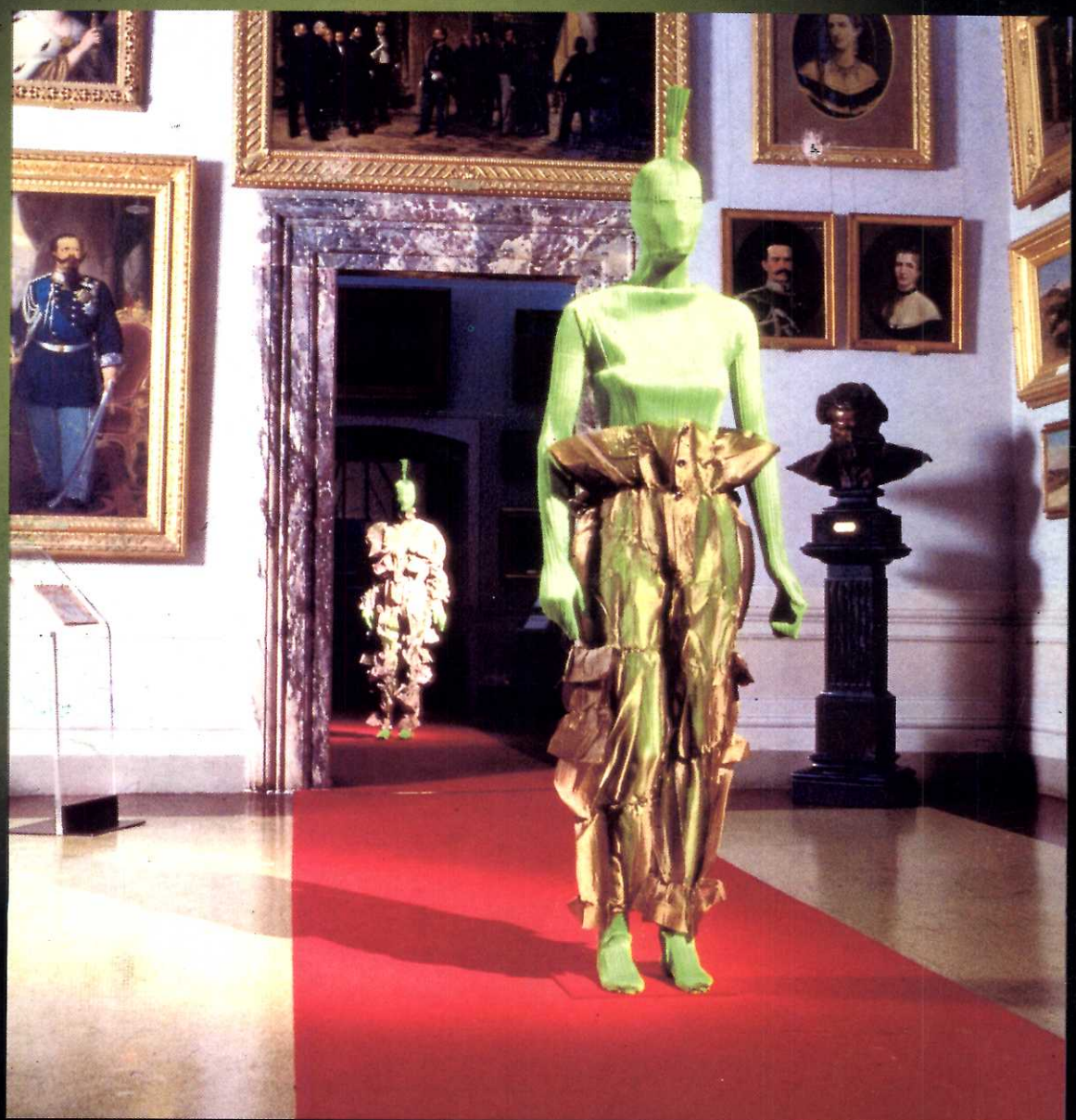
پیام

یونسکو

دریچه‌ای گشوده برجهان

شمارهٔ ۳۱۹، مردادماه ۱۳۷۶، سال بیست و هشتم، قیمت: ۲۰۰۰ ریال

هنر میرا



میراث جهانی: پارک ملی تایی

محیط‌زیست: دریاچهٔ فِرتو

آبی کم‌عمق اما سرشار از حیات

پیام
دریچه‌ای گشوده برجهان

هنر میرا

میراث جهانی: پارک ملی تایی

محیط‌زیست: دریاچهٔ فِرتو

آبی کم‌عمق اما سرشار از حیات

پیوند

خوانندگان عزیز

از زمان گشایش این صفحه از شمارهٔ ژوئیه ۱۹۸۹ (*خانواده در گذشته و حال*، مرداد ۱۳۷۰)، همکاری خلاق بعضی از خوانندگان هنرمند و خوش ذوق ما دامنهٔ گسترده و جنبه‌های گوناگون باروری متقابل خلاق را به نمایش درآورد که هدف اصلی گشایش این صفحه بود.

دعوت آن زمان ما همچنان به قوت خود باقی است: «عکسی (از یک نقاشی، یک پیکره یا بخشی از معماری) را برای ما بفرستید که نمونه‌ای از باروری متقابل فرهنگی باشد. شما می‌توانید برای ما دو عکس از دو اثر متعلق به این زمینه‌های فرهنگی متفاوتی که دارای پیوند یا شباهت [illegible] باشد بفرستید. لطفاً شرح کوتاهی بر عکسها بیفزایید [illegible] فرستاده شده را در این صفحه چاپ [illegible]

در انتظار [illegible] برای این صفحه هستیم.

فهرست

پیام یونسکو

دریچه‌ای گشوده به جهان
ماهانه به ۳۰ زبان و خط بریل منتشر می‌شود.

هنر میرا

ماه به ماه *بهجت‌النادی و عادل رفعت* / ترجمهٔ مصطفی اسلامیه ۴

گسست از روح زمان *اتسیو مانتسینی* / ترجمهٔ نیکو سرخوش ۶
پیکره‌سازی در برف و یخ ۹
لحظهٔ پارسایی *استیفن پ. هوئیلر* / ترجمهٔ آسوده ـ انصاری‌فر ۱۰
زنان دیوارنگار افریقا ۱۴
نقاشیهای ماسه‌ای ناواهو ۱۵
رقص با صورتک *مارگارت ا. استوت* / ترجمهٔ رامین صفایی ۱۶
پلی به سوی گذشتهٔ آفرینشگر *لوک تیلر* / ترجمهٔ نیکو سرخوش ۱۸
نگارگری بدن *ویویان بیک* / ترجمهٔ افشین جهاندیده ۱۹
هنر زمینی *ژیل ا. تیبرگین* / ترجمهٔ داود طبایی ۲۲
تئاتر و هنر اجرایی / ترجمهٔ تارا مدبر ۲۶
یادداشتهای هنگام کار *نیلز ـ اودو* / ترجمهٔ هادی غبرائی ۲۸
هنر *مایکل آرچر* / ترجمهٔ افشین جهاندیده ۳۰
رخدادهای چشمگیر ۳۴
تنگلی: سازندهٔ هنر میرا *میشل کونیل لاکوست* / ترجمهٔ داود طبایی ۳۵
از مجاز تا واقعیت *فلوریان روتسر* / ترجمهٔ آسیه عزیزی ۳۶
مشاور: *ژاک و کاتل لِلو*

دیدگاه **فدریکو مایور** / ترجمهٔ محمد پوینده ۳۸

فضای سبز
دریاچهٔ فِرتو، آبی کم‌عمق اما سرشارازحیات. *فرانس بکت* / ترجمهٔ عبدالمحمد طباطبایی ۴۰

میراث جهانی
پارک ملی تایی *نیمرود بنا جانگرانگ* / ترجمهٔ عبدالمحمد طباطبایی ۴۴

چهره‌ها
بودان خِلمنیتسکی *یاروسلاو عیسایوویچ* / ترجمهٔ هادی غبرائی ۴۷

موسیقی
ایزابل لیماری در گفتگو با **برنار موری** / ترجمهٔ اسفند تهرانی ۴۸

سالگرد
ورود مجارها به اروپا در ۱۱۰۰ سال پیش **پیتر دمه** / ترجمهٔ محمد پوینده ۵۰

از مراسم سنتی تا پیشامدها و هنر اجرایی مدرن، از بدن‌نگاری تا واقعیت مجازی، ناپایداری و میرایی، عنصر تکرارشوندهٔ شکلهای مذهبی و غیرمذهبی هنر است. *(صفحات ۳۷-۶)*

پارک ملی تایی (*در ساحل عاج*). *یک جنگل گرمسیری پربار با گوناگونی زیستی.* *(صفحهٔ ۴۴)*

روی جلد: *پلیتز پلیز* (۱۹۹۶)، اثری از ایسی میاکه طراح ژاپنی لباس که در نمایشگاه دوسالانه «زنان و مد» در فلورانس (ایتالیا) عرضه شد.

شمارهٔ ۳۱۹، سال بیست و هشتم
تاریخ انتشار: مردادماه ۱۳۷۶

Persian translation of The *Unesco Courier* , Ephemeral Art, December 1996.

www.KetabFarsi.com

ماهنامهٔ پیام یونسکو

نشریه‌ای که به ۳۰ زبان و خط بریل فارسی و زبانهای دیگر در جهان منتشر می‌شود.

بنابر توافق یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل‌متحد) با کمیسیون ملی یونسکو در ایران منتشر می‌گردد.

مدیرمسئول: دکتر جلیل شاهی
سرپرست کمیسیون ملی یونسکو در ایران

مدیر: هادی غبرائی **ویراستار: مصطفی اسلامیه**

لیلا جوادی متقی (حروفچینی)،
محمد قره‌چمنی (امور فنی)، عزیزه پنجوینی (تصحیح)،
اصغر نوری (تنظیم صفحات و امور چاپ)
چاپ و صحافی: شرکت افست (سهامی عام)

انتشار مقالات، تفاسیر، آرا و تصاویر این مجله‌دال‌برتأیید یا صحت‌کامل‌مطالب نیست

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، چهارراه فلسطین، شمارهٔ ۱۱۸۸، کدپستی: ۱۳۱۵۸
تلفن دفتر نشریهٔ پیام: ۶۴۱۲۱۸۲
تلفن امور مشترکین: ۶۴۶۲۲۰۹، ۶۴۶۲۲۲۳ داخلی ۲۸۳

مدیر: بهجت‌النادی **سردبیر: عادل رفعت**

هیئت تحریریه (پاریس)
انگلیسی: روی ملکین؛ **فرانسوی:** الن لوک؛ **اسپانیایی:** آراسلی اورتیس د اورینا؛ **بخش گزارشی:** یاسمینا شوپووا **واحد هنری / تولید:** ژرژ سروا؛ **مصورسازی:** آریان بیلی (تلفن: ۹۰ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **اسناد:** خوزه باناگ (تلفن: ۸۵ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **رابط مطبوعاتی:** سولانژ بلن (تلفن: ۸۷ ۴۶ ۶۸ ۴۵)؛ **دبیرخانه:** آنی براشه (تلفن: ۱۵ ۴۷ ۶۸ ۴۵)؛ **دستیار اجرایی:** ترزا پینک
گزینش مطالب برای **خط بریل** در زبانهای انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و کره‌ای: (تلفن: ۱۴ ۴۷ ۶۸ ۴۵)؛
مشاور هنری: اریک فروژه

سردبیران زبانهای دیگر
روسی: ایرینا اوتکینا (مسکو)؛ **آلمانی:** دومینیک آندرس (برن)؛ **عربی:** فوزی عبدالظاهر (قاهره)؛ **ایتالیایی:** آناکیارا بوتونی (رم)؛ **هلندی:** کلود مونتریو (آنتورپ)؛ **تامیل:** م. محمد مصطفی (مدرس)؛ **هندی:** گنگه پراشاد ویمال (دهلی)؛ **پرتغالی:** آلزیرا آلوس د ابرو (ریودوژانیرو)؛ **اردو:** جاوید اقبال سعید (اسلام‌آباد)؛ **کاتالان:** خوآن کاره‌راس ای مارتی (بارسلون)؛ **مالزیایی:** سیدین احمد اسحاق (کوالالامپور)؛ **کره‌ای:** کانگ وو ـ هیون (سئول)؛ **سواحلی:** لئونارد ج. شوما (دارالسلام)؛ **هوسا:** حبیب‌الحسن (سوکوتو)؛ **بلغاری:** دراگومیر پتروف (صوفیه)؛ **یونانی:** سوفی کوستوپولوس (آتن)؛ **سینهالی:** نویل پیادیگاما (کولومبو)؛ **فنلاندی:** ریتا ساریتن (هلسینکی)؛ **باسک:** خوستو اگائیا (دوناستیا)؛ **تای:** دوانگتیپ سورینتاتیپ (بانکوک)؛ **ویتنامی:** دو فوئونگ (هانوی)؛ **پشتو:** ناظر محمد انگار (کابل)؛ **چینی:** فنگ مینگ شیا (پکن)؛ **اسلوونی:** الکساندرا کورنهاوزر (لیوبلیانا)؛ **اوکراینی:** ولودیمیر واسیلیوک (کیف)؛ **گالیسی:** خاویر سنین فرناندس (سانتیاگو دکومپوستلا)؛

آدرس دفتر مرکزی (پاریس)
31, rue Francois Bonvin, 75732 Paris.
Cedex 15, France, Fax: (33 1) 45 68 57 41

نقل مقالات و چاپ عکسهایی که استفاده از آنها محفوظ اعلام نشده باشد با ذکر عبارت «نقل از ماهنامهٔ پیام یونسکو» و شمارهٔ آن آزاد است. مقالات پذیرفته‌نشده بازگردانده نمی‌شوند. مقالات بیان‌کنندهٔ اندیشهٔ نویسندگان هستند و الزاماً منعکس‌کنندهٔ نظریات یونسکو و سردبیر مجله نیستند. زیرنویس عکسها و عنوان مقالات توسط هیئت‌تحریریه تعیین می‌شود. مرزبندی نقشه‌های چاپ شده در مجله نظر رسمی یونسکو و سازمان ملل نیست. پیام یونسکو به‌صورت میکروفیلم و میکروفیش نیز منتشر می‌شود. علاقه‌مندان با آدرسهای زیر مکاتبه کنند:
(1) Unesco. 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris. (2) University Microfilms (Xerox), Ann Arbor, Michigan 48100, U.S.A.

جستجوی بی‌پایان

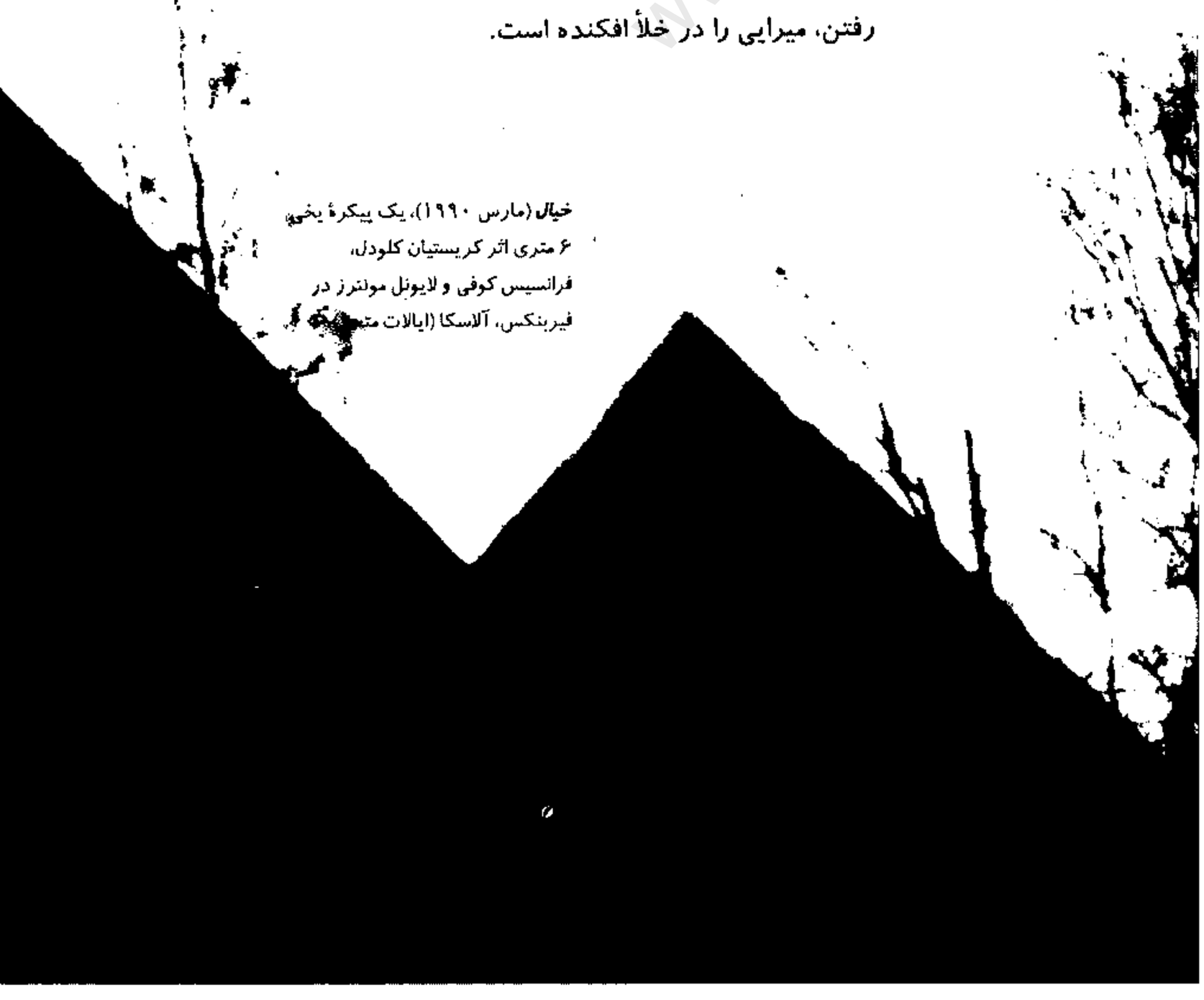
بهجت‌النادی و عادل رفعت

خوانندگان این شماره ممکن است با یک تناقض رو به‌رو شوند: گرایش سماجت‌آمیز به میرایی ویژگی جاودانی تاریخ بشر بوده است.

مرگ، همواره یادآور نظم تغییرناپذیر امور بوده است: آنچه را آغازی هست دیر زود پایانی هم هست. از همین روست که انسان در ورای پدیده‌های گذرا ــ به کمک مذهب، فلسفه، و هنر ــ درپی جاودانگی است. بعضی فرهنگها بر امید به فراسوی زمان رفتن، بر بنای یادمانهای ماندگار و مجسم و ملموس کردن مطلق، بنیان نهاد شده است. معابد مصر و یونان و روم باستان همچون کلیساهای مسیحی و مساج اسلامی، گواه بر این بلندپروازی است.

جان‌گرایی، هندوگرایی و بوداگرایی رویکردی مخالف این را دارد. از این دیدگاه، پذیرش میرایی زندگی تأکید نهادن بر جاودانگی است. دیوارنگاره‌ها صورتکهای آیینی و ماندالاها، فقط از این رو معنا دارند که میرایی راه رسیدن ب جاودانگی است. پس به یک معنا، معبد باستانی و رقص مقدس مذهبی دو راه است ب مقصدی واحد: دستیابی به مطلق از طریق تجربه کردن تغییرپذیرها.

مدرن‌گرایی در مظاهر نامیرایی تغییری نگران‌کننده داده و با چشم‌پوشی از فراس رفتن، میرایی را در خلأ افکنده است.



خیال (مارس ۱۹۹۰)، یک پیکرهٔ یخی ۶ متری اثر کریستیان کلودل، فرانسیس کوفی و لایونل مولنرز در فیربنکس، آلاسکا (ایالات متحد)

شناکردن برخلاف جریان

اتسیو مانتسینی

جستجو برای دوام و پایداری در جوامعی که در آنها تغییر، قاعده است

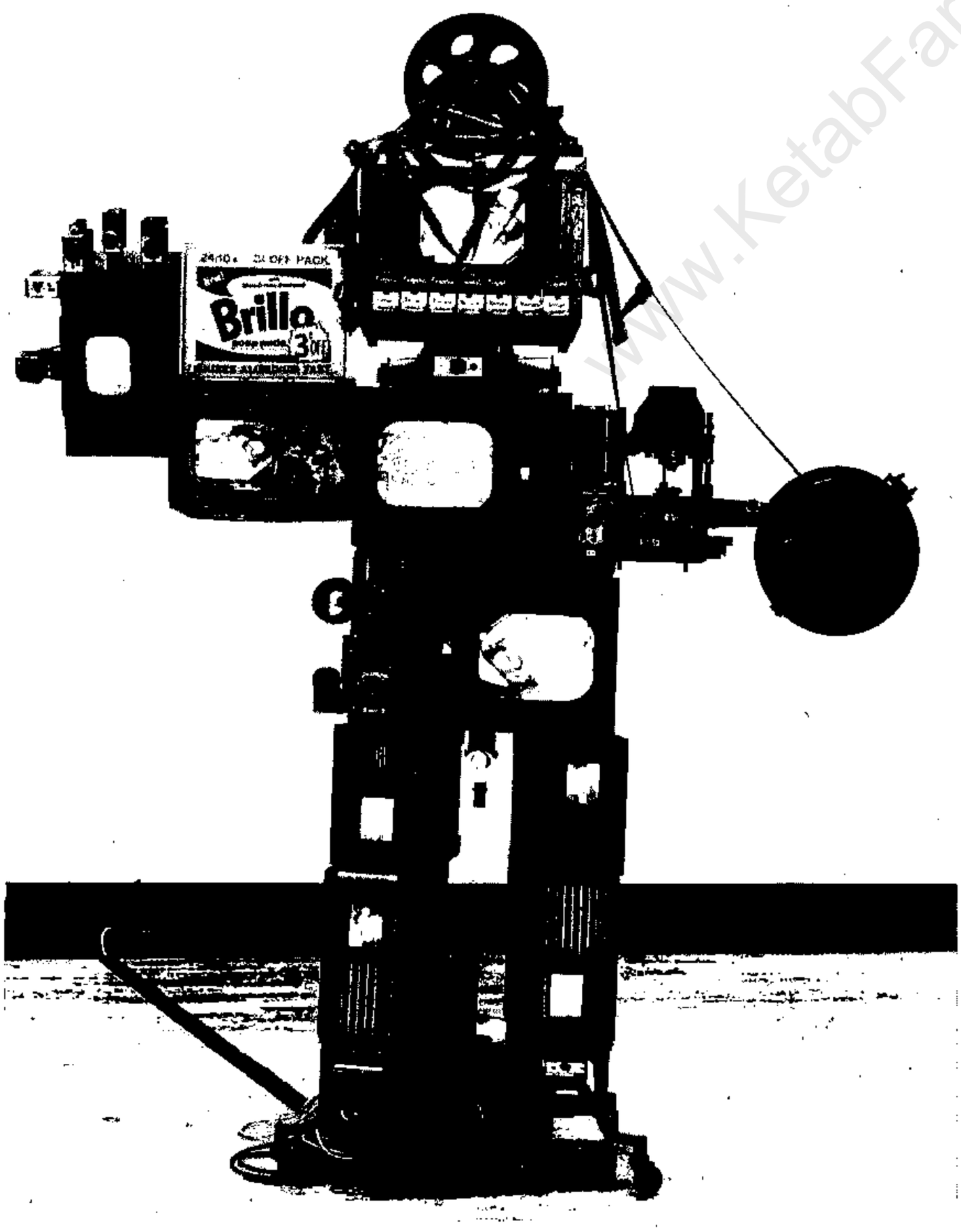
طرح از عصر خود جدایی‌ناپذیر است اما نقش آن همچنین می‌تواند گسست از روح عصر خود و منادی عصری نوین باشد.

دویست سال قبل، جهان به ظاهر ایستای پیشاصنعتی آغاز به دگرگونی کرد؛ نخست کُند و سپس بیش از پیش شتابان، آن هم در عطشی سیری‌ناپذیر برای نوآوری. روی‌هم رفته، زیبایی‌شناسی صنعتی چه به دلایل اخلاقی (نو علیه کهنه، به نام پیشرفت و ترقی) و چه به دلایل تجاری (نو به جای کهنه، به نام تجارت)، به این جهش یاری رساند. پس طرح هم فراوردهٔ زمان خود بود و هم یکی از عنصرهای تشکیل‌دهندهٔ آن. اما امروز طرح در چه وضعی است؟

اغلب گفته می‌شود که ویژگی زمان ما شتاب و ناپایداری است. اما نوآوری حقیقی آن است که از خود بپرسیم این شتاب ما را به کجا می‌برد. گویی نشانهٔ تمایز این عصر دیگر سرعت نیست بلکه پرسش از مفهوم سرعت است. پس نقش طرح می‌تواند تعمیق این پرسش و حرکت برخلاف جریان باشد. طرح باید دربرابر سطحی بودن فزاینده و همواره در تغییر بودنِ ظاهری جهان ما، بیانگر عمق و دوام باشد، به دیگر سخن، بر «جنبهٔ ثابت» جهانِ درحال تغییر تأکید کند.

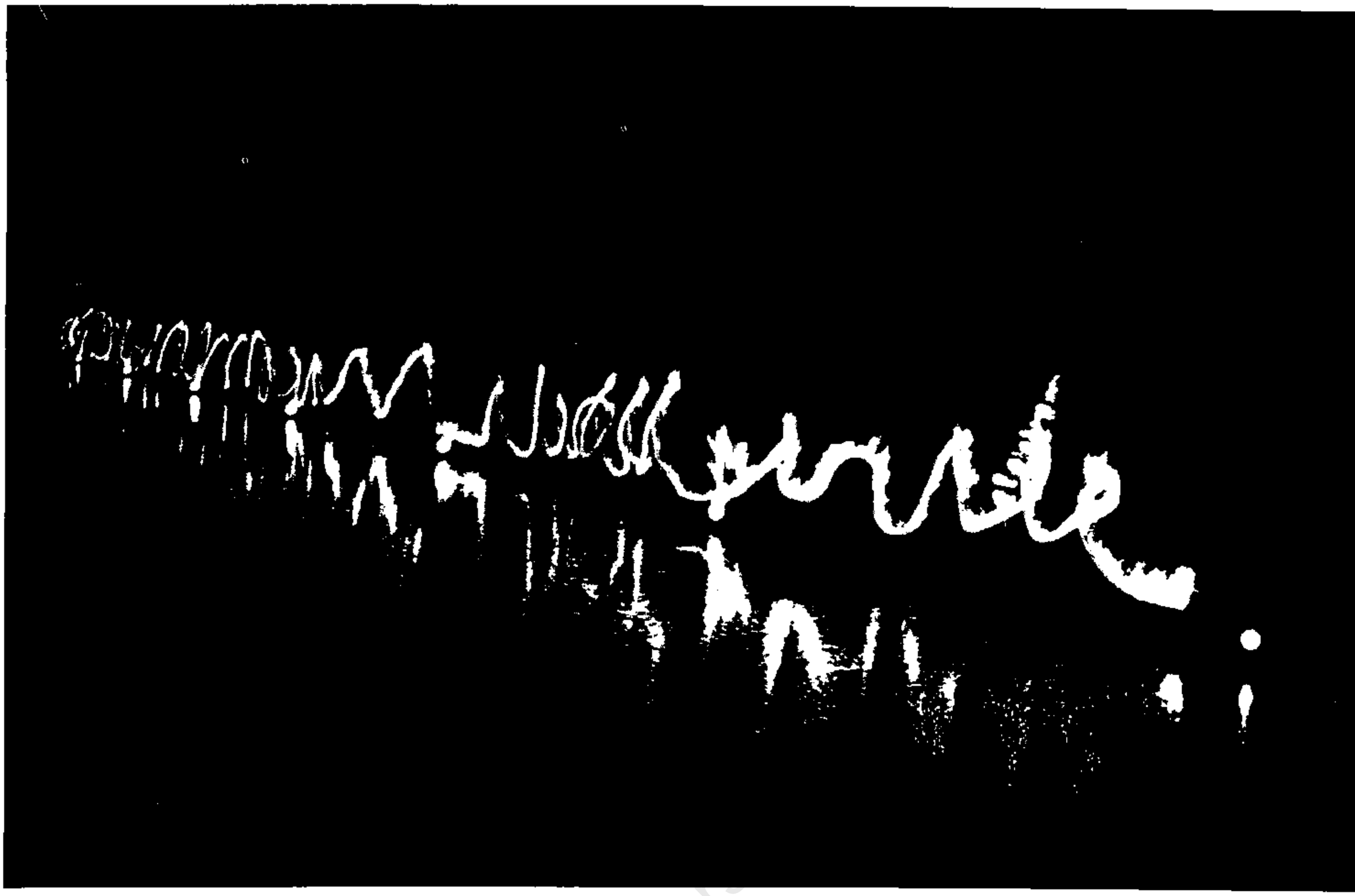
آلودگی زبانی

ماده رها از اینرسی‌اش، خود را به دست دگرگونیهای نامحدود می‌سپارد. جهان فیزیکی دیگر برای ما پایه‌ای استوار از معناهایی همیشگی نیست بلکه مجموعه‌ای است سیال از جهشهای دایمی. درعین



***آندی وارهول ـ ربوت* (۱۹۹۴)**
اثر نام جون پالک،
هنرمند کره‌ای.

www.KetabFarsi.com

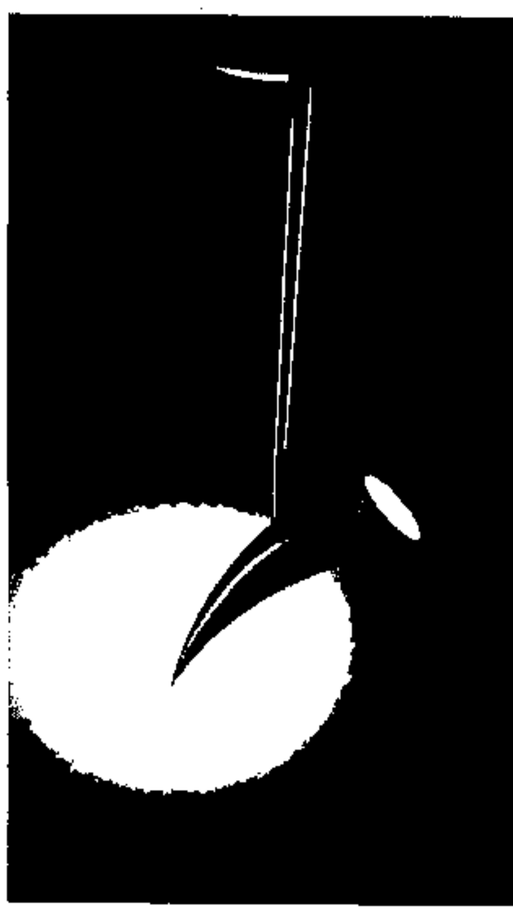


حال، پیشرفتهای اطلاع‌رسانی و ارتباطات بُعد جدیدی از تجربهٔ انسانی را فراهم آورده است که نه تنها از ماده بلکه از زمان و مکان نیز رهاست. حتی قطعیتهای حافظه نیز با تخیل به زیر سؤال رفته است، تخیلی که به یمن اطلاعات و تصویرهای انبار شده، گوناگونی بیکرانی از گذشته‌ها و حالها و آینده‌های «حقیقت‌نما» را خلق می‌کند.

این پیشرفتها هم جذاب است و هم هول‌انگیز. چون ما هنوز ارزیابی درستی از پیامدهای انسانی و اجتماعی این پیشرفتها نداریم. درهرحال، دگرگونیهای کنونی مهمتر از آن‌اند که بتوان آنها را انکار کرد یا دست کم گرفت. پس باید ابزارهای فرهنگی نوینی را برای رویارویی با پدیده‌ای فراهم آورد که اگر پیامدهایش مهار نشود بسیار منفی خواهد بود. این پدیده و پیامدهایش از هم‌اکنون هویداست: آنچه باید ارتباطات و در نتیجه مبادله باشد به شکل جدیدی از انزوا می‌انجامد، و آنچه باید اطلاع‌رسانی باشد به همهمه و سر و صداهای پس‌زمینه بدل می‌شود. ما دریافته‌ایم که واژه‌ها و تصویرها همانند چیزها می‌توانند فراورده‌هایی باشند که مصرف و دور ریخته می‌شوند و دست آخر، زبان و مکان نمادی‌مان را آلوده می‌کنند.

اما ماده که به نظر می‌رسید در جریان تغییردهندهٔ اطلاع‌رسانی حل شده باشد، دوباره در تجربه و هستی ما ظاهر می‌شود. انواع زباله‌های انباشته شده از سوی جامعه‌هایمان ما را با ماده‌ای دوباره متراکم و ساکن شده و در بندِ سنگینی و دوامش رویارو می‌کند این مادهٔ مصرف شده که از معنای اولیه‌اش تهی شده است، به مکان و زمان ما یورش می‌برد تا آنها را گواهی عینی بر مادیت کاهش‌ناپذیر جهان آورد. ما درمی‌یابیم که جهان سیال اطلاعات و تخیل برای‌آنکه بتواند عمل کند نیازمند دستگاه قدرتمند نمایشی است. و تمامی این دستگاه مصرف می‌کند و مصرف می‌شود، و این همه، نظامی هیولاوار و بی‌نظم را پدید می‌آورد که منابع را می‌بلعد و زباله تولید می‌کند.

امروزه هیچ‌کس منکر این واقعیت بدیهی نیست. با اضطراب دربارهٔ «مسئلهٔ محیط‌زیست» صحبت می‌کنیم و درمورد امکان «توسعه‌ای پایدار» از خود می‌پرسیم، به دیگر سخن، درمورد امکان پایان



تصویر بالا، لامپ هالوژن آرا با پایهٔ فلزی آب کروم داده شده که فیلیپ ستارک، هنرمند سبک‌گرای فرانسوی آن را در سال ۱۹۸۸ طراحی کرد و توسط شرکت فلُو تولید شد.
تصویر بالای صفحه، *نگارش با آتش* (*Ecriture de feu*، ۱۹۹۶) **اثر یان، مجسمه‌ساز فرانسوی.**
سوخت مشتعل بر سطح دریاچهٔ نارلی، دریاچه‌ای در استان ژورا (فرانسه).

بخشیدن به جنگ، کم وبیش ناآگاهانهٔ گونهٔ انسانی علیه محیط‌زیست. پس همه به دنبال راه‌حل‌ایم. برخی در اندیشهٔ گذشته‌ای آرمانی‌اند که هرگز بازنخواهد گشت، و برخی دیگر بسیار ساده‌انگارانه به آینده‌ای بیش از پیش تکنولوژیک و غیرمادی نظر دارند. اما همان‌گونه که دیدیم در بافت اقتصادی و فرهنگی کنونی، روند غیرمادی کردن با افزایش کالاهای مصرفی بیش از پیش متعادل می‌شود. راه‌حل حقیقی مسئله، به عبارت دیگر مسئلهٔ ایجاد رابطه‌ای هماهنگ‌تر میان انسان و محیط‌زیست او، نمی‌تواند و نخواهد توانست صرفاً راه‌حلی تکنیکی باشد.

بنابراین، ما در میان دو جهان متناقض در حرکت‌ایم: جهانِ تخیل بدونِ عمق و تاریخ، و جهانِ محیط‌زیست مادیمان که مورد هجوم زباله‌های بیش از پیش انباشته و پایدار قرار گرفته است.

مادهٔ زنده

بدیهی است که وسوسهٔ نادیده گرفتن مسائل غینی محیط‌زیست و پناه بردن به جهان تخیل، وسوسه‌ای بسیار قوی است اما به معنای فراموش کردن این نکته است که میان جهان غیرمادی اطلاعات و جهان مادهٔ بیجان و زباله‌ها، جهان دیگری نیز وجود دارد، یعنی جهان بدنها و چیزها و تصویرها که تغییر می‌کنند و مطابق شیوه‌ها و با آهنگی تعیین شده از سوی طبیعتِ عمیقِ ما موجودهای انسانی تغییر می‌کنند: موجودهایی زیست‌شناختی که در یک بوم‌سازگان زندگی می‌کنند و موجودهایی فرهنگی که به دنبال معنای چیزها هستند. و این جهان ماده که هم از لحاظ زیست‌شناختی و هم از لحاظ معناشناختی، «زنده» است، جهانی است نیازمند پایداری در کنار تغییر، تکرار در کنار نوآوری، و ثبات در کنار سیال بودن.

جهان مادهٔ زنده از تغییر و پایداری ساخته شده است و می‌توان آن را مجموعه‌ای سیّال حاملِ عنصری ثابت به شمار آورد. امروز باید توجه‌مان را بر همین عنصر ثابت متمرکز کنیم، عنصری که با دگرگونیهای جاری فرسوده می‌شود اما زیربنای جستار ما برای معناست، و به دلیل ماهیت خود

اثری از فرِد ساتال، هنرمند طراح بلژیکی.

جلوی مصرف و تولید زباله، چه مادی و چه معناشناختی را می‌گیرد. در همین عنصر ثابت است که می‌توان پاسخ پرسشهای اساسی مربوط به آیندهٔ فرهنگی‌مان (ساخت معنا) و آیندهٔ وجودی‌مان (حفظ شرایط زندگی) را یافت.

پایداری در تغییر

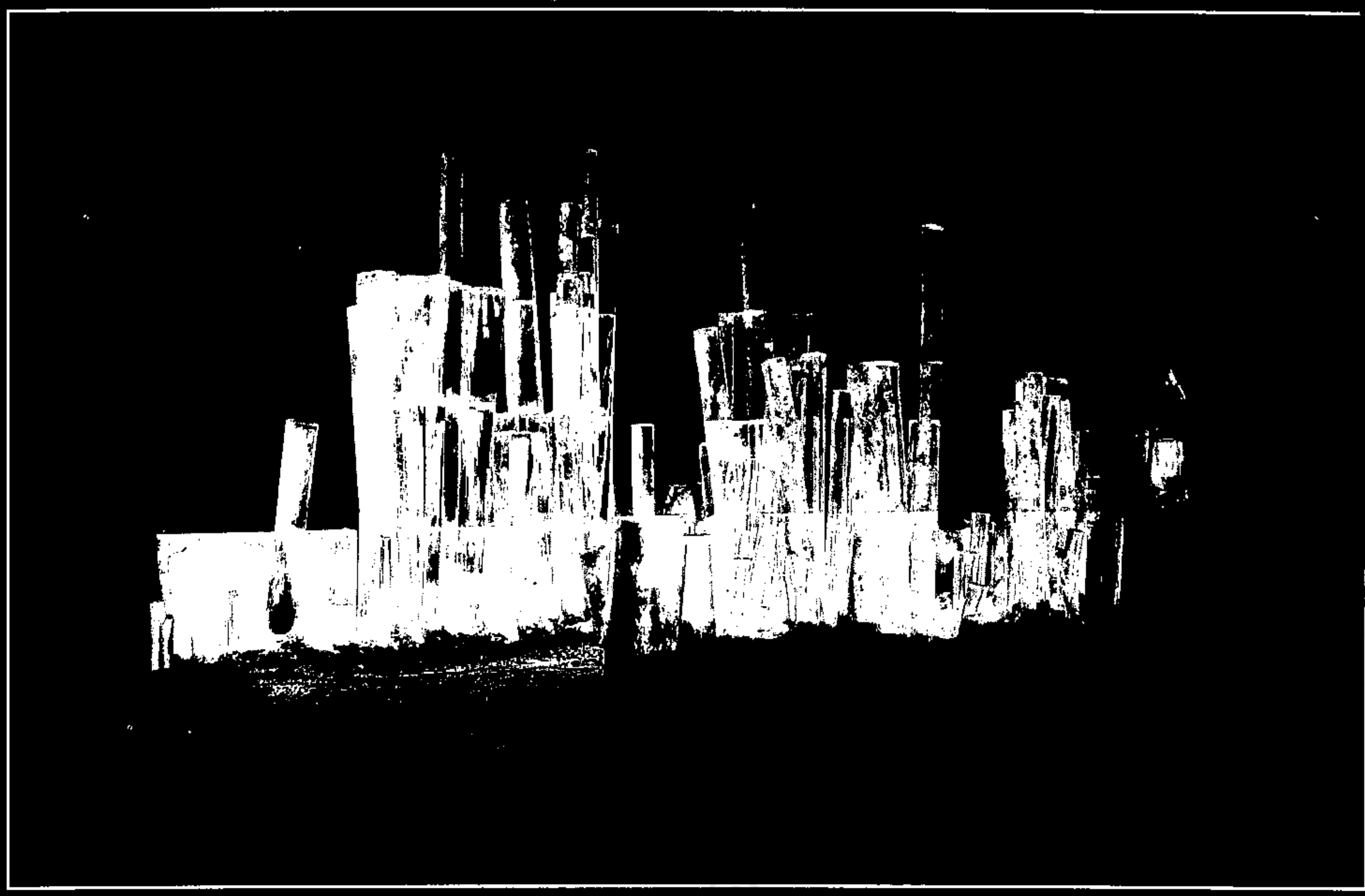
در گذشته، اندیشهٔ ثبات استوار بود بر پایداری چیزها، دوام شکل آنها و روابط به ظاهر ذاتی‌شان (رخوت ماده و سکون قراردادهای اجتماعی). اما امروز دیگر این جهان قطعیتهای ثابت که الگوهای تأویل ما از واقعیت بر آنها استوار بود، وجود ندارد.

امروز این جهان ثابت جای خود را به جهانی سیال داده است که در آن پایداری و ثبات که این همه به آن نیاز داریم دیگر داده‌ای معین و مشخص نیست بلکه چیزی است که باید با خواست و اراده به دست آید و این «ثبات» اگر وجود داشته باشد نتیجهٔ یک پروژه است.

شاید جستجوی ثبات چیزها در جهانی که مجذوب نویدهای غیرمادی بودن است بیهوده به نظر آید. اما من ترجیح می‌دهم فکر کنم که یافتن معنای چیزها دقیقاً با کشف دوبارهٔ جنبهٔ ثابت چیزها و ارزش دادن دوباره به آن امکانپذیر است، البته با کنار گذاشتن نوستالژی و ساده‌انگاری و با به یاد داشتن این نکته که جهان ثابت گذشته نمی‌تواند چیزی جز یک خاطره باشد. آن بُعد ثابتی (بعد ثابت فراورده‌ها و رابطه‌ها و اندیشه‌ها) که امروز می‌توانیم در جستجوی آن باشیم، بُعد شکلهای تثبیت شده در بافتی درحال تغییر همیشگی است.

از آنجا که این ثبات دیگر ذاتی چیزها نیست، باید ثمرهٔ کنشی خودخواسته و یک پروژه باشد، پروژه‌ای که عبارت است از تعریف آنچه باید دوام داشته باشد تا هر چیز دیگری بتواند تغییر کند بی‌آنکه معنا از دست رود و محیط‌زیست سیاره تخریب شود. با حرکت در این راستاست که طرح می‌تواند حقیقتاً به عصر و زمان خود متعلق باشد، و معنایی که کسب می‌کند به ساختن آینده یاری خواهد رساند. ■

www.KetabFarsi.com



مسفولی برای یک *اوروورا برولِه* (مارس ۱۹۹۲).
یک پیکرهٔ یخی به ارتفاع ۴ متر و طول ۶ متر
اثر کریستیان کلودل و جی. پاسولا، فیربنکس، آلاسکا
(ایالات متحد).

پیکره‌سازی در برف و یخ

بالا، کریستیان کلودل و فرانسیس کونی،
پیکره‌سازان فرانسوی، تکه‌های یخ را برای ساختن
توده یخ شناور (مارس ۱۹۹۱) در فیربنکس، آلاسکا
(ایالات متحد)، جابه‌جا می‌کنند.
راست، فرانسیس کونی اثر دیگرش *کوچ آینده* ، را
باز هم در آلاسکا، برای آخرین بار دستکاری
می‌کند. این دو هنرمند، به همراه بریژیت اِربتز،
از اهالی شرق فرانسه، اتحادیه‌ای به نام میرا
(Ephémère) را می‌گردانند که درپی «ارج نهادن به
لحظهٔ حال» از طریق ساختن پیکره‌ای از برف و یخ
هستند که عناصری چون سرما، باران و خورشید هم
در شکل‌دهی به آنها نقش دارند. از ژانویهٔ ۱۹۸۸ در
بسیاری از مسابقات پیکره‌سازی که درسراسر جهان
برپا شده، برنده بوده‌اند.

لحظهٔ پارسایی

استیفن پ. هوئیلر

میلیونها زن هندی خانه‌های خود را با نقاشیهای مقدسی تزیین می‌کنند که طی چند ساعت ناپدید می‌شوند

«در طبیعت اطراف ما زیبایی زودگذر است و آن را دوامی نیست. قطرات کوچک شبنم روی برگ، شکلهای مواج ابرها، حرکات رقص‌گونهٔ یک پرنده، چشمان خمار یکْ گوساله، لبخند یک کودک ــ همهٔ اینها به شتاب تغییر می‌یابند و هیچکدام ثابت نیستند. پس چرا هنر باید ثابت و غیرپویا باشد؟ بنابراین هنر ما در اینجا، فقط برای همین لحظه است. این هنر درست هم اکنون زیباست. هنرمند به آن واقف است و به‌طور حتم خدایان نیز آن را می‌دانند. به دلیل وجود آن درست در همین لحظه زمین زیباتر است. آیا دلایل بیشتری موردنیاز است؟ هنر تغییر می‌یابد همان‌گونه که ما و همان‌گونه که روز تغییر می‌یابد، تا دگربار اثر زیبایی بیافرینیم.»

این عبارات که سالها پیش توسط راکمینی دِوی (Rukmini Devi)، رقاص مشهور هندی، بیان شده است، به یکی از مبانی آفرینش مردم هند اشاره دارد: زودگذری. در هند بر این باورند که همهٔ موجودات در گذاری دائمی هستند. هر پدیده در چرخه‌ای از آفرینش و نابودی، از تولد، مرگ، و تولد دوباره، قرار دارد. دوامی وجود ندارد ــ چنین تصور می‌شود که هر چیز با ضد خود در تعادل باشد. در سرزمینی که زمان حال با حضور نسلهای بی‌شمار گذشته بنیان و زونق دارد، تاریخ از نظر بیشتر مردم بی‌مورد است.

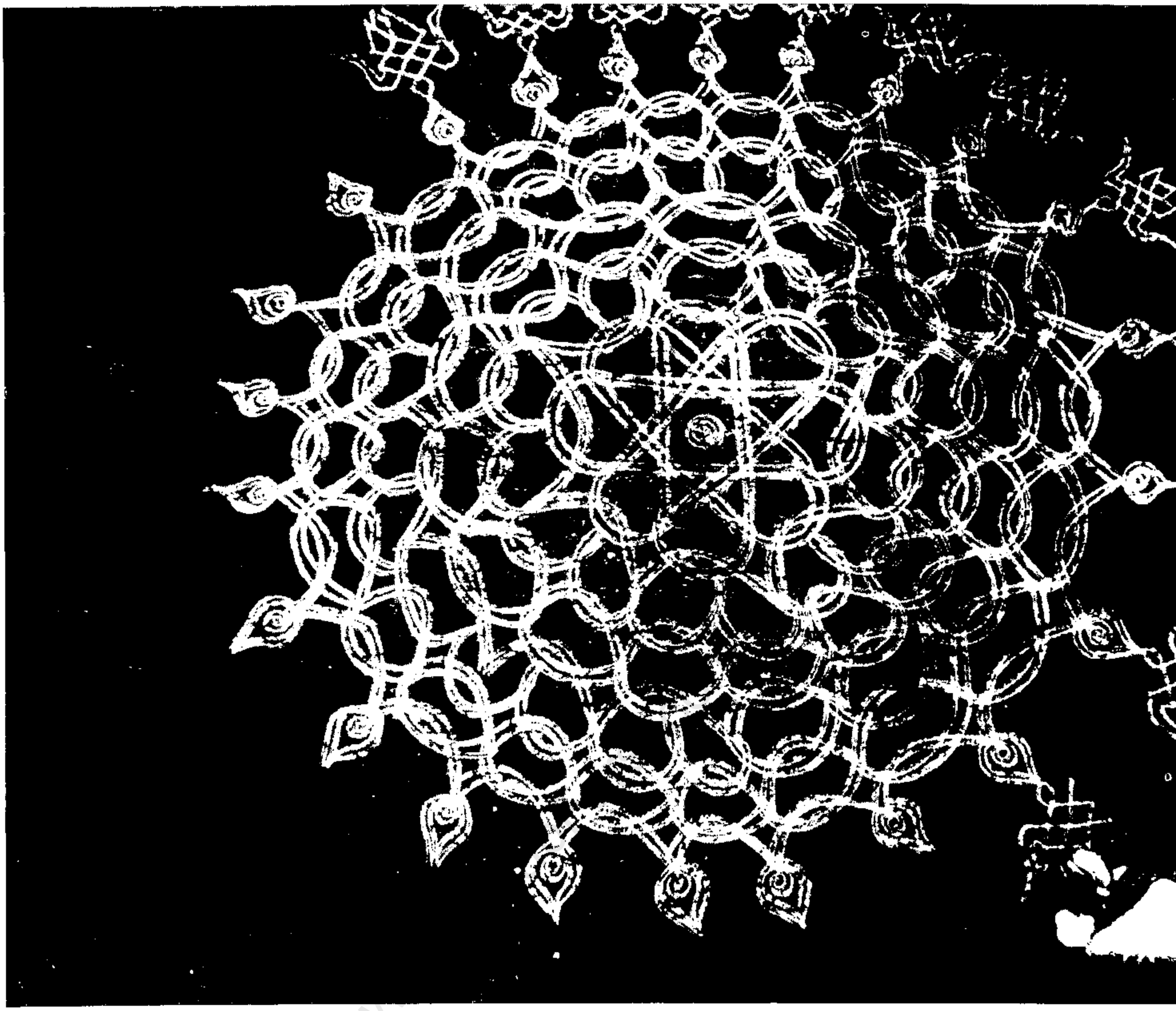
جدا از اهمیت سنتهای فرهنگی و اجتماعی نزد مردم هند، درج و نگهداری تاریخ پیشینیان اساساً یک ابتکار غربی است. حتی مهمترین ساختمانها، معابد و کاخهای ساخته و تراشیده شده از سنگ، قرنها پیش از عصر نوین و زمانی که اهداف اصلی‌شان دیگر مناسبتی نداشت، متروک ماندند. سنت تنها به عنوان وسیله‌ای برای فائق آمدن بر وضع کنونی، و نه به عنوان راهی برای تقدیس گذشته اهمیت دارد. نگهداری سنتهای موروثی تعادل و هماهنگی در زندگی انسان را تضمین می‌کند.

سنتی‌ترین هنر به نوعی با نیایش ارتباط تنگاتنگ دارد. انگیزش اصلی بسیاری از نیایشواره‌های هندو *دارشان*، به معنای «نگریستن» یا «رؤیت» است. *دارشان* آن لحظهٔ مقدسی است که در آن مؤمن تماس مستقیم با پروردگارش را تجربه می‌کند. در هندوئیسم معتقدند *دارشان* از طریق حضور معنوی اله یا الههٔای ممکن می‌گردد که به صورت مادی در یک شیء طبیعی یا ساختهٔ دست بشر، تجلی می‌کند. روح خدا را می‌توان برای حلول در هر مظروف پالایش یافته ــ یک درخت یا صخرهٔ مقدس، یک پیکرهٔ سنگی یا برنزی، یا حتی در برخی موارد، بدون یک کاهن یا شخص دعاکننده ــ فرا خواند. برای‌اینکه این کار به آسانی صورت پذیرد باید هم شیء و هم مؤمن آمادگی لازم را پیدا کنند.

یک پیکرهٔ تراشیدهٔ پر زر و زیور که هزار سال مورد پرستش قرار گرفته است هر روز با شیر و کرهٔ تازه، عسل، خمیر صندل و خاکستر آراسته و بر آن جامه‌های تمیز و نو و رشتهٔ شکوفه‌های مست‌کننده پوشانده می‌شود. انبارها و خزانه‌داریهای معابد بزرگ پر از جواهرات و منسوجات زرق‌و برق‌دار برای تغییر ظاهر مناسب و درخور هر روز است. به این طریق حتی پایدارترین اشیاء با ناپایداری پیوندی جدایی‌ناپذیر دارند. هر بار که دیده می‌شوند، حضورشان متفاوت است.

مواد بسیاری از پیکره‌های مقدس میرا هستند. در هند، اصلی‌ترین عنصر، خاک رسن، مقدس است. افسانه‌های هندو،

راست. در ایالت اورسیا دیوارها را معمولاً با خمیر برنج، رنگیزه‌ای که به‌هنگام استفاده بی‌رنگ است اما پس‌از خشک شدن به رنگ سفید درمی‌آید، نقاشی می‌کنند.



در ایالت تامیل نادو واقع در هند شرقی. این زن در هر روز سال، طرحهای مختلفی بر کف زمین جلوی در خانه‌اش نقاشی می‌کند. این نقاشی، معمولاً زیرپای عابران، بیش از یکی دو ساعت دوام نمی‌آورد.

حاوی توضیحات بسیاری دربارهٔ ویژگیهای سحرآمیز خاک رس، **میتی** ، هستند. همهٔ مخلوقات از خاک پدید می‌آیند و نهایتاً به خاک باز می‌گردند. **میتی** ، پیکر «الههٔ مادر»، نگاهدارندهٔ زندگی است. **میتی** به آسانی تهیه می‌شود و شکل می‌گیرد و هنگامی که به وسیلهٔ آتش یا دیگر عناصر مقدس تطهیر شد، به ظرفی مناسب برای تسهیل حصول *دارشان* با خدایان تبدیل می‌شود.

در هند شرقی، سالی یک بار سفالگران طی جشنواره‌های مخصوص از خاک رس با ترکیباتی از چوب و کاه برای ساختن پیکره‌های بزرگ و استادانه‌ای از خدایان استفاده می‌کنند که در زیارتگاههای عمومی به صورت تصویرهای اصلی درمی‌آیند. در روز جشنواره، تمام این پیکره‌ها، دسته‌جمعی به کنار رودخانه برده و به جریان آب سپرده می‌شوند تا حل و متلاشی گردند. چنین خدایی ستوده شده است و مؤمنان به *دارشان* خود رسیده‌اند، از خدا خواسته می‌شود به آسمان برگردد و پیکره‌ها دیگر هیچ ارزشی ندارند. در سراسر هند این تصویرهای میرای خدایان، برای جشنواره‌ها و نیایشواره‌ها ساخته می‌شوند.

حفاظت در برابر ارواح پلید

خانه، مرکز اصلی نیایش و اجتماع مردم هند است. خدایی که خانه و تمام ساکنانش را محافظت می‌کند معمولاً مؤنث و در بیشتر اوقات الههٔ لاکشمی است، که فعالیتهای خانواده را تحت نظر دارد و سلامت و سعادت هر یک از اعضای آن را تأمین می‌کند. پرستش این الهه که معمولاً توسط زنان انجام می‌گیرد، برای حفظ هماهنگی و سعادت خانواده ضروری محسوب می‌شود. در سراسر هند زنان به‌طور منظم خانه‌هایشان را با طرحهای تزیینی مختص به الهه‌ها نقاشی می‌کنند. آنها ابتدا سطح موردنظر را با لایه‌ای از گِل رس مخلوط با پهن گاو می‌پوشانند. سپس روی این «بوم»، طرحهایی را که طی نسلهای بی‌شمار از مادران به دختران رسیده است نقاشی می‌کنند. تقریباً همهٔ آنها حداقل سالی یک طرح تزیینی مقدس جدید ابداع می‌کنند، اما بعضی هر روز یک طرح نو نقاشی می‌کنند.

در پاتنا (بیهار)، سفالگری تندیسی از سوریا، خدای خورشید، می‌سازد که مدت دو هفته در یک زیارتگاه موقتی موردپرستش قرار می‌گیرد. و سپس در رودخانهٔ گنگ غرق و حل می‌شود.

پایین، زنان مادورای (تامیل نادو)، در دورهٔ پنگال، جشن سال نوی تامیل که با طبخ محصول جدید برنج همراه است، طرحهای خوش یمنی را با خمیر برنج روی پله‌های جلوی خانه‌هایشان می‌کشند.

سبک و شکل تزیین، از سنتها و فرهنگ هر منطقه تأثیر می‌پذیرد. در بیشتر مناطق درِ جلویی خانه یا اطراف ورودی اصلی را نقاشی می‌کنند. این در هم برای ورود و خروج اعضای خانه استفاده می‌شود و هم برای ورود و خروج ارواح نیک و بد. در جلو باید با نمادهایی که برای لاکشمی خوش‌یمن و برای نیروهای منفی، بازدارنده باشد، محافظت گردد. زنان بعضی نواحی فقط درها را نقاشی می‌کنند؛ بعضی فقط آستانهٔ خانه را و برخی دیگر دیوارهای بیرون رو به خیابان را؛ درحالی که جاهای دیگر، کف زمین جلوی خانه‌شان را نقاشی می‌کنند. هر نقاشی، راز و نیاز خصوصی یک زن با خدای خودش است. گرچه این نقاشی اغلب بسیار زیباست، اما ارزش هنری آن در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. مسلم است که نقاش پای اثر را هرگز امضا نمی‌کند. این شکلی از ارتباط شخصی است که تنها برای لحظهٔ خلقش با ارزش است. سپس برای خرد یا پاک شدن به حال خود رها می‌شود، چون کارکردش به پایان رسیده است.

طرحهای نفیس آردبرنجی

در کوهپایه‌های هیمالایا، زنان خانه‌هایشان را تنها یک یا دو بار در سال نقاشی می‌کنند: به مناسبت ***دیپاوالی***، جشن سالانهٔ بزرگداشت لاکشمی، و به مناسبت زادروزهای ویژه یا عروسیهایی که در خانواده اتفاق می‌افتد. آنها معمولاً از رنگیزه‌های آلی، مانند آرد برنج برای رنگ سفید، گِل اُخرا برای زرد، زنگار برای قرمز، شنگرف برای صورتی و حنا برای سبز استفاده می‌کنند. از خود این پودرها مستقیماً برای طرحهای تزیینی کف و از مخلوطشان با آب برای تزیین پنجره‌ها و درها استفاده می‌شود.

آنها عموماً از نقش گل و بته‌هایی استفاده می‌کنند که در طراحی شالهای رنگارنگشان به کار می‌برند. در صحرای بی‌نهایت خشک راجستان غربی، نزدیک مرز پاکستان، همسر چوپانهای گله‌های شتر و بز، خانه‌هایشان را فقط سالی یک بار، به مناسبت ***دیپاوالی***، آرایش می‌کنند. آنها تمام سطح دیوارهای جلویی خانه را با طرحهای هندسی مشخصی می‌پوشانند که یادآور (اما نه تحت‌تأثیر) طرحهای انتزاعی هندسی غربی نیمهٔ قرن بیستم است. دهکده‌ای که در بیشتر سال به زحمت از یک منظرهٔ کسل‌کننده و بی‌روح اطراف کویر قابل‌تشخیص است، در این مناسبتهای مهم به راز و نیاز دیداری قدرتمندی با خدایان تغییر شکل می‌یابد. این رنگ‌آمیزی تنها برای چند هفته باقی می‌ماند تا در اثر تابش بی‌وقفهٔ آفتاب از بین برود.

درمقابل، زنانی که در قسمت شرقی همان ایالت زندگی می‌کنند غالباً خانه‌هایشان را از نو نقاشی می‌کنند. آنها سطح دیوارها و کفها را در هر مناسبت مهم (جشنهای مذهبی و رخدادهای مهم خانوادگی، از قبیل باردار شدن، تولد، رسیدن به سن بلوغ، نامزدی و ازدواج)، با گِل اُخرای معادن محلی صاف می‌کنند. سپس با استفاده از رنگیزه‌های ساخته شده از آهک سفید هر دوی این سطوح را با تزیینهایی منحصر به آن

در روستایی واقع در غرب صحرای راجستان، زنان دیوارهای خانه‌هایشان را با طرحهای هندسی مشخص، که مختص به الههٔ لاکشمی است، می‌پوشانند.

رخداد ویژه می‌پوشانند.

هر روز سال، زنان در بیش از یک میلیون خانه در ایالت تامیل نادو واقع در جنوب هند، روی زمین بیرونی درِ جلویی خانه‌هایشان را با رنگ تزیین می‌کنند. در روزهای عادی آنها بر سطح مرطوب خاک یا سنگفرش آرد برنج یا خاک سنگ سفید می‌مالند. برخی ابتدا شبکه‌ای از نقاط را علامت‌گذاری می‌کنند که با طرحهایی سیال به یکدیگر وصل می‌شوند، درحالی که دیگران کاملاً با دستِ خالی و بدون ابزار کار می‌کنند. در روزهای جشن یا در طول ماههای فرخنده، برای پر کردن نقش و نگارهای پیچیده، از پودرهای رنگی درخشان تجاری استفاده می‌کنند.

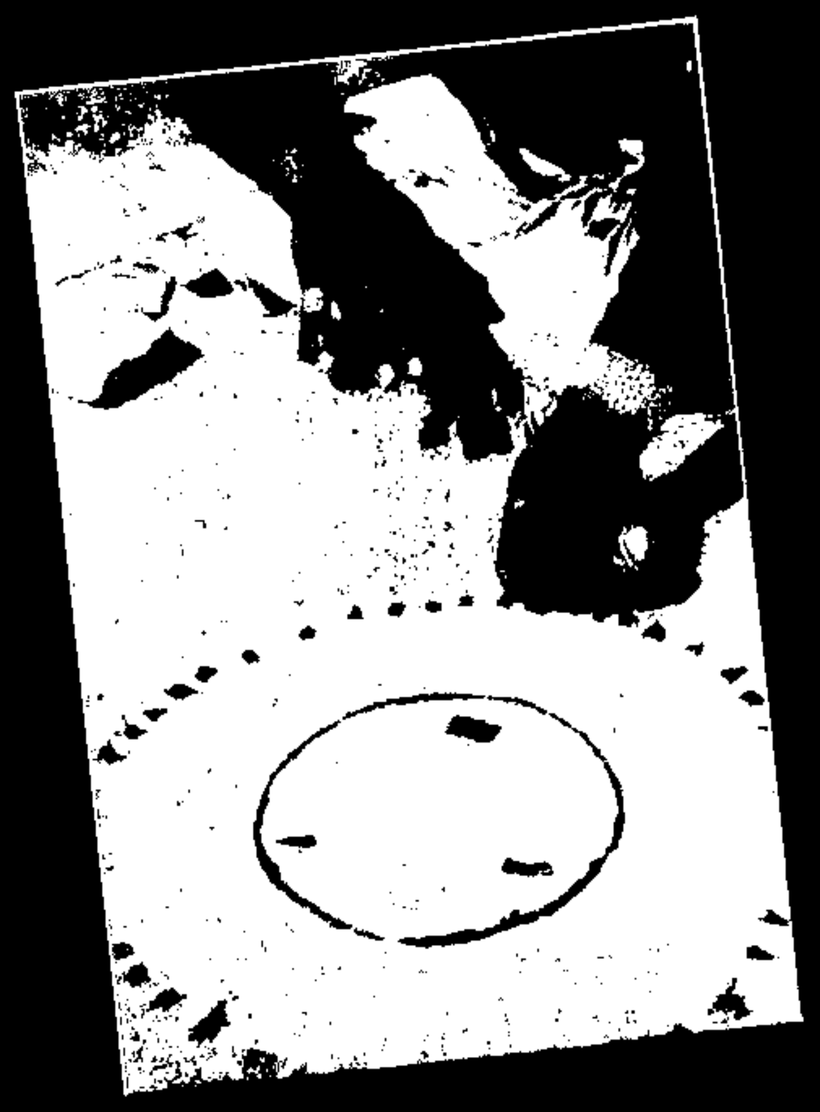
این زنان از اینکه هرگز هیچ طرحی تکرار نمی‌شود به خود می‌بالند و خیابانها به نگارخانه‌های بی‌انتهایی از آثار هنری رنگارنگ تبدیل می‌شوند. بیشتر این نقاشیها تا پیش از طلوع خورشید به اتمام می‌رسند که پس از آن معمولاً هر هنرمند در پیرامون خانهٔ همسایه‌هایش قدم می‌زند تا آثارشان را مقایسه کند و از آنها برای نقاشیهای روزهای آتی الهام بگیرد. در ظرف یکی دو ساعت همهٔ این نقاشیها از بین می‌روند ـ یعنی در اثر رفت و آمد روزانه، پراکنده یا پایمال و تبدیل به خاک می‌شوند.

زنان ایالت اوریسا (Orissa)، واقع در هند شرقی با له کردن برنج نیم‌پخته، خمیری به دست می‌آورند که آن را با شگردهای گوناگون (با دست، کهنه و قلم مو)، به دیوارهای گلی خانه‌شان می‌مالند. بسیاری از جشنواره‌ها نویددهندهٔ نقاشی دوبارهٔ دیوارها هستند؛ اما مهمترین نقاشیها در طول دو ماه، از ۱۵ دسامبر تا ۱۵ فوریه که به ستایش ویژهٔ لاکشمی اختصاص دارد، خلق می‌شوند. در مهمترین روز، هم دیوارها و هم کفها با گل و بته‌های نفیس و نقشمایه‌های جانوری، پوشیده می‌شوند.

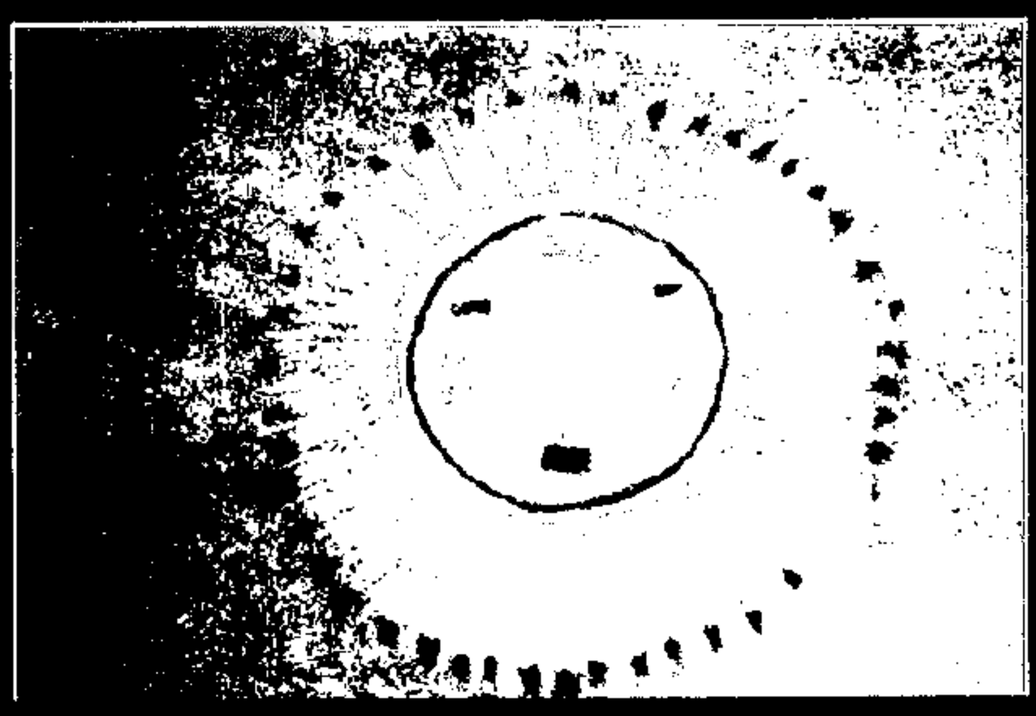
در میان طرحهای نمادین دیگر، یک زیارتگاه موقتی بر کف داخلی نقاشی می‌شود و یک محراب چوبی روی آن نصب می‌گردد. سپس روی این محراب، ظرف سفالی پر از برنج تازه درو شده‌ای گذاشته می‌شود. با نالهٔ بسیار بلندی، از الهه خواسته می‌شود تا روحش را در ظرف بدمد و به این وسیله به خانه و ساکنانش برکت دهد. در لحظه‌ای که زنان ارتباط با خدا را تجربه می‌کنند (*دارشان*)، مراسم تکمیل می‌شود، از الهه خواسته می‌شود که بازگردد، و دیگر نقاشیها هیچ ارزشی نخواهند داشت.

در سراسر هند، نقاشیهای مقدس زنان، بیان احساسات شخصی آنان در چهارچوب رسانه‌ای سنتی و صدای زن در فرهنگی مردسالار است. این نقاشیها وسیله‌ای برای ارتباط بین روح یک مؤمن و وظیفهٔ اوست، نیایشی مصور که به زندگی زن توازن می‌دهد و او را با زنهای دیگر سراسر این شبه‌قاره مرتبط می‌سازد. همان‌گونه که در بسیاری از نیایشواره‌های هندو مشاهده می‌شود، ارتباط با خدا نیز زودگذر است: هم اثر هنری و هم تجربهٔ حاصل از آن، هر دو میرا هستند. آنها در جهانی پیوسته متغیر، لحظاتی از پارسایی و هماهنگی را می‌آفرینند. ■

نقاشیهای ماسه‌ای ناواهو



نقاشیهای ماسه‌ای سرخپوستان ناواهو، از اهالی جنوب‌غربی ایالات متحد، نقشی با اهمیت در مراسم شفابخشی سنتی دارند. این نقاشیها، توسط آوازخوان یا هاتاآلی (hatáálí) ، بر کف هوگان (hogan) ، مسکن چوبی پوشیده از گِل ناواهوها به اجرا درمی‌آید. آوازخوانی هاتاآلی و نقشهایی که وی می‌کشد «مردمان مقدس» را به سوی خود جلب می‌کند. بیمار، در زمان اجرای مراسم، روی ماسه می‌نشیند. بعد، آوازخوان ماسه‌های نقشها را از روی نقاشی برمی‌دارد و برای معالجهٔ فرد بیمار به کار می‌گیرد، و از این طریق، نیروی شفابخش و حمایت‌کنندهٔ «مردمان مقدس»، به بیمار انتقال می‌یابد. نقاشی ماسه‌ای، پس از پایان مراسم، به کلی پاک می‌شود. ■



سرخپوستان ناواجو، از نقاشیهای ماسه‌ای به‌عنوان بخشی از نیایشوارهٔ شفابخش استفاده می‌کنند. بالا، یک هاتاآلی یا «طبیب» رد نماد خورشید را پی می‌گیرد (بالا) که در پایان مراسم آن را پاک می‌کند (چپ).

در افریقا، دیوارنگاری همچون بدل‌آرایی، رنگرزی و سفالکاری بیشتر هنر زنان به حساب می‌آید.

این هنر چنان با شیوهٔ زندگی مردم به هم آمیخته شده که مثل راه رفتن، خوردن و خوابیدن از ضروریات زندگی آنان شده است. دیوارنگاری، بیش از هر چیز، وسیله‌ای است برای زیباسازی فضایی که این زنان و خانواده‌هایشان، اوقات زیادی را در آن می‌گذرانند، و نیز بهتر ساختن محیطی که در غیر این صورت بسیار عبوس می‌نمود. درعین حال، شکلی از آفرینش سحرآمیز است، سحری که از معنا یا نیت آن مایه نگرفته بلکه از به کار بردن رنگ بر دیوار سرچشمه گرفته است.

زنان پیش از آنکه نقاشی را شروع کنند، ابتدا باید با استفاده از ترکیبی از گِل و پهن دیوار را آماده‌سازی کنند. آنان سطح دیوارها را به کمک دست و با ترکیبی از پهن و ادرار صاف می‌کنند که این خود با نقش و نگار ظریفی به وجود می‌آورد.

مواد آلی، هم به عنوان رنگ ـ به صورت رنگمایه‌های بومی ـ به کار گرفته می‌شوند و هم ابزارهایی که از گیاه و پر ساخته می‌شوند. رنگهای تخت یا رنگهای برجسته‌کاری شده یا ترکیبی از این دو، به صورت مجموعه‌ای از نگاره‌ها و نقشمایه‌ها بر دیوار مالیده می‌شود.

زنان دیوارنگار افریقا

معمولترین شیوه به کار بردن رنگمایه‌های خاکی، ...اً به صورت لایه لایه، روی سطح صاف دیوار تازه ...کاری شده است. این لایه‌کاری فرایند خشک شدن ...ک و نیز ترک برداشتن دیوارنگاره را کند می‌کند و به ...ترتیب نوعی حالت چرک‌شدگی به وجود می‌آورد ...تشخیص بین سطح و نقش دیوار را مشکل می‌سازد. ...دیوارهای نقاشی شده ـ از آنجا که درمعرض تباهی ...ستند ـ قرار نیست که عمر درازی داشته باشند. ...شیها هر سال بازافرینی می‌شوند تا رخدادهای تازه ...ن گرفته شود یا به آگاهی همگان برسد و درضمن ...امکان را برای زنان فراهم کند تا در یک فعالیت ...ی یا اجتماعی مشارکت داشته باشند. ■

مارگارت کورتنی ـ کلارک، *بومهای افریقایی ـ هنر زنان غرب افریقا*، ریزولی اینترنشنال، نیویورک ۱۹۹۰.

نقاشیهای دیواری در
افریقای جنوبی
(چپ و بالا سمت راست)
و غنا (بالا، سمت چپ)

رقص با صورتک

رقص و نمایش آیینی سرخپوستان ساحل شمال غرب امریکای شمالی، به صورتکهای نیایشی حیات می‌دهد

صورتکی از سرخپوستان بلاکولا (نوکزالک‌مک)، بریتیش کلمبیا (کانادا).

مارگارت ا. استوت

هنر آیینی ساحل شمال‌غربی امریکای شمالی همواره تحسین‌برانگیز بوده است. در گذشته، تیرهای عظیمی که توتم‌ها روی آنها کنده‌کاری یا نقاشی شده‌اند، صورتکها، پوششهای سر، خرت وپرتهای دیگر و نیز صندوقچه‌ها، جعبه‌ها و جامهای استادانه حکاکی و رنگ‌آمیزی شده، در مراسم مفصل جشنها و پاتلچ‌ها (potlatche، مراسمی که طی آن به مناسبت، هدایایی مبادله می‌شود) با شکوهمندی بسیار عرضه می‌شدند، و هنوز هم اهمیت خود را در جوامع معاصر ساحل شمال‌غربی حفظ کرده‌اند.

مظاهر مهم این هنر، ملموس و پایدار نیستند، زیرا درحالی که برخی برای دورهٔ کوتاهی حیات پیدا می‌کنند برخی دیگر فقط به عنوان بخشی از مراسم آیینی خلق یا نابود می‌شوند.

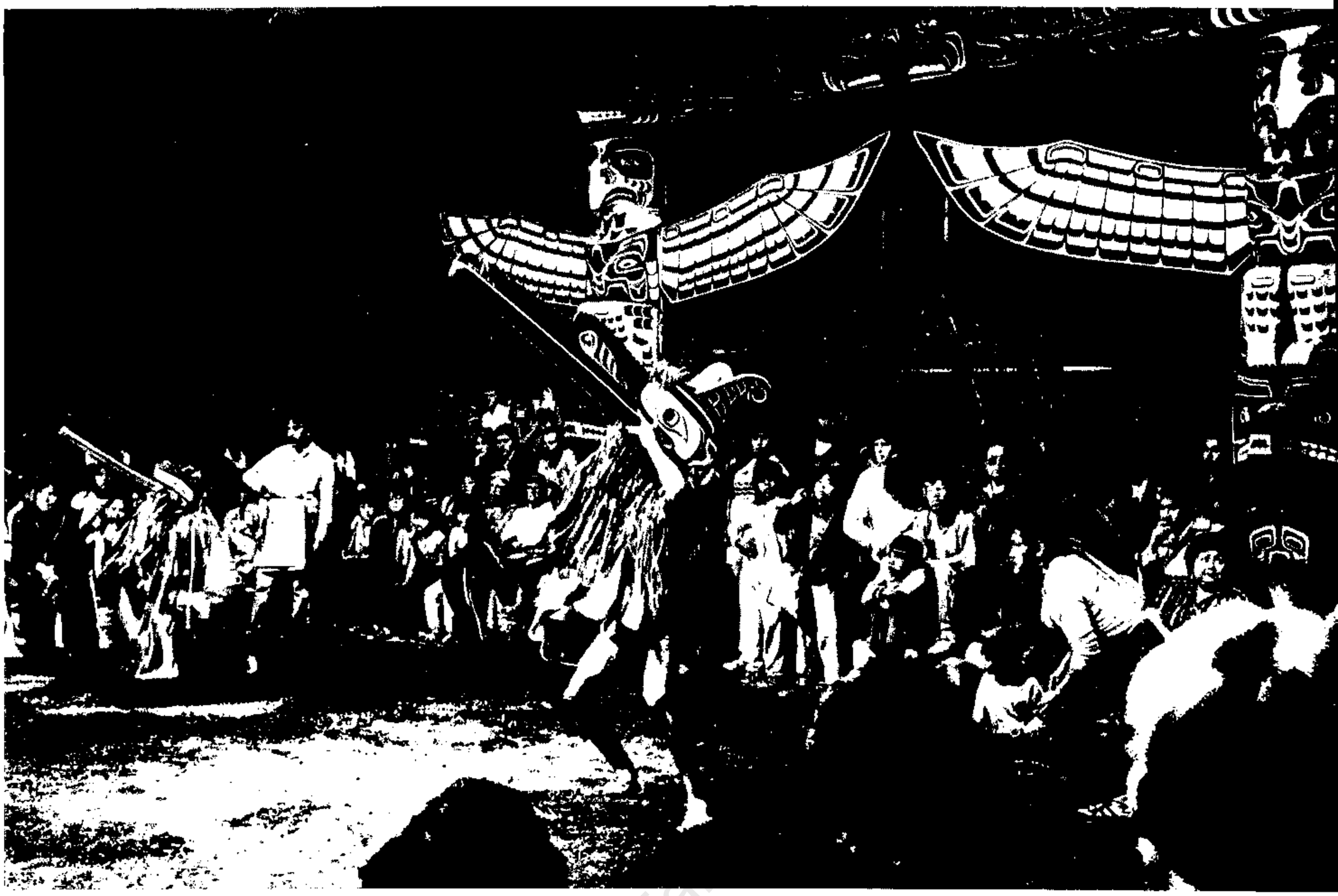
این اشیای آیینی، حتی در دوران «حیات» خود، لزوماً بدون تغییر باقی نمی‌مانند. مطالهٔ رنگ‌آمیزیِ صورتک‌های ساحل شمال‌غربی، نشان می‌دهد که برخی از آنها پس از آفرینش اولیه، دوباره به گونه‌ای متفاوت طراحی و رنگ‌آمیزی شده‌اند. گاهی اوقات اشیایی همچون تکه‌های مس یا نوعی صدف دریایی (آبولونی) به نقاطی که قبلاً فقط رنگ‌آمیزی شده، افزوده شده است.

همراه با این دگرگونی در ظاهر، شکل و حیات این اشیاء همواره تأکیدی بر آفرینش عناصر نو به جای آنها که کهنه شده‌اند وجود دارد. بخشی از هر پاتلچ، به نمایش گذاشتن صورتک‌ها و دیگر اشیای نوی است که به سفارش میزبانان مغرور ساخته می‌شود تا با اهدا به مهمانانی که به جشن فراخوانده شده‌اند، تعجب و تحسین آنها را برانگیزانند. مفهوم نقاب و صورتک، پایدار باقی می‌ماند، اما آن را به مناسبت مراسم، بازآفرینی و بازنمایی می‌کنند. درمیان هایلتسوک‌های بلابلا در کلمبیای بریتانیا، از بین بردن صورتک‌هایی که برای مقاصد آیینی آفریده شده‌اند به مضمونی دیگر صورت می‌گیرد. براساس سنت ایشان، نقابها و سایر وسائل آیینی که نمایانگر وجوه مشخصه و امتیازات برجستهٔ شخص متوفیٰ هستند، سوزانده می‌شوند. در سال ۱۹۹۰، پس از مهمانی بزرگداشتی که به افتخار ویگویلبه واکاس (Wigvilba Wakas) برپا شده بود، ماسکها و دیگر اشیایی که توسط گلن تالیو (داماد خود رئیس واکاس) ساخته شده بود «به عنوان نشان عشق و احترام» سوزانده شدند.

فاه آمبرز، هنرمند کواکیوتل، با دقت روی ماسکی که در پاتلچ‌های آتی مورداستفاده قرار خواهد گرفت، آخرین دستکاریها را انجام می‌دهد.

رقص و تئاتر

من در سال ۱۹۶۷، به همراه عکسهایی از نقابها، پوششهای سر و وسائل رقص که به عنوان بخشی از آیینهای زمستانی «نوکسالک» شهرت دارند، به درهٔ بلاکولا عزیمت کردم. مردم از دیدن عکسها هیجان‌زده شدند و مایل بودند راجع به آنها صحبت کنند. محور گفتگو معمولاً این بود که چه کسی صاحب وسیلهٔ موردبحث بوده یا از آن استفاده کرده است و آخرین بار چه زمانی در مراسم جمعی به کار رفته است.



مراسم هامات‌سا (hamat'sa) در یک پاتلچ، توسط رئیس تلاکواگیلا (T'lakwagila) در خلیج آلرت (کانادا) در سال ۱۹۸۳.

در بعضی از خانوارها، نقابها یا کنده‌کاریهای دیگری به من نشان دادند. این اشیای آیینی که در آن زمان میان مردم به کار گرفته می‌شد، مرا به هیجان آورد. اما متوجه شدم که گاهی‌اوقات برخی از میزبانانِ من تعجب می‌کردند از اینکه من اینطور هیجان‌زده شده‌ام. جملاتی همچون «اما شما واقعاً باید آن را در رقص دیده باشید» کم‌کم مرا قانع کرد که این اشیای آیینی، آن اندازه که برای من قابل احترام است، نزدِ نوکسالک‌ها، عزیز و محترم نیست. یک صورتک حکاکی شده یا وسیله‌ای برای رقص، صرفاً چیز مهمی نیست. مهم، نقشی است که این وسیله در ساختار آیین مذهبی گروهی برعهده دارد.

هر بخش از هر آیینی با آفرینش شخصیت یا کاراکتر ویژه‌ای مربوط است و این شخصیت به‌طور اشتباه‌ناپذیری با یک آواز یا رقص در ارتباط است. وقتی مردی صورتک رنگ‌آمیزی یا حکاکی‌شده‌ای را همراه می‌آورد و آن را مغرورانه نشان می‌دهد، می‌گوید «من این را می‌رقصم». درحالی که دربارهٔ مشخصات نقاب، گفتگوها کوتاه است، توضیحات مفصلی راجع به حرکات نمایشیِ رقصندهٔ نقاب‌دار، ارائه می‌شود.

درواقع، این هنر، درحالی که با عناصری بسیار ملموس سر و کار دارد، اساساً هنری «ناپایدار و زودگذر» از مقولهٔ رقص و نمایش است. این امر در هفت رقص نقابدارِ کواک‌واکاواکو (kwakwaka'wakw)، که در مارس ۱۹۹۶ در میان مردم ساحل شمالی خلیج آلرت (Alert Bay) برگزار شد، کاملاً واضح بود. در جریان آماده‌سازی این رقصها، اجرای درست حرکات دست و بدن رقصنده بسیار بیشتر موردتوجه بود تا مناسب بودن نقابها و دیگر اشیای آیینی، حرکات مزبور در انطباق دقیق با ضربات مخصوص طبل‌ها، قطعات آوازی و همسرایانه بود که به وسیلهٔ خوانندگان همراهی‌کننده اجرا می‌شد. هنگامی که «خرس خاکستری» می‌رقصید نقاب ترسناک آن با غرش، آواز، ضربات ریتمیک طبل‌ها که فضا را پر کرده بود، و با حرکات پر سر و صدای میدان رقص و اشارات چنگ‌افکنانهٔ رقصنده، هماهنگی کامل داشت.

حافظهٔ زنده

بخشی از طبیعت میرا و ناپایدار هنر آیینی ساحل شمال‌غربی، درک و آگاهی تاریخی است که آفرینندگان و شاهدان این هنر، به‌طور سنتی با تجربیات خود به همراه می‌آورند. پیکرنگاری اشیاء و محتوای نمایشی این هنر، از طریق تاریخ شفاهی مردمان ساحل شمال‌غربی، قابل‌توضیح است. بیشتر چهره‌هایی که در هنرهای تجسمی و رخدادهایی بازنمایی می‌شود که به صورت رقص یا شکل نمایشی عرضه می‌شوند از ماجراهای مفصل خانوادگی کسانی مایه می‌گیرد که در آنها شرکت دارند. آن ماجراها، از طریق گفتارها، به یاد شاهدانِ عینی مراسم آیینی می‌اندازد که قبلاً چه رخ داده، و از این رو آنها بهتر می‌توانند آنچه را شاهدند، درک و تحسین کنند.

زمانی که اشیای آیینی از مراسم جمعی کنار گذاشته می‌شود یا از خاطره‌ها محو می‌گردد، معانی آنها نیز ممکن است، فراموش شود. ■

پلی به گذشتهٔ آفرینشگر

لوک تِیلر

یکی از بومیان جزیرهٔ اِلکو در سرزمین آرنهم، منتهاعلیه شمال استرالیا.

زندگی مذهبی بومیان استرالیای مرکزی حول حرکتهای اصیل نیاکان دور می‌زند، حرکتهایی که نخستین آیینها و اشیاء و نخستین طرحهای مقدس را خلق کردند. امروز بومیان استرالیا در آیینهایشان و در پاسداری خود از مکانهایی که قلمرو قدرت ارواح نیاکانشان است، خود را «ادامه‌دهندگان» نیاکان می‌دانند. آنان با آیینهایشان قصد دارند اندکی از نیروی آفرینشگر نیاکانشان را آزاد کنند تا بتوانند باروری جهان را حفظ کنند. در این آیینها، هنر جایگاهی والا دارد.

رهبر آیین در مرحله‌های مختلف آن، بدن رقصنده‌ها را رنگ می‌کند و با اخرای زرد و سرخ، گِل سفید و زغال، طرحهایی بسیار قوی را نقش می‌زند. ممکن است پَر رنگ‌کردهٔ پرندگان یا رشته‌های گیاهان به این نقشها افزوده شود یا به نوعی چهارچوب وصل شود. این چهارچوب رقصنده را به طور موقتی به بازنمایی نیاکان بدل می‌کند.

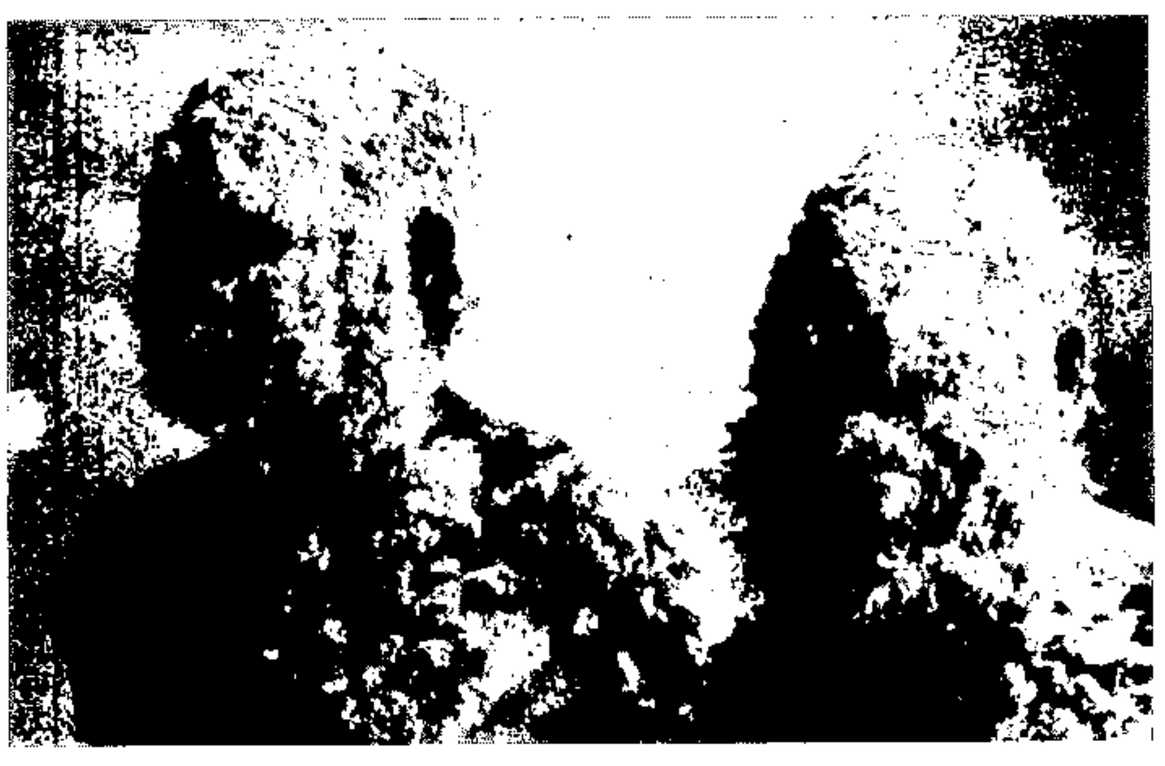
روی زمین اجرای آیین، طرحهایی به مراتب تزیینی‌تر رسم می‌شود که گاهی سطح بسیار گسترده‌ای را دربر می‌گیرد و شامل عنصرهایی سه بعدی است، همچون تپه‌ها، گودالها، یا تیرکهایی که در فاصله‌هایی مشخص برپا می‌شوند و اشیاء مقدس گوناگونی به آنها آویخته می‌شود. بدین‌ترتیب، چشم‌انداز پیشینیان با ویژگیهایش به صورتی بسیار طرح‌گونه بازنمایی می‌شود و رقصندگان با تقلید از حرکتهای آفرینشگر نیاکان خود، از این چشم‌انداز می‌گذرند.

بومیان استرالیا با مخلوطی از موم و عسل، پرهای پرندگان را به بدن خود چسبانده‌اند.

این طرحها که کارکردشان زدن پلی میان زمان اسطوره‌ای آفرینش به زمان حال است، به‌تدریج در طول مراسم پاک می‌شود یا از بین می‌روند. هدف زیباشناختی این طرحها نه به جا گذاردن اثری پایدار و بادوام بلکه باقی گذاردن اثری قوی از جهان نیاکان، بازیافتن و انتقال آن به نسلهای جوان است.

درمیان متداول‌ترین طرحها، می‌توان بویژه به دایره‌هایی هم‌مرکز که با خطهایی موازی به هم وصل می‌شوند اشاره کرد. این خطهای موازی گاهی با خطهای دیگری (مانند ردپای جانوران یا خطهای منحنی یا راست) همراه می‌شود که اغلب پناهگاهها و ابزارهای پیشینیان را بازنمایی می‌کند.

دایره‌های هم‌مرکز نمایشگر قدرت زایندهٔ زنان است و خطهای مستقیم موازی نمایشگر قدرت زایندهٔ مردان. برخورد این خطوط نیرو طی آیین، نیروی مولدی را آزاد می‌کند که برای جاودانگی چرخهٔ زندگی ضروری است. ■



آرایش و فرهنگ

ویویان بیک

بدن‌آرایی، شکلی از آرایش با معناهای فرهنگی

بدن‌آرایی و خالکوبی همچون زیور و جواهر و لباس، شیوه‌ای است برای پوشاندن، نقاب زدن و تغییرشکل دادن بدن؛ مختصرآنکه شیوه‌ای است برای «آرایش» بدن در هر دو معنای واژهٔ آرایش. گرچه هدف، همواره زیبا کردن بدن بوده، با این حال، این توجه زیباشناختی عموماً فرع بر دلمشغولیهای اجتماعی، مذهبی یا سیاسی بوده است و اغلب اساس استعارهٔ بدنی است. درهرحال، ورای انگیزه‌های خاص هر یک از جامعه‌ها که رویه‌های متفاوتی را موجب می‌شود، فصل مشترک تمامی آنها تلاشی است برای خارج کردن بدن انسان از حالت صرفاً زیست‌شناختی و دادن بُعدی فرهنگی به آن.

بدن‌آرایی میان دو شیوهٔ خالکوبی و آویختن زیورها و جواهرها جای دارد، به دیگر سخن، میان خالکوبی که نشانه‌هایی همیشگی به جای می‌گذارد و زیورها و جواهرها که به سادگی آویخته و در یک چشم به هم زدن برداشته یا جایگزین می‌شوند. بدن‌آرایی برخلاف جواهر و لباس، خود پوست را تغییر شکل می‌دهد، و برخلاف خالکوبی، این تغییرشکل صرفاً تغییری سطحی و موقتی است.

اگر طیفی از شیوه‌های به جاگذاردن نشانه‌های همیشگی (انواع خالکوبی)، تا شیوه‌های به‌جاگذاردن نشانه‌های موقتی

در آنگولا، کودکان تازه ختنه شده (*تونداجی*) به هنگام بازگشت به روستا پس از یک دورهٔ گوشه‌نشینی سنتی، با زیورها و طرحهایی آیینی به رنگ قرمز و سفید آراسته می‌شوند.

چپ، یکی از اعضای قبیلهٔ ژورو ـ میکتو در پاپوا (گینهٔ نو) راست، زنی از مردمان افریقای غربی (نیجر).

رسم شود، می‌توان برای نمونه شیوهٔ خالکوبی مردمان بوابا در مالی و بورکینافاسو را در یک سر این طیف جای داد. در این شیوه، استخوان جمجمهٔ نوزادان چندروزه که هنوز نرم است خراش داده می‌شود و نشانهٔ این خراش تا دم مرگ روی استخوان باقی می‌ماند و برمبنای آن می‌توان مرده را از نیاکانش بازشناخت. در سر دیگر این طیف، می‌توان آیین زنان ازدواج کردهٔ قبیلهٔ مفومته ـ وولی (Mfumte-Wuli) را در کامرون غربی جای داد. زنان این قبیله، برگهای قرمز گیاهی زینتی را به دور باسن خود می‌بندند، و این آیین یک روز در سال، در جریان جشن سالانهٔ بزرگی که در آن تمامی ازدواجهای طول سال جشن گرفته می‌شود، انجام می‌گیرد.

اما مدت دوام بدن‌آرایی می‌تواند بسیار متغیر و گاه حتی طولانی باشد. برای مثال، مردمان قبیلهٔ مفومته ـ وولی با گذاشتن برگهای گیاهی به نام **مابیه‌رو** روی پوست خود برای مدت چند دقیقه، پوست خود را برای مدت دو سال سیاه می‌کنند. اگر همین کار در بافت زیر پوست انجام گیرد به خالکوبی شبیه می‌شود با این تفاوت که اثر آن همیشگی نیست. زنان جوان و کودکان به جای خالکوبی که منسوخ شده است، از همین روش استفاده می‌کنند.

مردمان قبیلهٔ مفومته ـ وولی در جریان جشن بزرگ سالانهٔ خود به مناسبت گذار از فصل ذرت به فصل ذرت خوشه‌ای، بدنهایشان را با رنگ سیاهِ مخلوطی از عصارهٔ میوه‌ای محلی و خاکستر رنگ می‌کنند. این رنگ برای چند روز و گاه حتی همانند اثر حنا، چند هفته دوام دارد. آرایش با زغال که به مانند آب‌رنگ به‌سادگی پاک می‌شود، بسیار کم‌دوام است.

ظاهر و واقعیت

در میان بومیان کایاپو در منطقهٔ سینگو آمازون (برزیل)، بدن‌آرایی فعالیتی همیشگی است چندان که شایسته نیست کسی بدون بدن‌آرایی ظاهر شود مگر در موردهایی استثنایی، برای مثال در زمان شیوع بیماری که فرد بیمار و بستگانش از زندگی جمعی کناره می‌گیرند. این آرایش هر روزی همانند خالکوبی در میان مردمان صحرای جنوب افریقا، نشاندهندهٔ هویت فرهنگی و قومی قبیله است. گویی مردم کایاپو با گذاردن این نشانه‌های موقتی که همواره تجدید می‌شود، می‌خواهند همبستگی فرد را با گروه نشان دهند، حال آنکه مردمان افریقا بیشتر ترجیح می‌دهند این همبستگی را با نشانه‌هایی همیشگی و پاک‌نشدنی نشان دهند.

مردم کایاپو به دو شیوهٔ متمایز بدن‌آرایی می‌کنند، یکی آرایش هر روزی و دیگری آرایش برای آیینهای معین. آرایش هر روزی که می‌توان آن را به لباس تشبیه کرد در اساس عبارت است از طرحهای گوناگونی که تقریباً تمامی بدن را می‌پوشاند. این طرحها با **ژنی‌پاپو** رسم می‌شود که رنگی

زنی از کوچ‌نشینان نیجر.

است گرفته شده از عصارهٔ میوه‌ای به نام *گنیپا آمریکانا* و چندین روز دوام دارد. اما قسمتهای انتهایی بدن (یعنی پاها، قوزک پا و سر) با رنگ قرمز **روکو** به دست آمده از دانهٔ **بیکسا** *اُرلانا* رنگ می‌شود که بویژه نشانهٔ انرژی و حیات است.

در مناسبتهای خاص و آیینها، طرحهایی ویژه جای آرایش روزمره را می‌گیرد یا روی آن را می‌پوشاند. این طرحها با زغال یا **ژنی‌پاپو** کشیده می‌شود. با این حال، در این دو شکل متفاوت بدن‌آرایی (یکی طرحهای روزمره و دیگری طرحهای ویژهٔ آیینها)، روشها و تکنیکهای یکسانی به کار می‌رود و گاهی بسیار به یکدیگر شبیه‌اند؛ فقط آرایش روزمره به صراحت «آرایش زیبا» خوانده می‌شود.

طرحهای ویژهٔ مناسبتهای خاص و آیینها تقریباً همواره با انگشتان دست رسم می‌شود. این طرحها نماد وضعیتهایی موقتی و آستانه‌ای و حتی خطرناک همچون عزاداری، تولد، شکار یا جنگ است. رنگ **روکو** که به اندازهٔ زغال دوام دارد، نشانهٔ برخی موقعیتهای خاص است. برای مثال، وقتی جنگجویان از لشگرکشی بازمی‌گردند، با این رنگ سرتاسر بدن خود را رنگ می‌کنند و کمی دورتر از بقیهٔ مردم می‌ایستند تا اجازهٔ ورود به خانهٔ مردان (مستقر در میانهٔ دهکده) را بیابند. به گفتهٔ کلودین ویدال (قوم‌شناس)، نزد مردمان کایاپو، **بودن** پیش از هر چیز **ظاهر شدن** به شیوه‌ای مناسب از لحاظ فرهنگی است. ■

یکی از بومیان کایاپو از ماتوگروسو (برزیل).

هنرزمینی

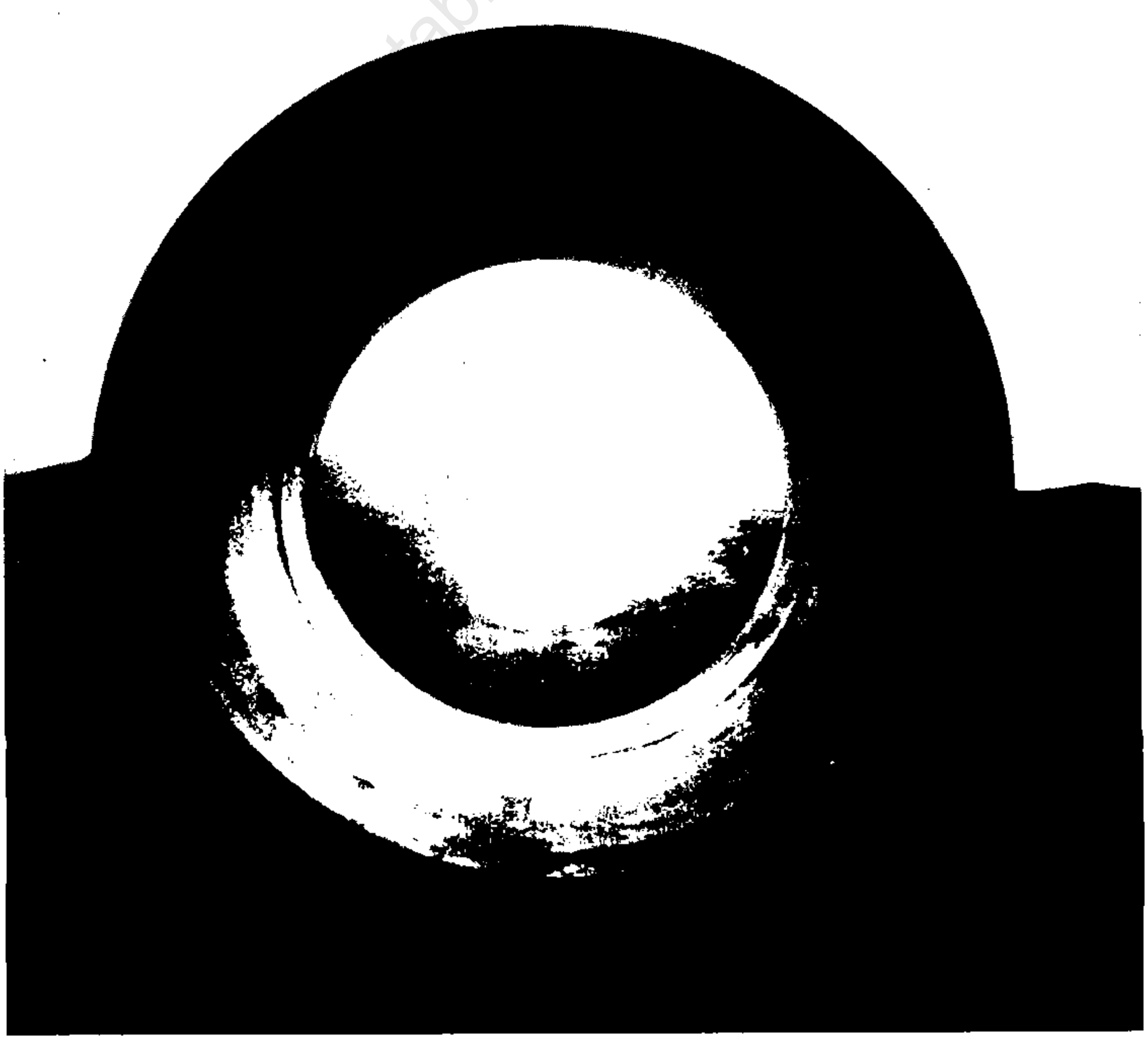
ژیل ا. تیبرگین

هنر زمینی با دخالت در محیط انسان، رابطهٔ سنتی بیننده با فضا و زمان را دگرگون می‌کند

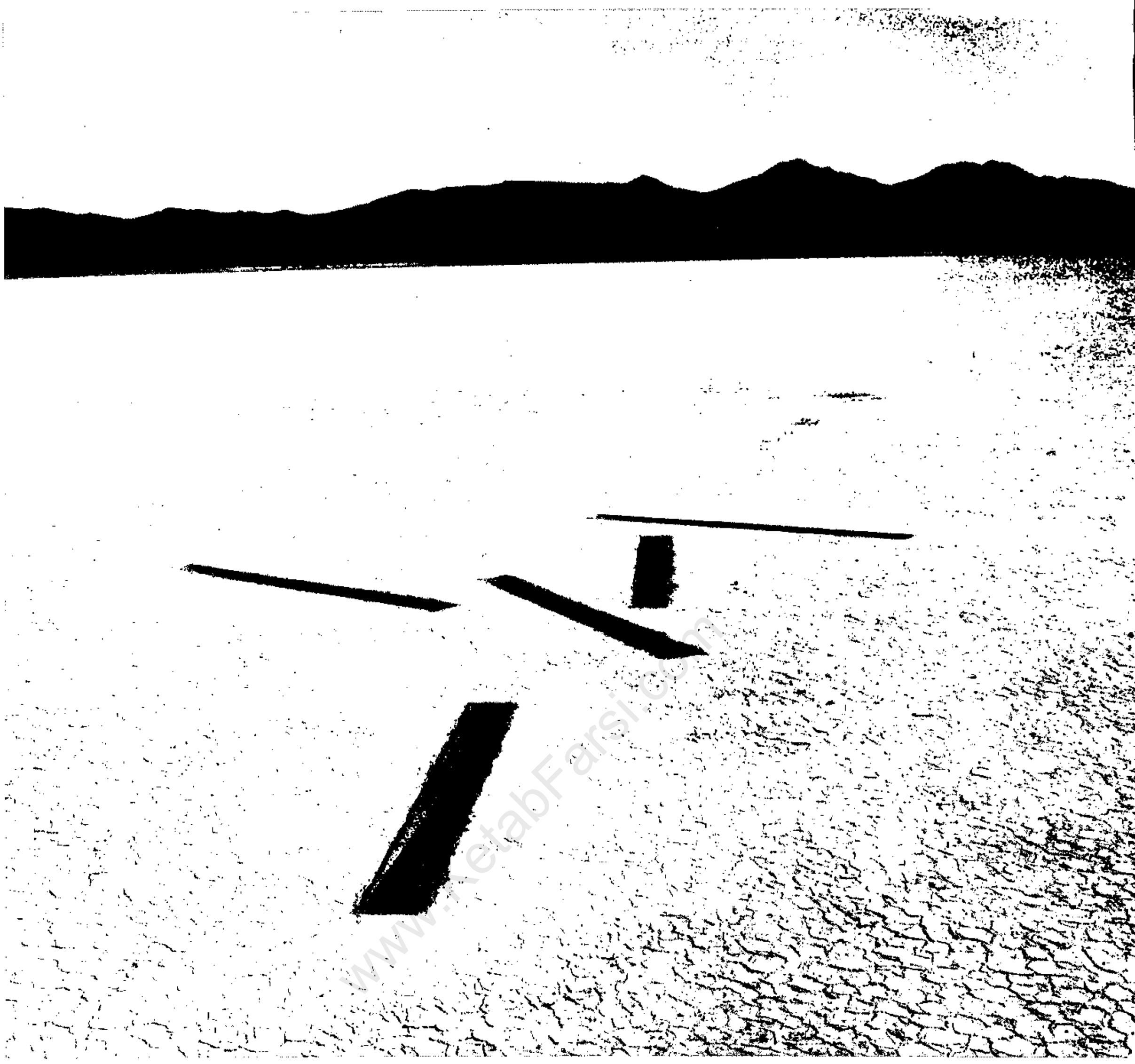
در سالهای پایانی دههٔ ۱۹۶۰ برخی هنرمندان بویژه هنرمندان امریکایی با این پنداشت همگانی که فقط نگارستانها و موزه‌ها جایگاههای مناسب برای نمایش آثار هنری است به ستیز برخاستند. آنان مکانهای طبیعی، کارگاههای صنعتی متروک و معادن را برای آفرینشهای هنری برگزیدند و گاه با مصالح طبیعی آثاری بسیار حجیم و عظیم آفریدند و بدین‌سان گرایش تازه‌ای به وجود آوردند که هنر خاکی (earth art) یا هنرزمینی (land art) نام گرفت.

از اواخر دههٔ ۵۰ با قرار گرفتن بدن انسان در مرکز توجه هنرمندان، اجرای رخدادها (events) توسط جنبش فلوکسوس در نیویورک و آلمان، پیشامدها (happenings)ی آلن کاپرو، فعالیتهای تئاتر زنده (Living Theatre) و دیگر گروههای تئاتر خیابانی، نقش حرکت و بدیهه‌سازی در هنر برجسته‌تر شد و زمینهٔ فرهنگی تازه‌ای پدید آمد که دامنهٔ آن موسیقی، نقاشی و پیکره‌سازی را نیز دربر گرفت. هنرمندان در جوامعی که روح مصرف‌گرایی بر آنها حاکم بود به خلق آثاری پرداختند که ضمیر فعال فرد را مخاطب قرار می‌داد و وی را برمی‌انگیخت تا خود را به عنوان بیننده بازنگری کند.

هنر اندامی (Body art) که در آن بدن وسیلهٔ تجربه‌گری می‌گردد، برآیند منطقی این فعالیتها بود. اما برخی هنرمندان ترجیح دادند نشانی از خود را در طبیعت بر جای بگذارند. برای نمونه می‌توان از



تونلهای خورشیدی **(۱۹۷۶)**
اثر نانسی هالت هنرمند امریکایی، در صحرای گریت بیسین، یوتا (امریکا). این چهار «تونل خورشیدی» در واقع لوله‌هایی هستند که هر یک ۶ متر درازی و ۲/۵۰ متر قطر دارند و باتوجه به انقلابهای خورشیدی تنظیم شده‌اند و روی آنها سوراخهایی برابر با صورتهای فلکی تعبیه شده است. آنها همزمان نقش رصدخانه و آینه را برای آسمانهای شب و روز بازی می‌کنند. در اینجا تصویری از غروب خورشید را هنگام انقلاب تابستانی از میان دو تونل می‌بینیم.



پراکندن (۱۹۶۸) اثر مایکل هایزر. شکافهایی استوار شده با لایهٔ چوبی در بستر رودخانه‌ای خشکیده در صحرای بلک راک، نوادا (امریکا).

دنیس اوپنهایم نام برد که با موتوسیکلت بر تپه‌ای پوشیده از برف حرکت کرد (*یک ساعت راندن*، ۱۹۶۸) یا مایکل هایزر که با راه رفتن نقش پاشنه‌هایش را بر زمین باقی گذاشت (*حالات پاشنهٔ پا*، ۱۹۶۸). یکی از نخستین کارهای ریچارد لانگ، *خط ناشی از گام زدن* ۱۹۷۷، از گام زدن او در خطی مستقیم به وجود آمد و تنها اثری گذرا از عبور او بود.

از آن پس دو گرایش شکل گرفت که گاه به هم آمیختند و گاه یکدیگر را طرد کردند. یکی از آنها که بیشتر در اروپا رایج شد، تأکیدش بر بدن (گیلبرت و جورج) یا جابه‌جایی آن (ریچارد لانگ، همیش فالتون) بود. دیگری که بیشتر امریکایی به شمار می‌رفت می‌کوشید با استفاده‌ای دوگانه از طبیعت همچون وسیله و نیز مصالح کار هنری، رابطه‌ای تازه بین بدن و فضا بیابد. مثلاً هایزر از سال ۱۹۶۸ در بیابانهای غرب امریکا به خلق آثاری پرداخت که در برخی از آنها مانند *رنگریزی بدوی*، ۱۹۶۹ از صورت‌نگاره‌های سرخپوستان الهام گرفت و در برخی از قبیل *شکاف* یا *پراکندن* (۱۹۶۸) درپی ایجاد شکلهای هندسی ساده با نوعی پیکره‌سازی «منفی» یا به عبارت دیگر پیکره‌های گودسازی شده بود.

اما گاهی زمین برای ساختمان‌سازی، آن هم به مقیاسی عظیم، نیز به کار رفت. رابرت موریس هنگام برگزاری نمایشگاه سانزبیک ۷۱ در اِمِن (هلند)، رصدخانه‌ای که سپس تخریب و در سال ۱۹۷۷ باز ساخته شد، بنا کرد که متشکل از دو اثر خاکی مدور

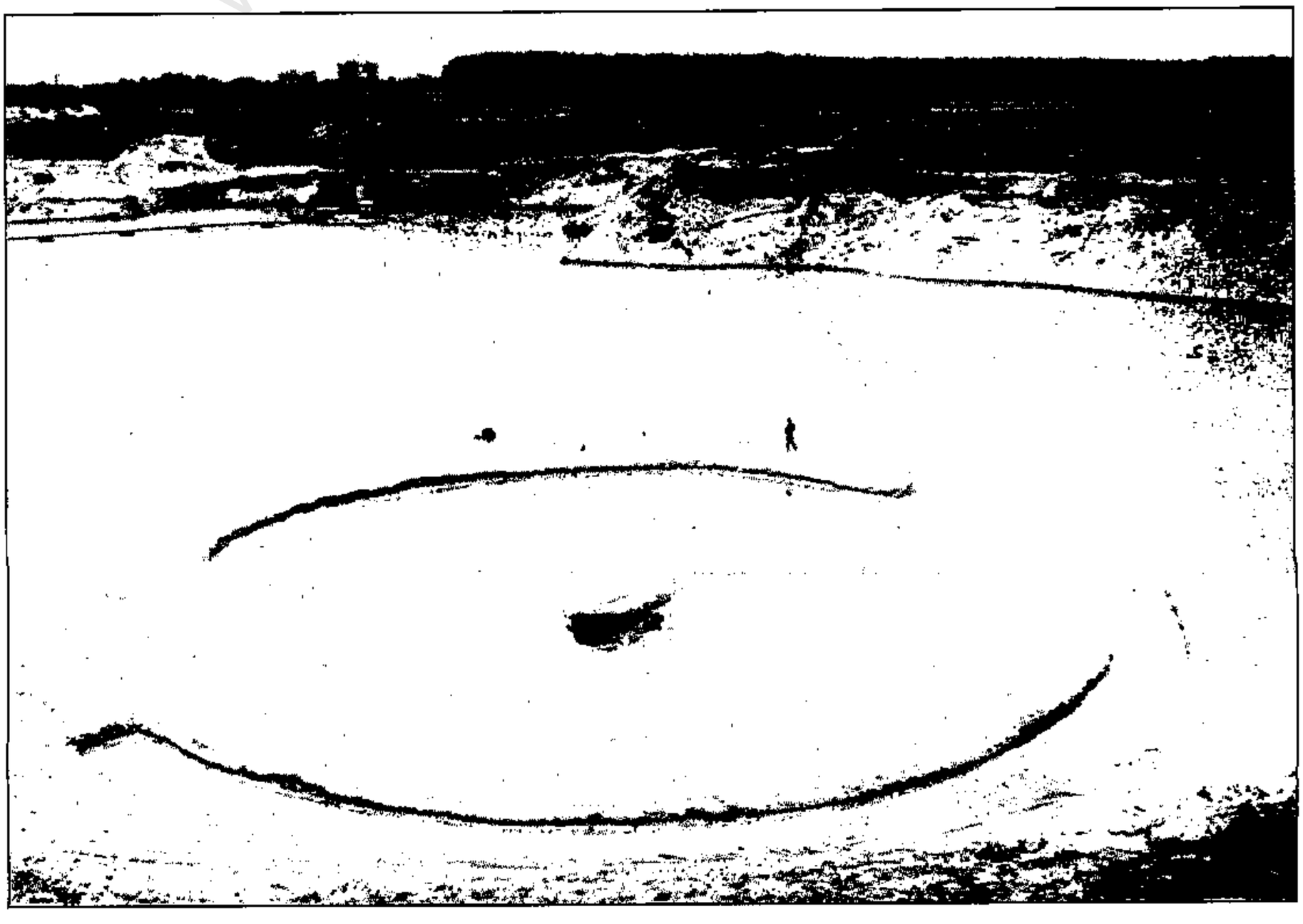
متحدالمرکز با قطرهای ۹۱ و ۲۴ متری بود. وی در این اثر به شکلهای معماری بدوی، که الهامبخش برخی هنرمندان هنرزمینی بود، بازگشت. این آثار با این ابعاد عظیم باید توسط بیننده کشف شود، بیننده‌ای که بر اثر حرکتش در فضا تشویق می‌شود با نگاهی تازه به چگونگی ارتباط پیکره با حرکتهای بدن خویش بنگرد.

ویژگی هنرزمینی، استفاده از زمین و اجزای آن (شن، سنگ، چوب) در مکانهای طبیعی است که پس از آن تبدیل به اجزای سازندهٔ پیکره یا حتی گاهی خود پیکره می‌شود مثل ***منفی مضاعف*** (۱۹۶۹) اثر مایکل هایزر. این اثر شامل دو شکاف عظیم (به عرض ۱۰ متر، عمق ۱۷ متر و طول ۵۰۰ متر) است که در کنار فلاتی حفر شده و با دو سکوی مرکب از ۲۴۰ هزار تن پاره‌سنگ ناشی از حفاری، امتداد یافته است.

مشارکت بیننده

این شکل هنری را نباید با هنر فقیر (arte povera) که مقارن همین ایام در ایتالیا پدیدار شد، یکی دانست. آفریده‌های آن که با مصالح طبیعی ساخته می‌شد بیشتر در نگارستانها به نمایش درمی‌آمد. همچنین باید بین آن و هنرزمینی و دیگر شکلهای دخالت در طبیعت که بسیاری از آنها متعلق به همین اواخر هستند ــ مثل کارهای نیلز اودو (Nils-Udo)، باب ورشورین (Verschueren) و اندی گلدزوورش (Goldsworthy) که کارشان را می‌توان هنر گیاهی نامید و غالباً آثارشان را با استفاده از گلها، پوست و برگ درختان می‌سازند ــ تفاوت قائل شد. موردمشابه مایکل سینگر است که آثاری عظیم و میرا از چوب و نی در فضای باز می‌آفریند (*نخستین اثر از مجموعهٔ نیایشی زمین بی‌درخت*، ۴، ۱۹۷۹).

آثار هنرزمینی چه میرا باشند چه نباشند به راحتی در دسترس بیننده قرار نمی‌گیرند، زیرا یا به علت میرایی از میان رفته‌اند یا در جاهای دورافتاده قرار دارند. تلاشی که بیننده صورت می‌دهد تا موفق به دیدن این اثر هنری شود، به نوعی بخشی از لذت کلی تماشای اثر می‌گردد. سفر و عبور از چشم‌اندازها از بعضی جهات، بیش از خود چشم‌اندازها، بخش سازنده‌ای از این آثار هستند. ریچارد لانگ که هرگونه وابستگی را به هنرزمینی تکذیب می‌کند (با آنکه در آغاز این گرایش سهمی داشت)، در تالارهایی که آثارش را به نمایش می‌گذارد نه فقط عکسها و نقشه‌هایی را به نمایش می‌گذارد که حاوی اطلاعاتی دربارهٔ مکان و تاریخ اثر و گاهی طول سفر است، بلکه سنگهایی را به صورت دایره‌ای یا ردیفی به تماشا می‌گذارد که نه از سفرهایش، که از معدن سنگ آورده است، و هدفش



دایرهٔ شکسته (۱۹۷۱)، اسکله‌ای مدور اثر رابرت اسمیتسون هنرمند امریکایی، در اِمن (هلند). این اثر که همراه چند اثر دیگر در معدن سنگ متروکه‌ای خلق شد، ابتدا قرار بود موقت باشد اما به درخواست مردم منطقه همچنان حفظ شده است.

جزیره‌های محصور (۱۹۸۳ ـ ۱۹۸۰)، کار کریستو و ژان ـ کلود، هنرمندان امریکایی، در خلیج بیسکاین، فلوریدا (امریکا). آنها یازده جزیره را در منطقهٔ میامی با ۶۰۳ هزار و ۸۵۰ مترمربع پارچهٔ صورتی از جنس پلی‌پروپیلن محصور کردند. کریستو و ژن ـ کلود با استفاده از محیطهای طبیعی و یادمان‌های انسانی، بیننده را وامی‌دارند تا محیطشان را با دیدی تازه بنگرند.

از این کارها این است که معادلی قابل درک از جوهر اصلی هنرش که چیزی جز گام زدن نیست، در اختیار بیننده قرار دهد.

شکلهای دیگر مرتبط با هنر زمینی، برخی از ویژگیها و مظاهر این هنر را نشان می‌دهند. بعضی از هنرمندان عمده‌ترین عنصر این هنر را «فرایند» می‌دانند. یکی از آنها پیتر هاچینسون است که پنج کالباس معلق را با ریسمانی به هم بست (*کالباسهای به هم بسته*، ۱۹۶۹) و به انتظار فرایند فاسد شدن آنها نشست. بعضی برای «محیط» اهمیت بسیار قایل‌اند مانند کریستو و ژن ـ کلود، که یک پرچین مانند پارچه‌ای چهل کیلومتری را در عرض استانهای سونوما و مارین در کالیفرنیا کشیدند و دو هفته آن را به حال خود رها کردند (پرچین جاری، ۷۶-۱۹۷۲). بعضی به نور، به رابطهٔ انسان با خورشید و ستاره‌ها یا چشم‌اندازها توجه دارند و بالاخره برخی از پنداشت باغها، چه سنتی باشد یا تماشایی و چشم‌نواز، الهام می‌گیرند، یا القاکننده‌هایی از مکانهای مقدس و دژها می‌سازند.

کار عکاسی بی‌آنکه برای این شکل هنری ضروری باشد با ثبت عمل آفرینش آن، نقشی اساسی را برعهده دارد. عکاسی در اینجا کارکردی دوگانه دارد: گاه ممکن است معادل قابل‌درک یک تجربهٔ هنری یگانه باشد که در این صورت هم برای هنرمند و هم بیننده اهمیت درجهٔ دوم دارد، یا سندی دربارهٔ اثری باشد، که باقی به عهدهٔ بیننده است که به محل برود و تجربه کند. زیرا حتی درمورد بعضی از آفرینشهای با عظمت، که فقط هنگامی که از هوا دیده شوند به تمامی قابل درک هستند، عکاسی نمی‌تواند جای تماس مستقیم را بگیرد. تنها تماس مستقیم به ما امکان درک موقعیت انسان و بی‌ثباتی امور را می‌دهد و ما را از مفاهیمی چون دوام و ناپایداری، که منظور این نوع هنر است آگاه می‌سازد، همان‌گونه که نقاشیهای طبیعت بی‌جان و اقتباس از اشیاء نمادگار پوچی دستاوردهای خاکی بود.

■

تئاتر

تئاتر تنها در یک زمان معینی که زمان تلاقی دنیای بازیگر و دنیای تماشاگر است، موجودیت پیدا می‌کند: اجتماعی محدود، جهانی کوچک، که هر شب در مکانی گردهم می‌آیند. نقش تئاتر این است که حال و هوای آتشین و گذرای دنیای دیگر را به این جهان کوچک بدمد، دنیای دیگری که در آن دنیای کنونی ما با آن یکی می‌شود و دگرگونی می‌یابد. ■

پیتر بروک

Peter Brook,
The Shifting Point.
Harper & Row Publishers, 1987.

صحنه‌ای از *Fuoco centrale*
(۱۹۹۶) که توسط گروه رقص والدوکا در
باری ایتالیا به صحنه آمد.

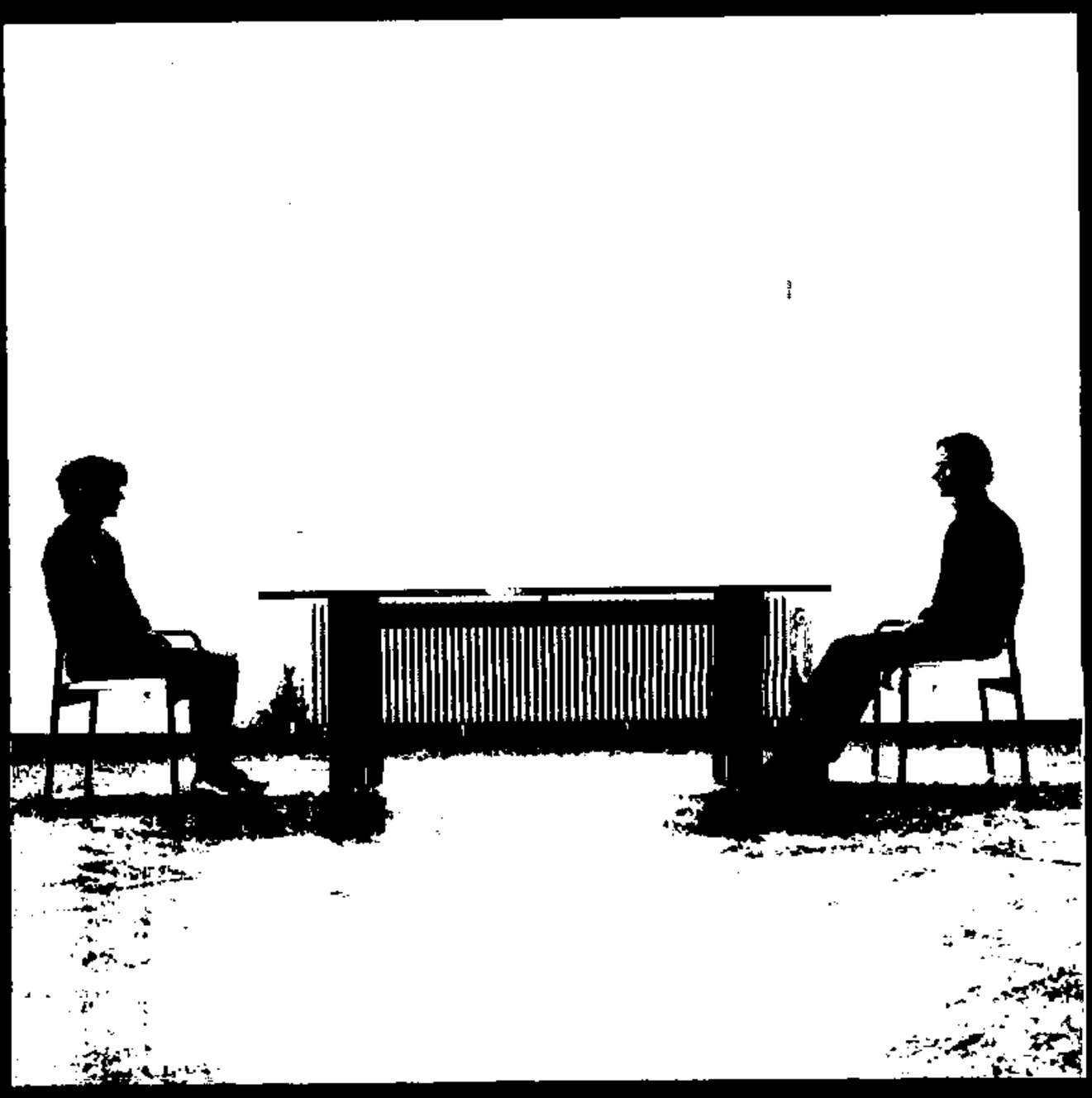
هنر اجرایی

در هنر اجرایی، «اثر» عبارت است از مجموعه‌ای از حرکات و اعمالی که در موقعیتی خاص صورت می‌گیرد. عمر آن محدود است و در زمان و مکان مشخصی روی می‌دهد. هنر اندامی، پیشامدها و رخدادها، از انواع هنر اجرایی هستند.

هنر اجرایی در دههٔ ۱۹۸۰ عملاً از میان رفت، اما اکنون به دلیل آگاهی از اندام انسانی، حیات دوباره یافته است. من فکر می‌کنم که این آگاهی خود به خود به هنر اجرایی می‌انجامد، زیرا اجرا مستقیم‌ترین راه انتقال انرژی است، و اثر هنرمند در آینده، انرژی مستقیم، ارتباط بدون واسطهٔ شیء خواهد بود. اجرا، لحظه را، در اینجا و اکنون، تثبیت می‌کند، و چیزی میرا و دست‌نیافتنی است.» ■

مارینا آبراموویچ
Marina Abramovic
in *Art and Design*, 9, no 9 10, Sept Oct. 1994.

پایین، *گذر از دریای شب* (۱۹۸۲)، هنر اجرایی توسط مارینا آبرا موویچ که در موزهٔ استرلیک آمستردام ارائه شد. دو نفر، به مدت دوازده روز از ۱۰ صبح تا ۵ بعدازظهر پشت میزی، مقابل یکدیگر، می‌نشینند بی‌آنکه حرف بزنند، بنوشند یا چیزی بخورند. این اجرا در دو جای دیگر هم ارائه شد که مجموعاً ۹۰ روز به درازا کشید.



دیوارنگاره‌های مدرن

پرچین‌ها در پاریس ...

این اثرهای آسیب‌پذیر که از بدیهه‌سرایی نشأت گرفته‌اند، میرا هستند. به زودی از بین می‌روند، و نباید برای این نابودی افسوس خورد. چرا که خلق این آثار از نگهداریشان به مراتب مهمتر است. این نقاشیهای روی پرچین‌ها، روشهای نوین زندگی را تصویر می‌کنند. این هنر با لحظه در آمیخته است: به محض پدیدار شدن، باید اثر خود را بر بیننده بگذارد و بعد برای همیشه از بین برود. ■

دنیس ریو

Denis Riout, Dominique Gurdjian and Jean-Pierre Leroux, ***Le Livre du graffiti***. Editions Alternatives, Paris, 1990.

... و آمستردام

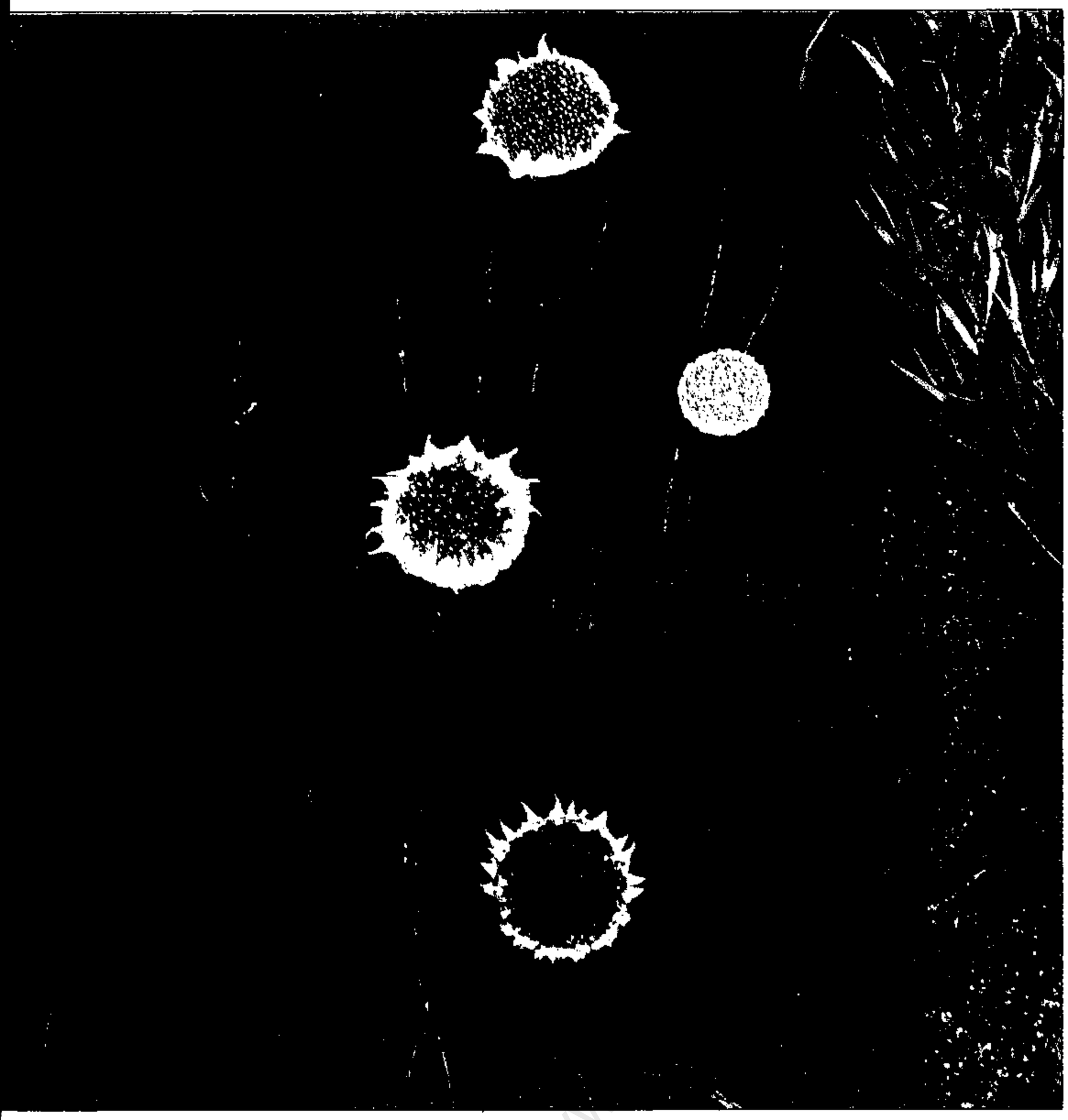
سرشت میرای دیوارنگاره‌ها نشان مدرن بودن آنها نیز هست. البته نقاشیهایی که در درازمدت آماده شده، موردبحث قرار گرفته و اجرا شده‌اند، از دیدگاه نقاشان و مردم اثرهای پایان‌یافته به حساب می‌آیند. هر چند که این آثار با رنگهای بسیار بادوام و در بعضی موارد با سرامیک یا موزائیک ساخته می‌شوند، از لحاظ ماهیت مضامین، شیوهٔ تولید و حتی موقعیت جغرافیایی‌شان (مثلاً روی دیوارهای در دست تخریب)، بخشی از آن اعتقاد به نامیرایی است

که به این اندیشهٔ درازمدت که اثر هنری چیزی گرانبها و نابودنشدنی است، پایان می‌دهد.

فرانک پاپر

(Frank Popper, ***L'art public, Peintures murales contemporaines, Peinture populaires traditionnelles***. Jacques Damase publishers, Paris

یادداشتهای شتابزدهٔ
هنرمندی که
دل‌نگرانِ
آسیب‌پذیری طبیعت
است و مواد خام
آثارش گل و گیاه



یادداشتهای هنگام کار

نیلز ـ اودو

✍ با گلها طراحی کن. با ابرها رنگ‌آمیزی کن. با آب بنویس. باد ماه مه، رقص مرگ برگ را تصویر کن. برای توفان کار کن. چشم به راه یخبندان باش. باد را بپیچان. به آب و نور جهت ببخش. آواز سبزگونهٔ فاخته، مسیر نامرئی پروازش. فضا. زوزهٔ یک حیوان. طعم تلخ برگ بو. آبگیر و سنجاقک را مدفون کن. در مه و عطرِ زرشکِ زرد روشنایی بِدَم. صداها، رنگها و بوها را درهم بیامیز. علفزار سرسبز. جنگل و چمنزار را بشمار.

✍ فضای زنده، ملموس و سه‌بعدی طبیعت را باز کن. بی‌آنکه کمترین نشانی از خود بگذاری، این فضای طبیعت را به فضای هنر تبدیل کن.

✍ فضای طبیعی را باید با دیدن، شنیدن، بوییدن، چشیدن و دست کشیدن دریافت: چون گونه‌ای کار هنری کامل، جهانی آرمانی، که از طبیعت زاده شده و سر بازگشت بدان دارد.

✍ به یقین، بازسازی میرنده‌ای است: روزی طبیعت آن را از چهرهٔ زمین خواهد زدود.

✍ این سطرها را در هنگام ساختن نخستین آشیانهٔ بزرگم، برساخته از درختان غان، زمین و سنگها، نوشتم: «نگاه خیره‌ام، دوخته بر دیوار بلند آشیانه، کف درختزار را دنبال کرد، از شاخسار درختان، از آسمان گذشت. اندیشیدم: آشیانه هنوز ناتمام است؛ دارم خانه‌ای برای خود بنا می‌کنم. خاموش فرود آمد، از کاکل درختان گذشت، بر کف جنگل آرام گرفت. بگشای آسمان سرد شبانگاهی را، که با این همه گرم است و نرم و فروخفته در سیاهی زمین.»

سرشت ازلی آشیانه. تصویری برای آنکه سرانجام، با تلاشی که در آن همه چیز، گویی که از پشت ذره‌بینی، یکپارچه می‌شود، بر همهٔ دسته‌بندیها و جداسازیها فایق آیی.

طبیعت تنها در واپسین پناهگاههایش هنوز دست‌نخورده و نستوه مانده است. تنها آنجاست که هنوز، هر آن، در همهٔ فصلها، در همهٔ هواها، در کوچک و بزرگ، افسون واقعی حضور دارد.

زیر هر سنگ، روی هر برگ و پشت هر درخت، در میان ابرها و بادها چه ناکجاآبادهایی نهفته است. همه جا سرشار از حس است. در مقام یک واقعگرا، تنها کارم تنها گردآوری آنهاست. آنان را از ناشناختگی وارهان. با ایمانی کورکورانه و نازدودنی به جهان آرمانی. شعر را با شط ناانسانی زمان بیامیز.

یک هدف این اثر آرزوی خلوص ناب بود. به یک معنا، طبیعت می‌بایست نمایندهٔ خویش باشد. هر چیز بیگانه با طبیعت، از سر ناخالصی، از اثر زدوده شد. این بدان معناست که تنها مواد موجود در مکانهای طبیعی برگزیده به کار رفته و شکل گرفته‌اند. با نگاهی به فراوانی پدیده‌های طبیعی، چنین می‌نماید که با آنها می‌توان در اندازه‌های کوچک، یا بسیار کوچک، بیرون از متن خود، کار کرد.

امروز، دلم را به گرد آوردن، چیدن، گستردن و نمایاندن خوش می‌کنم.

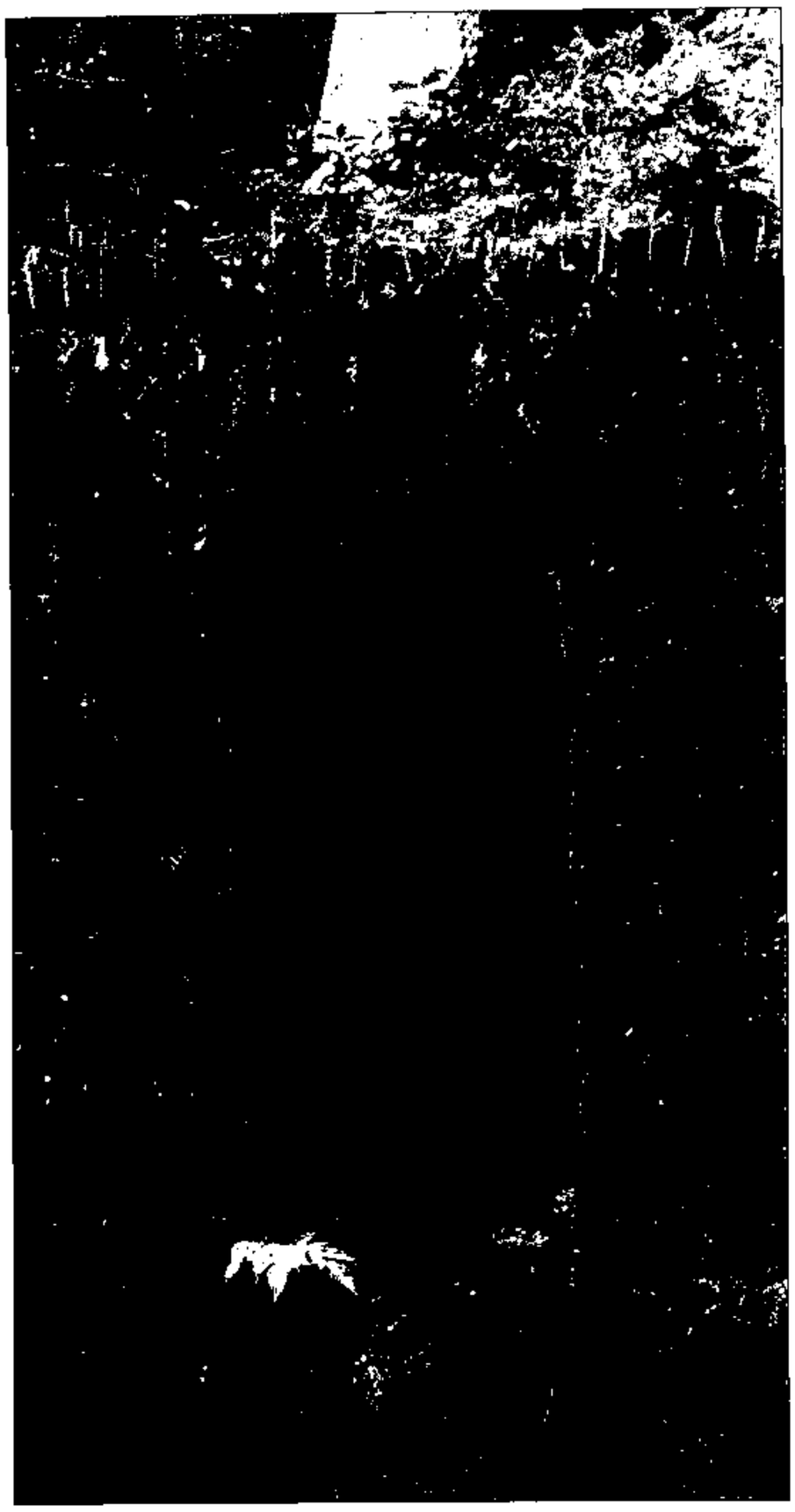
درست است که مردم بسیاری مدعی دوست داشتن طبیعت‌اند. درست همان‌طور که همه خواهان صلح‌اند. اما واقعیت این است که از دیرزمانی پیش طبیعت را از دست داده‌اند. دیگر حتی آن را نمی‌بینند. و خیلی کمتر، نمی‌شنوند، نمی‌بویند، نمی‌چشند، دست نمی‌سایند. حتی اگر نگاه کنند، نمی‌بینند: دیرزمانی است که توان لازم برای بازنگریستن گسترده‌تر به زمان و مکان را از دست داده‌اند.

کار من نیز از تقدیر ناگزیر هستی‌مان گریزی ندارد. به هر آنچه دست می‌زند زخم می‌زند: حتی دست‌نخوردگی طبیعت را.

توانهای نهفتهٔ یک چشم‌انداز را در فصلی معین گردآور، فشرده کن و به هیئت اوجی بی‌همتا، همچون تجلیلی از آن فصل در آن چشم‌انداز، درهم بیامیز. آنی از حیات کافی است. واقعه روی داده است. من آن را بیدار و دیدنی کرده‌ام.

در این راه باریک، مرز میان هنر و طبیعت کجاست؟ این بحث ربطی به من ندارد. من نه به هنر، بل به سرشت آرمانخواهانهٔ اعمالم که زندگی و هنر را به هم می‌آمیزد، دل بسته‌ام.

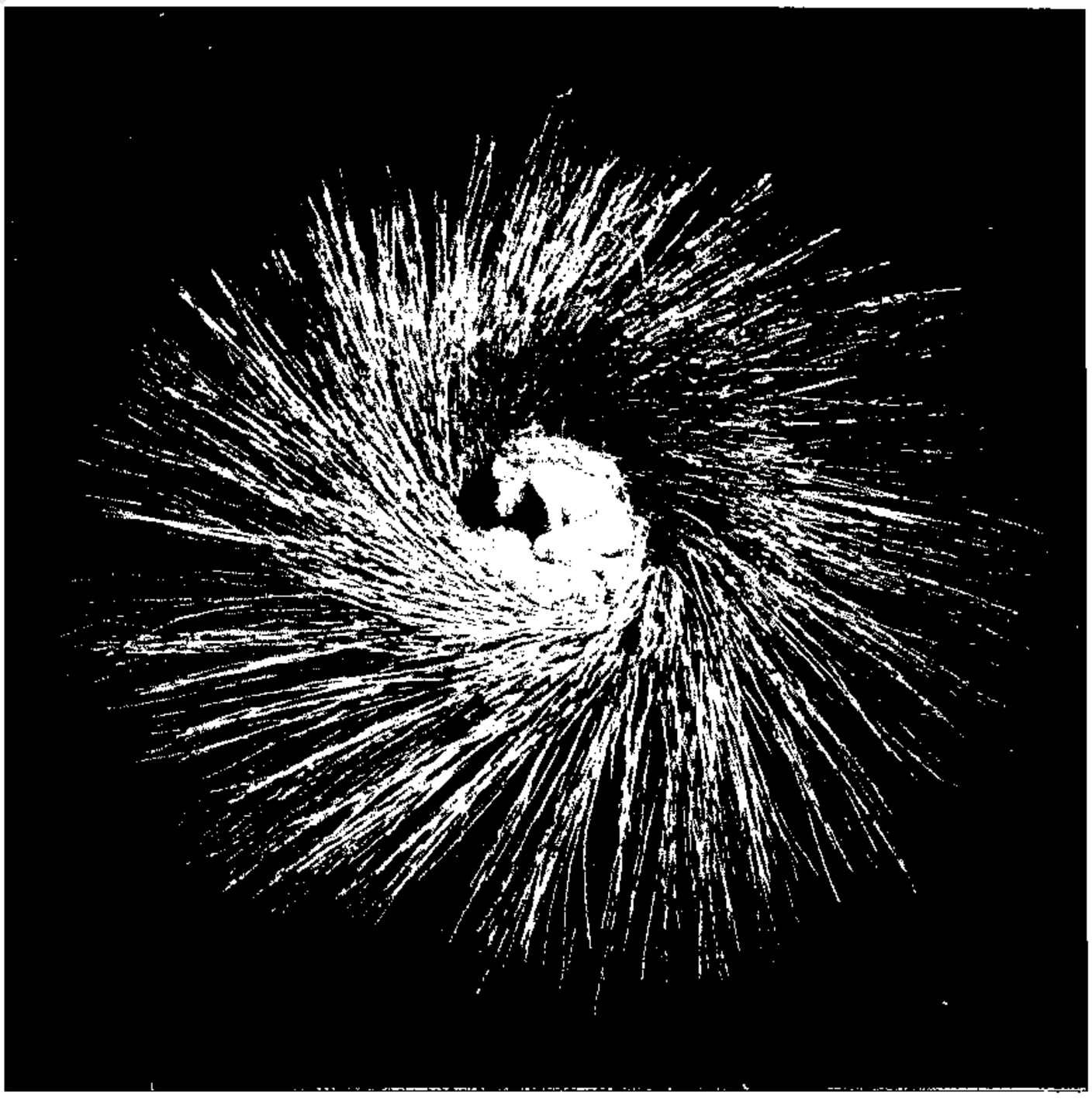
یک تصویر. برگی پر از گل در رود روان است. زندگی. ■



صفحهٔ رو به‌رو، *گلهای آفتابگردان* (۱۹۹۳)، اثر نیلز ـ اودو. «رودخانه، گلهای آفتابگردان، گلهای مروارید، میوه و دانه‌های درخت اِوونیموس و ...». اجرا شده در دونورید، باواریا (آلمان).

چپ، *ورود به زمین* (۱۹۹۳)، اثر نیلز ـ اودو. «برگهای شاه بلوط، سوزنهای کاج، ساقه ـ برگها.» اجرا شده در بورگو والسوگانا (ایتالیا).

پایین، *آشیانه* (۱۹۹۵)، اثر نیلز ـ اودو. «رودخانهٔ شاخه‌ها، اریسا، علف خشک.» اجرا شده در استودیوهای ریل ورلد (انگلیس)، برای دیسک نوری اثر پیتر گابریل موسیقیدان.



هنرِ «کارگذاری»

مایکل آرچر

هنر کارگذاری، مستلزم مشارکت فعال تماشاگر است، رویکردی که خلاف عادتهای تماشاگر سنتی است

زمانی بجز دو شکل، یعنی نقاشی و پیکره‌سازی، شکل دیگری از هنر وجود نداشت. اما این دوران به گذشته‌هایی بسیار دور باز می‌گردد. امروزه، هنرمند از تکنولوژیهای بسیاری همچون سینما، ویدئو، اسلاید، ضبط صدا و رایانه برخوردار است و مواد کار او نیز حد و مرزی نمی‌شناسد. بازدیدکنندهٔ امروزیِ یک موزه یا گالری هنرهای معاصر تقریباً هر چیزی را می‌تواند انتظار داشته باشد.

برای نمونه، بازدیدکننده در گالری دایا ماندیشن (نیویورک) تالاری را می‌یابد که به ارتفاع یک متر از خاک پر شده است. این اثر از والتر دیماریا (Walter de Maria)، ۵۰ **متر مکعب خاک** (50 m^3 Earth) نام دارد، و در پایان دههٔ شصت (میلادی) خلق شده است، یعنی همان دوره‌ای که هنرمندان تلاش خود را مستوجه روابط میان دورنماهای صنعتی و دورنماهای طبیعی و بازنمایی آنها در گالریهای هنری کرده بودند. از این اثر باید به دقت مواظبت شود و باید همواره آن را مرطوب نگه داشت تا همیشه جلوه و بوی خاک تازه و مرطوب را داشته باشد. بازدیدکننده امکان ورود به تالار را ندارد و برای دیدن اثر باید دم در تالار بایستد، با این حال، این امر مانع از حضور فیزیکی اثر نیست.

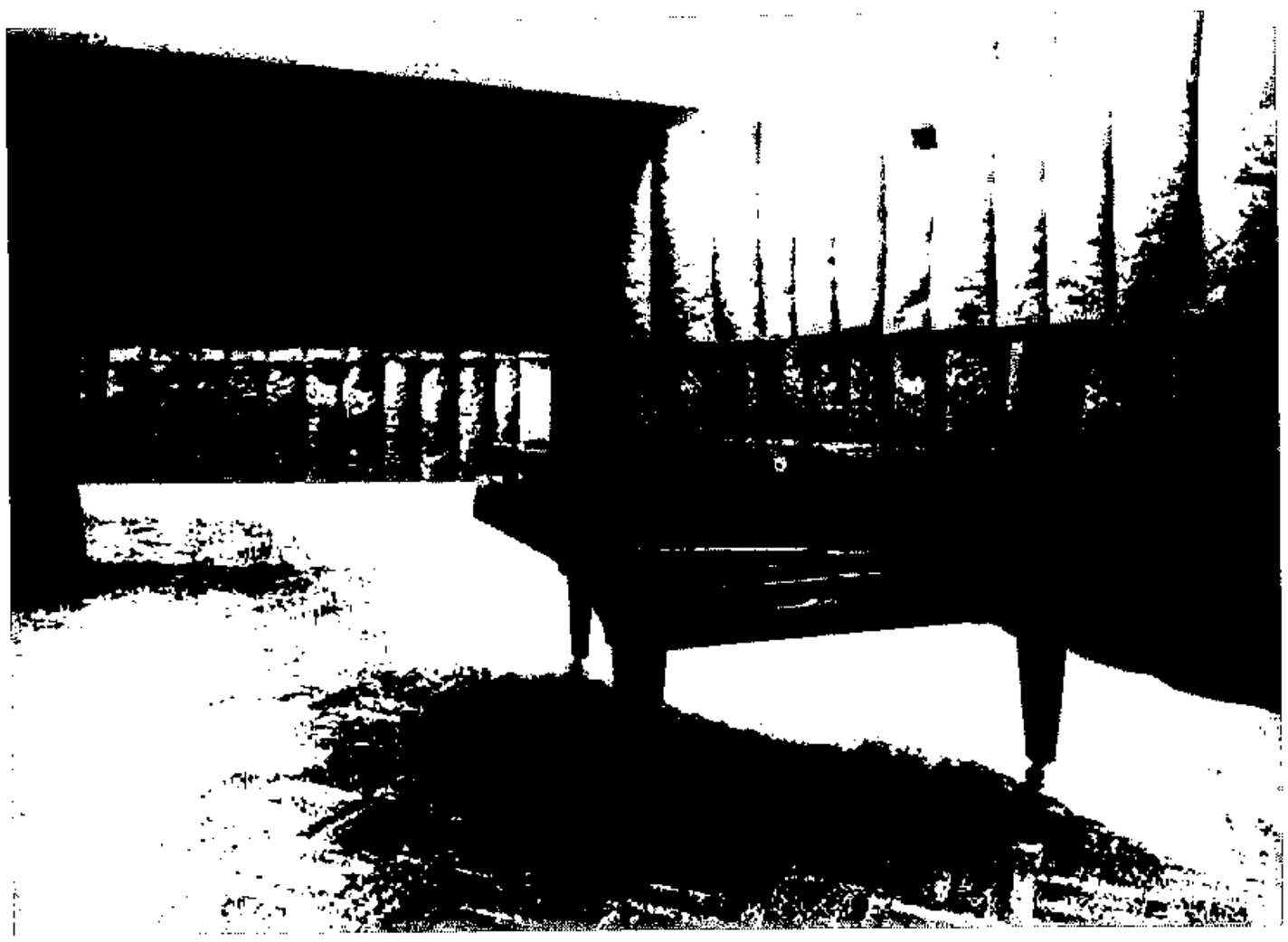
در گالری ساعتچی (لندن) تالاری وجود دارد که تا کمر پر از روغن موتور ماشین است. در این تالار، راهی درونِ مخزن پر از روغن تعبیه شده است که بازدیدکننده می‌تواند در آن پیش رود و به نقطه‌ای برسد که بر اثر تابش شدید نور، گویی گالری در مایعِ سیاه و بی‌حرکت که به توده‌ای بازتاب‌کنندهٔ نور بدل شده، حل شده است.

هر چند هدفهای این دو اثر یاد شده با یکدیگر متفاوت‌اند اما اینک دیگر به نظر می‌رسد که واژهٔ هنر «کارگذاری» واژهٔ مناسبی برای آنها باشد، چه این واژه گویای برداشتی یکسان از اثر هنری است، به دیگر سخن، اثر هنری را نه به منزلهٔ چیزی که در یک گالری به نمایش گذاشته می‌شود بلکه به منزلهٔ چیزی در نظر می‌گیرد که تمام فضای گالری را اشغال می‌کند و تاحدودی با این فضا ادغام می‌شود.

اکنون بیش از یک ربع قرن است که هنر یا دست کم برخی از شکلهای هنر بیننده را فرا می‌خواند که اثر هنری را به شیوهٔ دیگری تجربه کند. از آنجا که اصطلاحِ هنر «کارگذاری» شمار کثیری از آثار هنری را با گوناگونیهای بسیار از لحاظ شکل و مواد و محتوا و تأثیر دربرمی‌گیرد، زمانی توجیه این نام برای تمامی این آثار دشوار می‌نمود. اما اکنون عوامل چندی که بیانگر برداشتی نوین از فضا و مکانِ دربرگیرندهٔ روابط میان اثر و بیننده است تا حدودی توضیح می‌دهد که چرا این اصطلاح اخیراً تا به این اندازه رایج شده است.

جاکلاهی
(۱۹۱۷، *Porte-chapeaux*)،
اثری حاضر و آماده از مارسل دوشان، هنرمند فرانسوی.

www.KetabFarsi.com



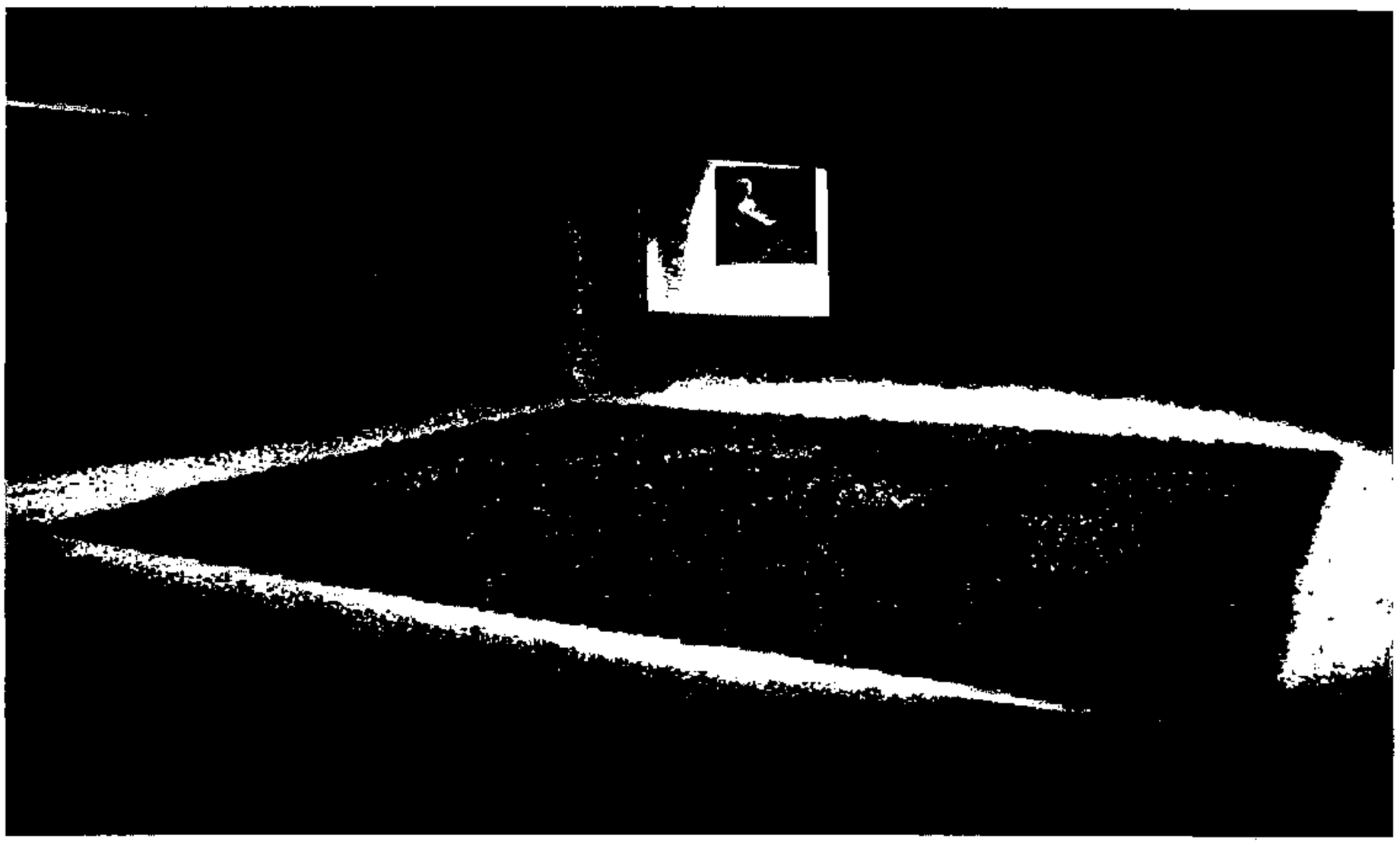
تنگنا (*Plight*، ۱۹۸۵)،
اثر یوزف بویس، هنرمند آلمانی.
«سکوت اسباب موسیقی جابه‌جایی حسیِ میان خفه بودن صدا و حبس بودن گرمای اتاق ناشی از طاقه‌های نمدی را تقویت می‌کند.»

هنر حاضر و آماده

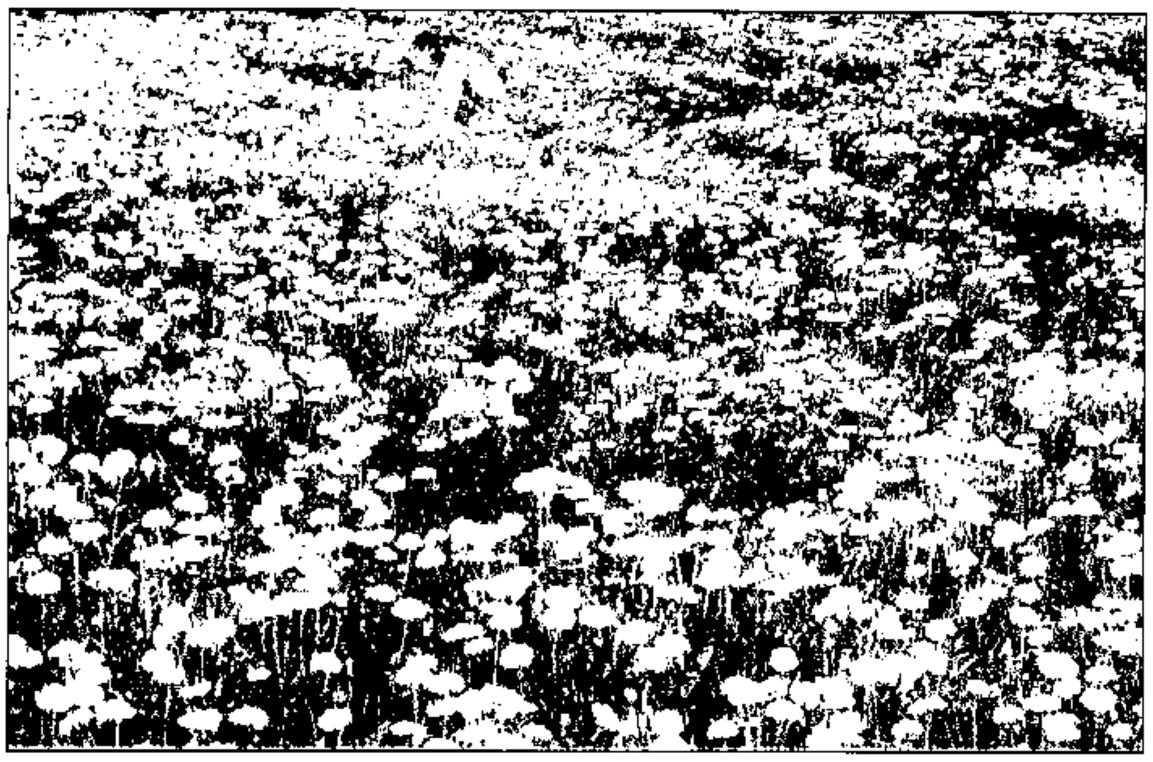
اگر بخواهیم پیشینه‌ای تاریخی را از هنر کارگذاری به دست دهیم، می‌توانیم از مارسل دوشان یاد کنیم که در ابتدای سدهٔ حاضر اشیایی ساخته شده را به منزلهٔ آثار هنری «حاضر و آماده» ارائه می‌داد، برای مثال، یک چرخ دوچرخه کار گذاشته شده روی چهارپایه، یک لگنچه، پارو و غیره. این رویکرد حمله‌ای بود بر این باور که سبک هنرمند به منزلهٔ بیان منحصر به فرد او، جزء ضروری اثر هنری است. به علاوه، این کار تلاشی بود برای نشان دادن این نکته که ما اشیاء را در بافت پیرامون‌شان می‌بینیم و این بافت تاحدود زیادی رفتار و نگرش ما را نسبت به اشیاء تعیین می‌کند. بنابراین، کافی است که فقط به یک گالری هنر پا بگذاریم، آنگاه هر آنچه در آنجا می‌بینیم برایمان پیشاپیش یک اثر هنری است. پس معنای یک اثر هنری بیشتر به ثمرهٔ این رویارویی با اثر بازمی‌گردد و نه به آنچه ذاتیِ اثر است و مترصد آشکار شدن. بر خلافِ عقیدهٔ قراردادی بسیار رایجی که این استدلال را توجیه فرد حقه‌بازی می‌داند که می‌خواهد هر چیزی را به منزلهٔ اثر هنری جا بزند، این استدلال بیشتر فرصتی است برای اندیشیدن درمورد ویژگی تجربهٔ ما در برخورد با اثر هنری در مکان و زمانی معین.

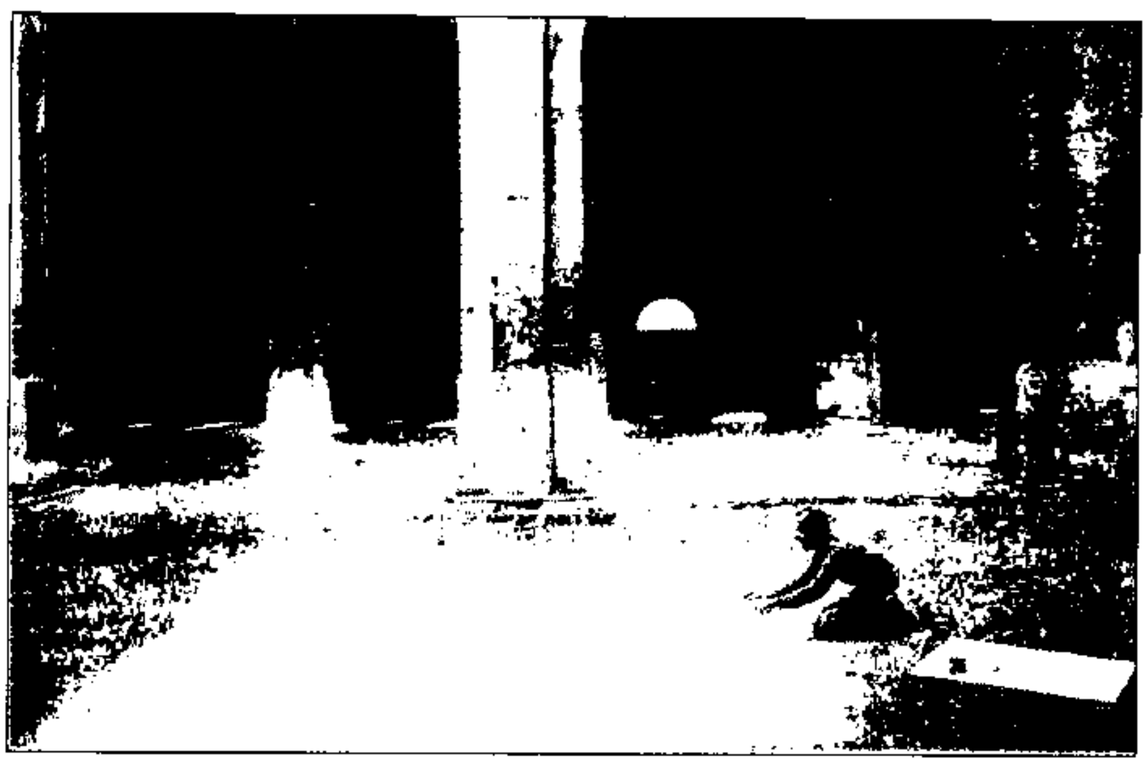
کشتیهای بلند (*Tall Ships*) اثر گَری هیل به خوبی این گفته را به تصویر می‌کشد. در یک راهروی پهن و تاریک که بازدیدکننده در آن پیش می‌رود، ناگهان شبحهایی از چپ و راست ظاهر می‌شوند. به محض آنکه بازدیدکننده برای دقت و وارسی شبحها می‌ایستد، شبحها نیز به نوبهٔ خود می‌ایستند و نگاهشان را به او می‌دوزند و درنتیجه، در بازدیدکننده احساس شدید خجالت و کمرویی ناشی از در معرض دید قرار گرفتن ایجاد می‌کنند، و بعد به او پشت می‌کنند و دور می‌شوند. این شبحها در واقع تصویرهایی ویدئویی‌اند که با حضور بازدیدکننده به راه می‌افتند، به دیگر سخن، حضور بازدیدکننده دلیلی است برای‌آنکه چیزی برای دیده شدن وجود داشته باشد.

تمامی شکلهای هنر کارگذاری هر اندازه هم که با یکدیگر متفاوت باشند باز در یک نکته اشتراک دارند و آن اینکه معنایشان محصول روابط میان چیزها، تصویرهایی که این چیزها را با یکدیگر ترکیب می‌کنند، و فضایی است که این همه را دربر می‌گیرد، فضایی که همچنین تماشاگر را نیز دربر می‌گیرد و تماشاگر با حضور خود در این فضا، آن را تابع تغییرهای ناگهانی و رویدادهای زندگی روزمره می‌کند. ما بر رویدادهای زندگی روزمره کنترل چندانی نداریم، یا هیچ کنترلی نداریم، و در زندگی اتفاق نقش اصلی را ایفا می‌کند. در «هنر کارگذاری» نیز وضع تاحدودی چنین است. بِثان هُوس (Bethan Huws)، هنرمند اهل ولز، تأکید دارد که اثرش در نور طبیعی دیده شود. او با تلاش و دقت بسیار اتاقهای اثرش را که ظاهراً خالی می‌نمایند طراحی می‌کند، و به عمد این اتاقها را به دست اتفاق می‌سپرد. محیط گالری یا



سرخ در مایهٔ سبز
(*Red on Green*، ۱۹۹۲)
اثر خانم آنیا گالاچو.
فرشی به طول شش و عرض چهار متر از ده هزار گل سرخ.





چپ، ولفگانگ لایب، هنرمند آلمانی مشغول گردآوری گرده‌های گل کاسنی زرد که نخستین مرحلهٔ کار او برای خلق اثرش است.
راست، بیختنِ گردهٔ درخت فندق (۱۹۸۶)، اثر ولفگانگ لایب برای نمایشگاه کاپک، موزهٔ هنرهای معاصر در بُوردو (فرانسه).

موزه‌ای که این اتاقها را به نمایش می‌گذارد محیطی ثابت نیست بلکه بسته به فصل، ساعتهای مختلف روز، یا تغییرهای هواشناختی و تراکم ابرها تغییر می‌کند. بود یا نبود نور خورشید موجب می‌شود که اتاقها شکل کاملاً متفاوتی به خود بگیرند، و تماشاگر محیطی را در این اثر تجربه می‌کند که تمامی غنای بالقوه‌اش را در یک لحظه آشکار نمی‌سازد.

نمونه‌ای کاملاً متفاوت از شیوه‌ای که در آن اتفاق در ساختار اثر نقش بازی می‌کند، اثری است از کریستین مارکلی که در شدهاله (Shedhalle)، در زوریخ جای دارد. در این اثر که در اواخر دههٔ هشتاد خلق شده، کف گالری با دیسکهایی بدون شیار فرش شده است. بازدیدکننده تنها زمانی می‌تواند کارگذاری را «ببیند» که روی دیسکها راه برود، و درنتیجه، به طور اجتناب‌ناپذیری روی دیسکها خَش بیندازد و آنها را بساید. همین عملِ دیدن نشان و ردّ خود را به جا می‌گذارد.

مواد فاسدشدنی

پس کارگذارده‌ها، در زمان باز و آشکار می‌شوند و معنایشان را در کنش متقابل با تماشاگر و در او می‌یابند. ویژگی گذرا و ضبط نشدنی کارگذارده‌ها در اهمیت مدت و نیز این واقعیت نهفته است که کارگذارده‌ها از لحاظ فیزیکی تغییرپذیر و خراب‌شدنی‌اند. آنیا گالاچو از موادی فاسدشدنی (گل، میوه، شکلات و یخ) استفاده می‌کند. او می‌داند که اثرش روز به روز تغییر می‌کند (گلها پژمرده و خشک می‌شوند، یخ آب می‌شود، پرتقال می‌گندد)، اما نمی‌داند که این تغییر چه تأثیری بر اثر او می‌گذارد. هنگامی که او برای نخستین بار در سال ۱۹۹۳، دیوارهای یک گالری هنری را در وین با شکلات نقاشی کرد کارگذاری او نه تنها نگاه بلکه حس بویایی را نیز به خود جلب می‌کرد (و حتی حس چشایی را، البته اگر کسی آن قدر جسارت می‌داشت و دیوار را لیس می‌زد): هنر دلپذیرِ جعبهٔ شکلات برای جهانی که دیگر نمی‌خواهد با هر آنچه دلپذیر نیست رو به رو شود.

این آمیزشِ چندین معنا را می‌توان در *Plight* (*تنگنا*) اثر یوزف بویس، هنرمند آلمانی یافت. این اثر بخشی از مجموعه‌ای است که هم‌اکنون در مرکز ژرژ پومپیدو (پاریس) قرار دارد. این اثر عبارت است از یک تختهٔ سیاه و دماسنجی که روی پیانویی بزرگ قرار گرفته است و این همه در اتاقی جای دارد که با طاقه‌های نمدی آستر شده است. تنها با در نظر گرفتن تأثیری که این اثر بر حسهای ما به جا می‌گذارد می‌توان تمامی اشاره‌های این اثر را دریافت. گرمای ملایم حاصل از عایق بودن نمدها به سرعت نفس‌گیر می‌شود و تأثیر دماسنج و درِ بستهٔ پیانو این احساس را تشدید می‌کند. سکوت اسباب موسیقی جابه جاییِ حسیِ میان خفه بودن صدا و حبس بودن گرما را تقویت می‌کند، درست همان‌گونه که عنوانِ انگلیسی اثر به دو مفهوم تقریباً متناقض اشاره دارد چون واژهٔ Plight هم به معنای مخمصه است و هم به معنای تعهد و الزام. پس کارگذاری دریافت ما را از هنر تغییر می‌دهد، آن هم با افزودن عناصری لامسه‌ای که حسهای ما را برمی‌انگیزد. هنر کارگذاری همچنان هنری دیداری است اما چشمی که نگاه می‌کند، آشکارا و بی‌چون و چرا در بدنی دارای حسهای گوناگون جای دارد.

ما اینجا را برای همیشه ترک می‌کنیم (*We are leaving here forever*، ۱۹۹۱) اثر ایلیا کاباکف، هنرمند روس. در این اثر مدرسه‌ای بازنمایی می‌شود که دانش‌آموزان و کارکنان و آموزگاران آن باید بی‌درنگ مدرسه را ترک کنند و همه چیز را پشت سر خود رها کنند بی‌آنکه امیدی به بازگشت داشته باشند.

هنر آشفته‌کننده

مارسل دوشان آثارش را با گفتن این نکته توضیح می‌داد که این آثار برای او جالب‌توجه یا سرگرم‌کننده‌اند، و اساس کارگذارده‌ها نیز در همین نکته نهفته است: آثار کارگذارده توجه تماشاگر را جلب یا او را جذب می‌کنند به جای آنکه با زیبایی خود، تماشاگر را شگفت‌زده یا مفتون سازند. بدون شک، شماری از این آثار زیبا هستند، اما شیوهٔ نگاه کردن ما

گرمانیا (*Germania* ، ۱۹۹۳)
اثر هانس هاکه، هنرمند آلمانی.
این اثر کنایه‌ای است
به تاریخ آلمان در سدهٔ بیستم.

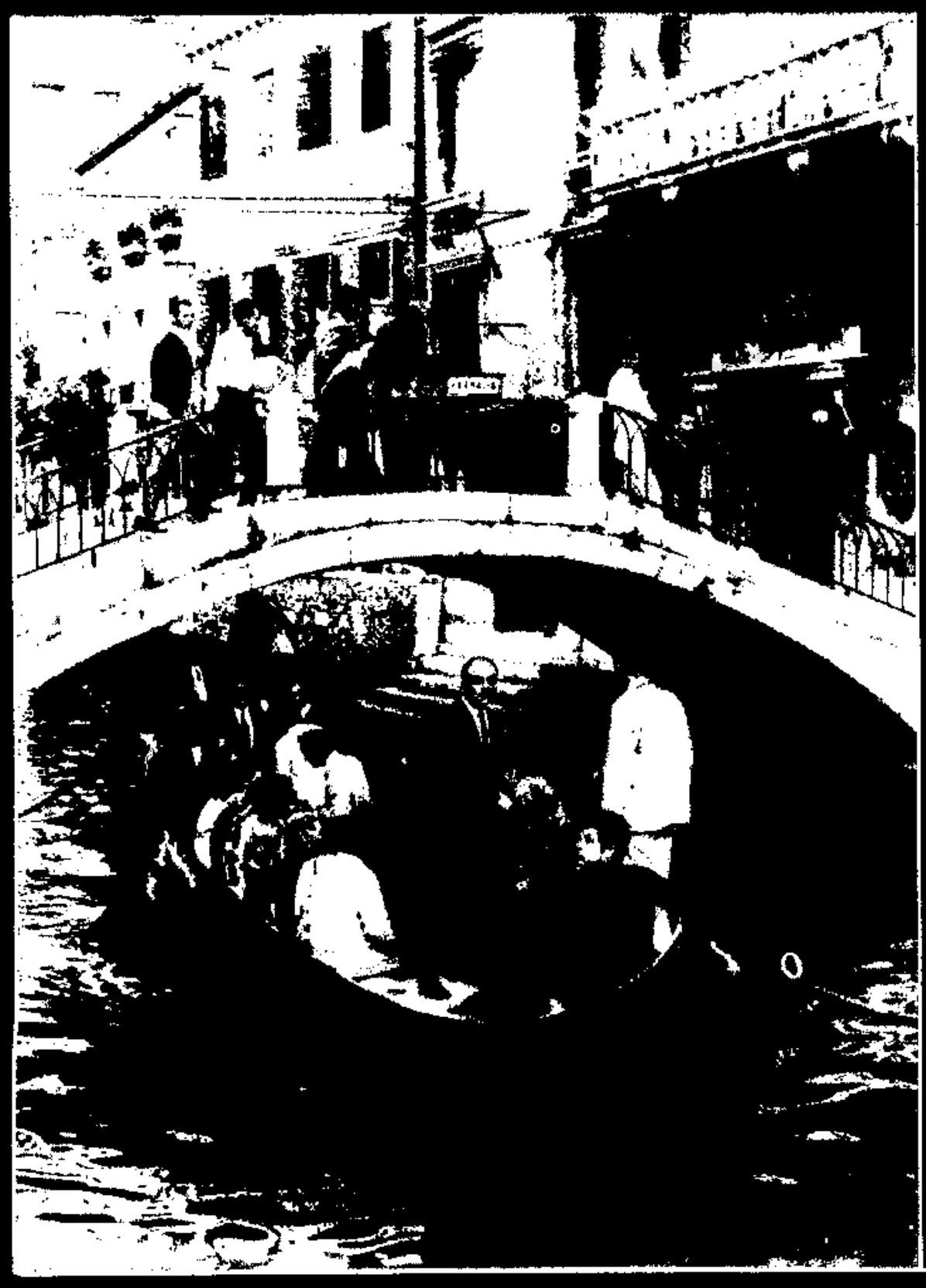
به آنها نزدیک است به شیوهٔ نگاه کردن ما به تلویزیون، رانندگی یا پُر کردن چرخ‌دستیِ خرید در یک سوپرمارکت. ما با وارد شدن به این فعالیتها، کاملاً حواسمان «پرت» می‌شود، آن هم در آن معنایی که والتر بنیامین، منتقد آلمانی، به آن اشاره دارد، به دیگر سخن، این حس شامل دو قطب است، هم قطبی کاملاً هشیارانه و متوجه، و هم قطبی کاملاً پریشان و حواس‌پرت، یا چیزی میان آن دو. این کنشی است بسیار متفاوت از رفتار سرد و اندیشمندانهٔ تماشاگرِ هنرهای سنتی‌تر.

دو پهلو بودنِ آثار بویس و اتفاق در کارهای مارکلی، در آثار هنرمندان دیگر به عدم قطعیت بدل می‌شود. هنر کارگذاری می‌تواند تماشاگر را به تأمل درمورد پرسشهای اجتماعی و سیاسی، و نیز بوطیقایی و معنوی سوق دهد. هانس هاکه (Hans Haacke)، هنرمند آلمانی که اکنون در ایالات متحد زندگی می‌کند، در جریان نمایشگاه دوسالانهٔ ونیز در سال ۱۹۹۳، سنگفرش تالار کلاه فرنگی آلمانی را خراب می‌کند، و روی در، عکس هیتلر را به هنگام بازدید از یک نمایشگاه دوسالانه در زمان پیش از جنگ، کار می‌گذارد، و روی دیوار رو به روی تالار واژهٔ ***Germania*** را با حروف چاپی مورد استفادهٔ فاشیستها، ثبت می‌کند. راه رفتن روی این سطح ناهموار و شکسته و لَق اقدامی است مخاطره‌آمیز و نمادی است از دشواریهای یکپارچه‌سازی اقتصادی و اجتماعی پس از وحدت دو آلمان.

ایلیا کاباکف (هنرمند روس) با همین شیوه، مجموعه‌ای از محیطهای بی‌نهایت آشفته‌ساز را پس از فروپاشی اتحاد شوروی خلق کرده است که پرسشهای دشوار و پیچیدهٔ گذار به الگوی نوین سازمان اجتماعی را پیش می‌کشند. او در سال ۱۹۹۱، برای نمایشگاه کارنگی اینترنشنال، «مدرسه» ای کامل را با دفترهای مشق دانش‌آموزان، دفترهای حضور و غیاب که به دقت نگهداری شده بود، و پرونده‌های مدرسه خلق کرد. به دانش‌آموزان و کارکنان و آموزگاران مدرسه ابلاغ شده بود که ثمرهٔ کارشان را پشت سر خود رها کنند و به جای دیگری انتقال یابند، بدون آنکه اطلاعات دقیقی درمورد جایی که باید بروند و آنچه در انتظارشان است بدهند. کاباکف می‌پرسد چرا باید بخش اعظمی از گذشته‌مان را دور بریزیم؟ این گذشته پایه‌ای است ارزشمند برای شخصیت و هویت ما، که بدون آن هویت و شخصیت ما به شدت تحلیل‌پذیر است. بدین‌ترتیب درمی‌یابیم که بُعد گذرا و اتفاقی و باز و گسترده، و عدم قطعیت در هنر کارگذاری ترجمانی است از ویژگیهای اساسیِ جهان معاصر. ■

تئاتر کامل (*Theatre Total*) اثر ... طی ... در ... ۱۹۶۵ ... اجرا ...

... با ... *Bel Indifférent* ... بوسط ال کاپرو هنرمند ... کاپی ... و ... کاپرو ...



(*L'enterrement de la Chose de Tinguely*) ... یکی به ... یکی از داداییهای ... بوسط ژان ... راک ... ل ... و ... اشیای ... یکی ... امد ... از ها واد ادو. یکی کودیها م ... د ... و ژان ... راک ... ل این ... شان ... اروبا ...

تنگلی
سازندهٔ هنر میرا

میشل کونیل لاکوست

تحلیل از نیویورک، در ۱۷ مارس ۱۹۷۰ در موزهٔ هنر مدرن در نیویورک ارائه شد.

پیشامد، شامل ویران شدن خودبه‌خود کوهی از آهن‌پاره همراه با انفجارهای متعدد بود و مثل همیشه در آن تل عظیم چیزهای گوناگون بسیاری دیده می‌شد: چرخهای دوچرخه، چرخهای ماشینهای اسباب‌بازی، ابزاری به نام «سکه پرتاب‌کن» ساختهٔ رابرت روشنبرگ، رادیو، چرخ دستی و پیانو. حس بویایی نیز همچون در ***متاماتیک ۱۷*** در سال ۱۹۵۹، نقش داشت: ابری بدبو با تکانها و هیاهو همراه شد تا حسهای گوناگون بینندگان به طور کامل در نمایش درگیر شود. جوش و فوران کوه آهن‌پاره که صدای شکستن و برخورد قطعات، دود، انفجارها و فروریختنها را در پی داشت، سرانجام پای مأموران آتش‌نشانی را به موزه باز کرد و خود تنگلی نیز غافلگیر شد. پس از نیم ساعت همه چیز ــ یا به عبارتی آنچه باقی‌مانده بود ــ با وسایل کنترل از راه دور نابود شده بود و موزه و متصدیان آن و گروه کوچک بینندگان از نمایشی جان سالم به در بردند که کارگردانش بعدها اقرار کرد در لحظاتی از برنامه بی‌آنکه بتواند چیزی را پیش‌بینی کند آن را ادامه داده بود.

هدف از این نمایش پرآشوب خود ویرانگر چه بود؟ «پیکره‌سان» در پاسخ می‌گوید: «***تحلیل از نیویورک***» وانمودی از فاجعه است. به گمان من پایان جهان باید رخدادی تجسمی باشد. من کوشیدم پایان تمدن را تجسم کنم، به قول دوشان آنچه ارائه شد نوعی «خودکشی کنایه‌آمیز» بود. همچون فرجام تمدن، همه چیز دستخوش شعله‌ها شد. در واقعیت، انسان اینک در آستانهٔ یک تمدن و آغاز دورهٔ ماشینهای خودکار است. اما ما مانند مصریان باستان نیستیم که می‌پنداشتند تمدن ساختهٔ آنها زوال‌ناپذیر است. ما دیگر به ابدی بودن باور نداریم. تمدن مانند موجود انسانی است که زمانی پیر می‌شود و می‌اندیشد که خواهد مرد. همهٔ تمدنهای باستان پایان را باور داشتند اما به باور ما پایان همان حرکت و دگرگونی است.»

■

(*آرت پرس*)

Michel Conil Lacoste, *Tinguely, L'énergétique de l'insolence.*
© Editions de La Différence, Paris, 1989

هنرمندان از ابتدای این قرن خواستار نقشی فعال در جامعه و حرکت به سوی ارتباطی مستقیم‌تر و ملموس‌تر با عامهٔ مردم بوده‌اند. از این رو، *رخداد* ــ hapenings، اصطلاحی که نخستین‌بار آلن کاپرو، هنرمند امریکایی به کار برد و ما آن را به رخداد برگرداندیم ــ مرحله‌ای منطقی در جستجو برای ایجاد ارتباط بین «هنر و زندگی» است. *رخدادها*، در نخستین روزها، در ایالات‌متحد، رخدادهای خودجوشی میان چند دوست بود که با وسایلی بسیار محدود، در همه گونه مکان (در آپارتمانها، گاراژها یا در خیابانها) اجرا می‌شد و هرگز دوباره به اجرا درنمی‌آمد، زیرا بنا به تعریف، به قول آلن کاپرو، غیرقابل انتقال در مکان و غیرقابل بازتولید در زمان بودند.

این هنر که پیوندی نزدیک با زندگی و اکنون دارد، هنری مستقیم، گذرا و ناخواسته و غیرمنتظره است. ■

کلود گنتز

Groups, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, Editions de l' Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1989)

یک *رخداد*، مراسمی غیرمتغیر نیست، بلکه بیشتر کیفیتی ذهنی و مشاهدهٔ چیزهای ناموجود است. شفری است که هر کس می‌تواند جنبشی یا عدم جنبشی را به آن پیوند بزند، یک انگیزهٔ بیان شده یا سرکوب شده است، احساسی از سرور یا ناامیدی است. ■

ژان ـ ژاک لبل

Le happening, Denoël, Paris, 1966

از مجاز تا واقعیت

فلوریان روتسر

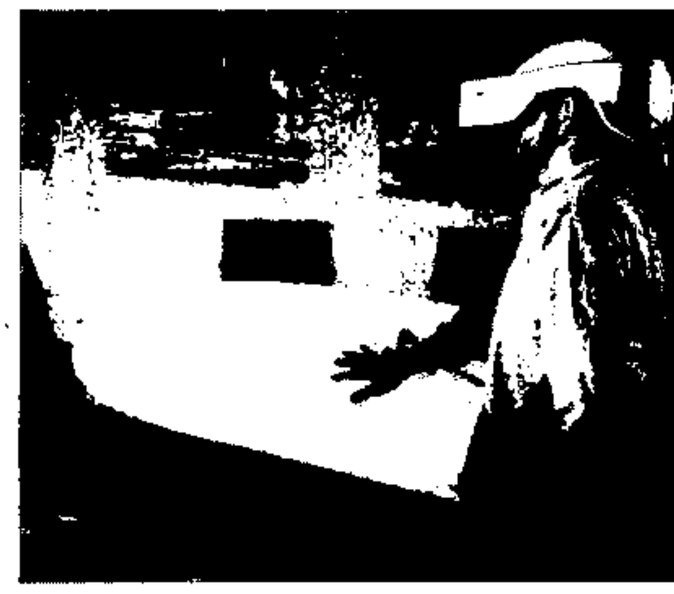
با واقعیت مجازی، دنیای سه‌بُعدی در دستهای ماست

در کهکشان تصاویر مجازی سه بعدیی که واردشان شده‌ایم، نقاشیها و پیکره‌هایی که هنوز به شیوهٔ سنتی ساخته می‌شوند، از این پس پدیده‌ای حاشیه‌ای خواهند شد. هنر به سوی فتح دنیای سه بعدی پیش می‌رود. دنیایی که در آن می‌توان آزادانه به گشت و گذار پرداخت.

هنر قاب محدودیتها را در هم می‌شکند تا خود را به بیرون از موزه‌ها پرتاب کند. واقعیت دیگر آن چیزی نیست که ظاهر می‌شود، بلکه به‌طور فزاینده‌ای ساختگی و نمایشی می‌گردد.

برخی از هنرمندان ــ مانند مارسل دوشان ــ با جایگزین ساختن اشیای «حاضر و آماده» به جای نقاشی و پیکره‌های کلاسیک، ضمن ارائهٔ واقعیت محض در فضای هنر، از محدودهٔ تصویر عکاسی پا فراتر نهادند. تصویری که بین تجسم شیئی و حضور مادی آن قرار می‌گیرد. با کمک میکروفون و فنون ضبط صدا در موسیقی نیز همین اتفاق افتاد. جان کیج در آهنگهای خود با استفاده از صداهای ساده یا غیرمعمولی، اصواتی را ایجاد کرد که معادل حاضر و آماده‌های مارسل دوشان است.

هنرمندان رابطهٔ جدیدی با واقعیت را ارائه کردند. ما امروز رویارویی با واقعیت مجازی، مادیت ملموس را ارج می‌نهیم. از آن زمان که این قدرت را به دست آوردیم تا بر صفحهٔ جادویی هر تصویری را ظاهر و تقریباً هر چیزی را در فضای مجازی بازسازی کنیم، ارزش اخلاقی دادن به واقعیت را آغاز کردیم. همان واقعیتی که وقتی به شدت با آن برخورد می‌کنیم در عین حال از ما می‌گریزد. در دنیایی که تصاویر تشکیل شده تا سرحد نابودی تحلیل می‌شوند، ما طعم خطر کردن را می‌چشیم. بسیاری تصور می‌کنند رایانه ماشینی است که انسان را از جسمیت‌اش جدا می‌سازد، درحالی که واقعیت عکس این است. همهٔ جسم تبدیل به یک مرکز فرماندهی می‌شود که به فضای رایانه‌ای کشیده می‌شود و به شبکه‌های بی‌شمار دستوری و حسی مجهز شده است.



واقعیت مجازی مجموعی از فنون رایانه‌ای است که انسانها را قادر می‌سازد به شیوهٔ تأثیر متقابل در جهان تصاویر آفریده شدهٔ رایانه‌ها زندگی کنند. این مرد با کلاه و دستکش مخصوص، تجسم فکری میزی را که تصویرش همزمان روی صفحه‌ای غول‌پیکر رسم می‌شود، لمس می‌کند.

دروازه‌ای به دنیایی دیگر

هشدارهای سنتی درمورد خطر درهم‌آمیختگی تصویر و واقعیت اکنون بی‌مورد است. ما دیگر به توانایی عکسها ایمان نداریم، زیرا بیش از حد تصنعی و ناپایدارند و انتظارهای ما را برآورده نمی‌کنند. حتی وقتی از دیدنشان به هیجان می‌آییم همچون تماشاچیانی هستیم که خونسردانه درهم شکستن کشتی را در توفان می‌نگرد.

وقتی تصویر متحرک به میدان آمد، اولین

تماشاچیان فیلم کوتاه *ورود ترنی به ایستگاه سی‌یوتا* (۱۸۹۵)، ساختهٔ برادران لومی‌یر، به شدت وحشت کرده بودند زیرا به نظر می‌رسید هم‌اکنون قطار از پرده خارج و به سالن سینما وارد خواهد شد. امروز دیگر با دیدن چنین صحنه‌هایی از جا نمی‌جهیم، ولی بعضی‌ها آرزو می‌کنند کاش هنوز هم چنان احساسی به ما دست می‌داد. واقعیت مجازی این اشتیاق را در انسان ایجاد می‌کند تا با استفاده از ابزار و فنون شبیه‌سازی از مجاز بگذرد و حالت روحی شخصی را پیدا کند که چنان در ماجرای نمایش غرق شده که آماده است برای نجات قهرمان با یک جهش به صحنه بپرد. امروز هنوز ماییم که با کمک دستهٔ بازی یا ماوس، روی صفحهٔ رایانه آفریده‌ها و تصاویر انتخابی خود را ظاهر می‌کنیم، ولی روزی فرا می‌رسد که هیولاها و بمب‌افکنها قادر خواهند بود در بازیهای الکترونیکی هستی مجازی ما را به جهان مجازی خود منتقل کنند.

ما دیگر نمی‌خواهیم دنیا را از پشت پنجره نظاره کنیم. می‌خواهیم قدم به دروازهٔ گشوده‌ای گذاریم و از آن به دنیایی دیگر رفت و آمد کنیم. در آرزوی حقیقتیم و خواهان تصاویری که نه فقط بر ما، بلکه به شیوه‌ای غیرقابل پیش‌بینی بر شرایط زندگی ما نیز تأثیر گذارند. وقتی کشش واقعیت، حتی به عنوان وسیله‌ای ساده برای تفریح و سرگرمی، بیشتر شود، تمایل به توهمها و آرمانشهرها کمتر می‌شود. ما می‌خواهیم هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک شویم و حتی آن را لمس کنیم.

هنر تأثیر متقابل

پیشوند تله در اول کلماتی چون تلفن، تلویزیون و تله کنفرانس فقط تقارن دو واقعهٔ دور از هم را نشان نمی‌دهند، بلکه موضوع و فنی را معرفی می‌کنند که به قصد ایجاد نزدیکی درصدد از میان برداشتن فاصله‌هاست. فنون ارتباط راه دور نه فقط پنجره، بلکه درها را نیز می‌گشایند. به زودی تغییر کانال فقط تلاشی ساده برای به دست آوردن هیجان بیشتر یا اطلاعاتی کم وبیش جالب نخواهد بود، بلکه این عمل به ما امکان دستیابی به دنیایی را می‌دهد که جسماً و روحاً ما را از هویت، فضای زندگی و از زمان و مکان حال، که همچون زندانی ما را احاطه کرده است، جدا می‌کند.

واقعیت را نمی‌توان به یک تصویر که نمودی دیداری است و فقط یکی دو حس ما را برمی‌انگیزد و بقیه را به دست تخیل رها می‌کند، محدود کرد. واقعیت شامل همهٔ احساسات، هیجانات و رفتارهای ماست. با واقعیت مجازی ــ که نه فقط تصویر، بلکه محیط احساسی را به ما ارائه می‌کند که در آن امکان کشف و بررسی فضای سه‌بعدی را داریم ــ گذار از مشاهدهٔ تصویر عکاسی به ورود در دنیای آن تصویر از نظر فنی امکانپذیر می‌گردد.

بدین‌ترتیب آفرینش آثار نوین هنر ارتباطی (کنش متقابل) را از نزدیک لمس می‌کنیم. هنری که برای عموم آزادی قابل‌ملاحظه‌ای به ارمغان آورده است. بینندهٔ فضای رایانه‌ای می‌تواند به روش خود در دنیای مجازی سیر و سیاحت کند زیرا این سفر به دریافت تصویری که از طریق چشم از یک هدف عکاسی به انسان می‌رسد، شباهتی ندارد. بلکه شبیه به تأثرات حسی قابل قیاس با دریافتهای ما از محیط اطراف است. این کثرت چشم‌اندازهای احساسی، شبکهٔ کاملی از امکانات ارتباطی به وجود می‌آورد که از چشم‌انداز یک بعدی نتیجه می‌شود. یکی از جذابیتهای این دنیای مجازی این است که هر کس بدان دسترسی یابد کاشفان دیگر را در آنجا ملاقات می‌کند. بنابراین فضایی پیش‌رو داریم که از لحاظ نظری محیطی است گسترده و بی‌نهایت قابل‌انعطاف. اکنون سؤال این است: در این دنیا چه چیزهایی را می‌توانیم، یا می‌خواهیم، بیازماییم و انجام دهیم؟

برای هنرمند تلاش جهت دانستن نتایج مهیجی که می‌تواند از این امکانات به دست آورد نوعی مبارزه‌طلبی شورانگیز است. این نتیجه بستگی به عملکرد انجام‌دهندهٔ آن دارد. کسی که به روش خود از کار هنری به عنوان یک وسیله استفاده می‌کند. وسیله‌ای که نتیجهٔ کاربردش بستگی به چگونگی بهره‌برداری از آن دارد. ■

صفحهٔ مقابل، *شهر خوانا*
(روایت کارلسروهه، ۱۹۹۱)
تأسیسات ارتباطی ساختهٔ هنرمند استرالیایی، جفری شاو، و با همکاری دیرک گرونولد و گیدون‌می. بیننده که بر دوچرخه‌ای ثابت سوار است، در یک شبیه‌سازی رایانه‌ای از خیابانهای کارلسروهه عبور می‌کند که در آن حروف غول‌پیکر جایگزین ساختمانها شده است. این حروف نوشته‌ای به قلم دیرک گرونولد را تشکیل می‌دهند که دوچرخه‌سوار همانطور که پیش می‌رود آن را می‌خواند. از *شهر خوانا* دو روایت دیگر نیز وجود دارد: منهَتن (۱۹۸۹) و آمستردام (۱۹۹۰).

این مرد با لباسی مخصوص و کلاه تجسم فکری بر سر، در وسط یک خیابان واقعی، سفری مجازی را دنبال می‌کند.

www.KetabFarsi.com

دیدگاه **فدریکو مایور**

آموزش عالی و تکنولوژیهای جدید

ما همگی به هم پیوسته‌ایم. به شکرانهٔ اینترنت که همانا شبکهٔ شبکه‌هاست، ما پژوهشگران، آموزشگران، هنرمندان، پرورشگران و مدیران تمام کشورها، فرهیخته‌ترین، دقیق‌ترین، همه جانبه‌ترین و پویاترین جامعهٔ فکریی را می‌سازیم که گیتی به خود دیده است: دانشگاه جهانی زاده شده است.

تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات با رشد شتابان خود در سالهای اخیر، عادتهای فکری و زندگانی ما را به کلی زیر و رو می‌کنند و چشم‌اندازهای خیال‌انگیزی را به روی ما می‌گشایند. در پرتو این تکنولوژیها بویژه می‌توانیم دانشگاهها، مؤسسات آموزش عالی و پژوهشی، کتابخانه‌ها، آزمایشگاهها و بیمارستانها را در سرتاسر گیتی به هم پیوند دهیم، دانش را جهان‌گستر سازیم، به آموزشِ شخصی، پرورشِ فردی و گروهی، تبادل اندیشه‌ها و داده‌های تجربی و اجرای طرحهای جمعی یاری رسانیم.

ما به سرعت دریافته‌ایم که تکنولوژیهای جدید ــ و بویژه شبکه‌های پرتوان بزرگراههای ارتباطی که قادر به انتقال انواع داده‌ها، آواها و تصویرها هستند ــ از میان انبوه میدانهای کاربردِ ممکن، همانا برای آموزش عالی، پژوهش، گسترش و پخش دانش از بیشترین توانمندی برخوردارند.

اما دریغا که نمی‌توانیم امیدهای خود را چندان پر و بال دهیم، زیرا هم اینک در کشورهای ثروتمند، فرایند خصوصی‌سازی و آزادسازی، در کنار مزیتهای انکارناپذیر در عرصهٔ آزادی ابتکار و رشد نسبی اشتغال در برخی از حوزه‌ها، نتایج ناروشن و حتی فاجعه‌باری را در زمینهٔ انسانی و اخلاقی به بار می‌آورند؛ در کشورهای فقیر نیز غالباً به حادترین رقابتهای انسانیت زدوده در بازارهای افسارگسیخته دامن می‌زنند.

در عرصهٔ تولید، مبادله و پخش دانش، رشد شتابان تکنولوژی، اختلافهای گسترده میان کشورهای شمال و جنوب را افزایش هر چه بیشتری می‌دهد. در درون کشورهای شمال نیز، فاصله میان آشنایان (مهندسان، روشنفکران، «فرهیختگان»، طبقات مرفه) و مطرودانی را بیشتر می‌کند که از دستیابی به ابزارهای ارتباط دوربرد محروم مانده‌اند.

کشورهای فقیر پندارزده نیستند. آنها می‌دانند که دهکدهٔ جهانی و دهکدهٔ الکترونیکی دو چیز متفاوت‌اند. آیا به راستی این تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات، آن‌گونه که ادعا می‌شود «اهرمی برای توسعه» هستند؟ زرسرای سیبرنتیکی ممکن است به یک میزان سرچشمهٔ پندارهای ویرانگر و دستاوردهای سازنده باشد. و اما در اولین گام موضوع هزینه‌ها طرح می‌شود: هزینهٔ تجهیزات زیربنایی، سخت‌افزارها، نرم‌افزارها و نیز آموزش. این هزینه‌ها، که با توجه به پیشتازی امریکا، تازه برای خودِ اروپا هم سرسام‌آورند، برای

کشورهای کمتر ثروتمند و به طریق اولی برای دنیای رو به رشد کمرشکن هستند، برای همان دنیایی که درحال حاضر گرایشهایش به مدرن‌گرایی، با مبارزه برای بقا، مهار و تضعیف می‌شود. اگر می‌خواهیم که کشورهای فقیر به کمیتهٔ تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات دست یابند باید به یاری آنها بشتابیم.

سپهر سیبرنتیک، بی‌مرز، بی‌محدودیت و بی‌قاعده است و به لحاظ نظری به همگان تعلق دارد. این سپهر که برترین بردارِ ارتباطات و بستر شکوفایی آزادی اندیشه و بیان است، به روی هر «عملگرِ» تازه‌واردی آغوش می‌گشاید. اما فقط برای کسانی دست‌یافتنی است که از برق، کامپیوتر، تلفن و کاردانی لازم بهره‌منداند. این تناقض یادآورِ دوگونگی نهفته در واژهٔ تقسیم است که گاهی پیوندبخش است، مانند برادری در قسمت کردن و پخش نان، و گاهی نیز جدایی می‌افکند، مانند «تقسیم وقت در توزیع آب»؛ نخست باید به تقسیم یک کل پرداخت تا بعد بتوان اجزایش را توزیع کرد.

تقسیم، گفت و گو، مبادله و کنش و واکنش، واژه‌های بسیار مبهمی هستند. در اغلب اوقات فقط کنش و واکنش فرد با صفحهٔ نمایش، یا در بهترین حالت، کنش و واکنش با داده‌های موجود در شبکه، یا کنش و واکنش با گروه «همتایانِ» کارشناس، متخصص و پژوهشگر مطرح است. اما کجاست آن کنش و واکنش عقلانی، دیالکتیکی و شهروندانه‌ای که پیوند اجتماعی را استوار می‌سازد و آفرینندهٔ شور زندگی است؟ دانشگاه همیشه جایگاه ملاقات، فضای زنده برای گفت‌وگوی ذهنهای پرشور موجودات گوشت و پوست‌داری بوده که شیفتهٔ آگاهیهای انتزاعی و نیز همنوعان جاندار خود بوده‌اند. حال کدامین قهوه‌خانه، کدامین جایگاه، کدامین میز، میعادگاه دانشجویان فرهنگستان جهانی دانش الکترونیکی خواهد بود؟ تکنولوژیهای جدید نوع تازه‌ای از ارتباطات را آفریده‌اند که به برتر شمردنِ گفتگوی انسان ـ ابزار می‌گراید و چه بسا جایگزین ارتباطات انسانی شود.

تناقضِ سپهرِ سیبرنتیک

یکی از پیامدهای قدرت‌گیری فزایندهٔ ارتباطات دیداری ـ شنیداری، رفتار انفعالی انسان در جلو صفحهٔ نمایش است. شهروند سدهٔ بیست‌ویکم که بیشتر «بینندهٔ دورادور» است تا «کنشگرِ دورادور» غالباً همانند مصرف‌کنندهٔ تصویرها، داده‌ها، سرگرمیها و دانشها جلوه‌گر می‌شود. فقط آن دانشجویی می‌تواند از فریبندگی قدرت بی‌حد رسانه‌های گوناگون رهایی یابد که از دوران کودکی با تسلط بر دستگاهها و فرایندهای کنش و واکنشی توانسته است موادِ ضروری برای رشد خود را از رسانه‌های جهان‌گستر بیرون کشد. برای دیگران که با این تکنولوژیها آشنایی کمتری دارند، کشفِ رسانه بزْ تشخیص پیام پیشی می‌گیرد. تناقض دیگر وضعیت جدید آن است که در انقلابِ استوار بر تجهیزات، فن‌ها و فرایندها، محتوا از اهمیت می‌افتد.

اما خطرهای چنین تحولی را از آن‌رو خاطرنشان می‌سازیم که با آنها بهتر مقابله کنیم. باید از امکاناتی که تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات در اختیار ما می‌گذارند، شادمان و بهره‌مند شویم ــ بویژه باتوجه به گرایشهای رایجِ کنونی در آموزش عالی: گوناگون شدنِ فزایندهٔ جمعیت و تقاضای دانشجویی (از نظر سن، گرایشها و برنامه‌های آموزشی)، دشواریهای مالی که اغلب حاصلِ کاهشِ سهم بودجهٔ آموزش عالی در بودجهٔ دولت هستند، ضرورت هماهنگ ساختنِ درسهای پیشنهادی با نیازهای بازار و مانند آنها.

باید با دگرگونی همراه شد، و درصورت امکان از آن پیشی گرفت.

سند راهنمایی که یونسکو به تازگی با عنوانِ ***دگرگونی و پیشرفت در آموزش عالی*** منتشر کرده است ترکیبی از گرایشهای اساسی آموزش عالی را ارائه می‌دهد و درعین حال محورهای سیاستهای آینده‌اش را در این عرصه روشن می‌کند. باید امیدوار بود که تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات، دستیابی به آموزش عالی را در تمام تنوعاتش گسترش دهد و نقش دانشگاههای آزاد و نظامهای آموزشی مکاتبه‌ای همچنان افزایش یابد.

یادگیریِ بی‌مرز

باید همه چیز را به کار گرفت تا تحرک، انعطاف، ظرافت و سرعت فزایندهٔ تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات در خدمت تقسیم راستین دانش بسیج شود. اثبات این جنبش در پیشروی آن است: یونسکو منتظر نمانده که تمام امیدهای این تکنولوژیها تحقق یابد تا برنامهٔ «یادگیری بی‌مرز» را به اجرا درآورد. دولتهای عضو این سازمان تصمیم گرفته‌اند که در دورهٔ ۱۹۹۷-۱۹۹۶ به کاربرد تکنولوژیهای جدید در عرصهٔ آموزشی توجه ویژه‌ای ابراز شود. در عرصهٔ خاص آموزش عالی، برنامهٔ کرسیهای دانشگاهی یونسکو / UNITWIN فعالیت خود را در راه گسترش همبستگی و همکاری میان دانشگاهی ادامه خواهد داد. بویژه اقداماتی برای تقویت کرسیها و شبکه‌های دانشگاهی در زمینهٔ کاربرد تکنولوژیهای جدید در راه هدفهای آموزش و پرورش به‌طور عام و آموزش عالی به‌طور خاص پیش‌بینی شده است. برای حمایت از گوناگونی وسایل و شیوه‌های انتقال دانش بویژه باید مرکزهای آموزش مکاتبه‌ای و دانشگاههای آزاد را افزایش داد.

باید به کشورهای فقیر یاری رساند تا به تکنولوژیهای جدید و تأسیسات لازم مجهز شوند، افراد خود را پرورش دهند، به شبکه‌های موجود بپیوندند، و خلاصه همراه با دیگران راه دراز مدرن‌گرایی را بپیمایند. جامعهٔ جهانی اطلاعاتی که اکثریت عظیم شهروندانش نه پرورش یافته باشند و نه با خبر، به چه کار می‌آید؟ در این تلاش عظیم برای همبستگی پویا همچنین باید از قدرت‌طلبی نیروهای حاکم بر تکنولوژیهای جدید اطلاعات و ارتباطات غافل نشویم و مراقب باشیم که «کمکِ» اعطایی با پیامدهای نواستعماری همراه نباشد. درواقع اگر در این مورد هشیار نباشیم، کمک‌گران همواره می‌کوشند آموزشی هماهنگ با نیازهای خاص خود را به پیش برند، شبکه‌ها را با توجه به الزاماتی برقرار سازند که خود در چهارچوب موقعیت و منافعشان تعیین کرده‌اند، و آموزش را با برنامه‌هایی همراه سازند که خودشان مناسب ... یا سودمند می‌دانند. هر کشوری باید، براساس گرایشها و آرمانهای مردم خود، نیازهایش را معین سازد، خواسته‌هایش را بیان کند، ساختارهای مناسب را به وجود آورد و شبکهٔ منطقه‌ای مطلوب خویش را ایجاد کند.

همبستگی، همکاری، یاری: هیچ چیزی ضروری‌تر از بخشندگی راستین نیست، همان بخشندگی که دیگری را در کانون توجه خود قرار می‌دهد و می‌کوشد وسایل گزینش را در اختیار او بگذارد، بی‌آن که دورادور ارشادش کند. انقلاب اطلاعات چنان سرشار از تواناییهای آموزشی و انسانی است که نباید بگذاریم به پیروی از قوانین بازار یا خواسته‌های آنانی تن در دهد که از این قوانین برای منافع انحصاری خود بهره می‌گیرند. بزرگترین پیکارجویی سدهٔ بیست ویکم چه‌بسا آن باشد که پیشرفت را با عدالت و انصاف همراه سازیم.

■

فضای سبز

دریاچهٔ فِرتو: آبی کم‌عمق اما سرشار از حیات

فرانس بکت

از هر سوی گذرگاهی که پوشیده از چمن و مشرف بر آبی وسیع بود، دسته‌ای از پرندگان پابلند ــ یک حواصیل سفید، چند حواصیل خاکستری، دو حواصیل ارغوانی ــ درحالی که پاهای بلندشان از زیرشکم آویزان بود، آهسته به پرواز درآمدند. در پیش رو، نیزار انبوهی که با باد در تعارض بود، پرده‌ای ضخیم برابر افق می‌کشید. یک قایق در ساحلِ کوچکِ آبراهه‌ای توقف کرد. آنچه شگفت‌آور بود این بود که قایق دارای موتور بنزینی و متعلق به یک ماهیگیر بود. شگفت از این رو، که ما در ساحل دریاچهٔ فِرتو (Fertö) در مجارستان بودیم، جایی که زیستکرهٔ حفاظت شدهٔ یونسکو و یک پارک ملی است، و ورود همهٔ قایقها، به استثنای آنهایی که موتور برقی داشتند، ممنوع بود. اما این ماهیگیر بخصوص، مرد سالخورده‌ای بود که تنها در تابستانها ماهی می‌گرفت و به او از سرِ ترحم اجازه داده شده بود که از همان روش سنتی ناکارآمد استفاده کند، چرا که اگر او را ناگهان از این سرگرمی محروم می‌کردند، ممکن بود از غصه بمیرد.

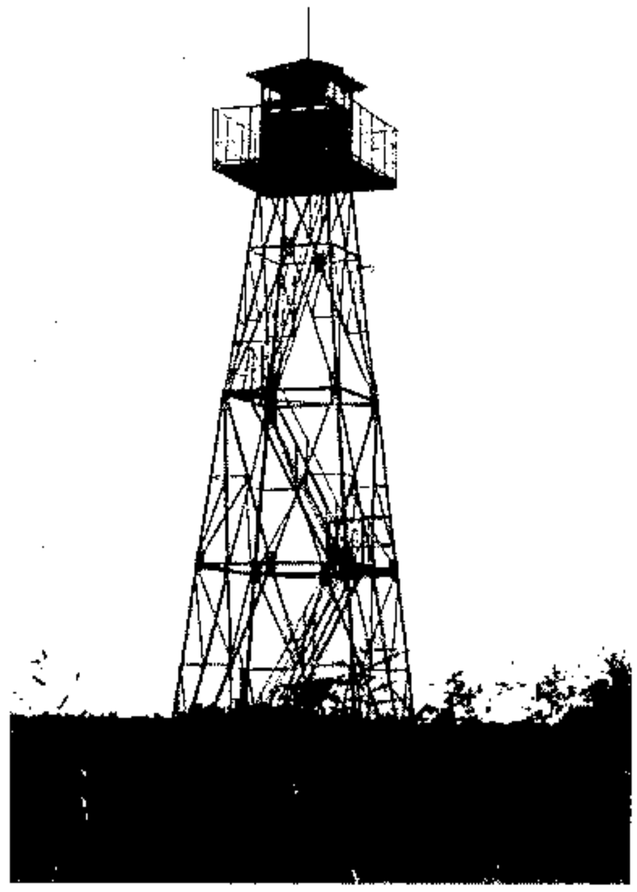
دریاچه، زیر نیزارها پنهان شده بود. برای داشتنِ دید خوبی از دریاچه، مجبور شدیم از یک برج دیدبانی، به ارتفاع ۱۶ متر، که از بقایای پردهٔ آهنینی بود که در سال ۱۹۹۰ برانداخته شد، بالا رویم. این مرز هولناکِ دنیای کمونیسم و غرب که جان هزاران نفر را گرفته بود، در اینجا، از دو نردهٔ متصل به برق تشکیل می‌شد که قطعه زمینی به عرض ۳ تا ۵ کیلومتر را محصور می‌کرد. اما آنچه آتیلا فِرش (Fersh)، متخصصِ مجارستانی جنگل، به من گفت این بود که: «بی‌صاحب بودن این زمین، برای حیات وحش نعمتی بود و باعث رشد آن شد». امروزه، پروژه‌های فرودگاه، زمین گلف و مراکز تفریح فراوانی وجود دارد که همیشه با حفظ طبیعت همخوانی ندارد. دریاچه، برای گذراندن تعطیلات، جای پُر جاذبه‌ای است.

بهشتِ پرنده‌شناسها

این دریاچهٔ شگفت، دارای دو ملیت است. چهارپنجم آن در شمال به نام The Neusiedler See، متعلق به اتریش و یک‌پنجم آن در جنوب، به نام Fertö To، از آنِ مجارستان است. درازای آن ۳۵ کیلومتر، پهنای آن ۷ تا ۱۵ کیلومتر و میانگین ژرفای آن، ۶۰ سانتیمتر است. هیچ جای آن از ۱/۸۰ متر گودتر نیست و تنها از دو رودخانهٔ کوچک و آب باران مشروب می‌شود. آب آن دارای نمک معدنی فراوان و روشناییِ رنگارنگی است که در کرانه‌ها به علت تجزیهٔ گیاهان دریایی به رنگ قهوهٔ تیره می‌نماید. دریاچهٔ فِرتو، در اواخر عصر یخبندان به وجود آمد. رومیها، آنرا ***Lacus peiso*** می‌خواندند و در سدهٔ نخستِ میلادی پلینی مَهین، دریافته بود که دریاچه هرازگاه خشک می‌شود ــ این اتفاق آخرین بار در سال ۱۸۶۵ رخ داد.

خشکی‌های اطراف دریاچه، مجموعه‌ای است از جنگلهای مسطح شده، مراتع و شبکه‌ای از کانالهای انتقال آب به طول حدوداً ۲۵۰ کیلومتر، از کانالها، هنگام لزوم، برای آبیاری زمینها و ارتباط با دریاچه استفاده می‌شود. بدون آنها، دستِ کم در بخش مجارستان، عبور از میان نیزارها که کمربندی به عرض ۵ یا ۶ کیلومتر تشکیل می‌دهند، غیرممکن است. پارک یاد شده، در سال ۱۹۸۹، منطقهٔ «کنوانسیون رامسر»* اعلام شد. نیزارها، حوضهای گِلی و آب غیرمتجمد آن، برای پرندگان حکم بهشت را دارد. تاکنون، ۲۶۰ گونه به ثبت رسیده است. در اینجا، شمارِ فراوانی ماهیخوار سفید، حواصیل، غاز و مرغابی شانه به سر، لانه می‌گذارند و توقفگاهِ بین راهی هزاران غاز، لکلک و شاهین مهاجر است. در این دریاچه، ۳۶ گونهٔ ماهی زندگی می‌کنند. قورباغه، وزغ، خزندگان و حشرات در حدّ وفور یافت می‌شوند. ۱/۵۱۳ گونهٔ ثبت شدهٔ گیاهی وجود دارد که برخی از آنها منحصراً در خاکِ قلیایی می‌رویند، مانند گل ستارهٔ کوچک (***Aster tripolium***)، که زمین را با فرش ارغوانی روشن می‌پوشاند.

این پارک ۵ کارکرد دارد: حفاظت از طبیعت، مدیریت زمین، پژوهش، آموزش زیست‌محیطی و بوم گردشگری (ecotourism). با این احوال، مدیران آن برای حل مسائل مالی، مشکلات فراوانی دارند. در اثر کاهش هزینه‌های عمومی، پژوهشگران دیگر نمی‌توانند به کمک دولت متکی باشند و مجبورند منابع



این برج دیده‌بانی، که از آثار پردهٔ آهنین است، اکنون برای مراقبت از پرندگان به‌کار می‌رود.

دریاچهٔ فِرتو، واقع در دو سوی مرز مجارستان و اتریش، که در اتریش به Neusiedler See شهرت دارد نشانِ دریاچه (شکل بالا سمت راست)، از دو غاز قرمز دربرابر یک غاز سبز روی زمینهٔ سفید، تشکیل شده که نماد پرچمهای دو کشور است.

دیگری را جستجو کنند. با این وجود، وزارت کشاورزی برای جلوگیری از انقراض ۳ گونه از حیواناتِ خانگی، به این منطقهٔ حفاظت شده، کمک مالی می‌کند. این حیوانات عبارت‌اند از: گاومیش آسیایی، گاو خاکستریِ مجارستانی ــ که تعداد آن از ۲۸۲ رأس به ۲۵۰۰ رأس افزایش یافته ــ و گوسفند راکا (Racka) . اندوختگاه مذکور، برای رسیدگی به چمن‌ها، مردانی را از روستاهای مجاور به استخدام گرفته تا آنها را کوتاه کنند و با چریدن گاوها چمن‌ها کوتاهتر نیز می‌شوند. علف کوتاه، برای پستاندار کوچکی مانند سوسلیک (*Citeluss citeluss*) ، سنجاب نقبکَن، که وجودِ شاهینِ سیکر (Falco cherrug) کمیاب، به آن وابسته است، ضروری است. از دسامبر تا فوریه، اجازهٔ چیدنِ نی‌ها (*Phragmites australis*) ، که برای پوشش روی بامها به کار می‌رود، به شرکتهای خصوصی داده می‌شود. نیزارها، پرندگان را به سوی خود جلب می‌کنند، برخی از پرندگان، شاخه‌های نورسته و گروه دیگر گیاهان قدیمیتر را ترجیح می‌دهند.

مسئلهٔ شکار غیرقانونی در این جایگاهِ طبیعیِ نگاهداریِ پرندگان، ظاهراً مشکلی به شمار نمی‌رود، زیرا آتیلا به ما گفت «شکار در اینجا یک سنت رایج نیست. ما برای قطعاتِ موردحفاظت: ناحیهٔ مرکزی با مساحت ۳/۳۰۰ هکتار، ناحیهٔ حفاظتی (سپر) با همین مساحت و ناحیهٔ انتقالی به وسعت ۵/۴۹۳ هکتار، تنها دو نفر نگهبان داریم».

مرکز پذیرایی از دیدارکنندگان و پژوهشگران در اندوختگاه فِرتو، ساختمان فوق‌العاده زیبایی است از چوب و سیمان، با بامی پوشیده از نی و تسهیلاتی برای اقامت و مطالعه. طرح آن که توسط دو معمار مجارستانی تهیه شده، مُلهَم از نقش روی پرِ ماهیخوار سفیدی است که زیر میکروسکپ مشاهده شود. عکسهایی از زندگی گیاهی و حیوانیِ اندوختگاه، در گالری‌ها به نمایش گذاشته شده است. مدارس و گروههایی از معماران برای گذراندن دوره‌های آموزشی به این مرکز می‌آیند.

چند کیلومتر دورتر، اتریشی‌ها اخیراً یک محل پذیرایی در ساحل ساخته‌اند که دارای یک برج بلند دیده‌بانی است. اینجا، زیستکرهٔ حفاظت شده به Neusiedler See-Seewinkle معروف است. برخلاف آنچه ما در دیدار خود از اندوختگاه واقع در مرز میانِ اریزونا (ایالات متحد امریکا) و مکزیک دیدیم (به **پیام یونسکو** ، شمارهٔ ۳۱۶، **فرهنگ و توسعه** نگاه کنید)، اینجا کمتر نشانه‌ای از مرز، میان دو کشورِ صاحبِ دریاچه، مشاهده کردیم.

مدیریت مشترک

نمایندگانِ مجاری و اتریشی در کمیتهٔ مدیریت، همه ماهه، جلسه تشکیل داده با

سرخس نادر، در باتلاقهای دریاچهٔ فِرتو.

شاهین ساکر *(Falco cherrug)* که بسیار کمیاب است.

راست،
گُل ستاره‌ای کوچک
(*Aster tripolium*)،
که تنها در خاکهای
قلیایی می‌روید.

چپ، اگرت بزرگ یا
حواصیل سفید
(*Egretta alba*)،
یکی از دیدارکنندگان
بی‌شمار دریاچهٔ فِرتو.

هم همکاری می‌کنند. الویس لنگ (Aloys Lang)، که مسئول ارتباطات است برای ما توضیح داد که مشکلات گوناگونی وجود دارد. وی گفت «همهٔ زمینها خصوصی است و ما مجبوریم آنها را از ۱۲۰۰ مالک اجاره کنیم و براساس برآورد درآمدی که ممکن بود از کشاورزی عاید این زمینها شود، به آنها پول پرداخت کنیم که این خود سالیانه بالغ بر ۲۸ میلیون شیلینگ می‌شود.»

بخشِ اتریشیِ زیستکرهٔ حفاظت شده، متشکل از ۳ ناحیه است، که ۲ ناحیهٔ آن در امتداد Neusiedler و سومی در لنگ لیک واقع شده که ناحیه‌ای مردابی با مجموع مساحتی برابر ۷۶۰۰ هکتار و به سوی جنوب غربی امتداد یافته است. در اطراف دریاچه، صنایعی وجود ندارد اما کشاورزی و کشت انگور کاملاً رایج است. در تابستان، هزاران نفر از کسانی که تعطیلات خود را می‌گذرانند و به ماهیگیری و ورزشهایِ آبی (غیرموتوری!)، علاقه دارند از دهکده‌های ساحل دریاچه دیدن می‌کنند. دسترسی به دریاچه از بخشِ اتریشی آن، که نیزار کمتری دارد، ساده‌تر و آب آن پاکیزه‌تر است، و این به خاطر لوله‌کشی‌های فاضلاب زیادی است که در این قسمت وجود دارد. از آنجا که زمینهای اطراف دریاچه مسطح است، پس‌ماندهٔ آفت‌کُش‌ها، به دریاچه راه نمی‌یابد. نگهبانی وجود ندارد. راهنمایان، دیدارکنندگان را همراهی می‌کنند. گردشگران، تنها در روزهایِ غیر از یکشنبه اجازه دارند وارد پارک شوند و روی راههای اسفالتی که برای راهپیمایی ساخته شده مسافتهای زیادی را طی کنند. خبرنامه‌ای، به صورت فصلنامه، به نام *Geshnatter* «قار و قار» توسط الویس لنگ در ۶۰۰۰ نسخه چاپ و میان مردم حومهٔ دریاچه توزیع می‌شود. این نشریه، اطلاعات خوبی در مورد طبیعت و زندگی محلی دارد.

در یکی از راهها، با منظرهٔ شگفتی رو به رو شدیم. مردی را دیدیم که در اتومبیل خود نشسته و تفنگِ خود را به طرف آسمان نشانه رفته بود. الویس لنگ، توضیح داد که «اینجا، تا سال ۱۹۹۹، که قرارداد بسته شدهٔ پیش از ایجاد اندوختگاه منقضی می‌گردد، شکار مجاز است، اما تنها برای افراد محلی دارای پروانهٔ شکار». هنگامی که آتیلا فرش، این مطلب را شنید خندهٔ بلندی سر داد و گفت «غازها احمق نیستند، آنها می‌دانند که در بخش مجارستان خطری آنها را تهدید نمی‌کند!» تنها یک نشان، این دو پارک حفاظت شده را با هم متحد می‌کند: دو غاز قرمز دربرابر یک غاز سبز، روی زمینه‌ای سفید، نُمادی برای پرچمهای اتریش و مجارستان، که با عزمی مشترک برای حفظ حیات وحش منطقه همراه است. ■

* Ramsar Convention، در سال ۱۹۷۱، درمورد تالابهای مهم جهانی بویژه از نظر اینکه زیستگاه مرغان آبی هستند، در رامسر (ایران) به تصویب رسید.

ابتکارها تدابیر نجات‌بخش مرکزِ رِک (REC)

هنگامی که بلغارستان برای حفاظت از خرسها مشکلاتی داشته باشد، وقتی لهستانی‌ها سرگرم توسعهٔ بوم گردشگری هستند، زمانی که چک‌ها بخواهند در موراویا، مسیری برای چرخهٔ طبیعی ایجاد کنند و رومانیها سعی در مشارکت دادن مردم در قانونگذاری برای محیط‌زیست داشته باشند، برای گرفتن کمک، به «مرکز زیست‌محیطی منطقه‌ایِ اروپایِ مرکزی و شرقی (REC)» روی می‌آورند. این مرکز که در سال ۱۹۹۰، توسط ایالات متحد امریکا، جامعهٔ اروپا و لهستان تأسیس شد، در آغاز، فعالیتهای خود را تنها به مجارستان معطوف می‌داشت، اما در سال ۱۹۹۵ به یک بنیاد بین‌المللی برای کمک به دموکراسی‌های نوین اروپای شرقی جهت مشارکت در تصمیم‌گیریهای زیست‌محیطی مبدل گشت. کشورهای ذی‌ربط عبارت‌اند از آلبانی، بلغارستان، کروات، استونی، مجارستان، لاتویا، لیتوانی، لهستان، جمهوری چک، رومانی، اسلواکی، اسلوونیا، جمهوری مقدونیهٔ یوگسلاوی سابق، جمهوری فدرال یوگسلاوی و بوسنی و هرزگوین.

«رِک»، هزینهٔ پروژه‌های بزرگ را نمی‌پردازد، اما کمکهایی را که در غرب جمع‌آوری می‌شود، در اختیار شمار زیادی از پروژه‌های معرفی شده توسط سازمانهای غیردولتی معتبر، قرار می‌دهد. برنامه‌های این مرکز، مبادلهٔ تجارب و ارتقای همکاری منطقه‌ای را، مثلاً، درمورد محافظت از دانوب، که از ۸ کشور می‌گذرد، تشویق می‌کند. سمیناری که توسط «رِک» دربارهٔ این موضوع تشکیل شد، مقامات کشورهای مسیر رودخانهٔ دانوب را قادر ساخت که با هم ملاقات و همکاری کنند که در برخی موارد این همکاریها تازگی داشت.

مرکز یاد شده، با سازمانهای غیردولتیِ درگیر در کارهای میدانی، مقامات محلی، دولتها، مؤسسات آکادمیک، رسانه‌ها و بخش خصوصی همکاری می‌کند.

«رِک» اخیراً به ساختمان جدیدی در حومهٔ بوداپست نقل مکان کرده که دارای یک کتابخانه و سیستم مبادلهٔ اطلاعات الکترونیکی پیچیده‌ای است. این مرکز طیف گسترده‌ای از دوره‌های آموزشی برگزار می‌کند که در آنها نه تنها ۱۵ کشور ذی‌نفع، بلکه کشورهایی نظیر ارمنستان، آذربایجان، بلاروس، قزاقستان، مولداوی، روسیه و اکراین نیز شرکت می‌کنند. این دوره‌ها ضمن انتشار اطلاعات، با گردآوری مردم سراسر منطقه کنارِ هم، همکاری شرق ـ شرقی را تحکیم می‌بخشد. ■

REC, Ady Endre ut. 9-11, 2000 Szentendre, Hungary.
Tel: (36 26) 311 199; Fax: (36 26) 311 294

جزیره‌ای سبز در بالتیک

جزیرهٔ دانمارکی بورنهلُم (Bornholm) که درازای آن ۳۰ کیلومتر است و در امتداد ساحل سوئد قرار گرفته است، به خاطر پاکیزگی و زیبایی طبیعی‌اش، از نظر درآمد شدیداً به گردشگری (توریسم) متکی است. این جزیره، با ۴۵/۰۰۰ ساکن، در دههٔ ۱۹۸۰، به یک برنامهٔ انرژی سبز برای استفاده از منابع خورشیدی، بادی و پس‌ماندها، روی آورد. باطری‌ها معمولاً در قبال پول گردآوری و بخش زیادی از آنها بازتولید می‌شود. کاغذها، بازگردان شده یا به عنوان بستر حیوانات به کار می‌رود. باطری‌هایِ استفاده شده به مغازه بازپس داده می‌شود. یکصد خانوار داوطلب شدند که زباله‌های خود را به کود تبدیل کنند و از این رهگذر ۲۴٪ از حجم زبالهٔ خود بکاهند. جزیره، برای تشویق کشتی‌ها به خودداری از ریختن نفت یا آب نفت آلوده به دریا، تسهیلاتی به طور مجانی برای پاکیزه‌سازی در اختیار آنها قرار می‌دهد. بورنُهلم، مایل به مبادلهٔ تجارب و اطلاعات با سایر جزیره‌ها و مناطق مشابه است. چنانچه مایل به کسب اطلاعات بیشتر باشید: با Jannik Stenberg به نشانی زیر تماس بگیرید: ■

County of Bornholm, Ullasvej 23
DK-3700 Ronne, Denmark.
Fax: 45 56 95 73 97.

گرمترین سال

به گفتهٔ سازمان جهانی هواشناسی، میانگین گرمایِ سطح روی زمین و دریا، از زمانی که اندازه‌گیری شروع شده، ۰/۴ درجه سانتی‌گراد نسبت به میانگین سالهای ۱۹۶۱ تا ۱۹۹۰ افزایش داشته است. در سال ۱۹۹۵، در برخی از نقاط سیبری میانگین گرما ۲ درجه سانتی‌گراد بیش از میانگین سالهای ۹۰-۱۹۶۱ بوده و در هندوستان و ایالات متحد امریکا، گرما قربانی زیادی گرفته است. در سالهای مزبور، همچنین، ناهنجاریهای اقلیمیِ عمده و حوادث آب و هوایی شدید و فراوانی مانند تندباد، بارانهایِ سیل‌آسا و خشکسالی رخ داده است. پس از بهار ۱۹۹۵ در قطب جنوب، سطح زیر پوشش پدیدهٔ گسستگی ازون از ۲۰ میلیون کیلومتر مربع تجاوز کرد و نسبت به سالهای دیگر، آغازی زودتر و پایانی دیرتر داشت.

شاهدانه چند ـ کاره

اگرچه از شاهدانهٔ هندی (*Cannabis sativa indica*) ، غالباً، به عنوان یک داروی روانگردان، تعریف و تمجید زیادی می‌شود، اما دربارهٔ خویشاوند آن (*Cannabis sativa*) ، که زمانی برای ساختن طنابهای بادبانی و پارچه‌بافی به کار می‌رفت، کمتر صحبت می‌شود. یک سازمان فرانسوی (*Terre Vivante*) ، علاقه‌مند شده است این گیاه را، که ساقهٔ آن برای تهیهٔ پارچه، کاغذ، عایق، مصالح ساختمانی و بستر حیوانات به کار می‌رود، احیا کند. دانه‌های آنرا می‌توان به روغن، غذا، صابون یا مادهٔ پاک‌کننده تبدیل نمود. شاهدانه، با محیط‌زیست نیز همسویی دارد، زیرا دانه‌های آن به کود کمی نیاز دارد، و از آفت‌کُش بی‌نیاز است. در فرانسه، حدود ۶۰۰۰ هکتار زمین به کشت این محصول اختصاص یافته اما تولیدکنندگان عمدهٔ آن کشورهای چین و مجارستان هستند. ■

شهرهای فردا

در کنفرانس اِسکانِ بشر سازمان‌ملل متحد (هابیتات ۲) ، در ژوئن ۱۹۹۶، در اسلامبول (ترکیه)، گفته شد که تا سال ۲۰۰۰، حدود ۷۵٪ از جمعیت کشورهای صنعتی و ۴۵٪ از جمعیت کشورهای درحال توسعه در شهرها زندگی خواهند کرد. تا سال ۲۰۲۵، این ارقام به ۸۳٪ در «شمال» و ۶۱٪ در «جنوب» خواهد رسید. تا سال مزبور ممکن است تا ۸۰٪ از جمعیت شهرنشین کرهٔ زمین به کشورهای درحال توسعه متعلق باشند. یونسکو، کمک می‌کند تا از طریق برنامه‌هایِ مدیریت دگردیسی اجتماعی (MOST) ، انسان و زیستکره (MAB) ، برنامهٔ هیدرولوژیک بین‌المللی (IHP) ، شبکهٔ شهرهای میراث جهانی، برنامهٔ مربوط به کودکان خیابانی و برنامهٔ بسیج جوانان برای بازگردانیِ پس‌مانده‌های شهریِ خود، به آیندهٔ شهرهای جهان شکل دهد. ■

برنج عاری از آفت‌کُش

اخیراً دو زوج کشاورز فیلیپینی به تایلند دعوت شدند، تا درمورد تکنیکهای کشت برنج بدونِ استفاده از آفت‌کُش خود توضیح دهند. آنها از زمانی که پسر یکی‌شان در اثر آفت‌کُش مسموم شد، دیگر از تیمار شیمیایی محصولات خودداری کرده‌اند. این کشاورزان نه‌تنها اکنون از هر هکتار زمین خود، ۱۰/۰۰۰ کیلوگرم برنج برداشت می‌کنند بلکه آن را به قیمتی بالاتر از قیمت میانگین نیز می‌فروشند، زیرا با روشی اورگانیک کشت می‌کنند. ■

بانک جهانی در پاکسازی دریاچهٔ ویکتوریا شرکت می‌کند

دریاچهٔ ویکتوریا که بزرگترین دریاچهٔ آب شیرین جهان است، به دلیل خطراتی که از صید بیش از حد ماهی و کم شدن اکسیژن آب متوجه حیات ماهی‌ها و تنوع زیست شده وضعیت نامطلوبی یافته است. بیش از ۲۰۰ گونهٔ بومی در معرض انقراض قرار گرفته و شیلات که منبع درآمد عمدهٔ اقتصادی است، با خطر اضمحلال بالقوه رو به رو شده است. خزهٔ دریایی، بویژه، گونهٔ آبی ـ سبز بالقوه سمی آن، به سرعت در حال گسترش بوده و سنبل آبی ***Eichhoria Crassipes***) ، شروع به بستن آبراهه‌ها کرده است. بیماری قابل‌انتقال با آب نیز رو به فزونی نهاده است. بانک جهانی، به منظور مقابله با فروافت دریاچه، به برنامه‌ای که توسط ۳ کشور ساحلی (کنیا، تانزانیا و اوگاندا) برای مدیریت شیلات، کاهش آلودگی و بهبود کیفیت آب، انجام می‌گیرد، کمک مالی کرده است. ■

پارک ملی تایی در ساحل عاج که هم یک زیستکرهٔ حفاظت شدهٔ یونسکو و هم یک ناحیهٔ میراث جهانی به‌شمار می‌رود، منطقه‌ای با تنوع زیستی چشمگیر و جایگاهی برای آخرین نمونه‌های شاخص حیات‌وحش جنگلی در غرب افریقاست.

پارک ملی تایی

نیمرود بنا جانگرانگ

از بالا، این چشم‌انداز افریقایی، همهٔ شکوه و زیبایی خود را نمایان می‌کند. هنگام پرواز بر فراز پارک ملی تایی، در جنوب ساحل عاج، نزدیک مرز لیبریا، قطعهٔ سبزفامِ سایه و روشنی در پایین مشاهده می‌شود که با تودهٔ بخار سرگردانی درآمیخته است. از بالای تپهٔ ۳۹۶ متری نینوکوئه Niénokoué ، در جنوب پارک نیز، همان منظرهٔ زیبایِ تیره‌گونِ جنگلِ بکر و دسته‌های پرندگانِ در چرخش و گردش نمایان است.

با مشاهدهٔ پارک از نزدیک، درمی‌یابیم این ناحیه، نخست در سال ۱۹۲۶ توسط حکومت فرانسه به یک «جنگل و پناهگاه حیات وحش» و سپس در ۲۸ اوت ۱۹۷۲ از طرف دولت پارک ملی اعلام شده است. در سال ۱۹۷۸ این پارک به عنوان یک زیستکرهٔ حفاظت شده و در سال ۱۹۸۲ یک ناحیهٔ میراث جهانی، شناخته شد.

پارک پیش گفته، که در دو سوی حوزهٔ عملِ دپارتمانهای گویگلو (Guiglo) و ساساندرا (Sassandra) واقع شده، ناحیهٔ جنگلیِ بارانی، انبوه و همیشه سرسبزی را به وسعت ۴۵/۰۰۰ هکتار دربر می‌گیرد که به آن ۹۶/۰۰۰ هکتار از منطقهٔ حفاظت شدهٔ نزو (N'zo) نیز در سال ۱۹۹۳، اضافه شده است. این ناحیه، سراشیبی و گرانیتی است که در نزدیک ساحل مسطح، و به سنگهای مورّق تبدیل می‌شود. خاک آن در شمال ناحیه، گرچه با پوشش گیاهی انبوهی محافظت شده، آسیب‌پذیر است و هرچه به سوی جنوب می‌رود با بهره‌گیری از اثرات رودخانه‌های هَنا (Hana) و مِنو (Meno) و همچنین بارانهای شدید (بیش از ۱۹۰۰ میلیمتر در سال)، حاصلخیزتر می‌شود. در اطراف همین رودخانه‌هاست که ۲۳۰ گونه پرنده و ۴۷ گونه از ۵۴ گونهٔ پستانداران بزرگی که در جنگل بارانی گینه شناخته شده، به اضافهٔ پستانداران نخستین پایه، سُم‌داران و گوشتخواران مشاهده می‌شود.

گاومیش‌های کَیپ (*Syncerus caffer*).

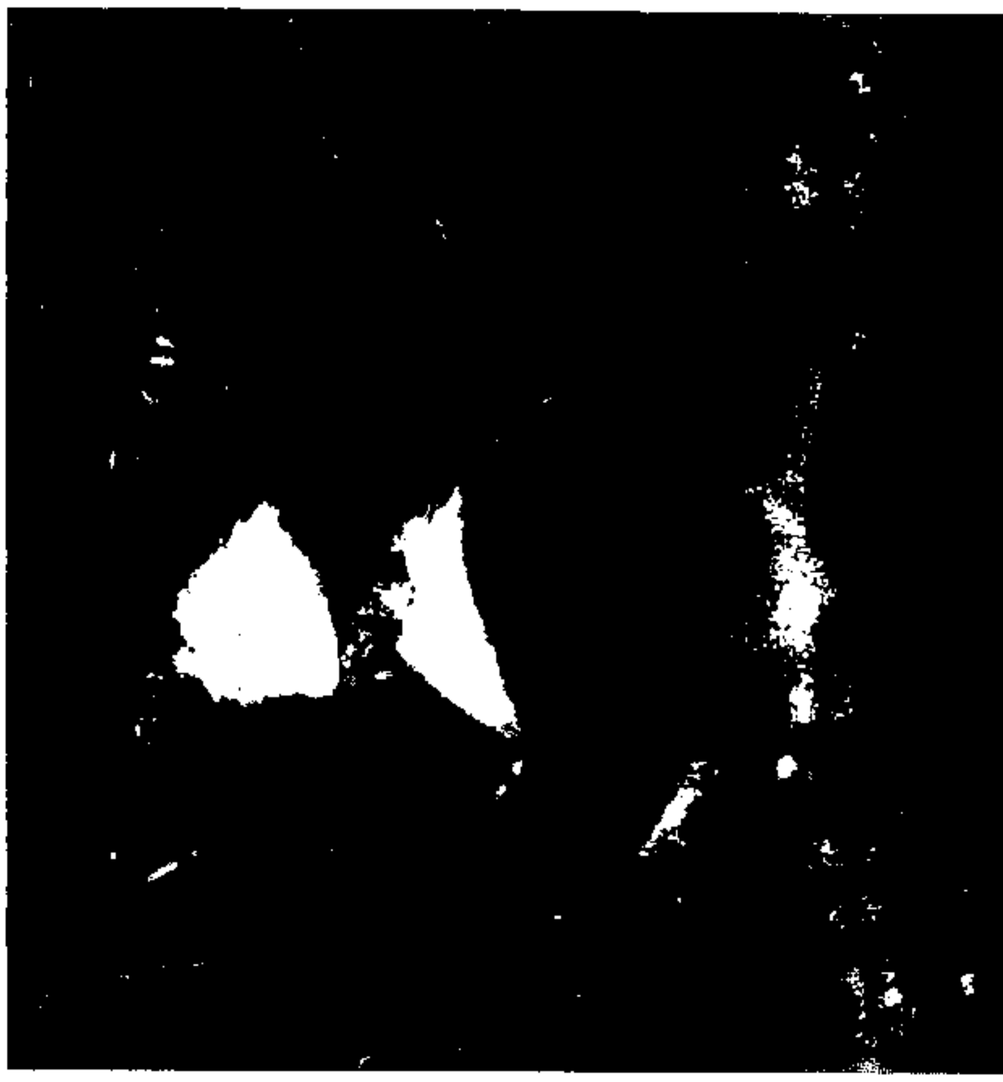
فیلهای بوم‌شناختی

فیلهای افریقایی (*Loxodonta africana*)،

یکی از رودخانه‌های متعدد داخل جنگل.

که در سال ۱۹۹۴ تنها ۱۰۰ نمونه از آنها باقی‌مانده بود (درحالی که در سال ۱۹۷۹ تعداد آنها به ۱۸۰۰ رأس می‌رسید)، کمک زیادی به تداوم بوم‌سازگان منطقه می‌کنند، زیرا مدفوع آنها در زمینهای باز جنگلی و آیش‌ها سبب رشد مجدد جنگل می‌شود. به نظر می‌رسد دانه‌هایی که از روده‌های این حیوان می‌گذرد زودتر رشد کرده سبب به وجود آمدنِ گونهٔ جدیدی می‌شود که در برخی مناطق ناشناخته

ماکیانِ سینه‌سفید گینه‌ای (*Agelastes meleagridis*).

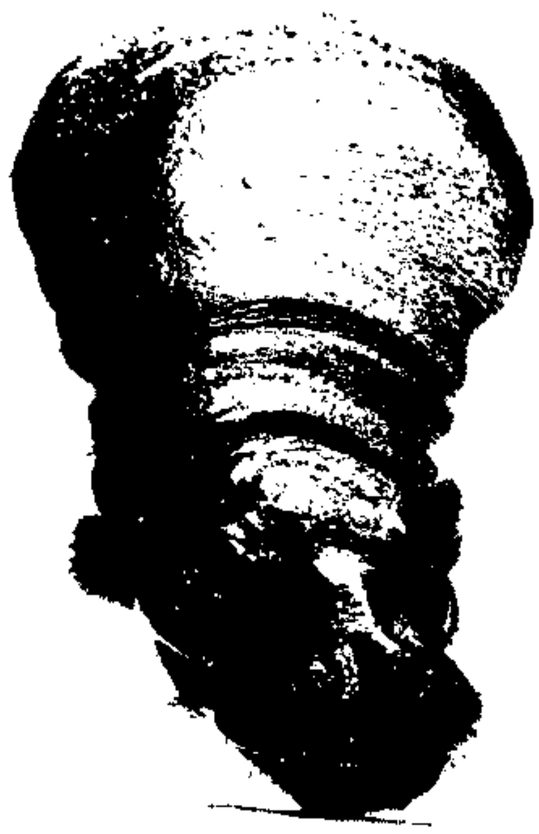


است. گاومیش‌های کَیپ (Syncerus caffer) ، به صورت زوج یا دسته‌هایِ حداکثر ۱۰ تایی در تالابهایِ اطراف هَنا و مِنو، در جنوب پارک و همچنین در امتداد مسیرهای پاخوردهٔ داخلِ جنگلهایِ نورسته زندگی می‌کنند، اما علفزارهای انبوهِ زیر درختان را ترجیح می‌دهند.

اسب آبی کوتاه‌قد (Choerpsis liberiensis) ، که زمانی در نیجریه یافت می‌شد و امروزه گهگاه در سیرالئون به‌چشم می‌خورد نیز در پارک مشاهده می‌شود. آنها به صورت زوج هستند و زندگی در خشکی را که در آن قادر به یافتن غذا و پناهگاه در هنگام خطر هستند، بر محیط آبی ترجیح می‌دهند. این حیوانات، در غروب که هوا تاریک می‌شود جرأت می‌یابند و وارد فضاهایِ بازِ خارج از محلات مسکونی خود می‌شوند. پژوهشگرانِ مرکز علمیِ نزدیکِ روستای تایی، در گشت و گذار خود روی تپّه نینکوِ ، با آنها رو به‌رو شده‌اند.

دانشمندان علاقهٔ ویژه‌ای به جمعیت شامپانزه‌ها (*Pan troglodytes verus*) ، دارند که تعداد آنها در این پارک به ۲۰۰۰ تا ۳۰۰۰ نمونه می‌رسد. شمپانزه‌ها برای شکستن میوه‌هایی که پوستهٔ محکم دارند از ابزار استفاده می‌کنند، شکار و تقسیم غذا را سازمان می‌دهند و برحسب نوع جنسِ نر یا ماده تقسیم کار می‌کنند. با این وجود موجوداتی انسان‌گریز هستند، زیرا حضور انسانها آرامش و نظم فعالیتهای جنسی آنها را مختل می‌کند. نرخ باروری آنها درحدی نیست که انفجار جمعیت را در پی داشته باشد.

پارک ملی تایی، جایگاه ۲۳۰ گونه پرنده است که ۲۸ گونه از آنها بومی منطقهٔ گینه هستند. هشت گونهٔ آنها، از جمله ماکیان سینه سفید (*Angelastes meleagridis*) ، درمعرض خطرند. از ۱۳۰۰ گونهٔ گیاهیِ عالیترِ شناسایی شده در جنوب‌غربی افریقا، دستِ کم ۸۷۰ گونهٔ آن در این پارک یافت می‌شود: ۸۰ درصد آنها بومیِ منطقهٔ گینه ـ کنگو و ۱۰ درصد آنها متعلق به بخش غربی ساحل عاج هستند. بخش شمالیِ جنگلِ قدیمیِ مرطوب، عمدتاً از نخلهای بالارونده‌ٔ *Eremospatha* (*macrocarpa* متورمِ تیغ‌دار و درختانِ کوچک (*Diospyros mannii*) ، از خانوادهٔ آبنوس و نیانگونز (*Tarietia Utilis*) تشکیل شده است. دیدارکنندگان، از خلال مسیرهایِ مشاهدهٔ داخل پارک می‌توانند پرهیب Y شکل این درختان را که



اسب آبیِ کوتاه‌قد (*Choeropsis liberiensis*).

شاخه‌هایشان به سوی نور قامت برافراشته و همانند کالبد سادهٔ انسانی، شادمانه دستهای متعدد خود را به سوی آسمان بلند کرده‌اند، بنیتند. در بخش جنوبی پارک به علت حاصلخیزتر بودن خاک و ریزش فراوانتر باران، انواع بیشتری از گیاهان بومی یافت می‌شود. یکی از گونه‌های کمیاب منطقه (*Armorphophallus staudtii*)، نیز در آنجا وجود دارد، گونه‌ای که تصور می‌رفت منقرض شده اما در سال ۱۹۷۷ از نو کشف گردید.

برآمدگی‌هایی از لانهٔ مورچگان، روی تنهٔ درختانِ خشک کنار مسیرهای دورتا دور جنگل یکر در جنوب که به مرکز بوم‌شناسی پارک منتهی می‌گردد، دیده می‌شود.

مانعی دربرابر فروأفت اقلیم

پارک ملی تایی، با شماری از خطرها رو به‌رو است. افزون بر آنچه از فعالیتهای اقتصادیِ معمول در جنگل ناشی می‌شود، ورود صدها هزار پناهندهٔ لیبریایی از سال ۱۹۸۹، که از جنگ داخلیِ کشورشان گریخته‌اند، به گونه‌ای چشمگیر بر فشار محیط افزوده است. شکار غیرقانونی و استخراج بدون نظارتِ طلا نیز از عواملی است که باید مدّنظر قرار گیرد، با این حال برنامه‌های توسعه که در سالهای اخیر (بویژه آنهایی که با سرپرستی بنیاد تروپنبوسِ هلند، برنامهٔ انسان و زیستکرهٔ یونسکو و طرح همکاری فنی آلمان) انجام می‌شود، مردم ساکن جنگل تایی را حسابی درگیر ساخته است.

از سال ۱۹۸۸، یک واحد توسعهٔ پارک، که از سال ۱۹۹۳ به عنوان پروژهٔ حفاظتِ

درختان همیشه‌سبز جنگل گرمسیری.

پارکِ خودگردان، شناخته شده، مسئول تدوین و اجرای یک سیاست مدیریت موردتوافق بوده است. کمیته‌های روستایی، گروههای تعاونی و سازمانهای غیردولتی محلی فراوانی ایجاد شده که کوشش می‌کنند جوانان و زنان را نسبت به مسائل حفاظت از محیطزیست آگاهتر سازند. هدف اصلی این پروژهٔ آموزشی، جلب‌نظرها به سویِ اهمیت جنگل به عنوان وسیله‌ای برای جلوگیری از تباه شدن شرایط اقلیمی است. ■

برای مطالعهٔ بیشتر

Yaya Sangaré, "Le Parc National de Taï, Un maillon essentiel du programme de conservation de la nature", Working Document no.5 (1995), South-South Co-operation Programme for socio-economic development that respects the environment in the humid tropics, UNESCO, Paris, France.

بودان خملنیتسکی

یاروسلاو عیسایوویچ

(۱۵۹۵ـ۱۶۵۷)

بودان خملنیتسکی، بنیانگذار نخستین دولت اوکراین و رهبر قزاقها که اشعار حماسی بسیاری در وصفش سروده‌اند.

در نیمهٔ نخست قرن هفدهم سرزمینی که امروز اوکراین نام دارد در آتش طغیان قزاقها، ساکنان جنگجویی که در استپهای پهناور میان قلمروهای تحت‌سلطهٔ حکومت لهستان و خانات کریمه به سر می‌بردند، شعله‌ور بود. شاخص‌ترین چهرهٔ این طغیان، بودان خملنیتسکی، در عرصهٔ سیاسی این بخش از اروپا، اثری ژرف و ماندگار از خود به جای گذاشت.

سرزمین اوکراین، هستهٔ اصلی دولت قرون وسطایی کیف، که مورخان آن را به نام «روس کیف» می‌شناسند، میعادگاه بازرگانان اروپای غربی، شرق و امپراتوری بیزانس بود. این سرزمین، در اوایل قرن سیزدهم، زیر فشار یورشهای قبایل صحرانشین و رقیبان داخلی، به چندین و چند قلمرو شاهزاده‌نشین تقسیم شد. بزرگترین این شاهزاده‌نشین‌ها، گالیسیا ـ وُلهینیا، پس از دورانی از استقلال نسبی و مقاومت در مقابل فاتحان مغول، تحت سلطهٔ لهستان قرار گرفت. برخی از این شاهزاده‌نشین‌ها زیر نفوذ دوک بزرگ لیتوانی بودند، تا پس از اتحاد لوبلین در ۱۵۶۹ به لهستان پیوستند. در اوایل قرن هفدهم، ستم اشراف کاتولیک لهستان بر دهقانان ارتدکس اوکراین، به تنشهای اجتماعی، قومی و مذهبی دامن زد و شعلهٔ شورشهایی را برافروخت که قزاقان در آنها نقش برجسته‌ای داشتند.

قزاقان، این مدافعان پرشور «آزادیهای دیرین» و پیروان مذهب ارتدکس، در پناه تندابهای دنیپر نیروهای خود را سازماندهی کردند (سازمان معروف به زاپوروژیان سیچ Zaporozhian Sich ، یعنی «استحکاماتِ پشت تندابها») و بودان خملنیتسکی، افسری از نجبای اوکراین، را به عنوان هتمان (hetman در زبان قزاقها به معنای «فرماندهٔ کل» یا «سرکرده») خود برگزیدند. او چندین شورش قزاقها را رهبری کرد.

بودان خملنیتسکی، که استاد تاکتیک، سیاستمداری برجسته و دیپلماتی ورزیده بود، با تاتارهای کریمه پیمان مهمی بست که به پیروزیهای بزرگ او بر لهستان انجامید. پس از این پیروزیها مذاکرات صلح را آغاز کرد. او در مقام رهبر نیرویی که تنها می‌کوشید استقلال خود را به دست آورد، در ابتدا تمایلی به گسترش ارضی یا تسلط سیاسی نشان نداد. اما، با گذشت زمان، موقعیت قزاقها دشوارتر شد و برای به چنگ آوردن چند ناحیه از لهستان یک رشته جنگ و پیکار درگرفت. حکومت اوکراین، به رهبری خملنیتسکی، که رهبر سیاسی و مدیر برجسته‌ای بود، تأسیس شد.

دولت اوکراین با هدف تداوم «روس کیف» تشکیل شد. قدرت حکومت مرکزی به مقامات محلی واگذار شد و خملنیتسکی، در شهرهای اوکراین نظام ادارهٔ خودمختار شهری، معروف به قانون ماگدبورگ (شهری در آلمان، که نخستین‌بار با چنین نظامی اداره شد) را معمول کرد.

با وجود آشوب زمانه، خملنیتسکی به گسترش فرهنگ در کشور توجه زیادی نشان داد و بخصوص به دیرها، که در آن زمان مرکز آموزش و چاپ کتابها بودند، کمکهای مالی و امتیازات متعددی اعطا کرد. بولوس حلبی، از همراهان ماکاریوس سوم، بطرک انطاکیه، در هنگام عبور از اوکراین، به سمت مسکو حیرت و شگفتی خود را چنین شرح می‌دهد: «همه [قزاقها]، از جمله زنان و دختران، به استثنای عده‌ای معدود، خواندن و نوشتن را می‌دانند و با دعاها و سرودهای کلیسا آشنا هستند. از آن گذشته، کشیشان به یتیمان آموزش می‌دهند و نمی‌گذارند که در خیابانها از سر جهل ولگردی پیشه کنند.»

با این وصف، دورنمای این دولت جدید مساعد نبود. اوکراین در محاصرهٔ کشورهای مقتدر بود و تاتارهای کریمه پس از تحمل شکستی سخت به سوی لهستان روی آوردند و خملنیتسکی به ناگزیر دُر جستجوی متحدان تازه‌ای برآمد. در ۱۶۵۴، در عوض شناسایی حاکمیت تزار بر اوکراین، از کمک نظامی مسکووی برخوردار شد، اما هنگامی که دریافت مسکووی درصدد محدود کردن اختیارات اوکراین است، با سوئد که در آن زمان با لهستان و روسیه در جنگ بود، پیمان بست. در ۱۶۵۷ خملنیتسکی در گذشت بی‌آنکه توانسته باشد توازن قوا را به نفع اوکراین برقرار سازد. هیچ یک از هتمانهای بعدی نیز نتوانستند به این هدف دست یابند. ■

www.KetabFarsi.com

ایزابل لیماری در گفتگو با

برنار موری

برنار موری، نوازندهٔ با استعداد پیانو و معلم موسیقی، مرید و فرزند معنوی بیل اونز[1] پیانوزن سبک جاز است. او اصلاً اهل جنوب غرب فرانسه است و در یک خانوادهٔ موسیقی‌شناس پرورده شده است.

■ **شما اغلب گفته‌اید که اگر ضرب پیکر موسیقی باشد، هارمونی روح آن است. می‌شود کمی در این باره توضیح دهید؟**

ــ وقتی نخستین‌بار، در نوجوانی مجذوب موسیقی جاز شدم، تقریباً غیرممکن بود بتوان به نت آهنگها دست یافت. من به عنوان یک نوازندهٔ کلاسیک پیانو پرورش یافته بودم، اما چون هارمونی نمی‌دانستم، نمی‌توانستم بدون نت موسیقی جاز بزنم. البته، می‌توانستم از راه گوش بعضی ملودی‌ها را روی کاغذ بیاورم، اما مجبور بودم یک همراه داشته باشم، و آکوردهای تندی که می‌دانستم هیچ شباهتی به آنچه از ارول گارنر یا اسکار پیترسون، پیانیستهایی که کارهایشان را می‌پسندیدم، پیدا نمی‌کرد.

پس از کمی تمرین بعضی آکوردها را می‌توانستم دربیاورم، اما یاد گرفتن اکوردها به تنهایی کافی نبود. می‌خواستم دلیل بعضی از ترکیب‌بندیهایی هارمونیک را بدانم. از نظر من آکورد چیز مجزایی نیست بلکه محصول فرایند مرحله‌ای کار است. کم‌کم هم به کنترپوان توجه پیدا کردم و هم به هارمونی، چون با تحرک صداها سر و کار داشت. چنانکه دبوسی معتقد است، یک آکورد، رنگ‌آمیزی ذاتی خودش را دارد، که حال‌وهوای خاصی را به وجود می‌آورد، و من در پی آن بودم که آکوردها را از طریق نظم دادن به رنگ و لحنشان، به شیوه‌ای که خودم می‌خواستم بسازم.

در بیست سالگی مختصری درس مقدماتی هارمونی گرفتم، اما غالباً خودم تنها مطالعه می‌کردم، متن‌ها را سراپا می‌خواندم، خط خودم را می‌رفتم و آثار کلاسیک را تحلیل می‌کردم. وقتی آدم خودش اصول بنیادی کار را کشف می‌کند خیلی لذت‌بخش است. نواختن موسیقی جاز به من یاد داد تا هارمونی را با دیدی متفاوت از آنچه معمولاً در مدارس موسیقی می‌آموختند، بنگرم. هارمونی منطق می‌خواهد و گوش موسیقایی، اما هرگز نباید کاملاً انتزاعی باشد، باید جان داشته باشد.

■ **چگونه به موسیقی جاز علاقه‌مند شدید؟**

ــ زمانی که دوازده ـ سیزده سالم بود، به یک جلسهٔ بحث و تحلیل هوگ پاناسه (Hugues Panassié) که موسیقی‌شناس بود رفتم. خیلی برایم آموزنده بود. تا آن زمان چیزهایی دربارهٔ موسیقی جاز شنیده بودم، اما کسی دربارهٔ تاریخش چیزی به من نگفته بود ــ و این بخشی از یک فرهنگ کاملاً متفاوت با فرهنگ من است. در شهر تولون، که کمی بعد برای تحصیل به آنجا رفتم، گروههای جاز همیشه در جشنهای دانشگاهی برنامه اجرا می‌کردند. کوشیدم مضامین آن آهنگها را برای خودم تفسیر و تحلیل کنم و حسابی در آن غرق شدم. ذهن نسبتاً تحلیلگری دارم، و از همین رو سعی کردم دریابم که فرازها چگونه ساخته می‌شوند؛ به تقلید موسیقیدانهای بزرگ پرداختم و استادان خودم را پیدا کردم.

■ **با بیل اِونز (Evans) چطور آشنا شدید؟**

ــ او در سال ۱۹۷۲ همراه اِدی گومس نوازندهٔ باس و مارتی مورل، طبال برای کنسرتی به پاریس آمد. بیل سالها بت من شده بود و من بی‌قرار آشنایی با او بودم. من در آن زمان همراه جانی گریفین، نوازندهٔ ساکسیفون، در یکی از کلوبهای پاریس برنامه اجرا می‌کردم. شبی پس از اجرای برنامه، دو نفر امریکایی که گوشه‌ای نشسته بودند، آمدند طرف من و سر صحبت را با من باز کردند. خیلی زود متوجه شدم که آن دو گومز و مورل هستند. روز بعد دوستی از من دعوت کرد تا با خود بیل اونز ناهار بخورم! و در همان جلسه فوری با هم رفیق شدیم.

من اوقات بسیار خوبی با او گذراندم. وقتی پشت پیانو می‌نشست، یک نت را هم از دست نمی‌دادم. او یکی از نامداران موسیقی جاز بود، خودش ممکن است این را قبول نکند، چون آدم بسیار فروتنی است. او به من گفت «این وضع ابداً راحت پیش نیامد. من واقعاً مجبور بودم بکش کار کنم.» قطعاتی را بارها و بارها می‌نواخت تا من واقعاً بتوانم آنها را درک کنم. هیچوقت درس نمی‌داد، اما اگر احساس می‌کرد کسی به موسیقی‌اش علاقه دارد و چیزی بارش است، همه چیز را توضیح می‌داد. من پیش از آن مدتها کوشیده بودم موسیقی او را تحلیل کنم. دو سال قبلش حتی کمترین تصوری از آنچه او داشت انجام می‌داد نداشتم.

■ **شما دو سال هم در برزیل بودید. آیا تحت‌تأثیر موسیقی برزیلی قرار گرفتید؟**

ــ پیش از آنکه به ریودوژانیرو بروم عاشق موسیقی برزیلی بودم ــ البته عاشق سامبا و از آن مهمتر «بوسانووا»ی جاز که به نظرم

■ **هنرآموز موسیقی جاز چه ویژگیهایی باید داشته باشد؟**

ـ ابتدا باید واقعاً انگیزه و علاقه داشته باشد. این موسیقی اهمیتی حاشیه‌ای دارد و به ندرت پول و شهرت می‌آورد. بیشتر یک اشتیاق است تا یک حرفه. باید پشتکار داشت و سخت کار کرد. نیاز به حساسیت و گوش موسیقایی دارد، هر چند که این هم درست است که گوش را می‌توان پرورش داد. باید سرشار از هارمونی و روح شاعرانه است. ضرب آرام آن موجب می‌شود ملودی و هارمونی خودش را نشان دهد و در آن عناصر متفاوت به زیبایی توازن دارند. برزیل موسیقیدانهای بسیار با استعدادی چون آنتونیو کارلوس خوبیم (Jobim) را پرورده که موسیقی‌شان سرشار از کیفیات غنایی است. دو سالی که آنجا بودم همراه ماریا کروسای آوازخوان برنامه اجرا کردم، و به هنگام نوازندگی در کلوب کوپا کابانا با پیانیست بزرگی چون جانی اَلف (Johny Alf)، که یکی از اجراکننده‌های قدیمی بوسانووا است، هم‌گروه شدم.

■ **درمورد تدریس جاز چه نظری دارید؟**

ـ مهمتر از هر چیز باید عاشق موسیقی باشید. تاحدی شبیه ایمان مذهبی است، که اغلب با تبلیغ همراه است؛ چون شما می‌خواهید در عشقی که دارید با دیگری شریک شوید. ضمن تدریس خیلی چیز یاد می‌گیرید چون مکانیسمهایی را به کار می‌برید که گاهی ناآگاهانه پیش می‌آیند. می‌توانید به طریق شهودی اندیشه‌های جذابی را با موسیقی بیان کنید، اما برای اینکه آنها را به دیگری انتقال دهید مجبورید تحلیلشان کنید، و همین افقهای تازه‌ای را به روی شما می‌گشاید. آموختن خیلی آموزنده است، اما پیش از هر چیز نوعی بخشندگی است. فکر می‌کنم اگر من آموزش نداده بودم، قطعاتی را واقعاً نمی‌توانستم بنوازم چون خودم قبلاً آنها را درک نکرده بودم.

■ **حالا چه برنامه‌هایی دارید؟**

ـ به عنوان ادای دینی به بیل اونز، به تازگی آکادمی پیانوی بیل اونز را در پاریس به وجود آورده‌ام. ما فقط پیانو درس نمی‌دهیم. بیل، همراه با بود پاول (Bud Powell) و تلونیوس مونک (Thelonious Monk)، مهمترین پیانیست موسیقی جاز نیمهٔ دوم این قرن است. جاز مدرن خیلی به او مدیون است. در دنیای جاز او دست‌پروردهٔ مستقیم مکتب فرانسوی گابریل فوره، موریس راول، دبوسی، لیلی بولانژه و هانری دوتیلو است. سوای آکادمی پیانوی بیل اونز، دو برنامهٔ ضبط موسیقی دارم: یکی به صورت تکنوازی است و دیگری نواختن آهنگهای منتشرنشدهٔ بیل اونز که به کمک خانواده‌اش آنها را انتخاب می‌کنم. ■

۱. Bill Evans (۱۹۸۰-۱۹۲۹)، عضو گروه چارلی مینگوس بود و بعدها صفحاتی را به تنهایی پر کرد مثل *Everybody digs Bill Evans* در سال ۱۹۵۸.

نشانی آکادمی پیانوی بیل اِوَنز
Bill Evans Piano Academy
6, rue Damiens
92100 Boulogne Billancourt, France
Tel: (33) (0) 1 46 21 40 95.

سالگرد

تاج سلطنتی مجارستان.
بخش پایینی آن،
تاج اصلی‌ای است که پاپ
سیلوستر دوم برای شاه
اتین اول فرستاده بود.
بخش بالایی در سال ۱۱۷۵
افزوده شده است. موزهٔ
ملی مجارستان، بوداپست.

۱۱۰۰ سال پیش

ورود مجارها به اروپا

پتر دمه

مجارستانی‌ها در سال ۱۹۹۶ *، یک هزار و صدمین سالگرد ورود نیاکان مجار خود را به دشتهای میانهٔ دانوب جشن گرفتند. براساس منابع تاریخی، مجارها تحت فرماندهی رهبر خود آرپاد، در سال ۸۹۵ به درخواست امپراتور مقدس روم، آرنول که در آن هنگام خواستار به تسلیم کشاندن موراوها بود، از رشته‌کوه آرپاتی گذر کردند.

کشت‌کارانِ چادرنشینِ مجار که از دشتهای شرق وُلگا آمده بودند، تاخت و تازها و دیگر عادات جنگ‌آورانهٔ خود را اندک اندک کنار گذاشتند تا نظم اجتماعی و سیاسی جدیدی را برقرار سازند که با شیوهٔ زندگی یکجانشینی آنان همخوانی بیشتری داشت. شهریار گزا، نتیجهٔ پسری آرپاد نخستین ایجادگرِ این دگرگونی بود، اما بنیادگذاری دولت مجارستان، کارِ پسر او اتین اول (۱۰۳۸ ـ ۹۷۷) ، نخستین شاه مجارستان است که گفته می‌شود در روز نوئل سال ۱۰۰۰ تاج‌گذاری کرده است. او با به سر گذاشتن همان تاجی که خود از پاپ سیلوستر دوم تقاضا کرده بود، مجارستان را به درون دنیای مسیحی غربی کشاند. مردم مجارستان از هم‌اکنون خود را آماده می‌سازند تا در سال ۲۰۰۰، هزارهٔ دولت مجار را جشن بگیرند. ■

* جشن هزارمین سالگرد که بایستی در ۱۸۹۵ باشد، با یک سال تأخیر در ۱۸۹۶ برگزار شد ـ زیرا تدارکات جشن در زمان پیش‌بینی شده حاضر نشده بود ـ به همین سبب در جشنهای کنونی نیز فاصله‌ای یک‌ساله دیده می‌شود.

نویسندگان این شماره

ائسیو مانتسینی (Ezio Manzini)، مهندس و معمار ایتالیایی که در مدرسهٔ پلی‌تکنیک میلان (ایتالیا) صدرین طراحی محیط است. او مقاله‌های بسیاری نوشته و کتاب **بوم‌شناسی صنعتی** را (با همکاری س. پیزو کارو) منتشر کرده است. (میلان، ۱۹۹۵).

استیفن پ. هوئیلر (Stephen P. Huyler)، انسان‌شناس، نویسنده و عکاس امریکایی، درحال حاضر مسئول نمایشگاه اسمیتسونین است. این نمایشگاه که با عنوان «پوجا، جلوهٔ بارسایی هندو» به هنر آیینی هندو اختصاص یافته، از مارس ۱۹۹۶ در گالری آرتور م ساکلر در واشینگتن به نمایش درآمده است. از جمله آثار هوئیلر کتاب **نقاشیهای مقدس هندوستان** را می‌توان نام برد:
Peintres sacrées de L'Inde . Arth and. Paris. 1994.

مارگارت آ. استوت (Margaret A. Stolt)، اهل کانادا، متخصص تاریخ اجتماعی و فرهنگی اقوام ابتدایی کلمبیا و نویسندهٔ کتاب زیر است:
Bella Colla Ceremony and Art . Ottawa. 1975.

لوک تایلور (Luke Taylor)، اهل استرالیا، رئیس موزهٔ ملی استرالیا، به تازگی کتاب زیر را منتشر کرده است.
Seeing the "Inside": Western Arnhem Land Bark Painting . Oxford. 1996

ویویان باکه (Viviane Backe)، نوم‌شناس بلژیکی، سرپرست موزهٔ سلطنتی افریقای مرکزی در تروورن (بلژیک).

ژیل. آ. تیبرگین (Gilles A. Tiberghien)، اهل فرانسه، مدرس تاریخ هنر مدرن در دانشگاه پاریس، عضو شورای نویسندگان نشریهٔ *Cahiers du Musée d'art moderne*، از جملهٔ آثار او می‌توان کتاب زیر را نام برد:
Land Art . Editions Carré. Paris. 1995.

نیلس اودو (Nils-Udo)، هنرمند آلمانی، آفرینندهٔ بناهای میرا و جاودانی در طبیعت و با طبیعت، و نیز در فضای شهری. به تازگی کتاب زیر را منتشر کرده است:
Corps-Nature , Editions Alain Buyse. Lille, 1996

مایکل آرچر (Michale Archer)، منتقد هنر، اهل انگلستان، با مجله‌های *Art Monthly* و *Artforum* همکاری مستمر دارد و مدرس تاریخ هنر در لندن است. از جمله آثار او کتابهای زیر را می‌توان نام برد:
Installation Art (Londres. 1994) - *Art Since* 1960

میشل کونیل لاکوست (Michel Conil Lacoste)، اهل فرانسه، مورخ و منتقد هنر؛ از آثار او می‌توان کتاب زیر را نام برد.
Chronique d'ungrand dessein: Unesco 1946-1993 © Unesco. Paris. 1993.

فلوریان روتسر (Florian Rötzer)، اهل آلمان، نویسنده مجلهٔ *Telepolis* که دربارهٔ شبکهٔ اینترنت است. کتاب زیر را منتشر کرده است:
Die Telepolis. Urbanität in digitalen Zeit alter. Manheim. 1995.

فرانس بکت (France Bequette)، روزنامه‌نگار فرانسوی ـ امریکایی.

نیمرود بنا جانگرانگ (Nimrod Bena Dgangrang)، شاعر، داستان‌نویس و رمان‌نویس اهل چاد.

یاروسلاو عیسایوویچ (Iaroslav Isaievych)، اهل اوکراین، سرپرست بخش تاریخ، فلسفه و حقوق در فرهنگستان علوم اوکراین.

ایزابل لیماری (Isabelle Leymarie)، موسیقی‌شناس فرانسوی ـ امریکایی.

پتر دمه (Péter Deme)، اهل مجارستان، مسئول کمیسیون برگزاری جشن هزار و صدمین سالگرد مجارستان (۳۱ مارس ۱۹۹۷)

www.KetabFarsi.com

دورهٔ جدید **طبیعت و منابع** فصلنامهٔ

پژوهشهای محیط زیست و منابع طبیعی یونسکو

با همکاری موزهٔ آثار طبیعی و حیات وحش ایران

منتشر شده است.

- **مباحث محیط زیست و مسائل عام آن**
- **حفاظت ذخیره‌گاههای زیستکره**
- **ابعاد چندگانهٔ فرهنگ و توسعه**
- **میراث جهانی و طبیعی**
- **زمین‌شناسی و محیط زیست**
- **کشاورزی و مسائل آن**

و دهها موضوع دیگر، در این فصلنامه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

خرده وام‌دهی

کمک به خودیاری نیازمندان

گفتگو با یونس گالتونگ

- میراث جهانی **کولونیا دل ساکرامنتو (اوروگوئه)**
- **سلاحی جدید علیه فقر**
- **بانکی برای ندارها**
- **اندونزی: شبکه‌های خرده‌وامدهی**
- **امریکای لاتین: فعالیتهای اکسیون بین‌الملل**
- **ابتکار در افریقا**