درباره فیلم «دوئت»-۲

ضرورت پنهان‌کاری در سرزمین خوبان

● **کورش جاهد:** در گفت‌وگو با کاوه مسئول بخش موسیقی این شهرکتاب مسعود به رمز و راز بیشتری در رابطه با همسرش و ارتباط او با اشخاص مرتبط با این کتابفروشی ازجمله حامد پی می‌برد. ضمن اینکه کاوه هم به تدریج متوجه دلیل حضور مرموز این شخص کنجکاو در این محیط فرهنگی می‌شود و بعدا موضوع را به سپیده گزارش می‌دهد. این امر البته سبب مراجعه سپیده به محل کارِ مسعود به بهانه صرف نهار شده تا در همان‌جا سپیده به بیانِ ماجرای آشنایی گذشته‌اش با حامد و دیدارِ ظاهرا اتفاقی او شب گذشته در کتابفروشی بپردازد. هرچند واکنش ناخوشایند مسعود و کنجکاوی آزاردهنده‌اش در وارسی هرچه بیشتر کیفیت این آشنایی، دلیل روانی بسیاری از پنهان کاری‌های بین فردی، به‌ویژه میان زن و شوهرها را برایمان آشکار می‌کند. اینکه زن یا مردی به‌هردلیل به‌صورتِ شفاف و روراست به توصیفِ آشنایی‌اش با فردِ دیگری در گذشته یا زمان حال بپردازد، اما اینگونه با واکنش بدبینانه و ناخوشایند و چه‌بسا خشمگینانه طرف مقابل مواجه شود، ظاهرا دلیل منطقی برای پنهان‌کردن هرچه بیشترِ رازهای زندگی از همسر را فراهم می‌آورد. با این حالِ سپیده به بیانِ بی‌کم‌وکاستِ این آشنایی و دلیل ناراحتی شبِ گذشته‌اش برای مسعود پرداخته، اما با وجود بیانِ روراست این ماجرا که به گذشته زندگی‌اش مربوط می‌شده، سپیده قادر به آرام‌کردن تلاطم ذهنی مسعود در این مورد نمی‌شود.

نکته جالب اینکه مسعود آن‌طور که خودش به کاوه بیان کرده فارغ‌التحصیل رشته معماری است و پیش از آمدن سپیده به آنجا او را با کلاه ایمنی بر سر یکی از پروژه‌های ساختمان‌سازی شهر مشاهده می‌کنیم. این شیوه از ترسیم موقعیت شغلی مسعود را که با مسئله ساختمان‌سازی‌های جدید و بی‌هویت شهری مانند تهران سروکار دارد، در یک نگاه جامعه‌پژوهانه می‌توان در قیاس با خانه به نسبت قدیمی‌ساز و نوستالژیک ابتدا و انتهای فیلم قرار داد. به هر شکل شیوه معماری نقش مهم و مؤثری در سبک زندگی و چه بسا جهان‌بینی شخصیت‌های فیلم داشته که هم‌زمان یادآور مناسبات اخلاقی و اجتماعی این شهر از گذشته تا زمان حال است که به نظر یکی دیگر از مضامین مورد اشاره فیلم در رابطه با هویت اجتماعی افراد است. داخل دفترکار مسعود، چراغ مطالعه موجود در پس‌زمینه تصویر این زن و شوهر هنگام گفت‌وگو با یکدیگر به نوعی تداعی‌کننده صحنه‌های بازجویی زندان در فیلم‌های سینمایی است که با شیوه بدبینانه و کنجکاوانه مسعود در رابطه با اعترافات همسرش سپیده از همسانی جالب‌توجهی برخوردار است. باری نگرانی و کنجکاوی مسعود همچنان با وجود گفته‌های شفاف و روراست سپیده ادامه پیدا می‌کند، تا جایی که مسعود راهی محل کار حامد و همسرش در یک مؤسسه موسیقی می‌شود. پیش از رسیدن حامد به این مؤسسه، مسعود با مینو آشنا شده و خاطره آشنایی با هم‌کلاسی تازه درگذشته‌اش «مائده» و ماجرای مرگ این دختر پرشور و شر در خواب را تعریف می‌کند. نکته جالب اینکه مسعود در مواجهه با محیط کار زن و شوهری که واهمه حضور آنها در زندگی مشترک و از آن مهم‌تر ذهن همسرش سپیده را داشته، نه به بیان مشکل اصلی خود، بلکه ماجرای زندگی و مرگ دختری دیگر را بازگو می‌کند که به احتمال زیاد ذهن مسعود را اشغال کرده است. با رسیدن حامد به محل مؤسسه و در آغاز ورود به ساختمان آن، دوستشان کاوه که مسبب دیدار دوباره حامد با سپیده بوده، از حامد درخواست می‌کند تا به بهانه دودکردن سیگار حامد از رفتن به داخل ساختمان خودداری کند. چراکه ورود حامد به داخل مؤسسه در حالی که مسعود هم در آنجا حضور داشته به احتمال بسیار زیاد تولید دردسر خواهد کرد... اما حامد که به دلیل همان حضور چندوقته در اروپا از صراحت اخلاقی و روراستی خاص خود برخوردار است، تن به این پنهان‌کاری نداده و با وجود اصرار دوستش کاوه پله‌های مؤسسه موسیقی را یک به یک طی می‌کند تا صریح و بی‌پرده با واقعیت مواجه شود. دوربین در این صحنه مانند بسیاری دیگر از صحنه‌های فیلم به نشان اشاره به پیشینه شخصیت‌ها در اینجا هم به صورت تعقیبی Follow Shot پشت سر حامد به حرکت در می‌آید. هرچند با ظاهرشدن مسعود که در راه بازگشت از این مؤسسه در حال پایین‌آمدن از پله‌هاست، حرکت تعقیبی دوربین متوقف شده و از این به بعد همراه با مسعود تغییر جهت داده و تا اتومبیلش او را همراهی می‌کند. این شکل از تعویض سوژه و حرکت دوربین، قاعدتا تمرکز ماجرا و جریان فیلم را از موضوع حامد به سمت موضوع و عملکرد مسعود نشان می‌دهد. با این تفاوت که مسعود این بار ریشه مشکل ارتباطش با سپیده را نه در واکاوی گذشته و روابط همسرش، بلکه در شیوه برخورد و دلجویی او در زندگی مشترک جست‌وجو می‌کند. بدین منظور مسعود پیشنهاد خرید خانه‌ای مجزا از خواهرش را برای زندگی مشترک به سپیده می‌دهد. حال اینکه در ظاهر حس و حال و لحن گفتار مسعود شاید همچنان برای جلب احساس و دلگرمی سپیده کافی به نظر نمی‌رسد. اما در عوض آن‌طور که به نظر می‌رسد، ماجرای ناتمام ذهنی و عاطفی سپیده در رابطه با حامد که به تازگی دوباره زنده شده، همچنان اجازه حضور تمام و کمال این زن را در زندگی مشترکش با مسعود با وجود تظاهرش به خوشبختی با آن لبخندهای کم‌رنگ و اجباری نمی‌دهد.

ادامه دارد

«شطرنج باد» نمایش مردگان است

تکتم نوبخت: «شطرنج باد» بازآفرینی یک زیست فراموش‌شده است برای مردگان. یک عاقبت شوم برای عناصر انسانی که در یک بازی سراسر باخت به عناصر نمادین مهره‌های یک شطرنج تشبیه می‌شوند. گریزی به زمان‌های رفته و جان‌های گرفته‌شده در یک جدال منفعت‌طلبانه و بازسازی کشمکش‌های انسانی در یک عمارت اشرافی و پساقاجاری. انسان‌هایی به‌مثابه ارکان یک بازی با شش مهره اصلی؛ خانم کوچیک، حاج عمو، رمضون، شعبون و کنیزک و مهره‌های دیگری که پیاده‌سواران هستند و به سرسپردگی کنش‌های قدرت‌طلبانه این پنج نفر مشغول‌اند؛ مانند دایه و پسرش و مابقی که حکم سیاهی‌لشکر و تماشاچیان این بازی قدرت‌اند؛ رخت‌شورها یا همان کلفت‌ها. طبقه فرودست که حضور آنها در قاب‌هایی منفصل‌کننده روایت اصلی، مانند یک میان‌پرده که هم از نظر روایی و هم فرم کاملا مستقل‌اند، عینی و ملموس می‌شود؛ در نقطه مقابل اربابان خود و در جهان و طبقه مخصوص به خود که موقعیت مکانی مجزای آنها (فضای خارجی) گسست میان دو طبقه را خاطرنشان می‌کند؛ اما طبقه اشراف، با کاسب‌کارانی مانند شعبون و رمضون که برای اقدس‌الملوک حکم یک خطر بیرونی را دارند، گویی حتی از وجود آنها بی‌خبرند. آنها مردگانی هستند با صورت‌های رنگ‌پریده، چشمان سرخ و گود که تنها قادر به تجسم شمایل‌شان در تجربه زیستی داخل عمارت‌اند که هرگونه ارتباطی با جهان خارج را نفی می‌کند. ارواحی سرگردان و از گور برخاسته که در تجسد دوباره، با نقش‌های از پیش معین‌شده و صورت‌هایی بی‌تحرک مانند صورتک و ماسک به بازیگران یک نمایش می‌مانند و در کنار اسباب و اثاثیه خانه متروکه، خاک گرفته‌اند. تمام وجودمان را خاک گرفته؛ خانم کوچیک به کنیزک یادآوری می‌کند. «شطرنج باد» نمایش مردگان است. ضرباهنگ موسیقی تیتراژ آغازین هشداردهنده و پیام‌رسان است. استفاده از سازهای بادی و کوبه‌ای فولکلوریک ایرانی مانند نقاره و طبل که رفته‌رفته سرعت می‌گیرد و اوج، فراخوان نمایشی است برای تماشاچیان که به نظاره حکایت خود دعوت می‌کند. دست‌های خانم کوچیک اولین قابی است که شروع‌کننده این فراخوان و این نمایش مرگ است. دستان او به‌عنوان کسی که در رأس این بازی و گرداننده اصلی آن است، در سرداب عمارت باشکوهش یکی‌یکی قرابه‌ها را می‌شکند. دوربین به روی صورت او حرکت می‌کند، اقدس‌الملوک به دوربین نگاه می‌کند و مکث می‌کند. فیلم از همان قاب ابتدایی از خانم کوچیک با نگاه رو به دوربین او بر ماهیت فاصله‌گذارانه خودش تأکید می‌کند. شگردی به موازات و همخوان با گسترش تماتیک داستان فیلم. برداشت‌های بلند با میزانس‌های ثابت مانند راه‌پله‌ها، در حین اینکه مترادفی از تابلوهای نقاشی است، از دوربین، یک تماشاچی و نظاره‌گر منفعل می‌سازد. تابلوهایی که همه پویایی آن در کمپوزیسیون بصری داخل عمارت، در حرکت‌های کند، رخوت‌آور و مرده‌وار شخصیت‌های اصلی خلاصه می‌شود و در یک پارادوکسیکال بصری با تابلوهای رخت‌شورها، در بیرون عمارت قرار می‌گیرد که پرجنب‌وجوش است و زنده. مجموعه سکانس‌های کلفت‌ها در حال شستن رخت بر لبه حوض در جلوی سرسرای بزرگ عمارت و حضور کودکان در پس‌زمینه، رنگ طراوت و زندگی است و یک خط فاصله در بین تابلوهای روایت اصلی در داخل عمارت و خلاصی از نحسی شیمی رازآمیز و هولناک میان ساکنان آن. کنیزک تنها شخصیت ثابت هر دو موقعیت است که در راستای شخصیت خود او که دوپهلو، ناشناخته و مبهم است، قرار می‌گیرد. او اربابان خود را همراهی می‌کند و وارد بازی آنها می‌شود؛ اما همچنان به طبقه خود تعلق دارد. در میان آنها جولان می‌دهد، در حین کار هم‌صحبتی می‌کند و مانند آنها بر نحوه زیست صاحبان و مالکان خود خرده می‌گیرد. علاوه بر این همه «شطرنج باد» که با دیالوگ‌های موجز و کوتاه مبنای داستان‌گویی خود را بر تصاویر و فضاسازی بصری می‌گذارد، در سکانس‌های متعلق به رخت‌شورها پرگویی و ادغام دیالوگ‌ها را به اوج می‌رساند؛ به شکلی که تمرکز بر آنچه را به طور هم‌زمان می‌گویند، غیرممکن می‌کند. رخت‌شورها با سرعت و وسواس خاصی در حال شست‌وشو و بده‌بستان اطلاعات‌اند، گویی قصد در پاک‌کردن نحوست و چرکی مسلط بر زندگی بالادستان را که از زندگی خودشان سوا نیست، دارند.

«شطرنج باد» حکایت دست‌هاست. پنج مهره اصلی مثل پنج انگشت یک دست هستند. به هم وابسته و به خون‌خواهی هم که سرنوشت هریک از دیگری جدا نیست. دست‌های بسیاری که بالای دست است و نبود قطعیت اراده فردی در سلطه عناصر طبیعی و گاهی ماوراالطبیعی جهان. باد یکی از این عناصر طبیعت است. بی‌قطعیت، نافرمان و بیش‌بینی‌ناپذیر. به‌مثابه ذات و طبیعت آدمی که در شخصیت‌های فیلم آشکار می‌شود. باد است شاید که مهره‌های شطرنج را در اتاق اقدس‌الملوک تکان می‌دهد. همچنان که حضور سمبلیک او در دقایق پایانی فیلم تبدیل به یکی از عناصر دراماتیک می‌شود. اگر برداشت‌های بلند با دوربین خنثی و ناظر متعلق به رخت‌شورها را در یک چینش ترتیبی به‌عنوان یک موتیف ربط‌دهنده و تکرارشونده براساس تقدم و تأخر در نظر بگیریم، در اولین برداشت روز است و در آخرین برداشت به شب، سیاهی و توفان می‌رسیم. بادی که ابتدا در لابه‌لای ملافه‌ها و رخت‌های تماما سفید روی طناب می‌پیچید، در دو، سه برداشت آخری رفته‌رفته تبدیل به توفان می‌شود. کانسپتی که ماهیت حضور رخت‌شورها را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر روایی فیلم توجیه می‌کند و به دیالوگ‌های آنها شکل و بوی خطابه‌ها و به بودشان شمایل هم‌سرایان یا دانای کل را می‌دهد که پیشگو هستند و قصه‌پرداز. وقتی که اقدس‌الملوک به ترغیب شعبون حاج عمو را با تعلیمی می‌کشد و می‌خواهد که جسدش را در تیزآب حل کند، این رخت‌شورها هستند که در سکانس قبل، خبر از این حادثه شوم را می‌دهند و از تیزآب و زرگری اتابک صحبت می‌کنند. این پیشگویی مترادفی است از کلام پیشگویانه و گاه توصیفی در هم‌سرایان نمایش یونان باستان که مصادیق آن در نمایش سنتی ایرانی هم وارد می‌شود. در همین حین این تابلوها علاوه بر هدف نقطه‌گذاری در روایت، استقلال روایی مجزایی را برای خود در حین خرده‌روایت بودن کسب می‌کنند؛ یک روز کاری از زنان طبقه فرودست در یک خانه اشرافی که با تبادل دیالوگ‌های‌شان که گاهی به‌سختی شنیده می‌شود و به زمزمه می‌ماند، یک داستان از یک خاندان قاجاری را روایت و تحلیل می‌کنند. گویی آنها نیز خود را برای هولناکی رخدادی که در پیش‌روست، آماده می‌کنند. از این دست است برگشت رو به دوربین کاملا تهاجمی پیرمرد آشپز با چشمان ترسیده قبل از سکانس شام. سکانسی که نقطه آغاز کشمکش‌ها در سفره شام در میان ساکنان خانه است. در خانه‌ای که جبر و گریزناپذیری را از آنچه مقدر است، حین تکیه بر کنش‌های انسانی به حاکمیت می‌شناسد. شاید که تمام این بازیگران فقط اجراکننده بی‌چون‌وچرای یک طلسم‌اند؛ همان جادویی که خنثی‌کننده تمام دسیسه‌ها و طرح‌ریزی‌های انسانی است و دایه سعی در باطل‌کردن آن دارد. «تمام این آدم‌ها جادوگرند». دایه می‌گوید؛ اما خود او که با اسپند و خواندن باطل سحر به اقدس‌الملوک سعی در راندن نیروهای شیطانی دارد، نیز خارج از گود نیست و درست وقتی که باید به داد فرزند معنوی خود برسد، بدون دلیل واضحی ناپدید می‌شود.

«شطرنج باد» نمایش دست‌هاست. دست‌هایی که مهره می‌چینند، مهره‌ها را تکان می‌دهند، بازی می‌کنند و دست آخر حذف می‌شوند. اولین قاب از این چیدمان بصری نمایش دست‌های اقدس‌الملوک است. با تعلیمی و آلت قتاله در دست. فیلم همراه با معرفی یکی‌یکی شخصیت‌ها دست‌ها را نیز معرفی و دراماتیزه می‌کند. دست‌های حاج عمو در نمای درشت به نشانه دست‌بوسی برای زیردستانش. دستان شعبون که سکه‌ها را می‌شمرد تا به زن لکاته بدهد. دست‌های دایه و پسر نوجوانش که از نگاه‌هایی که میان او و کنیزک ردوبدل می‌شود، نمایان است که بخشی از نقشه‌های اوست در ریختن نمادین نمکدان بر سر سفره مالک و ولی‌نعمت خود. دراین‌بین نمایش دست‌های کنیزک بیشتر از همه عیان است و هر بار در یک موقعیت متفاوت کنشی جایگزین را برای او رقم می‌زند. جایی نبض خانم خود را می‌گیرد و آماده مرگ اوست و جایی به فرمان او در جعبه جواهرات و صندوقچه خان عمو به دنبال مهرهای تقلبی که با آنها عمارت را به نام خود زده است، می‌گردد. جایی با دست‌های اقدس‌الملوک گره می‌خورند و نیاز زن اشرافی را به کنیز بی‌سروپای خود تأکید می‌کند. همان‌طور که در قتل خان عمو این دستان کنیزک است که تعلیمی را به دست اقدس‌الملوک می‌دهد و بعدها اسلحه را برای کشتن شعبون برای او آماده می‌کند. در اینجا نمایش دست‌های کنیزک در آماده‌سازی طپانچه یکی از نمادین‌ترین این سکانس‌هاست. در نهایت این کنیزک است که جان سالم به در می‌برد و پایان بازی، نتیجه‌بخشی انتقام اوست از طایفه‌ای که زندگی و مرگ رقت‌بار پدرش را بر او تحمیل کرده‌اند و این مقدمه‌ای است برای رهایی‌اش، با سپردن خانه به پسر نوکرزاده و با گشودن درِ چوبی آبی‌رنگ بزرگ، خارج‌شدن از بند خانه و گم‌شدن در پیچ کوچه. وقتی که تنها ارتباط زن افلیج اشرافی، با جهان پیرامونش، زنی که نقطه مقابل کنیزک است و محرکه تمام حسرت‌هایش، تنها در سکانسی است که لوطی‌ها به داخل حیاط آمده، می‌زنند و می‌رقصند، رفتن کنیزک شاید سرآغاز یک رستگاری است. هم‌زمان با آن مخاطب از موقعیت مکانی کلاستروفوبیک فیلم رها می‌شود و در همنشینی عمارت با فضای پیرامون، تمام پیش‌فرض‌های قصه در هم می‌شکند و این یکی از تأثیرگذارترین پایان‌هاست در تاریخ سینمای ایران. کلیت جهان کامل، عمارت اشرافی، یک تمامیت مطلق که برای تصاحب آن جنگ درمی‌گیرد، حالا خود تبدیل به جزئی از یک کل می‌شود و در چیدمان محیطی دیگری، مفهوم جدیدی می‌گیرد. خرد، حقیر و ناچیز. شطرنج باد با نقاره‌ها شروع و با صدای اذان تمام می‌شود. اشارتی به سازوکار دین در تجربه زیستی تاریخ یک سرزمین. در شطرنج باد، مذهب، متافیزیک، جبر و تقدیر به‌عنوان عناصر خلل‌ناپذیر حاکم بر زندگی و جاه‌طلبی و آز به‌عنوان عناصر انسانی تغییرناپذیر در سرشت آدمی، بی‌زمان و بی‌مکان هستند. تنها آوای اذان است که هم‌زمان متعلق به قصه ارواح خانه قجری در زمانی دور و درعین‌حال متعلق به روایت حال حاضر ساکنان خانه‌های مدرن‌شده با کولرها و آنتن‌هاست. شطرنج باد نمایش طبقات اجتماعی و دسیسه‌های بی‌زمان و بی‌مکان است. دسیسه‌های چندوجهی و قربانی‌گرفتن‌های جمعی؛ و قرعه تاریخ اینجا به نام اقدس‌الملوک، حاج عمو، شعبون، رمضون و کنیزک می‌افتد که بازنده نمایشی خودساخته‌اند؛ اما دراین‌بین یک سؤال در معمای شوم این خانه، در معمای این تاریخ، در تمام این کارشکنی‌ها و درنده‌خویی‌ها همچنان به قوت خود باقی می‌ماند: چرا شعبون تیزآب نمی‌خرد؟

نگاهی به موسیقی ۱۸

حمید فرید

اساس اغلب دستگاه‌های موسیقی ایرانی «گاه» است و همان‌گونه که بارها عنوان شد، موسیقی ایران بر پایه مقام «راست» بنا شده است. در نقطه پایانی بررسی گاهان موسیقی کلاسیک ایران به دستگاه «راست‌پنجگاه» می‌رسیم. راست‌پنجگاه مایه‌ای بسیار کهن است که تنها در موسیقی هنری نواخته می‌شود. این مایه با نام‌های «راست» یا «راست و پنجگاه» نیز شناخته شده است. نام این دستگاه برخلاف برخی دیگر از دستگاه‌های موسیقی ایرانی، رابطه‌ای معناداری با مقام‌های قدیم موسیقی ایرانی ندارد. به باور برخی از پژوهشگران موسیقی، عنوان‌های «راست» و «پنجگاه» در دوران جدیدتر بر این دستگاه گذاشته شده‌اند. در روایت‌های به‌جامانده از دوره قاجار، این دستگاه به هر دو شکل آورده شده است. فرهاد فخرالدینی، عنوان اصلی و درست این دستگاه را با «واوِ عطف» می‌داند. به بیان او، نیم نخست گام راست‌پنجگاه، راست (که به تعبیر وی می‌تواند معادل «عشاق» دانسته شود و با درجات دستگاه ماهور مطابقت دارد) است و نیم دوم آن برگرفته از پنج مقام متفاوت که عبارت‌اند از نوا، شور، همایون، سه‌گاه و ماهور. با این تعاریف، اولین دانگ راست‌پنجگاه مرتبط به مقام راست و با دستگاه ماهور سازگار دانسته شده است. به همین دلیل است که از راست‌پنجگاه امکان پرده‌گردانی به تمامی دستگاه‌های موسیقی امکان‌پذیر است. در رساله «بحرالالحان» نوشته فرصت شیرازی، نام این دستگاه به‌عنوان نخستین دستگاه از هفت دستگاه موسیقی ذکر شده است؛ اما در ردیف «موسی معروفی» از راست‌پنجگاه به‌عنوان دستگاه ششم در موسیقی ایرانی نام برده شده است. نام «راست» در خسروانی‌های دوران ساسانیان دیده نشده و اولین اشاره به آن در متون حدود ۴۰۰ سال پس از آن دوره به‌عنوان یکی از پرده‌های موسیقی آورده شده است. بااین‌حال، در برخی از اشعار نام راست همراه با نام نکیسا (موسیقی‌دان دوره ساسانی که هفت خسروانی به او نسب داده شده است) و باربد (موسیقی‌دان دوره ساسانی) آمده است که این احتمال هست که این مقام ریشه در خسروانی‌ها داشته. به اعتقاد برخی صاحب‌نظران، استفاده از نام‌های ایرانی و شمردن پرده‌ها از حدود قرن سوم هجری به موسیقی ایرانی راه یافته است، ولی نام پنج‌گاه در آثار فارابی و ابن‌سینا نیز دیده نمی‌شود. بر اساس گفته بسیاری از موسیقی‌پژوهان، دستگاه راست‌پنجگاه با دستگاه ماهور نسبت‌های فراوانی دارد. برای نمونه درآمد راست منطبق بر درآمد ماهور است. بر اساس متون موسیقی به‌جامانده از دوره قاجار، مانند روایت «میرزاعبدالله فراهانی» و کلیات یوسفی، به نظر می‌رسد راست‌پنجگاه و ماهور از همان دوران در حکم دو دستگاه مستقل به شمار می‌آمده، اما به دلیل فقدان نسخه‌های مکتوب از آوازهای این دو دستگاه، تشخیص دقیق نقاط اشتراک و افتراق آن دو ممکن نیست. بااین‌حال، بررسی‌های انجام‌شده بر نت‌نویسی‌های «مهدی‌قلی هدایت» حاکی از آن است که وجه تمایز ماهور و راست‌پنجگاه، نه بر حساب فاصله (تونالیته) که از منظر تأکید روی نت است. هرمز فرهت بر این باور است که فاصله یک‌پنجم درست درآمد راست پایین‌تر از همتای آن در ماهور اجرا می‌شود. به همین دلیل او این دستگاه را راست نامیده است؛ چراکه از منظر او، پنج‌گاه اهمیتی ساختاری و چشمگیر در این دستگاه ندارد و حتی در موسیقی مشابه ایران یعنی عربی و ترکی نیز هیچ ردپایی از این دستگاه دیده نمی‌شود. محمدرضا لطفی نیز معتقد است که از وجوه تمایز راست پنجگاه و ماهور پیش از تحول مقام به دستگاه، تفاوت آن دو در نت زیر پایه بوده است. باید گفت راست‌پنجگاه خود آوازی کامل است و تمام احساساتی که در موسیقی ایرانی هست توسط آن قابل ایجاد است. از طرفی این ردیف تقریبا تمامی حالت‌ها و صفت‌های سایر آوازها را دارد. مهم‌ترین گوشه‌های راست‌پنجگاه را هرمز فرهت این‌گونه معرفی کرده است: پروانه، روح‌افزا، خسروانی، زابل، نیریز، پنج‌گاه، مبرقع، نهیب، قرچه، سپهر، عراق، ابوالچپ و... برای معرفی برخی از گوشه‌ها این‌گونه می‌توان گفت: درآمد این دستگاه در برخی ردیف‌ها «درآمد راست» نامیده شده است. این درآمد از نظر فواصل، با درآمد ماهور مطابقت دارد. گوشه خسروانی، گوشه‌ای متعلق به دستگاه ماهور است که با فاصله پنجم درست پایین‌تر از دستگاه راست‌پنجگاه هم اجرا می‌شود. گوشه زابل، اگچه به دستگاه سه‌گاه تعلق دارد، ولی در دستگاه راست‌پنجگاه نیز به کار می‌رود. گوشه نفیر که در دستگاه همایون هم به کار برده می‌شود، در راست‌پنجگاه نیز در درجه هشتم و در اوج دستگاه اجرا می‌شود. گوشه روح‌افزا به دو صورت؛ مطابق با درآمد راست و به یک ربع‌پرده از درجه راست کاسته شده، اجرا می‌شود. در این حالت است که با دستگاه شور منطبق شده و امکان پرده‌گردانی از مسیر این گوشه ممکن می‌شود. خود نیز درجاتی منطبق بر دستگاه شور دارد؛ اگرچه اساسا متعلق به دستگاه نواست. گوشه ماورالنهر نیز از گوشه‌های مشخص متعلق به راست‌پنجگاه است که منطبق بر فواصل گوشه‌های مقام نوروز است. به دلیل دشواری اجرا، تنوعی را که در دستگاه‌های دیگر شاهدیم، در راست‌پنجگاه نمی‌بینیم. از برجسته‌ترین نمونه‌های شنیداری این دستگاه، آلبوم «راست‌پنجگاه» نتیجه همدلی تار محمدرضا لطفی، تنبک ناصر فرهنگفر و آواز محمدرضا شجریان روی اشعار حافظ (در ازل پرتو حسنت زتجلی دم‌زد/ عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد)، اجراشده در جشن هنر شیراز سال ۱۳۵۴ باید نام برد که در دوران خلوت‌گزیدگی‌اش، جان تازه‌ای به راست‌پنجگاه بخشید. به همین ترتیب آلبوم «چشمه نوش» با صدای محمدرضا شجریان، «قافله‌سالار» مشتمل بر اجرای تک‌نوازی تار محمدرضا لطفی، آلبوم‌های «ساز نو، آواز نو» و «بهاران آبیدر» با صدای شهرام ناظری، «مقام صبر» ساخته پرویز مشکاتیان و آلبوم «راز و نیاز» ساخته حسین علیزاده شناخته‌شده‌ترین آلبوم‌ها در این دستگاه هستند.

خبر

برپایی همایش خوشنویسان جهان در ایران

رقص قلم در راه ابریشم

● خوشنویسانی از کشورهای مختلف جهان آثار خود را در نخستین نمایشگاه و همایش بین‌المللی راه ابریشم با عنوان رقص قلم که به همت کمیسیون ملی یونسکو-ایران به صورت مجازی برگزار می‌شود، به نمایش می‌گذارند.

به گزارش «شرق» به نقل از روابط‌عمومی کمیسیون ملی یونسکو-ایران، حجت‌الله ایوبی، دبیرکل کمیسیون ملی یونسکو با بیان اینکه نخستین نمایشگاه و همایش بین‌المللی راه ابریشم با عنوان رقص قلم، اول تا چهارم بهمن برگزار می‌شود، دراین‌باره اظهار کرد: «ایران مهد هنرهای والاست؛ به‌ویژه هنرهایی که نسبتی با کتاب دارند. سال گذشته با همت مردم و مدیران شهر همدان، کمیسیون ملی ایران میزبان ششمین نشست بین‌المللی راه ابریشم بود. در این نشست اندیشه میراث معنوی راه ابریشم از سوی ایران مطرح و بسیار مورد استقبال قرار گرفت». او ادامه داد: «نمایشگاه خوشنویسی که در حاشیه این نشست برگزار شد، توجه کشورهای عضو را به این هنر والا معطوف کرد و یکی از مشترکات کشورهای عضو ابریشم، بهره‌مندی از هنر خوشنویسی است». دبیرکل کمیسیون ملی یونسکو-ایران با بیان اینکه این گردهمایی بر محور یک هنر ایده‌ای است که از سوی کمیسیون ملی یونسکو-ایران در سال گذشته مطرح شد، عنوان کرد: «چه هنری ارجمندتر از هنر خوشنویسی که شناسنامه ما ایرانیان و مورد علاقه و احترام مردم جهان است؛ از سوی دیگر، اینکه ایران مهد هنر خوشنویسی است، حقیقتی است آشکار و انکارناپذیر». ایوبی با بیان اینکه مشهد مقدس میزبان نخستین نمایشگاه و همایش بین‌المللی راه ابریشم با عنوان رقص قلم خواهد بود، تصریح کرد: «همایش بزرگ خوشنویسان راه ابریشم در خراسان رضوی و در شهر مشهد رویدادی است بی‌مانند و تاریخی. فراخوان کمیسیون ملی یونسکو مدت‌ها پیش به کشورهای مختلف فرستاده شد. استقبال از این فراخوان بیش از انتظار بود. آثار دریافتی بسیار پرشمار و گوناگون‌اند. در این جشنواره بزرگ، هنرمندان کشورهای گوناگونی از تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون گرد هم می‌آیند. صدها اثر به نمایش درخواهد آمد. علاوه بر نگارخانه مجازی کمیسیون ملی یونسکو (https://gallery.irunesco.org/)، دیوارهای شهر مشهد، چند بنای باشکوه تهران و بناهای تاریخی چندین شهر کشورمان نمایشگر این آثار به صورت جشن نور (ویدئومپینگ) خواهند بود».

ایوبی در پایان تأکید کرد: «از سازمان زیباسازی شهر تهران هم خواسته‌ایم که با نمایش گزیده این آثار بر روی بیلبوردهای شهر تهران و نمایشگرهای این شهر، جایگاه هنر خوشنویسی در ایران را به نمایش بگذارند.».

ادامه از صفحه ۲

نظامی‌گری و سیاست

جامعه‌شناسان، این دولت‌ها را که نظامیان در اشکال مختلف در رأس آن قرار دارند، نوعی از رژیم‌های اقتدارگرا می‌خوانند که از نظر منبع مشروعیت، نحوه دستیابی به قدرت، دامنه نفوذ و کنترل نهادهای مختلف جامعه اعم از اقتصادی، سیاسی و افکار عمومی تفاوت‌هایی ماهوی با حکومت مدنی دارند.

۶- امام خمینی در مقام تئوریسین، بنیان‌گذار و رهبر انقلاب با درک دقیق این معضل بنایی محکم در عرصه سیاست و نظامی‌گری گذاشت. رهبر فقید انقلاب پس از پیروزی و پی‌ریزی ساختار نظام جدید، در موارد مختلف و به‌کرات که آخرین آن وصیت‌نامه سیاسی- الهی ایشان است، به‌شدت مخالفت خود را با ورود نظامیان در سیاست در اشکال مختلف آن اعلام کرده است. حساسیت این امر در نگاه و تفکر امام به‌گونه‌ای متبلور بود که در موردی بسیار نادر به الگوی غربی استناد کرده و می‌فرماید: «همه دنیا که به دنبال این هستند که ارتش‌شان از امور سیاسی کنار باشد، آنها یک چیزی می‌فهمند که می‌گویند این را» (صحیفه امام، جلد ۱۹، ص ۱۲). به نظر می‌رسد این بیان در زمره «محکمات» آموزه‌های امام خمینی است که با هیچ بیان و تفسیری نمی‌توان از آن نتیجه‌ای دیگر استخراج کرد. چندی قبل یکی از روزنامه‌ها در تفسیری شاذ نوشت: «امام به سپاهیان نظامیان نمی‌گفت»؛ به بیان دیگر منظور امام از نظامیان به سپاه اطلاق نمی‌شود. این در حالی است که «نص کلام» رهبر فقید انقلاب اطلاق «نظامیان» بر همه اشکال آن است. به نظر می‌رسد ایشان به‌منظور پرهیز از هرگونه تفسیر ناصواب از واژه نظامیان در کنار ارتش و سپاه تعمدا «بسیج، کمیته و نیروی انتظامی» را نیز در زمره نظامیان برشمرده است.

قانون اساسی برخی کشورهای پیشرفته با درک دقیق این خطر، برای کنار نگه‌داشتن نهادهای نظامی از سیاست، پیش‌بینی شده که وزیر دفاع نیز باید از میان افراد غیرنظامی تعیین شود. تجربه کشورهایی که با تقسیم وظایف اجتماعی مراحل پیشرفت را طی کرده و توانسته‌اند امنیت و رفاه را برای مردم خود به ارمغان آورند پیش روی ماست. تأسی به آنان انحراف یا عدول از آموزه‌های ملی- مذهبی نیست که به فرموده مولی‌الموحدین: «خذ الحکمة انی کانت» (غررالحکم، ح ۳۴۴).