داستان چند بُعدی

زری نعیمی

حلقه‌ی کنفی. وحید پاک طینت. تهران: چشمه، ۱۳۸۵. ۹۸ ص. ۱۲۰۰۰ ریال.

راوی یک مرد است. بدون نام. بدون مشخصاتی که هویت او را برملا کند. او صاحب بوتیک لباسهای زنانه است. شخصیت اصلی داستان راوی آن نیست، مانکن‌ها هستند. داستان با مانکن‌ها آغاز می‌شود، ادامه پیدا می‌کند و پایان می‌یابد. نخ اصلی داستان ارتباط راوی با مانکن‌هایش است. کانون مرکزی داستان بوتیک است. به محض ورود به این کانون، واقعیت بیرونی رنگ می‌بازد. تمام ارتباطات گسسته می‌شود و فضای داستان حالتی از تجرد و انتزاع به خود می‌گیرد. این مکان خاص داستانی، تمام ارتباطهای عینی و بیرونی خود را گسسته است. مغازه‌ای در خیابانی در کنار دیگر فروشگاهها. اما هیچ ارتباط ارگانیک و واقعی میان این مکان با بیرون از خود وجود ندارد.

داستان در توهم راوی شکل نگرفته، فضای وهمی و غیرواقعی بر آن حاکم نیست. تمام اجزای آن به شدت واقعی و عینی هستند. جمله‌ها در جزئیات محض پیش می‌روند، بدون هرگونه دخالت راوی:

«تلفن زنگ می‌زند. لباسها را از روی پیشخوان پس می‌زنم سمت راست. تلفن زنگ می‌زند. سیگاری گوشهٔ لب می‌گذارم و فندک می‌زنم. تلفن زنگ می‌زند. دمپایی ابری توی پایم لق می‌زند.» (ص ۵)

راوی از حداقل کلمات استفاده می‌کند. با اینکه اول شخص است و امکان این را دارد که خیلی چیزها را توضیح بدهد. زاویهٔ نگاهش را کاملاً محدود می‌کند به زاویهٔ نگاه بیرونی. انگار با دوربینی خارج از خودش دارد خودش و مغازه و اتفاقات را نشان می‌دهد. دیدگاه روایتی او نمایشی است از طریق تکیه بر جزئیات ریز فضا و مکان. هر چه تکیهٔ نمایشی و جزئی‌نگری راوی بیشتر و ظریف‌تر می‌شود، مکان، زمان و راوی حالت تجریدی فز اینده‌تری می‌گیرند. تمام دنیای راوی با مانکن‌ها آغاز و به آنها ختم می‌شود. رمان ***حلقه‌ی کنفی***، به خاطر شیوهٔ خاص روایت، گونه‌هایی از حدسها و احتمالات را در برابر ذهن باز می‌کند. داستان یک بُعد ندارد. ابعاد مختلفی را در خود ساخته و پرداخته است. ابعادی که هر کدام دیگری را نقض می‌کنند و در عین حال نشانه‌هایی بر اثبات خود دارند. داستان راههای مختلفی را در برابر ذهن خواننده باز می‌کند. بدون آنکه بگذارد یکی از آنها بر داستانش غلبه کند. و بی‌آنکه اجازه بدهد که انتخاب یکی از آنها، داستان را به جایی یا مقصدی برساند. نوعی گمشدگی در میان راههای گوناگون. بی‌ترجیح یکی بر دیگری.

گزینهٔ اول: فروشگاه، فروشگاه نیست. یک معبد است. صاحب آن و راوی فروشنده نیست. عابد است. مغازه معبد راوی است و او عابد. راوی وقتی قفل این معبد را باز می‌کند از جهان پیرامون خود کنده می‌شود. تجرّدی که فضای داستان با تمام عینیت‌هایش در ذهن خلق می‌کند، کاملاً تداعی‌کنندهٔ حالت تجریدی عبادت است. عابد در مکان عینی و واقعی حضور دارد. تمام اجزائی که این فضا را ساخته‌اند واقعی‌اند، اما خلسهٔ عبادت، عابد را از زمان و مکان واقعی می‌کند و به حالت انتزاعی در می‌آورد. مانکن‌ها معبودهای این عابدند. هر کدام از این معبودها جایگاهی خاص برای این عابد دارند. هر کدام تجلّی و جلوه‌ای از رازها و رمزهایی خاصِ خود هستند. خواننده به محض ورود راوی به این مغازه، همراه با او از تمام آنچه به او تعلق داشته، کَنده می‌شود. انتزاعی تجریدی که در سرتاسر داستان موج می‌زند، به این حالت عبودیت باز می‌گردد. بی‌آنکه کلامی از آن گفته یا شنیده شود. نویسنده با قدرت و ظرافت تمام عیار بدون کوچکترین اشاره‌ای به این مفاهیم، آن را می‌سازد. معبد راوی، این گونه در آغاز داستان خود را نشان می‌دهد:

«ویترین سمت چپ خالی است. از داخل شیشه‌ها را با روزنامهٔ خیس پاک می‌کنم. ساتن سفید کف ویترین را جارو می‌کشم و می‌آیم پشت دخل. روبه‌رویم مانکن‌ها لخت ایستاده‌اند. با کمرهای باریک و سینه‌های برآمده. از کمر دو تکه‌اند و دستهایشان از کتف می‌چرخند. با تمام ظرافت اغراق‌آمیز بدنشان، بدون سر روبه‌رویم صف کشیده‌اند.» (ص ۵)

راوی تمام اعمالش عیناً اجرای مناسک یک پرستنده است. او تمام این آداب را با ظریف‌ترین جزئیات روزانه انجام می‌دهد. تمام اعمال او در ارتباط با مانکن‌ها او را به حالت خلسه و کنده‌شدگی از واقعیت می‌برند. او مانکن‌ها را می‌شوید. لباسها را تن آدمها می‌کند. در این وضعیت زمان و مکان را از یاد می‌برد. همهٔ هستی برای او

خلاصه شده در این معبد با معبودهایش.

این عابد اما پرستندهٔ متافیزیک یا معنویت او نیست. جسمانیت زن مورد پرستش قرار می‌گیرد. بی‌آنکه رنگ و بویی از جنسیت در تمام داستان دیده شود. مانکن نماد جسمانیت زن است. نمادی از اندام او. در پرستش، پرستنده تمام نشانه‌های جسمانی و فیزیکی را نفی می‌کند و به ماورای فیزیک پناه می‌برد. اما راوی داستان، پرستندگی را در تک تک اندام او، قامتش، پوست کشیدهٔ تنش، گودی کمر، ساق پا، انگشت و... به تجلی در می‌آورد. مانکن یعنی فیزیک و جسمانیت محض زن. راوی همچون عابد لباس بر تن مانکن می‌کند و از تماشای او به حالت خلسه و از خود بی‌خودشدگی فرو می‌رود تا آنجا که دیگران نیز از بیرون این حالت را می‌بینند. ژاله در صحنه‌ای در داستان این حالت خلسه مانند او را در ارتباط با مانکن‌ها به رخ‌اش می‌کشد. وقتی با هم به مسافرت رفته‌اند، در جایی می‌گوید: «دوست نداشتی یه مجسمه با خودت بیاری؟» یا: «اولین روز که مغازه‌ات اومدم، دیدم چطور تن یک مجسمه لباس پوشاندی. وقتی کارت تموم شد طوری نگاهش کردی و سیگار کشیدی که فکر کردم من و سمیرا مزاحمت‌ایم.» (ص ۵۱)

پرستندگی راوی، نگاه او را از حالت عادی یک مرد بیرون می‌آورد و به گونهٔ وحدت‌گر ایانه همه چیز را تجلی گونه‌هایی از معبودهایش می‌بیند. به طبیعت که نگاه می‌کند، او را به شکل اندام زنی می‌بیند با همان ظرایف اغراق‌آمیزش. وقتی می‌شنود که برادر ژاله خودکشی کرده است باز این ذهنیت پرستشگر به گونه‌ای دیگر خود را در معرض دید می‌گذارد:

«فکر کنم وقتی طناب را شل می‌کنند و بدن را می‌کشند پایین، حتی توی دست ول می‌شود. دستهایش از کتف نمی‌چرخد. چه کسی لباسهایش را می‌کند؟»

در هر وضعیت که راوی پا به معبدش می‌گذارد و با معبودهایش تنها می‌شود، در ریزترین رفتارهای او، ظریفترین حالتهای پرستش جلوه‌گری می‌کند. این عبادت محض در دو صحنهٔ داستانی به اوج خود می‌رسد. یکی در صفحات ۷۶ تا ۸۰ و دیگری در صفحه‌های ۳۸ تا ۴۳. وقتی در شبی خلوت یکی از مانکن‌ها را به عنوان مهمان خاص به خانه می‌برد، تمام رفتارهای او با این مهمان خاص در آن خانهٔ خلوت جلوه‌هایی بدیع از پرستش‌اند. راوی در صحنه‌های دیگر داستان به گونه‌ای در مورد اندام و لباس شخصیتهای واقعی مثل ژاله یا سیمین حرف می‌زند که فقط یک پرستندهٔ محض از معبود خود می‌گوید و در لحظهٔ خاص عبادت به حالت بی‌خودانه‌ای دست پیدا می‌کند. انگار که با نگاه تمام ظرایف این معبود مقدس را به گونهٔ تقدیس‌وار لمس می‌کند. در آن حالت هیچ چیزی از بیرون و فضا و مکان حس نمی‌کند:

«روی صندلی جابه جا می‌شود و پا روی پا می‌اندازد. زانوهای گردش انگار استخوان کشکک ندارند... یک رشته موی فرخورده چسبیده به گردن گندمی‌اش، گندمی؟ نه! سفید. دستی به موهایش می‌کشد. روی صندلی راست می‌نشیند و یقه‌اش را از پشت صاف می‌کند. هنوز پا روی پا انداخته. استخوان تیغه‌ی ساقش انگار هیچ سفتی ندارد. وقتی کنارم می‌نشیند، سینه‌اش از نفس نفس موج بر می‌دارد.» (ص ۳).

گزینهٔ دوم: این گزینه کاملاً معکوس گزینهٔ اول است. از حالت تجریدی و انتزاعی محض بیرون می‌آییم. روی گزینهٔ اول به منزلهٔ یکی از راهها خط می‌کشیم. دور می‌زنیم. به اول داستان می‌رسیم. تمام صحنه‌ها را جزء به جزء مرور می‌کنیم. قدم به قدم با راوی. چنان که اشاره شد تمام بدنهٔ این روایت بر نگاه بیرونی و نمایشی قرار گرفته. راوی همهٔ راههای ورود به دنیای درونی و ذهنی‌اش را مسدود کرده. مانکن‌ها عینیت محض‌اند. راوی از هر مانکن و با هر لباسی که بر تن او می‌کند با جلو و عقب کشیدن مانکن‌ها، قسمتی از داستان را به نمایش می‌گذارد. هر مانکن یک مابه ازا و مصداق عینی خارج از خودش دارد. سیمین، نسیم، دو دختر بدون نام، ژاله، مانکن اول تا مانکن پنجم. مانکن‌های دوم و سوم عبوری‌اند. با جلو کشیدنِ هر مانکن داستان یک شخصیت واقعی می‌آید و می‌گذرد. مانکن اول و پنجم اما ماندنی هستند. مابه‌ازای آنها در واقعیت سیمین است و ژاله. ساخت داستان درهم پیچیده است و خطی نیست. روایتهای مانکنی و اشخاص درهم تداخل دارند و مدام در حال تبدیل شدن به یکدیگر هستند. خط روایتی هر کدام به وسیلهٔ دیگری شکسته می‌شود:

«اولین مانکن را می‌کشم جلو. دستهایش را تکان می‌دهم از کمر می‌چرخانم. او خاموش توی دستهایم ول می‌شود... هوا ابری و گرفته بود. مانتو تریکو کشباف تنش بود تا مچ پا. تنگ تنش چنان چسبیده بود که تمام پیچیدگیهای اندامش جلوه می‌کرد.» (ص ۶)

این روند تداخلی و قطع شدن روایتها با همدیگر تا پایان داستان ادامه دارد و همین ساخت داستان را پیچیده و دشوار کرده است. به موازات همین پیچیدگی، ظرایف و زیباییهای خاصی را به آن بخشیده است. دیدگاه نمایشی داستان، با تکیهٔ صرف بر جزئیات و ریزپردازیهایی که زبان و نثر داستان با مهارت و قدرت تمام از پس آن برآمده، نمی‌گذارد از این فضای عینی دور شویم. نویسنده کاملاً به دیدگاهی که برگزیده وفادار مانده است. با اینکه راویِ اول شخص، اجازهٔ خروج از این فضای بیرونی نمایشی را دارد، اما داستان از مسیر نمایشی و عینی خودش بیرون نمی‌زند. راوی اول شخص، امکان و بستر پرحرفی کردن را دارد. در این داستان راوی از حرف زدن طفره می‌رود. او بیشتر اوقات خاموش است و اکثر آن حرفهایی که باید گفته شود، ناگفته می‌ماند. فقط صحنه‌های بیرونی به نمایش گذاشته می‌شوند.

در گزینهٔ دوم هیچ حالتی از عبودیت و انتزاع و خلسه نیست. هر چه هست مادیّت محض و عینیّت تجسّمی است. پیکر داستان با تمام ظرایف‌اش با هنر تجسمی راوی تراشیده می‌شود. داستان تجسّم عینیّت محض است.

گزینهٔ سوم: تداخل ذهن و عین است. مانکن‌ها تجسم جهان ذهنی راوی‌اند. تجسم ارتباط درونی او با خودش. هر مانکن، تداعی‌گر یا نشانهٔ یک شخصیت عینیِ بیرونی است. هر کدام از مانکن‌ها یک مابه‌ازای بیرونی دارند. راوی با هر مانکن به سراغ یک دختر یا دوست دخترش می‌رود. با هر مانکن خواننده به دنیای ذهنی

راوی راه پیدا می‌کند و از آنجا با هر لباسی که تن مانکن می‌کند، به صحنهٔ ذهنی داستان وصل می‌شود. به واقعهٔ عینی در جهان بیرون از ذهن راوی. زاویهٔ دید راوی یک زاویهٔ مانکنی است. او از دریچهٔ این جهان ذهنی خاصش بیرون را می‌بیند و حس می‌کند. ذهن و زبان راوی محدود است به این نگارش خاص درونی. همهٔ عناصر دیگر در داستان غایب‌اند و گم. این نگاه، عینیت را گزینش می‌کند. گزینشی کاملاً محدود به جهان‌بینی مانکنی. او واقعیت دخترانی را که دوستش هستند این گونه می‌بیند:

«مانکن دوم را می‌کشم جلو. بلوز دامن سفید تنش می‌کنم. کیف کوچک مشکی می‌اندازم سرشانهٔ راستش. روبه‌روی‌اش می‌ایستم. خیلی از من کوتاهتر نیست. کفش لژدار که بپوشد هم قد می‌شویم. اسمش را به خاطر نمی‌آورم. سبزه‌رو بود و پرحرف. اگر به دلش راه می‌آمدم در مغازه تخته بود.» (ص ۱۰)

یا در جای دیگر می‌گوید:

«منتظر بود چیزی بگویم. به گردن خوش تراش‌اش نگاه کردم. بند یقهٔ تاپش دست انداخته بود پشت گردنش. انگار نمی‌خواست از یقه‌اش کنده شود.» (ص ۲۷)

گزینهٔ چهارم: معکوس می‌شود باز. از دل گزینهٔ سوم بیرون می‌آید. و تمام نشانه‌های اثبات خود را در خود دارد. از هر زاویه که نگاه کنی، شواهد و ادلهٔ متناسب با آن را هم پیدا می‌کنی. کافی است که زاویه‌ات را تغییر بدهی. داستان ظرفیت این تغییرات را در خود جاسازی کرده است. در این احتمال می‌شود جابه‌جا کرد و داستان را با این جابه‌جایی دوباره در ذهن مرور کرد. این بار مانکن‌ها جهان عینی داستان را می‌سازند. مانکن‌ها واقعیت‌اند و تمام آن شخصیتهایی که واقعی طراحی شده‌اند، ساختهٔ ذهنی راوی‌اند. وجود خارجی و عینی ندارند. سیمین، نسیم و ژاله وجود ندارند. ذهن راوی، در پس هر مانکن و به ازای وجود هر مانکن، یک شخصیت ذهنی می‌سازد. با او حرف می‌زند. بیرون می‌رود. غذا می‌خورد. بحث می‌کند. به سفر و گردش می‌رود. اما هیچ کدام وجود خارجی ندارند. تمام آنچه راوی می‌کوشد به آن وجود عینی بدهد، ذهنیت محض است. و در نهایت به اینجا می‌رسیم که هیچ‌گونه عینیتی در کار نیست جز وجود مانکن‌ها.

ذهن نیرومند راوی، از دل هر مانکن شخصیت دلخواه خود را پدید می‌آورد. این تداخل آنچنان زیبا و ظریف در داستان طراحی شده که خواننده را گمراه می‌کند و فریب می‌دهد. با ذهنش بازی می‌کند. در صحنه‌ای از داستان، این دو، مانکن و زن مدام جایشان را با هم عوض می‌کنند. زن، مانکن می‌شود و مانکن زن. و گاه هر دو در کنار هم حضور دارند. دست در کمر هم. بودن هر دو قطعی است و بودن هیچ کدام قطعی نیست. آن زمان که راوی تصمیم می‌گیرد مانکن آخر را به خانه ببرد تا در آن خانهٔ خلوت مهمانش باشد، از همان جا که نیم‌تنهٔ مانکن روی صندلی جلو قرار داده می‌شود و سایهٔ زن در تاریکی با او همراه می‌شود تا:

«نیم تنه را روی صندلی جلو می‌نشانم. یک لحظه سایهٔ زن تو تاریکی حل می‌شود. کمربند ایمنی را از میان بر آمدگی سینه‌های مانکن رد می‌کنم. دَرِ شیشه‌ای را قفل می‌کنم. سایهٔ زن می‌آید کنار ماشین می‌ایستد. بند کیفش را رها کرده و حالا به مانکن نگاه می‌کند که روی صندلی جلو نشسته است.» (ص ۳۸)

زن مانکن می‌شود و عروسکی در دست مرد که او را می‌چرخاند. مانکن زنی می‌شود که اسم ندارد. حرف می‌زند و واکنش نشان می‌دهد. هر دو مهمان خانهٔ راوی‌اند. این روند تبدیل تا پایان ادامه دارد. بی آنکه یکی بر دیگری غلبه کند.

آخرین گزینه: گزینهٔ پایانی می‌تواند احتمال کذب باشد. کذب محض. هیچ عینیتی وجود ندارد. نه مانکن‌ها، نه شخصیتها نه فضا و نه مکان. همهٔ داستان روایت ذهنی و مخدوش یک راوی غیرقابل اعتماد است. و ما از آغاز روایت داستان و سرآغاز داستانی تا آخرین بند پایان داستان، در تلاطم یک روایت ذهنی صرف غوطه‌ور بوده‌ایم. همهٔ عناصری که به دقت و ظرافت اغراق‌آمیز راوی طراحی شده‌اند، چیزی نیستند جز ذهنیات مخدوش راوی. نه مانکنی در کار است و نه فروشندگی و نه دخترانی با نامهای گوناگون. همه ساخته و پرداختهٔ ذهن راوی داستان‌اند. این احتمال کذب، کذب نیست. شواهدی در کل داستان گواهی می‌دهند بر صحت آن. داستان در خلاء محض شکل می‌گیرد. فروشگاه و بوتیک هیچ شباهتی به مغازهٔ واقعی ندارد. هیچ پیوند و خط ربطی این مکان را با بیرون از خودش ارتباط نمی‌دهد. حالت تجرد و فضای انتزاعی در کل داستان به چشم می‌خورد. فروشنده یا صاحب بوتیک (راوی) فروشندهٔ واقعی نیست. خصوصیات او، لحن و گفتارش، کنشها و واکنشهایش از آغاز نشان می‌دهد. در این گزینه، شخصیت راوی از عینیت در می‌آید و تبدیل می‌شود به یک شخصیت ذهنی. شخصیت راوی هیچ شباهتی به یک فروشنده یا صاحب مغازهٔ واقعی ندارد. جنس راوی از جنس واقعیت نیست، از جنس ذهنیت مجرد است. و این به خاطر ناتوانی نویسنده در پرداخت شخصیت راوی‌اش نیست. راوی با زیرکی تمام خودش و عناصر سازندهٔ روایتش را در جزئی‌ترین پرداخت عینی نشان می‌دهد تا خواننده را در توهم جهان بیرونی و واقعی نگه دارد تا نداند که همهٔ این جهان و روایت داستان، ذهنی است.

همهٔ نشانه‌های داستان از روابط مکانی و زمانی، فروشندگی، خریداران، اتاق پرو، مانکن‌ها، لباسها همه نشانه‌هایی عینی هستند، اما همهٔ این عینیت‌ها آمده‌اند تا خط ارتباطی با واقعیت را پاره کنند تا وارد جهان ذهنی راوی داستان شویم. راویِ بیماری که شخصیتش در وجودهای عروسکی و مانکنی استحاله شده است. راوی در این استحاله‌شدگی و از خودبیگانگی و شیءوارگی، شخصیت واقعی‌اش را از دست داده. جهان واقعی در او حضور ندارد. خودش به عنوان واقعیت در خودش حضور ندارد. زن هم دیگر برای او واقعیت ندارد. شخصیت او در مانکن استحاله شده است. ذهن و زبان این راوی مانکنی است. او از هیچ چیز و هیچ کس، درک واقعی ندارد. بوتیک او مکان کسب واقعی نیست، مکان ارتباط با مانکن‌هاست. همه چیز در نگاه راوی به وجود مانکنی استحاله یافته است. خریداران، خریدار نیستند و او فروشنده‌ای که باید اجناسش را بفروشد. خریداران، هر کدام، گونه‌هایی از مانکن‌ها هستند. نگاه راوی، توصیف او از آنها، جنس زبان و ادراکش، مانکنی است و استخوانی.

محکم‌ترین نشانهٔ این وجود استحاله شدهٔ مانکنی، در ارتباط او با مانکن‌ها به نمایش داستانی درآمده است. مانکن‌ها دیگر ابزار کار او نیستند، تمام زندگی او را پر کرده‌اند. مانکن‌ها فلسفهٔ وجودی او، دیگران و مغازه‌اش هستند. او آنچنان در این عوض‌شدگی غوطه‌ور شده که همه چیز را با این نگاه می‌بیند و درک می‌کند. وقتی او با ژاله به سفر می‌رود، طبیعت را با این نگاه تماشا می‌کند:

«خوب که دقت می‌کنم، درست روبه‌رویم، چند تپه و کوه در امتداد هم شکل زنی را ساخته‌اند که به پشت دراز کشیده و زانوها را جمع کرده است. سرش مشخص نیست. از انحنای گردنش می‌توان خطوط بر آمدگی‌های یک زن را مجسم کرد. برهنه و شاید با پوستی ترک‌خورده و خشک. اگر لباس تنش بود، مثلاً تونیک گشاد و دامن بلند، هرگز نمی‌توانستم ببینمش.» (ص ۴۷)

راوی تمام پوستها را ترک خورده و خشک می‌بیند، پوست تن مانکن‌ها، پوست استخر خانه، پوست دستهای خودش. پایان‌بندی داستان این احتمال را پررنگ‌تر می‌کند. راوی تنهاست. مانکن‌ها جلویش به صف ایستاده‌اند. ارّهٔ آهن‌بُر در دستش. مانکن‌ها را یک به یک کف فروشگاه می‌خواباند. تیغهٔ اره را روی سینه‌ها می‌گذارد تا یکی یکی آنها را ببرد. راوی خودش را در آینه نگاه می‌کند. فقط بدنی است بدون سر. لخت با همان خال قهوه‌ای که روی سینهٔ مانکن‌ها بود و حالا روی سینهٔ خودش. هر سینه‌ای را که می‌برد، با پرسشی که از ذهن خودش می‌آید، قطع می‌شود:

«صدای خنده‌اش هنوز تو گوشم است که سینهٔ دیگرش هم می‌افتد روی زمین. بلندش نمی‌کنم. می‌روم سراغ مانکن پنجم.

روی زمین دراز می‌کشم. به لامپهای هالوژن پایه‌دار سقف نگاه می‌کنم. جز یکی، همه‌شان خاموش است. ملافه را روی تنش می‌کشد. سرم روی شکم سفت مانکن است. سینه‌های بریده‌اش تو چنگم است. حالا که بریده‌ام نمی‌دانم کدام سمت چپ است کدام سینهٔ راست.» (ص ۹۴)

دورهٔ کامل و صحافی شدهٔ

جهان کتاب

سال اول تا دوازدهم

با جلد گالینگور و زرکوب نفیس

فصلنامه‌ی موسیقی ماهور نشریه‌ای تخصصی در زمینه‌ی مباحث نظری موسیقی و موسیقی‌شناسی است که به‌طور منظم هر سه ماه یک‌بار منتشر می‌شود. هدف اصلی از انتشار این نشریه معرفی نتایج آخرین پژوهش‌های موسیقی‌شناسان ایرانی و نیز معرفی دستاوردهای اخیر پژوهش‌های موسیقی‌شناختی و انتوموزیکولوژیک در زمینه‌های نظری و روش‌شناختی با تمرکز بر مطالعات منطقه‌ای در زمینه‌ی موسیقی ایرانی و فرهنگ‌های همجوار و هم‌خانواده با موسیقی ایرانی است. فصلنامه‌ی موسیقی ماهور علاوه بر انتشار مقالات پژوهشی همچنین به مباحث دیگری همچون مفاهیم بنیادین موسیقی و نیز نقد و بررسی موسیقی می‌پردازد.

از مجموعهٔ

داستان‌های ایتالیایی قرن ۲۰

ابرِ آلودگی

ایتالو کالوینو (۵)

ترجمهٔ آرزو اقتداری

فروش مستقیم بدون هزینهٔ پستی

www.ketab-e-khorshid.com
info@ketab-e-khorshid.com
فروش الکترونیکی: www.iketab.com

کتاب خورشید: تهران ، صندوق پستی ۳۴۸-۱۴۳۳۵
تلفن: ۸۸۷۲۲۲۲۴ **دورنگار:** ۸۸۷۲۱۰۹۹