

ترجمه متون غیرفارسی مرتبط با سینمای ایران: پیشنهاد روش

(موردکاوی: تاریخ اجتماعی سینمای ایران، تألیف حمید نفیسی)

محمد شهبایا

دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران

مقدمه

حضور مؤثر سینمای ایران در جشنواره‌های جهانی در سه دهه اخیر توجه نظریه‌پردازان و مورخان و منتقدان فیلم را در کشورهای گوناگون برانگیخته است. این توجه به تولید منابع نوشتاری متعددی درباره سینمای ایران انجامیده است که غالباً به زبان انگلیسی و فرانسه نوشته شده‌اند. تداوم حضور فعال سینمای ایران در

Mohammad Shahba, "Translating Foreign Sources on the Iranian Cinema into Farsi: Methodological Suggestions," *Iran Namag*, Volume 3, Number 3 (Fall 2018), 3-29.

محمد شهبایا <shahba@gmail.com> دانش‌آموخته دکتری مطالعات فیلم (روایت‌شناسی فیلم) از دانشگاه ایست انگلیا (East Anglia) در انگلستان و دانشیار گروه سینما در دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران است. حوزه اصلی مطالعات او روایت‌شناسی، نظریه‌های فیلم، تاریخ سینمای جهان و نظریه‌های ترجمه است. او تاکنون ۴۵ کتاب و ۸۰ مقاله در زمینه سینما، روایت‌شناسی، زیبایی‌شناسی تلویزیون، ترجمه و ادبیات ترجمه و تألیف کرده است که از آن جمله است ترجمه تاریخ اجتماعی سینمای ایران، فیلمنامه‌نویسی متفاوت، نشانه‌شناسی شناختی در حیطه فیلم، روایت‌شناسی، روایت‌ها و راوی‌ها و تألیف عناصر روایت در مجموعه‌های تلویزیونی، زیبایی‌شناسی عناصر بصری در برنامه‌های خبری و گفت‌وگومحور تلویزیونی.

جشنواره‌های معتبر فیلم تداوم پژوهش دربارهٔ این سینما و وجوه متفاوت آن را در پی داشته است.^۱

طبیعی است که این منابع غیرفارسی در وهلهٔ نخست برای علاقه‌مندان به سینمای ایران در همان کشورها نگارش یافته‌اند. به دیگر سخن، هدف این منابع غیرفارسی شناساندن تاریخ و زیبایی‌شناسی سینمای ایران برای کسانی در همان کشورهاست که به سینمای ایران علاقه دارند. از همین رو، برخی از این منابع دارای اطلاعاتی‌اند که برای علاقه‌مندان بومی سینمای ایران تازگی ندارد. این ویژگی حتی دربارهٔ آثاری صدق می‌کند که نویسندگان ایرانی دربارهٔ سینمای ایران به زبانی غیر از فارسی نوشته‌اند. با این وصف، پرسش اساسی این است که چرا باید این آثار را به زبان فارسی و برای خوانندهٔ تقریباً و نسبتاً آشنا به تاریخ سینمای ایران ترجمه کرد؟

نخستین علت ترجمهٔ منابع غیرفارسی مرتبط با سینمای ایران به زبان فارسی طرح دیدگاهی متفاوت دربارهٔ این سینماست. آشکار است که این دیدگاه متفاوت در برداشت‌های فرهنگی متفاوت آن نویسندگان ریشه دارد. برخی از این نویسندگان در فیلم‌های ایرانی نکاتی را یافته‌اند که از چشم منتقدان ایرانی پنهان مانده است. شاید بتوان علت پنهان‌ماندگی مفاهیم را آشنایی منتقدان ایرانی با بازنمایی‌های نشانه‌های اجتماعی و فرهنگی و محیطی در آثار سینمای ایران دانست. نمونهٔ شایان ذکر این تفاوت دیدگاه در بررسی فیلم‌های ایرانی را می‌توان در تحلیل جف آندرو از فیلم ده (عباس کیارستمی، ۱۳۸۱ش) دید.^۲ برای نمونه، آندرو به حضور مسلط مردان در پس‌زمینهٔ نماهای فیلم ده اشاره می‌کند؛ نکته‌ای که به‌سبب آشنایی منتقدان ایرانی با محیط جغرافیایی فیلم از چشم اغلب آنان پنهان مانده است.

علت دوم ترجمهٔ این منابع به فارسی وجود دیدگاه و چارچوب نظری مشخص در آنهاست؛ نکته‌ای که در بیشتر منابع بومی تاریخ‌نگاری سینمای ایران نمودی کم‌رنگ دارد یا به‌کل غایب است، چنان‌که می‌توان گفت بیشتر منابع فارسی سینمای ایران از نوع گردآوری‌اند. از آنجا که مطالعات فیلم جنبهٔ میان‌رشته‌ای یافته است، توجه به دیدگاه‌های نظری در بررسی و تحلیل سینمای ایران بیش‌ازپیش ضروری است. ترجمهٔ منابع غیرفارسی دارای چارچوب‌های نظری می‌تواند برای پژوهش‌های بومی در زمینهٔ سینمای ایران الگوی مناسبی فراهم آورد.

^۱ در پیوست چند نمونه از این منابع آمده است.
^۲ آبنگرید به جف آندرو، ده، ترجمهٔ محمد شهباز (تهران: هرمس، ۱۳۸۷).

علت سوم ترجمه این منابع به فارسی استقرار سینمای ایران در مطالعات سینمای جهان است. درست است که این منابع در شکل اصلی و به زبان اصلی نیز چنین کارکردی دارند، ولی نسخه فارسی آنها می‌تواند رویکرد پژوهشگران و منتقدان داخلی به سینمای ایران را گسترش داده و در چارچوب سینمای جهان مستقر سازد یا دست کم برای این استقرار جهانی الگویی در اختیار پژوهشگران داخلی قرار دهد.

برای ترجمه این منابع به زبان فارسی می‌توان علل دیگری نیز ذکر کرد، همچون گسترش انتشار کتب سینمایی با توجه به کمبود منابع تألیفی بومی، تدارک منابع سینمایی به‌روز برای علاقه‌مندان و دانشجویان سینما، گسترش هم‌ترازی نظری میان سینما و هنرهای کهن‌تر و مانند اینها. با این حال، به نظر می‌رسد سه علت اصلی گفته‌شده برای لزوم ترجمه منابع غیرفارسی سینمای ایران کفایت می‌کند. حال این پرسش مطرح می‌شود که ترجمه منابع غیرفارسی مرتبط با سینمای ایران باید از چه روشی پیروی کند؟ برای پاسخ به این پرسش، در این مقاله سعی می‌شود با موردکاوی ترجمه جلد نخست از مجموعه چهار جلدی *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* پیشنهادهایی در این زمینه عرضه شود.^۲ برخی از این پیشنهادات حالت کلی دارد و درباره هر ترجمه‌ای صادق است و برخی درباره ترجمه متون سینمای ایران صدق می‌کند. هدف از طرح این پیشنهادات رسیدن به ترجمه‌ای مناسب است. منظور از مناسب در اینجا یعنی ترجمه‌ای که هم ویژگی‌های اثر اصلی را تا حد امکان حفظ کند و هم برای خواننده فارسی‌زبان و آشنا با تاریخ سینمای ایران جذابیت داشته و فهم‌پذیر باشد.

پیشنهادهای روش‌شناختی

سعی شده است پیشنهادهایی روش‌شناختی که در پی می‌آید، از مرحله نخست (اجازه از ناشر) تا مرحله پایانی ترجمه (تدوین و تنظیم منابع) را در بر بگیرد، البته شاید عملی ساختن برخی از این پیشنهادات—مثلاً مورد ۲. همکاری با نویسنده—به علل گوناگون ممکن نباشد. همان‌گونه که گفته شد، برخی از این پیشنهادات کلی است و درباره هر ترجمه‌ای صدق می‌کند و برخی درباره ترجمه متون سینمای ایران صادق است.

^۲حمید نفیسی، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، جلد اول: دوره تولید کارگاهی، ترجمه محمد شهبان (تهران: مینوی خرد، ۱۳۹۵).

۱. اجازه از ناشر

قوانین جهانی در زمینه حقوق مادی و معنوی اثر (کپی رایت) ترجمه هر اثری به زبان دیگر را منوط به کسب اجازه از دارندگان حقوق مادی و معنوی آن اثر می‌داند. در زمینه ترجمه منابع سینمایی خارجی نیز کسب اجازه از ناشر پسندیده است، هر چند الزامی نیست. جنبه اختیاری این امر به این علت است که هنوز ایران تابع قوانین جهانی حقوق مادی و معنوی اثر نیست. با این حال، کسب اجازه یا دست‌کم اطلاع‌رسانی به ناشر درباره ترجمه اثر به زبان فارسی چند فایده دارد: نخست، بر اعتماد فرهنگی میان کشورها می‌افزاید؛ دوم، ناشر و نویسنده اصلی از میزان استقبال اثر در فرهنگ‌های دیگر اطلاع می‌یابند و سوم، گاهی مانع از دوباره‌کاری می‌شود. برای نمونه، نگارنده برای ترجمه کتابی به زبان فارسی با ناشر مکاتبه کردم. از پاسخ ناشر محترم متوجه شدم ترجمه دیگری قبلاً از اثر صورت گرفته و در دست انتشار است. این نکته، به‌ویژه در کشور ایران که مترجمان دارای انجمن مشخصی نیستند و از کار یکدیگر اطلاع چندانی ندارند، بسیار فایده‌رسان است و مانع از دوباره‌کاری یا چندباره‌کاری می‌شود.

در خصوص تاریخ اجتماعی سینمای ایران، ترجمه اثر به اطلاع ناشر (انتشارات دانشگاه دوک) رسید و در تفاهم‌نامه چندجانبه‌ای میان ناشر اصلی، ناشر ایرانی (مینوی خرد)، نویسنده کتاب (حمید نفیسی) و مترجم (محمد شهبان) حق ترجمه و انتشار آن به زبان فارسی در اختیار انتشارات مینوی خرد قرار گرفت. از آنجا که به این ترتیب، هم ناشر و هم نویسنده اصلی از ترجمه و انتشار اثر به دست ناشر و مترجم ایرانی آگاهی می‌یابند و چه بسا نکات ارزنده‌ای عرضه کنند، پیشنهاد می‌شود در صورت امکان ترجمه اثر با آگاهی و اجازه ناشر باشد. البته می‌توان برای ناشر و نویسنده اصلی توضیح داد که علاوه بر الزامی نبودن قانون حقوق مادی و معنوی اثر، وضعیت نشر در ایران نیز به‌گونه‌ای نیست که درآمد هنگفتی نصیب ناشر و مترجم سازد و بنابراین، نباید انتظار مادی از انتشار اثرشان به فارسی داشته باشند. تجربه شخصی نگارنده نشان می‌دهد که ناشر و نویسنده اصلی غالباً این شرایط را درک می‌کنند و به این قناعت می‌ورزند که اثرشان دست‌کم در اختیار شمار مخاطب بیشتری قرار می‌گیرد.

۲. همکاری با نویسنده

همکاری با نویسنده اثر اصلی یکی از راه‌های پرهیز از خطا در ترجمه و به‌ویژه ترجمه متون سینمایی است. خاص بودن ترجمه متون سینمایی یکی به سبب واژگان و اصطلاحات نوساخته‌ای است که نویسندگان این متون به کار می‌برند— که در بخش ۵ بدان پرداخته‌ام— و دیگر به علت اینکه نام برخی فیلم‌های خارجی در کشورهای انگلیسی‌زبان اغلب تغییر می‌کند.

در خصوص *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*، خوشبختانه در جریان نگارش کتاب بوم و حتی چند روزی را در سال ۲۰۰۵م در هیوستن آمریکا در منزل حمید نفیسی و همسر گرامی‌اش، کلی، گذراندم و درباره تفاوت‌های سینمای مستند و داستانی در سال‌های پس از انقلاب گفت‌وگو کردیم که بخش‌هایی از این گفت‌وگو در جلد‌های سوم و چهارم کتاب آمده است. ترجمه *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* موردی خاص به شمار می‌آید، زیرا نویسنده ایرانی کتابی درباره سینمای ایران تألیف و مترجم ایرانی آن را برای مخاطب ایرانی ترجمه کرده است. به‌رغم این اشتراک‌های انکارناپذیر در وجه «ایرانی» این ترجمه، همکاری با حمید نفیسی فرصت ارزنده‌ای بود برای رسیدن به لحن و سیاق مناسب، ترجمه درست واژگان نوساخته و از همه مهم‌تر، نزدیک شدن دو ذهنیت متفاوت درباره متن. همکاری نویسنده و مترجم به‌ویژه در بیست سی صفحه نخست حایز اهمیت بود.

روند همکاری نگارنده با نویسنده به این شکل بود که کتاب را فصل به فصل ترجمه می‌کردم و چون حمید نفیسی صفحه کلید فارسی نداشت، متن را به صورت پی‌دی‌اف درآورده و برای ایشان ایمیل می‌کردم. ایشان متن را چاپ (پرینت) می‌کردند و اصلاحات پیشنهادی را روی متن اعمال کرده، صفحات را دوباره اسکن می‌کردند و برایم می‌فرستادند. این روند تقریباً دشوار در تمام مدت ترجمه جلد نخست ادامه داشت. برای اینکه اهمیت همکاری نویسنده و مترجم آشکارتر شود، نمونه‌ای از ترجمه مقدمه کتاب (صفحه xxii) ذکر می‌شود. این بخش از متن اصلی چنین است:^۴

Volume 1: The Artisanal Era, 1897–1941

This volume offers a theory linking Iranian modernity and

^۴Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 1: The Artisanal Era, 1897–1941* (Duke University Press, 2011), xxii.

national identity with the emergence of an inchoate artisanal cinema and with an othered cinematic subjectivity. Qajar-era cinema consisted of the exhibition of foreign actualities and narratives and the production of a limited number of domestic actualities and comic skits by pioneer exhibitors and producers, all of whom are featured. The image of women on the screens and the presence of women as spectators in movie houses proved controversial, resulting in the first act of film censorship. Borrowing from the curtain reciting tradition, live movie Translators (*dilmaj*) helped increase narrative comprehension and the enjoyment of Western movies.

ترجمه اولیه چنین بود:

جلد اول: دوره تولید کارگاهی (۱۲۷۶-۱۳۲۰)

در این جلد، نظریه‌ای را مطرح می‌کنم که مدرنیته ایرانی و هویت ملی ایران را به دو چیز مربوط می‌داند: یکی ظهور سینمای **ناقص** کارگاهی، و دیگری ذهنیت سینمایی **غیریت یافته** یا **غیرنگر**. سینمای دوره قاجار عبارت بود از نمایش فیلم‌های کوتاه واقع‌نگاری و داستانی خارجی، و تولید چند فیلم واقع‌نگار و کمدی داخلی توسط نمایش‌دهندگان و تهیه‌کنندگان اولیه‌ای که در این جلد به همه آنان پرداخته‌ام. نمایش تصویر زنان بر پرده سینما و حضور آنان به مثابه تماشاگر در سالن‌های سینما، به مسئله‌ای بحث‌انگیز تبدیل شد، و به **تدوین نخستین آیین‌نامه** سانسور انجامید. دیلماج‌ها، با وام‌گیری از سنت پرده‌خوانی، کمک می‌کردند تا تماشاگران فیلم‌های غربی را بهتر بفهمند و از آنها بیشتر لذت ببرند (واژگان سیاه موارد اصلاحی را نشان می‌دهد).

ویرایش حمید نفیسی بر این بخش چنین بود:

جلد اول: دوره‌ی تولید کارگاهی (۱۲۷۶ - ۱۳۲۰)

در این جلد، نظریه‌ای را مطرح می‌کنم که مدرنیته ایرانی و هویت ملی ایران را به دو چیز مربوط می‌داند: یکی ظهور سینمای کارگاهی، و دیگری سینمای غیرسینمایی یا غیرسینمایی. سینمای دوره‌ی قاجار عبارت بود از نمایش فیلم‌های کوتاه وقایع‌نگار و داستانی خارجی، و تولید چند فیلم وقایع‌نگار و کمدی داخلی توسط نمایش‌دهندگان و تهیه‌کنندگان اولیه‌ای که در این جلد به هم می‌آیند پرداخته‌ام. نمایش تصویر زنان بر پرده‌ی سینما و حضور آنان به‌مثابه‌ی تماشاگر در سالن‌های سینما، به مسئله‌ای بحث‌انگیز تبدیل شد، و به همین نخستین آشنایی من با سانسور انجامید. دیلم‌ها، با وام‌گیری از سنت پرده‌خوانی، کمک می‌کردند تا تماشاگران فیلم‌های غربی را بهتر بفهمند و از آنها بیشتر لذت ببرند.

تصویر ۱. ویرایش حمید نفیسی بر ترجمه‌ی اولیه‌ی بخش بالا. برگرفته از متن ارسالی نویسنده به مترجم.

چنان‌که از مقایسه‌ی سه متن بالا برمی‌آید، برداشت مترجم از متن با منظور نویسنده متفاوت است؛ به‌ویژه عبارت اساسی و مکرر “othered cinematic subjectivity” البته ترجمه‌ی اولیه از نظر واژگانی نادرست نیست، ولی با مقصود نویسنده تفاوت دارد. اگر همکاری نویسنده و مترجم نبود، این عبارت اصلی و موارد دیگر با همین برداشت مترجم به ترجمه‌ی نهایی راه می‌یافت و از اعتبار و درستی ترجمه می‌کاست. تفاوت برداشت نویسنده و مترجم حتی در واژگان ساده نیز بروز پیدا می‌کند. برای نمونه، جمله‌ی زیر از متن اصلی (صفحه‌ی xliiii)

This was a modest commercial cinema that, I think, was called Metropole Cinema, located near our house on Lower Chaharbagh Avenue (it later became a shopping plaza).

چنین ترجمه شده بود: “این سینما، سینمای تجاری متوسطی بود که به گمانم سینما متروپل نام داشت و در نزدیکی خانه‌مان در چهارباغ پایین واقع شده بود (این سینما بعدها به مرکز خرید تبدیل شد).” در اینجا عبارت shopping plaza را “مرکز خرید” ترجمه کرده بودم که نویسنده پیشنهاد کردند به “یک پاساژ” تغییر یابد. مرکز خرید و پاساژ، به‌رغم یکسانی معنا، نشان‌دهنده‌ی دو نوع ذهنیت در قبال متن است که به عواملی همچون سن و سال، رواج واژگان در دوره‌های تاریخی، و تصور بصری از مکان بستگی دارد. در زمان ترجمه‌ی این متن، عبارت مرکز خرید در جامعه‌ی ایران رواج داشت و در زمانی که نویسنده به آن اشاره می‌کند، واژه‌ی فرانسوی پاساژ، به‌نظر نگارنده، پاساژ بهتر از مرکز خرید به قدمتی اشاره می‌کند که این بخش

از خاطرات حمید نفیسی از اصفهان دوره نوجوانی حول آن دور می‌زند. به همین علت، پیشنهاد نویسنده پذیرفته شد و در نسخه نهایی ترجمه فارسی در صفحه ۴۷ نیز با حذف "یک"، کلمه پاساژ آمده است.

با این حال، نکته شایان ذکر این است که همکاری نویسنده و مترجم یکسویه نیست، بلکه مترجم آگاه به تاریخ سینمای ایران نیز می‌تواند به رفع برخی نواقص متن اصلی یاری رساند.

۳. آشنایی با تاریخ سینمای ایران

آشکار است که برای ترجمه متون مرتبط با سینمای ایران، مترجم باید با تاریخ سینمای ایران آشنایی و حتی بر آن تسلط داشته باشد. علت اصلی این امر رفع اشتباهاتی احتمالی است که بنا بر سهو یا به سبب غلط‌های تایپی به متن اصلی راه یافته است. رایج‌ترین این موارد با ذکر مواردی از ترجمه تاریخ/اجتماعی سینمای ایران— به شرح زیر است.

۳. الف. نام فیلم‌ها

برگردان درست نام فیلم‌های گوناگون از دشواری‌های ترجمه متون سینمایی است، زیرا در این متون معمولاً نام اصلی فیلم‌ها بدون ترجمه آنها به زبان مقصد درج می‌شود. برای نمونه، در اغلب متون سینمایی انگلیسی، نام فیلم‌های فرانسوی یا آلمانی یا اسپانیایی به همان صورت اصلی فرانسوی یا آلمانی یا اسپانیایی می‌آید. در این موارد، مترجم فارسی باید این عناوین را به فارسی ترجمه کند. دشواری کار در این است که نام درست فیلم را با تماشای آن می‌توان تعیین کرد. ترجمه نام فیلم معروف برگمان، مهر هفتم [The Seventh Seal] (۱۹۵۷م)، به سگ‌ماهی هفتم از اشتباه‌های معروف در این زمینه است.

ترجمه عنوان درست فیلم‌های ایرانی نیز از مشکلات عمده مترجم این متون است، زیرا گاهی نام انگلیسی یا فرانسه فیلم‌های ایرانی با نام اصلی آنها تفاوت دارد. نمونه شاخص آن زندگی و دیگر هیچ (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ش) است که در سال ۱۹۹۲م در بخش نوعی نگاه جشنواره کن به نمایش درآمد و به دلیل همسانی نام با فیلم زندگی و دیگر هیچ (برتران تاورنیه، ۱۹۸۹م) به *And Life Goes On* تغییر یافت و در اغلب منابع انگلیسی به همین صورت تغییر یافته درج شده است. آشکار

است که ترجمه عنوان این فیلم به و زندگی/د/امه دارد اشتباه است. آشنایی با تاریخ سینمای ایران می تواند جلو این سهوها یا خطاها را بگیرد.

در متن اصلی کتاب تاریخ/اجتماعی سینمای ایران نیز مواردی از این سهو در درج عنوان یا تصویر فیلم وجود داشت. برای نمونه، در صفحه ۲۳۴ متن اصلی تصویری از عبدالحسین سپنتا در فیلم لیلی و مجنون (عبدالحسین سپنتا، ۱۳۱۵ش) به چاپ رسیده و به سهو به فیلم دختر لکر (عبدالحسین سپنتا و اردشیر ایرانی، ۱۳۱۲ش) نسبت داده شده است. نگارنده این مورد را با نویسنده در میان گذاشت و ایشان نیز پذیرفتند که این سهو در ترجمه اصلاح شود. البته در ترجمه به سهو متن اصلی اشاره نشد و فقط نام فیلم در شرح کنار تصویر [تصویر ۵۶ در صفحه ۳۴۸ ترجمه فارسی] به لیلی و مجنون تغییر یافت.^۵

۳.ب. نام اشخاص

برگردان درست نام اشخاص مرتبط با سینمای ایران از دیگر دشواری های ترجمه این متون است. امکان دارد مترجم ناآشنا به تاریخ سینمای ایران و دست اندرکاران این سینما، Alemi را علمی یا المی یا آلمی بنویسد، نه به صورت درست آن: عالمی. یکی از دشواری های ترجمه تاریخ/اجتماعی سینمای ایران اشاره های مکرر به دو ابراهیم خان در تاریخ اولیه سینمای ایران بود: میرزا ابراهیم خان عکاس باشی صنیع السلطنه که در متن اصلی غالباً صنیع السلطنه (Sani al-Saltaneh) آمده و میرزا ابراهیم خان صحاف باشی طهرانی که در متن اصلی غالباً طهرانی (Tehrani) آمده. حتی در اینجا نیز امکان دارد مترجم ناآشنا با تاریخ سینمای ایران نام او را به صورت تهرانی بنویسد. ابراهیم خان عکاس باشی (۱۲۵۳-۱۲۹۴ش)، فرزند میرزا احمد صنیع السلطنه، عکاس باشی دربار ناصرالدین شاه، و خودش عکاس دربار مظفرالدین شاه و از همراهان او در سفر فرنگ بود که از سفرهای شاه فیلم گرفت و نخستین فیلم بردار سینمای ایران محسوب می شود. ابراهیم خان صحاف باشی طهرانی از مبارزان مشروطه خواه بود. او در خیابان لاله زار مغازه عتیقه فروشی داشت و در سفرهای تجاری اش با سینماتوگراف آشنا شد و در سال ۱۲۸۳ش با دستگاه نمایی که از خارج آورده بود، نخستین سالن نمایش فیلم را در حیاط پشت

^۵ در هیچ یک از موارد تصحیح این سهوها، که با توجه به گستردگی و حجم کتاب دور از انتظار نیست، به وجود سهو در متن اصلی اشاره نشد و فقط شکل درست آنها در ترجمه فارسی درج شد. این نکته ای مهم است که از همکاری نویسنده و مترجم حاصل شده است.

مغازه‌اش دایر کرد و به این ترتیب، نخستین سینمادار تجاری تهران به‌شمار می‌آید. در متن اصلی، برای تمایز میان این دو اولی صنایع السلطنه و دومی طهرانی نامیده شده است. در ترجمه فارسی برای تمایز میان این دو نفر، اولی ابراهیم‌خان عکاس‌باشی و دومی ابراهیم‌خان صحاف‌باشی نامیده شد که با منابع تاریخ سینمای ایران نیز هماهنگ است.^۶ حفظ یکدستی اسامی این دو نفر در کتابی به این گستردگی، هم در متن و هم در منابع، امر دشواری بود، زیرا در منابع نیز کتاب *سفرنامه ابراهیم صحاف‌باشی طهرانی* زیر حرف T و با مدخل Tehrani آمده است.

۳. پ. همانندی نام‌های خانوادگی

مورد دیگری که با ذکر اسامی افراد مرتبط است، درج درست نام افرادی است که نام خانوادگی یکسان دارند و مترجم باید آنها را از هم متمایز سازد. برای نمونه در یادداشت ۲۱ در صفحه ۳۱۴ متن اصلی چنین آمده است:

Mostafa Alemi, head of the film laboratory of the Voice and Vision of the Islamic Republic (VVIR), pulled a print of the badly damaged films, which is stored in the network's archives (Bold's mine).

این یادداشت درباره کشف شه‌ریار عدل است که در سال ۱۳۶۱ش در حین جستجوی انبارهای کاخ گلستان برای یافتن عکس‌های دوره قاجار، اتفاقی فیلم‌های نخستین فیلم‌برداران ایرانی را کشف کرد که همه فکر می‌کردند از بین رفته‌اند. این فیلم‌ها در اختیار لابراتوار صدا و سیما قرار گرفت تا مرمت شوند.

نکته اینجاست که در متن اصلی نام سرپرست لابراتوار صدا و سیما "مصطفی" عالمی ذکر شده است. در حالی که می‌دانیم مصطفی عالمی از فیلم‌برداران سینمای ایران است و سرپرست وقت لابراتوار صدا و سیما در واقع "اکبر" عالمی بوده است. او از این فیلم‌های آسیب‌دیده نسخه‌ای تهیه کرد که در آرشیو این سازمان نگهداری می‌شود. البته این فیلم‌ها بعداً برای ترمیم نهایی به فرانسه ارسال شدند و نسخه ترمیم‌شده نهایی در اختیار سازمان میراث فرهنگی قرار گرفت. در اینجا نیز آشنایی مترجم با دست‌اندرکاران سینمای ایران می‌تواند به رفع این سهوا منجر شود.

^۶ برای نمونه، بنگرید به جمال امید، *تاریخ سینمای ایران ۱۲۷۹-۱۳۵۷* (تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۷۴)، ۲۱ و ۲۲.

۳.ت. تغییر نام اماکن در دوره‌های تاریخی

با توجه به تغییر نام اماکن خصوصی و عمومی در ایران در دوره‌های متفاوت تاریخی، درج درست این نام‌ها از دشواری‌های ترجمه این قبیل متون است، زیرا بهتر است مترجم نام کنونی اماکن را نیز ذکر کند تا برای خواننده امروزی قابل فهم باشد. یکی از اینها نام سالن‌های سینماست که در بخش ۳.ث. به آن پرداخته خواهد شد. در اینجا به تغییر نام برخی خیابان‌ها اکتفا می‌شود. منبع اصلی برای ضبط نام اماکن، فهرست مستند اسامی مؤسسات و سازمان‌های دولتی ایران بوده است.^۷

در روند مدرن‌سازی آمرانه رضاشاه پهلوی، ساختمان‌های مدرن متعددی در خیابان علاءالدوله آن زمان تأسیس شد. این خیابان در دوره قاجار به سبب وجود باغی متعلق به الله‌قلی خان ایلخانی، معروف به حاجی ایلخانی، در آن خیابان باغ ایلخانی نیز خوانده می‌شد. از دهه ۱۳۱۰ ش، این خیابان به فردوسی تغییر نام داد و تاکنون به همین نام باقی مانده است. البته به علت وجود سفارتخانه‌های آلمان، انگلستان و ترکیه در آن گاهی خیابان سفرا نیز خوانده شده است.^۸

نام خیابان چراغ گاز به این سبب چنین شد، چون نخستین کارخانه گاز برای تأمین روشنایی منطقه توپخانه در آن تأسیس شده بود. حاج حسین آقا امین‌الضرب اصفهانی که در سفر به روسیه همراه مظفرالدین‌شاه بود، با رقمی معادل ۵۰۰ تومان کارخانه گاز را خرید و به ایران آورد. پس از ورود نخستین کارخانه برق به تهران، این کارخانه در مکان کارخانه گاز مستقر شد و خیابان چراغ گاز به چراغ برق تغییر نام داد. سپس، خیابان امیر کبیر نام گرفت و هنوز به همین نام باقی است.^۹

بیشترین تغییر نام خیابان‌ها و میدان‌ها و پارک‌ها پس از انقلاب رخ داد. از آنجا که جلد‌های سوم و چهارم کتاب *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* به سینمای پس از انقلاب می‌پردازد، نام قدیم و جدید برخی از این اماکن در زیر ذکر می‌شود که در ترجمه فارسی این دو مجلد باید مورد توجه قرار گیرد.

^۷ مهوش بهنام، *فهرست مستند اسامی مؤسسات و سازمان‌های دولتی ایران* (تهران: کتابخانه ملی ایران، ۱۳۶۸).

^۸ <http://tarikhirani.ir/fa/news/3/bodyView/2282/0/> زمان در گذر

^۹ <http://www.asemoon.com/info/people/name-of-old-and-new-tehran/>.

جدول ۱. نام قدیم و جدید برخی خیابان‌ها و بزرگراه‌های تهران.

نام قدیم و جدید برخی خیابان‌ها و بزرگراه‌های تهران					
نام قدیم	نام جدید	نام قدیم	نام جدید	نام قدیم	نام جدید
آبادانا	خرم‌شهر	اشرف پهلوی	دستغیب	بلوار الیزابت	بلوار کشاورز
آتاتورک	آیت‌الله کاشانی	امیرآباد	کارگر شمالی	وزرا	خالداسلامبولی
آناطولفرانس	قدس	بزرگراه ۱۰۰	یادگار امام	پهلوی	مصدق/ولی‌عصر
آجودانیه	سیاری	بزرگراه ایوبی	شیخ فضل‌الله نوری	تاج	ستارخان
آریامهر	فاطمی	بزرگراه پارک‌وی	دکتر چمران	تخت جمشید	آیت‌الله طالقانی
آریانا	مالک اشتر	بزرگراه داریوش	رسالت	تخت طاووس	شهید مطهری
آیزنهاور	آزادی	بزرگراه شاهنشاهی	آیت‌الله مدرس	چرچیل	نوفل لوشاتو
اختیاریه	دیباجی	بزرگراه شهید	آیت‌الله سعیدی	روزولت	دکتر مفتح

بر گرفته از <https://fa.wikipedia.org/wiki/>

این فهرست را می‌توان ادامه داد، اما به نظر می‌رسد جدول مختصر بالا برای اثبات این نکته کفایت می‌کند که توجه به تغییر نام اماکن یکی از ضرورت‌های ترجمه متون تاریخ سینمای ایران است.

۳.ث. تغییر نام سالن‌های سینما

علاوه بر خیابان‌ها و میداين و پارک‌ها و بزرگراه‌ها، نام سالن‌های سینما نیز دچار تغییر شده و شایسته است مترجم به این دگرگونی‌ها اشاره کند تا مخاطب امروزی با آنها آشنا شود. به‌ویژه که شمار قابل توجهی از سالن‌های سینما—از جمله سالن‌های خیابان لاله‌زار—در سال‌های پس از انقلاب از بین رفته یا تغییر کاربری داده‌اند. این تغییر نام را از همان سال‌های نخستین برپایی سالن‌های سینما در ایران می‌توان دید. برای نمونه، آرتاشس باتماگریان سینما تجدد را در سال ۱۲۹۰ ش دایر کرد و سپس نام آن را به سینما مدرن و بعد به خورشید تغییر داد. نام سینما سپه که علی وکیلی آن را تأسیس کرد، بعداً به سینما زهره تغییر یافت.^{۱۰}

^{۱۰} امید، *تاریخ سینمای ایران*، ۳۴ و ۳۹؛ مسعود مهرابی، *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷* (چاپ ۱؛ تهران: نشر نظر، ۱۳۹۵)، ۴۲۳.

نام سالن‌های سینما، همچون نام خیابان‌ها و اماکن، در سال‌های پس از انقلاب نیز تغییر کرد. برای نمونه، نام سینما آتلانتیک به آفریقا، امپایر به استقلال، پانوراما به پیروزی، پولیدور به قدس، تخت جمشید به عصر جدید، دینا به سپیده، سیلور سیتی به فرهنگ، شهر فرنگ به آزادی، کاپری به بهمن، گلدن سیتی به فلسطین و نیاگارا به جمهوری تغییر یافت.^{۱۱}

همچون نام اماکن، ذکر نام جدید سالن‌های سینما نیز ضرورت دارد. به این منظور، مترجم گاهی ناگزیر از پژوهش در این زمینه است. خوشبختانه حمید نفیسی در این کتاب معمولاً این دگرگونی‌ها را در پرانتز ذکر کرده و حتی برابرهایی فارسی اصطلاحات را نیز آورده است. مثلاً در عبارت Tamaddon (Civilization) Cinema در صفحه ۱۵۵ متن اصلی، معنای تمدن را برای خواننده انگلیسی‌زبان درج کرده که البته در ترجمه ژاند می‌نماید.

۴. دگرگونی‌های واژگانی

از جمله دشواری‌های ترجمه متون مربوط به تاریخ سینمای ایران توجه به دگرگونی‌های واژگانی است؛ مانند نام‌های جدید برای مؤسسات دولتی (شهرداری به جای بلدیه، دارایی به جای مالیه، دادگستری به جای عدلیه، و مانند آن)، و رواج واژگان جدید به جای واژگان پیشین (مانند زنان و بانوان به جای نسوان). در متونی که چندین دهه از تاریخ سینمای ایران را در بر می‌گیرند، پسندیده است که واژگان مربوط به همان دوره‌ها به کار رود. همان‌گونه که شایسته نیست شهرداری امروز را بلدیه نوشت، شایسته نیست بلدیه را در متن مرتبط با دوره قاجار به شهرداری ترجمه کرد. در این بخش، به چند مورد از لزوم توجه به دگرگونی‌های واژگانی در ترجمه تاریخ اجتماعی سینمای ایران اشاره می‌شود.

یکی از این واژگان که در بازه زمانی مورد بررسی تاریخ اجتماعی سینمای ایران مکرر در متن اصلی به کار رفته، واژه Police است. می‌دانیم این واژه به نیروهای مسئول برقراری نظم و امنیت در جامعه گفته می‌شود و از دوره قاجار تاکنون (بازه مورد بررسی در تاریخ اجتماعی سینمای ایران) واژگان متفاوتی برای آن متداول بوده است. این واژه نخستین بار در صفحه Xlii متن اصلی در

^{۱۱} <http://hamgardi.com/list/show-places/Category-Arts-Culture/SubCategory-5/Country-1/Province-Tehran-City-1/>

عبارت (Savak (secret police) به کار رفته است و به ماجراهای مربوط به اواخر دهه ۱۳۴۰ ش می‌پردازد. با توجه به این دوره تاریخی، در اینجا همان واژه پلیس در ترجمه استفاده شد، زیرا عبارت پلیس مخفی در این دوره رواج داشت. در واقع، در سراسر ترجمه جلد نخست در برابر Savak (secret police) ساواک (پلیس مخفی) به کار رفته است. دومین مورد از کاربرد این واژه در صفحه ۶۶ متن اصلی در عبارت local police است که به معرفی ایوانف در دوران محمدعلی شاه قاجار می‌پردازد. در اینجا با توجه به دوره تاریخی واژه نظمیه برای عبارت police به کار برده شد. همچنین در صفحه ۱۲۹ متن اصلی، کاربرد واژه police به سال‌های دهه ۱۳۰۰ ش مربوط است و در اینجا نیز واژه نظمیه در برابر آن استفاده شد. موارد بعدی در صفحات ۱۴۷ و ۱۴۹ متن اصلی و در زمینه توصیف رویدادهای کشف حجاب در سال‌های ۱۳۱۴ و ۱۳۱۵ ش است. در اینجا با توجه به تداول واژگانی آن دوره به جای police از عبارت مأموران نظمیه استفاده شد. به‌طور کلی، در سال‌های پیش از تأسیس فرهنگستان ایران (۲۹ اردیبهشت ۱۳۱۴ ش) به جای واژه police اغلب نظمیه و مأموران نظمیه به کار رفته است. نخستین مورد از کاربرد این واژه پس از تأسیس فرهنگستان ایران به صفحه ۱۵۵ متن اصلی در جملات زیر برمی‌گردد:

The task of creating movie houses in the South End was given to Motazedi who, aided by the chief of police, Colonel Mohammad Dargahi, established the first cinema in that district, on Esmail-e Bazzaz Street (later Mowlavi). Its name, Tamaddon (Civilization) Cinema, testified to its pedagogic and modernizing intentions.

در اینجا، با توجه به اینکه در این زمان واژه شهربانی به جای نظمیه وضع شده بود، واژه police به شهربانی ترجمه شد. ترجمه این بخش در ترجمه فارسی در صفحه ۲۴۸ چنین است:

تأسیس سینما در جنوب شهر تهران به عهده خانبابا معتضدی گذاشته شد که با یاری سرتیپ درگاهی رئیس شهربانی، نخستین سینمای این منطقه را در محله اسماعیل بزاز (مولوی بعدی) دایر کرد. نام این سینما را "تمدن" گذاشتند که نشانه‌ای بر اهداف آموزشی و مدرن‌سازی آن بود.

چنان‌که از نمونه‌های بالا برمی‌آید، مترجم در یک صفحه به جای police به درستی

نظمیه آورده و چند صفحه بعد شهربانی. طبیعی است که در ترجمه جلد‌های بعدی به جای این واژه از برابره‌های درخور و رایج همان سال‌ها استفاده خواهد شد، مثلاً برای سال‌های اخیر از نیروی انتظامی به جای آن استفاده می‌شود.

این نکته درباره نام انجمن‌ها و مؤسسات نیز صدق می‌کند. برای نمونه، در تاریخ اجتماعی سینمای ایران بارها به انجمن‌ها و جمعیت‌های گوناگون اشاره شده است، از جمله به The Women's Awakening Movement که نخستین بار در صفحه ۱۴۷ متن اصلی به کار رفته و آوانویسی فارسی نشده است. ترجمه این عبارت به سیاق امروزی، جنبش بیداری زنان، خطاست و باید با مراجعه به منابع تاریخی همان نام اصلی را یافت و نوشت که عبارت است از جمعیت بیداری نسوان.

از نمونه‌های بالا چنین برمی‌آید که این انطباق واژگانی بیش از آنکه به ترجمه مربوط باشد نوعی کار پژوهشی است. به عبارت دیگر، مترجم متون تاریخ سینمای ایران صرفاً مترجم نیست، بلکه باید پژوهشگر نیز بوده و علاوه بر منابع سینمایی با منابع تاریخی نیز آشنا باشد.

۵. اصطلاحات نوساخته

اصطلاحات نوساخته به واژگان یا عبارت‌هایی گفته می‌شود که نویسنده متن اصلی ساخته و پرداخته است و نخستین بار با مفهوم و معنای ویژه‌ای در همان متن به کار رفته است. برخلاف واژگان و عبارت‌های تاریخی که با مراجعه به منابع دیگر می‌توان برابره‌های مناسبی برای آنها یافت، اصطلاحات نوساخته را فقط با دقت در متن و به‌ویژه با مشورت نویسنده می‌توان به‌خوبی دریافت و ترجمه کرد.

یکی از این اصطلاحات در تاریخ اجتماعی سینمای ایران mediawork است که در مقدمه و فصل سوم مجموعاً هفت بار به کار رفته است. نخستین مورد استفاده از این اصطلاح در تیتري در صفحه ۱۵ و متن صفحه ۱۶ است که نفیسی تعریف کوتاهی از آن به دست داده است:

As theorized in chapter 3, Iranians' first contact with Western mediawork—consisting of the combined operations of media and conscious-shaping industries, including the movies—during the Qajar period provided initial instances in which both indi-

vidual psychological self-consciousness and doubt and collective national consciousness and ambivalence surfaced among the viewing public.

اصطلاح mediawork برای نگارنده ناآشنا بود و ترجمه تحت‌اللفظی آن به مواردی همچون اثر رسانه‌ای، تأثیر رسانه‌ای یا رسانه‌ها، عملکرد رسانه‌ها یا عملکرد و تأثیر رسانه‌ها نیز نارسا می‌نمود. با مشورت نویسنده، در برابر این اصطلاح نوساخته برابر نوساخته‌ای انتخاب شد: پرداخت و بازنمایی رسانه‌ای. با این همه، قرار شد در اینجا آثار رسانه‌ای در برابر آن به کار برود و پرداخت و بازنمایی رسانه‌ای در فصل سوم همراه با توضیحات در متن استفاده شود و نه به صورت پانویس. به این ترتیب، بخش بالا در صفحه ۸۷ ترجمه فارسی به این صورت درآمد:

همان‌گونه که در فصل سوم بحث شده، نخستین رویارویی ایرانیان در دوره قاجار با آثار رسانه‌ای غرب—شامل مجموعه عملکردهای کل رسانه‌ها و صنایع شکل‌دهنده ضمیر خودآگاه، از جمله فیلم‌های سینمایی—از نخستین مواردی بود که بذر خودآگاهی و تردید روان‌شناختی فردی و خودآگاهی و ابهام ملی جمعی را در دل عامه تماشاگر پاشید.

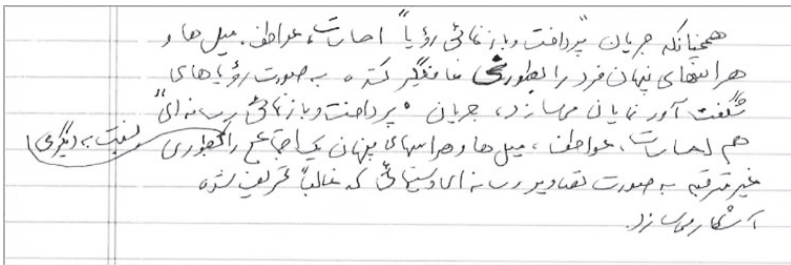
توضیح بیشتر این اصطلاح در صفحه ۱۵۶ متن اصلی در جملات زیر آمده است:

Mediawork—the combined representational practices of various media and consciousness-shaping industries— can be compared to Freud’s concept of “dreamwork,” which transforms producers’ latent, often distorted, ideologies, desires, and fears of the Other into manifest media representations.

ترجمه اولیه این بخش به این صورت بود:

در اینجا اصطلاح “پرداخت و بازنمایی رسانه‌ای” (Mediawork)—یعنی عملکردهای تلفیقی انواع رسانه‌ها و صنایع شکل‌دهنده ضمیر انسان—را در قیاس با اصطلاح فرویدی “پرداخت و بازنمایی رؤیا” (dreamwork) به کار می‌برم. منظور فروید از این اصطلاح، فرایندهایی است که ایدئولوژی‌ها و میل‌ها و هراس‌های پنهان و اغلب تحریف‌شده فرد در مورد “دیگری” را به شکل بازنمایی‌های آشکار رسانه‌ای درمی‌آورد.

این ترجمه نارسا و تقریباً نامفهوم به این سبب بوده که نگارنده نمی‌دانست منظور نویسنده از mediawork دقیقاً چیست. خوشبختانه حمید نفیسی در پاسخ به پرسش نگارنده از ماهیت و معنا و مفهوم این اصطلاح نوساخته، توضیحی برایم ارسال و پیشنهاد کرد جملات بالا به صورت زیر ترجمه شود. مترجم اذعان دارد که اگر توضیحات نویسنده در کار نمی‌بود، شاید ترجمه درستی از جملات بالا صورت نمی‌گرفت.



تصویر ۲. دست‌خط حمید نفیسی درباره اصطلاح mediawork. از متن ارسالی نویسنده به مترجم.

با توجه به توضیحات روشن‌تر نویسنده، بخش بالا با تغییراتی اندک به صورت زیر در صفحه ۲۵۰ ترجمه فارسی آمد:

در اینجا اصطلاح "پرداخت و بازنمایی رسانه‌ای" (Mediawork) — یعنی عملکردهای تلفیقی انواع رسانه‌ها و صنایع شکل‌دهنده ضمیر انسان — را در قیاس با اصطلاح فرویدی "پرداخت و بازنمایی رؤیا" (dreamwork) به کار می‌برم. همان‌طور که جریان "پرداخت و بازنمایی رؤیا"، احساسات و عواطف و میل‌ها و هراس‌های پنهان فرد را به طرز غافلگیرکننده به صورت رؤیاهای شگفتی‌آور نمایان می‌سازد، جریان "پرداخت و بازنمایی رسانه‌ای" نیز احساسات و عواطف و میل‌ها و هراس‌های پنهان یک جامعه در قبال "دیگری" را به طرز نامنتظر به صورت تصاویر رسانه‌ای و سینمایی که اغلب تحریف‌شده است آشکار می‌سازد.

این نمونه، مَهر تأییدی است بر سخنی که در ابتدای این بخش ذکر شد: اصطلاحات نوساخته را فقط با دقت در متن و به‌ویژه با مشورت نویسنده می‌توان به‌خوبی دریافت و ترجمه کرد.

۶. نقل قول‌ها

ترجمه نقل قول‌ها از دیگر منابع همواره از دشواری‌های ترجمه به شمار می‌آید، زیرا معمولاً این بخش‌ها جدای از زمینه و بافت کلی اثر و در قالب چند جمله آمده‌اند. برای ترجمه درست نقل قول‌ها، مراجعه به متن اصلی و مطالعه بندهای پیش و پس از جملات نقل شده ضروری است. در *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* چند نوع نقل قول در متن وجود دارد: الف. نقل قول از منابع انگلیسی، ب. نقل قول از منابع فارسی که نویسندگان آنها را به انگلیسی ترجمه کرده است، ج. نقل قول‌های شفاهی از افرادی که نویسندگان با آنها رودررو یا تلفنی یا مکتوب گفت‌وگو کرده است. روش ترجمه این سه نوع نقل قول به این شرح بوده است: الف. نقل قول از منابع انگلیسی: در این موارد، معمولاً به اصل اثر مراجعه و با توجه به فحوای کلی مطلب، نقل قول ترجمه شده است. ب. نقل قول از منابع فارسی: در این مورد به جای ترجمه مجدد نقل قول‌ها از انگلیسی به فارسی، ترجیح داده شد اصل فارسی آن منابع را یافته و بخش‌های مورد نظر عیناً از آنها نقل شود. این «پژوهش و ترجمه» با توجه به گوناگونی و گستره منابع (از روزنامه/اطلاعات سال‌های ۱۳۰۵-۱۳۲۰ش گرفته تا نشریه کاوه و کتاب‌هایی قدیمی مانند گنج‌شایگان جمالزاده، و نشریات و بولتن‌های سینمایی و غیرسینمایی مربوط به دوره قاجار و پهلوی اول) بسیار وقت‌گیر بود، اما دست کم این حسن را داشت که لحن و سیاق و سبک نوشتاری آن منابع در ترجمه فارسی رعایت شد. ج. نقل قول‌های شفاهی: در این مورد که مترجم به متن مکتوب گفت‌وگوها یا نوار صوتی آنها دسترسی نداشت، سعی بر این بود تا لحن محاوره‌ای حفظ شود، بی‌آنکه به شکسته‌نویسی نیاز باشد. در این موارد، ترجمه برای نویسندگان ارسال می‌شد، با این درخواست که آن را با متن یا صوت گفت‌وگو انطباق داده و ترجمه را اصلاح کند. در زیر، نمونه‌هایی از موارد ب و ج آمده است.

در صفحه ۲۵۷ متن اصلی، عبارتی از مقاله‌ای نقل شده که در سال ۱۳۱۳ش در نشریه‌ای نسبتاً ناشناخته به نام همایون به چاپ رسیده است. این بخش چنین است:

For example, the periodical *Homayoon* published in the religious city of Qom, declared in 1934 that the filmic depiction of “long, passionate kissing” automatically “ignites” the fire of lust in youths, which will destroy them like “flames engulfing dry thistle,” resulting in the worst forms of sexually transmitted diseases.

بدون مراجعه به منبع اصلی این بخش احتمالاً به این شکل ترجمه می‌شد:

برای نمونه، نشریهٔ همایون که در شهر مذهبی قم منتشر می‌شد در سال ۱۳۱۳ اعلام کرد که نمایش ”بوسه‌های طولانی و پرحرارت“ در فیلم‌ها، به خودی خود آتش هوس را در دل جوانان ”روشن“ می‌کند و این آتش آنها را مانند ”شعله‌هایی که چوب خشک را دربرمی‌گیرد“ نابود می‌سازد، و به بدترین انواع بیماری‌های جنسی منجر می‌شود.

آشکار است که این ترجمه نادرست نیست، ولی با توجه به تاریخ نگارش آن (۱۳۱۳ش) امروزی به نظر می‌رسد و لحن قدیمی ندارد. مترجم تصمیم گرفت در این مورد نیز، همچون سراسر ترجمه، به متن فارسی مقاله مراجعه کند. یافتن این نشریه مدتی زمان برد و سرانجام نسخه‌ای از آن در بخش نشریات کتابخانه ملی ایران یافت شد. در ارجاعات نویسنده (یادداشت‌های ۶۴ و ۶۵ در صفحه ۳۳۶ متن اصلی) ذکر شده بود که این مطلب از مقاله‌ای با عنوان ”تبلیغات“ در نشریهٔ همایون، سال اول، شمارهٔ اول (۱۳۱۳)، صفحه ۲۵ گرفته شده و بخش دوم این مقاله با عنوان ”تبلیغات ۲“، در نشریهٔ همایون، سال اول، شمارهٔ اول (۱۳۱۴)، صفحه ۳۱ به چاپ رسیده است. مشخصات بخش نخست مقاله درست بود، ولی مشخصات بخش دوم آن خیر. با جستجو در شماره‌های بعدی این نشریه مشخص شد که بخش دوم این مقاله در شمارهٔ هفتم (سال دوم، شمارهٔ اول، فروردین ۱۳۱۴) به چاپ رسیده است و این خطای چاپی در ترجمهٔ فارسی تصحیح شد. با مراجعه به اصل مقاله، این بخش به شکل زیر در ترجمهٔ فارسی در صفحه ۳۶۴ آمد:

برای نمونه، نشریهٔ همایون که در شهر مذهبی قم منتشر می‌شد در سال ۱۳۱۳ در مقاله‌ای نوشت که نمایش ”بوسه‌های گرم و طولانی“ در فیلم‌ها، خودبه‌خود آتش شهوت را در دل جوانان ”شعله‌ور“ می‌سازد و خرمن هستی آنها را می‌سوزاند، چنان که ”آتش افروخته هیزم خشک را می‌سوزاند،“ و مردم مانند سیلی به طرف پرتگاه سوزاک و سفیلیس می‌روند.

مقایسهٔ دو ترجمه بالا نشان می‌دهد که ترجمهٔ دوم هم به سبک نوشتاری آن دوره نزدیک‌تر است—زیرا تقریباً حالت نقل قول مستقیم دارد—و هم نام دو بیماری احتمالاً رایج در آن دوره نیز ذکر شده که در اصل مقاله فارسی هم وجود دارد.

می‌توان نتیجه گرفت که مراجعه به اصل فارسی مآخذ گرچه زمان‌بر و هزینه‌بر است، به ترجمه دقیق‌تر و منطبق با سبک نوشتاری آن مآخذ می‌انجامد.

یکی از نقل‌قول‌های شفاهی، مصاحبه تلفنی حمید نفیسی با امیر شروان است در صفحه ۸۳ متن اصلی است:

Narrative complications and suspense also panicked premodern audiences unaccustomed to dealing with them. Shervan paints a graphic scene perhaps typical of such narrative panic.

I remember watching with my father a film, whose title I don't recall, during which I was very frightened. This was due to the panic that that particular story or that particular scene had created in me. Another time I had gone to the movies with my mother who, like most women in those days, wore a black chador. Whenever I was frightened by the movie I would hide under her chador, but in order not to miss the film, I would peep from under it. In fact, I felt protected under her veil and could watch the movie without fear. . . . The first night I was very frightened, but the next day I demanded that my mother take me to the movies again. She asked, "You were frightened, why do you want to go again?" I answered that I loved it. So we went to the same movie five or six nights in a row. Gradually, my fear diminished. (Naficy 1988:1-3)

از آنجا که مترجم به متن مکتوب یا نوار صوتی این گفت‌وگوی تلفنی دسترسی نداشت، آن را به شکل زیر با لحن تقریباً محاوره‌ای و بودن شکسته‌نویسی ترجمه کرد و در یادداشت درون متن از نویسنده خواست آن را اصلاح کند:

پیچیدگی روایتی و تعلیق داستانی، عامل دیگری بود که در تماشاگران پیشامدرن و ناآشنا با این موارد هراس ایجاد می‌کرد. خاطرات شروان از تماشای فیلم در کودکی، نمونه‌ای از همین هراس روایتی است.

خاطرم هست با پدرم به دیدن فیلمی رفته بودیم که حالا اسمش یادم

نیست، ولی از تماشای آن خیلی ترسیده بودم. این ترس را آن داستان یا آن صحنه به خصوص در من ایجاد کرده بود. یک بار دیگر هم با مادرم به سینما رفتم که مثل بیشتر زنان آن دوره چادر سیاهی به سر داشت. هر وقت از صحنه‌ای می‌ترسیدم زیر چادر مادرم قائم می‌شدم، اما چون می‌خواستم فیلم را هم ببینم از زیر چادر دزدکی نگاه می‌کردم. در واقع، زیر چادر مادرم که بودم احساس امنیت می‌کردم و می‌توانستم بدون ترس فیلم را تماشا کنم . . . آن شب خیلی ترسیدم، اما روز بعد از مادرم خواهش کردم دوباره مرا به سینما ببرد. مادرم گفت: "تو که خیلی ترسیده بودی، حالا چرا دوباره می‌خواهی بروی سینما؟" گفتم خیلی خوشم آمد. این بود که پنج شش شب پشت سر هم به تماشای همان فیلم رفتم. یواش یواش ترسم ریخت (نفیسی ۱۹۸۸: ۱-۳).

حمید نفیسی در حاشیه این متن نوشته است: "ترجمه عالی!" با این تأیید نویسنده، این نقل قول به همین شکل در نسخه نهایی ترجمه فارسی در صفحات ۱۶۷ و ۱۶۸ به چاپ رسید. می‌توان گفت در خصوص نقل قول‌های شفاهی بهترین منبع شخص نویسنده یا کسی است که گفت‌وگو را انجام داده است.

۷. تبدیل تاریخ

در ترجمه منابع مرتبط با تاریخ سینمای ایران معمولاً چند نوع تاریخ دیده می‌شود: هجری شمسی، هجری قمری، میلادی، عبری و گاهی ترکی، مثلاً در سفرنامه ناصرالدین شاه و کتاب گنج شایگان جمالزاده. روند مرسوم این است که برابر هجری شمسی آنها در پرانتز ذکر می‌شود. به این منظور، غالباً از نرم‌افزارهای تبدیل تاریخ استفاده می‌شود که چندین نمونه از آنها در دسترس مترجمان قرار دارد.^{۱۲} نکته اینجاست که این نرم‌افزارها فاقد تبدیل تاریخ ترکی رایج در دوره قاجار به هجری شمسی یا میلادی‌اند. از این گذشته، معمولاً در تبدیل تاریخ هجری قمری به میلادی و شمسی درست عمل نمی‌کنند و تفاوت‌های چند روزه و گاهی چند ماهه با تاریخ مورد نظر دارند. در این موارد، راه درست‌تر و مطمئن‌تر مراجعه به تقویم‌های مکتوب است که به تفکیک هر سال در بخش غیرکتابی کتابخانه ملی ایران نگهداری می‌شود. در ترجمه جلد نخست تاریخ اجتماعی سینمای ایران در

^{۱۲} مانند Date Converter، TarikhDaar، نرم‌افزار آنلاین تبدیل تاریخ متعلق به مرکز ژئوفیزیک دانشگاه تهران، تقویم خیام، و برخی دیگر.

بازۀ تاریخی ۱۲۷۶ تا ۱۳۲۰ ش، مترجم برای تبدیل تاریخ میلادی و هجری قمری به هجری شمسی به منبع معتبر تقویم یک صدوسی و هشت ساله^{۱۳} و سالنامه پارس مراجعه کرده است. این سالنامه که از سال ۱۳۰۵ تا ۱۳۳۳ ش در استان فارس منتشر می‌شد، از منابع معتبر برای تبدیل تاریخ به شمار می‌آید.^{۱۴}

نکتۀ مهم دیگر در تبدیل تاریخ میلادی یا هجری قمری به هجری شمسی، اعتماد نکردن به تاریخ‌های مندرج در منابع فارسی است. مترجم در روند ترجمۀ جلد نخست این کتاب بارها به موارد سهو یا نادرست در ثبت تاریخ در منابع فارسی برخورد کرده است. از آنجا که این مورد برای پژوهشگران تاریخ ایران آشناست، از تفصیل بیشتر پرهیز کرده و فقط یادآور می‌شود که شایسته است مترجم تک‌تک تاریخ‌های مندرج در متن اصلی و منابع فارسی را بررسی کند و از درستی آنها اطمینان یابد.

۸. آشنایی با تاریخ اجتماعی ایران

آشکار است که مترجم متون مربوط به تاریخ اجتماعی سینمای ایران باید با تاریخ اجتماعی کشور آشنا باشد. این آشنایی نسبی هم در ضبط درست اعلام یاری‌رسان است و هم در تصحیح سهوهای که به متن اصلی راه یافته است. خوشبختانه در زمینۀ تاریخ اجتماعی ایران چند منبع در دسترس است که کمک شایانی به مترجم می‌کند و از آن جمله است مجموعه ۱۰ جلدی *تاریخ اجتماعی ایران*، تألیف مرتضی راوندی.

یکی از این نمونه‌های سهو در جلد نخست *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* در صفحه ۶۹ در شرح تصویر شماره ۳۴ (خانباباخان معتضدی) دیده می‌شود.



34 Khanbabakhan Motazed
watering his home garden,
perhaps quoting Louis Lumière's
film *The Waterer Watered*
(*L'Arroseur Arrosé*, 1895)

تصویر ۳. عکسی از خانباباخان معتضدی و شرح مربوط به آن. برگرفته از صفحه ۶۹ متن اصلی *تاریخ اجتماعی سینمای ایران*.

^{۱۳} تقویم یک صدوسی و هشت ساله (تهران: وزارت کشور، سازمان ثبت احوال کشور، ۱۳۵۶).

^{۱۴} بنگرید به سیروس رومی، فهرست مطبوعات فارس از آغاز تا امروز (شیراز: اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی فارس، ۱۳۸۵).

در شرح این تصویر، معتضدی (۱۲۷۱-۱۳۶۵ش) در حال آب‌پاشی باغچه‌خانه‌اش توصیف و به فیلم *باغبان آب‌پاشی* شده (برادران لومیر، ۱۸۹۵م) نیز اشاره شده است. تصویر بالا او را در میان‌سال‌ی نشان می‌دهد (اوایل دهه ۱۳۱۰ش)، یعنی زمانی که تهران هنوز به آب لوله‌کشی مجهز نشده بود.

در سال ۱۳۲۹، طرح اولیه لوله‌کشی تهران برای جمعیتی معادل ۹۰۰ تن اجرا شد و دو خط لوله فولادی به قطر ۴۰ اینچ و با ظرفیت ۲۴۲ هزار مترمکعب در شبانه‌روز برای انتقال آب از آبگیر بیلقان به نخستین تصفیه‌خانه تهران (جلالیه) در نظر گرفته شد. بهره‌برداری از خط اول خطوط لوله فولادی و تصفیه‌خانه جلالیه در سال ۱۳۳۴ آغاز شد. به منظور پاسخ‌گویی به نیاز فزاینده تهران به آب آشامیدنی، تصفیه‌خانه شماره ۲ (کن) و دو خط لوله بتنی به قطر ۲۰۰۰ میلی‌متر برای انتقال آب از آبگیر بیلقان به این تصفیه‌خانه احداث شد و از سال ۱۳۴۲ به بهره‌برداری رسید.^{۱۵}

آشنایی با این نکته مربوط به تاریخ اجتماعی ایران، این گمان را به ذهن می‌آورد که آنچه معتضدی در دست دارد نمی‌تواند شیلنگ آب باشد. با دقت در تصویر مشخص می‌شود که او در دست راست جاروی دسته‌بلند و در دست چپ شمشیر دارد. بنابراین، شرح کنار تصویر نیازمند بازنگری است. مترجم این نکته را با نویسنده در میان گذاشت و ایشان نیز پذیرفتند که شرح تصویر بدین گونه تغییر یابد که در صفحه ۱۴۹ ترجمه فارسی آمده است: «خان‌بابا خان معتضدی در حیاط خانه‌اش. در حالی که در یک دست جارو و در دست دیگرش چیزی شبیه به شمشیر دارد.» این تصویر قبلاً در *خاطرات و خطرات فیلمبرداران سینمای ایران* به چاپ رسیده و زیر آن نوشته شده: «از فیلم‌های خانوادگی خان‌بابا معتضدی.»^{۱۶} البته نه غلام حیدری (عباس بهارلو) به منبع این تصویر اشاره کرده است و نه حمید نفیسی. این تصویر از فیلم‌های خانوادگی معتضدی نیست، بلکه تصویری است از فیلم *مستند سینمای ایران از مشروطیت تا سپنتا* (محمد تهامی‌نژاد، ۱۳۴۹). با توجه به اینکه این فیلم را تقریباً همه پژوهشگران سینمای ایران دیده‌اند و محمد تهامی‌نژاد نیز از پژوهشگران

^{۱۵} برگرفته از

<http://www.tpww.ir/fa/p1/p3/waterhistory/>.

^{۱۶} غلام حیدری (عباس بهارلو)، *خاطرات و خطرات فیلمبرداران سینمای ایران* (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۶)، ۳۱.

نام‌آشنای سینمای ایران است، جا داشت که در هر دو کتاب به منبع این تصویر اشاره می‌شد. این نمونه مختصر نشان می‌دهد که مترجم این قبیل متون باید با تاریخ اجتماعی ایران آشنا باشد تا ضمن ترجمه دقیق‌تر، به اصلاح سهوهای منابع دیگر نیز یاری رساند.

۹. بازنویسی برخی قسمت‌ها برای خواننده فارسی‌زبان

در منابعی که به زبان‌های بیگانه درباره سینمای ایران انتشار می‌یابد، معمولاً برخی اصطلاحات یا پیشینه افراد و مکان‌های تاریخی توضیح داده می‌شود. این توضیحات برای خوانندگان آن زبان‌ها که احتمالاً با تاریخ ایران آشنایی چندانی ندارند ضروری می‌نماید. با این حال، حفظ همه این توضیحات برای خواننده ایرانی گاهی به حشو نزدیک می‌شود و شاید بهتر باشد با مشورت نویسندگان آنها را حذف یا تعدیل کرد.

در جلد نخست *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* یکی از این قبیل توضیحات درباره حکیم ابوالقاسم فردوسی در صفحه ۲۴۰ متن اصلی آمده است:

Their next movie was *Firdausi* (1934), which charted the life of Ferdowsi, Iran's epic poet whose sixty-thousand-verse epic poem, *Shahnameh* (*Book of Kings*), written in the tenth century BCE, is well known to Iranians, literate or illiterate, consolidating the intimate connection of sound cinema with poetry and Persian Language.

از آنجا که اغلب ایرانیان هم فردوسی را به‌خوبی می‌شناسند و هم *شاهنامه* را، بخشی از این بند با صلاح‌دید نویسندگان حذف شد و ترجمه نهایی در صفحه ۳۴۵ ترجمه فارسی به این صورت درآمد:

فیلم بعدی این دو فردوسی (۱۳۱۳)، درباره زندگی حکیم ابوالقاسم فردوسی حماسه‌سرای نامدار ایرانی بود که همه ایرانیان، چه باسواد و چه بی‌سواد، با اثر سترگش *شاهنامه* آشنایی داشته و دارند. این فیلم، تلاشی بود برای تحکیم رابطه نزدیک سینمای ناطق و شعر و زبان فارسی.

از سوی دیگر، برخی اصطلاحات که برای خواننده متون اصلی آشناست و خوانندگان ایرانی احتمالاً با آنها آشنایی کمتری دارند، نیازمند توضیحات بیشتر در ترجمه‌هاست.

مانند اصطلاح فرویدی dreamwork که در بخش ۵ همین مقاله توضیح داده شد. به این ترتیب، می‌توان گفت در این موارد، ترجمه فارسی بیشتر به بازنویسی همانند است تا ترجمه نعل‌به‌نعل متن اصلی.

۱۰. تنظیم منابع و مآخذ

یکی دیگر از دشواری‌های ترجمه کتاب‌ها و مقالات تاریخ سینمای ایران، تنظیم و بازنویسی منابع و مآخذ درون متن و کتاب‌شناسی پایانی است. مآخذ درون متن اغلب به شیوه APA درج می‌شود؛ یعنی پس از نقل قول از منبع، داخل پرانتز نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شماره صفحه می‌آید. در این مورد، مترجم معمولاً با سه دشواری در درج مآخذ روبه‌روست: الف. درج تلفظ درست نام نویسنده، مثلاً کیسلوفسکی یا کیشلوفسکی یا کیشلوفشکی یا کیژلوفسکی؛ ب. درج سال انتشار با اعداد فارسی یا لاتین، ۱۷۸۹ یا 1789؛ پ. درج پیایندهای حرفی سال انتشار به فارسی یا لاتین، ۱۷۸۹ الف یا 1789a.

دشواری بعدی به کتاب‌شناسی پایانی کتاب‌ها مربوط می‌شود. از آنجا که در این کتاب‌ها معمولاً منابع فارسی نیز با ثبت لاتین آمده است، پرسش مهم این است: آیا مترجم باید عین کتاب‌شناسی را به همان صورت لاتین حفظ کند یا منابع فارسی و لاتین را از هم جدا کرده و در دو بخش منابع فارسی، منابع لاتین بیاورد؟

شاید انتخاب هر یک از گزینه‌های بالا تا اندازه‌ای سلیقه‌ای باشد. با این حال، روشی که در ترجمه تاریخ اجتماعی سینمای ایران برگزیده شد به این شرح است.

الف. برای ضبط اسامی ایرانی از فهرست مستند اسامی مشاهیر و مؤلفان^{۱۷} و جلد اول فهرست اسامی مستند و ارجاعات رجال و شخصیت‌های دوران قاجار و پهلوی^{۱۸} و برای ضبط اسامی خارجی فرهنگ تلفظ نام‌های خاص (تاریخی و جغرافیایی)^{۱۹} استفاده شد.

^{۱۷} مرضیه هدایت و شهره دریایی با همکاری راضیه رحیمی‌پور و مریم حاتمی، فهرست مستند اسامی مشاهیر و مؤلفان (ویراست ۳؛ تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران، ۱۳۸۲).

^{۱۸} فهرست اسامی مستند و ارجاعات رجال و شخصیت‌های دوران قاجار و پهلوی (تهران: کتابخانه ملی و مرکز اسناد ایران، ۱۳۷۳)، جلد ۱.

^{۱۹} فریبرز مجیدی، فرهنگ تلفظ نام‌های خاص (تاریخی و جغرافیایی) همراه با راهنمای تلفظ حروف لاتینی در بیش از سی زبان (تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۰).

ب. اعداد و ارقامی که به رویدادهای داخل ایران اشاره داشت، مانند رخدادها و سال انتشار کتابها و مقالات، به فارسی (مثلاً ۱۳۱۲)؛ و اعداد مربوط به رویدادهای خارج از ایران، مانند سال انتشار کتابها و دیگر موارد، به لاتین نوشته شد (مثلاً 1933).

پ. پیایندهای منابع فارسی با حروف الف، ب، ... و پیایندهای منابع لاتین با حروف لاتین a, b, c, d, f مشخص شد.

ت. منابع کتابشناسی پایانی که همه به لاتین بود، به دو دسته تقسیم شد. منابع فارسی با الفبای فارسی و منابع لاتین به همان صورت اصلی لاتین حفظ شد و اگر منبعی به فارسی ترجمه شده بود، ترجمه فارسی نیز در زیر مدخل لاتین درج شد. البته تقسیم منابع به این دو دسته زمان زیادی برد، زیرا مستلزم این بود که ابتدا مشخص شود کدام یک از منابع به فارسی ترجمه شده است. در خصوص برخی منابع فارسی که در خارج از ایران انتشار یافته بود، هر دو سال میلادی و هجری شمسی ذکر شد.

نتیجه‌گیری

با شرح مختصری که ضمن تشریح نکات ده‌گانه بالا از روند ترجمه زمان‌بر مجلد نخست *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* عرضه شد، ترجمه‌ای که بیش از دو سال به طول انجامید، مشخص می‌شود که کار مترجم این قبیل متون فقط به ترجمه خلاصه نمی‌شود، بلکه نیازمند پژوهش گسترده نیز هست: از پژوهش در زمینه نام درست فیلم‌ها و تاریخ درست نمایش عمومی آنها گرفته تا ضبط درست اعلام (اماکن و افراد و رویدادها)، یافتن نسخه اصل نقل قول‌های فراوان از منابع قدیم و جدید فارسی، تبدیل تاریخ‌ها، اصلاح سهوهای احتمالی متن اصلی، بازنویسی برخی بخش‌ها برای خواننده ایرانی و تنظیم دوباره منابع و مآخذ. خلاصه، برگردان این متون به فارسی نیازمند ترجمه و پژوهش است و کوشش برای عرضه ترجمه‌ای هرچه دقیق‌تر و رساتر که با همکاری و همفکری و همدلی و هم‌سخنی نویسنده فرادست می‌آید.

پیوست

برخی کتاب‌ها که در چند سال اخیر به زبان انگلیسی درباره سینمای ایران انتشار یافته است:^{۲۰}

A. A. Seyed-Gohrab and Kamran Talattof, *Conflict and Development in Iranian Film* (Leiden: Leiden University Press, 2013); Christopher Gow, *From Iran to Hollywood and some Places in Between: Reframing Post-Revolutionary Iranian Cinema* (London: IB Tauris, 2011); Eldad J. Pardo, *Predicting Revolutions: Iranian Cinema and the Islamic Revolution* (Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010); F. Erfani, *Iranian Cinema and Philosophy: Shooting Truth* (New York: Palgrave Macmillan, 2016); Hamid Dabashi, *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema* (Washington, D.C.: Mage, 2007); Khaterreh Sheibani, *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film After the Revolution* (London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2011); M. R. Ghanoonparvar, *Iranian Film and Persian Fiction* (Los Angeles: Mazda Publishers, Inc., 2016); Nacim Pak-Shiraz, *Shi'i Islam in Iranian Cinema: Religion and Spirituality in Film* (London and New York: I.B. Tauris, 2011); Pedram Partovi, *Popular Iranian Cinema Before the Revolution: Family and Nation in Filmfarsi* (New York: Routledge, 2017); Peter Decherney and Blake Robert Atwood, *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form* (New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015); Saeed Zeydabadi-Nejad, *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic* (London: Routledge, 2011); Shiva Rahbaran, *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Film-Makers Since the Islamic Revolution* (London I.B. Tauris 2016); Sophie Duhnkrack, *Development of Iranian Cinema After the Islamic Revolution* (Munich: Grin Verlag, 2013); Tina Hassannia, *Asghar Farhadi: Life and Cinema* (Cork: BookBaby, 2014).

²⁰Worldcat.org/.