فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ دوم، تابستان۱۳۹۳

وجهیت در ترجمه: موردپژوهی ترجمه‌های فارسی سبک روایی وولف در رمان *The Waves*

سمیه دل‌زنده‌روی (مربی مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان، نویسندهٔ مسئول)
delzende@vru.ac.ir
هلن اولیایی‌نیا (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اصفهان)
helen_ouliaeini@yahoo.com

چکیده

هنگام بحث دربارهٔ سبک، در مطالعات ادبی و زبان‌شناختی، درواقع، درمورد عادت‌های زبانی نویسنده سخن می‌گوییم. به‌این‌دلیل می‌توان به هر نویسنده سبک خاصی را نسبت داد و آن سبک را نام‌گذاری کرد؛ به‌عنوان مثال، سبک شکسپیر، جویس یا وولف. باتوجه به اینکه وجهیت و استفادهٔ مکرر از افعال و قیود وجهی یکی از مؤلفه‌های کلیدی دنیای داستانیِ 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، رمانِ *The Waves* نوشتهٔ ویرجینیا وولف و دو ترجمهٔ فارسی آن؛ یعنی، *خیزاب‌ها* ترجمهٔ پرویز داریوش (۱۳۵٦) و *امواج* ترجمهٔ فرشاد نجفی‌پور (۱۳۷۷) انتخاب شدند و مدلِ بوسو (۲۰۰٤) که مبتنی بر مدل دستور وجهیتِ سیمپسون (۱۹۹۷) است، برای بررسی نحوهٔ 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 موردتأکید 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 ازطریق آن به‌صورت منسجم از زاویه‌های دید خاصی استفاده می‌کند، بر سبک او تأثیر می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، بخش اعظمی از دنیای داستانی ترسیم‌شده

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۱۰

در یک متن به زاویهٔ 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 (۲۰۰٤) واژهٔ «حس» متن را برای تحلیل تأثیر ویژگی‌های وجهیت در متن به‌کار می‌برد. مدل بوسو[1] (۲۰۰٤) که مبتنی بر مدل سیمپسون[2] (۱۹۹۷) است، روش نظام‌مندی را برای توضیح الگوهای غالب در انواع مختلف متن فراهم می‌کند. هدف مدل سیمپسون درخصوص دستور زاویهٔ دید در داستان توضیح این مسئله است که چرا ممکن است نثر یک نویسنده در مقایسه با نویسندهٔ 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 مطالعهٔ ساختار زبانی زاویهٔ دید روایی از مدل بوسو (۲۰۰٤) استفاده می‌شود. او مدل سیمپسون را با استفاده از مؤلفه‌های دسته‌بندی هالیدی وحسن[3] (۱۹۷٦) 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[4] (۱۹۹٦، صص. ۱٦۷–۱٦٦)، وجهیت دستور شفاف سخن‌گفتن است؛ ابزاری که افراد با استفاده از آن میزان تعهد خود را به گزاره‌هایی که اظهار می‌کنند، نشان می‌دهند و نظرات خود را درمورد مطلوب‌بودن 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[1]، ۲۰۰۲، ص. ۳۹). همانطورکه وردونک (۲۰۰۲) بیان می‌کند، وجهیت برای نشان‌دادن موضع گوینده نسبت به آنچه که به زبان می‌آورد و نیز نسبت به آنکه با او سخن می‌گوید، استفاده می‌شود.

استانزل[2] (۱۹۸۸، صص. ٦-٥) تصریح می‌کند که فاولر (۱۹۹٦) «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 به‌کار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، وجهیت دیدگاه نویسنده را درخصوص باورها یا ارزش‌های «اجتماعی- سیاسی» خود بیان می‌کند (وردونک، ۲۰۰۲، ص. ۱۱۹).

۲. ۱. ۱. دسته‌بندی وجهیت

بوسو (۲۰۰٤، ص. ٦٤) در مطالعهٔ خود دربارهٔ 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 درمورد 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 گوینده‌محور و درنتیجه، «شخصی» است (هادلستون[3]، ۱۹۸۹، ص. ١٦٧). «افعال وجهی» نیز می‌توانند در معنای شناختی به‌کار روند؛ مثلاً در جملهٔ I think you are right (فکر

1. Verdonk
2. Stanzel
3. Huddlestone

می‌کنم درست می‌گویی) یا I believe you are right (مطمئنم درست می‌گویی). صفت در ساختارهایی چون that… be و be…to نیز می‌تواند وجهیت شناختی داشته باشد. افزون‌براین، قیدهای وجهی ازقبیل maybe, perhaps ,arguably, possibly, probably, certainly or supposedly (شاید، احتمالاً، قطعاً، ظاهراً یا مسلماً) می‌توانند در وجهیت شناختی به‌کار برده شوند (بوسو، ۲۰۰٤، ص. ٦٥).

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

براین‌اساس، از بین چهار نوع وجهیت، نظام وجهی امری بیانگر مفاهیم غیرزبانیِ الزام، وظیفه و تعهد است و نظام وجهی شناختی نشان‌دهندهٔ 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 زاویهٔ دید

رویکردی که بوسو (۲۰۰٤، ص. ٦٧) در رسالهٔ 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.

همانطورکه بوسو (۲۰۰٤) اشاره می‌کند، هدف رویکرد بین‌فردی معرفی ویژگی‌های زبانی‌ای است که «فردیت یک متن» را شکل می‌دهند؛ درنتیجه، این رویکرد به بررسی نظام وجهیت می‌پردازد؛ نظامی که سیمپسون آن را ابزاری می‌داند که «گوینده با استفاده از آن نگرش خود را نسبت به آنچه که به زبان می‌آورد، منتقل می‌کند» (بوسو، ۲۰۰٤، به‌نقل از سیمپسون، ص. ٦٧).

۲. ۳. دستور وجهی زاویهٔ دید

در مدل سیمپسون، برای تحلیل زاویهٔ دید در متون روایی که بوسو از آن استفاده کرده است، به دو نکتهٔ 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، ۱۹۹٦، صص. ۱۷۰-۱٦۹).

به‌گفتهٔ بوسو (۲۰۰٤، صص. ٦۸-٦۷)، سیمپسون بین روایت‌های نوع الف و ب تمایز قائل می‌شود. روایت‌های نوع الف با زاویهٔ دید اول شخص و توسط یکی از شخصیت‌های دخیل در داستان نقل می‌شوند. این‌گونه روایت‌ها به سه الگوی کلی وجهیت مثبت، منفی و خنثی تقسیم می‌شوند. روایت‌های نوع ب دارای زاویهٔ دید سوم شخص هستند و توسط یک راوی نامرئی و غیردخیل در داستان نقل می‌شوند. ازآنجایی‌که رمانِ *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 شخصی‌بودن زاویهٔ دید را نشان می‌دهند؛ ازاین‌رو، در این‌گونه روایت‌ها نظام‌های وجهی امری و تمنایی بسیار مهم هستند؛ زیرا، امیال، تعهدها، وظایف و نظر راوی را درمورد شخصیت‌ها و وقایع دیگر بیان می‌کنند. همانطورکه بوسو (۲۰۰٤، به‌نقل از سیمپسون، ۱۹۹۷) می‌گوید، مثبت‌بودن این‌گونه روایت‌ها ناشی از «تصویر مثبت» ارائه‌شده توسط شخصیت‌ها است.

روایت‌های نوعِ الف با تصویر منفی (الف-) نشان‌دهندهٔ نظام‌های وجهی شناختی و ادراکی هستند که در روایت‌های (الف+) غائب هستند. قیدهای 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 قیدهای وجهی ادراکی ازقبیل evidently, apparently (ظاهراً و از قرار معلوم)، خاص روایت‌های نوع (الف-) هستند؛ زیرا، عدم قطعیت را نشان می‌دهند. همانطورکه بوسو (۲۰۰٤) اشاره می‌کند، ساختارهای نسبی که تاحدودی مبتنی بر ادراک بشر هستند، ازقبیل it seemed , it

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

روایت نوع (الف خنثی) به فقدان وجهیت «روایی» اشاره می‌کند. در این‌گونه روایت راوی نظر یا قضاوت خود را درمورد شخصیت‌ها و وقایع بیان نمی‌کند. بوسو (۲۰۰٤) بیان می‌کند که این‌گونه روایت‌ها بارز هستند و در «توصیف‌های فیزیکی صریح» که بر حالت روانی تمرکز ندارند، ازقبیل رمان‌های پلیسی دیده می‌شوند.

۳. وجهیت در رمانِ 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 به‌نام *سیلان ذهن* استفاده کردند که کارکرد آن نمایش ذهن و تفکرات و احساسات جاری در آن است. همانطورکه شورت[1] (۱۹۹٦، 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.

همان‌گونه‌که بوسو (۲۰۰٤، 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. به‌عبارت‌دیگر، این رمان یک توالی از تک‌گویی‌های درونی با کانون‌های تمرکز متفاوت است. آبرامز[2] (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[3]، ۲۰۰۱، ص. ۱۲۲).

1. Short
2. Abrams
3. Toolan

وجهیت به «ویژگی‌های نگرشی زبان» اشاره می‌کند (سیمپسون، ۱۹۹۷، ص. ۱۲٤). وجهیت یکی از ابزارهایی است که می‌توان با استفاده از آن سبک‌های مختلف نگارش را ارزیابی کرد و ژانرهای مختلف را شناسایی نمود و ازاین‌رو، در شناخت دنیای داستانی ترسیم‌شده در متن نقشی کلیدی ایفا می‌کند؛ به‌عنوان مثال، اگر شخصیت‌ها عمداً منفعل نشان داده شوند، متن متبادرکنندهٔ حالت سکون یا درماندگی خواهد بود. براساس مدل سیمپسون، رمان *The Waves* به روایت‌های نوع الف تعلق دارد؛ زیرا، با زاویهٔ دید اول شخص و توسط شخصیت‌های دخیل در داستان نقل می‌شود.

٤. پیروی از متن اصلی یا مبدأ؟

به‌طورکلی، دو رویکرد به ترجمهٔ رمان وجود دارد. این دو رویکرد توسط ونوتی[1] (۲۰۰۰) آشنایی‌زدایی و بومی‌سازی و توسط توری[2] (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 «آشنایی‌زداییِ» 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 «بومی‌سازیِ» ونوتی) نامیده شده‌اند.

ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، هنجار بسندگی و قانون مداخله و همچنین، هنجار مقبولیت و قانون معیارسازی فزایندهٔ توری (۱۹۹۵) به‌عنوان دو گروه درنظر 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، ترجمهٔ فعل‌های کمکی وجهیِ must ،must ،I/we should ،can ،may ،might و could، تکرارهای feel و know، که دو فعل ادراکی هستند، فعلِ seem به‌همراه ساختارهای as if و قیدِ perhaps بررسی می‌شوند.

1. Venuti
2. Toury

۵ .۱. فعل کمکی وجهی Must

در رمان *The Waves*، ۹۹ مورد must وجود دارد. این فعل کمکی در ۳۳ مورد با ضمیر شخصیِ 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 به‌کار برده شده است. افزون‌براین، در ۱۳ مورد در حالت امری و مصدری، در ۱ مورد با somebody، در ۳ مورد با everything و در ۱٦ مورد با یک اسم مورداستفاده قرار گرفته است. ازآنجایی‌که *The Waves* رمانی با راوی اول شخص است، تصمیم گرفته شد بر ترجمه‌های must هنگامی‌که با ضمیر اول شخص مفرد I و اول شخص جمع We به‌کار برده شده است، تمرکز شود.

۵. ۲. عبارت I must

در ۲۱ پاراگراف، ضمیر I دربافت مجاور must به‌کار برده شده است (برای یافتن نمونه‌های must I، ۲ کلمهٔ سمت راست و چپ این ضمیر نیز بررسی شدند). پس از بررسی همهٔ این پاراگراف‌ها، ۱۵ پاراگراف با ۲۲ مورد I must انتخاب شدند.

داریوش، ۱۷ مرتبه از *باید/ ـَم*، ۱ مرتبه از *باید/ـ ایم* و ۳ مرتبه از *مجبورم* استفاده کرده و در یک مورد نیز I must را ترجمه نکرده است. نجفی‌پور، ۱۹ مرتبه از *باید/ ـَم*، ۲ مرتبه از *بایستی/ ـَم* استفاده کرده و در ۱ مورد نیز I must را برنگردانده است. در ۱ مورد، نجفی‌پور از *من* و همچنین، ضمیر شخصی پیوستهٔ ـَم استفاده کرده است. باید توجه داشت که *بایستی* همان مفهوم و میزان الزامِ *باید* را منتقل می‌کند؛ ازاین‌رو، می‌توان مشاهده کرد که نجفی‌پور نسبت به داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر بوده است؛ زیرا، در ترجمهٔ I must، او از *باید/ ـَم*، ۱۹ مرتبه (۱۹/۲۲) و داریوش ۱۷ مرتبه (۱۷/۲۲) استفاده کرده است.

مثال:

وولف (۲۰۰٤)، پ.[۱] 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 چه‌بسااوقات در هیچی فرو می‌افتم. **باید** پایم را دزدکی **جلو ببرم** تا مبادا از لبهٔ دنیا به چاه هیچی بیفتم.

نجفی‌پور، پ. ۸۸:

– در تنهایی اغلب به نیستی کشیده می‌شوم. **باید پایم را** آهسته **جلو ببرم**. مبادا از لبهٔ هستی به نیستی بیفتم.

در رمانِ *The waves*، فعل کمکی وجهی must الزامات شخصیت‌ها را بیان می‌کند و براین‌اساس، باید به‌صورتِ (*من باید + فعل +ـَم*) ترجمه شود. در زبان فارسی، *باید* قید شک و گمان است (فرشیدپور، ۱۳۸٤، ص. ٤٦۲). هنگامی‌که 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[1]، ۱۹۹۷، ص. ۷٦٦)؛ به‌عنوان‌مثال، 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 جملهٔ اول حاکی از آن است که گوینده خواستار یا نیازمند این ملاقات است؛ یعنی، الزام ازسوی گوینده است؛ اما در جملهٔ 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 ترجمهٔ 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 «–ـَ م»، ضمیر پیوستهٔ اول شخص مفرد، در تمام موارد و همچنین «من» در ۱ مورد، در مقایسه با داریوش که از «–ایم»، ضمیر پیوستهٔ اول شخص جمع، در ۲ مورد استفاده می‌کند و الزام را تنها به گوینده نسبت نمی‌دهد، الزام شخصی قیدشده در متن اصلی را به‌صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند.

1. Hornby

این تحلیل اولیه نشان می‌دهد که ترجمهٔ نجفی‌پور الزام شخصی را که در متن اصلی با استفاده از must عنوان شده است، به‌درستی منتقل می‌کند؛ اما ترجمهٔ داریوش این الزام را به‌اشتباه به‌صورت الزامی خارجی منتقل می‌سازد.

۵. ۳. عبارت We must

در ۱۷ مورد، "We must" به‌کار برده شده است که از این تعداد، ۳ مورد به بخش انتهایی رمان مربوط می‌شود. ١٤ مورد از این ۱۷ مورد بررسی شد؛ زیرا، داریوش بخش پایانی رمان را ترجمه نکرده است. در این ١٤ مورد، هر دو مترجم، ۱۳ مرتبه از «باید» استفاده کرده‌اند (١٣/١٤). در ۱ مورد، داریوش برای ترجمهٔ "We must" از «وقت است»، استفاده می‌کند که الزام قیدشده در متن اصلی را منتقل نمی‌کند و به‌این‌صورت از تأکید مفهوم الزام می‌کاهد. نجفی‌پور، در ۱ مورد فعل کمکی must تکرارشده را ترجمه نمی‌کند و ۲ ساختار را با استفاده از «و» ادغام می‌سازد. در ۱ مورد، نجفی‌پور ضمیر شخصیِ we را به «من» ترجمه می‌کند که دامنه و عمومیت بیان‌شده 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. به‌نظر می‌رسد که در این بخش از پژوهش، دو مترجم در انتقال وجهیت الزام متن اصلی عملکرد مشابهی دارند.

۵. ٤. فعل کمکی وجهی should

در رمان *The Waves*، ٦٥ 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 به‌عنوان معادلی خفیف‌تر برای must بیانگر الزام است. داریوش، در ٤ مورد و نجفی‌پور، در ۱ مورد با استفاده از «باید» الزام موجود در متن اصلی را ترجمه می‌کند. به‌گفتهٔ فرشیدفر (١٣٨٤)، در زبان فارسی، پس از افعال و اصطلاحاتی که بیانگر عملی محتمل، ممکن یا نامشخص هستند، ازقبیل «آرزو»، «میل»، «خواست»، «دعا»، «امید»، «شرط»، «شک»، «الزام» و غیره، وجه التزامی به‌کار برده می‌شود که با استفاده از وند «ب» به‌جای «می» در بن مضارع و نیز شناسه ساخته می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال، بروم، بروی، برود، برویم، بروید، بروند. این شکل از افعال، *حال مطلق*

التزامی نامیده می‌شوند و پس از کلماتی ازقبیل *کاش*، *شاید*، *باید* و غیره به‌کار برده می‌شوند. هنگامی‌که این افعال بدون کلماتی که بیانگر عدم قطعیت، ضرورت و غیره هستند، می‌آیند همچنان نشان‌دهندهٔ وجه التزامی هستند؛ براین‌اساس، در ترجمهٔ should به فارسی، ازآنجایی‌که این قید بیانگر الزام و ضرورت است، باید از وجه التزامی استفاده شود. داریوش، در ترجمهٔ تمام ۷ موردِ 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 به‌طورکلی، مفهوم التزامی متن اصلی را ازبین می‌برد. در برخی از موارد استفاده‌نکردن 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. بااین‌حال، اگرچه تعداد این موارد معدود است و «باید» قوی‌تر از "should" است، هنگامی‌که فعل کمکی should تکرار می‌شود،ترجمهٔ داریوش در مقایسه با ترجمهٔ نجفی‌پور، الزام قیدشده در متن اصلی را به‌صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند. افزون‌براین، این تحلیل کوتاه راهبرد نجفی‌پور برای ترجمهٔ تکرارها؛ یعنی، ترجمه‌نکردن 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 بایستم و بگویم، زاغ‌ها می‌پرند، ... **باید** در صف دنباله‌دار بایستم 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 کمکیِ 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 جملهٔ واحد یا در جملهٔ قبل/ بعد تکرار شده است. درمجموع، در این پاراگراف‌ها، ۱۸ مورد can مشاهده شدند. داریوش، ۱۸و نجفی‌پور، ۸ مورد از این موارد را ترجمه کرده است. نجفی‌پور، در ۱ مورد که در آن، can ٤ مرتبه تکرار شده است، این فعل کمکی را ترجمه نکرده است؛ ازاین‌رو، ترجمهٔ داریوش از تکرارهای فعل کمکی can، به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، قابلیت‌ها و توانایی‌های گوینده و نیز احتمال وقوع موقعیت‌های خاص را به‌صورت دقیق‌تر منتقل می‌کند. این تحلیل نیز نشان‌دهندهٔ تمایل نجفی‌پور به تکرارنکردن کلمات تکراری است؛ مثال:

وولف (۱۹٦۳) 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 تاحد 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*، ٤۳ مورد may نیز به‌چشم می‌خورد. ۵ پاراگراف وجود دارند که در آن‌ها این فعل کمکی در ۱ جملهٔ واحد یا در جملهٔ بعد/ قبل تکرار شده است. درمجموع، ۱۰ مورد may در این پاراگراف‌ها دیده می‌شود. ازآنجایی‌که 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 ٦ مورد may وجود دارد، بررسی شده‌اند. داریوش، ۲ مرتبه از «شاید» و «ممکن است» استفاده می‌کند و در ۲ مورد، «می‌تواند» را به‌کار 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 ٤ مورد دیگرِ may را ترجمه نمی‌کند. هنگامی‌که افعال کمکی تکرار می‌شوند، ترجمهٔ داریوش به وجهیتِ 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. ٦. افعال کمکی وجهی might و could

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 might و could، 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-)، might و could به‌همراه یکدیگر بررسی شده‌اند و در ۵ پاراگراف انتخاب شده‌اند که داریوش ٤ 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 ٤ پاراگراف دیگر، نجفی‌پور تصویر منفی را بازسازی نمی‌کند؛ مثال:

وولف (۱۹٦۳) 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 کـه خورشـید **بتوانـد** در آن طلوع و غروب کند و ما **بتوانیم** آبی نیمروز و سیاهی نیمه‌شب را به‌دست آوریم ...

نجفی‌پور، پ. ۳٤٦:

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

۵. ۷. افعال feel و know

در رمان *The Waves*، ۱۸ مورد feel وجود دارد و قسمت‌هایی از رمان را که ایـن فعـل در آن‌ها چند بار به‌کار برده شده است، بررسی می‌کنیم تا قسمت‌هایی را که بـه روایـت‌هـای نـوع الف+ یا الف– تعلق دارند، شناسایی کنیم. درواقع، همانطورکه در ادامه نشان داده خواهـد شـد، feel می‌تواند در هر دو نوع روایت مورداستفاده قرار گیرد. متن اصلی برای یافتن مـواردی کـه در آن‌ها ۲ فعل feel در بافت مجاور یکدیگر (٦ کلمه در قبل یا بعد) استفاده شده‌انـد، بررسـی شد و ٤ مورد یافت گردید. افزون‌براین، ۷ مورد feels در رمان مـشاهده شـد؛ امـا هـیچ‌یـک از آن‌ها در بافت مجاور یکدیگر قرار ندارند. بااین‌حال، 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) تکـرار شـده‌انـد (۱۲ مورد). در هیچ قسمتی از رمان، felt تکرار نشده است. از ۱۲ مورد feels موجود در ۵ قـسمت از رمان، داریوش ۱۰ مورد و نجفی‌پور ۷ مورد را ترجمه کرده است. ۵ قـسمت موردمطالعـه از رمان اصلی نشان‌دهندهٔ وجهیتی هستند که به نوع الف+ تعلق دارنـد. در ترجمـهٔ نجفـی‌پـور در مقایسه با ترجمهٔ داریوش، این ۵ قسمت به میزان کمتری نمایان بودند؛ ولی بااین‌وجود به نـوع الف+ تعلق داشتند. علاوه‌براین، در ۱ مورد، نجفی‌پور he feels را به «فکـر مـی‌کنـد»، ترجمـه کرده است و در ۲ مورد، براساس تمایل خـود در ۱۸ مـورد پیـشین، تکرارهـا را حـذف کـرده است؛ مثال:

وولف (۱۹٦۳)، پ. ۱۵٦:

- 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. ١٤٦:

– ناپسندآمدن آن را در تو **احساس می‌کنم**، نیروی تو را **احساس مـی‌کـنم**. بـا تـو یـک بـشر نامرتب دمدمی می‌شوم که دستمال گردن او تا ابد با چربی کلوچه‌ها لکـه‌دار شـده اسـت. بلـی «مرثیهٔ» گری به یک دست گرفته‌ام، با دست دیگر کلوچهٔ زیری **را** بیرون می کشم که همهٔ کـره را به خود کشیده و به تنهٔ طرف چسبیده است. این تو را مـی آزارد. نومیـدی تـو را بـه‌شـدت **احساس می‌کنم**.

نجفی‌پور، پ. ١٢٦:

– شدت بی‌میلی تو را **احساس می‌کنم**. **من** با تو، انسانی نامرتب و احـساساتی کـه دسـتمالش همیشه کثیف است می‌شوم. بله، با یک دست مرثیهٔ «گـری» **را نگه داشـته‌ام**، بـا دیگـری روی ظرف نانی که تمام کره را به خودش گرفته خط می‌کشم. تو را اذیت مـی‌کنـد. نـاراحتی تـو 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 قـسمت‌هـایی از مـتن کـه تـصویر منفـی یـا مثبـت دارنـد، شناسایی شود. پنج قسمت یافت شد که در آن‌ها know، ۲ یا چند مرتبـه تکـرار شـده اسـت. درمجموع، در این قسمت‌ها، ١٤ مورد know وجود دارد. هر دو مترجم تصویری منفـی را کـه در این قسمت‌ها با استفاده از تکرار این فعل و افعال دیگر و کلمات ادراکی ایجاد شـده اسـت، منتقل می‌کنند؛ به‌جز 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 قـسمت دیگـر تـصویر مثبـت دارنـد. در ایـن قـسمت‌هـا، داریوش، شمار بیشتری از know و feel و همچنین، سایر کلماتی را که در ایجاد تصویر مثبـت نقش دارند، حفظ می‌کند. نجفی‌پور در ۳ قسمت تکرارهـای know را ترجمـه نمـی‌کنـد. ایـن درحالی است که داریوش تمام آن‌ها را حفظ می‌کند. تـصویر ایـن ۵ قـسمت بـه‌دلیـل حـذف

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، ٤۰ مورد seems، ۲۰ مورد seemed و ۱ مورد seemliness در رمان یافت شدند. قسمت‌هایی که در آن‌ها (الف-) غالب است و دربرگیرندهٔ as if و seem و مشتقات آن هستند، بررسی شدند. ۱۲ قسمت وجود دارد که در آن‌ها if as 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. به‌عبارت‌دیگر، 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 دربرگیرندهٔ 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 به‌دلیل وجود ساختارهای نسبی (وجود فعل ادراکیِ 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 به‌این‌صورت تصویر منفی پاراگراف را منتقل نمی‌کند. این، درحالی است که ترجمهٔ داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، او تمام ۵ مورد فعل ادراکیِ see، ۱ مورد seem و ۱ مورد as if را حفظ می‌کند. استفادهٔ داریوش از «به چشم»، مفهوم نسبیِ as if را تاحدودی منتقل می‌کند؛ اما تصویری منفی را که این ساختار در انگلیسی ایجاد می‌کند، منتقل نمی‌نماید.

مثال:

وولف(۱۹٦۳)، 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. این‌گونه نگاه‌ها تازیانه‌اند. تمامی بیداد و بی‌اعتنایی دنیا را **احساس می‌کنم**. اگر پرسیوال 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 می راند ... .

نجفی‌پور، پ. ۱٥٤:

– **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 درحال عبور از جلوی فروشگاهی باشد**. و **به‌نظر می‌آید** او هر لحظه نور و حیات را به این اتاق روانه می‌کند ... .

هر دو مترجم از معادل‌های مختلفی برای seem و as if استفاده می‌کنند؛ ولی تنوع معادل‌هایی که داریوش استفاده می‌کند، بیشتر است؛ او در ترجمهٔ seem، ۲ مرتبه از «مثل آن است/ که»، ۱ مرتبه از«مثل»، ۱ مرتبه از «به‌نظر 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 ترجمهٔ این ساختار ۸ مرتبه از «چنانچه (گویی)» و ۱ مرتبه از «به‌چشم» استفاده می‌کند. در ترجمهٔ seem، نجفی‌پور ۵ مرتبه از «به‌نظر می‌رسد»، ۲ مرتبه از «انگار» و ۱ مرتبه از «گویی» و در ترجمهٔ as if ۳ مرتبه از «انگار» و ۱ مرتبه از «مثل» و «وقتی» استفاده می‌کند. در ۲ مورد seems as if، ترجمهٔ داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است؛ زیرا، او از «به نظر می‌رسد» و «چنان می‌نماید» و نجفی‌پور از «انگار» و «به نظر می‌آید» استفاده می‌کند.

درمجموع، ۲ مورد seems as if، ۱۰ مورد seem و ۱۰ مورد as if موردبررسی قرار گرفت. داریوش، ۲ مورد seems as (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 ٤ مورد as if (٤/۱۰) را ترجمه می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد داریوش تصویر منفی متن اصلی را با دقت بیشتری منتقل می‌کند. در ترجمهٔ نجفی‌پور، ترجمه‌نکردن فعل as if از یک الگو پیروی می‌کند. تاآنجایی‌که به وجهیت مربوط می‌شود، در ترجمهٔ او «حس» متن اصلی تضعیف شده است.

۵. ۹. عبارت perhaps و فعل seem

در رمان *The Waves*، ٤۲ 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 درواقع 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. درمقابل، 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

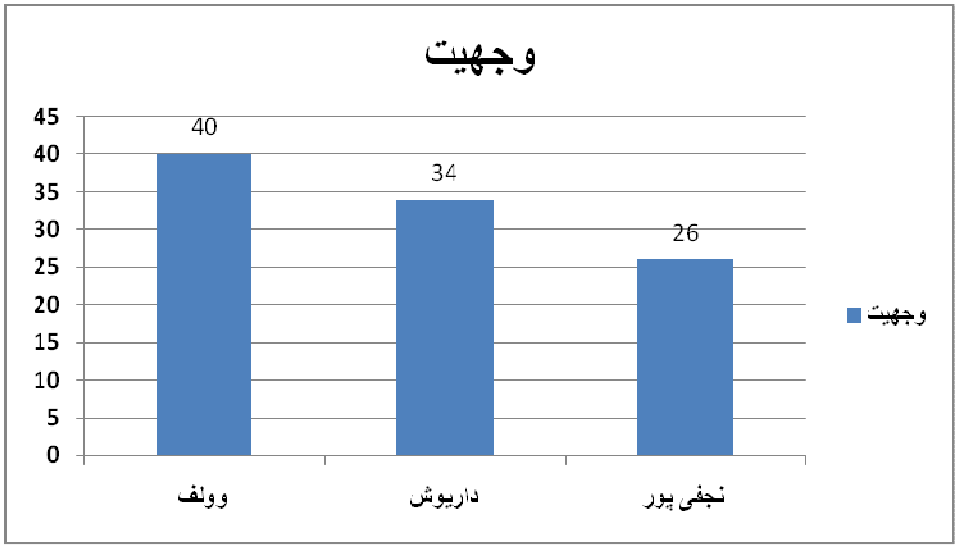
منفی رمان در مقایسه با متن اصلی کمتر نمایان است. بااین‌حال، ترجمهٔ داریوش به متن اصلی نزدیک‌تر است.

جدول زیر نتایج تحقیق را به صورت خلاصه نشان می‌دهد:

جدول ۱. بسامد وجهیت در رمان *The Waves* و دو ترجمهٔ فارسی آن[۱]

	وولف	داریوش	نجفی‌پور
I/we + must	۳٦	۳۰	۳٤
Should	۷	٤	۱
Can	۱۸	۱۸	۸
May	٦	٤	۲
Might و Could	۱	۱	۰
مجموع	٦۸	۵۷	٤۵

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



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

٦. 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. به‌عبارت‌دیگر، ازیک‌سو، داریوش با نزدیک‌شدن به متن اصلی درزمینهٔ وجهیت، تلاش کرده است تا بیگانگی متن اصلی را حفظ کند و درنتیجه، خود را به متن اصلی می‌سپارد و از الگوهای زبان مبدأ پیروی می‌کند و از این طریق، درراستای هنجار بسندگی و قانون مداخلهٔ توری (۱۹۹۵) حرکت می‌کند. ازسوی‌دیگر، نجفی‌پور باتضعیف سبک روایی متن اصلی ازنظر وجهیت، از الگوهای زبان مبدأ پیروی می‌کند و متن اصلی را بومی‌سازی می‌نماید و براین‌اساس، درراستای هنجار مقبولیت و قانون معیارسازی فزایندهٔ توری (۱۹۹۵) حرکت می‌کند؛ درنتیجه، داریوش در بازسازی تصویر متن اصلی و انتقال سبک روایی ویرجینیا وولف موفق‌تر بوده است.

دربارهٔ 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 به‌سمت *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 موردتأکید هستند؛ اما داریوش در مقایسه با نجفی‌پور، آن‌ها را به‌صورت نظام‌مندتری ترجمه کرده است. تحلیل وجهیت نشان می‌دهد ازآنجایی‌که زبان فارسی بین must و should تمایز قائل نمی‌شود و هر دو به «باید» ترجمه می‌شوند، should به‌عنوان معادلی خفیف‌تر برای must شناخته نمی‌شود و بهتر است با استفاده از افعال التزامی بدون *باید* ترجمه شود. درمجموع، 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 درنتیجه، سبک روایی نویسنده نه‌تنها مورد غفلت واقع می‌شود، بلکه دستخوش تحریف نیز می‌گردد.

کتابنامه

فرشید، ف. (۱۳۸٤). *دستور مفصل امروز*. تهران: انتشارات سخن.

وولف، و. (۱۳٥٦). *خیزاب‌ها* (پ. داریوش، مترجم). تهران: انتشارات امیرکبیر.

وولف، و. (۱۳۷۷). *امواج* (ف. نجفی‌پور، مترجم). تهران: انتشارت 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.