

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 327-354
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 Schroeder 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 © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). 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.



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی کتاب سینمای صامت

حامد فاردار*

حمید دهقان‌پور**

چکیده

تاریخ سینمای صامت، از یک جهت کارنامه تلاش‌ها، رنج‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌هایی است که برای به ثمر رسیدن آنچه که امروز تحت عنوان سینما و قواعدش می‌شناسیم موثر و اساسی بوده‌اند و از جنبه دیگر داستان روایت‌هایی است که به مرور زمان و با کشف ابعاد نادیده آن سال‌ها به مرور 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 اختصاص دارد و کتاب دوم به قلم پل رودریگث به تاریخ سینمای صامت در آمریکای لاتین. در این متن سعی شده با نگاهی به حذفیات و کاستی‌های کتاب در نسخه فارسی، نشان داده شود چه بخش‌هایی از آن برای کتاب‌خوان امروزی، تکراری و نابسنده و چه قسمت‌هایی مفید و تازه و آگاهی‌بخش است.

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

* ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)،
fvafadar86@gmail.com

** عضو هیات علمی دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران،
hamid.dehghanpour@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۳

۱. مقدمه

کتاب *سینمای صامت* که به دوره ۳۵ ساله آغاز سینما (از ۱۸۹۵ تا حدود ۱۹۳۰) می‌پردازد، از طرف انتشارات شونند، سال ۱۳۹۵ در ۱۵۰ صفحه با ترجمه مجید مصطفوی برای نخستین‌بار چاپ شد. این اثر تلفیق بخش‌هایی از دو کتاب جدا است که ناشر آن را در قالب یک کتاب با دو بخش منتشر کرده است. بخش نخست که *سینمای صامت* نام دارد، ترجمه قسمتی از کتاب *The silent cinema* تألیف لیام اولیری (Liam O'Leary) نویسنده و مورخ فیلم ایرلندی است که سال ۱۹۶۵ منتشر شده است. اولیری علاوه بر این کتاب، آثاری هم در زمینه سینمای ایرلند دارد، به اضافه کتابی درباره رکس اینگرام (Rex Ingram) بازیگر آمریکایی و اثری داستانی با مضمون زامبی‌ها. او سه فیلم مستند کوتاه هم در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ میلادی درباره ایرلند ساخت. وی در سال ۱۹۹۲ درگذشت. نسخه اصلی کتاب *سینمای صامت* به قلم لیام اولیری، ۱۶۰ صفحه است اما ترجمه فارسی کتاب حتی با اضافه کردن پیوست‌هایی به متن اصلی از طرف مترجم، تنها ۹۷ صفحه است. نگارنده موفق به تهیه و خواندن نسخه اصلی نشد اما بعید است که این اختلاف ۶۳ صفحه‌ای با متن اصلی فقط به خاطر حذف تصاویر یا تفاوت فونت و صفحه‌آرایی کتاب مبدا با نسخه فارسی باشد! بخش دوم کتاب که حدود ۴۰ 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 رودریگس (Paul A. Schroeder Rodriguez) که نخستین‌بار سال ۲۰۱۶ چاپ شد. کتاب اصلی محدود به دوره صامت نیست و تاریخ سینمای آمریکای لاتین را تا دهه نخست قرن بیست و یکم دنبال کرده است. مانند نیمه اول کتاب، ترجمه بخش دوم هم کامل نیست. بخش *سینمای صامت آمریکای لاتین* در متن مبدا، حاوی دو فصل متمایز است. فصل نخست، *سینمای صامت قراردادی* (Conventional Silent Cinema) نام دارد که در ترجمه فارسی با حذفیات اندکی آمده و فصل دوم با عنوان *سینمای صامت پیشرو* (Avant-Garde Silent Cinema) در نسخه ترجمه نیامده است. نویسنده کتاب، پل شرودر رودریگس، اهل پورتوریکو و استاد کالج امهرست (Amherst) در ایالت ماساچوست آمریکا است. تخصص دانشگاهی‌اش زبان اسپانیایی و زمینه مطالعاتی‌اش فرهنگ و 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 تالیفی 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، شیوه 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 مولفان به‌ویژه لیام اولیری پرداخته است. همانطور که اشاره شد کتاب *سینمای صامت* حاوی دو بخش است. بخش اول که عنوانش همان "سینمای صامت" است، نوشته 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، به ابتکار مترجم با عنوان "سینمای صامت آسیا" افزوده شده که دربردارنده اطلاعاتی درباره آغاز سینما در کشورهای ژاپن، هندوستان، ایران، چین و فیلیپین است.

بخش دوم که "سینمای صامت آمریکای لاتین" نام دارد از کتابی مستقل درباره تاریخ سینمای آمریکای لاتین تالیف پل شرودر رودریگت، ترجمه شده که با نگاهی اجتماعی به سال‌های ابتدایی سینما و تولید و پخش فیلم صامت در این حوزه 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 ترجمه فارسی بسنده شده. در ادامه فشرده‌ای از محتوای کتاب به ترتیب 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 از بین رفتن 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 این که تماشاگران در دو دهه ابتدای قرن بیستم، فاقد دانش سینمایی مخاطب معاصر بودند، در نتیجه لازم بود که حرکات شخصیت‌های روی پرده، متناسب با ریتم درک آن تماشاگران باشد.^۲

۲.۱.۲ اختراع سینما

در این قسمت اولیری اشاره تاریخی مختصری به نخستین تلاش‌ها برای ثبت تصویر عکاسی و سپس تصویر متحرک می‌کند و سپس به سیاق دیگر کتب تاریخ سینما به ترتیب زمانی، از ابزارهایی هم‌چون زوتروپ (Zoetrope)، کروئوفتوگراف (Chronophotograph)، پراکزینوسکوپ (Praxinoscope)، تفنگ-دوربین و آزمایشات ادوارد مای بریج (Edward Muybridge) نام می‌برد تا سرانجام به اختراع دوربین کینه‌توگراف (Kinetograph) و دستگاه پخش فیلم کینه‌توسکوپ (Kinetoscope)^۳ و تاسیس نخستین استودیوی تولید فیلم، در سال ۱۸۹۴ با نام بلک ماریا (Black Maria) می‌رسد که هر سه، 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 روی پرده‌ای در کافه بولوار دوکاپوسین (Boulevard des Capucines) در پاریس ذکر می‌کند.

۳.۱.۲ دوران فیلم‌های یک حلقه‌ای (۱۸۹۵-۱۹۱۳)

از این‌جا اولیری، تاریخ سینمای صامت را به چهار حوزه زمانی مختلف تقسیم می‌کند که نخستین آن دوران فیلم‌های یک حلقه‌ای (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 اولیه فیلم‌سازان در این دوره در سه گروه دسته‌بندی شده است. گروه اول شامل کسانی که هدفشان ثبت رویدادهای واقعی به‌ویژه در سفر بوده، گروه دوم کسانی مانند ملی‌یس (Méliès) هستند که دغدغه ذوق‌آزمایی با امکانات فنی برای خلق جلوه‌های ویژه بصری دارند و بالاخره گروه سوم که به تولید فیلم‌های کمدی اسلپ استیک (Slapstick) مشغولند. بعد از اشاره بسیار مختصری به امیل کول (Emile Cohl) به عنوان نخستین سازنده فیلم‌های انیمیشن، اولیری از معرفی وجوه صنعتی این دوره غافل نمی‌شود و از رشد و گسترش کمپانی‌های فرانسوی معروف تولید و پخش فیلم یعنی پاته (pâté) و گومون (Gaumont) و کمپانی‌های معظم دیگری در آمریکا و ظهور کارگردان‌هایی هم‌چون ادوین پورتر (Edwin Porter) و دیوید گریفیث (David Griffith) می‌نویسد. در عرصه 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 به سمت تولید و نمایش فیلم‌های چند حلقه‌ای 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 برجسته ایتالیایی این دوره بویژه 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 رونق گرفتن فیلم‌های سریالی لویی فویاد (Louis Feuillade) در ژانر جنایی و نیز ظهور ماکس لندر (Max Linder) به عنوان کم‌دین محبوب در فرانسه. در آمریکا، هالیوود به تدریج محل اجتماع کمپانی‌های فیلمسازی می‌شود. اولیری از گسترش فیلم‌های کم‌دی اسلپ استیک مک‌سنت (Mack Sennett) می‌نویسد که محل مناسبی برای پرورش استعدادهاى بزرگ بعدی مانند چارلی چاپلین (Charlie Chaplin) و هری لنگدون (Harry Langdon) است. به تقلید از لویی فویاد، ساخت فیلم‌های دنباله‌دار در آمریکا رواج پیدا می‌کند.

۵.۱.۲ سال‌های جنگ (۱۹۱۸-۱۹۱۴)

این قسمت با شرح فیلم‌های بلند و باشکوه‌گرفته در آمریکا و نقش تاریخ‌ساز آنها شروع می‌شود و بعد از شرح چند صفحه‌ای عظمت فیلم‌های مهم و چند حلقه‌ای او مانند تولد یک ملت و تعصب، به سراغ معرفی کوتاه دیگر کارگردان‌های برجسته این دوران می‌رود. کسانی همچون اریک فون اشتروهایم (Erich von Stroheim) در آمریکا و آبل گانس (Abel Gance) در فرانسه. برخلاف کتاب‌های متاخر تاریخ سینما، اولیری توجهی به اهمیت و تاثیر آبل گانس و ابداعات‌های 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 هیات ولگرد و ستارگانی همچون مری پیکفورد (Mary Pickford) و سه سوئه هایاکاوا (Sessue Hayakawa) با تبار ژاپنی از طرف دیگر در سینمای آمریکا می‌درخشند. دیگر کارگردان‌های برجسته این دوره به روایت اولیری، لویی دلوک (Louis Delluc) در فرانسه است که با عنوان "نخستین منتقد بزرگ سینمایی" هم از او یاد شده. در انگلستان درگیر جنگ، تولید فیلم‌های میهن‌پرستانه شدت می‌گیرد و در کنار 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) (۱۹۱۶) که "سلف آدم‌های ماشینی در سینما" می‌خواند به پایان می‌رساند.

۶.۱.۲ رشد و گسترش سینما (۱۹۱۹-۱۹۲۹)

در این دهه هالیوود رفته رفته قدرت بیشتری می‌گیرد و دلایل آن به روایت اولیری "تشکیلات و تبلیغات صحیح، ستارگان نامور و ساختن فیلم‌های سریع و پرهیجان مطابق آخرین شیوه‌های فیلم‌سازی" (ص. ۵۱) است. اما نخستین سینمایی که نویسنده به طور مبسوطی به سراغ آن رفته جنبش اکسپرسیونیستی آلمان است. "انقلابی‌ترین فیلم آلمانی در این دوران" به شهادت اولیری، *اتاق کار دکتر کالیگاری* به کارگردانی روبرت وینه (Robert Wiene) است که ویژگی بارزش دکورهای کوبیستی ذکر شده. سینمای کشورهای اسکانندیناوی بخش بعدی است. استمرار فیلم‌های اقتباسی اشتیگر و شوستروم و ظهور گرتا گاربو (Greta Garbo) در قالب 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 *ناپائون* (۱۹۲۷) را در همین دهه ساخت. در اینجا، اولیری لحن انتقادی قبلی‌اش را تعدیل کرده و به روحیه مبتکرانه و تکنیکی آثار آبل گانس اذعان می‌کند. دهه ۱۹۲۰ شاهد نضج‌گرفتن مکتب امپرسیونیسم فرانسه است که اولیری با نام "فیلم‌های تجربی" (ص. ۶۷) از آن یاد کرده. او بعد از تعریف چند فیلم از لویی دلوک و تأثیرش بر 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، پوست‌هایی در این فصل به متن اضافه کرده که حاوی چکیده اطلاعاتی درباره آغاز سینما در ژاپن، هندوستان، ایران، چین و فیلیپین است. در همین دهه ۱۹۲۰ است که آلفرد هیچکاک (Alfred Hitchcock) فعالیت خود را به عنوان کارگردان در انگلیس با فیلم‌هایی پراکنده در ژانرهای مختلف آغاز می‌کند. در همین دهه، سینمای شوروی سوسیالیستی ظهور می‌کند که با مطالعات سینمایی منظم از جمله 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 برجسته شوروی در این دهه از این دوره مهم عبور می‌شود. بخش انتهایی این فصل به هالیوود دهه 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 درهالیوود هم‌چون ارنست لوبیچ (Ernst Lubitsch)، اریک فون اشتروهایم (که زود به حاشیه می‌رود و حذف می‌شود) و ویکتور شوستر، مورنائو و ستاره‌ای هم‌چون گرتا گاربو می‌نویسد. این فصل با ذکر دو نام متفاوت تمام می‌شود. رابرت فلاهرتی (Robert J. Flaherty) که خاج 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 به شکل خلاصه به ورود صدا به سینما و پایان عصر صامت و کنار رفتن ستارگان آن و تشکیل آرشیوهای فیلم در سال ۱۹۳۵ اشاره می‌کند که مانع از بین رفتن و فراموشی کامل فیلم‌های صامت شدند.

۲.۲ بخش دوم: سینمای صامت آمریکای لاتین

در این قسمت، خلاصه بخش دوم کتاب سینمای صامت می‌آید که فصل ابتدایی کتاب مستقلی به نام سینمای آمریکای لاتین؛ یک تاریخ تطبیقی اثر پل شرودر رودریگت است.

۱.۲.۲ سینمای کریولوها برای کریولوها

پل رودریگت، در رویکردی متفاوت با لیام اولیری از چشم‌اندازی طبقاتی (نزدیک به نگره‌های چپ و پسااستعماری)، سال‌های آغازین سینما را در منطقه آمریکای لاتین کاویده است. این بخش با متن مفصلی درباره تبارشناسی تاریخی واژه کریولو (crioulo) و معنای مختلف و متضاد آن آغاز می‌شود. به طور خلاصه می‌توان گفت کریولو، به طبقه فرادست سفیدپوست که از نسل مهاجران اروپایی و بویژه اسپانیایی هستند گفته می‌شود. رودریگت به رشد اقتصادی طبقه کریولو در این زمان اشاره می‌کند که از راه صادرات مواد خام و واردات کالاهای لوکس و مصرفی یا ماشین‌الات صنعتی به ثروت رسیده بودند. دوربین فیلم‌پرداری و ابزارهای نمایش فیلم هم از همین کالاهای وارداتی بودند. او سه دسته حامیان مالی سینما را در این قاره تفکیک می‌کند. به جز کریولوهای تاجر که سینما را به این کشورها وارد کرده بودند، سیاستمداران محلی که به خاطر تبلیغات سیاسی سرمایه

تولید فیلم‌های خبری را تامین می‌کردند و کلیسای کاتولیک دیگر پشتیبان‌های محلی تولید و نمایش فیلم بودند. رودریگت 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، اطلاعات دقیق و جزئی ورود سینما و تولید فیلم را در این منطقه ارایه 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 به طوری که بعدها فیلم مستند به ژانر مسلط این منطقه تبدیل شد. اما به دلیل موانع اقتصادی و سیاسی، تولید فیلم در این کشورها با مشکلات زیادی روبرو 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. در انتها، اطلاعات فشرده‌ای درباره پیدایش سینما در سه کشور مهم این حوزه یعنی آرژانتین، برزیل و مکزیک ارایه شده.

۳.۲.۲ زمان‌بندی

در این قسمت، رودریگت ناپودی بسیاری از نخستین فیلم‌های آمریکای لاتین و نیز تمایل بازار و شبکه توزیع محلی به واردات کالا از جمله فیلم از شمال (ایالات متحده) به جای صادرات به شمال را شاهدهی بر آگاهی اندکی مورخان از این دوران می‌داند. او در ادامه تاریخ سینمای آمریکای لاتین را بر اساس اطلاعات در دسترس، به سه بازه زمانی تقسیم می‌کند. یعنی فیلم‌های واقع‌نما (۱۹۰۷-۱۸۹۷)، فیلم‌های پیش‌روایت‌گر (۱۹۱۵-۱۹۰۸) و فیلم‌های بلند روایت‌گر (۱۹۳۰-۱۹۱۵)

۴.۲.۲ فیلم‌های واقع‌نما (۱۸۹۷-۱۹۰۷)

مترجم، واژه‌ی ACTUALITIES را به فیلم‌های واقع‌نما ترجمه کرده. منظور، آثار نخستین و فاقد تدوینی هستند که به تقلید از برادران لومیر هدفی جز ثبت رویدادها و شگفت‌زده کردن تماشاگر از این امکان تازه نداشتند و غالباً هم مستند بودند. این تولیدات به گفته رودریگت، فاقد خلاقیت بودند و تنها به لحاظ تاریخی ارزش اسنادی دارند. آن‌ها کم‌کم در قالب فیلم‌های خبری و سرگرم‌کننده کوتاه، تکامل پیدا کردند.

۵.۲.۲ دوران گذار (۱۹۰۸-۱۹۱۵)

دوران گذار یا همان فیلم‌های پیش‌روایت‌گر (proto-narrative cinema) به روایت رودریگت، عصر رشد و پیشرفت فیلم‌های کوتاه و نیمه‌بلند داستانی، بالیدن مخاطبان مشتاق، گسترش سالن‌های نمایش، ایجاد پوشش رسانه‌ای تبلیغات فیلم‌ها و توسعه صنعتی سینما در آمریکای لاتین است. دورانی که به قول مولف، عصر طلایی فیلم به لحاظ جهش در کمیت تولید است. طول زمانی آثار بلندتر می‌شود. در این دوره هم مانند قبل، عمده تولیدات مستند هستند. با این تفاوت که شیوه بازنمایی آن‌ها با توجه به سیاست‌های روز فرق می‌کرد و حتی در مواردی از صحنه‌ارایی و بازیگران تئاتر، با هدف بازسازی استفاده می‌کردند (ص ۱۱۱). در ادامه مثالی از این فیلم‌ها با مضامین سیاسی و انقلابی از سینمای مکزیک و برزیل آورده شده.

۶.۲.۲ فیلم‌های بلند روایت‌گر (۱۹۳۰-۱۹۱۵)

در این ۱۵ سال آخر، سینمای صامت در آمریکای لاتین هم 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 پرهزینه ایتالیایی و هنری فرانسوی در بین تماشاگران بسیار محبوب شده بودند و ساخت محصولات پرهزینه 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. از آنجا که نمایش فیلم خارجی به جای تولید، هزینه و دردسر کمتری داشت؛ رغبت سرمایه‌داران محلی بیشتر به سمت خرید فیلم بود تا تهیه آن. در نتیجه تا پایان

عصر سینمای صامت، انحصار توزیع به دست نمایندگان داخلی کمپانی‌های هالیوود افتاد. اما تولید فیلم‌های خبری که به دلایل ایدئولوژیک از حمایت دولتی برخوردار بودند، به شکل مستمر ادامه داشت. رودریگت، سینمای آمریکای لاتین را به دلیل متاثر بودن از آثار مستند بومی، اروپایی و آمریکای شمالی، سینمایی "سه‌وجهی" می‌خواند و در ادامه از سه شکل عمده تولید فیلم‌های داستانی-هنری، مذهبی و سرگرم‌کننده-آمریکای لاتین را 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 به عنوان یک هنر، از آثار ادبی بومی اقتباس می‌شدند. رودریگت، کارکرد سیاسی-اجتماعی این فیلم‌ها را خلق هویت‌های ملی اروپایی شده می‌خواند. نمونه انتخاب شده، *واراوارا* (۱۹۳۰) محصول بولیوی است که بر مبنای نمایشنامه یک نویسنده بولیویایی ساخته شده و داستان عشق شاهدختی سرخپوست به فاتحی اسپانیایی است. مترجم در پیوستی که اضافه کرده ضمن تعریف خلاصه داستان فیلم و ارائه اطلاعاتی درباره کارگردان فیلم، می‌نویسد که این اثر، تنها فیلم بازمانده از دوران سینمای صامت بولیوی است (ص ۱۱۷).

۸.۲.۲ فیلم‌های مذهبی

این دسته از آثار، همانطور که از نامشان پیداست محصول مشارکت فعالانه کلیسای کاتولیک در تولید فیلم‌های داستانی بوده‌اند. رودریگت، مضامین آنها را ستایش از نظام پدرسالاری آرمانی و آموزه‌های اخلاقی ذکر می‌کند. مثال این قسمت، *تپیاک* (۱۹۱۷) تولید مکزیکی است که اهمیتش نه به خاطر جنبه‌های فرمی و فنی، بلکه به واسطه وجه جامعه‌شناختی آن و نشان دادن استفاده مذهب از رسانه‌ای مدرن همچون سینما است. در این قسمت هم مترجم در پیوست کوتاهی، خلاصه داستان فیلم را آورده است.

۹.۲.۲ فیلم‌های سرگرم‌کننده عامه‌پسند

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

گوچوی نجیب‌زاده (۱۹۱۵) محصول آرژانتین، بنا به توضیح تکمیلی مترجم، پر فروش‌ترین فیلم زمانه‌ی خود بود. رودیگت 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 درباره آخرین شورش بومیان این کشور است که علاوه بر جنبه ملودرام، وجه اسنادی قوم‌نگار دارد. *اتومبیل خاکستری* (۱۹۱۹) محصول مکزیک است و به نظر رودیگت، فیلمی واپس‌گرا است، زیرا به ترویج از انقلابیون زاپاتا انتقاد می‌کند. اگرچه در ادامه آن را نمونه خوبی از تلفیق وجوه سه‌گانه 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 دهه ۱۹۲۰ توصیف می‌شود. و بالاخره *خون مرغ مینا* (۱۹۲۹) که از مهم‌ترین فیلم‌های دوران صامت برزیل است، در پایان، اگرچه بر سلسله‌مراتب اجتماعی از حیث طبقه و نژاد و جنسیت صحنه می‌گذارد اما رودیگت آن را از جنبه پیشگامی تکنیکی و مهارت در استفاده از زبان سینما شایان توجه می‌داند.

۱۰.۲.۲ میراث سینمای صامت

بنا به دیدگاه رودیگت، سینمای صامت آمریکای لاتین، مبتنی بر زیبایی‌شناسی اروپامحور کریولوها بود و از دامنه بازنمایی گفتمان استعمارگرانه فراتر نرفت. با این حال او دست‌آوردهای 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 با توجه به نیازهای مخاطب بومی می‌داند.

۳. نقد و بررسی

کتاب *سینمای صامت*، روایتی از تاریخ سینما به دست می‌دهد که با دانش امروزی ما تازه و مناقشه‌برانگیز به نظر نمی‌رسد. رهیافت بخش اول کتاب که به قلم لیام اولیری است، فراتر از وقایع‌نگاری صرف 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 رودیگت، نقطه‌عزیمت متفاوتی را انتخاب کرده است. او به جای گاه‌شماری صرف رویدادها و جدا کردن هر کشور با فهرست‌بندی ستارگان و کارگردان‌هایش، مبدا سینما و تولید فیلم *صامت* را در افقی تاریخی-اجتماعی و با رویکرد تطبیقی در کل این منطقه پی‌جویی کرده است. هدف نگارنده در این قسمت به جای 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 مقایسه‌ای می‌شود بین شیوه پژوهش دو مولف و برشمردن امتیازات و محدودیت‌های احتمالی هر کدام.

کریستین تامسون (Kristin Thompson) و دیوید بوردول (David Bordwell) در مدخل کتاب *تاریخ سینما* دسته‌بندی‌هایی از شیوه‌های معمول نگارش تاریخ، بویژه در حوزه سینما کرده‌اند که می‌تواند سنجه مفید و کاربردی در شناسایی و تفکیک الگوها باشد. آن‌ها شیوه پژوهشی مورخ را به دو نوع کلی توصیفی و تبیینی تقسیم می‌کنند (بوردول و تامسون ۱۳۸۹: ۱۰). در سطح توصیفی، به سوالاتی از قبیل چی و کی و کجا پاسخ داده می‌شود. اما رویکرد تبیینی از این سطح فراتر رفته و چگونگی یا چرایی رویدادهای تاریخی را دربر 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* به قلم لیام اولیری بیشتر به الگوی توصیف نزدیک است تا تبیین. اگرچه در بخش‌هایی مثل فصل "سال‌های جنگ" (ص ۳۵) که قسمت زیادی از آن، شرح موفقیت و تاثیرهای 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. به لحاظ علیت هم به "فردگرایی روش‌شناختی" (بوردول و تامسون ۱۳۸۹: ۱۳) نزدیک‌تر است زیرا چنین رویدادهای، سوای برخی استثناها هم‌چون مبحث اکسپرسونیسم آلمان، عمدتاً مبتنی بر 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 مقدمه کتاب شروع می‌شود. پیشگفتار لیام اولیری، راجع به پیش‌فرض‌ها و پرسش‌های تحقیقش ساکت است و تنها به ذکر چند سوتفاهم آشنا در رابطه با سینمای صامت اکتفا می‌کند.

بخش دوم که کتاب مجزایی است، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد به جای توصیف خطی وقایع، مسیر پژوهش را در سطحی کلان چیده است و به تبیین بسترهای سیاسی-اجتماعی شکل‌گیری و تداوم سینمادر آمریکای لاتین می‌پردازد و گرایش به "جمع‌گرایی روش‌شناختی" (همان ۱۳) دارد. طبعاً این رهیافت هم محدودیت خود را دارد و با اولویت‌دادن به موضوع نهادهای اجتماعی و وجه طبقاتی، از یک طرف نقش ابتکارات فردی را نادیده گرفته است و از طرف دیگر، چنان کالبدی کلی و نیمه انتزاعی-بویژه برای مخاطب ناآشنا- پیدا کرده است که مترجم ناچار شده به کمک کتاب بی‌اید و اطلاعات جزئی و عینی از ورود سینما به این قاره و نیز توضیحات دقیق‌تری در خصوص داستان برخی فیلم‌های انتخاب شده را در قالب پیوست به متن اصلی اضافه کند. اما برخلاف اولیری، پل رودریگت در مقدمه مفصل کتاب که ترجمه نشده چارچوب نظری، مساله و فهرست‌بندی اثرش را برای مخاطب گشوده است. او روش تطبیقی را رویکردی مناسب برای کشف جنبه‌های نادیده سینمای آمریکای لاتین ذکر می‌کند، از محدود بودن پژوهشش به فیلم‌های داستانی خبر می‌دهد و چگونگی بازنمایی مدرنیته را برای مخاطبان بومی به عنوان پرسش پژوهش اعلام می‌کند (Rodríguez 2016). قاعدتاً فاصله زیاد زمانی بین انتشار دو کتاب اولیری (چاپ ۱۹۶۵) و رودریگت (چاپ ۲۰۱۶)، عامل مهم دیگری است که تفاوت‌های دو کتاب را رقم زده است.

۲.۳ کمبودها

پیش از هر چیز باید تصریح کرد آن چه که در مورد کتاب اولیری در این مقاله گفته می‌شود ناظر به نسخه ناقص ترجمه فارسی آن است. طبعاً با خواندن کتاب اصلی است که می‌توان

به برداشتی منصفانه و جامع‌تر رسید. درباره کمبودهای کتاب سینمای صامت، نخستین اشکالی که دیده می‌شود، فقدان انسجام در ارائه اطلاعات تکمیلی چه در متن اصلی مولف و چه در قالب پانویس، به دست مترجم است. در برخی موارد این توضیحات هست و گاهی جای خالی‌شان احساس می‌شود. در اینجا برخی مصادیق بیان می‌شوند. در صفحه ۱۲ توضیحی در مورد فیلم‌های پانکروماتیک (Panchromatic)^۶ وجود ندارد. سایر اطلاعات در خصوص تلاش‌ها و دستگاه‌های نمایش تصاویر متحرک قبل از اختراع دوربین فیلم‌برداری، بیش از حد مجمل و فشرده هستند و اطلاعاتی درباره تفاوت فیلم‌های تک‌حلقه‌ای و چند حلقه‌ای ارائه نمی‌شود. در حالی که 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 تا کتابی مبسوط و حاوی جستارهای کمتر دیده‌شده در ارتباط با این دوره مهم. کتاب اولیری حتی در بازگویی نکات بدیهی تاریخی هم سهل‌انگار است. مثلاً در مورد نقش تاریخی ادوین پورتر (Edwin Porter) در پیوند نماها و ابداع شکل بدون‌تری از تدوین (رایتس و میلا ۱۳۸۷) کوچکترین اشاره‌ای نیست و از او و آثارش سریع رد می‌شود. در صفحه ۴۵ از تدا بارا (Theda Bara) به عنوان نخستین زن ومپ (Vamp)^۷ یاد شده. اسم لاتین تدا بارا برخلاف رویه کتاب در پانویس نیامده و املائی انگلیسی ومپ هم به غلط Wamp ثبت شده. در زیرنویس عکس صفحه ۴۸ از فیلم *یاغی و زرش*، در کنار شوستروم به جای نام همسرش ادیت اراستف (Edith Erastoff)، اسم دیگر سینماگر سوئدی، اشتیلر آمده.

نام‌گذاری فصول در کتاب اولیری، کلاً بر مبنای تحولات درون سینما است مثل "دوران فیلم‌های یک حلقه‌ای" (ص ۱۷) به جز یک‌جا که از این قاعده عدول می‌کند، یعنی "سال‌های جنگ (۱۹۱۸-۱۹۱۴)" (ص ۳۵) اما در طول این فصل، محتوایی که دلالت بر تأثیرات جنگ جهانی اول بر جنبه‌های مضمونی، زیبایی‌شناختی و صنعتی تولید فیلم در این سال‌ها بکند؛ پیدا نمی‌شود. عنوان فصل در اینجا تنها کارکردی تزئینی-تقویمی دارد و سیر خطی وقایع مانند فصل‌های قبل و بعد روایت می‌شود. در صفحه ۶۲ گفته می‌شود که فیلم *اروتیکون (Erotikon)* (۱۹۲۰) به کارگردانی موریس اشتیلر^۸ با همکاری لوییچ در سطحی متفاوت تولید شد. متأسفانه این هم از مواردی است که به سرعت از آن عبور شده و موضوع باز نمی‌شود. در صفحه IMDB فیلم، نامی از ارنست لوییچ یا هیچ لوییچ دیگری

به عنوان همکار نیامده است. آن چه که در منابع مختلف آمده حاکی از تاثیر این فیلم بر ارنست لوییچ است و نه همکاری در تولید فیلم (Lunde 2010). به طور کلی تاثیرپذیری ارنست لوییچ از فیلم‌های اشتیگر در کمدهایی که بعداً ساخت مشهود است و تنها به همین یک فیلم هم محدود نبوده.^۸ از آنجا که شاهدهی براین ادعا در منابع مختلف یافت نشد می‌توان با احتیاط گفت "همکاری" ذکر شده به احتمال زیاد، گاف ترجمه است یا شاید اشتباه نویسنده.

در صفحه 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 مولف، این سینما را مقید به "آگاهانه" بودن کرده است. از طرف دیگر حجم ناچیز اشاره چند خطی به سینمای صامت ژاپن در مقایسه با سینمای غرب در کتاب، آن قید ستایش‌گرانه را بیشتر به تعارفی آگزوتیک از نوع غربی نزدیک می‌کند. در نتیجه مترجم ناچار می‌شود با همت خود پیوسته‌هایی هرچند بسیار کوتاه و فشرده درباره ورود سینما به چند کشور آسیایی از جمله ایران را به کتاب اضافه کند. در صفحه ۷۸ درباره فیلم سرگذشت باشکوه (*The Glorious Adventure*) (۱۹۲۲) به کارگردانی جی استوارت بلاکتون (J. Stuart Blackton) فقط به ذکر "به طریقه‌ی پرزماکالر ساخته شد" بسنده شده و در پانویس نه معادل انگلیسی پرزماکالر (Prizma color) آمده و نه توضیحی از طرف مترجم.^۹ از صفحه 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 نسبت به یکدیگر از طرف نویسنده نشده است و اساساً دغدغه کتاب هم ترسیم چنین ظرافتی نیست. همه سینماگران شوروی همچون کلیتی یکدست توصیف می‌شوند.^{۱۰} درحالی که اهمیت این فصل از تاریخ سینما کمتر از بخش مربوط به سینمای اکسپرسیونیستی آلمان که نویسنده صفحات بیشتری را به آن اختصاص داده بود نیست. در همین صفحه از گریفیت در کنار دیگر موسسان شرکت یونایتد آرتیستز (United Artist) به عنوان "هنرپیشه بزرگ" ذکر شده. این صفت هم ممکن است نتیجه خطای ترجمه باشد. می‌دانیم که گریفیت در بسیاری از فیلم‌های خود بازی کرده است اما او را برخلاف شرکایش در یونایتد آرتیستز بیشتر با مهارت کارگردانی و ابداعاتش در زمینه زبان سینما می‌شناسند. در نتیجه وصف "هنرپیشه بزرگ" برای گریفیت آن هم در کنار اسم‌هایی هم چون چاپلین و مری پیکفورد گزافه است. در صفحه ۹۶ نام مایا درن (Maya Deren)

سینماگر تجربی آمریکایی را به اشتباه و به شکل ایتالیک به جای اسم فیلم صامت معروفش *سایه‌های نیمروز (Meshes of the Afternoon)* در کنار سال تولید فیلم ثبت شده است و اسم فیلم جا افتاده.

جدا از این ایرادهای جزئی، نسخه فارسی کتاب سینمای صامت، فاقد برخی اطلاعات معمول و ضروری است. نخستین کاستی مشهود در این زمینه، حذف ارجاعات و منابع کتاب است. حتی وقتی که در انتهای کتاب در بخش دوم، پل رودریگت، صریحا از رابرت استم (Robert Stam) در متن نقل قول می‌کند؛ همچنان نشانی از منبع نیست! ارجاعاتی که جدا از سندیت دادن به محتوای متن، به کار مترجمان و پژوهشگران می‌آید و زمینه کنجکاوی و ایجاد علاقه برای ترجمه فارسی خیلی از آنها را فراهم می‌کند و نبودنشان در کتاب، نشانه سهل‌انگاری و دست‌کم گرفتن کتاب و مخاطب است. فقدان نام لاتین فیلم‌ها و عدم درج شماره صفحه در فهرست فیلم‌شناسی انتهای کتاب از دیگر نقیصه‌های ملموس است که امکان جستجو و شناسایی فیلم‌ها را برای علاقه‌ندان دشوار می‌کند. مورد بعدی، حذف بسیاری از تصاویر در بخش دوم کتاب است که به لحاظ ممیزی هم اشکالی ندارند. مثلا در صفحه ۲۳ نسخه اصلی در انتهای قسمت "فیلم‌های واقع‌نما" تصویری از فیلم جشن‌های ریاست‌جمهوری در مریدا (*Presidential Festivities in Mérida*) آمده که در متن این بخش به آن اشاره شده بود اما در نسخه 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 رودریگت در ترجمه، فقط به تصاویر محدود نیستند. در صفحه ۱۰۷، قسمت انتهایی بخش زمان‌بندی در ترجمه نیامده. در این قسمت، نویسنده دلایل خود را برای بررسی سینمای آمریکای لاتین در قالب الگوی سه وجهی (تأثیرات هالیوود و سینمای اروپا و مستندهای بومی بر سینمای داستانی این منطقه) ارایه کرده و فیلم‌سازان آمریکای لاتین را به شرکت‌کنندگان در نوعی مسابقه دوی صحرائی تشبیه می‌کند که هر کدام با ابزار مشابهی (نقشه و قطب‌نما) در پی یافتن مسیر خود هستند. رودریگت در اینجا تاکید دارد که الگوی او، سینمای آمریکای لاتین را به نسخه ضعیف‌تر یا بازتولید نمونه‌های خارجی تقلیل نمی‌دهد و در عوض این سینماگران را به عنوان آفرینش‌گرانی فعال تصویر می‌کند که بازنمایی‌های خاص خودشان را تصویر کرده‌اند. سپس اضافه می‌کند که سوال 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 ترجمه فارسی می‌توانست به فهم بهتر و دقیق‌تر دیدگاه نویسنده کمک کند. حذف بعدی همانطور که پیشتر هم اشاره شد مربوط به فصل کنجکاوای برانگیزی، تحت عنوان سینمای صامت پیشرو است. این در حالی است که برخلاف نیمه اول کتاب سینمای صامت، محتوای نیمه دوم در مقایسه با آثار ترجمه شده دیگر از تاریخ سینما، برای خواننده فارسی‌زبان تازگی دارد. جا دارد که در آینده کل کتاب تاریخ سینمای آمریکای لاتین به فارسی در دسترس خوانندگان پیگیر قرار بگیرد.

۳.۳ ترجمه

ترجمه هر دو بخش کتاب به تناسب متن‌های اصلی، ساده و خوش‌خوان هستند. البته ترجمه بخش دوم با توجه به پیچیده‌تر بودن 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 لازم به ذکر است که هدف این متن، نقد ترجمه نبوده و تطابق کاملی بین متن اصلی با کل متن ترجمه صورت نگرفته است.

در صفحه ۲۴ نام مکتب برایتون (Brighton School) به صورت تحت‌اللفظی مدرسه برایتون ثبت شد. اما در منابع فارسی عنوان مکتب برایتون رایج‌تر است. لفظ مدرسه باتوجه‌به بار آموزشی بیشتر این واژه نسبت به مکتب در فارسی امروز و ماهیت گروهی فعالیت‌های این سینماگران چندان رسا نیست و همان مکتب انتخاب بهتری است. در صفحه ۵۷، در توصیف ویژگی‌های فیلم *آخرین خنده*، به جای اصطلاح شناخته شده میان‌نویس (Intertitle)، از زیرنویس استفاده شده که امروز معادل Subtitle است و بالکل معنا و کارکرد دیگری دارد.^{۱۱} در صفحه ۸۵ فیلم معروف *گریفیث Broken Flowers* به *شکوفه‌های شکسته* ترجمه شده. اما این فیلم در متون فارسی، معمولاً با عنوان *جافتاده* و بهتر *شکوفه‌های پژمرده* نام برده می‌شود که زیباتر و درست‌تر هم هست. در صفحه ۱۰۳ *آناشیس‌ها* (The anarchist) به *هرج و مرج‌طلب‌ها* ترجمه شده که معادلی غلط و یکی از سوتفاهم‌های رایج در ترجمه است.^{۱۲} این واژه برابر دقیق و درستی در فارسی ندارد و باید به همان شکل *آناشیس‌ها* به کار برود. صفحه ۱۱۵ کلمه "سوپرتولید" به جای

"superproduction" آمده که سرهم‌بندی فارسی انگلیسی است. معادل درست، اُبرتولید است. در صفحه ۱۱۶ "پیشینه 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. در نتیجه "تولید غنی‌تر" برگردان بهتری است. برخی جملات مطول را هم می‌شد با ویرایش اصلاح کرد. مثلاً در صفحه ۱۱۷ می‌خوانیم:

فیلم‌های مذهبی طی دوران صامت، نقش کلیسا را در حفظ نظم پدرسالارانه‌ی 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، مورد ستایش 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 جمله طولانی ثقیل و غامضی را به وجود آورده. در صفحه 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.

نوشته بالا در ترجمه به شکل زیر درآمده:

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 تطبیق دادن خود با قالب‌های مسلط پایتخت ادامه می‌دادند.

ابتدا باید به ترجمه واژه metropolis اشاره کرد. در گفتمان استعماری، این واژه به معنای قلمروی مرکزی کشور استعمارگر در مقابل مستعمره (colony) است (Ashcroft et al. 2005). در واقع اینجا به کشورهای اروپایی استعمارکننده آمریکای لاتین اشاره دارد. ترجمه این واژه به معادل اشتباه و نامفهوم "پایتخت" آن هم 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. نکته دیگر ترجمه Just as به "درست در همان زمانی که" است که کاملاً اشتباه است و اصلاً معنای جمله را تحریف کرده. Just as جدای از این که بر مشابهت در اندازه، کمیت، کیفیت، روش و ماندن‌ها دلالت دارد به لحاظ منطقی هم نمی‌تواند به معنای هم‌زمانی فیلم‌سازان عصر صامت و سینماگران امروزی باشد. خبط دیگری که این مجموعه اشتباهات را تکمیل کرده، جانداختن کلمه today در جمله و برگردان فعل مضارع ساده continue به ماضی استمراری "ادامه می‌دادند" است. در واقع مولف می‌گوید به همان اندازه که سینماگران صامت آمریکای لاتین، به دنبال تطبیق با جنبه‌های جهانی و محلی تولید و نمایش فیلم بودند، امروزه فیلم‌سازان این منطقه به دنبال تسخیر فرم‌های مسلط متروپولیس برای اهداف خودشان هستند. معادل "تطبیق دادن" برای فعل appropriate در این بافتار مناسب نیست. این را با عنایت به ادامه متن کتاب بهتر می‌توان فهمید. پل رودریگت در ادامه کلیه تولیدات فرهنگی آمریکای لاتین را نه لزوماً مجزا اما در حاشیه 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 (ص ۱۳۵-۱۳۷) از "زیبایی‌شناسی جایگزین" آنها در مقابل گفتمان استعماری می‌گوید، اما سینماگران دوره صامت آمریکای لاتین را از این هنرمندان جدا کرده و آنها را در قالب تکرار و تثبیت زیبایی‌شناسی اروپامحور ارزیابی می‌کند (ص 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 وقتی که به سینماگران امروز آمریکای لاتین می‌رسد، فعل appropriate را آورده که دلالت بر تملک یا اقتباس توأم با آن خود کردن دارد و ترجمه‌اش به تطبیق، معنایی منفعلانه را به آن می‌دهد که با زمینه متن و روح مطلب ناهم‌گون است و واژه تسخیر مناسب‌تر است. فارق از این اشکالات که بیشتر ناشی از شتاب‌زدگی و خطای ویرایشی به نظر می‌رسد، تلاش مترجم برای افزودن پیوست‌هایی در هر دو بخش کتاب در جهت رفع خلاها، ارزنده و کیفیت کلی ترجمه قابل قبول است.

۴. نتیجه‌گیری

برخلاف تصور اولیه، سینمای صامت، موضوعی بیات و امری سپری‌شده و بی‌ارتباط با روزگار ما نیست. پایه‌های آنچه که امروزه تحت عنوان زبان و مبانی زیبایی‌شناسی سینما می‌شناسیم در همین دوره بنا شدند. از طرف دیگر، پیشرفت فنی امکانات ترمیم و گسترش سطح دسترسی به فیلم‌های قدیمی، هر بار موجب کشف گوشه‌های نادیده‌ای از گذشته و اصلاح روایت‌های تاریخی از عصر سینمای صامت شده است. از این رو، مسیر پژوهش در این حوزه همچنان گشوده است.^{۱۳} در چنین زمانه و بستری، ترجمه و انتشار نسخه‌ای ناقص از کتاب لیام اولیری (نیمه اول کتاب) که با مفروضات سال ۱۹۶۵ منتشر شده، با روایتی ساده و گاه‌شمارانه، کمکی به افزایش سطح آگاهی مخاطب فارسی‌زبان نمی‌کند. بدیهی است که صرف قدیمی بودن تاریخ انتشار کتاب یا قطر اندک آن، به تنهایی ایرادی محسوب نمی‌شود به شرطی که اثر، برخوردار از کیفیتی متمایز و غنی نسبت به دیگر آثار منتشر شده باشد و در ضمن ناقص منتشر نشود. نیمه اول کتاب سینمای صامت در مقایسه با دیگر منابع ترجمه شده از تاریخ سینما اثر پرباری نیست. این نقص از این جهت برجسته است که مخاطب بالقوه چنین کتابی با عنوان سینمای صامت بیش‌تر دانشجویان، پژوهشگران و علاقه‌مندان جدی‌تر سینما هستند تا مخاطب تفریحی و گذری که به صرف کنجکاوی یا اشتیاقی نادر به مشاهیر سینمای صامت بخواهد چنین کتابی را تهیه کند! به بهانه این کتاب، اگر بخواهیم در چشم‌اندازی وسیع‌تر به محتوای کتب منتشره در حیطه تاریخ سینمای جهان، پرتو بی‌افکنیم؛ حداقل سه خلا محسوس مشاهده می‌شود. نخست آن که غالب این آثار کانون توجهشان تاریخ سینمای غرب است. در این سال‌ها کم‌تر کتابی منتشر شده که به تاریخ سینمای مناطق دیگری همچون شرق آسیا، خاورمیانه یا آفریقا بپردازد، هرچند که در یکی دو 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 تالیف مشترک دیوید بوردول و کریستین تامسون تاکنون با بازنگری و افزودن اطلاعات تازه به ویرایش چهارم رسیده است (amazon: 20/5). اما در ایران هنوز ویرایش دوم کتاب در دسترس است. آسیب قابل ذکر 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 ارایه 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 نیمه اول کتاب *سینمای صامت*، دستاوردی در حوزه نشر و ترجمه کتاب‌های سینمایی نیست و چیزی به دانش قابل دسترس خواننده اضافه نمی‌کند، از همه بدتر این که ۶۰ صفحه از کتاب در ترجمه حذف شده. اما نیمه دوم که مرتبط با منطقه آمریکای جنوبی است، نقطه قوت آن است. ارزش این قسمت فقط به خاطر گشودن دریچه‌ای به سینمای ناشناس یا کم‌تر شناخته شده نیست بلکه رویکرد پل رودریگت در شناسایی پیوند سینما با مناسبات سیاسی اجتماعی حاکم و گذار از وقایع‌نگاری کتاب اولیری است که آن را ممتاز می‌کند. انتخابی که اگرچه واجد محدودیت‌های خاص خود است همانطور که در بخش روش‌شناسی اشاره شد- اما در سطحی آگاهانه‌تر عمل می‌کند. متأسفانه 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 آن چه که ناشر در نظر داشته بیش‌تر نشود! دست‌کاری‌هایی از این قبیل در متون ترجمه محصول نبود قانون کپی‌رایت است. فقدانی که نتیجه‌اش، جدا از ترجمه‌های آشفته، ارایه انبوه کتاب‌های سرهم‌بندی و مثله شده به خواننده است. از این نواقص که بگذریم، باید گفت انتشار منابع به روز از حوزه‌های کم‌تر شناخته شده به زبان فارسی مانند همین کتاب *تاریخ سینمای آمریکای لاتین*، که ذکرش رفت، از یک طرف می‌تواند محرک آگاهی بیشتر نسبت به فرهنگ سینمایی مناطقی از جهان باشد که زیر سایه سینماهای هنری و جریان اصلی غرب مغفول واقع شده‌اند و از طرف دیگر 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* به جای قالب ساختگی فعلی، در هر دو بخش به شکل دو کتاب کامل و مجزا منتشر می‌شد، بهره بیشتری برای علاقه‌مندان و مخاطبان چنین آثاری دربر داشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. بخش اعظم فیلم‌های صامت و حتی فیلم‌های ناطق اولیه از جنس نیترا ت سلولز بودند که نه فقط قابل اشتعال است بلکه گاهی خود به خود هم آتش می‌گرفت و حتی در بهترین شرایط نگره‌داری هم فسادپذیر بودند.
۲. سرعت متداول برای دوربین‌ها و اپارات‌های پخش در زمان سینمای صامت بین ۱۴ تا ۱۸ قاب در ثانیه بود. در عصر ناطق و بنا به ضرورت‌های فنی صدا سرعت ۲۴ قاب بر ثانیه تثبیت شد.
۳. کیتوسکوپ، دستگاهی شبیه به شهر فرنگ بود که فیلم ۳۵ میلی‌متری درون آن حول قرقره‌ای به نمایش 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 تازه تاسیس که ارزانتر از تماشاخانه‌های تئاتر بودند، یک سکه نیکل به ارزش ده سنت بود و برای همین به این نام معروف شدند.
۵. در دهه ۱۹۳۰ آبل گانس به حاشیه رفت و در فاصله سال‌های ۱۹۴۳ تا زمان مرگش در سال ۱۹۸۱، او توانست برای ساخت فقط دو فیلم بلند، سرمایه تولید، فراهم کند. مشکل دسترسی به فیلم‌های مهم او در زمان سینمای صامت، مزید بر علت شد تا شهرتش زائل شود به طوری که 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) به نام *The Parade's Gone By...* در سال ۱۹۶۸ بود که گانس در خارج از فرانسه شناخته و تمایل به بررسی و بازبینی و ترمیم آثارش در دهه‌های بعدی شروع شد. از آنجا که کتاب *سینمای صامت* لیام اولیری در سال ۱۹۶۵ چاپ شده می‌توان درک کرد که چرا او نسبت به اهمیت و جایگاه آبل گانس چنین بی‌توجهی است. هرچند که در ادامه و در صفحه ۶۵ کتاب به تمجید از خلاقیت آبل گانس می‌پردازد و سخن پیشین خود را تعدیل می‌کند.
۶. فیلم‌های خام سیاه و سفید پانکروماتیک در دهه ۱۹۲۰ عرضه شدند و محصول تکامل فرمت‌های قدیمی‌تر سیاه سفید، 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 به صورت خاکستری‌های متمایز ثبت کند.
۷. شخصیت زنانه Vamp که مخفف Vampire است، خاستگاه تیپ موسوم به زن شهرآشوب (femme fatale) در سینما است.

۹. این اثر نخستین فیلم بلند رنگی در سینمای انگلستان است. پریماکالر یا پریمما، نوعی تکنیک ابتدایی برای رنگی کردن 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 دهه ۱۹۲۰ بود.

See Raimondo-Souto 2007:81

۱۰. در مورد اختلاف سبک بین آیزنشتاین و دیگر سینماگران مونتاز شوروی، منابع زیادی وجود دارد. برای آگاهی بیش‌تر بنگرید به نایت ۱۳۹۱: ۱۰۴-۹۰

See also Nelmes 2003:408

۱۱. نگارنده موفق به خواندن متن اصلی کتاب سینمای صامت به قلم لیام اولیری نشد. در نتیجه مشخص نیست در متن اصلی دقیقا کدام یک از واژه‌های title card، Intertitle یا title و... آمده که همه می‌توانند بسته به محتوای متن، به معنای میان‌نویس به کار بروند، اما در هر صورت ترجمه به "زیرنویس" جایز نیست.

۱۲. آنارشیزم، نه تنها با قدرت دولت بلکه با هر نوع اقتدار سازمان‌یافته و سلسله‌مراتبی مخالف است، اما این به معنای هواداری از بی‌نظمی و هرج و مرج طلبی نیست. آنارشیزم‌ها به‌جای آن همکاری داوطلبانه و آزاد را پیشنهاد می‌دهند. برای آگاهی بیشتر بنگرید به آشوری ۱۳۵۴: ۳۰

۱۳. توجه بیش‌تر به نقش نادیده گرفته شده زنان کارگردان و رنگین‌پوستان در تحول سینمای صامت، در سال‌های اخیر گواهی است بر ناتمام بودن پروژه تاریخ‌نگاری سینمای صامت.

۱۴. برای نمونه، تا سال‌ها تنها کتابی که درباره سینمای آفریقا به زبان فارسی منتشر شده بود، اثری قدیمی به نام سینمای آفریقا به قلم پرویز شفا بود که اول‌بار در سال ۱۳۶۳ منتشر شد. تا آن‌که در اسفند ۱۳۹۷ کتابی به نام فیلم‌سازی و سینما در آفریقای جنوب صحرائی بزرگ تالیف دکتر امیربهرام عرب‌احمدی در نشر نگارستان اندیشه منتشر شد که اطلاعات چشمگیری درباره صنعت فیلم در قاره آفریقا به تفکیک کشورها عرضه می‌کند. اثر قابل ذکر دیگر رد پای سینما در ۳۵ کشور جهان نام دارد که بنیاد رودکی در سال ۱۳۹۰ منتشر کرد که به سینمای برخی کشورهای خاورمیانه و آسیای مرکزی و هند و پاکستان و چین و روسیه می‌پردازد اما جنبه تاریخی صرف ندارد و شامل موضوعات دیگری همچون معرفی جشنواره‌ها و صنوف سینمایی و... هم می‌شود. کتابی هم در سال ۱۳۹۶ نوشته مجید مصطفوی درباره سینمای آمریکای لاتین انتشار یافت که در مقدمه هم به آن اشاره شد و تاریخ سینمای ممالک

بررسی کتاب *سینمای صامت* (حامد فاردار و حمید دهقان پور) ۳۵۳

این حوزه را فشرده و به تفکیک کشوره شرح داده است. مدرسه ملی سینما هم در سالیان اخیر کتاب‌هایی درباره سینمای برخی کشورها همچون استرالیا و فلسطین منتشر کرده است که حاوی اطلاعات تاریخی هم هستند. آنچه گفته شد درباره تاریخ عمومی و کلی است و این سوای کتاب‌ها یا مقالاتی است که درباره برخی سینماگران آسیایی یا آمریکای لاتینی به طور پراکنده به چاپ رسیده و حاوی داده‌های تاریخی هم هستند. مانند کتاب‌هایی که نشر شورآفرین به تازگی درباره برخی از فیلمسازان شرق آسیا منتشر کرده. همینطور مقالاتی در قالب ویژه‌نامه درباره سینمای برخی کشورهای آمریکای لاتین و شرق آسیا در نشریه "سینما و ادبیات". اما هم‌چنان کتاب‌هایی با چشم اندازی کلی تر اندک هستند.

۱۵. برای مثال می‌توان به کتاب *Oscar Micheaux & His Circle* اشاره کرد که تالیف مشترک جمعی از محققان است. ابتدا سال ۲۰۰۱ چاپ شد و متمرکز بر نقش و تاثیر 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 دوره سینمای صامت بررسی می‌کند.

کتاب‌نامه

- آشوری، داریوش (۱۳۵۴). *فرهنگ سیاسی*، چاپ هشتم، تهران: مروارید.
- اولیری، لیام و رودریگث، پل شرودر (۱۳۹۵). *سینمای صامت*، ترجمه مجید مصطفوی، چاپ اول، تهران: شونند.
- بورردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۹). *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- رایتس، کارل و میلار، گوین (۱۳۸۷). *فن تدوین فیلم*، ترجمه وازریک درساهاکیان، چاپ چهارم، تهران: سروش.
- نایت، آرتور (۱۳۹۱). *تاریخ سینما*، ترجمه نجف دریابندری، چاپ نهم، 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.

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

https://www.amazon.com/Film-History-Introduction-Kristin-Thompson/dp/0073514241/ref=dp_ob_title_bk

