پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی
شاپای چاپی: ۴۱۲۳-۲۵۸۸ شاپای الکترونیکی: ۷۵۲۱-۲۵۸۸
www.jflr.ut.ac.ir

ترجمه در ژانر وحشت: رمان *گورستان* اثر نیل گیمن و ترجمهٔ فارسی آن

زینب شیخ‌حسینی *
(نویسندهٔ مسئول)
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده حضرت نرجس(س)، دانشگاه ولیعصر(عج)، رفسنجان، ایران
Email: zsheikhhosseini@gmail.com

فاطمه زند**
مربی مترجمی زبان انگلیسی، دانشکده حضرت نرجس(س)، دانشگاه ولیعصر(عج)، رفسنجان، ایران
Email: fateme_zand_1361@yahoo.com

فاطمه‌زهرا نظری رباطی***
مربی مترجمی زبان انگلیسی، دانشکده حضرت نرجس(س)، دانشگاه ولیعصر(عج)، رفسنجان، ایران
Email: nazari.sodo@gmail.com

اطلاعات مقاله
تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۱۲/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲
تاریخ انتشار: بهار ۱۴۰۰
نوع مقاله: علمی پژوهشی

کلید واژگان:
ترجمه، راهبردهای ترجمه، ژانر وحشت، گورستان، نیل گیمن

چکیده
ترجمه ابزاری مناسب است که امکان خواندن متون مختلف از جمله ادبیات وحشت را در سراسر جهان فراهم می‌کند. وینه و داربلنه (نقل در ماندی، ۱۳۹۱) از نظریه‌پردازانی‌اند که راهبردهای هفت‌گانه‌ای را برای ترجمه معرفی می‌کنند. این راهبردها عبارتند از: وامگیری، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، گرته‌برداری، تغییر شکل، تغییر بیان، معادل‌یابی، و اقتباس. دیویس (۲۰۰۳) برای ترجمهٔ واژگان خاص فرهنگی هفت‌راهبرد ارائه می¬دهد و سه‌راهبرد پانویس، صرف‌نظرکردن از ارجاع فرهنگی، و معادل‌یابی در ترجمهٔ ژانر وحشت نقشی مهم دارند. در این پژوهش، سعی شده با استفاده از شیوهٔ اسنادی‌کتابخانه‌ای، رمان گورستان (The Graveyard) اثر نیل گیمن بررسی و چالش‌های ترجمهٔ ژانر وحشت در ترجمهٔ فارسی این اثر، بر اساس مدل نظری وینه و داربلنه و دیویس مورد مطالعه قرار گیرد؛ بنابراین، پرسش‌های پژوهش به‌این شرح است: مترجم از چه راهبردهایی برای ترجمهٔ اثر وحشت استفاده کرده است؟ آیا مترجم توانسته راهبردهای ترجمه را بر اساس ویژگی‌های ژانر وحشت به‌کار گیرد و متنی با تأثیر همانند متن مبدأ بیافریند؟ نتایج نشان‌داد که مترجم از راهبردهای حذف، اقتباس، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، جابجایی و تغییر بیان استفاده کرده است. در بسیاری از موارد، مترجم به‌هنگام گزینش راهبرد به‌ویژگی‌های ژانر وحشت توجه لازم را نداشته و همین نیز موجب شده مخاطب به‌هنگام خواندن متن اصلی، احساس وحشت بیشتری را تجربه کند. نتایج حاصل از این پژوهش افزون بر اینکه به‌مترجم کمک می‌کند تا نقاط ضعف و قوت ترجمه خود را شناسایی کند، بایستگی و اهمیت توجه به‌ویژگی‌های متن را برای مترجمان و دانشجویان رشتهٔ زبان انگلیسی آشکار خواهد کرد.

شناسه دیجیتال DOI: 10.22059/JFLR.2021.320651.821

شیخ‌حسینی، زینب، زند، فاطمه، نظری رباطی، فاطمه‌زهرا. (۱۴۰۰). ترجمه در ژانر وحشت: رمان *گورستان* اثر نیل گیمن و ترجمهٔ فارسی آن. *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*، (۱۱) ۱، ۱۱۴-۹۷.
Sheikh-Hosseini, Zeinab, Zand, Fatemeh, Nazari Robati, Fatemeh-Zahra (2021). Translation of Horror Genre: "The Graveyard" Novel by Neil Gaiman and its Persian Translation. *Journal of Foreign Language Research*, 11 (1), 97-114.
DOI: 10.22059/JFLR.2021.320651.821

* زینب شیخ‌حسینی، کارشناسی‌ارشد دانشگاه شهید باهنر کرمان و دکتری دانشگاه سیستان و بلوچستان است. زمینه‌های تحقیقاتی وی شامل داستان، نقد و نظریه و ادبیات کودک و نوجوان می‌باشد.

** فاطمه زند، کارشناسی‌ارشد مترجمی زبان انگلیسی دانشگاه شهید باهنر کرمان و دانشجوی مترجمی دانشگاه علامه طباطبایی است. زمینه‌های پژوهشی مورد علاقه وی ترجمه، ادبیات کودک و ادبیات زنان است.

*** فاطمه‌زهرا نظری رباطی کارشناسی‌ارشد ترجمه از دانشگاه علامه طباطبایی و اکنون دانشجوی دکتری ترجمه دانشگاه اصفهان می‌باشد. حوزهٔ پژوهشی وی ادبیات کودک و فرهنگ و ایدئولوژی در ترجمه است.

JOURNAL OF FOREIGN LANGUAGE RESEARCH
PRINT ISSN: 2588-4123 ONLINE ISSN: 2588-7521
ww.Jflr.ut.ac.ir

Translation of Horror Genre: "The Graveyard" Novel by Neil Gaiman and its Persian Translation

Zeinab Sheikh-Hosseini*
(corresponding author)
Language & literature Persian, Hazrat Narjes College of Valiasr university,
Rafsanjan, Iran
Email: zsheikhhosseini@gmail.com

Fatemeh Zand**
Translation Studies, Hazrat Narjes College of Valiasr university,
Rafsanjan, Iran
Email: fateme_zand_1361@yahoo.com

Fatemeh-Zahra Nazari Robati***
Translation Studies, Hazrat Narjes College of Valiasr university,
Rafsanjan, Iran
Email: nazari.sodo@gmail.com

ABSTRACT
Translation is a proper tool that provides opportunities for reading different texts including horror fiction all over the world. Vinay and Darbelnet are theorists who introduce seven strategies for translation. These strategies include: borrowing, calque, literal translation, transposition, modulation, equivalence and adaptation (cited in Munday, 2012). Davies (2003) offers seven strategies for translating culture-specific words, and three strategies of footnote, dropping cultural references and equivalence, play important roles in translating the horror genre. In this research, attempts have been made to study "The Graveyard" novel by Neil Gaiman using library research method and to study the translation challenges at horror works in Persian translation according to Vinay and Darbelnet and Davies; therefore, the following questions were raised: Which techniques the translator has used to translate the horror elements? Was the translator successful in applying translation techniques based on the features of horror genre to create the same effect as the source text? The results showed that the translator has used strategies of omission, adaptation, literal translation, transposition, and modulation and in many cases when selecting the strategies didn't pay attention to the features of horror genre and it makes the reader feel more horror when reading the original text. The results of this study, in addition to helping the translator to identify the strengths and weaknesses of his translation, will reveal the necessity and importance of paying attention to the features of the text for translators and English students.

DOI: 10.22059/JFLR.2021.320651.821

ARTICLE INFO
Article history:
Received:
14th, March, 2021
Accepted:
12th, June, 2021
Available online:
Spring 2021

Keywords:
translation, translation strategies, horror genre, the Graveyard, Neil Gaiman

Sheikh-Hosseini, Zeinab, Zand, Fatemeh, Nazari Robati, Fatemeh-Zahra (2021). Translation of Horror Genre: "The Graveyard" Novel by Neil Gaiman and its Persian Translation. *Journal of Foreign Language Research*, 11 (1), 97-114.
DOI: 10.22059/JFLR.2021.320651.821

* Her master's degree from Shahid Bahonar University of Kerman and her Ph.D from Sistan and Baluchestan University. Her research fields include fiction, criticism, theory and literature for children and adolescent

** Her MA is in Translation Studies from Kerman Bahonar University and is a Phd candidate of Translation Studies in Alameh Tabatabai University. Her areas of interest are Translation, Woman literature and, children literature.

*** BA in Translation Studies from Shahid Bahonar University, MA in Translation Studies from Allameh Tabatabai University, PhD Student in Translation Studies in Isfahan University, interested in children's literature, culture and ideology in Translation Studies.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited

۱. مقدمه

ترس یکی از قدیمی‌ترین احساسات بشری است که منشأ آن پدیده‌های اسرارآمیز و ناشناخته است. انسان در درازنای تاریخ برای هر پدیدهٔ ناشناخته و وصف‌ناپذیر، شخصیت‌هایی انسانی یا غیرانسانی قائل بودند که تاکنون به‌شکل‌گیری داستان‌ها و افسانه‌هایی بسیار منجر شده است و آثار آن همچنان در ادبیات مشهود است. به‌باور کارول (Carroll)، ژانر وحشت یکی از گونه‌های ادبی است که نویسنده با بهره‌گیری از آن ترس را به‌مخاطب القاء می‌کند؛ اما تفاوتی که ژانر وحشت با ادبیات ترسناک دارد، در این است که ترس آن ناشی از عصیان، تهوع و انزجار است (کارول، ۱۹۸۷). بسیاری از نویسندگان تلاش کرده‌اند تا تعریفی برای این گونهٔ ادبی وحشت ارائه دهند که آن را از گونه‌های همانند آن، همچون ادبیات علمی‌تخیلی و ادبیات فانتزی و هیجان‌انگیز متمایز سازند؛ اما با توجه به‌اینکه بسیاری از ویژگی‌های گونه‌های ادبی با یکدیگر همپوشانی دارند، در این مسیر با مشکلاتی روبرو بوده‌اند. پرازکو (Prohaszkova) باور دارد در تعریف وحشت به‌عنوان یک گونهٔ ادبی، گفتن اینکه ترس موجب ایجاد تنش در خواننده می‌شود کافی نیست؛ زیرا این احساس را گونه‌های ادبی دیگر مثل علمی‌تخیلی، ترسناک، پلیسی و جنایی نیز در خواننده و بیننده برمی‌انگیزند؛ همچنین هیجان، ترس، خون، و خونریزی، که از بایسته‌های وحشت‌اند، در دیگر ژانرها نیز وجود دارد (پرازکو، ۲۰۱۲). آنچه ژانر وحشت را از دیگر ژانرها متمایز می‌سازد، این است که ژانر وحشت موجب ایجاد احساسی‌رنج‌آور، دردناک و مشمئزکننده از ترس، وحشت، انزجار و تنفر در خواننده می‌شود. به‌اعتقاد رادکلیف (Radcliffe) این گونه ادبی احساسی تنفرگونه است که پس از چیز وحشتناک تجربه می‌شود، و بیشتر به‌شوکه‌شدن و ترس وابسته است که در نتیجهٔ نمایش‌دادن بی‌پردهٔ قساوت‌ها به‌وجود می‌آید (رادکلیف، ۱۸۲۶: ۱۴۵). به‌اعتقاد لندایس (Landais)، تعلیق و واقعیت‌بخشی دو عنصر اصلی در آثار ترسناک و هیجانی‌اند که مخاطب این آثار را به‌خود جذب می‌کند و مترجم این گونهٔ ادبی باید آن را مد نظر قرار دهد؛ زیرا اگر خوانندهٔ داستان‌های وحشتناک، احساس ترس یا خطر نکند، هدف اثر برآورده نشده است. آنچه در ترجمهٔ آثار وحشت اهمیت دارد، این است که مترجم از طرفی با ویژگی‌های فرهنگی زبان مبدأ و مقصد آشنا باشد تا ریشه‌های فرهنگی متن مبدأ را از بین نبرد و واقعیت‌بخشی داستان را دستخوش تغییر نسازد؛ از سوی دیگر با شناخت ویژگی‌های زبانی و ارائهٔ ترجمه براساس ویژگی‌های زبانی مقصد، ضرب‌آهنگ متن را حفظ کند و عنصر تعلیق را منتقل کند. وی می‌افزاید؛ مترجم آثار وحشت باید قادر به‌ایجاد تعادلی مناسب بین استفاده از راهبردهای بیگانه‌سازی (foreignization) و بومی‌سازی (domestication) باشد؛ چراکه ممکن است برخی از خوانندگان با متنی که در آن عناصر بیگانه وجود دارد، به‌راحتی ارتباط برقرار نکنند و تعلیق داستان از بین برود؛ از سوی دیگر، چنانچه مترجم بیش از حد، به‌سمت بومی‌سازی پیش رود، ممکن است ریشه‌های فرهنگی داستان از بین برود و عنصر واقعیت‌بخشی داستان آسیب ببیند (لندایس، ۲۰۱۶).

داستان *گورستان* (*The Graveyard*) نوشتهٔ نیل ریچارد گیمن (Neil Richard Gaiman) داستان زندگی پسر بچه‌ای به‌نام «باد» (Bod) است که خانواده‌اش را از دست داده است و دو روح در گورستان او را پرورش می‌دهند. این داستان در سال ۲۰۰۸ در بریتانیا و آمریکا برای گروه سنی نوجوان، به‌چاپ رسیده است. بخش آغازین و پایانی این اثر در ژانر «گوتیک و ترسناک» قرار می‌گیرد؛ اما بخش میانی این اثر فانتزیک و تخیلی بوده و با مایه‌هایی نسبی از طنز پردازش‌شده‌اند (راد، ۱۳۸۹: ۳۸). انجمن کتاب‌خانهٔ آمریکا نیز نثر این رمان را جادویی و آمیزه‌ای از جنایت، خیال، طنز و آرزوهای انسانی برشمرده و آن را جذاب توصیف می‌کند. کیوان عبیدی آشتیانی رمان *گورستان* را به‌فارسی ترجمه کرده است. در پژوهش حاضر، برانیم که ضمن بررسی راهبردهای ترجمه، بخش‌های وحشتناک متن انگلیسی رمان *گورستان* با ترجمهٔ فارسی آن بر اساس رویکرد وینه و داربلنه و دیویس مقایسه شود تا به‌این پرسش‌ها پاسخ دهیم: مترجم در ترجمهٔ بخش‌های وحشتناک این اثر، از چه راهبردهایی بهره گرفته؟ و فراتر؛ آیا مترجم توانسته است با شناخت ویژگی‌های ژانر وحشت، تأثیری همانند متن مبدا در مخاطب متن مقصد ایجاد کند؟

۲. مرور ادبیات پژوهشی یا پیشینهٔ پژوهش

به‌دلیل شور و هیجان دورهٔ نوجوانی، داستان‌های ترسناک، همواره برای نوجوانان از جذابیت زیاد برخوردار بوده‌اند؛ از این رو، پژوهش‌هایی پیرامون این ژانر و ترجمهٔ

آن انجام گرفته است. در ادامه شرحی کوتاه از این پژوهش‌ها ارائه می‌شود:

اسمیت (Smith) (۱۹۹۶) در کتابی با عنوان «نوشتن داستان‌های ترسناک» به‌شرح ویژگی‌های نوشتاری گونهٔ وحشت می‌پردازد و ضمن توصیف گونه های داستان‌های ترسناک، نمونه‌هایی از این داستان‌ها را نیز ارائه می‌دهد. پرازکوا (Prhaszkova) (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌های وحشت»، روند رشد این گونهٔ ادبی را در گسترهٔ ادبیات، فیلم و بازی‌های رایانه‌ای بررسی می‌کند و تأثیر آن را بر هنر و فرهنگ نشان‌می‌دهد. کسل (Castle) (۲۰۰۷) در کتاب *«در باب نگاشتن وحشت»*، به‌مطالعهٔ ترسناک‌ترین گونهٔ ادبی، یعنی ادبیات وحشت، می‌پردازد و با بررسی داستان‌های کوتاه وحشت، خواننده را با رموز نگارش این‌گونهٔ ادبی آشنا می‌کند. سان (Sun) (۲۰۱۵) در مقاله‌ای با عنوان «وحشت از روح سبک گوتیک در داستان‌های ترسناک آلن‌پو»، به‌پژوهش آثار آلن‌پو می‌پردازد و نقش این نویسنده را در رشد گونهٔ وحشت نشان می‌دهد. براساس این مقاله، «پو» (Poe)در آثار خود وحشت پدیده‌های ماوراءالطبیعه، نیستی، مرگ، شیاطین، و آشفتگی‌های شخصی را به‌تصویر می‌کشد.

لندایس (Landais) (۲۰۱۶) در مقالهٔ «چالش‌ها و راه‌بردهایی برای بررسی ترجمهٔ طنز در ادبیات وحشت»، به‌معرفی ادبیات وحشت و عناصر ایجاد وحشت در این گونهٔ ادبی و توصیف راهبردهای مترجم برای انتقال عنصر ترس می‌پردازد. به‌باور وی مترجم ادبیات وحشت باید با مطالعهٔ دقیق داستان وحشت، عناصر ایجاد وحشت را در روند روایت منتقل‌کند. پتار (Petar) (۲۰۱۸) در پژوهشی باعنوان «ترجمهٔ داستان ترسناک : مطالعهٔ موردی داستان‌های کلایو باکر»، به‌تجزیه و واکاوی ترجمه‌های داستانی ترسناک می‌پردازد. وی بیان کرده هنگام ترجمهٔ این متون، یک سری مشکلات عمومی ترجمه وجود دارد که ناشی از راهبردهای به‌کاررفته توسط مترجم است و یک‌سری مشکلات خاص هم وجود دارد که ناشی از ادبی بودن متن است، مثل استعاره‌ها و تصاویر ادبی یا ریتم داستان. به‌اعتقاد او، مترجمان برای ترجمهٔ متون ادبی باید از مهارت‌هایی خاص برخوردار باشند و توانایی‌های لازم را در زمینهٔ سبک، سیاق، لحن، زبان و ... در متن ادبی کسب کنند.

ایمان‌جانی و همکاران (۲۰۱۵) در مقاله‌ای باعنوان «ترجمهٔ ژانر وحشت در ایران»، به‌بررسی دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ ترجمه ژانر وحشت در ایران می‌پردازند. نویسندگان عنوان می‌کنند که به‌دلیل اختلافات فرهنگی بین ایران و کشورهای اروپایی، برخی از مترجمان خواستار حذف این ژانر از ادبیات نوجوانند. آن‌ها با آوردن نمونه‌هایی از دو داستان «خاطرات خون‌آشام» و «به‌خانه مردگان خوش آمدید»، مزایا و معایب ترجمهٔ این ژانر در ایران را بیان می‌کنند. ایمان‌جانی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «گرایش فرهنگی نسبت به‌ترجمهٔ ادبیات: مطالعهٔ موردی ژانر وحشت در ادبیات نوجوانان»، سعی‌کرده ترجمهٔ ژانر وحشت در ادبیات نوجوان را از دیدگاه فرهنگی و براساس نظریهٔ ونوتی بررسی کند. به‌باور نویسنده، ژانر وحشت نقش مهمی را در بازار کتاب ایفامی‌کند و مترجمان باید با ارائهٔ ترجمهٔ مناسب، این ژانر را در جهت تعلیم کودکان و نوجوانان قرار دهند.

با وجود پژوهش‌های یاد شده، تاکنون پژوهشی پیرامون ویژگی‌های ژانر وحشت در رمان *گورستان* و ترجمه فارسی آن انجام نشده است. در مقایسه‌ای که بین این تحقیقات و پژوهش حاضر صورت گرفت، مشخص شد که بعضی از این پژوهش‌ها پیرامون ژانر وحشت انجام شده است و مواردی هم که به‌بررسی ترجمه در ژانر وحشت پرداخته‌اند، تنها بایستگی ترجمهٔ ژانر وحشت در ایران را مورد توجه قرار داده‌اند. برخی از این پژوهش‌ها، مانند پژوهش لندایس، به‌بررسی چالش‌های ترجمه پرداخته‌اند؛ اما وجه تمایز این پژوهش در بررسی راهبردهای ترجمه در ارتباط با ویژگی‌های ژانر وحشت، در ترجمهٔ فارسی یک اثر می‌باشد و بر اساس آن، می‌توان میزان موفقیت مترجم را در انتقال وحشت سنجید.

۲-۱. ترجمه و ژانر وحشت

یکی از ویژگی‌های نهادینهٔ ادبیات وحشت؛ شخصیت‌ها و فضای این نوع داستان‌هاست. بیشتر شخصیت‌های این گونهٔ ادبی؛ شخصیت‌های کهن‌الگویی مانند خون‌آشام‌ها، گرگینه‌ها و زامبی‌ها، هیولاها، دانشمندان دیوانه، شیطان‌ها، اشباح، ارواح سرگردان، قاتلان زنجیره‌ای، بیماران جامعه‌ستیز، کودکان شرور، و افراد تسخیر شده‌اند. فضای این داستان‌ها نیز خارج از دنیای مدرن و در محیطی مثل قبرستان، کاخ‌های متروک، جنگل‌های نیمه‌تاریک، خانه‌های قدیمی و نظایر آن است.

بیشتر این محیط‌ها، مکان‌هایی پررمز و رازند که در آن‌ها موجوداتی با زندگی دیگرگونه، دور از دیگر موجودات زنده، زندگی می‌کنند (رادکلیف، ۱۸۲۶: ۱۴۵). در بسیاری از موارد، متن اصلی در اختیار همهٔ مخاطبان قرار نمی‌گیرد و همهٔ آن‌ها نیز به‌زبان متن اصلی واقف نیستند،؛ از این رو، ترجمه ابزاری مناسب است تا همهٔ خوانندگان از سراسر دنیا به‌یک متن دست یابند. اما آنچه در این میان مطرح است انتقال مطلب از زبان مبدأ به‌زبان مقصد است؛ به‌گونه‌ای که متن مقبول مخاطب واقع‌شود. از آنجا که تولید متنی متناظر با زبان مبدا امکان‌پذیر نیست، مترجم ناگزیر است عناصر متنی زبان مقصد را جایگزین عناصر متنی زبان مبدا سازد. به‌اعتقاد کتفورد (۱۹۶۵) (Catford)، جایگزینی (replacement) یکی از عناصر متن زبان مبدأ با عنصر معادل به‌صورت ایستا و بدون وگرگونی در کل نظام متن انجام نمی‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر، این جایگزینی به صورت پویا موجب پیدایش تغییرهای دیگر در نظام متن می‌شود. وی بین تناظر صوری (formal equivalence) و تعادل متنی(dynamic equivalence)در ترجمه تمایز اساسی قائل است. به‌اعتقاد او، تناظر صوری مربوط به‌نظام زبان و تعادل متنی مربوط به‌تحقق‌یافتن آن زبان است. تناظر صوری زمانی موجود است که یک مقوله در زبان مقصد، تااندازه‌ای، همان حالت را در نظام زبانی زبان مبدأ داشته باشد؛ اما موارد بسیارند که مترجم باید دست به‌تبدیل‌های ترجمه‌ای بزند. این موارد دور شدن از تناظر صوری در فرایند حرکت از زبانی به‌زبان دیگر با استفاده از تغییردادن دستور زبان و واژگان می‌شود (نقل در هاوس، ۱۳۸۸: ۲۲). او باید نخست مفهوم متن را به‌صورت کامل دریابد، آنگاه برای انتقال این مفاهیم از ساختار مناسبی در زبان مقصد استفاده کند. از سوی دیگر، مترجم باید دقت کند که تعدیل ترجمه و طبیعی‌سازی آن برای انتقال معنا به‌افراط نگراید و باعث از بین‌بردن برخی دیگر از ویژگی‌های متن نشود. مترجم به‌اقتضای کلام و با استفاده از راهبردهای متفاوت، سعی می‌کند تا مفهوم را به‌زبان مقصد منتقل کند.

هنگام ترجمهٔ ژانر وحشت، مترجم در آغاز با ویژگی‌های ژانر وحشت آشنایی‌های بایسته را داشته باشد، نیز عناصر اصلی و مؤثر در انتقال مفهوم را بشناسد، تا بتواند این ویژگی‌ها را مبتنی بر ساختار دستور زبان فارسی به‌زبان مقصد منتقل‌کند؛ به‌این‌طریق، هدف متن یعنی انتقال وحشت، برآورده می‌شود (لندایس، ۲۰۱۶). از اینرو، باید راهبردهای ترجمه در ارتباط با ویژگی‌های اصلی ادبیات وحشت، یعنی واقعیت‌بخشی و تعلیق، واکاوی شوند.

۱-۱-۲. واقعیت‌بخشی

آنچه در فرایند نوشتن داستان اهمیت دارد، عبارت از توانایی نویسنده در خلق دنیایی است که در آن شخصیت‌ها، فضا و لحن رویدادها برای مخاطب باورپذیر باشد و به‌راحتی به‌آن اعتماد کند. نویسنده هر چه به‌کارش وارد باشد و هرچه به‌داستانش عمق و معنا بدهد، اگر داستانش از این کیفیت بهره نبرده باشد؛ یعنی نتواند وقایع داستان را محتمل و پذیرفتنی جلوه بدهد، داستان موفقی از آب درنمی‌آید (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۲). نویسندگان برای دستیابی به‌این هدف از راهبردهایی مانند توصیف و گفتگو استفاده می‌کنند. به‌اعتقاد کادن(Cuddon) نخستین و کهن‌ترین کارکرد توصیف که ادبیات کلاسیک نیز آکنده از آن است، دقیقا همین کارکرد واقع‌نمایانه و واقع‌گرایانه است (کادن، ۲۰۱۳: ۷۵۵). گفتگو نیز احساس طبیعی و واقعی بودن را به‌خواننده می‌دهد(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۱). از آنجا که فضا و شخصیت نقش مهمی در شکل‌گیری ژانر وحشت دارند، استفاده از گفتگو و توصیف به‌نویسنده کمک می‌کند تا شخصیت‌ها و فضای داستان برای مخاطب باورپذیر شود. مترجم به‌هنگام ترجمهٔ توصیفات و گفتگوها باید از راهبردهایی استفاده کند که واقعیت‌بخشی داستان از بین نرود و ترجمهٔ توصیف و گفتگو، به‌عنوان دو عنصر مهم ژانر وحشت، به‌ارائهٔ تصویر ناقص از فضا و شخصیت منجر نگردد.

۲-۱-۲. تعلیق

تعلیق به‌معنای معلق نگه‌داشتن خواننده در حالت انتظار برای چگونگی رخدادها و ابهام نسبت به‌آیندهٔ شخصیت‌ها و انجام وقایع است. سان(Sun) تعلیق را در مخاطب چنین تعریف می‌کند: «احساسی که مخاطب نسبت به‌وقایع معنادار پیدا می‌کند و خود نسبت به‌ماهیت چگونگی انجام و سرانجام آنها بی‌اطلاع است» (سان، ۲۰۱۵). می‌توان گفت اساس تعلیق بر ناآگاهی است و کارکرد اصلی آن ایجاد کشش و جذابیت در متن است. به‌وسیلهٔ تعلیق می‌توان خواننده را به‌درون داستان کشاند و هیجان‌زده‌اش کرد. عوامل مختلفی در ایجاد تعلیق در داستان مؤثرند، زبان یکی از مهم‌ترین این عوامل است. به‌محض«اینکه خواننده یا شنونده‌ای خود را به داستانی می‌سپارد، یک ارتباط

زبانی برقرار می‌شود و همین ارتباط، در ذات خود اشتیاق مخاطب را برای دانستن واج به واج، واژه به‌واژه و جمله به‌جملهٔ داستان دامن می‌زند. پس از این مرحله هر حالتی که این اشتیاق را افزون‌تر کند، هدف‌دار کند و به‌گسترهٔ خاص آن داستان بکشاند، عمل تعلیق داستانی را صورت داده‌است» (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۱۵۳). اهمیت حفظ تعلیق به‌عنوان عنصری تعیین‌کننده در داستان‌های ترسناک بر کسی پوشیده نیست و مترجم نیز برای اینکه بتواند تأثیری مشابه متن مبدأ به‌خواننده منقل کند، بایستی بکوشد در هنگام ترجمه این عنصر را حفظ کند.

۳. روش پژوهش

داده‌های این پژوهش به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و بر مبنای روش توصیفی‌تحلیلی گردآوری شده است. پس از بررسی اجمالی تاریخچهٔ موضوع و دیدگاه‌های مختلف در این زمینه، داده‌های مورد نیاز یادداشت‌برداری شد و سپس با مطالعهٔ متن انگلیسی رمان *گورستان (The Graveyard)* و مقایسهٔ آن با متن فارسی، داده‌های پژوهش گردآوری شد. برای اطمینان از صحت یافته‌های پژوهش، دو ارزیاب داده‌های پژوهش را بررسی کردند. ارزیاب ۱ استادیار رشتهٔ آموزش زبان انگلیسی و ارزیاب ۲ مربی رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی است. پس ازارزیابی، میزان توافق مشاهده‌کنندگان با ضریب کاپا (Kappa) در نرم افزار SPSS نسخهٔ ۲۶ تجزیه و بررسی شد. جدول ۱ نتایج میزان توافق دو ارزیاب را نشان می‌دهد:

جدول ۱. میزان توافق دو ارزیاب

			ارزیاب ۱				
			اقتباس	تحت اللفظی	جابجایی	حذف	تغییربیان
ارزیاب ۲	اقتباس	Count	63	0	0	0	0
		Expected Count	29.0	24.8	2.3	3.7	3.2
	تحت اللفظی	Count	0	49	0	0	1
		Expected Count	23.0	19.7	1.8	2.9	2.6
	جابجایی	Count	0	1	5	0	3
		Expected Count	4.1	3.5	.3	.5	.5
	حذف	Count	0	4	0	8	0
		Expected Count	5.5	4.7	.4	.7	.6
	تغییر بیان	Count	0	0	0	0	3
		Expected Count	1.4	1.2	.1	.2	.2
Total		Count	63	54	5	8	7
		Expected Count	63.0	54.0	5.0	8.0	7.0

در مرحلهٔ بعد، داده‌های موجود، طبقه‌بندی و کدگذاری شده سپس بررسی شدند. بدین منظور، ابتدا شناسایی راهبردهای ترجمه بر مبنای نظر وینه و داربلنه (نقل در ماندی، ۱۳۹۱) انجام‌گرفت. از آنجا که در نظریهٔ وینه و داربلنه راهبردهای ترجمهٔ ارجاعات فرهنگی بیان نشده و ارجاعات فرهنگی (اقتباس) در ترجمهٔ ژانر وحشت نقش مهمی دارند، واکاوی ارجاعات فرهنگی با استفاده ا راهبردهای بروک (Breque)که بر مبنای نظریهٔ دیویس (Davis) می‌باشد، صورت گرفت.

وینه و داربِلْنه در بررسی زبان‌های فرانسه و انگلیسی، به‌تفاوت‌های این دو زبان توجه‌کرده‌اند و راهبردهای ترجمه‌ای خود را به‌دو دستهٔ ترجمه مستقیم (direct translation) و غیرمستقیم (oblique translation) بخش‌کرده‌اند. هر یک از این راهبردها نیز رویه‌های مختلفی را به‌خدمت‌می‌گیرد. راهبرد مستقیم به‌سه دسته تقسیم می‌شود: ۱- وام‌گیری (borrowing): در این شیوه کلمهٔ زبان مبدأ به‌صورت مستقیم وارد زبان مقصد می‌شود. ۲-گرته‌برداری(calque): در این شیوه اجزای یک‌کلمه به‌صورت جداگانه و با ترجمهٔ تحت - اللفظی به‌زبان مقصد منتقل می‌شوند. ۳- ترجمهٔ تحت‌اللفظی (literal translation): ترجمهٔ لغت به لغت است و مترجم پیام را به‌صورت لفظ به لفظ به زبان مقصد برمی‌گرداند. به اعتقاد وینه و داربلنه در مواردی که به دلایل دستوری، نحوی وکاربردشناختی امکان‌پذیر نیست، مترجم می‌تواند از راهبردهای غیرمستقیم استفاده‌کند که به‌چهار دسته تقسیم

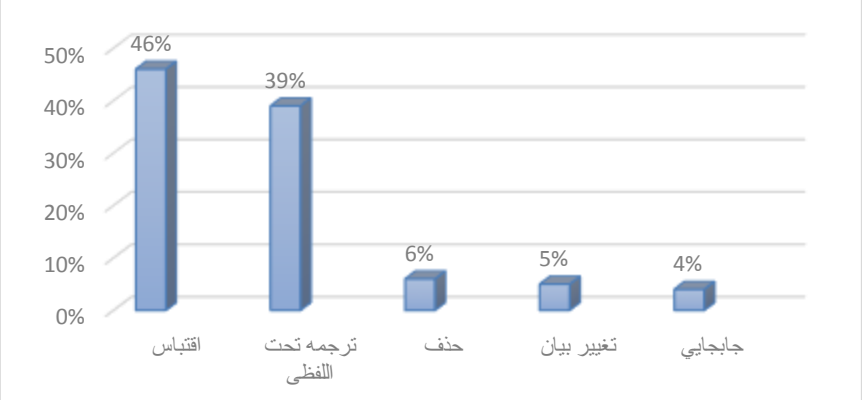
می‌شوند: ۱- جابجایی (transposition): همان تغییر یک جزء کلام به‌کلام دیگر است(تغییر مقولهٔ دستوری هر واژه برای مثال اسم به فعل) بدون ایجاد تغییر در معنی. جابجایی به دو دستهٔ اجباری و اختیاری تقسیم می شود. ۲- مدولاسیون (modulation): باعث تغییر در معناشناسی و زاویهٔ دید زبان مبدأ می‌شود. مدولاسیون رویه‌است که از نظر وینه و داربلنه چنین توجیه می‌شود: وقتی ترجمهٔ تحت اللفظی یا حتی جابجا شده منتج به‌گفتهٔ دستوری صحیحی شود، آن ترجمه در زبان مقصد نامناسب، غیرمصطلح یا ناشیانه محسوب می‌شود. ۳- معادل‌سازی (equivalence): در این شیوه مترجم عبارتی از متن اصلی را با ابزار سبکی و ساختاری مشابه در متن مقصد توصیف می‌کند و در ترجمهٔ اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها مفید است. ۴- اقتباس(adaptation): همان تغییر ارجاع فرهنگی است زمانی‌که یک موقعیت در فرهنگ مقصد وجود ندارد. افزون بر راهبردهای بازگفته شده وینه و داربلنه در رویه تکمیلی ترجمه راه‌بردهایی مانند کاهش، افزایش و جبران، کلمات هم‌ریشه کاذب، تصریح و تعمیم را نیز مطرح کرده‌اند (ماندی، ۱۳۹۱).

دیویس برای ترجمهٔ واژگان خاص فرهنگی هفت‌راهبرد ارائه می‌دهد: ۱- حفظ واژهٔ فرهنگی: زمانی مترجم با واژه‌ای فرهنگی روبرو می‌شود که معادلی برای آن در زبان مقصد وجود ندارد، اوناگزیر برآن می‌شود که آن واژه را در ترجمهٔ خود بگنجاند.۲- افزایش: چنانچه حفظ واژهٔ فرهنگی در ترجمه، موجب سردرگمی و عدم انتقال معنا شود، مترجم تصمیم می‌گیرد که واژهٔ فرهنگی را حفظ کند؛ اما اوباید با افزودن توضیحاتی چند؛معنای آن رامشخص کند.۳- حذف: راهبرد سوم؛ حذف نام‌دارد که در برابر افزایش قرار می‌گیرد و زمانی است که تلاش مترجم برای معادل‌یابی یا توصیف واژه برای خواننده به‌دلیل تفاوت‌های فرهنگی بین دو زبان، موفق واقع نمی‌شود.۴- جهانی‌سازی: این راهبرد فرایند جایگزینی ارجاعات خاص فرهنگی با ارجاعاتی است که خنثی یا عام‌اند.۵-محلی‌سازی: مترجم در این راهبرد به‌منظور جلوگیری از «فقدان تأثیر» و ارائهٔ «توصیفات فاقد بار فرهنگی» از ارجاعات فرهنگی موجود در فرهنگ مقصد بهره می‌برد. ۶- تغییر شکل: تفاوت این راهبرد با راهبردهای پیشین در این است که در آن تغییر در واژگان و اصطلاحات خاص فرهنگی پا را از جهانی‌سازی و محلی‌سازی فراتر می‌نهد، به‌طوری‌که موجب تغییر و یا تحریف متن مبدأ می‌شود. ۷- خلاقیت: مترجم خود دست به‌خلق واژگانی فرهنگی می‌زند که در زبان مبدأ وجود ندارد (دیویس، ۲۰۰۳: ۸۸).

در پژوهش حاضر از نمونه‌گیری هدفدار استفاده‌شد و بخش‌هایی از متن انتخاب شد که با موضوع پژوهش ارتباط بیشتری داشت. بدین صورت ٪۵۰ از متن انگلیسی با ٪۵۰ درصد از متن ترجمه‌شده مقایسه شد.رمان *گورستان*(The Graveyard Book) در سال ۲۰۰۸ منتشر شد. متن ترجمه‌ای که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت، ترجمهٔ کیوان عبیدی آشتیانی(۱۳۹۶) است که نخستین بار در سال ۱۳۸۸ به‌چاپ رسیده است.

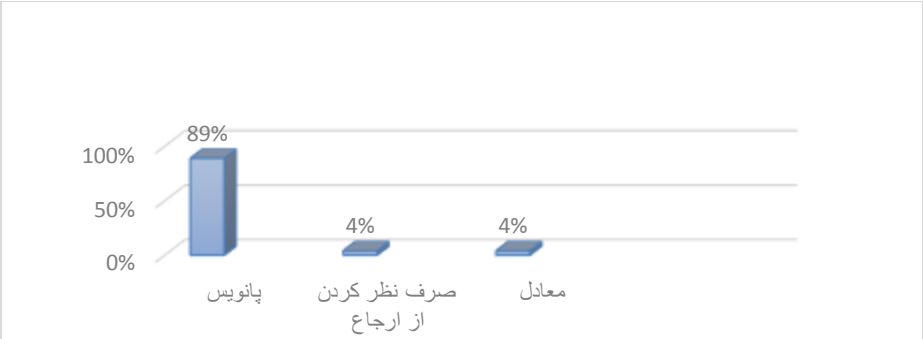
۴. یافته‌ها و بحث و بررسی

پس از بررسی متن انگلیسی رمان گورستان و ترجمهٔ فارسی آن مشخص شد که به‌طورکلی در این داستان، ازپنج راهبرد برای ترجمهٔ ژانر وحشت استفاده شده است که به‌ترتیب فراوانی عبارتند از: اقتباس (٪۴۶)، ترجمهٔ تحت‌اللفظی (٪۳۹)، حذف (٪۶)، تغییر بیان (٪۵) و جابجایی ٪۴.



شکل ۱. ؟؟

ارجاعات فرهنگی (اقتباس) که ۴۵٪ از کل راهبردها را به‌خود اختصاص داده‌اند، با استفاده از سه راه‌برد، ترجمه شده‌اند که به‌ترتیب عبارتند از: پانویس (۸۹٪) و ۸۲٪ از این داده‌ها مربوط به‌اسامی خاص است. صرف نظرکردن از ارجاع فرهنگی(۴٪) و معادل‌سازی(۴٪).



شکل ۲. ؟؟

۱-۴. حذف

زمانی که مترجم معادل مناسبی برای واژه پیدا نمی‌کند و تلاش او برای توصیف واژه در زبان دیگر با شکست مواجه می‌شود، آن را حذف می‌کند. به‌اعتقاد دمیرو(Dimiriu) راهبرد حذف از دید مترجمان به‌معنای ضعف ترجمه است؛ چراکه معنا از زبانی به‌زبانی دیگر منتقل نمی‌شود و بنابراین، این راهبرد مطلوب نیست. وی یکی از اهداف راهبرد حذف در ترجمه را اطمینان حاصل‌کردن از صحت زبانی و سبکی بیان می‌کند که موجب غلبه بر تفاوت‌های ساختاری و حذف حشویات، ارائهٔ اطلاعات مختصر، توجه به‌هنجارهای مربوط به‌نشر و حذف دشواژه‌های فرهنگی، پیروی از نظام انگارگانی و ترجمه برای مخاطب یا گروه سنی خاصی می‌شود (دمیرو، ۲۰۰۴). در این رمان مترجم، از راه‌برد حذف در بسیاری از موارد استفاده کرده است و بدین‌طریق سبب شده مقصود اصلی نویسنده ؛ یعنی انتقال وحشت، به خوبی در متن مبدأ منتقل نشود؛ به عنوان مثال:

ST: THERE WAS A HAND IN the darkness, and it held a knife. The knife had a handle of polished black bone, and a blade finer and sharper than any razor. If it sliced you, you might not even know you had been cut, not immediately.

The knife had done almost everything it was brought to that house to do, and both the blade and the handle were wet. The street door was still open, just a little, where the knife and the man who held it had slipped_in, and wisps of night-time mist slithered and twined into the house through the open door (2008, 5).

دستی در تاریکی چاقویی را نگه داشته بود. دستهٔ چاقو از جنس استخوان سیاه جلا داده شده و تیغه‌اش تیزتر از تیغ صورت‌تراشی بود. اگر تیغهٔ آن با کسی برخورد می‌کرد، مسلما بلافاصله، متوجه بریدگی‌اش نمی‌شد.

چاقو تقریباً بخش بیشتر کار را انجام داده‌بود، کاری که به‌خاطرش به آن خانه آمده بود، تیغه و دسته هر دو خیس بودند. در رو به‌خیابان که مرد با چاقو از آن عبور کرده بود، هنوز باز بود و مه شبانه از میان در وارد خانه می‌شد(ص. ۱۱).

مترجم *slithered* به معنی لغزیدن و *twined* به‌معنی در هم‌پیچیدن را از ترجمه حذف کرده بدین طریق فضای وهمناک قتل در حالی که رگه‌های مه راکه از میان در به‌داخل خانه می‌لغزند و در هم می‌پیچند، به خوبی منتقل نکرده است. حذف این واژه‌ها، توصیفات نویسنده را کم‌رنگ‌تر ساخته است و به کم‌شدن وحشت درمتن مقصد منجر شده است.

ST: Teeth so strong can crush any bones and tongue sharp and long enough to lick the marrow from the deepest marrowbone or flay the flesh from a fat man's face (p.37).

دندان هایی که می‌توانند استخوان را خرد کنند و

زبانی تیز و بلند که می‌تواند با لیسیدن، مغز استخوان را بیرون بکشد و پوست صورت یک آدم چاق را بِکَنَد(ص.۱۱۸).

مترجم در مثال فوق کلمهٔ ***flesh*** به معنی گوشت را حذف کرده است. از آنجا که ویژگی ژانر وحشت نشان‌دادن صحنه‌های خشونت و قساوت قلب است، با حذف این کلمه، دل‌خراشی صحنهٔ کندن پوست از گوشت صورت یک آدم چاق تا حدی کم‌رنگ می‌شود و به این طریق واقعیت‌بخشی داستان را که نویسنده با استفاده از توصیفات منزجرکننده بیان داشته است، کم کرده است؛ هم‌چنین در متن اصلی واج‌آرایی در در آوای « f» به نوعی خراشاندن و کندن را بیان می‌کند؛ درحالی که مترجم به‌این مسئله توجهی نشان نداده است.

یکی دیگر از موارد حذف، در افعال کمکی رخ داده است و درنتیجهٔ آن وجه جمله نیز تغییر کرده است. به‌اعتقاد وردونک(Verdonk) وجهیت، ابزاری زبانی برای گوینده فراهم می‌کند تا میزان تعهد خود را به‌واقعیت یا صحت آنچه به‌زبان می‌آورد، بیان کند و اثر سخنان خویش را بر افرادی که مخاطب اویند، تعدیل سازد (وردونک، ۲۰۰۲، ۳۹). وجهیت فزونتر به‌تلقی گوینده از میزان درست‌بودن چیزی اشاره دارد و برای نشان‌دادن وجهیت فعل، معمولا از افعال کمکی استفاده می‌شود. یکی از این افعال، فعل کمکی ***could*** می‌باشد که برای نشان دادن یک توانایی، مهارت، سرزنش، امکان کلی و امکان بعید استفاده می‌شود (اولیائی‌نیا و دل‌زنده‌رودی، ۱۳۹۳: ۸۵). نویسنده در متن انگلیسی، از این فعل برای بیان امکان بعید استفاده کرده است:

Bod was bounced onto his side, away from the hole. But he had seen something huge and grey, on the steps beneath, pursuing them. He could hear an angry growling noise. (p.42)

باد به‌پهلو شد و از سوراخ فاصله گرفت. چیزی بزرگ و خاکستری رنگ دید که روی پله‌های پایین، تعقیب‌شان می‌کرد. صدای خرناس خشمگینی به‌گوشش خورد (ص. ۱۳۲).

همان‌گونه در مثال فوق مشاهده می‌شود، مترجم به‌هنگام ترجمه، فعل کمکی could را حذف کرده است و از آنجا که افعال دارای ساختارهای کمکی در زبان فارسی، دارای ساختار مضارع التزامی‌اند(فضیلت‌فر وصدقی، ۱۳۹۱: ۵۳۶)، وجه االتزامی فعل «که بیانگر جهت‌گیری و حالت گوینده نسبت به اجرای یک عمل از نوع درخواست، توصیه، اجبار و فرمان است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۸۷)، خنثی شده است. در واقع حذف فعل کمکی و ترجمهٔ آن به صورت ماضی ساده، حالت امکانرا برای شنیده‌شدن صدا از بین برده است. در متن مبدأ تصویری که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد، به‌این صورت است که باد از سوراخ فاصله می‌گیرد؛ ولی قبل از فاصله‌رفتن، چیزی بزرگ و خاکستری را می‌بیند که آنها را تعقیب می‌کند. در اینجا کاربرد فعل ماضی بعید سبب می‌شود، مخاطب احساس کند علت فاصله‌گرفتن« باد» از سوراخ، دیدن آن چیز بزرگ و خاکستری‌رنگ است و بعد با بیان اینکه می‌توانست صدا را بشنود، امکان نزدیک شدن آن چیز وحشتناک را نمایان‌تر می‌سازد. در عبارت ترجمه‌شده سبک روایی متن مبدأ منتقل نمی‌شود و به‌تغییر فضای داستان منجر می‌شود؛ درواقع در ترجمهٔ فارسی با حذف وجهیت از جمله، نشانی از امکان، دیده نمی‌شود و در نتیجهٔ آن دلهره و نگرانی‌های شخصیت کمتر به‌مخاطب منتقل شده است.

۲-۴. اقتباس

همان‌طور که پیشتر گفته شد، این شیوه برای انتقال ارجاعات فرهنگی به‌کارگرفته‌می‌شود و مترجم با استفاده از این راهبرد، موقعیت یا مضمونی خاص را که در متن مقصد وجود ندارد، تغییر می‌دهد. در واقع، مشکل‌ترین مسئله در ترجمه، ترجمهٔ واژه‌ها و عبارات خاص فرهنگی است. «واژه‌های فرهنگی اقلامی هستند که به مفاهیم، روابط، پدیده‌ها، ابزارها و به‌طورکلی جنبه‌های مادی و معنوی جامعه‌ای خاص مربوط می‌شوند و مقید به فرهنگ خاصی هستند. مترجم در برگردان این‌گونه واژگان در زبان دیگر با خلاء واژگانی یا خلاء ارجاعی روبرومی‌شود» (هاشمی مینابادی، ۱۳۸۳: ۳۳). عدم آشنایی با زبان و فرهنگ مبدا می‌تواند در سطوح مختلف ترجمه اشکالاتی مانند: توضیحی و تفسیری شدن ترجمه، انتقال نادرست اسامی خاص به‌زبان مقصد، بروز اشتباه در سطح واژه و ساختار و عدم انتقال صحیح سبک نویسنده اثر به‌أزبان مقصد ایجاد کند(محمدی، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

توصیف یا گفتگو از مواردی است که ممکن است از فرهنگ نویسنده نشأت گرفته باشد و ترجمهٔ آن به‌راحتی

امکان‌پذیر نباشد.

همان‌گونه که پیشتر یادآوری شد، دیویس برای ترجمهٔ ارجاعات فرهنگی هفت راهبرد ارائه داده است که عبارتند از : حفظ واژهٔ فرهنگی، افزایش، جهانی‌سازی، محلی‌سازی، تغییر شکل و خلاقیت (دیویس، ۲۰۰۳: ۸۸). بروک معتقد است برای ترجمهٔ ارجاعات فرهنگی در یک اثر وحشت می - توان از سه‌راه‌برد حفظ ارجاع فرهنگی به‌صورت پانویس، صرف‌نظرکردن از ارجاع فرهنگی و معادل‌یابی استفاده کرد (نقل در لندایس، ۲۰۱۶) این راهبردهای بروک معادل، راهبردهای حفظ واژهٔ فرهنگی، جهانی‌سازی *و محلی سازی در نظریهٔ دیویس می‌باشد.*

۱-۲-۴. پانویس

نخستین راهبرد بروک آن است که ارجاع فرهنگی در متن ترجمه به‌همان صورت باقی بماند و توضیحی برای آن در پانویس اضافه شود. این روش ساده‌ترین راهکار موجود است که هدف بیگانه‌سازی متن را نیز برآورده می‌کند؛ زیرا این راهکار موجب نزدیکی خواننده به‌دنیای نویسنده می‌شود؛ با این وجود این روش موجب می‌شود که روایت شبیه نثری معمولی شود و دومین مکانیزم مؤثر در ادبیات وحشت یعنی تعلیق را به‌خطر بیندازد (همان: ۲۰۱۶). به اعتقاد نایدا(Nida) پانویس‌ها اطلاعاتی اضافه بر متن ارائه می‌دهند و خواننده را متوجه تفاوت‌های میان زبان مبدأ و مقصد و عدم وجود تعادل بین آن دو زبان می‌نمایند (نایدا، ۱۹۶۴). نیومارک (Newmark) این راهبرد را «یادداشت‌نویسی می‌نامد و منظور از آن را اضافه‌کردن هر توضیح و یادداشتی به‌ترجمه می‌داند (نیومارک، ۱۹۸۸). «بعضی منتقدین معتقدند که کثرت پانویس‌ها باعث ایجاد خلل در خوانش متن می‌شود. امروزه مترجمان تلاش می‌کنند از ارجاع به پانویس‌های توضیحی و وقفه در روند خوانش متن بپرهیزند» (معتمدی و نوارچی، ۱۳۹۷: ۲۲۵).

ارجاعات پایین متنی در ترجمهٔ این رمان غالباً به‌درج لاتین اسامی اختصاص‌دارد؛ اما گاهی نیز پانویس‌ها در خدمت توضیح ارجاعات فرهنگی درآمده است:

ST: So they strap me to the cucking-stool and forces it under the water of the duckpond, saying if I'm a witch I'll neither drown nor care, but if I am not a witch I'll feel it (p.50).

به این ترتیب آن ها مرا با تسمه‌ای به‌صندلی مجازات بستند و آن را در آبی کثیف فروبردند و گفتند اگر یک جادوگر باشم غرق نمی‌شوم، ولی اگر جادوگر نباشم احساس می‌کنم(ص. ۱۵۷).

cucking stool صندلی معروفی است که در قدیم زن‌های بدکار یا آدم‌های شرور را به‌آن می‌بستند و در شهر می‌گرداندند که مترجم آن را در پانویس با عنوان «صندلی مجازات» توضیح داده است. در این بخش از داستان لیزا(Liza) می‌گوید که سپیده‌دم به‌کلبهٔ او آمدند و او را از کلبه‌اش بیرون کشیدند. مردم یکی یکی بیدار می‌شدند و با بیان اینکه شیرهایشان ترش و اسب‌هایشان چلاق شده است و...، هر کدام به‌گونه‌ای او را به‌جادوگری متهم کردند و سرانجام به‌صندلی مجازات بستند. درحالی‌که مخاطب منتظر است بداند سرنوشت لیزا چه می‌شود؟! به‌ناچار برای فهمیدن توضیحات مترجم، باید به‌پانویس مراجعه کند. خلل به‌وجود آمده به‌هنگام خواندن متن، تعلیق داستان را کمتر می‌کند.

در بخش دیگری از داستان، باد از دوشیزه باروز (Borrows) قیمت یک سنگ قبر را می‌پرسد و او در پاسخ می‌گوید زمان من پانزده گینی می‌شد. مترجم با استفاده از پانویس توضیح داده است که گینی واحد پول قدیمی معادل ۲۱ شلینگ است (ص. ۱۶۲). از آنجا که نویسنده با استفاده از توصیف و گفتگو سعی می‌کند تصاویر داستانی را در ذهن مخاطب واقعی‌تر سازد، استفاده از این شیوه مناسب به‌نظر می‌رسد؛ زیراکه ارجاعات فرهنگی به‌مخاطب متن مقصد، منتقل می شود و به‌واقع‌نمایی داستان کمک می‌کند؛ باتوجه‌به‌انکه پانویس در میانهٔ توصیفات و گفتگوهاست، به‌تعلیق داستان آسیبی وارد نمی‌شود.

۲-۲-۴. صرف‌نظرکردن از ارجاع فرهنگی

دومین راهبرد بروک این است که مترجم از آن ارجاع فرهنگی در متن مبدأ صرف‌نظر کند و به‌این طریق عنصر تعلیق را در ترجمهٔ خود حفظ کند. استفاده از این شیوه به‌نوع متن بستگی دارد و ممکن است در متون مختلف نتایج متفاوتی داشته باشد و گاهی حذف ارجاعات فرهنگی می‌تواند بخش مهمی از ریشهٔ فرهنگی داستان را از بین ببرد (لندایس، ۲۰۱۶). در این راهبرد، حذف واژهٔ فرهنگی

به‌صورت جای‌گزینی معنایی و یا گسترده‌تر صورت می‌پذیرد. نیومارک (Newmark) از این راهبرد با نام معادل نقش‌گرا نام می‌برد؛ چراکه در آن بار فرهنگی واژه خنثی می‌شود (نیومارک، ۱۹۸۸: ۸۳). مترجم از این راهبرد برای ترجمه بهره گرفته است؛ برای نمونه/مثال:

ST: He was beginning to feel cold, and slow, as if he had been bitten in the heart by some arctic viper and it was starting to pump its icy venom through his body (pp .52-53).

کم کم احساس سرما کرد انگار ماری از نواحی سردسیری نیشش زده بود و زهرش به تدریج در بدنش پخش می‌شد (ص. ۱۶۴).

واژهٔ *arctic viper* در زبان انگلیسی نوعی افعی با زهری خطرناک است که در بعضی از نقاط کرهٔ زمین مثل قطب شمال، استرالیا، هاوائی، ماداگاسکار و نیوزیلند زندگی می‌کند. بدن کشیدهٔ قطور و بزرگی دارد؛ همچنین نیشش بسیار بلند و زهرآگین است. نیش‌های این نوع مار بسیار بلندتر از نیش مارهای دیگر است و زیر سقف دهان او خم می‌شوند و به‌این ترتیب در دهان جای می‌گیرند. (فرهنگ میریم وبستر، ذیل واژه *viper*). این نوع مار فقط در نواحی خاصی زندگی می‌کند و در زبان فارسی معادلی برای آن وجود ندارد، ازاین‌رو مترجم از ارجاعات فرهنگی صرف‌نظر و این واژه را، به‌واژه‌ای که مفهوم عام دارد، تبدیل کرده است و بخشی از بار فرهنگی این واژه از بین رفته است. استفاده از این راهبرد، زمانی مناسب است که به‌حفظ تعلیق داستان کمک کند و از آنجا که نویسنده مشغول توصیف است، بهتر است به‌هنگام ترجمه، از شیوه‌ای استفاده شود که به‌انتقال دقیق ارجاعات فرهنگی منجر شود تا بدین طریق با حفظ عنصر واقعیت‌بخشی، مخاطب متن مقصد، همان تصویری را مشاهده کند که مخاطب متن مبدا دریافت می‌کند.

ST: The old Roman's hair was pale in the moonlight, and he wore the toga in which he had been buried (p.23).

موهای رومی پیر زیر نور ماه بی‌رنگ شده بودند. همان لباس رسمی‌ای را به‌تن داشت که با آن به‌خاک سپرده شده بود (ص. ۷۱).

نویسنده در مثال فوق سعی کوشیده با بهره‌گیری از توصیف، فضای گورستان و شخصیت‌های آن را برای مخاطب واقعی‌تر جلوه دهد. وی برای اینکه وجود یکی از اهالی قبرستان یعنی؛ *رومی پیر* را برای نوجوان، باورپذیر سازد تا مخاطب بتواند در ذهن خود تصویری از این شخصیت خلق کند، او را در پوشش *toga* که هنگام خاک‌سپاری به‌تن داشت، به‌تصویر می‌کشد. *toga* لباسی بدون آستین مربوط به‌رومیان باستان است. مترجم این واژه را که مخصوص بافت فرهنگی خاصی است، به‌واژهٔ عام‌تر «لباس رسمی» ترجمه و بار فرهنگی آن را خنثی کرده است. در واقع مخاطبی که متن اصلی را می‌خواند، تصویر بهتری از رومی پیر در لباسی با آستین کوتاه در ذهن خود مجسم می‌کند. این تصویرسازی در متن ترجمه از بین رفته است.

۳-۲-۴. معادل‌سازی

سومین روش بروک یافتن معادل برای این ارجاعات در فرهنگ خویش است. استفاده از معادل فرهنگی یکی از راهبردهای بومی‌سازی است که در آن، اقلام فرهنگی زبان مقصد، جایگزین مضامین زبان مبدا می‌شوند. بیکر(Baker) بر آن است که یافتن معادل با واژگان خاص فرهنگی موجب می‌شود که معنای فرهنگی ضمنی واژگان منتقل نشود؛ اما واژه برای خوانندهٔ مقصد قابل درک باشد (بیکر، ۱۹۹۲). در قیاس با پانویس و یا حذف ارجاع فرهنگی، یافتن معادل موجب می‌شود که تأثیر واقعیت در داستان باقی بماند؛ اما برای حفظ تأثیر واقعیت،

معادل آن پیام باید مرتبط با فرهنگ مبدأ و یا مشترک بین فرهنگ مبدأ و مقصد باشد *(لندایس، ۲۰۱۶)*. مترجم از راه‌برد معادل‌یابی نیز برای ترجمهٔ ارجاعات فرهنگی استفاده کرده است:

ST: The night-gaunt rose again in the dry desert air, to rejoin its fellows … (p.39)

لولویی که پایین آمده بود دوباره بالا رفت تا به‌رفیق‌هایش بپیوندد. (ص.۱۲۲)

night-gaunt پرنده‌ای در سرزمین‌های افسانه‌ای است که پوستش مثل نهنگ نرم است و بدنش مثل انسان کشیده و باریک دارای شاخ‌های کشیده؛ بال‌هایش به‌بال خفاش می‌ماند

و کمی تودهٔ گوشتی در صورتش دیده می‌شود. مترجم این واژه را با لولو در فرهنگ فارسی معادل‌سازی کرده است. استفاده از راهبرد معادل‌سازی در این بخش به‌نظر می‌رسد، شیوهٔ درستی است و به‌حفظ تعلیق داستان نیز کمک کرده است؛ اما از آنجا که لولو جانوری خیالی برای ترساندن کودکان است که شکل خاصی برای آن تعریف نشده است، تأثیر واقعیت در متن ترجمه، کمتر گردیده و در نتیجهٔ آن، وحشت نیز کم شده است.

ST: He edged up the trunk, to his favourite place in the crook of two branches, and looked down at the potter's field below him… (p. 49)

از تنهٔ درخت بالا رفت و به‌جای محبوبش، دو شاخهٔ خم‌شده، رسید و از آنجا، گورستانی غیر وقفی را زیر نور ماه نگاه کرد (ص.۱۵۳).

در مثال گفته‌شده، نویسنده به‌توصیف فضای حاکم بر رمان پرداخته و تصاویر را برای مخاطب عینی ساخته است. مترجم در هنگام ترجمهٔ آن از راهبرد معادل‌یابی استفاده کرده است و استفاده از این راهبرد به‌هنگام ترجمهٔ توصیف، شیوهٔ مناسبی برای حفظ تأثیر واقعیت در ترجمه است؛ اما آنچه اهمیت دارد، معادلی است که مترجم برگزیده است. *Potter's field* در انگلیسی گورستانی است که افراد فقیر و گمنام در آن دفن می‌شوند؛ درحالی‌که مترجم آن را به‌گورستان غیروقفی و در برخی موارد نیز به‌زمین‌های غیروقفی ترجمه کرده است و معادل انتخابی او با پیام متن مبدأ مرتبط نیست.

۳-۴. ترجمهٔ تحت‌اللفظی

وینه و داربلنه این راهبرد را متداول‌ترین شیوه برای ترجمه بین زبان‌های هم‌خانواده می‌دانند (ماندی، ۱۳۹۱). در این روش؛ مترجم بدون دگرگونی‌های لغوی یا نحوی آن را به‌صورت لفظ‌به‌لفظ ترجمه می‌کند. بهره‌بری از این راهبرد از این‌رو مؤثر است که در هنگام ترجمهٔ ادبیات وحشت، ریتم یا ضرباهنگ متن حفظ می‌شود. ریتم در حقیقت مهم‌ترین جنبهٔ زبانی تعلیق در داستان‌های ترسناک است. ریتم یا ضرب‌آهنگ به‌معنای سرعت توالی رویدادها یا دادن اطلاعات به‌مخاطب است. به‌باور مک‌کی (McKee) منظور از ضرباهنگ، طول مدت صحنه‌های داستان است و در داستانی که به‌خوبی روایت شده، جریان صحنه‌ها و توالی سرعت آن‌ها روند داستان را بالا می‌برد. برای رسیدن به‌نقطهٔ اوج داستان، نویسنده از ضرباهنگ و سرعت در متن استفاده می‌کند تا صحنه‌ها را کوتاه‌تر کند و به‌فعالیت‌های موجود در صحنه‌ها شتاب دهد (مک‌کی، ۱۹۹۴). بدین منظور نویسنده باید جملاتی بسازد تا آن احساسات را در ذهن خواننده برانگیزد و همین اثر را در ذهن خواننده ایجاد کند. اگر در متنی نویسنده از زبانی غیرمعمول در قالب جمله‌های بلند استفاده کند، از کنش و ریتم سریع پیش‌برندهٔ آن می‌کاهد و به‌خواننده فرصت رفتن به‌ژرف‌ساخت‌ها را می‌دهد (بندراورزی،۱۳۸۷: ۱۴۷). بنابر آنچه گفته‌شد، ضرباهنگ بزرگ‌ترین چالش در ترجمهٔ توالی وقایع و چگونگی انجام آن‌هاست. مترجم باید ترجمه‌ای را ارائه دهد که نه تنها معنای واژه‌ها را در یک‌متن نشان می‌دهد؛ بلکه تأثیر آن‌ها را در زبان مقصد نیز مانند زبان مبدأ منتقل می‌کند. او باید توجه داشته باشد که در هنگام ترجمه، ضرباهنگ جملات از بین نرود؛ زیرا تعلیق و ضرباهنگ با هم در ارتباطی تنگاتنگند. تناوب وقایع داستان و ترتیبی که در طرح داستان بیان می‌شوند، بر روی انتخاب واژگان تأثیرگذار است و این امر، خود، در شکل‌گیری احساس ترس در ذهن خواننده نقش دارد. نویسنده باید به‌شکلی جملات را مرتب کند که احساسات را در ذهن خواننده برانگیزد و مترجم نیز باید با رعایت نظم و ضرب‌آهنگ داستان‌ها، تأثیر را در ذهن خوانندهٔ ترجمهٔ خود به‌وجود آورد. تنظیم بندها، جمله‌ها و عبارات باید به‌گونه‌ای باشد که خوانندهٔ ترجمه را نیز مانند خوانندهٔ متن به‌زبان اصلی، به‌هیجان آورد (لندایس، ۲۰۱۶). در رمان *گورستان*، وفاداری در چینش جملات، در بسیاری از موارد به‌حفظ تعلیق کمک‌کرده است؛ به‌عنوان مثال:

ST: For Scarlett the chamber was once more swallowed by the darkness. But in the darkness, she could hear the twining sound again, getting louder and louder, as if something were circling the round room.

Something said, WE ARE THE SLEER.

The hairs on the back of Bod's neck began to prickle. The voice in his head was something very old and very dry,

like the scraping of a dead twig against the window of the chapel, and it seemed to Bod that there was more than one voice there, that they were talking in unison (p .28).

اتاق بار دیگر برای اسکارلت تاریک شد. ولی در تاریکی دوباره می‌توانست صدای پیچ و تاب خوردن مار مانند را بشنود. صدا بلندتر و بلندتر شد طوری که انگار کسی دور اتاق می‌چرخد.

صدایی گفت: «*ما اسلیریم*».

موهای پشت گردن باد سیخ شد. صدا، در مغزش، شبیه چیزی خیلی خیلی قدیمی و خشک بود، مثل کشیدن شاخهٔ خشکی روی پنجرهٔ نمازخانه و به‌نظرش رسید که صدای بیش از یک نفر است، عده‌ای هم‌آوایی می‌کردند(ص. ۸۴).

در مثال فوق، مترجم افزون‌براینکه نظم جمله‌ها را بر اساس متن اصلی رعایت کرده است، جملهٔ «ما اسلیریم» را ایتالیک کرده است تا تأکید نویسنده بر این جمله، همانند متن مبدا که با حروف درشت نوشته شده است، نشان‌داده شود. وفاداری مترجم در چینش جمله‌ها سبب شده که او بتواند هیجان مخاطب را مانند متن مبدا در اوج نگه‌داشته و احساس تعلیق را حفظ کند. بدینگونه همان احساسی که مخاطب از خواندن متن انگلیسی پیدا می‌کند، به‌هنگام خواندن متن فارسی نیز مشهود است.

۴-۴. تغییر بیان

آنچه که در ترجمه مسئله‌ساز است، اختلافات صوری است که در نتیجهٔ آن زبان‌ها «آواشناسی، دستورات نحوی، واژگان، تاریخچه ادبی، نظم و عروض یکسانی ندارند» (اولیائی‌نیا و جعفری، ۱۳۸۹: ۲). در اثر این اختلافات، خواه‌ناخواه بین زبان مبدا و مقصد، فاصله ایجاد می‌شود. به‌اعتقاد نایدا از آنجا که هیچ دو زبانی چه از نظر معنای نشانه‌های متناظر و چه از نظر چینش این نشانه‌ها در جمله یا عبارت؛ یکسان نیستند، پس برقراری تناظر تمام‌عیار میان زبان‌ها امکان‌پذیر نیست (نایدا، ۱۹۶۴: ۱۵۶). نقش مترجم در ترجمه، پر کردن این فاصله‌ها بایافتن معادل صحیح بر اساس معیارهای زبان مقصد است، تا جملات طبیعی جلوه کنند و انتقال معنا به‌گونه‌ای صورت گیرد که خواننده به‌هنگام خواندن متن ترجمه همان احساسی را داشته باشد که خوانندهٔ متن اصلی دارد. در این میان مترجم به‌عنوان خوانندهٔ واقعی متن اصلی، باید تلاش کند با درکی صحیح از نیت مؤلف به‌بازتولید درجه‌ای از تفسیرپذیری و ابهام‌آمیزی در متن مقصد دست پیدا کند که خوانندهٔ ترجمه را به‌همان اندازهٔ متن مبدأ، درگیر، مجذوب و در همکنشی مداوم با چالش‌های تفسیری متن اصلی نگه دارد و لذت کشف و آفرینش معنا را در او پدیدآورد (حسینی معصوم و علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

تغییر بیان یکی از روش‌ها در راهبرد ترجمهٔ غیرمستقیم است که مترجم از آن به‌هنگام امکان‌پذیر نبودن ترجمهٔ تحت‌اللفظی، استفاده می‌کند. این شیوه، هنگامی بکار می‌رود که شیوهٔ بیان در دو زبان متفاوت باشد. به‌اعتقاد وینه و داربلنه مترجم به‌راه‌های مختلفی می‌تواند برای بیان‌های متفاوت در زبان مبدا، معادل مناسبی در زبان مقصد بیابد (میرزاسوزنی، ۱۳۸۸). وارونه‌سازی و جابجایی عبارات یکی از این راه‌هاست که مترجم به‌هنگام ترجمه از آن بهره گرفته است:

ST: “Come on, Mistress Owens. Leave it be. There’s a dear,” said Mr. Owens, when he saw a ghost, and his mouth dropped open, and he found himself unable to think of anything to say (p .9).

آقای اونز با دیدن یک‌روح دهانش باز ماند و تنها چیزی که به‌فکرش رسید این بود که بگوید زود باش بانو اونز. بگذار برود. وضعیت خوب نیست (ص. ۲۷).

در مثال فوق، نویسنده ابتدا نقل قول « Come on, Mistress Owens. Leave it be » را بیان کرده، مخاطب را زودتر در جریان متن قرار داده است تا بدین طریق بر روی این گزارهٔ خبری تأکید کند. او پس از این، با بیان عبارت « said Mr. Owens, when he saw a ghost»، هویت گوینده و علت این سخن او را مشخص کرده است. در این جمله چون تأکید نویسنده بر روی سخنان آقای اونز قرار می‌گیرد، ذهن مخاطب درگیر می‌شود که چه اتفاقی افتاده است؟ **به‌اعتقاد فتوحی** ساخت نحوی یک‌گزاره و کیفیت نظم

واژه‌ها در جمله، نسبت میان ایدهٔ ما و پدیده‌ها را تعیین می‌کند. تغییر نظم واژگان، کاربردهای معنایی بکلی متفاوتی به‌بار می‌آورد. معمولا یک عنصر زبانی که در آغاز جمله قرار می‌گیرد، جایگاهش والاتر می‌شود و مورد تأکید قرار می‌گیرد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۷۲). **گیمن از این ویژگی زبان برای ایجاد تعلیق بهره گرفته است و** چینش جملات در اثر او با اوج همراه‌شده، سپس این اوج، با توضیح شرایط، به‌فرود رسیده است. این در حالی است که در متن ترجمه، با استفاده از وارونه‌سازی، جای جملات عوض شده است. نخست، جمله‌ای که بیانگر هویت گوینده است، ذکر شده و اطلاعات مربوط به‌دیدن روح و ترس و تعجب آقای اونز به‌مخاطب داده شده است، سپس سخنان آقای اونز خطاب به‌بانو اونز نقل می‌شود، بدین گونه‌ست که تعلیق در ترجمهٔ فارسی این عبارت از بین رفته است. یکی دیگر از موارد تفاوت در نحوهٔ بیان، بین متن انگلیسی و فارسی اثر در عبارت زیر قابل مشاهده است:

ST: The beast stayed where it was. *It's going to eat me*, Bod thought bitterly (p. 42).

هیولا از جایش تکان نخورد. باد با ناراحتی فکر کرد می‌خواهد مرا بخورد (ص. ۱۳۳).

در این مثال نویسنده با استفاده از تک‌گویی درونی ابتدا افکار باد را بیان و مخاطب را وارد ذهن او کرده است. با توجه به‌اینکه **زبان از ویژگی‌هایی برخوردار است که می‌تواند به‌تعلیق روایت دامن بزند، نویسنده می‌تواند با استفاده از زبان، رخدادهای بعدی را مخفی نگهدارد و با اجرای دقیق «مبتدا»، «خبر» را به‌تعویق بیندازد تا احساس تعلیق در مخاطب حفظ شود.** نویسنده با آوردن عبارت *It's going to eat me* در ابتدای جمله، تأکید را بر روی عمل«خورده‌شدن» قرار داده است که باعث افزایش وحشت در متن مبدأ شده است و احساس ناراحتی باد در درجهٔ دوم اهمیت قرار گرفته است؛ درحالی‌که مترجم در ابتدا، مبتدای جمله را ذکر کرده تا بر گویندهٔ سخن و حالت ناراحتی او تأکید کند و به‌این صورت «خورده‌شدن باد» را که باعث ایجاد احساس وحشت در مخاطب می‌شود، در درجهٔ دوم اهمیت قرار داده است، همچنین تبدیل تک‌گویی مستقیم به‌غیر-مستقیم در ترجمه مانع این شده که مخاطب بتواند به‌طور مستقیم، در جریان افکار و احساسات شخصیت قرار گیرد. بدین‌گونه ضرباهنگ داستان کند و تعلیق آن نیز کمتر شده است.

۵-۴. جابجایی

یکی دیگر از شیوه‌های غیرمستقیم در ترجمه، جابجایی است. چنان‌که پیشتر یاداوری شد، در این شیوه، انتقال معنا از زبانی به‌زبان دیگر با تغییر در صورت‌های دستوری پیام (مثل اسم به‌فعل، تبدیل عبارت به‌جمله‌واره ، جمع به‌مفرد و...) صورت می‌گیرد؛ البته مترجم باید در هنگام استفاده از این راهبرد غیرمستقیم توجه داشته باشد که دست‌زدن به‌هر تغییری مجاز نیست و گاهی اوقات زیاده‌روی در تعدیل‌های ترجمه‌ای عیب شمرده شده و موجب ازدست‌رفتن برخی ویژگی‌های اساسی متن مبدا همچون تاکیدهای نویسنده بر امری خاص و یا خصوصیات زیبایی‌شناختی آن می‌شود(زرکوب و صدیقی، ۱۳۹۲: ۵۲). تغییر ساختار جملات یکی از شیوه‌هایی است که مترجم در این داستان، با استفاده از آن جابجایی انجام داده است:

ST: THERE WAS A HAND IN the darkness, and it held a knife (p. 5).

دستی در تاریکی چاقویی را نگه داشته بود (ص .۱)

نیل گیمن داستان را از جایی شروع کرده که رویدادی در حال رخ‌دادن است و با استفاده از دو جملهٔ ساده و عطفی سبکی مقطع و هیجانی را برای خود رقم زده است. فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و برعکس فراوانی جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زند و جمله‌های مرکب تودرتوی پیچیده حرکت سبک را کند می‌کند. سبک‌های مقطع و پرشتاب عاطفی‌تر و سبک‌های مرکب، برهانی و منطقی‌ترند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۷۵)؛ از این رو، در داستان‌های وحشت که سرشار از هیجانند، استفاده از سبک‌های مقطع همراه با جمله‌های ساده و عطفی، به‌روایت داستان و بیان اندیشه سرعت می‌بخشد و گیمن با استفاده از این شیوه سعی کرده مخاطب را به‌درون متن بکشاند. وی با استفاده از این شیوه، مخاطب نوجوان را به‌هیجان درآورده او را به‌خواندن

ادامهٔ داستان دعوت می‌کند. بدین صورت حالت تعلیق حفظ می‌شود؛ اما مترجم این سبک نویسنده را به‌متن فارسی منتقل نکرده است. او با ادغام دو جمله در یکدیگر، حالت مکث و تقطیع بین آن‌ها را از بین برده و هیجان را که لازمهٔ حفظ عنصر تعلیق است، کاهش می‌دهد.

ST: There was a light at the end of the room, and in the light a man came walking, walking through the rock, and Bod heard Scarlett choking back a scream. The man looked well-preserved, but still like something that had been dead for a long while. His skin was painted (Bod thought) or tattooed (Scarlett thought) with purple designs and patterns. Around his neck hung a necklace of sharp, long teeth. (p.26).

نوری در انتهای اتاق بود و مردی از میان تخته‌سنگ، قدم زنان جلو آمد و باد صدای جیغ اسکارلت را شنید. مرد با اینکه ظاهر درستی داشت؛ ولی به‌نظر می‌رسید خیلی وقت پیش مرده است. روی پوستش طرح‌هایی به‌رنگ بنفش بود که باد فکر کرد نقاشی است و اسکارلت فکر کرد خال‌کوبی است. دور گردنش گردن‌بندی بود که آویز آن یک دندان بلند و تیز بود(ص.۸۰).

همان‌طور که در مثال بالا مشاهده می‌شود، نویسنده با استفاده از سبک مقطع، به‌روایت خود سرعت بخشیده و با توجه‌به‌اینکه داستان رو به‌اوج است، استفاده از این سبک نوشتاری تأثیر بیشتری بر ذهن خواننده می‌گذارد و هیجان مخاطب نوجوان را دوچندان کرده، احساس تعلیق را افزایش می‌دهد. مترجم نیز در ابتدای پاراگراف از سبک نویسنده پیروی کرده و با استفاده از جمله‌های ساده یا عطفی (همراه با واو) به‌هیجان و اندیشهٔ مخاطب سرعت بخشیده است؛ اما در پایان بند، سبک جمله‌ها را تغییر داده و جمله‌های ساده را به‌جمله‌های مرکب تبدیل کرده است. این جمله‌ها متشکل از جملهٔ پایه و پیرو بوده به‌یکدیگر وابسته‌اند. نوع چیدمان شرطی جمله‌های مرکب ساختاری منطقی را به‌وجود می‌آورد که مناسب داستان‌های هیجانی و عاطفی نیست. مترجم دندان‌ها را دندان ترجمه کرده است. ترجمهٔ درست: «... دور گردنش گردن‌بندی بود از دندان‌های بلند و تیز».

تغییر در ضمایر، یکی دیگر از وجوه تمایز زبان فارسی و انگلیسی است که مترجم به‌هنگام ترجمه باید آن را مد نظر داشته باشد. به اعتقاد مشکوةالدینی در زبان فارسی، ضمیر به‌عنوان واژهٔ دستوری، تنها به‌شخص و شمار اشاره دارد و همواره دارای مرجع است. در برخی زبان‌ها، ضمیر به‌مفهوم «جنس طبیعی، مذکر و مؤنث» و یا« جنس دستوری یعنی دسته‌های به‌اصطلاح مذکر و مؤنث نیز اشاره می‌کند، از جمله زبان‌های عربی، انگلیسی و فرانسه (مشکوةالدینی، ۱۳۷۹: ۱۷۵)؛ از این رو در زبان فارسی به‌دلیل عدم تمایز بین ضمایر مؤنث و مذکر، به‌راحتی ممکن است فاعل افعال در جمله اشتباه گرفته شود و نیاز باشد، مخاطب دو یا سه‌بار جمله را بخواند تا معنای متن روشن شده بداند چه کسی این کار را انجام داده است:

ST: He put the paperweight down on the ground that had once been a nettle patch, placed it in the place that he estimated her head would have been (p. 64).

او وزنه شیشه‌ای را روی زمین جایی که پیشتر گزنه‌ها بودند و جایی که حدس‌می‌زد سر الیزابت آنجا بوده، قرار داد (ص. ۱۹۹).

همان‌گونه که در مثال بالا مشاهده می‌شود، در متن ترجمه، مرجع ضمیر(الیزابت) به‌جای ضمیر مفعولی her قرار گرفته است. بنگریم؛ مترجم با عملکرد مناسب خود به‌جای- آنکه تمرکز خواننده را صرف خواندن مجدد متن‌کند، معنا را روشن ساخته تعلیق را حفظ کرده است.

۵. نتیجه‌گیری و کاربردهای آموزشی و پژوهشی

واقعیت‌بخشی و تعلیق؛ دو عنصر اصلی در نوشتن داستان‌هایند که مترجم به‌هنگام ترجمه باید آن‌ها را در نظر داشته باشد تا بتواند راهبردهای ترجمه را به‌گونه‌ای گزینه‌کند که هدف متن برآورده‌شود. نتایج پژوهش نشانگر آنند که عبیدی آشتیانی، از راهبردهای مستقیم و غیرمستقیم استفاده کرده است و راهبردهای اقتباس، ترجمهٔ تحت‌اللفظی، حذف، تغییر بیان و جابجایی؛ در اولویت گزینه‌های مترجم بوده‌اند. مترجم برای انتقال توصیفات و گفتگوهای داستان از

راهبرد حذف و اقتباس بهره برده است. حذف در بسیاری از موارد توصیف‌های مربوط به‌فضا یا شخصیت را منتقل نکرده و عنصر واقعیت‌بخشی را کم‌رنگ ساخته است. در ترجمهٔ ارجاعات فرهنگی از راهبردهای پانویس، صرف‌نظرکردن از ارجاع فرهنگی و معادل‌سازی استفاده شده است؛ البته گاهی مترجم در ترجمهٔ این ارجاعات، به‌ویژگی‌های متن وحشت توجه نکرده و این امر اغلب به‌کم‌رنگ‌شدن نقش ارجاعات فرهنگی و نادیده‌گرفتن نیت نویسندهٔ متن مبدأ که همان انتقال وحشت است، منجر شده است.

راهبردهایی که مترجم به‌هنگام ترجمهٔ عنصر تعلیق در متن وحشت به‌کار برده؛ عبارتند از ترجمهٔ تحت‌اللفظی، تغییر بیان و جابجایی. یادآوری می‌کنیم که ساختار زبان انگلیسی و فارسی، در بسیاری از موارد، به‌هم نزدیکند، مترجم از ترجمهٔ تحت‌االفظی استفاده کرده است که ضرباهنگ متن را حفظ و احساس تعلیق را به‌مخاطب منتقل کرده است. از آنجا که ماهیت زبان و تفاوت‌های ساختاری زبان‌های مختلف اجازه نمی‌دهد که ترجمه بطور کامل منطبق با متن مبدا باشد؛ مترجم می‌تواند با کاربست دگرگونی‌هایی که متناسب با زبان مقصد است، مفهوم را منتقل کند. مترجم نیز از این ظرفیت ترجمه بهره گرفته، با کاربست راهبردهای تغییر بیان و جابجایی، کوشیده متن را طبیعی سازد. گاهی، بهره‌گیری از این راهبردها به‌انتقال وحشت و حفظ تعلیق کمک کرده است؛ گرچه، به‌نظر می‌رسد در برخی موارد، به‌ویژگی‌های نوع اثر توجهی نشده‌ست که به‌دنبال آن با گزینه راهبرد مناسب، هدف نویسنده که همان انتقال وحشت است، برآورده شود. به‌طور-کلی می‌توان گفت اگرچه متناظرسازی متن مبدأ و مقصد به‌صورت کامل ممکن نیست و نمی‌توان انتظار داشت که مخاطب دقیقا همان پیامی را که از متن مبدا دریافت می‌کند، در متن مقصد نیز می‌یابد؛ اما اگر مترجم به‌ویژگی‌های ژانر وحشت در هنگام ترجمهٔ آن دقت بیشتری می‌کرد، مخاطب احساس نزدیکی بیشتری نسبت به‌هر دو متن پیدا می‌کرد.

پژوهش حاضر، به‌مترجمان و دانشجویان رشتهٔ زبان انگلیسی اهمیت توجه به‌ویژگی‌های نوع متن را در هنگام ترجمه نشان می‌دهد و در زمینهٔ پژوهشی نیز پژوهشگران می‌توانند ترجمهٔ سایر گونه‌های ادبی را با توجه به‌ویژگی‌های همان متن، ارزیابی کنند.

منابع

Baker, M. (1992). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge.

Carroll, N. (1987). The Nature of Horror. *Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1), pp. 51-59.

Castle, M. (2007). *On Writing horror*. Cincinati: Writer`s Digest Books.

Davies, E. E. (2003). A goblin or a dirty nose? The treatment of culture-specific references in translations of the HarryPotter books. *The Translator*, 9 (1), 65–100.

Imanjani, E. Salmani, B, Fereidoni, J & Baniadam, A (2015). Translation of horror genre in Iran, *national conference on new Horizons in translation studies and discourse*.www. academia.edu.

Imanjani, E, (2015). *The Cultural Approach towards Literary Translation: A Case Study of Horror Genre in Young Adults' Literature*, Master Thesis, Nabi Akram university. Iran.

Gaiman, N. (2008). *The Graveyard Book*. London: Bloomsbury.

Landais, C. (2016). Challenges and strategies for analyzing the translation of fear in horror fiction. *Literary imagination*, 18(3), pp. 242-254.

McKee, R. (1941). *Story: substance, structure, style and the principles of Screenwriting*. USA: Harper Collins.

Newmark, P. A. (1988). *Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

Smith, G. (1996). *Writing horror fiction*. London: A&C Black Publishers.

Sun, C. (2015). Horror from soul-gothic style in Allan Poe's horror fiction. *English language teaching*. 8(5). Published by Canadian center of science and education. *pp*.. 94-99.

Verdonk, P. (2002). *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.

Merriam-Webster's. (1993). *Collegiate dictionary*. Springfield, MA: Merriam-Webster.

Nida, E. (1964). *Towards a science of translating*. Leiden: E.J. Brill.

Petar, B. (2018) *Translating Horror Fiction - A Case Study of Short Stories by Clive Barker*. Master Thesis. J.J. Strossmayer University of Osijek.

Prohaszkova, V. (2012). The genre of horror. *American international journal of contemporary research*.2(4). pp. 132-142.

Radcliffe, A. (1826). On the super natural on poetry. *A literary gothic*. 16(1). pp. 145-152.

منابع فارسی

اولیائی‌نیا، هلن و دل‌زنده‌رودی، سمیه (۱۳۹۳). وجهیت در ترجمه: موردپژوهی ترجمه‌های فارسی سبک روایی وولف در رمان The Waves. *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه(دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی)*، ۲، ۷۳-۹۳.

اولیائی‌نیا، هلن و جعفری، زهرا (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی ترجمه تصویربیماری در دو ترجمه فارسی هملت. *مجله نقد زبان و ادبیات خارجی*،۳(۱)، ۲۱-۱.

بنداروزی برازجانی، سمیه (۱۳۸۷). *تعلیق در داستان‌های پست‌مدرن ایران*. پایان‌نامه ارشد. دانشگاه گیلان.

حسینی معصوم، سید محمد و علیزاده، الهه (۱۳۹۴). تفاوت-های نحوی، چالشی در ترجمه ادبی (مورد پژوهی : ترجمه ضمیر سوم شخص مفرد در غزل‌های حافظ). *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*، ۴۸(۲)، ۱۱۲-۹۳.

راد، فریدون (۱۳۸۹). نقد و بررسی کتاب گورستان اثر نیل گی‌من مردگانی که زنده‌ترند. *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۱۵۲، ۳۹-۳۳.

زرکوب، منصوره و صدیقی، عاطفه (۱۳۹۲). تعدیل و تغییر در ترجمه، چالش‌ها و راه‌کارها با تکیه بر ترجمه کتاب الترجمۀ و ادواتها. *فصلنامه پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی*، ۳(۸)، ۳۵-۵۴.

فضیلت‌فر، علی‌محمد و صدقی محدثه (۱۳۹۶). تحلیل فراگیری افعال کمکی انگلیسی در فارسی زبانان از منظر نظریه انتقال کامل /دسترسی کامل. *پژوهش‌های زبان-شناختی در زبان‌های خارجی*،۷(۲)، ۵۲۷-۵۵۳.

گیمن، نیل (۱۳۸۸)*گورستان*. ترجمه کیوان عبیدی آشتیانی. تهران: افق.

ماندی، جرمی (۱۳۹۱) *معرفی مطالعات ترجمه: نظریه‌ها و کاربردها*. ترجمه علی بهرامی وزینب تاجیک. تهران: رهنما.

محمدی، زهرا (۱۳۹۲). آسیب‌شناسی ترجمه‌های آثار روسی به زبان فارسی (مطالعۀ موردی ترجمۀ داستان نایب چاپارخانه اثر آلکساندر پوشکین) ، *پژوهش‌های زبان-شناختی در زبان‌های خارجی*، ۲(۲)، ۱۴۷-۱۳۷).

مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۹). *ساخت زبان فارسی برپایه دستور گشتاری*. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

معتمدی، لادن و نوارچی، عاطفه (۱۳۹۷). ترجمه عناصر فرهنگی و نقش آن در استقلال متن: مطالعهٔ موردی ترجمه کتاب کاش کسی جایی منتظرم باشد. *مجله نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۵ (۲۱)، ۲۱۷-۲۳۶.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*. تهران: ققنوس.

میرصادقی .جمال (۱۳۸۸). *عناصر داستان*. چاپ ششم. تهران: انتشارات سخن.

هاشمی مینابادی، حسن (۱۳۸۳). فرهنگ در ترجمه و ترجمه عناصر فرهنگی. *مطالعات ترجمه*،2 (۵)، ۴۹-۳۰.

هاوس، جولیان (۱۳۸۸). *مقدمه بر مطالعات زبان و ترجمه*. ترجمه علی بهرامی، تهران: رهنما.