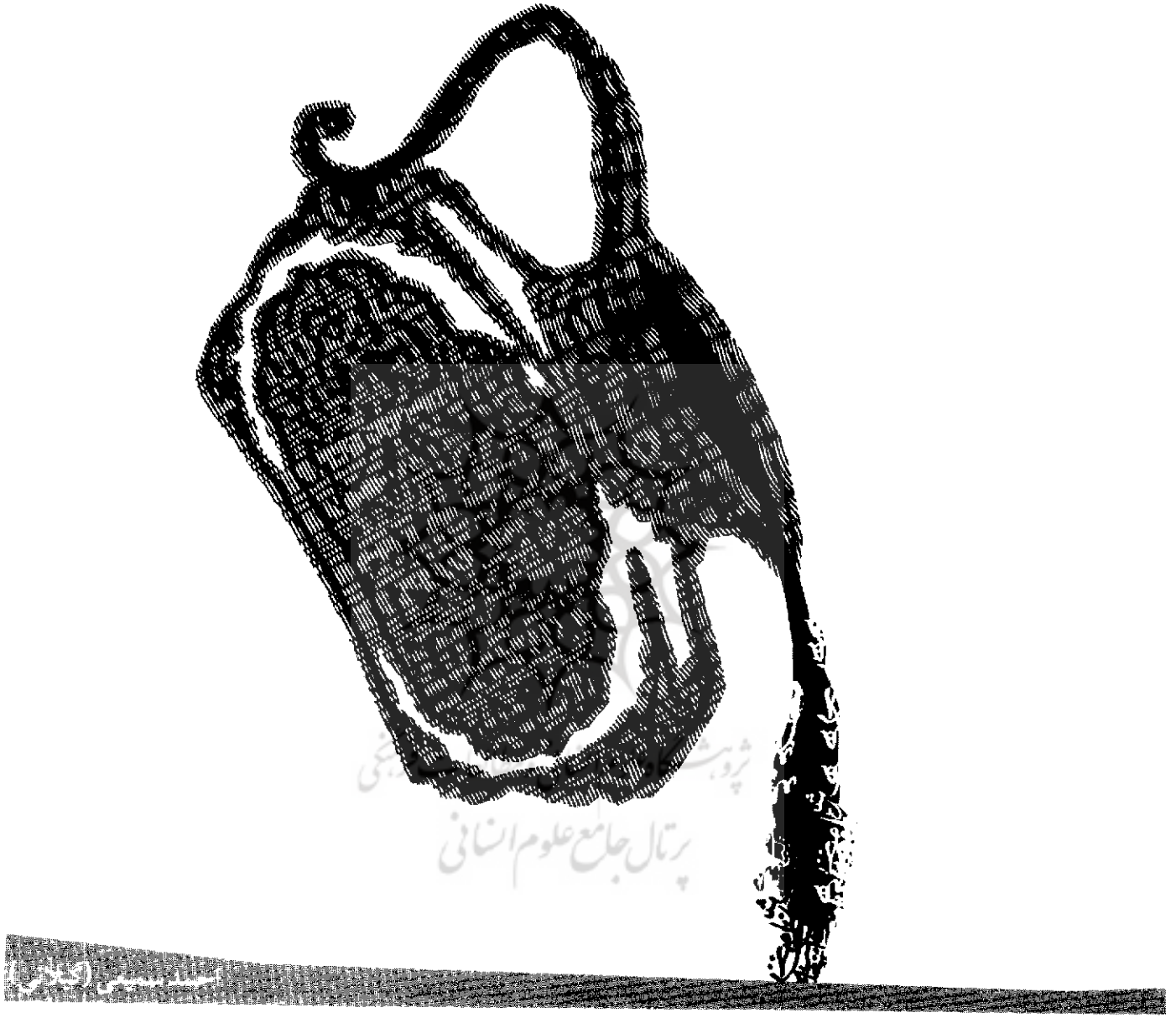
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خاستگاه ادبیات داستانی به زبان فارسی

ادبیات داستانی به معنای وسیع آن در زبان فارسی دوازده قرن سابقه دارد. اما داستان‌نویسی به معنای اخص امروزی آن مقولهٔ دیگری است که نطفه‌اش در زبان فارسی در عصر قاجاریه بسته شده است. **سفرنامهٔ امین‌الدوله** از این حیث شاید نقطهٔ آغازی باشد. امین‌الدوله، به قول بهار، مردی فاضل و نویسنده‌ای چیره‌دست و با ادبیات غرب آشنا بود. مایه‌ای که از مطالعهٔ کتب فرانسه داشته با سرمایهٔ وافی از ادبیات فارسی و عربی طبع و ذوق او را پخته کرده و شیوه و سبک تازه‌ای پدید آورده است. مقارن با روزگار او شاهد ظهور میرزا حبیب اصفهانی هستیم که **سرگذشت حاجی بابا** اثر جیمز موریه را از فرانسه به فارسی برگرداند و نمونهٔ درخشانی از ترجمهٔ خلاق عرضه داشت. وی همان کسی است که نمایش‌نامهٔ معروف مولیر، **میزانتروپ** را نیز به فارسی نقل و عنوان **مردم گریز** را برای آن اختیار کرد که از ذوق سلیم او حکایت می‌کند.

در همین اوان ترجمه‌هایی به فارسی از آثار داستانی غرب صورت گرفت که اهل قلم از طریق آنها با انواع ادبی تازه‌ای آشنا گشتند.



در عصر مشروطیت و سپس در سال‌های سلطنت رضا شاه ، نمایش‌نامه‌نویسان و داستان‌نویسان و مترجمانی خلاق ظهور کردند که از جملهٔ آنان حسن مقدم ، جمال‌زاده ، فروغی – که ترجمهٔ **تارتوف** مولیر با عنوان میرزا کمال‌الدین یا مقدس ریائی به فارسی عرضه داشت – و صادق هدایت را پیش‌کسوتان ادبیات داستانی امروزی در ایران باید شمرد .

در همین دوره بود که حجازی و دشتی در قلمرو داستانی آثار متعددی پدید آوردند و از ادبیات فرانسه رمان‌هایی ، از جمله **بینوایان** و **نتردام پاریس** ویکتور هوگو ، به زبان فارسی در آمد .

پس از سقوط رضا شاه و ایجاد فضای باز سیاسی در ایران ، نسل تازه‌ای از مترجمان و نویسندگان آثار داستانی ظهور کرد . صادق چوبک و بزرگ علوی در میان این دسته از نویسندگان شاخص گشتند و شمار نظرگیری از آثار نویسندگان قرن طلاییِ ادبیات روس مانند تولستوی ، گوگول ، لرمونتوف ، چخوف ، تورگنیف ، داستایوسکی ، گورکی به زبان

فارسی درآمد.

با تأسیس بنگاه ترجمه و نشر کتاب به حمایت و شاید به ابتکار ملکه ثریا، که خود با ادبیات آلمانی آشنایی داشت، نهضت ترجمهٔ شاهکارهای ادبی جهان وسعت گرفت. این سازمان اساساً برای معرفی ادبیات غرب و ترجمهٔ آثار آن پدید آمد که سپس از راه اصلی منحرف گشت و بیشتر به ایران‌شناسی گرایش یافت. ترجمهٔ آثار پر ارزشی از نویسندگان ممتاز آلمانی و انگلیسی و فرانسوی چون گوته، شیلر، شکسپیر، اُسکار وایلد، بالزاک یادگار همین سازمان است. با این سابقه و با این ذخایر، زبان فارسی به میزان قابل ملاحظه‌ای برای داستان‌نویسی مجهز شد و آمادگی یافت.

در نسل‌های بعد، چهره‌های بسیاری در داستان‌نویسی عرض وجود کردند که ما اکنون شاهد امتداد آن و غنا و تنوع بی‌سابقهٔ این شاخه از ادب معاصر خود هستیم. به موازات این جریان، ترجمهٔ ادبیات غرب نیز گسترش فوق‌العاده یافت و از آن مهم‌تر، به لحاظ کیفی، در مواردی به درجه‌ای رسید که نمونه‌هایی درخشان از خلاقیت ادبی به ارمغان آورد.

چند دههٔ اخیر را به جرأت می‌توان عصر طلایی ادبیات داستانی شمرد. در این دوره، ادبیات داستانی ما از حیث شمار نویسندگان، شمار آثار و تنوع آنها، و هم به لحاظ سطح ادبی، در تاریخ ادب معاصر فارسی، بی‌نظیر است و خوش‌تر آنکه رو به بالندگی و شکوفایی دارد و در نسل‌های جوان‌تر پشتوانهٔ مطمئنی پیدا کرده است.

به موازات نشر آثار داستانی، شاهد ظهور نقد و تحول کیفی و ارتقای سطح آن نیز بوده‌ایم. شادروان دکتر فاطمهٔ سیاح مبانی نقد ادبی را با مقاله‌هایی در **ایران امروز** و سخنرانی خود در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران در سال ۱۳۲۵ به جامعهٔ ادبی ما شناساند. شادروان دکتر هوشیار، مترجم **اگمُنت** گوته از زبان آلمانی به فارسی، در نقدی که بر این نمایش‌نامه نوشت نمونه‌ای درخشان از نقد ادبی به دست داد که با نقد شیلر بر همین اثر برابری می‌کند. در نسل‌های بعد، نقدنویسانی که با ادبیات غرب و مبانی نقد آشنایی نسبتاً شایسته‌ای داشتند مانند دریابندری، شهدادی، معصومی، کریم امامی گل کردند.

گلشیری، در مرحلهٔ بعدی، بیشتر در موضع معلم ظاهر شد تا منتقد. نقد او عموماً نورماتیف و ایدئولوژیک بود و هر اثری که با معیار خاص خود او مطابقت نداشت مطرود تلقی می‌شد.

تصویری اجمالی و چه بسا ناقص که در این مجال از رشد و گسترش ادبیات داستانی در زبان فارسی عرضه شد، اگر در خطوط کلی آن مقبول واقع شده باشد، باید انتظار داشته باشیم که دوران معاصر شاهد خدمات بس پر ارزش این نوع آثار ادبی به زبان فارسی شده باشد. اصولاً داستان‌نویسی، به حکم ضرورت، عناصر تازه‌ای را وارد زبان می‌کند. اما مهم‌ترین خدمت ادبیات داستانی – اعم از ترجمه و تصنیف – به زبان فارسی وارد کردن عناصر واژگانی و تعبیری و بیانی تازه در آن نیست، چیز دیگری است که در دنبالهٔ سخن از آن یاد خواهم کرد.

عجالتاً – در همان چارچوب عناصر واژگانی و بیانی – خاطرنشان می‌سازیم که یکی از منابع تغذیهٔ ادب فارسی، مانند ادبیات هر زبان دیگری، زبان مردم است. ادبیات با زبانِ مردم به نوعی داد و ستد دارد. مایه‌ها و مضمون‌ها و عناصری از زبان مردم وارد عرصهٔ ادب می‌شود و متقابلاً عناصری از زبان ادبی غالباً به صورت کنایات مشهور و دیگر صور بیانی به زبان محاوره در می‌آید و رفته‌رفته در آن مستحیل می‌گردد و کیفیت ادبی و هنری آن رنگ می‌بازد. داد و ستد میان زبان علمی و زبان مردم، هر چند جریان دارد، بسیار خفیف‌تر و کندتر است.

خدمت ادبیات داستانی به زبان فارسی در سطح قاموسی از راه‌های متعدد صورت می‌گیرد که اهم آنهاست:

– فعال کردن واژه‌های کم‌بسامد با کاربرد آنها در بافت‌های گوناگون؛

– تغییر دادن بسامد با کاربرد واژه‌های مهجور؛

– زنده کردن واژه‌های منسوخ؛

– بار معنایی تازه دادن به واژه؛

– ساختن ترکیبات واژگانی تازه؛

– خصلت شاعرانه دادن به واژه با کاربرد آن در تعبیرهای تصویری؛

– کاربرد واژه در بافت‌های تازه و غریب.

همهٔ این عملیات در آثار داستانی زبان فارسی شواهد فراوان دارد که مجال عرضهٔ آنها در این فرصت کوتاه نیست. اما باید این نکته را متذکر شد که توسل نویسنده به آنها به حکم ضرورت هنری است نه از روی تفنن. در حقیقت، داستان‌نویس برای انواع فنونی که در ساخت و پرداخت داستان به کار می‌برد به این عملیات نیاز مبرم پیدا می‌کند. توصیف، مکالمه، فضاسازی، و چهره‌پردازی به کلمات و تعبیرات و بافت‌بندی‌هایی نیاز دارد که نویسنده تنها با یک سلسله فعل و انفعالات می‌تواند به آنها دسترسی یابد. از این رو، وی ناگزیر است از همهٔ منابع و امکانات در دسترس بهره جوید و توشه برگیرد و، علاوه بر آن، مواد خام برگرفته را با پردازش‌های لازم خوراک اثر ادبی سازد.

در حقیقت، کلمات دست‌مایهٔ نویسنده‌اند. مادهٔ ادبیات کلمه است همچنان که مادهٔ موسیقی نغمه و مادهٔ نقاشی شکل و رنگ است. ادبیات، به این اعتبار، از جمله دستگاه‌های نشانه‌هاست، نهایت آنکه زبانِ ادبیات زبانِ هنری یعنی زبانی است که نویسنده آن را خلق می‌کند. در این زبان، نشانه‌ها انگیخته و نگارمایه و طبیعی‌اند به خلاف زبان عادی که نشانه‌های آن ناانگیخته و قراردادی‌اند. کلمه در زبان ادبی تشخص و خودسامانی پیدا می‌کند. به قول دیدرو، در شعر، به خلاف زبانِ هر روزی ما، اشیا متقارناً هم گفته و هم تصویر می‌شوند. زبان هنری لزوماً باید در پی آن باشد که خود را از درجهٔ قراردادی به درجهٔ طبیعی برساند. هنرمند، برای نیل به این مقصود، شگردهایی به کار می‌برد و در آنها از صدای کلمات، آرایش آنها، طول هجاها، استعاره و کنایه و مجاز مرسل و دیگر فنون بلاغی بهره می‌جوید.

با همین ترفندهاست که نویسنده رفته‌رفته زبان مستقل خود را پیدا می‌کند و مُهر وجود و منش خود را بر این زبان می‌زند.

مهم‌ترین خدمتی که ادبیات داستانی به زبان می‌کند و پیش‌تر به آن اشاره کردم پدید آمدن همین زبان‌های مستقل و متنوع است که غنای شگرفی به گنجینهٔ زبانی می‌بخشد.

ما، در این عصر، به شمار داستان‌نویسان و نقدنویسان ممتاز و مترجمان خلاق زبان داریم، هر کدام با خصوصیات سبکی و فردی خود. این اثرآفرینان استقلال زبانی خود را ارزان به دست نیاورده‌اند و، برای حصول آن، راه ناهموار و پر زحمتِ سیاه‌مشق‌های بسیاری را پیموده‌اند. سبک پیدا کردن نشان پختگی است، نشان آنکه نویسنده توانسته است

طبع و منش خود را در زبان منعکس و نه‌تنها منعکس بلکه متجسد سازد، منش باطنی خود را در زبان ظاهر و جلوه گر و، بهتر بگوییم، آن را زبانی سازد.

در هر یک از این زبان‌ها، ویژگی یا ویژگی‌های معینی برجسته و نظرگیر است. در اینجا، مجال آن نیست که مسطوره‌هایی از آثار نویسندگان صاحب سبک را کنار یکدیگر بگذاریم و از نزدیک تفاوت‌های آنها را ببینیم و احساس کنیم که نه با زبان مشترک بلکه با انبوهی از

زبان‌های مستقل رو به رو هستیم. در حقیقت، زبان دشتی با زبان صادق هدایت، زبان ساعدی با زبان گلشیری، زبان غزاله با زبان منیرو روانی‌پور، زبان احمد محمود با زبان فصیح چه تجانسی دارد. آن تجانس و وجوه اشتراک آشکاری که ما میان زبان نویسندگان کلاسیک دوره‌های ادبی پیشین می‌یابیم در عصر ما رنگ باخته است. حتی، در عالم ترجمه، فی‌المثل زبان نجفی از زبان دریابندری و زبان سید حسینی از زبان سروش حبیبی کاملاً متمایز است.

جمال‌زاده و صادق هدایت در یک دورهٔ زبانی داستان می‌نوشتند و هر دو از زبان مردم مایه می‌گرفتند. با این‌همه، زبان آنها فرق آشکار دارد. در زبان جمال‌زاده، عناصر مقتبس از زبان مردم با تکلف در اثر نشسته است و در زبان هدایت طبیعی و دیمی‌وار و بی‌تکلف. در زبان دشتی التهاب و گرما و عصیان احساس می‌شود و در زبان حجازی اعتدال و آرامش و مدارا و سازگاری. در زبان چوبک الفاظ رکیک و تعبیرهای خشن درج شده است و نوعی بی‌احساسی و بی‌تفاوتی ناتورالیستی از آن می‌تراود؛ اما خانلری در زبان منزه‌طلب و به نجابت الفاظ پابند است. زبان دریابندری راحت و بی‌ادا و روشن است و زبان مسکوب پر دست‌انداز و پر ادا و مبهم. زبان آل‌احمد شتاب‌زده و مضطرب و خودروست و زبان گلشیری بردبار و ورزیده و پرداخته. به زبان منیرو نوعی خشونت دشت و بیابان و تلاطم دریایی سرایت کرده است و از زبان غزاله عطر گل و گیاه و نرمی و لطافت حریر استشمام و لمس و معصومیتی احساس می‌شود. زبان ساعدی زبان مکالمهٔ نمایش‌نامه‌ای است و زبان دولت‌آبادی زبان اساساً توصیفی. نثر دارابی جان‌دار و ملتهب و القاگر است و شخصیت بخشیدن به اشیا حتی معانی از ویژگی‌های بارز زبان اوست و زبان احمد محمود آمیخته به عناصر محلی و گاهی کاریکاتورساز است.

سخن را کوتاه کنم هر چند مبحث گسترده است و به مکالمات دامنه‌دار نیاز دارد. مسئله این است که در ادبیات معاصر، به خلاف ادبیات کلاسیکِ دوره‌های ادبی گذشتهٔ ما، با انبوه سبک‌های فردی سر و کار پیدا می‌کنیم که وجوه اشتراک آنها نامحسوس است و ذی‌نقش هم نیست و از این رو به تکوین سبک دوره‌ای راه نمی‌دهد و ناگزیر باید مستقلاً به یکایک سبک‌های فردی پرداخت.

اما این تنوع سبک و زبان در ادب معاصر خود بسیار دل‌انگیز است و طبایع و سلیقه‌های گوناگون را ارضا می‌کند. در عین حال، میدان انتخاب گسترده‌تری در برابر نویسندگان نو خامه می‌گشاید تا هر یک به فراخور طبع خود بتوانند از آن که با منش آنان بیشتر تجانس دارد الهام گیرند و راهِ درخور را اختیار کنند و، با ورزش و تمرین، زبان خاص خویش را بیابند.

پیداست که تعدد آثار و تنوع زبان‌ها به بالندگی زبان فارسی کمک مؤثر می‌کند و آن را بیش از پیش برای بیان هنری، که والاترین و قدسی‌ترین مرتبت زبان است، آماده و مهیا می‌سازد.

پانوشت:

* سخنرانی ایراد شده در همایش «چشم‌انداز داستان امروز فارسی»، ۱۲ و ۱۳ آذر ماه ۱۳۸۳ تهران».