نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۷/۰۸/۱٤ «۲۹۵-۲۷۱» تایید:۹۸/۰۱/۳۱

بررسی ترجمه و آوازش آهنگ‌ها در پویانمایی‌های دوبله‌شده به فارسی

بی‌نظیر محمّدعلیزاده سامانی[۱]،محمّدرضا هاشمی[۲]، مسعود خوش‌سلیقه [۳]

چکیده

آهنگ‌ها نقش مهمی را در محصولات دیداری‌شنیداری همچون پویانمایی‌های موسیقیایی ایفا می‌کنند. با وجود این‌که در سال‌های اخیر، ترجمه دیداری‌شنیداری در سراسر دنیا مورد توجه قرار گرفته است اما تاکنون تحقیقات اندکی در زمینه موسیقی و ترجمه انجام شده است؛ از این‌رو به پژوهش‌های بیشتری در این حوزه نیاز است. در همین راستا این پژوهش به بررسی شیوه‌های ترجمه و آوازش ترانه و آهنگ‌ها در یازده نمونه پویانمایی دوبله شده به فارسی پرداخته است. این موضوع تاکنون به‌طور دقیق و با پیکره گسترده در ایران مورد بررسی قرار نگرفته است. در این مطالعه برای بررسی آوازش آهنگ‌ها از مدل ترکیبی ترجمه آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) و لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵، ۲۰۰۸) شامل مؤلفه‌هایی مانند موسیقی پیش‌زمینه، تطابق نوایی، تطابق شعری، تطابق معنایی-بازخوردی، معنا، طبیعی بودن و همگامی‌لب استفاده شد. نتایج نشان داد که بیش از نیمی‌از ترانه‌ها را در پویانمایی‌های دوبله شده به فارسی ترجمه نکرده‌اند و آهنگ‌ها به زبان انگلیسی به بینندگان ارائه شده و در سایر موارد، ترانه‌ها را متناسب با موسیقی پیش‌زمینه ترجمه کرده‌اند. این امر نشان می‌دهد که ثابت ماندن موسیقی مبدأ اولویت داشته است. لایه‌های آوازش از جمله تطابق نوایی، شعری و بازخوردی-معنایی با وجود موسیقی پیش‌زمینه و محدودیت‌های همگامی‌لب در دوبله را حفظ و در مواردی بازآفرینی کرده‌اند.

کلید واژه‌ها: آهنگ‌ها در پویانمایی‌ها، شیوه‌های ترجمه آهنگ، دوبله، آوازش

دوره شانـزدهـم شمـاره ۲۲ ، بهار و تابـستان ۱۳۹۸

۱.کارشناس ارشد مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
binazir.mohamadalizadeh@mail.um.ac.ir
۲.عضو هیئت علمی‌گروه مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، (نویسندهٔ مسئول)
hashemi@mail.um.ac.ir
۳.عضو هیئت علمی‌گروه مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
khoshsaligheh@um.ac.ir

۱.مقدمه

موسیقی و ترجمه نه تنها برای مترجمان و افراد دخیل در ترجمه که برای پژوهشگران حوزه‌هایی همچون مطالعات فرهنگی و مطالعات رسانه‌ای نیز حیطه ای جذاب برای مطالعه و پژوهش به‌شمار می‌آید، اما تاکنون در قلمرو مطالعات ترجمه آن‌چنان که شایسته است مود استقبال واقع نشده است (سارایوا[۱]، ۲۰۰۸). در ترجمه آهنگ به دلیل تلفیق دو بعد زبانی و موسیقیایی به آن اسامی‌نظیر ترجمه محدود[۲] و یا ترجمه بینانشانه‌ای[۳] لقب داده‌اند (مایورال[۴]، کلی[۵] و گلاردو[۶]، ۱۹۸۸؛ ماینورز[۷]، ۲۰۱۲) و به‌دلیل دشواری این نوع از ترجمه این عمل به هر مترجمی‌سپرده نمی‌شود (لو[۸]، ۲۰۱۶). حضور موسیقی در ژانرهایی مانند اُپرا، دراما، فیلم‌ها و پویانمایی‌های موسیقیایی پررنگ‌تر به نظر می‌رسد. آهنگ‌ها در این قبیل ژانرها نقش کلیدی را در بیان مفاهیم و پی‌رنگ[۹] داستان دارند و ترجمه نکردن آن‌ها درک و میزان پذیرش مخاطبان را مختل می‌نماید (دیجوانی[۱۰]، ۲۰۰۸؛ امین‌الرعایا و امیریان، ۲۰۱۶؛ ریسو[۱۱]، ۲۰۱۶). پویانمایی‌های موسیقیایی در سال‌های اخیر به طور ویژه مورد توجه شرکت‌های خصوصی دوبلاژ در ایران *قرار گرفته‌اند* و به سرعت دوبله می‌شوند و در دسترس مخاطبان قرار می‌گیرند؛ که این خود نشان می‌دهد این قبیل محصولات دیداری‌شنیداری مخاطبان زیادی را به خود اختصاص داده‌اند. تحقیق در حوزه دیداری‌شنیداری به تازگی در ایران مورد توجه قرار گرفته است و همان‌طور که نوروزی و خوش‌سلیقه (۱۳۹۷) بیان کرده‌اند حوزه دیداری‌شنیداری از جمله حوزه‌های مورد تحقیق پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد مطالعات ترجمه دو دانشگاه علامه طباطبایی و فردوسی مشهد بوده است. در حوزه ترجمه آهنگ در پویانمایی‌ها در سراسر دنیا و همچنین در ایران مطالعاتی از جمله (خوش‌سلیقه و عامری، ۲۰۱۶؛ خوش‌سلیقه و محمّدعلیزاده، ۱۳۹۷) صورت گرفته است که در هرکدام از این پژوهش‌ها از دیدگاه‌های متفاوت به بحث و بررسی روش‌های ترجمه آهنگ و ترانه‌ها پرداخته شده است. مقاله پیش رو شیوه ترجمه و آوازش[۱۲] آهنگ‌ها در پویانمایی‌های دوبله شده به

1. Sarajeva
2. Constrained
3. Intersemiotic
4. Mayoral
5. Kelly
6. Gallardo
7. Minors
8. Low
9. Plot
10. Di Giovanni
11. Risso
12. Di Giovanni

فارسی را با تکیه برمتداول‌ترین مدل ترجمه آهنگ فرانزون[1] (۲۰۰۸) و لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵، ۲۰۰۸) بررسی کرده است.

۲. پیشینه پژوهش

۲-۱ موسیقی و ترجمه دیداری‌شنیداری

موسیقی نظام پیچیده‌ای از نواها با ویژگی‌هایی نظیر هارمونی، وزن، ملودی، ریتم، تن و غیره است (لو، ۲۰۰۵). تعریف‌های متعددی از موسیقی وجود دارد که هرکدام از جنبه‌های متفاوت به توصیف نمودهای مختلف موسیقی پرداخته‌اند. بنابراین تا کنون تعریف واحدی از موسیقی ارائه نشده است.موسیقی و ترجمه را به‌مثابه حوزه‌ای جذاب درقلمرو مطالعات ترجمه استقبال نکرده‌اند (فرانزون، ۲۰۰۸؛ متئو[2]، ۲۰۰۸). سارایوا (۲۰۰۸) به دو دلیل به عدم توجه به موسیقی و ترجمه اشاره می‌کند: الف) مطالعه و بررسی محصولات موسیقیایی خارج از حیطه مطالعات ترجمه سنتی تلقی می‌شود. بنابراین موسیقی و ترجمه به مثابه موضوعی فرعی در حیطهٔ مطالعات ترجمه قلمداد می‌شود. ب) در ترجمه آهنگ مرز دقیقی میان اقتباس[3]، ترجمه و بازنویسی[4] وجود ندارد (۱۹۰-۱۸۹).

نظریه‌پردازان به دلیل مشکلات و محدودیت‌های این قسم ترجمه همواره آن‌را وظیفه ترجمه‌ای غیرمرسوم و نامتعارف می‌دانند (خُرلی[5]، ۱۹۹۷؛ لو، ۲۰۰۳ ب؛ چائومه[6]، ۲۰۰٤؛ فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۱۳).

آهنگ[7]: "تلفیقی از موسیقی و ترانه[8] است که گاه قطعه‌ای موسیقی برای ترانه نواخته و گاهی ترانه‌ای برای قطعه‌ای از موسیقی سروده می‌شود یا هردو برای یکدیگر برای اجرایی آواختنی[9] متناسب می‌شوند" (فرانزون، ۲۰۰۸، ۳۷٦). لازم به ذکر است که ترجمه شعر و ترجمهٔ آهنگ را دو حوزهٔ مستقل از یکدیگر می‌شناسند. زیرا در ترجمه آهنگ، صرفاً با ابعاد زبانی و انتقال‌های زبانی سروکار نداریم و توجه به ابعادی چون آوازش

1. Franzon
2. Mateo
3. Adaptation
4. Rewriting
5. Gorlee
6. Chaume
7. Song
8. Lyric
9. Singable

و قابلیت اجرا[1] داشتن نیز حائز اهمیت است تا جایی که حتی حفظ ویژگی‌های موسیقیایی از ویژگی‌های زبانی مهم‌تر تلقی می‌شوند. به عنوان مثال در ترجمه آهنگ بر خلاف ترجمه شعر به دلیل وجود محدودیت‌های موسیقیایی، پافشاری بر حفظ و بازآفرینی الگوهای قافیه‌بندی ترانه مبدأ امکان‌پذیر نیز نخواهد بود وعده‌ای از نظریه پردازان بر عدم لزوم حفظ الگوهای قافیه‌ای ترانه مبدأ در ترانه مقصد تاکید دارند(اپتر (۱۹۸۹)، گراهام[2]، ۱۹۹۸ خُرلی (۲۰۰۵) و لو (۲۰۰۳ الف، ۲۰۰۵، ۲۰۱٦).

آوازش: "قرابت آوایی ترانه‌های ترجمه شده با موسیقی پیش‌زمینه[3] برای داشتن آهنگی با قابلیت اجرا است" (لو، ۲۰۰۵، ۱۹۲). در ترجمه آهنگ، موسیقی پیش‌زمینه محدودیت‌های متعددی را بر مترجم تحمیل می‌نماید و مترجم برای رفع آن مدام دراندیشه تدابیری برای متناسب کردن ترانه مقصد با موسیقی پیش زمینه مبدأ است. بدون شک نحوهٔ هماهنگ کردن ترانه مقصد با موسیقی پیش‌زمینه از نکات کلیدی ترجمهٔ آهنگ به حساب می‌آید زیرا موسیقی مبدأ در زبانی دیگر و برای ترانه مبدأ نواخته شده است (لو، ۲۰۰۳ الف). ترانه‌ها از نظر جنبه‌های زبانی ، آوایی و آمیختگی عمیق معنایی آن‌ها با موسیقی که منحصراً برای آن‌ها نواخته شده است، آن‌چنان پیچیده‌اند که گاه ترجمه آن‌ها مقدور نخواهد بود و معمولاً ترجمه‌هایی ناقص و بی‌محتوا حاصل خواهد شد. بنابراین هماهنگی میان ترانه مقصد و موسیقی مبدأ باید به نحوی انجام گیرد که گویا موسیقی برای متن مقصد نواخته شده است (لو،۲۰۰۳ ب، ص ۱۰۵). برقرار کردن تساوی هجایی (وزن) میان دو ترانه مبدأ و مقصد مطلوب بوده اما همیشه مقدور نیست (لو، ۲۰۰۳ الف، ۲۰۱٦). عده‌ای از نظریه پردازان با وجود این قبیل دشواری‌ها به ترجمه نکردن آهنگ‌ها معتقدند. به عقیده فرانزون (۲۰۰۸) نیز اغلب از ترجمه و بازاجرای آهنگ‌های خوانندگان مشهور امتناع می‌شود وآهنگ‌ها را بدون تغییر حفظ می‌کنند. از نظر رینولدز[4] (۱۹٦٤) و لو (۲۰۰۵) ترجمه آهنگ صرفاً هم‌نوایی و متناسب کردن ترانه مقصد با موسیقی مبدأ نخواهد بود و مادامی‌که از ترجمه بین زبانی سخن می‌گوییم حفظ مضمون ضروری است و اگر به حفظ مضمون توجه نشود، این عمل ترجمه نامیده نمی‌شود. لو (۲۰۱۳) بر خلاف سارایوا (۲۰۰۸) میان ترجمه، اقتباس و جایگزینی در ترجمه آهنگ تمایزاتی قائل است. فرانزون (۲۰۰۸) روش بازنویسی ترانه مقصد برای

1. Performability
2. Lyric
3. Pre-existing music
4. Reynolds

موسیقی مبدأ را آزادترین روش ترجمه آهنگ ذکر کرده است.

ترجمه محصولات موسیقیایی از جمله فیلم‌ها و سریال‌های موسیقیایی زیرشاخه‌ای از حوزهٔ ترجمه دیداری‌شنیداری محسوب می‌شود که تاکنون در سلسله مباحث مطالعات ترجمه به شکلی نظام‌مند مورد بررسی قرار نگرفته‌اند (سارایوا، ۲۰۰۸؛ چائومه، ۲۰۱۲؛ بوسو[1]، ۲۰۱۳؛ لو، ۲۰۱۳). در فیلم‌ها و پویانمایی‌های موسیقیایی تعامل تنگاتنگی میان موسیقی، رقص، آهنگ، پی‌رنگ داستان و مکالمه‌ها وجود دارد، این اجزای بیانی به‌نحوی با ابعاد زبانی ترانه مبدأ درآمیخته‌اند که متمایز کردن آن‌ها و انتقال و ترجمه آن‌ها بسیار دشوار است.

۲-۳ دوبله

یکی از شیوه‌های ترجمهٔ دیداری‌شنیداری دوبله است. میزان پذیرش و تأثیر محصولات دیداری‌شنیداری ترجمه شده در مخاطبان مقصد به میزان یکدستی و روش ترجمه عوامل زبانی و غیر زبانی بستگی دارد (سینتاز[2]، ۲۰۰۹؛ چیارو[3]، ۲۰۰۹؛ چائومه، ۲۰۱۲). دوبله، جایگزینی صدای بازیگران یک فیلم در زبان مبدأ با صدای صداپیشگان زبان مقصد است به‌طوری‌که حرکت لب‌های بازیگران فیلم اصلی با صداهای جایگزین شده متناسب باشد چنان‌که گویی بازیگران به زبان مقصد سخن می‌گویند. به دلیل دشواری این روش ترجمه، متخصصانی از جمله مترجم، ویراستیار، مدیردوبلاژ، صداپیشه و دستیار صدا در فرآیند دوبله دخیل می‌باشند (ماتامالا[4]، ۲۰۱۰؛ چائومه، ۲۰۱۳؛ گنسالس[5]، ۲۰۱٤). برای مخاطبان رده سنی کودک و خردسال که قادر به خواندن و دنبال کردن زیرنویس نیستند، دوبله، مناسب‌ترین روش ترجمه به حساب می‌آید (دریز[6]، ۱۹۹۵؛ اوکانل[7]، ۲۰۰۳؛ تی‌ویت[8]، ۲۰۰۹؛ پدرسن[9]، ۲۰۱۰؛ سینتاز و اُررو[10]، ۲۰۱۰؛ چائومه، ۲۰۱۲). در ایران نیز دوبله شیوه رایج ترجمه فیلم و سریال‌ها است و نتایج پژوهش‌های جدید نشان می‌دهند که بینندگان ایرانی توجه ویژه‌ای به مسئله همگام‌سازی[11] دارند (عامری، خوش‌سلیقه و

1. Bosseauxa
2. Reynolds
3. Chiaro
4. Matamala
5. Pérez-González
6. Matamala
7. O'Connell
8. Matamala
9. Pedersen
10. Orero
11. Synchronization

خزاعی‌فرید، ۱۳۹٤؛ ۲۰۱۷). همگامی‌لب[1] از ویژگی‌های متمایز کننده و کلیدی دوبله است و درتعیین کیفیت محصول نهایی دوبله بسیار مهم تلقی می‌شود. رعایت همگامی‌لب بویژه در نماهای نزدیک[2] و بسیار نزدیک دوربین که صورت بازیگر دیده می‌شود ضروری است و اقدامات و راهبردهای ترجمه‌ای گروه دوبلاژ برای رعایت همگامی‌لب در نماهای نزدیک و خیلی نزدیک دوربین تحت تأثیر قرار می‌گیرد (دلاباستیتا[3]، ۱۹۸۹؛ گوریس[4]، ۱۹۹۳؛ چائومه، ۲۰۰٤، ۲۰۱۲؛ پدرسن، ۲۰۱۰).

۲-۳ چارچوب نظری

۱-۳-۲ مدل ترجمه آهنگ فرانزون(۲۰۰۸)

فرانزون (۲۰۰۸) پنج روش ترجمه آهنگ را مطرح کرده است و از نظر اواین روش‌ها به لحاظ نظری مستقل و جدا از یکدیگر می‌باشند اما ممکن است در عمل ترجمه، بنابر تعریف آهنگ هر کدام از ویژگی‌های ترانه و موسیقی بازآفرینی شوند. روش‌های مذکور با توجه به تصمیم مترجم و هدف ترجمه با یکدیگر تلفیق شوند. پنج شیوه ترجمه آهنگ به شرح زیر می‌باشند:

روش اول- آهنگ بدون ترجمه باقی می‌ماند. بنابراین، در دوبله یا زیرنویس، مخاطب، آهنگ را به زبان اصلی می‌شنود.

روش دوم- ترانه‌ها بدون توجه به موسیقی مبدأ ترجمه می‌شوند. این روش صرفاً برای آشنایی مخاطب با مضمون ترانه مبدأ صورت می‌گیرد و محصول نهایی ترجمه آواختنی نخواهد بود.

روش سوم- برای موسیقی پیش‌زمینه ترانه‌هایی جدید که ارتباطی با ترانه اصلی ندارند نوشته می‌شوند. یعنی موسیقی در تلفیق موسیقی و ترانه، رکن مهم‌تری محسوب می‌شود و مترجم صرفاً برای هماهنگی با موسیقی مبدأ بدون توجه به محتوا از واژگان و عبارات ترانه مبدأ به عنوان الگویی برای بازنویسی ترانه‌های مقصد بهره گرفته و ترانه‌سرایی می‌کند.

روش چهارم- ترجمه کردن ترانه‌ها و سپس متناسب کردن موسیقی با ترانه‌های ترجمه شده است، گاهی تا حدی که موسیقی کاملاً جدیدی برای ترانه‌های ترجمه شده

1. Lip-synchronization
2. Orero
3. Delabastita
4. Goris

نواخته می‌شود. تقسیم، ادغام یا اضافه کردن نت و تقسیم کردن یا ایجاد ملیزما[1]، حداقل اقداماتی اند که برای متناسب کردن موسیقی با ترانه معرفی می‌شود بطوری‌که حتی با وجود این تغییرات، ملودی موسیقی تغییر نمی‌کند. به نظر می‌رسد در این موارد، با تعدیلاتی مانند تقسیم ، ادغام یا اضافه کردن نت‌ها و تقسیم کردن یا ایجاد ملیزما در موسیقی، ترانه فارسی با ظرافت با موسیقی مبدأ متناسب می‌شود (فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۰۸؛ اپتر[2]و هرمن[3]، ۲۰۱۲؛ لو، ۲۰۱۶).

روش پنجم- متناسب کردن[4] ترجمه با موسیقی پیش‌زمینه است که مرسوم‌ترین روش ترجمه آهنگ تلقی می‌شود. و به دلایلی مانند دشوار بودن تغییر موسیقی یا تمایل شرکت پخش و توزیع به حفظ آن، بدون تغییر حفظ می‌شود. متناسب کردن ترانه‌های مقصد با موسیقی مبدأ باعث ایجاد تغییراتی در معنای ترانه می‌شود و ترجمه آهنگی که به لحاظ معنایی دقیق و به ترانه مبدأ وفادار باشد، نمی‌تواند با چیدمان موسیقیایی که برای ترانه اصلی نواخته شده، متناسب شود.

ترجمه آواختنی، برقراری تعادل میان وفاداری به موسیقی، ترانه و اجرای آهنگ مبدأ است و میزان و درجاتی از آوازش می‌تواند بخشی از هدف مترجم آهنگ باشد. با سه روش آخر، ترجمه‌ای آواختنی حاصل می‌شود.

موسیقی دارای سه ویژگی: ملودی[5]، ساختار هارمونیک[6]و تأثیر معنا، حالت وکنش[7] است. ملودی موسیقی در ترانه با شمارگان هجاها[8] و آهنگ‌کلام[9] نمود می‌یابد که در لایه نوایی[10] بررسی و دو ترانه مبدأ و مقصد با عنوان تطابق نوایی از این منظر مقایسه می‌شوند. تطابق نوایی یکی از اساسی ترین الزامات. آوازش است، زیرا در نبود آن خواندن و اجرای ترانه از لحاظ فنی، غیرممکن می‌شود. حداقل لازمه آوازش آن است که واژگان از نظر هجایی با نت‌های موسیقی مطابقت داشته باشند و در نت‌ها بگنجند. ساختار موسیقیایی[11] در نوشتار (ترانه) از طریق قافیه، تقطیع[12]، مکان کلمات کلیدی[13]

1. Melisma
2. Apter
3. Herman
4. Apter
5. Melody
6. Harmonic structure
7. Impression of meaning, mood or action
8. Syllable count
9. Intonation
10. Prosodic
11. Structure
12. Intonation
13. location of key words

نمود می‌یابد که در لایه شعری[1] بررسی و دو ترانه مبدأ و مقصد با عنوان تطابق شعری از این منظر مقایسه می‌شوند. بیان موسیقیایی[2] در ترانه در قالب نحوه بیان داستان[3]، انتقال عواطف[4] و شخصیت‌پردازی[5] نمود می‌یابد که در لایه معنایی- بازخوردی[6] قرار می‌گیرند. نواها باید انعکاس دهنده معنای سخن نیز باشند، یعنی اگر ترانه‌ای شاد است باید موسیقی آن نیز بیان کننده این شادی باشد. چنانچه پرجنبش است ترانه نیز باید تجلی‌گر این تحرک باشد. دو ترانه مبدأ و مقصد را با عنوان تطابق بازخوردی-معنایی از این منظر مقایسه می‌کنند. در موسیقی شاد با ترانه‌ای با مضمون شاد و ترانه‌ای غمگین با موسیقی غمناک همراه می‌شود (ملاح، ۱۳٦۷؛ فرانزون، ۲۰۰۸)

۲-۳-۲ مدل ترجمه آهنگ لو) ۲۰۰۳، ۲۰۰۵، ۲۰۰۸)

این مدل دارای پنج مؤلفه: ۱- آوازش ۲- معنا ۳- طبیعی بودن٤- وزن٥- قافیه است.

۲-۳-۳ مدل ترکیبی ترجمه آهنگ لو (۲۰۰۵،۲۰۰۳، ۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸)

وزن در مدل لو با لایه نوایی فرانزون و قافیه در مدل لو با لایهٔ شعری فرانزون همپوشانی دارند؛ با در نظر گرفتن هم‌پوشانی‌ها و حذف موارد مشترک و با لحاظ کردن مؤلفهٔ کلیدی موجود در دو مدل یعنی موسیقی پیش‌زمینه، مدل ترکیبی: موسیقی پیش‌زمینه، تطابق نوایی، تطابق شعری، تطابق معنایی-بازخوردی، طبیعی بودن[7]، معنا[8]، همگامی‌لب (در نماهای نزدیک و بسیار نزدیک دوربین) انتخاب شد. با توجه به این‌که این مطالعه به بررسی آوازش آهنگ‌های دوبله شده می‌پردازد و محدودیت‌های دوبله بر نحوه ترجمه تأثیرگذارند؛ بنابراین ویژگی همگامی‌لب[9] هنگام ادای مصوت‌های باز در نمای نزدیک و بسیار نزدیک[10] دوربین[11] نیز به این مدل اضافه شد (خوش‌سلیقه و عامری، ۲۰۱٦).

1. Poetic
2. Expression
3. Story told
4. Mood conveyed
5. Character expressed
6. Semantic- reflexive
7. Naturalness
8. Sense
9. Lip- sync
10. Close-up
11. Open vowel

۳.روش پژوهش

۱-۳. شیوه گردآوری و تحلیل داده‌ها

این تحقیق از جمله پژوهش‌های محصول‌محور[1] است و محصول ترجمه مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. بدین‌منظور یازده نمونه پویانمایی موسیقیایی[2] بصورت نمونه‌گیری هدفمند[3] انتخاب شدند. انتخاب هدفمند نوعی از نمونه‌گزینی است که در آن نمونه‌ها با توجه به ویژگی‌های خاص برگزیده می‌شوند (دورنیه[4]، ۲۰۰۷). سپس برای بررسی آوازش آهنگ‌ها در پویانمایی‌های دوبله شده به فارسی از مدل ترکیبی ترجمه آهنگ لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵، ۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) استفاده شد (خوش‌سلیقه و عامری، ۲۰۱۶). در این مطالعه همچنین همگامی‌لب در ادای مصوت‌های باز[5] در نماهای نزدیک و خیلی نزدیک دوربین که لب و صورت بازیگر مشهود است بررسی شدند.

در وهلهٔ اول یازده پویانمایی موسیقیایی[6] دوبله شده با مراجعه به سایت رسمی‌و خصوصی گلوری تون[7](گلوری اینترتینمنت) انتخاب وخریداری شدند. پویانمایی‌های مذکور عمدتاً محصول شرکت والت دیزنی[8] اند. این شرکت از جمله بزرگ‌ترین شرکت‌های تولید فیلم و پویانمایی جهان شناخته می‌شود. تعدادی از پویانمایی‌های انتخاب شده به دلیل ترانه و موسیقی متن، موفق به دریافت جایزه اسکار شده و یا در برهه زمانی خاصی در زمرهٔ پرفروش‌ترین پویانمایی‌ها قرار گرفته‌اند. نسخهٔ انگلیسی پویانمایی‌های مذکور تهیه شد. سپس آهنگ‌ها در هر دو نسخه پویانمایی انگلیسی و فارسی مورد بررسی قرارگرفتند و ارتباط و پیوستگی میان آهنگ‌ها و دیالوگ‌ها با بخش روایی آن‌ها تحلیل شد. ترانه های فارسی استخراج گردید و برای جلوگیری از هر گونه خطای شنیداری و صحت ترانه‌های انگلیسی استخراج شده به سایت سازنده

---

1. Product- oriented

۲. الیو و رفقا (Oliver & Company)، دلیر (Brave)، دیو و دلبر (Beauty and the Beast)، سرمای خفته (Frozen)، سفید برفی و هفت کوتوله (Snow White and the Seven Dwarfs)، پرنسس و قورباغه (The Princess and the Frog)، عروس مرده (Corpse Bride)، عزیز مصر (The Prince of Egypt)، کابوس پیش از کریسمس (The Nightmare Before Christmas)، گیسوکمند (Tangled)، مولان (Mulan)

3. Purposeful sampling
4. Dornyei
5. Open vowel
6. Dornyei
7. http//:glorytoon.com/
8. Walt Disney

پویانمایی‌ها یعنی والت دیزنی مراجعه شد. بنابراین پیکره حاصل پیکره‌ای موازی تک‌سویه دو زبانه [1] محسوب می‌شود (لاویُسا[2]، ۲۰۱۰، ۸٤). در مرحله تحلیل داده‌ها برای پاسخ به دو سؤال، نخست مشخص کردن شیوه‌های کلی ترجمه، تمامی آهنگ‌های اصلی با نمونه‌های فارسی دوبله شده آن‌ها مقایسه و شیوه‌های ترجمه بر اساس پنج شیوه ترجمه فرانزون (۲۰۰۸) ارزیابی شدند. سپس برای پاسخ به سؤال دوم یعنی تحلیل آوازش ولایه‌های آن: لایه نوایی، لایه شعری ولایه معنایی- بازخوردی آهنگ‌های دوبله شده به فارسی طبق مدل ترکیبی لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵ و ۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) از رویکرد توصیفی[3] استفاده شد.

۴. یافته‌ها

۴-۱ روش‌های ترجمه آهنگ‌ها

از مجموع هفتاد و هفت قطعه آهنگ در یازده نمونه پویانمایی موسیقیایی دوبله شده به فارسی، چهل و شش قطعه آهنگ را دوبله نکرده‌اند بدین صورت که مخاطب، آهنگ انگلیسی متشکل از موسیقی پیش‌زمینه و ترانه را به زبان انگلیسی می‌شنود، بنابراین بر اساس روش اول فرانزون چهل و شش قطعه آهنگ ترجمه نشده‌اند. در پیکره حاضر از روش سوم فرانزون (۲۰۰۸) یعنی نوشتن ترانه‌های کاملاً جدید برای مخاطبان مقصد، از ترانه‌هایی که هیچ‌گونه ارتباط معنایی با ترانه‌های مبدأ ندارند اما بر روی موسیقی مبدأ به سهولت خوانده شوند استفاده شده بود. در حقیقت به نظر می‌رسد فرانزون در این روش به بازنویسی ترانه‌ها اشاره کرده است و مترجم در این روش از ترانه مبدأ در مواردی الگو برداری کرده و از کلمات و عبارات موجود در آن الهام می‌گیرد. در پیکره در مصراع‌هایی از این روش استفاده شده اما روش متداول ترجمه نبوده است.

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	It's a beautiful day	٦	٥	روز خوبیه
۲	It's a rather nice day	٦	٥	نسبتاً خوبه
۳	A day for a glorious wedding	۹	۱۰	درخور عروسی باشکوه
٤	A rehearsal my dear, to be perfectly clear	۱۲	۱۳	تمرین خواستگار، واسه چم و خم کار
٥	A rehearsal for a glorious wedding	۱۱	۱۰	تمرین عروسی باشکوه
٦	Assuming nothing happens that we don't really know	۱۳	۱۳	بی‌جهت نباید اتفاقی رخ دهد
۷	That nothing unexpected interferes with the show	۱۳	۱۳	هیچ چیزی نباید، بی‌خبر وارد شود

جدول ٤-۱: بند اول ترانه According to The Plan

1. Bilingual unidirectional corpus
2. Laviosa
3.Descriptive

در این بند، ترانه فارسی در مصراع‌های ۳ و ٤ بازنویسی شده اما این بازنویسی متناسب با فضا و مضمون داستان است، مخاطب به‌راحتی مضمون را دریافت می‌کند و مهم‌تر آن‌که ترانه حاصل آواختنی است و به آسانی بر روی نت‌های موسیقی خوانده شده چراکه تساوی هجایی برای خواندن هجاهای ترانه بر روی نت‌های موسیقی برقرار شده است و در عین حال مترجم با روش بازنویسی ترانه در مثال دوم توانسته میان خواستگار/ کار ، چم/ خم قافیه‌بندی صدایی نیز انجام دهد.

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	Little town	۳	۳	شهر ما
۲	It's a quiet village	٦	٥	کوچک و آرام
۳	Every day	٤	٣	همه روزش
٤	Like the one before	٥	٤	بود **یکسان**
٥	Little town full of little people	۹	۸	مرد و زن، هر صبحش **همسان**
٦	Waking up to say	٥	۸	این سخن بر لب‌ها **گویان**
۷	Bonjour! Bonjour!	٤	٤	سلام، سلام،
۸	Bonjour! Bonjour! Bonjour!	٦	٥	سلام‌علیکم

جدول٤-۲: بند اول ترانه Belle

در ترجمه این بند، از ترانه مبدأ الهام گرفته شده است به نحوی‌که ترجمه با فضای داستان و صحنه‌ها هم‌خوانی دارد و هم‌چنین برای زیبایی شعر میان مصراع‌های ٤و ٥ و ٦ قافیه‌سازی شده است.

در روش چهارم فرانزون (۲۰۰۸) ابتدا ترانه‌ها ترجمه می‌شوند سپس متناسب با ترانه‌های ترجمه شده گاه موسیقی کاملاً جدیدی ساخته می‌شود. در گام اول این پژوهش با مقایسه موسیقی پیش زمینه آهنگ‌های مبدأ و مقصد هیچ‌گونه تغییر مشهودی مشاهده نشد (تغییری در ملودی دیده نشد). در گام دوم برای بررسی زیرلایه نوایی آوازش آهنگ‌های دوبله شده در مواردی بسیار اندکی با اختلافات هجایی بیش از ٥ هجا میان مصراع‌های متناظر ترانه مبدأ و مقصد روبرو شدیم اما با وجود این اختلافات هجایی، بدون اینکه ملودی و یا ساختار موسیقی مبدأ کاملا ً تغییر کرده باشد ترانه فارسی به سهولت بر روی موسیقی پیش‌زمینه خوانده شده بود که در بخش ٤-۲-۱ به آن می‌پردازیم. روش پنجم فرانزون (۲۰۰۸) متناسب کردن ترجمه با موسیقی پیش‌زمینه است. از نظر وی با اعمال این روش با تغییراتی در معنای ترانه مقصد روبرو خواهیم بود و وفاداری معنایی دقیقی محقق نخواهد شد. با توجه به نتایج می‌توان گفت روش پنجم متداول‌ترین روش ترجمه پیکره بوده است. در عین حال که سعی شده ترانه‌ها با چیدمان موسیقیایی مبدأ هماهنگ شوند، معنا نیز بازآفرینی شده بود که در بخش معنایی- بازخوردی لایه‌های آوازش توضیح داده خواهد شد.

۴-۲ لایه‌های آوازش

بر اساس مدل فرانزون (۲۰۰۸) ملودی موسیقی در ترانه با شمارگان هجاها و آهنگ‌کلام نمود می‌یابد که در لایه نوایی آوازش بررسی شدند. ساختار موسیقیایی در ترانه از طریق قافیه، تقطیع، برگردان‌های شعری و تکرار کلمات کلیدی نمود می‌یابد که در لایه شعری تحلیل می‌شود. بیان موسیقیایی از طریق نحوه بیان داستان، انتقال عواطف و شخصیت‌پردازی در ترانه نمود می‌یابد که در لایه معنایی- بازخوردی ارزیابی شدند.

۴-۲-۱ لایه نوایی

۴-۲-۱-۱ شمارگان هجایی

کلمه از یک یا چند واحد صوتی تشکیل شده است که به آن هجا می‌گویند (ملاح، ۳۱). همان‌طور که ذکر شد ملودی موسیقی در ترانه از طریق هجاها نمود می‌یابد. از طریق شمارش هجاهای ترانه انگلیسی به ملودی موسیقی دست یافتیم. در تمامی‌این آهنگ‌های دوبله شده، موسیقی پیش‌زمینه بدون تغییر مانده بود. ترجمه فارسی ترانه نیز باید به نحوی با موسیقی پیش‌زمینه هماهنگ می‌شده که گویا موسیقی برای متن فارسی نواخته شده است به همین دلیل تعداد هجاهای دو ترانه تا حد ممکن برابر بودند.

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	Please go back home	٤	٥	به خانه رو کن
۲	Your life awaits	٤	٤	برو برگرد
۳	Go enjoy the sun	٥	٤	خورشید آنجاست،
٤	And open up the gates	٦	٥	بگشا دل از من
٥	You mean well	٣	٤	خیرم خواهی
٦	But leave me be	٤	٤	خواهم دانی
۷	Yes, I'm alone but I'm alone and free	۱۰	۱۰	من تنهایم همراه با آزادی
۸	Just stay away and you'll be safe from me	۱۰	۱۰	دور شو زمن، آندم، مصون مانی

جدول ٤-۳ بند دوم ترانه For The First Time In Forever

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم ترانه فارسی با موسیقی متناسب شده بطوری‌که هجاهای ترانه فارسی بر روی نت‌های ترانه مبدأ خوانه شدند و تساوی هجایی برقرار شده است. که این همان روش پنجم فرانزون (۲۰۰۸) است. رعایت مؤلفه‌های لایه نوایی در ترجمه آهنگ‌ها بسیار کلیدی‌اند و برای داشتن ترجمه‌ای با قابلیت آوازش از دو زیر لایه دیگر (لایه شعری، لایه بازخوردی- معنایی) مهم‌تر به حساب می‌آیند. در پیکره در مواردی اندکی نیز با میزان اختلاف جزئی میان دو ترانه فارسی و انگلیسی مواجه بودیم و شمارگان هجای ترانه فارسی با اختلاف ٦ هجا یا بیشتر از ترانه انگلیسی بیشتر بوده

است. گروه دوبلاژ برای رفع این اختلاف هجایی عمدتاً از روش ملیزما[1] استفاده کرده بودند.

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	It's almost here	٤	۷	دیگه حالا وقتشه
۲	And we can't wait	٤	۷	دل در سینه می‌تپه
۳	So ring the bells and celebrate	۸	۱٤	زنگو گی باز می‌زنه، جشنو تکرار می‌گیره
٤	Cause when the full moon starts to climb	۸	۱٤	می‌گه دیگه، آخر عصر و جهان می‌تابه
٥	We'll all sing out	٤	۷	می‌خونیم ماها با هم
٦	It's Christmas time	٤	٥	وقت کریسمسه
۷	Hee hee hee	۳	۳	هه هه هه

جدول ٤-٤ بند سوم ترانه Making Christmas

در این مثال در مصراع‌های ۳ و ٤ با وجود اختلاف ٦ هجا میان دو ترانه فارسی و انگلیسی اما ترانه فارسی با روش ملیزما (تقسیم ملیزما) بر روی موسیقی مبدأ خوانده شده بود.

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	And I'll re-read the books, if I have time to spare	۱۲	۱۱	گر وقتی باشد باز کتاب می خوانم
۲	I'll paint the wall some more, I'm sure there's room somewhere	۱۲	۱۱	یایم بر دیوار جای خالی یایم
۳	And then I'll brush and brush and brush and brush my hair	۱۲	۱۲	شانه بر موهایم می‌زنم، می‌خوانم
٤	Stuck in the same place I've always been	۹	۹	پس چرا در قلعه می‌مانم؟
٥	And I'll keep wondering, and wondering, and wondering, and wondering	۱۸	۱۳	من خودم هم ندانم چه موقع رهایم
٦	When will my life begin?	٦	٦	از زندانی چنین؟

جدول ٤-٥: بند چهارم ترانه When Will My Life Begin?

باتوجه به مصراع پنجم، ترانه فارسی از ترانه انگلیسی ٥ هجا کمتر دارد اما بر روی نت‌های موسیقی مبدأ خوانده شده بود. در مواردی که شمارگان هجایی ترانه فارسی از شمارگان هجایی ترانه انگلیسی کمتر بوده با کشیدن مصوت‌های بلند فارسی (ایجاد ملیزما) این مشکل برطرف شده است. مطالعه حاضر به دلیل عدم دسترسی به گروه است. دوبلاژ مذکور از روش برطرف کردن این موضوع آگاه نبوده و تنها به نظریات مطرح در ترجمه آهنگ اکتفا کرده است. بنابر یافته‌های این مطالعه رسیدن به تطابق نوایی اولویت اول گروه دوبلاژ گلوری تون بوده و روش‌های پنجم و سوم فرانزون به ترتیب روش‌های مناسبی برای حفظ زیر لایه نوایی بودند.

1. Melisma

۴-۲-۱-۲ آهنگ کلام

در ترانه انگلیسی در مصراع‌هایی که آهنگ کلام پرسشی بوده در اجرای آهنگ فارسی نیز این ویژگی در لحن صداپیشه رعایت شده بود. در زیر برای روشن شدن مطلب مثال‌هایی از ترانه‌های مختلف ارائه شده است.

What are we gonna do **?**	۱) چه کنیم فردارو؟
Do you want to build a snowman ?	۲) دلت آدم برفی می‌خواد؟
Sven, don't you think I'm right ?	۳) اسون راس میگم یا نه؟
What are you going to do ?	٤) میخوای چیکار کنی؟

۴-۲-۲ لایه شعری

۴-۲-۲-۱ مصراع‌بندی

با مقایسه ویژگی‌های شعری مانند آرایش مصراع‌ها، قافیه‌آرایی، تکرار، برگردان‌های شعری و مکان کلمات کلیدی میان ترانه انگلیسی و فارسی سی و یک قطعه ترانه مشخص شد که آرایش مصراع‌های دوبله شده با مصراع‌بندی متن مبدأ مشابه بودند و موارد محذوف عبارت بودند از: یک مصراع در دوبله پویانمایی "کابوس پیش از کریسمس "و چند مصراع آهنگ بِل[1] در دوبله پویانمایی "دیو و دلبر". لازم به ذکر است که مصراع‌های حذف شده صدای خواننده نبوده و صداهای برون کادری بودند، اهمیت معنایی نداشته و فهم مخاطب از مضمون ترانه را مختل نکرده‌اند.

۴-۲-۲-۲ برگردان‌های شعری، تکرار کلمات کلیدی

برگردان‌های شعری، تکرارها و کلمات کلیدی به صورت کلمه، عبارت و یا جمله با وجود محدودیت‌های نوایی مانند شمارگان هجاها در ترانه‌های فارسی تکرار شده بودند. در مواردی که ترجمه این تکرارهای شعری امکان‌پذیر نبوده ترانه‌هایی متناسب با مضمون داستان و یا صحنه‌های اجرای آهنگ بازآفرینی و سروده شده بود.

1.Belle

	ترانه انگلیسی	تعداد هجاها		ترانه فارسی
۱	*This is Halloween, this is Halloween	۱۰	۱۰	این هست هالوین، این هست هالوین
۲	*Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	۱۲	۱۲	هالوین، هالوین، هالوین، هالوین
۳	In this town we call home	۶	۷	شهر ما، خانهٔ ماست
٤	Everyone hail to the pumpkin song	۹	۱۱	بیایین بشین شما اینجا پانسیون
٥	*La la la la la la la la la la (Halloween! Halloween!)	۱۶	۱۶	لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا، هالوین هالوین
٦	*La la la la la la la la la la (Halloween! Halloween!)	۱۶	۱۶	لا لا لا لا لا لا لا لا لا لا، هالوین هالوین

جدول ٤-٦: بند هشتم ترانه Halloween

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم کلمه هالوین به مثابه کلمه کلیدی این ترانه عیناً در ترجمه حفظ شده و مکان آن بدون تغییر مانده و در ترانه فارسی نیز تکرار شده است.

۴-۲-۲-۳ قافیه و قافیه‌پردازی

با توجه به نتایج می‌توان گفت گروه دوبلاژ با وجود محدودیت‌های نوایی، همگامی‌لب و معنایی الزاماً از الگوهای قافیه‌ای ترانه مبدأ تبعیت نکرده و قافیه‌سرایی‌های جدیدی را خلق کرده بودند. در قافیه‌پردازی، داشتن خلاقیت و قریحه شعری برای گروه دوبلاژ بسیار حائز اهمیت است.در بیشتر موارد با بهره‌گیری از مضامین کلی داستان و با تردستی و مهارت در بهره‌گیری از واژگان، قافیه‌پردازی‌های خلاقانه‌ای صورت گرفته بود. محدودیت‌های نوایی، محدودیت‌های معنایی و محدودیت‌های همگامی‌لب از عوامل اصلی عدم بازآفرینی الگوهای قافیه‌ای ترانه مبدأ بودند. زبان غنی فارسی نیز بستر مناسبی را برای قافیه‌سازی مهیا کرده بود.

	ترانه انگلیسی	قافیه‌بندی		ترانه فارسی
۱	In these little **bric-a-brac**	A	A	رازی اینجا **تهفته** است
۲	A secret's waiting to be **cracked**	A	A	پاسخ در این‌ها **خفته** است
۳	These dolls and toys confuse me **so**	B	B	لعنت بر این **وسایل**
٤	Confound it all, I love it **though**	B	B	ذهنم را شدند **حائل**

جدول ٤-٧: بند ششم ترانه Jack Obsession

در این بند، مترجم قادر به بازآفرینی قافیه‌بندی ترانه مبدأ بوده است.

	ترانه انگلیسی	قافیه‌بندی		ترانه فارسی
۱	Cut through the heart, cold and **clear**	A	A	قلبش بشکافت **بیوسته**
۲	Strike for love and strike for **fear**	A	A	بمان تو دلبر و مشو **خسته**
۳	See the beauty sharp and sheer		A	حسنش بر دل **بنشسته**
٤	Split the ice **apart**	B		کن جدا از هم
٥	And break the frozen **heart**	B		یخین قلبش بشکن

جدول ٤-٨ بندی از ترانه The Frozen Heart

در این بند مترجم قادر به بازآفرینی قافیه‌بندی ترانه مبدأ نبوده و قافیه بندی جدید aaa را متناسب با فضای داستان و صحنه‌ها خلق کرده است.

۴-۲-۳ لایه معنایی –بازخوردی

در مواردی که موسیقی پیش‌زمینه شاد، غم‌انگیز ویا رعب‌انگیز بود، ترانه‌های انگلیسی نیز با به‌کارگیری واژگانی متناسب، فضای شادی، غم، تردید، تشویش و وحشت را ترسیم کرده بودند. در ترانه‌های فارسی نیز از واژگانی مناسب با بار عاطفی موسیقی استفاده کرده بودند و لحن خواننده آهنگ فضا را بخوبی برای مخاطب ترسیم می‌کرد. همان‌طور که موسوی‌نیا (۱۳۹٦) خاطر نشان می‌کند حضور شخصیت ها، حال و هوای مناسب و تقویت کنندهٔ داستان و رفتار شخصیت ها و اتمسفر در قالب حسی که به خواننده از طریق فضای داستان القا می‌کند، می‌تواند به طورکلی نقش کلیدی در روایت ایفا نماید (۳۲). مثلاً همان‌طور که در جدول ٤-۸ مشاهده می‌فضای به تصویر کشیدن کارگرانی بوده که یخ را با مشقت از هم جدا می‌کردند که ترانه فارسی نیز فضای سرد و دشواری این عمل را با واژگان مناسب ترسیم کرده است.

۴-۳ معنا

وفاداری معنایی کامل به ترانه مقصد با وجود محدودیت‌های ذکر شده در لایه نوایی، شعری، موسیقی پیش‌زمینه و همگامی‌لب در دوبله، نه تنها مطلوب که مقدور نیز نمی‌باشد. با بررسی‌های انجام گرفته به نظر می‌رسد گروه دوبلاژ علاوه بر پایبندی و رعایت اصول لایه نوایی، را نیز بازآفرینی کرده بودند و در مواردی نیز وفاداری معنایی به دلیل محدودیت‌های موسیقیایی امکان‌پذیر نبوده که در مباحث قبل با ذکر مثال به آن اشاره شد.

۴-۴ طبیعی بودن

در پژوهش حاضر مخاطبان برای درک مقصود ترانه‌های دوبله شده متحمل تلاش اضافی نبودند چراکه با ترجمه‌هایی روان و قابل فهم مواجه بودیم و آهنگ‌های دوبله شده به شکل مؤثری با مخاطب ارتباط برقرار کرده‌اند و مخاطب در وهله اول معنا را در میافت.

	ترانه انگلیسی	قافیه بندی	تعداد هجاها		قافیه بندی	ترانه فارسی
۱	Take it from your mumsy		۶	۹	A	صلاح خود را تو بدانی
۲	On your own, you won't **survive**	A	۷	۷	A	تنهایی در گل مانی
۳	Sloppy, under-dressed		۵	۵	B	وضعی شلخته
۴	Immature, clumsy - please!		۶	۵	B	خام و نپخته
۵	They'll eat you up **alive**	A	۶	۶	B	هستی تو آشفته
۶	Gullible, **naïve**	B	۵	۵	C	ساده و حیران
۷	Positively **grubby**	C	۶	۵	C	هستی بدین‌سان
۸	Ditzy and a bit, well, hmm…vague		۸	۷	C	طمسه شوی، هوم، آسان
۹	Plus, I **believe**	B	٤	٤		این سخنان
۱۰	Gettin' kinda **chubby**	C	۶	۶	D	از بهر تو گویم
۱۱	I'm just saying cause I wuv you		۸	۹	D	چون مادرم، صلاحت **جویم**
۱۲	Mother understands		۵	۵		مادر نزد تو ست
۱۳	Mother's here to help you		۶	۶		کنار تو ماند
۱٤	All I have is one request		۷	۷		از تو خواهشی دارد

جدول ٤-۹ بند پنجم ترانه Mother Knows Best

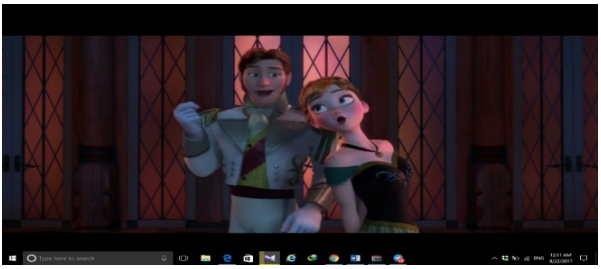
	ترانه انگلیسی	قافیه‌بندی	تعداد هجاها		قافیه‌بندی	ترانه فارسی
۱	Let it go, let it go		۶	۶	A	بیم از خود **فروکن**
۲	And I'll rise like the break of dawn		۸	۷	A	مثل خورشید **طلوع** کن
۳	Let it go, let it go		۶	۶	B	به هر سو کن **عیان**
٤	That perfect girl is **gone**	A	۶	۷	B	نداری زین پس **نشان**
۵	Here I stand in the light of **day**	B	۸	۸	B	مانم در نور **مهربان‌سان**
۶	Let the storm rage **on**	A	۵	۵	B	بنما **طغیان**
۷	The cold never bothered me **anyway**	B	۱۰	۱۰		سرما بهر من ندارد مشکل

جدول ٤-۱۰ بند هفتم ترانه Let It Go

در دو مثال بالا، ترانه‌های فارسی علاوه بر این‌که آواختنی‌اند و با موسیقی همراه شده‌اند ، با ترجمه‌هایی روان نیز مواجهیم.

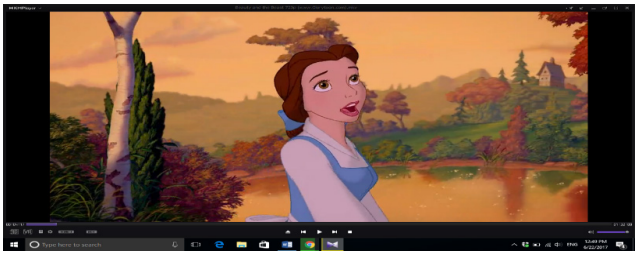
۴-۵همگامی‌لب

در تحقیق حاضر، همگامی‌لب هنگام بازاجرای مصوت‌های باز آهنگ‌ها در نماهای نزدیک و بسیار نزدیک دوربین با وجود محدودیت‌های فراوان ترجمه آهنگ تا حد امکان رعایت شده بود به‌طوری‌که حتی در نماهای نزدیک دوربین، رعایت همگامی‌لب بر حفظ معنا ارجحیت داشته است. در موارد متعددی مصوت‌های باز به‌جای هم جایگزین شده‌اند بدین معنا که به جای یک مصوت باز، مصوت باز دیگری را در دوبله فارسی جایگزین کرده‌اند. تصاویر زیر نشان‌دهنده جایگزینی مصوت‌های باز برای رعایت همگامی‌لب دوبله آهنگ‌ها می‌باشند.



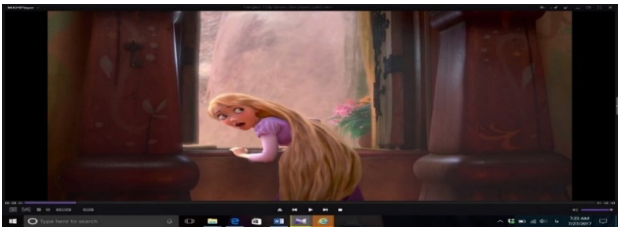
رعایت همگامی‌لب در: کُـــــــن / know

رعایت همگامی‌لب: تو / you



رعایت همگامی‌لب در: known / کوچ

رعایت همگاهی لب در: یکسان / before



رعایت همگامی‌لب در: go / شوَد

رعایت همگامی‌لب در: منو / glow

۵- بحث و نتیجه‌گیری

ترجمه آواختنی باید با موسیقی و موقعیتی که در آن اجرا می‌همخوانی داشته باشد. به دلیل پیچیدگی دوبله آهنگ‌ها به کار گروهی مترجمان، زبان‌شناسان و موسیقی‌دانان در کنار یکدیگر نیاز است. برای داشتن ترجمه‌های آواختنی بعد موسیقیایی رکن مهم‌تری نسبت به بعد زبانی محسوب می‌شود و فقط با در نظر گرفتن ابعاد زبانی نمی‌توان آوازش ترانه‌های ترجمه شده را تحلیل کرد. همان‌طور که فرانزون (۲۰۰۸) نیز اذعان می‌کند ارزیابی میزان وفاداری ترجمه آواختنی نباید بر اساس مقایسه لفظ به لفظ باشد بلکه باید براساس تناسبات بافتی و عواملی نظیر مقصود، سیاق و اجرا ترجمه با ترانه و موسیقی مبدأ باشد.

مترجم آهنگ بنا بر هدف ترجمه، می‌تواند تنها یکی از سه لایه آوازش را بازآفرینی کند، بنابر نظر فرانزون (۲۰۰۸) آوازش، لایه هایی دارد که بازآفرینی آن‌ها گاهی اختیاری و گاه قابل تعدیل است که معمولا دو لایه اول بازآفرینی می‌شوند. یافته‌ها نیز مؤید این گفته‌اند و تیم ترجمه گلوری سه لایه آوازش را علیرغم وجود محدودیت‌های متعدد دوبله آهنگ براساس تناسبات بافتی بازآفرینی کرده‌اند.

همان‌طور به گفته فرانزون (۲۰۰۸) به دلیل پیچیدگی و سختی ترجمه آهنگ و موانع متعدد پیش‌روی مترجم، گاه در ترجمه عملی روش‌ها با یکدیگر تلفیق می‌شوند و فقط در

سطح نظریات روش‌ها بصورت مجزا دسته‌بندی می‌شوند، نتایج نیزحاکی از آن است که در دوبله آهنگ‌ها صرفاً نمی‌توان به یک روش اکتفا کرد و در پیکره حاضر از روش سوم وپنجم فرانزون (۲۰۰۸) استفاده شده بود که هردو روش به نوعی بر هماهنگ کردن ترانه با موسیقی تاکید دارد. تکین و ایسیساگ (۲۰۱۷) نیز در بررسی روش‌های ترجمه آهنگ، نوع آهنگ و محدودیت‌های آن را از عوامل تعیین کننده روش ترجمه معرفی کرده‌اند که هم‌راستا با نتایج پژوهش حاضر است.

از میان مؤلفه‌های لایه نوایی آوازش، تساوی تعداد هجای دو ترانه مهم‌ترین مؤلفه تلقی می‌و در نظر فرانزون (۲۰۰۸) حداقل لازمه آوازش، هماهنگی هجاهای ترانه با نت‌های موسیقی است. اگرچه برقرار کردن تساوی هجایی میان دو ترانه مبدأ و مقصد مطلوب بوده اما همیشه مقدور نیست (لو، ۲۰۰۳ الف، ۲۰۱٦). یافته‌ها در این لایه مؤیدی براین نظریه‌ها می‌باشد. عدم تغییر موسیقی پیش‌زمینه مبدا در پیکره گویای تعدیلاتی مانند تقسیم کردن، ادغام کردن یا اضافه کردن نت‌ها و تقسیم کردن یا ایجاد ملیزما در موسیقی بود (فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۰۸؛ اپتر و هرمن، ۲۰۱۲؛ لو، ۲۰۱٦).

همان‌طور که لو (۲۰۱٦) به لزوم به‌کارگیری خلاقیت در ترجمه برگردان‌های شعری آهنگ‌ها اذعان دارد. در زیرلایه شعری آوازش پیکره حاضر نیز خلاقیت گروه ترجمه به‌خوبی این ویژگی و هم‌چنین خلاقیت در بازآفرینی معنا را نشان داد.

نتایج لایه بازخوردی- معنایی آوازش نشان داد که بار عاطفی کلمات و فضای دراماتیک، نحوه بیان داستان، توصیف فضاها، نحوه شخصیت‌پردازی‌های ترانه‌های دوبله شده کاملاً با ترانه مبدأ و فضای دراماتیک موسیقی متناظربود (ملاح، ۱۳٦۷؛ فرانزون، ۲۰۰۸).

با توجه به یافته‌ها و تصاویر موجود در بخش همگامی‌لب دریافتیم که رعایت همگامی‌لب در نمای‌های نزدیک و بسیار نزدیک حائز اهمیت است همانطور که دلاباستیتا (۱۹۸۹)، گوریس (۱۹۹۳)، چائومه (۲۰۱۳:۲۰۰٤) و پدرسن (۲۰۱۰) به این مهم اذعان دارند. هم‌چنین جایگزینی مصوت‌های باز با یکدیگر برای رعایت همگامی‌لب در دوبله مؤید نظر چائومه (۲۰۱۲) بود.

ترجمه آهنگ زمانی طبیعی و روان است که در وهله اول بر مخاطب تأثیر بگذارد زیرا در هنگام اجرای آهنگ برخلاف قرائت شعر و ترانه، مخاطب فرصت و زمان کافی برای تأمل ندارد و بر خلاف ترجمه شعر نمی‌تواند به ترجمه رجوع کرده و در مورد

آن تفکر نماید و باید در وهله اول با معنا ارتباط برقرار کند و لذت دنبال کردن آهنگ را از دست ندهد.

با توجه به مدل به کار برده شده، گروه دوبلاژ مذکور در ترجمه آهنگ‌های آواختنی به فارسی اقدام کرده‌اند و نتها لایه نوایی آوازش را برای هماهنگی با موسیقی پیش‌زمینه حفظ کرده‌اند بلکه با وجود محدودیت‌ها و دشواری‌های ترجمه آهنگ و هم‌چنین فاکتور هم‌گامی‌لب دوبله نیز معنا را بازآفرینی کرده‌اند.

Investigating the Translation and Singability of Songs in Persian Dubbed Animated Feature Films

Binazir Mohammad Alizadeh Samani[1]/Mohammad Reza Hashemi[2]

Masood Khoshsaligheh[3]

Abstract

Introduction: *The interconnectedness between music and translation has not been well-studied in the field of translation studies (Sarajeva, 2008). Music plays a pivotal role in musical animations. Some songs are inextricably related to the plot and leaving them untranslated damages the comprehension of the original product (Di Giovanni, 2008). The aim of this study is to examine the translation and singability of songs in Persian dubbed animated feature films.*

Methodology: *For this study, eleven musical animations were selected to examine the singability of the songs in Persian dubbed animations. A new model, which is a hybrid of two previous models on singability of songs by Low (2003, 2005, 2008) and Franzon (2008), proposed by Khoshligheh and Ameri (2016), consists of the pre-existing music, prosodic match, poetic match, semantic–reflexive match, sense, naturalness, lip-synchronization. This model was applied to the corpus of the study. The Persian and English lyrics were extracted and compared based on this model.*

1-MA in English Translation, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

2-Member of Translation Studies department, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

3- Associate Professor in Translation Studies, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Results: *Of the seventy-seven songs in the eleven musical animations dubbed into Persian, forty- six songs were dubbed, so the audience can hear the English songs; in other words, the original music and the English lyrics. According to the first method, forty-six songs were not translated. In some songs, completely new lyrics were written, sometimes the lyrics did not have any meaningful relation to the source lyrics, but they were easily read on the original music. In other songs, the lyrics were rewritten or translated to adapt to the original music. As Franzon (2008) pointed out, due to the complexity and difficulty of song translating various methods in the practical translation might combine.*

Conclusion: *The results suggest that, despite the difficulty of song translation, Glory Entertainment, the company dubbed the programs, has exhibited an increasing tendency toward dubbing songs in recent years. According to the model, it can be said that the dubbing group has moved on to preserve the original music. Importantly, the loyalty of the song translation should be assessed based on the contextual appropriations and purpose of the translation. Due to the complexity of song translation, especially the dubbing of the songs, there is a real need for a group of translators, linguists and musicians together.*

Keywords: *songs, animations, translation strategies, dubbing, singability*

References:

Ameri, Saeed, Masood Khoshsaligheh, and Ali Khazaee Farid. "The Reception of Persian Dubbing: A Survey on Preferences and Perception of Quality Standards in Iran." Perspectives (2017): 1-17.

Ameri, Saeed, Masood Khoshsaligheh, and Ali Khazaee Farid. "Investigating Expectancy Norms in Dubbing in Iran: An Exploratory Study." Language and Translation Studies 13.51 (١٣٩٤): 21-37.

Aminoroaya, Shiva , and Zahra Amirian. "Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies." SKASE Journal of Translation and Interpretation 9.2 (2016): 44-68.

Apter, Ronnie, and Mark Herman. "Translating Art Songs for Performance: Rach-

maninoff's Six Choral Songs." Translation Review 84.1 (2012): 27-42.

Bosseaux, Charlotte. "Buffy the Vampire Slayer: Characterization in the Musical Episode of the Tv Series." The Translator 14.2 (2008): 343-72.

Chaume, Frederic. Audiovisual Translation: Dubbing. St. Jerome Pub., 2012.

Chaume, Frederic. "Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation." Meta 49.1 (2004): 12-24.

Chaume, Frederic. "The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies." Translation Spaces 2.1 (2013): 105-23.

Cintas, Jorge Díaz. New Trends in Audiovisual Translation. Vol. 36. Bristol, England: Multilingual Matters, 2009.

Cintas, Jorge Díaz, and Pilar Orero. "Voiceover and Dubbing." Handbook of Translation Studies. Eds. Gambier, Y. and L. Van Doorslaer. Vol. 1. Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins, 2010. 441-45.

Delabastita, Dirk. "Translation and Mass-Communication: Film and Tv Translation as Evidence of Cultural Dynamics." Babel 35.4 (1989): 193-218.

Di Giovanni, Elena. "The American Film Musical in Italy: Translation and Non-Translation." The Translator 14.2 (2008): 295-318.

Dornyei, Zoltan. Research Methods in Applied Linguistics: Quantitative, Qualitative and Mixed Methodologies. Oxford, England: Oxford University Press, 2007.

Dries, Josephine. Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution. Manchester, England: The European Institute for the Media, 1995.

Franzon, Johan. "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance." The Translator 14.2 (2008): 373-99.

Franzon, Johan. "Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady." Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Ed. Gorlée, Dinda L. Amsterdam, The Netherlands: Rodopi, 2005. 263-98.

Goris, Olivier. "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation." Target. International Journal of Translation Studies 5.2 (1993): 169-90.

Gorlée, Dinda L. Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam, The Netherlands: Rodopi, 2005.

Graham, Arthur. "A New Look at Recital Song Translation." Translation review 29.1 (1989): 31-37.

Khoshsaligheh, Masood, and Saeed Ameri. "Exploring the Singability of Songs in a Monster in Paris Dubbed into Persian." Asia Pacific Translation and Intercultural Studies 3.1 (2016): 76-90.

Khoshsaligheh, Masood, and Binazir Mohammad Alizadeh Samani. "Methods of translating singable songs in the dubbed version of animated musical fantasy The Lorax." Language and Translation Studies 51.3 (1397): 1-20.

Laviosa, Sara. "Corpora." Handbook of Translation Studies. Eds. Gambier, Y. and L. Van Doorslaer. Vol. 1. Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins, 2010. 80-86.

Low, Peter. "The Pentathlon Approach to Translating Songs." Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Ed. Gorlée, Dinda L. Amsterdam, The Netherlands: Rodopi, 2005. 185-212.

Low, Peter. "Singable Translations of Songs." Perspectives 11.2 (2003): 87-103.

Low, Peter. "Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies." Target 15.1 (2003): 91-110.

Low, Peter. Translating Song: Lyrics and Texts. Routledge, 2016.

Low, Peter. "Translating Songs That Rhyme." Perspectives 16.1-2 (2008): 1-20.

Low, Peter. "When Songs Cross Language Borders." The Translator 19.2 (2013): 229-44.

Mallah, Hosein Ali. The Connection between Music and Poetry. Faza, 1367.

Martínez, Xènia. "Film Dubbing: Its Process and Translation." Topics in Audiovisual Translation. Ed. Orero, Pilar. Amsterdam, The Netherlands: John Benjamins, 2004. 3-8.

Matamala, Anna. "Translations for Dubbing as Dynamic Texts: Strategies in Film Synchronisation." Babel 56.2 (2010): 101-18.

Mateo, Marta. "Anglo-American Musicals in Spanish Theatres." The Translator 14.2 (2008): 319-42.

Mayoral, Roberto, Dorothy Kelly, and Natividad Gallardo. "Concept of Constrained Translation: Non-Linguistic Perspectives of Translation." Meta 33.3 (1988): 356-67.

Minors, Helen Julia, ed. Music, Text and Translation. London, England: Bloomsbury, 2012.

Moosavinia, Rahim. "Structurallists and Poststructuralists on Narrative Space: The Shift from Character to Reader." Critical language and Literary Studies 14.19 (1396): 297-316.

Nowruzy, Abdullah, and Masood Khoshsaligheh. "Towards a Descriptive Map of Translation Studies Based on MA Thesis." Critical language and Literary Studies 15.20 (1397): 275-293.

O'Connell, Eithne MT. Minority Language Dubbing for Children: Screen Translation from German to Irish. Bern, Switzerland: Peter Lang, 2003.

Pedersen, Jan. "Audiovisual Translation – in General and in Scandinavia." Perspectives: studies in translatology, 18.1 (2010): 1-22.

Pérez-González, Luis. Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues. London England: Routledge, 2014.

Reynolds, Malvina. Little Boxes and Other Handmade Songs. Minneapolis, MN: Oak, 1964.

Risso, Emanuele. "Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects." New Voices in Translation Studies.15 (2016): 1-30.

Tekin, Bilge Metin, and Korkut Uluç Isisag. "Comparative Analysis of Translation Strategies in the Translation of Songs in Walt Disney's Animated Musical Movies, Namely "Hercules"(1997) and "Frozen"(2013) into Turkish." International Journal of Languages' Education and Teaching 5.1 (2017): 132-48.

Tveit, Jan-Emil. "Dubbing Versus Subtitling: Old Battleground Revisited." Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen. Eds. Cintas, Jorge Díaz and Gunilla Anderman. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2009. 85-96.