

# نقش ترجمه در شکل‌گیری ادبیات داستانی پسامدرن در ایران

مزدک بلوری (عضو هیئت علمی گروه مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه علامه طباطبائی)<sup>1</sup>  
فرانک محمدی (دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته مطالعات ترجمه، دانشگاه خاتم)

## چکیده

پژوهش حاضر، بر مبنای نظریه نظام چندگانه، ابتدا به بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در نظام چندگانه ادبی فارسی و سپس به تحلیل نقش ترجمه در معرفی این سبک از داستان‌نویسی در ایران می‌پردازد. در بخش نخست، فهرستی از آثار ترجمه‌شده و آثار تألیفی پسامدرن در ایران تهیه و سپس این آثار از نظر تعداد و تقدم و تأخر انتشار بررسی شد تا مشخص شود کدام یک در نظام ادبی فارسی جایگاه مرکزی دارد. در بخش دوم، از طریق مصاحبه با گروهی از نویسندگان پسامدرن ایرانی، و نیز از طریق بررسی مصاحبه‌های موجود و نقد آثار نویسندگان دیگر، تحلیلی از نقش ترجمه در معرفی داستان‌نویسی پسامدرن به ادبیات فارسی صورت پذیرفت. نتایج نشان می‌دهد آثار ترجمه‌شده پسامدرن از نظر زمان انتشار بر آثار تألیفی تقدم دارند. از آن گذشته، تعداد عناوین بیشتر و تجدید چاپ‌های متعدد این آثار از جایگاه مرکزی ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در نظام چندگانه ادبی فارسی و موفقیت بیشتر آن در جلب خوانندگان فارسی‌زبان حکایت دارد. همچنین نتایج مصاحبه با آن دسته از نویسندگان ایرانی که در آثارشان عناصر داستان پسامدرن یافت شد نشان می‌دهد اکثر آنان با مطالعه آثار ترجمه‌شده پسامدرن با این مکتب آشنا شده‌اند و با الگوبرداری از آن سعی کرده‌اند نمونه‌های مشابهی در زبان خود پدید آورند. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد ادبیات ترجمه‌ای پسامدرن در دوران معاصر در مقایسه با ادبیات تألیفی پسامدرن جایگاهی مرکزی در اختیار داشته و فعالانه در شکل دادن به این سبک ادبی در ادبیات فارسی نقش ایفا کرده است.

**کلیدواژه‌ها:** ترجمه، ادبیات ترجمه‌ای، نظام چندگانه ادبی، ادبیات پسامدرن، سبک داستان‌نویسی

### مقدمه و چارچوب نظری پژوهش

مطابق با نظریه نظام چندگانه ادبی<sup>۱</sup> اون زوهر<sup>۲</sup>، ادبیات هر جامعه نظامی متشکل از خرده‌نظام‌ها و نظام‌هایی است که در ارتباط با سایر نظام‌های اجتماعی‌اند. او برای نظام‌های موجود در نظام چندگانه ادبی دو جایگاه «مرکزی»<sup>۳</sup> و «حاشیه‌ای»<sup>۴</sup> در نظر می‌گیرد او «مرکز کل نظام چندگانه را جایگاه معتبرترین آثار معیار<sup>۵</sup> در گنجینه ادبی قلمداد می‌کند» (اون زوهر، ۱۹۹۰: ۱۷). منظور از آثار معیار «آن هنجارها و آثار ادبی (هم مدل‌ها و هم متن‌هایی) است که محافل ادبی حاکم بر هر فرهنگ آن را مشروع می‌دانند و محصولات برجسته‌شان در آن جامعه در مقام بخشی از میراث تاریخی حفظ می‌شود» (همان، ۱۵). از این رو، این آثار جایگاه مرکزی نظام چندگانه ادبی را در اختیار دارند. از سوی دیگر، «آثار غیر برجسته<sup>۶</sup> هنجارها و متن‌هایی هستند که این محافل غیرمشروع می‌دانند و رد می‌کنند و جامعه محصولات آنها را در درازمدت از یاد می‌برد» (همان). این آثار به حاشیه نظام رانده می‌شوند و جایگاه حاشیه‌ای نظام را در اختیار می‌گیرند. اون زوهر می‌گوید در هر نظام چندگانه رابطه میان نظام‌های مختلف رابطه‌ای سلسله‌مراتبی است و همواره رقابتی مستمر بین لایه‌های مختلف برای دستیابی به جایگاه مرکزی وجود دارد (همان، ۱۴).

ادبیات ترجمه‌ای یکی از نظام‌های موجود در هر نظام چندگانه ادبی است که در کنار فرم‌هایی چون ادبیات کودک و قصه‌های عامیانه معمولاً از صورت‌های سطح پایین ادبی محسوب می‌شود و از اهمیت کمتری برخوردار است و جایگاهی حاشیه‌ای دارد (شاتلورث و کوئی<sup>۷</sup> ۱۲۷). اما این نوع ادبیات ممکن است گاهی نقش مؤثرتری نیز ایفا کند. اون زوهر، در نظریه نظام چندگانه ادبی، ترجمه را نمونه‌ای از پدیده «انتقال بین نظام‌ها» می‌داند (اون زوهر، ۱۹۹۰: ۷۳-۷۴) و معتقد است ترجمه نقش مهمی در انتقال فرم‌ها، سبک‌ها، ژانرها و الگوها از یک نظام ادبی به نظام ادبی دیگر ایفا می‌کند. او سه

---

1. literary polysystem  
 2. Even-Zohar  
 3. central  
 4. peripheral  
 5. canonized  
 6. non-canonized  
 7. Shuttleworth and Cowie

حالت اصلی را بر می‌شمرد که موجب می‌شود ادبیات ترجمه‌ای در جایگاه مرکزی نظام چندگانه ادبی قرار گیرد:

(۱) هنگامی که نظام چندگانه هنوز متبلور نشده، به بیان دیگر، زمانی که ادبیات هنوز در فرایند تثبیت خود «جوان» است؛ (۲) وقتی که ادبیات، در میان گروه بزرگی از ادبیات مرتبط، «حاشیه‌ای» یا «ضعیف» یا ترکیبی از آن دو است؛ و (۳) وقتی که در ادبیات نقاط عطف، بحران‌ها یا خلاءهای ادبی موجود باشد (اون زوهر، ۲۰۰۰: ۱۹۴).

به گفته اون زوهر (۲۰۰۰)، در حالت اول، ادبیات جوان‌تر برای دسترسی به فرم‌ها و انواع ادبی ناموجود در نظام ادبی خود از ادبیات ملل دیگر کمک می‌گیرد و در این شرایط ادبیات ترجمه‌ای به یکی از نظام‌های فعال آن تبدیل می‌شود و الگوهای آماده را برای تولید انواع متن از ادبیات‌های دیگر وارد می‌کند. همین شرایط در حالت دوم، یعنی در مورد ادبیات «حاشیه‌ای» یا «ضعیف»، نیز صادق است. در این شرایط، توانایی ادبیات «ضعیف» در تولید گونه‌های ادبی نسبت به ادبیات مجاورش کمتر است. در نتیجه، تنها راه تأمین گنجینه ادبی چنین ادبیاتی الگوبرداری و وارد کردن گونه‌های ادبی مختلف از ادبیات مجاورش است که ادبیات ترجمه‌ای نقشی کلیدی در این فرایند ایفا می‌کند. در حالت سوم، الگوهای تثبیت‌شده دیگر برای نسل جوان‌تر پذیرفتنی نیست و نیاز به گونه‌های ادبی جدیدتر احساس می‌شود. در این شرایط، خلاء ادبی موجود با وارد کردن الگوهای خارجی و عناصر ادبی جدید از طریق ادبیات ترجمه‌ای پر می‌شود (اون زوهر، ۲۰۰۰: ۱۹۴).

به گفته چانگ<sup>۱</sup>، ترجمه در این جایگاه مرکزی در شکل دادن به مرکز نظام چندگانه ادبی نقش ایفا می‌کند و باعث می‌شود که جامعه ادبی کشوری به کمبودی در ادبیات ملی خود، یا به قول چانگ، به «فقدان منبعی برای کنترل کردن موقعیتی خاص یا برآوردن نیازی خاص» (چانگ ۲۶۰) واقف شود و کمبود شیوه‌ای از داستان‌نویسی را، که در ادبیات کشورهای دیگر موجود است، احساس کند.

بدین ترتیب، ترجمه قادر است، به هنگام نیاز، نقش‌های بسیار مهمی در هر ادبیات ایفا کند و در شکل‌گیری و پویایی آن موثر باشد. «ترجمه می‌تواند در دگرگونی انواع

ادبی و نگاه نویسندگان به ادبیات و واقعیت مؤثر باشد و حتی یک دوره شکوفایی کار، تالیف و نگارش هم به دنبال خود بیاورد» (میرعابدینی، ج ۳ و ۴: ۷۶۷). در نتیجه، ترجمه را می‌توان شکلی از تأثیرگذاری ادبیات خارجی بر ادبیات بومی کشورها قلمداد کرد:

تأثیرات ادبی ممکن است مستقیم و بدون واسطه یا غیرمستقیم و از طریق واسطه‌های مختلف صورت گیرد. تأثیر مستقیم زمانی صورت می‌گیرد که نویسنده‌ای از طریق مطالعه و آشنایی با آثار نویسنده دیگری به زبان اصلی تحت تأثیر وی قرار گیرد، مانند تأثیرپذیری نیما یوشیج از شاعران فرانسوی. تأثیر غیرمستقیم اغلب از طریق ترجمه صورت می‌گیرد، مانند تأثیر حافظ بر گوته که از طریق ترجمه آلمانی هامر پورگشتال صورت گرفته است (انوشیروانی ۱۸).

با نگاهی به آثار ترجمه‌شده در تاریخ ادبیات فارسی درمی‌یابیم که سبک‌های جدید گاهی در اثر ترجمه آثار ادبی به نظام چندگانه ادبی فارسی وارد شده است. برای مثال، بررسی روند ورود ادبیات نمایشی به ایران نشان می‌دهد که این سبک با ترجمه آثار مولیر از ادبیات نمایشی فرانسه به ادبیات فارسی معرفی شده است (ملک‌پور ۳۱۷). میرعابدینی در مورد تأثیرپذیری نویسندگان ایرانی از گونه‌های ادبی خارجی می‌گوید: «تأثیرپذیری برخی از نویسندگان ایرانی از رمان‌های امریکای لاتین به قدری است که حضور یک رگه رئالیستی - جادویی در ادبیات دهه ۱۳۶۰ به وضوح حس می‌شود» (میرعابدینی، ج ۳ و ۴: ۷۷۱).

ادبیات پسامدرن از سبک‌های جدید در ادبیات معاصر ایران است. با توجه به نقشی که ترجمه پیش از این در معرفی ژانرها، مکتب‌ها و جنبش‌های ادبی همچون ادبیات نمایشی، رئالیسم جادویی و سورئالیسم به ادبیات فارسی ایفا کرده است، محتمل به نظر می‌رسد که در واردکردن ادبیات پسامدرن به نظام چندگانه ادبی ایران نیز نقش مهمی داشته باشد. هدف این پژوهش نخست بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌شده پسامدرن در نظام چندگانه ادبی فارسی و مقایسه آن با موقعیت ادبیات تألیفی پسامدرن در این نظام ادبی و سپس تحلیل نقش ترجمه در ظهور ادبیات پسامدرن در ایران است.

## پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر پژوهشگران زیادی نقش ترجمه را در شکل دادن به سبک‌های جدید در ادبیات کشورها بررسی کرده‌اند (نک. هرمانز<sup>۱</sup>، ۱۹۹۹؛ ییفینگ<sup>۲</sup>، ۲۰۰۸؛ سائیتو<sup>۳</sup>، ۲۰۱۶؛ بیژن، ۱۳۸۴؛ بهرامی، ۱۳۹۲). برای مثال، برک<sup>۴</sup> (۲۰۰۶) به بررسی جایگاه ادبیات ترجمه‌شده غرب در نظام ادبی ترکیه از اواسط قرن هجدهم تا اواخر قرن بیستم می‌پردازد. او می‌گوید: «مهم‌ترین تأثیر اولین ترجمه‌هایی که در این دوره انجام شد معرفی ژانرهای جدید، همچون رمان و نمایشنامه بود. پس از انتشار این ترجمه‌ها، نخستین نمونه‌های رمان و نمایشنامه ترکی که به سبک غربی نگاشته شده بودند، منتشر شد» (برک ۳). سائیتو (۲۰۱۶) به بررسی قدرت ادبیات ترجمه‌شده در ژاپن در دوره میجی می‌پردازد. او دلیل مدرن شدن ادبیات ژاپنی را نقش میانجی ترجمه در معرفی عناصر و سبک‌های جدید به زبان بومی می‌داند. ادبیات ترجمه‌شده در این کشور «عناصر جدیدی به زبان ژاپنی معرفی کرد و بر اساس کاربردها و ساختارهای آثار ادبی غربی سبک OBUNMYAKU را به وجود آورد» (سائیتو ۴۱۷) که در نزد ژاپنی‌ها سبک متأثر از اروپا شناخته می‌شود. بیژن (۱۳۸۴) با بررسی روند ترجمه داستان‌های خارجی، به نقش ترجمه در تجلّد ادبیات داستانی افغانستان اشاره می‌کند و ترجمه را راهی برای معرفی فرم‌های جدید به نویسندگان بومی می‌داند: «ترجمه داستان ارائه قالب‌های جدید ادبی و ژانرها و نوعیت گوناگون داستان و نیز دعوت مستقیم یا غیرمستقیم نویسندگان کشور به نوشتن آثار به همان شکل و ساختار بود» (۷۸). او برای تایید گفته خود به نقل از یکی از مترجمان بیان می‌کند: «سید قاسم رشتیا در مقدمه ترجمه نمایشنامه کد/میک زرنگ تراست تصریح می‌کند که آن را به عنوان یک مدل ترجمه کرده برای نویسندگانی که با این نوع آشنا نیستند و تجربه لازم [را] در آن ندارند» (همان).

---

1. Hermans  
2. Yifeng  
3. Saito  
4. Berk

## روش پژوهش

برای تعیین جایگاه ادبیات ترجمه‌شده پسامدرن در مقایسه با ادبیات تالیفی پسامدرن در نظام چندگانه ادبی فارسی، ابتدا فهرستی از اسامی نویسندگان پسامدرن خارجی از سایت 'REVOLVY' استخراج شد. سپس فهرست نویسندگان پسامدرن ایرانی از چند منبع زیر تهیه شد:

- ۱) پاینده (ج ۳) که فهرستی از نویسندگان داستان کوتاه پسامدرن به دست می‌دهد؛
- ۲) همایش‌ها و کلاس‌هایی با موضوع ادبیات پسامدرن در ایران که نویسندگانی را در زمره پسامدرنیست‌های ایرانی معرفی کرده‌اند؛
- ۳) نویسندگان پسامدرنی که در جریان مصاحبه‌ها افراد دیگری را پسامدرن معرفی کردند.

اسامی هر دو فهرست (نویسندگان پسامدرن خارجی و ایرانی) در وبگاه‌های کتابخانه ملی<sup>۲</sup> و خانه کتاب<sup>۳</sup> جست‌وجو شد تا فهرستی از آثار پسامدرن منتشرشده هر یک در ایران به دست آید. فقط آن دسته از آثار این نویسندگان در فهرست نهایی گنجانده شد که منتقدان یا خود نویسندگان درباره پسامدرن بودن آن‌ها اتفاق نظر دارند. علاوه بر این، برای اطمینان از پسامدرن بودن آثار نویسندگان ایرانی فهرست، حداقل یک اثر از هر نویسنده برای یافتن مؤلفه‌های داستان پسامدرن بررسی شد. تاریخ انتشار هر اثر در مقابل آن در فهرست ثبت شد تا تعداد آثار ترجمه‌شده و آثار تالیفی پسامدرن و تقدم و تأخر انتشار هر یک به دست آید.

برای پاسخ به این پرسش که «ترجمه چه نقشی در شکل‌گیری ادبیات پسامدرن در ایران ایفا کرده است؟» از مصاحبه‌ای نیمه‌ساختاریافته، متشکل از ده سوال، برای جمع‌آوری داده‌ها استفاده شد. از ۲۴ نویسنده فهرست تهیه‌شده با یازده نفر مصاحبه شد. برای نویسندگانی که مصاحبه با آنان امکان‌پذیر نبود (به دلایلی چون فوت، اقامت در خارج از کشور یا عدم تمایل به مصاحبه)، پیرامتن‌های موجود، شامل مصاحبه‌ها، تاریخچه کاری و نقد آثار از روزنامه‌ها، کتاب‌ها و وبگاه‌ها استخراج و بررسی شد. متن

1. <https://www.revolvyy.com>

2. <http://www.nlai.ir/>

3. <http://www.ketab.ir/>

مصاحبه‌ها پیاده و بر اساس هدف پژوهش کدگذاری شد. از این کدها به عنوان واحد تحلیل متن مصاحبه استفاده شد تا مشخص شود چه مواردی در آشنا شدن نویسندگان پسامدرن ایرانی با این سبک ادبی مؤثر بوده‌اند.

### یافته‌های پژوهش و تحلیل داده‌ها

همان‌گونه که گفته شد، در بخش نخست، فهرستی از نویسندگان پسامدرن خارجی و ایرانی و همچنین آثار منتشرشده از آنان و تاریخ انتشار این آثار تهیه شد. هدف از این کار تعیین تعداد کتاب‌های پسامدرن ترجمه‌شده و تألیفی در ادبیات فارسی و نیز مشخص شدن تقدم و تأخر انتشار آنها بود. فهرست نویسندگان شامل ۴۱ نویسنده پسامدرن خارجی و ۲۴ نویسنده پسامدرن ایرانی بود. از نویسندگان خارجی فهرست ۸۳۸ عنوان و از نویسندگان ایرانی ۱۰۹ عنوان کتاب ادبی پسامدرن منتشر شده بود. اولین آثار پسامدرن ترجمه‌شده در سال‌های ۱۳۴۵ (ناطور دشت جروم دیوید سلینجر با ترجمه احمد کریمی) و ۱۳۴۷ (مالون می‌میرد ساموئل بکت با ترجمه محمود کیانوش) و اولین کتاب پسامدرن تألیفی در سال ۱۳۴۹ (سنگر و قمقمه‌های خالی بهرام صادقی) به چاپ رسیده‌اند. در فاصله سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۹ سه عنوان کتاب ترجمه‌ای دیگر منتشر شده بود، یعنی پیش از انتشار اولین کتاب تألیفی پسامدرن، پنج کتاب داستانی ترجمه‌شده پسامدرن در ایران منتشر شده بود. دومین کتاب تألیفی در سال ۱۳۵۳ چاپ شد و پس از آن تا اواخر دهه ۱۳۶۰ کتاب دیگری در این سبک تألیف نشده است. در حالی که تا اواخر دهه ۱۳۶۰، ۳۶ کتاب داستانی پسامدرن در ایران ترجمه و منتشر شده بود و در سال‌های بعد نیز تعداد بسیار بیشتری از آثار ترجمه‌شده در این سبک به چاپ رسید. از این رو، آثار پسامدرن ترجمه‌شده بر آثار تألیفی پسامدرن تقدم زمانی دارند. تعداد آثار ترجمه‌ای تجدیدچاپ‌شده ۴۹۲ و آثار تألیفی تجدیدچاپ‌شده ۷۳ بود. نتایج به‌دست‌آمده در جدول ۱ نمایش داده شده است.

## جدول ۱. مقایسه آثار ترجمه‌شده و آثار تألیفی پسامدرن در ایران

موضوع	تعداد	درصد	تجدید چاپ	تاریخ انتشار اولین اثر
آثار ترجمه‌شده	۸۳۸	۸۸/۴۹	۴۹۲	۱۳۴۵
آثار تألیفی	۱۰۹	۱۱/۵۱	۷۳	۱۳۴۹

یافته‌ها نشان می‌دهد که تعداد آثار ترجمه‌شده پسامدرن در مقایسه با آثار تألیفی بسیار بیشتر بوده است، یعنی تولیدکنندگان ادبیات پسامدرن در ایران بیشتر مترجمان بوده‌اند تا نویسندگان ایرانی. از این گذشته، خوانندگان ایرانی نیز به مطالعه آثار پسامدرن ترجمه‌شده اقبال بیشتری نشان داده‌اند. تعداد کتاب‌های چاپ‌شده و تجدیدچاپ‌شده در هر فهرست گویای این واقعیت است. از این رو، به نظر می‌رسد، با توجه به گفته اون زوهر در خصوص رقابت لایه‌های مختلف نظام چندگانه برای به دست آوردن جایگاه مرکزی و خوانندگان بیشتر، ادبیات پسامدرن ترجمه‌شده جایگاه مرکزی نظام چندگانه را در اختیار داشته است. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد تعداد آثار ترجمه‌شده پسامدرن بین سال‌های ۱۳۷۵ تا ۱۳۸۵ رشد چشمگیری داشته و این رشد تا سال ۱۳۹۵ با شیب بیشتری ادامه یافته است. آثار تألیفی نیز در این سال‌ها رشد داشته‌اند اما این میزان رشد در مقایسه با آثار ترجمه‌شده ناچیز بوده است.

چنان که پیش‌تر گفته شد، برای اطمینان از پسامدرن بودن نویسندگان ایرانی فهرست، حداقل یک اثر از هر نویسنده برای یافتن مؤلفه‌های داستان پسامدرن در آنها بررسی شد. مثلاً در مجموعه داستان عاشقیت در پاورقی به قلم مهسا محب‌علی، که نویسنده پسامدرن ایرانی معرفی شده است، عناصر داستان پسامدرن (پاینده، ج ۳، ۳۴) یافت شد. برای مثال، نویسنده با استفاده از خرده‌روایت و کلاژ ماجرای داستان را تعریف می‌کند و با بهره گرفتن از تکنیک فراداستان، یکی دیگر از مؤلفه‌های داستان پسامدرن، بر داستانی بودن اثر تأکید می‌ورزد:

در این داستان یک قتل اتفاق می‌افتد، نه این که فکر کنی داستان روایت یک قتل است، نه، دقیقاً در همین داستان، لابه‌لای همین سطرها که از این پس می‌آید، یک قتل اتفاق می‌افتد [...]



آماده باش تا جنایتی جلوی چشمانت واقع شود. دلم می‌خواهد به منتهای درجه ترس و دلهره داشته باشی. من هم اکنون یک قاتل، یک مقتول و یک کارآگاه می‌آفرینم. همگی پاره‌ای از وجود من‌اند [...] همچنین مانند دیگر داستان‌های جنایی انتظار برخورد با دو لایه زمانی از وقایع را نداشته باش (داستان «خفاشه»، محب‌علی، ۱۳۸۴: ۴۱).

فردا داستان «داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده» (پاینده، ج ۳، ۳۹۳). راوی فردا داستان با دخالت‌های نظام‌مند خود از ماهیت داستانی اثر سخن می‌گوید (پاینده، ج ۲، ۴۹۴) و تصنعی بودن روایتش را برجسته می‌کند (پاینده، ج ۳، ۴۵۳). در این مجموعه داستان نیز نویسنده مخاطب را به طور مستقیم دعوت به حضور در داستان می‌کند؛ سخن گفتن راوی با مخاطب از شیوه‌های خلق فردا داستان است. یکی دیگر از شیوه‌های خلق فردا داستان استفاده از اصطلاحات نقد ادبی است. مثلاً در داستان «هفت پاره دانای کل» در همان مجموعه داستان، نویسنده از اصطلاح «دانای کل» برای خلق فردا داستان استفاده کرده است:

ذهن من هفت پاره شد. من در همه آن هفت پاره حضور داشتم. چون من راوی دانای کل بودم. [...] یادم نیست که کی فریبا دوقلوهایش را به دنیا آورد. حتی فکر می‌کنم قیافه سیامک هم از یاد رفته باشد. اما از یک چیز مطمئنم. از این که من احمق‌ترین دانای کل هستم؛ چون که هیچ وقت نتوانستم بفهمم که چرا شیوا در آن بعد از ظهر سرد پاییزی چنین کاری کرد (محب‌علی، ۱۳۸۴: ۵۷).

**بینامتنیت** تکنیک دیگری است که در داستان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شود. پاینده می‌گوید: بینامتنیت «چهل تکه‌ای از متون دیگر است و معنای خود را نیز وامدار آن‌ها» است (پاینده، ج ۳، ۴۴۷). طبق گفته او، «از منظر پسامدرن، نه فقط یک داستان کوتاه، بلکه یک تابلوی نقاشی یا یک فیلم سینمایی یا یک قطعه موسیقی و به طور کلی هر آنچه واجد نظام نشانه‌شناختی است، متن محسوب می‌شود (همان ۴۴۵)، بنابراین خلق بینامتنیت «از طریق برساختن ملغمه‌ای از متون گوناگون است» (همان ۴۴۹). محب‌علی چندین مثال از فیلم‌ها، کتاب‌ها و قطعات موسیقی در داستان‌ها آورده است تا

داستان خود را با استفاده از صنعت بینامتنیت بنویسد و با روایتی کلاژگونه به توصیف موقعیت در داستان بپردازد:

برای درک بهتر این بخش رجوع کنید به کتاب *مدراتور کانتابیله* اثر ماگريت دوراس، ترجمه رضا سیدحسینی، انتشارات زمان، چاپ اول ۱۳۵۲، صفحه ۸۹ کتاب به آن جایی که آن دبارد با آن لباس دکولته و گل ماگنولیایی که به سینه زده آشفته‌حال میز شام را ترک می‌کند تا به کافه بندرگاه برود و در کنار شوون گیلان دیگری شراب بنوشد و... (محب‌علی، ۱۳۸۴: ۱۹).

در این داستان نویسنده با اشاره به نام کتاب و اطلاعات آن و روایت بخشی از داستان و ادغام این متون مخاطب را با بینامتنیت مواجه می‌کند. استفاده از این روش خودآگاهی پسامدرنیستی نویسنده را از این نوع متن نشان می‌دهد. راوی داستان در جای دیگری می‌گوید:

پس از رفتن معشوقم سی‌دی اپرای *سالومه* اثر ریشارد اشتراوس را توی پخش می‌گذارم، روی کاناپه دراز می‌کشم و رمان *سالومه* اسکار وایلد را ورق می‌زنم و هنگامی که هرود از سالومه می‌خواهد که به مناسبت آن شب فرخنده برقصد، من نیز همراه او رقص هفت حجاب را آغاز می‌کنم و در پایان هنگامی که سالومه سر بریده یحیی را در آغوش می‌گیرد و لب‌های او را که در هنگام حیات از لمس آن‌ها عاجز بود می‌بوسد، من نیز قاب عکس عاشقم را که روی تلویزیون است برمی‌دارم و لب‌های معشوقم را می‌بوسم (همان ۲۱).

محب‌علی در رمان *نگران* نباش نیز با تلفیقی از تکنیک‌های مدرن (تک‌گویی درونی) و پسامدرن (داستان - تاریخ خودساخته) می‌کوشد وضعیت پسامدرن در زندگی شهری را توصیف کند. یکی از تکنیک‌های مدرن در این داستان (نک. پاینده، ج ۳) سردرگمی و پریشانی شخصیت اصلی (شادی) است که نویسنده، از طریق درآمیختن آن با تکنیک پسامدرن کلاژنویسی و استفاده از خرده‌روایت‌های دوران کودکی این شخصیت، آشفتگی فکری او را به نمایش می‌گذارد. در این داستان محب‌علی کمتر به تکنیک‌های تئوریک پسامدرن در داستان پرداخته است و بیشتر سعی داشته مخاطب را در وضعیت پسامدرن قرار دهد: عدم ثبات شرایط بیرونی مانند زلزله و اغتشاش در خیابان‌ها که در داستان به آن اشاره می‌شود، شخصیت آدم‌ها که تحت تأثیر سیطره گفتمان موجود در جامعه شکل گرفته است، طنزی که حتی در عنوان اثر (*نگران*

نباش) و اسم شخصیت اصلی (شادی) به کار رفته، بهره گرفتن از تاریخی خودساخته درباره سبک زندگی در شهری مانند تهران، همه در کنار هم تصویری از زندگی شهری پسامدرن را به نمایش می‌گذارند.

نمونه‌هایی از این دست نشان می‌دهد که نویسندگان انتخاب شده را می‌توان نویسنده پسامدرن تلقی کرد، زیرا در آثار آنان ویژگی‌های داستان پسامدرن همچون کلاژ، بینامتنیت، فراداستان، سیطره گفتمان، استفاده از ایماژ به جای روایت، هجو به منزله صنعتی راهبردی و کارکرد فرم، و همچنین مضامینی چون پیچیده و بحث‌انگیز شدن مفهوم واقعیت و زندگی شهری به منزله چرخه پایان‌ناپذیر مصرف دیده می‌شود (نک. پاینده، ج ۳، ۳۴).

در بخش دوم، با یازده نفر از ۲۴ نویسنده ایرانی فهرست اولیه مصاحبه شد. بقیه نویسندگان یا از دنیا رفته بودند یا حاضر به مصاحبه نشدند یا به دلیل کهولت سن و بیماری از برنامه مصاحبه حذف شدند. برای هفت نفر از نویسندگان، مطالب پیرامنی (شامل مصاحبه‌ها، نقدها، معرفی آثار و تاریخچه فعالیت‌های ادبی) موجود بود که از این مطالب برای پی بردن به نحوه آشنایی آن‌ها با ادبیات پسامدرن استفاده شد. برای سایر نویسندگان مطالب پیرامنی قابل توجهی یافت نشد. متن مصاحبه‌ها به صورت داده‌محور کدگذاری شد و کدهای زیر که نشان‌دهنده شیوه آشنایی مصاحبه‌شوندگان با ادبیات پسامدرن است، به دست آمد: (۱) مطالعه آثار داستانی ترجمه‌شده، (۲) مطالعه آثار ترجمه‌شده حوزه نقد و نظریه ادبی، (۳) ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی، (۴) تحصیل در حوزه ادبیات در خارج از ایران. در زیر به بررسی یافته‌های مربوط به هر یک از این کدها می‌پردازیم:

**الف) مطالعه آثار داستانی ترجمه‌شده.** نویسندگانی که بر زبان خارجی تسلط نداشتند، از طریق مطالعه آثار ترجمه‌شده (رمان، داستان، نمایشنامه) با ادبیات پسامدرن آشنا شده بودند. یافته‌ها نشان می‌دهد شش نفر از یازده نویسنده‌ای که با آنان مصاحبه شد، به نقش تأثیرگذار آثار ترجمه‌شده در آشنایی آنان با ادبیات پسامدرن اشاره کرده‌اند. برای مثال، یکی از آنان می‌گوید از طریق مطالعه آثار ترجمه‌شده کورت ونه‌گات و میلان کوندرا با ادبیات پسامدرن آشنا شده و در مورد برخی از مشخصه‌های

سبک پسامدرن، چون طنز تلخ، به نوعی وام‌دار نویسندگان خارجی است. نویسنده ایرانی دیگری، که آثار پسامدرن نوشته و مترجم نظریه‌های مکتب پسامدرن است، به کتاب *صید قزل‌آلا در آمریکا*، اثر ریچارد براتیگان، اشاره می‌کند که تأثیر چشمگیری در آثار او داشته است.

همچنین در بررسی پیرامتن‌ها مشخص شد، شش نفر از این هفت نویسنده اذعان کرده‌اند که آثار فارسی خود را تحت تأثیر مطالعه آثار ترجمه‌شده پدید آورده‌اند. برای مثال، حسن محمودی گفته است: «سه نفر تأثیر زیادی بر داستان‌نویسی من گذاشته‌اند: مارگرت دوراس، ایتالو کالوینو، خورخه لویس بورخس» (فولادی‌نسب ۲۵۲) و می‌افزاید: «وقتی مجموعه داستان اولم در سال ۱۳۷۶ چاپ شد، همه از من پرسیدند جزو بچه‌های براهنی هستی و بیشترشان نمی‌دانستند که من بیشتر از هر کسی تحت تأثیر کالوینو بودم» (همان).

حسن شهسواری، نویسنده پسامدرن، در مورد تأثیر ترجمه بر نویسندگان پسامدرن ایرانی می‌گوید:

مانور زیادی که در ایران روی پست‌مدرنیسم داده شده به خاطر این است که این‌جا ترجمه از این مکتب زیاد شده و به هر حال جامعه ادبی ما از ترجمه ارتزاق می‌کند. چون عموماً نویسنده‌های ما، یکی‌شان خودم، زبان خارجی بلد نیستند (همان ۱۲۰).

حسن محمودی، دیگر نویسنده پسامدرن، درباره شکل‌گیری جریان‌های ادبی از طریق ترجمه چنین می‌گوید:

در ایران آثار ترجمه‌شده نقش بسیار مهمی در تعیین مسیرهای جریان ادبی دارد. داستان پست‌مدرن در ایران متأثر از مطالعه آثار ترجمه‌شده عاید نویسندگان ایرانی شده. نکته اصلی در این زمینه همان گرایش داستان‌نویسان به ترجمه‌خوانی است (همان ۲۵۲).

ب) مطالعه آثار ترجمه‌شده حوزه نقد و نظریه ادبی. تعدادی از نویسندگان از طریق مطالعه کتاب‌ها یا مقاله‌های ترجمه‌شده در حوزه نظریه‌های مکتب‌های ادبی با تکنیک‌ها و مؤلفه‌های سبک پسامدرن آشنا شده بودند. هفت نفر از نویسنده‌هایی که با آنان مصاحبه شد و پنج نفر از نویسندگانی که مطالب پیرامتنی مربوط به آنان بررسی شد، از مطالعه ترجمه مقاله‌ها و نظریه‌های مکتب پسامدرن همچون روشی برای

یادگیری تکنیک‌ها و مشخصه‌های این سبک ادبی یاد کرده‌اند. برای مثال، یکی از مصاحبه‌شوندگان که منتقد، مترجم و نویسنده است می‌گوید: «اولین داستانم، کلاژ، را براساس نظریه‌های آموخته از مکتب پسامدرن نوشتم... من از طریق مقالات ترجمه‌شده نظریه‌های پسامدرن با این مکتب آشنا شدم». مصاحبه‌شونده دیگری می‌گوید: «این گونه ادبی به نحوی عاریتی است و از درون ما نجوشیده است. من خودم از طریق مطالعه ترجمه مقالات نظری این مکتب با این گونه ادبی آشنا شدم». مهسا محب‌علی نیز می‌گوید: «اگر بگویم از این جریان تأثیری نگرفته‌ام، دروغ گفته‌ام [...] من هم مثل بقیه ترجمه‌های بابک احمدی و خیلی کتاب‌های دیگر را خوانده‌ام [...] نمی‌توانم بگویم تحت تأثیر این تئوری‌ها نبودم» (همان ۲۱۲).

**ج) ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی.** برخی از نویسندگان ابتدا مترجم بودند و با ترجمه کردن آثار ادبی پسامدرن با این سبک آشنا شده و سپس به پدید آوردن نمونه‌های مشابه در زبان خود روی آورده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد پنج نفر از مصاحبه‌شوندگان سه نفر از نویسندگانی که مطالب پیرامنتی مربوط به آنان بررسی شد، مترجم بودند و از طریق ترجمه کردن نظریه‌ها و آثار ادبی پسامدرن با این سبک آشنا شده‌اند. برای مثال، شهریار وقفی‌پور در مصاحبه می‌گوید: «کتابی به نام *فرداستان* ترجمه کردم که یکی از مشخصه‌های پست‌مدرن را معرفی می‌کند. شما می‌توانید این را در کارهای من ببینید». البته وقفی‌پور در جایی دیگر، به تأثیرپذیری از نویسندگان خارجی نیز اشاره کرده است: «در مورد تأثیر ناخودآگاه می‌توانم به کتاب *دم مرده* اشاره کنم که خیلی تحت تأثیر کتاب *صید قزل‌آلا* [در آمریکا] اثر براتیگان نوشته شده است. در مورد بخش تأثیر خودآگاه نیز می‌توانم در مورد کارهای دیگرم به پرودی، طنز و روابط بین‌متنی که در کارهای من زیاد می‌بینید اشاره کنم. [...] من از ادبیات غرب خیلی تأثیر گرفتم و اگر بخواهم از نویسنده‌ای نام ببرم جویس خیلی روی من تأثیر گذاشته است».

بررسی تاریخچه انتشار آثار احمد اخوت، داستان‌نویس و مترجم ایرانی، نشان می‌دهد آثار ترجمه‌شده او که عمدتاً در چارچوب مکتب پسامدرن است بر آثار تألیفی‌اش تقدم زمانی دارند. او در مصاحبه با ایسنا می‌گوید: «اولین داستانم *برادران*

جمال‌زاده بود که سبک نوشتن آن را از آثار بورخس گرفته‌ام، گونه مقاله و داستان را به هم نزدیک کرده‌ام که در ادبیات فارسی این اولین تجربه در این زمینه بود» (گمار).

**د) تحصیل در حوزه ادبیات در خارج از ایران.** برخی از نویسندگان ایرانی از طریق تحصیل در خارج از کشور با ادبیات غرب آشنا شده‌اند. این نویسندگان زبان خارجی را هنگام تحصیل در این کشورها آموختند و در بازگشت، علاوه بر شغل اصلی خود، به ترجمه داستان نیز پرداخته بودند. یافته‌ها نشان می‌دهد سه نفر از نویسندگان پیشگام در حوزه ادبیات پسامدرن از این طریق با این نوع داستان‌نویسی آشنا شده‌اند. برای مثال، احمد اخوت مدرک دکترای زبان‌شناسی از دانشگاه تگزاس و فوق‌دکترای نشانه‌شناسی در ادبیات از دانشگاه ایندیانا دارد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید:

در دوره‌ای که در امریکا مشغول تحصیل بودم، این دوره عمدتاً در جریان سرآغاز نسل سوم نویسندگان امریکا با نویسنده‌ای چون جان بارت در حال گل کردن بود. این دوره تقریباً بین سال‌های ۱۹۷۵ و ۱۹۷۶ را شامل می‌شود که جریان ادبی جان بارت در امریکا یک صدای تازه در فضای ادبی به حساب می‌آمد. بعدها این جریان با نویسنده‌هایی چون ریموند کارور انعکاس بیش‌تری پیدا کرد. در ایران این انعکاس تقریباً با دوازده سال تأخیر رخ داد که خیلی هم تقلیدی بود که تحت عنوان پسامدرنیسم در ایران مطرح شد. در ایران این اتفاق در دهه ۱۳۷۰ به صورت پرسروصدا و با ترجمه چند داستان از جان بارت مطرح شد (همان).

### نتیجه‌گیری

تعداد بیشتر کتاب‌های پسامدرن ترجمه‌شده و تجدید چاپ‌های متعدد آن‌ها نشان می‌دهد که ادبیات ترجمه‌ای این حوزه، در مقایسه با ادبیات تألیفی، در رقابت برای جذب خوانندگان بیشتر و پاسخ به نیازهای بازار بسیار موفق‌تر بوده است، یعنی بیشتر کتاب‌های داستانی پسامدرن که در بازار کتاب ایران به فروش رسیده کتاب‌های ترجمه‌شده بوده و آثار نویسندگان خارجی پسامدرن کتاب‌های نویسندگان ایرانی این مکتب را به حاشیه رانده است. از منظر نظریه نظام چندگانه ادبی، هرگاه ترجمه در چنین وضعیتی قرار داشته باشد، جایگاه مرکزی دارد. در این حالت، مترجمان ممکن است وظیفه اصلی خود را معرفی کردن مدل‌ها و منابع جدید به ادبیات بومی قلمداد کنند. در مورد ادبیات پسامدرن ایران نیز به نظر می‌رسد مترجمان نقش مهمی در معرفی این سبک

داستان‌نویسی به ادبیات فارسی بر عهده داشته‌اند. داده‌های آماری به‌دست‌آمده از این پژوهش مرکزیت ادبیات ترجمه‌شده پسامدرن را در پنجاه سال اخیر در ایران به اثبات می‌رساند. یافته‌های برآمده از مصاحبه با نویسندگان پسامدرن ایرانی و بررسی مطالب پیرامنی مرتبط با آنان حاکی از آن است که تعداد زیادی از نویسندگان پسامدرن ایرانی با خواندن ادبیات ترجمه‌شده پسامدرن یا کتاب‌های ترجمه‌شده حوزه نظریه و نقد ادبی با این شکل از داستان‌نویسی آشنا شده‌اند و سپس کوشیده‌اند داستان‌های مشابهی در ادبیات کشور خود خلق کنند. تعدادی نیز ابتدا آثار داستانی پسامدرن را ترجمه کرده‌اند و در جریان این کار با عناصر داستان پسامدرن آشنا شده و سپس شروع به نوشتن داستان‌ها و رمان‌هایی با این سبک کرده‌اند. این نشان می‌دهد که ترجمه می‌تواند نقش آموزش دادن و پروراندن نویسندگان فعال در ادبیات کشوری دیگر را نیز بر عهده داشته باشد و به آنان کمک کند شیوه‌ها و سبک‌های ادبی جدید را بیاموزند و در نوشته‌های خود از آن‌ها استفاده کنند. دسته‌ای دیگر از نویسندگانی که از طریق تحصیل در خارج از ایران با داستان‌نویسی پسامدرن آشنا شده بودند نیز پس از بازگشت به ایران به ترجمه کردن آثار داستانی و کتاب‌ها و مقاله‌های این حوزه پرداختند و از طریق ترجمه این شکل از داستان‌نویسی را به نویسندگان ایرانی معرفی کردند.

ترجمه داستان‌ها و رمان‌های پسامدرن شکل جدیدی از داستان‌نویسی را در جامعه ایران مطرح می‌کند که سابقه‌ای در ادبیات فارسی نداشته است. در نتیجه، ترجمه در این جا چند کار بسیار مهم انجام می‌دهد: اولاً ادبیات یک کشور را از وجود خلأها و فقدان‌هایش آگاه می‌کند، ثانیاً عناصر ضروری برای پر کردن خلأها و برطرف کردن فقدان‌ها را در اختیار آن ادبیات قرار می‌دهد، ثالثاً نویسندگان بومی را آموزش می‌دهد تا بتوانند با استفاده از عناصر وارداتی از طریق ترجمه نمونه‌های بومی خود را تولید کنند.

### منابع

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی* (فرهنگستان زبان و ادب فارسی). ۱/۱ (بهار ۱۳۸۹): ۶-۳۸.

بهرامی، ندا. «نقش ترجمه شعر فرانسه در پیدایش شعر نو فارسی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده ادبیات، زبان‌های خارجی و تاریخ دانشگاه الزهرا (س). تهران، ۱۳۹۲.

بیژن، فرید. «روند ترجمه داستان‌های خارجی و نقش آن در تجدید ادبیات داستانی در افغانستان». *ایران‌نامه*. شماره ۸۵ و ۸۶ (بهار و تابستان ۱۳۸۴): ۷۱-۹۸.

پاینده، حسین. *داستان کوتاه در ایران*. ج ۳. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۹-۱۳۹۰.

فولادی‌نسب، کاوه و دیگران. *جریان چهارم: مروری بر آثار نویسندگان نسل چهارم*. تهران: نگاه، ۱۳۹۳.

گمار، فرزاد. «گفتگو با احمد اخوت در سالگرد تولدش» [مصاحبه با احمد اخوت]. خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، ۱۳۹۱. به نشانی الکترونیکی:

<https://www.isna.ir/news/91062816619>

محب‌علی، مهسا. *عاشقیت در پاورقی*. تهران: چشمه، ۱۳۸۴.

محب‌علی، مهسا. *نگران نباش*. تهران: چشمه، ۱۳۸۷.

ملک‌پور، جمشید. *ادبیات نمایشی در ایران*. ج ۲. تهران: توس، ۱۳۶۳.

میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ج ۱. تهران: چشمه، ۱۳۷۷.

Berk, Ö. "Translating the West: The position of translated Western literature within the Turkish literary polysystem". *RiLUnE*, 4 (2006): 1000-1018.

Chang, N.F. "Polysystem Theory and Translation". in: Y.Gambier & L. Doorslaer (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp.257-263.

Even Zohar, I. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: Porter Institute of Poetics and Semiotics, Durham, NC: Duke university Press, sepecial issue of *Poetics Today*, 11/1 (1990): 1-268.

Even Zohar, I. "The position of translated literature within the literary polysystem". In L.Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London and NewYork: Routledge, 2000. pp. 192-197.

Hermans, T. *Translation in systems*. Manchester: St.Jerome, 1999.

Saito, M. "The power of translated literature in Japan: The introduction of new expressions through translation in the Meiji Era (1868-1912)" *Perspectives*, 24/3 (2016): 417-430.

Shuttleworth, M. and Cowie, M. *Dictionary of Translation Studies*. London and NewYork: St. Jerome, 1997. pp. 127-128

Yifeng, S. "Opening the cultural mind: Translation and the modern Chinese literary canon". *Modern Language Quarterly*, 69/1 (2008): 13-27.