

فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، علمی - پژوهشی، شماره دوم، تابستان ۱۳۹۳

وجهیت در ترجمه: موردپژوهی ترجمه‌های فارسی سبک روایی

وولف در رمان *The Waves*

سمیه دل‌زنده‌روی (مربی مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان، نویسنده مسئول)

delzende@vru.ac.ir

هلن اولیایی‌نیا (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان)

helen_ouliaeini@yahoo.com

چکیده

هنگام بحث درباره سبک، در مطالعات ادبی و زبان‌شناختی، در واقع، در مورد عادت‌های زبانی نویسنده سخن می‌گوییم. به این دلیل می‌توان به هر نویسنده سبک خاصی را نسبت داد و آن سبک را نام‌گذاری کرد؛ به‌عنوان مثال، سبک شکسپیر، جویس یا وولف. با توجه به اینکه وجهیت و استفاده مکرر از افعال و قیود وجهی یکی از مؤلفه‌های کلیدی دنیای داستانی ترسیم‌شده در رمان *The Waves* است، پژوهش حاضر به بررسی این مسئله می‌پردازد که مترجمان چگونه این کلمات وجهی را ترجمه می‌کنند و آیا انتخاب‌های آن‌ها بر دنیای داستانی متن اصلی تأثیر می‌گذارد و «حس» آن را تغییر می‌دهد یا خیر. برای دست‌یافتن به این هدف، رمان *The Waves* نوشته ویرجینیا وولف و دو ترجمه فارسی آن؛ یعنی، *خیزاب‌ها* ترجمه پرویز داریوش (۱۳۵۶) و *امواج* ترجمه فرشاد نجفی‌پور (۱۳۷۷) انتخاب شدند و مدل بوسو (۲۰۰۴) که مبتنی بر مدل دستور وجهیت سیمپسون (۱۹۹۷) است، برای بررسی نحوه برگردان افعال وجهی استفاده شد. نتایج تحقیق نشان داد که وجهیت؛ یعنی، الزامات شخصی، تصویر منفی، احتمالات، قابلیت‌ها و توانایی‌های شخصیت‌های رمان در ترجمه‌ها کمتر از متن اصلی مورد تأکید هستند؛ اما داریوش در مقایسه با نجفی‌پور آن‌ها را به‌صورت نظام‌مندتری ترجمه کرده است.

کلیدواژه‌ها: داریوش، وجهیت، نجفی‌پور، سبک، *The Waves*، ترجمه، وولف.

۱. مقدمه

شیوه‌ای که هر نویسنده از طریق آن به‌صورت منسجم از زاویه‌های دید خاصی استفاده می‌کند، بر سبک او تأثیر می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، بخش اعظمی از دنیای داستانی ترسیم‌شده

در یک متن به زاویه دیدی که نشان می‌دهد، بستگی دارد. در این مقاله، وجهیت به‌عنوان یک ویژگی زبانی که اساس مفهوم «حس» متن را تشکیل می‌دهد، بررسی می‌شود. بوسو (۲۰۰۴) واژه «حس» متن را برای تحلیل تأثیر ویژگی‌های وجهیت در متن به‌کار می‌برد. مدل بوسو^۱ (۲۰۰۴) که مبتنی بر مدل سیمپسون^۲ (۱۹۹۷) است، روش نظام‌مندی را برای توضیح الگوهای غالب در انواع مختلف متن فراهم می‌کند. هدف مدل سیمپسون درخصوص دستور زاویه دید در داستان توضیح این مسئله است که چرا ممکن است نثر یک نویسنده در مقایسه با نویسنده دیگر «حس» متفاوتی را منتقل کند. این مدل معیارهایی را ارائه می‌دهد که می‌توان با استفاده از آن‌ها حالت‌های روایی را موردسنجش قرار داد؛ براین‌اساس، وجهیت یکی از شاخص‌هایی است که می‌توان با استفاده از آن سبک نویسنده را ارزیابی کرد و ژانرهای مختلف را شناسایی نمود.

۲. چارچوب نظری تحقیق

در این پژوهش، برای مطالعه ساختار زبانی زاویه دید روایی از مدل بوسو (۲۰۰۴) استفاده می‌شود. او مدل سیمپسون را با استفاده از مؤلفه‌های دسته‌بندی هالییدی و حسن^۳ (۱۹۷۶) به‌کار می‌گیرد که پس از ارائه تعریف وجهیت و انواع آن در ادامه به این مدل نیز پرداخته می‌شود.

۲.۱. تعریف وجهیت

منظور از وجهیت، «نگرش یا نظر گوینده یا نویسنده درمورد صحت جملاتی است که بیان می‌کند» (سیمپسون، ۱۹۹۷، ص. ۲۰۲). از دیدگاه فاولر^۴ (۱۹۹۶، صص. ۱۶۷-۱۶۶)، وجهیت دستور شفاف سخن گفتن است؛ ابزاری که افراد با استفاده از آن میزان تعهد خود را به گزاره‌هایی که اظهار می‌کنند، نشان می‌دهند و نظرات خود را درمورد مطلوب بودن یا مطلوب نبودن موضوع موردبحث بیان می‌کنند.

1. Bosseaux
2. Simpson
3. Halliday and Hassan
4. Fowler

وجهیت، ابزاری زبانی برای گوینده فراهم می‌کند تا میزان تعهد خود را به واقعیت یا صحت آنچه به زبان می‌آورد، بیان کند و اثر سخنان خویش را بر افرادی که مخاطب او هستند، تعدیل سازد (وردونک^۱، ۲۰۰۲، ص. ۳۹). همانطور که وردونک (۲۰۰۲) بیان می‌کند، وجهیت برای نشان دادن موضع گوینده نسبت به آنچه که به زبان می‌آورد و نیز نسبت به آنکه با او سخن می‌گوید، استفاده می‌شود.

استانزل^۲ (۱۹۸۸، صص. ۶-۵) تصریح می‌کند که فاولر (۱۹۹۶) «وجهیت» و «گزاره» را دو جنبه تلقی می‌کند که می‌توان آن‌ها را در ساختار روایی رمان شناسایی کرد. راوی ابزارهای زبانی مختلفی را برای بیان نگرش یا دیدگاه ایدئولوژیک خود به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، وجهیت دیدگاه نویسنده را درخصوص باورها یا ارزش‌های «اجتماعی-سیاسی» خود بیان می‌کند (وردونک، ۲۰۰۲، ص. ۱۱۹).

۲.۱.۱. دسته‌بندی وجهیت

بوسو (۲۰۰۴، ص. ۶۴) در مطالعه خود درباره وجهیت، از دسته‌بندی زیر در رابطه با نظام‌های وجهی‌ای که سیمپسون در زبان انگلیسی ارائه کرده است، استفاده می‌کند:

وجهیت الزامی: این نوع وجهیت به نگرش گوینده در مورد میزان تعهد خود به انجام یک عمل مربوط می‌شود؛

وجهیت تمنایی: این نوع وجهیت در اصطلاحاتی بیشتر وجود دارند که بیانگر آمال و آرزوهای گوینده هستند؛ مانند قید "hopefully" (امیدوارم...) و ساختارهای وصفی ... be that و ... to be (ای کاش ... و امید است ...) نمایان است.

وجهیت شناختی: این نوع وجهیت به میزان صحت یک گزاره براساس شناخت گوینده مربوط می‌شود و گوینده محور و در نتیجه، «شخصی» است (هادلستون^۳، ۱۹۸۹، ص. ۱۶۷). «افعال وجهی» نیز می‌توانند در معنای شناختی به کار روند؛ مثلاً در جمله I think you are right (فکر

-
1. Verdonk
 2. Stanzel
 3. Huddleston

می‌کنم درست می‌گویی) یا I believe you are right (مطمئنم درست می‌گویی). صفت در ساختارهایی چون be...to و be...that نیز می‌تواند وجهیت شناختی داشته باشد. افزون‌براین، قیده‌های وجهی از قبیل maybe, perhaps, arguably, possibly, probably, certainly or supposedly (شاید، احتمالاً، قطعاً، ظاهراً یا مسلماً) می‌توانند در وجهیت شناختی به کار برده شوند (بوسو، ۲۰۰۴، ص. ۶۵).

وجهیت ادراکی: این نوع وجهیت «میزان تعهد» گوینده به صحت یک گزاره را براساس ارجاع به ادراک‌های انسانی، به‌ویژه ادراک دیداری نشان می‌دهد.

براین اساس، از بین چهار نوع وجهیت، نظام وجهی امری بیانگر مفاهیم غیرزبانی الزام، وظیفه و تعهد است و نظام وجهی شناختی نشان‌دهنده مفاهیم غیرزبانی دانش، باور و شناخت می‌باشد. شاید، باید، احتمالاً و ممکن است در زبان فارسی بیانگر وجهیت شناختی هستند.

۲.۲. رویکردی بین‌فردی به زاویه دید

رویکردی که بوسو (۲۰۰۴، ص. ۶۷) در رساله خود به آن پرداخته است، «بین‌فردی» نامیده می‌شود که برای بررسی نقش زبان، از زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی گرفته شده است. این مدل بر «فرایند ترکیبی» روایت‌های ادبی و روزمره تمرکز دارد و به ابزارهای زبانی‌ای می‌پردازد که راویان با استفاده از آن‌ها روایت خود را به‌سوی خوانندگان جهت‌دهی می‌کنند.

همانطور که بوسو (۲۰۰۴) اشاره می‌کند، هدف رویکرد بین‌فردی معرفی ویژگی‌های زبانی‌ای است که «فردیت یک متن» را شکل می‌دهند؛ در نتیجه، این رویکرد به بررسی نظام وجهیت می‌پردازد؛ نظامی که سیمپسون آن را ابزار می‌داند که «گوینده با استفاده از آن نگرش خود را نسبت به آنچه که به زبان می‌آورد، منتقل می‌کند» (بوسو، ۲۰۰۴، به‌نقل از سیمپسون، ص. ۶۷).

۲.۳. دستور وجهی زاویه دید

در مدل سیمپسون، برای تحلیل زاویه دید در متون روایی که بوسو از آن استفاده کرده است، به دو نکته زیر پرداخته شده است: ۱. به‌عنوان ناظر وقایع یک داستان معرفی می‌شود؛

راوی یا یکی از شخصیت‌های داستان؛ ۲. انواع گفتمانی که به روابط مختلف بین راوی و شخصیت مربوط می‌شوند (فاولر، ۱۹۹۶، صص. ۱۷۰-۱۶۹).

به گفته بوسو (۲۰۰۴، صص. ۶۸-۶۷)، سیمپسون بین روایت‌های نوع الف و ب تمایز قائل می‌شود. روایت‌های نوع الف با زاویه دید اول شخص و توسط یکی از شخصیت‌های دخیل در داستان نقل می‌شوند. این گونه روایت‌ها به سه الگوی کلی وجهیت مثبت، منفی و خنثی تقسیم می‌شوند. روایت‌های نوع ب دارای زاویه دید سوم شخص هستند و توسط یک راوی نامرئی و غیردخیل در داستان نقل می‌شوند. از آنجایی که رمان *The Waves* از قسم روایت‌های نوع الف است، در اینجا تنها دسته‌بندی این نوع روایت شرح داده می‌شود.

۲. ۳. ۱. روایت‌های نوع الف

ویژگی‌های گروه اول روایت‌های نوع الف؛ یعنی، الف مثبت (+الف) عبارت‌اند از: «وجهیت تأکیدی، سخنان روشن مثلاً با استفاده از صفت‌های سنجشی» و استفاده از «افعال ادراکی»؛ افعالی که بیانگر افکار، احساسات و برداشت‌ها هستند و شخصی بودن زاویه دید را نشان می‌دهند؛ از این رو، در این گونه روایت‌ها نظام‌های وجهی امری و تمنایی بسیار مهم هستند؛ زیرا، امیال، تعهدها، وظایف و نظر راوی را در مورد شخصیت‌ها و وقایع دیگر بیان می‌کنند. همانطور که بوسو (۲۰۰۴، به نقل از سیمپسون، ۱۹۹۷) می‌گوید، مثبت بودن این گونه روایت‌ها ناشی از «تصویر مثبت» ارائه شده توسط شخصیت‌ها است.

روایت‌های نوع الف با تصویر منفی (-الف) نشان‌دهنده نظام‌های وجهی شناختی و ادراکی هستند که در روایت‌های (+الف) غائب هستند. قیده‌های وجهی شناختی *maybe, probably, possibly or perhaps* (شاید، احتمالاً، ممکن است یا احتمال دارد)، فعل‌های کمکی وجهی مانند *could have been or must have been* در عبارت‌های فعلی (ممکن است به پلیس زنگ زده باشد یا حتماً به پلیس زنگ زده است)، فعل‌های وجهی *I imagine, I suppose* (فکر می‌کنم و تصور می‌کنم)، فعل‌های کمکی و قیده‌های وجهی ادراکی از قبیل *evidently, apparently* (ظاهراً و از قرار معلوم)، خاص روایت‌های نوع (-الف) هستند؛ زیرا، عدم قطعیت را نشان می‌دهند. همانطور که بوسو (۲۰۰۴) اشاره می‌کند، ساختارهای نسبی که تا حدودی مبتنی بر ادراک بشر هستند، از قبیل *it seemed, it*

looked as if (به نظر می‌رسید) یا (چنین می‌نمود) نیز در این گونه روایت‌ها رایج هستند (همچنین رجوع کنید به تولان، ۲۰۰۱، ص. ۷۰).

روایت نوع (الف خنثی) به فقدان وجهیت «روایی» اشاره می‌کند. در این گونه روایت راوی نظر یا قضاوت خود را در مورد شخصیت‌ها و وقایع بیان نمی‌کند. بوسو (۲۰۰۴) بیان می‌کند که این گونه روایت‌ها بارز هستند و در «توصیف‌های فیزیکی صریح» که بر حالت روانی تمرکز ندارند، از قبیل رمان‌های پلیسی دیده می‌شوند.

۳. وجهیت در رمان *The Waves*

دیدگاه وولف و سایر نویسندگان مدرن نسبت به زندگی، آن‌ها را به ایجاد روش‌های جدید نویسندگی سوق داد. آن‌ها از سبک روایی جدیدی به نام سیلان ذهن استفاده کردند که کارکرد آن نمایش ذهن و تفکرات و احساسات جاری در آن است. همانطور که شورت^۱ (۱۹۹۶، ص. ۷۱) بیان می‌کند، این نوع سبک روایی «ارتباط بی‌قیدوبند اندیشه‌ها و برداشت‌ها» را توصیف می‌کند. وولف با استفاده از سیلان ذهن تمایل خود به ترسیم فردیت را نشان می‌دهد.

همان‌گونه که بوسو (۲۰۰۴، ص. ۷۱) اشاره می‌کند، در رمان *The Waves*، وولف برای معرفی «واقع‌بینانه‌تر» شخصیت‌های خود و نمایش «تکامل حیات ذهنی آن‌ها» از «حدیث نفس» استفاده می‌کند. نقش حدیث نفس در سیلان ذهن، انتقال مستقیم «وضعیت ذهنی» یک شخصیت توسط خود وی و بدون دخالت راوی است.

The Waves رمانی با راوی اول شخص و دارای شش شخصیت است که یکی پس از دیگری سخن می‌گویند. به عبارت دیگر، این رمان یک توالی از تک‌گویی‌های درونی با کانون‌های تمرکز متفاوت است. آبرامز^۲ (۱۹۹۳، ص. ۲۰۲) در توضیح تک‌گویی درونی خاطر نشان می‌سازد که نویسنده در انتقال احساسات و افکار شخصیت دخالت نمی‌کند و اگر دخالت کند، در کمترین حد ممکن خواهد بود (همچنین رجوع کنید به تولان^۳، ۲۰۰۱، ص. ۱۲۲).

1. Short
2. Abrams
3. Toolan

وجهیت به «ویژگی‌های نگرشی زبان» اشاره می‌کند (سیمپسون، ۱۹۹۷، ص. ۱۲۴). وجهیت یکی از ابزارهایی است که می‌توان با استفاده از آن سبک‌های مختلف نگارش را ارزیابی کرد و ژانرهای مختلف را شناسایی نمود و از این‌رو، در شناخت دنیای داستانی ترسیم‌شده در متن نقشی کلیدی ایفا می‌کند؛ به‌عنوان مثال، اگر شخصیت‌ها عمداً منفعل نشان داده شوند، متن متبادرکننده حالت سکون یا درماندگی خواهد بود. براساس مدل سیمپسون، رمان *The Waves* به روایت‌های نوع الف تعلق دارد؛ زیرا، با زاویه دید اول شخص و توسط شخصیت‌های دخیل در داستان نقل می‌شود.

۴. پیروی از متن اصلی یا مبدأ؟

به‌طور کلی، دو رویکرد به ترجمه رمان وجود دارد. این دو رویکرد توسط ونوتی^۱ (۲۰۰۰) آشنایی‌زدایی و بومی‌سازی و توسط توری^۲ (۱۹۹۵) هنجار بسندگی یا قانون مداخله نامیده شده‌اند. که در آن مترجم از الگوهای زبان مبدأ پیروی می‌کند و خود را به متن اصلی می‌سپارد (معادل «آشنایی‌زدایی» ونوتی) و هنجار مقبولیت یا قانون معیارسازی فزاینده، که در آن مترجم از الگوهای زبان مقصد پیروی می‌کند و متن اصلی را به لحاظ سبکی تا حدودی تضعیف می‌نماید (معادل «بومی‌سازی» ونوتی) نامیده شده‌اند.

از این‌رو، در پژوهش حاضر، هنجار بسندگی و قانون مداخله و همچنین، هنجار مقبولیت و قانون معیارسازی فزاینده توری (۱۹۹۵) به‌عنوان دو گروه در نظر گرفته می‌شوند که ممکن است به‌عنوان راهبردهایی که مترجمان آگاهانه یا ناآگاهانه به‌کار می‌گیرند، با یکدیگر در تناقض باشند.

۵. یافته‌های تحقیق

بخش بحث مقاله دارای پنج قسمت است؛ در هر قسمت، ترجمه فعل‌های کمکی وجهی *must, should, can, may, might, could*، تکرارهای *feel* و *know*، که دو فعل ادراکی هستند، فعل *seem* به‌همراه ساختارهای *as if* و قید *perhaps* بررسی می‌شوند.

1. Venuti
2. Toury

۱.۵. فعل کمکی وجهی **Must**

در رمان *The Waves*، ۹۹ مورد **must** وجود دارد. این فعل کمکی در ۳۳ مورد با ضمیر شخصی **I**، در ۷ مورد با **we**، در ۸ مورد با **one**، در ۳ مورد با **they**، در ۳ مورد با **he**، در ۲ مورد با **it** و در ۲ مورد با **she** به کار برده شده است. افزون‌براین، در ۱۳ مورد در حالت امری و مصدری، در ۱ مورد با **somebody**، در ۳ مورد با **everything** و در ۱۶ مورد با یک اسم مورد استفاده قرار گرفته است. از آنجایی که *The Waves* رمانی با راوی اول شخص است، تصمیم گرفته شد بر ترجمه‌های **must** هنگامی که با ضمیر اول شخص مفرد **I** و اول شخص جمع **We** به کار برده شده است، تمرکز شود.

۲.۵. عبارت **I must**

در ۲۱ پاراگراف، ضمیر **I** دریافت مجاور **must** به کار برده شده است (برای یافتن نمونه‌های **I must**، ۲ کلمه سمت راست و چپ این ضمیر نیز بررسی شدند). پس از بررسی همه این پاراگراف‌ها، ۱۵ پاراگراف با ۲۲ مورد **I must** انتخاب شدند. داریوش، ۱۷ مرتبه از **باید/م**، ۱ مرتبه از **باید/ایم** و ۳ مرتبه از **مجبورم** استفاده کرده و در یک مورد نیز **I must** را ترجمه نکرده است. نجفی‌پور، ۱۹ مرتبه از **باید/م**، ۲ مرتبه از **بایستی/م** استفاده کرده و در ۱ مورد نیز **I must** را برنگردانده است. در ۱ مورد، نجفی‌پور از **من و همچنین**، ضمیر شخصی پیوسته **م** استفاده کرده است. باید توجه داشت که **بایستی** همان مفهوم و میزان الزام **باید** را منتقل می‌کند؛ از این رو، می‌توان مشاهده کرد که نجفی‌پور نسبت به داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر بوده است؛ زیرا، در ترجمه **I must**، او از **باید/م**، ۱۹ مرتبه (۱۹/۲۲) و داریوش ۱۷ مرتبه (۱۷/۲۲) استفاده کرده است.

مثال:

وولف (۲۰۰۴)، پ. ۹۷:

- Alone, I often fall down into nothingness. **I must push** my foot stealthily lest I should fall off the edge of the world into nothingness.

۱. پ، بیانگر پاراگراف است.

داریوش، پ. ۹۷:

- تنها که هستم چه بسا اوقات در هیچی فرو می‌افتم. باید پایم را دزدکی جلو ببرم تا مبادا از لبه دنیا به چاه هیچی بیفتم.

نجفی‌پور، پ. ۸۸:

- در تنهایی اغلب به نیستی کشیده می‌شوم. باید پایم را آهسته جلو ببرم. مبادا از لبه هستی به نیستی بیفتم.

در رمان *The waves*، فعل کمکی وجهی *must* الزامات شخصیت‌ها را بیان می‌کند و براین اساس، باید به صورت (من باید + فعل + م) ترجمه شود. در زبان فارسی، باید قید شک و گمان است (فرشیدپور، ۱۳۸۴، ص. ۴۶۲). هنگامی که *must* به مجبوربودن ترجمه می‌شود، الزامی بیرونی را منتقل می‌کند. این درحالی است که *must* مستقیماً توسط خود فرد یا شخصی دیگر وضع می‌شود (هورنبی، ۱۹۹۷، ص. ۷۶۶)؛ به عنوان مثال، جملات فارسی «من باید او را ماه آینده ببینم» و «من مجبورم او را ماه آینده ببینم» و ترجمه‌های انگلیسی آنها؛ یعنی، "I must see her next week" و "I have to see her next month" از این نظر با یکدیگر تفاوت دارند که جمله اول حاکی از آن است که گوینده خواستار یا نیازمند این ملاقات است؛ یعنی، الزام ازسوی گوینده است؛ اما در جمله دوم، گوینده نمی‌تواند هیچ اقدامی درمورد آن انجام دهد؛ یعنی، محدودیت یا الزام بیرونی وجود دارد؛ ازاین‌رو، در ۳ موردی که در آنها داریوش از مجبورم برای ترجمه *I must* استفاده می‌کند، الزامی که در متن اصلی ازسوی گوینده است، در ترجمه به الزام بیرونی تبدیل شده است. نجفی‌پور از مجبورم استفاده نمی‌کند و در به‌کاربردن «باید» یکدست‌تر عمل کرده است. افزون‌براین، او با استفاده از «-م»، ضمیر پیوسته اول شخص مفرد، در تمام موارد و همچنین «من» در ۱ مورد، در مقایسه با داریوش که از «-ایم»، ضمیر پیوسته اول شخص جمع، در ۲ مورد استفاده می‌کند و الزام را تنها به گوینده نسبت نمی‌دهد، الزام شخصی قیدشده در متن اصلی را به صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند.

این تحلیل اولیه نشان می‌دهد که ترجمه نجفی پور الزام شخصی را که در متن اصلی با استفاده از *must* عنوان شده است، به درستی منتقل می‌کند؛ اما ترجمه داریوش این الزام را به اشتباه به صورت الزامی خارجی منتقل می‌سازد.

۵.۳. عبارت *We must*

در ۱۷ مورد، "*We must*" به کار برده شده است که از این تعداد، ۳ مورد به بخش انتهایی رمان مربوط می‌شود. ۱۴ مورد از این ۱۷ مورد بررسی شد؛ زیرا، داریوش بخش پایانی رمان را ترجمه نکرده است. در این ۱۴ مورد، هر دو مترجم، ۱۳ مرتبه از «باید» استفاده کرده‌اند (۱۳/۱۴). در ۱ مورد، داریوش برای ترجمه "*We must*" از «وقت است»، استفاده می‌کند که الزام قیدشده در متن اصلی را منتقل نمی‌کند و به این صورت از تأکید مفهوم الزام می‌کاهد. نجفی پور، در ۱ مورد فعل کمکی *must* تکرار شده را ترجمه نمی‌کند و ۲ ساختار را با استفاده از «و» ادغام می‌سازد. در ۱ مورد، نجفی پور ضمیر شخصی *we* را به «من» ترجمه می‌کند که دامنه و عمومیت بیان شده توسط *We must* را محدود می‌سازد. هر دو مترجم، در ۱۳ مورد از «باید» و نه اصطلاحات دیگر، استفاده می‌کنند. همچنین، هر دو در یک مورد از من استفاده می‌کنند. به نظر می‌رسد که در این بخش از پژوهش، دو مترجم در انتقال وجهیت الزام متن اصلی عملکرد مشابهی دارند.

۵.۴. فعل کمکی وجهی *should*

در رمان *The Waves*، ۶۵ مورد *should* وجود دارد. قسمت‌هایی از رمان را که در آن‌ها فعل کمکی *should* تکرار شده است، بررسی می‌کنیم. در ۱۲ قسمت از رمان، *should* ۲ یا ۳ مرتبه استفاده شده است؛ اما تنها در ۳ قسمت به عنوان معادلی خفیف‌تر برای *must* بیانگر الزام است. داریوش، در ۴ مورد و نجفی پور، در ۱ مورد با استفاده از «باید» الزام موجود در متن اصلی را ترجمه می‌کند. به گفته فرسیدفر (۱۳۸۴)، در زبان فارسی، پس از افعال و اصطلاحاتی که بیانگر عملی محتمل، ممکن یا نامشخص هستند، از قبیل «آرزو»، «میل»، «خواست»، «دعا»، «امید»، «شرط»، «شک»، «الزام» و غیره، وجه التزامی به کار برده می‌شود که با استفاده از «ب» به جای «می» در بن مضارع و نیز شناسه ساخته می‌شود؛ به عنوان مثال، بروم، بروی، برود، برویم، بروید، بروند. این شکل از افعال، *حال مطلق*

التزامی نامیده می‌شوند و پس از کلماتی از قبیل *کاش*، *شاید*، *باید* و غیره به‌کار برده می‌شوند. هنگامی که این افعال بدون کلماتی که بیانگر عدم قطعیت، ضرورت و غیره هستند، می‌آیند همچنان نشان‌دهنده وجه التزامی هستند؛ براین اساس، در ترجمه *should* به فارسی، از آنجایی که این قید بیانگر الزام و ضرورت است، باید از وجه التزامی استفاده شود. داریوش، در ترجمه تمام ۷ مورد *should* از افعال حال التزامی استفاده می‌کند؛ اما نجفی‌پور، در ۵ مورد این افعال را به‌کار می‌برد. در ۲ مورد، نجفی‌پور از حال ساده استفاده می‌کند که به‌طور کلی، مفهوم التزامی متن اصلی را از بین می‌برد. در برخی از موارد استفاده نکردن مترجمان از «باید» و بهره‌گیری آن‌ها از وجه التزامی، مفهوم *should* را به‌عنوان معادلی خفیف‌تر برای *must* منتقل می‌کند؛ زیرا، زبان فارسی بین *should* و *must* تمایزی قائل نمی‌شود. با این حال، اگرچه تعداد این موارد محدود است و «باید» قوی‌تر از «*should*» است، هنگامی که فعل کمکی *should* تکرار می‌شود، ترجمه داریوش در مقایسه با ترجمه نجفی‌پور، الزام قید شده در متن اصلی را به‌صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند. افزون‌براین، این تحلیل کوتاه راهبرد نجفی‌پور برای ترجمه تکرارها؛ یعنی، ترجمه نکردن آن‌ها و استفاده از «و» در ۲ مورد را برجسته می‌سازد؛ مثال:

وولف (۱۹۶۳) پ. ۲۸۹:

- Alone, I should stand on the empty grass and say, Rooks fly... I should stand in a queue and smell sweat.

داریوش، پ. ۲۹۱:

- تنها باید بر علف‌های خالی ایستم و بگویم، زاغ‌ها می‌پرنند، ... باید در صف دنباله‌دار ایستم و عرق و بویی به وحشتناکی عرق استشمام کنم.

نجفی‌پور، پ. ۲۵۷:

- در علفزار می‌ایستم و می‌گویم، خرمگس، ... در صف می‌ایستم و طعم و بوی شیرینی را حس می‌کنم.

۵.۵. افعال کمکی وجهی *can* و *may*

در رمان *The Waves*، ۷۸ مورد فعل کمکی *can* وجود دارد. پاراگراف‌هایی را که در آن‌ها این فعل کمکی در فواصل کم تکرار شده است، بررسی می‌کنیم. ۸ پاراگراف وجود دارند که

در آن‌ها، can در یک جمله واحد یا در جمله قبل/ بعد تکرار شده است. در مجموع، در این پاراگراف‌ها، ۱۸ مورد can مشاهده شدند. داریوش، ۱۸ و نجفی‌پور، ۸ مورد از این موارد را ترجمه کرده است. نجفی‌پور، در ۱ مورد که در آن، can ۴ مرتبه تکرار شده است، این فعل کمکی را ترجمه نکرده است؛ از این رو، ترجمه داریوش از تکرارهای فعل کمکی can، به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، قابلیت‌ها و توانایی‌های گوینده و نیز احتمال وقوع موقعیت‌های خاص را به صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند. این تحلیل نیز نشان‌دهنده تمایل نجفی‌پور به تکرار نکردن کلمات تکراری است؛ مثال:

ولف (۱۹۶۳) پ. ۱۳۸:

- I **can** sketch the surroundings up to a point with extraordinary ease. But **can** I make it work? **Can** I hear her voice ...?

داریوش، پ. ۱۳۹:

- می‌توانم دور و بر را تا حد مشخصی با سهولت فوق‌العاده ترسیم کنم. اما می‌توانم کاری کنم که مؤثر هم باشد؟ می‌توانم صدای دخترک را بشنوم...؟

نجفی‌پور، پ. ۱۲۰:

- آیا می‌توانم؟ آیا می‌توانم صدای او را بشنوم؟

افزون‌براین، در رمان *The Waves*، ۴۳ مورد may نیز به چشم می‌خورد. ۵ پاراگراف وجود دارند که در آن‌ها این فعل کمکی در ۱ جمله واحد یا در جمله بعد/ قبل تکرار شده است. در مجموع، ۱۰ مورد may در این پاراگراف‌ها دیده می‌شود. از آنجایی که از این ۵ پاراگراف، ۲ پاراگراف به بخش پایانی رمان تعلق دارند و داریوش این قسمت را ترجمه نکرده است، ۳ پاراگراف که در آن‌ها ۶ مورد may وجود دارد، بررسی شده‌اند. داریوش، ۲ مرتبه از «شاید» و «ممکن است» استفاده می‌کند و در ۲ مورد، «می‌تواند» را به کار می‌برد که نقش فعل کمکی متن اصلی را از بیان «احتمال» به «قابلیت» تغییر می‌دهد. نجفی‌پور، تنها ۱ مرتبه از «شاید» و «ممکن است» استفاده می‌کند و ۴ مورد دیگر may را ترجمه نمی‌کند. هنگامی که افعال کمکی تکرار می‌شوند، ترجمه داریوش به وجهی احتمال بیشتر توجه می‌کند. افزون‌براین، در اینجا

نیز نجفی‌پور به حذف افعال تکراری می‌پردازد. ترجمهٔ داریوش احتمالاتی را که در متن اصلی با استفاده از *may* بیان شده‌اند، دقیق‌تر منتقل می‌کند.

۵. ۶. افعال کمکی وجهی *could* و *might*

پنج پاراگراف وجود دارند که در آن‌ها از *might* و نیز از *could* استفاده شده است. در زبان انگلیسی، *might* برای نشان‌دادن یک احتمال؛ برای مثال، "What she says might be true"، و اجازه‌گرفتن؛ برای مثال، "Might I smoke here?"، استفاده می‌شود که کاربرد دوم آن نادر است. *could* برای نشان‌دادن یک توانایی؛ برای مثال، "I could swim to the end of the lake"، مهارت؛ برای مثال، "I never could play the guitar"، سرزنش؛ برای مثال، "You could have told me"، امکان کلی؛ برای مثال، "Things could still get better"، و امکان بعید؛ برای مثال، "The road could be closed"، استفاده می‌شود. افزون‌براین، ممکن است *could* برای اجازه‌دادن؛ برای مثال، «They could go out or stay home» و اجازه‌گرفتن و درخواست؛ برای مثال، "window? Could I open the" نیز به‌کار برده شود. ممکن است فعل‌های کمکی وجهی *could* و *might*، در معنای شناختی خود برای انتقال درجات مختلفی از تعهد شناختی نسبت به یک گزاره استفاده شوند.

برای یافتن نمونه‌هایی از روایت نوع الف با تصویر منفی (الف-)، *could* و *might* به‌همراه یکدیگر بررسی شده‌اند و در ۵ پاراگراف انتخاب شده‌اند که داریوش ۴ پاراگراف از آن‌ها را ترجمه نکرده است؛ زیرا، به بخش پایانی رمان مربوط می‌شوند، تصویر منفی به‌صورت کامل بازسازی نشده است. در یک پاراگراف که هر دو مترجم آن را ترجمه کرده‌اند، داریوش تصویر منفی را با استفاده از ساختارهای التزامی حفظ می‌کند. در ۴ پاراگراف دیگر، نجفی‌پور تصویر منفی را بازسازی نمی‌کند؛ مثال:

وولف (۱۹۶۳) پ. ۳۸۵:

- I **could** fancy that we **might** blow so vast a bubble that the sun **might** set and rise in it and we **might** take the blue of midday and the black of midnight...

داریوش، پ. ۳۸۹:

- ... می‌توانم تصور کنم که باید حبابی آنقدر بزرگ درست کنیم که خورشید بتواند در آن طلوع و غروب کند و ما بتوانیم آبی نیمروز و سیاهی نیمه‌شب را به‌دست آوریم ...
نجفی‌پور، پ. ۳۴۶:

- ... می‌توانم در خیال بینم که حبابی چنان عظیم بدمیم که آفتاب در آن طلوع و غروب کند و آبی نیمروز و سیاهی نیمه‌شب را بگیریم ...

۵. ۷. افعال **know** و **feel**

در رمان *The Waves*، ۱۸ مورد **feel** وجود دارد و قسمت‌هایی از رمان را که این فعل در آن‌ها چند بار به‌کار برده شده است، بررسی می‌کنیم تا قسمت‌هایی را که به روایت‌های نوع الف+ یا الف- تعلق دارند، شناسایی کنیم. در واقع، همانطور که در ادامه نشان داده خواهد شد، **feel** می‌تواند در هر دو نوع روایت مورد استفاده قرار گیرد. متن اصلی برای یافتن مواردی که در آن‌ها ۲ فعل **feel** در بافت مجاور یکدیگر (۶ کلمه در قبل یا بعد) استفاده شده‌اند، بررسی شد و ۴ مورد یافت گردید. افزون‌براین، ۷ مورد **feels** در رمان مشاهده شد؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها در بافت مجاور یکدیگر قرار ندارند. با این حال، ۱ مورد یافت شد که در آن **feel** در بافت مجاور **feels** قرار دارد. ۵ قسمت وجود دارند که در آن‌ها **feel** و **feel(s)** تکرار شده‌اند (۱۲ مورد). در هیچ قسمتی از رمان، **felt** تکرار نشده است. از ۱۲ مورد **feels** موجود در ۵ قسمت از رمان، داریوش ۱۰ مورد و نجفی‌پور ۷ مورد را ترجمه کرده است. ۵ قسمت مورد مطالعه از رمان اصلی نشان‌دهنده وجهیتی هستند که به نوع الف+ تعلق دارند. در ترجمه نجفی‌پور در مقایسه با ترجمه داریوش، این ۵ قسمت به میزان کمتری نمایان بودند؛ ولی با این وجود به نوع الف+ تعلق داشتند. علاوه‌براین، در ۱ مورد، نجفی‌پور **he feels** را به «فکر می‌کند»، ترجمه کرده است و در ۲ مورد، براساس تمایل خود در ۱۸ مورد پیشین، تکرارها را حذف کرده است؛ مثال:

وولف (۱۹۶۳)، پ. ۱۵۶:

- **I feel your disapproval, I feel your force. I become, with you, an untidy, an impulsive human being whose bandanna handkerchief is forever stained with the grease of crumpets. Yes, I hold Gray's Elegy in one hand; with the other I scoop**

out the bottom crumpet, that has absorbed all the butter and sticks to the bottom of the plate. This offends you; **I feel** your distress acutely.

داریوش، پ. ۱۴۶:

- ناپسند آمدن آن را در تو احساس می‌کنم، نیروی تو را احساس می‌کنم. با تو یک بشر نامرتب دمدمی می‌شوم که دستمال گردن او تا ابد با چربی کلوچه‌ها لکه‌دار شده است. بلی «مرثیه» گری به یک دست گرفته‌ام، با دست دیگر کلوچه زیری را بیرون می‌کشم که همه کره را به خود کشیده و به تنه طرف چسبیده است. این تو را می‌آزارد. نومیدی تو را به شدت احساس می‌کنم.

نجفی‌پور، پ. ۱۲۶:

- شدت بی‌میلی تو را احساس می‌کنم. من با تو، انسانی نامرتب و احساساتی که دستمالش همیشه کتیف است می‌شوم. بله، با یک دست مرثیه «گری» را نگه داشته‌ام، با دیگری روی ظرف نانی که تمام کره را به خودش گرفته خط می‌کشم. تو را اذیت می‌کند. ناراحتی تو را شدیداً حس می‌کنم.

در رمان *The Waves* ۵۳ مورد *know* وجود دارد. *know* همچون *feel* فعلی ادراکی است و با تأکید بر این واژه تلاش شد تا قسمت‌هایی از متن که تصویر منفی یا مثبت دارند، شناسایی شود. پنج قسمت یافت شد که در آن‌ها *know*، ۲ یا چند مرتبه تکرار شده است. در مجموع، در این قسمت‌ها، ۱۴ مورد *know* وجود دارد. هر دو مترجم تصویری منفی را که در این قسمت‌ها با استفاده از تکرار این فعل و افعال دیگر و کلمات ادراکی ایجاد شده است، منتقل می‌کنند؛ به جز در ۱ مورد که نجفی‌پور ۱ بار تکرار *know* را حذف می‌کند.

در ۱۰ قسمت در یک پاراگراف واحد، *know* و *feel* مشاهده می‌شوند که ۳ قسمت از آن‌ها به بخش پایانی رمان تعلق دارند. ۷ قسمت دیگر تصویر مثبت دارند. در این قسمت‌ها، داریوش، شمار بیشتری از *know* و *feel* و همچنین، سایر کلماتی را که در ایجاد تصویر مثبت نقش دارند، حفظ می‌کند. نجفی‌پور در ۳ قسمت تکرارهای *know* را ترجمه نمی‌کند. این درحالی است که داریوش تمام آن‌ها را حفظ می‌کند. تصویر این ۵ قسمت به دلیل حذف

تکرارها تغییر نمی‌کند؛ ولی به میزان کمتری نمایان است. افزون‌براین، این تحلیل کوتاه نشانگر تمایل نجفی‌پور به ترجمه‌نکردن افعال تکراری است؛ زیرا، او در ۳ مورد از ۷ موردی که در آن‌ها فعل *know* یا *feel* ۲ بار تکرار شده است، تکرار این فعل‌ها را ترجمه نکرده است.

۵. ۸. فعل *seem* و عبارت *as if*

برای جست‌وجوی موارد فعل *seem* و مشتقات آن، **seem* مانند *seems*, *seemed* از نرم‌افزار ورد استفاده شد که ۸۱ مورد یافت شد. پس از بررسی دقیق این ۸۱ مورد، مشاهده شد که مواردی از *seem*, *seems*, *seemed* و *seemliness* در رمان وجود دارند. این کلمات جست‌وجو شدند و ۱۶ مورد *seem*، ۴۰ مورد *seems*، ۲۰ مورد *seemed* و ۱ مورد *seemliness* در رمان یافت شدند. قسمت‌هایی که در آن‌ها (الف-) غالب است و دربرگیرنده *as if* و *seem* و مشتقات آن هستند، بررسی شدند. ۱۲ قسمت وجود دارد که در آن‌ها *as if* و **seem* در تک‌گویی‌های درونی، در یک پاراگراف واحد به‌کار برده شده‌اند.

نجفی‌پور در ۳ پاراگراف و داریوش در ۱ پاراگراف *as if* را ترجمه نمی‌کند. به عبارت دیگر، نجفی‌پور *as if* را در ۵ مورد و داریوش در ۱ مورد ترجمه نکرده است. نجفی‌پور در ۱ مورد از «وقتی» استفاده می‌کند که معادل *as if* نیست. او در ۲ قسمت *seem* را ترجمه نمی‌کند. یکی از این قسمت‌ها دربرگیرنده ۲ مورد و دیگری شامل ۱ مورد *seem* است. داریوش تمام موارد *seem* را حفظ می‌کند. در یکی از پاراگراف‌ها که در آن، داریوش *as if* را به «به چشم» ترجمه می‌کند و نجفی‌پور ۲ مورد *as if* را ترجمه نمی‌کند، متن اصلی به دلیل وجود ساختارهای نسبی (وجود فعل ادراکی *see*)، که تا اندازه‌ای مبتنی بر ادراک بشر هستند، تصویر منفی دارد. از ۵ مورد فعل *see* موجود در این پاراگراف، نجفی‌پور تنها ۱ مورد را ترجمه می‌کند و ۲ مورد *as if* را ترجمه نمی‌نماید و به این صورت تصویر منفی پاراگراف را منتقل نمی‌کند. این، درحالی است که ترجمه داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، او تمام ۵ مورد فعل ادراکی *see*، ۱ مورد *seem* و ۱ مورد *as if* را حفظ می‌کند. استفاده داریوش از «به چشم»، مفهوم نسبی *as if* را تا حدودی منتقل می‌کند؛ اما تصویری منفی را که این ساختار در انگلیسی ایجاد می‌کند، منتقل نمی‌نماید.

مثال:

وولف (۱۹۶۳)، پ. ۲۰۳:

- Things quiver **as if** not yet in being. The blankness of the white table-cloth glares. The hostility, the indifference of other people dining here is oppressive. We **look** at each other; **see** that we do not **know** each other, **stare**, and go off. Such looks are lashes. **I feel** the whole cruelty and indifference of the world in them. If he should not come I could not bear it. I should go. Yet **somebody must be seeing** him now. **He must be in some cab; he must be passing some shop.** And every moment he **seems** to pump into this room this prickly light, this intensity of being, ...

داریوش، پ. ۱۹۰:

- همه چیز لرزشی دارد که **گویی** هنوز هست نشده. سفیدگونی رومیزی سفید خیرگی می‌آورد. خصمی و بی‌اعتنایی مردم دیگری که در اینجا شام می‌خورند، فشارآور است. به یکدیگر **نگاه می‌کنیم**، درمی‌یابیم که یکدیگر را **نمی‌شناسیم**. خیره می‌شویم و نگاه را برمی‌گیریم. این گونه نگاه‌ها تازیه‌اند. تمامی بیداد و بی‌اعتنایی دنیا را احساس می‌کنم. اگر پرسووال نیاید تحملش را ندارم. آن وقت باید بگذارم و بروم. باوجود این، کسی هم اکنون او را می‌بیند. **بی‌گمان در تاکسی نشسته؛ حتماً از برابر دکانی می‌گذرد.** و چنان می‌نماید که در هر لحظه این روشنی، این شدت وجود را به فشار به این اتاق می‌راند ...

نجفی‌پور، پ. ۱۵۴:

- چیزی دارد شکل می‌گیرد. رومیزی برق می‌زند. دشمنی و بی‌تفاوتی کسانی که اینجا شام می‌خورند، آزاردهنده است. به یکدیگر **نگاه می‌کنیم**. **آنچنان که انگار همدیگر را نمی‌شناسیم**. در آن‌ها تمام خصومت و بی‌تفاوتی دنیا را حس می‌کنم. اگر او نیاید تحملش ممکن نیست. باید بروم. اما الآن باید سر برسد. باید در گالسکه‌ای در حال عبور از جلوی **فروشگاهی باشد.** و به نظر می‌آید او هر لحظه نور و حیات را به این اتاق روانه می‌کند ...

هر دو مترجم از معادل‌های مختلفی برای *as if* و *seem* استفاده می‌کنند؛ ولی تنوع معادل‌هایی که داریوش استفاده می‌کند، بیشتر است؛ او در ترجمه *seem*، ۲ مرتبه از «مثل آن است/ که»، ۱ مرتبه از «مثل»، ۱ مرتبه از «به نظر می‌آید»، ۱ مرتبه از «هرچند»، ۲ مرتبه از «چنان

می‌نماید»، ۱ مرتبه از «می‌نماید» و ۱ مرتبه از «به‌ظاهر» استفاده می‌کند. به‌نظر می‌رسد داریوش *as if* را با انسجام بیشتری از *seems* ترجمه کرده است. او در ترجمه این ساختار ۸ مرتبه از «چنانچه (گویی)» و ۱ مرتبه از «به‌چشم» استفاده می‌کند. در ترجمه *seem*، نجفی‌پور ۵ مرتبه از «به‌نظر می‌رسد»، ۲ مرتبه از «انگار» و ۱ مرتبه از «گویی» و در ترجمه *as if* ۳ مرتبه از «انگار» و ۱ مرتبه از «مثل» و «وقتی» استفاده می‌کند. در ۲ مورد *seems as if*، ترجمه داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، او از «به‌نظر می‌رسد» و «چنان می‌نماید» و نجفی‌پور از «انگار» و «به‌نظر می‌آید» استفاده می‌کند.

در مجموع، ۲ مورد *seems as if*، ۱۰ مورد *seem* و ۱۰ مورد *as if* مورد بررسی قرار گرفت. داریوش، ۲ مورد *seems as if* (۲/۲)، ۱۰ مورد *seem* (۱۰/۱۰) و ۹ مورد *as if* (۹/۱۰) را ترجمه می‌کند. این، درحالی است که نجفی‌پور ۲ مورد *seems as if* (۲/۲)، ۸ مورد *seem* (۸/۱۰) و ۴ مورد *as if* (۴/۱۰) را ترجمه می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد داریوش تصویر منفی متن اصلی را با دقت بیشتری منتقل می‌کند. در ترجمه نجفی‌پور، ترجمه‌نکردن فعل *as if* از یک الگو پیروی می‌کند. تا آنجایی که به وجهیت مربوط می‌شود، در ترجمه او «حس» متن اصلی تضعیف شده است.

۹.۵. عبارت *perhaps* و فعل *seem*

در رمان *The Waves*، ۴۲ مورد *perhaps* مشاهده شد. برای شناسایی قسمت‌های دارای تصویر منفی، قسمت‌هایی که در آن‌ها *perhaps* و *seem** در یک پاراگراف واحد مشاهده شده‌اند، بررسی گردیدند. ۹ قسمت تصویر منفی دارند؛ ولی در واقع در ۷ قسمت، *perhaps* و *seem** در یک پاراگراف واحد به‌چشم می‌خورند. در این ۷ قسمت، ۸ مورد *perhaps* و ۹ مورد *seem* وجود دارد. داریوش، ۵ مورد *perhaps* (۵/۸) و ۳ مورد *seem* (۳/۹) را ترجمه می‌کند. در مقابل، نجفی‌پور، ۷ مورد *perhaps* (۷/۸) و ۵ مورد *seem* (۵/۹) را ترجمه می‌کند. پس از بررسی دقیق این قسمت‌ها، دو پاراگراف شناسایی شدند که در آن‌ها، داریوش و نجفی‌پور *seem* و *perhaps* را ترجمه نکرده‌اند. در این پاراگراف‌ها، در هر دو ترجمه، تصویر

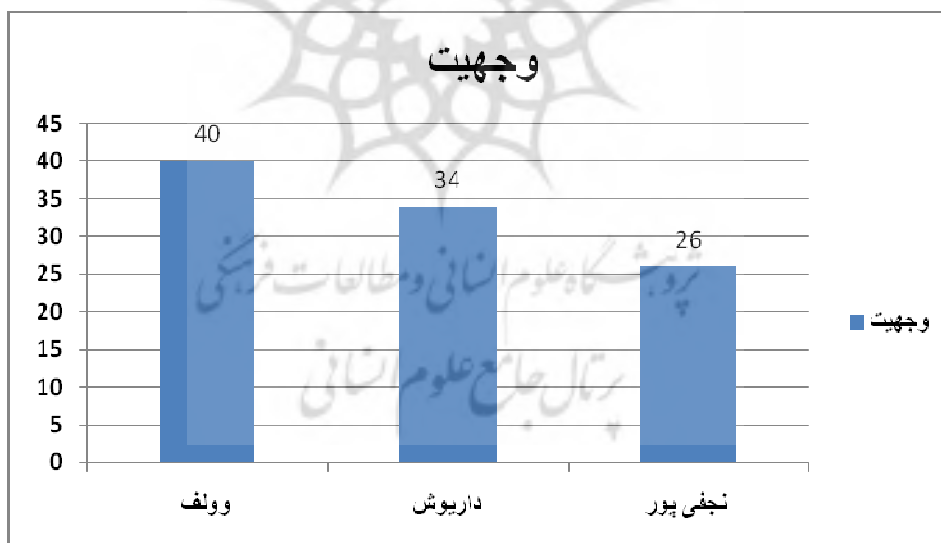
منفی رمان در مقایسه با متن اصلی کمتر نمایان است. بااین حال، ترجمه داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است.

جدول زیر نتایج تحقیق را به صورت خلاصه نشان می‌دهد:

جدول ۱. بسامد وجهیت در رمان *The Waves* و دو ترجمه فارسی آن^۱

وجهیت	وولف	داریوش	نجفی پور
I/we + must	۳۶	۳۰	۳۴
Should	۷	۴	۱
Can	۱۸	۱۸	۸
May	۶	۴	۲
Could و Might	۱	۱	۰
مجموع	۶۸	۵۷	۴۵

جدول ۲. جدول درصد وجهیت در رمان *The Waves* و دو ترجمه فارسی آن



۱. در جدول، مواردی از *could* و *might* که برای آن‌ها دو ترجمه وجود داشت، لحاظ شده‌اند.

۶. نتیجه‌گیری

اگر دو مترجم فارسی رمان *The Waves* را در پیوستاری قرار دهیم که یک انتهای آن، بیگانه‌سازی یا بسندگی / قانون مداخله و انتهای دیگر آن، بومی‌سازی یا مقبولیت / قانون معیارسازی فزاینده است، می‌توان گفت هریک از آن‌ها ویژگی‌های یکی از این دو طبقه‌بندی را نشان می‌دهند. به عبارت دیگر، از یک سو، داریوش با نزدیک‌شدن به متن اصلی در زمینه‌ی وجهیت، تلاش کرده است تا بیگانگی متن اصلی را حفظ کند و در نتیجه، خود را به متن اصلی می‌سپارد و از الگوهای زبان مبدأ پیروی می‌کند و از این طریق، در راستای هنجار بسندگی و قانون مداخله توری (۱۹۹۵) حرکت می‌کند. از سوی دیگر، نجفی‌پور با تضعیف سبک روایی متن اصلی از نظر وجهیت، از الگوهای زبان مبدأ پیروی می‌کند و متن اصلی را بومی‌سازی می‌نماید و بر این اساس، در راستای هنجار مقبولیت و قانون معیارسازی فزاینده توری (۱۹۹۵) حرکت می‌کند؛ در نتیجه، داریوش در بازسازی تصویر متن اصلی و انتقال سبک روایی ویرجینیا وولف موفق‌تر بوده است.

درباره این مسئله که آیا دگرگونی‌هایی که مترجمان در متن اصلی ایجاد کرده‌اند، بر دنیای داستانی آن تأثیر گذاشته است یا خیر، مشاهده شد که هرچه مترجم به میزان بیشتری به سمت بسندگی حرکت کرده است، دنیای داستانی متن اصلی به میزان بیشتری حفظ شده است.

الزامات شخصی، تصویر منفی، الزامات، احتمالات، قابلیت‌ها و توانایی‌های شخصیت‌های رمان در ترجمه‌ها کمتر از متن مورد تأکید هستند؛ اما داریوش در مقایسه با نجفی‌پور، آن‌ها را به صورت نظام‌مندتری ترجمه کرده است. تحلیل وجهیت نشان می‌دهد از آنجایی که زبان فارسی بین *must* و *should* تمایز قائل نمی‌شود و هر دو به «باید» ترجمه می‌شوند، *should* به عنوان معادلی خفیف‌تر برای *must* شناخته نمی‌شود و بهتر است با استفاده از افعال التزامی بدون *باید* ترجمه شود. در مجموع، نتایج تحقیق حاکی از آن است که هرگاه مترجمان عنصری از متن اصلی را ترجمه نمی‌کنند یا در متونی که در آن‌ها عناصر وجهی در شخصیت‌پردازی رمان نقش مهمی ایفا می‌کنند، تکرارهای کلمات وجهی را حفظ نمی‌کنند؛ این امر منجر به

تحریف دانیای داستانی و شخصیت‌پردازی متن اصلی می‌گردد و در نتیجه، سبک روایی نویسنده نه تنها مورد غفلت واقع می‌شود، بلکه دستخوش تحریف نیز می‌گردد.

کتابنامه

- فرشید، ف. (۱۳۸۴). *دستور مفصل امروز*. تهران: انتشارات سخن.
- وولف، و. (۱۳۵۶). *خیزاب‌ها* (پ. داریوش، مترجم). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- وولف، و. (۱۳۷۷). *امواج* (ف. نجفی‌پور، مترجم). تهران: انتشارات محیا.
- Abrams, M. H. (1993). *A glossary of literary terms*. USA: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bosseaux, C. (2004). *Translation and narration: A corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf* (Unpublished PhD Dissertation). University of London, London, England.
- Fowler, R. (1996). *Linguistic criticism*. New York: Oxford University Press.
- Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman
- Hornby, A. S. (1997). *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (5thed). Oxford: Oxford University Press.
- Huddleston, R. (1989). *Introduction to the grammar of English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Short, M. (1996). *Exploring the language of poems, plays and prose*. London: Longman.
- Simpson, P. (1997). *Language through literature*. London: Routledge.
- Stanzel, F. K. (1988). *A theory of narrative*. Britain: Cambridge University Press.
- Toolan, M. J. (2001). *Narrative: A critical linguistic introduction*. London & New York: Routledge.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, L. (Ed.) (2000). *The translation studies reader*. London & New York: Routledge.
- Verdonk, P. (2002). *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, V. (1963). *The Waves*. London: Hogarth Press.