شاهکار «کمدی رومانتیک» بر قله تاریخ دوبلاژ

دربارهٔ دوبلهٔ فیلم "دختر خداحافظی" ساختهٔ هربرت راس بر اساس نوشتهٔ نیل سایمون

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۸۷ **چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم**

خیلی ها در بحث بر سر ارزش گذاری فیلم ها فارغ از زمان ساخت و نمایش، از «زمان» به عنوان داور نهایی در ماندگاری یا فراموش شدن فیلم حرف می زنند. ولی زمان، فقط وقتی ملاک مهمی به حساب می آید که فیلم بعدها، وقتی زمان قابل توجهی از ساخته شدنش گذشت، باز دیده شود و در نگاه تازه، با معیارهایی که از دوران ساخت فیلم فراتر رفته اند و تغییر یافته اند، همچنان از آزمون زمان سربلند بیرون بیاید یا برعکس، اعتبارش کم رنگ شود.

* محروم از شرکت در آزمون زمان

اما فیلمی که در این نوشته، به دوبله فراموش نشدنی اش می پردازم، بیش از هر چیز، بابت فیلمنامه درخشان و بی همتای نیل سایمون (نمایشنامه نویس و فیلمنامه نویس بزرگ معاصر و نابغه دیالوگ نویسی و خلق کشمکش های دو نفره)، از شاهکارهای «زیر- ژانر» دوست داشتنی «کمدی رومانتیک» در تاریخ سینماست. دختر خداحافظی که شاید به خاطر نامأنوس بودن ترکیب نامش برای ما فارسی زبانان، در ایران به اسم خداحافظ دختر به نمایش در آمد، درست در آخرین سال قبل از پیروزی انقلاب، دوبله و به طور نه چندان گسترده ای، در تهران اکران شد و بعدها هم نسخه های آن به طور قابل ملاحظه ای در اختیار اهالی سینما و بخصوص مؤثرترین گروه در مورد ماندگاری فیلم ها یعنی منتقدان سینمایی قرار نگرفت و به اصطلاح، هیچ وقت «مد» و «توی چشم» نبود.

دلیل این که همین حالا هم برای خیلی از شما که این مطلب را می خوانید، فیلم و نام و نشانش احتمالاً غریبه و در بین بقیه فیلم های قدیمی و معروف دوبله به فارسی، مثل یک «برادر ناتنی» به نظر می رسد، همین است که به قدر کافی و سال ها پس از ساخته شدنش، در ایران دیده نشده تا احیاناً بحث گذر از آزمون زمان بر سر آن شکل بگیرد و با موفقیت تردیدناپذیر فیلم در این آزمون، دست کم به اندازه برخی فیلم ها که بابت نوستالژی زمان نمایش شان، بین اهالی سینما در ایران، مشهور و محبوب اند و در واقع چندان ماندگار به چشم نمی آیند، جایگاه پیدا کند. نشان دادن فیلم به آدم های سینما فهم در بین منتقدان و بیشتر، بین

افراد درجه یک عرصه فیلمنامه و نمایشنامه که چنین جواهری را قدر می دانند یا پخش آن در کلاس های درس و بحث مفصل در زمینه تحلیل بازیگری یا عناصر درام به دست شیفتگانی مثل من (و دوستانی مثل مجید بسطامی که بخش عمده ای از رفاقت مان پای همین فیلم و دیالوگ هایش شکل گرفت)، طبعاً برای آن که فیلم از این مهجور ماندن در بیاید، کافی نبوده و شخصاً دارم برای انجام این کار درباره این فیلم محبوبم که سه چهار سالی است جایش را در فهرست ده فیلم غیرمؤلفی عمرم هم محکم کرده، فکرهای دیگری می کنم که این مطلب، می تواند یکی از مراحل و جلوه هایش باشد. خبر بقیه اش هم امیدوارم به شما برسد!

*درک دنیای فیلم در روند دوبلاژ

شاید به غیر از بزرگانی که حدود ۳۰ سال پیش، درگیر دوبله دختر خداحافظی بودند، کمتر کسی در ایران نسخه اصلی این فیلم را دیده باشد. خود من هم وقتی از این موهبت برخوردار شدم، با آن که منزلت ظرافت های کلامی فیلم و شوخی های عجیب و عمیق و نشانگر هوش خیره کننده نویسنده در نظرم بیشتر شد، احترامی که برای دوبله استادانه فیلم قائل بودم هم افزایش پیدا کرد. نکته در این بود که جنس و تونالیته صدای سه بازیگر اصلی فیلم یعنی ریچارد درایفوس (یا آن گونه که تلفظ نادرست نامش در ایران رایج است، دریفوس)، مارشا مِیسون و کوین کامینگز واقعاً و اصلاً شباهتی به جنس و تن صدای دوبلورهایشان یعنی به ترتیب ناصر طهماسب، شهلا ناظریان و ناهید امیریان نداشت. درایفوس، بازیگر آرواره ها و برخورد نزدیک از نوع سوم اسپیلبرگ که برای همین دختر خداحافظی، در سالی که وودی آلن آنی هال رقیبی جدی و بزرگ بود، اسکار و همچنین گلدن گلاب بازیگر مرد نقش اصلی را گرفت، صدای زنگ داری دارد که زنگش از جنس زنگ یا بهتر است بگویم لرزش و نایکنواختی اثرگذار صدای طهماسب نیست. مِیسون که موقع ساخت فیلم، همسر نیل سایمونِ نویسنده بود و با وجود نامزدی اسکار، جایزه را به دایان کیتون درخشان آنی هال باخت، صدای بمی دارد که اتفاقاً جنس و لحن کم نوسانش با کرشمه های صوتی و تأکیدهای ناظریان بر روی حروفی مثل «ز» و «س» و «ش»، کاملاً در تضاد است. کامینگز، دختر۱۰ساله ای که سال ها بعد از دوران شرلی

تمپل و توجه آکادمی به بازیگران خردسال، اینجا کاندیدای اسکار شد، باز لحنش در قیاس با شیطنت و زیر و بم شدن های مداوم صدای امیریان، بسیار یکنواخت تر و کم نوسان تر به نظر می رسد.

با تمام این تفاوت ها، صدای این سه گوینده به جای شخصیت های درام سایمون و فیلم هربرت راس، طوری جا افتاده که انگار خود صدا و نوع حرف زدن، دارد این شخصیت ها را بیشتر از توضیحات درام یا دیالوگ ها، به ما می شناساند. مسئله این است که «روح» شخصیت پردازی هر کدام، با همه خصوصیاتی که با شخصیت او تناسب دارد، در شیوه بیان دوبلورها دمیده شده و درک حسیِ درست مترجم و مدیر دوبلاژ از «دنیا»ی فیلم و روابط سه آدم اصلی اش با هم، نسخه فارسی زبان را از شباهت صداها به صدای بازیگران آمریکایی کار، بی نیاز کرده است.

آن ارتعاش دائمی صدای طهماسب در این دوبله، گاه مثل صحنه التماس تلفنی الیوت گارفیلد(درایفوس) به پولا مک فادن(مِیسون) آدم را از سماجت و صداقت ناگزیر این آدم، روده بر می کند؛ گاه مثل صحنه داد و فریادش درباره این که حق داشته با دختر هم بازی اش در تئاتر به خانه بیاید، روی اعصاب آدم می رود و گاه هم مثل صحنه های دعوا از روی بالکن و بعد توی خیابان، آدم را به تعجب وامی دارد که چطور انعطاف یا در واقع، رنگ به رنگ شدن مداوم الیوت با انعطاف یا در اصل تغییر لحن ضربتی طهماسب از پرخاش به یک جور تقاضای رومانتیک، همراه شده است. این نوع همخوانی درونی بدون تلاش بیهوده برای ایجاد شباهت ظاهری محسوس بین لحن دوبلور با بازیگر، باعث می شود که با اطمینان و تأکید، کار طهماسب در این فیلم را از آن نمونه های نادر دوبلاژ بدانم که گوینده به جای تکرار لحن و گفتار بازیگر به زبان فارسی، عملاً نوعی «بازیگری صوتی» می کند و نقش را با همه خصوصیات درونی اش، از نو می سازد.

ناظریان و امیریان هم با درک یک نکته خیلی ظریف فیلمنامه در پرداخت شخصیت ها، نقش این مادر و دختر عجیب و خاص را گفته اند. رابطه پر از نفرت الیوت و پولا که به اجبار و به اتفاق لوسی(کامینگز) دختر ۱۰ساله پولا هم خانه می شوند، در اواخر فیلم به رابطه عاشقانه و قرار ازدواج ختم می شود و این از آن مسیرهای باورنکردنی است که فقط در یک قالب ناب سینمایی مثل کمدی رومانتیک و در دستان شعبده گر

سایمون، باور تماشاگر را به دنبال دارد. تمهید پنهان و عالی سایمون برای باورپذیر کردن این تغییر احساس، این است که از همان اولین روزهای هم خانه شدن و بحث و جدل های الیوت و پولا، با برخوردهای بی خصومت دخترک و الیوت و با جمله ای که دختر درباره او به مادرش می گوید، بخشی از وجود پولا را که با الیوت سرِ جنگ ندارد و از دیوانه بازی های استثنایی او به عنوان هنرپیشه، خوشش هم آمده، در قالب دخترش لوسی و رفتارهای او ببینیم. بخش دیگر احساس های پولا که در برخورد با هنرپیشه قبلی در زندگی اش، مارگزیده شده و حالا از ریسمان سیاه و سفید می ترسد، با لجاجت های خودش نسبت به الیوت نشان داده می شود. به این ترتیب، مثلاً جمله ای که لوسی درباره الیوت می گوید، «به نظر من که خیلی بامزه اس؛ مِثِ سگی می مونه که کسی نمی خوادش»، باید با لحن خیلی خاصی دوبله شود. چون هم دیالوگ لوسی است و هم نشانه ای از یک حس مشابه که در درون پولا نسبت به الیوت شکل گرفته. این تأثیر متقابل بین دو شخصیت، واقعاً همان قدر که در چهره و چشم های کامینگز و مِیسون دیده می شود، در لحن و حس صدای امیریان و ناظریان هم موجود است و این، از همان نزدیک شدن دوبلورها به روابط و عناصر اساسی این درام حکایت می کند؛ نزدیکی ای که توانسته مؤثرتر از شباهت صرف بین جنس و آهنگ صدای آنها و بازیگران اصلی باشد.

* مدیر دوبلاژ؛ همچنان در پرده ابهام

وقتی از این ادراک حسی حرف می زنیم، معلوم است که باید به احترام مدیر دوبلاژ فیلم، با سوت و فشفشه و اشتیاق و لذت، هورا بکشیم. این جور واکنش به دنیای این فیلم می آید! مهم این است که مدیر دوبلاژ هم قابلیت های ادراکی و توانایی های اجرایی این گویندگان را شناخته و به این ویژگی ها بیشتر بها داده و به سراغ روش محافظه کارانه «انتخاب دوبلورهایی با صدای کم و بیش شبیه به بازیگران» نرفته. ضمن این که طبق طبیعت هنر دوبله، درک احساس شخصیت ها و در این فیلم و دوبلاژ منحصر به فرد، درک مناسبات ساختاری درام و شخصیت ها، به دانش و توضیحات سرپرست گویندگان وابسته است و بدون درک

و دریافت دقیق او، فیلمی با پیچیدگی دیالوگ ها و شخصیت های دختر خداحافظی، نمی توانست فقط به اتکای دانش خود دوبلورها به چنین درجه ای، درک و بازآفرینی شود.

این خیلی عجیب و دردناک است که دوبله ای به این ظرافت، در تاریخچه مکتوب نشده دوبلاژ ایران، با این همه تکیه به «حافظه» آنهایی که مانده اند، شناسنامه کاملی ندارد و مدیر دوبلاژ آن مشخص نیست. برخی از ما که میزان آزادی عمل ناصر طهماسب در گفتن نقش الیوت را می دیدیم(در واقع، می شنیدیم)، فکر می کردیم خود طهماسب مدیر دوبلاژ بوده. یکی از روایات موجود هم این است که مرحوم سعید شرافت این کار بزرگ را مدیریت کرده. اما خود طهماسب که فیلم را بیشتر از ناظریان به یاد می آورد، می گوید که مرد صدهنره فقید عرصه هنرهای نمایشی ما، منوچهر نوذری در یکی از تجربه های سرپرستی گویندگان ، دوبله این فیلم را به یادگار گذاشته. به هر حال، هم شرافت و هم نوذری از بین ما رفته اند و بقیه هم در بین چند صد یا چند هزار نقشی که از آن سال تا امروز در فیلم ها و سریال های مختلف گفته اند، به خاطره ها اطمینان ندارند. ظاهراً نام و نشان آن مرد بزرگی که این نسخه دوبله را با دقت هایی که فقط به بخشی از آن اشاره کردم، برای ما به ارمغان آورده، تا همیشه مثل یک معمای بدون پاسخ قطعی، باقی خواهد ماند و ما نمی دانیم آن هوراها را برای چه کسی بکشیم!

* آن جا که «لحن» معجزه می کند

فیلم دختر خداحافظی مثل شاهکار هم سن و سالش آنی هال که آن هم از اتفاقات بزرگ دوبله به فارسی است، روابط و دیالوگ های زیادی دارد که فقط با فرهنگ آمریکایی و با همان زبان و بیان و واژگان جاری در آن قابل فهم است؛ آن هم در شاخه خاصی از آن که به زندگی و مسائل بین زن و مرد در جامعه نیویورک دهه ۱۹۷۰ تعلق دارد و باز هم در شاخه خاص تری که از دل فضای کار و زندگی آدم های اهل «حرفه نمایش» بر می آید و در متن آن می شود کاربرد یا کنایه هر دیالوگ را فهمید.

دو ویژگی مهم در دوبله این فیلم هست که باعث موفقیت در برگرداندن همین جنبه های روابط می شود و مسائل دور از فرهنگ اجتماعی بیننده عام ایرانی را طوری مطرح می کند که برای او هم قابل درک باشد. از بین این دو ویژگی یعنی «لحن» و بازی شیطنت آمیز با آن و همین طور «ترجمه» و نوع معادل یابی برای پدیده هایی که خاص آن فرهنگ است، در واقع هیچ کدام بر دیگری برتری ندارند و میزان تأثیرشان در موفقیت تاریخی فیلم از این جهت، با هم یکسان است.

اولی که بیشتر به لوندی های لحن گفتار ناصر طهماسب و گاه هم دو دوبلور اصلی دیگر متکی است، به دلیل این که حالت ها و ادا و اطوار عمدی گوینده را در نوشته نمی شود بازگو کرد یا به گوش خواننده رساند، شاید کمتر از ویژگی ترجمه، در این مطلب قابل توصیف باشد. اما مثلاً یکی از نمونه های عالی اش، بده بستان کلامی سریع و پر تنش بین الیوت و پولا در همان بدو ورود الیوت به خانه است. از «ایده»های جذاب این سکانس در درام پردازی نیل سایمون، یکی هم این است که پولا چطور و با چه دیالوگی به شغل الیوت یعنی بازیگری، پی می برد. وقتی آن دو بر سر این که کدام شان حق دارد در این خانه اجاره ای سکونت کند، با هم بحث می کنند، الیوت به تهدید متوسل می شود: «می دونی که قانون، طرفِ منه؛ تصادفاً توی شهر یه وکیل آشنا دارم،...» و اینجاست که پولا ناگهان توی حرفش می پرد و فریاد می زند: «اُ، اُ، یه هنرپیشه، یه هنرپیشه لعنتیِ دیگه»! او به دلیل سابقه رقص در نمایش های موزیکال و آشنایی با تئاتر و بازیگران مختلف، آن قدر حرفه ای هست که تشخیص دهد الیوت، جمله «تصادفاً یه وکیل...» را از میان دیالوگ های استنلی کوالسکی در نمایشنامه اتوبوسی به نام هوس برداشته و دارد در زندگی اش از آن استفاده می کند. اینجا لحن طهماسب در واکنش به عصبانیت زن، برای درک این که الیوت از این طرز معلوم شدن شغلش، چقدر سرمست شده و دارد کیف می کند، درست همان قدر مؤثر است که بازی درایفوس و لبخند پلید گوشه لبش. طهماسب خیلی زود لحن جدی و حق به جانب در صحبت از وکیل را به لحنی تبدیل می کند که انگار الیوت دارد از عصبانیت پولا لذت می برد؛ و بعد که پولا با اعتبار کار او به عنوان یک هنرپیشه، شوخی می کند، طهماسب لحن جدی آدمی در موضع دفاعی را می گیرد و با «زیر و بم شدن» متوالی که از خصلت های مشهور صدایش

است، الیوت را مثل آدمی جلوه می دهد که دارد زور می زند تا شاید بتواند خودش را مهم و معتبر معرفی کند. از آن طرف، ناظریان هم با بازی هایی که در لحن پر نوسانش پدید می آورد، بخصوص موقع بازگویی همان دیالوگ کلیدی «اُ، اُ...»، جدیت شدید قضیه در نظر پولا را با ظرافت اجرا می کند. سرعت و شتاب حرف زدن و همزمان، فکر کردن و تصمیم گرفتن درباره اوضاع، در موقعیت پولای مستأصل در این سکانس اهمیت ویژه ای دارد و ناظریان به این نکته، توجه کرده است. مثلاً آن جا که وسط بحث، الیوت می گوید «فکر کنم تنها راه حلش اینه که خونه رو شریک بشیم» و پولا بی معطلی قبول می کند، ناظریان با لحنی حرف می زند که کاملاً حس می کنیم پولا قبلاً داشته در حین دعوا، فکرهایش را هم می کرده و حالا یکهو می گوید «قبوله... ممکنه کله شق باشم، ولی احمق نیستم». اینها همه در حالی است که فیلم اصلی در این سکانس، با این مقدار تغییر لحن در بیان بازیگران همراه نشده. چون مسئله بازیگری، دنیای نمایش، استفاده آدم های اهل نمایش از دیالوگ های کارهایشان در زندگی عادی و این که بحث بر سر توانایی ها برای یک بازیگر، به اندازه دعوا درباره خانه و زندگی اش برای او مهم است، همه در نظر تماشاگر آمریکایی، آشنا و ملموس است و نسخه دوبله به این احتیاج دارد که توجهات و حساسیت آدم ها نسبت به هر دو موضوع هنرپیشگی و اقامت در آپارتمان را با نوسان لحن، به بیننده ایرانی منتقل کند. چون این بیننده، حتی اگر خودش هم اهل دنیای نمایش باشد، بر اساس عادات و سنت های فرهنگ ایرانی، به سقف بالای سر و نان شب خیلی بیشتر بها می دهد تا «کل کل» کردن بر سر این که استعداد و سواد کار هنری را دارد یا نه!

اگر بخواهم بهترین خاطراتم را از تاریخ دوبله به فارسی رتبه بندی کنم، حتماً یکی از دو سه ردیف بالای فهرست به صحنه ای از دختر خداحافظی اختصاص می یابد که صبح اولین روز هم خانه شدن اجباری الیوت با پولا و لوسی، الیوت در حال یوگاست و ریاضت پر سر و صدایش پولا و لوسی را از خواب بیدار می کند. زن به او گله می کند و الیوت همچنان ادامه می دهد. در حالی که مرد دارد با اصواتی مثل «ناآآآ، ناآآآ...» تمرکز می کند و به قول خودش وارد حالت خلسه می شود، زن از او می پرسد: «نمی شه بری این کارا رو توی کلیسایی، جایی بکنی؟»؛ و مرد در یکی از لحظه های نبوغ آمیز لوندی صوتی طهماسب، در ادامه همان

اصوات آیینی می گوید «دِ ناآآآ»! یعنی معلوم است که نمی شود. آرامیِ صدا و لحن نجواگرانه ناظریان و وصل کردن لحن نیایش به لحن جواب دادن در صداو بیان طهماسب، صحنه را به اوج هوشمندی رسانده و این یک بار، می توانم بگویم که شاید حتی از نسخه اصلی هم گویاتر شده. این هم از همان مواردی است که اگر با این لحن روده بر کننده همراه نمی شد، نمی توانست به اطلاعات ناچیز بیننده ایرانی آن زمان درباره پدیده هایی چون یوگا و مدیتیشن که از «مُد»های بچه امروزی های جامعه اند و قبلاً ناشناخته بودند، اطمینان کند. حس صحنه فقط با این اطوار صوتی طهماسب، برای این بیننده قابل لمس شده است.

* پیداشده در ترجمه

وقتی تکلیف نام مدیر دوبلاژ فیلمی معلوم نباشد، دیگر درباره یافتن نام مترجم آن نمی شود هیچ امیدی داشت. ولی مترجم دیالوگ های دختر خداحافظی، هر کس که بوده، در حدی روی این متن خوب کار کرده که تقریباً در هیچ موردی، در برگرداندن نکات فرهنگی ناآشنا برای بیننده ایرانی به عبارات قابل درک در فرهنگ ما، نه معادل نامأنوسی گذاشته و نه از محدوده وفاداری به متن اصلی، خارج شده.

بخشی از این معادل سازی فرهنگی به جای معادل یابی واژه ای، در حیطه مسائل مربوط به دنیای نمایش و اصطلاحات دور و بر آن، در ترجمه فیلم دیده می شود. مثلاً وقتی بعد از اجرای افتضاح ریچارد سوم، الیوت در اوج سرخوردگی، مست و ویران به خانه می آید، برای دلداری دادن به خودش، رو به پولا می گوید:

”It’s only a New York debut. Ames, Iowa is where it counts“

اما برای بیننده ایرانی، هم شکل گفتن اسم شهر و بعد، اسم ایالت در بین آمریکایی ها نامأنوس است و هم پدیده «اولین تجربه هنری» که معنای کلمه debut است. به همین دلیل، در ترجمه منجر به دوبله، این دیالوگ به این صورت در آمده: «این فقط یه نقش کوچیک توی نیویورک بود. اِیمز و آیوواست که اهمیت

داره». استفاده از ترکیب «نقش کوچک» برای ریچارد دوک گلاستر که به قول خود الیوت گارفیلد، دومین نقش مهم در تاریخ تئاتر بریتانیاست (حتماً بعد از هملت)، درست مثل تناقضی است که در دیالوگ زبان اصلی وجود دارد. یعنی اولین تجربه بازی الیوت در نیویورک را با کلمه only همراه کردن و تلاش برای کم اهمیت نشان دادنش، همان قدر توجیه گرانه و بیهوده به نظر می رسد که نقش ریچارد را «کوچک» دانستن!

ولی به غیر از موارد مربوط به نمایش هم ترجمه فیلم بسیار کاربردی و مسلط بر تفاوت های سلیقه و ادراک مخاطب اینجایی و مخاطب غربی است. فقط به عنوان یک نمونه، به جایی از فیلم اشاره می کنم که لوسی دارد سعی می کند مادرش را به شخصیت الیوت علاقه مند کند و از اظهارنظر همکلاسش کمک می گیرد: «سینتیا فاین می گفت الیوت جذابیت داره. منم فکر کردم دیدم داره»! پولا به لوسی تشر می زند که هیچ هم این طور نیست. اما لوسی زیر لب چیزی می گوید که در نسخه اصلی، هیچ وقت مشخص نمی شود. هم برای مادرش و هم برای ما به عنوان تماشاگر، روشن است که او دارد غری می زند و پولا را در اظهارنظر منفی درباره الیوت، دروغگو می داند. ولی در فیلم حرفش شنیده نمی شود. در حالی که در نسخه دوبله، مترجم یا مدیر دوبلاژ به درستی تشخیص داده اند که مخاطب ایرانی، در صحنه ای که مقدمه یک رابطه عاطفی است، به هیچ وجه آمادگی این ابهام را ندارد و به همین خاطر، دیالوگ یک جمله ای مناسبی را به آرامی و با نجوای ناهید امیریان، روی همان غرغر زیرلبی لوسی گذاشته اند: «خدا از تهِ دلت بپرسه»! این دیگر از آن موارد استثنایی است که حتی افزودن دیالوگ هم به معنای بر هم زدن معادلات متن اصلی تلقی نمی شود و در واقع دارد به ارتباط آن با تماشاگر ایرانی، کمک می کند.

و البته باید حتماً از یک معادل سازی فرهنگی درخشان در دوبله سکانس پایانی هم یاد کنم که نشانگر شناخت دقیق مدیر دوبلاژ و مترجم فیلم نسبت به عادات و روحیه جامعه ایرانی است. الیوت در این سکانس که از اوج های پر از طعنه و کنایه در تاریخ زیر- ژانر کمدی رومانتیک است، به پولا می گوید که بر خلاف تصورات منفی او، حاضر است زن را با خود به سفر و سر صحنه فیلمبرداری ببرد. اما برای توضیح ماجرا به گروه تولید که باید هزینه های «همراه» او را هم بدهند، می گوید:

"I`ll tell them you`re my analyst. Actors are known to be very high strung"

یعنی می خواهد به گروه بگوید که زن، روانکاو اوست و باید همراهش بیاید. توجیه اساسی هم این است که چون بازیگران کلاً آدم های هیجانی و عصبی و شوریده حالی هستند، گروه لزوم حضور روانکاو او را ازش قبول می کند! این در حالی است که برای مخاطب ایرانی، باز تأکید می کنم که در آن سال ها، هنوز مراجعه به روانکاو مرسوم نبود و این تصور عمومی وجود داشت (و شاید هنوز هم وجود دارد) که فقط دیوانه ها با روانکاوان سر و کار دارند. به همین دلیل است که در نسخه دوبله، با ظرافتی شگفت انگیز، این نکته را به نکته ای که در دنیای نمایش و بین آدم های حرفه ای این عرصه در غرب، جا افتاده و برای تماشاگر ایرانی هم قابل درک است، تبدیل کرده اند. الیوت به جای جمله انگلیسی بالا، به پولا می گوید: « بهشون می گم تو همه کاره منی. هنرپیشه ها همه کاره دارن؛ مگه نه؟». مترجم ضمن معادل سازی، این را هم در نظر گرفته که در دیالوگ اصلی، الیوت دلیل بی ربط و غیر قابل قبولی برای جا انداختن سفر پولا نزد گروه تولید می آورد و برای همین، در دیالوگ فارسی هم این نکته نپذیرفتنی را وارد کرده که یک بازیگر تئاتر اهل شیکاگو با یکی دو تجربه نصفه و نیمه بازی بر روی صحنه های نیویورک، آن هم در اولین کار سینمایی اش، می خواهد ادعا کند که agent و «مدیر برنامه» دارد و باید او را هم به همراه بیاورد!

اما در همه مسیر ترجمه فیلم که از بهترین های تاریخ دوبلاژ ماست، یک اشتباه مشخص و قابل اشاره وجود دارد که مثل یک لکه کوچک بر روی یک تابلوی نقاشی شاهکار عمل می کند و کمی صدای «حیف!» آدم را در می آورد: در هر دو سه بار ی که در فیلم، اشخاص داستان به سالن نمایشی اشاره می کنند که بناست الیوت در آن روی صحنه برود، کلمه off-broadway که اصطلاحی مشهور در تئاتر نیویورک است، غلط ترجمه شده. این اسم به صحنه ها و سالن های متعددی اشاره می کند که در این شهر و در نقاط مختلف واقع شده اند و در مهم ترین مرکز تئاتر نیویورک یا حتی کل آمریکا و چه بسا همه دنیا یعنی برادوِی نیستند و طبعاً اهمیت و اعتبار اجرا در آنها هم به اندازه اجرا در برادوی نیست. در حالی که در دوبله، دو بار این کلمه را خود «برادوی» ترجمه کرده اند و یک بار «خیلی خیلی دور از برادوی»؛ که این دومی هم درست نیست.

چون منظور از این سالن ها و اسم خاصی که بر رویشان گذاشته اند، فاصله جغرافیایی نسبت به برادوی نیست و حتی خیلی هایشان زیاد هم از آن مجموعه دور نیستند.

***

ولی این یک کاستی ناچیز، طبعاً و به هیچ عنوان نمی تواند لذت هر بیننده ایرانی را از تماشای نسخه دوبله دختر خداحافظی سر سوزنی کم کند. این فیلمی است که انگار گوینده هایش، با درکی عجیب از «درام» خاص نیل سایمون، نقش ها را با صدایشان بازی کرده اند و در این مسیر، با دیدگاهی که حتماً از سوی مدیر دوبلاژ به آنان انتقال یافته، مختصات قالب «کمدی رومانتیک» را هم به دقت در نظر گرفته اند و در مشاجره های لفظی، طوری دیالوگ گفته اند که هم جدیت و وخامت دعوای آدم ها حفظ شود و هم خنده و قهقهه تماشاگر این صحنه ها به دست بیاید. این حرکت بر روی مرز، از بازی هایی که ناصر طهماسب، شهلا ناظریان و ناهید امیریان در این فیلم با صدایشان ساخته‌اند، برای من خاطره ای آفریده که تقریباً با هر بار شنیدن صدایشان در فیلم های دیگر یا در زندگی واقعی، به پررنگ ترین شکل ممکن، باز زنده می شود.

اصلاً چرا قید «شنیدن صدا»ی آنها را گذاشتم؟ مگر همین طوری و در زندگی روزمره، حتی بدون شنیدن، دست کم هفته ای دو سه بار دیالوگ های جاودانه نیل سایمون را با یادآوری صدای آنها به یاد نمی آورم و به کار نمی برم؟!

دختر خداحافظی

محصول ۱۹۷۷

دوبله‌شده به سال ۱۳۵۷

مدیر دوبلاژ: مرحوم سعید شرافت یا مرحوم منوچهر نوذری

گویندگان، نقش‌ها و بازیگران:

ناصر طهماسب به جای الیوت گارفیلد (با بازی ریچارد درایفوس)

شهلا ناظریان به جای پولا مک‌فادن (با بازی مارشا مِیسون)

ناهید امیریان به جای لوسی (با بازی کویین کامینگز)

حسین معمارزاده به جای مارک (با بازی پل بندیکت)

مرتضی احمدی به جای فروشنده شراب

منوچهر نوذری به جای الیور فرای

ظفر (کامران) گرایی به جای رانی برانت