از مدرن ساختن تا مدرن شدن

گفت‌وگو با اعظم رهنورد زریاب داستان‌نویس نامدار کشور

بنیاد اندیشه

● از خودتان بگویید و از این که کی مهاجر شده‌اید و اکنون چه مصروفیت‌ها و مشغولیت‌هایی دارید و نیز چه اثرهای تازه‌ای نوشته‌اید. خوشحال می‌شویم که ما را در جریان زندگی دورهٔ مهاجرت‌تان قرار بدهید.

○ چنان‌که می‌دانید، در آغاز ماه ثور سال ۱۳۷۱ هجری خورشیدی، دولت نجیب‌الله از هم پاشید و از میان رفت و «مجاهدین» به پایتخت ریختند و آمد بر سر کابل آنچه آمد. من تا پایان سال بعد، یعنی سال ۱۳۷۲، در کشور بودم و هیچ در نظر نداشتم که شهر زادگاهم ـ کابل شهنامه‌ای ـ را ترک گویم. و اما، انگار سرنوشت به گونهٔ دیگری رقم خورده‌بود. اوضاع با گذشت هر روز، بدتر و نابسامان‌تر می‌شد، شیرازهٔ کارها بیشتر می‌گسست و بی‌بندوباری‌ها افزونتر می‌گشت. در شهر آب نبود، برق نبود، امنیت نبود و از همه گذشته، جنگ و کشتار بیداد می‌کرد؛ چنان‌که آدمی در هر لحظه‌ای، مرگ مفاجات را در نزدیکی خودش احساس می‌نمود، و آن هم چه مرگی!

در آن زمان، شهر کابل در ترس و وحشت عظیمی به سر می‌برد. پرندگان از شهر کوچیده بودند. مردم می‌گفتند که کفترکان زیارت سخی شاه‌مردان و آرامگاه تعیم انصار ناپدید شده‌اند. و من خودم می‌دیدم که دیگر گنجشکان بر درخت‌ها جیک جیک نمی‌کنند. اصلاً درخت‌ها کم شده بودند، زیرا در زمستان گذشته درختان بسیاری را بریده بودند. در آن بهار، من شکوفه را هم در کابل ندیدم. شب که می‌شد، شهر را ظلمت ترس‌آفرینی فرامی‌گرفت و شهر در زیر این ظلمت سنگین و هولناک، سخت نفس می‌کشید.

در چنان وضعیتی، من با غصّه و اندوه فراوان، کابل را ترک گفتم، و اکنون بسیار پشیمانم که چرا این کار را کردم. احساس شرمندگی هم

می‌کنم. گاه‌گاهی با خودم می‌گویم: «هنوز هم صدهاهزار آدمی در آن شهر زندگی می‌کنند. تو از آنان چه برتری داشتی که رهایشان کردی؟» و البته که حاصل چنین گفت‌وگوهایی با خویشتن، جز رنج و الم چیز دیگری نمی‌تواند بود.

به هر صورت، با این پندار که خیلی زود ـ حداکثر پس از شش ماه ـ به کشور برمی‌گردم، کابل را ترک گفتم. از همین رو، حتی دو تا کتاب هم با خودم نگرفتم و همه چیزم را همان طور که بود، گذاشتم و از شهر برآمدم.

نخست، رفتم به پشاور. بعد رفتم به کراچی. بعد رفتم به تاشکند. بعد رفتم به مسکو. در زمستان همان سال، آمدم به فرانسه. من که فکر می‌کردم حداکثر شش‌ماهی از کشور به‌دور خواهم ماند، اکنون می‌بینم که پنج سال گذشته است و من هنوز هم در این هیچستان غربت به سر می‌برم و آن هم در چه وضعی! به گفتهٔ نادرپور: «رو به گذشته، پشت به آینده، پای به گِل!»

وقتی این‌جا آمدم، حال و هوای نوشتن هیچ چیزی را نداشتم. همان گفتهٔ معروف در ذهنم می‌چرخید: «برای که بنویسم و برای چه بنویسم؟» امّا مدتی نگذشته بود که به اصرار دوست فرهیخته‌ام، زلمی هیوادمل که در آن وقت گردانندهٔ جریدهٔ «وفا» ـ نشریهٔ اتحادیهٔ نویسندگان افغانستان آزاد ـ در پشاور بود، ناگزیر شدم برای آن جریده چیزی بنویسم. و بدین گونه، نوشتن «دور قمر» را آغاز کردم. این کتاب، از دوازدهم ماه دلو سال ۱۳۷۳ تا بیست و پنجم ماه سنبله سال ۱۳۷۵، در شماره‌های پی‌هم جریدهٔ «وفا» به چاپ رسید. «دور قمر» نوعی بازنگری و بازگویی رویدادهای سه‌دههٔ اخیر افغانستان ـ به ویژه دورهٔ تسلط حزب دموکراتیک خلق و حکمروایی تنظیم‌ها ـ است.

بعدتر، برخی از هموطنان دیگر ـ و از روی لطف ـ از من خواستند برای نشریه‌هایشان چیزهایی بنویسم که پذیرفتم و نوشتم: برای ماهنامهٔ «کاروان» در امریکا، برای ماهنامهٔ «حریر» در هالند، برای جریدهٔ «زرنگار» در کانادا، برای فصلنامهٔ «رنگین» در آلمان و...

چنان که می‌بینید، در این مدت مقاله‌نویس بوده‌ام و هیچ داستانی ننوشته‌ام. امّا حالا فکر می‌کنم که باید برگردم به کار داستان‌نویسی ـ که تا اندازه‌ای هم برگشته‌ام ـ و امیدوارم در آیندهٔ نزدیک، داستانی که «اوسطاطالیس و سیب» نام دارد، بر گوشه‌ای از دامان «درّ دری» جای گیرد.

● وضعیت داستان‌نویسی افغانستان را، در گذشته و حال، چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا می‌شود ادبیات داستانی افغانستان را با ادبیات داستانی جهان مقایسه کرد؟

○ ببینید؛ به عقیدهٔ بنده، هنگام سخن‌گفتن دربارهٔ ادبیات داستانی افغانستان، باید محتاط بود. منظورم این است که نباید در این مورد مبالغه کرد؛ زیرا من فکر می‌کنم که ما در کشورمان، ادبیات داستانی چشمگیر و پرغنایی نداشته‌ایم و شاید هم بهتر باشد بگویم که ما از رهگذر ادبیات داستانی، بسیار فقیر و نادار بوده‌ایم. هرچند، شمارهٔ کسانی که در زمینه داستان‌نویسی قلم زده‌اند، عدد نسبتاً بزرگی را می‌سازد، ولی در میان کارهای این خامه‌زنان، نمونه‌های ارزشمند، معدود و اندک است. از همین رو ـ و باز هم به عقیدهٔ این‌جانب ـ مقایسهٔ ادبیات داستانی ما با ادبیات داستانی جهان، اصلاً نمی‌تواند مطرح باشد. از جهان که بگذریم، حتّی دشوار است که ادبیات داستانی خودمان را با ادبیات داستانی کشور همسایه و همزبانمان ایران مقایسه کنیم.

در این‌جا برای روشن شدن قضیه می‌خواهم توجه‌تان را به نکتهٔ مهم و مشخصی جلب کنم: در زمینهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران، «حادثه»هایی وجود داشته‌اند. این «حادثه»ها خیلی ملموس و محسوس بوده‌اند و بر روند داستان‌نویسی در این کشور، به صورت روشنی اثر گذاشته‌اند.

چنان که می‌دانید، نخستین این «حادثه»ها، در سال ۱۳۰۰ هجری خورشیدی رونما گشت و آن چاپ کتاب «یکی بود، یکی نبود» جمال‌زاده است. این کتاب در زمان خودش، سر و صدای بسیاری برپا کرد. سیزده سال بعد، حادثهٔ دیگری نمودار شد، یعنی «چمدان» به وجود آمد که می‌توان گفت تهداب داستان کوتاه را در ایران گذاشت و شگردهای این نوع ادبی جدید را استادانه معرفی نمود. دو سال بعد از این، یعنی در سال ۱۳۱۵، حادثهٔ بسیار بزرگتر دیگری به ظهور رسید و آن چاپ «بوف کور» ـ هر چند به تعداد معدود ـ در بمبئی بود.

پس از این سه حادثه، حادثه‌های دیگری نیز پدیدار شده‌اند. به عقیدهٔ من، «چشم‌هایش» یک حادثه بود، «نون والقلم» و «مدیر مدرسه» حادثه‌ها بودند. «شازده احتجاب» یک حادثه بود. «سووشون» یک حادثه بود. «همسایه‌ها» یک حادثه بود. به همین سان، «کلیدر» و «رازهای سرزمین من» نیز حادثه‌ها بودند. این حادثه‌ها در مسیر پر تضریس ادبیات داستانی ایران نقطه‌های تحول و دگرگونی به شمار می‌توانند رفت و نیز هر کدام از این حادثه‌ها، بر روند تکامل ادبیات داستانی ایران اثرهای معین و محسوسی بر جای گذاشته است و این‌ها در مجموع، زمینهٔ ادبیات داستانی را درخشان و غنی ساخته‌اند. سنجش این گفته نیز چندان دشوار نیست: امروز در ایران، هر کسی که به خواندن ادبیاتِ داستانی دلبستگی دارد ـ بگذریم از کسانی که به نوشتن ادبیات داستانی علاقه‌مند هستند ـ یقیناً، کتاب‌های «یکی بود، یکی نبود»، «چمدان» و «بوف کور» را خوانده است یا کم از کم جایگاه این کتاب‌ها را در عرصهٔ ادبیات داستانی ایران، نیک می‌شناسد و کم و بیش از آن‌ها تأثیر برداشته است:

امروز، یکی از معیارهایی که در ارزیابی پدیده‌های ادبی به کار می‌رود، اندازه و پیمانهٔ اثرگذاری یک پدیدهٔ ادبی بر پدیده‌های ادبی بعدی، بر جامعهٔ ادبی و بر ادب‌پذیران است. شما به یقین می‌دانید که ـ به گونهٔ مثال ـ رمان‌های «گوژپشت نتردام»، «مادام بوواری» و «سرخ و سیاه» نه تنها بر ادبیات و جامعهٔ ادبی فرانسه، بل بر ادبیات و جامعهٔ ادبی اروپا و جهان، فراوان اثر گذاشتند. در آلمان پس از چاپ «رنج‌های ورتر جوان» گوته، جوانان زیادی خواستند که شبیه قهرمان این کتاب شوند. گفته می‌شود که در بریتانیا هم مردان بسیاری در پی آن برآمدند که به آدم‌های کتاب‌های کیپلنگ همانند گردند. در ایران نیز ـ چنان که می‌دانید ـ راوی «بوف کور» جاذبه و کشش بسیاری داشته است.

حالا با نظرداشت آنچه گفتیم، اگر از من بپرسید که کدام اثر داستانی بر پدیده‌های داستانی بعدی و نیز بر ادب‌پذیران و جامعهٔ ادبی کشورمان اثری محسوس و نمایان داشته است، من پاسخ دقیق و قناعت‌بخشی نمی‌توانم داد. چرا این طور است؟ به نظر من، چند عامل زیرین احتمالاً در ایجاد چنین وضعیتی دخالت داشته است:

نخست این که ما اثر برجسته‌ای که از رهگذر کیفیت هنری «حادثه» بوده باشد، نداشته‌ایم و اگر هم به احتمال بسیار ضعیف چنین اثری داشته بوده باشیم، این اثر در پشت پرده‌های ابهامات، بی‌اعتنایی‌ها و بی‌خبری‌ها پنهان مانده‌است. دوم این که آثار داستانی ما، غالباً، در

لابه‌لای مجله‌ها و روزنامه‌ها پراکنده و پاشان بوده‌اند. یعنی آثار داستانی ما به شکل کتاب کمتر عرضه شده‌اند و لابد اثر گذاریشان هم اندک بوده است، زیرا اثرگذاری مثلاً بیست داستان کوتاه در یک مجله و یا اثرگذاری یک رمان در یک مجله، بسی بیشتر خواهد بود نسبت به اثرگذاری همین بیست داستان کوتاه در مجله‌های گونه‌گون یا اثرگذاری همین رمان، در پاورقی یک روزنامه. به گونهٔ مثال، عرض می‌کنم که نخستین رمان‌گونهٔ معاصر ما یعنی «جهاد اکبر» که تقریباً همزمان با «یکی بود، یکی نبود» به چاپ رسید، در چندین شمارهٔ پی‌هم مجلهٔ «معرف معارف» ـ که در حدود سه سال را در برگرفت ـ انتشار یافت. پس از گذشت هفت دهه بود که سرانجام این اثر در سال ۱۳۶۷ هجری خورشیدی، در کتاب «نخستین داستان‌های معاصر دری» و به کوشش آقای فرید بیژند گردآوری شد و در کابل به چاپ رسید. تازه در این کتاب هم داستان، کامل نیست، زیرا آقای بیژند نتوانسته‌است به همهٔ شماره‌های «معرف معارف» دست یابد. سوم این که داستان و ادبیات داستانی، در تاریخ معاصر ما به رسمیت شناخته نشده‌بود. هر چند محمود طرزی و محی‌الدین انیس، در دفاع از ادبیات داستانی قلم زدند و در ترویج و معرفی آن کوشیدند، ولی تلاش‌های آنان در این زمینه دنبال نشد و ادبیات داستانی در کشور ما یتیم و بی‌سرپرست ماند. در نتیجه، اگر «شاعر» را مردم از هزار سال پیش می‌شناختند و با «کاتب» و «میرزا» هم آشنا بودند، «نویسنده» را کسی نمی‌شناخت. نویسنده یک آدم بی‌هویت بود و لابد کارش، یعنی داستان، هم چندان هویتی نداشت. وزارت اطلاعات و فرهنگ و نیز نهادهای دیگر دولتی توجه درخور و شایسته‌ای به داستان نداشتند. فکر کنید که برای نخستین بار، در دههٔ پنجاه بود که یک نهاد فرهنگی خارجی، یعنی گویته انستیتوت، به همّت آقای گیرکن آمر آن مؤسسه، در کابل محافل خوانش داستان را برگزار کرد و به طور مثال من خودم برای بار اول، در همین محافل داستانی خواندم و شنوندگان برایم کف زدند و من دریافتم که می‌شود آدم داستان‌نویس باشد و مردم برایش کف بزنند. چهارم این که؛ نقد و ارزشیابی پدیده‌های هنری ـ ادبی در تاریخ معاصر ما وجود نداشته است تا چونی و چندی یک اثر آشکار گردد. این واقعیت چنان محسوس بوده‌است که به توضیح نیازی ندارد.

از این‌ها که بگذریم، دو نکتهٔ دیگر را نیز باید در نظر داشته باشیم: یکی این که شیوهٔ عرضهٔ کتاب، مجله و روزنامه در کشورمان بسیار ناقص و نادرست بوده‌است؛ بدین معنی که چون کتاب‌ها، مجله‌ها و روزنامه‌ها مال دولت بودند و از سوی نهادهای دولتی به چاپ می‌رسیدند، هیچ کسی در صدد برنمی‌آمد که برای عرضهٔ درست این نشریه‌ها کاری بکند و تلاش ورزد تا این نشریه‌ها به وسیلهٔ خریداران و خوانندگان «خوانده» شوند؛ «انبار» می‌شدند و لابد بی‌اثر. نکتهٔ دیگر این که ادبیات گذشتهٔ‌مان، عمدتاً، ادبیات منظوم و شعر بوده است، حال آن که زبان ادبیات داستانی معاصر نثر است. در ایران، طلسم تسلّط شعر و قلمرو ادبیات تقریباً درهم شکسته است؛ ولی در افغانستان، نوع ادبی مسلط، همچنان، شعر به شمار می‌رود.

خلاصه‌اش این که در افغانستان، اوضاع به صورت کلی، به سود ادبیات داستانی نبوده‌است که این نکته می‌تواند موضوع پژوهش و بررسی جداگانه‌ای قرار گیرد. در نتیجهٔ همین اوضاع نابسامان، ادبیات داستانی ما به رشد و بالندگی چشمگیری نرسیده است و در حالی نیست که بشود مسألهٔ مقایسهٔ آن با ادبیات جهان را مطرح کرد. ادبیات داستانی معاصر جهان که از سروانتس و فرانسوا رابله آغاز می‌شود و تا امروز می‌رسد، از کورهٔ تجربه‌های گونه‌گون گذشته‌است که ما این تجربه‌ها را نداشته‌ایم، و هیچ نداشته‌ایم.

● خواهشمندیم انگیزه‌هایی را روشن سازید که باعث به‌وجود آمدن «اتحادیهٔ نویسندگان» و سپس «انجمن نویسندگان» شدند. و نیز بگویید که این نهادها در پیشرفت داستان‌نویسی چه نقش‌هایی داشته‌اند.

○ پس از کودتای ماه ثور سال ۱۳۵۷ هجری خورشیدی، از سوی حزب حاکم تلاش‌هایی صورت گرفت تا اتحادیهٔ نویسندگان به میان آید. این تلاش‌ها را اسدالله‌امین، برادرزادهٔ حفیظ‌الله امین، به کمک آقای شرعی جوزجانی و دکتور اسدالله حبیب سازمان می‌داد. امّا تا آن‌جا که بنده آگاهی دارد، این تلاش‌ها به جایی نرسید.

پس از آن که ببرک کارمل با یاری سپاه سرخ به قدرت رسید، ایجاد اتحادیهٔ نویسندگان به حیث بخشی از سیاست عمومی «شوروی‌سان سازی» (sovietizatiom) به صورت جدی مطرح شد. در نتیجه، در ماه میزان سال ۱۳۵۹ هجری خورشیدی، اتحادیهٔ نویسندگان ـ تقریباً همزمان با اتحادیهٔ ژورنالیستان و اتحادیه هنرمندان ـ پایه‌گذاری شد و دکتور اسدالله حبیب به‌حیث رئیس آن منصوب گشت. این سه اتحادیه را اتحادیه‌های «روشنفکران خلّاق» می‌گفتند و کارهای هر سه، مستقیماً از سوی بخش تبلیغ و فرهنگ کمیتهٔ مرکزی حزب دموکراتیک خلق رهبری می‌شد.

در ایجاد این اتحادیه‌ها، اساساً دو اصل عمده در نظر بود: یکی اصل سازمانی، یعنی لازم بود که نویسندگان، شاعران، هنرمندان و ژورنالیستان در چارچوب گونه‌ای از تشکیلات قرار بگیرند و در نتیجه، زیر مراقبت همیشگی و ادارهٔ مستقیم حزب، شاعران، روزنامه‌نگاران و هنرمندان، به اصطلاح معمول و مروج آن زمان، «سمت و جهت داده شوند» یعنی در مسیر معین ایدیولوژیک حزب قلم و قدم بزنند و کار کنند و بدین صورت، هدف‌های اصلی در کار ایجاد اتحادیهٔ نویسندگان، همین دو اصل بودند. امّا ـ چنان که بعداً دیده شد ـ این هدف‌های اصلی کاملاً برآورده نشدند، زیرا در حالی که شماری از نویسندگان و شاعران، در خط تعیین‌شدهٔ حزب قرار گرفتند و با نظرداشت رهنمودهای حزب به

ما اثر برجسته‌ای که از رهگذر کیفیت هنری «حادثه» بوده باشد، نداشته‌ایم و اگر هم به احتمال بسیار ضعیف چنین اثری داشته بوده باشیم، این اثر در پشت پرده‌های ابهامات، بی‌اعتنایی‌ها و بی‌خبری‌ها پنهان مانده‌است.

کار [illegible] پرداختند، عدهٔ دیگری از شاعران، نویسندگان و پژوهشگران هم... هرچند عضویت اتحادیه را داشتند، در جلسه‌های شان راه تعیین‌شده توسط حزب را آگاهانه نادیده گرفتند و در صدر جلسه‌ای پیش رفتند. البته گونه‌ای از خودسانسورگری (self - censorship) وجود داشت، ولی باید در نظر گرفت که خودسانسورگری، همواره شاعر و نویسندهٔ ما را همراهی می‌کرده و هنوز هم همراه او بوده است؛ چنان که همین حالا نیز این طلسم سیاه، همه‌مان را سخت در چنگال دارد.

ریاست دکتور اسدالله حبیب دیر دوام نکرد، زیرا او به ریاست رادیو تلویزیون رسید و آقای دستگیر پنجشیری به ریاست اتحادیهٔ نویسندگان منصوب گردید. این، آغاز دههٔ شصت بود. آقای دستگیر پنجشیری یک کمونیست ارتودوکس به شمار می‌رفت و برداشت‌هایش از ادبیات، همان برداشت‌های شعارگونهٔ نظریه‌پردازان حزب بود و نیز شعرهای قوالان «انقلابی» و «مترقی» می‌سرود، امّا در برخوردهایش با روشنفکران غیروابسته به حزب، از وسعت‌نظر بسیار کار می‌گرفت و بیش‌تر آنان به حد کافی احترامکارانه بود و در برابر توطئه‌ها و جمله‌های آشکار و نهان به اصطلاح «نظریه‌پردازان» حزب، به گونهٔ مؤثری از آنان دفاع می‌کرد. بدین صورت، می‌توان گفت که تقرّر آقای پنجشیری به حیث رئیس اتحادیه، رویداد نیک و سودبخشی به شمار می‌رفت و در نتیجه، گروه بزرگی از نویسندگان، شاعران و پژوهشگران غیروابسته به حزب، در اتحادیهٔ نویسندگان گرد آمدند و آثار تقریباً همه‌شان به شکل کتاب به چاپ رسید.

اتحادیهٔ نویسندگان اگر چه از سوی حزب مراقبت و رهنمایی می‌شد، ولی با این هم از چند رهگذر سودمند افتاد:

الف ـ چنان که گفته آمد، بسیاری از نویسندگان، شاعران و پژوهشگران عرصهٔ ادبیات، فرصتی یافتند که نوشته‌هایشان را به شکل کتاب به چاپ برسانند. هر چند بخش عمدهٔ این کتاب‌ها در همان خطّ معین حزب نگارش یافته بودند، امّا کتاب‌های «دگرگون» و «غیرمترقی» نیز در میان آن‌ها کم نبود. به سخن دیگر، نویسندگان و شاعران ما دارای کتاب شدند و در نتیجه، هویتی به دست آوردند. زیرا چنان که قبلاً گفته‌شد داشتن یک کتاب به یک نویسنده و شاعر بیشتر هویت می‌دهد تا انتشار ده‌ها از داستان‌ها و شعرهای پراکنده در لابه‌لای مجلّات و روزنامه‌های مختلف.

ب ـ در تشکیل اتحادیهٔ نویسندگان، یک بخش اساسی داستان وجود داشت که بنده به حیث منشی این بخش کار می‌کردم. وجود چنین بخشی، از یک سو دلالت بر هویت مستقل داستان و داستان‌نویس می‌کرد و از سوی دیگر، زمینهٔ رشد داستان‌نویسی را فراهم می‌ساخت.

ج ـ برگزار ساختن محافل خوانش داستان و نقد داستان و نیز برگزار کردن سیمینارها و گردهمایی‌های ادبی، بی‌گمان در تبلور، شکل‌گیری، ترویج و تشویق ادبیات داستانی و نیز در کار به رسمیت شناخته‌شدن این نوع ادبی، سودمند و مؤثر می‌توانست بود. در همین سلسله، در نیمهٔ دوم دههٔ شصت هجری خورشیدی، «سیمینار بین‌المللی رمان» در کابل برگزار شد. هرچند شرکت‌کنندگان خارجی این سیمینار، همه از کشورهای «برادر» بودند، با این هم می‌توان گفت که این سیمینارها تأکید صریح و روشنی بود بر مسألهٔ ادبیات داستانی در کشورمان.

د ـ تشکل و گردهم‌آمدن نویسندگان در یک نهاد فرهنگی و دید و بازدیدهای منظم‌شان با یکدیگر، خود می‌توانست نوعی از روغن‌ریختن

در چراغ ادبیات، از جمله ادبیات داستانی باشد.

هـ ـ موجودیت و اثرگذاری معین اتحادیهٔ نویسندگان و نیز علاقه و همکاری نهادهای دیگری چون رادیو و تلویزیون، طیف خوانندگان و شنوندگان داستان را فراخی بخشید و در نتیجه، نویسنده و داستان، به مکتب‌ها و حتّی قشله‌های نظامی راه یافتند. افزایش دلبستگی و توجه به داستان به اندازه‌ای محسوس بود که آقای پنجشیری هم داستان نوشت و آقای سلطان‌علی کشتمند، نخست وزیر کشور نیز داستان «ثمرهٔ دوستی» را نگاشت و به چاپ رسانید.

روشن است که اتحادیهٔ نویسندگان اثرهای ناگوار و نامسودمند و دردناک نیز داشت. این اثرهای ناخوشایند را به عقیده بنده، می‌توان در دو نکته فشرده ساخت: نخست، ترویج و تشویق ادبیاتی که «نظریه‌پردازان» و پیروان حزب آن را «ادبیات مترقی» می‌نامیدند و دوم، مخالفت با ادبیات دگرگون از این مقوله. به سخن دیگر، اتحادیهٔ نویسندگان بازار نوعی از تصنّع، ابتذال و جزمگرایی را در عرصهٔ ادبیات رونق می‌داد و تلاش می‌کرد تا نویسندگان و شاعران را به خدمت حزب بگمارد و به مزدوران حزب مبدل سازد. می‌خواست از ادبیات همچون افزاری در نبرد ایدیولوژیک بهره‌برداری کند.

اگر چه ـ چنان که گفتم ـ آقای دستگیر پنجشیری در برخورد با مسألهٔ ادبیات و نویسندگان «غیرمترقی» انعطاف‌پذیر بود، ولی «نظریه‌پردازان» و عناصر دیگری، در درون و بیرون از اتحادیه، وجود داشتند که سخت در تلاش بودند تا هرگونه اثر «دگرگون» را مجال چاپ و نشر ندهند و در این کار، از انواع «تعبیر»ها و «تفسیر»ها کار می‌گرفتند تا اثری را و نویسنده‌ای را «غیرمترقی» و «ارتجاعی» وانمود کنند. به طور مثال، در سال ۱۳۶۳، کتاب من به نام «یادداشت‌های یک مرغ» به زیر چاپ رفت. چندی بعد، به من گفتند که به دستور مسؤول بخش تبلیغ و فرهنگ کمیتهٔ مرکزی حزب، چاپ این کتاب معطل شده‌است. من، ناچار به دیدن آن مسؤول رفتم و علت را جویا شدم. گفت: «بهتر است داستان «یادداشت‌های یک مرغ» از این مجموعه حذف گردد!» پرسیدم: «چرا؟» دلیلی نداشت. اصلاً نمی‌دانست که این داستان چیست و از چه چیزی در آن سخن آمده است. یعنی، ظاهراً یکی از همان «نظریه‌پردازان» به

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

مقامی چنگلی کرد بود و آن مقام هم از بخش تبلیغ و فرهنگ خواسته بود که از نشر داستان جلوگیری شود.

من در آن دیدار، با حذف داستان جداً مخالفت کردم و گفتم که بهتر است اصلاً این مجموعه به چاپ نرسد. سرانجام، مسؤول تبلیغ و فرهنگ که دریافته بود جلوگیری از نشر داستان هیچ‌گونه اساس منطقی ندارد، با چاپ داستان موافقت کرد، ولی ـ شاید برای نگهداشت خاطر آن مقام ـ از من خواست تا نام مجموعه را که نام همین داستان بود، تغییر بدهم و نام دیگری برای آن برگزینم. من، البته با ناخشنودی، این سخن را پذیرفتم و نام کتاب را گذاشتم «مرد کوهستان». حالا اگر این کتاب را که ۳۵۹ صفحه دارد، ببینید، متوجه خواهیدشد که بر دو نوع کاغذ چاپ شده‌است: یعنی تا صفحهٔ ۱۳۷ بر یک نوع کاغذ و بقیه بر کاغذی از نوع دیگر. انگیزهٔ آن همین رویداد بود که برای شناخت بهتر وضعیت آن روزگار، باز گفتم. در این‌جا، در پیوند با اتحادیهٔ نویسندگان، یک نکتهٔ دیگر را نیز باید یادآوری کنم و آن این که در درون اتحادیهٔ رسمی، یک اتحادیهٔ «غیر رسمی» نیز وجود داشت. این اتحادیهٔ «غیر رسمی» اتحادیهٔ نویسندگان غیر وابسته به حزب بود که کار خودشان را می‌کردند و به راه خودشان می‌رفتند؛ چنان که حالا، چه در لابه‌لای صفحات «ژوندون» ـ که نشریهٔ موقوت اتحادیه بود ـ و چه در میان کتاب‌های چاپ اتحادیه، این کارها را می‌شود با آسانی بازشناخت.

روی کار آمدن میخاییل گورباچف در اتحاد شوروی، بر وضعیت افغانستان نیز اثر گذاشت و این اثر گذاری، عمدتاً در کنار رفتن ببرک کارمل و روی صحنه‌آمدن نجیب‌الله تبارز کرد. با آمدن نجیب‌الله، فضا بازتر گشت. به دارالانشای اتحادیه این صلاحیت داده‌شد که بتواند اساسنامهٔ اتحادیه را تعدیل کند. اساسنامهٔ اتحادیه تغییر یافت و در اساسنامهٔ نو، نام اتحادیه به «انجمن نویسندگان افغانستان» مبدل شد، زیرا از یک سو واژهٔ «اتحادیه» در آن زمان سخت رنگ‌وبوی سیاسی و ایدیولوژیک گرفته بود و از سوی دیگر واژهٔ «انجمن» در زمینهٔ ادبیات ما، مسبوق به سابقه بود و ما سال‌ها پیش «انجمن ادبی هرات» و «انجمن ادبی کابل» را داشته بودیم.

در زمستان سال ۱۳۶۸ هجری خورشیدی، در آستانهٔ برگزاری پولینوم شورای مرکزی انجمن نویسندگان، برای گزینش یک رئیس نو، نجیب‌الله دستور داد که انتخاب رئیس انجمن ـ بر خلاف پولینوم‌های گذشته ـ با رأی‌گیری سرّی و مخفی انجام شود. در نتیجه، شماری از نویسندگان غیر وابسته به حزب، مرا از سوی خودشان نامزد ریاست کردند. کاندیدای حزب دموکراتیک خلق، آقای بارق شفیعی عضو کمیتهٔ مرکزی آن حزب بود.

در این انتخابات ـ که برای نخستین بار به شکل سری صورت گرفت ـ من برنده شدم و به ریاست انجمن رسیدم. می‌توانم گفت که در درازای سال ۱۳۶۹ هجری خورشیدی، تسلط حزب بر کارهای انجمن یکسره از میان برداشته شد و شما می‌توانید این ویژگی را در محتویات نشریه‌های موقت انجمن (جریدهٔ «قلم» و مجلهٔ «ژوندون») و نیز در کتاب‌هایی که در این سال برای چاپ برگزیده شدند، به نحو آشکاری مشاهده کنید.

در همین زمان، «انجمن نویسندگان جوان»، به حیث یک نهاد تقریباً مستقل، در جنب «انجمن نویسندگان» به میان آمد و شمار بزرگی از جوانان ما در آن گرد آمدند. بعضی از این جوانان چون مریم محمود، نجلا آگاه، پروین پژواک، احمدضیاء رفعت، ذبیح‌الله پیمان، رزاق مأمون و... بسیار نویددهنده بودند.

من در ماه میزان سال ۱۳۷۰، به نسبت پدید آمدن ناسازگاری‌ها در دارالانشای انجمن ـ که نمی‌خواهم انگیزه‌های آن را بازگویم ـ ریاست انجمن را رها کردم و به اروپا رفتم. در ماه حوت همان سال، به کشور برگشتم و دیری نگذشت که دولت نجیب‌الله سرنگون شد و بقیهٔ ماجرا هم که معلوم است.

● هر چند بسیاری از نویسندگان ما در خارج کشور زندگی و تحصیل کرده‌اند و طبعاً با ادبیات مدرن جهان و جریان‌های نوگرا آشنا شده‌اند، ولی این آشنایی هیچ‌گونه اثری بر داستان‌هایشان نگذاشته‌است. این قضیه چه دلیلی می‌تواند داشته باشد؟

○ ببینید، نخستین داستان‌ها یا داستانواره‌های معاصر ما، یا در بیرون از کشور نوشته شدند و یا به دست کسانی نوشته و نگارش یافتند که در خارج از کشور زندگی کرده‌بودند؛ از جمله، «جهاد اکبر» را مولوی محمدحسین پنجابی نوشت که به گفتهٔ شادروان استاد عبدالحی حبیبی از «افغان‌های هندی‌شده» بود و در دانشگاه علیگر درس خوانده‌بود و زبان‌های فارسی، پشتو، انگلیسی و اردو را نیک می‌دانست. «تصویر عبرت» را محمد عبدالقادر افندی، فرزند سردار محمد ایوب خان فاتح جنگ میوند، در مدارس هندوستان نوشت و همان جا چاپ کرد. «ندای طلبهٔ معارف» را غلام محی‌الدین انیس که در مصر زندگی کرده بود، در هرات نوشت و در همان شهر نشر کرد. «جشن استقلال در بولیویا» را مرتضی احمد محمدزایی اصلاً به زبان انگلیسی نوشته است. در همهٔ این نوشته‌ها گونه‌ای اثرپذیری از آب و هوای فکری ـ فرهنگی «خارجه» به چشم می‌خورد.

از این چهار اثر نخستین که بگذریم، اثرگذاری جریان‌های ادبی سدهٔ بیستم را به ندرت در آثار داستانی خودمان می‌بینیم یا اصلاً هیچ نمی‌بینیم. از همین رو، بنده قبلاً عرض کردم که ما در زمینهٔ ادبیات داستانی خودمان «حادثه» نداشته‌ایم. درست است که شماری از داستان‌نویسان ما غرب‌دیده بودند، امّا زندگی‌کردن در باخترزمین چیزی است و آشنا شدن با جوهر جریان‌ها و دبستان‌های آن سرزمین‌ها، چیزی دیگر. به گونهٔ مثال، محمود طرزی را در نظر بگیریم که در قلمرو عثمانی پرورش یافت و با فرهنگ اروپا آشنا شد. نخست باید گفت که یقیناً محمود طرزی بر رویدادهای سیاسی و فرهنگی در افغانستان، اثری ژرف و عظیم داشته‌است و در این نکته هیچ تردیدی نیست. امّا اگر نوشته‌های طرزی را در باب ادبیات بخوانیم، در می‌یابیم که او با بسیاری از جریان‌های ادبی اروپای نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم، اصلاً آشنایی درستی نداشت. مثلاً برخورد طرزی با مسأله «زبان و ادبیات» نشان می‌دهد که او از عقاید و نظریات نویسندگان و شاعران پایان سدهٔ نوزدهم اروپا چندان چیزی نمی‌دانست و برداشت او از زبان، بیشتر «زبان روزنامه‌ای» آن روز اروپا را بازتاب می‌دهد. در واقع می‌توان گفت که طرزی نمی‌دانست که ـ به طور مثال ـ سمبولیست‌های فرانسه از «زبان شعر» چه تصوری دارند و در این باب چه اندیشه‌ها و نظریاتی ارائه کرده‌اند. تا آن‌جا که من آگاهی دارم، سه تن از نویسندگان ما بیشتر در باخترزمین به سر بردند: نجیب‌الله توروایانا، عبدالغفور برشنا و عبدالرحمان پژواک. من در آثار این نویسندگان، چندان اثری از جریان‌ها و دبستان‌های نوین سدهٔ بیستم باخترزمین نمی‌بینم و نیز به هیچ مدلولی برنخورده‌ام که نشان بدهد اینان از سرشت و جوهر شیوه‌ها و

بنیاد اندیشه
تاسیس ۱۳۹۴

در ایران، طلسم تسلّط شعر بر قلمرو ادبیات تقریباً درهم شکسته است؛ ولی در افغانستان، نوع ادبی مسلط، همچنان، شعر به شمار می‌رود.

ظرفیت‌های جدید ادبی زمانشان در آن‌جا، آگاهی درست و درخوری داشته‌اند. از این‌ها که بگذریم، تا فرا رسیدن دههٔ چهل هجری خورشیدی فقط سه چهار تن از نویسندگان دیگر را می‌یابیم که به بیرون از کشور قدم نهاده باشند و در آثار اینان نیز جلوه‌ای از داستان‌ها و جریان‌های نوین ادبی را سراغ نمی‌توانیم کرد. و این سرانجام، در دههٔ چهل بود که شماری از نویسندگان و پژوهشگران ما، از راه «خواندن» کتاب‌هایی که عمدتاً در ایران ترجمه و چاپ شده بودند، با جریان‌ها و داستان‌های نوین باختر زمین آشنا گشتند. امّا در همین دوره هم، این جریان‌ها و داستان‌ها، برای شمار دیگری از نویسندگان ما، اصلاً مفهوم و موجه نبود. یعنی می‌توان گفت که در دههٔ چهل نیز کلیّت فضای فرهنگی کشور و مرتبهٔ رشد ذهنی و اندازهٔ وسعت دیدگاه‌ها، برای پذیرش داستان‌ها و جریان‌های نوین ادبی چندان آماده نبود و حتّی شماری از فرهنگیانی که زیر تأثیر جریان‌های سیاسی چپ قرار داشتند، با هرگونه داستان و روش ادبی دیگری، آشکارا سر ستیزه داشتند و جز گونه‌ای از رئالیزم آمیخته با جریان‌های سیاسی ـ ایدیالوژیک کودتای ماه ثور سال ۱۳۵۷، تقریباً هرگونه پیوند نویسندهٔ ما را با جهان غرب، و حتّی با ایران، قطع کردند و فضایی بعدی را که پیش از این قصّه کردم.

● نویسندگان ما تا کنون فقط به داستان کوتاه پرداخته‌اند و به رمان کمتر توجه نشان داده‌اند، در حالی که داستان‌نویسی معاصر دری با داستان‌های دراز آغاز شد، مثلاً «جهاد اکبر»، «تصویر عبرت» و... چرا این روند متوقف گشت و رویکرد یک‌جانبه‌ای به داستان کوتاه به‌وجود آمد؟

○ در اروپا نیز داستان‌نویسی معاصر با رمان آغاز شد و داستان کوتاه خیلی بعدتر به میان آمد. در افغانستان هم همان‌گونه که فرمودید، نخست داستان دراز نمودار گشت و بعد، داستان کوتاه پدیدار شد و بیشتر تعمیم یافت. در این زمینه، من خود نیز سؤال‌هایی داشته‌ام، ولی پاسخ‌های قناعت‌بخشی نیافته‌ام. با این همه، فکر می‌کنم که چندین انگیزه در پیدایی این وضعیت نقش بیشتر داشته اند:

۱ ـ نویسندگان ما، غالباً، بیشتر با داستان کوتاه آشنا بوده‌اند تا رمان. به طور مثال، بسیاری از نویسندگان ما «بوف کور»، «چشم‌هایش» و «معصومهٔ شیرازی» را نخوانده‌اند، امّا داستان‌های کوتاه هدایت، بزرگ علوی و جمال‌زاده را خوانده‌اند. به همین سان، شمار آن نویسندگان ما که «جنگ و صلح»، «برادران کارامازوف»، «بلوموف»، «سرخ و سیاه» و «سالامبو»، را خوانده‌اند، بسیار معدود است، ولی می‌توان گفت که داستان‌های کوتاه چخوف و موپاسان را تقریباً همه خوانده‌اند و با آن‌ها آشنا هستند. به سخن دیگر، سروکار نویسندگان ما بیشتر با داستان کوتاه بوده‌است تا رمان.

۲ ـ رمان و داستان دراز در کشور ما «بازار» نداشته است. همان گونه که قبلاً عرض کردم، ادبیات داستانی ما به شکل کتاب خیلی کم عرضه شده‌بود، حال آن که «قالب» اصلی داستان دراز و رمان، «کتاب» است. ولی در همین حال، مجله‌ها و روزنامه‌ها، غالباً محلی را برای چاپ داستان کوتاه اختصاص می‌دادند و گردانندگان این مجلات و روزنامه‌ها، برای این که «صفحهٔ داستان»شان خالی نماند، حتّی از نویسندگان طلب می‌کردند که چیزی بنویسند. بدین صورت، «تقاضا»یی برای داستان کوتاه وجود داشت. برای رمان چنین «تقاضا»یی وجود نداشت. در دههٔ شصت که «بازار» به وجود آمد، می‌بینیم که رمان‌هایی هم ـ هر چند از جنبش انقلابی ـ پدیدار شدند.

۳ ـ فکر می‌کنم شتابزدگی و کم‌حوصلگی هنری نیز در پیدایی چنین وضعیتی بی‌اثر نبوده است. نویسندهٔ ما عجله داشته‌است. این نکته در مورد خود من بهتر صدق می‌کند. من حالا که می‌بینم، بسیاری از داستان‌هایم ظرفیت این را داشته‌اند که شکل رمان یا کم از کم شکل داستان میانه را بگیرند، امّا در اثر شتابزدگی بنده، به صورت داستان کوتاه در آمده‌اند. مثلاً اگر داستان‌های «طلا»، «زیبای زیر خاک خفته»، «شهر ما» و... را خوانده باشید، متوجه شده خواهید بود که این داستان‌ها زمینهٔ آن را داشتند که گسترش و امتداد یابند. من امیدوارم صاحب‌نظران و صائب‌نظران دیگر نیز در این مورد اظهار عقیده بفرمایند تا باشد که قضیه روشن‌تر گردد.

● در دههٔ شصت که دههٔ شکوفایی داستان‌نویسی در افغانستان است، شاهد چند جریان هستیم: یکی آن داستان‌هایی که به‌دور از هرگونه جناح‌بندی و سیاست‌زدگی هستند، مثل اکثر آثار خودتان. دیگر، داستان‌های پایداری و مقاومت مثل «دشت قابیل» و به‌ویژه «موزه‌ها در هذیان». سوم، داستان‌های سیاسی‌ـتبلیغی، مانند آثار ببرک ارغند، سالم سایق، اسدالله حبیب و برخی از داستان‌های حسین فخری.

می‌خواهیم بدانیم که؛ نخست، چرا داستان‌های نوع دوّم خیلی کم مورد توجه نویسندگان ما قرار گرفتند؟ دوم، داستان‌های سیاسی‌ـتبلیغی از کجا آغاز شدند و چرا مورد توجه قرار گرفتند و جایگاه فعلی این داستان‌ها در ادبیات کشورمان چیست؟

○ به عقیدهٔ بنده، نخست باید دههٔ شصت را به دو بخش تقسیم کنیم، نیمهٔ اول و نیمهٔ دوم. در نیمهٔ اول، ما با وضعیت سخت دشواری روبه‌رو بودیم، زیرا در این مرحله، «نظریه‌پردازان حزب» همان داستان‌های «به‌دور از هرگونه جناح‌بندی و سیاست‌زدگی» را هم نمی‌پذیرفتند و با آن‌ها سخت مخالفت داشتند. این «نظریه‌پردازان» بدین باور بودند که نویسنده باید موضع‌گیری خودش را روشن سازد. به عقیدهٔ آنان نویسنده

بنیاد اندیشه
تأسیس ۱۳۹۴

می‌توانست «انقلابی» باشد یا «ضد انقلاب»، همین و بس. در چنین وضعیتی، روشن است که «به‌دور ماندن از هر گونه جناح‌بندی و سیاست‌زدگی» نیز کاری بود بسیار دشوار و طاقت‌فرسا. نویسندگانی که چنین موقفی را نگاه داشتند، به عقیدهٔ من، کار بزرگی کردند. یکی دو اثری که در این زمان به صورت تصادفی یا در اثر «غفلت» یا نوعی تمایل روشنفکرانهٔ مدیران مسؤول نشریه‌ها به چاپ رسیدند، دردسرهای جدی برای آنان به‌بار آوردند. بیشترین آثار سیاسی ـ تبلیغی نیز در همین دوره پدید آمدند. در نیمهٔ دوم دههٔ شصت که فضا به صورت نسبی بازتر شد، آن موضع‌گیری سیاسی ـ تبلیغی در ادبیات، برای نویسندگان «به‌دور از جناح‌بندی و سیاست‌زدگی» چنان تهوع‌آور شده بود که از هرگونه تماسی با سیاست ـ حتّی سیاست از نوع مقاومت ـ پرهیز می‌کردند. رویدادهایی که پس از سقوط دولت نجیب‌الله در کشور به ظهور رسیدند، چنان هولناک بودند که خاطرات آن استبداد و خودکامگی تندوتیز دههٔ شصت را نیز یکسره تحت شعاع قرار دادند.

با نظرداشت آنچه که گفتم، دیگر روشن است که وضعیت ـ به ویژه در نیمهٔ اول دههٔ شصت ـ برای به‌میان‌آمدن ادبیات سیاسی ـ تبلیغی سخت مساعد بود و چنین ادبیاتی از سوی حزب و دولت، فراوان تشویق و پشتیبانی می‌شد. همین ادبیات، ادبیات «رسمی» و «مشروع» به شمار می‌رفت. از سوی دیگر، نویسندگانی که به این شیوه روی‌آوردند، همه اعضای حزب بودند و ناگزیر دستورهای حزب را اطاعت می‌کردند. در مورد جایگاه این آثار در قلمرو ادبیات ما، باید گفت که لازم است این آثار با انصاف تمام و به‌دور از تعصّب و تنگ‌نظری بررسی و ارزیابی شوند و جنبه‌های ارزشمند هنری آن‌ها مشخص گردد و بدین صورت، آثارِ باارزش از کارهای مبتذل تفکیک شوند. این سخن را نباید گونه‌ای از پیشداوری پنداشت، یعنی من نمی‌خواهم بگویم که این آثار، ضرورتاً و یقیناً ارزش‌های هنری در خود نهفته دارند. تنها انصاف و وسعت نظر را توصیه می‌کنم. این نکته یک بخش مسأله، یعنی بخش هنری آن است. گذشته از این، بخش دیگری هم دارد و آن موضع‌گیری تاریخی نویسندگان این آثار در یک مرحلهٔ معین زمان است. این موضع‌گیری چیز دیگری است که فکر می‌کنم همواره به یاد خواهدماند و داوری در مورد این موضع‌گیری هم روشن و واضح است و نیازی به شرح و تفصیل ندارد.

● با توجه به آشنایی شما با جریان‌های داستان‌نویسی غرب، به ویژه فرانسه که در آن جا زندگی می‌کنید، و نیز با توجه به این‌که بسیاری از جریان‌های مدرن و نوگرا در فرانسه پدید آمده‌اند، شما برای مدرن‌ساختن داستان‌نویسی افغانستان چه پیشنهادی دارید؟ و آیا خودتان در این زمینه تجربه‌ای کرده‌اید؟

○ نخست باید عرض کنم که فرانسه و کلاً اروپا را دیگر چندان مرکز ثقل ادبیات ـ به ویژه ادبیات داستانی ـ نمی‌توان گفت، زیرا با ظهور نویسندگانی چون لویس بورخس، آلخوکار پانتیه، گارسیا مارکز و دیگران، مرکز ثقل ادبیات داستانی به امریکای لاتین انتقال یافته‌است و در حال حاضر، چشم ناشران غربی، بیشتر آن سرزمین‌ها را می‌نگرد. دوم این که به عقیدهٔ بنده، «مدرن ساختن» ادبیات نمی‌تواند مطرح باشد. ولی شاید بتوان از «مدرن شدن» ادبیات سخن گفت. معنای این گفته‌ام آن است که نمی‌شود برای «مدرن ساختن» ادبیات، برنامه‌های پنج‌ساله یا هفت‌ساله طرح ریخت، زیرا آفرینش ادبی، روندی است بسیار پیچیده و

اگر کارهای من، در مجموع بررسی و مطالعه شوند، فکر می‌کنم این اصل به‌دست خواهد آمد که تنوع آدم‌ها، رویدادها و فضاها، یکی از ویژگی‌های این کارهاست.

دشوارشناخت و نمی‌توان آفرینش اصیل را به صورت تصنّعی به میان آورد. تغییر و تکامل ادبیات باید مسیر «طبیعی» خودش را داشته باشد. برای این تغییر و تکامل، نمی‌توان نسخه صادر کرد، به‌خصوص که نویسندگان ما امروز، تقریباً همه، در هیچستان غربت افتاده‌اند و سرزمین ندارند و از مردمشان جدا شده‌اند. این وضعیت، خیلی دشوار و نابسامان است. با این همه، به عقیدهٔ بنده می‌شود گفت که نویسندگان ما ـ در هر جایی که هستند ـ هر اندازه با ادبیات جهان بیشتر آشنا شوند و هر اندازه این ادبیات را درست‌تر دریابند و هضم کنند، برای تغییر و تکامل ادبیات ما سودمندتر خواهد بود.

و امّا در مورد بخش دوم پرسش‌تان: فکر می‌کنم که بنده شاید نخستین نویسنده‌ای باشم که تجربه‌هایی در گسترهٔ جریان‌های مدرن داشته‌ام. به نظر من، «نقش‌ها و پندارها»، «باغ»، «بوت‌ها»، «شاه غزل»، «زنجیر» و... را از همین تجربه‌ها می‌توان به شمار آورد.

● تا آن جا که ما اطلاع داریم، نقد داستان در داخل کشور چندان رونق نداشته است و اگر هم نقدهایی نوشته شده‌اند، بیشتر نقد خود نویسنده بوده‌است تا نقد آثارش، مثل نقدهای حلامیس بر آثار اکرم عثمان و بر آثار خود شما. چرا نقد جایگاه خودش را نیافته است؟

○ بنده، سال‌ها پیش مقالاتی نوشتم با نام «دربارهٔ وضعیت هنری». در

این مقالات گفته‌بودم که وضعیت هنری مثلثی است که هنرآفرین، هنرپذیر و نقدگر هنر، اضلاع سه‌گانهٔ آن را می‌سازند. نبود یکی از این اضلاع، وضعیت هنری را صدمه می‌زند و ناقص می‌سازد. و باز هم گفته‌بودم که در کشور ما، «نقدگر» هنر غایب است و لابد وضعیت هنری نقیصه و عیب دارد.

حقیقتش این است که نبود ارزشیابی در ادبیات معاصر ما، به اندازه‌ای هولناک بوده است که هنرپذیران ما ـ خوانندگان آثار ادبی ـ تصویر روشنی از نویسنده، شاعر و آثار ادبی کشور ندارند. به گونهٔ مثال، اگر امروز شما بخواهید دریابید که یوسف آیینه چگونه شاعری بوده‌است یا داستان‌های سیدمحمد سلیمان از چه ارج و بهایی برخوردار هستند، از هیچ سویی هیچ‌گونه کمکی به شما نخواهد رسید. شما راهی ندارید جز این که آثار این شاعر و نویسنده را پیدا کنید، بخوانید و خود در باب کارهای این دو به داوری بنشینید. حالا چرا این طور است؟ فکر می‌کنم عوامل متعدد و گونه‌گونی در پیدایی چنین حالتی نقش داشته‌اند. امّا به نظر بنده، یک عامل اساسی و کلی در پیدایی این وضعیت، تسلّط نوعی استبداد در جامعه بوده است.

نقد ادبی، در فرجامین تحلیل، نوعی داوری آمیخته با تفسیر و تعبیر و تحلیل است. وقتی پای داوری، همراه با تفسیر و تعبیر و تحلیل در باب یک اثر به میان آید، منتقد ناگزیز است از محدودهٔ «ذات» اثر فراتر رود و با نهادها و جنبه‌های مختلف اجتماعی ـ سیاسی تماس بگیرد و از بسا مسایل و قضایای دیگر سخن به میان آورد. در افغانستان، تماس‌گرفتن با این جنبه‌های سیاسی ـ اجتماعی و سخن‌گفتن از چنین مسایل و قضایایی، مجاز نبوده است و در نتیجه، داوری‌ها و ارزشیابی‌ها پایه و قوام نیافته‌اند. از همین جاست که می‌بینیم علامه سلجوقی «نقد بیدل» را می‌نویسد، امّا مثلاً در بارهٔ قاری ملک‌الشعراء، مستغنی و ملک‌الشعراء بیتاب قلم نمی‌زند و اگر هم زده باشد، من آگاهی ندارم.

از سوی دیگر، منتقد ادبی ویژگی‌های خودش را دارد. بنده در سال ۱۳۶۳ هجری خورشیدی، مقالتی نوشتم با نام «نگرشی بر نقد، روند آفرینش ادبی و روند نقد ادبی». در آن نبشته، ضمن برشمردن ویژگی‌های منتقد، گفته بودم که نقدگر ادب، باید، اطلاعات شایسته‌ای در زمینه‌های جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی، تاریخ، فلسفه و مانند این‌ها داشته باشد و در اصول و فروع نوع ادبی‌ای که به نقد آن می‌پردازد، متبحّر باشد و این «تبحّر» از ارزش بسیاری برخوردار است. ما در کشور خودمان چنین آدمی نداشته‌ایم. از همین رو، کسانی که در این سال‌های اخیر «نقد» نوشته‌اند، «نقد»هایشان ویژگی‌های نقد راستین را نداشته‌اند. شما خیلی خوب و به‌جا فرمودید که این نقدها بیشتر نقد خود نویسنده هستند تا نقد اثر او. به سخن دیگر، این «نقدها» غالباً از عقده‌ها و آشفته روانی‌ها مایه گرفته‌اند تا از کار سازنده و آگاهانه.

از این‌ها که بگذریم، می‌توانیم گفت که نقد در کشور ما ـ همانند رمان ـ «بازار» نداشته است. گردانندگان نشریه‌ها که کارمندان دولت بودند، هیچ نمی‌خواستند که کسی را و مقامی را برنجانند و در نتیجه، به موقف اداری و دولتی‌شان صدمه بزنند؛ و لاید، جای نقد در نشریه‌هایشان خالی بود. اگر گاهی هم «نقد»ی چاپ می‌کردند، یا ستایش و تمجید می‌بود و یا نکوهش و تعجیز؛ یعنی جنبهٔ کاملاً شخصی می‌داشت و «خرده‌حساب‌ها» را روشن می‌کرد و بس.

یک نکتهٔ دیگر در باب نقد این است که، نقد معاصر، به یک فضای توأم با تساهل (toerance) نیاز دارد. فضایی که در آن کسی بتواند «مخالفت» کند و کسی دیگری این «مخالفت» را «تحمل» نماید. چنین مقامی را هرگز در کشورمان سراغ نداشته‌ایم. بر این اساس، شاید بتوانیم گفت که نقد راستین محصول مرحلهٔ معینی از تکامل ذهنی ـ اجتماعی قشر درس‌خوانده و آموزش‌دیدهٔ یک کشور است.

● چیزی که در داستان‌های شما زیادتر دیده می‌شود، فضایی دودی رنگ و خاکستری است که تنهایی آدم‌ها را غلیظتر نشان می‌دهد. آدم‌های داستان‌هایتان، غالباً شبگردی می‌کنند و بسیار تودار هستند. فکر می‌کنم این یکنواختی فضا و آدم‌ها باعث شده‌است که داستان‌هایتان تا اندازه‌ای شبیه یکدیگر جلوه کنند. همین طور نیست؟

○ در این مورد، من دقیقاً چیزی نمی‌توانم گفت، ولی به نظر شما کاملاً احترام دارم. تنها می‌خواهم به این نکته اشاره‌ای بکنم که؛ به عقیده بنده، چنین خصوصیتی، یعنی وجود فضاها و آدم‌های مشابه، در آثار برخی از نویسندگان دیگر نیز دیده می‌شود. به طور مثال، کافکا را در نظر بگیرید. من فکر می‌کنم فضاهای بسیاری از داستان‌های کافکا و نیز آدم‌های بسیاری از داستان‌های او شبیه هم هستند. و حتّی شاید بتوان گفت که آفرینش همین فضاها و همین آدم‌هاست که به کافکا «هویت» می‌دهد. بنده هیچ ادعا ندارم که کافکا هستم ـ حاشا و کلّا ـ ولی بدین باورم که برداشت شما در بابِ شماری از داستان‌هایم، دقیق و درست است.

و اما، از سوی دیگر ـ اگر خودستایی و گزافه‌گویی نباشد ـ می‌خواهم بگویم تنوعی که در داستان‌های این‌جانب وجود دارد، شاید در آثار هیچ یک از نویسندگان دیگر افغانستان دیده نشود. به گونهٔ مثال، «شیرعلی» و محیط او را در نظر بگیرید که از بهسود هزاره‌جات گرفته‌ام. «میرگل» و محیط او را در نظر بگیرید که از دره‌های کنر گرفته‌ام. «رجب» و محیط او را در نظر بگیرید که از شمال کشور گرفته‌ام. «گدی‌پران‌باز» را در نظر بگیرید که از کوچه‌های کابل گرفته‌ام. «هلن» را در نظر بگیرید که از نیوزیلند گرفته‌ام. «نارمن» را در نظر بگیرید که از لندن گرفته‌ام و «گیتا» را در نظر بگیرید که از هندوستان گرفته‌ام و...

خلاصه این که اگر کارهای من، در مجموع بررسی و مطالعه شوند، فکر می‌کنم این اصل به‌دست خواهد آمد که تنوع آدم‌ها، رویدادها و فضاها، یکی از ویژگی‌های این کارهاست.

● اگر مایل هستید، از زندگی شخصی‌تان برای ما چیزی بگویید.

○ پدرم از روستای کلاغچ غزنه، نزدیک شالیز، بود و مادرم از شمال کشور. هر دو بی‌سواد بودند و هر دو در سال ۱۳۴۵، هنگامی که من شاگرد سال دوم دانشگاه بودم، وفات کردند. خودم در گذر «ریکاخانه» که از کوچه‌های قدیم کابل بود، به جهان آمدم. سوگمندانه که این کوچه، در اثر نبردهای «مجاهدین» با خاک یکسان شد و اکنون دیگر اثری از آن نیست.

مکتب را خواندم و از دانشگاه کابل در رشتهٔ روزنامه‌نگاری فارغ شدم. از بریتانیا در همین رشته دیپلوم فوق‌لیسانس گرفتم. در وزارت اطلاعات و فرهنگ کار کردم و آخرین کارم هم ریاست انجمن نویسندگان بود. ازدواج کرده‌ام و سه دختر دارم به نام‌های نگین، شبنم، و پرند. و حالا هم در این شبستان غربت اعتکاف اختیار کرده‌ام و دست به دعای همیشگی هستم که: «خداوندا کاری بکن که وقتی ملک‌الموت به سراغم می‌آید، در وطن باشم!» همین و بس.