Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

Etude contrastive de deux traductions de pièce de théâtre *Les mains sales* selon la théorie de tendances déformantes d'Antoine Berman

Zahra Khosravi [1] (Auteur correspondant)

Master en traduction française, Université Allameh Tabatabai, Téhéran, Iran

Mohammadreza Hajiaghababaei

Professeur assistant de la langue et littérature persanes, Université Allameh Tabatabai, Téhéran, Iran

Résumé

La pièce de théâtre est l'une des sous-catégories les plus importantes dans le domaine de la littérature, présentant un cas particulier du fait de sa différence fondamentale avec la traduction d'autres types littéraires par ses aspects verbaux et non verbaux. Du point de vue d'Antoine Berman (1942-1991), théoricien français en traductologie, lors du processus de traduction et surtout de traduction littéraire, le traducteur peut éprouver treize types de tendances, qui déforment le contexte de l'œuvre original. Le présent article s'inscrit dans le cadre d'une étude descriptive et analytique, en profitant cette théorie de Berman, portant sur deux traductions de la première scène de la pièce de théâtre *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, réalisées par les traducteurs comme Jalal Al-Ahmad et Qasem Sonavi.

Dans l'évaluation de la traduction, deux facteurs sont importants : la transmission du sens et ensuite, de l'ambiance du texte original. Pour obtenir une traduction de haute qualité, il ne suffit pas de connaître la langue cible et langue source, ainsi qu'un peu de sens de la créativité littéraire. Dans ce cas, les deux traducteurs ont transmis le sens avec succès. Cependant, Jalal Al-Ahmad semble avoir réussi à recréer l'ambiance et les relations hypertextuelles, permettant ainsi une traduction réussie du contexte original. Dans la présente recherche, en introduisant la théorie de tendances déformantes, nous essayons de critiquer la traduction cette pièce de théâtre et de vérifier son applicabilité sur scène.

Mots-clés : Antoine Berman, Théorie de tendances déformantes, *Les mains sales*, Jean-Paul Sartre, Jalal Al-Ahmad, Qasem Sonavi.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

Reçu: 20 Juin 2023 Révisé: 21 Juillet 2023 Accepté: 23 Juillet 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

A Comparative Analysis of Two Translations of The Play *Dirty Hands* Based on Antoine Berman's Theory of Deforming Tendencies

Zahra Khosravi [1] (Corresponding author)

Master in French translation at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Mohammadreza Hajiaghababaei

Asociate Professor in Persian Literature at Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract

Drama has been one of the most important subcategories in the field of literary. This genre presents a special case because play translation is different from other types of translation in that it involves paying attention to both verbal and non-verbal aspects of the texts in their translations. Antoine Berman (1942-1991), a prominent theorist in the field of Translation Studies, claims that translators are prone to 13 deforming tendencies in the process of translation, particularly in literary translation, which results in textual deformation. The present descriptive-analytical research aimed to analyze two translations of the first act of the play *Dirty Hands* by Jalal Al-e-Ahmad and Qasem Sonavi, employing Berman's deformation theory. In translation assessment two factors are of significance: conveying the meaning and conveying the mood. The mere fluency in source and target language and a touch of literary creativity will not result in a translation of high quality. In this case, both of the translators have conveyed the meaning successfully. However, Jalal Al-e-Ahmad seems to be successful in capturing the mood and establishing hypertextual relations, thus, the context of the original has also been translated successfully. The study tried to introduce the theory of deforming tendencies, criticize the translation of *Dirty Hands*, and analyze the extent of its applicability on the stage.

Keywords: Antoine Berman, Deformation Theory, *Dirty Hands*, Jean-Paul Sartre, Jalal Al-e-Ahmad, Qasem Sonavi.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

Received: 20 June 2023 Revised: 21 July 2023 Accepted: 23 July 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی مقایسه‌ای دو ترجمه از نمایشنامهٔ *دست‌های آلوده* براساس نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن

مقالهٔ پژوهشی

زهرا خسروی [1] (نویسندهٔ مسئول)
کارشناس ارشد رشتهٔ مترجمی زبان فرانسه، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
محمدرضا حاجی آقابابایی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

درام یا نمایشنامه یکی از زیرمجموعه‌های مهم در حوزهٔ متون ادبی است. برگردان نمایشنامه با توجه به جنبه‌های کلامی و غیرکلامی با ترجمهٔ سایر انواع ادبی تفاوت اساسی دارد. از دیدگاه آنتوان برمن (۱۹۴۲ـ۱۹۹۱م)، نظریه‌پرداز فرانسوی در حوزهٔ مطالعات ترجمه، در روند ترجمه و به‌خصوص ترجمهٔ ادبی، مترجم ممکن است دچار سیزده گونه گرایش تحریفی شود که درنتیجه به بافت اثر آسیب می‌رسد. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی با بهره‌گیری از نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن، به بررسی دو ترجمه از پردهٔ اول نمایشنامهٔ *دست‌های آلودهٔ* سارتر می‌پردازد. این نمایشنامه را جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی ترجمه کرده‌اند. برای داوری میان این ترجمه‌ها، دو نکته را باید در نظر گرفت: نخست انتقال معنا و سپس انتقال حال و هوای متن. صرف آشنایی نسبی با زبان مبدأ و مقصد و همچنین اندکی خلاقیت ادبی نمی‌تواند الزاماً ترجمهٔ خوبی به بار بیاورد. در پژوهش حاضر، پس از معرفی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه، تلاش خواهیم کرد به بررسی کاربست‌پذیری آن در نقد نمایشنامهٔ ترجمه‌شده به فارسی و میزان اجراپذیری در صحنهٔ نمایش بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: آنتوان برمن، نظریهٔ تحریف متن، *دست‌های آلوده*، ژان پل سارتر، جلال آل‌احمد، قاسم صنعوی.

[1]. E-mail: zahrakhosravi.atu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-1326-7302

DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.83052.1089

تاریخ دریافت: ۳۰ خرداد ۱۴۰۲ تاریخ بازبینی: ۳۰ تیر ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۰۱ مرداد ۱۴۰۲

۱. مقدمه

از دیرباز تاکنون، یکی از راه‌های انتقال اطلاعات بهره‌گیری از ترجمه است. بنابراین در عصر ارتباطات امروز، ترجمه تحت عنوان پل ارتباطی بین جوامع مختلف درنظر گرفته می‌شود. به عقیدهٔ نگارندگان این پژوهش، هر ترجمهٔ ادبی برای انتقال درست معنا و مفهوم از سه عنصر اساسی تشکیل شده است: زبان مبدأ، زبان مقصد و خلاقیت ادبی ـ هنری مترجم. خلاقیت مترجم عاملی است که تمایز اصلی را میان مترجمان ماهر پدید می‌آورد. منظور از خلاقیت ادبی ـ هنری مترجم آن است که وی بهترین معادل را در بهترین مکان جمله قرار دهد و این امر از توانایی ادبی و فرهنگی مترجم برمی‌خیزد. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر برای یک ترجمهٔ خوب، آشنایی با فرامتن‌های تاریخی و فرهنگی و اندیشگانی متن اصلی است. این آشنایی موجب درک بهتر مترجم از تمامی ابعاد متن می‌شود و می‌تواند فهم بهتر خواننده از متن اصلی و منظور نویسنده را به دنبال داشته باشد. «انتقال زبانی در قالب ترجمه، از یک سو تعامل مترجم با مقولات فرهنگی موجود در آن و از سوی دیگر ارتباط و تعامل میان فرهنگ‌های مبدأ و مقصد را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد» (حقانی، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۱). همچنین به عقیدهٔ آنتوان برمن «ترجمهٔ بد ترجمه‌ای است که معمولاً به بهانهٔ انتقال‌پذیری، به انکار نظام‌مند غرابت اثر بیگانه می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۹۲، ص. ۲).

ترجمهٔ متون نمایشی به‌ویژه نمایشنامه مهارت خاصی می‌طلبد، چراکه در ترجمهٔ این دست آثار دو رویکرد بیشتر مطرح است: یکی موضوع اجراپذیری نمایشنامه و دیگری ترجمهٔ وفادار به متن به‌عنوان یک اثر ادبی. مهم‌ترین مؤلفه‌ای که یک اثر را تحت عنوان اثر ادبی می‌شناسد، عنصر لذت است. در طی خواندن نمایشنامه، هر فرد با توجه به پیشینهٔ فرهنگی و زبانی خویش، با خوانش هر جمله و مکالمه، با متن رابطه برقرار می‌کند و از آن لذت می‌برد. درخصوص ترجمه باید خاطر نشان کرد «در میان تمام متون ادبی، ترجمهٔ نمایشنامه به‌دلیل ماهیت اجرایی و نقش بنیادین دیالوگ از همه مشکل‌تر است» (علیزاد، ۱۳۸۵، ص. ۲۰).

نمایشنامه از دو مؤلفهٔ مجزا تشکیل شده است: دستورهای صحنه و دیالوگ نمایشی. منظور از ترجمه برای صحنه همین دیالوگ نمایشی است (اسنل-هورنبی، ۲۰۰۷، ص. ۱۰۷). تتو[1] نمایشنامه را در حوزهٔ متون ادبی قرار نمی‌دهد، بلکه آن را جزئی از نظام گستردهٔ تئاتر محسوب می‌کند و معتقد است نمایشنامه به‌دلیل دارا بودن پیش‌فرض اجرایی با سایر متون ادبی که برای خواندن صرف نوشته می‌شود، تفاوت دارد؛ ازاین‌رو کار مترجمش نیز با مترجمان متون ادبی متفاوت است. به عبارت دیگر، «مترجم نمایشنامه باید ساختار اجرایی آن را تشخیص دهد و به زبان مقصد ترجمه کند» (خمیس، ۲۰۰۵، ص. ۸۱).

برخی از مترجمان ایرانی نمایشنامه را اثری ادبی می‌دانند و آن را براساس پیش‌فرض‌ها و نظریه‌های ترجمهٔ متون ادبی به زبان مقصد برمی‌گردانند. برخی دیگر نیز به‌دلیل ماهیت اجرایی نمایشنامه، مسئلهٔ زبان دراماتیک و اجرایی را مطرح می‌کنند؛ یعنی زبانی که علائم اجرا را در خود دارد و با زبان داستان و رمان فرق می‌کند. در این زبان، هم‌زمان با بیان، کنشی نیز به اجرا درمی‌آید (علیزاد، ۱۳۸۶، ص. ۲۴). «ترجمهٔ "اجراپذیر" ترجمه‌ای است که برای بازیگران مفهوم و به‌راحتی قابل بیان باشد و زبانی داشته باشد که نظر تماشاگران را به نمایش جلب کند» (سلیمانی‌راد، ۱۳۹۳، ص. ۵۱). به عبارت دیگر، ارتکاب هرگونه اهمال از جانب مترجم، مفهومی نادرست به ذهن مخاطب (خوانندهٔ اثر، کارگردان و غیره) القا می‌کند و مخل اجراپذیری نمایشنامه است.

آنتوان برمن (۱۹۴۲ـ۱۹۹۱م)، نظریه‌پرداز فرانسوی، وفاداری به متن مبدأ را مهم‌ترین ویژگی ترجمه می‌داند. وی معتقد است زبان مبدأ دارای قداست است و نباید به نفع زبان مقصد، تغییراتی در آن اعمال شود و بدین ترتیب «بر حفظ غرابت متن اصلی تأکید می‌کند» (برواسی، ۱۳۹۹، ص. ۲۰۵). او سیزده نوع گرایش تحریفی را برای نقد متون مبدأگرا درنظر می‌گیرد تا «نشان دهد یک مترجم چقدر می‌تواند از متن مبدأ دور شده باشد» (برمن، ۲۰۱۰، صص. ۷۵-۸۰). وظیفهٔ مترجم از دید وی آن است که در هنگام ترجمه به متن مبدأ وفادار باشد و متن بیگانه را بپذیرد و آن را با رعایت امانت به زبان مقصد برگرداند.

[1]. Oana TATU

نگارندگان در پژوهش حاضر به تحلیل محتوا و نقد ترجمهٔ دو مترجم می‌پردازند و برآنند تا شگردهای مورد استفاده هر یک از مترجمان و وفاداری ایشان به متن اصلی را با توجه به گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ برمن بسنجند. پیکرهٔ تحقیق دو ترجمهٔ جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی به فارسی از پردهٔ اول نمایشنامهٔ «دست‌های آلوده» سارتر است؛ بدین ترتیب ابتدا متن مبدأ به زبان فرانسه در مقابل متن مقصد قرار می‌گیرد و داده‌های به‌دست‌آمده براساس نظریهٔ برمن بررسی می‌شود. نگارندگان با استناد به تجربیات شخصی از بازخوانی‌های آثاری از ادبیات فارسی و با استفاده از فرهنگ لغت‌های فارسی و فرانسه به تجزیه و تحلیل کاربردی به روش توصیفی ـ تفسیری داده‌هایی می‌پردازند که به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش به آن پرداخته‌ایم، به شرح زیر است:

- مترجمان این نمایشنامه چه راهکارهایی برای انتقال واژگان، اصطلاحات و عبارات فرانسوی به کار گرفته‌اند؟ ایشان تا چه اندازه در انتقال بار نهفته عبارت‌های فرانسوی به فارسی موفق بوده‌اند؟
- عامیانه‌سازی و شفاف‌سازی در ترجمه‌ها به چه شکل‌هایی نمود پیدا کرده است؟ آیا این تحریف در اجراپذیری نمایشنامه تأثیری دارد؟

فرض‌هایی که در این پژوهش می‌توان پیش‌بینی کرد، به اختصار عبارت‌اند از: ۱. به نظر می‌رسد مترجمان از گرایش عقلانی‌سازی و اطناب کلام به‌دلیل تفاوت در دستور زبان فارسی و فرانسه در ترجمه خود بهره گرفته‌اند و جلال آل‌احمد ـ با توجه به پیشینهٔ نویسندگی و زندگی در فرانسه ـ در انتقال پیام موفق‌تر بوده باشد؛ ۲. به ظاهر مثال‌هایی که مصداق شفاف‌سازی است، آزادی مترجم در نظریهٔ برمن را توجیه می‌کند و می‌تواند میزان اجراپذیری را افزایش دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع ترجمهٔ ادبیات نمایشی از زبان فرانسه علی‌رغم اهمیت بسیار آن، مقالات زیادی وجود ندارد. از سوی دیگر بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته درمورد «نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن» در قالب پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد و یا مقاله است. در ادامه بعضی از این آثار معرفی می‌شود:

-«آنتوان برمن و نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه» نوشتهٔ محمد رحیم احمدی، دوفصل‌نامهٔ *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۳۹۲.

-«نقد و بررسی ترجمهٔ عربی گلستان سعدی براساس نظریهٔ آنتوان برمن (مطالعهٔ موردی کتاب الجلستان الفارسی اثر جبرائیل المخلع)» نوشتهٔ علی افضلی و عطیه یوسفی، فصلنامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۵.

-«بررسی ترجمهٔ رمان "آن تابستان" اثر ورونیک اولمی براساس گرایش‌های آنتوان برمن» نوشتهٔ شهرزاد ماکوی و ساناز شفیع، فصلنامهٔ *پژوهش زبان و ادبیات فرانسه*، ۱۳۹۵.

-«واکاوری ترجمهٔ پورعبادی از حکمت‌های رضوی براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن» نوشتهٔ سیدمهدی مسبوق و ابوذر گلزار خجسته، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی *فرهنگ رضوی*، ۱۳۹۶.

-«بررسی چگونگی کارآمدی مؤلفهٔ "شفاف‌سازی" الگوی برمن در ارزیابی ترجمهٔ قرآن: موردپژوهی ترجمهٔ رضایی اصفهانی» نوشتهٔ شهریار نیازی و انسیه سادات هاشمی، *مطالعات زبان و ترجمه*، ۱۳۹۸.

- «نقد ترجمهٔ عربی مرزبان‌نامه براساس نظریهٔ آنتوان برمن» نوشتهٔ آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی و وصال میمندی، دوفصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۹.

- «بررسی تحلیلی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن در گلستان سعدی با استناد به ترجمهٔ فرانسوی شارل دفرمری» نوشتهٔ لیلا شوبیری، مجید یوسفی بهزادی و آتنا رضایی، نشریهٔ علمی پژوهش‌های *زبان و ترجمهٔ فرانسه*، شمارهٔ اول (پیاپی۲)، ۱۳۹۸.

- «پیاده‌سازی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن در ترجمهٔ رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور)» نوشتهٔ علی بشیری، دوفصل‌نامهٔ *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۱۳۹۹.

طبق بررسی‌های لازم، مقاله‌ای مشابه با موضوع پژوهش حاضر یافت نشد. وجه تمایز این مقاله با سایر جستارهای انجام‌گرفته، آن است که تاکنون هیچ پژوهشی به «تحلیل اجراپذیری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده» براساس نظریهٔ برمن نپرداخته است.

۳. مختصری دربارهٔ پیکره

ژان-پل شارل ایمار سارتر[1] (۱۹۰۵-۱۹۸۰) از برجسته‌ترین فلاسفهٔ قرن بیستم است که نظریهٔ اگزیستانسیالیسم را مطرح کرده است. وی علاوه بر فلسفه، در عرصهٔ ادبیات نیز فعالیت داشت و رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی را منتشر کرد که در آن‌ها دیدگاه‌های فلسفی خود را تبیین می‌کند. یکی از معروف‌ترین آثار ادبی سارتر، نمایشنامهٔ *دست‌های آلوده*[2] است که در سال ۱۹۴۸ نگارش شد.

داستان *دست‌های آلوده* در کشور خیالی ایلیریا و در سال ۱۹۴۵ میلادی اتفاق می‌افتد. موضوع نمایش، بیان خاطره‌های شخصیتی به نام هوگو برین از اعضای حزب کمونیست فرانسه است. وی در خاطرات خود دربارهٔ مسائل و مشکلات درونی حزب کمونیست فرانسه و چگونگی اتحاد این حزب در خلال جنگ جهانی دوم با حزب‌های آزادی‌خواه و سلطنت‌طلب می‌پردازد. *دست‌های آلوده* سیزده شخصیت دارد و هر شخصیت معرّف یکی از تفکرات غالب در جامعه است؛ برای مثال هوگو به‌عنوان بیانگر تفکر سارتر در نمایشنامهٔ مذکور، می‌خواهد مارکسیسم ایدئالش را به منصهٔ ظهور بگذارد. او با نام مستعار راسکولنیکوف ـ شخصیت اصلی داستان جنایت و مکافات داستایوفسکی ـ معرفی می‌شود. این جوان بیست و یک ساله روشنفکر از زندگی بورژوایی خود متنفر است و به همین دلیل به حزب می‌پیوندد، اما رهبران و اعضا او را به رسمیت نمی‌شناسند و به او مظنونند. هوگو می‌کوشد خود را ثابت کند و برای حزب مفید واقع شود و درنهایت در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید برای رفع سوءظن رهبران حزب، یکی از اعضای مهم حزب را به قتل برساند. *دست‌های آلوده* را بار اول جلال آل‌احمد در سال ۱۳۳۱ به فارسی ترجمه کرد و پس از او قاسم صنعوی در سال ۱۳۹۵ ترجمهٔ دیگری از این نمایشنامه ارائه داد.

[1]. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
[2]. Les mains sales

۴. چارچوب نظری: نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن

آنتوان برمن[1] (۱۹۴۲-۱۹۹۱) مترجم، مورخ، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، متأثر از فلسفه، به علم ترجمه نگاهی نو داشت. این نظریه‌پرداز مبدأگرا توجه ویژه‌ای به نقش مترجم و به‌ویژه وفاداری به متن مبدأ از جهت شکل و محتوا دارد. آنتوان برمن زبان مبدأ را اولویت می‌داند و درنتیجه «بر یک علت اولیهٔ ذهنی تأکید می‌کند تا سایر علل لازم دور و نزدیک برای وجود ترجمه را مسکوت بگذارد. نه مشتری، نه کسب و کار، نه خواننده؛ همه‌چیز به برتر شمردن مبدأ برمی‌گردد و هیچ‌گونه بافتار واقعی در کار نیست» (پیم، ۱۳۹۶، ص. ۹۲).

برمن رویکرد غیروفادارانه را نمی‌پذیرد و از نظریه‌پردازان مبدأگرایی است که با گرایش متداول بومی‌سازی و تقبیح بیگانه‌سازی در فرایند ترجمه به شدت مخالفت کرده است (ماندی، ۱۳۸۹، ص. ۳۲۴). به عقیدهٔ برمن، متون ترجمه‌شده در طول فرایند ترجمه به گونه‌ای تغییر شکل می‌یابد که اثری از بیگانگی در آن یافت نمی‌شود (همان، ص. ۳۲۵). او معتقد است عده‌ای قصد دارند شکل و ریخت زبان را تغییر دهند و متن اصلی را برای خدمت به معنا و صورت زیبا در زبان مقصد و خواننده، نابود نمایند؛ «یعنی در ترجمهٔ خود، آن قدر در بازنویسی و آفرینش مجدد معنا و فرم غرق می‌شوند که متن اصلی را به کلی به فراموشی می‌سپارند. او این تغییر شکل‌ها را ناشی از عوامل قوم‌مدارانه می‌داند که بر جهت‌گیری مترجم تأثیر می‌گذارد» (صمیمی، ۱۳۹۱، ص. ۴۴).

به طور خلاصه، از نظر برمن در حین ترجمهٔ نثر، میان ترجمه و متن مبدأ ناهمگونی‌هایی رخ می‌دهد که آن‌ها را «سیستم تحریف متن» می‌نامد و سپس نظریهٔ «گرایش‌های ریخت‌شکنانه در ترجمه» را مطرح می‌کند. از نگاه او، ترجمه نباید اثر اصلی را از ویژگی‌هایش دور کند. برمن در نظریهٔ خود به سیزده موضوع می‌پردازد که ممکن است موجب دگرگونی و تحریف متن ادبی شود. این موارد عبارت است از:

عقلانی‌سازی[2]

منظور از عقلانی‌سازی یا منطقی‌سازی، تغییر در شیوهٔ علامت‌گذاری و ساختار نحوی جمله است. منظور برمن از منطقی‌سازی به هم‌ریختن ترکیب اصلی جملات متن مبدأ یا تبدیل فعل

[1]. Antoine Berman
[2]. La rationalisation

معلوم به مجهول و چیزی مانند جابه‌جا کردن و تغییر مکان یا حذف نشانه‌های سجاوندی است (بشیری، ۱۳۹۹).

شفاف‌سازی[1]

شفاف‌سازی از نظر برمن آن است که مترجم موضوعی ناشناخته را برای خواننده توضیح و چیزی را به متن اصلی بیفزاید.

اطناب کلام[2]

مترجم یک ایدهٔ فشردهٔ زبان مبدأ را بسط می‌دهد، به گونه‌ای که تأثیری بر غنای معنایی یا گفتاری متن نمی‌گذارد. جملهٔ معروف آنتوان برمن درخصوص این تحریف بسیار جالب است: افزوده هیچ نمی‌افزاید.[3]

تفاخرگرایی و عامیانه‌سازی[4]

مترجم با توجه به مسائل زیبایی شناختی‌اش می‌خواهد متن را زیباتر جلوه دهد و درنتیجه از کلمات ادبی فاخر استفاده می‌کند و بالعکس در عامیانه‌سازی، معادل‌های عامیانه و گاهی کوچه بازاری به کار می‌برد. برمن این‌گونه تحریف را مختص نویسندگان رمانتیک فرانسه می‌داند که به نظر او این نوشته‌ها ترجمه نیستند، بلکه نوعی تمرین یا مشق سبک هستند.

غنازدایی کیفی[5]

جایگزین کردن کلمات و اصطلاحات با معادل‌هایی که از لحاظ غنای معنایی، آوایی و تصویری در سطح واژگان زبان مبدأ نیستند، غنازدایی کیفی نامیده می‌شود. وفادار ماندن به این موضوع در زبان‌های غیرهمسان همانند فارسی و فرانسه بسیار دشوار است.

1. La clarification
2. L’allongement
3. Les rajouts de texte qui n’ajoutent rien.
4. L’ennoblissement et Vulgarisation
5. L’appauvrissement qualificatif

غنازدایی کمّی[1]

برمن ترجمه‌ای را که در آن در برابر چند کلمه در متن اصلی، یک کلمه آورده شود، غنازدایی کمّی متن می‌داند که این کاهش واژگانی به تدریج باعث به‌هم‌ریختن تدریجی ریخت و بافت متن اصلی می‌شود.

همگون‌سازی[2]

همگون‌سازی هنگامی رخ می‌دهد که مترجم بافت متن را در تمامی سطوح یکسان و هم‌پارچه کند؛ هرچند که همه‌چیز ناهمگون باشد. همگون‌سازی ممکن است ریتم عبارت را نیز درهم بریزد و درنتیجه شبکه‌های معنایی مستتر و ضمنی متن را نیز از بین می‌برد. این تحریف ممکن است به صورت ناخودآگاه اتفاق بیفتد.

تخریب ضرب‌آهنگ متن[3]

نادیده گرفتن مؤلفه‌هایی که باعث آهنگین شدن متن می‌شود، تخریب ضرب‌آهنگ متن نامیده می‌شود. مثلاً مؤلفه‌هایی همچون شیوهٔ علامت‌گذاری، تکرار، واج آرایی، سجع و غیره به متن ریتم و آهنگ می‌بخشد و عدم رعایت آن‌ها در ترجمه، ضرب‌آهنگ متن را از میان می‌برد.

تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن[4]

هر اثری دارای یک ژرف‌ساخت و شبکهٔ معنایی مستتر است که باعث معنا یافتن آن اثر می‌شود. تمامی فعل‌ها، صفت‌ها، اسم‌ها در ارتباط با هم همانند یک زنجیر عمل می‌کنند تا معنای اصلی متن را برسانند و وقتی این مسائل رعایت نشود، تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن رخ می‌دهد.

تخریب سیستم زبانی[5]

تخریب سیستم زبانی، تخریب نظام دستوری متن را درپی دارد و می‌تواند تغییر نوع و تیتر جملات و زمان فعل‌ها را دربرگیرد.

---

1. L’appauvrissement quantitatif
2. L’homogénéisation
3. La destruction des rythmes
4. La destruction des réseaux signifiants sous-jacents
5. La destruction des systématiques

تخریب یا بیگانه‌سازی شبکه‌های زبانی بومی[1]

آنتوان برمن از بین بردن رابطهٔ انکارناپذیر بین نثرهای بزرگ با زبان‌های بومی را تخریب یا بیگانه‌سازی شبکه‌های زبانی بومی می‌داند که متنیت نثر را ازبین می‌برد. هر متن ارتباط تنگاتنگی با زبان‌های محلی دارد که نباید آن را بومی کرد، چراکه استفاده از زبان‌های قومی ـ محلی باعث تصویرسازی متن می‌شود.

تخریب عبارات و اصطلاحات[2]

در هر زبان اصطلاحات، ضرب‌المثل و عبارت‌های مخصوصی وجود دارد که از زبان‌های محلی گرفته شده‌اند. اصطلاحات جنبه‌های مختلفی ازجمله: معنای مجازی، معنای تحت‌اللفظی، ویژگی‌های عاطفی، خصوصیات سبکی، رنگ و بوی ملی و قومی دارند (میرزاسوزنی، ۱۳۹۴، ص. ۵۰) و درنتیجه نباید حذف و یا معادل‌سازی شوند.

تخریب الگوهای زبانی ایجادشده[3]

این تحریف همانند گرایش تخریب شبکهٔ بومی است که در آن لهجه‌ها و گویش‌ها نادیده گرفته می‌شود و نمی‌توان جایگاه و طبقه اشخاص را در رمانی که چندین شخصیت دارد، مشخص کرد. به نظر نویسندگان پژوهش، این گرایش ممکن است زمینه‌ساز چندصدایی یا چندآوایی در نظریهٔ میخائیل باختین[4] باشد.

۵. کاربست نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن

برای بررسی و پیاده‌سازی نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن، چند بند از پردهٔ اول نمایش *دست‌های آلودهٔ* سارتر انتخاب شده است. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، جلال آل‌احمد و قاسم صنعوی این نمایشنامه را ترجمه کرده‌اند. در ادامه بر اساس نظریهٔ برمن، در پی نشان دادن ویژگی این ترجمه‌ها و رابطهٔ آن‌ها با متن اصلی هستیم.

[1]. La destruction ou l’exotisation des réseaux langagiers vernaculaires
[2]. La destruction des locutions
[3]. L'effacement des superpositions des langues
[4]. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

عبارت ۱:

Des autos passent de temps en temps sur la route. **Trompes**[1]. **Klaxons**[2] (Sartre, 1948 : 10).	ماشین‌ها گاه‌گاه از جاده می‌گذرند، **صدای گاز دادن و دنده عوض کردن** آن‌ها می‌آید (آل‌احمد: ۷).
	گهگاه اتومبیل‌هایی از جاده می‌گذرند. **بوق‌های کوتاه و ممتد** (صنعوی: ۶).
	براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی

دو واژهٔ فوق مطابق وبگاه مرکز ملی منابع متنی و لغوی[3]، به ترتیب به صورت «صدای ترمز کردن» و «صدای بوق» معنا شده است. ماهیت هر دو واژه چیزی شبیه صداست. آل‌احمد به خوبی به ماهیت صدا توجه داشته و در ترجمهٔ واژهٔ نخست از آن بهره جسته؛ در حالی که صنعوی به تخفیف دو واژه بسنده کرده و فقط صدای بوق را برای معادل برگزیده است. صنعوی با معادل‌گزینی «بوق»، شکل متن و بافت واژگانی را دچار اختلال کرده است، چراکه کثرت دال‌ها فقط به یک لفظ کاهش داده است. بدین ترتیب تحریف غنازدایی کمّی در این ترجمه دیده می‌شود.

پیشنهاد: ماشین‌ها هر از چندگاهی از جاده می‌گذرند. صدای گاز و بوقشان می‌آید.

عبارت ۲:

Les armées soviétiques se sont **emparées** de Kischnar à quarante kilomètres de la frontière **illyrienne** (*Ibid* 11).	قوای شوروی در چهل کیلومتری مرز «**ایل لیر**» شهر «کیشنار» را **اشغال کرده‌اند** (آل‌احمد: ۸).
	نیروهای شوروی بر کیشنار در چهل کیلومتری مرز **ایلیری دست یافته‌اند** (صنعوی: ۶).
	براساس نظریهٔ برمن: تخریب عبارات و اصطلاحات

[1]. Autrefois, avertisseur de cycle, d'auto constitué par une poire de caoutchouc munie d'une hanche et d'un pavillon métallique
[2]. Avertisseur sonore dont sont équipés certains véhicules
[3]. Cnrtl

ایلیریا[1] سرزمینی در غرب شبه جزیرهٔ بالکان است و بهتر است نام آن به‌صورت سرهم و به‌شکل ایلیری نوشته شود، نه «ایل لیری».

فعل "emparer"[2] طبق وبگاه ذکر شده به معنای «چیزی را از کسی به زور، حیله و... گرفتن» است و معادل‌هایی نظیر اشغال کردن، چیره شدن، تصرف کردن، متصرف شدن را برای این واژه در زبان فارسی داریم. مصدر مرکب «به چیزی دست یافتن» در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای «کنایه از ظفر یافتن و مستولی گردیدن و به مراد رسیدن و غالب شدن» آمده است، ولی در متن اصلی، کنایه‌ای دیده نمی‌شود. در زبان فارسی معاصر نیز مصدر «دست یافتن» جنبهٔ مثبت دارد و برای رسیدن به چیزی با سعی و تلاش به کار برده می‌شود نه با زور و حیله. بنابراین؛ مصدر «به دست یافتن» توسط صنعوی، نمی‌تواند مقصود متن مبدأ را بیان کند و چنین کاربردی باعث آسیب به عبارات و اصطلاحات در متن مقصد شده است.

پیشنهاد: ارتش شوروی شهر «کیشنار» را در چهل کیلومتری مرز ایلیری گرفت.

عبارت ۳:

قوای «ایل لیر» در هر مورد که موفق بشوند از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی **پناهنده** به صفوف متفقین پیوسته‌اند (آل‌احمد: ۸).	Partout où elles le peuvent les troupes illyriennes refusent le combat; de nombreux **transfuges**[3] sont déjà passés du côté des Alliés (*Ibid* 11).
نیروهای ایلیریایی هرجا که بتوانند از جنگیدن سر باز می‌زنند؛ **فراریان** بسیاری به متفقین پیوسته‌اند (صنعوی: ۶).	
براساس نظریهٔ برمن: تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن	

1. Ἰλλυρία/ Ἰλλυρίς
2. Se rendre maître de quelque chose, prendre (par la force, l'habileté, la ruse, etc.) un bien appartenant à autrui
3. Personne qui, en temps de guerre, d'hostilités, abandonne son armée, son pays pour passer à l'ennemi

واژهٔ transfuges در زبان فرانسه به معنای کسی است که در زمان جنگ، ارتش و کشورش را رها می‌کند و به دشمن می‌پیوندد. در فارسی معیار امروز، منظور از «پناهنده» کسی است که برای نجات جانش فرار می‌کند و به جایی پناه می‌برند؛ اما شخصی که «فرار» می‌کند ـ مثلاً فرار از خدمت سربازی ـ موقعیت بحرانی ندارد، جانش در خطر نیست و فقط به خاطر ترس می‌گریزد. صنعوی با به کار بردن معادل «فراری» تا حد زیادی توانسته مفهوم موردنظر سارتر را برگرداند. از آن سو، آل‌احمد با نادیده گرفتن دال‌های کلیدی زنجیروار (troupe, combat, refuser, être passer)، ترجمه‌ای سنتی ارائه کرده که باعث تخریب شبکهٔ معنایی مستتر در متن شده است.

پیشنهاد: نیروهای ایلیریایی هر جا که بتوانند از جنگیدن سر باز می‌زنند؛ تاکنون تعداد زیادی از افراد فراری‌شان به صفوف متفقین پیوسته‌اند.

عبارت ۴:

مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر **اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی** سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و ما... (آل‌احمد: ۸)	Illyriens, nous savons qu'on vous a contraints de prendre les armes contre l'**U.R.S.S.**, nous connaissons les sentiments profondément démocratiques de la population illyrienne et nous... (*Ibid* 11).
ایلیریایی‌ها، ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند بر ضد **ا.ج.ش.س** سلاح به دست بگیرید، ما از احساس‌های عمیقاً دموکراتیک مردم ایلیری آگاهیم و... (صنعوی: ۶)	
براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی	

یکی از شیوه‌های ساخت اسم در زبان فارسی سرواژه‌سازی است؛ البته باید توجه داشت آیا این علائم اختصاری برای خوانندگان قابل فهم هست یا خیر. به نظر می‌رسد درک ترجمهٔ

صنعوی از واژهٔ «ا.ج.ش.س» برای مخاطب مشکل باشد. ازاین‌رو، با وجودی که ترجمهٔ آل‌احمد از فرم فاصله دارد، اما در اجراپذیری نمایشنامه و درک مخاطب بسیار کاربردی است. آل‌احمد با هدر دادن واژگان، نقش واژه متن مبدأ را کم‌رنگ می‌کند و دچار تحریف غنازدایی کمّی می‌شود.

عبارت ۵:

و شما هم می‌گفته‌اید: **از خطر سالم جست** و هیچ‌کس را هم لو نداد و گیر نینداخت (آل‌احمد: ۱۲).	Et vous disiez : il **s'en est bien tiré**[1], il a fait sa besogne proprement et sans compromettre personne (*Ibid* 17).
و می‌گفتید: **خوب خودش را دربرده**، کارش را به معنای واقع کرد و کسی را هم لو نداد (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عامیانه‌سازی، فاخرسازی	

معنی اصطلاح فوق در پایگاه cnrtl «از مشکل، خطر یا حادثه‌ای بیرون آمدن» است. ترجمهٔ ادبی جلال آل‌احمد از لحاظ صورت و زیباشناسی از ترکیب اصلی فاخرتر است. بنابراین در ترجمهٔ او، تحریف فاخرسازی دیده می‌شود.

معادلی که صنعوی انتخاب کرده است، با سطح زبانی متن مبدأ همخوانی ندارد، زیرا اصطلاح فوق در سطح زبانی رسمی است ولی «خود را دربردن» ادبی نیست و از نظر زمانی نیز با زبان معیار فاصله دارد. به عبارت دیگر، قاسم صنعوی با تحریف عامیانه‌سازی، از زبان محاوره استفاده کرده است، زیرا یکی از ویژگی‌های این زبان، به‌کارگیری تعابیر و اصطلاحات عامیانه است. استفاده از زبان محاوره، درصد اجراپذیری نمایشنامه و درک مخاطب را افزایش می‌دهد. البته اجراپذیری به عوامل دیگری همچون کارگردان، بازیگران، صحنه، ایدئولوژی حاکم بر مقصد و غیره بستگی دارد و بهتر است مترجم با گروه تئاتر مشارکت فعال داشته باشد.

[1]. Sortir d'une difficulté, d'un accident

پیشنهاد: و شما هم می‌گفته‌اید: خوب جان سالم به در برد، کارش را خوب انجام داد و کسی را هم لو نداد.

عبارت ۶:

و بعد لابد به هم گفته‌اید او سه سال دیگر زندانی خواهد بود و وقتی آزاد بشود (بی این‌که چشم از اولگا بردارد لحن صدا را تغییر می‌دهد)... وقتی آزاد بشود به **جزای** عملی که کرده، مثل سگ می‌کشیمش (آل‌احمد: ۱۳).	Et puis, un jour, vous vous êtes dit : il en a encore pour trois ans et quand il sortira (*Changeant de ton sans quitter Olga des yeux.*)... quand il sortira on l'abattra comme un chien pour sa **récompense** [1](*Ibid* 18).
و بعد روزی، شما به هم گفته‌اید: هنوز سه سال دیگر در پیش دارد و موقعی که بیرون بیاید، [بی‌آن‌که چشم از اولگا بردارد تغییر لحن می‌دهد]... روزی که بیرون بیاید به‌عنوان **پاداش** مثل سگی از پا درآورده می‌شود (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عامیانه‌سازی	

در فرانسه این واژه در معنی تنبیهی است که برای عمل منفی شخص در نظر گرفته می‌شود. فرهنگ دهخدا «جزا» را پاداش نیکی و کیفر بدی دادن می‌داند. همچنین در اصطلاح حقوقدانان، جزا به‌عنوان رشته‌ای از حقوق عمومی، حاوی قواعد و قوانینی است که انواع جرم و اجرای مجازات را در کشور، تنظیم و تنسیق می‌کند و هدف آن جلوگیری از نظم اجتماعی محسوب می‌شود.

در فرهنگ عمید «پاداش» دو معنا دارد: مزد و سزای عمل، خواه نیک خواه بد. در زبان فارسی معاصر پاداش جنبهٔ مثبت دارد و مردم آن را برای کار خیر یا انعام استفاده می‌کنند ولی «جزا»

[1]. Punition d'une mauvaise action

برای کار بد و مجازات به کار می‌رود. ترجمهٔ آل‌احمد از این واژه دقیق‌تر است؛ هرچند کمی کهنه و ادبی به نظر می‌آید.

یکی از ویژگی‌های زبان محاوره این است که ارکان جمله برای سهولت در گفتار جابه‌جا می‌شود. جلال آل‌احمد با افزودن مفعول به انتهای فعل «می‌کشیمش»، زبان ترجمه را به سمت زبان محاوره کشانده است. این امر باعث می‌شود به‌خاطرسپاری دیالوگ‌ها برای بازیگران راحت باشد.

پیشنهاد: روزی که از زندان بیرون بیاید، به سزای کاری که کرده، مثل سگ می‌کشیمش.

عبارت ۷:

Des **chocolats à la liqueur**, dans une boîte rose (*Ibid* 18).	**شکلات‌های شربت‌داری** که جعبهٔ صورتی داشت شش ماه تمام آدمی ... (آل‌احمد: ۱۳)
	شکلات‌های لیکوردار، در جعبه‌ای گلی‌رنگ (صنعوی: ۱۳).
	براساس نظریهٔ برمن: غنازدایی کمّی

منظور از واژهٔ موردنظر، شکلات‌های الکلی است. آل‌احمد با نوعی ممیزی فرهنگی ـ اجتماعی، معادل «شکلات‌های شربت‌دار» را برگزیده ولی صنعوی اصل واژه مبدأ را بدون ترجمه به‌کار برده است. این موضوع شاید به‌دلیل رعایت مسائل فرهنگی و یا آزادی مخاطب در گزینش فردی معنای واژه باشد. در یک کلام، هر دو ترجمه ایراد دارد، اما صنعوی با غنازدایی کمّی راه‌حل درست‌تری ارائه داده است.

پیشنهاد: همان شکلات‌های مست‌کننده را می‌گویم که در جعبهٔ صورتی‌رنگ بود.

عبارت ۸:

گوینده- قوای نظامی آلمان در تمام طول جبهه جنگ معارضه‌کنان عقب می‌نشینند. قوای شوروی در چهل کیلومتری مرز «ایل لیر» شهر «کیشنار» را اشغال کرده‌اند. قوای «ایل لیر» در هر مورد که موفق بشوند از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی پناهنده به صفوف متفقین پیوسته‌اند. مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و **ما...** (آل‌احمد: ۸).	Speaker Les armées allemandes battent en retraite sur toute la largeur du front. Les armées soviétiques se sont emparées de Kischnar à quarante kilomètres de la frontière illyrienne. Partout où elles le peuvent les troupes illyriennes refusent le combat **;** de nombreux transfuges sont déjà passés du côté des Alliés. Illyriens, nous savons qu'on vous a contraints de prendre les armes contre l'.U.R.S.S.**,** nous connaissons les sentiments profondément démocratiques de la population illyrienne et nous **...** (*Ibid* 11).
نیروهای آلمانی در تمام عرض جبهه عقب‌نشینی می‌کنند. نیروهای شوروی بر کیشنار در چهل کیلومتری مرز ایلیری دست یافته‌اند. نیروهای ایلیریایی هرجا که بتوانند از جنگیدن سرباز می‌زنند؛ فراریان بسیاری به متفقین پیوسته‌اند. ایلیریایی‌ها، ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند بر ضد ا.ج.ش.س سلاح به دست بگیرید، ما از احساس‌های عمیقا دموکراتیک مردم ایلیری آگاهیم و... (صنعوی: ۶).	
براساس نظریهٔ برمن: عقلانی‌سازی، تخریب ضرب‌آهنگ متن	

گویندهٔ رادیو بند فوق را در بحبوحهٔ جنگ اعلام می‌کند. جملات در زبان مبدأ با یک جملهٔ کامل شروع می‌شود، با علامت نگارشی ویرگول توقف کوتاهی می‌کند و سپس با نقطه به پایان کامل می‌رسد. یکی از ویژگی‌های سبکی قابل توجه در این بند تکرار علائم نگارشی است که ضرب‌آهنگی تند و زیبایی در متن پدید آورده است. این چرخه بیانگر آتش‌بس‌های پی‌درپی و

بی‌حوصلگی مردم در شنیدن جملات غیرمرتبط با جنگ است و برای خواننده تداعی می‌شود که پس از هر خبر مهم، مکثی خواهد بود. گفتنی است نقطه‌ویرگول با مکثی بیشتر از ویرگول و کم‌تر از نقطه در پایان جمله‌ای می‌آید که خود کامل است، اما از نظر معنا با جملهٔ بعد کامل‌تر می‌شود.

ترجمهٔ نخست با حذف نقطه‌ویرگول ضرب‌آهنگ متن را تخریب کرده است: «[...] از منازعه خودداری می‌کنند. تاکنون تعداد زیادی...». از سوی دیگر، در جملهٔ «مردم «ایل لیر»! ما می‌دانیم که شما را مجبور کرده‌اند تا در برابر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی سلاح بردارید. ما احساسات عمیق و دموکراتیک اهالی «ایل لیر» را می‌شناسیم و ما...»، در ابتدا منادا مطابق زبان فارسی به همراه علامت تعجب ترجمه شده که به‌مثابهٔ پایان جمله است و نه مکث کوتاه. سپس، بار دیگر با حذف ویرگول و تبدیل به دو جملهٔ کوتاه کامل ریتم متن اصلی در ترجمه رعایت نشده است. از سوی دیگر با عدم رعایت علائم نگارشی، در ساختار نحوی دستکاری و ساختار شاخه‌ای جملهٔ اصلی به ساختار خطی تبدیل شده است. مطابق نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ برمن، عقلانی‌سازی در این بند دیده می‌شود.

ترجمهٔ دوم در تمامی جملات به ضرب‌آهنگ متن مبدأ وفادار مانده است؛ حتی منادا را با همان ویرگول ذکر کرده تا به ریتم جمله صدمه نزند و تأثیر آوایی عبارت را که ناشی از تکرار ویرگول‌هاست بازگرداند. البته مترجم واژهٔ Speaker را ترجمه نکرده است.

عبارت ۹:

هوگو- درست است. زندانی پنج ساله بودم. اولگا- بیا تو و در را ببند. (یک قدم به عقب می‌گذارد. هفت‌تیر درست رو به هوگو نیست. کمی انحراف دارد. هوگو نگاه مسخره‌ای به هفت‌تیر می‌افکند و پشتش را به اولگا می‌کند. بعد در را می‌بندد.) فرار کرده‌ای؟	HUGO Eh bien, oui : j'en avais pour cinq ans. OLGA Entre et ferme la porte. Elle recule d'un pas. Le revoler n'est pas tout à fait

هوگو- فرار؟ دیوانه که نیستم. باید به زور اخراجم می‌کردند. (پس از لحظه‌ای) به‌علت رفتار عاقلانه‌ای که داشتم آزادم کردند (آل‌احمد: ۹).	braqué sur Hugo mais il s'en faut de peu. Hugo jette un regard amusé au revoler et tourne lentement le dos à Olga, puis ferme la porte. Evadé ? (*Ibid* 12-13).
هوگو خب، بلی: پنج سال در پیش داشتم. اولگا فرار کرده‌ای؟ هوگو فرار؟ من که دیوانه نیستم. مجبور شدند شانه‌هایم را بگیرند و بیرونم بیندازند. [مکث] به خاطر رفتار خوبم آزادم کردند (صنعوی: ۷).	
براساس نظریهٔ برمن: همگون‌سازی، غنازدایی کمّی و تخریب الگوهای زبانی	

در هر نمایشنامه چندین نفر به گفت‌وگو می‌پردازند. راوی نیز، با لحن متفاوت با دیگران، یا روایت می‌کند و یا حالت‌ها، دکور، نور و غیره را نشان می‌دهد. روایت‌های راوی در متن اصلی *دست‌های آلوده* به‌صورت وسط‌چین و با قلم کوچک‌تر است؛ ولی در زبان فارسی و بسته به مترجم و انتشارات مورد نظر، شرایط اندکی تفاوت دارد. به عنوان مثال «توضیحات راوی» در ترجمهٔ آل‌احمد بین پرانتز و در ترجمهٔ صنعوی در قلاب ذکر شده است. به هر حال تمامی این موارد نشان می‌دهند چندین نفر مستقل در حال صحبت هستند. مسئلهٔ مهم‌تر تفاوت لحن و سبک بیان راوی با دیگران است. راوی شخصیتی خنثی و اغلب سوم شخص مفرد دارد و از بیرون نظاره‌گر ماجراست، ولی دیگر شخصیت‌های نمایشنامه متناسب با شخصیتشان بازی می‌کنند.

در ترجمهٔ دوم هیچ فرقی بین جملات راوی، هوگو و اولگا نیست و همه به یک لحن و در سبک زبانی رسمی حرف می‌زنند. مترجم دیالوگ‌های شخصیت اول را (فارغ از جنسیت، سطح سواد، جایگاه سیاسی و اجتماعی و ...) دقیقاً در سطح شخصیت دوم ترجمه کرده است. ترجمهٔ دوم را باید نوعی از عدم رعایت اصل چندصدایی دانست که باختین از آن سخن به میان می‌آورد. راوی مستقل از هویت دیگر شخصیت‌ها در حال روایت است، درحالی‌که در ترجمه این هویت و این تفاوت قابل بازنمایی نیست. اگر علائم نگارشی قلاب و پرانتز را از متن ترجمه حذف کنیم، گویی در نمایشنامه فقط یک شخصیت سوم شخص مفرد به نام راوی حضور دارد که او،

از دید خود، حکایت می‌کند. این حذف به متن آسیب‌زده و شاهد همگون‌سازی (یکپارچه‌سازی تمامی عناصر)، غنازدایی کمّی و تخریب الگوهای زبانی در ترجمه هستیم.

شفاف‌سازی، عامیانه‌سازی و تخریب عبارت در جمله «من که دیوانه نیستم. مجبور شدند شانه‌هایم را بگیرند و بیرونم بیندازند. [مکث] به خاطر رفتار خوبم آزادم کردند» دیده می‌شود. «شانه‌های کسی را گرفتن و بیرون انداختن» در مقایسه با «اخراج شدن» هرچند که ترجمه تحت‌اللفظی است، اما بسیار عامیانه‌تر تلقی می‌شود.

فرهنگ فارسی عمید چهار معنی برای «اخراج» بیان کرده است:

الف) بیرون کردن کسی از محل کارش

ب) بیرون کردن

ج) در مقولهٔ صفت: کسی که از جایی بیرون شده باشد؛ اخراج شده

د) در مقولهٔ اسم و در متون کهن: هزینه، خرج

با استناد به معنای اول، کسی را از جایی که متعلق به اوست اخراج می‌کنند. هوگو زندانی ابد نبود و زندان محل کارش نیست. اگر «اخراج کردن» را استفاده به کار ببریم، در ادامه به بافت ماجرای نمایشنامه آسیب خواهد رساند. درنتیجه «دیوانه که نیستم. باید به زور اخراجم می‌کردند. (پس از لحظه‌ای) به‌علت رفتار عاقلانه‌ای که داشتم آزادم کردند.» با استناد به نظریهٔ برمن، می‌توان آن را گرایش تحریفی غنازدایی کمّی شمرد.

به نظر می‌رسد جلال آل‌احمد ترجمهٔ اجرایی را منوط به استفاده از زبان محاوره می‌داند و در این راستا، بر یک نوع زبان مثلاً زبان رسمی برای تمامی دیالوگ‌ها اصرار نمی‌ورزد. در ترجمهٔ او کاراکترها با توجه به شخصیت، موقعیت، طبقه اجتماعی و حزبی به زبان‌های گوناگون سخن می‌گویند تا به گفتار روزمره نزدیک باشند. فقط زبان راوی رسمی است.

پیشنهاد: خُب آره. باید پنج سال زندانی می‌موندم. [...] فرار کنم؟ مگه دیوانه‌ام؟ باید به زور اُردنگی بیرونم می‌کردند. (چند لحظه بعد) چون رفتارم خوب بود، آزادم کردند.

عبارت ۱۰:

هوگو ـ شکلات‌های شربت‌داری که جعبهٔ صورتی داشت شش ماه تمام آدمی به اسم «دره‌ش»	HUGO

مرتباً این بسته‌ها را برایم می‌فرستاد من هم که هرگز آدمی را به این اسم نمی‌شناختم فکر می‌کردم بسته‌ها از طرف شماهاست و خوشحالم می‌کرد. اما بعد دیگر از بسته‌ها خبری نشد و من به خودم گفتم: دارند فراموشم می‌کنند. بعد سه ماه گذشت پاکتی از همان فرستنده رسید و همراهش هم سیگار بود و هم شکلات سیگار را خودم کشیدم و هم‌زندان من هم شکلات‌ها را خورد. بیچاره وضع خیلی بدی داشت. خیلی بد. بعد فکر می‌کردم که نه فراموشم نمی‌کنند (آل‌احمد: ۱۳).	Des chocolats à la liqueur, dans une boîte rose. Pendant six mois un certain Dresch m'a expédié régulièrement des colis. Comme je ne connaissais personne de ce nom, j'ai compris que les colis venaient de vous et ça m'a fait plaisir. Ensuite les envois ont cessé et je me suis dit : ils m'oublient. Et puis, voici trois mois, un paquet est arrivé, du même expéditeur, avec des chocolats et des cigarettes. J'ai fumé les cigarettes et mon voisin de cellule a mangé les chocolats. Le pauvre type s'en est très mal trouvé. Très mal. Alors j'ai pensé : ils ne m'oublient pas (*Ibid* 18).
هوگو شکلات‌های لیکوردار، در جعبه‌ای گلی‌رنگ. شخصی به نام درش مدت شش ماه تمام مرتب برایم بسته می‌فرستاد. چون کسی به این نام نمی‌شناختم، دریافتم که بسته‌ها از طرف شما می‌رسند و این به من لذت می‌داد. بعد، دیگر بسته‌ای نرسید و من با خودم گفتم: من را از یاد می‌برند. و بعد، سه ماه پیش، بسته‌ای از همان فرستنده، با شکلات و سیگار رسید. سیگارها را دود کردم و زندانی مجاور سلولم شکلات‌ها را خورد. بر اثر آن‌ها، حال مرد بیچاره خیلی بد شد. آن وقت فکر کردم: آن‌ها فراموشم نکرده‌اند (صنعوی: ۱۳).	
براساس نظریهٔ برمن: عقلانی‌سازی، عامیانه‌سازی، تخریب ضرب‌آهنگ متن، شفاف‌سازی	

به‌دلیل رعایت نشدن علائم نگارشی، برای خواننده سردرگمی پیش می‌آید، زیرا نمی‌داند جمله کجا تمام شده است. درنتیجه این عقلانی‌سازی، ضرب‌آهنگ متن نیز درهم‌ریخته شده است. آل‌احمد با رعایت مرجع ضمیر en برای جلوگیری از ابهام در فهم متن شفاف‌سازی کرده

است. مرجع ضمیر «بیچاره» در جملهٔ «بیچاره وضع خیلی بدی داشت. خیلی بد.» مشخص نیست و باعث کژفهمی می‌شود. مترجم نخست با توضیح مطلبی که متن اصلی مستتر است و آوردن مرجع ضمیر به روشنگری در سطح معنایی پرداخته است. از سوی دیگر، با توجه به مسئلهٔ زیبایی‌شناختی متن با این دو معادل مواجه هستیم: «هم‌زندان/ زندانی مجاور سلولم». این تحریف ریخت‌شکنانه را می‌توان نوعی از عامیانه‌سازی برای معادل دوم دانست.

مورد دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، برگرداندن فعل‌هاست. صنعوی با نادیده گرفتن زمان و وجه فعل‌ها تحریف تخریب سیستم زبانی را نشان می‌دهد: «بعد فکر می‌کردم که نه فراموشم نمی‌کنند/ آن وقت فکر کردم: آن‌ها فراموشم نکرده‌اند». زمان فعل "j'ai pensé" در فرانسه گذشتهٔ ساده است. یکی از کاربردهای آن، استمرار داشتن است؛ یعنی بر اتفاقی دلالت می‌کند که در گذشته به‌طور مرتب تکرار شده‌است؛ موضوعی که مترجم اول آن را به درستی رعایت کرده است.

زبان ترجمهٔ دوم معیار و رسمی است. یعنی جملات کامل است، هیچ‌گونه حذف یا جابه‌جایی در عناصر جملات و کلمات شکسته در متن وجود ندارد. صنعوی به زبان و ساختار مبدأ کاملا وفادار بوده و این مورد اجراپذیری را مشکل می‌کند.

۶. نتیجه

در پژوهش پیش‌رو، بخش‌هایی از دو ترجمهٔ نمایشنامه *دست‌های آلودهٔ* سارتر براساس نظریهٔ ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن و سیزده گرایش تحریفی او بررسی شد. پس از مقایسهٔ این ترجمه‌ها با متن اصلی، به این نتیجه رسیدیم که هر دو ترجمه مشکلاتی دارند. بخشی از این مشکلات برخاسته از رویکرد مبدأگرا یا مقصدگرا بودن مترجمان است؛ البته نوع نگاه مترجمان به جهان پیرامونی و سبک و شیوهٔ نگارش ایشان نیز در ترجمه‌های ارائه‌شده تأثیرگذار بود. هر دو ترجمه تا حد بسیار زیادی در القای پیام و معنای متن موفق بوده‌اند و اشکالات بیان‌شده، آسیب جدی در انتقال مفاهیم متن اصلی پدید نیاورده است. اما در انتقال حال و هوای متن و مناسبت‌های فرامتنی، به نظر می‌رسد جلال آل‌احمد بهتر عمل کرده و توانسته است بافت متن را به خوبی به فارسی برگرداند.

در ترجمهٔ جلال آل‌احمد بیشتر تحریف‌ها به‌صورت عامیانه‌سازی و تخریب ضرب‌آهنگ است؛ شاید دلیل آن را بتوانیم آشنایی و همدلی وی با اندیشه‌ها و ایدئولوژی نویسنده متن بدانیم. آل‌احمد سعی کرده است نگاه فلسفی سارتر را در ترجمه‌اش تا حد ممکن بازنمایی کند. از سوی دیگر آل‌احمد داستان‌نویس برجسته‌ای بود و سبک نوشتاری خاصی داشت. در این ترجمه نیز شاهد سبک نوشتاری آل‌احمد هستیم. کوتاه‌نویسی، استفاده از واژه‌های عامیانه، ضرب‌آهنگ تند جملات از شاخصه‌های مهم نثر آل‌احمد به شمار می‌آید.

در ترجمهٔ صنعوی همگون‌سازی، تخریب سیستم زبانی و الگوهای زبانی و نیز غنازدایی کمّی، نمود بیشتری دارد. این موضوع شاید برخاسته از استراتژی مبدأگرایی مترجم و دقت وی در ترجمه واژه‌ها باشد؛ به گونه‌ای که گاهی ترجمه وی اندکی به ترجمه‌ای تحت‌اللفظی نزدیک می‌شود. صنعوی سعی کرده زبان معیار را در ترجمهٔ متن به کارگیرد و این امر موجب شده است تا سبک بیانی هر یک از شخصیت‌ها از میان برود و در سراسر متن شاهد یک سبک زبانی باشیم.

همانطور که ذکر شد، آنتوان برمن دیدگاه‌های معطوف به زبان مقصد در ترجمه را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به عبارت دیگر؛ در ترجمهٔ هر متن بیگانه باید رنگ و بوی ترجمه را در زبان مقصد حفظ کرد و نباید در ترجمه تغییراتی به نفع زبان مقصد انجام داد، چراکه معنا از طریق صورت انتقال می‌یابد. البته این اعتقاد بسیار کمال‌گرایانه است و در ترجمه و به‌ویژه اجراپذیری نمایشنامهٔ ترجمه‌شده کاربرد چندانی ندارد. او ابزارهایی به مترجم ارائه می‌دهد تا بتواند از جنبه‌های ایدئولوژیک تحلیل کار خود آگاهی یابد. به‌طور کلی، هرچه نسبت تحریف عامیانه‌سازی و استفاده از زبان محاوره بیشتر باشد، دیالوگ‌ها موجزتر خواهند شد و درنتیجه اجراپذیری نمایشنامه افزایش می‌یابد.

منابع

احمدی، م.ر. (۱۳۹۲). آنتوان برمن و نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱*، ۱-۲۲.

برواسی، ا.، و اسماعیلی، ن. (۱۳۹۹). ارزیابی کیفیت ترجمه کردی قرآن کریم توسط هژار موکریانی براساس گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن. *پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه*، *۱*، ۲۰۱-۲۲۰.

بشیری، ع. (۱۳۹۹). پیاده‌سازی نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمهٔ رمان از فارسی به عربی (بررسی موردی دو ترجمه از بوف کور). *پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۲۲، ۱۷۳-۲۰۴.

پیم، ا.، لیتو، ک.، و کوهیوزاک، پ. (۱۳۹۶). *مطالعات ترجمه: یک میان‌رشته*. ترجمهٔ ن. مرادیانی و همکاران. تهران: رخ‌داد نو.

حقانی، ن. (۱۳۸۶). *نظرها و نظریه‌های ترجمه*. تهران: امیرکبیر.

سارتر، ژ.پ. (۱۹۴۸). *دست‌های آلوده*. ترجمهٔ ق. صنعوی. تهران: کتاب پارسه.

سارتر، ژ.پ. (۱۹۴۸). *دست‌های آلوده*. ترجمهٔ ج. آل‌احمد. تهران: فردوس.

سلیمانی راد، ا.، و خزاعی فر، ع.، و خوش سلیقه، م. (۱۳۹۳). بررسی تفوات زبان نخستین نمایشنامه‌های ترجمه‌شده با نمایشنامه‌های ترجمه‌شده معاصر در ایران. *فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، ۲۰، ۴۷-۶۸.

صمیمی، م.ر. (۱۳۹۱). بررسی ترجمهٔ داستان تپه‌هایی چون فیل‌ها سفید براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن. *کتاب ماه ادبیات*، *۶۵*، ۴۴-۴۹.

علیزاد، ع.ا. (۱۳۸۵). از متن تا اجرا: تأملاتی در باب ترجمهٔ متون نمایشی. *فرهنگستان*، ۲۰، ۱۰۴-۱۱۷.

علیزاد، ع.ا. (۱۳۸۶). ترجمهٔ چهارراه علوم. در دهقان، ن (اد.). *نمایش*، *۱۰۵*، ۲۴-۲۹.

ماندی، ج. (۱۳۹۱). *معرفی مطالعات ترجمه: نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمهٔ ع. بهرامی و ز. تاجیک. تهران: رهنما.

ماندی، ج. (۱۳۹۹). *درآمدی بر مطالعات ترجمه؛ نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمهٔ ا. ستوده‌نما و ف. حق‌بین. تهران: نشر علم.

مسبوق، م.، و گلزار خجسته، ا. (۱۳۹۶). واکاوی ترجمهٔ پورعبادی از حکمت‌های رضوی براساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن. *فرهنگ رضوی*، *۱۹*، ۱۰۵-۱۲۱.

میرزاسوزنی، ص. (۱۳۹۴). *ترجمهٔ متون ساده*. تهران: سمت.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil.

Khamis, Nuha Matar Marzooq. (2007). *Translating Emirati dialect in dramatic texts*. (Master of arts), American University of Sharjah.

Sartre, J-P. (1948). *Les mains sales*, Paris : Gallimard.

Tatu, O. (2011). A few considerations on drama translation. *Philology and Cultural Studies, 4*(1), 195- 200.