

بخش سوم

فیلمنامه

دوبله

سیاهی لشکر

پلاکاردسازی

سینماها

اقتصاد

سانسور

نوشتدهای سینمایی

فیلمنامه

تقلید ، سر آغاز بیماری

• روبر برسون ، در کتاب "یادداشتهایی درباره سینماتوگراف" می‌نویسد: "وفنی درست و نادرست با هم مخلوط شوند ، درست ، نادرست را افشا می‌کند و برعکس می‌کند ، و نادرست سعی می‌کند تا مانع از آن شود تا درست را باور کنیم . با دیدن بازیگری که روی عرشه کستی‌ای واقعی ، - که دچار طوفانی واقعی شده - وانمود می‌کند از غرق شدن می‌ترسد ، نه بازیگر را باور داریم ، نه کسی را و نه طوفان را ."

این نوشته تعریف درستی برای فیلمنامه‌های سینمای فارسی است . دروغگوئی و تظاهر و گریز از واقعیت در فیلمنامه‌های این سینما ، باعث می‌شود که نه فیلمنامه را قبول کنیم ، نه فیلمنامه‌نویس را و نه نتیجه‌ی آن را بر پرده‌ی سینما .

فیلمنامه‌نویسی در ایران سرگذشت بلخ و ناگواری دارد . چرا که از نخستین روزهای تهیه‌ی فیلم‌های فارسی ، فیلمنامه ، موجود بی‌هویتی بود . نه رنگ و بوی فرهنگ بومی داشت و نه بر پایه‌های اصولی و اساسی همتای غربی خود استوار بود . اگر بخواهیم از اولین‌ها مثال بیاوریم ، "آبی و رابی" را باید ذکر کنیم که سرآغاز تقلید و شبیه‌سازی بود . این فیلم که بسیار هم مورد توجه مردم واقع شد ، مستقیماً از کارهای زوج کمیک دانمارکی به‌نام "پات و پاتاشون" الهام گرفته بود . مردم این زوج را در سینماها زیاد دیده بودند و آنها را دوست داشتند . کارگردان - اوهانیان - فیلمنامه‌آبی و رابی را با توجه به این موضوع نوشت و در حقیقت بیماری از همینجا آغاز شد . از ۱۳۲۷ که دور بعدی فیلمسازی آغاز می‌شود ، صدها فیلم را می‌توان یافت که فیلمنامه‌شان براساس فیلمهای خارجی شکل گرفته بود .

دومین عامل بیماری را باید در بی‌سوادی اغلب فیلمنامه‌نویسان جستجو کرد . اینان نه تنها با فرهنگ و سنن و اعتقادات مردم بیگانه بودند ، بلکه از اصول ابتدائی فیلمنامه‌نویسی نیز اطلاع نداشتند و از ذوق و قوه‌ی الهام و ابتکاری بهره‌ی نداشتند . گاه مسائل و تضادها و حوادثی را محور کار



خود فرار می‌دادند که ریشه در واقعیت نداشت و تهره‌ی خیالی‌بافی محض و ذهنیت مخدوش بود. برای نمونه، خلاصه‌ی فیلمنامه‌ی "جدال با شیطان"، که جمشید وحیدی آنرا نوشت و در ۱۳۳۱ بوسیله‌ی حسین مدنی کارگردانی شد، چنین است: "مردی پس از آنکه از همسرش به علت خیانت جدا می‌شود، بر علیه زبها مطلب می‌نویسد. روزی شیطان بر او ظاهر شده و او را با خود به سفری می‌برد که طی آن مرد درمی‌یابد با چه حد شیطان در رنهای نفوذ دارد. پس از این ماجرا او یکبار دیگر زندگی آرامی را با همسرش آغاز می‌کند."

از آنجا که فیلمنامه‌نویسان کمترین شناختی از جامعه نداشتند، هرچه می‌نوشتند، یا زائیده‌ی وهم بود، و یا نگاهی سطحی به موضوعات و درگیری‌های گوناگون افشار کوچک - موضوعاتی نظیر ماجراهای پهلوان محله، جاهل محله، رقاصه محله... بدین سبب کمتر فیلمنامه‌ای را می‌توان یافت که توانسته باشد به عمق زندگی مردم و پیچیدگی‌های شخصیت انسانی راه یافته و روابط و محیط آدمها را با نسلی هنرمندانه و واقع‌بینانه ترسیم کند.

هوشنگ قدیمی در مقاله‌ای تحت عنوان "سوزهای ناحوری که خواست اجتماع ما نیست" * در این خصوص می‌نویسد:

"استودیوهای ما بجای اینکه تمایلات اجتماعی ما را رفع نمایند و راههای موثر و مثبت ارائه دهند و خلاصه دردی از اجتماع دوا کنند، مثل اینکه اصرار دارند توجه مردم را از موضوعات اصلی و لازم منحرف کنند و بد تعارفات و تشریفات بپردازند، یعنی مثلا از دهان فلان رقاصه و یا از قول فلان تریاکی بمانند و نصیحت بدهند. این درست مثل این است که بخواهند گرسند بیتابی را بحديث مکرر "لیلی و مجنون" سرگرم نگاهدارند. البته پند و نصیحت خوبست، ولی نه برای ملت ما که خوشبختانه از این حیث غنی و بی‌نیاز است و صدها هزار جلد کتب اخلاقی و دیوان شعر دارد. پس آیا بهتر نیست که از این دارویی که تاکنون درد اجتماع ما را درمان ننموده صرفنظر کنیم و بچیزهای مهمتر بپردازیم. اگر هدف این داستانها تربیت و راهنمایی است که تا حال این منظور برآورده نشده، بلکه نتیجه معکوس داده و اگر منظور هنر و ادبیات است که بهتر است مرحمت فرموده خدمت هنری را تعطیل فرمایند و اگر خیال میکنند مردم تشخیص خوب و بد را ندارند و بهمین چیزها هم قانع و علاقمند هستند باید بدانند که نبودن فیلم خوب فارسی و هنر ملی است که مردم محروم و قانع ایران بد مهملاتی از این قبیل توجه میکنند و برای تماشای این مزخرفات پول میدهند."

معلوم نیست اگر هوشنگ قدیمی در سال ۱۳۵۷، که با آن زمان صدها فیلم از این نوع به‌خورد

مردم داده شده بود، دست به‌قلم می‌برد، چه می‌نوشت!

دربرسی فیلمنامه‌های فارسی به چند عامل اصلی، که پایه و مایه‌ی بیسر آنهاست برمی‌خوریم:

رابطه‌ی عاشقانه میان فقیر و غنی، چند صحنه زدو خورد، مفدااری رنج و آوار، یک دیدار غیرمنتظره و یک ازدواج به خوسی و خرمی در بابان فیلم. این اصول، همواره در اشکال گوناگون، در دهه‌های مختلف سینمای فارسی، بکار بسته شده‌اند.

سرآغاز این نگرش فیلمنامه‌ی "طوفان زندگی" (۱۳۲۷)، نوشته‌ی "نظام وفا" به کارگردانی اسماعیل کونان، بود:

"ناهید" و "فرهاد" در یکی از شب‌نشینی‌های انجمن موسیقی با یکدیگر آشنا و بزودی دلباخته هم میشوند. پدر دختر تاجر ثروتمندی است که با ازدواج دخترش با "فرهاد" مخالفت می‌کند و "ناهید" را به مرد پولداری شوهر می‌دهد. "فرهاد" مایوس همه کوشش خود را متوجه حرفه‌اش می‌کند و بزودی مقام و ثروتی بدست می‌آورد. همسر "ناهید" که خوشگذران و هوسباز است، سرانجام با کجرویهایش "ناهید" را از دست می‌دهد. طی حوادثی "ناهید" و "فرهاد" مجدداً مقابل هم قرار می‌گیرند و زندگی تازه‌ای را با یکدیگر آغاز می‌کنند.*

در یک دهه‌ی بعد، فیلمنامه‌ی "خسیس" (۱۳۳۶)، نوشته‌ی رضا زندگی، همین مسیر را طی می‌کند:

"حاجی به علت خست و پول‌پرستی خانوادهاش را از خود متنفر کرده است. دختر حاجی با جوان فقیری دوست است و قصد دارد با او ازدواج کند. حاجی که می‌خواهد دخترش را به عقد پیرمردی پولدار درآورد، با ازدواج دختر با مرد مورد علاقه‌اش مخالفت می‌کند، ولی پس از حوادثی حاجی که متنبد شده است، خود وسائل ازدواج دخترش را فراهم می‌کند."

و در دهه‌ی چهل، موضوع فیلمنامه‌ی "عسل نلخ" نوشته‌ی مدنی، بر همین محور می‌چرخد:

"یسرعمو و دخترعموئی یکدیگر را دوست دارند، ولی پدر دختر که مرد ثروتمندی است، فرزندش را به مردی که مورد نظر دارد، همسر می‌دهد. پس از چندی شوهر دختر ماهیت خود را نشان می‌دهد و به قمار و هوسرانی روی می‌آورد، و حتی یکبار پولهای کاو صندوق پدر همسرش را سرقت می‌کند. یسرعمو به یاری آنها آمده مرد را تحویل قانون می‌دهد و خود پس از مدت‌ها با دختر ازدواج می‌کند."

دست آخر در دهه‌ی پنجاه در نگاهی به موضوع فیلمنامه‌ی فیلم "شوهر پاستوریزه" نوشته‌ی نظام فاطمی، شاهدانها آشکارتر می‌شود:

"دختر که به دانشجوی جوان و فقیری علاقمند است. برای اینکه گرفتار تصمیم عجولانه پدر ثروتمندش، در شوهر دادن او به مرد پولدار نشود، به اصفهان فرار می‌کند، طی حوادثی واقعیت آشکار و موقعیتی فراهم می‌شود تا دختر بتواند با مرد مورد علاقه‌اش

ازدواج کند ."

موضوع‌های این فیلمها حتی اگر حقیقت داشته باشند ، چیزی جز استثناء و اتفاقات غیرعادی نیستند . اما سینمای فارسی از شدت تکرار به آنها عمومیت می‌بخشید و از این خیالبافی‌های آرزومندانه ، واقعیت می‌ساخت . تماشاگران نیز که اکثراً مردم محروم بودند تحقق امیال و آرزوهای دسترس‌ناپذیر خود را در این فیلمها می‌دیدند و راضی به‌خانه برمی‌گشتند . این فیلمها ، بی‌آنکه به بیان ریشه‌ی فقر و ثروت بپردازند ، وصلت و یگانگی دارا و ندار را ممکن می‌دانستند (که اگر از استثناءها بگذریم ، واقعیت نداشت) . برخی فیلمها این دید را به‌صراحت بیان می‌کردند ، که نمونه‌ی بارز آنرا در فیلمنامه "گنج قارون" نوشته‌ی سیامک یاسمی ، می‌بینیم :

" جوانی مرد ثروتمندی با نام "قارون" را که از روی یاس قصد خودکشی دارد نجات میدهد . در خانه فقیرانه‌ی خود از او نگهداری می‌کند . و بعد وسیله مادر خود می‌یابد که قارون پدر اوست و سالها قبل بخاطر هوسبازیهایش او و مادرش را رها کرده است . پسر پدر را از خود می‌راند . "قارون" که وارثی ندارد ضمن اینکه از گذشته‌اش نادم است بدفعات سعی می‌کند که پسرش را بدست آورد و سرانجام موفق می‌شود ."

یازده هضمون طلائی

• تقریباً می‌توان گفت که تمامی فیلمنامه‌های سینمای ایران را از آغاز تا سال ۱۳۵۷ از یازده مضمون طلائی و پولساز ، بسته به‌مورد ، بهره گرفتند و مداوم آنها را تکرار می‌کردند . این مضمونها عبارتند از :

۱- قهرمان اصلی داستان شخصیتی است ثروتمند ، صدقهرمان فیلمنامه قصد می‌کند که ثروت او را از چنگش خارج کند ، ولی بالاخره بدست قانون اسیر می‌شود .

نمونه : فیلمنامه‌ی فیلم "ریگاردو" (۱۳۴۷) ، نوشته‌ی احمد نجیب‌زاده :

"ظفر دیوان" سرمایه‌دار مشهوری است که مدت‌ها در خارج بسر می‌برده ، قصد بازگشت به ایران و شروع فعالیت دامنهداری را در زمینه تجارت دارد اما گروهی قصد دارند او را از بین ببرند . برای این منظور از ریگاردو کانگستر بین‌المللی دعوت می‌کنند که وارد ایران شود . در ایران "منصور" و "امیر" و "نادر" که کارشان رانندگی است وارد ماجرا شده و نقشه‌های "ریگاردو" را بهم میریزند و "ظفر دیوان" را نجات می‌دهند . ظفر دیوان نیز کمک می‌کند تا منصور و امیر و نادر با دختران محبوبشان ازدواج کنند ."

۲- قهرمان فیلمنامه دل‌باخته‌ی کسی می‌شود که بدست آوردنش محال است ، ولی فیلمنامه‌نویس اعجاز می‌کند و دل‌باخته را به دلبر می‌رساند .

نمونه : "بلبل مزرعه" (۱۳۳۶) ، نوشته‌ی مجید محسنی :

"روستائی جوان دختر ارباب را دوست دارد درحالی‌که خواهرش به پسر ارباب علاقه‌مند

است. ارباب ابتدا از این جریان خشمگین می‌شود، ولی بعداً به ازدواج پسرش با دختر روستائی رضایت و بد جوان روستائی می‌گوید، زمانی با عروسی او و دخترش موافقت خواهد کرد که پول فراوانی بدست آورد. جوان روستائی در جریان حادثه‌ای پول را بدست می‌آورد. از طرفی دختر ارباب از دوری جوان روستائی بیمار می‌شود ارباب بد جستجوی جوان می‌پردازد. سرانجام او را پیدا می‌کند و درحالی‌که از شرطش صرف‌نظر کرده با ازدواج آنها موافقت می‌کند.

۳- قهرمان اصلی فیلمنامه مستخدمه‌ای است که نظر ناپاک ارباب خانه را متوجه خود می‌کند. اما، طی حوادثی ارباب متنبه می‌شود. این سوز به خاطر آزادی در بیان حالات عشوه‌گرانه و تحریک‌کننده همواره مورد توجه منحنی‌ترین عناصر دست‌اندرکار فیلمفارسی بوده است. نمونه: "خروس بی‌محل" (۱۳۴۰)، نوشته‌ی اسماعیل پورسعید:

"مستخدمه‌ی زیبای خانواده متمولی درحالی‌که ارباب خانه، چشمش بدنبال اوست، خود به پسر خانه دل می‌بندد. پسر نیز دل‌باخته دختر همسایه است، ولی مادر مخالف ازدواج پسرش با دختر همسایه است. پس از ماجراهائی سرانجام آقای خانه متنبه شده و بوالهوسی را کنار می‌گذارد، آقا‌زاده نیز موفق می‌شود با دختر همسایه ازدواج کند."

۴- به پهلوان، لات، یا بزن بهادر محله اتهام می‌زنند، ولی طی حوادثی از او رفع اتهام می‌شود. در این گونه از فیلمنامه‌ها، بطور کلی عنوان می‌شد که در گذشته هر محله‌ای برای خود یک جاهل یا به اصطلاح پهلوان داشت و ساکنان محله از نظر روانی می‌خواستند که چنین قدرتی در بالای سرشان باشد تا هم خود از او بترسند و هم مورد حمایتش قرار گیرند. فیلمنامه‌نویس، نشان می‌داد که قلدری، قدرت و نفوذ جاهل صرف حمایت از مردم می‌شد و صداقت و صمیمیت او باعث می‌شد که همه به وی اعتماد داشته باشند. لات‌ها و قلدرها اولین بار توسط "مجید محسنی" در فیلم "لات جوانمرد" به سینمای ایران راه یافتند. موضوع این فیلمنامه، که در سال ۱۳۳۷ به تصویر درآمد، چنین است:

"داش حسن" لات محله، دختری را که فریب خورده و سرگردان و تنه‌است بد خانده خود نزد مادرش برده و از او نگهداری می‌کند. در همین زمان یکی از افراد محله که عازم سفر حج است خانواده خود را به او می‌سپارد. دختر مرد مسافر با جوانی هوسباز روابطی دارد. "داش حسن" همه‌جا او را تعقیب کرده و سرانجام در یک درگیری، جوان هوسباز می‌میرد. "داش حسن" گرفتار می‌شود، ولی در دادگاه فاش می‌شود که جوان سوابقی درمورد فریب دختران داشته از جمله طعمه‌های او دختری است که در خانه "داش حسن" زندگی می‌کند. "داش حسن" پس از براهت با این دختر ازدواج می‌کند.

۵- محور اصلی داستان زندگی یک رقاصه‌ی کاباره است. مردی به رقاصه علاقمند می‌شود و برای کمک به او، با وی ازدواج می‌کند، اما گذشته‌ی رقاصه همواره در او ایجاد سوءظن می‌کند. طی یک سلسله قلمفرسائی فیلمنامه‌نویس، سرانجام مرد به پاک‌ظنیتی و خلوص رقاصه پی می‌برد. سینمای

کاباره‌ای همواره به‌تنوان سینمایی بولساز مورد توجه بهیبه‌کنندگان بود؛ چرا که بدعلت‌دربیر داشتن صحنه‌های کوناگون رقص و آواز و حرکتهای اغواگرانه‌ی رقاصه راحت‌تر می‌توانست تماشاگران ناآگاه را جلب کند.*

نمونه: فیلمنامه‌ی "اوساکریم نوکرتیم" (۱۳۵۳)، نوشته‌ی پرویز خطیبی:

"مرد" ضمن آشنائی با رقاصدای شیفتدش می‌شود و با او ازدواج می‌کند. از آن پس رقاصد کارش را رها کرده و خانداری می‌کند. رقاصه فرزندی دارد که گاه و بیگاه بی‌آنکه از وجودش به "مرد" چیزی گفته شده باشد، به ملاقاتش می‌رود. این ملاقات‌های پنهانی "مرد" را دچار سوءظن می‌کند و صاحب کاباره که از قطع برنامه رقاصه دچار زیان شده این سوءظن را دامن می‌زند و سرانجام کار به جدائی مرد و رقاصه می‌گشود، ولی سرانجام واقعیت آشکار شده و اینبار مرد و رقاصه در کنار فرزند او زندگی آرامی را شروع می‌کنند."

۶- محور اصلی داستان فیلمنامه، تقسیم ثروت بهارت رسیده از یک متوفی است.

نمونه: فیلمنامه‌ی "دالاهو" (۱۳۴۶)، نوشته‌ی ابراهیم رمائی آسبایی:

"در خانواده قدیمی و ثروتمند "مدیر" وصیتی اجرا می‌شود که سبب حوادثی خونین می‌گردد. در این خانواده ارث نباید تقسیم شود و فرزند ذکور عملاً وارث محسوب میشوند ولی پیش از اینکه این شیوه عمل شود "مدیر" بدوسیده مردی بنام "سیف" که همسر خواهر اوست ظاهراً بدقتل می‌رسد. فرزند "مدیر"، "برزو" با دخالت بموقع یک شکارچی نجات پیدامی‌کند. با ناپدید شدن برزو ثروت مدیر به "آرزو" برادرزاده‌اش می‌رسد. پس از بیست سال وقتی که سیف قصد دارد با عملی کردن ازدواج پسرش با "آرزو" ثروت "مدیر" را بدین ترتیب بخود منتقل کند، برزو پیدا می‌شود. و بدین ترتیب بار دیگر انتقال ارثیه بهمان شیوه قدیمی صورت می‌گیرد."

۷- قهرمان داستان دلناخته‌ی کسی می‌شود، درحالی‌که آن شخص خود به کس دیگری علاقه

دارد. طی ماجراهایی منلاً مرک رقیب، قهرمان فیلمنامه به آرزوی می‌رسد.

نمونه: فیلمنامه‌ی "جوانمرد" (۱۳۵۳)، نوشته‌ی احمد نجیب‌زاده:

"امیر" و احمد دو دوست قدیمی و صمیمی بوده و هر دو به "آسیه" علاقمند هستند "امیر" وقتی ماجرای علاقه احمد را می‌شنود خود را بدفع دوستش کنار می‌گشود ولی "آسیه" چون "امیر" را دوست دارد شهرش را ترک کرده و در جستجوی "امیر" بدتهران می‌آید. احمد با پول زیادی که بهارث می‌برد، موقعیت خوبی بدست می‌آورد. اما

* گاه اتفاق می‌افتاد، که تهیه‌کننده صرفاً بخاطر به‌نمایش گذاشتن یک چهره‌ی معروف کاباره‌ای سفارش نوشتن فیلمنامه را می‌داد. سوسن "خواننده"، آغاسی "خواننده"، دلکش "خواننده"، مهوش "رقاصه"، جمیله "رقاصه"، نادیا "رقاصه" و چند تایی دیگر در زمره‌های این چهره‌های بولساز بودند.

"امیر" وقتی "آسید" را می‌یابد که او گرفتار حادثه‌ای شده و بیانی خود را از دست داده است. "امیر" از احمد تقاضای کمک می‌کند و احمد که هنوز "آسید" را دوست دارد، در صورتی حاضر است امکانات معالجه را فراهم کند که "آسید" از آن او باشد، اگرچه قول مساعد ندست می‌آورد، ولی طی ماجرائی "احمد" می‌میرد، درحالی‌که علاقه خود را با واگذاری دارائیش به "آسید" باز دیگر نشان می‌دهد. سرانجام امیر و "آسید" با هم زندگی می‌کنند. *

۸- فرد اصلی قصه به دردسرهای گوناگون گرفتار می‌شود، روبرو شخصی وجود دارد که سینه اوست و دیگران اس دورا با هم اسناد می‌گیرند.

نمونه: فیلمنامه‌ی "کریمه وحشی" (۱۳۴۱)، نویسنده‌ی پرویز خطیبی:

"دو خواهر که فوق‌العاده بهم تنبید هستند. همواره برای اطرافیانشان تولید دردسر می‌کنند حتی پدر و مادرشان از تسخیر آنها عاجز هستند. یکی از خواهرها با جوانی آشنا می‌شود. آن دو با یکدیگر قرار ازدواج می‌گذارند. شباهت دو خواهر در اینجا نیز باعث گرفتاری می‌شود و ازدواج بهم می‌چورد. پس از یک سلسله حوادث حقیقت روشن شده و ازدواج آنها عملی می‌گردد."

۹- موضوع فیلمنامه به مردی مربوط می‌شود که بخاطر مورد تجاوز گرفتن زن یا خواهرش، عصیان می‌کند. این مضمون عمدتاً با فیلم "قصر" به‌سنتها راه یافت.

نمونه: فیلمنامه‌ی "صادق کرده" (۱۳۵۱)، نویسنده‌ی ناصر تقوایی:

"صادق" در حادثه‌ای در خوزستان قهوه‌خانه‌ای دارد. شبی در غیاب وی راننده ناشناسی از فرصت استفاده کرده به همسر "صادق" تجاوز می‌کند. سپس او را بقتل می‌رساند "صادق" از آن پس مرتکب قتل رانندگان متعددی می‌شود، با این هدف که شاید روزی قاتل همسرش را از بین ببرد. یک افسر و یک گروهان مامور دستگیری "صادق" می‌شوند. گروهان بدر همسر متونی "صادق" است و همین باعث تردید او در انجام ماموریتش می‌شود ولی سرانجام پس از یک سری ماجرا آنها موفق به دستگیری "صادق" می‌شوند."

۱۰- قهرمان داستان برنده‌ی "تلبه بحب آرمانی" می‌شود و حوادث حالیه برایش بیس می‌آید.

نمونه: "نجمه" (۱۳۵۱)، نویسنده‌ی مهدی مصبی:

"مردی که به "بخمد" معروف شد، حایزه بزرگ اعانه ملی را می‌برد، ولی در نگهداری

* پس از موفقیت فیلم هندی سنگام، که داستان دلباختگی دو دوست به یک دختر و فداکاری یکی از آنها را شرح می‌داد، استفاده از این مضمون در میان فیلمنامه‌نویسان مقلد ایرانی بیشتر رواج یافت.

آن دچار اشکال می‌شود. چند شارلاتان او را بدام می‌اندازند پس از ماجراهائی زنی بدياری او می‌شتابد و مرد سرانجام جایزه خود را به‌چنگ می‌آورد و با زن ازدواج می‌کند. "۱۱- در دهی پنجاه نوعی فیلم به بازار آمد که براساس سریالهای موفق و مردم‌فريب تلویزیون ساخته شده بود، نوع بارز این نوع سینما را در آثار عرضه شده توسط "پرویز صیاد" تحت عنوان "صمد" می‌توان یافت که عمدتاً بصورت سریالهای سینمایی ارائه می‌شد. در اینجا موضوع فیلمنامه‌ی "صمد آرتیست می‌شود" را بدعنوان نمونه می‌آوریم:

"گروهی برای فیلمبرداری به دهکده‌ای می‌روند. هنرپیشه اصلی فیلم طی مشاجره‌ای با کارگردان صحنه را ترک می‌کند ولی کارگردان سعی می‌کند فیلمش را با افراد روستائی ادامه دهد. گد خدا و مشهدی باقر برای سودجویی به‌عنوان تهیه‌کننده سرمایه می‌گذارند و قرار می‌شود "عین‌الله" پسر مشهدی باقر بازیگر اصلی فیلم باشد. در کار فیلمبرداری دو اشکال هست یکی "صمد" به‌عنوان مزاحم دائمی و دیگری چهره جدید فیلم که باردار است. گناه کار به‌گردن "صمد" می‌افتد تا هم از عواقب بدنامی و هم از شر "صمد" در امان باشند. ولی بزودی معلوم می‌شود گروه فیلمبرداران در واقع آدمهای بیکاره‌ای هستند که برای سرکیسه کردن دهاتی‌ها بد لباس فیلمبردار و کارگردان آمده‌اند و وسیله سرکار استوار دستگیر می‌شوند."

صمد در این فیلم از نظر رفتار و خلق و خو و بازیگری که نفس او را بازی می‌کند (خود صیاد) همان صمد سریالهای تلویزیون است.

در پایان بررسی فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران، قابل ذکر است که در کنار انبوه بی‌مایگان، فیلمنامه‌نویسان ورزیده‌ای نیز وجود داشتند که توانائی آنها در عرضه‌ی فیلمنامه‌های خوب و اصولی سودنی‌ست؛ در نتیجه منظور از این بررسی، شرح "گرایش مسلط" بر کار فیلمنامه‌نویسان و موضوع‌های مورد علاقه‌ی آنها بوده است.

اسامی فیلمنامه‌نویسان

آه	احرمه، فاروق
آدری، محمد	احسانی، قدرت‌الله
آزاریان، سرز	ارجمند، همایون
آفامالبان، آراماتیس	اسداللهی، مسعود
آفانکیان، حکمت	اسکویی، مصطفی
آل کیلانی، پرو	اسماعیلی، محمدنقی
آه	اصانلو، پرویز
	اصغرزاده، جلال



نقوائی ، ناصر

ه ا

تقوی ، فریدون

ه ج

جراح زاده ، سیروس

جعفری ، محمد علی

جسی عطائی

جوانفر ، منوچهر

ه ح

حاسمی ، علی

حالی ، رفیع

حبیبی ، محمد سعید

حسامی ، هوشنگ

ه ح

حاجکیان ، ساموئل

خاکدان ، ولی الله

حرمی ، عبدالعلی

خطیبی ، پرویز

ه د

دانش ، کمال

درمخس ، محمد

دستمالچی ، عباس

دلجو ، محمد

دوانی ، پرویز

ر

رفعت ، ناصر

افشار ، موسی

اکهارت ، ربرت

الوند ، سیروس

امیرفضلی ، حسین

امید ، جمال

امینی ، امین

اوانسیان ، آرپی

اوهانیان ، آوانس

ه ب

بازیاران ، مازیار

باقری ، ابراهیم

بزرگی ، قدرت الله

بسیم ریاض

بسیحی ، مصطفی

بشارنیان ، مهدی

بقابی ، عبدالله

بلوری ، محمد

بهادری ، عزیزالله

بهرامی ، صادق

بنا ، نادر

بیضائی ، بهرام

بیکایمانوردی ، رضا

ه پ

پرویزی ، خسرو

پورسعید ، اسماعیل

پورمند ، منصور

پهلوان ، عباس

ه ت

ترقی ، گللی



ساملو ، احمد	رفیعی ، عزیز
شاهنده کمال‌الدین	روح بحس ، داراب
سبیره ، محمد	روستنان ، رحیم
شاویز ، عباس	رهنبر ، صابر
نروان ، امیر	رهیما ، فریدون
تة روایی ، حسن	ریاحی ، اسماعیل
سگاریان ، علی‌اکبر	ری‌نور ، بهرام
شمادیان ، رضا	رئیس فیروز ، مهدی
شهیدتالب ، شهراب	
شسائی ، حمید	ر
	زاهد ، عطاء‌اللہ
	رمانی آسنائی ، ابراهیم
	رندی‌براد ، رضا
ص	ر
صادقی ، اکبر	رورک ، فریدون
صاحی ، صمد	
صفائی ، رضا	
صناد ، پرویز	
ط	س
طاهری ، حواد	ساسان‌بور ، حسن
	ساعدی ، علام‌حسین
	ساکر ، سردار
ع	سخائی
عبادیا ، گرچی	سینا ، عبدال‌حسین
عرفی‌براد ، محمد‌علی	سجن‌سنج ، محمد
عسفی ، سالار	سرکوب ، علام‌رضا
عطا ، احمد	سروری ، موسی
	سلحسور ، نقی
	سلحسور ، کورس
غ	سنپلی ، مهدی
غفاری ، فرح	
عیانی ، عبدالله	س
ف	تاکری ، ساوس



ل	فاضلی ، رضا
لیچنسکی ، زرز	فاطمی ، نظام
م	فراهانی ، بهزاد
میایی ، منصور	فردین ، محمد علی
منوسلانی ، محمد	فرمان آرا ، بهمن
مجاهد ، امیر	فکری ، معزالدیوان
محشم ، بصرت الله	فکور ، کریم
محزون ، علی	ف
محسنی ، مجید	قادری ، ایرج
مدنی ، حسین	قاسمی وند ، حسین
مرادی ، ابراهیم	فانع ، نادر
مرزی ، منصور	قریب ، شایبور
مستغان ، حسینی	ک
مصطفی زاده ، سعید الدین	کاراکاش ، هایک
مطلبی ، سعید	کاشانی ، مهرداد
مطبعی ، منوچهر	کامیار ، سعید
معینی کرمانتاهی	کاوسی ، هوسنگ
مقبلی ، عزت الله	کریمی ، رضا
مقدم ، جلال	کریمی ، نصرت
مکی ، ابراهیم	کسانی ، عباس
ملاپور ، داود	کوشان ، اسماعیل
ملک مطبعی ، ناصر	کیمرام ، منوچهر
ملکوسی ، ابوالقاسم	کیمیائی ، مسعود
منجم ، عبدالعلی	ک
منوچهری ، فضل الله	گل افشان ، ایرج
مهرآسا ، هوسنگ	گلستان ، ابراهیم
مهربان ، جلال	گله ، فریدون
مهرجوئی ، داریوش	
میناقبه ، مهدی	
میرلوحی ، رضا	



میمندی نژاد ، محمدحسین

ه ه

هاتف ، محمدعلی

هاشمی ، اکبر

هاشمی ، ذکریا

هریناش ، خسرو

همراه ، رضا

ن ه

نادری ، امیر

ناظریان ، شاءالله

نجیبزاده ، احمد

نسیمیان ، فرجالله

نشاط ، کریم

نصیریان ، علی

نظری ، اسدالله

نودری ، محمود

نوذری ، منوچهر

نوری علاء ، اسماعیل

نوری ، پرویز

نوریزاده ، علیرضا

نیوندی ، سعید

ی ه

یاسمی ، سیامک

یاسمی ، شاپور

یحیائی ، خسرو

یزدی ، منصور

و ه

واعظیان ، ژوزف

وحدت ، نصرتالله

وحیدی ، جمشید



دوبله

انتقال دیلماج بدحاشیدی فیلم

• تا قبل از ناطق شدن سینما در سال ۱۹۲۶، گفتار جایی در فیلمها نداشت، و چنانچه بیان مطلبی با تصاویر میسر نبود، از نوشته کمک می گرفتند. دوران ناطق با جنجال بسیار در جهان سینما آغاز شد. بسیاری از هنرمندان بزرگ سینما به علت مخالفت با بکارگیری گفتار در فیلم، سینما را ترک گفتند و کار عده‌ای به ورشکستگی و فقر انجامید (در این میان، کم‌دین‌های صامت بیشتر از همه آسیب دیدند و در همان حال فیلمهای موزیکال بسرعت محبوبیت یافتند).

سینما در ایران تابعی از سینمای جهان بود و نمایش فیلم در اینجا با آثار صامت شروع شد. هنگامی که در اروپا و آمریکا همراه با نمایش فیلم اجرای موسیقی در سالنهای سینما رواج یافت،* این شکل از ایجاد صدا در سینما به فاصله کوتاهی در سینماهای تهران مورد تقلید قرار می‌گیرد. اولین "مقلد" علی وکیلی صاحب "گراندسینما" بود که استفاده از ارکستر به هنگام نمایش فیلم را در ایران باب کرد. سینماهای دیگری که پس از گراندسینما تاسیس شدند، با قرار دادن بلندگوهای در زیر پرده و گذاشتن صفحه روی گرامافون دست به پخش موسیقی در سالن نمایش زدند. با اینحال، تماشاگران ایرانی از این نوع صدا استقبال نکردند. زیرا آنچه می‌توانست افراد بیشتری را به سینماها بکشاند حرف زدن هنرپیشگان بود، نه اجرای قطعات موسیقی. از همین روست که تماشاگران فیلمهای دوبله شده را به گرمی پذیرفتند.

دوبله‌ی فیلم در ایران سابقه‌ی شیرینی دارد. هنگام نمایش فیلم، شخصی که "دیلماج" نامیده

* ارکستری را در جلوی پرده سینما و در پارهای مواقع پائین‌تر از سطح سالن مستقر می‌کردند، و این ارکستر آهنگ مناسب با هر صحنه را می‌نواخت. مثلاً "در صحنه‌هایی که جنگ و گریز بر پرده نقش می‌بست، قطعات پرتحرکی اجرا می‌شد. از نمونه‌های مشخص نواختن پیانو توسط "الکساند لوین" و همسرش در سینما "ایران" است.



می‌شد. در وسط سالن سینما راه می‌رفت و نوشته‌های فیلم را به فارسی و با صدای بلند برای مردم می‌خواند. از آنجا که سالن شکل منظم و مریخی نداشت و همواره عده‌ای در حال رفت و آمد بودند، اتفاقات جالبی به‌تووع می‌پیوست. *

بهرحال این شکل از دویله کردن فیلم مدت زیادی دوام نیاورد و سرانجام با بداندیش "دویله فارسی"، دیلماج با تمام کم‌سوادی و بیسوادی و حرب‌زبانی‌اش به حاشیه‌ی صوفی فیلم انتقال یافت.

صداهای نامفهوم

• افتتاح سینما "پالاس" در سال ۱۳۰۹، واقعه‌ای مهم قلمداد می‌شود. این بحسین باری بود که مردم تهران سالنی بزرگ و مجلل می‌دیدند. واقعه‌ی مهم، ناطق بودن فیلمهای این سینماست. بدین ترتیب بعد از گذشت سه سال از ناطق شدن سینما در جهان، فیلم ناطق وارد تهران شد. سخنگو بودن فیلمهای سینما بالاس در ابتدا مردم کنجکاو را دسه دسه جلب می‌کرد، ولی از آنجا که در آن زمان نمی‌توانستند بر حاشیه‌ی فیلم‌ها صداگذاری کنند - صدای فیلم روی صفحه ضبط بود - و آنچه بکوس می‌رسید مفهومی نبود. بنابراین کمتر کسی موضوع فیلم را متوجه می‌شد.

"ریورینا"، اولین فیلم ناطق (سخنگو) بود که در تهران - سینما بالاس - نمایش درآمد و بحسین فیلم سریال ناطق "اسرار سیرک" نام داشت که صدای آن نیز روی صفحه ضبط شده بود. ** در

* در اینجا نقل این موضوع خالی از لطف نیست که با ورود اشخاص متنفذ و صاحب منصب - و حتی، همچنانکه پیشتر گفته شد، قلدرهای محله - بد سالن سینما، نمایش فیلم قطع می‌شد و با نشستن آنها فیلم از نو بدنمایش درمی‌آمد! بهر حال، نامنظم بودن سالن در هنگام نمایش فیلم، اتفاقات مضحکی را ایجاد می‌کرد. مثلاً هنگامی که "دیلماج" با آب و تاب در حال شرح و تعریف فیلم بود، آجیل‌فروش سینما که در زمان نمایش هم، مشغول کسب و کار بود، با صدای بلند احساس خود را تبلیغ می‌کرد. گاهی هم اتفاق می‌افتاد که "دیلماج" مریض می‌شد و دستیار "دیلماج" که غالباً فردی کم‌سواد و یا اصلاً بی‌سواد بود، کار ترجمه را انجام می‌داد. اگر در سالن شخصی بود که زبان خارجه می‌دانست و می‌توانست نوشته‌های فیلم را بخواند و متوجه می‌شد "دیلماج" و یا دستیارش در بازگو کردن میان‌نویسها اشتباه می‌کنند، احتمال اعتراض و درگیری وجود داشت. پاره‌ای از مواقع سبزه "دیلماج" نوشته‌هایی را که حفظ کرده بود، از یاد می‌برد و در نتیجه از تخیل خود کمک می‌گرفت و موضوع را بدشکل دیگری بیان می‌کرد! "دیلماج"ها در سینماهای درجه‌ی ۳ تا ۴ ریال، در درجه‌ی دو شبی ۵ تا ۶ ریال و در درجه‌ی یک، شبی یک تومان مزد دریافت می‌کردند.

** شروع سینمای ناطق در جهان، با صفحانی که روی آنها موسیقی ضبط می‌کردند، آغاز می‌شود. در سیر تکاملی، دیالوگ‌های بازیگران جانشین موسیقی می‌شود. این سری از فیلمها را "سخنگو" می‌خوانند، چرا که فاقد صداهای دیگر صفحه است. زمانیکه صدا به حاشیه‌ی فیلم انتقال می‌یابد کلمه‌ی "تمام ناطق" - در اعلان‌های سینما در ایران "صد در صد ناطق" - با آنها توأم می‌شود.

هر صورت، نمایش فیلمهای ناطق ادامه پیدا کرد و روز به روز سینماهای جدیدی به نمایش فیلمهای ناطق پرداختند.

«دوبله بفارسی» و گسترش ابتذال

• این روند تا سال ۱۳۲۴ ادامه داشت و در این سال اولین فیلم «دوبله بفارسی» به نام «یومیه راندوو» ساخته‌ی «هانری دوکوان» در تهران به نام «دختر فراری» قدم بر اکران سینماهای تهران گذاشت. این فیلم توسط دکتر کوشان در ترکیه بفارسی دوبله شده بود. استقبالی که از این فیلم می‌شود، کوشان را که به زمینه‌های اقتصادی بیش از هر چیز دیگر می‌اندیشید، بر آن می‌دارد که «میترا فیلم» را جهت دوبله‌ی فیلم در ایران دایر کند.

«دوبله بفارسی» سرآغاز تازه‌ای است بر گسترش ابتذال و انحراف در سینمای ایران. تا پیش از این اگر ابتذال و انحطاط از طریق تصاویر عرضه می‌شد، از این پس گفتار نیز به آن ابعاد وسیعتری می‌بخشید. دوبله نه تنها به زبان فارسی لطمه می‌زد، بلکه معنا و مفهوم فیلمها را نیز تحریف می‌کرد.*

در این مورد بهرام ری‌پور در مصاحبه با پورنگ بهارلو، نظرات جالبی دارد. او می‌گوید:

«سینمای فارسی طی سالها فعالیت منحرف، فرزند خلفی از خود بر جای گذارد با نقشی مخرب‌تر. اگر سینمای فارسی فقط نقش صادرکننده و مرتکب شوندگی نمونه‌های بی‌بند – وباری را متضمن بود، فرزند خلف وی «دوبلاژ» رل مخرب و مسخ‌کننده آثار دیگران را عهده‌دار شد و طی چند سال فعالیت مداوم چنان لطمه‌ای به بسیاری از آثار سینمایی وارد ساخت که حتی سازنده اصلی نیز با مشاهده اثر «دوبله بفارسی» خود، قادر به تشخیص آن نبود.»**

تاریخچه

• بعد از این مقدمه، به صورت همه‌جانبه‌تری به چگونگی پا گرفتن دوبله‌ی فیلم در ایران می‌پردازیم. در اوایل دهه‌ی بیست‌جمعی از دست‌اندرکاران سینما، فعالیت‌هایی را در رشته‌ی دوبلاژ آغاز کردند. جلال مغازه‌ای، سعید غیاثی، منصور مبینی، میرسیاسی، فاضل سرجوئی، حسین دهلوی مجتبی بدیعی و بهاء‌الدین شریعتمداری در سال ۱۳۲۴ استودیو «ایران نو فیلم» را در سه راه امین – حضور تاسیس کردند. «جن و پری» برای دوبلاژ انتخاب می‌شود، که بدلیل بروز اختلاف کاری از

* در کشورهای پیشرفته دوبله اصولاً نقش چندانی ندارد و اکثر فیلمهای خارجی را با زیرنویس می‌بینند.

** مجله‌ی ستاره سینما، شماره ۴۵۶.

بیش نمی‌رود. در سال ۱۳۲۷ عطاءالله زاهد، که به‌تازگی از سفر خارج برگشته است، به جمع آنها می‌پیوندد. فیلم "مرا ببخش" از سوی "ساناسار" صاحب سینما دیانا در اختیار آنها فرار می‌گیرد. پس از جندی این فیلم به‌عنوان نخستین فیلم دوبله نده در ایران راهی اکران شده، با استقبال روبرو می‌شود. عطاءالله زاهد به‌عنوان مدیر دوبلاژ این فیلم می‌گوید:

"... ما رفتیم شرکت سینما ایران پیش "زاخاروف" و "گوگانیان" که مدیرش بود. انبار را با نشان دادند و گفتند خودتان بروید انتخاب کنید، اصلاً پول هم نمی‌خواهد بدهید. ما فیلم بدردیخوری آنجا پیدا نکردیم. رفتیم پیش "ساناسار" صاحب سینما دیانا. آنجا فیلم "مرا ببخش" را که فیلمی حرفی بود پیدا کردیم. موضوع فیلم هم، موضوع خانوادگی بود و خیانت. آنها تشخیص داده بودند که این فیلم کار نمی‌کند. ما هم گفتیم اتفاقاً این بدردیخوری، چون هم‌دانش حرف است، دیالوگ است، و ما می‌توانیم هنرمان را در آن بهتر نشان دهیم. یک موردی که آن زمان بود، این بود که فیلم خوب را برای دوبله نمی‌دادند، برای اینکه فیلم خوب خودش کار می‌کرد. بهر حال این فیلم را بردیم و سیلاب شماری کردیم، آنوقت کسی نمی‌دانست که اصلاً "دوبله چی هست. آن موقع هنوز سنگرون نیامده بود، که ما بعداً از "گالای سوئد" خریداری کردیم. هنوز ضبط صوت هم نبود. آمدیم صدای فیلم را از کنار فیلم برداشتیم. بدکمک پسرهای ضیاءالواعظین که بسیار با ذوق و مبتکر بودند دستگاهی ساخته شد که ما می‌توانستیم صدا را کنار فیلم ضبط کنیم. حلال معازنای هم بسیار زحمت کشید. زبان فیلم فرانسه بود که میرسیاسی آنرا بفارسی برگردان کرد. ما در دیالوگ‌ها کاملاً تغییر دادیم. مثلاً "بازیگر فیلم با آن ژست فرانسویش می‌گفت: "ژامه، ژامه"، یعنی "هرگز، هرگز"، من بجای آن گذاشتم "نمی‌تونم، نمی‌تونم". هنرپیشه حرف "م" تلفظ می‌کرد پس چیزی باید بفارسی گفته می‌شد که با لب زدن او بخواند. من در این فیلم بجای هفت نفر صحبت کردم. با این فیلم اولین دولوره‌های زن هم به سینما آمدند. خام مہری عقیلی و مہین دیہیم. در شب اول نمایش فیلم، خیلی‌ها آمده بودند. کار آنقدر خوب بود که همه را بدتعجب واداشت.*

بعد از دوبله‌ی "مرا ببخش"، زاهد به‌همراه حلال معازنای، سعید غیاتی، احمد شیرازی و امیر فاسم‌خانی به‌یاری یکدیگر اسودبو "آریا" را باس می‌کنند. در این اسودبو آنها دست به دوبله‌ی فیلم رنگی "سهرزاد" می‌رسند. اسرن عاصمی، صادق شایبوز، مورین، رضا مینا و علی محزون، زاهد را در دوبله "سهرزاد" کمک می‌کنند. اس فیلم در سال ۱۳۲۸ به‌نمایش درمی‌آید و مورد استقبال واقع می‌شود. "دوبله بفارسی" جای پای خود را محکم می‌کند.

در این میان، کوتاش با همکاری برویز خطیبی، فیلمهای "قلب خروس"، "کاروان"، "بله -

موش" و "قهرمان ترسو" را به بازار می‌فرستند. استودیوهای دوبله یکی پس از دیگری تاسیس می‌شود. رضائی، بزرگمهر و نایمن در سال ۱۳۳۱ استودیو "برنا" را تاسیس و اولین محصول خود، به نام "شیطان فراری" را در اواخر این سال روی پرده می‌آورند. این فیلم نخستین فیلم دوبله شده بطریقه مگنت* بود. بعد از چندی فریدون دائمی به جمع موسسین استودیو "برنا" می‌پیوندد و با سیمیک فیلم "شل" را بفارسی برمی‌گردانند.

نامهای ایرانی برای شخصیت‌های خارجی!

• سال ۱۳۳۲ "ایران‌فیلم" و "البرزفیلم" به جمع استودیوهای دوبلاژ افزوده می‌شوند. در همین زمان "آلکس آقابابیان" (آلکس آقابابیف) با همکاری نوریک در ایتالیا به کار دوبلاژ پرداخته، محصولات خود را به نام "داریوش‌فیلم" در ایران پخش کرد، که نخستین محصول آن "فریدون بینوا" نام داشت، که برای شخصتهای آن نامهای ایرانی انتخاب شده بود! استقبالی که از "فریدون بینوا" می‌شود، دوبله‌های فیلمهای ایتالیائی را گسترش می‌دهد. آقابابیان "برنج تلخ" و "آنا" را به بازار می‌فرستد. فروش بی‌سابقه‌ی "برنج تلخ"، سرمایه‌گذاری روی کار دوبلاژ را دوچندان می‌کند. عده‌ای دیگر راهی ایتالیا می‌شوند. آلکس آقابابیان، چند رقیب پیدا می‌کند. رقابت چنان شدت می‌گیرد که هر فیلم سحلی بدون توجه به مضمون و چگونگی اثر دوبله شده به ایران فرستاده می‌شد. کار دوبله فیلم‌های ایرانی در ایتالیا بعد از آنکه یک دوره غیرحرفه‌ای را گذرانند با داخل شدن چند گوینده حرفه‌ای همچون فهیمه راستگار، منوچهر زمانی، محمدرضا رندی، نصرت کریمی، اعلم دانائی، بروین انصاری، مرتضی حنانه و حسین سرشار بشکل تقریباً مطلوب و قابل قبولی درآمد.

پس از چندی، فیلمهای ایتالیائی به علت جنبه‌ی تکراری و بی‌کواخشی، جای خود را به فیلمهای امریکایی می‌دهند، و بزودی محصولات هالیوود سینماهای ایران را تسخیر می‌کند. در این سالها، رونق کار دوبله در ایتالیا، عده‌ای را ب فکر دوبله‌ی فیلمهای هندی و مصری (که از نظر فضا و مضمون طرفدارانی در ایران داشت) در این کشورها می‌اندازد. به علت تیرگی روابط ایران و مصر این کار در مصر امکان پذیر نمی‌شود، اما دو سه فیلمی در هند بفارسی برگردانده می‌شود.

با افزایش استودیوهای دوبله و تعداد فیلمها، رقابت سختی بین صاحبان استودیوهای دوبله بوجود می‌آید. آنها برای دریافت کار بیشتر هزینه‌ی دوبلاژ فیلم را تغلیل دادند. فیلمهایی که در اوایل دهه‌ی چهل دوبله می‌شدید، کلاً مبلغی بین ۲۱ تا ۲۵ هزار تومان هزینه دربر داشتند. اما در اواخر دهه‌ی چهل این مبلغ به ۱۰ تا ۱۲ هزار تومان کاهش می‌یابد. به همین نسبت دستمزد گویندگان نیز بائن می‌آید. در اوایل دهه‌ی پنجاه، مبلغی که برای دوبله یک فیلم پرداخت می‌شد به

* مگنت و ایتیک دو شیوه‌ی ضبط صداست. اولی روی نوار مغناطیسی و دومی بصورت علائم نوری در حاشیه‌ی فیلم ضبط می‌شوند. ایتیک شکل پیشرفته‌تر ضبط صداست.



کمتر از ۱۰ هزار تومان می‌رسد. صاحبان اسنودیو، فشار را به گویندگان منتقل می‌کنند. دستمزد گویندگان باز هم کاهش می‌یابد. البته، اسودیوها همین مبلغ را که از صاحبان فیلم نقداً دریافت کرده بودند، بعد از گذشت چند ماه به گویندگان می‌پرداختند (البته، اگر اسودیوهای خوش‌حساب بودند). اسدلال صاحبان اسودیو این بود که آنها از صاحبان فیلم چک و سفته دریافت کرده‌اند. پائین آمدن دستمزد دوبلورها، یائین آمدن کیفیت کار را بدنبال دارد. صاحبان اسودیو برای پرداخت پول کمتر، فیلمی که برای دوبله‌اش به ۲۲ دوبلور احتیاج داشت به ۷ یا ۸ نفر، که بدجای دوسه بازیگر صحبت می‌کردند، می‌سپردند.

اعتصاب و تشکل دوبلورها

• کار به نزول دستمزدها خاتمه نمی‌یابد؛ صاحبان فیلم و صاحبان اسودیو شروع به دخالت در محتوای دوبله فیلمها می‌کنند. فشاری که بر دوبلورها وارد می‌شود، آنها را برمی‌انگیزد که دست به ایجاد "سندیکا" بزنند. سندیکا به‌طور غیررسمی در سال ۱۳۴۲ شکل می‌گیرد، و در سال ۱۳۴۴ اساسنامه‌ی آن به تصویب وزارت کار و امور اجتماعی می‌رسد. تشکیل سندیکاها و تشکل دوبلورها که نخستین خواست آنها دریافت دستمزدهای عقب‌افتاده‌شان است، به مذاق صاحبان اسودیوها، صاحبان فیلم و نماینده‌ی کمپانی‌های خارجی خوش نمی‌آید. آنها شروع به کارشکنی می‌کنند. در سال ۱۳۴۷، نخستین اعتصاب دوبلورهای سندیکا بوقوع می‌پیوندد. افزایش دستمزد، دریافت دستمزدهای عقب‌افتاده و جلوگیری از کار دوبلورهایی که جدا از سندیکا فعالیت می‌کنند، خواسته‌های اصلی آنها را دربر می‌گیرد. با رسیدن سندیکا به بخشی از خواسته‌ها و همچنین سازش بعضی از دوبلورها با صاحبان اسودیو و فیلم، اعتصاب پایان می‌گیرد.

تدریجاً امکانات فنی دوبله، کار را برای دوبلورها آسان می‌کند. مدت روزهایی که صرف دوبله‌ی یک فیلم می‌شد به نصف تقلیل می‌یابد. از اواسط دهه‌ی چهل بنابه خواست نماینده کمپانی‌های خارجی فیلم در ایران، باندهای افکت و دیالوگ نیز به‌همراه فیلمها ارسال می‌شود. و، دیگر لازم نیست دوبلورها بعضاً هنگام بیان دیالوگها از خودشان صداهای گوناگون سر صحنه را هم ایجاد کنند، مثلاً با ضرب گرفتن روی میر، صدای پای اسب را تقلید کنند.

در آذرماه ۱۳۵۳، سندیکا صاحب بنیادنامه‌ای می‌شود:

"احسن گویندگان فیلم که در این بنیادنامه "احسن" نامیده می‌شود احسنی است غیرانتفاعی که مصطوره حمایت مادی و معنوی گویندگان و سرپرستان فیلم و تل‌ته هدفهای ربر و انجام دادن تکالیف مقرر در این بنیادنامه تسکین می‌شود.

بخش یکم - هدفها و وظیفه‌های انجمن
ماده یکم - هدفهای انجمن در جهت معیشت کارگوبندگان
بشرح زیر است:

- ۱- کوشش در راه بالا بردن سطح کیفی گوبندگان در
فلمهای سینمایی و تلویزیونی
- ۲- حفظ اصالت گفتمان فلما
- ۳- ارتقاء گوبندگان از طریق اسرار سربا و سبک و سبک
جلسات سببایی
- ۴- تعیین سربسار و سبب سبب سبب سبب و
سبب گوبندگان
- ۵- آسار گوبندگان سبب

سبب - سبب سربسار سبب سبب سبب سبب
اداره کل سبب و سبب سبب سبب سبب سبب

ماده دوم - هدفهای انجمن در جهت مادی و معنوی و رفاه
اعضا، عبارت است از:

۱- حمایت از حقوق و سبب مادی و معنوی کلیه اعضای
انجمن و اهمیت در سبب سبب و سبب سبب سبب
آن

۲- اسبب سبب سبب و اسبب سبب سبب و سبب
سبب سبب و سبب سبب سبب سبب سبب سبب
و سبب سبب

۳- سبب سبب سبب سبب سبب و سبب سبب سبب
سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
کار و سبب سبب و سبب سبب سبب

۴- سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب

ماده سوم - سبب سبب و سبب سبب سبب سبب
یکم و دوم اسبب سبب سبب سبب سبب
سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب
داد و اسبب سبب سبب

۱- کوشش سبب سبب سبب سبب سبب سبب
سبب سبب سبب سبب سبب سبب سبب

پس‌اندار - واگذاری وام - تسکین شرکت‌های تعاونی و سهم
آنان در معاملات حوادث - سماری و بیکاری.

۲- تهیه و تنظیم قراردادهای نمونه کار در جهت تنظیم
امور مالی و حقوقی و اداری اعضای انجمن با اسخاص
حقیقی و حقوقی و همچنین اعضای انجمنهای مربوط به کار
سینما و فیلم.

۳- همکاری با سایر انجمنهای مربوط به فیلم و سینما
بر اساس بنامنامه انجمنهای مزبور که به صورت شورای
عالی فرهنگ و هنر مرسد.

۴- اسراک مساعی و همکاری مصطور سرگزازی هرگونه مراسم
و جشنواره محلی، منطقه‌ای و جهایی مربوط به کار سینما و
فیلم که بر اساس صوابت مقرر در بند ۵ ماده ششم قانون
تاسیس شورای عالی فرهنگ و هنر انجام می‌گردد.

۵- تهیه و تنظیم آئین‌نامه‌های داخلی و اجرایی انجمن و
سایر مقررات و اجرای آنها پس از تصویب هیئت مرکزی و
سایر مراجع مذکور در این بنامنامه.

۶- تشریک مساعی با ورانخانه‌ها و سازمانهای مسئول
مملکتی در جهت اجرای دقیق قوانین و نظامات و
برنامه‌های تصویب مربوط به کار گویندگی در فیلمها و فنون
مسئولیت در امر کارشناسی و همکاری با سازمانهای مذکور
در تهیه طرحها و برنامه‌ها و مقررات و صوابت ناظر به امر
گویندگی در فیلمها و اعلام نظر در مورد آنها.

حس دوم - تصویب در انجمن

ماده چهارم - هر شخص حقیقی ایرانی که دارای شرایط
مقرر در این بنامنامه باشد میتواند از انجمن نقاصای
تصویب نماید.

ماده پنجم - اعضای انجمن باید دارای شرایط زیر باشند:

- ۱- دانستن حس شهرت و عدم محکومیت کیفری مؤثر
- ۲- داشتن اطلاعات کافی و دارا بودن حداقل گواهینامه
رسمی پایان دوره سن ناله متوسط باسنسها گویندگان
فعلی که صلاحیت آنها قبلاً مقرر شده است.

۳- تنظیم ترک درخواست عضویت و ارائه مدارک مذکور در آن
۴- داسس دو نفر معرف از اعضای انجمن (بعد از تکمیل انجمن)

۵- انجام حداکثر سه ماهه کارآموزی

۶- استعمال به کار گویندگی در شایسته‌های سیمائی و بلورنوسی و سایر بررسی گویندگان

۷- پرداخت ورودیه و حق عضویت و سایر تعهدات مالی مذکور در این بنامنامه

ماده ششم - اعضای انجمن باید و حوه زیر را در مواعد معین به انجمن پرداخت کنند .

۱- مبلغی از دو هزار ریال به بالا در موقع درخواست عضویت بصورت منظور تکمیل ورودیه و صرف هزینه‌های اداری و معرفی برای کارآموزی

۲- مبلغی شش از پنج هزار ریال بعنوان ورودیه شش از عضویت نقاضای عضویت

۳- مبلغی شش از شش هزار ریال بعنوان حق عضویت سالانه حداکثر در سه ماهه اول هر سال

۴- هزینه‌های خدماتی که انجمن باید درخواست سحتی اعتبار برای آنان انجام میدهد .

۵- وجوهی که بموجب آئین‌نامه‌های انجمن باید از طرف اعتبار نامس و پرداخت گردد .

مصره - میزان ورودیه و حق عضویت سالانه و هزینه‌های اداری و کارآموزی مذکور در بندهای یک و دو و سه ماده ششم و حقوقی دریافت آن سایر بنامنامه هیئت مدیره و بصورت هیئت مرکزی تعیین می‌شود .

ماده هفتم - درخواستهای عضویت شش از بصورت در کسبه بصورت منظور طرح در هیئت مدیره به دسر انجمن ... می‌شود و شش از بصورت هیئت مدیره ترک عضویت به استیای رئیس هیئت مدیره صادر می‌گردد .

مصره - اشخاصی که نقاضای عضویت آنان در هر یک از مراجع مذکور در این بنامنامه رد می‌شود می‌توانند از مراجع بالاتر انجمن نقاضای تجدیدنظر نمایند اعتراض

سبب به رای بالا بررس مرجع در کمیته صحت شورای عالی فرهنگ و هنر مطرح و رای آن قطعی است.

ماده هشتم - در موارد زیر عصبیت انحصار طلب می شود:

- ۱- دارا شدن محکومیت جرائی و سیاسی موز
- ۲- عدم پرداخت حق عصبیت سالانه در موقع مقرر یا وجود احتیاط کمی.
- ۳- داسس رفتار خلاف حسیت و سنون انحصار و انحصای آن بنحویکه قابل اغماض نباشد.
- ۴- عدم رعایت و اجرای تصمیمات انطباقی.
- ۵- عدم اجرای مقررات و محتوبات ازگان انحصار.

ماده نهم - کلیه اختلافات انحصار انحصار ناشی از عدم رعایت و اجرای اس سنادنامه و آئین نامه ها و مقررات محتوب و طلب عصبیت از انحصار در هیئت مدیره انحصار مطرح و مورد رسیدگی و بصورت فرار می گردد و اسخاصی که بهر عنوان به عصبیت آنان از طرف هیئت مدیره حامد داده شده است میبایست از هیئت مرکزی انحصار انحصار محدود نظر نماید. و اغراض آن شرح دلیل بصره ماده هفتم است.

ماده دهم - اس سنادنامه با آگاهی از مواد آئین نامه "احاره اساس و نظارت بر فعالیت انحصارهای فرهنگی و هنری" مصوب آذرماه ۱۳۵۳ شورای عالی فرهنگ و هنر، سهیم و سظم گردیده است و انحصار در کلیه موارد ملزم رعایت مفاد آئین نامه مریور خواهد بود.

رونق کار دوبله، عده بسیاری را جذب این کار می کند. آمدن افراد جدید، عدم پرداخت به موقع دستمزد دوبلورها از سوی صاحبان استودیو، نادیده گرفتن اساسنامهی سندیکا از سوی صاحبان فیلم و نمایندهی کمیته های خارجی و باین بودن دستمزدها نسبت به نورم موجود در جامعه، سبب دومین اعتصاب سندیکای دوبلورها در سال ۱۳۵۵ می شود. اعتصاب پنج ماه به درازا می کشد، اما بدلیل نفوذ سرمایه داران واردکننده فیلم و همچنین پاره ای از صاحبان استودیوها در وزارت فرهنگ و هنر و وزارت کار، کاری از پیش نمی رود. برای شکستن اعتصاب، وزارت فرهنگ و هنر عده ای از دانشجویان دانشکده هنرهای دراماتیک و دانشکده هنرهای زیبا را به کار دوبله فرامی خواند. استودیوهای دوبلاژ نیز از افراد جدیدی استفاده می کنند. (سیروس افهمی و خسرو شکیبا از آن جمله اند.) دو فیلم "طالع نحس" و "ارتباط فراسوی - ۲" از جمله فیلمهایی است که در دوران

اعتصاب سندیکا دوبله می‌شود. کیفیت کار دوبله‌ی هر دو فیلم، بسیار پائین است. اعتصاب بدون آنکه سندیکا به نتیجه‌ی دلخواه خود برسد، پایان می‌گیرد. آشفتگی مداوم می‌یابد.

ار اواخر دهه‌ی چهل، با ورود فیلمهایی که مضمون اصلی آنها سکس و خشونت است و فیلمهای کارابادی، کیفیت کار دوبله به پائین‌ترین حد خود می‌رسد. فیلمهای عظیمی چون "آل‌سید"، "بن‌هور"، "باراباس" و "اسپارباکوس" جای خود را به فیلمهای همچون "پنجه‌های مرگبار"، "مرد اسنناتی"، "رئیس بزرگ" و سری فیلمهای "وفی کلفت... می‌دهند. صاحبان فیلم‌ها معنقد بودند دوبله اثری در فروش ندارد، و فیلم به اندازه کافی دارای کشش است.

پائین آمدن کیفیت کار دوبله، با اوج گرفتن تیپ‌سازی و افزایش مزه‌پرانی در فیلمها نوام است. رضائی در فیلم "فرار از زندان"، در کلمات به جای "ر"، "د" تلفظ می‌کند. نهایی در فیلمهای لایدا بورانکا، لهجه‌ی روسیایی دارد. اسماعیلی در فیلمهایی که بیکایمانوردی و یا بستر فالک حضور دارند، یک خط در میان "هان" بکار می‌برد. * فتح‌الله موجهری و افضلی، به چیچو و فرانکو شخصیت جدیدی می‌دهند. زربدی به جای نورمن و قنبری بجای جری لوئیس لطیفه‌های روز ایرانی را تعریف می‌کند. کار در این حد باقی نمی‌ماند. در بعضی اوقات حتی داستان فیلم عوض می‌شود و، هنرپیسگان خارجی به‌ریان "زرگری" صحبت می‌کنند!

«دوبله بفارسی»، چه مفهومی دارد؟

• در اینجا به ارائه‌ی دیدگاههای دست اندرکاران سینما درباره‌ی دوبله فیلم می‌پردازیم. به‌عنوان مقدمه، مطلب "این دوبله بفارسی واقعاً چه مفهومی دارد" ** را نقل می‌کنیم. با توجه به تاریخ ستر این نوسه، متوجه نقاط منفی دوبله‌ی فیلم از همان آغاز می‌شویم:

"فارسی شکر است، شیرین است، حلیم است، زبان شعراست و هزار چیز دیگر هم هست. منتهی همین زبان شیرین و رسای فارسی از مدتی پیش دارد من غیرمستقیم بلایی به سر فیلمهای خارجی می‌آورد که نگفتنی است. ما این آقایان دوبله‌ورهای محترم را ندیده‌ایم و ند می‌شناسیم و بالطبع با هیچکدام نه خویشاوندی و پیوند و تعلق داریم و ند کینه و عداوتی... انگیزه ما در عنوان کردن این مطلب (که تازه اولین بار نیست که عنوان می‌شود) درد و حسرتی است که از مثله شدن این فیلمها وجودمان را لبریز می‌کند.

* در سال ۱۳۵۶ تعداد فیلمهایی که بیکایمانوردی در آن بازی داشت بسیار زیاد می‌شود. از آنجا که فقط موجهر اسماعیلی بدجای او صحبت می‌کرد، در یک مقطع لازم می‌شود که اسماعیلی همزمان سه فیلم او را دوبله کند. اسماعیلی بعد از یک هفته کار مداوم از خستگی سیهوش می‌شود.

** مجلدهی فیلم و هنر، شماری ۲۴۶، ۲۴ بهمن ۱۳۳۸.

این درد یک آدم گمنام و بی‌غرض و بی‌پول و پارتی است که فقط گناهی اینست که به "سینما" صمیمانه و بشدت علاقمند است. دوبله‌های محترم البته این "سینما" را با سینمای شب پنجشنبه و جمعه و پپسی کولا و ساندویچ و تخمه اشتباه نخواهند فرمود. سینمائی که این بنده در نظر دارد هنر غنی و قادر سینماست که به تعبیری دیگر آن را هنر قرن بیستم گفته‌اند و بوضوح از لذت‌بخش‌ترین و سهل‌ترین وسایل تبادل آداب، علوم، ایده‌ها و افکار و آثار تمدن بین انسان‌هاست. هنر حرکت، هنر زنده، از یک چنین پدیده‌های دوستان محترم ما یک نمایش پهلوان کچل ساخته‌اند. این قضیه از آنجا شدت یافت که به‌ناگهان عوارض فیلمهای دوبله تقلیل یافت و کلیه آکتورهای فرنگی اعم از ذکور و اناث لب به زبان شیرین پارسی گشودند، و چون روی سخن‌شان با ملت پارسی‌زبان بود، شروع کردند مثل بلبلی اصطلاحات و تعبیرات و تشبیهات فارسی ردیف کردن (آخه بابا جسون - آروغ - تو جنگ که نون و حلوا قسمت نمی‌کنی - زکی! - عیب داری! - قربونت برم، چون دلم!...) کم کم افق دید دوبله‌سورها وسیع‌تر و زمینه کار دوبله گسترده شد، تا اینکه اختیارات و امکانات در کار دوبله به "انتها" رسید. مسئولیت و امانت و دقت و اصالت حرفها بی‌معنی شد و داستانهای کد اصلاً "تراژیک بود بدل به شهر فرنگهای آروغی و آب دوغ خیاری و حماسه‌های روحوضی گردید، و کم‌کمک و آب‌زیرگاهانه پای قهرمانان آشنای صبح‌های جمعه رادیو به استودیوهای دوبلاژ باز شد از این پس شاباجی خانم و اعوان و انصار شیرین‌زبانان ملت پارسی‌گوی را فقط از پشت میکروفن رادیو شاد و ملحوظ نمی‌کردند بلکه ما صدای آنها را از میان لب‌های هنرپیشگان هزار سال آشنای فرنگی می‌شنیدیم. ترکی و رشتی حرف زدن برت لنکستر و تونی کرتیس و عجوزانه و راجی کردن ویرجینیامایو، در چنین وضعی یک امر طبیعی و معمولی شد. "پدر سوخته" (با کسر "پ") یک تکیه‌کلام عادی قهرمانان فیلم‌های فرنگی گردید و آدمها اگر خبیث و جانی بودند از دم و بی‌ملاحظه "خائن" و "بی‌شرف" لقب گرفتند و اگر احیاناً مورد محبت بودند با الفاظی از قبیل "دو دوست" دارم" (دوست دارم) و احیاناً "درموارد غلبان هیجان با" می‌پرستمت" مورد ستایش قرار می‌گرفت. خلاصه انواع و اقسام احساسات در گذر چند دهه ابتدائی: خشم - وحشت - عشق قرار گرفت، که هر کدام چند جمله‌ی قالبی مخصوص بدخود داشت که در بالا نمونه‌های ناقص آن آمد. البته در خلال همدی این احساسات قهرمانان - مثل اغلب مردم عادی ما - آدمهایی بسیار بذله‌گو و لطیفه‌پران و خوش ذوق بودند که نکند و کنایه و امثله‌ی خوشمزه مثل نقل و نبات از دهانشان می‌ریخت و موجب مسرت خاطر مشتریان محترم می‌شد، خصوصاً آن گروه از ایشان که عادتاً با کفش پاشنه خوابیده راه می‌روند و شاپکله‌های سیاه و سورمه‌ای و قهوه‌ای از جنس مخمل بسر دارند. و به‌این ترتیب بود که فیلم فارسی پایگاه پنهان دیگری در استودیوهای دوبلاژ برای خود پیدا

کرد و دستداران سینما که از این وضع ابتدا برآشفته و ناراحت شده بودند ، بعد از چندی مثل همیشه تسلیم شدند و با بدن‌های لرزان از درهای ورودی وارد سالن نمایش شدند تا بعد از دو ساعت با اعصاب درهم شکسته از درهای خروجی بیرون بروند . "

در ادامه‌ی نقطه نظرهای دست اندرکاران سینما این نظریات از مجله‌ی "ستاره سینما" (شماره ۲۵۲ الی ۲۵۵ ، خرداد ۱۳۳۹) نقل می‌شود . مطلب زیر این عنوان نشر یافته است : "دربارهٔ دوبله بفارسی چه نظری دارید؟" . مجله پنج سؤال را به شرح زیر برای دریافت پاسخ مطرح کرده است :

۱- بنظر شما مناسبترین راه برای فهماندن یک فیلم خارجی به تماشاگران ایرانی ، گذاردن زیرنویس است یا ترجمه و یا دوبله فیلم بزبان فارسی؟ دلایلی که برای اثبات نظر خود اقامه می‌نمائید چیست؟

۲- آیا هر نوع فیلمی را می‌توان دوبله کرد ، و به اعتقاد شما دوبله و حتی بهترین آن باصالت فیلم لطمه وارد نمی‌سازد و برای رفع این نقیصه چه راهی پیشنهاد می‌کنید؟

۳- بنظر شما فیلمهای خارجی در استودیوهای دوبلاژ ایران بهتر دوبله می‌شود یا در خارج ، مثلاً "کشور ایتالیا؟"

۴- آیا به رعایت امانت معتقدید یا اینکه می‌توان برای موفقیت تجارتي فیلم هر نوع دگرگونی را در آن جایز دانست؟

۵- برای بهتر شدن دوبلاژ فیلمهای خارجی چه طریقی را ارائه می‌دهید؟

نظر هوشنگ کاووسی ، منتقد فیلم ، از این فرار است :

دوبلاژ یک فیلم از زبانی به زبان دیگر - ولو به بهترین نحو - از نظر هنری و حفظ اصول یک نوع کلاهبرداری است و در آن هیچگونه شک و تردید وجود ندارد . کلاهبرداری انواع مختلف دارد گاه با ادب و تعارف و نزاکت بعمل می‌آید و گاه با زور و تعدی و تجاوز - در اینکه هر دو کلاهبرداری است شکی نداریم ، فقط می‌توانیم بگوئیم بیک شکل انجام نگرفته است . برای کسانی که در جنبه خلاقه سینما کار می‌کنند دوبلاژ عملی منفور و تجاوز به اصول و تمامیت و اصالت یک فیلم است . در کنگره بین‌المللی سینما که در سال ۱۹۴۵ در شهر (بال) واقع در سوئیس تشکیل گردید با اکثریت قریب به اتفاق دوبلاژ تحریم شد . در کنگره ۱۹۵۶ که در پاریس تشکیل شد و من به نمایندگی از ایران شرکت کردم و در یکی از جلسات که بحث دخالت در اصالت و تمامیت آثار سینمایی بمیان آمد و موضوع دوبلاژ مجدداً مطرح شد و دوبلاژ کماکان یک نوع کلاهبرداری شمرده گردید و لازم به توضیح نیست که من به‌نوبه خود علیه دوبلاژ و یا هر نوع دخالت بی‌مورد در اصالت فیلمها رای دادم . در تمام مدت فعالیت سینمایی خود نیز در ایران پیشنهاد دوبلاژ فیلم را که توسط چند واردکننده شده بود و حتی پیشنهاد ترجمه متن گفتگو از فرانسه بفارسی و تحت نظر گرفتن آنرا رد کرده‌ام .

و اما سخنان بالا را برای صاحبان پول‌پرست "معاملات سینمایی" و جویندگان ریال گفتن همانا قرائت یاسین به سمع حمار است . برای آنها که روزی معاملات قند و شکر و برنج و آهن و چای و پراچه و روده و خواروبار و لاسنیک و غیره می‌کردند چک و سفته و برات میدادند و می‌گرفتند فیلم هم کالائی

همانند کالاهای دیگر است. ارزش و عدم ارزش یک اثر دوفی برای آنها مطرح نیست. آنچه مطرح است ریال و حریابی است که از کینده سینما با حساب جاری در بانک طی می‌کردد.

نتیجه می‌گیریم دوبلاژ بد با خوب، فعلاً وجود ندارد و نمی‌توان آنرا از ابتدال نجات داد چون سراپای آن مبذل و آلوده است. فقط می‌توان سعی کرد بیش از پیش در بحاست زار ابتدال غوطه نخورد.

برمیگردیم بر سر سنوالهای محله ساره سینما؛ معمولاً در کشورهای دیگر این راه را انتخاب می‌کنند:

ابتدا یک نسخه فیلم را بزبان اصلی با زیرنویس در چند سینما به‌نمایش می‌گذارند پس از آنکه بهره‌برداری آن فیلم‌ها در سینماهای زبده پایان یافت، نسخه دوبله آنرا در سینماهای محله و شهرستانها به‌نمایش می‌گذارند. این کار در ایران روی مقیاس کوچکتی به دو طرز انجام می‌گیرد. درمورد بعضی فیلمها مثل "برادران کارامازوف" و "سایونارا" و چند فیلم دیگر دو نسخه وجود داشته یکی نسخه اصلی، یکی نسخه دوبله. درمورد دوم حاشیه ضبط صوت معناتپسی فارسی را در مکان دیگری از فیلم ایجاد کرده‌اند تا بقول خودشان حاشیه صوت اصلی از میان نرود، اما روی همان نسخه برای سنکرون ساختن و "تطبیق" دادن صدا و حرکت آنقدر فعل و انفعال بعمل آمده و چند تصویر ایجا و چند تصویر آنجا چیده شده که به‌تداوم مونتاژ و موضوع لطمه وارد آمده است (بهمین و برجسته‌ترین مثال فیلم "فردا گریه خواهم کرد" است که سیننده دلش می‌خواست به‌عوض فردا، همانجا فی‌المجلس گریه کند) و فیلمهای دیگری که دیده‌ایم.

پس بهترین راه برای توسعه فرهنگ سینما نشان دادن نسخه اصل هر فیلم با زیرنویس فارسی بدواً و دوبلاژ آن بفارسی بعداً است. درمورد بقیه سنوالها باید بگویم که پاسخ آنها در آنچه که بالاتر گفته‌ام مستتر است. در کلیت باید بگویم: من به رعایت امانت معتقدم و درمورد موفقیت تجاری مخصوصاً آن موفقیت تجاری که به بهای نباه کردن تراوش ذوق دیگران تمام نشود هیچگونه نظر و ایده‌ای ندارم.

رور بهرام، دولور فیلم:

۱- فهمیدن و فهمانیدن یک فیلم امری اعتباری، و بعوامل زیادی از جمله دیالوگ (گفت و شنود) بسگی نام و تمام دارد. تماشاگران با خصوصیات و تمایلات گوناگون بدیدن فیلم میروند، و با قضاوتهای مختلف از سینما خارج می‌شوند، و قهرمانان فیلم را برحسب نیاز درونی خود محکوم یا حاکم می‌کنند. در چنین دنیای پر ضد و نقیضی آیا می‌توان مناسبترین راه را برای فی‌المثل فهمانندن یک فیلم خارجی که بیان‌کننده سرگذشت و زندگی خاص ملل دیگر است، ارائه داد، من که فکر نمی‌کنم. ولی ناگزیر بطور نسبی این است عقیده من:

دوبله بهترین و ثمربخش‌ترین راه انتقال افکار و عقاید و تحول روحی قهرمانان یک فیلم است بالاخص به تماشاچیان ایرانی. قدرت و خلاقیت یک کارگردان در نشان دادن حالات و نکته‌گوئی درونی کاراکترهای فیلم و ایجاد آتمسفر حدی دارد. کارگردان سلطان بلامنازع وسائل بیان هنری در

سینما از قبیل، نور و غیره برای الفاء هدف نویسنده است. اما لحظه‌ای فرامی‌رسد که تمام این عوامل از پای درمی‌آیند و تنها سخن و کلام (دوبله) بفریاد الفاء افکار قهرمانان فیلم می‌رسد، مسلماً به‌خاطر دارید که قدرت هنری هنرپیشگان و کارگردانان دوران صامت در پرده‌داری از رازهای پیچیده و نامرئی درون بشر به‌منتهای عظمت خود رسید؛ ولی بالاخره و بالاچار سخن و کلام (دیالوگ) ابتدا نگاههای عمیق ستارگان دوران صامت را توضیح و تفسیر کرد. و عاقبت یکی از عواملی شد که ستارگان صامت را طرد و خانه‌نشین نمود. زیرنویس و ترجمه محاوره فیلم هم در دنیای کنونی بخصوص در ایران نتوانست به حیات خود ادامه دهد. ناچار دوبله در عالم سینما حیات تازه‌ای آغاز کرد. زیرنویس‌بد به برداشت تماشاجی صدمه می‌زند و ارزش تصاویر را از بین می‌برد و تماشاگر را بدوران سر گرفتار می‌کند. ترجمه لطمه اساسی و غیر قابل جبرانی به جنبش و اتمسفر فیلم می‌زند، پس ناگزیر دوبله وسیله مناسبی (البته در چارچوب مقدرات) برای فهماندن فیلم به تماشاجی ایرانیست.

۲- آری هر نوع فیلمی را می‌توان دوبله کرد، بدلیل آنکه هر نوع کنایی را می‌توان ترجمه کرد. البته در تنظیم و تطبیق دیالوگ فیلمهای هنری، ذوق فوق‌العاده، دانش و بینش وسیع و همه‌جانسه باید داشت، در غیر این صورت باصل آن لطمه زده‌ایم.

۳- پاسخ این سؤال را روز و شب تماشاچیان سینما می‌دهند.

۴- احتیاج علت‌العلل جمیع بدبختیهای بشری است. در قاموس احتیاج و تجارت، امانت و صداقت مفهومی ندارد. احتیاج وادار می‌کند که مدیران دوبلاژ تابع ذوق و سلیفه مبتدل عمومی گردند. در اینجا مفهوم تنظیم دیالوگ همچون قانون عرضه و تقاضا در علم اقتصاد جلوه‌گر می‌شود. هم می‌توان بر روی تقاضاها ذوق ابتدائی عمومی تکیه کرد و لمید، و هم می‌توان ذوق عمومی را دگرگون کرد و چیز بهتر و آموزنده‌تری به تماشاگران فیلم عرضه نمود و موفق شد. به عقیده من وظیفه تنظیم دیالوگ ترجمه و بازگو کردن اراجیف و واقعیات تلخ زندگی روزمره مردم نیست، بلکه وظیفه اساسی او کامل و زیبا ساختن محاورات روزانه تماشاجی است. اگر در تنظیم گفت و شنود فیلم امین باشیم و خواسته‌های اصیل و عالی تماشاجی را در آن بگنجانیم فیلم از هر نظر موفق خواهد بود.

۵- الف - بهیه دیالوگ (گفت و شنود) مناسب و هنری. ب - تکامل تکنیک کار. ج - انتخاب گویندگان کارآزموده‌ای که بتوانند مشخصات و تحولات روحی پرسنازهای فیلم را به تماشاجیان منتقل کنند. د - دادن آزادی به تنظیم‌کنندگان دیالوگ برای اینکه رکن و حلقه اساسی هنر آزادی است. آزادی!

مردون رهسما، سینماشناس:

۱- در این روزگار بهتر است که فیلمهای خارجی به صدای فارسی برگردانیده شود و آن هنگام که سطح دانش هنری تماشاگران ایرانی بالا رفت می‌توان به زیرنویس که بهترین راه نمایش فیلم خارجی است بازگشت.

۲- آری، البته باصالت فیلم زیان می‌رساند، اما اکنون این تنها راهی است که به گمان من باید پیش گرفت.

۳- هیچیک از آنها آن‌گونه که باید باشد نیست، بی‌کمان این کار بی‌شرفتهای بسیاری کرده است، اما هنوز نادرست است.

۴- البته، با دست بردن در متن اصلی سخت مخالفم.

۵- اینکه:

الف - مشاوران ترجمه بزبان گفتگوهای فیلم نحوی آنها باشد و در کتوری که فیلم در آن ساخته شده است زیسته باشند.

ب - دستگاههای کار کاملتر و آماده‌تر باشد.

ج - بازی بهتر باشد و از شیوه سخنرانی و خطابه که شیوه رایج تئاتر و سینما و رادیو و تلویزیون است بدور باشد.

د - دست کم نمونه‌های کار بیشتر بررسی شود و از بازیگران فیلم‌های خوب خارجی سادگی آموخته شود.

عزیزاله بهادری، سناریست:

۱- چون بین تماشاگران ایرانی که دیدن فیلمهای خارجی میروند از حیث دارا بودن فرهنگ عمومی بطور کلی و فهم و ادراک هر سینما بطور اخص تفاوت فاحشی وجود دارد بنابراین اگر منظور فهماندن موضوع فیلم و ارضاء و خوش‌آیند اکثریت نزدیک بافای آنها باشد کمان کم از بین سه طریق "دوبله - زیرنویس - ترجمه" دوبله بهترین و مناسبترین است.

۲- فکر می‌کنم اگر کاملترین شرایط را هم برای دوبله یک فیلم فراهم کند باز به اصالت فیلم لطمه وارد می‌آید، منتها این یک امر نسبی است، بعضی از فیلمها هستند که براحتی می‌توان آنها را دوبله کرد بدون اینکه ترس از موضوع اصالت آن مطرح باشد و بعضی دیگر بعلت شرایط خاص خود برعکس دسته اول و رعایت اصل اصالت در آنان واجب و لازم است که شرایط کاملی را برای دوبله بوجود آورد.

۳- نمی‌توان گفت که تمام استودیوهای دوبلاژ ایران بهتر یا بدتر از استودیوهای خارج از کشور است. چرا که در هر دو مکان هم فیلمها را خوب دوبله می‌کنند و هم بد. در هر دو جا هم آدمهای فرصت‌طلب و سودجو هستند. بطور کلی در ایران شرایط برای دوبله فیلمهای خارجی بمراتب مستعدتر است، با کنسورهای خارج.

۴- رعایت اصالت و اصالت از شرایط لازم و اولیه دوبله یک فیلم است و اصولا نباید بخاطر موفقیت تجاری فیلم هدف و منظور سازندگان آنها را با تعبیرات عجیب و غریب قربانی کرد ولی این بمعنای آن نیست که دگرگونی و تغییر اصولا در دوبله جایز نیست.

۵- اول: سندیکا باید دست اشخاص ناصالح را از این کار کوتاه کند. دوم: همکاری مترجمین خوب با مدیر دوبلاژ صالح و باسواد وارد بکار سینما و تئاتر و دوبله‌ورها و هنرپیشگان باحریه و مسعد است.

سوحهر رمایی، مدیر دوبلاژ: