: «اندیشه و نظریه‌ای در رمان وجود ندارد مگر این که از طریق روابط شخصیت‌ها با یکدیگر بیان شده‌باشد» (سارتر، ۱۳۷۰: ۹۱ و ۹۲). یکی از تعریف‌های خوب از عنصر شخصیت چنین است: «شخصیت عبارت است از مجموعه‌ی غرایز و تمایلات و صفات و عادات فردی یعنی مجموعه‌ی کیفیات عادی و معنوی و اخلاقی که حاصل عمل مشترک طبیعت اساسی و اختصاصات موروثی و اکتسابی است که در کردار و گفتار و رفتار فرد جلوه می‌کنند و وی را از دیگر افراد متمایز می‌سازند» (یونسی، ۱۳۸۲: ۲۸۹). شخصیت یکی از عناصر اصلی شکل دهنده‌ی ساختار رمان است و تحلیل و بررسی آن، در پیوند و ارتباط با عناصر دیگر، منتهی به شناخت ساختار رمان می‌شود (نصر اصفهانی و شمعی، ۱۳۸۶: ۱۵۵). از دیدگاه جامعه‌شناسی رمان، شخصیت، در مجموعه‌ی بزرگ و کلیت وسیعی قرار می‌گیرد که می‌توانیم از آن به جامعه‌ی رمان تعبیر کنیم. شخصیت رمان در درون این کلیت است که با عناصر دیگر رمان و نیز با نویسنده و خواننده، رابطه‌ای متقابل برقرار می‌سازد. «از نظر برخی محققان، نظیر جورج لوکاچ، شخصیت، مانند تمامی جهان رمان، در تسلط نویسنده است و از خویش، هیچ توانایی در صحنه‌ی رمان نمی‌تواند نشان دهد؛ مگر با اراده‌ی نویسنده. گلدمن در شخصیت رمان، نماینده‌ی گروه یا طبقه

اجتماعی بودن را می‌بیند و باختین، برای شخصیت رمان، استقلال و فعالیت آزادانه قائل می‌شود و تسلط نویسنده بر شخصیت را باعث محدودشدن عرصه مکالمه در رمان می‌شمارد. آنچه در همه این رویکردها به وضوح عیان است؛ اهمیتی است که شخصیت و شخصیت‌پردازی در نقد جامعه‌شناختی رمان دارد» (عسگری حسنگلو، ۱۳۸۵: ۱۱۲). با این مقدمه، به سراغ بررسی شخصیت‌های رمان *هزارخانه‌ی خواب و اختناق* می‌رویم.

بیش از پنجاه شخصیت اصلی و فرعی، در رمان *هزارخانه‌ی خواب و اختناق*، نقش بازی می‌کنند. شخصیت‌های اصلی رمان، از نظر خاستگاه طبقاتی، عمدتاً به طبقات متوسط شهری تعلق دارند، در کابل زندگی می‌کنند و مردمانی عادی هستند که ویژگی اجتماعی و سیاسی خاصی ندارند. همانند دیگر آثار رحیمی، رمان حاضر نیز «قهرمان» ندارد. اگرچه شاهد حضور یک شخصیت محوری هستیم، اما این شخصیت، یک انسان منفعل و یک قربانی است؛ قربانی تحولات اجتماعی‌ای که او در آن‌ها هیچ نقشی ندارد. این «قربانی‌بودن» صفت مشخصه‌ی اکثر انسان‌های داستان‌های رحیمی است؛ در رمان *خاکستر و خاک*، دستگیر و خانواده‌اش قربانی غول جنگ هستند، بدون این که در آغاز یا دوام جنگ نقشی داشته‌باشند (رحیمی) *خاکستر و خاک*، (۱۳۸۱: ۲۶ و ۲۷) و در رمان مورد بحث نیز، *فرهاد* و اعضای خانواده و دوستانش، قربانیان حکومتی هستند که نه آن را دوست دارند و نه با آن دشمنی خاصی دارند؛ اما نظام حکومتی دیکتاتوری حزب خلق افغانستان، اجازه‌ی زندگی معمولی را نیز به آن‌ها نمی‌دهد و آن‌ها باید بروند و در افغانستان نباشند؛ وگرنه مانند شوهر *مهناز* و برادر *عنایت*، کشته می‌شوند (رحیمی، ۱۳۸۱: ۶۴ و ۹۳)، یا مانند *محب*، در جوانی، به یک کودکِ موسیپد بی‌زبان تبدیل می‌شوند (همان: ۴۶ و ۵۹). رحیمی، احتمالاً تحت تاثیر تجربه‌ی شکست مجاهدین در ایجاد امنیت و آرامش و ظهور طالبان در تاریخ افغانستان، جهاد بر ضد رژیم کمونیستی را نیز در این رمان با عینک بدبینی و نفرت می‌بیند و چهره‌ی مجاهدین را بسیار منفی و شبیه طالبان تصویر می‌کند (همان: ۱۳۱-۱۳۳) و قدرت یافتن آنان را نیز نوع دیگری از اختناق می‌داند. در میان شخصیت‌های مثبت رمان، فقط *عنایت* و برادرش هستند که جرأت اقدام علیه رژیم کمونیستی را پیدا می‌کنند (همان: ۷۱ و ۹۳) و البته اقدام هردوی این شخصیت‌ها، فرهنگی و سمبلیک است، نه مسلحانه.

فرهاد، راوی داستان، دانشجویی برخاسته از یک خانواده‌ی متوسط شهرنشین است که با وجود در یاد داشتن تعلیمات مذهبی، بی‌مبالاتی‌های بسیاری در رفتارهای خود دارد (همان: ۴۷-۴۸ و ۷۲) و نویسنده، گویا به عمد، بر این گونه رفتارها تأکید کرده‌است تا خاستگاه طبقاتی و جایگاه اجتماعی *فرهاد* را واضح و روشن سازد. *فرهاد*، دانشجویی معمولی و غیر حزبی در دانشگاه کابل است که نه مبارزی کمونیست و نه متمایل به مجاهدین است (همان: ۸۱).

نویسنده، برای برجسته کردن و آشکار کردن ویژگی‌های نظام کمونیستی و دایره‌ی تنگ و محدود رفتارهای مورد قبول این رژیم، *فرهاد* را از هر نوع فعالیت سیاسی - که در سال‌های دهه‌ی پنجاه شمسی در بین دانشجویان دانشگاه کابل رایج بود - مبرا کرده‌است تا نشان دهد که حکومت کمونیستی، حتی اگر نادرستی ایدئولوژی آن را نادیده بگیریم، به دلیل نفی آزادی‌های فردی و حق حیات شخصی انسان‌ها، حکومتی غیرمعقول و نادرست است. خواننده، با مقایسه نوع جرم و مجازات و مصیبتی که *فرهاد* تحمل می‌کند، بدون ارائه قضاوتی از سوی نویسنده، عمق رنج مردم افغانستان، در زیر یوغ خشونت و اختناق حکومت کمونیستی، پس از کودتای سال ۱۳۵۷ را در می‌یابد.

عنایت، رفیق و هم‌کلاسی *فرهاد*، سرنوشتی غم‌انگیزتر از او دارد. برادر *عنایت*، در جشن سالگرد انقلاب/کودتای کمونیستی - که حکومت به مردم دستور داده بود تا پرچم‌های سرخ‌رنگ (رنگ سمبولیک رژیم کمونیستی) بر بالای خانه‌های خود نصب کنند - پرچم‌های رنگ‌شده با خون گوسفند را به مردم می‌فروشد (همان: ۹۳). پرچم‌ها، روز بعد از نصب، به رنگ سیاه درمی‌آیند و برادر *عنایت*، به جرم این شوخی با رنگ رسمی کشور! دستگیر می‌شود و در زندان *پلچرخی*، خودکشی می‌کند (همان: ۹۲). *عنایت* - که از این مصیبت به خشم آمده‌است - در کلاس درس، شعار مشهور خلقی‌ها را به صورت افشاگرانه‌ای تحریف می‌کند و به همین دلیل، مجبور به ترک دانشگاه و افغانستان می‌شود (همان: ۷۱). *عنایت* و برادرش، تنها شخصیت‌های مثبت این رمان هستند که جرأت می‌کنند در نظام تک‌صدایی دیکتاتوری پرولتاریایی، «سخن» متفاوت بگویند و ابراز نظر شخصی کنند. این دو شخصیت، که احتمالاً مواضع فکری نویسنده را نیز بازتاب می‌دهند، نماینده‌ی خیل تحصیلکردگان و روشنفکران افغانستانی هستند که در طی دوران حکومت حزب خلق، برچسب ضدانقلاب و ضدخلق خوردند و محکوم به زندان و اعدام و آوارگی شدند.

مهناز، ناجی *فرهاد*، زن تنهایی است که شوهرش در زندان *پلچرخی*، اعدام شده و همراه فرزند کوچکش، یحیی و برادر بیمارش، محب، زندگی می‌کند (همان: ۶۴-۶۵). *فرهاد* در مدت کوتاه اقامت در خانه‌ی *مهناز*، متوجه می‌شود که خانواده‌ی *مهناز*، همگی از کابل گریخته‌اند (همان: ۱۱۵) و خانواده‌ی شوهرش نیز قصد رفتن دارند، اما او نمی‌رود؛ چون نمی‌خواهد همسر برادر شوهرش شود: «خانواده‌ی شوهرم می‌خواهد که من با ایورم زندگی کنم. اما من نمی‌خواهم. به همه می‌گویم که هنوز بیوه نیستم. هیچ‌کس جسد شوهرم را ندیده ... چون که در زندان، جسدها را بی‌نام و نشان، دسته‌جمعی گور می‌کنند» (همان: ۱۰۳). رشته‌ی علاقه و محبتی که در طول یک شبانه روز اقامت *فرهاد* در خانه‌ی *مهناز*، میان این دو ایجاد می‌شود، در مقابل ضرورت و اجباری که *فرهاد* را وادار به رفتن می‌کند، دوام نمی‌آورد و

به آسانی پاره می‌شود و فرهاد، پیچیده شده در یک قالی، خانه مهناز را ترک می‌کند؛ اگرچه در طول راه، مدام به مهناز و یحیی می‌اندیشد (همان: ۱۳۱). سرنوشت مهناز، کودک خردسال و برادر بیمارش، بازتاب دهنده‌ی سرنوشت زنان و کودکان مظلوم افغانستان است. رنج مضاعف مهناز شوهر از دست داده، که از ناحیه‌ی خانواده‌ی خود و خانواده‌ی شوهر، توأمان، تحت فشار است، داستان رنج‌های زن خاموش افغانستانی است.

مادر فرهاد، حمیرا نیز زن تنها و ترک شده‌ای است که شوهرش، زن دیگری اختیار کرده و به پاکستان رفته و او را با سه فرزندش، بی‌سرنوشت، رها کرده‌است (همان: ۴۵). حمیرا اکنون هم باید با نگاه‌های شهوت‌آلود پسرعموی تازه به دوران رسیده‌ی خود- که افسر رژیم جدید و صاحب قدرت است- دست و پنجه نرم کند و هم زمینه‌ی فرار فرزند جوان خود را فراهم کند و غم و رنج دوری او را به جان بخرد (همان: ۸۹). حمیرا، همچون مهناز، نمونه‌ای از زنان رنج کشیده‌ی افغانستان هستند؛ زانی که خواسته و ناخواسته، قربانی امیال و آرزوهای شوهران، برادران و فرزندان یا آداب و رسوم جامعه‌ی سنتی خود هستند و فردیتی ندارند. این زنان همیشه در حال فداکاری و محبت به اطرافیان خود هستند؛ در حالی که ترس از حرف مردم، ترس از عشق ورزیدن، ترس از اقوام و خویشان و انواع ترس‌های دیگر اطراف آن‌ها را گرفته- است. نویسنده در ترسیم سرنوشت این دو زن، بیشتر به آرمان‌های خود وفادار بوده‌است تا واقعیت جاری و ساری در افغانستان. این که زنی جوان مانند مهناز، به دور از خانواده پدری یا خانواده شوهر زندگی کند، در جامعه‌ی سنتی افغانستان، اگر محال نباشد، بسیار غریب و دور از ذهن است. همین طور است رفتار غیر معمول مهناز با برادر بیمارش محب.

پسر کوچک مهناز، یحیی، دیگر شخصیت تاثیرگذار رمان است. این کودک خردسال، گوینده‌ی اولین کلمه‌ی رمان است: «پدر؟». یحیی که چهره‌ی پدر اعدام شده‌ی خود را به یاد نمی‌آورد و از مرگ او نیز بی‌خبر است، فرهاد را پدر خود می‌پندارد (همان: ۴۴). مادرش، مهناز، به او گفته‌است که پدرش در شهری به نام پلچرخ‌ی (زندان مخوف کابل) است و راه بازگشت را گم کرده؛ اما روزی باز خواهدگشت (همان: ۷۷-۷۸). یحیی به تصور این که فرهاد، همان پدر گمشده است، به او محبت می‌کند و مدام بر گرد او می‌چرخد. فرهاد نیز بارای آن را ندارد که واقعیت را به کودک بگوید. از آنجا که راوی- فرهاد- نیز پدر خود را به نوعی دیگر از دست داده‌است، روابط دو شخصیت یحیی و فرهاد- که هر دو، پدرشان را از دست داده‌اند و در جستجوی آن هستند- ویژگی خاصی به این دو شخصیت بخشیده است. به خصوص اگر به بسامد بالای کلمه‌ی پدر در سراسر رمان توجه شود (۱۱۵ بار)، وجوه نمادین و روان‌شناختی بسیاری در برابر دید منتقد قرار می‌گیرد که البته در این مجال، فرصت طرح آن نیست. اما روشن است که تخریب ساختار خانواده و در نتیجه، تخریب تدریجی ساختار اجتماع،

به واسطه‌ی فقدان پدر، در شرایط نابهنجار حاصل از ستم افسارگسیخته‌ی نظام حاکم، یکی از دلالت‌های وجود این دو شخصیت و روابط آن‌هاست. زندان، فرار، اعدام و جنگ، مردان خانواده را از خانواده‌ها گرفته و سرگردانی را برای آنان باقی گذاشته است.

محب، برادر مهنار، جوانی است که در هجده سالگی، موهایش سفید شده، از سربازی گریخته است و پنهانی زندگی می‌کند. محب، در اثر سختی‌های دوران سه‌هفته‌ای زندان، دچار بیماری روانی شده و از نظر روحی به یک کودک تبدیل شده‌است و توانایی گفتن، تفکر و کنترل رفتار خود را ندارد: «مهر بر گوش، مهر بر زبان، مهر بر دل» (همان: ۱۰۵). به همین دلیل، به پرستاری و مراقبت احتیاج دارد. غم‌انگیز این که خانواده‌ی محب، قبل از گریختن از کابل، محب بیمار را جلوی خانه‌ی مهنار رها کرده و مراقبت از او را بر خواهر تنهایش تحمیل کرده‌اند و غم‌انگیز تر این که محب بیمار نیز همیشه باید خود را از دسترس دولت و سربازان مخفی کند (همان: ۵۵ و ۱۱۵) و گرنه ممکن است او را با همین حالت، دوباره به سربازی برگردانند. نویسنده با ایجاد یک تقابل میان شخصیت محب و شخصیت عنایت (و نیز برادر عنایت) نشان می‌دهد که انسان مورد پسند نظام کمونیستی، انسانی است مسخ‌شده و تهی از ظرفیت‌های انسانی. اگر مانند عنایت یا برادر عنایت باشی، محکوم به زندان و اعدام هستی و تحت تعقیب. این تعقیب تا جایی ادامه دارد که مانند محب، تحت تأثیر ترس یا شکنجه، توان گفتن و شنیدن و تفکر را از دست بدهی.

مدرس مسجد روستا و افراد مسلح حاضر در مسجد، شخصیت‌هایی فرعی هستند و نویسنده به کمک ترسیم خصوصیات آن‌ها در حاشیه‌ی رمان، تصویری از مجاهدین افغانستانی به دست داده‌است که البته مطابق با ایدئولوژی نویسنده است (همان: ۱۳۲-۱۳۳). در این تصویر، مجاهدان، مردان مسلحی خشن و آلوده به مواد مخدر هستند که فرهاد را به دلیل آشنا نبودن به احکام طهارت، محکوم به حصر در مسجد می‌کنند (همان: ۱۳۴-۱۳۷). نویسنده، به خصوص با ایجاد تقابل میان رفتار مدرس مسجد روستا و رفتار و گفتار یک درویش - که نماینده‌ی اسلام عرفانی و فردگرایانه است - تقابل تفکر طالبانی و اسلام سنتی را تصویر کرده‌است. البته نظر به ساختار نمادین رمان، رحیمی خواسته‌است کمونیست‌ها را در تقابل با طالبان و رفتار طالبانی نشان دهد و هر دو روش را رد کند و راهی دیگر نشان دهد. این که غیر از راوی (فرهاد)، هیچ‌کس درویش را نمی‌بیند و صدایش را نمی‌شنود (همان: ۱۳۸-۱۴۱)، نمادی است از غیاب اسلام عرفانی در جامعه افغانستان که از دیدگاه نویسنده، راه حل و دواي درد مشکلات مردم افغانستان است.

حاکمیت یا قدرت - که عدم مشروعیت و خشونت‌گرایی آن، موتور محرک کنش‌های رمان است - به صورت شخصیت رمانی معرفی نشده‌است. نظامیان - به عنوان لایه‌ای از قدرت که در

تماس مستقیم با مردم هستند- در رمان حضور دارند؛ اما چهره‌ای مشخص ندارند و با نام سرباز، چکمه‌پوش، قوماندان یا منصبدار معرفی می‌شوند (همان: ۱۷ و ۲۰). آنچه از آنان می‌بینیم یا می‌شنویم، اجزایی از بدن یا لوازم آن‌ها مانند چکمه، تفنگ، یا برخی اعمال آنان مانند دشنام یا جستجو و بازرسی خانه‌ها و افراد است (همان: ۱۳ و ۱۴۴). نویسنده، دو بخش یا دو صفحه‌ی ابتدای کتاب را به دو واژه اختصاص داده‌است: «پدر! و پدرلعلنت!» (همان: ۷-۸). اولی از دهان یک کودک برآمده و دومی از دهان یک نظامی؛ اما هر دو کلمه، خطاب به فرهاد گفته شده‌است. واژه‌ی اول، سرشار از عاطفه و مهربانی است و دومی سرشار از خشونت. نویسنده، در این دو فصل تک کلمه‌ای، واژه‌ها را نیز شخصیت بخشیده و با کنار هم قراردادن آن‌ها، خشونت کلامی و سرکوب بیان و سخن در حکومت کمونیستی را برجسته کرده‌است.

ب) درون‌مایه: درون‌مایه (theme)، اصطلاح مهمی در ادبیات داستانی است که گاهی معادل موضوع تلقی می‌شود، درحالی‌که در معنی و کاربرد، با موضوع تفاوت دارد. تعریف مشهور و کوتاه رایج در میان داستان‌نویسان و نقدنویسان فارسی‌زبان این است که درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در اثر ادبی است. اما تعاریف مفصل‌تر از این قرار است: «درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و اوضاع و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به‌بیانی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشه‌ی حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند، به همین جهت است که می‌گویند درون‌مایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). کشف و تشریح درون‌مایه، از دشوارترین کارها در تحلیل ادبی است، زیرا «کشف درون‌مایه یا معانی یک اثر، مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۲). در اغلب اوقات، می‌توانیم درون‌مایه‌ی هر اثری را از طریق تفسیر و تعبیر شخصیت اصلی هر داستان تشخیص دهیم؛ زیرا نویسندگان گاهی درون‌مایه‌ها را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و برآیند موضوع داستان، به درون‌مایه داستان پی می‌برد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۸۲-۱۸۳).

درون‌مایه و تم اصلی رمان، رنج و سرگردانی انسان افغانستانی در فضای بین دو اختناق تفکر کمونیستی (رنگ نمادین سرخ) و تفکر طالبانی (رنگ نمادین سیاه) است؛ اختناقی که زندگی واقعی آن‌ها را به کابوسی تمام‌نشده تبدیل کرده‌است. نویسنده، با ارائه‌ی ساختاری نمادین، راه حل این رنج بی‌پایان را در بازگشت به خود، بازگشت به اسلام و فرهنگ اسلامی می‌بیند؛ اگرچه منظور او از اسلام، مشی و تفکر خاصی برگرفته از اسلام عرفانی، فردگرا و مسالمت‌جو است که طرفداران آن در افغانستان چندان زیاد نیستند. این درون‌مایه بر تمام عناصر داستان، از زبان و فضا و شخصیت‌ها گرفته تا نمادهای فراوان به کار رفته در ساختار آن، مسلط است و

در هنگام بررسی نمادپردازی و شخصیت‌های داستان به آن‌ها اشاره شد. مضامین فرعی دیگر همچون نفی کمونیسم و نظام کمونیستی، ستایش عشق حتی در شرایط نابسامان، اوضاع و مشکلات زن در جامعه مردسالار افغانستان، رواج خرافات به عنوان باورهای دینی، بی‌پدري و جستجوی پدر (نظم، مرکز/ قدرت مرکزی)، نفی نظامی‌گری و خشونت، نفی اعدام و زندان و شکنجه (که ویژگی رژیم خلقی کابل در اواخر دهه‌ی پنجاه بود) و... با محوریت همان درون‌مایه اصلی، معنا پیدا می‌کنند.

نویسنده چنانکه از عنوان رمان مشهود است، وضع زندگی انسان در افغانستان تحت سلطه‌ی کمونیسم و طالبان را «خواب و اختناق» نامیده است. اختناقی که تمام محیط اجتماعی افغانستان بعد از کودتای کمونیستی هفتم ثور (اردیبهشت) را دربرگرفته، زندگی را به یک کابوس وحشتناک تبدیل کرده است. این تم مسلط، تمام عناصر دیگر رمان را تحت‌تاثیر قرار داده است؛ مثلاً تمام شخصیت‌های داستان، در جستجوی آزادی هستند و تقریباً تمام آن‌ها از افغانستان محکوم به اختناق می‌گریزند؛ اکثر صحنه‌های مهم و تعیین‌کننده‌ی داستان، در محیط‌های بسته و محدود یا در تاریکی شب رخ می‌دهد؛ فرهاد، شخصیت محوری داستان، در آخر رمان، گرفتار همان وضعی می‌شود که در طول رمان، در حال گریز از آن بوده است؛ شناخت ما از آدم‌ها و وقایع داستان، در طول رؤیاهای کابوس‌های فرهاد شکل می‌گیرد؛ خواب و رؤیا چنان در تمام ساختار رمان در پیچیده است و واژه‌های خواب، رؤیا و کابوس آنقدر در صفحات مختلف رمان تکرار می‌شوند که خواننده تا آخر رمان، از شک و ابهام درباره‌ی واقعی بودن رویدادها یا رؤیابودن آن‌ها رها نمی‌شود: «هنوز هم به واقعیت این موقعیت‌ها نمی‌توانم باور داشته‌باشم. شاید هم نمی‌خواهم باور کنم. می‌خواهم همه‌چیز کابوس باشد تا واقعیت» (رحیمی، ۱۳۸۱: ۷۳). در انتهای رمان، صورت راوی، زیر چکمه‌ی سربازان دولتی قرار دارد و این تصویر، شبیه موقعیت راوی در ابتدای داستان است (همان: ۱۳ و ۱۴۴)؛ یعنی ما دوباره به شروع برمی‌گردیم. ساختار روایی مدور رمان در هماهنگی کامل با درون‌مایه‌ی رمان و نشان‌دهنده‌ی وضع جامعه‌ی افغانستان و بیانگر این واقعیت است که مردم افغانستان، پی‌درپی، در هر دوره، در حال تجربه‌کردن اختناق هستند. رنج اختناق در دایره‌ای در رفت‌وآمد است؛ اما پایان ندارد.

۲-۴. رواج و تأثیر رمان هزارخانه خواب و اختناق در جامعه‌ی افغانستان

سخن‌گفتن از تأثیرگذاری یک رمان در جامعه‌ای مانند افغانستان - به‌خصوص به دلیل نداشتن آمار دقیق در مورد سواد و کتاب‌خوانی - آسان نیست؛ اما بررسی نحوه‌ی نقد و مکالمه‌ی خوانندگان صاحب‌نظر و نخبه‌گان ادبی، هنری و فکری یک جامعه با اثر یا آثار

نویسنده‌ای که از همان جامعه برخاسته‌است، تا حدودی می‌تواند در سنجش میزان تاثیر اثر هنری بر جامعه مفید باشد. از نظر آماری، چنان که در بخش معرفی رمان آوردیم، این کتاب، یک بار در افغانستان تجدید چاپ شده و به زبان‌های مختلف دنیا از جمله، انگلیسی و آلمانی ترجمه شده‌است و این نشان می‌دهد که رمان در میان خوانندگان جهانی جای پای محکمی دارد، اما درباره‌ی نفوذ و اعتبار آن در داخل افغانستان، نمی‌توان با قاطعیت سخن گفت. بنابراین، عمده‌ی تأکید ما در این بخش، بر نظرات ناقدان و خوانندگان صاحب‌نظر است تا از این منظر، به تخمینی ابتدایی از میزان تأثیر احتمالی رمان، در جامعه افغانستان دست یابیم.

پرتونادری، شاعر و نویسنده نام‌آشنای افغانستانی، در نوشته‌ای که به مناسبت اعطای جایزه‌ی گنکور به عتیق رحیمی منتشر شد، ضمن ستایش از موفقیت ادبی رحیمی، از اهل فرهنگ و منتقدان افغانستان به سبب کم‌کاری یا بی‌توجهی نسبت به آثار رحیمی انتقاد کرده، می‌نویسد: «در پیوند با ویژگی‌های آثار عتیق رحیمی هنوز کار شایسته‌ای صورت نگرفته‌است؛ در حالی که نسل جوان فرهنگیان افغانستان نیاز دارند تا عتیق رحیمی را با تمام گستردگی ابعاد شخصیت فرهنگی او بشناسند» (پرتونادری، ۱۳۸۷). پرتونادری حق دارد؛ اکثر نوشته‌های منتشر شده درباره‌ی این رمان، در حد معرفی و توصیف است؛ مانند نوشته‌ی پرتونادری یا مقاله‌ی سمیع‌الله حسیب‌نبی‌زاده در روزنامه‌ی ۸ صبح: «هزارخانه خواب و اختناق رسواکننده همان دوران سیاه سرکوب‌ها و بردن و بستن‌های حفیظ‌الله امین است. عتیق رحیمی در این داستان، جنایتی را نشان می‌دهد که توسط حکومت آن وقت، بالای مردم اعمال شده‌بود» (حسیب نبی‌زاده، ۱۳۸۸). فیاض نجیمی بهرمان، دیگر منتقد افغان است که آثار رحیمی را معرفی و جایگاه ادبی وی را تبیین کرده‌است: «عتیق رحیمی، در دو رومان خاکستر و خاک و هزارخانه خواب و اختناق ... تا سطح چهره‌های مطرح ادبیات جهانی، بلند می‌رود ... وی یکی از تک‌نویسندگان کشور است که آگاهانه از فلسفه وجودی در کارش بهره می‌جوید ... بدین‌گونه با پرداختن هدفمند به مسأله‌ی وجودی انسان کوشیده‌است فراتر از محدوده‌ی جغرافیایی رود. آثار او، تراژیدی انسانی یعنی جنگ را در محراق توجه قرار می‌دهد» (فیاض نجیمی بهرمان، ۲۰۰۸).

خالد حسینی، نویسنده‌ی افغان-امریکایی و خالق رمان مشهور بادبادک‌باز نیز در مقدمه‌ی ترجمه‌ی انگلیسی سنگ صبور، رمان‌های رحیمی را بی‌مانند و شاعرانه می‌داند؛ چرا که «در نشان دادن صدا و چهره‌ی زن بی‌صدا و بی‌چهره‌ی افغان موفق بوده‌است» (رحیمی، ۲۰۱۰: مقدمه).

از نقد و نظرهای مثبت که بگذریم، یکی از جدی‌ترین بررسی‌های انتقادی درباره‌ی آثار عتیق رحیمی، به قلم محمدعلی کریمی، منتشر شده‌است. وی در مقاله‌ی «عتیق رحیمی، ظاهر شاه و یک ملت پدرلغت»، ضمن مقایسه‌ی خالد حسینی با عتیق رحیمی، حسینی را نویسنده‌ی

داستان‌های بزرگ و رحیمی را نویسنده‌ی داستان‌های کوچک دانسته است؛ داستان‌هایی که بر اساس تئوری‌های مد روز نوشته شده‌اند (کریمی، ۲۰۰۹). کریمی با اشاره به ظرفیت نمادین/ اسطوره‌ای پدر در تمام آثار رحیمی معتقد است که در *رمان هزارخانه خواب و اختناق*، کلمه‌ی پدر در سراسر کتاب، به خصوص بخش‌های اول و دوم، نماد قانون/ نظم و حکومت است و مادر نیز نماد وطن است. همچنین، جن و جن‌زدگی، نیز به عنوان نماد انقلاب کمونیستی/ جهاد ضد شوروی به کار رفته‌اند. کریمی با توجه به این مقدمات، رحیمی را سخنگوی اشراف زادگان سلطنت‌طلب قلمداد و او را متهم می‌کند که در رمان‌های خود، عصر تاریک سلطنتی و نظام ستمشاهی افغانستان را عصر نظم و آرامش و آبادانی این کشور تصویر کرده و دوران حکومت کمونیستی و جهاد ضد شوروی را دوران شرارت برادران کوچک (محرومان) خوانده است که فقط خرابی و آوارگی به بار آورده‌اند (همان). وی با استناد به فرازهایی از *رمان هزارخانه‌ی خواب و اختناق*، تحلیل روان‌شناختی ارائه شده در این رمان از تاریخ افغانستان را چنین شرح می‌دهد: «این پدر/ پادشاه است که بر این مادر/ وطن شوهری/ حکومت می‌کند. در نظام شاهی، سرپیچی از دستور سلطان، نابخشدنی است ... در سنت سلطنتی افغانستان، پادشاه جایگاه اسطوره‌ای «پدر» را به خود می‌گیرد ... اینجاست که رحیمی به این باور می‌رسد که حق پدر/ پادشاه است که بر مادر/ وطن حکومت کند و اگر فرزندان/ ملت حکومت را به دست گیرند، عملی به مثابه تجاوز انجام داده‌اند» (همان).

این مقاله ضعف‌های زیادی در استدلال و نتیجه‌گیری دارد؛ اما از نظر توجه به ظرفیت نقد روان‌شناختی در بررسی *رمان هزارخانه خواب و اختناق*، بدیع است و البته رحیمی، در مصاحبه‌های خود، راه چنین تفسیرهایی را کاملاً نبسته و ضمن اشاره به روابط پدرش با رژیم شاهی افغانستان و معنای رئالیستی غیبت پدر راوی، به جنبه‌های روانی عنصر پدر نیز اشاره کرده است: «غیاب پدر تأثیر خودش را در روانم داشت و همیشه در این مورد و در مورد مادرم فکر می‌کردم. می‌دیدم که چگونه در برابر زندگی مبارزه می‌کرد ... کلمه‌ی *پدرلغت* در صفحه‌ی دوم، واقعی و اشاره به پدر قهرمان داستان است؛ هرکس در جستجوی پدر خود است. رابطه فرزند و پدر در جامعه‌ی پدرسالار، از پدرکشی عقده‌ی *ودیب* به پسرکشی تبدیل می‌شود» (آبادی، ۱۳۸۱).

۵. جهان‌نگری نویسنده

فجایعی که حاکمیت چهارده‌ساله‌ی کمونیست‌ها در افغانستان ایجاد کرد، آنان را در میان اقشار متفاوت جامعه افغانستان و جامعه‌ی جهانی منفور کرد؛ اما این اقشار، از خاستگاه‌ها و دیدگاه‌های فکری متفاوتی به نفی نظام کمونیستی پرداخته‌اند. خاستگاه اجتماعی عتیق

رحیمی و جهان‌نگری خاص او نیز اقتضا می‌کند که اندیشه‌ی هجو و نفی نظام کمونیستی در کنار نفی نظام طالبانی را در فرم هنری خاصی که در ساختار و محتوای رمان *هزارخانه خواب و اختناق* دیده می‌شود، ارائه کند. این جهان‌نگری خاص، حاصل تلاقی و ادغام دو نوع اندیشه‌ی برخاسته از دو نوع محیط اجتماعی متفاوت، در ذهنیت عتیق رحیمی، نویسنده‌ی رمان است:

۱. رحیمی از نظر خاستگاه طبقاتی، به قشر اشرافی تعلق دارد که موقعیت اقتصادی و هویت اجتماعی خود را از دربار شاهی افغانستان وام گرفته بودند: *عطاءالله رحیمی*، پدر عتیق، در زمان سلطنت محمدظاهرشاه، در مناطق مختلفی چون *اندراب*، *پنجشیر* و *بامیان*، فرماندار یا استاندار بود و به همین سبب پس از سقوط نظام سلطنتی در سال ۱۳۵۲ به مدت سه سال زندانی گردید و سپس به هند تبعید شد (مه‌دیزاده کابلی، ۲۰۱۰). شاید ساخت فیلم مستند زندگی محمدظاهرشاه در تبعید، هیچ ارتباطی با روابط حسنه‌ی خانوادگی رحیمی با سلطنت ظاهرشاهی نداشته باشد؛ اما این فیلم، محور انتقادات نسبت به گرایش سیاسی-اجتماعی رحیمی قرار داده شد؛ زیرا «عتیق رحیمی در این فیلم مرتب به اطراف شاه سابق می‌چرخد و مدام وی را با کلماتی چون «اعلی‌حضرت شما» و «حضور» مخاطب قرار می‌دهد» (کریمی، ۲۰۰۹). این قشر از اجتماع افغانستان، به نوعی اسلام سنتی-عرفانی و فردگرایانه گرایش داشتند و در دوران جهاد بر ضد شوروی، در قالب دو حزب کوچک به رهبری دو شخصیت صاحب مسند صوفیانه، به نام‌های *صیغته‌الله مجددی* و *سید احمد گیلانی*، سازمان یافتند (خسروشاهی، ۱۳۷۰: ۱۴ و ۴۳). رحیمی نیز این گرایش خود را پنهان نکرده است: نقل قول‌های فراوان از *مقالات شمس* و نیز حضور یک درویش-که تلاش می‌کند راه حل را به فرهاد نشان دهد- در میان شخصیت‌های رمان و موارد فراوان دیگر، گرایش فکری رحیمی را بیان می‌کنند. نویسنده، تلاش کرده است تا نگاه و تلقی خاص خود از دینداری را به متون عرفانی مستند سازد. این سنت فکری و موقعیت اجتماعی، با افکار و ایدئولوژی‌های رایج در محیط فکری و پرورشی بعدی عتیق رحیمی- محیط فکری و ادبی فرانسه- سازگار است و از جمله این سازگاری‌ها، تمرکز بر فردگرایی (البته با مبدأ و منشأ فکری متفاوت) و نیز مدارا و تساهل در مناسبات انسانی و اجتماعی است. می‌دانیم که در میان نحل‌های فکری موجود در جهان اسلام، مکاتب عرفانی گرایش بیشتری به رفتار و سلوک فردگرایانه و تساهل‌آمیز دارند (نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۲۳۶ و ۲۳۷).

۲. از سوی دیگر، این رمان در فرانسه و پس از سال‌ها سکونت رحیمی در آن محیط، نوشته شده است. رحیمی در محیط اجتماعی فرانسه تحصیل کرده و تربیت شده است و اکنون کسی منکر این نیست که آثار رحیمی بخشی از سنت ادبی و روشنفکری فرانسه نیز محسوب می‌شود. رحیمی بارها در مصاحبه‌های خود اشاره کرده است که به رمان نو فرانسه، به خصوص آثار

مارگریت دوراس، علاقه دارد (کمالی دهقان، ۱۳۸۷). این که رمان سنگ صبور او به زبان فرانسه - با محتوایی نه چندان بی‌ارتباط با آثار فارسی او - برنده‌ی جایزه‌ی گنکور فرانسه شده است؛ گواه تأثیر و تأثر و ارتباط فکری رحیمی با محیط اندیشگی و روشنفکری فرانسه است. او بخشی از دیدگاه انسان‌گرایانه - لیبرالیستی و فردگرایانه‌ی خود را از مکاتب فکری و فلسفی فرانسه گرفته‌است و از چنین منظری است که به هجو کمونیست‌ها و نفی تفکر طالبانی می‌پردازد.

تلفیق دو دیدگاه فوق، ساختار و محتوای ویژه‌ی رمان *هزارخانه خواب و اختناق* را شکل داده‌است. به بیان دیگر، رحیمی، به مبانی فکری حکومت کمونیستی، کاری ندارد و بنابراین بیان و زبان او فلسفی نیست. نویسنده، به سراغ روش حکومت و رفتار نیروی حاکم با مردم عادی افغانستان رفته و نشان داده‌است که مهم‌ترین تمایل انسانی، یعنی آزادی، در سایه‌ی سلطه‌ی کمونیسم و طالبان، چگونه نابود می‌شود. به همین دلیل است که رحیمی، در کنار هجو و نفی صریح و عمیق نظام کمونیستی، از مجاهدین نیز به شدت انتقاد می‌کند؛ چرا که بر مبنای جهان‌نگری خاص رحیمی، سلطه مجاهدین نیز، به دلیل پیامدهایی که داشته‌است (حکومت طالبان) مورد قبول نیست.

مختصات شخصیت‌های دیگر - به خصوص زنان رمان - نیز ریشه در واقعیت‌های اجتماع افغانستان دارد؛ اما - تحت تأثیر افکار و آرمان‌های نویسنده - این شخصیت‌ها بیشتر شبیه زن ایده‌آل جوامع غربی خلق شده‌اند. به بیان دیگر، زن افغانستانی، نه آنچنان که هست و در جامعه افغانستان می‌بینیم، بلکه بیشتر چنان که باید مطلوب افکار رحیمی باشد، تصویر شده است. جامعه‌ای که رحیمی در این رمان ترسیم کرده‌است؛ اگرچه واقعی‌نماست اما تمام واقعیت اجتماع افغانستان نیست.

۶. نتیجه

رمان *هزارخانه خواب و اختناق* یک رمان واقعگرا است. آشنایی و توجه هم‌زمان رحیمی به میراث فرهنگ اسلامی و مکاتب ادبی غربی موجب شده‌است که در این رمان، رئالیسم و سمبولیسم، عرفان اسلامی و دغدغه‌های انسانی، در ترکیبی هماهنگ و زیبا حضور داشته باشند که این پشتوانه اطلاعات و دانش از یک سو و رهیافت زیبایی‌شناسانه‌ی مؤلف از سوی دیگر، موجب شد که وی این رمان واقع‌گرایانه را به صورتی سمبلیک و نمادگرایانه پردازش کند. این رمان افشاگرانه، روش و منش نظام کمونیستی را نقد کرده و پرده از ادعاهای دروغین آرمان‌مدینه‌فازانه‌ی که مارکسیست‌ها وعده‌اش را به مردم جهان می‌دادند، برمی‌دارد. جهان‌نگری خاص رحیمی که در ساختار کلی این رمان قابل مشاهده‌است، آمیخته‌ای از نظرگاه صوفیانه‌ی

فردی است که با نوعی اشرافیگری خاص و نیز دغدغه‌های انسان‌گرایانه و اومانیستی درآمیخته است. رحیمی، این نگرش خاص خود را به صورت نقد و حتی هجو کمونیسم و - همزمان و توأمان با آن - نفی اسلام طالبانی، در قالب هنری رمان، ظهور و بروز داده‌است. نویسنده، بر مبنای همین جهان‌نگری خاص، در انتخاب و انعکاس واقعیت‌های تاریخ معاصر افغانستان، جهت‌دار و در برخی مواقع به شدت ایدئولوژی‌زده، عمل کرده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Syngué sabour

۲. پدرکلان: پدر بزرگ

۳. قبرغه: استخوان پهلوی و دنده (دهخدا)

۴. ایور: برادر شوهر

۵. Rahimi, Atiq

منابع و مأخذ

- آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمه‌ی علی‌محمد حق‌شناس. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- اسکارپیت، روبر. (۱۳۷۶). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه مرتضی کتبی. چاپ دوم. تهران: سمت.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۷). *عناصر داستان*. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
- ایبرمز، می‌یرهوارد. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمه‌ی سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.
- ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۷). «جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان. صص ۹۷-۱۳۱.
- جیوستوزی، آنتونیو. (۱۳۸۶). *افغانستان (جنگ، سیاست و جامعه)*. ترجمه اسدالله شفایی. تهران: عرفان.
- خسروشاهی، سیدهادی. (۱۳۷۰). *نهضت‌های اسلامی افغانستان*. تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی.
- رحیمی، عتیق. (۱۳۸۱). *خاکستر و خاک*. تهران: نشر ورجاوند.

- _____ (۱۳۸۱). *هزارخانه خواب و اختناق*. پاریس: خاوران.
- _____ (۱۳۸۹). *هزارخانه خواب و اختناق*. کابل: انتشارات تاک.
- زرافا، میشل. (۱۳۶۸). *ادبیات داستانی، رمان و واقعیت اجتماعی*. ترجمه نسرين پروینی. تهران: فروغی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). *نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- زیما، پیرو. (۱۳۷۷). «جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاج، ماشری، گلدمن، باختین». در: *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان. صص ۱۵۵-۱۸۵.
- سارتر، ژان پل. (۱۳۷۰). *ادبیات چیست؟*. ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چاپ هفتم. تهران: کتاب زمان.
- عسگری حسنگلو، عسگر. (۱۳۸۵). *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی*. رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس.
- غلام، محمد. (۱۳۸۳). «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. شماره ۱۲ (۴۵-۴۶). صص ۱۴۰-۱۸۸.
- غلامحسین زاده، غلامحسین و زهرا لارستانی. (۱۳۸۸). «آیرونی در مقالات شمس». *مطالعات عرفانی*. دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان. شماره نهم. صص ۶۹-۹۸.
- فرهنگ، میرمحمدصدیق. (۱۳۷۵). *افغانستان در پنج قرن اخیر*. چاپ نوزدهم (چاپ سوم ناشر). تهران: عرفان.
- قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۳). «تحلیل درون‌مایه‌های سووشون از نظر مکتب‌های ادبی و گفتمان‌های اجتماعی». *دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. دوره‌ی جدید. شماره‌ی سوم، پاییز و زمستان. صص ۴۱-۵۴.
- قبادی، حسینعلی با همکاری محمد بیرانوندی. (۱۳۸۶). *آیین آینه: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- کوهلر، اریش. (۱۳۷۷). «تزهایی درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبیات». در: *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان. صص ۲۳۶-۲۴۶.
- گلدمن، لوسین. (۱۳۷۷). «جامعه‌شناسی ادبیات». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه و گردآوری محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان. صص ۶۳-۷۴.
- «بیانیه‌ی هیأت داوران نخستین جایزه‌ی ادبی نوروژ». *روایت*. شماره‌ی ۵. بهار ۱۳۸۹.

- محمدی، محمدحسین. (۱۳۸۵). *فرهنگ داستان‌نویسی افغانستان*. تهران: نشر شهاب ثاقب.
- مشتاق‌مهر، رحمان و ویدا دستمالچی. (۱۳۸۹). «پیشینه‌ی مبانی سوررئالیسم در ادبیات عرفانی». *فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی*. شماره‌ی ۴۴. تابستان. صص ۸۳-۱۰۰.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی*. چاپ سوم. تهران: علمی.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سخن.
- نصراصفهانی، محمدرضا و میلاد شمعی. (۱۳۸۶). «تحلیل عنصر شخصیت در رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی». *مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. سال پنجم، پاییز و زمستان، صص ۱۵۳-۱۷۶.
- نوری‌خاتونبانی، علی. (۱۳۸۶). *بررسی جلوه‌های نمادپردازی در ادبیات داستانی معاصر فارسی از ۱۳۳۲-۱۳۸۴ (با تأکید بر برجسته‌ترین آثار از مشهورترین نویسندگان این دوره)*. رساله دکتری دانشگاه تربیت مدرس.
- نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۳). «عرفان اسلامی، مکتب تساهل و تسامح». *نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. دوره جدید. شماره ۱۶ (پیاپی ۱۳)، زمستان، صص ۲۱۷-۲۳۹.
- نیکوبخت، ناصر و عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۷). «تعامل رمان فارسی و جامعه‌ی ایرانی». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. دوره‌ی جدید. شماره‌ی ۲۳ (پیاپی ۲۰). بهار. صص ۳۲۳-۳۴۱.
- نیکوبخت، ناصر و سیدعلی قاسم‌زاده. (۱۳۸۷). «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی-اسلامی». *مطالعات عرفانی*. شماره هشتم. پاییز و زمستان. صص ۱۸۳-۲۱۲.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ هفتم. تهران: نشر نگاه.

Rahimi, Atiq (2010). *The patience stone*. Translated by Polly Mclean. Introduction by Khaled Hosseini, London: Chatto&Windus.

Rahimi, Atiq (2008). *Syngué sabour: Pierre de patience*. Paris: P.O.L.

منابع اینترنتی و رسانه‌ای

- آبادی، آرش. (۱۳۸۱). «زبان انسان را فریب می‌دهد-گفتگو با عتیق رحیمی قصه‌نویس افغان». *روزنامه‌ی همشهری*. شماره‌ی ۲۹۴۷. صفحه‌ی جهان فرهنگ. شنبه ۱۴ دی‌ماه.
- پرتونادری، نصرالله. (۱۳۸۷). «عتیق رحیمی در آن سوی خط قرمز». *وبلاگ پرتونادری*. قوس: <http://partawnaderi.blogfa.com/post-19.aspx>
- حسین‌نبی‌زاده، سمیع‌الله. (۱۳۸۸). «زندگی و کارنامه هنری عتیق رحیمی». *روزنامه‌ی ۸ صبح*. صفحه‌ی اندیشه. سه‌شنبه ۱۷ دلو:
- http://www.8am.af/index.php?option=com_content&view=article&id=9423:1388-11-17-18-36-21&catid=99:1388-09-04-03-03-38&Itemid=541
- خبرگزاری فارس (۱۳۸۷). «نویسنده افغان برنده جایزه گنکور شد». *سایت خبرگزاری فارس*. گروه فرهنگی. صفحه ادبیات و کتاب. خبر شماره‌ی ۸۷۰۸۲۰۱۲۱۳. ۲۰ آبان:
- <http://www.farsnews.net/newstext.php?nn=8708201213>
- رحیم، فضل الرحیم. (۲۰۰۹). «گفت و شنود فضل‌الرحیم رحیم خبرنگار آزاد با عتیق رحیمی نویسنده‌ی افغان مقیم فرانسه». *سایت آرمان*. ۲۰۰۹/۱/۱۱:
- <http://www.arman.info/2009/01/11/2675.html>
- فیاض نجیمی بهرمان (۲۰۰۸). «عتیق رحیمی بر ستیغ ادبیات فرانسه». *سایت دیدگاه*. نوامبر:
- <http://www.didgah.de/November-08/1-AtiqRahimibarsetegh.html>
- کریمی، محمدعلی. (۲۰۰۹). «عتیق رحیمی، ظاهرشاه و یک ملت پیدرلغت». *وبلاگ دوشنبه‌ها*. یکشنبه ۱ فوریه:
- <http://doshanbeha.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>
- کمالی‌دهقان، سعید. (۱۳۸۷). «ده چیز که باید درباره‌ی عتیق رحیمی بدانیم». *سایت سیب گاززده*. ۲۲ آذرماه:
- <http://sibgazzade.com/main/?p=308>
- مهدیزاده کابل. (۲۰۱۰). *مدخل عتیق رحیمی*. سایت دانشنامه‌ی آریانا. جمعه ۵ مارس:
- http://database-aryana-encyclopaedia.blogspot.com/2010/03/blog-post_05.html