معرفی «پسر عیسا» اثر «دنیس جانسون»

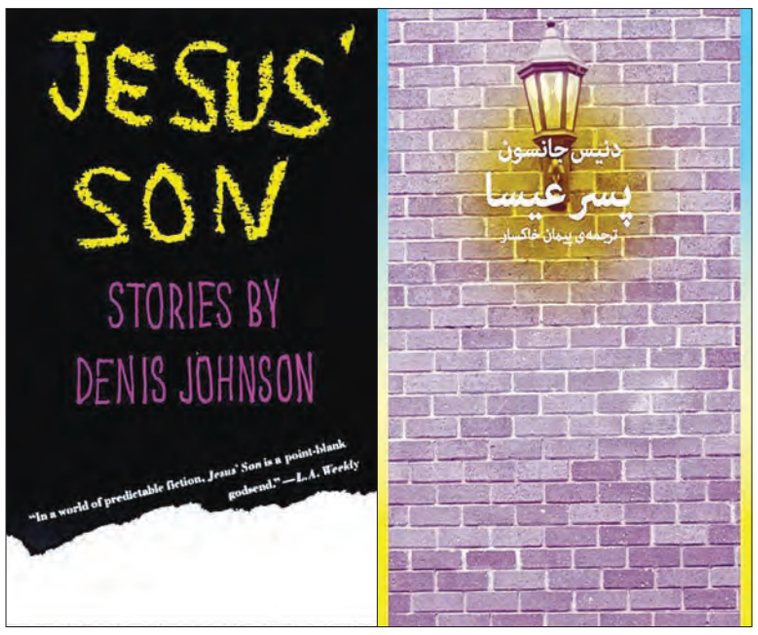
رئالیسم کثیف

بخشی از اهمیت «پیمان خاکسار» در مقام مترجم بی‌شک بسته به انتخاب‌های اوست، «عامه‌پسند» و «اتحادیه ابلهان» را به‌عنوان دو نمونه برجسته به یاد بیاورید که هنوز از پرفروش‌ترین‌های بازار کتاب‌اند... او این بار هم به سراغ ادبیات معاصر آمریکا رفته و نویسنده‌ای را به ما معرفی کرده است که تا پیش از این کتابی از او به فارسی در نیامده بود: دنیس جانسون. جالب اینجاست که جانسون هم مثل «بوکوفسکی» و «کندی تول» سرنوشت عجیب و غریبی دارد. از قرار معلوم بیست ساله بوده که به دانشگاه آیوا رفته و شاگرد «ریموند کارور» شده اما به‌سال هم نکشیده که از فرط استعمال شدید مواد مخدر از کلینیک روانی ترک اعتیاد سر در آورده است. چند سالی را با همین وضع و بی‌خانمانی گذرانده تا این‌که درسال ۱۹۸۸ برای مقاله‌ای که قرار بوده برای مجله «اسکوایر» بنویسد راهی فیلیپین شده، از بخت بد اما هوای فیلیپین هم به او نساخته و مالاریا گرفته و درنهایت قید مقاله و مجله را با هم زده است. داستان‌های مجموعه «پسر عیسا» را هم از سر بی‌پولی نوشته تا در عوض فروختنش به «پاریس ریویو» و «اسکوایر» بدهی عقب‌افتاده مالیاتی‌اش را بپردازد، داستان‌هایی که پیش از هرچیز گویی شرح حال روزهای آوارگی خود اوست.

این کتاب که شامل یازده داستان به هم پیوسته است درسال ۱۹۹۲ منتشر شده و با کلی سر و صدا و حاشیه بالاخره توانسته جایزه ملی کتاب آمریکا را از آن خود کند. داستان‌های مجموعه «پسر عیسا» اگر چه مستقل‌اند و متکی به خود اما به وسیله رشته‌ای از موتیف‌ها به هم گره خورده‌اند و این حس به خواننده دست می‌دهد که دارد رمان می‌خواند. راوی و لوکیشن داستان‌ها ثابت است، مردی بی‌خود و سردرگم در حاشیه شهری به نام آیووا. حوادث داستان‌ها هم حول قتل و دزدی و سقط جنین و مضامینی از این دست می‌چرخد، به علاوه «اعتیاد»ی که در همه داستان‌ها به‌عنوان هسته روایت حضوری ثابت دارد. طنز گزنده راوی در مواجهه با پدیده‌ها در کنار برخوردهایی بعضا سورئال با اشیا در زمینه واقعیت از نقاط قوت این مجموعه است، واقعیتی چرک و سیاه که از خود بیرون زده است. به راستی که داستان‌های «پسر عیسا» نمونه‌های درخشانی هستند برای تبیین رئالیسم کثیف (dirty realism) که تمرکز خود را به زندگی مچاله شده مردم خرده‌پا و معمولیِ جامعه آمریکا معطوف کرده است. همان آدم‌هایی که مواد مصرف می‌کنند و آدم می‌کشند و عاشق می‌شوند و دست به خودکشی می‌زنند، اما همچنان ادامه می‌دهند. بی‌هیچ هیجانی در سکوت و تنهاییِ نکبت‌بارشان ادامه می‌دهند. با هم، بندی از داستان «آزاد به قید وثیقه» را از این مجموعه می‌خوانیم:

«آن شب پشت میزی روبه‌روی کید ویلیامز نشستم، بوکسور سابق. دستان سیاهش له و لورده بودند. همیشه این حس را داشتم که بالاخره یک روز دستانش را دور گردنم حلقه می‌کند و نفسم را می‌بُرد. دو جور صدا داشت. چهل و خُرده‌ای سالش بود. تمام عمرش را به باد داده بود. این‌جور آدم‌ها برای مایی که فقط چندسال به باد داده بودیم خیلی عزیز بودند. کید ویلیامز را که می‌دیدی امیدوار می‌شدی دست‌کم یکی دو ماه دیگر از زندگی طلب داری.»

«پسر عیسا» با ترجمه پیمان خاکسار در ۱۱۵ صفحه از سوی نشر زاوش روانه بازار کتاب شده است.



درباره کتاب «ژانرهای سینمایی، از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی»

مطالعات ژانر

«ژانرهای سینمایی، از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی» بنا به استقبالی کم نظیر در کمتر از چند ماه به چاپ سوم رسیده و در ردیف نامزدهای کتاب سال سینمای ایران هم قرار گرفته است. کتابی به تالیف «کری بیت گرانت» که شیوا مقانلو آن را به فارسی ترجمه کرده و در چاپ دوم احمد الستی مقدمه‌ای را در ابتدای کتاب به آن افزوده است. ژانر به مثابه گونه یا نوعی از اثر هنری موضوع مطالعه این کتاب است، این که چه المان‌هایی در کنار هم می‌توانند دسته‌ای از فیلم‌ها را در کنار هم بنشانند. از این منظر شاید هیچ مسأله‌ای در نظریه‌های ادبی پیشینه‌ای دور به اندازه ژانر یا نوع ادبی نداشته باشد. اریک آلتمن در جایی از کتاب با اشاره به ارسطو او را اولین شارح مبحث ژانر معرفی می‌کند و می‌گوید اوست که در «بوطیقا» دو نکته مهم را برای تفکیک ژانری آثار پیش می‌کشد، یکی تفاوت پایان‌بندی اثر در کمدی و تراژدی و دیگر این که «تراژدی» به دست نمی‌آید مگر از راه تأثیر روانشناسانه و این موضوع خود حدودی قابل اعتنا در حوزه علاقه‌مندی مخاطب و ویژگی‌های فرمی به وجود خواهد آورد. پرسش دیگر ارسطو این است که چرا آثار ژانری این‌قدر از سوی مردم با استقبال روبه‌رو می‌شود؟

سینمای ژانری در این کتاب همان سینما به مفهوم عام است با فیلم‌های تجاری بلند که شخصیت‌ها و روند داستانی‌اش برایمان آشنایند و در همه جای دنیا هم مخاطب‌های خودش را دارد. به تعبیری همین فیلم‌ها هستند که در تاریخ روند فیلم‌سازی اسکلت سینما را ساخته‌اند، هم در هالیوود و هم در سایر نقاط دنیا. البته مولف همان‌قدر که به نسبتِ نزدیک فیلم‌های ژانری با آثار عامه‌پسند تأکید می‌کند، از سویی دیگر نیز ما را به تأثیر این فیلم‌ها در فراروی سینمای پیشرو و رادیکال و تخطی از قراردادهای پیش‌فرض نیز توجه می‌دهد. برای این که به نتایج روشنی در این زمینه برسد سه سطح مطالعاتی را در زمینه ژانر از قول «تام رایل» پیش می‌کشد: «نظام ژانری»، «ژانرهای تکی» و «فیلم‌های تکی». از این منظر و با تمرکز بر سینمای آمریکا به‌عنوان قطب اصلی فیلم‌سازی دنیا کتاب در تبیین و تحلیل ژانر و ارزیابی ژانری آثار کتاب موفقی است. مثال‌ها و نمونه فیلم‌هایی که برای اثبات تئوری‌های مولف ارایه می‌شوند همه بدیع و غافلگیر کننده‌اند. اگر چه مباحث دیگری درباره مضمون یا ساختار آثار هم مطرح می‌شوند اما همه و همه برای توضیح بیشتر مطالعات ژانر در کتاب گنجانده شده‌اند. کتاب «ژانرهای سینمایی، از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی» از چهار فصل تشکیل شده است. فصل اول با عنوان «رویکرد به ژانرهای سینمایی» سعی در پیدا کردن ریشه‌های بحث ژانر در روابط توده مردم و معادل‌های ضمنی آن در سایر رسانه‌هاست، و البته به میانجی تمرکز بر فیلم‌های نوآر به‌عنوان پر مخاطب‌ترین نوع ژانری در برهه‌ای از تاریخ سینما سعی در توضیح نکاتی دارد که باعث شده‌اند حد و مرز ژانرهای مختلف همچنان ناشناخته بماند. فصل دوم با عنوان «ژانر و جامعه» به رابطه ژانر و فرهنگ می‌پردازد و این که چگونه سینما به شیوه‌ای جدید اسطوره را بازتعریف می‌کند. فصل سوم با عنوان «ژانر و مقوله تالیف سینمایی» به تبیین و بررسی حدود سینمای مولف می‌پردازد و توضیح این ادعا که پیشروترین آثار حلقه «کایه دوسینما» را می‌شود متاثر از سینمای ژانری آمریکا به شمار آورد. با همین رویکرد بخشی از این فصل چند فیلمساز مهم را به‌عنوان نمونه‌های مثلی مورد مطالعه قرار می‌دهد، جان فورد، هاوارد هاوکس، فریتز لانگ و داگلاس سیرک. فصل چهارم نیز با عنوان «ژانر و بازنمایی» تلاشی است در حوزه این که مضامینی از قبیل جنسیت، طبقه اجتماعی، نژاد و قومیت چگونه به زبان ژانر تبدیل می‌شوند. این فصل نیز با مطالعات موردی همراه است. و در انتها کتاب با بیرون رفتن از هالیوود و نگاه ژانری به سینمای ملت‌های دیگر خاتمه می‌یابد. «ژانرهای سینمایی، از شمایل شناسی تا ایدئولوژی» با قیمت ۸هزار تومان از سوی نشر بیدگل روانه بازار کتاب شده است.

یادداشتی بر رمانِ «هست یا نیست؟» اثر «سارا سالار»

نگاهی بدیع به زنانگی

احمدرضا توسلی | داستانِ زنی در آستانه چهل‌سالگی و درگیر با پرسشهای متعدد. کسی که از طرفی با ورزش می‌خواهد از آستانه پیری بگریزد و از طرف دیگر، زمان بیرحمانه پیشش می‌راند و گذشته‌اش که با مرگ نزدیکانش از شروع کودکی آمیخته‌شده و را می‌آزارد: مرگ پدر و مادر، پدربزرگ، نقره (مادربزرگش)، و سپس مرگ رامش (مادرشوهرش).

پرسش «هست یا نیست؟» همان‌طور که از عنوان برمیآید در درونمایه‌های متفاوتی از این رمان مانند: مرگ و خیانت همراه داستان پیش می‌رود و از نقاط قوت این اثر می‌توان به همین اشاره داشت که نویسنده از دایره این پرسش سعی کرده خارج نشود و هرچیز در حول همین فضا مکتوب شده است.

«هست یا نیست؟» رمانی متشکل از روابط مثلثی متعدد است. چه در زمان گذشته و چه در زمان حال. مثلث راوی، سینا(شوهر) و امیر/ مثلث نقره (مادربزرگ راوی)، مادر راوی و پدر راوی/ و البته مثلث‌های متعددی که در ارتباط‌های فرعی وجود دارند: لیلا، زارا و پسره نره خر/ دایی جواد، و دو همسرش: ملیحه و صنوبر/ و ... .

تثلیث همواره از پرکاربردترین سوژه‌ها نزد نویسندگان بوده است، اما چگونگی پرداخت به آن در این رمان وجهی متمایز را به این اثر بخشیده است. تکرار این تثلیث و البته نوع رابطه‌ای که نمی‌توان بر آن نام خیانت گذاشت و همین‌طور نمی‌توان بر آن این نام را ننهاد، ما را تا آخر با سوالی در ذهن باقی می‌گذارد. رابطه زن با امیر از هنگام ترک اعتیادش که امیر به او کمک کرده به صورت پنهانی از شوهر(سینا) ادامه داشته اما آن‌طور که نشان داده می‌شود هیچ‌کدام از طرفین به نتیجه‌ای برای وجود رابطه‌ای جدی به‌عنوان رابطه عشقی نرسیده‌اند و رابطه این دو همواره از دوستی معمولی کمی پررنگ‌تر و از یک رابطه عشقی اندکی کم رنگ‌تر بوده است. و اما چند خطی درباره عنصر داستانیِ «زاویه دید». این رمان با دو زاویه دید اول شخص(زن راوی)، و سوم شخصِ محدود به ذهنِ زن راوی، پیش می‌رود. به این صورت که تمامیِ زمان‌های گذشته توسط سوم شخص و زمان حالِ با زاویه دید اول شخص روایت می‌شوند. اما سوالی که پیش می‌آید این است که انتخاب دو زاویه دید برای این رمان چه توجیهی داشته است؟

وقتی به نحوه پیشروی اثر نگاه کنیم متوجه خواهیم شد که کاربرد این تغییر زاویه دید تنها برای روشن کردن زمان «گذشته» و «حال» نزدِ مخاطب بوده و به نوعی جلوگیری از گیج شدن خواننده. اما نمی‌توان پذیرفت که تنها برای چنین دلیلی ما از دو زاویه دید استفاده کنیم که در کلِ «هست یا نیست؟» دچار کارکردی مشابه هستند. اگر ما فعل‌های سوم شخص را در زمان گذشته به اول شخص تبدیل کنیم هیچ تغییری در کل رمان ایجاد نخواهد شد و این نشان می‌دهد که تغییر زاویه یک عمل اضافی در این اثر بوده و نیازی به آن نداشته‌ایم. برای متمایز کردن زمان گذشته از حال هم به راحتی می‌شد با روش‌هایی مانند استفاده از افعال ماضی و مضارع این گره کوچک را حل کرد. تصادف مرگبار در هنگام بحث بر سر طلاق، پاسخی است برای پرسش «هست یا نیست؟» درباره مرگ و خیانت. «هست یا نیست؟» اثری است سرشار از زنانگی و خوش خوان. نوع نگاه سارا سالار به مرگ و خیانت نگاهی بدیع بوده که همین نوع نگاه این اثر را از آثار مشابه‌اش متمایز می‌کند.

ذره بین

در حاشیه انتشار رمان «دشمن» از «جی.ام. کوتسی»

حدود لالمانی

رئوف عاشوری
روزنامه‌نگار

«جمعه پوشیده در کُت پاسبانی کهنه‌ای که جراح برایش پیدا کرده بود در گوشه کوچک خود لمیده بود. چشم‌هاش لحظه‌ای در نور شمع درخشید اما عکس‌العملی نشان نداد. اصلا معنای مرگ را می‌دانست؟ در جزیره او بنی بشری نمرده بود. می‌دانست ما هم مثل حیوانات میرا هستیم؟ دستی به طرفش دراز کردم، اما دستم را نگرفت. فهمیدم چیزهایی می‌داند، اما چه چیزهایی، نمی‌دانستم.»(دشمن جی.ام.کوتسی)

هایدگر بود که در بخشی از مجموعه سخنرانی‌هایش، با عنوان «گوهر زبان»، به رابطه زبان و مرگ اشاره کرد و میرایان را آن دسته‌ای برشمرد که می‌توانند مرگ را به مثابه «مرگ» تجربه کنند؛ و حیوان را هم از این دسته جدا کرد. اما پیش کشیدنِ تجربه مرگ، این نقطه بزرگ افتراق، بدون چنگ زدن در ریشه تفاوت‌ها راه به جایی نمی‌بُرد، پس «زبان» پیش آمد و رابطه‌ای در گرفت و پرسشی که بعدها محور تحقیق جورجو آگامبن در رساله مفصل «زبان و مرگ» شد. پاسخ آگامبن به چگونگی رخداد زبان جالب است، یک کلمه و نه بیشتر: «آوا». آوایی که در تلاشیِ خود و کارکردی خارج از حدود «فونه» توانش ریختن در قالب معنا را داشته باشد، آوایی که فارغ از دلالت و معنای مشخص هم کیفیت متفاوتی با آوای حیوان دارد. مثال او سخن گفتن یک انسان دیگر با زبانی بیگانه است، با وجود عدم شکل‌گیری ارتباط ما و او همچنان این حقیقت پابرجاست که او درحال سخن گفتن است، درواقع برخلاف آوای حیوان که بی‌واسطه بر زبان منطبق می‌شود، آوای انسان بر امکان و توانش زبان دلالت دارد. بر همین اساس آگامبن حیوان را بیرون از گشودگی هستی اما در داخل خود زبان می‌نشاند و انسان را به حسبِ تجربه «دوران کودکی» حامل امکانِ قطع اینِ رابطه، ورود به دایره «لانگ» و نمود آن در «پارول» می‌داند. دشمن (foe) هم روایت فقدان «پارول» است، نسبتِ درگیری با زبانی که در شاهراهِ حضور متضمن تفکر و قدرت است. «جمعه» و «سوزان» هر دو دیگر به یک اندازه بی‌زبان‌اند، با این تفاوت که جمعه نماینده اقلیتی است به حاشیه رانده شده بی‌هیچ فرصتی برای درک حقیقتِ «بودن»، سوزان اما در یک گام جلوتر بی‌زبانیِ خود را در عینیت بخشیدنِ «حقیقت»اش به سوگ نشسته است؛ یکی لالِ گفتار است و دیگری لالِ نوشتار. برای همین، «سوزان بارتُن»، زن طرد شده، برای نوشتن سرگذشت حقیقی یک ساله‌اش در جزیره خالی از سکنه به ناچار دست به دامان «دانیل فو» می‌شود. نویسنده‌ای که اگرچه نوشتن را بلد است اما بهایی به حقیقت او نخواهد داد، و نیز حقیقت جمعه؛ معمای بی‌زبانیِ جمعه که سوزان از آن به‌عنوان حفره‌ای در داستانِ جزیره یاد می‌کند سر سوزنی هم توجه فو را به خود جلب نمی‌کند. او بیشتر درگیر روایت‌های کناریِ «آدم‌خوارها» و «دختر گمشده» است تا لال‌مانیِ یک برده که هیچ تصوری از زبان و آزادی و مرگ نمی‌توانسته داشته باشد. سوزان هم که دریافته تنها شانس جاودان شدن‌اش در گروِ روایت قصه جزیره است –تا آنجایی که حتی قید دخترش را می‌زند، خود را به خطر می‌اندازد و رنج سر و کله زدن با جمعه را به جان می‌خرد– در برابر قدرت فو هیچ شانسی ندارد. درواقع او حقارت‌اش را پذیرفته است، جایی از رمان در زمینه مکالمه‌ای با «فو» به کنایه می‌گوید: «کسی حرف آخر را می‌زند که زورش بیشتر است»، اما از دیگر سو از حقیقت هستی‌اش کوتاه نمی‌آید، جدل می‌کند و حتی در صحنه‌ای در انتهای فصل سوم موفق می‌شود که بی‌زبانیِ جمعه را با فو به بحث بنشیند. بحثی مهم و مفصل که در آن کوتسی ما را با این پرسش روبه‌رو می‌کند؛ آیا زبان نوشتار از زبان گفتار جدا نیست؟ آیا احتمال این که خدا کلمه نخست را «نوشته» باشد بیشتر نیست؟ آیا جمعه نباید بتواند مثل خیلی از کر و لال‌های دیگر با زبان درگیر شود؟ او لمس می‌کند، می‌بیند و می‌شنود، حتی به رنگ‌ها آگاهی دارد. باید هلن کلرِ کر و لال را به یاد بیاوریم که اتفاقا کور هم بود و ماجرای لمس و هجی کردن آب (w-a-t-e-r) را بر کف دستش به یاد بیاوریم، و دریافت و بازگشت او به چیزی که «آگاهیِ فراموش شده» تعبیرش می‌کرد. کلربی تردید می‌تواند کامل‌ترین نمونه برای دقیق شدن در شاخص‌های لانگ باشد، محدوده‌ای که نه‌تنها از گفتار که از کانال‌های دیدار و شنیدار و لامسه و... نیز تغذیه می‌شود. در آخرین جمله از همین فصل، «فو» به «سوزان» که در آموزش جمعه مستاصل شده است می‌گوید: «تازه اول کار است. فردا باید «آ» را یادش بدهی»، انگار «فو» با همه وجوه استبدادی و سرکوبگرش حدود زبان را می‌شناسد و این حق را برای جمعه قایل شده تا با انبوه محدودیت‌اش شانس ورود به ساحت زبان به معنای عام و خاصه نوشتار را داشته باشد، اگرچه داستان «سوزان بارتُن» این میانه به فراموشی سپرده شده باشد و اگرچه منطق لالمانی جمعه در متن تاریخی‌اش خلاف این وضع باشد. سکوت جمعه نمود سکوت و حضور سیاهان است... این شیوه برخورد کوتسی با جمعه را شاید بشود بیش از هر نویسنده دیگری با بکت در بسیاری از آثارش مقایسه کرد چرا که هر دوشان در پی توضیح رفتار و محدودیت‌های زبان و شوراندن آن علیه خودش هستند، با این تفاوت که بکت بی‌زبانی را از درون نمایش می‌دهد اما کوتسی در رابطه‌ای که این وضع با امر موازی تاریخی یا سیاسی خود برقرار می‌کند.

دشمن
جی.ام.کوتسی
ترجمه‌وندادجلیلی
۷۰۰۰ تومان
نشرچشمه

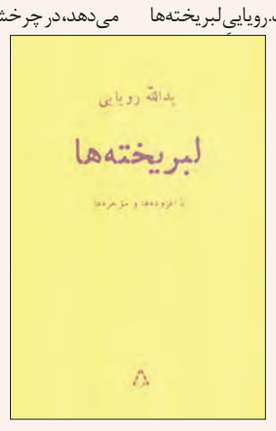
نگاه

معرفی «لبریخته‌ها» مجموعه شعر «یدالله رویایی»

زمینه‌های فراخِ تأویل

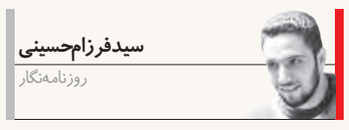
«بر لب‌های ما ابدیتی خفته است بزرگ‌تر از فضایی که در برابر نگاهمان خالی است». مجموعه شعر «لبریخته‌ها» را که باز کنیم به جای مقدمه همین چند کلمه را خواهیم دید، در آستانه کتابی که بعد از سال‌ها دوباره به چاپ رسیده و مشتاقان شعر حجم را شادمان کرده است. رویاییِ لبریخته‌ها شاعر کشف و عادت‌شکنی است، شاعرِ هجوم به واژه و مستحیل شدن در آن. استحاله‌ای اما جمعی و فراگیر که مخاطب را در بافتار وقوع حادثه و فرآیند نامتعارف برخورد با شعر شریک می‌کند. برخوردی درون متنی و غالبا سوبژکتیو که بر پایه شهود در آوا و زبان بنا شده است، برخوردی که کلمه را به چالش می‌کشد و حفره‌های نایافته را برملا می‌کند. رویاییِ لبریخته‌ها بیشتر سکوت می‌کند، بیشتر از آن که بخواهد عیان کند پنهان می‌کند، و همین نکته است که شعرش را در متناقضی پایستار نگه می‌دارد، نقطه‌ای مابین دست‌یافتنی‌ها و دست‌نیافتنی‌ها. تکرار، رفت و برگشت و به‌طور کلی «دایرگی» از محورهای اصلی شعرهای این مجموعه است. معماری اغلب شعرهای او بر این چرخش و تعلیقِ دوار تکیه می‌کند، نقطه‌ای آغاز است، پایان نیز هست، اگرچه نه آغاز است و نه پایان. «وقتی که فرار/ رسم در دایره کرد/ در دایره رسم/ رسمِ برگشتن/ و گشتن/ تا شکل فرار/ گم در رسم شود» ص ۱۲۰. این دایرگی در کاربرد تنالیته و موسیقی آواها نیز خودش را نشان می‌دهد، در چرخش و برخورد صدای کلمات با هم. «هزار صفحه سینه داشت/ هزار صفحه سینه را/ به سایه داد/ و سایه‌ای که می‌کشیدش/ در دست/ هزار آئینه داشت./ هزار صفحه سینه در هزار آئینه/ تنی تناهی شد/ تنانِ نامتناهی شد.»

شاعر «لبریخته‌ها» کلمه را از مفهوم شدن می‌گریزاند. مرزی که او برای این کار انتخاب می‌کند نقطه‌ای است که واژه از خود در می‌گذرد و بی‌هیچ دلالتی به زمینه شعر پرتاب می‌شود. در حقیقت شعرهای رویاییِ یکسر زمینه‌شان هستند، زمینه‌هایی فراخ و لبریز از تاویل که مدام می‌کشاند و پس می‌زندتان. نوشتارهایی که هیچ‌وقت ولتان نمی‌کند و می‌توانید مطمئن باشید هر وقت دیگر هم که برگردید با شما درگیر خواهند شد. «لبریخته‌ها» به انضمام افزوده‌ها و موخره از سوی نشر افراز با قیمت ۱۱۸۰۰ تومان روانه بازار کتاب شده است.



در حاشیه چاپ دومین شماره «تصویرنامه»

عجب، پس این طور هم می‌شود...



سیدفرزام حسینی
روزنامه‌نگار

سال‌های اخیر، در عرصه مطبوعات، بیشتر از هر مسأله‌ای فقدان یک چیز مشهود بود؛ مجله‌نگاری. مجله‌های زیادی شاید در این سال‌ها آمدند و اما دوام نیاوردند، به دلایلی متعدد، اعم از توقیف، یا کمبود مالی و یا حتی در مواردی بی‌انگیزگی گردانندگان! این واقعیتی مسلم است که مطبوعات و ادبیات در ایران رابطه‌ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند و هر دو در مواقعی نیازمند یکدیگرند. اگر کتابی چاپ نشود، مجله‌ها خالی می‌مانند و اگر مجله‌ای نباشد، کجا به کتاب‌ها پرداخته شود؟ صد البته که طرح این مسأله لایه ظاهری قضیه است و حکایت‌ها پس آن نهفته.

از سویی دیگر، ذائقه مجله‌نگاران ما در این سال‌ها، به تقریب و یکسر تفاوت پیدا کرده با آنچه در سال‌های پیشتر، مثلا دهه‌های شصت و هفتاد تولید می‌شد، در این سال‌ها مجلات عمدتا گرایش به سمت نوعی مینیمالیسم حتی در چاپ مطالب پیدا کرده‌اند، مجلات اغلب پر زرق و برق شده‌اند و عکس فلان بازیگر معروف روی جلدشان می‌رود و اغلب از عرصه‌های تخصصی نوشتار دوری می‌کنند و درواقع به مجلاتی همه‌پسند تبدیل شده‌اند. این نوع از مجله‌نگاری، البته محکوم نیست و مسلم است که حقِ حیات دارد. به ذائقه‌ها بستگی دارد و البته به آن که داعیه گردانندگانش چیست، زمانی می‌توان روبه‌روی این دسته از مجلات موضع گرفت که ادعایی بیشتر از آن چیزی که هستند داشته باشند، زمانی می‌توان بر رویکردشان خُرده گرفت که پا از حریم خود فراتر بگذارند و مانیفستِ ادبیات جدی صادر کنند. تفاوتی هم ندارد که چه مجله‌ای و وابسته به کدام گروه باشند، اصل بر صداقت و صراحت کاری است، آنچه را که هستند، باید بنمایند و نه چیزِ دیگری.

اما این مقدمه را چیدم، تا برسم به «تصویرنامه»؛ مجله‌ای که حالا و در زمستانِ ۹۳ دومین شماره‌اش منتشر شده است، مجله‌ای که با مجلاتِ منتشر شده در این چندسال اخیر تفاوتِ بسیار دارد. تفاوت‌هایی که شاید ساده باشند اما چشمگیرند.

یکی و اولین تفاوتِ اصلی این که در این دو شماره، مجله هیچ عکس روی جلد خاصی نداشته است، درواقع هیچ چهره ادبی-هنری را روی جلد نیاورده-کاری خلافِ جهت امروز مطبوعات که در اغلب شماره‌های‌شان تصویر چهره‌های معروف هنری روی جلد می‌نشیند و دیگران در حاشیه‌اش قرار می‌گیرند-و دیگر این که هیچ اسمی از نویسندگان مجله را از اسم دیگران بزرگ‌تر نکرده و روی جلدِ مجله اسم همه را یکسان و در کنار هم آورده است. مورد اول و دوم کاملا خلافِ منطق مجله‌نگاری این روزهاست. از این مناظر، شاید برای مخاطبی که در سال‌های اخیر پیگیر مجلات بوده است، کمی غیرمنتظر و غریب بنماید، شاید حتی در نگاهِ اول مخاطب را پس بزند، اما محتوای مجله، سوای ظاهرِ ساده‌اش، یکسر متفاوت است، اغلب با مطالبی غنی و به درد بخور روبه‌رو می‌شویم که البته اغلب‌شان هم-باز هم سوای رویکرد جاری این سال‌ها-نوشتاری‌اند و در قالب گفت‌وگو نیستند. مطالبی که از قضا با دسته‌بندی خاص و از پیش تعیین شده‌ای کنار هم چیده نشده‌اند، در این مجله شما با پرونده‌هایی یکدست طرف نیستید، حتی با بخش‌بندی‌های مشخص شده هم روبه‌رو نخواهید شد، ممکن است-و قطعا-یک مقاله تاریخی-انتقادی پس از دو شعر بیاید و یا یک مقاله در بابِ عکاسی پس از یک قصه.

از سویی دیگر از عکسِ تمام‌قد و تمام‌صفحه نویسندگان و مترجمان هم خبری نیست، اساسا نویسندگان و مترجمان این مجله فاقد چهره‌اند، هیچ عکسی از شان در مجله وجود ندارد. چنین ایده‌ای همه را در مقامی برابر قرار می‌دهد و اینجاست که تنها و تنها متن، متنِ هر تالیف یا ترجمه‌ای در درجه اولِ اهمیت قرار می‌گیرد، در چنین جایگاهی عیار متن عیان می‌شود، یعنی منِ نویسنده تازه‌کار وقتی مطلبم در کنار نویسنده‌ای با سابقه سال‌ها نوشتن در شرایطی برابر منتشر می‌شود، فقط در چنین شرایطی است که متنِ درست و خوب هر کدام‌مان به چشم می‌آید و خوانده می‌شود، یعنی منِ جوان و اویِ کهنسال هر دو از شانسی برابر برای خوانده شدن و انتخابِ خواننده برخورداریم. تصویرنامه در دومین شماره‌اش، مطالبِ جالبی برای خواندن دارد، از پرونده‌ای جمع و جور برای رُمانِ «ملکان عذاب» نوشته «ابوتراب خسروی» با آثاری از مهدی دادخواه تهرانی، رضا عامری و بابک حیدری بگیرید. تا خاطراتِ محمد زرفام، فیلمبردار ایرانی از جنگ و یتنام. مقالات مختلفی در زمینه‌های تاریخی و عکاسی و صدا البته ادبی در این شماره تصویرنامه چاپ شده است و اینها همه، به تدبیر و سردبیری «هوشیار انصاری‌فر»، منتقد، شاعر، مترجم و روزنامه‌نگاری انجام گرفته است که نامش را از روزنامه‌های جامعه، توس و عصر آزادگان به یاد می‌آوریم و پیشتر هم سردبیری دو مجله «کتاب سه هفته» و «هفتاد و هفت» را در کارنامه روزنامه‌نگاری‌اش دارد.