

- ۱- مناسبترین راه برای فهماندن فیلمهای خارجی به تماشاگران، بدون شک دوبلاژ آن فیلمها بزبان محلی است تا زیرنویس و ترجمه.
 - ۲- بنظر من وقتی فیلمی فاقد ارزش بود باید اصولا از نمایش آن جلوگیری کرد. بر این اعتقادم که دوبله خوب هیچگاه به اصالت فیلم لطمه‌ای وارد نمی‌سازد.
 - ۳- عامه مردم فیلمهایی که در ایتالیا دوبله شده است را به مراتب بهتر و برتر از دوبله‌ای می‌دانند که در کشور خودمان می‌شود. من نیز چنین فکر می‌کنم و معتقدم که دوبله ایتالیا از هر نظر بر دوبله ایران رجحان دارد. زیرا افرادی که در کشور ایتالیا بجای برسازهای فیلم صحبت می‌کنند، حالت فیلم و صدای پرسناژ را بهتر درک می‌کنند.
 - ۴- ما همیشه به اصالت فیلم احترام می‌گذاریم زیرا مسلما "کارکردانی که فیلم را ساخته، معلومات و بخارش بیشتر از ما بوده و عالما" جملاتی بکار برده که هرگز حق نیست در آن دخل و تصرف نمائیم.
 - ۵- برای بهتر شدن دوبله پیشنهاد من اجمالا" چنین است: ۱- باید ابتدا دویلر خوب و فهمیده تربیت کرد، ۲- وسایل فنی مجهز تهیه شود، ۳- تراک صدا و موزیک و نگانیف وارد کرد، ۴- مترجمان خوب و مطلع را استخدام و بکار گمارد، ۵- برای اصالت فیلم اهمیت فوق‌العاده قائل شد.
- سوال: اللد باطریان، مسعود فیلم:
- اعتقاد من بر اینست که سینما بوجود آمده است که مشکل زبان را از بین ببرد. این مشکل سد راه تفاهم هنری و فکری ملل است و هنرمندی را که با کلمات سروکار دارد همیشه برای میلیونها نفر دیگر از جهانیان ناشناس می‌گذارد. در صورتیکه تصویر، مخصوصا" تصویر متحرک این مشکل را از پیش پای هنرمند برمی‌دارد.
- سینما احتیاج کمتری به شنیدن دارد و احتیاج بیشتری به دیدن دارد.
- کوشش تمام آنها که به این واسطه هنری علاقمند و مومن هستند اینست که سینما را در راه اصلی خود سیر دهند. ولی واقعیتی که موجود می‌باشد عکس این نکته را نشان می‌دهد و آنچه فعلا حاکم بر سینمای جهان است گفتگوهای تند و نیز و هیاهو و فسق است.
- بهرجهت در این واقعیت موجود مسئله دیگری مطرح می‌شود که چگونه بتوان این سینما را برای تمام ملل آشنا ساخت و آنها را نسبت به آن علاقمند نمود. عده‌ای در این آشنائی طریق هنری و فکری آنرا جستجو می‌کنند و اکثریتی درصدد حننه بخاری آن هستند. با این همه هر دو دسته درصدد ترجمه و شاید بهتر گفته شود تفهیم سروصداهای فیلم هستند. یک واقعیت دیگر محیط و سطح فکر هنری مردم کشور ماست. راه‌های آزموده شده این تفهیم، مثل ترجمه میان فیلم و زیرنویس به ارزش هنری داشته و نه موفقیت بخاری. حالا که فرار است ترجمه‌ای بشود چرا قسمی اندک از آن بشود. با توجه باینکه همین قطع‌های مکرر و طولانی و آن ترجمه مخلوط و بازاری، تمام حالت و اثر فیلم را از بین می‌برد.



بموازات پیشرفت دوبلاژ فیلم‌ها در جهان، در اینجا هم فیلم‌ها بزبان ما دوبله می‌شوند. این عامل مطمئناً دارای موفقیت تجارتي بیشتری است. سیل عظیم تماشاگر از اینکه تمام کلمات رد و بدل شده را می‌فهمند و مخصوصاً بازیگران مورد علاقه ایشان بزبان آنها و اصطلاحات ایشان حرف می‌زنند، بسیار دلشاد می‌شوند.

ولی اصولاً همین وسیله سرپای فیلم را عوض می‌کند. آنرا بشکل دیگری بما عرضه میدارد که با شکل نخستین خود بسیار متفاوت است. گفتگوی فیلم هرچه ادیبانه‌تر، عمیق‌تر و مخصوصاً در زبان خود اصیل‌تر و ملی‌تر باشد، مشکل‌تر ترجمه می‌شود، و یا اصلاً نمی‌شود. نکته دیگر در بیان احساس است. محدودیت‌های زبان مردم در ترجمه، همیشه و اکثراً کلمه‌ای را انتخاب می‌نماید که یا خود آن کلمه یا لحن مناسب آن در زبان دوم، نمی‌تواند اصالت اول را داشته باشد.

و بالاخره آنکه خیلی صحبت‌ها را که نمی‌شود زد و چه بسیار که ما دیده‌ایم به‌علل مختلف، گفتگوی قسمتی از فیلم عوض شده است. چگونه می‌توان تاسف و ناثر نداشت از اینکه حتی داستان فیلم، ظاهراً بمناسبت رعایت همین دلایل عوض میگردد و یک چیز هشله‌فی تحویل مردم داده می‌شود! اگر واقعیت سینمای فعلی را قبول داشته باشیم که گفتگو اساس فیلم‌ها شده است و بالاخره واقعیت دوم را که اکثریت عظیم مردم ناچار باید این زبان را بفهمند، بپذیریم و ارزش نسبی آنرا مورد توجه قرار دهیم، این طریقه رایج نسبت به دو طریقه دیگر بهتر می‌نماید.

در جواب دیگر سئوالات مطروحه باید عرض کنم که دوبله خوب و بد و اصیل و غیراصیل وجود ندارد. رعایت امانت هم در بعضی از آنها حرف صحیحی بنظر نمی‌رسد. زیرا همانطور که گفته شد اصولاً دوبلاژ فیلم یعنی آنکه اصیل نباشد، یعنی آنکه فیلم را تغییر دهد و بالاخره آنکه رعایت امانت را نکند.

مشکلات، از دیدگاه دوبلورها

• دست اندرکاران دوبله نیز حرفه‌ایی دارند. آنها اشکالات وارده را قبول دارند، اما با نوصیحاتی، "روبن شاه نظریان"، مترجم فیلم در گفتگویی با "آیندگان" زیر عنوان "ترجمه فیلم: پيشه‌ای بی در و پیکر" * به سئوالات اینگونه پاسخ می‌دهد:

"اصولاً در ایران مترجم باید چه نوع شرایطی داشته باشد و صلاحیت‌های فنی و علمی او در چه حد است؟"

— شرایط خاصی برای مترجم تعیین نگردانند. کسی که زبان خارجی می‌داند و کمی هم بد فارسی تسلط دارد، کار ترجمه را شروع می‌کند.

گاهی در ترجمه‌ی فیلم‌ها سنس ار حد دستکاری می‌شود و بارهای وقت‌ها داستان و

سحبها را تعبیر می‌دهند...

— برای اینکه دخل و تصرف در کار ما خیلی آسان است. به این صورت که صاحب فیلم، مدیر دوبلاژ و صاحب استودیو آزادانه می‌توانند در محتوای فیلم دست بزنند. بنابراین خرابی همیشه از سوی مترجم نیست.

عبیحویان معمولاً مدیر دوبلاژها را مسئول خرابی فیلم می‌داند. اسها و اعا" در بدی با حنی، حوسی برحمه‌ی یک فیلم با چه حد مورااند؟"

— به عقیده‌ی من، نقش مهمی را بازی می‌کنند، مثلاً مدیر دوبلاژی که سلیقه‌ی نه‌چندان سنگینی دارد، متن فیلم را می‌خواند و تصور می‌کند تماشاگر با دیدن فیلم به این صورت، ممکن است صدلی‌ها را پارد کند، بنابراین بجای تماشاگر می‌نشیند و متن را تغییر می‌دهد: بقول خودشان آنرا ایرانیزه می‌کنند و باب طبع مردم عادی می‌سازند. " احمد رسول‌زاده، فهیمه راستگار، فریدون دائمی در گفتگویی با کیهان زیر عنوان "چرا فرهنگ و هنر مشکلات دوبله‌ها را نادیده می‌گیرد؟" *، مشکلات و علل کیفیت نازل دوبله را مطرح می‌کنند، فهیمه راستگار می‌گوید:

"متأسفانه تاکنون هر زمان که اشکالی در دوبله فیلمها پیش آمده است، همیشه مردم گوینده را مقصر دانسته‌اند. در صورتیکه گوینده بعلت حرفه‌ای بودن، تنها خواست مدیران دوبلاژ را انجام می‌دهد و مدیران دوبلاژ هم بدنبوبه خود، خواست واردکننده و بعبارت ساده‌تر "صاحب فیلم" را مرعی میدارند. گوینده عبارات نوشته شده‌ای دارد که همان را باید از زبان کاراکترهای فیلم بیان کند. حال اگر قصد فیلم عوض شده است و یا کلمات واقعی نیستند، این با مترجم و بنا بخواست صاحب فیلم بوده و هست. علاوه بر این گوینده هیچ نقشی جز تطبیق صدا ندارد و معلوم نیست چرا فرهنگ و هنر که می‌توانست به مسایل اساسی‌تری چون "از بین بردن ۹۰ دقیقه از یک فیلم سدهاعته" بپردازد، بدخالت در کار گویندگان فیلم پرداخته است؟ هیچ مرجع رسمی تاکنون از واردکنندگان فیلم توضیح نخواسته است که چرا فیلم سدهاعته "یوزپلنگ" ساخته‌ی "لوکینو ویسکونتی" هنگام نمایش در ایران به ۹۰ دقیقه تبدیل می‌شود و یا در فیلم "هملت" ساخته روسها وقتی "اوفلیا" نقش ندارد، هیچ کس نمی‌پرسد "اوفلیا"ی شکسپیر چه شد؟ ما می‌پذیریم که تغییر سوزه و یا کم کردن و کوتاه کردن فیلم خیانت است، اما تابحال میدانستید که مدیر دوبلاژ و گوینده هیچ نقشی در این قبیل دستکاری‌ها ندارد؟"

احمد رسول‌زاده، در ادامه گفته‌های راستگار می‌افزاید:

"حدود ۲۵ سال قبل دوبله در ایران بوجود آمد. من و این همکارانم جزو اولین‌ها

بودیم. کار خوب شروع شد و خوب هم پیش رفت، بگونه‌ای که دوبله ایران بتصدیق همدست اندرکاران در ردیف بهترین دوبله‌های جهان قرار گرفت. اما از چندی پیش مشکلات و مسایل دوبلورها بخصوص در زمینه‌های مادی، چنان چهره کرد که بهزیان دوبله خوب با کیفیت بالا تمام شد. چرا که در حال حاضر دوبلورها بعد از ۲۵ سال کار و با حداقل ده سال سابقه، دستمزدی حتی کمتر از ۲۵ سال پیش دریافت می‌کنند. باین معنا که پیش از این برای دوبله هر فیلم ۲۵ هزار تومان پرداخت می‌شد، اما اکنون این مبلغ که به تمام کارهای دوبله یک فیلم اعم از کارهای فنی و پرداخت هزینه دستمزد گویندگان اختصاص دارد به ۱۲ تا ۱۳ هزار تومان کاهش یافته است. در نتیجه طی این مدت دستمزد ما گویندگان فیلم نداشتن فزونی نگرفته، بلکه کاهش هم یافته است. بهمین جهت و همچنین بدمنظور بالا بودن کیفیت کار دوبله، سندیگای گویندگان فیلم تصمیم گرفت "واسطه‌ها" را از میان بردارد. منظور از "واسطه‌ها"، چهار استودیو است که بالطبع نظیر سایر استودیوها تنها می‌باید کارهای فنی فیلم را انجام می‌دادند. اما اینها در عمل صورت واسطه را بخود گرفتند و نداشتن به زیان کیفیت کار دوبلاژ اقدام کردند، بلکه حتی دستمزد حقه گوینده‌ها را هم نپرداختند. صاحبان این چهار استودیو برای اینکه هرچه بیشتر بر اندوخته‌های خود بیافزایند، گروهی گوینده تازه‌کار و ناوارد را صرفاً برای اینکه "ارزان" بودند بکار گرفتند و طبیعی است که کیفیت کار - بدین ترتیب - سقوط کرد.

فریدون دائمی در ادامه حرفهای همکارش اضافه می‌کند:

"سالها با استودیوها کار کردیم بنابراین حق داریم در جهت بهبود کار و تامین زندگیمان اقدام کنیم. جالب است بدانید که در تهران ۱۶ استودیو دوبلاژ وجود دارد، اما معلوم نیست که چرا از این میان فقط ۴ استودیو به‌عنوان "سوگلی" مورد نظر قرار گرفته‌اند. طریق درست و نظر ما اینست که مستقیماً با واردکنندگان فیلم تماس داشته باشیم و واسطه‌هایی را که در این میان با کاهش روز بروز دستمزد ما به کیفیت کار لطمه می‌زنند، از میان برداریم.

عطاءالله کاملی* در گفتگویی پس از اشاره به دشواری‌های کار دوبله در سالهای نخستین

می‌گوید: **

* عطاءالله کاملی متولد ۱۳۰۹. در سال ۱۳۳۵، دوبلوری را در استودیو سانترال با فیلم "فاتح" (که در آن بجای "پدرو آرمنداریز" صحبت کرد) آغاز می‌کند. به‌عنوان مدیر دوبلاژ، با استودیوهای دماوند و پلازا ادامه می‌دهد. او بجای بسیاری از بازیگران ایرانی و خارجی صحبت کرده است، کری داگلاس تیپ شاخص اوست.

** از گفتگوی نویسنده کتاب با عطاءالله کاملی، در ۲۶ شهریور ۱۳۶۳.



"با گسترش کار دوبله و افزایش دوبلورها، کار به رقابت ناسالم کشیده شد. پیش از این، صاحب کار، برای دوبلورها ارزش و احترام قائل بود. تشکر می‌کرد، گوش می‌کرد، ولی به تدریج او اظهار عقیده هم کرد می‌گفت: می‌خواهم این فیلم را بازاری کنی، در این فیلم می‌خواهم لهجه را یائین بیاوری، دهاتی صحبت کنی، اینرا می‌خواهم اصلاً برعکس کنی، این فیلم مردم را بد غم وامی‌دارد، ما می‌خواهیم آنها را بخندانیم. این کار ما "افسانه کشندگان" اوج گرفت. در افسانه کشندگان صحنه‌هایی بود که سالن را می‌بایست غم بگیرد. اما، فیلم تبدیل شده بود به یک کلپ خنده! مردم می‌خندیدند. فیلم فروخته‌گرد.

مردم یا باید بخندند، یا باید با هیجان روبرو شوند. اینک چیزی به آنها نشان بدهند که بفکر واداشته شوند یا بدهن مراجعه کنند در میان نبود.

مدیران استودیوهای دوبلاژ و صاحبان فیلم، سهمتان در این دگرگونی زیاد بود. حرف، حرف صاحبان فیلم بود: آدمی ثروتمند، صاحب شش سینما در تهران، صاحب خاندهای در خارج از کشور و آنقدر مقتدر که با یک تلکس آخرین فیلمی را که در خارج از کشور بر اکران بود، بد تهران می‌آورد، او بد فروش خوب کیشد فکر می‌کرد. برای او کیفیت مطرح نبود. رقابتی که این‌گونه افراد در کار ما ایجاد کردند رقابت ناسالمی بود. رقابتی که سلامت کار ما را بدخطر انداخت. هرگز کم‌زنده‌ای را در فیلم می‌گذاشتند. هر فیلم مبتذلی را بنمایش درمی‌آوردند. بالطبع فیلم بد، دوبله‌ی بد هم دارد.

ما چند بار خواستیم جلوی آنها بایستیم، اما قدرت آنها زیاد بود. چیزی بد اسم جامعدی سیماداران، که معجونی بود از هفت هشت نفر صاحب سینما و واردکننده و نماینده کمیانی‌های خارجی که همیشه سد راه ما می‌شدند.

اوایل سالهای سی، برای یک کار دوبله، دستمزد دوبلور برابر ۲۵۰ تومان بود. آن زمان یک کارمند لیسانس با شغل دولتی ۲۲۰ تومان حقوق داشت. مدیر دوبلاژ ۲۵۰۰ تومان می‌گرفت، حقوقی در حد یک وزیر اما بعداً "کار بجانی رسید که مدیر دوبلاژ کویندی هم می‌کرد و کمتر از ۲ هزار تومان می‌گرفت. این جز یک رقابت ناسالم، چه چیز دیگر می‌تواند باشد؟ ایسها یک‌طرف و نداشتن تامين اجتماعی یک طرف. اگر یک دوبلور که فقط از این طریق زندگی می‌کرد بیکار می‌شد چه کسی بد او کمک می‌کرد؟ تنازع بقاء بود. باید شلاق کشان بدجلو می‌رفتی، یا بیروز می‌شدی یا شکست می‌خوردی.

موجهر اسماعیلی، یکی از ورزیده‌ترین دوبلورها، در گفتگویی بس از انعقاد از سریات قبل از انقلاب، که بدلیل بی‌موجهی، دوبلورها را مقصر اصلی بدی دوبله‌ی فیلم قلمداد کرده‌اند و دگر حکوبکی با کرفس سددکای دوبلورها و سهای از فراز و نشیب‌های آن می‌گوید: *

"بهترین سالهای شگوفائی دوبله در ایران، سالهای دهه‌ی چهل است. در این سالها دوبله بسیار موفق بود. توفیقی که حتی در محافل سینمایی جهان از آن صحبت می‌شد. از اواخر دهه‌ی چهل با ورود فیلمهای گاراتهای و مشابه آن، دیگر هیچ واردکننده‌ای برای دوبلاژ و دوبلور ارزشی قائل نبود. آنها حرفشان این بود که هر صدایی می‌خواهد باشد، فیلم خودش گشش دارد. بد این ترتیب، دوبله زمین می‌خورد. کم‌کم در محتوای فیلم‌ها دست برده می‌شود. جایی که پلیس خودش قاتل و دزد بود، ما مجبور بودیم برای آنکه نظام پلیسی ضربه نخورد، او را یک پلیس خوب معرفی کنیم. پلیس برای مثال است وگرنه این درمورد وکیل، سناتور، شاعر، معلم، موسیقی‌دان، و شخصیت‌های دیگر هم صادق بود. با این تغییرات، درحقیقت خودمان را فریب می‌دادیم، واقعیت این است. این اشکال بزرگ کار ماست. نقادان گناه را به‌گردن ما می‌انداختند، در صورتیکه ما اختیاری از خودمان نداشتیم، مترجم چیزی را نوشته بود و مدیر دوبلاژ آنرا بما می‌داد که عیناً می‌گفتیم، مگر در یکی دو مورد طنز و شوخی که در همه‌جا مرسوم است. ... دوبله‌ی بد، مثل فیلم بد، مثل نهار بد، مثل صبحانه‌ی بد، مثل آب و هوای بد است. مثل آب شور است، بدی را با خودش می‌آورد، ویروس نکبت را با خودش می‌آورد. اصولاً فیلم بد، تاثیر بد روی دوبله‌اش می‌گذارد، و بالطبع در تماشاگر هم تاثیر منفی دارد. بهر حال ما تصمیم‌گیرنده نبودیم. دوستی، در هنگام اوج کیفیت بد دوبله می‌گفت: "آقا ما مرده‌شوریم، سناتور باشد ما می‌شوریم، کارگر باشد ما می‌شوریم، اگر این آقا رفته زیر ماشین، ما مثل آدمهای تصادف کرده می‌شوریمش." می‌دانید؟ اصل قضیه شکسته است، اصل قضیه خراب است. مترجم، مدیر دوبلاژ، دوبلور، همه دست بدست هم دادند و نتیجه شد این دوبله.

... بطور کلی، من دوبله را به‌عنوان یک کار مثبت نمی‌شناسم، چون موقعی سیما بد رشد و تکامل می‌رسد که همه چیزش از خودش باشد. ادای کلام، کد حرکت خاص خود را به‌همراه دارد، باید از خود هنرپیشه باشد. یک مکث جزئی در صدای هنرپیشه نمی‌تواند عامل این باشد که بطور کلی از صدای سر صحنه استفاده نشود. عقیده شخصی من این است که هنرپیشه باید خودش جای خودش صحبت کند. با توجه به اینکه مردم که مصرف‌کننده فیلم هستند، آهسته، آهسته، عادت خواهند کرد. و، این برای ما که کار دوبله می‌کنیم زیاد مسئله‌ای مخاطره‌انگیز نیست، چرا که، ۸۰ درصد کسانی که در کارشان موفق هستند و ماندگار، کسانی هستند که باید جلوی دوربین ظاهر شوند.

عباس بابویی از دوبلورهای جوانی است که بعد از اعتصاب سندیکا در سال ۱۳۵۵، به‌جمع دوبلورهای فیلم پیوست. او درباره‌ی وضع نابسامان کار دوبله و سندیکای آن جنس نظرایی دارد: *

"از آغاز تشکیل سندیکای گویندگان فیلم، تنها دو بار و تحت فشارهای بیرونی درهای آن به‌روی علاقمندان به این حرفه گشوده شد. اولین بار در پانزده سال پیش که ده نفری پس از ماهها کار در استودیوهای مختلف توانستند وارد سندیکا شوند و دومین بار در سال ۱۳۵۵، که باز به منوال قبلی و فشار وزارت فرهنگ و هنر، پس از مراجعه قریب به هزار نفر و گذاردن امتحاناتی قریب صد و پنجاه نفر انتخاب شدند و هر یک در دوبله ۱۰ تا ۴۰ فیلم شرکت کردند که در این حالت نیز بالا جبار سندیکای گویندگان فقط ۹ نفر عضو اصلی و ۳ نفر کارآموز انتخاب کرد. به این ترتیب، سندیکا فضای بسته‌ای بوجود آورد و عملاً "شکاف عظیمی بین دو طبقه از گویندگان ایجاد کرد. از این دو گروهی از گویندگان برای گذران زندگی به کارهای دیگری نیز می‌پرداختند.

شکاف در درآمد باعث جو بسیار غیرانسانی و زننده در این شغل شد. برای مثال اگر از دو نفر گوینده یکی هم مدیر دوبلاژ و هم گوینده باشد، بطور متوسط از هر فیلم حداقل ده هزار تومان درآمد کسب می‌کند. و اگر دیگری فقط به گویندگی، آنهم رلهای سوم و چهارم بپردازد، بطور متوسط هزار و دویست تومان عایدش می‌شود. با نگاهی به مخارج زندگی متوجه می‌شویم، اگر اولی در ماه فقط در دو فیلم کار کند، دیگری باید در پانزده فیلم حرف بزند تا همان درآمد را داشته باشد.

در ایران، حدود شصت نفر هرگونه فیلمی را که شما حدس بزنید دوبله کردند! سینمایی، مستند، آموزشی، کارتونی، تبلیغاتی و... به این ترتیب بعضی از این دوبلورها بدون توجه به تنوع رلهایی که یک هنرپیشه مشخص در کل فیلمهایش ایفا می‌کند، بجای او گویندگی می‌کنند. اگر هنرپیشه‌ای در فیلمی یک قاضی است و یا یک لات و یا یک فروشنده همه را یک گوینده و با یک آهنگ صدا و یک تیپ گویندگی کرد و این امر تاکنون لطمات شدیدی به ذهنیت مردم از شخصیت‌های یک فیلم زده است.

در یک جمع‌بندی، کار دوبلاژ ایرادهای زیر را دارد:

- ۱- بکار بردن کلمات و الفاظ رکیک و مبتذل و شیوع آنها در فرهنگ جامعه.
- ۲- ارائه تیپهای غلط و جا انداختن آن در جامعه مثل حالت مضحک پیتر فالک و غیره.
- ۳- دست بردن در شخصیت رلهای فیلمها با انجام حالت‌های غلط در گویندگی و جملات مضحک و سبک که در سطح سواد و معلومات خودشان است.
- ۴- مخدوش نمودن دید تماشاگران نسبت به افراد حقیقی در جامعه.
- ۵- استفاده از یک گوینده با حالت و صدای مشخص بجای هنرپیشه‌های مختلف با شخصیت‌های متفاوت و حتی متضاد.
- ۶- قربانی کردن کاراکتر فیلم به پای صدای زیبا (شیک گویی).
- ۷- عدم رعایت اصول و قواعد دستور زبان فارسی و قرائت صحیح متون.
- ۸- معایب دوبله فیلمهای کارتونی از جهت جایگزینی شیوه نامفهوم و غلط ادا کردن

کلمات یا عوض کردن شکل جملات که طبعاً "متناقض با طریق صحبت اطرافیان کودک در منزل است، که نهایتاً این امر تربیت و فرهنگ خانوادگی کودکان را دچار تشنگی می‌کند.

۹- بکار بردن نابجا و غلط انواع و اقسام لهجه‌های ایرانی در فیلمهای ایرانی که ضربه مهلکی به ادبیات فولکلوریک ما زده است.

نامهای شاختی

• دکتر نام همهی مدیران دوبلاژ و بویژه دوبلورها، ممکن نیست. از شروع کار دوبله‌ی فیلم در ترکیه، اینالیا و ایران تعداد بسیار زیادی به‌جای بازیگران فیلم‌ها صحبت کردند. اگر بطور متوسط برای هر سال ۴۰۰ فیلم ایرانی و خارجی (از سال ۱۳۳۷ تلویزیون نیز اقدام به‌نمایش فیلم سینمایی می‌کند) اکران شده باشد، این رقم تا سال ۱۳۵۷، چیزی حدود ۱۴۰۰۰ فیلم را دربر می‌گیرد. این رقم حکایت از افراد بسیاری می‌کند که به کار دوبله پرداخته‌اند. جدا از آنکه، افرادی هستند که فقط در یکی دو فیلم، و افرادی که در صدها فیلم صحبت کرده‌اند. اسامی زیر دربر گیرنده‌ی نامهای شاختی و برجسته‌ی کار دوبله است؛ که درمورد تعدادی از آنها اطلاعات دقیقی بدست بیامد.

احمدی، حاجی - به‌جای بسیاری از بازیگران زن از جمله کلودیا کاردیناله و جین فوندا صحبت کرده است.

اسماعیلی، منوچهر - از دوبلورهای کارکننده‌ی ایرانی است، که به‌جای بازیگران معروفی حرف زده است، پیر فالک، نری توماس، بیتر سلرز، آنتونی کوئین، چارلتون هسون، چیچو، بیک ایمانوردی، ... از بازیگرانی هستند که او به‌جای آنها صحبت کرده است.

سرگمهر، ایران - او غالباً به‌جای دوریس دی بازیگر آمریکایی صحبت کرده است.

بهرام، پرویز - با دوبله‌ی فیلم "اتلو" کارش را آغاز می‌کند. بعد از دوبله‌ی چند فیلم به کارگردانی نیز روی می‌آورد، که فیلم "سوخی کردم دلخور نشو" از کارهای اوست. پرویز بهرام به‌جای ناصر ملک مطیعی در سربال "سلطان صاحبقران" ساخته‌ی علی حانمی نیز صحبت کرده است.

سپسی، هوسک - در زمان رونق بازار فیلمهای هندی و مصری در ایران، او در تعداد زیادی از آنها حرف می‌زند. از کارهای شاختی او دوبله‌ی فیلمهای "وقتی لک‌ها پرواز می‌کنند" و "روز بد در بلاک راک" است.

سهمی، عبدالحسن - از دوبلورهای باسابقه و ورزیده ایرانی است. او از نحسین دوبلورهایی است که در هنگام دوبله‌ی فیلمهای موزیکال، در فیلم "بانوی زیبای من" که در استودیو دماوند دوبله می‌شد به‌جای "رکس هریسن" آواز خواند.

عفی، فریدون - بعضی از دوبلورهای دهه‌ی سی سینمای ایران است. او فقط برای فیلمهایی که در "شرکت سینما ایران" دوبله می‌شد، حرف می‌زد. "مردی ربر شیروانی" و "قمار و عشق" از نمونه کارهای اوست.

حراج‌زاده، سرویس - او کارش را با دوبله‌ی محصولات "دیانا فیلم" آغاز می‌کند و با کتابش "ساحس فیلم" به این اسنودیو رفت. وی فیلمهای زیادی را دوبله کرده است.

حاصلوید، حسگر - او بینسر دوبلور شخصیت‌های حسن سینمایی است، و به‌جای "فردین"، "ابرج قادری"، "مارلون براندو" و "بیل بیومن" صحبت کرده است.

حسرواند، عباس - او با اکثر اسنودیوهای دوبلاژ، به‌عنوان مدیر دوبلاژ و دوبلور، همکاری داشته است. "دشمن بزرگ" و "فهرمان سکست ناپدیر" از کارهای اوست.

حسروماهی، خسرو - با داشتن صدایی که مناسب سبب‌های لطیف سینمایی است، مجری صدای بازیگرانی چون "آلن دلون" و "آل باچینو" بوده است.

دائمی، فریدون - از دوبلورها و مدیران دوبلاژ قدیمی سینمای ایران است. او کارش را در اسنودیو "برنا" در سال ۱۳۳۱ با دوبله‌ی فیلم "بنل" آغاز می‌کند.

دوستدار، ابرج - او از جمله دوبلورهایی است که در اکثر کارها پس برای جلب توجه منبری و بخاری کردن فیلمها، غامبیانه‌ترین کلمات را بکار برده است. جدا از آنکه صدای او گاهی مناسب با سببهایی که به‌جای آنها صحبت می‌کند نیست. دوستدار فقط فیلمهای گروه سینمایی مولن‌رور را دوبله میکرد. و از میان شخصیهایی که او به‌جای آنها حرف می‌زد، "حان وین" از همه معروف‌تر است. صحبت کردن به‌جای "چارلمون هسون" در فیلمهای "تن‌هور" و "ال‌سید" از دیگر کارهای اوست.

دوستدار، کاووس - از دوبلورهای قدیمی سینماست. نخستین کسی است که بجای "آلن دلون" صحبت کرد.

رسول‌زاده، احمد - با هنریسگی بتاثر آغار کرده، سپس به سینما رو می‌آورد. کار دوبلوری را با اسنودیو بلارا شروع می‌کند. پس از جدی به مدیریت دوبلاژ می‌رسد. "مردی که زیاد می‌دانس" نمونه‌ای از کارهای اوست.

رضائی ابرج - رضائی یکی از قدیمیترین مدیران دوبلاژ در ایران است. او از اوائل دهه‌ی بیست به‌فکر دوبله‌ی فیلم در ایران می‌افتد. و برای این کار با عده‌ای دیگر "ایران‌فیلم" را تاسیس می‌کند. "زنده باد خودم" و "بدر عشق بسوزد" از کارهای اوست.

زاهد، عطاءالله - زاهد از اولین مدیران دوبلاژ فیلم در ایران است. زاهد با دوبله‌ی فیلم "مرا سحش" در ایران‌فیلم آغاز می‌کند. سپس با بنی چند از همکارانش اسنودیو "آریافلم" را تاسیس می‌نهد و فیلم ریکی "شهرزاد" را دوبله می‌کند. او پس از چندی کارش را در اسنودیوهای عصرطلانی و کاروان‌فیلم ادامه می‌دهد.

زرندی، محمدعلی - زرندی با تاسیس اسنودیو سامرال، کار دوبلاژ را از این اسنودیو شروع

کرد. "زرنندی" به جای "نورمن ویزدوم" صحبت می‌کرد. سهراب نورمن ویزدوم در ایران تا حد زیادی مرهون صدای "زرنندی" است. او ضمن بازی در چند فیلم استودیو پارسفیلیم به جای "تری توماس" نیز صحبت کرده است.

رمایی، صوحهر - رمایی از دوبله‌های بی‌سنت که در بعضی فیلمهای خارجی به جای بازیگران آن با لهجه‌ی روسی صحبت می‌کرد! "لاندا بوزارکا" معرف صدای اوست.
طهماسب - ناصر - از دوبله‌های بسیار خوب ایرانی است. او به جای "درک بوگارد" و "داستین هافمن" حرف زده است.

عباسی - حسن - عباسی نخستین کسی است که به جای "لورل" حرف زد.
برفایی - حسن - جای بسیاری از صحنه‌های خشن سینمایی صحبت کرده است.
علامه محسنی - از دوبله‌های بی‌سنت که بیشتر به جای "عمر شریف" حرف زده است.
کاملی - رالف - از گویندگان و مجریان برنامه‌های تلویزیونی، که به جای "سوفیالورن" نیز حرف زده است.

کاملی - هوسک - از دوبله‌های تلویزیون و سینماست. او مدتها به جای "ریموند بر" در نقش "آبروساید" حرف زد. زمانیکه به خارج رفت، اسماعیلی به جای او در آبروساید صحبت کرد و تماشاگران به این تعویض اعتراض کردند.

کاملی - عطاالله - در سال ۱۳۳۵ با استودیو سانترال، کارش را آغاز می‌کند و بزودی در ردیف مدیران دوبله قرار می‌گیرد. بعد از سانترال، کار را در استودیو شهاب، شاهین، مهرگان، بلارا و خاورمیانه ادامه می‌دهد. بعضی از فیلمهایی که او دوبله کرده عبارتند از: "فاتح"، "جدال در او. ک. کورال" و "اسرار سه سوزانا". کاملی بجای بسیاری از بازیگران ایرانی و خارجی صحبت کرده است، که "کرک داکلاس"، "نقشینه"، "نصیریان" و "انتظامی" از آن جمله‌اند.

کریمی - رحما - کارش را با بازی در چند فیلم ایرانی آغاز می‌کند، و سپس به دوبله روی می‌آورد و یکسری فیلمهای عربی و هندی را به فارسی برمی‌گرداند.

کسانی - علی - کسانی کارش را با نوشتن در مطبوعات سینمایی و سناریونویسی آغاز می‌کند. مدتی سردبیر محله‌ی "عالم سینما" است، و سپس کارگردانی فیلمی را برای پارسفیلیم به‌عهده می‌گیرد با تاسیس "استودیو سانترال" به دوبله‌ی فیلم برداخت و در استودیوهای شهاب، ایرانفیلیم، خاورمیانه و بلازا ادامه داد.

کسانی - مهین - از دوبله‌های سابقه‌دار زن در سینمای ایران است. او به جای بازیگران مشهوری چون "فروزان" و "ماریا نل" حرف زده است.

لطف‌پور، هوسک - از قدیمی‌ترین مدیران دوبله است، که فیلمهای بسیاری را "دوبله بفارسی" کرده است. از میان این فیلمها می‌توان "انللو"، "دسیکا و خانم دکتر"، و "ولگردها" را نام برد. لطیف‌پور در تنظیم دیالوگ و انتخاب تپها تخصص داشت. اجرای گفتار متن مستندهای تلویزیونی "راز بقا" نام لطیف‌پور را بر سر زبانها انداخت.



مدسی، حسن - کارش را با دوبله‌ی یکسری فیلم در "آزیرفیلم" آغاز می‌کند. او قبل از کار دوبلاژ، در زمینه‌ی سناریو نویسی و فیلمسازی فعالیت داشت.

محسن، نصرالله - فعالیتش را با بازیگری در سینما و سپس فیلمسازی شروع می‌کند. او نخستین کسی است که به جای "آنسونی کوئین" حرف زد.

مسافر، علی اصغر - از مدیران سابقه‌ی دوبلاژ فیلم است، که به جای بسیاری حرف زده است. او نخستین دبیر سندیکای گویندگان فیلم است.

منظری، سعید - از دوبلورهایی است که به بیشتر به جای بیپ‌های جوان حرف زده است.

مقامی، حلال - مجری نقش‌های متوسط است. او، به جای "رابرت ردفورد" حرف زده است.

مفتلی، عرب‌الله - از گویندگان قدیمی رادیوست. او اولین بار به جای اولیور هاردی حرف زده است.

ممدوح، ناصر - از دوبلورهایی است که عمدتاً به جای بازیگران نقش‌های دوم و سوم حرف زده است.

ناظریان، ایرج - دوبلور بازیگرانی با نقش‌های خشن سینمایی است. حرف زدن به جای "ملک - مطبعی" از کارهای شاخص اوست.

نورحسین، محمود - از دوبلورهای درجه دوم سینماست که به جای تعدادی از بازیگران درجه دوم و سوم سینما حرف زده است.

والی‌زاده، موحهر - کارش را بازیگری در تئاتر و سینما آغاز می‌کند. و سپس به کار دوبله‌ی فیلم می‌پردازد. او از دوبلورهای خوب دهه‌ی چهل سینماست که بیشتر به جای "رابرت واگنر" حرف زده است.

ووفی، بهرور - قبل از بازیگری در سینما، کارش را با دوبله‌ی آغاز می‌کند. او در بیشتر فیلمهایی که در آنها نقش داشت، خودش به جای خودش حرف می‌زد.

هاشم‌پور، رفعت - از دوبلورهای قدیمی زن در سینمای ایران است. او بیشتر به جای "سوفیا - لورن" حرف می‌زد.

تاسمی، سامک - از سازندگان فیلمهای فارسی است. که برای اولین بار با دوبلاژ فیلم "رویای شیرین" در استودیو سانرال کار خود را آغاز کرد و بعد از دوبله "علی بابا و چهل دزد بغداد" که در آن به جای "فوناندل" حرف زد. مدتی از کار دوبله کناره‌گیری کرد. آخرین فیلمی که وی در استودیو صنایع دوبله کرد، فیلم "لکه گناه" بود.

بازیگرانی که با صدای خود حرف می‌زدند!

• با اواخر دهه‌ی سی اعلب بازیگران سینما در هنگام دوبله به جای خود صحبت می‌کردند. از

اوائل دهه‌ی چهل کار بیشتر به دوبله‌های حرفه‌ای سپرده شد. اما از این به بعد نیز بازیگران معدودی بودند که بیشتر اوقات به جای خود حرف می‌زدند. پرویز فنی‌زاده، غلامحسین نقشینه، پرویز صیاد، بهروز ونوفی، نصرت کریمی، بقی ظهوری، هوشنگ بهشی، نصرت‌الله وحدت و ارحام صدر از این دسته‌اند.

در کار دوبله ندرتا به جای بازیگران خردسال، کودکان حرف می‌زدند. در این مواقع کار به خانم‌های دوبله‌ی ارحام می‌شد که می‌توانستند، صدای کودکان ایجاد کنند. "ناهید امیریان"، "زهرا شکوفیده" و "نادره سالاریور" از جمله دوبله‌هایی هستند که به جای کودکان حرف زدند.

کارکنان فنی

• بعد از دوبله‌ها و مدیران دوبلاژ، کارکنان فنی استودیوهای دوبله، نقش درخور توجهی در این کار داشتند. اکثر آنها در این زمینه هیچگونه تحصیلات نداشتند و غالباً تجربیاتشان را به شکل خودآموزی، کسب کرده بودند. بنابراین نمی‌شد توقع داشت که وضع دوبلاژ رو به‌تعالی و پیشرفت رود. البته ناگفته نماند که در اواخر دهه‌ی چهل و سالهای دهه‌ی پنجاه تکنیسینهای کارآزموده‌ای بودند که کارهای قابل توجهی ارائه می‌دادند. اما، در مجموع، قابلیت فنی و قدرت نوآوری کارکنان فنی ایرانی در سطح نازلی قرار داشت.

نام و نشان برخی از افرادی که در زمینه‌های فنی دوبلاژ کار می‌کردند از این فرار است:

آلبرت، اسکندر، همایون ارجمند، مصطفی‌زاده، موسی افشار، محسن بدیع، امیر قاسم‌خانی، عزیز رفیعی، روبیک رادوریان، روبیک منصوری، روبیک (مشهور به "روبیک دماوند")، احمد شیرازی، محمود کوشان، جلال مغازه‌ای، فرج‌الله میزانی، مینائی، محمود نودری، سعید سیوندی، وارطان، واهان، وانیک و هانریک.

استودیوهای دوبلاژ

• استودیوهای دوبلاژ را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. دسته‌ی اول استودیوهایی بودند که فقط فیلم دوبله می‌کردند، و دسته‌ی دوم ضمن فیلمسازی به کار دوبله نیز مشغول بودند. تعداد این استودیوها تا سال ۱۳۵۷ آنقدر فزونی می‌گیرد، که ذکر آمار کاملی از آنها را دشوار می‌سازد. در اینجا نام و نشان تعدادی از این استودیوها آورده می‌شود:

آرافیلیم - در سال ۱۳۲۸ بوسیله‌ی عده‌ای از علاقمندان کار دوبله تشکیل یافت و "شهراد" نخستین فیلمی است که در آن دوبله شد.

آزرفیلیم - علاوه بر فیلمسازی، نشکلات دوبله نیز دایر کرده بود. محصولات کیفیت نازلی داشت.

اسکار فیلم - در سال ۱۳۳۸ توسط مهدی بناریان تاسیس شد. این استودیو غیر ار فیلمسازی، کار دوبله نیز انجام می داد.

اطلس فیلم - در سال ۱۳۳۵ بوسیله احمد فهمی (گرچی عنادیا) تاسیس شد. در این استودیو که بعداً تشکیلات فیلمسازی نیز در آن دایر شد، بیشتر فیلمهای هندی و مصری دوبله شد.

ایران فیلم - در سال ۱۳۳۲ بوسیله ی قدیری تاسیس شد. ایران فیلم در بدو شروع کار خود دو فیلم فارسی ساخت ولی به علت عدم استقبال از آنها، قسمت فیلمبرداری آن تعطیل شد. ایران فیلم، از استودیوهای متوسط دوبله در ایران بشمار می رفت.

افق - از استودیوهای درجه دوم دوبله که در سال ۱۳۳۸ تاسیس شد.

ایران نو فیلم - در سال ۱۳۲۴ توسط عده ای از علاقمندان به کار دوبله بوجود آمد، ولی عملاً تا سال ۱۳۲۷ که فیلم "مرا ببخش" در آنجا دوبله شد، کاری از پیش نبرد.

استان فیلم - متوجه خدابختیان موسس این استودیوس. "پنج روز مهلب"، "سمسیر شکسته" و "لاله صحرانی" از فیلمهایی است که در این استودیو دوبله شد و در اوائل دهه ی سی به نمایش درآمد.

بدیع - این استودیو در اواسط دهه ی سی توسط محسن بدیع تاسیس شد. با ساخت بسیاری از فیلمها که بدیع در این رسند داشت، کارهای دوبله ی این استودیو قابل توجه بود.

بریا - بررگمهر، رضائی و نایمن در سال ۱۳۳۲ این استودیو را تاسیس کردند. "سیطان فراری" نخستین محصول دوبله ی بریاست.

پارس فیلم - در سال ۱۳۳۲ توسط اسماعیل کونان تاسیس شد و عمدتاً به دوبله ی فیلمهای ساخته شده در پارس فیلم اقدام می کرد. استودیو دوبله ی پارس فیلم برای مدتی تعطیل شد، اما چندی بعد مجدداً شروع بکار کرد و بد حیل آثار مستدل در زمینه ی فیلمهای "دوبله ی فارسی" افزود.

پارکاد - این استودیو که بوسیله ی رشیدیان (صاحب سینما رکس) تاسیس شد، کار دوبله را در اواسط دهه ی چهل آغاز کرد.

تلویرین فیلم - استودیویی که بیشتر فیلمهای تلویرین در آن دوبله می شد.

تورنگ - از استودیوهای دوله کننده فیلمهای ایرانی و خارجی است، که بعد از دوبله ی چند فیلم در سالهای دهه ی سی، کارش برای مدتی متوقف شد.

تور فیلم - این استودیو که توسط سقی تاسیس شد، کارهای قابل توجهی ارائه نکرد.

خاورساز - توسط فرج الله میرانی و ایرج فرهوسی تاسیس شد، و از نظر امکانات فنی، یکی از مجهزترین استودیوهای ایران بود. علیرغم کامل بودن وسایل این استودیو، آثار ساخته و پرداخته شده در آن در ردیف همان آثار بی مانده و کم ارزش سینمای فارسی بودند.

حرر - از استودیوهای بی ست که در اواسط دهه ی سی تاسیس شد و عمدتاً به دوبله ی فیلمهای خارجی اختصاص داشت.

استودیو دماوند - یکی از مجهزترین استودیوهای دوله است. مدیریت این استودیو با رویک

(مشهور به روبیک دماوند) بود. نخستین فیلمهای موزیکال نمایش داده شده در ایران در این استودیو دوبله شد.

دانا فیلم - این استودیو در سال ۱۳۲۹ توسط سانا سار خاچاطوریان و کورکن هوسپیان برای فیلمسازی تاسیس شد، که بعد از مدتی به کار دوبلاژ نیز پرداخت.

دی. سی. آ - شرکت سینما ایران، اسنودیوی دوبلاژی بنام "دی، سی، آ" داشت که فقط آثار همین سینما را دوبله می‌کرد. مدیریت این اسنودیو را فریدون ثقفی به‌عهده داشت.

راما - موسس اسنودیو راما، کاوه بود، و عمدتاً فیلمهای خارجی در آن دوبله می‌شد. رهبر - از اسنودیوهای ست که در سال ۱۳۳۹ به کار پرداخت و در ردیف اسنودیوهای درجه سه قرار داشت.

سانترال - این اسنودیو در سال ۱۳۳۳ تاسیس شد و با امکانات خوبی که در اختیار داشت، کارهای نسبتاً مطلوبی در سالهای نخست رواج دوبله عرضه کرد. "رویای شیرین" نخستین فیلمی ست که در این اسنودیو دوبله شد.

ساده فیلم - این اسنودیو را مصطفی گل‌آور تاسیس کرد که در آن بیشتر فیلمهای فارسی دوبله می‌شد.

سایه - هوشنگ لطیف‌پور، از مدیران با سابقه دوبله‌ی فیلم در ایران در سال ۱۳۳۸ اسنودیو سایه را تاسیس کرد. در این اسنودیو فقط چند فیلم دوبله شده است.

سیرافیلیم - مهدی مصیبی آنرا در سال ۱۳۴۱ تاسیس کرد. این اسنودیو به‌غیر از فیلمسازی کار دوبله نیز انجام می‌داد.

شاهین فیلم - در سال ۱۳۳۸ سیروس جراح‌زاده، وانیک آودسیان، آرشاویر شاکز و هانریک با همکاری یکدیگر این اسنودیو را تاسیس کردند. شاهین فیلم از اسنودیوهای مجهزی بود که وانیک و هانریک منصفی امور فنی آن بودند. علیرغم تجهیزات خوب این اسنودیو، کیفیت آناری که در آن دوبله می‌شد بائین بود.

شهاب فیلم - در سال ۱۳۳۶ اسنودیو شهاب توسط روبیک، آلبرت و سیمون تاسیس یافت. این سه تن به‌اتفاق فعالیت خود را آغاز کردند و وسایل اسنودیو را، حتی دستگاههای اپتیک و مگنت را هم شخصاً ساختند.

سهرزاد - این اسنودیو را طائفی در سال ۱۳۳۷ تاسیس کرد.

عصر طلائی - در سال ۱۳۳۵ توسط امین امینی و عزیزالله کردوانی و حکیمیان، تاسیس شد، در ردیف پرکارترین اسنودیوهای دوبلاژ فیلم قرار داشت.

فلمکار - از اسنودیوهای فعال دوبله‌ی فیلم است که در سال ۱۳۵۰ تاسیس شد.

کاروانعلم - این اسنودیو را عطاءالله زاهد به‌راه انداخت که در آن چند فیلم مصری و هندی دوبله شد.

کاسیس - یکی از مراکز فعال دوبله فیلمهای کوناکون ایرانی و خارجی.

کوه سورفلم - سردار ساگر با استفاده از تشکیلات استودیو بدیع (عقاب) و با همکاری "موسی افشار"، تعدادی فیلم هندی را در کوه نور فیلم به فارسی دوبله کرد.

گونا - این استودیو را انوشیروان روحانی بوجود آورد.

مولی رور - مرضی و مصطفی اخوان، صاحب سینماهای گروه مولن روز بودند. اینان به عنوان افرادی که ۱۱ سینما در این گروه داشتند (البته بعداً) سینماها را فروختند و شرکت مولن موکت را در سال ۱۳۵۶ ایجاد کردند) دست به تاسیس یک استودیوی دوبلاژ زدند که فقط آثاری را که در این گروه سینمایی به نمایش درمی آمد دوبله به فارسی می کرد.

سهاب فیلم - از استودیوهای دوبلاژ، که کارهای شاخصی در آن صورت نگرفت.

مهرگان فیلم - تعدادی از بکنسین های دوبله در سال ۱۳۳۸، استودیو مهرگان فیلم را تاسیس کردند. کارهای دوبله شده در این استودیو از کیفیت خوبی برخوردار بود.

مباسبه - این استودیو جدا از فیلمسازی، استودیویی نیز برای کارهای دوبله فیلم ایجاد کرده بود. فیلمهای زیادی در استودیو میثاقیه "دوبله به فارسی" شد.

ویلا فیلم - استودیویی بود که ضمن فیلمبرداری، قسمت دوبله نیز دایر کرده بود. در ویلا فیلم، فیلمهای "آنسوی پل" و "اطاق طبقه بالا" به فارسی دوبله شد.



سیاهی لشکر

قربانیان سراب

• وقتی سینما بصورت خوانی گسترده و مملو از نعمت‌های گوناگون جلوه می‌کند و تبدیل به کارخانهٔ روپاسازی می‌شود، سراب فریبدهای برای افرادی از فشرهای محروم بوجود می‌آید. قربانیان اصلی این سراب، سیاهی لشکرها بودند که با عشقی سوزان، برای آنکه روزی از بکسو محبوب قلوب مردم شوند و از سوی دیگر به مال و مکنسی برسند و در راهی که بدهای ستمایی - بطبر فردین و بهروز ووفی و فروزان - رفته‌اند، با بگذارند، آوازه‌ی اسودیوهای فیلمسازی می‌شدند. تمام دهن آنها انباشته بود از اینکه شاید برای لحظه‌ای کویا نیز بقسی به آنها داده شود. نقشی که در چشم همه‌ی آنها سکوی پرنایی برای رسیدن به اوج آمال و آرزوهایشان بود. در اینجا نباید بپای راکه آنها به سانس و اقبال می‌دادند دست کم گرفت، زیرا این افراد اکثراً بد هیری داشتند، بد بولی، و بد روی زیبایی. اما بخت و اقبال هم به قدرت روی خوش به آنها نشان می‌داد. در نتیجه، سیاهی لشکرها بدل شدند به افرادی بیره بخت که از آنها سوءاستفاده‌های گوناگونی می‌کردند، و رجز چند نفری - که بعداًشان از انگششان یک دست هم تجاوز نمی‌کرد - بر بقیه برای همیشه داغ سیاهی لشکری خورده شد. آنها در صحنه‌های چند ثانیه‌ای و چند دقیقه‌ای فیلمها، با وقتی قدرت سر با ایستادن داشتند، کنگ خوردند و رمانیکه هنریستان صاحبنام در هل‌های درجه‌ی یک مشغول عیش و نوش بودند، در پناه سایه‌ی دیوارهای مخروبه ساندویچ به نیش می‌کشیدند و بحدید قوا می‌کردند.

از این میان، زنان و دخترانی که سودای هنرپیشه‌ی شهیر و بمب جاده‌ی جیبی شدن آنها را به ورطه‌ی سیاهی لشکری سوق داده بود، نسبت به مردان سرنوشتی نوم و مهیب تر داشتند. بسبب آنها توسط دست اندرکاران فیلمفارسی ساز به فحشا کشیده شدند. آنها با آرزوهای رنگس ترک دیار و خانواده می‌کردند و بکراست سر از اطاق خواب تهیه‌کننده و کارگردان درمی‌آوردند. این زنان، که غالباً برای پر کردن صحنه‌ها از صوابر غیراخلاقی بکار گرفته می‌شدند، پس از مدتی در مسیر خودفروشی می‌افتادند.

شهرستانی‌های ساده‌دل

• "تنها آرزوی من اینست که یکبار به‌عنوان سیاهی لشکر هم که شده در فیلمی شرکت کنم. همین‌گد همشهری‌هایم چهره مرا روی پرده سینما در جوار یک هنرپیشه یا ستاره معروف ببینند، برایم کافیت. سه ماه است که من برای این منظور در تهران سرگردانم."*

این حرفهای "محبت‌الله سماعی" جوان لرسانی بود که بدنیاال هنرپیشه شدن به بهران آمده بود. پس اندازش را هم تمام کرد، ولی کوچکترین نقشی در فیلمها بدست نیاورد. نمونه‌های "محبت‌الله سماعی" زیاد بودند. در این میان سیاهی لشکرهایی وجود داشتند که با وجود سالها این در و آن در زدن و پول خرج کردن هرگز نتوانستند بیش از پنج دقیقه در یک فیلم بازی کنند و بالاخره برای همیشه هوس هنرپیشه شدن را کنار گذاشتند.

مناقان هنرپیشگی در گروه سنی ۱۸ تا ۲۶ سال قرار داشتند. بیشتر آنها شهرستانی‌های ساده‌دلی بودند و عموماً از شهرهای کوچک و دور به بهران آمده و استناقشان به‌مراتب بیشتر از داوطلبان بهرانی بود. بهمین علت هم، بهترین طعمه برای شیادانی بودند که همیشه و همه‌جا گوش به‌رنک اساده بودند. این جوانان شهرستانی با نماشای فیلمهای فارسی و خواندن مطالب فریبده درباره‌ی زندگی بازیگران سینما شیفته‌ی ررو و برو این حرفه می‌شدند. آنها چون می‌دیدند در محیط کوچک شهرستان میدانی برای پرداختن به این حرفه ندارند با تحمل زحمات بسیار بار سفر می‌بستند و راهی بهران می‌شدند. اما پس از مدتی سرگردانی صوجه می‌شدند که تمام نقشه‌هایشان اشباه بوده است.

"سعید حوگو" جوان بیست و دو ساله‌ای که از یکی از شهرهای آذربایجان به بهران آمده بود و سه ماه به اسودبوهای گوناگون فیلمبرداری سر زد اما هرگز کوچکترین نقشی در فیلمها به او ندادند، می‌گوید:

"این دومین باریست که من برای گرفتن رلی در فیلمهای فارسی بد تهران آمده‌ام. بار اول هنگامی‌که در بدر بدنیاال آشنا یا دست اندرکاری می‌گشتم که مرا بد یکی از استودیوهای فیلمبرداری معرفی کند با مردی برخورد کردم که ادعا میکرد از طرف تهیه‌کنندگان و کارگردانان مامور یافتن هنرپیشه‌ها برای شرکت در فیلم است. او پیشنهاد کرد که مرا بد یکی از کارگردانان معرفی کند. من که فکر میکردم بهمین زودی راه برویم باز شده، با خوشحالی پیشنهادش را پذیرفتم. او آدرسی بمن داد و گفت روز بعد بد آنها مراجعه کنم. وقتی با خوشحالی خودم را بد آن محل رساندم چند جوان دیگر را دیدم که مشغول اوراق کردن تعدادی موتورسیکلت بودند.

* "عشق من اریاب جمشید، عشق من سینما"، روزنامه‌ی اطلاعات، ۱۵ فروردین ۱۳۵۷.

آن مرد بمن گفت که این موتورها قرار است در فیلمی که نقش اولش به‌عهده من است مورد استفاده قرار گیرد. او از من خواست در کار تعمیر موتورها به او کمک کنم. من که از خوشحالی به هیچ چیز توجه نداشتم با غرور خاصی شروع بکار کردم، البته چون به‌کار وارد نبودم فقط به تمیز کردن وسایل موتورها پرداختم، اما پس از چند ساعت از طرز حرف زدن و آمد و رفت‌های مشکوک آنجا متوجه شدم آن مرد به من دروغ گفته است و چند روز بعد بود که به حقیقت دردناکی پی بردم و فهمیدم آنجا محل تعمیر موتورهای دزدی است و آن مرد مرا برای دزدی موتور فریب داده است. *

در سینما باندهائی وجود داشتند که کارشان سوءاستفاده از علاقمندان بازیگری بود. همانطور که نمونه‌ای از آن ذکر شد، آنها خوب می‌دانستند چگونه در راه جوانانی که در بدر بدنبال گرفتن نقشی در فیلمها هستند، دام بگذارند. اعضاء این باندها معمولاً در نزدیک استودیوهای فیلمبرداری گوش بزنک می‌ایستادند، قیافه‌ها را از نظر می‌گذرانیدند و "شکارهای" مناسب و پرسود را انتخاب میکردند و به‌هر نحو که شده با آنها ارتباط برقرار میکردند.

آنها خود را کاشف هنرپیشه و ستاره معرفی می‌کردند و با خواهش و تمناى ظاهری از جوانان می‌خواستند نقش اول فلان فیلم را که بزودی تهیه می‌شود قبول کنند. از قیافه و اندام "فتوزنیک" او حرف می‌زدند و او را تنها فردی که می‌تواند چنین نقش مهمی را به‌عهده بگیرد قلمداد می‌کردند. ضمناً از اینکه شانس آنها را یاری کرده و کسی را که در آسمانها جستجو می‌کردند در زمین یافته‌اند و چنین هنرپیشه با استعداد و مناسبی گیر آورده‌اند ابراز خوشحالی می‌کردند.

جوان شیفته هنرپیشگی نیز که سرشار از سادگی بود با شنیدن این همه تعریف ناگهان حس میکرد به هدف دیرینش رسیده، آنوقت بود که همه‌چیز را فراموش میکرد و چشم و گوش بسته تسلیم آن شیادان حرفه‌ای می‌شد. عده‌ای از دختران و زنان نیز، همانگونه که گفتیم، پس از افتادن به دام این باندها به‌گمراهی کشیده می‌شدند.

اکثراً داوطلبان هنرپیشگی در زندگی گذشته خود گرفتار کمبودهایی بودند. عده زیادی از آنها در سالهای اول دبیرستان تحصیلات خود را با تمام گذاشته و عده‌ای دیگر نیز با مسائل و مشکلات خانوادگی روبرو بودند و به‌این علت به‌مرور احساس کمبودی در وجودشان یا می‌گرفت که جبران‌ش را در دست یافتن به رفیع‌ترین و فریبنده‌ترین جلوه‌های ظاهری زندگی می‌یافتند. از این رو سینما و نوع زندگی هنرپیشگان با آن همه تبلیغات کذائی، زمینه‌ی مساعدی برای جذب شدن به اینگونه فریبندگیها بود.

گفته‌های "محسن نکیسا"، داوطلب بازیگری سینما، حکایت از این واقعیت دارد:

"در دوران تحصیل هیچگاه شاگرد خوبی نبودم و به‌همین علت همیشه مورد سرزنش پدر و مادرم قرار می‌گرفتم. درحالیکه تمام خواهران و برادرانم از شاگردان ممتاز مدرسه

خود بودند و اکنون همه آنها تحصیلات دانشگاهی دارند ، ولی من در همان سالهای اولیه دبیرستان ترک تحصیل کردم . حالا احساس می‌کنم هنرپیشگی تنها شغلی است که می‌تواند این کمبود چشمگیر را از نظر بپوشاند .

اگر من یک هنرپیشه معروف و درجه اول بشوم شهرتم چشم تمام افراد فامیل و آشنایان دور و نزدیکی که مرا یک آدم کم‌سواد می‌دانند ، خیره خواهد کرد و دنیائی سرشار از احترام و قدردانی برویم خواهد گشود ! *

اکثر جوانهای شهرستانی که به خیال خود برای بازیگر سینما شدن راهی تهران می‌شدند از نهرسانهایی می‌آمدند که گروه‌های فیلمبرداری قبلا" به آنجا رفته و فعالیت داشته‌اند . از همین روست که جوانان شیرازی به‌مراتب بیشتر از جوانان تبریزی برای شرکت در فیلم به تهران می‌آمدند ، چون فیلمبرداری در شیراز بیشتر از تبریز صورت میگرفت . از سوی دیگر گروه‌های فیلمبرداری تا حدودی در فریفته و شیفته کردن جوانان شهرستانی مقصر بودند ، چرا که آنها به جوانان از همه‌جا بی‌خبر علاقمند ، که موقع فیلمبرداری دورشان حلقه می‌زدند ، وعده‌های بوج میدادند و به‌این ترتیب آنها را امیدوار میکردند که می‌توانند بر اوهام خود جامه عمل بپوشانند . جوانان شهرستانی فکر میکردند علت اصلی عدم موفق آنها شهرستانی بودنشان است ، به این جهت سعی داشتند هر طوری شده راهی تهران شوند .

غلام زاپنی ، از سیاهی لشکرهای سینما ، درباره‌ی چگونگی کشیده شدنش به سینما می‌گوید :

"شاگرد کشف بودم . "سوغات فرنگ" را توی گاباره بهشت شاه‌آباد فیلمبرداری می‌کردند . من رفته بودم غذا بگیرم . خوشم آمد . از دیدن مصدق ذوق کردم . ساعت پنج که برگشتم کشفی ، استاد یک چک زد توی گوشم . من هم ۲۰۰ تومان پول نقد داشتم ، آنجا را ول کردم و رفتم ساختمان پلاسکو که چند تا استودیو داشت . رفتم پیش صمد صباحی . منوچهر صادقپور را می‌شناختم ، چون بچه‌ی جنوب شهر بود ؛ با محمدعلی بندانی دفتر کوچکی داشتند . اما تحویل نگرفتند . حاضر بودم با روزی دو قران زندگی کنم . از گوشه و کنار خیابان شیشه جمع می‌کردم و می‌فروختم . سر راه هنرپیشه‌ها می‌ایستادم . می‌دیدمشان و بعد می‌رفتم محله ، برای بچه‌ها تعریف می‌کردم که فلان کس را دیدم . پنج سال تمام گار من همین بود . تا اینکه توی فیلم "مالک دوزخ" چند ثانیه نقش بدن دادند و یک دست چلوکباب . تا حالا ۳۶۰ فیلم بازی کردم . مثل "مرد شرقی و زن فرنگی" . در "بابا خالدار" یک پلان دارم توی کلانتری که تا می‌خواهم جم بخورم تمام می‌شود ! همدی نقش‌های من جزئی بوده‌اند و تا حالا از بابت بازی یک قران به من نداده‌اند . چه می‌شود کرد ، عشق سینما درمان ندارد . **"

دستمزد

• سیاهی لشکرهای ماندگار در صحنه، در پی یک درآمد جزئی، تن به هر نوع بازی در فیلمها و سریالهای تلویزیونی می‌دادند. اگر دقیق‌تر نگاه کنیم، همین‌ها بودند که پایه و بنیان اصلی فیلمها را پی می‌ریختند. زیرا اگر اینان نبودند، صحنه‌های شلوغ و پرجمعیت که لازمه‌ی یک فیلم پر جنب و جوش است چگونه ساخته و پرداخته می‌شد؟ چگونه هنرپیشه مرد یا زن به‌کمک آنها نقش نخست فیلم را ایفا می‌کرد، و با استفاده از این فریب‌خوردگان به شهرت می‌رسید؟

دستمزد سیاهی لشکرها به نسبت سابقه‌ی آنها فرق می‌کرد، ولی معمولاً مردها بیشتر از صد تومان دریافت نمی‌کردند، که بین چهل تا سست تومان آنرا کسی برمی‌داشت که سرپرستی آنها را به‌عهده داشت. درحالیکه، بازیگران نخست فیلم مبلغی بین صد تا سیصد هزار تومان دستمزد می‌گرفتند. سیاهی لشکرها اگر به آنها لطف می‌شد به‌هنگام نهار از یک جای تا یک ساندویچ بهره‌مند می‌شدند، درحالیکه، بازیگر نخست بهترین غذاها را تناول می‌کرد. سیاهی لشکرها در مجموع، هیچگونه نامین مادی نداشتند و اغلب جلوی اسنوديوها به‌انظار زمان موعود تحقق آمالشان پرت می‌زدند.

سیاهی لشکرهای زن از نظر دریافت دستمزد، از موفقیت بهتری نسبت به مردان برخوردار بودند، زیرا رقیب کمتری داشتند و نیاز به آنها برای صحنه‌های مختلف بیشتر بود. در دهه‌ی سی و چهل که صحنه‌های حمام با عروسی در فیلمهای ایرانی رواج داشت، چهره سیاهی لشکرهای زن به‌خوبی مشهود بود. سیاهی لشکرهای زن که اغلب مجرد یا مطلقه بودند، اکثراً عنوان می‌کردند که بچه کوچکی نیز دارند. آنها ظاهراً برای نامین معاش به بازی در فیلمها می‌پرداختند. دستمزد زنهای سیاهی لشکر معمولاً رقمی معادل سیصد الی پانصد تومان بود. بعضی از آنها بعلت سابقه‌ای که داشتند دیگر وظیفه خود را خوب می‌دانستند. گاهی جادر سر می‌کردند و در یک صحنه‌ی عرادی در فیلم شرکت می‌کردند و گاهی عربان شده در صحنه‌هایی که لب اسنخر یا کنار دریا گرفته می‌شد، خودی نشان میدادند. زنهای سیاهی لشکر خاطرات و قصه‌های غم‌انگیزی از زندگی خود دارند که غالباً مدعی بودند سرمنشاء آن، بر اثر ناکامی در ازدواج بوده است.

گاهی اوقات شانس با سیاهی لشکرهای زن که به اصطلاح برو رویی داشتند یاری میکرد. بعضی از اینها مورد توجه واقع شده، نقش‌های بیشتر و گاهی اوقات (یک در هزار) نقش نخست فیلمی را به‌عهده شان می‌گذاشتند، و به اس برسب از قعر گمنامی به اوج آرزوهایشان می‌رسیدند. برای نمونه می‌توان از "شورانگیز طباطبائی" و "مسزّه آرا" (که در برنامه تلویزیونی ۲+۲، ساخته‌ی برویز کاردان، نقش داشت) نام برد. در میان مردان نیز بکاسمانوردی، فیروز و منصور سیهرنیا قابل ذکر هستند، که از سیاهی لشکری به موقعیت‌های بالاتری دست یافتند.

برخلاف زنان، شانس مردهای سیاهی لشکر برای پیشرفت خیلی کمتر بود، زیرا چهره‌های معروف و نام و نشان‌دار سینمایی در آن زمان بدآسانی به هر تازه‌واردی، روی خوش نشان نمی‌دادند.

پاتوق سیاهی لشکرها

• معمولاً پاتوق سیاهی لشکرها خیابان ارباب جمشید بود. در این خیابان بیش از دوازده سازمان بهبه و بحس فیلم قرار داشت. در آنجا از طلوع تا غروب خورشید، می‌شد سیاهی لشکرها را دید که بداستار بازی در صحنه‌ای از یک فیلم کنار خیابان قدم می‌زدند و احتمالاً شوق دیدن بازیگران محبوب خود را داشتند، و بزرگترین آرزویشان این بود که حداقل با آنها عکسی به یادگار بسازند که بعدها جزء افتخاراتشان محسوب شود.

با بودن اس محل تجمع، جمع‌آوری سیاهی لشکرها کار دشواری نبود. سیاهی لشکرهای زن سر برای خود سربررسی داشتند که بوسیله‌ی او جمع‌آوری می‌شدند. مبلغ و وجه دریافتی نیز بوسیله‌ی او تعیین می‌شد. سربرسب، بعد از گذاشتن قرار و تعیین درصد پولی که باید برای خود بردارد، بازیگران را روانه‌ی صحنه‌ی فیلمبرداری می‌کرد. از میان با سابقه‌ترین افراد جمع‌کننده‌ی سیاهی لشکر می‌توان "حسن دکتر"، "کریم جهل و یک"، "محمد لالی" و "غلام زاپنی" را نام برد، که غیر از بازی بعنوان سیاهی لشکر، در جمع کردن سیاهی لشکرهای دیگر برای فیلم نیز دست داشتند. از میان زنان سر "حاجم بهراسی" از همه شاخص‌تر بود. او تا قبل از انقلاب، سیاهی لشکرهای زیادی را به سینمای ایران آورد و حدود سی درصد از درآمد آنها را برای خود می‌گرفت. سیاهی لشکرها وابسته به جمع احسن و ساریان صنعتی نبودند و اصولاً هیچ دستگاهی آنها را به رسمیت نمی‌شناخت در حقیقت آنها برای عمل خود هیچگونه کارت هویتی نداشتند.

در کشورهای کد از نظر سینما پیشرفت کرده‌اند و کارسان بر نظم و تربیت اسوار است، معمولاً سیاهی لشکرها عضو سدیکا و با اتحادیه‌ای هستند، و کارگردانی که به آنها نیاز دارند به سدیکا و اتحادیه آنها مراجعه کرده با مطالعه‌ی پرونده و دیدن عکس و مشخصات آنها، چهره مورد نظر خود را انتخاب می‌کنند. در ایران وضع کاملاً برعکس بود. اگر یک سیاهی لشکر در صحنه‌ای از یک فیلم بازی داشت و ادامه‌ی صحنه قرار بود روز دیگری گرفته شود، هیچ معلوم نبود آیا باز هم به او دسترسی خواهد بود یا نه.

مطلب سیاهی لشکرها را با کرارشی از "ج. ن" (جهانبخش نورائی) زیر عنوان "سیاهی لشکر کجا می‌آئی؟" *، به‌یادمان می‌بریم:

"عجم در تعریف "نعش" و در فیلمسازی "سیاهی لشکر" می‌خواندش.

هرنکی اسمش را "Extra" نهاده است و این "بازیگری است که برای ظاهر شدن در فیلم، بی‌آنکه لام تا کام حرف بزند، بطور روزانه اجیر می‌شود."

چنین عناوینی کویای هویت گذر و مهجور اوست. نوزاد، کهنسال، زن، مرد و زشت و زیبا را دربر می‌گیرد. جنس مونث جوان حرفه‌ای‌ش زندگی غریبی دارد. از لحاظ منزلت



اجتماعی پاکی بی‌تشخص است. اخلاقیون نجسش می‌دانند. اکثراً در حاشیه‌ی فقرزده توی خشت می‌افتد و پس از چند صبحی در حاشیه هم چاندی آخر را می‌اندازد. ضمه و فتحه که بر صورتش نشست، خیلی راحت بد زباله‌دانی پرتاب می‌شود. تاریک ذهن و عقیم است، آنچنان با روشن‌بینی بیگانه است که شوره‌زار ترک خورده با باران بهاره. ددری است. لباس‌های چشم‌نواز بوتیک‌ها و زق‌زق شکم گرسنه، از پرهیزگاری و کف نفس دورش ساخته است.

وقت فراغت "شو" تلویزیونی را خیلی دوست دارد. از جوکهای "تابش" غش و ریسه می‌رود. و تئوری‌های "فرخزاد" برایش وحی منزل است. اگرچه با تجدد هم‌اندیشه نیست، ولی هم‌گیس و هم‌لباس هست گاه ادعا می‌کند که سینما را همینطور اله‌بختگی و از سرتفن انتخاب کرده است. دروغ می‌گوید. خانه ماندن بی‌بی از بی‌چادری است. اصلش را بخواهی، خواب روزگاری را می‌بیند که کارگردان صاحب‌نامی با اسب سپید از میان ابرهای انبوه خیال، چهارنعل بسوی او آید و بر عرش‌اعلای "معروفیت" بنشاندش و جماعت بعنوان یک "فوق ستاره" بپایش گل بریزند. ولی بادکنک رویای رنگینش همیشه خدا به‌ضرب نیش واقعیت درهم می‌ترکد، بر خاکستر جای می‌گیرد و حداکثر مقیم تخت‌خواب خصوصی پارهای از کارگردانان می‌شود.

نگاه به‌ظاهر پر آب‌ورنگ و خنده‌های دندان‌نماش نینداز، موریانه‌ی پوسیدگی در درونش دهان به‌تهاجم گشوده است. دقت کنی حلقه‌های گبودی محوی را در زیر مژگان بلند مصنوعی‌ش خواهی دید شب دراز خیابان‌های تهران با صدای پای او آشناست. معصوم که نیست، هیچ. پاش بیفتد هفت خط‌لگاته‌ایست که سنگ پای قزوین را از رو می‌برد. با اینهمه ضعیفه است. حرجی بر او نیست. بقول ترقیخواهان "دست‌آورد بلا فصل یک فرهنگ طبقاتی هرزه‌پرور است".

سیاهی لشکر شهید نیست. واقعیتی است که در سایه‌سار فراموش‌گشته، فیلمفارسی، بخصوص در چند سال اخیر، برای ارضاء سلیقه‌ها و چشم‌داشت‌های حقیر تماشاگران‌ش حسابی از خیل سیاهی لشکر بهره گرفته است. با کمترین دستمزد، با ناچیزترین سپاس. زنجموره‌ی صرف برای او رمانتیک بازیست. ولی شناخت مصائب و آرمانها و فسادش، نه‌تنها پرده از گوشه‌ای از ساخت اجتماعی موجود برمیدارد، بلکه تا حدی نیز دست دستگاه سود و سرمایه‌ی فیلمفارسی را رو می‌کند. با این احوال هشدار به خانواده‌ها و باز کردن چشم و گوش دختر مدرسه‌ها هدف این مقال نیست. الحمدلله مددگار اجتماعی تا دلت بخواهد مثل مورد و ملخ ریخته است! نگاه را از زنی آغاز می‌کنیم که در جنگل مولای زیستن در این دیار عینیهو "امیر تیمورلنگ" از سربازی به سرداری رسیده است. از "استثمارشدگی" به "استثمارگری" آدمی که پس از گذر از زندگی سگی سیاهی لشگری، به برکت مقداری ذکاوت و زرنگی، افعی گشته و به مرتب‌

رسیده است که چندین سیاهی لشکر زیر دستش و به فرمانش کار می‌کنند. او با "صابر" - پدر "گوگوش" - و "حسن دگتر" نامی، مثلث بدست گرفتن زمام سیاهی لشکرها را تشکیل می‌دهد. تک و توکی هم "مستقل" کار می‌کنند. که اگر مجالش شد بسراغشان می‌رویم.

نقدا" این خانم - که ابائی ندارد از او تحت نام "خانم بهرامی" یاد کنیم - و چند تا از "دخترهای" سفره‌ی دل را می‌کشایند.

با اولین نیرنگی که شرکت پوشالی "موزیک فیلم" سر فیلم الکی "تصادف روز بارانی" به او می‌زند، خودش را جمع و جور می‌کند و گیرنده‌های حساس می‌شود.

"حدود شش سال پیش سرم به کار خانه‌داری گرم بود. نه تا بچه قد و نیمقد از سرو کولم بالا می‌رفتند. از شکم خودم و طفلی معصوم زدم تا صنار سه شاهی برای روز مبادا جمع کردم. تا اینکه یکی از بستگانم سرو کله‌اش پیدا شد و گفت فلانی بیا و این پول راگد را تو دستگاه فیلمسازی بریز. سر سال نشده تو پول غلت می‌زنی. تا آن روز نمی‌دانستم اصلاً دوربین و هنرپیشگی چه صیغه‌ایست. زبان چرب و نرمش حسابی خوابم کرد. دو هزار تومن پول حلال مملکت را ریختم تو دست او و رفقاش - که با دفتر دستک و گیابای دروغیشان گولم زدند. یک مشت، ساده‌لوح دیگر را هم تیغ زدند. بعد پاشنه‌ی پا را کشیدند و هنوز هم که هنوزست خبری از آنها نیست."

با او در خانه‌اش حرف می‌زنم. دارد چادر نمازی را می‌برد. می‌گوید: "برای یکی از آشنایان است. سوای این خیلی از لباس‌های محلی فیلمها را خودم می‌دوزم."

از سقف، بریده‌های کاغذرنگی آویزان است. کولر صدای یکنواختی دارد و گرمای بعدازظهر تابستان به آنسوی شیشه‌ی پنجره‌ها گریخته است. همه‌ی بچه‌های جنوب شهر از کوچه‌های پر گرد و خاک تو می‌زنند. "اکواریم" کوچکی به دیوار چسبیده است. ماهی‌های بال پهن ریز لای یک مشت گیاه عجیب سرخسروار وول می‌خورند. قناری چاقی چهچه می‌زند. تلویزیون، یخچال و گرام کنار هم رج کشیدماند. خانم پیگان هم دارد. با اینحال خانه قدیمی است. با پنجره‌های چوبی و اتاق‌های قناس. بوی کهنگی از زیر رنگ و لعاب بیرون می‌زند. آمیخته‌ای از گذشته و حال و ذات و ظاهر این زن را می‌توان در ترکیب اشیاء بچشم دید.

سر جریان سرمایه‌گذاری ناچیزش در استودیوی گذاشتی با چند نفر آشنا می‌شود که او را به "صابر رهبر" معرفی می‌کنند. "رهبر" دارد "مردی از جنوب" را می‌سازد. او را به‌عنوان سیاهی لشکر در فیلمش شرکت می‌دهد.

"بعد تو" پل" و "لوطی" بازی کردم. روزی پنجاه تومن می‌دادند. وقتی شدم آرتیس، خواهر، زن برادر و یک‌کده از دوستانم را به سینما کشاندم. من که سابقه‌دار بودم سرگروه شدم. شماره‌ی تلفنم را به استودیوها دادم. و حالا هر کس به سیاهی لشکر

احتیاج داشته باشد از پیر و جوان گرفته تا بچه‌ی دو سه روزه، برایش فراهم می‌کنم. " یکی از پسر بچه‌های کوچولوی تخشش گنجشک پر و بال شکستدای را توی اتاق ول می‌دهد. بعد سروکله‌ی "ز..." پیدا می‌شود. سیاهی لشکر است و با "بهرامی" زندگی می‌کند. زیر چانه‌اش دو بریدگی عمیق دیده می‌شود. و از آنها گوشت سرخ بیرون زده است. یادگار تصادفی است در راه شمال. به‌مراه یکی از گردانندگان "شرکت جهان نام" و براندگی "بهرامی". از خرید برگشته و حسابی مکش مرگ ما لباس پوشیده است.

"بعضی از سیاهی لشکرها با من زندگی می‌کنند. بیشترشان بیکس و تنها هستند. ماهی دو بیست تومان بمن می‌دهند. صدی بیست هم از دستمزدشان می‌گیرم. " دستمزدها در تهران روزی ۵۰ تومان است و در شهرستان ۱۰۰ تومان. با مخارج خواب و خوراک و ناخوشی احتمالی، یک حساب سرانگشتی می‌کنم. ماهی حداکثر در ۵ فیلم بازی دارند. دست بالا پانصد تومان می‌شود. ۳۰۰ تومان را سرگروه برمی‌دارد. میماند ۲۰۰ تومان. انهم برای سیاهی لشکرها مثل "الف" که فقط روزی ده تومان سیکار فرنگی می‌گشند و مدام لباس رنگارنگ می‌خرند و مثل آب مشروب می‌نوشند.

پس منبع درآمد دیگری نیز باید وجود داشته باشد؟ "الف" سرگروه را متهم بد هموار ساختن راه برای دست یافتن باین منبع می‌کند. "بهرامی" که با منطق ریاضیات روبرو می‌شود، قبول می‌کند. اما می‌گوید:

"اینکارها دست خودشان است. بمن ارتباطی ندارد. بعضی وقت‌ها دو سه شب خانه نمی‌آیند معلوم نیست با کی هستند."

از شوهرش می‌پرسم، بخاطر هنر فیلم است که اجازه دادای عیالت و دخترت توی این حرفه بیفتند؟! "

مثل لوطی‌ها حالت می‌گیرد. قاچ هندوانه را توی قفس قناری می‌چپاند و بد لهددی داش‌مشدی‌ها می‌گوید: "هنر چیه جناب؟ برن ید پولی دربیارن خرج خودشون کنن!" پس مسئله ریشه اقتصادی دارد اخلاق و تعصب نیز تابعی از آنست. با اینهمه بگفته‌ی بهرامی: "بعضی‌ها وضعشان خوب است. احتیاجی به پول ندارند. ولی دلشان میخواهد معروف شوند."

دنیای سیاهی لشکر خیلی وقتها بالکل رنگ سیاهی بخود می‌گیرد. روزنه‌ها از بین می‌رود. و مرگ تن را می‌لیسد.

"دخترهای زیادی تو این راه بدبخت شدن" سیاهی لشکری بود. بهاسم "ناهید فروزان"، علت لقبش این بود که گشته و مرددی فروزان بود. آنوقت‌ها فروزان خیلی سوکسد داشت. ناهید توی استودیوها "برای دیدن بت محبوب ول شد. یک‌عدد گفتند که ما ترتیب ملاقات را می‌دهیم. اما او را از راه بدر بردند. ناهید روی برگشت بخازه را نداشت. فرار کرد بد اصفهان، آنجا بد خودفروشی کشد شد. وقتی دوباره آمد تهران

حامله بود. بچهاش را انداخت و رفت طرف استودیوها. مدتی سیاهی لشکر بود. چون نتوانست خودش را اداره کند. بد راههای دیگر کشیده شد. عده‌ی دیگری هم بودند که سر از محله‌ی بدنام اهواز درآوردند.

چند وقت پیش شاید تو روزنامه‌ها خوانده باشی. عکس دختری را انداخته بودند با اسم "مینو"، که با یک پسر تو حمام، گازگشته بودت. دختر نازیبی بود با "حسن دکتر" کار می‌کرد. اوائل حساسی چشم و گوش بستند بود. بعد بیوه هرزه شد. با کس و ناگس رابطه بهم زد. و بعد مردشو، لخت و مادرزاد با یک جوان غریبه پیدا کردند.

"بهرامی" چند تا سیاهی لشکر را تا حالا شوهر داده و بقول خودش آنها را بد سروسامان رسانده است. گو اینکد از سوی دیگر چند زن شوهردار را مابین راه گتاندده است "زادا" یکی از اینهاست. در دفتر محله با او صحبت می‌کنیم. اول مدعی است که سینما را دوست دارد و شوهرش از کارش رضایت دارد و بعد.

"راستش را بخواهید من هوو دارم. تو خاند حوصلدم سر میرفت. خانم بهرامی دوستم بود. مسالده‌ی بازی در فیلم را تا من در میان گذاشت منم با وجود داشتن یک بچه اینکاره شدم."

"وحدت" می‌گفت که سندیکا دارد ترتیبی می‌دهد تا عده‌ای از دخترهای خانواده‌های محترم (!!) را با حقوق مکفی بدعنوان سیاهی لشکر استخدام کند و دستکاه فیلمفارسی را از زنان فاسد پاک نماید. صحت و سقم این طرح بای خودشان. در هر حال سیاهی لشکر نیز در مقام یک "انسان" حرف دارد. معترض است و سقوطش را خیلی وقتها بد سوءاستفاده فیلمسازان بست می‌دهد. بهر تقدیر، تا زمانی که دود از احاق سینمای فارسی بلند می‌شود، تا زمانی که اعتبار هسریبتند بر بایبندی برجستگی سینه‌هایش مشخص می‌شود، و تا زمانی که فرهنگ بازرگانی غرب بست‌ترین سلیقه و آرزوها را در میان توده‌ی مردم می‌پراکند، سیاهی لشکر آنجان خواهد بود که هم‌اکنون هست. روز بروز بد تعدادشان افزوده خواهد گشت و مرداب گسترده‌تر خواهد شد... *

* زندگی غم‌انگیز سیاهی لشکرها و سرگردانی و رنجهای آنها در تهران مبنای فیلمی به نام "سرخپوستها" قرار گرفت. در این فیلم، که "غلامحسین لطفی" آنرا ساخت، پرویز قن‌زاده نقش یک جوان علاقمند شهرستانی را بازی می‌کرد که با هزاران امید و آرزو به تهران می‌آید تا در عرصه‌ی فیلم و سینما شاهد توفیق را در آغوش گیرد. فیلم، حکایت ناگامی سیاهی لشکرها و سرخوردگی آنهاست.

پلاکارده سازی

پلاکارده، ویتترین فیلم

• پلاکارده (یا "آفیش") بعنوان ویتترین سینماها - که در جلب مشتری به داخل سالن نقش مهمی دارد - چند سال بعد از پا گرفتن سینما در ایران بر سردر سینماها جا گرفت و تا امروز نیز دوام یافته است. با هر فیلم چند پارچه نقاشی شده یا تصویری کاغذی همراه بود که هنگام نمایش در گوشه و کنار شهر یا در کنار درب ورودی سینما چسبانده می شد. * در آغاز پلاکاردها تصاویری بسیار ساده داشتند، اما با تغییری که در تصاویر و مضامین فیلمها پیدا شد، پلاکارده سازی نیز دستخوش تغییر و تحول اساسی شد. از زمانی که فیلمهای پرخشونت، فیلمهای سراسر حادثه و زدوخورده، و فیلمهایی با مضامین غیراخلاقی و کاراته‌ای رواج یافت، پلاکاردها نیز آئینه‌ی تمام‌نمای آنها شدند. تصویر کردن شعله‌های آتش که از دهانه‌ی اسلحه بیرون زده است و یا لگدی که حواله‌ی هنرپیشه‌ی نقش منفی می‌شود و در کنارش تصویری از اندام زنان بازیگر وجه غالب پلاکاردها، شد. جاذبه‌های پررنگ و نیرنگ، رکن اصلی بیشتر پلاکاردها بود، بگونه‌ای که اگر برای فیلمی پلاکارده‌ی خالی از این مشخصات ترسیم می‌شد بی‌شک در پائین آوردن فروش فیلم نقش زیادی داشت. این شکل از کار، صاحبان سینما و تهیه‌کنندگان فیلمها را، که سفارش دهنده‌ی اصلی پلاکاردها بودند، ترغیب می‌کرد تا هرچه بیشتر طالب تصاویری از این دست باشند. هرچه در پلاکارده، سکس و خشونت برجسته‌تر عرضه می‌شد، بنظر آنان فروش فیلم تضمین‌شده‌تر به‌نظر می‌رسید. تا قبل از انقلاب ۹۰ درصد پلاکاردها از این قبیل بودند. ده درصد بقیه نیز که کپیهای از روی پلاکارده فیلمهای خوب خارجی بود، نشان از سلیقه‌ی طرح اصلی آن و اجرای بد نقاش ایرانی داشت (نسبت نمایش فیلمهای خارجی به ایرانی بسیار بیشتر بود، حدود ۷۰ فیلم ایرانی در برابر ۴۰۰ فیلم خارجی). نکات منفی پلاکاردهای وارداتی

* در سالهای دهه‌ی ده و بیست، پلاکاردهای کوچکی وجود داشت که بوسیله‌ی کودکان خردسال و بعضاً "کارگران جوان در شهر گردانیده می‌شد.

فیلمهای خارجی، در وجه غالب نیز رعایت می‌شد. اگر بودند پلاکاردهایی که در چارچوب این اصول جا افتاده قرار نداشتند، واردکننده دستور میداد تا طبق معیارهای رایج پلاکارد تازه‌ای برای آن تهیه شود. درمورد تهیهی پلاکارد برای فیلمهای فارسی غالباً "طراح و نقاش از کل داسان آن خبر نداشت، فقط به او می‌گفتند فلان و بهمان بازیگر در فیلم بازی می‌کنند و اندام زن بازیگر نیز باید چنین و چنان تصویر شود. پلاکاردها عمدتاً بر مبنای چند عکس که تهیه‌کننده یا صاحب سینما در اخبار نقاش قرار میداد ترسیم می‌شدند.

با تاسیس چند سینمای مجلل و بزرگ در تهران، بویزه در بالای شهر، استفاده از پلاکاردهایی بزرگتر از حد معمول رواج پیدا کرد. این پلاکاردها را در ابعاد نسبتاً بزرگی می‌ساختند و در کنار پلاکاردهای اصلی و سنتی می‌آویختند. مینکر این طرح در ایران صاحب سینما ریولی (مزمین فر) بود، که به‌هنگام افتتاح این سینما پلاکارد بسیار بزرگی را که مربوط به فیلم "کتاب آفرینش" (ساخته‌ی جان هیوستن) بود در جلو سینما نصب کرد.

از زمان ورود فیلمهای سه‌بعدی به ایران (با فیلم "حباب") که برای دیدن تصاویر آنها می‌بایست از عینک مخصوص استفاده شود، نوع دیگری از پلاکاردسازی شکل گرفت که موسوم به پلاکارد سه‌بعدی بود. چند تصویر گوناگون بریده شده بر روی یکدیگر نصب می‌شد و با کمک نورپردازیهای تدیج، اشکال سه‌بعدی ایجاد می‌کردند. این نوع کار نیز در جلب مشتری سهم زیادی داشت.

در کنار تهیهی پلاکاردها و پوستره‌های مبتذل برای فیلمهایی که بی‌شک خود نیز مبتذل بودند، با ساخته شدن چند فیلم خوب ایرانی، نوعی پوسترسازی هنرمندانه، توسط گرافیسنها و طراحان ارزنده‌ی ایرانی، همچون مرتضی ممیز و فرسید منقالی عرضه شد. سابقه‌ی کار این طراحان و گرافیسنها عمدتاً به تهیهی پوستر برای نمایش‌های تئاتری برمی‌گردد. پوسترها و پلاکاردهایی که برای فیلمهای "گاو"، "ستجی"، و "سرایدار" ساخته شد از این دست کارهاست. سبک کار نیز همچون خود اینگونه فیلمها که روز به‌روز در اشکال به‌اصطلاح روشنفکری و بدور از درک مردم ساخته می‌شد، بدرجای کیفیتی انتزاعی و غریب به‌خود گرفت، که پلاکارد فیلم "غریبه و مه" (ساخته‌ی بهرام بیضائی) نمونه‌ای از آن است.

به‌این ترتیب، پلاکارد در آغاز شناسنامه‌ی یک اثر سینمایی محسوب می‌شد و قشکترین و زیباترین صحنه‌ی فیلم در سطح کوچک اما رویائی آن جا می‌گرفت و زمینه‌ی صادقانه‌ای برای داوری و انتخاب تماشاگر مهیا می‌ساخت، اما، بعلت هجوم نوع تازه‌ای از یک زندگی سراسر سوداگرانه، پلاکاردها هم چهره عوض کردند و تصاویر فریب‌دهنده‌ی مبتذل بر سردر سینماها نشست. و، هر پلاکاردسازی با دروغ و نیرنگ آمیخته شد و پلاکاردساز به توصیه سودبرستان همه استعدادس را برای فریب تماشاگر و کشانیدن او به داخل سالن سینما بکار گرفت و پلاکاردساز، هوستی همچون ماسین پیدا کرد و هی ساخت و هی ساخت و به‌جای سبرد.

برای آشنایی بیشتر با این نوع کار، نقل قول‌هایی از دست اندرکاران پلاکاردسازی، نظیر اجاقیان، گراگوسیان (معروف به میشا)، داداشی، حدت، باطنی، دولو و مدبر، که از باسابقه‌ترین‌ها



در این زمینه هستند، آورده می‌شود.*

"هانک اجافیان" که به تحقیق اولین فردی است که در ایران دست به پلاکاردسازی زده،

در مورد چگونگی شروع و نوع کارش می‌گوید:

"وقتی اولین سینماها در تهران آغاز بکار کردند، تصویرهایی از صحنه‌های فیلم بصورت پوستره‌های مجزا، روی دیوارهای ساختمان سینما یا ساختمانهای همجوار آن می‌چسبانیدند. من از همان دوران کودکی به نقاشی و سینما علاقمند بودم و بخصوص دوست داشتم، از روی چهره هنرپیشه‌ها و یا صحنه‌های فیلم نقاشی کنم. همین شوق وادارم میکرد که ساعت‌ها، به تماشای پوستره‌های سینما مشغول شوم. در آن روزها خیلی علاقمند بودم یکی از این پوسترها در اختیار من باشد، اما هرچه سعی کردم در اختیارم نمی‌گذاشتند. ناچار یک روز با استفاده از خلوتی حیاطان پوستری را از دیوار گندم و با خودم به منزل بردم و بعد با دقت از روی این پوستر نقاشی کردم. بعدها، با افزایش این قبیل پوسترها، امکان تهیه کردن آنها برایم فراهم شد و توانستم تعداد زیادی نقاشی از روی این پوسترها بسازم. البته خیلی‌ها مثل من، پوسترها را از روی دیوار می‌گرفتند و می‌بردند.

ادامه کارم در تصویربرداری از پوسترها به آنجا کشید که صاحبان سینماها از من دعوت کردند تا برایشان نقاشی‌های بزرگ تهیه کنم، همانها که بر سردر سینماها نصب شد و بقول فرنگی‌ها "پلاکارد" نامیده شد. من اولین پلاکاردسازی بودم که تصاویر سینمایی را روی بوم یا پارچه‌های زمخت تهیه کردم. اینکار تا قبل از اینکه پلاکاردها و پوستره‌های چاپی باب شود، رایج بود. البته کاری بس دشوار بود. چرا که گاهی مجبور بودم از روی یک صحنه پنج الی شش پلاکارد یک شکل برای همین تعداد سینما تهیه کنم.

بابت اولین پلاکاردی که درست کردم، ۲ تومان بمن دادند! بعدها این مبلغ بیشتر شد و تا زمانیکه من در این رشته فعالیت داشتم به دو بیست، سیصد تومان هم رسید. برای تهیه پلاکارد، گاهی در کارگاه خودم کار میکردم و گاهی هم توی همان سینمایی که کار را سفارش داده بود فعالیت میکردم.

با ۳۰ سال قبل از انقلاب، بای بسیاری از پلاکاردهای سینمایی امضای "دولو" جلب توجه میکرد. این امضا منطبق به "محسن دولو" کاریکاتورست است، که برای علاقمندان به هنر نقاشی و بخصوص پوسر نامی آساست. دولو با علاقه و نور خاصی از آن سالها سخن می‌گوید. سال‌هایی که بفول او اوج کار سینما و روی فیلم فارسی بود و اس مقطع زمانی را می‌توان بین سالهای ۱۳۳۰ تا

* گفتگو با دولو و داداشی را نویسنده در فروردین ۱۳۶۲ انجام داده است و اظهار نظرهای دیگران از روزنامه‌های اطلاعات (۳۱ فروردین ۱۳۵۷) و آیندگان (۲۶ اردیبهشت ۱۳۵۶) برگرفته شده است.

۱۳۴۵ خورشیدی به حساب آورد. دولو می گوید:

"همزمان با رونق گرفتن بازار فیلم های فارسی، امکانات وسیعی برای تهیه بوسنر و پلاکاردهای سینمایی فراهم شد. اما آنوقت ها امکانات چاپ بداندازه حالا نبود و حداکثر قطع آفیش های سینمایی قابل چاپ از ۵۰ سانتیمتر در ۷۰ سانتیمتر تجاوز نمی کرد.

من پیش از آنکه بد ساختن پلاکاردهای سینمایی بپردازم، دکوراتور تئاتر بودم، دکورهای مفصل و پرخرجی که هفته به هفته بایستی عوض می شد. بیشتر کار من در "تئاتر خانده تهران" متمرکز بود، تئاتر سعدی و یکی دو تایی دیگر هم در تهران فعالیت داشتند. همانطور که گفتم، تئاترهای آن زمان، هر هفته یک نمایشنامه عوض می کردند و برای هر نمایش، حداقل چهار دکور می ساختم. همانطور که سینما با پلاکاردهای خود را معرفی می کرد و نشان میداد، دکور هم مایه اعتبار تئاتر بود. بعدها که صنعت سینما در کشور ما متولد شد و رونق گرفت، من هم به اقتضای ذوق و علاقه ای که بد طراحی و نقاشی و همچنین سینما داشتم بد پلاکارده سازی رو آوردم.

بخاطر دارم آن روزها، "هایک اجاقیان" روی بوم های کتانی برای سینماها پلاکارده می ساخت، او برای این کار از رنگ و روغن استفاده می کرد. کار اجاقیان تصویربرداری محض بود و میزانپاژ و صفحه بندی در آفیش های سینمایی هنوز مات شده بود، شاید بداین دلیل که سینماها هرچه ساخته می شد می پسندیدند، اما از وقتی که سینماهای درجه یک در شمال شهر ساخته شد، نیاز بد آفیش های نو با میزانپاژ خوب احساس شد. در شروع کار پلاکارده سازی از رنگ و روغن مات استفاده کردم. تا آن زمان سازندگان آفیش های سینمایی از رنگ و روغن های معمولی استفاده می کردند. رنگ و روغن مات فضای جالبی بوجود می آورد، اما چون زود خشک می شد، کار کردن با آن بسیار دشوار بود. مدت ها گذشت تا آفیش های چایی بوجود آمد، و در این نوع آفیش ها، میزانپاژ و صفحه بندی در درجه اول اهمیت قرار گرفت و علاوه بر آن، من برای بسیاری از فیلم های خارجی آفیش ساختم که حروف لاتین و فارسی در آنها تقارن داشت و هیچ تفاوتی با آفیش های خارجی نداشت. غیر از اجاقیان، چه رده های مثل داداشی، مینا و علیزاده بخاطر من می آیند که برای سینماها "پلاکارده" می ساختند.

از لحاظ دستمزد آفیش، چون گرانترین آفیش را تهیه می کردم، یول مناسبی هم می گرفتم و مثلاً "همان سالها، حوالی ۴۵ - ۴۶ برای یک پلاکارده بد اصطلاح ایتالیایی بزرگ، کمتر از ۱۵۰۰ تومان می گرفتم."

محسن دولو در پاسخ به این سؤال که از چه زمانی و چرا تهیه آفسرهای سینمایی را کنار

گذاشت می گوید:

"خوشبختانه عادت دارم، همیشه کارم و هنرم را مطابق مقتضیات زمانه عرضه کنم. این

سازنده پلاکارد است که این هنر را در حد یک کار مبتذل و مهوع بازاری پائین می‌آورد و یا آنرا در ردیف یکی از آثار ماندنی می‌سازد، بهر حال اگر اشتغالات گوناگون برایم پیش نمی‌آمد، اینک هم به این کار ادامه میدادم.

نام "داداش جمالی" معروف به "داداشی" برای بسیاری از سینماروهای سالهای قبل از انقلاب آشناست. داداشی که حالا شصت سال دارد حدود ۲۵ سال قبل برای سینماهای تهران پلاکارد تهیه میکرد. او می‌گوید:

"از زمان کودکی بمنقاشی رو آوردم، چون ذوق اینکار را داشتم و بخاطر علاقه‌ای که به سینما پیدا کردم، کم‌کم به کشیدن پلاکارد پرداختم و فیلم‌های "ولگرد" و "پایان رنج‌ها" نخستین فیلمهایی بود که برایشان پلاکارد ساختم. آنوقت‌ها سینماچی‌ها خودشان سفارش کار را به ما میدادند و ما پلاکارد را در سینما یا منزل خودمان تهیه میکردیم. اوایل کار برای هر پلاکارد فقط ۹۰ تومان می‌گرفتم، بعدها دستمزد من زیاد شد و تا سال ۱۳۵۱ که اصولاً پلاکارد کشیدن را کنار گذاشتم، گاهی بابت اینکار دستمزدهای مناسبی می‌گرفتم. بخاطر دارم که من و همکارانم، از جمله "اجاقیان" که پیش از من توی این کار بود، روی پارچه و یا بوم کتان پلاکارد می‌ساختیم، "میشا" نامی هم با ما کار میکرد. از میان همه پلاکاردهایی که ساختم، خاطره فیلم "چشمه آب حیات" در ذهنم مانده است، البته شاید در مقایسه با فیلم‌های دیگر، حالا با ارزش و درخور توجه نباشد. اما آنوقت فیلم خوبی بود و وقتی برای این فیلم پلاکارد درست میکردم در داستان فیلم غرق بودم و با علاقه زیاد اینکار را انجام میدادم.

گراگوسیان معروف به "میشا"، که او نیز از اولین‌ها در زمینه پلاکاردسازی است، می‌گوید:

"در تاشکند پیش استاد "واشامیرمیان" شاگردی کردم و کارهای مختلفی در سیرک، تماشاخانه، سینما و اپرا انجام دادم. سال ۱۹۳۲ به تبریز آمدم و برای نخستین بار، برای فیلمی در "سینما ایران"، بنام "آتش در کوهستانها" که یک فیلم آلمانی بود، آفیش کشیدم. "آرتور زورگوف" مدیر سینما خوشش آمد و برای فعالیت بیشتر مرا به تهران فرستاد. به تهران که آمدم، به‌شيوه‌ی روس‌ها، با آبرنگ آفیش می‌کشیدم، اما با هر باران آفیش‌ها رنگ می‌باختند و چروک می‌شدند. بعد از مدتی با رنگ و روغن کار کردم و نتیجه خیلی خوب بود. آن موقع که من شروع به‌کار کردم مثل امروز دستگاهی وجود نداشت که عکس را بزرگ کند. بنابراین آفیش‌ساز مجبور بود عکس را روی پارچه، با ابعادی بزرگ بکشد. به‌غیر از این داداشی و اجاقیان یک راه دیگر را نیز پیته کرده بودند و آن چسبانیدن عکسها روی پارچه و نقاشی کردن آنها بود.

"حدت"، آفیش‌ساز دیگر معتقد است

"آفیش باید آنقدر جالب باشد که بی‌اختیار رهگذر را بسوی خود بکشد. اگر با اتوبوس از جلوی یک سینما بگذرید، ممکن است یک آفیش خوب چنان توجهتان را جلب کند که