

## از پست و بلند ترجمه فیلم

### میان‌نویسی و دیلماجری در سینمای ایران

سعید عامری<sup>۱</sup>

#### ۱. ورود سینما به ایران

همزمان با اختراع دوربین فیلمبرداری یا همان دستگاه سینماتوگراف، یک نمونه از آن در عصر قاجار به ایران وارد شد. این چراغ جادو را مظفرالدین‌شاه در بازگشت از فرانسه در اوایل دهه ۱۲۸۰ شمسی به ایران آورد. در سال ۱۲۸۳ میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی اولین سالن نمایش را در خیابان چراغ‌گاز تهران برای نمایش عمومی و تجاری فیلم افتتاح می‌کند. فیلم‌های به‌نمایش‌درآمده فیلم‌های صامت کم‌دی یا خبری کوتاه (کمتر از ۱۰ دقیقه) بودند که از روسیه وارد می‌شدند و تماشاچیان این فیلم‌ها نوعاً افرادی از طبقات بالای جامعه بودند (مهرابی، ۱۳۶۳). مکان نمایش میرزا ابراهیم‌خان سالن بسیار بلندی بود و کف آن هم با زیلو فرش شده بود و مردم به هنگام تماشا روی زمین می‌نشستند. فردی در کنار پرده نمایش قرار می‌گرفت تا داستان فیلم را برای مردم روایت کند، درست شبیه پرده‌خوان‌ها یا نقالان قهوه‌خانه‌ها (ایثاری، ۱۹۷۹). این سالن سینما بیش از دوماه عمر نکرد چون شیخ‌فضل‌الله‌نوری با پخش فیلم‌های غربی که پوشش زنان در آن نامناسب بود مخالفت کرد. دلیل دیگر، عضویت ابراهیم‌خان در انجمن مخفی و تلاش برای انجام اصلاحات در حکومت (مشروطه‌خواهی) بود. درنهایت، به‌دلیل مسائل سیاسی و مذهبی تماشاخانه را تعطیل می‌کنند و خود او را به هند تبعید می‌کنند (نفیسی، ۲۰۱۱).

اما بسته‌شدن سالن سینمای صحاف‌باشی به‌معنای پایان کار سینما در ایران نبود و چند سال بعد یعنی ۱۲۸۶، مهدی روسی‌خان با خرید دو دستگاه ویدیو پروژکتور شروع به پخش فیلم‌های خارجی در دربار و خانه ثروتمندان و سپس پخش عمومی و تجاری کرد. فیلم‌های

---

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری مطالعات ترجمه، دانشگاه فردوسی مشهد

مورد نمایش در سینمای وی بیشتر کم‌دی‌های فرانسوی بودند. پس از آن تماشاخانه‌های بیشتری توسط ایرانی‌های متولد روسیه افتتاح شد. اردشیرخان باتماگریان توانست بیش از یک دهه به پخش و نمایش عمومی فیلم بپردازد. سالن نمایش اردشیرخان صندلی و سالن ورودی داشت و قدم مهمی در جهت تثبیت و توسعه سالن‌های نمایش برای پخش عمومی محسوب می‌گردید (ایثاری، ۱۹۷۹). فیلم‌هایی که اردشیرخان وارد می‌کرد محصولات صامت روسیه و فرانسه بودند. وی برای ایجاد تنوع بیشتر در پخش فیلم‌های صامت با استفاده از دسته نوازندگان (پیانو و ویالون) به پخش موسیقی زنده قبل یا هنگام نمایش فیلم اقدام کرد. وی همچنین مترجم فیلم در تماشاخانه خود بود اما به دلایلی نامعلوم از پخش فیلم‌های خارجی سرباز زد (نفیسی، ۲۰۱۱).

تا اوایل دوران پهلوی اول غریب به هشت سالن پخش فیلم در تهران تأسیس شده بود و تا ۱۳۱۰ این تعداد سالن به ۱۵ در تهران و ۱۱ در سایر شهرستان‌ها افزایش یافت (دانیال و مهدی، ۲۰۰۶).

## ۲. میان‌نویسی

مهم‌ترین فعالیت‌های ترجمه‌ای را باید در کارهای خان‌باباخان معتضدی جستجو کرد. او که تجربه کار در استودیوی فیلم در فرانسه را داشت و به‌خوبی با سینما و فیلم آشنا بود، از مترجم همزمان برای بلندخوانی (پرده‌خوانی) میان‌نویس‌های فیلم‌های صامت خارجی استفاده می‌کرد. مهم‌ترین تحول ترجمه‌ای در این دوران ترجمه میان‌نویس‌ها به فارسی توسط معتضدی بود. وی در استودیوی شخصی خود میان‌نویس‌های فیلم را به فارسی ترجمه و مجدداً از آنها فیلمبرداری می‌کرد و در درون فیلم قرار می‌داد. این شیوه باعث شد به تعداد بینندگان تا ۲۰ درصد افزوده شود. این شیوه ترجمه فیلم تا دهه ۱۳۳۰ یعنی تا زمان آغاز دوبله باقی ماند (نفیسی، ۲۰۱۱).

به نقل از احمد ژیرافر (۱۳۹۲)، استفاده از میان‌نویس در دوران قاجار بسیار متداول بود چون تمامی فیلم‌های خارجی صامت بودند و با زیرنویس اصلی وارد می‌شدند. برای اولین بار در آذرماه ۱۲۹۶، سینما خورشید در لاله‌زار فیلمی با میان‌نویس فارسی پخش کرد. اگرچه می‌گفتند این شیوه را خان‌باباخان معتضدی ابداع کرده است ولی قبل از او این شیوه در چندین سینما به‌کار گرفته شده بود ولی به دلایلی ادامه پیدا نکرده بود. پس از آن، سینما پلاس شیوه ترجمه همزمان (دیلماجگری) را به‌کار گرفت. سال ۱۳۰۲ در سینما فاروس نیز پس از وقفه‌ای شش ساله فیلم‌ها را به شیوه میان‌نویس پخش می‌کردند. همچنین گزارش

شده است که زیرنویس فارسی بعضی فیلم‌ها مخصوصاً فیلم‌های جنگی که در سینما خورشید به‌نمایش درمی‌آمد را روس‌ها به عهده داشتند چون این فیلم‌ها هدفی تبلیغاتی دنبال می‌کردند. خان‌باباخان معتضدی در سال ۱۳۰۵ شیوه میان‌نویسی را احیا می‌کند. او با مرکب دیالوگ‌ها را در داخل کادر می‌نویسد و از روی آن فیلمبرداری کرده و در جای میان‌نویس‌های فیلم قرار می‌دهد. باین‌وجود چون اکثر مردم بی‌سواد بودند برای فهم میان‌نویس‌ها از دیلماج هم کمک گرفته می‌شد (ژیرافر، ۱۳۹۲).

با ورود فیلم‌های ناطق خارجی به ایران، استفاده از میان‌نویس‌ها و دیلماج مجدداً رونق پیدا کرد چون هنوز صنعت دوبله یا زیرنویس‌گذاری در ایران پانگرفته بود. فیلم‌های ناطق تقریباً سه سال بعد از تولید اولین نمونه‌ها در آمریکا به ایران وارد شدند (ایثاری، ۱۹۷۹). با افتتاح سینما پالاس در سال ۱۳۰۹، برای اولین بار فیلم ناطق ریوریتا به نمایش درآمد. این فیلم انگلیسی‌زبان برای تماشاچیان ایرانی مفهوم خاصی نداشت چون با زبان فیلم آشنایی نداشتند. در نتیجه برای مفهوم کردن معنی فیلم از شیوه قدیمی میان‌نویسی و دیلماجگری استفاده شد. فیلم ناطق چهار پیاده‌نظام محصول کمپانی اوفای آلمان نخستین فیلم ناطقی بود که در آن از میان‌نویس استفاده شد (ژیرافر، ۱۳۹۲). در شیوه میان‌نویسی در فواصل زمانی پنج تا ده دقیقه یک ترجمه توصیفی از صحنه به‌روی پرده نمایش ظاهر می‌شد. این شیوه میان‌نویسی مقرون‌به‌صرفه بود چون دیگر نیاز به مترجم همزمان نبود هرچند باعث می‌شد که فقط افراد باسواد از فیلم لذت ببرند. به‌علاوه در این شیوه، زمان نمایش فیلم بیش‌ازحد طولانی می‌شد چون میان‌نویس‌ها نیم‌ساعت به زمان پخش فیلم اضافه می‌کردند. این شیوه مشکلات دیگری هم ایجاد می‌کرد. مثلاً ممکن بود ترجمه را در جای نامناسبی از فیلم بگذارند یا اینکه بینندگان که با زبان اصلی فیلم آشنایی داشتند زودتر از بقیه فیلم را درک کنند. مثلاً در صحنه‌ای که طنز بود گروهی زودتر از گروه دیگر می‌خندیدند و نوعی ناهماهنگی میان بینندگان ایجاد می‌شد (ایثاری، ۱۹۷۹).

با توجه به اینکه بیشتر بینندگان فیلم در آن زمان بی‌سواد بودند شیوه دیلماجگری جذاب‌تر به نظر می‌رسید (دانیال و مهدی، ۲۰۰۶). شیوه جالب دیگر استفاده از افراد باسواد برای خواندن میان‌نویس‌ها بود. افراد پیر یا بی‌سوادی که نمی‌توانستند میان‌نویس‌ها را بخوانند با خود فرد جوان و باسوادی را به سینما می‌آوردند که میان‌نویس‌ها را برای آنها بخواند. اشکال این شیوه این بود که سروصدای زیادی در سینما درست می‌کرد و لذا تماشای فیلم برای افراد باسوادی که خود قادر به خواندن میان‌نویس بودند آزاردهنده می‌شد. همچنین

بیندگانی که فیلم را یک بار دیده بودند شروع به تعریف جریان داستان می کردند که با اعتراض بینندگان دیگر مواجه می شد (نفیسی، ۲۰۱۱). فیلم های ناطق در غرب مورد استقبال زیادی قرار گرفتند اما این فیلم ها در ایران چندان با استقبال روبه رو نشد. مردم فیلم های صامت با چند توضیح یا میان نویس مختصر را ترجیح می دادند. محمد علی ایثاری سه دلیل برای عدم محبوبیت فیلم های ناطق در ایران ذکر می کند: الف) ضعف بیش از حد سیستم های صدا و آکوستیک سینماهای ایران در آن زمان. ب) جایگزینی فوری و بدون مقدمه مترجمان و گروه موسیقی با اسپیکرهای صدا که کیفیت صدای پایینی داشتند. ج) مردم بسیار کمی می توانستند دیالوگ های فیلم های خارجی را بفهمند. این دلایل باعث دلسردی مردم از سینمای ناطق شد و تعداد بینندگان سینما به شدت کاهش یافت. تنها یک اتفاق می توانست مردم را متقاعد کند که فیلم ناطق برتر از فیلم صامت است و آن چیزی نبود جز نمایش فیلمی به زبان فارسی. این فرصت را محمد علی فروغی وزیر امور خارجه وقت در اختیار ایرانیان قرار داد. وی در فیلمی خبری که از سفرش به ترکیه گرفته شده بود چند کلامی به فارسی صحبت می کند. تماشاگران ایرانی برای اولین بار فیلم ناطقی را می بینند که در آن به زبان فارسی صحبت می کنند (ایثاری، ۱۹۷۹).

افراد بسیاری خاطراتی از دوران میان نویسی فیلم نقل کرده اند که در اینجا تعدادی از آنها را ذکر می کنیم. در گفت و گو با مجله سینمایی فیلم، محمد مینو (۱۳۸۹) درباره شغلش در مجموعه سینما سعدی می نویسد:

مدتی هم در سینما سعدی کار می کردم. وقتی سینما سعدی افتتاح شد، زمانی بود که هنوز فیلم ها را دوبله نمی کردند و برای توضیح داستان از میان نویس استفاده می کردند. مکانیک سینما سعدی، آقای بود به نام هاراطون که یک استودیو فیلم هم داشت. هاراطون امور فنی سینما را انجام می داد و به اصطلاح به او می گفتند مکانیک سینما. آقای بود به اسم باصری از روی کاتالوگ فیلم کار ترجمه را انجام می داد... بعضی فیلم ها کاتالوگ داشت و خیلی ها هم نه. فیلمی که از خود کمپانی خریده می شد یا نمایندگی اش در ایران آن را وارد می کرد، کاتالوگ داشت. وقتی این آقای باصری ترجمه را انجام می داد، ترجمه را می دادیم به آقای به نام یکه باش که آپاراتچی سینما زهره بود و خط خیلی زیبایی داشت. یکه باش دانه ای یک قران یا سه شاهی می گرفت و ترجمه ها را روی کاغذ سفید می نوشت. دوباره این نوشته های خوش خط را می آوردند، می دادند به هاراطون (مکانیک سینما) که یک دستگاه فیلمبرداری دستی (هندلی) داشت. کنار آپارات خانه سینما سعدی پشت بام کوچکی بود که همانجا هاراطون این

نوشته‌ها را زیر آفتاب می‌گذاشت و از شان فیلم می‌گرفت. آنوقت این فیلم‌ها را می‌بردیم به همان خیابان ظفر که گفتم و آنجا چاپ می‌کردند.

در ماهنامه سینمایی فیلم خاطراتی از روبیک زادوریان (۱۳۸۹) درباره میان‌نویس‌ها نقل شده است:

از سیزده سالگی در کار سینما بودم. آن زمان فیلم‌ها دوبله نمی‌شد و همه فیلم‌ها به زبان اصلی با میان‌نویس فارسی به نمایش درمی‌آمد. صحنه‌های مختلف فیلم را می‌بردند، ترجمه صحنه‌ها را روی کاغذی می‌نوشتند و از نوشته‌ها فیلمبرداری می‌کردند و پس از چاپ، وسط صحنه‌های مختلف می‌چسباندند. برادرم سیمون کار فیلمبرداری و چاپ این نوشته‌ها را در لابراتوار خودش انجام می‌داد. خان‌باباخان معتضدی قبل از ما این کار را می‌کرد و وقتی ما شروع کردیم، او پیر شده بود. به همین دلیل نتوانست با ما رقابت کند. بیشتر فیلم‌ها را ما میان‌نویس می‌گذاشتیم. برادرم با مترجمان زیادی کار می‌کرد. یادم هست که یک هندی با برادرم کار می‌کرد که هشت زبان می‌دانست. بعدها هندی دیگری به نام آهوجا با برادرم کار می‌کرد. برای ترجمه، مترجم باید فیلم‌ها را روی پرده می‌دید و همزمان دیالوگ‌ها را ترجمه می‌کرد. البته ترجمه‌های آن زمان صددرصد دقیق نبود زیرا کار را خیلی سرسری می‌گرفتند. ضمن اینکه همه دیالوگ‌ها هم ترجمه نمی‌شد. جمله‌های فارسی روی ورقه‌های سفید یا سیاه به اندازه ۱۳ در ۱۸ توسط آقای به نام فریدون که سرکنترل‌چی سینما خورشید بود نوشته می‌شد. او بعدها خودش با آقای امامی سینما تابان را خرید. برای فیلمبرداری از این ورقه‌ها میزی درست کرده بودیم که یک طرفش دوربین فیلمبرداری بود و طرف دیگرش نوشته‌ها را می‌گذاشتیم. نوشته‌های هر فیلم بین ۶۰ تا ۸۰ صفحه می‌شد. برای تعیین مدت فیلمبرداری، نوشته‌ها را با صدای بلند می‌خواندیم. فیلمبرداری در هوای آزاد و با نور طبیعی انجام می‌شد. در سالن نمایش دکمه زنگی را نصب کرده بودیم و خود زنگ در آپارات‌خانه بود. مترجم پس از دیدن صحنه‌ای که باید میان‌نویس داشته باشد، زنگ را به صدا درمی‌آورد. آپاراتچی با شنیدن صدای زنگ، روی فیلم در آپارات علامت می‌گذاشت. مترجم به تعداد این زنگ‌ها ترجمه می‌کرد و بعد از فیلمبرداری بر اساس علامتی که آپاراتچی روی فیلم گذاشته بود نوشته به وسط صحنه‌ها مونتاژ می‌شد.

عطاالله زاهد (۱۳۶۶) نیز در مصاحبه‌ای با عنوان *عطاالله زاهد سندی زنده از سال‌های آغاز سینما در ایران* در ماهنامه سینمایی فیلم، خاطره خود از میان‌نویسی را اینگونه بیان می‌کند:

در بین صحنه‌های مختلف نوشته‌هایی می‌آمد که هر کدام شماره‌ای داشت و قبلاً این نوشته‌ها ترجمه شده و شخصی در سالن بود که آن را با صدای بلند می‌خواند. از آنجا که هنوز چراغ‌قوه نیامده بود، برای خواندن ترجمه‌ها از فانوس دریایی استفاده می‌کردند. موقع خواندن متن فتیله را بالا می‌کشیدند و بعد از خواندن آن شعله را کم می‌کردند. در سینما پارس، شخصی به نام میرزا علی محمدخان نکومندیان را آورده بودند که تحصیل‌کرده هندوستان بود و کار ترجمه و خواندن این متن‌ها را انجام می‌داد. یک شب خبر دادند سگته کرده و دیگر نمی‌تواند نوشته‌ها را بخواند. همان شب محمدخان از من پرسید که می‌توانم نوشته‌ها را برای مردم بخوانم یا نه؟ گفتم: بله چون همه را از حفظم و احتیاجی هم به چراغ ندارم.

### ۳. دیلماجگری

با تأسیس سالن‌های رسمی سینما در اوایل دهه ۱۳۰۰، سینماداران برای جلب هرچه بیشتر مشتری برای فیلم‌های صامت به شیوه‌های مختلفی رو آوردند. مثلاً گزارش شده است که آرنولد یا کوبسن مؤسس سینما ایران برای جلب مشتری چای مجانی عرضه می‌کرده است یا سینماداران دیگر، فیلم‌های خاصی مثل *رقص مادام پیری* را نمایش می‌دادند. اما عموم سینمادارها از یک نوازنده پیانو و ویالون استفاده می‌کردند تا برای جذب بیشتر مشتری موقع پخش فیلم آهنگ بنوازند. اینجا بود که سینماداران به فکر افتادند که برای جذب هرچه بیشتر مشتری افرادی را برای ترجمه میان‌نویس‌های فیلم استخدام کنند. این افراد دیلماج نام داشتند که پل ارتباطی میان بیننده و فیلم بودند (ژیرافر، ۱۳۹۲). شیوه کار دیلماچ‌ها به نوعی ادامه سنت دیرینه پرده‌خوانی در ایران بود که قبل از سینما در قهوه‌خانه‌ها (شاهنامه فردوسی) یا تعزیه‌ها (شهادت امام حسین) اجرا می‌شد. دیلماچ‌ها به چند شیوه کار خود را اجرا می‌کردند. یا روی بالکن یا بلندی یا کنار پرده سینما می‌ایستادند یا اینکه در وسط سالن نمایش و در تاریکی راه رفته و ترجمه می‌کردند (نفیسی، ۲۰۱۱).

نامنظم بودن سالن در هنگام نمایش فیلم باعث بروز اتفاقات قابل توجهی می‌شد. مثلاً با ورود افراد بانفوذ و صاحب‌منصب و یا قلدرهای محله به سالن سینما، نمایش فیلم قطع شده و با نشستن آنها نمایش فیلم از ابتدا شروع می‌شد. زمانی که دیلماج با آب‌وتاب در حال شرح و توصیف وقایع فیلم بود، آجیل فروش سینما که در زمان نمایش فیلم هم مشغول کار بود، با صدای بلند اجناس خود را به فروش می‌رساند. گاهی هم اتفاق می‌افتاد که دیلماج بیمار می‌گردید و دستیار دیلماج که غالباً فردی کم‌سواد یا بی‌سواد بود، کار ترجمه را بر عهده

می‌گرفت. اگر دیلماج یا دستیارش در ترجمه میان‌نویس‌ها اشتباه می‌کرد یا در سالن کسی بود که به زبان خارجی اشراف داشت و می‌توانست نوشته‌های فیلم را بخواند احتمال اعتراض و درگیری بین این دو بسیار بود. پاره‌ای از مواقع دیلماج ترجمه‌ها و توضیحاتی را که حفظ کرده بود، از یاد می‌برد در نتیجه از قدرت تخیل خود کمک می‌گرفت و فیلم را به صورت دیگری روایت می‌کرد. دیلماج‌ها در سینماهای درجه سه شبی سه تا چهار ریال، در سینماهای درجه دو شبی پنج تا شش ریال و در سینماهای درجه یک، شبی یک تومان مزد دریافت می‌کردند (مهرابی، ۱۳۶۳).

کار دیلماج ظاهراً به خواندن میان‌نویس‌های ترجمه‌شده یا ترجمه میان‌نویس‌های اصلی محدود نبوده بلکه در مواردی در پایان فیلم نکات اخلاقی فیلم را هم بازگو می‌کرده یا شیوه روایت داستان را پیچیده می‌کرده تا حس تعلیق در میان تماشاگران بیشتر شود. دیلماج‌ها همچنین فیلم‌ها را بومی‌سازی می‌کردند تا از منظر زبانی و فرهنگی برای مخاطب بیشتر قابل فهم باشد. مثلاً آقای افتخاری که در شهر تبریز کار می‌کرد برای مخاطبین آذری‌زبان منطقه از انگلیسی و فارسی به ترکی آذری ترجمه می‌کرد (نفیسی، ۲۰۱۱).

عطاالله زاهد (۱۳۶۶) از خاطرات دیلماجگری خود می‌گوید:

چندی پیش، اسحاق زنجانی که آنوقت‌ها از مترجمان و ناطقان سینما بود برای بستن قرارداد فیلم به شیراز آمده بود و یکی دو شب هم فیلم *پسر تارزان* را صحبت کرده بود. من که لحن صدای او را یاد گرفته بودم موقع خواندن متن به سبک میرزا علی محمدخان نکومندیان نخواندم بلکه به سبک اسحاق زنجانی خواندم. از طرفی چون قبلاً تئاتر کار کرده بودم، می‌دانستم چطور صحبت کنم که صدایم به همه جای سالن برسد. این شد که از آن شب به‌عنوان ناطق سینما پیش پسرعموی پدرم محمدخان کار می‌کردم. از سریال‌هایی که در آنها به‌عنوان ناطق و مترجم در میان فیلم صحبت می‌کردم معمماً *چهار کلید*، *معمای باراباس* (۷ سری)، *اسرار نیویورک* (۷ سری)، *پسر تارزان* (۱۲ سری)، *مقصر کیست* و ... بود.

بهرامیان نظمی‌چی (نقل شده در رحیمیان، ۱۳۷۲) در خاطرات سینمایی‌اش به شیوه کار دیلماج اشاراتی دارد:

اردشیرخان شخصی تنومند و ارمنی بود و قسمتی از ساختمان دوطبقه روبه‌روی بانک ملی در خیابان فردوسی متعلق به وی بود. طبقه زیر را به مغازه‌های کتاب‌فروشی و غیره اجاره داده بود ولی طبقه دوم را برای خود نگه‌داشته و در آنجا یک سینمای کوچکی

تهیه کرده بود. تماشاچیان منحصر بودند به عدهٔ خیلی کمی از مرد و بچه. مطابق مقررات آن وقت زن‌ها حق ورود به چنین محلی را نداشتند. از آن اتاق کوچک به یک سالن نسبتاً بزرگی وارد می‌شدند و در آنجا دو صف صندلی نهاده بودند. واردین به‌طور منظم دور صندلی‌ها نشسته و با بی‌صبری در انتظار تاریک شدن اتاق و ظاهر شدن عکس‌ها روی پردهٔ سفید بودند و بلند باهم صحبت کرده یا تخمه می‌شکستند. برای اینکه مجلس به کلی سرد و کسل‌کننده نشود خود اردشیرخان با هیکل بزرگ هر نیم ربع ساعت وارد شده و مژده می‌داد که الساعه تماشا شروع خواهد شد. ضمناً انتظار می‌کشید که لااقل یک عدهٔ بیست نفری در سالن جمع شده باشد. این انتظار تا یک ساعت به طول می‌انجامید تا تقریباً عدهٔ حضار به یک چنین عددی می‌رسید. آن وقت پنجره‌ها و درهای سالن را محکم بسته و پرده‌های ضخیم آن را پایین می‌کشید. یک نفر تارزن و یک نفر هم با دنبک شروع می‌کردند به نواختن آهنگ‌های وطنی و تماشاچیان را مهیای شنیدن و دیدن صحنه‌های مهیج می‌نمودند. خود اردشیرخان با یک حالت جدی و موقر در بالای اتاق ایستاده تا راجع به بازی و اشخاص آن توضیحات لازم را بدهد... اردشیرخان جملات را با لهجهٔ خاص ارمنی... ادا می‌کرد که خودش اسباب تفریح مستمعین می‌شد. من یک‌دفعه برای تماشا با عده‌ای همشاگردی‌ها به آنجا رفته بودم. با شرحی که گذشت وارد سالن شده و روی صندلی قرار گرفتم. فیلم آن شب نمایش ساده‌ای بود که خیلی زود تمام شد. اردشیرخان با صدای بلند می‌گفت آقایان خوب نگاه کنید تا یادتان نرود. این شخص که پشت در ایستاده و از سوراخ کلید به اتاق نگاه می‌کند یک نفر مرد از اهل بازار و خیلی خوب آدمی است، اما زنش... چه عرض کنم از آن زن‌هاست. بیچاره مرد که رفته زیارت حالا که این وقت شب به خانه برگشته می‌بیند که یک نفر دیگر به جای او در رختخواب آنها دراز کشیده است. اول باور نمی‌کند اما می‌بیند که نه درست است زیرا که این شخص خود او نیست لابد کس دیگری است. حالا بیچاره متحیر است که چه بکند و چه خاکی برسر بریزد که اسباب بی‌آبرویی‌اش نشود. اگر داد بزند همسایه‌ها بیدار شده و قضیه فاش گردیده و دیگر برای او در بازار آبرویی باقی نمی‌ماند و اگر بی‌صدا جلو رود ممکن است آن مرد شخصی گردن کلفت و قوی باشد و از جا بلند شده او را یک کتک حسابی بزند. همین‌طور که می‌بینید این بیچاره بی‌تکلیف مانده. از سوراخ این کارها را که اسمش را نمی‌گویم نگاه می‌کند. ما تماشاچیان هم با شنیدن این مقدمه سرها را جلو آورده و بادقت نظاره می‌کردیم ولی چون پرده به قدری تاریک و مبهم بود که این کارها را درست نمی‌دیدیم. فقط یک زن و مرد و بعد همان شوهر را دیدیم که سطل آب در دست دارد و وارد اتاق می‌شود. اما اردشیرخان با بیانات شیرین خود اظهار داشت که بالاخره شوهر دل به دریا زده از طرف نترسیده و می‌رود از



آشپزخانه یک سطل آب کثیف برمی‌دارد و سریع وارد اتاق شده و می‌ریزد روی آن مرد که با زنش در رختخواب دراز کشیده است. با گفتن این جمله آخر، اردشیرخان خودش خنده پرصدایی نمود و چند از تماشاچیان هم بدنبال او قهقهه زدند. بعد چراغ‌ها روشن شد و مجلس تمام شد. اردشیرخان به‌عنوان تشکر از تماشاچیان می‌گفت این‌ها هم به مرادشان رسیدند. انشالله شما هم موفق باشید.

معیار اصلی انتخاب دیلماج توسط سینمادارها زیبایی صدا نبوده است بلکه رسا بودن صدا اهمیت داشت. با گسترش صنعت دوبله در دهه ۱۳۲۰، عمر میان‌نویسی و دیلماجگری نیز سرآمد (ژیرافر، ۱۳۹۲).

### کتابنامه

- رحیمیان، ب. (۱۳۷۲). سوانح تاریخ سینمای ایران. ماهنامه سینمایی فیلم، ۱۵۲، ۱۰۰-۱۰۵.
- زادوریان، ز. (۱۳۸۹). عشق به سینما، وسوسه سینما حرف‌های روییک زادوریان درباره‌ی تأسیس استودیو شهاب و تاریخ فنی دوبله در ایران. ماهنامه سینمایی فیلم، ۴۱۵، ۵۸-۵۹.
- زاهد، ع. (۱۳۶۶). عطاالله زاهد، سندی زنده از سالهای آغاز سینما در ایران. ماهنامه سینمایی فیلم، ۵۹، ۱۶-۲۰.
- ژیرافر، ا. (۱۳۹۲). تاریخچه دوبله به فارسی در ایران (جلد اول). تهران، ایران: کوله‌پشتی مهرابی، م. (۱۳۶۳). تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷. تهران، ایران: مؤلف
- مینو، م. (۱۳۸۹). سینما علافی بود! گفت‌وگو با محمود مینو، تعمیرکار تجهیزات فنی و آپارات سالن‌های نمایش. ماهنامه سینمایی فیلم، ۴۱۵، ۴۳-۴۵.

Daniel, E. L., & Mahdi, A. A. (2006). *Culture and customs of Iran*. Westport, Irland: Greenwood Press.

Issari, M. A. (1979). *A historical and analytical study of the advent and development of cinema and motion picture production in iran (1900-1965)*. (Unpublished doctoral dissertation), University of Southern California, California, CA.

Naficy, H. (2011). *A social history of Iranian cinema: The artisanal era, 1897-1941* (Vol. 1). London, England: Duke University Press.

\*\*\*\*\*