از وزارت فرهنگ تقاضای نشان طلای علمی کرد تا در ضمن اجر معنوی، مختصر اجر مادی هم برده باشد...»

این زندگینامه‌ها مطالعهٔ اخلاقی ـ روان شناختیِ بازیگران فرهنگی عصر [آب] طلایی پهلوی اول است. هدایت در مقام یک چهره‌نگار ادبی ـ سیاسی حاضر می‌شود و با بزرگنماییِ ضعف‌های اخلاقیِ محققانی که صدر می‌نشستند و قدر می‌دیدند، و با افشای اقدام‌های ضدفرهنگیِ پشت پردهٔ آنان، شخصیت طنزآمیزی می‌آفریند که معرّف یک دوران است.

در این نوشته‌ها ـ که شخصیت محور آنهاست ـ تقلید لحن و سبک نگارشی آنان، برای ساخت فضای موردنظر، اهمیت دارد. به واقع، نویسنده با تقلید لحن، از قضاوت کردن می‌پرهیزد و خواننده را به داوری فرامی‌خواند؛ به جای آن که ادبای موردنظر خود را ریاکار یا مدیحه‌سرا بنامد، ریاکاری و چاپلوسی‌شان را به شیوه‌ای دراماتیک نمایش می‌دهد. از این رو در حد عداوت‌های شخصی نمی‌مانَد و با تیپیک کردن عیوب، به طنز می‌رسد. اما طنز او ریشه در سرخوردگی عمیق از محیطی دارد که احتمال رستگاری در آن نمی‌بیند. چنین است که گاه، ناتوان از مهار خشم خود، به سبک روزنامه‌های افشاگر آن دوره، از «بی‌طرفی» ضروریِ «نقد ادبی» عدول می‌کند و خشک و تر را با هم می‌سوزاند، مثلاً در «شیوه‌های نوین در شعرفارسی»، شعرهای شاعر مدرنی چون نیما را هم در کنار نظم‌پردازان بی‌هنر روزگار، به سخره می‌گیرد. او در تقلیدهای هجوآمیز از سبک‌های ادبی، واقعیت‌هایی از زندگی شخص موردنظر را گردهم می‌آورد و براساس کاریکاتوری کردن آنها، گزارش تخیلی خود را می‌نویسد. نتیجه، نوعی نقد اخلاقیِ افشاگرانه است که در آن قضاوت دربارهٔ عملکرد سیاسی ـ اخلاقی چهره‌های «فرهنگ ساز»، جای قضاوت دربارهٔ اثر آنها را می‌گیرد.

جنبهٔ مثبت نقدهای طنزآمیز هدایت، برخورد جسورانه با کهنگیِ ملال‌آور تتبعات و حاشیه‌نویسی‌های رایج در نظام نقد دانشگاهیِ آن روزگار است. بخش عمده‌ای از جسارت نویسنده، که به کار او غرابتی منحصر به فرد می‌بخشد، در زبان و شکلی است که برای نقدهای خود ابداع می‌کند. او با پدید آوردن فرم «قضیه»، به مقاله‌نویسی وجهه‌ای خلاق می‌بخشد، از حد تحشیه و تقریظ نویسی فراتر می‌رود و افق‌های تازه‌ای را پیش روی منتقدان و مقاله‌نویسان ایرانی قرار می‌دهد.

پی نوشت ها:

۱. ژان ایوتادیه: نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، نیلوفر، ۱۳۷۸، ص ۷۸.

۲. احمد کریمی حکاک: «نقد ادبی در ایران معاصر: فرضیه‌ها، فضاها و فراورده‌ها»، ایران نامه زمستان ۱۳۷۲، صص ۲۸-۲۶.

۳. ابوالقاسم انجوی شیرازی: «فرهنگ عوام، از جنگل مولا تا نیرنگستان صادق هدایت»، نگین، شماره ۷۴، تیر ۱۳۵۰، صص ۲۱-۲۰.

۴. صادق هدایت: مقدمه بر اوسانه (مجموعه نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، چ ۲، ۱۳۴۴، ص ۲۹۶).

۵. همان، ص ۲۹۷.

۶. هدایت: «فلکلر یا فرهنگ توده»، سخن، ۲۴-۱۳۲۳ (مجموعه نوشته‌ها... ص ۴۵۰).

۷و۸. هدایت: مقدمه بر اوسانه (ص ۲۹۸، مجموعه نوشته‌ها...).

۹ و ۱۰. هدایت: «فلکلر یا فرهنگ توده» (ص ۲-۴۵۱ مجموعه نوشته‌ها...).

۱۱. همان، ص ۴۴۹.

۱۲. مقالهٔ «آیین مغان» که هدایت در تیرماه ۱۳۰۵ به زبان فرانسه نوشت (ترجمهٔ خلاصه آن در مجلهٔ جهان نو، ۱۳۲۶ چاپ شد)، نشانگر آن است که پرداختن به فرهنگ ایران باستان، مشغلهٔ او در نخستین و واپسین نوشته‌هایش بوده است.

۱۳. حسن قائمیان: شیدایی‌های ادبی و اثر صادق هدایت، جلد اول، تهران، ۱۳۵۴، ص ۳۷.

۱۴. قاسم هاشمی‌نژاد: مقدمه بر ترجمهٔ کارنامهٔ اردشیر بابکان (از متن پهلوی)، نشر مرکز، ۱۳۶۹.

۱۵. ناصر پاکدامن: «بررسی مقدمه بر رباعیات حکیم عمر خیام» (شناخت نامهٔ صادق هدایت، شهرام بهارلویان و فتح‌الله اسماعیلی، نشر قطره، ۱۳۷۹، ص ۴۷۶) به نقل از کتابی که هما کاتوزیان به زبان انگلیسی دربارهٔ زندگی و آثار هدایت نوشته است.

۱۶. صادق هدایت: مقدمه بر ترانه‌های خیام، چ ۴، ۱۳۴۲، کتاب‌های پرستو، صص ۳۹-۳۸.

۱۷ و۱۸. پاکدامن، پیشین، ص ۴۷۸.

۱۹. محمود کتیرایی: «صادق هدایت بنیانگذار خیام‌شناسی در ایران»، نگین، شماره ۷۰، اسفند ۱۳۴۹، ص ۲۷.

۲۰. همان، ص ۲۸.

۲۱. همان، صص ۳۰-۲۷.

۲۲ و۲۳. مراد فرهادپور: عقل افسرده طرح نو، ۱۳۷۸، ص ۱۵.

۲۴. هدایت: نقد و بررسی بژار بس اثر گوگول، پیام نو، مرداد ۱۳۲۳.

۲۵. صادق هدایت: هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی، مقدمه و توضیحات: ناصر پاکدامن، پاریس، کتاب چشم‌انداز، ۱۳۷۹.

۲۶. پیشین.

۲۷ و ۲۸. علی امینی نجفی: «کافکا و هدایت»، کلک، شماره ۳۴، دی ۱۳۷۱، صص ۴۳-۳۲. و نیز: ایرج پارسی‌نژاد: «صادق هدایت و پیام کافکا»، بخارا، شماره ۹ و ۱۰، آذر تا اسفند ۱۳۷۸.

۲۹. امینی نجفی، پیشین، ص ۴۰.

۳۰ و ۳۱. هدایت: پیام کافکا، چ ۴، ۱۳۴۴، کتاب‌های پرستو.

۳۲. رائول روینتس: «بوف کور بر پردهٔ سینما» ترجمه شهرام قنبری، فصل نامهٔ چشم‌انداز (پاریس، پاکدامن ـ یلفانی)، ص ۳۴۵ شناخت نامهٔ صادق هدایت.

۳۳. مسعود فرزاد، شناخت نامه... ص ۵۲۶.

۳۴. هدایت جز «قضیه کینگ کونگ»، نقدی نیز بر فیلم «ملانصرالدین در بخارا» پیام نو، مرداد ۱۳۲۳، نوشت که «همونهٔ درخشان نقد احساسی است.» هدایت پس از مقدمه‌ای دربارهٔ علت انتخاب فیلم و نوشتن انتقاد بر آن، به شرح داستان فیلم می‌پردازد.

بخش پایانی مقاله او به نتیجه‌گیری و بحث در مورد تکنیک فیلم می‌گذرد. محمد تهامی‌نژاد: «هدایت و سینما»، روزنامهٔ رستاخیز، ۵۶/۱۲/۱۱.

۳۵. حسن میرعابدینی: صدسال داستان‌نویسی ایران، نشر چشمه، ۱۳۷۷، ص ۹۲ و ۹۶.

۳۶. ناصر پاکدامن: «وغوغ ساهاب، کتابی بی‌همتا در شصت سال بعد»، شناخت نامهٔ صادق هدایت، ص ۵۲۷.

۳۷. ابوالقاسم جنتی عطایی: زندگانی و آثار هدایت، انتشارات مجید، ۱۳۵۷، ص ۱۱۵.

۳۸. هدایت: پیام کافکا.

گم شدن در غربت

در گریز گم می‌شویم
محمد آصف سلطان‌زاده
نشر آگه، ۱۳۸۰، چاپ اول

در یک نگاه

در گریز گم می‌شویم نخستین اثر به چاپ رسیدهٔ «محمد آصف سلطان زاده» نویسنده افغان است که هشت داستان کوتاه دارد و توسط انتشارات آگاه (زیرنظر و تاءیید هوشنگ گلشیری) به چاپ رسیده است. نخستین و بارزترین و قابل پرداخت‌ترین ویژگی داستانهای سلطان‌زاده، خود قصه است. خود قصه به معنای ذاتی آن و بدون هیچ‌گونه شگرد و روشی. قصه‌هایی که به خاطر خودشان و موتیف درونی‌شان قابل اهمیت هستند و قابلیت تعریف کردن برای دیگران را دارند، بدون اینکه چیزی از ارزش آنها کاسته شود. در حقیقت خود قصه‌ها پتانسیل کافی برای همراهی مخاطب را دارند، و برخلاف داستانهای چاپ‌شدهٔ اخیر (سال گذشته) که نویسنده با هزار و یک شگرد و کلک می‌خواهد خواننده را به دنبال خود بکشاند ـ و اکثر اوقات نیز ناموفق است ـ داستانهای سلطان‌زاده با استعداد درونی خود، خواننده را می‌کشانند. بعد از مدتها که انگار بحث درونمایه در آثار داستان‌نویسان فراموش شده بود و تنها پرداخت مهم بود؛ سلطان‌زاده خیلی راحت قصه می‌گوید و قصه‌هایش هم خیلی سلیس و روان است. قصه‌هایی که تم‌هایشان به شدت امروزی است (و مربوط به جامعهٔ امروز افغانستان است)، شهری است و نهایتاً به بشر مربوط می‌شود. داستانهایی که می‌شود به [موضوعاتشان] فکر کرد و لذت برد. لذت معنایی که شاید امروزه دیگر خیلی گنگ و ناشناخته باشد در داستانهای سلطان‌زاده جلوه یافته است. اما زیبایی و چشمنوازی آثار سلطان‌زاده مربوط به زیبایی‌شناسی خاص او در داستانهاست. زیبایی‌شناسی که خیلی ساده و ظریف است و در کلیت هر قصه حل می‌شود، نه اینکه روی آن قرار بگیرد. در حقیقت هر داستان [چیزی] دارد که من از آن به عنوان گوهر درونی نام می‌برم. گوهر درونی داستانها چیزی غیرعادی نیست و داستان را هم غیرعادی نمی‌کند، تنها در روند خوانش ما تلنگری کوچک ایجاد می‌کند. اگر من داستان دختر و

ادامه در صفحه ۴۹

(ص ۴۵)

این عبارت به یقین ـ بی‌هیچ خدشه‌ای ـ در ذهن شاعر نشسته و شاعر در هیچ فرصتی به پروردن آن نپرداخته است. عباراتی که مجابش کرده است، در حالی که حاصل منطقی این عبارت، چنین تواند بود:

غم آن نیست که در سفرهٔ ما، نانی نیست

که دست بر قضا، معنای بلاغی‌اش، حاصل دو عبارت سلبی است که حکم ایجابی نمی‌یابد. یا در جای دیگر: عبارت «اعتراضی ندارم» را که شاعر به عنوان ردیف برگزیده است و به یقین پشتوانهٔ لطف و تواضعی از آن انتظار دارد. اما واقعیت این است که مفهوم تعمیمی «اعتراض نداشتن» تنها در عباراتی منطقی می‌نماید که حقوق متعلق به فرد در آن جاری باشد. مثلاً: اگر فلان چیز را از من دریغ‌ورزی اعتراضی ندارم. اگر پولم را نپردازی؛ اگر فلان و بهمان حقم را تضییع کنی؛ حتی اگر جانم را بستانی اعتراضی ندارم. اما نه اینکه اگر در وقایع طبیعی، خللی وارد شود شاعر بگوید: «اعتراضی ندارم»؛ منطق لفظ و استدلال حکم می‌کند که در چنین مواردی گفته شود: «بیمی ندارم» در واقع شاعر نمی‌تواند بگوید:

اگر دشت دریا شود اعتراضی ندارم

بلکه با رعایت صحت وزنی باید گفته شود:

اگر دشت دریا شود... بیمی ندارم

یا مثلاً در همان غزل «قلک» گفتنی است جمله‌هایی که بافت اسنادی دارند، پسندیده است با نحو اسنادی ارائه گردند، وگرنه به عدم فصاحت گرفتار آیند. براین بنیاد، مصرع نخست بیت، این‌چنین مطلوب‌تر است:

قلک من، پرتر از چشم پر از رویا تو [ست]

و گاه نیز شاعر به جهت نوعی پرهیز از هنجارهای لفظی و چندین علت درونی دیگر «صدکاش» را به جای «ای کاش» نشانده است و از عمق معنا کاسته است:

در سوز و ساز آب و رنگ و دانه، صد کاش

یک دم، صدای عاشقان، لرزان نمی‌شد

(ص ۱۸۷)

در پایان این نقد به آغاز «همیشه فرداست» برمی‌گردیم و این غزل مجموعه را مروری می‌کنیم. مطلع این غزل، ـ که در ابیات بعد معلوم می‌شود. بروزن «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن» است که در ابتدا به نظر می‌رسد بر وزن «فاعلاتن فاعلن مفتعلن فاعلن» سروده شده است:

کوچه‌های تنگدل؛ پنجره‌های کبود

کفش‌های در به در؛ قصهٔ بود و نبود

«پنجره‌های کبود» و «قصه بود و نبود»؛ «ره» پنجره و «صه» قصه، در یک کشش صوتی از هجای کوتاه به هجای بلند می‌گرایند تا مفتعلن رکن سوم به فاعلاتن تبدیل شود. نکته این است که آیا شاعر حق دارد در مطلع شعر، به چنین اختیاراتی دست بزند؟

.... و کلام آخر، یک جمعبندی اجمالی از «همیشه فرداست». مخلص کلام اینکه، رضایی نیا در غزل به دنبال نوآوری است و در این راه به توفیق‌هایی دست یافته است... و با نگرشی امروزی و اکنونی [دهه هفتاد قرن چهاردهم] که به زندگی دارد؛ در واقع زندگی را آن‌گونه بیان کرده است که در شعر نیمایی و سپید آمدنی است.

این دفتر در قیاس با دفاتر چاپ شده غزل، ـ در این سال‌ها ـ مدعی حضور شاعری است که با وفاداری به سنت زبان، ذهن امروزی خویش را قالب‌بندی می‌کند و غزل امروز پارسی را با ویژگی‌هایی که در این دهه متداول است می‌سراید؛ با گوشهٔ چشمی که به سیمین دارد؛ با حفظ تفاوت اندیشه‌ای که، محمل جان شاعر است.

گم شدن در غربت

ادامه‌صفحه۴۱

پسری را تعریف کنم که در اوج جنگ در حال ازدواج هستند و یا مردی که زندگانی‌اش تنها به یک «دو تایی پشه» دولوی گشنیز، وابسته است، حتماً برایتان جالب خواهد بود. اما نویسنده اقبال کارش را تنها مرهون تم داستان نیست و داستان دچار موتیف‌زدگی و یا قصه‌زدگی نمی‌شود. بدین معنی که ماجرا و پایان آن تنها دغدغه خواننده نیست. نویسنده دیدگاه مدرن دارد و این نگاه مدرن را مرهون نوع نگرش جدید به زندگی است و نه تعویض زاویه دید، چند صدایی بودن و... رویهٔ اصلی داستانها، قصه‌ای لذت بخش است که خود جذاب است و به قدر کافی کشش دارد، سپس وارد مرحلهٔ دیگری می‌شویم که به ما اجازهٔ تفکر و بررسی می‌دهد و این تفکر و بررسی چیزی در استخوان داستان و ذاتی اوست، نه مایه‌ای الحاقی. داستان «دو تایی پشه» داستان مردی است که در قماری بازی می‌کند و در صورت برد، جانش آزاد خواهد شد. نویسنده با زیرکی تمام تم داستان (برابری آدمها و کشت و کشتارهای بی‌دلیل) را در یک لایه زیبا یعنی قمار می‌ریزد و تمام زندگی را نیز به همین بازی تشبیه می‌کند، که البته اگر این تداعی برای خواننده‌ای پیش نیاید، اشکالی ندارد و چیزی از داستان کاسته نمی‌شود. هر شخصیت در داستان لحن و ویژگی خود را دارد. تمام شخصیتها قابل باور و ملموس هستند و به هیچ عنوان نمی‌توان فهمید که تمام این شخصیتها را یک نفر ساخته است. زبان هر داستان ضمن روانی و سلیسی درون خود، بسیار منحصر به فرد است. به طور مثال زبان در داستان دریا.... دریا به سمت زبان شاعرانه و لیریک حرکت می‌کند و به سوی تصویرهای سوررئال، و یا در داستان «دپ شاهانه» که انگار تمام کلمات بوی کهنگی و پوسیدگی می‌دهند. که این البته به استفادهٔ ماهرانه و به‌جا از کلمات و خصوصاً کلمات افغانی برمی‌گردد. کلماتی که از صرف معنا رسانی خارج شده و کارکرد فرمیک نیز دارند. فرم داستانها فرم جالبی است. به طور مثال در داستان «در گریز گم می‌شویم» نویسنده جمله‌ای دارد با عنوان: پدرم را کشته‌اند یا شاید برادرم را. این جمله ضمن اطلاع‌رسانی زیبا و غیرمستقیمی که دارد، به نوعی ترجیع‌بند در داستان ترکیب شده و هراز گاهی آورده می‌شود. وجود چنین جمله‌ای خود یک نوع ریتم در داستان ایجاد کرده و ضمناً یک آهنگ محزون و مرثیه‌وار را در هنگام خواندن داستان می‌آفریند. شخصیتهای داستانها خوب پرورده شده‌اند و وجود راوی اول شخص در داستانها نیز کاملاً به‌جا و مناسب است. در حقیقت وجود راوی اول شخص کارکردی دارد که چنانچه نبود، از اهمیت داستان می‌کاست. راوی اول شخص با ذکر حالات و روحیات درونی خود در حقیقت خواننده را به درون هر اثر فرو می‌برد و باعث می‌شود که ضمن آشنایی با ویژگیهای روحی و روانی راوی، خواننده به یک نوع دریافت انسانی برسد؛ دریافت انسانی که تنها از نوع ارتباط تنگاتنگ با راوی دست یافتنی است. به شخصه معتقدم نویسنده در داستانهایی که راوی اول شخص است، توفیق بیشتری دارد. از شگردهای زیبایی که در داستانهای این مجموعه هست، موازی پیش رفتن دو ماجرا در داستان است که این دو داستان کاملاً در هم تلفیق شده و در نقطه زیبایی به هم پیوند یافته‌اند. نویسنده در ابتدای داستان حالاتی را بیان می‌کند و حرفهایی می‌زند که پس از چند جمله و در نیمه‌های داستان، داستان اصلی گفته می‌شود و نویسنده قصه اصلی را تعریف می‌کند. حسن این شیوه در این است که جلوی تخیل مخاطب گرفته نشده و امکان حدس و گمان برای او وجود دارد.

یلدا معیری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی