# Reframing Multimodal Narrative: A Case of Animated Films Dubbed for Islamic Republic of Iran Broadcasting

**Parina Ghomi** [1]
**Department of English Translation Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran**

**Farzaneh Farahzad**
**Department of English Translation Studies, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran**

***Received: 22 September 2020*** ***Accepted: 25 January 2021***

## Abstract

The present article draws on Ghomi and Farahzad's (2020) model of renarration in audiovisual translation to explore different types of reframings effected in the interlingual dubbing of animated films broadcast on Islamic Republic of Iran Broadcasting. Given that audiovisual narratives are of multimodal nature and involve nonverbal sites as well as verbal sites, they provide audiovisual translators and audiovisual translation institutes with more opportunities to reframe the target narrative. Therefore, Ghomi and Farahzad's (2020) *Multimodal Narrative Analysis* is used to compare and contrast original and dubbed animations at the micro-level of verbal and nonverbal sites. The results of the study revealed 15 types of reframings that participated in the construction of reality in the target animations. They were categorized under 3 groups of reframing through selective appropriation, reframing through labelling and reframing through repositioning characters. Temporal and spatial reframing was found to be underlying all types of reframing. The study concludes that Islamic Republic of Iran Broadcasting has an active role in constructing reality in the target language and uses translation as a tool for accentuating or undermining certain narratives in the target animated films.

**Keywords**: Animated Films, Audiovisual Translation, Interlingual Dubbing, Islamic Republic of Iran Broadcasting, Multimodal Narrative Analysis, Narrative Theory, Reframing

1. Corresponding Author. Email: parina.ghomi@gmail.com

مطالعات زبان و ترجمه  دورهٔ پنجاه و چهارم، شمارهٔ چهارم (زمستان ۱٤۰۰)، صص ٦٤-۱۰۱

DOI: 10.22067/jlts.2021.61410.0
مقالهٔ پژوهشی

# بازقاب‌بندی روایت چندوجهی:
# مطالعهٔ موردی دوبلهٔ بینازبانی پویانمایی‌های پخش‌شده از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

**پرینا قمی* (گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران)**
**فرزانه فرحزاد (گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران)**

## چکیده

مقالهٔ حاضر با اتّکا به مدل بازروایت در ترجمهٔ دیداری-شنیداری قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰) به بررسی انواع بازقاب‌بندی در دوبلهٔ بینازبانی پویانمایی‌های پخش‌شده از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران می‌پردازد. ازآنجایی‌که روایت‌های دیداری-شنیداری ماهیّت چندوجهی دارند، علاوه‌بر محل‌های کلامی، محل‌های غیرکلامی هم در فرایند بازروایت دستخوش تغییر می‌شوند که این امر زمینهٔ بیشتری را جهت بازقاب‌بندی در اختیار مترجم و موسسهٔ ترجمه قرار می‌دهد. بدین منظور از بررسی روایت چندوجهی قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰) برای تحلیل و مقایسهٔ پویانمایی‌های اصلی و دوبله‌شده در سطح خرد محل‌های کلامی و غیرکلامی بهره گرفته شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که پانزده نوع مختلف بازقاب‌بندی در ساخت واقعیت در دوبلهٔ پویانمایی‌ها شرکت می‌کنند که به سه دستهٔ بازقاب‌بندی از طریق تصرف گزینشی، بازقاب‌بندی از طریق برچسب زدن و بازقاب‌بندی از طریق جابجایی جایگاه شخصیت‌ها تقسیم می‌شوند. علاوبراین، بازقاب‌بندی زمانی/مکانی انواع دیگر بازقاب‌بندی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بر اساس این مطالعه، صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران نقشی فعّال در ساخت واقعیت در زبان مقصد ایفا می‌کند و از ترجمه

* نویسنده مسئول  parina.ghomi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۱  تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۰۶

به‌عنوان ابزاری برای اشاعه و یا سرکوب روایت‌های خاص در پویانمایی‌های مقصد بهره می‌گیرد.

**کلیدواژه‌ها:** بازقاب‌بندی، بررسی روایت چندوجهی، پویانمایی، ترجمهٔ دیداری-شنیداری، صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران، دوبلهٔ بینازبانی، نظریّهٔ روایت

**۱- مقدّمه**

پدیدهٔ «روایت»[1] از دیرباز از دیدگاه‌های مختلف مورد بحث و بررسی قرار گرفته است و نظریّه‌پردازان هر رشته تعریف متفاوتی از آن ارائه داده‌اند. این پژوهش بر رویکرد روایی «برساخت‌گرا»[2] استوار است. رویکرد روایی برساخت‌گرا که ریشه در نظریّهٔ اجتماعی، روان‌شناسی و نظریّهٔ ارتباط دارد، نخستین بار توسط مونا بیکر[3] (۲۰۰٦) در کتاب *ترجمه و تعارض: شرحی روایی*[4] در مطالعات ترجمه مطرح شد. از نظر وی، واحد تحلیل ترجمه، روایت است که «داستانی با شروع و پایانی مشخص و دارای الگوی پی‌رنگ[5] است که امکان فهم رویدادهای به تصویر کشیده را برای راوی و مخاطب فراهم می‌کند» (بیکر، ۲۰۱۸، ص. ۱۷۹). از نظر بیکر (۲۰۱۸)، داستان‌هایی که دربارهٔ جهانی که در آن زندگی می‌کنیم برای خود یا دیگران بازگو می‌کنیم نه‌تنها واقعیت را نمایان می‌کند بلکه در ساخت آن سهیم است. روایت‌ها داستان‌هایی هستند که جهان ما را می‌سازند (هاردینگ[6]، ۲۰۱۲). سومرز و گیبسون[7] (۱۹۹٤, ص. ٤۱) معتقدند که «هر آنچه می‌دانیم برساختهٔ خطوط داستان‌های متعدّدی است که عاملان اجتماعی خود را در آن جای می‌دهند». از نظر سومرز[8] (۱۹۹۲)، درک ما از دنیای پیرامونمان تنها از طریق روایت صورت می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، روایت‌ها واقعیت

1. narrative
2. constructive
3. Mona Baker
4. *Translation and conflict: A narrative account*
5. employment
6. Harding
7. Somers & Gibson
8. Somers

دنیای اطراف ما را شکل می‌دهند. از منظر روایتِ برساخت‌گرا، ترجمه به‌مثابهٔ «بازروایت[1]» است که «رویدادها و شخصیت‌هایی را که در زبان دیگر بازروایت می‌کند به‌جای نمایان کردن، برمی‌سازد» (بیکر، ٢٠١٤، ص. ١٥٨). براین اساس، ترجمه تنها نوعی انتقال معنا از زبانی به زبان دیگر نیست، بلکه در زبان مقصد روایت‌سازی می‌کند. بیکر مفهوم «بازقاب‌بندی[2]» را به‌عنوان راهکاری فعّال در فرایند بازروایت معرّفی می‌کند که به‌واسطهٔ آن مترجم آگاهانه به واقعیت در روایت مقصد شکل می‌دهد (٢٠٠٦، ص. ١٠٦). ازاین‌رو، مترجمان و مؤسسات ترجمه نقشی فعّال در ساخت و ایجاد روایت‌های گوناگون در زبان مقصد دارند. مؤسسات ترجمهٔ دیداری-شنیداری از جمله صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران از این امر مستثنی نیستند. مؤسسات ترجمهٔ دیداری-شنیداری، به‌ویژه مؤسسات دوبله، از انواع مختلف بازقاب‌بندی جهت تقویت، تضعیف و جرح‌وتعدیل روایت‌های خاص در فیلم مقصد بهره می‌گیرند (قمی و فرحزاد، ب ٢٠٢٠). حضور روایت‌های مختلف در فیلم در برخی موارد از نظر موسسهٔ دوبله نامناسب و ناشایست تلقی می‌شود و موسسهٔ دوبله بسته به جایگاه روایی‌اش[3] روایت اصلی را بازقاب‌بندی می‌کند که به ساخت واقعیت در فیلم مقصد منتهی می‌شود (قمی و فرحزاد، ب ٢٠٢٠).

از سال ٢٠٠٦ به بعد روایت برساخت‌گرای بیکر از جنبه‌های گوناگونی چون رده‌شناسی روایت[4]، ویژگی‌های روایت[5] و بازقاب‌بندی مورد مطالعه قرار گرفته است (مانند بوئری[6]، ٢٠٠٨؛ پرز-گونزالز[7]، ٢٠١٤؛ هاردینگ، ٢٠١٢). با وجود نقش مهم بازقاب‌بندی در ترجمه و تأثیر آن در ساخت واقعیت مقصد، به نظر می‌رسد مطالعات کمی در این حوزه انجام شده است. در این میان، مطالعات نسبتاً کمتری به بررسی انواع بازقاب‌بندی در ترجمه روایت پرداخته است. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از

1. renarration
2. reframing
3. narrative location
4. narrative typology
5. narrative features
6. Boéri
7. Pérez-González

مـدل بازروایـت در ترجمـهٔ دیـداری-شـنیداری قمـی و فرحـزاد (الـف ۲۰۲۰) بـه بررسـی انـواع بازقـاب‌بنـدیِ پویانمـایی‌هـای پخش‌شـده از صداوسـیمای جمهـوری اسـلامی ایـران می‌پردازد و سـعی مـی‌کنـد تـا تصـویر شـفافی از انـواع بازقـاب‌بنـدی بـا تأکیـد بـر ماهیّـت چندوجهی متون دیـداری-شـنیداری ارائـه دهـد. در ایـن راسـتا، ایـن پـژوهش مـی‌کوشـد تـا به دو سؤال زیر پاسخ دهد:

۱. انـواع بازقـاب‌بنـدی در پویانمـایی‌هـای دوبله‌شـده از انگلیسـی بـه فارسـی و پخش‌شده از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران کدام‌اند؟
۲. کـدام بازقـاب‌بنـدی‌هـا در دوبلـهٔ پویانمـایی‌هـای پخش‌شـده از صداوسـیمای جمهوری اسلامی ایران از بسامد بیشتری برخوردارند؟

**۲- پیشینهٔ پژوهش**

**۲-۱- روایت در مطالعات ترجمه**

از منظر روایت برسـاخت‌گـرا، ترجمـه به‌مثابـهٔ بازروایـت اسـت کـه روایـت‌هـایی را کـه در زبـان مقصـد بـازگو مـی‌کنـد، در حقیقـت مـی‌سـازد. بیکـر (۲۰۰٦) مـدلی تحلیلـی بـرای بررسی نقـش ترجمـه در سـاخت روایـت ارائـه مـی‌دهـد. وی عمـدتاً بـه نقـش متـرجم در تعـارض‌هـای سیاسـی مـی‌پـردازد و نشـان مـی‌دهـد کـه چگونـه عاملـان اجتمـاعی از روایت‌هـای ترجمـه‌شـده اسـتفاده مـی‌کننـد تـا روایـت‌سـازی کننـد. مـدل روایـت بیکـر (۲۰۰٦) از دو ابـزار «رده‌شناسـی روایـت» و «ویژگـی‌هـای روایـی» بهـره مـی‌گیـرد. بیکـر چهـار نـوع روایـت شـامل «روایـت فـردی»[1]، «روایـت عمـومی»[2]، «روایـت مفهـومی»[3] و «فراروایـت»[4] را در رده‌بنـدی روایـت قـرار مـی‌دهـد. روایت‌هـای فـردی روایـت‌هـایی هستند که فرد دربارهٔ هویّت و نـوع ارتبـاط خـود بـا جهـان پیرامـون بـرای خـود یـا دیگـران نقل می‌کند. روایت‌هـای عمـومی روایـت‌هـایی هسـتند کـه از گـروه‌هـای اجتمـاعی مختلـف مانند خانواده، مدرسه، دانشـگاه، محـل کـار و غیـره نشـأت مـی‌گیرنـد. روایت‌هـای مفهـومی

1. personal narrative
2. public narrative
3. conceptual narrative
4. meta-narrative

داستان‌ها و توضیحاتی هستند که متخصصان رشته‌های مختلف دربارهٔ موضوع مورد مطالعه‌شان برای خود و دیگران تعریف می‌کنند. فراروایت‌ها درواقع همان روایت‌های عمومی هستند که از قدرت بیشتری برخوردارند و ازاین‌رو مدّت‌زمان طولانی‌تری بین مردم باقی می‌مانند و در سطح وسیع‌تری بر زندگی آنها تأثیر می‌گذارند.

در خصوص ویژگی‌های روایت، بیکر چهار ویژگی اصلی به هم وابستهٔ زمان/مکان‌مندی[1]، ارتباط‌مندی[2]، تصرف گزینشی[3] و پی‌رنگ‌سازی علّی[4] را نام می‌برد. ویژگی‌های روایی «مقوله‌هایی هستند که چگونگی ساخت روایت‌ها و نقششان را توضیح می‌دهند» (بیکر، ٢٠١٤، ص. ١٦٦). ویژگی زمان/مکان‌مندی نشان می‌دهد که «روایت‌ها در زمان و مکان جای گرفته‌اند و بخش بزرگی از معنای خود را از زمان و مکان فیزیکیِ روایت می‌گیرند» (بیکر، ٢٠٠٧، ص. ١٥٥؛ بیکر، ٢٠١٠، ص. ٣٥٢). ویژگی ارتباط‌مندی روابط متقابل درون روایتی و بینا‌روایتی را دربر می‌گیرد (بیکر، ٢٠١٦). به‌عبارت‌دیگر، عناصر درون هر روایت به‌تنهایی و بدون قرار گرفتن در شبکهٔ عناصر آن روایت که درمجموع به ساخت روایت منتهی می‌شود، معنادار نیستند. روایت‌ها در ساخت واقعیت به هم وابسته هستند. ویژگی تصرف گزینشی به این معناست که «هیچ روایت منسجمی نمی‌تواند همهٔ جزئیاتی را که راوی تجربه می‌کند یا در اختیار دارد دربرگیرد» (بیکر، ٢٠١٤، ص. ١٦٧). ویژگی پی‌رنگ‌سازی علّی به این معناست که در هر روایت رویدادها صرفاً به‌صورت تصادفی در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه پی‌رنگ‌سازی علّی است که تعیین می‌کند علّت چیست و معلول کدام است (بیکر، ٢٠١٤). به‌عبارت‌دیگر، پی‌رنگ‌سازی علّی «یعنی این که دو نفر ممکن است در مورد مجموعه‌ای از واقعیت‌ها یا رویدادها باهم موافق باشند؛ ولی در مورد چگونگی تفسیر آنها باهم اختلاف نظر داشته باشند» (بیکر، ٢٠٠٦، ص. ٦٧).

1. temporality
2. relationality
3. selective appropriation
4. causal emplotment

**۲-۱-۱- بازقاب‌بندی در ترجمه**

بیکر (۲۰۰۶) همچنین مفهوم بازقاب‌بندی را به‌عنوان ابزاری تحلیلی معرّفی می‌کند و نشان می‌دهد چگونه روایتی ثابت ممکن است در قاب‌های متفاوت قرار گیرد. از منظر روایت برساخت‌گرا، مترجم به‌عنوان کنشگری فعّال همواره از طریق بازقاب‌بندی در روایت‌سازی در زبان مقصد شرکت می‌کند. بازقاب‌بندی بخش مهمی از بازروایت است که «اقدامات آگاهانه و استدلالی مترجم جهت پیش‌بینی و هدایت درک و نگرش دیگران نسبت به مجموعه‌ای از رویدادها را در برمی‌گیرد» (بیکر، ۲۰۰۷، ص. ۱۵۶). قاب‌بندی در نظریّه‌های اجتماعی به‌مثابهٔ «فرایند دلالتیِ فعّال» قلمداد می‌شود و قاب‌ها «ساختارهای پیش‌بینی و اقدامات راهبردی هستند که آگاهانه پیش گرفته می‌شوند تا جنبشی خاص و یا جایگاهی خاص را از دیدگاهی مشخص ارائه کنند» (بیکر، ۲۰۰۶، ص. ۱۰۶). بازقاب‌بندی به گفتهٔ بیکر (۲۰۰۷، ص. ۱۵۱)، ممکن است در «محل‌ها یا نقاطی درون یا پیرامون متن صورت گیرد». بیکر(۲۰۰۶، ص.۱۰۵) معتقد است «مترجمان و مترجمان شفاهی -با همکاری ناشران، ویراستاران و عاملان دیگر دست‌اندرکار در تعامل- جنبه‌هایی از روایت(ـهای) متن و گفتار مبدأ را تقویت، تضعیف یا جرح‌وتعدیل می‌کنند». بنابراین، مترجمان و مؤسسات ترجمه از بازقاب‌بندی برای اعمال عاملیت بهره می‌گیرند «تا به روایت خودشان از رویدادها مشروعیّت ببخشند» (بیکر، ۲۰۰۶، ص. ۱). بیکر (۲۰۰۶) همچنین برخی از انواع بازقاب‌بندی در ترجمه را تحت عنوان قاب‌بندی زمانی/مکانی[1]، قاب‌بندی از طریق تصرف گزینشی[2]، قاب‌بندی از طریق برچسب زدن[3] و قاب‌بندی از طریق جابجا کردن شرکت‌کننده‌ها[4] معرّفی می‌کند، ولی آن را لیست جامعی از انواع (باز)قاب‌بندی نمی‌داند و معتقد است به مطالعات بیشتری در این زمینه نیاز داریم. در قاب‌بندی زمانی/مکانی، متن خاصّی انتخاب می‌شود و در بافت زمانی/مکانی جدیدی قرار داده

1. temporal and spatial framing
2. framing through selective appropriation
3. framing by labelling
4. framing through repositioning of participants

می‌شود که این امر باعث به وجود آمدن روابط معنایی بین آن متن و قاب زمان و مکان جدید می‌شود، هرچند ممکن است آن متن در ساختار زمانی و مکانی کاملاً متفاوتی رخ داده باشد (بیکر، ۲۰۰۶). قاب‌بندی از طریق تصرف گزینشی «دربرگیرندهٔ الگوهای حذف و اضافه است که به‌منظور سرکوب، تقویت و یا تعدیل جنبه‌های خاصّی از روایت در متن یا گفتار مبدأ و یا جنبه‌های روایت‌های بزرگ‌تری که در آن تنیده شده است به کار می‌رود» (بیکر، ۲۰۰۶، ص. ۱۱٤). این نوع قاب‌بندی در سطوح بالاتر می‌تواند به حذف یا به حاشیه راندن متون، نویسندگان، زبان‌ها یا فرهنگ‌های خاص منجر شود. قاب‌بندی از طریق برچسب زدن روندی است که به‌واسطهٔ آن «واژه، اصطلاح یا عبارتی برای تشخیص شخص، مکان، گروه، رویداد یا هر مقوله کلیدی دیگری در یک روایت به کار می‌رود» (بیکر، ۲۰۰۶، ص. ۱۲۲). قاب‌بندی از طریق جابجا کردن شرکت‌کننده‌ها به تغییر جایگاه شرکت‌کننده‌ها در هر تعاملی اشاره می‌کند که به‌واسطهٔ آن ممکن است جایگاه فرد نسبت به دیگر افراد در یک روایت و یا حتّی نسبت به افراد دیگر در روایت‌های دیگر تغییر کند (بیکر، ۲۰۰۶).

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، عمدهٔ مطالعات در زمینه بازقاب‌بندی در ترجمه به تعارض‌های سیاسی می‌پردازند. از آن جمله می‌توان به مطالعهٔ بیکر (۲۰۰۷) اشاره کرد که در آن به بررسی ترجمه‌های انجام‌شده توسط «ممری»[1] (مؤسسهٔ تحقیقات رسانه‌ای خاورمیانه) می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه این سازمان از طریق انتخاب بدترین مثال‌های ممکن از گفتمان عرب، دنیای عرب را تندرو و خطرناک جلوه می‌دهد.

پژوهش در زمینهٔ بازقاب‌بندی در ترجمه به تعارض‌های سیاسی محدود نمی‌شود. پژوهشگران مختلفی رویکرد روایت برساخت‌گرا را در حوزه‌های گوناگونی به کار گرفته‌اند و آن را بسط داده‌اند (هاردینگ، ۲۰۱۲). از آن جمله می‌توان به پژوهش

1. MEMRI (The Middle East Media Research Institute)

بالدو[1] (۲۰۰۸) اشاره کرد که با رویکردی پساساختارگرایانه بر بررسی ترجمهٔ انگلیسی رمان‌های سه‌گانه نویسنده ایتالیایی-کانادایی نینو ریچی[2] تمرکز می‌کند و نشان می‌دهد که رمزگردانی[3] یا تغییر از یک زبان یا گویش به یک زبان یا گویش دیگر به هنگام سخن گفتن یا نوشتن به روایت‌سازی در زبان مقصد منجر می‌شود و تغییراتی را در جایگاه زمانی و مکانی هویّت شخصیت‌های روایت به وجود می‌آورد. فرحزاد و بلوری (۲۰۱۷) به مطالعهٔ بازقاب‌بندی در محل‌های داخل و پیرامون متن در ترجمه فارسی رمان‌های هری پاتر می‌پردازند تا مشخص شود که مترجم ناخواسته روایت متن مبدأ را تغییر داده و آن را در قابی مذهبی قرار داده است.

**۲-۲- روایت در مطالعات ترجمهٔ دیداری-شنیداری**

با توجّه به عمر کوتاه رویکرد روایی برساخت‌گرا در مطالعات ترجمه (از سال ۲۰۰۶ به بعد)، به نظر می‌رسد پژوهش قابل توجّهی در زمینهٔ ترجمهٔ دیداری-شنیداری از این منظر صورت نگرفته است. روایت برساخت‌گرا در مطالعات ترجمهٔ دیداری-شنیداری توسط قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰) در پژوهشی برگرفته از رسالهٔ دکتری مطرح شد. حاصل کار آنها ارائهٔ مدلی تحلیلی برای بررسی نقش ترجمهٔ دیداری-شنیداری در ساخت روایت در فیلم مقصد است. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که «ترجمهٔ دیداری-شنیداری به‌مثابهٔ بازروایت است که رویدادها و افرادی را که در زبان دیگر بازگو می‌کند، از طریق کانال‌های کلامی و غیرکلامی می‌سازد» (قمی و فرحزاد الف ۲۰۲۰۲۰، ص. ۱۸).

متن دیداری شنیداری از چهار کانال ارتباطیِ «شنیداری-کلامی»[4]، «شنیداری-غیرکلامی»[5]، «دیداری-کلامی»[6] و «دیداری-غیرکلامی»[7] شکل گرفته است

1. Baldo
2. Nino Ricci
3. codeswitching
4. audio-verbal
5. audio-nonverbal
6. visual-verbal
7. visual-nonverbal

(دلاباستیتا[1]، ۱۹۸۹؛ رمائل[2]، ۲۰۰۱؛ زابالبسکوا[3]، ۱۹۹۸؛ گاتلیب[4]، ۱۹۹۸). ویژگی بارز متن دیداری-شنیداری که آن را از متون دیگر تمیز می‌دهد، ماهیّت چندوجهی[5] آن است (چومه[6]، ۲۰۰٤؛ زابالبسکوا، ۲۰۰۸؛ قمی، ۲۰۰۹؛ گاتلیب، ۲۰۱۷؛ گمبیر[7]، ۲۰۰٦). تیلر[8] (۲۰۱۳؛ ۲۰۱٦) معتقد است که با وجود ادبیّات حجیم در مورد مفهوم چندوجهی بودن مانند دائره‌المعارف بررسی چندوجهی جوویت[9] (۲۰۰۹)، مطالعات نسبتاً کمی به بررسی این مفهوم در ترجمه پرداخته است. کرس و لوون[10] (۲۰۰۱، ص. ۲۰) از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی به ماهیّت چندوجهی متون دیداری-شنیداری می‌پردازند و آن را «کاربرد چندین وجه نشانه‌ای در طراحی یک محصول نشانه‌ای» می‌دانند. در پژوهشی، تسنگ[11] (۲۰۱۳، ص. ۱۵۳) با رویکردی شبیه به رویکرد روایت برساخت‌گرا، به پدیدهٔ انسجام[12] در فیلم می‌پردازد و معتقد است «درک مخاطب از روایت فیلم بر الگوهایی معنایی استوار است که فرد در جایی دیگر، چه از طریق مشاهدهٔ فیلم و چه به‌واسطهٔ تجربیات دیگر زندگی ساخته است». رمائل و روییرز[13] (۲۰۱۹، ص. ۲٦۰) به بررسی چگونگی ترکیب، ادغام و عملکرد وجوه[14] چندگانهٔ نشانه‌ای در فیلم‌ها می‌پردازند و می‌کوشند تا از طریق مفهوم انسجام در متون دیداری-شنیداری رابطهٔ بین این وجوه را توجیه کنند. آنها براین باورند که متن چندوجهی از طریق نوعی «انسجام چندوجهی[15]» عمل می‌کند. قمی و فرحزاد (الف

1. Delabastita
2. Remael
3. Zabalbeascoa
4. Gottlieb
5. multimodality
6. Chaume
7. Gambier
8. Taylor
9. Jewitt
10. Kress & Leeuwen
11. Tseng
12. cohesion
13. Reviers
14. modes
15. multimodal cohesion

۲۰۲۰) از طریق مفهوم روایت و ویژگی‌های آن روابط بین وجوه مختلف در متون دیداری-شنیداری را توجیه می‌کنند. آنها متن دیداری-شنیداری را نوعی روایت چندوجهی می‌دانند که تمامی ویژگی‌های روایت اعم از زمان/مکان‌مندی، ارتباط‌مندی، تصرف گزینشی و پی‌رنگ‌سازی علّی را داراست و از چهار کانال ارتباطی متجلّی می‌شود (قمی و فرحزاد، الف ۲۰۲۰). این کانال‌ها از عناصر کوچک‌تر یا به گفتهٔ بیکر (۲۰۰۷) محل‌هایی تشکیل شده‌اند که ارتباط تنگاتنگی باهم دارند و در ساخت معنا سهیم هستند. روایت چندوجهی «به داستانی برگرفته از صحنه(ها‌یی) از فیلم با شروع و پایانی مشخص گفته می‌شود که از کانال‌های چندوجهی ارتباطی متجلّی می‌شود» (قمی و فرحزاد، الف ۲۰۲۰، ص. ۱۸). قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰, ص. ۱۰) ترجمهٔ دیداری-شنیداری را به‌مثابهٔ بازروایت در نظر می‌گیرند و معتقدند «ترجمهٔ دیداری-شنیداری در ساخت واقعیت در زبان مقصد از سطح کانال کلامی فراتر می‌رود و واقعیت که از تعامل بین کانال‌ها و محل‌ها به دست می‌آید در فیلم مقصد بازروایت می‌شود». بر اساس این مدل، روند بازروایت از فیلتر جایگاه روایی مترجم و موسسهٔ ترجمهٔ دیداری شنیداری عبور می‌کند. روایت‌های فردی، عمومی، مفهومی و فراروایت‌هایی که افراد یا سازمان‌ها در معرض آن‌ها قرار می‌گیرند به جایگاه روایی‌شان شکل می‌هد.

**۲-۲-۱- بازقاب‌بندی در ترجمهٔ دیداری-شنیداری**

بیکر براین باور است که «فرایندهای (باز)قاب‌بندی در عمل می‌توانند از هر منبع زبانی و یا غیرزبانی برای فراهم آوردن بافت تفسیر برای خواننده یا شنونده استفاده کنند» (۲۰۰۷، ص. ۱۵۸)؛ بنابراین، بازقاب‌بندی می‌تواند علاوه بر منابع کلامی و زبان‌شناختی در منابع غیرکلامی شامل «ابزارهای فرازبان‌شناختی مانند آهنگ کلام و فنّ چاپ» و «منابع دیداری از قبیل رنگ و تصویر» نیز صورت گیرد (بیکر، ۲۰۰۶، ص. ۱۱۱). ازآنجایی‌که متون دیداری-شنیداری از فضایی چندوجهی برخوردارند، زمینه‌های بیشتر یا به گفتهٔ بیکر محل‌های بیشتری را برای بازقاب‌بندی در اختیار مترجم و مؤسسهٔ ترجمه قرار می‌دهند که این امر موجب پیدایش و گسترش انواع

گونـاگون بازقـاب‌بنـدی مـی‌شـود. در ایـن خصـوص، ملـانظر و عمرانـی‌پـور (۱۳۹۹) بـه مطالعـهٔ نمودهـای غیرکلـامی التقـاط در فیلم‌هـای بلنـد دوبله‌شـده بـه فارسـی مـی‌پردازنـد و مشـخص مـی‌کننـد کـه هـر دو سـطح دیـداری غیرکلـامی و شـنیداری غیرکلـامی در (باز)تولید و انتقال نمودهـای التقـاط در دوبلـه نقـش مهمـی دارنـد. بـر اسـاس ایـن مطالعـه، التقـاط در سـطح دیـداری غیرکلـامی بیشـتر از طریـق نـوع پوشـش و زیورآلـات، اشـیا و زبـان بـدن و در سـطح شـنیداری غیرکلـامی از طریـق صـدا، موسـیقی و آواز نمـود پیـدا مـی‌کنـد. در پـژوهش دیگـری، سـلامتی و قمـی (۱۳۹۹) راهبردهـای دسـت‌کاری ایـدئولوژیک در فیلم‌هـای دوبله‌شـده از انگلیسـی بـه فارسـی بعـد از انقلـاب اسـلامی در ایران را به دو دستهٔ دست‌کاری کلـام‌محـور و دسـت‌کاری غیـر کلـام‌محـور تقسـیم مـی‌کننـد و نشـان مـی‌دهنـد کـه دسـت‌کاری‌های غیرکلـام‌محـور سـهم بیشـتری در تغییـر ایـن فـیلم‌هـا دارنـد. خوش‌سـلیقه و عـامری (۲۰۱٤) بـا تمرکـز بـر ترجمـهٔ تـابو در فیلم‌هـای جنـایی آمریکـایی بـه فارسـی نشـان مـی‌دهنـد کـه ایـدئولوژی مترجمـان دیـداری شـنیداری تصمیمات و راهبردهـای آنهـا را تعیـین مـی‌کنـد و ترجمـه را در چـارچوب فرهنـگ مقصـد قـرار مـی‌دهـد. در پـژوهش دیگـری خوش‌سـلیقه و عـامری (۲۰۱٦) بـه بررسـی عاملیـت متـرجم دیـداری-شـنیداری در دوبلـهٔ رسـمی در ایـران مـی‌پردازنـد و نشـان مـی‌دهنـد کـه متـرجم نقشـی فعّـال در تصـرف فرهنگـی و دسـت‌کاری ایـدئولوژیک در مـتن دیـداری شـنیداری مبـدأ دارد. در پژوهشـی، قمـی و فرحـزاد (ب ۲۰۲۰) بـه بررسـی بازروایـت محـل‌هـای کلـامی و غیـر کلـامی در پویانمـایی‌هـای دوبله‌شـده از انگلیسـی بـه فارسـی می‌پردازند و نشان می‌دهنـد کـه محـل‌هـای غیرکلـامی بـه‌مراتب بیشـتر از محـل‌هـای کلـامی در بازروایت چندوجهی دستخوش بازقاب‌بندی می‌شند.

دوبله یکـی از انـواع مرسـوم ترجمـهٔ دیـداری شـنیداری در ایـران اسـت. بسـیاری ایـران را بـا توجّـه بـه پیشـینهٔ طلـایی دوبلـاژ آن، کشـوری دوبلـه‌محـورم ی‌داننـد (نفیسـی، ۲۰۱۱؛ ژیرافر، ۱۳۹۳). بـه نظـر مـی‌رسـد از بـین انـواع مختلـف ترجمـهٔ دیـداری-شـنیداری، دوبلـه بـه دلیـل تغییـر در «لبـهٔ گفتـار»[1] فـیلم مبـدأ مـی‌توانـد تغییـرات نسـبتاً بیشـتری را در فـیلم

1. voice track

مقصد ایجاد کند. چومه (۲۰۱۲) معتقد است در دوبله نسبت به انواع دیگر ترجمهٔ دیداری-شنیداری تغییرات بیشتری صورت می‌گیرد تا در نظر بینندگان واقعی و باورکردنی جلوه کند. این مسأله در «دوبلهٔ پویانمایی‌ها که بخش قابل توجّهی از دوبلهٔ متون دیداری-شنیداری را در ایران تشکیل می‌دهند»، نمود بیشتری پیدا می‌کند (قمی، ۲۰۰۹، ص. ۵۰). به‌عبارت‌دیگر، دوبله محل‌های بیشتری نسبت به انواع دیگر ترجمهٔ دیداری شنیداری در اختیار مترجم و موسسهٔ دوبله قرار می‌دهد. از آن جمله می‌توان به کانال شنیداری غیرکلامی و انتخاب صدا برای شخصیت‌ها اشاره کرد. قمی (۲۰۱۲) در پژوهشی نشان می‌دهد که صدای شخصیت‌های پویانمایی‌های دوبله‌شده از انگلیسی به فارسی در قاب‌های متفاوتی در زبان مقصد قرار می‌گیرد که مفاهیم جدیدی به آن می‌بخشد و پدیدهٔ طنز در پویانمایی را در دوبلهٔ مقصد ارتقا می‌دهد. قمی (۲۰۰۹؛ ۲۰۱۲) از این پدیده با عنوان «تیپ‌سازی شخصیت‌ها» یاد می‌کند و معتقد است موسسهٔ دوبله به دلیل همخوانی صدا با تصویر در پویانمایی‌های دوبله‌شده، دست به ساخت صداها و به‌تبع آن شخصیت‌های جدیدی در زبان مقصد می‌زند.

پژوهش حاضر با به کارگیری مدل بازروایت در ترجمهٔ دیداری شنیداری می‌کوشد تا انواع بازقاب‌بندی را در انیمیشن‌های دوبله‌شده از انگلیسی به فارسی تعیین کند.

**۳- روش پژوهش**

قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰) با تکیه بر نظریّهٔ روایت برساخت‌گرای بیکر (۲۰۰۶) و ماهیّت چندوجهی متون دیداری-شنیداری، مدلی برای بازروایت در ترجمهٔ دیداری-شنیداری ارائه می‌کنند. بر اساس این مدل، «بررسی روایت چندوجهی[1]» را به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای بررسی بازروایت متون دیداری-شنیداری معرّفی می‌کنند. بررسی روایت چندوجهی روشی است که بررسی اجمالی و کاربردی

1. multimodal narrative analysis

محل‌های روایت چندوجهی اعم از محل‌های کلامی و محل‌های غیرکلامی و رابطهٔ بین آنها را میسّر می‌سازد و مقایسهٔ محل‌ها و روایت‌های اصلی و ترجمه‌شده به‌منظور استخراج بازقاب‌بندی را تسهیل می‌کند. این روش پژوهش با تمرکز بر دوبلهٔ بینازبانی ارائه شده است. بررسی روایت چندوجهی از رویکردی روایی در ترجمهٔ دیداری-شنیداری بهره می‌گیرد و واحد تحلیل ترجمه را روایت می‌داند. بر اساس مدل بازروایت، «متن دیداری-شنیداری نوعی روایت کلان[1] به حساب می‌آید که می‌تواند به تعداد بی‌شماری روایت خُرد[2] تقسیم شود» (قمی و فرحزاد، الف ۲۰۲۰، ص. ۱۸). بررسی روایت چندوجهی از طرحی چندوجهی برخوردار است که ابزاری دوبُعدی برای نسخه‌برداری وجوه فیلم در اختیار پژوهشگر ترجمهٔ دیداری شنیداری قرار می‌دهد. قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰, ص. ۲۱-۲۰) مجموعهٔ جامعی از سی محل که روایت چندوجهی از آنها متجلّی می‌شود را پیشنهاد می‌کنند. ازآنجایی‌که امکان بررسی بازروایت این سی محل در روایت‌های چندوجهی وجود ندارد، قمی و فرحزاد (الف ۲۰۲۰) نُه محل را که نقش بیشتری در بازقاب‌بندی‌ها دارند انتخاب می‌کنند. این نُه محل در هشت دستهٔ مکالمات[3]، متن آهنگ[4]، صدا[5]، موسیقی[6]، نوشته‌ها[7]، نشانه‌های کلامی[8]، ظاهر فیزیکی و حرکات بدن[9]، نوع پوشش و زیورآلات[10] قرار می‌گیرند.

هدف این روش تحقیق، تقسیم متن دیداری-شنیداری به روایت‌های خُرد است تا زمینه‌ای عینی و کاربردی برای بررسی آنها فراهم آورد. به‌طور خلاصه، بررسی روایت چندوجهی، جدولی متشکل از ردیف‌ها و ستون‌هاست که شامل بازهٔ زمانی

1. macro-narrative
2. micro-narrative
3. dialogues
4. lyrics
5. vocal behavior
6. music
7. titles
8. verbal signs
9. physical appearance and kinetics
10. clothing and artifacts

روایت، تصاویر، کانال‌ها، محل‌ها، توصیف هر محل در روایت مبدأ و روایت(ـهای) مقصد است. پژوهش حاضر می‌کوشد تا با استفاده از این ابزار به بررسی انواع بازقاب‌بندی در بازروایت چندوجهی پویانمایی‌های پخش‌شده از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران بپردازد.

### ۳-۱- پیکرهٔ پژوهش

پیکرهٔ این پژوهش از دو پویانمایی انگلیسی و نسخه‌های دوبله‌شدهٔ آنها به فارسی تشکیل شده است که از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران پخش‌شده‌اند. ازآنجایی‌که صداوسیما در فواصل زمانی مختلف به پخش و بازپخش پویانمایی‌های تولیدشده در سال‌های قبل می‌پردازد، دو پویانمایی‌ای که در دو سال گذشته از کانال‌های مختلف پخش‌شده‌اند به شکل تصادفی انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفتند. فیلم‌شناسی این پویانمایی‌ها و نسخهٔ دوبلهٔ آنها در جدول‌های زیر آمده است.

**جدول ۱. مشخصات پویانمایی‌های انگلیسی**

| پوستر سینمایی | عنوان انگلیسی | کارگردان | سال تولید | زمان پخش | موسسهٔ تولید | موسسهٔ پخش | کشور محل تولید |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | The Lorax | کریس رنائو | ۲۰۱۲ | ۸۶ دقیقه | Illumination Entertainment | Universal Pictures | امریکا |
| | WALL·E | اندرو استنتون | ۲۰۰۸ | ۹۷ دقیقه | Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios | Walt Disney Studios Motion Pictures | امریکا |

**جدول ۲. مشخصات نسخهٔ دوبلهٔ پویانمایی‌ها**

| عنوان فارسی | سرپرست گویندگان | سال پخش | زمان پخش | موسسهٔ دوبله | موسسهٔ پخش | شبکه پخش |
|---|---|---|---|---|---|---|
| شهر بدون درخت | نامشخص | ۱۳۹۷ | ٦٥ دقیقه | نامشخص | صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران | شبکه اصفهان |
| وال ای | نامشخص | ۱۳۹۸ | ۸٤ دقیقه | نامشخص | صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران | شبکه نهال |

پویانمایی‌های اصلی و نسخهٔ دوبلهٔ آنها چندین بار به‌دقّت مورد بررسی قرار گرفتند. ابتدا پویانمایی‌های انگلیسی و نسخهٔ فارسی آنها به‌طور جداگانه توسط پژوهشگران مشاهده و بررسی شدند. سپس پویانمایی‌های انگلیسی و دوبلهٔ فارسی آنها ثانیه به ثانیه باهم مقایسه شدند تا بازقاب‌بندی‌های صورت گرفته در نسخهٔ فارسی استخراج شود. بدین منظور، پویانمایی‌ها به واحدهای تجزیه‌وتحلیل روایت تقسیم شدند، سپس روایت‌هایی که دستخوش بازقاب‌بندی شده بودند، مشخص شدند. زمان شروع و پایان هر روایت تعیین شد و سپس اطّلاعات مربوط به محل‌های هر روایت مبدأ و متناظرشان روایت دوبله‌شده در جدول بررسی روایت چندوجهی قرار گرفت. محل‌های هر دو روایت مبدأ و مقصد باهم مقایسه شدند تا انواع بازقاب‌بندی تعیین شد. ازآنجایی‌که روایت‌های دیداری-شنیداری ماهیّت چندوجهی دارند، ممکن است چندین نوع بازقاب‌بندی به‌طور هم‌زمان در یک روایت وجود داشته باشد. همچنین ممکن است چندین بازقاب‌بندی در یک محل در یک روایت صورت گیرد. برای تسهیل توضیحات انواع بازقاب‌بندی در جدول‌های بررسی روایت چندوجهی، از مجموعه‌ای از علائم استفاده شده است. فهرست این علائم و مفهومی که به آن دلالت می‌کنند در جدول زیر آمده است.

**جدول ۳. فهرست علائم و مفهوم آنها**

| | |
|---|---|
| _ | عدم وجود |
| ✗ | حذف |
| + | اضافه |
| ↓ | انتقال |
| ⇅ | جایگزینی |
| ⊖ | دورنمایی / نزدیک‌نمایی |
| ■ | استتار |

کادر ردیف دو سمت چپ جدول بررسی روایت چندوجهی تغییر در تصویر روایت مقصد را نشان می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، اگر در روایت مقصد تصویر روایت اصلی بازقاب‌بندی شده باشد، در این کادر به نمایش گذاشته می‌شود.

**٤- یافته‌های پژوهش**

انواع گوناگون بازقاب‌بندی در بررسی بازروایت چندوجهی پویانمایی‌های پخش‌شده از صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران مشاهده و تحلیل شد. در این قسمت تحلیل نمونه‌هایی از انواع بازقاب‌بندی که از روایت‌های مبدأ و متناظرشان در روایت چندوجهی مقصد استخراج شدند، آمده است.

**٤-١- تصرف گزینشی**

**٤-١-١- حذف**

حذف یکی از انواع بازقاب‌بندی تصرف گزینشی است که به‌واسطهٔ آن مترجم و یا موسسهٔ ترجمه به حذف محل(ـهای) روایت مبدأ و حتّی در برخی موارد حذف کل روایت در ترجمه اقدام می‌کند. حذف، عموماً، به‌منظور سرکوب و یا تضعیف روایت‌های خاص در زبان مقصد صورت می‌گیرد. از طریق این نوع بازقاب‌بندی، مترجم می‌تواند به شکلی فعّال از ورود روایت‌های خاص و مغایر با جایگاه روایی‌اش خودداری کند. همان‌طور که بررسی روایت چندوجهی در مثال جدول ٤ نشان می‌دهد، در روایت صداوسیما عنوان انگلیسی فیلم حذف شده است. با توجّه به ویژگی ارتباط‌مندی روایت، حذف عنوان فیلم به حذف دیگر محل‌های روایت که هم‌زمان با آن رخ می‌دهند منجر شده است. از آن جمله می‌توان به حذف نشانهٔ کلامی «O'Hare» مربوط به شرکت تولید «هوای *اُ*هیر»، روی لباس یکی از شخصیت‌ها اشاره کرد. حذف عنوان انگلیسی فیلم مبدأ می‌تواند الگوی پی‌رنگ‌سازی علّی جدیدی را به وجود بیاورد و خارجی بودن این پویانمایی را تضعیف کند. درواقع، حذف محل‌های خاص در فیلم مبدأ، آن را در قاب زمانی/مکانی جدیدی قرار می‌دهد و مفاهیم دیگری را تداعی می‌کند. از انواع دیگر بازقاب‌بندی در این

خرده روایت، جایگزین کردن موسیقی مبدأ با موسیقی دیگری در روایت مقصد است که در بازقاب‌بندی جایگزینی بررسی می‌شود.

**جدول ٤. نمونه بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی حذف**

| زمان شروع: ۰۰:۰۱:٤۱ | زمان پایان: ۰۰:۰۱:۵۲ | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ |
|---|---|---|
| | | |

| کانال‌ها | شنیداری کلامی | | شنیداری خیرکلامی | | دیداری کلامی | | دیداری خیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدأ | – | – | صدای وزوز زنبور | موسیقی ملایمی پخش می‌شود. | Dr. Suess' The LORAX | [O'Hare] | مرد چاقی در صحنه ظاهر می‌شود و ظرف خالی هوا را با ظرف پر جابجا می‌کند. | مرد لباس کار سرهمی به تن کرده است. |
| روایت مقصد | – | – | ✗ | ⇅ موسیقی مبدا با موسیقی دیگری جایگزین شده است. | ✗ | ✗ | ✗ | ↓ |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**٤-۱-۲- اضافه**

بازقاب‌بندی اضافه به این معناست که مترجم یا موسسهٔ ترجمه، محل(ها) و یا روایت(هایی) را به روایت مقصد اضافه می‌کند. این نوع تصرف گزینشی به‌منظور تقویت روایتی خاص و یا گذاشتن تأکید بیشتر بر روی آن در زبان مقصد صورت می‌گیرد. جدول ۵ نمونه‌ای از بازقاب‌بندی اضافه را نشان می‌دهد که در آن صداوسیما نوشتهٔ فارسی «شهر بدون درخت» را بر اساس درون‌مایهٔ پویانمایی مبدأ به روایت مقصد اضافه کرده است. این بازقاب‌بندی پی‌رنگ‌سازی علّی مثال جدول ٤

را تقویت می‌کند. مخاطب پویانمایی‌ها که اغلب کودکان و نوجوانان هستند ممکن است این پویانمایی را تولید صداوسیما فرض کنند. این مثال نشان می‌دهد که بین بازقاب‌بندی حذف عنوان فیلم اصلی در مثال قبل و بازقاب‌بندی اضافهٔ عنوان جدید در این روایت رابطه وجود دارد. اضافه کردن عنوان جدید پویانمایی دوبله‌شده را در قاب زمانی/مکانی جدیدی قرار می‌دهد. نوع دیگر بازقاب‌بندی در این روایت، جایگزین کردن موسیقی مبدأ با موسیقی دیگری در روایت مقصد است.

**جدول ۵. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی اضافه**

| زمان شروع: ۰۰:۰۱:۱۹ | زمان پایان: ۰۰:۰۱:۳۷ | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ |
|---|---|---|
| | | |

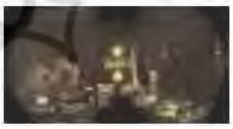
| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | موسیقی | صدا | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدأ | – | – | موسیقی ملایمی پخش می‌شود. | – | – | – | – | – |
| روایت مقصد | – | – | ⇅ موسیقی مبدا با موسیقی دیگری جایگزین شده است. | – | ✚شهر بدون درخت | – | – | – |

### ٤-١-٣- جایگزینی

بازقاب‌بندی جایگزینی شامل حذف محل یا روایت مبدأ و اضافه کردن محل یا روایتی دیگر در فیلم مقصد به‌جای آن است. به‌عبارت‌دیگر، محل یا روایت مبدأ با محل یا روایتی دیگر در روایت مقصد جایگزین می‌شود. جایگزینی از طریق تغییر

محلی خاص سعی در اعمال روایت‌های متفاوتی دارد. همان‌طور که مثال جدول ٦ نشان می‌دهد، متن آهنگ در روایت صداوسیما حذف شده است و موسیقی مبدأ با موسیقی ایرانی در پویانمایی مقصد جایگزین شده است. این نوع بازقاب‌بندی می‌تواند به‌نوعی فرهنگ‌زدایی از روایت مبدأ ختم شود و آن را در قابی آشنا در روایت مقصد قرار دهد. گزینش موسیقی سنّتی ایرانی به‌جای موسیقی مبدأ مفهوم جدیدی به پویانمایی فارسی می‌بخشد و بین این موسیقی با روایت‌ها و نوستالژی‌های دیگر در فرهنگ فارسی ارتباطی غیرقابل‌انکار به وجود می‌آورد. درواقع به کار بردن موسیقی ایرانی به ساخت واقعیت جدیدی در قاب زمانی/مکانی متفاوتی در زبان مقصد منتهی می‌شود. همان‌گونه که جدول ٦ نشان می‌دهد بین حذف متن آهنگ و جایگزینی موسیقی آن با موسیقی فارسی و همچنین دورنمایی صداها و جلوه‌های صوتی برای برجسته کردن موسیقی فارسی ارتباط معناداری وجود دارد که بر ویژگی ارتباط‌مندی روایت تأکید می‌کند.

**جدول ٦. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی جایگزینی**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| زمان شروع: ۰۰:۰۸:۱٦ | | زمان پایان: ۰۰:۰۹:۱٦ | | | | وال‌ای، ۱۳۹۸ | | |
| | |  | | | | | | |
| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدأ | – | And that is all that love's about ...a moment to be loved a whole life | صدای سوت وال‌ای صدای مشدار | موسیقی متن پخش می‌شود. | – | [ALERT] | وال‌ای به آسمان خیره می‌شود. | – |
| روایت مقصد | – | ✗ | ⊖ صداها و جلوه‌های صوتی مبدأ دورنمایی شدند تا موسیقی فارسی بهتر شنیده شود. | ⇅ موسیقی مبدا با موسیقی سنتی ایرتی جایگزین شده است. | – | ↓ | ↓ | – |

**٤-١-٤- دورنمایی/ نزدیک‌نمایی**

بازقاب‌بندی دورنمایی/ نزدیک‌نمایی به معنی کمرنگ کردن یا پررنگ کردن محلی در روایت مقصد است. اگر این نوع بازقاب‌بندی در محل‌های دیداری رخ دهد می‌تواند به‌منزلهٔ بزرگنمایی یا کوچک‌نمایی تصویر باشد. اغلب حالت اوّل یا همان بزرگنمایی به کار می‌رود تا از طریق نزدیک‌نمایی و بزرگ کردن تصویر بخشی از آن که مغایر با جایگاه روایی مترجم و یا موسسهٔ دوبله است به حاشیه رانده شود. دورنمایی یا نزدیک‌نمایی تصویر به تغییرِ نما[1] منتهی می‌شود. این نوع بازقاب‌بندی ممکن است در محل‌های شنیداری نیز رخ دهد. از این طریق، ممکن است صداهای مبدأ قوی‌تر یا ضعیف‌تر از آنچه هستند در روایت مقصد پخش شوند که این امر به‌منظور تقویت یا تضعیف محل خاصّی در روایت به کار می‌رود. به‌طور مثال، در جدول ٦ صداها و جلوه‌های شنیداری روایت مبدأ دورنمایی یا به‌عبارت‌دیگر تضعیف می‌شوند تا موسیقی ایرانی مقصد برجسته‌تر گردد. در مثال جدول ۷، *اُهیر*، شخصیت منفی داستان، می‌کوشد تا مردم شهر را متقاعد کند که نیازی به درخت ندارند. مردم دور *اُهیر* جمع شده‌اند و صحبت‌های او را گوش می‌دهند. در میان جمع چند خانم هم حضور دارند که از نظر جایگاه روایی موسسهٔ دوبله نوع پوشش مناسبی ندارند. همان‌طور که در کادر تصویر گوشهٔ سمت چپ مشخص شده است، تصویر بزرگنمایی شده است تا مردمی که دور *اُهیر* جمع شده‌اند در روایت مقصد دیده نشوند. در این مثال نوع نما عوض شده و فاصلهٔ دوربین از شخصیت‌ها تغییر کرده است.

1. shot

**جدول ۷. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی دورنمایی/ نزدیک‌نمایی**

| | زمان شروع: ۰۱:۱۳:۰۰ ۰ | زمان پایان: ۰۱:۱۳:۰٦ ۰ | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ |
|---|---|---|---|
| | | | |

| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدأ | O'Hare: Folks... The last thing you want around here is trees. | – | آهیر با لحنی اغواگرانه صحبت می‌کند. | موسیقی مشر پخش می‌شود. | – | – | مردم دور آهیر جمع شدند. | خانمی تاب پوشیده است. دو خانم دیگر دامن کوتاه پوشیده‌اند. |
| روایت مقصد | آهیر: مردم، تنها چیزی که اینجا لازم نداریم درخته. | – | ↓ | ✗ | – | – | ⊖ تصویر از نمایی نزدیکتر نشان داده شده است. آقای آهیر نزدیک‌نمایی و مردم دورنمایی شده‌اند. | ⊖ نوع نما از نمای بسیار باز به نمای باز تغییر پیدا کرده است. |

### ٤-۱-۵- استتار

اصطلاح استتار توسط نوس[1] (ج. نوس. مصاحبهٔ شخصی، ۵ می، ۲۰۱۹) پیشنهاد شد. بازقاب‌بندی استتار به معنی استفاده از محل(ـهای) دیداری یا شنیداری و یا هر دو برای پوشاندن محل‌های دیگری است که مغایر با جایگاه روایی موسسهٔ دوبله است. در این نوع بازقاب‌بندی ممکن است یک تصویر برای پوشاندن تصویر دیگر و یا یک صدا برای پوشاندن صدای دیگر به کار رود. مثال جدول ۸ شبیه به مثال جدول ۷ است با این تفاوت که در این روایت چون شخصیت با پوشش مغایر با جایگاه روایی مؤسسهٔ دوبله در مرکز تصویر قرار گرفته است و امکان بازقاب‌بندی آن از طریق دورنمایی وجود ندارد، از بازقاب‌بندی استتار برای بلند کردن دامن شخصیت استفاده شده است. از رنگ سرمه‌ای دقیقاً همرنگ با دامن این خانم برای

1. Neves

بلنـدتر کـردن و موجـه جلـوه دادن لباسـش اسـتفاده شـده اسـت. تغییـر در طـرز پوشـش شخصیت‌ها می‌تواند به تغییر سبک زندگی آنها منجر شود.

**جدول ۸ نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی استتار**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| زمان شروع: ۰۱:۱۳:۱٤ | زمان پایان: ۰۱:۱۳:۲۷ | | | | | | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ | |
| | | | | | | | | |
| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
| محرک‌ها | مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدا | **O'Hare:** They bring poisonous ants and stinging bees.<br>**A kid:** Hey!<br>**O'Hare:** Ouch. Think about the kids. And, I just thought, you know, they make leaves! | – | اُهیر با لحنی اغواگرانه صحبت می‌کند. | موسیقی متن پخش می‌شود. | – | – | مردم دور اُهیر جمع شده‌اند. | خانمی دامن کوتاه پوشیده است. |
| روایت مقصد | اُهیر: باهاش مورچه‌های سمی میان و زنبورهای نیش‌دار.<br>بچه: آه<br>اُهیر: آه یه فکر بچه‌ها باشین. برگ درست میکن. | – | ↓ | x | – | – | ↓ | ■ دامن این خانم با استفاده از رنگ سرمه‌ای همرنگ دامنش بلندتر شده است. |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

### ٤-۲- برچسب‌زدن

#### ٤-۲-۱- برچسب زدن عنوان

این نوع بازقـاب‌بنـدی بـه اسـتفاده از واژه، اصـطلاح یـا عبـارتی بـرای نامیـدن عنـوان در روایت مبدأ گفته می‌شود. بـرای نمونـه مـی‌تـوان بـه مثـال جـدول ۵ اشـاره کـرد کـه متـرجم بـه‌جای عنـوان اصـلی «لـوراکس» کـه نـام شخصـیت اصـلی فـیلم نیـز اسـت، عنـوان «شـهر بـدون درخـت» را بـه کـار بـرده اسـت. ایـن نـوع بازقـاب‌بنـدی به‌نوبـهٔ خـود روایت‌هـای جدیـدی را در زبـان مقصـد مـی‌سـازد و معمولـاً بازقـاب‌بنـدی‌هـای دیگـری را بـه دنبـال دارد. عنـوان مبـدأ مـاهیّتی خـارجی دارد و بـر اسـاس رمـان دکتـر سـئوس سـاخته شـده

است. این در حالی است که عنوان فارسی آن را در قابی آشنا برای مخاطب مقصد قرار می‌دهد. داستان پویانمایی در شهری بدون درخت اتّفاق می‌افتد. باوجوداین، انتخاب درون‌مایه‌محور [شهر بدون درخت]، حس تعلیق در پویانمایی را از بین می‌برد و از همان ثانیه‌های ابتدایی پویانمایی، مخاطب را در انتظار روایتی خاص قرار می‌دهد.

**٤-۲-۲- برچسب زدن اسامی افراد**

برچسب زدن اسامی افراد، استفاده از واژه، اصطلاح یا عبارتی برای نامیدن یک فرد یا شخصیت است. همان‌طور که بررسی روایت چندوجهی در جدول ۱۲ نشان می‌دهد، *ایو* (EVE)، شخصیت اصلی زن در انیمیشن والای (استنتون[1]، ۲۰۰۸)، یک ربات است که سعی در انجام مأموریت خود بر روی کرهٔ زمین را دارد. در این مأموریت با ربات دیگری به نام *والای* (WALL.E)، شخصیت اصلی مرد، آشنا می‌شود و به‌مرورزمان رابطهٔ عاشقانه‌ای بین این دو به وجود می‌آید. در روایت صداوسیما از اسم *ای وان* (E1) که اسمی از نظر جنسیتی خنثی است برای نامیدن *ایو* استفاده شده است که این الگوی پی‌رنگ‌سازی علّی را برمی‌انگیزد که *ایو* و *والای* به‌جای دو عاشق، دو دوست صمیمی هستند. به نظر می‌رسد، ظاهر فیزیکی ایو به‌عنوان یک ربات بدون هیچ نشانه‌ای از جنسیت او در این برچسب زدن بی‌تأثیر نبوده است.

**٤-۲-۳- برچسب زدن صفات**

برچسب زدن صفات، استفاده از واژه یا عبارتی برای به تصویر کشیدن ویژگی یا صفت خاصّی در یک فرد یا شخصیت است که به‌منظور تقویت، تضعیف یا تغییر روایت‌های خاصّی به کار می‌رود. همان‌طور که جدول ۹ نشان می‌دهد، به ابتدای پویانمایی لوراکس (رناد، ۲۰۱۲) مکالمه‌ای اضافه شده است که در آن از *تد*، شخصیت اصلی فیلم، به‌عنوان قهرمان یاد می‌شود. باوجوداینکه این خصیصه که به

1. Stanton

شکل ضمنی در کل پویانمایی حس می‌شود، از آن در روایت مقصد به‌وضوح سخن گفته می‌شود. ازآنجایی‌که این بازقاب‌بندی در دقایق ابتدایی پویانمایی رخ می‌دهد، روایت مقصد از همان ابتدا *تد* را در قاب قهرمان داستان قرار می‌دهد و حس تعلیق در فیلم را برای مخاطب مقصد از بین می‌برد و او را از همان ابتدا در انتظار عملی خارق‌العاده از طرف *تد* می‌گذارد.

**جدول ۹. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی برچسب زدن صفات**

| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | موسیقی | صدا | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدأ | – | – | موسیقی متن پخش می‌شود. | – | – | – | تد در حال راندن موتور است. | تد کلاه ایمنی به سر دارد. |
| روایت مقصد | ✚ لوراکس: ایتم تد قهرمان داستان ما که از این به بعد بیشتر باهاش آشنا میشین | – | ⊖ صدای موسیقی متن کم می‌شود تا مکالمات بهتر شنیده شود. | – | – | – | ↓ | ↓ |

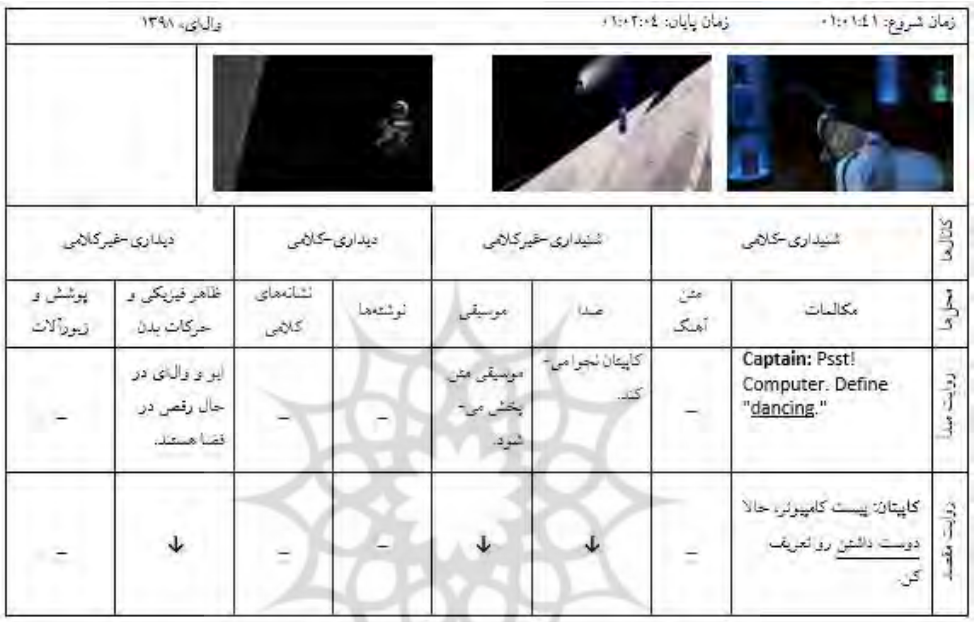
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

### ٤-۲-٤- برچسب زدن اشیاء و رویدادها

برچسب زدن اشیاء و رویدادها به استفاده از واژه یا عبارتی برای نامیدن شیء یا رویدادی گفته می‌شود که از این طریق آن را در قابی جدید و مفهومی متفاوت در روایت مقصد قرار می‌دهد. این نوع بازقاب‌بندی نقشی فعّال در تضعیف یا تقویت روایت‌های خاص در زبان مقصد دارد. همان‌طور که جدول ۱۰ نشان می‌دهد، عمل رقصیدن در روایت مبدأ در قاب دوست داشتن در روایت مقصد قرار گرفته است که الگوی پی‌رنگ‌سازی علّی دوست بودن *ایو* و *وال‌ای* را

تقویت می‌کند. ازآنجایی‌که روایت‌های خرد در روایت کلان فیلم از ویژگی ارتباط‌مندی برخوردارند، این روایت در ارتباط با روایت تغییر نام *ایو* به *ای‌وان* است.

**جدول ۱۰. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی برچسب زدن اشیاء و رویدادها**




### ٤-۲-۵- برچسب زدن مکان

این نوع بازقاب‌بندی، استفاده از واژه یا عبارتی برای نامیدن یک مکان است که به هدف ساخت روایتی خاص در زبان مقصد به کار می‌رود. به‌طور مثال، در انیمیشن لوراکس (رناد، ۲۰۱۲)، داستان در شهری به نام «Thneedville» اتّفاق می‌افتد. این در حالی است که در روایت صداوسیما هیچ نامی از این مکان برده نمی‌شود به‌عبارت‌دیگر، روایت مقصد سعی در برچسب زدایی مکان مبدأ دارد. البتّه در جایی دیگر از فیلم که در جدول ۵ به آن اشاره شد، از عبارت «شهر بدون درخت» برای نامیدن این شهر استفاده شده است که نشان می‌دهد هیچ درختی در این شهر وجود ندارد و حس تعلیق را در مخاطب از بین می‌برد. استفاده از برچسبی جدید برای مکان مبدأ، آن را در قاب زمانی/مکانی جدیدی قرار می‌دهد و مفاهیم جدیدی به آن می‌بخشد.

### ٤-۳- جابه‌جایی جایگاه شخصیت

#### ٤-۳-۱- جابه‌جایی روابط شخصیت‌ها

این نوع بازقاب‌بندی به تغییر روابط شخصیت‌ها در رابطه با شخصیت‌های دیگر در روایت گفته می‌شود. تغییر روابط شخصیت‌ها در روایت خرد می‌تواند موجب تغییر در روایت‌های خرد دیگر شود و حتّی روایت کلان فیلم را در قابی جدید قرار دهد. در مثال ۱۱، *تد* پسری ۱۲ ساله است که عاشق دختری ١٤ ساله به نام *آدری* شده است و می‌کوشد تا برای او درخت واقعی پیدا کند. در روایت صداوسیما روابط بین این دو شخصیت تغییر کرده است و در قاب متفاوت خاله و خواهرزاده قرار گرفته است. *تد* مدام *آدری* را *خاله آدری* صدا می‌زند که نوعی برچسب زدن نام افراد نیز به شمار می‌رود. در راستای این تغییر روایتی که *آدری* دست در موهای خود می‌کند و تد عاشقانه به او خیره می‌شود حذف شده است.

**جدول ۱۱. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی تغییر روابط شخصیت‌ها**

| زمان شروع: ۰۰:۰۴:۵۸ | زمان پایان: ۰۰:۰۵:۲۷ | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ |
|---|---|---|

| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدا | **Audrey:** Oh, hi, Ted.<br>**Ted:** Oh, hey, Audrey. Hi.<br>**Audrey:** Did your ball land in my backyard again? | – | – | موسیقی متن پخش می‌شود. | – | – | آدری موی نارنجی با چشمانی سبز دارد و دست در موهای خود می‌کند. تد به آدری خیره می‌شود. | لباس معمولی |
| روایت مقصد | ⇅ **آدری:** اوه سلام تد.<br>تد: اوه سلام خاله آدری. چطوری؟<br>آدری: دوباره از مامان بزرگ پیغام آوردی. هان؟ | – | – | ✗ | – | – | – | ↓ |

**٤-۳-۲- جابه‌جایی گویش شخصیت**

تغییر گویش شخصیت‌ها نوعی بازقاب‌بندی است که می‌تواند از نظر زمانی و مکانی شخصیت را در جایگاهی متفاوت نسبت به شخصیت‌های دیگر و حتّی مخاطب قرار دهد. بر اساس این نوع بازقاب‌بندی، گویش یا سیاق کلام خاصّی برای شخصیت به کار می‌رود که این امر باعث می‌شود آن شخصیت در قابی جدید قرار گیرد و مفاهیم جدیدی به شخصیت او اضافه شود. انتخاب گویش‌های مختلف با ظاهر فیزیکی فرد و حرکات بدن او رابطهٔ مستقیمی دارد. به‌طور مثال، معمولاً گویشی از جنوب ایران برای دوبلهٔ شخصیت‌های آمریکایی-افریقایی پویانمایی‌ها به کار می‌رود. نمونه‌های بسیار کم از این نوع بازقاب‌بندی از جایگاه روایی صداوسیما مشاهده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، صداوسیما کمتر از این نوع بازقاب‌بندی استفاده می‌کند. این نوع بازقاب‌بندی فقط در یک مورد تغییر سیاق کلام به‌نوعی طرز بیان احمقانه در انیمیشن لوراکس مشاهده شد.

**٤-۳-۳- جابه‌جایی جنسیت شخصیت**

این نوع بازقاب‌بندی به تغییر جنسیت یک شخصیت در روایت چندوجهی مقصد اشاره می‌کند. تغییر جنسیت شخصیت تأثیر قابل‌توجّهی بر روی روایت کلان فیلم می‌گذارد. جدول ۱۲ نشان می‌دهد که /یو، همان‌طور که در برچسب زدن نام افراد به آن اشاره شد، شخصیت اصلی زن داستان است و در روایت مبدأ از صدایی زنانه برخوردار است؛ اما در روایت صداوسیما از صدای مرد برای دوبلهٔ /یو استفاده شده است. به‌عبارت‌دیگر، جنسیت ایو در فرایند بازروایت از زن به مرد تغییر پیدا کرده است. به نظر می‌رسد ظاهر فیزیکی ایو در این بازقاب‌بندی بی‌تأثیر نیست. ازآنجایی‌که ظاهر ایو هیچ‌گونه نشانهٔ زنانه مانند مژهٔ بلند، پاپیون روی سر و غیره ندارد، صداوسیما به‌راحتی می‌تواند با تغییر صدا و نام او جنسیتش را جابه‌جا کند و روایت جدیدی در زبان مقصد بسازد. این بازقاب‌بندی روایت کلان پویانمایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و روایت‌های جدیدی را تقویت می‌کند.

**جدول ۱۲. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی تغییر جنسیت شخصیت**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| زمان شروع: ۰۰:۴۱:۴۲ | زمان پایان: ۰۰:۲۳:۲۴ | | | | | | والای: ۱۳۹۸ |
| | | | | | | | |
| شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
| مکالمات | متن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| ...<br>**EVE:** Name?<br>**WALL.E:** WALL.E.<br>**EVE:** WALL.E.<br>WALL.E. EVE. EVE. | – | ایو توسط یک زن صداگذاری شده است. | – | – | – | ایو ظاهری تخم مرغی شکل و سفیدرنگ و چشمانی آبی دارد.<br>وال‌ای چشمهای قلمبه و بدنی مربعی شکل است. | – |
| ...**ایو:** اسم؟<br>**وال‌ای:** وال‌ای<br>**ایو:** وال‌ای وال‌ای. ای‌وان | – | ایو توسط یک مرد صداگذاری شده است. | – | – | – | ↓ | – |

### ٤-۳-٤- جابه‌جایی وضعیت تأهل شخصیت

یکی از انواع بازقاب‌بندی که در روایت صداوسیما مشاهده می‌شود، تغییر وضعیت تأهل شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت‌های خانم از مجرد به متأهل است؛ مانند بازقاب‌بندی نوع قبل، این نوع تغییر تأثیر عمده‌ای روی روایت کلان می‌گذارد. در پویانمایی لوراکس (رناد[1]، ۲۰۱۲)، همان‌طور که در مثال‌های قبل به آن اشاره شد، *آدری* دختری ١٤ ساله و مجرد است. ولی همان‌طور که بررسی روایت چندوجهی در جدول ۱۳ نشان می‌دهد، در روایت ساخت صداوسیما، *آدری* متأهل است و همسری به نام جورج دارد که برایش هدیه می‌آورد. تغییر وضعیت تأهل آدری با تغییر رابطه بین او و *تد* رابطهٔ مستقیمی دارد و این پی‌رنگ‌سازی علّی را تقویت می‌کند که آنها، صرفاً، خاله و خواهرزاده‌ای هستند که رابطهٔ دوستانه‌ای باهم دارند.

1. Renaud

**جدول ۱۳. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی تغییر وضعیت تأهل شخصیت**

<table>
<tr><td colspan="3">زمان شروع: ۰۰:۰۵:۲۸ زمان پایان: ۰۰:۰۶:۰۸ شهر بدون درخت ۱۳۹۷</td><td colspan="6"></td></tr>
<tr><td colspan="3"></td><td colspan="6"> </td></tr>
<tr><td>تداوم‌ها</td><td colspan="2">شنیداری-کلامی</td><td colspan="2">شنیداری-غیرکلامی</td><td colspan="2">دیداری-کلامی</td><td colspan="2">دیداری-غیرکلامی</td></tr>
<tr><td>محقق‌ها</td><td>مکالمات</td><td>متن آهنگ</td><td>صدا</td><td>موسیقی</td><td>نوشته‌ها</td><td>نشانه‌های کلامی</td><td>ظاهر فیزیکی و حرکات بدن</td><td>پوشش و زیورآلات</td></tr>
<tr><td>روایت مبدا</td><td>... Audrey: Those are trees. Real ones. They used to grow all around here. And people said that the touch of their tufts was softer than anything, even silk. And they smelled like butterfly milk!</td><td>–</td><td>–</td><td>موسیقی متن پخش می‌شود.</td><td>–</td><td>–</td><td>آدری چشمهای تد را با دست می‌پوشاند. آنها دست همدیگر را می‌گیرند.</td><td>لباس معمولی</td></tr>
<tr><td>روایت مقصد</td><td>آدری: اینا درختن. می‌دونستی[۴] درختهای واقعی. اونا قبلا همه جا سبز می‌شدن. من توی کتابی که همسرم جورج برام آورده بود، خوندم که برگهاشون خیلی لطیفن. تازه بوی خیلی خوبی هم دارن.</td><td>–</td><td>–</td><td>↓</td><td>–</td><td>–</td><td>↓</td><td>↓</td></tr>
</table>

### ٤-۳-۵- جابه‌جایی سبک زندگی شخصیت

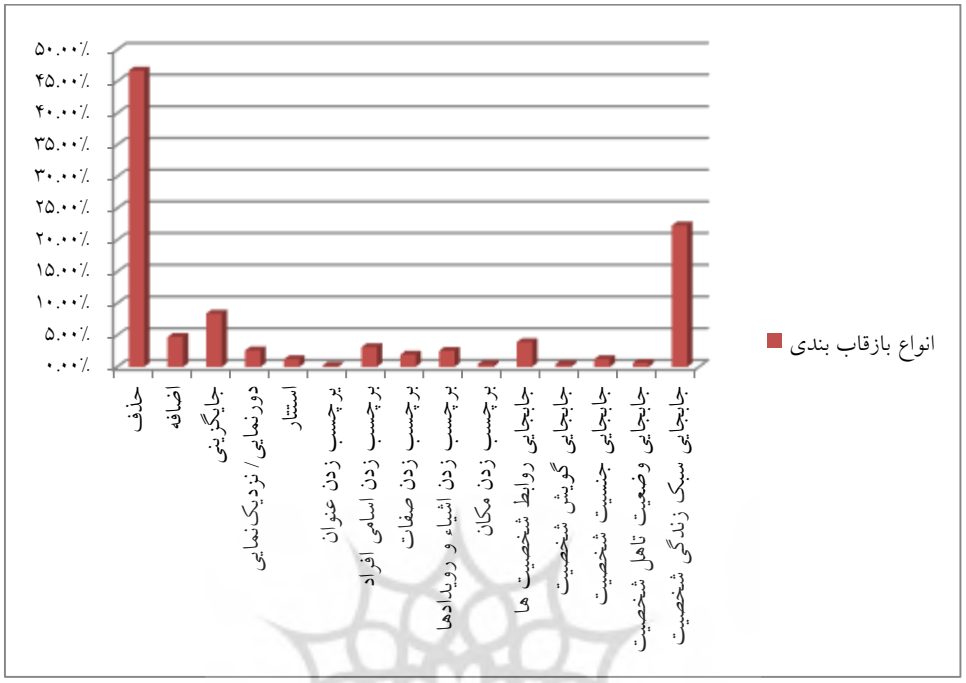
این نوع بازقاب‌بندی تغییر طرز پوشش، علایق، رفتار و فعّالیت‌های شخصیت را در برمی‌گیرد. در جدول‌های ۷ و ۸، نمونه‌هایی از تغییر در نوع پوشش شخصیت را دیدیم که این می‌تواند به تغییر سبک زندگی فرد در روایت مقصد منجر شود. تغییر علایق و سرگرمی شخصیت‌های انیمیشن تأثیر به‌سزایی در تغییر سبک زندگی آنها دارد. به‌عنوان‌مثال در جدول ١٤ گیتار زدن *وانسلر*، یکی از شخصیت‌های اصلی لوراکس (رناد، ۲۰۱۲) در بازروایت حذف شده است که این موضوع سبک زندگی هنری و خلاقانه وانسلر را دستخوش تغییر قرار می‌دهد. در همین روایت صحنه‌هایی که *وانسلر* گیتار را در دست گرفته است نیز حذف شده است. این تغییرات درواقع نوعی قاب‌زدایی می‌کند و به شخصیت‌پردازی جدیدی از *وانسلر* در روایت مقصد منتهی می‌شود.

**جدول ۱٤. نمونهٔ بررسی روایت چندوجهی بازقاب‌بندی تغییر سبک زندگی شخصیت**

| زمان شروع: ۰۰:۵۳:۱۹ | زمان پایان: ۰۰:۵۳:٤۳ | شهر بدون درخت، ۱۳۹۷ |
|---|---|---|

| کانال‌ها | شنیداری-کلامی | | شنیداری-غیرکلامی | | دیداری-کلامی | | دیداری-غیرکلامی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| محل‌ها | مکالمات | تن آهنگ | صدا | موسیقی | نوشته‌ها | نشانه‌های کلامی | ظاهر فیزیکی و حرکات بدن | پوشش و زیورآلات |
| روایت مبدا | The Once-ler: Bad? I'm not bad, I'm the good guy here. | – | صدای اردک | وانسلر گیتار الکتریک می‌نوازد. | – | – | وانسلر گیتار می‌زند. | وانسلر گیتار در دست دارد. |
| روایت مقصد | وانسلر: بد؟ نه من آدم بدی نیستم. تازه آدم خوبی هم هستم. | – | ✗ | ✗ | – | – | ✗ | ✗ |

بر اساس تجزیه‌وتحلیل داده‌های مستخرج از دو پویانمایی *لوراکس* (رناد، ۲۰۱۲) و *والای* (استنتون، ۲۰۰۸)، ۵۷۰ مورد بازقاب‌بندی به دست آمد که در ۱۵ دستهٔ بازقاب‌بندی قرار گرفت. این ۱۵ نوع بازقاب‌بندی عبارت‌اند از حذف، اضافه، جایگزینی، دورنمایی/نزدیک‌نمایی، استتار، برچسب زدن به‌عنوان، برچسب زدن اسامی افراد، برچسب زدن صفات، برچسب زدن اشیاء و رویدادها، برچسب زدن مکان، جابه‌جایی روابط شخصیت‌ها، جابه‌جایی گویش شخصیت، جابه‌جایی جنسیت شخصیت، جابه‌جایی وضعیت تأهل شخصیت و جابه‌جایی سبک زندگی شخصیت. نمودار ۱ فراوانی انواع بازقاب‌بندی را نشان می‌دهد:




**نمودار ۱. فراوانی انواع بازقاب‌بندی در بازروایت چندوجهی**

بازقاب‌بندی حذف از بیشترین رخداد برخوردار است. جابه‌جایی سبک زندگی شخصیت‌ها از نظر فراوانی در رتبهٔ دوم قرار می‌گیرد. سپس به ترتیب انواع بازقاب‌بندی جایگزینی، اضافه، جابه‌جایی روابط شخصیت‌ها، برچسب زدن اسامی افراد، دورنمایی/نزدیک‌نمایی، برچسب زدن اشیاء و رویدادها، برچسب زدن صفات، استتار، جابه‌جایی جنسیت شخصیت، جابه‌جایی وضعیت تأهل شخصیت، برچسب زدن مکان، جابه‌جایی گویش شخصیت و برچسب زدن عنوان داری بیشترین رخداد هستند.

**۵- بحث و نتیجه‌گیری**

علی‌رغم اینکه پژوهش حاضر برخلاف رویکرد متداول سیاسی در زمینهٔ روایت، به بررسی روایت در دوبلهٔ پویانمایی‌ها می‌پردازد، طی آن نمونه‌های قابل توجّهی از انواع بازقاب‌بندی از پیکره استخراج شد. ۱۵ نوع بازقاب‌بندی به دست آمد که

مقوله‌های قبلی بیکر شامل قاب‌بندی از طریق تصرف گزینشی، قاب‌بندی از طریق برچسب زدن و قاب‌بندی از طریق جابه‌جا کردن شرکت‌کننده‌ها را بسط می‌دهد تا بتوانند ویژگی‌های منحصربه‌فرد روایت چندوجهی در دوبلهٔ پویانمایی‌ها را پوشش دهند. علاوبراین، در این پژوهش بازقاب‌بندی زمانی/مکانی به‌عنوان مفهومی در نظرگرفته می‌شود که انواع دیگر بازقاب‌بندی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر، تمامی انواع بازقاب‌بندی درنهایت به بازقاب‌بندی زمانی/مکانی منتهی می‌شوند. طبق گفتهٔ بیکر (۲۰۰۶)، معنای یک متن از طریق موقعیت زمانی/مکانی که در آن تنیده شده است، شکل می‌گیرد و هرگونه تغییر در متن می‌تواند به تغییر این موقعیت منجر شود.

همان‌طور که در نمودار ۱ نشان داده شد، بازقاب‌بندی حذف دارای بیشترین رخداد در دوبلهٔ پویانمایی‌ها است. این نوع بازقاب‌بندی تفاوت بین زمان پخش پویانمایی‌های اصلی و نسخهٔ دوبله‌شدهٔ آنها را توجیه می‌کند. زمان پخش پویانمایی لوراکس ۲۱ دقیقه و پویانمایی والای ۱۳ دقیقه از زمان نسخهٔ اصلی آنها کمتر است که تأییدی بر فراوانی بازقاب‌بندی حذف است. به نظر می‌رسد در روایت صداوسیما، راحت‌ترین روش برای مقابله با مقوله‌های خارجی و تعارض‌آمیز در زبان مقصد حذف آن است. هرچند این نوع بازقاب‌بندی به تغییر معنای اصلی و ساخت معنایی جدید در زبان مقصد منجر می‌شود. بررسی نمونه‌های حذف نشان می‌دهد که حذف یک محل در روایت می‌تواند به حذف محل‌های دیگر در آن روایت و یا روایت‌های دیگر ختم شود. بازقاب‌بندیِ جابه‌جاییِ سبک زندگی شخصیت بعد از بازقاب‌بندی حذف از بیشترین فراوانی برخوردار است که طی آن صداوسیما به جرح‌وتعدیل سبک زندگی شخصیت از طریق تغییر طرز پوشش فرد، علایق و فعّالیّت‌های او دست می‌زند. این نتیجه در راستای پژوهش ملانظر و عمرانی‌پور (۱۳۹۹) است که نوع پوشش را اوّلین نشانهٔ هویّت و فرهنگ خارجی می‌دانند. تغییر سبک زندگی شخصیت، او را در قاب جدیدی قرار می‌دهد و هویّت جدیدی به او می‌بخشد. به‌عبارت‌دیگر، صداوسیما از طریق ابزار بازقاب‌بندی در هویّت‌سازی شخصیت در

زبان مقصد شرکت می‌کند که این مسأله می‌تواند در سطح وسیع‌تر به ساخت هویّت مخاطب پویانمایی منجر شود. البتّه بیان این مسأله نیازمند پژوهش‌های بیشتری در این زمینه است. روش بعدی جایگزینی است که موسسهٔ ترجمه از طریق تصرف گزینشی روایتی خاص به‌جای روایتی دیگر، دست به ساخت واقعیت در زبان مقصد می‌زند. این نوع جایگزینی می‌تواند به جابه‌جایی مکانی/زمانی روایت منجر شود و مفهوم جدیدی را برای مخاطب تداعی کند. به نظر می‌رسد زمانی که روش حذف میسر نشود، موسسهٔ ترجمه ناگزیر از جایگزینی استفاده می‌کند. بازقاب‌بندی اضافه روشی دیگر برای اشاعهٔ روایت‌های خاص صداوسیما است. از نظر صداوسیما حذف برخی روایت‌ها و یا جایگزینی آنها کافی نیست و برای تقویت روایت‌های مطلوب به ابزاری چون اضافه کردن نیاز است. از طریق این بازقاب‌بندی، موسسهٔ ترجمهٔ روایت‌های خاص خود را در خلال مکالمات یا تصاویر به روایت چندوجهی مبدأ اضافه می‌کند تا در زبان مقصد روایت‌سازی کند. بازقاب‌بندی‌های جابه‌جایی روابط شخصیت‌ها، جابه‌جایی وضعیت تأهل و جابه‌جایی جنسیت شخصیت از نمونه‌های دیگر بازقاب‌بندی هستند که هرچند از فراوانی کمتری برخوردارند، تأثیر شگرفی بر روایت کلان پویانمایی‌ها می‌گذارند. هر تغییری در جایگاه شخصیت‌ها در یک روایت می‌تواند به تغییرات کلی در همان روایت یا روایت‌های بزرگ‌تری که در آن تنیده شده‌اند منتهی شود. صداوسیما بسته به جایگاه روایی‌اش، سعی در موجه جلوه دادن روابط بین شخصیت‌ها و نوع تعامل آنها دارد. بدین منظور قاب‌های مبدأ را دست‌کاری می‌کند تا آنها را در جایگاه ارزشی قابل‌قبولی در فرهنگ مقصد قرار دهد. برچسب زدن به افراد، رویدادها و مکان‌ها نیز نوع دیگری از بازقاب‌بندی‌ها هستند که موسسهٔ ترجمه از طریق آنها گاهی اوقات مفاهیم ضمنی روایت مبدأ را پررنگ‌تر می‌کند و گاهی اوقات با تضعیف روایت‌های خاص مبدأ برای اشاعهٔ روایت خاص خود زمینه‌سازی می‌کند. برچسب زدن درک دیگران از آن فرد یا رویداد و طرز برخوردشان با آن را پیش‌بینی و تعیین می‌کند. بازقاب‌بندی دورنمایی/نزدیک‌نمایی و استتار نشان می‌دهد که صداوسیما به‌غیراز لبهٔ گفتار در لبهٔ تصویر نیز دست می‌برد و

آن را دستخوش تغییر می‌کند. این نتیجه در راستای نتایج پژوهش قمی و فرحزاد (ب ۲۰۲۰) است که معتقدند بازقاب‌بندی علاوه بر محل‌های کلامی در محل‌های غیر کلامی نیز رخ می‌دهد.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که صداوسیما از طریق ویژگی تصرف گزینشی روایت‌هایی را انتخاب و تقویت می‌کند، درحالی‌که روایت‌های دیگری را حذف و تضعیف می‌کند. تغییراتی که در یک محل در یک روایت اتّفاق می‌افتد رابطهٔ تنگاتنگی با تغییرات در محل‌ها و روایت‌های دیگر دارد که تأییدی بر ویژگی روایی ارتباط‌مندی است. روایت‌های صداوسیما رویدادها را به شکلی آگاهانه و معنادار کنار هم قرار می‌دهند تا روایت مطلوبی در زبان مقصد بسازند. این روایت‌ها الگوهای پی‌رنگ‌سازی جدیدی در زبان مقصد به وجود می‌آورند که بینشی از جهان در اختیارمان می‌گذارند.

نتیجهٔ این پژوهش واکنشی به نظریّه‌ها و الگوهایی است که مترجم را واسطه‌ای خنثی و بی‌طرف تصور می‌کنند که معنا و واقعیت متن مبدأ را بی‌کم‌وکاست از زبانی به زبان دیگر منتقل می‌کند. بر اساس این مطالعه، مترجم و موسسهٔ ترجمه نقشی فعّال در ساخت واقعیت در زبان مقصد ایفا می‌کنند و از ترجمه به‌عنوان ابزاری برای اشاعه و یا سرکوب روایت‌های خاص در فرهنگ مقصد بهره می‌گیرند. این نتیجه، پژوهش‌های مشابه در این زمینه را تأیید می‌کند. از آن جمله می‌توان به پژوهش‌های وولف[1] (۲۰۰۷)، زانوتی[2] (۲۰۱۲)، و دیاز-سینتس[3] (۲۰۱۹) اشاره کرد.

انواع بازقاب‌بندی معرّفی‌شده در این پژوهش برای بررسی دوبلهٔ بینازبانی روایت‌های چندوجهی مناسب بود که می‌تواند پایهٔ تحقیقات بیشتری را در این حوزه فراهم آورد. ازآنجایی‌که این پژوهش با تمرکز بر دوبلهٔ بینا زبانی صورت گرفته است، ممکن است بررسی انواع دیگر ترجمهٔ دیداری-شنیداری مانند زیرنویس نتایج متفاوتی را نشان دهد و انواع جدیدی از بازقاب‌بندی را به این مدل اضافه کند. لذا،

1. Wolf
2. Zanotti
3. Díaz-Cintas

به کار بردن این مدل در انـواع دیگـر ترجمـهٔ دیـداری شـنیداری توصـیه مـی‌شـود. از طـرف دیگـر، فراوانـی انـواع بازقـاب‌بنـدی ممکـن اسـت از ژانـری بـه ژانـر دیگـر تغییـر کنـد؛ بنابراین، تکرار ایـن پـژوهش در ژانرهـای دیگـر ماننـد انـواع مختلـف فـیلم، سـریال، مسـتند و غیـره مـی‌توانـد نتـایج مفیـدی داشـته باشـد. ازآنجایی‌کـه بازقـاب‌بنـدی در روایت‌هـای چنـدوجهی ماننـد پویانمـایی‌هـا نقـش مهمـی در شـکل‌دهـی بـه هویّـت شخصـیت‌های پویانمـایی در وهلـهٔ اوّل و هویّـت مخاطـب پویانمـایی‌هـا در وهلـهٔ دوم دارد، مطالعـات در رابطه با هویّت‌سازی پویانمایی‌ها می‌تواند نتایج بسیار مفیدی در بر داشته باشد.

**کتاب‌نامه**


ژیرافر، الف. (۱۳۹۳). *تاریخچه کامل دوبله به فارسی در ایران: ۱۳۹۲-۱۳۲۰*. تهران، ایران: انتشارات کوله پشتی.

سلامتی، س. و قمی، پ. (۱۳۹۹). بررسی راهبردهای دست‌کاری ایدئولوژیک در فیلم های دوبله‌شده از انگلیسی به فارسی: مورد پژوهشی دوبله‌های بعد از انقلاب اسلامی ایران. *مطالعات زبان و ترجمه*. *۵۳*(۳)، ۱۲۰-۸۹.

ملانظر، ح. و عمرانی‌پور، الف. (۱۳۹۹). نمودهای دیداری شنیداری التقاط در فیلم‌های بلند انگلیسی دوبله‌شده به فارسی توسط صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. *مطالعات زبان و ترجمه*. *۵۳*(۲)، ۱۲۶-۹۵.

Baker, M. (2006). *Translation and conflict: A narrative account.* London, England: Routledge.

Baker, M. (2007). Reframing conflict in translation. *Social Semiotics, 17*, 151–169.

Baker, M. (2010). Interpreters and translators in the war zone: Narrated and narrators. *The Translator, 16*(2), 197–222.

Baker, M. (2014). Translation as renarration. In J. House (Ed.), *Translation: A multidisciplinary approach* (pp. 158–177). London, England: Palgrave Macmillan.

Baker, M. (2016). Narrative analysis. In C. V. Angelelli, & B. J. Baer (Eds.), *Researching translation and interpreting* (pp. 247–256). London, England: Routledge.

Baker, M. (2018). Narrative analysis and translation. In K. Malmkjær (Ed.), *The Routledge handbook of translation studies and linguistics* (pp. 179–193). London, England: Routledge.

Baldo, M. (2008). *Translation as re-narration in Italian-Canadian writing: Codeswitching, focalisation, voice and plot in Nino Ricci's triology and its Italian translation.* (Unpublished doctoral dissertation), University of Manchester, Manchester, England.

Boéri, J. (2008). A narrative account of the Babels vs. Naumann controversy: Competing perspectives on activism in conference interpreting. *The Translator, 14*(1), 21–50.

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

Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing.* London, England: St Jerome.

Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Babel, 35*(4), 193–218.

Díaz-Cintas, J. (2019). Audiovisual translation in mercurial mediascapes. In M. Ji & M. Oakes (Eds.), *Advances in empirical translation studies: Developing translation resources and technologies* (pp. 177-197). Cambridge, England: Cambridge University Press.

Farahzad, F., & Bolouri, K. (2017). Unintended Framing and Linguistic Habits: A narrative account. *Translation Studies Quarterly, 14*(56), 57–72.

Gambier, Y. (2006). Multimodality and audiovisual translation. In M. Carroll, H. Geryzmisch-Arbogast, & S. Nauret (Eds.), *Audiovisual translation scenarios: Proceedings of the Second MuTra Conference in Copenhagen 1-5 May* (pp. 1-8). Retrieved from www. euroconferences. info/ proceedings/ 2006_Proceedings/ 2006_Gambier_Yves.pdf

Ghomi, P. (2009). English-Persian dubbed cartoons: Strategies applied in dubbing signifying codes. *Translation Studies Quarterly, 7*(25), 49–66.

Ghomi, P. (2012). Dubbing cartoons: Synchronization fostering humor. *Translation Studies Quarterly, 9*(36), 63–78.

Ghomi, P., & Farahzad, F. (2020a). A tentative model of renarration in audiovisual translation. *Tranaslation Studies Quarterly, 18*(69), 9–25.

Ghomi, P., & Farahzad, F. (2020b). The renarration of the verbal and non-verbal sites in the multimodal narrative: A case of animations dubbed from English into Persian. *Translation Studies Quarterly, 18*(70), 9-28.

Gottlieb, H. (1998). Subtitling. In M. Baker (Ed.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 244–248). London, England: Routledge.

Gottlieb, H. (2017). Semiotics and translation. In K. Malmkjær, & A. Hild (Eds.), *The Routledge handbook of translation and linguistics* (pp. 45–63). London, England: Routledge.

Harding, S. A. (2012). How do I apply narrative theory? Socio-narrative theory in translation studies. *Target, 24*(2), 286–309.

Jewitt, C. (Ed.). (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis.* London, England: Routledge.

Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2014). Translation of taboos in dubbed American crime movies into Persian. *T&I REVIEW, 4*, 25–50.

Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2016). Ideological considerations and practice in official dubbing in Iran. *Altre Modernita, 15*, 232–250.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication.* London, England: Hodder Arnold.

Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema: The industrializing years 1941-1987*. London, England: Duke University Press.

Nord, C., Khoshsaligheh, M., & Ameri, S. (2015). Socio-cultural and technical issues in non-expert dubbing: A case study. *International Journal of Society, Culture & Language*, *3*(1), 1-16.

Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, methods, issues.* London, England: Routledge.

Remael, A. (2001). Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In Y. Gambier (Ed.), *(Multi)Media translation* (pp. 13–22). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Remael, A., & Reviers, N. (2019). Multimodality in audiovisual translation: Cohesion in accessible films. In L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 260–280). London, England: Routledge.

Somers, M. (1992). Narrativity, narrative identity, and social action: Rethinking English working-class formation. *Social Science History, 16*(4), 591–630.

Somers, M., & Gibson, G. (1994). Reclaiming the epistemological 'Other': Narrative and the social constitution of identity. In C. Calhoun (Ed.), *Social theory and the politics of identity* (pp. 37–99). London, England: Blackwell.

Taylor, C. (2013). Multimodality and audiovisual translation. In Y. Gambier, & L. V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (Vol. 4, pp. 98–104). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Taylor, C. (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target, 28*(2), 222–236.

Tseng, C. (2013). *Cohesion in film: Tracking film elements.* Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Wolf, M. (2007). Introduction: The emergence of a sociology of translation. In M. Wolf, & A. Fukari (Eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 1–36). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal communication and translation* (pp. 327–342). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of audiovisual text and its parameters. In J. D. Cintas (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (pp. 21–37). Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Zanotti, S. (2012). Censorship or profit? The manipulation of dialogue in dubbed youth films. *Meta, 57*(2), 351–368.

## فیلم‌نگاشت

استنتون، آ. (کارگردان). (۱۳۹۸). *وال ای* [پویانمایی]. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران: شبکه نهال.

رناد، ک. (کارگردان). (۱۳۹۷). *شهر بدون درخت* [پویانمایی]. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران: شبکه اصفهان.

Renaud, C. (Director). (2012). *The Lorax* [Motion Picture]. Illumination Entertainment.

Stanton, A. (Director). (2008). *WALL.E* [Motion Picture]. Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios.

**دربارهٔ نویسندگان**

**پرینا قمی** دانش‌آموختهٔ دکتری تخصصی مطالعات ترجمه از دانشگاه علامه طباطبائی و استادیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه البرز است. علایق پژوهشی ایشان مسائل فرهنگی و اجتماعی در ترجمهٔ دیداری‌شنیداری، آموزش ترجمه و نظریّهٔ روایت است.

**فرزانه فرحزاد** استاد مطالعات ترجمه گروه مترجمی دانشگاه علامه طباطبائی است. وی پژوهشگر مطالعات ترجمه در حوزه‌های آموزش، تاریخ نگاری و نقد ترجمه است. از جمله فعّالیّت‌های ایشان تهیّهٔ برنامهٔ آموزشی برای دورهٔ کارشناسی مترجمی انگلیسی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی