خواهند برد، با اینکه همین «نوع» از شعر هم در این پنجاه سال تکامل خاص خود را داشته و به‌لحاظ ساخت و صورت، تحولات چشم‌گیری به خود دیده است.

غفلت از نقشِ تاریخی یک اثر و خیره‌شدن در اجزای سازندهٔ ساخت و صورت آن، مهم‌ترین عاملِ گول‌زنندهٔ نسل‌هایی است که در هر عصری خود را تباه کرده‌اند و به‌تصور اینکه «تشبیهات» ما یا «الفاظ» ما یا «افکار» ما بهتر از فلان نمونهٔ موفق و معروف «غزل» یا «قصیده» یا «شعر نو» است، آنان را به مجرداندیشی و انتزاع‌گرایی و اصالت‌دادن به ساخت و صورت (و به‌خصوص به‌اجزای سازندهٔ ساخت و صورت) واداشته است. بسیاری از ناقدان پیر و جوان شعر نو نیز امروز گرفتار همین بلیه‌اند و با تجزیهٔ یک قطعه شعر به مقداری تشبیه و استعاره و تمثیل، به آن نمره می‌دهند و از موجودیت «نقش تاریخی» یا غیابِ «نقش تاریخی» آن به‌کلی غافل می‌شوند، در نتیجه «باران» گلچین گیلانی یا «کارون» توللی یا حتی «زمستان» اخوان، در تحلیل تجریدی آنان، نمی‌تواند ارزش «شعر» فلان جوانکی را پیدا کند که مقداری «تصویر» را از ذهن خویش، یا با گلچین کردن و دخل و تصرف و قرینه‌سازی در تصاویر دیگران (اعم از فارسی و فرنگی) بر روی هم انباشته است؛ در صورتی‌که با گذشت چندماه، یا حداکثر چند سال، تمام موجودیت آن جوان و حتی نسل آن جوان، فراموش می‌شود و باز شعرهای «باران» و «کارون» و «زمستان» به حیات طبیعی خود، در ذهن و ضمیر جامعه، ادامه می‌دهد. این خطای باصره که متأسفانه اغلبِ ناقدان مطبوعاتی ما گرفتار آن هستند، هیچ علتی ندارد، به‌جز غفلت از مسألهٔ «نقش تاریخی» یک شعر و پرداختنِ بیش از حد به «تجزیهٔ» عناصر سازندهٔ ساخت و صورت آن و از همه بدتر، بها دادن به تک‌تک آن عناصر، مجرّد از «کلّیت و تمامیت» شعر که بر روی هم «اصالت و نقش تاریخی» آن را به وجود می‌آورد. شاید بشود گفت: «مقتضای حال» بر دو گونه است: مقتضای حال فردی و مقتضای حال اجتماعی. مقتضای حال فردی، آن نیاز روحی و فضای روانشناسانه‌ای است که هرکس به‌عنوان مخاطبِ یک خطاب (خواه هنری و خواه غیرهنری) داراست و مقتضای حال اجتماعی آن حال و هوای حاکم بر نیازهای روحی کلّ جامعه است که وقتی یک شعر با آن مقتضای حال هماهنگی داشت، دارای «نقش تاریخی» می‌شود.

«رویکردی سیستماتیک به قصه‌نویسی در قالب نثر مدرن فارسی»

نسرین رحیمیه
مترجم: مهرزاد ملکان

اگرچه بعید به‌نظر می‌رسد، امّا برخی از دست‌اندرکاران تاریخ ادبیات فارسی منشأ قصه‌نویسی به نثر فارسی مدرن را ردّیابی کرده و قدمت آن را به متن ترجمه شدهٔ «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» اثر جیمز موریه می‌رسانند. کار درستی نیست که این متن ترجمه شده را به منزلهٔ یگانه منشأ تاریخ تحول داستان‌نویسیِ فارسی در عصر حاضر تلقی کنیم، زیرا عوامل متعدد تاریخی و ادبی دیگری نیز به سهم خود موجب این تحول شده‌اند. با این همه، دوره‌ای که ترجمهٔ این کتاب بهترین معرف آن شناخته می‌شود در پیدایش نثر مدرن فارسی تأثیر سرنوشت‌سازی داشته است. در این دوره شاهد انتشار آثار دیگری در اَشکال و قوالب غیرداستانی به نثر از قبیل سفرنامه‌ها و روزنامه‌ها به زبان فارسی بوده‌ایم.

متن ترجمهٔ فارسی رمان جیمز موریه آن‌چنان جایگاه شایسته‌ای در ادب فارسی به‌دست آوَرد که عده‌ای ادعا می‌کنند که حتی در عصر ما نیز میانگین خوانندگان فارسی‌زبان ایرانی متوجه نمی‌شوند که حاجی‌بابا مخلوق اندیشهٔ یک نویسندهٔ بیگانه است، هرچند که این رمان معرف نمونه‌های شاخصی از مردم ایران است. مثلاً، در اصل داستان به زبان انگلیسی، راوی داستان که یک ایرانی خیالی است کوشش‌های ادیبانهٔ خود را به شرح ذیل وصف می‌کند:

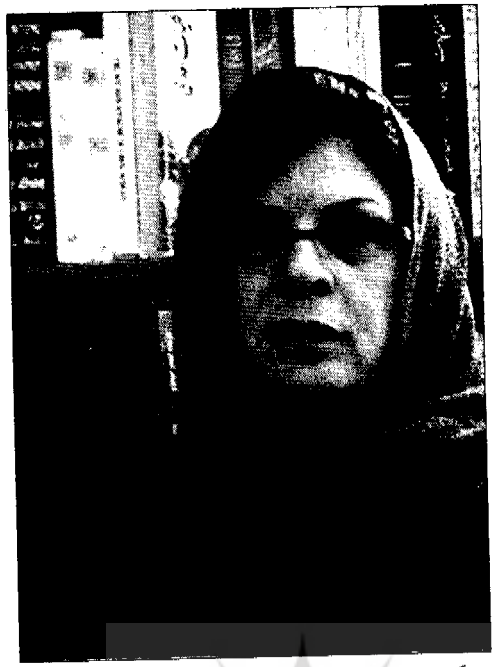
> این بنده از زمانی که شما ملّت [بریتانیایی‌ها] را شناخته‌ام، متوجه کنجکاو بودن و اشتیاقتان به علم و دانش شده‌ام. من هرگاه با یکی از شما همسفر شده‌ام دیده‌ام که وی مشاهدات خود را در دفتری می‌نویسد و هنگامی که به

وطن بازگشت خود را به یاری یادداشت‌هایش با دورافتاده‌ترین سرزمین‌های جهان آشنا می‌سازد. شاید باور نکنید که من که یک ایرانی هستم از اعمال و رفتار هم وطنان شما سرمشق‌های بسیار گرفته‌ام. من در دوران اقامت خود در قسطنطنیه، اوقات خود را به نوشتن تاریخچه‌ای مفصّل دربارهٔ زندگی خود صرف کرده‌ام و تصورم آن است که این داستان اگر در اروپا منتشر شود به‌طور قطع توجه مردم را برخواهد انگیخت.

عجیب اینجاست که این کتاب پس از آنکه ترجمه شد در ایران محبوبیتی بیش از اروپا به‌دست آوَرد. استقبال پرشور از حاجی‌بابای اصفهانی در ایران را می‌توان به آن چیزی نسبت داد که جلال آل‌احمد، در رسالهٔ خود که در سال ۱۹۶۲ نوشته شد بیماری «غرب‌زدگی» یا دلمشغولی نابجا با مغرب‌زمین وصف کرده است. در پس‌زمینهٔ فرمول‌بندی‌های ضدّ خاورشناسانهٔ ادوارد سعید، چنین چیزی نمونهٔ «مشارکت خود مردم شرق در اشاعهٔ خاورشناسی غربی است.» ایرانیان با استقبال بسیار از رمان جیمز موریه گویا شیفتهٔ سیمای خود از دیدگاه یک اروپایی شده بودند، به‌ویژه از آن‌رو که مترجم برخود فرض دیده بود که علاوه بر منعکس‌کردن سرشت اغراق‌آمیز قوم ایرانی در ترجمه‌اش از رمان، خود نیز شاخ‌وبرگ‌های تزئینی بر آن بیفزاید. می‌توان این خط استدلال را ادامه داد و ثابت کرد که فرهنگ ایرانی تا چه حد متکی به لطف و عنایت غرب بوده است. اکنون به‌طور قطع زمان مساعد در تاریخ برای چنین تحلیلی فرارسیده است. با این همه، نگرشی بر تاریخ ادبیات فارسی بیدرنگ نزدیک‌بینیِ کسانی را که این فرضیات را ارائه داده‌اند برملا می‌سازد.

من پس از بیان اهمیت ترجمهٔ فارسیِ حاجی‌بابای اصفهانی اکنون باید خاطرنشان کنم که محبوبیت این ترجمه در درجهٔ اول مرهون کاربرد نوآورانهٔ آن در زبان فارسی است. درحقیقت متن انگلیسی این رمان با ترجمهٔ فارسی‌اش وجه اشتراک چندانی ندارد. حاجی‌بابای اصفهانی در قالب یک متن ترجمه شده در سیستم چندگانهٔ زبان فارسیِ جایگاهی درجه یک به خود اختصاص داد، حال آنکه متن نوشته شدهٔ موریه، در سیستم زبانیِ خاصِ خود همچنان در حاشیهٔ توجه صاحب‌نظران قرار داشت. Itamar-Even-Zohar که نظریه‌پرداز طراز اول رویکرد چند سیستمی در قبال ادبیات است، به تفصیل شرح داده است که این‌گونه استحاله‌ها اغلب اوقات برای تحول یک سیستم ادبیِ در حالِ تطور ضرورت اساسی دارند.

دینامیک‌های درون‌پلی سیستم نقاط عطف پدید می‌آورند، یعنی لحظاتی تاریخی به‌وجود می‌آورند که در آنها الگوهای تثبیت شده، دیگر برای یک نسل جوان‌تر قابل استفاده نیستند. در چنین لحظاتی، حتی در نوشتارهای ادبیِ زبان‌های مهم، نوشته‌های ترجمه شده ممکن است شامخ‌ترین جایگاه‌ها



• دکتر نسرین رحیمیه

را به‌دست آورند. حقیقت این امر، زمانی بیشتر معلوم می‌گردد که بدانیم هنگام فرارسیدن یک نقطهٔ عطف، دیگر موجودی‌های درون انبارِ زبان بومی موردقبول اهل آن زبان واقع نشود و در نتیجه یک «خلاء» ادبی بروز کند. در چنین خلائی رخنهٔ الگوهای بیگانه به درون زبان بومی به آسانی میسّر می‌شود و ممکن است نهایتاً نوشته‌هایی که به آن زبان ترجمه می‌شوند در درجهٔ اولِ اهمیت قرار گیرند.

در نمونه‌های مربوط به ترجمهٔ فارسیِ رمان موریه، عوامل قاطع موفقیت آن، استحاله‌های زبانی و سَبْکی بودند. توجه داشتن به این نکته حائز اهمیت است که در زبان فارسی، گفتار و نوشتار دو شکل اساساً متفاوتِ بیان را تشکیل می‌دهند. از دیرباز، به‌ویژه تا اوایل قرن نوزدهم، فارسی محاوره‌ای هنوز به قلمرو زبان مکتوب که بسیار مغلق و آراسته به زیورهای کلامیِ و فرمول‌های کلیشه‌ای بود وارد نشده بود. به گفته حسن کامشاد: مترجم رمان موریه ظاهراً دوربین نخستین کسانی بود که کاربردِ زبانِ محاوره‌ایِ بومی را در قالب نثر آزمودند.

در سال ۱۹۰۵، متن فارسی حاجی‌بابا پس از متن انگلیسی متعلق به جیمز موریه در کلکته انتشار یافت. ویراستهٔ آن به زبان فارسی معیاری برای نوشتن به سبک مدرن به زبان عامهٔ مردم به‌وجود آوَرد. در این متن، زبان فارسیِ

عامیانه با همهٔ ظرافت‌ها و جاندار بودنش احیاء گردیده است. این کتاب یکی از مهم‌ترین آثار در سبک جدید نثر فارسی محسوب می‌شود.

در متن فارسی حاجی‌بابا به سبب آنکه با سیستم نثر رایج فارسی بیگانه بود، امکان آن به‌وجود آمد که بتوان آن را در قالبی نوین عرضه کرد، بدون آنکه هنجارهای رایج زبان مکتوب به‌طور کامل کنار گذاشته شود. با این حال، اندکی پس از انتشار متن ترجمه شده، ادبای فارسی‌زبان سبک نثر آن را اقتباس کردند و شکل تثبیت شدهٔ زبانِ معیار ناگزیر تغییر کرد.

با وجود آنکه این پدیدهٔ خاص ادبی را نمی‌توان براساس نظریهٔ تحت تأثیر قرارگرفتن توضیح داد، بسیاری از منتقدان هنوز پای‌بند این اعتقاد هستند که نثر نوین فارسی از بطن الگوهای اروپایی پدیدار شده است. در دومین نقطهٔ عطف در تاریخ نثر فارسی، ما با عقیده‌ای مشابه روبه‌رو می‌شویم که دربارهٔ آثار صادق هدایت بیان گردیده است. او نویسنده‌ای است که ابداع شکل‌های تجربی‌ترِ نثر را به او نسبت می‌دهند. باوجود آنکه نویسندگان ایرانی صادق هدایت را به منزلهٔ پیشگام استفاده از گویش‌ها در نثر ادبی مورد تحسین قرار می‌دهند، اکثریت منتقدان اروپاییِ او به آن دسته از جزئیات زندگی وی که دین او را نسبت به غرب به اثبات می‌رساند توجه نشان می‌دهند.

از آنجایی که هدایت در یک مدرسهٔ فرانسه‌زبان در تهران تحصیل کرده و مدتی نیز در خود فرانسه به تحصیل اشتغال داشت، معمولاً فرض را بر این قرار می‌دهند که او در اروپا با «ادبیات» آشنا شد و اغلب اوقات از این نکته غفلت می‌ورزند که اقامت هدایت در فرانسه [از لحاظ ادبی] ثمره‌ای به بار نیاوَرد و او که از ناکام ماندن بلندپروازی‌های اولیه‌اش ناخشنود گردیده بود به ایران بازگشت. او پس از بازگشت به ایران زندگی خود را وقف مطالعهٔ داستان‌های عامیانهٔ ایران و ادبیات قبل از اسلام کرد و به آزمودن استفاده از گویش‌های فارسی در داستان‌های کوتاهش مبادرت کرد. اثری که ثمرهٔ نهایی این کوشش‌هاست تنها رمان او به نام بوف‌کور است که به زبان‌های انگلیسی و فرانسه نیز ترجمه شده است.

هدایت در سال ۱۹۵۱، هنگام اقامت مجدد در فرانسه، هنگامی که به‌نظر می‌رسید دوران شغلی-حرفه‌ای پربار و موفقیت‌آمیزی برای وی رقم خورده است، خودکشی کرد، عملی که برخی از منتقدان آن را نشانهٔ عجز و ناتوانی وی از کنار آمدن با تفاوت‌های میان فرهنگ خود او و فرهنگ اروپایی تفسیر کرده‌اند. به‌طور مثال، در سال ۱۹۵۳ ژیلبر لازار در نقد ترجمهٔ رمان بوف‌کور هدایت به زبان فرانسه، می‌نویسد که یکی از دلائل خودکشی او «سردرگمی فرهنگی» می‌تواند باشد. «آیا او نیز یکی از مشرق‌زمینی‌های از خود بیگانه‌شده‌ای بود که اسیر مغرب‌زمین می‌گردند، مغرب‌زمینی که چنین افرادی را با سرنوشتی نامعلوم به حال خود رها می‌کند؟» لازار ادعای خود را با ذکر شباهت‌های تماتیک (موضوعی) میان بوف‌کور

و برخی از آثار ادگار آلن‌پو، کافکا و نروال توجیه می‌کند. بزرگ علوی، نویسندهٔ ایرانی و دست‌اندرکار در تاریخ ادبیات، که یکی از هم‌عصران هدایت است، برخلاف لازار بر جدا شمردن مشکلات شخصی نویسنده از کوشش‌های وی در غنی‌ساختن ادبیات اصرار می‌ورزد. علوی در یکی از مصاحبه‌هایش، نفوذ هدایت بر سایر نویسندگان ایرانی را به لحاظ استفادهٔ مبتکرانهٔ هدایت از زبان دانسته است: «می‌توان گفت که ما همگی زیر نفوذ هدایت بودیم زیرا او واژه‌هایی می‌یافت که دیگران نمی‌توانستند در فرهنگ‌های لغت بیابند و سپس به آن واژه‌ها جان می‌بخشید! از این‌گونه واژه‌ها در داستان‌های او فراوان یافت می‌شود. به‌طور مثال به یاد دارم که او زمانی به این نکته اشاره کرد که مردم همیشه واژهٔ انگلیسی net را، آن‌گونه که در عبارت net profit می‌آید به جای واژهٔ فارسی مُک به‌کار می‌برند: مُک چند؟»

هدایت در آثار خود همین دلمشغولی را از طریق ابداع شیوه‌های تازه‌ای برای بیان هنری به نمایش درمی‌آوَرَد. بوف‌کور از لحاظ موضوعی، بازتاب تمایل شدید نویسنده به اَشکال نوین هنری است. راوی داستان که نام او ذکر نشده است یک نقاش هنرمند است که به تعبیر خودش، روی قلمدان‌ها نگارگری می‌کند. او در شهر تاریخی ری سکونت دارد و اطراف وی انواع و اقسام صنایع‌دستی وجود دارد و همین اشیاء او را به یاد افتخارات هنر سنتی ایران می‌اندازد. با این همه، او از این سنت الهام نمی‌گیرد. در نخستین بخش رمان، وی دربارهٔ خشکی و انعطاف‌ناپذیری هنرش و عدم‌امکان درهم شکستن الگوهای ظاهراً تکراری در این هنر به تعمق می‌پردازد.

«تمام روز مشغولیات من نقاشی روی جلد قلمدان بود ـ همهٔ وقتم وقف نقاشی روی جلد قلمدان و استعمال مشروب و تریاک می‌شد و شغل مضحک نقاشی روی قلمدان را اختیار کرده بودم برای اینکه خودم را گیج بکنم، برای این‌که وقت را بکشم.»

راوی داستان همانند عرفای ایرانیِ پیش از خود اهداف هنری خود را بر یک موضوع انتزاعی و فرّار استوار می‌سازد که یکی از آن موضوع‌ها «دختر اثیری» است. با این حال، کوشش‌های او برای جان بخشیدن به این سنت چیزی جز ناامیدی و سرخوردگی به بار نمی‌آوَرَد. از آن پس وی واقعیت را با خیال اشتباه می‌گیرد و دیری نمی‌گذرد که فرشتهٔ الهام‌بخش او یعنی آن «دختر اثیری» از همسر خود وی متمایز می‌گردد، همسری که وی او را ماده‌سگ خطاب می‌کند. وی در اوج ناامیدی تصویر آن موجود اثیری را که مدام در ذهنش ظاهر می‌شود نابود می‌کند و با این همه آن معضل هنری به قوت خود باقی می‌مانَد: «موضوعی که انتخاب کرده بودم و یک زن مرده بود ارتباط عجیبی با روش نقاشی من که آن هم نابود شده است داشت. من هیچگاه جز یک نقاش مردگان نبودم.» او با نابود کردن

دختر اثیری موقتاً قادر می‌شود که الگوی عشق عرفانی را درهم بشکند و بر همان مبنا، الگوی ادبیات سنتی فارسی را نیز درهم خرد کند. این فرار از میراث فرهنگی نوعی اعتقاد در او پدید می‌آوَرَد، لیکن عجز و ناکامی او در یافتن یک شیوهٔ جایگزین (آلترناتیو) او را به دومین مرحلهٔ ناامیدی رهنمون می‌گردد.

«در این لحظه افکارم منجمد شده بود، یک زندگی منحصربه‌فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگیم مربوط به همهٔ هستی‌هایی می‌شود که دور من بودند، به همهٔ سایه‌هایی که در اطرافم می‌لرزیدند و وابستگی عمیق و جدایی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به‌وسیلهٔ رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود ـ هیچگونه فکر و خیالی به‌نظرم غیرطبیعی نمی‌آمد. من قادر بودم بآسانی برموز نقاشی‌های قدیمی، باسرار کتاب‌های مشکل فلسفه، به حماقت ازلی اشکال و انواع پی ببرم ... در این‌جور مواقع است که یکنفر هنرمند حقیقی می‌تواند از خودش شاهکاری به‌وجود بیاورد ـ ولی من، من که بی‌ذوق و بیچاره بودم، یک نقاش روی جلد قلمدان چه می‌توانستم بکنم؟»

فقدان یک ارتباط مؤثر میان کهنه و نو همان چیزی است که راوی داستان را به انزوای روزافزون و نهایتاً جنون سوق می‌دهد. او خود را با هنر خویش همچنان بیگانه حس می‌کند و از پی‌بردن به امکاناتی دیگر عاجز می‌مانَد.

اگر وجوه اشتراک میان هدایت و پرسوناژ رمان او را مقایسه کنیم، چنین به‌نظر خواهد رسید که نویسندهٔ رمان بوف‌کور، برخلاف قهرمان این داستان به یک فرم هنری تازه دست یافته است، فرمی که هنر سنتی ایرانی را به دور می‌افکند و به سراغ سرچشمه‌های الهام‌بخشِ دیگر می‌رود. با این حال، اشتباه خواهد بود که فرض را بر آن قرار دهیم که هدایت برای یافتن دستمایهٔ تازه تنها به سراغ ادبیات اروپا رفته است. برعکس، او به همان اندازه نیز اشتیاق داشت که عناصری از قصه‌ها و افسانه‌های عامیانهٔ ایرانی و میتولوژی‌های هنری و زرتشتی را نیز وارد نوشته‌هایش کند. لذا، آثارادبی او را باید به منزلهٔ ترکیبی از عناصر داستانی شرق و غرب تلقی‌کرد.

قصد من آن نیست که بگویم مطالعات هدایت در ادبیات اروپا هیچ تأثیری بر آثار او باقی نگذاشته است بلکه منظورم آن است که اصول و احکام مطالعاتِ تحت تأثیر سنت را مردود بشمارم، اصول و احکامی که پژوهشگر را وامی‌دارند که وام‌گیری‌های بی‌واسطه‌ای [از غرب!] را در آثار هدایت و دیگران بیابد. همان‌گونه که در مورد ترجمهٔ رمان جیمز موریه صدق می‌کرد شایسته آن است که در مطالعهٔ آثار هدایت، بر شیوهٔ رخنه و نفوذ سایر سیستم‌ها

یا شبه‌سیستم‌های ادبی و زبانی (مثلاً بر کاربرد گویش‌های صنفی و طبقاتیِ فارسی توسط هدایت) که به آفرینش فرم‌های تازه‌ای در ادبیات فارسی منجرشد تمرکز کنیم. حتی در این چشم‌انداز، مهم آن است که تشخیص داده شود که در تاریخ نثر فارسی سرنوشت‌سازترین عنصر برای تحول، که همان زبان است، از درون سیستم فراهم آمده است.

اخیراً ادبیات فارسی وارد فاز دیگری از دگرگونی شده است. جالب اینجاست که جدی‌ترین چالشی که ادبیات معاصر فارسی را تهدید می‌کند باز هم از زبان سرچشمه می‌گیرد. از آنجایی که تعداد روبه افزایشی از نویسندگان ایرانی در خارج از کشور خود زندگی می‌کنند، بسیاری از آنان انتشار آثار خود را به زبان‌های اروپایی آغاز کرده‌اند. قابل درک است که برخی از آنان احساس می‌کنند که چنین چیزی هویت آنان به‌عنوان نویسندگان ایرانی را به خطر می‌افکند. مهشید امیرشاهی، نویسنده‌ای که مدت زمانی را در تبعید سپری کرد اما پس از آن به کشور زادگاه خود بازگشت، زندگی در تبعید را مانعی در راه خلاقیت خود می‌بیند.

«من آرزو دارم که به زبان مادری‌ام تکلم کنم، زبانی که کوچه پس‌کوچه‌ها و پیچ‌وخم‌های آن طبیعت ثانوی من شده است، زبانی که ظرافت‌های آن را حس می‌کنم و درخشش خاصِ آن را در اندیشه‌های برخاسته از واژه‌ها و عباراتش تحسین می‌کنم. فارسی‌زبانی است که واژه‌هایش را می‌توانم کنار هم بگذارم و مانند دانه‌های گوهر در جایگاه خودشان بنشانم. من می‌توانم سیلاب‌های انعطاف‌پذیر واژه‌های آن را مانند موم در قالب‌های دلخواه خود درآورم و امکانات تازه‌ای به آن ببخشم. من می‌توانم از این زبان برای چانه‌زدن در بازار، کلنجکار رفتن با خواهرم، درس دادن به دخترم و نوشتن داستان‌هایم استفاده کنم. من وقت و بی‌وقت پس از وقفه‌ای چند روزه یا چندساعته، در پشت درِ خانه‌ای در یکی از خیابانهای پاریس، بار دیگر گرمای زبان فارسی را از طریق گوش حس می‌کنم و لحظه به لحظه اندوه تبعید به مرزهای جنون می‌شود.»

اگرچه امیرشاهی در بطن زندگی و ادبیات غرب غوطه می‌خورَد (بخشی از تحصیلات او در انگلستان به اتمام رسید و خود او آثار پرشماری را از انگلیسی به فارسی ترجمه کرده است) از تداخل زبان‌ها در آثار خلاقهٔ خویش به‌طور سیستماتیک پیشگیری کرده است. این معنا نیست که آثار او به زبان انگلیسی ترجمه نشده است، بلکه به معنای آن است که کار ترجمهٔ داستان‌های او به یک کارگزار واگذار شده است، نه به خود نویسنده. این امر احتمالاً از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که امیرشاهی بیان اندیشه‌های خود را در زبان انگلیسی

روشی «اصیل» تلقی نمی‌کند. در یکی از داستان‌های کوتاه او تحت عنوان «خانوادهٔ جدید برادر»، همین‌گونه عواطف بازتاب یافته است، هرچند که از دیدگاه یک نوجوان ارائه شده است. قهرمان مؤنثِ داستان تکبّر عموی خود را به آشنایی و مأنوس‌شدن با زندگی بریتانیایی درارتباط می‌داند: «عمو اردشیر، که تصور می‌کند همه‌چیز را می‌داند و چرا می‌داند؟ زیرا او در اعصار تاریک زندگی خود مدت شش یا هفت ماه در یک مدرسهٔ نه چندان معتبرِ انگلیسی به سر برده است ــ.»

بازگشت امیرشاهی به ایران و امتناع وی از زدن یک پل روی شکاف فرهنگی و زبانیِ معلولِ زندگی در تبعید ثابت می‌کند که همهٔ نویسندگان ایرانی بر این اعتقاد نیستند که ابزارِ بیانِ اندیشه و هنرشان باید در چهارچوب تعاطیِ دائمیِ میان فرهنگ خود و فرهنگ‌های دیگر پایدار بماند. از دیدگاه امیرشاهی و کسان دیگری نظیر وی، ادبیات فارسی تنها تا زمانی به موجودیت خود ادامه خواهد داد که به زبان مادری نوشته شود و خارج از زیستگاه خود در معرض خطر قرار خواهد گرفت.

نویسندگان دیگر ایرانی از قبیل مانی شیرازی، سرنوشت خود را به‌عنوان تبعیدی با اکراه می‌پذیرند. شیرازی در مقدمهٔ رمان خود تحت عنوان «کوچهٔ جوادی» چنین می‌نویسد: «دوست داشتم اولین کتاب خود را به زبان فارسی بنویسم امّا به علت آنکه قادر به این کار نبودم آن را به انگلیسی نوشتم.» شیرازی با دقتِ توأم با وسواس می‌کوشد فضای فرهنگی رمان خود را به زبان انگلیسی بیان کند. او یک فهرست معانی لغات فارسی و حواشیِ روشنگرانه‌ای نیز به این رمان افزوده است تا خوانندهٔ ناآشنا با محیط داستان را در خواندنِ متن یاری دهد. با این همه، استنباطی که از خواندن این اثر به‌وجود می‌آید آن است که میان دو زبان فارسی و انگلیسی حصاری وجود دارد که نمی‌توان آن را از میان برداشت.

شیرازی فرازهایی از نوشتهٔ اصلی به زبان فارسی را در متن انگلیسی آورده است تا مدام به خواننده یادآور گردد که با فرهنگ دیگری روبه‌روست. این نوع متنِ دوزبانه احیاناً نشانهٔ کوششی آگاهانه از جانب نویسنده است تا جایگاه خود را میان دو زبان و دو سنت ادبی مشخص کند و با این وجود، ترجمهٔ عبارات از فارسی و گنجاندن آنها در متن انگلیسی، دوگانگیِ موردنظر نویسنده را به سهولت به خواننده تفهیم نمی‌کند. سرخوردگی‌های زبانی او حتی در مقدمهٔ اثر هویداست: «پرورش یافتن در یک خانوادهٔ ایرانی از قشر کارگر، بدون هیچگونه آموزشی رسمی به زبان انگلیسی و سپس فرود آمدن در لندن و کوشش در راه نوشتن به زبان انگلیسی مشکلاتی چند به همراه داشت که یافتن کتاب‌های موردنیاز من در کتابخانه‌های بریتانیا، آموختن ماشین‌نویسی و فراگرفتن نگارش به زبان انگلیسی فاخر، تنها تعداد اندکی از این مشکلات به‌شمار می‌رفت.»

از خود بیگانگی شیرازی به‌ندرت از فقدان آموزشِ زبان‌های اروپایی یا تمایز طبقاتی سرچشمه گرفته است. ناخشنودیِ او بیشتر و مستقیماً معلول وجود مرزهای مستحکم

فرهنگی است که او همانند امیرشاهی برای خود به‌وجود آورده است. دستاورد ادبی او صرفاً نشانهٔ آگاهی وی از موقعیت اجتماعی گذشته‌اش نیست بلکه بیشتر تعلق‌خاطرِ شدید وی به زبان و فرهنگ را بازتاب می‌دهد. او به‌رغم تلاش‌هایش جهت کمک به خواننده برای درک فرازهایی که رنگ و بوی بومی بودن در آنها عمیقاً رسوخ کرده است، در خلق یک پیوند فکری و عاطفی میان خود و خوانندهٔ غیرایرانی ناکام مانده است.

«هنگامی که صدای دسته‌های سینه‌زنی را می‌شنیدیم و بیرق‌های سیاه‌رنگ را روی برخی از خانه‌ها مشاهده می‌کردیم متوجه می‌شدیم که محرم فرارسیده است. محرم ماه مقدس مسلمین و سالگرد شهادت برخی از امامانِ معصوم است. مراسم عزاداری در مساجد برگزاری می‌شد و شب‌هنگام مجالس روضه‌خوانی در خانه‌های مردم دایر می‌گردید. راه افتادنِ دسته‌های سینه‌زنی که معمولاً از خیابان‌های اصلی آغاز می‌شد.»

اگر شیرازی فکروذکرش زبان مادری‌اش نبود، حتی می‌توانست به «آشنایی‌زدایی» که تکنیکی برای وادار کردن خوانندگان (حتی خوانندگان ناآشنا با آن) به تعمق و اندیشیدن است متوسل شود. چنان‌که در فراز نقل‌قول شده مشاهده می‌شود، نویسنده میان دو زبان سازگاری به‌وجود آورده است. ماهیت صرفاً توصیفیِ این‌گونه فرازها کلاً از ارزش زیبایی‌شناختیِ این اثر خلاقانه می‌کاهد.

در تضاد با امیرشاهی و شیرازی، که به‌شدت می‌کوشند اندیشه‌ها و عواطف خویش را در قالب تعابیر و مصطلحات خود به خوانندگان تفهیم کنند، نویسندگانی نیز وجود دارند که عزم خود را جزم کرده‌اند تا به شیوه‌ای بنویسند که «بهاراتی موکرجی» آن را زبان نامادری نامیده است (که آمیزهٔ زبان فارسی با زبان انگلیسی و یا با هر زبان اروپایی دیگر است). این نویسندگان مصمّم هستند که برای این شیوهٔ نوین بیانِ هنری خود ارزش و اعتبار فراهم آورند. جالب‌ترین نمونهٔ این شیوه، نثرِ کتاب «آدم‌های غایب» به قلم تقی مدرسی است که در سال ۱۹۸۶ انتشار یافت.

این نخستین رمان مدرسی به زبان انگلیسی پس از دورانِ موفقیت‌آمیز داستان‌نویسی‌اش در ایران محسوب می‌شود. اولین رمان او به زبان فارسی «یکلیا و تنهایی او» (۱۹۵۶) به‌عنوان یک رمان بسیار اصیل مورد استقبال واقع شد. کتاب «آدم‌های غایب» باوجود آنکه به زبان انگلیسی نوشته شده است رمانی تعمداً فارسی در کسوت انگلیسی است. واقعیت آن است که این رمان در اصل به زبان فارسی نوشته شده بود و بعداً خود نویسنده آن را به انگلیسی ترجمه کرد. با این حال، مدرسی حتی هنگام ترجمهٔ اثر خود کوششی به خرج نمی‌دهد تا اصطلاحاتِ فارسی را به انگلیسی سلیس مبدل سازد. او گستاخانه اجازه می‌دهد که متن

نوشته‌اش از لحاظ زبانی به‌صورت متنی «دورگه» جلوه کند. هدف از شیوه‌ای که در این رمان به‌کار رفته است برجسته جلوه دادنِ شکافی است که سبک بیان انگلیسی و بیان فارسی را از یکدیگر جدا می‌سازد.

«تا آنجا که به ارتباط میان انگلیسی و فارسی مربوط است، من معتقدم که تفاوت‌های کاین دو شباهت‌های آنها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. به همین دلیل، من وقتی که این رمان را از فارسی به انگلیسی برمی‌گرداندم، سعی می‌کردم این کار را به شیوه‌ای ملموس و عینی به انجام برسانم. آوردنِ فضای رمان به یکی از اَشکال رایجِ زبان انگلیسی غیرممکن بود.»

مدرسی، برخلاف شیرازی، نخست خود را با برخوردهای فرهنگی و زبانی وفق می‌دهد و سپس آماده می‌شود که رمان خود را به مخاطبان غربی عرضه کند. معهذا، او بر ترجمهٔ تحت‌اللفظی از زبان فارسی پای‌می‌فشارد و فضای داستان است که گه‌گاه مفهوم عبارات را روشن می‌سازد، چنان‌که در نمونهٔ ذیل مشاهده می‌کنیم:

«حتماً حالا بعد از سی و چند سال طوری راجع به آن حادثه حرف می‌زدند که انگار همین دیروز اتفاق افتاده. ابداً ملاحظهٔ اولادهای همایوندخت خدابیامرز را هم نمی‌کردند و سیر تا پیاز قضیه را با آب و تاب جلوی خان داداش ضیاءم و آبجیم ایران شرح می‌دادند.»

عبارت «سیر تا پیاز آن ماجرا» را می‌توان رمزگشایی کرد تا معنای آنکه عبارت است از «واقعه‌ای را با آب و تاب و با ذکر جزئیاتش وصف کردن» روشن گردد. بنابراین، خواننده در تلاش برای دستیابی به معنای این عبارت کاملاً سردرگم نمی‌شود. در عین حال، مدرسی از ابزارهای لازم برای آشکار ساختنِ حقیقتِ استدلال‌های ذهنیِ خود بی‌نصیب است و هیچگونه فهرستِ حاویِ معانیِ اصطلاحات فارسی ضمیمهٔ متن کتاب او نشده است. آنچه عمل خواندن را برای خوانندهٔ این داستان دشوارتر می‌سازد آن است که این موازنهٔ میان متن و فضای داستان همواره حفظ نمی‌گردد. در فرازهای دیگر، خوانندگان ناآشنا با زبان فارسی نمی‌توانند سایه‌روشن‌های مفهوم عبارات را درک کنند:

«از صدقدمی دومرتبه صدای صوتش بلند شد. تو دستگاه همایون زده بود به گوشهٔ چکاوک به گوشهٔ بیداد که رسید، زد زیر چهچهه ـ یک نوع چهچهه مدام و مالش‌داری که تاریکی خیابان خیس را صیغل می‌داد ـ.»

اصطلاحات موسیقایی در این قسمت از داستان تعمداً مبهم گذاشته شده است، آن هم به دو دلیل: نخست آنکه برای ارائهٔ خلاصه‌ای از موسیقی دستگاهی یا مقامیِ ایرانی ناگزیر است مسیری قهقرایی و طولانی را بپیماید، دوم آنکه چنین توضیحاتی هدف عمدهٔ نویسنده نیست و همین است که مدرسی را در مقام یک نویسندهٔ پیشگام نسل خویش از سایرین متمایز می‌سازد. با وجود آنکه توجه منتقدان در درجهٔ اول به استقبال از این اثر در یک محیط انگلیسی‌زبان جلب می‌گردد، خود مدرسی مستقیماً با انواع و اقسام آزمایش‌هایی که قادر به انجام دادن آنهاست سروکار دارد. از نظر او، کنار هم قرارگرفتن تعابیر دو زبان یا نگارش متنی دوزبانه محملی به سوی نوآوری در ادبیات فارسی، به‌ویژه در قالب کنونی آن در خارج از ایران، است. مدرسی با نوشتن به زبان انگلیسی، سیستم ادبیات «ملّی» خود را کنار نگذاشته، بلکه دریچهٔ آن را صرفاً به روی امکانات چالش‌برانگیزتری گشوده است. مدرسی بدون برهم‌زدن ساختار داخلی یا یکپارچگیِ موضوعیِ رمان فارسی، در تغییر دادن ظاهر بیرونی آن موفقیت‌آمیز عمل کرده است. او همانند مترجم حاجی بابای اصفهانی و صادق هدایت، به آزمایش یک زبان به منزلهٔ ابزاری برای غنی‌سازی نثر فارسی متوسل شده است.

اگر کار مدرسی در حکم یک نمونه بر خطّ سیر کنونیِ تحول ادبیات فارسی دلالت داشته باشد، در آن صورت همان الگوی قبلی در حال تکرار شدن است. ادبیات فارسی برای آن که بتواند خارج از ایران به زندگی خود ادامه دهد ناگزیر شده است زبانی تازه بیاموزد. این تعبیری است که نظیر آن در یکی از رمان‌های مدرسی تحت عنوان «زبان فارسی‌ـانگلیسی» نیز آمده است. اگرچه در این دوران تحول، چنین به‌نظر می‌رسد که رمان در ادبیات فارسی به پیروی از الگوهای پیشین خود روی آورده است، در عین حال رویکرد جامع‌تری نیز در پیش گرفته است، یعنی دیگر به استفاده از زبان محاوره‌ایِ فارسی و گویش‌های گوناگون آن محدود و منحصر نمی‌گردد، بلکه در حال تبدیل شدن به «داستانی است که به زبان‌های گوناگون با شنونده سخن می‌گوید و خود را در جایگاهی قرارمی‌دهد که بتواند هر سخنی را، از هر کجا که سرچشمهٔ آن است بشنود.»

پرتال جامع علوم انسانی