ژان ایوتادیه از قول آلبرتیبوده، منتقد فرانسوی، از سه نوع نقد نام می‌برد:

«نقد شفاهی، نقد حرفه‌ای، نقد هنرمندان». نقد هنرمندان «تمامی تاریخ ادبیات را دربرمی‌گیرد.... شاید حتی یک نویسنده هم.... نباشد که دست به نقد نبرده باشد. با این حال، این نوع نقد، نخست نظریه‌های خاص نویسنده و زیباشناسی و بوطیقای او را بیان می‌دارد و سپس بازتاب همهٔ اینها را در آثار دیگران بررسی می‌کند.»

نویسنده برخلاف منتقد حرفه‌ای، «نه هر هفته، بلکه به ندرت مقاله‌ای انتقادی یا مقاله‌ای تحقیقی می‌نویسد، یکی از همتاهای ناشناخته یا یکی از شاگردان خود را معرفی می‌کند، همان کاری که مالرو برای فاکنر و دی.اچ.لاورنس در فرانسه انجام داد؛ و این کار بسیار مفیدی است.» اما مالرو می‌نویسد: «به نقد نویسندگان اعتقادی ندارم، آنها فقط می‌توانند از تعداد کمی کتاب سخن بگویند. پس اگر این کار را می‌کنند، از سرعشق یا نفرت، و گاهی نیز برای دفاع از ارزش‌های خود است... [در حالی که] منتقد حرفه‌ای متعهد می‌شود زیرا که از کتاب‌های بسیاری سخن می‌گوید و به همین سبب، مجبور به رعایت نوعی سلسله مراتب است.»

«اما نویسنده از خانوادهٔ خود سخن می‌گوید، همان‌گونه که ممکن بود از خود بگوید: بودلروژنه و فلوبر از تبار سارترند نه از تبار دانشمندی که بخواهد نظریه‌ای دربارهٔ آنها ارائه دهد، یا روزنامه‌نگاری که بخواهد پاورقی‌ای به آنها اختصاص دهد. سرانجام این که، نقد هنرمندان اثر هنری است، بازسازی یک سبک به کمک سبکی دیگر است و دگردیسی یک زبان به زبانی دیگر. بنابراین، نویسندگان، در بهترین شکل‌های نقد، ما را به گونه‌ای عاطفی، نه روشنفکرانه، به همردیفان خود نزدیک می‌کنند.»[1]

بی اعتقادی مالرو به نقد هنرمندان را در نوشتهٔ منتقد ایرانی، احمد کریمی حکاک نیز می‌یابیم.

او ضمن بررسی مقاله‌ای که هوشنگ گلشیری دربارهٔ سمفونی مردگانِ عباس معروفی نوشته، نمونه‌ای از اقتدارگرایی در نقد را به نمایش می‌گذارد. او با آوردن فرازهایی از مقاله می‌نمایاند که چگونه گلشیری، آثار نویسندگان گوناگون را «به چوبدست انتقاد از سرراه خود می‌راند» تا نظری را که خود دربارهٔ داستان نویسی دارد، به کرسی بنشاند. او با هنجار قرار دادنِ آن نوع داستانی که خود می‌نویسد برای داستان‌نویسی به‌طور کلی، دچار پیشداوری در ارزیابی می‌شود.

کریمی حکاک می‌نویسد: «تقریباً همهٔ شاعران و نویسندگان ایران، گاه با تأکید بر استقلال کار نقد به‌مثابه نوع ویژه‌ای از فعالیت ادبی و گاه بدون آن، در کار نقد نویسی نیز خود را صاحب نظر می‌دانند و آثاری در این زمینه پدید آورده‌اند... [اینان] اظهارنظرهای مهمی در نقد و سنجش ادبی نیز از خود به جای گذاشته‌اند. و البته این کار از این نظر مفید است که خوانندگان را با شیوهٔ نگرش نام‌آوران شعر و داستان ایران به مقوله‌هایی که در آن صاحب نظری ویژه‌اند آشنا می‌کند.» اما از نقد اینان عمدتاً «می‌توان به مواضع خود اینان در طیف سلیقه‌ها و پسندهای شعری یا داستانی دست یافت.»[2]

تحقیق در دیدگاه‌های انتقادی داستان‌نویسان ایرانی، می‌تواند فصل مهمی از تاریخ نقد ادبی ایران را تشکیل دهد. در این مقاله مروری داریم بر کار صادق هدایت، به عنوان منتقد ادبی. کار هدایتِ داستان نویس از جنبه‌های گوناگون نقد و بررسی شده است، اما چهرهٔ هدایتِ منتقد چنان که باید و شاید شناسانده نشده است.

البته او نیز با وجود کثرت نقدهایی که نوشته، منتقدی حرفه‌ای نیست؛ یعنی اغلب براساس علایق خویش و یا برای دفاع از ارزش‌های مورد نظر خویش، دربارهٔ کتابی یا نویسنده‌ای دست به قلم برده و نقدهایش را غالباً به شکل مقدمه‌ای بر کتاب‌های خود، یا دوستانش، نوشته است. فعالیت روزنامه‌نگاری‌اش، در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صادق هدایت، در جایگاه

مجلات موسیقی، پیام نو و سخن، جز گردآوری و چاپ نمونه‌هایی از فرهنگ عامه، عمدتاً صرف نگارش مقالات انتقادی دربارهٔ کتاب‌ها و نویسندگان شده است.

او هر چند منتقدی حرفه‌ای نبود، اما به عنوان روشنفکری فعال، مسائل ادبی و فرهنگی دوران خود را از نظر دور نمی‌داشت. تنوع حوزهٔ انتقادی‌اش (فرهنگ عامه ـ متون پهلوی ـ ادبیات کلاسیک ایران ـ ادبیات جهان ـ ادبیات معاصر ایران)، معرف مشغله‌هایی است که در کنار داستان‌نویسی ـ زندگی او را می‌ساختند. هدایت، نقد را هم به اندازهٔ داستان‌هایش جدی می‌گرفت؛ از همین رو با ابداع فرم مقاله‌ای خاص با نام «قضیه» موفق به فراتر بردنِ نقد از حد شرح و تفسیر یک اثر و رساندن آن به مرحلهٔ یک اثر خلاق ادبی شد.

فرهنگ‌عامه

هدایت را می‌توان آغازگر جنبش گردآوری و تدوین علمی ترانه‌ها و قصه‌های عامیانهٔ ایران دانست. پیش از او آقاجمال خوانساری «معتقدات عوامانهٔ زنان زمان خود را در کتاب کلثوم ننه (عقاید النساء) گرد آورد.» گرایش به ساده‌نویسی در هنگامهٔ جنبش مشروطیت، سبب توجه بیشتر به فرهنگ و اصطلاحات مردمی شد. شاعران و نویسندگانی چون نسیم شمال، دهخدا، میرزاحبیب اصفهانی، حسن مقدم و جمالزاده در آثار خود از زبان محاوره و لغات عامه بهرهٔ بسیار بردند.[۳]

هدایت با این دید که تحقیق در فرهنگ مردم می‌تواند «برخی از نکات تاریک فلسفی و تاریخی را برای مان روشن» کند، ترانه‌ها و قصه‌ها را بی‌هیچ دخل و تصرفی، همان گونه که شنیده بود یا برایش فرستاده بودند، به چاپ می‌سپرد.

او برای جلب توجه باسوادان به اهمیت فرهنگ مردم و اشاعهٔ روش علمی جمع‌آوری آن، از زمان نگارش نخستین داستان‌هایش تا سال‌های پایانی عمر خود، مقالاتی نوشت: مقدمه بر اوسانه(۱۳۱۰) و نیرنگستان (۱۳۱۲)، و مقالات «ترانه‌های عامیانه» (مجلهٔ موسیقی، شهریور ۱۳۱۸) و «فلکلر یا فرهنگ توده» (مجلهٔ سخن، ۲۴-۱۳۲۳). او همچنین برخی از قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه را در مجلات موسیقی و سخن به چاپ رساند.

هدایت دریافته بود که «ایران رو به تجدد می‌رود، این تجدد در همهٔ طبقات مردم به خوبی مشاهده می‌شود، رفته رفته افکار عوض شده، رفتار و روش دیرین تغییر می‌کند و آنچه قدیمی است منسوخ و متروک می‌گردد. تنها چیزی که در این تغییرات مایهٔ تاسف است، فراموش شدن و از بین رفتن دسته‌ای از افسانه‌ها، قصه‌ها، پندارها و ترانه‌های ملی است که از پیشینیان به یادگار مانده و تنها در سینه‌ها محفوظ است.»[۴]

توجه به راه و رسم زندگی عامهٔ مردم، برای ساخت شخصیت‌های داستانی، هدایت را به اهمیت فولکلور واقف کرده بود. او ترانه‌های عامیانه را به دلیل «فلسفه یا فکر اخلاقی» مستتر در آنها و زبان ساده و طبیعی‌شان مهم می‌شمرد و می‌گفت: «دسته‌ای از این ترانه‌ها دارای ارزش ادبی است و با وجود مضمون ساده، به قدری دلفریب است که می‌تواند با قصاید شاعران بزرگ همسری بکند.»[۵]

هدایت از دیدگاه تخیلیِ یک داستان نویس آگاه با زبان و روح عامهٔ مردم، ترانه‌ها و افسانه‌های فولکلوریک را «صدای درونی هر ملتی» می‌نامد. آنگاه به طرح این نظر می‌پردازد که: باید تاریخ را براساس عادات و رسوم و هنرهای توده نگارید تا «تاثر ملت را در هر زمان تعیین کرد، تا مقاومت توده در مقابل کشمکش‌ها و شرکت او در بهبود وضع عمومی آشکار گردد.»[۶]

او پس از آشنایی با متون پهلوی و ترجمهٔ برخی از آنها، ارزش‌های تازه‌ای را در ترانه‌های عامیانه کشف می‌کند: آنها را «تراوش روح بدوی» ایرانیان باستان می‌داند؛ اهمیت یافته‌های فولکلوریک او در آن است که می‌کوشد از آنها برای بازپردازی ویژگی‌های ادبیات کهنی استفاده کند که نمونه‌های اندکی از آن باقی مانده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منتقد ادبی

حسن میرعابدینی

«برخی از این ترانه‌های ملیِ بدون قافیه، نمونه‌ای از طرز ساختمان قدیم‌ترین شعرهای فارسی و شاید از سرودهای ماقبل تاریخی نژاد آریاست... از مضمون و ساختمان بیشتر آنها به دست می‌آید که به برخی از افسانه‌های بومی ایران باستان مربوط می‌شود.»[۷] هدایت در برخی از ترانه‌ها، آهنگ سرودهای اوستایی را حس کرده بود، و به این نتیجه رسیده بود که: «تودهٔ مردم شیوه و قاعدهٔ شعری ایران پیش از اسلام را از دست نداده است.»[۸] توجه به پیوند فرهنگ عامه با ادبیات باستانی ایران، از کشف‌های زیبایی‌شناختی هدایت است.

چنین بود که گردآوری فولکلور، از طریق جست‌وجو در «ولایات و دهکده‌ها» را، وظیفه هر فرد وطن‌پرستی می‌دانست. به واقع، کارگردآوری فرهنگ توده، با روشی علمی، پس از چاپ کتاب نیرنگستان آغاز شد. حکومت رضاشاه، کتاب را توقیف کرد، اما از ایدهٔ آن برای فراهم آوردن زمینه‌های نمایشی مورد نظر خود بهره برد. نام را از کار او گرفت، اما آن را از محتوای زنده و اصیلش تهی کرد تا موزهٔ «مردم‌شناسی» ترتیب دهد؛ موزه‌ای که، مثل همه تاسیسات عصر رضاشاه، «کاریکاتور وازده‌ای»[۹] بود از آنچه در غرب رواج داشت، شده توسط کارشناسان موزه، «کاملاً فاقد ارزش علمی» بود[۱۰].

از این رو، هدایت با نیتی آموزشی و براساس موازین علمی، مقالهٔ «فلکلر یا فرهنگ توده» را، با استفاده از منابع فرانسوی، نوشت تا باسوادان را به گردآوری روشمند قصه‌ها، مثل‌ها و ترانه‌ها ترغیب کند. در این مقاله، دانش فولکلورشناسی را تعریف کرد و از گستردگی آن در جهان خبر داد. آن گاه کتاب‌شناسی کامل آنچه را که در جهان دربارهٔ فولکلور ایران چاپ شده است، آورد. و بالاخره «طرح کلی برای کاوش فلکلر یک منطقه» را ارائه کرد. او در این طرح تفصیلی، زندگی مادی (وسایل اقتصادی، کار و وسایل معیشت، درآمد و تمول)، زندگی معنوی (لهجه‌ها و زبان‌های بومی، دانش عوام، حکمت عامیانه، هنرشناسی، زندگی اسرارآمیز، مذهب عامیانه) و زندگی اجتماعی (پیوند همخونی: خانواده) را مورد توجه قرار داد.

شاید بتوان توجه به اهمیت روایت‌های شفاهی در رشد ادبیات نوشتاری را برجسته‌ترین بخش نظریات فولکلورشناسی هدایت دانست. او پس از برشماری ارزش ادبی، فکر نیرومند و تازه و زبان ساده و طبیعی هنر و ادبیات توده آنها را «مصالح اولیه بهترین شاهکارهای بشر»[۱۱] می‌داند و رد آن را در برخی از متون کلاسیک ادبیات فارسی، مثل ویس و رامین، دنبال می‌کند.

توجه به فرهنگ عامه و یافتن بن‌مایه‌ای اوستایی در مظاهر آن، از تمایل هدایت مبنی بر بازگشت به ایران باستان، ناشی می‌شود؛ تمایلی که به شکلی دیگر در ترجمه‌های وی از متون پهلوی، بروز می‌یابد.

مقدمه و شرح بر متن های پهلوی

علاقه به ایران باستان و جلوه‌های مقاومت ایرانیان در برابر اقوام انیرانی، به شکل‌های گوناگون در داستان‌ها و نمایشنامه‌های هدایت بازتاب یافته است. این علاقه در سال‌های اقامت او در هند، ۱۶-۱۳۱۵، به صورت آموختن زبان پهلوی و ترجمهٔ چند متن باستانی به زبان فارسی، نمود بیشتری یافت. هدایت پس از بازگشت به ایران، ضمن چاپ متونی که در هند ترجمه کرده بود، متن‌های دیگری را نیز به فارسی برگرداند و ترجمهٔ آثار زیر را در کارنامهٔ ادبی خود ثبت کرد: کارنامهٔ اردشیر پاپکان (مجلهٔ موسیقی، ۱۳۱۸)، گجسته ابالیش (۱۳۱۸)، شهرستان‌های ایرانشهر (مجلهٔ مهر، ۱۳۲۱)، گزارش گمان شکنی (۱۳۲۲)، فصولی از یادگار جاماسب (سخن، ۱۳۲۲)، زند و هومن یسن (۱۳۲۳) و آمدن شاه بهرام ورجاوند (سخن، ۱۳۲۴). هدایت ضمن حفظ بافت کهن نثر متون، آنها را به زبانی زنده و روان ترجمه کرد.

بر این آثار مقدمه‌ها و حاشیه‌های روشنگرانه‌ای نوشت که نشان دهندهٔ جست‌وجوی کنجکاوانه و درازمدت او در ادبیات پیش از اسلام و آگاهی‌های دین‌شناختی اوست.[۱۲] اصولاً «مطالب کلیهٔ کتاب هایی که صادق از پهلوی ترجمه کرده است تماماً در بارهٔ ظهور [و علائم ظهور در آیین زردشتی و بازتاب آن در دین‌های ایرانی و سامی] بوده است.»[۱۳]

او در مقدمه‌های خود، پس از معرفی رساله و ارائه اطلاعات نسخه‌شناسی، درونمایهٔ متن را شرح می‌دهد و با شوری زایدالوصف به بازنمایی نقش ایرانیان در شکل‌گیری تمدن جهانی می‌پردازد.

در مقدمه بر کارنامه اردشیر پاپکان، بر جنبهٔ داستانی متن تأکید می‌کند: نگارنده در «به هم انداختن وقایع [تاریخی] دخل و تصرف کرده» و آن را «به صورت رومان [و شرح حال افسانه‌آمیز] درآورده است.» «شاید صادق هدایت اولین کسی بود که **کارنامه** را متهورانه به صفت **رمان** موصوف کرد. تجارب قصه‌نویسی هدایت و شم حساسش به او کمک کرد ماهیت داستانی این اثر را تشخیص دهد.»[۱۴]

و در مقدمه بر زند و هومن یسن چنین می‌آورد: «به‌نظر می‌آید که افسانه‌پرستی یکی از احتیاجات اصلی روح آدمی است. چه در زندگی انفرادی و چه در زندگی اجتماعی افسانه مقام مهمی را حائز زمان‌های پیشین این احتیاج از طرف پیشوایان و یا افسانه‌سرایان تامین و برآورده می‌شده، امروزه به‌خصوص علمای اجتماع و هنرپیشگان و نویسندگان این وسیله را در دست گرفته و به دلخواه خود و یا به موجب مقتضیات روز آن را به کار می‌برند.» هدایت نتیجه می‌گیرد: «ادبیات اوستایی افسانه‌آمیز بوده است.»

هدایت مطالعات خود را دربارهٔ متون پهلوی با مقالهٔ «خط پهلوی و الفبای صوتی» (سخن، شهریور و مهر ۱۳۲۴) دنبال کرد. او در این مقاله، پس از تجزیه و تحلیل خط پهلوی، از لزوم تغییر الفبای فارسی به خط لاتین با رعایت اصول فن صداشناسی، سخن گفت. او در نقدهایی که بر متن‌های کلاسیک ادبی نوشت، توجهی جدی به زبان آنها نشان داد. همچنین می‌توان از «مقالاتی از صادق هدایت دربارهٔ ایران و زبان فارسی» یاد کرد که در ۱۳۲۷، در پاسخ به سخنرانی سیدحسن تقی‌زاده و در اثبات غنای زبان و ادبیات پهلوی، نوشت. (سخن، دی و بهمن ۱۳۴۷ و فروردین ۱۳۴۸) و از جمله اظهار داشت: «اگر خط فارسی اشکالات زیاد دربر دارد و مانع پیشرفت زبان است دلیل این نیست که زبان فارسی بی‌مایه و نارسا و پست می‌باشد.»

نقد متون کلاسیک

هدایت یادداشت‌هایی ـ در حد معرفی کتاب ـ بر ترجمه فرق الشیعه (پیام نو، مهر ۱۳۲۵) و رسالهٔ غفران ابوالعلاء معری (پیام نو، مرداد ۱۳۲۴) نوشت. در این یادداشت‌ها و در «چند نکته دربارهٔ ویس و رامین» (پیام نو، مرداد و شهریور ۱۳۲۴) لحنی جدی دارد. اما در دو مقاله‌ای که در سال ۱۳۱۹ درمجلهٔ موسیقی، نوشت، لحن او شوخ است: «در پیرامون لغت فرس اسدی» و «شیوهٔ نوین در تحقیق ادبی» (دربارهٔ خمسهٔ نظامی) لحن هر دو مقاله به ظاهر جدی است، اما با طنزی عمیق شیوهٔ اساتید دانشگاهی «گروه سبعه» در تصحیح و تحشیهٔ متون کهن را دست می‌اندازد و استعداد طبیعی خود را در بذله‌گویی به نمایش می‌گذارد: «از مزایای این فرهنگ آنست که گاهی این گونه شوخی‌های ملیح را نیز در آن گنجانده‌اند و در عین حال کتابی ادبی و فکاهی تالیف کرده‌اند تا طبع خوانندگان را که از خواندن تحقیقات دقیق علمی ملالت یافته انبساطی دست دهد و این شیوه اخیراً بسیاری مقلد پیدا کرده است.» و این، همان لحنی است که هدایت در وغ وغ ساهاب (۱۳۱۳) به کار گرفت ـ و نشانگر استعداد درخشان او برای مشاهده و تمسخر جنبه‌های زشت و مبتذل زندگی است. هدایت در «شیوه‌های نوین در شعر فارسی» (مجله موسیقی،

خرداد ۱۳۲۰) همه را دست می‌اندازد: از تندرکیا، سرایندهٔ شاهین‌ها با عنوان سرایندهٔ «شترمرغ» تا نیمای خانوادهٔ سرباز با عنوان «خانواده بزاز». اما پیش از پرداختن به شیوهٔ نقد طنزآمیز هدایت، نقدهای او بر ویس و رامین و رباعیات عمرخیام را از نظر می‌گذرانیم.

هدایت ویس و رامین را «یکی از قدیم‌ترین رمان‌های عاشقانه» بازمانده از ایران قبل از اسلام می‌داند. وی از چند داستان موجود به زبان پهلوی [که ممکن است آنها را همردیف رومان دانست] نام می‌برد. مانند: «رومان اساطیری یادگار زریران و رومان توصیفی کارنامهٔ اردشیر پاپکان.» همچنین از داستان‌های عاشقانه‌ای نام می‌برد، مثل وامق و عذرا که اصل آنها از میان رفته است. علاوه بر داستان هایی مثل رستم و سودابه بیژن و منیژه و شیرین و فرهاد «بسیاری از داستان‌های عاشقانهٔ عامیانه، مانند بهرام و گلندام، به طور یقین از یادگارهای پیش از اسلام می‌باشد.» آنگاه تمایز ویس و رامین از دیگر داستان‌های عاشقانه را در «گستاخانه» بودن موضوعش می‌داند: «و گویا به همین علت پهلوانان آن خیالی است و با افسانه و یا با تاریخ وفق نمی‌دهد.»

هدایت این اثر شاعرانه را به عنوان رمانی تحلیل می‌کند که اساسی پهلوی دارد اما شاعر ـ فخرالدین اسعد گرگانی ـ رسوم و باورهای زمانهٔ خود را نیز در آن گنجانده است. او چنان مهارتی در توصیف وضع روحی و احساسات عاشق و معشوق به خرج داده که «در ردیف داستان سرایان سرشناس قرار گرفته است.»

هدایت «اطلاع وسیع شاعر در اصطلاحات و لغات عامیانه و امثال» را می‌ستاید و لغات قدیمی به کاررفته در متن را بازمی‌نماید. سپس ضمن پرداختن به «عقاید زرتشتی و افسانه‌های قبل از اسلام»، تصرفات شاعر و گنجانیده شدن اساطیر یهودی ـ اسلامی را در این متن پهلوی آشکار می‌سازد.

اما پرداختن به رباعیات عمر خیام، سال‌ها مشغلهٔ ذهنی او بود. او این کار را نه به عنوان یک منتقد حرفه‌ای، بلکه به واقع برای دفاع از ارزش‌های ذهنی خود انجام داد. «آنچه هدایت دربارهٔ خیام می‌نویسد از شکل‌گیری افکار و روحیات هدایت بیشتر به ما می‌گوید تا از شکل‌گیری افکار و روحیات خیام... این خود هدایت است که می‌کوشد تا شخصیت خود ـ اندیشه‌ها، ترس‌ها و رنج‌ها و سرخوردگی‌های خود ـ را در جامهٔ تفسیری از خیام عرضه کند.» [۱۵] مقایسهٔ مقدمهٔ رباعیات حکیم عمرخیام با مقدمهٔ ترانه‌های خیام تغییر و تحولات روحی هدایت را آشکار می‌کند.

از مقدمهٔ خیام بر جبر و مقابله چنین نقل کرد: «... اهل علم از بین رفته و به دسته‌ای که عده‌شان کم و رنجشان بسیار بود منحصر گردیدند. و این عدهٔ انگشت شمار نیز در طی زندگی دشوار خود همتشان را صرف تحقیقات و اکتشافات علمی نمودند. ولی اغلب دانشمندان ما حق را به باطل می‌فروشند و از حد تزویر و ظاهرسازی تجاوز نمی‌کنند؛ و آن مقدار معرفتی که دارند برای اغراض پست مادی به کار می‌برند و اگر شخصی را طالب حق و ایثار کنندهٔ صدق و ساعی در رد باطل و ترک تزویر ببینند، استهزاء و استخفاف می‌کنند.» هدایت سپس با انطباق گفته‌های خیام با وضع زمانهٔ خود، نتیجه می‌گیرد: «گویا در هر زمان اشخاص دو رو و متقلب و کاسه لیس چاپلوس کارشان جلو است!» [۱۶]

هدایت نخستین نوشتهٔ خود را در سال ۱۳۰۲ دربارهٔ حکیم عمر خیام و به عنوان مقدمه‌ای بر رباعیات خیام نوشت. «نخستین بار است که در این مقدمه به روش اهل تحقیق غرب و با توجه به دست آوردهای فرهنگ دوران جدید یکی از شاعران و متفکران ایرانی موضوع بحث و نقد قرار می‌گیرد و از دید و جهان‌بینی وی به تفصیل گفت‌وگو می‌شود. کار از حد تذکره‌نویسی تجاوز کرده است و بابی دیگر در فرهنگ ایران گشوده شده است.» [۱۷]

نقد کامل و پختهٔ هدایت بر خیام، به شکل مقدمه بر ترانه‌های خیام (۱۳۱۳) منتشر شد. هدایت این بار رباعیات را با وسواس بیشتری انتخاب می‌کند، و آنها را نه براساس حروف تهجی پایان هر بیت، بلکه برمبنایی مضمونی دسته‌بندی می‌کند. «این نحوه تنظیم تازگی دارد و نشانه‌ای است از نوجویی و نوآوری هدایت.» [۱۸] او کاری به زندگی و سوانح عمر خیام ندارد و تنها به فلسفه و هنر شاعری او می‌پردازد.

در هر دو مقدمه، خیام را بزرگ‌ترین شاعر فارسی زبان می‌شناسد که بی آن که از کسی تاثیر بگیرد، بر بسیاری از شاعران بزرگ تاثیر نهاده است. «شیوهٔ پژوهش هدایت همانندی بسیاری دارد به شیوهٔ پژوهش پژوهندگان زمان خود او. اما، گاه رگه‌های اصیلی در آن دیده می‌شود که نشانهٔ آزاداندیشی اوست نسبت به گفته‌ها و نوشته‌های دیگران و سبک و سنگین کردن آنها و دربست نپذیرفتن آنها.» [۱۹]

او پس از مقدمه، به «خیام فیلسوف» و «خیام شاعر» می‌پردازد و در بخش دوم کتاب، ترانه‌ها را «مطابق سبک و افکار فلسفی» او دسته‌بندی می‌کند: راز آفرینش، درد زندگی، از ازل نوشته، گردش دوران، ذرات گردنده، هرچه باداباد، هیچ است، دم را دریابیم.

به راحتی می‌توان آنچه را که دربارهٔ خیام می‌نویسد دربارهٔ خود او هم صادق دانست: «شاید کمتر کتابی در دنیا مانند مجموعهٔ ترانه‌های خیام تحسین شده، مردود و منفور بوده، تحریف شده، بهتان خورده، محکوم گردیده، حلاجی شده، شهرت عمومی و دنیاگیر پیدا کرده و بالاخره ناشناس مانده.» «در این ترانه‌ها که زخم روحی او بوده به هیچ وجه زیربار اصول و قوانین کرم‌خوردهٔ محیط خودش نمی‌رود، بلکه برعکس از روی منطق، همه مسخره‌های افکار آنان را بیرون می‌آورد.» «چیزی که غریب است ،فقط یک میل و رغبت یا سمپاتی و تاسف گذشتهٔ ایران در خیام باقی است.»

مقدمهٔ پنجاه صفحه‌ای هدایت بر ترانه‌های خیام، گویای تلاش همه جانهٔ او برای شناختن این شاعر و فیلسوف است. همه کتاب‌هایی را که ایرانیان یا مستشرقان دربارهٔ او نوشته‌اند با دیدی انتقادی خوانده‌است. از نوشته‌های مخالفان خیام هم برای شناخت اندیشهٔ او، غافل نمانده است. همچنین، افسانه‌هایی را که دربارهٔ علت سرودن رباعی‌های او جعل کرده‌اند، مورد توجه قرار داده است. و بالاخره، بااساس قرار دادن کهن‌ترین مجموعهٔ رباعیات او، نتیجه گرفته است که: «.. گویندهٔ آنها یک فلسفه مستقل و طرز فکر و اسلوب معین داشته، و نشان می‌دهد که ما با فیلسوفی مادی و طبیعی سر و کار داریم.... که فکر و مسلک او تقریباً همیشه یک جور بوده...» با همهٔ این احوال« روح علمی و اندیشهٔ کنجکاو و شکاک هدایت او را وا می‌دارد» کار را پایان یافته نینگارد و از دادن حکمی قطعی دربارهٔ ترانه‌های خیام بپرهیزد. [۲۰]

محققی که به سیر «خیام‌شناسی» در ایران پرداخته، نشان می‌دهد که غالب آنچه پس از هدایت دربارهٔ خیام نوشته شد ،همایی، دشتی و... برگرفته از کار اوست، بی آن که ذکر مأخذ شود. گاه نیز «محقق» ضمن خرده‌گیری بر کار هدایت، نظریات او را به عنوان یافته‌های خود، عنوان کرده است. [۲۱]

نقد ادبیات جهان

در صفحات پیش، شاهد بازاندیشی و تأمل خلاق هدایت در ادبیات کلاسیک ایران بودیم. او دریافته بود برای ایرانی که « رو به تجدد می‌رود» «تامل در باب گذشته، جزیی ضروری از بلوغ فرهنگی و کسب خودآگاهی مدرنیستی است.» [۲۲] به واقع، مدرن شدن آگاهانه را در گرو برخورد اندیشمندانه با گذشته می‌دانست. درعین حال به این نکته وقوف یافته بود که تغییر و تحول فرهنگی جامعهٔ ما امکان‌پذیر نیست مگر با برقراری پیوند با فرهنگ مدرن جهان از طریق ترجمه[۲۳]: «ادبیات ایران بیش از هر چیز به ترجمه شاهکارهای ادبی قدیم و جدید خارجه نیازمند است. زیرا یکی از علل بزرگ جمود و عدم تناسب و رشد فکری ادبی کنونی ما نسبت به ممالک متمدن، نداشتن تماس با افکار و سبک‌ها و روش‌های ادبی دنیای امروزه است. همانطوری که امروزه ناگزیریم از لحاظ علمی و هنری و فنی از دنیای متمدن استفاده بکنیم، از لحاظ ادبی و فکری نیز راه دیگری در دسترس ما نخواهد بود و برای این منظور محتاج به ترجمهٔ دقیق و صحیح آثار ادبی دنیا هستیم.»[۲۴]

هدایت آشنایی دقیقی با ادبیات جهان داشت و با وجود سرخوردگی و رنجش عمیقش از سیر رویدادها، تا پایان عمر، اخبار کتاب‌های تازه را دنبال می‌کرد. در سال ۱۳۲۶، وقتی روزنامه‌های چپ از او می‌خواستند فعالانه‌تر در عرصهٔ مسائل اجتماعی حضور داشته باشد، در نامه‌ای نوشت: «همه تقاضای وظیفهٔ اجتماعی مرا دارند اما کسی نمی‌پرسد آیا قدرت خرید کاغذ و قلم را دارم یا نه؟ یک تخت‌خواب و یا اتاق راحت دارم یا نه؟ و بعد هم از خودم می‌پرسم در محیطی که خودم هیچ‌گونه حق زندگی ندارم چه وظیفه‌ای است که از رجاله‌های دیگر دفاع بکنم؟» (ص ۱۰۵) [۲۵]

نامه‌های سال‌های پایانی زندگی هدایت، شور و شوقی مدام را برای کسب آگاهی از ادبیات تازه جهان، به نمایش می‌گذارند:

از نامهٔ ۱۷ دی ۲۴: «بیگانه کتاب کامو را دکتر رضوی برایم فرستاد. به خوبی سارتر نیست. یکی دو کتاب هم راجع به سارتر، هویدا فرستاد که انتقاد او بود. کتاب وارونا چنگی به دل نمی‌زد. بیش از اینها از[ژولین] گرین انتظار داشتم.» (ص ۵۲)

از نامه ۱۸ اردیبهشت ۲۵: «کتاب کارخانهٔ مطلق‌سازی کارل چاپک را که خیلی انترسان [جالب] بود به قائمیان دادم تا اگر بتواند ترجمه کند.» (ص ۵۸)

در نامهٔ ۷ تیر همان سال از دریافت آثار ویرجینیا ولف، سیمون دوبوار، جان استاین بک، هنری میلر و توماس مان می‌گوید. و در نامه ۸ شهریور همان سال می‌نویسد: «جرجانی قبل از رفتن کتاب معروف اولیس را به من داد. همانطور که مژده داده بودید جلد شیک اما ناراحتی دارد چون کلفت است و به اشکال می‌شود خواند، با وجود این تا حالا نصفش را خوانده‌ام. شکی نیست که این کتاب یکی از شاهکارهای انگشت نمای ادبیات است و راه‌های بسیاری به نویسندگان بعد از خودش نشان داده و هنوز هم خیلی‌ها از رویش گرته برمی‌دارند اما خواندنش کار آسانی نیست و فهمش کار مشکلتری است. من که نمی‌توانم چنین ادعایی را نداشته باشم ولی مطلبی که آشکار است نویسندهٔ وحشتناک نکره‌ای دارد که شوخی بردار نیست. متأسفانه الان وضعم جوری شده که فرصت مناسبی برای خواندن ندارم و بیشتر اوقات به بطالت می‌گذرد.» (ص ۶۸) [۲۶]

هدایت آثاری از چخوف، سارتر، کافکا و... را به فارسی برگرداند و دوستان خود را به ترجمهٔ ادبیات مطرح جهان، تشویق کرد. به برخی از این ترجمه‌ها مقدمه نوشت و بعضی را در مطبوعات معرفی کرد. یکی از نخستین مقدمه‌هایش را بر دوشیزهٔ اورلئان شیلر به ترجمه بزرگ علوی نوشت و در آن به بررسی زمینهٔ تاریخی درام شیلر پرداخت. مقدمه او بر خاموشی دریا (۱۳۲۳) اثر ورکور به ترجمهٔ حسن شهید نورایی، شامل معرفی نویسنده، توضیحی دربارهٔ موضوع اثر و چند سطری در تشویق مترجم است. اما در مقدمه بر کارخانهٔ مطلق‌سازی نوشتهٔ کارل چاپک ترجمهٔ حسن قائمیان، پس از معرفی نویسنده، از شگرد ادبی او نیز سخن می‌گوید و از تلاش برای همخوانی لحن خاص قهرمانان با منش آنها اظهار رضایت می‌کند. هدایت نقدی نیز بر ترجمه م. ع شمیده از بازرس گوگول (پیام نو، مرداد ۱۳۲۳) نوشت و ضمن مقایسهٔ ترجمه با اصل و نشان دادن انحراف‌ها و کاستی‌ها، نتیجه گرفت: «در ترجمه یا اقتباس، حذف و یا اضافه کردن جملات جایز نیست مگر تا حدی که لطمه به فکر نویسنده وارد نیاورد و یا مطلب را به زبان ترجمه شده روشن‌تر بنماید.»

اما مهم‌ترین مقدمه‌اش، پیام کافکا (۱۳۲۷)، را بر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ترجمهٔ حسن قائمیان از گروه محکومین کافکا نوشت. هدایت که با کافکا احساس نزدیکی روحی می‌کرد، با لحنی صمیمانه و سرشار از احترام، به معرفی دنیای شگرف این نویسنده پرداخت و یکی از نخستین نمونه‌های نقد ادبی مدرن ایران را پدید آورد. او در این مقاله ضمن بازنمایی جهان‌بینی کافکا از ورای نوشته‌های او، مدرنیسم ادبی را به خوانندگان ایرانی معرفی می‌کند. «مسائلی که طرف توجه کافکاست» را «جزء جدایی‌ناپذیر روحیه جدید» می‌داند: روحیه انسانی تجزیه شده که در دنیایی که یگانگی خود را از دست داده است، به جست‌وجوی حقیقت می‌رود اما به بن‌بست می‌رسد و نومید و پوچ‌گرا می‌شود.

هدایت، کافکا را از جملهٔ نویسندگان کمیابی می‌داند که «برای نخستین بار سبک و فکر و موضوع تازه‌ای را به میان می‌کشند، به خصوص معنی جدیدی برای زندگی می‌آورند که پیش از آنها وجود نداشته است.» در آغاز مقاله، اصالت و ابداع را عوامل ممیزه کافکا از نویسندگان دیگر می‌داند، آنگاه درصدد کشف فکر و فلسفهٔ او بر می‌آید. اما هدایت، هنر کافکا را در چه می‌داند؟ در وهم‌آمیز بودن دنیایی که می‌آفریند؛ دنیایی که منطق عالم خواب بر آن سیطره دارد. دنیای رمانی قائم به ذاتی که هرچند واقعیت روزمره تختهٔ پرش آن است اما سر از فضاهای دیگری در می‌آورد که جادوی هنر سازندهٔ آنهاست. او «موضوع‌های بسیارساده و پیش پا افتادهٔ زندگی روزانهٔ خودمان» را می‌گیرد و به آدم‌های معمولی می‌پردازد. اما در جهانی که «همه چیز جریان طبیعی خود را سیر می‌کند... ناگهان احساس دلهره‌آوری یخه‌مان را می‌گیرد.»

نوعی معناباختگی بر همهٔ چیزهای جدی و منطقی چیره می‌شود تا دریابیم «همهٔ این آدم‌های معمولی... کارگزار و پشتیبان «پوچ» می‌باشند.» هدایت، به تبع سوررئالیست‌ها، رمز و راز آثار کافکا را مورد توجه قرار می‌دهد و به ابهام و تفسیرپذیریِ آنها اشاره می‌کند: «خواندن متن کافکا آسان است، اما توجیه آن دشوار می‌باشد.»

اما واقعیت این است که هدایت عمدتاً به «پیام کافکا» توجه دارد، به خصوص که نوعی سنخیت و هماهنگی روحی بین خود و او احساس می‌کند.[۲۷] هدایت مضامین عمده آثار او را برمی‌شمارد: گیرافتادگیِ بشر در چنبرهٔ سرنوشتی که گریز از آن امکان‌پذیر نیست؛ از هر طرف که برود دامی پیش پایش گسترده شده، ممکن است محکوم شود بی‌آن که دلیلش را بداند، گناه انسان چیست؟ «این گناه وجود ماست. همین که به دنیا آمدیم در معرض داوری قرار می‌گیریم و سرتاسر زندگی ما مانند یک رشتهٔ کابوس است که در دندانه‌های چرخ دادگستری می‌گذرد.»

هدایت سپس به جست‌وجوی انگیزه‌های کافکا برای شکل دادن به چنین دنیایی برمی‌آید.

الف ـ علت اجتماعی: پیش از جنگ ۱۹۱۴ آثار کافکا با بی‌اعتنایی مواجه شد، اما او «تأثیر آب زیرکاهی داشت» و یکباره شهرت جهانی به دست آورد. به ویژه در گیرودار بحران نومیدیِ ناشی از جنگ دوم جهانی، مردم «انعکاس دنیای پوچی را که کافکا به طرز فاجعه‌انگیزی پرورانیده، در قلب خود احساس» کردند. زیرا تا «پیش از جنگ اخیر، هنوز امید مبهمی به آزادی و احترام به حقوق بشر و دادگستری وجود داشت.»

ب ـ علت فلسفی: هراس و دلهرهٔ حاصل از جنگ، به تفسیرهای دین‌ورزانه و اگزیستانسیالیستی از آثار کافکا دامن زد[۲۸]. هدایت نیز که بر منابع فرانسوی متکی بود، به این جنبهٔ آثار کافکا بی‌توجه نماند: زندگی اساساً پوچ است و انسان در «تهیِ بی‌پایانی دست و پا می‌زند» و این امر، دلهره‌ای عمیق‌تر از نومیدی اجتماعی، پدید می‌آورد. هدایت تفسیرهای دین‌ورزانهٔ امثال ماکس برود از کار کافکا را رد می‌کند؛ و کافکا را طرح‌کنندهٔ «پرسش‌های دردناک ابدی بشر» متجددی می‌داند که وابستگی‌های سنتی‌اش را از دست داده و در جهانی بی‌خدا، وضعیتی نومیدکننده یافته است.

پ ـ علت زندگی‌نامه‌ای: هدایت با تکیه بر یادداشت‌های روزانهٔ کافکا می‌کوشد «اثر کسی را که زیسته روی آنچه نوشته آشکار» سازد. یعنی به جای بررسی متن به عنوان وجودی مستقل، آن را تابع زندگی نویسنده و متأثر از محیط و زمان او می‌سازد: «در سرتاسر نوشته‌هایش مشخصات نویسنده به طرز کنایه‌آمیز یافت می‌شود، حتی زمانی که در کالبد جانوران هم می‌رود باز نوشتهٔ او انعکاسی از زندگی خودش را در بردارد.» پس به «شمه‌ای از شرح حالش اشاره می‌کنیم تا بهتر بتوانیم به افکارش پی ببریم... تجزیه و تحلیل کافکا نمی‌تواند کامل باشد مگر این که تأثیر محیط او در نظر گرفته شود.»

پس از شرحی از زندگی و آثار او و نویسندگان مورد علاقه‌اش، سه ویژگی تعیین‌کنندهٔ سرنوشت کافکا را چنین بر می‌شمارد: «مخالفت پدر و درنتیجه مخالفت جامعه یهود، زندگی مجرد و ناخوشی.»

هدایت گویی دارد از خودش حرف می‌زند وقتی می‌نویسد: کافکا که «تمام دوره زندگی را زیر سایهٔ وحشت» از پدر به سر برد، کارمندی معمولی بود. «شغل خسته‌کنندهٔ اداری همهٔ وقتش را تباه می‌کرد و فرصت نوشتن را از او می‌گرفت.» در حالی که «نوشتن را معنی زندگی خود می‌دانست». اما از سوی «خانواده و یا دوستانش به او کمکی نمی‌شد تا بتواند آسایش درونی را که این همه به آن نیازمند بوده برای خود فراهم سازد.» ناتوانی او در رهایی از خانهٔ پدری و تشکیل خانواده، به حس تک افتادگی و تنهایی او دامن می‌زد. به طوری که «ترجیح داد پشت سرش چیزی جز خاموشی نگذارد... شاید کافکا آرزو می‌کرده مانند رمزی از چشم اغیار پنهان بماند و به طور اسرارآمیز ناپدید بشود».

هدایت که در بوف کور نوشته بود: «قصه فقط یک راه فرار برای آرزوهای ناکام است.»، دربارهٔ کافکا می‌گوید: «آیا به نظر نمی‌آید که آثارش یک جور فعالیت برای تلافی از ناکامی‌های زندگی بوده است؟»

هدایت با تحلیل دین‌شناختیِ آثار کافکا مرزبندی قاطعی دارد. همچنین از گرایش صرف اگزیستانسیالیستی می‌پرهیزد و می‌کوشد «تعابیر فلسفی را با گونه‌ای چاشنی اجتماعی همراه سازد، و اندیشه‌های انتزاعی را در پرتو شرایط مشخص تاریخی توضیح دهد.» مثلاً در حالی که کامو از «پوچی بنیادین وضعیت بشری» سخن می‌گوید، هدایت در برابر او «دنیای پوچی که کافکا پرورانیده» را «توصیف دقیق وضع انسان کنونی در دنیای فتنه‌انگیز ما» می‌داند. نوآوری هدایت در جست‌وجوی «رگه‌های عرفانی ـ الحادی و بینش ثنویِ شرقی در آثار کافکا است».[۲۹]

نقد ادبیات معاصر ایران

آنچه به کار هدایت، به عنوان یکی از نقاط عطف نقد ادبیِ ایران، برجستگی می‌بخشد، مقالات طنزآمیزی است که دربارهٔ ادبیات دوران خود می‌نویسد؛ و در آنها موفق به ابداع شکل ادبی تازه‌ای برای انتقاد ـ به نام قضیه ـ می‌شود.

ادبیات برای هدایت تفنن نیست. «از احتیاج درونی و حیاتی‌اش تراوش»[۳۰] می‌کند. از این رو با حربهٔ طنزی تند و گزنده، به جنگ تمامیِ کسانی می‌رود که ادبیات را وسیلهٔ دستیابی به ثروت یا تقرّب به قدرت حاکمه کرده‌اند. او برخوردی جدی با نظام ادبیِ مسلط بر زمانه دارد؛ آگاه از ادبیات نوین جهان، در حد و حدود هنجارهای ادبیِ رایج نمی‌ماند، قالب‌ها را می‌شکند و مبدع سبکی تازه می‌شود. هدایت، مثل تقی رفعت در نقد، و نیما در شعر، یک شورشی است علیه کارکرد تقلیل‌گرایانهٔ زبان و ادبیات برای خدمت به ایده‌های مسلط. او با گریز از قراردادهای مألوف ادبی، قراردادهای اجتماعیِ حاکم را هم انکار می‌کند تا به ارزش‌های تازه‌ای نظم بخشد: «کافکا معتقد است که این دنیای دروغ و تزویر و مسخره را باید خراب کرد و روی ویرانه‌اش دنیای بهتری ساخت.»[۳۱]

ایجاد تردید در بهنجار بودنِ نظام و فضای ادبی، و جست‌وجوی راهی برای رسیدن به وضعیتی مطلوب، هدف نقدهای طنزآمیز هدایت است. او در بوف کور همچون منتقدی اصیل «پیوسته خود را به پرسش می‌کشد. دستگاه فکری او پرسشگریِ مداوم است. هر عبارت، عبارت پیشین را به پرسش می‌نهد. رویاهایش یکدیگر را به چون و چرا می‌کشند. چیز هراسناک،

مضحک یا عادی می‌شود... [و این است کاری که او با هر جمله‌اش در بوف کور کرده:] دور شدن از هر جمله با جملهٔ بعدی. ردکردنِ آن و شک کردن در آن.» [۳۳]

پرسشگری و تفکر، به عنوان خصلتی مدرن و موجد تخیل، اساس طنزهای انتقادی او در وغ‌وغ ساهاب (۱۳۱۳) است. او تهاجم بر ضدنظم مستقر را به وسیلهٔ شکل ادبیِ مهاجمی انجام می‌دهد. به همین جهت وغ‌وغ ساهاب در زمان انتشار به عنوان «تز [گروه] ربعه در مقابل گروه‌های کهنه‌پرست وقت» معروف شد. نویسندگان نوجویِ از فرنگ بازگشته، در سال‌های ۱۲-۱۳۱۱ حول هدایت گردآمدند و با ترویج ادبیات نو، در مقابل نظام ادبی چیره بر جامعه، موضع گرفتند. حاصل کار، کتاب مستطاب وغ‌وغ ساهاب ـ نشانگر قریحهٔ ممتاز هدایت ـ و همکارش، مسعود فرزاد ـ در طنزپردازی است.

نویسندگان این کتاب، خواننده را در تهرانِ عصر رضاشاه می‌گردانند و ابتذال فضای فرهنگیِ دوران، از سینما و تئاتر گرفته تا کتابفروشی‌ها و کافه‌ها و روزنامه‌ها و...، را پیش چشمان او می‌نهند. کتاب حاوی ۳۵ قطعه طنزآمیز به نثر یا شعر آزاد است، که نزدیک به نیمی از آنها به توصیف انتقادی خلقیات و عادت‌های نویسندگان و هنرمندان اختصاص یافته است.

در «قضیهٔ خواب راحت»، ورود تجدد نیم‌بند به جامعه‌ای سنتی مشکل‌زا می‌شود و در نتیجه، جامعه «هم گرفتار صداهای تمدن جدید» می‌گردد و «هم گرفتار صداهای بی‌تمدنیِ قدیم». فیلم‌ها و نمایشنامه‌هایی که در این جامعهٔ آونگان بین سنت و تجدد، بر صحنه می‌آید در حد «کینگ کونگ» و «تیارت طوفان عشق خون‌آلود» [۳۴] است؛ ادبیاتش «مال احتکاری یک مشت شرح حال اشخاص گمنام‌نویس... و حاشیه پرداز و شاعرتقلیدچی گردیده است که نان به هم قرض می‌دهند و متصل از اینجا و آنجا لفت و لیس می‌کنند.» نویسنده‌اش با نام مستعار در مطبوعات از کار خود تعریف می‌کند؛ و داستان‌نویسی‌اش در حال و هوای «داستان ناز» است یا «داستان باستانی یا رومان تاریخی».

هدایت برای هجو این وضعیت، دنیای عجیب و غریبی می‌آفریند که هیچ چیز در آن ثبات ندارد و هیچ موردی از نیش طنز در امان نیست. در آن، برخلاف آنچه که در فضای ادبی رایج است، از «چاپلوسی و دورویی» خبری نیست و هر حرفی «بدون رودروایسی» گفته می‌شود.

وغ‌وغ ساهاب بدعتی در نگارش بود. حرف‌های تازه در قالبی نو بیان می‌شد. «هدایت نویسندهٔ عصر برخورد ارزش‌های سنتی با تجدد، عصر پدید آمدن گسست در جامعه و ذهنیت متفکران است. مانند تقی رفعت و حسن مقدم از نسل «مضطرب و اندیشناکی» است که شکست مشروطیت را درک کرده و «کابوس انحطاط و اضمحلال» را پیش چشمان خود دیده است؛ نسلی که خود را در آستانهٔ تحول و لبهٔ بحران یافته و در پی به دست دادن تعبیری تازه از حیات است.»

«هدایتِ آزادمنش و آشنا با «دردهای بزرگ فلسفی»، که خود را در میان ادیبان «بی‌حیا، پررو، گدامنش و معلومات فروش» غریب می‌دید، آنان را با طنزی گزنده مورد لعن و طعن قرار داد. هدایت برای ترسیم کاریکاتوری موجز و زنده از وضع فرهنگ و ادبیات ایران، «نوع» ادبی تازه‌ای به نام قضیه ابداع کرد. در این نوشته‌ها که ترکیبی خلاق از نظم و نثر و طنز و جدّ است، هجو جلوه‌های کهنهٔ فرهنگ و زندگی به شکلی غیرمستقیم ـ مانند چرند و پرندهای دهخدا ـ انجام می‌شود. بخش عمده‌ای از تأثیر طنز در شیوهٔ نگارشی قضیه‌ها و نحوهٔ بازیِ نویسنده با زبان است». [۳۵]

«در کتاب نه تنها عروض و قوافی که نحوهٔ املای برخی کلمات هم تعمداً تغییر می‌یابد و مثلاً با حذف واو معدوله خواب و خواستن، خاب و خاستن نوشته می‌شود» که هم نشانهٔ نوعی تجدد در ادبیات و هم دهن‌کجی به کهنه‌پرستان است.[۳۶]

نویسندگان وغ‌وغ ساهاب در نقد، اهل رفیق بازی و مجامله نیستند، حتی تمایلات خود ـ در باب به شهرت رسیدن و قدر دیدن ـ را هم به سخره می‌گیرند: هدایت در «قضیه مرغ روح» فرزاد را هجو می‌کند، همان‌طور که او در «قضیه شخص لادین و عاقبت او» خلقیات هدایت را دست می‌اندازد. به واقع، آنان با شوخی و سرخوشی به جدال با خشک اندیشی و «جدیت» ادبای رسمی می‌روند؛ و در کنار تتبعات و حاشیه‌نویسی‌های دانشگاهی، باب تازه‌ای را در نقد ادبی ایران می‌گشایند.

جسارت هدایت در برخورد با نظام ادبیِ رسمی، دستگاه حاکمه را خوش نمی‌آید. وقتی هدایت، حضور سخنرانان عرب زبان در «کنگره هزارهٔ فردوسی» (۱۳۱۳) را هدف طنز وغ‌وغ ساهابیِ خود قرار می‌دهد، ادارهٔ تأمینات نظمیه تهران اوراجلب می‌کند. «ماجراباپایمردی آقای محمود هدایت، عضو عالی رتبهٔ دادگستری» پایان می‌پذیرد.

صادق کتباً تعهد می‌سپارد: «از این پس اگر مطلبی یا تصویری مخالف مصالح عالیه و امور مملکتی از قلمم صادر شود مسئولان حق دارند هر مجازاتی را که مستحق باشم درباره‌ام اعمال کنند.»

هدایت «ناگزیر در برابر جهانی که سراپای هستی‌اش را می‌سایید به نوشتن روی» آورده بود. «این تنها نیروی وی بود، همان نیرویی که کوشیدند... ویرانش کنند.» او، که ممنوع‌القلم شده بود، تصمیم به خروج از ایران می‌گیرد. در اواخر پاییز ۱۳۱۵ روانهٔ هند می‌شود و در آن جا بوف کور را چاپ می‌کند.

وقتی در ۱۳۱۶ به ایران برمی‌گردد، ترجمهٔ چند متن پهلوی را به چاپ می‌رساند و از ۱۳۱۷ همکاری خود را با مجلهٔ موسیقی آغاز می‌کند. چهار نقد ادبی در این مجله به چاپ می‌رساند که لحنی به ظاهر جدی دارد، اما طنز گزندهٔ وغ‌وغ ساهابی به شکل «آب زیرکاهی» در لایهٔ زیرین آن جریان دارد: «در پیرامون لغت فرس اسدی»، «شیوهٔ نوین در تحقیق ادبی»، «شیوه‌های نوین در شعر فارسی» و «داستان ناز» ـ نقدی بر داستان‌های حسینقلی مستعان ـ (موسیقی، از آبان ۱۳۱۹ تا خرداد ۱۳۲۰).

با سقوط دیکتاتوری رضاشاه در ۱۳۲۰، هدایت جسورانه‌تر «کارگردان‌ها و پامنبری‌های عصر آب طلایی» را هدف تیر طنز خود قرار می‌دهد. قضیه‌های مفصل‌تری می‌نویسد که تخیل داستانیِ بیشتری دارند. نمونهٔ داستانی‌تر این نوع نوشته‌ها، «میهن‌پرست» (مجموعهٔ سگ ولگرد ۱۳۲۱)، حاجی آقا (۱۳۲۴) و توپ‌مرواری (۱۳۲۷) است که در آن بازی ماهرانه و ظریف با زبان، به اوج می‌رسد.

سه قضیه از مجموعه ولنگاری (۱۳۲۳) ـ مرغ روح، فرهنگستان، دست بر قضا ـ دربارهٔ مسائل ادبی است. «چگونه شاعر و نویسنده نشدم» (سخن، ۱۳۲۳) را به شکل نقیضهٔ طنزآمیز زندگی‌نامه‌های خود نوشتِ اعضای گروه سبعه می‌نویسد تا نهان‌کاری‌هایی را که با آن حفظ آبرو کرده‌اند برملا کند و دورویی‌ها و عوام‌فریبی‌ها را نکوهش نماید. همچنین در روزنامه‌های مردم و رهبر، با اسامی مستعار، چند داستان زندگینامه‌ای هجوآمیز دربارهٔ ادبای سبعه می‌نویسد و با تقلید نثر آنان، خود بزرگ‌بینی و طمطراق‌شان را به سخره می‌گیرد و مغایرت حرف و عمل‌شان را نمایش می‌دهد. از جمله آنهاست: «سعدی آخرالزمان» ـ دربارهٔ محمد حجازی ـ با نام علی نقی پژوهش‌پور و «معلم اخلاق» ـ دربارهٔ رشید یاسمی ـ با نام محمدرحیم گردان سپهر. در نوشته اخیر آمده است:

«بعد دور هم نشستند و دنب یکدیگر را در بشقاب گذاشتند و مدتی به هم بخ‌بخ و احسنت گفتند و یکی یک دیپلم دکتریِ بسیار بزرگ‌تر از مال فرنگ رفته‌ها را با کمال تواضع به هم تقدیم کردند. آقای دولت‌یاب دکتر شد، بعد کتاب یکی از مستشرقین بی‌چاره را مثله کرد و توسط شاگردهایش به فارسی درآورد و در مقدمهٔ آن از راه شکسته نفسی نوشت که: «ترجمه صحیح و مطابق به از تألیف مزوّر و منافق». بنابراین خود را مستحق پاداش بزرگی دید و به هم‌چشمی یکی از همکاران خود

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 نمی‌ماند 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 افسانه (مجموعه نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت ج 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 افسانه (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 ۱۳۳۶ چاپ شد)، نشانگر آن است که پرداختن به فرهنگ ایران باستان، مشغلهٔ او در نخستین و واپسین نوشته‌هایش بوده است.

۱۳. حسن قائمیان: شیدای‌های ادبی و آثار 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 بهاراولویان 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 و ۱۸. 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 و ۲۳. مراد فرهادپور: عقل افسرده طرح نو، ۱۳۷۸، ص ۱۵.

۲۴. هدایت: نقد و بررسی بژرس 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 رویینس: «بوف کور بر پردهٔ سینما» ترجمه شهرام قنبری، فصل نامهٔ چشم‌انداز (پاریس، پاکدامن ـ یلفانی)، ص ۲۴۵ 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 «نمونه 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 رسالت، ۵۶/۱۲/۱۱.

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

۳۶. ناصر پاکدامن: «نوغوغ 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 بخستین اثر به چاپ رسیدهٔ احمد آصف سلطان زاده» و سنده اهل است که هست داستان گوناه دارد و توسط انتشارات آگاه (زیرنظر و تأیید هوشنگ گلشیری) به چاپ رسیده است.

بخستین و باورترین و قابل پرداخت‌ترین ویژگی داستانهای سلطان‌زاده خود قصه است. خود قصه به معنای فارسی آن و بدون هیچ گونه شگرد و روشی. قصه‌هایی که به خاطر خودشان و مولیف 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. و اکثر اوقات نیز ناموفق است. داستانهای سلطان‌زاده با اسمتاد درونی خود، خواننده را همراهی کشانده بعد از صفحه‌ها 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 نوعهایشان به شدت امروزی است (و مربوط به جامعهٔ امروز اخانستان است)، شهری است و نهایتاً به سر مربوط می‌شود. داستانهایی که می‌شود به [موضوعاتشان] فکر کرد و لذت برد. لذت معنایی که شاید امروزه دیگر خیلی کمگ و ناشناخته باشد در داستانهای سلطان‌زاده جوه یافته است. اما زیبایی و چشمگیری آثار سلطان‌زاده مربوط به زیبایی‌شناسی خاص او در داستانهاست. زیبایی‌شناسی که خیلی ساده و ظریف است و در کلیت هر قصه حل می‌شود به 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 خواندن ما تنگری کوچک ایجاد می‌کند. گر من داستان دختر و

ادامه در صفحه ۴۹