مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ اول (بهار ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۵۱-۲۷ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i1.80832/10.22067

روش‌های ترجمهٔ آواختنی آهنگ‌ها در دوبلهٔ فارسی پویانمایی *لوراکس*

مسعود خوش‌سلیقه* (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
بی‌نظیر محمدعلیزاده (گروه زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

چکیده

ترجمهٔ آهنگ گونه‌ای از ترجمه است که در آن دو بعد زبانی و موسیقایی با هم درآمیخته‌اند و این آمیختگی بر سختی آن می‌افزاید. ترجمهٔ آهنگ به‌عنوان زیرشاخه‌ای از ترجمهٔ دیداری‌شنیداری در سال‌های اخیر در ایران روند روبه‌رشدی داشته است و مورد توجه و استقبال شرکت‌های دوبلاژ فیلم هم قرار گرفته است. در این نوع ترجمه، غیر از ترجمهٔ محتویات زبانی، ابعاد موسیقایی نیز باید مورد توجه قرار گیرند که در این پژوهش بر آن تأکید شده است. مترجمان در دوبلهٔ آهنگ‌های پویانمایی‌ها با دشواری‌های متعددی روبه‌رو هستند، زیرا باید موسیقی و ترانه را هماهنگ کنند تا محصول نهایی، ترجمه‌ای آواختنی باشد و در عین حال با مضمون ترانهٔ مبدأ و فضای آهنگ نیز هم‌خوانی داشته باشد. هدف از پژوهش حاضر، یافتن روش‌های ترجمهٔ آواختنی آهنگ بر پایهٔ مدل فرانزون (۲۰۰۸) با در نظر گرفتن بُعد موسیقایی دوبلهٔ پویانمایی موزیکال *لوراکس* (قنو و بالدا، ۲۰۱۲) است. در ترجمهٔ آهنگ‌های پویانمایی دوبله‌شدهٔ لوراکس بنا بر مدل فرانزون (۲۰۰۸) از یک روش محض ترجمه‌ای استفاده نشده بود. از مجموع پنج قطعه آهنگ این پویانمایی، در چهار قطعه آهنگ، موسیقی مبدأ بدون تغییر حفظ شده بود و ترانه‌ها برای هماهنگی با موسیقی مبدأ بازنویسی یا ترجمه شده بودند؛ این یعنی تلفیق روش سوم و پنجم فرانزون (۲۰۰۸) و در یک قطعه آهنگ، موسیقی مبدأ عوض شده بود و ترانه‌ها نیز برای هماهنگی با موسیقی بازنویسی شده بودند که بنابر مدل مذکور یعنی از تلفیق روش سوم و چهارم استفاده شده بود. در انتها، کاربردهای آموزشی و پژوهشی یافته‌ها بحث شده‌اند.

واژه‌های اصلی: آهنگ، دوبلهٔ پویانمایی موزیکال، ترجمهٔ آواختنی، روش ترجمه

---

* نویسنده مسئول khoshsaligheh@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۰۴

۱. مقدمه

از ترجمهٔ آهنگ[1] به‌عنوان هنری ناشناخته و فراموش‌شده یاد می‌شود (لو[2] ۲۰۰۵). در ترجمهٔ آهنگ به‌دلیل همراهی و آمیختگی دو بُعد زبانی و موسیقایی، دشواری‌ها و پیچیدگی‌های زیادی وجود دارد و شاید بتوان گفت هر مترجمی مسئولیت ترجمهٔ آهنگ را به عهده نمی‌گیرد (لو، ۲۰۱۷). در میان انواع اهدافی که برای ترجمهٔ آهنگ برشمرده می‌شود رسیدن به ترجمهٔ آواختنی[3] دشوارترین و بهترین ترجمهٔ آهنگ به حساب می‌آید (لو، ۲۰۰۵؛ فرانزون[4] ۲۰۰۸). لو (۲۰۰۳ الف) معتقد است از دیرباز ترجمهٔ آواختنی با مفاهیمی نظیر اجراپذیری[5] در درام و اُپرا هم‌راستا بوده است. ترجمهٔ آهنگ‌های پویانمایی‌های موزیکال به‌تازگی در ایران مورد استقبال قرار گرفته و پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده است که به بررسی روش‌های ترجمه ترانه‌ها[6] از ابعاد گوناگون پرداخته‌اند. هدف این پژوهش بررسی روش‌های ترجمهٔ آواختنی آهنگ‌ها با تکیه بر بُعد موسیقایی ترجمهٔ آهنگ هم‌سو با تأکید بر بعد زبانی ترانه (متن) در دوبلهٔ پویانمایی *لوراکس*[7] (قنو و بالدا[8] ۲۰۱۲) بر پایهٔ مدل ترجمهٔ آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) است. در پژوهش‌های اخیر از جمله خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) فرض بر ثابت ماندن موسیقی مبدأ بوده است. در دیگر پژوهش‌ها نظیر امین‌الرعایا و امیریان (۲۰۱۶) و تکین و ایسیساگ (۲۰۱۷) تنها به استراتژی‌های ترجمهٔ آهنگ بدون در نظر گرفتن موسیقی مبدأ اشاره شده است. نکتهٔ قابل توجه آن است که در ترجمهٔ آهنگ به‌دلیل وجود موسیقی مبدأ مترجمان با محدودیت‌های متعددی مواجه‌اند و برای رفع و حل محدودیت‌های آن از استراتژی‌های مختلفی استفاده می‌کنند. گاه برای این‌که موسیقی مبدأ را تغییر ندهند از شگردهای مختلف برای

1song
2Low
3singable
4Franzon
5performability
6lyrics
7The Lorax
8Renaud & Balda

هماهنگ کردن ترانهٔ مقصد با موسیقی مبدأ استفاده می‌کنند. اما با توجه به مدل اتخاذ شده در این پژوهش، می‌توان گفت با تغییر موسیقی مبدأ نیز می‌توان به ترجمه‌های آواختنی دست یافت. این نکته از جمله وجوه تمایز این پژوهش با سایر پژوهش‌های انجام‌شده است و به‌عنوان راهکاری عملی در پیش روی مترجمان آهنگ محسوب می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲. ۱. ترجمهٔ آهنگ

موسیقی و ترجمه تاکنون در حیطهٔ مطالعات ترجمه مورد استقبال قرار نگرفته است (فرانزون، ۲۰۰۸؛ سارایوا[1] ۲۰۰۸؛ متئو[2] ۲۰۰۸). آهنگ از دو مؤلفهٔ ترانه و موسیقی تشکیل شده است. با توجه به این نکته، حفظ و تلفیق ابعاد زبانی ترانهٔ مبدأ و ابعاد موسیقایی در ترجمهٔ آهنگ، امری غیرممکن خواهد بود (فرانزون، ۲۰۰۸). گُلُم[3](۲۰۰۵، ص. ۱۲۳) در امر با تلفیق ترانه و موسیقی «موسیقی را رکنی می‌داند که به آهنگ وحدت ساختاری و ترانه بعد مکانی و زمانی به آن می‌بخشد». از موسیقی و ترجمه به‌عنوان زمینهٔ مناسبی برای پژوهش نه‌تنها برای مترجمان و محققان مطالعات ترجمه، بلکه برای مطالعات فرهنگی، مطالعات رسانه و موسیقی‌شناسی یاد می‌شود (سارایوا، ۲۰۰۸).

به ترجمهٔ آهنگ نام‌های مختلفی مانند ترجمهٔ صوتی[4] ترجمهٔ آواختنی[5] ترجمهٔ موسیقایی[6] ترجمهٔ وابسته به موسیقی[7] ترجمهٔ بینانشانه‌ای، ترجمهٔ تلفیقی[8] و ترجمهٔ

1Sarajeva
2Mateo
3Golomb
4vocal
5singable
6singing
7music-linked
8hybrid

محـــدود[1] داده‌انـــد (میـــورال، کلـــی و گـــالارادو[2] ۱۹۸۸؛ لـــو، ۲۰۰۳ب ؛ گُلُـــم، ۲۰۰۵؛ ماینورش[3] ۲۰۱۲).

فرانـزون (۲۰۰۵) معتقـد اسـت اگـر بخـواهیم در تعریـف ترجمـهٔ آهنـگ از ابتـدایی‌ترین تعریـف ترجمـهٔ کتفـورد پیـروی نمـاییم کـه می‌گویـد «ترجمـه کنشـی زبـانی اسـت کـه در آن، متنـی در یـک زبـان، جـایگزین متنـی در زبـان دیگـر می‌شـود» (۱۹۶۵، ص. ۲۰) بـه بیراهه رفتـه‌ایم. ترجمـهٔ آهنـگ صـرفاً جـایگزینی ترانـهٔ مقصـد بـا ترانـهٔ مبـدأ نخواهـد بـود. نظریـه‌پردزان بـه‌دلیل دشـواری‌ها و محـدودیت‌های فـراوان ایـن نـوع ترجمـه، همـواره آن را ترجمـــه‌ای نامتعـــارف می‌نامنـــد (خُرلـــی[4] ۱۹۹۷؛ لـــو، ۲۰۰۳ الـــف؛ چاومـــه[5] ۲۰۰۴؛ فرانـزون، ۲۰۰۸؛ لـو، ۲۰۱۳). ترجمـهٔ آهنـگ، حرفـهٔ نوپـا و جدیـدی نیسـت و از قـدمت زیـــادی برخـــوردار اســـت. ســـارایوا (۲۰۰۸) و فرانـــزون (۲۰۰۸) خواننـــدگان، تصنیف‌ســرایان، مترجمــان و متخصصــان ترجمــهٔ اُپــرا را از جملــه متخصصــان دخیــل در ترجمهٔ آهنگ قلمداد می‌کنند.

رینولـدز[6](۱۹۶۴، بـه نقـل از فرانـزون، ۲۰۰۸) بیـان می‌کنـد کـه موسـیقی و ترانـه در یک آهنگ آن‌چنان بـا هـم درآمیخته‌انـد کـه متمـایز کـردن آن‌هـا از یکـدیگر و انتقـال آن‌هـا بـه زبـان مقصـد بـا مشـکلات فراوانـی همـراه خواهـد بـود. از نظـر رینولـدز (۱۹۶۴) و لـو (۲۰۰۵) صـرفاً هم‌نـوایی و متناسـب کـردن ترانـهٔ مقصـد بـا موسـیقی مبـدأ، ترجمـه محسـوب نمی‌شـود و مـادامی کـه از ترجمـهٔ بین‌زبـانی سـخن می‌گـوییم حفـظ مضـمون الزامی است و اگر به حفظ مضمون توجهی نشود، این عمل ترجمه نامیده نمی‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی

1constrained translation
2Meyoral, Kelly, Gallardo
3Minors
4Gorlee
5Chaume
6Reynolds

۲. ۲. ترجمهٔ آواختنی

ترجمهٔ آواختنی به معنای ایجاد هماهنگی و تناسبات لازم متنی‌موسیقایی میان ترانه و موسیقی است و براساس این تعریف، ترانهٔ مقصد باید تا حد امکان با موسیقی مبدأ هماهنگ باشد (لو، ۲۰۰۵؛ فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۱۷).

ترجمهٔ آواختنی ترانه حتی در سده‌های قبل، ترجمه‌ای ایدئال تلقی می‌شده است (استرانگویز[1] ۱۹۲۱). لو (۲۰۰۵) در میان انواع اهدافی که برای ترجمهٔ آهنگ ذکر می‌کند، ترجمهٔ آواختنی ترانه را دشوارترین کارکرد معرفی کرده است. در ترجمهٔ اُپرا و درام‌ا نیز سه رکن جدایی‌ناپذیر موسیقی، ترانه و اجرا با هم تعامل دارند و ویژگی‌ای به نام «اجراپذیری» مطرح بوده است. همان‌طور که داشتن ترجمه‌های آواختنی دشوار است در این دو حوزه نیز ترجمه به‌نحوی که قابل اجرا باشد امری دشوار و پیچیده است. در رابطه با متناسب کردن ترانه و موسیقی در ترجمهٔ آهنگ، خُرلی (۱۹۹۷، ۲۰۰۵) تقسیم‌بندی چهارگانهٔ آوایی[2]، نوایی[3]، شعری[4] و نشانه‌ای[5]، لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵) اصول پنج‌گانهٔ آوازش، وزن[6]، طبیعی‌بودن[7]، قافیه و معنا[8] و فرانزون (۲۰۰۸) نیز تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ تطابق نوایی، شعری و معنایی را ارائه کرده‌اند.

به‌طور کلی در میان نظریات متداول موجود در زمینهٔ ترجمهٔ آهنگ، نایدا (۱۹۶۴)، فرانزون (۲۰۰۸)، لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵ و ۲۰۰۸) از بازآفرینی معنا با وجود محدودیت‌های شعری در چارچوب موسیقی پس‌زمینه سخن گفته شده است. در نظر یانگ[9] (۲۰۰۸) وفاداری کامل به آهنگ مبدأ امکان‌پذیر نخواهد بود. اما هیلسون

1Strangways
2phonetic
3prosodic
4poetic
5semiotic
6rhythm
7naturalness
8sense
9Yeung

(۲۰۱۳) با روشی به نام ترجمهٔ هم‌آوا[1] بدون توجه به معنای ترانهٔ مبدأ، صداها را در ترانهٔ مقصد بازآفرینی کرده است.

۲. ۳. موسیقی پس‌زمینه

متناسب کردن ترانهٔ مقصد با موسیقی پس‌زمینه (موسیقی مبدأ) از ظرافت‌ها و خصوصیت‌های منحصربه‌فرد ترجمهٔ آهنگ به حساب می‌آید؛ زیرا موسیقی مبدأ برای ترانهٔ مبدأ نواخته شده است (نایدا، ۱۹۶۴؛ خُرلی، ۱۹۹۷؛ لو، ۲۰۰۳) و این موسیقی باید با ترانهٔ مقصد نیز متناسب باشد. موسیقی پس‌زمینه در تعریف اَپتر و هرمن[2] (۲۰۱۲) چیدمان موسیقایی پس‌زمینه[3]نامیده می‌شود. موسیقی پس‌زمینه با دارا بودن ویژگی‌هایی از جمله ریتم، هارمونی، تُن، استرس و غیره هر کدام به خودی خود موانع زیادی را بر سر راه مترجمان آهنگ قرار می‌دهند. بنابراین، حتی بهترین ترجمه‌های آهنگ‌ها نیز با اصل آن‌ها برابری نمی‌کنند (درینکر، ۱۹۵۰).

اَپتر و هرمن (۲۰۱۲) بر این عقیده‌اند که با وجود آزادی‌های عمل مترجم آهنگ، شمار اندکی از مترجمان این حوزه از عهدهٔ محدودیت‌های موسیقی پس‌زمینه بر می‌آیند. به عقیدهٔ فرانزون (۲۰۰۸) نیز معمولاً اجرای خوانندگان مشهور ترجمه نمی‌شوند.

همان‌طور که ذکر شد نظریه‌پردازان ترجمهٔ آهنگ همواره به دشواری‌های این نوع ترجمه اشاره کرده‌اند و همواره از موسیقی مبدأ به‌عنوان محدودیتی اساسی بر سر راه مترجمان آهنگ تأکید داشته‌اند. در این پژوهش تأکید عمده بر موسیقی مبدأ است و در تمامی مراحل تحلیل و بررسی آهنگ‌های پویانمایی *لوراکس*، عملکرد گروه ترجمه در رویارویی با موسیقی مبدأ بررسی شده است.

1homophonic
2Apter & Herman
3pre-existing musical setting

۲. ۴. موسیقی و ترجمهٔ دیداری‌شنیداری

آهنگ‌ها برای برانگیختن احساسات و عواطف و به تأمل واداشتن مخاطبان برای زمانی حتی کوتاه، عناصر کلیدی محصولات دیداری‌شنیداری به شمار می‌آیند. آهنگ‌ها احساسات و افکار شخصیت‌های فیلم را به نمایش می‌گذارند. گاهی نیز مفاهیمی که از فیلم برداشت نمی‌شود به‌راحتی از مضمون ترانه‌ها قابل استنباط است. برخی آهنگ‌ها در فیلم‌های موسیقایی، با مضمون فیلم ارتباط تنگاتنگی دارند و در راستای سیر روایی داستان پیش می‌روند؛ بنابراین در ترجمهٔ این قبیل آهنگ‌ها حفظ محتوا و ضرورت وفاداری به‌معنای ترانهٔ مبدأ از اهمیت بیشتری برخوردار خواهد بود (دیجوانی[1] ۲۰۰۸). گاروود[2](۲۰۰۶، به‌نقل از بوسو[3] ۲۰۰۸) بیان داشته است که آهنگ‌ها همانند دیالوگ‌ها ابزارهایی روایت‌گر[4]هستند که در شخصیت‌پردازی و شرح و توصیف پی‌رنگ فیلم ایفای نقش می‌کنند.

ترجمهٔ محصولات موزیکال از جمله فیلم‌ها و سریال‌های موزیکال به‌عنوان زیرشاخه‌ای از حوزهٔ ترجمهٔ دیداری‌شنیداری محسوب می‌شوند (سارایوا، ۲۰۰۸؛ چاومه، ۲۰۱۲؛ بوسو، ۲۰۱۲؛ لو، ۲۰۱۳). از نظر دیجوانی (۲۰۰۸) سه روش کلی ترجمه در فیلم‌های موسیقایی‌ها به‌ترتیب ترجمه نکردن، دوبله و زیرنویس است که یکی از این سه روش براساس نیاز مخاطبان مقصد و شیوه‌های ترجمه‌ای رایج در زبان مقصد، انتخاب می‌شوند. انسجام تصویری، صوتی و معنایی در دوبلهٔ آهنگ‌های فیلم‌های موزیکال ضروری است؛ زیرا تمامی این عوامل کنار هم، در انتقال مفاهیم، برانگیختن احساسات مخاطبان و در نهایت ترغیب آن‌ها به تماشای پویانمایی‌ها مؤثرند (چاومه، ۲۰۱۲). معمولاً کودکان مخاطبان اصلی پویانمایی‌هایند و از آن‌جایی که این قشر از مخاطبان قادر به خواندن و دنبال کردن زیرنویس نیستند، دوبله بهترین

1Di Giovanni
2Grawood
3Bosseauxa
4narrative

روش ترجمهٔ پویانمایی‌هاست (درایز[1] ۱۹۹۵؛ اوکانل[2] ۲۰۰۳؛ تی‌ویت[3] ۲۰۰۹؛ پدرسن[4] ۲۰۱۰؛ سینتاز و اُریرو[5] ۲۰۱۰؛ چاومه، ۲۰۱۲).

۲. ۵. مدل ترجمهٔ آهنگ فرانزون (۲۰۰۸)

از نظر فرانزون (۲۰۰۸) بازآفرینی سه مؤلفهٔ ترانه، موسیقی و اجرا در ترجمهٔ آهنگ امکان‌پذیر نیست؛ بنابراین تنها یکی از ارکان ذکرشده بازآفرینی می‌شوند. تناسب و تجانس مناسب میان موسیقی مبدأ و ترانهٔ مقصد به ترانهٔ آواختنی منجر می‌شود.

فرانزون (۲۰۰۸) پنج روش ترجمهٔ آهنگ را معرفی کرده است. از نظر او این روش‌ها صرفاً در نظریات ترجمه، مرز تفکیک‌شده و مشخصی دارند. در ترجمهٔ عملی با توجه به هدف ترجمه ممکن است هر کدام از روش‌ها با یکدیگر تلفیق شوند و سه مؤلفهٔ مذکور را بازآفرینی کنند.

روش اول: آهنگ متشکل از موسیقی و ترانهٔ مبدأ، حفظ می‌شود و مخاطبان در دوبله یا زیرنویس آهنگ مبدأ را می‌شنوند. از نظر فرانزون عواملی نظیر کمبود زمان، توافقات میان مترجم و شرکت‌های توزیع، شهرت خوانندهٔ مبدأ و نداشتن ارتباط معنایی ترانه‌ها با خط سیر روایی و دیالوگ‌ها، از جمله عوامل ترجمه نکردن آهنگ‌های مبدأ هستند.

روش دوم: گاه برای آشنایی مخاطب با معنای آهنگ مبدأ، ترانه‌ها بدون در نظر گرفتن و هماهنگ کردن آن‌ها با موسیقی مبدأ، ترجمه می‌شوند. بنابراین به‌دلیل عدم تجانس ترانه‌های ترجمه شده با موسیقی مبدأ این قبیل ترجمه‌ها آواختنی نیستند.

روش سوم: در این روش مترجم از ترانهٔ مبدأ به‌عنوان الگویی برای بازنویسی ترانهٔ مقصد استفاده می‌نماید و ترانه‌های جدیدی را می‌سراید. ترانه‌ها فقط برای

1Dries
2Oconnell
3Tveit
4Pedersen
5Cintas & Orero

هماهنگی با موسیقی مبدأ سروده می‌شوند و برای سرودن آن‌ها از واژگان و عبارات ترانهٔ مقصد الگوبرداری می‌شود. بنابراین در این روش حفظ موسیقی مبدأ حائز اهمیت است.

روش چهارم: در این روش برخلاف روش قبل، موسیقی مبدأ رکن اصلی محسوب نمی‌شود و ترانه‌ها مهم تلقی می‌شوند. بنابراین ترانه‌ها ترجمه می‌شوند و برای داشتن ترانه‌های آواختنی، موسیقی مبدأ با ترانه‌های ترجمه‌شده هماهنگ می‌شود. در نتیجه در این روش نیازمند نواختن آهنگ‌های جدید یا ایجاد تغییراتی در چیدمان موسیقی مبدأ هستیم. در این روش برای تنظیم موسیقی با ترانه‌های ترجمه‌شده، راهکارهایی از جمله تقسیم، ادغام یا اضافه کردن نت و تقسیم کردن یا ایجاد ملیزما[1] برای تغییر نکردن ملودی موسیقی معرفی شده است

روش پنجم: این روش به‌عنوان رایج‌ترین روش ترجمهٔ آهنگ شناخته شده است. در این‌جا موسیقی پس‌زمینه حفظ می‌شود و ترانه‌های ترجمه‌شده با آن هماهنگ می‌شوند. گاهی دلایلی از جمله دشواری تغییر در چیدمان موسیقایی مبدأ یا توافق صورت‌گرفته میان مترجم و شرکت‌های توزیع باعث می‌شود در موسیقی تغییری ایجاد نشود.

فرانزون (۲۰۰۸) بیان می‌کند که تناسبی که در راستای هماهنگی ترانه‌های ترجمه‌شده با موسیقی مبدأ صورت می‌گیرد سبب تغییرات معنایی ترانه‌های مقصد می‌شود و در ترجمهٔ آهنگ، وفاداری به مضمون ترانهٔ مبدأ همراه با حفظ چیدمان موسیقایی مبدأ امکان‌پذیر نیست و وفاداری محض به مضمون ترانهٔ مبدأ وجود ندارد.

محصول نهایی ترجمه‌های روش سوم، چهارم و پنجم، ترجمه‌هایی آواختنی‌اند و معیار وفاداری در ترجمهٔ آهنگ براساس عواملی همچون اجرا و هماهنگی بافتی ارزیابی می‌شود و ترجمه‌ای آواختنی است که با موسیقی و موقعیتی که در آن اجرا و خوانده می‌شود متناسب باشد.

---

1 Melisma

۲. ۶. مروری بر پژوهش‌های پیشین

پژوهش‌های حوزهٔ دیداری‌شنیداری که در بافت ایران انجام شده‌اند محدود بوده و به چند پژوهش خلاصه می‌شود. این پژوهش‌ها به مسائلی مانند انگیزه و دلایل طرفدارزیرنویسی فیلم‌های کره‌ای (فاضلی حق‌پناه و خوش‌سلیقه، ۱۳۹۷) و ترجمهٔ نشانه‌نظام گرافیکی در دوبلهٔ حرفه‌ای (مهدیزادخانی و خوش‌سلیقه، ۱۳۹۶) پرداخته‌اند ولی هیچ‌کدام به مسئلهٔ آهنگ‌ها در دوبله نپرداخته‌اند. خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) در اولین پژوهشی که به بررسی آوازش آهنگ در زبان فارسی پرداخته‌اند، با ترکیب دو مدل ترجمهٔ آهنگ لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵ و ۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) ترجمهٔ آهنگ‌ها در دوبلهٔ پویانمایی *هیولایی در پاریس*[1](برژئون،[2] ۲۰۱۱) را بررسی کرده‌اند. از نظر آن‌ها مدل ترکیبی ابداعی حاصل برای بررسی و تحلیل آوازش آهنگ‌های دوبله‌شده مناسب است. در راستای همین پژوهش و برای بررسی دقیق‌تر و عمقی‌تر سه لایهٔ آوازش با پیکره‌ای بزرگتر، محمدعلیزاده سامانی (۱۳۹۶) به بررسی شیوه‌های ترجمه و آوازش ترانه و آهنگ‌ها در یازده نمونه پویانمایی دوبله‌شده به فارسی پرداخته است. در این پژوهش برای بررسی آوازش آهنگ‌ها از مدل ترکیبی ترجمهٔ آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) و مدل ترجمهٔ آهنگ لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵، ۲۰۰۸) استفاده شده که برگرفته از مدل ابداعی خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) است. مدل ترکیبی ابداعی مذکور شامل مؤلفه‌هایی مانند موسیقی پس‌زمینه، تطابق نوایی،[3] تطابق شعری،[4] تطابق معنایی‌بازخوردی،[5] معنا، طبیعی‌بودن و لب‌همگاهی[6] استفاده شده است. و تمامی موارد مذکور بررسی و تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان داده که ثابت ماندن موسیقی مبدأ در اولویت گروه ترجمه بوده است. لایه‌های آوازش از

1*A Monster in Paris*
2Bergeron
3prosodic match
4poetic match
5semantic- reflexive match
6lip-synchronization

جمله تطابق نوایی، شعری و بازخوردی معنایی با وجود موسیقی پس‌زمینه و محدودیت‌های لب‌همگاهی در دوبله ثابت مانده و در مواردی هم بازآفرینی شده‌اند.

امین‌الرعایا و امیریان (۲۰۱۶) استراتژی‌های ترجمه ترانه‌ها را بدون در نظر گرفتن بعد موسیقایی در پویانمایی دوبله‌شده به فارسی، بررسی کرده‌اند. این دو پژوهشگر معتقدند به‌دلیل وجود مشکلات ترجمهٔ ترانه، محدودیت‌های موسیقی پس‌زمینه و لب‌همگاهی از روش‌های مختلف ترجمه‌ای در دوبله استفاده می‌شود.

تکین و ایسیساگ[1](۲۰۱۷) در پژوهشی کیفی بر پایهٔ مدل ترجمهٔ آهنگ لو (۲۰۱۳) نیز همانند امین‌الرعایا و امیریان (۲۰۱۶) به توصیف راهبردهای ترجمهٔ ترانه‌ها در پویانمایی‌های شرکت والت دیزنی به ترکی پرداخته‌اند. این دو محقق با انتخاب چهار قطعه آهنگ از دو پویانمایی موسیقایی *هرکول*[2](کلمنتس و ماسکر،[3] ۱۹۹۷) و *سرمای خفته*[4](لی و باک،[5] ۲۰۱۳) به‌ترتیب جایگزینی[6] و ترجمه را رایج‌ترین روش بازگردانی ترانه‌های این دو پویانمایی معرفی کرده‌اند و علت متفاوت بودن روش‌های ترجمه‌ای استفاده‌شده در دو پویانمایی مذکور را عواملی نظیر نوع ترانه، خلاقیت مترجم، ملودی موسیقی مبدأ، تفاوت میان زبان‌ها و فرهنگ‌ها و نیاز مخاطبان عنوان می‌کنند. گرچه تمایز این دو محقق در به‌کارگیری مدل ترجمهٔ آهنگ است.

در این پژوهش بعد موسیقایی ترجمهٔ آهنگ در دوبلهٔ آهنگ‌ها به فارسی بررسی شده است. همان‌طور که ذکر شد در مطالعات پیشین، موسیقی مبدأ در نظر گرفته نمی‌شد و تنها به بررسی روش‌های ترجمهٔ ترانه اکتفا می‌شد. اما این پژوهش می‌کوشد به سؤال زیر پاسخ دهد:

1Tekin & Isisag
2Hercules
5. Clements & Musker
4Frozen
5Lee & Buck
6replacement

گروه ترجمه که *لوراکس* را ترجمه کرده در مواجهه با آهنگ‌ها از چه روش‌هایی برای ایجاد ترجمه‌های آواختنی استفاده کرده‌اند؟

۳. روش پژوهش

برای بررسی روش‌های ترجمهٔ آواختنی آهنگ‌های پویانمایی دوبله‌شده به فارسی، پویانمایی موزیکال *لوراکس*، دوبله‌شده توسط شرکت گلوری‌تون[1] هدفمند[2] انتخاب شد (دورنیه،[3] ۲۰۰۷). اهداف در نظر گرفته‌شده در انتخاب این پویانمایی به شرح زیر است:

۱.پویانمایی انتخاب شده حتماً موزیکال باشد.

۲. موسیقی پس‌زمینه در تمامی آهنگ‌های دوبله‌شده بدون تغییر نباشد و در موزیکال دوبله‌شده حداقل در یک آهنگ موسیقی مبدأ عوض شده باشد.

پویانمایی *لوراکس* پنج قطعه آهنگ دارد. این پنج قطعه آهنگ از هر دوجنبهٔ موسیقایی و زبانی بررسی شدند.

جدول ۱. مشخصات آهنگ‌های پویانمایی *لوراکس*

	نام آهنگ	مدت‌زمان نمایش آهنگ در دوبله
۱	Thneedville	00:02: 25- 00:04:35
۲	This Is The Place	00:19:27- 00:20:35
۳	Everybody Needs A Thneed	00:45:00- 00:00:45:50
۴	How Bad Can I Be?	00:54: 09- 00:56:55
۵	Let It Grow	01:16:34- 01:19:42

متن فارسی و انگلیسی دو ترانه که پیکره‌ای موازی تک‌سویهٔ دوزبانه[4] محسوب می‌شود گردآوری شد (لاویُسا،[5] ۲۰۱۰). ترانه‌های فارسی و انگلیسی مصراع به

1. http://glorytoon.com/
2purposeful sampling
3Dornyei
4bilingual unidirectional parallel corpus
5Laviosa

مصراع هم‌سو با موسیقی مقایسه شدند تا روش‌های ترجمهٔ آهنگ‌ها براساس مدل ترجمهٔ آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) بررسی شوند. به ذکر است که ترانه‌های فارسی و انگلیسی با توجه به موسیقای که ترانه‌ها بر روی آن خوانده شده بودند بررسی شدند و تمرکز این پژوهش برخلاف مطالعات پیشین مانند امین‌الرعایا و امیریان (۲۰۱۶) صرفاً بر روی بررسی روش‌های ترجمهٔ ترانه‌ها و بُعد زبانی آن‌ها نبوده است بلکه از ابتدای تحلیل و بررسی به بُعد موسیقایی آن نیز به‌عنوان عاملی کلیدی و محدودکننده در تعیین روش ترجمه توجه شده است. به این منظور برای رسیدن به چیدمان ملودی موسیقی باید تعداد نت‌های موسیقی و هجاهای ترانهٔ انگلیسی و فارسی با یکدیگر مساوی باشند چرا که باید به مخاطب حسی القا شود که موسیقی برای ترانهٔ مقصد نواخته شده یا ترانهٔ مقصد برای موسیقی سروده شده است؛ بنابراین برای این‌که به تعداد نت‌های موسیقی پی ببریم تعداد هجاهای هر مصراع ترانهٔ انگلیسی شمارش شدند. از الزامات ترانهٔ آواختنی این است که ترانهٔ مقصد روی نت‌های موسیقی مبدأ خوانده شوند. از آنجا که موسیقی مبدأ در چهار قطعه آهنگ پویانمایی *لوراکس* بدون تغییر بوده است و ترانه‌های فارسی روی موسیقی مبدأ (موسیقی انگلیسی) خوانده شده‌اند، بدین منظور تعداد هجاهای ترانهٔ فارسی نیز مصراع به مصراع شمارش و بررسی شدند. روش‌های ترجمهٔ آهنگ‌های دوبلهٔ پویانمایی *لوراکس* براساس پنج شیوهٔ ترجمهٔ فرانزون (۲۰۰۸) از انگلیسی به فارسی بررسی شدند.

۴. نتایج و بحث

همان‌طور که در جدول بالا مشاهده می‌شود پویانمایی لوراکس پنج قطعه آهنگ دارد و تمامی این پنج آهنگ دوبله شده‌اند که در زیر به تحلیل یک به یک آن‌ها براساس مدل نظری روش ترجمهٔ آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) می‌پردازیم. نکتهٔ قابل توجه آن است که تمرکز پژوهش بر روی روش‌های دوبلهٔ آهنگ است؛ بنابراین رعایت فاکتور لب‌همگای نیز در روش ترجمهٔ ترانهٔ آهنگ‌ها تاثیرگذار بوده است.

روش اول مدل نظری فرانزون (۲۰۰۸) ترجمه‌نکردن آهنگ‌هاست که در این پویانمایی تمامی آهنگ‌ها دوبله شده‌اند و مخاطبان، آهنگی را به زبان انگلیسی نمی‌شنوند. از آن‌جایی که به گروه دوبلاژ دسترسی نبود، بنابراین از توافق میان مترجم و شرکت توزیع‌کننده اطلاعی نیست، اما شواهد نشان می‌دهد که تمامی این آهنگ‌ها کاملاً به سیر روایی داستان متصل بوده‌اند و ترجمه‌نکردن آن‌ها باعث بی‌مفهوم شدن روند داستان می‌شده است.

در روش دوم فرانزون (۲۰۰۸) ترانه‌ها بدون در نظر گرفتن موسیقی پس‌زمینه ترجمه می‌شوند و این روش صرفاً برای آشنایی مخاطب با مضمون ترانهٔ مبدأ صورت می‌گیرد و از نظر فرانزون، محصول نهایی این روش، ترجمهٔ آواختنی نخواهد بود. داده‌ها نشان می‌دهند که در ترجمهٔ هیچ‌کدام از آهنگ‌ها از روش دوم فرانزون (۲۰۰۸) استفاده نشده بود.

در روش سوم فرانزون (۲۰۰۸) مترجم ترانه‌ها را به‌نحوی بازنویسی می‌کند که با موسیقی متجانس شوند و در اصل ترانه‌های فارسی بر روی موسیقی انگلیسی خوانده شوند. در این روش گروه ترجمه صرفاً ترانه‌سرایی می‌کنند و ترانه‌های جدیدی را برای موسیقی پس‌زمینه می‌سرایند. بنا بر نظر وی این روش آزادترین روش ترجمهٔ آهنگ است و در این بازنویسی و ترانه‌سرایی از واژگان و عبارات ترانهٔ مبدأ الهام و الگوبرداری می‌شود. در این روش، در تلفیق موسیقی و آهنگ، موسیقی بااهمیت‌تر است و گروه ترجمهٔ *لوراکس* برای حفظ موسیقی مبدأ از این روش استفاده کرده بودند.

جدول ۲. بند اول آهنگ *Thneedville*

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۱	In Thneedville it's a brand new dawn	۸	۹	تو این شهر هر چی می‌شه پیدا
۲	With brand new cars	۴	۴	پس یکصدا
۳	And houses and lawns	۴	۴	بخون با ما
۴	Here in got-all-that-we-need-ville	۹	۹	زندگی خیلی خوبه اینجا

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۵	In Thneedville we manufacture out trees	۱۰	۹	می‌سازیم درخت دونه دونه
۶	Each one is made in factories	۸	۹	همشونو تو کارخونه
۷	And uses 96 batteries	۸	۹	با باطری اون روشن می‌مونه
۸	In Thneedville the airs not so clean	۸	۹	نداریم ما هوای آبی

با توجه به جدول ۲ در تمامی مصراع‌های این بند بجز مصراع‌های ۵، ۶، ۷ و ۸ ترانه‌ها ترجمه شده‌اند و در مصراع‌های ۱، ۲، ۳ و ۴ مطابق روش سوم فرانزون ترانه‌سرایی و بازنویسی ترانه‌های فارسی را بدون تغییر موسیقی مبدأ مشاهده می‌کنیم. همان‌طور که اشاره شد هدف این تحقیق تمرکز بر بعد موسیقایی در دوبلهٔ آهنگ‌های این پویانمایی است؛ بنابراین در گام اول با مقایسهٔ تعداد هجاهای هر مصراع مشخص شد که در این قطعه آهنگ، موسیقی مبدأ بدون تغییر حفظ شده است. از آن‌جایی که با شمردن تعداد هجاهای هر مصراع از ترانه به تعداد نت‌های موسیقی پی می‌بریم، تعداد هجاهای ترانهٔ فارسی باید با تعداد هجاهای ترانهٔ انگلیسی تا حد امکان برابر باشد تا بر روی موسیقی مبدأ خوانده شوند. در یک بند ترانه نیز یک روش محض ترجمه‌ای استفاده نشده است. در چهار مصراع اول این بند ترانه‌ها برای متجانس شدن با الگوی ملودی موسیقی، بازنویسی شده بودند و در چهار مصراع آخر ترجمه با موسیقی متجانس شده و در ترجمهٔ این بند روش سوم و پنجم فرانزون با یکدیگر تلفیق شده‌اند.

جدول ۳. بند اول آهنگ *Let It Grow*

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۱	You don’t know me	۴	۴	من سای هستم
۲	But my name's Cy	۴	۴	از من بشنو
۳	I'm just the O’Hare delivery guy	۱۰	۹	روزا میارم هوای نو

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۴	But it seems like trees might be worth a try	۱۰	۱۰	آره هستم اینجا همراه تو
۵	So, I say let it grow	۶	۶	زود بکار دونه رو

فرانـزون بیـان می‌کنـد کـه سـاختار موسـیقایی ملـودی در شـمارگان هجـای ترانـه‌ای کـه برای آن سـروده شـده تجلـی می‌یابـد یـا شـمارگان هجاهـای ترانـه، نت‌هـای ملـودی را کـه برای آن نواختـه می‌شـوند مشـخص می‌کننـد. مطـابق جـدول ۳ در ایـن بنـد نیـز بـا مقایسـهٔ شـمارگان هجـایی دو مـتن مشـخص شـد کـه ایـن گـروه ترجمـه در بازنویسـی یـا ترجمـهٔ مصـراع‌های ایـن آهنـگ کـاملاً بـه سـاختار موسـیقی مبـدأ وفـادار بوده‌انـد. در ایـن بنـد از آهنـگ *Let It Grow* تنهـا دو مصـراع سـه و پـنج ترجمـه شـده‌اند و بقیـهٔ مصـراع‌ها بازنویسی شـده‌اند. بنـابراین در ایـن مثـال نیـز از یـک روش یکدسـت اسـتفاده نشـده اسـت و تلفیقـی از روش سـه و پـنج فرانـزون اسـت. در مصـراع پـنجم در بیـان کلمـه *grow* لـب خواننـده در نمـای نزدیـک دوربـین بـوده و در ترانـهٔ فارسـی بـرای ادای مصـوت بـاز آن از کلمه *دونه* استفاده شده کـه هـم مفهـوم بـه مخاطـب منتقـل شـده و هـم لب‌همگـاهی رعایـت شده است.

جدول ۴. بندی از آهنگ *Thneedville*

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۱	Including this brand-new parking lot!	۹	۱۱	مثه پارکینگ تازه شهر ما
۲	Parking lot! Parking lot!	۶	۱۲	اون اینجاست، پارکینگ تازه شهر ماست
۳	Ooh look it’s Aloysius O’Hare	۹	۹	اونجارو. الان میشی ظاهر
۴	The man who found a way to sell air	۹	۱۰	هوافروش تو شهر خنزر

همان‌طور که در جدول ۴ مشاهده می‌کنیم در مصراع دوم این بند اختلاف هجایی زیادی میان دو ترانه وجود دارد و در مصراع دوم ترانهٔ فارسی شش هجا بیش‌تر از ترانه انگلیسی دارد اما بر روی نت‌های موسیقی مبدأ خوانده شده بود. در آهنگ انگلیسی حرف o به‌عنوان مصوت باز کلمه lot به‌صورت کشیده ادا شده بود بنابراین گروه دوبلاژ با ظرافت این امتداد و کشیدگی را با هجاهای بیشتری ادا کرده بودند که این روش «ملیزما» نام دارد؛ یعنی دو یا چند هجای ترانه بر روی یک نت موسیقی خوانده می‌شوند و به تغییر در چیدمان موسیقی نیازی نیست (فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۱۷).

جدول ۵. بندی از آهنگ *This Is The Place*

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۱	So now our friendship can begin	۸	۹	حالا من با شما دوستی‌یَم
۲	Hand in hand, and wing and fin	۷	۱۰	توی دستای شماست دستی‌یَم
۳	There’s nothing you and I can't do	۸	۹	توی هر کاری من خبری‌یَم
۴	So, let’s all make my dreams come true	۸	۱۰	من خودی‌یَم، نمره بیستی‌یَم

با توجه به جدول ۵ در مصراع‌های ۲ و ۴ اختلاف هجایی دیده می‌شود. گروه ترجمه در این بند نیز مجدداً از روش ملیزما برای خواندن هجاهای فارسی بیشتر بر روی نت‌های موسیقی اصلی استفاده کرده است بدون اینکه ملودی موسیقی انگلیسی تغییر کند. بنابراین در این پژوهش، مصراع به مصراع آهنگ‌های انگلیسی و فارسی از نظر شمارگان هجایی ترانه‌ها بررسی شدند تا به ملودی موسیقی دست یابیم. از پنج قطعه آهنگ، در چهار قطعه، موسیقی مبدأ تغییر نکرده است و ترانه‌ها با موسیقی مبدأ چه از طریق ترجمه و چه از طریق بازنویسی، متجانس و هماهنگ شده‌اند.

در روش چهارم فرانزون (۲۰۰۸) موسیقی با ترانه‌های ترجمه‌شده متجانس می‌شود، بدین‌معنا که موسیقی تغییر می‌کند. گاهی این تغییرات جزئی و گاهی تا

حـدی اسـت کـه چیـدمان موسـیقایی کـاملاً عـوض می‌شـود و موسـیقی تـازه‌ای بـرای ترانـه‌های ترجمه‌شـده نواختـه می‌شـود. فرانـزون (۲۰۰۸) ایـن تغییـرات را از جزئـی تـا تغییـر کامـل موسـیقی مبـدأ بـر شـمرده اسـت. در دوبلـهٔ آهنگ‌هـای پویانمـایی مـذکور در تمـامی آهنگ‌هـا بـه‌جز آهنـگ *How Bad Can I Be?* موسـیقی مبـدأ ثابـت بـوده و در مواردی تغییرات جزئـی ملـودی موسـیقی دیـده می‌شـود کـه در ادامـه بـا ذکـر مثـال جـدول ۶ شرح داده خواهد شد.

جدول ۶. بندی از آهنگ *How Bad Can I Be?*

	ترانهٔ انگلیسی	تعداد هجاها		ترانهٔ فارسی
۱	How bad can I be?	۵	۴	من دوستی‌یَم
۲	I'm just doing what comes naturally	۱۰	۹	هر کاری بر میاد از دستی‌یَم
۳	How bad can I be?	۵	۴	من دوستی‌یَم
۴	I'm just following my destiny	۹	۱۰	فقط به سرنوشت پیوستی‌یَم
۵	How bad can I be?	۵	۳	دوستی‌یَم
۶	I'm just doing what comes naturally	۱۰	۱۰	هر کاری بر میاد از دستی‌یَم
۷	How bad can I be?	۵	۳	دوستی‌یَم
۸	How bad can I possibly be?	۸	۱۱	چرا عصبانین از دستی‌یَم؟

بـا توجـه بـه جـدول ۶ در آهنـگ *How Bad Can I Be?* موسـیقی پس‌زمینـه بـه‌طور مشهود عوض شـده بـود. بـه‌نظر می‌رسـد ضـرب‌آهنگ موسـیقی عـوض شـده امـا بـا توجـه بـه روش چهـارم فرانـزون، تغییـر موسـیقی در راسـتای همـاهنگی آن بـا ترانـه‌های ترجمه‌شده نیز از مواردی است که منجر به ترجمهٔ آواختنی می‌شود.

در ایـن آهنـگ بـا مقایسـهٔ دو ترانـه فارسـی و انگلیسـی دریـافتیم کـه بـا وجـود تغییـر موسـیقی مبـدأ امـا همچنـان گـروه ترجمـه، ترجمـه‌ای انجـام نداده‌انـد بلکـه ترانـه‌های جدیدی را سروده و بازنویسـی کردنـد. بـا توجـه بـه جـدول ۶ بـا مقایسـه دو ترانـهٔ فارسـی و انگلیسی ایـن آهنـگ مشـخص شـد، مـتن مقصـد کـاملاً حاصـل بازنویسـی ترانه‌هاسـت و

نـه ترجمـه و در عـین حـال موسـیقی نیـز تغییـر کـرده اسـت. یعنـی هـر دو مؤلفـهٔ آهنـگ (موسیقی و ترانـه) تغییـر کرده‌انـد؛ بنـابراین بـا توجـه بـه روش‌هـای فرانـزون (۲۰۰۸) روش ترجمهٔ این آهنگ ترکیبی از دو روش سوم و چهارم فرانزون است.

همچنین با مقایسـهٔ دو مـتن مشـخص شـد کـه اخـتلاف تعـداد هجـایی زیـادی میـان دو مـتن وجـود نـدارد و بـا توجـه بـه نمـود هجاهـای دو مـتن مشـخص شـد بـا وجـود تغییـر ضـرباهنگ موسـیقی مبـدأ، امـا گـروه ترجمـه و دوبـلاژ بـه سـاختار ملـودی مبـدأ وفـادار بوده‌اند.

در مـواردی نیـز کـه موسـیقی مبـدأ ثابـت بـود دیـده شـد کـه میـان هجاهـای دو ترانـه اختلافـات هجـایی وجـود دارد؛ یعنـی تعـداد هجاهـای ترانـهٔ فارسـی از نت‌هـای موسـیقی مبدأ کمتر یا بیشتر بـوده امـا بـر روی موسـیقی مبـدأ خوانـده شـده‌اند بـدون اینکـه موسـیقی کاملاً عوض شده باشد. در مثال‌های پیشین به علت این امر اشاره شد.

همچنـین آهنـگ ***How Bad Can I Be?*** بـا گـویش خاصـی خوانـده شـده بـود و در پایـان هـر کلمـه از پسـوند «ای یَـم» اسـتفاده شـده بـود. بـه نظـر می‌رسـد از آنجـا کـه در بخشی از پویانمـایی *لـوراکس*، نقـش اصـلی فـیلم بـرای یـافتن پاسـخ پرسشـی بـه سـرزمین دیگـری کـه در حقیقـت سـرزمین اجـداد او بـوده سـفر می‌کنـد و در پویانمـایی نیـز در صحنه‌هایی و حتی یک آهنگ نیز بـا ایـن نـوع گفتـار خوانـده شـده بـود کـه بـه‌نوعی تقابـل نحوهٔ گفتـار زمـان جدیـد و قـدیم اسـت. بـه‌همین دلیـل بـه نظـر می‌رسـد ایـن نحـوهٔ بیـان مربـوط بـه زمـان گذشـتهٔ داسـتان اسـت. البتـه در نسـخهٔ انگلیسـی چنـین تمـایزی در نحـوهٔ اداکردن خواننـده وجـود نـدارد و ایـن گـویش فقـط در دوبلـه بـه تصـویر کشـیده شـده کـه خلاقیت گروه ترجمه را نشان می‌دهد.

۵. نتیجه‌گیری

هجاهـای ترجمـهٔ آواختنـی بایـد بـر روی نت‌هـای موسـیقی مبـدأ خوانـده و بـا آن هماهنـگ شـوند (فرانـزون، ۲۰۰۸)؛ بنـابراین رسـیدن بـه برابـری هجـایی بـا وجـود محـدودیت‌های بیان‌شـده بسـیار دشـوار اسـت. کـار گروهـی فارسـی‌دانان و موسـیقی‌دانان در کنـار گـروه ترجمـه و دوبـلاژ سـبب تسـهیل پیچیـدگی‌های ترجمـه می‌شـود. بـه همـین

دلیل در دوبلهٔ تمامی پویانمایی‌های موزیکال، فردی با مسئولیت آهنگ‌سازی نیز حضور دارد و در کنار نام مدیر دوبلاژ و مترجم فعالیت می‌کند. با تغییراتی نظیر تقسیم، ادغام یا اضافه کردن نت‌ها و تقسیم یا ایجاد ملیزما در موسیقی، ترانهٔ مقصد با موسیقی مبدأ متناسب می‌شود (فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۰۸؛ اَپتر و هرمن، ۲۰۱۲؛ لو، ۲۰۱۷). در پژوهش حاضر با تکیه بر این اصول چگونگی برقراری هماهنگی میان ترانه‌های فارسی و موسیقی مبدأ بررسی شد و یافته‌ها هم‌راستا و مؤید این نظریات بودند.

برای داشتن ترجمه‌های آواختنی در ترجمهٔ آهنگ باید ترانه‌های فارسی به‌آسانی بر روی موسیقی مبدأ خوانده شوند. همان‌طور که از مقایسهٔ شمارگان هجاهای دو ترانه مشخص شد، تا حد امکان برابری هجایی میان دو ترانهٔ مبدأ و مقصد برقرار شده بود. شایان ذکر است که ایجاد برابری هجایی میان ترانهٔ مبدأ و مقصد کار آسانی نیست چرا که ترجمه‌ها باید روان و در عین حال معنادار نیز باشند؛ زیرا در ترجمهٔ آهنگ، مفاهیم در مدت‌زمان کوتاهی به مخاطب انتقال داده می‌شوند به‌ویژه آهنگ‌هایی که در درک سیر روایی داستان با اهمیت‌اند و اگر معنا به درستی به مخاطب منتقل نشود، درک مخاطبان مختل می‌شود. به‌علاوه در ترجمهٔ آهنگ، حفظ ابعاد شعری همچون قافیه‌ها، واج‌آرایی‌ها و آفرینش‌های شعری موضوع دیگری است که به‌هیچ وجه قابل چشم‌پوشی نیست.

در پژوهش حاضر با توجه به یافته‌ها می‌توان نتیجه گرفت که گروه دوبلاژ برای ترجمهٔ آهنگ‌ها تصمیم واحدی اتخاذ کرده و در این پویانمایی همهٔ آهنگ‌ها دوبله و بازاجرا شده‌اند. هم‌راستا با نظر دیجیوانی (۲۰۰۸) در خصوص استراتژی‌های کلی ترجمه، آهنگ‌ها در دوبلهٔ فیلم‌های موزیکال، بازاجرا می‌شوند، ترجمه نمی‌شوند و متن آن‌ها به‌صورت زیرنویس به مخاطبان ارائه می‌شود. وی از دو روش نخست به‌عنوان روش‌های یکدست نام برده است. از سوی دیگر دوبلهٔ آهنگ‌ها بسیار پیچیده‌تر از روش‌های دیگر ترجمه مثلاً زیر نویس‌کرن آن‌هاست؛ زیرا مخاطب مدام با چهرهٔ خواننده مواجه است. خواننده در ادای فراز و فرودهای ترانه و مصوت‌های

بلند در مرکز توجه مخاطبان است و رعایت لب‌همگاهی دوبله بر دشواری ترجمهٔ آهنگ می‌افزاید. همان‌طور که با ذکر مثال، بیان شد گروه ترجمه در موارد زیادی ترانه‌ها را بازنویسی کرده بودند و از طریق بازنویسی در مواردی که رعایت لب‌همگاهی ضروری بوده آن را ادا کرده بودند. این نتیجه مؤید پژوهش‌های انجام‌شدهٔ اخیر در حوزهٔ ترجمهٔ آهنگ در پویانمایی‌ها از جمله خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) و امین الرعیا، امیریان (۲۰۱۶) است که محدودیت لب‌همگاهی دوبله را از عوامل تاثیرگذار بر روش‌های ترجمهٔ آهنگ برشمرده‌اند.

در پژوهش خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) با توجه به مدل‌های به‌کار برده شده فرض بر ثابت ماندن موسیقی پس‌زمینه بوده است در حالی که در مدل به‌کار گرفته شده در این تحقیق (فرانزون، ۲۰۰۸) محدودیتی بر تغییر موسیقی پس‌زمینه وجود ندارد و صرفاً هماهنگی و متناسب‌سازی موسیقی با ترانه اولویت داشته و این تجانس به ترجمه‌ای آواختنی منجر می‌شود. در پژوهش‌هایی که اخیراً انجام شده، از جمله امین‌الرعایا و امیریان (۲۰۱۶) و همچنین تکین و ایسیساگ (۲۰۱۷)، روش‌های تغییر بعد موسیقایی در جهت متجانس کردن موسیقی با ترانه‌های مقصد در نظر گرفته نشده‌اند و صرفاً تمرکز بر بعد زبانی ترجمه‌ها بوده است. یافته‌های پژوهش حاضر از جهت روش ترجمهٔ آهنگ‌ها در پویانمایی‌ها با پژوهش اخیر خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) تفاوت دارد چراکه در این پژوهش تنها به یک روش ترجمهٔ خاص اشاره شده و آن متناسب‌سازی ترانه‌ها با موسیقی پس‌زمینه است و از ترکیب روش‌های ترجمه‌ای سخنی به میان نیامده که می‌توان دلایل آن را عواملی همچون نوع ترانه و هدف ترجمه دانست. این پژوهش در مسئلهٔ تأیید ترکیب روش‌های در ترجمهٔ ترانه هم‌راستا با یافته‌های تکین و ایسیساگ (۲۰۱۷) است.

از نظر یئونگ (۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) وفاداری کامل به آهنگ مبدأ امکان‌پذیر نیست. یافته‌های این پژوهش تأییدی بر صحت این نظریات است. همان‌طور که لو (۲۰۰۵) و فرانزون (۲۰۰۸) ترجمهٔ آواختنی را دشوارترین و ایدئال‌ترین ترجمهٔ آهنگ تلقی می‌کنند، دشواری این عمل در بررسی تمامی ابعاد زبانی و موسیقایی

مشخص شد و می‌توان گفت به همین دلیل است که ترجمهٔ آهنگ از یک‌سو نیازمند کار گروهی مترجمان، زبان‌دانان و موسیقی‌دانان است و از سوی دیگر در ترجمهٔ آهنگ فقط به یک روش ترجمه‌ای واحد اکتفا نمی‌شود و همان‌طور که فرانزون (۲۰۰۸) نیز اشاره کرده است پنج روش ترجمهٔ آهنگ صرفاً در نظریات ترجمه تفکیک شده‌اند و در عمل ترجمه، با توجه به نوع ترانه و هدف اجرا ممکن است روش‌های مذکور با یکدیگر تلفیق شوند. در ترجمهٔ آهنگ‌های پویانمایی *لوراکس* از تلفیق روش سوم و پنجم و در یک آهنگ از تلفیق روش سوم و چهارم فرانزون استفاده شده بود. این نتیجه هم‌راستا با نظریهٔ فرانزون (۲۰۰۸) است که روش‌های ترجمه‌ای می‌توانند با همدیگر تلفیق شوند. گروه ترجمه با وجود محدودیت‌های معنایی و لب‌همگاهی در چهار قطعه آهنگ تا حد زیادی به ساختار موسیقایی موسیقی مبدأ وفادار بودند و در یک قطعه آهنگ با تغییر موسیقایی مواجه بودیم. رسیدن به ترجمه‌های آواختنی برای گروه دوبلاژ این پویانمایی در اولویت بوده است، به‌طوری‌که به ثابت ماندن موسیقی مبدأ اکتفا نکرده و در یک قطعه آهنگ، موسیقی مبدأ تغییر یافته است؛ نکته‌ای که در پژوهش‌های پیشین به‌روشنی بررسی نشده و تنها به عوامل زبانی یا عدم تغییر موسیقی مبدأ پرداخته شده است.

از جمله محدودیت مهم و غیرقابل انکار این مطالعه این است که از آن‌جایی که دوبلهٔ آهنگ‌ها بسیار پیچیده است و معمولاً آهنگ‌ها یا دوبله نمی‌شوند یا در صورت ترجمهٔ آهنگ، موسیقی مبدأ عوض نمی‌شود، یافتن پویانمایی‌ای که موسیقی مبدأ در آن تغییر کرده باشد آسان نیست.

پیشنهاد می‌شود در مطالعات آینده شیوه‌های ترجمهٔ آواختنی در زیرنویس پویانمایی‌ها یا فیلم‌های موزیکال بررسی شوند. به‌دلیل وجود محدودیت‌هایی از جمله عدم دسترسی به گروه دوبلاژ توصیه می‌شود در پژوهش‌های آتی با گروه‌های دوبلاژ و ترجمهٔ موزیکال‌ها مصاحبه شود تا محققان این حوزه به‌درستی و از نزدیک در جریان محدودیت‌های ترجمهٔ آهنگ قرار گیرند.

کتابنامه

محمدعلیزاده سامانی، ب. (۱۳۹۶). بررسی ترجمه و آوازش آهنگ‌ها در پویانمایی‌های دوبله‌شده به فارسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران.

فاضلی حق‌پناه، ا.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۷). انگیزه‌ها و دلایل طرفدارزیرنویسی فیلم‌ها و سریال‌های کره‌ای. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱*(۴)، ۱-۲۰.

مهدیزادخانی، م.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۶). ترجمهٔ نشانه‌نظام گرافیکی: مطالعهٔ موردی دو نسخهٔ دوبلهٔ حرفه‌ای. *مطالعات زبان و ترجمه، ۵۰*(۳)، ۶۹-۴۹.

Aminoroaya, S., & Amirian, Z. (2016). Investigating the translation of songs in Persian dubbed animated movies. *SKASE Journal of Translation and Interpretation, 9*(2), 44-68.

Apter, R., & Herman, M. (2012). Translating art songs for performance: Rachmaninoff's six choral songs. *Translation Review, 84*(1), 27-42.

Bosseaux, C. (2008). Buffy the vampire slayer: Characterization in the musical episode of the TV series. *The Translator, 14*(2), 343-372.

Bosseaux, C. (2012). Some like it dubbed: Translating Marilyn Monroe. In H. J. Minors (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 81-92). London, England: Bloomsbury.

Chaume, F. (2004). Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta, 49*(1), 12-24.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester, England: St. Jerome

Cintas, J. D., & Orero, P. (2010). Voiceover and dubbing. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1) (pp. 441-445). Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins.

Di Giovanni, E. (2008). The American film musical in Italy: Translation and non-translation. *The Translator, 14*(2), 295-318.

Dornyei, Z. (2007). *Research methods in applied linguistics: Quantitative, qualitative and mixed methodologies*. Oxford, England: Oxford University Press.

Dries, J. (1995). *Dubbing and subtitling: Guidelines for production and distribution*. Manchester, England: The European Institute for the Media.

Drinker, H. S. (1950). On translating vocal texts. *The Musical Quarterly, 36*(2), 225-240.

Franzon, J. (2005). Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. In D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 263-298). Amsterdam, The Netherlands: Rodopi.

Franzon, J. (2008). Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance. *The Translator, 14*(2), 373-399.

Garwood, I. (2006). The Pop Song in Film. In J. Gibbs & D. Pye (Eds.), *Close-Up 01: Filmmakers' choices /The pop song in narrative film/reading Buffy* (pp. 89-166). London, England: Wallflower

Golomb, H. (2005). Music-linked translation [MLT] and Mozart's operas: Theoretical, textual, and practical perspectives. In D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 121-161). Amsterdam, The Netherlands: Rodopi.

Gorlée, D. L. (1997). Intercode translation: Words and music in opera. *Target, 9*(2), 235-270.

Gorlée, D. L. (2005). *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam, The Netherlands: Rodopi.

Hilson, J. (2013). Homophonic translation: Sense and sound. In H. J. Minors (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 95-106). London, England: Bloomsbury.

Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2016). Exploring the singability of songs in A Monster in Paris dubbed into Persian. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies, 3*(1), 76-90.

Laviosa, S. (2010). Corpora. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1, pp. 80-86). Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins.

Low, P. (2003a). Singable translations of songs. *Perspectives, 11*(2), 87-103.

Low, P. (2003b). Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. *Target, 15*(1), 91-110.

Low, P. (2005). The Pentathlon approach to translating songs. In D. L. Gorlée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 185-212). Amsterdam, The Netherlands: Rodopi.

Low, P. (2013). When songs cross language borders. *The Translator, 19*(2), 229-244.

Low, P. (2017). *Translating song: Lyrics and texts*. London, England: Routledge.

Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. *The Translator, 14*(2), 319-342.

Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation: Non-linguistic perspectives of translation. *Meta, 33*(3), 356-367.

Minors, H. J. (Ed.). (2012). *Music, text and translation*. London, England: Bloomsbury.

Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating: With special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden, The Netherlands: E.J. Brill.

O'Connell, E. M. (2003). *Minority language dubbing for children: screen translation from German to Irish*. Bern, Switzerland: Peter Lang.

Pedersen, J. (2010). Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology, 18*(1), 1-22.

Reynolds, M. (1964). *Little boxes and other handmade songs*. Minneapolis, MN: Oak.

Strangways, A. F. (1921). Song translation. *Music and Letters, 2*(3), 211-224.
Susam-Sarajeva, Ş. (2008). Translation and music. *The Translator, 14*(2), 187-200.
Tekin, B. M., & Isisag, K. U. (2017). Comparative analysis of translation strategies in the translation songs in Walt Disney's animated movies, namely "Hercules" (1997) and "Frozen"(2013) into Turkish. *International Journal of Languages' Education and Teaching, 5*(1), 132-148.
Tveit, J.-E. (2009). Dubbing versus subtitling: Old battleground revisited. In J. D. Cintas & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 85-96). Basingstoke, England: Palgrave Macmillan.
Yeung, J. (2008). The song of the earth. *The Translator, 14*(2), 273-294.

فیلم‌نگاشت

Bergeron, B. (Director). (2011). *A Monster in Paris* [3D computer-animated musical comedy science fantasy adventure]. France: Bibo Films.
Buck, C., & Lee, J. (Directors). (2013). *Frozen* [3D computer-animated musical fantasy]. United States: Walt Disney Pictures.
Clements, R., & Musker, J. (Directors). (1997). *Hercules* [animated musical fantasy comedy]. United States: Walt Disney Pictures.
Renaud, C., & Balda, K. (Directors). (2012). *The Lorax* [3D computer-animated musical fantasy]. United States: Illumination Entertainment.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی