

## روش‌های ترجمه آواختنی آهنگ‌ها در دوبله فارسی پویانمایی لوراکس

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

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

## چکیده

ترجمه آهنگ گونه‌ای از ترجمه است که در آن دو بعد زبانی و موسیقایی با هم درآمیخته‌اند و این آمیختگی بر سختی آن می‌افزاید. ترجمه آهنگ به‌عنوان زیرشاخه‌ای از ترجمه 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 ترجمه محتویات زبانی، ابعاد موسیقایی نیز باید مورد توجه قرار گیرند که در این پژوهش بر آن تأکید شده است. مترجمان در دوبله 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 ترانه مبدأ و فضای آهنگ نیز هم‌خوانی داشته باشد. هدف از پژوهش حاضر، یافتن روش‌های ترجمه آواختنی آهنگ بر پایه مدل فرانزون (۲۰۰۸) با در نظر گرفتن بُعد موسیقایی دوبله پویانمایی موزیکال لوراکس (قنو و بالدا، ۲۰۱۲) است. در ترجمه آهنگ‌های پویانمایی دوبله‌شده 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، دوبله پویانمایی موزیکال، ترجمه آواختنی، روش ترجمه

\* نویسنده مسئول khoshsaligheh@um.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۰۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۶

## ۱. مقدمه

از ترجمه آهنگ<sup>۱</sup> به عنوان هنری ناشناخته و فراموش شده یاد می‌شود (لو، ۲۰۰۵). در ترجمه آهنگ به دلیل همراهی و آمیختگی دو بُعد زبانی و موسیقایی، دشواری‌ها و پیچیدگی‌های زیادی وجود دارد و شاید بتوان گفت هر مترجمی مسئولیت ترجمه آهنگ را به عهده نمی‌گیرد (لو، ۲۰۱۷). در میان انواع اهدافی که برای ترجمه آهنگ بر شمرده می‌شود رسیدن به ترجمه آواختنی<sup>۳</sup> دشوارترین و بهترین ترجمه آهنگ به حساب می‌آید (لو، ۲۰۰۵؛ فرانزون، ۲۰۰۸). لو (۲۰۰۳ الف) معتقد است از دیرباز ترجمه آواختنی با مفاهیمی نظیر اجراپذیری<sup>۵</sup> در دراما و اپرا هم‌راستا بوده است. ترجمه آهنگ‌های پویانمایی‌های موزیکال به‌تازگی در ایران مورد استقبال قرار گرفته و پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده است که به بررسی روش‌های ترجمه ترانه‌ها<sup>۶</sup> از ابعاد گوناگون پرداخته‌اند. هدف این پژوهش بررسی روش‌های ترجمه آواختنی آهنگ‌ها با تکیه بر بُعد موسیقایی ترجمه آهنگ هم‌سو با تأکید بر بُعد زبانی ترانه (متن) در دوبله پویانمایی لوراکس<sup>۷</sup> (قنو و بالدا، ۲۰۱۲) بر پایه مدل ترجمه 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 امین‌الرعیایا و امیریان (۲۰۱۶) و تکین و ایسیساگ (۲۰۱۷) تنها به استراتژی‌های ترجمه آهنگ بدون در نظر گرفتن موسیقی مبدأ اشاره شده است. نکته قابل توجه آن است که در ترجمه آهنگ به دلیل وجود موسیقی مبدأ مترجمان با محدودیت‌های متعددی مواجه‌اند و برای رفع و حل محدودیت‌های آن از استراتژی‌های مختلفی استفاده می‌کنند. گاه برای این که موسیقی مبدأ را تغییر ندهند از شگردهای مختلف برای

1 song

2 Low

3 singable

4 Franzon

5 performability

6 lyrics

7 The Lorax

8 Renaud &amp; Balda

هماهنگ کردن ترانه 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. پیشینه پژوهش

### ۲.۱. ترجمه آهنگ

موسیقی و ترجمه تاکنون در حیطه مطالعات ترجمه مورد استقبال قرار نگرفته است (فرانزون، ۲۰۰۸؛ سارایوا، ۲۰۰۸؛ متئو، ۲۰۰۸). آهنگ از دو مؤلفه ترانه و موسیقی تشکیل شده است. با توجه به این نکته، حفظ و تلفیق ابعاد زبانی ترانه مبدأ و ابعاد موسیقایی در ترجمه آهنگ، امری غیرممکن خواهد بود (فرانزون، ۲۰۰۸). گُلْم<sup>۳</sup> (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 زمینه مناسبی برای پژوهش نه‌تنها برای مترجمان و محققان مطالعات ترجمه، بلکه برای مطالعات فرهنگی، مطالعات رسانه و موسیقی‌شناسی یاد می‌شود (سارایوا، ۲۰۰۸).

به ترجمه آهنگ نام‌های مختلفی مانند ترجمه صوتی<sup>۴</sup>، ترجمه آواختنی<sup>۵</sup>، ترجمه موسیقایی<sup>۶</sup>، ترجمه وابسته به موسیقی<sup>۷</sup>، ترجمه بینانشانه‌ای، ترجمه تلفیقی<sup>۸</sup> و ترجمه

1 Sarajevo

2 Mateo

3 Golomb

4 vocal

5 singable

6 singing

7 music-linked

8 hybrid

محدود، داده‌اند (میورال، کلی و گالاردو،<sup>۲</sup> ۱۹۸۸؛ لو،<sup>۳</sup> ۲۰۰۳؛ گلم،<sup>۴</sup> ۲۰۰۵؛ ماینورش،<sup>۵</sup> ۲۰۱۲).

فرانزون (۲۰۰۵) معتقد است اگر بخواهیم در تعریف ترجمه آهنگ از ابتدایی‌ترین تعریف ترجمه کتفورد پیروی نماییم که می‌گوید «ترجمه کنشی زبانی است که در آن، متنی در یک زبان، جایگزین متنی در زبان دیگر می‌شود» (۱۹۶۵، ص. ۲۰) به بیراهه رفته‌ایم. ترجمه آهنگ صرفاً جایگزینی ترانه مقصد با ترانه مبدأ نخواهد بود. نظریه‌پردازان به دلیل دشواری‌ها و محدودیت‌های فراوان این نوع ترجمه، همواره آن را ترجمه‌ای نامتعارف می‌نامند (خرلی،<sup>۶</sup> ۱۹۹۷؛ لو،<sup>۳</sup> ۲۰۰۳؛ الف؛<sup>۵</sup> ۲۰۰۴؛ فرانزون،<sup>۳</sup> ۲۰۰۸؛ لو،<sup>۳</sup> ۲۰۱۳). ترجمه آهنگ، حرفه نوپا و جدیدی نیست و از قدمت زیادی برخوردار است. ساراویوا (۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) خوانندگان، تصنیف‌سرایان، مترجمان و متخصصان ترجمه آپرا را از جمله متخصصان دخیل در ترجمه آهنگ قلمداد می‌کنند.

رینولدز<sup>۶</sup> (۱۹۶۴)، به نقل از فرانزون، (۲۰۰۸) بیان می‌کند که موسیقی و ترانه در یک آهنگ آن‌چنان با هم درآمیخته‌اند که متمایز کردن آن‌ها از یکدیگر و انتقال آن‌ها به زبان مقصد با مشکلات فراوانی همراه خواهد بود. از نظر رینولدز (۱۹۶۴) و لو (۲۰۰۵) صرفاً هم‌نوایی و متناسب کردن ترانه مقصد با موسیقی مبدأ، ترجمه محسوب نمی‌شود و مادامی که از ترجمه بین‌زبانی سخن می‌گوییم حفظ مضمون الزامی است و اگر به حفظ مضمون توجهی نشود، این عمل ترجمه نامیده نمی‌شود.

---

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

## ۲.۲. ترجمه آواختنی

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

ترجمه آواختنی ترانه حتی در سده‌های قبل، ترجمه‌ای ایدئال تلقی می‌شده است (استرانگویز، ۱۹۲۱). لو (۲۰۰۵) در میان انواع اهدافی که برای ترجمه آهنگ ذکر می‌کند، ترجمه آواختنی ترانه را دشوارترین کارکرد معرفی کرده است. در ترجمه آپرا 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 ترجمه آهنگ، خُری (۱۹۹۷، ۲۰۰۵) تقسیم‌بندی چهارگانه آوایی،<sup>۱</sup> نوایی،<sup>۲</sup> شعری<sup>۳</sup> و نشانه‌ای،<sup>۴</sup> لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵) اصول پنج‌گانه آوازش، وزن،<sup>۵</sup> طبیعی‌بودن،<sup>۶</sup> قافیه و معنا<sup>۷</sup> و فرانزون (۲۰۰۸) نیز تقسیم‌بندی سه‌گانه تطابق نوایی، شعری و معنایی را ارائه کرده‌اند.

به‌طور کلی در میان نظریات متداول موجود در زمینه ترجمه 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<sup>۹</sup> (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 ترجمه هم‌آوا بدون توجه به معنای ترانه مبدأ، صداها را در ترانه مقصد بازآفرینی کرده است.

### ۲.۳. موسیقی پس‌زمینه

متناسب کردن ترانه مقصد با موسیقی پس‌زمینه (موسیقی مبدأ) از ظرافت‌ها و خصوصیت‌های منحصربه‌فرد ترجمه آهنگ به حساب می‌آید؛ زیرا موسیقی مبدأ برای ترانه مبدأ نواخته شده است (نایدا، ۱۹۶۴؛ خُری، ۱۹۹۷؛ لو، ۲۰۰۳) و این موسیقی باید با ترانه مقصد نیز متناسب باشد. موسیقی پس‌زمینه در تعریف آپتر و هرمن<sup>۲</sup> (۲۰۱۲) چیدمان موسیقایی پس‌زمینه<sup>۳</sup> 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).

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

همان‌طور که ذکر شد نظریه‌پردازان ترجمه 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

## ۴.۲. موسیقی و ترجمه دیداری شنیداری

آهنگ‌ها برای برانگیختن احساسات و عواطف و به تأمل واداشتن مخاطبان برای زمانی حتی کوتاه، عناصر کلیدی محصولات دیداری شنیداری به شمار می‌آیند. آهنگ‌ها احساسات و افکار شخصیت‌های فیلم را به نمایش می‌گذارند. گاهی نیز مفاهیمی که از فیلم برداشت نمی‌شود به راحتی 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 ترجمه این قبیل آهنگ‌ها حفظ محتوا و ضرورت وفاداری به معنای ترانه مبدأ از اهمیت بیشتری برخوردار خواهد بود (دیجوانی، ۲۰۰۸). گاروود<sup>۲</sup> (۲۰۰۶)، به نقل از بوسو<sup>۳</sup> (۲۰۰۸) بیان داشته است که آهنگ‌ها همانند دیالوگ‌ها ابزارهایی روایت‌گر<sup>۴</sup> هستند که در شخصیت‌پردازی و شرح و توصیف پی‌رنگ فیلم ایفای نقش می‌کنند.

ترجمه محصولات موزیکال از جمله فیلم‌ها و سریال‌های موزیکال به‌عنوان زیرشاخه‌ای از حوزه ترجمه دیداری شنیداری محسوب می‌شوند (سارایوا، ۲۰۰۸؛ چاومه، ۲۰۱۲؛ بوسو، ۲۰۱۲؛ لو، ۲۰۱۳). از نظر دیجوانی (۲۰۰۸) سه روش کلی ترجمه در فیلم‌های موسیقایی‌ها به ترتیب 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 دوبله 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 پویانمایی‌ها هستند و از آنجایی که این قشر از مخاطبان قادر به خواندن و دنبال کردن زیرنویس نیستند، دوبله بهترین

1Di Giovanni

2Grawood

3Bosseauxa

4narrative

روش ترجمه پویانمایی هاست (درایز،<sup>۱</sup> ۱۹۹۵؛ اوکانل،<sup>۲</sup> ۲۰۰۳؛ تی ویست،<sup>۳</sup> ۲۰۰۹؛ پدرس،<sup>۴</sup> ۲۰۱۰؛ سینتاز و اریرو،<sup>۵</sup> ۲۰۱۰؛ چاومه، ۲۰۱۲).

## ۲.۵. مدل ترجمه آهنگ فرانزون (۲۰۰۸)

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

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

روش اول: آهنگ متشکل از موسیقی و ترانه 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 خواننده 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 به دلیل عدم تجانس ترانه‌های ترجمه شده با موسیقی مبدأ این قبیل ترجمه‌ها آواختنی نیستند.

روش سوم: در این روش مترجم از ترانه مبدأ به عنوان الگویی برای بازنویسی ترانه 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 ترانه 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 ترجمه شده 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 ترجمه شده، راهکارهایی از جمله تقسیم، ادغام یا اضافه کردن نت و تقسیم کردن یا ایجاد ملیزما<sup>۱</sup> برای تغییر نکردن ملودی موسیقی معرفی شده است.

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

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

محصول نهایی ترجمه‌های روش سوم، چهارم و پنجم، ترجمه‌هایی آواختنی‌اند و معیار وفاداری در ترجمه 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.

<sup>1</sup>Melisma

## ۲.۶. مروری بر پژوهش‌های پیشین

پژوهش‌های حوزه دیداری شنیداری 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 ترجمه نشانه‌نظام گرافیکی در دوبله حرفه‌ای (مه‌دیزادخانی و خوش‌سلیقه، ۱۳۹۶) پرداخته‌اند ولی هیچ‌کدام به مسئله آهنگ‌ها در دوبله نپرداخته‌اند. خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) در اولین پژوهشی که به بررسی آواز آهنگ در زبان فارسی پرداخته‌اند، با ترکیب دو مدل ترجمه آهنگ لو (۲۰۰۳، ۲۰۰۵ و ۲۰۰۸) و فرانزون (۲۰۰۸) ترجمه آهنگ‌ها در دوبله پویانمایی هیولایی در پاریس (برژئون، ۲۰۱۱) را بررسی کرده‌اند. از نظر آن‌ها مدل ترکیبی ابداعی حاصل برای بررسی و تحلیل آواز آهنگ‌های دوبله شده مناسب است. در راستای همین پژوهش و برای بررسی دقیق‌تر و عمقی‌تر سه لایه آواز با پیکره‌ای بزرگتر، محمدعلیزاده سامانی (۱۳۹۶) به بررسی شیوه‌های ترجمه و آواز ترانه و آهنگ‌ها در یازده نمونه پویانمایی دوبله شده به فارسی پرداخته است. در این پژوهش برای بررسی آواز آهنگ‌ها از مدل ترکیبی ترجمه آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) و مدل ترجمه 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، تطابق شعری، تطابق معنایی بازخوردی، معنا، طبیعی بودن و لب‌همگامی 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 آواز از

1A *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 لب‌همگامی در دوبله ثابت مانده و در مواردی هم بازآفرینی شده‌اند. امین‌الرعیایا و امیریان (۲۰۱۶) استراتژی‌های ترجمه ترانه‌ها را بدون در نظر گرفتن بعد موسیقایی در پویانمایی دوبله شده به فارسی، بررسی کرده‌اند. این دو پژوهشگر معتقدند به دلیل وجود مشکلات ترجمه ترانه، محدودیت‌های موسیقی پس‌زمینه و لب‌همگامی از روش‌های مختلف ترجمه‌ای در دوبله استفاده می‌شود. تکین و ایسیساگ<sup>۱</sup> (۲۰۱۷) در پژوهشی کیفی بر پایه مدل ترجمه آهنگ لو (۲۰۱۳) نیز همانند امین‌الرعیایا و امیریان (۲۰۱۶) به توصیف راهبردهای ترجمه ترانه‌ها در پویانمایی‌های شرکت والت دیزنی به ترکی پرداخته‌اند. این دو محقق با انتخاب چهار قطعه آهنگ از دو پویانمایی موسیقایی هرکول<sup>۲</sup> (کلمنتس و ماسکر<sup>۳</sup>، ۱۹۹۷) و سرمای خفته<sup>۴</sup> (لی و باک<sup>۵</sup>، ۲۰۱۳) به ترتیب جایگزینی 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 ترجمه آهنگ است.

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

---

1Tekin & Isisag  
2Hercules  
3. 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 ترجمه آواختنی آهنگ‌های پویانمایی دوبله‌شده به فارسی، پویانمایی موزیکال لوراکس، دوبله‌شده توسط شرکت گلوری‌تون<sup>۱</sup> هدفمند انتخاب شد (دورنیه،<sup>۳</sup> 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 دو جنبه موسیقایی و زبانی بررسی شدند.

#### جدول ۱. مشخصات آهنگ‌های پویانمایی لوراکس

|   | نام آهنگ                 | مدت زمان 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 تک‌سویه دوزبانه<sup>۴</sup> محسوب می‌شود گردآوری شد (لاویسا<sup>۵</sup>؛ ۲۰۱۰). ترانه‌های فارسی و انگلیسی مصراع به

1. <http://glorytoon.com/>

2 purposeful sampling

3 Dornyei

4 bilingual unidirectional parallel corpus

5 Laviosa

مصراع هم‌سو با موسیقی مقایسه شدند تا روش‌های ترجمه آهنگ‌ها براساس مدل ترجمه آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) بررسی شوند. به ذکر است که ترانه‌های فارسی و انگلیسی با توجه به موسیقایی که ترانه‌ها بر روی آن خوانده شده بودند بررسی شدند و تمرکز این پژوهش برخلاف مطالعات پیشین مانند امین‌الرعیایا و امیریان (۲۰۱۶) صرفاً بر روی بررسی روش‌های ترجمه 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 ترانه انگلیسی و فارسی با یکدیگر مساوی باشند چرا که باید به مخاطب حسی القا شود که موسیقی برای ترانه مقصد نواخته شده یا ترانه مقصد برای موسیقی سروده شده است؛ بنابراین برای این‌که به تعداد نت‌های موسیقی پی ببریم تعداد هجاهای هر مصراع ترانه انگلیسی شمارش شدند. از الزامات ترانه آواختنی این است که ترانه 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 ترانه فارسی نیز مصراع به مصراع شمارش و بررسی شدند. روش‌های ترجمه آهنگ‌های دوبله پویانمایی لوراکس براساس پنج شیوه ترجمه 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 ترجمه آهنگ فرانزون (۲۰۰۸) می‌پردازیم. نکته قابل توجه آن است که تمرکز پژوهش بر روی روش‌های دوبله آهنگ است؛ بنابراین رعایت فاکتور لب‌همگای نیز در روش ترجمه ترانه آهنگ‌ها تاثیرگذار بوده است.

روش اول مدل نظری فرانزون (۲۰۰۸) ترجمه نکردن 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 ترجمه نکردن 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 ترانه مبدأ صورت می‌گیرد و از نظر فرانزون، محصول نهایی این روش، ترجمه آواختنی نخواهد بود. داده‌ها نشان می‌دهند که در ترجمه هیچ‌کدام از آهنگ‌ها از روش دوم فرانزون (۲۰۰۸) استفاده نشده بود.

در روش سوم فرانزون (۲۰۰۸) مترجم ترانه‌ها را به نحوی 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 ترجمه آهنگ است و در این بازنویسی و ترانه‌سرایی از واژگان و عبارات ترانه مبدأ الهام و الگوبرداری می‌شود. در این روش، در تلفیق موسیقی و آهنگ، موسیقی بااهمیت‌تر است و گروه ترجمه لوراکس برای حفظ موسیقی مبدأ از این روش استفاده کرده بودند.

#### جدول ۲. بند اول آهنگ *Thneedville*

|   | ترانه انگلیسی                        | تعداد هجاها |   | ترانه 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       |

|   | ترانه انگلیسی                              | تعداد هجاها |   | ترانه فارسی               |
|---|--|-------------|---|---------------------------|
|   |  |             |   |                           |
| ۵ | In Thneedville we<br>manufacture out trees | ۱۰          | ۹ | می‌سازیم درخت دونه دونه   |
| ۶ | Each one is made in<br>factories           | ۸           | ۹ | همشونو تو کارخونه         |
| ۷ | And uses 96 batteries                      | ۸           | ۹ | با باطری اون روشن می‌مونه |
| ۸ | In Thneedville the airs not<br>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 دوبله آهنگ‌های این پویانمایی است؛ بنابراین در گام اول با مقایسه 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 ترانه فارسی باید با تعداد هجاهای ترانه 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 ترجمه این بند روش سوم و پنجم فرانزون با یکدیگر تلفیق شده‌اند.

### جدول ۳. بند اول آهنگ *Let It Grow*

|   | ترانه انگلیسی                       | تعداد هجاها |   | ترانه 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<br>guy | ۱۰          | ۹ | روزا میارم هوای نو |

|   | ترانه انگلیسی                                | تعداد هجاها |    | ترانه 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        |

فرانزون بیان می‌کند که ساختار موسیقایی ملودی در شمارگان هجای ترانه‌ای که برای آن سروده شده تجلی می‌یابد یا شمارگان هجاهای ترانه، نت‌های ملودی را که برای آن نواخته می‌شوند مشخص می‌کنند. مطابق جدول ۳ در این بند نیز با مقایسه شمارگان هجایی دو متن مشخص شد که این گروه ترجمه در بازنویسی یا ترجمه مصراع‌های این آهنگ کاملاً به ساختار موسیقی مبدأ وفادار بوده‌اند. در این بند از آهنگ *Let It Grow* تنها دو مصراع سه و پنج ترجمه شده‌اند و بقیه مصراع‌ها بازنویسی شده‌اند. بنابراین در این مثال نیز از یک روش یکدست استفاده نشده است و تلفیقی از روش سه و پنج فرانزون است. در مصراع پنجم در بیان کلمه *grow* لب خواننده در نمای نزدیک دوربین بوده و در ترانه فارسی برای ادای مصوت باز آن از کلمه دونه استفاده شده که هم مفهوم به مخاطب منتقل شده و هم لب‌همگامی رعایت شده است.

#### جدول ۴. بندی از آهنگ *Thneedville*

|   | ترانه انگلیسی                         | تعداد هجاها |    | ترانه فارسی                        |
|---|---------------------------------------|-------------|----|------------------------------------|
| ۱ | Including this brand-new parking lot! | ۹           | ۱۱ | مته 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 | هوا فروش تو شهر خنزور              |



همان‌طور که در جدول ۴ مشاهده می‌کنیم در مصراع دوم این بند اختلاف هجایی زیادی میان دو ترانه وجود دارد و در مصراع دوم ترانه 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*

|   | ترانه انگلیسی                             | تعداد هجاها |    | ترانه فارسی             |
|---|---|-------------|----|-------------------------|
| ۱ | So now our friendship<br>can begin        | ۸           | ۹  | حالا من با شما دوستی‌م  |
| ۲ | Hand in hand, and wing<br>and fin         | ۷           | ۱۰ | توی دستای شماست دستی‌م  |
| ۳ | There's nothing you and<br>I can't do     | ۸           | ۹  | توی هر کاری من خبری‌م   |
| ۴ | So, let's all make my<br>dreams come true | ۸           | ۱۰ | من خودی‌م، نمره بیستی‌م |

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

حدی است که چیدمان موسیقایی کاملاً عوض می‌شود و موسیقی تازه‌ای برای ترانه‌های ترجمه‌شده نواخته می‌شود. فرانزون (۲۰۰۸) این تغییرات را از جزئی تا تغییر کامل موسیقی مبدأ بر شمرده است. در دوبله آهنگ‌های پویانمایی مذکور در تمامی آهنگ‌ها به‌جز آهنگ *How Bad Can I Be?* موسیقی مبدأ ثابت بوده و در مواردی تغییرات جزئی ملودی موسیقی دیده می‌شود که در ادامه با ذکر مثال جدول ۶ شرح داده خواهد شد.

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

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

با توجه به جدول ۶ در آهنگ *How Bad Can I Be?* موسیقی پس‌زمینه به‌طور مشهود عوض شده بود. به‌نظر می‌رسد ضرب‌آهنگ موسیقی عوض شده اما با توجه به روش چهارم فرانزون، تغییر موسیقی در راستای هماهنگی آن با ترانه‌های ترجمه‌شده نیز از مواردی است که منجر به ترجمه آواختنی می‌شود.

در این آهنگ با مقایسه دو ترانه فارسی و انگلیسی دریافتیم که با وجود تغییر موسیقی مبدأ اما همچنان گروه ترجمه، ترجمه‌ای انجام نداده‌اند بلکه ترانه‌های جدیدی را سروده و بازنویسی کردند. با توجه به جدول ۶ با مقایسه دو ترانه فارسی و انگلیسی این آهنگ مشخص شد، متن مقصد کاملاً حاصل بازنویسی ترانه‌هاست و

نه ترجمه و در عین حال موسیقی نیز تغییر کرده است. یعنی هر دو مؤلفه آهنگ (موسیقی و ترانه) تغییر کرده‌اند؛ بنابراین با توجه به روش‌های فرانزون (۲۰۰۸) روش ترجمه این آهنگ ترکیبی از دو روش سوم و چهارم فرانزون است. همچنین با مقایسه دو متن مشخص شد که اختلاف تعداد هجایی زیادی میان دو متن وجود ندارد و با توجه به نمود هجاهای دو متن مشخص شد با وجود تغییر ضرباهنگ موسیقی مبدأ، اما گروه ترجمه و دوبلاژ به ساختار ملودی مبدأ وفادار بوده‌اند.

در مواردی نیز که موسیقی مبدأ ثابت بود دیده شد که میان هجاهای دو ترانه اختلافات هجایی وجود دارد؛ یعنی تعداد هجاهای ترانه فارسی از نتهای موسیقی مبدأ کمتر یا بیشتر بوده اما بر روی موسیقی مبدأ خوانده شده‌اند بدون اینکه موسیقی کاملاً عوض شده باشد. در مثال‌های پیشین به علت این امر اشاره شد.

همچنین آهنگ *How Bad Can I Be?* با گویش خاصی خوانده شده بود و در پایان هر کلمه از پسوند «ای یم» استفاده شده بود. به نظر می‌رسد از آنجا که در بخشی از پویانمایی لوراکس، نقش اصلی فیلم برای یافتن پاسخ پرسشی به سرزمین دیگری که در حقیقت سرزمین اجداد او بوده سفر می‌کند و در پویانمایی نیز در صحنه‌هایی و حتی یک آهنگ نیز با این نوع گفتار خوانده شده بود که به نوعی تقابل نحوه گفتار زمان جدید و قدیم است. به همین دلیل به نظر می‌رسد این نحوه بیان مربوط به زمان گذشته داستان است. البته در نسخه انگلیسی چنین تمایزی در نحوه اداکردن خواننده وجود ندارد و این گویش فقط در دوبله به تصویر کشیده شده که خلاقیت گروه ترجمه را نشان می‌دهد.

##### ۵. نتیجه‌گیری

هجاهای ترجمه آواختنی باید بر روی نتهای موسیقی مبدأ خوانده و با آن هماهنگ شوند (فرانزون، ۲۰۰۸)؛ بنابراین رسیدن به برابری هجایی با وجود محدودیت‌های بیان‌شده بسیار دشوار است. کار گروهی فارسی‌دانان و موسیقی‌دانان در کنار گروه ترجمه و دوبلاژ سبب تسهیل پیچیدگی‌های ترجمه می‌شود. به همین

دلیل در دوبله 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، ترانه مقصد با موسیقی مبدأ متناسب می‌شود (فرانزون، ۲۰۰۸؛ لو، ۲۰۰۸؛ آپتر 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 ترجمه آهنگ باید ترانه‌های فارسی به‌آسانی بر روی موسیقی مبدأ خوانده شوند. همان‌طور که از مقایسه شماره‌گان هجاهای دو ترانه مشخص شد، تا حد امکان برابری هجایی میان دو ترانه مبدأ و مقصد برقرار شده بود. شایان ذکر است که ایجاد برابری هجایی میان ترانه مبدأ و مقصد کار آسانی نیست چرا که ترجمه‌ها باید روان و در عین حال معنادار نیز باشند؛ زیرا در ترجمه 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 ترجمه 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 ترجمه آهنگ‌ها تصمیم واحدی اتخاذ کرده و در این پویانمایی همه آهنگ‌ها دوبله و بازاجرا شده‌اند. هم‌راستا با نظر دیجیوانی (۲۰۰۸) در خصوص استراتژی‌های کلی ترجمه، آهنگ‌ها در دوبله 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 دوبله آهنگ‌ها بسیار پیچیده‌تر از روش‌های دیگر ترجمه مثلاً زیرنویس‌کردن آن‌هاست؛ زیرا مخاطب مدام با چهره خواننده مواجه است. خواننده در ادای فراز و فرودهای ترانه و مصوت‌های

بلند در مرکز توجه مخاطبان است و رعایت لب‌همگامی دوبله بر دشواری ترجمه 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 لب‌همگامی ضروری بوده آن را ادا کرده بودند. این نتیجه مؤید پژوهش‌های انجام‌شده اخیر در حوزه ترجمه آهنگ در پویانمایی‌ها از جمله خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) و امین‌الرعیاء، امیریان (۲۰۱۶) است که محدودیت لب‌همگامی دوبله را از عوامل تاثیرگذار بر روش‌های ترجمه 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 امین‌الرعیاء 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 ترجمه آهنگ‌ها در پویانمایی‌ها با پژوهش اخیر خوش‌سلیقه و عامری (۲۰۱۶) تفاوت دارد چراکه در این پژوهش تنها به یک روش ترجمه 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 مسئله تأیید ترکیب روش‌های در ترجمه 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) ترجمه آواختنی را دشوارترین و ایدئال‌ترین ترجمه آهنگ تلقی می‌کنند، دشواری این عمل در بررسی تمامی ابعاد زبانی و موسیقایی

مشخص شد و می‌توان گفت به همین دلیل است که ترجمه آهنگ از یک سو نیازمند کار گروهی مترجمان، زبان‌دانان و موسیقی‌دانان است و از سوی دیگر در ترجمه آهنگ فقط به یک روش ترجمه‌ای واحد اکتفا نمی‌شود و همان‌طور که فرانزون (۲۰۰۸) نیز اشاره کرده است پنج روش ترجمه 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 ترجمه 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 نظریه فرانزون (۲۰۰۸) است که روش‌های ترجمه‌ای می‌توانند با همدیگر تلفیق شوند. گروه ترجمه با وجود محدودیت‌های معنایی و لب‌همگامی 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، به طوری که به ثابت ماندن موسیقی مبدأ اکتفا نکرده و در یک قطعه آهنگ، موسیقی مبدأ تغییر یافته است؛ نکته‌ای که در پژوهش‌های پیشین به روشنی 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 دوبله آهنگ‌ها بسیار پیچیده است و معمولاً آهنگ‌ها یا دوبله نمی‌شوند یا در صورت ترجمه آهنگ، موسیقی مبدأ عوض نمی‌شود، یافتن پویانمایی‌ای که موسیقی مبدأ در آن تغییر کرده باشد آسان نیست.

پیشنهاد می‌شود در مطالعات آینده شیوه‌های ترجمه آواختنی در زیرنویس پویانمایی‌ها یا فیلم‌های موزیکال بررسی شوند. به دلیل وجود محدودیت‌هایی از جمله عدم دسترسی به گروه دوبلاژ توصیه می‌شود در پژوهش‌های آتی با گروه‌های دوبلاژ و ترجمه موزیکال‌ها مصاحبه شود تا محققان این حوزه به درستی و از نزدیک در جریان محدودیت‌های ترجمه 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.
- مهديزادخانی، م.، و خوش‌سلیقه، م. (۱۳۹۶). ترجمه نشانه‌نظام گرافیکی: مطالعه موردی دو نسخه دوبله حرفه‌ای. *مطالعات زبان و ترجمه*، ۵۰(۳)، ۴۹-۶۹.
- 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. Gorrée (Ed.), *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (pp. 121-161). Amsterdam, The Netherlands: Rodopi.
- Gorrée, D. L. (1997). Intercode translation: Words and music in opera. *Target*, 9(2), 235-270.
- Gorrée, 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. Gorrée (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: Biba 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.