Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 305-330
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.29460.1718

A Critique on the Book *Silent Cinema* by Liam O'Leary, Paul A. Schroeder Rodriguez, translated by Majid Mostafavi

Hamed Fardar*

Hamid Dehghanpour**

Abstract

The history of silent cinema is, in one sense, a record of the struggles, sufferings, victories, and failures that have been instrumental in achieving what we know today as cinema and its rules and attributes.

It is also about the historical narratives that have been polished and expanded our understanding of the silent era over time. This book is a combination of two separate books by Liam Olieri and Paul Schroder Rodriguez, a concise, compelling narrative of those early years. The first book, by Liam Olivier, is dedicated to the history of silent cinema in Western countries, and the second, written by Paul Rodrigues, analyses the history of that time in Latin America. This article attempts to look at the omissions and shortcomings of the book in the Persian version to show which parts of it are repetitive and inconsistent and which ones are useful, fresh, and informative for readers.

Keywords: Silent Cinema, Film, History, Latin America.

* MA in Cinema, Art University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), fvafadar86@gmail.com

** Faculty Member of Art University of Tehran, Tehran, Iran, hamid.dehghanpour@gmail.com

Date received: 29/04/2021, Date of acceptance: 25/09/2021

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۱، شمارهٔ ۸، آبان ۱۴۰۰، ۳۰۷ - ۳۳۰

بررسی کتاب *سینمای صامت*

حامد فاردار*

حمید دهقان‌پور**

چکیده

تاریخ سینمای صامت از یک جنبه کارنامهٔ تلاش‌ها، رنج‌ها، پیروزی‌ها، و شکست‌هایی است که برای به‌ثمررسیدن آن‌چه امروز تحت عنوان سینما و قواعدش می‌شناسیم مؤثر و اساسی بوده است و از جنبهٔ دیگر داستان روایت‌هایی است که به‌مرور زمان و با کشف ابعاد نادیدهٔ آن سال‌ها به‌مرور صیقل خورده‌اند و درک ما را در این حوزه وسعت داده‌اند. کتاب *سینمای صامت*، ترکیبی از دو کتاب مجزای لیام اولیری و پل شرودر رودریگث، روایتی مختصر و فشرده از آن سال‌های اولیه است. کتاب اول، که متعلق به لیام اولیری است، به تاریخ سینمای صامت در غرب و کتاب دوم، به‌قلم پل رودریگث، به تاریخ سینمای صامت در آمریکای لاتین اختصاص دارد. در این متن سعی شده است تا با نگاهی به حذفیات و کاستی‌های کتاب در نسخهٔ فارسی نشان داده شود که چه بخش‌هایی از آن برای کتاب‌خوان امروزی تکراری، نابسنده، و چه قسمت‌هایی مفید، تازه، و آگاهی‌بخش است.

کلیدواژه‌ها: سینمای صامت، فیلم، تاریخ، آمریکای لاتین.

* ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)،
fvafadar86@gmail.com
** عضو هیئت علمی دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
hamid.dehghanpour@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۳

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

کتاب *سینمای صامت* را، که به دورهٔ ۳۵سالهٔ آغاز سینما (از ۱۸۹۵– حدود ۱۹۳۰) می‌پردازد، نخستین‌بار انتشارات شوند در سال ۱۳۹۵ در ۱۵۰ صفحه با ترجمهٔ مجید مصطفوی چاپ کرد. این اثر تلفیق بخش‌هایی از دو کتاب جداست که ناشر آن را در قالب یک کتاب با دو بخش منتشر کرده است. بخش نخست، که سینمای صامت نام دارد، ترجمهٔ قسمت‌هایی از کتاب *The Silent Cinema* تألیف لیام اولیری (Liam O'Leary)، نویسنده و مورخ فیلم ایرلندی، است که سال ۱۹۶۵ منتشر شده است. اولیری، علاوه‌بر این کتاب، آثاری هم در زمینهٔ سینمای ایرلند، کتابی دربارهٔ رکس اینگرام (Rex Ingram)، بازیگر آمریکایی، و اثری داستانی با مضمون زامبی‌ها، دارد. او سه فیلم مستند کوتاه در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ دربارهٔ ایرلند ساخت. وی در سال ۱۹۹۲ درگذشت. نسخهٔ اصلی کتاب *سینمای صامت*، به‌قلم لیام اولیری، ۱۶۰ صفحه است، اما ترجمهٔ فارسی کتاب، حتی با اضافه‌کردن پیوست‌هایی به متن اصلی توسط مترجم، تنها ۹۷ صفحه است. نگارندگان به تهیه و خواندن نسخهٔ اصلی موفق نشدند، اما بعید است که این اختلاف ۶۳صفحه‌ای با متن اصلی فقط به‌سبب حذف تصاویر یا تفاوت فونت و صفحه‌آرایی کتاب مبدأ با نسخهٔ فارسی باشد! بخش دوم کتاب، که حدود چهل صفحه است، سینمای صامت آمریکای لاتین نام دارد. این قسمت هم ترجمه‌ای است از بخشی از کتاب *Latin American Cinema, A Comparative History* اثر پل شرودر رودریگث (Paul A. Schroeder Rodriguez) که نخستین‌بار سال ۲۰۱۶ چاپ شد. کتاب اصلی به دورهٔ صامت محدود نیست و تاریخ سینمای آمریکای لاتین را تا دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم دنبال کرده است. مانند نیمهٔ اول کتاب، ترجمهٔ بخش دوم هم کامل نیست. بخش سینمای صامت آمریکای لاتین در متن مبدأ حاوی دو فصل متمایز است. فصل نخست، سینمای صامت قراردادی (Conventional Silent Cinema) نام دارد که در ترجمهٔ فارسی با حذفیات اندکی آمده و فصل دوم با عنوان سینمای صامت پیش‌رو (Avant-Garde Silent Cinema) در نسخهٔ ترجمه نیامده است. نویسندهٔ کتاب، پل شرودر رودریگث، اهل پورتوریکو و استاد کالج امهرست (Amherst) در ایالت ماساچوست آمریکاست. تخصص دانشگاهی‌اش زبان اسپانیایی و زمینهٔ مطالعاتی‌اش فرهنگ، ادبیات، و سینمای آمریکای لاتین است. مترجم کتاب، مجید مصطفوی، چند سالی است که به برگردان فارسی نمایش‌نامه و فیلم‌نامه اشتغال دارد. از وی در سال ۱۳۹۶ کتابی تألیفی با عنوان *راهنمای سینمای آمریکای لاتین* در نشر چشمه منتشر شد. در این مقاله، بعد از

معرفی ویژگی‌ها و فصل‌بندی کتاب، به نقد و بررسی آن در محورهای زیر پرداخته خواهد شد.

- روش‌شناسی: در این قسمت، شیوهٔ دو بخش کتاب و تفاوت‌ها، کاستی‌ها، و امتیازاتشان در مقایسه با هم بررسی می‌شوند؛
- کمبودها: در این‌جا ایرادات شکلی کتاب هم‌چون فقدان توضیحات ضروری در پانویس‌های مترجم یا متن اصلی، عدم انسجام در تبیین جنبش‌های سینمایی، نبودن اطلاعات ضروری هم‌چون ثبت اسامی لاتین فیلم‌ها و حذف منابع هر دو بخش کتاب تشریح می‌شوند؛
- ترجمه: به برخی از معادل‌گزینی‌های نامناسب و شبهه‌های ترجمه اشاره می‌شود.

۲. ساختار کتاب

بعد از فهرست عناوین، مترجم در مقدمه به توضیح دو بخش کتاب و معرفی مؤلفان، به‌ویژه لیام اولیری، پرداخته است. همان‌طورکه اشاره شد، کتاب *سینمای صامت* حاوی دو بخش است. بخش اول که عنوانش همان «سینمای صامت» است نوشتهٔ لیام اولیری است که بعد از پیش‌گفتار طی پنج فصل کوتاه به شرح مختصر پیدایش و تحولات سینمای صامت در غرب تا زمان افول آن در سال ۱۹۲۹ اختصاص دارد. پیوست کوتاهی هم در میان فصل آخر این بخش به‌ابتکار مترجم با عنوان «سینمای صامت آسیا» افزوده شده که دربردارندهٔ اطلاعاتی دربارهٔ آغاز سینما در کشورهای ژاپن، هندوستان، ایران، چین، و فیلیپین است.

بخش دوم، که «سینمای صامت آمریکای لاتین» نام دارد، از کتابی مستقل دربارهٔ تاریخ سینمای آمریکای لاتین، تألیف پل شرودر رودریگث، ترجمه شده است که با نگاهی اجتماعی به سال‌های ابتدایی سینما، تولید، و پخش فیلم صامت در این حوزهٔ جغرافیایی می‌پردازد. این قسمت ابتدا با تبارشناسی تاریخی مفهوم کریولو (crioulo) آغاز می‌شود و سپس در هشت فصل فشرده ویژگی‌های این دوره و برخی فیلم‌های شاخص آن معرفی می‌شوند. در انتهای کتاب، به فهرستی از فیلم‌شناسی با ترجمهٔ فارسی بسنده شده است. درادامه، فشرده‌ای از محتوای کتاب به‌ترتیب فصول معرفی می‌شود.

۱.۲ بخش اول: سینمای صامت

۱.۱.۲ پیش‌گفتار

لیام اولیری در پیش‌گفتار با اشاره به پایان عصر سینمای صامت و ازبین‌رفتن بسیاری از نسخه‌های فیلم‌های آن زمان[۱] توضیح می‌دهد که حرکات غیرطبیعی و نامنظم بازیگران ناشی از اختلاف سرعت دستگاه‌های امروزی نمایش فیلم با سرعت ثبت دوربین‌ها و نیز ابزارهای نمایش فیلم در آن ایام است. ضمن این‌که تماشاگران در دو دههٔ ابتدای قرن بیستم فاقد دانش سینمایی مخاطب معاصر بودند. درنتیجه، لازم بود که حرکات شخصیت‌های روی پرده متناسب با ریتم درک آن تماشاگران باشد.[۲]

۲.۱.۲ اختراع سینما

در این قسمت، اولیری اشارهٔ تاریخی مختصری به نخستین تلاش‌ها برای ثبت تصویر عکاسی و سپس تصویر متحرک می‌کند. سپس به‌سیاق دیگر کتب تاریخ سینما، به‌ترتیب زمانی از ابزارهایی هم‌چون زوتروپ (Zoetrope)، کرونوفتوگراف (Chronophotograph)، پراکزینوسکوپ (Praxinoscope)، تفنگ‌ــ دوربین، و آزمایش‌های ادوارد مای بریج (Edweard Muybridge) نام می‌برد تا سرانجام به اختراع دوربین کینه‌توگراف (Kinetograph)، دستگاه پخش فیلم کینه‌توسکوپ (Kinetoscope)[۳]، و تأسیس نخستین استودیوی تولید فیلم در سال ۱۸۹۴ با نام بلک ماریا (Black Maria) می‌رسد که هرسه ابداع ادیسون (Edison) و دست‌یار خلاقش، ویلیام دیکسون (William Dickson)، بودند. آن‌ها نخستین فیلم‌های تجاری را هم برای پخش در کینه‌توسکوپ ساختند. بعد از بیان نام‌های فراوان دیگر که به گسترش و موفقیت سینما کمک کردند، اولیری تاریخ دقیق آغاز سینما را همان نمایش فیلم *قطار وارد می‌شود* برادران لومیر در تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ بر پرده‌ای در کافه بولوار دوکاپوسین (Boulevard des Capucines) در پاریس ذکر می‌کند.

۳.۱.۲ دوران فیلم‌های یک‌حلقه‌ای (۱۸۹۵-۱۹۱۳)

از این‌جا، اولیری تاریخ سینمای صامت را به چهار حوزهٔ زمانی مختلف تقسیم می‌کند که نخستین آن دوران فیلم‌های یک‌حلقه‌ای (one-reeler) تا سال ۱۹۱۳ را شامل می‌شود؛ دوره‌ای که رقابت شدیدی بین سینماگران در ساخت فیلم‌های متنوع کوتاه و استفاده از اقتباس‌های ادبی یا منابع اساطیری و افسانه‌های عامه‌پسند برقرار بود و هم‌زمان نخستین

ستاره‌های محبوب سینمایی هم ظهور کردند. تلاش‌های اولیهٔ فیلم‌سازان در این دوره در سه گروه دسته‌بندی شده است. گروه اول شامل کسانی بود که هدفشان ثبت روی‌دادهای واقعی به‌ویژه در سفر بود، گروه دوم کسانی‌اند مانند ملی‌یس (Méliès) که دغدغهٔ ذوق‌آزمایی با امکانات فنی برای خلق جلوه‌های ویژهٔ بصری دارند، و بالأخره گروه سوم که به تولید فیلم‌های کمدی اسلپ استیک (Slapstick) مشغول‌اند. اولیری بعد از اشارهٔ بسیار مختصری به امیل کول (Emile Cohl)، نخستین سازندهٔ فیلم‌های انیمیشن، از معرفی وجوه صنعتی این دوره غافل نمی‌شود و از رشد و گسترش کمپانی‌های فرانسوی معروف تولید و پخش فیلم یعنی پاته (pâté)، گومون (Gaumont)، و کمپانی‌های معظم دیگری در آمریکا و ظهور کارگردان‌هایی هم‌چون ادوین پورتر (Edwin Porte) و دیوید گریفیث (David Griffith) می‌نویسد. در عرصهٔ نمایش، سینما از تماشاخانه‌های تئاتر مستقل می‌شود و سالن‌های کوچک مختص نمایش فیلم موسوم به نیکل ادئون (Nickelodeon)[۴] در آمریکا پدید می‌آید، تعداد تماشاگران سینما رشد می‌کنند، و نیویورک در آمریکا مرکز فیلم‌سازی می‌شود.

۴.۱.۲ فیلم‌های بلند (۱۹۱۳-۱۹۱۴)

اولیری ۱۹۱۳ را سال آغاز رسمی تغییر قالب زمانی فیلم‌ها از کوتاه به بلند و جهش به‌سمت تولید و نمایش فیلم‌های چندحلقه‌ای ذکر می‌کند. تغییری که فیلم‌های پرهزینه و عمدتاً تاریخی سینمای ایتالیا سهم عمده‌ای در آن داشتند. او چند صفحه را به معرفی فیلم‌ها و فیلم‌سازهای برجستهٔ ایتالیایی این دوره به‌ویژه جووانی پاسترونه (Giovanni Pastrone) و فیلم معروفش *کابیریا* اختصاص می‌دهد و سپس سراغ سینمای دیگر کشورها در این دوره می‌رود؛ مانند سینمای سوئد و فیلم‌های دو سینماگر برجسته‌اش، ویکتور شوستروم (Victor Sjöström) و موریتز اشتیلر (Mauritz Stiller)، فیلم‌های کمپانی نوردیسک در دانمارک و رونق‌گرفتن فیلم‌های سریالی لویی فویاد (Louis Feuillade) در ژانر جنایی و نیز ظهور ماکس لندر (Max Linder)، کمدین محبوب در فرانسه. در آمریکا، هالیوود به‌تدریج محل اجتماع کمپانی‌های فیلم‌سازی می‌شود. اولیری از گسترش فیلم‌های کمدی اسلپ استیک مک سنت (Mack Sennett) می‌نویسد که محل مناسبی برای پرورش استعدادهای بزرگ بعدی مانند چارلی چاپلین (Charlie Chaplin) و هری لنگدون (Harry Langdon) است. به‌تقلید از لویی فویاد، ساخت فیلم‌های دنباله‌دار در آمریکا رواج پیدا می‌کند.

۵.۱.۲ سال‌های جنگ (۱۹۱۴-۱۹۱۸)

این قسمت با شرح فیلم‌های بلند و باشکوه گریفیث در آمریکا و نقش تاریخ‌ساز آن‌ها شروع می‌شود و بعد از شرح چندصفحه‌ای عظمت فیلم‌های مهم و چندحلقه‌ای او مانند *تولد یک ملت* و *تعصب* به‌سراغ معرفی کوتاه دیگر کارگردان‌های برجستهٔ این دوران می‌رود؛ کسانی هم‌چون اریک فون اشتروهایم (Erich von Stroheim) در آمریکا و آبل گانس (Abel Gance) در فرانسه. برخلاف کتاب‌های متأخر تاریخ سینما، اولیری توجهی به اهمیت و تأثیر آبل گانس و ابداع‌های او ندارد و او را تا سطح سینماگری «فاقد نظم و تشخیص یک کارگردان واقعی بزرگ» تقلیل می‌دهد.[۵] فیلم‌های کوتاه چارلی چاپلین و سیمای آشنای او در هیئت ول‌گرد و ستارگانی هم‌چون مری پیکفورد (Mary Pickford) و سه سوئه هایاکاوا (Sessue Hayakawa) با تبار ژاپنی ازطرف‌دیگر در سینمای آمریکا می‌درخشند. از دیگر کارگردان‌های برجستهٔ این دوره، به‌روایت اولیری، لویی دلوک (Louis Delluc) در فرانسه است که با عنوان «نخستین منتقد بزرگ سینمایی» هم از او یاد شده است. در انگلستانِ درگیر جنگ، تولید فیلم‌های میهن‌پرستانه شدت می‌گیرد و درکنار آن اقبالی گسترده به ساخت فیلم‌های اقتباسی از آثار نویسندگان معروف آن زمان و نمایش‌نامه‌نویسانی هم‌چون اسکار وایلد (Oscar Wilde) پدید می‌آید. کارگردان‌های بیش‌تری از تئاتر به سینما می‌روند و فیلم‌های سریالی بیش‌تری، چه در انگلیس و چه در آمریکا، ساخته می‌شوند. اولیری این قسمت را مانند فصل قبلی با ذکر کوتاهی از سینمای آلمان و فیلم *هومون کولوس* (*Homunculus* 1916)، که آن را «سلف آدم‌های ماشینی در سینما» می‌خواند، به‌پایان می‌رساند.

۶.۱.۲ رشد و گسترش سینما (۱۹۱۹-۱۹۲۹)

در این دهه، هالیوود رفته‌رفته قدرت بیش‌تری می‌گیرد و دلایل آن به‌روایت اولیری «تشکیلات و تبلیغات صحیح، ستارگان نام‌ور، و ساختن فیلم‌های سریع و پرهیجان مطابق آخرین شیوه‌های فیلم‌سازی» (اولیری و رودریگث ۱۳۹۵: ۵۱) است. اما نخستین سینمایی که نویسنده به‌طور مبسوطی به‌سراغ آن رفته، جنبش اکسپرسیونیستی آلمان است. «انقلابی‌ترین فیلم آلمانی در این دوران» به‌شهادت اولیری *اتاق کار دکتر کالیگاری* به‌کارگردانی روبرت وینه (Robert Wiene) است که ویژگی بارزش دکورهای کوبیستی ذکر شده است. سینمای کشورهای اسکاندیناوی بخش بعدی است. استمرار فیلم‌های اقتباسی اشتیلر و شوستروم و

ظهور گرتا گاربو (Greta Garbo)، درمقام ستاره در سوئد، شروع کارگردانی کارل تئودور درایر (Carl Theodor Dreyer)، و ساخت فیلم مهمش *مصیبت ژاندارک* (۱۹۲۸) فرازهای این بخش است. آبل گانس دو فیلم مهمش *چرخ* (۱۹۲۲) و *ناپلئون* (۱۹۲۷) را در همین دهه ساخت. در این‌جا، اولیری لحن انتقادی قبلی‌اش را تعدیل و به روحیهٔ مبتکرانه و تکنیکی آثار آبل گانس اذعان می‌کند. دههٔ ۱۹۲۰ شاهد نضج‌گرفتن مکتب امپرسیونیسم فرانسه است که اولیری با نام «فیلم‌های تجربی» (همان: ۶۷) از آن یاد کرده است. او، بعد از تعریف چند فیلم از لویی دلوک و تأثیرش در فیلم‌سازان بعد از خود، نام دیگر سینماگران فرانسوی مهم این دوران و آثارشان را فهرست‌وار ذکر می‌کند. مترجم، برای جبران غفلت نویسنده از سینمای صامت آسیا، پیوست‌هایی در این فصل به متن اضافه کرده که حاوی چکیدهٔ اطلاعاتی دربارهٔ آغاز سینما در ژاپن، هندوستان، ایران، چین، و فیلیپین است. در همین دههٔ ۱۹۲۰ است که آلفرد هیچکاک (Alfred Hitchcock) فعالیت خود را به‌عنوان کارگردان در انگلیس با فیلم‌هایی پراکنده در ژانرهای مختلف آغاز می‌کند. در همین دهه، سینمای شوروی سوسیالیستی ظهور می‌کند که با مطالعات سینمایی منظم ازجمله روی آثار گریفیث، که لو کولشوف (Lev Kuleshov) بانی آن بود، به فرم جدیدی از بیان سینمایی می‌رسد که اوج آن در فیلم‌های سرگئی آیزنشتاین (Sergei Eisenstein) است. با ذکر نام‌های دیگر سینماگران برجستهٔ شوروی در این دهه از این دورهٔ مهم عبور می‌شود. بخش انتهایی این فصل به هالیوود دههٔ ۱۹۲۰ اختصاص دارد؛ دوره‌ای که عصر هنرنمایی کمدین‌های بزرگی هم‌چون چاپلین، باستر کیتون (Buster Keaton)، هری لنگدون (Harry Langdon)، و هارولد لوید (Harold Lloyd) بود. اولیری سپس از نقش آشکار سینماگران اروپایی مهاجر در هالیوود هم‌چون ارنست لوبیچ (Ernst Lubitsch)، اریک فون اشتروهایم (که زود به‌حاشیه می‌رود و حذف می‌شود)، ویکتور شوستروم، مورنائو، و ستاره‌ای هم‌چون گرتا گاربو می‌نویسد. این فصل با ذکر دو نام متفاوت تمام می‌شود؛ رابرت فلاهرتی (Robert J. Flaherty) که خارج از سینمای جریان اصلی آمریکا به کار مستندسازی مشغول بود و سیسیل ب. دومیل (Cecil B. DeMille) که متخصص ساختن فیلم‌های بزرگ و پرهزینه است.

۷.۱.۲ سخن آخر

بخش پایانی کتاب اولیری در یک صفحه و به‌شکل خلاصه به ورود صدا به سینما و پایان عصر صامت و کناررفتن ستارگان آن و تشکیل آرشیوهای فیلم در سال ۱۹۳۵ اشاره می‌کند که مانع ازبین‌رفتن و فراموشی کامل فیلم‌های صامت شدند.

۲.۲ بخش دوم: سینمای صامت آمریکای لاتین

در این قسمت، خلاصهٔ بخش دوم کتاب *سینمای صامت* می‌آید که فصل ابتدایی کتاب مستقلی به‌نام *سینمای آمریکای لاتین؛ یک تاریخ تطبیقی*، اثر پل شرودر رودریگث، است.

۱.۲.۲ سینمای کریولوها برای کریولوها

پل رودریگث در رویکردی متفاوت با لیام اولیری از چشم‌اندازی طبقاتی (نزدیک به نگره‌های چپ و پسااستعماری) سال‌های آغازین سینما را در منطقهٔ آمریکای لاتین کاویده است. این بخش با متن مفصلی دربارهٔ تبارشناسی تاریخی واژهٔ کریولو (crioulo) و معناهای مختلف و متضاد آن آغاز می‌شود. به‌طور خلاصه، می‌توان گفت کریولو به طبقهٔ فرادست سفیدپوست که از نسل مهاجران اروپایی و به‌ویژه اسپانیایی‌اند گفته می‌شود. رودریگث به رشد اقتصادی طبقهٔ کریولو در این زمان اشاره می‌کند که از راه صادرات مواد خام و واردات کالاهای لوکس، مصرفی، یا ماشین‌آلات صنعتی به ثروت رسیده بودند. دوربین فیلم‌برداری و ابزارهای نمایش فیلم هم از همین کالاهای وارداتی بودند. او سه دستهٔ حامیان مالی سینما را در این قاره تفکیک می‌کند. به‌جز کریولوهای تاجر که سینما را به این کشورها وارد کرده بودند، سیاست‌مداران محلی که به‌سبب تبلیغات سیاسی سرمایهٔ تولید فیلم‌های خبری را تأمین می‌کردند و کلیسای کاتولیک دیگر پشتیبان‌های محلی تولید و نمایش فیلم بودند. رودریگث اضافه می‌کند همین خاستگاه طبقاتی محدود تهیه‌کنندگان و کارگردانان باعث شد فیلم‌های انگشت‌شماری با مضامین جنبش‌های کارگری و طغیان محرومان ساخته شود.

۲.۲.۲ پیوست

در این‌جا، مجید مصطفوی، مترجم کتاب، مانند بخش اول در پیوستی جدا از متن اصلی سعی کرده است اطلاعات دقیق و جزئی ورود سینما و تولید فیلم را در این منطقه ارائه کند. او می‌نویسد سینما در آمریکای لاتین، سال ۱۸۹۶، و با نمایش فیلم در ریودوژانیرو (برزیل) و مونته‌ویدئو (اوروگوئه) شروع شد. تولید فیلم‌های محلی که عمدتاً مستند و خبری بودند خیلی زود آغاز شد، به‌طوری‌که بعدها فیلم مستند به ژانر مسلط این منطقه تبدیل شد، اما به‌دلیل موانع اقتصادی و سیاسی تولید فیلم در این کشورها با مشکلات زیادی روبه‌رو بود و خیلی زود فیلم‌های وارداتی از غرب سالن‌های سینما را تسخیر کردند.

فیلم‌های تولیدی هم عمدتاً تقلید سطحی از فیلم‌های غربی بودند. در این میان، تعداد فیلم‌سازان متفاوت اندک بود. درانتها، اطلاعات فشرده‌ای دربارهٔ پیدایش سینما در سه کشور مهم این حوزه یعنی آرژانتین، برزیل، و مکزیک ارائه شده است.

۳.۲.۲ زمان‌بندی

در این قسمت، رودریگث نابودی بسیاری از نخستین فیلم‌های آمریکای لاتین و نیز تمایل بازار و شبکهٔ توزیع محلی به واردات کالا ازجمله فیلم از شمال (ایالات متحده)، به‌جای صادرات به شمال، را شاهدی بر آگاهی اندکی مورخان از این دوران می‌داند. او درادامه تاریخ سینمای آمریکای لاتین را براساس اطلاعات دردست‌رس به سه بازهٔ زمانی تقسیم می‌کند؛ یعنی فیلم‌های واقع‌نما (۱۸۹۷–۱۹۰۷)، فیلم‌های پیش‌روایت‌گر (۱۹۰۸–۱۹۱۵)، و فیلم‌های بلند روایت‌گر (۱۹۱۵–۱۹۳۰).

۴.۲.۲ فیلم‌های واقع‌نما (۱۸۹۷–۱۹۰۷)

مترجم، واژهٔ actualities را به فیلم‌های واقع‌نما ترجمه کرده است. منظور آثار نخستین و فاقد تدوینی‌اند که به‌تقلید از برادران لومیر هدفی جز ثبت روی‌دادها و شگفت‌زده‌کردن تماشاگر از این امکان تازه نداشتند و غالباً هم مستند بودند. این تولیدات، به‌گفتهٔ رودریگث، فاقد خلاقیت بودند و تنها به‌لحاظ تاریخی ارزش اسنادی دارند. آن‌ها کم‌کم در قالب فیلم‌های خبری و سرگرم‌کنندهٔ کوتاه تکامل پیدا کردند.

۵.۲.۲ دوران گذار (۱۹۰۸–۱۹۱۵)

دوران گذار یا همان فیلم‌های پیش‌روایت‌گر (proto-narrative cinema) به‌روایت رودریگث عصر رشد و پیشرفت فیلم‌های کوتاه و نیمه‌بلند داستانی، بالیدن مخاطبان مشتاق، گسترش سالن‌های نمایش، ایجاد پوشش رسانه‌ای تبلیغات فیلم‌ها، و توسعهٔ صنعتی سینما در آمریکای لاتین است؛ دورانی که به‌قول مؤلف عصر طلایی فیلم به‌لحاظ جهش در کمیت تولید است. طول زمانی آثار بلندتر می‌شود. در این دوره هم، مانند قبل، عمدهٔ تولیدات مستندند، با این تفاوت که شیوهٔ بازنمایی آن‌ها، باتوجه‌به سیاست‌های روز، فرق می‌کرد و حتی در مواردی از صحنه‌آرایی و بازیگران تئاتر با هدف بازسازی استفاده می‌کردند (اولیری و رودریگث ۱۳۹۵: ۱۱۱). درادامه، مثال‌هایی از این فیلم‌ها با مضامین سیاسی و انقلابی از سینمای مکزیک و برزیل آورده شده است.

۶.۲.۲ فیلم‌های بلند روایت‌گر (۱۹۱۵-۱۹۳۰)

در این پانزده سال آخر، سینمای صامت در آمریکای لاتین، مانند دیگر کشورهای صاحب سینما، به اوج و پایان خود رسید. در این دوران، فیلم‌های بلند و نزدیک به استانداردهای جهانی در آمریکای لاتین تولید شدند. تا این زمان، فیلم‌های پرهزینهٔ ایتالیایی و هنری فرانسوی دربین تماشاگران بسیار محبوب شده بودند و ساخت محصولات پرهزینهٔ تاریخی به تقلید از ایتالیایی‌ها و ملودرام رونق گرفته بود، اما با شروع جنگ اول جهانی واردات فیلم از اروپای جنگ‌زده نقصان گرفت و جای خالی‌اش را ساخته‌های هالیوود پر کرد. ازآن‌جاکه نمایش فیلم خارجی، به‌جای تولید، هزینه و دردسر کم‌تری داشت، رغبت سرمایه‌داران محلی بیش‌تر به‌سمت خرید فیلم بود تا تهیهٔ آن. درنتیجه، تا پایان عصر سینمای صامت، انحصار توزیع به‌دست نمایندگان داخلی کمپانی‌های هالیوود افتاد، اما تولید فیلم‌های خبری، که به‌دلایل ایدئولوژیک از حمایت دولتی برخوردار بودند، به‌شکل مستمر ادامه داشت. رودریگث سینمای آمریکای لاتین را به‌دلیل متأثربودن از آثار مستند بومی، اروپایی، و آمریکای شمالی سینمایی «سه‌وجهی» می‌خواند و درادامه از سه شکل عمدهٔ تولید فیلم‌های داستانی ـ هنری، مذهبی، و سرگرم‌کننده ـ آمریکای لاتین در این سال‌ها نام می‌برد.

۷.۲.۲ فیلم هنری

منظور از فیلم هنری تولیداتی است که تحت‌تأثیر سینمای اروپا با هدف ارتقای منزلت سینما و شناساندن آن به‌عنوان یک هنر از آثار ادبی بومی اقتباس می‌شدند. رودریگث کارکرد سیاسی ـ اجتماعی این فیلم‌ها را خلق هویت‌های ملی اروپایی‌شده می‌خواند. نمونهٔ انتخاب شده *واراوارا* (۱۹۳۰) محصول بولیوی است که برمبنای نمایش‌نامهٔ یک نویسندهٔ بولیویایی ساخته شده و داستان عشق شاه‌دختی سرخ‌پوست به فاتحی اسپانیایی است. مترجم در پیوستی که اضافه کرده است، ضمن تعریف خلاصهٔ داستانِ فیلم و ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔ کارگردان فیلم، می‌نویسد که این اثر تنها فیلم بازمانده از دوران سینمای صامت بولیوی است (اولیری و رودریگث ۱۳۹۵: ۱۱۷).

۸.۲.۲ فیلم‌های مذهبی

این دسته از آثار، همان‌طورکه از نامشان پیداست، محصول مشارکت فعالانهٔ کلیسای کاتولیک در تولید فیلم‌های داستانی بوده‌اند. رودریگث مضامین آن‌ها را ستایش از نظام

پدرسالاری آرمانی و آموزه‌های اخلاقی ذکر می‌کند. مثال این قسمت *تپیاک* (۱۹۱۷) تولید مکزیک است که اهمیتش نه به‌سبب جنبه‌های فرمی و فنی، بلکه به‌واسطهٔ وجه جامعه‌شناختی آن و نشان‌دادن استفادهٔ مذهب از رسانه‌ای مدرن هم‌چون سینماست. در این قسمت هم مترجم در پیوست کوتاهی خلاصهٔ داستان فیلم را آورده است.

۹.۲.۲ فیلم‌های سرگرم‌کنندهٔ عامه‌پسند

فیلم‌های این دسته، به‌روایت رودریگث، بیش‌تر در ژانرهای جنایی، کمدی موزیکال، و ملودرام بودند. در مقایسه با آثار مذهبی، به‌لحاظ محتوای اخلاقی، چندان سرراست نبودند و در قیاس با فیلم‌های هنری بیش‌تر درگیر تناقض‌های طبقاتی و اجتماعی بودند. سپس، فهرستی از مهم‌ترین این فیلم‌ها ارائه و چند اثر برجسته از این فهرست معرفی شده است.

گوچوی نجیب‌زاده (۱۹۱۵)، محصول آرژانتین، بنابه توضیح تکمیلی مترجم، پرفروش‌ترین فیلم زمانهٔ خود بود. رودریگث هم آن را نخستین فیلم داستانی بلند آمریکای لاتین ذکر می‌کند که خارج از کشور سازنده به موفقیت تجاری رسیده است. مضمون آن ملی‌گرایی کریولوها در قالبی واپس‌گرایانه و ضد مهاجران جدید است. *آخرین شورش سرخ‌پوست‌ها* (۱۹۱۶) تولید دیگری از آرژانتین دربارهٔ آخرین شورش بومیان این کشور است که، علاوه‌بر جنبهٔ ملودرام، وجه اسنادی قوم‌نگار دارد. *اتومبیل خاکستری* (۱۹۱۹) محصول مکزیک است و به‌نظر رودریگث فیلمی واپس‌گراست، زیرا به‌تلویح از انقلابیون زاپاتا انتقاد می‌کند. اگرچه درادامه آن را نمونهٔ خوبی از تلفیق وجوه سه‌گانهٔ سینما در آمریکای لاتین ذکر می‌کند. *مادر مرا ببخش* (۱۹۲۷)، تولید آرژانتین، نشانه‌ای از چرخش فیلم‌ها از داستان‌های پرهیجان به کندوکاوهای سطحی روان‌شناختی شخصیت در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ توصیف می‌شود. و بالأخره *خون مرغ مینا* (۱۹۲۹) که از مهم‌ترین فیلم‌های دوران صامت برزیل است. درپایان، اگرچه بر سلسله‌مراتب اجتماعی از حیث طبقه، نژاد، و جنسیت صحه می‌گذارد، رودریگث آن را از جنبهٔ پیش‌گامی تکنیکی و مهارت در استفاده از زبان سینما شایان توجه می‌داند.

۱۰.۲.۲ میراث سینمای صامت

بنابه دیدگاه رودریگث، سینمای صامت آمریکای لاتین مبتنی‌بر زیبایی‌شناسی اروپامحور کریولوها بود و از دامنهٔ بازنمایی گفتمان استعمارگرانه فراتر نرفت. بااین‌حال، او

دستاوردهای این سینما را انکار نمی‌کند و آن را تلاشی در راه پایه‌ریزی چشم‌انداز سینمای ملی در سه محور تولید و توزیع محلی و شیوه‌های نمایش فیلم، باتوجه‌به نیازهای مخاطب بومی، می‌داند.

۳. نقد و بررسی

کتاب *سینمای صامت* روایتی از تاریخ سینما به‌دست می‌دهد که با دانش امروزین ما تازه و مناقشه‌برانگیز به‌نظر نمی‌رسد. ره‌یافت بخش اول کتاب که به‌قلم لیام اولیری است فراتر از وقایع‌نگاری صِرف نمی‌رود و کم‌تر قضاوتی می‌کند که چالش‌آفرین و عجیب باشد، اما در بخش دوم کتاب، که به موضوع سینمای صامت در آمریکای لاتین اختصاص دارد، پل رودریگث نقطهٔ عزیمت متفاوتی را انتخاب کرده است. او، به‌جای گاه‌شماری صرف روی‌دادها و جداکردن هر کشور با فهرست‌بندی ستارگان و کارگردان‌هایش، مبدأ سینما و تولید فیلم صامت را در افقی تاریخی ـ اجتماعی و با رویکرد تطبیقی در کل این منطقه پی جویی کرده است. هدف نگارندگان در این قسمت به‌جای کش‌مکش با محتوای کتاب، که چندان جای اختلاف ندارد، تمرکز بر ساختار شکلی و برشمردن برجستگی‌ها و نواقص احتمالی است.

۱.۳ روش‌شناسی

در این‌جا، شیوهٔ پژوهش دو مؤلف و برشمردن امتیازات و محدودیت‌های احتمالی هرکدام مقایسه می‌شود.

کریستین تامسون (Kristin Thompson) و دیوید بوردول (David Bordwell) در مدخل کتاب *تاریخ سینما* شیوه‌های معمول نگارش تاریخ، به‌ویژه در حوزهٔ سینما، را دسته‌بندی کرده‌اند که می‌تواند سنجهٔ مفید و کاربردی در شناسایی و تفکیک الگوها باشد. آن‌ها شیوهٔ پژوهشی مورخ را به دو نوع کلی توصیفی و تبیینی تقسیم می‌کنند (بوردول و تامسون ۱۳۸۹: ۱۰). در سطح توصیفی، به سؤالاتی از قبیل چی و کی و کجا پاسخ داده می‌شود، اما رویکرد تبیینی از این سطح فراتر می‌رود و چگونگی یا چرایی روی دادهای تاریخی را در بر می‌گیرد. «یک پژوهش تاریخی معین می‌تواند شامل هم توصیف و هم تبیین، که به نسبت‌های گوناگون با هم ترکیب شده‌اند، باشد»

(همان: ۱۲). از این منظر، بخش اول کتاب *سینمای صامت*، به‌قلم لیام اولیری، بیش‌تر به الگوی توصیف نزدیک است تا تبیین. اگرچه در بخش‌هایی مثل فصل «سال‌های جنگ» (اولیری و رودریگث ۱۳۹۶: ۳۵)، که قسمت زیادی از آن شرح موفقیت و تأثیرهای دو فیلم عظیم گریفیث است، به منش تبیینی نزدیک می‌شود، اما در قالب کلی فراتر از گاه‌شماری تقویمی رخدادهای عصر صامت و معرفی فهرستی از اسم‌های بزرگ آن نیست. به‌لحاظ علیت هم، به «فردگرایی روش‌شناختی» (بوردول و تامسون ۱۳۸۹: ۱۳) نزدیک‌تر است، زیرا چینش روی‌دادها، سوای برخی استثناها هم‌چون مبحث اکسپرسونیسم آلمان، عمدتاً مبتنی‌بر افراد مخصوصاً کارگردان‌ها و بازیگران است و کم‌تر نشانی از تبیین جنبش‌های سینمایی و فرایندهای صنعتی در سینمای صامت را شاهدیم. این کلی‌گویی از همان مقدمهٔ کتاب شروع می‌شود. پیش‌گفتار لیام اولیری راجع‌به پیش‌فرض‌ها و پرسش‌های تحقیقش ساکت است و تنها به ذکر چند سوءتفاهم آشنا در رابطه با سینمای صامت اکتفا می‌کند.

بخش دوم که کتاب مجزایی است، همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد، به‌جای توصیف خطی وقایع مسیر پژوهش را در سطحی کلان چیده است و به تبیین بسترهای سیاسی ــ اجتماعی شکل‌گیری و تداوم سینما در آمریکای لاتین می‌پردازد و گرایش به «جمع‌گرایی روش‌شناختی» (همان) دارد. به‌طبع، این ره‌یافت هم محدودیت خود را دارد و با اولویت‌دادن به موضوع نهادهای اجتماعی و وجه طبقاتی ازیک‌طرف نقش ابتکارات فردی را نادیده گرفته است و ازطرف‌دیگر چنان کالبدی کلی و نیمه‌انتزاعی، به‌ویژه برای مخاطب ناآشنا، پیدا کرده است که مترجم ناچار شده است به‌کمک کتاب بیاید و اطلاعات جزئی و عینی از ورود سینما به این قاره و نیز توضیحات دقیق‌تری درخصوص داستان برخی فیلم‌های انتخاب‌شده را در قالب پیوست به متن اصلی اضافه کند. اما، برخلاف اولیری، پل رودریگث در مقدمهٔ مفصل کتاب، که ترجمه نشده است، چهارچوب نظری، مسئله، و فهرست‌بندی اثرش را برای مخاطب گشوده است. او روش تطبیقی را رویکردی مناسب برای کشف جنبه‌های نادیدهٔ سینمای آمریکای لاتین ذکر می‌کند، از محدودبودن پژوهشش به فیلم‌های داستانی خبر می‌دهد، و چگونگی بازنمایی مدرنیته را برای مخاطبان بومی به‌عنوان پرسش پژوهش اعلام می‌کند (Rodríguez 2016). قاعدتاً فاصلهٔ زیاد زمانی بین انتشار دو کتاب اولیری (چاپ ۱۹۶۵) و رودریگث (چاپ ۲۰۱۶) عامل مهم دیگری است که تفاوت‌های دو کتاب را رقم زده است.

۲.۳ کمبودها

پیش از هرچیز، باید تصریح کرد آن‌چه درمورد کتاب اولیری در این مقاله گفته می‌شود، ناظر به نسخهٔ ناقص ترجمهٔ فارسی آن است. به‌طبع با خواندن کتاب اصلی است که می‌توان به برداشتی منصفانه و جامع‌تر رسید. دربارهٔ کمبودهای کتاب *سینمای صامت* نخستین اشکالی که دیده می‌شود، فقدان انسجام در ارائهٔ اطلاعات تکمیلی، چه در متن اصلی مؤلف و چه در قالب پانویس، از سوی مترجم است. در برخی موارد این توضیحات هست و گاهی جای خالی‌شان احساس می‌شود. در این‌جا، برخی مصادیق بیان می‌شوند. در صفحهٔ ۱۲ توضیحی درمورد فیلم‌های پانکروماتیک (panchromatic)[۶] وجود ندارد. سایر اطلاعات درخصوص تلاش‌ها و دستگاه‌های نمایش تصاویر متحرک قبل از اختراع دوربین فیلم‌برداری بیش از حد مجمل و فشرده‌اند و اطلاعاتی دربارهٔ تفاوت فیلم‌های تک‌حلقه‌ای و چندحلقه‌ای ارائه نمی‌شود، درحالی‌که انتظار می‌رود اثری که موضوعش متمرکز بر سینمای صامت است بیش از سایر کتاب‌های تاریخ سینما به بازگویی دقیق‌تر این گام‌های اولیه بپردازد؛ اجمالی که متأسفانه تا انتهای کتاب لیام اولیری امتداد دارد و آن را بیش‌تر به جزوه‌ای برای آشنایی مقدماتی با سینمای صامت بدل کرده است تا کتابی مبسوط و حاوی جستارهای کم‌تردیده‌شده در ارتباط با این دورهٔ مهم. کتاب اولیری حتی در بازگویی نکات بدیهی تاریخی هم سهل‌انگار است. مثلاً درمورد نقش تاریخی ادوین پورتر (Edwin Porter) در پیوند نماها و ابداع شکل مدون‌تری از تدوین (رایتس و میلار ۱۳۸۷) کوچک‌ترین اشاره‌ای نیست و از او و آثارش سریع رد می‌شود. در صفحهٔ ۴۵ از تدا بارا (Theda Bara)، به‌عنوان نخستین زن ومپ (Vamp)[۷]، یاد شده است. اسم لاتین تدا بارا، برخلاف رویهٔ کتاب، در پانویس نیامده و املای انگلیسی ومپ هم به‌غلط Wamp ثبت شده است. در زیرنویس عکس صفحهٔ ۴۸ از فیلم *یاغی و زنش*، در کنار شوستروم، به‌جای نام همسرش، ادیت اراستف (Edith Erastoff)، اسم دیگر سینماگر سوئدی، اشتیلر، آمده است.

نام‌گذاری فصول در کتاب اولیری کلاً برمبنای تحولات درون سینماست، مثل «دوران فیلم‌های یک‌حلقه‌ای» (اولیری و رود ریگث ۱۳۹۶: ۱۷) به‌جز یک‌جا که این قاعده عدول می‌کند؛ یعنی «سال‌های جنگ (۱۹۱۴–۱۹۱۸)» (همان: ۳۵)، اما درطول این فصل، محتوایی پیدا نمی‌شود که بر تأثیرات جنگ جهانی اول در جنبه‌های مضمونی، زیبایی‌شناختی، و صنعتی تولید فیلم در این سال‌ها دلالت کند. عنوان فصل در این‌جا تنها کارکردی تزئینی ـ تقویمی دارد و سیر خطی وقایع مانند فصل‌های قبل و بعد روایت

می‌شود. در صفحهٔ ۶۲ گفته می‌شود که فیلم *اروتیکون* (*Erotikon*) (۱۹۲۰)، به‌کارگردانی موریس اشتیلر، «با همکاری لوبیچ در سطحی متفاوت» تولید شد. متأسفانه این هم از مواردی است که به‌سرعت از آن عبور شده است و موضوع باز نمی‌شود. در صفحهٔ IMDB فیلم، نامی از ارنست لوبیچ یا هیچ لوبیچ دیگری به‌عنوان همکار نیامده است. آن‌چه در منابع مختلف آمده حاکی از تأثیر این فیلم در ارنست لوبیچ است و نه همکاری در تولید فیلم (Lunde 2010). به‌طور کلی، تأثیرپذیری ارنست لوبیچ از فیلم‌های اشتیلر در کمدی‌هایی که بعداً ساخت مشهود است و تنها به همین یک فیلم هم محدود نبوده است.[۸] ازآن‌جاکه شاهدی بر این ادعا در منابع مختلف یافت نشد، می‌توان بااحتیاط گفت «همکاری» ذکرشده به‌احتمال زیاد نقص ترجمه یا شاید اشتباه نویسنده است.

در صفحهٔ ۷۳ از قید مبهم «بسیار آگاهانه» در اشاره به سینمای صامت ژاپن استفاده شده که در این‌جا لفظی گنگ و نیز عجیب است. آشکار نیست که چه عناصری از دیدگاه مؤلف این سینما را مقید به «آگاهانه»بودن کرده است. ازطرف‌دیگر، حجم ناچیز اشارهٔ چندخطی به سینمای صامت ژاپن در مقایسه با سینمای غرب در کتاب آن قید ستایش‌گرانه را بیش‌تر به تعارفی اگزوتیک از نوع غربی نزدیک می‌کند. درنتیجه، مترجم ناچار می‌شود با همت خود پیوست‌هایی هرچند بسیار کوتاه و فشرده دربارهٔ ورود سینما به چند کشور آسیایی، ازجمله ایران، را به کتاب اضافه کند. در صفحهٔ ۷۸ دربارهٔ فیلم *سرگذشت باشکوه* (*The Glorious Adventure* 1922)، به‌کارگردانی جی. استوارت بلاکتون (J. Stuart Blackton)، فقط به ذکر «به‌طریقهٔ پریزماکالر ساخته شد» بسنده شده و در پانویس نه معادل انگلیسی پریزماکالر (Przima Color) آمده است و نه توضیحی از طرف مترجم.[۹] از صفحهٔ ۸۱ به بعد، در بخش مربوط به سینمای فرمالیستی شوروی، هیچ اشاره‌ای به تفاوت فاحش فرم در آثار برخی سینماگران شاخص آن، مانند آیزنشتاین و پودوفکین با یک‌دیگر، از طرف نویسنده نشده است و اساساً دغدغهٔ کتاب هم ترسیم چنین ظرایفی نیست. همهٔ سینماگران شوروی هم‌چون کلیتی یک‌دست توصیف می‌شوند.[۱۰] درحالی‌که اهمیت این فصل از تاریخ سینما کم‌تر از بخش مربوط به سینمای اکسپرسیونیستی آلمان نیست که نویسنده صفحات بیش‌تری را به آن اختصاص داده بود. در همین صفحه، گریفیث در کنار دیگر مؤسسان شرکت یونایتد آرتیستز (United Artist) به‌عنوان «هنرپیشهٔ بزرگ» ذکر شده است. این صفت هم ممکن است نتیجهٔ خطای ترجمه باشد. می‌دانیم که گریفیث در بسیاری از فیلم‌های خود بازی کرده است، اما او را برخلاف شرکایش در یونایتد آرتیستز بیش‌تر با مهارت

کارگردانی و ابداعاتش در زمینهٔ زبان سینما می‌شناسند. درنتیجه، وصف «هنرپیشهٔ بزرگ» برای گریفیث آن هم در کنار اسم‌هایی هم‌چون چاپلین و مری پیکفورد گزافه است. در صفحهٔ ۹۶، نام مایا درن (Maya Deren)، سینماگر تجربی آمریکایی، به‌اشتباه و به‌شکل ایتالیک به‌جای اسم فیلم صامت معروفش *سایه‌های نیم‌روز* (*Meshes of the Afternoon*) در کنار سال تولید فیلم ثبت شده است و اسم فیلم جا افتاده است.

جدا از این ایرادهای جزئی، نسخهٔ فارسی کتاب سینمای صامت فاقد برخی اطلاعات معمول و ضروری است. نخستین کاستی مشهود در این زمینه حذف ارجاعات و منابع کتاب است. حتی وقتی‌که در انتهای کتاب در بخش دوم پل رودریگث صریحاً از رابرت استم (Robert Stam) در متن نقل‌قول می‌کند، هم‌چنان نشانی از منبع نیست! ارجاعاتی که جدا از سندیت‌دادن به محتوای متن به کار مترجمان و پژوهش‌گران می‌آید و زمینهٔ کنج‌کاوی و ایجاد علاقه برای ترجمهٔ فارسی خیلی از آن‌ها را فراهم می‌کند و نبودنشان در کتاب نشانهٔ سهل‌انگاری و دست‌کم‌گرفتن کتاب و مخاطب است. فقدان نام لاتین فیلم‌ها و درج‌نکردن شمارهٔ صفحه در فهرست فیلم‌شناسی انتهای کتاب از دیگر نقیصه‌های ملموس است که امکان جست‌وجو و شناسایی فیلم‌ها را برای علاقه‌مندان دشوار می‌کند. مورد بعدی حذف بسیاری از تصاویر در بخش دوم کتاب است که به‌لحاظ ممیزی هم اشکالی ندارند. مثلاً در صفحهٔ ۲۳ نسخهٔ اصلی در انتهای قسمت «فیلم‌های واقع‌نما» تصویری از فیلم *جشن‌های ریاست‌جمهوری در مریدا* (*Presidential Festivities in Mérida*) آمده است که در متن این بخش به آن اشاره شده بود، اما در نسخهٔ ترجمه نیست و این تنها مورد هم نیست. جدای از بحث ممیزی که در این مورد مصداقی ندارد، حذف عکس از کتابی که مربوط به سینما و تصویر است توجیه‌پذیر نیست، اما حذفیات کتاب رودریگث در ترجمه فقط به تصاویر محدود نیستند. در صفحهٔ ۱۰۷، قسمت انتهایی بخش زمان‌بندی در ترجمه نیامده است. در این قسمت، نویسنده دلایل خود را برای بررسی سینمای آمریکای لاتین در قالب الگوی سه‌وجهی (تأثیرات هالیوود، سینمای اروپا، و مستندهای بومی در سینمای داستانی این منطقه) ارائه می‌کند و فیلم‌سازان آمریکای لاتین را به شرکت‌کنندگان در نوعی مسابقهٔ دوی صحرایی تشبیه می‌کند که هرکدام با ابزار مشابهی (نقشه و قطب‌نما) درپی یافتن مسیر خودند. رودریگث در این‌جا تأکید دارد که الگوی او سینمای آمریکای لاتین را به نسخهٔ ضعیف‌تر یا بازتولید نمونه‌های خارجی تقلیل نمی‌دهد و درعوض این سینماگران را به‌عنوان آفرینش‌گرانی فعال تصویر می‌کند که بازنمایی‌های خاص خودشان را تصویر

کرده‌اند. سپس اضافه می‌کند که سؤال اصلی این است که آن‌ها چگونه و با چه اهدافی خود را با الگوهای بومی و جهانی سازگار کردند (Rodríguez 2016). وجود این قسمت در ترجمهٔ فارسی می‌توانست به فهم بهتر و دقیق‌تر دیدگاه نویسنده کمک کند. حذف بعدی، همان‌طورکه پیش‌تر هم اشاره شد، مربوط به فصل کنج‌کاوی‌برانگیزی تحت عنوان سینمای صامت پیش‌روست. این درحالی است که، برخلاف نیمهٔ اول کتاب *سینمای صامت*، محتوای نیمهٔ دوم در مقایسه با آثار ترجمه‌شدهٔ دیگر از تاریخ سینما برای خوانندهٔ فارسی‌زبان تازگی دارد. جا دارد که در آینده کل کتاب *تاریخ سینمای آمریکای لاتین* به فارسی دردست‌رس خوانندگانِ پی‌گیر قرار بگیرد.

۳.۳ دربارهٔ ترجمه

ترجمهٔ هر دو بخشِ کتاب به‌تناسب متن‌های اصلی ساده و خوش‌خوان‌اند. البته، ترجمهٔ بخش دوم، باتوجه‌به پیچیده‌تربودن متن اصلی، حاوی خطاهای بیش‌تری است. جدا از برخی کمبودها در توضیح واژه‌های ناآشنا که در قسمت قبلی اشاره شد، این‌جا بعضی از معادل‌گزینی‌های نامناسب و شبهه‌های ترجمه ذکر می‌شوند. البته گفتنی است که هدف این متن نقد ترجمه نبوده و تطابق کاملی بین متن اصلی با کل متن ترجمه صورت نگرفته است.

در صفحهٔ ۲۴ نام مکتب برایتون (Brighton School) به‌صورت تحت‌اللفظی مدرسهٔ برایتون ثبت شده است، اما در منابع فارسی عنوان مکتب برایتون رایج‌تر است. لفظ مدرسه، باتوجه‌به بار آموزشی بیش‌تر این واژه از مکتب در فارسی امروز و ماهیت گروهی فعالیت‌های این سینماگران چندان رسا نیست و همان مکتب انتخاب بهتری است. در صفحهٔ ۵۷، در توصیف ویژگی‌های فیلم *آخرین خنده* به‌جای اصطلاح شناخته‌شدهٔ میان‌نویس (intertitle) از زیرنویس استفاده شده که امروز معادل subtitle است و درکل معنا و کارکرد دیگری دارد.[۱۱] در صفحهٔ ۸۵ فیلم معروف گریفیث «*Broken Flowers*» به *شکوفه‌های شکسته* ترجمه شده است، اما این فیلم در متون فارسی معمولاً با عنوان جاافتاده و بهترِ *شکوفه‌های پژمرده* نام برده می‌شود که زیباتر و درست‌تر است. در صفحهٔ ۱۰۳ آنارشیست‌ها (The Anarchist) به هرج‌ومرج‌طلب‌ها ترجمه شده که معادلی غلط و یکی از سوءتفاهم‌های رایج در ترجمه است.[۱۲] این واژه برابر دقیق و درستی در فارسی ندارد و باید به همان شکل آنارشیست به‌کار برود. صفحهٔ ۱۱۵ کلمهٔ «سوپرتولید» به‌جای «superproduction» آمده که سرهم‌بندی فارسی ــ انگلیسی است. معادل درست اَبَرتولید

است. در صفحهٔ ۱۱۶، «پیشینهٔ تولید پرتحرک‌تری» در ترجمه more colorful production ترکیب رسایی نیست. در این‌جا، صحبت از ژانر اکشن نیست، بلکه فیلم اقتباسی *وارا وارا* (*Wara Wara*)، محصول ۱۹۳۰ بولیوی، با دیگر اقتباس‌های ادبی زمان خودش مقایسه شده است. درنتیجه، «تولید غنی‌تر» برگردان بهتری است. برخی جملات مطول را هم می‌شد با ویرایش اصلاح کرد. مثلاً در صفحهٔ ۱۱۷ می‌خوانیم:

> فیلم‌های مذهبی طی دوران صامت نقش کلیسا را در حفظ نظم پدرسالارانهٔ آرمانی، با الگوپردازی از داستان‌های رازآمیز و نمایش‌نامه‌های اخلاقی، که همواره در مناطق روستایی، که در بسیاری موارد نمایش‌گر جای امن و آسایش کریولوها بود، ساخته می‌شد، موردستایش قرار داده است.

در این‌جا، درست‌نویسی و روانی نوشتار فارسی با حشو حرف ربط که قربانی وفاداری ترجمه به جمله‌بندی متن اصلی شده است و جملهٔ طولانی ثقیل و غامضی را به‌وجود آورده است. در صفحهٔ ۱۳۵ ذیل عنوان «میراث دوران صامت» به خطاهایی فاحش در ترجمه برمی‌خوریم. ابتدا متن اصلی را ببینیم:

> Just as the filmmakers of the silent period adjusted their modes of production and representation according to the specifics of both local and global forces, filmmakers in Latin America today continue to appropriate dominant forms from the metropolis for their own ends.

نوشتهٔ بالا در ترجمه به‌شکل زیر درآمده است:

> درست در همان زمانی که فیلم‌سازان دوران صامت، شیوه‌های تولید و نمایش فیلم‌هایشان را با ویژگی‌های عوامل محلی و جهانی سازگار می‌کردند، سینماگران آمریکای لاتین برای اهدافشان به تطبیق‌دادن خود با قالب‌های مسلط پایتخت ادامه می‌دادند.

ابتدا، باید به ترجمهٔ واژهٔ metropolis اشاره کرد. در گفتمان استعماری، این واژه به‌معنای قلمروِ مرکزی کشور استعمارگر درمقابل مستعمره (colony) است (Ashcroft et al. 2005). درواقع، این‌جا به کشورهای اروپایی استعمارکنندهٔ آمریکای لاتین اشاره دارد. ترجمهٔ این واژه به معادل اشتباه و نامفهوم «پایتخت»، آن‌هم بدون هیچ پانویس و توضیحی، فقط باعث گیجی مخاطب و گنگی متن می‌شود. این واژه برابری به این معنا در فارسی ندارد و بهتر است به همین صورت متروپولیس نوشته می‌شد و در پانویس توضیح داده می‌شد. نکتهٔ

دیگر ترجمهٔ Just as به «درست در همان زمانی که» است که کاملاً اشتباه است و اصلاً معنای جمله را تحریف کرده است. Just as جدای از این‌که بر مشابهت در اندازه، کمیت، کیفیت، روش، و مانند این‌ها دلالت دارد، به‌لحاظ منطقی هم نمی‌تواند به‌معنای هم‌زمانی فیلم‌سازان عصر صامت و سینماگران امروزی باشد. خبط دیگری که این مجموعهٔ اشتباهات را تکمیل کرده است جاانداختن کلمهٔ today در جمله و برگردان فعل مضارع سادهٔ continue به ماضی استمراری «ادامه می‌دادند» است. درواقع، مؤلف می‌گوید به همان اندازه که سینماگران صامت آمریکای لاتین به‌دنبال تطبیق با جنبه‌های جهانی و محلی تولید و نمایش فیلم بودند، امروزه فیلم‌سازان این منطقه به‌دنبال تسخیر فرم‌های مسلط متروپولیس برای اهداف خودشان‌اند. معادل «تطبیق‌دادن» برای فعل appropriate در این بافتار مناسب نیست. این را با عنایت به ادامهٔ متن کتاب بهتر می‌توان فهمید. پل رودریگث درادامه کلیهٔ تولیدات فرهنگی آمریکای لاتین را نه لزوماً مجزا اما درحاشیه و حتی گاه متضاد با تولیدات فرهنگی متروپولیس (غرب) توصیف می‌کند و با استناد به نظر رابرت استم، با اشاره به بیانیه‌های هنرمندان معاصر این منطقه (اولیری و رودریگث ۱۳۹۶: ۱۳۵–۱۳۷)، از «زیبایی‌شناسی جای‌گزین» آن‌ها درمقابل گفتمان استعماری می‌گوید، اما سینماگران دورهٔ صامت آمریکای لاتین را از این هنرمندان جدا می‌کند و آن‌ها را در قالب تکرار و تثبیت زیبایی‌شناسی اروپامحور ارزیابی می‌کند (همان: ۱۳۷). برای همین هم، اگر به متن اصلی دقت کنیم می‌بینیم که برای فیلم‌سازان عصر صامت از فعل adjsut استفاده کرده که معنای تطبیق و سازگاری می‌دهد، اما وقتی‌که به سینماگران امروز آمریکای لاتین می‌رسد، فعل appropriate را می‌آورد که دلالت بر تملک یا اقتباس توأم با ازآن خودکردن دارد و ترجمه‌اش به «تطبیق» معنایی منفعلانه را به آن می‌دهد که با زمینهٔ متن و روح مطلب ناهم‌گون است و واژهٔ تسخیر مناسب‌تر است. فارق از این اشکالات، که بیش‌تر ناشی از شتاب‌زدگی و خطای ویرایشی به‌نظر می‌رسد، تلاش مترجم برای افزودن پیوست‌هایی در هر دو بخش کتاب درجهت رفع خلأها ارزنده و کیفیت کلی ترجمه قابل‌قبول است.

۴. نتیجه‌گیری

برخلاف تصور اولیه، سینمای صامت موضوعی بیات و امری سپری‌شده و بی‌ارتباط با روزگار ما نیست. پایه‌های آن‌چه امروزه تحت عنوان زبان و مبانی زیبایی‌شناسی سینما می‌شناسیم در همین دوره بنا شدند. ازطرف‌دیگر، پیشرفت فنی امکانات ترمیم و گسترش

سطح دست‌رسی به فیلم‌های قدیمی هربار موجب کشف گوشه‌های نادیده‌ای از گذشته و اصلاح روایت‌های تاریخی از عصر سینمای صامت شده است. ازاین‌رو، مسیر پژوهش در این حوزه هم‌چنان گشوده است.[۱۳] در چنین زمانه و بستری، ترجمه و انتشار نسخه‌ای ناقص از کتاب لیام اولیری (نیمهٔ اول کتاب) که با مفروضات سال ۱۹۶۵ منتشر شده است، با روایتی ساده و گاه‌شمارانه، به افزایش سطح آگاهی مخاطب فارسی‌زبان کمکی نمی‌کند. بدیهی است که صرف قدیمی‌بودن تاریخ انتشار کتاب یا قطر اندک آن به‌تنهایی ایرادی محسوب نمی‌شود، به‌شرطی که اثر برخوردار از کیفیتی متمایز و غنی از دیگر آثار منتشرشده باشد و درضمن ناقص منتشر نشود. نیمهٔ اول کتاب *سینمای صامت* در مقایسه با دیگر منابع ترجمه‌شده از تاریخ سینما اثر پرباری نیست. این نقص از این جهت برجسته است که مخاطب بالقوهٔ چنین کتابی با عنوان *سینمای صامت* بیش‌تر دانشجویان، پژوهش‌گران، و علاقه‌مندان جدی‌تر سینما هستند تا مخاطب تفننی و گذری که به‌صرف کنج‌کاوی یا اشتیاقی نادر به مشاهیر سینمای صامت بخواهد چنین کتابی را تهیه کند! به‌بهانهٔ این کتاب، اگر بخواهیم در چشم‌اندازی وسیع‌تر به محتوای کتب منتشرشده در حیطهٔ تاریخ سینمای جهان پرتو بیفکنیم، حداقل سه خلأ محسوس مشاهده می‌شود. نخست آن‌که غالب این آثار کانون توجهشان تاریخ سینمای غرب است. در این سال‌ها کم‌تر کتابی منتشر شده است که به تاریخ سینمای مناطق دیگری هم‌چون شرق آسیا، خاورمیانه، یا آفریقا بپردازد، هرچندکه در یکی‌دو سال اخیر شاهد انتشار آثار بیش‌تری در این زمینه بوده‌ایم.[۱۴] نقص دوم به بازچاپ ویرایش‌های قدیمی منابع موجود برمی‌گردد. برای مثال، کتاب مهم *تاریخ سینما*، تألیف مشترک دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاکنون با بازنگری و افزودن اطلاعات تازه به ویرایش چهارم رسیده است (<https://www.amazon.com/Film-History-Introduction-Kristin-Thompson>.)، اما در ایران هنوز ویرایش دوم کتاب دردست‌رس است. آسیب قابل‌ذکر دیگر فقدان یا کمبود کتاب‌های تاریخی تخصصی است. از تحول سبک گرفته تا تاریخ جشنواره‌های سینمایی و فرایندهای تکاملی صنعت فیلم و جنبه‌های سیاسی اجتماعی آن، کم‌تر بتوان اثری شایسته و مدون در این عرصه به زبان فارسی پیدا کرد که تبارشناسی تاریخی این پدیده‌ها را موضوع بررسی خود قرار داده باشد. اکثر منابع موجود به فارسی نظام دلالتی ساده‌ای هم‌چون شرح گاه‌شمارانه و خطی روی‌دادها و ارائهٔ فهرستی از نام فیلم‌ها را دارند. با جست‌وجویی ساده می‌توان به فهرستی از منابع فقط در زبان انگلیسی رسید که تاریخ سینمای صامت را از دیدگاه‌های گوناگونی کاویده‌اند.[۱۵] در جمع‌بندی کلی، می‌توان گفت نیمهٔ اول کتاب *سینمای صامت* دستاوردی در حوزهٔ نشر و

ترجمهٔ کتاب‌های سینمایی نیست و چیزی به دانش قابل‌دسترس خواننده اضافه نمی‌کند. ازهمه‌بدتر این است که شصت صفحه از کتاب در ترجمه حذف شده است، اما نیمهٔ دوم که مرتبط با منطقهٔ آمریکای جنوبی است نقطهٔ قوت آن است. ارزش این قسمت فقط به‌سبب گشودن دریچه‌ای به سینمای ناشناس یا کم‌ترشناخته‌شده نیست، بلکه رویکرد پل رودریگث در شناسایی پیوند سینما با مناسبات سیاسی ــ اجتماعی حاکم و گذار از وقایع‌نگاری کتاب اولیری است که آن را ممتاز می‌کند. انتخابی که اگرچه واجد محدودیت‌های خاص خود است ـ همان‌طورکه در بخش روش‌شناسی اشاره شد ـ اما در سطحی آگاهانه‌تر عمل می‌کند. متأسفانه این قسمت هم از حذف سلیقه‌ای مصون نمانده و فصل مهمی از آن با نام «سینمای صامت پیش‌رو» کنار گذاشته شده است تا احتمالاً حجم کتاب از آن‌چه ناشر در نظر داشته است بیش‌تر نشود! دست‌کاری‌هایی از این قبیل در متون ترجمه محصول نبود قانون کپی‌رایت است. فقدانی که نتیجه‌اش، جدا از ترجمه‌های آشفته، ارائهٔ انبوه کتاب‌های سرهم‌بندی و مثله‌شده به خواننده است. از این نواقص که بگذریم باید گفت انتشار منابع به‌روز از حوزه‌های کم‌ترشناخته‌شده به زبان فارسی مانند همین کتاب *تاریخ سینمای آمریکای لاتین* که ذکرش رفت ازیک‌طرف، می‌تواند محرک آگاهی بیش‌تر به فرهنگ سینمایی مناطقی از جهان باشد که زیر سایهٔ سینماهای هنری و جریان اصلی غرب مغفول واقع شده‌اند و ازطرف‌دیگر، تنوع شیوه‌های متفاوت را در مواجهه با داده‌های خام تاریخی نشان دهد. این امر ممکن نمی‌شود، مگر با تعهد ناشران محترم به اصول نشر کتاب. قطعاً، اگر کتاب *سینمای صامت* به‌جای قالب ساختگی فعلی در هر دو بخش به‌شکل دو کتاب کامل و مجزا منتشر می‌شد، بهرهٔ بیش‌تری برای علاقه‌مندان و مخاطبان چنین آثاری داشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. بخش اعظم فیلم‌های صامت و حتی فیلم‌های ناطق اولیه از جنس نیترات سلولز بودند که نه‌فقط قابل‌اشتعال است، بلکه گاهی خودبه‌خود هم آتش می‌گرفت و حتی در بهترین شرایط نگه‌داری هم فسادپذیر بودند.

۲. سرعت متداول برای دوربین‌ها و آپارات‌های پخش در زمان سینمای صامت بین چهارده تا هجده قاب در ثانیه بود. در عصر ناطق و بنابه ضرورت‌های فنی صدا سرعت ۲۴ قاب بر ثانیه تثبیت شد.

۳. کینتوسکوپ دستگاهی شبیه به شهر فرنگ بود که فیلم ۳۵میلی‌متری درون آن حول قرقره‌ای به‌نمایش درمی‌آمد و تماشاگر بعد از انداختن سکه‌ای درون آن می‌توانست با گذاشتن چشم بر روی دریچه‌ای در بالای دستگاه تصاویر متحرک را ببیند. فیلم‌ها با دوربین کینه‌توگراف، که یک دوربین سنگین افقی بود، در استودیو بلک ماریا تولید می‌شدند.

۴. قیمت بلیط ورودی در این سالن‌های تازه‌تأسیس که ارزان‌تر از تماشاخانه‌های تئاتر بودند یک سکهٔ نیکل به‌ارزش ده سنت بود و برای همین به این نام معروف شدند.

۵. در دههٔ ۱۹۳۰ آبل گانس به‌حاشیه رفت و در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۴۳ تا زمان مرگش در سال ۱۹۸۱ او توانست برای ساخت فقط دو فیلم بلند سرمایهٔ تولید فراهم کند. مشکل دست‌رسی به فیلم‌های مهم او در زمان سینمای صامت مزید بر علت شد تا شهرتش زائل شود، به‌طوری‌که بعد از جنگ دوم جهانی، برخلاف گریفیث و آیزنشتاین، در خارج از فرانسه تقریباً فراموش شد. با انتشار کتاب مورخ و فیلم‌ساز بریتانیایی، کوین برانلو (Kevin Brownlow)، به‌نام *The Parade's Gone By...* در سال ۱۹۶۸ بود که گانس در خارج از فرانسه شناخته و تمایل به بررسی، بازبینی، و ترمیم آثارش در دهه‌های بعدی شروع شد. ازآن‌جاکه کتاب *سینمای صامت* لیام اولیری در سال ۱۹۶۵ چاپ شد، می‌توان درک کرد که چرا او به اهمیت و جایگاه آبل گانس چنین بی‌توجه است، هرچندکه درادامه و در صفحهٔ ۶۵ کتاب به تمجید از خلاقیت آبل گانس می‌پردازد و سخن پیشین خود را تعدیل می‌کند.

۶. فیلم‌های خام سیاه‌وسفید پانکروماتیک در دههٔ ۱۹۲۰ عرضه شدند و محصول تکامل فرمت‌های قدیمی‌تر سیاه‌وسفید، یعنی مونوکروماتیک (monochromatic) و ارتوکروماتیک (orthochromatic)، بودند. برخلاف این دو فرمت، فیلم پانکروماتیک به تمام رنگ‌های طیف نور حساس بود و می‌توانست تفاوت رنگ‌ها را به‌صورت خاکستری‌های متمایز ثبت کند.

۷. شخصیت زنانهٔ Vamp که مخفف Vampire است خاستگاه تیپ موسوم به زن شهرآشوب (femme fatale) در سینماست.

8. see Eyman 2000: 69.

۹. این اثر نخستین فیلم بلند رنگی در سینمای انگلستان است. پریزماکالر یا پریزما نوعی تکنیک ابتدایی برای رنگی‌کردن فیلم‌ها بود که در سال ۱۹۱۳ ابداع شد و از سال ۱۹۱۷ با استفاده از چهار فیلتر رنگی برای فیلم‌های پانکروماتیک استفاده شد. اوج استفاده از این شیوه در دههٔ ۱۹۲۰ بود (see Raimondo-Souto 2007: 81).

۱۰. درمورد اختلاف سبک بین آیزنشتاین و دیگر سینماگران مونتاژ شوروی منابع زیادی وجود دارد (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به نایت ۱۳۹۱: ۹۰–۱۰۴؛ Nelmes 2003: 408).

۱۱. نگارندگان موفق به خواندن متن اصلی کتاب *سینمای صامت* به‌قلم لیام اولیری نشدند. درنتیجه، مشخص نیست در متن اصلی دقیقاً کدام‌یک از واژه‌های Intertitle، title card، یا title، و... آمده

است که همه می‌توانند بسته به محتوای متن به‌معنای میان‌نویس به‌کار بروند، اما درهرصورت ترجمه به «زیرنویس» جایز نیست.

۱۲. آنارشیزم نه‌تنها با قدرت دولت بلکه با هر نوع اقتدار سازمان‌یافته و سلسله‌مراتبی مخالف است، اما این به‌معنای هواداری از بی‌نظمی و هرج‌ومرج‌طلبی نیست. آنارشیست‌ها به‌جای آن همکاری داوطلبانه و آزاد را پیش‌نهاد می‌دهند (برای آگاهی بیش‌تر، بنگرید به آشوری ۱۳۵۴: ۳۰).

۱۳. توجه بیش‌تر به نقش نادیده‌گرفته‌شدهٔ زنان کارگردان و رنگین‌پوستان در تحول سینمای صامت در سال‌های اخیر گواهی است بر ناتمام‌بودن پروژهٔ تاریخ‌نگاری سینمای صامت.

۱۴. برای نمونه، تا سال‌ها تنها کتابی که دربارهٔ سینمای آفریقا به زبان فارسی منتشر شده بود اثری قدیمی به‌نام *سینمای آفریقا* به‌قلم پرویز شفا بود که اولین‌بار در سال ۱۳۶۳ منتشر شد تاآن‌که در اسفند ۱۳۹۷ کتابی به‌نام *فیلم‌سازی و سینما در آفریقای جنوب صحرای بزرگ* تألیف دکتر امیربهرام عرب‌احمدی در نشر نگارستان اندیشه منتشر شد که اطلاعات چشم‌گیری دربارهٔ صنعت فیلم در قارهٔ آفریقا به‌تفکیک کشورها عرضه می‌کند. اثر قابل‌ذکر دیگر *ردپای سینما در ۳۵ کشور جهان* نام دارد که بنیاد رودکی آن را در سال ۱۳۹۰ منتشر کرد که به سینمای برخی کشورهای خاورمیانه، آسیای مرکزی، هند، پاکستان، چین، و روسیه می‌پردازد، اما جنبهٔ تاریخی صرف ندارد و شامل موضوعات دیگری هم‌چون معرفی جشنواره‌ها، صنوف سینمایی، و... هم می‌شود. کتابی هم در سال ۱۳۹۶ نوشتهٔ مجید مصطفوی دربارهٔ سینمای آمریکای لاتین انتشار یافت که در مقدمه هم به آن اشاره شد و تاریخ سینمای ممالک این حوزه را فشرده و به‌تفکیک کشورها شرح داده است. مدرسهٔ ملی سینما هم در سالیان اخیر کتاب‌هایی دربارهٔ سینمای برخی کشورها هم‌چون استرالیا و فلسطین منتشر کرده است که حاوی اطلاعات تاریخی هستند. آن‌چه گفته شد دربارهٔ تاریخ عمومی و کلی است و این سوای کتاب‌ها یا مقالاتی است که دربارهٔ برخی سینماگران آسیایی یا آمریکای لاتینی به‌طور پراکنده به‌چاپ رسیده و حاوی داده‌های تاریخی هم هستند. مانند کتاب‌هایی که نشر شورآفرین به‌تازگی دربارهٔ برخی از فیلم‌سازان شرق آسیا منتشر کرده است. همین‌طور مقالاتی در قالب ویژه‌نامه دربارهٔ سینمای برخی کشورهای آمریکای لاتین و شرق آسیا در نشریهٔ *سینما و ادبیات*، اما هم‌چنان کتاب‌هایی با چشم‌اندازی کلی‌تر اندک‌اند.

۱۵. برای مثال می‌توان به کتاب *Oscar Micheaux & His Circle* اشاره کرد که تألیف مشترک جمعی از محققان است. ابتدا سال ۲۰۰۱ چاپ شد و متمرکز بر نقش و تأثیر سیاهان در سینمای صامت و کسانی چون اسکار میشو، نویسنده و کارگردان سیاه‌پوست، است یا کتاب *Music and Sound in Silent Film* با ویراستاری روت بارتن (Ruth Barton) و سیمون تره زیسه (Simon Trezise) چاپ سال ۲۰۱۸ که اهمیت صدا و موسیقی را برخلاف تصور رایج در دورهٔ سینمای صامت بررسی می‌کند.

کتاب‌نامه

آشوری، داریوش (۱۳۵۴)، *فرهنگ سیاسی*، تهران: مروارید.

اولیری، لیام و پل شرودر رودریگث (۱۳۹۵)، *سینمای صامت*، ترجمهٔ مجید مصطفوی، تهران: شوند.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون (۱۳۸۹)، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: مرکز.

رایتس، کارل و گوین میلار (۱۳۸۷)، *فن تدوین فیلم*، ترجمهٔ وازریک درساهاکیان، تهران: سروش.

نایت، آرتور (۱۳۹۱)، *تاریخ سینما*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: امیرکبیر.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (2005), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.

Eyman, Scott (2000), *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lunde, Arne (2010), *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema (New Directions in Scandinavian Studies)*, Seattle: The University of Washington Press.

Nemles, Jill (2003), *Introduction to Film Studies*, London: Routledge.

Raimondo-Souto, H. Mario (2007), *Motion Picture Photography: A History, 1891-1960*, Jefferson: McFarland & Company. <https://www.amazon.com/Film-History-Introduction-Kristin-Thompson/dp/0073514241/ref=dp_ob_title_bk>.

Rodriguez, Paul A. Schroeder (2016), *Latin American Cinema*; *A Comparative History*, Oakland: University of California Press.