بررسی تطبیقی فیلم و فیلمنامه

«بزرگراه گمشده» (دیوید لینچ)۱

□ رضا علیپور متعلّم

الف ـ مقدّمه:

۱ ـ بزرگراه گمشده؛ یکی از ۱۰ فیلم محبوب و برگزیدهٔ آقای مجید اسلامی (منتقد فیلم و مترجم) از بین فیلمهای تولید شده در دههٔ ۱۹۹۰ میلادی است. ۲ بنابراین، گمان می‌رود که ایشان، فیلم مزبور را چندین و چندبار، آن هم با دقّت تام و تمام تماشا کرده باشند (به ویژه آن که ترجمهٔ فیلمنامه‌اش را هم برعهده گرفته‌اند). حدس و گمانی از این دست؛ گاه به یقین می‌انجامد و گاه، نه. چرایش را خواهیم گفت.

۲ ـ آقای اسلامی، در پانویس صفحهٔ ۱۱ فیلمنامه، چنین توضیح داده‌اند: «تمام بخشهایی که در میان این دو علامت [ ]قرار دارند، در فیلم نیست. علامت [...] نیز نشانهٔ بخشهایی است که به ضرورتهای اخلاقی، از متن فارسی حذف شده است.» پرواضح است که نگارندهٔ این سطور، در بررسی تطبیقیِ فیلم با فیلمنامه، بخشهایی را که در میانِ علامت [ ] قرار دارند و همچنین بخشهایی را که شاملِ ضررورتهای اخلاقی (صد البته بنا به تعبیر و تفسیر ایشان) می‌شوند، مطرح نخواهد کرد و فقط و فقط بخشها و صحنه‌هایی رامثال خواهد آورد که در فیلم هست، ولی بدونِ هیچ دلیلِ منطقی و قانع‌کننده‌ای، در فیلمنامهٔ ترجمه شده توسطِ ایشان از قلم افتاده است.

ب ـ بررسی تطبیقی:

ابتدا، به‌طور اجمال بخشهایی را مدنظر قرار می‌دهم که تصور می‌کنم آقای اسلامی، آن قسمتها را در فیلم، با دقت تمام دیده و در ترجمه و انتقال آن به روی کاغذ نیز، دقت و توجه لازم (و گاه حتّی بیش از حد لازم!) را مبذول داشته‌اند. به عنوانِ مثال: ۱ـ در پانویس صفحهٔ ۲۷، اسلامی توضیح داده‌است که در فیلم، رنه (نام یکی از شخصیتهای اصلی زن) خطاب به همسرش فرد می‌گوید: «...لطفاً...لطفاً...» (که از مصادیقِ بارز دقت و توجه بیش از حد لازم است!).

۲ـ در پانویس صفحهٔ ۱۸: رنه می‌گوید: «عین همان است.» فرد با کمی مکث می‌گوید: «نه، نیست».

۳ـ در پانویس صفحهٔ ۱۹: رنه نشانیِ خانه‌شان را، تلفنی به کارآگاه اطلاع می‌دهد: «... هالیس، ۴۴۲...»

۴ـ در پانویس صفحه می‌خوانیم: «... هالیس، ۷۰۳۵...»

۵ـ در پانویس صفحهٔ ۳۰: در فیلم، در این لحظه نور مرموز و خوفناکی، داخل خانه شعله

می‌کشد و از نو، خانه در تاریکی فرو می‌رود.

۶ـ در پانویس صفحهٔ ۳۱: در فیلم، تلفن دوبار زنگ می‌زند (باز هم، یکی دیگر از مصادیق بارز دقت و توجه بیش از حد لازم!) ۷ـ در پانویس صفحهٔ ۶۸: در فیلم، آرنی «دارد»۳ تلفنی با کسی صحبت می‌کند (توضیح این که، مترجم محترم، کمی تا قسمتی فارسی را پاس نداشته‌اند، چرا که اگر پاس می‌داشتند مرقوم می‌فرمودند: در فیلم، «آرنی» تلفنی با کسی صحبت می‌کند).

۸ـ در پانویسِ صفحهٔ ۱۱۰: در فیلم، مرد اسرارآمیز، دوربین ویدئو در دست دارد و از او (فرد) تصویر می‌گیرد.

۹ـ در پانویس صفحهٔ ۱۱۷: (آخرین صفحهٔ فیلمنامه). در فیلم، چندین ماشینِ پلیس او را تعقیب می‌کند.

فکر می‌کنم باذکر نمونه‌های فوق، همگی یقین حاصل کرده‌ایم که اسلامی، متن اصلی فیلمنامه را با دقت تمام مطالعه کرده و فیلم را هم رؤیت فرموده‌اند، امّا گاه به موارد و اشتباههای محض و فاحشی برخورده و در یقین خود، تردید می‌کنیم. در این بررسی تطبیقی به پاره‌ای از خطاها و اشتباههای یاد شده اشاره خواهیم کرد.

۱۰ـ در صفحهٔ ۹ فیلمنامه، چنین می‌خوانیم: در تاریکی، مردی ؛ فرد، نشسته روی تخت سیگار می‌کشد. «پشتش به ماست»، و با هر پُکی، تصویر چهره‌اش در آینهٔ دیوارِ روبرو پدیدار می‌شود.

ناگفته نماند که مترجم محترم، بار دیگر در حقِّ زبانِ شیرینِ فارسی، کم لطفی کرده و آن را کمی تا قسمتی، پاس نداشته‌اند! بهتر و شایسته‌تر آن بود که می‌نوشتند: «مردی (فرد)، در تاریکی، روی تخت نشسته و سیگار می‌کشد.» ناگفته نماند که ایشان، کم لطفیهای دیگری هم در حق زبان همچنان شیرینِ فارسی روا داشته‌اند که اگر مجالی بود و حوصله‌ای به یکی دو فقرهٔ دیگر هم اشاره خواهیم کرد.

در نسخهٔ ویدئویِ بزرگراه گمشده که نگارندهٔ این سطور دیده است، دریغ از یک نما که در آن، فرد «پشتش به ما باشد.» بدون تردید، در نسخهٔ ویدئویی آقای اسلامی، چنین نمایی بوده که دیده و نوشته‌اند وگرنه اگر نمی‌دیده و نمی‌نوشتند! شاید، برخی از خوانندگانِ احتمالی این مطلب، سؤالی از این قرار ذهنشان را بخلد: «در این دنیای وانفسای آکنده از فقر و فاقه و فساد و گرانی و تورم و استبداد و خشونت، اصلاً و اساساً چه اهمیتی دارد که پشت جناب فرد، به ما باشد و یا نباشد؟!» برای پاسخ به چنین سؤالی، می‌توان سؤالی کم و بیش از نوع خودش را مطرح کرد: «در همان دنیایی که وصفش رفت، اصلاً و اساساً چه اهمیتی دارد که تیم فوتبال فلان، گل یا گلهایی را داخل دروازهٔ تیم بهمان بکارد و یا نکارد و این واقعه و مصیبت جانفزا و ایضاً جانگداز، روزها و هفته‌ها و ماهها (و گاه حتّی سالها!) تبدیل بشود به یکی از مهم‌ترین و حیاتی‌ترین اشتغالات و دغدغه‌های ذهنیِ خوره‌های فوتبال که چون خوره، روحشان را آهسته و در انزوا بخورد؟!» (به احتمال قریب به یقین، مترجم محترم یکی از خیل

خوره‌های فوتبال هستند!)

ولی، آنچه اهمیت دارد (حداقل برای نگارندهٔ این سطور)، سئوالی است از این قرار: «چگونه ممکن است که مترجم و منتقدِ فیلمی، در ترجمهٔ فیلمنامهٔ یکی از معدود فیلمهای محبوب و برگزیده‌اش، دچار لغزشها، خطاها و اشتباهات فاحشی بشود که فقط به یک مورد آن اشاره شد و در ادامه، به مواردِ متعدد دیگر خواهیم پرداخت:

۱۱ـ در صفحهٔ ۱۱ فیلمنامه، آمده است: «فرد، ایستاده روی سن، با ساکسیفون مشغول تک‌نوازی است. پرشور و باحرارت می‌نوازد. اعضای گروه، دیوانه‌وار می‌خوانند. مشتریها، به سنِ رقص هجوم می‌آورند و صحنه را سخت شلوغ می‌کنند.» در فیلم امّا، اعضای گروه، اصلاً و ابداً نمی‌خوانند (آن هم، از نوعِ دیوانه‌وارش!) و مشتریها هم اصلاً به سنِ رقص هجوم نمی‌آورند که صحنه را سخت شلوغ بکنند و یا نکنند!

۱۲ـ در صفحهٔ ۴ فیلمنامه، چنین آورده‌اند: «نمای وایدانگلی از فرد، رنه و تصویر برفکِ تلویزیون در یک قاب، فیداوت» و خلاص!

در فیلم اما، نیمرخِ رنه را در پیشزمینهٔ تصویر می‌بینیم و تلویزیون را با تصویر برفک‌دار (در پسزمینه و عمق تصویر). دوربین، به آرامی و با حرکت افقی تصویر فرد را از پشت‌سر، قاب می‌گیرد (تلویزیون؛ همچنان در پسزمینه و عمق تصویر). فیداوت. سپس دوربین در اتاقِ نیم تاریک به طرفِ پرده‌ای پیش می‌رود. دیزالو به نمای درشت از چهرهٔ مضطربِ فرد که در اتاق خواب، روی تخت دراز کشیده است. قطع به نمای متوسط از او که روی سنِ کافهٔ لونالونگ، ساکسیفون می‌نوازد. قطع به نمای درشت از چهرهٔ مضطرب او که به نقطهٔ نامعلومی خیره شده و انگار خاطره‌ای را در ذهنش مرور می‌کند. قطع به نمای دونفره و متوسط از اندی و رنه (خوشبختانه در این نما؛ رنه مورد منکراتی ندارد و سر و وضع ظاهرش، شامل ضرورت‌های اخلاقی به تعبیر و تفسیر مترجم محترم نمی‌شود!) قطع به نمای متوسط از فرد که ساکسیفون می‌نوازد. قطع به نمای متوسط از اندی که از میان مشتریان لونا لونگ رد شده و از کافه خارج می‌شود. دوربین با حرکتی عمودی آرام و رو به بالا تابلوی «خروج» را قاب می‌گیرد (همهٔ اینها؛ از دید و نمای نقطه‌نظرِ فرد است.) قطع به نمای درشت از چهرهٔ فرد (همانند سه نمای قبلی). بعد، فرد با شنیدنِ صدای باز و بسته شدنِ در اتاقِ خواب، روبرگردانده و به رنه که وارد اتاق شده است، خیره می‌شود. (ادامهٔ این صحنه را که فرد، خوابش را برای رنه تعریف می‌کند، در صفحات ۱۵ و ۱۶ فیلمنامه می‌خوانیم). واقعاً چه اتفاقی افتاده است؟ آیا حوصلهٔ مترجم محترم، از تماشای یکی از ۱۰ فیلم محبوب و برگزیده‌اش سر رفته، دکمهٔ دستگاه کنترل از راه دور را فشار داده و رفته سراغِ کانالِ دیگری که فوتبال پخش می‌کرده و در نتیجه، صحنه‌های یاد شده را ندیده و به تبعِ آن در ترجمهٔ متنِ فیلمنامه، آنها را از قلم انداخته است؟! و اما، حکایت همچنان باقی است.

۱۳ـ در صفحهٔ ۱۵ فیلمنامه، می‌خوانیم؛ فرد: دیشب خوابت را دیدم...

رنه: اه؟

فرد: توی خانه بودی... صدام می‌کردی... نمی‌توانستم پیدات کنم.»

در فیلم امّا، بعد از جملهٔ: «دیشب خوابت را دیدم»، تصویر قطع می‌شود به سکانسی که در آن شاهدِ تصاویرِ خوابی هستیم که فرد دیده است و صدایِ فرد را می‌شنویم که می‌گوید: «توی خانه بودی... صدام می‌کردی... امّا نمی‌توانستم پیدات کنم».

۱۴ـ در صفحهٔ ۱۷ فیلمنامه، چنین حکایت

کرده‌اند که: «رنه، نوار ویدئویی و باقی نامه‌ها را می‌آورد بالا. کمی گیج و معذب است. نوار را می‌گذارد روی میز. خیره نگاهش می‌کند. فرد، وارد می‌شود.

فرد: خیلی زود پاشدی.

رنه: آن سگ بیدارم کرد. یک کم دراز کشیدم، بعد فکر کردم پاشوم.»

در فیلم اما، رنه در حالی که نوار ویدئویی را روی میز می‌گذارد، صدای فرد را خارج از قاب می‌شنود که می‌گوید: «خیلی زود پاشدی» و رنه جواب می‌دهد: «آن سگ بیدارم کرد»، نه یک کلمه بیش، نه یک کلمه کم! رنه، از قاب خارج شده و به آشپزخانه می‌رود. دوربین با حرکت افقی به طرف راست، فرد را از پشتِ‌سر، قاب می‌گیرد... اندکی بعد رنه با فنجانِ قهوه در دست، از آشپزخانه وارد سرسرا می‌شود. فرد روی صندلی راحتی (کاناپه) نشسته و مشغول تماشای نوار ویدئویی است که رنه آنرا روی یکی از پله‌های ورودی خانه دیده و برداشته است. او نیز، روی صندلی راحتی می‌نشیند و به اتفاق فرد مشغول تماشا می‌شود.

در فیلم، هنگامی که رنه و فرد، نوار دوم ویدئویی را تماشا می‌کنند، لابلای تصاویر سیاه و سفید(روی صفحهٔ تلویزیون) نمایی نزدیک از رنه را می‌بینیم که با نگاهی وحشت‌زده و پرسشگر، رو به همسرش کرده و می‌گوید: «فرد؟!» قطع به نمای نزدیک از فرد که مضطرب و مستاءصل است و مانده که چه پاسخی به رنه بدهد؟

۱۵ـ در صفحهٔ ۱۸ فیلمنامه این «پرسشِ بی‌پاسخ» از قلم افتاده است.

در فیلم، آل (یکی از دو کارآگاه) از فرد می‌پرسد: «شمانوازنده‌اید؟» و او پاسخ می‌دهد. «بله». همین و بس.

۱۶ـ در صفحهٔ ۲۰ فیلمنامه امّا، پاسخِ فرد از این قرار است: «بله، فکر کردم زنم بهتان...» که جملهٔ بعد از «بله» اضافی است و زاییده تخیل مترجمِ محترم!

در فیلم، اد (کارآگاه) می‌گوید: «شاید، حالا موقعش باشد که دوباره امتحانش کنید (مقصود کارآگاه؛ امتحانِ سیستم اعلام خطرِ خانه است ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور) و رنه پاسخ می‌دهد: «بله».

۱۷ـ در صفحهٔ ۲۱ فیلمنامه، رنه پاسخ نمی‌دهد!

در فیلم، از نمای نقطه‌نظرِ فرد، فقط آل و رنه را می‌بینیم که بیرونِ خانه مشغولِ وارسی‌اند و نه اد و آل و رنه را (آن‌گونه که به غلط و نادرست، در صفحهٔ ۲۱ فیلمنامه به زیور طبع آراسته شده است).

در فیلم فرد صدای پایی را تعقیب می‌کند که به پشت بام می‌رود و بعد اد را پشت نورگیر سقف می‌بیند. در پانویس صفحهٔ یاد شده، مترجمِ محترم خوانندگان فیلمنامه را رهین منت خودساخته و به این صحنه اشاره فرموده‌اند و از اد به عنوان یکی از کارآگاهها یاد کرده‌اند و گویا خیلی در کُنه این مطلب نرفته‌اند که اد کدام است و آل کدام؟!

۱۸ـ در صفحهٔ ۲۲ فیلمنامه: «خارجی. خانهٔ مدیسن. پلّه‌های ورودی. روز» درست است و «خارجی. خانهٔ مدیسن. پارکینگ روز». نادرست، خوانندگان محترمِ فیلمنامه قبول زحمت فرموده و مورد نادرست را اصلاح بفرمایند، مترجم محترم فیلمنامه هم ایضاً!

در فیلم، فرد از اندی می‌پرسد: «اندی، آن یارو (مردِ اسرارآمیز ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور) کیست؟»

۱۹ـ در صفحهٔ ۲۲ فیلمنامه «اون سیاهپوشه» از قلم افتاده است و صد البته اتفاق چندان مهمی هم نیفتاده است!

۲۰ـ در صفحهٔ ۳۱ فیلمنامه: «خارجی. خانهٔ

مدیسن. پارکینگ. شب» نادرست و «خارجی. خانهٔ مدیسن. پله‌های ورودی. شب» درست است. (تا یادم نرفته، بگویم که مترجمِ محترم، در صفحهٔ ۲۲ هم پله‌های ورودی را با پارکینگ عوضی گرفته‌اند!)

در فیلم، فرد وارد اتاق نشیمن می‌شود، ولی «سرش بالای پله‌ها نمایان نمی‌شود!» (آن‌گونه که به غلط و نادرست، در صفحهٔ ۳۳ فیلمنامه آمده است).

۲۱ـ در صفحهٔ ۳۲ فیلمنامه، چنین می‌خوانیم: فرد... اشیای اتاق را وارسی می‌کند. یک جاسیگاری را برمی‌دارد و «اندیشه‌کنان معاینه می‌کند». (نمونهٔ واضح و مبرهن دیگری از کم‌لطفی آقای اسلامی در حق زبان همچنان شیرین فارسی!)

در فیلم، فرد نه تنها اشیای اتاق را وارسی نمی‌کند بلکه اصلاً و ابداً «یک جاسیگاری» را هم بر نمی‌دارد و مرتکب عمل معاینه‌اش (آن هم اندیشه‌کنان!) نمی‌شود.

۲۲ـ و اما، در صفحهٔ ۴۴ فیلمنامه، چنین حکایت شده است: «دکتر، سرِ او (فرد) را بلند می‌کند... نبضش را می‌گیرد. مچش را رها می‌کند. بعد، فشارِ خونش را می‌گیرد.»

در فیلم اما، دکتر نبضِ گلوی فرد را می‌گیرد و به ساعتش خیره می‌شود (برای شمارش ضربان نبض).

بنابراین، چون مُچ فرد را نگرفته است، رهایش نمی‌کند و فشار خونش را هم نمی‌گیرد. معلوم نیست که مترجم محترم، این دکتر خوب و نازنین را با رفتار و کردار انسان دوستانه‌اش در کدام فیلم رویت فرموده‌اند؟!

۲۳ـ در صفحهٔ ۴۵ فیلمنامه، آمده است: «فرد، روی تخت از خواب بیدار می‌شود (در سلول انفرادی زندان ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور)... تلوتلوخوران بلند می‌شود و زنگ را فشار می‌دهد. چند لحظه بعد، نگهبان، آن‌سوی تورِ پنجره ظاهر می‌شود:

نگهبان: چی شده؟

فرد: آسپرین، سرم دارد می‌ترکد. باز آسپرین می‌خواهم.

نگهبان: دکتر گفت دیگر هیچی بهت ندهیم. صبح، می‌بریمت پیشش.

فرد: سرم...

نگهبان، از پشتِ پنجره نگاهش می‌کند و آن چه می‌بیند، معذبش می‌کند. چهرهٔ نگهبان حالتِ عجیبی به خود می‌گیرد.»

در فیلم اما، فرد که به دیوارِ سلولِ انفرادی تکیه داده و با دستِ راست سرش را گرفته و می‌فشارد، فریاد می‌کشد.

فرد: نگهبان!

قطع به نمای عمومی از راهروی بند اعدامی‌ها و مقرِ نگهبانی در انتهای آن. صدای فرد (روی نمای عمومی از مقر نگهبانی): نگهبان

یکی از نگهبانها، از مقرِ نگهبانی بیرون می‌آید. همزمان، صدای زنگ به گوش می‌رسد.

قطع به سلول. فرد: چهار دست و پا روی کفِ سلول، خود را به طرف درآهنی سلول می‌کشاند و در همان حال فریاد می‌کشد: نگهبان!

قطع به نمای عمومی از راهروی بندِ اعدامی‌ها و مقرِ نگهبانی در انتهای آن. نگهبان، به طرفِ سلول فرد آمده و دریچهٔ کوچک (و نه «پنجره» به تعبیرِ مترجمِ محترم) سلول را باز می‌کند.

قطع به نمای نزدیک از چهرهٔ پریشان و عصبیِ فرد.

صدای نگهبان (روی تصویرِ فرد): چی می‌خوای؟!

فرد: آسپرین... برای سر دردم.

قطع به نمای نزدیک از چهرهٔ متعجب نگهبان که به فرد خیره شده است. از «تورِ پنجره» هم که مترجم محترم، رؤیت فرموده‌اند، اثری نیست!

قطع به نمای نزدیک از چهرهٔ همچنان پریشان، عصبی و خیس از عرق فرد.

فرد: هِی... هِی.

نگهبان، دریچه را به روی فرد می‌بندد و سیاهی مطلق قاب تصویر را پر می‌کند. قطع به نمای عمومی از راهروی بند اعدامی‌ها و... نگهبان به طرف مقر می‌رود. قطع به نمای متوسط از فرد؛ درهم‌شکسته و مستاءصل به طرف تخت بر می‌گردد، به دیوار سلول تکیه می‌دهد و با دستِ چپ، سرش را که درد می‌کند، گرفته و می‌فشارد.

بنابر آنچه گفته شد افاضاتِ نگهبان در این خصوص که: «دکتر گفت دیگر هیچی بهت ندهیم و ...» اضافی است و همچنان زاییدهٔ تخیلِ آقای «اسلامی» که همان «مترجمِ محترم» خودمان باشند! اگر وقت و حوصله‌اش را دارید، یکبار دیگر قسمت اخیر را بخوانید تا بیش از پیش به جزئیات و تفاوتهای فیلم و فیلمنامه در این سکانس پی ببرید.

۲۴ـ در صفحهٔ ۵۳ فیلمنامه نوشته شده است: «... بیل دیتون، پیراهنِ اسپورت پوشیده و آستینهایش را بالا زده است»

در فیلم اما «بیل دیتون» کاپشن چرمی سیاه پوشیده و آستینهایش را هم بالا نزده است و ما همچنان تردید داریم که آقای اسلامی یکی از ۱۰ فیلم برگزیده دهه نودشان را با عشق و علاقه و با دقت تماشا فرموده‌اند یا نه؟! اگر جواب مثبت است، چرا «کاپشن» را با «پیراهن اسپورت» عوضی گرفته‌اند و کلّی «چرا»های دیگر؟!

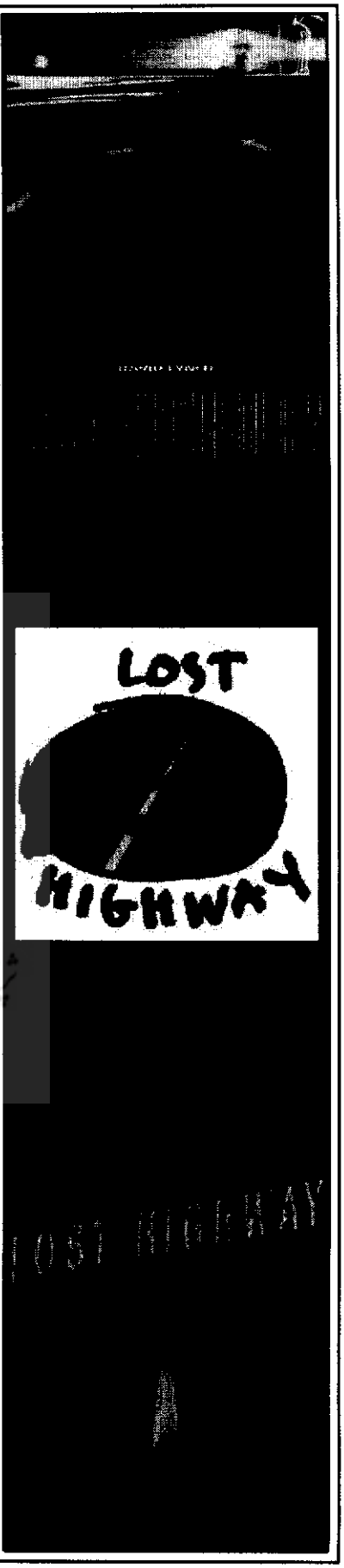
در فیلم، تصویر «قایق پلاستیکی اسباب‌بازی در استخر (تشتک) کوچک پلاستیکی بچه همسایه» (نمای نقطه‌نظر پیت) «فیداوت ـ فیداین» می‌شود به: «داخلی. خانه دیتون. اتاق خواب پیت. شب» که در صفحه ۶۰ فیلمنامه، «فیداوت ـ فیداین» از قلم افتاده است.

در فیلم، نمای دونفره از بیل و کلر، قطع می‌شود به نمای نزدیک و درشت از «پین»های بولینگ که در اثر اصابت با گوی، می‌افتند. این مورد نیز در صفحهٔ ۶۳ فیلمنامه از قلم افتاده است؛ همانندِ افتادن «پین»ها!

۲۵ـ در صفحهٔ ۶۶ فیلمنامه، واژه «دیزالو» همانند خیلی از موارد دیگر از قلم افتاده است.

۲۶ـ در صفحهٔ ۶۷ فیلمنامه، آمده است: «باقی مکانیکها، برای پیت دست تکان می‌دهند و...».

در فیلم اما فقط آرنی را می‌بینیم که با پیت دست می‌دهد و خوش و بش می‌کند و اصلاً «باقی مکانیکها» در این سکانس رؤیت نمی‌شوند که مرتکب عمل «دست تکان دادن» برای پیت شوند!



۲۷ـ در صفحهٔ ۶۸ فیلمنامه، چنین نوشته شده است: «پیت، به سوی یک فورد استیشن می‌رود و کاپوتش را بالا می‌زند. آقای اسمیت، خوش و خندان از دفتر بیرون می‌آید تا بالای سر ماشینش، به پیت بپیوندد».

در فیلم اما، نه پیت و نه آقای اسمیت، مرتکب هیچکدام از اعمال مزبور نمی‌شوند! به محض این که پیت از آرنی جدا می‌شود تصویر قطع می‌شود به آرنی که خطاب به کسانی که نمی‌بینیم با صدای بلند، اعلام می‌کند: «پیت برگشته است».

۲۸ـ در صفحهٔ ۷۰ فیلمنامه، می‌خوانیم: «آقای ادی؛ حالا گوش کن... فقط وقتی گاز می‌دهیم این صدا می‌آید. فکر کنم از کاربوراتور است.»

در فیلم، آقای ادی چنین افاضاتی نمی‌فرمایند.

۲۹ـ در همین صفحهٔ ۷۰ می‌خوانیم: «وقتی چراغ سبز می‌شود، حرکت می‌کند.» در فیلم اما، اثری از چراغ راهنمایی نیست که سبز بشود و یا نشود و آقای ادی حرکت بکند یا نکند. فقط، پیت به آقای ادی می‌گوید: «نه از کاربوراتور نیست. بکش کنار، ولی خاموشش نکن» همین و بس!

۳۰ـ در صفحه پربرکت ۷۰، از قول آقای ادی نقل شده است: «بهترین گوشهای کوفتی شهر (مقصود آقای ادی، گوشهای تیز و حساس پیت است که نقص فنی موتور اتومبیل را از صدایش تشخیص می‌دهد. توضیح از نگارندهٔ این سطور).

ولی آقای ادی در فیلم چنین صحبتی نمی‌کنند و بدین وسیله، نقل قول مذکور در بالا، به نیابت از طرف ایشان، اکیداً و شدیداً تکذیب می‌شود!

۳۱ـ همچنین در صفحهٔ مشعشع ۷۰، سطر آخر، نوشته شده است: «دیزالو به» که نادرست است. می‌توانید به جای آن «قطع به» بگذارید که درست است. اگر هم دوست نداشتید نگذارید، اتفاق خاص و مهمی نمی‌افتد!

۳۲ـ در صفحهٔ ۸۴ فیلمنامه، چنین می‌خوانیم: «آلیس، گوشی را می‌گذارد. پیت، گوشی را می‌اندازد زمین و مجبور می‌شود آن را بردارد. می‌کوبدش روی تلفن.» (نثرسلیس و روان و استخواندار مترجم و منتقد فیلم یک ماهنامهٔ تخصصی سینمایی را ملاحظه می‌فرمایید که؟! توضیح این که ویرگولهای بعد از آلیس و پیت از نگارندهٔ این سطور است و به طور کلّی مترجم میانهٔ چندان خوبی با ویرگول و علامتهایی از این قبیل ندارند و خود را ملزم به استفادهٔ بهینه از آنها نمی‌دانند!

و اما در فیلم، نمای خیلی درشت از لبهای آلیس (که تلفنی با پیت صحبت می‌کند.) دیزالو می‌شود به پیت که در طرف چپ قاب، کنارِ دیوارِ اتاقش نشسته است. حرکت آرام و افقی دوربین، بلافاصله قطع می‌شود به نمای متوسط از وسایل داخل اتاق (از قبیل دو چراغ در جوار هم با نور غیرمستقیم و رو به پایین و...) که به دلیل حرکت افقی خیلی سریع دوربین، واضح و به اصطلاح فوکوس نیستند و لابلای آنها، نماهای نزدیک، محو و مبهم از چهرهٔ «آلیس» (سیاه و سفید و رنگی) که پیدا و ناپیدا می‌شوند و نمای آخر از او که واضح است و سیاه و سفید و لبخند می‌زند. قطع به نمای متوسط از پیت. دوربین، خیلی آرام به او نزدیک می‌شود و نمای درشت چهره‌اش را قاب می‌گیرد. پیت سرش را به طرف چپ می‌چرخاند. از دید و نمای نقطه‌نظر او، میز تحریر را می‌بینیم که بلافاصله از وضوح خارج و محو و مبهم می‌شود، قطع به نمای خیلی نزدیک (اکستریم کلوزآپ) از حشرهٔ سیاه‌رنگی که خود را از دیوار بالا می‌کشد. قطع به نمای نزدیک از پیت. قطع به نمای خیلی نزدیک از حشرهٔ سیاه‌رنگ. قطع به نمای نزدیک از پیت که سرش را به طرفِ دوربین (روبرو) می‌چرخاند و بعد به سقف خیره می‌شود. قطع به نمای نزدیک و واضح از چراغِ مدور و روشن سقف که بلافاصله از وضوح خارج و محو و مبهم می‌شود. شب‌پره‌ها، که جذب نور چراغ شده‌اند، روی حباب آن نشسته و یا در حال پروازند. قطع به نمای نزدیک از پیت؛ همچنان خیره به سقف. قطع به نمای خیلی نزدیک از چراغ و شب‌پره‌ها. قطع به نمای متوسط از پیت (نمای سرازیر) که از سرجایش بلند شده و می‌ایستد. بلافاصله، چهره‌اش محو و مبهم می‌شود. قطع به نمای نزدیک و واضح و ناواضح چراغ و شب‌پره‌ها. چراغ که به سقف چسبیده، از دید و نقطه‌نظر پیت، به شدت تکان می‌خورد (تمامی تصاویری که شرحشان رفت، دید و نگاه بیمارگون و غیرعادی پیت را به اشیای دوروبرش، القا می‌کند). قطع به نمای متوسط از پیت که سراسیمه کاپشنش را می‌پوشد و از خانه بیرون می‌زند. عجیب و حیرت‌آور است که آقای اسلامی، این سکانسِ حساس و مهم از فیلم محبوبشان را ندیده‌اند و یا نادیده گرفته‌اند!

۳۳ـ در صفحهٔ ۸۴ فیلمنامه، نوشته شده است: «پیت، موتورهارلی‌اش را روشن می‌کند و با عصبانیت از پارکینگ بیرون می‌آید.» چنین صحنه‌ای، در فیلم وجودِ خارجی ندارد. فقط پیت را می‌بینیم که باسرعت در خیابان می‌راند که خوشبختانه، هم در فیلم و هم در فیلمنامه (صفحهٔ ۸۴) وجودِ خارجی دارد!

در فیلم، تصویر پیت که سوار بر موتورش است و با سرعت در خیابان می‌راند، دیزالو می‌شود به: «داخلی، متل آرتور. اتاق. شب»

۳۴ـ صفحهٔ ۸۴ فیلمنامه «دیزالوبه»، از قلم افتاده است. امیدواریم که این یک فقره از قلم افتادگی هم، مثل بقیهٔ قلم افتادگی‌ها نه عمدی که سهوی بوده باشد!

۳۵ـ در صفحهٔ ۸۷ فیلمنامه، به جای «دیزالوبه» مرقوم بفرمائید: «فیداوت ـ فیداین» به صلاح شماست!

در فیلم، بیل خطاب به پیت می‌گوید: «ما به پلیس چیزی نگفتیم، ولی آن شب تو را دیدیم.»

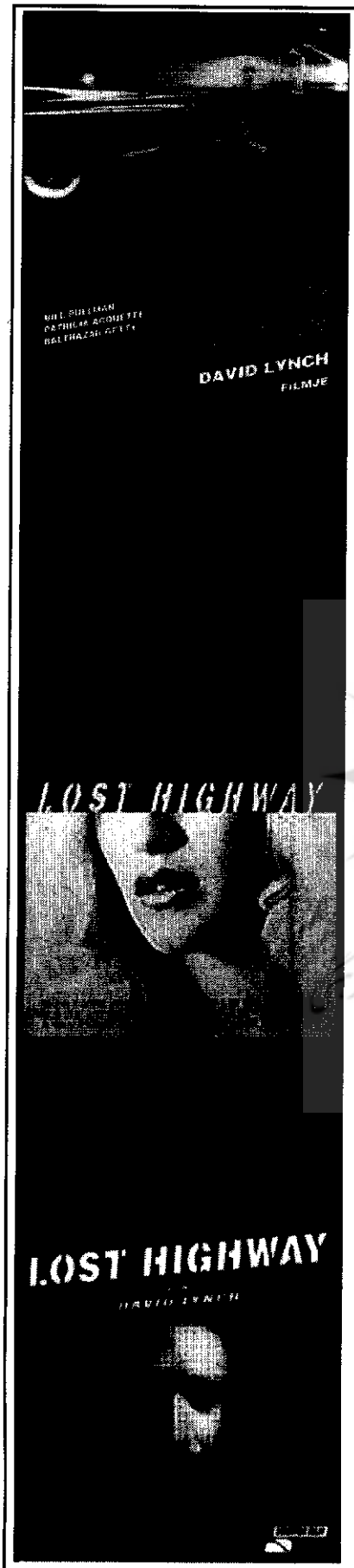
این یک فقره صحبتِ بیل را، یک جوری (هر جوری که بلد هستید) لابلای سطورِ سوم و دوم از آخر (صفحهٔ ۸۷ فیلمنامه) جاسازی بفرمائید!

۳۶ـ در صفحهٔ ۸۸ فیلمنامه، حرفهایی را که مترجم محترم، ذیلاً به آقایان بیل و پیت و سرکارخانم کلر نسبت داده‌اند، حذف بفرمائید:

«بیل:... شیلا آوردت اینجا... نمی‌دانست چه کارت باید بکند.

پیت:...ها؟... من هیچ کدام از اینها یادم نیست.

کلر: می‌دانیم (توضیح این که در فیلم، کلر، فقط به پیت خیره می‌شود و هیچ نمی‌گوید.)



پیت: به پلیس گفتید؟

بیل: ما، راجع به آن شب هیچی به پلیس نمی‌گوییم. باید همه‌مان آن شب را فراموش کنیم.

بیل: نه»

در فیلم، بیل فقط سرش را به علامتِ نفی تکان می‌دهد و می‌گرید، همین و بس!

۳۷ـ در پانویسِ صفحهٔ ۸۸ فیلمنامه، توضیح مترجم از این قرار است: «در فیلم، در این لحظه، تصویر محوِ جسد خون‌آلود رنه را از ذهنِ پیت می‌بینیم.» که کامل نیست و در فیلم، قبل از دیدنِ تصویرِ محوِ جسد خون‌آلود رنه (از ذهنِ پیت)، دختری (شیلا) را می‌بینیم که در چمنِ مقابل خانه ایستاده است، صورتش را میانِ دو دستش گرفته و رو به دوربین، فریاد می‌کشد و چیزهایی می‌گوید که نمی‌شنویم. بیل و کلر که در آستانهٔ در خانه ایستاده‌اند، به طرفِ او می‌دوند (در تمامِ این مدت، رعد و برق می‌زند که صدایش را نمی‌شنویم). قطع به: «تصویرِ محوِ جسدِ خون‌آلود رنه از ذهنِ پیت». قطع به نمای نزدیکِ از پیت در خانه دیتون. ناگفته نماند که نمایی کم و بیش مشابه را (ایستادنِ شیلا در چمنِ مقابلِ خانه) قبل از این دیده‌ایم؛ با این تفاوت که در نمای قبلی، پیت دیتون در پیشزمینهٔ تصویر است (صفحهٔ ۴۷ فیلمنامه) و در نمای اخیر؛ نه. همچنین ناگفته نماند که مترجم محترم بی‌آنکه بخواهند، در صفحهٔ ۴۷ فیلمنامه، طنز و مطایبه را به اوج کم‌نظیری ارتقا داده و مرقوم فرموده‌اند: «داخلی. بزرگراهِ دوبانده. شب!» بزرگراهِ دو باندهِ آن هم از نوعِ داخلی‌اش، باید خیلی تماشایی باشد، بخصوص اگر کنار جاده (بزرگراه)، خانه‌ای باشد و مقابلش چمنی (صد البته، این یکی هم از نوعِ داخلی‌اش!)

۳۸ـ در صفحهٔ ۸۹ فیلمنامه، چنین می‌خوانیم: «پیت روی ماشین کار می‌کند. مرسدس واردِ گاراژ می‌شود. آقای ادی و دو نوچه‌اش پیاده می‌شوند و...».

در فیلم اما، نمای متوسط از فیل (همکارپیت) را می‌بینیم که به خطاب به پیت می‌گوید: «هی... آقای ادی.» دوربین، با حرکتِ افقی، نمای متوسط از پیت را قاب می‌گیرد که برمی‌گردد و به طرفی که فیل اشاره کرده است، نگاه می‌کند. بعد، آقای ادی و دو نوچه‌اش را، از دید و نمای نقطه‌نظر پیت می‌بینیم. آقای ادی به طرفِ او می‌آید و... .

هر تماشاگری که فقط یک بار فیلم را دیده باشد، متوجه صحنه‌هایی که شرحشان رفت، می‌شود و حیرت‌آور است که آقای اسلامی، متوجه چنین صحنه‌های آشکار و واضح و مبرهنی نشده‌اند. صد البته و بدونِ تردید ایشان برای یک بار هم که شده فیلم را رؤیت فرموده‌اند چرا که یک فقره تحلیلِ پر و پیمان (از صفحهٔ ۱۱۹ تا ۱۳۰) در مورد فیلم به نامِ ایشان (و نه لزوماً و حتماً به قلمِ ایشان!) چاپ شده است.

در فیلم، آلیس تلفنی به پیت می‌گوید: «بیا به متل استارلایت توی سیکامور... ۲۰ دقیقه دیگر آن جام». بعد، نمای خیلی درشت از او، قطع می‌شود به: «داخلی، متل استارلایت. اتاق. شب.»

(داخلِ پرانتز بگویم که متل استارلایت درست است و نه هتلِ استارلایت به تعبیرِ مترجم محترم).

۳۹ـ در صفحه ۹۰ فیلمنامه بعد از جملهٔ آلیس (خطاب به پیت) نوشته شده است:

«پیت (مردّد): باشد.

آلیس، گوشی را می‌گذارد. پیت، لحظه‌ای به گوشی نگاه می‌کند و بعد، آهسته آن را می‌گذارد».

همان‌گونه که ذکرش رفت در فیلم آن دو مرتکب هیچ‌کدام از اعمال فوق نمی‌شوند!

۴۰ـ در صفحهٔ ۹۳ فیلمنامه، چنین حکایت شده است: «...نگهبان، لای در را باز می‌کند و آهسته با کسی که آلیس نمی‌بیند، حرف می‌زند، بعد برمی‌گردد، در را باز می‌کند و به آلیس اشاره می‌کند که برود تو. آلیس، سیگارش را دور می‌اندازد، دستش می‌لرزد. از مقابل نگهبان رد می‌شود و می‌رود توی اتاقی که به مراتب بزرگ‌تر است.»

در فیلم امّا، حکایت، تفاوتهای عمده‌ای با

حکایتِ مترجم محترم دارد که به قرار زیر است: «... نمای نزدیک از چهرهٔ آلیس، قطع می‌شود به سیاهیِ مطلق.

آلیس که جلوتر می‌رود، متوجه می‌شویم که لباسِ سیاه او، تمامی قاب را پر کرده بود. آلیس و نگهبان را از پشتِ سر می‌بینیم که در اتاقی به مراتب بزرگ‌تر جلو می‌روند. در عمق و پسزمینهٔ تصویر، چند مرد دیده می‌شوند و در طرف چپ قاب آقای ادی را می‌بینیم که روی صندلی نشسته است. نگهبان و آلیس را، همچنان از پشتِ سر می‌بینیم که اوّلی به طرف چپ رفته و می‌ایستد و دومی که همان آلیس خودمان باشد، جلو و جلوتر می‌رود. قطع به نمای نزدیک از نیمرخ آلیس که به طرفِ آقای ادی برمی‌گردد و باقی قضایا...».

بنابراین در فیلم، نگهبان لای هیچ دری را باز نمی‌کند و آهسته با هیچ‌کسی که آلیس نبیند، حرف نمی‌زند و بعد بر نمی‌گردد و در را باز نمی‌کند و به آلیس اشاره نمی‌کند که برود تو. تمامی اینها صرفاً زاییده تخیل مترجم محترم است و کذب محض که مراتب فوق بدین‌وسیله تکذیب می‌گردد! به احتمالِ قریب به یقین، ایشان برخی از صحنه‌های فیلم را با دور تند دستگاه ویدئو دیده و متّوجه جزئیات و کلیاتشان نشده‌اند!

۴۱ـ در صفحهٔ ۹۷ فیلمنامه، چنین آمده است:

«شیلا (خطاب به بیل): به‌اش بگویید!

تلفن، توی خانه شروع می‌کند به زنگ زدن.

کلر، می‌رود که آن را جواب بدهد».

در فیلم اما، از نمای نقطه‌نظرِ پیت (زاویهٔ رو به بالا)، تصویرِ واضح و محوِ شیلا و بیل را می‌بینیم.

شیلا (خطاب به بیل): به‌اش بگویید! به‌اش بگوئید!

در ضمن، نمی‌شنویم که تلفن توی خانه شروع کند به زنگ زدن و نمی‌بینیم که کلر برود و آن را جواب بدهد.

۴۲ـ در صفحهٔ ۹۸ فیلمنامه، مترجم محترم آورده‌اند: «کلر می‌آید دم در.

کلر: پیت... یک آقایی با تو کار دارد. امشب چند دفعه زنگ زده».

در فیلم اما، صدای کلر را روی نمای دونفره از پیت و بیل (پشت به دوربین) می‌شنویم. آن دو رفتن شیلا را (به حالتِ قهر) تماشا می‌کنند.

صدای کلر (خارج از قاب): پیت...

بیل، به طرفِ کلر سر برمی‌گرداند و پیت هم ایضاً. قطع به نمای متوسط از کلر که در آستانهٔ در ایستاده است.

کلر:... یک آقایی با تو کار دارد.

قطع به نمای دونفره از پیت و بیل

صدای کلر (خارج از قاب): امشب چند دفعه زنگ زده.

در ادامهٔ همین سکانس، پس از گفتگوی پیت و کلر در حیاط (چمنِ مقابلِ خانه)، که از این قرار است:

پیت: کی هست؟

کلر: اسمش را به ما نمی‌گوید.

پیت، به طرفِ خانه راه افتاده و وارد می‌شود. پشتِ سرش، بیل و کلر هم. پیت، روی صندلی می‌نشیند، گوشی تلفن را برداشته و مشغولِ صحبت می‌شود.

۴۳ـ در صفحهٔ ۹۸ فیلمنامه اما، مترجم محترم هیچ اشاره‌ای به این موضوع نمی‌کنند و تو گویی پیت، در چمنِ مقابلِ خانه گوشی تلفنی را که از آسمان نازل شده است، برداشته و مشغولِ گفتمان می‌شود».

۴۴ـ در صفحهٔ ۹۹ فیلمنامه، آمده است:

«آقای ادی:... خوب است پیت. راستی... می‌خواهم با یکی از دوست‌هام حرف بزنی.

پیت، می‌شنود که گوشی، دست به دست می‌شود. سکوتی طولانی از پی می‌آید. پیت، صدای نفس می‌شنود.

صدا: ما قبلاً همدیگر را دیده‌ایم، نه؟»

در فیلم امّا، نمای خیلی نزدیک از چهرهٔ آقای ادی، قطع می‌شود به نمای متوسط از پیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بلافاصله قطع می‌شود (اینترکات) به نمای خیلی نزدیک از آقای ادی که گوشی را می‌دهد به دست مرد اسرارآمیز. دوربین همزمان با حرکت افقی نمای خیلی نزدیک از چهرهٔ مردِ اسرارآمیز را قاب می‌گیرد و ما، تصویر او را هم می‌بینیم، نه این که فقط صدایش را بشنویم (آن گونه که مترجمِ محترم روایت کرده‌اند).

در فیلم، بعد از خروجِ آلیس و پیت از خانه اندی، دوربین، با یک حرکتِ سریع افقی، نمای درشت از چهرهٔ غرقه به خونِ اندی را که توسط پیت کشته شده است، قاب می‌گیرد.

۴۵ـ در صفحهٔ ۱۰۶ فیلمنامه هیچ‌گونه اشاره‌ای به نمای مزبور نشده است.

۴۶ـ در صفحهٔ ۱۰۷ فیلمنامه، مطلب از این قرار است: «هردو (آلیس و پیت ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور) پیاده می‌شوند و از پله‌ها بالا می‌روند و....».

در فیلم اما، ابتدا آلیس از ماشین پیاده شده و به سوی کلبهٔ یک اتاقه می‌رود و در همان حال، سیگارش را به طرفی می‌اندازد. قطع به نمای متوسط از پیت که هنوز پشت فرمان نشسته است. قطع به نمای تمام قد از آلیس (از دید و نمای نقطه‌نظر پیت). او، برمی‌گردد و خطاب به پیت می‌گوید: بیا... قطع به نمای متوسط از پیت که از ماشین پیاده شده و در پیِ آلیس، به کلبه نزدیک می‌شود. هر دو، از پلّه بالا می‌روند و به محض این که آلیس در می‌زند، دوربین، با حرکتی بسیار سریع، نمای درشت از اسلحهٔ کمری را در داخلِ ماشین، قاب می‌گیرد.

۴۷ـ پر واضح است و گفتن ندارد که مترجمِ محترم، در صفحهٔ ۱۰۷ فیلمنامه، هیچ اشاره‌ای به این نما، نفرموده‌اند.

۴۸ـ در صفحهٔ ۱۱۲ فیلمنامه، چنین حکایت شده است: «.. آقای ادی / لورانت، بیدار می‌شود. می‌نشیند. سیگاری از بستهٔ روی میز برمی‌دارد و با کبریت متل بزرگراه گمشده (مقصود: کبریت تبلیغاتی و یا به اصطلاح فرنگی جماعت: اشانتیون متل بزرگراه گمشده است ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور.) روشن می‌کند و نشسته روی لبهٔ تخت، دود می‌کند».

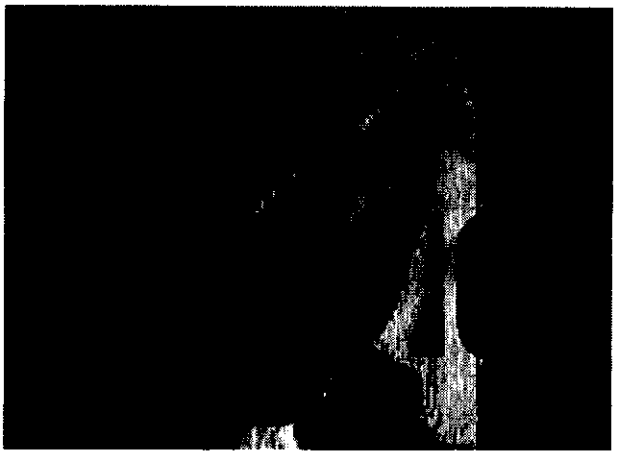
در فیلم امّا، آقای ادی / لورانت، بیدار شده، نیم‌خیز می‌شود و ساعت مچی‌اش را از روی پاتختی برداشته و نگاهی به آن می‌اندازد و کاری به کار کبریت متل بزرگراه گم شده و سیگار و غیره، ندارد!

در فیلم، سکانسی که طی آن، اد و آل (دو کارآگاه) و همچنین افراد نیروی تجسس، در خانهٔ اندی، مشغولِ تحقیقاتِ جنایی (از قبیلِ انگشت‌نگاری و...) هستند، قطع می‌شود به:

خارجی. بیابان. سپیده‌دم.

نمای متوسط از جسدِ آقای ادی / لورانت که برخاک افتاده است. زوزهٔ باد. دوربین، به آرامی بالا و بالاتر می‌رود و نمای عمومی از بیابان و آسمانِ سربیِ سپیده دم را قاب می‌گیرد.

۴۹ـ گفتن دارد که از این سکانس هم، در صفحهٔ ۱۱۲ فیلمنامه به روایت آقای اسلامی خبری



نیست که نیست!

۵۰ـ در صفحهٔ ۱۱۳ فیلمنامه، از قولِ آقای ادی / لورانت نقل شده است که خطاب به فرد می‌گوید: «اوه، چه‌ات است؟ چه‌خبر است؟

در فیلم اما، از این خبرها نیست فقط و فقط، فرد با لحنی آمرانه، خطاب به آقای ادی/لورانت می‌گوید: تو با من می‌آیی؟ همین و بس.

۵۱ـ در همین صفحهٔ فیلمنامه، چنین حکایت شده است که: «دوربین، در اتاق می‌ماند و آهسته به طرفِ پنجره می‌رود و آن دو را (فرد و آقای ادی / لورانت ـ توضیح از نگارندهٔ این سطور) آن پایین، در پارکینگ پشتی می‌بینیم».

در فیلم امّا، بعد از این که دوربین، آهسته به طرفِ پنجره می‌رود، دستی (دست مرد اسرارآمیز) پرده را کنار می‌زند (پرده؛ خودبه‌خود کنار نمی‌رود!) و از پشت پنجره، آن دو را، در پارکینگِ پشتی می‌بینیم و باقی قضایا.

سکانسِ نهاییِ فیلم، کم و بیش همانند و قرینهٔ سکانسِ اوّل است (پس از تغییرشکل و کج و معوج شدن چهرهٔ فرد).

۵۲ـ مترجم محترم، حیفشان آمده است که در صفحهٔ آخرِ فیلمنامه (۱۱۷)، به شرح و توضیحِ آن برای ما خوانندگانِ محترم، بپردازند و اما سکانس نهایی، از این قرار است:

خارجی. بزرگراه دو بانده. شب.

بزرگراه؛ در نمای نقطه‌نظرِ متحرکی پیداست. چراغهای ماشین، تا حدودی جاده را روشن کرده است. در این بزرگراهِ دو باندهٔ قدیمی پیش می‌رویم، در مسیری خلوت و خالی. بعد، عنوان‌بندیِ پایانیِ فیلم را می‌بینیم و همچنان، این نمای نقطه‌نظرِ خوفناک را که تمام مدت ادامه دارد. چراغها، به تدریج خاموش می‌شوند و دیری نمی‌پاید که به قعرِ تاریکی فر می‌رویم. ۴

نتیجهٔ اخلاقی، ادبی، فرهنگی، سینمایی:

یک: شاید، بعضیها نسبت به نگارندهٔ این سطور ایراد بگیرند که مرتکبِ دو عملِ شنیعِ «گذاشتنِ مته به خشخاش» و «کشیدنِ مو از ماست» شده و به اصطلاح، زیادی سخت گرفته است. اعتراضِ احتمالیِ این «بعضی»ها، بنا به دلایلِ عدیده وارد نیست، یکی از دلایل، انتظاری است که مترجمِ محترم با شرح و توضیحِ برخی از تفاوتهای فیلم و فیلمنامه در پانویسها، برای «ما خوانندگان همچنان محترم!» به وجود آورده‌اند، ولی با از قلم انداختنِ بسیاری از تفاوتها (اعم از جزئی و کلّی و حائز اهمیت که به برخی از آنها، فقط و فقط به عنوانِ مشتی نمونهٔ خروار اشاره شد) به این انتظار منطقی و معقول، پاسخ درست، قانع کننده و قابل قبولی نداده و به تبعِ آن، تصوریِ از این دست را برای خواننده ایجاد کرده‌اند که ایشان، کار ترجمهٔ فیلمنامهٔ یکی از فیلمهای برگزیده‌شان را، آنچنان که باید و شاید، جدّی نگرفته‌اند. (برخی از مترجمان فیلمنامه و همچنین منتقدانِ فیلم، متاسفانه فیلمهای منتخب و برگزیده یک دهه و حتی یک عمر خود را، به درستی و بادقّت تام و تمام ندیده‌اند و نمی‌بینند و به نظر می‌رسد که فهرستِ فیلمهای انتخابی‌شان، چیزی نیست جز رونویسیِ پس و پیش شده از فهرست فیلمهای انتخابیِ منتقدانِ فرنگی محبوبشان! باور کردنی نیست ولی واقعیت دارد که منتقدانِ مزبور، حتی نام و عنوانِ صحیح و درست تعدادی از فیلمهای منتخب و برگزیده‌شان را نمی‌دانند، و هنگام رونویسی و ترجمهٔ نامِ فیلمها، دقت لازم و کافی را به خرج نمی‌دهند، چرا که به هرحال رونویسی و تقلب هم، وقت و حوصله می‌خواهد که حضرات ندارند!

محضِ نمونه، خالی از لطف نیست که بدانید و آگاه باشید که در فهرستِ «بهترین فیلمهای یک عمر» یک منتقدِ صد البته محترم و ارجمند، فیلمی هست با نام و عنوان مضحک و عجیب و غریب «بوسه‌ها در پرواز» به کارگردانیِ زنده یاد فرانسوا تروفو که خدا کند تنش در قبر نلرزیده باشد! اشتباهِ کوچک و ناچیزی که این وسط رُخ داده، از این قرار است که جناب منتقد، نام فیلم «بوسه‌های دزدیده شده» و یا «بوسه‌های دزدکی» آن مرحوم را در فهرست فیلمهای انتخابی یک منتقدِ فرنگی دیده و بلافاصله دست به کار شده و با عنوانِ مجعولِ «بوسه‌ها در پرواز!» در فهرست «بهترین فیلمهای یک عمر» خود، جاسازی فرموده‌اند!۵ حیرت‌آور است، نه؟! به این می‌ماند که پدر یا مادری، نامِ فرزندِ خود را نداند!).

دو ـ نگارندهٔ این سطور، به خوانندگانِ احتمالیِ این مطلب توصیه می‌کند که فیلمنامهٔ «سرگیجه» ترجمهٔ «پرویز دوایی» را مطالعه بفرمایند تا بیش از پیش، به تفاوتهای واضح و مبرهن و آشکارِ فیمابینِ یک مترجمِ دقیق، جدّی و مسلّط به هر دو زبانِ مرجع و ماءخذ و یک فقره مترجمِ نه چندان دقیق، متفنّن، سهل‌انگار و «این نیز بگذرد» ی که چندان تسلّطی هم به زبانِ شیرینِ فارسی نداشته و آن را پاس نمی‌دارد، پی ببرند.■

۱ـ از مجموعهٔ صدسال سینما، صدفیلمنامه ـ نشر نی ـ چاپ اوّل ـ ۱۳۷۹ ـ تهران.

۲ـ ماهنامهٔ سینمایی فیلم ـ شمارهٔ ۲۵۲ (شمارهٔ فوق‌العادهٔ بهار) ـ نیمهٔ دوم اردیبهشت ۱۳۷۹ ـ صفحهٔ ۱۹

۳، ۴، ۵ ـ تاءکید؛ از نگارندهٔ این سطور.

۶ـ با اندکی تغییر و تلخیص در متن سکانس اوّل فیلمنامه ـ صفحهٔ ۹

۷ـ ماهنامهٔ سینمایی «فیلم» ـ شمارهٔ ۲۳۳ ـ فروردین ۱۳۷۸ (ویژهٔ نوروز).