شکل‌های زندگی

ادبیات و مفهوم «آزادی»

آزادی غیرعبوس

نادر شهریوری (صدقی)

۱ سارتر زمانی کوتاه پس از آزادی پاریس از دست اشغالگران نازی (۱۹۴۴) در مصاحبه‌ای رادیویی می‌گوید: ما هرگز به میزانی که در دوره اشغال آلمانی‌ها آزاد بودیم، آزاد نبوده‌ایم. این جمله سارتر گذشته از بداهه، طنز و شوک نهفته در آن بیان واقعیتی در اندیشه سارتر است. در اینجا سارتر آزادی معمول را از آزادی متافیزیکی جدا می‌کند. آنچه موردنظر سارتر است، آزادی متافیزیکی است؛ آزادی‌ای که بر این اصل اساسی استوار است: من کاملا آزاد هستم و به‌دنبال آزادی مطلق هستم، اما این آزادی به نیرو و اراده نیاز دارد و آدمی تا مادامی‌که به نیرو نیاز نداشته باشد، هرگز نیرومند نخواهد شد. اما تنها وقتی به نیرو نیاز خواهد داشت که سدی قوی در برابرش وجود داشته باشد. این سد قوی در «اضطرار» اشغال فرانسه در جنگ جهانی‌دوم به‌وجود می‌آید و در پی آن خواست آزادی از نظر سارتر خواست مقاومت و چیره‌شدن بر سدی می‌شود که در برابر آزادی قرار می‌گیرد. از این‌رو خواست آزادی در موقعیت تعلیق و اضطرار، خود را بهتر می‌نمایاند و آزادی در این شرایط موقعیتی می‌شود در کش‌وقوس که هیچ وضع تعدیل‌یافته و تعین‌یافته‌ای ندارد.این آزادی با مقاومت و رهایی گره می‌خورد و در نهایت تبدیل به پروسه می‌شود؛ پروسه‌ای بی‌انتها که اصلا به نقطه آسایش نمی‌رسد و به تعبیر نیچه آزادی همچون چیزی می شود که «... هم داری و هم نداری، که آن را می‌خواهی، که آن را به چنگ می‌آوری» [1]

۲ «مرد معلق» رمانی نوشته سال بلو، داستان مردی است که به‌خاطر احضاریه ارتش به‌طور ناگهانی شغل خود را رها کرده و به اصطلاح سرباز منتظر خدمت است، احضاریه ارتش آنها هم به طور ناگهانی او را متوجه موقعیتش می‌کند و اکنون که در مسیر عادی زندگی‌اش وقفه به‌وجود آمده، او این فرصت را می‌یابد که به زندگی‌اش بازنگری داشته باشد و این‌بار به‌طور عمیق‌تر و به‌اصطلاح متافیزیکی‌تر درباره زندگی‌اش بیندیشد: آیا زندگی ارزش زیستن دارد؟ چه معنایی دارد؟ و اصولا آدمی تا چه حد آزاد است؟ اینها سوالاتی است که در ادبیات سارتر و کامو و به‌طور کلی ادبیات اگزیستانسیالیستی مطرح است. ژوزف شخصیت اصلی رمان فی‌الواقع مرد معلقی است، تعلیق اساسا موقعیتی مهم در اگزیستانسیالیسم است زیرا امکانات آزادی و انتخاب را فراهم می‌آورد. ژوزف شخصیت اصلی رمان مرد معلق است. او میان دوهویت معلق است و جالب آنکه در اضطرار و تعلیق احساس آزادی بیشتری می‌کند. او این آزادی‌اش را در پایان رمان اینگونه شرح می‌دهد: «جست‌وجویی که من به فکر آن هستم چه به‌خاطر پول، شهرت، یا ارضای غرور باشد و چه مرا به دزدی، آدم‌کشی و قربانی‌شدن وادار کند همواره یک چیز بوده است و تمام کوشش‌های من به‌آن منتهی می‌شود. من به‌درستی این انگیزه‌ها را نمی‌شناسم ولی به نظر می‌رسد که هدف نهایی آرزوی آزادی مطلق باشد.»

۳ بارتلبی محرر با فرمول « ترجیح می‌دهم نه» همه‌چیز را به حال تعلیق درمی‌آورد، بارتلبی مردی تکیده و رنگ‌پریده که در دارالوکاله‌ای معتبر بی‌وقفه نسخه‌برداری می‌کند: «بی‌روح، بی‌رمق، ماشین‌وار- درست مانند کارکردن متداول در دنیای فعلی- اما اهمیت بارتلبی در آن است که هیچ در مناسبات کاری حل نمی‌شود، در ابتدا رییس دارالوکاله از استخدامش بسیار راضی است چون کسی را بهتر از او پیدا نمی‌کند که اینطور بی‌وقفه استنساخ کند اما به‌تدریج فرمول «ترجیح می‌دهم نه» بارتلبی مناسبات دارالوکاله را دستخوش تزلزلی جدی می‌کند. «ترجیح می‌دهم نه» بار اول برای رییس دارالوکاله همچون شوکی وارد می‌شود تا بدان حد که گمان می‌برد درست نشینده است. دقیقا در این حالت نشسته بودم آنگاه که او را صدا زدم و سریعا آنچه را می‌خواستم انجام دهم، بیان کردم... با لحنی بس ملایم و قاطع جواب داد: ترجیح می‌دهم این کار را نکنم.» [2] «ترجیح می‌دهم نه» در موقعیت‌های مختلف دایم تکرار می‌شود و هربار به بحران شدت می‌دهد، ترتیب این چندکلمه به‌خصوص اهمیتی اساسی دارد. این جمله کوتاه از دوقسمت تشکیل شده: «ترجیح می‌دهم» از خواست، خواستی ایجابی نشات می‌گیرد و «نه» که به دنبالش می‌آید، موقعیت‌های خلاف خواست بارتلبی را نفی می‌کند. خواست بارتلبی نه از خواستی نهیلیستی، بلکه از خواستی آری‌گویانه به زندگی پدید می‌آید: بارتلبی همچنین به دنبال آزادی است، آزادی‌ای که او پی می‌گیرد، همان آزادی است که سارتر بر آن تاکید می‌کند «از نظر سارتر، آزادی به معنای موقعیت در دستیابی به همه خواسته‌ها نیست، بلکه فقط به این معناست که شخص امکان انتخاب خواسته خود را دارد» [3]

۴ سارتر جایزه ادبی نوبل را نمی‌پذیرد. از جمله دلایلی که سارتر برای نپذیرفتن جایزه نوبل اعلام می‌کند، آن است که هر نویسنده با هر امتیازی که می‌گیرد به طریقی آزادی خودش را محدود می‌کند. او با انتشار بیانیه در این‌باره توضیح می‌دهد که نمی‌خواهد پای نوشته‌اش به جای اسم خودش بنویسند: ژان پل‌سارتر برنده نوبل. چون در این صورت گمان می‌برد آزادی‌اش کمتر شده و اگر کسی بخواهد کتابش را بخواند به واسطه نهادی به نام نوبل است در صورتی که او به‌عنوان نویسنده، روزنامه‌نگار، فعال و ... برای خود «تمایز» قایل است. آن آزادی که سارتر انتخاب می‌کند، نوعی توانایی در عمل و نه عکس‌العمل و تحقق‌بخشیدن به خود است، آن نوع توانایی‌ای است که «تعدیل» نمی‌یابد، بلکه همواره می‌بالد و مرزهای حتی جغرافیایی را نیز درمی‌نوردد. این آزادی اگرچه عبوس نیست زیرا به نهاد تبدیل نمی‌شود. اما درعین‌حال با چنان مسوولیت و پیامدی همراه است که گاهی منجر به «گریز از آزادی» می‌شود. باید سارتر بود تا مسوولیت و پیامدهای چنین آزادی و تبعات آن را پذیرفت!

پی‌نوشت:

۱- غروب بت‌ها، نیچه، داریوش آشوری، صفحه ۱۴۰

۲- ترجیح می‌دهم نه، هرمان ملویل، کاوه میرعباسی، صفحه ۲۳

۳- چگونه سارتر بخوانیم، رابرت برناسکونی، نادر فتوره‌چی، علیرضا علیخانی‌فرد، صفحه ۵۱

آزادی سارتری برای بارتلبی به بهای گزافی تمامی می‌شود: کارش را از دست می‌دهد، به زندان می‌افتد و در همان‌جا می‌میرد!

دو روایت از عکس‌های مریم زندی در مجموعه «انقلاب ۵۷»

صدانگاری انقلاب

ارشاد رضویان

گذشته ناب

۱ هیچ پیش‌زمینه‌ای، پس‌زمینه‌ای ندارد این عکس، یکسره در میان جای گرفته است. خط تفارق فرضی در این تصویر نمی‌توان یافت. چهره‌های درهم‌وبرهم، عشق، برابری و اتحاد، حالا در مفصل‌بندی خلاقانه، تصادفی و سخاوتمندانه تن‌های به‌هم‌تنیده، احساس حسی و بصری تازه‌ای خلق کرده است. عکس اگرچه ثبت تاریخی گذشته است اما این عکس گذشته‌ای است که هیچ‌گاه تن به ثبت شدن نمی‌دهد. این «گذشته‌ای ناب» است که تنها بخشی از خود را در درک اکنونی زمان متجلی می‌کند. اما جلوه هستی‌شناسانه‌اش هیچ‌گاه به تمامیت اکنون در نمی‌آید. مازاد این به چنگ‌نیامده، اکنونِ آینده است. و تجلی آن نه در فعلیت‌یابی حضور در ظهور حلقه فیلم و عکس چاپ‌شده که در ایجاد مفهومی در بالقوگی زمان است. این بالقوگی همه چیز را مشروط و در آینده، ممکن جلوه می‌دهد. گزاره «این مردم جمع‌شده»، که در زمان گذشته حکایت می‌شود با جمله «اگر مردم جمع شوند»، نه لزوما در حال و آینده واقعی که در «گذشته ناب بودن»، جایگزین می‌شود. این عکس را شاید از فراز «برج بابل» گرفته‌اند تا زبان و رنگ و چهره نتواند وسیله دسته‌بندی قرار گیرد. یک لمحه از زمان جاری شده که رویدادی را به ثبت رسانده است. خصلت رویداد است که همواره هم‌افزون بر بودن است، هم کنشی جمعی است و به هیچ تفسیری تن نمی‌سپارد. بلکه تن‌نسپردن و امتناع از بیان خصلت ناب را بر آن ماندنی می‌کند. این عکس یکسره‌شدن است. دگردیسی از من به دیگری در این عکس مرزهای شناسایی جسمانی را سخت ساخته است. مکان و زمان این عکس به درستی کجاست؟ ناکجاآبادی این عکس از چه امری ناشی می‌شود؟ رویداد به تعبیر لایب‌نیتس- دلوزی فقط بالقوگی در نفس ما نیست بلکه امکانی است که در جسم رخ می‌دهد. پرسش‌هایی را در مواجهه با چنین عکس مقدماتی و سایر عکس‌های مجموعه مریم زندی می‌توان مطرح کرد، مثلا پرسش هرمنوتیکی «این عکس چه معنایی می‌دهد؟ » یا پرسش نشانه‌شناسی «این عکس‌ها درستند یا غلط». هر کدام از این پرسش‌ها جلوه‌ای را به‌کار عکاس و عکاسی و توامان به خود مضمون انقلاب سرایت می‌دهد. «تاریخ» و عکاسی مریم زندی یا «خبری» می‌شود یا «مستند» و با مفهوم بازنمایی تاریخ، آدم‌ها، محلات، دیوارها و... پیوند می‌خورد. چگونه می‌توان عکس‌های مریم زندی را از حالت درزمانی (تاریخ-مستند) و همزمانی (حادثه-خبری و بازنمایی) خارج کرد. و پرسش‌های افلاطونی- چرایی و ارسطویی- چگونگی، را از تاویل انقلاب، با خلق مفاهیم هنری و با میانجی عکاسی کنار گذاشت. عکاسی همواره نسبتی را بین لحظه و مدت برقرار می‌کند. لنز دوربین زمانی را در لحظه، جادویی می‌کند. این لحظه فعلی همان اکنونِ اکنون است که در زمان کنونی ثبت - جادو می‌شود. آن‌چیزی که ابژه عکاسی قرار می‌گیرد پس از ثبت‌شدن تبدیل به «اکنونِ گذشته» می‌شود. همواره با دیدن عکس است که ما با احتضاری اکنونی، این گذشته ابژه‌شده را روایی می‌کنیم. اما چیزی فراچنگ‌نیامدنی همواره در گذشته وجود دارد که در برابر مریی و روایی‌شدن مقاومت می‌کند که به آن تعبیر «گذشته ناب» می‌دهیم. این گذشته ناب در وجه آرمانشهری‌اش، نه به‌مثابه منطق «دیالکتیک هگلی» فراچنگ‌آوردن امر لایتناهی در آینده‌ای واقعی و دور از دسترس، تجلی می‌یابد. بلکه با استفاده از «منطق دیفرانسیلی لایب‌نیتسی»، می‌توان پیدایش چنین گذشته‌ای را از دیفرانسیل و تفاوت «آنچه پیش‌آمده» و «آنچه می‌توانسته پیش بیاید»، به‌دست آورد. اتوپیا- آرمانشهر از نگاه مارکوزه نه آن چیز لامکان است که نمی‌تواند هیچ مکان مشخصی در جهان تاریخی داشته باشد، بلکه آن چیزی است که قدرت جوامع تثبیت‌شده همواره از آمدنش جلوگیری می‌کند. به تعبیری اینچنین ناکجاآبادی تبدیل به اینجا و اکنون می‌شود. این تمایز هنر و تاریخ نیز هست. هنر با خلق‌های تازه میان «بودنی» و «آمدنی» وقفه ایجاد می‌کند. این عکس مقدمه و مقدم بر انقلاب مفروض شده است. این مقدمه، به تعبیر پل کله، نقاش آلمانی «مردمِ آمدنی» را از مردمی که گم شدند یا اصلا نبوده‌اند متمایز می‌کند. مردم آمدنی در رحم انقلاب جمع شده‌اند. برای ارایه تصویر از این مردم به قلب عکاسی به صدانگاری نیازمندیم. این وجه تصادفی عکاس زن با انقلاب است. آنها هردو زن و زایا هستند اما هیچ‌گاه مادر نمی‌شوند. عکاسی انقلابی در این مفهوم همواره در حد صدانگاری و تشخیص رفتار زیرجلدی باقی می‌ماند تا انقلاب را چون گذشته ناب ببیند.

مجسمه فردوسی

۲ مجسمه فردوسی با برف پیری بر سر، مجسمه فردوسی زدوده از برف، مجسمه فردوسی پنهان در پس چهره‌های ازراه‌رسیده، بر بالا رفته، زیرنویس می‌شود. فردوسی از فردوسی نشسته تا سی فرد ایستاده در کنارش. محل مجسمه دانشکده ادبیات است. فرم فردوسی دانشکده ادبیات نشستن در پژوهش‌هایی از شرق‌شناسان تا استادان فن و ادبیات رسمی دانشگاه تهران بود که حالا چهره تازه‌ای پیدا کرده است. فردوسی زبان‌آموز و فرهنگساز حالا خود را گرفتار موجوداتی می‌بیند که اگرچه با زبانند، اما در زبان نیستند. عکس در فرم هنری خود چگونه از مجسمه پیشی می‌گیرد تا تصویرش را ثبت تاریخی کند؟ معمای مجسمه فردوسی چیست؟ تنش گرافیکی عکس کجاست؟ فرم نوشتاری در قاعده این عکس دچار تحولی انقلابی شده است. خیزش نوشتار از حالت افقی کتاب (فردوسی و شاهنامه‌اش) به قیام و عمودشدن سنگ نبشته‌های کهن بدل گشته. برگه‌های اعلان عمومی چسبانده شده بر سنگ بنای فردوسی نوشتار را چون گونه‌ای کالای تبلیغاتی، در مدار اقتصاد، تکنولوژی و زندگی اجتماعی مستقر می‌کند. حیات خودمختار و پناهگاه کتاب، قامتی خفته و درازکش را می‌خواهد اما نوشتار انقلابی تن و اندامی ایستاده را طلب می‌کند. حالت خطابه‌وار کتیبه‌های کهن به‌گونه‌ای به صورت نوشتار روزنامه قامت استوار می‌کند. حماسه دوران شاهنامه‌ای، شاهنامه‌ای نشسته بر تخت حکمرانی و حماسه دوران انقلاب روزنامه مشروطه‌طلب ایستاده بر پا و هرچند پانوشته است. آیا این دو فرم نوشتار از هم تنی مستقل دارند؟ این فرم نوشته انقلابی برای خصایل حماسی یافتن نیاز به اسطوره دارد. و نویسندگان تازه‌قدرت‌گرفته انقلاب نیاز به گزارشی شدن و در زبان مستقرشدن و دست آخر چهره‌دارشدن، دارند. این معنای بینامتنی‌شدن نوشتار کتاب و روزنامه در متن درحال نگارش انقلاب نیز جلوه‌ای دارد. این متن انقلابی نیز سایه بالاسری می‌خواهد، به گفته والتر بنیامین، فیلسوف آلمانی، «انسان‌ها تاریخ خود را می‌سازند اما نه در وضعیتی مبتنی بر انتخاب خودشان»

نگاه به مجموعه عکس‌های مریم زندی این حضور همگام انتخاب و انتخاب‌شدگی را در وضعیت روبه‌رشد متن انقلاب انعکاس می‌دهد. هرچند صفحه عکس، تصویری از روزنامه‌ها، شعارهای انقلابی، تصاویر رهبری و رهبران و روشنگران انقلاب نگاه‌های خارج از کادر مردم را سرگردان می‌کنند. می‌توان گفت مرزهای درون و برون در سیالیتی تمام ما را از سوژگی به سوبژکتیویته‌ای می‌کشاند که سوژه نمی‌شود اما سوژه می‌سازد. این سوبژکتیویته‌شدن را در عکس مجسمه فردوسی می‌توان به مفهومی دیگر پیوند داد و آن مفهوم شیزوفرنیک‌شدن نوشتار و شیزوفرنیک‌شدن انقلاب در جلوه این عکس است. این شیزوفرنیک‌شدن نه در منطق معنا که در منطق احساس جلوه پیدا کرده است. فردوسی در این تصویر نشسته نیست، بلکه چونان شخصیت‌های داستانی ساموئل بکت، در صحنه دانشکده ادبیات، بی‌تحرک شده است. تصویر مجسمه‌ای را نشان می‌دهد که «هر چه را که در سر می‌پروراند» را «از هر آنچه در پا دارد» در تمایز و پارادوکس قرار می‌دهد. به تعبیری آنتی‌اودیپی، پدر و پسر نه در برابر هم که در مجاورت همزیست‌شده‌ای در یک بدن غیرارگانیک تجمع یافته‌اند. پدر از سر و پسر از پا. رستم و سهرابی تازه‌نمایان‌شده. این مجسمه تازه‌متولدشده در عکس در سر سودای شعر و در پا عزم رمان‌شدن دارد. در سر فردوسی و در پا، به آذین دارد. تلاش برای معناکردن اشعار کلاسیک و ادبیات کهن نظیر ابیات شاهنامه فردوسی که توسط استادان دانشکده ادبیات به صورت توضیح و تفسیر نثری می‌شود حالا در این جلوه عکاسی، پانوشت بی‌ربطی یافته است. صورت و معنا از هم جدا شده‌اند و این جلوه‌گاه فرم انقلاب است. انقلاب با فرمی جایگزین معناها را معنازدایی می‌کند. چنین است که اهل ادبی چون شاهرخ مسکوب از راه خواهند رسید تا در تاملی تازه شاهنامه را بازخوانی و دوبازخوانی کنند. و بر حکایت‌های شاهنامه رد پای تازه نیروهای اجتماعی را پیدا کنند.

انقلاب ۵۷

عکس‌های مریم زندی از انقلاب اسلامی ایران

مریم زندی

نشر نظر

چاپ اول: ۱۳۹۳

عطف کتاب

ترجمه‌ای دیگر از «خانه خاموش»

حقایق جاافتاده

«خانه خاموش» دومین رمان پاموک بعد از رمان «آقای جودت و پسران» است. ترجمه فرانسوی رمان «خانه خاموش» در سال۱۹۹۱ «جایزه فرانسوی کشف اروپایی» را برای پاموک به ارمغان آورد. خانه خاموش چندی پیش نیز با ترجمه مرضیه خسروی از طرف انتشارات نگاه منتشر شده بود. ضمن اینکه ترجمه‌ای دیگر از این رمان نیز از طرف نشر پوینده و با عنوان «خانه سکوت» با ترجمه مریم طباطبایی منتشر شده است. خانه خاموش رمانی است با چند راوی. این رمان سرگذشت نسل‌هایی از یک خانواده را به شیوه تک‌گویی درونی شخصیت‌های رمان باز می‌گوید. تاریخ و شهر مثل اغلب آثار پاموک در این رمان هم حضوری پررنگ دارند. پاموک، نویسنده‌ای است که در اغلب آثارش در خلال پرسه‌زدن در شهر به گذشته تاریخی می‌رسد. منتها گذشته‌ای که همیشه شبیه روایت‌های رسمی از گذشته تاریخی نیست و کار رمان هم در مواجهه با تاریخ، همین است. در یکی از فصل‌های خانه خاموش از زبان یکی از راویان رمان می‌خوانیم: «... این فکر به سرم زد که: من هم مثل آنها، مثل پدر و پدربزرگم، قید همه چیز را بزنم و خودم را در اینجا حبس کنم. هر روز به قبضه بروم و تمام وقتم را صرف نوشتن چیزی که به آن تاریخ می‌گویند بکنم؛ متنی با میلیون‌ها کلمه بی‌سروته... و همه اینها را نه به‌خاطر آگاه‌کردن دنیا، بلکه به این خاطر انجام بدهم تا بگویم دنیا چیست.» در کار پاموک گذشته شخصی آدم‌ها و زندگی امروزشان به نوعی با گذشته‌ای تاریخی گره می‌خورد. این تاریخ اما در رمان‌های پاموک رنگی از ابهام و تردید به خود می‌گیرد. آنچه در پی می‌آید قسمتی است از رمان خانه

خانه خاموش

اورهان پاموک

ترجمه سارا مصطفی‌پور

نشر مرکز

چاپ اول: ۱۳۹۳

خاموش: «اگر اتفاقاتی که در نامه به آنها اشاره شده بود صحت داشته باشد، پس معنی آن این است که می‌توانستم چندسال دیگر هم باورم را به «تاریخ» زنده نگه دارم. فکر کنم با داستان طاعون بتوانم توده‌ای از «حقایق» جاافتاده تاریخی را در هم بشکنم، حقایقی که بدون اینکه کسی در حقانیت‌شان تردیدی روا دارد دهان به دهان گشته‌اند و مثل گیاهان بی‌ثمر ریشه دوانده‌اند. به این ترتیب این باور را که دیگر در قرن۱۹ هیچ اثری از طاعون در منطقه آناذُلو دیده نشده، کنار می‌گذارم. در نتیجه، گروهی از مورخان اسم و رسم‌داری که به کار خودشان ایمان داشتند به این باور می‌رسند که گفته‌های‌شان چیزی جز داستان‌پردازی نبوده و آن وقت است که مثل من اعتمادشان را به تاریخ از دست می‌دهند. من هم در این میان، از آنجا که تنها کسی هستم که از پیش خودم را برای این بحران نظری آماده کرده‌ام، با نوشته‌ها و تاخت‌وتازهایم تک‌تک این احمق‌های بیچاره را گیر می‌اندازم. کنار خط آهن می‌ایستم و تلاش می‌کنم روز پیروزی را که بیشتر شبیه به یک رویا است، با تمام جزییاتش در ذهنم مجسم کنم. اما خیلی هم هیجان‌زده نشدم. ترجیح می‌دادم به جای اینکه ثابت کنم کار ما داستان‌نویسی است، دنبال سرنخ‌های یک اتفاق بگردم. این کار لذتی به مراتب بیشتر به من می‌داد. اگر می‌توانستم سرنخ‌های اغواکننده‌ای پیدا کنم، می‌توانستم تمام عمر باقیمانده‌ام را صرف تحلیل برای اثبات این موضوع بکنم که مرکز حکومت عثمانی در چهارقرن اخیر نه استانبول، که محل دیگری بوده است...»

تازه‌های نشر مروارید

فیلم به‌مثابه شمایل‌نگاری

به‌تازگی سه فیلمنامه از اینگمار برگمان در کتابی با عنوان «جادوگر و دوفیلمنامه دیگر» با ترجمه غلامرضا صراف، در نشر مروارید به چاپ رسیده است. جادوگر (چهره)، مهر هفتم و توت‌فرنگی‌های وحشی، سه‌فیلمنامه‌ای هستند که در این کتاب ترجمه شده‌اند. در این کتاب به‌جز خود فیلمنامه‌ها، نقدی بر هریک از آنها نیز ترجمه و منتشرشده و در پایان کتاب نیز گفت‌وگویی با برگمان آورده شده است. «مهر هفتم: فیلم به‌مثابه شمایل‌نگاری» از نورمن ان.هالند، «درونمایه‌های عاطفی در توت‌فرنگی‌های وحشی» از ریچارد ای بلیک و «جادوگر: یافتن سرچشمه‌ها»، عناوین نقدهایی هستند که در این کتاب به چاپ رسیده‌اند. در توضیح خود کتاب، به نقل از «فرهنگ فیلم‌های سینما»ی ژرژ سادول، آمده: «مهر هفتم جاه‌طلبانه‌ترین فیلم برگمان است و از این لحاظ که استعاره شوالیه‌ای است که بیهوده با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند، به‌نحوی فاوست او به‌شمار می‌رود (و حتی می‌توان گفت فاوست دوم اوست). به رغم فلسفه ساده‌انگارانه‌اش، بیان شعری گیرا و قدرت تصویرسازی این فیلم شاید در سینمای سوئد بی‌همتا باشد. توت‌فرنگی‌های وحشی، براساس سکانس‌های رویا (به‌خصوص کابوس آغاز فیلم) و رجعت‌به‌گذشته ساخته‌شده و علاوه‌بر آنکه سفری است در سوئد امروز، سفری است در زمان، در گذشته و در ناخودآگاه. پیرمردی که به مرگ نزدیک می‌شود، به‌حساب توشه زندگی و ناکامی‌هایش رسیدگی می‌کند و با کسانی روبه‌رو می‌شود که دوستش داشتند و از خدماتش به علم ستایش می‌کردند. این بهترین فیلم برگمان در دهه‌پنجاه به‌شمار می‌رود و بیش از مهرهفتم‌اش به یک‌تراژدی حقیقی فلسفی نزدیک است». هر سه‌فیلمنامه‌ای که در این کتاب ترجمه شده‌اند، هریک جوایز متعددی برده‌اند، ازجمله: جایزه ویژه جشنواره فیلم کن۱۹۵۷ برای فیلم مهر هفتم، جایزه بزرگ جشنواره فیلم برلین سال۱۹۵۸، جایزه منتقدان جشنواره فیلم ونیز سال۱۹۵۹ برای فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی و جایزه ویژه فستیوال فیلم ونیز سال۱۹۵۸ برای فیلم جادوگر (چهره). گفت‌وگویی که در پایان کتاب آورده شده توسط چارلز تامس ساموئلز انجام‌شده و در آن به ویژگی‌های مختلف آثار برگمان پرداخته شده است. در جایی از این گفت‌وگوی طولانی برگمان می‌گوید: «من فیلم‌هامو برای استفاده‌کردن می‌سازم! ... درضمن برای این هم ساخته شده‌اند که منو در ارتباط با بقیه آدما قرار بدن، تا من اونا رو بهشون بدم و بگم «لطفا ازشون استفاده کنین. چیزی رو که می‌خواین بردارین و باقی‌شو بریزین دور. من برمی‌گردم و چیزای تازه‌تر و قشنگ‌تری می‌سازم. اگه این موفق نبود، مساله‌ای نیست.» غریزه من هیچ ربطی به تفکر و سمبولیسم نداره؛ فقط با رویاها و آرزوها کار داره، با امید و هوس، با عشق. متوجه منظورم هستی؟ بنابراین وقتی می‌گی فلان فیلم من به‌طور روشنفکرانه‌ای پیچیده است، این احساس رو دارم که راجع به یکی از فیلم‌های من حرف نمی‌زنی. بیا راجع به فیلم‌ها صحبت کنیم، نه لزوما بهترین‌شون یا حال‌بهم‌زن‌ترین‌شون یا نفرت‌انگیزترین‌شون؛ بیا راجع به تلاش برای ارتباط‌برقرارکردن با آدمای دیگه صحبت کنیم».

جادوگر و دوفیلمنامه دیگر

اینگمار برگمان

ترجمه غلامرضا صراف

چاپ اول۱۳۹۳

نویسنده تاریخ

«اورندا» عنوان رمانی است از جوزف بویدن که این‌روزها با ترجمه محمد جوادی در نشر مروارید منتشر شده است. جوزف بویدن، نویسنده ایرلندی-کانادایی است که در سال۱۹۶۶ متولد شده است. «اورندا» سومین رمان جوزف بویدن است که در سال۲۰۱۳ منتشر شد و بعد از مدت کمی نامزد دریافت جوایز مختلفی شد. در بخشی از پیشگفتار کتاب درباره این رمان آمده: «اورندا همچون آثار گذشته این نویسنده حال‌وهوای سرخ‌پوستی دارد، اما برخلاف آنها، وقایع تاریخی در آن پررنگ‌تر و از حوادث قرن هفدهم در کانادا الهام گرفته است. البته شخصیت‌ها ساخته‌وپرداخته ذهن نویسنده است؛ به‌این‌ترتیب می‌توان گفت اورندا ترکیبی است از ژانرهای تاریخی و تخیلی که به سبک مدرن نوشته شده و به گفته نویسنده کامل‌ترین اثرش است. همچون آثار قبلی این نویسنده، داستان بیش از یک‌راوی دارد و بویدن با به‌کارگیری تعدد راوی می‌خواهد عمق بیشتری به فضاها و اتفاق‌ها بدهد و آنها را برای مخاطب ملموس‌تر کند.» در بخشی از رمان «اورندا» می‌خوانیم: «بیدار می‌شوم. شاید فقط چنددقیقه خواب آشفته. دندان‌هایم با چنان شدتی به‌هم‌می‌خورد که می‌توانم طعم زبان متورم گازگرفته‌ام را حس کنم. تف سرخ‌رنگی روی برف می‌اندازم و سعی می‌کنم بلند شوم، اما من را محکم بسته‌اند. پیرترین هیورون، رهبر آنها، که به‌خاطر رویایی مضحک، ما را مجبور کرده تمام شب، دریاچه را به‌جای ردشدن از میان آن دور بزنیم، با گرز بالای سرم ایستاده است. این آدم‌ها اهمیت بسیار زیادی به رویاهای‌شان می‌دهند. با اینکه هنوز چیز زیادی از زبان‌شان نمی‌دانم، کلمه‌هایی را که آن مرد زمزمه می‌کند متوجه می‌شوم و وقتی گرز را به طرفم پرتاب می‌کند به‌سختی غلت می‌خورم. تیغ‌های گرز به پشتم می‌خورد، ناسزا می‌گویم و جنگجوهای هیورون از ته دل می‌خندند. پروردگارا، من را ببخش که نامت را بیهوده به زبان آوردم. اگر تحت تعقیب نبودیم، حالا از خوشحالی درحال جیغ‌کشیدن بودند، با انگشت من را نشان می‌دادند و شکم‌های‌شان را گرفته بودند. در هوایی چنین سرد و در این موقع از صبح که خورشید درحال طلوع‌کردن است، صدا به سرعت پخش می‌شود. مطمئنا از صدای گریه دختر ایروکوی خسته شده‌اند که در تمام شب قطع نشده است. صورتش متورم شده و وقتی دیدم در میان برف دراز کشیده است ترسیدم وقتی خواب بودم او را کشته باشند». «جاده سه‌روزه» و «از میان صنوبرهای سیاه» رمان‌های دیگر جوزف‌بویدن هستند که پیش از «اورندا» منتشر شده بودند.

اورندا

جوزف بویدن

ترجمه محمد جوادی

چاپ اول۱۳۹۳