پیام

یونسکو

دریچه‌ای گشوده بر جهان

مرداد ۱۳۷۰ ـ بهاء ۳۵۰ ریال
تاریخ انتشار: فروردین ۱۳۷۱

مصاحبه با
لئون شوارتسنبرگ

راز نبوغ

موتسارت و عصر روشنگری

پیام

دریچه‌ای گشوده
مرداد ۱۳۷۰ ـ
تاریخ انتشار: فروردین

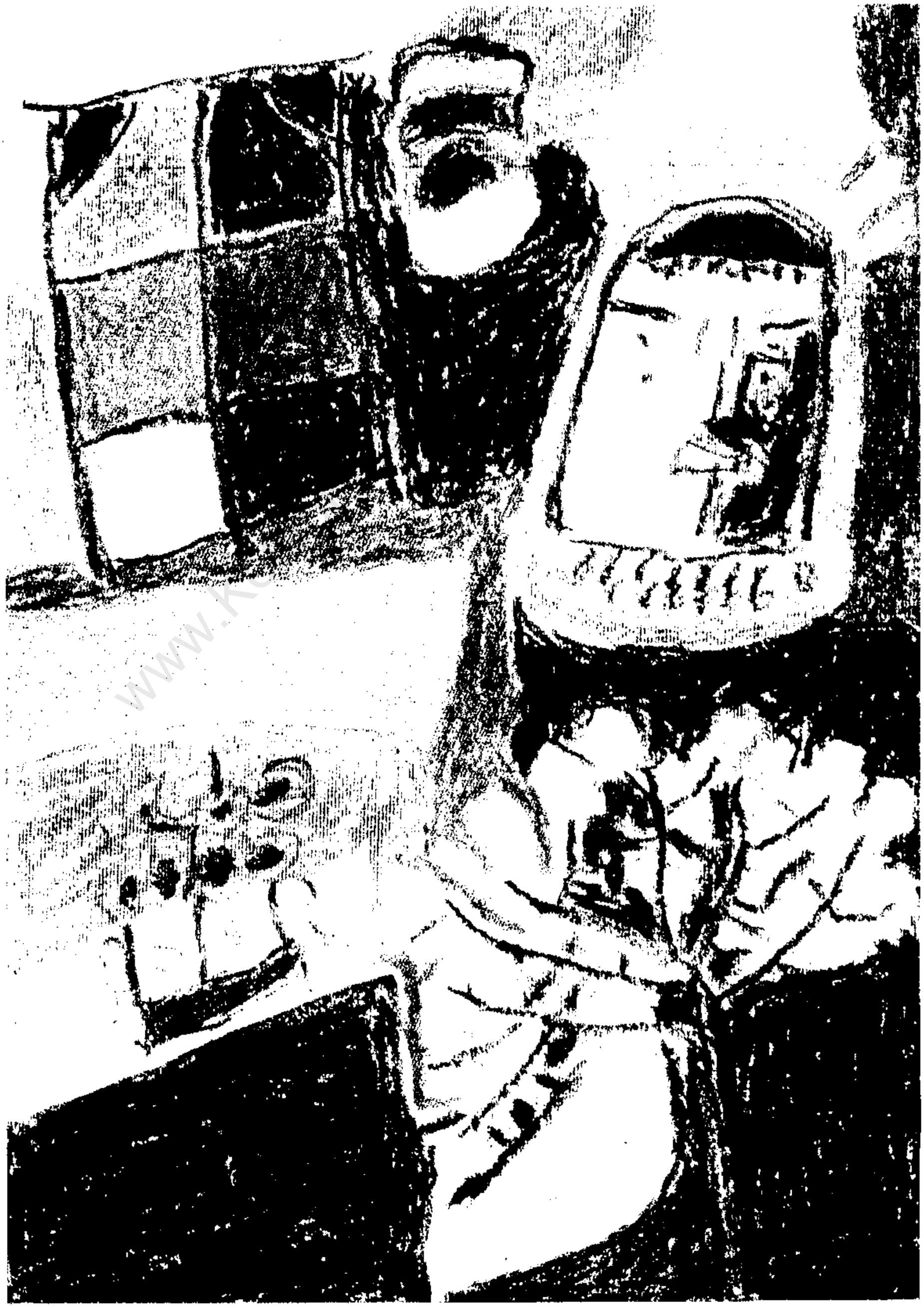
گفتگو با نورن شوارتسبرگ

راز نبوغ

موتسارت و عصر روشنگری

پیوند

از خوانندگان دعوت می‌کنیم که به منظور درج در این صفحه برایمان عکس بفرستند. عکسها می‌تواند به نقاشی، مجسمه‌سازی یا معماری یا هر موضوع دیگری که به تبادل و باروری متقابل فرهنگها کمک می‌کند مربوط باشد. می‌توانید تصاویری از دو اثر در زمینه‌های مختلف فرهنگی ارسال دارید، تصاویری که رابطه یا شباهت بین آندو به نظرتان قابل تعمق می‌رسد. لطفاً به همهٔ تصاویر توضیح کوتاهی بیفزایید.



تأثرات سفر

(۱۹۹۱)
مداد رنگی روی کاغذ
حجّه فاطمه بخشا

حجّه فاطمه بخشا، اهل مراکش است و امسال برای نخستین بار، در سن شصت سالگی، به فرانسه سفر کرد. پیش از بازگشت به وطن این طرح را به میزبانانش تقدیم کرد.

بسم‌الله الرحمن الرحیم

پیام یونسکو

ماهانه، به ۳۵ زبان،
و خط بریل منتشر می‌شود

«دولتهایی که از جانب ملل خود این اساسنامه را امضا می‌کنند اعلام می‌دارند که چون جنگها نخست در ذهن انسانها شکل می‌گیرند، دفاع از صلح نیز باید در ذهن انسانها شکل گیرد...

«صلحی که تنها بر قراردادهای سیاسی و اقتصادی دولتها استوار باشد نمی‌تواند از حمایت پایدار و صمیمانه و همگانی ملتهای جهان برخوردار گردد. پس صلح پایدار باید بر مبنای همبستگی فکری و اخلاقی کل بشر بنا شود.

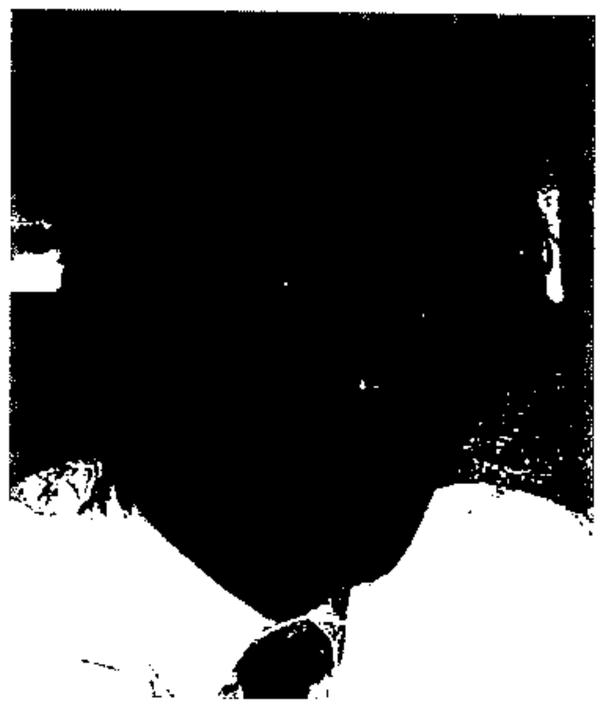
«به این دلایل، کشورهای امضاکننده... موافق و مصمم‌اند که وسایل ارتباط میان ملتها را ایجاد و تقویت کنند و آن وسایل را در جهت تفاهم متقابل و شناخت بهتر و کاملتر از یکدیگر به کار بندند...»

برگرفته از دیباچهٔ اساسنامهٔ سازمان یونسکو، لندن، ۱۶ نوامبر ۱۹۴۵

مرداد ۱۳۷۰
تاریخ انتشار: فروردین ۱۳۷۱
سال بیست و دوم ـ شماره ۲۵۴
جولای ۱۹۹۱

فهرست

۴
گفتگو با
لئون شوارتسنبرگ ـ ترجمهٔ امید اقتداری



۱۰
موتسارت و عصر روشنگری
راز نبوغ

اروپای مسافران ۱۲
نوشتهٔ بریژیت ماسن ـ ترجمهٔ رضا رضایی

عصر نبوغ ۱۸
نوشتهٔ ژان استاروبینسکی ـ ترجمهٔ مصطفی اسلامیه

موتسارت، انسان عصر روشنگری ۲۲
نوشتهٔ ژان لاکوتور ـ ترجمهٔ م. ا.

«هر فرشته‌ای هراس‌انگیز است» ۲۵
نوشتهٔ اولیویه مسین ـ ترجمهٔ م. ا.

دو روح خویشاوند:
گوته و موتسارت ۲۶
نوشتهٔ مانفرد اوستن ـ ترجمهٔ م. ا.

از گمنامی تا شهرت ۳۰
نوشتهٔ اوگو گارسیا روبلس ـ ترجمهٔ ف. فرنیا

آهنگساز در عصر خویش ۳۴
ترجمهٔ م. ا.

سمفونی آمازون ۴۲

۳۶ فعالیتهای یونسکو

جاده‌های ابریشم
قلمرو سیلا و گنجینه‌های نارا
نوشتهٔ فرانسوا ـ برنار هوئیگ

۳۸ فعالیتهای یونسکو

محیط‌زیست
از آگاهی تا عمل
نوشتهٔ چارلز هاپکینز

۴۰ فعالیتهای یونسکو

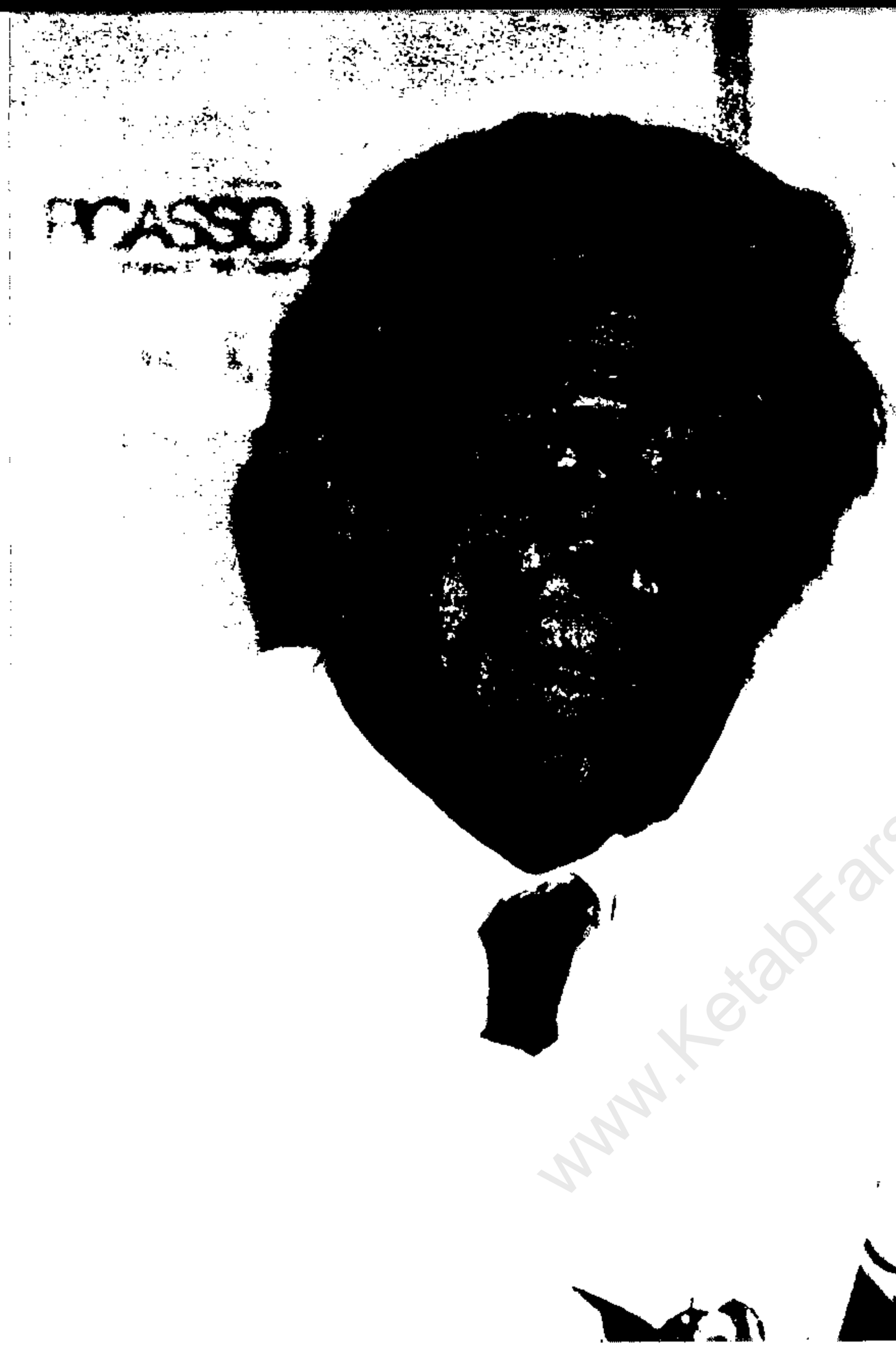
فراخوان مدیرکل یونسکو
برای آزادی مطبوعات

روی جلد:
سمفونی (چهارفصل)،
۱۹۵۶ـ ۱۹۴۲، (جزیی از تابلو)، رنگ و روغن بر روی بوم (۳۰ × ۹۶ سانتیمتر)، اثر نقاش مجارستانی‌الاصل، ارنست کلاوس (۱۹۷۰ـ ۱۸۹۸).

پشت جلد:
رکوئیم دوم «موتسارت»، رنگ و روغن روی بوم (۸۹ × ۱۱۶ سانتیمتر)، اثر مارسلوس، نقاش اهل گوادلوپ.

PRINTED IN IRAN IN PERSIAN

ISSN 0041 – 5278



پروفسور لئون شوارتسنبرگ

این سرطان‌شناس بزرگ فرانسوی که عضو پارلمان اروپا و کمیتهٔ ملی نظارت بر علوم زندگی است، چگونگی ایجاد سرطان و روشهای کنونی درمان آن را شرح می‌دهد. در زمینه‌ای که هنوز سوءتفاهم بر آن حکمفرماست، پروفسور شوارتسنبرگ درسهایی را که از عمری تجربه آموخته است جمع‌بندی می‌کند.

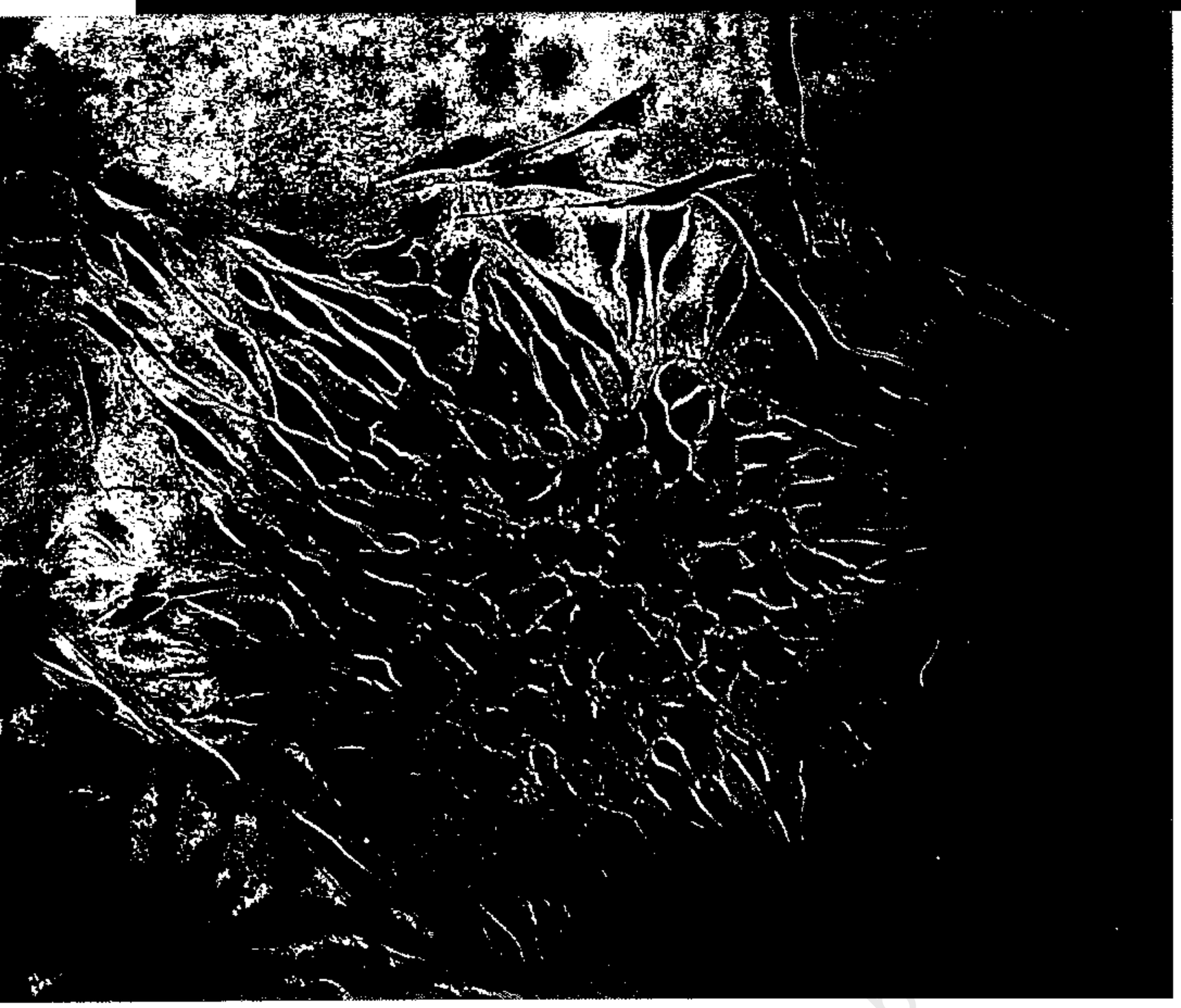
■ ***بسیاری از مردم از سرطان حرف می‌زنند، اما بیشتر آنها نمی‌دانند سرطان چیست ممکن است برایمان بگویید؟***

ــ سرطان، کُلنی یاخته‌هایی است که از کنترل قوانین حاکم بر نظام بدن موجود زنده گریخته‌اند. در ارگانیسم ما هر یاخته نقشی خاص دارد. به دلایلی که کم کم برایمان روشن می‌شود بعضی از این یاخته‌ها ناگهان تغییر می‌کنند و به یاخته‌های متفاوتی تبدیل می‌شوند، دیگر با سایر یاخته‌ها همکاری نمی‌کنند و به بیان دیگر برای خودشان کار می‌کنند. رفتار این یاخته‌ها خودسرانه می‌شود.

این اتفاق ممکن است در هر موجود زنده‌ای رخ دهد. گیاهان و پرندگان هم می‌توانند سرطان بگیرند. هنگامی که یاخته‌هایی خود را در داخل موجود زنده‌ای مستقر می‌کنند تا آن را تسخیر و زندگیش را نابود کنند، صحبت از غدهٔ بدخیم می‌شود. غده یعنی گروهی از یاخته‌ها. از لحاظ ریشهٔ لغوی malignant (بدخیم) یعنی «شیطانی». انگار که شیطان درون موجود زنده‌ای خانه کرده است و اگر نابود نشود با نظم خاصی آن موجود را نابود خواهد کرد.

■ ***پزشکی نوین برای نابودی این «شیطان» چه می‌کند؟***

ــ غده‌های بدخیم یا «شیطانی» باید برداشته شوند. اما چگونه؟ ساده‌ترین راه همیشه چاقو یا، اگر



کشت یاخته‌های سرطانی سینه.

بخواهیم واژه‌ای لفظ قلم به کار ببریم، چاقوی جراحی بوده است. در اوایل قرن بیستم استفاده از پرتو برای جلوگیری از تقسیم یاخته‌های سرطانی آغاز شد. بعد، در حدود سال ۱۹۵۰ مواد شیمیایی کشف شد که یاخته‌های سرطانی را مسموم می‌کنند. اما این مواد یاخته‌های سالم را هم مسموم می‌کنند، گرچه به درجه‌ای خفیف‌تر؛ و بنابراین این شکل درمان که به شیمی درمانی مشهور است کاری است دشوار.

امروز درمان چهارمی به نام ایمنی درمانی در مراحل ابتدایی پژوهش قرار دارد و بسیار نویدبخش است. ایمنی درمانی را می‌شود چنین تعریف کرد. سیستم ایمنی بدن در مقابل عوامل خارجی مانند باکتریها و ویروسهای بیماریزا یا یاخته‌های پیوندی، ما را به دفاع طبیعی مجهز می‌کند. در مورد پیوندهای اندامی سعی بر این است که دفاع ایمنی بدن تضعیف شود تا بدن فرد گیرنده بتواند آن را بپذیرد، اما هنگامی که پای سرطان به میان می‌آید سعی می‌کنیم این دفاع را تحریک کنیم تا بیمار بتواند سرطان را دفع کند. در پزشکی این نگرش تازه است. به جای جراحی، پرتودرمانی یا شیمی درمانی که از بیرون بدن انجام می‌شوند، تلاش می‌کنیم از درون بدن عمل کنیم، یعنی به بیماران کمک کنیم خودشان از شر غده‌هایشان خلاص شوند.

■ ***آیا در این کار دستکاری ژنتیکی دخالت دارد؟***

ــ نه، دستکاری ژنتیکی چیز دیگری است. دستکاری یاخته‌ها را نباید با دستکاری ژنها اشتباه کرد. هنگامی که غده‌ای رشدمی‌کند لنفوسیت‌ها یا گویچه‌های سفید خون، که کارشان مبارزه با بیماری است، می‌کوشند با غده بجنگند. وقتی غده خیلی بزرگ شود گویچه‌های سفید شکست می‌خورند. در این زمان می‌شود بخشی از غده را با جراحی از بدن بیمار بیرون آورد و گویچه‌های سفید در حال جنگ با غده را ترمیم کرد و در آزمایشگاه کشت داد تا مقدارشان چند صد، هزار، یا ده هزار برابر شود. بعد تمام این گویچه‌ها دوباره به بیمار تزریق می‌شود و حالا بیمار برای مبارزه با غده به یاخته‌های بیشتری مجهز است. این، دستکاری یاخته‌ای است.

دستکاری ژنتیکی، همان گونه که از نامش پیداست، شامل تغییر ساختار توارثی بعضی سلولهاست که یا با مواد پرتوزا انجام می‌شود یا با وارد کردن یک ژن خاص. اما یاخته‌هایی که به این ترتیب دستکاری شوند یاخته‌های زایا نخواهند بود.

دستکاریهای ژنتیکی سلول تخمک انسان هنوز در برنامهٔ پژوهش نیست، زیرا هنوز نه از لحاظ علمی امکانپذیر است و نه از لحاظ اخلاقی برای جامعه پذیرفتنی.

■ ***آیا می‌توان یاخته‌های بدن را با یاخته‌های دیگری جایگزین کرد؟***

ــ این هم احتمالاً رهیافت درمانی دیگری است. هر یک از یاخته‌های بهنجار ارگانیسم نوعی مغز سازمان یافته دارند. برای مثال در یاختهٔ کبد مغزی هست که به یاخته می‌گوید چگونه قند را ذخیره کند و چگونه بعضی آنزیمها را ترشح کند. وقتی یاخته سرطانی شد مغزش دیوانه می‌شود. این یاختهٔ سرکش به وضعیت توحش باز می‌گردد. یک موجود زنده، یک انسان، موجودی است که یاخته‌هایش برای رسیدن به بلوغ و شناخت فیزیولوژیکی متمدن شده‌اند. یاخته‌های سرطانی که به توحش بازگشته‌اند به کلی بی‌تمدن هستند. آیا تصور «دوباره متمدن ساختن» این یاخته‌ها و «بهنجار» کردن دوبارهٔ آنها امکانپذیر است؟ برخی داروها روزنهٔ امیدی گشوده‌اند.

■ ***آیا بعضی آدمها برای داشتن یاخته‌های بیمار آمادگی بیشتری دارند؟***

ــ تا سال ۱۹۷۵ واقعاً نمی‌فهمیدیم چرا بدن بعضی آدمها راحت‌تر از دیگران دچار سرطان می‌شود. چرا، مثلاً، بعضی سیگاریهای افراطی سرطان می‌گیرند و بعضی دیگر نه؟ تا اینکه دانشمند جوانی به نام دومینیک استهلین که در آزمایشگاه دکتر ج.مایکل بیشاپ و دکتر هارولد ای. وارموس (که بعد جایزهٔ نوبل گرفتند) کار می‌کرد، ژنهای عامل سرطان را کشف کرد. هر یک از ما دهها هزار یاخته داریم که در «سایه» این ژنها قرار دارند. این ژنها اُنکوژن نامیده می‌شوند. واژهٔ اُنکوژن از واژهٔ

یونانی اُنکوس (oncos) به معنای غده گرفته شده است. این یاخته‌ها ممکن است در تمام طول زندگی ما «خاموش» یا پنهان بمانند، که در این صورت از چیز دیگری می‌میریم، یا فعال شوند و رشته رویدادهایی را تحریک کنند که به سرطان بینجامد. یاخته‌هایی هم هستند که «آنتی اُنکوژن» نام دارند و از عهدهٔ حفاظت بدن در مقابل سرطان برمی‌آیند. هنگامی که آنتی اُنکوژن‌ها ضعیف می‌شوند شرایط برای رشد غده مساعد می‌شود.

■ ***آیا بعضی آدمها مستعد ابتلا به سرطان هستند؟***

ــ خطاست که بگوییم سرطان ارثی است، مگر در موارد بسیار نادری مانند سرطان شبکیهٔ چشم در کودکان. آنچه معمولاً ارثی نامیده می‌شود یک مکانیسم شبه اتوماتیک القایی است. هموفیلی، موکو ویسیدوسیس و میوپاتی ارثی هستند. سرطان ارثی نیست چون یک بیماری چند عاملی است. لازمهٔ سرطان حضور مجموعه‌ای از دلایل بیرونی، اُنکوژن‌ها، تضعیف دفاع ایمنی، و شاید نوع ویژه‌ای از آسیب‌پذیری روانشناختی است.

آسیب‌پذیری ژنتیکی ممکن است آمادگی ابتلا به سرطان ایجاد کند. زنی که نیاکان، خواهرها یا خاله‌هایش سرطان سینه داشته‌اند بیشتر در معرض خطر است تا فردی دیگر. به همین ترتیب ممکن است نوعی آمادگی خانوادگی برای ابتلا به سرطان قولون یا راست‌روده، تخمدانها یا پروستات وجود داشته باشد. به بیان دیگر افراد چنین خانواده‌هایی که در معرض خطرند باید معاینهٔ منظم ــ عکسبرداری از سینه، اندوسکوپی روده (کولونوسکوپی) ــ و همچنین تست سمیر منظم برای سرطان رحم داشته باشند.

■ ***این نظرها در مورد آمادگی ژنتیکی، اگر درست شرح داده نشوند مسلّماً سبب نگرانی خواهند شد.***

ــ بگذارید سرطانهای قولون و راست روده را مثال بزنم که یک چهارم تمام سرطانها را تشکیل می‌دهند. در ۹۵ درصد موارد، اینها نخست غده‌ای کوچک و خوش‌خیم‌اند، یعنی پولیپی که برداشتنش از ظهور سرطان جلوگیری می‌کند.

عکسبرداری منظم از سینه تشخیص غده‌های کوچک سینه را امکانپذیر می‌کند و اگر این تشخیص در مراحل نخستین انجام شود درمان آسان‌تر است.

■ ***بعضی از مردم بر این باورند که سرطان تا پانزده سال دیگر قابل درمان خواهد بود.***

ــ نمی‌توان گفت. تنها کاری که می‌توان کرد شتاب دادن به پژوهشهاست. امروز کمتر از ده سال پیش از درمان‌پذیری سرطان صحبت می‌شود. اما دلیلی برای از دست دادن امید وجود ندارد. تمام مسایلی که در مقابل انسان قرار داشته سرانجام حل شده است.

■ ***شما با بیماران خود در مورد ماهیت بیماریشان حرف می‌زنید؟***

ــ بله، به این شرط که حال عمومی آنها تحت تأثیر شدید بیماری قرار نگرفته باشد. نکتهٔ بسیار ضروری فهماندن این مطلب به بیماران است که آنها مسئول بیماریشان نیستند. بیماری مجازات نیست. تا زمانی که به ما ثابت نشده است که ساختار روانشناختی فرد بیمار قادر به پذیرش هر مسئولیتی در مورد سرطان هست، حق نداریم این استدلال را عنوان کنیم، زیرا به این معنی خواهد بود که بیمار را مسئول سرطانش می‌دانیم.

هنگامی که به دنیا می‌آیید با خودتان ژنهایی دارید که از پدر ومادرتان به شما انتقال یافته و پدر و مادرتان نیز آنها را از زنجیر دراز حیات پیش از خود به ارث برده‌اند. این سرمایهٔ خطر و امکان در اختیار ماست. ما این گونه به وجود آمده‌ایم. از ناکجا نیامده‌ایم، تولد ما تولد از باکره نیست. ما مخزن تمام ماجراها، امکانها و عیبهای بشریت هستیم.

■ ***فکر می‌کنید بیماران در بهبود خود نقش مؤثر دارند؟***

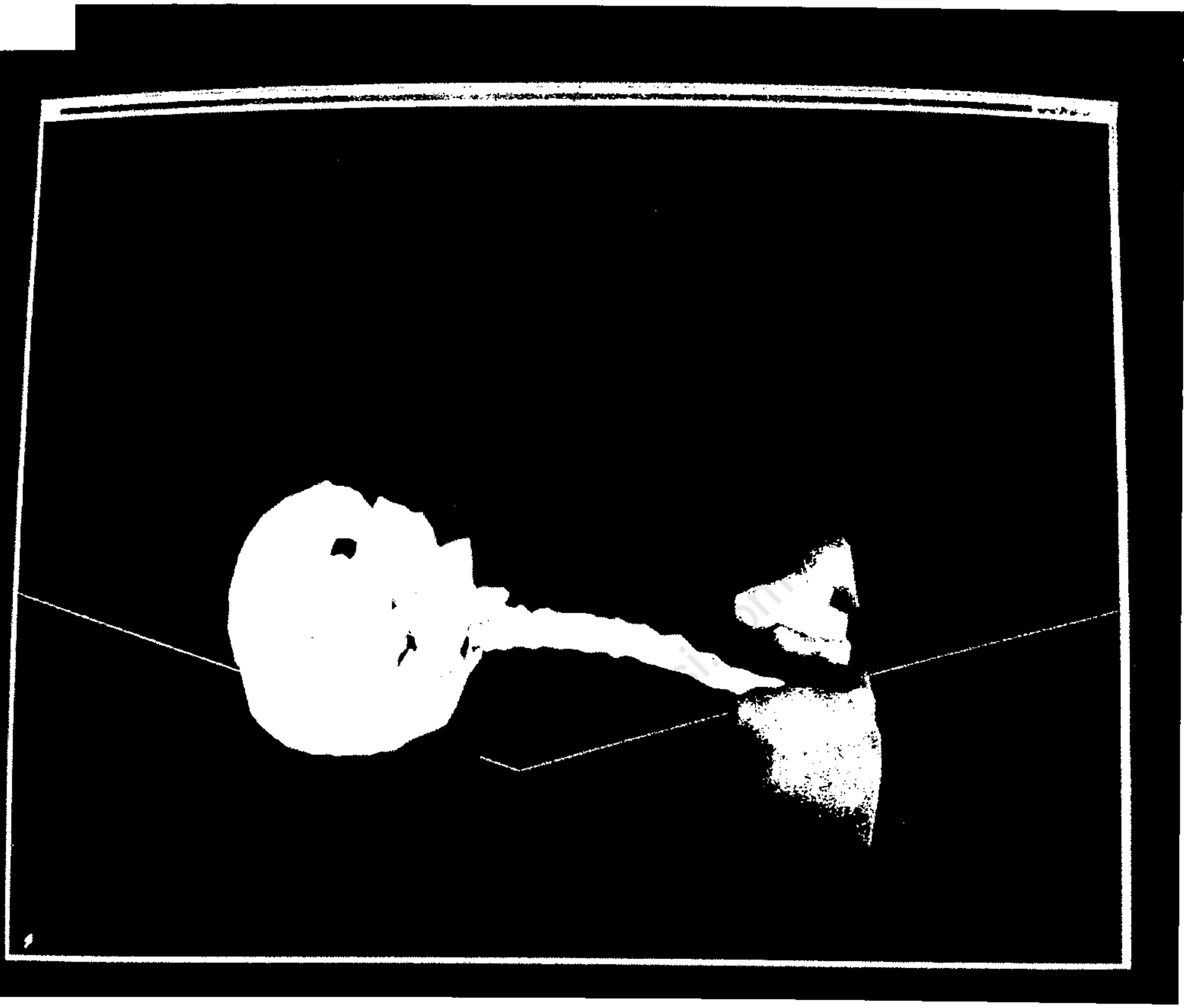
ــ بله، در بریتانیا بررسی روی چند صد بیمار مبتلا به سرطان سینه، که تحت عمل جراحی قرار گرفته بودند، نشان داد آنهایی که انگیزهٔ نیرومندتری داشتند بیشتر زنده ماندند. بدبختانه این را نباید قانونی کلی پنداشت. آدمهای تحسین‌برانگیز بسیار قویدل، مادرانی جوان را شناخته‌ام که به خاطر بزرگ کردن فرزندانشان با بیماری مبارزه کرده‌اند و متأسفانه موفق نشده‌اند.

■ ***بعضی از پزشکان حقیقت را به بیماران خود نمی‌گویند.***

ــ به نظر من اشتباه می‌کنند. انسان حق دارد حقیقت را در بارهٔ بیماری خود، سرنوشت خود، بداند. مگر اینکه مصراً نخواهد بداند. باورها واعتقادات ما هر چه باشد، همهٔ ما احساس می‌کنیم که زندگی خاکی ما روز مرگمان تمام نمی‌شود. من به پس از مرگ نمی‌اندیشم، به آنچه اینجا روی زمین رخ می‌دهد می‌اندیشم. همهٔ ما مسئول کاری انسانی هستیم که در قبال آن مسئولیتهایی حس می‌کنیم. عشق، زندگی خانوادگی، هنر، حرفهٔ ما.... در رویارویی با احتمال مرگ، ناچاریم در مورد سرنوشت کسانی که دوستشان داریم یا در قبالشان احساس مسئولیت می‌کنیم تصمیمهایی بگیریم. اگر به بیماری دروغ بگویید در بی‌خبری خواهد مرد.

حتی بدتر از آن، دروغ گفتن روابط انسانی را تحریف می‌کند. ادامهٔ دروغ پیامدهای جدی دارد. اگر به تمام پرسشهای بیمار پاسخهای نادرست بدهید بین بیمار که در حال مرگ است و نمی‌داند، شریک زندگی بیمار که می‌داند و خود سرطان، که ضلع سوم مثلث است، نوعی رابطهٔ مثلثی ایجاد می‌کنید. فقط فکر کنید بازماندهٔ این زوج چه احساس تلخی خواهد داشت. او می‌پذیرد تا زمانی

www.KetabFarsi.com



که بیمار زنده است در دروغی بـا او زنـدگی کـند، بدون اینکه تـمام پـیامدهای ایـن دروغ را در نـظر بگیرد. ناگهان عزیز او مـی‌میرد و او مـی‌فـهمد لحظه‌ای کـه دروغ را آغاز کـرده چیزی در رابـطهٔ خصوصی آن دو از هم پاشیده است.

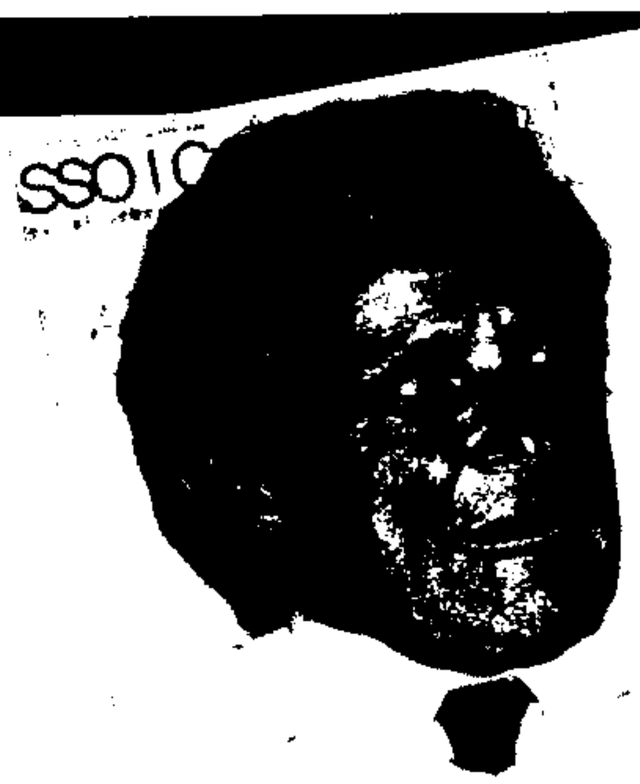
نمی‌گویم حقیقت را بـه هر قـیمت بـاید گـفت. شاید چیزهایی باید پنهان بماند. اما اگر رازی بـاید حفظ شود، بیمار باید این کار را بکند (زیرا این راز بدن خود اوست). نه شریک زندگی او.

همهٔ ما آزادیـم بـه زنـدگیمان همان گـونه شکل دهیم که مناسب می‌دانیم. به این دلیل است کـه مـن از بیماران نزدیک به مرگ می‌پرسم ایمان دارند یـا نه، و اگر دارند مایل‌انـد مـراسم مـذهبی بـرایشان انجام شود یا نه. همهٔ آنها مـایل هستند، و بـرخلاف آنچه اغلب پنداشته می‌شود از این تـجربه خـود را نمی‌بازند.

■ ***می‌گویید از مـدافعان اوتـانازیا ــ مـرگ بـا عزت ــ هستید. مـعتقدید آدمـهایی کـه رنـج دیگران را تحمل می‌کنند شکنجه‌گرند.***

ــ کار درمان بـر عهـدهٔ پـزشک و پـرستار است. هنگامی که مـوفق مـی‌شویـد احساس سربـلندی فکری و اخلاقی می‌کنید. فکری، چـون دانشی کـه دارید این نـتیجه را بـه بـار آورده است. اخـلاقی، چون بیمار که مدتی ناتوان یا علیل بوده بـه زنـدگی عادی، خانواده و کارش بازگشته است.

تصویر کامپیوتری نوعی سرطان در حال درمان با پرتو. مخروط سبز مسیر پرتو است.



در مورد بیماریهای مزمن، مانند بعضی سرطانها و بیماریهای عصبی، می‌دانید بدون اینکه توانایی درمان کردن بیمار را داشته باشید عمر او را طولانی خواهید کرد. اخلاقاً، آسوده نیستید؛ اما می‌توانید مطمئن باشید که بیماران از آخرین پیشرفتهای علم بهره می‌برند، حالشان بهتر می‌شود و عمرشان درازتر. و این برایتان توجیهی فکری است.

وضعیتی هم پیش می‌آید که تمام شکلهای درمان بی‌اثر است. همه کار انجام می‌شود: جراحی، پرتودرمانی، شیمی درمانی. تیر آخر را انداخته‌اید. تمام دانشی که برای درمان یک بیمار اندوخته‌اید بی‌فایده است. از لحاظ فکری، شکست خورده‌اید. در این هنگام باید تمام برداشت فکری خود را تغییر دهید و دوباره آنچه را که از زمان یونان باستان باعث سرفرازی علم پزشکی بوده است کشف کنید. در جنگ با بیماری شکست خورده‌اید، اما هنوز می‌توان برای بیمار دست به تلاشی زد. در این نگرش توجیهی اخلاقی هست.

برای اینکه به پرسش شما پاسخ کاملی بدهم، این را بگویم که پزشک با بیمارانی هم روبرو می‌شود که به خاطر بیماری روحیهٔ خود را باخته‌اند. آنها حتی احساس خواری می‌کنند و می‌خواهند با عزت از این جهان بروند تا اطرافیانشان آنها را در حالی که مثلاً، با غده‌ای در صورت از شکل افتاده‌اند، یا با غده‌ای در ستون فقرات علیل یا فلج شده‌اند، نبینند.

در طول یک بیماری دشوار بیمار ممکن است با گفتن چنین حرفهایی از شما تقاضای کمک کند: «هر درمانی برایم تجویز کنید می‌پذیرم دکتر، اما نگذارید کارم به جای باریک بکشد. وقتش که شد خیلی تلاش نکنید. اگر تحملم تمام شود واز شما بخواهم کمکم کنید می‌پذیرید؟» می‌گویید بله، با این امید که چنین لحظه‌ای هرگز نرسد. اما وقتی رسید باید سر قولتان بایستید. درمان بهبود موقت را اعمال می‌کنید که ناراحتی ناشی از بیماری را تسکین می‌دهد، بدون اینکه بر خود بیماری اثری داشته باشد. می‌توان گفت پزشک فهمیده است که بیماری بهبودناپذیر است. در این هنگام ممکن است با مسئلهٔ اوتانازیا روبرو شویم. اوتانازیا واژه‌ای است که فرانسیس بیکن فیلسوف انگلیسی در قرن هفدهم ابداع کرد. اوتانازیا بیش از مرگ آرام است، مرگی است شایستهٔ موجود بشری. البته این فقط در مورد بیمارانی است که خود آگاه و هوشیارند ــ من فقط از این دسته حرف می‌زنم ــ بیمارانی که می‌خواهند عزت و آزادی خود را حفظ کنند و تا آخرین لحظه انسان بمانند.

■ ***از درمان بهبود موقت رسیدید به اوتانازیا...***

ــ واقعاً چه اتفاقی می‌افتد؟ مبارزه با درد، تشنگی و ترس امکانپذیر است. اما گاه پیش می‌آید که وضع بیمار رو به بدی می‌رود و غده، فلج، ناتوانی، علیل شدن یا هر چه هست بدتر می‌شود و بیمار برای حفظ عزت خویش کمک می‌طلبد. حالا دیگر این درخواست کمک مصرانه، عمیق و مکرر است، نه اینکه صرفاً در یک لحظهٔ افسردگی بیان شده باشد. در حقیقت نخستین کاری که در این وضعیت انجام می‌دهیم تجویز داروهای ضدافسردگی است، بعد درمی‌یابیم که بیمار درخواستی را ادامه می‌دهد که بر مبنای درک خاصی از هستی است. اشتباه نشود. تمام این بیمارانی که به خاطر احترام به عزت خود درخواست فرصت رفتن به خواب ابدی را می‌کنند آدمهایی‌اند که به زندگی بسیار عشق می‌ورزند. روزی پیرزنی روستایی گفت: «من از زندگی خسته نشده‌ام، زندگی از من خسته شده است.»

■ ***اما اگر موضوع آشکار شود حتماً پزشکانی که از این راه به بیماران خود کمک می‌کنند دچار مسائل بزرگی خواهند شد.***

ــ دلیل آن یک بوروکراسی پزشکی است که باید به آن بدگمان باشیم. در پزشکی ــ و این سرفرازی این حرفه است ــ همیشه به فردی برمی‌خورید که با هر فرد دیگری متفاوت است. حتی اگر این فرد از بیماریی رنج می‌برد که بر دیگران تأثیر می‌گذارد، باز هم بی‌همتاست. رویارویی یک پزشک و یک بیمار، رویارویی فردی با فرد دیگر است. نمی‌توانید از بوروکراسی انتظار داشته باشید رابطهٔ بین دو فرد را تعیین کند.

■ ***هر روز شاهد مرگ هستید. آیا مرگ دیگران پیامی در مورد مرگ خودتان به شما نمی‌دهد؟***

ــ حتی اگر تماس با مرگ شخصی دیگر وحشتناک باشد، فکر نمی‌کنم شما را به مرگ خودتان نزدیکتر بکند. فقط تنهایی شما را روی زمین بیشتر می‌کند.

یک میکروسکوپ الکترونی در مرکز پژوهش لئون برار، لیون (فرانسه).

■ *آیا از بیمارانی که در آستانهٔ مرگ هستند چیزی آموخته‌اید؟*

ــ البته، هنگامی که در بارهٔ بیمارانم دست به نوشتن زدم، به این دلیل بود که به نظر من از سربازان قهرمان‌تر بودند. از خود شهامت، عزت و آرامش نشان می‌دادند. و این نگرش فراتر از تفاوت بین خداپرستان و بی‌خدایان است. بی‌خدایان مضطرب و خداپرستان آرام را دیده‌ام و برعکس.

نیروی خارق‌العادهٔ عشق مادرانه را دیده‌ام. می‌دانم که این عشق کامل است، بی‌مانند است، و اگر پدران همین احساس را داشته باشند پس آنها هم عشق مادرانه دارند. عشق مادری در هر شرایطی محافظ، بخشنده و اطمینان‌بخش است. آن مادران نگون‌بختی را به یاد بیاورید که فرزندان معتادشان گاه از آنها دزدی می‌کنند. این مادران برای اینکه بتوانند فرزندانشان را بزرگ کنند و شاید آنها را نجات دهند به زندگی ادامه می‌دهند.

■ *درک اینکه مرگ بخشی از زندگی است دشوار است. از کودکانی می‌شنویم که می‌گویند نمی‌خواهند بمیرند. کودکان چگونه به چنین فکری می‌افتند؟*

ــ کودکان پرسشهای بزرگ متافیزیکی را در حدود هفت یا هشت سالگی آغاز می‌کنند. اینها جدی‌ترین اندیشه‌های زندگی ماست. این اندیشه‌ها برای بعضی آدمها جدی می‌ماند و برای بسیاری سرانجام نیرویش را از دست می‌دهد.

اسپینوزا حق داشت بنویسد که: «انسان خردمند به مرگ کمتر از هر چیز دیگر می‌اندیشد، زیرا خِرَد به تمامی خِرَد زندگی است نه خِرَد مرگ.»

سرمقاله

متعلق به زمان خویش و درستیز با آن، با پایی در قرن خود و پـای دیگر در ابدیت، با ریشه در منطقه‌ای و همزمان، داشتن بُعدی جهانی؛ نوابغ را محال است بتوان سامانی داد. آنها به چه زمانی تعلق دارند؟ با توجه بـه اینکه نبوغ ذاتاً هیچ توضیح و تعریفی را برنمی‌تابد، آیـا دست کـم می‌توانیم حرفی دربارهٔ بافتی بزنیم که نقش آن نـبوغ را در خـود دارد؟ این مسئله‌ای است که این شماره می‌کوشد تا راه یافتن پاسخی بدان را بیازماید.

هدف ما آن نیست که یک سنخ‌شناسی کلی نبوغ را مطرح کـنیم یـا تکچهره‌ای از آن نـابغهٔ استثنایـی ارائـه دهیم کـه دویستمین سال درگذشتش امسال برگزار می‌شود. آنچه کوشیده‌ایم با اشاره بـه بـرخی از معضلات مربوط به شناسایی نبوغ انجام دهیم افزودن جزئی نـاچیز به منابع است. چهرهٔ موتسارت به منزلهٔ نـابغه‌ای کـه پـیش از پـذیرش جهانیش دیرزمانی مورد بی‌مهری یا دست کم قدرناشناسی قرار گـرفته است، ظاهراً با کوشش ما در جهت پرتوافکندن بـه آنـچه حقیقـت ــ یـا حتی رمز و راز ــ نبوغ خوانده می‌شود هماهنگی دارد.

موتسارت را نمی‌توان از اروپای دوران روشنگری، که او بهترین خصوصیاتش را در خـود جمع دارد، جـدا کـرد. چـرا کـه ازلحـاظ آهنگسازی یا توجه به تحول اندیشه‌ها، او انسانی بود که در صف مقدم قرار داشت. کدام نابغهٔ دیگری در قلمرو خلاقهٔ خویش تا به این درجـه، تمام دانش عصر خویش را چنین خلاصه کـرده است؟ ایـن درست است که موتسارت مورد تشویق خانواده‌اش بود. او از سنین اولیه در طول مسافرتهایش همهٔ شکلهای موسیقایی مهم اروپایی را آزمود و هر آنچه را که با هدفش سازگار بود، در هر کجا که یافت، گلچین کرد.

با این همه، این گونه جذب و تحلیل، ایـن قـدرت تـألیف خـلاق، هرچند نادر است، نمی‌تواند به تنهایی تـعریف مـناسبی را بـرای نـبوغ فراهم آورد. زیرا برای هنرمـندی نـابغه شدن لازم است کـه او در صف مقدم تحولات عقلانی زمان خویش باشد. موتسارت انقلابی نـبود، امـا یک فراماسون آزادهٔ پرشور بـود. حـرکت مـاسونی بـا جنبهٔ انسان دوستانه، فلسفی و پیوندی که با اندیشهٔ بـیشرفت و اصلاح بـه دور از خشونت داشت، نوعی انسان دوستی جهانی بود که موتسارت در بـرابر تعصب و بی‌عدالتیهای قرن خویش پذیرفته بود.[1]

با گفتن این سخن و توجه به اینکه او تا چه حد بـه مسائـل عصر خویش آگاه بود یا نبود، منظور این نیست که یک نابغه مثلاً آیینه‌ای در برابر عصر خود می‌گیرد. نابغه غیرقابل طبقه‌بندی و پـیش‌بـینی است و بالهایش را هرچه بیشتر و گسترده‌تر می‌گشایـد. نـابغه کسی است کـه آثارش در دیگری، در اعصار و فرهنگهایی دورتر بازتاب می‌یابد و در ذهنها و قلبهای مردمانی پاسخ می‌یابد که با او فاصله‌هایی بسیار دارند. بدین‌سان است که او از گوناگونی بی‌پـایان زبـانها، عادات و تـعلقات مردم جهان فراتر می‌رود و نوای مشترک انسانی آنان را می‌نـوازد. بـه این شیوهٔ اسرارآمیز است که پذیرش عام می‌یابد.

و به یک معنا معاصرانش حق او را کـف دستش مـی‌گـذارند. موتسارت سرانجام از مخاطبان وینی‌اش بـه دور افـتاد. آنـانی کـه در زمان حیات او می‌توانستند آثارش را بـه مـعنای واقـعی درک کـنند بسیار کم بودند. در قرن نوزدهم ستارهٔ او به ظـاهر رو بـه افـول نـهاد. اکنون، عاقبت چهرهٔ او شناخته شده است، امـا ایـن تـقریباً دویست سال طول کشید...

کنسرت در زیر یک رواق (بخشی از اثر) کار جووانی پائولو یـانینی (۱۷۶۵ـ ۱۶۹۱) نقاش ایتالیایی.

۱. اگر این نظر را با توجه به شرایط اجتماعی ـ سیاسی و مذهبی آن دوران اروپا بپذیریم، به این نتیجه می‌رسیم که عملکرد و نقش فراماسونری در زادگاهش اروپا با عملکرد و نقش آن در کشورهای شرق به کلی متفاوت بوده است.

اروپـــای مسافران

اروپا در زمان موتسارت چهل پاره‌ای از فرهنگهای گوناگون بود. نهضت روشنگری به آن وحدت بخشید و عصر جدید آغاز شد. نبوغ موتسارت در این فضای غنای متقابل شکوفا گردید.

ولفگانگ آمادئوس موتسارت در ۲۷ ژانویهٔ ۱۷۵۶ در سالزبورگ به دنیا آمد و در ۵ دسامبر ۱۷۹۱ در وین از دنیا رفت. به این ترتیب، موتسارت یک اروپایی نیمهٔ دوم قرن هجدهم بود.

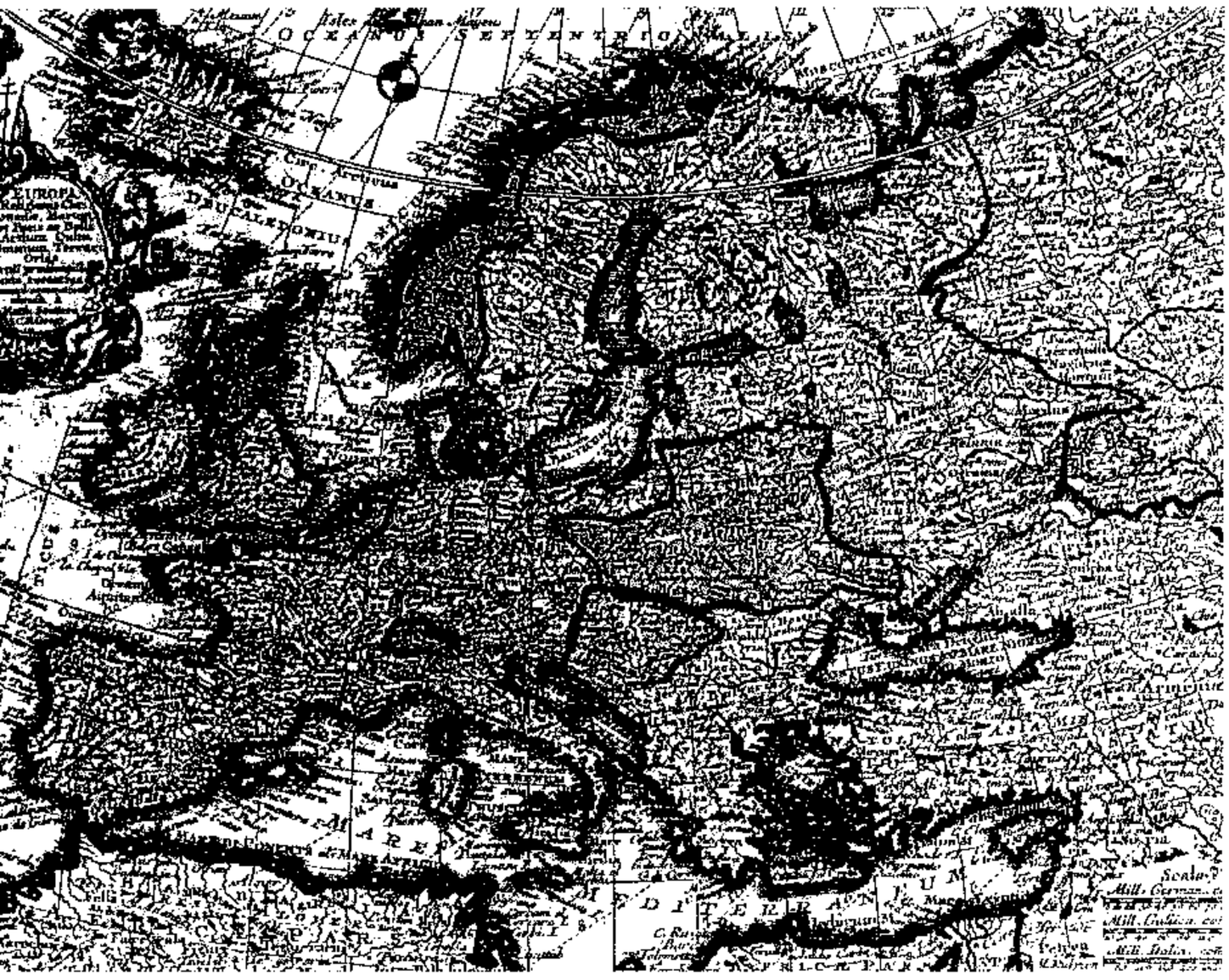
منظرهٔ سیاسی و مرزهای اروپا در قرن هجدهم با آنچه امروز می‌بینیم تفاوت بسیار داشت. از لحاظ تاریخی، اشتباه است اگر موتسارت را اتریشی بدانیم، هر چند که اتریش او را یکی از فرزندان خودش می‌خواند. زمانی که موتسارت به دنیا آمد، سالزبورگ پایتخت امیرنشین مستقلی بود که یک سر اسقف بر آن حکومت می‌کرد. آنجا نیز مانند زادگاه دیگر آهنگساز بزرگ، بتهوون، که در سال ۱۷۷۰ در بن، پایتخت اسقف‌نشین کولون [کلن] به دنیا آمد، اسقف‌نشین بود.

کولون و سالزبورگ در مسیر شریانهایی ارتباطی قرار داشتند که از دُیرباز دارای اهمیت بسیار بودند. کولون در کنار رود راین بود و سالزبورگ در مسیر شاهراههای شمال به جنوب قرار داشت؛ این شاهراهها آلمان را از طریق گذرگاه برنر به ایتالیا وصل می‌کردند. این دو شهر به شاهراههای شرقی ـ غربی نیز که از وین به فرانسه، انگلستان، و هلند اتریش (بلژیک امروزی) منتهی می‌شدند، نزدیک بودند. این محورهای بزرگ تجاری و مواصلاتی غالباً در همان مسیر جاده‌های قدیمی رومی ساخته شده بودند.

موتسارت در اتریش زاده نشد و هیچگاه چنین ادعایی نکرد. او همیشه خودش را «آلمانی» می‌خواند.

این اسقف‌نشین‌ها که تعدادشان نسبتاً کم بود، جزو امپراتوری مقدس رومی ژرمنی بودند که در قرن دهم تأسیس شد و دست کم به طور صوری تا زمان خیزشهای ناشی از انقلاب فرانسه به حیات خود ادامه داد تا سرانجام انقلاب فرانسه و جنگهای ناپلئونی سبب نابودی آن در قرن نوزدهم شد. همهٔ اسقف‌نشین‌ها در آن هنگام جنبهٔ روحانی خود را از دست دادند، و پس از ماجراهای بسیار، امیرنشین سالزبورگ در سال ۱۸۱۶ ضمیمهٔ اتریش شد.

تأسیس امپراتوری مقدس روم در واقع تلاشی برای تحقق نظر شارلمانی بود، و قرار بود به صورت ائتلافیه‌ای از کشورهای اروپا در آید که از لحاظ سیاسی و معنوی زیر بیرق کلیسای کاتولیک رومی باشد و یک امپراتور بر آن حکومت کند. این امپراتوری در قرن هجدهم دیگر خود را رومی نمی‌دانست و عملاً به امپراتوری مقدس ژرمنی تبدیل شده بود که مجموعه‌ای متشکل از ۴۰۰ کشور بود که هم از لحاظ وسعت و هم از لحاظ اهمیت با یکدیگر تفاوت بسیار داشتند (از یک سو مملکت بزرگ بوهم و از سوی دیگر امیرنشین کوچک سالزبورگ) و امپراتور آن را مجمعی از



نقشهٔ اروپا از یک اطلس قرن هجدهم.

قرائت تراژدی ولتر به نام «یتیمان چین» در سالن پذیرایی مادام ژوفرن در سال ۱۷۵۵، اثر نقاش فرانسوی، گابریل لمونیه (۱۸۱۲). سالن مادام ژوفرن محمل تجمع اصحاب دایرةالمعارف و میعادگاه بین‌المللی هنرمندان و صاحبان قلم بود.

برگزینندگان انتخاب می‌کردند. از قرن پانزدهم به بعد، امپراتوران آلمان بنا به سنت از میان امیران هاپسبورگ اتریش (که شاه بوهم نیز بودند) انتخاب می‌شدند.

در قرن هجدهم، امپراتور را مجمع اول شورای امپراتوری [دیت] انتخاب می‌کرد. این مجمع [دیت] از ۹ برگزیننده تشکیل می‌شد: شش امیر غیرروحانی (از پالاتینا، بوهم، براندنبورگ، ساکس، هانوور، و باواریا) و سه امیر روحانی (از امیرنشینهای راینلاند، یعنی ماینتس، تریر، وکولون). سر اسقف سالزبورگ جزو برگزینندگان نبود اما یکی از امیران امپراتوری بود و به مجمع دوم شورا تعلق داشت. او همچنین لقب اسقف اعظم آلمان را داشت و به همین دلیل در مناسباتش با مرجعیت پاپ از همتایان هم‌میهن خود متمایز بود.

امپراتوری آلمان قلب جغرافیایی اروپا بود اما نمایندهٔ همهٔ اروپا نبود. در شرق با روسیه، با لهستان که مرزهای متغیری داشت، با مجارستان [هنگری] و مهمتر از همه با پروس همسایه بود. در جنوب، ایتالیا بود که آن هم به کشورهای متعدد تقسیم شده بود که بعضی را اتریش اداره می‌کرد. مملکتهای بزرگ اسپانیا، فرانسه، و بریتانیای کبیر، در غرب، و مملکتهای شمالی سوئد و دانمارک ـ نروژ نیز بیرون از حدود و ثغور امپراتوری بودند.

هلند اتریش (بلژیک کنونی) به امپراتوری تعلق داشت، اما استانهای متحد (هلند امروزی) چنین نبود.

بعضی از امیران و اعضای شورا همزمان بر کشورهایی حکومت می‌کردند که جزو امپراتوری نبودند. مثلاً امیران خاندان هاپسبورگ اتریش و بوهم، شاه مجارستان (هنگری) بودند، و امیران خاندان گوئلف در هانوور شاه انگلستان می‌شدند و امیران خاندان هوهنتسولرن در براندنبورگ شاه پروس.

به سوی پیشرفت

موازنهٔ قوا در اروپا در دست پنج کشور بود: بریتانیای کبیر، فرانسه، اتریش، پروس، و روسیه. مناطق شکوفای اروپا (بریتانیای کبیر، فرانسه، هلند، آلمان، و شمال ایتالیا) وارد دوره‌ای از رشد اقتصادی شدند که به «انفجار جمعیت» انجامید. جمعیت اروپا از ۱۱۵ میلیون نفر در آغاز قرن هجدهم به ۱۸۷ میلیون نفر در آغاز قرن نوزدهم رسید. بین سالهای ۱۷۵۰ و ۱۸۰۰، جمعیت روسیه از ۱۹ میلیون نفر به ۲۹ میلیون نفر رسید. جمعیت قلمرو حکومتی خاندان هاپسبورگ از ۲۰ به ۲۷ میلیون نفر، فرانسه از ۲۲ به ۲۶ میلیون نفر، ایتالیا از ۱۵/۵ به ۱۸ میلیون نفر، و بریتانیای کبیر از ۱۰/۵ به ۱۵/۵ میلیون نفر رسید. جمعیت پروس تقریباً دو برابر شد، یعنی از ۳/۵ به ۶ میلیون نفر رسید.

پیشرفت علم، تغییر ساختارهای سیاسی و اقتصادی را ایجاب می‌کرد. پیشرفت اروپا آغاز شد. روحیه‌ای انتقادی

«شاه فیلسوف»، فردریک کبیر پروس (۱۷۸۶ ـ ۱۷۱۲) با میهمانانش در کاخ سان‌سوسی. شاه در سمت راست نشسته است. دست راست او، ولتر نویسندهٔ فرانسوی نشسته است. این دو باهم مکاتبه داشتند (حکاکی قرن نوزدهم).

نسبت به نهادهای موجود و مسیر گذشته پدید آمد که مشارکت همهٔ انسانها را طلب می‌کرد و خواهان روندهای دموکراتیک بود. برای ایجاد جامعه‌ای چندگرا، شکوفایی روحیهٔ تساهل لازم بود و برای پدید آمدن چنین روحیه‌ای در درجهٔ اول می‌بایست نظام تعلیم و تربیت را اصلاح کرد و در دسترس همگان گذاشت.

اروپا در جستجویش برای موازنهٔ جدید، در قالب تفکری فلسفی یک اصل وحدت‌بخش به‌دست آورد؛ نگرش تعمیم یافته‌ای که به روشنگری مشهور شد. این نام به سراسر قرن هجدهم تسری یافت و این قرن به عصر روشنگری معروف شد. قرن هجدهم عصر پذیرش تجدّد بود. بسیاری از ایده‌هایی که راه را بر این شیوهٔ جدید تفکر گشودند از بریتانیای کبیر، از انقلاب باشکوه ۱۶۸۸، و از قانون اساسی آزاداندیشانهٔ بعد از این انقلاب، از آزمایشهای ایزاک نیوتن و فلسفهٔ جان لاک (۱۷۰۴ـ۱۶۳۲)، نشأت گرفتند، اما در فرانسه بود که فلسفهٔ جدید کمال و انسجام یافت.

«جسارت تعقل»

روح روشنگری در حدود سال ۱۷۵۰ تجسم عمومی یافت. قبل از آن، جامباتیستا ویکو، مورخ و فیلسوف ایتالیایی، در کتاب *علم جدید* (۱۷۲۵ و ۱۷۴۴) از این ایده دفاع کرده بود که همهٔ اقوام از سه عصر عبور می‌کنند: عصر الهی، عصر قهرمانی، و عصر انسانی. در فرانسه، مونتسکیو

انگلستان، سرزمین آزادی

این است آنچه سرانجام قوانین انگلیس به آن نایل شده‌اند. این قوانین توانسته‌اند آن حقوق طبیعی را که انسانها تقریباً در تمام حکومتهای سلطنتی از آنها محروم‌اند به همهٔ انسانها بازگردانند. این حقوق عبارتند از اختیار کامل در استفاده از جان و مال خویش؛ گفتگو با مردم از طریق قلم؛ محاکمه شدن در صورت وقوع جرم، در محضر هیئت منصفه‌ای متشکل از اشخاص مستقل؛ محاکمه شدن در همهٔ موارد فقط طبق نص صریح قانون؛ و اعلام دین و مرام انتخابی در شرایط آسوده.

اینها را حقوق مسلّم می‌خوانند. و به راستی حقی بسیار بزرگ و بسیار سعادتمندانه و مورد غبطهٔ بسیاری از ملل است که وقتی به بستر می‌روید مطمئن باشید که صبح روز بعد همان مقدرات دیروز حاکم است؛ شما را از آغوش همسر و فرزندانتان در نیمهٔ شب بیرون نمی‌کشند و به سیاهچال یا تبعید نمی‌فرستند؛ بدانید که وقتی برخیزید می‌توانید هر اندیشه‌ای که در سر دارید منتشر کنید و اگر به رفتار، گفتار یا نوشتار ناپسندی متهم شدید فقط مطابق با قانون محاکمه می‌شوید.

ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴)
نویسندهٔ فرانسوی
مقالهٔ «حکومت» در *فرهنگ فلسفی* (۱۷۷۱)

روح‌القوانین را منتشر کرد (۱۷۴۸)، و ولتر *عادات و روحیات ملل* (۱۷۵۶) را، که مردم را با ایدهٔ تحول تاریخی طبیعت آدمی و امکان پیشرفت به سوی بلوغ بیشتر وجدان آشنا می‌کرد. در سال ۱۷۵۰ انتشار *دایرة المعارف* شروع شد که تا سال ۱۷۷۲ طول کشید.

این *فرهنگ مستدل علوم، صنایع*، و حرف ۶۰،۰۰۰ مقاله داشت و حجم آن هفده جلد به اضافهٔ یازده جلد مصور بود. بیش از ۱۵۰ نویسنده، از جمله دالامبر، ولتر، و روسو، در این کار عظیم که دیدرو سرپرستی‌اش می‌کرد مشارکت داشتند. *دایرة المعارف* بر این ایده مبتنی بود که شناخت کلید قدرت است. این مجموعهٔ معارف در گسترش عقاید روشنگرانه، که بر تفوق عقل در همهٔ پژوهشها تأکید می‌کرد، جای خاص خود را یافت. *دایرة المعارف* تمام شکلهای تعصب را نفی می‌کرد و مظهر تلاش در راه ایجاد روحیه‌ای به راستی علمی برای درک بهتر قوانین طبیعت بودتا تک تک افراد، و نیز بشر به طور اعم، بتوانند به سعادت جدیدی دست یابند.

در دنیای آلمانی، روشنگری که **آوفکلرونگ** (Aufklärung) خوانده می‌شد، در آثار لسینگ (۱۷۲۹ـ۱۷۸۱) و کانت (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) معنای بیشتری یافت. این دو بیشتر به بلوغ فرد می‌اندیشیدند تا به تغییر جهان، جزوهٔ کانت به نام «روشنگری چیست؟ پاسخ به سؤال» هم فی‌نفسه اثر مهمی بود و هم گامی به سوی فلسفه بلندمرتبه آلمانی در قرن نوزدهم. **آوفکلرونگ** چیست؟ خروج انسان از کهتری، که خود او مسبب ایجاد آن است. لفظ «کهتری» به معنی ناتوانی در استفاده از مستدرکات خود است، زیرا این حالت ذهنی نتیجهٔ وجود خلل یا خطا در ادراک نیست، بلکه از بی‌تصمیمی و عدم جسارت در به کارگیری مستقل مستدرکات ناشی می‌شود. شعار **آوفکلرونگ** این بود: *ساپره آوده!* (Sapere aude!، عبارتی لاتینی به معنای «جسارت تعقل داشته باشید!»).

اندیشمندان اروپا در زیر بیرق روشنگری گرد آمدند. اقتصاددان و جرم‌شناس ایتالیایی، چزاره بونزِانا ملقب به مارکیزه دی بکاریا (۱۷۳۸ـ۱۷۹۴)، مؤلف رسالهٔ معروف *جنایت و مکافات* (۱۷۶۴)، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان روحیهٔ اصلاح‌طلبانه‌ای بود که اروپای روشنگری را تسخیر کرده بود. در برنامهٔ حکومتی روشنفکرترین فرمانروایان چیزهایی مانند اصلاحات حقوقی، صدور فرمان تساهل، لغو شکنجه، الغای بردگی، تأسیس مدارس، دانشگاهها، تئاترهای ملی و باغهای گیاه‌شناسی وارد شده بود.

اروپای جدید واقعاً پیرو آیین جهان وطنی شد. میان فیلسوفان و شاهان تبادل نظر صورت می‌گرفت و حتی شاهان فیلسوف وجود داشتند. فردریک کبیر پروس (۱۷۱۲ـ۱۷۸۸) ولتر را به دربار خود دعوت کرد و با نویسندگان و فیلسوفان ممتاز زمانه‌اش به مکاتبه پرداخت. کاترین دوم روسیه (۱۷۲۸ـ۱۷۹۶) دوست دیدرو و حامی هنرمندان و فیلسوفان فرانسوی بود. در اتریش، ژوزف دوم (۱۷۴۱ـ۱۷۹۰)، پسر ماری ترز، طرفدار جدی اصلاحات و قوانین جدید بود و چیزی نمانده بود که این طرز فکر را اساس حکومت خود قرار دهد. حتی برای توصیف چنین سیاستهایی لفظ «ژوزفیسم» رواج یافت.

بیشتر فرمانروایان روشنفکر ضمن پذیرش اندیشه‌های نو همچنان اقتدار خود را حفظ می‌کردند و از این‌رو «مستبد روشنفکر» لقب یافتند. فرمول مختصر و مفید ژوزف دوم این بود: «همه چیز برای مردم، اما نه از طریق مردم». این فرمانروا خواهان سعادت همهٔ مردم بود اما فقط خودش را مسئول می‌دانست.

یکی از ویژگیهای قرن هجدهم که نقش مهمی در گسترش دانش بازی کرد، وجود «دوره‌گردانی» بود که خمیده در زیر بار کتابها از شهری به شهر دیگر و گاه از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر می‌کردند. اروپای عصر روشنگری، اروپای مسافران بود.

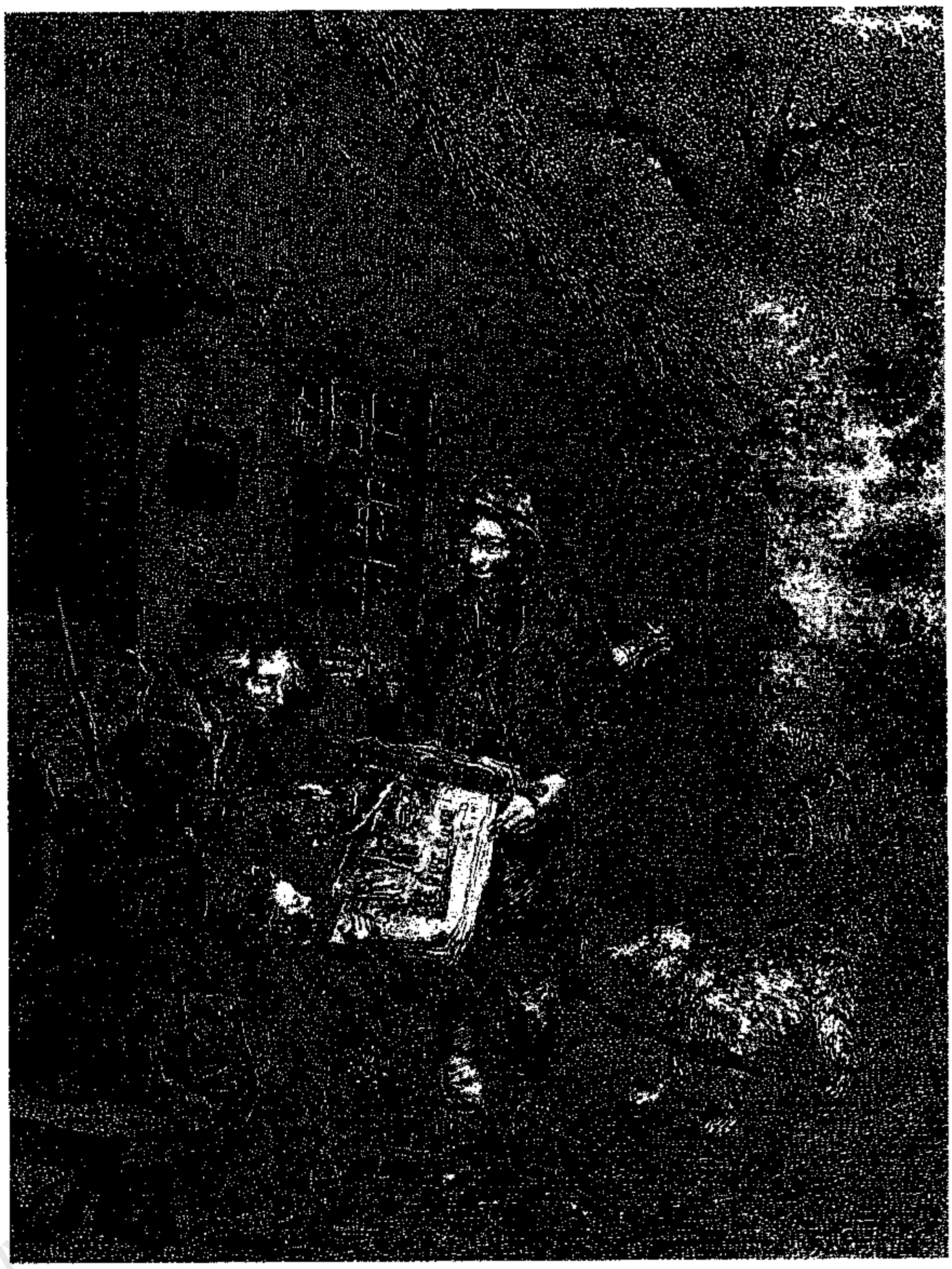
هایدن (راست)، گلوک، و موتسارت نوجوان. بخشی از یک پیکره‌نما در یادمانی در میدان ماری‌ترز، وین (اتریش).

اندیشه‌های بدون مرز

فرمانروایان و امیرانی که شکوه و جلال ورسای چشمشان را خیره می‌کرد به معمارانشان فرمان می‌دادند که قصرهایی شبیه آن برایشان بسازند. اروپا در عرصهٔ معماری آینه‌ای در برابر ورسای بود. از لیسبون تا مادرید، از ناپل تا رم، از وین تا ورشو، از برلین تا پترزبورگ، همه‌جا عمارتهای افسانه‌ای برپا کردند. یکی از برجسته‌ترین معماران «مسافر» فرانسوا دو کوویلیه از اهالی انو (بلژیک) بود که نمونه‌های معجزه‌آسایی از هنر تزیینی خلق کرد. از بناهایی که او طراحی کرد می‌توان به منزل تابستانی امیر برگزینندهٔ باواریا و اقامتگاه تفریحی او در مونیخ اشاره کرد.

موسیقیدانان همواره مسافر بودند و در قرن هجدهم «مسافرتر» شدند. سفرهای موتسارت در کودکیش آغاز شد. موسیقیدان معاصر او، پایزیلو، از ناپل تا پترزبورگ رفت. هایدن در اواخر عمر دست به سفرهای طولانی به انگلستان زد. ایتالیا همواره آهنگسازان اپرایی را به خود می‌خواند. در ایتالیا بود که هاسهٔ ساکسی به شهرت رسید و «ایل کارو ساسونه (ساکسی عزیز)» شد. یوهان کریستیان باخ، پسر یوهان سباستیان باخ، به «باخ میلانی» و «باخ لندنی» ملقب شد زیرا در این شهرها بود که هنر خود را به کرسی نشاند.

ایتالیا، این سرزمین هنر، برای نقاشان، نویسندگان و هنردوستان نیز جاذبهٔ خاصی داشت. به گفتهٔ ادوارد گیبون مورخ، حداقل ۴۰،۰۰۰ انگلیسی در سال ۱۷۸۵ به شبه‌جزیرهٔ ایتالیا سفر کردند. منبع الهام بسیاری از آثار استاندال، گوته، و دیگران، سفر در اروپا، فرانسه و مهمتر از همه ایتالیا بوده است.



دوره‌گردی که روزنامه و آثار چاپی می‌فروشد. حکاکی روی مس اثر هنرمند آلمانی، یوهان کریستوف زیکاتس. (۱۷۶۸ـ ۱۷۱۹)

عقل، تساهل، انسانیت

در انگلستان، کالینز و بالینبروک، و در فرانسه، بیل، فونتنل، مونتسکیو، و مکاتبی که در پیرامون این مردان برجسته شکل گرفتند، به دفاع از حقیقت برخاستند، تمام سلاحهایی را که تحقیق، فلسفه، هوشمندی و استعداد نویسندگی در اختیار عقل نهاده‌اند در جنگ خود به‌کار گرفتند، از هر لحنی بهره بردند، و از هر صورتی از شادی‌آور گرفته تا اندوه‌زا و از وزین‌ترین و جامع‌ترین تألیفات گرفته تا رمانها و بیانیه‌های موضعی استفاده کردند؛ در پیکار علیه خرافات مذهبی، استبداد را تحمل کردند و در قیام علیه ظلم و ستم حرمت دین و مذهب را نگه داشتند؛ حتی وقتی به نظر می‌رسید که شمشیرهایشان را منحصراً علیه سوءاستفاده‌های عجیب و مضحکی بلند کرده‌اند که از استبداد و خرافه‌پرستی صورت می‌گیرد، باز هم به ریشه‌های این دو پلیدی حمله کردند؛ در لحظه‌ای به دشمنان آزادی می‌آموختند که خرافات، این سپر نفوذناپذیر و محافظ ستمگری، نخستین زنجیری است که باید گسسته شود؛ و در لحظه‌ای دیگر، به مستبدان می‌فهماندند که همین دشمن حقیقی اقتدار آنهاست، لیکن به طرز خستگی‌ناپذیری بر استقلال عقل تأکید می‌کردند و آزادی ابراز عقیده را یک حق و راه نجات انسان اعلام می‌داشتند؛ با نیروی لایزال علیه تمامی جنایات جمود و تعصب و ظلم و ستم سینه سپر می‌کردند؛ و شعار جنگی‌شان را عقل، تساهل و انسانیت قرار می‌دادند.

کوندورسه (۱۷۹۴ـ ۱۷۴۳)
فیلسوف، ریاضیدان و سیاستمدار فرانسوی
طرح مقدماتی برای تصویری تاریخی از پیشرفت ذهن انسان (۱۷۹۵)

بریژیت ماسن
موسیقی‌شناس، نویسنده و روزنامه‌نگار فرانسوی، مؤلف (با همکاری ژان‌ماسن) یک بررسی بکر دربارهٔ موتسارت (۱۹۵۸ و ۱۹۹۰، چاپ جدید، فایار، پاریس) و ویراستار تاریخ موسیقی غرب (۱۹۸۵، فایار، پاریس) است. همچنین کتابی دربارهٔ شوبرت (۱۹۷۷، فایار، پاریس) و مقاله‌ای دربارهٔ اولیویه مسین (۱۹۹۰، الینه، پاریس) نوشته است. خانم ماسن مسئول هماهنگی مراسم دویستمین سالگرد درگذشت موتسارت در فرانسه است.

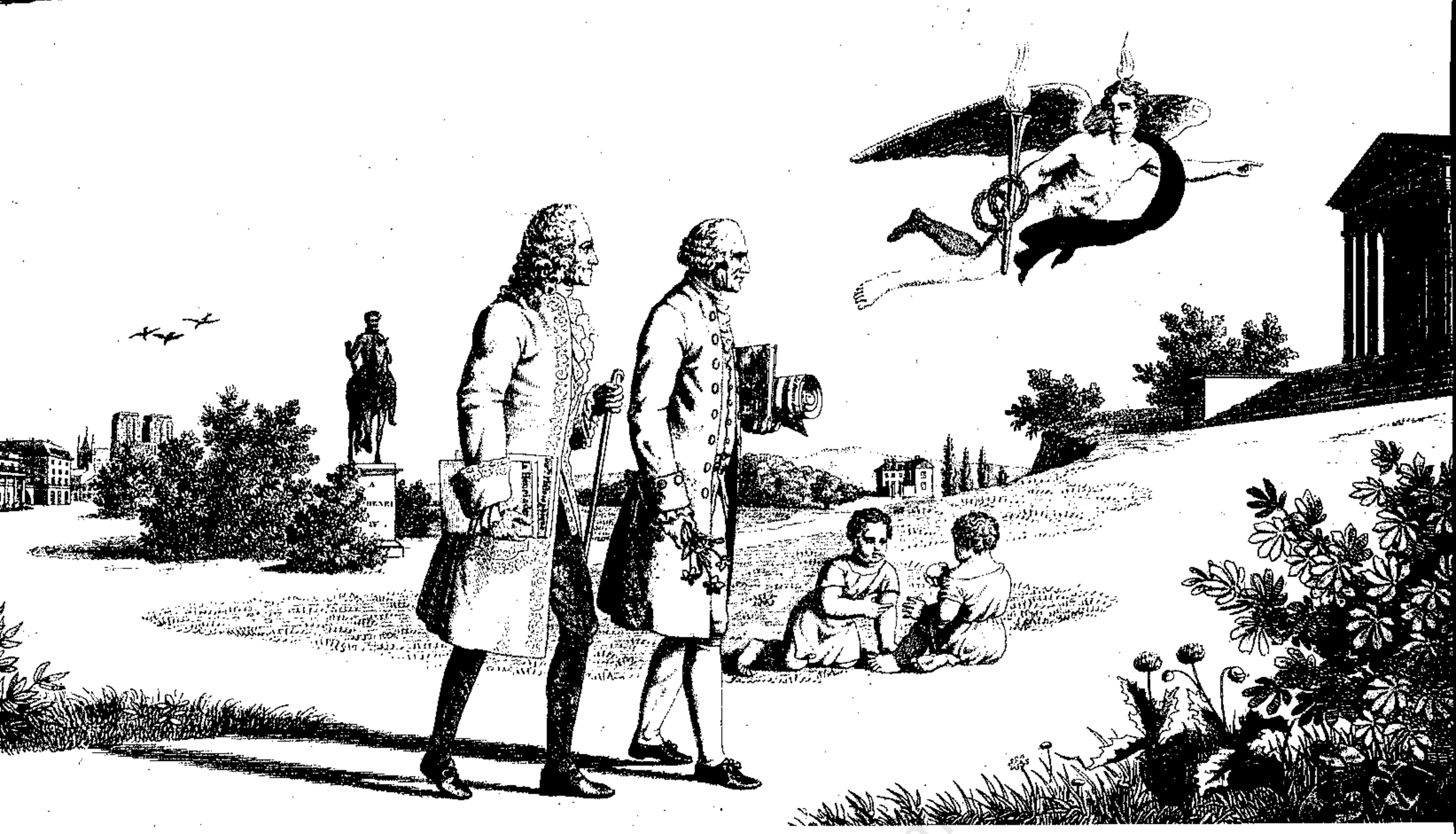
در برلین و لایپزیگ، ژنو، رم و فلورانس، پاریس و لندن چاپخانه‌های بزرگ و بزرگتری تأسیس شد. روزنامه و نشریه‌ها مرزها را پشت‌سر گذاشتند. روزنامه‌ای که بارون ملکیورگریم در پاریس منتشر می‌کرد (به نام *خبرنامهٔ ادبیات، فلسفه و نقد*) در تمام دربارها خواننده داشت و نام موتسارت را زمانی که هنوز کودک بود به گوشها رساند.

بازار کتاب دگرگون شد. مرکز مهم این بازار فرانکفورت بود. در کِهل، در نزدیکی رود راین بعد از استراسبورگ، نویسندهٔ فرانسوی، بومارشه، چاپخانهٔ خود را تأسیس و آثار ولتر را برای خوانندگان آلمانی منتشر کرد. در ضمن کمدی خود، *عروسی فیگارو* را، که مدتها در فرانسه توقیف بود، به چاپ رساند. موتسارت یکی از خریداران این نخستین ترجمهٔ آلمانی کمدی بومارشه بود و آن را اساس اپرای ایتالیایی خود *عروسی فیگارو* قرار داد.

نهضت عظیم غنای متقابل که مشخصهٔ عصر روشنگری بود، «ادراک» را گسترش داد، افراد را به خروج از «کهتری» کانتی، که تا آن زمان آن را پذیرفته بودند، تشجیع کرد و نیز به بیداری روح ملی در آلمان منجر شد. کشورهای عدیدهٔ آلمان، اعم از بزرگ و کوچک، و نویسندگانی همانند کلوپشتوک، گوته، شیلر، ولسینگ، دریافتند که اتحادشان تحت لوای زبان مشترک آلمانی مشروعیت کامل دارد و خود را محق دیدند که از زبان آلمانی، همانند زبان فرانسوی یا ایتالیایی، ناقلی فرهنگی پدید آورند.

اگر زندگی و تفکر در اروپای قرن هجدهم این‌قدر آزاد و پویا و سرشار از روحیهٔ خوش‌بینی نبود، شاید هیچگاه موتسارت نمی‌توانست *فلوت سحرآمیز* را خلق کند. خلق این اثر برای او به منزلهٔ تحقق یک رویای شیرین و دیرینه سال، یعنی شکوفایی اپرای آلمانی بود.

رزید نستئاتر، مونیخ، شاهکاری از هنر روکوکوی آلمانی به دست فرانسوا دو کوویلیه. در اینجا بود که اپرای *ایدومنیو، ردی کرتا* (ایدومنیو، پادشاه کرت) موتسارت برای اولین‌بار اجرا شد (۱۷۸۱).



عصر نبوغ

نوشتهٔ ژان استار

مفهوم نبوغ به معنای امروزیش به قرن هیجدهم باز می‌گردد، به زمانی که موتسارت هنوز زنده بود و این واژه در مورد او به‌کار می‌رفت.

هنگامی که موتسارت هفت‌ساله نخستین بار در پاریس برنامه اجرا کرد، فردریش گریم که خبرنامه‌های فرهنگیش را به دربارهای اروپایی می‌فرستاد، با هیجان بسیار از او سخن گفت و ضمن گزارش واقعهٔ دسامبر سال ۱۷۶۳ در به کاربردن کلمهٔ نبوغ تردید به خود راه نداد: «باور نکردنی این است که او در برابر چشم ما به مدت یک ساعت بی‌وقفه، بدون دفتر نت موسیقی می‌نوازد و سپس خود را به دست نبوغ الهام‌انگیز و اندیشه‌های دلکشی می‌سپارد که آنها را یک‌به‌یک با خوش‌ذوقی و به دور از آشفته‌کاری بارور می‌سازد.»

سه سال بعد، در پی کنسرتی در لوزان، منتقدی با تحسین از «این توانمندی که معیار نبوغ است، این گونه‌گونی که دلالت بر آتش‌تخیل دارد، این افسونی که نمایانگر ذوقی بی‌پایان است» سخن گفت. بعدها، یوزف هایدن، در سال ۱۷۸۸، پس از موفقیت عظیم اپرای *دون جووانی*، دربارهٔ اوضاع مالی وخیم موتسارت طی نامه‌ای نوشت: «زندگی نوابغ بزرگ غالباً بر اثر قدر ناشناسی ندانم کارانهٔ ستایندگانشان لطمه دیده است.»

در واقع، کمتر کسی به نبوغ موتسارت پی‌برد، یعنی این شناخت آن قدر گسترده نشد که بتواند او را از لحاظ مالی بی‌نیاز و از رقابت استعدادهای پایینتر از او، در امان نگه دارد. به عقیدهٔ بسیاری که به گوشهای خود اعتماد نداشتند، زودرسی استعدادهای موتسارت گرچه او را یک «نادره»، یک «اعجوبه»، یک «اعجاز» می‌نمود، ولی هنوز با نبوغ فاصله داشت. برخی پس از آنکه مبهوت او می‌شدند، اجرای او را صرفاً یک جوشش آنی به حساب می‌آوردند. در نزد شنوندگان دانش‌آموختهٔ قرن هیجدهم، «نابغه» بودن، دست‌کم، همان «نادره» بودن نبود.

پس از مرگ موتسارت، که دیگر در بزرگی‌اش شکی نبود، کنت والدشتاین به هنگام دیدار بتهوون از وین به او نوشت: «نبوغ موتسارت هنوز در اندوه است و بر مرگ دست‌پروردهٔ خویش زاری می‌کند.» بدین‌سان نبوغ هستی مستقل می‌یابد، تبدیل به مجسمهٔ یادبودی می‌شود بر گوری که نمونه‌هایش در هنر نوکلاسیک فراوان است و می‌خواهد مفهوم‌سازی را با چاشنی‌هایی عاطفی به هم بیامیزد.

صدای طبیعت

درقرن هیجدهم مراد ازنبوغ،به ویژه نبوغ موسیقایی، چه بود؟

معنای این کلمه از قرن پیشین دگرگونی یافته بود. نبوغ در ابتدا به صورت خنثی و به معنای قابلیت ذهنی به کار

می‌رفت. سخن از «نبوغ کم» یا «نبوغ خوب» یـا «نـبوغ اصیل» در میان بود. هر زبانی در دنیا «نبوغ» خـاص خـود را داشت. «شخصیت اخلاقی» هر فرد با توجه به خـوی (شور و شوقها) و نبوغ او (قریحه‌ها یا استعدادها) تعیین می‌شد. کلمهٔ **نبوغ**، هم با بار معنایی دلپذیر و هم نادلپذیر به کار می‌رفت.

اگر شیوهٔ به کارگیری ایـن کـلمه را در ادبـیات انگلیس، فرانسه، آلمان، ایتالیا و اسپانیای قـرن هیجـدهم پـی بگیریـم درمی‌یابیم که این کلمه به تدریج حـالت خنثای اولیهٔ خـود را از دست داده است. معنای آن به شدت محدود شد تا نمایانگر آن فعالیت و توانایی ذهنیی باشد که در افراد استثنایی خاصی پدیدار می‌گردد. نبوغ یک موهبت اسرارآمیز طبیعت بود. بـه شکرانهٔ همین موهبت بود که انسان تبدیل بـه یک تصویـرگر طبیعت شد. نبوغ، طبیعت فعالِ درون تخیل انسانی بود.

بدین‌سان، نبوغ به گفتهٔ دیـدرو بـه «کـیفیت مـرموز و تعریف‌ناپذیر روح که بـدون آن نـمی‌تـوان بـه هیچ‌چیز بسیار عظیم و زیبا دست یافت» تبدیل شد. نبوغ قواعد خـود را بـه وجود آورد، قواعدی که با آنچه در زنـدگی مـعمولی انسانـی حاکم بود تفاوت داشت. در مقالهٔ **نبوغ** در *دایرةالمعارف* (بـه قلم دالامبر ولی با الهام از دیدرو و بـه ویـرایش او) بـه ایـن عبارات برمی‌خوریم: «قواعد و قـوانین ذوق سلیم مـخل راه نبوغ است؛ نبوغ آنها را به کنار می‌زنـد تـا بـه سوی مـراتب تعالی، لطافـت طبع و شکوهمندی پـرواز کـند. عشق بـه آن زیبایی جاودانی، که طبیعت تـجسم آن است و شور و اشتیاق برای نمایاندن مناظری همساز بـا نـمونه‌ای خـودآفریده کـه آدمـی انـدیشه‌ها و احساساتش دربـارهٔ زیـبایی را از آن برمی‌کشد ــ اینها هستند تـمایلات انسان صاحـب نـبوغ ... توانایی و سرشاری، ناهمواری و متعارف نـبودن، والایـی و لطافـت طبع ــ چنین است ویـژگیهای نـبوغ در عرصه هنر؛ تأثیرش ناچیز نیست، بی‌آنکه حیرت آورد لذت نـمی‌بـخشد، اعجاب‌انگیز است حتی زمانی که بر خطاست.»

نبوغ از نظر دیدرو «نوعی خمیرهٔ پیامبرانه» بود. گوته هم با نمونه گرفتن شکسپیر همین حرف را مـی‌زنـد: طبیعـت از طریق عامل نبوغ، که مفسر آن است، به پیشگویی می‌پـردازد. اما گوته که همچون کانت، نبوغ و استقـلال نـبوغ را بـزرگ می‌داشت، روز به روز از تـهی‌مـایه شدن ایـن مـفهوم و از فریبکاریهایی که در آن عصر تسلط «پرستش نبوغ» به نام آن صورت می‌گـرفت، بـیشتر آزرده‌خـاطر مـی‌شد. «بسیاری از جوانان به این بهانه که نبوغی **دارند** یـا نـابغه **هستند** شورش را درآورده و از هر مرزی فراتر رفته‌اند: اینها راهشان را گـم کرده‌اند...» نیاز به گفتن ندارد که ایـن مـلامت بـه هیچ روی متوجه موتسارت نبود کـه آثـارش از نـظر گـوته دارای چنان «قدرت بـارآوری است کـه از نسلی بـر نسل دیگر تـأثیر می‌گذارد و به آسانی به ضعف نمی‌گراید...»

دیدرو در نـوشته‌های خـویش دربـارهٔ هنر، از مـوسیقی غافل نمانده است. او در رسالهٔ *درسهای کـلاوسن* (۱۷۷۱) خود شاگردی دارد که می‌پرسد: «شما فکر مـی‌کـنید کـه مـن بالاخره می‌توانم روزی آهنگ بسازم؟ آهنگسازی عالیتریـن مهارت است!» و استاد جوابش را چنین می‌دهد: «و بدبختانه این تنها چیزی است که نمی‌توان آموخت: این مختص نـبوغ است... اگر نبوغ داشته باشی نـواها را پـیدا مـی‌کـنی ... هر موسیقی که رنگ‌آمیزی نکند و سخن نگوید بد است، و آن را بدون نبوغ هم می‌توان تولید کرد...: اما در آن صورت به خیل کسانی افزوده خواهی شد که من آنها را خنزر پنزریهای عالم موسیقی می‌خوانم.»

باید به یادداشت که *برادرزادهٔ رامو* با بحثی دربارهٔ نـبوغ آغاز مـی‌شود و بـه راسین، ولتر و ژان ـ فـیلیپ رامـو می‌پردازد. اما تا بدانجا که به ایـن آخـری مـربوط مـی‌شود، دیدرو می‌گوید «محقق نیست کـه او واقـعاً صاحـب نـبوغ باشد.» ولتر در عوض معتقد بود که لولی و رامو هر دو دارای نبوغ بودند ــ و این نـه تـنها داوری او کـه داوری تـمام هم‌نسلانش بود کـه نـبوغ را مـظهر والای ذوق و استعـداد می‌دانستند.

دیدرو و به ویژه روسو خـود را از سنت فـرانسوی جـدا

صفحهٔ مقابل، ولتر و روسو به‌توسط نبوغشان به‌معبد افتخار و جاودانگی راهنمایی می‌شوند (کنده‌کاری فرانسوی).

پایین، سرصفحهٔ *دایرة المعارف یا فرهنگ مستدل علوم، هنرها و حرفه‌ها* (۱۷۵۱) اثر دیدرو و دالامبر.

ساختند. برای آگاهی از نظریات مربوط به نبوغ مردان و زنانی که در قضیهٔ مشاجره با هواداران سبک تئاتری فرانسوی (*منازعهٔ دلقکها*)، جانب ایتالیاییها راگرفتند، بایدبه **فرهنگ موسیقی** (۱۷۶۸) نوشتهٔ روسو مراجعه کرد وبه ویژه مقالهٔ مربوط به **خلق الساعه** را خواند: «یک ملودی، یک قطعهٔ موسیقی **خلق الساعه** آن است که به یک جرقه و با تمامیتش در ذهن آهنگساز شکل گرفته باشد، همچون پالاس که سراپا مسلح از ذهن ژوپیتر سربرمی‌آورد. کمپوزیسیونهای **خلق الساعه** آن جرقه‌های نادر نبوغ‌اند که در آنها همهٔ اندیشه‌ها چنان تنگ به هم گره خورده‌اند که از یک اندیشهٔ واحد سخن می‌گویند... این گونه عملکرد ذهن، که حتی به طور تحلیلی، به سختی می‌توان تشریحش کرد، موجب حیرت‌عقل است و فقط از عهدهٔ نوابغی برمی‌آید که توانایی تولیدش را دارند... در موسیقی کمپوزیسیونهای **خلق الساعه** فقط آنهایی هستند که می‌توانند موجب آن سرمستی‌ها، آن وجدها، آن پروازهای روحانیی گردند که شنوندگان را به جهانی دیگر می‌برد.»

روسو در اینجا به نظریهٔ معرفت موردقبول فلاسفهٔ

کتابخانهٔ کِلمنتینیوم (۱۷۲۷)، یک مدرسهٔ ژزوئیتی در پراگ (چکسلواکی). موتسارت در ۱۷۸۷ از این کتابخانه دیدن کرد.

نوافلاطونی عهد رنسانس ایتالیا توجه دارد که معتقد بودند سرمستی جلوهٔ بی‌واسطه‌ای از یک واقعیت متعالی را عرضه می‌دارد که مرکب از اندیشه‌های ناب است. این جلوهٔ همه‌جانبه فقط به متعالی‌ترین قدرت روح ــ در اوج شکوفاییش ــ ارزانی می‌گردد. در قرن هجدهم بنابر نظر پذیرفته‌شدهٔ مربوط به نبوغ، نگریستن به آسمان حقایق موجود متوقف ماند و جهت نگاه به سوی آینده برگشت، و همزمان همهٔ جنبه‌های یک کمپوزیسیون اصیل را دربر گرفت، یعنی همهٔ بخشها و مؤلفه‌های اثری را که هنرمند از آن پس برای **ساختن** آن به کار می‌افتاد.

موتسارت، بنابر اطلاعاتی که دوستش روخلیتس از او می‌دهد، مدعی بود که همهٔ یک اثر را پیش از آنکه روی کاغذ بیاورد، در سر دارد. اما این تمامیت یکباره و بر اثر یک جرقه به سراغ او نمی‌آمد بلکه به تدریج در ذهنش شکل می‌گرفت: «رشد می‌کند؛ من آن را هرچه بیشتر و بیشتر می‌پرورم، حتی با وضوح بیشتر. آنگاه اثر در سرم کمال می‌یابد، و حتی اگر اثر بلندی باشد می‌توانم همهٔ آن را در یک نگاه ببینم، مثل یک نقاشی یا یک مجسمه. چنین اثری را در مخیله‌ام در جریان یا پشت‌سرهم نمی‌شنوم، بلکه آن را با همهٔ تمامیتش به اصطلاح چون یک واحد می‌بینم.»

روسو در متنی که کمی پیشتر از آن نقل کردیم، برای خلق‌الساعه بودن در موسیقی، همان امتیاز وحدت ارگانیک و نظامداری را قایل است که به‌ادعای او، خود از لحاظ فلسفی ضمن «اشراق» معروفش در شاهراه ونسان تجربه کرده است؛ به‌هنگامی که تمام حقایق به‌هم پیوسته در نظام فکری او، در یک لحظهٔ دگرگون کنندهٔ ذهنی بر او آشکار گشت. آنها چنان بیشمار و مربوط به‌هم و گره خورده درهم بودند که نمی‌توانست یکی از آنها یا هیچ کدامشان را به‌کف بگیرد. یک قطعهٔ موسیقی حوزهٔ محدودتری دارد و هنگامی که با یک جرقهٔ الهام به‌ذهن آهنگساز می‌آید می‌توان آن را حفظ کرد و به‌نگارش در آورد. اگر بتوان قول شرح حال‌نویسان را باور داشت موتسارت آن شبی را که اوورتور اپرای *دون‌جووانی* را نوشت، چنین گذراند.

آتش نامیرا

روسو از مقالهٔ مربوط به‌نبوغ به‌خود می‌بالید و آن را در **فرهنگ موسیقی** خود نیز جای داد. سزا هم همین بود زیرا که مقاله‌ای با اهمیت است و می‌بایست در سطحی گسترده شناخته و خوانده شود. باید آن را در پیوند با مقالات **خلق الساعه** و **کمپوزیسیون** (ترکیب‌بندی) خواند. از آن مقاله چنین برمی‌آید که نبوغ ذاتاً غیرقابل تعریف است؛ صرفاً با نیروهای خارق عادتش قابل شناخت است؛ الهامش را از راه تماس با نبوغهای دیگر، به‌ویژه نبوغ شاعری می‌گیرد؛ و حتی اگر موهبتی طبیعی باشد فقط با کوشش مداوم است که به‌تمامی پرورده می‌شود: «هنرمند جوان در پی نبوغ، نمی‌داند که نبوغ چیست. اگر کسی آن را داشته باشد در خودش می‌یابد. اگر نداشته باشد هرگز آن را نخواهد شناخت. نبوغ موسیقی‌دان، تمام عالم را تابع هنر خویش می‌گرداند؛ هر تصویری را با صداها می‌نگارد؛ هر سکوتی را به‌صدا در می‌آورد؛ اندیشه‌ها را به‌وسیله احساسها ارائه می‌دهد، احساسها را با رنگ ـ آواها؛ و شورهایی که برمی‌انگیزد در ژرفاهای قلب مردمان می‌انگیزد: به‌لذت حسی جذابیتهای پرطراوت می‌بخشد؛ رنجی که تصویر می‌کند سینه را شرحه شرحه می‌سازد؛ مدام می‌سوزد و هرگز فرو نمی‌میرد: با گرمی خود یخ و شبنم بار می‌آورد؛ حتی زمانی که به‌نمایش دهشتهای مرگ می‌پردازد، باز هم از حس زندگی جانی می‌گیرد که هرگز از پیکرش بیرون نمی‌رود و فقط بر دلهای پذیرا می‌نشیند: اما افسوس که نمی‌تواند با دلهایی سخن بگوید که دانه‌هایش در آنها کاشته نشده باشد، و شگفتیهای آن برای کسانی که قادر به‌تقلیدشان نیستند غیرقابل درک است. می‌خواهید بدانید که آیا از این آتشی که هرگز نمیرد در سینه دارید یا نه؟ پس به‌ناپل بشتابید و به‌شاهکارهای لئو، دورانته، یوملی و پرگولزی گوش فرا

ژان استاروبینسکی،

نویسنده، مقاله‌نویس و عضو انجمن فرانسه که آثار فراوانی دربارهٔ قرن هجدهم نوشته است. از کارهای مهم او عبارت‌اند از: *نشانه‌های عقل* (۱۹۸۲)، *ابداع کتابخانه*، ۱۷۰۰ تا ۱۷۸۹ (چاپ ۱۹۸۵)، *ژان ژاک روسو ــ شفافیت و ممانعت* (۱۹۸۸) و *چشم زنده* (۱۹۸۹).

ژان ژاک روسو در پارک روشکاردون (۱۷۹۵)، اثر نقاش فرانسوی الکساندر ـ هیاسنت دونوی.

دهید. اگر پردهٔ اشک جلوی دیدگانتان را گرفت، اگر قلبتان به‌لرزه در آمد، اگر رعشه به‌جانتان افتاد، اگر در وجدیات خود از احساس خفقان دچار تنگی سینه شدید، غنایات متاستازیو را بردارید و دست به‌کار شوید: نبوغ او آتش شما را فروزان می‌کند و شما از روی سرمشق او خلق خواهید کرد؛ چنین است راه و رسم نبوغ، و دیری نخواهد پایید که دیگران اشکهایی را به‌شما باز گردانند که استادان زمانی از چشم شما برگرفته بودند...»

روسو (متولد ۱۷۱۲) به‌اصرار از خوانندگانش می‌خواهد تا از نوابغ ناپلی الگوبرداری کنند. اما روسو موضوع را ساده می‌کرد: او ظاهراً خبر نداشت که سبک ایتالیایی تقریباً در همه جای اروپا برای خود جا باز کرده است. موتسارت در ۱۷۶۴ از طریق یوهان کریستیان باخ در لندن با ذوق ایتالیایی آشنایی یافت. سپس در ۱۷۷۰ طی دیدارش از ایتالیا، از هنری که روسو از آن نفرت داشت آگاهی بیشتری به‌دست آورد: از کنترپوان. از این لحاظ درسهای مارتینی در بولونیا برای این آهنگساز جوان گرانقدر بوده است.

با این همه چنین می‌نماید که او به‌نصیحت روسو توجه کرده باشد. او به‌ناپل سفر کرد! اما نه چنان شتابان. با یوملی (متولد ۱۷۱۴) دیدار کرد و چندین بار برای شنیدن *آرمیدای رها شده*، آخرین اپرای او رفت. موتسارت در نخستین نامه‌اش دربارهٔ این قضیه می‌نویسد که این اپرا «خوب نوشته شده» است. چند روز بعد اعلام می‌کند که «زیبا»ست «اما... برای اجرا بیش از حد منطقی و از مد افتاده است.» دیگر خبری از اشک یا وجد نبود. آتش موردنظر روسو گرمی‌اش را از دست داده بود. فروزانتر سوخت، اما نه در وجود استاد پیر ناپل، بلکه در موتسارت که دیگر نمی‌توانست از او چیزی بیاموزد.

بی‌ملاحظگی است اگر گفته شود فلان سرزمین برای نبوغ موسیقایی بارآورتر از جاهای دیگر است. این مستلزم تعریف دوبارهٔ نبوغ است. اما نبوغ با آنچه تولید می‌کند قابل شناسایی است و ارتباطی به‌محل ندارد، مشروط بر آنکه زنان و مردانی آمادهٔ شنیدن باشند. این نیز راست است که گنجایش شنیدن در همه حال، در همه جا و در هر جامعه‌ای یکسان نیست. آیا صرفاً برحسب اتفاق بوده است که آن کسانی که در قرن هجدهم دربارهٔ نبوغ نظریه پرداخته‌اند، و در آن میان نخستین و مهمترینشان روسو است، همان کسانی بوده‌اند که دربارهٔ آموزش و پرورش هم نظریه داده‌اند؟

الگوی کمال

راز یک هنر در چیست که حقیقت را با رنگهای پرنشاط می‌آراید و در عین حال چهرهٔ عبوس آن را پوشیده نگه می‌دارد؟ موسیقی با فراچنگ آوردن حالات معنوی، قابلیت این کار سترگ و شگفت‌انگیز را دارد که بدترین و بهترین را به‌هم بیامیزد و به‌پارادوکس گسستگی هماهنگ دست یابد. و موسیقی موتسارت بیش از همه این توان را دارد. غنای واقعیش آن را از واقعیت دور می‌سازد. حاوی چیزهایی است که ما اکراه داریم به‌آنها بیندیشیم و به‌راستی ذهنهایمان پسشان می‌زنند. سراپا غرق در حضور گریزناپذیر مرگ است. با این همه، برای آنکه ما تحمل رویارویی با این چیزها را داشته باشیم، آن را به‌جامهٔ اسطوره‌ای شکوهمند و شفاف در می‌آورد. ما را با آنچه لمسش کرده‌ایم آشتی نمی‌دهد، امیدهای ما دست نخورده می‌ماند و بدین سان موتسارت الگوی کمالی را به‌هنر عرضه می‌دارد.

بی‌یر ژان ژوو (۱۹۷۶ـ ۱۸۸۷)
نویسندهٔ فرانسوی
دون ژوانِ موتسارت (۱۹۴۲)

موتسارت، انسان عصر روشنگری

نـــوشتهٔ ژان لاکـ[redacted]

فلسفهٔ عصر روشنگری در دل آثار موتسارت حضور دارند.
موتسارت یک فراماسون و مسیحی معتقد و نـیز طغیانگری بود با پیامی از عشق و دوستی.

موتسارت مـحبوب دربـارهای ورسای، لندن، پـراگ و ویـن خواستار سیه‌روزی، گوشه‌نشینی و بینوایی نبود: او بـیش از اینها به زندگی عشق می‌ورزید. امـا تـن بـه همهٔ آنـها داد. گستاخانه قدم در راههایی گذاشت که نیروهای «رژیم کـهن» از آنها پروا داشت اما هنوز مجهز بـه سلاح کـافی در کـمین دشمن ــ یعنی آزادی ــ نشسته بود.

این ولفگانگ جـوان فـرزند لئوپـولد، مـتولد شهـر عفت‌پرست سالزبورگ و نازپرورد بزرگان، راه خـود را در پیش گرفت: در سی سالگی برآن شد تا بـی‌هیچ پـرده‌پـوشی روی اثر جنجال‌انگیز بـومارشه، عروسی فـیگارو، مـوسیقی بگذارد، روی اثری که در همان زمان گـرفتار سانسور پـلیس سلطنتی بود. این نمایشنامه، به قـلم مـاجراجویی کـه شغلش تهیهٔ اسلحه برای انقلاب امریکا (پیشتاز انقلاب فرانسه) بود، دست کـمی از یک بـیانیهٔ مساوات طلبانـه و آزادیـخواهانه نداشت ــ نوشته‌ای بود برضد امتیازات نجبا، و در رأس آنـها «حق تصاحب اربابی». این نـوشته نـوید دهندهٔ شب چهـارم اوت ۱۷۸۹ بود، زمانی که آخـرین امـتیازات دوران فئودالی در فرانسه ملغی شد.

طغیانگر

کسی که با آریای Se vuol bellare, signor Contino در اپرای فـیگارو آشنا نـباشد نـمی‌تـواند تصوری از شجـاعت و بی‌پروایی داشته باشد که برای بـه کـار بـردن چنین لحـن و زبانی در حضور شنونده‌های کـلاه گـیس بـه سرو پـودر زدهٔ وینـی لازم است. پـیام ساده است: سروران مـن، دوران امـر کردن، دورانی که برای غصب همیشگی امتیازات فـقط نـیاز بـه پـوشیدن زانـوبند و بستن شمشیر بـود دیگر سپری شده است. اکنون روابـط انسانـی دیگری مـطرح است. فـیگارو ادعای حق بیشتری را دارد، همین‌طور سوزانا به شیوهٔ خـود نسبت به فیگارو به عنوان یک انسان ــ انسانی که تا حـدی از قید بندگی اشرافیت رها شده و حالا بی‌صبرانه مدعی اقتدار یک شوهر واقعی است.

سال بعد ولفگانگ از این هم فراتر رفـت و در بـرابر زن دزدی دون جووانی سخـن چـالش‌انگیزی را در دهان مـازِتو قرار داد که بـه گـفتهٔ پـیرژان ژوو (Jouve)، شاعر بـزرگ فرانسوی «خبر از جنبشهـای ویـرانگر انـقلاب فـرانسه می‌داد... چنان می‌نمود که آن آریای کوچک... در ارتـباط بـا روزهایی بود که داشت فرا می‌رسید... انقلابی در پیش بود که مشکلات انسانی را به روشهایی مؤثرتر و غیرشخصی‌تر حل می‌کرد.»

با این همه نـباید از مـوتسارت یک مـبارز *انـقلابی*، یک سان‌کولوت، یک ژاکـوبن یک کـاربوناری یـا یک پـیشتاز جنبش «توفان و تنش» (Sturm und Drang) بسازیم. اوــ اگر زنده بودــ از «روشهـای مـؤثرتر و غیرشخصی‌تـر»ی کـه انقلاب سال ۱۷۹۳ در پی‌اش بـود احساس نـفرت مـی‌کـرد؛ درست همچنانکه پامینا از خنجری نفرت داشت کـه مـادرش «ملکهٔ شب» بـرای کشتن ساراسترو بـه او داده بـود، بـرای کشتن کسی که منادی خرد و روشنایی بود.

عثمان، یکی از شخصیتهای اپرای *دستبرد به حرمسرا*، اثر موتسارت (۱۷۸۲) بدان گونه که به وسیله جورجو استرلر در اپراخانهٔ پاریس به سال ۱۹۸۴ اجرا شده است.

گردهمایی اعضای لژ ماسونی وینی (امید مفتخر) که شاهزاده میکلوش استرهازی را به عنوان استاد مراسم نشان می‌دهد. موتسارت را می‌توان در سمت راست جلو تابلو دید که دارد با بغل دستی‌اش گفتگو می‌کند.

روشنایی بیشتر

پس آن کلمه چندان مناسب نیست. موتسارت طغیانگر، نه در پی انقلاب که در پی روشنایی بود. سراسر زندگی او جستجویی بود برای روشنایی، روشنایی بیشتر، همان «mehr Licht» گوته در بستر مرگش. دیگران روشنایی را به منزلهٔ راهنما، مرحله‌ای از راه، وسیله‌ای برای رسیدن به مقصود می‌دانستند: برای او روشنایی خود مقصود بود، مقصودی بی‌کرانه.

دلیل آنکه این جستجو در ده سال پایانی زندگیش شتاب و شدت گرفت و او را از دستبرد به *حرمسرا* به *فلوت سحرآمیز* رساند، آن بود که در آن زمان او در پرتو حمایت بزرگترین مرشد آلمانی، ایگناتس فون بورن ــ کسی که ژان و بریژیت ماسن او را الگویی برای ساراستروی خردمند می‌دانند ــ واقعاً قدم به دورهٔ «روشن بینی» ماسونی خود نهاده بود.

حمایت موتسارت از فراماسونری تحت‌تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم فون بورن، در عضویت او در لژ وین معروف به «امید مفتخر» بازتاب یافت. او در آنجا با شیکانیدر آشنا شد که بعد اپرانویس، تهیه کننده و نیز بازیگر *فلوت سحرآمیز* شد که در آن عصر روشنگری در سال ۱۷۹۱ به شکوفایی رسید. این همان لحظه‌ای بود که مجمع قانونگذاری در پاریس ناگهان اعلام کرد که از این پس «در فرانسه هرکس آزاد است»، یهودیان دارای حقوق شهروندی‌اند و «جرمهای خیالی» همچون خیانت به پادشاه و فساد عقیده منسوخ می‌گردد.

ولفگانگ موتسارت ده سال پیش از *فلوت سحرآمیز*، در آغاز زندگیش به عنوان یک فراماسون، برضد اقتدار امیر -

نجیب زادگی راستین

قلب است که انسان را نجیب زاده می‌کند، و من گر چه کنت نیستم اما در وجودم شاید بیش از بسیاری از کنت‌ها شرافت دارم؛ هرکس به من توهین کند رجاله است، حال چه کنت باشد چه آدمی بی‌ستاره!

موتسارت ۲۰ ژوئن ۱۷۸۱

طرح یک اجرای سال ۱۸۷۹ فلوت سحرآمیز (۱۷۹۱)، آخرین اپرای موتسارت، که در تئاتر اپرا ـ کمیک پاریس به صحنه رفت.

اسقف سالزبورگ، کولورِدو، طغیان کرده بود، و در پی فعالیت روشنگرانه‌اش صحنه‌هایی را در آغاز اپرای دستبرد به حرمسرا ـ این اثر عظیم به شدت «فلسفی» ـ گنجانده بود که طی آن خرد شرق از دل هیاهوی دستارها، بادبزنها و سرپایی‌های ترکی درخشیدن می‌گرفت.

اصل برادری

در اینجا فرد غربی تحت هدایت مسیحیت نیست که ادراکات عقلی را ارائه می‌دهد: این سلطان سلیم است که از ورای هیجانها و توطئه‌ها، آزادی را به اروپاییان سبک مغز بشارت می‌دهد. برای وینی‌هایی که هنوز داشتند از تاخت و تاز لشکریان ترک در حوزهٔ دانوب برخود می‌لرزیدند، این موضوعی ناخوشایند و نگران کننده بود.

واکنون اروپا آغاز به گسستن از ثنویتی می‌کرد که خیر و شر را در دو سوی یک خط فرضی قرار می‌داد ـ در یک سو صلیب و در سوی دیگر هلال. هر یک از بیانات سلیم جلوهٔ روشنگری است و معلوم می‌شود که روشنگری به هیچ روی در انحصار غرب نیست.

نه سال بعد، ساراسترو شکوهمندانه همان بیغرضی سلیم را تکرار می‌کند. دیگر موضوع فقط تفویض آزادی ظاهری به غربیان مخبطی که در سرزمینهای اسلامی در ضلالت به سر می‌بردند نبود، بلکه ارائه قوانینی به نوع بشر مطرح بود که برپایهٔ اصل برادری قرار داشت: اصلی که تحت حمایت ایزیس و اوزیریس، هیچ تهدیدی را متوجه انجام شعائر مذهبی نمی‌کرد.

گرچه نبوغ موتسارت از مسیحیت تغذیه می‌کرد لکن او هیچ پیوندی با کلیسای کاتولیک نداشت. در قرنی که فراماسونری درزیرلوای مسیحیت به وجود آمده بود تا نه آنکه نابودش کند بلکه به هدایت و رهاییش از قید روحانیان مسیحی بپردازد، موتسارت همچون پیشاهنگ این روشنگری خلاق سربرآورد.

موتسارت، باز بنا به گفتهٔ ژوو «آن نابغهٔ مذهبی تقریباً بی‌مذهب را... نمی‌توان در هیچ طبقه‌بندی آرمانی خاصی قرار داد. او نیز همچون شکسپیر، در عین حال هم ملحد و هم مؤمن، هم مذهبی و هم جادوگر است.» ژوو می‌افزاید: «ما مقیاسی برای اندازه‌گیری قامت چنین انسانهایی نداریم: وجود ما در برابر آنها بیش از حد کوچک شده است.»

لباس ساراسترو، شخصیتی در اپرای فلوت سحرآمیز، به طراحی روژه شاپلن ـ میدی، نقاش فرانسوی.

ژان لاکوتور،

روزنامه‌نگار و نویسندهٔ فرانسوی و صاحب چندین اثر مهم در زمینهٔ شرح‌حال نویسی از جمله *شامپولیون، زندگی تابناک* (۱۹۸۸)، گراسه، پاریس). جلد اول اثر سه جلدی او دربارهٔ زندگی شارل دوگل در سال ۱۹۸۸ تحت عنوان *شارل دوگل: طغیانگر* به توسط انتشارات هولمز و مایر (نیویورک) به زبان انگلیسی انتشار یافت. این ناشر شرح حال لئون بلوم (۱۹۸۲) و پیرمندس ـ فرانس (۱۹۸۴) از آثار لاکوتور را نیز منتشر ساخته است.

«هر فرشته‌ای هراس‌انگیز است»

نوشتهٔ

«زیبایی چیزی نیست مگر مرحله‌ای از هراس. می‌ستاییمش، چون می‌تواند با زهرخند بی‌صدایش ما را از پا درآورد.» این ابیات راینر ماریاریلکه بسیار برازندهٔ موسیقی موتسارت است. موسیقی اوموسیقی ناب و کمال یافته است، بدان‌گونه که می‌توان از این موسیقیدانترین موسیقیدانها توقع داشت. کمترین نقصانی در آن نیست.

تأکیدگذاری در کار موتسارت. در وزنهای زنانه‌اش (پیش‌ضربها، تأکیدها، سکوتها)، تأکید همیشه در جای درست قرار دارد. ملودی در کار موتسارت. عبارات ملودیک پر از شعر خاص اوست. چه افسون جادوانه‌ای در آریای سوزانا در *عروسی فیگارو* است، چه نغمات ملایمی از آواز پرنده در آندانتهٔ سمفونی هافنر است!

هارمونی در کار موتسارت. همیشه سبک، همیشه قابل درک، همیشه بجاست. هارمونی آرامش‌بخش است وقتی که موسیقی تونال است (به «آوه ـ وروم» و مووومان آهستهٔ سمفونی ژوپیتر گوش کنید)، و اندوهزاست هنگامی که موسیقی کروماتیک است (سمفونی سل‌مینور، قسمت اندانتهٔ کنسرتو پیانوی لاماژور، ک. ۴۸۸، و مووومان آهستهٔ کنسرتو در می بمل، ک. ۲۷۱، را گوش کنید.) گاهی هارمونی یک هارمونی آن جهانی است، مثل صحنهٔ حیرت‌انگیز مجسمه در پایان اپرای *دون جووانی*، جایی که ما (با تأکید دو ترومبون) دوگونه سونوریتهٔ مطلوب دبوسی را می‌یابیم: آکوردهای پنجم و چهارم، و آکورد متفاوتی که متعلق به گام موسیقایی کامل است.

فرم در موسیقی موتسارت همیشه کامل و همیشه تازه است (سمفونیهای بزرگ و کنسرتو پیانوها را گوش کنید.)

تئاتر در موسیقی موتسارت. موتسارت، تنها چهره‌ای که در عرصهٔ تئاتر به چشم می‌خورد، با یک ضربه، با یک آریا جوهر یک شخصیت را تصویر می‌کند (کروبینو، کنتس، ساراسترو، پاپاجنو را گوش کنید.) فینالهای او شاهکارهای صحنه‌ای هستند. پی‌یرژان ژوو دربارهٔ فینال اپرای *دون‌جووانی* گفته است که «قطعه موسیقی هیبت‌انگیزی» است. ارکستراسیون موتسارت دارای همان نیروی حقیقتی است که تأکیدگذاری او، عبارت ملودیک او، هارمونیها و فرم او دارد. موتسارت ـ پیش از برلیوز ـ از حس طنین خاصی برخوردار بود. مثال نخست: تریو از قسمت مینوئه سمفونی در می بمل (ک.۵۴۳)، جایی که دو کلارینت با نتهای زیروبم به هم گره می‌خورند، با فلوت پژواک می‌یابند، و جایی که کروماتیسم ویلن‌ها، راه را برای آواهای گرم و ملایم شیپورهایی می‌گشاید که به خود تم باز می‌گردند. مثال دوم: درخواست و لابهٔ سه نفر نقابدار جلوی تالار رقص دون جووانی، جایی که عبارات آوازی دو صدای زنانه را صدای تنور، شیپورها و سازهای چوبی همراهی می‌کنند. مثال سوم: در *فلوت سحرآمیز*، تأثیر تقریباً مدرن نُتهای زیر گلوکنشپیل تنها، به وسیلهٔ صدای بم دستهٔ کر مردانه همراهی می‌گردد. مثال چهارم: صحنهٔ تالار رقص اپرای *دون جووانی* ـ بسیار پیش از داریوس میلو ـ همراه با چهار سطح موسیقی روی هم سوار شده: ارکستر بزرگ، دو ارکستر کوچک روی صحنه و گفتگوی شخصیتها.

موتسارت را به صورتهای مختلف تصویر کرده‌اند: پسر بچهٔ کوچکی که برای خانمهای متشخص دربار کلاوسن می‌نوازد؛ فرزند محترم لئوپولد؛ مرد جوانی که به همهٔ خوانندگان اپرا دل می‌بازد؛ خدمتگزار توهین شده‌ای که یادداشتش را به آن شاهزاده ـ اسقف نادلپذیر می‌دهد؛ آهنگساز درک ناشدهٔ نابغه‌ای که از فرط گرسنگی، سرما و خستگی در حال مرگ است.

همهٔ این تصویرها در عین حال هم راست و هم ناراست است. صفت «فرشته وش» شاید کمتر نامناسب بنماید. بله، فرشته وش، که در آن مورد به سختی می‌توان درک و تفسیرش کرد. افسون سحرآمیزش راز و رمز عمیقی را پنهان می‌دارد. همان‌گونه که باز به نقل از راینر ماریا ریلکه می‌توان گفت: «هر فرشته‌ای دهشت‌انگیز است.»

ادای دین یک موسیقیدان بزرگ فرانسوی به موتسارت

زبان نبوغ

آشنا شوید، استاد والا مقام! اونه ایتالیایی است نه آلمانی. او متعلق به همهٔ زمانها و همهٔ اعصار است، مثل منطق، شعر و حقیقت. او به همهٔ شور و سوداها، به همه احساسها، زبان و بیان ویژهٔ خودشان را می‌دهد.

نویسندهٔ فرانسوی ژرژ ساند (۱۸۷۶ـ۱۸۰۴)

دو روح خـــ

نوشتهٔ ماتئو

آهنگساز فلوت سحرآمیز و نویسندهٔ فاوست، هر دو معاصر و صاحب نبوغ، از زمان خویش پیشتر بودند و آیینه‌ای در برابر روی ما گرفتند.

گوته به *فلوت سحرآمیز* (ک. ۶۲۰، ۱۷۹۱)، آخرین اپرای موتسارت علاقهٔ فراوانی داشت، و در دورانی که در وایمار مدیر تئاتر بود، این اپرا را تقریباً یکصد بار به صحنه برد. در ۱۷۹۵، چهار سال پس از مرگ آهنگساز، آغاز به نوشتن تکمله‌ای بر *فلوت سحرآمیز* کرد، اما تا آغاز پردهٔ دوم پیشتر نرفت. کار گوته را می‌توان نوعی ادای دین دیرهنگام از سوی خالقی که خود متعلق به زمان خویش نبود، نسبت به کسی به حساب آورد که او را خویشاوند روحانی خود می‌پنداشت.

هنگامی که گوته در سال ۱۸۳۰ به یاد موتسارت که زمان درازی از مرگش می‌گذشت افتاد، تصویری در ذهنش جان گرفت که از آنِ یک کودک اعجوبه بود، «کوچک مردی با کلاه‌گیس و شمشیر» که در هفت سالگی در کلن کنسرت داده بود. آیا او داشت با این عبارات تصویر حسرت‌انگیز دوران سپری شدهٔ روکوکو را زنده می‌کرد که تا ابد برگشت‌ناپذیر بود؟ در این صورت ما آن غلیانهای خشونت موجود در برخی آثار موتسارت ــ تندی و خشونتی که با قراردادهای هنری و موسیقایی زمان خودش در تضاد آشکار بود ــ را به چه تعبیر کنیم؟

آزادی عمل و نازک دلی

برای پاسخ دادن به این سؤال باید به گذشته و زمانی بازگردیم که موتسارت برای دومین بار، در سال ۱۷۷۸، از پاریس دیدار می‌کرد. در آن زمان که انتقاد اجتماعی در همه جا رواج داشت و قیامهای سیاسی آینده، قابل پیش‌بینی بود، در پایتخت فرانسه اپراهای کمدی و وودویلهای فراوانی به اجرا درمی‌آمد. ملکیور گریم، رایزن و حامی آسمانی موتسارت، مناسبات سیاسی خود به عنوان دوست ولتر و دیدرو را پنهان نمی‌کرد. از این تمایلات مقداری نیز می‌بایست به موتسارت سرایت کرده باشد. کنستانس همسر او، به نوول‌لو، ناشر آثار موسیقایی، گفته است که یکی از کتابهای مورد علاقهٔ شوهرش یک مجموعهٔ نه جلدی بود که در فهرست کتابهای ضاله قرار داشت. نوول‌لو نتیجه گرفت «یک اثر انقلابی فرانسوی» و احتمالاً حق با او بوده است.

این فرضیه با توجه به هفت اپرای بزرگ موتسارت اعتبار بیشتری می‌یابد، هفت اپرایی که موتسارت در دهه‌ای ساخت که به انقلاب فرانسه می‌انجامید. این ده سال شاهد کاهش اعتماد به مطلق‌گرایی مذهبی و غیرمذهبی، و افزایش تقاضا، هم از جانب متفکران و هم اپرانامه‌نویسان، برای استقلال فردی بود. دنیای بستهٔ باروک تحت‌الشعاع چشم‌انداز افسون کننده و درعین حال هراس‌انگیز مدرن قرار گرفت. در دنیای آرمانی اپرا بود که موتسارت می‌توانست این دورهٔ امید به جامعهٔ بشری را بزرگ بدارد، امید به اینکه اعضای جامعهٔ بشری بتوانند با حقوق مساوی در کنار یکدیگر زندگی کنند. گوته نیز در تراژدی *ایفیژنی در توریس* (۱۷۸۷)، هرچند به نحوی گذرا و به لحنی کنایه‌آمیز، ولی با ابراز اعتقادش به آرمانشهر به این لحظهٔ تاریخی درود می‌فرستد.

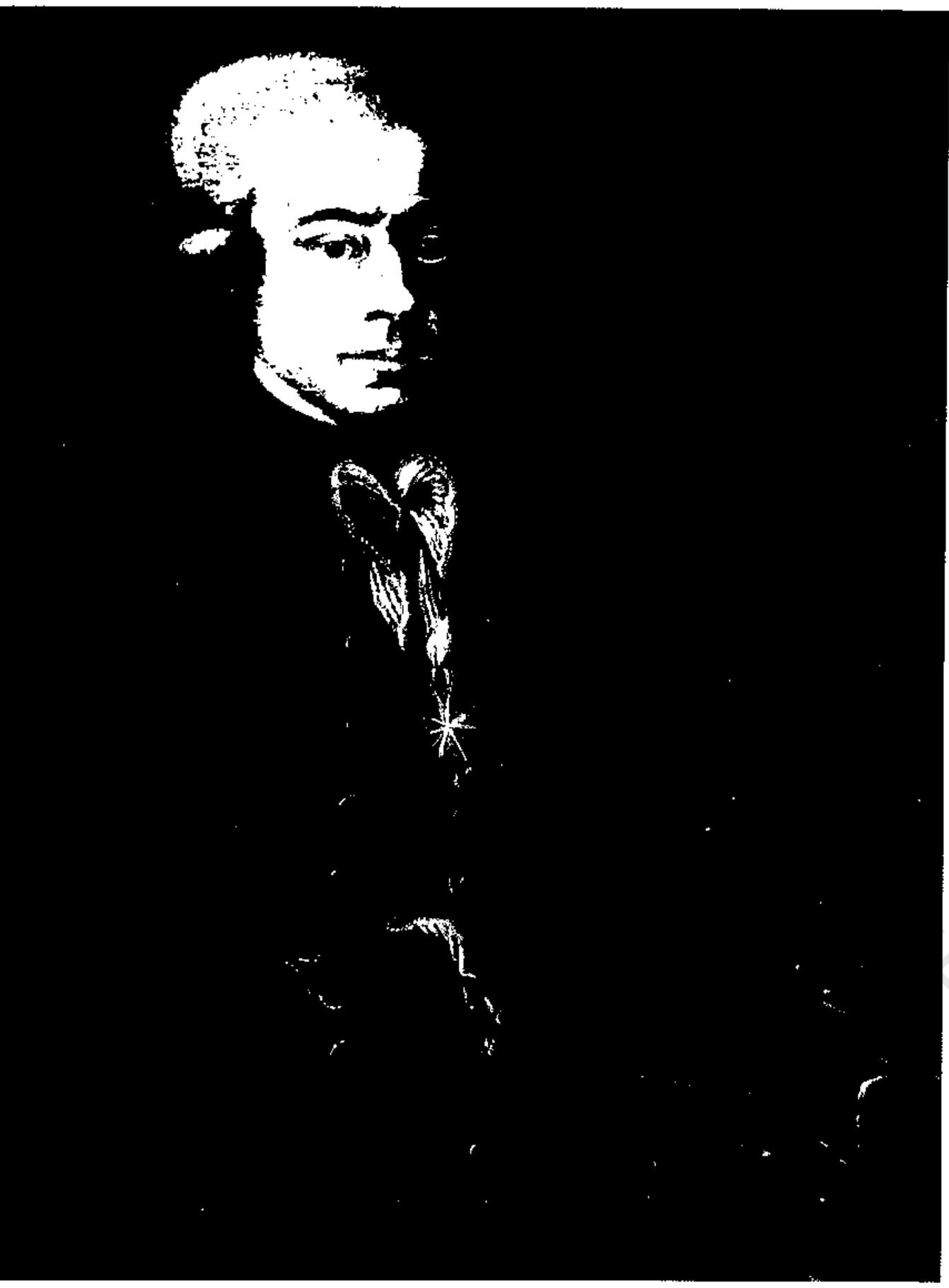
ایفیژنیِ گوته و پامینای موتسارت شخصیتهایی هستند که نوید زمانی را می‌دهند که نوع انسان، هم به معنای واقعی و هم استعاری، بندها را می‌گسلد. آنها پروای آن را دارند که به رهایی انسان از قید و بند زیر و بالا بیندیشند. اما گوته اصرار دارد که فرد فقط درصورتی می‌تواند به آزادی‌عمل کامل دست یابد که «عوامل خارجی و کاملاً غیر منتظره به کمکش بیایند.» این دخالت شکلی از رحمت، بخشش و نوعی نازک‌دلی است. پامینا بیانگر این پیوند است، پیوند بین قلمرو رحمت (عمل غایی و از پیش تفویض شدهٔ شخص واحدی که فرمان می‌راند) و قلمرو آزادی عمل (که متعلق به فرد آزاد و رها شده به حال خویش است.) پامینا، همچون ایفیژنی، دخالت آسمانی را طلب می‌کند. او فرمانروای مطلق را متقاعد می‌کند و حتی وامی‌دارد که نسبت به او ترحم داشته باشد.

ایوان ناگِل نمایشنامه‌نویس و منتقد تئاتر، در سال ۱۹۸۵ در یادداشتهایش دربارهٔ موتسارت می‌نویسد: «کلاسیک‌گرایی در موسیقی در آرزوی بهبود همه جانبهٔ شرایط انسانی است چنین آرزویی فقط می‌توانست در دوران پیوند میان اشرافیت و بورژوازی سربلند کند که در وین و وایمار تحت حمایت استبداد منور به وقوع پیوست.» ناگل می‌افزاید «به زودی معلوم شد که این حمایت رؤیایی سیاسی است». بنابراین چنین می‌نماید که پامینا و ایفیژنی در یک لحظهٔ گذرای آرمانخواهانه وحدت یافته‌اند.

زندگی در حال

موتسارت گریزپاست، از چنگمان می‌گریزد. او چنانکه ناگِل اشاره می‌کند به راستی روح عیاری بود که هرلحظه به رنگی درمی‌آمد و نبوغ او بین دو قطب درحرکت بود: یکی اندیشهٔ

ـــویشاوند: گوته و موتسارت



رحمت و آمرزش، بازمانده از نظام قدیم، بود که از عالم بالا نثار می‌شد، و دیگری اعتقاد به آزادی عمل فرد. ازنظر موتسارت اندیشهٔ رحمت و آمرزش نقطهٔ مرکزی اپرای جدی قرن هیجدهم است، حال آنکه آزادی عمل اصل تعیین کنندهٔ درامهای موسیقایی بزرگی است که او بین سالهای ۱۷۸۱ و ۱۷۹۱ تضعیف نمود و به این ترتیب با شکلی که دیگر خشک و یکنواخت گشته بود، قطع رابطه کرد.

آیا موتسارت رهروی بین دنیاهای متفاوت بود؟ در تابستان ۱۷۹۱، هنگامی که مردم فرانسه شاه و ملکهٔ فراری را دستگیر کردند، او برای امپراتور لئوپولد دوم، که به نام پادشاه بوهم تاجگذاری کرده بود، سرگرم ساختن اپرایی بود که به بزرگداشت فرمانروایی می‌پرداخت که نسبت به همهٔ توطئه‌گران دلرحم است (*نازک دلی تیتو*، ک.۶۲۱).

اگر این کار گامی به پس بود، با دو گام به پیش متوقف شد. در *دون جووانی* موتسارت آینده را پیشاپیش می‌بیند، آینده‌ای که طی آن روشنگری باحجاب خودساختهٔ ایدئولوژی به سرعت چهرهٔ خود را می‌پوشاند. در شخص دون جووانی، «خود»ی که از آزادی بی‌حد و مرزی برخوردار بود، بر اثر لعنتی ازپا درمی‌آید. آزادی این فریبکار به نام همان اخلاقیات بورژوازیی قربانی می‌شود که در پردهٔ دوم *فلوت سحرآمیز* مطرح می‌گردد. در موسیقی ماسونی احتمالاً می‌توان خطوط کلی جامعه‌ای را تشخیص داد که فضیلت را تنها ارزش جهانی به حساب می‌آورد و هر رفتار مغایر با این معیار را نکوهیده می‌داند.

موتسارت در بین این دنیاهای متفاوت جایی از آن خویش دارد، جایی که همزمان هم آشکار و هم نهان است ــ مثل مومان «بوفا» در پایان *عروسی فیگارو* (ک. ۴۹۲، ۱۷۸۶). ناگل معتقد است که این بخش پایانی به تمام و کمال «شیوه‌ای از زندگی درحال را نشان می‌دهد که فارغ از حسرت به گذشته است، آزادی بی‌سابقه‌ای که به آرمانشهر نظر دارد، و اوج هنر موسیقایی نوین است.» چرا؟ زیرا در اینجا فرمانروایی ناتوان از رحمت کردن، از سر مهر در حلقهٔ دوستی آوازخوانان صحنه، در آن «کل خالی از خودکامگی»، در آن وحدت، در آن خواست دیرین پیوند میان نیکبختی و جامعه، میان عقل و طبیعت، پذیرفته می‌شود.

چندان تعجب‌آور نیست که گوته در خالق شگفت‌انگیز این رحمت اپرایی سرچشمهٔ یک رحمت ماوراء طبیعی ــ یا حتی «شیطانی» ــ را می‌بیند. «شیاطین برای تمسخر و فریب بشریت،

شوالیهٔ ابرا. بالا چپ، موتسارت در لباس و نشان مخصوص فرقهٔ مهمیز زرین، اثر یک هنرمند گمنام (۱۷۷۷). بالا، گوته در حومهٔ شهر رم (۱۷۸۷)، جزئی از یک نقاشی اثر یوهان هاینریش ویلهلم تیشباین (۱۸۲۹ـ۱۷۵۱)، نقاش آلمانی.

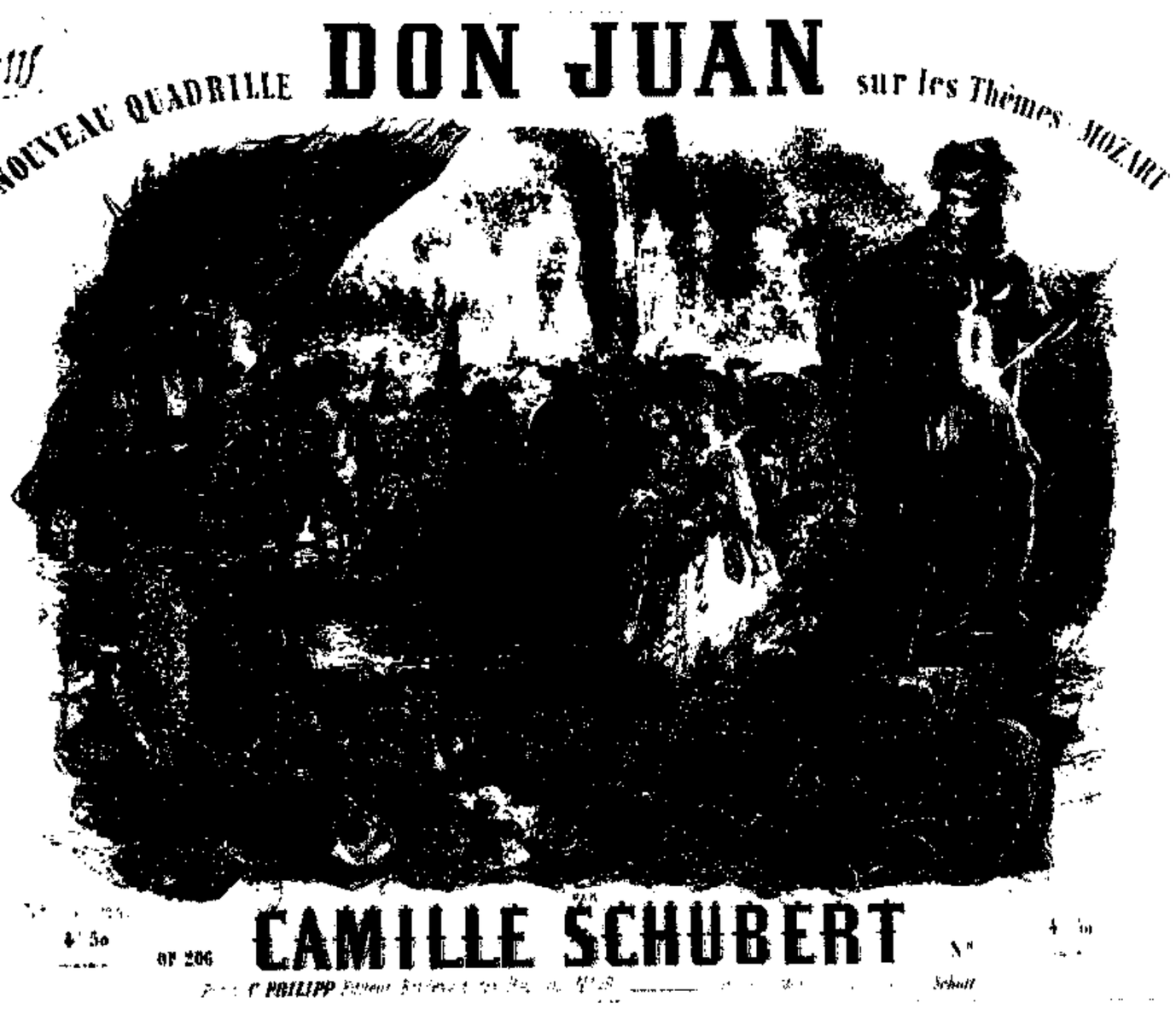
غالباً از موجودات خلوت‌نشینی استفاده می‌کنند که به آنان قدرت مقاومت‌ناپذیری برای فریب دادن اعطا شده است... همانها از موتسارت یک چهرهٔ موسیقایی غیرقابل دسترس ساخته‌اند.»

دقیقاً همین جنبهٔ دست نیافتنی بودن، همین حالت معجزه‌آمیز رحمتی که هستی او می‌نمایاند از او انسانی می‌سازد که به زمان خویش تعلق ندارد. تقدیر گوته نیز می‌بایست به همین گونه باشد، همان گوته‌ای که نیچه در ۱۸۸۶ درباره‌اش گفت: «هستی او هیچ ارتباطی به ملتش نداشت. او فقط برای معدودی زنده بود ــ و هنوز هم هست... در تاریخ مردم آلمان، گوته میانپرده‌ای است که دیگر دنباله ندارد.»

تنهایی نابغه

شرح حال نویسان اولیهٔ موتسارت بین دوران محبوبیت موتسارت به عنوان یک کودک اعجوبه و عدم محبوبیتی که وی در پایان زندگیش با آن روبرو شد ارتباطی می‌دیدند. موتسارت جوان و خواهرش همچون پدیده‌هایی تحسین می‌شدند که می‌توانستند مورد آزمون موسیقیدانان، تجزیه و تحلیل فیلسوفان و نیز طعن و ریشخند شاهزادگان اروپایی قرار گیرند. اما همهٔ ماجرا به همین جا ختم نمی‌شد. هستی آنان مظهری می‌نمود از رحمت الهی در ارتباط با مفهوم معجزه، که بسیاری بدان اعتقاد داشتند. عامه آماده و در پی آن بود که به ستایش این کودک اعجوبه بپردازد. سالهای آخر زندگی موتسارت، و عمیقتر شدن شکاف موجود بین قواعد جاری موسیقی و سبک خاص او، نمی‌توانست بر این نگرش محدود اثر گذارد. هنگامی که موتسارت در اواسط زندگیش، راه آزادی بیان شخصی را درپیش گرفت، بیش از پیش در تنهایی فرو رفت. آنچه نسلهای بعد گام شگفت‌انگیزی به پیش به حساب می‌آورد با حیرت و عدم درک هم‌عصران او روبرو شد.

اپرا و موسیقی مجلسی به ویژه خصومت بیشتری برانگیخت. هایدن که کوارتت زهی کلاسیک را از موسیقی جلوه‌فروشانه



موسیقی موتسارت برای تالار رقص. موسیقی رقصی براساس *دون جووانی* اثر موتسارت (یک کنده‌کاری فرانسوی متعلق به قرن نوزدهم).

رهانید، نقشی میاندارانه داشت. او می‌دانست که این گونهٔ جدید موسیقی را چگونه برای دوستداران موسیقی و موسیقی‌شناسان قابل پذیرش سازد. موتسارت که کوارتتهای زهی‌اش به کوارتتهای هایدن بسیار نزدیک بود، به شدت مورد انتقاد قرار گرفت. در ۱۷۸۲، آهنگساز متنفذ برلین یوهان فریدریش رایکارت در «مجلهٔ هنر موسیقایی» آشکارا موسیقی‌سازی موتسارت را مورد انتقاد قرار داد که «بیش از حد غیر طبیعی» است، زیرا که «ابتدا شاد است بعد ناگهان غم‌انگیز می‌شود و سپس، بدون مقدمه، باز شاد می‌شود.»

به روایت نیسن، یکی از نخستین شرح‌حال نویسان او، هنگامی که آنتوان هوف‌مایسترِ آهنگساز، دوست و ناشر آثار موتسارت، امتیاز کوارتتهای (ک. ۴۷۸ و ک. ۴۹۳) برای پیانو و سازهای زهی را که فروش خوبی نداشت به او وا نهاد، از او خواهش کرد که چهار کوارتت دیگر را که در قرارداد بود تصنیف نکند و نصیحتش کرد که «به سبک معمولی و همه‌پسند بنویس، وگرنه من دیگر نمی‌توانم پولی بدهم یا چیزی را به چاپ برسانم.»

در برابر این عدم درک، مدرک معروفی موجود است که هایدن در فوریهٔ ۱۷۸۵، درست به هنگامی که خبر یافت آخرین و نوآورانه‌ترین کوارتتهای موتسارت، «دیسونانس‌ها» (ک. ۴۶۵)، به او تقدیم شده، خطاب به لئوپولد موتسارت نوشته است: «من در پیشگاه پروردگار به شما می‌گویم که پسر شما بزرگترین آهنگسازی است که من شخصاً یا به نام می‌شناسم: او دارای ذوق وازهمه مهمتر عالی‌ترین دانش آهنگسازی است.» بین‌آنچه هنر او اقتضا می‌کرد و آنچه عامه توقع داشت، برای نبوغ موتسارت در زمان خودش جایی وجود نداشت. گوته نیز وضعی مشابه داشت. چرا؟ او هم که نابغه‌ای به همان عظمت بود، کوشش مشابهی به کار برد تا زمان حال و تاریخ را بپذیرد و در همان حال از درون آن نقب بزند. این کشاکش، هم از لحاظ نظری و هم عملی، به نوعی انکار انجامید. این نویسنده که به زمان خودش تعلق نداشت

شیوهٔ آهنگسازی

موتسارت ترجیح می‌داد که شبها ساز بنوازد، و از آنجا که کار غالباً با شتاب همراه بود، به آسانی می‌توان تصور کرد که این وضع چه تأثیری بر مزاج ضعیف او می‌نهاد. هر چیزی را چنان آسان و سبکبارانه می‌نوشت که در نظر اول شتاب آلود می‌نمود. به هنگام آهنگسازی هرگز کلاوسن به کار نمی‌برد. تخیل او تمام اثر را به مجردی که آغاز به شکل‌گیری می‌کرد، به طور کامل و بسیار روشن و زنده ترسیم می‌نمود. دانش عظیم او در زمینهٔ آهنگسازی، این توانایی را به او می‌داد که کل ساختار یک اثر را در یک آن درک کند. دست نوشته‌های او به ندرت دارای حذف یا خط‌خوردگی و پاک‌شدگی هستند. این بدان معنا نیست که موتسارت آثارش را به یک چشم به هم زدن روی کاغذ می‌آورد. اثر در ذهن او پیش از آنکه قلم به دست بگیرد کامل می‌شد. هنگامی که متن در اختیار او قرار می‌گرفت تا برایش موسیقی بسازد، مدت زیادی دربارهٔ آن تعمق و تفکر می‌کرد و سپس عنان کار را به تخیل خویش می‌داد. اندیشه‌هایش را به طور کامل روی کلاوسن می‌پرورد و بعد شروع می‌کرد به نوشتن. برای او نوشتن کار آسانی بود و هنگامی که به این کار می‌پرداخت غالباً می‌خندید و شوخی می‌کرد.

فرانتس خاور نیمچک (۱۸۴۹ـ۱۷۶۶)

آهنگساز چک و نویسندهٔ شرح‌حال موتسارت که در ۱۷۹۸ در پراگ به چاپ رسید.

www.KetabFarsi.com

تصمیم گرفت بخش دوم نمایشنامه *فاوست* را، گرچه به پایان رسیده بود، انتشار ندهد. او از اینکه اشتغال ذهنی اصلی‌اش را در دوران حیات خویش با معاصرانش در میان گذارد سرباز زد.

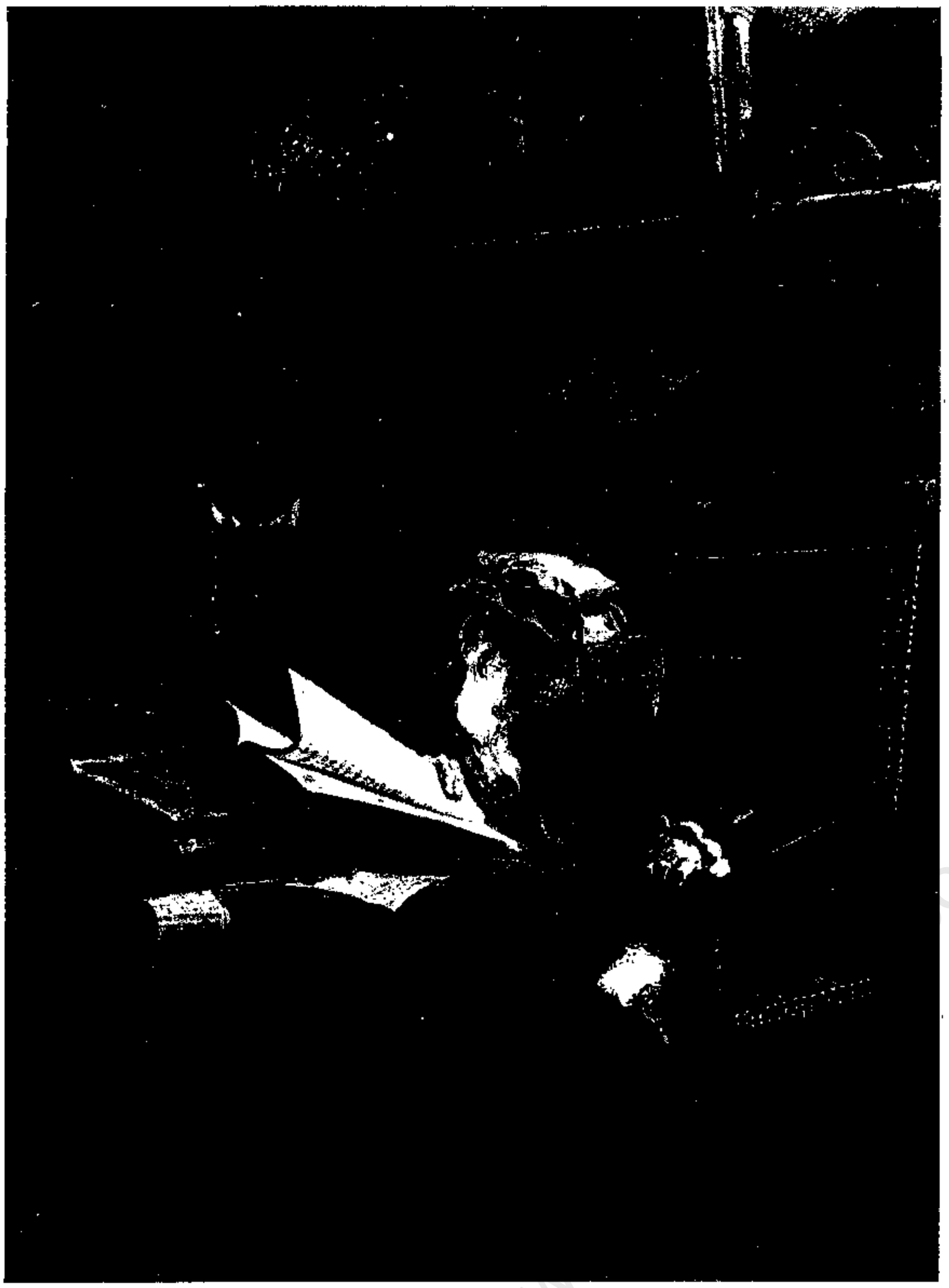
میراث گوته برای موتسارت

این انزواگزینی در هستی تناقض‌آمیزی به اوج رسید که بین در میدان بودن و در حاشیه نشستن تقسیم می‌شد. گوته عمری بس درازتر از موتسارت کرد. گوته پس از موفقیتهای دوران جوانیش با انتشار *گوتس وورتر*، به تدریج به یک «اوج والا» رسید، هر چند که اگر به مجموعهٔ طولانی بحرانها و شکستها، نیمه موفقیتها و ناکامیهایی که تجربه کرد نگاه بیندازیم آن «اوج والا» را نمی‌بینیم و آنچه به چشم می‌خورد نوعی ناهماهنگی بین یک انسان و عصرش است که چندین بار گوته را به گریز واداشت. ایفیژنی خواهر ناتنی پامینای موتسارت؛ بخشی از این گریز است ــ همین‌جا گفته شود که ایفیژنی یک شکست ادبی را در پی داشت. همین پدیده را می‌توان در نوع انتخاب گوته ــ چهار سال پیش از مرگ خودش و سی و هفت سال پس از مرگ موتسارت ــ دید که این موسیقیدان را برای ترسیم چهرهٔ عامل و بازگو کنندهٔ «اشتغال ذهنی اصلی» خود، یعنی *فاوست*، الگو قرار می‌دهد.

این نویسندهٔ انزواجوی دورهٔ «بازگشت»، در محاصرهٔ قهرمانان قومیت آلمان و آزادیخواهان، فرو افتاده میان کهنه‌پرستان و مدرن‌گرایان، موتسارت را به عنوان گواه بی‌زمانی خویش بر می‌گزیند و اثر سترگش را به او می‌سپارد، به او که مرده است. گوته این نمایشنامه را که بیانگر خصومتی تشویش‌آمیز نسبت به عصر خودش است، با آنکه آمیخته به کنایه و سرشار از نمادگرایی است، این تراژدی ــ کمدی بشریت و خطاهایش را به دست آفرینندهٔ *دون جووانی* می‌سپارد. اِکرمان، منشی وفادار گوته، در یادداشت روز ۱۲ فوریه ۱۸۲۹ خود می‌نویسد که «کاش موتسارت می‌توانست برای *فاوست* موسیقی بسازد.»

گوته، تبعهٔ دنیا و مقیم وایمار، جهان وطنی اهل منطقه‌ای خاص، فردی ازابوابجمعی‌قلمروی واقع در جایی بین «نه دیگر موجود» و «هنوز فرا نرسیده» را می‌توان از لحاظ جامعه‌شناسی چنین تعریف کرد: مرحله‌ای بین پیش از دوران بورژوازی و پس از آن. او در نامه‌ای به تاریخ سوم نوامبر ۱۸۲۰ نوشت: «... هنوز هم... اشتباهات خیال‌انگیز بسیاری وجود دارد. دوست ما فاوست به این راه هم کشیده خواهد شد». شاید فقط موتسارت می‌توانست موسیقی مناسب با این «اشتباهات خیال‌انگیز» بسازد، مناسب این داستان فاوست‌گونه که هم از یاد رفته و هم موضوع روز است، و در آن انسان از توهم به یأس می‌رسد؛ قصه‌ای از عشق و خشونت، از جنگ و مستی اقتصادی، تا آخرین مراحل رحمت و رهایی.

گوته اطمینان داشت که تنها موتسارت می‌تواند به تمامی از عهدهٔ این مهم بر آید. او نوشت که موسیقی مناسب *فاوست* باید حاوی عناصری باشد «سرکش، هراس‌انگیز و زننده... که بتواند دک و پوز معاصرانم را بکوبد. آن موسیقی باید حال و هوای *دون جووانی* را داشته باشد.» زیرا از نظر گوته این اپرای موتسارت



فاوست نشسته، اثر ژان ـ پل لوران (۱۹۲۱ ـ ۱۸۳۸)، نقاش فرانسوی.

هم دارای جنبه‌هایی بود سرکش، هراس‌انگیز و زننده و آن را در قطب مخالف رحمت «آپولونیایی» و خورشیدی قرار می‌داد که به آن عصر هاله‌ای می‌بخشید که واگنر آن را «شیوهٔ عشق و روشنایی موتسارتی می‌خواند.»

فاوست گوته هم دارای جنبه‌هایی زننده بود. او در هجویات خود گفته است که قهرمان *فاوست* یک انسان ــ ابلیس است: «ابلیس را دنیایی از آن خود باید / تا در خود چنین چیزهای زننده‌ای بپرورد.» در ۶ مه ۱۸۲۷ حتی مشابهتی بین این «انسان ــ ابلیس» و سفر دون جووانی به دوزخ می‌بیند: «کسانی از من می‌پرسند که در پی چه اندیشه‌ای بوده‌ام که در قالب *فاوست* بریزم؛ انگار که می‌دانستم یا می‌توانستم بگویم! از بهشت تا دوزخ، با گذشتن از مسیر این دنیا، می‌توان موضوع را چنین جمع‌بندی کرد...»

آیا فاوست و دون‌جووانی دو مسافر مصمم، دو روح خویشاوند هستند؟ موتسارت و گوته چطور؟ معاصرانی نه متعلق به زمان خویش، دیروز و امروز؟ شاید راز بی‌زمانی جاودانی آنان همین باشد ــ نه طبیعت انسانی برتر و متعالیی که غالباً ادعا شده آنان از آن برخوردارند، بلکه انرژیی که به وسیله آن، هر کدام دری را به دوران مدرن گشودند.

مانفرد اوستن،

نویسنده و دیپلمات آلمانی، رایزن فرهنگی سفارت آلمان در توکیو (ژاپن). اشعار و مقالات متعددی دربارهٔ گوته، موتسارت، شوبرت و هولدرین نوشته و مقالات بسیاری در نشریات معتبر آلمانی به چاپ رسانده است. هم اکنون دست در کار تهیهٔ مجموعه‌ای دربارهٔ نویسندگان و برجستگان ادبی ژاپن است.

از گمنامی تا شهرت

آمریکای لاتین

نوشته

موتسارت که دیرزمانی از یاد رفته بود، یا دست کم، آهنگسازی درجهٔ دو به شمار می‌رفت، اکنون در مقام نابغه دوباره قد علم کرده است. چگونگی این گذار از گمنامی به شهرت در امریکای لاتین خواندنی است.

در ۱۷۹۱، سال درگذشت موتسارت، یک موسیقیدان گمنام سالامانکای اسپانیا جزوه‌ای منتشر کرد که در آن آهنگسازان زمان خود را درجه‌بندی کرده بود. جدول امتیازاتی که او ارائه داده گویای نکات بسیاری در زمینهٔ سلیقه‌ها و پیشداوریهای آن دوره است. در این جزوه آمده است: «اگر آپولون، که در میان خدایان به چنگ‌نوازی چیره‌دست شهره است، نزد ما فرود می‌آمد، از آنتونیو لولی، مانوئل کارراس، ملچور رونسی یا خایمه روکیلاس چه ستایشها که نمی‌کرد؟ باشد که آهنگها و کنسرتوهای یوزف هایدن کبیر و ایگناتس پلیل (Pleyel)، یا هموطن خودمان یوزف کاستل ... ــ صرف‌نظر از آثار پایزیلو و چیماروزا در تئاتر ــ را بشنود.»

آنتونیو لولی در مقام پرچمدار موسیقی ویولنی ایتالیا بارها به اسپانیا سفر کرد و بی‌شک دلیل حضور وی در فهرست مذکور همین است. یوزف کاستل یک اسپانیایی بود که به دنیای تئاتر تعلق داشت و میان پرده‌های معروف *تونادیلاس* از اوست. پایزیلو و چیماروزا نیز در تئاتر اشخاص نامداری بودند. هایدن و پلیل نمایندگان موسیقی سازی و هر دو بسیار معروف بودند.

اما اثری از نام موتسارت دیده نمی‌شود. همین غفلت در کار یکی دیگر از اشخاص این دوره، به نام توماس دِ ایر یارته به چشم می‌خورد. وی در شعر لاموسیکای خود بارها هایدن را ستوده است.

در نقاشیهای این دوره نیز نشانه‌های مشابهی از همین طرز برخورد دیده می‌شود. وقتی فرانسیسکو گویا تصویر دوک آلبا را می‌کشید، برای آنکه استعداد موسیقایی وی را ستایش کند او را در حالی نشان می‌دهد که به پیانویی تکیه داده است که روی آن ویولونی قرار دارد ــ و این سازی بود که دوک آن را با مهارت استادانه‌ای می‌نواخت. دوک متن اثری از هایدن را در دست دارد.

در این زمان دوکهای بناونته نیز، که از دوستداران آگاه موسیقی بودند، هایدن را می‌ستودند و در عین حال از لوئیجی بوکرینی، که بی‌تردید مهمترین آهنگساز مقیم اسپانیا بود، نیز حمایت می‌کردند. آنها در اکتبر ۱۷۸۳، در کاخ استرهازی قراردادی بستند که همهٔ آثار این استاد را که هنوز مشمول حق مصنف خاصی نشده بودند در مادرید اجرا کنند.

با این وصف، نادیده گرفتن موتسارت و تجلیل هایدن منحصر به دربار اسپانیا نبود. پس از مرگ هایدن در ۱۸۰۹ جنازهٔ وی به‌طور رسمی تشییع شد و ارتش ناپلئون او را تا آرامگاهش بدرقه کرد. در حالی که سازندهٔ عروسی فیگارو در گور فقیرانه‌ای به خاک سپرده شد.

اما سلیقه‌ها رفته‌رفته دستخوش دگرگونی می‌شد. با وجود ستایش عمیق آریستوکراسی از استادانی چون هایدن و بوکرینی، که موسیقی‌شان زینت‌بخش کاخهای باشکوه بسیار بود، گرایش جدیدی پدیدار می‌شد. به زودی رومانتیسم قرن نوزدهم جهان را دربر گرفت و تئاتر به جایگاهی مبدل گردید که ذوق و سلیقهٔ جدید در آنجا تعیین می‌شد.

هیچ‌کس در آن زمان درنیافت که مبارزات ویکتور هوگو و برلیوز، نبرد *هرنانی* و جنجال ناشی از *سمفونی فانتاستیک*، نشانه‌های انقلابی بودند که سرچشمه‌هایش را باید در آثاری چون *دون جووانی* و *فلوت سحرآمیز* و آخرین سمفونیهای ۱۷۸۸ موتسارت جستجو کرد.

اریش کلایبر، رهبر ارکستر اتریشی و اعضای ارکسترش در مقابل تئاتر کولون، بوئنوس آیرس (آرژانتین)، ۱۹۲۶.

تب روسینی

در امریکای لاتین، در اواخر قرن هیجدهم، درست پیش از آغاز مبارزه استقلال، کار تئاتر دنباله‌رو مادرید و *تونادیلا* مد روز بود. تونادیلا معادل اسپانیایی اپرت و شامل اوورتور، دوئت، کر، و باله بود. متن اشعارشان ظاهراً ادبی، اما درواقع مردمی بود، موسیقی‌شان هم همین‌طور.

پایان کار *تونادیلاها* را الگوی اپرای ایتالیایی رقم زد. شکل جدید، از حدود ۱۸۱۰ تا ۱۸۲۰، کم‌کم جا باز کرد. آریاها و دوئت‌ها، و گاهی حتی تمام یک پرده در صحنهٔ تئاترهای امریکای لاتین اجرا می‌شد، اما به ندرت کل اثر اجرا می‌گردید. پس از ۱۸۲۵، سالی که خواننده و استاد بزرگ اسپانیایی مانوئل گارسیا همراه گروهش وارد نیویورک شد، اوضاع تغییر کرد. در تحول طرز تلقی مردم سراسر قارهٔ امریکا نسبت به اپرا این تاریخ نقش مهمی دارد. اجرای *آرایشگر سویل*، توسط گارسیاآغاز گرجنبشی بودکه ــ اصطلاح «روسینی پرستی» بهترین توصیف آن است ــ یک ربع قرن دوام یافت و سرانجام وردی جوان بدان پایان بخشید.

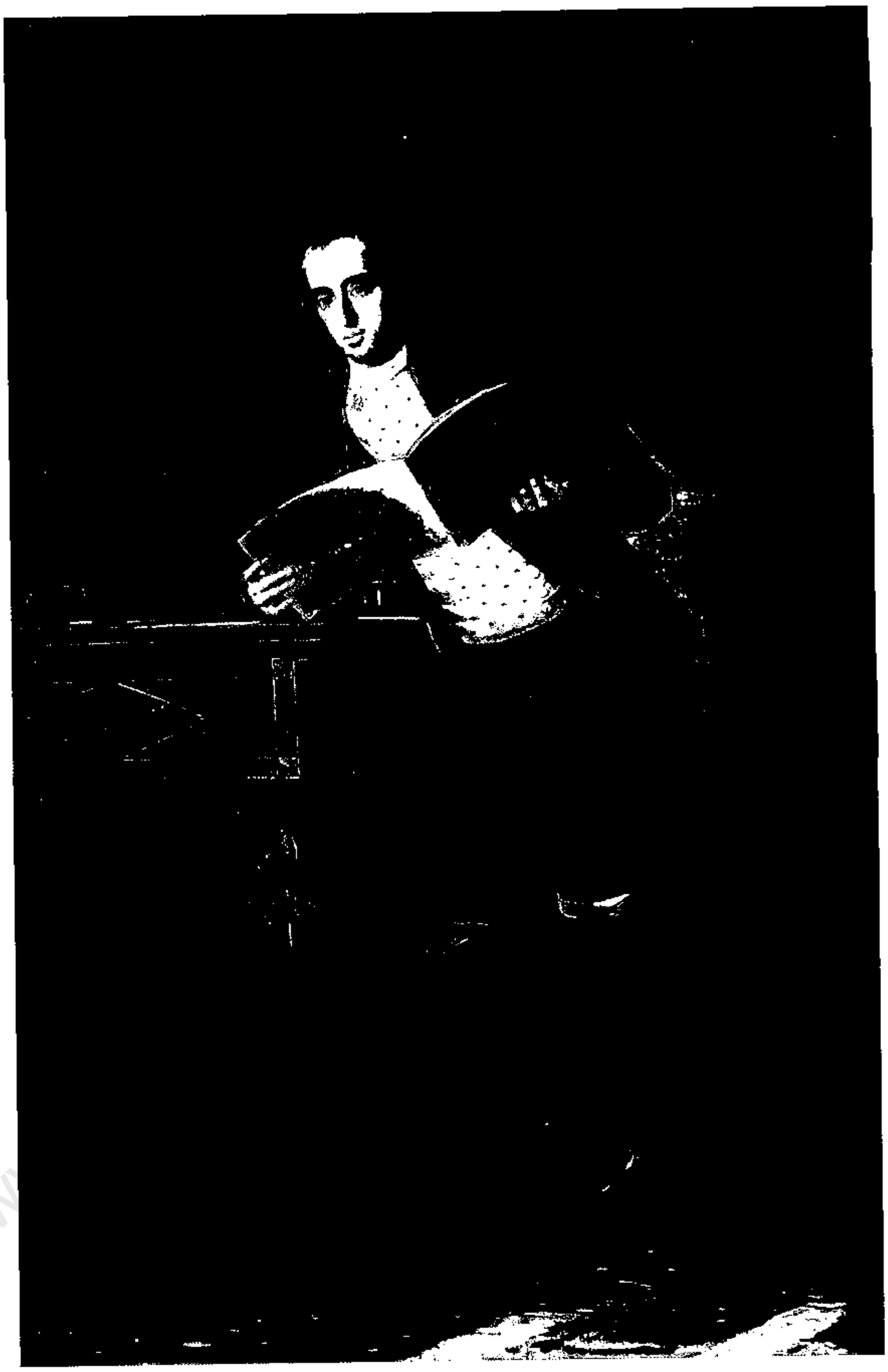
گارسیا پس از دو سال کار همراه با موفقیت در نیویورک، به مکزیکوسیتی رفت و همان برنامه را اجرا کرد. در این هنگام، در بخش جنوبی‌تر امریکای لاتین، دو خوانندهٔ ایتالیایی به نام برادران تانی نخستین اپرای ایتالیایی را در بوئنوس آیرس اجرا کردند، که طبعاً همان *آرایشگر سویل* روسینی بود. سه سال بعد، یعنی در ۱۸۳۰، ترزا اسکیرونی و مارگاریتا کاراوالیا مد جدید را به شیلی بردند. تنها نوآوری آنها این بود که نیرنگ کارساز (*L'inganno felice*)روسینی را جایگزین *آرایشگر سویل* کردند.

در لیما، کاراکاس و ریودوژانیرو همین اپراها، همان نقشها و آوازهای روسینی همیشه محبوب، اجرا می‌شد. اما

درک نبوغ

عظمت موتسارت همواره چون شعله‌ای فروزان است. حتی اگر نسلی از توجه به او سرباز زند، چه اهمیتی دارد؟ قوانین زیبایی همیشه یکسان است و مد روز تنها دورهٔ کوتاهی می‌تواند آنها را از نظرها پنهان کند. آیا عصر ما قادر است قدر موتسارت را بشناسد؟ آیا جهان امروز از آن ظرافت احساس و ادراک و بی‌پیرایگی سالم لازم برای درک صمیمانهٔ موتسارت برخوردار هست؟

ادوارد گریگ (۱۹۰۷ ـ ۱۸۴۳)
آهنگساز نروژی
از مقالهٔ «دربارهٔ موتسارت و نقش وی در موسیقی امروز»، ۲۱ ژانویهٔ ۱۹۰۶، Neue Freie Presse، وین.



بالا، تصویر دوک آلبا، اثر نقاش اسپانیایی فرانسیسکو گویا (۱۷۴۶ـ۱۸۲۸).

این شور و شوقِ روزافزون در استقبال از اپرای ایتالیایی به هیچ وجه شامل حال موتسارت نشد.

با وجود تسلط کامل بل کانتو (آوازهای زیبا)ی ایتالیایی، موسیقی موتسارت چند مورد اجرا گردید. ژوزه ماوریسیو نونش گارسیا (۱۷۶۷ـ۱۸۳۰)، اهل ریودوژانیرو، رکوئیم موتسارت را در ۱۸۱۹ اجرا کرد. نونش گارسیا، که آشنایی با موسیقی را نزد مادرش فرا گرفته بود، در ۱۷۹۲ به خلعت کشیشی ملبس شد و شش سال بعد، رهبر کُر کلیسای جامع ریودوژانیرو گردید. با توجه به اینکه هم درباریان و هم مردم شهر موسیقی ایتالیایی را کاملاً ترجیح می‌دادند، درک و دانش وی از موسیقی آلمانی، آن‌طور که در اجرایش نشان داد، به راستی شگفت‌انگیز است.

یکی دیگر از طرفداران موتسارت در امریکای لاتین خوانندهٔ باریتون میلانی، میکله واکانی بود. وی در ۱۷۷۰ به دنیا آمد، در سراسر قاره امریکا از شمال تا جنوب برنامه‌هایی اجرا کرد (مسیری را دنبال کرد که بعدها توسکانینی جوان نیز آن را پیمود). او کارش را در ۱۸۲۲ در ریو آغاز کرد؛ یعنی هنگامی که حضور دربار پرتغال، که هنوز از شکوه میراث باروک خاندان براگانزا برخوردار بود، به این شهر اعتباری فرهنگی می‌بخشید. در ۱۸۲۷ او و همسرش، ماریا کاندیدا در ریو، نقش لپورللو و زرلینای *دون جووانی* را بازی کردند. در فوریهٔ همان سال، آنجلیتا تانی نقش دونا آنا را به عهده گرفت.

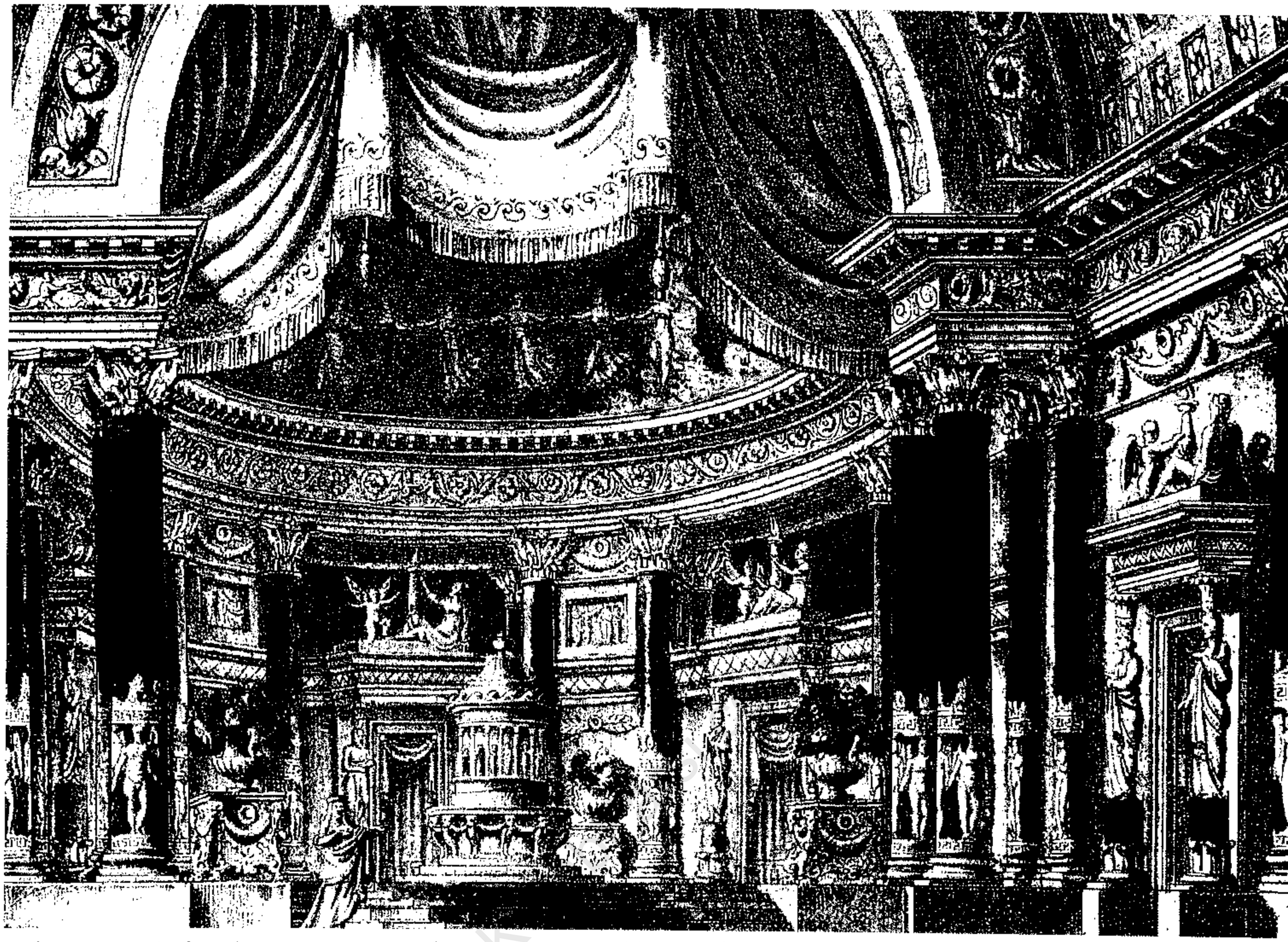
این اجراهای پراکنده آن‌قدر معدود بود که نمی‌توانست سلطهٔ اپرایی روسینی را تهدید کند. اما سلیقه‌ها پایدار نمی‌مانند. از نشانه‌های تغییر و تحول جدید این بود که وقتی در ۱۸۸۰ تئاتر سان فلیپه در مونته‌ویدئو گشایش یافت، بر سردر آن نام موتسارت نیز به چشم می‌خورد.

در اواخر قرن نوزدهم موسیقی سازی روزبه‌روز در زندگی فرهنگی امریکای لاتین جای بیشتری باز کرد، تا آنجا که با اپرا و تئاتر پهلو می‌زد. در اینجا نیز مانند اروپا، انجمنهای موسیقی و آماتورهای پرشور فعالانه کوشیدند که آثارسازی را از محدودهٔ سالنها بیرون بکشند و به تالارهای موسیقی وارد کنند. نخست این دو نوع کار در کنار هم بودند و آثارسازی و آریاها طی یک برنامه اجرا می‌شدند.

نشانه‌های این تغییر سلیقه را می‌توان در سالهای پیشتر نیز یافت. در ۱۸۵۰، کامیلو سیووری، نوازندهٔ نابغه‌ای است؛ که نزد پاگانینی دوره دیده بود، در مونته ویدئو ناگزیر شد رسیتالش را قطع کند تا ارکستر کاسادِ کمد یاس اوورتور *فلوت سحرآمیز* را بنوازد. در ۱۸۶۹ در سانتیاگوی شیلی، گروه انجمن فیلارمونیک محلی، یکی از سمفونیهای موتسارت، شاید لینتس (ک. ۴۲۵) یا ژوپیتر (ک. ۵۵۱) را اجرا کرد.

از ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰، یعنی ظرف مدت نیم قرن، تعداد

سمت چپ، تصویر پیتر اول، پادشاه پرتغال و امپراتور برزیل، اثر انریکه ژ. دا سیلوا (۱۸۳۴ـ ۱۷۷۱).



طراحی صحنه برای اپرای دیدو (۱۷۹۴)، اثر آهنگساز ایتالیایی جووانی پایزیلو.

کنسرتها و انجمنهای فیلارمونیک در امریکای لاتین به نحو چشمگیری افزایش یافت. علاقهٔ روزافزون به موسیقی کلاسیک بر اثر پیدایش وسایل ارتباطی جدیدی چون رادیو و گرامافون دوچندان شد.

اروپا، چه از نظر خود آثار موسیقی و چه از لحاظ وسایل بهره‌مندی از آن، همچنان منبع تغذیهٔ اصلی بود. با این وصف، حتی در اروپا نیز زمان درازی طول کشید تا موتسارت دوباره کشف شود. نخستین زندگینامهٔ مهم این هنرمند بزرگ، صد سال پس از مرگش، به قلم اوتویان منتشر شد و این در واقع اولین نوشته‌ای است که با موضوع نبوغ این آهنگساز برخورد عادلانه‌ای کرد. نخستین دفتر دربارهٔ آثار او، از مجموعهٔ ۵ جلدی نقد و زندگینامه، اثر مهم تئودور دِ ویتسوا و ژرژ دو سن فوا، در ۱۹۱۲ انتشار یافت. تاریخ تجدید چاپ فهرست موضوعی کوشل توسط آلفرد اینشتین ۱۹۳۷ است. این همه نشان می‌دهد که توجه به موتسارت در امریکای لاتین صرفاً بازتابی از کشف دوبارهٔ او در اروپاست.

موتسارت در قرن بیستم

سالهای تاریک دههٔ ۱۹۳۰ و فاجعهٔ جنگ جهانی دوم، از لحاظ موسیقی برای امریکای لاتین سودمند بود. در میان هنرمندانی که بر اثر آزار سیاسی نازیسم از اروپا گریختند و در آن سوی اقیانوس اطلس پناهی جستند تعداد موسیقیدانان نیز کم نبود. فریتس بوش و اریش کلایبر، دو رهبر ارکستر آلمانی شیفتهٔ موتسارت، و برونو والتر از جمله موسیقیدانانی بودند که به ایالات متحده پناه بردند.

نام بوش با فستیوال گلیند بورن در انگلستان در آمیخته است؛ او در آنجا *دون جووانی*، *عروسی فیگارو* و *زنان چنین می‌کنند* (یا *مکتب عشاق*) را اجرا و ضبط کرد که نمونه‌هایی عالی از آثار موتسارت محسوب می‌شوند. به‌علاوه، او نیز مانند کلایبر، آثار موتسارت را در تئاتر کولون بوئنوس آیرس اجرا کرد.

هم بوش (از ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۸) و هم کلایبر (از ۱۹۳۹ تا ۱۹۵۱) برای ادامهٔ فعالیتهای خود آمریکای لاتین را انتخاب کردند. شیلی، برزیل و آرژانتین همه از هنر والای آن‌دو، که بیشتر در خدمت آثار موتسارت بود، بهره‌مند شدند. این دو استاد با پرورش شاگردان متعدد در امریکای لاتین شور و شوق خود را در آنان دمیدند و بدین طریق نیز حیات فرهنگی این قاره را غنی‌تر کردند.

موسیقی موتسارت در آمریکای لاتین نیز با همان بی‌اعتنایی اروپا، در اواخر قرن هیجدهم، روبرو شد. اما با ورود این نمایندگان نامدار قارهٔ کهن، که نهال برومند موسیقی موتسارت را در قارهٔ جدید کاشتند و پروردند، دامنهٔ علاقه به وی گسترش یافت.

ترجمهٔ ف. فرنیا

اوگو گارسیا روبلس،

موسیقی شناس اهل اوروگوئه، و منتقد موسیقی است که با رادیو و تلویزیون ایتالیا نیز در زمینهٔ موسیقی و ادبیات همکاری دارد. از جمله آثار وی *El cantar opinando* (۱۹۶۹) رساله‌ای دربارهٔ ترانه‌های دارای پیام سیاسی و اجتماعی در اوروگوئه است.

۱

۲

۳

۴

آهنگساز Wolfgang Mozart در عصر خویش

۵

۶

۷

۸

۹

۱۰

۱۱

۱۲

۱۳

۱۴

۱. یوهان کریستیان باخ (۱۷۸۲ ـ ۱۷۳۵).
۲. فریدریش فون شیلر (۱۸۰۵ ـ ۱۷۵۹).
۳. ژان ژاک روسو (۱۷۷۸ ـ ۱۷۱۲).
۴. گئورگ فریدریش هندل (۱۷۵۹ ـ ۱۶۸۵).
۵. یوزف هایدن (۱۸۰۹ ـ ۱۷۳۲).
۶. ماری ترزا (۱۷۸۰ ـ ۱۷۱۷).
۷. کریستف ویلیبالد فون گلوک (۱۷۸۷ ـ ۱۷۱۴).
۸. گوتهولد افرائیم لسینگ (۱۷۸۱ ـ ۱۷۲۹).
۹. کاترین کبیر (۱۷۹۶ ـ ۱۷۲۹).
۱۰. کارلو گولدونی (۱۷۹۳ ـ ۱۷۰۷).
۱۱. جووانی بایزیلو (۱۸۱۶ ـ ۱۷۴۰).
۱۲. پی‌یر اوگوستن کارون دو بومارشه (۱۷۹۹ ـ ۱۷۳۲).
۱۳. ایمانوئل کانت (۱۸۰۴ ـ ۱۷۲۴).
۱۴. متاستازیو (۱۷۸۲ ـ ۱۶۹۸).

باخ

یوهان سباستیان باخ، پدر موسیقی آلمان، درگذشت ۱۷۵۰. موتسارت در کودکی به مطالعهٔ آثار کارل فیلیپ امانوئل، یکی از پسران باخ پرداخت و بعدها در لندن با جوانترین پسر او یوهان کریستیان آشنا شد.

شیلر

یوهان کریستف فریدریش شیلر متولد ۱۷۵۹، یکی از بزرگترین چهره‌های ادبیات آلمان در قرن نوزدهم، درست هم عصر موتسارت بود. هر دو به نوسازی تئاتر آلمان سخت علاقه‌مند بودند.

گوته

یوهان ولفگانگ فون گوته که از ستایندگان موتسارت بود، هنگامی او را دید که موتسارت هنوز کودک بود. «من در حدود چهارده سال داشتم، و کاملاً این مرد کوچک را با کلاه‌گیس و شمشیرش به یاد می‌آورم.» گوته حتی در فکر نوشتن تکمله‌ای بر *فلوت سحرآمیز* بود.

روسو

باستین و باستین، اپرای آلمانی کوتاهی که موتسارت در سال ۱۷۶۸ ساخت، هرگز به وجود نمی‌آمد اگر ژان ژاک روسو اپرای پیشگوی دهکده را که از ۱۷۵۲ به بعد با موفقیت بسیار همراه بوده، نمی‌ساخت.

رامو

ژان فیلیپ رامو، آهنگساز فرانسوی در ۱۲ سپتامبر ۱۷۶۴، هنگامی که خانوادهٔ موتسارت در حال سفر از پاریس به لندن بودند، درگذشت. در نامه‌هایی که لئوپولد موتسارت از پاریس نوشته است نامی از رامو نیست. ستارهٔ اقبال رامو پیش از آن رو به افول نهاده بود.

هندل

موتسارت جوان در سال ۱۷۶۵ طی دوران اقامت دراز مدتش در لندن، از اهمیت آثار گئورگ فریدریش هندل آگاه شد. از آن پس از ستایشش نسبت به هندل کاسته نشد.

لونگی

پیترو لونگی نقاش ونیزی صحنه‌هایی از زندگی ایتالیایی را بدان سان که موتسارت طی نخستین سفرش به ایتالیا در ۱۷۷۰ می‌توانست دیده باشد نقاشی کرد.

هایدن

ولفگانگ طی سفر به وین در ۱۷۷۳ مجموعه کوارتتهای «خورشید» هایدن را کشف کرد. او بی‌درنگ آغاز به ساختن یک مجموعه کوارتت برای سازهای زهی به نام شش کوارتت «ونیزی» کرد.

فرانکلین

بنجامین فرانکلین در سال ۱۷۷۸ برای عقد یک پیمان دوستی بین فرانسه و ایالات متحده در فرانسه بود. او که هم سیاستمدار و هم مخترع بود، یک هارمونیکای شیشه‌ای ساخت که موتسارت چندین اثر برای آن تصنیف کرد.

دیدرو

لئوپولد موتسارت در سال ۱۷۷۸ به پسرش توصیه کرد تا در پاریس به خدمت دنی دیدرو، سرپرست *دایرة‌المعارف* برود.

فراگونار

ژان اونوره فراگونار در آثار خود صحنه‌هایی از زندگی پر تنعم قرن هیجدهم را تصویر کرده است. هنگامی که موتسارت در سال ۱۷۷۸ در پاریس بود، فراگونار در اوج شهرت بود. تابلوی معروف او به نام *درس موسیقی* ده سال بعد کشیده شد.

ولتر

موتسارت هنگامی که در سال ۱۷۷۸ خبر مرگ ولتر را شنید این سخنان تند و تیز را بر زبان آورد: «ولتر بی‌اعتقاد، این استاد دو چهره مثل سگ مرد، مثل یک حیوان». (سوم ژوئیه). ولی چند ماه بعد او به فکر ساختن اپرایی بر اساس *سمیرامیس* اثر شکوهمند ولتر افتاد.

ماری ترز

در سال ۱۷۸۰ مرگ ماری‌ترز، که چنان گرم از موتسارت، آن کودک اعجوبه، استقبال کرده و سپس به یکی از پسرانش توصیه کرده بود که او را به خدمت خود درنیاورند، این آهنگساز را که در تدارک اجرای اپرای *ایدومنیو* در مونیخ بود، در بهت فرو برد. عصر فرمانروایی ژوزف دوم آغاز شد. موتسارت به این مرد روشن‌بین والامقام محبتی خاص داشت.

گلوک

از میان تمام آثار موتسارت، اپرای *ایدومنیو*، که نخستین بار در ۲۹ ژانویه ۱۷۸۱ در مونیخ اجرا شد، بیشترین تأثیر را از آهنگساز بزرگ آلمان کریستف ویلیبالدفون گلوک گرفته است که در تاریخ اپرای قرن هیجدهم هم چهره‌ای شاخص است.

لسینگ

اپرای دستبرد به حرمسرا اثر موتسارت نخستین بار در ژوئیهٔ ۱۷۸۲ در وین به اجرا درآمد، اما این اپرا را بدون مراجعه به کتاب *ناتان* خردمند اثر لسینگ که کمی پیش از اپرای موتسارت انتشار یافته بود، نمی‌توان به درستی فهمید. لسینگ، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان عصر روشنگری آلمان، در این کتاب به تدوین اصول مدارا و آشتی‌جویی می‌پردازد که از اجزای فلسفهٔ عصر روشنگری هستند.

کاترین

کاترین کبیر روسیه دوست ولتر و اصحاب *دایرة‌المعارف* بود. او الگوی فرمانروایی در عصر استبداد منور بود. موتسارت در هشتم اکتبر ۱۷۸۲ خود اجرایی از دستبرد به حرمسرا را به افتخار پسر کاترین که در آن زمان از وین دیدن می‌کرد، به اجرا درآورد.

مونگولفیه

در سال ۱۷۸۳ برادران مونگولفیه نخستین تجربیاتشان را با بالنهای پر از هوای گرم عملی ساختند، که یکی از آنها بعدها برای تجسس در نقل و انتقالات دشمن در نبرد فلوروس به کار رفت.

گولدونی

موتسارت آریاهای متعددی بر اساس نوشته‌های کارلو گولدونی، نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، ساخت و در سال ۱۷۸۳ حتی به فکر ساختن اپرایی بر اساس یکی از نمایشنامه‌های او به نام *خدمتگزار دو ارباب* افتاد.

پایزیلّو

جوانی پایزیلّو یکی از دوستان واقعی موتسارت بود. آن دو در وین به هنگامی که پایزیلّو در سال ۱۷۸۴ از خدمت کاترین کبیر درسن‌پیترزبورگ کناره گرفته ودرراه ناپل بود با هم دیدار کردند. به گفتهٔ کسی که در دیدار آن دو حضور داشته است «شادمانی آن دو از دیدار یکدیگر شگفت‌آور بود؛ دوستی مشترک آنها زبانزد همگان بود.»

بومارشه

در ۲۷ آوریل ۱۷۸۴ نمایشنامه‌ای تحت عنوان روز *سرخوشی عروسی فیگارو* در پاریس اجرا شد. این اثر را در سراسر اروپا تحسین کردند. دو سال بعد موتسارت آن را تبدیل به اپرای *عروسی فیگارو* کرد.

کانت

در سال ۱۷۸۴ ایمانوئل کانت، فیلسوف آلمانی، در تعریف Aufklärung، دوران روشنگری آلمان، گفت: «این عصر عقل است که به نهایت پختگی‌اش رسیده و شعارش این است: خرد خویش را به کار گیر.»

فردریک دوم

فردریک کبیر پروس خود نوازندهٔ چیره‌دست فلوت بود. او در سال ۱۷۸۶ درگذشت. به لطف عشقی که به ادبیات و هنرها داشت دوست بسیاری از روشنفکران راهگشای اروپا گردید.

گینزبورو

تامس گینزبورو، نقاش محبوب جامعهٔ انگلیس طی نیم قرن، تکچهرهٔ بسیاری از موسیقدانان را کشید. زوج تابلوی *قدم زدن صبحگاهی* او به راحتی می‌توانند کنت و کنتس آلماویوا، قهرمانان *عروسی فیگارو* باشند.

بتهوون

در آوریل سال ۱۷۸۷ موسیقدان جوانی به نام لودویگ ون بتهوون از بن به وین سفر کرد تا نزد موتسارت هنر بیاموزد. دیدار آنها کوتاه بود زیرا دو ماه بعد بتهوون خبر مرگ مادرش را دریافت کرد.

متاستازیو

پیترو آنتونیو متاستازیو، شاعر ایتالیایی، برجسته‌ترین و معروفترین اپرانامه‌نویس عصر موتسارت بود. هنگامی که موتسارت *نازک دلی تیتو* را ساخت ده سالی از مرگ متاستازیو می‌گذشت. اپرانامهٔ متاستازیو اثر کلاسیکی بود که تا آن زمان به وسیلهٔ آهنگسازان چهل بار از روی آن موسیقی ساخته شده بود. موتسارت برای اپرایش از اقتباس ماتسولا استفاده کرد.

قلمرو سیلا و گنجینه‌های نارا

نوشتهٔ فرانسوا ـ برنار هوئیگ

در ۱۹ فوریهٔ ۱۹۹۱، *فلک‌السلام* از بندر چوانژو شراع کشید. انبوه دانش‌آموزان مدارس با تکان دادن دسته‌های گل، نوارهای رنگارنگ و شیرها و اژدهاهای مقوایی خود ما را بدرقه کردند. دو دیداری که از چین داشتیم پیوسته با جشن و سرور همراه بود. علاوه برکار تحقیق، سمینارهای طولانی و دیدار از مراکز تاریخی، لحظاتی نه چندان جدی را نیز از سر گذراندیم که هنوز در خاطرمان زنده است. گاه تمامی مردم یک دهکده به استقبال ما می‌آمدند و برایمان آتش‌بازی و بازیهای آکروباسی اجرا می‌کردند (ورود ما مقارن با سال نو چینیها بود). صحنه‌ها و ماجراهای نشاط بخش و مملو از خنده و شادی نیز کم نبود.

میزبانان ما برای استقبال از اعضای هیئت از هیچ کوششی فروگذار نکردند. آنها لنگرگاهی را لایروبی کردند تا *فلک‌السلام* بتواند وارد بندر شود، موزه‌ای تأسیس کردند و رژهٔ بهاری خود را که هزاران نفر در آن شرکت می‌کردند چند هفته جلو انداختند. این مهربانی و سخاوتمندی و شادی و سرزندگی مسری چینیها فراموش شدنی نیست.

آخرین بخش سفرمان با چنین استقبال گرمی آغاز شد. ما درصدد آن بودیم که یکی از شاخه‌های راه دریایی ابریشم را که به منتها الیه شرقی آن می‌انجامد دنبال کنیم.

پیش از آنکه به سوی ژاپن رهسپار شویم، کشتی ما به سوی کره پیش رفت. در اینجا، در قلمرو باستانی سیلا، که زمانی محل تلاقی مردم آسیای مرکزی و خاور دور بود و راه‌های دریایی و خشکی به یکدیگر می‌رسید، پیوندهایی میان چین و ژاپن برقرار می‌شد. مقصد ما کیونگجو پایتخت سیلا بود که حدود هزار سال این موقعیت را حفظ کرده بود. طی آخرین قرن پیش از میلاد این منطقه محل سکونت قوم سی ـ رو بود، یکی از طوایف گمنامی که احتمالاً اصل و منشأ اورال ـ آلتایی داشتند و شبه جزیرهٔ کره را اشغال کرده بودند. پس از قرنها جنگ و مخاصمه، که اغلب با میانجیگری چینیها متوقف می‌شد، سیلا قلمروهای رقیب خود، پائکچه را در ۶۶۰ و کوگوریو را در ۶۶۸ فتح کرد و تحت انقیاد خود درآورد، و سپس قوای چین را بیرون راند. این قلمرو که به «سیلای متحد شده» معروف گردید تا سال ۹۳۵ دوام یافت.

از بالا به پایین: استقبال کودکان چینی از هیئت جاده ابریشم.
یکی از دو مجسمهٔ نگهبان مقبرهٔ سلطان کواینونگ در شهر کیونگجو (کره)، پایتخت پیشین سیلا.

سیلا یا عصر دوستی

عصر طلایی سیلا، از قرن هفتم تا نهم، مقارن با تحکیم قدرت سیاسی سلسلهٔ تانگ و وحدت مجدد امپراتوری چین، و پیروزی حکومت مرکزی ژاپن بر طوایف پراکنده بود. این دورهٔ ثبات سیاسی در عین حال دورهٔ مبادلات فرهنگی، تجاری و سیاسی پر رونقی بود که از طریق جاده‌های ابریشم برقرار می‌شد، و یکی از سخنرانان، طی سمیناری در ژاپن، بحق آن را «عصر دوستی» میان سه ملت نامید.

قلمرو متحد شدهٔ سیلا حدود صدواندی سفیر به دربار تانگ ــ که ظاهراً فرمانروایان حاکم محسوب می‌شدند ــ فرستاد و چین نیز سفیرانی به سیلا اعزام کرد. به دنبال این مبادلات دیپلماتیک، سیلا به آثار چینی مانند اثر کلاسیک دائویی، *دائو دجینگ* و متون کنفوسیوسی دست یافت و طلبه‌هایی برای تحصیل علم به چین فرستاد که دربازگشت گنجینه‌های تازه‌ای برای عالمان کره به ارمغان آوردند.

فرستادگان کره‌ای به ماراکاندا (سمرقند فعلی)، پایتخت سغد، نیز سفر کردند. نقاشیهای دیواری متعلق به اواخر قرن هفتم در سمرقند تصاویر اشخاصی را نشان می‌دهد که جامه‌هایی به روش کره‌ایها در بر کرده‌اند و در میان هیئتی که فرمانروای سغد به حضور پذیرفته است، ایستاده‌اند. همان‌طور که یک محقق کره‌ای طی سمیناری در پوسان اظهار داشت، شاید این فرستادگان از قلمرو کوگوریو به سمرقند رفته بودند تا در میدان رقابت با سیلا، که با چین روابطی برقرار کرده بود، با ایجاد روابط با سمرقند، موازنه برقرار کنند.

سیلا، چه در مقام خراج، یا به عنوان تجارت، اسب، اشیایی که جواهرسازان و فلزکاران ماهر کره‌ای پرداخت می‌کردند، ابریشم، که از زمان سکونت نخستین قبایل در کره به دست می‌آمد، و همچنین گیاهان دارویی را به چین صادر می‌کرد. سیلا فرآورده‌ها و کالاهای داخلی یا وارداتی به بندرهایش را به ژاپن نیز صادر می‌کرد و عجیب است که در میان این کالاها اسب و شتر نیز دیده می‌شود؛ در «وقایع‌نامه‌های مکتوب ژاپن» در قرن هفتم ورود این حیوانات به ژاپن ذکر شده است.

اما سیلا با ایرانیان و اعراب نیز تماسهایی داشت و با بازرگانان عرب که از طریق چین می‌آمدند و برخی از آنان در کره اقامت می‌گزیدند دادوستد می‌کرد. در نوشته‌های جهانگردان و جغرافیدانان عرب، متعلق به اواسط قرن

نهم، نام این سرزمین افسانه‌ای به چشم می‌خورد؛ ابن خردادبه آن را چنین وصف کرده است: «در آن سوی چین سرزمینی وجود دارد که مملو از طلاست و نام آن سیلاست. مسلمانانی که پا به این سرزمین گذاشته‌اند مجذوب آن شده در آنجا اقامت گزیده‌اند و فکر بازگشت را از سردور کرده‌اند.»

بعداً، مسعودی جغرافیدان عرب نیز توصیفی از سیلا به دست می‌دهد و آن را سرزمینی معرفی می‌کند که در آن سوی دیوار بزرگی قرار دارد که مردم را از دسته‌های شیطان صفت یاجوج و ماجوج محافظت می‌کند. وی می‌نویسد که مؤسس این قلمرو اسکندر کبیر است. اسکندر، که افسانه‌اش در سراسر سفر هیئت ما جابه جا نمایان می‌شود، در اینجا به نحو غریبی دوباره ظاهر شده است. متون دیگری نیز وجود دارد که بیشتر قابل قبول است و توضیح می‌دهد که چگونه شیعیان در دورهٔ بنی‌امیه به کره پناه بردند. اشیای بسیاری در مقبره‌های کره کشف شده است که به یقین توسط بازرگانان مسلمان به کره وارد شده‌اند.

قیافه و لباس دو مجسمه‌ای که در کنار مقبرهٔ شاه کواینونگ در کیونگجو به پاسداری ایستاده‌اند نشان می‌دهد که احتمالاً تعدادی مزدور ایرانی در خدمت دربارهٔ سیلا بوده‌اند.

کیونگجو، شهری که بیگانگان بسیاری را به سوی خود جلب کرد، بسیار پر رونق بود. تجمل دربار سیلا و به خصوص زیورآلات و جامه‌های پرزرق و برق آن بسیار شهرت داشت. لباس اشخاص معرف مقامشان بود و مردم عادی حق نداشتند لباسهای ابریشمین بپوشند و با جواهرات طلا و نقره خود را بیارایند. براساس یک وقایعنامهٔ چینی «خانه‌های وزیران اعظم مملو از داراییهای بی‌پایان بود. بعضی از آنها تا حدود ۳۰۰۰ برده داشتند.» براساس یک سند تاریخی کره‌ای به نام *سامگوک یوسا* (۱۲۸۵؛ «اشیای قابل ذکر سه قلمرو») در کیونگجو «حتی یک کلبه وجود ندارد. خانه‌ها به هم چسبیده‌اند دیوار به دیوار. شب و روز صدای ساز و آواز بی‌وقفه به گوش می‌رسد.»

شور و شوق بودایی

از سه سرنشین کره‌ای *فلک‌السلام* دو تن موسیقی‌شناس بودند و از این رو، طی دیدارمان از کره بحث موسیقی داغ بود. در روی عرشه یکی با ساز، و دیگری با صدای باریتون عالی، استدلالهای خود را تقویت می‌کردند و در خشکی به ما نشان می‌دادند قطعاتی که شنیده‌ایم کاملاً اصیل‌اند. آنان فرهنگ موسیقایی تقریباً ناشناخته‌ای را به ما معرفی کردند و نشان دادند که این موسیقی تا چه حد برموسیقی درباری ژاپن تأثیر گذاشته است؛ به علاوه

از بالا به پایین: چومسونگ‌دای (قرن هفتم)، یکی از قدیمیترین رصدخانه‌های کره، در کیونگجو. فانوس دریایی بر فراز کوه جیوریو (کره). طبل‌خانهٔ معبد توشودایجی، نارا (ژاپن).

دربارهٔ ریشه‌های این موسیقی در چین، آسیای میانه و آهنگهای بودایی صحبتهایی کردند. رفته رفته برای ما موسیقی نماد شکوفایی فرهنگی قلمرو سیلا گردید.

آیین بودا، که از منابع اصلی موسیقی کره است، بیشتر توسط راهبان چینی در کره رواج یافت. اما دیری نگذشت که راهبان کره‌ای نیز به نوبهٔ خود در طول جاده‌های ابریشم به راه افتادند تا اصول دین بودا را مطالعه کنند.

یکی از آنان به نام هیه چو، که در آغاز قرن هشتم تا هندوستان پیش رفت، مطالبی تحت عنوان «یادداشتهای سفر به پنج منطقهٔ هندوستان» نوشت؛ این یادداشتها در ۱۹۰۸ در غارهای مشهور دون هوانگ در چین غربی کشف گردید. این راهب بودایی مراحل متعدد سیر و سفرش را به زبان چینی شرح و از فرقه‌های مختلف بودایی و دیرهایشان، از مناطقی که طی سفر از آنها عبور کرد و از آداب و رسوم مردم آن مناطق اطلاعات دقیقی ارائه می‌دهد.

سفری که او را به کشمیر و چند سرزمین دیگر آسیای میانه کشاند به او فرصت داد که به تأملات تاریخی و سیاسی بپردازد و هجوم اعراب به هندوستان را مشاهده کند. هیه‌چو، مانند زایران بزرگ چینی سلف خود، شاهد حرکت عظیم تبادل میان فرهنگها منبعث از آیین بودا شد. این حرکت در شکوفایی معماری و مجسمه‌سازی بودایی نیز، که قویاً تحت‌تأثیر چین دورهٔ تانگ و تا حدودی هندوستان دوردست بود، منعکس شده است. بنا‌به گزارش وقایعنامه‌ای کره‌ای امپراتور هند، آشوکا، که در گسترش دین بودا نقش مهمی داشت، الگویی از تصویر بودا را مستقیماً به کره فرستاد؛ این وقایعنامه نصب نسخهٔ بازسازی شده‌ای از آن الگو را در معبد هوانگ‌یونگ ـ سا شرح می‌دهد. اما هنر بودایی در کره در زمینه فرهنگی نفوذ کرد که عمیقاً تحت‌تأثیر شمنیسم و هنر مردم استپها قرار داشت.

دیدارمان از کره ما را با یکی دیگر از جاده‌های ابریشم آشنا کرد که بخشی از آن توسط هیئتی اکتشاف خواهد شد که از ۱۸ آوریل تا ۱۸ ژوئن در جمهوریهای اسلامی شوروی به کار خواهد پرداخت. کارشناسان کره‌ای طی سمیناری در پوسان تعدادی سلاح کره‌ای شبیه سلاحهای کشف شده در قزاقستان و ترکستان و یک مجسمه از جانوری شبیه مجسمه‌های سکاها نشانمان دادند و همچنین حضور اویغورها را در سیلا اثبات کردند.

این قرابت با آسیای میانه بیش از هر جای دیگری در گورستان سلطنتی کیونگجو مشاهده می‌شود. نقاشیهای دیواری و جواهراتی چون تاج زرین معروف سیلا، که نمادهای شمنی متعددی دارد، و نیز سلاحهایی که در آنجا یافته شده گواه بر میراثی است که چین نمی‌تواند مدعی آن شود.

گنجینه‌های شوسو ـ ئین

راههای اقیانوس بسیار دور و دراز است، اما نخست به هاکاتا، در جزیره کیوشوی ژاپن، می‌رسد. از طریق این بندر، که زمانی مرکز اداری، نظامی و تجاری بود، از قدیم

بقیه در صفحهٔ ۴۰

از آگاهی تا عمل

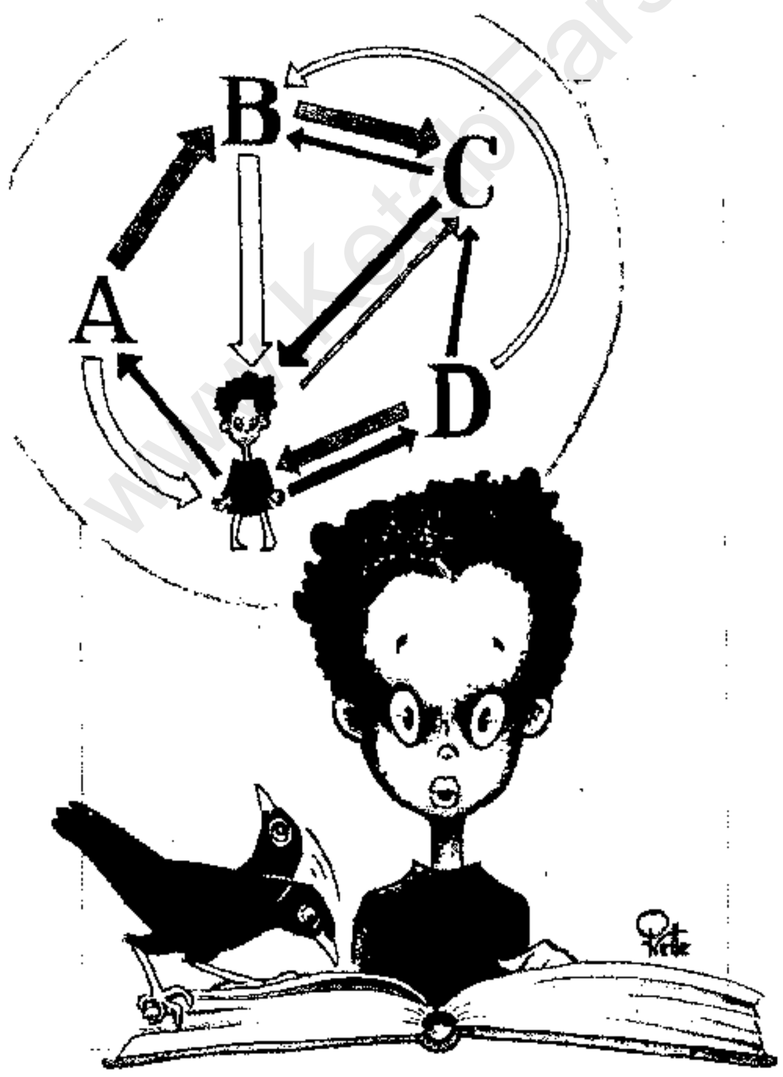
نوشتهٔ چارلز هاپکینز

بهترین پایگاههای دفاع از محیط زیست در فکر انسان ساخته می‌شود. آموزش محیط زیست بخش بنیادین این پایگاههای دفاعی است، زیرا در مبارزه برای نجات سیاره زمین می‌تواند بسیار مؤثر باشد. هدف این آموزش آن است که سطح دانش و آگاهی همهٔ مردم، از همان اوان کودکی، درباره نظامهای فیزیکی و زیست‌شناختی حمایت‌کننده از زندگی بر روی زمین ارتقا یابد، زمینی که انسان بدان وابسته است و اقداماتش اثراتی منفی یا مثبت بر آن وارد می‌سازد.

در سال ۱۹۷۷ یونسکو و برنامه محیط زیست سازمان ملل (یونپ UNEP) کنفرانسی بین‌المللی در شهر تفلیس (شوروی) برای تعیین زمینه‌ها و هدایت برنامهٔ بین‌المللی آموزش محیط زیست برگزار کردند. با وجود اینکه این اقدام جهانی و حاکی از شناسایی اهمیت موضوع بود، فکر تازه‌ای را مطرح نمی‌کرد. آموزشگران قبل از آن تاریخ نیاز به آموزش محیط زیست را تشخیص داده متناسب با احتیاجات مناطق و شرایط محلی اجرای برنامه‌های محدودی را شروع کرده بودند.

در کشورهای صنعتی فعالیتهای جاافتاده‌ای مانند مطالعهٔ طبیعت، آموزش حفظ محیط و آموزش در خارج از کلاس درس، که محور آنها اکثراً آموزش در هوای آزاد و درباره طبیعت بود، آموزش برای محیط زیست برای محافظت از طبیعت را آغاز کرده‌اند. همزمان، سازمانهای غیر دولتی نیز فعالیتهایی را برای نمایاندن وضع وخیم محیط زیست شروع کرده، برنامه‌هایی را برای حمایت از محیط زیست توسعه داده‌اند. حتی در اواسط دهه ۱۹۷۰، در پاسخ به تأثیر روزافزون شهرنشینی بر محیط زیست تعدادی طرح مطالعه محیط زیست شهری نیز به وجود آمد.

هدف آموزش محیط زیست بالا بردن آگاهی و درک مردم از نظامهای فیزیکی و زیست‌شناختی است.

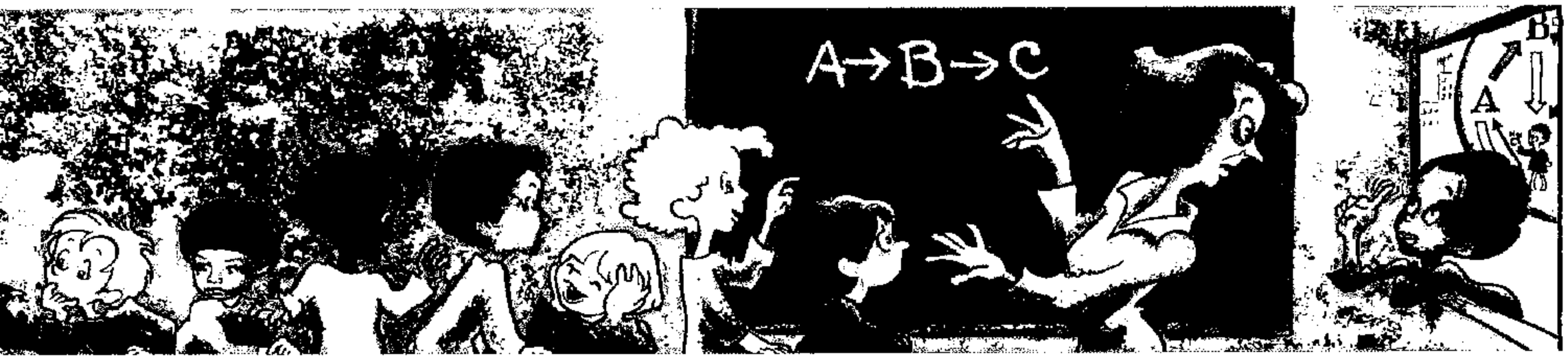


بعضی از دانشگاهها آموزش محیط زیست را در برنامهٔ دروس تربیت معلم خود قرار دادند. تعدادی از کشورها و سازمانها هم برای برآوردن این نیاز جدید دانشجویان، والدین و آموزشگران، مواد آموزشی کلاسی تهیه کردند.

در کشورهای در حال توسعه مخاطبان اصلی برنامه‌های آموزش محیط زیست کارگاهها و تصمیم گیرندگان حکومتی و صنعتی بودند. به عنوان مثال کارکنان بخش کشاورزی که با کودها و مواد دفع آفات سر و کار داشتند، غالباً برای اولین بار، به عنوان بخشی از «انقلاب سبز» محلی، به آموزش محیط زیست به صورت حرفه‌ای نیاز پیدا کردند. برای یاری رساندن به متخصصین زمینه‌های متفاوتی، از مدیریت زندگی وحش گرفته تا برنامه‌ریزی شهری، از آموزش محیط زیست کمک گرفته شد.

در سراسر جهان، آموزشگران این زمینه نوین با موانع متعدد و مشابهی روبرو شده و می‌شوند. با توجه به این امر که عمر این زمینه بیش از بیست سال نیست، بسیاری از این آموزشگران دوره‌های آموزش محیط زیست را طی نکرده‌اند. غالباً برای تنظیم برنامه‌ها چهارچوب عمومی موضوعی موجود نیست. برای تجربیات عملی ابزار و تجهیزات کافی در دسترس نیست و وسایل ارتباطی، سازمانهای تبلیغاتی و سازمانهای غیر دولتی در ارتباط با موضوعهای محیط زیست اطلاعات فراوان و ضد و نقیض ارائه می‌دهند.

آموزشگرانی که در این زمینه جدید فعالیت می‌کنند به این جهت که غالباً خودشان دوره آموزش لازم را درباره محیط زیست نگذرانیده‌اند، از فعالیت باز می‌مانند.



آموزش مصرف‌کننده

در حالی که بسیاری از مردم جهان در فقر مطلق به سر می‌برند و یا در مناطق محرومی زندگی می‌کنند که در آنجا امکان انتخاب مواد مصرفی از جمله تجملات وجود دارد، هنوز میلیاردها انسان با نوع خرید خود می‌توانند بر اوضاع تأثیر بگذارند. امروزه تعداد کثیری از مردم بی‌اعتنایی به محیط زیست را کنار گذاشته، سبک زندگی و عادات خرید خود را تغییر می‌دهند تا شرکتها و دولتها را به توجه به موضوع «فضای سبز» تشویق کنند. برنامه‌های اکومارک در ژاپن، اکو ــ لوگو در کانادا و بلوآنجل در آلمان اولین نمونه‌ها هستند. در حالی که این برنامه‌ها بر اساس پژوهشهای علمی پایه‌گذاری شده‌اند، بسیاری از اطلاعاتی که مردم فعالیتهای بوم‌شناختی نوین خود را بر آن اساس می‌نهند ناقص و در بعضی موارد کاملاً اشتباه است. اقدامات جامعه باید بر اساس سواد زیستمحیطی ــ دسترسی به اطلاعات و کسب مهارت برای درک اهمیت کلی این گونه اطلاعات ــ استوار گردد.

بی‌سوادی زیستمحیطی در یک جامعه پیامدهای بی‌شماری دارد. این پیامدها آن قدر مشخص شده‌اند که دولتها و رهبران اجتماع را متوجه این موقعیت خطرناک ساخته‌اند. ترمیم صدماتی که مردم ناآگاهانه به سیستم بوم‌شناختی وارد می‌آورند، مانند ریختن زباله‌های مسموم و مضر در فاضلاب منازل و یا استفاده بی‌رویه از مواد یکبار مصرف، بسیار پرهزینه است. اکثراً می‌گویند که هزینهٔ ترمیم صدمات وارده به محیط زیست حدود دو برابر بیشتر از هزینهٔ پیشگیری از آنهاست.

به همین روال صدمات بوم‌شناختی، که کارکنان شرکتها ناآگاهانه به محیط زیست وارد می‌آورند، نه تنها باعث آن می‌شود که شرکت مربوطه متحمل پرداخت هزینه‌های جریمه، بازسازی و ترمیم خسارات وارده و مواد خام از دست رفته گردد، بلکه این امر تأثیری منفی نیز بر وجهه شرکت و در نهایت به میزان فروش آن وارد می‌آورد. چون ممکن است این صدمات سرآغاز مبارزاتی احساسی توسط گروه‌های فعال شهری بر علیه مؤسسات مورد نظر گردد و در حقیقت سرمایه‌گذاریهای بزرگ را به خطر بیندازد. غلبه بر تصویری این چنین منفی پرهزینه و مشکل است.

ممکن است نیاز مبرم به اشتغال در صنایع، جامعهٔ بی‌سواد از لحاظ زیستمحیطی را به قبول نوعی سرمایه‌گذاری وادارد که از نظر بوم‌شناختی اشتباه است. ممکن است پس از چنین کاری افراد جامعه دریابند که با آلوده شدن منابع آب یا منابع دیگر امکان اجرای پروژه‌های مناسب را، در آینده، به خطر انداخته‌اند و نیز در نهایت دریابند که هزینهٔ ترمیم صدمات وارد آمده بر محیط زیست، در اثر صنعتی شدن آن محل، منافع حاصله از این کار را از بین برده است.

با این دیدگاه جدید ناشی از کنشهای متقابل مردم، صنایع، دولت و غیر آن آموزش محیط زیست باید مجدداً مورد بررسی قرار گیرد. تشخیص اولیّه امیدبخش نیست. هیچ یک از کشورها نتوانسته‌اند به اهداف تعیین شده در کنفرانس تفلیس، در ۱۵ سال قبل، دسترسی پیدا کنند. البته این امر به جهت دست نیافتنی بودن اهداف یا بی‌اهمیت بودن آنها نیست بلکه بیشتر به سبب کافی نبودن منابع موجود در آموزش سنتی است. از روشهای سنتی برای آموزش محیط زیست استفاده شده است و بخشهای سنتی سعی کرده‌اند که با استفاده از منابع موجود به این مهم دست یابند. چنین تلاشی به هیچ وجه بسنده نخواهد بود.

غلبه بر موانع موجود بین تأسیسات صنعتی و تجاری، دولت و آموزش

وقت آن رسیده است که مشارکتی جدید در زمینه آموزش محیط زیست جستجو گردد. همه افرادی که درگیر در این مساله هستند باید اشتراک مساعی را بیاموزند. باید نیروهای توأمان روش چند بخشی، چند ملیتی و بین رشته‌ای را جست و به حرکت درآورد. کنفرانس آینده سازمان ملل درباره محیط زیست و توسعه، که در سال ۱۹۹۲ در برزیل برگزار خواهد شد، فرصتهای جدیدی برای پیشبرد این روش جدید در بالاترین سطوح فراهم خواهد کرد.

تبلیغات و روابط عمومی می‌تواند به صورت غیر مستقیم از تربیت آموزشگران حمایت کند و وسایل ارتباطی و انتشاراتی می‌توانند مواد آموزشی مناسبی را برای نشان دادن زمینه‌های مورد توافق و مورد اختلاف محیط زیست فراهم آورند. بیایید به شهروندان اصول اساسی فلسفی آینده برای پیگیری امور و نیز سؤالاتی را که باید بپرسند و روشهای تحلیل داده‌ها را بیاموزیم. بگذارید صنعت ارتباطات طرق استفاده از تکنولوژی جدیدرا ــ مخصوصاً درکشورهای درحال توسعه ــ بررسی کند تا به همه ملل و فرهنگها در مشارکت دانش محیط زیست خود کمک کند. ما همگی باید چیزهای زیادی درباره موضوعاتی مانند توسعه، گونه‌گونی زیستی و محاسبات زیستمحیطی و تجارت جهانی بیاموزیم.

آموزشگران نیز باید کار کردن همگام با اجتماع را فرا گیرند تجانس و مناسب بودن مواد درسی را در سطوح محلی و بین‌المللی تضمین کنند. این کار در بعضی از کشورها، که سالهاست عدم اعتماد بین تأسیسات صنعتی و تجاری، دولت و آموزش و پرورش در آنها به وجود آمده است مشکل خواهد بود. کاری که فراروی آموزشگران، وسایل ارتباطی، صنایع و دولتها قرار دارد برای همه به یک اندازه مشکل و ممتنع است و اگر قرار باشد که بین جهان تکنولوژی و محیط زیست و ارزشهای سنتی و فرهنگی خود سازشی برقرار کنیم باید این کار را حتماً به فوریت انجام دهیم.

چارلز هاپکینز، آموزشگر کانادایی و رئیس مدرسه‌ای در هیئت آموزشی تورنتو است. وی قبلاً ریاست چند مرکز مطالعات میدانی آموزش محیط زیست را بر عهده داشته است و در حال حاضر برای تدارک مقدمات کنفرانس محیط زیست و توسعهٔ سازمان ملل در زمینهٔ آموزش و پرورش همکاری می‌کند.

تصمیم‌گیران شدیداً نیازمند برنامه‌های آموزش محیط زیست هستند.

بقیه از صفحهٔ ۳۷

مناسباتی با چین و کره برقرار گردید. نخست از خرابه‌های کوروکان، مهمانسرای مهمی که طی قرن هفتم تا سیزدهم اقامتگاه سفیران سیلا و چین بود، دیدار کردیم، هیئتهای دیپلماتیک، تجاری و فرهنگی از هاکاتا رهسپار می‌شدند و در قرن هشتم، دربار امپراتوری راهبان و طلبه‌هایی به چانگان، شیان فعلی (در چین)، فرستاد. شواهدی در دست است که نشان می‌دهد مناسبات با چین از قرن اول میلادی برقرار بوده است.

سفر اکتشافی دریایی در مکان نمادین دیگری به پایان رسید: مخزن گنجینه‌های امپراتوری شوسو ـ ئین درتارا، که پس از مرگ امپراتور شومو در ۷۵۶ بنا گردید و اغلب آن را پایانهٔ شرقی جاده‌های ابریشم می‌دانند. بیشتر گنجینه‌ها هدایایی بود که به تودایجی، معبد خاندان امپراتوری، در نزدیکی ساختمان شوسو ـ ئین، تقدیم شده بود، اشیایی که به لحظات مهمی از تاریخ دین بودا در ژاپن مربوط می‌شد، از جمله مجسمهٔ عظیم معروف به دایباتسو یا بودای بزرگ. این ساختمان چوبی وسیع مخزنی از آثار هنری بود که از طریق جاده‌های ابریشم از چین به ژاپن می‌رسید.

شوسو ـ ئین مدت سیزده قرن این گنجینه‌ها را چنان محفوظ نگه داشت که با شیوه‌های تکنولوژی مدرن برابری می‌کند. این ساختمان تنها سالی یک‌بار به روی عموم باز می‌شود و فقط قسمتی از آن را در معرض دید قرار می‌دهند. این مکان تا حدودی اسرارآمیز است، و دانشمندانی که در صدد شناخت رازهایش برمی‌آیند اندکی سرخورده می‌شوند. پژوهشگرانی که دربارهٔ این مجموعه‌ها مطالعه کرده‌اند تشخیص داده‌اند که آثار متعددی از صنعتگران دوره تانگ در میان آنها وجود دارد که مواد اولیهٔ آنها از راه دریا به چین وارد شده‌اند: عاج و شاخ کرگدن از هندوستان، الوار مناطق گرمسیری، مروارید و لاکِ لاک‌پشت و چوب از هندوچین، صنایع دستی از ایران و سغد.

اشیای مجموعهٔ امپراتور شومو در جامعهٔ چین تأثیر چشمگیری گذاشت، و توجه به آثار هنری خارجی را برانگیخت و از این‌رو در گشودن دروازه‌های ژاپن به روی جهان خارج سهمی داشت.

گنجینه‌های شوسو ـ ئین حاکی از نمادهایی است که شاید از ارزشهای زیباشناختی ممتازش نیز پراهمیت‌تر باشد. آنها به ما نشان می‌دهند که جاده‌های ابریشم فقط مسیر دادوستد کالاهای روزمره و عادی نبوده‌اند و نیز جهانگردانی که طی قرنها خطر می‌کردند و با جسارت تمام همراه کاروانها و اجناس ظریف و شکنندهٔ خود از دشتها و بیابانها می‌گذشتند یا اقیانوسها را درمی‌نوردیدند، عطش سیراب‌ناپذیر زیبایی را فرو می‌نشاندند. ■

فراخوان مدیرکل یونسکو برای آزادی مطبوعات

به مناسبت فرا رسیدن روز جهانی آزادی مطبوعات ــ ۲۰ آوریل ــ مدیرکل یونسکو فراخوان زیر را صادر کرد:

هر روز در سراسر جهان این واقعیت که آزادی مطبوعات یکی از مبانی دموکراسی و پیشرفت است بیشتر آشکار می‌شود. این امر از آن‌رو ضروری است که تنوع‌آرا مستلزم صراحت، مناظره و احترام متقابل مابین افراد، ملتها و فرهنگهاست؛ همچنان که پیشرفت اقتصادی و گسترش دانش برای آموزش نیروی انسانی به مبادلهٔ کاردانی، اطلاعات فنی و آرا نیازمند است.

متأسفانه، آزادی مطبوعات در غالب کشورها همچنان با تنگناهایی روبروست. در سال ۱۹۹۰، چهل خبرنگار در حین انجام‌وظیفه کشته شدند. حدود ۲۰۰ نفر زندانی شده و عده‌ای سالهاست که به گروگان گرفته شده‌اند و چه‌بسا که امیدشان را به رهایی از دست داده باشند.

علاوه بر نقض این حقوق اولیه انسانی، بسیاری از سازمانهای خبری در معرض سانسور قرار دارند، چرا که هنوز عده‌ای براین باورند که با تحمیل سکوت بر مردم می‌توان سرپوشی بر حقایق گذاشت، مانع نشر عقاید شد و آزادی جانها را به بند کشید. این امر ناشی از کم‌بها دادن به توان افکار، پویایی عقاید و زبان‌رسای حقایق است.

من همهٔ مردم را در هر کجا که هستند به دفاع از آزادی مطبوعات دعوت می‌کنم. بیایید برای رهایی خبرنگاران به گروگان گرفته شده و زندانی و حذف موانع سیاسی و اقتصادی موجود بر سر راه مطبوعات، چه به صورت فردی و چه جمعی، اقدام کنیم. باشد که دولتها از مضمون عمیق آزادی مطبوعات آگاهی یابند. آنگاه ما به هماهنگی بهتری دست خواهیم یافت.

فدریکو مایور

ضرب مدال موتسارت

به مناسبت دویستمین سالگرد مرگ موتسارت، یونسکو اقدام به توزیع مدالی با تصویر این آهنگساز کبیر، که توسط رمون ژولی طراحی و حک و در پاریس‌مینت ضرب شده، کرده است. برای دریافت فرم سفارش این مدالها، که در انواع طلا، نقره و برنز موجود است، با آدرس زیر مکاتبه کنید:

Unesco Philatelic and Numismatic programme,
7, Place de Fontenoy
75700, Paris, France

آوازه‌خوانهای کوچک دنیا

بیست و یکم ژوئیه ۱۹۸۹، کلیسای جامع آتن در فرانسه) شاهد اجرای کُر بی‌همتای ۴۵ نوجوان از پانزده کشور به مناسبت دویستمین سالگرد بیانیهٔ حقوق بشر و شهروند بود. این کُر که «آوازه‌خوانهای کوچک دنیا» نام دارد نه تنها فرصتی فراهم کرد تا کودکانی با فرهنگها و پیشینه‌های مختلف به اتفاق سرود بخوانند، بلکه سبب ایجاد مجموعه‌ای از موسیقی کُر و مرکز اسنادی برای آن گردید. «آوازه‌خوانهای کوچک دنیا» از حمایت کمیته فرانسوی یونیسف و سرپرستی یونسکو برخوردار است و در زمرهٔ برنامه‌های دههٔ جهانی توسعه فرهنگی قرار دارد. کنسرت اجرا شده در کلیسای آتن ضبط شده و به صورت دیسک موجود است. برای تهیهٔ آن با این آدرس مکاتبه کنید:

SOCD 73 CYD 85,Solstice
147 rue de Bercy F.75012 Paris,France

شورای بین‌المللی موسیقی

سازمان غیردولتی شورای بین‌المللی موسیقی، (IMC) در سال ۱۹۴۹، کمی پس از تأسیس یونسکو برای حمایت از فعالیتهای یونسکو در بخش موسیقی به وجود آمد. این شورا بخشی از هزینهٔ مالی خود را از یونسکو دریافت کرده و اصلی‌ترین سازمان وابسته به آن در بخش موسیقی است. شورا از طریق ۶۵ کمیته ملی و ۲۰ سازمان بین‌المللی وابسته، در تمامی قاره‌ها حضور فعال دارد و به انعکاس جوانب گوناگون دنیای موسیقی، ازموتسارت تا موسیقی عامیانه بولیوی یا اشتوکهاوزن و هات‌چئوی (تئاتر با رقص و آواز) ویتنام، می‌پردازد.

یکی از اقدامات این شورا درسی سال گذشته حفظ و اشاعهٔ موسیقی‌های سنتی که در معرض زوال‌اند بوده است، مجموعه موسیقی سنتی، که به صورت دیسک و نوار کاست توسط مؤسسه اودیویز (Audivis) توزیع می‌شود، حاصل این اقدامات است. شورای بین‌المللی موسیقی هر دو سال یک‌بار در هر یک از قاره‌ها یک گردهمایی رادیویی و هر سال یک گردهمایی بین‌المللی از آهنگسازان با مشارکت بیش از ۳۰ سازمان ملی در پاریس تشکیل می‌دهد. در طی سالهای گذشته این گردهماییها معرف آثار برجسته‌ای از آهنگسازان معاصر چون بریو، دوتیلو، هانس‌ورنر هنتسه، پندرسکی، تاکه میتسو و سایرین بوده است.

طی چند سال اخیر، یک هیئت بین‌المللی تحت سرپرستی شورای بین‌المللی موسیقی به تهیه دائرة المعارف جهانی موسیقی پرداخته است، که اولین اثر در نوع خود است که توسط نویسندگانی از مناطق مختلف جهان نگاشته خواهد شد.

اعضای شورا در سراسر جهان با پروژه‌های یونسکو مانند پانصدمین سالگرد مواجهه دو جهان، مطالعه همه جانبه جادهٔ ابریشم، و مطالعه دنیای باروک روابط نزدیکی دارند و به مناسبت هر یک از این پروژه‌ها به اجرای کنسرتها و برگزاری سمپوزیوم می‌پردازند.

این شورا، امسال به مناسبت دویستمین سالگرد موتسارت، درصدد است که در ماه اکتبر برای هیئتهای نمایندگی ۱۶۵ کشور شرکت کننده در کنفرانس عمومی یونسکو کنسرتی از آثار موتسارت اجرا کند.

در سال ۱۹۹۱، در جریان مجمع عمومی شورا در بُن و به مناسبت اول اکتبر روز بین‌المللی موسیقی، جایزهٔ موسیقی یونسکو ـ شورا که از جمله برندگان پیشین آن افریم آمو، منیر بشیر، نادیا بولانژه، آلبرتو گیناسترا، بنی گودمن، یهودی منوهیم و راوی شانکار بوده‌اند به منتخبین این دوره، که بر مبنای خدمات برجسته‌شان به موسیقی و اهداف یونسکو انتخاب خواهند شد، تقدیم می‌شود.

تازه‌ترین مجموعه‌های موسیقی سنتی منتشره موسیقی مردمی شمال هند و مراسم تبت است که از یونسکو و اودیویز قابل ابتیاع است.

Audivis
12 Avenue Maurice Thorez, f-94200 Ivry-sur-Seine, France.

خدمات اطلاع رسانی یونسکو

یک بروشور ۷۰ صفحه‌ای به زبانهای انگلیسی و فرانسه منتشر شده است که مروری بر خدمات اطلاع‌رسانی سازمان است. «راهنمای خدمات اطلاع‌رسانی یونسکو» شامل مراکز اسناد و واحدهای اطلاع‌رسانی یونسکو و برخی سازمانهای غیردولتی است و به شرح منابع کتابخانه مرکزی یونسکو و مجموعهٔ آرشیو می‌پردازد.

تحصیل در خارجه

بیست‌وهفتمین ویرایش راهنمای بین‌المللی یونسکو «تحصیل در خارجه» مشتمل بر ۲۸۴۶، مدخل در آموزش و کارآموزی فوق دبیرستانی است. اطلاعات عرضه شده، که از ۱۲۴ کشور جمع‌آوری شده است، برای سالهای تحصیلی ۱۹۹۱ تا ۱۹۹۴ معتبر است. این اطلاعات شامل بورس، کمک‌هزینه، دوره‌های دانشگاهی، دوره‌های مقدماتی پیش‌دانشگاهی برای پذیرش در دانشگاه، دوره‌های کوتاه مدت، آموزش حرفه‌ای، برنامه‌های آموزش مداوم، امکان اشتغال محصلین و تسهیلات ویژه معلولین است. بهای این کتاب ۶۴۴۰ ریال است که می‌توانید با ارسال اصل سند بانکی واریز آن به حساب ۳۲۰۷۴ بانک ملی شعبه دانشگاه تهران کمیسیون ملی یونسکو برای سفارش اقدام کنید.

مجسمهٔ مسروقه

مقامات ترکیه به یونسکو اطلاع داده‌اند که یک مجسمهٔ گرانبهای مصری از دهکدهٔ کله دنیزلی، محل کشف آن، به سرقت رفته است. این گزارش حاکی است که متعاقباً مجسمه در آلمان دیده شده ولی از آن به بعد هیچ اثری از آن مشاهده نشده است. این مجسمه مرمری مکعب شکل (۲۱ × ۲۱ سانتیمتر) نقشی از یک انسان است که سر آن مفقود شده، در حالت نشسته و دست به سینه است و در جلو و پشت آن کتیبه‌ای به خط یونانی نوشته شده که در آن به پسومتیخوس پادشاه مصری اشاره‌ای شده است (شکل زیر).

سمفونی آمازون

چگونگی موسیقی دیوارهای بین مردمان را از میان برمی‌دارد

در سال ۱۹۵۰ آلن گیربران کاشف طی یک سفر اکتشافی به قلب جنگلهای اورینوکو و آبگیرهای آمازون نفوذ کرد. او با خودش چندین صفحهٔ موسیقی از جمله یک سمفونی موتسارت را برد تا آنها را برای قبایل سرخپوستی بگذارد که امیدوار بود در آنجاها کشف کند. او در سفرنامهٔ[1] خود شیوهٔ برخورد ماکیرتیارها با موتسارت را چنین شرح می‌دهد:

«دیگو آواز خود را به پایان می‌رساند که ما صفحهٔ ارزشمند سمفونی موتسارتمان را روی گرامافون می‌گذاریم. این صفحه بر تمام آن سرخپوستان تأثیری جادویی دارد. به رغم همهٔ تردیدهایشان، حتی زنان جوان هم نمی‌توانند مقاومت کنند: یکی یکی از کلبه‌هایشان بیرون می‌آیند و می‌نشینند و گوش می‌دهند... موسیقی موتسارت به معنای واقعی کلمه جذابیتی غیرقابل وصف دارد و همچون اکسیر مرموزی عمل می‌کند که هیچ سرخپوستی به آن بی‌اعتنا نیست. این صفحه بر آنان، همچنانکه بر ما، تأثیری آرامش‌بخش دارد: جسم را فارغ می‌سازد و روح گویی نفس می‌کشد... این موسیقی از آن نوع نیست که مردم را وادارد که بی‌حرکت و با نگاههای مات بنشینند. نهفته‌ترین گوشه‌های وجود را آشکار و رها می‌سازد، این موسیقی مرهمی است...

«نمی‌دانم که آیا موسیقی در واقع همان زبان جهانی است که می‌گویند یا نه، اما هرگز فرأموشم نمی‌شود که به لطف سمفونی موتسارت ما توانستیم، در مواردی نادر، بر شکاف عظیمی که قرنها تمدن میان ما و سرخپوستان به‌وجود آورده است پل بزنیم...»

موتسارت در نزد سرخپوستان مطلوبتر بود و آن را به مراتب به موسیقی رامو یا موسیقی نظامی ترجیح می‌دادند. آلن گیربران، بعدها به ژان ـ ویکتور هوکار[2] موسیقی‌شناس اطلاع داد که آن سمفونی مورد نظر، سمفونی فا ماژور، ک. ۱۸۴ (ساخته شده در ۱۷۷۴ سالزبورگ) بود. همچنین گفت که چگونه رئیس قبیله پس از شنیدن موسیقی موتسارت ناگهان و بدون مقدمه گفت: «چون شما هم موسیقی مقدسی دارید، من می‌توانم رازهایی را بر شما آشکار کنم...» به این ترتیب این کاشف توانست داستانی را بشنود که به اصل و نسب خدایان مربوط می‌شد که در غیر آن صورت امکان شنیدنش را نمی‌یافت.

بریژیت ماسن

۱. *سفر اکتشافی به اورینوکو و آمازون*، نوشتهٔ آلن گیربران، مجموعهٔ «فولیو»، گالیمار، پاریس، ۱۹۸۰.

۲. موتسارت، عشق، مرگ، نوشتهٔ ژان ـ ویکتور هوکار، سگیه / آرشنبو، پاریس.

مجموعه آثار
موتسارت
به صورت کتاب جیبی و ویدئو

خبرهایی هیجان‌انگیز برای دوستداران موتسارت: مجموعه آثار این آهنگساز بزرگ به صورت کتاب جیبی و با قطع و قیمتی مناسب در دسترس است. این مجموعه که بر اساس «چاپ جدید آثار موتسارت» (NMA) فراهم آمده، مجموعه‌ای است به یادماندنی از کلیهٔ آثار این آهنگساز که بر اصول علمی استوار و نتیجهٔ پنجاه سال کوشش بزرگترین موتسارت‌شناسان است که همین امسال به پایان رسیده است.

این مجموعهٔ سی‌ودو هزار صفحه‌ای بیست جلدی، برای آشنایی با تمام آثار موتسارت، از معروفترین تا کمتر شناخته شده‌ترینشان، برای کسانی که می‌توانند نت موسیقی را بخوانند، غنیمتی است. یعنی خوانندگان این مجموعهٔ جدید با کسانی امکان برابر می‌یابند که به معدود کتابخانه‌های موسیقی دنیا که به داشتن نسخه‌ای از NMA* افتخار می‌کنند، دسترسی دارند.

واقعهٔ دیگر در پژوهشهای مربوط به موتسارت پخش عمومی دیسک ویدئویی است که‌محصول کوشش ده‌سالهٔ تیتوس لبر، فیلمساز اتریشی است و تمام اطلاعات دانسته شدهٔ مربوط به موتسارت را عرضه می‌کند. این دیسک ویدئویی اخیراً در نمایشگاههای بزرگ وین و سالزبورگ، که به منظور بزرگداشت دویستمین سال درگذشت موتسارت برپا شد، به نمایش درآمده است. این دیسک حاوی بیش از شش هزار عکس و قطعاتی از فیلمهای مبتنی بر منابع قرن هیجدهم است. شیوهٔ استفاده از آن به قرار زیر است: با نخستین تصویر داده شده آغاز می‌شود و استفاده کننده از طریق مجموعه‌های گزیده‌ای که با یک فشار بر پرده ظاهر می‌شود، می‌تواند بنا به سلیقهٔ خود به دنیای موتسارت وارد شود و به دلخواه خود در شرح زندگی او، سفرها و آثارش، سیر و غور کند.

تیتوس لبر تا به حال تعدادی فیلم قابل ملاحظه ساخته است که به آثار آهنگسازانی چون ماهلر، شوبرت و برلیوز می‌پردازد. او همچنین در سفر اکتشافی یونسکو در جادهٔ ابریشم (رک، صفحه ۴۴) شرکت داشته است. ویدئو دیسک او قرار است در پاییز ۱۹۹۱ برای همگان انتشار یابد.

* *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* (*New complete edition of Mozart's work*), Bärenreiter, Kassel, Basel, London, 1991.

www.KetabFarsi.com

ماهنامه پیام یونسکو

نشریه‌ای که به ۳۵ زبان و خط بریل در جهان منتشر می‌شود

بنا بر توافق یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد) با کمیسیون ملی یونسکو در ایران و به مسئولیت امیر پروین سرپرست کمیسیون مذکور منتشر می‌گردد.

انتشار مقالات، تفاسیر، آراء و تصاویر این مجله دال بر تائید یا صحت کامل مطالب نیست

مدیر: محمد پارسی

ویراستار: *هادی غبرائی*

تنظیم صفحات: علی صادقی

تصحیح: خداخواست طاهری

مینو حسینیان

آدرس دفتر مجله:

تهران، خیابان انقلاب، چهارراه فلسطین، ساختمان شهید اسلامیه، شماره ۱۱۸۸ منطقه پستی ۱۳۱۵۸

صندوق پستی شماره ۴۴۹۸ ـ ۱۱۳۶۵ تلفن ۶۶۸۳۶۵

هیئت تحریریه (یونسکو)

مدیر: بهجت النادی، سردبیر: عادل رفعت

انگلیسی: روی ملکین، مایکل فاینبرگ؛ فرانسوی: ان لوک، ندا الخازن؛ اسپانیایی: میگل لاباركا، آراسلی اورتیز د اوربینا؛ **انتخاب مطالب برای خط بریل در زبانهای انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و گرمای:** ماری دومینیک پورزه؛ دبیر اجرایی: جیلین وینکاب؛ واحد هنری / تولید: جرج سروات؛ تصاویر: آریان بیلی؛ مطالعه و پژوهش: فرناندو اینسا؛ مسئول اسناد: ویرلت رینگلستاین؛

آدرس دفتر مرکزی (پاریس)

31, rue Francois Bonvin, 75015 Paris, France

نام مسئولین نسخه‌هایی که خارج از پاریس چاپ می‌شود

روسی: الکساندر ملنیکوف (مسکو)؛ عربی: السعید محمود الشنیطی (قاهره)؛ آلمانی: ورنر مرکلی (برن)؛ **ایتالیایی:** ماریو گیدوتی (رم)؛ هلندی: پل مورن (آنتورپ)؛ تامیل: م. محمد مصطفی (مدرس)؛ هندی: گنگه پراشاد ویمال (دهلی)؛ **پرتغالی:** بندیکتو سیلوا (ریودوژانیرو)؛ ترکی: مفرا الکازر (استانبول)؛ اردو: ولی محمد زکی (کراچی)؛ کاتالان: خوآن کاره‌راس ای مارتی (بارسلونا)؛ **مالزیایی:** عزیزه حمزه (کوالالامپور)؛ گره‌ای: یی تونگ اوک (سئول)؛ سواحلی: دومینو روتابیبوا (دارالسلام)؛ کروآتی ــ صربی، مقدونی، صرب ـ کروآتی، اسلوانی: بلازو کرشتاییچ (بلگراد)؛ هوسا: حبیب‌الحسن (سوکوتو)؛ **بلغاری:** دراگومیر پتروف (صوفیه)؛ یونانی: نیکولاس پاپاگئورگیو (آتن)؛ **سینهالی:** س. ج. سوماتاسکرا باندا (کولومبو)؛ فنلاندی: مارجاتا اوکسانن (هلسینکی)؛ سوئدی: مانی کوسلر (استکهلم)؛ پاسک: گوروتز لارانیاگا (سن سباستین)؛ تایی: ساویتری سوانسانهیت (بانکوک)؛ ویتنامی: دائو تونگ (هانوی)؛ پشتو: زمارای محقق (کابل)؛ چینی: شن گوفن (پکن)؛ بنگالی: عبدالله ا. م. شرف الدین (داکا)؛ **چک و اسلوواک:** میلان سروچک؛

نقل مقالات و چاپ عکسهایی که استفاده از آنها محفوظ اعلام نشده باشد آزاد است، مشروط بر اینکه این عبارت همراه با ذکر تاریخ مجله در ذیل آن بیاید: «نقل از پیام یونسکو». استفاده کننده باید سه نسخه از اثر را برای سردبیر مجله بفرستد. نقل مقالات باید همراه با نام نویسندهٔ آن باشد. عکسهایی که استفاده از آنها محفوظ اعلام نشده باشد، در صورت تقاضا در اختیار قرار خواهند گرفت. مقالات پذیرفته نشده بازگردانده نمی‌شوند، مگر اینکه تمبر بین‌المللی پستی برگشت همراه آنها باشد. مقالات بیان کنندهٔ اندیشه نویسندگان هستند و الزاماً منعکس کنندهٔ نظریات یونسکو و سردبیر مجله نمی‌باشند. زیرنویس عکسها و عنوان مقالات توسط هیئت تحریریهٔ مجله تعیین می‌شود. مرزبندی روی نقشه‌های چاپ شده در مجله نظر رسمی یونسکو و سازمان ملل نیست. پیام یونسکو به صورت 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. (3) N. C. R. Microcard Edition, Indian Head, Inc., 111 West 40 th Street, New York, U. S. A., (4) Bell and Howell Co., Old Mansfield Road, Wooster, Ohio 44691, U. S. A.

منتشر شد

محیط زیست

تهیه و تنظیم: بخش آموزش علمی، فنی و حرفه‌ای یونسکو

ترجمهٔ فیروزه برومند

مطالب این کتاب توسط گروه آموزش محیط زیست مرکز آموزش علوم دانشگاه فیلیپین تهیه و به گونه‌ای تنظیم شده است که آموزشگران درس علوم در سراسر جهان بتوانند از آن به صورت الگویی برای آموزش محیط زیست استفاده کنند. گرایش مطالب کتاب مجموعاً به سوی ارائه راه‌حلهایی است که اجرای آن در کشورهای در حال توسعه امکان‌پذیر است.

مطالب کتاب بسیاری از جنبه‌های آموزش محیط زیست را که برای تعلیم ضروری است دربرمی‌گیرد. مطالب مورد بحث عبارت‌اند از:

تاریخچه مختصری درباره آموزش محیط زیست، توسعه و پیشرفت آن؛ فلسفه آموزش محیط زیست و اصول راهنما برای آموزش آن؛ دانش پایه درباره محیط زیست و آگاهی از مشکلاتی که محیط زیست با آن روبه‌رو است؛ روشها و راهبردهای آموزشی در آموزش محیط زیست؛ نمونه آزمایشها و فعالیتهایی که می‌توانند در آموزش محیط زیست مورد استفاده قرار گیرند و ارزشیابی در آموزش و فراگیری مطالب آموخته شده درباره محیط زیست. در پایان نیز بخشی به راهبردهای اجرایی برای تشکیل دوره‌های آموزش ضمن خدمت و برنامه‌های مربوط به آن اختصاص یافته است. علاوه بر مطالب فوق، برنامه تفصیلی آموزش محیط زیست برای یک کارگاه آموزش ضمن خدمت؛ بیانیه کنفرانس سازمان ملل درباره محیط زیست انسان؛ منشور بلگراد: چهارچوبی جهانی برای آموزش محیط زیست؛ بیانیهٔ کنفرانس بین دولتی تفلیس درباره آموزش محیط زیست همراه با کتابنامه و واژه‌نامه در بخش پیوستهای کتاب ضمیمه شده است.

کمیسیون ملی یونسکو ـ ایران
UNESCO - IRAN

از انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران

www.KetabFarsi.com