مقاله

کارکرد دوزبانگی

بازتاب آن در واقع‌گرایی، نقل‌گویش‌ها، و ثبت تاریخ

کتایون شهپرراد (عضو هیئت علمی دانشگاه حکیم سبزواری)
آذین حسین‌زاده (عضو هیئت علمی دانشگاه حکیم سبزواری)

مقدّمه

از معیارهایی که نظریّه‌پردازان ادبی، با تکیه بر آن، به دسته‌بندی رمان مدرن می‌پردازند شاخص‌هایی است که **زبانِ** اثر از اهمّ آنهاست. به گفتهٔ میشل رِیْمون، رمان هنگامی رمان خوانده می‌شود که نویسنده، در آن، به پاره‌ای معیارها، از جمله، چندزبانی و چندآوایی توجّه کرده و این دو را در اثر خود بازتاب داده باشد یعنی چنان کند که، از سویی، زبانِ شخصیّت‌ها با هم متفاوت باشد و، از سوی دیگر، زبان راوی نیز از زبان تک تکِ شخصیّت‌ها متمایز جلوه کند (→ Raimond, p. 117-124). این در حالی است که بیشتر نظریّه‌پردازان ادبی، چه در اوایل قرن بیستم (میخائیل باختین[1]) و چه در اواخر آن (میلان کوندِرا[2])، به دوزبانگی یعنی یکی از ارزشمندترین ابزارهایی که می‌تواند در این گستره راهگشا باشد اشاره‌ای نکرده‌اند.

---

۱) Mikhail Bakhtin (۱۸۹۵-۱۹۷۵)، فیلسوف و منتقد ادبی مشهور روس.
۲) Milan Kundera (متولّد ۱۹۲۹)، نویسندهٔ مشهور چک.

پیش از همه، شایسته است دوزبانگی را تعریف و بر وجوه تمایز آن با چندزبانی[۳]، چندآوایی[۴] همچنین اِشراف بر دو زبان بیگانه[۵] تأکید کنیم؛ سپس ببینیم عملکرد آن در ساختار رمان معاصر ایران چگونه است.

متخصّصان زبان‌شناسی و ادبیّات در این نکته اتّفاق نظر دارند که مبحث دوزبانگی را باید زیرگروهِ حوزهٔ زبان‌شناسی قلمداد کرد. دوزبانگی موقعیّتی است زبان‌شناختی که، در آن، عملکردهای گوناگونِ برقراری ارتباط به نحوی دوگانه بین **دو زبان** در جریان است: زبانی کهن یا قدیمی که از حیث فرهنگی غنی‌تر و پرتکلّف‌تر است و پیشینه‌ای نوشتاری دارد؛ و زبانی دیگر که معمولاً به سرعت دستخوش تغییر و تحوّل می‌گردد، فاقد سنّت نوشتاری است، و در بین عامّه رواج بیشتری دارد. زبان‌شناسان زبان اوّل را **والا**[۶] و زبان دوم را نازل[۷] خوانده‌اند[۸]. مِن‌باب مثال، واژه‌های خیابان، هندوانه، میدان، ایستاد، باشد و می‌شنید، در **زبان والا** یا **نوشتاری**، به‌ترتیب، به صورت خیابون، هندونه، میدون، وایساد، باشه و می‌شنفت در **زبان نازل** درمی‌آیند. در بسیاری از اوقات، زبان نازل را زیرگروه یا گویشی از زبان والا می‌شمارند.

دوزبانگی را درکم و بیش همهٔ زبان‌هایی که قدمت دیرینه دارند می‌توان یافت. زبان‌های فارسی و عربی نیز طبعاً از آن جمله‌اند. کافی است به تفاوتی که بین زبان نوشتاری فارسی، از سویی، و زبان‌های گفتاری رایج در پهنهٔ حوزهٔ فرهنگی این زبان، از ایران و افغانستان گرفته تا هندوستان و تاجیکستان، نظر کرد و نتیجه گرفت که دوزبانگی کاربُرد دوگانه از زبان واحد است.

ناگفته نماند که، از دید زبان‌شناسی، دو یا چندزبانگی، در پاره‌ای از موارد، به کاربُرد **دو یا چند زبان متفاوت** در بطن جامعه‌ای واحد (مثلاً کاربرد همزمان دو زبان ترکی و فارسی در اشعار مولانا یا فرانسه و فارسی در اشعار ایرج میرزا) نیز اطلاق می‌شود. این پدیده در جامعه‌ای معیّن نتیجهٔ نوعی چندزبانیِ قومی یعنی وجود جامعه‌ای واحد با شماری زیرگروه قومی است.

---

3) plurilinguisme 4) polyphonie 5) bilinguisme 6) variété haute
7) variété basse

۸) به تعبیر دیگر، «زبان کتابی» یا «لفظ قلم» و «زبان خودمانی» یا «شکسته».

دوزبانگی را باید نوعی موقعیّت اجتماعی تصوّر کرد که درکلّ جامعه اثر می‌گذارد و تنها به فرد یا گوینده محدود نمی‌شود. چندزبانگی می‌تواند با اِشراف به دو یا چند زبان یا بدون اِشراف بر آنها وجود داشته باشد یعنی فردی از اعضای جامعه‌ای معیّن که بر چند زبان اشراف دارد، همزمان، درگفتار، آنها را به‌کار بَرَد.

در دهه‌های اخیر، نقد نو، در تلاش برای کشف هرچه بهتر قابلیّت‌های حوزهٔ رمان و داستان‌نویسی، دوزبانگی را به حیث یکی از معیارهای اصلیِ سنجش اختیار کرده و به نتایج ارزشمندی دست یافته است. بسیاری از نظرپردازان، بی‌آنکه به تمایز دوزبانگی، از سویی، و چندزبانی و چندآوایی، از سوی دیگر، توجّه داشته باشند، بر این دعوی مصرّند که مبحث دوزبانگی بیشتر به حوزهٔ زبان‌شناسی تعلّق دارد و نمی‌تواند آنچنان که شاید و باید درگسترهٔ رُمان و ادبیّات داستانی کاربرد یابد. شاید همین نظر باعث آن شده باشد که نقد نو در ایران از این ابزارِ شناخت به‌کُل غافل بماند. این در حالی است که زبان فارسی، از حیث ممیّزات خود ــ که از قضا یکی از وجوه تمایز و، از جهاتی، وجوه قرابت برجستهٔ آن با زبان‌هایی نظیر فرانسه و انگلیسی نیز شمرده می‌شوند ــ قابلیّت آن را دارد که، در بررسی رمان و رمان‌نویسی از نظرگاه دوزبانگی، بسیاری از نکات و ناگفته‌ها را نشان دهد. زبان فارسی اساساً بر پایهٔ دوزبانگی استوار است. لذا، رمان فارسی به‌ویژه بخشی از آن که داعیهٔ واقع‌گرایی دارد می‌تواند، در بررسی دوزبانگی و کاربردهای متنوّع آن، گره‌گشا باشد.

داستان‌نویسان معاصر ایرانی همچون جمالزاده، صادق هدایت، صادق چوبک، ایرج پزشک‌زاد، احمد محمود، اسماعیل فصیح، با اِشراف به پدیدهٔ زبان‌شناختیِ دوزبانگی، آن را آگاهانه و با ظرافت تمام در آثار داستانی خود به‌کار برده‌اند. بررسی آثار آنان از این دیدگاه می‌تواند رویکردی نو درگسترهٔ نقد ادبیّات معاصر ایران پدید آورد. در طول تحقیق خواهیم دید که پرسش‌های متعدّدی در این باب مطرح خواهد شد از جمله اینکه تأثیر دوزبانگی در برقراری ارتباط میان متن و خواننده چیست؟ آیا دوزبانگی می‌تواند وسیلهٔ قرابتِ همحسّی بین راوی/نویسنده، از سویی، و خواننده، از سوی دیگر، یا به‌عکس موجب غرابت آن دو گردد؟ آیا راوی/نویسنده در این کار تعمّد دارد؟ آیا این

تأثیر تنها به حوزهٔ زبان‌شناسی محدود می‌شود یا می‌توان آن را از منظر زیباشناسی و نمایشی نیز بررسی کرد؟ آیا دوزبانگی بُعد تاریخی نیز دارد و می‌توان، با مطالعهٔ آن، به شناخت بهتری از زبانی معیّن در دوره‌ای خاص رسید؟

در همین‌جا لازم است گوشزد سازیم که اختیار آثارِ نویسندگانِ نامبرده به عنوان پیکرهٔ اصلیِ این گفتار بدان معنی نیست که آنان یگانه کسانی از جمع داستان‌نویسان معاصر ما هستند که، با انگیزه‌هایی کاملاً مشخّص و آگاهانه، از قابلیّت‌های دوزبانگی بهره جسته‌اند. این رویکرد در آثار بسیاری دیگر از داستان‌نویسان ایرانی نیز مشهود است. انتخابْ مسطوره‌ای و مشت نمونهٔ خروار است و بیشتر با این هدف صورت گرفته تا بحث با نمونه‌های شاخصِ نسبتاً جامع قرین باشد تا بررسی دوزبانگی در ادبیّات داستانی معاصر را از زوایای گوناگون میسّر سازد. ناگفته نماند که این داستان‌پردازان، در استفاده از دوزبانگی و بازتاب آن، ظرافت بیشتری نشان داده‌اند و بررسی اجمالی آثارشان از این منظر، به عنوان نخستین گام، می‌تواند مسیری را پیشنهاد کند که چشم‌انداز نوینی در نقد ادبی بگشاید.

مبحث نظری

زبان رسمی در ایران فارسی است و بسیاری از مردم، صرف نظر از وابستگی‌های قومی و گویشی خود (ترک و لر و گیلک و مازندرانی و کرد و بلوچ و...)، در مدرسه با زبان فارسی آشنا می‌شوند. در حوزهٔ امور اداری و اجتماعی و آموزشی نیز، در مقیاس ملّی، از این زبان استفاده می‌شود. در صداو سیما، استفاده از زبان رسمی غلبهٔ تام دارد. در بین دو سطح زبان رسمی و زبان عامّه، سطحی دیگر در حال نوسان وجود دارد که معمولاً مجریان صداو سیما آن را به‌کار می‌برند. اهل زبان، در این سطحِ بینابینی از دو سطح زبانی در چارچوب زبانی واحد (زبان فارسی) استفاده می‌کنند. کودک این نوسان بین دو سطح را، به حیث یکی از معیارهای اجتماعی که بدان تعلّق دارد، می‌پذیرد. دوزبانگی، به واقع، انعکاس زبان نازل از خلال زبان والاست و نشان می‌دهد گفتمانی دارای خصلت عامیانه یا خودمانی چگونه از خلال لفظ قلم بازتاب می‌یابد.

یکی از جذّاب‌ترین زمینه‌های بررسی دوزبانگی لهجه است. نمونهٔ آن را در مقولهٔ داستان‌نویسی آنجا می‌توان سراغ گرفت که چهرهٔ داستانی تلاش می‌کند تا به زبان رایج و مشترک معیّنی سخن بگوید امّا کلماتِ همان زبان را به لهجهٔ زادبوم خود (از جمله با تفاوت در مصوّت‌ها) ــ مثلاً ـِست در لهجهٔ اصفهانی به جای ـَست ــ ادا می‌کند. در این میان، نکتهٔ جالب در نظر منتقدِ رمان آن است که نویسنده چگونه این لهجه‌ها را در اثر خود به صورت نوشتاری باز نموده است.

دوزبانگی، در این عرصه، عملکرد دیگری نیز دارد. داستان‌نویس، با ثبت لهجه، به نشان دادن لحظات و مقاطع تاریخی کمک مؤثّر می‌کند. مورّخ، با مطالعهٔ آثار داستانی، درمی‌یابد که مردم منطقه‌ای معیّن در دوره‌ای خاص چگونه سخن می‌گفته‌اند. همچنین، در حوزهٔ مردم‌شناسی یا قوم‌شناسی، از این طریق، می‌توان به بسیاری از اطّلاعات که، درگذر ایام، کمرنگ یا محو می‌شوند دست یافت. بدین‌قرار، آثار داستانیِ مقیّد به واقع‌گرایی با فضای داستانیِ بیرون از شهرهای بزرگ چه‌بسا به منابع مهمّ شناختِ گویش‌ها و لهجه‌ها بدل شوند. این نقش از آن جهت بارزتر می‌گردد که بسیاری از آنچه در چارچوب فولکلور می‌گنجد (اشعار عامیانه، فکاهی، لالایی‌ها، مَتَل‌ها، لطیفه‌ها) چه بسا در آثار داستانی درج شوند و باقی بمانند.

امّا درباب شیوهٔ ثبتْ پرسش‌هایی مطرح می‌شود از این قبیل که آیا دستورخطِّ ویژهٔ زبان والا می‌تواند ظرافت‌های زبان نازل را که بازنمائیِ آن دغدغهٔ نویسنده است بازتاب دهد؟ هدف نویسنده از بازنمائیِ زبان عامّه چیست؟ آیا در پی آن نیز هست که مقطعی خاص از تاریخ قوم را ثبت کند و نشان دهد که مردم در آن مقطع چگونه ارتباط زبانی برقرار می‌کنند یا می‌کردند؟ فراموش نکنیم که رمان‌نویس می‌تواند ساختار فضا ــ زمانِ[9] داستان خود را درگذشته، حال، یا آینده قرار دهد و، بر پایهٔ گزینش خود و تجربیات شخصی خویش یا آگاهی از رسوم و سنّت‌های ویژهٔ مرز و بومِ صحنهٔ داستان یا حتّیٰ صرفاً با قدرت تخیّل یا خیال‌پردازی[10] خود، به ثبت اطّلاعات مبادرت کند.

9) chronotope 10) fantasme

دوزبانگی در رمان معاصر ایران

دوزبانگی اساساً سه گسترهٔ اصلی را در بر می‌گیرد و از سه بُعد تحلیل‌پذیر است: **عملکرد رئالیستی یا واقع‌گرایی، عملکرد غریب یا آشنایی‌زدایی، و عملکرد کُمیک یا خنده‌آور**، که ذیلاً به بررسی هریک از آنها می‌پردازیم.

دوزبانگی و واقع‌گراییــ دوزبانگی می‌تواند یکی از معیارهای اصلی واقع‌گرائیِ زبانی[11] در ادبیّات داستانی باشد. این خاصیتِ دوزبانگی کم و بیش در بیشتر رمان‌های معاصر ایران مصداق دارد. در رمان معاصر فارسی، زبان راویِ داستان، غالباً لفظ قلم یا کم و بیش ادبی است.

در داستان‌های کلاسیک به‌ویژه منظوم همچنین در داستان‌های منثور نظیر سمکِ عیّار، شخصیّت‌ها به همان زبان راوی سخن می‌گویند. داستان‌نویس معاصر فارسی، اگر به تغییر این شیوه دست زده و زبان چهره‌های داستانی را از زبان راوی متمایز ساخته، بر اثر دغدغه‌ای جز واقع‌گرایی نبوده است. در رمان و داستان کوتاه معاصر فارسی، راوی تلاش می‌کند تا زبان نوشتاری یا نیمه‌ادبی خود را در سراسر داستان حفظ کند و یکدست نگاه دارد. همین نویسنده یا راوی، هنگامی که رشتهٔ سخن را به چهره‌های داستانی می‌سپارد، به مقتضای مقام، از زبان محاوره‌ای یا خودمانی استفاده می‌کند. تفاوت نحوهٔ نگارش لفظ قلم و زبان محاوره‌ای دوزبانگی را جلوه‌گر می‌سازد. از آنجاکه این شیوه به آنچه در زندگی روزمرّه روی می‌دهد و جریان دارد شباهت تمام دارد، آن دسته از رمان‌هایی را که، در آنها، دوزبانگی به خوبی بازتاب یافته، به نسبت، واقع‌گراتر یا دست‌کم واقع‌گرانماتر می‌توان شمرد. اصولاً، وقتی رمانی را می‌خوانیم که داعیهٔ واقع‌گرایی دارد، انتظار ما آن است که گفتمانِ چهره‌های داستانی موقعیّت اجتماعی و تاریخی آنان را بازتاب دهد. دوزبانگی این نقش را، به عنوان مثال، به خوبی در داستان حاجی‌آقا اثر صادق هدایت ایفا کرده است. راوی، که در سراسر داستان از لفظ قلم استفاده می‌کند، وقتی می‌خواهد سخنان «حاجی‌آقا» را نقل کند به سطح دیگری از زبان روی می‌آورد که با موقعیّت اجتماعی و تاریخی او همخوانی بیشتری دارد و،

11) réalisme linguistique

به همین جهت، واقع‌گراتر به نظر می‌آید.

بگو از سرِ خودش واز [باز] کرد. ما شدیم توی این خونه [خانه] تیکه [تکّه] سر سیری! برو ببین چرا هنوز کیومرث مردسه [مدرسه] نرفته، می‌ترسم این هم مثل برادرش قاپ قمارخونه [قمارخانه] از آب دربیاد [دربیاید]! نه اصلاً، کاری نداشته باش! ببین خودش **میره** [میرود] یا نه. سرِ پیری قاپچی باشیِ درِ خونه [خانه] شدیم! (هدایت، ص ۹)[۱۲]

استفاده از واژه‌هایی نظیر «واز» به جای «باز» یا «تیکه» به جای «تکّه» باعث می‌شود تا خواننده احساس کند بیانْ دیگر بیان راوی نیست و این «حاجی‌آقا» ست که سخن می‌گوید. نکتهٔ جالب این است که هدایت، با مهارت تمام، از این دوزبانگی استفاده می‌کند تا نه‌تنها عامیانه سخن گفتنِ حاجی‌آقا را نشان دهد بلکه بی‌سوادی و گویش خاصّ قشری اجتماعی از دورهٔ تاریخی معیّنی از تهران قدیم را نیز ثبت کند. وی، به این منظور، «مردسه» را به جای «مدرسه» بر زبان حاجی‌آقا می‌گذارد و، با همین ترفند، به خواننده امکان می‌دهد، بی‌آنکه برای رمزگشائیِ داده‌ها صرف نیرو کند، تعلّق طبقاتی و خاستگاه اجتماعی حاجی‌آقا را نشان دهد.

در نمونه‌ای دیگر، داستان «سَمَنوپزانِ» جلال آل‌احمد، زبان راوی همچنان لفظ قلم است. امّا وقتی چهره‌های داستانی سخن می‌گویند، شیوهٔ سخن گفتنشان به معیاری برای آشنا شدن خواننده با موقعیّت اجتماعی و تاریخی آنان بدل می‌شود:

زن‌ها، با گیس‌های تنگ‌بافته و آستین‌های بالازده و چاکِ یخه‌هایی که از بس برای شیر دادن بچه‌ها پایین کشیده بودند شل و ول مانده بود، عجله می‌کردند [...] متلک می‌گفتند یا راجع به عروس‌ها و هووها و مادرشوهرهای همدیگر نیش و کنایه رد و بدل می‌کردند...

ــ [...] اِوا صغراخانم خاک بر سرم! دیدی نزدیک بود این زهرای جونم [جانم] مرگ شده هووی تو رم [تو را هم] خبر کنه [کند]. اگر این مادرِ فولادزره خبردار می‌شد همه هوردود می‌کشیدیم و مثل این دودها می‌رفتیم هوا [...]

ـ پس رزقِ کی رو [چه کسی را] می‌خوره [می‌خورد]؟ اگه [اگر] این عفریته پای شوهرت نَشِسته [ننشسته] بود که حال و روزگار تو همچین [اینچنین] نبود. (آل‌احمد، ص ۳۸-۳۹)

تفاوت بین شیوهٔ سخن گفتن راوی و تک‌تک چهره‌های داستانی کاملاً مشخّص است: راوی به زبان نوشتاری سخن می‌گوید (گیس‌های تنگ‌بافته، آستین‌های بالازده، چاکِ

۱۲) در نقل قول‌ها، فقط صورت لفظ قلمِ کلمه در قلّاب افزوده شده است.

یخه‌ها، راجع به، رد و بدل می‌کردند) و چهره‌های داستانی به زبان عامیانه («هووی تو رم خبر کنه» به جای «هووی تو را هم خبر کند»؛ «اگه این عفریته پای شوهرت نَشِسته بود» به جای «اگر این عفریته پای شوهرت ننشسته بود»؛ و «همچین» به جای «این‌چنین»). امّا، از دیدگاه دوزبانگی، مهمْ شیوهٔ املائی ثبت این گفت‌وگوست. بدین‌قرار، راوی با استفاده از ساختار نوشتاریِ زبان والا، زبان نازل را نقل می‌کند؛ ضمناً در مکالمهٔ زنان خانه‌دار، کاربُرد تعبیرات عامیانهٔ «جونم مرگ شده»، ادات تعجّب «اِوا!»، و فعل «هوردود کشیدن» را وسیلهٔ تلقینِ واقع‌گرایی می‌سازد. خواننده، از این طریق، نه‌تنها با خاستگاه و جایگاه اجتماعی چهره‌های داستانی همچنین «تیپ» (صورت نوعی) آنها بلکه با شیوهٔ سخن گفتن آنان آشنا می‌گردد و درمی‌یابد که زنان خانه‌دارِ تهرانیِ آن دوره از تاریخ ایران، چگونه سخن می‌گفتند. این جمله مصداق مفهوم توهّم امر واقع[۱۳] در قاموس رُلان بارت[۱۴] است.

غریبه‌گرایی[۱۵] و پرداختن به جلوه‌های ناآشنا

نویسندگان، در وصف جلوه‌های ناآشنا و آنچه برای خواننده غریب و نامأنوس است، از فنونِ چند استفاده کرده‌اند. در ادبیّات قرون هجدهم و نوزدهمِ فرانسه، نویسندگانی همچون مونتسکیو و ولتر، با اختیار مشرق‌زمین به عنوان فضای داستان یا آوردن مشرق‌زمین و مردم آن به فضای داستانیِ خود در فرانسه، خوانندگان را با دنیایی ناآشنا و غریب روبه‌رو ساختند. ثمرهٔ این آشنایی‌زدایی، پیش از هر چیز، ایجاد جذّابیّت بود. این امر، در سال‌های بعد، با جان گرفتن رمانتیسم، قوّت و رواج بیشتری یافت چنان‌که بسیاری از نویسندگان، برای آشنایی‌زدایی، به مشرق‌زمین سفر کردند و آثارشان را با الهام از مشهودات خود در سرزمین‌های بیگانه نوشتند. خوانندگان این قبیل آثار، چه در آن هنگام و چه در دوران معاصر، مجذوب شگفتی‌ها و غرابت‌هایی شدند که در حیات اقوام بیگانه دیدند[۱۶]. ظهور مکتب ادبی و هنری رئالیسم به این رویداد بُعد

---

۱۳) illusion du réel، نیز← تزوِتان تودوروف، مفهوم ادبیّات، ترجمهٔ کتایون شهپرراد، نشر قطره، تهران ۱۳۸۹.

۱۴) Roland Barthes (۱۹۱۵–۱۹۸۰)، نویسنده، و منتقد ادبی مشهور فرانسوی.

۱۵) exotisme (توجّه به عناصر غریبهٔ غیر بومی و متعلّق به سرزمین‌های دوردست).

۱۶) فراموش نکنیم که پرداختن به جلوه‌های غریب و ناآشنا در قرون اخیر (پس از آشنائیِ اروپائیان با ←

تازه‌ای بخشید. نویسندگان توانستند، در قیدِ به واقع‌گرایی، به اقوامی توجّه کنند که، از حیث فرهنگ در معنای وسیع آن و تاریخ، با قوم خود آنان متفاوت بودند. بسیاری از جزئیاتِ زندگیِ روزمرهٔ مردمی که در دوردست زندگی می‌کردند به دستمایهٔ نویسندگی بدل شد و خوانندگان این قبیل آثار با پرسش‌هایی مواجه شدند که تا پیش از آن مطرح نشده بود از آن قبیل که این مردم چگونه زندگی می‌کنند؛ چه طرز تفکّری دارند؛ آداب و رسومشان چیست، به چه زبانی سخن می‌گویند؟

پرسش از زبان این غریبه‌ها برخی از نویسندگان را به آنجا کشاند که، در آثار داستانی خود، شیوهٔ سخن گفتن آنان را نقل و «عناصر زبان بیگانه» را، با متمایز ساختن آنها از راه اختیار نوع حروف، همراه معادل آنها، در داستان‌نویسی وارد کنند. داستان‌نویسان ایرانی، به عمد، عین واژهٔ بیگانه را به خطّ رایج فارسی در نوشتهٔ خود می‌آوردند. مثلاً جمالزاده، درفارسی شکر است، چهره‌ای داستانی را به سخن گفتن به زبانی درمی‌آورد که به فارسی فقط شباهت دارد:

> ای دوست هموطن عزیز! چرا ما را اینجا گذاشته‌اند؟ من هم ساعت‌های طولانی هرچه کلّهٔ خود را حفر می‌کنم آبسولومان [= مطلقاً] چیزی نمی‌یابم. نه چیز پوزیتیف [= مثبت] و نه چیز نگاتیف [= منفی]. آبسولومان. آیا خیلی کومیک [= خنده‌آور] نیست که من جوان دیپلمه از بهترین فامیل را برای یک... کریمینل بگیرند [= جنایتکار بشمرند] و با من رفتار بکنند مثل با آخرین آمده [= انگار کسی نیستم]؟ (جمالزاده، ص ۴)

دراین چند سطر، چهرهٔ داستانی، نه‌تنها در سخن خود به افراط از واژه‌های بیگانه استفاده می‌کند، بلکه گفته‌هایش ترجمه‌ای است با ساختارهای دستوری و اصطلاحات فرانسه[۱۷]. این چهره تنها به‌ظاهر ایرانی است. «چرا ما را اینجا گذاشته‌اند؟» ترجمهٔ

← سرزمین‌های جدید و اقوام ساکن در آنها) رواج یافته و توجّه انسان‌شناسانی شاخص همچون لِوی استراوس را جلب کرده است. بر اثر این آشنایی، وجههٔ نظر اروپائیان دربارهٔ این اقوام، که زمانی وحشی و از حیث تمدّن نازل مرتبه تلقّی می‌شدند، به کلّ تغییر کرد. با نظرگاه پیشین، راوی داستان، از بالا و با نگاه برتری‌جویانه، به غریبه‌ها می‌نگریست. امّا، در دوران معاصر، مرزِ بین **من** و **دیگری** رنگ باخته و این تحوّل در رُمان بازتاب یافته است.

۱۷) آشنایان با زبان فرانسه نیک درمی‌یابند که این نوع سخن گفتن، در حقیقت، ترجمهٔ تحت‌اللّفظی متن زیر است:

←

تحت‌اللّفظی عبارت فرانسه به معنای «چرا ما را اینجا انداخته‌اند» است و «کلّهٔ خود را حفر می‌کنم» ترجمهٔ «ذهن خود را می‌کاوم» یا همان «فکر می‌کنم». امّا آنچه در این شاهد، از دیدگاه دوزبانگی، جلب توجّه می‌کند آوردن عین واژه‌های فرانسه ــ آبسولومان، نگاتیف، پوزیتیف، کومیک، کریمینل ــ به خطّ فارسی است. این امر باعث می‌شود تا خواننده، بی‌آنکه به زبان بیگانه آشنایی داشته باشد، ضمن خواندن داستان و شنیدن صدای سخنگو، متوجّه غرابت تعبیرات او نیز بشود. علاوه بر آن، خواننده، از طریق این داستان، پی می‌برد که جوانِ تازه از فرنگ برگشته در آن دوران چگونه سخن می‌گفته است.

امّا داستان‌نویس به آن اکتفا نمی‌کند که، برای آشنایی‌زدایی، تنها از عناصر زبان‌های بیگانه کمک بگیرد بلکه، در این کار، از لهجه‌ها نیز بهره می‌جوید. بدین‌قرار، معمولاً، هرچه لهجه غلیظ‌تر باشد حاصل ملموس‌تر است. لِمّ‌کار تنها این است که زبان غریبه و تا حدودی ناآشنای مندرج در داستان، که معمولاً فاقد سنّت نوشتاری است، چگونه ثبت شود.

نویسندگان، درنبودِ دستورخطّ مدوّن، هریک به سلیقه و ابتکار خود شیوه‌ای برای کتابت زبان و لهجهٔ غریبه اختیار کرده‌اند. در واقع، این کار، در چارچوب الفبای خطّ فارسی چندان آسان هم نبوده است. وانگهی، اصولاً این کار، در بدو امر، اندکی با شکّ و تردید و دودلی قرین بوده است.

درواژه‌های بیگانه یا واژه‌هایی فارسی که با لهجه تلفّظ می‌شدند، چه‌بسا آواهایی بوده باشد که صورت نوشتاری آنها در الفبای فارسی وجود نداشته باشد. نویسنده، درکتابت دقیق چنین واژه‌هایی، طبعاً دچار مشکل می‌گشت. به پارهٔ زیر از رُمان ثریّا دراغما توجّه کنید:

> لهجهٔ آذری قشنگی دارد [...] با یک مکالمهٔ کوتاه برای من به ترکی- انگلیسی جا رزرو [reserve] می‌کند [...] و با خنده می‌گوید: «اوکی؟...» [O. K.] لحظه به لحظه معرکه‌تر می‌شود. «تامام؟» [تمام]

→ Cher ami compatriote, pourquoi nous a-t-on placés ici? J'ai beau me creuser la tête pendant de longues heures. Je ne trouve absolument rien, ni de positif. ni de négatif, absolument. N'est-ce pas bien comique que je sois pris moi, jeune diplômé, issu de bonne famille, pour...un criminel et qu'on me traite comme le dernier venu?

«گودبای!» [good bye]

«ممنون!»

«گوربانِ [قربان] حضرتعالی.»

«مقرّرات دیگری نیست؟ تحویل گذرنامه؟ ورق؟ خروج؟»

«نه‌خیر گوربان [قربان]ـ اینجا از این جنگولک منگولک بازی‌ها خبری نیست.»

«فرودگاه از اینجا دوره [دور است]؟»

«بیست چیلومتر [کیلومتر] ... با تاچسی [تاکسی] تشریف ببرید.»

«فرمایش دیگری نیست؟»

«تا میتونید چیف [کَیف] بفرمایید پاریس.» (فصیح، ص ۲۹)

راوی به صراحت اشاره می‌کند که شخصیّت داستانش در اینجا کسی است که به زبان ترکی‌ـ انگلیسی‌ـ فارسی سخن می‌گوید. از این رو، در گفتارش، با واژه‌هایی نظیر «گوربانِ حضرتعالی» یا «چیلومتر» یا «تاچسی» یا «چیف» مواجه می‌شویم ــ واژه‌هایی که، در عین غریبه بودن، برای خوانندهٔ فارسی‌زبان آشنایند و خواندنشان برای او دشوار نیست. تردیدی نیست که درج عناصر این لهجه در داستان به خطّ فارسی بر میزان واقع‌گرائیِ آن می‌افزاید، هرچند نویسنده تلاش می‌کند تا از نوشتار کتابی چندانی فاصله نگیرد یعنی، در جملاتی که به نظر می‌آید بازنمون لهجهٔ آذری است ــ به رسم و عادت آذری‌زبان‌ها که عموماً با زبان محاورهٔ فارسی آشنا نیستند ــ لفظ قلم نیز به‌کار می‌برد: «با تاچسی تشریف ببرید» به جای «با تاچسی تشریف ببرین» یا «فرمایش دیگری نیست» به جای «فرمایش دیگه‌ای نیست». ناگفته نماند که نویسنده، اگر می‌خواست برای درج محاوره‌ها فقط و فقط از زبان شکسته استفاده کند، به جای «تشریف ببرین» می‌گفت «تشیف ببرین» یا به جای «فرمایش دیگه‌ای نیست» می‌گفت «فرمایش دیگه‌ای نیس».

از عملکردهای دیگر این قبیل آشنایی‌زدایی‌ها ثبت عناصر لهجه‌ای و گویشی است که، به نوبهٔ خود، حایز اهمّیّت درخور توجّهی است. ثبت نشدن این عناصر در آثار ادبیِ سنّتی ما را ازوقوف بر اینکه فی‌المثل نظامی و سعدی و حافظ، در محاوره، چگونه سخن می‌گفته‌اند محروم ساخته است. در این باره، سند و مدرک، اگر نگوییم نایاب، سخت کمیاب است. در هیچ جای تاریخ بیهقی نمی‌بینیم که شخصیّت‌ها به زبان محاوره و

تداول سخن بگویند؛ هیچ پاره‌ای از سفرنامهٔ ناصرخسرو نشان نمی‌دهد که مردم کوچه و بازار چگونه مکالمه می‌کردند. حتّیٰ آنچه امروز در فیلم‌های داستانی و سریال‌های تاریخی نظیر سربداران یا ابوعلی‌سینا می‌شنویم این است که همه کس، خواه بیهقی خواه ابن‌سینا و خواه کاسبِ دوره‌گرد یا جلودار کاروان، به زبانی واحد سخن می‌گویند. در آنها، نشانی ازگویش‌های رایج در آن دوران نیست. امّا ادبیّات داستانیِ معاصر خوشبختانه از این حیث گام‌های بلندی برداشته و، جای جای، عناصر گویشی و لهجه‌ای را در برگرفته و در دسترس نسل‌های حاضر و آینده گذاشته است. به این بخش از رمانِ مدار صفر درجه توجّه کنید:

یارْوَلی گفت

ــ قندِ بذار تو [قند را بگذار توی] دولاب، حرف زیادی‌م [زیادی هم] نزن!

باران گفت

ــ ئیقد [اینقدر] با مو [من] دعوا کردی سرِ قند، حالا بذارمش [بگذارمش] تو [توی] دولاب؟ چاهی [چای] هم که نخورد!

[...] یارولی گفت

ــ په اینا [پس این‌ها] گُه سگه [سگ است]؟ بذارش [بگذارش] تو [توی] دولاب رو داری نکن!

باران گفت

ــ حالا سی چی [برای چه] جِر میائی [می‌آیی]؟ ـ خو میذارُم [خوب، می‌گذارم]!

یارولی نصفه سیگار را زد سر دمه و غر زد

ــ «از دست تو با ئی کارات [این کارهایت] که نمی‌فهمی چه می‌کنی!»

باران گفت

ــ مو [من] نمیفهمم؟

صدای یارولی بلند شد

ــ «همچی [چنان] میزنم تو گوش‌ت که به‌گربه بگی هپل هپو! بس کن رودار!» (احمدِ محمود، ص ۲۵۴)

لهجهٔ جنوبی در این چند خط به خوبی نمایان است. احمد محمود، با درایت تمام و با استفاده از همان الفبای فارسی، موفّق شده است گفت‌وگوی عامیانهٔ دو تن از اهالی جنوب ایران را با رعایت لهجه بنویسد. استفاده از «میذارُم» به جای «می‌گذارم»، «ئی‌کارات»

به جای «این کارهایت»، «مو نمیفهمم؟» به جای «من نمی‌فهمم؟»، «ئیقد» به جای «این‌قدر» ماهرانه نقش آشنایی‌زدایی را ایفا می‌کند، خواننده را با خود به مکانی دوردست می‌برد، و او را با اصطلاحات بیگانه یعنی تلفیقی ازکلمات غیرخودی نیز آشنا می‌سازد. خواننده، به صرافتِ طبع و بی‌آنکه با نحوهٔ سخن گفتن مردم جنوب ایران آشنا باشد، به معنای «حالا سی چی جِر میائی؟» پی می‌برد.

دوزبانگی و موقعیّت خنده‌آور

ازکارکردهای دیگر دوزبانگی می‌توان به ایجاد موقعیّت خنده‌آور اشاره کرد. می‌دانیم که رمان مدرن رابطهٔ تنگاتنگی با ایجاد موقعیّت خنده‌آور دارد و این در رمان‌های دارای عناصر نقیضه‌گون (آیرونیا) بیشتر مصداق دارد. در این میان، می‌توان دون‌کیشوت اثرِ سِروانتس[۱۸] را شاهد آورد که خواننده، به هنگام خواندنِ آن، با توجّه به اطّلاعاتی که در زمینهٔ ادبیّات کلاسیک دارد، به فراست درمی‌یابد که اعمال و حرکات قهرمان داستان درواقع بازنمائیِ مضحکی است از آنچه درادبیّات به‌وقوع می‌پیوسته است. دربسیاری از موارد، مانند آنچه در رمان‌های کافکا[۱۹] یا چارلز دیکنز[۲۰] یا فلوبِر[۲۱] شاهدیم، درک جنبهٔ خنده‌آورِ اثرکار ساده‌ای نیست. طنزگزنده و توأم با انتقاد شدید در این داستان‌ها باعث می‌شود تا جنبهٔ خنده‌آورشان در سایه قرار گیرد و درخوانش‌های اوّلیّه و سطحی به راحتی لبخند برلب خواننده نشانده نشود.

دوزبانگی راهی است برای ایجاد آنی و بی‌تکلّف و آسانِ موقعیّتِ کُمیک. درواقع، فاصلهٔ بین زبان رسمی و قراردادی، از یک سو، وگویش خاصِّ قهرمان یا دیگر چهره‌های داستانی، از سوی دیگر، آنچنان نمایان است که خواننده، بی‌هیچ درنگ و تردیدی، به موقعیّت کُمیک پی می‌برد. دراین باره، یکی از بهترین نمونه‌ها درادبیّات داستانی معاصر ما زبانِ خاصِّ «مَش‌قاسم» در دایی‌جان ناپلئون است. نویسنده، برای پرداخت کاراکترِ

---

۱۸) Cervantés (۱۶۱۶-۱۵۴۷)، نویسندهٔ مشهور اسپانیائی.
۱۹) Kafka (۱۹۲۴-۱۸۸۳)، نویسندهٔ مشهور چکِ آلمانی‌نویس.
۲۰) Dickens (۱۸۷۰-۱۸۱۲)، نویسندهٔ مشهور بریتانیائی.
۲۱) Flaubert (۱۸۸۰-۱۸۲۱)، نویسندهٔ مشهور فرانسوی.

مَش‌قاسم، نه‌تنها از اعمال و رفتار و باورهای او بلکه و شاید بیش از همه از شیوهٔ سخن گفتنش بهره جسته است. خواننده، هر بار که این شخصیّت زبان باز می‌کند، منتظر است تکیه‌کلام‌های خاصّ او را بشنود و اتّفاق خنده‌داری رخ دهد.

مش‌قاسم هم ازضعف دائی‌جان استفاده کرد و دنبال حرف او راگرفت:

ــ راستش را بخوای [بخواهی] بابام جان [بابا جانم]، دروغ چرا... تا قبر آآ... تازه خود آقا از همه بهتر میداند... ما و آقا توی توپ و تفنگ و باروت بزرگ شدیم... آنوقت‌ها یادش بخیر! خود انگلیسا [انگلیسی‌ها] هم اگر چیزی توی لوله توپشان گیر میکرد میفرستادند پی آقا... راستی راستی چه دوره‌ای بود... پنداری دیروز بود... خاطرمان میاد [می‌آید] تو جنگ مَمَسنی یک توپچی داشتیم که بهش [به او] میگفتی کهریزک را بزن دور از جون غیاث‌آباد را میزد... تمام گلوله‌ها را حرام کرده بود یکدانه گلوله مانده بود... آقا خدا حفظش کند مثل شیر آمد پشت توپ... خودش میزان گرفت... یکدفعه تمام این خیمه و علم و کتل انگلیسا دود شد رفت هوا... بعد که ما رفتیم جلو دیدیم گلوله خورده وسط سفره انگلیسا [انگلیسی‌ها]... این کاسه آبگوشت و پلوچلوشان ریزریز شده بود... (پزشک‌زاد، ص ۳۷۳)

می‌بینیم که، برای خواننده، صِرفِ شنیدن این زبانْ خنده‌آور می‌گردد. به مجرّد ورود مش‌قاسم به یکی از صحنه‌های رمان، خواننده می‌داند که زمینه برای ایجاد موقعیّت کُمیک فراهم شده است. باید توجّه داشت که این جنبهٔ کُمیک، بیش از هر چیز دیگر، ناشی از آن است که سخنان مش‌قاسم به کلّی از ادبیّات پرتکلّف و لفظ قلم یا سخن کتابی به دور است. در عوض، رمان‌هایی نیز داریم که، در آنها، خواننده بی‌آنکه انتظارش را داشته باشد، به خنده می‌افتد. در این قبیل رمان‌ها، ماجرا، به ظاهر، روندی جدّی دارد و، در آن، نشانی از جنبهٔ کُمیک نیست. امّا، به رغم این نمود، در این اثنا، نویسنده، ناگهان با ظرافت تمام، صحنه را تغییر می‌دهد و، با استفاده از دوزبانگی، زمینه را برای ایجاد موقعیّتِ کُمیک آماده می‌سازد. به نمونه‌ای از این دست در مدار صفر درجه توجّه کنید:

کسی از درآمد تو ــ «سلام عُسّاـ» [استاد] باران برگشت «سلام زایرـ بفرما.» مردْ چپیه از سر برداشت و گفت

ــ می‌خوام میتراشم [بتراشم]ـ از ته!

باران گفت

بفرما بشین [بنشین]، الآن اوسّا میاد [استاد می‌آید].

مرد نشست رو نیمکت. دامن دشداشه را جمع کرد. پا انداخت رو پا و گفت

ــ خودش [خودت] عُسّا نیس [نیستی]؟

باران گفت

ــ میاد [می‌آید] زایر، لاتعجّل!

مرد گفت

ــ زود میام [می‌آید]؟

باران گفت

ــ ها [بله] زایر.

مرد گفت

ــ خودش [خودت] نمیدونم [بلد نیستی] **عَصلاح** [اصلاح] میکنم [کنی]؟

باران گفت

ــ چرا، میدونم!

و به بیرون نگاه کرد ــ «هوا خیلی گرمه [گرم است] زایر ــ با چی **ئومدی** [آمدی] شهر؟» مرد گفت

ــ ها ـ شرجی. با **سیّاره** ـ [ماشین]

و قوطی سیگارش را درآورد و سیگار پیچید. ته سیگار را با دندان گرفت و تف کرد ــ چسبید به پشت صندلی. خندید ــ «میبخشم» [ببخشید] باران گفت

ــ تیرت هم خوب میزان‌ها.

مرد باز خندید و کبریت زد. چشم باران به شعلهٔ کبریت بود که زیر سبیل مرد بود. گفت

ــ نسوزی زایر!

مرد گفت

ــ چی میسوزم؟ [چه چیزی را بسوزانم؟]

باران گفت ــ «هیچ!» دود غلیظ لای سبیل بزرگ مرد گرفتار شد و کُند بیرون زد ــ نگاه مرد به باران بود ــ «اگر نمیام [نمی‌آید]، میری [بروم] بعدش [بعد] میائی [بیایم].» باران گفت

ــ لاتعجّل زایر. الآن خودش میاد.

مرد انگشتها را ــ انگار که ماشین دستش باشد و کسی را اصلاح میکند ــ باز و بسته کرد و گفت

ــ خودش نمیدونه؟ [خودت بلد نیستی]

باران گفت

ــ میدونم، ولی ــ

مرد بلند شد و نشست رو صندلی ــ «بس [پس] یالّا خودش [من] خیلی کار داری [دارم]». باران پابه‌پا کرد. به سر و سبیل مرد نگاه کرد، بعد آرام لُنگ درآورد و انداخت گردنِ مرد و چنگ زد تو انبوه موی پُرِ جعدش. مرد گفت

ــ معطل نمیکنم **باباتی**! [معطل نکن باباجان]

باران گفت

ــ چشم زایر.

و ماشین را برداشت. دستش لرزید. سر مرد را خم کرد. مرد گفت ــ «**صبور** [صبر] **کن**، **صبور کن**». سیگار به لبش بود. دود به چشمش رفته بود. باران صبر کرد. مرد سیگار را انداخت زمین و پاسارش کرد. باران تو آینه نگاه کرد. دید که رنگش پریده است و پیشانی‌اش خیس عرق است. ماشین را انداخت پس گردن مرد. ماشین، یک بند انگشت پیش رفت و گیر کرد. باران دندان رو هم فشرد. ماشین پیش نرفت. کشیدش. پس نیامد. فریاد مرد بلند شد: «**عاخ**! [آخ] چیکار میکنم؟ [چه کار میکنی؟]» دست باران لرزید، ماشین گیر کرده بود. مرد نعره زد: «یابن المحترج‌ـ» [پدرسوخته] و سر و گردن را تکان داد. ماشین از چنگ باران درآمد و آویزان شد پسِ گردن مرد. باران گفت ــ «صبر کن بینم [ببینم] زایرـ» مرد برخاست. لنگ را بازکرد و فریاد زد: «اُمک و ابوکـ» [=گور پدر ننه و بابات!] باران پس رفت. ترسید. صداش لرزه برداشت.ــ «صبر کن درش بیارم عمّی‌ی [عموجان]!» مرد رفت طرفش «**بدرسگ** [پدرسگ] اگر نمیدونم [نمیدونی] **چارا** [چرا] میتراشم [میتراشی]؟» باران گفت ــ «ما [من] که گُفتُم عمّی؟» مرد داد زد «عمّی ابوک یابن الشاوی» [عمو پدرته، پدرسوخته] و دست برد به ماشین ــ «شیطان اگول‌ـ» [=اقول، می‌گوید] ماشین را کشید ــ جدا نشد: «لااله‌الاللهـ» اشک به چشمش نشست ــ «چلب‌ابن چَلِبـ» [سگِ پدرْسگ] ماشین را با یک ضربه کشید و پرتش کرد رو میز و چفیه را برداشت و تند زد بیرون. (همان، ص ۴۶-۴۷)

صرف نظر از جنبهٔ کُمیک این بخش با بهره‌جویی از قابلیّت دوزبانگی، هم از خلال لهجه و هم از خلال خود ماجرا (موارد، در متن شاهد، با اختیار حروف سیاه نشان داده شده است)، نکتهٔ مهم دیگری درخور توجّه است و آن اینکه همهٔ ما احمد محمود را به عنوان

نویسنده‌ای جدّی می‌شناسیم و، در هیچ‌یک از نقدهای هرچند اندک آثار این نویسندهٔ برجسته، اشاره نشده که او توانائیِ فراوانی در خنداندن خواننده دارد. بی‌گمان جنبهٔ کُمیکِ نوشته‌های او به میزان قابل ملاحظه‌ای مدیون ماجراهای داستان است؛ امّا نقش زبانی را نیز، در آن میان، نباید نادیده گرفت. در شاهدی که نقل شد، خواننده در بدو امر، چه‌بسا از گفته‌های عوضیِ مرد عرب سر درنیاورد؛ امّا، با خواندن چند جمله، در می‌یابد که منظور نویسنده از نقل آنها به همان صورت اصلْ آشنایی‌زدایی و بالا بردن درجهٔ واقع‌گرایی همچنین افزودن چاشنیِ خنده‌آور است. با این ترفند، ماجرای کُمیک و زبان کُمیک دست‌به‌دست هم می‌دهند تا صحنه‌ای زیبا و به‌یادماندنی بیافرینند.

شیوهٔ دیگری که در ایجاد موقعیّت خنده‌آور سهیم می‌گردد بازنمائیِ سطح سواد و فرهنگ چهره‌های داستانی از خلال دوزبانگی است. همهٔ ما، در زندگی، با کسانی مواجه شده‌ایم که در رشته‌ای مشخّص تخصّص ندارند امّا تلاش می‌کنند، با کاربُرد اصطلاحات آن رشته، خودی نشان دهند و، با تلفّظ ناجور، بی‌سوادی خود را فاش می‌سازند. نمونهٔ این رویداد را در شاهدی می‌توان سراغ گرفت که از حاجی‌آقای صادق هدایت نقل کردیم. حاجی‌آقا مردی است کم‌سواد که، از قضای روزگار، با بزرگان نشست و برخاست یافته و، به قصد خودی نشان دادن در جمع آنان یا در میان غریبه‌ها، از مباحثی سخن می‌گوید که اصلاً دستبرد او نیست و فخرفروشی او باعث افشای بی‌سوادیَش می‌گردد و موقعیّت کُمیک ایجاد می‌کند؛ مثلاً مدرسه را مردسه می‌گوید در حالی که، به قول خودش، در همهٔ محافل ادبی شهر دعوت می‌شود و حضورش را طلب می‌کنند؛ دم از ادبیّات می‌زند و «قاآنی» را بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گو می‌شناساند. بدین‌قرار، نویسنده، با استفاده از دوزبانگی، جنبهٔ کُمیک را با طنز تلخ تلفیق می‌کند.

تردید رمان‌نویس در انتقال دوزبانگی و تلاش او برای تصحیح خطاهای زبانی چهره‌های داستانی و دوری جستن از زبان واقعیِ خودِ آنها باعث می‌شود که داستان از واقع‌گرایی فاصله گیرد و خصلت مدرن و زندهٔ خود را از دست بدهد و، در نهایت، اگر خوش‌بین باشیم، به صورت نمونهٔ نازلی از طنزِ کلاسیک در مایهٔ پرارزش عبید زاکانی درآید که مناسب ژانْرِ نوظهور رُمان نیست.

نتیجه

دوزبانگی، به حیث واقعیّتی زبان‌شناختی، تا پیش از دوران معاصر یعنی تا پیش از آنکه رمان به حوزهٔ ادبیّات فارسی راه یابد، مجال ظهور نداشته است. یگانه پدیدهٔ ادبی که توان بازتاباندن دوزبانگی را دارد نوع رمان است. رمان بازتاب حوادث و رویدادهای جامعه است و، از این رو، می‌تواند، بی‌آنکه **غیرجدّی** قلمداد شود، بازنمونِ دوزبانگی گردد و از استبدادِ حاکم بر حوزهٔ داستان‌نویسیِ سنّتی فارغ بماند.

در واقع، دوزبانگی را عامل مؤثّر مدرن جلوه کردن رُمان می‌توان شمرد. در خانوادهٔ انواع ادبی، رمان یگانه نوعی است که قابلیّت پذیرش هرگونه نوآوری و فراغت از قید و بند قالبِ از پیش تعیین‌شده را دارد. به قول صریح باختین، رمان یگانه نوع ادبی است که کمال نمی‌شناسد و چنان انعطافی دارد که می‌تواند، خواه در تکنیک خواه در زبان، پذیرای هر بدعتی باشد.

نتیجهٔ دیگرِ بازتاب دوزبانگی در رمان‌نویسی به رسمیّت شناختن اقلیّت زبانی و بیرون راندن زبان آکادمیک از موقعیّتی مرکزی به حیث زبان حاکم بر کلّ حوزهٔ ادبیّات است. ادبیّات **جدّیِ** سنّتی نویسنده را ملزم می‌کرد که از زبان فارسیِ آکادمیک با همهٔ تکلّف‌هایش بهره جوید و همین الزام باعث شد که این ادبیّات مجلایی برای بازتاب واقعیّت‌های زبانیِ حاضر در جامعه نباشد و از امکانات و مزایای گوناگون آنها محروم بماند. خوشبختانه، با ظهور نوع ادبی رُمان این استبداد زبانی نتوانست در برابر حریف ایستادگی کند و، به حیث نوع غالب، رقابت‌ناپذیر و پایا بماند. اگر، در قدیم، زبان نازل همچنین عناصر گویشی و زبان‌های محلّی جواز ورود به حوزهٔ ادبیّات نداشتند، نوع ادبیِ رُمان، نه‌تنها این امکان را فراهم آورد، آن را در مواردی الزامی نیز ساخت. بدین‌سان، اقلیّت زبانی به جهان ادبیّات راه یافت و عرض وجود کرد و این امکان نصیبش شد که به حیث یکی از ذخایر پرارزش تاریخی ثبت شود.

منابع

آل‌احمد، جلال، زن زیادی، «سمنوپزان»، انتشارات رواق، تهران ۱۳۵۶.
احمد محمود، مدار صفردرجه، انتشارات معین، تهران ۱۳۷۲.

پزشک‌زاد، ایرج، دائی‌جان ناپلئون، انتشارات صفی علیشاه، تهران ۱۳۵۱.
تودورف، تزوتان، مفهوم ادبیّات، ترجمهٔ کتایون شهپرراد، نشر قطره، تهران ۱۳۸۹.
جمالزاده، محمّدعلی، فارسی شکر است، انتشارات تکا، تهران ۱۳۸۹.
فصیح، اسماعیل، ثریّا در اغما، نشر نو، تهران ۱۳۶۳.
هدایت، صادق، حاجی آقا، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۲۴.

Raimond, Michel, *Le roman*, Armand colin, Paris, 1987.

کتابنامه

Barthes, Roland, "La division des langages" in *Le bruissement de la langue*; *Essais critiques IV*, Paris, Le seuil, 1984, pp. 119-133.

Casanova, Jean-Yves, "La temporalité diglossique du texte littéraire" in *Langas* 1992, Montpellier, 32, pp. 35-47.

Confiant, Raphaël, "La traduction en milieu diglossique" in *Atelier de recherche sur l'enseignement du créole et du français*, Ottawa, 2003.

Grutman, Rainier, "La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones" in *Canadien Review of comparative literature,* 17, 2008, pp. 198-212.

___, "L'écrivain Flamand et ses langues; note sur la diglossie des périphéries" in *Revue de L'Institut de Sociologie*, 62, 1991, pp. 115-128

Hafez, Subry, "The Novel, Politics and Islam" in *New Left Review* 5, 2000, pp. 117-141.

Khatibi, Abdelkabir, "Incipits" in AAVV, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1983, pp. 177-202.

Mackey, William, "Langue, dialecte et diglossie littéraire" in *Giordan et Ricard*, (dir.), 1998, pp. 19-50.

Meddeb, Abdelwahab, "Le palimpseste du bilinguisme" in AAVV, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.

Todorov T., "Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie" in AAVV, *Du bilinguisme*, Paris, Denoël, 1985.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

❑