رویا صدر

مروری بر کتاب «اژدها» نوشته یوگنی شوارتس

بالاخره حسابی خوشبخت می‌شویم!

در دوران استالین، یوگنی شوارتس، نویسنده روس، نمایش‌نامه‌ای در سه پرده می‌نویسد با عنوان «اژدها». اثر (که با مایه‌هایی از طنز همراه اســت) قالب حکایت‌های افسانه‌ای را دارد: اژدهایی شهری را تصرف می‌کند، شوالیه‌ای به جنگش می‌رود، شکستش می‌دهد و ماجرا با جشــن و پای‌کوبی تمام می‌شود. اما این حکایت آشنای افســانه‌ای پس از اولین اجرا در تئاتر مسکو، توقیف می‌شود و تا ۱۸ سال بعد از آن تاریخ یعنی ۹ سال بعد از مرگ استالین و چهار سال پس از مرگ خود نویسنده اجازه نمایش مجدد پیدا نمی‌کند. بعدها برای نمایش در دوره خروشچف بخش‌هایی از آن حذف می‌شود و هر بار پیش از اجرا با این توضیح همراه می‌شود که نگاه نویســنده متوجه نقد فاشیسم است و نه چیز دیگری! یوگنی شوارتس نوشتن داستان و نمایش‌نامه بر اساس افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه برای کودکان را در کارنامه خود دارد. او در «اژدها» نیز عناصری از قصه‌ها و افسانه‌های قدیمی را ازجمله اژدها، قالیچه پرنده و کلاه نامرئی‌کننده دســتمایه روایت ماجرایی افسانه‌ای قرار داده است. با این تفاوت که «اژدها» این بار روایتگر پیروزی نیست، بلکه حکایت بازتولید استبداد و گرفتارشدن از سلطه‌ای به سلطه‌ای دیگر اســت. روایت سرگذشت مردمی اســت که به زندگی زیر سایه اژدها عادت کرده‌اند و راه خلاص‌شــدن از دســتش را آن می‌دانند که اژدهایی دیگر مخصوص خودشان داشته باشند (ص ۱۶). اژدهای یوگنی شوارتس که علاوه بر گرفتن باج و خراج از مردم، همه‌ساله یک دختر جــوان را هــم با خودش می‌برد، اول با تهدید و بعد با معامله می‌خواهد شــوالیه را از جنگ منصرف کند، ولی نتیجه نمی‌گیرد و دست‌آخر شکست می‌خورد؛ اما شوالیه که پیروز ماجراست ناپدید می‌شود و شــهردار که پیش از آن دستیار و همکار اژدها بود، خودش را به‌دروغ، دلاور اژدهاکش و پیروز میدان جا می‌زند و حاکم می‌شــود. ماجرا همین‌جا تمام نمی‌شــود و ادامه می‌یابد تا نشــان دهد که چگونه با شکست اژدها همچنان چرخه استبداد بازتولید می‌شود و بســاط خبرچینی و دروغ و تهدید و سرکوب به شــهرِ به‌ظاهر آزادشده بازمی‌گردد تا به گفته یکی از آدم‌های نمایش: «شــهر درســت مثل قبل ســاکت و حرف‌گوش‌کن باشد» (ص ۸۸). به‌این‌ترتیــب این نمایش‌نامه که به‌گفته منتقد روزنامه لنین‌گراد: «قرار بود قصه‌ای فلســفی باشد که از فاشیسم هیتلر پرده برمی‌دارد»، دوپهلو می‌شود، کیش شخصیت‌پرستی استالین و حتی بعدها خروشــچف را در ذهن می‌آورد، تحت هر نظام حکومتی موضوعیت می‌یابد و به هجوی سیاسی تبدیل می‌شــود که توتالیتاریسم در تمام اشکال آن را هدف قرار می‌دهد. این هجو گزنده در دیالوگ‌ها، ویژگی‌های شخصیت‌ها و در عمل آنها جاری است که عمق می‌یابد و در لایه‌لایه اثر جاری می‌شــود و به طنزی تلخ می‌رسد. همچنین استفاده از مبالغه و اغراق در گفته‌ها و کرده‌ها به این طنز دامن می‌زند. برای مثال در بحبوحه جنگ و شکست تدریجی اژدها، اعلامیه‌های رســمی شورای شــهر با لاف‌وگزاف‌هایی عجیب و طنزآمیز خبر از اجرای عملیات نظامی مطابق نقشــه و فتوحات اژدها و نابودی دشمن و اسارت تقریبی او می‌دهد. در این فضای کاریکاتوریستی است که مفاهیم معنای واقعی خود را پیدا می‌کنند و به‌کارگیری ایهام عمق شرایط فاجعه‌بار را با طنزی تلخ منعکس می‌سازد: «قراول: خبردار! اعلی‌حضرت بال‌هایشان را مثل ابر ســیاهی بالای سر ما باز فرموده‌اند و جلوی آفتاب را گرفته‌اند. نفس‌ها حبس!» (ص ۴۹). استفاده از شخصیت‌های مسئله‌دار و متزلزل مهم‌ترین شگرد نویسنده در ایجاد فضای طنز در اثر است. شخصیت بیمار و مسئله‌دار شهردار (که به اعتراف خودش به تمام مریضی‌های عصبی و روانی دنیا مبتلاست و علاوه بر آن سه مریضی هم دارد که تابه‌حال شناخته نشده‌اند) به یاری طنز اثر می‌آید و نویسنده را در ترسیم ریشه‌های شکل‌گیری حکومت استبدادی با زبانی طنزآمیز یاری می‌دهد. شهردار در فرازی از اثر می‌گوید که از حقیقت لعنتی که بوی گندی می‌دهد عقش می‌گیرد و احســاس تهوع پیدا می‌کند و آن‌قدر حقیقت را به خــودش هم نگفته که اصــلا یادش رفته این حقیقت چی هســت (ص ۳۷). تضاد (میان حرف و نیت و عمل شهردار و دیگر شخصیت‌های منفی اثر)، وارونگی (از طریق استفاده از تعابیری که درســت مفهوم عکس را در ذهن القا می‌کند)، جابه‌جایی (میان نقش میانجی و غاصب) ازجمله شگردهایی است که در این اثر استفاده شده و آن را به سمت‌وسوی طنز برده اســت. شــهردار قدرت‌طلب و دغل در جایی از نمایش می‌گویــد: «برای خیر و صلاح شــهرم هر چیزی را می‌پذیرم» (ص ۱۰۱) و در بخشــی دیگر دغدغه سلامتی مردم را دارد: «شــهردار: به آخرین دستور گوش کنید. به‌منظور پیشگیری از همه‌گیری بیماری‌های چشم و فقط به همین دلیل، نگاه‌کردن به آســمان ممنوع اعلام می‌شود. حوادث آسمان از طریق اعلامیه‌های رسمی که منشی شــخصی جناب اژدها در موقع لزوم صادر می‌کند به اطلاع شما خواهد رسید» (ص ۶۸).

اژدها
یوگنی شوارتس
ترجمه آبتین گلکار
نشر هرمس

شکل‌های زندگی:
به مناسبت انتشار «چشمهایش و ملکوت» جعفر مدرس‌صادقی

هیولایی به نام واقعیت

نادر شهریوری (صدقی)

با بهرام صادقی درمی‌یابیم که «داســتان اتفاق اســت که در زبان می‌افتد» و با بزرگ علوی درمی‌یابیم که «زبان اتفاقی است که در داستان می‌افتد». این دو نویسنده ادبیات ایران نویسندگانی با ســبک و ســیاقی متفاوت‌اند که بیانگر دو ســنت متفاوت در ادبیات معاصر ایران‌اند.

بزرگ علوی (۱۲۸۳-۱۳۷۵) داســتان‌هایش را بیشتر درباره سلسله وقایعی می‌نویســد که تجربه کرده است. تجربه‌های او ارتباطی مســتقیم با تحولات سیاســی و اجتماعی دارد که او و فضای پیرامونش با آن ارتباطی تنگاتنگ داشته‌اند. زندگی ادبی علوی برای زمانی طولانی تحت تأثیر بی‌واســطه امور سیاســی و اجتماعــی قرار گرفته و به همین دلیل بخشــی از داســتان‌ها و از قضــا مشهورترین‌شــان هم بیشــتر جنبــه اتوبیوگرافی پیدا می‌کند و تحت‌الشــعاع خاطرات او قرار می‌گیرند. این تجربه‌ها گویــی او را «موظف» به ادای دین به سیاســتی می‌کند که آن را تجربه کرده اســت. به بیانی دیگر او به‌خصوص در دوران اولیه داستان‌نویســی‌اش، به‌جــز «چمدان» (۱۳۱۳) کــه آن را قبل از زندانش در ۱۳۱۶ نوشته است، به بیان انتقادی وقایع و اتفاقاتی می‌پردازد که در پیرامون خود مشــاهده کرده بود و بعد از آن به تعبیر مدرس‌صادقی دیگر «... آن آقابزرگی که در -چمدان- بود نبود». از آن پــس بزرگ علوی تا مدت‌هــای مدید حتی تمامی زندگــی‌اش درگیــر «هیولایی به اســم واقعیت»[1] می‌شــود که نمی‌توانست از آن خلاصی پیدا کند. در حالی که داستان‌نویسی بــرای بهرام صادقــی (۱۳۱۵-۱۳۶۳) از اســاس طــوری دیگر بود. داستان‌نوشــتن برای صادقی نه بیــان واقعیت آن‌گونه که آقابزرگ گمان می‌کرد، بلکه قبــل از هر چیز یک بازی بود؛ بازی سرخوشــانه‌ای کــه او را از واقعیت دور می‌کرد و می‌توانســت ولو برای مدتی کوتاه موحش بــدون آن را نادیده انگارد. در این بازی، زبان همه چیز بود، چون در اصل زبان بود که می‌توانست داستان را پیش ببرد.

صادقــی در داســتان «بــا کمال تأســف» ماجرای مــردی را می‌نویســد که در مجلــس عزاداری خود شــرکت می‌کند. آقای مســتقیم کارمند ســابق دخانیات که علاقه زیادی به جمع‌آوری آگهی‌های مجلس ترحیــم دارد، ناگهان با آگهی ترحیم خودش در روزنامه مواجه می‌شــود و تصمیــم می‌گیرد در مجلس ختم خودش شــرکت کند. او در آنجا با دوســتان ســابقش که به یاد دوســت ازدســت‌رفته که در زمان حیاتش از هیــچ اجحافی در حــق او دریغ نکرده‌اند روبه‌رو می‌شــود که در عــزای او به ماتم نشسته‌اند. «دورتادور اتاق را صندلی گذاشته بودند، عزاداران دیگر روی قالی چندک زده بودند و ســعی می‌کردند قیافه‌های خود را هرچه مغموم‌تر و پریشان‌تر جلوه دهند. عده‌ای از آنها آهسته به پیشانیشــان می‌زدند و عده دیگری در حال تفکر چانه‌شــان را در دست گرفته بودند، مثل اینکه به حل یکی از معضل‌ترین مسائل علمی مشــغول‌اند».[2] آقای مســتقیم که نمی‌خواهد تنها بیننده ماجرایی باشــد که برای او تدارک دیده شــده، خــود نیز تصمیم می‌گیرد در ماجرای مرگ ناگهانــی‌اش ایفای نقش کند، بنابراین به روی صحنه می‌رود تا شــوک اولیه عزای خود را تشدید کند. او پشت تریبون می‌رود و درباره انگیزه‌های نمردنش سخن می‌گوید: «من هنوز یک اتاق کوچک در اختیار دارم، درســت است که سه ماه بدهکارم اما صاحبخانه تاکنون دست از پا خطا نکرده است... درست است که جنتلمن حسابی هستم: هر روز روزنامه می‌خرم. خیلــی خوب. من چه غمی دارم؟ چه چیز کســر دارم؟ چرا نباید زنده باشم و شکرگزاری کنم؟».[3]

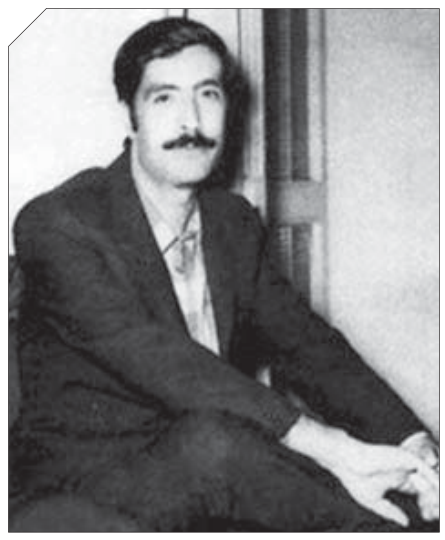
آنچه در داستان کوتاه آقای مستقیم دیده می‌شود استمرار بازی است، به این معنا که آقای مستقیم درصدد برنمی‌آید به دروغی که برایش تدارک دیده شده پایان دهد و بر «واقعیت» نقطه پایان گذاشته و آن را نهایی کند، بلکه در «بازی» همچون تمامی بازی‌ها که اساس آن بر «جعل واقعیت» است شرکت مســتقیم می‌کنــد و در آن به ایفای نقش می‌پــردازد و با این کار بر حاشــیه‌های بازی می‌افزاید تا بدین‌ســان بازی چنان‌که منطق همه بازی‌هاست و آن منطق در ذهن ابداع شده ادامه پیدا کند.

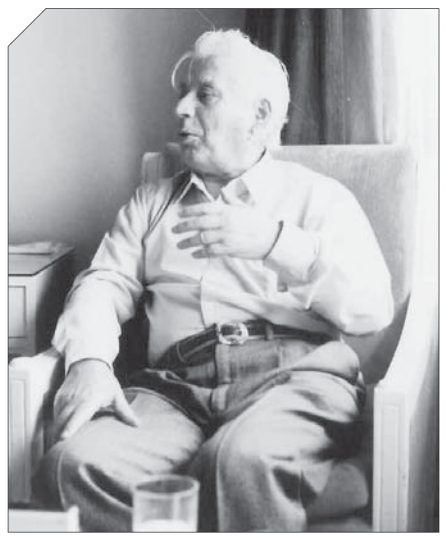
بهرام صادقی قبل از به چاپ رســاندن رمان بلند «ملکوت» در نامــه‌ای به ابوالحســن نجفی می‌گوید که «بــه دنیای ذهنی خودش پنــاه می‌برد»[4] و در اصل آنچــه را در ذهن می‌گذرد به نگارش درمی‌آورد. داســتان از نظر صادقی در نهایت چیزی جز بازی نیســت، بازی‌ای که آدمی آن را درست کرده و همچون هر بازی نیازی به بازیگر دارد: یکی با نوشتن در بازی شرکت می‌کند، یکی با خواندن و یکی به‌واســطه تجربه شــخصی‌اش. در بازی آنچه اهمیت پیدا می‌کند، استمرار بازی و «بازی‌کردن به منظور بازی‌کردن است». این کار با تکرار بازی انجام می‌شود.

بــزرگ علــوی در داستان‌نویســی رونــد دیگــری در پیش می‌گیرد که با داستان‌نویسی بهرام صادقی تفاوت پیدا می‌کند. «چشــمهایش» علوی به‌عنوان مشــهورترین رمان علوی تِمی سیاســی دارد یا به بیانی دیگر سیاست در آن حضوری مستقیم و بلاواســطه دارد و این به خاطر حضور شخصیتی به نام استاد ماکان اســت. شخصیت‌پردازی حول اســتاد ماکان چنان است کــه او از همان ابتدا در موقعیــت نمادین قرار می‌گیرد که گویا باید «الگو» باشــد، کما اینکه ماکان تا دهه‌ها پس از انتشارش (۱۳۲۱) الگویی برای نسل‌های آن دوره بود. لازمه الگوبودن در هر حال «زیســتی نمونه‌وار» است. مقصود از زیستی نمونه‌وار، زیســتنی غیرواقعــی اســت؛ زیرا «الگــو» نیز چه خــودآگاه یا ناخودآگاه می‌کوشد در چارچوب بماند و این همان کاری است که قهرمان داستان، استاد ماکان انجام می‌دهد. او اگرچه نقاش مشهوری است و حتی مشهورترین نقاش زمانه خود است، اما نقاشــی برایش ابزاری اســت تا هدفی دیگر، هدفی که خود را موظف به انجامش می‌داند را پی گیرد. به نظر می‌رســد استاد نیز درصدد نمایش است، منتها نمایشی که استاد ماکان انجام می‌دهد نمایشــی تک‌نفره با شــرکت خود اوست. داستان‌های علــوی داســتان‌های پرمخاطب‌اند و خواننــدگان زیادی با آن ارتبــاط برقرار می‌کنند، اما ارتبــاط فی‌مابین ارتباطی عاطفی و یک‌طرفه است، به این معنا که داستان‌های علوی و به‌خصوص «چشــمهایش» مستعد تفســیر یا برداشــت‌های گوناگون قرار نمی‌گیــرد. خواننــده تنها خــود را همدل و پشــتیبان قهرمان می‌یابد و تنها می‌تواند ستایشگر استاد ماکان باشد.

«هیولایــی به نام واقعیت» از یک نظــر نقطه افتراق و حتی نقطه اشتراک این دو نویســنده مهم ادبیات معاصر ایران است. این هر دو نویســنده هر یک به نوعی با واقعیت درگیر می‌شوند. درگیری آنها مســبوق به سابقه اســت، یکی از همان کودکی از واقعیت می‌گریــزد و به دنیای ذهنی خود پنــاه می‌برد، تا بدان حد که می‌کوشد رابطه خود با واقعیت را قطع کند: «... از همان اوایل بچگی گاهی حس می‌کردم مثل اینکه روی زمین نیستم».[5] و آن دیگری درســت بر عکس مســتقیم و گاه خیلی مستقیم به سوی واقعیت می‌رود تا آن را تسخیر کند. به نظر علوی واقعیت در هر حال مقدم بر تصویر واقعیت است، اما تصویر واقعیت به صورت فرم ادبی می‌تواند زمینه‌های بروز آن را آشــکار کند و در این صورت یعنی پس از آشکارشــدن تمامیت واقعیت می‌توان مقدمــات تغییر آن را فراهم آورد. به نظــر علوی کار ادبیات در اصل نیز همین است. در حالی که صادقی از همان ابتدا تکلیف خود را با هیولایی به نام واقعیت معلوم کرده اســت. او در همه حال تصــور واقعیت را بر خود واقعیت ترجیح می‌دهد. بنابراین می‌کوشــد با تصور آن به صورت مجــازی واقعیت را در «زبان» حل کند تا مانع از آشکار شدن آن شود. اگرچه این دو نویسنده با واقعیت دست‌وپنجه نرم می‌کنند و واقعیت «مسئله» آنهاست، اما یکی از آن می‌گریزد و آن دیگری می‌کوشد با آن روبه‌رو شود.

پی‌نوشت‌ها:
۱، ۴، ۵. «چشمهایش و ملکوت»، جعفر مدرس‌صادقی
۲، ۳. داستان «با کمال تأسف» از مجموعه «سنگر و قمقمه‌های خالی»، بهرام صادقی



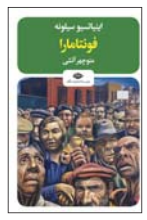


چشم‌هایش و ملکوت
بزرگ علوی و بهرام صادقی: مروری بر همه داستان‌ها
جعفر مدرس‌صادقی
نشر مرکز

ترجمه‌ای از منوچهر آتشی

جوان‌ها چیزی از تاریخ نمی‌دانند!

شرق: کتاب «فونتامارا» روایت کشــاورزان فقیــری است که در تمام کشورها به هم شبیه‌اند. «آنها مردمانی هستند که زمین را بارآور می‌کنند و از مشقت گرسنگی عذاب می‌کشند». رمان «فونتامارا» نوشته اینیاتسیو سیلونه با ترجمه شاعر شهیر، منوچهر آتشی به‌تازگی در انتشارات نگاه منتشــر شده است. چنان‌که در مقدمه ناشر آمده است، این کتاب در سال ۱۳۴۷ برای بار نخســت منتشر شد و در سال ۱۳۸۲ زنده‌یاد منوچهر آتشــی این کتاب را همراه دیگر آثارش به انتشارات نگاه واگذار کرد. این رمان خواندنی به تعبیر مالکولم کولی، منتقد و نویسنده، از رمان‌های برجســته ادبیات جهان است. او می‌نویسد: «کتاب‌ها مثل انسان‌ها می‌میرند، فقط تعداد کمی از آنها زندگی جاودانه می‌یابند. در میان همه رمان‌های برجســته سال ۱۹۳۰ در سراسر ادبیات مغرب‌زمین، سه کتاب بدون ازدست‌دادن قوت‌شان به دوره زمانی ما رسیده‌اند؛ یکی فرانسوی، سرنوشت بشر از آندره مالرو؛ دیگری آمریکایی، خوشه‌های خشم از اشتاین‌بک و سومی ایتالیایی، فونتامارا از اینیاتسیو سیلونه». فونتامارا دهکده‌ای است شبیه دهکده‌های فراوان دیگر اما برای آنها که در آن پا می‌گیرند و گذران زندگی می‌کنند، همه دنیاســت. «در اینجا همه چیز، تولد و مرگ، عشق و نفرت و غرور و ناامیدی، به گونه‌ای یکسان ادامه می‌یابد. در فونتامارا هرگز به ذهن کســی خطور نمی‌کند که در شــیوه زیستن خود تغییر و دگرگونی ممکن اســت». این ناممکنیِ تغییر نقطه آغاز سیلونه است، وضعیتی تحمل‌ناپذیر که ادامه پیدا کرده اســت بدون آنکه چَشــم‌اندازی برای گذار از آن پیش چشــم مردمانی باشد که در تعب و سختی روزگار سپری می‌کنند. در بخشی از رمان می‌خوانیم: «اول ژوئن، فونتامارا برای نخستین‌بار برق نداشت. دوم ژوئن، سوم ژوئن و چهارم ژوئن هم فونتامارا بدون برق گذراند. به همین وضع، روزها و ماه‌ها گذشــت تا اینکه فونتامارا دوباره به ماهتاب خو گرفت. حدود صد سال طول کشیده بود تا از ماهتاب به پیه‌سوز و از آن به چراغ نفتی و سپس به برق دست یابد. فقط در عرض یک شــب دهکده دوباره به ماهتاب رجعت کرد. جوان‌ها چیزی از تاریخ نمی‌دانند؛ ولی ما پیرها چرا. در طول هفتاد سال تنها تحفه‌ای که پیه‌دی‌مونته برای ما آورده بود، چراغ برق بود و سیگار. حالا برق را پس گرفته‌اند و اما سیگار، هرکس آن را بکشد، سزاوار است که خفه شود. پیپ همیشه برای ما به حد کافی خوب بوده است. چراغ برق برای ما به همان اندازه طبیعی بوده اســت که نور ماه؛ هیچ‌کس پولی در ازای هیچ‌کدام نمی‌پرداخت، ماه‌ها بود که کســی چیزی نمی‌داد. وانگهی از کجا باید پول می‌دادیم؟ درســت قبل از قطع بــرق بود که کارمند آمده بود تا اوراق معمولی ماهانه را که مبلغ پرداخت‌نشــده در آن بود، پخش کند (تنها اوراقی که برای مصرف خانگی به ما داده می‌شد). آخرین باری که آمد فقط توانســت جانش را سالم دربرد. تقریبا، در مرز دهکده بود که به طرفش تیراندازی کردند. او خیلی محتاط بود. فقط موقعی که مردها سر کار بودند، به فونتامارا می‌آمد. درست موقعی که فقط زن‌ها و حیوانات خانه بودند؛ اما همیشــه که نمی‌توانی به قدر کافی محتاط باشی. او خیلی چرب‌زبان بود. اوراق را با لبخند ابلهانه‌ای به دست افراد می‌داد و می‌گفت: محض رضای خدا اون رو بگیرین. همیشــه تو خونواده برای یه تیکه کاغذ مورد اســتفاده‌ای هست! اما هیچ وقت به اندازه کافی مهربان هم نمی‌توانی باشــی. چند روز بعد از آن، یک گاریچی نــه در فونتامارا (ممکن بود هرگز پایش را به فونتامارا نگذارد)، که در شــهر، به او فهمانده بود تیراندازی مستقیما نه علیه شخص او، اینوچنتسو لاله‌جه، که علیه مالیات بوده؛ اما اگر تیراندازی دقیق‌تر صورت گرفته بود، مالیات نبود که کشــته می‌شد؛ بلکه او بود. اگر برنگشته بود، کسی فقدان او را احساس نمی‌کرد، او هم وادار نمی‌شد شکایتی علیه دهکده فونتامارا ترتیب دهد. روزی او اظهارنظر کرده بود اگه می‌تونستیم شپش‌ها رو توقیف کنیم و بفروشیم، تعقیب‌کــردن اونها هم ارزش داشــت؛ اما اگه حتی توقیف شــپش‌ها قانونی بود، کی اونها رو می‌خرید؟ تصور می‌شــد برق اول ژانویه قطع شــود، بعد اول مارس، بعد اول می، آن‌گاه مردم شــروع کردند به بگومگو که: هیچ وقت قطع نمی‌شه، احتمالا ملکه مخالف این کاره، حالا می‌بینین! هیچ وقت قطع نمی‌شه. و اول ژوئن قطع شد. زن‌ها و بچه‌ها در خانه آخرین کســانی بودند که متوجه شدند چه حادثه‌ای داشت اتفاق می‌افتاد؛ اما ما همچنان که از کار برمی‌گشتیم، همه چیز را فهمیدیم. از آسیاب مشرف به جاده ماشین‌رو، از کوه‌ها، از قبرستان، از امتداد نهر، از گودال شن و از هر جایی بعد از زحمت روزانه که بازمی‌گشتیم، همین‌طور که هوا تیرگی می‌گرفت، چراغ‌های دهکده همسایه را دیدیم که روشن شد و چراغ‌های فونتامارا را که کم‌سو شــدند، رنگ باختند و با صخره‌ها و کپه‌های کود هم‌رنگ شدند؛ هم غیرمترقبه بود و هم نه».



فونتامارا
نوشته اینیاتسیو سیلونه
ترجمه منوچهر آتشی
انتشارات نگاه

در رثای درگذشت استاد بهرام مقدادی

اندوه در غربت

شــرق: دکتر بهرام مقدادی، مترجــم و مدرس زبان و ادبیات انگلیســی که از او ترجمه‌ها و تألیفات متعددی به جا مانده، نهم اردیبهشت‌ماه از دنیا رفت. مقدادی در بیست‌ونهم بهمن ســال ۱۳۱۸ در رشت متولد شده بود و تحصیلات ابتدایی و متوســطه را در شهر زادگاهش ســپری کرده بود. او در سال ۱۳۴۱ لیسانس زبان و ادبیات انگلیســی گرفــت و برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت. مقدادی تا ســال ۱۳۴۸ در آمریکا و در دانشــگاه کلمبیای شــهر نیویورک در رشته ادبیات انگلیسی تحصیل کرد و در همین ســال با گرفتن مدرک دکتری به ایران بازگشــت و در گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران مشغول کار شد. او با فاصله‌ای پس از این به ســراغ ترجمه رفت و خودش درباره این فاصله زمانی در مصاحبه‌ای به مجله «ادبیات داســتانی» گفته بود که به علت دوربودن از ایران و «عدم دسترســی به کتاب‌های فارسی مدتی از تحولات زبان فارسی دور بودم؛ بنابراین پس از ورود به ایران و اســتخدام در دانشگاه تهران، ۱۰ ســال به خودم فرصت دادم که در زمینه ادبیات فارســی آن‌قدر مطالعه کنم تا زبان فارســی را که سال‌ها از آن دور بودم، دوباره فراگیرم و به فرازوفرود آن آشــنا شــوم و ضمنا آثــار مترجمان معروف را بخوانم و با متن اصلی مقایســه کنم. پس از گذشــت ۱۰ سال احساس کردم حال که متون قدیم و جدید فارسی را تقریبا خوانده‌ام، برای ترجمه آمادگی دارم».

به‌این‌ترتیب و پس از گذشــت یک دهه مقدادی به ســراغ ترجمه اثری از جان اشتاین‌بک با عنوان «شرق بهشت» رفت. این اثر در سال ۱۳۶۳ در سه جلد منتشر شــد. مقدادی گفته بود اگر زودتر به ســراغ ترجمه می‌رفت، مســیر متفاوت‌تری را پشت ســر می‌گذاشت: «هنگامی که ترجمه رمان شــرق بهشت، شاهکار جان اشــتاین‌بک را به پایان بردم، چهل سال از من می‌گذشــت. بعدها همیشه خودم را ســرزنش می‌کردم کــه چرا زودتر ایــن کار را نکردم. هرکســی در زندگی خود اشتباهاتی می‌کند و اگر من چندین سال زودتر این کتاب را ترجمه کرده بودم، شاید بسیاری از اشتباهات را در زندگی خصوصی خود مرتکب نمی‌شدم». به‌جز «شرق بهشــت» جان اشــتاین‌بک، ترجمه‌های دیگری از مقدادی منتشر شده که از میان آنها می‌توان به «آمریکا» از کافکا، «یادداشــت‌های روزانه کافکا» و «تاریخ ادبیات ایران» ادوارد براون اشــاره کرد. مقدادی مقالات متعددی هم درباره کافکا منتشر کرده و به نوعی می‌توان می‌گفت علاقه زیادی به کافکا داشت. به‌جز این مقالات، او در کتابی با عنوان «شــناخت کافکا: بررسی تنهایی انسان امروز در اندیشه‌های کافــکا» به زندگی و آثار کافکا پرداخته اســت. در زمینه نقد ادبی نیز چندین اثر از مقدادی باقی مانده اســت که از میان آنها می‌تــوان به «فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی»، «دانش‌نامه نقد ادبی از افلاطون تا به امروز» اشــاره کرد. «تحلیل و گزیده شعر سهراب سپهری» و «هدایت و سپهری» از دیگر آثار مقدادی است.

مقدادی در مقاله‌ها و ســخنرانی‌های متعددی به ترجمه و مســائل مختلف مربط به آن هم پرداخته اســت. مثلا او معتقد بود که ترجمه شعر ناممکن است و در یکی از ســخنرانی‌هایش گفته بود که مترجم شــعر حتما باید شــاعر باشد: «ترجمه شعر کاری است تقریبا محال، تا جایی که می‌توان ادعا کرد شعر را جز به زبان اصلی نباید خواند و اگر ضرورتی در برگردان شعری احساس شود، به قدری کــه چاره‌ای نماند جز ترجمه آن، آن‌گاه فقط یک شــاعر می‌تواند از عهده این کار برآید، به عبارت دیگر برگرداننده شــعر باید شــاعر باشد. و چنان‌که دیده‌ایم گاهی در چنیــن مواردی ترجمه از متن اصلی بهتر می‌شــود». مقــدادی درباره ادبیات داســتانی دهه‌های اخیر ایران هم گفته و نوشته بود و در یکی از گفت‌وگوهایش با مجله «ادبیات داســتانی» گفته بود که ادبیات فقط حادثه‌ای در زبان اســت و انتظارش از نویســنده امروزی این اســت که با زبان کارهای بدیع و شگرف انجام دهد و نمادهایی در کارش وجود داشــته باشد که از طرف منتقدان تفسیر شود. او معتقد بود که در ادبیات جهانی دوران رئالیسم سر آمده و درعین‌حال معتقد بود که در ادبیات داســتانی ایران کمتر به آثــاری با این ویژگی‌ها برخورده: «در ادبیات داســتانی معاصر ایران، جز در چند مورد انگشت‌شــمار، منتقد به چنین مسائلی برخورد نمی‌کند تا آنها را برای خوانندگان تفســیر کند؛ چون اگر قرار باشــد فرقی میان یک رمان‌نویس و یک ژورنالیســت نباشــد، دیگر همه مسائل بدیهی است و رمــان تبدیل به گزارش یا رپرتاژ می‌شــود و در رپرتاژ چه مســئله نهفته‌ای وجود دارد که نیاز به تفســیر داشته باشد؟ در ســطح جهانی و در این سال‌های آغازین دو هزار، واقع‌گرایی دیگر نمی‌تواند جایی داشــته باشد؛ چون هدف هنر و ادبیات دادن اطلاعات نیست؛ این، کار رسانه‌های همگانی است. اگر رمان‌نویس بخواهد جامعه‌شــناس یا مبلغ باشد، رمانش خسته‌کننده و ملال‌آور خواهد شد و دیگر به کارش نمی‌توان عنوان هنر داد».