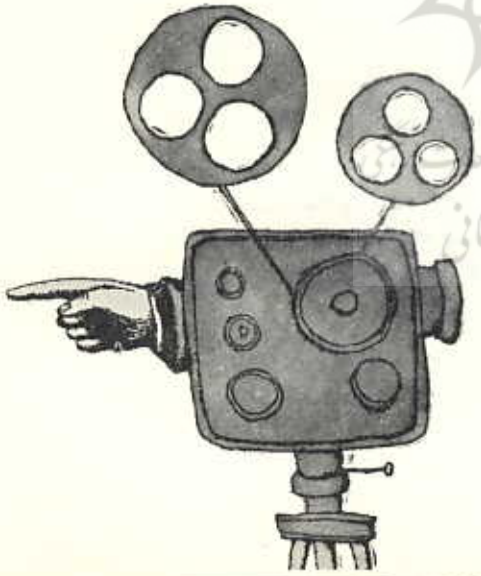
چند سال پیش « لاپی‌یه‌تا » ، مجسمهٔ محبوب من که ساعتها مخمل مرمرین مریم ونگاهش را نگاه‌کرده بودم وهمیشه انتظار داشتم که جریان‌هوائی که به‌داخل «سن پدرو» می‌آید وبه این فضای مرصع مذهبی می‌زند حرکاتی در چین‌های دامن او به وجود آورد ، با ضربه‌هائی که ازیك دیوانه برصورت او نقش بست ، می‌رفت که ازصورت بیفتد .

« لاپی‌یه‌تا » تندیس تنهائی‌ست وتنها تندیس به ودیعه مانده وامضا شدهٔ **میکل‌آنجلو** برای بشریت، برای درك عظمت غول‌آسای یك هنرمند وبرای پی‌بردن به قدرت لایتناهی در موجودی به نام انسان .

« لاپی‌یه‌تا » درعین حال تندیس منحصر به فردی‌ست ، نسخهٔ منفی ندارد . فیلم دارد – نسخه منفی را می‌گویم . اما برای روبروشدن با یك « لاپی‌یه‌تا » ی سینمائی باید نسخهٔ مثبت آن را تماشاکرد ومهم نیست که ازروی نسخهٔ منفی چندین صد نسخهٔ مثبت به دست می‌آید ؛ ومهم نیست که نسخهٔ منفی سالم وایمن باشد . مهم این‌ست که هرکدام ازنسخ مثبت باید برابر باآخرین برشی باشدکه خالق برای نسخهٔ منفی خود پذیرفته است . درمورد حفظ وحراست آثار هنری – فرهنگی منحصر به فرد وبی « تا » بشر تاآنجاکه مقدورش بوده کوشیده‌است ؛ میلیاردها خرج هزینهٔ موزه‌ها، گالری‌ها، خانه‌ها ومیدانهای ویژه می‌شود . نیروی انسانی قابل توجهی تجهیز شده تا این‌گونه آثار برای همیشه ماتا باشند وبرای سازنده ، همشهریان ، هم‌کیشان ، هموطنان وهم جهانیان افتخار بیافرینند ودلسپردگان را به زیارت طلب‌کنند .

صد البته سام **پکین‌پا** نوعی ، مدعی توان ووسعت نظر میکل‌آنژ نیست ، اما او چه‌کندکه نمی‌تواند از « گریز » ش (Getaway) درهزاران «سن‌پدرو» ی سینمایی محافظت کند؟ سام پکین‌پا چه‌کندکه نمی‌تواند همراه یکی ازصد نسخهٔ فیلم « گریز » به تهران بیاید خاصه‌که درهمان زمان ، اگر مایل باشد ، برای حفظ وحراست اثرش باید درصد نقطهٔ جهان حضور داشته باشد – وچه حضور بی‌اعتباری ، چه حضور ضعیف ودرحفظ اثر ، بی‌اثری . فاجعهٔ هنرمندان فیلمساز این‌ست که نمی‌توانند همانند یك نقاش یا مجسمه ساز کارکنند ، خاصه فیلمسازانی که فیلمهای خودرا برای نمایش درسالنهای عمومی می‌سازند . اختیار فیلمسازان درحد تدوین نهائی اثر – نسخهٔ منفی دلخواه – به نهایت می‌رسد . این اختیار هم اختیارکاملی نیست ؛ تجربه ونظام فیلمسازی به اثبات رسانده‌که دراین حد نیز «اختیاری» وجود ندارد . بسیاری ازتهیه‌کنندگان (حقیقی وحقوقی) برش وشکل نهائی فیلم را ازاختیارات خود می‌دانند(ومعمولاً این‌اختیار را ازطریق آئین‌نامه‌ها وقراردادها قانونی می‌کنند .)

دراینجا ممکن است این سئوال مطرح شودکه آیا اصولاً



فریدون – معزی مقدم

طرح ازرمضانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما و حرمت اثر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فیلم یك اثر هنری‌ست یا خیر؛ شیء فرهنگی، هنری و تاریخی‌ست یا نه. شاید جواب به این پرسش را اشاره‌ای به فعالیت موزه‌های زندهٔ دنیا، (مثل موزهٔ هنرهای جدید نیویورك) باشگاهها وبایگانی‌های فیلم، (نظیر «سینماتك» پاریس)، درمورد سینما وآثار سینمائی کافی باشد. این دیگر اتلاف وقت وجان است که دراثبات آفتاب بکوشیم. سینما هنر است. هنری مربوط به انسان معاصر به زبان انسان معاصر و با نیروی خارق‌العاده‌ای ازنظرگاه تأثیر وتوان، درقیاس با هنرهای دیگر. اما این صورت هنری به علت گرانبهابودن آفرینش آن، به سبب ذات جمعی وهمگانی آن، به علت خصلت بازرگانی وتجاری آن، به سبب شدت اثرآن درمقایسه باهنرهای دیگر، وتوفیقش دربرقرارکردن ارتباط، اعم ازمستقیم وغیرمستقیم، وتفهیم مشکل‌ترین مفاهیم و مکنونات، آسیب پذیرترین هنرهاست.

حال درتماشای یك اثر سینمائی مراحل احتمالی تجاوزهای خودآگاه وناخودآگاه را برمی‌شماریم تا به خوبی متوجه شویم که دربسیاری ازموارد با چه هیأت مثله ومتلاشی شده‌ای ازصورت دلخواه فیلمساز روبرو هستیم.

۱ ــ ابعاد مطلوب فیلمساز برپردهٔ سینما

بسیاری‌ازسالنهای سینما درایران به علت محاسبه‌نکردن دقیق ساختمانی ازپیش، قادر به نمایش صحیح گوناگونی ابعادکادرهای متداول درسینما نیستند.

به عبارت دیگر ابعاد پرده برای میزان پرتوافکنی دستگاه نمایش کافی نیست ودرنتیجه قسمتهائی ازتصویر از اطراف حذف می‌شود وبه چشم نمی‌آید.

۲ ــ انحنای پرده مطلوب فیلمساز درنمایش فیلم

فیلم متعارف وفیلم وایداسکرین (پرده عریض) وفیلم سینماسکوپ (فیلمبرداری‌شده باعدسیهای مختلف آنامورفیك) وفیلم فیلمبرداری شده به طریقهٔ «سینه راما» (اعم از تك لنزی یا ۳ لنزی که باید با سه دستگاه نمایش همزمان نمایش داده شود) هرکدام یك نوع پردهٔ نمایش با انحنا وابعاد خاص احتیاج دارند. بسیاری ازسالنهای نمایش فیلم، سطح مسطح پرده‌های معمولی خودرابرای نمایش فیلمهای سینماسکوپ و مشابهات آن عریض کرده‌اند. در نتیجه «دقت فاصله» (Focus) یا درمرکز پرده یا دراطراف پرده ممکن است. پردهٔ اختصاصی فیلمهای سینه راما، با انحنای حدود ۱۲۰ درجه، هرگزبرای نمایش فیلمهای معمولی وحتی سینماسکوپ مناسب نیست. این کار تصویر را ازشکل طبیعی خود خارج می‌کند ودرهم می‌فشرد (Distortion).

درایران بسیاری ازسالنهای عمومی نمایش فیلم فقط برای نمایش یك نوع ازانواع فیلمها پردهٔ مناسب دارند.

۳ ــ نحوهٔ نمایش کپیهٔ مثبت و آسیب‌پذیریهای فیزیکی نوار فیلم

هنگام نمایش فیلم ، به علت بی‌دقتی «نمایش‌دهندهٔ فیلم» یا نقص دستگاه نمایش فیلم ــ آنهم به علت رسیدگی‌نکردن ادواری وپرداخت وپالایش منظم ــ فیلمها معمولاً آسیب می‌پذیرند. اینگونه آسیبها انواع مختلف دارد : خط‌خوردگی تصویر (تراشیده شدن) جرخوردگی‌های نوار فیلم ، به‌صورت عمودی یا افقی ، آسیب دیدن دندانه‌های فیلم که وسیلهٔ حرکت دادن فیلم است وهم‌چنین حاشیهٔ صوتی .

درهرثانیه ۲۴ تصویر از جلوی دریچهٔ دستگاه نمایش می‌گذرد . این ۲۴ تصویر درروی نوارفیلم حدود ۴۵/۵ سانتیمتر درازا دارد . با معیار سخن‌گفتن عادی برای‌گفتن عبارت « من اورا کشتم » به بیش ازیك متر نوار صوتی احتیاج نیست . آسیب‌پذیری‌ها ، خاصه دراثر نمایش فیلم به وسیلهٔ دستگاههای نمایش کهنه یا نمایش‌دهندهٔ ناوارد وبی‌توجه ، گاه به ازبین‌رفتن‌دهها متر ازنوارفیلم می‌انجامد. حال درنظر بگیریدکه اگر هرمتر ازفیلم هدررفته حاوی حرف یا حادثه وحرکت مهمی باشد ، فیلم چه نقصانی پیدا خواهدکرد .

فیلمهای سینمائی معمولاً (به اصطلاح پخش‌کننده‌ها وصاحبان سینما) از ده « پرده » (حلقه) تشکیل شده است که مجموعاً تشکیل یك کپی (نسخهٔ مثبت فیلم) از فیلم را می‌دهند .

تجدید « پرده » یا « پرده » های آسیب‌دیده معمولاً امکان ندارد . یعنی خریدار ملزم به خرید یك‌کپیهٔ جدید است . (صاحبان فیلم گاه با ترکیب چند پرده ازیك نسخه وچند پرده ازنسخهٔ دیگر یك نسخهٔ جدید به وجود می‌آورند که خدا عالم است تا چه اندازه به نسخهٔ اولیه فیلم نزدیك است .)

۴ ــ ابعاد مطلوب فیلمساز دردریچهٔ دستگاه فیلمبرداری ودستگاه نمایش فیلم

فیلمساز ممکن است ابعاد وایداسکرین را به ابعاد پرده معمولی ترجیح دهد ودراین روش فیلم‌برداری ، کادر ، مستطیل کشیده‌تری‌ست . گاه ممکن است فیلمبرداران ، به‌علت دراختیار نداشتن دریچه وایداسکرین (Gate) ، به علت فقدان وسایل لازم درلابراتوار ، نتوانند قسمتهای زائد را حذف‌کنند اما بنابه خواست کارگردان « دید » وایداسکرین نسبت به صحنه‌ها موجود است . به این معنی‌که قسمت‌هائی ناخواسته درکادر دیده می‌شود که کارگردان با اعلام «وایداسکرین» انتظار دارد به هنگام نمایش با اضافه‌کردن دریچهٔ پرده عریض (W.S. Gate) فیلم را به صورت دلخواه او نشان دهند .

درایران به این موضوع معمولاً به دوصورت توجه نمی‌شود :

الف ــ دستگاه نمایش چون فاقد دریچهٔ مخصوص است قسمتهای زائد واضافی را نشان می‌دهد یعنی کمپوزیسیون‌های فکرشده درابعاد را لوث‌کرده وازبین می‌برد .

ب ــ دستگاه نمایش فاقد دریچهٔ معمولی است وتمام فیلمهارا اعم ازوایداسکرین ویامعمولی به‌صورت‌وایداسکرین نشان می‌دهد ودراین مورد آن دسته ازفیلمسازانی‌که درابعاد معمولی صحنه آرائی‌کرده‌اند ، برای خودشان‌کرده‌اند !

۵ ــ میزان نور هنگام نمایش فیلم

میزان نور مطلوب درسالن هنگام نمایش فیلم ، انعکاس نور پرده پرسالن است ؛ یعنی تاریکی مطلق . یعنی منبع نوری دیگری‌که خاصه تأثیری‌برپرده داشته‌باشد، مطلقاً مجازنیست. دربسیاری ازسالن‌های نمایش فیلم درایران رسماً اعلام‌کرده وبرتابلو یا تابلوهائی نوشته‌اندکه طبق دستور چراغهای سالن هنگام نمایش فیلم نیمه روشن خواهد بود (مسلماً دروضع این قاعدهٔ جدید ومحیرالعقول برای نمایش فیلم ، کارگردان دخالتی نداشته ، ازمؤلفان هنرهفتم نظری نخواسته‌اند ؛ خاصه درمورد مؤلفانی‌که درگذشته‌اند ظاهراً نظرخواهی‌کمی مشکل به نظر می‌رسد .) ودربسیاری دیگر ازسالنها نور چراغهای راهنما مربوط به درهای ورودی ، خروجی وردیف راهروها وصندلیها ، شعاعی بیشتر ازمحدودهٔ خود دارند یا بردیوارها رنگهائی به‌کار رفته‌که انعکاس متقابل نور پرده برآنها وضوح تصویر را ضعیف می‌کند .

۶ ــ طول زمانی ودخالتهای غیرمجاز

فیلمساز با توجه به فیلمنامه‌ای‌که دردست دارد ، باتوجه به وقایع وحوادثی‌که درجریان پیشرفت طرح خود به آنها نیازمند است ، با توجه به ضرورتهای قطعی‌برای‌ادامه وتغییر موقعیت‌های زمانی ومکانی ، ثانیه‌ها را به شکل پلان (نما) وسکانس (فصل) با ذکر خصوصیات ویژگیهای بیشتر مثل «داخلی» ، «خارجی» ، «لانگ شات» و «کلوزاپ» وغیره

(همچنین مشخص‌کردن حرکات موجودات فیلم ودوربین دراین ثانیه‌ها) شماره می‌کند. پس طول زمانی فیلم از مسائلی‌ست که اغلب حتی مؤلف وسازنده درتعیین آن دخالت چندانی نمی‌تواند داشته باشد یا لااقل ازقبل نمی‌تواند تعهد کند فیلمی به طول زمانی ۷۸ دقیقه و ۳۹ ثانیه خواهد ساخت. فیلم سینمائی درمحدودهٔ مشخص اززمان، یعنی ۷۰ تا ۱۲۰ دقیقه ودرموارد استثنائی متجاوز از دوساعت، بنابه ضرورت موضوع فیلم، «به وجود» می‌آید. درایران، جدا ازادارهٔ نظارت، اشخاص حقیقی وحقوقی (بدون داشتن کوچکترین توجهی به نیات سازندهٔ اثر وحس احترامی نسبت به‌یك اثرتمام شده واعلام شده به نام یك کارگردان) می‌توانند طول زمانی فیلم را بنابرسلیقه وبه ضرورت ازلی سئانسهای باستانی دوساعتی، یا توجهات تجارتی، جا بازکردن برای نشان‌دادن هرچه بیشتر فیلمهای تبلیغاتی، بلند وکوتاه «اندازه» کنند:

الف ــ پخش‌کننده

پخش‌کننده باتوجه به اخلاق عمومی بازار وجبهه‌های مدروز مقامات بازبینی ممکن است شخصاً برای موفقیت فروش واخذ پروانهٔ نمایش دست به نوعی تجاوز ودخالت بزند ــ فرضاً صحنه‌های به اصطلاح بسیار خشن یا بسیار سکسی را حذف‌کند یا اگر دکتری با بیمار خود عشقبازی کرد یا پاسبانی از دکه سرگذر رشوه‌گرفت وجز اینها را، تعدیل یا تبدیل‌کند. این عمل «اتوسانسور» تدافعی درهر کشور با توجه به آب وهوای سانسور آن مملکت‌کمابیش انجام می‌شود، ولی البته درکشورهائی مثل ایران‌که حرمت وتوجه نسبت به تمامیت اثر هنری وفرهنگی رعایت نمی‌شود، یعنی هیچکس خودرا درقبال ساختهٔ یك‌کارگردان اعم از اینکه گینه‌ای باشد یا هندی، اروپائی باشد یا آمریکائی، مسئول نمی‌داند، خیلی بی‌دردسرتر صورت می‌گیرد.

دخالت پخش‌کننده ازاین حد، یعنی ازحدکوتاه‌کردن زمانی فیلم، هم درمی‌گذرد ودرجای خود به این مطلب اشاره خواهد شد.

دراینجا این نکته لازم به یادآوری است‌که دربعضی موارد «صاحب فیلم» به فیلم «اضافه» هم می‌کند. نمونه، فیلمی‌ست‌که دراثر یك «اتوسانسور» حدود ۲۰ دقیقه ازآن کاسته شد وچون زمان نمایش به ۵۰ دقیقه رسیده بود صاحب فیلم با استفاده ازاین موضوع‌که بعضی ازصحنه‌های فیلم در جنگل می‌گذشت یك فیلم مستند ازحیوانات جنگل را درآن جای داد و با این‌کار طول نمایش فیلم را به بیش از ۷۰ دقیقه رساند!

ب ــ صاحبان سالن نمایش فیلم

صاحبان سالنهای نمایش‌فیلم، خاصه درایران ــ خاصه‌تر آن‌گروه‌که سالنهای خودرا به اجاره واگذار نکرده‌اند ــ نیز دراانتخاب فیلم دخالت دارند، واین دخالت‌که درحد پذیرفتن یك فیلم برای نمایش‌گروهی است، خود نوعی‌کنترل عرضهٔ تولیدات سینمائی هم هست ــ ودرنتیجه محدودکردن‌تماشاچی به سلیقه وپسند صاحبان سالنهای نمایش ــ که به همینجا خاتمه نمی‌یابد.

صاحبان سالنهای نمایش یا نمایندگان آنها صاحب این قدرت‌اندکه گاه فیلمی را برای تدوین مجدد (حذف صحنه یا صحنه‌هائی) به لابراتوار بفرستند.

شاهد مثال درموارد (الف و ب) ازفیلمی می‌آورم موزیکال، به نام «مردی از لامانچا»، که امسال درتهران به نمایش درآمد. این فیلم به توسط پخش‌کننده یا صاحب سالن سینمای نمایش‌دهنده، تبدیل به یك فیلم غیرموزیکال شده است. لااقل پنج آواز ــ با طول زمانی متوسط سه تا چهار دقیقه برای هریك ــ ازفیلم قیچی شده است. چند آواز بنابه رای پخش‌کننده تبدیل به «صحبت» شده است.

آقای آرتورمیلر، کارگردان، به‌اتفاق مصنف موزیك این فیلم «موزیکال» و ترانه سرای آن می‌توانند به درك واصل شوند.

درایران این بلا برسر اکثر فیلمهای موزیکال نازل شده است. مثال دیگر ازاین رشته فیلم «کاملوت» است.

۷ ــ آسیب‌پذیری فیلم درزبان برگردانی صوتی

برگرداندن زبان فیلم پدیدهٔ تازه‌ای نیست. درواقع عملیاتی‌که برای، به اصطلاح، دوبلهٔ فیلمها انجام می‌شود کمابیش همان است‌که درروش صدابرداری وصداگذاری اصلی فیلم، بعد ازفیلمبرداری، صورت می‌پذیرد. فیلم ناطق، چه با روش ضبط مستقیم وچه با صداگذاری بعدی باشد، معمولاً درمرحلهٔ صداگذاری نهائی با تدوین‌های صحیح ومورد‌نظرکارگردان توأم است واصوات دلخواه او مجموعه‌ای است از:

الف ــ گفتگوها (اعم ازاینکه گفتگوکنندگان‌درتصویر دیده شوند یا نشوند.)

ب ــ موسیقی (برای‌ایجاد تأثیرات نمایشی ودراماتیك

بیشتر چه مستقیم وچه درمتن .)

ج ــ سایر اصوات به جزصدای انسان‌وموسیقی (اصوات یا واقعی است مثل صداهای درهم وبرهم دریك‌کابوس یا اصواتی است‌که بنابرسلیقه کارگردان وتکنیسین صدا ساز فرضاً برای ماشینهای تخیلی آینده خلق می‌شوند .)

بدیهی‌ست‌که درهیچ یك از مـوارد یاد شده در بالا نمی‌توان منکرنقش‌واهمیت اجتناب‌ناپذیرضرورت «وجودی» نوار صوتی فیلم به شکل موردنظر سازنده شد . حال ببینیم درایران درهرسه مورد درهنگام دوبلهٔ فیلمها به زبان شیرین فارسی چه حوادث بسیار جزئی وقابل اغماض برنوار صوتی فیلم می‌گذرد .

درفیلمهای غیرایرانی اکثر قریب به اتفاق هنرپیشگان وبازیگران چه درانتای فیلمبرداری وچه بعد ازآن خودشان صحبت می‌کنند . اکثر بازیگران غیرایرانی « فن بیان » را درآستین دارند چون‌کمتر اتفاق می‌افتدکه درصنایع سینمای مادر ، آمریکا واروپا ، کسی یکشبه ره صدساله بپیماید . (البته ممکن است‌کسی به علت موفقیت درمیدانهای ورزشی کارش به‌سینما بکشد ، اما به‌همان سرعت وحرارتی‌که استقبال شده ازصحنه سینما محو نیز شده است .)

حال، درمقابل، گویندگان‌فارسی‌فیلم ــ اکثرآنان ــ که هیچگونه سرسپردگی ووفاداری عاشقانه نسبت به حرفهٔ خود ندارند وهرکدامشان‌که عربده‌های رساتربزنند و «عشوه‌های صوتی» درکارکنند بیشترخریداردارند، هرکدام بجای دهها بازیگر قدیمی وتازه‌کار صحبت می‌کنند ؛ بازیگرانی‌کـه بسیاری ازآنان جدا ازبازیگری به خاطر شیوهٔ صحبت خود وتن صدای خود تحسین می‌شوند . و ــ خدای من ــ مگر بازیگری بدون دراختیارداشتن صدا ممکن است؟ می‌توان پذیرفت‌که همهٔ بازیگران عالم ، که درمرحلهٔ اول ، درواقع استادان فن « میم » یا لال بازی‌اند ولحن وگفتارشان کوچکترین وظیفه‌ای درایفای نقش به عهده ندارند؟

به هرحال ، رسم براین است‌که فیلمهای غیرایرانی در ایران به زیور زبان شیرین فارسی آراسته شوند . ودربسیاری ازموارد تأثیرکوشش‌های بازیگر اصلی وکارگردان درشیوهٔ ادای کلمات وجملات وحالات صحبت دراین امر خیر ، که « دوبله » نام‌گرفته ، ناپدید می‌شود . اصولاً «دوبلر» ها درحالیکه معمولاً درروز برای سه فیلم متفاوت «گویندگی» می‌کنند نمی‌توانند فرصت درك حال واحوال شخصیتها را داشته باشند . وبه تدریج ما پذیرفته‌ایم‌که فرضاً پل نیومن ومحمدعلی فردین یکجور عصبانی می‌شوند ، درهرنقشی‌که می‌خواهد باشد[1] .

درموارد بسیاری نوارهای جداگانهٔ اصوات (تأثیرات صوتی) وموسیقی متن برای استفادهٔ همزمان درنسخهٔ دوبله شده موجود نیست ، واین مسأله باعث شده‌که اصوات بازسازی شود یا به جای موسیقی متن درپاره‌هائی‌که امکان استفاده ازموسیقی اصلی فیلم نیست ازصفحات موجود موسیقی در استودیو به انتخاب متصدی میکساژ ضبط واستفاده‌گردد !

موضوع تداوم‌کار دوبله (درایران)که دربسیاری از کشورها منسوخ شده یا به‌طورکلی ، جز درموارد استثنائی وغیرسینمائی ، مجاز نیست با علت‌های‌گوناگون و وابسته به یکدیگر درارتباط است .

بازار فیلم ایران ــ هرچقدر هم ناچیز ــ هیچوقت بازار بی‌اهمیتی برای تولیدکنندگان وصادرکنندگان فیلم خارجی ــ خاصه غربی ــ نبوده است .

درآخرین سالهای دههٔ ۱۹۴۰ یعنی ۴۸ و ۴۹ ، پدیدهٔ تازه‌ای دربازار پلامنازع ایران رخ نمود ، وآن پیدا شدن فیلمهای ایرانی وبه زبان فارسی بود . توجه داشته باشیم‌که رقم قابل‌توجهی ازسینماروهارا «بی‌سوادان» تشکیل‌می‌دادند ومعمولاً این‌گونه تماشاگران «نوشته‌ها»ی[2] فیلمهای خارجی را از « باسواد » کنار خود می‌خواستند که با صدای بلند بخواند . فیلمهای ایرانی این مشکل را ازمیان برد وازطرف دیگر، با تماشاگرصمیمی‌تربود . تماشاگر ازدیدن خیابانهای تهران ودیگ سائیدن خانم دلکش به وجد می‌آمد . صف‌های طویل برای مبتذل‌ترین فیلمهای فارسی‌که بیشترآنها به توسط بنیان‌گذار صنعت جدید سینمای‌ایران ، «استودیو پارس‌فیلم» ساخته شده بود ، شرکتهای پخش فیلم راکه ازدوران سلطنت رضاشاه‌کبیر درایران سابقه دارند به وجد انداخت و با

---

۱ ــ پل‌نیومن ، برای آموختن طرز ادای‌کلمات ولهجهٔ یك راهزن «محاکمه درآفتاب» که نقشش را به عهده داشت ، مدت پانزده روز فقط به شنیدن صفحه وتکرارکردن طرز صحبت مکزیکیهائی‌که درآن صفحات انگلیسی صحبت‌کرده بودند گذراند . بنابراین منظور این نیست‌که فرضاً پل‌نیومن «بهتر» صحبت می‌کند یا محمدعلی فردین . غرض این است که هرهنرپیشه درهرفیلمی رویهٔ گفتار خودرا می‌آموزد ــ که درهرفیلم با فیلم دیگر متفاوت است .

۲ ــ این نوشته‌ها پس ازترجمهٔ گفتگو درایران تهیه ولابلای فیلم اضافه می‌گردید .

این دلیل اقتصادی وراهنمائی چند واقعیت تعیین‌کننده – بیسوادی مطلق ، آشنا نبودن به زبان بیگانه وموفقیت‌فیلمهای فارسی، البته تا آنجاکه مربوط به‌تودهٔ مصرف‌کننده می‌شود – فعالیت جدی درزمینه دوبلهٔ فیلمهای بیگانه درایران آغاز گردید . بنابراین کاملاً آشکار است‌که قصد از دوبلهٔ فیلمها یا لااقل قصد اصلی ومهم دردوبلهٔ فیلمها مطلقاً یك نوع خدمت فرهنگی نبوده ونیست .

به هرحال زیرنویسی‌کردن فیلمها – گواینکه کار تماشا را مشکل می‌کند – ولی ، به دلایلی‌که نوشته شد ، به دوبله برتری دارد .

دریکی ازبخشها (طول زمانی ودخالتهای غیرمجاز) که به دخالت پخش‌کننده یا صاحب فیلم درمورد حذف از ، یا اضافه‌کردن به فیلم پرداخته شد ، اشاره‌کردیم‌که پخش‌کننده یا صاحب فیلم دخالتهای دیگری نیز درنقض وهتك اثر دارد. این دخالت‌ها با استفاده ازتمهید « دوبله » فیلم صورت می‌گیرد . فیلمهائی موجود است‌که نمی‌توان با حذف یك یا دوصحنه موضوع آن را تعدیل یا «سانسورپسند» کرد . دراین‌گونه مواقع پخش‌کننده نه‌تنها با کارگردان بلکه با فیلمنامه‌نویس ونویسندهٔ داستان نیز همکاری می‌کند وآنها را به اشتباه نظرات خود معترف می‌سازد ! مثلاً درطول دوساعت فیلم ، همسر شرعی کسی مبدل به پرستار خصوصی او می‌گردد یا مبدل به رفیقه ونامزد می‌شود ؛ پدر ، ناپدری می‌شود ؛ دستگیرنشده وفرارکرده دستگیرشده وزندانی‌می‌شود – وتمام این دگردیسی‌ها بااستفاده ازامکان «دوبله» صورت می‌پذیرد.

۸ ــ نظارت رسمی ، هتك مجاز ؟

به قولی[۳] فیلمهای سینمائی‌را مشکل‌بتوان‌از تبدیل‌شدن‌به موضوعی اصلی وپراهمیت برای تفتیش وسانسور رهائی داد ؛ آنهم درجامعه‌ای‌که لااقل به طور «رسمی» مدعی‌توسعهٔ هرچه بیشتر آزادی بیان است . این مسئله دربارهٔ جامعهٔ آمریکا وسانسور در آمریکا مطرح می‌شود . مسلماً کشور ما از این نظرگاه مدعی بسیار جدی‌ئی است وچه‌کندکه هرچه بیشتر سگرمه‌های نظارت‌کنندگان وسایل‌بیان ومحتوی‌آثارفرهنگی وهنری بیشتر درهم رود ، روسیاهی بیشتری برای تاریخ معاصر ماست .

توجه وعلاقهٔ سانسور دریك رسانه جمعی، چون سینما، درجلوگیری ازروی پرده‌آمدن آن چیزی‌ست‌که تهدیدکننده یا توهین‌آمیز تلقی می‌شود ودراین راه ازیك سلسله نهادهای اجتماعی مختلف (دولتی ، غیردولتی ، حقوقی وغیره) سود می‌جوید . ازنظرگاه جامعه شناسی این «توجه وعلاقه» دریك نابرابری بین محتوی آثار وتماشاگران آن ریشه می‌گیرد .

پویائی یك جامعه به درجه ومیزان محافظه‌کاری آن نیز وابسته است واین یك معادله معکوس واقعی‌ست .

ازاین حقیقت‌که بگذریم بزرگترین مشکلی‌که نمادهای «رسمی» بازبینی فیلم با آن روبرو هستند ، تعیین ضوابطی است‌که براساس آن بتوانند به ارزیابی اجتماعی وسیاسی‌آثار سینمائی ، ازنظرگاه جامعهٔ خود ، دست یازند . حقیقت امر این است‌که هرگز نمی‌توان به ضوابطی وفادار ماند ، چراکه جامعه درتحول ودگرگونی است واصولاً تجدیدنظر ادواری درضوابط نیز به علت قابل تشخیص‌نبودن میزان تغییرات مناسب‌وسلسله مراتب مختلف‌اداری‌که تلقی‌گوناگونی ازموارد دارند ، دشوار است .

موضوع رسیدگی به‌آثار نمایشی برای نمایش عمومی به هرحال همیشه نمی‌تواند ازملاحظه ورعایت ضوابط تعیین شدهٔ رسمی پیروی‌کند (شاهدگویا درایران تضادی‌ست‌که در نحوهٔ انتخاب فیلمهای قابل نمایش ، غیرقابل نمایش یا نحوهٔ نمایش بسیاری ازآثار سینمائی به چشم می‌خورد[۴] .)

دراینجا لازم است به آئین‌نامه‌های مربوط به فیلم در ایران، مصوبات‌هیأت‌وزیران، جلسهٔ مورخ ۲۳ر۴۴ر۴۴ ، خامه آئین‌نامهٔ ۲۷ ماده‌ای (با دوتبصره) نظارت برنمایش فیلم واسلاید وآئین‌نامهٔ صدور پروانه نمایش انواع فیلم مشتمل‌بر ۱۴ ماده ویك تبصره اشاره‌کرد . بسیاری ازموارد این دو آئین‌نامه مبهم ، تفسیرپذیر وگنگ است وبه اندازه یك اقیانوس تعبیر می‌پذیرد . این دوآئین‌نامه واصلاحیهٔ مربوط به‌آنها ، جز درمواردی‌که ملهم از «قانون اساسی» است ، از یك سو فاقدگویائی است وازسوی دیگر ازواقع‌بینی دور است وجای تعبیر وتفسیر را باز می‌گذارد . چند نمونه را درزیر می‌آوریم :

« مادهٔ ۱۷ : به‌کاربردن عبارات واصطلاحات واصوات وقبیح ورکیك ونشان‌دادن مناظر مخروبه وعقب‌مانده وافراد پاره‌پوش به منظور تخفیف حیثیت شئون ایران وایرانی » .

حال تصورکنید وقتی نشان‌دادن «افراد پاره‌پوش» به منظور تخفیف حیثیت مجاز نباشد وکسی بخواهد فیلمی درحکایت احوال یك‌گدای ایرانی بسازد چه وضعی پیدا می‌کند . نخست چون‌آئین‌نامه مشخص‌نکرده‌است‌که «تخفیف حیثیت» چگونه صورت می‌پذیرد ، احتمال توقیف فیلم‌گدای ژنده‌پوش فرض شده همیشه موجود است . ازاین‌گذشته چون

روح این ماده ازآئین‌نامه حاکی از افادهٔ ترقی وتعالی «مادی» ست ، سازندهٔ اثر برای دوری ازخطر توقیف تنها راهی که دارد این است که گدای ژنده‌پوش خودرا به یك دست کت وشلوار وکراوات تمیز ملبس کند واحیاناً برای خوش – رقصی این کت وشلوار وکراوات را از «پی‌یرگاردن» و یا «دیور» تهیه کند !

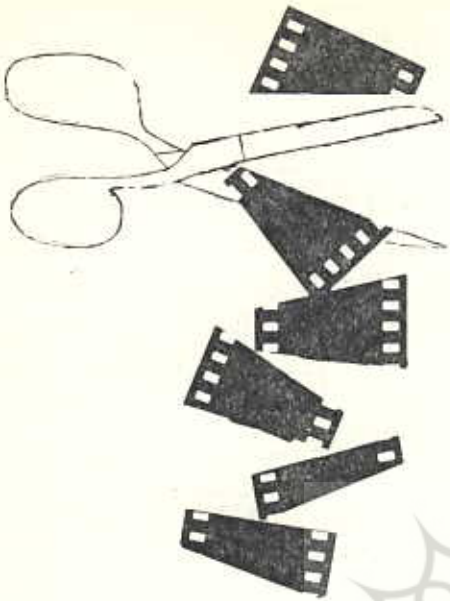
« مادهٔ ۳۰ : فیلمهائی که تمام یا قسمتی ازآن درنتیجهٔ بی‌ارزشی ایجاد مبتذل‌پسندی درتماشاگران نماید . »

مسلماً گروه نظارت برفیلم صرفاً با اتکا به این ماده می‌توانستند لااقل ۹۰ درصد ازفیلمهای فارسی و ۷۵ درصد ازفیلمهای‌غیرایرانی‌را توقیف‌کنند (البته به سلیقه نگارنده).

برای مثال بنده فیلم «اصغرکله‌پز» را کمی مبتذل می‌بینم ، اما گروه نظارت‌عیب‌وایرادی درآن‌مشاهده نمی‌کند. واین مسئله خود بحث دیگری را پیش می‌کشدکه درسینما «مبتذل» چیست ، چگونه جامعهٔ سینمارو مبتذل‌پسند می‌شود وعملاً با بودن این «ماده» درآئین‌نامه چگونه جامعهٔ سینماروی ایران یك فیلم از «لوئیس بونوئل» («تریستانا») را دریك سالن‌کوچك سینما («شهرقصه») نمی‌تواند بیش از دوهفته جذب‌کند . چون‌که این بیماری‌کم وبیش دردماغ جامعهٔ سینماروی ایران نفوذکرده است ووجود این بیماری مطلقاً ارتباطی به رعایت‌کردن یا نکردن این ماده یا آن مادهٔ آئین‌نامه ندارد . به هرحال‌نحوهٔ برطرف ساختن‌مبتذل‌پسندی، درواقع «ابتذال‌زدائی» ، راه و رویهٔ دیگری دارد که ازحد بحث فعلی می‌گذرد ودرجای مناسب اگر عمری بود به آن خواهد پرداخت .

به طوری که ملاحظه شد ازهرطرف تیغ وچنگالی متوجه نوار سلولوئیدی «مثبت» یك اثر سینمائی‌ست ، نواری‌که به احتمال قوی همراه با خون‌دل‌خوردن‌ها و مرارتهای یك گروه سازنده ورنجهای یك‌کارگردان به عنوان خلق‌کننده وترکیب‌کنندهٔ مهارتها به وجود آمده است . باید نهایت کوشش وتوجه را متوجه هرچه بیشترکاهش‌دادن این آسیب‌پذیری‌ها کرد ؛ این احترامی‌ست‌که جامعه ازراه رعایت وحراست آثار هنری وفرهنگی متوجه خود می‌کند . این گویای سطح‌آگاهی‌های فرهنگی یك جامعه است . درجهٔ آگاهی فرهنگی دربرقرار داشتن یك حیات سالم فرهنگی‌ست.

درفضائی فرهنگی که ما مدعی به وجودآوردن‌آن هستیم نگاهداری حرمت یك اثر هنری چیزی نیست جز پاس حرمت آدمی – اگر آدمی را حرمت بداریم .



۳ ــ صفحه ۲۲۷ ، «آزادی بیان دریك رسانهٔ جمعی» . سانسور فیلم ، کنترل اجتماعی وسیاسی یك رسانهٔ جمعی ، زیجارد اس . رندال .

٤ ــ فیلم «گریز» ، اثر سام پکین‌پا ، پس از ۱۹ روز نمایش (اکران اول) توقیف می‌شود .

ــ سانسوریکون ساخته فدریکو فلینی درسینمای شهرقصه بدون حذف نشان داده می‌شود . فیلم پس ازیك سال درسینما تخت جمشید با قطع حدود ۱۵ دقیقه به نمایش درمی‌آید . (باید نتیجه‌گرفت یا تماشاگران شهرقصه با فرهنگ‌تر هستند وچهار خیابان پائین ازآن ، سینما تخت جمشید ، تماشاگرانی فوق‌العاده تأثیرپذیر دارد یا اینکه درطول یك سال‌گذشته یك سیر قهقرائی فرهنگی وهنری به وجود آمده است .)

ــ «بل دوژور» («زیبای روز»)، اثرلوئیس‌بونوئل، پس ازقطعه قطعه شدن فقط چهار روز برپرده می‌آید وسپس توقیف می‌شود .