مجموعه گفت‌وگو با صاحبنظران حوزه علوم انسانی و هنر

سادگی به همین!

به‌کوشش نورالله‌مرادی

دفتر پژوهش‌های رادیو

سادگی به همین!
به‌کوشش نورالله‌مرادی

بسم الله الرحمن الرحيم

به همین سادگی

به کوشش نورالله مرادی

دفتر پژوهش‌های رادیو

مرداد ۱۳۸۶

تهران

سرشناسه	: مرادی، نورالله، ۱۳۲۱- ، گردآورنده
عنوان و پدیدآور	: به همین سادگی/به کوشش نورالله مرادی؛ [برای] دفتر پژوهش‌های رادیو.
مشخصات نشر	: تهران: طرح آینده، ۱۳۸٦.
مشخصات ظاهری	: ج، ۵۳٦ ص.
شابک	: ۳۰۰۰۰ ریال: 9789648828412
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: کتاب حاضر مجموعه مصاحبه‌های برنامه رادیویی «به همین سادگی» رادیو جوان است که به گفت‌وگو با دانشمندان ایرانی می‌پرداخته است.
عنوان دیگر	: به همین سادگی
موضوع	: مصاحبه‌ها - - ایران.
موضوع	: مشاهیر - - ایران- - مصاحبه‌ها.
رده‌بندی کنگره	: ۹ب٤م/CT۱۸۸٤
رده‌بندی دیویی	: ۹۲۰/۰۵۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۱۰۹۸۷۵٦

به کوشش: نورالله مرادی

ویراستار: مراد مهدی‌نیا

حروف‌نگار: محبوبه یوسفی مقدم

طرح روی جلد: مهدی بخشایی

ناشر: طرح آینده

نوبت چاپ: اول

شماره پژوهش : ۴۸۲

تاریخ انتشار: مرداد ۱۳۸۶

شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

بها: ۳۰۰۰۰ ریال

تهران، خیابان ولیعصر، خیابان جام‌جم، صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران ساختمان شهدای رادیو، تلفن: ۲۲۱۶۷۷۰۸ نمابر: ۲۲۶۵۲۴۸۶

هرگونه استفاده کلی منوط به اجازه کتبی از دفتر پژوهش‌های رادیو می‌باشد.

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ..... الف
گفت‌وگو با دکتر علاءالدین آذری دمیرچی ۱
گفت‌وگو با حبیب‌الله آیت‌اللهی ۱۷
گفت‌وگو با دکتر احمد ابومحبوب ۳۵
گفت‌وگو با دکتر غلامرضا استیفا ۵۱
گفت‌وگو با دکتر عبدالمجید ارفعی ٦۵
گفت‌وگو با دکتر محمدعلی الستی ۷۹
گفت‌وگو با دکتر ایرج افشار سیستانی ۹۵
گفت‌وگو با اسدالله‌امرایی ۱۱۱
گفت‌وگو با دکتر سوسن بیانی ۱۲۷
گفت‌وگو با استاد موسی بیدج ۱٤۳
گفت‌وگو با محمدعلی بنی‌اسدی ۱٦۱
گفت‌وگو با استاد محمداحمد پناهی سمنانی ۱۸۳
گفت‌وگو با فرشید پوریا ۱۹۹
گفت‌وگو با احمد تمیم‌داری ۲۱۳
گفت‌وگو با استاد کمال اجتماعی جندقی ۲۳۵
گفت‌وگو با حسین خسروجردی ۲٤۹
گفت‌وگو با بهرام دهقانیار ۲٦۳
گفت‌وگو با دکتر حسن ذوالفقاری ۲۸۱

گفت‌وگو با استاد جلیل رسولی ۲۹۷
گفت‌وگو با اکبر زنجانپور ۳۱۱
گفت‌وگو با استاد حسین زمرشیدی ۳۲۹
گفت‌وگو با دکتر داور شیخاوندی ۳۴۳
گفت‌وگو با کیـوان ساکـت ۳۵۷
گفت‌وگو با استاد اکبر ساعتچی ۳۶۷
گفت‌وگو با علی‌اکبر صادقی ۳۸۵
گفت‌وگو با رضا عابدینـی ۴۰۱
گفت‌وگو با دکتر شاهین فرهت ۴۱۳
گفت‌وگو با فخرالدین فخرالدینی ۴۲۷
گفت‌وگو با یدالله کابلی‌خوانساری ۴۴۱
گفت‌وگو با محمدعلی کشاورز ۴۵۵
گفت‌وگو با حسین مسافر آستانه ۴۶۹
گفت‌وگو با دکتر داریوش نوروزی ۴۸۱
گفت‌وگو با دکتر علیرضا نوری ۴۹۵
گفت‌وگو با دکتر اکبر نیکانپور ۵۱۵
گفت‌وگو با دکتر علیرضا هژبری نوبری ۵۲۷

مقدمه

گفت‌وگو یکی از فرمت‌های اصلی، کارآمد و تأثیرگذار در برنامه‌سازی رادیویی است که سابقه‌ای دیرپا در عرصهٔ برنامه‌سازی دارد. این فرمت، همواره از پرمخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین گونه‌های برنامه‌سازی بوده است. گواه تازه در اثربخشی این قبیل برنامه‌ها تأسیس رادیویی با نام **گفت‌وگو** است که ویژهٔ این فرمت رادیویی طراحی شده و در اندک مدتی توانسته است در سپهر رسانه‌ای برای خود جایگاهی دست‌وپا کند.

رادیو جوان نیز در سال‌های آغازین حیاتش رویکرد ویژه‌ای به این فرمت برنامه‌سازی داشت. **به همین سادگی** نمونه‌ای از این گونه برنامه‌هاست که با هدف بزرگداشت و پاسداشت کوشش‌های عالمانه و متعهدانه دانشمندان ایرانی طراحی شده بود. توجه اصلی این برنامه معطوف به دانشمندان و برجستگان حوزهٔ علوم انسانی و هنر بود و در همین راستا بسیاری از دانشمندان ایرانی دعوت این برنامه را لبیک گفتند و با حضور مؤثر و شوق‌آفرین خویش به رونق این برنامه افزودند.

به همین سادگی برنامه‌ای ۶۰ دقیقه‌ای بود که در فضایی صمیمانه به گفت‌وگو با بزرگان حوزه‌های مختلف علوم انسانی می‌پرداخت و از هزارتوی تاریخ و فرهنگ ایرانی رازها و شگفتی‌ها را به مخاطبان عرضه

می‌داشت. سادگی و بی‌آلایشی در ارتباط کلامی با میهمانان که هر یک در حوزه تخصص خویش از سرآمدان و بزرگان بودند فضایی دلنشین و شنیدنی برای مخاطب گریزپا و جوان این برنامه فراهم می‌کرد و از سرچشمه‌های دانش و حکمت معنوی ایرانی به شنوندگان تشنه، شرابی گوارا و بهشتی می‌نوشانید و لذتی وصف‌ناشدنی مهیا می‌کرد. **به همین سادگی** میهمانی شکوهمندی بود که بر خوان آن طعامی از جنس ناب کلمات گونه‌گون نشانیده بودند.

طراحی ساده و بی‌تکلف این برنامه علاوه بر ایجاد شوق در شنوندگان، میهمانان را نیز بر سر ذوق می‌آورد تا ایشان با سعی تمام، دانش خویش را بر شنوندهٔ تشنهٔ معرفت عرضه دارند.

رود زلال و جاری **به همین سادگی** چشم‌اندازی فراهم آورده بود تا شنوندگان برنامه گوش و چشم جانشان را به فطرت آبگینه‌ای هنر و فرهنگ ایرانی بسپرند و از پیچاپیچ نقوش اسلیمی و کرشمهٔ قلم خطاطان و نغمهٔ ساز استادان موسیقی و جادوی سینما و شکوه معماری ایرانی خوشه‌ها بچینند و بهره‌ها ببرند.

به همین سادگی به دلیل توجه خاص به فرهنگ شکوهمند ایرانی-اسلامی بارها تحسین مسئولان، فرهیختگان و شنوندگان را برانگیخت. بحث‌های جدی و تأثیرگذار این برنامه موجب شد تا آقای دکتر علی‌رضا نوری – مدیر وقت شبکه جوان – پیشنهاد مکتوب‌کردن آن را به بنده بنمایند و بنده نیز بی‌درنگ با همراهی همکاران این برنامه را به فرجام رسانیدم و محصول آن برنامه، این مجموعه شد که اکنون پیش روی شماست. تا چه قبول افتد و چه در نظر آید.

و اما **به همین سادگی** حاصل همت دوستان فرهیخته و فرهنگمداری است که در لحظه‌لحظهٔ این کار گرانسنگ فرهنگی با دم گرم خویش مشوق و

یاری‌رسان حقیر بودند. حق‌ناشناسی است اگر یادی از این عزیزان نرود: آقایان یدالله گودرزی، رضا خوشدل، سپهر صمدیان و غلامرضا عزتی که سردبیری برنامه را عهده‌دار بودند و همکاران دیگرم که زحمت پیاده‌سازی نوارها را به دوش کشیدند: آقایان صمد عزتی، عبدالحسین کرمی، محمد بخشایش، مهدی شاهرضایی و خانم‌ها طاهره رمضانعلی‌پور و زینب صالحپور؛ همچنین همکار و همراه عزیزم تراب زمانی که با دقت و وسواس همیشگی ویرایش اولیهٔ کار را عهده‌دار بودند. به همه این عزیزان درود می‌فرستم و برایشان سلامتی و موفقیت آرزو می‌کنم.

در پایان گفتار شایسته است از آقایان دکتر علی‌رضا نوری، دکتر محمدرضا جوادی یگانه، دکتر شهرام گیل‌آبادی و دکتر عبدالحسین کلانتری هم سپاسگزاری کنم که اگر همت این عزیزان نبود، این حرکت فرهنگی در نیمه‌های راه متوقف می‌ماند. برایشان آرزوی سلامتی دارم!

مرا به ساده‌دلی‌های من توان بخشید
خطـا نموده‌ام و چشـم آفرین دارم
نورالله مرادی
تابستان ۱۳۸۵

گفت‌وگو با

دکتر علاءالدین آذری دمیرچی

متولد ۱۳۱۳، تنکابن

استاد تاریخ دانشگاه‌های تهران و سیستان و بلوچستان

آثار: جغرافیای تاریخی ورامین، سیری در تاریخ فرهنگ ایران، روابط ایران و چین، مقدمه‌ای بر ساختار اجتماعی و فرهنگی ایران قبل از اسلام، تاریخ اروپا در قرون وسطی، مجموعه مقالات تاریخی، جغرافیای انسانی ایران، و تعداد زیادی مقاله چاپ‌شده در مجلات معتبر داخلی و خارجی.

● **تاریخ چه فایده‌ای دارد؟**

□ از قدیم گفته‌اند که تاریخ جوانان را پیر می‌کند؛ یعنی تجربیات پیران را به جوانان منتقل می‌نماید. کسی که تاریخ می‌خواند فریب نمی‌خورد، آینده‌نگر می‌شود، به‌طوری که می‌تواند تا حدودی پیش‌بینی بکند چه وقایعی در شرف تکوین است. یک فایده بزرگ تاریخ همین است؛ آگاهی و اطلاع جامع از محیط زندگانی خودش و اوضاع و احوال و شرایطی که در جهان حکمفرماست. بنابراین تاریخ آگاهی و بینایی به آدمی‌عرضه می‌کند، طوری که با دقت و اندیشه خودش کارهایی را به ثمر برساند و فریب نخورد. البته عده‌ای معتقدند تاریخ عبرت‌آموز است و انسان می‌تواند از سرگذشت افرادی که در این دنیا زندگی می‌کردند و فعالیت‌هایی داشتند و کارهایی انجام دادند، درس بگیرد و آن درس سبب می‌شود که آدم واقعاً بتواند راه درست را از راه غلط تشخیص بدهد و به خوبی و خوشی، این دنیای فانی را به پایان برساند. این نظر شخص بنده است.

● **یک رشته وجود دارد که شما هم بسیار در آن زحمت کشیده‌اید. این رشته در واقع تاریخ و جغرافیا را به هم پیوند می‌دهد؛ رشته جغرافیای تاریخی. توضیح بفرمائید که حدود و مرزهای این رشته کدام است و از چه چیز صحبت می‌کند؟**

□ البته بنده درباره جغرافیای تاریخی مقالات زیادی دارم. ولی استادی بود که مجله **بررسی‌های تاریخی** را چاپ می‌کرد. ایشان معتقد بودند که جغرافیای تاریخی در حقیقت این چیزی نیست که امروز، اغلب به‌صورت کتاب یا مقاله می‌نویسند یا انتشار می‌دهند. جغرافیای تاریخی در حقیقت همان جغرافیای مربوط به دوران گذشته - از نظر محیط جغرافیایی، رودخانه‌ها، دریاچه‌ها، برکه‌ها و شرایط آب و هوایی- است. اینها را باید

مورد بررسی قرار دهند و اینکه مردمی که در آن دوره زندگی می‌کردند شکل حکومتشان به چه صورت بوده و نگرش آنها چگونه بوده است. بنابراین همین جغرافیا که امروزه ما داریم اگر کهنه و قدیمی‌اش باشد، تحت عنوان جغرافیای تاریخی است. جغرافیای تاریخی، تاریخ محلی نیست بلکه چیزی است مربوط به خود جغرافیا در گذشته‌های دور یا نه چندان دور. مثلاً بستر رودخانه‌ها عوض شده یا همین دریای مازندران که به «دریای خزر» معروف است، پسروی و پیشروی‌اش مربوط به جغرافیای تاریخی است. یا مثلاً بستر رودخانه‌ها عوض می‌شود. زاینده‌رود در اصفهان چه تغییر بستری داده، خشک‌شدن زاینده‌رود، مردمی‌که در اطرافش زندگی می‌کردند، نوع معیشت‌شان، نوع حکومت‌شان و ... همه اینها در قلمرو جغرافیای تاریخی است. بنابراین ما نباید تاریخ محلی را با جغرافیای تاریخی اشتباه بکنیم. آن دیدگاه باید حتماً در ذهن ما باشد.

● حالا ما کجا را می‌گوئیم تاریخ و کجا را می‌گوئیم جغرافیای تاریخی یا جغرافیای انسانی؟ آیا همه اینها در خود تاریخ می‌گنجند؟

□ البته اینها در قلمرو علوم انسانی‌اند و همه با هم ارتباط دارند. جغرافیا و تاریخ، مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی، همه از یک خانواده‌اند. بیشتر اینها از دل تاریخ بیرون آمدند، برای خودشان رشته مستقلی شدند و دانشکده‌های جدیدی برای خودشان باز کردند. سابق بر این، تاریخ و جغرافیا تفکیک نمی‌شدند. حتی خود بنده و بعضی دیگر از استادان، لیسانس تاریخ و جغرافیا داشتیم، بعد دکتری گرفتیم. یا در گذشته کسانی مثل هرودت، پلوتارک، گزنفون و استرابون، بودند که هم در زمینهٔ تاریخ و هم در زمینهٔ جغرافیا قلم زدند. در واقع تاریخ و جغرافیا یکی بوده و در روزگار ماست که از هم تفکیک شده‌اند. پیوستگی‌شان به حدی است که ما نمی‌توانیم آنها را از هم

جدا کنیم. وقتی ما می‌خواهیم دربارهٔ موضوعی تاریخی بحث کنیم و در این باره نظر بدهیم، اول باید محیط جغرافیایی‌اش را در نظر بگیریم که در چه محیطی بوده است.

ابن خلدون در کتاب **العبر**- مخصوصاً در مقدمه اول- محیط جغرافیایی و بعد تأثیر آن را بر طبایع آدمیان بررسی می‌کند و می‌گوید که مثلاً تاریخشان چیست و چه وضعیتی دارند. چرا آنهایی که در مناطق آب و هوایی معتدل و ملایم زندگی می‌کنند، آرام و بی‌سر و صدا هستند.

بنابراین جغرافیا و تاریخ با هم ارتباط دارند. جغرافیا بستر تاریخ است، یعنی چنین بستری باید وجود داشته باشد که آدمیان بتوانند در آنجا به حیات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی خودشان ادامه دهند.

● **جغرافیای انسانی درباره چه موضوعی صحبت می‌کند. حدود آن را مشخص کنید؟**

□ در روزگار ما هر مطلبی که در ارتباط با آدمیان است نه محیط صرف جغرافیایی، مربوط به جغرافیای انسانی است. حالا فعالیت اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و هر نوع فعالیتی در آن منطقه جغرافیایی، در قلمرو جغرافیای انسانی است. تأثیر محیط و آب و هوا بر آدمیان و همچنین آمار جمعیت، نیز در قلمرو جغرافیای انسانی است.

● **شما تحقیقات مفصلی درباره دوره مغول داشتید. چطور شد یک قوم بیابانگرد که سابقه تمدن برجسته‌ای هم نداشتند، توانستند برای خود قلمروی وسیع تقریباً به اندازه تمام خاورمیانه، چین، عربستان و هند درست کنند؟ چه اتفاقی افتاد که این قوم توانست قلمرو قدرت خودش را این طور گسترش دهد؟ چرا صاحبان آن سرزمین‌ها مقاومت نکردند و اگر هم کردند چرا موفق نبودند؟**

□ شاید مغول‌ها توفیق پیدا کردند بزرگ‌ترین امپراطوری دنیا را تشکیل دهند که یک طرفش به اروپای شرقی و طرف دیگرش به سرزمین باستانی چین، محدود می‌شد. تمام این قلمرو وسیع در اختیار تموچین – که بعد به نام چنگیزخان معروف شد– و اولاد او قرار گرفت.

اولاد تموچین واقعاً چنین امپراطوری عظیمی‌تشکیل داد. البته این رویداد، پدیده شومی در تاریخ جهان بود. هم ایرانیان و هم مسلمانان وحشت‌زده شدند. مغول‌ها چنان جنایاتی به راه انداختند– مخصوصاً در ماوراءالنهر و در خراسان بزرگ– که واقعاً ننگ تاریخ است. می‌گویند خود چنگیزخان از نوابغ نظامی جهان است، ولی واقعاً به چه قیمتی! آن همه کشتارهای بی‌رحمانه‌ای که ما در تاریخ می‌خوانیم واقعاً مؤید این است که مغولان چه جنایتکاران بزرگی بودند. خود چنگیز در نطقی که در بخارا انجام داد در بالای منبری که اصلاً آن را نمی‌شناخت، گفت: «من آمدم تنبیه کنم. کسانی که از من اطاعت بکنند و فرمان ببرند، در امانند ولی کسانی که کمترین مقاومتی از خود نشان بدهند، بزرگ‌ترین مجازات را خواهند دید.» این است که وقتی ما شقاوت‌ها و جنایات آنها را در تاریخ مطالعه می‌کنیم، واقعاً می‌بینیم که هرگز مثل چنین پدیده‌ای در دنیا به وجود نیامد مگر در قبل از اسلام، آن هم در دوره آشوریان. ولی چنگیز روی آنها را هم سفید کرد. این امپراطوری (چنگیز و قوای او) با قتل‌عام مردم شهرها، چنان رعب و وحشتی در دل مردم ایجاد کرده بود، که وقتی خبر حمله آنها به شهرهای دیگر می‌رسید، همه از ترس سر تعظیم فرود می‌آوردند.

آنها با همین کارها قدم به قدم جلو آمدند و قسمت اعظم اروپا را گرفتند. اگر فرزند چنگیز نمی‌مرد، چه بسا تمام اروپا را گرفته بودند. هیچ مقاومتی در برابرشان نبود. آنقدر پیش رفته بودند که از لهستان هم گذشته بودند و اگر «اکتای» نمی‌مرد و قوای مغول برنمی‌گشت همه اروپا را گرفته و نابود کرده

بودند. این است آن لطمه‌ای که ما دیدیم، آن صدماتی که جهان اسلام دید و اروپائیان ندیدند. ولی با این وجود، از وحشی‌گری مغول‌ها داستان‌ها تعریف کردند. تنها هماورد با چنگیزخان، سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه بود که سال‌ها مقاومت کرد. آنها پیشرفت کردند و این قلمرو عظیم را به‌دست آوردند، ولی ما در تاریخ می‌بینیم که حتی مدت‌ها بعد از مرگ چنگیز نیز این قلمرو باقی ماند.

● **ولی مغول‌ها خیلی زود در تمدن‌ها و فرهنگ‌های دیگر مستحیل شدند. چرا این اتفاق افتاد؟**

□ مغول تمدن نداشت. حال آنکه اعراب مسلمان، تمدن داشتند و از تمدن‌های دیگر هم چیزهایی اخذ کردند و تمدن بزرگ اسلامی را تشکیل دادند. تأکید می‌کنم مغول‌ها چیزی نداشتند، بنابراین در تمدن‌های دیگر مستحیل شدند.

● **البته ما باعث شدیم مغول‌ها رنگ ایرانی به خود بگیرند و سابقه تاریخی خودشان را فراموش کنند. مثلاً وقتی مغول‌ها به هندوستان رسیدند، زبان فارسی را، زبان رسمی‌شان اعلام کردند. یعنی فرهنگ ما خودش را به فرهنگی که آنها نداشتند تحمیل کرد و آنها رنگ ایرانی به خود گرفتند. شاید این هم یک جور انتقام بود، حتی کاری سنگین‌تر از به‌آتش‌کشیدن مغولستان. شما چه نظری دارید؟**

□ البته این مطلبی که شما می‌فرمائید من قبول دارم، ولی آنهایی که به هندوستان رفتند مغول واقعی نبودند، آنها از اولاد تیمور بودند و سلسله گورکانان هند را تشکیل دادند که به غلط به آنها مغول کبیر می‌گویند. اصلاً تیمور آرزو می‌کرد که از اولاد چنگیز باشد و مغول [باشد]. او مغول نبود، ترک بود. مثلاً بابر، اکبرشاه، جهانگیر و اورنگ زیب که از پادشاهان معروفند،

از دودمان تیمور بودند که به غلط در اروپا به آنها مغول و مغول کبیر می‌گویند.

مغول‌ها نژاد ما را خراب کردند، زبان ما را آلوده کردند و کلی لغت به زبان ما تحمیل کردند. مغول‌ها پیشرفت خاورمیانه و آسیای غربی را کاملاً متوقف ساختند، و این درست زمانی بود که اروپا بیدار شده بود. آنها زمانی بر ما مسلط شدند که جنگ‌های صلیبی در شرف پایان بود. اروپا بعد از جنگ‌های صلیبی به سوی رنسانس رفت. به نظر من حمله مغول هیچ سودی برای تمدن و فرهنگ ما نداشت.

● **من هم با شما موافقم. من هم نمی‌خواستم بگویم سودی داشته، بلکه می‌خواهم بگویم فرهنگ ایرانی وقتی که دید وضعیت اینطور است وارد عمل شد و توانست این حکام بی‌فرهنگ مغول را با فرهنگ پرسابقه‌اش تحت سیطره خود دربیاورد. همانطور که چینی‌ها پایتخت مغول را به آتش کشیدند، فقط ما طور دیگری عمل کردیم.**

□ فرمایش شما کاملاً درست است، برای اینکه مغول‌ها مروّج زبان فارسی بودند. خود بنده که پایان‌نامه‌ام در دوره دکتری، درباره روابط ایران با واتیکان بود، رفتم و اسنادی را در رم پیدا کردم. بعضی نامه‌ها که از دربار مغول برای پاپ و شاهان اروپایی فرستاده بودند به زبان فارسی بود، و این امر فرمایش شما را کاملاً تأیید می‌کند که زبان فارسی دوباره احیا شد. نوشتار آن دوره هم که اغلب به زبان عربی بود، به زبان فارسی برگشت.

● **شما کتابی درباره روابط ایران و چین دارید. می‌خواستم بگویم مناسبات ما با چینی‌ها چطور بود؟ تا آنجا که اطلاعات ناقص من اجازه می‌دهد، روابط ما با چینی‌ها روابط فرهنگی و سالمی در طول تاریخ بود،**

مخصوصاً جاده ابریشم که ما را به هم وصل می‌کرد؛ در واقع شرق دنیا را به غرب متصل می‌ساخت. درباره این روابط صحبت بفرمائید.

□ البته در مورد روابط ایران و چین، بنده سال‌ها پیش کتابی منتشر کردم. تاریخ روابط ما با چین بسیار طولانی است. ما نمی‌توانیم آن را در چند کلمه بیان کنیم. حالا این جاده ابریشم که در گذشته تحت این عنوان نبود. یک جاده کاروانی بود که از شهر «چنگان»، پایتخت سلسله تانگ می‌آمد (در حال حاضر، آن شهر به نام «سین سیان فو» معروف است). جاده‌ای از تمام مناطق خشک و برهوت، آسیای مرکزی، آسیای میانه، از مناطق کوهستانی و از شهرهای کوچک و بزرگ می‌گذشت و می‌آمد به ماوراءالنهر. از آنجا می‌آمد به خراسان. شاخه‌های متعددی داشت و خودش را به ایران می‌رساند و به ری می‌رسید و از ری به همدان و از آنجا به آذربایجان می‌رفت. از آنجا هم به سوی آسیای صغیر و اروپا وصل می‌شد. به هر حال از جاهای مختلفی عبور می‌کرد. مهم‌ترین کالایی هم که مبادله می‌شد، ابریشم بود. ما هم آن موقع واسطه تجارت بودیم. وقتی کالا از چین به قیمت ارزان می‌آمد، ما حق ترانزیت می‌گرفتیم و بعد می‌فرستادیم به جاهای دیگر، چندین برابر قیمت. این است که امپراطوران روم همیشه درصدد بودند که این ابریشم بی‌واسطه به دستشان برسد. حالا ما نمی‌دانیم آیا در زمان ساسانی هم این جاده را جاده‌ابریشم می‌گفتند یا چیز دیگر. به هر حال این راه کاروانی شرق به غرب، از منتهی‌الیه آسیا گرفته تا اروپا وجود داشته است و مغول‌ها این جاده را حفظ کرده بودند، به‌طوری که بازرگانان به سهولت، این مسیر را طی می‌کردند و رد می‌شدند و کالای خودشان را به فروش می‌رساندند؛ چون بازرگانان در نزد مغولان بسیار محترم بودند.

ما در تاریخ می‌خوانیم ارتباط ما با چینی‌ها از زمان مهرداد دوم پادشاه اشکانی است. مهرداد دوم، بسیار معروف بود. آن موقع از چین سفیری

می‌آید. البته خودش وارد خاک ایران نمی‌شود و تنها فرستادگان او می‌آیند و قرارداد تجاری ترانزیتی با ایران می‌بندند. چینی‌ها برخلاف هندی‌ها تمامی وقایع و چیزهایی را که انجام می‌شده در سالنامه‌های خودشان می‌نوشتند و ضبط می‌کردند. اکنون این سالنامه‌ها برای مطالعه تاریخ چین بسیار ارزشمند است.

چینی‌ها خودشان را برجسته‌ترین، بهترین و برگزیده‌ترین ملت جهان می‌دانستند و به ملت‌های اطراف به دیده حقارت نگاه می‌کردند. یعنی این خودبزرگ‌بینی در بین چینی‌ها وجود داشت. ولی ما درباره روابطی که داشتیم سند نداریم. با اینکه در دوره اشکانی، ساسانی و دوره‌های اسلامی با آنها رابطه داشتیم، در این باره اسناد کمی داریم ولی چینی‌ها دارند.

بنابراین ما روابط بسیار کهنی با چینی‌ها داریم و هرگز هم به علت بُعد مسافت، دشمنی با چینی‌ها نداشته‌ایم.

● **ایرانی‌ها، اسلام را در چین، مخصوصاً ایالت سین‌کیانگ گسترش دادند و چینی‌ها بسیاری از معارف اسلامی را به فارسی آموختند. درباره دوره اسلامی در چین بفرمائید؟**

□ البته ما درباره چگونگی ورود آئین اسلام به چین مطالب ضد و نقیضی می‌خوانیم. دقیقاً نمی‌توانیم تاریخ مشخصی را بگوئیم، ولی در این که ایرانیان نقشی داشتند، شکی نیست و بسیاری از مساجدشان هم معلوم است. بیشتر ایرانی‌ها تاجر بودند، می‌رفتند تجارت می‌کردند و مخصوصاً در زمان سلسله تانگ و بعد در زمان سلسله سونگ، زبان فارسی و آیین مسلمانی را رونق دادند. این است که درباره نقش ایرانیان در مسلمان‌کردن گروه زیادی از مردم چین، چیزی وجود ندارد که ما بتوانیم آن را رد کنیم.

● اما از دوره ساسانی و هنر آن دوره بیشتر اطلاعات داریم. شما تحقیقاتی درباره موسیقی در دوره ساسانی انجام داده‌اید، می‌خواهیم بیشتر درباره یافته‌های شما در این تحقیقات بدانیم.

□ چون بنده سال‌ها تاریخ ساسانی درس داده‌ام، راجع به موسیقی هم اطلاعاتی دارم. اما ما استادانی در این مملکت داریم که در این زمینه تبحر زیادی دارند. مثلاً در دانشگاه اصفهان آقای دکتر ساسان سپنتا در این زمینه یک استاد به تمام معنی است. راجع به موسیقی کهن ایران و موسیقی کنونی ایران اطلاعات فراوانی دارد. فقط من همین را عرض می‌کنم که موسیقی دوره ساسانی واقعاً یک موسیقی علمی بود. آن موقع نت و اینها نبود که ما بخواهیم درباره آنها صحبت بکنیم، ولی وقتی می‌گوئیم برای هر روز یک آهنگ یا یک لحن، یا فرض بفرمائید هفت آهنگ خسروانی، اگر به هر یک از اینها نگاه کنیم، می‌بینیم که با روز دیگر، با ماه دیگر و با سال دیگر تفاوت دارد، و این دلیل بر این است که تبحر موسیقیدانان دوره ساسانی – مخصوصاً دوره خسروپرویز– چقدر بالا بوده است. با اینکه بعضی‌ها می‌گویند اغلب این موسیقیدانان، ایرانی نبودند ولی در ایرانی‌بودنشان شک و تردیدی وجود ندارد. موسیقی دوره ساسانی در موسیقی اسلامی و عرب تأثیر گذاشت و حتی گفته‌اند آهنگ‌های ایرانی آن دوره از طریق «نکیسا»، «رامتین» و مخصوصاً «باربد» به اسپانیا رفت.

این چیزی نیست که بنده بگویم؛ مورخان اسلامی اذعان می‌کنند و اعتقاد دارند که این موسیقی، عمیق و ژرف بوده و تأثیرش بر موسیقی اسلامی تا چه حد بوده است. موسیقیدان‌ها سازهای مختلفی از جمله: نای، چنگ، بربط، رباب و ... داشتند و همچنین از صدای خوشی هم برخوردار بودند؛ مثلاً شما می‌دانید که خسروپرویز اسبی داشت به نام شبدیز، و این اسب را فوق‌العاده دوست داشت و گفته بود هر کس خبر مرگ شبدیز را بدهد مثل اینکه حکم

قتل خودش را صادر کرده است. روزی میرآخور وارد اصطبل شد و دید شبدیز مرده. به یکی از بزرگان دربار گفت که این خبر را به خسروپرویز برساند. گفت: جرئت نمی‌کنم. گفت: چه کار کنیم که این خبر را برسانیم، گفتند: تنها کسی که می‌تواند این خبر را به خسروپرویز برساند، باربد است. باربد آهنگی ساخت و آن را با آوازی حزن‌انگیز در حضور خسرو اجرا کرد. خسرو تا این آواز را شنید، گفت: بدبخت شبدیز مرد. باربد گفت: خود شاهنشاه این خبر را اعلام کردند. بدین‌ترتیب از آن مجازات‌ها رهایی یافتند.

در اینجا من می‌خواهم تأثیر موسیقی را عرض کنم که تا چه حد بوده است. حتی موسیقیدانان را از طبقات اشراف و بزرگان آن جامعه به شمار می‌آوردند. بحث راجع به موسیقی دوره ساسانی، چه در دوره بهرام پنجم و چه در دوره خسروپرویز بسیار گسترده است.

● **از این گوشه‌ها و لحن‌هایی که‌از آن یاد می‌کنند، آثاری مانده یا فقط اسمشان باقی است؟**

□ در این زمینه، بنده اطلاعی ندارم، ولی خواه‌ناخواه در موسیقی ما بی‌اثر نبوده، همان‌طوری که ما خیلی از کلمات پهلوی را همین حالا هم به‌کار می‌بریم. خیلی از آن المان‌ها، آوازها و آهنگ‌ها هنوز در ذهن ما باقی مانده و ما آنها را می‌فهمیم و خوشمان می‌آید. شاید این همه موسیقی عربی که ما خوشمان می‌آید از این خانواده باشد. موسیقی هندی هم همین‌طور. ولی اگر شما به موسیقی کره گوش کنید چنین احساسی ندارید. این نشان می‌دهد که از نظر موسیقی، ما با عرب‌ها و هندی‌ها در یک خانواده‌ایم و با هم هماهنگی و هم‌فکری داریم.

● **در دوره اسلامی، فارابی تحقیقات مفصلی در مورد موسیقی انجام داده و یافته‌های جالبی هم دارد. شما فکر می‌کنید هنوز در آن زمان، آیا آثار**

موسیقی ساسانی باقی مانده بود که فارابی آن دانش گسترده را درباره موسیقی داشت؟

□ کتابی که ابونصر فارابی نوشته، **موسیقی کبیر** نام دارد. موسیقی جزء ریاضیات است. همان‌طور که عرض کردم موسیقی ایران تأثیر بسزایی در موسیقی عرب دارد و نوشته‌های فارابی هم به صورت عربی است و خودش هم سال‌های سال در بغداد و موصل پیش سیف‌الدوله همدانی بوده و به جاهای مختلف رفته‌است. مسلماً موسیقی قدیم ایران در روحیه این شخص هم تأثیر گذاشته، ولی ما نمی‌توانیم در اینجا با قاطعیت بگوئیم که آیا متأثر از موسیقی ساسانی بوده یا خیر.

● **در موسیقی فولکلور چطور؟ در موسیقی محلی مناطق ایران یا موسیقی مقامی، آیا ما می‌توانیم نشانه‌هایی از موسیقی کهن ایرانی پیدا کنیم؟**

□ مسلماً می‌توانیم نشانه‌هایی ببینیم. مثلاً در ایران، آهنگ‌ها یا ترانه‌های محلی مناطق شمالی با نواحی جنوب ایران تفاوت دارد؛ آهنگ‌های جنوب شاد و پرحرارت است، ولی آهنگ‌های مناطق شمالی از این خصوصیت برخوردار نیست. همین حرفی که «ابن خلدون» گفته، تأثیر خورشید و محیط جغرافیایی در سیاهان آفریقا، در مردم جنوب ایران هم باعث نشاط و پایکوبی شده‌است. آهنگ‌های شمال را ببینید، اغلب آرامش‌بخش است. اینها کاملاً مغایر یکدیگر است و این آهنگ‌ها نسل به نسل باقی مانده است. خب، این در گذشته ایران در همان آهنگ‌های فولکلوریک و همان آهنگ‌های سنتی ایران ریشه دارد.

به مقتضای شرایط و محیط جغرافیایی، آب و هوایی، گرما و سرما و ... ما می‌بینیم که نواحی با هم تفاوت‌هایی دارند، ولی همه ایرانی‌اند. در واقع یک لحن‌اند که در جاهای مختلف با لهجه‌های متفاوت می‌شنویم. اینها ریشه در

محیط جغرافیایی دارد و مسلماً نشئت گرفته از گذشته بسیار دور است که می‌گویند ده‌هزارساله است.

ولی به هر حال ما ملتی هستیم که هویت و سابقه فرهنگی بسیار طولانی داریم. وقتی می‌گویند ما در تمدن اسلام این همه نقش داریم، یعنی اینکه وقتی اسلام بر ایران حکمفرما شد و ایرانیان مسلمان شدند، ما دارای تمدن عظیمی بودیم و توانستیم به فرهنگ اسلامی کمک کنیم.

● **انسان از دیرزمان فهمید که گل ماده‌ای است که می‌توان با آن ظروف مختلف درست کرد و بعضی از نیازهای خود را با آن برطرف نمود. بعد سفال شکل گرفت که سابقه طولانی هم دارد. شما تحقیقاتی درباره سفال در دوره اسلامی و خصوصاً دوره سلجوقی انجام داده‌اید که در واقع یکی از درخشان‌ترین دوره‌های ایران است. لطف کنید درباره این تحقیقات هم توضیح بفرمائید؟**

□ ما ایرانیان از گذشته دور، از خاک اشیائی را درست می‌کردیم که چشم‌ها از دیدن آنها خیره می‌شد و لذت می‌برد. ما مثلاً در خرابه‌های شوش – که از نظر وسعت بسیار عظیم است و یکی از جاهایی است که برای باستان‌شناسان اهمیت دارد – ظروف سفالی زیادی به دست آوردیم. در دوره سلجوقی می‌بینیم که چقدر ظروف سفالی به شکل گلدان و بشقاب به دست آمده. در این دوره ما در خیلی از شهرهای ایران مثل کاشان، ری، نیشابور، سمرقند و ساوه آثار سفالی پیدا کرده‌ایم که بی‌نهایت ظریف بوده‌اند. در واقع در آن دوره هنرمند همان چیزی را که در طبیعت می‌دید، بر روی سفال نقاشی می‌کرد؛ مثل تصاویر پرندگان. بنابراین در دوره سلجوقی هنر سفالگری ایران رونق پیدا می‌کند، ولی از طرف دیگر می‌بینیم که تأثیر هنر چین هم در اینجا به چشم می‌خورد. یعنی تأثیر هنر سفالگری چین هم در هنر دوره سلجوقی

پیداست، یا تأثیر متقابل آثار سفالگری دوره سلجوقی را در چین می‌بینیم. به هر حال، ما مناسبات تجاری با چین داشته‌ایم. همین بندر طاهری که سیراف نامیده می‌شد، از بنادر تجاری ایران در کنار خلیج‌فارس بود. در آنجا هم وقتی که حفاری کردند ظروف چینی زیادی پیدا شد. بنابراین در دوره سلجوقی سفالگری ایران بسیار متنوع بوده‌است، ولی ما نمی‌دانیم که بیشتر آثار مربوط به کدام منطقه است؛ ساوه، ری، سمرقند، کاشان، آمل یا ... دلیلش هم این است که این آثار در حفاری‌های قاچاق به دست آمده‌اند.

شاید به‌خاطر این آثار است که ایران به بهشت باستان‌شناسان معروف شده‌است؛ یعنی هر جا رفتند کلنگ باستان‌شناسی به کار افتاد و کلی اشیا پیدا کردند، کمی‌به‌ایران دادند و بیشترش را بردند. این است که واقعاً ما نمی‌دانیم این آثاری که به دست آمده متعلق به کدام منطقه است، ولی اینکه مربوط به دوره سلجوقی است کمتر تردید داریم، زیرا هم هنر معماری ایران در این دوره شکوفا بود و هم هنر سفالگری.

گفت‌وگو با

حبیب‌الله آیت‌اللهی

متولد ۱۳۱۳، شیراز

لیسانس نقاشی از دانشکده هنرهای زیبا، فوق‌لیسانس نقاشی از پاریس، فوق‌لیسانس دکوراسیون از هنرهای تزئینی پاریس، فوق‌لیسانس تخصصی دانش هنر، تخصص در معماری داخلی و نقاشی دیواری، دکترا در تاریخ تحقیقی و تطبیقی هنر، دکترا در هنرهای تجسمی علمی و عملی، معادل دکترا در شهرسازی، استاد دانشگاه شاهد و تربیت مدرس، کارشناس هنرهای اسلامی و عضو انجمن بین‌المللی داوران هنری، عضو پیوسته فرهنگستان هنر و عضو کمیته تجسمی فرهنگستان هنر، عضو گروه واژه‌گزینی هنر فرهنگستان ادب .

فعالیت‌ها: تألیف کتاب، تدریس در دانشگاه، برپایی بیست نمایشگاه انفرادی و پنجاه نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از کشور.

تألیفات: شش جلد کتاب به فارسی (چاپ شده)، چهار جلد زیر چاپ و بیست جلد آماده چاپ.

آثار هنری: در ایران، موزه هنرهای معاصر پاریس، سازمان ملل و یونسکو.

● در جامعه ما، شما را، بیشتر به عنوان نقاش می‌شناسند، اما ما می‌خواهیم درباره هنر با شما صحبت کنیم. با توجه به تحصیلات نظری و دانشگاهی‌تان، تعریف عامی‌که شما از هنر در ایران و جهان و خصوصاً نقاشی و اصالت آن دارید، چیست؟

□ موضوع هنر چیزی نیست که بتوان آن را در یک جمله تعریف یا تبیین کرد، برای اینکه در بین ملت‌های مختلف در زمان‌های متفاوت و در فرهنگ‌های مختلف تعریف‌های متعددی بیان شده، و حتی در فعل و انفعالات که در طول تاریخ هنر به وجود آمده وقتی مقایسه می‌کنیم، می‌بینیم که واژه‌ای عملاً مبهم و گنگ است و انسان‌ها برداشت‌های خاصی در ارتباط با فرهنگ زمان و پیشرفت اندیشه مسلط بر دوران دارند. برای مثال، الآن وقتی که هنر در غرب مطرح می‌شود به هر کاری که حاصل فکر یک انسان باشد و قبل از او به وجود نیامده باشد، هنر می‌گویند، در حالی که اگر این تعریف را در اوایل قرن بیستم مطرح می‌کردند با دیده تمسخر به آن می‌نگریستند، چون معیارها فرق می‌کرد. به همین دلیل هم اصطلاح‌ها الآن عوض می‌شود. مثلاً ما هنر مدرن یا امروزی داریم و همچنین هنر پست‌مدرن. پس چطور اگر بیست سال پیش کسی از پست مدرن حرف می‌زد، منتقدان مسخره‌اش می‌کردند؟! یعنی این فاصله زمانی، سال به سال تغییر می‌کند.

حتی ما شاهدیم که بعد از جنگ بین‌المللی در اروپا، هر چند سال یکبار یک گرایش جدید در هنر مطرح می‌شود، در حالی که اگر بخواهیم این مسائل را در ایران و چین و هند و کشورهای آسیایی- که اساس تمدن از آنجاها بوده و بنیان فرهنگ را آنها گذاشته‌اند- بررسی کنیم، می‌بینیم که کاملاً متفاوت است. برای مثال در فرهنگ ایرانی، چینی، ژاپنی و هندی، هنر باید زیبا باشد. اثر هنری باید زیبا باشد. هنر ارتباط مستقیم با کیهان و الوهیت

دارد. بنابراین وقتی در نقاشی چینی یک فضای بزرگ مطرح است و انسان‌ها و حیوانات در آن بسیار ریز نشان داده شده‌اند، در واقع به‌این معناست که هنرمند می‌خواهد با نشان‌دادن این فضا، عظمت آفرینش را به تصویر بکشد. در فرهنگ ایرانی باز هم متفاوت‌تر است. محمدحسن زکی، کارشناس هنر مصری در مقدمه یکی از کتاب‌هایش می‌نویسد: «ایرانیان در طول ده تا بیست‌هزار سال فرهنگ خود، هیچ وقت جلوی بت‌ها سر خم نکرده‌اند». یعنی ملتی بودند که به ماوراء و خدا فکر می‌کردند، یعنی میترایی، مزدایی و بعد زردشتی شده‌اند و بعد اسلام آورده‌اند و به اهل‌بیت متوسل شده‌اند. ما همیشه خط عرفانی مستقیمی داشتیم که به امام زمان (عج) پیوند می‌خورد و این از قدیم بوده و به‌خاطر همین، بسیاری از بزرگان، اسلام آورده‌اند.

ملتی که با ذات آفرینش ارتباط دارد، دیگر آن تفکر غربی را نمی‌پسندد که «هر چیزی که انسان آفریده و قبل از او کسی آن را نساخته، هنر است». به خصوص که در فرهنگ ما واژه‌ای به نام «جمیل» وجود دارد که از صفات و اسماء الهی است. آن حدیث معروف که به امام علی(ع) و امام صادق(ع) نسبت داده شده که: «خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد» نشان می‌دهد که زیبایی در زندگی یک مسلمان اهمیت دارد. یکی از دانشجویان می‌خواست پایان‌نامه‌ای با من درباره «محراب» بگیرد. من سابقه محراب را که محراب قبل از اسلام وجود داشته و مال مهرپرستان بوده به او گفتم. من به این دانشجو گفتم که برود با آقای «پیرنیا» صحبت بکند و آقای پیرنیا به‌ایشان فرمودند: هنر اسلامی دوهزارونهصد سال سابقه دارد و محراب از آن موقع تاکنون در ایران بوده است. دانشجو می‌پرسد چرا؟ و جواب این بود که هنر اسلامی ریشه در فرهنگ ایرانی دارد و هنر ایرانی ریشه در هنر «اورارتو». اورارتوها در شمال غربی ایران و بخشی از ترکیه پیش از پارس‌ها، مادها و مانایی‌ها حکومت می‌کردند و آنها بودند که پایه‌های این هنر را استوار کردند.

● **یعنی به نوعی، هنر اسلامی‌قبل از ورود مسلمانان وجود داشته است؟**

□ بله، چون هنر ایران ذاتاً خداپرست و خداجو بود و بسیاری از بنیان‌های هنری که در اروپا رواج دارد مثل «آبستراکسیون» یا «تجرید» که بعضی‌ها به غلط آن را «انتزاع» نامیده‌اند، (البته انتزاع‌گونه‌ای از تجرید است که ریشه در تصویر دارد) همه اینها ریشه در هنر ایران دارند. هنرهای ایرانی پنج‌هزار سال قبل از میلاد هنرهای کاملاً تجریدی‌اند. یعنی هنرهایی که از درون ذهن، خلقیات و روحیات فرد نشئت گرفته‌اند. هنری نیستند که براساس فرمول یا دستورالعمل یک کارشناس یا منتقد انجام بگیرند مثل چیزی که الآن در اروپا وجود دارد.

در اروپا می‌بینیم یک نظریه‌پرداز معروف می‌شود و شیوه جدیدی ابداع می‌کند. برای مثال، «دالی» که اکنون در قید حیات نیست، از منتقدان معاصر فرانسه و از پیشگامان بود و همچنین در سال ۱۹۶۰ نظریه «نئورئالیسم» یا «نوواقع‌گرایی» را مطرح کرد. در نئورئالیسم منظور این بود که ما باید به طرف واقع‌گرایی جدید برویم که ریشه در واقعیت‌ها داشته باشد، ولی واقعیت ملموس نباشد. خب، عده‌ای دنبال او را گرفتند، مخصوصاً بعضی هنرمندان جوان که «مینی‌مالیست» یا «کمترین‌گرا» نامیده شدند، مثل بارسلای اسپانیایی و امثال آن. بعدش همین نظریه مینی‌مالیستی «پیر استانلی» ملغی شد و «گرین‌برگ» آمریکایی و دیگران این موضوع را مطرح کردند که هنر اصلاً نباید چیزی را نشان بدهد. هنر نباید زیبا باشد. هنر چیزی است که هنرمند در محیط هنری ارائه می‌کند. محیط هنری چیست؟ محیطی است که هنرمند هنر خودش را در آن می‌گذارد. هنرمند کیست؟ کسی است که آثارش را در محیط هنری می‌گذارد؛ یعنی تسلسل باطل.

خب نظریه «گرین برگ» بعدها از بین رفت. اروپایی‌ها هنر معاصر گرین‌برگ را کنار گذاشتند و هنر جدیدی ایجاد کردند.

● خلاصه چیزی که شما فرمودید این است که هنر ایران اصالت دینی دارد حتی قبل از اسلام، چون انحراف دینی نداشتیم پس هنر ایرانی هم به انحراف و انحطاط نرفته‌است. اما در مغرب‌زمین، اصالت فرد را بیشتر از اصالت خدا و دین می‌دانستند، برای همین هنرشان مقطعی بود و زمانی گل می‌کرد و زمانی هم از بین می‌رفت. همانطور که خودتان فرمودید بسیاری از هنرهایی که در دنیا مطرح است از هنر ایران متأثر شده. حالا سؤال مهمتری که مطرح می‌شود این است که‌اصالت و پرباربودن هنر ایرانی تا کجا ادامه پیدا کرده، چرا که بعضی، هنر ایرانی را تا دوره صفویه می‌دانند و می‌گویند ما بعد از دوره صفویه هنر ایرانی نداریم.

بعضی‌ها هم می‌گویند که راهی باید طی بشود. در دنیای معاصر به نوعی حرکت‌هایی شده و حالا هم به‌طور منفرد در زمینه هویت هنر و درباره بازپروری آنچه که داشتیم و فراموش شده، حرکت‌هایی می‌شود. شما این انفصال را چطور می‌بینید؟

□ هنر اروپا هم تا جنگ‌جهانی‌دوم تقریباً مذهبی بود، برای اینکه «کاندینسکی» که یکی از استادان و پیشگامان هنر تجریدی اروپاست، روی اندیشه‌های الهی تأکید می‌کند. او می‌گوید: «هنری که عاری از مذهب باشد هنر نیست.» یعنی یک معنی عام برای هنر و یک معنی خاص برای آن. متأسفانه اشکالی که در فرهنگ ما ایرانی‌ها وجود دارد این است که ایرانی‌ها آنچه را که می‌آموختند آموزش نمی‌دادند مگر به کسانی که مدت‌ها شاگردی آنها را می‌کردند؛ شاگردی نه به معنی شاگردی، بلکه بندگی یا به‌اصطلاح مرید و مرادی. همچنین عادت نداشتند تجربیات خودشان را بنویسند. اگر غرب در زمینه هنر چیزی داشته برای این است که غربی‌ها هر چیزی را که داشته‌اند نوشته‌اند، حتی برای خودستایی. ولی ما ایرانی‌ها این عادت را

نداشتیم. ما در هنر، واژه‌ای داریم به نام «کتمان» که ریشه عربی دارد و یا شاید فارسی باشد که وارد عربی شده. در واقع اصول کار را پنهان می‌کردند. حتی گاهی اصلی را برای خود نگه می‌داشتند که شاگرد روی دست آنها بلند نشود. بعضی‌ها هم زمان خلاقیتشان تمام شد. در غرب این سنت وجود دارد که اگر کسی در جایی باشد و بفهمد درجا می‌زند، دست از کار می‌کشد. مثل «موشا» که یک سال نقاشی کرد و بعد احساس کرد که دیگر نمی‌تواند کار کند، پس قلم‌مو را شکست و گذاشت کنار.

در ایران اینطور نیست. بعضی‌ها که تمام شده‌اند دوباره شروع می‌کنند به تقلید از خودشان. نمی‌خواهم اسم ببرم. الآن در زمینه نگارگری، ما دو سه نفر داریم که در کارشان استادند، ولی خودشان را تکرار می‌کنند و خلاقیتی در کارشان نیست. در حالی‌که در نسل جوان، آدم‌هایی وجود دارند که خلاقند ولی کسی نیست تا راه را به آنها نشان بدهد. مکتوب نکردن هم یکی از دلایل این کار است.

● **در غرب آدم‌هایی مثل کاندینسکی چیزهایی را که داشته‌اند مکتوب کرده‌اند، در حالی‌که خیلی چیزهاست که شاید در هنر ما وجود داشته، اما هیچ‌وقت آدم‌هایی مثل بهزاد و سلطان‌محمد نیامده‌اند تا آن را مکتوب کنند و شاید به همین دلیل است که در غرب از این اصول استفاده می‌کنند و آنها را گردآوری می‌نمایند و برای خود اصولی درست می‌کنند و خود را بانی آن می‌نامند، در حالی‌که آنها فقط کتابت و جمع‌آوری کرده‌اند و این موضوع را ایرانی‌ها باید بدانند.**

□ تجربیات هنرمندان اروپایی در قرن پانزدهم میلادی (نهم هجری) شروع شد. در آن موقع در ایران نظریات بسیار نیرومندی وجود داشت. مثلاً الآن چیزهایی که در دانشگاه‌ها درباره مبانی هنر از خط، سطح، حجم و امثال اینها

تدریس می‌شود قبلاً در کتاب **خسرو و شیرین** نظامی به اینها اشاره شده. او می‌گوید نقطه‌ای وجود داشت که از آن چند خط به وجود می‌آید. اولین حرکتی که در این نقطه موجود بود خط را ایجاد کرد. دومین حرکت سطح را و سومین حرکت حجم را به وجود آورد. یعنی دویست سال پیش از رنسانس، نظامی اصول آفرینش جهان را در نقطه و خط و سطح و حجم می‌بیند و الآن هم ما اینها را به عنوان پایه‌های هنر، آموزش می‌دهیم.

مسئله این است که غربی‌ها یک یا چند صفت دارند: یکی این‌که می‌گویند هر چه هست محصول غرب است و دیگر این که اگر به اصولی که مال آنها نیست دسترسی می‌یابند، سعی می‌کنند پیش از این‌که صاحب اصل، درک و کشفش باشند، بگویند مال ماست.

از بهزاد حرف زدید. بهزاد در سده شانزدهم میلادی زندگی می‌کرد. «الکساندر پاپادوپولو» که استاد هنر اسلامی در دانشگاه سوربن بود و فوت کرده، در کتاب **زیبایی‌شناسی هنر اسلامی** می‌نویسد: «انقلابی که در تمام شئون هنرهای تجسمی در سده بیستم میلادی در اروپا و فرانسه اتفاق افتاد، در قرن شانزدهم در ایران حادث شد. این یک اعلام خطر و یک هشدار بود. اگر این اصول را بررسی کنید، می‌فهمید که در قرن شانزدهم میلادی در ایران چه اتفاق‌هایی افتاد.» من می‌خواهم بگویم این اصول را حتی غربی‌ها از ایران گرفته‌اند. چرا؟ چون بهزاد در قرن شانزدهم زندگی می‌کرد. یکی از اصولی که بهزاد در ترکیب‌بندی‌هایش به‌کار می‌گرفت، عدم تعادل پایدار یا ناپایداری متعادل است که در قرن هفدهم و هجدهم از اصول هنر باروک در ایتالیاست. براساس این اصول ترکیب‌بندی را طوری می‌سازند که عدم تعادل در آنها وجود دارد، ولی هر تغییری در آن، همه چیز را به هم می‌ریزد و غیر از آن راه دیگری وجود ندارد.

خب، در ترکیب‌بندی‌های بهزاد یک قرن پیش از اروپا، این اتفاق افتاده و

اکثر کارهای بهزاد مثل «فرار یوسف از دست زلیخا» براساس همین اصل انجام گرفته و پیش از بهزاد هم «جنید» این کار را کرده است. در واقع جنید و «پیر سید احمد» که معلم بهزاد بودند هر دو از آموختگان مکتب شیرازند. به همین دلیل باید بگویم که خیلی از چیزها را برای ما ننوشته‌اند. یعنی ما اگر از اصول هنر آگاه باشیم، می‌فهمیم که ایران منشأ این چیزها بوده‌است. تمام کسانی که ادعا کرده‌اند که هنر ایرانی یا اسلامی، ریشه در هنر بیزانس دارد، مقلّدی بیش نیستند. «تیتوس بورکهارت» که مسلمان می‌شود و اسمش را به «ابراهیم» تغییر می‌دهد در آثارش تصریح می‌کند که هنر ایرانی ریشه بیزانسی ندارد، بلکه ریشه در عرفان شیعی دارد.

«هربرت رید» منتقد بزرگ قرن بیستم انگلستان می‌گوید: «سلطان‌محمد یک عارف، شاعر و موسیقیدان و آثار او موسیقی متجسم است.»

● **ما در دیدگاهمان نسبت به هنر باید تجدیدنظری بکنیم و به خودمان برگردیم و زیبایی‌های هنری ایران را عیان کنیم. شما چه راهکاری را توصیه می‌کنید تا قوانین هویتی هنر ما مدرن بشوند و هنرمندان ایرانی زیر سایه هنر خودمان قرار بگیرند؟**

□ این نکاتی که گفتید چند مسئله حساس دارد و آن این‌که: هویت ایرانی چیست و چه کسی باید این هویت را در ارتباط با نیاز جامعه امروز ایران زنده کند؟ هنرمند، نویسنده و شاعر، حامی می‌خواهند. کاسب و بقال و ... حامی می‌خواهند. یعنی کسی که بتواند کاری بکند تا اینها ادامه بدهند. خب! تشتّی که ما الآن در هنر نسل جوان داریم این است که معلوم نیست متولی هنر چه کسی است، در صورتی که لازم است این متولی وجود داشته باشد.

● **البته در سال‌های گذشته با تأسیس فرهنگستان هنر و ... کارهایی صورت گرفته، ولی هنوز وظیفه‌ها مشخص نیست.**

□ من معتقدم باید نهادی باشد. اگر از چین صحبت کردید دلیلش این است که آنجا هنر، یک سازمان ثابت دارد و خط می‌دهد و اجازه نمی‌دهد هنر به بیراهه برود. به‌خصوص در ژاپن که هنر بسیار پیشرفته‌ای در حد اروپا دارد. وقتی هنرهایش را می‌بینی، می‌فهمی‌که مدرن است ولی واقعاً ژاپنی است. اما نسل جوان ما از کاتالوگ‌های اروپایی تقلید می‌کنند، چرا؟ برای این‌که امسال ٤٥٠٠٠ داوطلب کنکور در رشته هنر داشتیم. خب، بعضی مؤسسات هزار هزار دانشجو می‌گیرند و سطح کار پایین می‌آید و اینها کیفیت را پایین می‌آورند.

● **آیا شرایط فرهنگی جامعه ما باعث این اختلاط فرهنگی نشده؟ شما از ژاپن مثال زدید. ژاپن کشوری است که مردمش در زندگی روزمره، آداب و سنن خودشان را حفظ کرده‌اند، البته منطبق با نیازهای امروز، و در هنرشان هم تجلی پیدا کرده. می‌خواهیم ببینیم آیا هنرمند جدا از این اجتماع است و نباید از این اجتماع متأثر باشد؟**

□ هنرمند از چند چیز تأثیر می‌گیرد: یکی پشتوانه فرهنگی، یعنی از پیشینه‌های خودش؛ دوم، از چیزی که در جامعه‌اش می‌گذرد و تلفیق این دو، آینده را می‌سازد. ما ایرانی‌ها عادت داریم که چیز نو را می‌گیریم و کهنه خودمان را دور می‌اندازیم، در حالی‌که نمی‌دانیم آیا این کهنه ما دورانداختنی است یا نه؟ ژاپنی‌ها و چینی‌ها و دیگران این خاصیت را ندارند.

متولی هنر هر که باشد، باید اصول زیبایی‌شناسانه هنر ایران را استخراج کند و در اختیار نسل جوان قرار دهد و راه‌های استفاده‌اش را هم بگوید. همه منتقدان و متفکران هم می‌گویند که هنرمند از جامعه خودش جلوتر است. حتی مقام معظم رهبری وقتی در مقام ریاست‌جمهوری بودند در یک سخنرانی که برای هنرمندان حوزه هنری داشتند، فرمودند: «هنرمند پنجاه سال

از جامعه هنری خودش جلوتر است.» هنرمند باید سطح تفکر جامعه را با هنرهای خودش بالا ببرد. این هنرمند مثل زنبور عسلی است که گرده‌های گل را می‌گیرد و به صورت عسل درمی‌آورد. البته چیزی فراتر از این، با خواص بیشتر. شما مقداری گرده عسل را قورت بدهید فوری به سرفه می‌افتید. یعنی از جامعه خودش تغذیه می‌کند و جامعه خودش را رشد می‌دهد. این است که ما آرام آرام می‌توانیم هویت گمشده را آشکار کنیم. باید بگویم: ای جوان ایرانی که دنبال هنر می‌روی، بدان که زمانی هنر ایران بر سراسر دنیا مسلط بود. «گیرشمن» در کتاب **هنر پارت و ساسانی** می‌گوید: «هنر ایران از اقصی‌نقاط مرزهای دریای چین تا مرزهای اطلس تأثیرگذار بود». ما در اروپا در هنر گوتیک تقلیدهایی از هنر ساسانی داریم. ما در هنر بیزانس تأثیراتی از هنر اشکانی داریم. به قول «پوپ» که می‌گوید: «هر کجای کشورهای اسلامی سفر کنید، جای انگشت هنرمند ایرانی را می‌بینید.»

پس چرا الآن اینطور نباشیم؟! می‌توانیم اگر بخواهیم، اصول را بشناسیم. ببینید تمام آنچه را که الآن به عنوان مبانی هنرهای تجسمی در غرب از آن حرف می‌زنند در هنر ایران بوده است. من در دو جلد از کتابهایم به این مسائل اشاره کرده‌ام. پس اگر دقت کنیم، می‌بینیم که به اینها عمل شده، ولی ننوشته‌اند.

اما اروپایی‌ها همان‌ها را گرفته‌اند و مکتوب کرده‌اند و براساس همین‌ها هم عمل کرده‌اند و با استفاده از چیزی که از ما گرفته‌اند، چیزهایی به ما حواله می‌کنند و شعار «جهانی‌شدن هنر» سر می‌دهند. پس اگر قرار است هنری جهانی بشود، هنر اسلامی است که در عرفان و خداشناسی و فطرت انسانی ریشه دارد. فطرت انسانی فطرت خداجویی و خداپرستی است و هنر و مذهب از یک ریشه‌اند. نسل جوان را به مقاله‌ای که آقای خاتمی در سال ۱۳۶۵ در فصلنامه **هنر** منتشر کردند، ارجاع می‌دهم. در آنجا ایشان صریحاً

اعلام کردند که «هنر و مذهب از یک ریشه است و ریشه‌شان در الهی‌شدن و خدایی‌شدن است.»

● **در مباحثی که قبلاً داشتید، مثال خیلی مهمی‌درباره «تئوری رنگ‌های نوری» زدید که در قرن بیستم مطرح شد و در قرن سوم در ایران داشتیم. باید به هنردوستان ایرانی متذکر شویم که ما در ایران خودمان چیزهایی داشتیم که فراتر از جهان است. لطف کنید راجع به «الحزین» و نظریه‌ای که درباره تئوری رنگ‌های نوری است و در قرن بیستم، اروپا به آن رسیده و به نام خودش ثبت کرده، توضیحاتی بفرمایید.**

□ یکی از شاگردان امام صادق (ع) «جابر بن حیان»، که در عین فقیه‌بودن، شیمیدان هم بوده، اسید سولفوریک، اسید نیتریک، اسید کلریدریک و اسید فورمیک را کشف می‌کند. او شاگردی به نام «الحزین» تربیت می‌کند که اهل خراسان بود. الحزین نور را از یک شیشه منشوری رد می‌کند و می‌نویسد که رنگ‌های اصلی نور خورشید، سبز، سرخ و آبی است و بعد رنگ‌های فرعی را دو به دو ترکیب می‌کند و به زرد، سرخ‌آبی و سبزآبی دست پیدا می‌کند. او می‌نویسد: «تحقیقاتی که من کردم، نشان می‌دهد سبزآبی و سرخ‌آبی از سبز و سرخ و آبی ترکیب می‌شوند و دوباره نور سفید را می‌سازند.» من این اطلاعات را از انجمن رنگ‌شناسان فرانسه – که خودم عضوش هستم – گرفته‌ام.

جالب است بدانید که نیوتن ترجمه لاتین این کتاب را دیده بوده و نوشته‌های الحزین را به اسم خودش کرده و گفته من این آزمایش‌ها را انجام داده‌ام.

الحزین شاگردی به نام «ابن هیثم» داشت که در قرن چهارم هجری زندگی می‌کرد. او هیچ امکاناتی نداشت، اما می‌توانست سرعت نور و دور

کره زمین و سرعت صوت را محاسبه کند. زمانی که اروپا در جاهلیت بود و اگر کسی سواد یاد می‌گرفت به او جادوگر می‌گفتند و او را می‌گرفتند و به درخت بلوط می‌بستند و آتشش می‌زدند، ما [در آن موقع] در اوج بودیم. وقتی نگاه می‌کنیم می‌بینیم «ابن هیثم»، شاگرد الحزین، الحزین، شاگرد جابر و جابر، شاگرد امام صادق (ع) و امام صادق (ع) پسر پیغمبر (ص) بوده است. یعنی چیزی که ما در ادبیات و هنر داریم ریشه در ولایت اهل بیت و علوم الهی دارد، بنابراین خیلی قوی‌تر است.

اطلاعاتی که من درباره الحزین در کتابم آورده‌ام، در هیچ جا پیدا نمی‌کنید و اگر من با آنها تماس نداشتم، اینها را پیدا نمی‌کردم. فقط یک نفر به من گفت که اسم الحزین را شنیده، ولی نمی‌دانسته اهل کجاست. او دکتر «حزنه» بود و در علوم کهن اسلامی کتاب‌هایی را از عربی ترجمه نموده بود؛ کتاب‌هایی مثل **الحیل** که درباره فیزیک است و در زمان مأمون نوشته شده است. اگر ما بخواهیم در گذشته خودمان سیر کنیم، باید هنر و ادبیاتمان را بشکافیم، چون در ادبیات هم بسیاری از مسائل هنری ما مطرح شده است. فردوسی، زرد و لاجورد را به صورت مکمل هم‌قافیه می‌کند و نشان می‌دهد که او از خواص رنگ‌ها اطلاع داشته است.

گفته می‌شود در پوستر، زیباترین ترکیب‌بندی‌ها، ترکیب‌بندی رنگ‌های اصیل روی سیاه است و از میان این ترکیبات، ترکیب‌بندی زرد روی سیاه زیباترین است، به شرطی که زرد روی مقطع مربع ضلع کوچک‌تر مستطیل قرار بگیرد. حالا شعر فردوسی را درباره اسفندیار بخوانید:

«بفرمود اسب سیه زین کنند به بالاش بر زین زرین کنند »

فردوسی یک هنرمند است، دارد اثر هنری را در شعرش اجرا می‌کند. چرا هنرجوی من این را به اسم فردوسی نشناسد و من به او بگویم که برای مثال فلان ایتالیایی در کتاب خودش این را گفته، در حالی‌که فردوسی ۱۲۰۰ سال

پیش آن را مطرح کرده‌است؟! باید بگویم ذات ایرانی یک فطرت خداجویی و خداپرستی دارد و این عملاً ثابت شده‌است، برای این‌که هنر ایرانی، هنری نیست که به طبیعت وابسته باشد. از وقتی که سومری‌ها از جنوب ایران کوچ کردند و به بین‌النهرین رفتند، تمدن امروز دنیا را پی‌ریزی کردند. آنها از «آراتاها» بودند و حالا معلوم می‌شود که آراتاها در کرمان زندگی می‌کردند. از آن موقع، هنر آنها و هنر ایرانی مادها، پارس‌ها، مانایی‌ها و ... هنری بوده که هنرمند براساس آگاهی‌های خودش از عرفان و الهیات می‌گرفته و به کار می‌برده است.

«مارتین» که از کارشناسان هنر اسلامی و به‌خصوص نگارگری است، می‌گوید: «محمدباقر مجلسی هزار طلبه داشت که حداقل یک پنجم آنها از هنرمندان بودند.» هنرمندها نزد مجلسی می‌رفتند تا از او حکمت و عرفان بیاموزند.

کتابی به نام **واژگان زیبایی‌شناسی** داریم که نویسنده‌اش «اتین سوردیو» از استادان دانشگاه پاریس است. این کتاب دوهزار صفحه دارد. در جایی که از قرینه‌سازی و عدم تقارن صحبت می‌کند، می‌گوید: «معمولاً تقارن در محور عمودی انجام می‌گیرد و این خاص آثار مذهبی است.» بعضی هنرمندان در یک محور مایل هم کار کرده‌اند و تنها یک هنرمند در ایران است که تقارن را روی یک نقطه کار کرده و او «سلطان‌محمد» است. ما می‌دانیم که نقطه آغاز خط است. یعنی سلطان‌محمد به زمان، فضا و حرکت در عمق و حرکت در بی‌نهایت توجه داشت و می‌دانست که حرکت بی‌نهایت، حرکتی خداجوی است. آن وقت نگارگر ما که استاد نگارگری هم هست اصلاً اطلاعی از این جریان ندارد.

● **درباره آموزش هنر بفرمایید، چرا که در فضاهای دانشگاهی و فضاهای کلاسیک‌تر معمولاً آموزش‌های نادرست وجود دارد. شما درباره استعدادیابی و این‌که این آموزش‌ها به صورت نوین و درست ارائه بشود، چه پیشنهادی دارید؟ اگر پیشنهادی برای جوانان و استادان هم دارید بفرمائید. یک موضوع هم این است که آیا هنر صرفاً با استعداد سر و کار دارد یا این‌که با آموزش هم می‌توان بخشی از آن را برطرف کرد؟**

□ هنر، آموزش‌دادنی نیست، بلکه اصولش آموزش‌دادنی است؛ هنر پرورش‌دادنی است. در واقع خداوند استعداد هنر را به همه کس نداده. باید استعدادها را کشف کنیم و از همان کودکی پرورش دهیم. اما این‌که اکنون چه باید بکنیم مسئله بغرنجی است، زیرا الآن مسئله آموزش مطرح است. اصول هنر در ایران فاجعه‌است، چون سیل نسل جوان به طرف هنر می‌رود، ولی ما در ایران کمبود مدرّس آگاه داریم، مگر این‌که از حالا شروع کنیم. پس از این‌که معلوم شد متولی هنر در ایران چه کسی و چه نهادی است و همه مجبور شدند از او تبعیت کنند، آن وقت این متولی باید عده‌ای را مشخص کند و برنامه‌ریزی نماید که چطور هنر این مملکت را سازماندهی کند و به سویی ببرد که هم امروزی باشد و هم پاسخگوی جامعه ما و تمام دنیا؛ البته ریشه در فرهنگ و پیشینه هنری خودمان یعنی ایران داشته باشد.

وقتی **شاهنامه شاه طهماسبی** وارد ایران شد، خیلی از کسانی که انتقاد بدون منطق می‌کردند، گفتند: «آقا شما شاهکار هنر اروپا را دادید و یک مشت نقاشی کهنه گرفتید.» در همان موقع رئیس یکی از مجلات فرانسوی که از بزرگ‌ترین منتقدان هنر است نوشت: «من نمی‌دانم چطور خانواده هوتون حاضر شدند بزرگ‌ترین شاهکار هنر برای همه اعصار بشر را بدهند و کریه‌ترین تک‌چهره قرن بیستم را بگیرند.»! یعنی هنری که در **شاهنامه شاه**

طهماسبی در قرن شانزدهم اجرا شده، بزرگ‌ترین شاهکار هنر بشر در تمام اعصار است. اگر ما بیاییم و آثار بهزاد و سلطان‌محمد و امثال آنها را روی پرده بزرگ بیندازیم و تحلیل کنیم که سلطان‌محمد چگونه یک‌رنگ را ذوب می‌کند و آن را به رنگ دیگری تبدیل می‌کند، می‌رسیم به همان چیزی که در سینما به عنوان «حذف جابه‌جایی » مطرح است که یک تصویر آرام آرام حذف می‌شود و تصویر دیگری جایش را می‌گیرد.

سلطان‌محمد اینها را درباره رنگ، فرم و حرکت و تصویر انجام داد؛ حرکتی که از بیرون می‌آید و در درون می‌چرخد و به طرف نقطه مرکزی حرکت می‌کند و تقارن در اطراف آن انجام می‌دهد. اگر ما اینها را آموزش بدهیم، در واقع تمام اصول هنر دنیا را آموزش داده‌ایم. اینها در هنر کلاسیک، باروک، رنسانس و در کارهای «پیکاسو» و «ماتیس» مطرح‌اند. «ماتیس» شیفته هنر ایرانی بود و سه اثرش به نام **زن ایرانی**، **لباس ایرانی**، **رنگ ایرانی و سرخ ایرانی** معروف است. چرا «گوگن» در آخرین نامه‌اش به «امیل برنارد» می‌نویسد: «به کسانی که شیفته شرق دور و هند و چین شده‌اند، بگویید سری به ایران بزنند و ببینند چه دنیایی از فرم و رنگ در ایران وجود دارد»؟ گوگن خودش به عنوان گذر چند مکتب هنری در اروپا مطرح است و معلم های ما کلمه‌ای از این حرف‌ها، نمی‌گویند.

اگر جوان‌ها این چیزها را بدانند، به دنبال هنر غربی نمی‌روند. من مطمئنم اگر اصول هنر ایرانی شناسانده شود، در دنیای امروز جای خودش را پیدا می‌کند.

آدم‌هایی مثل «ژاسبر ژوف » از گروه کبری- که از هنر ایرانی تقلید کرده‌اند - از رنگ‌های ایرانی در هنر تجریدی‌شان استفاده کرده‌اند.

همسر پلوک- نقاش اکسپرسیونیست آبستره آمریکایی- از ریشه‌های هنری شوهرش می‌گوید که یکی از مهم‌ترین ریشه‌های هنری پلوک هنر

نگارگری ایرانی بود. حال، پلوک چه دیده و چه چیزی کشف کرده، باید در این باره هم تحقیق شود. تابلوی «بیلیارد» شاهکار نقاشی پلوک است. خودش می‌گوید: «نقاشی‌های ایرانی الهام‌بخش من در آفرینش این اثر بوده‌اند.»

من در حال نگارش کتابی به نام **کشکول هنر** هستم که احتمالاً در آینده چاپ می‌شود. در این کتاب، تمام اینها را نوشته‌ام. «کریستین دو ترمه» که عضو آکادمی بلژیک و یکی از مبلغان گروه کبری بود – که بیشترشان بلژیکی بوده‌اند– می‌نویسد: «هنر ایرانی شعر مجسم و شعر متصور است.» آنوقت آنها آن طور می‌گویند و ما می‌خواهیم برویم و شیوه آمریکایی را بیاوریم در مملکت خودمان و آن را به اسم جهانی‌شدن هنر پیاده کنیم.

گفت‌وگو با

دکتر احمد ابومحبوب

متولد ۱۳۳۵، تهران

دکترای ادبیات فارسی

آثار: تصحیح دیوان رباعیات اوحدالدین کرمانی، در های‌وهوی باد، گهواره سبز افرا، عروض و قافیه و نقد ادبی، ساخت زبان فارسی، یک حبه قند فارسی، کالبدشناسی نثر، احوال و افکار معروف کرخی، کُک کوهزاد، تعداد زیادی مقاله چاپ‌شده در مجلات معتبر فرهنگی، ترجمه فرهنگ چهار زبانه علوم اجتماعی.

فعالیت‌ها: تدریس در دانشگاه‌های مختلف کشور.

● **آقای دکتر، برای شروع بحث بفرمائید اسطوره یعنی چه؟**

□ شاید تعریف اسطوره کار چندان ساده‌ای نباشد. ما تنها می‌توانیم توصیفی از اسطوره به‌دست دهیم؛ چون در تعریف اسطوره نظرهای بسیاری است و در همه تعاریف تقریباً عناصر مشترکی وجود دارد. به هر حال چیزی که مشخص است این که، اسطوره هرگز از انسان و انسان از اسطوره جدا نبوده‌است. به نظر نمی‌رسد که انسان هرگز بتواند خودش را از اسطوره جدا بکند. به تعبیر دیگر، اسطوره‌ها روزگاری واقعیت شمرده می‌شدند. چنانچه چیزهایی که امروز واقعیت شمرده می‌شود ممکن است برای هزاران سال بعد جنبه اسطوره‌ای داشته باشد.

عناصر مشترکی در تعریف‌های اسطوره وجود دارد که اگر آنها را جمع‌بندی کنیم به‌گونه‌ای می‌توانیم به تعریف اسطوره نزدیک شویم. اسطوره در واقع کیفیت و چگونگی بودن انسان را در هستی روشن می‌کند و در واقع به گونه‌ای تفکر انسانِ گذشته است.

اما نکته‌های مشترکی که در این تعریف‌ها وجود دارد دارایی اهمیت است. بسیاری از چیزها هستند که تبدیل به اسطوره گشته‌اند یعنی از تاریخ وارد اسطوره شدند. به هر حال اگر بخواهیم یک تعریف کلی از اسطوره ارائه دهیم باید بگوییم: «اسطوره عبارت است از اندیشه و احساس انسان نسبت به هستی و نسبت به آغازها و پایان‌ها.» و همه اینها، توجیه‌کننده چگونه‌بودن انسان است. مثلاً فرض کنید درباره آفرینش دو قوم مختلف افسانه‌های گوناگونی وجود دارد. آنها افسانه‌اند اما پشت این افسانه‌ها اندیشه‌هایی خوابیده. این افسانه‌ها در واقع شکل ظاهری و نمود آن اندیشه‌ها هستند. پس اسطوره در واقع نمودی از اندیشه و تفکرات انسان‌های کهن و امروزی است.

اگر ما اسطوره را نمود بدانیم- که هست- می‌توان گفت: «اسطوره نمودی از کیفیت بودن انسان و ارتباطش با هستی و با جهان است.»

● اسطوره‌های ایرانی چطور اسطوره‌هایی هستند و ما از چه زمانی فکر کردیم اینها اسطوره‌اند و تاریخ نیستند.

□ در قرن نوزدهم، وقتی مباحث مردم‌شناسی اوج می‌گرفت توجه به اسطوره‌ها و افسانه‌های ملل هم زیاد شد. وقتی توجه به افسانه‌های ملل جلب شد کم‌کم به افسانه‌های کهن‌تر رسیدند. در افسانه‌های کهن‌تر عناصری کشف شد که اندیشه‌های بسیاری از ملل را به گونه‌ای به هم ارتباط می‌داد یا این‌که روحیات و کیفیت تفکر یک ملت را به‌گونه‌ای روشن می‌کرد. این افسانه‌ها را امروز اگر مورد بررسی قرار دهیم ممکن است بسیاری از آنها خرافه باشد، خیلی‌هایش نیز آداب و رسوم و سنت‌هایی هستند که هنوز از ما جدا نشده‌اند و هنوز در دنیای متمدن قرن بیست‌ویکم در پیشرفته‌ترین کشورها هم انجام می‌شوند. مثلاً فرض کنید شما در اروپا در فرهنگ مسیحیت یک بابانوئل دارید که در واقع اسطوره است ولی هنوز هم حفظ شده؛ یعنی دنیای معاصر و انسان معاصر هم آن را نگه داشته و حفظ کرده است.

در ایران هم ما نمونه‌هایی از اسطوره‌ها را داریم که در اواخر اسفندماه و اوایل فروردین‌ماه بیشتر نمود پیدا می‌کند. نوروز خودش یک اسطوره است. سبزه یک اسطوره است. آینه، شمع و شمعدان اسطوره‌اند و اینها همه نمادهای اسطوره‌ای هستند.

اسطوره اصلاً به معنای افسانه است و از کلمه « استور » یونانی گرفته شده. این کلمه به زبان‌های دیگر هم رفته و در زبان فارسی و عربی هم به همین شکل اسطوره وارد شده. در زبان‌های لاتین مثل انگلیسی و فرانسوی رفته و تبدیل به Story به معنی داستان و همچنین هیستوری (History) به معنی تاریخ شده است.

در یونان باستان به افسانه‌های دوران‌های قدیم‌تر اسطوره می‌گفتند. در قرن نوزدهم پژوهش‌هایی درباره افسانه‌های ملل پدید آمد، اسطوره را به

معنای لغوی، چیزهایی که غیر واقعی‌اند به‌کار بردند. در تاریخ و در فرهنگ ایران هم در بعضی از دوره‌های گذشته کلماتی چون «اسطوره» و «اساطیرالاولین» به معنی افسانه‌های غیر واقعی که گذشتگان نقل می‌کردند و واقعیت و حقیقت نداشت، به‌کار رفته. در واقع از قرن نوزدهم به‌این طرف، مفهوم کلمه «اسطوره» کاملاً دگرگون می‌شود. در زبان فارسی گاهی معادلش را «افسانه» می‌آورند. در خود زبان‌های اروپایی می‌گویند «میتولوژی» یعنی «اسطوره شناسی».

● **ما در اسطوره‌های مختلف عناصر مشترک می‌بینیم. این اتفاق چطور می‌افتد؟**

□ این عناصر را از یک سو باید به عناصر نمادین تعبیر کنیم، یعنی نمادها مشترک باشد و از طرف دیگر ممکن است درون‌مایه‌های آن مشترک باشد. اغلب اسطوره‌ها درون‌مایه‌های مشترک دارند. عناصر مشترک تمامی اسطوره‌ها سه عنصر اصلی است که آن درون‌مایه‌ها را تشکیل می‌دهند: عنصر سرمشق، عنصر تکرار و عنصر گریز از زمان نامقدس و پیوستن به زمان مقدس نخستین.

شما برای فرزندتان جشن تولد می‌گیرید، این یک اسطوره است. در واقع شما آغاز یک زمان را مقدس می‌شمارید. روز تولد خودتان احساس دیگری دارید. این احساس را نمی‌شود از انسان جدا کرد و این درواقع همان درون‌مایه مشترک اسطوره‌هاست، یعنی گریز از زمان نامقدس. از دیدگاه روانشناسی، اسطوره خاطره‌ای جمعی است که ریشه‌اش در ضمیر ناخودآگاه جمعی است؛ ناخودآگاه جمعی بشر، ناخودآگاه جمعی یک ملت.

در بسیاری از اسطوره‌های بشر، چیزهای مشترک زیادی وجود دارد، مثلاً ایرانی‌ها به‌طور ناخودآگاه، همواره نوروز را چه بخواهند و چه نخواهند به

عنوان یک آغاز به حساب می‌آورند. یعنی در واقع به‌گونه‌ای سعی می‌کنند خودشان را از زمان دنیوی و زمان نامقدس دور بکنند و به آن زمان مقدس نزدیک بشوند که برایشان یک حالت روحانی و معنوی دارد. مثلاً در شعر حافظ می‌بینید می‌گوید: «**دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند**». دوش به لحاظ ادبی می‌شود حشو، ولی این حشو نیست. دوش، در شعر حافظ زمان مقدس آغاز است. یعنی آغاز یک دوران جدید، یک دوران تازه. «**واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند.**» این آب حیات زندگی‌یافتن دوباره است، همان آغاز. یعنی دوباره بازگشت به آغاز. به عبارت دیگر، اسطوره در یک نگاه یک چرخه از تولد و مرگ را نشان می‌دهد. یک چرخه آغاز، حرکت و پایان. به همین ترتیب است که اسطوره مفهوم دور و دایره‌ای پیدا می‌کند.

در نقاشی کهن هم اغلب زمان را به‌خاطر این‌که مربوط به همان اندیشه‌های کهن است دایره‌ای و به صورت یک حلقه نشان می‌دهند، دایره کامل‌ترین شکل است به دلیل اینکه هیچ زاویه و گوشه‌ای ندارد.

یعنی چرخش دایره یک رفت و برگشت است؛ از یک نقطه شروع می‌شود و دوباره به همان نقطه برمی‌گردد. به‌این دلیل، مفاهیم زمانی در اسطوره‌ها حلقه‌ای و دایره‌وار مطرح می‌شوند. در اسطوره‌ها دایره‌ها نقش‌های خیلی مهمی دارند که اولاً به صورت ثنویت و دوگانگی، و ثانیاً به شکل یک دایره نشان داده شده‌است .

چون بشر نسبت به هستی نگرشی دوگانه داشته و آن را، به صورت خیر و شر می‌دیده، همه نمادهای اسطوره‌ای دو چهره پیدا کردند؛ چهره‌های اهورایی و چهره‌های اهریمنی، و این هم در تمامی اسطوره‌های ملل مختلف به شکل‌های گوناگون وجود دارد.

● **اسطوره‌های ایرانی را از لحاظ محتوا چگونه طبقه‌بندی می‌کنند؟**

□ از لحاظ محتوا برخی از اسطوره‌های ایرانی مثل تمام اسطوره‌های جهان به تولد و مرگ و برخی دیگر به نحوه زندگی، نحوه معیشت و به‌دست‌آوردن روزی مربوط می‌شوند؛ مثلاً فصل‌ها و اسطوره‌های کشاورزی. ما داستان سیاوش را داریم که وارد آتش می‌شود، سیاوش وارد آتش می‌شود از آتش عبور می‌کند بعد به توران می‌رود و در آنجا کشته می‌شود و از خونش گیاه می‌روید. درواقع سیاوش یک خدای اسطوره‌ای است، یعنی یکی از خدایان کشاورزی.

این داستان، در واقع، ماجرای قربانی و فدیه را در اسطوره‌ها و اندیشه‌های ایرانی مشخص می‌کند. همان عبور فصل‌هاست. آتش، فصل تابستان است و در واقع سیاوش این نماد اسطوره‌ای، از فصل تابستان عبور می‌کند و از خونش گیاه می‌روید. این بدان معنی است که فصل درو محصول رسیده‌است. سیاوش در واقع یکی از خدایان کهن ایرانی بوده که چهره انسانی پیدا کرده‌است. گاهی می‌بینیم که در تاریخ اسطوره‌های ایران، چهره‌های انسانی جنبه خدایی پیدا کردند. چنین مواردی در اسطوره‌های ایران کم است ولی در اسطوره‌های یونان بسیار به چشم می‌خورد.

گاهی می‌بینیم چهره‌هایی خدایی و ایزدی شکلی انسانی پیدا کردند که سیاوش از آنهاست، سهراب از آنهاست، کیخسرو و افراسیاب و ... از آنهایند. البته افراسیاب اهریمنی است ولی چهره انسانی پیدا می‌کند و وارد تاریخ می‌شود.

بنابراین بخشی از اسطوره‌ها در طبقه‌بندی اسطوره‌هایی است که کیفیت معیشت و زندگی و فصل‌های سال را مشخص می‌کند و بخشی از آنها اصلاً کیفیت آفرینش انسان را مشخص می‌کند، یعنی اسطوره‌های آفرینش. بخشی از دیگر نیز اسطوره‌ها پایان هستند که به آنها «رستاخیز» می‌گویند؛

اسطوره‌های پایان جهان و پایان هستی، که به اسطوره‌های پس از مرگ مربوط می‌شوند. مثلاً در اسطوره‌های ایران آمده است که وقتی انسانی می‌میرد، بخشی از روحش که به آن فروهر می‌گویند به اهورامزدا می‌پیوندد. فروهر از جهان نور است و اهورا مزدا خدای نور و روشنایی و آتش و آتش هم نماد اهورا مزداست. حالا ارتباط انسان با جهان مینویی چگونه برقرار می‌شود؟ فروهر مردگان در شب اول نوروز بازمی‌گردد تا با خانواده خود دیداری بکند. خانواده نیز برای راهنمایی آتشی بر بام می‌افروزند و تا صبح روشن می‌گذارند، دور آن نیایش می‌کنند و به عنوان فدیه و قربانی هفت‌سین می‌چینند و ... اینها همان اسطوره‌اند. اسطوره ارتباط انسان از این جهان با جهان دیگر.

● **درباره سه عنصر مشترک اسطوره‌ها؛ یعنی سرمشق، تکرار و گریز از زمان نامقدس، بیشتر توضیح دهید؟**

□ درون‌مایه عنصر سرمشق که من مطرح کردم، برمی‌گردد به همزیستی و پیوند انسان با طبیعت. در واقع اسطوره به‌گونه‌ای پیوند انسان با هستی است و چون طبیعت بخشی از هستی است و پیوند انسان و طبیعت، همان پیوند انسان و هستی است، به همین دلیل است که در گذشته این اسطوره‌ها و تفکرهای اسطوره‌ای به حفظ محیط‌زیست کمک می‌کردند. انسان در طول تاریخ خودش آموخت، در طول زندگی خودش آموخت و بعد معتقد شد که گویی هر کدام از پدیده‌های طبیعت دارای یک روح و روان هستند و آن را خدای آن پدیده به شمار آورد. خیلی ساده بگویم مثلاً همین کلمه باد؛ نام خدای باد در ایران باستان بود که به آن می‌گفتند: «ویو»، بعدها شد باد.

اینکه چرا این روند پدید آمد، برمی‌گردد به پیوندی که انسان با طبیعت دارد. انسان در طبیعت زندگی کرد و روزی‌اش و غذایش را از طبیعت

به‌دست آورد. در طبیعت هم گاهی خشکسالی پدید می‌آمد، پس، همان‌گونه که انسان به فرزندش یاد می‌داد که چه بکند تا موفق بشود، خود نیز از طبیعت همین را آموخت و همین را به‌گونه‌ای به طبیعت برگرداند. این رابطه متقابل انسان و طبیعت است. یعنی انسان‌ها برای اینکه محصولشان بارور شود، خودشان محصولی را به مقدار کم کشت می‌کردند و به طبیعت تقدیم می‌نمودند تا طبیعت همین کار را دوباره انجام دهد؛ مثل سبزه سبز کردن؛ سبزه سبز کردن در نوروز در واقع به‌گونه‌ای تقلید از طبیعت و دوباره بازگرداندن همان محصولی است که از طبیعت گرفته شده. می‌خواهد به طبیعت بگوید که امسال هم به محصولات من توجه کن. تو هم امسال محصولات مرا بارور کن. این سبزه را دور نمی‌ریختند به صحرا می‌بردند و تقدیم طبیعت می‌کردند اما حالا دور می‌اندازند. نمی‌دانند چرا و برای چیست؟ ولی در گذشته یا به آب می‌ریختند یا جایی در بیابان و صحرا می‌گذاشتند. این سرمشق‌گیری هم از قوای طبیعت و هم سرمشق‌گیری از ایزدانی است که در اسطوره‌ها تبدیل به انسان شدند. مثل سیاوش و رستم. انسان آن شخصیت را سرمشق و الگوی خود قرار می‌دهد. سعی می‌کند که همانند آنها باشد. حال ببینید چگونه ارتباط بین محصول، انسان و طبیعت، تبدیل شد به نوعی رابطه اخلاقی. از اینگونه در اسطوره‌های برخی از ملل دیگر نیز هست، مثلاً در آفریقا برای اینکه درخت پر باری داشته باشند هر سال نهالی می‌کاشتند و در قسمتی که نهال دو شاخه می‌شد سنگی وسط آن می‌گذاشتند. وقتی آن درخت بزرگ می‌شد آن سنگ در دل درخت می‌ماند. نمونه این کارها در ملل مختلف به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود فقط شکل ظاهری آنها فرق می‌کند، ولی مفهوم و محتوای همه همان سرمشق‌گیری از رفتار طبیعت با انسان و رفتار انسان با طبیعت است.

حالا که این سرمشق را انسان گرفت. آن را دائم و به صورت دوره‌ای

تکرار می‌کند؛ این تکرار می‌شود فصل‌ها. یعنی در آغاز هر فصل رفتارهای مربوط به آن فصل و کارهای مربوط به آن زمان را سالانه تکرار می‌کند. پس اسطوره‌ها بدون تکرار، دیگر وجود ندارند. تکرار باعث می‌شود دائما ذهنیت انسان، آن سرمشق را برای خودش داشته باشد.

ما هرچه بیشتر وارد تاریخ می‌شویم از اسطوره‌ها فاصله می‌گیریم، اما هیچ وقت از آنها جدا نمی‌شویم. نه تنها در ایران بلکه در تمامی‌ملت‌ها از اروپا و آمریکا گرفته تا آسیا و آفریقا هنوز، اسطوره‌های کهن‌شان را به شکل‌های گوناگون اجرا می‌کنند و آنها را نسل به نسل به صورت فرهنگ انتقال می‌دهند بدون این‌که حتی مفهومش را بدانند.

همانطور که قبلاً گفتم اسطوره‌ها در زمان خودشان، واقعیت بودند. یعنی مردم در هر دورانی اسطوره‌ها، اندیشه‌ها و داستان‌ها و افسانه‌های زمان خود را به‌عنوان یک واقعیت پذیرفته بودند. یعنی ایرانیان کهن این را قبول داشتند که فروهرها به دیدارشان می‌آیند. حالا فقط شکلش عوض شده. امروز وقتی با سنگی می‌زنیم به سنگ مزار و شروع می‌کنیم به فاتحه خواندن، این سنگ زدن همین مفهوم اسطوره‌ای است.

در اسطوره‌های کهن بشری، سنگ، مرز این عالم مادی و عالم دیگر است. وقتی به سنگ قبر می‌زنی، یعنی دروازه‌های عالم دیگر را داری می‌کوبی که بیایند سراغت. مثلاً حتی در ایران کهن این‌طور فکر می‌کردند که آسمان از سنگ است. «آس» یعنی سنگ و «مان» پسوند است. مثل زایمان و ساختمان. آسمان یعنی ساخته شده از سنگ و آنها، گمان می‌کردند که این سنگ فیروزه‌ای مرز آن عالم است. این است که می‌گویند بشر هرگز نمی‌تواند از اسطوره جدا شود.

زمانی فکر می‌کردند باران در اثر مبارزه دیو «اپوش» و «تیشتر» پدید آمده‌است و این را به‌عنوان یک واقعیت می‌پذیرفتند. این بود که از اهورامزدا

می‌خواستند تیشتر را به کمک بفرستد. دعای باران این‌طور بود: **تیشتر چون اسب سپید می‌تاخت و...** ولی امروزه می‌دانیم که دو جبهه هوا و ابر و . . . با هم برخورد می‌کند و جرقه می‌زند و باران می‌آید.

ما اسطوره‌ها را تبدیل کردیم به علم. اسطوره‌ها، علم و دانش روزگاران خودشان بودند. امروز علم را جدا از اسطوره می‌دانند. اسطوره رفتن به آسمان در بین ملل هست. مثلاً در اسطوره‌های یونان زئوس سوار ارابه می‌شود و در آسمان نزدیک تاهلن خدای خورشید پیش می‌رود. در اسطوره‌های دیگر، این تبدیل شد به علم، امروز شد هواپیما، سفینه و این چیزها. به‌این دلیل آنچه که‌امروز علم است شاید فردا اسطوره باشد.

● **عنصر ممیزه بین اسطوره‌ها چیست. در مورد نقاط ممیزه، نقاطی که با هم تفاوت دارند صحبت کنید؟**

□ اسطوره‌ها در ملل مختلف گاهی با هم تفاوت هایی هم دارند. اما تفاوت اسطوره‌ها میان ملل گوناگون با درون مایه‌های مشترک، همه به عامل محیطی برمی‌گردد. فرض کنید مفهوم آغاز زمان، آغاز هستی، پدیدآمدن و از بین رفتن هستی، مفهوم اسطوره‌ای نجات‌دهنده نهایی، همه این‌ها در بین تمام ملل بوده‌است یعنی درون مایه‌ها مشترک‌اند و تنها شکل ظاهری افسانه‌ای که ماجرا را بیان می‌کند در اسطوره‌های آفریقا، در اسطوره‌های ایران، در اسطوره‌های سرخپوستان و بومیان استرالیا، چین و ژاپن با هم تفاوت دارد، پس در واقع تفاوت به شکل ظاهری برمی‌گردد. به عبارت دیگر تفاوت به سمبل‌ها و نمادها برمی‌گردد ولی دلالت به مفهومی واحد می‌کنند.

● **شما از نظر جغرافیایی نگاه کنید که اقوام مختلف در این کره خاکی چگونه تقسیم شدند، با امکانات پنج‌هزار سال پیش نگاه کنید و فناوری که انسان آن موقع داشته، ارتباط واقعاً مشکل بوده، بین ما و سرخپوستان،**

بین حتی بین اروپایی‌ها و سرخپوستان، آنها که نزدیک‌تر بودند، ولی مشترکات زیاد است. این از چه حکایت می‌کند؟

□ این از روان ناخودآگاه بشر حکایت می‌کند که به گفته «یونگ» در تمام انسان‌ها به گونه‌ای مشترک است. همه انسان‌ها درباره زندگی فکر می‌کنند. بشر اولیه در هر گوشه از جهان که بود چون دید که یکی از عزیزانش مرده یا فرزندی از مادر متولد شده، به مرگ فکر کرد، مرگ و تولد شد یک مدل، یک درون مایه مشترک در تمامی اسطوره‌ها.

برخی از واقعیت‌ها برای همه بشر مشترک است اما محیط طبیعی که در آن زندگی می‌کنند با هم تفاوت دارد. به‌عنوان مثال، به دلیل اینکه‌ایران، در یک منطقه خشک و کم آب است، آب، زیاد اهمیت پیدا می‌کند. در اسطوره‌های ایرانی کوه هم که منشأ آب است، اهمیت دارد و مقدس است. در اسطوره‌های کناره‌های آفریقای جنوبی، این دریاست که مقدس و منشأ است، دریا مرز جهان است، مرز هستی است، ولی در اسطوره‌های ایرانی کوه البرز مرز هستی است. حالا می‌توانید بین اسطوره‌های ایرانی و اسطوره‌های آفریقای جنوبی، کوه را با دریا دقیقاً معادل قرار بدهید. هر دوی اینها بر یک مفهوم مشترک دلالت می‌کنند. آن وقت شما می‌بینید که زال از کوه می‌آید، سیمرغ در کوه است، همه هم در کوه‌البرز، بعد میترا خدای نور و خورشید از کوه می‌آید اصلاً در کوه زاییده می‌شود. ولی در اسطوره‌های آنها می‌بینید که خورشید از دریا زاییده می‌شود. بنابراین تفاوت محیط جغرافیایی، شکل اسطوره را عوض کرده ولی درون‌مایه را عوض نکرده‌است. پس بشر تفکرات مشترکی دارد و این تفکرات مشترک را در قالب افسانه‌های گوناگونی می‌ریزد که‌این افسانه با محیط زندگی‌اش مطابقت دارد.

در ایران اسطوره ضحاک را می‌بینید، اژدهاک با سه سر. در هند خدای شیوا، کریشنا و ویشنو است که به صورت مجسمه‌ای با سه سر نشان داده

شده است. درواقع همان است که اینجا تبدیل به شکل دیگری شده‌است و هر کدام از اینها نمادی است. می‌بینید که فریدون که با ضحاک می‌جنگد، صاحب سه پسر است، ضحاک هم صاحب سه سر. مفهوم مقدسی که عدد سه در اسطوره‌های ایرانی پیدا می‌کند در اغلب ملل هم هست. عدد سه، چهار، چهل، یازده، دوازده؛ ببینید اعداد هم دارای مفاهیم اسطوره‌ای می‌شوند.

● **چه رابطه‌ای بین تاریخ و اسطوره وجود دارد و چگونه رابطه‌ای است؟ یعنی ما می‌توانیم از طریق شناختن نمادهای اسطوره‌ای و تحلیل و بررسی اسطوره‌ها، تاریخ یک ملت را به‌دست آوریم یا گوشه‌های تاریک تاریخ یک ملت را روشن کنیم؟**

□ دوران تاریخ بشر از زمانی است که خط اختراع شد. اما بیشتر عمر بشر، مربوط به دورانی است که خط اختراع نشده بود. بنابراین برخی از اسطوره‌شناسان اصلاً اسطوره را، از دوران پیش از تاریخ بشر به حساب می‌آورند و از این دیدگاه به تاریخ یک ملت نگاه می‌کنند. بنابراین دوران تاریخی، نوشته شده و مکتوب است، اما دوران پیش از تاریخ، سینه به سینه نقل شده‌است و همین موضوع باعث شده که شخصیت‌های تاریخی یک‌دفعه چهره خدایی بگیرند و حتی اگر یکی، صد سال عمر کرده باشد سینه به سینه در طول هزاران سال، این صد سال تبدیل به هزار سال شود. عمر رستم در اسطوره‌های ایران و در شاهنامه چیزی حدود هزار سال است ولیکن این در واقع تاریخی است که تبدیل شده به اسطورهٔ تاریخِ بشرِ پیش از تاریخ. رستم یک فرد تاریخی بود و یک مدت محدود زندگی کرد اما این حکایت برای چندین هزار سال پیش است و همین‌طور سینه به سینه از این نسل به آن نسل نقل شده، تا یک‌دفعه رستمی شده که ما می‌بینیم .

● بعضی از پژوهشگران سعی کردند به‌ازای هر یک از این شخصیت‌ها یا نمادهای تاریخی، یک واقعه تاریخی را نشانه بگیرند و اثبات کنند چقدر از اینها خیال‌پردازی است و چقدر می‌تواند با واقعیت‌ها تطبیق پیدا کند و چقدر عالمانه‌است؟

□ نمی‌توانیم بگوییم که این شخصیت‌ها و نمادها صد درصد و کاملاً خیال‌پردازی است. اینها فعلاً پژوهش است. به هر حال این پژوهش‌ها را باید انجام داد تا به حقایق دسترسی پیدا کرد. چون همه چیزهایی که در اسطوره‌ها گفته شده نماد و سمبل است، بنابراین ما باید از طریق این سمبل‌ها و تطبیقش با حوادث تاریخی – اگر تطبیق پیدا بکند – به بررسی بپردازیم. برای مثال همین فریدون که مثال زدم: وقتی پژوهشگران وارد این مباحث می‌شوند حتی به ریشه لغت‌ها هم می‌پردازند. یعنی معتقدند که خیلی از این لغت‌ها نام نبودند بلکه توصیف هستند. مثلاً معتقدند که فریدون اصلاً نام نبوده. فریدون به معنای «فری ایتون» یعنی «سه گونه شده» است. معتقدند که فریدون، نمادی است از آغاز انشعاب ملل آریایی به سه شاخه: یک شاخه که به غرب رفت، یک شاخه به آسیای جنوب غربی و شاخه دیگر که به جنوب آسیا رفت. از طرفی در تاریخ می‌بینید که فریدون در اسطوره‌ها، سه پسر دارد، حالا شاید این سه شاخه تبدیل شده باشد به سه پسر، و یا حتی ممکن است نمادی باشد از قبایل آریایی که وارد ایران شدند و سه قبیله ماد، پارس و پارت بودند. ما فقط می‌توانیم با اساطیر اینطور برخورد کنیم. چون همه آنها برای دوران ماقبل تاریخ‌اند و سند دیگری به جز نام‌شناسی و تطبیق احتمالی‌شان با حوادث تاریخی در دست نداریم. اما چقدر نتیجه این تحقیق‌ها درست باشد، هیچ‌وقت نمی‌توان مطمئن بود.

● **مهم‌ترین عنصر اسطوره‌های ایرانی چیست؟**

□ مبارزه بین خیر و شر. به همین خاطر است که در اسطوره‌های ایرانی دو چیز نقش داشتند: نور و ظلمت. مبارزه خیر و شر را در اسطوره‌های دیگر هم می‌بینیم، اما رنگی که در اسطوره‌های ایران گرفته خیلی بیشتر است. در اسطوره‌های ایرانی به صورت اهورامزدا و اهریمن درآمده، ولی در اسطوره‌های یونانی این‌گونه نیست. در اسطوره‌های یونانی، زئوس همان هرمز یا اهورامزدا در ایران است، با این تفاوت که هرمز یا اهورا مزدا در ایران کاملاً پاک و خالص است ولی زئوس این‌گونه نیست.

● **در اسطوره‌های ایرانی و در فرهنگ ایرانی یک شیء که نماد خدا باشد، نیست یا کمتر است یا اصلاً به مفهوم بت نیست. ولی در فرهنگ‌های دیگر به فراوانی دیده می‌شود این اتفاق چگونه‌افتاد و چرا؟**

□ مثلاً در اسطوره‌های یونانی مجسمه‌ای از خدایان می‌ساختند، از زئوس و خدایان متعدد دیگر و شکل‌های انسانی به آن می‌دادند. اصلاً خدایان یونانی چهره‌های انسانی داشتند و قهرمانانی بودند که جنبه خدایی به آنها داده شده بود. ولی در اسطوره‌های ایرانی اغلب چنین نبود و تا حدی برعکس بود. یعنی خدایان و ایزدانی بودند که نماد انسانی پیدا کردند ولی هیچ وقت برای اینها مجسمه‌ای ساخته نشد. نمادهای فروهر، اهورامزدا و میترا به صورت سنگ‌نگاره و دیوارنگاره وجود داشته، ولی هیچ کدام از اینها در مفهوم خدا و مفهوم بت پرستیده نمی‌شدند.

پس از ظهور زرتشت همه خدایان نفی شدند و ایرانیان فقط خدای واحد یعنی اهورامزدا را پرستیدند، بقیه هم فرشتگان مقرب بودند. آنها هم به‌عنوان فرشتگانی که از طرف اهورامزدا امور عالم را اداره می‌کنند شناخته می‌شدند. بنابراین آنها پرستیده نمی‌شدند، لذا شما هرگز تصویری از اهورا مزدا

نمی‌بینید، همیشه به شکل نور مشاهده‌اش می‌کنید. یعنی پشت سر مقدسان کهن ایران باستان، نوری مشاهده می‌کنید که سابقه توحید را نزد ایرانیان می‌رساند. حتی ما حدیثی داریم از امام صادق(ع) که «ایرانیان نخستین ملل موحد دنیا بودند». آن نور در واقع نماد اهورامزدا و فره‌ایزدی است که حاصل پادشاهان عادل است و زمانی که پادشاهی ستم می‌کرد دیگر آن نور را نداشت. حالا این به صورتی نشان داده می‌شد؛ به صورت گاو، قوچ، گوسفند یا بره. بره در واقع نمادی بود از نیروی تأیید یزدانی یعنی همان فره‌ایزدی. فره‌ایزدی یعنی نیروی تأیید اهورامزدا یعنی نیرویی که اهورا مزدا با آن قدرت می‌دهد که عدالت پادشاهان را در پادشاهی‌شان انجام دهند. اینها، چیزهایی هستند که می‌توانیم به آنها نمادهای خدایی بگوییم. پس به دلیل نبود اسناد تاریخی و بی‌اطلاعی، نمی‌توانیم به‌طور مطلق بگوییم در ایران چنین چیزی وجود نداشته؛ فقط می‌توان گفت پس از زرتشت چنین نمادهایی به شدت کاهش یافته است. مجسمه‌هایی کوچک کشف شده و حتی سنگ‌نگاره‌هایی که ذکر کردم، از برخی ایزدان وجود داشته و شاید هم مجسمه‌هایی که احتمالاً با ظهور آموزه‌های یگانه‌پرستی زرتشت از میان رفته و شاید به وسیله حمله اعراب مسلمان به‌عنوان بت نابوده شده باشد. به هر حال اینها دور از ذهن نیست.

گفت‌وگو با

دکتر غلامرضا استیفا

متولد ۱۳۲۵، قائمشهر

کارشناسی‌ارشد از دانشگاه تهران، فارغ‌التحصیل رشته آمار از دانشگاه بین‌المللی کلکته هندوستان، فارغ‌التحصیل رشته برنامه‌ریزی شهری از دانشگاه توکیو، دکترای جامعه‌شناسی از دانشگاه سوربن پاریس.

فعالیت‌ها و مشاغل: چند بار سفر به اروپا و آمریکا و بازگشت به ایران در سال ۱۳۶۱ شمسی، تدریس در دانشگاه‌های تهران، شهید بهشتی و الزهرا، استاد رسمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شمال.

● **با توجه به این‌که شوق آموختن در شما زیاد بوده و به جاهای مختلف دنیا سفر کرده‌اید و شاید تحصیلاتی هم داشتید که خیلی لازم نبوده آنها را داشته باشید. درباره سیر تحصیلی خودتان بفرمائید؟**

□ من به‌طور کلی تحت تأثیر خانواده‌ام بودم. خانواده‌ام به لحاظ مشاغل اداری که داشتند به شهرهای مختلف می‌رفتند و بچه‌های خانواده هر کدام یک جا به‌دنیا می‌آمدند. من هم در قائمشهر به دنیا آمدم.

تحصیلات ابتدایی خودم را در مازندران و گیلان و دوره دبیرستان و تحصیلات دانشگاهی را در تهران گذراندم. در طول تحصیل کار می‌کردم و بیشتر در مدارس تدریس می‌کردم. زبان انگلیسی‌ام خوب بود و تدریس می‌کردم و دوست داشتم دستم در جیب خودم باشد و مستقل باشم. در ساعاتی که بیکار بودم، به سفارش استادان خودم در مؤسسات آموزشی برایم کلاس می‌گذاشتند. اولین پولی را که گرفتم خیلی خوشحال شدم. مدت‌ها در این فکر بودم که چگونه این پول را خرج کنم چون از نظر مالی مشکلی نداشتم. کم‌کم یاد گرفتم برنامه زندگی خودم را ترسیم کنم و روی کاغذ بیاورم. عادت داشتم هر کاری را که می‌کنم بنویسم و در چارچوبی عمل کنم که برایم مشخص باشد، که امروز چه کار کردم و فردا چه باید بکنم. تمام برنامه‌هایی که حتی در دوران تحصیل داشتم سعی می‌کردم به روی کاغذ بیاورم.

بعد در داخل زندگی مستقل خودم، پدر و مادرم این امکان را به من دادند که حتی‌المقدور تنها درس بخوانم، یعنی در شهری که خودشان نباشند. وقتی من در مقطع دبیرستان در تهران بودم آنها جایی دیگر مأمور بودند. مرا فرستادند تهران و در تهران از دور برخی از اقوام هوای مرا داشتند که چطور درس می‌خوانم و چه کار می‌کنم، ولی با تمام این نظارت‌های غیرمشهود من

توانستم روی پای خودم بایستم؛ خوب درس بخوانم و حتی کار بکنم و پولش را هدر ندهم. اولین پولی که گرفتم رفتم و کلی کتاب خریدم و چون جایی نداشتم تا این کتاب‌ها را بگذارم، همه را روی زمین گذاشتم و وقتی می‌خواستم به آنها مراجعه کنم تک‌تک کتاب‌ها را جابه‌جا می‌کردم.

● **این در زندگی هر جوانی به نظر می‌رسد که خیلی مهم باشد که چگونه بتواند استقلال پیدا کند. الآن جوانان دچار نوعی بحران و وحشت می‌شوند که چگونه بتوانند روی پای خودشان بایستند و در مراحل بعد بتوانند زندگی مشترک تشکیل دهند؟**

□ البته من این را پدیده‌ای دو سویه می‌بینم: یک سو خود فرد است که این قابلیت را پیدا کند که روی پای خودش بایستد و دیگری حمایت‌های بیجای خانواده‌هاست که بیش از حد بچه را وابسته به خودشان می‌کنند و این اشتباه است. حمایت باید غیرمشهود باشد. خانواده‌ام به من این امکان را دادند که مستقل باشم و خودم هم این آمادگی را در خود به وجود آوردم که روی پای خودم بایستم و به رغم آن که حامیانی داشتم اما دلم نمی‌خواست به آنها متکی باشم. هیچ وقت فکر نمی‌کردم که پول توجیبی‌ام را آنها بدهند. باید خودم در می‌آوردم، و آنها هم خوشحال بودند که دارم مستقل می‌شوم و روی پای خودم می‌ایستم، در عین این‌که آنها ناظر کارهایم بودند.

دوران دانشگاه را در تهران گذراندم و بعد از این‌که لیسانسم را گرفتم بهتر توانستم کار کنم. کارهای پردرآمدتری داشتم. در مقطع فوق‌لیسانس زیاد در کلاس حضور نداشتم و بیشتر در کار تحقیق و کتابخانه بودم و بیشتر توانستم کتاب بخوانم و مطالعه کنم.

قبل از این دوران در این فکر بودم که کجا بروم و چه کار کنم و چه بخوانم. وقتی علوم اجتماعی خواندم، دیدم یکی از رشته‌هایی که به رشد من

در این رشته کمک می‌کند آمار است که الآن جزء لاینفک تحقیقات اجتماعی است.

امروز شما هر تحقیق اجتماعی که می‌کنید باید توجیه آماری برایش بیاورید. فقط با کتابخوانی صرف، چیزی را نمی‌توانید ثابت کنید مگر این‌که از طریق فرمول‌های آماری بگویید که نتیجه چیست و باید چه کار کرد. من این مسئله را با خانواده‌ام در میان گذاشتم و گفتم: اجازه بدهید من یک سفر بروم هند. خوشبختانه موافقت کردند، چون دیگر در مقطعی بودم که شخصیتم شکل گرفته بود و می‌توانستم خود را اداره کنم.

● **استاد، چرا هند را انتخاب کردید؟**

□ باز هم من با مطالعه به این نتیجه رسیدم که هند با جمعیت یک میلیاردی، فقط با آمار زنده‌است. اگر اینها اطلاعات آماری دقیقی از واقعیت‌های زندگی نداشته باشند نمی‌توانند این کشور را اداره کنند. راجع‌به هند من خیلی مطالعه کرده بودم. به کشور ما نزدیک بود، شرقی بود، اولین سفر خارج از کشور من بود و از نظر هزینه خیلی پائین، و زبانش هم انگلیسی بود و من به زبان فرانسه و انگلیسی آشنا بودم و با ملاحظه این پارامترها و این‌که زبانشان انگلیسی است و من مشکلی به لحاظ ارتباط برقرارکردن ندارم و می‌توانم از کتاب‌هایشان استفاده کنم و با مردمشان به راحتی ارتباط برقرار کنم، به هندوستان رفتم. در دانشگاه هند دقیقاً برنامه‌های انگلیس را پیاده می‌کردند. از نظر آمار کلکته هندوستان بالاترین تعریف جهانی را دارد. بیشتر که مطالعه کردم، دیدم رمز ادامه زندگی و روی پا بودنشان تسلط به آمار است. البته فقر هندی‌ها ناشی از تعداد جمعیت آنهاست، زیرا هر قدر هم که درآمد داشته باشند باید بین یک میلیارد نفر تقسیم کنند. هندی‌ها از نظر تولید علم مغزهای خوبی دارند و خیلی به پیشرفت علم کمک کردند. آنها کسانی بودند که عدد صفر را اختراع کردند.

● **جناب استاد استیفا، بعد از این‌که به هند تشریف بردید و تحصیل کردید، به ژاپن رفتید. آنجا در چه رشته‌ای تحصیل کردید؟**

□ من به آن اطلاعات آماری که برای رشته جامعه‌شناسی لازم بود رسیدم. بعد آمدم به ایران، و از امتیاز سازمان ملل استفاده کردم و از یک شبه بورسیه‌استفاده کردم و رفتم توکیو. در آنجا در رشته برنامه‌ریزی شهری تحصیل کردم و این تحصیلاتی بود که بعد از کارشناسی‌ارشد برای من کارساز بود و می‌توانست اطلاعات مرا کامل کند و به من دید و جهان‌بینی جدیدی بدهد.

در توکیو در رشته برنامه‌ریزی شهری تحصیل کردم. استادانی از آمریکا و فرانسه داشتیم و چون من زبان فرانسه بلد بودم توانستم با استادان فرانسوی در دانشگاه توکیو رابطه خوبی برقرار کنم. سؤالات زیادی درباره دانشگاه‌های فرانسه پرسیدم که به من گفتند بهترین، معروف‌ترین و مجهزترین دانشگاه فرانسه که در دنیا هم معروف است سوربن است. دو سال در توکیو تحصیل کردم و به آن چیزی که در ذهنم بود رسیدم. آمدم و با امکاناتی که خودم فراهم کردم یعنی پول بورس سازمان ملل معروف در دنیا، توانستم به راحتی زندگی کنم. کلی هم دلار پس‌انداز کردم. بعد با آن پول به آمریکا رفتم و مدتی در دانشگاه نیویورک بودم، ولی چون خودم را با فرهنگ آنها منطبق ندیدم به آکسفورد رفتم و آنجا هم در حدود یک ترم درس خواندم و زندگی کردم، اما باز هم خیلی از وضع زندگی در انگلستان خوشم نیامد، بعد به فرانسه رفتم. چون زمینه قبلی در دانشگاه سوربن داشتم، رفتم پاریس و در آنجا ثبت نام کردم. امتحانی از ما گرفتند و دیدند زبان من خوب است و مشکلی ندارم و به من اجازه تحصیل دادند.

در آنجا، خانواده‌ام به من زیاد کمک کردند. چون فرانسه کشوری است که کار، زیاد در آن نیست که آدم بخواهد هزینه خودش را تأمین کند. وقتی

فارغ‌التحصیل شدم استادم مرا معرفی کرد به شهرداری پاریس و من مشغول به کار شدم. وقتی دکترایم را گرفتم مرا فرستادند به اداره جوانان یونسکو. استادم مرا تأیید کرد و معرفی کرد به دانشگاه سنگال، تا من به دانشگاه سنگال بروم و تدریس کنم. در آنجا بودم که یک مشکل خانوادگی برایم پیش آمد و مادرم سخت مریض شد و به من خبر دادند اگر نیایی مادرت می‌میرد. من به سازمان یونسکو رفتم و گفتم با توجه به مشکلی که دارم باید به ایران بروم. به آنها گفتم برای تصدی این پست از شما تشکر می‌کنم ولی باید به من سه ماه فرصت بدهید تا بروم و مشکلم را حل کنم. خبر آمدنم را به شما خواهم داد.

به هر حال، من آمدم ایران و با توجه به امکانات درمانی آن زمان و نبودن دکتر، دارو و درمان مناسب، مجبور شدیم مادرمان را چندین بار عمل جراحی کنیم و تحت این شرایط به آنها گفتم که نمی‌توانم بیایم. این لحظه‌ای بود که من گریه‌ام گرفته بود که یک چنین موقعیت مناسبی را از دست می‌دادم. وابستگی ما شرقی‌ها هم ...

من اینطور احساس می‌کنم که ماندم و کمک کردم به خانواده‌ام و اینجا به جایی رسیدم که دارم وظیفه خودم را انجام می‌دهم.

● **اصولاً حوزه برنامه‌ریزی شهری شامل چه چیزهایی است؟**

□ همه مسائلی که در یک زندگی شهری با آن سر و کار داریم در حوزه برنامه‌ریزی شهری جای داده می‌شود؛ از اسکان جمعیت گرفته تا سیاست‌های تنظیم رشد جمعیت در شهرها، فضایابی برای جمعیت، پیش‌بینی‌های لازم برای رشد جمعیت، اگر تداوم پیدا کند در دوره‌های ده، بیست، سی و حتی در مدت زمانهای طولانی تر. من تأکید می‌کنم بر روی تسهیلات شهری، چرا که جمعیتی که در یک جا زندگی می‌کند فقط مشکل اسکان ندارد، شما باید تمام امکانات زیستی شهری را برای افراد تدارک ببینید. اینها نقل و انتقال

دارند، سفرهای شهری دارند، جابه‌جایی دارند، محل اشتغالشان است، مایحتاجشان باید تهیه شود، آموزش می‌خواهند، بچه‌هایشان باید مدرسه بروند، دانشگاه بروند، مسئله درمان دارند. اینها باید کجا تحقق پیدا کند. اینها را باید در شهر توزیع کنید، که اولاً باید نوعی عقلانیت، حاکم بر این برنامه‌ریزی باشد که آدم‌ها در حداقل جابه‌جایی بتوانند نیازهایشان را برطرف کنند و به تمام خواسته‌هاشان برسند. اینها مستلزم داشتن اطلاعات همه‌جانبه‌از جمعیتی است که در شهرتان دارید.

● **رشته برنامه‌ریزی جمعیتی چه رابطه‌ای با جامعه‌شناسی دارد؟**

□ بسیار به هم نزدیک‌اند. وقتی شما جمعیت را مطالعه می‌کنید این در متن سیاست‌گذاری‌های جمعیتی در جامعه‌شناسی است. مطالعات فضایابی هم همینطور است، جامعه‌شناسی زیرمجموعه‌های مختلف دارد: جامعه‌شناسی خانواده، جامعه‌شناسی آموزش و پرورش، جامعه‌شناسی کار و اشتغال، جامعه‌شناسی شهری و جامعه‌شناسی روستایی.

در کل زیرمجموعه جامعه‌شناسی، جامعه‌شناسی شهری حرف اول را می‌زند و همه زیرمجموعه‌های متفاوت و مختلف جامعه‌شناسی به نحوی در جامعه‌شناسی شهری لحاظ می‌شود. اشتغال، ترافیک، جابه‌جایی، اینها همه مسائل اجتماعی است؛ مسائلی که با انسان‌ها سر و کار دارد و زندگی انسان‌ها را تنظیم می‌کند. همه در حوزه جامعه‌شناسی شهری قرار دارد. جامعه‌شناسی عمومی به همه اینها به یک شکل می‌پردازد روی این اصل مطالعات جامعه‌شناختی و اجتماعی با برنامه‌ریزی شهری ارتباط تنگاتنگی دارد.

اگر یک نفر با دید تحقیقی برای اولین بار بیاید به تهران و بتواند همه جای آن را ببیند به یک چندگانگی می‌رسد، به علت وجود آدم‌هایی که مبدأ و اصلشان جاهای دیگر است ولی با همان فرهنگ آمده‌اند و در این شهر زندگی می‌کنند. الآن این رسالت به‌عهده رسانه‌هاست. واقعاً باید کاری بکنند

که ما به یک هماهنگی در زندگی شهری برسیم. یکی از ناهماهنگی‌ها و معضلات شهری ما همین است، برای اینکه ما از فرهنگ‌های مختلف به این شهر آمده‌ایم و اصرار داریم در فرهنگ خودمان زندگی کنیم.

● الان تهران شهری است که مشکلات شهری آن شاید از شهرهای دیگر بیشتر باشد. لطفاً در این باره توضیح بفرمائید؟

□ زمانی مساحت تهران ۲۶۰ تا ۲۷۰ کیلومتر مربع بود، بعد کم‌کم رشد کرد رسید به ۳۶۰ کیلومتر مربع و الآن چیزی حدود ۱۰۰۰ کیلومربع است. در چنین جایی ما ۲۰ میلیون جمعیت داریم که با خاستگاه‌ها، فرهنگ‌ها و قومیت‌های متفاوت، به تهران آمدند. خب، جاذبه برایشان ایجاد کردیم. به روستاها نرسیدیم. امکانات اشتغال در روستاها ایجاد نکردیم. مراکز تولیدی را به خود روستا نبردیم. مثلاً تولیدات مواد کشاورزی و سردرختی را به تهران آوردیم و به کنسرو تبدیل کردیم. اگر ما این کارخانه‌ها را به روستاها می‌بردیم، هم برای جمعیت سرریز همان روستاها کار ایجاد می‌شد و هم آنها آنجا می‌ماندند و تسهیلات شهری و زندگی اجتماعی برایشان می‌بردیم تا آنها به شهرها نیایند.

جمعیت سرریز به جمعیتی می‌گویند که از جذب در روستا آزاد شدند. یعنی من روستایی زمینی دارم که پنج نفر روی آن کار می‌کنند و درآمد خود را در می‌آورند، و حالا اگر دو نفر به آن اضافه شوند آن دو نفر جمعیت سرریز هستند. پس باید اتوماتیک‌وار خارج شوند، چون کاری ندارند. ما اگر از نظر اطلاعات جمعیتی قوی بودیم و می‌دانستیم که جمعیت سرریز روستاهای ما چقدر است بلافاصله فکری می‌کردیم که همین‌جا به آنها کاری بدهیم و نگذاریم به شهرها بیایند، و شهرها این قدر بی‌حساب گسترده شوند. مسئله فقط تهران نیست، اصفهان، تبریز، مشهد و شیراز هم به همین شکل

است. جمعیت سرریز روستاها به مراکز استان‌ها و گروهی هم از مرکز استان به شهرهای بزرگ مثل تهران آمدند.

این مهاجرت مرحله به مرحله صورت گرفته است. الآن مشکل اساسی شهرها، جمعیت است. این جمعیت مشکلات عدیده‌ای به وجود می‌آورد. برای اینکه هر فعالیتی که در شهرها ایجاد می‌شود در ارتباط با جمعیت است. شهری را از نظر فیزیکی در نظر بگیرید که حتی یک نفر در آن وجود نداشته باشد خب مشکلی هم ندارد. مشکل موقعی پیش می‌آید که شما بخواهید صدهزار نفر را در آنجا اسکان دهید. این صد هزار نفر راه‌های ارتباطی و وسایل نقلیه درون‌شهری می‌خواهند، به مراکز خرید نیاز دارند، برای تحصیل بچه‌ها دانشگاه و مدرسه و از همه مهم‌تر تسهیلات شهری می‌خواهند. آب، برق، گاز و تلفن اینها چطور می‌خواهد برسد؟! چون در شهر گسترده‌ای مثل تهران که هزار کیلومترمربع وسعت دارد شما هیچ می‌دانید رساندن یک کابل تلفن یا یک لوله آب چقدر هزینه دارد؟! حالا اگر تهران را طوری طراحی می‌کردید که فضای سبز و فضای عمومی زیاد می‌شد و در عوض یک ساختمان سی یا چهل یا پنجاه طبقه می‌ساختید و این مردم را در ارتفاع اسکان می‌دادید، هزینه تأسیسات شهری به حداقل می‌رسید. جابه‌جایی هم بسیار راحت بود و از مسیرهای معینی رفت‌وآمد می‌شد.

● الآن ترافیک یکی از مشکلات بزرگ این شهر است. پیشنهاد شما به عنوان جامعه‌شناس و برنامه‌ریز شهری، برای حل این مسئله و مسائل دیگر شهری چیست؟

□ مشکلی که الآن وجود دارد و ما باید به‌عنوان یک حقیقت با آن برخورد کنیم این است که زمان زیادی در جابه‌جایی شهری هدر می‌رود. اگر این زمان را شما به پول تبدیل کنید میلیاردها ریال می‌شود و ما اصلاً متوجه این

موضوع نیستیم. زمان پدیده‌ای‌ست که با هیچ بودجه و ثروتی خریده یا بازگردانده نمی‌شود. چیزی ورای ارزش مادی است. در نتیجه مشکل اینجاست که برنامه‌ریزی زمان در شهر نداریم تا حساب کنیم که این زمانی که از دست می‌رود چه ثروتی است که اگر بجا از آن استفاده شود می‌تواند اثربخش باشد و در جامعه تحول ایجاد کند. و اما مشکل ترافیک که در جابه‌جایی‌ها با آن روبه‌رو هستیم که خود چند مؤلفه دارد: یکی در بعد جمعیتی است که به آن اشاره شد؛ جمعیت زیاد است و در آن بحثی نیست. دوم این که شهر برای چنین جمعیتی با توجه به فعالیت‌هایی که می‌بایستی برای آنها پیش‌بینی کرد طراحی نشده و شما می‌بینید که ما به مراکز اشتغال جمعیت، مراکز آموزش و مراکز خرید دسترسی نداریم. فرض کنید شما یک بیمارستان در یک خیابان خیلی شلوغ ساختید و برای آن پارکینگ در نظر نگرفتید. ماشین می‌آورند تا مریض را به داخل بیمارستان ببرند، اگر دقت کنید تا دلتان بخواهد تابلوی پارک ممنوع و توقف ممنوع گذاشته‌اند، خب چه کار باید کرد؟!

ما موقعی باید این تابلو را بزنیم و اجازه ساخت این بیمارستان را بدهیم که اول فکر جابه‌جایی مردم را کرده باشیم. فرض کنید این بیمارستان هزار تخت دارد. از طرفی متوسط افراد خانوار که می‌آیند به مریض‌هایشان سرکشی بکنند چهار یا پنج نفر است که اگر آن را در هزار تخت ضرب کنیم می‌شود پنج‌هزار نفر. باید خیلی راحت بیایند وسیله نقلیه‌شان را پارک کنند بروند مریض‌شان را ببینند و برگردند. آیا ممکن است؟! این است که می‌گوییم ما برنامه‌ریزی نداریم. یعنی بین تأسیسات شهری، مؤسسات خدمات‌رسانی شهری، جمعیت و نیاز آنها هیچ نوع تناسبی در شهر وجود ندارد. حالا در شهرهای جدید این کار را می‌کنند یعنی قبلاً طراحی می‌کنند

که فضا به‌اندازه کافی نیست؛ ولی در شهری مثل تهران که یک بافت قدیمی دارد و تحول در این بافت قدیمی‌هم بسیار هزینه‌آفرین است معضل ما که بحث ترافیک است، این است که دسترسی‌های ما متناسب با عملکرد واقعی شهر تهران نیست.

● **راه‌حل پیشنهادی شما برای این موضوع چیست؟**

□ ما در جهانی زندگی می‌کنیم که نمی‌توانیم همه چیز را خودمان تجربه کنیم. ما باید از تجارب دیگران استفاده کنیم و زود به نتیجه برسیم و زود هم به کار بگیریم.

زمانی بحث بود که تهران نیاز به مترو دارد ما خیلی دیر شروع کردیم، ولی خب، شروع کردیم. حالا هم می‌خواهم بگویم حالا که شروع کردیم لاک پشتی جلو نرویم. از الآن باید به فکر شهرهای دیگر باشیم تا شهرهایی که الآن مراکز استان‌اند روزی مشکل تهران را پیدا نکنند و لازم است که برنامه‌ریزی مترو برای آنها بکنیم و سیستم تاکسی‌رانی و اتوبوس‌رانی خودمان را اصلاح کنیم. آنچه الآن وجود دارد به هیچ عنوان جوابگوی این جمعیت نیست و غلط هم هست.

برای اینکه ما نتوانستیم به تناسب نیاز جامعه شهریمان، سرویس‌دهی‌مان را جلوتر از نیاز ببینیم. همیشه عقب هستیم. این سیستم تاکسی‌رانی ما بدترین نوع سیستم است. به این فکر کنید که اکنون ما در سطح شهر چند نوع تاکسی داریم، تاکسی نارنجی، تاکسی خطی، تاکسی سرویس، و بدتر از همه اینها، گروهی از افراد وجود دارند که جذب اشتغال شهری نشده‌اند و تنها راه ساده‌ای که پیدا کرده‌اند این است که یک اتومبیل بخرند و بشوند اتوبوس‌های کوچولو و شاید بدتر از اتوبوس، چون اتوبوس، ایستگاه دارد، اما اینها هرجا دلشان خواست می‌ایستند. ترافیک ما به‌خاطر اینهاست. من به

اینها می‌گویم وسایل نقلیه سرگردان؛ راه می‌رود و دنبال مسافر می‌گردد. اتومبیل نباید دنبال مسافر باشد، باید سیستم طوری باشد که مسافر بیاید دنبال وسیله نقلیه. اما ما نمی‌توانیم جلوی این همه مسافرکش شخصی را بگیریم برای اینکه زندگی‌شان از این راه تأمین می‌شود، اینها را باید ساماندهی کنیم.

باید جاهایی را برای اینها در نظر بگیریم و با مطالعه قبلی، طوری عمل کنیم که اینها سطح شهر را خیلی اشغال نکنند و همزمان هم کاری کنیم که مترو هم گسترش پیدا بکند، شبکه‌اش گسترده شود تا همه بتوانند به آن دسترسی پیدا کنند و وضعیت اتوبوس‌رانی هم منظم شود.

مسئله دیگر استفاده از منوریل است. منوریل هم هزینه‌اش ارزان است و هم می‌تواند به اندازه اتوبوس مسافر جابه‌جا کند و الآن جا دارد در تهران و در خیلی از مراکز استان‌ها از آن استفاده کنیم.

گفت‌وگو با

دکتر عبدالمجید ارفعی

متولد ۱۳۱۸، کوه‌گنای بندرعباس

لیسانس زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران، دکترای زبان و فرهنگ خاور نزدیک باستان و فرهنگ و زبان عیلامی از مؤسسه شرقی دانشگاه شیکاگو.

فعالیت‌ها: تأسیس تالار کتیبه‌های موزه ملی در سال ۱۳۷۷ شمسی و مسئولیت این تالار تا سال ۱۳۸۱، سال ۱۳۸۲ برگزاری کنگره نخستین مجمع بین‌المللی پیوندهای فرهنگی کهن در ایران و آسیا. بازخوانی دست‌نوشته‌های تخت‌جمشید و آجرنوشته‌های شوش.

تألیفات: کتاب فرمان کورش بزرگ و چند مقاله دیگر، گل‌نوشته‌های باروی تخت‌جمشید، آماده‌سازی ۲۶۰۰ لوح ریچارد هلک استاد دانشگاه شیکاگو برای چاپ.

موضوع رساله دکترا: زمینه‌های جغرافیایی گل‌نوشته‌های تخت‌جمشید

● جناب آقای دکتر ارفعی برای شروع گفتگو، امپراطوری عیلام را معرفی کنید؟

□ قوم عیلامی در حدود چهارهزاروپانصد سال قبل از میلاد- که‌البته تاریخ دقیقی نیست- وارد دشت خوزستان شدند و بیشتر در جاهای باستانی شوش سکنی گزیدند. بنا به نظر دکتر عباس علیزاده استاد باستان‌شناسی دوره عیلامی، آنها از فلات ایران و از راه فارس به خوزستان رفتند.

این نظر براساس سفال‌هایی که ایشان شناسایی و ردیابی و بر روی آنها تحقیق کرده‌اند به‌دست آمده‌است. در شوش از لایه هجدهم، حضور عیلامی‌ها محسوس است که‌البته باز هم تاریخ دقیقی نیست. در گل‌نوشته‌های شوش که تاریخی در حدود ۲۰۰۰ تا ۳۱۰۰ سال ق.م را نشان می‌دهد اینطور آمده که عیلامی‌ها به دشت خوزستان آمدند و شوش را مرکز خودشان قرار دادند، زیرا در آن زمان شوش چهارراهی برای تجارت بین شرق ایران و سرزمین‌های غربیِ شامل بین‌النهرین و آسیای صغیر و همچنین پل بین جنوب و شمال ایران محسوب می‌شد. بنابراین عیلامی‌ها آنجا ساکن شدند و شهر شوش را بنا کردند و تا زمان هخامنشیان در آن ماندند. از نظر تاریخی برای اولین‌بار به قوم عیلام، در نوشته‌های بین‌النهرینی اشاره شده است که نشان می‌دهد عیلامی‌ها در بین‌النهرین یا بین‌النهرینی‌ها در عیلام حضور داشته‌اند که البته تاریخ آن تا حدی نامشخص است.

از سال ۲۳۰۰ ق.م ما براساس تاریخ حملاتی که پادشاه بین‌النهرین به این منطقه می‌کند، با افرادی که‌اینجا هستند و فرماندارانشان و کسانی که قدرت را در دست دارند آشنا می‌شویم. همچنین از خود شوش گل‌نوشته‌ای به‌دست آمده که نام دو سلسله پادشاهی در آن ذکر شده که هر سلسله دوازده پادشاه داشته و جمعاً بیست و چهار پادشاه می‌شود. از یکی از این پادشاهان

نوشته‌ای به دو زبان عیلامی قدیم بر جای مانده که خوانده نمی‌شود؛ یکی از این نوشته‌ها به خط «اکدی کهن» است که میخی بود و از سومری‌ها گرفته شده بود. همچنین چند مهر به‌دست آمده که در آن اسامی یکی دو نفر از فرمانداران شوش ذکر شده است، ولی غیر از آن چیز دیگری در دست نیست. تا حدود سال ۱۹۰۰ یا ۱۹۵۰ ق.م و به مدت دویست سیصد سال مجموعه خوبی در دست داریم که با استناد به آنها می‌توانیم درباره مردم شوش بیشتر بدانیم.

دوره بعد دوره تاریکی است. در حدود سال ۱۳۰۰ یا ۱٤۰۰ ق.م باز به نوشته‌های ایلام میانه برمی‌خوریم که تاریخ این دوره تا ۱۱۰۰ سال ق.م طول می‌کشد. دوباره دویست تا سیصد سال دوره تاریکی است و بعد دوباره از طریق متون آشوری و بابلی به عیلامی‌ها بر می‌خوریم. پس از آن در حدود سال ۷۰۰ ق.م به متون پادشاهان ایلام نو بر روی سنگ‌نوشته‌ها و آجرها می‌رسیم و پس از آن نوبت به حکومت کورش می‌رسد. البته این از نظر حکومتی است، اما از نظر زمانی، ما در زمان هخامنشیان هم می‌بینیم که سنگ‌نوشته‌های پادشاهان هخامنشی به سه زبان بابلی نو، فارسی باستان و عیلامی نوشته شده است. همچنین گل‌نوشته‌هایی که از تخت‌جمشید به دست آمده به غیر از دو یا سه گل‌نوشته، بقیه به زبان عیلامی است و پر از واژه‌های فارسی است.

در زمان عیلامی‌ها به‌طور کلی سه زبان در جنوب ایران و بین‌النهرین وجود داشت. در جنوب ایران، زبان عیلامی بود، اما در مدرسه‌ها، زبان سومری و بابلی تدریس می‌شد. در عراق نیز دو زبان که یکی سومری و دیگری هم اکدی بود وجود داشت که هر کدام به دوره‌های مختلفی تقسیم می‌شوند.

اولین اشاراتی که از زبان اکدی داریم مربوط به ۲۳۰۰ ق.م تا ۲۰۰۰ ق.م

است که به آن دوره «اکدی کهن» می‌گویند. بعد چون یک قوم آموری از غرب وارد بین‌النهرین می‌شود از این دوره به بعد در جنوب به آن «بابلی» و در شمال «آشوری» می‌گویند. بابلی خود دوره‌ای دارد که شروع آن از حدود ۱۶۰۰ ق.م است و به آن «بابلی کهن» می‌گویند. بعد به «بابل میانه» می‌رسیم که از حدود ۱۴۰۰ ق.م شروع می‌شود و تا ۱۱۰۰ ق.م ادامه پیدا می‌کند. پس از آن، دوره «بابل نو» است که‌از حدود ۸۰۰ ق.م شروع می‌شود و تا دوره هخامنشی و به قول بعضی‌ها تا انقراض خط میخی ادامه پیدا می‌کند. البته بعضی‌ها معتقدند که از زمان هخامنشی به آن طرف دوره «بابل جوان» است.

● **استاد، رایج‌ترین خط آن دوره چه خطی بود؟**

□ در آن دوره، خط میخی رایج بود. این خط را سومری‌ها از قوم دیگری که پیش از آنها ساکن بین‌النهرین بودند اقتباس می‌کنند و سطح آن را ارتقا می‌دهند و در مدارس تدریس می‌کنند. این روند تا سال ۷۵ میلادی ادامه پیدا می‌کند و پس از آن در برابر «خط آرامی» زانو می‌زند و کم‌کم از بین می‌رود.

● **از خط های دوره عیلامی‌کدامیک کشف رمز شده‌است؟**

□ سلسله عیلام به دوره‌های مختلفی تقسیم می‌شود؛ عیلام قدیم که خط آنها را هنوز نمی‌توانیم بخوانیم، عیلام میانه و عیلام نو که خط‌شان خوانده می‌شود. همه این خط‌ها میخی است و عیلامی‌ها آن را از بابلی‌ها که در جنوب عراق ساکن بودند اقتباس کردند نه از آشوری‌ها که در شمال عراق بودند. این خط تا اواسط پادشاهی هخامنشی ادامه پیدا می‌کند.

● **درباره تأثیر و تأثرات فرهنگ اقوام بر همدیگر صحبت بفرمائید؟**

□ از نظر نوشتاری تا اندازه‌ای گرفتاری داریم. آن چیزی که از عیلامی‌ها برایمان باقی مانده تعدادی سند است. ما با فرهنگ و سیستم داخلی عیلامی‌ها آشنایی داریم، اما نمی‌دانیم عیلامی‌ها چه اسطوره‌ها و خصوصیاتی داشته‌اند.

متأسفانه نمی‌دانیم چقدر فرهنگ ایلام در فرهنگ ما رسوخ کرده، مگر از طریق بعضی نشانه‌ها که باقی مانده. در شوش توانستیم متون ادبی بین‌النهرینی پیدا کنیم. پس این نشان می‌دهد که فرهنگ ادبی بین‌النهرین در اینجا شناخته شده بود و ما تأثیر فرهنگی عیلام را می‌توانیم روی خیلی از نقش‌ها، مثلاً نقش مار پیدا کنیم و نفوذی را که همسایه‌ها داشته‌اند در آن ببینیم. ما خیلی از واژه‌های ایلامی را می‌توانیم در زبان بین‌النهرین ردیابی کنیم. مسئله مهم این است که بین‌النهرین فرهنگی غنی‌تر نسبت به عیلام داشته و بنابراین بیشتر تأثیرگذار بوده‌است.

● **از فرهنگ مادی و معنوی عیلام چه چیزی باقی مانده‌است؟**

□ ما تاکنون حدود سیصد تا چهارصد گل‌نوشته داریم که مقدار زیادی از آن مربوط به اجاره و خرید زمین و این چیزهاست. مقدار زیادی هم درباره ارث و میراث و چیزهای دیگر است که می‌تواند روزنه‌ای برای شناخت بهتر فرهنگ این قوم باز کند.

● **درباره خط میخی و تفاوت آن با خط تصویری و خطوطی که در مراحل بعد به وجود آمدند بفرمائید؟**

□ من چیز زیادی از خط تصویری نمی‌دانم، اما این خط، تصویر چیزهایی بود که آنها مدنظرشان بود و هر کدام هجاهای خاص خودش را داشت. این خط بعداً متحول شد و خط‌های دوم و سوم مصری‌ها به وجود آمد که شاید خط آرامی هم منبعث از آن بود.

خط میخی را قومی به وجود آوردند که پیش از سومری‌ها در بین‌النهرین ساکن بودند. البته در آن موقع از خط برای نوشتن مسائل اقتصادی استفاده می‌کردند. مثلاً در آن موقع کسی در معبد شاهی کار می‌کرد و فلان مقدار گندم یا هر وسیله دیگری وارد معبد یا کاخ می‌شد، بنابراین او باید می‌دانست

که چه مقدار گندم یا هر چیز دیگر وارد یا خارج شده‌است. یا انباردار باید می‌دانست این وسایل را چه کسی آورده و چقدر آورده. همین مسئله نیازمند سند بود و برای همین هم خط پدید آمد.

اولین گل‌نوشته‌ها، اقتصادی هستند. کم‌کم ادبیات و دست‌نوشته‌های پادشاهی وارد خط می‌شود. قبلاً در بین‌النهرین شکل‌هایی که می‌ساختند خام بود و هیچ نشانه دستوری یا ادبی نداشت، درست مثل گل‌نوشته‌های ادبی که از شوش به دستمان رسیده. آنها کم‌کم شروع به کشیدن نقش کالاهای موردنظر کردند و برای اشکال مختلف در طبیعت، یک شکل خاص نوشتاری پدید آوردند که بعد ساده شد و وقتی خواستند روی گل بنویسند چون اشکال با فشار نوشته می‌شد خط راست را ترجیح دادند، زیرا نوشتن و حک‌کردن خط راست راحت‌تر از دایره و... بود. بعد کم‌کم این خط‌ها تبدیل به خط میخی شد که ابتدا سه تا چهارهزار شکل مختلف داشت؛ بعد کم‌کم ساده و ساده‌تر شد، تا حدود سال ۲۳۰۰ ق.م که تقریباً سیصد شکل ساده تا پایان دوره خط میخی باقی ماند. این اتفاق در بین‌النهرین افتاد. در ایلام به‌جز خط خودشان که الآن نمی‌توانیم آن را بخوانیم، نوعی خط میخی رایج بود که در حدود ۱۲۶ تا ۱۲۷ شکل داشت و اقتباسی بود. این خط تا پایان دوره هخامنشی استفاده می‌شد. البته این نکته را باید مدنظر داشت که خط دائماً تحول پیدا می‌کند و ساده‌تر می‌شود.

● **آیا قبل از دوره عیلام، در ایران هم خط تصویری داشتیم؟**

□ نوعی خط عیلامی‌داشتیم که نمی‌توان به آن خط تصویری گفت. در آن خط، هر شکل نماد یک چیز بود. در حدود صد سالی که از پیداشدن این خط گذشته، تنها چند هجا شناسایی شده که نشانه و علامت خدا بوده. از طرف دیگر خط میخی هم به آن صورت تصویری نیست. مثلاً یک سر کشیده می‌شد اما در آن خط فقط به معنای سر نبود بلکه تلفظ خاصی داشت.

یا شکل پا را می‌کشیدند که هم به معنی راه‌رفتن، هم به معنی ایستادن و هم به معنی پا بود. یا عکس ستاره را می‌کشیدند که به معنی آسمان و ستاره بود و گاهی به معنی شناسه‌ای که قبل از نام خدا می‌آمد. در ابتدا یک شکل خاص را نماد چیزی می‌گرفتند و بعد بر اثر هجاهایی که در زبان خودشان داشتند آن را کم‌کم وارد دستور زبان خودشان کردند و توانستند نشان بدهند که آن نشانه چیست و آن وقت زبان به وجود آمد.

● استاد، اینکه می‌گویند خط‌ها قبلاً تصویری بودند بعد تبدیل به خط شدند، تا چه‌اندازه درست است؟

□ درباره خط عیلامی درست است که قبلاً تصویری بوده، ولی خط میخی کاملاً تصویری نیست. اگر خط تصویری را کنار هم بگذارید به راحتی می‌توانید مار، یا هر چیز دیگر را تشخیص دهید اما وقتی علائم خط میخی را بگذارید کنار هم، این به شما نمی‌گوید که شکل دست است یا نه! درواقع در خط میخی ایده را گرفته ولی با هجای خاص خودش تعریف کرده‌اند.

● فرمان کورش و آن لوح معروف چه مشخصاتی دارد؟ شما چه کاری برای شناخت و بازخوانی این لوح کرده‌اید؟

□ این لوح در قرن نوزدهم در بابل پیدا شد و یک استاد انگلیسی به شکل امروزی آن را بازنویسی کرد و بعد دیگران روی آن کار کردند. در دانشگاه ییل آمریکا قطعه‌ای بود که فکر می‌کردند متعلق به نبوکدنصر- پادشاهی که مغلوب کورش شد- است؛ من متوجه شدم شکستگی با لوح کورش می‌خواند. کار من این بود که توانستم آن خط را که محل پیوند این دو لوح است بخوانم و قبل از من، کسی این کار را نکرده بود. متن کتیبه در یازده یا دوازده سطر اول شکستگی دارد و بعد، از ظلم و ستمهای نبوکدنصر می‌گوید و از سطر بیستم به بعد خودش را معرفی می‌کند و بعد مؤخره کتیبه است.

● **استاد، درباره هخامنشیان و تخت‌جمشید و همچنین قواعد و اصول معماری تخت‌جمشید و لوحه‌ها صحبت کنید؟**

□ من کاری به معماری تخت‌جمشید ندارم. جز اینکه از هنر آن لذت ببرم و سازندگانش را تحسین کنم، بلکه تنها می‌توانم درباره نوشته‌هایش صحبت کنم. ما در تخت‌جمشید دو دسته گل‌نوشته داریم: یک دسته آن در دو اتاق دیوار شمالی تخت‌جمشید پیدا شده و دسته دیگر که مقدار محدودی است در خزانه تخت‌جمشید. بخشی از گل‌نوشته‌های نوع اول از حدود سال‌های هشتم حکومت داریوش، به‌طور پراکنده تا سال پانزدهم حکومت داریوش به‌دست آمده‌اند. دسته دوم که مال خزانه است از سال سی‌ام شروع می‌شود و تا سال هفتم حکومت اردشیر اول، ادامه می‌یابد. شباهت هر دو دسته این است که همه اینها، اسناد اداری و پرداخت حقوق است. در تخت‌جمشید ما می‌توانیم مراحل مختلف اداره یک حکومت را ببینیم؛ تولید و گردآوری غذا، حمل‌ونقل و سپردن آنها به انبار، توزیع و ارائه، و گزارش سالیانه در این باره. بعضی از این اسناد که مربوط به دوره داریوش است نشان می‌دهد که چقدر کالا تحویل گرفته شده، چند نفر کارگر بوده، چقدر جیره داشته‌اند، برای مسافران دولتی در سفر، چه جیره‌هایی می‌گرفتند، غذاها چگونه تولید می‌شد، چه کالاهایی را در ازای حقوق به کارگران می‌دادند و.... در دوره بعد می‌بینیم نقره در ازای کالا پرداخت می‌شود و پس از آن می‌بینیم که چه مقدار نقره به چه تعداد و با چه قیمتی پرداخت می‌گردد. مثلاً برای خرید یک گوسفند، نه پیمانه گندم و جو بایست داده می‌شد، یا قیمت یک رأس گوسفند برابر با ۲/٤ گرم نقره بود. تمام اینها اسناد دولتی هستند و پرداخت‌ها را نشان می‌دهند. ولی در بارو که تا به حال ششصد یا هفتصد از آنها خوانده شده، ما تعداد زیادی از الواح داریم که جای دیگری نبوده، و ایران‌شناسان و آنهایی که اوستایی و فارسی‌باستان می‌دانند باید به‌این مسئله واقف باشند.

بسیاری از اسامی شهرهای باستانی یعنی در حدود هفتصد تا اسم شهر در همان گل‌نوشته‌هاست که بعضی از آن شهرها مثل شیراز، تبریز، تخت‌جمشید، پاسارگاد و شهرهایی مثل هزار یا کام فیروز هنوز وجود دارند، که همه مربوط به دوره هخامنشیان است.

● **استاد، درباره خط‌های رایج در دوران هخامنشی صحبت بفرمائید؟**

□ در دوره هخامنشی در محدوده ایران و سرزمین‌های نزدیکش دو نوع خط وجود داشته: یکی خط میخی که روی گل یا سنگ، نوشته شده و یکی خط آرامی که بیشتر با مرکب روی گل یا چرم نوشته شده، که چون مرکب بوده و مرکب به مرور زمان رنگ می‌بازد اکثراً از بین رفته، اما تعدادی از آن به دست ما رسیده است.

زبان بین‌المللی را در آن زمان باید زبان آرامی بدانیم، چون وقتی که شاهان هخامنشی فرمانی به غرب ایران می‌فرستادند با زبان آرامی می‌نوشتند و این نوشته‌های آرامی‌هخامنشی را، حتی در «الفانتین» (آسوآن) مصر می‌توان دید. بنابراین می‌توان احتمال داد که ناسخین یعنی آنهایی که نوشته‌ها را می‌نوشتند ممکن است آرامی زبان بوده باشند یا مثلاً عیلامی‌هایی باشند که آرامی هم می‌دانستند. چون در بیشتر جاها، حرف‌های نون، واو، سین، واو و خ را می‌بینیم.

زبان عیلامی در جنوب ایران رایج بود و ما هنوز نوشته‌ای از عیلامی‌ها در شرق زاگرس یا شمال فارس پیدا نکرده‌ایم و احتمالاً آنها ساکنان خوزستان، فارس یا شاید هم دورتر بوده‌اند.

در حال حاضر چیزی از عیلامی‌ها به دست نیاورده‌ایم. بنابراین ما دو نوع خط داریم: آرامی و میخی. خطوط میخی که در دوره هخامنشیان در ایران نوشته شده، یکی به خط فارسی باستان است که میخی و هجایی است و ابداع آن هم با خود ایرانی‌ها بوده و هیچ ربطی به خط میخی عیلامی یا بابلی

ندارد و در آن زمان مرسوم بوده. خط دومی، خط عیلامی است که به زبان عیلامی و خط بین‌النهرین است. این خط از خط بابلی اقتباس شده ولی زبانی متفاوت و
منحصربه‌فرد دارد. به‌طور کلی آنها با قراردادن کلمه در جمله با استفاده از تعداد محدودی پسوند و یکی دو پیشوند منظورشان را بیان می‌کردند.

زبان بابلی که رایج بوده زبانی سامی‌و صرفی است مثل عربی. بنابراین طبق دستورالعمل کلیه زبان‌های سامی، با این لهجه خاص بابلی نوشته یا خوانده یا گفته می‌شد. ما اقوام دیگری نیز در ایران داشتیم ولی دست‌نوشته‌ای از آنها باقی‌نمانده است. مثل اقوام هیتی یا همان سوریه‌ای‌ها یا اقوامی‌که در آسیای صغیر ساکن بودند و در زمان هخامنشیان به‌عنوان کارگر یا رئیس یا مسئول گروه، مشغول به‌کار می‌شدند، ولی چیزی از آنها تا به حال پیدا نشده، غیر از یک متن فینیقی که به خط یونانی نوشته و در میان گل‌نوشته‌ها پیدا شده‌است.

● **استاد، بفرمائید آیا گستردگی خط و تغییر و تحولات خطی با زبان همراه بوده و زبان هم به موازات خط پیشرفت کرده است یا خیر؟**

□ خط و زبان دو مقوله جداست. ما امروزه از خطی استفاده می‌کنیم که عربی است و از آرامی اقتباس شده، اما پیوند زبانی با زبان عربی نداریم. زبان ما با زبان صرفی عربی کاملاً متفاوت است. ما الآن نوشته‌هایی داریم که ممکن است به خط اردنی یا عربی یا چینی باشد. پس خط فرق می‌کند. من خطی را می‌گیرم و در زبان خودم براساس ویژگی‌های خاص این زبان به کار می‌برم، مثل عربی که حرف «پ» در آن نیست، اما من براساس زبان خودم برایش شکل می‌سازم تا بتوانم زبان خودم را بیان کنم. بنابراین در خط مورد نظر، ویژگی‌های زبان خودمان را اعمال می‌کنم.

در خطی که عیلامی‌ها از بین‌النهرین گرفتند همان شکل و تلفظ وجود داشت اما ویژگی‌های دستوری خاص خودش را دارا بود که با آنها کاملاً تفاوت داشت. مثلاً در زبان عیلامی حروف مذکر و مؤنث و تثنیه وجود ندارد. خیلی وقت‌ها مفرد و جمع یکسان است. کلمه‌ای مفرد می‌نویسیم اما جمع است. در صورتی‌که در یک زبان صرفی مثل عربی یا بابلی شما ملزم هستید که تمام اینها را رعایت کنید. ما تحولات زیادی را از آغاز زبان می‌بینیم. در دوره هخامنشی می‌بینیم که زبان عیلامی از زبان فارسی، واژه های زیادی قرض کرده اما زبان خودش را حفظ کرده است؛ با وجود اینکه شاید پنجاه یا شصت درصد واژه‌ها فارسی است. در واقع آنها، آن را با نوشته عیلامی انطباق داده‌اند.

● **درباره زبان فارسی امروز بفرمائید که آیا این زبان، مایه‌هایی- هر چند خفیف- از زبان‌های باستانی دارد؟**

□ واژه‌های فارسی باستان در هشت فرم و شکل مختلف صرف می‌شود. وقتی به واژه پایانی می‌رسیم، باز هم صرفش فرق می‌کند. ولی زبان عیلامی شاید این قدر پیچیدگی نداشته باشد و هیچ بعید نیست که زبان فارسی باستان زیر نفوذ زبان عیلامی، بسیار تغییر کرده باشد.

تغییرات عمده زبان ایرانی از اواخر دوره هخامنشی شروع می‌شود و در دوره اشکانی این خط تغییر می‌کند و دیگر آن حالت صرفی را ندارد و مثلاً ضمایر در حالت‌های مختلف یکسان می‌شود؛ مفرد و جمع و حالت اضافه پدید می‌آید و برعکس سابق که فاعل و مفعول «مَ» و مفعول «اَ» داشتیم دیگر چیزی نداریم. در عیلامی‌ها هم همین‌طور است، کلمه در جمله به شما می‌گوید که چه بخوانید و چه معنی کنید. به‌علاوه اگر در زبان فارسی مذکر و مؤنث از بین رفته و حالت‌های صرفی یکسان شده، به این دلیل است که از

فرهنگ و ادبیات عیلامی متأثر شده‌است.

امروزه هنوز واژه‌هایی از فارسی کهن در زبان فارسی داریم که یا از طریق خود فارسی‌باستان به ما رسیده یا از طریق زبان‌هایی که در همان زمان بوده‌اند و ممکن است نوشتارشان موجود باشد یا نباشد.

● اولاً لزوم رویکرد به زبان و خط باستان به چه میزان است و اگر کسی علاقه‌مند باشد که در این زمینه فعالیت کند چه باید بکند؟

□ این‌که شما به‌دنبال موضوعی می‌روید که آن را نمی‌شناسید نشان می‌دهد که این ناشناخته‌ها هستند که ما را جذب می‌کنند. این ناشناخته‌ها می‌توانند مربوط به گذشته باشند مثل باستان‌شناسی یا زبان‌های باستانی یا نجوم، یا می‌توانند برای امروز یا برای آینده باشند مثل علوم، فیزیک، شیمی‌و ...، همه اینها نشانگر تلاش ما برای دستیابی به ناشناخته‌هاست. خواه‌ناخواه زندگی و اندوخته‌های ما براساس گذشته است و گذشته چراغی برای آینده. اگر کسی بخواهد خط‌های قدیمی را بخواند باید به خارج از کشور برود. الآن متأسفانه در ایران این خطوط تدریس نمی‌شوند. من خودم چند تن از شاگردان علاقه‌مند خود را از طریق یکی از دوستان به آلمان فرستادم تا در این رشته دکترا بگیرند و به ایران بیایند. در ایران فقط زبان‌های ایرانی مثل فارسی باستان، پهلوی و زبان‌هایی که از خانواده زبان‌های ایرانی‌اند تدریس می‌شود.

گفت‌وگو با

دکتر محمدعلی الستی

متولد ۱۳٤٥، تهران

لیسانس شیمی‌کاربردی، فوق‌لیسانس علوم ارتباطات گرایش تحقیق در ارتباطات، دکترای علوم ارتباطات گرایش روزنامه نگاری. عضو هیئت علمی دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی، مدیر پژوهشکده مطالعات انسانی، ۱۵ سال پژوهش در ارتباطات با تکیه بر نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی سیاسی.

فعالیت‌ها و مشاغل: انتشار ٦۸ مقاله علمی در نشریات داخلی و ۱۳ مقاله در نشریات بین‌المللی، تدریس، پژوهش و مشاوره در حوزه‌های تخصصی ارتباطات شامل تبلیغات، روابط‌عمومی، افکارسنجی و جامعه‌شناسی ارتباطات.

● **ارتباط چیست؟**

□ اگر بخواهیم تعریفی علمی از ارتباط داشته باشیم، باید گفت «ارتباط فرایند ارسال پیام از منبع به مخاطب با همه عناصر و مدل‌های مربوط به آن است.» اما اگر بخواهیم راحت درباره ارتباط صحبت کنیم باید بگوییم «ارتباط همان چیزی است که حاصلش زندگی اجتماعی امروز بشر است.» یعنی تقریباً تمام چیزهایی که در عرصه زندگی انسان‌های اطراف خودمان می‌بینیم، محصول زندگی اجتماعی آنهاست؛ احساس، ادراک، زبان، تفکّر، تعقّل و همه اینها، فرزندان زندگی اجتماعی بشرند. خود زندگی اجتماعی هم محصول ارتباط با هم‌نوعان است. پس ارتباط ما در تمام پدیده‌هایی است که امروزه در اطرافمان مشاهده می‌کنیم.

● **چرا عصر حاضر را عصر ارتباطات نامگذاری کرده‌اند در حالی‌که بشر از روزی که زندگی خودش را آغاز کرد با ارتباط همراه بود. درباره این مفهوم صحبت بفرمائید؟**

□ سابقه و قدمت ارتباطات به اندازه قدمت خود بشر است و در این شکی وجود ندارد، اما چرا عصر حاضر را عصر ارتباطات و اطلاعات می‌نامند؟! برای مقدمه لازم است به چند اصطلاح اشاره کنم:

شما اصطلاح «گفتمان» را شنیده‌اید و به‌کار برده‌اید و واژه آشنایی است. «گفتمان عبارتست از وجه غالبی از مناسبات انسانی که تعیین‌کننده وضعیت انسان است.» برای مثال در یک دوره از زندگی بشر، وقتی به مناسبات اعضای آن جامعه و عناصر تشکیل‌دهنده جامعه دقت می‌کنید، می‌بینید که اکثر افراد از طریق خشونت با هم ارتباط برقرار می‌کنند. می‌بینید که دولتمردان با مردم از طریق خشونت برخورد می‌کنند؛ چند صد سال گذشته بسیاری از دولت‌ها با سیاهچال‌ها و باج و خراج‌ها کشور خود را اداره

می‌کردند. بین حاکمیت و مردم، خشونت حاکم بود. بین همسران خشونت حاکم بود، یعنی مرد، زن را می‌زد تا او را اداره کند. پدر و مادر، بچه‌ها را می‌زدند تا آنها را تربیت کنند. معلّم شاگرد را می‌زد. حتی بین دوستان یک محله، کسی که زور بازو داشت سرکرده بود و بقیه نوچه‌هایش بودند. وجه مشترکی بین همه اینها وجود داشت؛ خشونت و اعمال خشونت. ما می‌گوئیم گفتمان غالب در آن جامعه گفتمان خشونت است.

در دوره‌ای دیگر می‌بینیم که این گفتمان به پاداش تغییر شکل داده می‌شود و همه به امید پاداش با هم ارتباط برقرار می‌کنند، مثلاً حکومت به شهروندان آب و برق و گاز می‌دهد، جاده می‌کشد، زباله‌ها را دفع می‌کند، پست ایجاد می‌کند و.... شوهر به جای اینکه زن را بزند برایش طلا می‌خرد، معلم برای شاگرد جایزه تعیین می‌کند، پدر و مادر برای فرزندان اسباب‌بازی می‌خرند. دوستان هم‌بازی برای یکدیگر هدیه می‌خرند و همدیگر را مهمان می‌کنند. اصطلاحاً گفتمان غالب بین این افراد، گفتمان پاداش است.

در حالت سوم که بشر به آن رسیده است افراد نه براساس کیفر و خشونت و نه براساس پاداش با هم ارتباط برقرار می‌کنند. مثلاً دولت‌ها دست به تأسیس رسانه‌هایی مثل رادیو، تلویزیون و مطبوعات می‌زنند و از طریق امتناع و ترغیب، به سازگاری و هماهنگی می‌رسند. بین همسران هم چیزهایی تفاهم و درک متقابل ارزش پیدا می‌کند. اینجا اصطلاحاً می‌گوییم گفتمان حاکم بر جامعه، گفتمان امتناع و ترغیب یا گفتمان ارتباطات است. درست است که ارتباطات سابقه چندصدساله دارد، ولی در عصر حاضر است که بقیه گفتمان‌ها منزوی می‌شوند و در حال افولند و گفتمان غالب، گفتمان ارتباطی است. مثلاً کسی که بر رسانه حاکم است حرفش بیشتر پیش می‌رود تا کسی که سلاح یا ثروت دارد. بنابراین همه صاحبان قدرت تلاش می‌کنند تا به قدرت ارتباطی دسترسی پیدا کرده و مستدل‌تر صحبت کنند و با تبلیغات

طرفدار جمع کنند. در چنین شرایطی می‌گوییم عصر، عصر اطلاعات و ارتباطات است، زیرا هر کس که می‌خواهد در شرایط حاضر زنده بماند و شرایط بهتری برای زندگی داشته‌باشد، ناچار است که بهتر ارتباط برقرار کند. اگر کسی بخواهد جایی استخدام شود باید بهتر ارتباط برقرار کند. اگر بخواهد فرزند خودش را درست تربیت کند باید ارتباط برقرار کند و اگر بخواهد با همسرش سعادتمند شود باید ارتباط برقرار کند. به این دلیل عصر حاضر را، عصر ارتباطات می‌نامند.

● **در حال حاضر هم ما در عصر ارتباطات شاهد گفتمان خشونت هستیم. مثلاً می‌بینیم بعضی کشورها که قدرتمندند به جای اینکه از گفتمان امتناع و ترغیب استفاده کنند به کشورهای ضعیف‌تر حمله می‌کنند.**

□ کاملاً درست است. الآن نمونه‌هایی از اعمال قدرت نظامی در دنیا وجود دارد در دنیا، اما سرمایه‌گذاری که ایالات متحده آمریکا برای ماهواره‌های ارتباطی، ایستگاه‌های تلویزیونی، رادیویی و روزنامه‌ها می‌کند، به‌مراتب بیش از سرمایه‌گذاری نظامی‌است. حتی همان فرایند نظامی‌که امریکا اعمال می‌کند با کمک رسانه‌ها اتفاق می‌افتد. مثلاً وقتی می‌خواهد به جایی حمله کند قبلاً از طریق رسانه‌ها زمینه‌سازی می‌کند، حقانیت خود را به اثبات می‌رساند، خطاکاربودن دشمن خود را ثابت می‌کند و از طریق رسانه‌ها خودش را مهاجمِ ملایم و برحق نشان می‌دهد. پس می‌بینید یک پای حمله نظامی‌هم ارتباطات است.

● **دورانی که بشر پشت سر گذاشته تا به عصر ارتباطات برسد چه دورانی بوده‌است؟**

□ ما می‌توانیم براساس شیوه‌های معیشتی، دوره‌های زندگی بشر را از عصر شکار شروع کنیم. انسان در دوره‌ای برای سیرکردن شکم خود دست به شکار

می‌زد. دوره‌های بعد برده‌داری، کشاورزی، صنعتی و فراصنعتی و بعد هم عصر ارتباطات است. اما اگر بخواهیم اینها را با مکانیزم‌های امروزی تطبیق دهیم اینطور می‌گوییم که انسان برای اعمال قدرت، تاکنون سه راه بیشتر کشف نکرده: راه نخست قدرت کیفردهنده، راه دوم قدرت پاداش‌دهنده و راه سوم قدرت امتناع و ترغیب. برای مثال: ما سه نفر را در یک جا می‌نشانیم سه لیوان محتوی مایعی را به اینها می‌دهیم. به نفر اول می‌گوییم این مایع را بنوش اگر ننوشی کتکت می‌زنیم. به نفر دوم می‌گوییم این مایع را بنوش اگر بنوشی به تو یک سکه پاداش می‌دهیم و به نفر سوم می‌گوییم این مایع را بنوش که محتوی املاح و ویتامین‌هایی است که برای سلامتی شما مفید است. هر سه نفر را مجبور می‌کنیم به نوشیدن مایع لیوان. بدین‌ترتیب نفر اول را با قدرت کیفردهنده از ترس کتک‌زدن، نفر دوم را با قدرت پاداش‌دهنده به طمع آن سکه و نفر سوم را با قدرت امتناع و ترغیب، وادار به کار می‌کنیم. صدها سال طول کشید که بشر هر کدام از این راه‌حل‌ها را تجربه کند. بشر اولیه وقتی گرسنه می‌شد و هیچ راهی پیدا نمی‌کرد، به شکار روی می‌آورد. وقتی یک حیوان را کشت و خورد و شکمش سیر شد خاطره خوشی از کشتن برایش پیدا شد که‌اصطلاحاً به آن «پارادایم» می‌گویند.

نمونه دیگرش این که امروزه ممکن است در یک سازمان کسی با یکی از کارمندان خود مشکلی پیدا کند ولی هنوز هم از همان پارادایم کشتن استفاده می‌کند، ولی چون نمی‌تواند او را بکشد اخراجش می‌کند و این به‌هرحال نوعی کشتن است. ما یک پارادایم داریم به نام پاک‌کردن صورت مسئله، که می‌گوید اگر نتوانستی مسئله را حل‌کنی آن‌را پاک کن. این یک راه حل است. امروز، این راه‌حل مبتنی بر ضرورت‌های زمان ما نیست اما کسانی که نتوانستند پارادایم خودشان را تغییر دهند، هنوز هم با پارادایم چندهزار سال پیش به حل مسئله می‌پردازند. دومین پارادایم این است که اگر خواستید

مسئله‌تان را حل کنید با رشوه‌دادن، باج‌دادن و هدیه‌دادن مشکل را حل کنید. این هم پارادایم است که زمانه‌اش سپری شده و کارساز نیست. مثلاً پدر و مادری می‌خواهند با تشویق‌کردن یا با ترساندن بچه را تربیت کنند. ولی با این راه نمی‌توان بچه را به سعادت رهنمون کرد. امروزه، بچه باید توجیه شود، باید سعادت برایش ترسیم شود. مشخص است که پارادایم‌های جدیدی نیاز است تا ما بتوانیم فرزندمان را تربیت کنیم.

● **با توجه به اینکه بشر، امروزه از هر سه پارادایم استفاده می‌کند ما شاهد هستیم کسانی با پاک‌کردن صورت مسئله می‌خواهند به هدفشان برسند، در حالی‌که باید با امتناع و ترغیب این کار را انجام دهند و چون این راه پیچیده‌ای است و انرژی زیاد و فکر می‌خواهد به ساده‌ترین راه متوسل می‌شوند. ارتباطات در این زمینه چه می‌تواند بکند. چه راه‌حلی باید پیشنهاد کرد؟**

□ یکی از بزرگ‌ترین و ارزشمندترین رسالت‌های ارتباطات، رساندن انسان‌ها به جایگاهی است که ارزش برقراری و توسعه ارتباط را درک کنند، در این صورت جامعه بشری به شکلی متعالی‌تر اداره خواهد شد. بنابراین ما باید تلاش کنیم فرایند ارتباط را ساده‌تر کنیم. من گله‌ای دارم از دوستان و همکاران خودم؛ ما فکر می‌کنیم هر چیزی که علمی‌تر شود باید پیچیده‌تر خودش را نشان‌دهد، در حالی‌که علم اساساً برای رفع ابهام است. ما نباید برای تخصصی‌تر به‌نظر رسیدن چیزی، آن‌را پیچیده‌تر نشان دهیم. یک دانشمند کسی است که بتواند علم را با هر درجه از پیچیدگی برای بشر قابل استفاده کند. متأسفانه ما در بین دوستان و همکاران خودمان، کمتر این عادت را می‌بینیم.

امروزه اگر بخواهیم سرمایه و وقت و انرژی را – که به‌دلیل نبود ارتباط

یا ضعف ارتباطی هدر می‌رود- در کشور حساب کنیم به نتایج وحشتناکی می‌رسیم. بسیاری از مشکلات خانوادگی به‌دلیل ضعف ارتباط بین همسران است، بسیاری از ازدواج‌های ناموفق به‌خاطر ضعف ارتباطی قبل ازدواج است. بسیاری از مشکلات تربیتی، از نبود رابطه مناسب بین پدر و مادر و فرزندان نشئت می‌گیرد. بسیاری از مشکلات آموزشی، از نبود ارتباط مناسب بین مربیان و دانش‌آموزان است. من اینجا اخطار می‌دهم: عصر حاضر، عصری است که چیزی به نام گنج وجود ندارد. تفکر گنج این است، ارزش و سعادت ما در جایی نهفته‌است و ما با هر مصیبتی باید آن را پیدا کنیم. به آن که رسیدیم دیگر خوشبخت می‌شویم. این نوع تفکر آفت توسعه انسانی ماست. خوشبختی ما این طرف و آن طرف پراکنده شده‌است. هر مفهوم ابتدایی می‌تواند تعیین‌کننده سعادت ما باشد. ما متأسفانه همه چیزهای پیش‌پاافتاده و ساده را رها می‌کنیم و به دنبال یک گنج موهوم هستیم.

من عرصه اجتماع را به سه ساحت، تقسیم‌بندی می‌کنم: ساحت کوتاه‌مدت سیاست، ساحت میان‌مدت اقتصاد و ساحت بلندمدت فرهنگ.

اولاً چرا می‌گوییم ساحت کوتاه‌مدت، میان‌مدت و بلندمدت؟ در یک کشور با یک کودتا، حکومت یک‌شبه عوض می‌شود، یعنی سیاست خیلی سریع می‌تواند تغییرات خود را اعمال کند. یک مثال ساده‌تر این که، یک نفر با اسلحه می‌آید جلوی سالنی که صد نفر در آن نشسته‌اند و می‌تواند به‌راحتی فرمان بدهد برپا، برجا، بشینید، دراز بکشید. این سرعت عملی که می‌تواند اعمال کند ناشی از ماهیت تغییرات سیاسی است. اما اگر این آدم بخواهد پول توجیبی این افراد را دو برابر کند و یا عادت‌ها و باورهای این آدم‌ها را تغییر بدهد به زمانی به‌مراتب بیشتر احتیاج دارد. سه نفر را در نظر بگیرید، یکی می‌خواهد در عرصه سیاست تغییراتی را اعمال کند، مثلاً می‌خواهد رئیس‌جمهور، نماینده مجلس یا شورای شهر شود. در عرصه اقتصاد کسی را

داریم که مثلاً می‌خواهد تولیدش را به فروش برساند و در عرصه فرهنگ کسی را داریم که می‌خواهد مردم را آگاه کند، یا مثلاً می‌خواهد جلوی رشد سرسام‌آور جمعیت یا اسراف در مصرف انرژی را بگیرد. اینها چه‌کار باید بکنند؟

همه اینها یک الگو بیشتر ندارند، «هیچ گنجی وجود ندارد». یعنی در هیچ نقطه نمی‌توانند به قدرتی دسترسی پیدا کنند که باعث گردد یک‌شبه ثروتمند بشوند یا باعث شود عادت مردم عوض شود. این قدرت پخش‌شده بین مردم است. آن فرد باید بتواند با یک فرایند ارتباطی مناسب مردم را قانع کند که به وی بپیوندند. مثلاً اگر می‌خواهد نماینده مجلس یا رئیس‌جمهور شود، باید برنامه‌های خود را ارائه کند، نه زوری در کار است نه پاداشی. باید برنامه‌های خود را به مردم بگوید. پس آدم فقط با برقراری ارتباط به قدرت می‌رسد. حالا در عرصه اقتصاد، من فیلم سینمایی تولید کردم. قدرت من کجاست؟ گنجی برای من وجود دارد؟ خیر! قدرت من در جیب مردم است. اگر بتوانم مردم را با پوستر یا آنونسی، قانع کنم که فیلم من ارزش دیدن دارد، مردم کم‌کم می‌آیند و پول پخش‌شده از قدرت من را که در جیبشان است در می‌آورند و بلیت سینما می‌خرند و وقتی به مقدار قابل‌ملاحظه‌ای رسید، این پول می‌تواند مرا از ورشکستگی نجات دهد.

در عرصه فرهنگ هم به همین شکل، من می‌خواهم کاری کنم که جمعیت کشورم این طور بی‌حساب و کتاب زیاد نشود آیا گنجی وجود دارد؟ نه! باید تک‌تک مردم به این باور برسند که یک یا دو فرزند برایشان کافی است و بعد وقتی همه به تنظیم خانواده اقدام کردند جمعیت کشورم کنترل می‌شود.

می‌خواهم مصرف انرژی را به حداقل برسانم، گنج کجا وجود دارد؟ هیچ جا! من باید تک‌تک مردم شهر را قانع کنم که منابع آب محدود و ارزشمند

است و ممکن است در آینده با بحران مواجه شویم؛ وقتی هر کس مثلاً دو بطری صرفه‌جویی کرد، روزی چند میلیون و یا حتی چند میلیارد مترمکعب آب صرفه‌جویی می‌شود. این گنج از چه حاصل شد؟ از آن ذره ذره‌ای که نزد همه مردم بوده و من با ارتباط مناسب توانستم آن را جمع کنم. بنابراین چرا ارتباط در عصر حاضر یک ضرورت است، برای اینکه عصر گنج تمام شده و دیگر هیچ قدرت فشرده و متراکمی‌در دنیا وجود ندارد. آن پخش شده و ما با برقراری ارتباط مناسب، باید قدرت را جمع کنیم، چه در عرصه سیاست، چه‌اقتصاد و چه فرهنگ.

● این راه‌حلی است که برای طراحان و مسئولان یک جامعه ارائه می‌شود. فردی که در عصر ارتباطات زندگی می‌کند چه وظیفه‌ای می‌تواند داشته باشد و چگونه فرزند زمان خویشتن و روزآمد باشد؟

□ یک انسان برای اینکه بتواند در دنیای حاضر زندگی کند، فقط برای اینکه زنده بماند باید انتخاب شود. در حال حاضر شرایط اقتصادی کشورمان به سمت اقتصاد آزاد حرکت می‌کند. اقتصاد آزاد در یک کلام یعنی کسی می‌تواند زنده بماند که انتخاب‌شود. وقتی همه مرزهای تجاری برداشته‌شود همیشه جنسی با قیمت کمتر و کیفیت بالاتر می‌تواند با شما رقابت کند. شما ناچارید که انتخاب شوید. برای انتخاب شدن اول باید قیمت را پائین و کیفیت را بالا ببرید. دوم باید امتیازات خودتان را بشناسانید. اگر نتوانید امتیازات خود را معرفی‌کنید انتخاب نمی‌شوید، ورشکست می‌شوید. شما می‌خواهید فرزند خودتان را تربیت کنید. برای تربیت فرزند شما رقابتی وجود دارد؛ همکلاسی‌اش پیام‌هایی به او می‌دهد که شاید او را منحرف کند، بچه‌های محل، ماهواره‌ها، مجلات و روزنامه‌ها پیام‌هایی به او می‌دهند که می‌تواند او را منحرف کند. شما تنها کسی نیستید که صاحب‌اختیار فرزندتان

هستید و می‌توانید او را نصیحت کنید؛ خیلی‌ها هستند که توصیه‌هایی برای او دارند. شما چطور می‌توانید کاری کنید که او حرف شما را انتخاب کند؟ در یک کلام شما باید انتخاب شوید در غیر این صورت، فرزند شما آن‌طور که مطلوب شماست تربیت نمی‌شود. چطور؟ شما باید ارتباط مناسبی با او برقرار کنید تا از همه رقبایتان-که از همکلاسی‌های او شروع می‌شود تا ماهواره‌های خارجی- پیش بیفتید و فرزندتان به شما توجه کند.

شما می‌خواهید به عنوان یک کارمند در جایی استخدام شوید. کسی که می‌خواهد شما را استخدام کند باید برتری‌ها و مزیت‌های شما را درک نماید. شما باید بتوانید ارتباط خوبی با وی برقرار کنید. شما استخدام شدید، می‌خواهید امنیت شغلی داشته باشید و به کارتان ادامه دهید، باز باید با ارتباط‌برقرارکردن خودتان را معرفی کنید. من می‌خواهم بگویم برای کسی که در یک جزیره و در جایی زندگی می‌کند که اطرافش آب هست آشنایی با فن شنا ضروری است. پس برای کسی که در عصر رایانه زندگی می‌کند آشنایی با کامپیوتر ضروری است.

ما مفهومی‌داریم با نام سواد. این سواد یک معنی بیشتر ندارد؛ «توانایی حیات مستقل» زمانی معنی سواد توانایی خواندن و نوشتن بود، برای همین به آن می‌گفتند سواد.

در عصر حاضر خواندن و نوشتن نمی‌تواند آدم را مستقل بکند، چرا؟ برای اینکه انسان برای مستقل‌بودن باید چیزهای دیگری نیز داشته باشد، مثلاً بتواند با رایانه کار کند، در غیر این صورت وابسته به کسی است که آشنایی به این وسیله دارد. پس برای اینکه بتوانیم مستقل زندگی کنیم و خود را با شرایط رقابتی دنیای جدید وقف دهیم، ناچار باید به ابزار حاکم بر زمان خودمان - یعنی اطلاعات و ارتباطات - مسلط باشیم.

● حالا ممکن است کسی این نیازها را درک کند ولی نخواهد به آن روی بیاورد و از این امکانات و مشکلاتی که ارتباطات برایش به وجود آورده استفاده کند. آن وقت چه می‌شود؟

□ مشکلاتش روز به روز بیشتر شده و او منزوی‌تر می‌گردد و فشارهای بیشتری به او وارد می‌شود. این فشارها، رفتارهای نامطلوب برایش ایجاد می‌نماید و واکنش به این رفتارهای نامطلوب باز وضعش را بدتر می‌کند. امروزه به نظر روان‌کاوان، بسیاری از آسیب‌هایی که انسان‌ها با آن دست به گریبانند، ناشی از مشکلات ارتباطی افراد است. ناهنجاری‌هایی که در کودکان، نوجوانان و جوانان مشاهده می‌شود ناشی از ناهنجاریهای ارتباطی است.

فرض کنید ما سه خانم جوان از سه دوره گفتمان کیفر، گفتمان پاداش و گفتمان امتناع و ترغیب را هم‌زمان در کنار هم قرار دادیم. از این سه نفر سؤال می‌کنیم که همسر ایده‌آل شما چه کسی است. خانم اول که در گفتمان کیفر رشد کرده – دوره‌ای که شوهر، زن را می‌زند تا اداره کند– جواب می‌دهد مردی که مقتدر باشد، مردی که جذبه داشته‌باشد. مردی که وقتی می‌آید به خانه، پشت زن بلرزد. از خانم دوم که درگفتمان پاداش رشد کرده درباره مرد ایده‌آلش سؤال می‌کنیم، جواب می‌دهد مردی که بتواند برای همسر و فرزندش آسایش و رفاه فراهم کند. از خانم سومی که در گفتمان امتناع و ترغیب رشد کرده سؤال می‌کنیم که همسر ایده‌آل شما چه کسی است، می‌گوید مردی که مرا درک کند یا مردی که با من تفاهم داشته‌باشد.

بنابراین اگر کسی ابزار زمان خودش را نشناسد کاملاً دچار معضل است. این در همه عرصه‌ها وجود دارد. من یک مثال هم درباره فرایند مذهبی بزنم: دوره‌ای که مردم به معنویات و الهیات روی می‌آورند نظرشان درباره خدا

چیست؟ در دوره گفتمان کیفری وقتی می‌خواهند خدا را معرفی کنند، می‌گویند خدا صاحب جهنم است، اگر کسی او را اطاعت نکند عذاب می‌بیند. تأکیدشان بر جهنم است. در دوره گفتمان پاداش، تأکید بر بهشت است. می‌گویند: خدا صاحب بهشت است، اگر کسی او را اطاعت کند بهشت و نعمت‌های بهشتی نصیب او خواهد شد. ولی در دوره امتناع و ترغیب می‌گویند بهشت و جهنم حاصل تحقیق، تبلور و تجسم اعمال خود فرد است و فرد نتیجه کار خودش را می‌بیند. بعد شما در عالی‌ترین شکل خود عبارت امام علی(ع) را می‌بینید که می‌فرمایند: «خدایا تو را از ترس دوزخت عبادت نمی‌کنم، چون این عبادت ترسوهاست. تو را به طمع بهشتت نمی‌پرستم چون این عبادت سوداگران است. تو را به‌خاطر خودت می‌پرستم، چون این عبادت آزاده‌هاست.»

این اوج یک فرایند ارتباطی است. امام علی(ع) چه خدایی را معرفی می‌کنند؛ خدایی که بشر با او ارتباط برقرارکرده و تجسم اعمال خودش را دیده‌است. امام علی(ع) هم به ما توصیه می‌کنند که فرزند زمان خود باشیم.

● **چگونه می‌توان این پارادایم‌ها را تغییر داد و جامعه را به سوی پارادایم‌های موردنظر و اقتضای حال جامعه رهنمون کرد؟**

□ نخستین بحثی که وجود دارد درک پارادایم است که به این راحتی امکان‌پذیر نیست. پارادایم اگر حاکم باشد شاید خیلی‌ها آن را درک نکنند. برای مثال فرض کنید در جایی سقف، در، دیوار، لباس، میز و همه اشیائی که وجود دارد به یک رنگ، مثلاً سبز، رنگ‌آمیزی شده باشد. اگر همه‌اشیاء این اتاق به رنگ سبز رنگ‌آمیزی شده باشد ما هیچ رنگی را نمی‌بینیم. یعنی براساس یافته‌های روانشناسی ما رنگ سبز را هم نمی‌بینیم. ما هر رنگی را از روی مرزش با رنگ مجاور شناسایی می‌کنیم. در حالی که همه‌جا سبز است

چیزی دیده نمی‌شود. ما غافلیم از حاکم‌بودن رنگ سبز در خودمان. در اصطلاح ارتباطات گفته می‌شود ما در محیط قرار داریم، محیط سبز درک‌شدنی نیست. پس محیط چیزی است که ما نمی‌توانیم آن را درک کنیم.

در اینجا یک شوک یا یک حرکت برخلاف جمع، حاکم‌بودن فضای نامطلوب را نشان می‌دهد. من می‌آیم همین اتاق سبز و یک لکه زرد می‌پاشم به دیوار. پاشیده‌شدن لکه زرد، تازه ما را متوجه غلبه رنگ سبز می‌کند. این چیزی است که برخلاف عادات و رسوم و سنن موجود آگاهی‌بخش است. ما وقتی متوجه غلبه پارادایم شدیم باید سه اصل کاملاً برای ما روشن شود. ما در جاهایی احساس می‌کنیم که مختاریم، یعنی قدرت انتخاب داریم و یک جاهایی احساس می‌کنیم مجبوریم و نمی‌توانیم کاری بکنیم و باید تحمل کنیم. ارزشمندترین قسمت زندگی ما آن جایی است که می‌توانیم تشخیص دهیم که کجا مختاریم و کجا مجبور. این سه با یکدیگر، طرحی را در اختیار ما می‌گذارند برای تغییر یک پارادایم. ترسیم پارادایم جدید بر این اساس است که بدانیم شرایط جهانی که در برابر ما قرار می‌گیرد شرایطی است که ما بتوانیم جبر را درک کنیم و امتیازات و نقاط برتری و ظرفیت‌های موجود در خودمان را شناسایی کرده و تعادلی بین اینها برقرار نماییم.

توسعه، به عقیده بنده، چیزی جز حرکت به سمت حیات طیبه نیست. یعنی من بتوانم ظرفیت‌هایی را که خداوند در وجود من قرار داده، به فعلیت برسانم، توسعه دهم و آشکار کنم و در مقابل آن محدودیت‌هایی که در اطراف خودم احساس می‌کنم به نوعی هماهنگی و تطابق ایجاد کنم. در این حالت است که من فرزند زمانه خویشم؛ آن چیزی که شیعه همیشه طالب آن است. اگر حرکت پویا، منطبق بر زمان خودم داشتم در این حالت می‌توانم پارادایم جدید را مهندسی کنم، اما هرگاه نتوانم محدودیت‌ها و امکانات خودم را شناسایی و ارزیابی کنم و بین اینها تفاوتی قائل بشوم، آن وقت

است که نتوانستم فرزند زمان خویشتن باشم. کسی که از داشتن دست محروم است اگر بخواهد کاری کند که دائماً به‌دست نیاز دارد، فقط دچار سرخوردگی می‌شود. اگر متوجه شود که با پایش می‌تواند کار دست را انجام دهد، می‌تواند بزرگ‌ترین نقاش عالم بشود. آن پارادایم که به او می‌گوید تو دست نداری، پس برای همیشه از نقاشی محرومی! برای ضرورت دیگر است. الآن پارادایم دیگری می‌تواند مهندسی کند، با پا هم می‌توان آن کار را انجام داد. خداوند برای تمامی بندگان خودش محدودیتی گذاشته که عامل امتحان آنهاست و واقعاً برای همه انسان‌ها امکاناتی گذاشته‌است. عزیزان من! امکانات دردسترس و استعدادهای خودتان را، شناسایی کنید، محدودیت‌های خودتان را با چشم عقل ببینید و با استفاده از ظرفیت‌های خودتان بر مشکلات غلبه کنید.

سعادت چیزی جز این نیست. عبادت راستین پروردگار جز این نیست. اگر ما ظرفیت‌هایی که خداوند در وجودمان به‌امانت گذاشته به کار نگیریم، از بزرگ‌ترین تبذیرکنندگان هستیم.

مرحوم استاد مطهری درباره انسان کامل می‌گویند: «انسان کامل انسانی است وارسته از محکومیت‌های برون و درون و وابسته به عقیده و آرمان.»

گفت‌وگو با

دکتر ایرج افشار سیستانی

متولد ۱۳۱۹، زابل

تحصیلات ابتدایی و متوسطه در زاهدان، کار در چند شهر، کوچ به تهران و کار دولتی، تحصیل در رشته مدیریت به کمک سازمانی که در آن کار می‌کرد، سفرهای مختلف به شهرها و نقاط مختلف و آشناشدن با فرهنگ و هنر مردم و آثار تاریخی و گردشگری، در حال حاضر کارشناس مسائل ایران‌شناسی.

تألیفات: ایل‌ها و چادرنشینان و طوایف عشایری ایران (ده جلد)، پژوهش در نام شهرهای ایران، کولی‌های ایران و جهان، جغرافیای تاریخی دریای پارس، نام خلیج‌فارس، جزیره ابوموسی، جزیره کیش و دریای پارس، تاجیکستان، قطر، سیستان‌نامه، دریای مازندران، میراث فرهنگی و گردشگری (۲۸ جلد)، خاندان اعلم و سیاست‌های استعماری، ایران جهانی در یک مرز (به زبان فارسی و انگلیسی منتشر شده)

فعالیت‌های دیگر: ارائه بیش از پانصد مقاله علمی، پژوهشی، تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و فرهنگی در فصلنامه‌ها و دیگر نشریات، چند سخنرانی در داخل و خارج از کشور، عضویت در چند شورای فرهنگی و پژوهشی، ارتباط با دانشگاه‌های مصر، قطر، تاجیکستان، ژاپن، کشمیر، ارمنستان و

بعضی از دانشگاه‌های ایران. داور، استاد مشاور و استاد ناظر پایان‌نامه‌های کارشناسی و کارشناسی‌ارشد و طرح گردشگری و مردم‌شناسی.

ترجمه‌ها: «نام خلیج‌فارس»، «جزیره ابوموسی و تنب‌بزرگ و تنب‌کوچک»، ثبت کتاب «ایل‌ها و چادرنشینان» در خزانه موزه لنین از بین سیصد تا چهارصد هزار عنوان کتاب به زبان فارسی که از سال ۱۳۵۵ تا ۱۳۷۰ وارد موزه لنین مسکو شده‌است.

● استاد، در واقع یکی از حوزه‌های مورد علاقه شما جغرافیاست و مثل اینکه خیلی هم مفصل است و خیلی هم روی آن کار کرده‌اید. در مورد این علاقه و عشقی که داشتید و این که چطور به این وادی کشیده شدید، برای ما توضیح بفرمائید؟

□ من از دوران نوجوانی در دبستان و دبیرستان از دانش‌آموزان نمونه بودم و اختراعاتی کردم. به عنوان نمونه، تفنگ و حتی وسایل موسیقی ساختم. بعد از اینکه به تهران کوچ کردم در سازمانی مشغول به کار شدم. از رده‌های پایین یعنی کارمندی ساده شروع کردم و آمدم بالا و به فراگیری دانش پرداختم و به مناسبت آن شغلم به تمام نقاط ایران سفر می‌کردم و در حد بالاتر هم برای مأموریت به سایر کشورها رفتم، ولی خودم ایران را دوست دارم و به خود می‌بالم که ایرانی هستم. شبانه‌روز کار می‌کردم و علاوه‌براینکه وظیفه اداری‌ام را به‌خوبی انجام می‌دادم- که از افتخارات من است - به جاذبه‌های ایران هم خیلی توجه داشتم. کنجکاو بودم درباره آثار باستانی، مسائل فرهنگی، هنری، طبیعی و دیگر ویژگی‌های ایران و حتی فرهنگ و هنر آن که سابقه زیادی دارد و حتی به کشورهای دیگر هم صادر شده‌است و الآن در یونان، مصر و هندوستان دیده می‌شود و ما افتخار می‌کنیم که این فرهنگ را داریم و خود آنها (حتی اروپایی‌ها) هم گفته‌اند که ما هرچه داریم از ایرانی‌هاست.

● آقای دکتر، این تعلق و عشق شما زاییده شناخت‌تان بوده‌است. الآن ممکن است جوان‌ها درباره ایران صحبت کنند ولی وقتی نرفته باشند و ندیده و لذت کشف را احساس نکرده باشند علاقه‌شان یک جوری مبهم است ولی شما به همه‌جای ایران سفر کرده و کشف کرده‌اید.

□ بله! من حداقل ده بار تمام ایران را دیده‌ام و برای تمام آن استان‌ها و شهرها کتاب نوشته‌ام. تاکنون ۱۳۷ جلد کتاب نوشته‌ام و بیش از ۵۰۰ مقاله

علمی‌و پژوهشی دارم که در مطبوعات ایران و جهان چاپ شده است. در سایت‌های بزرگ دنیا هم اکنون آثار بنده هست و به چندین زبان ترجمه و چاپ شده و تمام این تحقیقات را با پژوهش میدانی انجام‌داده‌ام. در گوشه خانه خودم ننشسته‌ام تا از روی چند کتاب فیش‌برداری کنم و آن را تبدیل به کتاب کنم. مرتب به مناطق مختلف رفته و پژوهش میدانی کرده‌ام، با مردم مصاحبه کرده‌ام، به مردم بها داده‌ام و امانتداری کرده‌ام. مثلاً اگر در ایل ملکشاهی ایلام رفتم و زندگی کردم و ییلاق و قشلاق کردم هر چه آنها گفتند به نام خودشان چاپ کردم. درست است کتاب به نام من بوده ولی متن مأخذ به نام آنها بوده است.

● **استاد، با توجه به اینکه شبکه ما شبکه جوان است، شاید دوستان جوان بخواهند بدانند پژوهشگری که عمری را در این راه- درواقع در راه شناخت ایران و جغرافیای ایران و همین‌طور تاریخ ایران- صرف کرده، چگونه زندگی و جوانی‌اش را گذرانده است؟**

□ دوران جوانی ما دو دوره بوده، دوره نوجوانی و دوره جوانی. من در یک خانواده روستایی در شهر زابل و روستای کوشه‌علیا که ملک پدری و عموهایم است به دنیا آمدم و بعد به زاهدان رفتم و خیلی ساده زیست کردم و خوشحالم که فرزندان من هم به این امر توجه داشتند و به تحصیلات عالیه و مقامات عالی در کشور دست یافته‌اند، واقعاً خیلی خوشحالم.

● **استاد، در دوران جوانی‌تان، به‌هرحال، سفری به مناطق مختلف کشور کرده‌اید. چطور با کمبود امکانات و محرومیت‌هایی که به‌هرحال آن زمان وجود داشته، این سفرها را انجام می‌دادید؟**

□ سفرهایی بود که از طریق مؤسسات و آموزشگاه‌هایی که من در آنجا درس می‌خواندم به عنوان شاگرد نمونه و با هزینه بورس می‌رفتم؛ مثل

رامسر، تهران و شیراز. آثار باستانی را می‌دیدم و از آنجا من ایران را شناختم و علاقه‌مند شدم و دنبال این کار را گرفتم و الآن فکر می‌کنم حداقل راضی‌ام که به نتیجه رسیده‌ام و برای کشورم کاری کرده‌ام و دینم را به کشورم ادا کرده‌ام، حاکمیت ارضی و ملی کشورم را پاس داشته‌ام و از آن دفاع کرده‌ام.

● **استاد، شما آثار متعددی نوشته‌اید، اولین کتابتان چه زمانی چاپ شد؟**

□ اولین کتاب من قبل از انقلاب و به نام «نگاهی به سیستان و بلوچستان» آماده شد. اوایل انقلاب به یکی دو مأموریت خارج از کشور رفتم و در داخل خود ایران در دولت موقت، مشاور وزیر شدم و با ایشان کار می‌کردم و چون کارم خیلی زیاد بود نمی‌رسیدم. کتابم در سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵٦ آماده چاپ بود ولی من در آن سال‌ها در ایتالیا و انگلیس بودم. بعد که آمدم اینجا، انقلاب شد و من مشاور وزیر شدم و بعد رفتم ایلام و شیراز. دولت مأموریت می‌داد و می‌رفتم این کارها را انجام می‌دادم و برمی‌گشتم. حدود سه سال دیگر با دولت انقلاب کار کردم و با لایحه‌ای که از طرف دولت آمد با ده سال ارفاق بازنشسته شدم. آن وقت بود که توانستم آن کتاب را به چاپ برسانم و فیش‌هایی را که حدود یک اتاق بود- که در طول جوانی و نوجوانی از سراسر ایران آماده کرده بودم- به کتاب تبدیل کنم. اولین کتابم را در سال ۱۳٦۱ با ناشر قرارداد بستم، اوایل سال ۱۳٦۳ بیرون آمد و بلافاصله نایاب شد. کتاب دوم را بلافاصله چاپ کردیم و کتاب‌های بعدی را هم همین‌طور. اول هم راه سختی طی کردم. کسی ما را نمی‌شناخت و قبول نداشت. ما افراد جدیدی بودیم و آن بزرگان هم به ما بها نمی‌دادند و کمک نمی‌کردند. حتی در زاهدان خانه‌ای داشتم، بعد از آن که کتاب اول و دوم را تقریباً با هزینه خودم چاپ کردم، اجباراً برای کتاب‌های بعدی خانه‌ام را فروختم و کتاب‌های «نگاهی به خوزستان» و «نگاهی به ایلام» و یک کتاب دیگر را چاپ کردم. بعدها وزارت ارشاد مرا شناخت و کتاب‌هایم را چاپ کرد. بعداً

کتاب «ایلات و عشایر» بنده کتاب سال شد. این کتاب در رشته دکترای علوم‌انسانی از مواد امتحانی بود. همین الآن هم به چندین چاپ (پنج‌هزار و ده‌هزار تیراژ) رسیده و هنوز آن گیرایی را دارد. این کتاب‌ها به مرور چاپ شد و تا حالا به ۱۳۷ جلد کتاب رسیده. حدود ۲۰ تا ۳۰ طرح پژوهشی برای صدا و سیما، فیلم، وزارت ارشاد و میراث فرهنگی و دو طرح هم برای وزارت امورخارجه انجام داده‌ام و حدود ۱۰۰۰ مقاله علمی چاپ کرده‌ام، در خارج و داخل کشور و در همایش‌های بین‌المللی چندبار سخنرانی کرده‌ام.

● **آقای دکتر، در مورد تحصیلاتتان بپرسم؛ تحصیلاتتان چگونه ادامه یافت و در کنارش چگونه کارهای پژوهشی انجام می‌دادید؟**

□ من تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در شهر زاهدان گذراندم و در آنجا یکی دو سالی در شرکت‌های خصوصی کار کردم، سپس به تهران کوچ کردم و دو سالی هم در مؤسسات و نهادهای دولتی مشغول کار بودم. در کنکوری که آن سازمان گذاشته بود قبول شدم و به کار دولتی پرداختم و در آن کار چون نبوغ داشتم پیشرفت کردم. از کارمندی ساده بالا آمدم تا معاون اداره شدم و آن سازمان به دلیل اینکه به وجود من نیاز داشت و من شبانه‌روز کار می‌کردم و کارم خوب بود، به من بورس داد و من در رشته مدیریت تحصیل کردم و کارشناس شدم. سپس به دلیل مسافرت‌های زیاد از طرف همان سازمان به استان‌های مختلف و پژوهش و مطالعه بسیار و هوش و آمادگی ذاتی که داشتم آن‌قدر کار و پژوهش کردم که کمبود علمی‌ام را جبران کردم و نتیجه این شد که من کتاب‌هایی بنویسم و در کارم موفق باشم. این کتابها از مواد امتحانی دکترای علوم انسانی گشت و معادل دکترای جامعه‌شناسی شناخته شد.

● استاد، درباره آثاری که نوشته‌اید، چه تلقی‌ای شما را به این سمت کشید که درباره موضوعی بنویسید؟ فرضاً درباره تاجیکستان کتابی نوشته‌اید، درواقع سفرتان به آنجا باعث شد یا اینکه به آن کشورهایی که فارسی‌زبانند علاقه‌مند بودید؟

□ ما در سیستان خودمان تاجیک داریم و در آنجا به زبان محلی می‌گوییم طایفه «توجگی»، یعنی تاجیک، که اصیل‌ترین مردم آریایی نژادند و زبانشان هم فارسی دری است. از دوران نوجوانی من اینها را می‌شناختم تا اینکه یک سال نخست‌وزیر تاجیکستان، (البته آن موقع عنوان ایشان بود رئیس شورای دولتی) بنده را دعوت کردند به تاجیکستان. من نتوانستم این سفر را بروم. بعداً دانشگاه و انستیتو رودکی تاجیکستان مرا دعوت کرد، من در آنجا به حقایقی پی‌بردم؛ اینکه اینها واقعاً ایرانی‌اند، فارسی زبانند، انسان‌های مظلومی‌اند، پنهانی زبان فارسی را یاد گرفته‌اند، جلساتشان را می‌دیدیم که اینها ساده‌اند، واقعاً پاک‌اندیش و درست کردارند. من علاقه‌مند شدم که درباره این کشور مقاله یا سفرنامه یا کتابی بنویسم. رایزن فرهنگی تاجیکستان هم موافق بود که این کتاب نوشته شود. من کتاب را نوشتم و این کتاب را چاپ کردند و فکر می‌کنم که این کتاب الآن نایاب هم شده باشد، چون خود آنها خیلی از آن استقبال کردند.

● استاد، یکی از آثار شما در سال ۱۳٦۷ کتاب سال شناخته‌شد. خب، شناخته‌شدن کتاب سال در یک رقابت فشرده دشوار است؛ می‌خواستم بدانم کتاب شما چه محتوا و ویژگی‌هایی داشت که به این مرتبه رسید؟

□ محتوایش که درباره ایلات و عشایر بود. من از روی صداقت نوشتم ولی نه همینطور ساده. به تمام استان‌ها سفر کردم. برای انجام پژوهش‌های میدانی در محل زندگی کردم. زندگی‌ام را روی این کتاب گذاشتم. هیچکس–

حتی وزارت ارشاد هم- به من کمک نکرد. به اکثر استان‌ها رفتم، پژوهش میدانی انجام شد و با مردم محل مصاحبه کردم و آمارها را از مرکز آمار و به‌روز گرفتم. آن‌موقع کارها اینطور انجام نمی‌شد، خیلی ساده می‌گذشتند. من همه کارها را با نظم علمی انجام دادم.

برای طبقه‌بندی عشایر و بافت قبیله‌ای، به محل رفتم و با صداقت کار کردم. با درستی و راستی این پژوهش‌های میدانی را با پژوهش‌های کتابخانه‌ای و آماری و مصاحبه‌ای یک‌جا کردم و تلفیق دادم. عاقبت کتابی شد که از نظر جامعه‌شناسی در آن سال بی‌نظیر بود و در بین هزاران کتاب انتخاب شد و دوازده یا شاید پانزده دانشگاه این کتاب را تأیید کردند. بعد کتاب سال شد و خودم هم هیچ اطلاعی نداشتم. ساعت ۱۱ شب دو نفر آقا با موتورسیکلت آمدند که کارمندان زحمتکش وزارت ارشاد بودند و گفتند که دو دوره از این کتاب را ما می‌خواهیم و کارت دعوتی دادند و گفتند شما برنده کتاب سال شدید و فردا ساعت ۸ هم باید در تالار وحدت باشید.

برای این‌کار هیچکس کمکم نکرد و این کار و کوشش خودم بود و یاری خدا.

● **استاد، برای این کتاب به کجاها سفر کردید؟**

□ برای این کتاب همه خوزستان را دیدم؛ بختیاری، عشایر افشار، عشایر عرب. خودم رفتم و با آنها صحبت کردم؛ آدم‌های بسیار خوبی بودند. در هویزه، بستان، سوسنگرد تمام ملا ثانی و خلف‌آباد، بسیار آدم‌های درستی هستند. آقاجاری، امیدیه، ایذه، تمام خوزستان را وجب به وجب بازدید کردم، در آنجا زندگی کردم و بعد رفتم به کرمانشاهان و استان ایلام. در استان ایلام با ایل ملک‌شاهی و ایل خزل، ییلاق و قشلاق کردم، همه را می‌شناسم و همه مرا می‌شناسند. رفتم به کهکیلویه و بویراحمد و استان فارس، وجب به وجب

ایلام را گشتم. این برای جوان‌ها خوب است که خودشان را باور داشته‌باشند و از سختی طبیعت نترسند. من رفتم به یاسوج و مطالعات مربوط به یاسوج را انجام دادم بعد خواستم بروم به ممسنی و ایلات آنجا را ببینم و بعد بیایم به استان فارس، برف آمده بود، بهمن ماه بود و ماشین نمی‌توانست برود. برگشتم به یاسوج تا از راه اردکان یزد و از طرف کوه دنا عبور کنم اما آن طرف بهمن آمده بود و راه بسته بود. من یک‌شب و یک‌روز با راننده آقای زارع که واقعاً همسفر خوبی بودند در آغل گوسفند بودم و غذای ما تکه نانی بود که چوپان به ما داد. ما کنار گوسفندان ایشان بودیم، پتو نداشتیم و بیرون هم سرد بود. نان و تخم‌مرغی در روی آتش گذاشتند و ما خوردیم و بعد فردا – معاون استاندار هم با ما گیر افتاده بود– آمدند و راه را بازکردند و ما رفتیم به کهکیلویه. بعد من کردستان، آذربایجان شرقی، ایل شاهسون و ایل‌های کرد ماکو، مهاباد، سردشت، مریوان، پاوه، اورامانات، ریجاب – که بهشت خاورمیانه است – را دیدم. من اینها را خیلی دوست دارم. کردها آدم‌های مهمان‌نوازی هستند. بعد به کرند غرب رفتم و آن انسان‌های والایی را دیدم که آنجا صنعتگر هستند و پدرانشان در زمان قاجار به ایرانی‌ها در جنگ ایران و روس کمک کردند و برای لشکر عباس‌میرزا تفنگ ساختند. من با آنها مصاحبه کردم و بعد به شهرهای دیگر لرستان رفتم. لرستان انسان‌های والایی دارد. در دوره قاجار و دوران پهلوی به اینها ظلم شد خیلی از انسان‌ها را کشتند و اینها را من در کتاب‌هایم نوشته‌ام. بعد از کردها، لرها، سیستانی‌ها و تاجیک‌ها، اصیل‌ترین آریایی‌ها هستند. در لرستان به آن غارهایی که پیدا شده رفتم، آنجا ابزار مفرغی و برنزی از دوران غارنشینی به‌دست آمده‌است. اینها باعث افتخار ایران و از جاذبه‌های تاریخ ما است. من تمام ایران را برای نوشتن این کتاب گشته‌ام و زندگی‌ام را روی این کتاب گذاشته‌ام.

● **استاد، از خاطرات سفرهای گوناگونی که داشته‌اید برایمان بگویید؟**

□ به کرمانشاه برای کتاب کرمانشاهان رفتم. اسم آنجا باختران بود. وقتی مقام معظم رهبری تشریف برده‌بودند به کرمانشاه و در استادیوم یکصدهزار نفری سخنرانی می‌کردند همه می‌گویند: «کرمانشاه، کرمانشاه». ایشان همانجا می‌گویند: «هر چه شما بخواهید قبول است» و بعد از سفر، به آقای خاتمی دستور می‌دهند. آقای خاتمی بنده را خواستند و با آقای «ارسلان صفایی» نماینده کرمانشاه به حضور آقای خاتمی رفتیم و آنجا آقای خاتمی گفتند که شما برای کرمانشاه کتاب بنویسید و فوراً این وجه تسمیه را کار کنید که این نام عوض شود. بعضی‌ها به نام خودشان گرفتند در حالی‌که چنین چیزی نبود. از کتاب من در مجلس تقدیر شد و این یکی از افتخارات بنده است.

من رفتم کرمانشاهان و تمام شهرهای کرمانشاهان را دیدم و با مردم تماس گرفتم، مردم خوبی بودند. آنها اسناد و مدارکی از زمان صفویه به بعد، به من دادند. سپس خواستم به خسروی و قصر شیرین بروم. قبل از انقلاب هم به آنجا و از آنجا تا خانقین رفته بودم. به هر حال ما با آقای اسدالله پیری (راننده‌ای که آنجا در اختیار من گذاشته بودند) رفتیم به قصر شیرین و بعد از آنجا آمدیم سر راه خسروی- قصر شیرین. همه جا با خاک یکسان شده بود و داشتند بازسازی می‌کردند. آنجا که رفتیم یک کیوسک نظامی بود و آنها به ما اجازه ورود به جاده خسروی را نمی‌دادند و من هر قدر گفتم که این نامه را استاندار داده، این نامه آقای خاتمی - وزیر ارشاد اسلامی- است که به من اجازه داده حتی به این مناطق هم بروم، پژوهش برای خود کشور است، آنها قبول نکردند. من گفتم خدایا خودت کمک کن و یک دفعه گفتم: شما فرمانده پادگانی ندارید که ما برویم آنجا و از او اجازه بگیریم؟ گفت: نه اینطوری نیست ما الآن بی‌سیم می‌زنیم فرمانده به اینجا می‌آید.

بی‌سیم زدند و فرمانده جوانی با جیپ آمد. احوالپرسی کرد، و ما گفتیم:

آقا این نامه. آنها گفتند الآن زمان جنگ است ما ترتیب اثر نمی‌دهیم، و حق هم داشتند. سال ۱۳٦۷ بود. به‌هرحال گفتیم که آقا ما برای کار خودتان آمده‌ایم. ما کارهای شما را می‌خواهیم به تصویر بکشیم، عملیاتی که شما کرده‌اید. ما تمام ایران را به تصویر کشیده‌ایم؛ خوزستان و ایلام چاپ شده و می‌خواهیم مال شما را چاپ کنیم. گفت: ما نمی‌گذاریم. یک دفعه من خیلی ناامید به آقای اسدالله پیری عرض کردم آقای پیری برویم اینها قبول نمی‌کنند، اینها نظامی‌اند. تا این را گفتم فرمانده گویا دانشجو بود و کتاب‌های بنده را می‌شناخت بلافاصله گفت: آقا شما همان افشاری هستید که کتاب «ایلات و عشایر» را نوشته. گفتم: بله آقا. بلافاصله سوار جیپ شد و گفت اگر شما یک ذره از پشت جیب من این طرف و آن طرف بروید کشته می‌شوید و راست هم می‌گفت: تمام این جاده تا خسروی همین بود. ولی گفتم باید برویم یا می‌میریم یا زنده می‌مانیم و این کار زشت بعثی‌ها را به تصویر می‌کشیم. به هر حال من رفتم آنجا این آقا ما را برد و برگرداند. آنجا من خیلی گریه کردم. این بی‌انصاف‌ها همه چیز را از بین برده بودند.

تنها جایی که من توانستم عکس بگیرم یک مسجد بود. بسیجی‌ها و پاسدارها در همان مسجد زندگی می‌کردند. یک مهدیه‌ای هم بود که مال ما بود و یک پاسگاه مال ایران بود و یک پاسگاه مال آنها بود، همین و بس. ما برگشتیم و همه اینها را نوشتیم در کتاب و این خاطره بسیار خوبی بود که آن آقا ما را شناخت و برای من خیلی جالب بود و هیچگاه آن را فراموش نمی‌کنم.

● **استاد، شما یک کتاب هم درباره کولی‌های ایران و جهان نوشته‌اید. به هر حال زندگی کولی‌ها و روش و منش آنها شاید موضوع تازه و جذابی باشد. در این باره صحبت کنید؟**

□ این کولی‌ها از زمان ساسانیان وارد ایران شدند – از زمان بهرام گور– و در شمال خاوری شبه‌قاره هند زندگی می‌کردند که الآن پاکستان است و شرق پاکستان می‌شود. از سال‌های نوجوانی‌ام می‌دیدم کولی‌ها می‌آیند و در خانه‌ها، و سیخ کباب و چنگال و چاقو و قیچی و قیچی‌های پشم‌چینی گوسفندان می‌فروشند. کم‌کم به اینها علاقه‌مند شدم. چون دو یا سه ماه می‌آمدند و بعد غیبشان می‌زد. تا اینکه چند سال قبل تصمیم گرفتم ریشه تاریخی کولی‌ها را پیدا کنم. شروع کردم اول به گشت و گذار در طرف آبعلی و آمل. آنها در دره رود آمل زندگی می‌کنند. تابستان‌ها زن و بچه‌هایشان گردوفروشی می‌کنند و مردها به ساختن ابزار هنری می‌پردازند. صنایع‌دستی، قندشکن و ابزار کشاورزی می‌سازند و من اولین‌بار آنجا را بازدید کردم و با آنها آشنا شدم. به من اعتماد نمی‌کردند و من برای اینکه می‌ترسیدم بلایی به سرم بیاورند دخترم را هم با خودم می‌بردم تا فکر کنند که ما خانواده هستیم و غریب نیستیم. بعدها خیلی از اسرار و واژگانی را که نباید می‌گفتند به من [اعتماد کردند و] گفتند. بعد آمل را تمام کردیم، رفتیم به سبزوار. مثلاً به زبان زرگری سابق می‌گفتند کارد بزن شکم فلانی، فلان چیز را بردار برو، تمام اینها را به من محرمانه گفتند. به هر حال من ایران را تمام کردم.

در آمل بین آبعلی و آمل، در خوزستان کوته عبدالله و آتشا که می‌آمدند و می‌رقصیدند، در سبزوار و پیرامون شهر صنایع دستی و وسایل کشاورزی درست می‌کنند، در نیشابور و اطراف آن هم زندگی می‌کنند. آنجا را تمام کردیم رفتیم به قوچان و مشهد.

زمانی که روس‌ها وارد ایران شده بودند کولی‌ها نماینده روسها بودند. یعنی با آنها همکاری می‌کردند و رمه‌ها و اسب‌ها و گاوهای مردم خراسان را چپاول می‌کردند و به روس‌ها می‌دادند. بعد آمدیم گرگان و تحقیقی درباره کولی‌های گرگان انجام دادیم و سپس به خارج از ایران رفتیم.

● **استاد، این توشمال‌ها که در چهارمحال و بختیاری زندگی می‌کنند هم کولی‌اند؟**

□ بله اینها کولی‌اند و آدم‌های بسیار هنرمند و وارسته‌ای هستند. همیشه در حال سفرند. از توشمال زن می‌گیرند و به توشمال زن می‌دهند. انسان‌های بسیار هنرمند و خدمتگزاری‌اند و در سطح جهانی برای کشور ما خیلی افتخار می‌آفرینند. کولی‌های بلوچستان و کولی‌های ترکمن صحرا هم همینطور. آنها موسیقی‌دانند. در خارج هم، از هند شروع کردم و بعد آمدم پاکستان. در هندوستان اینها را ریشه‌یابی کردم و بعد به آسیای جنوب‌شرقی رفتم و به تک‌تک کشورها سفر کردم، پاکستان مرکز آنهاست. بیشتر در کراچی‌اند، من با اینها تماس گرفتم و یک کولی راهنمای من بود. چون من زبان اردو بلد نبودم، ریشه‌یابی کردم که اینها در کجاها زندگی می‌کنند، چکار می‌کنند، و الآن وضع اسکان آنها به چه شکلی است (که اسکان هم پیدا نکرده‌اند). منشأ آنها از همان شبه‌قاره است. چون آن موقع پاکستان و هندوستان نبوده به آن شبه‌قاره می‌گفتند. از آنجا می‌آیند به ایران، از ایران دو شاخه می‌شوند. یک شاخه از طریق مرز بازرگان و ترکیه می‌روند به بلغارستان و اروپای شرقی و یک سری هم می‌روند به سوریه و مصر و کولی‌های آنجا را تشکیل می‌دهند و از مدیترانه هم عبور می‌کنند و در رومانی مستقر می‌شوند. اینها هرجا بروند کارهای سیار انجام می‌دهند، جاز می‌زنند. بعد می‌روند از پاپ اجازه می‌گیرند و به اسپانیا و بعد از آن به کالیفرنیا می‌روند و آمریکایی هم می‌شوند و بزرگ‌ترین موسیقی‌دانهای آمریکا هم از کولی‌ها هستند. اینها در رومانی، سالی یک‌بار فستیوال دارند؛ یک جشنواره که در آنجا از ایران هم دو سه نفری دعوت می‌شوند. دین و مذهب‌شان هم همان فستیوال و ملکه یا شاه و همان کارهایی است که از نیاکان و اجدادشان یاد گرفته‌اند. آنها می‌گویند شما از خاک نیستید و باید راه بروید. هیچ قانونی هم ندارند و قانون ازدواجشان

هم این است که این آقا، این پادشاه، یا آن ملکه یا بزرگ آن طایفه، این پسر و دختر را به هم می‌دهند و می‌گویند شما زن و شوهر شدید، بروید. قانون مرگشان هم این است که می‌برند دفن می‌کنند بدون اینکه مراسمی داشته باشند.

● **استاد، ملکه یا شاه کولی‌ها چه پشتوانه‌ای دارند که آنها قبولشان دارند؟**

□ ملکه و شاه دو نفر نیستند؛ یا ملکه دارند یا شاه. ملکه نظارت دارد بر تمام کولی‌های جهان. این فستیوال‌ها انجام می‌شود و رأی‌گیری می‌شود. رأی می‌دهند به آن کسی که تجربه و نفوذش در کشورهای جهان بیشتر است.

● **آنها پولشان را از کجا به‌دست آورند؟**

□ آنها زحمت می‌کشند و وقتی کسی ملکه می‌شود آنقدر سوغات به‌او می‌دهند که ....

● **استاد، شما کتابی هم نوشته‌اید درباره خلیج‌فارس و جزایر سه‌گانه که دوست دارم درباره آن هم توضیحی بدهید؟**

□ بله، وزارت امورخارجه کتاب **خلیج فارس** را دو سال قبل به عنوان یک طرح، اجرا کرد و چندی پیش برای دومین‌بار چاپ شد.

● **استاد، توضیح مختصری درباره قدمت خلیج‌فارس بفرمائید؟**

□ خلیج‌فارس از زمان فینیقی‌ها و بابلی‌ها و به عقیده من از دوران «ریس» و «رم» قدمت دارد. زمانی که آسیای مرکزی هنوز در زیر یخ‌های سیبری بود نام اینجا خلیج‌فارس بود. به هر حال در خود «میان رودان» یک سنگ‌نوشته بابلی پیدا شده و سنگ‌نوشته‌های هخامنشیان ما و آثار هرودت -پدر تاریخ یونان- هم هست که می‌نویسد: «آنجا به این دلیل خلیج‌فارس است که پارس‌ها در کرانه آن زندگی می‌کنند و این ملک طلق ملت ایران است».

من به دوستان جوانم توصیه می‌کنم که خودباور و آرمان‌خواه باشند، تلاش کنند و مملکت‌شان را دوست داشته و با ایمان باشند، متدین باشند، بروند و تلاش کنند برای شناخت کشورمان، زیرا ما از نظر تنوع اقلیمی و گوناگونی فصل‌ها در دنیا، براساس آمارهای سازمان ملل و یونسکو، پنجمین کشور دنیا، و از نظر باستانی و تاریخی دهمین کشور دنیا هستیم. اینها را داده‌های آماری دنیا می‌گویند.

گفت‌وگو با

اسدالله‌امرایی

دانش‌آموخته دانشگاه علامه طباطبایی در رشته زبان و ادبیات انگلیسی، سال ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰ شروع کار ترجمه در مطبوعات.

سال ۱۳۶۹ انتشار اولین مجموعه به نام **خوش خنده و داستان‌های دیگر.** در مجموع دوازده داستان و بعد از آن ترجمه **مردان، بدون زنان** اثر ارنست همینگوی.

● **شما کتاب‌های زیادی ترجمه کرده‌اید. ترجمه چیست؟ و به‌عنوان اولین سؤال بفرمائید به چه کاری ترجمه می‌گویند؟**

□ می‌خواهم اشاره کنم به داستانی به نام «برج بابل» که داستانی اسطوره‌ای است و واقعیت تاریخی قضیه جای تردید دارد. بحث این است که مردم تصمیم می‌گیرند که به جایگاه خدایان حمله بکنند و می‌آیند و برج بلندی می‌سازند. خدایان شب به فرشته رؤیا مأموریت می‌دهند که برود به خواب آنها و کاری بکند که وقتی از خواب بیدار شدند هیچ کدام زبان همدیگر را نفهمند. مردم صبح بلند می‌شوند و هیچکس نمی‌فهمد که همسایه چه می‌گوید. خب فکر می‌کنم مترجم کارش از اینجا شروع می‌شود. این مطلب در اساطیر بین‌النهرین است.

● **پس اگر ترجمه نباشد چنین اتفاقی می‌افتد؟ ترجمه چه تأثیری در زندگی بشر امروزی دارد؟**

□ واقعیت این است که همه مردم امکان آموختن تمام زبان‌ها را ندارند و خب، دنیا، دنیای ارتباطات است، مجبورند ارتباط برقرار کنند. خرید بکنند و .... این شکل عام قضیه است. از طرف دیگر هیئت سیاسی کشوری به کشور دیگر می‌رود و اینها دو زبان مختلف و دو فرهنگ مختلف دارند. پس کسانی هستند که کار پل‌زدن را بین این دو زبان ایجاد می‌کنند. این بخشی از کار است. بخش‌های دیگر هم هست؛ هنر و ادبیات شکل‌های دیگری دارد، اما به شکل عام و روزمره، ما مترجم‌ها در کلیت زبان، کسانی هستیم که نمی‌توانند حرف بزنند.

● **متون غربی که‌از دوره قاجار ترجمه شدند چه ویژگی‌هایی داشتند؟**

□ در دوره قاجار، ترجمه زیاد نیست ولی همین‌ها که موجود است و در کتابخانه‌ها وجود دارد و گاهی منتشر می‌شود چند ویژگی عمده دارد. اولاً

بسیار مبتدی است. می‌دانید ما قبل از آن هم ترجمه داشتیم. اما ترجمه آثار غربی به‌طور جدی از دوره قاجار شروع شد و البته در دوره صفویه هم بود. مثلاً نمایشنامه‌های «مولیر» را ترجمه می‌کردند و حتی اسم شخصیت‌ها و محل داستان را فارسی می‌گذاشتند و دلیلش هم این است که می‌خواستند داستان را بومی کنند.

● **به نظر شما این حسن است یا عیب؟**

□ نه حسن و نه عیب، برای اینکه باید این را در زمان خودش بسنجیم. می‌گویند: ناپلئون نامه‌ای برای فتحعلی‌شاه نوشته بود و مترجمی‌که داشته این نامه را می‌خوانده، می‌گوید: قبله عالم به سلامت! احوال مبارک را پرسیدند. فتحعلی‌شاه گفت: مردیکه! ما تو را بردیم گذاشتیم فرانسه بخوانی. آن وقت او این همه حرف زد، تو می‌گویی خواسته فقط احوال ما را بپرسد؟

● **می‌خواهم درباره دوران قاجار بیشتر بگویید. آیا آنها ترجمه آزاد می‌کردند؟**

□ آنها اقتباس می‌کردند و نه ترجمه آزاد به مفهومی‌که امروز هست! مثلاً **شازده کوچولو** ترجمه آزادی است، یعنی ترجمه و تقریر بوده؛ یک نفر اثر را خوانده و نفر دیگر آن را پرداخته. اینها ترجمه و اقتباس بوده. مثلاً مرحوم ذبیح‌الله منصوری کارش ترجمه و اقتباس بوده. مثل **خواجه تاجدار**، **سینوهه**، **پزشک مخصوص فرعون**، که حجم‌شان یک دهم این کتاب بوده، ولی وقتی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم یک کتاب دو جلدی از آن درآورده که جذاب هم هست.

● **فکر می‌کنید دخل و تصرفی هم در کار ترجمه شده؟ به منصوری اشاره کردید. معمولاً کتاب‌هایی که ایشان ترجمه می‌کنند و می‌نویسند**

شرح و بسطش زیاد است. مثلاً درباره اتاق یا پرده شرح می‌دهند؟ در اصل آیا اینطور بوده؟

□ نه اینطوری نبوده! عرض کردم بحث آقای منصوری خارج از مبحث ترجمه است. ایشان یک سری اطلاعات عمومی از خودش داشته و هر جا احساس کرده که نویسنده کم مایه گذاشته، دخل و تصرف کرده‌است، که درست‌بودنش بحث جداگانه‌ای است. شما باید هر چیز را با زمانش بسنجید. امروز اگر آقای ذبیح‌الله منصوری و یا فردی مثل ایشان بخواهد اینطور ترجمه کند کارش خریدار نخواهد داشت. این مربوط به دوره‌ای است که کتاب کم بوده و کتابش گل کرده است.

● **درباره ترجمه شعر بگویید؟ بعضی‌ها می‌گویند که شعر ترجمه‌پذیر نیست. فکر می‌کنم ملموس‌ترین آنها شعر خیام است. آیا ترجمه شعر امکان‌پذیر است یا خیر؟**

□ من شعری ترجمه کرده‌ام با عنوان «ترجمه شعر». مضمونش این است که یک زنبور نر درشت که زنبور عسل هم نیست، می‌آید و روی گل می‌نشیند و می‌خواهد از شهد گل‌ها استفاده کند. می‌رود روی گل و داخل گلبرگ‌ها می‌شود و سرش به کاسبرگ می‌خورد و تقلا هم می‌کند و خسته می‌شود. به علت سرماخوردگی بو را حس نمی‌کند. می‌آید بیرون و می‌گوید: من در یک گل بودم و به کسی که باور نمی‌کند، می‌گوید: «ببین نوک بینی‌ام به گرده آغشته است.»

در ترجمه شعر ما یک روایتی را از آن شعر ارائه می‌کنیم. شعر حافظ را در نظر بگیرید:

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار

دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

ببینید غیرممکن است این شعر را بتوانید به زبانی ترجمه کنید. ترجمه، موسیقیِ کلام را گم می‌کند و به این معنی شعر ترجمه‌پذیر نیست. ترجمه‌ای که از شعر می‌شود روایت و برداشت مترجم از آن شعر است. مثل **لورکا به روایت مترجم**. ممکن است با شعر اصلی مرتبط نباشد، ولی گزارشی است از آن شعر. اگر خود مترجم شاعر باشد ممکن است ظرایفی را درک بکند و در شعر لحاظ کند ولی اگر نباشد با همکاری یک شاعر می‌تواند این کار را بکند.

● **در شعر یک سری مفاهیم کلیدی است که نمی‌توان آن را ترجمه کرد یا اگر ترجمه کنیم باید صفحه‌ای درباره‌اش بنویسیم تا حق مطلب ادا شود. مثل کلمه «رند» در شعر حافظ. مترجمان شعر برای حل این مشکل چه کار می‌کنند؟**

□ توضیحی می‌دهند یا طوری نشان می‌دهند که مخاطب مطلب را درک کند. مثلاً اگر بخواهید «رند» را ترجمه کنید با همان ویژگی‌هایی که در فرهنگ لغت پیدا می‌شود، قطعاً آن چیزی را که در شعر حافظ است نمی‌توان از آن برداشت کرد. به‌همین دلیل آثار مولوی در این چندسال در غرب و آمریکا از آثار پرفروش است. واقعیت ماجرا این است که ترجمه‌ای که از آثار مولوی ارائه می‌شود و در ترانه‌ها می‌خوانند در واقع برداشتی است که از شعر مولانا کرده‌اند.

● **چقدر شعر ما در کشورهای دیگر شناخته شده است؟**

□ البته فقط ما نیستیم که با زبان شعر آشنایی داریم. اتفاقاً در جوامع دیگر تعداد شاعران بسیار بیشتر از تعداد نویسندگان است. همان‌طور که شاعران آنها در ایران کم معرفی می‌شوند، شاعران ما هم در آنجا کمتر معرفی می‌گردند. یک نگاه به مجموعه شعرهایی که چاپ می‌شود بکنید و مقایسه

کنید با حجم شاعرانی که در جهان است و ببینید که چقدر شعر و شاعر در اینجا کم معرفی می‌شود. شعر کلاسیک ما تقریباً بعد از کشف غربی‌ها برای ما مهم شده. **شاهنامه** وقتی ترجمه شد و در کشورهای غربی تدریس شد، آن وقت ما فهمیدیم که فردوسی داریم و باید برایش هزاره برگزار کنیم. یا شعر مولوی به همت نیکلسون ترجمه شد آن وقت ما به اهمیتش پی بردیم. چند سالی است که شعر شاعران و آثار نویسندگان به صورت مجموعه به زبان‌های مختلف دنیا چاپ شده است. بعضی از آثار به ده زبان ترجمه و چاپ شده و بعضی از آثار هم در خارج از ایران تدریس می‌شود و نمی‌شود اینها را نادیده گرفت.

● **در دوره‌ای شعرهایی که از زبان‌های دیگر به فارسی برگردانده می‌شد، موزون و مقفی بود. بعدها این شیوه از رونق افتاد. نظر شما درباره این نوع کار چیست؟ چرا هیچ‌وقت این شیوه مرسوم نشد درباره کار پوشکین، الیوت و شکسپیر؟**

□ چون هر چیز مربوط به زمان خاصی است. آقای «الهی قمشه‌ای» هم مجموعه‌ای دارد و در آن بخشی از اشعار شکسپیر را به صورت موزون ترجمه کرده.

● **نظرتان درباره قانون کپی‌رایت چیست؟**

□ به نظرم قانونی است که توی کشور ما مراعات نمی‌شود.

● **قبل از اینکه وارد این بحث شویم خواهشی از شما دارم. اصولاً قانون کپی‌رایت چه قانونی است و چه می‌گوید؟**

□ قانون حق مؤلف و حق مصنف است درباره آثار فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و... و به تمام تولیدات انسان در تمام جنبه‌ها می‌پردازد. یعنی اگر

شما ماشینی ساختید و آن را ثبت کردید و امتیازش را گرفتید، کس دیگری نمی‌تواند آن ماشین را بردارد و به اسم خودش از آن استفاده کند و یا تولید کند و به بازار عرضه نماید. درواقع ما باید پاسخگوی زحمات کسی باشیم که با فکر خودش، وسیله را تولید کرده است. در بخش فرهنگ هم همین بحث را داریم. در شهر برن سوئیس، ۸۶ کشور جهان (اگر اشتباه نکنم) جمع می‌شوند و قانونی را تدوین می‌کنند که امضاکنندگان، مکلف به رعایت آن هستند. طبق این قانون شما حق نسخه‌برداری از کتاب فرد را بدون اجازه ایشان ندارید و حتماً باید به اطلاع برسانید که من کتاب شما را رونویسی می‌کنم. من چندبار این کار را انجام دادم. از جمله آخرین کارم که به مؤلف اطلاع دادم و ایشان گفتند ایرادی ندارد.

● **اگر در این ۸۵ کشور، من نسخه دستنویس از کتابی را داشته ولی اجازه مؤلف را نداشته باشم، مرتکب جرم شده‌ام؟**

□ بله، و اگر بخواهید از این کار سود ببرید بدتر. معمولاً در بخشی از کتاب توضیح می‌دهند که این کتاب تحت قانون کپی‌رایت است و ضبط آن به هر شکل (الکترونیکی و سی‌دی و یا تصویری) بدون اجازه مؤلف، جرم است.

● **در این صورت چه اتفاقی می‌افتد. آیا سودی به آن طرف می‌رسد؟**

□ تابع کپی‌رایت بشود و طرف متوجه شود، می‌تواند جلوی این کار را بگیرد. مثلاً یکی از فیلم‌سازان ایرانی فیلمی بر مبنای داستان «سلینجر» ساخت و این فیلم را در نیویورک اکران کرد و چون نویسنده‌اش خبردار شد، کار را متوقف کرد. این اثر تابع قانون کپی‌رایت است. اینها مسائلی است که ما ناچاریم مراعات کنیم.

● **بحث کتاب و کپی‌رایت! ما چقدر می‌توانیم به‌این قانون نزدیک شویم و یا پایبند شویم و اگر قانون‌نامه را امضا کنیم چه ضررها و فوایدی برای ما دارد؟**

□ به نظرم هیچ ضرری ندارد و منفعت هم دارد.

● **آیا بازار ما می‌تواند جوابگوی هزینه جدید باشد؟**

□ فکر می‌کنم کتاب‌هایی در این بازار ترجمه می‌شوند که ضروری‌ترند. یکی از مباحثی که همکاران ما نگرانش هستند و خیلی متأسفم که این حرف را می‌زنم که تعدادی از همکاران ما قانون کپی‌رایت را نخوانده‌اند، در حالی‌که این قانون ترجمه شده و هم در روزنامه رسمی ثبت‌شده و هم در کتاب **راهنمای آماده‌سازی** دکتر شمس‌الدین ادیب‌سلطانی و چند جای دیگر درباره آن توضیحاتی داده‌اند. بدین‌ترتیب باید جنبه‌های مالی قضیه را هم مدنظر داشت، چون کتابی که در کشورش یک‌میلیون نسخه فروش داشته و شما بخواهید آن را بیاورید و ترجمه کنید حتماً نویسنده‌اش پول زیادی می‌خواهد؛ مثل **هری پاتر**. طرف پول زیادی می‌خواهد چون می‌داند کتابش پرفروش خواهد شد. ولی برای کار **فوئنتس** پولی که می‌خواهی مطابق قانون کپی‌رایت بدهی حدود دویست‌دلار می‌شود که اگر برای نویسنده توضیح هم بدهی او قانع می‌شود و شاید چیزی هم نخواهد. من تجربه‌اش را دارم. برای یکی از نویسندگان نوشتم که می‌خواهم داستانش را ترجمه کنم، گفت قانون کپی‌رایت چه می‌شود؟ گفتم کشور من تابع این قانون نیست و من از نظر اخلاقی خواستم به شما اطلاع بدهم و برای من هیچ مزیتی ندارد. گفت من کتابم را بدون کپی‌رایت جایی نمی‌دهم. گفتم بابت این ترجمه‌هایی که از سه داستان و یک مصاحبه شما انجام می‌دهم چیزی حدود ٤٥ هزار تومان می‌گیرم. از این، چقدر می‌توانم به شما بدهم! و برایش توضیح دادم که ٤٥

هزار تومان چقدر می‌شود. گفت: چون طبق این قانون نمی‌خواهم کار مجانی به جایی بدهم برای همین از شما می‌خواهم که از هر اسکناس کشورت دو نسخه برای من بفرستی. من هم دو عدد هزاری، دو عدد پانصدی و ... برایش فرستادم و او هم تشکر کرد.

● **اگر ما بخواهیم کتابی را به زبان انگلیسی در لندن چاپ و منتشر کنیم آنجا کپی‌رایت می‌گیریم. یعنی کتاب فارسی است و ما می‌خواهیم آنجا منتشر کنیم. بنابراین از حق کپی‌رایت استفاده می‌کنیم.**

□ بستگی به صاحب اثر دارد. ولی بحث مهم این است که چون ما مصرف‌کننده ادبیات جهان هستیم تا تولیدکنند و همه این کتاب‌هایی که تولید می‌شوند آن کیفیت را ندارند که درواقع در بازار جهانی مطرح شوند. آنهایی هم که مطرح می‌شوند خیلی‌هایشان به دلایل سیاسی بازتاب پیدا نمی‌کنند. این بحث بسیار عام است و درباره فرد خاصی هم صحبت نمی‌کنم. مثلاً کتاب‌های هوشنگ مرادی کرمانی به چند زبان خارجی ترجمه و چاپ شده، بازتابش این طرف چقدر است؟ مشکلی که وجود دارد این است که بخش اطلاع‌رسانی و بازتاب کار این‌طرف ضعیف است، مثلاً اگر رمانی از ما در اروپا چاپ بشود چقدر حق کپی‌رایت ممکن است به این کتاب بدهند؟ من فکر می‌کنم مبلغ کپی‌رایت حتی حق‌الترجمه آن اثر نشود. به همین خاطر ما نباید زیاد به این مسئله فکر کنیم. ما باید به این فکر کنیم که آثار ما، آن طرف مطرح شوند و اگر مطرح شدند ما باید از همه امکاناتی که داریم استفاده بکنیم و این را در واقع گسترش دهیم و تبلیغ کنیم. وقتی کتابی منتشر می‌شود برای نویسنده، تور می‌گذارند و نویسنده را می‌فرستند تا در همه دانشگاه‌ها کتابش را بخواند، جلسه امضای کتاب می‌گذارند، تبلیغات می‌کنند و کتاب را به منتقد می‌دهند تا نقد کند. اینجا نویسنده ما دون شأن خود

می‌داند تا کتابش را در رسانه‌ای تبلیغ کند یا خودش درباره کتابش حرف بزند. می‌گوید ما که کاری نکرده‌ایم، کتابی نوشته‌ایم که خواننده باید بخواند. در حالی‌که در کشورهای خارجی خیلی تبلیغ می‌کنند. به همین دلیل کتاب‌های ما در دوهزار و سه‌هزار نسخه منتشر می‌شود.

● **در بازار مشاهده می‌کنیم که از یک کتاب چندین ترجمه وجود دارد. این درست است یا خیر؟**

□ واقعیت این است که ما تابع کپی‌رایت نیستیم و کتاب می‌آید بازار و مترجم می‌پسندد و یا به او سفارش می‌دهند و قرارداد می‌بندد و کار می‌کند و جایی هم نیست که هماهنگ کند. بعضی مترجم‌ها هم به‌دلیل ملاحظات حرفه‌ای، حاضر نیستند تا زمانی که کار را تمام نکرده‌اند این مسئله را مطرح کنند.

مثلاً کتابی در خارج از کشور سروصدا می‌کند، عده‌ای مترجم به دنبال آن می‌روند و شروع به ترجمه آن می‌کنند. هر کدام از آنها ممکن است نداند که کسی دیگر هم این اثر را ترجمه می‌کند و حتی ممکن است بدانند، ولی چیزی نگویند.

● **این مسئله معمولاً درباره کتاب‌های پرفروش اتفاق می‌افتد و در هر صورت چند هزارتایی فروش می‌کند.**

□ بله! مثلاً کار **هری پاتر** به بازار آمد و از آن استقبال شد. البته چاپ‌های قبلی هم پرفروش بود. عده‌ای آمدند و نشستند و آن را ترجمه کردند. من حتی خبر دارم که یکی از این آقایان ناشر، کتاب را هشت تکه کرد و آن را به چند مترجم داد تا ترجمه کنند. درواقع می‌خواست بازار را بگیرد. در زمینه کارهای ادبی قضیه مقداری فرق می‌کند و آن این است که به‌هرحال ترجمه خوب جای خودش را باز می‌کند و مقداری هم باید، حق انتخاب را به

خواننده بدهیم. البته اگر کاری بیاید بازار و خوب ترجمه نشود آن وقت کسی حق ندارد آن را دوباره ترجمه کند.

من فکر می‌کنم که باید به خواننده حق انتخاب دهیم. چون خواننده ترجمه خوب را پیدا می‌کند. حتی کار **هری پاتر** را یکی دو مترجم شاخص ترجمه کرده‌اند که کارشان فروش رفته. وقتی یک مترجم، سه یا چهار کتاب خوب تحویل خواننده می‌دهد مسلماً خواننده به کارهای دیگر او نیز گرایش پیدا می‌کند.

● **آیا فکر نمی‌کنید که به‌خاطر ترجمه روان، آن کتاب مورد توجه واقع شده؟ چون بعضی ترجمه‌ها بسیار روان است.**

□ دقیقاً به همین علت است که می‌فرمایید و به‌همین سادگی! به خود من این پیشنهاد را کردند که بیا **هری پاتر** را ترجمه کن. گفتم: نه. اینکه چرا نه، بحث جدایی دارد. در حالی‌که می‌دانستم منافع مادی سرشاری داشت. من فکر می‌کنم این بخش قضیه مهم‌تر است اما در کارهای ادبی فکر می‌کنم ذره‌ای اگر اغماض داشته‌باشیم خواننده‌ها خودشان می‌روند و انتخاب می‌کنند و فریب نمی‌خورند و این چیزی است که من به آن رسیده‌ام.

● **مترجم چطور کتابش را انتخاب می‌کند؟**

□ معمولاً کتاب را می‌خواند. او با جهان خارج ارتباط دارد. کتاب و مجله می‌خواند و از اینترنت استفاده می‌کند.

● **یک نفر که نمی‌تواند تعداد زیادی کتاب بخواند. شما خلاصه‌ای از کتاب یا نقدهایی درباره کتاب می‌خوانید و یا در اینترنت و جای دیگر کتاب‌هایی می‌بینید و مضمون آن را پیدا می‌کنید. یا اینکه از اول، نسخه کامل را به دست می‌آورید؟**

□ موقعی است که آدم نویسنده را می‌شناسد و می‌داند کتابش خوب است پس می‌رود سراغش. اگر خوب باشد ترجمه می‌کند و اگر نباشد، نه. الآن در کتابخانه من حدود ده تا بیست جلد کتاب است که کتاب‌های خوبی هم هستند و نویسنده‌های خوبی هم دارند ولی من می‌دانم که این کتاب اینجا نمی‌تواند چاپ شود. به دلیل اختلافات فرهنگی، از خیرش گذشتم و فقط لذت خواندن یک کتاب را برده‌ام. معمولاً اینترنت هست و دوستان هستند و گاهی ناشر سفارش می‌دهد که در این صورت من آن کتاب را می‌گیرم و می‌خوانم. بعد از اینکه آن کتاب را خواندم، می‌گویم ترجمه می‌کنم یا نه. ولی در مجموع چه سفارشی باشد و چه خودم انتخاب کنم کتاب را تا نپسندم ترجمه نمی‌کنم. به‌همین دلیل خیلی کتاب به من سفارش شده و من نپذیرفته‌ام، حتی با اسم مستعار. مثلی است منسوب به شاه‌عباس، می‌گویند در طویله سردی گیر کرده بود. یکی گفت: چیزی برایتان بیاوریم. گفت بیاور. گفت: چیزی نیست جز پالان خر. گفت: اسمش را نیاور ولی خودش را بیاور. درواقع اگر من کتابی را نمی‌پسندم به‌خاطر ترس از بی‌آبرویی است و اگر بگویم با اسم مستعار ترجمه می‌کنم همان حکایت است.

● **عده‌ای از مخاطبان ما جوانان هستند. مترجمان ما برای این قشر چقدر دنبال کتابند؟**

□ مخاطبان را باید تربیت کنیم. وقتی کتاب خوب در بازار باشد، مخاطب جوان ما حتماً می‌آید سراغش، مجبورم همین مثال **هری پاتر** را بزنم. درباره این کتاب و نویسنده‌اش تقریباً در سال گذشته به‌طور مفصل در هر روزنامه، شبکه اینترنتی و رادیو و تلویزیون بحث و گفت‌وگو بود. اینکه کتابش چه طوری بود و الآن چه سرنوشتی دارد بحث دیگری است. وقتی کتاب **هری**

پاتر در کشور ما به بازار آمد همان روز اول سه تا ناشر کتاب آوردند و تمام کردند.

کتاب را چه کسی خریده؟ همین جوان‌ها. خب وقتی در شهرهای مناطق محروم ما مثل کهکیلویه و بویراحمد کتاب خوبی عرضه می‌شود جوانان این منطقه از آن کتاب استقبال می‌کنند. کتابی را می‌خرند و بعد نوبتی می‌خوانند. ببینید پس جوان علاقه دارد ولی امکانات ندارد. کتابخانه‌ها خیلی از این نظر فقیرند. من خودم هر کار جدیدی که درمی‌آورم برای بچه‌هایی که می‌شناسم چند نسخه می‌فرستم. به دوستان نویسنده و ناشران هم گفته‌ام این کار را بکنند. البته این کار باید خیلی سازماندهی شده باشد. ما باید بچه‌ها را پرورش دهیم و آماده کنیم تا کتاب بخوانند.

● **اصلاً نوجوان‌ها هدف ناشران و مترجمان نیستند، حالا شاید جوانان و کودکان کمی بیشتر موردتوجه باشند. فکر نمی‌کنید نوعی کم‌توجهی و بی‌توجهی به این قشر می‌شود؟**

□ برای اینکه نوجوانی تعریف نشده، جوان در مرحله اول به ترجمه گرایش ندارد. الآن شما در این سن، غلط بودن ترجمه را تشخیص می‌دهید. البته به نظر من زبان ترجمه بسیار مهم است. یک نکته که لازم است بگویم این است که من می‌ترسم از اینکه اثری برای کودکان ترجمه کنم. البته برای کودکان ترجمه کرده‌ام ولی وقتی ترجمه می‌کردم، دادم به بچه‌هایم، آن‌موقع که کوچک‌تر بودند بخوانند و می‌گفتم چه می‌فهمید. یا در کلاس می‌دادم می‌خواندند و از بچه‌ها می‌خواستم که هر کس هر چه از این داستان فهمیده، بنویسد. مجموعه‌ای از «جیمز جویس» برای کودکان ترجمه کردم که شاید برایتان جالب باشد. چون او داستان **اولیس**، **دوبلینی‌ها** و... را نوشته است. داستان او برای کودکان **پیشی و شیطانک** بود. من این کتاب را ترجمه کردم و

استقبال خوبی هم از آن شد. وقتی این کار را می‌کردم بچه‌ها را جمع می‌کردم و می‌خواندم و می‌گفتم خب، بچه‌ها این قصه را تعریف کنید و اگر چیزی را نمی‌فهمیدند سعی می‌کردم آن بخش را اصلاح کنم. به نظرم ترجمه ادبیات برای کودکان و نوجوانان بسیار سخت‌تر از ترجمه شعر و داستان است.

● **چرا این نوجوانان هدف مترجمان و ناشران نیستند؟ سن نوجوانی تعریف نشده. چون نوجوانان طبق تعریف غربی‌ها همان «تین ایجر»ها هستند، یعنی سن‌شان طبق اعداد انگلیسی از دوازده تا نوزده است، یعنی آخر این کلمات «تین» دارد.**

□ این نوجوان اینجا تعریف نشده، ما کودک داریم و جوان. متأسفانه ما اینجا بخش مخاطب‌شناسی‌مان هم بسیار ضعیف است. شاید شما هم برخورد کرده باشید. می‌دانید برنامه کودک تلویزیون از پرمخاطب‌ترین برنامه‌هاست و بسیاری از مخاطبانش بزرگسال‌اند، مثل «تام و جری». متأسفانه نویسندگان ما از این امر غافلند.

● **از نویسندگان و کتاب‌هایی که مورد توجه‌تان قرار گرفته، بگویید؟**

□ کتابی است به نام **با چشمان شرمگین** از طاهربن‌جلّون نویسنده مغربی ساکن فرانسه. این نویسنده برنده جایزه از نویسندگان مطرح و فعال است که در معرفی فرهنگ و ادبیات عرب نقش بسیار ارزنده‌ای داشته‌است. چند کتاب هم درباره نژادپرستی دارد که ترجمه شده و زبان ساده‌ای دارد. کتابی هم به نام **اسلام به زبان ساده** دارد و مباحثی هم در آنجا مطرح می‌کند که بسیار جالب است.

گفت‌وگو با

دکتر سوسن بیانی

متولد ۱۳۲٤، تهران

تحصیلات: لیسانس باستان‌شناسی از دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، کارشناسی‌ارشد و دکترا در رشته باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی از دانشکده مطالعات شرقی دانشگاه لندن.

۱۳۵۵ بازگشت به ایران و استخدام و تدریس در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، تدریس در دانشگاه‌های تربیت مدرس و دانشگاه آزاد در دوره‌های کارشناسی‌ارشد و دکترا.

از پایه‌گذاران و متخصصان باستان‌شناسی دوره اسلامی به همراه دروس جدید این رشته از جمله هنر فلزکاری.

آثار و فعالیت‌ها: تحریر کتب درسی، ارائه چند مقاله و چند سخنرانی.

● **تخصص اصلی شما در زمینه باستان‌شناسی است. درباره این رشته صحبت بفرمائید و درباره کاربرد باستان‌شناسی و مواردی که در باستان‌شناسی اهمیت دارد؟**

□ علم باستان‌شناسی علمی است بسیار نوپا و لذا اهمیت آن، آن‌طور که باید و شاید شناخته نشده و باید صحبت‌های جامع و بحث‌های زیادی انجام داد. محوریت سؤال بر این است که علم باستان‌شناسی چیست؟ ما در زمینه علم پزشکی دیگر توجیهی برای جوان نداریم. جوانان ما به خوبی به اهمیت این شاخه از علم آگاهی دارند اما توجه داشته باشند که خود علم پیشرفته پزشکی امروزی هم روزگاری به دست حکیم‌باشی‌ها انجام وظیفه می‌کرد. حکیم‌باشی کسی بود که در همه زمینه‌های طب اندک تخصصی داشت و به خودش اجازه می‌داد در هر زمینه‌ای که بیمار به او مراجعه می‌کرد اظهارنظر کند. گهگاهی جراحی می‌کردند، نیشتر به چشم می‌زدند، دست و پای شکسته را التیام می‌دادند و این یک حکیم‌باشی کامل بود در زمینه علم طب. ولی امروز شما می‌دانید هر کس در هر زمینه‌ای یک تابلوی تخصصی دارد. برای یک مسئله‌ای که به نظر کوچک می‌آید مانند چشم، هفده تخصص پیدا شده‌است. در زمینه دندان به هر دندان‌پزشکی نمی‌توان مراجعه کرد. باید متخصصش پیدا شود.

در زمینه علم باستان‌شناسی متأسفانه این تخصص‌ها آن‌طور که باید و شاید هنوز پیدا نشده، کما اینکه من یکی از کسانی بودم که با توان بسیار کم خودم سه درس تخصصی بنیادی را برای نخستین‌بار در تدریس دانشگاهی عنوان کردم. پس این نشان می‌دهد که تلاش‌های ما جوانان دیروز هم مؤثر بوده و کامل‌کننده این علم است.

علم باستان‌شناسی به‌طور کامل علم مادر شناخته شده و در این شکی

نیست. چرا به این علم که هنوز شناخته نشده و نوپا و جوان هست و هنوز به بلوغ نرسیده، عنوان علم مادر داده شده‌است؟ آیا این گزافه‌گویی است یا واقعیت؟ واقعیت امر این است که این علم می‌تواند تحقیقات جامع خودش را که به‌طور سیستماتیک انجام گرفته، در اختیار همه شاخه‌های علم قرار دهد، به‌طوری‌که علمای علوم دیگر بتوانند از این تحقیقات استفاده کنند. به عبارت دیگر علم باستان‌شناسی سعی بر آن دارد که ریشه‌های همه علوم را برای علمای آن روشن کند و مثل آیینه تمام‌نمایی جلوی حقایق بایستد و آنها را منعکس کند. باستان‌شناسی علمی است دوگانه. یک مقدار از آن بر مبنای فرضیه و تئوری است. یعنی شخص دانشمندی می‌نشیند – مثل اینشتین – برای خودش فرضیه‌ای را بنیان می‌گذارد، ولی این ارزش زیادی ندارد. در جهان امروزی هر امری که به صورت تئوری یا فرضیه عنوان شود لازم است به مدارک و اسناد متقن، خودش را به اثبات برساند. لذا باستان‌شناسی ما در مرحله اول با فرضیه‌های نو آغاز می‌شود ولی در طلب آن ما به متخصصانی به نام کاوشگر نیاز داریم. کاوشگر باستان‌شناس ما نقشی بسیار کلیدی در این علم بازی می‌کند. هر روزه به گوش می‌رسد در اخبار و رسانه‌های عمومی، کشف نوینی در این باره آغاز شده. برای شما جالب است بدانید واقعاً چگونه این کشف‌ها انجام می‌شود و آمالش چیست؟

داستان از این قرار است که بر مبنای تئوری‌هایی که افراد و علما و دانشمندان این امر در نظر گرفتند کاوشگران تجهیز می‌شوند؛ یک دسته مجهزی را که عبارت از انواع حرف و فنون است مثلاً متخصص زمین‌شناس، متخصص نقشه‌بردار و یا نقشه‌بردار هوایی را با خود همراه می‌کنند. بنابراین هیئت کاوشگر باید به انواع تخصص‌های روز، تیم خودش را مجهز کند. این گروه مجهز باید راه بیفتد و برود به یک تل باستانی. این تل چیست؟ شما اگر از مسیر راه‌های طولانی کویر عبور کرده باشید در دشت‌ها و دمن‌ها متوجه

می‌شوید یک برآمدگی‌های استثنایی ناگهان بروز کرده. اینها ناشی از فعل و انفعالات طبیعی نیستند، یعنی چشم تیزبین کاوشگر می‌تواند تشخیص دهد بین یک تل و یک تپه باستانی که به مرور زمان و بر اثر اسکان انسان‌های اولیه و سپس ثانویه رشد کرده، پس این تل با آن تپه‌ای که طبیعت به‌وجود آورده بر اثر رسوب‌های به اصطلاح پایه‌های کوه، کاملاً متفاوت است. همین میزان و تشخیص، برای تفاوت‌گذاشتن بین دو تل و دو تپه طبیعی و مصنوعی، خود شروع کار است و بسیار جالب و به تخصص احتیاج دارد.

حالا نوبت گمانه‌زنی و تقسیم‌بندی لایه‌هاست، به‌طوری که این لایه‌ها نظم خودشان را از دست ندهند و درعین‌حال چشم تیزبین کاوشگر بتواند به عمق این لایه‌ها یک به یک رسیدگی کند و برسد و پرده‌برداری بکند. پس کاوشگران با دست پر از کاوش‌های خودشان می‌آیند و اسناد و مدارک بسیار باارزش باستان‌شناسی را روی میز محقق می‌گذارند. حالا بار دیگر شخصی که بر مبنای فرضیه او، این کار کاوشگری انجام شده و این هیئت کاوشگری ترکیب شده و کار کاوش را به‌طور سیستماتیک امروزی انجام داده، بار دیگر می‌ماند که روی این آثار به‌دست‌آمده تحقیقات اصولی و سیستماتیک خودش را به انجام برساند.

حالا این اشیا چه هستند که ما آنها را اطلاق می‌کنیم اسناد و مدارک یا اشیاء باستانی که میراث‌های بسیار ارجمند و ارزشمند ما را تشکیل می‌دهند. اینها شناسنامه‌های واقعی هویت این سرزمین هستند، پس ما نمی‌توانیم با شناسنامه قوم و ملتی چون ایران بازی کنیم، آنها را دست‌کم بگیریم، یا بی‌تفاوت از کنار آنها بگذریم. حالا در خلال این بازیافت‌ها ما سه دوره مشخص داریم که اینها را منتسب می‌کنیم به این سه دوره گاهی در لایه‌های اولین و زیرین، مربوط به دوران نخستین و پیش از تاریخ هستند. قدمت اینها چقدر است؟ این بستگی به شانس کاوشگر دارد که نهفته‌ای را پیدا کند که

احتمالاً یکی از نخستین‌های جهان باشد. ما ادعا نمی‌کنیم بلکه به استناد این مدارک متقن، می‌توانیم بگوئیم که ایران‌زمین و مردمان هوشمند و بااستعداد و تلاشگر آن در طی زمانی بسیار طولانی توانسته‌اند در بخش‌های زیادی جزء پیشگامان و اولین‌ها در جهان باشند؛ نه تنها در حوزه خاورمیانه، بلکه در کل جهان. ما شیشه را امروز شاید خیلی دست‌کم می‌گیریم. اما تصور بفرمائید که اگر این عنصر و ماده را از تمدن امروزی بسیار پیشرفته ۲۰۰۵ میلادی حذف کنید، چه اتفاقی می‌افتد؟ سفینه شما آیا می‌تواند به راحتی پرواز کند؟ تلسکوپ‌ها بدون شیشه چه‌کار می‌توانند بکنند؟ یا فلز را چگونه امروز می‌توانند از تمدن بشر حذف کنند؟! تمدن بشر مدیون همین عناصر است که با هوشمندی، روزی روزگاری همین مردمان که به اصطلاح، پیشینیان ما بودند برای نخستین‌بار کشف کردند. کشف ماده و عنصر خالص هم در طبیعت فایده و ثمری ندارد، مهم این است که چه مغزهای متفکری توانسته‌اند این مواد خام را ترکیب کنند و عناصری را به‌دست بیاورند و بتوانند آلات و ابزاری بسازند که نیاز و احتیاج بشر را تا به امروز رفع‌کند.

پس دنیا کاملاً می‌تواند مدیون تلاش‌هایی باشد که روزگاری در این مرز و بوم به انجام رسیده. با این مختصری که عرض شد توجه داشته‌باشید که اهمیت کار یک باستان‌شناس، دقت عمل و ظرافت‌های کارش چقدر زیاد است و مسئولیتش چقدر بالا است. آیا اجازه دارد که به شیء بگوید بیهوده و آن‌را به انبار موزه بفرستد، یا واقعاً علم امروزی همه این اشیا را – حتی خرده شکسته‌هایی که ما به‌اصطلاح می‌گوئیم تیله شکسته‌های سفال‌های باستانی– زیر میکروسکوپ و ذره‌بین باستان‌شناسی خودش بیاورد و چه بسا به‌کرّات هم اتفاق افتاده که کشف‌های بسیار مهمی روی همین ریزه‌ها و تیله‌شکسته‌ها انجام شده که گشایشی بوده است در زمینه اکتشاف تمدن‌ها و فرهنگ‌های گذشته.

● یکی از زیرشاخه‌های باستان‌شناسی، شناخت تمدن‌های کهن و ادوار تاریخی است. ضمن بررسی و شناخت این ادوار تاریخی و با توجه به اینکه رشته تخصصی شما هنر اسلامی است، هنر و تمدن اسلامی در این چرخه باستان‌شناسی چه نقشی دارد و در کدام دوره واقع می‌شود؟

□ یکی از ویژگی‌های استثنایی باستان‌شناسی ایران و تمدن و فرهنگ ایران‌زمین، به‌طور کلی پایداری آن در طی مسیر طولانی تاریخ بشر است. ما بسیاری از تمدن‌ها را بسیار درخشان دیدیم، لیکن مانند یک ستاره در آسمان درخشیدند و غروب کردند. خوشبختانه ایران‌زمین را از زمانی که خدمتتان عرض شد با کاوش‌های باستان‌شناسی دنبال کردیم؛ از دل غارها و سپس اسکان شهرها و شهرنشینی و سپس جامعه پیشرفته شهری که از فرهنگ، تبدیل به تمدنی شده است که ما آن را تمدن ایرانی نام می‌نهیم. به صورت ناگسستنی و مداوم این تمدن و فرهنگ را داریم که پایداری خودش را در فراز و نشیب زمان نشان‌داده و تا به‌امروز، ما میراث‌دار این تمدن و فرهنگ هستیم و جوانان ما باید وظایف خطیر خودشان را به خوبی در قبال چنین تاریخ و تمدنی ادا کنند.

ما تقسیم‌بندی‌هایی داریم که خیلی کلی است در جهان باستان‌شناسی. دوره‌ای بسیار بسیار قدیمی هست و تنها مدرکی که از آن به‌دست آوردیم، چون همه چیز از جنس سنگ است اطلاق شده به عصر سنگ. این اسناد مربوط به گذشته‌های دور است و بشر را واقعاً به سختی می‌توانیم بشناسیم، ولی یقین داریم که بوده‌است. بعد از آن دوران مشعشعی است که آن هم طولانی است ولیکن چون خط در آن پیدا شده ما آن را اطلاق می‌کنیم به دوران تاریخی. این دوران تاریخی در سرنوشت بشر بسیار مهم است و خوشحال هستیم که نقش ایران و ایرانی در این دوره بسیار ارزشمند است. یعنی تمام برجستگی‌های فرهنگ و تمدن بشری در این عصر شکل‌گرفته که

در زمینه‌های مختلف آن ایرانیان پیشگام و پیش‌قدم بودند. این دوران تاریخی که خودش به دوره‌های مختلفی تقسیم می‌شود، در ایران آخرین مرحله را دوره ساسانی می‌گوئیم که مبدأ دیگری آن را از عصر متأخر جدا می‌کند، باز هم به‌صورت قراردادی نامی بر آن اطلاق شده که ما آن را دوران اسلامی می‌نامیم. پس ما دوران تاریخی داریم و پس از آن دوران اسلامی.

● **شما فرمودید که ایران‌زمین در دوران تاریخی هم پیشگام بوده و اگر ما خط را مبدأ این تاریخ بدانیم، در خط نوشتاری، ایرانیان ابداع‌کننده بودند؟**

□ بله، همین‌طور است، البته ما هیچ چیز را در دنیای باستان‌شناسی تمام‌شده نمی‌دانیم. یعنی هر لحظه ممکن است یکی از همکاران من در گوشه‌ای از ایران، نوک کلنگش به یک سند بسیار مهم برخورد کند و کل قضایا و این مبدأگذاری‌ها را تغییر بدهد. پس تا این لحظه این اصل پذیرفته شده‌است که بنا به اسناد و الواح گلی که ما به دست آورده‌ایم روی مهرها، می‌توانیم کاملاً و به‌طور مستند اعلام کنیم که ایران‌زمین الفبای اولیه را از خط آرامی‌گرفته اما خودش هم توانسته دخل و تصرفاتی در آن انجام بدهد و به صورت خطی درآورد که می‌توانست رفع نیاز کند. پیشینه این خط‌نگاری کاملاً مشخص شده‌است.

تجسس‌های باستان‌شناسی برای یافتن خطوط اولیه در تمدن ایلام و خوزستان انجام شد. دشت سوزیانا ارتباطش با بین‌النهرین همیشه مدنظر بود. ناگهان حفاران ما با نهایت شانسی که داشتند، توانستند در قسمت‌های شرقی ایران و در حوزه کرانه‌های کویر، الواح نوشتاری پیدا کنند. هنوز هم این خط کاملاً خوانده نشده ولیکن چون به صورت سند پیدا شده ما را خوشحال کرده و جهان را متحول ساخته که ایرانیان با قدمت ۵۰۰۰ سال، اقدام به

تدوین علائم قراردادی کردند که امروزه ما آن را به اسم خط می‌شناسیم و میراث‌دار همان فعالیت‌های نخستین هستیم که به مرور زمان طبق قواعد اصولی تغییر و تبدیل یافته و به صورت الفبای امروزی درآمده که عربی است و ما از آن استفاده می‌کنیم. ولی مهم این است که هر چیزی ممکن است شروع خوبی داشته باشد ولی ما باید مسیر تداوم آن را پیگیر باشیم. بنابراین شاید در کشف ابتدایی خط، ما نقش اولیه را نداشته باشیم ولی به گفته محققان، نقش کامل‌کننده و تداوم‌بخشی در این حرکت بسیار مهم داشتیم.

این مبدأیی که گفتم دوران اسلامی‌ایران را از پیش از آن جدا می‌کند، واقعاً برمی‌گردد به همین اصل، و مسئله در این است که خط چیست؟ چرا این‌قدر مهم است، اگر نبود چه می‌شد و حالا که هست چه اتفاق مهمی در سرنوشت بشر افتاده‌است؟

ما می‌بینیم که باستان‌شناس زبانی را می‌شناسد که یک نوع تصویرشناسی است. یعنی تا قبل‌از ابداع خط، بشر پیام خودش را با نقش و نگار و علائم می‌رسانده. ما این پیام‌رسانی‌ها را تعبیر و تفسیر می‌کنیم و به‌گونه‌ای خط می‌شناسیم. ولی ممکن است این تعبیر و تفسیر به خطا برود. از موقعی که می‌گویم، از پنج‌هزار سال پیش، دقیقاً روی مهرهای ما پیام‌رسانی با خط قاعده‌مند دیده می‌شود، بنابراین می‌توانیم خیلی راحت‌تر نسبت به وقایع و رخدادهای تاریخی قضاوت کنیم. حالا تکامل این بسیار مهم است. خط نباید در دست یک گروه باشد کما اینکه خط مقدس در نزد مصریان باستان بوده. به همین دلیل گفتند خط مقدس؛ چون فقط کاهنان یک گروه خاص می‌توانستند این را تحریر کنند و بخوانند. اما در دوران اسلامی این تحول عظیم فکری به‌وجود آمد، یعنی با پیام‌آوری پیامبر اکرم (ص) و نزول کتاب آسمانی، ایرانیانی که خط را خیلی خوب می‌شناختند و در نوشتن تبحر داشتند، مقدم شدند براینکه اصولی را بدعت بگذارند که‌این صحف قرآنی،

ناهنجار نگاشته نشود و همگان به‌راحتی بتوانند آن را بخوانند. پس لازم بود که قواعد و اصولی را تدوین کنند که این دو کار را انجام دهند. بنابراین ما ناگهان به خود می‌آییم و می‌بینیم خطی که فقط پیش از اسلام رفع ضرورت می‌کرد، در دوران اسلامی و در همان صدر اسلام تبدیل می‌شود به یک پدیده هنری که اطلاق می‌کنیم به هنر خوشنویسی. حالا این سهمی‌که ما خوشحال هستیم که ایرانی همواره ادا کرده، امروز در خدمت اسلام درآمده. در آیین متعالی وحدانیت اسلامی‌که ایرانی‌ها خیلی خوب با آن آشنا شدند، آن را پذیرفتند و کمر به خدمت آن بستند. بهترین‌های خودشان را که در فرهنگ و تمدن ایرانیِ قبل از اسلام بود تقدیم این تمدن و فرهنگ کردند و سعی کردند آن را پربارتر بسازند و انصافاً در این امر پیشتاز و پیشگام بودند.

ولیکن دین و علم دو بال متوازن اسلام است و چون یکی بدون دیگری قادر به پرواز نبود پس بال محکم دین، همین علم و گسترش آن در دوران اسلامی بود و ایرانی‌ها کمک کردند که این علم بتواند پربار بشود. خط آسان‌نویسی شد، از خط کوفی که فقط با ضربه چکش و میله باید روی سنگ نقر می‌شد، درآمد و به‌صورت منحنی مدور روی کاغذ کشیده‌شد. پس تحریر آسان و سریع شد، خواندنش هم با قواعد و اسلوب آسان‌تر شد. پس مردم عامی که می‌رفتند به مکتب‌خانه‌های اولیه و سپس به مدارس مجهز اسلامی، قادر به خواندن و تحریر شدند. خط از دست خواص درآمد و جنبه عام گرفت.

● **درباره جایگاه نقش و تصویرگری در تمدن و دوران اسلامی‌صحبت بفرمائید و خدماتی که این دو متقابلاً انجام دادند؟**

□ صحبت در این زمینه بسیار شده‌است. اما من یک نظر شخصی دارم که اجازه می‌خواهم برای شما بیان کنم. مسئله در این است که گاهی بیشتر از

خود مسلمانان یا ایرانیان، مستشرقان راجع به امور تمدن و فرهنگ اسلامی تحقیق و مطالعه کرده‌اند و نوشتاری بسیار عالی از خود به جا گذاشته‌اند و علاقه‌مندان استفاده بسیاری از آنها می‌برند. اما در یک نکته اندکی ابراز عقیده متفاوتی دارم. مسئله این است که آیا به‌طور خیلی روشن ما می‌توانیم ادعا کنیم که در صدر اسلام، زمان حیات خود پیامبر اکرم، نفی و نهی برای تصویرنگاری بوده‌است؟ آیا می‌شود این‌طور نگاه کرد که گروندگان به دیانت اسلام که بیشتر از طبقه خواص بودند همان‌طور که در ایران ما می‌دانیم روشنفکران اول گرویدند و سپس عامه مردم با رضایت، و کمتر با جبر شمشیر، متمایل به‌این دین شدند و آنقدر شعور داشتند که دیگر به گرد اصنام و بت‌ها، نگردند و به پرستش آنها نپردازند. مسئله‌ای که اینجاست خوف از این بوده که با طراحی یا نقش‌برداری دوباره از حیوانات و امثال اینها، بشر به راه گذشته بیفتد. ولی ما می‌بینیم واقعاً چنین نبوده. عرض کردم وقتی اینقدر مسئله خط و خط‌نویسی برای مسلمانان ایرانی – بخصوص – مهم بود مسئله دیگری به وجود می‌آید که آن امر علم است، نگرش علمی به قضایا، خداشناسی آگاهانه نه تعبدی. پس پیامبر یا دیگر بزرگان دین می‌توانستند چه خوفی داشته باشند از اینکه بشر از تصویر حیوانی، چیزی غیر از پرستش خدای باریتعالی منظور نظر داشته باشد. پس واقعاً سخیف است که باز هم ما برگردیم به این عقاید و آرای پوسیده گذشته. فکر می‌کنم ما باید بیشتر توجه داشته باشیم به اینکه با آمدن و بروز خط، نقش کمتر می‌شود. آنچه که الآن پررنگ است و جلا دارد و براق می‌نماید عنصر خط است. نقش در کنار و در سایه خط قدم برمی‌دارد. ما می‌گوییم نگارگری، اصلاً لفظ نگارگری یعنی چه؟ نگارگری یعنی نوشتن خطی که در خلالش نقش هم هست. این هنر ایرانی است، مخصوص ایرانی است، ایرانی این را تقدیم به تمدن اسلامی‌کرده و برای همیشه پایدار مانده. این هنری است که خط را از یک

نوشته ناهنجار زشت که قبلاً انجام می‌شد از صورت آرکائیک و زاویه‌دار هندسی درآورده و با انحنا و پیچ و تاب تبدیل کرده به یک نگاره زیبنده که در داخل خود، تصویرها را هم به نمایش می‌گذارد.

پس ما می‌بینیم که هنر تصویرنگاری دوران اسلامی در زیر سایه خط‌نویسی قرار می‌گیرد، ادغام می‌شود و من به خود اجازه می‌دهم که بگویم حتی پیکره‌سازی و مجسمه‌سازی سه بعدی هم حتماً در خط ادغام می‌شود. بنابراین، این دو کم‌رنگ می‌شوند و دیگری سر برمی‌آورد و همه را تحت‌الشعاع خود، یعنی دیگر وجوه هنر تصویرنگاری و پیکره‌سازی قرار می‌دهد.

● **قدری هم درباره معماری اسلامی‌و ایرانی صحبت بفرمائید. چون یکی از هنرهای مهم دوران اسلامی است؟**

□ همان طور که ما می‌گوئیم هنر کتابت پیدا شد، خط مذهب هم خودش یک پدیده بسیار زیبا را به‌وجود آورد. حتی جلدسازی روی آن هم یک پدیده هنری شد، به‌طوری که وقتی شما یک نسخه خطی ایرانی را می‌بینید، در آخرش شاید به ده امضا بربخورید که همه مشترکند. اینها هنرمندان در فنون مختلف بودند که سهمی داشتند در تدوین یک کتاب، پس کتاب است که حرف اول و آخر را در تمدن و فرهنگ اسلامی‌می‌زند. تمام هنرپردازی‌ها، ذوق و ابتکار در کتاب خلاصه می‌شود. حالا جایگاه کتاب کجاست؟ کجا این کتاب مصرف می‌شود؟ مکانی باید باشد که تدریس بشود، درس خوانده شود، دانشجو و مدرس به کتاب بپردازند. پس ما می‌بینیم که موازی با آن، معماری هم باید رشد پیدا کند، یعنی مکتب‌خانه دیگر در شدن دیانت اسلامی و فرهنگ اسلامی‌نمی‌تواند باشد که فقط بخواند، بلکه باید تحریر هم بکند. پس فضای مکتب‌خانه تبدیل به فضای گسترده‌ای می‌شود. وقتی که ما

به عنوان باستان‌شناس می‌رویم به این مکان مقدس که به اسم مدرسه شناخته می‌شود، در آن تفاوت بسیار چشمگیری با قصرها و کاخ‌های زمان خودش می‌بینیم. یعنی جامعه‌ای که به زیب و زیور فرهنگ و دیانت متعالی گرایش پیدا کرده، معیارهایش هم کاملاً متفاوت شده؛ یعنی به جای اینکه دلخوش باشد که در قصرهای پر زرق و برق می‌گردد که انحصاری است حالا یک مجموعه بی‌نظیر معماری را برپا کرده که از سر صدق ساخته شده و غالباً کتیبه‌ای دارد با اذن و نام شخص خیّری که بانی آن فضا بوده‌است.

ما تمدن اسلامی را یک مرحله پیشرفت فرهنگی و تمدنی، در تمدن ایرانی به حساب می‌آوریم. یک تحول چشمگیر حادث شد که ما آن را نامگذاری کردیم به دوره اسلامی ایران که از دوران پیش از خودش متفاوت شده است. یکی از مسیرهای تکاملی، بخش معماری و شهرسازی است. مجموعه‌های معماری اگر در کنار هم قرار بگیرند بافت شهر اسلامی را به‌وجود می‌آورند. اگر ما به شهر اسلامی ایرانی نگاه بکنیم و گذشته آن شهر را هم با آن مقایسه بکنیم و اندام‌شناسی و کالبدشناسی را به خوبی انجام دهیم، در فضای این شهر که تک‌تک بناهایش کنار هم هستند به یک تحول چشمگیر می‌رسیم که بر مبنای ریشه‌های گذشته، خودش را به سمت و سوی تکامل سوق می‌دهد. این ریشه‌ها چون از پیش آماده بوده حالا به یک جهش بیشتر احتیاج داشته که اسلام انگیزه‌اش را ایجاد کرده و توانسته مردم را به این جهت سمت و سو بدهد. کما اینکه الگوهای ایرانی – مثل ایوان و فضای میانی بنا که چهار طرفش را فضای آزاد و معماری دورش را احاطه می‌کند– از دوره اشکانی بوده، در دوره ساسانی خودش را کامل کرده، در دوره اسلامی به تکامل رسیده و تمام کشورهای اسلامی بلا استثنا آن را اخذ کرده‌اند. یعنی بهترین‌های معماری را که ایرانی قبلاً به آن رسیده حالا کامل می‌کند و الگویی می‌شود برای جهان اسلام. حالا در فضای مسجد باشد، یا

در مدرسه، سقاخانه و یا کاروانسرا، این الگو یکسان اجرا شده‌است.

فضای بسیار وسیع و تالارهای وسیع را اقتضا می‌کند که داشته باشد. معماری ایرانی پاسخ صحیح به این نیازهاست. هوای آزاد در کنار هوای پوشیده و مسقف گنبدی که می‌تواند بهترین و مطمئن‌ترین پوشش باشد برای مسقف ساختن چنین فضایی. پس همه نیازمندی‌هایی که ما احساس می‌کنیم در یک زمان به‌وجود آمده و چون در ایران ریشه داشته، حالا علمی‌تر شده و به تکامل رسیده و تقدیم شده به کل جهان اسلام و بعد از آن اروپا که به خود می‌آید و رنسانس را آغاز می‌کند و تمام این الگوها را به خدمت می‌گیرد.

● **هنر و تمدن ایرانی و اسلامی آیا مختص زمانی خاص بوده و دوره‌اش تمام شده و این هنر و تمدن آیا کم‌رنگ گشته یا همچنان ادامه دارد. آیا زمان خاصی را دربرمی‌گیرد یا همچنان ما می‌توانیم امیدوار باشیم به این تمدن کهن و امتداد حرکت این تمدن اسلامی و ایرانی؟**

□ ابتدا مثالی می‌آورم. وقتی می‌خواستند بودجه‌های کلان و هزینه‌های گزافی را برای رفتن بشر به ماه اختصاص دهند، سؤال این بود که ما در زمین چیزهای ناشناخته زیاد داریم، عمق اقیانوس‌ها هنوز ناشناخته است، هسته اصلی زمین را ما هنوز نمی‌شناسیم، چرا هزینه کنیم برویم به کره ماه. جواب قانع‌کننده چه بود؟

این بود که اگر ما دور برویم و از راه دور به قضایا نگاه کنیم، می‌توانیم دقیق‌تر بیندیشیم و چنین هم شد. ما در متن کار هستیم، در متن فضای تمدن و فرهنگ اسلامی هستیم. ۱٤۰۰ سال، زمان بسیار کوتاهی است در جهان تمدن هفت‌هزار ساله درخشان خودمان. این مسیر بسیار کوتاه و تازه آغاز شده است. پس جای امیدواری است که اگر نقصی، عیبی یا مشکلی در مسیر

این راه باشد ایرانیان مسلمان، با علاقه‌مندی و آگاهی‌های امروزی آن را برطرف می‌کنند. امیدواری ما متخصصان به این امر است که ما باستان‌شناس هستیم و به قدیم باید فکر کنیم. ما به گذشته بس دور نگاه می‌کنیم تا امروز را بهتر بفهمیم، درک بکنیم و بتوانیم تصمیم‌گیری درستی برای آینده داشته باشیم. این ماحصل و پایان سخن ماست. در زمینه دوران اسلامی هم ما فکر می‌کنیم – همه متخصصان با من هم‌رأی و هم‌داستان هستند– که تازه شروع کار است. این تمدن هنوز نوپاست.

ما قرون و اعصار پربار و درخشانی را پیش رو داریم . ولی این تحقیقاتی که ما با خون دل انجام می‌دهیم صرفاً برای همین امر است که عیوب را بشناسیم. این ویژگی تمدن پربار اسلامی‌است. هنر فرهنگ اسلامی این بود که یک تصفیه‌خانه داشت، همه چیز را اجازه نمی‌داد وارد شود، غربال می‌کرد و بهترین‌ها را اخذ می‌کرد. ما با نگرش به اطراف خودمان می‌توانیم دوباره یک بازنگری کنیم و بگوئیم که در این ۱۴۰۰ سال چه رفته است، مشکلات چه بوده است و تصمیم بگیریم که آنها را برداریم، غربال کنیم و بهترین‌ها را بگیریم و روی آنها کار بهتر انجام بدهیم و با استعدادهایی که داریم مؤثر باشیم . تمام اینها نشان می‌دهد که ما ریشه داریم. پس تمام فنون و صنایع امروزی نشان می‌دهد که ما پرباریم و ریشه داریم. اما این دلیل نمی‌شود که به آن دلخوش باشیم که دیروز چه می‌کردند. هیچ‌گاه از شما نمی‌پرسند که پدرتان چه هنری داشت. همیشه سؤال این است که شما چه هنری دارید، قابلیت‌های شما چیست؟ پس جوانان ما باید بدانند که دیروزی‌ها خوب عمل کردند و به حق پیشرو و پیشگام بودند ولی اکنون این مقام را به تازه‌نفس‌ها می‌دهند و تازه‌نفس‌ها باید با هم این راه را ادامه بدهند و در این عرصه رقابت جهانی به پیش بتازند و انشاءالله باعث سرفرازیِ– نه تنها فرهنگ و تمدن ایرانی، بلکه– جهانی باشند که‌امروزه‌اطلاق می‌شود به تمدن و فرهنگ

اسلامی، که ما هم بخش مهمی از آن را داریم و ان‌شاءالله ما زنده باشیم و بار دیگر افتخار اول‌شدن را در همه هنرها، فنون، صنایع، فناوری و اقتصاد و سیاست جهانی شاهد باشیم!

گفت‌وگو با

استاد موسی بیدج

متولد ۱۳۳۵

نویسنده و مترجم ادبیات عرب

تحصیلات: کارشناسی‌ارشد ادبیات عرب

آثار: انتشار دو مجموعه شعر، دو کتاب داستان و ترجمه بیست کتاب.

فعالیت‌های دیگر: سردبیر مجله عربی‌زبان **شیراز** ویژه ادبیات معاصر فارسی.

● جناب آقای بیدج، شما تجربیات مختلفی در زمینه ادبیات دارید اعم از شعر، داستان، ترجمه و غیره. برای اینکه به هر کدام از این مسائل بپردازیم، ابتدا از شما تقاضا می‌کنیم به‌طور کلی درباره ادبیات و زمینه‌های مختلف ادبیات توضیح بفرمایید؟

□ گفتید شعر، داستان، ترجمه و...؟ این غیره را می‌گویم. می‌خواهیم به همین سادگی صحبت کنیم . خیلی خوب است . اما اول تکلیف این غیره را روشن کنیم . شاید بتوانیم مقالات را، «و غیره» قلمداد کنیم. یا مثلاً سخنرانی‌ها یا سفرهایی که برای شناساندن ادبیات امروز ایران انجام داده‌ام، از آن جمله بدانیم. این عنوان‌ها که فرمودید همه به همدیگر متصلند. بعضی از من می‌پرسند شما که شعر می‌گویید پس چرا داستان می‌نویسید؟ شما که داستان می‌نویسید چرا ترجمه می‌کنید؟ این سؤال یعنی تفکیک. من به جداکردن و مرزبندی ادبیات معتقد نیستم. قرار نیست شئونات انسان مرز و قالب داشته باشد. اصولاً ادبیات برای چه کاری است؟ تفسیر ساده‌اش می‌تواند این باشد که ادبیات نوعی نگاه برای شناختن خود و پیرامون و جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم. در واقع ادبیات ابزاری است، یا اگر نخواهیم بگوییم ابزار، چون وقتی از ابزار می‌گوییم کمی به یاد آچارفرانسه و... می‌افتیم! می‌گوییم ادبیات شیوه‌ای است برای تأمل.

اما چرا ادبیات پدید آمده؟ برای اینکه جهان براساس زوجیت است. جهان براساس دوگانگی است. دوگانگی متصل نه منفصل؛ دوتایی که همدیگر را کامل می‌کنند. جهان از زن و مرد، شب و روز، عدالت و ظلم و هر چیزی که به ذهنتان می‌رسد تشکیل شده، ادبیات آمده که این ارتباط را بشناسد و برای اینکه بدانیم در چه موقعیتی قرار داریم و چگونه می‌شود این موقعیت را تبدیل به احسن کرد.

● **بیشتر ما شما را از روی کارهای زیادتان در زمینه ترجمه اشعار عربی می‌شناسیم. درباره ترجمه صحبت کنید و این که آن، در دنیا چه جایگاهی دارد؟ از اصول و به‌طور کلی تعریف خودتان هم درباره ترجمه بفرمایید؟**

□ سؤال شما در ظاهر یکی است اما چند تا سؤال در آن پنهان شده. به‌طور اختصار عرض‌کنم چرا در دنیا نیاز به ترجمه داریم؟ برای اینکه ارتباط‌ها الآن بسیار گسترده است. فناوری آمده و راه را کوتاه کرده. مثلاً با اروپا می‌خواهید ارتباط برقرارکنید کافی است که تلفنی بردارید و صحبت کنید. خوب این فناوری آمده و کار آدم را ساده کرده، اما در آن گره هم انداخته. بنابراین در کنار فناوری نیاز به شیوه‌هایی برای پالایش درون انسان تشدید می‌شود. ادبیات در همین مقوله پالایش قرار می‌گیرد. برای این که ببینیم دیگران چگونه پالایش می‌کنند، نیاز به ترجمه داریم. برای اینکه ببینیم کسی که هم‌زبان ما نیست اما انسان است و هم روح ماست چه می‌گوید، نیاز به ترجمه ادبی داریم. ممکن است چیزی گفته باشد که به درد جایی از کار ما بخورد. مثالِ آچارفرانسه را زدم. زمانی که ما آچار فرانسه نداشتیم، کسانی فکر می‌کردند که آچاری لازم دارند (حالا شاید در کشور فرانسه بوده که اسمش را گذاشته‌اند فرانسه). ما وقتی این آچار را دیدیم، فهمیدیم که چقدر به درد ما می‌خورد. هر چند که کار به همین سادگی نیست. اما در کار ترجمه نیز می‌تواند همین اتفاق افتاده باشد. شاید شاعری در آمریکای لاتین، اسپانیا یا جهان عرب و یا هر جای این کره خاکی، شاعر، نویسنده، یا هر فرهیخته‌ای که دارای فکر است، انسان ذی‌شعوری است و فکر می‌کند، حرفی زده که به آن نیاز داریم. بنابراین ترجمه لازم شد. آدم‌ها هر چند از آدم و حوا به دنیا آمده‌اند اما ملت‌ها و قبایلی شده‌اند پراکنده در زمین و رسیده‌اند به اینجا که زبان همدیگر را نمی‌فهمند. لذا نیاز به ترجمه پیدا شده‌است. این اصل ترجمه و اهمیتش از اینجا نشئت گرفته. اگر شما بپرسید که اولین مترجم چه کسی

بوده، کسی نمی‌تواند جوابی بدهد. یا زبان‌ها از کی پدید آمده‌اند و شعبه شده‌اند، این یک مبحث زبان‌شناسی است که من در حیطه آن تخصص ندارم. فقط می‌دانم که ترجمه در کشورها از تألیف رایج‌تر است. در جهان هم این اتفاق افتاده.

نیازش از آن جهت است که بتوانیم با دیگران به تفاهم برسیم. بتوانیم به یک زبان و ایده و فکر مشترک برسیم. کسانی متخصص شده‌اند و فرهنگ و ادبیات خود را به دیگران منتقل می‌کنند و فرهنگ دیگران را به درون مرز خود می‌برند. یعنی از زبان فارسی به زبان‌های دیگر و از زبان‌های دیگر به زبان فارسی انتقال می‌دهند. این اتفاق که افتاد، ادبیات و فرهنگ ملت‌ها هم رو به تکامل گذاشت.

● **در تعریف شما از ترجمه دو جنبه مختلف برداشت: کردم یکی راهی برای انتقال و تعامل فرهنگی و دیگر راهی برای شناخت. این دو جنبه آیا با هم تفاوت دارد؟ مقابل هم است و یا در دل هم؟ یعنی شکل تکنیکی ترجمه و شکل فرهنگی آن چگونه است. این دو کاملاً از هم جدایی‌پذیرند؟**

□ به نظر من چیزی در این دنیا نیست که جدایی‌پذیر باشد. ما برای وصل‌کردن آمدیم. اصلاً هر چیزی، هر اتفاقی که در دنیا می‌افتد، در ارتباط با هستی انسان می‌افتد؛ هستی انسان در موقعیت فردی یا جمعی، اجتماعی و یا جهانی، فرق نمی‌کند، برای وصل‌کردن است. یعنی اگر ما دو شیوه برای زندگی و یا کار داریم، این به این معنا نیست که اینها مختلفند. اینها با هم در جایی متصل شدند یعنی نتیجه کارمان یکی است. از دو زاویه نگاه‌کردن به یک شیء شکل شیء را تغییر می‌دهد اما ماهیتش را نه.

● **یعنی جدایی‌ناپذیرند!**

□ درست است.

● **فعالیت‌های شما بیشتر در زمینه ترجمه شعر بوده و کمتر ترجمه نثر. در این مورد توضیح بفرمایید و آیا اصلاً شما تفاوتی بین این دو احساس می‌کنید. آیا کار کسی که شعری را ترجمه می‌کند با کار کسی که نثری را ترجمه می‌کند تفاوت دارد و یا اینها احتیاج به تخصص متفاوتی دارند یا خیر؟**

□ فکر کنم رفتیم سراغ سؤال‌های تکنیکی! اجازه دهید کمی ساده‌تر به مسئله بپردازیم. اصولاً هر کسی را بهر کاری ساختند. همیشه هنرجوهای جوان به من مراجعه می‌کنند و می‌پرسند چه کار کنیم که مترجم شویم. جواب من همیشه این بود که «سفر قاره‌ها که با یک گام شروع می‌شود. شما باید گام اول را بردارید. گام اول این است که خودتان را بشناسید که چند مرده حلاجید.» به قول شما به همین سادگی، اهل ادب هستید یا هنر یا نه مرد فن و تکنیک هستید؟ شما می‌خواهید مهندس شوید، اگر خودتان را کشف کردید می‌روید به‌دنبال رشته مورد علاقه. ساده‌تر می‌گویم، من موسی بیدج کشف کردم به‌ادبیات عشق می‌ورزم. بعد آمدم سؤال بعدی را از خودم کردم: چه شاخه‌ای، نثر یا نظم؟ تألیف یا ترجمه؟ همه اینها سؤالاتی است که آدم از خودش می‌پرسد و عاقبت به این نقطه می‌رسد که آیا من مثلاً توانایی دارم که شعر ترجمه کنم. ترجمه یک حرفه است. شوخی‌بردار نیست. شاید بعضی فکر کنند که کاری ندارد، من یک کتاب فرهنگ می‌گذارم جلویم و می‌نشینم و ترجمه می‌کنم، خیلی سهل است. درحالی‌که اگر دنبال این کار برود می‌بیند که چقدر ممتنع است. مترجم به یک معنا از مؤلف بالاتر است. مؤلف افکار خود را می‌نویسد، مترجم هم افکار خود و هم دیگران را . این

حرف درباره مترجمان زبده صادق است. مترجم زبده علاوه‌بر زبان، مقصد و مبدأ فرهنگ هر دو زبان را می‌داند و ریزه‌کاری‌ها و ظرایف و لطایف را می‌شناسد. به تمام اینها که رسید تازه نوبت به شعر و نثر می‌رسد.

مترجمی‌که درونش یک نویسنده است نثر ترجمه می‌کند. اگر نویسنده بود قاعدتاً برای ترجمه‌کردن شعر کم می‌آورد باید درونش یک شاعر باشد.

● **جناب آقای بیدج، شما در شعر و نثر تخصص دارید و از زبان عربی ترجمه می‌کنید. می‌خواهم سؤال‌ها را به این سمت ببرم که درباره رابطه ادبیات فارسی با ادبیات عرب بگویید.**

□ تاریخچه این ارتباط خیلی طولانی و گسترده است. هزاروچهارصد و اندی سال پیوند دینی وجود دارد. در ایران قومیت‌های گوناگونی زندگی می‌کنند با فرهنگ‌های متنوع که همگی تحت رعایت زبان فارسی و ادبیات فارسی دستاوردهای فکری فرهنگی پدید آورده‌اند.

در جهان عرب، کشورهای مختلفی هستند که همه عرب‌زبانند اما از نظر جغرافیایی پراکنده، با طبایع و علایق گوناگون. پیوند و خویشاوندی میان دو زبان به پیش از اسلام هم برمی‌گردد. حتماً اطلاع دارید که واژه‌های بسیاری از زبان فارسی به زبان عربی رفته. این واژه‌ها را متخصصان و کارشناسان ریشه‌یابی کرده‌اند.

بعد از اسلام پیوند ما عمق پیدا کرد و چون مرزی وجود نداشت و همه سرزمین اسلامی بود ادبیات و فرهنگ به هم آمیخته شد تا جایی که روزگاری، دانشمندان و ادیبان ما به زبان عربی مطلب می‌نوشتند. خیلی از کتاب‌ها به زبان عربی نوشته‌شد و بسیاری از متون مطرح ما به زبان عربی است. مثلاً شما کتاب‌های ابوعلی سینا، فارابی، خوارزمی، بیرونی و . . . را می‌بینید که به زبان عربی نوشته شده. در تاریخ نوشتار عرب کتاب‌های فراوان

و بسیار ارزشمندی نوشته‌شده که زبان اصلی نویسنده و پدیدآورنده‌شان عربی نیست. اینها نشان از تفاهم دیرینه میان دو زبان عربی و فارسی است.

● **بعضی می‌گویند که دلیل نوشتن این کتاب‌ها به زبان عربی، کامل‌بودن این زبان در امور علمی و فلسفی است. می‌خواستم نظر شما را هم بدانم جدا از مراودات فرهنگی چنین دلیلی برای کتابت این کتاب‌ها به زبان عربی درست است؟**

□ دانشمندان زبانشناسی معتقدند که زبان مثل آدمی بزرگ می‌شود. البته ضرورت‌ها زبان را گسترده می‌کنند. وقتی دانشی پدید می‌آید، ابزار بیان لازم می‌شود. زبان، دانش را بیان می‌کند و دانش زبان را گسترش می‌دهد و تکامل می‌بخشد. اگر این دانش‌ها به فارسی نوشته می‌شد باز هم همین گستردگی را پیدا می‌کرد.

● **اصولاً شما به طبقه‌بندی خاصی برای زبان‌ها معتقد نیستید؟ مثلاً اینکه یک زبان از دیگری کامل‌تر است؟**

□ زبان‌های خاموش به فراموشی می‌روند. زبان زنده، همیشه با روزگار و با زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر صیقل می‌خورد و بزرگ می‌شود. واژگان عربی که در زبان فارسی است شاید الآن به چهل درصد هم برسد ولی در روزگار دیگری چنین نبوده. آیا در آن روزگار ابزار بیان کم داشتیم؟ من که فکر نمی‌کنم. به‌هرحال، من فکر می‌کنم که نوشتن این کتاب‌ها به عربی، نه به‌خاطر کامل‌تربودن این زبان، بلکه به این خاطر بوده که تعداد بیشتری از مسلمان‌ها بتوانند آن را مطالعه کنند. چون زبان عربی زبان دین بود. البته این موضوع، موضوع بحث ما نیست و به دانشمندان زبانشناس نیاز است که دراین باره توضیح بدهند. اجازه بدهید به مبحث ادبی خود برگردم؛ در قرن اول اسلامی‌نهضتی ادبی به وجود آمد و رفته‌رفته کسانی پدید آمدند که

ایرانی‌تبار بودند و روی شعر عرب تأثیر گذاشتند؛ مثلاً «بشار بن بُرد» و «ابونواس». اینها کسانی بودند که در جهان عرب یعنی در حیطه زبان عربی زندگی می‌کردند و شعرشان هم به زبان عربی بود. حالا اگر همین جوری به جلو بیاییم، می‌رسیم به «ابن مقفع» و «مهیار دیلمی» و «صاحب بن عباد». «طغرایی» شعری می‌گوید که به آن می‌گویند «لامیه‌العجم» در برابر «لامیه‌العرب» که یکی از بزرگ‌ترین شعرها در ادبیات عرب است. یک ایرانی چنان شعری می‌گوید که در برابر بزرگترین سروده عرب گذاشته می‌شود. قبل و بعد از اینها خیلی‌های دیگر هستند. بدیع‌الزمان، سیبویه، ابوعلی فارسی، ابن‌عمید، که ابن‌عمید کسی است که «متنبی» – بزرگ‌ترین شاعر ادبیات عرب از آغاز تا به امروز که در قرن چهارم می‌زیسته– درباره او می‌گوید: «مِن مُبلِغُ الأَعراب انّی بعدَهُم شاهدتُ رسطالیس و الاسکندرا» یعنی «به‌اعراب چه کسی می‌گوید که من کسی را مثل ارسطو و اسکندر دیده‌ام».

یکی دو قرن بعد از اسلام، زبان فارسی در جامه‌ای جدید شکل می‌گیرد و به دست اهل دانش به تکامل می‌رسد. آن وقت شاعرانی پیدا می‌شوند که شعر می‌گویند. مثلاً سعدی که به بغداد و شام سفر کرده، آن شعر را درباره خرابی بغداد و حمله مغول می‌گوید با این مطلع:

«جســـتُ بجفنی المدامع لاتجری

فلمّا طغی الماء استطال علی الشکرِ»

تلاش کردم که با پلک جلوی ریزش اشکم را بگیرم، اما وقتی که آب طغیان کرد، زد و پل‌ها را شکست.

این شعری است که در تاریخ مانده. یک ایرانی این شعر را به عربی گفته. یا مثلاً مولانا و حتی حافظ، شاعری که هرگز سفر نکرده و از شهر شیراز بیرون نرفته، ولی به سلاست یک شاعر عرب شعر گفته:

سلیمـــی منذحلّت بـالعراق ألاقی مـن نـواها ما ألاقی
الا ای ساربـان منزل دوست الی رُکبانکـم طال اشتیاقی
دموعی بعد کم لا تحقروها فکم بحر عمیق من سواقی

شما فقط به موسیقی شعر توجه کنید. کسی که به زبان مسلط نباشد مسلماً بر موسیقی آن زبان مسلط نخواهد بود. حالا این درباره حافظ. این ارتباط با تمام فراز و نشیب تا به روزگار معاصر ادامه داشت. در روزگار معاصر، در این صدساله اخیر گسستی ایجاد شد بین ادبیات عرب و ایران، به دلیل صنعتی‌شدن جهان، ما- کشورهای جهان سوم- صنعت را از غرب گرفتیم و فناوری ما را از فرهنگ شرق غافل کرد. این تاریخچه بسیار مختصری از ادبیات عرب و ایران و پیوند خویشاوندیشان بود.

● **آقای بیدج شما اشاره کردید به تعامل این دو زبان و اینکه حالا زبان عربی بعد از ورود اسلام به ایران خیلی تأثیرگذار بود بر زبان فارسی. اخیراً من مطلبی را می‌خواندم که نمی‌دانم تا چه اندازه اثبات شده است و تا چه حد مدّون است، در مورد اینکه زبان فارسی تأثیر بسیاری بر زبان عربی داشته و بسیاری از واژه‌های عربی را امروز احتمالاً کشف کرده‌اند که ریشه‌شان در زبان فارسی بوده. در این مورد شما خودتان مشخصاً چیزی به‌دست آورده‌اید؟**

□ البته در این مورد مطالعاتی داشته‌ام، اما اسمش را تحقیق نمی‌گذارم چون زندگی آنقدر کوتاه است و تحقیقات فرهنگی آنقدر گسترده است که آدم نمی‌تواند در بیش از یک زمینه تخصص پیدا کند. اما آنچه که در راهم- وقتی که توشه برمی‌داشتم، از ادبیات ایران و عرب- به آن رسیدم، این که بسیاری از واژه‌ها حتی در شعر بزرگان عرب، در زبان فارسی بوده. ما چند نوع کلمه

داریم: یک نوع کلمه داریم که اینها صیقلش می‌دهند، صرفش می‌کنند، نحوش می‌کنند تا به یک کلمه عربی تبدیل می‌شود. اما کلماتی است که به اصطلاح روزمره درسته برداشته شده و در آن زبان گذاشته شده است. دانشمندی به نام «ادی شیر» کتابی درباره واژگان دخیل در زبان عربی دارد و بسیاری از واژگان فارسی را هم آورده‌است. این مراودات و تأثیر و تأثرها حتماً متقابل است.

● **پس دوطرفه بوده؟**

□ بله، شکی نیست. هیچ‌وقت نمی‌توانیم بگوییم که همیشه ملتی دیگر دریافت می‌کرده و ملتی همیشه پرداخت می‌کرده. نه، ملتی که دریافت می‌کند حتماً پرداخت هم دارد.

● **جناب آقای بیدج چیزی که موردتوجه است این است که ترجمه اشعار عربی قدمت بیشتری نسبت به زبان‌های دیگر در ایران دارد. شاید ما ترجمه‌هایی که از انگلیسی، فرانسه و... داریم نسبت به ترجمه‌هایی که از عربی داریم بسیار جدیدتر باشد. اولاً می‌خواستم ببینم که آیا نشانه‌هایی از ترجمه اشعار عربی به فارسی وجود دارد یا این اتفاق همزمان با ورود اسلام بوده است؟**

□ بله، اصولاً صورت گرفته. حالا شاید از ترجمه شعر بخواهیم فراتر برویم.

● **بله، ترجمه‌ادبی!**

□ بله، من دقیقاً تحقیق نکرده‌ام که آیا قبل از اسلام ترجمه‌ای صورت گرفته یا نه، که قاعدتاً باید صورت گرفته باشد؛ اما این که چیزی مکتوب داریم یا نداریم من ندیدم و فکر هم نمی‌کنم که داشته باشیم. برای اینکه ما اصولاً کار تدوین را بعدها انجام دادیم. یعنی خیلی اهمیت ندادیم. اجازه

دهید یک مثال عینی برای تدوین بزنم. شما ببینید مثلاً در کتاب‌های تاریخی می‌خوانیم که سال ۵۰۹ میلادی، کشیشی نت‌های سرودهای کلیسا را تدوین می‌کند و از آن زمان موسیقی تدوین‌شده، یعنی نت‌گذاری‌شده دارند. ولی ما چنین کاری نکرده‌ایم. از باربد فقط اسمش را داریم. درباره تاریخ بعد از اسلام هم در کتاب‌ها می‌خوانیم که «زریاب» موسیقیدان بزرگ ایرانی‌تبار که در زمان خلافت عباسی زندگی می‌کرده براساس سوءتفاهمی با استادش «موصلی» به غرب هجرت می‌کند و به اندلس می‌رود. می‌گویند اساس موسیقی اسپانیا را او پی‌ریزی کرده بود. اما ما از «زریاب» چه می‌دانیم. شعر و نثر هم سرنوشت بهتری نداشته و حاصل کلام این که، کار تدوین ما اشکال داشته و ضرر و زیانش را امروز می‌بینیم.

● **و به همین دلیل است که نمی‌شود مشخصاً گفت که وجود داشته؟**

□ درست است. آنچه مسلم است این که اولین کتاب ترجمه‌شده از عربی به فارسی بعد از اسلام، قرآن کریم بوده است که اولین ترجمه را بعضی‌ها نسبت می‌دهند به سلمان فارسی.

● **با این قدمت زیاد ترجمه ادبیات عرب، یا به‌طور کلی متون عربی نسبت به زبان‌های دیگر، ما الآن می‌بینیم در ادبیات و یا ترجمه‌های معاصر خودمان ردپای بیشتری از ترجمه متون انگلیسی، فرانسه و... در مقایسه با آثار عربی می‌بینیم. شما این وضعیت را چطور تجزیه و تحلیل می‌کنید؟**

□ این کاملاً درست. البته ترجمه در ایران، از زمان دارالفنون و امیرکبیر شکل رسمی به خودش پیدا کرده. بله، قبل از آن هرچه بوده، پراکنده‌کاری بوده. از آن‌موقع دیگر توجه به غرب شروع شده بود. یعنی ما صنعت لازم داشتیم، می‌خواستیم کشورمان مدرن بشود. خواه‌ناخواه وقتی فناوری می‌آید فرهنگ نیز می‌آید. وقتی شما از پنجره‌ای نگاه می‌کنید ممکن است چیز

خاصی بخواهید ببینید ولی چیزهای دیگری هم هست که شاید نخواهید، ولی می‌بینید. حالا این اتفاق افتاده و لذا الآن با یک حساب سرانگشتی نتیجه می‌گیریم که وضعیت ترجمه از ادبیات عرب چندان مطلوب نیست. اگر بخواهم آماری صحبت کنم، می‌گویم اگر در ایران صد جلد کتاب ترجمه می‌شود حدود هفتاد جلد از زبان انگلیسی است، یک تا پانزده جلدش از زبان فرانسه است و بقیه را برای زبان‌های آلمانی، روسی، اسپانیولی و زبان‌های دیگر قلمداد کنید. ادبیات عرب را می‌گویم یک درصد، شاید هم کمتر. البته این مسئله دلایل مختلفی دارد که یکی از دلایلش را گفتم که ما به غرب توجه کردیم و فرهنگ و زبان‌های غربی را یاد گرفتیم و این روند ادامه داشته و حتی بعد از انقلاب هم این روند ادامه پیدا کرده‌است. یک دلیل دیگر هم می‌تواند این باشد که زبان عربی از نظر قواعد، زبان سختی است و از نظر واژه گسترده. دشواری تلفظ برای ایرانی‌ها مزید بر علت است. حتماً شما شنیده‌اید که در عربی برای مثلاً «شیر» یا «شتر» نام‌های متعددی وجود دارد.

● **و هر کدام با یک بار معنایی؟**

□ بله و مثلاً برای «شمشیر» نام‌های فراوانی هست. درحالی‌که ما در فارسی چنین چیزهایی کمتر داریم. این دلایل باعث می‌شود که مترجمان کمتر به سراغ این زبان بروند.

● **آقای بیدج درباره ترجمه ادبیات و شعر عرب و فضای معاصر این ترجمه در ایران صحبت کنید؟ کمی هم درباره فضای معاصر در ادبیات عرب صحبت بفرمایید و اینکه موضوعات شعر و دل‌مشغولی‌های فعلی شاعران معاصر عرب چیست؟**

□ بسیار خب. اصولاً شاعر به هر زبانی که شعر بگوید فرقی نمی‌کند. دل‌مشغولی‌هایش انسانی است؛ یعنی شاعران ایرانی، یا عرب یا اروپایی و یا

هر جای کره زمین بدون اینکه با هم تلاقی کنند و بدون آنکه همدیگر را بشناسند، دغدغه‌هایشان یکی و یکسان است؛ برای اینکه دغدغه‌های شعری از کنه انسان و شاید از آب‌های زیرزمینی روح آدمی برمی‌خیزد.

● **این دغدغه‌ها در زمان دگرگون می‌شوند. در مورد ادبیات معاصر عرب پرسیدم، می‌خواستم ببینم که این دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌ها تفاوتی با ادبیات کهن دارد؟**

□ شکی نیست! ببینید موضوعات بعد تقسیم‌بندی می‌شوند، ما یک موضوع کلی داریم و آن هم عشق است. عشق فراگیر یعنی عشق به خداوند، عشق به هستی، عشق به انسان، به زندگی، به درخت و رودخانه، همه اینها تقسیم‌بندی‌های بعدی است. اما تحت رعایت عشق به سر می‌برد. قاعدتاً همیشه ظلم بوده، همیشه هم عدالت سعی داشته تا برقرار شود. مثلاً حافظ می‌گوید: «در کجا این ظلم با انسان کنند». شما با همین یک مصراع درمی‌یابید که در زمان حافظ هم ظلم واقع می‌شده. حافظ کسی است که زندگی روزمره برایش چندان مهم نبوده و حتماً کارد به استخوانش رسیده که از ظلم فغان برمی‌آورد. خب، اصل شعر یعنی شمشیر؛ یعنی برندگی شمشیر. شمشیری که شاعران با آن به جنگ می‌روند. حالا گاهی اوقات این جنگ صورت درونی پیدا می‌کند و گاهی نیز صورت بیرونی. وقتی که صورت درونی است، می‌خواهد متصل شود به ذات لایتناهی هستی، وقتی که بیرونی است به موضوعاتی می‌پردازد که گریبانگیر جامعه است. جنگی هست، شعر جنگ گفته می‌شود؛ انقلابی هست، شعر انقلاب، ظلمی‌هست شعر ضد ظلم گفته می‌شود. ولی در کل در لایه‌های شعر، عشق جاری است. این عشق گاهی صورت حماسی پیدا می‌کند، می‌شود شعر جنگ و گاهی صورت عاطفی پیدا می‌کند می‌شود غزل.

دل‌مشغولی‌های شاعران عرب مثل شاعران ایران است، با این تفاوت که فضای زندگی‌شان فرق می‌کند. بنابراین فقط در جزئیات با ما اختلاف دارند. اگر شما مثلاً به تاریخ نگاه کنید شعر عرب از اسب و شمشیر می‌گوید و یا از بیابان. در اینجا شاعر ایرانی که در تهران زندگی می‌کند نمی‌تواند از بیابان صحبت کند، چون اگر صحبت کند دروغ گفته‌است. می‌گویند زیباترین شعر، دروغ‌آمیزترین آن است یعنی هر چه شما دروغ بزرگ‌تری بگویید در شعر، موفق‌تر خواهید بود و می‌گویند که شاعر، دروغگویی است که کسی ملامتش نمی‌کند بلکه تحسین‌اش می‌کنند. به‌این جهت شاعری که در بیابان زندگی می‌کند نمی‌تواند از برج و بارو، از آپارتمان و چیزهایی که بستگی به زندگی روزمره دارد صحبت کند.

● **پس زندگی روزمره یک فرهنگ، مشخص می‌کند که فضای کلی ادبیات آن کشور در آن لحظه چه باشد؟ این تأکیدی که داشتم بر روی شاعران معاصر عرب به‌خاطر این بود که می‌خواستم به سؤال دیگری برسم. قصدم این بود که این سؤال را خدمت شما مطرح کنم که چرا اکثر ترجمه‌های شما از ادبیات عرب، مختص شاعران معاصر است و کمتر از شما ترجمه‌هایی از ادبیات کهن عرب دیده شده می‌خواستم ببینم این به‌خاطر علاقه شخصی خودتان است به‌ادبیات معاصر یا اینکه‌اتفاقی شکل گرفته؟**

□ نه، شکی نیست که اتفاقی صورت نگرفته بلکه این انتخابی بوده. انتخابی است که اتفاق افتاده. برای چه؟ به دلیل اینکه ما از شعر چه می‌خواهیم؟ می‌خواهیم که حرفی بزند که حرف دل ما باشد و حرف دل ما آن بیابان‌نشینی نیست.

● **حرف امروز است!**

□ بله، حرف امروز است اما ناگزیریم به پیشینه‌مان برگردیم. درواقع ما اشعار سعدی را می‌خوانیم نه برای امروز و نه برای موضوعات امروزمان، بلکه برای موضوعاتی که در درون‌مان تاریخچه دارد. اگر من کارم را روی مسائل امروز متمرکز کرده‌ام، به این دلیل است که اشتراکاتی در موضوعات هست. یعنی آنها صحبت از جنگ می‌کنند، صحبت از ظلم می‌کنند، نه ظلم تاریخی، ظلمی که امروز اتفاق افتاده. مثلاً دل‌مشغولی شاعر عرب، الآن این است که با حاکمانی که اهمیت نمی‌دهند به رعیت و ملتشان، مقابله می‌کند و تذکری به آنها می‌دهد. بخشی از دل‌مشغولی شاعران عرب امروز، فلسطین است. شاعران عراقی که در دهه‌های اخیر از کشورشان آواره شده‌اند، دغدغه بازگشت دارند. شاعران لبنانی دل‌مشغول بیرون‌کردن اسرائیلی‌ها از کشورشان، و.... به هر حال سکوت شاعر هم مثل مرگ است. آنچه باعث شد که من بروم دنبال شعر امروز عرب، به‌این دلیل است که جز چند نفر انگشت‌شمار، کسی به سراغش نرفته‌است. اشتراکات ما با شاعران عرب و شرقی بیشتر از شاعران غربی است. اما دلایل شخصی هم برای خودم دارم؛ یکی از آنها شناوربودن من در سه فرهنگ و زبان کردی، عربی و فارسی است.

● **می‌خواستم کمی‌هم از ترجمه زبان فارسی به زبان عربی صحبت کنید؟**

□ از شما به‌خاطر طرح این سؤال تشکر می‌کنم چون از ابتدای بحث منتظر بودم که چنین سؤالی مطرح بشود. حقیقتاً اگر بخواهیم ترجمه از عربی به فارسی را در یک کفه ترازو بگذاریم و ترجمه از فارسی به عربی را در کفه دیگر ترازو، با تمام کمبودی که ترجمه عربی به فارسی دارد باز بسیار بیشتر از فارسی به عربی است. یعنی درواقع مترجمان ما شاید الآن مثلاً ده نفر هستند که کم و بیش از ادبیات عرب به فارسی ترجمه می‌کنند اما همین

مقدار هم برای ترجمه از فارسی به عربی نداریم. البته این را هم من در پرانتز بگویم که مثلاً رباعیات عمر خیام، که شاعری جهانی است در کشورهای عربی و در ادبیات عرب بیش از پنجاه بار ترجمه شده‌است.

سه یا چهار تا شاعر بزرگ عرب در نیمه اول قرن بیستم فارسی را یاد گرفته‌اند تا رباعیات خیام را به عربی ترجمه کنند. بد نیست یک رباعی را با ترجمه مرور کنیم:

«آمد سحری، ندا زمیخانه ما
کای رند خراباتی دیوانه ما
برخیز که پر کنیم پیمانه ز می
زان پیش که پر کنند پیمانه ما»

«احمد رامی» شاعر برجسته مصری که حدود پنجاه سال پیش فوت کرده این‌طور ترجمه کرده است:

«سمعت صوتا هاتفا فی‌السحر
تادا من الحان غفاه‌البشر
هبوا املوا کأس الطلا قبل ان
تملأ کأس العمر کف القدر»

کارشناسان معتقدند که بهترین ترجمه خیام در عربی، کار همین شاعر مصری است. غزلیات حافظ هم ترجمه شده. اشعار مولانا، سعدی، عطار، جامی و... هم ترجمه شده‌اند. اما ادبیات عرب معاصران را نمی‌شناسد. چیزی به نام انقلاب ادبی نیما یوشیج در جهان عرب شناخته نشده. **بوف کور** هدایت از فرانسه ترجمه شده. به‌هرحال کارهای پراکنده‌ای صورت گرفته که چشم‌اندازی از ادبیات معاصر محسوب می‌شود.

من به همراه چند نفر از همکاران، مجله‌ای به نام **شیراز** تأسیس کردیم و سعی می‌کنیم ادبیات امروز ایران (نیما به بعد یا مثلاً جمالزاده به بعد) را به

جهان عرب معرفی کنیم.

● **به عنوان سؤال آخر، جوانان ما امروز ممکن است خیلی‌هایشان به زبان عربی و به‌طور کلی ادبیات عربی علاقه‌مند باشند. چه توصیه و صحبتی برای این جوانان دارید؟ چه راه‌های علمی و عملی برای آموزش ترجمه ادبیات عربی در ایران وجود دارد؟**

□ اول این که یک جوان باید خودش را بشناسد و ببیند که به چه کاری عشق می‌ورزد. علاقه‌داشتن به تنهایی کافی نیست. وقتی که شناخت، برود دنبالش. کسی که می‌خواهد به حیطه ترجمه برود باید زبان را کامل کند و با فرهنگ مردم آن زبان آشنا شود. در مرحله بعد به سوی موضوعی برود که با آن انس دارد. این‌طور نباشد که بخواهد به ضرب زور فرهنگ لغات، دست به ترجمه بزند. در جایی می‌خواندم مثلاً کتاب **شام غریبان** جمال‌زاده را به انگلیسی طوری ترجمه کرده‌اند که معنایش شده «سوریه بیگانگان». شام را با کشور شام اشتباه کرده‌اند. اولین و آخرین حرف این است که از شتاب بپرهیزید و آرام و صبور پیش بروید.

● **جناب استاد از شما سپاسگزارم!**

□ من هم از شما تشکر می‌کنم.

گفت‌وگو با

محمدعلی بنی‌اسدی

متولد ۱۳۳٤، سمنان

فعالیت‌ها و تحصیلات: مجسمه‌سازی، انیمیشن، نقاشی و تصویرسازی، دوازده سال تدریس در رشته تصویرسازی، عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، چاپ هزاران تصویر در مطبوعات و کتاب‌ها، تصویرسازی حدود ۸۰ کتاب برای کودکان و نوجوانان، دریافت دیپلم افتخار از کشور ژاپن در سال ۱۳٦۳ شمسی، دریافت جایزه ویژه کاریکاتور از ایتالیا، دریافت سه جایزه در سه دوره از دوسالانه‌های گرافیک ایران.

● **آقای بنی‌اسدی، هنرمندان مختلفی در کشورمان هستند و اکثراً هم در تهران جمع شده‌اند. در واقع همه آنها متولد شهرهای دور و نزدیک کشورمان‌اند و در دوران تحصیل آمدند و در تهران ساکن شدند. شما هم متولد سمنان هستید و قطعاً خاطرات خوبی از دوران کودکی در سمنان دارید. لطفاً از خاطرات آن دوران برای ما صحبت کنید؟**

□ دوران ابتدایی، متوسطه و دبیرستان را در سمنان گذراندم. هفده‌ساله بودم که به تهران آمدم و شروع کردم به مجسمه‌سازی. بارها و بارها بـه ایـن نکتـه فکر کردم که واقعاً ماجرا چه می‌شود و اصلاً چه شکلی است و چـرا آمـدم؟ شاید اگر نمی‌آمدم اتفاق خوبی نمی‌افتاد. به نظر می‌آید که شاید فضای بـازتر و محیط دانشجویی می‌تواند به هر آدمی کمک کند. گاهی هم غبطه می‌خورم و حسرت، که الآن اگر در شهرستان بودم، واقعاً نمی‌دانـم کـه چطـوری بایـد شروع می‌کردم. هر چند که در این سال‌هـا، واقعـاً اتفاقـات مهمـی رخ داد و بسیاری از مراکز دانشگاهی بخـصوص در زمینـه هنـر بـه شـهرهای مختلـف کشورمان کشیده شد و از این بابت خوشحالم. ولی بـه نظـر مـی‌آیـد کـه در شهرستان بودن یک جور دور افتادن از تب و تاب اتفاقات هنری است که در مرکز جریان دارد. به نظر می‌رسد آدم‌هایی وجود دارند که وقتـی انـرژی کـم می‌آورند به جایی رجوع می‌کننـد. شـاید وقتـی آدم برمـی‌گـردد بـه گذشـته خودش، متوجه حوادثی می‌شود که تلخ و شیرین و درعین‌حـال جـذاب‌انـد. مدرسه‌رفتن، دعواکردن، کتک‌خوردن و نقاشی‌کشیدن، همه اینهـا خـاطره‌انـد. پدرم ترجیح می‌داد که من درس بخوانم و من ترجیح می‌دادم که نقاشی بکنم. و این تضاد می‌توانست حادثه‌های خوبی به وجود بیاورد.

● آقای بنی اسدی دوران جوانی‌تان چطور گذشت؟

□ جوانی را واقعاً نمی‌فهمم که از چه سنی تا چه سنی است؟ چون به دلیل اینکه از خانه که بیرون آمدم اولین کاری که کردم خواستم مستقل شوم، یعنی بتوانم خرج خودم را دربیاورم و این سال‌ها در کشاکش حوادث مختلف گذشت. در کانون پرورش کودکان و نوجوانان آن دوره استخدام شدم؛ یعنی امروز هجده‌ساله شدم و فردا رفتم سرکار. الآن که نگاه می‌کنم در آن سال‌ها بسیاری از دوستان خیلی خوب که خیلی‌هایشان هنرمند و هنرپیشه‌های خوبی هستند محصول آن دوره زندگی من هستند. لزوماً همان رشته که من به آنها درس می‌دادم. دوستان در همان رشته‌ها شاخص نشدند و استعدادهای جذاب و خوب دیگری داشتند. من در آن سال‌ها دنبال این بودم که به طریقی خودم را روی پای خودم نگه دارم. فکر می‌کردم که این استقلال یک‌جور جذابیت به من می‌دهد. به‌هرحال تعاریف، در طی دوران تغییر می‌کند. الآن فکر می‌کنم آن دوره‌ای که گذشت، حاکی از خوش‌خیالی بود. ولی فکر می‌کنم اگر باز هم برگردم به آن دوره، شاید باز همین طور به آن فکر کنم. چون آدم در جوانی، تلخی را کمتر می‌بیند.

● شاید محرومیت‌ها و کمبود امکانات و مسائلی از این قبیل است که هنرمندانی چون شما در شهرهای دور و نزدیک و حتی در روستا بالیدند و به جایی رسیدند. به‌هرحال دوستان مخاطب ما جوان هستند و بعضاً و شاید اکثرشان هم در شهرهای دور و نزدیک زندگی می‌کنند. آنها وقتی الآن حضور کنونی یک هنرمند را می‌بینند شاید این آرزو را داشته باشند که در هر رشته‌ای که دوست دارند سعی کنند و به آن نقطه‌ای که می‌خواهند برسند. ولی این آرزو خیلی برایشان دور از دسترس به نظر می‌آید. شما هم آیا فکر می‌کردید که روزی به مکان و جایگاهی در

گرافیک و یا نقاشی برسید؟ و آیا این رنج و محرومیت می‌تواند مانع پیشرفت برای دوستان جوان باشد که به این اهداف نیندیشند؟

□ به‌هرحال طبیعی است که داشتن امکانات خیلی جذاب‌تر است. ولی آیا همه ما این امکان را داریم؟ تصور کلی من این است که می‌شود به آن رسید. برای من هم خیلی جذاب بود که در مجله‌ها و مطبوعات و فیلم‌ها، هنرمندانی را می‌دیدم، همان حسی را داشتم که همه دوستان دارند. مثلاً دوست داشتم که برایشان نامه بنویسم اما نمی‌دانم که چرا همیشه پشیمان می‌شدم؛ ولی بعدها که در محیط قرار گرفتم و شاعران و هنرمندانی را که دوست‌شان داشتم دیدم، برای من جذاب بود اما دیگر یادم رفته بود که روزی برایم آرزو بود که اینها را از نزدیک ببینم و یا در کنارشان باشم. آنقدر جذب آن مجموعه رفتاری شده بودم که ترجیح می‌دادم از آنها یاد بگیرم و ببینم که چکار می‌شود کرد. به نظر می‌آید که اگر از ته دل بخواهم تصورم را بگویم، به نظر می‌آید در جوانی نداشتن امکانات می‌تواند محرک خیلی خوبی باشد، اما از جایی و از سنی به بعد باید آدم امکاناتی داشته‌باشد. این تصور که هنرمندان قرن نوزدهم مثلاً با گرسنگی دست و پنجه نرم می‌کردند و... در قرن بیستم کمی تفاوت پیدا کرد. یعنی من معتقدم که باید این طور کار بکنم و خودم را به جایی برسانم و توان خرید وسایل خوب برای کارکردن را داشته باشم. وسایل خیلی مهم است و اگر این اتفاق بیفتد اتفاق خوب و خوشایندی است و محرومیت نمی‌تواند مانع بشود.

● **یعنی دوستان جوان می‌توانند امیدوار باشند به سعی و تلاش خودشان؟**

□ البته بعد مسافت مسئله است. ولی الآن راه ارتباطی در تمام دنیا به کلی شکلش عوض شده و همه چیز را راحت کرده است. شاید حتی مثلاً فکر بکنم که اگر قرار بود دوران جوانی و دانشجویی را از الآن شروع بکنم چه

اتفاقی می‌افتاد. طبیعی بود که اطلاعات بیشتری در دسترس داشتم. برای همین قبل از آن که به محرومیت‌ها فکر بکنم، به خواسته‌هایم فکر کردم و داشتن آن آرمان‌ها. آرمان به هر شکلی در درجه اول می‌تواند چیز مهم و مقدسی باشد.

● **برای آنها که اهل کتاب‌خوانی و در واقع نشریه‌خوانی‌اند نام آقای بنی‌اسدی نامی آشناست و کتاب‌ها و نشریات بسیاری هستند و بودند که آقای بنی‌اسدی در آنها تصویرسازی کردند و حالا شاید بخشی از نوجوانی و جوانی ما در این تصویرها و همراه با این تصویرها گذشته. در اولین نشریه‌ای که شما در آن کار کردید چه نام داشت و اصلاً چگونه وارد این عرصه شدید؟**

□ قبل از آنکه وارد دانشگاه بشوم تعدادی کارهای پراکنده برای نشریاتی که مستمر نبودند و یا به صورت بولتن مشخص برای جایی بودند، انجام می‌دادم. مثلاً برای کارنامه کانون پرورشی کار می‌کردم که بعداً اولین جایی بود که استخدام شدم. در حقیقت شش سال در آنجا نقاشی، تصویرسازی کودکان و انیمیشن یا تصویر متحرک تدریس کردم و همزمان با آن آرام آرام شروع کردم به کارکردن.

قبل از انقلاب با **کیهان** کار کردم که در حقیقت جسته و گریخته بود. بعد از انقلاب به صورت مستمر و حرفه‌ای در اغلب نشریات بزرگسالان و در کودکان مثل **کیهان بچه‌ها**، **سروش کودکان و نوجوان**، مجله **باران** و چند مجله دیگر که نامشان الآن در خاطرم نیست کار کردم. در **کیهان بچه‌ها** کار می‌کردم که به خدمت سربازی رفتم. وقتی برگشتم سال ٦٥ بود که شروع کردم دوباره برای **کیهان بچه‌ها** کار کردن تا سال ۷۰ و اندی .... به علت آنکه تدریسم در دانشگاه بیشتر شد، فعالیتم در این زمینه و شاید در **کیهان بچه‌ها** کم شد.

● **الآن در کدام نشریات فعالیت می‌کنید؟**

□ در حقیقت به ندرت و گاهی برای مجله **باران** کار می‌کنم و **کیهان بچه‌ها** نیز هنوز بعضی از کارهای قدیمی‌ام را تجدید چاپ می‌کند و تا دو سه سال پیش هم، برای **سروش کودکان و نوجوان** کار می‌کردم.

● **پس الآن بیشتر در دانشگاه به تدریس مشغولید؟**

□ عمدتاً کارم تدریس شده. در حقیقت تدریسم شش روز در هفته شده و تمامی وقتم را دانشگاه گرفته است.

● **آقای بنی‌اسدی درباره دانشکده، درواقع جایی که تدریس می‌فرمائید بیشتر توضیح بدهید، که اگر دوستان جوان خواستند مراجعه کنند و یا رشته‌ای انتخاب کنند، بدانند که کجا بیایند.**

□ من ابتدا در دانشگاه هنر، طراحی دکور درس می‌دادم. بعد در دانشگاه آزاد تدریس کردم و سپس در دانشگاه هنر و الزهرا(ع)، و الآن عمده فعالیتم معطوف به تدریس در دانشگاه تهران شده و تصویرسازی، طراحی و هنر در زمینه کودکان درس می‌دهم.

هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم که معلم بشوم. به نظر می‌آید که تجربه مادرم که سی سال معلم بود برای من جالب بوده، ولی فکر می‌کردم که تجربه دل‌انگیزی نباشد. آرام آرام به سمت تدریس کشیده شدم. واقعاً هنوز هم خودم را معلم نمی‌دانم. به نظرم می‌آید که وقتی سرکلاس قرارمی‌گیرم، بیشتر شبیه راننده‌ای هستم که ماشینش را با هم حرکت می‌دهیم و می‌بریم. ترجیح می‌دهم که این دو نفر (من و دانشجوهایم) با هم یک جنس تحقیق را با هم انجام بدهیم. اساساً از معلم بودن (این که یک شخص کار بزند و بقیه بشنوند و ببینند) راضی نیستم.

● **در واقع آن شکل سنتی قضیه است. این شکلی که شما می‌فرمائید خیلی امروزی‌تر و مؤثرتر به نظر می‌آید تا اینکه یکی حرف بزند و بقیه گوش کنند و یا هر چه استاد گفت چشم بگویند و نهایتاً اشکالی بگیرند و به‌هرحال کلاس تمام شود و بروند. شکل دیگرش هم این است که شما فرمودید این که حس همکاری حاکم باشد و شاگردها، استادشان را دوست و درواقع کسی فرض کنند که دستشان را بگیرد و راه ببرد.**

□ به نظر می‌آید که همه ما آنقدر پرسش و چیزهای یادنگرفته داریم، که هیچوقت نمی‌توانیم بگوییم، معلم یعنی کسی که همه چیز را می‌داند. بنابراین هر ترم و شروع هر کلاس به نظر می‌آید که آغاز راهی است که با همدیگر پروژه‌ای را شروع می‌کنیم و پیش می‌رویم که واقعاً نمی‌دانیم انتهایش کجاست. ممکن است که من با تجربه شخصی پایان ماجرا را به علت دوره‌های مختلفی که کار کردم، بدانم که نهایتاً چشم‌انداز چه می‌شود. ولی بهتر است که خودمان کنجکاوانه حرکت کنیم و در آخر با همدیگر به ارزیابی ماجرا بپردازیم که به کجا رسیدیم و به چه چیزهایی دست پیدا کردیم. هر انسانی برای هر کاری یک راه‌حل خاص دارد، و بنابراین مجموعه کلاس می‌توانند بیشتر از بیست تا سی راه‌حل پیشنهاد بکنند و این مجموعه راه‌حل می‌تواند در آرشیو ذهنی ما قرار بگیرد و برای تمامی‌کارهای خلاقانه ما استفاده بشود.

● **آقای بنی‌اسدی وقتی کارهای شما را می‌بینیم خیلی استفاده می‌کنیم. درواقع در آنها ویژگی‌هایی دیده می‌شود که با کار دیگر نقاشان متفاوت است و به‌گونه‌ای شاید شیوه کارها و شیوه هنرآفرینی خاصی را برای خودتان پیگیری کردید و آن سبک را ادامه داده‌اید. حالا اگر بشود اسمش**

را سبک گذاشت، خودتان درباره این ویژگی‌ها و عناصری که در کارتان است توضیح بفرمائید؟

□ برمی‌گردد به تلقی من، شاید از کسی که کار هنری می‌کند. می‌بینیم که در قرن بیستم، هنر خیلی ساده می‌شود. متفکران به این نتیجه می‌رسند که هنر را آنقدر ساده ببینند که هر انسانی شروع کند به کارکردن و به اعتقاد من هر انسانی پنجره‌ای است به دنیای خیلی خوب، دنیای خیلی زیبا. کافی است که توانایی گشودن این پنجره را داشته باشیم. بنابراین اگر ما فرض را بر این بگیریم، می‌توانیم در حقیقت تجربه آدم‌های مختلف را از چشم‌انداز هنر ببینیم. این نشان می‌دهد که شما دنیای شخصی خودتان را توضیح می‌دهید. به نظر می‌آید که دنیای شخصی هر کس می‌تواند جذاب باشد؛ بخصوص اگر بخواهد دنبال خوب‌شدن و درک دنیا برود. بنابراین اینها می‌تواند کمکش بکند که آن فضا، آن شیء و آن دنیایی را که در ذهنش است آرام آرام بسازد. لزوماً این دنیا با آن مدینه فاضله، نزدیک نیست. دنیای شخصی خود آدم است، دنیایی که در آن همه آدم‌ها می‌توانند لاغر باشند، می‌توانند چاق باشند، می‌توانند آدم‌های عجیب و غریبی باشند. این، دنیای شخصی آدم‌های مختلف است. بنابراین برای ساختن این دنیا هم، آدم مجبور است یک تکنیک شخصی داشته باشد.

طبیعی است که هر یک از ما امضای متفاوتی داریم. این برمی‌گردد به نحوه خط‌کشیدنمان، ضرباهنگ تنفسی‌مان و نگاهمان به دنیا. تمامی اینها می‌تواند در خط و رنگ ما جاری و ساری بشود.

حس و حال شخصی خود آدم معمولاً به او، آرام آرام دستور می‌دهد که چشم‌اندازش چه شکلی است. ممکن است که امروز من فکر کنم که دنیای من مه‌آلود و خاص است. نمی‌دانم باید راجع به این دنیا چه‌حسی بگویم، حرف خیلی شسته و رفته‌ای ندارم، توضیحی برایش ندارم. ممکن است بیایم

از وسایلی استفاده کنم که بتواند این دنیا را بیشتر نشان بدهد. مثلاً ممکن است از رنگ‌های درهم استفاده کنم. رنگ‌هایی که حد و مرزشان مشخص نیست و یا از رنگ‌های شفاف مثل آبرنگ استفاده کنم که فضاهای تخیلی را بیشتر نشان می‌دهد. بنابراین گاهی، دنیایی که در آن زندگی می‌کردم دنیایی بوده که توضیح دقیقی برای آن داشتم گاهی هم نه. من از آدم‌هایی هستم که حیران این دنیایم که چه روندی دارد.

شاید هیچ تعریف دقیقی از ابتدا نداشتم. من این توضیح را بدهم که راجع‌به جوانی من هم صحبت شد. یاد دارم که تمامی بچه‌های فامیل از دوران دبیرستان می‌دانستند که چه کاره باید بشوند؟ چطور باید زندگی بکنند؟ چندتا بچه داشته باشند؟ کی و چطور ازدواج بکنند؟ ولی من واقعاً نمی‌دانستم. در حقیقت فرض را بر این می‌گذارم که نمی‌دانم در کجای این دنیا ایستاده‌ام. شاید به‌خاطر این کنجکاوی و رفتن به دنبال آن، هر از گاهی مدل‌های مختلفی برای دنیایم پیدا شده.

● **خب، این مسئله دنیای مبهم‌تری برای شما در کارهایتان نیافریده؟**

□ چرا! این اتفاق افتاده، کار دو مرحله است. شما زمانی که برای مطبوعات در زمینه تصویرگری کار می‌کنید، لازمه‌اش این است که به مخاطبتان بها بدهید. بنابراین طوری کار می‌کنید که مخاطب شما هم وارد مجموعه بشود. سعی می‌کنید جلوی سلیقه شخصی‌تان را بگیرید که کاملاً جاری نشود و اگر شما از نظر فلسفی مشکلی نداشتید، بیننده‌تان هم به لحاظ فلسفی دچار این مشکل نشود.

خب، این تا زمانی که مخاطب را در نظر می‌گیرید و در زمینه تصویرسازی و گرافیک کار می‌کنید، درست است. وقتی نقاشی می‌کنید لزوماً در اینجا برای مخاطب خاصی کار نمی‌کنید، خودتان می‌توانید مخاطب خودتان باشید و نزدیکترین دوست‌تان که برای او نقاشی می‌کنید و یا اولین

نفری که کار شما را می‌بیند. اما در زمینه تصویرگری قبول دارم که آدم باید برای مخاطب مشخصی کار کند. حالا ممکن است بعضی از کارها، مهندسی و یا چیدمانش، و یا به قول کسی که کار گرافیک می‌کند دیزاین‌اش به‌گونه‌ای باشد که دیر آشنا باشد. سه چهار سال پیش، یادم هست مصاحبه‌ای که شده بود و دوستانی که گفتگو می‌کردند جوان بودند، به من می‌گفتند که از کارهای **کیهان بچه‌ها**یم خوششان می‌آید اما آن دوره که من در **کیهان بچه‌ها** کار می‌کردم هیچکس نظری در این باره نمی‌داد. یعنی انگار این کار در خاطره‌ها مانده و حالا خودش را نشان داده و سر باز کرده. به‌هرحال جنس بعضی از کارهای هنری این‌گونه است که زمان می‌برد برای اینکه متوجهش بشویم که آیا جزو آرشیو ذهنی‌مان گشته، از آن مجموعه تصویرهایی شده که همیشه ما در ذهنمان داریم یا نه؟ و انگار کمی دیرتر از آن زمانی که من احتیاج دارم به من خبر می‌دهند که نظرشان راجع به کارم چیست.

● **اگر درواقع بخواهید شباهت‌ها و یا مایه‌هایی را در آثارتان فرض کنید بیشتر کارتان به کدام سبک نزدیک است؟**

□ در ابتدا یک توضیح اولیه بدهم! از این طرف شروع می‌کنم که الآن در دنیا معتقدند بیشتر، سبک‌های شخصی وجود دارد. یعنی کسی می‌آید این مدلی کار می‌کند. شما وقتی مدل کارشان را می‌بینید ممکن است با کار دیگران تفاوت داشته باشد. ولی از تمامی دستاوردهایی که سبک‌های مختلف نقاشی در طول تاریخ هنر به آنها رسیده و کمک کرده که هنرمند، نقاش و تصویرگر راحت‌تر حرفش را بزند، اصولاً استفاده می‌کند. بخصوص تصویرگری این جوری است که ممکن است شما تمامی محدودیت‌های قبلی‌تان را بشکنید.

اگر بخواهم نشان‌هایی از کارهای خودم بدهم، من بیشتر زمینه شعر را

کار کردم، برای اینکه خودم از تکرار گریزان بودم نه اینکه بگویم که بد است یا خوب است، نمی‌توانستم تکرار کنم.

شاید در آن دوره فیلمساز انیمیشن نشدم به علت اینکه همچنان می‌بایست در انیمیشن آن زمان، روی کاغذهای مختلف یک فیگور را با تفاوت خیلی کوچکی تکرار کنیم و حوصله‌ام سرمی‌رفت. شاید مثلاً به‌خاطر همین، این درس را کار نکردم شاید وقتی زیر دوربین کار می‌کردم برای من خیلی جذاب‌تر بود. بنابراین وقتی شعر کار می‌کردم، چون قرار بود برای هر شعری، یک تصویر کشیده شود و برای اینکه مجبور نشوم تصویر دوم را بکشم، شعر کار کردم.

بعدها فهمیدم که می‌توانم و این توانایی را دارم که خودم را قانع بکنم. تصویرهایم را تکرار بکنم. برای همین تصویرگری قصه را بیشتر کار کردم. در حقیقت تغزلی‌بودن جزء کارهایم است، تخیلی‌بودن و شعر نیز همینطور.

● **یک‌نوع رؤیاگون بودن و همین‌طور سیال بودن؟**

□ بله، من همیشه ترسم این بوده که روزی از من بخواهند که کتاب درسی نقاشی کنم. همیشه از این قضیه هراس داشتم که دنیای خیلی دقیقی را کار کنم. نه به این معنا که توانایی‌اش را ندارم. خب، یک‌جایی نشان دادم که این امکان است و این توانایی را دارم ولی نمی‌توانم!

● **به‌هرحال کتاب‌های درسی حالت رسمی دارند و چارچوب‌ها را باید رعایت کرد.**

□ بله! چون من از چارچوب گریزان بودم. البته این دلیل بر خوبی یا بدی نیست ولی به‌هرحال این‌طور بوده.

● **آقای بنی‌اسدی چطور از یک اثر، تأثیر می‌گیرید. وقتی به شما شعری را سفارش می‌دهند که برای آن تصویر بسازید، مثلاً یک تصویرش را**

می‌گیرید و بنابر ادراکی که خودتان از آن دارید تصویرسازی می‌کنید و یا اینکه سعی می‌کنید حالت کلی شعر و یا داستان را اخذ کنید و براساس آن تصویر بسازید؟

□ معمولاً برای هر کدام از قصه‌هایی که کار کردم در حقیقت یک خاطره شخصی دارم و خیلی هم فکر می‌کردم این خاطرات ریز را می‌نوشتم. مثلاً کتابی را کار کردم که سروش چاپ کرد به نام **پسر و پروانه**. وقتی قصه را می‌خواندم حس می‌کردم که همهٔ فضای قصه، فضای آبی است و این خیلی مرا اغوا کرد که کار را شروع کنم، اما وسط کار ماندم. کار مربوط به پانزده روز و یک ماه بعد بود. نشستم که کار کنم اما دیدم که فقط همان یک طرح را دارم. بعد آرام آرام و بارها قصه را خواندم و شروع کردم به کار.

موقع تدریس من این راه و روش را دارم که به دانش‌آموز می‌گویم که چه‌کار باید بکند. شاید زیر تک‌تک عناصر خط می‌کشم. در حقیقت معتقدم که وقتی ما شعری را نقاشی می‌کنیم باید برسیم به تصویری هم‌وزن شعر. نمی‌شود عین به عین کار کرد، مگر در بعضی از قصه‌ها.

یک‌بار برای کتاب **بورخس** طراحی می‌کردم. به‌هرحال دشوار بود و کار هم کار بزرگسال بود. قرار بود که کار رنگی چاپ شود، شش بار کار را انجام دادم و گذاشتم کنار. هر وقتی، هر کاغذ و هر شکلی را که بگویید امتحان کرده بودم. یک دفعه برای هفتمین بار، یکباره متوجه شدم که باید مدل طراحی‌ام را عوض کنم و کل مدل را عوض کردم و اینکه آیا از جایی تأثیر می‌گیرم یا نه؟ فقط یک نقاش بوده که در نقاشی‌هایم از آن تأثیر گرفتم.

● **البته منظورم از تأثیر، همان آثار است چون به‌هرحال وقتی کاری را سفارش می‌دهند، انتظار دارند که بر مبنای این قصه و یا شعر، یک تصویر**

ساخته بشود. مثلاً شعری که فضای شاد دارد تصویرش نباید فضای تیره‌تری را القا بکند.

□ ببینید، در این سال‌هایی که من کار کردم مثلاً در مطبوعات، در **کیهان بچه‌ها** هفده‌بار اثر شاعران مختلف را درباره پاییز کار کردم. بعدها به این نتیجه رسیدم که وقتی متن بعضی از نویسنده‌ها را می‌خوانم خیلی سریع‌تر به تصویر می‌رسم و برایم خیلی جذاب‌تر است. و از آن نویسنده‌ها خواستم که اگر ممکن است کارمان را با هم ادامه بدهیم. گاهی تصاویر اینقدر سرریز می‌کرد که می‌توانستم بگذارم کنار و بعداً برای تصویر کتاب‌های دیگر استفاده کنم. در بعضی از متن‌ها، خود متن خیلی شاعرانه و زیباست ولی کار تصویرش خیلی مشکل است، مثلاً شما چگونه می‌خواهید «سر رفتن سرخی سیب سبدی» را که سهراب سپهری راجع به آن صحبت می‌کند، به تصویر بکشید.

● **می‌خواستم از استادانتان بپرسم، همینطور از هنرمندانی که به آنها ارادت دارید و آثارشان را می‌پسندید.**

□ در حقیقت دوره‌ای که من به دانشکده هنرهای زیبا رفتم، از ابتدا استادم در مجسمه‌سازی «رفیع حالتی» بود و بعد در دانشگاه آقای «کارل اشلامبرگر» آلمانی که در همان دوره پایه اصول طراحی را تدریس می‌کرد. از استادان دیگر آقای «علی آذرگین» و «استاد حمیدی» بود. اصلاً من در دانشگاه نقاشی خواندم در مقطع کارشناسی، در سال‌های بعد بیشتر استاد حمیدی بودند که با ایشان کار می‌کردم. وقتی انیمیشن می‌خواندم با آقای «زرین کلک» آشنا شدم. آقای «ممیز» استادم بودند، آقای «شاهین بهار» هم همینطور.

گفتم که من هم به نوعی سینما و هم نقاشی می‌خواندم و در مقطع کارشناسی‌ارشد هم استادان زیادی داشتم: آقای «شه بنگی» که عمده‌ترین‌شان

هستند و «آقای حلیمی». برای همه این دوستان احترام قائلم و وقتی به‌عنوان همکاری کوچک کنارشان قرار می‌گیرم همچنان مشغول یادگیری‌ام. به نظر می‌آید که می‌شود توانایی‌های دوستان را در حل مسائل در جاهای مختلف دید و از آنها یاد گرفت. خب طبیعی است که من هم مثل هر دانشجوی دیگری، متوجه هنر غرب هم بودم. همه انسان‌ها می‌توانند در یک دوره خاصی پیکاسو را دوست داشته باشند و جالب است که وقتی شما درس‌خواندن را شروع می‌کنید از ساده‌ترین شروع می‌کنید تا پیچیده‌ترین.

ممکن است آدم کار نقاشانی که مقداری کارشان پیچیده‌تر است را دوست داشته باشد، مثلاً ممکن است من «میرو» را دوست داشته باشم اما از همه مهم‌تر «هانری روسو» را خیلی دوست دارم. آدمی بوده که در فرانسه به دنیا آمده و در اداره گمرک کار می‌کرده. حتی به اسم آقای «روسوی گمرک‌چی» هم معروف بوده. وقت تعطیلی نقاشی می‌کرده و عمدتاً رنگ و وسایلش را جمع می‌کرده، تا اینکه وقتی بازنشسته می‌شود شروع می‌کند به کارکردن. من این آدم و جنس نقاشی‌هایش را خیلی دوست دارم. جذبه عجیبی برای من دارد که نمی‌دانم از چیست؟ انگار آدمی که هیچ‌وقت به آفریقا نرفته یک‌جور فضاهای عجیب و غریب آفریقایی را کار می‌کند و حتی در یک مهمانی به آقای پیکاسو می‌گوید که شما دنباله هنر مصر هستید و من یک هنرمند نوأم. من به استقبال کارهای این آدم رفتم، هر بار که کارش را می‌بینم چقدر دوست دارم که از کارهایش ایده بگیرم. اما کارهایم به نظر نمی‌آید که شبیه کارهای او باشد چون ساخت کارش فرق می‌کند، ولی خیلی دوستش دارم.

● **درواقع سبک و یا شیوه‌ای که شما دوست دارید متکی بر نوعی نقاشی فطری یا بدوی است. آیا این مسئله مانع از آن نیست که آموزش‌های لازم**

را فرا بگیریم و بعد به انتخاب شیوه خودمان دست بزنیم؟ درواقع شما تحصیلات، ویژگی‌های سبک‌های مختلف نقاشی را فرا گرفتید. درواقع به این نتیجه رسیدید که هر چه ساده‌تر باشد، اشکال هنر و بیان هنریتان بهتر است؟

□ به نظر می‌رسد که جملات بسیار زیبایی بیان کردید. صددرصد همینطور است که می‌فرمایید.

● **دوستان جوان ما شاید فکر کنند اگر اینطور بخواهند نقاشی کنند شاید کمی راحت باشند و زیاد نخواهند بدانند و یا زیاد آموزش ببینند.**

□ من اساساً کمی آدم بدی می‌شوم وقتی بحثی اینچنین پیش می‌آید. کسی که کار می‌کند و می‌گوید که هیچ معلمی نداشتم واقعاً مرا عصبانی می‌کند. یعنی من اصلاً چنین اعتقادی ندارم. برفرض هنرمندان بزرگ گفتند که ما مثلاً دلمان می‌خواهد مثل کودکان نقاشی کنیم، ولی اینکه این مسیر را طی بکنند و به این مرحله برسند خیلی مهم است. یکی با الهام از مکاتب شرقی می‌گوید: «قبل از درس‌خواندن، کوه‌ها، کوه بودند، رودها، رود بودند.» وقتی داشتم شروع می‌کردم به یادگرفتن این مکتب و یا وارد این مکتب شدم دیگر نمی‌فهمیدم که کوه،کوه است یا نه، و وقتی درسش تمام می‌شود و تمامی آن دوره‌ها را طی می‌کند می‌رسد به آنجایی که کوه‌ها، کوهند و رودها رودند، به نظر می‌رسد که در اینجا تفاوتی وجود دارد و اتفاقی این وسط افتاده. من جدا از اینکه اعتقاد دارم که باید کار هنری بکنند و دوره‌های دانشگاهی را بگذرانند، معتقدم که خیلی اتفاقات دیگر هم وجود دارد که باید پی بگیرند و دنبال کنند. محیط‌های دانشگاهی در درجه اول، مهم‌ترین کارشان اطلاع‌رسانی دقیق است. یعنی شما به راحتی در فضایی قرار می‌گیرید که بیست نفر، سی نفر، پنجاه نفر دارند دنبال یک چیز می‌گردند و شما همراه

آنها خواهی بود و راه‌حل‌های آنها می‌تواند به شما کمک بکند. من به این، شدیداً معتقدم که تمامی دوستان، در هر رشته‌ای که می‌خواهند کار کنند باید معلم داشته باشند، بخصوص اگر در فضای دانشگاهی باشند.

● **شاید این صحبتی که شما فرمودید شبیه این گفته بعضی از حکماست که درواقع عمرشان را در جستجوی دانش، علم و اندیشه سپری می‌کنند و می‌گویند که ما به آنجا رسیدیم که هیچ‌چیز نمی‌دانیم.**

□ خب این هیچ ندانستن حکیم، خیلی متفاوت است با کسی که اصلاً دنبال دانش نرفته. درواقع او از دانشی عمیق و اندیشه‌ای پربار برخاسته است؛ ولی این برخاسته از جهل و نادانی است که هیچ فضیلتی در آن نیست.

● **آقای بنی‌اسدی، درباره هنر گرافیک بیشتر صحبت کنید. گرافیک اصولاً چه نوع هنری است؟ آیا هنر تجاری است؟ بعضی‌ها ممکن است حتی در هنربودن گرافیک شک‌کنند، چون به‌هرحال می‌گویند که یک جور سفارش در این هنر نهفته است و این باعث می‌شود که جنبه‌های هنری‌اش کمتر شود؟**

□ به‌هرحال، گرافیک، هنری کاربردی است؛ یعنی اینکه تولیدش اصلاً در جهت رساندن پیامی انجام می‌شود و چون تکثیر هم شاملش می‌شود تعریف را کامل‌تر می‌کند. بسیاری از آدم‌ها، در هر رشته‌ای ممکن است این‌طوری نگاه کنند؛ مثلاً در نقاشی، طیفی داریم که کاملاً سعی می‌کند مبتنی بر اقتصاد بازار، کار بکند؛ یعنی بتواند نقاشی‌اش را بفروشد. در خیابان‌های مختلف کارگاه‌هایی هستند که یک سری نقاشی‌های عامه‌پسند دارند. علاوه‌بر آن، نقاشی‌هایی هم هستند که برای فهمیدن، نیاز به فکر دارند. بنابراین این کارها ممکن است با سلیقه عام مواجه نشود. در هنر گرافیک هم، همینطور است. شما ممکن است بروید در خیابان‌های مختلف تهران، که چاپخانه‌های

متعددی دارد قدم بزنید و یک کارت کوچک شناسایی سفارش دهید. آنها با کمترین قیمت آن فرم را برای شما می‌چینند، اسمش را هم می‌گذارند و شاید تصویر کوچکی را هم کنارش بگذارند و به شما بدهند. ممکن است شما به گرافیستی سفارش بدهید که تحصیلات دانشگاهی دارد؛ تخصصش مثلاً در کارت شناسایی و آرم است و برای شما مدت زیادی تلاش بکند، شخصیت شما را بشناسد و درست در همان قطعی کار بکند که شما با کمترین قیمت سر چهارراه می‌توانستید کارتتان را تهیه بکنید. می‌شود این‌طوری به آن نگاه کرد که هنر گرافیک می‌تواند بخشی هنری و نیز بخش تجاری خودش را داشته باشد. در حقیقت ما می‌توانیم به شاخه‌های مختلف گرافیک اشاره بکنیم. مثلاً گرافیستی می‌آید برای عطر گران‌قیمت، پوستر بسیار زیبایی می‌زند و یا آگهی خیلی‌خیلی زیاد می‌زند و دانش عجیبی هم دارد. هم جامعه‌شناسی می‌داند و هم روانشناسی فردی. با هنر دوران خودش هم آشنایی کامل دارد. مجموعه این عوامل باعث می‌شود که او بتواند تبلیغ بسیار خوبی انجام دهد که نهایتاً باعث شود که این عطر به فروش برسد. بنابراین ما مجموعه تخصص‌ها را جمع کردیم، حالا ممکن است در یک فرد باشد و یا در یک مجموعه. خب طبیعی است که این در خدمت تجارت قرارگرفته و یا در حقیقت همین پوستر برای یک وسیله صوتی استفاده شود. خب، این طرف قضیه بُعد تجاری ماجراست. ممکن است که حالا شما شب شعر و یا تئاتری داشته باشید، فیلم فرهنگی خاصی داشته باشید، یک نفر برای شما پوستر بزند و بعد، دوباره همان سلیقه‌اش را در خدمت کار فرهنگی قرار بدهد.

این که گرافیک هنر است یا نه، به‌نظر می‌آید که امروز انسان بدون گرافیک نمی‌تواند زندگی بکند. هر کاری که شما می‌کنید از قوطی کبریت

گرفته تا تمامی وسایلی که فکر می‌کنید، کار گرافیکی روی آن به‌کار رفته است.

● **طراحی شکلش هم گاهی . . .**

□ بله طراحی شکلش هست، طراحی بسته‌بندی. یادم هست رب‌گوجه‌ای تولید شده بود، فروشنده‌ای که از او همیشه خرید می‌کنیم قسم می‌خورد که این رب گوجه خیلی خوبی است ولی چون روی آن رنگ مشکی زده بودند، من به آن اعتماد نمی‌کردم. نمی‌فهمیدم که چه مشکلی دارم. ولی طبیعی است که به‌هرحال، اگر اشتباه عمل شود همان قیمت اولیه کالا را هم از دست خواهد داد. بنابراین، ما بدون گرافیک نمی‌توانیم زندگی بکنیم، ولی می‌توانیم بهترش بکنیم، شکل بهتری به او بدهیم. یعنی وقتی شما بیرون می‌آیید اگر در طول مسیر محل کارتان، تصویرهای زیادی ببینید که این تصویرها بهترین گرافیک و طرح را داشته باشد، شما ناخودآگاه وقتی به سر کارتان می‌آیید حس شادی خواهید داشت. من یک دفعه یادم هست توی میدانی ایستاده بودم و منتظر وسیله نقلیه بودم تا به کارم برسم. همیشه احساس می‌کردم که دارم عصبی‌تر و ناراحت‌تر می‌شوم، ولی نمی‌فهمیدم چرا! لحظه‌ای چشمانم را بستم، صدای ضجه‌ای شنیدم. از آن ته می‌آمد و گوشم بی‌اختیار آن صدا را می‌گرفت و من حواسم نبود. بنابراین وقتی شما درگیر و مشغولید، ممکن است به کنار خیابان‌ها هم توجهی نکنید. ولی اگر اینها خوب طراحی شده باشند، از جامعه‌شناسی خوبی برخوردار باشند، کسی که اینها را سفارش داده، روانشناسی خوبی داشته باشد، اینها می‌توانند به شما کمک بکنند که در فضای جذاب‌تری زندگی بکنید. بنابراین، الآن ما گرافیک محیطی هم داریم. چون در بسیاری از شهرهای مهم دنیا می‌بینید که رنگ نارنجی در آن شهر حاکم است. شهر مه گرفته است و رنگ نارنجی را برای این گذاشته‌اند که آن خمودگی را از بین ببرد. ممکن است که شما مثلاً رُم را سبز ببینید. به‌هرحال

گرافیست‌ها این تصمیم را گرفتند که شهر به شکل سبز دربیاید و در اثر آن رنگ، به نوعی کمبود رنگ در آن شهر جبران شود. بنابراین گرافیک شاید به آن مرحله رسیده باشد که به آن سؤال اولیه برنگردیم که آیا گرافیک هنر است یا نیست؟ بدون آن نمی‌توانیم زندگی کنیم.

● **از وضعیت گرافیک کشورمان می‌پرسم که در زندگی مردم ما آیا این وضعیت مغشوش است یا به‌هرحال نظمی بر آن حاکم است. اگر ما به کشورها و یا شهرهای دیگر نگاه کنیم، کاربرد رنگ در آنجا خیلی مشخص است. آنها سعی کرده‌اند برای اینکه تصویر چشم‌نوازتری را به نمایش بگذارند، از رنگ‌ها زیاد استفاده کنند، ولی ما در ساختمان‌ها و خیابان‌هایمان این وضعیت را نمی‌بینیم. حالا اگر پوسترها و یا گرافیک‌های محیطی و حجمی هم باشند حالت مغشوشی را القا می‌کنند.**

□ پیشنهادم این است که اول بیاییم شکل ایده‌آلش را بشناسیم. مثلاً شکل ایده‌آلش این است که ما در فضایی زندگی کنیم که کمتر مشکل داشته باشد. به‌هرحال زندگی جمعی، یک سری اتفاقات را به وجود می‌آورد که لاجرم اینها اتفاق خواهند افتاد. می‌توانیم این را کمتر کنیم و به حداقل برسانیم، آن هم با احترام‌گذاشتن به طراحی. برای مثال وقتی شما دفترچه جیبی می‌خرید که شماره تلفن‌هایتان را یادداشت بکنید، مسلماً دنبال دفترچه‌ای می‌گردید که خوب طراحی شده باشد.

دفترچه کوچولویی را برای من هدیه آوردند، باور کنید هر جا می‌رفتم آدم‌ها راجع‌به این دفترچه حرف می‌زدند. چیز عجیب و غریبی در این دفترچه نبود. دفترچه‌ای بود با کاغذ کاهی و قهوه‌ای، و جلد و حاشیه‌اش چسب مشکی نداشت و لبه‌ها را کاملاً گرد کرده بودند. برای خودم خیلی جالب بود که همه ما داریم در مقابل این دفترچه، عکس‌العمل نشان می‌دهیم.

بنابراین همه ما دوست داریم که دفترچه خوبی داشته باشیم؛ ساده و شکیل. حال فرض بگیریم که این طراحی از دفترچه شروع شود و به لباس و وسایل کاربردی برسد. کبریتی که شما می‌خرید خیلی خوش‌فرم‌تر باشد، راحت‌تر باز و بسته شود، راحت‌تر روشن شود و راحت‌تر کارتان را با آن انجام دهید. اگر این‌طور نگاه کنیم وقتی به سطح کلان برسیم می‌بینیم که دنیا خیلی زیباتر و جذاب‌تر خواهد شد؛ باید در این زمینه کار شود.

طبیعی است که باید فرهنگ‌سازی بشود و این فرهنگ بالاتر برود. توقع خود آدم‌ها زیادتر شود. این خود آدم‌ها هستند که وارد شاخص‌های مختلف می‌شوند. شغل‌های مختلف می‌گیرند و در آن شغل‌ها می‌توانند خوب رفتار کنند.

● **با توجه به اینکه شما تصویرساز هستید، می‌خواستم بپرسم که آیا شما برای بزرگسالان هم تصویرسازی می‌کنید یا اینکه کارتان فقط مختص کودکان و نوجوانان است و آیا اصلاً تصویرسازی برای بزرگسالان هم هست؟**

□ تصویرسازی برای بزرگسالان در سال‌های پیش در کل دنیا خیلی بیشتر بود. یعنی اگر شما کتاب **بابا‌گوریو** اثر «بالزاک» را ورق بزنید حتماً از تصویرها خوشتان می‌آید. تصویر **اولیور توئیست** اثر چارلز دیکنز و ... هم همینطور.

بنابراین اساساً این کارها کم شده و بیشتر در مجلات وجود دارد. من تصویرسازی برای بزرگسالان هم انجام داده‌ام. به‌نظر می‌رسد که شاخه خیلی مهمی است که کمتر به آن پرداخته شده است. یکی از دلایلش مشکلات اقتصادی است و این که بزرگسالان احتیاجی به تصویر ندارند.

● **سؤال آخر! درباره افتخاراتی که کسب کرده‌اید صحبت بفرمائید؟**

□ چیزی بالای پانزده و شاید بیست مورد! حالا اگر تقدیرنامه‌ها را حساب نکنیم. من فکر می‌کنم که جایزه مشکلاتی برای ما ایجاد کرده. ما معمولاً سعی می‌کنیم که جایزه به دست بیاوریم، اما بعدها به این نتیجه می‌رسیم که روند کلی کار هنری، مهم‌تر از بردن جوایز است. ممکن است این جوایز ما را تحت‌الشعاع قرار بدهد و از مسیر اصلی‌مان دور کند. البته امیدوارم که همه دوستانمان جایزه بگیرند!

گفت‌وگو با

استاد محمداحمد پناهی سمنانی

متولد سال ۱۳۱۳، سمنان

فارغ‌التحصیل: رشته تاریخ از دانشگاه تربیت معلم

تألیفات: ٤٥ جلد کتاب به‌طور اعم درباره ادبیات فارسی، فرهنگ عامه و تاریخ، مجموعه شعری به نام «از دی که گذشت»، شعر کار در ادب فارسی، ترانه‌های ملی ایران، آداب و رسوم مردم سمنان، ترانه و ترانه سرایی در ایران، ترانه‌های دختران حوا، دوبیتی‌های بومی‌سرایان ایران، فرهنگ سمنانی، شیوه سنتی تقسیم آب در سمنان، تاریخ در ترانه.

● **حوزه کاری شما خیلی وسیع است ولی به‌خاطر آنکه در آستانه بهار قرار داریم از شما می‌خواهیم که درباره نوروز صحبت کنید. از آنجا که نوروز یکی از زیرمجموعه‌های فرهنگ عامه است و فرهنگ عامه، فرهنگی است که به نسل‌های مختلف انتقال پیدا می‌کند و نسل‌به‌نسل منتقل می‌شود تا به امروز برسد، به‌عنوان اولین پرسش از شما می‌خواهیم که درباره فرهنگ عامه صحبت کنید تا بعد برسیم به نوروز.**

□ درواقع فرهنگ، مجموعه‌ای از تجارب تاریخی نسل‌های ما و پدران ماست و دستاوردهایی است که هم در زمینه فکری و هم در زمینه دستی حاصل شده. در واقع اگر بخواهیم تعریف جامع و دقیق و کوتاهی از فرهنگ ارائه دهیم باید بگوئیم «آنچه حاصل مغز و بازوی انسان است، فرهنگ نام دارد». بنابراین فرهنگ یا فرهنگ عامه که ما از آن تحت عنوان فرهنگ توده، فرهنگ مردم، فولکلور و بسیاری عنوان‌های دیگر یاد می‌کنیم جزئی از فرهنگ کلی و ملی ما تلقی می‌شود و اختصاص فرهنگ عامه و جداکردن آن از فرهنگ عمومی البته درست نیست، اما از لحاظ علمی می‌شود اینطور تصور کرد که اگر جامعه تقسیم بشود به دو گروه فرادست و فرودست، یا گروه خواص و گروه عوام، درواقع هر کدام از این گروه‌ها برای خودشان فرهنگ ویژه‌ای تولید می‌کنند. فرهنگ عامه تعلق پیدا می‌کند به گروه زیرین اجتماع، اینها هستند که معمولاً خیلی معیارها و ارزش‌ها و انگارهای فرهنگ رسمی را جدی نمی‌گیرند و می‌پردازند به آنچه خودشان تولید می‌کنند و معمولاً دستاوردهایشان، پدیده‌هایشان، اعم از فکر و اندیشه، حاصل نوع زندگی و معیشتی است که با آن درگیرند و این گروه اکثریت هم دارند، خواه این فرهنگ در فرهنگ شهری باشد خواه در فرهنگ روستایی. تمام نشانه‌ها و نمونه‌های خودش را در این دو گونه معیشت و زندگی نشان می‌دهد. اگر

فرهنگ عامه در روستا به‌وجود آمد شیوه معیشت آنجا، شیوه کشاورزی، مراودات و تعاملات اجتماعی، رخدادهایی که در زمینه شادی و اندوه در آنجا به وجود آمد، جشن‌ها و آئین‌هایی که اینها را به هم پیوند می‌دهد، تمام اینها مظاهری است که فرهنگ عامه دارد. فرهنگ عامه به نظر بنده، مادر فرهنگ عمومی است چون قبل از اینکه جوامع دارای نظام حکومتی و قدرتی بشوند، فرهنگ توده و مردم قدرتمند بوده و انگاره‌های خودش را از همین فرهنگ عمومی مردم گرفته است.

بنابراین فرهنگ عامه، عبارت است از مجموعه‌ای از تجربه‌های ذهنی و مالی نسل‌های طولانی از یک ملت که بر اثر کار و کوشش به‌وجود آمده و در شکل ترانه‌ها، افسانه‌ها،آیین‌ها، آداب و رسوم، شعرها و بسیاری مظاهر هنری و غیرهنری دیگر بروز کرده و در فناوری‌های سنتی آنها تبلور پیدا کرده و در روابط اجتماعی آنها حاکم است.

توصیه می‌کنم به جوان‌هایی که به‌دنبال کارهای تحقیقی و پژوهشی‌اند، اگر به دنبال این کار بروند با دست بسیار پر، بیرون می‌آیند و می‌فهمند که پدرانمان در گذشته چه جور با دشواری‌ها روبه‌رو می‌شدند، چطور از موانع عبور می‌کردند، چگونه خودشان را با طبیعت پیرامونشان وفق می‌دادند و چطور سرما و گرما و آب را مهار می‌کردند، تا بتوانند زندگی را آن‌طور که دلشان می‌خواهد، آنطور که لازم است، اداره کنند.

● استاد درباره نوروز و سابقه آن، اگر ممکن است توضیح دهید تا برسیم به جایگاه آن در میان اقوام ایرانی.

□ اجازه می‌خواهم مختصری درباره چیستی و چرایی نوروز صحبت کنم. درون‌مایه و پیام عمده جشن در فرهنگ ملی ایران به شادی‌کردن و شادی‌آفریدن و سرخوشی محض، محدود نمی‌شود. واژه فارسی «جشن» به

واژه اوستایی «یَسَنه» یا «یَسْنه» و واژه پهلوی «یَزشَم» به معنای ستایش و آفرین‌خوانی و نیایش و پرستش برمی‌گردد.

آئین‌هایی به این معنا که غالباً با تحولات طبیعی و تقویمی طبیعت و جهان پیرامون ما و زایش و رویش و استحاله آن، هماهنگ و طراحی شده‌اند، با دقت در چیستی و چرایی‌شان، به رازشان پی می‌بریم و می‌توانیم به آنها نزدیک شویم.

این پدیده‌های آئینی با هزاران هزار ریشه و رابطه پنهان و آشکار با زندگی مادی و معنوی انسان گره‌خورده است. هم از این روست که انسان به سادگی قادر نیست از اینها دست بردارد. شمار جشن‌های ایرانی بسیار زیاد است و چنانکه می‌دانید هر گاه نام ماه با نام روز مصادف می‌شد آن روز را جشن می‌گرفتند؛ مثل فروردین‌گان، مهرگان و اردیبهشت‌گان. پس از استقرار اسلام در ایران در اجرای مراسم مربوط به این آئین، بر شمار جشن‌ها افزوده شد. به‌طور کلی می‌توان گفت جشن و شادخواهی به‌طور اساسی در تار و پود فرهنگ ماست و اسلاف و پیشینیان ما، معنی عزا و ناله را تقریباً نمی‌شناختند. بنابراین در جریان تاریخ تعداد زیادی از این جشن‌ها منسوخ شدند. از جشن‌هایی که متعلق به قبل از اسلام بود شمار اندکی باقی مانده است و این سه جشن (یعنی نوروز و سده و مهرگان) تقریباً با استقبال بیشتری روبه‌رو شدند و نوروز از همه اینها اعتبار بیشتری به دست آورد.

جشن‌های سده و مهرگان تقریباً به صورت خاص و در جوامع کوچک‌تر بین افراد خاص اجرا می‌شد. اما نوروز وضعیت خاصی که دارد و به‌خاطر آن درآمیزی‌ای که با طبیعت دارد و به‌خاطر آنکه روح انسان را با روح طبیعت هماهنگ می‌کند و به جوش و حرکت درمی‌آورد و اصولاً تغییرات عمده‌ای در درون و برون زندگی به‌وجود می‌آورد، از مهم‌ترین جشن‌هاست. تقریباً پژوهش‌های تاریخی نشان‌می‌دهد که حتی حکومت‌ها و یا گروه‌هایی که

خواستند با بهانه‌هایی جلوی نوروز را بگیرند یا متوقفش کنند و آن را از رونق بیندازند، نتوانستند. ما روایات زیادی در این باره داریم؛ حضرت رسول اکرم(ص) و حضرت علی(ع) در روز نوروز نمایندگان ایرانیان را پذیرفتند و هدایای آنها را دیدند و فرمودند: «هر روزمان نوروز». بنابراین نوروز در جامعه اسلامی و شیعی ما هم از آغاز به اعتبار همین تأیید رهبران دینی، مورد استقبال مردم قرار گرفت.

● **استاد یکی از نکته‌هایی که اشاره کردید این است که ما وقتی به ورود اسلام دقت می‌کنیم، می‌بینیم که در خود عربستان هم رسومی وجود داشته بین عرب‌ها، که بعضی‌ها رسوم بدی نبودند و اسلام آنها را طرد و رد نکرده، بلکه به‌گونه‌ای آنها را تحول بخشیده‌است. این آداب و رسوم حتی بعدها هم آمدند و بین اعراب جاری شدند. فکر می‌کنم که نوروز هم که جشن ایرانیان بود چنین حالتی داشت. با توجه به اینکه ما از ائمه هم روایاتی داریم درباره نوروز که با نام «نایروز» آمده و خوانده شده است. ممنون می‌شوم اگر در این باره هم صحبتی بفرمائید؟**

□ عرض کنم که من تقریباً به اختصار جواب سؤال جنابعالی را دادم و عرض کردم که نوروز مورد تأیید قرار گرفت حتی در زمان حضرت رسول اکرم(ص) و حضرت علی(ع). اما راز تداوم نوروز؛ ما باید فکر کنیم که چرا نوروز تداوم پیدا کرد، چه چیزی داشت که توانست حتی اقوامی را که در آن وارد شده بودند تحت تأثیر قرار دهد. درواقع هیچ‌وقت از رونق نیفتاد. در هر دوره‌ای هم براساس اوضاع زمانه با تغییراتی که به‌وجود آمده بود خودش را وفق داد. آداب و تشریفاتش را با ابزار و لوازم زمانه انطباق داد. جاذبه و تأثیرگذاری اش را هم که ما می‌دانیم.

گفتیم که اعراب و بعد اقوام بعدی آمدند. مغول‌ها آمدند، بربرها و.... اینها

همه ناخودآگاه از نوروز استقبال کردند. البته در ادامه صحبت‌هایم اشاره خواهم‌کرد که الآن که در سال هزار و چهارصد و چند هجری هستیم دامنه نوروز در کشورهای دیگر چه اندازه است و آداب و رسوم آنها چگونه است و چطور نوروز مورد استقبال آنها قرار گرفته است. اما جذابیت و راز تداوم نوروز در این است که نوروز جدا از ظرافت‌های پر کشش دیگر، روز آغاز تحول، روز نوشدن جهان، روز برکت و محبّت و آشتی است. بنابر آنچه از روایات اساطیری، ملی، تاریخی و مذهبی به‌دست می‌آید، جلوه‌ها و نمودهای طبیعت و نعمت‌های خداوندی در نوروز و آداب آن پاس داشته می‌شد و مورد احترام قرار می‌گرفت. حکمرانان در رفتارشان با مردم تعدیل می‌کردند و بسیاری از خواست‌های مردم را انجام می‌دادند، زندانی‌ها را آزاد می‌کردند و به مردم پاداش می‌دادند. حتی بقایای تبلوریافته‌اش را در زمان خودمان می‌بینیم. دولت به‌عنوان یک وظیفه رسمی، خودش عیدی می‌دهد به مردم و به کارمندان خودش. بسیاری از خطاکاران را در سطوح مختلف عفو می‌کنند. اینها به‌خاطر این است که مردم خودشان را آماده کنند که سال جدید را با شادی برگزار کنند.

● **استاد، درباره عید نوروز و جشن‌های آن توضیح دهید و اینکه با فروردین‌گان و جشن‌هایی که در زمان‌های بسیار دور و پیشین برگزار می‌شد، چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی دارد؟**

□ نوروز در سیر تطور تاریخی خودش، در بسترهای گوناگون اجتماعی، رنگ‌ها و شکل‌های مختلفی به خود گرفته؛ هم در درون مرزهای تاریخی و هم بیرون مرزهای تاریخی که تحت تأثیر فرهنگ ایرانی بودند. در گذشته آئین‌های بسیار زیادی بوده مثلاً پیش از اینکه نوروز شروع شود به استقبال آن می‌رفتند. در گذشته‌های دور مردم ایران از دی‌ماه به استقبال نوروز

می‌رفتند. نود روز مانده به عید (یعنی اول زمستان) جشنی داشتند به نام «جشن نود» یا «جشن خدا» که با آن به استقبال می‌رفتند و آن را پاس می‌داشتند. یا جشن دیگری داشتند به نام «سیر خور» یا «سیرخوری» که سیر می‌خوردند و معتقد بودند که پلیدی‌ها و مضرات و فساد بدن را از بین می‌برد. اشاره شده که جشن نود روز به‌نام جشن «خوره روز» هم معروف بود. به روایت گردیزی، مغان، ماه دی را ماه خدا می‌نامیدند. نخستین روز این ماه را به نام خدا کردند و «خوره روز» یعنی به نام خدا نامیدند، و این روز را سخت مبارک می‌داشتند. و لفظ نود روز هم به این دلیل است که نود روز تا نوروز باقی مانده‌است. تا مرحله آغاز سال و جشن فروردین‌گان، مردم در تکاپوی برگزاری نوروز بودند و علاوه‌بر خانه‌تکانی، که آثارش تاکنون باقی مانده، آئین‌هایی مثل چهارشنبه‌سوری و... برگزار می‌شد. هر کدام از اینها نمادی بود و پیامی در پشتش پنهان بود. این پیام سرمشق زندگی مردم بود. کم‌کم رسیدند به آن لحظات رؤیایی سال تحویل و نشستن پای سفره هفت‌سین. از بزرگ‌ترین خدمات نوروز، پاکسازی محیط زیست و سالم‌سازی آن است. چقدر درخت می‌کارند. چقدر سبزه می‌کارند. چقدر محیط خانه را رفت و روب می‌کنند. چقدر درون و برون خانه را تمیز می‌کنند. حتی سازمان‌های دولتی تلاش می‌کنند تحولی به‌وجود بیاورند، الگوبرداری از طبیعت کنند، همکاری و دمسازی کنند، برای اینکه طبیعت هم بیدار است. ما هم بیداریم تا کمک کنیم که جهان به بهار برسد، به زیبایی برسد و انسان‌ها کینه‌ها را از دل‌هایشان بیرون کنند. اخلاق ناپسند را از خودشان دور کنند. مردم همراه نوروز به‌طور خودجوش از قدیم‌ترین ایام بیرون می‌آمدند و پیام‌آور نوروز بودند. عده‌ای هم شعرهای زیبا می‌خواندند و آرایش‌های ویژه می‌کردند منطبق با زمان و با لباس‌های مخصوص که از عرف عادی جامعه در آن مقطع خاص خارج بود. لباس‌های قرمز و آبی

می‌پوشیدند، آرایش می‌کردند که مردم را بخندانند. خودشان را مضحک می‌کردند و با دوده یا زغال صورتشان را سیاه می‌کردند تا موقعی که بچه‌ها یا مردم اینها را می‌بینند بخندند و شاد باشند. شعرهای نوروزی زیبا می‌خواندند مانند:

ارباب خودم سلام علیکم ارباب خودم سرتو بالا کن
ارباب خودم منو نگاه کن ارباب خودم لطفی به ما کن

و یا:

حاج فیروزه سالی یه روزه عید نوروزه سالی یه روزه

حاج فیروز در عراق و آن قسمت‌ها به «رشکی و ماسی» معروف است و شبیه پیک‌های نوروزی است. اینها معمولاً دو گونه‌اند: رشکی و ماسی و ناقال، و معمولاً چوپان‌هایی بودند که لباس قرمز می‌پوشیدند و به دامن‌های لباسشان تشتک‌های نوشابه می‌دوختند و با دایره زنگی به خانه‌ها می‌رفتند و مژده آمدن بهار را می‌دادند.

رشکی و ماسی اومده اونی که خواستی اومده
ارباب خودم سلام علیکم ارباب خودم سرتو بالا کن
ارباب خودم مثل گلدسته مرتضی علی(ع) کمرش رو بسته
ارباب خودم آقای قندی ارباب خودم چرا نمی‌خندی

اینها شباهت زیادی دارد به‌همان ترانه‌ای که در تهران می‌خواندند و معمولاً در مدح ائمه معصوم(ع) بود.

بهار آمد، بهار آمد، خوش آمد علی بزرگوار آمد، خوش آمد
امام اولین، نامش علی بود که بر پیغمبر خاتم، وصی بود

با خواندن این اشعار از هر خانه‌ای این کاروان شادی را به خانه دیگر منتقل می‌کردند.

● در نوروز و مراسم و اعمالی که انجام می‌شود چیزهایی وجود دارد که در زمان تحویل سال از آن استفاده می‌کنند. اینها بیشتر نماد و نشانه‌اند. در مورد نمادها در فرهنگ عامه توضیح بفرمائید؟

□ یکی از مراحل بسیار حساس و روحانی و آرامش‌بخش نوروز، لحظه تحویل سال است که مردم از پیش خودشان را آماده می‌کنند. یکی از زیباترین مظاهر این آمادگی، چیدن سفره هفت‌سین است و نمادهایی که جنابعالی فرمودید بیشتر اینجا معنی پیدا می‌کند. در گذشته تجمع اشیا و موجودات مقدس را خوش‌یمن و متبرک می‌دانستند و اشیا سفره‌هفت سین از آن جمله بود. سفره هفت‌سین از آئین‌های نمادین نوروز است که به «خال نوروزی» معروف بود.

سفره‌گستردن محدود به سفره هفت‌سین و ایام نوروز نیست. این سفره در فرهنگ ایران و مراسم آئینی با نام‌ها و عنوان‌های گوناگونی گسترده می‌شود. بخصوص ما در مذهب شیعه می‌بینیم که سفره‌های متعددی داریم. اما آنچه که به سفره هفت‌سین مربوط است اساساً سرگذشتی بسیار طولانی دارد. در آئین‌های باستانی ایران برای هر جشن یا مراسم مذهبی سفره‌ای پهن می‌کردند و این سفره را در جایی یا صفه‌ای بلندتر از زمین می‌گستردند و کسی هم مأمور تقسیم چیزهایی می‌شد که در سفره چیده بودند. چیزهای خوراکی در سفره را «مَیْزَد» می‌گفتند و کسی را که خوراکی تقسیم می‌کرد «میزدپان» یعنی پاینده سفره می‌نامیدند و آن همان واژه‌ای است که ما امروزه به آن می‌گوییم میزبان. این خوراکی‌ها و اشیا را در ظرف‌های بسیار نفیس قرار می‌دادند و از بهترین بافته‌ها برای پوشش زیر اشیا استفاده می‌کردند. همچنین زیباترین و نفیس‌ترین قاب‌ها و شمعدانی‌ها و آتش‌دانها را به آنجا می‌آوردند.

در روزگار ساسانیان یکی از کالاهایی که بین ایران و چین مبادله می‌شد

همین ظرف‌ها بود که بعدها به چینی معروف شد. جنس این اشیا از کائولین بود. در مقابل به ظرف‌هایی که از فلز ساخته می‌شد سینی می‌گفتند.

● از اصطلاح عربی گرفته شده!

□ در ایام نوروز از همه ظرف‌ها برای چیدن خوراکی‌ها استفاده می‌کردند و آنها را با تزئینات خیلی زیبا با هفت چیز به نشانه هفت نماد قدسی یا هفت «امشاسپند» پر می‌کردند و سر سفره می‌گذاشتند. از این رو خال نوروزی، هفت‌سین یا هفت‌قاب نام گرفت. اما اشیاء موجود در هفت‌سین الزاماً همه با حرف سین شروع نمی‌شدند و تعدادشان هم از هفت بیشتر بود. چیزهایی از قبیل: شیرینی، شکر، سبزه، آتشدان (که در آن دانه‌های خوشبو می‌ریختند و می‌سوزاندند)، کتاب مقدس، کوزه آب، نان، ماهی، سیب، پول، شمعدان، شیر، تخم‌مرغ، انار، گل بیدمشک و نارنج. بنابراین سفره‌ای که اشیاء موجود در آن محدود به هفت‌سین باشد اصالت خیلی طولانی ندارد. چنانچه عدد هفت در نزد ایرانیان یک عدد قدسی بود و خیلی از ملت‌ها عدد هفت را عدد مقدس می‌دانستند.

هر کدام از این نمادها را که نگاه کنید، ماهی نشانه تلاش است. گاو که مظهر نشاط و قدرت و موجودی مقدس است و عکس آن را سمبل قرار می‌دادند. در بسیاری از آثار بازمانده از اقوام مختلف حتی در داخل ایران می‌بینیم که گوزن، شیر، پلنگ و گرگ نمادهای قدرت بودند. این فلسفه مفصلی دارد که چگونه می‌شود که گرگ برای ما یک نماد قرار می‌گیرد. حالا برای اینکه یک حیوان موزی بوده، می‌خواستند الفتی با آن برقرار کنند تا زهرش را بگیرند. کمااینکه ما اطلاع داریم در زمستان اصولاً برخلاف صورت تندی و تیزی و سردیش مردم جشن‌های زمستانی می‌گرفتند، فقط به‌خاطر اینکه زمستان برکت و درون‌مایه ذخیره است برای بهار و تابستان و فصل‌های دیگر، پس به استقبالش می‌رفتند، چله می‌گرفتند. بعد موقعی که زمستان تمام

می‌شد آئین‌های دیگری داشتند.

● **همان‌طور که دوستان می‌دانند ایران بسیار وسیع‌تر از امروز بود؛ از شرق تا مرزهای هند و از غرب تا سرزمین مصر ادامه داشت. ولی امروزه ایران ما کوچک‌تر از قدیم است. ولی اقوامی که به زبان فارسی سخن می‌گویند باز هم در کشورهای دیگر وجود دارند. می‌خواستم درباره گستره جغرافیایی نوروز بپرسم که آیا این هم در حوزه پژوهشی کار شما است؟ اگر اینطور است، درباره رسوم و سنت‌های آنها در نوروز هم برای ما صحبت کنید؟**

□ عرض شود که ما وقتی از ایران صحبت می‌کنیم باید یک ایران تاریخی و اساطیری را مدنظر قراردهیم. ایرانی که امروزه داریم، محدوده جغرافیایی مشخص دارد. اینطور بگویم که این مسائل در حوزه فرهنگ ایرانی بود. خب سرزمین‌های مشخصی که امروزه خودشان کشور مستقلی هستند، مثل افغانستان، پاکستان، کشورهای آسیای میانه و بسیاری کشورهای دیگر، همچنان نوروز را گرامی می‌دارند. جالب است بدانید در آنجا هم با وجود محدودیت‌های فرهنگی خاص و ویژه‌ای که داشتند، باز هم نوروز را نگه‌داشتند، چون آن جذابیتی که ما از درون‌مایه نوروز گفتیم باعث شده بود که آنها خیلی راحت با این مقوله برخورد کنند و نوروز را گرامی بدارند. حتی حکومت‌های وقت هم به نوعی ستایش می‌شدند. در نوروز، به سلامشان می‌رفتند، احترامشان می‌گذاشتند و پاداش برای آنها می‌بردند. ما گزارش‌های بسیار مفصلی داریم از آئین‌های برگزاری نوروز در پاکستان و هندوستان و افغانستان و کشورهایی که اشاره کردم و امروز گستره آن به چین هم رسیده است.

به علل گوناگون تاریخی، مردم زیادی از ایران و ایران تاریخی، به این

کشورها مهاجرت و مسافرت کردند و آئین نوروزی را نه تنها خودشان برپا کردند بلکه به سایر مردم آنجا هم انتقال دادند. این آئین‌ها هر کدام اسم خاصی دارند؛ مثلاً آئین بسیار زیبایی در آسیای مرکزی است به نام جشن «گل گردانی». گل گردانی، رسمی‌است که چند هفته پیش از عید نوروز همگام با شکفتن نخستین گل‌ها در روستاهای مناطق تاجیک‌نشین آسیای مرکزی برگزار می‌شود. پژوهشگران و دوستان عزیز ما در تاجیکستان (استاد روشن رحمان و دیگران) درباره آئین‌های نوروزی مقاله‌هایی نوشتند و سخنرانی‌هایی کردند. تقریباً این مراسم اندکی با مراسم ما فرق دارد و همان‌هایی است که در گذشته ما در ایران داشتیم و شاید بعضی از این آئین‌ها در نزد آنها و ما باقی مانده است. این کودکان گل‌دردست حرکت می‌کنند. این گل، زردرنگ همچون گل نرگس است و در مناطق مختلف به نام‌های گل زردک، گل بهمن و گل بایچیچک شناخته می‌شود. در بعضی از مناطق، کودکان دسته‌های گل نوروزی را بر چوب بلند می‌پیچیدند و به خانه روستائیان می‌بردند تا با خواندن شعر، عیدی خودشان را از آنها بگیرند. حالا مقایسه کنید با پیک‌های نوروزی و نوروزخوان‌های خودمان. یا در پاکستان، آئین نوروز واقعاً با تفصیل زیاد برگزار می‌شود. در شهرهای دره سند که در اغلب موارد تاریخی با ایران هم‌سرنوشت بودند، آشنایی مردم با جشن نوروز امری بسیار طبیعی بود و از ظواهر امر چنان برمی‌آید که در پاکستان غربی ریشه‌ای بس کهنسال و سابقه‌ای دراز دارد.

جشن نوروز حتی در ادبیات هند و اردو هم دیده می‌شود و شاعران ایرانی، آن را به این دیار برده‌اند. جشن نوروز و مهرگان و سده را سلاطین غزنوی که در لاهور حکومت داشتند برگزار می‌کردند. جشن‌های دیگری مثل «آب پاشان» در دربارهای دهلی و شاهان تیموری با شکوه خاصی برگزار

می‌شد. جشن آب‌پاشان که جشن تیرگان نیز نامیده می‌شد با جشن دیگری به‌نام عید «گلاب پاشی» تا زمان اورنگ‌زیب در دربار دهلی، رواج داشت. زمان برگزاری این جشن از ماه تیر نخستین روز از فصل برساد، که فصل بهار است شروع می‌شد. درباره این جشن فرخنده، یکی از محققان آنجا به نام «محمد صالح» کتابی نوشته است. این جشن را به فارسی عید «ترکان» می‌گویند و ملوک عجم نیز از عهد قدیم این روز را عید می‌گرفتند. بعدها جانشینان سلاطین هندی هر کدام در دوره خودشان بر رونق این جشن می‌افزودند و در واقع دقیقاً آن چیزهایی را که در فرهنگ ایرانی اجرا می‌شد، آنها هم اعمال می‌کردند. در پاکستان در ایام نوروز معمولاً این کارها انجام می‌شد: تعمیر کاروانسراها و بیمارستان‌ها، منع شکار پرندگان، منع صدور مرگ برای کسی بدون حکم پادشاه و انجام کارهای عام‌المنفعه. «نورالدین جهانگیر» فرزند «اکبر» هم، نوروز را با شکوه و جلال فراوان برگزار می‌کرد و مردم را هم از آوردن پیشکش و هدایا معاف کرده بود. همسرش که یک خانم ایرانی بود به‌نام ملکه «نورجهان»، جشن نوروز را در قصر خودش به اهتمام بسیار برگزار می‌کرد و دستور داده بود رنگی را که منجمان با نوروز مناسب می‌دانند در تزئین دربار به‌کار ببرند.

● **استاد، از نوروز در میان اقوام ایرانی صحبت بفرمائید؛ ما می‌دانیم در کشور ما اقوام مختلفی وجود دارد و تنوع قومی‌و نژادی بسیار گسترده است و هر جایی از کشورمان قومی را در خود پرورانده است و جالب اینکه نوروز در همه اینها مشترک است و رسوم مشترکی دارند؛ علاوه بر اینکه این اقوام برای خودشان ویژگی‌های خاصی دارند و رسوم خاصی برای نوروز اجرا می‌کنند. درباره نوروز در بین اقوام ایرانی و همان‌طور تجلّی‌اش در این سیزده روز نوروز بفرمائید؟**

□ در واقع ما نمی‌توانیم – البته به نظر بنده– اقوام ایرانی را از کل ایران جدا بدانیم. آنچه که به عنوان اقوام ایرانی از آن نام می‌بریم بیشتر مردمی هستند که در این فلات گسترده زندگی کردند، فرهنگ آفریدند و نوروز و بسیاری از سنت‌های دیگر را در آغوش‌شان پرورش دادند و اگر غیر از این بود و زندگی شهری و زندگی پایتخت و زندگی کانون‌های عمده موردنظر بود فرهنگی به‌نام فرهنگ عامه به‌وجود نمی‌آمد. نوروز هم به طریق اولی در بین این مردم و اقوام مختلف، هر کدام به‌گونه‌ای برگزار می‌شد. اما نقطه مشترکی که وجود دارد این است که تمام این اقوام و نژادهایی که در سرزمین ایران و تحت عنوان ایرانی زندگی می‌کردند، نوروز را طبق سلیقه خودشان و با حفظ نمادهای مشترک عمومی برگزار می‌کردند. مثلاً اگر در تهران به‌عنوان عیدی پول می‌دادند در شهری دیگر پسته و انجیر خشک داده می‌شد. به‌هرحال با آنچه دستاورد خودشان بود از مردم پذیرایی می‌کردند و آئین‌های ویژه را در ارتباط با معیشت و زندگی و سازوکار حیات اقتصادی خودشان برگزار می‌کردند. به‌عنوان نمونه نوروزخوان‌های آذربایجان گروهی هستند که وقتی می‌آیند در خانه‌های مردم، آواز و شعر می‌خوانند، آرزو می‌کنند که دام‌هایتان فراوان، چشمه‌هاتان جوشان، زمین‌تان پربار و محصولتان فراوان باشد. خیک‌های پر داشته باشید. پستان‌های گوسفندانتان پرشیر باشد. یا در مناطق کشاورزی اشعار با همان محیط منطبق می‌شد. نمودهای زندگی معنوی و مادی هر منطقه‌ای، مضمون‌های شعر را در آئین‌ها و جشن‌های نوروزی تشکیل می‌داد. بنابراین آئین‌های دیگر نوروز، نوروزخوانی‌ها و ترانه‌خوانی‌ها، در ارتباط با محیط زندگی تغییر پیدا می‌کرد اما همواره همان حرکت و همان هیجان و شوری که در نوروز برای آماده‌شدن و به استقبال نوروزرفتن و تغییردادن در زندگی مردم به وجود می‌آمد در همه جا به‌طور مشترک انجام می‌شد؛ لباس نو می‌پوشیدند، کدورت‌ها را از خودشان دور

می‌کردند و دید و بازدید انجام می‌دادند. به هر نسبتی که روستا یا محیط اجتماعی کوچک‌تر بود این آئین‌ها جذاب‌تر، در هم تنیده‌تر و محترم‌تر و شیرین‌تر بود.

● **استاد، چرا سیزده روز انتخاب شده. درباره روز آخر توضیح بفرمائید؟**

□ سلسله جشن‌های نوروزی از اول فروردین شروع می‌شد و سیزده فروردین روز خاصی بود. در متون کهن ایرانی به رسم از خانه به صحرا رفتن در روز سیزده نوروز اشاره‌ای نشده، اما رسم بیرون‌رفتن از خانه در روز سیزده فروردین از رسوم کهن و دیرین ایرانی‌ها بوده که به‌طور سنتی در بین اقوام ایرانی باقی مانده و قدمت آن به پایه نوروز و تقویم اوستایی می‌رسد. این جشن با شادی و خنده برگزار می‌شد. خنده و شادی به معنای فروریختن اندیشه‌های تیره و پلید بود. اندیشه‌های تیره، ره‌آورد اهریمن و فرزندان اوست و انسان در آغاز سال از تمام اندیشه‌های بد، خودش را تخلیه می‌کند. در جشن‌های بهاری، هدف، پدیدآوردن شادی در نهاد مردم است و آئین‌هایی مثل کوسه، میرنوروزی، حاجی فیروز و ... برای تحقق این هدف است.

● **به‌عنوان سؤال آخر؛ استاد اگر درباره نوروز و بهار، نکته خاصی وجود دارد بفرمائید؟**

□ امیدوارم که سال جدید و سال‌های بسیار را با نوروز جشن بگیریم و قدر نوروز، این یادگار گرامی نیاکان خودمان را بدانیم. بدی‌ها، تلخی‌ها و پلیدی‌ها را از وجود خودمان پاک کنیم و وجودمان را آراسته و آذین ببندیم با شادی‌ها، کار و تلاش و حرکت!

گفت‌وگو با

فرشید پوریا

متولد ۱۳٤۸

تحصیلات: معادل فوق‌لیسانس در رشته فرش

فعالیت‌ها: ثبت نه اختراع درباره فرش، تدریس در دانشگاه هنر تهران، دانشگاه کاشان، پیام نور کاشان، و جامع علمی و کاربردی آران و بیدگل.

● **چون تخصص شما فرش است، لطفاً بفرمایید ما به چه چیزی فرش می‌گوییم؟**

□ فرش، دستبافته‌ای است پرزدار. ولی از نظر لغوی به هر چیز گستردنی، فرش می‌گویند. ولی خوب خیلی از کلمات است که از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف به فرهنگ ایرانی راه یافته و معنای خاص خودش را پیدا کرده و الآن فرش را به همان چیزی که مصطلح است می‌شناسند. یعنی گلیم را جدا، جاجیم را جدا، گبه را جدا می‌شناسند و فرش را به عنوان تافته‌ای می‌شناسند که تار و پود و گره باعث می‌شود که ضخامتی در آن به‌وجود بیاید و در جهت سوم، پرزها به آن اضافه شود.

● **سابقه فرشبافی در ایران به چه زمانی برمی‌گردد؟**

□ متأسفانه اولاً فرش به‌خاطر ماهیت مواد اولیه‌ای که دارد (پشم و ابریشم جزء مواد آلی هستند) سریعاً در مجاورت باکتری‌ها نابود می‌شود، و دوم اینکه از نظر ماهیت استفاده‌ای چون فرش چیزی نیست که لای کتاب یا روی طاقچه یا توی صندوقچه گذاشته شود و معمولاً زیر پا استفاده می‌شود، به‌همین دلیل به‌عنوان یک هنر اصیل ایرانی باید خودی نشان بدهد. قدیمی‌ترین فرشی که در خصوص فرش ایرانی موجود است، مربوط به فرش پازیریک است که به علت یخبندان دره پازیریک باقی مانده و مربوط به ۲۵۰۰ سال پیش است. این فرش ابعادی نزدیک ۲×۲ متر دارد. نقوشی که در این فرش استفاده شده دقیقاً هماهنگی دارد با نقوش بنای تخت‌جمشید. به دلیل همین نقوش و نوع گره و بافته‌ها آن را به‌هنر ایران نسبت می‌دهند.

● **دره پازیریک کجاست؟**

□ غرب مغولستان.

● **چطور فرش ایرانی آنجا بوده؟**

□ این فرش را پروفسور «رودنکو» حدود شصت سال پیش کشف کرد و الآن هم در موزه آرمیتاژ نگهداری می‌شود. طبق کارشناسی‌هایی که شده با توجه به طرح‌ها، نقوش و هماهنگی این نقوش با نقوش بناهای ایرانی، تشخیص داده‌اند که این فرش ایرانی است.

● **ملل دیگر هم به اندازه ما سابقه فرشبافی دارند؟**

□ بستگی دارد به آنچه که پیدا می‌شود. البته مدعی هستند! اما اینکه تا حالا اثری پیش از فرش پازیریک ارائه داده باشند، نه! ارائه نداده‌اند.

● **از فرش ایرانی بعد از پازیریک چه آثاری باقی مانده؟**

□ در کتاب‌هایی که در دست است فرش بهارستان را داریم. ولی به صورت جامع، تصویر و طرحی از آن در دست نیست و بعد از آن نمونه فرش‌هایمان برمی‌گردد به دوره صفویه و قاجار.

● **فرش ایران در دوره صفویه چه ویژگی‌ای دارد؟**

□ در دوره صفویه به‌خاطر توجه دربار و شاهان صفوی به هنر ایرانی بخصوص فرش، فرش ایران به رشد و شکوفایی رسید. یعنی الآن اگر کار خوبی انجام بدهیم، می‌گوییم توانستیم کپی کنیم از کار قبلی خودمان و این به نظر من ضعف است، چرا که ما خیلی زحمت می‌کشیم تا بتوانیم از کار قدیمی‌های خودمان به صورت ناقص کپی‌برداری کنیم. گذشتگان برای ما آثار هنری زیادی به جا گذاشته‌اند. ولی آیا ما هم برای آیندگان کار هنری ارزشمندی به یادگار می‌گذاریم که آنها نیز به ما ببالند؟! متأسفانه من خیلی کمرنگ می‌بینم.

□ فرش ایران در دوره صفویه و قبل از قاجار رنگ‌هایش نود و نه درصد، رنگ‌های گیاهی بود و رنگ‌هایی که تمام تاریخ‌نویسان در کتاب‌هایشان

نوشته‌اند رنگ‌های خوب، زیبا و پخته‌ای است. مواد اولیه فرش‌ها، مرغوب و در دسترس بود و همین امر باعث شد که این فرش‌ها حال و هوایی خاص داشته باشند و هر کس فرش‌های آن زمان را می‌بیند خود به خود به آنها علاقه‌مند می‌شود. طرح‌هایی که در فرش‌های صفویه زده شده، بیشتر روستایی و ساده بودند و دیگر با سیستم کپی‌برداری تولید نمی‌شدند. اینها باعث شده که نقوش، خودشان را متفاوت و زیباتر نشان بدهند. هر چه نقوش اصیل‌تر باشند کار هنری زیباتر است.

● **چرا فرش‌های ما اغلب مستطیل هستند و مربع نیستند؟**

□ فرش دستبافی است که اکثراً برای اتاق‌ها بافته می‌شود. اتاق‌های ایرانیان بیشتر مستطیل است. مثلاً ۳×۲، ٤×۳ یا ٦×٤ به اینها می‌گویند مستطیل طلایی در ابعاد خیلی زیبا و هنرمندانه ایرانی. ولی اگر شما فرهنگ ژاپن را نگاه کنید می‌بینید اتاق‌های آنها به‌خاطر وسعت کم اکثراً مربع شکل است و در صادرات فرش ایران به ژاپن ما دیدیم که فرش‌های صادرشده مربع‌شکل و ابریشمی بودند و دوم اینکه فرش وسیله‌ای کاربردی است و بعد جنبه تزئینی پیدا کرده است.

● **در بافت فرش، اصطلاحاتی داریم مثل تار، پود و گره. اینها چه هستند؟**

□ تارها یا ریشه‌های فرش، اساسی‌ترین قسمت فرش هستند. اجزای فرش روی این تارها یا اصطلاحاً ریشه‌ها قرار می‌گیرند. اینها به صورت عمودی از پایین به بالا ابتدا کشیده می‌شوند. معمولاً هم از جنس پنبه‌اند. در گذشته از پشم یا ابریشم، و برای فرش‌های ظریف از ابریشم استفاده می‌شد که مقاومت بیشتری داشته باشند. پود در جهت عکس تار یعنی در جهت افقی حرکت می‌کند و معمولاً کشش تار را ندارد و کمتر از تار است. به غیر از بافت

کرباسی، معمولاً بافت‌های ما به‌صورت چله‌ای با سطح موازی حرکت می‌کند. ولی در گذشته براساس تحقیقاتی که انجام شده به صورت دیگری بوده است. یعنی اگر گره‌های فرش‌ها را دربیاوریم، می‌بینیم که گره‌ها در لابه‌لای این پودها و بر روی تارها می‌نشیند. گره در حقیقت آن گرهی که ما فکر می‌کنیم نیست؛ تابیدن خانه به دور چله است. حالا بسته به مقدار تابیدن، اگر دو دور باشد گره آذری و اگر یک دور و نیم باشد گره فارسی است. حتی نیم دورش را هم داریم که در منطقه کرمان و به حالت گره یو (U) به روش کومانشینی استفاده می‌شود. اینها نقش را در فرش ایجاد می‌کند. ولی درباره گلیم و جاجیم، این تار و پودهای رنگی هستند که نقش را ایجاد می‌کنند. دیگر بافت‌های خاص به نام «صوف بافت» که از دوره صفویه هم نمونه‌هایی را داریم؛ اینها در پود فرش از فلزات گرانبها مثل طلا و نقره استفاده می‌کردند و زمینه یک دست زرد و نقره‌ای و پرتلألو را فراهم می‌کردند. آن قسمت‌هایی که گره می‌خورد و پرز داشت، برجسته می‌شد. پودها در گذشته عموماً از جنس پشم بودند ولی الآن از پنبه یا حتی ابریشم نیز استفاده می‌شود.

□ فرش‌های تمام پشم را، بیشتر عشایر و ایلات می‌بافند، زیرا عایق بهتری در برابر رطوبت و سرماست. در فرش‌های شهری باف، عموماً از تار و پودهای پنبه‌ای یا ابریشمی استفاده می‌کنند. برای اینکه، اینها تکنیکی و راحت و درعین‌حال ریزبافت‌اند و فرش‌های پشمی‌خیلی زمخت و سخت‌اند. از طرف دیگر چله‌های ابریشم و پنبه خیلی راحت‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرند.

● تعداد گره‌ها را چطور تعیین می‌کنند؟

□ یکی از واحدهایی که در قدیم در بحث گره بوده «رج‌شمار» است. واحد اندازه‌گیری در قدیم «زرع» بوده است. زرع در مناطق فارسی بافت ۱۰٤

سانتی‌متر و در مناطق آذری ۱۱۲ سانتی‌متر است. زرع را که چهار قسمت تقسیم می‌کنند به هر قسمت آن یک چارک می‌گویند که در مناطق فارسی بافت ۲۶ سانتی‌متر می‌شود و در مناطق آذری ۲۸ سانتی‌متر است. اگر چارک را مجدداً به چهار قسمت تقسیم کنند به آن یک گره زرعی می‌گویند. یک گره زرعی در مناطق فارسی بافت ۶/۵ سانتی‌متر و در مناطق آذری ۷ سانتی‌متر است. بافت تعداد گره یا تعداد رج را در فرش، رجشمار می‌گویند. اصولاً تعداد گره‌هایی که در این واحد گره زرعی در عرض و طول بافته می‌شود- یعنی تعداد رج‌ها و تعداد گره‌ها- باید با هم برابر باشد. خیلی مواقع نقص فرش مربوط به این است که رجشمارها درست نیست. یعنی در یک قسمت از فرش رجشمار آن ۴۰ است؛ یعنی ۴۰ گره یا رج در ۶/۵ سانتی‌متر است و در یک قسمت دیگر ۳۵ گره در ۶/۵ سانتی‌متر داریم.

● **در هر نوع فرش، استاندارد خاصی هم وجود دارد؟**

□ نمی‌توانیم برای فرش استاندارد به آن شکلی که برای کالاهای صنعتی وجود دارد تعریف کنیم؛ چون فرش زاییده ذهن خلاق بافنده روستایی است. ذهن خلاق اگر دچار محدودیت شود، دچار مشکلات متعدد می‌شود. ببینید ما تا حدی می‌توانیم برای کار فرش محدودیت قائل شویم، مثلاً بگوییم از پشم یا پنبه یا جنس نامرغوب استفاده نشود، ولی اینکه دقیقاً از چه چیزی بافته شود این را بازار و مسائل دیگر تعیین می‌کند و اگر دید سنتی و ابتدایی به قضیه داشته باشیم باید بگوییم این بافنده است که باید کارش را انجام بدهد. ما می‌بینیم همین که بافنده با ذهنیت و حرکت دستان خودش فرش را می‌بافد خیلی ارزشمند و عالی است. هر چند این فرش شانه دارد، بالازدگی و عیب‌های دیگری نیز دارد ولی باارزش است. به چه خاطر؟ به‌خاطر طرحش، به‌خاطر رنگ‌آمیزی آن، به‌خاطر فکر و عقاید ارزشمندی که در هنگام بافتن فرش همراه بافنده بوده‌است.

من نمی‌گویم بحث معایب فرش چیز کم‌اهمیتی است ولی آن چیزی که خیلی مهم است طرح و رنگ‌آمیزی است و بعد از آن استانداردبودن ابعاد فرش.

یکی از ویژگی‌های دستبافت‌بودن این است که فرشباف می‌خواهد فرش ۳×۲ ببافد، بعد از بافت می‌بینید که ابعاد فرش ۲ متر و ۲ سانتی‌متر در ۳ متر و ۱۰ سانتی‌متر شده. باید در فرش دستبافت این بی‌نظمی را داشته باشیم و کسی هم از این بی‌نظمی ایراد نگیرد. ولی فرش ماشینی را می‌شود محاسبه کرد و دقیق تولید کرد.

● طراحان فرش چه نقشی در بافت فرش دارند و از چه منابعی الهام می‌گیرند؟

□ ما دو شکل طراحی در بحث طراحی فرش داریم: یکی این است که خود بافنده در حین بافت فرش آن را صورت ذهنی طراحی می‌کند. خیلی از طرح‌های ما به صورت ذهنی بوده، بافنده‌ای طرحی را به‌وجود آورده و دیگران از آن الهام گرفته‌اند و آن طرح فراگیر شده‌است، مثل نقش ظل‌السلطان یا گل میناخانی که بعدها الگو شد. عده‌ای هم این نقوش را با هم ترکیب می‌کنند و طرح‌های جدیدی را ایجاد می‌کنند. این فضاهایی است که ما در طراحی در فرش داریم. یک سری طراحی‌های ما ذهنی است و این به این معنی نیست که قبلاً آن طرح وجود نداشته. فرض کنید که بخواهیم خطاطی کنیم. مسلماً کلمات و حروف به‌کاررفته در خطاطی، از حروف فارسی خواهد بود و به طرف حروف یونانی نمی‌رویم؛ حتی اگر کلمات بی‌معنی به کار برده باشیم. پس ما می‌بینیم یک بافنده وقتی می‌خواهد کار تازه‌ای انجام بدهد پیش‌زمینه‌ای برای خودش دارد، یعنی سابقه فرهنگی و قومی‌آن در ذهنش خطور کرده است. مثلاً اقوامی‌که با خشونت و جنگ در

ارتباط بوده‌اند در نقش‌هایشان از خطوط تیره و شکسته و رنگ‌های تند مثل قرمز استفاده می‌کنند. پس اینها فرهنگ است و فرش هم فرهنگ است و تأثیر می‌گیرد. در ایده‌های بافت فرش، این یک فضای کاری است. فضای دیگر این است که بافته‌های دیگر کپی می‌شود و از آن در بافته‌های جدید فرش استفاده می‌شود. مثلاً در بعضی مناطق و روستاها که البته الآن خیلی کم است از تکه‌های فرش به عنوان نقشه استفاده می‌کنند. از این تکه فرش‌ها هر بافنده‌ای چند عدد دارد. آن را می‌گذارد جلویش و آن تکه‌فرش‌ها را در فرش‌های ۳×۲ یا ٤×۳ تکرار می‌کند و فرش را پر می‌کند. البته فضای سوم هم هست. تا اینجا بحث بافنده‌ها بود که خودشان طرح می‌زدند، اما طراحان هم می‌آیند و آن تکه‌ها و المان‌ها را با خلاقیت‌های خودشان ترکیب می‌کنند و طرح نویی را در طراحی فرش ارائه می‌دهند.

● **هنر فرش یا صنعت فرش؟ آیا فرش هنر است یا صنعت؟**

□ متأسفانه یکی از مشکلات روز این است که ما باید تکلیف خودمان را بدانیم. مسلماً فرش ایرانی آمیزه‌ای است از هنر و صنعت. یعنی هر دو جنبه را در خودش دارد. ولی بعضی‌ها برای اینکه کار هنری را زیر سؤال ببرند جنبه صنعتی را مطرح می‌کنند و آنهایی که می‌خواهند جنبه صنعتی را زیر سؤال ببرند جنبه هنری را مطرح می‌کنند.

در فرش، مهم‌ترین بحث اشتغال‌زایی است. این صنعت، دستی است و جزو صنایع‌دستی محسوب می‌شود و اوقات فراغت بافندگان روستایی ما را پر می‌کند و پر کردن اوقات فراغت آنها با فرش، به درآمد تبدیل می‌شود. در فصلی که کشاورزی تعطیل است و کاری نیست، یک روستایی بالاجبار برای کسب درآمد به شهر عزیمت می‌کند و وقتی با درآمدهای کاذب شهری آشنا می‌شود دیگر حاضر نیست برگردد به روستا.

یکی از ویژگی‌های فرش این است که اوقات فراغت روستاییان را تبدیل

می‌کند به درآمد سرانه. یکی از مشکلات کشورهای دیگر این است که چطور می‌شود اوقات فراغت روستائیان را پر کنند تا به شهر نیایند و تازه برای این کار هزینه هم می‌کنند. اما در ایران ما این مزیت را داریم تا اوقات فراغت را پر کنیم؛ همراه با درآمد پر کنیم و هزینه‌ای هم نداشته باشیم.

یکی از ویژگی‌هایی که جنبه صنعتی فرش دارد درصد اشتغال‌زایی است که حدود دو میلیون نفر را تحت پوشش دارد. فرش از جنبه صنعتی این مزیت را هم دارد که به راحتی می‌تواند مورد توجه باشد. این صنعت و هنر را می‌توان در روستاها با کمترین هزینه دایر کرد، در صورتی که برای هر صنعت دیگری باید کلی هزینه کرد و آن وقت باید منتظر ماند و دید که آیا آن صنعت در آن روستا جا می‌افتد یا نه! ولی فرش اینگونه نیست. از ویژگی‌های صنعتی فرش، توانایی آن در ارزش افزوده بالاست. البته نمی‌توان گفت که فرش برای بافنده به‌طور مطلق ارزش افزوده بالا داشته‌باشد، ولی دارد.

● **به نظر شما اگر بافنده، دانش کافی داشته باشد و بتوان به او اطلاعات کافی داد بهتر نیست؟**

□ اینجا دو مشکل وجود دارد: یکی اینکه ما نمی‌توانیم به هر بافنده‌ای علم اقتصاد یاد بدهیم و دوم اینکه آن چیزهایی را هم که مربوط به فرش است نمی‌توان به بافنده یاد داد.

● **هنر، یک کار خلاقانه است. شما کار فرش را چقدر خلاقانه می‌دانید؟**

□ ما وقتی توانستیم کار ارزشمندی انجام بدهیم که کار صنعتی فرش را لحاظ کردیم و به رسمیت شناختیم. بیاییم علاوه بر اینکه جنبه‌های صنعتی فرش را لحاظ کنیم خودمان را با بازار فرش تطبیق بدهیم و جنبه‌های هنری و جنبه‌های اصالتی خودمان را در قالب فرش صادر کنیم. شما راحت

می‌توانید فرش تولید کنید که آن اروپایی فکر کند که این فرش دکوراسیون روز اروپاست. یعنی اگر فرش را تجزیه کنید، موتیف‌ها، رنگ‌ها و چینش رنگ‌ها در کنار هم باید آن حال و هوای ایرانی را داشته باشند. یعنی اگر کسی نگاه کرد، بداند که یک ایرانی و حال و هوای ایرانی پشت این فرش بوده نه مثلاً یک چینی. درعین‌حال که ما فرهنگ‌مان را صادر کردیم نیاز اروپایی را هم برطرف کردیم. هم او به‌هدفش رسیده‌هم ما. نه اینکه بیاییم و نقش یک دلار را روی فرش ببافیم، ولی می‌توانیم کاری بکنیم که هم نیاز او برطرف شود و هم ما از اصالتمان دور نمانیم. کار ارزشمند، کاری است که ماندگار باشد. کاری که یک هنرمند انجام می‌دهد خلق اثر است نه ترکیب. ترکیب کار ساده‌ای است که یک دانشمند یا کسی که با علم سروکار دارد می‌تواند انجام بدهد، ولی هنرمند باید کار خلاقانه انجام بدهد تا مانا باشد، مثل شعر حافظ.

● **وضعیت فرش ایران در بازارهای جهانی چگونه است؟ با توجه به اینکه در حال حاضر از طرح و نقش فرش ایران در پاکستان و افغانستان و چین کپی می‌شود و با نازل‌ترین قیمت به فروش می‌رسد.**

□ افراد متفاوت با سطوح متفاوت در بازار هستند. یک بازاری حرفه‌ای هیچ‌وقت از رقیب نمی‌ترسد. یعنی اگر قرار باشد یک تاجر حرفه‌ای فرش، فرش خود را به نمایش بگذارد، می‌رود در وسط بازار به قیمت چند برابر یک مغازه می‌خرد و فرشش را ارائه می‌دهد و آن‌قدر به طرح و نقش و فرش خودش اطمینان دارد که بتواند با رقیب رقابت کند.

وجود رقیب در بازار فرش عیب نیست و حسن است. چرا؟ چون باعث می‌شود که خودمان را تکان بدهیم و کارهای بهتری ارائه بدهیم. فرض کنید در بازار دنیا فقط فرش ایران باشد و بس. آیا اصلاً به این فکر خواهیم افتاد

که برای فرشمان آینده‌نگری کنیم؟ دوم اینکه اگر فرش درجه دو نباشد ما چطوری می‌توانیم روی فرش درجه یک خودمان تبلیغ کنیم؟ وقتی کالایی با کیفیت پایین‌تر در کنار فرش ما باشد اصلاً نیازی نیست قیمت فرشمان را بالا ببریم. وقتی فرش چین آمد، در سایه تبلیغات جهانی قیمت بافته‌های خود را بالا برد. این وظیفه ماست که حداقل بتوانیم فرش ایرانی را در جایگاه خودش حفظ کنیم، حتی اگر ارتقا هم ندهیم.

در صنعت فرش، باید کار، دست متخصصان فرش باشد؛ یعنی دست کسانی که با فرش بزرگ شده‌اند یا تخصص دارند. ولی کسی که از بیرون دستی بر آتش دارد مسلماً نمی‌تواند در صنعت فرش تأثیرگذار باشد.

صحبتی که اخیراً شد، وجود کارگاه‌های فرشبافی است که هزینه‌ها را پایین می‌آورد و یکی از راه‌حل‌های خوب برای صنعت فرشبافی است. در قدیم فرش‌های خوب ما کارگاهی بودند. فرش‌های عمو اوغلی و حبیبیان، فرش‌های کارگاهی ما بودند. مخصوصاً با توجه به شرایط مساعد کارگاه‌ها، امروزه می‌توان تعداد زیادی بافنده را برای بافت فرش در کارگاه‌ها جذب کرد. در حال حاضر با ورود فرش به دانشگاه‌ها، ما افراد تحصیلکرده زیاد داریم و این افراد که در این زمینه تحصیل کرده‌اند و با علم و اقتصاد روز دنیا آشنا هستند می‌توانند فرش ایرانی را ارتقا بدهند.

● از چه موقع فرش به‌عنوان تابلو و تزئین مورد استفاده قرار گرفت و از جنبه کاربردی جدا شد؟

□ اگر از نظر کتابی برگردیم به گذشته، می‌رسیم به فرش بهارستان در بارگاه خسروپرویز که چون جواهرات و زیورآلات زیادی در آن به کار رفته بود، نمی‌شد بر روی آن قدم زد. در مبحث فرش بحثی داریم درباره فرش‌های پرده‌ای که در مدخل ورودی اتاق‌های قدیم کاخ‌ها به صورت

پشت و رو بافت آویزان می‌شد و ظریف‌بافت بود و به جای در ورودی قرار می‌گرفت که در آستان قدس رضوی هم نمونه‌ای از آن داریم. علاوه بر آن از این بافته‌های فرش، نمونه‌هایی در میان عشایر و ایلات و کوچ‌نشینان داریم که بر سردر چادرهایشان به صورت عمودی آویزان می‌کنند. فرش‌هایی هم داریم که کاربرد تزئینی دارند. البته اروپایی‌ها معتقدند این متعلق به آنهاست، در صورتی که ایرانی‌ها از خیلی قدیم از آن استفاده می‌کردند.

● شما تا به حال نُه اختراع به ثبت رساندید. این اختراعات چه بوده‌است؟

□ یکی از اینها دستگاه جداسازی رنگینه از گیاهان است. چون یکی از مشکلات رنگرزی سنتی ما، رنگ‌های گیاهی است که ارزش فرش ما را در این جایگاه قرار داده‌است و متأسفانه به‌خاطر غیرصنعتی و طولانی‌بودن رنگرزی گیاهی، کنار گذاشته شده‌اند و رنگ‌های شیمیایی جایگزین آنها شده‌اند. من دستگاهی ساختم که می‌تواند رنگینه را از گیاهان جدا کند و همان سهولت رنگرزی با مواد شیمیایی را در کار ایجاد نماید. یعنی زمان رنگرزی را خیلی کوتاه می‌کند و درعین‌حال کیفیت همان رنگ‌های گیاهی را دارد.

اختراع بعدی، داری است که ۱/۵ متر ارتفاع دارد ولی می‌شود رویش یک فرش ۱۸ متری بافت، درحالی‌که در آذربایجان برای فرش ۱۸ متری ۹ متر دار لازم است. از طرف دیگر در مناطقی مثل اصفهان، گره فارسی را با دست می‌زنند که اگر با قلاب بخواهیم گره فارسی را بزنیم، سرعت کار پایین می‌آید و من قلابی را طراحی کرده‌ام که بدون اینکه تغییری در جهت ورود خامه و فرم گره ایجاد کند، زده شود.

کار بعدی کوجی است که زیر و رو کردن چله‌ها را راحت‌تر می‌کند. کار

بعدی مکانیزم کرباسی است؛ ترکیبی از اصالت‌های بافت مناطق مختلف ایران و تولید ترکیب بهینه‌تر که فرش را از نظر مکانیزم بافت، اصیل نگه‌می‌دارد و باعث می‌شود بیست درصد در مصرف مواد اولیه و بیست درصد در زمان تولید صرفه‌جویی شود و استحکام بالایی هم دارد.

اختراع بعدی طراحی یک زیردار است، چون فرش‌های مناطق فارسی‌بافت بعد از پایین‌کشی با میخ دوخت می‌خورند به زیردار، و اگر دار، فلزی باشد آن را سوراخ می‌کنند که این باعث می‌شود فرش سوراخ شود. در هر دفعه که پایین‌کشی می‌شود این رد میخ ها روی فرش می‌ماند و این به ساختار فرش آسیب می‌رساند. من زیرداری طراحی کرده‌ام که فرش به راحتی دور آن می‌چرخد و گیر می‌کند و نمی‌تواند به سمت بالا برود ولی به سمت پایین زیرکشی می‌شود.

یک اختراع دیگر هم مربوط به منطقه کرمان است که اهرم دارهای آنها را حذف کرده‌ایم و جای آن یک چرخ‌دنده ساده و سبک قرار داده‌ایم.

گفت‌وگو با

احمد تمیم‌داری

متولد ۱۳۲۵، تهران

تحصیلات و فعالیت‌ها: دکترای زبان و ادبیات فارسی، مسلط به زبان‌های عربی و انگلیسی.

استاد دانشگاه‌های علامه طباطبایی، دانشگاه‌هنر، تربیت مدرس و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران. تدریس در کشورهای پاکستان، بنگلادش و هندوستان.

آثار: عرفان و ادب در عصر صفوی (دو جلد)، داستان‌های ایرانی، تاریخ ادب فارسی که به انگلیسی ترجمه شده، چاپ پنجاه مقاله در مجلات معتبر علمی و فرهنگی و ادبی.

سمت‌ها و مشاغل: معاون آموزشی دانشگاه علامه طباطبایی از سال ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵ و از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۲، رئیس دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی در سال ۱۳٦٦، رئیس دانشکده ادبیات و علوم انسانی شهید بهشتی از سال ۱۳٦۰ تا ۱۳٦٤، مدیر مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان در اسلام‌آباد از سال ۱۳٦۷ تا ۱۳٦۹.

● **چه چیزی باعث می‌شود که انسان به ادب و ادبیات توجه کند؟**

□ باید ادبیات را در مقوله بسیار مهمی به نام هنر بررسی کنیم. وقتی می‌گوییم هنر، طبعاً در مقابل علم و فلسفه مطرح می‌شود. یعنی اگر به تمام دایرةالمعارف‌های بزرگ دنیا توجه کنید، دو مسئله هنر و علم در کنار هم قرار دارند. نه اینکه این دو ضد هم باشند و با هم کینه‌ای داشته باشند، نه! اینها دو مقوله جداگانه‌ای هستند که انسان به آنها نیاز دارد.

دانش، انسان را در برابر طبیعت توانا می‌سازد تا بتواند زندگی مقتدر و مسلطی داشته باشد و از قوای طبیعت به نفع خود و زندگی‌اش استفاده بکند. اما در مقوله هنر این کاربرد علم نیست. در هنرها به ویژه در ادبیات، انسان نمی‌تواند در تمام ساعات روز مطالعات علمی‌داشته باشد. انسان در ساعتی نیاز دارد که به پرورش فکر و احساسات خودش بپردازد.

● **چرا آقای دکتر؟**

□ چون انسان در زندگی اجتماعی، در روابط خانوادگی، شهری، کشوری و نهایتاً بین‌المللی و رابطه خودش با هستی باید برنامه‌ای داشته باشد که بتواند این برنامه را تنظیم بکند که با دیگران و خودش چگونه ارتباط داشته باشد. به این دلیل، انسان طبعاً تنها به علم و صنعت نیاز ندارد، چون شما این نیاز را در موش‌ها، پرندگان و خیلی از حیوانات می‌بینید هم که نیاز به زندگی دارند. ولی انسان موش نیست و حیوانی نیست که فقط بخواهد در طبیعت زندگی کند و بقای خودش را حفظ کند. انسان احتیاج به روابط اجتماعی، ذوق، آفرینش و خلاقیت هم دارد. یعنی اصلاً طبیعت انسان اینطور است. داروین معتقد بود که بعضی از حیوانات هم زیبایی را درک می‌کنند. مثلاً سوسمارها با آن شکل زیبایی که دارند و یا ماهی‌ها شاید هر کدامشان به زیبایی توجه

کنند اما توجهی که انسان به مسائل احساسی دارد در بین حیوانات کمتر است. یا شاید حداقل ما سراغ نداریم.

● **شاید جدال با طبیعت آنقدر خشن، دشوار و تلخ است که انسان خواسته با هنر به نحوی این خشونت را تلطیف بکند؟**

□ دقیقاً همینطور است. یکی از عوامل همین است که شما می‌فرمایید. یعنی انسان برای آنکه ساعت یا ساعاتی از زندگی روزمره‌اش را به تفریح و استراحت و به شوخی- البته شوخی‌های مؤدبانه- بگذراند (که به آن تفریح و یا تنوع می‌گوییم) نیاز دارد که از زیبایی لذت ببرد، قوای فکری خود را ترمیم و احساسات خود را تشدید کند. چون انسان بدون احساسات نمی‌تواند با دیگران زندگی کند و احساس هم احتیاج به پرورش دارد؛ احساس به مادر، پدر، همسر، دوستان، همشهریان و نهایتاً نسبت به نوع بشر.

همه حساسیت داریم. مثلاً کسانی هستند که قاچاقچی بین‌المللی‌اند و بیشتر عمرشان را به آدم‌کشی و خیانت می‌پردازند. مسلماً اینها هیچ‌وقت به‌هنر نمی‌پردازند. توسعه هنر و ادبیات در جامعه باعث می‌شود که جنایت به شدت تنزل پیدا کند، یعنی هرچه عشق به هنر زیاد شود به همان نسبت از خشونت‌ها و فقدان احساسات و عواطف کاسته می‌شود. مثلاً شما داستان **طوطی‌نامه** را می‌خوانید، می‌بینید که این طوطی قصه‌گو و یا سخنگو، زن یک بازرگان را که هیچ‌وقت در خانه نبوده، از هرگونه انحرافی باز می‌دارد و آنقدر قصه‌های زیبا می‌گوید تا بازرگان از سفر بازگردد. یعنی این که اشتغالات هنری و ادبی باعث می‌شود که بخش عمده و بیشتری از وقت جوانان مملکت صرف کارهای هنری شود. به همین میزان از شهوات حیوانی و از روابط خشونت‌آمیز کاسته می‌شود و انسان‌ها می‌توانند از طریق هنر و ادبیات روابط بسیار صمیمانه و زیبایی با هم ایجاد بکنند. به عبارت دیگر هنر

و ادبیات باعث می‌شود که روح انسان تلطیف شود و پله پله به فرشته‌ای که از آن دور شده، نزدیک گردد.

● **هنر در ادبیات، بحث خیلی کلی است حالا ما می‌خواهیم این بحث را جزئی کنیم. سؤال بعدی ما این است که ادبیات در کشور ما چه جایگاهی داشته؟ و چرا قوم ایرانی به ادبیات این همه توجه نشان می‌دهد؟**

□ ادبیات در بین خیلی از کشورهای بزرگ دنیا حمایت می‌شد. مثلاً در یونان باستان، هند باستان، روم باستان و همه کشورهایی که سابقه تاریخی طولانی داشتند موردتوجه بود. همه به مقوله هنر و ادبیات می‌پرداختند. منتهی شرایط محیطی و جغرافیایی، آب و هوا و حتی نوع غذا و خیلی چیزها در ادبیات و فرهنگ مؤثر است. در ایران نیز ادبیات بسیار اهمیت داشت. یکی از دلایلش کویری‌بودن این سرزمین است. یعنی سختی این زندگی باعث می‌شد که گریزی بزنیم و محیط قابل‌تحملی برای خودمان ایجاد کنیم. برای همین به ادبیات و هنر توجه کردیم.

● **یعنی این جغرافیا باعث می‌شود که ما به ادبیات توجه کنیم؟**

□ یکی از دلایلش این بود، یعنی سختی زندگی باعث می‌شد که انسان عکس‌العمل نشان بدهد و بتواند در مقابل سختی‌ها و مشقات، جایگزینی برای خود درست کند تا وقتش را با آرامش بیشتری بگذراند. از این جهت مثلاً در حمله مغول‌ها می‌بینید که وقتی مردم به خانقاه‌ها پناه می‌برند و امنیت پیدا می‌کنند، مشایخ آرامشی به مردم می‌دهند. بعضی‌ها می‌گویند «خانقاه» همان «خوانگاه» است؛ یعنی جایی که مردم در آنجا سفره می‌انداختند و از مردم پذیرایی می‌کردند. در واقع یک سرپناهی، مثل این پناهگاه‌ها که در جنگل‌های بین‌المللی درست می‌شود.

در واقع می‌شود گفت ادبیات، تصوف و عرفان یک نوع آرامش و امنیت

برای مردم ایجاد می‌کردند. حالا این از جهت اجتماعی است. از جهت روحی و اوضاع فردی که بحث جداگانه‌ای است.

● **نگاه ایرانی به ادبیات با نگاه دیگر ملل چه تفاوت‌هایی دارد؟**

□ تفاوت‌های بسیاری دارد. مثلاً در ادبیات یونانی به علت حضور خدایان متعدد و گوناگون، ادبیات گوناگونی می‌بینید. در کشورهای آسیایی، در خاورمیانه به‌ویژه در ایران به علت اینکه ایرانیان بت‌پرست نبودند نگاهشان، به ادبیات متفاوت بود. البته در قبل از تاریخ، در دوره‌هایی بت‌پرستی حاکم بوده است.

● **یعنی قبل از ورود اقوام آریایی!**

□ بله! اقوامی بودند که اینجا زندگی می‌کردند. طبعاً در این سرزمین‌ها، دشت‌های وسیعی بوده که محل زندگی احشام و چهارپایان بوده و در کنار اینها زندگی جریان داشته. ولی از حدود مثلاً ۲۷۰۰ تا ۳۰۰۰ سال پیش تا به حال، هیچ‌وقت ایرانیان سابقه بت‌پرستی نداشتند و پیوسته به خدای واحد معتقد بودند و اعتقادات معمولاً تأثیرگذار بوده. از این جهت پیوسته در ایران با نوعی هنر و ادبیات روبه‌روییم که با تصوف و عرفان، اخلاق و علم کلام توأم است.

از ابعاد مختلف می‌توان به ادبیات ایران توجه کرد. مثلاً فرض کنید **دیوان خاقانی** را مطالعه می‌کنید، می‌بینید که این مرد بزرگ تمام علوم دوران خود را به نوعی به صورت زیبا و هنری در شعر خودش مطرح کرده است. شاید بشود گفت که دیوان خاقانی، نوعی دایرةالمعارف دانش قدیم است. درعین‌حال، مصرف هنری خوبی هم داشت برای کسانی که اهل شعر و ذوق و ادب و هنر بودند.

در سرزمین ایران، ادبیات حتی بیشتر از هنرهای دیگر توسعه پیدا

کرده‌است، چون به علت سختی معیشت، تهیه و تولید آثار ادبی به هزینه کمی نیاز داشت. مثلاً شاعر و یا نویسنده‌ای قلم و کاغذی داشت و همین کافی بود که بنشیند و چیزی تولید بکند. درحالی‌که هنرهای دیگر مثل نقاشی به ابزار و وسایل نیاز داشت و محدودیت‌ها و مشکلاتی داشت، اما تولید ادبیات نسبتاً ارزان بود؛ نه اینکه بگویم بی‌ارزش بود، نه بلکه فقط به ابزار کمی نیاز داشت. حالا اگر امکانات بیشتری باشد هنرهای دیگر مثل نقاشی، موسیقی و ... در کنار شعر، توسعه پیدا می‌کنند. کلاً ادبیات در ایران در بین هنرها نقش اول را ایفا می‌کرد.

● شعر در ایران جایگاه ویژه‌ای داشت و دارد و خیلی روی آن تأکید شده و ایرانی‌ها دلبستگی‌های خاصی به شعر دارند. چرا؟

□ این مسئله به تئوری و نظریه‌ای نیاز دارد که واقعاً چرا در فرهنگ و ادبیات ایران شعر بیش از انواع ادبی دیگر مورد توجه است. نکته اول اینکه، سرودن شعر نیازی به مسائل پیشرفته‌ای نداشته و با قلم و کاغذ و حافظه‌ای خوب می‌شد شعر سرود. نکته دیگر اینجاست که، بعضی از هنرها، مثل نقاشی و یا موسیقی بعضاً از سوی فقها و بزرگان دین تحریم می‌شدند و اما همین که، بعضی از هنرها نتوانستند توسعه پیدا کنند، خود به خود، شعر بیشتر مورد توجه قرارگرفت. چون در واقع سرودن شعر تجویز می‌شد و اشکالی از نظر دینی نداشت. بدین‌ترتیب در فرهنگ اسلامی و فرهنگ ایرانی و بخصوص دوره پس از اسلام، شعر عربی و شعر فارسی بسیار مورد توجه واقع شد.

البته منظورم از شعر عربی همان شعری است که شاعران ایرانی و فارسی‌زبان به زبان عربی می‌سرودند. مثل صاحب‌بن‌عباد، بشار تخارستانی و خیلی از شعرای بزرگ دیگر.

هنر شعر چون از طرف علمای دینی تجویز شد، طرفداران زیادی پیدا کرد. حتی شما ببینید که در دوره صفویه خیلی از عالمان و دانشمندان شعر می‌سرودند و تخلص دارند. مثلاً تخلص «اشراف» برای میرداماد یا ملاصدرای شیرازی، قاضی نورالدین شوشتری، فیض کاشانی و حزین لاهیجی. اینها دانشمندان بزرگ دینی هستند اما درعین‌حال صاحب دیوان شعر هم هستند.

مسئله این است که هنر شعر توجیه می‌شد و هنر حلالی به حساب می‌آمد. به‌همین دلیل، خیلی به آن می‌پرداختند و دیگر این که، در شعر، بعضی از هنرهای دیگر هم جمع می‌شود. مثلاً اگر موسیقی به‌طور توسعه‌یافته وجود نداشته باشد، شعر می‌تواند بخشی از موسیقی را برای مردم تأمین کند. یعنی اوزان مختلف عروضی که در شعر به‌کار رفته و یا ریتم‌ها و آهنگ‌هایی که برای خواندن شعر به‌کار می‌روند، می‌توانند تا حدودی جای خالی موسیقی را پرکنند.

● **حداقل اگر وسایل موسیقی نبود، مردم می‌توانستند شعری را با آواز بخوانند. گویا در قدیم خیلی از شعرها با لحن‌های خاصی خوانده می‌شد؟**

□ بله. نظامی‌در دیوانش درباره باربد و بعضی از لحن‌های دیگر نمونه‌هایی می‌آورد.

● **و آن داستان رودکی:**

میرماه است و بخارا آسمان ماه سوی آسمان آید همی

□ با آوردن نام رودکی، من به یاد این افتادم که رودکی واقعاً عامل مهم وحدت هنری و فرهنگی است. به دلیل آنکه، هم خودش تصنیف می‌سرود، هم می‌خواند، هم موسیقی می‌نواخت، هم شعر می‌سرود و گاهی هم حرکات موزون داشت. بنابراین خودش یک‌تنه ارکستری کامل بود. خیلی کارها از او برمی‌آمد و از این جهت هنر شعر با آواز و موسیقی توأم شد.

و دیگر اینکه زبان فارسی به غیر از ایران در کشورهای دیگر هم توسعه داشت. یکی از مهم‌ترین هنرهایی که از طریق زبان فارسی می‌توانست به کشورهای دیگر راه پیدا بکند، هنر شعر بود. حالا شاید اگر تابلوی نقاشی بود و یا معماری بود، انتقال آن مشکل بود. مثلاً یک شعر و یا یک قصیده را می‌شود از طریق یک سفر دریایی و زمینی به سرزمین‌های دیگر منتقل کرد. کمااینکه درباره حافظ شنیده‌اید، معمولاً بعد از یک یا دو هفته، شعرش به سراسر نقاط فارسی‌زبان منتقل می‌شد. غرضم این است که در سرزمین‌های آسیایی و کویری، انتقال شعر، خیلی آسان و راحت بود. حتی کسی می‌توانست شعر را از بَر کند و آن را در جای دیگری نقل و بازنویسی بکند. از این جهت، شعر یک هنر مجموعه‌ای است. به نظر من یک هنر واسط و میانجی است که می‌تواند موسیقی، علوم، فولکلور، فرهنگ‌های مختلف، لهجه‌های گوناگون و... را در خود جای دهد.

● **در قدیم اینطور بود. هنوز هم باور دارید که شعر چنین رسالتی دارد؟**

□ نه. درحال حاضر چنین رسالتی ندارد. چون اکنون وسایل ارتباط‌جمعی خیلی توسعه پیدا کرده و مردم می‌توانند انواع و اقسام هنرها، پیام‌ها، تصویرها، آثار و تولیداتشان را به دیگر جاها منتقل کنند و الآن شعر به صورت یکی از هنرها درآمده است.

● **مثلاً اگر مقدمه‌ای را که نظامی برای صحنه‌ای از داستانش نوشته تصور بکنید، شبیه کلیپی است که امروز به صورت یک رسانه تصویری پخش می‌شود.**

□ دقیقاً!

● **کارکردهای فلسفی و یا کارکردهای آموزشی از شعر جدا شده‌اند؟**

□ دقیقاً!

● **شعر امروز چه جایگاه و یا چه رسالتی دارد؟**

□ در کشورهای مختلف فرق می‌کند. مثلاً در سرزمینی مثل آمریکای جدید که بیش از پنجاه ملیت در آن زندگی می‌کنند، طبعاً اگر کسی بخواهد به پنجاه فرهنگ یا به زبان پنجاه ملیت شعر بسراید خیلی سخت است، بنابراین هنرهای دیگر وارد کار می‌شوند. مثلاً پست‌مدرنی که در آمریکا بیشتر موردتوجه است، به علت حضور ملیت‌های مختلف است. اما در کشور ما چنین نیست. در ایران ملیت‌های گوناگون و مختلفی داریم، منتهی ملیت‌هایی که سابقه طولانی دارند و دیگر در ایران بومی شده‌اند. بنابراین در کشور آمریکا دیگر شاعری به آن صورت شعری نمی‌گوید و نمی‌سراید و اگر شعری می‌گوید، یا برای خودش می‌سراید یا برای دوستانش. اما هنرهایی که بیشتر روی آن تسلط پیدا کرده‌اند عبارت است از داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، فیلم بلند و کوتاه، ادبیات کوتاه و مینی‌مال. این نوع ادبیات خیلی مورد توجه است، چون در زندگی شتابزده صنعتی امروز، دیگر کسی حوصله و وقت آن را ندارد که مثلاً بنشیند و دیوانی با شصت‌هزار بیت بسراید و یا مطالعه کند.

● **مثلاً آثار «الکساندر دوما» را بخواند!**

□ بله، و این است که محصولات هنری به صورت خیلی کوتاه مثل داستان کوتاه، فیلم کوتاه، نمایش کوتاه و ... موردتوجه واقع می‌شوند. در واقع همان چیزی که در سیستم غذایی هم پیدا شده. شما ببینید که مثلاً در گذشته، سفره‌های قدیم به شیوه کلاسیک پهن می‌شد و یک‌ونیم ساعت و یا دو ساعت می‌نشستند و غذا می‌خوردند. ولی حالا در حال حرکت شاید یک ساندویچ بخورند. در واقع فرهنگی در دنیا به‌وجود آمده که هنرها و

محصولات خیلی راحت‌تر و کوتاه‌تر در اختیار مخاطب قرار بگیرد و مخاطب به راحتی بتواند آنها را درک کند.

شعر قدیم در واقع کار شاعر بود و او باید فنون مختلفی می‌داشت و با فنون مختلفی آشنا بود و نزد اساتید سال‌ها شاگردی می‌کرد تا اینکه موفق می‌شد. ولی امروز دیگر آن رنج‌ها و مرارت‌های قدیم نیست. وسایل ارتباط‌جمعی کارها را آسان کرده. از این جهت می‌توان گفت که تعلیم و تعلّم قدری آسان‌تر شده. از طرفی هنرهای گوناگون توسعه پیدا کرده و مردم به وسایل ارتباطی دسترسی دارند. مثلاً در قدیم در همین تهران اگر کسی می‌خواست به کلاس موسیقی برود خیلی سخت بود و تعداد این کلاس‌ها بسیار کم بود. اما الآن کلاس‌ها خیلی زیاد شده. در واقع شعر از آن حالت ریاست کم‌کم دارد کناره‌گیری می‌کند و به صورت یکی از هنرهای مقبول درمی‌آید.

● **آقای دکتر می‌دانم که شما درباره تئوری‌های ادبی کار کرده‌اید. با توجه به تسلط‌تان به زبان انگلیسی، به متون خارجی دسترسی داشتید و مطالعه کردید. طبق آن تئوری‌ها، منشأ پیدایش ادبیات کجاست؟**

□ من «پیدایی» را به کار می‌برم، چون بعضی از اساتید «پیدایش» نمی‌گویند و دلیلش این است که پیدایش مثل کوشش مصدر ندارد. به‌هرحال درباره پیدایی هنر و ادبیات، نظریات و تئوری‌های مختلفی وجود دارد. کلمه «تئوری» از «تئو» گرفته شده. یعنی ابتدا بحث‌های کلامی بود درباره وجود خداوند، و بعد به برکت بحث‌هایی که درباره وجود حق تعالی بود این تئوری‌ها کشانده شده به علوم، فنون و هنرهای دیگر که البته ما در این باره، مقداری کوتاهی کردیم. یعنی اگر همان مباحث علم کلام خودمان را به ادبیات و هنر می‌کشاندیم، به پیشرفت آن کمک می‌کردیم.

اما درباره پیدایی ادبیات و هنر! می‌دانید که جامعه‌شناسان، روانشناسان، عالمان اقتصاد و کسانی مثل مارکس، فروید و... نظریات بسیار عمیق و گوناگونی دارند و ما در برابر اینها برای دفاع از هنر و ادبیات کشورمان و همچنین برای تعیین پایگاه و جایگاه خودمان باید یک سلسله نظریه ارائه دهیم. نمی‌شود که در این باره سکوت بکنیم و چیزی نگوییم. مثلاً شما وقتی آثار فروید را مطالعه می‌کنید، می‌بینید که فروید، ادبیات و اساساً محصولات هنری را حاصل امیال سرکوفته و عکس‌العمل‌های انسان در برابر عقده‌های روانی می‌داند و از یک نوع «روان نژندی» و از یک نوع «پارانوئید» صحبت می‌کند. انسان‌هایی که آثار ادبی و هنری تولید می‌کنند در واقع «روان نژند» هستند و به نوعی به "عقده چرانی" می‌پردازند و می‌خواهند عقده‌های خودشان را جبران بکنند.

در جامعه‌شناسی بعضی از جامعه‌شناسان مثل «اگوست کنت»، و یا «ماکس وبر» و خیلی از بزرگان این رشته، وقتی درباره هنر اظهارنظر می‌کنند در واقع هنر را محصول روابط اجتماعی انسان می‌دانند و می‌گویند چون انسان بعضی از روابط را خیلی خوب نمی‌تواند ایجاد کند به ادبیات و هنر می‌پردازد. در واقع یک نوع ارتباط هنری، رمزی و نمادین برای خودش ایجاد می‌کند.

خب باید منشأ اجتماعی برای ادبیات در نظر بگیریم. مثلاً مارکس که ایده‌اش مسئله حرکت پرولتاریا و انقلاب کارگری در مقابل سرمایه‌داری است، سعی می‌کند که از ادبیات و هنر به عنوان یک وسیله و یا یک پارامتر برای بیداری و آگاهی استفاده کند که در واقع منشأ پیدایش آگاهی طبقات زحمتکش جامعه و اساساً طبقات متوسط است که کم‌کم به طبقات ضعیف هم منتقل می‌شود. بنابراین هنر عامل بیداری و آگاهی است.

«چامسکی» کتابی درباره پیدایش ادبیات نوشت که البته به زبان فارسی

هم ترجمه شده و جزوه کوچکی است. او منشأ ادبیات را «جادو» می‌داند؛ چون جادوگرها می‌خواستند قوای طبیعت را در اختیار خودشان بگیرند و بر آنها حکمرانی بکنند و خواص جدیدی به طبیعت بدهند.

شاعران و نویسندگان و هنرمندان در واقع کار جادوگرها را دنبال می‌کنند، یعنی تلاش می‌کنند گِل، خمیر، رنگ، موسیقی، تار مرتعش، کلمات و زبان را در اختیار بگیرند و معنی جدیدی به آنها بدهند و بر آنها فرمانروایی کنند و ترکیبی جدید به‌وجود آورند، از این جهت سعی می‌کنند چیز جدیدی بیافرینند، البته با همین ابزارهایی که دیگران هم در اختیار دارند. این هم در واقع دنباله جادوگری است. یا بعضی‌ها معتقدند که انسان در ساعاتی از زندگی که به تفریح احتیاج داشت با رنگ‌ها و کلمات و خمیر و... بازی می‌کرد، با ادبیات و زبان ادبی هزل و مزاح می‌آفرید یا چیزهای دیگر. اما در بین این نظریات، دو نظریه وجود دارد که به نظرم روی این دو نظر باید بیشتر دقت کرد.

● **کدام دو نظریه؟**

□ آن نظریه خلاقیت و زیبایی‌آفرینی و زیبایی‌شناسی است. یعنی اینکه، مثلاً ما بیاییم طبق نظریات فروید، تمام هنرها را نتیجه و عکس‌العمل عقده‌های روانی و محرومیت‌های انسان بدانیم و بگوئیم چنانچه انسان به خلاقیت هنری توجه بیشتری بکند چه بسا از آن محرومیت‌ها هم نجات پیدا بکند. وقتی که جامعه به هنر می‌پردازد دیگر خیلی به شهوات نمی‌پردازد و با حیوان خیلی تفاوت پیدا می‌کند. البته خود آقای چامسکی که زبانشناس بسیار معروفی است درباره خلاقیت که بحث می‌کند، حتی برای زبان، نوعی خلاقیت قائل است. آن مبحثی که ما در اصطلاح به آن «کلیتیوتیو» می‌گوئیم تعبیری از نوعی خلاقیت در زبان عموم و یک نوع خلاقیت هم در میان خواص جامعه است، مثل ادیبان، شاعران، نویسندگان و سناریست‌ها.

بنابراین اگر ما بیاییم روی خلاقیت تکیه بکنیم که انسان یک حالت آفرینندگی در طبیعت دارد، این مقام خلاقیت، مقام بسیار بزرگی برای انسان است که ما نباید این مقام را با عقده‌های روانی، جادوگری و از این قبیل چیزها مقایسه بکنیم. یعنی باید در پیدایش هنرها یک نظریه متعالی را بیان بکنیم و به قول فرنگی‌ها یک نوع «اورجینالیته» به ادبیات بدهیم، نه این که ادبیات را عکس‌العمل محرومیت‌ها بدانیم و بگوییم اگر اینها خوب توسعه پیدا می‌کردند و روابط خشونت‌آمیز از بین می‌رفت یا محرومیت‌ها برطرف می‌شدند. بنابراین نظریات مربوط به پیدایی هنر و ادبیات بسیار مهم است و ما نباید به صورت جزئی مطالعه بکنیم و در مطالعات گم شویم. یک نوع ابراز هویت لازم است. یعنی هویت‌شناسی هنری- ادبی، و این که خوب بتوانیم توجیه بکنیم. در واقع بین نظریات و تئوری‌های جهانی ما هم نظریه‌ای داشته باشیم.

و نکته دیگری هم که باید عرض کنم این است که ما به شاعران و یا نویسندگان توجه زیادی کرده‌ایم و به محققان چندان توجه نکرده‌ایم. مثالش این است که در جامعه به سلامتی اهمیت بدهیم اما به پزشک توجه نکنیم. خب این پزشک است که سلامتی را ایجاد می‌کند. شما در کشورهای پیشرفته می‌بینید آدم‌هایی مثل «رنه ولک» و یا خیلی از محققان بزرگ مثل «لوسین گلدمن» نظریه‌پردازان بزرگ ادبی- هنری هستند که ارزششان به هیچ‌وجه از شاعران و یا نویسندگان کمتر نیست. در خیلی از مواقع هم خیلی بزرگ‌تر جلوه می‌کنند. در واقع مثل مؤسسه‌های استاندارد برای تولید محصولات هنری هستند.

در کشور ما هم به محققان ادبی کمتر اهمیت داده می‌شود درحالی‌که به خود شاعر و یا شعر خیلی توجه شده. در واقع محققان ادبی، نوعی کارگردانان ادبی هم هستند. مثل سینما که مردم بیشتر هنرپیشه‌ها را می‌بینند و

کارگردان را معمولاً کمتر می‌شناسند و می‌بینند و یا سناریونویس را اصلاً نمی‌بینند. این است که ما در ادبیات و هنر باید عده‌ای نقاد تربیت بکنیم. به تئوری‌های ادبی فوق‌العاده اهمیت بدهیم. تعدادی از واحدهای درسی را به تئوری‌های ادبی و منشأ پیدایی ادبیات و هنر اختصاص بدهیم تا جوانان ما در اولین برخورد با تئوری‌های هنری مغلوب نشوند و بدانند که ما هم باید در دنیا نظریاتی داشته باشیم، اگر بخواهیم به‌صورت یک ملت زنده عمل کنیم.

● **برای اینکه ما منتقد ادبی داشته باشیم چکار باید بکنیم؟ یعنی فقط منتظر دانشگاه‌ها باشیم. من هم در همین دانشگاه‌ها درس خوانده‌ام. فکر می‌کنید که از این دانشگاه‌ها منتقد ادبی به‌وجود می‌آید؟ من که بعید می‌دانم!**

□ ما نقادان بزرگی در تاریخ ادبیات‌مان داشتیم، حالا ممکن است به فارسی ننوشته باشند، به عربی نوشته باشند. زبان از نظر ما، یک ابزار و وسیله ارتباط و ابلاغ است.

زبان عربی، زبانی بوده که ایرانی‌ها به آن زبان می‌نوشتند. یعنی در واقع این هنر ایرانی‌ها بوده که درواقع به دو زبان می‌نوشتند. حداقل مثل زبان لاتین و یا زبان‌های ملی که در اروپا هست. اینجا هم زبان فارسی و لهجه‌های فارسی بوده و درعین‌حال زبان عربی به‌عنوان یک زبان رسمی رواج داشته. شما مثلاً درباره «جاحظ بصری» مطالعه می‌کنید، می‌بینید که در قرن دوم، دانشمند بزرگی بود. حتی در زمینه داستان‌نویسی و نمایشنامه‌نویسی آثاری دارد مثل کتاب **البخلا** که درباره خسیسان نوشته شده. می‌گویند این کتاب پیشتاز کتاب **خسیس** اثر مولیر است یا کتاب **اوژنی گرانده** اثر بالزاک.

عرض کنم جاحظ بصری در کتاب **الحیوان** و در کتاب **البیان و التبیان** نظریات نقد ادبی خودش را بیان می‌کند و یا مثلاً فرض بفرمائید

صاحب‌بن‌عباد وزیر دانشمند آل‌بویه در قرن چهارم، مهم‌ترین کتاب ادبی را نوشت. یعنی رفت به سراغ یکی از قوی‌ترین شاعران عرب که «متنبی» بود و از او انتقاد کرد و کتابی نوشت. «ابن قتیبه دینوری» که اهل «دینور» بود کتابی نوشت که بهترین کتاب نقد ادبی است. او گاهی درباره یک بیت چند صفحه بحث و نقد می‌کند و آن را از نظر ساختاری، لغوی و معنایی بررسی می‌نماید. خب، اینها بی‌انصافی است که ما همه زحمات این دانشمندان را نادیده بگیریم و بگوییم که ایرانی‌ها درباره نقد ادبی هیچ کاری نکرده‌اند.

● **نه، منظورم بیشتر دوره معاصر بود؛ حالا در دوره‌های بعد، در دوره صفوی، در دوره‌ای که شعر فارسی در هندوستان رواج پیدا می‌کند. ما در آنجا منتقدان خیلی بزرگی پیدا می‌کنیم که حرف‌های تازه‌ای برای گفتن دارند و هنوز هم آن حرف‌ها تازه است. ولی در دوره معاصر با این دانشگاه‌ها و این شیوه تدریس، آیا منتقد ادبی می‌تواند از دانشکده ادبی بیرون بیاید؟**

□ باید واحدهای درسی تغییر پیدا کند و اصلاًح بشود. در واقع باید واحدها و معارف درسی، کتاب‌ها، کتاب‌های کمک‌آموزشی و شیوه تدریس و عنوان درس تغییر پیدا بکند و دیگر ما به شیوه مثلاً چهل سال پیش، نمی‌توانیم تدریس بکنیم. من خودم شخصاً به این مسئله خیلی توجه می‌کنم، ولی در شعر ما و در سراسر دانشگاه‌ها باید این تحول به‌وجود بیاید.

● **پس در دانشکده ادبیات و در همه دانشکده‌های ادبی دو واحد نقد ادبی وجود دارد؟**

□ بله.

● **معمولاً همین دو واحد به مقدمات هم نمی‌پردازد، چون فرصتی نیست. استاد فقط می‌تواند راهنمایی بکند و چند نظریه بگوید. خیلی‌ها همین**

چند تا نظریه را هم نمی‌گویند و بحث در همینجا تمام می‌شود و دانشجو هم در واقع به این سمت نمی‌رود. یعنی شیوه تدریس در دانشگاه طوری است که نقد ادبی از گردونه خارج است و دانشجو فقط لغات را حفظ می‌کند و نمره می‌گیرد. حالا ما چه کار باید بکنیم که منتقد یا منتقد ادبی داشته باشیم؟

□ ما گذشته از این که چند واحد نظریات و یا تئوری‌های نقد ادبی را بررسی می‌کنیم و درس می‌دهیم باید از همان ابتدا کارمان را با نقد شروع کنیم. یعنی دانشجو هر متنی را که می‌خواند باید درباره آن فکر کند. دانشجو در دانشگاه مطالب زیادی را از جزوه‌ها از بر می‌کند و وقت امتحان این مطالب را روی ورقه منتقل می‌کند. بعد هم فراموش می‌کند و جزوه‌ها را معمولاً زیر همان صندلی که امتحان می‌دهد جا می‌گذارد و می‌رود. این امتحان از محفوظات است. امتحان از معقولات و مدرکات دانشجو نیست و من فکر می‌کنم که ما هم در شیوه تدریس و هم در نوع درس و هم در نوع امتحان باید تجدیدنظر کنیم. من خودم شخصاً امتحاناتم را بیشتر با کتاب‌های باز برگزار می‌کنم. گاهی به دانشجو بیست و چهار ساعت، یا چهل و هشت ساعت و گاهی یک هفته فرصت می‌دهم. چند سؤال مطرح می‌کنم که بروند درباره اینها بررسی و تحقیق کنند و نظر خودشان را در این باره بنویسند.

بعضی‌ها هستند که حتی سرفه استاد را هم منعکس می‌کنند. بنابراین من فکر می‌کنم که ما باید از ابتدا، شیوه تدریس را تغییر بدهیم و به شیوه سقراطی یعنی سؤال و جواب عمل کنیم؛ یعنی همین کاری که الآن ما داریم می‌کنیم؛ سؤال می‌کنیم و حرف می‌زنیم. همین کار را در درس انجام دهیم؛ یعنی دانشجویان را به بحث و فکر وادار کنیم، به بحث بکشانیم و حتی اجازه بدهیم که نظرات غلط خودشان را هم بیان کنند.

● **امروزه رسانه‌های مختلف باعث شده‌اند که مرزهای جغرافیایی خیلی به چشم نیایند. ما می‌توانیم همین امروز با کشورها و ملت‌های مختلف گفت‌وگو داشته باشیم. اینجاست که بحثی پیش می‌آید که ادبیات ما با ادبیات آنها چه تفاوت‌ها و چه شباهت‌هایی دارد. در واقع ادبیات تطبیقی بیشتر از گذشته مطرح می‌شود. تا آنجایی که بنده اطلاع دارم شما تحقیقات مفصلی انجام داده‌اید. بفرمایید ادبیات تطبیقی به چه نوع ادبیاتی گفته می‌شود؟ محصول این ادبیات، چه ادبیاتی خواهد بود؟ یعنی ادبیات تلفیقی خواهد بود؟**

□ می‌دانید که اروپایی‌ها از قرن هجدهم در دانشگاه‌های خودشان، در فرانسه و بعد آلمان و انگلیس، به این رشته توجه داشتند. در آمریکا الآن شاید بیشتر از سیصد و هفتاد دپارتمان ادبیات تطبیقی وجود داشته باشد. در اروپا هم وضع به همین منوال است. البته در قدیم دانشمندانی بودند که آثار ادبی را هم مقایسه می‌کردند. اینها در واقع پیشتاز ادبیات تطبیقی بودند.

ادبیات تطبیقی یعنی بررسی‌کردن تأثیر و نفوذ ادبیات یک ملت در ملت‌های دیگر و بالعکس. مثلاً شما فرض کنید کتاب شریف **شاهنامه** فردوسی در شبه قاره‌هند، ترکیه، و آسیای میانه به‌قدری نفوذ کرده که من در یکی از کارهای تحقیقی‌ام که به کمک آقای احمد منزوی- فهرست‌نویس و نسخه‌شناس- انجام داده‌ام به نتایج جالبی رسیده‌ام. مثلاً در گذشته فکر می‌کردم که مثلاً **شاهنامه** فردوسی به‌عنوان یک کتاب ملی و تاریخی در ادبیات بیگانه خیلی نفوذ نکرده است. ولی بعد دیدم که حداقل پانصد اثر را در دنیا می‌توان پیدا کرد که تحت تأثیر **شاهنامه** فردوسی به وجود آمده‌اند.

از پایه‌گذاران مهم ادبیات تطبیقی، ویکتورهوگو و تورگنیف را می‌توان نام برد. اینها شخصیت‌های بزرگی بودند که ادبیات تطبیقی را در کشورشان

تأسیس کردند.

● **یعنی رمانتیست‌ها می‌خواستند به ادبیات نو روی بیاورند و برای همین به دنبال منابع جدید بودند.**

□ بله. مثلاً مادام دوستال می‌گفت که ما باید به ادبیات دیگر ملت‌ها توجه بکنیم. فقط شمال و جنوب یا مرکز اروپا، یا ادبیات کاتولیکی نباشد، باید از ادبیات پروتستان‌ها هم استفاده کرد.

● **پس در اینجا است که ادبیات تطبیقی توسعه پیدا می‌کند؟**

□ بله، وقتی ادبیات توسعه پیدا می‌کند که با آثار ادبی کشورهای دیگر مقایسه شود. در اینجا ترجمه خیلی مهم است. ترجمه یکی از نهضت‌های بزرگی است که باعث توسعه ادبیات تطبیقی می‌شود. در ادبیات ایران، شعر شاعرانی مثل حافظ، سعدی، خیام، نظامی، فردوسی و مولوی بی‌زمان و بی‌مکان است. یعنی مخصوص دوره خاصی نیست. ادبیات، تاریخی نیست. **مثنوی** مولوی ادبیات تاریخی نیست، بیشتر به مسائل عرفانی و مسائل روحی انسان می‌پردازد.

● **انسان یعنی انسان در همه زمان‌ها و مکان‌ها؟**

□ همینطور است. آقای نیکلسون **مثنوی** را ترجمه کرد و شرحی هم درباره آن نوشته است. می‌دانید از زمانی‌که آقای نیکلسون این کار را انجام داد این کتاب تأثیر بسیار زیاد بر آثار ادبی جهان گذاشت. یا مثلاً فرض بفرمائید که ما در دوره جدید به ترجمه آثار ادبی خودمان به زبان بیگانه، کم پرداختیم. اگر آثار ادبی ایران به همه زبان‌های دنیا یا حداقل به پنجاه زبان زنده دنیا ترجمه می‌شد آن وقت می‌دیدیم که ادبیات ایران چقدر در دنیا نفوذ پیدا می‌کرد.

به علت مسائل خاصی که در ادبیات ایران است بسیاری از نویسندگان آمریکا و اروپای قدیم و جدید مثل «امرسون»، «بنجامین فرانکلین» و «ادگار

آلن‌پو» به نویسندگان ایران توجه خاصی داشته‌اند. ویکتورهوگو صریحاً در کتاب **شرقیات** نوشته که مثلاً در زمان لوئی چهاردهم به ادبیات یونان و روم توجه داشتیم ولی درحال‌حاضر یعنی در قرن هجدهم انظار به شدت به ادبیات ایران و هند معطوف است. ادبیات هند و ایران در متحول‌کردن ادبیات اروپا بسیار مؤثر بوده است و من می‌توانم به جرئت بگویم که سبک رمانتیک در اروپا، تحت تأثیر آثار ترجمه‌شده سبک عراقی به زبان فرانسه و زبان‌های دیگر پدید آمده است؛ یعنی از آثاری همچون عطار و یا مولوی و یا رباعیات خیام متأثر شده‌اند. اینها به شدت بر ادبیات کلاسیک اروپا، تأثیر گذاشته‌اند.

شما در ادبیات ایران با شخصیت‌هایی برخورد می‌کنید که این شخصیت‌ها، بر اثر حادثه‌ای به وجود می‌آیند. مثل داستان‌های شیخ عطار در کتاب **تذکرةالاولیاء** و این انسانی که بر اثر حادثه به‌وجود آمده خیلی ارزشمند است. یعنی شما نمی‌توانید همه جامعه را به دانشگاه تبدیل بکنید تا افرادی در آنجا تربیت بشوند. نه! ممکن است به روش‌های دیگری هم تربیت بشوند، از طریق برخورد با یکی از مشایخ صوفیه، از طریق یک رؤیا، خواب و شنیدن یک آیه و یا یک جمله‌ای به عنوان پند از مشایخ صوفیه.

شما در **تذکرةالاولیاء** عطار می‌بینید که بیشتر شخصیت‌ها ساختارشکنی می‌کنند و یک مرتبه در یک لحظه متحول می‌شوند، و این حالت در ادبیات اروپا خیلی کم بوده‌است، و از قرن هجدهم در ادبیات رمانتیک ظاهر می‌شود. مثلاً در داستان‌های ویکتورهوگو که به شدت از داستان‌های شرقی به ویژه آثار عطار تأثیر پذیرفته، به این‌گونه مسائل برمی‌خوریم.

● **بعضی‌ها از منابع یونانی دور می‌شوند و به منابع شرقی روی می‌آورند.**

□ درست است.

● **حرف آخر!**

□ مهم‌ترین توصیه‌ام به جوانان کشور این است که به شدت و با دقت به موضوعات هنری به ویژه به ادبیات ایران توجه کنند و بدانند که در تاریخ ادبیات ما و در محصولات ادبی ما مایه‌هایی بسیار قوی وجود دارد که امروز و دیروز همه دنیا را تحت تأثیر قرار داده است. بنابراین امروز هم ادبیات ما این خاصیت را دارد و ما باید به حضور ادبیات و فرهنگ کشورمان در کشورهای دیگر افتخار کنیم.

● **و یقیناً ما هم به جوانانی افتخار می‌کنیم که امروز به سختی می‌کوشند تا شکوه پارسی را همچنان حفظ کنند.**

گفت‌وگو با

استاد کمال اجتماعی جندقی

متولد ۱۳۰۸، شیراز

پژوهشگر و ویراستار

هشت‌سال زندگی در شیراز، سپس عزیمت به مشهد و ادامه تحصیل تا ششم ابتدایی قدیم، عزیمت به کرج و تحصیل تا دوره اول متوسطه، عزیمت به تهران و تحصیل در دانشسرای مقدماتی تهران، تحصیل در رشته ادبیات فارسی، تدریس و پژوهش، ۱۳٤۰ آغاز کار ویرایش و تصحیح کتاب.

فعالیت‌ها: آماده‌سازی بیش از هزار جلد کتاب برای نشر، تألیف کتاب **اسم گل**، تصحیح کلیات سعدی.

● **استاد جندقی، چه انگیزه‌ای شما را به سمت کتاب کشاند و در دوران نوجوانی و جوانی چگونه به طرف این عنصر فرهنگی کشیده شدید؟**

□ من در خانواده‌ای بزرگ شده‌ام که همه با کتاب و فرهنگ آشنا بودند. من در خدمت آقای اقبال‌یغمایی در ابتدای جوانی متمایل شدم به سمت مجله **دانش‌آموز**. به خدمت ایشان می‌رفتم و در کار تنظیم و تصحیح و نوشتن و نقاشی همکاری داشتم. در آنجا من کم‌کم با کار نوشتن و تصحیح و تنظیم آشنا شدم. در مجله **دانش‌آموز** آثاری دارم؛ نقاشی، مقاله، چند سرمقاله و چند داستان کودکان. بعد از آن به مجله **یغما** به مدیریت زنده‌یاد حبیب یغمایی رفتم. در آنجا باز به این کار ادامه دادم و درس گرفتم. به دست استادها نگاه کردم و کار تنظیم و تصحیح را در آنجا یاد گرفتم. مخصوصاً در مجله **یغما** به یاد دارم که روزهای یکشنبه استادان جمع می‌شدند؛ استادان کم‌نظیری مثل ابوالقاسم پاینده، دکتر شهیدی، دکتر احمد مهدوی دامغانی، دکتر اسلامی‌ندوشن، استاد ایرج افشار و دکتر مینوی. استادان صاحب‌نام آنجا جمع می‌شدند و بنده در آنجا زانوی ادب می‌زدم و می‌نشستم کنار آنها، و حتی پذیرایی می‌کردم و از خدمتشان استفاده می‌کردم و لذت می‌بردم.

● **استاد، در آن زمان چند ساله بودید؟**

□ من حدود بیست‌وپنج یا بیست‌وشش سال داشتم. یعنی ابتدای جوانی‌ام بود که به کار کتاب علاقه‌مند شده بودم و همان موقع‌ها بود که از طرف وزارت فرهنگ (چون شغلم معلمی بود) منتقلم کردند به بنگاه ترجمه و نشر کتاب، و چون وزارت فرهنگ می‌خواست به بنگاه ترجمه و نشر کتاب که یک مؤسسه ادبی بود کمک کند، حقوقم را می‌داد که آنجا کار کنم.

یادم می‌آید اولین‌بار که آنجا رفته بودم ایرانشناس مشهور انگلیسی «هیوبردارک» را دیدم که آن موقع مشغول چاپ کتاب **سیرالملوک** یا **سیاست**

نامه خواجه نظام‌الملک بود. من کارم را با ایشان شروع کردم.

● **استاد، شما بیش از یک‌هزار جلد کتاب را برای چاپ آماده کرده‌اید؛ کتاب‌هایی که بخشی از آنها متعلق به گذشته ایران بوده. تعدادی از آثار مشهوری را که زیر نظر شما چاپ شده برای ما معرفی کنید؟**

□ تا آنجا که یادم هست یکی **سیرالملوک** بود. کتاب دیگر **تاریخ ماد** بود که زنده‌یاد کریم کشاورز از روسی ترجمه کرده بودند. با ایشان همکاری کردم و مشهور شدم. در بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چند مجموعه داشتند که مهم‌ترین این کتاب‌ها، ایرانشناسی، متون زبان فارسی، ادبیات و ادبیات کودکان بود. من در کار تصحیح و ویراستاری کتاب‌های ایرانشناسی و متون بیشتر کار می‌کردم. کتاب **صحاح‌الفرس** بود، **جمشید و خورشید** سلمان ساوجی و **تحفه** به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. **ژنده پیل** با تصحیح حشمت مؤید، **مقدمه ابن خلدون** در دو جلد بود. دو جلد **تاریخ یعقوبی** و **البلدان یعقوبی** ترجمه دکتر محمدابراهیم آیتی. آن موقع حروفچینی دستی بود. مثل امروز، کامپیوتری نبود. پانزده صفحه حروفچینی، تصحیح و بعد چاپ می‌شد و دوباره حروفچینی می‌کردند و چاپ می‌کردند. هر موقع فرم حاضر می‌شد من تلفن می‌کردم و استاد آیتی بلافاصله می‌آمد. با کمال اشتیاق می‌خواند و غلط‌گیری می‌کردیم. من متأسفم، **البلدان** که چاپش تمام شد، من شرح حال ایشان را نوشتم برای پشت جلد کتاب، آن موقع خبر رسید که ایشان تصادف کرده و مرحوم شده‌اند و من یادم هست که گریه کردم.

● **نویسنده کتاب «پیامبر» که کتاب محققانه‌ای است؟**

□ بله!

● **استاد از خاطرات دوران جوانی‌تان بفرمایید؛ آن زمان که نه کامپیوتر بود، نه وسایل سرگرمی امروز. فقط کتاب بود که جوان‌های علاقه‌مند به**

فرهنگ دنبالش می‌رفتند. حالا کتاب هم به این صورت زیاد نبود. شما چطور این اوقات فراغت و این عطش دانستن‌تان را فرو می‌نشاندید و به دنبال آثار تازه می‌رفتید؟

□ در عالم کتاب، دوران جوانی من پر از خاطره است که اگر بخواهم تعریف بکنم باید بنشینم ساعت‌ها صحبت کنم. چیزی که الآن یادم آمد این است که آن موقع که من در بنگاه نشر کتاب بودم، **صحاح الفرس** که کتاب لغت فارسی است چاپ شد. ترتیب لغات براساس حروف تهجی اول کلمات نیست بلکه آخر کلمات است که برای یافتن لغات که فهرست حروف تهجی می‌خواست استاد ایرج افشار – که واقعاً پدر کتاب ایران است و آن موقع در بنگاه نشر کتاب، سرپرست بود – به من گفتند تو برو این را فهرست بکن. تازه‌کار بودم، بلد نبودم؛ رفتم خانه نشستم. کاغذهای ورق بزرگ را گذاشتم جلوم، یکی را «الف» گذاشتم، یکی را «ب»، شروع کردم لغاتی را که می‌دیدم می‌نوشتم. بعد پنج شش صفحه کتاب که نوشتم دیدم کار دشواری است، نمی‌شود که دنبال هر لغت گشت. این لغات را روی دفترچه ای که داشتم، می‌نوشتم. بعد اینها را قیچی می‌کردم، بعد که قیچی می‌کردم آن قیچی‌شده‌ها را تنظیم می‌کردم. بعد دیدم که عجب کشف خوبی کرده‌ام. یکی از همکاران به من می‌خندید. گفتم: چرا می‌خندی. گفت: خب فیش برمی‌داشتی و توی فیش می‌نوشتی. گفتم: فیش چیه؟ جالب اینکه من فیش را به خیال خودم اختراع کرده بودم و این خاطره بسیار شیرینی است برای من.

● **استاد این نکته‌ای که از دوران گذشته بین استاد و شاگرد بوده، اینکه شاگردها معمولاً با استاد زندگی می‌کردند و حتی گاهی به آنها خدمت می‌کردند، غذا و چای برایشان درست می‌کردند، کارهایشان را انجام می‌دادند، و ضمن این کار نکته‌ها می‌آموختند و توشه‌ها می‌اندوختند. الآن**

این وضعیت وجود ندارد چون بیشتر کلاسی است. شما با چه استادانی زندگی می‌کردید؟

□ در دانشکده ادبیات یکی از استادانم دکتر معینی بود، بعد استاد دکتر خطیبی، یادم هست هر سؤالی که از آقای دکتر معینی می‌کردیم، با میل و رغبت جواب می‌داد. منتها کلاس ایشان ساکت بود و همه گوش بودند و بی‌نظمی در کلاسشان نبود، برای اینکه خیلی با نظم کلاس را اداره می‌کردند.

مجله **یغما** یک دانشکده بود، کلاس بود. استادانی که آنجا بودند اسامی‌شان را عرض کردم. من آنجا زانوی ادب بغل می‌گرفتم، برایشان چای درست می‌کردم و پذیرایی می‌کردم و از تمام حرف‌های اینها، نکته می‌گرفتم و یادداشت می‌کردم. واقعاً آنجا برای من یک دانشکده بود. درس یاد می‌گرفتم و آنجا کلاس بسیار بزرگی بود.

● **استاد، ویرایش مقوله‌ای است که شاید در دوران معاصر پدید آمده و قبل از آن وجود نداشته و حالا به شکل غربی که نشانه‌های خاص دارد مثل نقطه و ویرگول و گیومه و کروشه و مثل اینها. ویرایش از چه دورانی وارد ایران شد و حضرت‌عالی این مقوله را چگونه می‌بینید؟**

□ در حال حاضر کاری که من انجام می‌دهم، کتاب را از همه نظر نگاه می‌کنم. مطلبی که داده می‌شود ویرایش محتوایی، ویرایش فنی و ویرایش زبانی می‌شود. سهوالقلم ها گرفته می‌شود. من از استادم دکتر زریاب خویی، دو جلد کتاب **روضة‌الصفا** تصحیح کردم؛ خلاصه‌شده **روضة‌الصفا**. این کتاب را وقتی در اختیار من گذاشتند من به ایشان گفتم که اختیار تام به من بدهید. ایشان هم همین لطف را کردند. من باب‌بندی کتاب را عوض کردم. اگر شما مقدمه **روضة‌الصفا** را بخوانید، می‌بینید که استاد برای من نوشته‌اند: «این کتاب را کمال اجتماعی زنده کرد». به‌هرحال من از همه نظر کار کردم. ویرایش

فقط این نیست که از نظر نقطه‌گذاری درست شود. من تمام آیات قرآن را با قرآن مقابله می‌کردم. خب، سهوالقلم بود و من اینها را تصحیح می‌کردم. پاورقی‌ها، داده‌ها و همه امور در آن رعایت می‌شد. این دو جلد کتاب از افتخارات من است. آقای دکتر غلامحسین یوسفی خودشان در مشهد بودند و کتاب‌ها در تهران چاپ می‌شد. به من کتباً نوشتند که من این را در کتابم به نام **اسم گل** چاپ کرده‌ام. به من اجازه داده بودند که کتاب‌های ایشان را به دست چاپ بدهم و این افتخار بزرگی برای من بود. آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب به من اظهار محبت داشتند. این برای من افتخار بود. بعد از فوت ایشان، با اجازه همسرشان خانم دکتر قمر آریان، دو جلد کتاب درباره **یادداشت‌هایی درباره سعدی و فردوسی** را چاپ کردم. افتخارم همین است که استادانم لطف داشتند و کتاب‌هایشان را در اختیارم می‌گذاشتند و اجازه می‌دادند که کتاب‌هایشان را تنظیم، تصحیح و ویرایش کنم.

● **استاد! شما چطور یادداشت‌های استاد زرین‌کوب را برای چاپ تنظیم کردید؟**

□ این یادداشت‌ها پشت نسخه دکتر بود که مثلاً چیزی دربارهٔ سعدی نوشته بودند. کاغذهای مختلف متفرقه بود که در اختیارم می‌گذاشتند. من از وسط اینها اطلاعاتی را درمی‌آوردم، تنظیم می‌کردم و کتاب‌های خوبی هم شده‌اند.

● **چیزی هم خودتان اضافه کردید؟**

□ خیر، یک کلام هم خودم اضافه نکرده‌ام، بلکه هر جایی که لازم بود آخرش فهرست گذاشته‌ام.

● **بعضی از مطالب ممکن است به‌هم مربوط نباشند. جمله‌بندی آنها را چکار می‌کردید؟**

□ سهوالقلم گاهی پیش می‌آید. من سهوالقلم‌ها را درست می‌کردم. این اضافه‌کردن نیست، مثل اصلاح‌کردن است.

● **استاد زرین‌کوب نثر خاصی داشت، شما چگونه فضای نثرش را زنده می‌کردید.**

□ جمله اضافه نمی‌کردم. فرض کنید علامت مفعول با واسطه جای معینی دارد؛ بعد از مفعول باید بیاید. حالا یک وقت نویسنده این «را» را می‌برد یک جای دیگری می‌نویسد. این «را» را می‌آوریم در جای خودش می‌نویسیم. مثلاً خیلی ساده به شما بگویم که: «حسن وقتی که غذا می‌خورد را دیدم». خب این «را» نباید پس از فعل بیاید، این سهوالقلم است. یا در فارسی «جلو» با «جلوی» فرق می‌کند. الآن من در اخبار ورزشی می‌بینم که گوینده می‌گوید: «دوی چهارصد متر»، غلط است. «دووِ چهارصد متر» درست است. ما در زبان فارسی ـَـُـِ و آ- او- ای داریم. «دوی» غلط است «دووِ» درست است. به‌هر حال اینها ویرایش است.

● **استاد با کسانی که کتابشان را ویرایش می‌کردید مشکل هم داشتید؟ چون معمولاً بعضی از نویسنده‌ها هستند که با ویراستاران مشکل دارند.**

□ نه اصلاً، با هیچ‌کدام مشکل نداشتم و دست همه‌شان را بوسیده‌ام. همه هم به من محبت داشتند. اگر مشکلی پیش می‌آمد و چیزی را بلد نبودم با صراحت می‌گفتم.

● **بعضی از نویسنده‌ها، ویراستاران را مزاحم می‌دانند و یا به عنوان کسی می‌شناسند که متن‌شان را خراب می‌کنند. در این‌باره چه نظری دارید؟**

□ نه، من از این چیزها ندیدم. عرض می‌کنم آقای دکتر یوسفی به من اجازه کتبی داده بود تا بتوانم هر طور که می‌خواهم کتابش را چاپ کنم و این کار را کردم.

● **به شما اعتماد داشتند و می‌دانستند قطعاً کارشان بهتر خواهد شد.**

□ یکی از استادان حاضر استاد شفیعی کدکنی است. ایشان واقعاً به من لطف دارند و چند جلد از کتاب‌های ایشان را من کار کرده‌ام. با اطمینان و بدون کوچک‌ترین ناراحتی کتابشان را به من می‌دادند و من تصحیح می‌کردم. البته من کوچک‌تر از آن هستم که کار ایشان را تصحیح کرده باشم، ولی خب، وقتی سهوالقلمی پیدا می‌کردم درست می‌کردم. ایشان تشکر می‌کردند و خیلی محبت داشتند. ما با مؤلفان و صاحبان کتاب هیچگونه مشکلی نداشتیم. از شغلم هم راضی هستم و تا زنده‌ام به کار ویرایش که کار فرهنگی و مقدسی است ادامه خواهم داد.

● **استاد! می‌دانید که در کشورمان میزان مطالعه بسیار پایین است، فکر می‌کنید چرا علاقه مردم ما به کتاب کم شده؟**

□ در این‌باره فکر نکرده‌ام. میزان سواد در گذشته کم بود ولی الآن میزان انتشار کتاب خیلی بالاست.

● **طبق آمار، مطالعه ما نسبت به کشورهای دیگر خیلی کم است.**

□ بله، به نسبت کشورهای پیشرفته دنیا، میزان چاپ کتاب در کشور ما، خیلی کم است ولی نسبت به چند سال قبل، چاپ و مطالعه بیشتر شده است.

● **در حال حاضر با وجود ماهواره و اینترنت و کامپیوتر و تلویزیون، اوقات فراغت مردم پر شده. آیا کتاب هم می‌تواند در این میان جایگاهی داشته باشد؟**

□ کتاب وسیله مقدسی است و جای خودش را دارد.

● **با مسئله معاش چه‌کار می‌کردید؟ کار فرهنگ و کتاب با توجه به میزان استقبال خوانندگان و چاپ کتاب کم است. بنابراین، معاش برای نویسندگان و خادمان کتاب سخت شده است.**

□ توقعم از زندگی زیاد نبود. به‌همان مقدار حقوق قانع بودم. خانواده و همسر و فرزندانم هم همین‌طور. ما خدا را شکر می‌کردیم و توقع زیادی نداشتیم. من حقوقی می‌گرفتم، دولت گاهی اضافه هم می‌داد. از زندگی‌مان الحمدالله راضی هستم و کمبودی در زندگی به آن صورت نداشته‌ام.

البته اگر حقوق زیادی داشتم بیشتر مسافرت می‌رفتم. فرزندانم همه تحصیل‌کرده هستند. سه فرزند دارم؛ یک پسر که مهندس کامپیوتر است و دو دختر؛ جمعاً سه فرزند و شش نوه دارم. دختر کوچکم فوق‌لیسانس است. دختر دیگرم لیسانس ادبیات دارد و دبیر است.

● از کارهای خوبی که شما کرده‌اید یکی تصحیح «کلیات سعدی» است. درباره این تصحیح توضیح بفرمایید؟

□ سال‌هاست که با انتشارات «سخن» به مدیریت «علی‌اصغر علمی» فرزند زنده‌یاد «محمدعلی علمی»، همکاری می‌کنم. خواستند **کلیات سعدی** منقّحی چاپ کنند و این را به عهده من گذاشتند. چهار سال یا بیشتر روی این کتاب کار کردم.

مرحوم فروغی، **کلیات سعدی** را در سال ۱۳۱۵ شمسی تصحیح کردند، منتها چون ایشان کار سیاسی هم داشتند از حبیب یغمایی که آن موقع جوان جویای نام بود، کمک گرفتند و با همکاری ایشان کلیات را تصحیح کردند. مرحوم فروغی خودش، خیلی دقیق نمی‌توانست تمام جزئیات را ببیند. برای همین کار را به عهده آقای یغمایی گذاشتند و آقای یغمایی هم که تازه شروع به کار کرده بودند اشتباهات کتاب را تصحیح کرد. علاوه‌برآن رسم‌الخط رعایت نشده بود. غلط‌هایی هم در داخل آن بود. تمام این کلمات و جملات را از **کلیات سعدی** درآوردم. بعضی جاها افتادگی داشت. مثلاً در قصیده‌ای که نمی‌خواهم نام ببرم و در مقدمه اشاره شده، یک بیت از وسط قصیده

افتاده؛ منتها یک مصرع از بیت بالا یک مصرع از بیت پایین.

اینها را درست کردم. **گلستانی** هم داشتم که در زمان یاقوت مستعصمی نوشته شده بود. یاقوت، خط زیبایی داشت، هر چند فارسی‌زبان نبود. در این کتاب اشکالات نوشتاری وجود دارد و این حدود پانزده سال قبل از فوت سعدی نوشته شده. طبق شواهد، سعدی بعدها روی **گلستان** اصلاحاتی کرد که در این نسخه نیست. این کتاب محسناتی دارد و معایبی، این را مأخذ قرار دادم. بنابراین **گلستانی** که دارم با سایر گلستان‌ها فرق می‌کند و غزلیاتش را استاد غلامحسین یوسفی کار کرده و آماده چاپ ساخته بودند. مقداری حروفچینی هم شد. خودم سرپرستی چاپش را به عهده داشتم اما به علت درگیری ناشران، چاپ نشد. ولی نسخه‌اش را داشتم. غزلیات آن نسخه را با غزلیات کتاب فروغی کلمه به کلمه مقابله کردم. یکی از فرق‌هایش این است که در گلستان‌هایی که الآن در بازار هست، مثلاً عبارتی را چنین آورده‌اند: «هر که عیب دیگران پیش تو آورد و شمرد، لاجرم عیب تو پیش دیگران خواهد برد». ولی در این **گلستان** نوشته شده: «هر که عیب دگران پیش تو آورد و سپرد...» ببینید این کلمه «سپرد» چقدر معنی عبارات را عوض می‌کند. یعنی صحبت از کسی است که عیب دیگران را پیش تو می‌گوید و توصیه می‌کند که به دیگران نگویی.

● **استاد، شما در وادی طنز هم دستی دارید و فعالیت‌هایی هم داشته‌اید. ممکن است درباره طنز هم صحبت بفرمایید؟**

□ من در زمان جوانی با طنز آشنا شدم و آقای اسدالله شهریاری- که خدا رحمتشان کند- مرا به **توفیق** معرفی کرد و من با تخلص‌های کمالو، کماج و نیم‌سوز، کار کردم. بعد از انقلاب هم با مرحوم صابری در **گل آقا** کار کردم. البته خیلی مداوم نبود ولی شعرهای طنز هم در گل آقا داشتم. از اشعار جدی

هم غزل و قصیده دارم. کمتر قطعه دارم. اشعارم را در مجموعه‌ای به نام **اسم گل** چاپ کرده‌ام.

● **از اشعارتان برای ما بخوانید.**

□ نام شعر « منظر صبح » است.

تا کلید سحر از شرق گشاید در صبح
آید از پرده برون خنده‌زنان دختر صبح
دری از لطف خداوند گشاید به جهان
تا کلید سحر از شرق گشاید در صبح
دیده بگشا که سیه‌چادر شب برچیدند
گشت خاموش ز فانوس فلک، اختر صبح
دیده بگشا دل خود را به سیاهی مسپار
چشم خفاش فقط کور شد از خنجر صبح
نه کم از مرغ و گیاهی به طرب‌خیز از جای
شهد جان نوش کن از چشمه جان‌پرور صبح
مشعل عشق بیفروخته در شرق، ببین
چه فسون‌ها کند این دختر افسونگر صبح
این همه پاکی و صافی که عیان می‌دارد
دل مردان خدائیست مگر، مظهر صبح
در افق منظر خون رنگ فلق، پنداری
چادر افکنده ز آزرم فلک بر سر صبح
یا که اعجاز طبیعت ز پرندی نازک
لاله‌گون پیرهنی بافته بر پیکر صبح
طاق نصرت زده بر مقدم خورشید جهان
یا که آذین شده با لاله و گل معبر صبح

لیک با پای طرب رقص‌کنان، در ساغر
ساقی مست سحر ریخته در بستر صبح
این همه نقش نگارین که عیان می‌دارد
دل نخواهد که بگیرد نظر از منظر صبح
دیده‌ای نوگل خود را به گلستان گلبانگ؟
که شده بلبل طبع تو پیام‌آور صبح

از کاری یا شغلی یا خدمتی که در گذشته کرده‌ام راضی هستم. از زندگی‌ام، فرزندانم و همسرم راضی هستم. زندگی‌ام خیلی خوب است. البته ثروت مادی ندارم؛ ولی پس‌انداز معنوی‌ام همین کتاب‌هایی است که در کتابخانه‌ام موجود است.

یکی از ویراستاران فرهنگ هشت جلدی **سخن** بودم که به سرپرستی دکتر حسن انوری کار می‌کردیم. مجموعه‌ای به نام، **از میراث ادب فارسی** داریم که ویراستارش من بودم. این کتاب‌ها از کتاب‌های دانشگاهی است که بعضی از آنها شانزده بار تجدید چاپ شده است.

این راهی است که زندگی پیش پای من گذاشت و من آن را پیمودم. همه باید راضی باشند، به بهترین طریق بسازند و ناشکری نکنند. همه کمبود دارند پس باید قانع باشند. قانع‌بودن این نیست که فعالیت نکنند و راضی باشند به وضع موجود، بلکه باید تلاش بکنند و قانع باشند و اتکا و ایمان به جزا داشته باشند.

● **ما جوان‌ها با زاویه‌ها و جنبه‌های مختلف زندگی شما آشنا شدیم. امیدواریم که همواره در زندگی‌تان موفق و پیروز باشید، همچنان که بودید.**

□ من هم از شما متشکرم که وقتتان را در اختیار من گذاشتید و حرف‌های بنده را شنیدید. ما پیرمردیم و دلمان می‌خواهد جوان‌ها حرف ما را بشنوند.

گفت‌وگو با

حسین خسروجردی

نقاش

● **در ابتدا نقاشی را تعریف کنید؟**

□ معمولاً نقاشی ساده‌شده هنرهای تجسمی است.

● **چرا آدمی‌در طول تاریخ به کشیدن نقش و نقاشی روی آورد؟**

□ محققان درباره این راز جستجوهایی کرده‌اند. اما کسی متوجه اقدام اولیه‌ای که بشر در این زمینه صورت داده، نشده است؛ برای اینکه هنر آنقدر به جان و روح بشر چسبیده است که زمان و محل تولد آن را به سختی می‌شود معین کرد. یعنی از دوره آلتامیرا خیلی باید عقب‌تر رفت. چشم‌های بشر وقتی با این عالم هستی فوق‌العاده زیبا مواجه شد، نقاش تربیت شد. روند زندگی ممکن است این فرصت را به ما ندهد تا حتی چند خط ساده بکشیم. اما در هر صورت نقاشان بوده‌اند.

پس نقاش‌بودن به صرف اینکه حتماً آدم نقاشی می‌کند نیست. همین که با زیبایی‌ها ارتباط صمیمی برقرار می‌کند، نقاشی است. یعنی دارد این نقش را در ذهن و فکرش مجسم می‌کند و با آن ارتباط صمیمی و حسی و روحی و عاطفی و گاهی خردمندانه برقرار می‌کند.

ولی خب، این تعریف کلیشه‌ای هم هست که می‌گوید «نقاش کسی است که بتواند نقش‌آفرینی بکند». همه فرآورده‌های محصول دست بشر هم این قابلیت را دارند که از زاویه زیبایی‌شناسی بررسی شوند، چون شما هیچ محصولی نمی‌بینید که بشر ساخته باشد و نگاه زیبایی‌شناسانه در آن وجود نداشته باشد. اگر شما در اطرافتان چیزی دیدید که نگاه زیبایی‌شناسانه در آن دخیل نیست من به شما جایزه می‌دهم. در واقع بشر در دوره‌های مختلف با ذوق و سلیقه فردی، اثری را خلق می‌کند. این دوره غریزی است. بعد آهسته آهسته تعاریفی پیدا می‌کند و مورد ستایش قرار می‌گیرد و عده‌ای نیز از آن تقلید می‌کنند. این تقلید دامنه‌اش آن قدر وسعت پیدا می‌کند که برایش

قواعدی در نظر می‌گیرند؛ البته آهسته آهسته و به صورت استاد و شاگردی. بعد به دوره آکادمی می‌رسد که قواعد بسیار پیچیده و رمز و رازهای نهفته در دل این آفرینش، کشف می‌شود.

● **درواقع اگر نقش و نوشته را در کنار هم بگذاریم، آدمی نقش را بیشتر باور می‌کند تا نوشته را. چرا؟**

□ به دلیل اینکه نقاشی یا نقش، بی‌واسطه است و ما آن را از لحظه‌ای که چشم باز می‌کنیم می‌شناسیم. از طرف دیگر به‌قدری نقوش اصولی طراحی شده‌اند که بلافاصله در ذهن ما نقش می‌بندند و تا حدودی برای ما شرطی می‌شوند.

ما براساس شرط و شواهد و فاکتورهای بصری با نقش ارتباط عمیق و چندجانبه برقرار می‌کنیم. وقتی ما عکس ماری را می‌کشیم و از طرفی آن را می‌نویسیم خیلی فرق دارد. اگر به زبان‌های مختلف بنویسید همه به راحتی آن را نمی‌فهمند ولی اگر تصویر مار را بکشیم، به هر آدمی نشان بدهیم بلافاصله آن را می‌شناسد. تفکر و ذهنش فعال می‌شود. آدمی یک یادداشت در ذهنش دارد و یک مرتبه با وسعت بی‌حد و حصری مواجه می‌شود که طبیعی است و وسیله خوبی است برای برقراری ارتباط. به‌همین دلیل حوزه نقاشی بسیار توسعه‌یافته‌تر از حوزه‌های دیگر است.

● **ما به چه نوع نقاشی، نقاشی ایرانی می‌گوییم؟**

□ به دلیل اینکه ایران در مواجهه با فرهنگ‌های بیگانه و بعضاً خودجوش واکنش‌هایی نشان‌داده است، نقاشی ایرانی در دوران‌های مختلف حامیان مختلف هم داشته؛ گاهی پادشاهان گاهی هم مبلغان مذهبی به هنرمندان کمک می‌کردند. البته با توجه به هنر کاشیکاری و تذهیب و گل‌بوته‌سازی و گره‌کاری که در معماری مساجد به کارگرفته شده، می‌توانیم بگوییم نقاشی

ایرانی. گاهی وقت‌ها به مینیاتور می‌توانیم بگوییم نقاشی ایرانی، و گاهی به آثار کمال‌الملک و شاگردانش می‌گوییم نقاشی ایرانی. البته گرچه این آخری صددرصد اروپایی محسوب می‌شود ولی خب حالا، حال و هوای ایرانی و نگرش خاص ایرانی در آن به چشم می‌خورد در مقایسه با هنر اروپا که قالب‌های قرص و محکمی دارد.

● **نقاشی بومی چه ویژگی‌هایی باید داشته باشد؟**

□ ببینید، من به این مرزبندی‌ها در نقاشی، اهمیت چندانی نمی‌دهم. من سال‌ها خودم این دغدغه و نگرانی را داشتم. برای اینکه بشر موجودی است که معلم زیبایی‌شناسی‌اش خداوند است و انسان می‌تواند از این راه برای به‌دست آوردن هویتش تلاش کند.

مبحث دیگر ورود و تقابل اندیشه‌ها و تفکرها و سلایق است که بین ملت‌ها رد و بدل می‌شود. ما اگر در نقاشی دنبال موضوع دست‌نخورده‌تر و بکرتر اولیه بگردیم، حتماً پیدا می‌کنیم. چون که دوره هفت‌هزار ساله تاریخ تمدن ایران تا دوران صفویه، هویت ایرانی دارد. در زمان صفویه نوعی از هنر قوام‌یافته ایرانی- اسلامی ظهور می‌کند و قبل از آن، در دوره تیموریان یا ایلخانان و قبل از آن، تقریباً به معنای واقعی، نقاشی داشتیم.

اگر بخواهیم به نقاشی ایرانی قبل از ظهور اسلام بپردازیم، مبحث دست‌نخورده‌تر و ناب‌تری دارد و تقریباً تا دوره صفویه که اوج هنر اسلامی است ما نقاشی ایرانی داریم. افول هنر اسلامی در دوره قاجار، با ورود هنر اروپایی صورت می‌گیرد و می‌شود گفت که مرگ هنر ایرانی حد فاصل بین دوره پهلوی و قاجاریه است. در دوره پهلوی به نوعی، نگرش‌های تازه‌تری از نقاشی غربی به صورت مدرن پیدا شد. مثل مکتب سقاخانه که در اواخر دوره پهلوی شکل و قوام پیدا کرد. این مکتب سعی کرده بود فاکتورهای ایرانی را رعایت کند و پشتش نوعی نوگرایی قرار داشت.

بعد از پیروزی انقلاب، اگرچه نقاشی ایرانی، حال و هوای انقلابی و اسلامی دارد، ولی نقاشی اسلامی نیست، بلکه نوعی نقاشی است که به سمت سوسیالیست‌ها گرایش دارد و آش شله‌قلمکاری است که تلاش می‌کند هویتی را جستجو کند و مرکزیت این تلاش در حوزه هنری است. در حوزه هنری سعی می‌کنند به هویت ایرانی- اسلامی برسند. این تلاش و تکاپو در موسیقی به یک صورت تجلّی می‌یابد و در نقاشی به صورت دیگر. اما اسمش را نمی‌توانیم بگذاریم هنر اسلامی، برای اینکه ما الآن اگر بخواهیم به فاکتورهای دوره صفویه نگاه کنیم، می‌بینیم که نقاش امروز هیچ شباهتی به آن دوره که اوج هنر اسلامی بود، ندارد. حتی اگر هم بخواهیم دنبال هویت بگردیم باید کدام هویت را جستجو کنیم؟!

صرفنظر از فناوری و ابزار و مکاتب و تکنیک غربی به لحاظ فرهنگی، غرب به دنبال این است که بداند چه تفاوتی بین ملت ایران، با سابقه و تمدن هفت‌هزار ساله و غرب وجود دارد. می‌شود گفت همان‌طور که روم باستان یکی از مراکز بزرگ فرهنگ‌سازی در گذشته بود، ایران هم چنین حالتی دارد.

این هنر برای اعتلای هویت خود، تلاش زیادی کرده است. گرچه بعضی مواقع ما را متهم می‌کنند از هنر یونان و روم یا هنر چین استفاده کرده‌ایم، ولی هنر ایران هنر مستقل و بی‌پیرایه و باهویتی است. امروزه غربی‌ها، سینمای ما را یکی از ارکان تبلور هنر می‌شناسند، گرچه از فناوری و ابزار غربی استفاده می‌کنند. ما در نقاشی هم سعی کردیم این کار را بکنیم. تقریباً می‌شود گفت من خودم مدعی این نقاشی هویتی هستم.

نقاشی من متعلق به سرزمین من با سابقه تمدن هفت‌هزار ساله است و من با جستجوهایی که در این زمینه کرده‌ام به نوعی از نگرش هویتی رسیده‌ام، گرچه از آخرین دستاوردهای فناوری در نقاشی‌ام استفاده می‌کنم.

● به دید نوینی اشاره کردید که از دوره قاجاریه به این سمت، در نگاه جوانان دیده می‌شود. این دید از کجا نشئت گرفته است و آیا موفق شده یا خیر؟

□ انتظار ما از نسل جوان، بدون برنامه‌ریزی تدوین‌یافته، انتظار بیهوده‌ای است. به نظر من باید عشق و ذوق و علاقه را در بین جوانان به‌وجود آورد و برایشان فاکتورهای خیلی جدی آورد و تمدن گذشته را با امروز مقایسه کرد. این کار وظیفه سنگینی است که بخش اعظم آن، به‌عهده آموزش و پرورش، بخشی به‌عهده وزارت علوم و بخش مهم‌تر آن به‌عهده رادیو و تلویزیون ماست که رسانه فوق‌العاده‌ای است.

اتفاقاً در حوزه هنر جدید معتقدم که نقاش می‌تواند از رابطه تلویزیون و ویدئو و سیستم‌های صوتی و تصویری استفاده کند برای پیام‌رسانی. اگر این حرکت ملی در بین جوانان ما ایجاد شود، جوانان ما کار هویتی می‌کنند. اگر این کار اتفاق بیفتد اعجاب‌انگیز است. بعضی وقت‌ها من خودم یکه می‌خورم وقتی می‌بینم جوان ۲۴ و ۲۵ ساله توانسته یک اثر «کانسپچوال آرت» هنر مفهومی را خلق کند و همگام با ممالک توسعه‌یافته در این زمینه ارائه کند. اینها ناشی از تیزبینی جوانان ما در این زمینه است. اگر در این نسل، دنبال هویت می‌گردیم باید خوراک لازم را هم بدهیم.

● معمولاً مردم نقاشان را مفهوم‌گریز و معناگریز می‌دانند. مفهوم در نقاشی چطور است؟

□ یکی از جدی‌ترین مسائل نقاشی ایران این موضوع است. متأسفانه مدت طولانی بعد از ورود نقاشی مدرن اروپایی به ایران، نقاشی مدرن با این معنا وارد شد که این نقاشی، نقاشی دکوراتیو است. نقاشی فانتزی و نقاشی فرمالیستی است که آهسته‌آهسته از مفهوم فاصله می‌گیرد و بیشتر به سمت

زیبایی و ارتباطات عناصر بصری گرایش دارد و حکم یک عنصر تزئینی را پیدا می‌کند و در گوشه و کنار هم دستش را به دست آخرین ادراک زیبایی‌شناسی می‌دهد که البته این مقوله کم است، ولی در دوره‌ای که ایرانیان این را دنبال می‌کنند، اروپاییان حدود ۲۵ الی ۲٦ سال است که به دنبال هنر مفهومی می‌روند و سعی می‌کنند آن خاصیت پیام‌رسانی و تأثیرگذاری مفهومی را از طریق نقاشی تثبیت کنند. این آهسته‌آهسته می‌آید به‌جایی می‌رسد که مثلاً وقتی هنر انقلاب در ایران مطرح می‌شود بعضی از جریانات نقاشی انقلابی، آن را تقبیح می‌کنند و می‌گویند که اینها دارند روایتگری می‌کنند، نقاشی می‌کنند و تصویرسازی می‌کنند. درواقع عواملی تلاش می‌کنند که نقاشی دوران انقلاب را بی‌اعتبار کنند. درحالی‌که در همان موقع اروپایی‌ها، این کار را به‌صورت خیلی جدی در معنا و مفهوم نقاشی دنبال می‌کنند.

من یادم هست آقای الخاص – استاد بنده– یکی از مدافعان مفهوم‌گرایی بود. ما هم به دلیل اینکه در این زمینه از ایشان درس بگیریم خیلی تلاش کردیم. الآن یکی از مقوله‌هایی که خیلی جدی در بین جوانان علاقه‌مند به هنر نقاشی دنبال می‌شود گرایش به هنر مفهومی با استفاده از ابزار و تکنیک جدید است. اینجا مهارت خیلی مهم نیست. اینکه هوش بشر از کدام زاویه و روزنه وارد می‌شود و کدام ابزار را در اختیار می‌گیرد تا بتواند آن تأثیرگذاری را داشته باشد، مهم است و من خوشحالم که می‌بینیم نسل جوان ما در این زمینه خیلی تواناست. اتفاقاً نمایشگاهی که ما داشتیم بسیار تأثیرگذار بود و این نهضت جدید هنر مفهومی باعث شد بیشتر مردم به سمت نقاشی کشیده شوند و می‌شود گفت علمداران این رشته اگرچه پیشکسوت‌ها هستند ولی حامیان اصلی آن نسل جوان است و تقریباً می‌شود گفت دو دوره نقاشی هنر

کانسپچوال آرت یا هنر مفهومی در ایران پربیننده‌ترین نوع نقاشی بود که ما تابه‌حال داشتیم.

● حدوداً صد و ده سال پیش یک دوسالانه در ونیز برگزار شد که چند وقت پیش هم دوباره مثل آن تکرار شد که شما هم در آن تشریف داشتید. در این باره توضیح بفرمائید؟

□ این رویداد، مهم‌ترین رویداد حوزه هنرهای تجسمی در دنیاست، به‌خاطر سابقه و نگاه فوق‌العاده چند وجهی که به این ماجرا دارد و انرژی فوق‌العاده‌ای که به آن معطوف است. این دوسالانه جهانی است و قدمت زیادی دارد و از صد و ده سال پیش شروع شده است. یعنی در هر صورت بزرگان تاریخ نقاشی کسانی هستند که در دوسالانه «ونیز» مطرحند. یعنی محل ظهور اندیشه‌های جدید و نظریات جدید و شخصیت‌های جدید در حوزه نقاشی همین دوسالانه ونیز است. این دوسالانه هر دو سال یک‌بار برگزار می‌شود. به‌همین دلیل با پنجاه دوره برگزاری، با سابقه‌ترین دوسالانه است و کار خودش را خوب انجام می‌دهد.

با پشتوانه‌ای که کشور ایتالیا در این زمینه دارد، می‌شود گفت که اتفاقات مهمی در این دوسالانه رخ می‌دهد. بخش بزرگی از مکان برگزاری این دوسالانه، باغ است و مجموعه‌ای از ساختمان‌هایی که کشورهای مختلف خریداری کرده‌اند که البته شامل همه کشورها نمی‌شود و تعداد کمی از کشورها در این باغ ساختمان دارند. ایران هم از قبل از انقلاب، اقدام کرده و ظاهراً به نتیجه نرسیده است. تقریباً ما برای پیداکردن هویت نقاشی‌مان، آهسته‌آهسته در دوسالانه‌های مختلف شرکت کردیم و این اقدامی که صورت گرفت اولین حضور بین‌المللی هنرهای تجسمی در ایران بود. از آنجایی که کارهای جدید، در این دوسالانه ارائه می‌شود و بیشتر کارهای تازه هنر نقاشی

به آنجا می‌آید، جای خیلی از هنرمندان ما در آنجا خالی بود و اینکه بعضی از هنرمندان ما در آن دوسالانه شرکت نکردند دلیل بر ضعف آنها نبوده است.

● **فقط شما شرکت کردید؟**

□ نخیر. من به عنوان نقاش و آقای نادعلیان و آقای دارش که کار مجسمه ارائه کردند. در دوره‌های قبلی حدود پنجاه سال، جای ایران خالی بود. ما فکر می‌کردیم ایران برای اولین‌بار است که شرکت می‌کند. حتی مسئولان ونیز و رئیس دوسالانه فکر می‌کردند که ما اولین‌بار است که شرکت می‌کنیم و در مصاحبه‌شان گفته بودند که یکی از بزرگ‌ترین اتفاقاتی که رخ‌داده، حضور ایران بعد از سال‌ها دوری است.

به‌هرحال هیچکس نمی‌دانست که آیا ایران در آنجا حضور داشته یا نه! ما در ونیز دنبال این ماجرا بودیم و فهمیدیم که قبلاً از ایران نقاشان زیادی شرکت کرده‌اند؛ از جمله سهراب سپهری، اسفندیاری و پزشک‌نیا، ولی حضور ملی نداشته‌اند. ببینید نقاشی ایران، پالایشگاه ورود هنر بیگانه به ایران بوده است.

البته ما دیر اقدام کردیم. ما هفت ماه پیش اقدام کردیم. گروه بعدی باید از یک یا دو سال قبل خود را آماده کنند و با دست بازتری آنجا بروند. اگرچه با همین شکل هم که ما شرکت کردیم جزو درخشان‌ترین‌ها بودیم. آقای بوناما – رئیس دوسالانه– گفتند که غرفه ایران یکی از پنج غرفه جذاب در این دوسالانه بود. در آنجا جو درباره ایران خوب بود و می‌گفتند ایران یکی از جایزه‌بگیرهای این دوسالانه است. مهم‌تر از همه، این است که جهان امروز با هنر نقاشی ایران به‌قدری آشنا شد که در هیچ جای دنیا این اتفاق نمی‌افتاد.

من خودم در دوسالانه شارجه، اول شدم و جایزه بزرگ آن دوسالانه را گرفتم. اما دوسالانه شارجه، آن اعتبار دوسالانه ونیز را ندارد. با این‌حال مسئولان دوسالانه شارجه انرژی زیادی می‌گذارند. اتفاقاً در ونیز پنجاه و دو

کشور شرکت کردند، ولی در شارجه شصت و چند کشور شرکت کردند. در آنجا هنرمندان زیادی به‌صورت آزاد هم شرکت کرده بودند ولی سابقه ونیز را نمی‌شود با سابقه هفت‌ساله شارجه مقایسه کرد. من از مسئولان خواهش می‌کنم کمک کنند تا بعضی از هنرمندان به آنجا بروند و آخرین دستاوردهای هنرهای تجسمی را ببینید.

● **چطور می‌شود نقاشی دوباره جان بگیرد. آیا حمایت دولتی لازم است؟**

□ هیچ مانعی در سر راه نقاشی وجود ندارد. حمایت‌های مختلف دوستان، گالری‌داران، دولت و همه هست. مشکل بزرگ نقاشی ما، منتقدانی است که حتی اطلاعات اندک هم درباره نقاشی ندارند و تحت تأثیر جنجال‌های مطبوعاتی که فقط به گیشه فکر می‌کنند جنجال می‌کنند. حوزه نقاشی، کار جدی می‌خواهد و مثل کار هنرپیشه‌های سینما نیست که هر طور دلمان خواست با آن شوخی کنیم. فکر می‌کنم تمام بچه‌های حوزه هنرهای تجسمی، حساسیت‌های ویژه‌ای دارند. اینها هنرمند واقعی‌اند. اینها به‌خاطر شکل و قیافه‌شان وارد حوزه هنری نشده‌اند، بلکه جانشان به نقاشی وابسته است.

معضل دیگر، آموزش غلط نقاشی است. آدم‌های بی‌تجربه، یکی از آفت‌های بزرگ نقاشی در ایران‌اند. جریان نقاشی راه افتاد و خوب هم دارد حرکت می‌کند. بنابراین اگر دوستانی در حوزه آموزش نقاشی‌اند و اگر فکر می‌کنند در آموزش، کاری از دستشان برنمی‌آید، فضا را در اختیار دیگران قرار بدهند که می‌توانند این کار را انجام بدهند. من بعضی وقت‌ها از کار این هنرجویانی که آثار عجیب و قشنگی خلق می‌کنند حیرت می‌کنم.

مثلاً جوان هفده‌ساله ایرانی می‌تواند مثل یک نوآموز امروز اروپایی از خلاقیت خودش استفاده کند و می‌تواند مثل یک نقاش آکادمیک اروپایی حرکت کند.

● **خیلی از مسائل، اتفاقی است. یعنی اگر دوست من موسیقیدان یا نقاش بود و از سبک استادی پیروی می‌کرد، من هم راه او را ادامه می‌دادم. ولی آیا واقعاً باید این راه را بروم؟ آدم نقاش را چطور باید از هفت‌سالگی بشناسیم و راه درست را پیدا کنیم و به بیراهه نرویم؟**

□ این نکته یکی از جدی‌ترین مباحث است. ببینید اگر ما یکی از فاکتورها را، کشف هنرمند یا کشف استعدادهای ناشناخته در سیستم آموزش و پرورش در نظر بگیریم، باید برنامه‌ای داشته باشیم که متأسفانه نداریم.

جهان روی دو محور استوار است: هنر و ریاضی. همه مردم باید عاشقانه ریاضی را دوست داشته باشند، چون کلید کشف دنیای درونی است. این دو تا فاکتور را باید جدی بگیرند. در سیستم آموزش هم باید الفبای هنر و هنرهای تجسمی را به همه بیاموزیم و حتی باید آموزش‌مان درست باشد.

نکته دیگر این است که عده‌ای دارند به‌صورت خصوصی درس می‌دهند. این اشتباه محض است. تک‌معلمی معضل بزرگی است برای هنرمند. من خواهش می‌کنم که معلم‌ها را به تعداد آدم‌ها تقسیم بکنند که حداقل از یک حوزه فرهنگی تغذیه می‌کنند. بچه باید چندوجهی بار بیاید. البته این احکام را وقتی حذف بکنیم، بچه‌ها می‌آیند در یک مدل آموزشی خوبی قرار می‌گیرند.

● **روش کشف نخبه‌ها چگونه است و چه امکاناتی وجود دارد؟**

□ شاگردی که به من مراجعه می‌کند من سعی نمی‌کنم به او آموزش بدهم. اول سعی می‌کنم افکار، اندیشه‌ها و استعدادهایش را بشناسم. صرف نشاندن بچه‌ها کنار هم، و با یک شیوه کلیشه‌ای درس‌دادن، غلط است. نه فقط اینها کشف نمی‌شوند بلکه گم هم می‌شوند. در یک سیستم آموزشی غلط، متأسفانه شما به‌راحتی می‌توانید شاگرد یک استاد را تشخیص بدهید. چرا؟

چون کار آن آدم را دنبال می‌کند. ما به جای اینکه خودمان را به بچه‌ها تحمیل کنیم باید آنها را کشف کنیم. این کار روش دارد. ما باید سعی کنیم به آنها نزدیک شویم نه اینکه آنها به ما نزدیک شوند.

گفت‌وگو

بهرام دهقانیار

متولد ۱۳٤٤، تهران

شروع فعالیت موسیقی در هفت‌سالگی با نوازندگی پیانو، ۱۳٦٥ شروع آهنگسازی با ساخت موسیقی متن سریال خانهٔ مادربزرگ، ۱۳٦۸ سفر به آلمان برای ادامهٔ تحصیل، ۱۳۷۳ بازگشت به ایران و ساخت موسیقی سریال‌های خانهٔ سبز، همسران، پدرسالار، این خانه دور است، کهنه‌سوار، رسم شیدایی و کمربندها را ببندیم.

آهنگسازی بیست‌ودو فیلم سینمایی به نام‌های شاخ گاو، عشق شیشه‌ای، آن سوی آیینه، رازها و . . .، آهنگسازی ترانهٔ «پرنده» با صدای مانی رهنما، ساخت موسیقی و شعر «او را صدا بزن».

فعالیت‌های دیگر: همکاری با مرکز موسیقی سازمان صدا و سیما و همچنین تدریس موسیقی.

● **آقای دهقانیار چه کسی استعداد شما را در زمینه موسیقی کشف کرد؟**

□ آشنایی اولیه من با ساز، در حقیقت با کادوی تولدی بود که برای برادر بزرگ‌تر من آوردند که یک ملودیکا بود و وقتی خانوادهٔ من تشخیص دادند که درحین کارکردن من با این ساز، ملودی‌های منطقی و هدفمندی به گوش می‌رسد. بلافاصله پیشنهاد کردند که بنده تحت تعلیم قرار بگیرم و از همان زمان برای من یک پیانو گرفتند و آموزش من شروع شد.

● **پیانو سازی است که در آن آرامش خاصی وجود دارد. چطور این ساز را انتخاب کردید؟**

□ پیانو به دلیل کامل‌بودن و امکاناتی که در ذات خودش به عنوان یک ساز دارد، برای بسیاری از دروس حرفه‌ای موسیقی، الزامی است. از جمله درس هارمونی را بدون سازهای ٦٢ لب یا پیانو اصلاً تدریس نمی‌کنند، چرا چون این امکان را برای هنرآموز به‌وجود می‌آورد که چند صدا را به‌طور همزمان بشنود و اجرا کند. کسانی که پیانو کار می‌کنند تجربه ثابت کرده که در ارکستراسیون و آموزش سازهای دیگر، موفق‌تر هستند. برنامه‌شان قوی‌تر است، به دلیل اینکه این ساز این امکان را می‌دهد که ده صدا را همزمان بشنویم. گوش را برای کارهای بعدی قوی‌تر می‌کند.

● **شما با توجه به اینکه کار آهنگسازی را زود شروع کردید. (شانزده، هفده‌سالگی)، معلوم است که استعدادتان زیاد بوده. این فرایند از شروع آموزش تا آهنگسازی چگونه گذشت؟**

□ به جرئت می‌توانم بگویم آهنگسازی و ساخت و خلق ملودی و در حقیقت پردازش اصوات ودیعه الهی است. به‌هیچ‌وجه با تحصیلات موسیقی نمی‌توان آهنگساز شد و ملودی خلق کرد. ضرورتش – به‌عنوان یک ایرانی عرض می‌کنم– آموزش و شناخت واقعی روی ردیف‌های موسیقی است.

چون ما هر ملودی که بخواهیم بسازیم باید با ردیف‌های موسیقی آشنایی داشته باشیم و بعد برای کارکردن نیاز گسترده‌تر به ارکستر سمفونیک و سازهای سنتی خودمان داریم، و بعد به‌ویژه این روزها شناخت روی کامپیوتر و استفاده از برنامه‌ها و نرم افزارهایی که کمک می‌کند برای کار ارکستراسیون و ضبط موسیقی. در نتیجه سه وادی در این زمینه وجود دارد: اول ردیف‌های موسیقی و آشنایی با سازهای سنتی؛ دوم، سازهای سمفونیک؛ سوم، موسیقی الکترونیک. هر سه اینها را باید آهنگساز آموزش دیده و بلد باشد و بتواند با همه اینها کارکند. من در تمام این سال‌ها سعی کردم روی این سه مقوله کار کنم و نتیجه این کارها روی آثار من کم و بیش مشخص است.

● **شما که زود کار آهنگسازی را آغاز کرده‌اید آیا جوانی هم کرده‌اید؟**

□ من در زمانی که داشتم ردیف‌های موسیقی سنتی را با زنده‌یاد اسماعیل دیبا کار می‌کردم در کنارش موسیقی پاپ هم گوش می‌دادم. چون اینها به‌نظر من هر کدام دو مقوله جداست و سعی کردم در زندگی هیچ‌وقت به شکل متعصبانه با موسیقی برخورد نکنم. هر موسیقی ویژگی‌های خاص خودش را دارد که قابل احترام است و استانداردهای آن را باید در بخش آهنگسازی یاد گرفت تا بتوان از آن استفاده کرد. هر کاری را اگر بشود به شکل کارشناسی گوش‌داد و تحلیل کرد، فرمول‌هایی به‌دست می‌آید که از آن فرمول‌ها می‌شود استفاده کرد و شبیه به آن کار، آهنگسازی کرد.

● **شما قبل از اینکه رشته موسیقی را در خارج از کشور ادامه بدهید در ایران موسیقی و ردیف‌های موسیقی ایرانی را آموختید. چقدر موسیقی ایرانی روی کار شما تأثیرگذار بوده است؟**

□ بدون استثنا شاید ۸۰ درصد کارهایی که بنده ساخته‌ام پایه و مبنای ملودی‌های اصلی آنها، برگرفته از موسیقی اصیل و تم‌های ایرانی است.

بستگی به این هم دارد که موسیقی مربوط به فیلم باشد یا ترانه. البته در بخش تنظیم ارکستر و گسترش تم‌های اصلی از ترفندهایی استفاده می‌کنم که می‌تواند موسیقی کلاسیک باشد. در بخش هارمونیزاسیون یا چندصدایی‌کردن آهنگ، از ترفندهای دیگری استفاده می‌کنیم. اما تم‌های اصلی من همیشه موسیقی ایرانی است.

● **این سؤال را برای این پرسیدم که جوانان امروز بدون شناخت موسیقی اصیل به سراغ آهنگسازی می‌روند، در صورتی که باید موسیقی ملی را خوب بشناسند و نباید به نام ابداع و نوآوری، سبک و وزن و دستگاه‌های موسیقی را به‌هم بریزند. نظر شما در این مورد چیست؟**

□ کاملاً با شما موافقم. به‌همان شکل که یک ادیب باید فارسی را خوب بداند و اوزان شعری و قواعد دستوری را رعایت کند و اگر نداند و بدون توجه شعری بسراید آن شعر ایراد دارد حداقل از دیدگاه کارشناسان. من با اعتقاد به این قضیه سعی کردم در همان کودکی که شروع به آموختن موسیقی کردم بخش تئوری آن را نزد استادان مختلف خوب یاد بگیرم، و در بخش اجرایی هم در سه سبک جدا کار کردم که ابتدای آن همان سبک کلاسیک بود و چون پیانو ساز غربی و اروپایی است، نوع آموزش آن موسیقی کلاسیک است. وقتی هفت هشت سال گذشت و من روی این ساز تسلط پیدا کردم شرایطی پیش آمد که در خدمت استادان مختلفی باشم و ابتدا از طریق دوستان به استادی معرفی شدم که ایشان ردیف‌های مرتضی‌خان محجوبی را برای بنده اجرا می‌کردند و بنده آن را ضبط می‌کردم و سعی می‌کردم در جلسه بعد برای ایشان ارائه بدهم. این مورد، دو سال و اندی طول کشید و باعث شد بنده بسیاری از ردیف‌ها را هم ضبط کنم و هم در کنار ایشان فرا بگیرم. تا اینکه امکان تحصیل در خارج از کشور به‌وجود آمد

و من تکنیک‌های دیگری را در کنسرواتوار موسیقی فرانکفورت نزد استادان آلمانی تلمذ کردم و آن کارکرد ارکستر سمفونیک بود و سبک‌های مختلف، که باز هم من آنها را در سبک‌ها و موسیقی‌های ایران آوردم و استفاده کردم.

● **آقای دهقانیار در مقطعی برای ادامه تحصیل به خارج از کشور رفتند و بعد از تحصیل فنون موسیقی غربی و کلاسیک به ایران برگشتند و کار را ادامه دادند. البته قبل از این دوران آهنگسازی کرده‌اند. سؤال من این است که آنهایی که به شما در دوران قبل از تحصیل سفارش موسیقی دادند، چگونه شما را شناختند و سفارش کار دادند؟**

□ شروع کار من با خانم مرضیه برومند در سال ۱۳٦۵ بود. داستان به این شکل بود که یکی از شاگردان پیانوی من خانم مریم سعادت بود. ایشان به من گفتند خانم برومند برای سریال جدید خودشان دنبال یک آهنگساز جوان و تازه‌کار می‌گردند تا ایده‌های جدیدی داشته باشد و من با توجه به اینکه قبلاً کم و بیش به صورت آماتوری آهنگسازی کرده بودم، خانم برومند این افتخار را به من دادند تا با ایشان همکاری کنم. شعرهایی را آماده کرده بودند و در اختیار من گذاشتند. در سریال «خونهٔ مادربزرگ» که ملودی آن را من در ۹ سالگی ساخته بودم، دیدم که این ملودی روی این شعرها می‌نشیند و ایشان کار را تأیید کردند و گفتند که این ملودی را می‌پسندند. این کار برای ارکستر تنظیم شد و تیتراژ سریال «خونهٔ مادربزرگ» شد که یک کار عروسکی و خاطره‌انگیز بود و بعد از آن، دوستان این ملودی را پسندیدند و تماس گرفتند و کار حرفه‌ای من آغاز شد.

● **برای یک نویسنده یا شاعر یا داستان‌نویس اولین کار چاپ‌شده، طراوت و حلاوت دیگری دارد. شما بعد از اولین کار چه حسی داشتید؟**

□ به همین شکل بود. موسیقی سریال «خونهٔ مادربزرگ» در استودیوی ۱۱۰ سازمان صدا و سیما ضبط شد. من تا قبل از آن تاریخ واقعاً هیچکدام از کارهای خودم را با اجرای ارکستراسیون نشنیده بودم. ولی این کار تنظیم شد. البته جا دارد از استاد عزیزم بابک بیات تشکر کنم چون قبل از اینکه، این کار ضبط شود یادم هست که یک جلسه، من از ایشان وقت گرفتم و پارتی تور کار را بردم و ایشان نگاه کردند و گفتند خیالت راحت باشد که این کار خوبی خواهد بود و این دلگرمی بزرگی بود و وقتی گروه ارکستر با اشارهٔ من شروع به نواختن اولین قطعه کردند، شاید من ده متر از زمین بلند شدم و احساس خوبی به من دست داد. که البته بعدها همان لذت باعث کارهای بعدی من شد.

● از سفری که داشتید و شیوهٔ تدریس در دانشگاه‌های آلمان برای ما صحبت کنید. با توجه به اینکه آلمان کشوری است که موسیقیدانان بزرگی از آنجا برخاسته‌اند؟

□ من سال ۱۳۶۵ که کار آهنگسازی را به شکل حرفه‌ای شروع کردم، مصمم‌تر شدم. چون همزمان با پایان سربازی من بود که دیدم برای ادامه تحصیل، احتیاج به چند چیز دارم: یکی اینکه برای امتحان ورودی خودم را آماده بکنم و دوم اینکه زبان آلمانی را یاد بگیرم. در مدت سربازی فرصتی بود که زبان آلمانی را یاد بگیرم و در آن سه سال که همزمان کار آهنگسازی را هم انجام می‌دادم از کلاس‌های پروفسور مهران روحانی استفاده کردم و تئوری موسیقی و مقدمات هارمونی و اصول اولیه موسیقی را در محضر ایشان آموختم. بعد وقتی در فرانکفورت امتحان ورودی دادم آنها سه ترم جلوتر، بنده را قبول کردند. بعد زبان را به‌راحتی آموختم. من به جوانان پیشنهاد می‌کنم اگر قصد تحصیل در هر رشته‌ای در کشورهای دیگر دارند

حتماً زبان آن کشور را خیلی خوب یاد بگیرند، چون تا زمانی که زبان را به خوبی یاد نگیرند رفتن به کلاس هیچ فایده‌ای ندارد. ازطرف دیگر، از جوانان خواهش می‌کنم که از جوانی‌شان استفاده بکنند و مقدمات تئوریک این رشته هنری را یاد بگیرند که اگر می‌خواهند امتحان ورودی بدهند موفق شوند. چون آنجا آنقدر دایرهٔ رقابت گسترده است که فرد باید توانایی بالایی داشته باشد که بتواند خودش را در جرگهٔ قبول‌شدگان قرار بدهد. پیشنهاد من، به تمام دوستان این است که برای رقابت بین‌المللی به علم و آگاهی مجهز شوند.

● **کشور آلمان را چطور انتخاب کردید؟**

□ من ابتدا قصد داشتم به اتریش بروم اما به من ویزا ندادند. دوستان هم لطف کردند و برای من از کنسرواتوار موسیقی آلمان که بنده یک سری مدارک به آنجا ارسال کرده بودم، دعوتنامه فرستادند و قرار شد که در تاریخ مشخصی برای امتحان ورودی در آلمان باشم.

● **یکی از مسائلی که در هنر زیاد به چشم می‌خورد ریاضتی است که فرد برای رسیدن به موفقیت باید تحمل کند. جوانانی هستند که موفقیت را می‌بینند ولی ریاضت را نمی‌بینند. دربارهٔ دوران ریاضت صحبت کنید؟**

□ بدون استثنا در هر رشته هنری اینکه شخصی از صفر برسد به جایی که بتواند قدرت ابراز عقیده داشته باشد در طول سه چهار سال امکان‌پذیر نیست، مگر ریاضت و پختگی، که لازمه‌اش فقط و فقط تمرین و مطالعه پی‌گیر و به‌طور کلی ریاضت است.

برای یک جوان خیلی سخت است که بگوییم بنشین ده ساعت فقط روی یک چیز خاص تمرین کن. ولی این فقط بستگی به میزان عشق آن شخص به کار و جدیتش دارد که چقدر این مقوله را جدی بگیرد تا بخواهد از خیلی

چیزهای دیگر بزند و وقتش را روی آموزش و پی‌گیری در آن رشته خاص مثل نقاشی، مجسمه‌سازی یا ساز و یا هر چیز دیگر متمرکز کند.

● **درواقع اصلی‌ترین فعالیت شما ساختن آهنگ برای آثار تلویزیونی و سینمایی است. آیا خودتان انتخاب کردید یا بنا به تقاضاها و میل تهیه‌کنندگان و کارگردانان در این وادی قرار گرفتید؟**

□ به حضور شما عرض کنم بنده در سال ۱۳٦۵ «خونهٔ مادربزرگ» را کار کردم. آن زمان فضا برای موسیقی پاپ یا ترانه به این شکل مهیا نبود. به‌همین دلیل سفارشات موسیقی فیلم در قالب‌های سریال تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی به من داده شد و در نتیجه من به‌طور ناخودآگاه، افتادم در کار موسیقی فیلم. ولی بعدها ترانه‌سازی هم به من حواله شد که باید انتخاب می‌کردم. به جرئت می‌توانم بگویم این دو، دو دنیای کاملاً متفاوتند. یعنی در ترانه به دلیل اینکه شعر حضور دارد قید و بندهای خاصی حاکم است. در کار موسیقی فیلم هم برای اینکه تصویر حاکم است بر زمان‌گیری، حتی صدم ثانیه در هر صحنه قید و بندهای خاص خودش را دارد. من شخصاً موسیقی فیلم را خیلی بیشتر دوست دارم. صحبت خوب و خوب‌تر یا عالی و عالی‌تر است یا اینکه بگویم بین دو تا بچه (دختر و پسر) کدامشان را بیشتر دوست داری؟ هر دوتایشان را دوست دارم و هر کدام ویژگی‌های خاص خودشان را دارند. موسیقی فیلم برای من دنیای خاص خودش را دارد.

در چند سال گذشته من کار ترانه را به‌طور جدی شروع کردم، چون برای من دنیای خاص خودش را دارد. به‌عنوان مثال در طول چند ماه گذشته افتخار این را داشتم که با آقای فریدون خشنود به‌عنوان تنظیم‌کننده همکاری کنم، برای خواننده جدیدی به نام محمد حشمتی. من در کنار این کار، فیلم سینمایی **رازها** را برای جشنواره آهنگسازی کردم و قبل از آن موسیقی سریال **کمربندها را ببندیم** را کار کردم و قبل از آن **رسم شیدایی** را.

● **چگونه برای یک فیلم آهنگسازی می‌کنید؟**

□ ابتدا فیلمنامه را می‌دهند و کارگردان دربارهٔ ذهنیت موزیکال خودش دربارهٔ فیلم با من صحبت می‌کند که بستگی به شناخت موسیقیایی کارگردان هم دارد که چقدر ایشان از موسیقی سر درمی‌آورند. بعد با هماهنگی ایشان، موسیقی این کار از تم‌های اولیه شکل می‌گیرد تا اینکه صحنه‌های فیلم تدوین می‌شود و بعد از تدوین نهایی ما روی آن صحنه‌هایی که ضرورت دارد موسیقی داشته باشد، کار می‌کنیم.

به دلیل اینکه ما باید ایده‌های کارگردان را در بخش موسیقی متبلور کنیم. روی آن زمان‌گیری می‌شود و ما شروع می‌کنیم روی آن کارکردن. حالا آن موسیقی فیلم یا سریال، تم یا تم‌هایی دارد که بر مبنای اولویت‌هایی که در هر صحنه داریم و برمبنای شخصیت‌پردازی، کار می‌کنیم. به‌طور مثال در فیلم **رازها** آقای «اعلامی» اصرار داشتند که چون فیلم جنایی است و ایشان دقیقاً تحت تأثیر آثار هیچکاک این فیلم را ساخته‌اند، در نتیجه موسیقی «برنارد هرمن» هم که روی کارهای هیچکاک به شکل کلیشه‌ای مثال‌زدنی است برایشان خیلی مهم بود. گفتند تم این کار باید سه یا چهار نت بخصوص باشد که من هم تم این کار را از چهار نت موسیقی ساختم. تمام ٤٧ یا ٤٨ دقیقه موسیقی بعد متأثر از همین چهار نت است. خب با همین چهار نت در سبک‌های مختلف ایرانی و مدرن موسیقی این فیلم را ساختیم و تجربه کردیم. این همان ایده مرکزی و ایده اصلی است که در کار وجود دارد و آن چیزی است که شنونده‌ها با آن تم، وقتی فیلم تمام می‌شود می‌توانند به یاد بیاورند.

این دیگر به‌عهده آهنگساز است که از چه نت و تمی استفاده کند که هم روی فیلم موسیقی تأثیرگذار باشد و هم وقتی فیلم تمام می‌شود، بیننده و شنونده از طریق آن تم و موسیقی صحنه‌هایی از آن فیلم را به یاد بیاورد.

● **آقای دهقانیار، شما برای سریال‌های مختلف آهنگسازی کرده‌اید. آهنگ و موسیقی کدام فیلم بیشتر با استقبال مردم مواجه شده؟**

□ سال ۱۳۷۳ از آلمان به ایران برگشتم. دورهٔ جدید کارهای خودم را با آقایان «بیرنگ» و «رسام» شروع کردم. در سریال **همسران** وقتی سریال پخش می‌شد شاید آن نوع موسیقی تا به حال از صدا و سیما پخش نشده بود. ترکیبی از تار و درعین‌حال نوعی موسیقی پاپ بود. و بعد **خانه سبز** و بعد **پدرسالار**، که من حتی یادم هست که برای موسیقی سریال **پدر سالار** لطیفه هم ساخته بودند و دهن به دهن می‌گشت. اینها باعث افتخار من بود که تم‌هایی که من کار می‌کردم در سریال‌ها، مورد اقبال و تأیید مردم قرار می‌گیرد. بعدش هم برای هر کدام از اینها من می‌توانم ساعت‌ها داستان بگویم، از شرایطی که بوده. ولی در کل می‌توانم بگویم برای من جذاب‌ترین لحظه زمانی است که کاری را که ساختم مورد استقبال مردم واقع شود و از این بابت از خدای خودم تشکر می‌کنم.

● **اگر بین آهنگساز و کارگردان اختلاف به‌وجود بیاید، چگونه آن را حل می‌کنید؟**

□ چون موسیقی فیلم یک یا دو قطعه نیست و کمترین تعداد قطعه‌ای که در یک موسیقی فیلم ساخته می‌شود، چیزی حدود سی قطعه است، مطمئناً اختلاف عقیده پیش می‌آید. بدون استثنا همیشه بوده است.

اگر کارگردان، درک درستی از موسیقی داشته باشد، باید بداند که این آهنگساز فیلم است که باید ایده خودش را تحت تأثیر ایده‌های کارگردان زیر پا بگذارد، به‌خاطر اینکه به من شخصاً ثابت شده نگاهی که کارگردان برروی موسیقی فیلم خودش دارد، به‌خاطر اینکه از اول فیلمنامه را کار کرده و دکوپاژ کرده، خیلی قوی‌تر از آن ایده‌ای است که در آن مقطع، آهنگساز دارد.

چون همیشه این جدل – که البته دوستانه است– بوده و من به این نتیجه رسیده‌ام که بنا به دلیلی که عرض کردم کارگردان درست می‌گوید و به‌همین دلیل حتی در آخرین کار خودم با آقای اعلامی، ایشان نظرشان این بود که فلان قطعه ذره‌ای باید پایین‌تر باشد از نظر شدت، یا قطعهٔ دیگر باید خیلی بیشتر روی ارکسترش کار شود. دیگر در این مرحله من بحث نمی‌کنم. وقتی قطعه آماده می‌شود و کارگردان برای شنیدن آن می‌آید، اگر بگوید به نظر من باید جایی اصلاح شود، بلافاصله من آن قسمت را اصلاح می‌کنم و خب مطمئناً نتیجه آن همیشه درست‌تر از آن چیزی است که من تشخیص داده بودم.

● **آقای دهقانیار، موسیقی فیلم شاید جزئی است که در خدمت کلیات فیلم و یا سریال قرار می‌گیرد. آیا به‌عنوان یک اثر مجزا قابل بررسی و تحلیل است؟**

□ کاملاً همین‌طور است. بعضی سکانس‌ها هست که موسیقی‌اش حالت‌های ساسپنسون دارد، یعنی به تنهایی بسیار آزاردهنده است. فرض کنید در صحنه‌ای که جنایتی در آن اتفاق می‌افتد موسیقی برای تشدید استرس بیننده است. شنیدن این موسیقی به تنهایی ممکن است جز تشدید استرس، فایده‌ای نداشته باشد. اگر ما بخواهیم موسیقی را به‌عنوان یک ابزار برای آرامش‌دادن به افکار خودمان یا لذت‌بردن از آن گوش کنیم، موسیقی فیلم نمی‌تواند این وظیفه را برای ما انجام بدهد. ولی قطعات دیگری هستند در هر کار، مثل قطعات عاطفی یا آرامش‌دهنده، که می‌شود دست‌چین کرد از یک کار سینمایی یا سریال، و به شکل مجزا هم شنید و هم لذت برد.

● **درباره فیلم‌هایی که برای آنها آهنگ ساخته‌اید اگر حرفی دارید بفرمایید تا این فصل از گفت‌وگو را جمع‌وجور کنیم و ببندیم؟**

□ من کار سینمایی را از سال ۱۳٦۵ شروع کردم. آقای رضا بابک در زمان فعالیت در فیلم «خونه مادربزرگ» کاراکتری داشتند. ایشان همان زمان مشغول کار در یک فیلم سینمایی به کارگردانی آقای بلوچی به نام **ارثیه** بودند. ایشان به من گفتند که آقای بلوچی دنبال یک آهنگساز فیلم می‌گردند و دوست دارند با یک آهنگساز جوان و جدید کار بکنند. شرایط آشنایی برقرار شد و من قرارداد بستم و فیلم **ارثیه** اولین فیلم سینمایی بود که من آهنگسازی کردم که البته یک فیلم طنز بود. بعد از آن آقای اسماعیل براری بود و فیلم **شهر در دست بچه‌ها** که البته با آقای براری چند کار دیگر هم انجام دادیم؛ آهنگسازی فیلم‌های **جهنم سبز** و....

بعد با آقای کیانوش عیاری در فیلم **شاخ گاو** همکاری کردم که آن هم در ژانر کودک بود. بعد هم فیلم‌های دیگر که الآن یادم نیست. **عشق شیشه‌ای** را با آقای جعفرنژاد کار کردم. بعد **آن سوی آیینه** را با آقای امینی و آخرین کار من فیلم **رازها** بود که با آقای اعلامی کار کردم. البته ناگفته نماند که من مدت سه سال در ایران نبودم. یعنی در حقیقت سال ۱۳۸۳ اولین سالی بود که بعد از آن سال، مجدداً کار آهنگسازی فیلم را در ایران شروع کردم.

● **درواقع از زمانی که فضای موسیقی و ترانه گسترده‌تر گشت و فصل جدیدی گشوده شد، آهنگسازان به ساختن ترانه بر روی آهنگ روی آوردند. آقای دهقانیار شما هم این کار را کردید؟**

□ شروع کار من بیشتر در قالب تنظیم بود. به‌عنوان مثال، آقای بابک بیات لطف کرده و یک ملودی بر روی شعر خانم شهین حنانه به اسم **پرنده** ساخته بودند. این را با صدای مانی رهنما کار کردم. در حقیقت اولین تنظیمی که من شروع کردم در سری جدید کارهای خودم، این کار بود.

● فصل جدید موسیقی که شروع شد شاید خیلی‌ها که تخصص این کار را نداشتند وارد عرصهٔ آهنگسازی شدند و آثاری شاید سطحی را ارائه کردند و موسیقی دچار هرج و مرج شد و تا آنجا کشیده شد که ابتدا با استقبال مردم مواجه شد، اما بعد مردم از آن رویگردان شدند. نظر شما چیست؟

□ فکر می‌کنم نبود نظارت صحیح بر تولید کارهای موسیقی، شاید یکی از دلایل این هرج‌ومرج باشد. شاید نه حالت سخت‌گیری‌های اول و نه حالت رهاکردن بعدی، مفید باشد. چون چیزی که دچار محدودیت می‌شود وقتی که آزاد شد به یک‌باره خوب و بد و متوسط همه با هم وارد معرکه می‌شوند. البته من اعتقاد دارم که مثل همه جای دنیا همه نوع موسیقی باید باشد. این مردمند که تصمیم می‌گیرند در نهایت چه چیزی خوب است و چه چیزی خوب نیست.

عموماً تجربه نشان‌داده که اینها خودبه‌خود فیلتر می‌شوند. یعنی کسانی که کار ضعیفی دارند و با عدم استقبال عمومی روبه‌رو می‌شوند و رفته‌رفته کنار می‌روند. الآن هم به دلیل اینکه از یک سری کارهای با سبک خاص استقبال می‌شود فقط در همان سبک، موسیقی تولید می‌گردد و شاید حدود شصت درصد از این تولیدات از افرادی است که اگرچه دست به ساز دارند ولی ساز داریم تا ساز، هنرمند داریم تا هنرنما. در نتیجه همه‌جور کار الآن در بازار هست و گاهی هم فروش می‌کند. من از این قضیه خیلی خوشحالم. چون مردم ما خیلی خوب نشان داده‌اند که در زمینه موسیقی کلاه سرشان نمی‌رود.

البته چون تعداد کارهای موسیقیایی در بازار زیاد است، خیلی‌ها کارشان فروش نمی‌رود و دچار ورشکستگی می‌شوند و چه بهتر که بشوند تا دفعه بعد یاد بگیرند که چگونه کار کنند تا رضایت مردم را به دست بیاورند.

● آثار خوب چه ویژگی‌هایی دارد؟

□ میزان تعیین ملاک خوب یا بدبودن یک اثر هنری یک چیز کاملاً نسبی است. یعنی شاید دیدگاه من در این زمینه با دیدگاه دیگران متفاوت باشد. من شخصاً همیشه اثری را اثر خوب می‌دانم که چند ویژگی داشته باشد؛ از دیدگاه یک متخصص موسیقی، استانداردهای کیفی و کمی در آن لحاظ شده باشد، از نظر ساخت موسیقی ارکستراسیون و سازبندی، اجرای نوازنده‌ها، اجرای خواننده (در زمینه ترانه) مهارت‌های خواسته شده در اجرای آن قطعه، کیفیت ضبط و مراحل بعد از ضبط که اصولاً به آن در زبان انگلیسی «مسترینگ» می‌گویند و در حقیقت کامل‌کردن کیفیت ضبط برای کشیدن روی سی‌دی و در اختیار مردم قراردادن است. هر کدام از این مراحل اگر به‌دست متخصص انجام شود قطعاً قابل دفاع است. اگر جز این باشد و هر قسمت از مراحل تولید کار به دست کارشناس خودش انجام نشود، مطمئن باشید که یک جای کار دچار مشکل می‌شود، و همان‌طور که خدمتتان گفتم مردم حواسشان جمع است. امکان ندارد از این خطاها بگذرند.

● آثاری هستند که به آنها آثار بازاری می‌گویند. اینها هم جایگاه و سلیقه خاص خودشان را دارند، ولی تخصصی نیستند. نظرتان دراین‌باره چیست؟

□ سلیقهٔ خوب به سلیقه‌ای می‌گویند که فقط کارهایی با ضوابط هنری درجه یک در آن لحاظ شده باشد، ولی همه مردم حوصله فکرکردن و پرداختن به استانداردهای خیلی بالا و با کیفیت را در یک رده هنری ندارند. به‌عنوان مثال من خودم کار حرفه‌ای آهنگسازی و موسیقی می‌کنم ولی از نقاشی از یک جایی به بعد، دیگر سر در نمی‌آورم. ممکن است اگر یک اثر درجه یک و یک اثر متوسط هنری در نقاشی را در مقابل بنده قرار بدهید من

آن اثر ضعیف‌تر را تأیید کنم. این در مورد موسیقی هم صدق می‌کند. مردم بیشتر به دنبال ملودی‌های ساده‌اند که زود بتوانند آنها را حفظ بکنند و به دلشان بنشیند.

□ به‌همین دلیل موسیقی پاپ در هر جای دنیا، بیشترین میزان فروش و جذب را در مقایسه با موسیقی‌های خیلی پیشرفتهٔ سمفونیک دارد و حتی با موسیقی‌های ردیفی و موسیقی‌های خیلی پیشرفته کلاسیک و یا سنتی خودمان، همه نمی‌توانند ارتباط برقرار کنند. برای همین اگر با کمک رسانه‌های صدا و تصویر و ... بتوان موسیقی خوب پخش کرد و روی سلیقه مردم تأثیر گذاشت به نظر من به مرور زمان درست می‌شود و سلیقه‌ها متفاوت خواهد شد.

● تنظیم، یک اصطلاح در موسیقی است. ولی شاید کمتر با آن آشنا باشیم. از حضرت‌عالی می‌خواهم که دربارهٔ تنظیم، توضیح بیشتری بدهید و بفرمایید تنظیم چه فرقی با آهنگسازی دارد؟

□ اکثر کارها را وقتی می‌شنوید یا پشت جلد سی‌دی یا کاست را می‌خوانید، می‌بینید یک جا نوشته‌اند ملودی، نغمه، یا آهنگساز، و نام یک شخص را جلویش نوشته‌اند و در قسمت دیگری نوشته‌اند: تنظیم از همان شخص یا شخصی دیگر. من راجع به این دو توضیحی بدهم.

ملودی عبارت است از نغمه و اصوات اصلی یک ترانه که روی اشعار یک شاعر گذاشته می‌شود. شما وقتی یک ملودی را از یک ترانه می‌خوانید در حقیقت آهنگ آن ترانه را دارید می‌خوانید به‌غیر از آن خط و به‌غیر از آن ملودی، هر صدای دیگری که در ترانه شنیده می‌شود این بخش و صدا، صدایی است که تنظیم‌کننده برمبنای آن ملودی که خواننده دارد می‌خواند. به مجموعه آن صداها که همه از هم جدا اما برمبنای ملودی اصلی و در راستای

آن هستند، «تنظیم» می‌گویند. یعنی بر مبنای ملودی اصلی، یک‌سری خطوط دیگری ساخته باشد که وقتی همه با هم پخش شود شما مجموعاً آن ترانه را به شکل اجرای سازهای ارکستر در خدمت صدای خواننده می‌شنوید که این مجموعه «ترانه» نام دارد. حالا اگر صدای خواننده را حذف بفرمایید و بدون کلام بشنوید این در حقیقت آن چیزی است که تنظیم‌کننده ساخته است. پس تنظیم در حقیقت یک نوع آهنگسازی است ولی در خدمت آهنگ اصلی.

● **انتخاب سازها برعهده تنظیم‌کننده است؟**

□ بله، بخشی از سلیقهٔ تنظیم‌کننده است. البته همان‌طور که در موسیقی فیلم، آهنگساز فیلم و کارگردان با هم تعامل دارند معمولاً به این شکل است که تنظیم‌کننده با سازندهٔ ملودی اصلی یا ترانه‌سرا، هماهنگی لازم را قبلاً انجام می‌دهد و بعد یکی‌یکی شروع می‌کنند به تنظیم این سازها و سازها را با هم می‌شنوند. بعد جدا جدا و مرحله به مرحله، صدای هر سازی ضبط می‌شود و بعد با هم میکس و مخلوط می‌شوند و بعد خواننده روی آن می‌خواند. مجموعه اینها می‌شود یک ترانه.

● **آقای دهقانیار، درحال حاضر به چه کاری مشغولید؟**

□ من در فاصلهٔ کارهای آهنگسازی، پیانو و تئوری موسیقی را در روزهای سه‌شنبه و چهارشنبه عصر در استودیوی شخصی خودم تدریس می‌کنم و اگر فرصتی هم باشد به مطالعه می‌پردازم و می‌دانید در وادی موسیقی به ویژه موسیقی الکترونیک اینقدر مطالب جدید است که ما هر چه بخواهیم مبحثی را تمام کنیم و مبحث جدیدی را باز کنیم، باز وقت کم می‌آوریم. به‌همین دلیل در فاصله کوتاه بین دو تا سفارش کار، مطالعه می‌کنم و فیلم‌های جدیدی می‌بینم و موسیقی‌های جدیدی را از نقاط مختلف دنیا می‌گیرم و

گوش‌می‌دهم تا بدانم در دیگر نقاط دنیا چه اتفاقاتی در زمینه موسیقی می‌افتد.

● **حرف آخر؟**

□ درود بر همهٔ کسانی که برای اعتلای فرهنگ کشور زحمت می‌کشند!

گفت‌وگو با

دکتر حسن ذوالفقاری

متولد ۱۳٤٥، دامغان

دکترای زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگر و مؤلف کتاب‌های درسی.

تألیفات: ۲۰ جلد کتاب غیر درسی، ۲۵ جلد کتاب درسی، ۸۵ مقاله، ۵ طرح پژوهشی بزرگ از جمله دایرةالمعارف داستان‌های فارسی.

● **بحث ما بیشتر درباره مثل‌های فارسی است. به‌عنوان اولین سؤال، کلمه «ضرب‌المثل» از کجا پیدا شده و چرا معادل فارسی برای این کلمه پیدا نکرده‌ایم؟**

□ «ضرب‌المثل» همان‌طور که از شکل و شمایلش پیداست کلمه‌ای عربی است. ضرب به معنی زدن است، زدن یک مثل، و البته مثل معانی متفاوت و مختلفی دارد، مثل‌زدن به معنای داستان است. گاهی در متون عرفانی، وقتی که می‌خواهند داستانی را از باب تمثیل نقل کنند، می‌گویند مثل این شخص، به آن ماند که ... و این موضوع بیشتر در معنای داستان است. داستانی که معمولاً برای شاهد مثال می‌آوردند و در وجه تمثیل از آن استفاده می‌کردند. در واقع ریشهٔ قرآنی هم دارد و اصلاً مثل در معنای قرآنی، به شکل‌آوردن یک داستان است. برعکس، گاهی هم داستان را در معنی مثل استفاده می‌کنند؛ ضرب‌المثل در **شاهنامه** فراوان، است مثلاً «آن پیر چنین داستان زد». داستان زدن اصلاً به معنی مثل‌زدن به کار می‌رفته است.

مثل و داستان تقریباً معنای مترادفی داشته است. ولی آنچه که ما به شکل رایج در زبان خودمان، و در فولکلور و ادبیاتمان به‌عنوان ضرب‌المثل می‌شناسیم، همین است که به این صورت هم معروف شده است. البته گاهی این را با حکم هم‌معنا می‌کنند و به آن امثال‌وحکم می‌گویند. البته این امثال و حکم از یک جنس و از یک مقوله نیستند. مثل برای خودش یک بافت و یک ساخت زبانی جدا دارد. حکمت‌ها به لحاظ معنایی و به لحاظ موضوع محتوایی جدا از مثل‌هاست. به‌هرحال، **ضرب‌المثل** چیزی است که شناخته شده، و امروزه سعی می‌کنند «زبانزد» را که کلمهٔ فارسی است، جایگزین ضرب‌المثل بکنند که البته زبانزد هم نمی‌تواند دقیقاً جای ضرب‌المثل باشد. زبانزدها آن اصطلاحات مشهور در بین مردم است. مثلاً شما نانوایی می‌روید

و به شاطر می‌گویید: «اوستا دستت درست، یه نون بده ما». این اصطلاح، زبانُزد است و نمی‌شود این را مثل گرفت.

البته در بعضی از متون گذشته، بعضی از بزرگان خواسته‌اند دستان یا داستان را، جایگزین مثل کنند. چون در واقع همانگونه که فردوسی هم بارها در **شاهنامه** اشاره کرده، معادل فارسی‌اش همان داستان است. مثلاً ما کتابی داریم به نام **نامهٔ داستان** اثر علی‌اکبر قائم‌مقامی، نوهٔ قائم‌مقام فراهانی معروف، که این هم موضوعش ضرب‌المثل است. برای همین معادل «ضرب‌المثل»، کلمه «داستان» است و بعضی‌ها سعی کرده‌اند زبانزد را معادل‌سازی کنند. اما به نظر من ضرب‌المثل گویاست و بار فرهنگی خاص خودش را دارد.

● **حد و مرز حکمت‌ها و مثل‌ها کجاست؟**

□ مثل جمله‌ای است که زیرساختش یک اندرز و یا یک حکمت است؛ شاید هم یک تجربه. من روی تجربه بیشتر تأکید می‌کنم. چون مثل‌های ما حاصل تجربیات گذشتگان و عصارهٔ فکر آنهاست. در واقع اینها جمع‌شده، صیقل‌خورده و در قالب جملات کوتاه به دست ما رسیده است و ما از آنها استفاده می‌کنیم. ضرب‌المثل‌ها یک پشتوانه تجربی دارند که سرشار از حکمت و اندرز و پند است.

از طرفی در مثل‌ها، شما یک سری عوامل ادبی هم می‌بینید. مثلاً اغلب ضرب‌المثل‌ها دو لحنی هستند؛ «بمیر و بدم». یا عناصر ادبی در آن هست؛ «آب که سربالا بره، قورباغه ابوعطا می‌خونه». بنابراین ضرب‌المثل‌ها به لحاظ ادبی قوی‌تر است، ولی حکمت‌ها جملاتی است عمیق و پرمغز ولی فاقد تجربه‌های مردمی و ممکن است از منابع دینی وارد شده باشد. البته ضرب‌المثل‌ها و حکمت‌ها به دلیل اشتراک معنایی و محتوایی‌شان در گذشته اغلب از یک جنس و از یک مقوله‌اند.

همین است که ما می‌گوییم امثال و حکم، به عنوان مثال «در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست»، می‌تواند هر دوی اینها باشد ولی بار مثلی آن قوی‌تر است. تفاوت دیگری بین امثال‌وحکم در کاربرد، یعنی در کاربرد مردم است. بنابراین حکمت و مثل را می‌توان خیلی راحت تفکیک کرد و گفت کجاها حکمت و کجاها مثل است. البته در متون ما اغلب شعرهای معروف را هم به‌عنوان مثل می‌آورند. شما اگر به **امثال و حکم** دهخدا مراجعه بکنید از سی‌هزار مدخلی که در آن هست، فقط هشت‌هزار مورد را ما توانستیم به عنوان مثل خاص استخراج بکنیم. چون بقیه‌اش حکمت یا اشعار معروف است.

● **به‌نظر می‌رسد بعضی از ضرب‌المثلهای ما حتی غربی هم باشند. پیشینه گردآوری‌شان به کجا برمی‌گردد؟ چه زمانی و چه کسانی به این فکر افتادند که اینها را گردآوری کنند؟**

□ مثل‌ها حکمت‌های تجربی مردمند. طبعاً باید بگوییم از وقتی که انسان پیدا شد این نوع جملات معروف و مشهور هم میان مردم رواج پیدا کرد که یکی از ابزارهای زبانی برای انتقال پیام است و برای ایجاد ارتباط. در تمام زبان‌ها چنین مثل‌هایی را داریم که برخاسته از دل مردم است. اما مسئله اینجاست که از چه زمانی، ما به فکر تدوین و ثبت و جمع‌آوری آنها افتادیم. در ایران باستان هم ما ضرب‌المثل‌های زیادی داشتیم. همچنان که می‌دانید قوم ایرانی به حکمت و جملات حکیمانه‌گفتن معروف بودند. شما در **قابوسنامه** می‌بینید که یک فصل اختصاص دارد به پندها و اندرزهای انوشیروان که حکم مثل را دارد و در متون گذشته هم، از این نمونه‌ها داریم، ولی متأسفانه، کسی به فکر تدوین و جمع‌آوری اینها نبوده است. همچنان‌که در سایر مقولات ادب عامیانه هم اینچنین بوده و هیچ‌وقت کسی به فکر جمع‌آوری و

ثبت آنها نبوده است و تنها عامل انتقال داستان‌ها و افسانه‌ها به نسل‌های بعـد، همین پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها و نقادان بوده‌اند.

در قرن یازدهم شخصی به نام «حبل رودی» (حبل رود منطقه‌ای است در دماوند)، در میان مردم کوچه و بازار رفته و این مثل‌ها را در دو کتاب به نام‌های **جامع التمثیل** و **مجمع الامثال** جمع‌آوری کرده است. در **مجمع‌الامثال** نزدیک دوهزار مثل و در جامع‌التمثیل همین تعداد مثل وجود دارد. البته تفاوتش این است که در **جامع‌التمثیل** داستان بعضی از مثل‌ها را هم می‌آورد. این کتاب‌ها را برای اولین‌بار، حبل رودی جمع‌آوری کرد. شاید هم ما بتوانیم سابقه جمع‌آوری و ثبت فرهنگ مردم را به‌همان دوره‌ها بسط بدهیم، البته پیش از او، آقا جمال خوانساری در کتاب **کلثوم ننه** عقاید عامه را جمع‌آوری کرده و در قالب کتابی، مدون کرده است که البته در حوزهٔ دیگری از فرهنگ مردم است. بعد از حبل رودی شاهد صادق کتابی به نام **شاهد صادق** دارد. او در این کتاب فصلی را به امثال و حکم اختصاص داده است. بعد از او به‌همین ترتیب شروع می‌کنند به جمع‌آوری تا عصر دهخدا. امروزه به شکل خیلی مدرن و سیستماتیک می‌توانیم بگوئیم که کار **امثال و حکم** دهخدا یک کار بزرگ است. این مجموعه چهار جلدی، بدون مقدمه است.

● **ما شاید کتب دستور زبان فارسی از گذشته کمتر داشته باشیم ولی در زبان عربی، نحویون و صرفیون و خلاصه آنهایی که علاقه‌مند به زبان بودند، زیاد بودند و در این مورد هم زیاد کار کرده‌اند و معمولاً مثال‌هایی که می‌آورند ضرب‌المثل‌ها و اشعار بوده است. شاید آنها زودتر به فکر تدوین این قضیه افتادند، ولی به نظر من در زبان فارسی این‌طور نبوده است. نظر شما چیست؟**

□ یک عاملش، البته می‌توانیم بگوییم همین بوده. البته می‌دانید که مشهورترین نحویون عرب همین ایرانیان هستند. خب، اینها از این جهت توجه می‌کردند که جملاتی که در ذهن و زبان مردم جاری بوده، خیلی مفیدتر بوده و یکی از ابزارهایی بوده که می‌توانسته در آموزش کمکشان کند و همین کار را هم می‌کردند. شما می‌دانید که زبان عربی زبان فصیحی است.

حالا پیش از اینکه اسلام در آنجا ظهور کند زبان عربی زبان فصیحی بود و واژگان، اصطلاحات و مثل‌های زیادی در آن رایج بود و خیلی از نویسندگان هم به این مسئله توجه نمودند و شروع به جمع‌آوری کردند. فرض کنید که می‌رفتند و در میان قبایل عرب می‌گشتند و اصطلاحات را جمع‌آوری و ثبت می‌کردند. به‌همین دلیل چون زبان عربی زبان رایج دنیای اسلام آن دوره بود، توجه بیشتری به آن می‌شد و زبان فارسی طبعاً تحت تأثیر این زبان قرار گرفت.

● الآن هم ضرب‌المثل ساخته می‌شود؟

□ بله، البته به نسبت گذشته کمتر. حالا چرا؟ ببینید ضرب‌المثل چه زمانی استفاده می‌شود؟ زمانی که ارتباط شفاهی وجود داشته باشد. ولی امروز ارتباط‌های شفاهی به آن صورت وجود ندارد. باید بگوئیم نسل ما یک نسل لال است؛ خوب فرصت نیست که پدر، مادر و خانواده چند ساعت دور هم بنشینند و با هم صحبت بکنند و در خلال صحبت از این ضرب‌المثل‌ها استفاده کنند و پسر از پدر یاد بگیرد چون راه نقلش سینه‌به‌سینه است و هیچ راه دیگری ندارد. امروزه، هم می‌نشینند پای سریال‌های تلویزیونی، حتی همان پدربزرگ هم دیگر ساکت شده، نه قصه می‌گوید، نه ضرب‌المثل، نه کنایه و نه آن شیرین‌زبانی‌ها را دارد. مادربزرگ هم همین‌طور. همه مات و مبهوت سریال‌های تلویزیونی شده‌اند. اگر کلماتی از تلویزیون بشنوند فردا به

سرعت در میان مردم پخش می‌شود، خوب یا بد فرق نمی‌کند! ولی واقعاً برنامه‌های رادیو و تلویزیون و دیگر رسانه‌ها، جای این شب‌نشینی‌ها و قصه‌خوانی‌ها، شاهنامه‌خوانی‌ها و حافظ‌خوانی‌ها را گرفته‌اند و طبعاً این موارد منتقل نمی‌شود، چون اینها در اثر انتقال ساخته می‌شوند. می‌دانید که ضرب‌المثل‌ها یک‌باره به‌وجود نمی‌آیند. ضرب‌المثل‌ها سیری دارند برای خودشان، گردشی دارند به لحاظ جغرافیایی و فرهنگی.

ببینید گاهی اوقات ضرب‌المثل از یک نقطه حرکت می‌کند و وقتی به نقطه‌ای دیگر می‌رسد صدها تغییر می‌کند. مثلاً در منطقه‌ای می‌گویند «موش به سوراخ نمی‌رفت جارو به دمش می‌بست»؛ در جای دیگر می‌گویند «روباه به سوراخ نمی‌رفت جارو به دمش می‌بست». بافت مثلی همان است ولی تغییراتی کرده است. به لحاظ اینکه در یک منطقه روباه و در یک منطقه، موش زیاد است.

الآن هم گاهی ضرب‌المثل‌هایی ساخته می‌شوند؛ ما در حوزهٔ آموزش از این ضرب‌المثل زیاد استفاده می‌کنیم، مثلاً می‌گوییم «املا، ننوشته، بیسته». این یک ضرب‌المثل امروزی است که در گذشته سابقه نداشته، ولی اینکه به سرعت ساخته بشود و یا مثلاً فراگیر شود و نمی‌شود، باید گفت که هنوز ضرب‌المثل هم ساخته می‌شود و خواهد شد. بعضی ضرب‌المثل‌ها هم بر اثر ترجمه به‌وجود آمده‌اند مثل «پاک کردن صورت مسئله».

● الآن احتیاج به زبان ظاهراً در حد نیاز شده است، به‌همین دلیل تطورات زبانی و جلوه‌های زیبایش خیلی آشکار نمی‌شود؟

□ از کارکردهای زبان، یکی کارکرد ارتباطی است که معمولاً ما بیشتر از آن استفاده می‌کنیم. یکی دیگر از کارکردهای زبان، کارکرد حدیث زبان و آن حظّ نفس و ابعاد ادبی است. در این حوزه است که ضرب‌المثل به وجود

می‌آید. البته نسبتی که ضرب‌المثل به حوزه ادبیات و زبان دارد یک نسبت درواقع عکس است و حالت تعاملی دارد.

بعضی از ضرب‌المثل‌ها را ما از حوزه ادبیات می‌گیریم و وارد زبان می‌کنیم. بعضی‌ها هم در حوزهٔ زبان ساخته می‌شود و وارد حوزه ادبیات می‌شود. فرض کنید در **گلستان** سعدی، چهارصد جملهٔ مثل‌گونه می‌بینیم. بخشی از اینها را خود سعدی ساخته و وارد زبان کرده. مثلاً می‌گوییم «دروغ مصلحت‌آمیز به از راست فتنه‌انگیز». این جمله، جملهٔ خود سعدی است. ولی بسیاری از آنها هم از زبان مردم گرفته شده، «قطره قطره جمع گردد وانگهی دریا شود». در واقع نویسنده و شاعر یک نقش کاتالیزور و ارتقادهندگی هم دارد. یعنی هم خودش می‌سازد و هم از زبان مردم می‌گیرد و آن را مشهور می‌کند.

مولانا در به‌کاربردن مثل و خصوصاً داستان‌های مثل‌گونه شاید بیشترین نقش را داشته باشد. شاید به‌خاطر شهرت **مثنوی** و شهرت **گلستان** این مثل‌ها رایج شده باشند. چون اینها بیشتر خوانده می‌شده‌اند. مثلاً در دویست و پنجاه تا دویست و شصت داستانی که در **مثنوی** است، شاید پنجاه، شصت داستانش مثل است و مشهور که مردم به‌کار می‌برند بدون آنکه گاهی اوقات متوجه شوند که از **مثنوی** است.

● **اشاره کردید به داستان‌ها. ما معمولاً برای ضرب‌المثل‌ها داستان‌هایی می‌شنویم. بعضی‌ها هم آمدند کتبی را تدوین کردند برای ضرب‌المثل‌ها و داستانشان. تا چه حد این داستان‌ها می‌توانند ریشهٔ تاریخی و یا علمی‌داشته باشند؟**

□ این برمی‌گردد به ریشه‌های مثل. گاهی یک مثل خودش، به خودی خود، روشن است. وقتی شما می‌گوئید «قطره‌قطره جمع می‌گردد وانگهی

دریا شود» این خودش، به خودی خود روشن است. اما شما می‌گوئید «مشک خالی و پرهیز آب»، خوب شنونده می‌ماند که این یعنی چه؟ این باید داستان یا مسئله‌ای داشته باشد. یا اینکه «خر ما از کرّگی دم نداشت» یا «یک دسته‌گلی به آب داد». این دسته‌گل نمی‌تواند بی‌پشتوانه و بی‌ریشه باشد. حالا ریشه‌ها چند دسته‌اند: بعضی‌ها برمی‌گردد به داستانی مثل همین که گفتم فلانی دسته‌گل به آب داده. داستان از این قرار است که: یک آدم بدیُمنی بوده و چشمش بسیار شور. برادرزادهٔ او می‌خواست ازدواج بکند. برادر به این آدم می‌گوید ممکن است با بودن تو اتفاق بدی بیفتد. بنابراین از او خواهش می‌کند که در شب عروسی آنجا نباشد و به جای دیگری برود. برادر با دنیایی اندوه می‌رود. چرا که در شب عروسی برادرزاده‌اش نمی‌تواند شرکت بکند. بنابراین به ده بالا می‌رود و همین‌طور که در عالم خودش بوده، دسته‌گلی را می‌چیند، و یک جوی آبی هم بوده که درست از مسیر باغ محل عروسی می‌گذشته است. برادر با خودش می‌گوید حالا که من در عروسی نیستم خوب است که این دسته‌گل را بیندازم داخل آب، تا آب این دسته گل را ببرد به محل عروسی. این دسته گل می‌رود و اتفاقاً در حوضچه‌ای می‌افتد. بچه‌هایی که در این محل بازی می‌کردند می‌روند این دسته‌گل را از حوضچه بگیرند، می‌افتند و غرق می‌شوند و عروسی به عزا تبدیل می‌شود و از آنجا مشهور شده که فلانی دسته‌گل به آب داده است.

البته ما نمی‌توانیم بگوئیم که این واقعیت داشته یا نه؟ بعضی وقت‌ها داستان‌های مثل‌ها، واقعیت دارند، یک واقعیت تاریخی و بعضی‌ها ندارند و ساختگی‌اند. گاهی‌اوقات هم، مثل ریشه تاریخی دارد. یعنی در تاریخ ما وجود داشته است. مثلاً می‌گویند «فلانی به مشروطه‌اش رسید»، این داستان دارد. یعنی در تاریخ یک فرمانده روسی است و داستانی برای خودش دارد.

ریشهٔ بعضی مثل‌ها برمی‌گردد به فرهنگ، زندگی و آداب و رسوم مردم.

مانند مثلی که گفتم «مشک خالی و پرهیز آب». در گذشته عده‌ای سقا و آب‌فروش بودند؛ اینها آب را می‌فروختند و برای این که مردم خیس نشوند چون خودشان همیشه خیس بودند می‌گفتند «پرهیز آب»، یعنی بروید کنار. الآن می‌گویند نفتی نشوی.

حالا اگر کسی مشک خالی داشت و گفت پرهیز آب، نشانهٔ این است که ادعای بیهوده می‌کند. خب، این برمی‌گردد به یک ماجرای فرهنگی در گذشته. گاهی بعضی از این آداب و رسوم خودشان به‌وجودآورنده مثل‌هایی هستند که ریشه‌های آنها محسوب می‌شود.

● نقش مثل‌ها در فرهنگ ملت‌ها چیست و چگونه می‌تواند حافظ فرهنگ آنها و یا منتقل کنندهٔ فرهنگ آنها باشد؟

□ اگر بخواهیم فرهنگ را تجزیه بکنیم تا ببینیم از چه عناصری ساخته شده‌است، باید بگوییم بخشی از آن، فرهنگ شفاهی مردم است و اگر فرهنگ شفاهی را باز تجزیه و ریز بکنیم، یکی از زیرشاخه‌های آن مثل است به تنهایی. حالا ببینیم مثل، چقدر در زیرساخت فکری و فرهنگی مردم اثر دارد. اولاً به لحاظ کمّی این قابل بررسی است. هر ملتی که مثل‌های زیادی داشته باشد معلوم است که از پیشینه و دیرینه و از فرهنگ پربارتری برخوردار بوده است. شاید ما تاکنون نزدیک به صدوبیست‌هزار ضرب‌المثل را شناسایی کرده باشیم. حدس می‌زنیم تا صدوپنجاه‌هزار مثل هم برسد و این رقم کمی نیست و همین تعداد نشان می‌دهد که مردم ما همیشه نسبت به مسائلی که پیرامونشان می‌گذشته، فکر می‌کردند و آنها را در قالب جملاتی شیوا، رسا، شیرین، گویا و طنزآمیز به دیگران منتقل می‌نمودند. این درواقع می‌تواند زیرساخت فرهنگی کشوری را نشان بدهد. در یک منطقه ما می‌بینیم که

چندین هزار مثل وجود دارد. این نشان می‌دهد که مردم اینجا، مردمی بافکر و بافرهنگ و دارای تمدن بوده‌اند، و اینها گشته و گشته تا رسیده به اینجا.

خاصیت دیگری که مثل‌ها دارند حالت اقناعی است. یعنی ما در مقام اثبات یا رد گفته خود، از مثل استفاده می‌کنیم. گاهی‌اوقات از مثل‌هایی استفاده می‌کنیم که باعث می‌شود مخاطب از گفتهٔ ما مجاب شود. یعنی همان نقشی را در زبان ایفا می‌کنند که حکمت و فلسفه. منتهی اینجا حکمت‌های تجربی مردم است. اتفاقاً حکمت‌هایی که بنایش بر آن تجربه‌های عینی، محسوس و عملی مردم است. و اگر هم دقت کنیم می‌بینیم اینها چقدر خوب با همان اشیا، عناصر، ابزار و چیزهای پیرامونشان، مثل‌های خیلی ژرف و شیرینی ساخته‌اند. این، خاصیت اقناعی مثل‌هاست.

البته مثل درواقع یک نوع چاشنی کلام هم هست و وقتی که صحبت می‌کند اگر خیلی عادی ارتباطش را برقرار کند اقناع می‌شوید و لذت می‌برید، شاید هم لذت نبرید و فقط پیامی منتقل شود. ولی وقتی که یک نفر با کنایه با چند اصطلاح زیبا، یک مثل و یا چند بیت شعر کلامش را مطرح می‌کند، حتماً اثر بیشتری در افراد می‌گذارد و تأثیر سخن او را بیشتر می‌کند و البته فواید دیگری هم دارد.

● **ولی شاید برای مطالعات جامعه‌شناسی هم بتوان مثل‌ها را به کار برد. به‌هرحال کشور ما کشوری بود که همیشه پادشاهان مستبد بر آن حکومت می‌کردند و مردم به جای مستقیم‌گویی به استعارات و کنایات و ضرب‌المثل‌ها روی می‌آوردند.**

□ همین‌طور است که شما می‌فرمائید. مثلاً ما در میان عشایر، مثل‌ها و کلید واژه‌ها را استخراج می‌کنیم. دقیقاً می‌بینیم کلید واژه‌هایی که در میان عشایر به‌کار می‌رود، چیزهای کاملاً شاخصی است و ما می‌توانیم خیلی راحت

بفهمیم که این مربوط به زندگی عشایری است، بر خلاف زندگی شهری. کاملاً می‌شود خاستگاه اینها را روشن کرد. البته در پس‌زمینه مثل‌ها، مثل‌هایی نیست که بُعد مثبت داشته باشد. مثلاً حرکت‌آفرین باشد. گاهی‌اوقات هم ممکن است مثل‌ها، آموزه‌های نادرست و نامناسبی منتقل بکنند. مثلاً امروزه ما معتقد هستیم به‌کار اجتماعی، درحالی‌که در ضرب‌المثل‌های ما، خلاف این به ما توصیه می‌شود. می‌گوییم «دیگ شریکی جوش نمی‌آید» یا «آشپز که دو تا بشه آش یا شور می‌شه یا بی‌نمک». از این نوع ضرب‌المثل‌ها، زیاد داریم که کار اشتراکی و اجتماعی را نفی می‌کند. خب، اینها قابل‌تأمل است. این جالب است برای یک جامعه‌شناس که زمینه‌های فکری و اجتماعی مردم را بررسی می‌کند.

● **شاید این ضرب‌المثل‌ها به مقتضای حال ساخته می‌شدند و وقتی الآن نگاه می‌کنیم، می‌بینیم معانی متناقضی دارند. مثلاً می‌گویند «وصف‌العیش، نصف‌العیش». یعنی اگر توصیفش هم بکنی انگار داری لذت می‌بری. در جای دیگر هم می‌گویند «با حلوا حلوا گفتن، دهان شیرین نمی‌شود». معنایشان شاید با هم متناقض باشد.**

□ یکی از چیزهایی که در مثل‌ها وجود دارد کاربردش است، مثلاً یک مثل در یک منطقه کاربردی دارد و در جای دیگر، کاربرد متفاوت و گاه عکس. کاربرد بسیار مهم است. دقیقاً از یک مثل، ممکن است دو نوع برداشت بشود، ولی هر نوع برداشتی هم که بشود، به‌هرحال گوینده آن، این اعتقاد را داشته است و لو اینکه در جای دیگر، در محلی دیگر، با لحنی دیگر و با زبانی دیگر، چیزی خلاف آن بگویند. این شاید مربوط به‌جای دیگری باشد، یا شاید مربوط به عصر بعد از این باشد. ولی به‌هرحال، اینها می‌توانند برآیندی از نوع تفکر مردم را به ما نشان بدهند.

● **شما که در این زمینه پژوهش کرده‌اید، آیا مقایسه و تطبیقی بین ضرب‌المثل‌های کشورمان با کشورهای دیگر هم شده و آیا کشوری هم هست که از کشور ما بیشتر ضرب‌المثل داشته‌باشد؟**

□ قضاوت، زمانی ممکن است که ما واقعاً بتوانیم مثل‌ها را جمع‌آوری بکنیم. الآن تمام مجموعه مثل‌های ما در کتاب‌های مثل که نام بردم بالغ بر بیست‌هزار است که آمارش واقعی نیست و ما بیش از این مثل داریم. حالا اگر کشورهای حوزهٔ فارسی‌زبان را هم بیاوریم در این محاسبه، بیشتر هم خواهد شد. مثلاً مثل‌های تاجیکی؛ اینها واقعاً مثل‌های ایرانی‌اند. و این زمانی است که دیگران هم تمام مثل‌های خودشان را جمع‌آوری کرده باشند که بشود دست به مقایسه زد. ولی فعلاً چنین آمار دقیقی نداریم. معلوم است که کشورهای مشرق‌زمین گنجینه بسیار قوی‌تری دارند. برخی از کشورهای عربی، مثل مصر چنین حالتی دارند. کتاب‌های زیادی به زبان عربی درباره امثال و حکم نوشته شده که نشان‌دهندهٔ فراوانی مثل‌ها در ادبیات عرب است. ولی به‌هرحال نمی‌شود مقایسه کرد. اما کشورهای اروپایی بیشتر از ما سعی کردند که به شکل آکادمیک، مثل‌ها را جمع‌آوری کنند.

● **دربارهٔ کتاب خودتان که دائرةالمعارف داستان‌های فارسی است و بقیهٔ آثارتان، توضیح بفرمائید.**

□ یکی از کتاب‌ها، درباره داستان‌هایی درباره مثل‌هاست که بالغ بر دوهزاروپانصد داستان مثل است و به زودی منتشر می‌شود. کتابی هم به زودی جمع‌آوری می‌شود که مجموعهٔ فرهنگ ضرب‌المثل‌های فارسی است و نزدیک به صدهزار ضرب‌المثل را دربرمی‌گیرد، به شکل کلید واژه‌ای و موضوعی. یعنی شما هر موضوعی را که بخواهید به‌راحتی می‌توانید مثلش را

پیدا بکنید. یا به شکل کلید واژه‌ای، با هر کلید واژه‌ای می‌توانید دنبال ضرب‌المثل بگردید یا ضرب‌المثل‌های پیرامون آن کلید واژه را پیدا بکنید.

اشاره کردید به دایرةالمعارف داستان‌های فارسی. این کار هم مدت چهارسال است که آغاز شده و گروهی از پژوهشگران مشغولند. ما داریم تمام داستان‌های فارسی را از داخل متون استخراج می‌کنیم و اینها را خلاصه می‌کنیم و برایشان شناسنامه فراهم می‌کنیم و به لحاظ داستانی عناصرش را مشخص می‌کنیم. نوزده نوع اطلاعات از داخل این داستان‌ها استخراج می‌شود تا به شکل مجموعه‌ای دربیاید. به‌طور کلی در این مجموعه چندجلدی، همهٔ داستان‌ها را داریم و می‌توانیم فرهنگ خودمان را که یکی از آنها داستان باشد به شکل عینی ببینیم.

کتاب‌های دیگری هم در زمینهٔ آثار داستانی وجود دارد مثلاً **منظومه‌های عاشقانه در ادب فارسی** که بررسی و تحلیل ده منظومهٔ عاشقانه است و مقدمه‌ای درباره منظومه‌های عاشقانه و شکل‌شناسی این داستان‌ها دارد که سال‌ها پیش چاپ شده است.

از کتاب‌های دیگر می‌توان به **چهل داستان از چهل نویسنده معاصر** و **فارسی بیاموزیم** اشاره کرد که کتاب اخیر آموزش زبان فارسی برای ایرانیان خارج از کشور است.

گفت‌وگو با

استاد جلیل رسولی

متولد ۱۳۲٦، همدان

٤٥ سال سابقه خوشنویسی و شاگرد استاد سیدحسن میرخانی (رحمه الله علیه)

فعالیت‌ها: ۱۳۵۲ برگزاری اولین نمایشگاه در گالری سیحون، ۱۳۵۳ برگزاری دومین نمایشگاه در گالری سیحون، ۱۳۵٤ برگزاری سومین نمایشگاه انفرادی، ۱۳۵٤ کتابت داستان فرود از شاهنامه فردوسی، ۱۳۵۵ برگزاری چهارمین نمایشگاه، ۱۳۵۵ شرکت در نمایشگاه گروهی هنرهای اسلامی در لندن، ۱۳۵٦ برگزاری نمایشگاه نقاشی- خط، ۱۳۵۷ برگزاری ششمین نمایشگاه در نگارخانه شیخ. کتابت **گلشن راز**، ۱۳۵۸ برگزاری دو نمایشگاه انفرادی در فرهنگسرای نیاوران و موزه نگارستان، ۱۳۵۹ برگزاری نمایشگاه الله‌اکبر، ۱۳۵۹ دهمین نمایشگاه در انجمن فرهنگی فرانسه- تهران، ۱۳٦۰ برگزاری یازدهمین نمایشگاه تحت عنوان «سیمرغ» در موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳٦۰ برگزاری نمایشگاه در پاکستان، ۱۳٦۲ برگزاری نمایشگاه انفرادی در سوریه، ۱۳٦۲ برگزاری نمایشگاه انفرادی در ایتالیا- رم واتیکان، ۱۳٦٦ برگزاری نمایشگاه در موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳٦۷ برگزاری شانزدهمین نمایشگاه انفرادی موزه هنرهای معاصر تهران و افتخار دریافت

مدرک استادی از استاد سیدحسن میرخانی (رحمةالله علیه)، ۱۳٦۸ کتابت ترجمه **نهج‌البلاغه** (نیمه‌کار) و کتابت اشعار دیوان حضرت امام (ره)، ۱۳٦۹ برگزاری هفدهمین نمایشگاه انفرادی (چهار فصل) موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۷۰ شرکت در نمایشگاه گروهی اولین فستیوال هنر ایران- آلمان (دوسلدرف)، ۱۳۷۱ برگزاری نمایشگاه در قطر، ۱۳۷۲ برگزاری نمایشگاه در تالار وحدت، ۱۳۷۳ برگزاری نمایشگاه انفرادی در چهار شهر لبنان، ۱۳۷۳ نمایشگاه انفرادی در سوریه، (موزه ملی دمشق)، ۱۳۷۵ شرکت در دوسالانه خط کویت (مهر جان کاظمه للتراث الاسلامی)، ۱۳۷۵ برگزاری نمایشگاه ۷۲ اثر در فرهنگسرای ارسباران، ۱۳۷۵ شرکت در جشنواره خوشنویسی جهان اسلام، عضو هیئت داوری و دریافت لوح افتخار از ریاست جمهوری، ۱۳۷۵ شرکت در هفته فرهنگی ایران در ژاپن و هفته فرهنگی ایران در چین، ۱۳۷۷ برگزاری نمایشگاه در کویت، ۱۳۷۹ برگزاری نمایشگاه در دبی، ۱۳۷۹ برگزاری آخرین نمایشگاه در فرهنگسرای نیاوران (٤ مهرماه) و شرکت در بیش از ۳۰ نمایشگاه گروهی در ایران و خارج از کشور. چاپ و انتشار ۳ جلد از آثار **جان جانان**، **چهار فصل**، **یادگار عشق** و **مرقع برگ سبز**، ۱۳۸۰ برگزاری نمایشگاه در قطر، ۱۳۸۰ برگزاری نمایشگاه در ترکیه، ۱۳۸۱ برگزاری نمایشگاه در چین (پکن)، ۱۳۸۲ برگزاری نمایشگاه در سه شهر انگلستان، ۱۳۸۲ برگزاری نمایشگاه در سه شهر کانادا (اتاوا، تورنتو و مونترال)، ۱۳۸۲ برگزیده چهره‌های ماندگار، برگزیده خادمین قرآن، عضو وابسته فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی‌ایران، ۱۳۸۳ برگزاری نمایشگاه در ریاض، ۱۳۸۳ جایزه تجلیل از ایثارگران، جایزه حکمت مطهر.

● **چطور شد خوشنویس شدید؟ می‌خواهم برگردم به جوانی شما، چون در شبکه جوان هستیم و با جوانان سر و کار داریم؟**

□ من یادم هست قبل از اینکه به مدرسه برویم، پدرم مرا در مکتب‌خانه حسین‌آقا گذاشته بود، در همدان. در این مکتب‌خانه الف و ب و . . . اینها درس نمی‌دادند و درس‌های بسیار سخت می‌دادند که اصلاً ربطی به بچه پنج شش‌ساله نداشت. آن موقع شش سالم بود. معلمی داشتیم که روزی به من گفت به پدرت بگو بیاید اینجا. از یک طرف می‌ترسیدم، چون فکر می‌کردم کاری کرده‌ام که می‌خواهد به پدرم بگوید. بعد دیدم که به پدرم می‌گوید «این پسرت با ذوق است و خطش هم خیلی خوب». دو ماه گذشت و از سرمشق‌ها متوجه شد که من استعداد خوشنویسی دارم. ما آن موقع با قلم نی نمی‌نوشتیم، بلکه با همان مداد و خودکار می‌نوشتیم.

● **معلمتان که خوشنویس نبود؟!**

□ یادم هست که روی در همان مدرسه با مداد نوشته بود و آن را با مداد پر کرده بود. اهل خط بود.

● **چه سالی بود؟**

□ تقریباً پنجاه سال قبل بود. من متولد ۱۳۲۶ هستم. به پدرم گفت که مواظب پسرت باش که در خط و نقاشی ذوق دارد. از همانجا جرقهٔ هنری در ذهن من زده شد. بعد در کلاس اول و بالاتر، خطم مطرح بود. مثلاً اگر ریاضی‌ام خوب نبود خط و نقاشی‌ام بهتر بود و همیشه مورد تشویق معلم و هم‌شاگردی‌هایم قرار می‌گرفتم. کم‌کم علاقه من به خوشنویسی زیاد شد و وقتی اول دبیرستان را خواندم، دیدم که علاقه‌ای به درس ندارم و در هر چیزی، زیبایی خط را می‌بینم.

به این نتیجه رسیدم که باید کارم را دنبال کنم. به پدرم گفتم که من

نمی‌توانم درس بخوانم. ایشان ناراحت شد. گفتم که من کشش مغزی برای درس ندارم. به‌هرحال دنبال کار رفتم و فقط خط نوشتم. من این‌قدر عاشق خط بودم که گاهی مادرم می‌گفت: تو در موقع خواب هم دستت را بالا می‌آوری تا خط بنویسی. یعنی این‌قدر خط در من اثر کرده بود. ایمان دارم که این لطف خداوند است که جرقه اصلی را در آدم ایجاد می‌کند، البته انسان هم باید خیلی زحمت بکشد. به‌همین سادگی نیست و آدم باید از جانش مایه بگذارد تا به مرحله‌ای قابل‌قبول برسد.

● **در آن دوره‌ای که شما خط می‌نوشتید و رسیدید به سال‌های جوانی، استادانتان چه کسانی بودند؟**

□ قبل از اینکه خدمت استاد سیدحسن میرخانی- رحمة‌الله‌علیه- برسم، جاهای پراکنده کار می‌کردم و تجربیات و کارهای مختلف و شیوه‌های مختلف را می‌دیدم و زمانی که خطم شکل‌گرفت برای تکمیلش خدمت استاد سیدحسن میرخانی رسیدم. البته قبلش از هنر بعضی‌ها، بی‌بهره نبودم.

● **چرا ما به خط خوش احتیاج داریم؟**

□ خوشنویسی یک سرمایه فرهنگی و هنری و ملی است، چرا که گویشی که ما داریم به زبان فارسی، اگر با خط خوش نوشته شود، خیلی جذاب می‌شود. چون ما با ادبیات و شعر و ... سروکار داریم، می‌طلبد که به خوشنویسی ارزش بیشتری بدهیم. کما اینکه از سی چهل سال قبل، از خوشنویسی استفاده‌های بیشتری می‌شد. مثلاً خط دخالت داشت در تمام هنرها، از معماری تا روی سفره‌ها و اطراف سفره‌ها و قاشق‌ها و ظروف، گلیم و قالی و...، از خط استفاده‌های زیادی می‌شد الآن استفاده از خط کم و به علت ظهور فناوری و ... کم رنگ شده اما من اعتقاد دارم که خوشنویسی به ارزش خودش باقی است.

حتی آن موقع‌ها گچ‌برها و کاشیکارها خط را بهتر می‌شناختند و طوری کار می‌کردند انگار که خطاط آن کار را کرده. اما الآن این‌طور نیست. اگر خوشنویسی، خط را می‌نویسد می‌دهد به یک کاشیکار یا گچ‌بر و او هم- چون خط را نمی‌شناسد و درک نمی‌کند- حال خط را می‌گیرد. یعنی عدم شناخت خط باعث می‌شود که حال و هوا و زیبایی خط را بگیرد. در مدارس الآن کتاب خط نداریم. من یادم هست وقتی که دبستان بودیم مسئله خط جذابیتی داشت همراه با تراش نی، استفاده از مرکب و کاغذ خوب و ... که البته الآن اینها نیست و خط جوانان ما، آن زیبایی که باید داشته باشد، ندارد. من در یک نمایشگاه، که روی سندهای قدیمی‌کار کرده بودم، می‌دیدم که آن موقع، همه خطاط بودند. در سندها، شکایت‌نامه‌ها و قباله‌ها، عنصر خوشنویسی دیده می‌شد. آن زمان اگر یادتان باشد آنها خط سیاق می‌نوشتند، مثلاً خانواده‌ها می‌رفتند از بقال‌ها جنس می‌گرفتند و شب جمعه پرداخت می‌کردند. زیبایی خط در کار اینها بود. این نشان می‌دهد که در آن زمان‌ها بیشتر به خوشنویسی توجه می‌شد، ولی الآن با کامپیوتر و ... لحظه‌ای کار انجام می‌دهند ولی این کجا و آن کجا؟ مثل فرق فرش ماشینی و فرش دستی.

● **بحث آموزش خط؟ شما آموزش خط را در ایران چطور می‌بینید؟ بخشی در مدارس آموزش می‌دهند و بخش دیگر در انجمن یا پیش استادان. در واقع دو طیف آموزش خط وجود دارد. شما اینها را چطور می‌بینید؟**

□ ان‌شاءالله اگر وضعیتی پیش بیاید که معلمان شروع کنند، استعدادهای فراوانی که وجود دارد الآن در مدارس، از اینها در مدارس استفاده کنند. موقعی که نوجوان، جرقه‌ای در خوشنویسی در نوک انگشتانش بزند، می‌شود آن را پرورش داد. اگر زمان بگذرد ممکن است به بی‌راهه برود یا متوقف

بشود. از این مرحله بگذریم که فکر می‌کنم مرحله مهمی است. به‌هرحال با این فناوری‌های جدید، کامپیوتر و ... باز هم خوشنویسی نشانهٔ ذوق و قریحه ما ایرانی‌هاست. این واقعیتی است. بعضی‌ها مثلاً وقتی می‌خواهند چیزی در جایی بنویسند رویشان نمی‌شود و جرئت نمی‌کنند خط بنویسند. ولی اگر قشنگ باشد باعث خوشحالی می‌شود. الآن مراکزی که در آن خوشنویسی را به‌طور حرفه‌ای تعلیم بدهند وجود دارد. کسی که می‌رود پیش استاد، واقعاً باید توجه کند به آن چیزی که استادش می‌گوید؛ باید متوجه قواعدش باشد. بعد که هنرآموز نوشت و قواعد خط را خوب یاد گرفت، دیگر استاد آن‌قدر تعصب نداشته باشد که تا آخر عمرش سعی کند او را در سبک خودش نگه‌دارد. این به نظرم- اگر کلمهٔ خیانت رویش نگذارم- بی‌وفایی به آن شخص است که البته باید آزادش بگذارد و بگوید قواعد خط این است و تعلیم خط این، حالا خودت انتخاب کن چون هر کسی دستش یک جور حرکت دارد و یک جور احساس می‌کند. دوست دارد خطش قوی باشد و مثل غلامرضا با قدرت بنویسد. بعضی می‌خواهند ظریف مثل میرعماد بنویسند. بعضی‌ها می‌خواهند کوتاه و خپل مانند عمادالکتاب بنویسند. هرکس روحیه‌اش یک چیز را می‌طلبد. ولی استادها گاهی شاگردها را مجبور می‌کنند، خیلی هم اصرار می‌کنند. این خیلی بد است.

بعضی از خطاط‌های ما محدود فکر می‌کنند. به نظرم باید بگذاریم هنرآموز آزاد باشد، اما برخی استادانِ محترم نمی‌گذارند. ممکن است کسانی باشند که به جایی برسند که باید نقاشی -خط کار کنند. سعی کنند که اینها را تشویق کنند، نه اینکه کاری بکنند که زده شوند. مثلاً بگویند «نقاشی- خط ارزشش کم است باید خط کار کنند». درست است پایهٔ کار، خط است، اما اگر به این موضوعات توجه شود بهتر است.

● **در مدارس، خط و خوشنویسی و هنر و ... خیلی مظلومند. معمولاً این ساعت‌ها جدی گرفته نمی‌شود یا قربانی درس‌های دیگر می‌شوند. یعنی اگر درس‌های دیگر وقت کم آورده باشند از ساعت این درس استفاده می‌کنند و خط را جدی نمی‌گیرند. نظر شما چیست؟ چه کاری باید در مدرسه بشود، وضعیت امروز را چطور می‌بینید؟**

□ اتفاقاً این دو درس مهم‌اند، چون دانش‌آموز وقتی بزرگ می‌شود بیشتر با این دو مسئله سروکار دارد: یکی ادبیات تا بتواند با مردم ارتباط برقرار کند. فرقی نمی‌کند برای مهندس و کاسب و ... خط هم همین‌طور کاربرد را دارد و نمایندهٔ شخصیت اوست. می‌گویند «تا مرد سخن نگفته باشد عیب و هنرش نهفته باشد». حالا خط نوشتاری، و سخن شنیداری است. هر دوی اینها به‌هم متصل و مربوطند. حالا وقتی اینها با هم هماهنگ بشوند خیلی جاها کاربرد دارند. به‌هرحال ادبیات ما جای خودش را دارد و هیچ کشوری نیست که ادبیاتش به اندازه ما غنی و قوی باشد. حیف است که ارزش ادبیات فارسی را پائین بیاوریم. خوشنویسی هم همین‌طور است. برای خوشنویسی باید از خوشنویس‌هایی که الآن هستند استفاده کرد.

بعد از انقلاب هنر خوشنویسی که هنر اسلامی بود خوب تقویت شد و خوشنویسان زیادی تربیت شدند. فکر می‌کنم الآن مقداری کارشان کم باشد و فرصت زیادی داشته باشند. با آمدن کامپیوتر، خوشنویسان ما، مقداری کارشان کم شد. کسانی که کار حرفه‌ای می‌کردند، به نظرم از اینها خوب استفاده کردند، در مدارس و جاهایی که نوجوان‌ها استعداد دارند. البته من راجع به خودم حرف نمی‌زنم چون حدود ۱۵ سال است که کار سفارشی نمی‌کنم.

من می‌دانم که خوشنویسان باذوقی هستند که از عهده این کار برمی‌آیند.

از اینها تقاضا کنند که بیایند به مدارس. اگر این‌طور پیش برویم فکر می‌کنم تا ده پانزده سال دیگر خط ما مثل کشور ترکیه- که من نمایشگاه داشتم و رفتم- افول کند. فکر کردم در ترکیه خط، زیاد می‌بینم، ولی وقتی دیدم لاتین است جا خوردم. چون قبلاً در ترکیه خطاطان قوی و قدر زیاد بودند، ولی الآن خطشان عوض شده. اگر ما این‌طور پیش برویم خط بچه‌های ما کم‌کم ضعیف می‌شود. واقعاً حیف است چرا ما موقعی که وسیله‌اش را داریم و افرادی داریم که لایق‌اند و می‌توانند تربیت کنند و بچه‌های ما را به راه درستی هدایت کنند، از آنها استفاده نکنیم؟!

● رابطه خط و ادبیات؟ آیا خط مستقل از ادبیات، قابل تصور است یا اینکه خط همیشه باید با ادبیات همراه باشد؟

□ البته این دو شق دارد: یکی این‌که اگر ادبیات یا شعر ما را، با خط خوش بنویسند خیلی دلنشین‌تر است و هر چه آن خوشنویس، به زیبایی‌هایی که در خط نهفته است برسد، بهتر می‌تواند بعضی جاها به‌طور پنهان و بعضی جاها به‌طور آشکار هنرش را نشان بدهد. خوشنویسی هست که می‌خواهد هنرنمایی کند دربارهٔ خوشنویسی و کاری ندارد که این مطلب چیست. حالا به بیان هنر به هنر می‌گوید: «هنری به درد می‌خورد که به درد جامعه بخورد». خیلی معتقد به آن نیستم. بعضی‌ها این کار را کردند. هر موقع آدم حال و هوایی دارد. خود من طرفدار این هستم که ادبیات را مطرح کنم. یعنی با خط خوش و با ترکیب نفر. ولی بعضی مواقع خودم در این چارچوب گیر می‌کنم. فرض کنید من می‌خواهم نمایشگاهی بگذارم. این‌طوری یعنی هنر برای هنر. یعنی ادبیات در آن نباشد و خوشنویسی صرف باشد. این را ده نفر خوشنویس فنی تأیید کنند ولی آخرش چه؟ من باید چیزی به مردم بدهم. برای مردم باید چیزی باشد که لذت ببرند نه اینکه عصبی شوند و چیزی

نفهمند و بیرون بروند. البته در نقاشی الآن خیلی زیاد است ولی در خط هم هست.

● **بعضی‌ها معتقدند که خوشنویسی فن است، عده‌ای هم می‌گویند هنر است. خوشنویسی، کجا هنر است و کجا فن؟**

□ آن‌موقع که شخص دارد قواعد را می‌نویسد و ترکیب را کار می‌کند. البته خوشنویسی با لذات هنر است، ولی وقتی بحث هنر مطلق به میان می‌آید موقعی که شخص می‌خواهد قواعد را بگوید و هنوز به سبک و شیوه دست پیدا نکرده تا آن‌موقع نمی‌شود گفت هنر، بیشتر فن است و تکنیک. یعنی قواعد را یاد گرفته. اینها را استاد گفته و یاد گرفته. موقعی هنر می‌شود که از وجود خودش تراوش کرده باشد. یعنی اینکه مثلاً اگر انگشت بگذاریم روی خط غلامرضا، تمام خطاط‌ها می‌گویند این خط غلامرضاست. هیچ‌کس هم شک ندارد، یا خط عبدالمجید درویش مشخص است. این را هنر می‌گویند. اگر نوآوری هم نکنیم هنر است. یعنی شخصیت خاص و شناسنامه پیدا کرده. یعنی اگر امضایش هم زیر پایش نباشد شناخته می‌شود. ولی تا موقعی که یک خوشنویس چیزی را از جایی و چیزی را از جای دیگر برداشت می‌کند، این جذابیتی ندارد. البته هنرمندشدن هم به این سادگی نیست.

● **استاد! شما کشورهای مختلفی نمایشگاه گذاشته و با افراد مختلفی ارتباط داشته‌اید. نزد آنها، خوشنویسی خودشان به اندازه ما اهمیت دارد؟**

□ چند وقت پیش انجمن اسلامی‌مسلمانان چین، مرا به چین دعوت کرد. اینها با این‌که خطشان چینی است ولی چون با قرآن ارتباط داشتند خط ما را درک می‌کردند. خیلی‌ها آمده بودند و برایشان جذاب بود.

کشورهایی مثل پاکستان، سوریه و ترکیه، کویت، قطر و لبنان خیلی علاقه‌مند به خوشنویسی ما بودند. کشورهای عربی چون با ما همسو هستند و

خودشان خوشنویسی دارند، خیلی برایشان جذاب بود. جالب است بدانید که آنها خطاطان بنام ایران را خوب می‌شناسند. یعنی کتاب‌هایشان را دارند و به اسم می‌شناسند. ارتباطی دورادور ولی صمیمی دارند. مثلاً وقتی به لبنان رفتم با خودم گفتم: چه بگویم. ولی متوجه شدم که کتاب‌های من به آنجا رفته است و آنها با آثار من آشنا هستند. من در سوریه سه تا نمایشگاه داشتم. در آنجا خیلی به من محبت کردند. در کویت سه بار نمایشگاه داشتم. آنجا خطاط‌های خوبی دارد.

● **خوشنویسی در ایران با خوشنویسی جهان اسلام چه فرق‌هایی دارد. یعنی خط ما چه فرقی با کشورهای عربی و ... دارد؟**

□ در خوشنویسی، ایران در بین کشورهای اسلامی‌حرف اول را می‌زند. به‌خاطر نستعلیق که سرمایه ایرانی‌هاست.

● **آنها چقدر با نستعلیق ارتباط برقرار می‌کنند؟**

□ آنها عاشق خط نستعلیق‌اند ولی مثل ایرانی‌ها نمی‌توانند بنویسند. چون کارشان با ثلث و نسخ و کوفی و دیوانی و اینها بود. به‌خاطر همین وقتی می‌خواهند خط نستعلیق بنویسند، بدنشان از شوق هیجان می‌لرزد. آنها علاقه‌مندند، ولی نمی‌توانند مثل ایرانی‌ها بنویسند. ولی در خط ثلث چرا! کشورهای عربی در نوآوری و نقاشی- خط خوب کار می‌کنند.

● **ثلث ما به نسبت آنها در چه وضعیتی است؟**

□ ما ثلث‌نویس‌های خوبی داریم، مثلاً الآن آقای استاد صمدی، هم ثلث را خوب می‌نویسد و هم نسخ را. یا استاد موحد، که ثلث‌شان فوق‌العاده است. آنها البته بیشتر از ما ثلث‌نویس و نسخ‌نویس دارند.

در ترکیه استاد حسن چلبی- که در کویت با هم نمایشگاه داشتیم- خیلی خوش‌ذوق است. یا محمد قوزچای که هم نسخ خوب می‌نویسد و هم ثلث.

فوق‌العاده می‌نویسد. اینها نستعلیق را نمی‌توانند هم‌پای ما بنویسند. ولی بعضی از آنها خوب می‌نویسند. به‌هرحال نستعلیق، خط مشکلی است. اگر کسی بخواهد نستعلیق بنویسد باید چهل سال بنویسد.

● **چهل سال روزی چند ساعت؟**

□ بعضی از جوان‌ها می‌آیند و می‌گویند تو چه کار کردی؟ می‌گویم من ۴۲ سال است که روزی ۱۷–۱۸ ساعت می‌نویسم. یعنی آدم باید از جانش مایه بگذارد. در راه به نام برنامهٔ شما (به‌همین سادگی) فکر می‌کردم. چطور می‌تواند به‌همین سادگی باشد. البته این نتیجه‌ای که من گرفتم هرکس لازم نیست به آن حد برسد ولی برای جوان مسلمان ایرانی لازم است که خطش خوب باشد. لازم است که حداقل خط را بشناسد و نمایشگاه‌های خط را برود ببیند که زیاد فراموش نکند. چون اینها از سرمایه‌های فطری انسان است. مخصوصاً برای ایرانی‌ها از ضروریات است.

● **سابقه نقاشی – خط به چه زمانی برمی‌گردد؟**

□ شاید خیلی طولانی باشد با آن دیدگاهی که من دارم.

● **نقاشی– خط یعنی چه؟**

□ ریشه اصلی‌اش دو راه دارد: یکی اینکه طرف خوشنویسی می‌کند و می‌خواهد نشان دهد که من خوشنویسی می‌کنم ولی در قالب نقاشی– خط. چون باید آن حال و هوای خط را حفظ بکند. آن روح خوشنویس را نمایان کند. نوعی نقاشی– خط هم هست که فقط از ترکیبات خط می‌خواهد استفاده کند. مثلاً خوشنویس یا آن هنرمند می‌خواهد به مخاطبش این را بگوید که من اصلاً نمی‌خواهم خوشنویسی کنم و اصلاً نمی‌خواهم متنی را ارائه کنم، فقط می‌خواهم از ترکیب و المان‌ها و از آن حالت موسیقایی و حرکت‌های موسیقایی در خط استفاده کنم. اینجا مهم نیست که خط از قاعده خارج شود.

این نوع کار، بیشتر در دیدهای گرافیکی به چشم می‌خورد و رنگ‌شناسی. ولی من، بیشتر دوست دارم خط را مطرح کنم و این کار بسیار مشکلی است. موقعی که خط را با قلم نی و مرکب و یا چیز دیگر می‌نویسیم، با یک حرکت می‌نویسیم و دیگر دستی در آن نمی‌بریم و کار تمام است. ولی وقتی که خط نوشته می‌شود و می‌خواهیم به آن فرم بدهیم و رنگ و قلم‌مو به کار می‌آید، در این موقع کار مشکل می‌شود، چون روح خط از دست می‌رود. آن خوشنویسی که دارد با رنگ کار می‌کند باید خیلی تبحر داشته باشد تا بتواند آن حال و هوایی را که در خوشنویسی وجود دارد ابتدا رعایت کند و این کار مشکل است.

خود من این‌طوری کار می‌کنم. کاری که تازه دارم انجام می‌دهم براساس شاید میل خودم نیست ولی فعلاً طبیعتم اینجوری می‌خواهد. موقعی که کار تمام می‌شود خودم تعجب می‌کنم، و این با حرفی که الآن دارم می‌زنم مغایرت دارد. یعنی دستم آن‌طور حرکت می‌کند. دست خودم نیست. احساس می‌کنم که دارم نسبت به کارهای قبلی‌ام، کار تازه‌تری انجام می‌دهم.

● **در نقاشی – خط، ما با نقاشی طرف هستیم که خوشنویس است یا با خوشنویسی طرف هستیم که نقاش است؟ یا نه، با شخصی طرف هستیم که هر دو شخصیت را دارد؟**

□ باید این‌طور باشد. یعنی هم شناخت رنگش و هم شناخت خطش و هم حسش با هم حرکت کنند. اگر با هم حرکت کردند کار موفقی از آب در می‌آید. ولی اگر خطش قوی‌تر باشد یا رنگ‌شناسی خوب نباشد مسلماً گوشه‌ای از کارش می‌لنگد. یا اگر نقاشی‌اش قوی باشد به طرفی می‌رود که دیگر خط اهمیت ندارد، چون مدرن کار می‌کند. البته این چیزها حسی است.

● **من تابلوهایی از شما دیده‌ام که در آن رنگ به‌نحو احسن استفاده شده و ترکیب‌بندی رنگ، بسیار زیبا بوده. شما این نقاشی را از کجا یاد گرفته‌اید؟**

□ من در رنگ اصلاً استاد نداشتم. در ژاپن نمایشگاهی داشتم. تلویزیون ژاپن با من مصاحبه می‌کرد. من به آقای مترجم گفتم که پیش استاد سیدحسن میرخانی خط را کار کرده‌ام. گفتند: استاد رنگت کیست؟ گفتم: من استاد رنگ نداشتم. وقتی مترجم حرف‌های مرا به فرد مقابل گفت، او فکر کرد که مترجم اشتباهی ترجمه کرده. برای همین گفت که مگر این رنگ‌ها مال شما نیست؟ گفتم: چرا! گفت: چطور می‌شود استاد نداشته باشی؟ گفتم: خب، نداشتم!

حالا اجازه بدهید چیزی بگویم. یکی از دوستان آقای صمدی، روزی به من گفت بیا پشت بازار، کوچه‌ای است که بنده خدایی روی تابلویی با کاشی کار کرده. ما رفتیم دیدیم. به آن آقای هنرمند گفتم که می‌آیی و این تابلو را در نمایشگاه من می‌بینی. گفت: می‌خواهی عکس بگیری! گفتم: گرفتم تمام شد. بعد در نمایشگاه آمد و دید. نه اینکه من عین آن را کار کرده باشم، ولی به‌هرحال برداشتی کرده بودم!

حسم بر این است که زود می‌توانم رنگ را درک کنم. چون اگر چشم خوب ببیند و درست بگیرد، حس هم می‌تواند آن را روی بوم منتقل کند.

اما رنگ‌شناسی هم دنیایی است. الآن هم من آنقدر که به نقاشی فکر می‌کنم به خط فکر نمی‌کنم. بنابراین باید به این مسئله واقف باشم که چطور می‌توانم اثر ماندگاری از خود به جا بگذارم. به این ترتیب خط و نقاشی باید با همدیگر حرکت کنند و من سعی می‌کنم این کار را بکنم.

● **برادران میرخانی در خوشنویسی معاصر خیلی تأثیرگذار بودند؛ از تأسیس و هدایت انجمن خوشنویسان تا تربیت گروهی از بزرگ‌ترین**

خوشنویسان عصر. شما هم شاگرد استاد میرخانی بودید. چطور شد که شاگرد ایشان شدید؟ بعد چه اتفاقاتی افتاد؟

□ استاد سیدحسن میرخانی مردی روحانی و باتقوا بود. البته روحانی به معنی تقواداشتن و خالص‌بودن است. اصلاً خوشنویسی می‌طلبد که آدم این‌طوری باشد، چون خط هنر مقدسی است و از لطف‌های خوشنویسی این است که آدم را به پاک‌نهادی و نیکی می‌رساند. استاد حسن، واقعاً این طور بود. ما آن موقع که به خدمت ایشان می‌رسیدیم و به کلاس‌هایش می‌رفتیم قبل از این‌که ایشان به ما تعلیم خط بدهند یک ربع، ده دقیقه‌ای درباره انسانیت و خداپرستی و خدمت به جامعه صحبت می‌کردند. یعنی ما آنجا فقط نمی‌رفتیم که خط یاد بگیریم. این را برای جوان‌ترها می‌گویم که سعی کنید خوشنویسی را جزو برنامه زندگی‌تان قرار بدهید، چون جز خیر و برکت چیز دیگری ندارد. اگر نفع مادی نداشته باشد لااقل نفع معنوی دارد.

به‌هرحال استاد حسن آن‌قدر آدم را تحت تأثیر قرار می‌دادند و این‌قدر ساده می‌نوشتند که حدی ندارد. از ایشان یادگارهای زیادی به جای مانده، از جمله کتاب سعدی، کتاب مولانا و حدود سی‌وسه چهار تا کتاب- تا آنجا که من به یاد دارم-. خوشنویسی هنری است که نشاط دارد و نشاطش آنی نیست و طوری است که در عمق جان انسان تأثیر می‌گذارد.

گفت‌وگو با

اکبر زنجانپور

متولد ۱۳۲۵

تحصیلات و فعالیت‌ها: سال ۱۳٤٥ ورود به دانشکده هنرهای زیبا و تحصیل در رشته تئاتر و شروع کار بازیگری، سال ۱۳٤۹ شروع کارگردانی تئاتر به‌صورت حرفه‌ای، به صحنه بردن پانزده نمایش و آخرین کار تئاتری **ایوانف** اثر چخوف، بازی در شصت نمایش، کارگردانی حدود صد نمایش رادیویی. بازی در هفده فیلم سینمایی که شاخص‌ترین آنها **شطرنج باد** و **گزارش یک قتل** است.

سال ۱۳٦٥ تدریس بازیگری و کارگردانی در دانشکده هنرهای زیبا، تدریس تئاتر در دانشکده‌های مختلف.

بازی در شش سریال تلویزیونی که شاخص‌ترین آنها **آوای فاخته** و **ولایت عشق** است.

● **استاد برای شروع بحث بفرمایید هنر تئاتر به چه هنری گفته می‌شود و چه چیز این هنر را از هنرهای دیگر متمایز می‌کند؟**

□ اساس هنر تئاتر دیالوگ است. یعنی بین دو یا ده یا پنجاه نفر به تعداد اشخاص نمایش‌نامه، اینها با همدیگر دیالوگ می‌کنند. این دیالوگ‌ها را باید کسی بگوید و آن کس که می‌گوید انسان است. پس اساسی‌ترین شکل تئاتر خود انسان است. در نقاشی درست است که انسان نقاشی را خلق می‌کند، مخاطبش تابلو را می‌بیند یا موسیقی را می‌شنود و حتی اگر نوازنده را ببیند موسیقی را می‌شنود. در هنر نمایش، هنر تئاتر آن ابزار و آن اثر هنری که دیده می‌شود باز خود انسان است؛ یعنی انسان درباره انسان. فلسفهٔ وجودی انسان از طریق دیالوگ بین انسان‌های دیگر برقرار می‌شود. ما تابلویی که می‌بینیم باز خود انسان است و این وجه تمایز هنر تئاتر با هنرهای دیگر است؛ یعنی اثر هنری با خود انسان است.

● **تئاتر در کشور ما چه سابقه‌ای دارد و آیا ما می‌توانیم بعضی از نمایش‌های آئینی‌مان را که سابقهٔ خیلی دیرینی دارند با نمایش‌های مردمی و عوام جزء سابقهٔ تئاتری خودمان حساب کنیم. یا اینکه تئاتر را باید از آنجایی حساب کنیم که از غرب به ایران آمده و متون نمایشی ترجمه، و بعد هم بازی شده‌اند. نظر شما چیست؟**

□ تا آنجایی که تاریخ هست و انسان هست نمایش انسان برای انسان، در هر گوشه جغرافیا وجود دارد و کشور ایران هم از این قاعده مستثنی نیست. ما آئین‌هایی به صورت نمایش داشته‌ایم که هنوز هم در گوشه و کنار به شکل‌های جسته و گریخته پیدا می‌شود، ولی به‌صورت این‌که نمایشنامه‌ای نوشته شده باشد مثل یونان باستان، نداشتیم. بارزترین و مشخص‌ترین چهره

نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی سه‌هزار سال پیش هنر تئاتر یونان (مثل سوفکل) هنوز در تمام دنیا اجرا می‌شود و شاید تا چندهزارسال دیگر حرفی برای گفتن داشته‌باشد. چون باز، اساس، خود انسان و روابط انسان با خود انسان و طبیعت و سرنوشت و جبر و اختیار و همه اینها را دربرمی‌گیرد و انسان هر چقدر هم به جلو برود گرفتار این مسائل است و زندگی می‌کند. پس اندیشه سوفکل هم به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس تا بی‌نهایت می‌تواند ادامه داشته‌باشد، ولی ما به‌هرحال به‌عنوان نمایشنامه‌نویس سابقه تاریخی نداریم و فقط آئین‌ها هستند. ولی بعد از اسلام و درواقع بعد از دولت صفوی آئین تعزیه را به‌عنوان یک کار نمایشی داریم. در تعزیه هم اجراکننده تعزیه و هم مخاطب آن، داستان را از قبل می‌دانند و می‌آیند و با هم در یک آئین شرکت می‌کنند که از جایی به جایی دیگر پرواز کنند. ولی صورت نمادینش، نمایش است. ما حرکت می‌بینیم، دیالوگ می‌بینیم، موسیقی می‌بینیم و همهٔ اینها در تعزیه جاری است. ولی باز به‌عنوان متن نمایشنامه نیست. یک آئین مقدس است و اگر بخواهیم به تاریخ مدرن تئاتر بپردازیم در حول و حوش انقلاب مشروطیت و بعد از آن است که یک سری آدم‌ها که به فرنگ می‌روند و برمی‌گردند، با تئاتر غرب آشنا می‌شوند و یک سری کارها را ترجمه می‌کنند و کم‌کم سالن‌هایی ساخته می‌شود. برای همین تئاتر و متونی ترجمه می‌شود و یک عده هم می‌نویسند. یکی از اولین نمایشنامه‌نویس‌های ایرانی، میرزاده عشقی است که شاعر است ولی کاری به‌صورت نمایش یا اپرت به نام **سه تابلوی مریم** دارد. از آن زمان تاکنون، نمایش ادامه داشته و یک‌سری نویسنده و یک‌سری کارگردان و بازیگر به‌وجود آمدند و هستند و خواهند بود.

● **ما چقدر سعی کردیم این متون نمایشی بومی شود؟ یعنی ترجمه صرف نباشد، یا مدل‌هایمان، مدل‌های آنها نباشد و بر مبنای فرهنگ خودمان، متون نمایشی مناسب و متناسب با نیازهای مخاطبان تولید کنیم؟**

□ هنر یک پدیدار صرفاً انسانی و درونی انسان است. نمی‌شود برایش قاعده و قانون در نظر بگیریم. مثلاً بگوییم تئاتر فرنگی را نگاه نکنیم و تئاتر ایرانی را ببینیم و خط و خطوط برایش مشخص کنیم. من فکر می‌کنم امکان‌پذیر نیست. آن مسئله باید در فکر نویسنده جاری بشود و نویسنده بنویسد که مترجم هم ترجمه‌اش می‌کند. اگر در کل جهان بخواهیم در نظر بگیریم- یعنی ازسه‌هزار سال پیش تاکنون شاید بیش از بیست نفر نمایشنامه‌نویس بزرگ نداشته باشیم که کارشان اجرا می‌شود. ولی هر کشوری نمایشنامه‌نویس خودش را دارد و کار می‌کند ولی مدل چخوف یا شکسپیر یا سوفکل و اینها واقعاً بیست نفر نمی‌شوند.

● **چه اتفاقاتی افتاد که بین هزاران نمایشنامه‌نویس یکی مثل چخوف بالا می‌آید؟**

□ آدمی مثل شکسپیر فقط برای انگلیس نیست، از آنِ کل جهان است. یعنی ما نمی‌توانیم بگوئیم اگر نمایشنامه‌های شکسپیر را اجرا کنیم یک تئاتر خارجی اجرا کرده‌ایم چون درگیری هنر تئاتر با حتی تماشاگرش، با خودش، با همه چیز خود انسان است و هر کسی که بهتر راجع‌به انسان نظر داده باشد در تئاتر حرفش مقبول‌تر واقع می‌شود. ما نمی‌توانیم بگوییم حافظ صرفاً برای ایران است. درست است در ایران متولد شده، شعر پارسی گفته و تفکر ایرانی اسلامی داشته، ولی این تفکر و این زبان، همهٔ اینها می‌تواند سهم تمام جهان باشد. مسئله‌ای را که حافظ، سعدی و مولوی عنوان می‌کنند همه اینها مال همهٔ دنیاست و آدم‌های بزرگی مثل چخوف و شکسپیر هم، برای تمام دنیا

هستند و ما نمی‌توانیم آنها را جدا کنیم از نمایش، چون که صرفاً خارج از مرزهای ایران بودند ولیکن باید کارهای نوشتاری تئاتر انجام بشود و دارد انجام می‌شود و از همان موقع که تئاتر شکل و شمایل مدرنش را پیدا کرد نویسنده‌های مختلفی آمدند و نوشتند. منتها زمان می‌برد. تاریخ تئاتر مدرنمان صد سال نمی‌شود. ولی اروپا دو هزار سال تاریخ نوشتن تئاتر در کارنامه دارد. این زمان می‌برد و الآن در نسل جدید نویسنده‌های درخشانی به‌وجود می‌آیند و اینطور نیست که تئاتر مدرن ما تهی باشد و تا شکل گسترده‌تری پیدا بکند و چشم بیننده، خارج از ایران هم این کارها را ببیند زمان می‌برد.

● **خیلی از بازیگران ما، وقتی از تئاتر به هنرهای دیگر مثل سینما یا تلویزیون می‌آیند معلوم است که سابقه و قدرت بیشتری دارند و این قدرت را ما در کسانی که مستقیماً وارد سینما یا تلویزیون می‌شوند نمی‌بینیم.**

□ صرفاً نمی‌شود گفت که چون از تئاتر آمده حتماً خوب است و چون با سینما شروع کرده دارای ارزش‌های خودش نیست. البته من با سینمای ایران کار ندارم. در سینمای جهان خیلی از بازیگران معتبر هستند که از تئاتر هم شروع نکرده‌اند. نمی‌شود گفت که این آدم درست کار کرده، چون چندبار از روی صحنه رد شده و این را جزء سوابقش به حساب بیاوریم و بگوییم چون از تئاتر آمده هیچ ایرادی ندارد. اصلاً این‌طور نیست. بازیگری که در تئاتر امتحان خوب پس داده و کارهایش از نظر علمی و هنری مورد تأیید جامعه منتقد یا جامعه هوشیار قرار گرفته نه صرفاً باب روز شده باشد، آن کسی که مقبول تفکر آدم‌های ریزبین قرار گرفته باشد آن موقع که از تئاتر به سینما می‌آید به دلیل اینکه پروسه‌ای را طی کرده و مراحلی را گذرانده، به قول عرفا که می‌گویند هفت مرحله عشق، واقعاً بازیگری که دنبال شهرت نباشد، دنبال

پول نباشد، فقط در تاریکی صحنه و پشت صحنه کار کرده باشد دنبال چیزهای ظاهری نیست، به دنبال کشف خودش در موقعیت‌های مختلف است. چون سعی کرده لااقل خودش را در موقعیت‌های مختلف پیدا بکند. یعنی اگر بازیگری که در تهران زندگی می‌کند خودش را به‌خوبی در موقعیت یک فقیر سیاهپوست در آفریقای آفتاب‌زده گرم آنچنانی و فقر آفریقایی قرار بدهد یعنی کسب تجربه کرده بدون اینکه سفری به آفریقا کرده باشد یعنی در همان پشت صحنهٔ تئاتر در اتاق تمرین، مراحلی را طی کرده که از یک سفیدپوست تهرانی تبدیل شده به یک سیاهپوست آفریقایی. این یعنی این که خیلی کارها انجام داده تا رسیده به اینجا. این همان گذراندن هفت مرحله است و چون این را گذرانده، حالا که جلوی دوربین می‌آید با دوربین هم راحت‌تر ارتباط برقرار می‌کند. ولی بازیگری که در تئاتر ضعیف عمل کرده، جلوی دوربین هم خیلی بد عمل می‌کند. به دلیل اینکه غلوشده بازی می‌کند که به قول سینمایی‌ها این بازی‌اش تئاتری است والاّ بازیگرانی مثل «پیتراتول» یا «مارلون براندو» از تئاتر بیرون آمده‌اند. رابرت دنیرو از تئاتر بیرون آمده، پس چرا بازی غلوشده ندارند. آن کسی غلو شده بازی می‌کند که در تئاتر هم نمی‌داند چه کار دارد انجام می‌دهد. جلوی دوربین می‌آید و چون دوربین همه چیز را خیلی دقیق ضبط می‌کند، آنجاست که دست هنرپیشه نادان و ناوارد رو می‌شود و بازیگر لااقل صاحب سبکی نمی‌شود.

● **تئاتر، نیروهایش را چگونه انتخاب می‌کند. یعنی شما به‌عنوان کارگردان نمایش چطور نیروهایتان را انتخاب می‌کنید؟ چطور نسل جدید، می‌تواند وارد تئاتر بشود؟**

□ این حرفه‌ای است مثل همه حرفه‌های دیگر. هر کسی راه خودش را پیدا می‌کند و آدم‌هایی که می‌ایستند در تئاتر یا استعداد بیشتری دارند یا تا سر

دارند، سر می‌شکنند. درواقع همچنین حالتی است. اینجا همه همدیگر را پیدا می‌کنند و مثل سینما نیست که یک چیزی سفارش بشود و صرفاً یک چهره خاصی را لازم داشته باشند و بگردند و پیدا کنند. اینجا، همه همدیگر را می‌شناسیم و چیز غریبی نیست. به‌هرحال ممکن است دانشجوی سال اول و دوم دانشگاه را نشناسم، حتی فارغ‌التحصیلش را نشناسم، ولی آن کسی که فارغ‌التحصیل شده و دو سه سالی است که دارد کار می‌کند را به‌نوعی می‌شناسم؟ چرا می‌شناسم! چون برای فلان نمایشنامه دنبال بازیگر خوب می‌گردم. می‌خواهم بدانم از این نسل جوان چه کسی به کدام نقش بهتر می‌خورد.

مثلاً می‌خواهم بازیگری برای نقش هملت پیدا کنم. باید بدانم این بازیگر جوانی که آمده، چقدر تب و تاب این را دارد که بتواند از عهده اجرای نقش هملت برآید. برای همین از ده نفر اتودهایی را می‌گیرم تا بدانم کدام بهتر می‌تواند این نقش را بازی کند.

● چقدر از دانشکده‌ها می‌آیند و چقدر مستقیم به واسطه تجربیاتی که کسب می‌کنند وارد این حرفه می‌شوند؟

□ دقیق نمی‌دانم. الآن هم، یک‌سری، از این کلاس‌های بازیگری تئاتر گذاشته‌اند که بچه‌ها آنجا می‌روند و دانشکده‌ها هم هستند. چون صرفاً گرفتن مدرک این کار، یا لیسانس هیچ دلیل نمی‌شود. من یادم هست که در دوره ما بیست‌وپنج نفر دانشجو بود. از آن بیست‌وپنج نفر همکلاسی اکنون فقط من دارم ادامه می‌دهم بقیه رفته‌اند دنبال کارهای دیگر. صرفاً گرفتن مدرک دلیل نمی‌شود. یک اتفاقی باید بیفتد و آن اتفاق این است که جامعه تئاتری، خودش آدم‌ها و مهره‌هایش را پیدا می‌کند و می‌گردد تا ببیند چه کسی بااستعدادتر است.

یعنی شرط اول استعداد است و بعد پایمردی، یعنی این که چقدر می‌تواند بایستد بابت تئاتر. خیلی‌ها می‌گویند آدم باید عاشق باشد. منتها چون عشق خیلی مراحل عمیق‌تری دارد من این واژه را به‌کار نمی‌برم.

ولی به‌هرحال باید خواست این کار را داشته‌باشد، به قول قدیمی‌ها پاشنه‌اش را ور بکشد، بایستد. چون هر کاری ناملایمات خودش را دارد چون زیبایی زندگی با ناملایمات معنی پیدا می‌کند والّا اگر همه چیز راحت در دسترس باشد، اتفاق انسانی در کسی نمی‌افتد مگر آن که تب و تاب لازم را داشته باشد. این کار شکست‌های متعدی دارد، شما مثلاً، یک سال زحمت می‌کشید و یک فیلم می‌سازید و یا یک تئاتر را می‌برید روی صحنه. با استقبال روبه‌رو نمی‌شود. تو تمام سعی و تلاشت را کرده‌ای اما آن اتفاق نمی‌افتد. آیا باید جا زد؟! پس این کار آن سرسختی را لازم دارد، باید سرسخت بود.

یعنی قانونی وجود ندارد که مثلاً بگوییم اگر تمام این مراحل و قوانین را انجام بدهد، می‌شود هنرمند برجسته یا هنرمند متوسط، این قانون وجود ندارد. شانس هم شرط است. شما می‌بینید یک بازیگر با تمام توانایی‌ها و ذهنیت شاعرانه و رؤیاپردازی و تخیل قوی با ابزار قوی بدنی که در اختیارش است، می‌آید و آن شانس اول کار را ندارد. یک کارگردان درست و حسابی این را پیدا نمی‌کند. شانس هم مؤثر است.

● **فرمودید در کلاس شما، بیست‌وپنج نفر بود و بیست‌وچهار نفر به کارهای دیگری پرداخته‌اند. آیا سیستم آموزشی ما اشکال ندارد که این بیست‌وچهار نفر می‌آیند در صندلی دانشگاه می‌نشینند، که می‌توانست یک مشتاق واقعی تئاتر روی این صندلی بنشیند و حداقل ده نفر از**

بیست‌وچهار نفر به مدارج بالا برسند. سیستم آموزشی در انتخاب آدم‌ها دچار اشکال نیست؟

□ حتماً هست. چون کار هنری است نمی‌توان مقدار و میزان مشخص کرد. یک نفر می‌آید امتحان بازیگری می‌دهد آن تابلو خاصی را که برای کنکور انتخاب کرده‌اند و به آن شخص داده‌اند اتفاقاً آن تکه را می‌برد و با کارگردانی، دو، سه روز کار می‌کند می‌آید امتحان می‌دهد و در اینکار قبول می‌شود. ولی بعد از این نقش، می‌خواهد در یک کار حرفه‌ای بازی کند. او باید از پس همه اینها برآید که دیگر برنمی‌آید و اینجا مشخص می‌شود که گزینش‌هایمان علمی نیست. از طرف دیگر اشتباهات در هر دانشکده‌ای در سطح جهان اتفاق می‌افتد و اینکه صرفاً دانشجوی تئاتر ایرانی به کارش ادامه نمی‌دهد این در همه جای دنیا اتفاق می‌افتد. فرد مدرک می‌گیرد و در کار دیگری مشغول می‌شود.

● **نحوهٔ امتحان و ورود دانشجویان به رشته بازیگری یا کارگردانی تئاتر در ایران و کشورهای دیگر، چقدر با هم فرق دارند؟**

□ داوطلبی که می‌آید کنکور تئاتر بدهد، اصولاً از تئاتر هیچ چیز نمی‌داند و فقط دوست دارد. در دیگر نقاط دنیا مثل انگلیس اصلاً این‌طور نیست. اینها در دوران دبیرستان درس‌هایی مثل شکسپیرشناسی، چخوف‌شناسی و سوفکل‌شناسی دارند، یعنی جزء یک تفکر، همان‌طور که ما سعی می‌کنیم حافظ و سعدی را بشناسیم. در سایر کشورها، اصولاً تئاتر هم جزء مواد درسی و جدی است و نه به‌عنوان یک درسی که نمره‌ای بدهیم و برود.

در آن کشورها، کسی که دیپلم می‌گیرد و می‌خواهد در جای دیگری کار کند تئاتر را می‌شناسد. ولی، چون تئاترمان ضرورت اجتماعی پیدا نکرده داوطلبش هم اصولاً با تئاتر بیگانه است.

غم صیقل خداست خدایا زما مگیر
این جوهر جلی که جلا می‌دهد به دل

● **شما فکر می‌کنید وزارت آموزش و پرورش چه وظیفه‌ای دارد؟**

□ چهار یا پنج سال پیش داشتند ماده‌قانون‌هایی را می‌نوشتند که به آموزش و پرورش از طریق مرکز هنرهای نمایشی بدهند، ولی ظاهراً اتفاقی نیفتاد؛ درس‌هایی که باید دانش‌آموزان مطالعه کنند و امتحان بدهند و نمره بیاورند ولی این اتفاق نیفتاد.

همه موقعی که درباره هنر تئاتر صحبت می‌کنند، می‌گویند مقدس است. من همه درس‌ها را منها بگیرم از تئاتر، ولی دربارهٔ تئاتر باید به یک مورد توجه کرد و آن اینکه، هنری که دیالوگ است. من با شما در روی صحنه حرف می‌زنم یعنی تمرین زندگی‌اجتماعی‌کردن می‌کنم. تئاتر، اینجا معنی پیدا می‌کند و هنر والایی می‌شود. یعنی اگر ما این را ببریم در سطح دبیرستان‌های خودمان، بچه‌ها یاد می‌گیرند که حرف مقابل را گوش بدهند، آن یکی هم حرف مرا گوش بدهد. همه حرف همدیگر را گوش بدهیم و بعد به بهترین نوع با همدیگر صحبت کنیم. یعنی اساس زندگی جمعی این است که همدیگر را بفهمیم و تئاتر، ناب‌بودنش در این است که این اتفاق را ایجاد می‌کند که ما با همدیگر حرف بزنیم. حرف‌هایی بزنیم که براساس یک دیدگاه فلسفی است یاوه‌گویی نیست. براساس یک اعتبار ذهنی است. اگر این در دبیرستان‌های ما اتفاق بیفتد، می‌تواند واقعاً جامعه را به خیلی جاها که الآن نمی‌توان پیش‌بینی کرد، ببرد. یعنی اتفاق خوشایندی می‌افتد برای جامعه آیندهٔ ایران که مردم بتوانند با همدیگر براساس تفکر صحبت کنند، یاوه‌گویی نکنند، و هنر تئاتر این را با خودش حمل می‌کند.

● استقبال مردم از تئاتر چگونه است؟ عده‌ای معتقدند که مردم شناخت دقیقی از این هنر ندارند. عده‌ای می‌گویند نمایش‌ها آنگونه که باید، جذاب نیست. شما چه نظری دارید؟

□ من چون در تهران زندگی می‌کنم تهران را مثال می‌زنم. تهران دوازده میلیونی فقط یک سالن تئاتر دارد که با سالن‌های دیگری که در تئاتر شهر هست اگر هر شب تمام سالن‌هایش به‌انضمام سالن اصلی‌اش پر باشد حدوداً می‌شود هشتصدنفر در مقابل دوازده‌میلیون‌نفر. به قول قدیمی‌ها، پیدا کنید پرتقال‌فروش را. یعنی درواقع ما تئاتر نداریم اولین قدم ضمن اینکه در مدارس باید تدریس شود باید سالن‌های تئاتر ساخته شود. یعنی برای شهری مثل تهران به قول مسئولان، کلان شهر تهران حدوداً به سی سالن حرفه‌ای نیاز است که ما بعداً بنشینیم در مورد اینکه مردم استقبال می‌کنند یا نه، صحبت بکنیم. الآن تئاتری که جنبه‌های حرفه‌ای دارد موفق می‌شود و آن کسی هم که به‌صورت تجربی کار می‌کند و استعدادش را ندارد سالنش خالی می‌ماند . برای دوازده میلیون جمعیت نباید سالن خالی باشد. اگر خالی بود یعنی اینکه ما اصلاً کارمان را بلد نیستیم والّا باید پر شود یا ضرورتش نیست یا کار به‌صورت حرفه‌ای پیش نمی‌رود. مگر تئاتر چیست که نباید فهمیده شود؟ تئاتر چیز بغرنجی نیست، اصولاً هیچ هنری بغرنج نیست. کار بتهوون به‌عنوان یک موسیقیدان نابغه، بغرنج است؟ نه! من فکر می‌کنم صاف‌ترین و ساده‌ترین آدم کرهٔ زمین است و هنرش هم همین‌طور در بستر عمیقی جریان پیدا می‌کند. نمی‌تواند صاف و ساده نباشد ولی آدمی که پشت هم‌انداز است یا ماشینی معامله می‌کند، خانه معامله می‌کند آدم بغرنجی است، یا این آدم. بتهوون یا شکسپیر یا حافظ را، راحت می‌شود فهمید، چون تفکر خیلی بالایی دارند. از بتهوون می‌پرسند که آقا این اصوات و نت‌هایی که خلق می‌کنی اینها

چیست؟ از کجا می‌آوری؟ این سمفونی را چگونه می‌سازی؟ بتهوون هم که تعارف ندارد و شکسته‌نفسی و اینها، می‌گوید من هیچ کار خاصی نمی‌کنم، دیگران صداهای طبیعت را نمی‌شنوند و من می‌شنوم؛ من صدای باران را می‌شنوم؛ صدای افتادن برگ را می‌شنوم، صدای آب را می‌شنوم، همه این صداها را می‌شنوم و روی کاغذ می‌آورم، به من ربطی ندارد.

به میکل آنژ می‌گویند این مجسمه‌ها را چگونه از این سنگ درمی‌آوری، می‌گوید: «این تصویر و شکل در این سنگ است. من اضافاتش را می‌گیرم. شکل، خودش را نشان می‌دهد».

هنری که دیالوگ دارد، همهٔ این اتفاقات می‌افتد و آدم روی صحنه است و اگر با مردم ارتباط برقرار نکند، اشکال دارد. مردم می‌فهمند. همان‌گونه که بتهوون را می‌فهمند یا مجسمهٔ میکل آنژ و همهٔ اینها را. حالا شخص متخصص بیشتر می‌فهمد و لذت می‌برد و من که هیچ چیز از مجسمه‌سازی نمی‌فهمم در مقابلش مات و مبهوت می‌شوم. خب حالا چطور هنری که دیالوگ دارد و همه چیز را برای فهمیدن دارد، مردم نمی‌فهمند. آن وقت مشکل در هنر است و غیر از این نیست و این بدان معنا نیست که هنر را سطحی‌نگری کنیم. حافظ آن‌قدر با مردم راحت ارتباط برقرار می‌کند که مردم با آن فال می‌گیرند. قشری‌ترین آدم ارتباط برقرار می‌کند و فال می‌گیرد، یعنی با حافظ ارتباط تنگاتنگ دارد. دانشمند زبان‌شناسی هم با حافظ ارتباط برقرار می‌کند و آن زبان‌شناس بیشتر لذت می‌برد و آدم قشری لذت کمتری می‌برد، ولی همه با حافظ ارتباط برقرار می‌کنند و این سهل و ممتنع‌بودن حافظ است. یا شاعری پیدا می‌شود که فکر می‌کند تفکر بالایی دارد، منتقدان بزرگش می‌کنند اما هیچ‌کس او را نمی‌فهمد و این بدان معنا نیست که مردم شعر نمی‌فهمند، چطور حافظ و سعدی را می‌فهمند و این شخص را نمی‌فهمند!

● **استاد، اشکال از کجاست؟**

□ اشکال از خود تئاتر است. اشکال در آن هنر است که نمی‌تواند با مردم ارتباط برقرار کند و با ابتذال هم فرق می‌کند. حافظ را مثال زدم. اگر نتوانیم با مردم رابطه برقرار کنیم اشکال از ماست و این اشکال، نشناختن جامعه است. زبان و ابزار کارمان را نمی‌شناسیم و نمی‌دانیم چکار بکنیم با این ابزاری که در اختیار داریم. اصلاً تماشاگر موظف نیست که بداند تئاتر چیست. ما باید با تماشاگر رابطه برقرار کنیم. زمانی که ما پرده را کنار می‌زنیم و رابطه برقرار نمی‌شود اشکال کار از ماست.

● **یکی از مهمانان برنامه ما می‌گفت تئاتر هنر فرهیختگان است پس نباید تعجب کنیم که مورد استقبال مردم نیست. شما چه نظری دارید؟**

□ من اصلاً این حرف را قبول ندارم. چنانکه آدم‌هایی که حتی شش کلاس سواد داشته باشند آثار شکسپیر را بخوانند راحت با آن رابطه برقرار می‌کنند. مگر می‌شود گفت شکسپیر آدم بی‌سوادی است که این شخص با آن ارتباط برقرار کرده یا حافظ آدم بی‌سوادی است که مردم بی‌سواد با آن ارتباط برقرار می‌کنند، این طور که نیست. مثلاً شما مردم عامه را در نظر بگیرید که ممکن است اصلاً ندانند بتهوون چه کسی است و از همین رادیو، وقتی آثار بتهوون پخش می‌شود یک جوری در ناخودآگاه خود با این کار ارتباط برقرار می‌کنند و قشری‌ترین آدم که نمی‌داند بتهوون کیست و موسیقی کلاسیک چیست، با آن رابطه برقرار می‌کند.

● **یعنی شما می‌فرمائید که تئاتر باید به‌گونه‌ای باشد که بتواند کمترین اندیشه‌ها را به خودش جلب کند؟**

□ بله، اصلاً کار هنر، کاری است که اساس و پایه‌اش حس است، یعنی فلسفه نیست که بگوئیم حتماً شما باید تاریخ مکاتب مختلف فلسفه را بدانید

حالا برسیم به یک مکتب جدید و درباره‌اش صحبت کنیم و با کنکاش و مجادله به آن برسیم.

اثر هنری یک حس است، یعنی تماشاگر باید با حسش با این کار رابطه برقرار بکند و بعداً تفکر است یعنی اساس هنر حس است و بعد تفکر اتفاق می‌افتد. تماشاگر می‌خواهد به نوعی تفریح کند و می‌خواهد با دیدن یک اثر هنری حالش خوب شود و نه اینکه درس یاد بگیرد. معلوم است که رابطه برقرار نمی‌شود و اصلاً جای فلسفه اینجا نیست. ما چون کارمان را بلد نیستیم، می‌گوییم فلسفی است. ما اول اثر هنری را نشان می‌دهیم، خب در هر اتفاقی فلسفه‌ای است. اول ما نمایش را نشان می‌دهیم بعد در پیش و پس هر نمایش فلسفه‌ای جاری است. تاریخ جاری است. موسیقی جاری است. خود طبیعت در جریان است. پس اول ما اثر هنری را نشان می‌دهیم و بعداً در مورد فلسفه‌اش صحبت می‌کنیم درحالی‌که ما اول می‌آییم فلسفه را نشان می‌دهیم و هیچ‌کس ارتباط برقرار نمی‌کند. اصلاً واضح است اگر شما یک فیلسوف را بیاورید در یک سالن تئاتر و همان فلسفه را که خودش وضع کرده، جلویش نمایش بدهید اصلاً نمی‌فهمد. چون آمده تئاتر ببیند. فلسفه در کل این جریان است. اگر تو به‌عنوان نویسنده و کارگردان دیدگاه فلسفی داشته‌باشی با ابزاری که در دست داری می‌توانی از طریق هنر درس فلسفه بدهی.

● **شما کاری داشتید به نام «سیزو بانسی مرده است». در این کار بیست‌وسه نقش را انفرادی بازی کرده‌اید. در مورد این کار برای ما توضیحاتی بدهید؟**

□ ما این کار را در بهار سال ۱۳۵۷ اجرا کردیم. البته سه نفر بودیم، با آقای بهروز بقایی و کارگردانش آقای رکن‌الدین خسروی بود. نویسنده‌اش هم

آرتور فوگارد است و یک نمایشنامه مربوط به آفریقای جنوبی در دوره آپارتاید است و ما سیاهپوستان را بازی می‌کردیم و شب‌هایی بود که تماشاگر آفریقایی داشتیم. می‌آمدند گریه می‌کردند که تو چند وقت آفریقا بودی، ما هم که از تهران خارج نشده بودیم ولی این ارتباط برقرار شده بود. این را یک مثال زنده برای عرایض قبلی‌ام بیاورم که قرار نبود فلسفهٔ آپارتاید را به تماشاگر بگوئیم، بحث علمی درباره آپارتاید بکنیم که برده‌داری چیست، تهاجم چیست، ولی در کار هست. یعنی ما زندگی دو نفر آدم را نشان می‌دهیم. در همانجا معلوم می‌شود غارت‌کردن و امپریالیسم چه مفهومی دارند. همه اینها در درون این نمایش هست. این یک نوع تئاتر روایی بود. به‌هرحال نویسنده طوری نوشته بود که تماشاگرهای ما برای این کار سرودست می‌شکنند و این انرژی را خود متن به من می‌داد که من در آن واحد همزمان بیست وسه نقش را بازی کنم و ببینید که متن چقدر ارزش‌های نمایشی داشت که به من بازیگر اجازه می‌داد که کار بکنم، ولی فلسفه‌ای هم داشت. در نهایت وقتی تماشاگر بیرون می‌آمد متوجه بعضی از مفاهیم می‌شد.

اینها را ما درس نمی‌دادیم به تماشاگر، خودش فاجعه را می‌دید و می‌فهمید و درس می‌گرفت. اصلاً وظیفهٔ هنر درس‌دادن و نصیحت‌کردن نیست. وقتی که هنری نصیحت کرد یعنی آن هنرمند کارش را بلد نیست و می‌خواهد با نصیحت و قرض‌گرفتن از اطراف، خودش را سرپا نگه‌دارد. ممکن است خودش هم نداند که نمی‌داند. ولی هنری که به سراغ نصیحت‌کردن برود، یا بگوید من دارم فلسفه درس می‌دهم، یا بگوید هنر مخصوص نخبگان است، راه را اشتباه می‌رود؛ زیرا اگر مخصوص نخبگان باشد، می‌شود امپریالیزم هنری. درحالی‌که تئاتر، هنری مردمی است. در همه جای دنیا، تاریخ و جغرافیا می‌گوید که تئاتر هنر مردمی است و ما بگوئیم

تئاتر هنر نخبگان است. این واژه و حرف را از کجا آورده‌ایم. یک هنر نمایشی دیگری داریم به نام اُپرا که ممکن است در ایران جا نیفتاده باشد. ولی تئاتر خیابانی در همه جای دنیا داریم و افتخار تئاتر هم این است که مردمی‌ترین هنر است و همهٔ مردم تئاتر را می‌فهمند. حافظ اصلاً برای نخبگان نیست، برای همهٔ آدم‌هاست. نخبگان ارتباط عمیق‌تری برقرار می‌کنند و مردم عادی هم حافظ را می‌فهمند، هم شکسپیر را.

شما اعتقاد دارید که بحران تئاتر در دل خود تئاتر است؟

□ من به‌عنوان کسی که حدود چهل‌سال است که دارم کار تئاتر می‌کنم بحران تئاتر را نمی‌فهمم.

اگر ما بیست سالن نمایش داشته باشیم؛ سالن نمایشی که هنر هتلی نباشد! تئاترهای گوشه و کنار در لاله‌زار و غیره نباشد (منظورم تئاتر حرفه‌ای است به مفهوم هنر)، هنر متعالی و پیش‌برنده است. ما تا آن را نداشته باشیم اصلاً هنوز اتفاقی نیفتاده تا ما به بحرانش برسیم. بحران نمی‌تواند وجود داشته باشد وقتی که اساسش نیست و ما بحرانش را حس نکرده‌ایم.

● نقش دولت و سازمان‌هایی که از نظر اقتصادی قدرتمندند یا سازمان‌های اقتصادی، برای گسترش سالن‌های تئاتر چیست؟

□ پدرم می‌گفت وقتی که برق به ایران آمد همان خیابان امیرکبیر فعلی یک کارخانه برق ساخته شد و دو تا چراغ هم سر کوچه‌ها روشن می‌شد و همه برق را مسخره می‌کردند. می‌گفتند که چراغ نفتی چه عیبی دارد. چون ضرورتش را حس نمی‌کردند ولی الآن ده ثانیه برق قطع بشود، مملکت فلج می‌شود. اینها لازم و ملزوم شده‌اند چون تئاتر هنوز ضرورتش حس نمی‌شود. آن موقع برق را ادامه دادند، سدسازی و کارخانه‌ها و غیره رشد پیدا کرد و حالا شده جزء زندگی مردم. تئاتر هم باید برنامه‌ریزی شود یعنی باید

سالن‌هایی ساخته شود در مدارس. یعنی اگر انجام بشود در ابتدا مثل همان برقی است که آن موقع نمی‌فهمیدیم و می‌گفتیم زائد است. در مورد تئاتر هم همین‌طور می‌شود. یعنی اگر ما ضرورتش را حس کنیم متوجه خواهیم شد بشر چقدر می‌تواند خوشبخت‌تر زندگی کند. اگر تئاتر جزء زندگی‌اش باشد حتماً بشر خوشبخت‌تر خواهد بود.

● **تأثیر تئاتر بر واحدهای دیگر فرهنگی چیست؟ و گسترش تئاتر چقدر می‌تواند به اعتلای فرهنگی ما کمک کند؟**

□ همان‌طور که عرض کردم تئاتر هنر دیالوگ است و هنر دیالوگ هم خود انسان است. این می‌تواند با هنرهای دیگر ارتباط برقرار کند و تأثیر سازنده بگذارد حتی در اداره برق و همه جای مملکت تأثیری داشته باشد. منتها باید این مسیر طی شود و تا طی نشود مشخص نمی‌گردد.

گفت‌وگو با

استاد حسین زمرشیدی

متولد ۱۳۱۸، مشهد

علاقه‌مندی به معماری در دوران کودکی با هدایت پدر معمارش. دیدن بنای خواجه‌ربیع و نماسازی آن به‌همراه نماسازی آثاری مثل گنبد سبز مشهد، بقعه امامزاده محروق نیشابور، آرامگاه شیخ عطار، بقعه شیخ احمد جام در تربت‌جام. تحصیل تا سوم راهنمایی و آمدن به تهران و استخدام در هنرستان صنعتی تهران به‌عنوان استاد کارآموزشی، پس از آن ادامه تحصیل تا دیپلم. ۱۳۵۰ اخذ بورس تحصیلی برلین آلمان و دریافت مدرک ساختمان عمومی و تربیت دبیر فنی. بازگشت به ایران به‌عنوان هنرآموز رشته راه و ساختمان و اشتغال به تدریس.

تألیف شانزده جلد کتاب درسی رشته ساختمان برای هنرستان‌های کشور به نام‌های **درس حساب فنی، درس فنی، رسم فنی و نقشه‌کشی** و **کارگاه‌های سال‌های اول تا چهارم نظام چهار ساله**. تألیف کتاب‌های **گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای دستی، کاشیکاری ایران، طاق و قوس در معماری ایران، مسجد در معماری ایران، نقش آجر و کاشی در نمای مدارس، معماری ایران، اجرای ساختمان با مصالح سنتی، معماری ایران، مصالح‌شناسی سنتی، پیوند و نگاره در آجرکاری**.

تألیفات کتاب‌های درسی فناوری ساختمان، کتاب عمومی ساختمان، برای نظام پنج ساله هنرستان‌های کشور، کتاب درسی دانشگاهی تعمیر و نگهداری ساختمان، رسم فنی و نقشه‌کشی جامع عمران در رشته عمران.

در مجموع ده جلد کتاب معماری، بیست‌ویک جلد در رشته عمران، چاپ بیست‌وپنج مقاله مفصل در زمینه عمران، هنر و معماری. صاحب سی تابلو قدسی و الهی که وقف موزه سعدآباد شده. مخترع آرماتور خم‌کن و بسیاری از وسایل کمک‌آموزشی عمران و معماری، دبیر و عضو مؤثر گروه‌های آموزشی و تخصصی معاونت فنی و حرفه‌ای آموزش و پرورش از قبل از انقلاب تا پایان برنامه‌نویسی پنج‌ساله.

۱۳۶۹ بررسی وسایل کمک‌آموزشی و اختراعات استاد از طرف سازمان امور استخدامی و اعطای سطح کارشناسی‌ارشد به ایشان. ۱۳۶۹ بررسی کارهای هنری و تألیفات ایشان از طرف شورای ارزشیابی و اعطای درجه دومی هنر به ایشان. ۱۳۷۳ بررسی مجدد آثار استاد و اعطای درجه یک هنر. ۱۳۷۵ بررسی مجدد تألیفات، مقاله‌ها و کارهای استاد از طرف شورای خبرگان بدون مدرک وزارت علوم، تحقیقات و فناوری و اعطای مقام استادیاری و عضویت در هیئت علمی شهید رجایی. ۱۳۸۰ دریافت جایزه از سوی سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران به‌عنوان پیشکسوت در معماری اسلامی ایران.

انتخاب به‌عنوان چهره ماندگار در دومین همایش چهره‌های ماندگار در عرصه معماری سنتی کشور.

● **نفس‌کشیدن و بودن در زمانه‌ای که استادانی چون شما زندگی می‌کنند افتخاری است که نصیب نسل ما شده؛ نسلی که از طریق شما با گذشته باشکوهش ارتباط برقرار می‌کند و می‌داند چه گذشته پرافتخاری پشت سرش بوده. در نتیجه قدم‌های استواری برمی‌دارد و به چشم‌انداز روشن فردا فکر می‌کند؛ فردایی که یقیناً این جوانان بهتر از امروز خواهند ساخت. به‌عنوان اولین سؤال می‌خواستم از معماری قبل از اسلام، در ایران بپرسم که چه ویژگی‌هایی داشته است؟**

□ امروز، دنیا ایران را به‌خاطر مسائل سیاسی می‌شناسد و دیروز به‌خاطر صادرات پسته، فرش، فیروزه و نفت می‌شناختند. ولی معماری ایرانی همیشه موردتوجه بزرگ معماران دنیا بوده و هست و خواهد بود، چرا که ویژگی‌های خاصی دارد و بر سایر کشورهای دیگر تأثیر بسیار عمیق و ریشه‌ای گذاشته است. ما ماه‌ها می‌توانیم درباره معماری ایران قبل از اسلام و بخصوص بعد از اسلام صحبت کنیم.

از سال ۱۳٤٦ تا ۱۳۵۷ یک هیئت ایتالیایی به سرپرستی مارتین ریوتوزی حدود یازده مرتبه و به‌صورت مداوم به ایران آمدند و در کنار اینها هیئت ایرانی هم بود. اینها در کنار هیرمندرود، کاوش‌های باستانی انجام دادند و آثار پرارزشی به‌دست آوردند، از خیابان‌کشی، کوچه‌سازی و خیابان‌های دو طبقه تا شهری به نام «شهر سوخته».

● **دقیقاً چه تاریخی؟**

□ مربوط به هزاره سوم قبل از میلاد. یعنی پنج‌هزار سال پیش ما چنین شهرسازی داشتیم. خیابان‌کشی، کوچه‌سازی، کف‌کوچه‌ها و خیابان‌های آجرفرش، ساختمان‌سازی، ساختمان‌های عموماً دوطبقه؛ طبقه اول که به رطوبت نزدیک بوده با سنگ و ماسه، آهک و ملاط ساروج ساخته شده و

بقیه آن با خشت و پوشش‌هایی گنبدی. برای ارتباط با طبقه بالا از پله استفاده شده که در شهرسازی امروز از افتخارات معماری جهان در ایران است.

● **آنچه ما در شهر سوخته می‌بینیم، مدنیتی است قوام‌یافته. یقیناً سابقه‌ای هم پشت سرش بوده. یعنی پنج‌هزار سال هم کافی نیست و باید به خیلی قبل از آن برگردیم.**

□ در آثار شمال ایران، بنا و دخمه‌های سنگی وجود دارد که مربوط به هزاره هشتم قبل از میلاد است و الآن هم، ما چیزی که داریم به‌صورت مستند برای دنیا باقی مانده. برای این هم می‌گویند شهر سوخته که زلزله‌ای مهیب می‌آید و آب شهر قطع می‌شود و شهر آتش می‌گیرد و خانه‌های مسکونی از بین می‌رود و در اثر تحولات زمین، زمین باز می‌شود و مقداری پایین می‌رود و به اصطلاح دهان زمین بسته می‌شود و در کاوش‌ها سر از خاکبرمی‌آورد و هنوز هم آثار سوخته دیده می‌شود و در حال حاضر به شهر سوخته معروف شده است.

● **چرا در شهر جنازه‌ای پیدا نشده؟ یعنی در گورستان بودند و اگر زلزله‌ای بود چرا اجساد از زیر خاک بیرون نیامد؟**

□ مقداری پیدا شد که به‌صورت استخوان و اسکلت زیر آوار بودند و ظروفی که در کاوش‌ها پیدا شده دقیقاً از آن زمان حکایت می‌کند. بعد از این زمان ما به آثار دوره عیلامی می‌رسیم. در هفت‌تپه خوزستان ما بنای چغا زنبیل را داریم که این بنا در پنج طبقه به‌صورت زیگورات- که لغت سومری است- بنا شده با ابعاد ۱۰۵× ۱۰۵ که رفته‌رفته بنای ساختمان کوچک‌تر می‌شود. این بنا چون سر به فلک کشیده بود زیگورات نامیده می‌شد و دو طبقه زیرین داشت؛ یکی ستایشگاه بزرگان ایلامی که البته عیلامی‌ها یکتاپرست بودند و در طبقه پایین قبور پادشاهان و بزرگان عیلامی است که

در آنجا پوشش‌های طاقی به‌کار رفته و در مجموع نوررسانی به‌وسیله لوله‌های شیشه‌ای به طول ۷۱ سانتی‌متر و به قطر خارجی سه سانتیمتر و هفت میلیمتر و سه سانتی‌متر و یک میلیمتر قطر داخلی صورت می‌گرفت که الآن در موزه ملی در کلاف چوبی نگهداری می‌شود. دقیقاً نور می‌آمد به این شیشه‌ها برخورد می‌کرد و بعد به شیشه‌های دیگر و دقیقاً تا طبقه پایین نور می‌رسید. در آنجا آجرهای بزرگ به ابعاد ٤٦×٤٦ سانتی‌متر و آجرهای مربع به ضخامت ۸ سانتی‌متر، به‌علاوه دو تا آجر نوشته، پیدا شده که احکام حکومتی را در آن نوشته‌اند. آجرنوشته‌ها خشتی و تراش‌خورده‌اند و در کوره پخته شده‌اند. در آنجا ساعت آفتابی هم وجود دارد. بعد به آثار دوره ماد می‌رسیم که در کرمانشاه به نام «دکان حضرت داوود» معروف است. بنا، سنگی و کم‌ارتفاع است و مشابه آن در بعضی از نقاط ایران وجود دارد. بعد می‌رسیم به آثار بی‌همتای تخت‌جمشید. نه از باب اینکه من ایرانی‌ام که البته من ایران را دوست دارم و همیشه می‌گویم که «ایران وطنم، خاکش کفنم». اینجا من از طرف یک معلم بی‌طرف صحبت می‌کنم. ما آثار سنگی یونانی را که بررسی می‌کنیم، جالب‌اند. آثار سنگی رومی هم شگرف‌اند. آثار معماری روم شرقی هم در سوریه و هم در بیزانس خاص است.

پیکرتراشی‌هایی از ستون در روم و قبرس که در آنجا سنگ‌ها به‌صورت یک تیر باربر، بر روی اسکلت‌های انسان نشسته و پوشش سقف را به‌وجود آورده، چقدر زیبا تراش شده، ولی هرگز به عظمت بنای تخت‌جمشید نمی‌رسد.

اما تخت‌جمشید در مساحتی به ابعاد ۳۰۰×٤٥۰ در کناره کوه رحمت گسترده شده. کاخ‌های هفده‌گانه تخت‌جمشید با ستون‌هایی نقش‌دار و تراش‌های قاشقی به قطر حدود ۱۳۰ سانتی‌متر و ٢٤ متر ارتفاع که البته کوتاه‌تر یعنی ۱۵ متر هم داشته. چشم هر بیننده‌ای را خیره می‌کند.

● **یعنی اندازه ساختمان هشت نه طبقه.**

□ عظمت تخت‌جمشید در آثار هفده‌گانه است که بخشی از اینها کاخ‌های چوبی بوده و بخشی کاخ‌های سنگی و در مجموع از سرستون‌هایی که شکل گاو دارند استفاده شده، چون مقدس بوده. ستون‌های پیچی هم در اینجا وجود دارد که بعدها به معماری اسلامی انتقال می‌یابد و نشان‌می‌دهد که آنها در قدیم اهورا مزدا را می‌شناختند.

بعد از این، پوشش‌های سقفی اهمیت دارند. چوب‌هایی که از جبل عامل لبنان و از چندنار قندهار بر گرده ستوران، به پارسیه کشیده شده و در آنجا تراش خورده‌اند و به‌عنوان تیرهای چوبی روی آنها را تخته‌پوش می‌گذارند و حصیر و نی می‌ریزند و گل می‌کنند و شیب‌بندی می‌کنند. در مجموع کنگره‌سازی‌ها و اندود کاهگل و پوشش‌های آسمانه به‌وجود می‌آید. هم در ساختمان سنگی و هم در ساختمان‌های چوبی.

در ساختمان‌های چوبی، چوب خوش‌تراش توی سنگ به‌صورت یک پاشنه و فوندانسیون گود پیش‌ساخته شده، به‌وجود آمده.

تیرهایی که ما در کارهای بتونی به آنها پوتر می‌گوییم در آنجا استفاده شده و دورتادور این تیرهای چوبی را تراش مارپیچ داده‌اند و ریسمانی از الیاف علفی که اصطلاحاً ساسو یا سازو گفته می‌شود استفاده کرده‌اند. اینها ریشه‌های علفی و مویی است که تابیده و دورتادور، گل میخ کرده‌اند. روی آن را با ماسه و آهک و خاک رس چرب و قطران‌اندود کرده و به نقاشی‌های بسیار شگرف و جالب تزئین کرده‌اند. به کسانی که تخت‌جمشید را ندیده‌اند می‌گویم که بروند و ببینند در آنجا چه عظمتی از حجاری به وجود آمده. شما در آثار روم و یونان می‌بینید که مواردی از جنگ حجاری شده، ولی در هیچ جای این بنای ۳۰۰×٤٥۰ متری که آثار سنگی زیاد بوده، هرگز نقش نگاره‌هایی از جنگ نمی‌بینید. دقیقاً حجاری‌ها از عاطفه و محبت و دوستی و

نزدیکی ملل می‌گوید، بخصوص در صحنه باریافتن به دربار شاهی، مردم نوک چهار انگشت دست هم را گرفته‌اند و چقدر جالب است نقش ستوران و گاوها و صورت انسان‌ها که از پیچش موها، پیچ‌خورده و بالا آمده. حتی موی اسب‌ها هم پیچ خورده و به یک نقطه عطفی رسیده که همان یکتاپرستی و اهورامزداپرستی است. از سال ۵۵۰ قبل از میلاد تا سال ۳۳۰ قبل از میلاد، حدود ۱۸۰ سال پیرو نقشه‌های مهندسی و بسیار دقیق، ساختار این کاخ‌های هفده‌گانه انجام شده و متأسفانه بعد از شکست هخامنشیان به نشیب‌هایی می‌رسیم. پس از پیروزی اسکندر، شبی در کاخ داریوش که مجلس عیش‌ونوش بود و بزرگان مقدونیه با اسکندر در خانه خمار بودند، دخترک مشعل به دست می‌گوید «ای اسکندر! مگر خشایار نبود بر آب‌های مدیترانه، مگر خشایار نبود که بر ما تاخت. پدران، شوهران و برادران ما را بکشت و منازل‌مان را سوزانید؟» که البته این‌طور نبود. داریوش در کتیبه‌های خود می‌گوید: «ای اهورامزدا! تو را شکر می‌گویم که به من قدرت دادی که مردمان تمام عالم را دوست بدارم». من تابستان در دانشگاه صنعا سخنرانی داشتم. همه مردم حتی کارمندی که پشت میز نشسته بود خنجری به کمر داشت که نوکش برگشته بود. نقوش این آدم‌های یمنی را در حجاری‌های تخت‌جمشید در بین مللی که بار عام می‌یابند می‌توانید ببینید.

از هندوستان تا پشت دروازه‌های مصر و قسمت‌هایی از مصر جزو قلمرو هخامنشی بود. اینجا باید از داریوش یاد کنیم که می‌گوید: «خدایا! تو را ستایش می‌کنم که به من محبت دادی که انسان‌ها را دوست بدارم» و مسلماً فرزند ایشان هم همین‌طور بوده و اگر مسئله‌ای هم بوده مربوط به یک آدم خاطی بوده است.

پس آن دختر، اسکندر را وسوسه می‌کند که تو این کاخ‌ها را آتش بزن تا آنها بدانند این مردم مقدونیه چه آدم‌هایی بوده‌اند. ولی اسکندر زیر بار

نمی‌رود. دختر از آوازخوانان و وسوسه‌گران و افسونگران رخصت می‌گیرد و مشعل را به طرف صورت گاو رها می‌کند و پشت سر او، دختر و پسرهای دیگر پایکوبان مشعل‌ها را رها می‌کنند و سقف‌های چوبی می‌سوزند و می‌ریزند. الآن هم رگ‌هایی از خاک زرد کم‌رنگ نخودی در آنجا وجود دارد.

● **معماری ایران در دوره اسلامی چه ویژگی‌هایی دارد؟ چون آثار زیادی از آن دوره برجای مانده است.**

□ کوتاه بگویم که در دوره اشکانیان از سال ۲۵۰ قبل‌از میلاد آثاری داریم. کاخ نسا در جنوب ترکمنستان، کوه خواجه در سیستان که نقاشی‌های سه ایزد در روی گچ شکل‌گرفته، بنای معبد آناهیتا در کنگاور کرمانشاه، کاخ اشکانی در عراق، کاخ هاترایاالحضر در جنوب موصل. بعد از این ارگ بم است که دویست هزار متر بنا شامل بناهای عامه‌نشین، کاخ‌های‌حکومتی، دژهای محکم سربازخانه، بازار و بازارچه، سلمانی، قصابی، صیفی‌فروشی، نانوایی و بناهای دیگر می‌باشد.

دقیقاً در این مجموعه حمام وجود دارد که نشان‌می‌دهد در دوره ساسانی ما بزرگ‌ترین شهرسازی دنیا را داریم.

در فرانسه چهارصد سال پیش وقتی سالن‌های تئاترشان گرم می‌شد و عرق می‌کردند با چوب پشت خودشان را می‌خاراندند. ولی ما در دوهزار سال قبل در این بناها حمام داشتیم. کاخ فیروزآباد و کاخ سروستان و کاخ کسری، پل دز و سد دز و بسیاری دیگر از کاروانسراها به نام رباط و سباط.

بعد از این مرحله به صدر اسلام می‌رسیم. در حدود ٤٠ کیلومتری یزد بعد از آبادی شهدا، به فهرج یزد می‌رسیم که مسجد خشتی دارد و خیلی ساده است و پایه‌ها به‌هم چسبیده و چهار قلواند.

پوشش‌های قوسی به‌صورت بیز ساسانی، طاق پوشش‌ها گهواره‌ای و

اندود بیرونی از کاهگل است. ریگ کف جوی هم به پولک یک قران دوهزاری شبیه است که برای جلوگیری از ترک‌خوردگی تعبیه شده و در قسمت‌های داخلی کاهگل و بعد گچ‌کاری شده و گل‌های رزاس دوره ساسانی در اینجا شکل می‌گیرد و گلدسته الحاقی دارد که خشتی است. این بنا در نیمه اول قرن اول هجری ساخته شده است.

● **آیا قبل از این، مسجدی هم در ایران داشتیم و اگر داشتیم آیا اثری از آن به جا مانده است؟**

□ مسجد سنگی داراب را داریم که محراب بوده. محراب می‌دانید که «حرب» با املای دو حرف «ح» و «ه» محراب زرتشتی بوده و بعد از اسلام آن را به مسجد تغییر داده‌اند. در فهرج، از خشت در کل بنا و از آجر در کف پله‌ها استفاده شده تا موقع رفت و آمد خرد نشود. در بالا هم، از کنگره‌هایی شبیه کنگره‌های تخت‌جمشید استفاده کرده‌اند. اگر هموطنان ما مسافرت کردند به آندلس آنجا مسجد قرطبه است که کنگره‌هایش شبیه تخت‌جمشید است. در شاخ آفریقا مخصوصاً مراکش این کنگره‌ها دیده می‌شود و به‌همین علت است که می‌گویم معماری ما مخصوصاً دوره اسلامی به سراسر جهان کشیده شده است. در مجموع در این مسجد از صدر اسلام تا به امروز نماز می‌خواندند و مجالس مختلف برگزار می‌کردند. این مسجد در حال حاضر مورد توجه یونسکو است.

● **هنوز برپاست؟**

□ بله، بعد از این به تاریخانه دامغان می‌رسیم. تاری یعنی خدا، لغت ترکی است و خانه هم خانه خدا. در اینجا هم، ستون مدور و آجرها را هره کرده و یک رج را که هره کرده، دورتادور آن را با آجر تا یک رج چیده، باز هره کرده‌اند که ساخت بخصوصی است و در آنجا قوس‌های یک قسمت، بیز

ساسانی و یا قوس جناغی مثل جناغ مرغ است. همچنین از رواق که دنباله معماری عربی است و یک ایوان که به‌صورت برجسته و پوشش طاقی است استفاده شده. ما مسجد دزفول و مسجد شوش و شوشتر را در همین سبک می‌بینم که منسوب است به بناهایی که چهار ایوانی‌اند.

قبر سلطان اسماعیل سامانی در بخارا به سال ۲۸۵ هجری قمری، از دیگر آثاری است که به وسیله خود این مرد ساخته شده. در حال حاضر در دوشنبه از این مرد یک مجسمه ۲۲ متری ساخته‌اند. وی انسانی وارسته و متعهد و اندیشمند و رعیت‌پرور بود و الآن مجسمه‌اش به صورت سمبلیک باقی مانده است.

کارهای بسیار خاصی از نقوش آجری در بنای اسماعیل سامانی که به صورت مسطح باریک هم ساخته شده، همراه با آجرهای نگین‌باف به چشم می‌خورد. این آجرها پس و پیش شده و دندان‌موشی لقب گرفته‌اند. پس از آن، در دوره سلجوقی هم مدارس و بناهای زیبایی به وسیله خواجه نظام‌الملک طوسی که مردی اندیشمند، محقق و فاضل است به‌وجود می‌آید.

راهسازی، ساخت کاروانسرا، ساخت حمام‌های عمومی در کنار مدارس، برای استفاده مردم و به عنوان موقوفات و ساخت مسجد از کارهای مهم اوست.

همچنین از میل‌ها و بناهایی که به یادگار مانده، می‌توان به میل مسجد علی اشاره کرد که ۵۱/۵ متر ارتفاع داشته و به علت زلزله به ٤٢ متر تقلیل پیدا کرده است. میل مسجدسنجر متعلق به سلطان سنجر سلجوقی بود و بعد از اینکه خراب شد در زمان صفویه در پایین میل مسجدی ساختند که به مسجد علی معروف شد. نقوش آجری از بافت‌های آجر در آجر گرهی در آنجا به زیبایی شکل گرفته و اگر دقت کنیم، می‌بینیم که چطور بدون داشتن وسایل امروزی، ۵۱ متر بنا می‌سازند، با نقش‌ها و کتیبه‌های کوفی و

طره‌بندی‌ها. ماکسیم سیرو می‌گوید: «من بارها به ایران آمدم و میل‌های دوره سلجوقی را نظاره کردم».

مغول‌ها وقتی به گنبد قابوس با ۵۵ متر ارتفاع می‌رسند و می‌خواهند خراب کنند، یکی می‌گوید: «چنگیز خراب نکن». می‌گوید: «چرا؟» می‌گوید: «خراب نکن تا آیندگان بدانند ما در ایران چه چیزهایی را خراب کرده‌ایم.»

در دوره ایلخانی، بنای سلطانیه با ۲۵ متر ارتفاع، بزرگ‌ترین گنبد ایران است و از پایین تا نوک گنبد ۵۰ متر ارتفاع دارد. گنبد به‌صورت صندوقچه‌ای از پایه شروع می‌شود و همین‌طور می‌آید و به آن تیزه می‌رسد که نقطه عطف است. در پوشش گنبد کار زیبایی صورت گرفته و دقیقاً پوشش گنبد کلیسای سانتاماریا در فلورانس را به‌یاد می‌آورد که بعد از صد سال ساخته شده، و از آن بنا الهام گرفته. بعدها بزرگ معماران اروپا، در ساختن گنبد کلیساها، دقیقاً از معبد سانتاماریا در فلورانس کپی‌برداری کردند و کم‌کم این گنبدسازی بر تمام اروپا حاکم شد.

● کنگره آمریکا هم از روی همین مدل کپی شده؟

□ گنکره آمریکا دقیقاً از کاخ کسری برداشته شده که اجلاس‌های بزرگ در آنجا برگزار می‌شود و این از تأثیرات هنر ایران است که به آنجا کشیده شده است.

کاشی معرق اولین‌بار در گنبد سلطانیه به شکل مطلوب استفاده شده است. البته قبل از این دوره، در دوران سلجوقی هم کم و بیش از این کاشی‌ها استفاده کرده‌اند. در موزه آستان قدس رضوی، کاشی‌هایی به نام سلطان سنجری وجود دارد که ابعادشان حدود ۴۰×۴۰ سانتی‌متر است. برای ساخت این نوع کاشی‌ها، روی خاک رس چرب، سلیکات آلومینیوم آبدار ریخته و رویش را تراش داده و خط‌های اسلیمی را به‌وجود آورده‌اند و با رنگ‌های معدنی جالب، آمیس داده و توی کوره برده و پخته‌اند. مسجد جامع اصفهان،

آثاری از دوره آل بویه، آل زیار، آل سلجوقی و قبل از اسلام دارد که البته قبل از اسلام آتشکده بود و آجرهایی هم از آن دوره باقی مانده. در آن مسجد حدود چهارصد طاق‌پوش، در شکل‌های مختلف پوشش گنبدی و طاق گنبد، و حدود صد نوع گره چینی آجری وجود دارد.

بناهای دوگانه خرقان قزوین هم که سالم مانده، در جاده قدیم ابریشم – که به کرمانشاه و همدان می‌رسید – قرار دارد. در این دو بنا بیش از سی‌وپنج نوع آجرکاری به‌کار رفته. حالا ببینید معماری ما آن زمان چه وضعی داشته و الآن چه وضعی دارد!

از دوره ایلخانی هم این آثار برجای مانده: مسجد اشترجان، مسجد ورامین، گچبری‌های مقبره بایزید و محراب‌الجایتو در مسجد جامع اصفهان.

● **در دوره صفویه چه آثاری داشتیم؟**

□ در دوره تیموری طاق‌پوش، قطاربندی، یزدی‌بندی، کاشی‌بندی، کاشیکاری، خطوط بنایی، معقل‌سازی، در توران و ایران حاکم می‌شود. توران، خراسان بزرگ است که از افغانستان شروع می‌شود و تا ازبکستان و تاجیکستان و گوشه‌های قرقیزستان و سیستان‌وبلوچستان و پاکستان– که خراسان بزرگ و خراسان کوچک را هم شامل می‌شود– امتداد می‌یابد.

قبر تیمور را هم استاد محمد خراسانی ساخته است. مسجد بی‌بی خانم عیال تیمور، مدرسه طغرل‌بیک در بخارا و عشرتکده تیمور از دیگر آثار دوره تیموری است. مسجد کبود تبریز معروف به فیروزه اسلام، مسجد مظفریه کرمان، مسجد جامع مشهد یا گوهرشاد، مسجد الماس و کویر یزد از دیگر آثار دوره تیموری است.

اما در دوره صفویان رقابت در زمینه علم و دانش و معماری در بین دولت صفوی و عثمانی به‌وجود می‌آید و میدان اصفهان که هشتادویک‌هزار مترمربع زیربنا دارد همراه با بناهایی مثل مسجد امام، عمارت عالی‌قاپو،

مسجد شیخ لطف‌الله، سردر بازار قیصریه و... ساخته می‌شود.

ما چند اثر داریم که جزو میراث فرهنگی دنیاست. یکی از اینها میدان نقش‌جهان است. حمام‌ها، کاروانسراهای درون‌شهری و برون‌شهری، بازارها و بازارچه‌ها و تیمچه‌ها و آب‌انبارها و کوشک‌ها، توحیدخانه‌ها، باغ‌های سلطنتی و بناهایی که در قسمت‌های میانی به صورت کوشک‌های چند وجهی ساخته شده‌اند از دیگر آثار دوره صفویه است. برج‌های کبوترخانه از نظر معماری خشتی و حفره‌هایی که کبوترها در آنجا لانه می‌سازند و طاق‌پوش‌هایی که شکل‌گرفته و کنگره‌بندی‌ها، همه و همه درخور توجه است. از کود کبوترها به‌عنوان کود زراعی استفاده می‌کردند که آن هم فلسفه عمیقی دارد.

● **درباره دوره قاجاریه و اتفاقی که در اواخر دوره قاجاریه به‌وجود آمد بفرمائید؟**

□ معماری دوره قاجاریه از معماری صفویه متأثر شده. مدارس، مساجد و بقاع متبرکه از آثار صفویه پیروی می‌کنند. بازارها و بازارچه‌ها هم از دوره صفویه پیروی می‌کنند. در پی سفرهای شاهان و بزرگان قاجاری مخصوصاً ناصرالدین شاه و اطرافیانش به فرنگ، معماری اروپا به ایران نفوذ می‌کند. در مجموع معماری کاخ‌های ایرانی دوره قاجاریه تلفیقی از معماری سنتی ایران و معماری اروپاست. کلاه‌فرنگی‌ها و قوس‌های دسته‌سبدی، همه متأثر از اروپاست، چون قوس‌های ما به‌گونه دیگر است؛ مثل قوس سر در موزه ایران باستان که از طاق کسری متأثر شده. همچنین قوس‌های تیزی داریم که به قوس شاه‌عباسی معروف است.

در دوره قاجاریه نقاشی‌های روی کاشی هم زیبا شکل‌گرفته است. در اینجا بد نیست از آقای سیف یادی کنم که کتابی دارد به نام **نقاشی روی**

کاشی. حالا اگر به کاخ گلستان نگاه کنید متوجه می‌شوید که گچبری‌ها و رنگ‌های استفاده‌شده و صورت‌سازی‌ها بیشتر متأثر از آثار سنتی ایران است تا آثار اروپایی. درواقع مردم و هنرمندان ایران که با یاد خدا وضو می‌گرفتند، هیچ‌وقت نمی‌خواستند زیر سیطره کسی بروند.

گفت‌وگو با

دکتر داور شیخاوندی

متولد ۱۳۱۲، اردبیل

تحصیلات: دوره کارشناسی در دانشسرای عالی تهران، کارشناسی‌ارشد از دانشگاه سوربن پاریس، اخذ مدرک دکتری در رشته جامعه‌شناسی و برنامه‌ریزی از دانشگاه سوربن پاریس.

فعالیت‌ها: تدریس در دانشگاه کلمبیای نیویورک به‌عنوان استاد مدعو، تدریس در دانشگاه آزاد اسلامی واحد شمال، و تعدادی کارهای تحقیقاتی در اسپانیا و فرانسه.

● **با توجه به اینکه در سال‌های گذشته، رشته جامعه‌شناسی چندان شناخته شده نبود، شما چطور به این رشته گرایش پیدا کردید و چگونه این رشته را شناختید و انتخاب کردید و به دنبالش رفتید؟**

□ اصولاً نسل من در ایران حوادث عدیده و فراز و فرودهای زیادی را به خود دیده است؛ به دلیل اینکه نسل من شاهد جنگ بین‌المللی دوم بودند. شاهد اشغال ایران بودند. در آذربایجان فرقه دمکرات پدید آمد. بعد از آن حوادثی مثل ملی‌شدن صنعت نفت هم به‌وقوع پیوست. پس از آن به سال ۱۳۳۲ می‌رسیم که اصولاً سال جنبش‌ها و کوشش‌ها و جهش‌های مردم ایران برای آزادی و استقلال بود و ما با این حوادث بزرگ شدیم و به‌همین جهت، خواسته یا ناخواسته از حوزه خصوصی که خانه و خانواده باشد خیلی سریع وارد حوزه عمومی شدیم، به‌ویژه اینکه تقریباً در سال ۱۳۳۲ به‌عنوان جوانان پیشتاز قلمداد می‌شدیم و نمونه بودیم برای آنهایی که از ما کوچک‌تر بودند. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در زادگاهم اردبیل گذراندم. تحصیلم در دوره متوسطه مصادف بود با سال ۱۳۳۲ و من به‌عنوان یکی از جوانان نسبتاً فعال در زمینه سیاسی، رهبر نوجوانان هم‌دوره خود در دبیرستان و مسئول انتشار روزنامه‌ای به نام **جنبش** بودم که نامش هم با حوادث آن روز همخوانی داشت. دراین روزنامه موضعی انتقادی نسبت به آموزش و بعضی از رفتارهای مسئولان داشتیم و خیلی از مواقع روزنامه سانسور می‌شد و رویش خط کشیده می‌شد و ما هم با همان سانسورش آن را روی دیوار می‌چسباندیم. به معنای دیگر ما مزه سانسور و کنترل را خیلی زود دریافتیم و با مسائل اجتماعی و آزادی بیان و پراکندن اندیشه، خیلی زود آشنا شدیم که نسبت به نسل‌های بالاتر از خودمان تا حدی زود بود.

● با توجه به اینکه خانواده‌ها مایل هستند که فرزندانشان در یک رشته پول‌ساز و یا از لحاظ اجتماعی دارای جایگاه ویژه مثل پزشکی و مهندسی و ... تحصیل بکنند، خانواده شما مخالفت نکردند که شما جامعه‌شناسی بخوانید؟

□ البته این موضوع بعدها اتفاق افتاد و خانواده دیگر توان مقاومت نداشت. برای اینکه حوادثی پیش آمد، از آن جمله با توجه به فعالیتی که داشتم در سال‌های ۱۳۳۲ به‌ویژه در روز ۲۸ مرداد، دیگر بعد از وقایع ۲۸ مرداد نمی‌توانستم در شهر خودم بمانم. بنابراین با خانواده وداع کردم و به تبریز رفتم و بعد هم حوادثی پیش آمد که نمی‌توانستم آشکارا کار خودم را ادامه بدهم. به‌همین جهت به‌طور زیرزمینی به کارم ادامه می‌دادم و همین وضع هم باعث شد مثلاً کتابخوانی، کتابشناسی، مرجع‌شناسی و تاریخ‌شناسی را بیشتر یاد بگیرم. من مسئول جوانان دانشگاه تبریز بودم و مجبور بودم خودم را آماده کنم تا بتوانم با دانشجویان آن زمان درباره مسائل روز و مسائل بین‌المللی همپا باشم. به‌دنبال آن در تبریز ماندن هم برایم میسر نبود و مجبور شدم به تهران بیایم و در کنکور دانشسرای عالی – که معمولاً کنکورهای دو مرحله‌ای هم داشتند و می‌بایستی شرکت می‌کردیم – قبول شدم و به دانشسرای عالی رفتم. جا دارد که عرض کنم ما همکلاس عده‌ای از نام‌آوران ایران بودیم که بعداً البته نام‌آورتر شدند.

در هر صورت نسل ما، نسل پرورده حوادث بودند و حوادث ما را وادار کرد که بیاموزیم و در نتیجه به مسائل اجتماعی بیشتر توجه بکنیم و درگیر مسائل جامعه شویم. به‌همین مناسبت وقتی مأموریت یافتم به‌عنوان دبیر در مازندران کار بکنم بعد از اتمام کار پنج ساله‌ام، فرصتی شد که به تهران بیایم و در اداره کل مطالعات و برنامه‌ریزی وزارت آموزش و پرورش به مدت یک‌سال‌ونیم مشغول شوم. در آنجا این شانس را پیدا کردم، به‌خاطر دانستن

زبان فرانسه به یاری یکی از نمایندگان یونسکو در وزارت آموزش و پرورش یک بورس برنامه‌ریزی آموزش و پرورش در فرانسه بگیرم و به آنجا عزیمت بکنم. از سال ۱۳٤٤ تا سال ۱۳٤۷ من در فرانسه بودم. فوق‌لیسانس برنامه‌ریزی را آنجا گرفتم، منتها باز هم حوادثی که در فرانسه اتفاق افتاد ما را بیشتر به حوزه سیاسی و اجتماعی سوق داد، زیرا در سال ۱۹٦۸ جنبش جوانان از آمریکا شروع شد، از اروپا گذشت و به کابل رسید. روی این اصل ما هم که دانشجو بودیم از این جنبش‌ها خیلی متأثر شدیم و تاریخ جنبش‌ها و سیر تحول آنها و فراز و فرودهای جنبش‌ها را هم به عینه دیدیم و هم به‌طور ذهنی و نظری مطالعه کردیم. در سال ۱۳٤۸ اولین کتابم را پس از بازگشت از فرانسه چاپ کردم. در سال‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۵۱ دو سری کتاب در دو زمینه مختلف چاپ کردم که یکی کتاب آموزش و پرورش و جمعیت‌شناسی و دیگری کتاب آموزش و پرورش و اقتصاد بود که دو بُعد مهم برنامه‌ریزی آموزشی است.

● **دوران جوانی شما، دوران پر حادثه و پر تب‌وتابی بوده، چه در ایران و چه در خارج از ایران. چگونه سعی کردید از این اتفاقات تجربه بیاموزید، آنها را تحلیل کنید و نگاه جامعه‌شناسانه‌ای به این وقایع داشته باشید؟**

□ عجین‌شدن با این مسائل باعث می‌شود که انسان مقدار زیادی در رابطه با مسائل آدم‌ها بیندیشد و اندیشه‌های دیگران را هم مطالعه کند. ترکیبی از تجربه و اندیشه، چراغ راه ما بود. به‌ویژه اینکه ایدئولوژی حاکمی هم، در ایران وجود داشت. ولی می‌توانم بگویم که من از سال ۱۳۳۲ به بعد تا حد زیادی از فعالیت‌های سیاسی کم کردم و به فعالیت‌های اجتماعی و تألیف و ترجمه بیشتر پرداختم و روی این اصل مسیر حرکت من اصولاً فرق داشت و به‌همین ترتیب سنواتی که درحال تدریس در مازندران و در تهران بودم هم

گذشت. در نتیجه توشه‌ای که از فرانسه آورده بودم (یعنی شناخت مسائل اقتصادی و اجتماعی جامعه)، خودش راهنما بود و با تأسیس مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران در سال‌های ۱۳۳٦ همزمان شد. من این شانس را داشتم که مترجم کارشناس فرانسوی باشم. در نتیجه من و همکارانم به حوزه اجتماعی کشیده شدیم و در همین حوزه هم باقی ماندیم.

● **استاد فرمودید شما تا مقطع کارشناسی‌ارشد در فرانسه تحصیل کردید و سپس برگشتید به ایران. چگونه تحصیلات‌تان را تا دکتری ادامه دادید؟**

□ من وقتی در فرانسه بودم در دکتری ثبت‌نام کردم و در پایان کارشناسی‌ارشد به ایران برگشتم و مشغول کار شدم. در سال ۱۳۵۳ از پایان‌نامه دکتری دفاع کردم و درجه دکتری گرفتم و در ایران ماندم و کار خودم را ادامه دادم. در سال ۱۳٥٤ به دعوت دانشگاه کلمبیا در نیویورک به آمریکا رفتم و به عنوان استاد مدعو در آنجا مشغول تدریس شدم تا انقلاب شد، وقتی انقلاب شد، دیدم، حیف است یک جامعه‌شناس این فرصت را از دست بدهد و انقلاب را از نزدیک شاهد نباشد. به‌همین مناسبت روز ۱۹ بهمن ماه ۱۳۵۷ به قصد ایران، نیویورک را ترک کردم. در پاریس بودم که اعلام کردند، فرودگاه‌ها بسته است و مجبور شدم یک هفته در آنجا بمانم. در ۲۷ بهمن ۱۳۵۷ وارد ایران شدم. در نتیجه شاهد اثرات پیروزی و انقلاب مردم ایران بودم تا تقریباً یکسال‌ونیم. به‌همین ترتیب در جریان انقلاب فرهنگی، ما در مؤسسه تحقیقات وابسته به وزارت علوم بودیم و قسمتی از کارهای مربوط به آموزش عالی به ما سپرده شد که در دانشگاه‌های مختلف رسیدگی می‌کردیم تا زمان انقلاب فرهنگی که عملاً دانشگاه‌ها بسته شد. من در مؤسسه تحقیقات و برنامه‌ریزی علمی- آموزشی وزارت علوم کار می‌کردم. اعلام کردند برای کسانی که ۲۰ سال سابقه دارند حاضرند ده سال

هم تخفیف بدهند و بازنشسته‌شان کنند. من از این فرصت استفاده کردم و در سال ۱۳۵۹ بازنشسته شدم و به اروپا برگشتم و برای مدتی در اسپانیا بودم و فرصتی شد زبان اسپانیولی را هم در اسپانیا بیاموزم و بعد مدتی هم در فرانسه بودم و در این مدت چندبار به ایران آمدم و برگشتم و چند کتاب من هم حاصل همین دوران است. از جمله **زایش و خیزش ملت** که در پاریس نوشته شده است. این کتاب به مناسبت دویستمین سالگرد انقلاب کبیر فرانسه نوشته شده و تکوین ملت را هم در فرانسه و هم در ایران مورد بررسی قرار داده است. در همین ایام بود که هسته‌های اصلی بعضی دیگر از کتاب‌ها هم نهاده شد. وقتی آدم در یک فضای فرهنگی مثل پاریس قرار بگیرد، خیلی از مجموع حوادث سیاسی و غیرسیاسی متأثر می‌شود. به‌ویژه اینکه در سال ۱۹٦۸ من شاهد دگرگونی‌های فرانسه بودم. من دانشجوی دانشگاه سوربن بودم و به‌همین دلیل بعد از مدت‌ها بازگشت به فرانسه و ارزیابی محیط و تغییرات ناشی از این جنبش دانشجوها و دیدن بیشتر مناطق جهان، برای من بسیار آموزنده بود و شاید اثرات آن در زایش و خیزش ملت باقی مانده است.

● **با توجه به آثارتان، شما در زمینه آموزش و پرورش هم کارهای زیادی انجام داده‌اید. الآن تحول وضعیت آموزشی را چگونه می‌بینید با توجه به آن سال‌هایی که خودتان تحصیل می‌کردید؟**

□ اصولاً در جهان، آموزش و پرورش با آن صلابتی که قبلاً داشت، وجود ندارد و با توجه به اینکه دو یا سه جلد کتاب ایوانیچ را من ترجمه کردم و به‌همین دلیل از دهه هفتاد که این کتاب را ترجمه کردیم و در ایران در سال ۱۳۵۹ چاپ شد، آمادگی سلب قدرت از آموزش و پرورش را داشتیم و منتظر این قضیه بودیم. به‌ویژه با رسانه‌های جدید که به‌وجود آمد، آموزش و

پرورش از آن انحصار علم‌بودن و در اختیار داشتن تربیت، خارج شد. بدین ترتیب رسانه‌هایی مثل تلویزیون، ویدئو و اینترنت آمدند و یک سری امکانات ابرمدرسه‌ای در اختیار قرار گرفت که در کنج خانه‌شان بنشینند و خیلی از اطلاعات را بگیرند. آموزش و پرورش از آن جنبه‌های اخلاقیش خیلی سریع استعفا داد و به علم‌آموزی صرف بسنده کرد و متأسفانه باید بگوئیم اغلب نظام‌های آموزشی اخلاق، از اذهان به دور مانده و بر علم تأکید کردند. در صورتی که علم بدون اخلاق، می‌تواند خطرناک باشد و خطرناک هم شده است.

● منظور شما این است که سخت‌گیری‌های گذشته هم دیگر وجود ندارد؟

□ بعد از انقلاب در اثر باروری و زاد و ولد بیشتر و عدم تجانس امکانات مادی و ابزاری با جمعیت فزاینده به مقدار زیادی، تراز و تعادل نظام آموزشی به‌هم خورد، به‌طوری که امروزه قریب به ۹۲٪ بودجه آموزش و پرورش فقط به هزینه‌های جاری می‌رود. به‌همین جهت برای ترمیم و تجدید قوا و روش و محتوا، امکانات بسیار محدودی وجود دارد و واقعاً تلاش مجدانه مدیران و معلمان، برای همزمان‌شدن با تجدید و تازگی و به‌روزشدن، خیلی بارور نمی‌شود. امروزه یکی از معضلات بزرگ در داخل آموزش و پرورش، جا و مکان و کار معلم‌هاست. بعد هم مسئله بیکاری جوانان دانش‌آموخته و دانش‌نیاموخته است. بی‌خود نیست که امروزه جوانان پسر در حوزه علوم انسانی کمتر به دانشگاه می‌آیند. می‌روند دنبال حرفه و پول، کار و فرصت را برای خانم‌ها می‌گذارند تا اینکه نوبت بیکاری آنها برسد.

● آیا شما بخشی از مشکلات نسل امروز را که نسل سوم نامیده می‌شود ناشی از مشکلات آموزشی می‌بینید؟

□ اصولاً وقتی می‌گوئیم آموزش، یعنی همه‌جانبه است. بخشی در آموزش رسمی است و مقدار زیادی هم آموزش غیررسمی از طریق رسانه‌ها، رادیو و تلویزیون است که در پرورش‌دادن رفتار، افکار و اذهان خیلی مهم است و بخشی هم مربوط به خانواده است. شهرنشینی، اختیارات خانواده را روزبه‌روز محدود کرده است، به‌ویژه در شهرهای بزرگ، به علت اشتغال پدر و مادر و کمبود جا برای بچه‌ها. به‌همین جهت به اخلاقیات بسیار کم توجه شده و نهایتاً آموزش و پرورش خودش را به حوزه علمی بیشتر محدود کرده است. اصولاً برای سازندگی نیاز به نگاه تازه‌ای است در زمینه سالم‌سازی، اخلاق در گفتمان، مدارا و تسامح و کنارآمدن در تمام حوزه‌ها، اعم از اینکه در درون با اقوام و مردم خودمان باشد یا در بیرون با مردمان دیگر.

● **جامعه‌شناسی رشته متنوعی است. از شعبه‌های مختلف جامعه‌شناسی، شما به کدام حوزه تعلق خاطر دارید؟**

□ من این شانس را داشتم که در سال ۱۳۵۰، اولین کتاب آسیب‌شناسی اجتماعی را چاپ کنم. پس از آن به بررسی مسائل ایران علاقه‌مند شدم.

من هم به‌خاطر حرفه اولیه‌ام و هم به‌خاطر تخصصم در آموزش و پرورش و برنامه‌ریزی آموزشی، به آموزش و پرورش علاقه خاصی داشتم و دارم و برخی از کتاب‌هایم هم در حوزه آموزش و پرورش است و اخیراً کتابی هم به کمک بخش پژوهشگاه تعلیم و تربیت چاپ کردم تحت عنوان **آموزش و پرورش و به‌گشت اجتماعی** که برای بهسازی اجتماعی آموزش و پرورش است و فکر می‌کنم که اصولاً یک نوع هماهنگی بنیادی بین تمامی‌رسانه‌هایی که به آموزش و پرورش اختصاص دارند باید به وجود بیاید و طوری نشود که احتمالاً نظام رسمی آموزش و پرورش چیزی بگوید و نظام رسانه‌های ایران خلاف آنها را بگوید؛ یعنی تضادی بین اینها و خانواده

وجود نداشته باشد. ولی اصولاً اگر پایه اخلاقیات در خانواده و مدرسه محکم گذاشته نشود با رسانه‌های عدیده‌ای که در اختیار است خیلی سریع سست می‌شود و تغییر مسیر می‌دهد و معمولاً هم، بچه‌های نوجوان وقتی به دوره جوانی می‌رسند اصولاً تجدیدنظری در تفکرات خود و آموخته‌هایشان می‌کنند و راه و رسم دیگری می‌گیرند و اکنون اقدام به آموزش، به‌ویژه آموزش اخلاقیات و پراکندن بذر برادری و اخوّت جهانی و گفتمان ملی و گفتمان ابرملی، ایجاب می‌کند که هم اخلاق محکم تفاهم و سازگاری را داشته باشیم و هم دانش عمیقی در این زمینه‌ها داشته باشیم که خوب مسائل را ارزیابی بکنیم و آنچه را به نفع آدم‌هاست مقدم بداریم.

● **یکی از مسائلی که امروزه درباره‌اش زیاد بحث می‌شود این است که آستانه تحمل جوانان خیلی پائین است و در مقابل هر پدیده‌ای سعی می‌کنند با خشونت جواب بدهند. علاوه‌برآن، مشکلات دیگری هم وجود دارد که درواقع نسل امروز ما و ایران امروز ما با آن مواجه است. با توجه به اینکه شما انحرافات اجتماعی و آسیب‌های اجتماعی را تدریس می‌کنید راهکارها و پیشنهادهای شما برای مشکلاتی که جامعه ما به‌ویژه در شهرهای بزرگ با آن درگیر است مثل بیکاری جوانان، خشونت و . . . چیست؟ و اینها زاییده چه چیزهایی می‌تواند باشد؟**

□ ده سال پیش ما اعلام خطر کردیم اما کسی توجه نکرد. در نتیجه ده سال بعد وضع به جایی رسید که واقعاً نسخه‌نوشتن برای آن مشکل و یا غیرممکن است. یکی از این اخطارهایی که ما داشتیم سخت نگرفتن به جوانان و امکان شادکردن جوانان بود. این اخطار را ما از ده سال پیش دادیم که جامعه ما باید شاد باشد.

ولی جامعه شاد، اوقات فراغت بیشتر با ابزار می‌خواست ولی امکانات

نبود و از امکانات موجود هم به‌طور بهینه استفاده نکردند و الآن هم نمی‌کنند. الآن هم من می‌گویم چرا ورزشگاه‌هایی که باید ساعت هشت تعطیل شود، ساعت ۱۰ تعطیل نمی‌شود. ما برای بچه‌ها جا و مکان نداریم. چند تا از بچه‌ها در کوچه‌ها ولو می‌شوند، چرا این بچه‌ها را در دبیرستان‌ها و دبستان‌ها تا شب نگه نداریم؟! اگر هزینه‌ای برای این کار بکنیم به مراتب بازدهی بهتری دارد تا اینکه اینها را رها کنیم تا به کوچه و خیابان بروند. ما باید یک‌سری امکانات و اوقات فراغت را برای اینها فراهم کنیم؛ از ورزش گرفته تا مسابقات و فیلم‌های آموزنده. این بهتر است تا اینکه اینها بروند پنهانی فیلم‌های دیگر را ببینند. اینها هزینه‌ای می‌خواهد و متخصص که متأسفانه متخصص این مسائل را نداریم. لازم است که برنامه‌ای جامع با استفاده از امکانات و زمان، مخصوصاً در طول روز برای جوانان مهیا کنیم. ما کشوری هستیم آفتاب‌گیر که روشنایی‌مان زیاد است، فقط کافی است کمی امنیت‌مان را زیاد کنیم.

بهتر است وسیله حمل و نقل را زیاد کنیم و اتوبوس‌ها را ساعت ۱۰ جمع نکنیم و ساعت ۱۲ شب همه جا را تعطیل نکنیم و مغازه‌ها را نبندیم. چون وقتی که مغازه‌ها باز باشد در شهر احساس امنیت بیشتر است. من شنیدم که رسماً به مغازه‌داران دستور داده‌اند که ساعت دوازده شب باید مغازه را تعطیل کنند. ظواهر نشان می‌دهد هر قدر مردم در خیابان‌ها باشند و هر قدر روشنایی بیشتر باشد امنیت بیشتر است و یا حداقل حضور مردم احساس امنیت را بالا می‌برد، به‌ویژه حضور خانم‌ها در خیابان‌ها، امنیت را بالا می‌برد. هر جا خانم کمتر باشد خشونت بیشتر است. آنجا که خانم‌ها هستند هم ادب بیشتر است و هم امنیت. امکاناتی که ما می‌توانیم در نظر بگیریم یکی این است که ما مراکزی درست کنیم که عامه مردم ناظر بر افعال و اعمال جوانان باشند. ما کاری نکنیم که اینها به خلوت بروند.

پیشنهاد دیگر این است که تمام ورزشگاه‌ها دو ساعت به کارشان اضافه شود. چرا ساعت شش کتابخانه دانشگاه‌ها باید تعطیل شود. این معنی ندارد. خوشبختانه بعضی از فرهنگسراها، کتابخانه‌هایشان بیست‌وچهار ساعته است. خیلی از دانشجویان ما، جوانان ما، جا ندارند مطالعه کنند. در خوابگاه‌ها امکان مطالعه نیست. جوانان ده نفری در اتاق جمع می‌شوند. به‌همین مناسبت کتابخانه‌ها را باید تا ساعت ده شب دایر نگه دارند؛ چیزی که قبلاً وجود داشت. باید فضاهای آموزشی را آماده بکنند برای پذیرش جوانان، برای ورزش، برای آموزش و برای موسیقی. ما از تمام کشورها موسیقی وارد کردیم و به موسیقی ایرانی توجهی نمی‌کنیم و عوض اینکه برویم کانال‌های دیگر را بگیریم و استفاده کنیم، از کانال‌های خودمان برای اعتلای موسیقی استفاده کنیم. پارک‌ها فضای مناسبی است برای تبلیغ موسیقی ایرانی.

● در حال حاضر این مشکلات وجود دارد. از منظر شما که یک جامعه‌شناس هستید آیا امیدی برای اصلاًح این وضع وجود دارد و ما می‌توانیم راه‌های بهتری برای خارج‌شدن از این وضع پیدا کنیم؟ آیا می‌توانیم جوانان را به سمت و سوی بهتری هدایت کنیم و از امکاناتی که هست، بیشتر استفاده کنیم؟

□ ما اصولاً محکومیم که راه‌هایی پیدا بکنیم اعم از اینکه به نتیجه آرمانی خودمان برسیم یا نرسیم. این وظیفه خانواده‌ها، وظیفه مردم، وظیفه دولت و وظیفه ملی ماست. به دلیل اینکه بعضی می‌گویند کودک، پدر بشریت است، در نتیجه کودکان امروز ما، پدران آینده این ملت هستند و باید از این مرز و بوم پاسداری کنند و آن را بسازند. به‌همین جهت ما حق نداریم وظایف امروز را به نسل‌های بعدی منتقل کنیم و سعی کنیم باری از دوش آنها برداریم و راه را برای آنها آماده کنیم. فکر می‌کنم باید کمیته یا شورایی در هر

استان به وجود بیاید و این کمیته‌ها حداقل برای ده سال تثبیت شود. آنها باید بنشینند با کارشناسان امکانات موجود را بسنجند و ببینند با امکانات موجود می‌شود بهره‌برداری بهینه کرد. این حداقل کاری است که می‌توان کرد و این را باید برنامه‌ریزی بکنند و بودجه این کار را از دولت بگیرند. من مطمئن هستم که مردم ما نشان داده‌اند که برای برنامه‌های خوب حاضرند کمک بکنند و کمک کرده‌اند. مردم ما هم به‌خاطر فرزندان خودشان، به‌خاطر امنیت‌شان، به‌خاطر سلامت کل جامعه حاضرند چنین هزینه‌هایی را با رغبت تمام بپردازند.

یک اراده قوی و روشن و متداوم می‌خواهد که مقطعی نباشد و بتواند برای جوانان و نوجوانان [تأکید می‌کنم؛ و به‌ویژه نوجوانان]، از همین حالا برنامه‌ریزی بکند. عرض کردم ما امکانات مادی‌اش را داریم. امکانات انسانی را هم باید آماده بکنیم و امکانات مالی‌اش نیز به‌دنبال آن باید برنامه‌ریزی بشود. از تمام پارک‌ها و مساجد، استفاده بهینه بکنند و مردم، جوانان و نوجوانان را در راستای صحیح و سالم و سازنده خود و ایران قرار دهند.

● **شما پیشنهادهای خوبی دارید، آیا این پیشنهادها را ارائه کرده‌اید، یا مسئولان با شما همکاری دارند یا از شما دعوت کرده‌اند که پیشنهادهای خودتان را ارائه بدهید؟**

□ خوشبختانه رسانه‌ها همیشه علاقه‌مند این مسائل بودند و پیش از مسئولان، سراغ ما آمدند و ما منعکس کردیم و منعکس می‌کنیم و این انتظار را داریم مسئولان حساس باشند و مرور بکنند و این پیشنهادات را عملی کنند.

● **این برنامه‌ریزی باید به چه صورت باشد؟ بعضاً ما می‌بینیم که در فرهنگسرایی، کتابخانه را مثلاً بیست‌وچهار ساعته کرده‌اند یا مثلاً در**

بعضی شهرها ورزشگاه را بیست‌وچهار ساعته کرده‌اند ولی چرا این عمومیت پیدا نمی‌کند؟ چرا مسئولان اهمیت این مسئله را درک نمی‌کنند که این نسل را پرورش دهند. از طرف دیگر امکاناتی که هست شاید هم هزینه‌ای برای آنها داشته باشد ولی فایده‌ای که دارد از هزینه‌ای که می‌پردازند بیشتر است. چطور می‌شود مسئولان را به این مسئله آگاه کرد؟

□ من فکر می‌کنم مسئولان را برای مسئولیت‌های مدونی استخدام می‌کنند و آنها هم پایبند آن مسئولیت هستند و فراتر از آن، کمتر می‌روند و سعی می‌کنند برای خودشان مسئله تازه‌ای نسازند. آنها به پست خود می‌چسبند که فقط تا آنجا که هستند کار خود را بهتر انجام بدهند و دنبال پروژه‌های جدید نمی‌روند و اصلاً ما با نیت پروژه جدید بار نیامدیم. ما را مقدار زیادی آموزش و پرورش محدود کرده است، وقتی که می‌گویند عیناً مثل کتاب برای ما انشاء بنویسید، در مراحل بالاتر آن مسئول هم عیناً مثل ماده اول و دوم و سوم رفتار می‌کند و نمی‌تواند و نمی‌خواهد از آن مواد خارج شود. روی این اصل در واقع سدی نامرئی عملاً در ذهن ما وجود دارد و ما نمی‌توانیم این را بشکنیم و طور دیگری ببینیم.

● **چه توصیه‌ای به جوانان دارید؟**

□ توصیه‌ام به جوانان این است تا آنجا که مقدور است از کمترین امکاناتی هم که دارند برای شادشدن استفاده کنند. اینکه روان انسانی شادی بیشتر می‌طلبد، روان جوان خیلی بیشتر. به‌همین جهت آرزو می‌کنم که جوانان ما پیوسته شاد باشند و پیوسته سلامت. مسئولان هم موظف هستند که در جامعه شادی بیافرینند و باید در تمام حوزه‌ها سعی کنند که شادی و لبخند را بر لبان همه ایرانیان بنشانند.

گفت‌وگو با

کیـــوان ساکـــت

متولد ۱۳٤۰، مشهد

موسیقیدان

تحصیلات: مهندسی ساختمان

ساز تخصصی: تار

استادان تار: منوچهر زمانیان و حمید متبسم

تألیفات: نه جلد کتاب در زمینه موسیقی

فعالیت‌ها: تولید نُه مجموعه موسیقی

● موسیقی چیست و ما به چه نوع صداهایی، صداهای موسیقایی می‌گوییم؟

□ موسیقی علم ترکیب اصوات یا صداهاست. در حقیقت وقتی سیمی مرتعش می‌شود یک فرکانس صوتی از آن خارج می‌شود و ما می‌توانیم نُتی را بشنویم. این نت‌ها با قوانین مشخص و با ذوق و زیباشناسی خاصی پدید آمده‌اند و شنیدن هر کدام از آنها لطف خاصی دارد.

همه موسیقی دنیا از هفت نت «دو، ر، می، فا، سل، لا، سی» تشکیل شده است. البته نت‌هایی هم در فواصل اینها هست، ولی به‌طور کلی هفت نت داریم که از ترکیب این نت‌ها که هر کدام، معرف یک نوع صدای موسیقایی هستند، کل موسیقی جهان هستی به وجود آمده است که هر ملتی بنا به ذوق و سلیقه و عادات و شرایط اقلیمی، اجتماعی و فرهنگی خود، موسیقی خاص خودش را به وجود آورده است. حضرت مولانا می‌فرماید:

« خشک سیمی‌خشک چوبی خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست»

شما چه جواب می‌دهید:

« بس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش های چرخ است این که خلق
می‌نوازندش به تنبور و به حلق »

خیلی از بزرگان، حتی اینشتین اگر فیزیکدان نمی‌شد یک موسیقیدان و ویولونیست برجسته می‌شد و البته موسیقی می‌دانست، ویولن می‌دانست و کنسرت‌های زیادی برای کمک به ایتام و کودکان بی‌سرپرست ترتیب داده بود. اینشتین درباره موتسارت سخنی دارد، البته به اغراق می‌گوید: «این همه نواها و آهنگ‌هایی که موتسارت استخراج کرده کار یک انسان طبیعی نیست».

البته خود اینشتین می‌گوید که به اغراق اینها را درباره موتسارت گفته است و می‌گوید موتسارت از بانگ کائنات گردش چرخ الهام گرفته و این همه نواهای دل‌انگیز را خلق کرده است. واقعاً اگر به تمام موسیقی‌های جهان نگاه کنیم، می‌بینیم هنرمندان توانسته‌اند با هفت نت ساده چنان تنوع و گسترش و رنگ و زبان‌های مختلف ایجاد کنند که انسان از شنیدن آن، حیران می‌ماند.

● **موسیقی ایرانی چه نوع از موسیقی است؟**

□ ایران غیر از مرزبندی‌های جغرافیایی، مرزهایی داشت که کشورهای دیگر را دربرمی‌گرفت و آداب و سنن ایرانی در آن جاری بود. ما اینها را به عنوان یک شخصیت ایرانی می‌شناسیم. موسیقی ایرانی هم برخاسته از همین شرایط اجتماعی، اقلیمی، جغرافیایی و فرهنگی خاص ایرانیان از گذشته تا به حال است که تأثیر ادبیات بزرگ این کهن بوم و بر در این موسیقی، انکارنشدنی است. ادبیات در تمامی هنرهای ویژه تأثیر گذاشته، در موسیقی هم همین‌طور بوده و نام قالب‌های ادبی و شعری به قالب‌ها و فرم‌های موسیقایی منتقل شده است. مثلاً خسرو و شیرین، مثنوی یا لیلی و مجنون از ادبیات، وارد موسیقی شده است.

● **موسیقی ایرانی چطور امتداد پیدا می‌کرده و روش انتقال نسل‌به‌نسل این موسیقی چگونه بوده است؟ با توجه به اینکه ما نه ضبط داشتیم و نه نت.**

□ ما هیچ مدرک و سند و چیز مضبوط مطمئنی نداریم که بدانیم موسیقی قدیم با آن چیزی که ما امروز استفاده می‌کنیم چقدر تفاوت داشته یا نداشته. آنچه که غیرقابل‌تردید است اینکه در دوره‌های مختلف و با عوض‌شدن حکومت‌ها و با تغییر فرهنگ‌ها و آمد و شدهای فرهنگ‌های مختلف چه با هجوم قبایل و کشورهای مختلف و چه با شرایط دیگری از قبیل رفت و آمد

هنرمندان و محققان این موسیقی در ملل مختلف تأثیر گذاشته است و از موسیقی ملل دیگر هم متأثر شده است. البته نکته قابل‌توجه این است که در زمان هخامنشیان و در زمان ساسانیان، کشور ایران از بزرگ‌ترین کشورهای جهان آن روزگار بوده است، چه به لحاظ تمدن و فرهنگ و چه به لحاظ گسترش مرزها. موسیقیدانان برجسته‌ای داشته که نام برخی از آنها در تاریخ موسیقی آمده است به نام رامتین و باربد و نکیسا که بسیار معروفند و داستان‌های زیادی هم درباره آنها گفته شده است. بعد از اسلام داستان موسیقی شکل دیگری پیدا می‌کند. در حقیقت بعد از شکست ایرانیان، عده‌ای از اسرای ایرانی به عنوان اسیر مشغول کار شدند و در بین آنها کسانی بودند که با الحان و نغمه‌ها و سازهای ایرانی آشنا بودند و در حین کار آواز می‌خواندند. احیاناً شخصی ساز خودش را می‌آورد و در حین کار می‌زد. معروف است که بعضی از موسیقیدانان عرب در آنجا ساز و آواز ایرانیان را می‌شنوند و اینها را به خانه‌های خودشان می‌برند و احیاناً خریداری می‌کنند و از آنها درس موسیقی یاد می‌گیرند و یکی از آنها فکر می‌کنم تویس نامی بوده اهل مدینه که آوازهای ایرانی را فرا می‌گیرد و در مدینه کارش بسیار گل می‌کند و شکوفا می‌شود و کار رامشگران دیگر عرب را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و موسیقی ایرانی از اینجا وارد موسیقی عرب می‌شود و موسیقی عرب را که در آن زمان به دلیل شرایط اقلیمی و فرهنگی خاص آن دوره عرب محدود بود، تحت تأثیر قرار می‌دهد. در ضمن عرب‌ها وقتی به ایران می‌آیند سازی را می‌بینند که کلاً از چوب بوده و پوستی در آن به کار نرفته است. ایرانیان به آن بربط و عرب‌ها به آن جوف می‌گویند که ترجمه‌اش به عربی می‌شود عود، و این را بعد با خودشان به آندلس و اسپانیا می‌برند و بعد که عرب‌ها از اسپانیا عقب‌نشینی می‌کنند، این ساز در آنجا می‌ماند و مادر گیتار می‌شود. به اعتقاد بسیاری از فرهنگ‌نویسان، ساز عود دو نوع بوده:

عودی که با آرشه می‌نواختند و آرشه‌ای بوده و دیگری عودی که پرده داشته و تقریباً به سبک عود امروزی با مضراب نواخته می‌شده است. این عود که در دست کسانی مانند زریاب فارسی - یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های فرهنگی اسپانیا- بوده، مادر سازهایی مانند ویولن و خانواده آن است. پس نتیجه می‌گیریم که ایرانیان در فرهنگ بسیاری از کشورهای همسایه تأثیرگذار بوده‌اند، ولی برخلاف آنچه که محققان غربی مانند جرج فارمر یا دیگران که اصرار دارند اساس موسیقی غرب را برگرفته از موسیقی اعراب بدانند با تکیه بر تاریخ و مستندات تاریخی می‌شود اذعان کرد که این نظر اصلاً صحیح نیست و پایه موسیقی آنها از کشور ایران بوده است. در این مورد کتابی است از دکتر مهدی فروغ، محقق باارزش موسیقی به نام **نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای همسایه** و همچنین می‌توان مراجعه کرد به کتاب **الموسیقی‌الکبیر** فارابی که در آنجا سازها و آوازهای زمان خودش را توضیح داده است.

ایرانیان قبل از هر کشور دیگری در دنیا موسیقی بسیار فاخر و حساب‌شده‌ای داشتند و کسانی مانند فارابی، ابوعلی سینا، صفی‌الدین ارموی و ابراهیم موصلی کار می‌کردند و حتی دنبال این بودند که علائم نوشتاری برای اصوات موسیقی بیابند و پیشنهادهایی در این زمینه کردند و درست در جایی‌که محققان ایرانی می‌خواستند به پیشرفت‌هایی برسند، به دلیل شرایط تاریخی متوقف شدند. چون کشور ایران در سر راه جاده ابریشم قرار داشت و قبایل مختلف از مغولستان، ماوراءالنهر و... به آن چشم طمع داشتند. به‌هرحال زمانی که ما متوقف شدیم تازه غربی‌ها تحقیقاتشان را شروع کردند. ولی به هر صورت این فقط می‌تواند افتخار گذشته ایرانیان باشد ولی باید بکوشیم که امروز و فردای موسیقی ایران را بسازیم.

● **ردیف چیست؟**

□ ردیف همان‌طور که از اسمش پیداست یعنی مرتب‌شده، منظم‌شده و قرار داده‌شده پشت سر هم.

● **این ردیف‌ها و قطعات بر طبق چه قاعده‌ای منظم شده‌اند؟**

□ اصولاً موسیقی ایران موسیقی مقامی است. یعنی هر آهنگ یا گوشه‌ای از ردیف، حول و حوش چهار یا سه یا حداکثر پنج نت گردش می‌کند و اینها وقتی عوض بشوند، مقام و مد و آهنگ عوض می‌شود.

موسیقیدانان و نوازندگان و رامشگرانی که ۱۵۰ سال قبل می‌زیستند؛ یعنی دوره قاجار و قبل از کسانی مانند علی‌اکبر فراهانی، غلامحسین و علی‌اکبر شهنازی و تا قبل از این دوره یعنی از ۱۵۰ سال قبل، آنچه که می‌نواختند مجموعه‌ای از آواها و نواهایی بود که در سرتاسر ایران شاید نواخته می‌شد و اینها آهنگ‌های جداگانه‌ای بودند و اسم‌های مشخص و جداگانه‌ای داشتند. در موسیقی قدیم هم شما این را شاهد بودید که پرده‌ها و آوازهای مختلفی، جداگانه نواخته می‌شد. تنظیم ردیف را به صورت کنونی به آقا میرزاعبدالله پسر بزرگ آقا علی‌اکبر فراهانی نسبت می‌دهند. بعد از علی‌اکبر، غلامحسین برادرش، تربیت برادرزاده‌ها را به‌عهده گرفت.

میرزا عبدالله آهنگ‌ها را طوری کنار هم قرار داد و گفت امروز به جای اینکه مثلاً ما اینگونه بنوازیم به این سبک جدید بنوازیم. در حقیقت ردیف یک نوع رپرتواری است که در یک دوره‌ای از تاریخ برای اجرا فراهم شده است. به‌عنوان مثال، ما می‌گوییم دستگاه ماهور. دستگاه ماهور عبارت است از یک‌سری آهنگ‌ها و گوشه‌هایی که با ترتیب و نظم خاصی به‌طور سنتی و کلاسیک کنار هم چیده شده‌اند و عبارتست از درآمد، گشایش، گوشه خوارزمی، گوشه دلکش و بعد از دلکش، خاوران و همین‌طور ادامه دارد ....

ما می‌توانیم دلکش را اصلاً جداگانه بزنیم. دلکش دیگر ماهور نیست. یا راک دیگر ماهور نیست. یا فرض کنید گوشه شکسته، شکسته است و دیگر ماهور نیست. منتها میرزا عبدالله یا هر هنرمندی که این رپرتوار را این‌طور تنظیم کرده، آمده با خودش قرارداد کرده که ما حالا این گوشه‌ها را اینطوری پشت سر هم بزنیم و به این نام اولین گوشه را ارائه بدهیم. در ماهور فقط درآمد ماهور است. دیگر گوشه دلکش و شکسته و سروش، خاوران و راک، ماهور نیست. اینها را آمدند پشت‌سرهم گذاشتند برای اینکه یک ربط منطقی به هم بدهند. حالا دلکش که تمام شد این را با فرود کوچکی بیاوریم در ماهور. کسانی که با موسیقی ایرانی و ردیف‌های ایرانی آشنایی دارند، می‌دانند که تمامی فرودها در ردیف‌های مختلف یکسان هستند یا اگر مثلاً چهارگاه می‌زنند برگردند. یا اگر سه‌گاه می‌زنند از گوشه‌های دیگر برگردند به درآمد سه‌گاه یا چهارگاه و ماهور. آن احساس ماهور یا چهارگاه یا سه‌گاه در همه جا تجلّی پیدا کند و فراموش نشود. به‌همین دلیل ردیفی که مثلاً میرزاعبدالله تنظیم کرده با ردیف برادرش از نظر توالی گوشه‌ها، تقدم و تأخر بعضی از گوشه‌ها و همچنین برخی گوشه‌های دیگر ممکن است تفاوت داشته باشد. مثلاً در ردیف میرزا عبدالله در سه‌گاه فرض کنید گوشه حصار نیست یا یک‌سری گوشه‌های دیگر ممکن است در جای دیگری نباشد. اینها به‌خاطر سلیقه‌شان بوده. یک‌سری از گوشه‌ها را می‌گذاشتند، یک‌سری را نمی‌گذاشتند. (ردیف در گذشته چند تا وظیفه داشته: یک رپرتوار آموزشی بوده. رپرتوار دیگر، رپرتوار عالی و اجرایی بوده که در محافل سطح بالا به نوعی کنسرت محسوب می‌شده. رپرتوار دیگر هم رپرتوار تمرینی بوده برای تمرین نیازهای زمان خودشان.

● **رپرتوار یعنی چه؟**

□ رپرتوار یعنی آن مجموعه‌ای که هنرمند یا نوازنده حالا می‌تواند برای آموزش استفاده کند. مجموعه آهنگ‌هایی که برای آموزش، برای اجرا یا تمرین مثلاً در ذهن دارند یا در دفترچه‌شان دارند. مثلاً برای تمرین ممکن است یک هنرمند پنج اتودرا در رپرتوار تمرینش داشته باشد که بخواهد دستش را گرم کند. از این پنج رپرتوار تمرین استفاده می‌کند. رپرتوار اجرایش ممکن است فرق کند. بنابراین در زمان‌های مختلف، ساختار موسیقی می‌تواند با توجه به اینکه ریشه‌ها، اصالت‌ها و بافت یکی است، با قالب‌های بیانی و رپرتوارهای اجرایش فرق کند. همان‌طور که زمانی قصیده در ایران خیلی معروف بود، همین‌طور دوبیتی و بعد غزل. امروز شعر نو هم به این اضافه شده، بعد شعر سپید هم اضافه شده و سبک‌های دیگر. در موسیقی هم این اتفاقات افتاده و همین‌طور این روند در حال تکوین و انجام است و نمی‌شود جلوی این تکوین را گرفت. برای اینکه نیازهای جامعه و زیبایی‌شناسی جامعه و روابط حاکم بر مردم و جامعه و پیرامون مردم، در حال تکوین، عوض‌شدن و تغییر و دگرگونی مداوم است.

● **موسیقی ایرانی چه ویژگی‌هایی دارد؟ چه خصیصه‌هایی است که ما می‌گوییم موسیقی ایرانی؟**

□ موسیقی، همه چیز آن منطقه را نشان می‌دهد، مثل غذاخوردن، حرف‌زدن، ادبیات و ... و واقعاً خیلی سخت است آدم به دور از آنالیز علمی چیزی بگوید.

● **درباره مجموعه «شرق اندوه» که اجرا کرده‌اید توضیح بفرمایید؟**

□ «شرق اندوه» درواقع آخرین کار من است که داستان مفصلی دارد. من برای این کار به دو سفر فکر کردم: یکی سفر به دنیای پر راز و رمز و عجیب

موسیقی خاص ایران و دیگری سفر به دنیای موسیقی غرب. ما حتی از تکنوازی تار و چنگ گرفته تا تار ارکستر سمفونیک استفاده کردیم. جا دارد از همکاران خودم تشکر کنم: از آقای امید نیک‌بین که یکی از آهنگ‌ها، تنظیم ایشان است؛ بهنام ابوالقاسم از شاگردان بنده که پیانو نواختند و همچنین آقای نوید مصطفی‌پور نوازنده ویولن.

به لحاظ اجرا، تنها ساز ایرانی که استفاده کردم تار است. به لحاظ تکنیک اجرایی و در محدوده‌هایی از ساز تار استفاده کردم که شاید برای افراد شنیدن و اجرای چنین چیزی دور از ذهن باشد. تا پیش از این کار من آثار کلاسیک و آثار موتسارت، برامس و ویوالدی را با تار و پیانو نواختم. این شاید گاهی فراتر از آن و نگاه دیگری به اجرا و تکنیک باشد و اصلاً دریچه دیگری در مقابل ذهن شنوندگان و علاقه‌مندان به تار باز کند. من سعی کردم در این کار ضمن اینکه موسیقی ایرانی اجرا می‌کنم، کاملاً آن اصالت‌ها و زیبایی‌های نهفته و پنهان موسیقی ایرانی را بیان کنم و از سوی دیگر قدرت و توانمندی ساز ملی خودمان (تار) را هم نشان دهم.

گفت‌وگو با

استاد اکبر ساعتچی

متولد ۱۳۳۱، لنگرود

خوشنویس

فعالیت‌ها: سی سال تدریس در انجمن خوشنویسان، مدیریت انجمن خوشنویسان تهران از پنج سال پیش، سه دوره عضویت در شورای عالی خوشنویسان ایران، کارشناس خطوط قدیمی و مرمت آثار خوشنویسی، نمایشگاه‌های انفرادی در گالری سیحون، عضو شورای نگارخانه‌های کشور، شرکت در بیش از صد نمایشگاه جمعی، تربیت بیش از صد خوشنویس.

● **خوشنویسی با مفهوم خط نسبت دارد، هر چند امروزه ممکن است نگاهی منفک به آنها شده باشد. چرا ما به خط نیاز داریم؟**

□ خط کاربرد داشته و در همه جوامع لازم بوده و همه جوامع خط دارند. منتها خط ما ایرانی‌ها علاوه‌بر جنبه کاربردی‌اش در جامعه، جنبه هنری هم دارد و شاید در دنیا بی‌نظیر باشد.

● **جنبه زیبایی‌شناسی خط از چه زمانی مورد توجه بوده است؟**

□ خط در ایران مخصوصاً بعد از اسلام موردنظر علاقه‌مندان بوده. در ابتدای دوره اسلامی خط کوفی را یک ایرانی به نام ابن مقله فارسی یا شیرازی ابداع کرد و تا امروز این خط ایرانی رواج دارد. حتی در این بیست و چند سال بعد از انقلاب، خط کوفی که منسوخ شده بود، مجدد احیا شده و استادانی هم هستند که این خط را می‌نویسند.

● **چرا زیبا می‌نویسیم؟**

□ این به دید زیباپسندانه ایرانی‌ها برمی‌گردد که به خط خودشان توجه داشته‌اند. در جوامع دیگر مثل کشورهای عربی یا ترکیه هم به خط توجه می‌کنند و ثلث و نسخ را به زیبایی می‌نویسند. مخصوصاً ترکیه که شاید در ثلث سرآمد باشد. اما ایرانی‌ها بنا به ذوق و سلیقه خاص خودشان که همه چیز را با نگاهی دیگر می‌دیدند توجه خاصی به خوشنویسی داشتند و این هنر به‌عنوان هنر اصیل، بدون دست‌خوردگی باقی ماند. شاید هنرهای دیگر تحت‌تأثیر قرار گرفتند و تغییر کرده باشند، اما خط ایرانی و نستعلیق موردنظر همه ایرانی‌ها و تمام مردم علاقه‌مند به هنر دنیاست.

● **به نستعلیق اشاره کردید. این خط چطور به‌وجود آمد؟**

□ در ابتدای اسلام، خط کوفی رایج بود و بعد برای راحت‌خوانی و راحت‌نویسی به خط ریحان و محقق تبدیل شد. قرآن را کتابت می‌کردند و

خط محقق در کتیبه‌های مساجد و بناهای تاریخی استفاده می‌شد و به‌تدریج از این دو خط نسخ و ثلث به‌وجود آمد که مقداری تغییر شکل داد.

● **در ایران اتفاق افتاد؟**

□ بله! خط نسخ برای نوشتن آیات قرآنی و ثلث برای کتیبه‌نویسی و نوشتن بناهای تاریخی استفاده می‌شد. از آنجایی که ایرانی‌ها می‌خواستند برای خود خطی داشته باشند – هر چند که روی این خط‌هایی هم که گفتیم ایرانی‌ها کار کردند– خط نستعلیق را از نسخ و تعلیق به‌وجود آوردند. تعلیق خطی بود که ایرانی‌ها رویش کار کردند و بسیار زیبا بود و حالت گرافیکی زیبایی داشت. اما این خط دو مشکل داشت: یکی مشکل نوشتن و دیگر مشکل خواندن. ایرانی‌ها به فکر افتادند که خط ساده‌تری به‌وجود آورند و بنابراین، خط نستعلیق را از نسخ و تعلیق به‌وجود آوردند. روایتی هم در تاریخ هست که نستعلیق یعنی نسخ تعلیق. یعنی تعلیق را نسخ کردند. اما فکر می‌کنم برگرفته از خط نسخ و تعلیق باشد که نسخ و تعلیق مخفف شد و نستعلیق نام گرفت. بعضی‌ها معتقدند که نستعلیق را میرعلی تبریزی ابداع کرده، اما قدیمی‌تر از او هم دیده شده، ولی ابتدایی بوده، یعنی پخته نبوده است. میرعلی تبریزی، قواعدی برای نستعلیق نوشت و آن خط را قانونمند کرد.

● **مثلاً چه قانون‌ها و قواعدی؟**

□ در طراحی کلمات کار کرد. نقطه‌گذاری‌هایش را دقیق با نقطه اندازه داد. در کرسی و ترکیب هم نظرات خودش را داد و نستعلیق را با قانونمندی خاصی ارائه کرد و برای همین به نام او ثبت شد. اما بعدها خوشنویسان بزرگی مثل سلطان‌علی مشهدی، بابا شاه اصفهانی، شاه‌محمود نیشابوری و میرعلی هروی، روی این خط کار کردند. نقطه اوج این خط را می‌توانیم در

خط میرعماد حسنی قزوینی در دوره صفویه ببینیم که عصاره کار همه بزرگان در آثار او نمایان است.

● اگر از حروف عربی استفاده نمی‌کردیم، آیا خوشنویسی را به این معنا داشتیم؟ یعنی این حروف چه امکاناتی دارند که می‌توانیم از آنها استفاده کنیم؟

□ البته الآن نمی‌شود گفت که داشتیم یا نداشتیم. چون ذوق ایرانی‌ها در شعر، نقاشی و در هنرهای دیگر مثل معماری، قبل و بعد از اسلام وجود دارد. فکر می‌کنم خود اسلام و عرفان اسلامی، انگیزه‌ای بود که ایرانی‌ها به هنرهای ایرانی (مخصوصاً خوشنویسی) توجه کنند و باعث ماندگاری آنها بشوند.

● به بحث کتیبه‌ها اشاره کردید. خوشنویسی در کتیبه چه کارکردی داشته است؟

□ کاربرد خط در گذشته فرق می‌کرد. مثلاً در شیراز حدود ده الی پانزده سال پیش، دوست خوشنویس شیرازی داشتیم به نام استاد نعمتی. ایشان گفتند که قبری در شیراز است به نام قبرستان نو که قدیمی‌ترین قبرستان شیراز است و در آنجا سنگ قبرهایی است که در دنیا بی‌نظیر است. هر کدام از آنها می‌توانند موزه‌ای را غنی کنند. برای من جالب بود. دسته‌جمعی با استادان زیادی رفتیم و قبرستان را دیدیم. می‌توانم بگویم واقعاً یک موزه است و استادان بزرگی آنجا هنرنمایی کرده‌اند.

اگر شما خط را از کتیبه‌های مساجد حذف کنید، می‌بینید که ناقص است. یعنی مسجد را طوری ساخته بودند که با خط کامل می‌شد. اغلب معماری‌های قدیم را که می‌بینیم غیرممکن است در آن خط نباشد؛ چه خط کوفی که با خشت‌خام حجاری یا کنده‌کاری شده و چه با کاشی و رنگ‌های

بسیار زیبا و لاجورد و طلا و شنگرف. این کتیبه‌ها در بناهای تاریخی ما خودنمایی می‌کنند و به نظر من بزرگ‌ترین اثر خوشنویسی، اگر یک قسمتش را کتابت بگذاریم، در یک بعد دیگر کتیبه‌هاست. یک نمونه از آن در دسترس ماست. خط میرزا غلامرضا در بهارستان، بر سردر مسجد سپهسالار در درونش شاهکارهای نستعلیق است که نظیرش را شاید در دنیا نداشته باشیم.

● **وقتی ما به خطوط ایرانی نگاه می‌کنیم بین خط و ادبیات پیوند تنگاتنگی می‌بینیم. آیا خط و ادبیات از هم جداشدنی‌اند؟**

□ شعر موردنظر ایرانی‌هاست و شاید ایرانی‌ای نباشد که یک بیت شعر حفظ نباشد. مثلاً همه به حافظ علاقه دارند. شب یلدا دیوان حافظ را باز می‌کنند. خوشنویسی هم از ابتدا با متون عرفانی و ایرانی آمیخته بود و خوشنویسان سعی می‌کردند این متون را به زیباترین شکل به مردم نشان بدهند. اگر خط را بخواهیم جدا از ادبیات ببینیم، ممکن است در یک بُعد و از نظر انتزاعی بتواند خودنمایی کند، اما اینها نمی‌توانند از هم منفک شوند.

● **شما می‌گویید هنر خوشنویسی. اما احتمال دارد بگویند فن خوشنویسی! شما چه نظری دارید؟**

□ هنر خوشنویسی. به هر شکل، هر هنری وسایلی را می‌خواهد. ادبیات هم وسیله‌ای برای خط است. اگر شما این را جدا کنید، سیاه‌مشقی است که خوانده نمی‌شود.

● **عده‌ای معتقدند این سیاه‌مشق‌ها به لحاظ ترکیب‌بندی نشان‌دهنده جدایی خط از ادبیات است.**

□ عرض کنم اینجا ادبیات در آن نقشی ندارد. سیاه‌مشقی است بسیار شلوغ و درهم، که نمی‌توانید هیچ چیز از آن تابلوی خوشنویسی برداشت کنید،

مگر خود خط را. در این صورت خط می‌تواند جدا از ادبیات، خودش را مطرح کند.

دوست خوشنویس و استادی می‌گفت که برای نمایشگاهی به چین رفته بود. در آنجا خطاطان ایران و کشورهای اسلامی و خوشنویسان چین آثاری داشتند. (خوشنویسان چین دو دسته‌اند: یک دسته مسلمان هستند که خط عربی را با خطی شبیه خط چینی می‌نویسند. یک دسته هم مسلمان نیستند ولی خوشنویسی کار می‌کنند.)

این دوست تعریف می‌کرد یکی از این استادان چینی – که از استادان خط چینی است– جلوی تابلو میرزا غلامرضا که در آنجا بود رفت و محو آن تابلو شد. پرسیدند: «چرا محو تابلو شده‌ای؟» گفت: «این هنر محض است. دیگر بهتر از این نمی‌شود.» او چیزی از ادبیات و چیزی که در آن نوشته شده بود متوجه نمی‌شد، ولی هنر این خط، این خوشنویس چینی را جذب کرده بود.

● **پس خط می‌تواند مستقل از ادبیات باشد و نفس بکشد؟**

□ بله می‌تواند باشد. و الآن استادانی هم هستند که کار می‌کنند. مخصوصاً در بعد خطوطی که با نقاشی آمیخته است. در خط – نقاشی خوشنویسان بزرگی کار کرده‌اند که در خیلی از این تابلوها، دیگر مطلب یا شعر ادبی حرفی برای گفتن ندارد و خط محض است.

● **من با یکی از استادان خوشنویسی صحبت می‌کردم. گفتم: مفهوم این خط چیست؟ گفت «وقتی شما کتیبه‌ای را از ارتفاع ۱۵ متری می‌بینید چه چیزی می‌خوانید؟» گفتم «من چیزی را نمی‌خوانم.» فقط اگر آیه‌ای باشد می‌بینم و چیزی را نمی‌خوانم و بقیه را از حافظه خودم می‌خوانم. گفت «پس تو زیبایی ترکیب‌بندی آن را درک می‌کنی و خط من هم همین است و خط هم جدا از ادبیات، به حیات خودش ادامه می‌دهد.» عده‌ای مخالفند**

و عده‌ای موافق. شما استاد خوشنویسی هستید، اگر کسی یا یکی از دانشجویان شما بیاید و به جای سه نقطه چهار نقطه بگذارد، می‌پذیرید؟

□ ببینید! وقتی که «الف» را به خوشنویس یاد می‌دهند، می‌گویند سه نقطه. ولی ممکن است او هیچ‌وقت سه نقطه ننویسد یا دو نقطه‌ونیم بنویسد یا در کتیبه سه نقطه‌ونیم بنویسد. بنابراین برای یک هنرجو می‌گوییم سه نقطه و البته اگر بجا بنویسد پذیرفته‌شده است والّا نه. مثلاً با قلم‌مشقی، الف را سه نقطه‌ونیم بنویسد این دیگر پذیرفته‌شده نیست. در مجسمه‌سازی وقتی که یک پیکره را می‌خواهند بسازند چون می‌دانند این باید در ارتفاع ده متری نصب بشود، هیچ‌کدام از اندازه‌ها، اندازه طبیعی نیست. همه اندازه‌ها بزرگترند. چرا؟ برای اینکه وقتی می‌خواهیم این را از پایین ببینیم، کوتاه دیده می‌شود. یعنی اگر قرار باشد اندازه‌های طبیعی در آن به‌کار رود مطمئناً آن مجسمه از دید کسانی که می‌بینند ناقص خواهد بود. اما اندازه طبیعی همان اندازه‌ای است که مثلاً از کتف تا آرنج چه اندازه باشد از آرنج تا مچ چه اندازه. در خط همین‌طور است. وقتی «الفی» در یک ارتفاع، ۱۵ متر بالا برود و سه نقطه باشد یک نقطه‌ونیم دیده می‌شود یا دو نقطه. یا گاهی آن‌قدر کوچک می‌شود که اصلاً دیده نمی‌شود. آنجا باید بزرگ‌تر از حد معمول باشد؛ یعنی حتی سه نقطه‌ونیم نوشته بشود. دهنه نون بیش از سه نقطه، دور دوایر مثل لام، نون و ی بزرگ‌تر از حد معمول نوشته می‌شود، چرا که در این فاصله، فضا بسته‌تر می‌شود، و وقتی که ما می‌بینیم، اندازه‌ای را می‌بینیم که باید ببینیم، اما در نوشتن سه نقطه نیست. در کتابت برعکس آن است.

«الف» سه نقطه، هیچ‌وقت سه نقطه نوشته نمی‌شود، دو نقطه و دو نقطه‌ونیم نوشته می‌شود. ارتفاع دوایر کم می‌شود. این هنرمندی آن نویسنده است که اینها را در کار خودش بیاورد و انجام بدهد، وگرنه اگر قرار باشد براساس آن اصول، سه نقطه و پنج نقطه و کشیده نه نقطه و یازده نقطه

بنویسد این یک چیز خشک، مثل کار کامپیوتر است. چرا به دل ما نمی‌نشیند؟ چون همه جا آن اندازه‌ها را به همان اندازه‌ای که در حافظه دارد می‌نویسد. اما وقتی یک هنرمند می‌نویسد گاهی تشخیص می‌دهد «ت» را پنج نقطه ننویسد. در آن رده، او هنرمندانه و استادانه هنرش را اعمال می‌کند و آنجاست که هنر خوشنویس، پدیدار می‌شود.

● **جنبه‌های کاربردی که شما فرمودید درست است. ما در هر دوره‌ای یا هر چند قرنی به دنیا یا به جهان اسلام خطی عرضه کرده‌ایم. فکر نمی‌کنید الآن ما باید خط دیگری داشته باشیم؟ هنوز استادان ما برمبنای همان قواعد نستعلیق عمل می‌کنند و همان سنگر را حفظ می‌کنند تا کمتر صدمه‌ای ببینند. نظر شما چیست؟**

□ پیدایش هر خطی ضرورت تاریخی داشته است. یعنی این‌طور نبوده که الآن من یا یک خوشنویس تصمیم بگیرد خط جدیدی ابداع کند. ضرورت تاریخی بوده. مثلاً دوره تعلیق سرآمد، بنابراین دیگر نتوانست ادامه حیات بدهد و جایش خط دیگری آمد.

● **دوره نستعلیق تمام نشده؟**

□ اگر دوره‌اش سر بیاید، بدون اینکه من و شما بخواهیم، خودبه‌خود عوض می‌شود.

● **دنیای ما به کامپیوتر وابستگی شدیدی دارد. اقداماتی هم شده که خط را وارد این عرصه بکنند. آیا این تحول عظیم که فناوری ایجاد کرده، نیاز به یک خط جدید را به ما القا نمی‌کند؟**

□ فکر می‌کنم نه. چون کامپیوتر کار خودش را انجام می‌دهد. روزی که عکاسی آمد، گفتند که عمر نقاشی سرآمد، ولی چنین چیزی اتفاق نیفتاد و نقاشی عزیزتر شد و حرمتش بیشتر و جایگاهش از جنبه کاربردی به موزه‌ها

رفت و یک اثر هنری شد. شاید در روزهایی‌که نقاشی به‌وجود آمد و کسانی هم سفارش پرتره پدر و مادر و ... دادند به جنبه هنری توجه نداشتند.

اما وقتی عکاسی آمد گفتند عمرش تمام شد. اما این‌طور نشد و نقاشی جایگاه خودش را حفظ کرد و امروزه از دیدگاه دیگری به نقاشی نگاه می‌کنند. دیگر مسئله شباهت‌سازی صرف نیست و فقط مسئله هنری است. خط هم همین‌طور است و به‌عنوان اثر هنری انجام می‌شود نه به‌عنوان وسیله‌ای کاربردی. با آمدن کامپیوتر بعضی از خوشنویسان که در رده‌های پایین‌تر بودند و کار تبلیغاتی و تجارتی با این خط انجام می‌دادند بیکار شدند. اما استادان هنرمند خوشنویس، هیچ‌وقت کارشان را از دست ندادند. باز اگر کسی بخواهد دیوان حافظ را با خط خوش چاپ کند دنبال یک خوشنویس می‌رود که خط درجه یک می‌نویسد. در صورتی‌که همان کار را کامپیوتر در مدت یک ماه می‌تواند تمام کند ولی هنرشناس سه سال صبر می‌کند تا یک خوشنویس این دیوان را بنویسد. چرا ما آن خط کامپیوتری نستعلیق را کنار این خط می‌گذاریم، این هیچ جلوه‌ای ندارد و ما را جذب نمی‌کند. این نشان می‌دهد اینجا چیزی به‌کار رفته و آن هنر از دل آن شخص روی کاغذ آمده نه از دست. دست وسیله‌ای است برای اینکه، این تراوشات درونی خودش را روی کاغذ بیاورد و اینجاست که هنر خوشنویسی پدیدار می‌شود.

● امروزه کارکردهای قدیمی خط، منسوخ یا ضعیف شده. چه کارکردهایی می‌توان برای خط درنظر گرفت؟ کارکردهای هنری خط می‌تواند در چه حوزه‌هایی باشد؟ می‌خواهم بدانم چشم‌اندازهای نوی خط کجاهاست و چیست؟

□ شاید کاربرد خط به آن معنا که در ذهن ماست هنوز از بین نرفته. یعنی در سطوح پایین‌تر بله، اما در سطوح بالاتر، هنوز برای کتابت بسیاری از آثار

نفیس ادبی ما از خوشنویسی بهره می‌گیرند. بناهای تاریخی مثل مساجد هنوز سفارشات خوشنویسی دارند و خوشنویسان درجه یک نسخ و ثلث و حتی نستعلیق هنوز طرفدار دارند و سفارشات خودشان را انجام می‌دهند. گرافیک چیزی است که امروزه وارد شده و بسیاری از نشانه‌ها و آرم‌ها الآن با خط انجام می‌شود و در نمایشگاه‌های مختلف، آثار خوشنویسانی که آرم و نشانه کار کرده‌اند به نمایش درآمده است، یعنی به آن توجه می‌شود و از آن استفاده‌های بخصوصی می‌شود. کاربرد دیگری که خط امروزه می‌تواند داشته باشد مربوط به مدارس است. چون در سال‌های اخیر، خط کتاب‌های درسی تغییر کرده و از آن حالت نستعلیق به حالت نسخ خیلی ناقصی درآمده، ولی در یک‌سال اخیر به خط نستعلیق نزدیک می‌شود. یعنی خطی را برای کلاس اول دبیرستان طراحی کرده‌اند که دانش‌آموز می‌تواند خودش را به خط نستعلیق نزدیک بکند. در اول و دوم دبستان باید کاری بکنند که خط نستعلیق جلو چشم دانش‌آموزان باشد و آنها با این خط آشنا بشوند. آن‌موقع فکر می‌کنم که کاربرد خط، در نوشتار روزمره ما تأثیر داشته باشد. ما می‌بینیم این روزها، خط تحصیل‌کرده‌های ما بسیار بد است حالا چه برسد به کسانی که تحصیلات عالیه ندارند. مثلاً پزشک یا مهندسی می‌بینیم که با خط بسیار بدی تحریراتش را ارائه می‌دهد. این نشان می‌دهد که ما مقداری از اصل و نسب و فرهنگ خودمان دور شده‌ایم. توجه مسئولان به این هنر باعث می‌شود که ما این خط را حفظ کنیم و لااقل در نوشتار روزمره از آن استفاده نماییم.

خط در آن پهنه تخصصی، کاربرد خودش را دارد. ولی جلد کتبی که چاپ می‌شود اغلب با خط استادان درجه یک نوشته می‌شود و این نوعی کاربرد است. بعضی از سنگ‌نوشته‌ها هم به خط استادان انجام می‌شود و لوگوی روزنامه‌ها اغلب به خط نستعلیق و با خط استادان انجام می‌شود و این نشان می‌دهد که هنوز این خط زنده است و با فرهنگ ما آمیخته و به

جنبه‌هنری‌اش هم توجه می‌شود و در موزه‌ها، خطوط معاصران هم راه پیدا می‌کند. این نشان می‌دهد که مسئولان ما به این هنر بی‌توجه نیستند.

● **چقدر خوشنویسان و استادان برای طراحی فونت‌های خطوط مختلف، تلاش کرده‌اند و اگر بکنند چه اتفاقی می‌افتد؟**

□ این کار را کرده‌اند و اولین‌بار استاد اخوین فونت کامپیوتری خط نستعلیق را آماده کرد به نام کلک که بسیار زیباست و امروزه طرفدار دارد. یعنی کسانی که زمان برایشان مهم است و نمی‌توانند سفارشی برای خوشنویس بدهند که تحریر شود، با خط کامپیوتری نستعلیق کارشان را انجام می‌دهند. لااقل بهتر از خط نسخ ماست. به هر شکل، این خط، خط ایرانی و خط ما ایرانی‌هاست.

● **بیشتر منظورم فونت‌های جدید بود؟ بعضی از آنها را، کسانی طراحی کرده‌اند که معلوم بود خط‌شان پخته نبوده. البته خط ما هم متنوع نیست.**

□ ما الآن خط نستعلیق را داریم و خطوط شکسته که برگرفته از نستعلیق است. شکسته نستعلیق را می‌توانیم داشته باشیم. خط شکسته، ایرانی و زیباست و کاربرد گرافیکی دارد. این را باید استادان درجه یک کار کنند تا فونت این خط را داشته باشیم. حالا هم که تنوع ندارد دلیلش این است که ما خط دیگری غیر از اینها نداریم.

● **خط فانتزی چطور؟**

□ خط فانتزی در حد یک کلمه دو کلمه بیشتر برای آرم یا نشانه طراحی می‌شود، اما در وسعت بیشتر حروف باید هم‌خوانی داشته باشند و این مسئله وقت‌گیر است. لذا کمتر به آن توجه شده. شاید اگر این کار را انجام بدهند هنرمندان این عرصه، از کار بیکار می‌شوند.

● **چند نمونه از این خطوط فانتزی دیدم که پخته نبود. یعنی معلوم بود که قلم پخته‌ای نداشت و ای کاش استادان کار می‌کردند و ما خط فانتزی و خط‌های دیگری هم داشتیم!**

□ من فکر می‌کنم یکی از دلایلش این باشد که در طراحی خط‌های فانتزی بیشتر روی آن چیزی کار می‌کنند که قبلاً آماده کرده‌اند. بنابراین شکلی که استاد با چهار حرف درمی‌آورد باید با خودش هم‌خوانی داشته باشد و مفهوم هم در خودش پنهان باشد. مثلاً کلمه نقطه را طوری طراحی می‌کنند که هم نقطه را تداعی بکند و هم زیبایی خاص خودش را داشته باشد. ولی اگر بخواهد در قالب کل کلمات، همین طرح تعمیم پیدا کند برای کلمات و معناهای دیگر جواب نمی‌دهد.

● **من در کامپیوتر خودم فونت‌های مختلف دارم. وقتی می‌خواهم یک فونت فانتزی انتخاب کنم هیچ‌کدام به دلم نمی‌چسبد. البته از فونت‌های معمولی استفاده می‌کنم ولی نمی‌شود از آنها استفاده کرد، چون خوب جواب نمی‌دهند؟**

□ درست است! استادان برجسته‌ای هستند که روی حروف فانتزی کار کرده‌اند و بسیار هم موفق بوده‌اند.

● **اما به صورت مجموعه نه!**

□ بله! به صورت مجموعه نیست.

● **شما در زمینه آموزش خط، سال‌های سال کار کرده‌اید و شاگردان بسیاری داشته‌اید که الآن به مراحل ممتاز و عالی رسیده‌اند. وضعیت آموزشی خوشنویسی را در ایران چطور می‌بینید و چه کارهایی در حال انجام‌شدن است؟**

□ از پنجاه‌وچهار سال پیش، یعنی از سال ۱۳۲۹ شمسی ما یک مدرسه خوشنویسی در ایران داشتیم که به همت استادان بزرگ، استاد سیدحسین میرخانی، استاد کاوه و استاد بوذری، با همت استاد خسرو میرزعیمی، به نام کلاس‌های آزاد خوشنویسی شروع به‌کار کرد و از ۱۳٤٦ به نام انجمن خوشنویسان ایران به فعالیتش ادامه داد. این مدرسه خوشنویسی از تمام جهات شاید در دنیا بی‌نظیر باشد. مدرسه‌ای که خطوط مختلف را تدریس بکند در هیچ جای دنیا به این صورت که ما داریم نیست. چون هر سال بیش از سی‌هزار خوشنویس را تحت تعلیم قرار می‌دهند.

● **این عده دنبال چه هستند؟**

□ دنبال هنر اصیل ایران هستند. اغلب‌شان به خط و خوشنویسی و هنرهای اصیل علاقه دارند. کسانی که دنبال خط می‌آیند به موسیقی هم علاقه دارند و کار می‌کنند، هم سه تار می‌زنند و هم کلاس خط می‌روند و هم کلاس موسیقی. به هر شکل ذوق و هنر ایرانی هم هست و ما می‌بینیم که از جوان و نوجوان، از نه سال و ده سال هنرجو داریم که خوب می‌نویسد تا آدم ٦۰ و ۷۰ ساله. از همه حرفه‌ها هم هنرجو داریم؛ پزشک و مهندس معمار و ... البته تعداد دانش‌آموزان و دانشجویان در انجمن زیاد است. خوشنویسی کار سختی است و بهتر است از سنین خاصی شروع شود مگر اینکه کسی علاقه خاصی داشته باشد.

● **شما از چه زمانی شروع کردید؟**

□ از بچگی، از اول دبستان. در موارد خاصی می‌تواند از اول ابتدایی باشد. البته اگر به سفارش پدر و مادر باشد، احتمال دارد بعدها از آن زده شود چون کار سختی است.

● **خاص یعنی چه؟**

□ یعنی کسانی که خودشان از همان ابتدا علاقه‌مندند. عده‌ای علاقه‌مندی را خودشان نشان نمی‌دهند و پدر و مادر آنها را به کلاس‌های مختلف می‌فرستند و می‌خواهند ببینند که در کدام یک می‌تواند پیشرفت کند. من و اغلب کسانی که اساتید انجمن هستند از بچگی به همین کار علاقه‌مند بوده‌ایم. اما تعلیم از دوره جوانی شروع شده بود چون تحمل مشقت مشق را داشته‌ایم. چون واقعاً کار سختی است. می‌گویند کسی که بخواهد خط را یاد بگیرد باید شب و روزش را مشق کند. در موسیقی هم همین‌طور است. من شاگردی داشتم که پیش آقای لطفی تار یاد می‌گرفت و پیش من خط. روزی از من پرسید من چند ساعت مشق کنم. گفتم: هشت ساعت. دیدم یک جوری شد. گفتم: چی شد؟ گفت: آقای لطفی هم همین حرف را به من زد. گفت: یعنی من شانزده ساعت از وقتم را به این دو کار اختصاص بدهم؟!

● **با یکی از استادان خوشنویسی صحبت می‌کردم، گفت من سال‌های سال روزی هجده ساعت می‌نوشتم.**

□ بله! خود من دوره هنرجویی این کار را می‌کردم. یعنی هجده ساعت می‌نوشتم. در تاریخ بزرگان خوشنویس ما هست. من از کلهر چیزی خواندم که نوشته بود روزی هجده ساعت می‌نوشت. مرحوم عماد الکتاب به خط خودش نوشته بود که از صبح برنامه داشت و از این ساعت تا این ساعت مشق می‌کرد. بعد دو ساعت کار سفارش خط انجام می‌داد. بعد مشق می‌کرد و نماز می‌خواند. من جمع زدم، دیدم بین هجده تا بیست ساعت در روز خط می‌نوشته است. اغلب کسانی که موفق شده‌اند خط می‌نوشتند و مشق می‌کردند. قدیمی‌ها می‌گفتند:

«اگر می‌خواهی بشوی خوشنویس

هی بنویس هی بنویس هی بنویس»

به هر شکل، انجمن خوشنویسان آموزش خط را از آن سال‌ها شروع کرد و خوشنویسان خوبی را هم به جامعه تحویل داد. همه استادانی که امروزه کار می‌کنند پرورش‌یافته این مدرسه هستند.

● **چرا نتوانستید خوشنویسی را وارد دانشگاه بکنید؟**

□ اتفاقاً این یکی از مواردی بود که از سال‌های اول انقلاب موردبحث بود و قرار بود به شکل آکادمیک، خط هم تدریس بشود. ولی متأسفانه حالا چه مواردی بود که نشد، آن هم جای بحث دارد! من یادم هست که چند سال پیش می‌خواستند در عظیمیه کرج دانشگاه هنری بسازند؛ دانشگاهی که از نظر کیفیت و کمیت در خاورمیانه بی‌نظیر باشد. پیشنهاد ما این بود که خط را هم جزو یکی از دانشکده‌های این دانشگاه محسوب کنند ولی در وسط راه قیچی شد و انجام نشد. دلایلش را نمی‌دانم. ولی خواسته بسیاری از خوشنویس‌ها این بود که این کار انجام شود. البته رشته نقاشی ایرانی هم تدریس نمی‌شود و فقط واحدهایی از آن را در دانشگاه می‌خوانند. خط هم همین‌طور. کسانی که رشته هنر می‌خوانند واحد خط و هنر و نقاشی ایرانی و تذهیب هم دارند ولی متأسفانه هنوز به‌عنوان یک رشته مستقل در ایران تدریس نمی‌شود.

● **شما فرض کنید که یک مشتاق، امروز به انجمن خوشنویسان مراجعه کند. شما در مرحله اول و دوم چه کار می‌کنید و چه پیشنهاداتی می‌دهید؟**

□ هنرمندانی که مراجعه می‌کنند، دو دسته‌اند: دسته‌ای می‌خواهند خط تحریر و نوشته روزمره‌شان خوب شود. خب، ما برای اینها کلاس‌هایی داریم برای تحریر که در عرض دو یا سه ترم خطشان خوب می‌شود.

● **مدت هر ترم چقدر است؟**

□ برای تحریر ترم هشت ماهه و یک ترم دو ماهه تابستان داریم که هفته‌ای دو روز است. در این دوره‌ها می‌توانند خط تحریر را یاد بگیرند. هنرجو می‌آید در انجمن، دوره مقدماتی را ثبت‌نام می‌کند و پس از گذراندن یک دوره هشت‌ماهه می‌تواند امتحان بدهد.

● **برای ورود به دوره مقدماتی امتحانی نیست؟!**

□ نه، امتحانی نیست.

● **یعنی هر کس می‌تواند در دوره مقدماتی ثبت‌نام کند؟**

□ بله! در پایان دوره امتحان می‌دهد، اگر قبول شد گواهینامه معتبر می‌گیرد و بعد از آن، وارد دوره متوسطه می‌شود که آن هم یک ترم نه‌ماهه و هشت‌ماهه است. بعد امتحان می‌دهد و اگر قبول شد به دوره «خوش» می‌آید. بعد از آن دوره «عالی» و دوره پایانی هم دوره «ممتازی» است. اما دوره خوش را که گذراند خط نستعلیق، بعلاوه یک خط دیگر را باید یاد بگیرد؛ نسخ، ثلث یا شکسته نستعلیق. یعنی این الزامی است و باید سه خط را امتحان بدهد. در دوره عالی، خط نستعلیق و خط کتابت و یکی از خطوط ثلث یا شکسته را باید امتحان بدهد. هر سه خط این سه دوره را که قبول شد، به مثابه آن است که دوره عالی را قبول شده است.

دوره ممتاز هم همین‌طور است. سه تا خط را امتحان می‌دهد و فارغ‌التحصیل می‌شود که البته انجمن، برنامه‌هایی دارد که بعد از دوره ممتاز و فوق‌ممتاز تدریس می‌شود که هنوز امتحانی نمی‌گیریم و ان‌شاءالله به‌عنوان یک دوره اضافه خواهد شد.

● **الآن چند نفر در ایران به کار خوشنویسی مشغولند؟**

□ در تهران حدود دویست نفر در انجمن تدریس می‌کنند و در تمام شهرستان‌ها و مراکز استان‌ها فارغ‌التحصیلانی که برگزیده شده‌اند و امتحان مدرسی داده‌اند و قبول شده‌اند اینها مشغول به تدریس‌اند. فکر می‌کنم در ایران حدود ششصد تا هفتصد نفر تدریس می‌کنند. البته کلاس‌های آزادی هم هست که بیشتر به کار تبلیغاتی یا تابلوسازی می‌پردازند. اما امروز خیلی نمی‌شود به اینها تکیه کرد. چون هنر به معنای واقعی‌اش چیزی نبوده که بتوان با آن امرارمعاش کرد.

● **شبکه ما جوان است و مخاطبان ما جوانند. برای جوانان علاقه‌مند به خط چه توصیه‌هایی دارید؟**

□ جوانان ما اگر وقت دارند باید در درجه اول تحصیل کنند و اگر بعد از تحصیل وقت دارند به یکی از هنرهای ایرانی بپردازند که مطابق فرهنگ خودشان است. البته این به معنای نفی هنرهای دیگر مانند موسیقی ایرانی، خط ایرانی و نقاشی ایرانی و ... نیست، که هم اوقاتشان را پر می‌کند و هم به کارشان می‌آید.

گفت‌وگو با

علی‌اکبر صادقی

نقاش و فیلمساز

● **یکی از حوزه‌هایی که شما کار کرده‌اید بحث تصویرسازی برای کتاب بود. قبل از هر چیز، بفرمایید تصویرسازی برای کتاب در ایران، چه سابقه و چه کاربردی دارد؟**

□ به نظر من، تصویر، خواننده را وادار می‌کند که خیلی دقیق‌تر بخواند. یعنی خواننده وقتی به تصاویر مراجعه می‌کند با آن داستان یا شعر که در کنارش، تصویر است بیشتر در حال و هوای قصه و شعر می‌رود. البته برای کودکان این تصویرها خیلی جذاب و جالب است. چون کودک وقتی می‌رود پشت مغازه، تنها چیزی که توجه او را جلب می‌کند تصویر آن کتاب است و از خیلی قدیم‌ها، می‌خواهم بگویم شاید بزرگ‌ترین اثری که باقی مانده، **شاهنامه بایسنقری** است. کتاب بی‌نظیری که خوشبختانه به ایران برگشت. وقتی من شنیدم که این مجموعه به ایران رسید واقعاً گریه‌ام گرفت. البته خیلی‌ها مخالفت می‌کردند و می‌گفتند که این مجموعه با آن کتابی که تعویض شد خیلی فرق داشت. یعنی آن کتاب باارزش بود. به نظر من یک صفحه از آن شاهنامه با بزرگ‌ترین تابلوهای جهان برابری می‌کند. چون بهترین تصویرهایی که از شاهنامه فردوسی وجود دارد، در این کتاب است.

برای تکمیل این کتاب، سال‌های سال، نقاشان زیادی نشستند و این آثار را پدید آوردند و من افتخار می‌کنم به این کتاب. یک کتاب دیگر هم، **شاهنامه شاه طهماسب** است.

اولین تصویرگری عمومی که در ایران به‌وجود آمد کتاب‌های چاپ سنگی است. کتاب‌هایی مثل **امیرارسلان**، **شاه طهماسب** و کتاب‌های **امیرحمزه** که چاپ سنگی شد. آمدند و کانونی به‌وجود آوردند که یکی از هدف‌هایش این بود که برای کودکان، این کتاب‌ها را تصویر کنند. خب، من از اولین تصویرگران کتاب کودک بودم. **پهلوان پهلوانان** اولین کتابی بود که

تصویر کردم. خیلی هم مورد توجه قرار گرفت.

یکی از انگیزه‌هایی که باعث شد من تصویرگری کنم همان کتاب‌های چاپ سنگی بود. در این کتاب‌ها من بیشتر به عکس‌ها نگاه می‌کردم تا به نوشته. من بین مینیاتور و چاپ سنگی یک تصویرگری اصیل ایرانی به‌وجود آوردم که بعد از من خیلی‌ها راهم را ادامه دادند، البته با سبک خودشان.

● **چطور شد شما و کسانی مثل شما، تصویرسازی ایرانی و غربی را پیوند زدید و تصویرگری بومی به‌وجود آوردید؟**

□ ببینید، هر کتابی همان تصویر خاص خودش و تصویرگری خاص خودش را دارد. مثلاً یک داستان خارجی به من بدهند و بعد من بیایم روی آن نقاشی ایرانی کار کنم نشان می‌دهد که من نتوانسته‌ام با کتاب ارتباط برقرار کنم. وقتی اثری به من می‌دادند من اول می‌خواندم و می‌دیدم که آیا می‌توانم با آن کتاب ارتباط برقرار کنم یا نه! آن‌موقع کار تصویرگری را شروع می‌کردم. تصویرهایی که من ساخته‌ام همه در یک سبک نیست، ولی در نهایت آن جوهره تصویرگری ایرانی را حفظ کردم.

● **تصویرسازی در کارهای شما با تصویرسازی در غرب متفاوت است. معمولاً ما مجموعه «تن‌تن» را در تصویرسازی غرب داریم که برای کودکان تصویر شده. آنها سبک و سیاق خاص خودشان را دارند، ولی شما سعی نکردید از الگوهای غربی در کارتان استفاده کنید. خیلی هم به مینیاتور نزدیک شدید. یک چیز حد وسطی بود که در واقع هم تکنیک‌های جدید گرافیکی در آن لحاظ شده بود هم آن سابقه فرهنگی کتاب‌سازی در ایران. شما چطور به این نکته رسیدید؟**

□ من از کودکی عاشق این پرده‌هایی که توی خیابان‌ها می‌آوردند (پرده‌های مختلفی از داستان‌های شاهنامه یا صحرای کربلا) بودم. همیشه

وقتی می‌شنیدم که یک پرده‌دار به محله ما- قلهک- آمده، می‌رفتم و می‌نشستم پای صحبت‌های او. ولی هیچ‌وقت متوجه صحبت‌های او نبودم و محو تصاویر می‌شدم.

اینها در ذهن من حک شد و با خونم عجین. من خیلی فرم‌های انتزاعی، تصویر کردم. کارهای مختلف داشتم. انواع و اقسام سبک‌هایی که شما فکر کنید من کار کردم ولی در نهایت دوباره رسیدم به همین راه. الآن من نقاشی سوررئال کار می‌کنم که در واقع دنباله همین راه است.

یادم می‌آید در مسجد قلهک روزهای عاشورا، کسی پرتره‌ای از حضرت امام حسین(ع) داشت و همیشه پارچه‌ای رویش آویزان بود که روز عاشورا این پرده را بالا می‌زدند و مردم وقتی نگاه می‌کردند واقعاً متأثر می‌شدند. تصویرگری خیلی در ذهن تأثیر دارد. من زال و سیمرغ را می‌خواستم بسازم. شما می‌دانید بیشتر نقاشی‌های داستان **شاهنامه** فردوسی به نقاشی چینی یا مینیاتور شبیه است. وقتی به رستم نگاه می‌کنید چشم‌ها و ریش و سبیلش مغولی است. ولی من یک‌سال رفتم روی طراحی چهره‌ها و زمینه‌ها و تمام چیزها مطالعه کردم. مثلاً سربندی که سام می‌خواهد ببندد به سرش، باید چطور باشد، لباسش چطور باشد، ریش و گوش و چشم‌هایش چطور باشد. از مادها تا ساسانیان، تمام تصویرها را مطالعه کردم. بعد در نهایت چون می‌خواهم بگویم که داستان **شاهنامه** تاریخ مشخص و خاصی ندارد من تلفیق تصاویر را لحاظ کردم و زال و سیمرغ را ساختم که بعد فیلمش هم هست و از نظر تصاویر، آدم می‌تواند به آن مراجعه کند و ببیند که لباس‌ها و فرم چهره‌ها چطوری بوده و خیلی چیزهای دیگر.

● **استاد، وقتی ما متنی را می‌خوانیم به تعداد خواننده متن، تصویر در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. ولی وقتی کنارش تصویر می‌گذاریم،**

تصویری جایگزین آن همه تصویر می‌شود. شما فکر نمی‌کنید با تصویرسازی کنار متن، تخیل مخاطب مردود می‌شود؟

□ من روی نقاشی‌هایم، هیچ‌وقت اسم نمی‌گذارم. می‌گذارم خود بیننده تصمیم بگیرد و برود در عمق تابلو و هر چه دلش می‌خواهد برای خودش تصویر بکند. بیننده‌ها برداشت‌هایی می‌کنند که من آرزو می‌کنم ای کاش جای آنها بودم. من سعی نمی‌کنم بیننده را محدود کنم به اینکه اینجا که من گفتم، یا تصویری که من کشیدم، صحیح است. خود او متن را می‌خواند، بعد مراجعه می‌کند به تصویر و مقایسه می‌کند. اگر دلش خواست قبول می‌کند، اگر دلش نخواست خودش تصمیم می‌گیرد.

● **هنر دیگری که شما در آن فعالیت کردید بحث پویانمایی (انیمیشن) است. سابقه پویانمایی در ایران به چه زمانی برمی‌گردد؟**

□ آقای تجارتچی نامی بود که کاریکاتوریست بود، حدود چهل سال قبل که فیلم‌های انیمیشن کوتاهی می‌ساختند. شاید سال ۱۳٤۷ یا ۱۳٤۸ شمسی بود؛ بعد از اولین جشنواره کودکان و نوجوانان که کانون فکر کرد حالا که جشنواره را برگزار می‌کند خودش هم بیاید فیلم و انیمیشن بسازد.

شاید یکی از اولین کسانی که خیلی جدی انیمیشن را دنبال کردند و ساختند خدا بیامرز آقای باغ‌دوساریان بودند، آقای مثقالی و من و آقای زرین‌کلک و آقای ممیز هم بودیم. وقتی که کتاب **پهلوان پهلوانان** را ساختند، کانون فکر کرد که بد نیست ما بیاییم یک فیلم پویانمایی ایرانی به سبک ایرانی بسازیم. چون آدم هر وقت فیلم‌های پویانمایی ژاپنی و چینی را روی پرده می‌بیند، احساس می‌کند و می‌فهمد که این فیلم مال ژاپن یا چین است یا مال مکزیک یا هر کشوری که فرهنگ و شکل و شمایل خاص خودشان را نقاشی می‌کنند. ما فکر کردیم حتماً نباید به صورت ایرانی خالص باشد، ولی

تصمیم گرفتیم انیمیشنی بسازیم که درون‌مایه فرهنگ ایرانی داشته باشد. بعد من داستان **هفت شهر** را پیشنهاد کردم که آقای شیروانلو سناریست آن بودند. در واقع اصلاً از سینمای انیمیشن چیزی نمی‌دانستم. دقیقاً مثل کسی که سواد فارسی ندارد و بعد بیایند کتاب حافظ را، جلویش بگذارند و بگویند بخوان و تصویرکن و تفسیر کن. من فقط سابقه کار نقاشی داشتم. در هر صورت، هر کاری مشخصات خاص خودش را دارد. وقتی ما می‌خواهیم بیاییم و چند دارو را با هم مخلوط کنیم باید آزمایش شیمی بکنیم. آدم باید بداند این مواد چیست. به‌هرحال **هفت شهر** را به صورت انیمیشن شروع کردم. البته چند جلد کتاب هم مطالعه کردم. مثل کتاب **والت دیسنی.** خاطره بسیار خوبی هم که از این کار دارم، این است که من وقتی یکی از کتاب‌های والت دیسنی را ورق می‌زدم در داخل کتاب به آدمی برخوردم که حرکت می‌کرد.

در فیلم **هفت شهر** یک پیر زمان داریم که داستانش این است که قبل از خلقت این جهان تا امروز پیر زمان است، یعنی خود زمان. او دارد دنبال عشق می‌گردد که از هفت شهر و از تمدن‌های مختلف عبور کند. از مدت‌ها پیش، من در این فکر بودم چگونه راه رفتن این آدم را نقاشی کنم. نمی‌دانستم با چند حرکت باید این را نقاشی کنم و قدم‌گذاشتن‌هایش چگونه باید باشد. از روی کتاب والت دیسنی قدم‌ها را نقاشی کردم و حتی فیلمبرداری و مونتاژ کردیم. دیدم که این آدم وقتی راه می‌رود می‌لنگد. بعد دو کادر از وسط یا آخر یا اولش برداشتیم اما هر کاری کردیم درست نشد و این آدم می‌لنگید. همان‌طور گذاشتیم بماند. بعد من برای اینکه با دنیای سینما بیشتر آشنا شوم، رفتم کتاب **فیلم و کارگردان** را خواندم که درباره مونتاژکردن و زاویه دوربین و ... از این کتاب کمک گرفتم و بعد از آن، فیلم **گلباران** را ساختم که فیلم خیلی موفقی بود و جایزه‌های زیادی گرفت. بعد همان سال دوباره

مراجعه کردم به کتاب والت دیسنی. کتاب را خواندم، دیدم نوشته: راه‌رفتن مرد لنگ، که خاطره جالبی شد. بعد از آن فیلم **من آنم که** را ساختم که جایزه صلح گاندی را در برلین، جایزه صلح سینما و ادبیات را در پاریس گرفت و جایزه‌های مختلف دیگر .... بعد فیلم **دماغ** را ساختم که در بین هزار فیلم، جایزه اول را در آمریکا گرفت. بعد جزء بهترین فیلم‌های سال ۱۹۷٤ در لندن شناخته شد. بعد فیلم **ملک خورشید** را ساختم که خیلی ایرانی بود. این فیلم آدم را به حال و هوای کتاب‌های سنگی می‌برد. رفتم کتاب‌های چاپ سنگی را خریدم. رویش، رنگ خیلی کم‌رنگی مالیدم که وقتی بیننده این فیلم را نگاه می‌کند در زمینه فیلم نوشته‌های خیلی کم‌رنگی می‌بیند و به یاد کتاب‌های سنگی می‌افتد. بعد فیلم **زال و سیمرغ** بود و بعد از ۲٦ سال من در جشنواره پویانمایی کودکان، جزء داوران و هیئت انتخاب آثار بودم. در جشنواره دوم، هم جزء هیئت انتخاب آثار و هم داور قسمت ایران بودم. این کار مرا تشویق کرد که بعد از ۲٦ سال بیایم دوباره فیلم بسازم.

نمایشگاهی داشتم به نام «چهل ائتلاف» که چهار نقاشی در آن داشتم. آنها را اسکن کردیم و به صورت فیلم انیمیشن درآوردیم با آقای علیرضا کاویان‌راد، که البته سناریو تصاویر از من بود و آقای کاویان‌راد در امر کارگردانی قسمت‌های مختلف فیلم – که الآن به موزیک و افکتش رسیده است – خیلی به من کمک کرد.

● **قبل از اینکه آسیای جنوب شرقی کار انیمیشن بکند، ما ایرانی‌ها این کار را شروع کرده بودیم ولی عقب افتادیم. یعنی نتوانستیم پابه‌پای آنها حرکت کنیم و به‌روز باشیم. البته در سال‌های اخیر، صدا و سیما و شرکت صبا کارهایی می‌کنند ولی کمی‌دیر، چون آنها باید از سال ۱۳۵۰ شمسی این کار را شروع می‌کردند.**

□ به‌نظر من، جلوی ضرر را از هر کجا بگیری منفعت کردی. البته آن موقع کشورهایی مثل ژاپن و کره و هند، فیلم انیمیشن کار می‌کردند، ولی به صورت امروزی و انبوه کار نمی‌کردند. البته من با فیلم‌هایی که تولید انبوه دارند موافق نیستم، چون اصلاً نه تصویر دارد، نه فیلمنامه و نه گفت‌وگوهای خوب. من جای فیلم‌های درست و حسابی مثل **زاگرب** را خالی می‌بینم. به‌نظر من، خیلی از این فیلم‌ها را اگر صدبار هم نشان بدهند باز دیدنی است. به نظر من، به این فیلم‌های انیمیشن هنری، کم می‌رسند. اگر کسی بخواهد فیلمسازی بکند اینها چیزهایی است که بدآموزی دارد. ولی در هر صورت، مدرسه صدا و سیما و قبل از آن، مدرسه فارابی چند وقتی است که شروع کرده‌اند و چند فیلمساز خوب هم تحویل داده‌اند و ما نباید این توقع را داشته باشیم که بعد از انقلاب باز هم انیمیشن بسازیم، چون هزینه زیادی دارد.

● **من می‌خواهم با شما مخالفت کنم. شما نگاه کنید عنصری به نام «دی‌جی‌مون» در بین بچه‌ها به‌خوبی جا افتاده است. اینها فیلم‌های خوبی نیستند، ولی همین‌ها باعث شده‌اند که فرهنگ کشورهایی مثل ژاپن گسترش پیدا کند. هر چند افسانه‌ها و داستان‌هایشان هم خیلی پیش‌پاافتاده است، ولی اینها با کار انیمیشن، آمدند این عناصر را به‌خاطر اینکه تلویزیون‌ها خوراک می‌خواهند برای بچه‌ها ساختند و عناصر فرهنگی خودشان را از این طریق به کشورهای دیگر انتقال دادند. ولی ما با این سابقه فرهنگی، کم کار می‌کردیم. فکر می‌کنم سرمایه‌گذاری هم در این زمینه بی‌ضرر است، چون خیلی از هدف‌های فرهنگی‌مان را می‌توانیم از طریق انیمیشن و سرمایه‌گذاری در آن، به‌دست بیاوریم. نظر شما چیست؟**

□ من با این فرهنگی که میان بچه‌ها می‌آید مخالفم. اصلاً لزومی ندارد ما بیاییم انیمیشن‌هایی که فرهنگ ژاپنی را گسترش می‌دهند نشان بدهیم.

فیلم‌هایی هستند که واقعاً فرهنگ خودشان را به‌زور به خورد ما نمی‌دهند. ما چرا از کمپانی «والت دیسنی» یا «اروپای شرقی» استفاده نمی‌کنیم؟!

● **آسیای جنوب‌شرقی، بازار اروپای شرقی را هم گرفته است، درست است؟**

□ خب، متأسفانه مردم ما به چیزهای خیلی راحت گرایش دارند. اگر ما یک فرهنگ هنری را به مردم بدهیم، اینها، به جای اینکه تابلوی خوب و اصیل و اصل بخرند، می‌آیند خیابان منوچهری و از آن منظره‌های خیلی باسمه‌ای می‌خرند. خب، اگر که این فرهنگ را به مردم بدهیم که کار خوب چیست، مردم هم حساس می‌شوند. ما وقتی روزنامه‌ها را باز می‌کنیم، می‌بینیم بیشتر صفحات روزنامه‌ها ورزشی است. درست است که ورزش یک چیز اساسی مثل غذاست و باید آن را ترویج داد، ولی مردم غذای روح هم می‌خواهند.

ببینید ما الآن تقریباً هفتاد گالری در تهران داریم. هیچ‌وقت مردم نمی‌دانند که در این گالری‌ها چه می‌گذرد. تک و توک و بعضی وقت‌ها، روزنامه‌ها درباره گالری‌ها خبری می‌نویسند. باید بحث و صحبت شود و مردم به طرف این گالری‌ها راهنمایی شوند و آن گالری‌داران به مردم آموزش دهند. مثلاً یک برنامه نقاشی در تلویزیون است که از این کارهای باسمه‌ای به مردم یاد می‌دهد و در واقع هیچ‌وقت نشده که بیایند و یکی را بیاورند طراحی درست را به مردم یا به کسانی که علاقه‌مندند، یاد بدهند. برداشتند یک برنامه خیلی باسمه‌ای به نام **لذت نقاشی** را برای مردم پخش می‌کنند. به جای آن باید درباره هنر یا نقاشی صحبت کنند و یا مردم را با زندگی هنرمندان آشنا کنند؛ مثلاً رامبراند خیلی زحمت کشید تا هنر درستی را تحویل جامعه بدهد.

ما وقتی به موزه‌های خارج می‌رویم، می‌بینیم بچه‌ها، گروه‌گروه می‌آیند و

در مقابل تابلوهای نقاشی قرار می‌گیرند. آنها، بعدها می‌توانند رنگ پرده‌ها و مبل‌هایشان را انتخاب کنند. اگر سینمای انیمیشن ما عقب مانده، برای این است که مردم ما انیمیشن ندیده‌اند که خوششان بیاید. اگر ما فیلم‌های خوب انیمیشن نشان بدهیم و بعد آنها را تفسیر بکنیم کار خوبی کرده‌ایم. بچه‌ها همیشه فیلم کوتاه دوست دارند. اگر تفسیر خیلی کوتاهی درباره فیلم داشته باشیم حتماً بچه‌ها و جوان‌ها مشتاق می‌شوند.

● **استاد، شما به نقاش سوررئالیست معروفید. سورئال یعنی چه؟**

سوررئال یک لغت فرانسوی است. «سور» یعنی روی و «رئال» یعنی واقعیت. می‌خواهم بگویم معنایش می‌شود «مافوق واقعیت». مثل خواب دیدن است. چیزهایی هست که در ذهن آدم هست، ولی با واقعیت تفاوت دارد. مثلاً خواب می‌بینم دارم پرواز می‌کنم، ولی در بیداری که ما نمی‌توانیم پرواز کنیم! من یکی از خواب‌هایم را برایتان بگویم. من در خواب، در هفته حداقل پنج روز پرواز می‌کنم. من شبی خواب دیدم که روز عاشوراست. از تکیه قلهک دارم بیرون می‌آیم و گوسفندی را بسته‌اند و منتظرند دسته سینه‌زن بیاید تا آن گوسفند را قربانی کنند. وقتی من رسیدم، دلم سوخت. من هیچ‌وقت نمی‌توانم ببینم حیوانی را دارند می‌کشند. دستی روی سر گوسفند کشیدم. گوسفند هم در چشم‌های من نگاه کرد. دو سه قدم که رفتم، برگشتم که دستم را دوباره روی سر گوسفند بکشم دیدم که شروع کرد به مکیدن دست من. دستم را از دهنش درآوردم و بعد دیدم یکی آمد جلوی من و سینه‌ام را گرفت. من فهمیدم این گوسفند به من پناه آورده. بعد آمدم رسیدم به دسته سینه‌زن. گفتند: «این گوسفند را با خودت کجا می‌بری». گفتم: «من نمی‌گذارم این گوسفند را قربانی کنید، هر کاری دلتان می‌خواهد بکنید.» بعد آن‌قدر اصرار کردم تا قبول کردند که گوسفند پیش من باشد. گوسفند را به خانه آوردم. مثل گربه این‌طرف و آن‌طرف می‌پرید. بعد ناگهان دیدم گوسفند

از پنجره بیرون رفت. من هم بی‌اراده سوار گوسفند شدم و رفتم بیرون. بعد شیب تندی دیدم. وقتی آمدم روی آن شیب، لیز خوردم و افتادم. دیدم زیر پایم یک رودخانه قیر مذاب است که اگر بیفتم، می‌سوزم. بعد این گوسفند آمد زیر من و مرا پشت خودش نشاند و به آسمان برد. از جلوی ماه و ستاره‌ها رد شدم تا جایی رسیدم که اصلاً یادم نیست و هر جا که داشتم می‌افتادم گوسفند نمی‌گذاشت. عاقبت مرا به خانه برگرداند و از آن پنجره‌ای که خارج شده بودیم وارد کرد. داخل خانه شدیم، دیدم خواهرم با یک سینی چای آمد و گفت: داداش، کجا بودی؟ گفتم: رفته بودم بیست دقیقه دم در بگردم. گفت: نه داداش بیست ساله که ما از تو بی‌خبر بودیم. تو کجا بودی؟ بعد دیدم نوه‌هایم بزرگ شده‌اند. پدرم را دیدم. سری تکان‌داد. رفتم از پنجره نگاه کردم دیدم همه چیز پاک و مطهر است.

از خواب پریدم و ساعت‌ها فکر می‌کردم. البته خیلی سبک شده بودم. سوررئال چنین چیزی است. من بعد از ساختن فیلم **من آنم که**- چون حالت‌های سوررئال زیاد داشت- به این فرم گرایش پیدا کردم. مثلاً در صحنه‌ای، او را انداخت بالا و در برگشت چنان شمشیری به کمرش نواخت که مانند خیار تر به دو نیم شد. یا شمشیر زد به قله قاف که یکی رفت به مشرق و دیگری به مغرب.

من فکر کردم با این فرم کار، می‌توانم تصویرسازی کنم. البته من قصه‌ها را تصویر نکردم. همان‌طور که گفتم نقاشی‌های من موضوع ندارد. حتی در کتابی که به نام **برگزیده آثار صادقی** چاپ شد، کدگذاری کرده‌ام که به‌صورت ریاضی است؛ ضرب، تقسیم، منها، جمع و لگاریتم. چون نمی‌خواهم بینندهٔ آثارم را در جاده‌ای قرار بدهم و بگویم باید در این جاده حرکت کنی. من سبک نقاشی‌هایم خیلی ایرانی است. ولی همه فکر می‌کنند نقاشی من سبک قهوه‌خانه‌ای است اما نه. درهرصورت موضوعات روز را نقاشی می‌کنم.

در نمایشگاه «چهل ائتلاف» همه تابلوهای من سیب داشت. سیب، سمبل انسان، عشق و نور است که بیشتر، من سمبل منطقه را مدنظر داشتم. بعد باید تیرها و نیزه‌ها را نشان می‌دادم که می‌آید و این انسانیت را از بین می‌برد. در تابلوهایی که تیرها می‌آید به طرف انسان یا درخت یا نور، با رنگ‌های قرمز، آبی و سفید نشان‌دادم و از آنها انیمیشن هم ساختم. من سعی می‌کنم یک نقاش ایرانی باشم و با نقاشی‌های روز دنیا حرکت کنم.

● **در نقاشی ایران، سبک سوررئال در حال حاضر وجود دارد. آیا مینیاتور هم به سبک سوررئال است؟**

□ خیلی‌هایشان سوررئال‌اند. ما اژدها نداریم. وقتی سمبلی به نام اژدها به‌وجود می‌آوریم و نقاشی می‌کنیم این خودش سوررئال است. من تصویری از انسان دارم، وقتی که اولین آدم با یک سنگ کشته شد (یعنی قابیل با سنگ هابیل را کشت)، بعد از آن شمشیر و توپ و تانک و تفنگ در نهایت همان سنگی است که انسانی را می‌کشد.

من در نقاشی‌هایم وقتی کلاه‌خود و شمشیر گذاشتم، برای این است که شما بلافاصله به یاد آلت قتاله بیفتید. من از اینها استفاده کردم تا نشان دهم انسان چقدر می‌تواند خشن و بی‌رحم باشد. من ساعت‌ها به این مسئله فکر کردم که ما باید چه‌کار کنیم که زودتر بی‌سوادی و جنگ و زشتی‌ها را برطرف کنیم.

● **استاد! من وقتی تابلوهای شما را می‌بینم متوجه این می‌شوم که شما خواسته‌اید خشونت را نشان بدهید. اما وقتی دقیق‌تر می‌شوم، می‌بینم که شما عناصری را در کنار آن خشونت‌ها کشیده‌اید که پیام صلح و دوستی و عشق دارد. درباره این کارها توضیح بفرمائید؟**

□ ببینید، من واژه «خشونت» را باز می‌کنم. من تابلویی دارم که چهار نفر روبه‌روی هم قرار دارند و همدیگر را چهار شقه کرده‌اند. این در واقع، معنی‌اش این است که ما می‌توانیم همدیگر را دوست داشته باشیم نه اینکه همدیگر را بکشیم. اگر به گوشه تابلو نگاه کنید، می‌بینید آسمان صاف و پاک است. یا مثلاً یک سیب قرمز وجود دارد که مفهوم عشق دارد. یا من تابلویی دارم که جنگلی را نشان می‌دهد که جنگل سنگ است. پایین این جنگل سنگ، سیبی در حال غلتیدن است. این یعنی عشق همیشه جاری است.

● **استاد! ما می‌توانیم در کنار فرهنگ و کار خودمان از امکانات پیشرفته غرب استفاده بکنیم؛ کاری که در حوزه‌های دیگر کمتر اتفاق می‌افتد. چرا این کار در حوزه‌های دیگر کمتر به چشم می‌خورد، ولی در نقاشی‌های شما بیشتر دیده می‌شود؟**

□ هر کس کاری را می‌کند که به‌نظرش صحیح است. کشورهایی هم هستند که با آن عناصر و راه، خودشان کار می‌کنند و موفق هم هستند. امروز، دنیا به سمت انتزاعی‌شدن می‌رود. متأسفانه در کشور ما خیلی به آن بها می‌دهند. روزی در خانه دیدم که پسر و عروسم – که هر دو نقاشی خوانده‌اند– دارند در استخری که آب ندارد همین‌طور کاغذ پهن می‌کنند و با هم حرف می‌زنند و رنگ‌ها را می‌ریزند. گفتم: چه کار می‌کنید؟ گفتند: استادمان گفته با احساستان نقاشی کنید. گفتم: اول احساستان را پرورش دادید یا نه؟ به‌نظر من اول باید احساس را پرورش داد، تا آن احساس، به راه درستی برود.

متأسفانه در دانشگاه‌های ما آن‌طور که باید و شاید به طراحی اهمیت نمی‌دهند. اگر ما پیکاسو یا خیلی از نقاشان دیگر را نگاه کنیم، می‌بینیم که آنها طراحی و نقاشی کلاسیک را در حد عالی می‌دانستند و بلد بودند. مثلاً

پیکاسو برای اینکه یک پرتره بسازد اول می‌آید آن پرتره را به‌صورت طراحی کلاسیک کار می‌کند بعد می‌آید آن را با سبک خودش دفورمه می‌کند. ولی امروزه نه! متأسفانه هر دانشجویی می‌خواهد کار کند اول می‌آید کار انتزاعی می‌کند. رنگ‌ها را می‌پاشد و مثلاً کار خاص انجام می‌دهد. این‌طور نیست! ما اول همه چیز را یاد بگیریم، بعد کار خاص بکنیم. مثل شعرگفتن. اگر سهراب شعر نو می‌گوید خیلی متفاوت است با یک شعر بی‌وزن و قافیه.

● **در کارهای سوررئال همیشه یک چهره است که در همه کارها تکرار شده، آن هم علی‌اکبر صادقی است. چرا شما چهره خودتان را در نقاشی‌هایتان تکرار می‌کنید؟**

□ وقتی ما می‌گوییم سرباز، همیشه آدمی را تجسم می‌کنیم که کلاه سرش دارد و پوتین پایش، سرنیزه و تفنگ هم دارد. درحالی‌که توجهی به چهره‌اش نمی‌کنیم.

گفت‌وگو با

رضا عابدینـــی

متولد ۱۳٤٦، تهران

گرافیست

تحصیلات: دیپلم گرافیک از هنرستان هنرهای زیبا، لیسانس نقاشی از دانشگاه هنر.

فعالیت‌ها: کار حرفه‌ای گرافیک از سال ۱۳٦٤ تا به امروز، عضو انجمن صنفی طراحان گرافیک در ایران، مدرس دانشگاه تهران، دانشگاه الزهرا و دانشگاه آزاد، برپایی تعداد زیادی نمایشگاه در ایران، فرانسه، چین، هنگ‌کنگ، لهستان و جمهوری چک به صورت انفرادی و گروهی.

افتخارات: برنده سه دوره سیمرغ بلورین بهترین طراحی از جشنواره فیلم فجر، جایزه ویژه خلاقیت از انجمن صنفی طراحان گرافیک، جایزه دوم جشنواره بین‌الملل شوون فرانسه، جایزه ویژه دوسالانه بین‌المللی چین، دیپلم افتخار از دانشگاه کلرادوی آمریکا، جایزه ویژه دوسالانه برنورد جمهوری چک.

● **به‌عنوان اولین سؤال، یک تعریف عمومی از هنر گرافیک و به‌طور خاص از هنر گرافیک امروز ایران ارائه کنید؟**

□ تعریف‌های بسیار زیاد و ساده‌ای از هنر گرافیک شده که وابسته به ماهیت گرافیک و تاریخ آن است. آنچه در کتاب‌ها نوشته می‌شود، درواقع، مربوط است به یک موضوع یا یک کالا که قرار است برایش تبلیغی صورت بگیرد و متخصص فکر می‌کند و اثری را خلق می‌کند که در خدمت این کالا یا برای معرفی یا فروش آن کالا یا ترغیب آدمی برای دریافت پیغام باشد.

این تعریف، خیلی کلاسیک، قدیمی و جاافتاده است و در هنر گرافیک امروز دیگر نمی‌شود چنین چیزی را اطلاق کرد، بخصوص با پیشرفتی که ما در فناوری داریم. این تعریف اساساً با مشکل مواجه است، مخصوصاً که ما مرزی را که قبلاً بین گرافیک و هنرهای تجسمی داشتیم، الآن نداریم. حتی گاهی وقت‌ها در موسیقی هم نداریم. از آن روزها، اخیراً نمایشگاه‌هایی را می‌بینید که یک آرتیست از موسیقی، از سینما و یا از هنرهای نمایشی استفاده می‌کند تا یک اثر هنری را در بیاورد و ارائه بدهد. اما به هر صورت هنوز هم به بخشی از هنرهای تجسمی دنیا می‌گویند، گرافیک دیزاین. ما باید بفهمیم این بخش، چه خاصیتی دارد که ما این نام را به آن اطلاق می‌کنیم.

امروزه، گرافیک یعنی هنرهای تجسمی به‌علاوه فناوری. به‌خاطر اینکه، ما نمی‌توانیم وقت مشخصی بگذاریم و بگوییم وقتی موضوعی برای کار وجود دارد یک گرافیست شروع می‌کند به کار کردن و این به عبارت دیگر، یعنی من مطمئن هستم که امروز دیگر گرافیست‌ها معطل این نمی‌شوند تا کسی به آنها سفارش بدهد. البته ممکن است خیلی‌ها این تعریف‌ها را قبول نداشته باشند، اما من می‌دانم که گرافیست‌های زیادی هستند که دیگر منتظر سفارش نمی‌مانند و خودشان با موضوعات مختلف، اثری را خلق می‌کنند و اینها را یا

در نمایشگاهی نمایش می‌دهند یا اینکه احیاناً منتظر می‌مانند تا اگر اثرشان با سفارش ویژه‌ای همساز بود آن را در یک قالب بخصوص ارائه بدهند. دیگر این تعریف به نظر من اثری ندارد که گرافیست منتظر بماند تا کسی به او سفارش بدهد. بیش از صدها گرافیست در دنیا خودشان آثاری خلق کرده و نمایشگاهی ترتیب داده‌اند.

● گرافیک از حالت یک هنر خاص بیرون آمده و تبدیل به هنری پایه‌ای شده. آیا می‌شود گرافیک را به‌عنوان هنر تصویری امروز، در تمام زمینه‌ها عرضه کرد؟

□ گرافیک فقط جنبه هنری و شکل مدرنی دارد. آن چیزی که به اشتباه برداشت می‌شود، این است که ما تبلیغات را همیشه با گرافیک یکی می‌دانیم، در صورتی که، گرافیک هنر است. اگر صنعت بود، در هنرستان‌ها و دانشکده‌های فنی و حرفه‌ای تدریس می‌شد. در صورتی‌که، الآن آن را در هنرستان‌های هنری تدریس می‌کنند. شما در مدرسه‌ای گرافیک می‌خوانید که در کنار شما مجسمه‌سازی و نقاشی تدریس می‌شود. در واقع روابط مالی بین گرافیک و تبلیغات باعث خلط آنها شده است.

به‌هرحال، گرافیک هنر تازه‌ای است. همه آن را نمی‌شناسند. وقتی از کسی بپرسید گرافیک یعنی چه؟ پاسخ می‌دهد، تبلیغات. این از یک زاویه درست است، ولی تمام گرافیک نیست. تبلیغات بخشی از گرافیک دیزاین است.

درباره سؤال شما که در مورد ارتباط گرافیک با هنرهای دیگر بود، باید بگویم این بحثی است که درواقع به همان تعریفی که کردم ربط دارد. شاید ما به‌خاطر سن و سالمان، این شانس را پیدا کردیم که این موفقیت را در گرافیک ببینیم که گرافیک از حالتی که قبلاً داشته، جدا شده و برای خودش

کار می‌کند و بسیاری از هنرهای دیگر به آن وابسته‌اند. شما ببینید موشن گرافیک یا گرافیک متحرک شکل جدیدی در دنیا پیدا کرده و انواع و اقسام فعالیت‌های چند بعدی از طریق آن انجام می‌شود. مثلاً فرض کنید گرافیست در برنامه‌های تلویزیونی می‌تواند با طراح صحنه، کارهای پیچیده‌ای بکند یا مولتی‌مدیاهای کامپیوتری درست بکند.

امروز گرافیست‌هایی داریم که رسماً فیلم می‌سازند. یعنی فیلم‌های گرافیکی می‌سازند. آنها موضوعات را از زاویه نگاه خودشان بررسی می‌کنند و با حروف، کارهای گرافیکی می‌کنند و با حروف فیلم‌هایی می‌سازند و پیام‌های پیچیده‌تر یا لااقل با شکل‌های جدیدتری را به بیننده‌هایشان منتقل می‌کنند. این چیز بدیهی است. از طرفی در هنرهای تجسمی به‌شدت از گرافیک استفاده می‌کنند؛ همان چیزی که در واقع نمی‌شود برایش مرز تعیین کرد. ببینید بسیاری از نقاشان در چهل پنجاه سال گذشته، به‌طور جدی تحت‌تأثیر گرافیک‌هایی که در غرب انجام گرفته، نقاشی کرده‌اند و تحت‌تأثیر فناوری، توانسته‌اند نقاشی بکنند. به‌طور مثال اندی وارهولو، رابرت رال شنبرگ و جسبر جونز، کسانی هستند که به‌طور مشخص شما می‌توانید ببینید. ما از آن طرف هم طراحان گرافیک داریم که به‌طور افراطی، کارهای محض گرافیک می‌کنند که دیگر نمی‌شود به‌راحتی لفظی مثل «سفارش‌پذیری» را برایش لحاظ کرد.

وقتی یک کتاب خیلی مدرن از طراحان درجه یک دنیا را ورق می‌زنید، نمی‌توانید بگویید کدامشان هنر است و کدامشان هنر نیست و براساس سفارش طراحی شده‌اند. این استفاده از گرافیک به شکل‌های مختلف انجام می‌شود و این یعنی اینکه گرافیک کلاسیک هر چند در گرافیک وجود دارد ولی اصل و ملاک نیست.

● در جامعه امروز ما، عده‌ای که متخصص در کار رایانه هستند به نوعی طراح گرافیک شده‌اند و از جلوه‌های رایانه‌ای بدون داشتن تحصیلات گرافیک استفاده می‌کنند. دلیلش این است که آنها از رایانه به عنوان یک فرمانروا استفاده می‌کنند نه به‌عنوان یک ابزار؟

□ فرض کنید موقعی که اولین تصویرسازان در ایران با سیاه‌قلم کار می‌کردند این قلم، محدودیت‌ها و حسن‌هایی داشت. سیاه‌قلم یعنی اینکه آن قلمی که با آن کار می‌کردند فقط به رنگ سیاه بود و مثلاً خاکستری نبود.

در گذشته در ایران، با این سیاه‌قلم، کارهای زیادی هم شده. اما وقتی راپیدوگراف آمد گرافیست‌ها توانستند کارهای بیشتری انجام بدهند. و یا استفاده از عکس و ...، هیچ کدامشان قبل از کامپیوتر، خاصیتی در گرافیک نداشتند، یعنی باعث نشدند چیزی در گرافیک تغییر کند. کسی اگر بلد بود با همه اینها کار کند و کار گرافیک بکند، می‌کرد. اگر کسی بلد نبود، نمی‌کرد. خاصیتی که کامپیوتر دارد این است که نمی‌شود صرفاً گفت که کامپیوتر مجموعه‌ای از ابزارهای مختلف است که براساس یک سیستم تفکر برای کار مشخصی کنار هم چیده شده. شما اگر به‌طور عادی، حواستان نباشد که چه کار می‌کنید در کامپیوتر، ظرف چند ثانیه می‌توانید بالاترین اثر هنری را مثلاً در زمینه عکاسی خلق کنید. اگر کسانی که از کامپیوتر استفاده می‌کنند متوجه این نباشند که کامپیوتر غیر از این است که باعث صرفه‌جویی در وقت شود، خودش را تحمیل می‌کند. من به جرئت می‌توانم بگویم طراحان بسیاری را در ایران و خارج از ایران می‌شناسم که بعد از اینکه کامپیوتر وارد کارشان شد، سیستم طراحی‌شان را عوض کردند.

امروز در گرافیک دنیا، نسل جوان، به نسلی می‌گویند که با کیبورد فکر می‌کند. وجه تمایز آدم‌ها در این است که بچه‌های جوان‌تر، توانایی این را دارند که بتوانند از ابزارشان مستقیم و بی‌واسطه استفاده بکنند، همان‌طور که

نسل قدیم‌تر از قلم استفاده می‌کرد. ده ساعت کار می‌کردند تا این را خط به خط کنند برای استفاده. حالا با فشار دکمه‌ای این اتفاق برایشان می‌افتد. بنابراین کامپیوتر ابزار پیچیده‌ای است.

درحال حاضر این مشکل وجود دارد، آن هم این است که درواقع خیلی از آدم‌ها که مشتری و سفارش‌دهنده کار گرافیک هستند، به سرعت می‌خواهند به آن چیزی که می‌خواهند برسند. بنابراین رجوع می‌کنند به آدم‌هایی که خیلی سخت‌گیر نیستند. اصلاً چیز زیادی درباره مسائل زیباشناسی نمی‌دانند. آدم‌هایی که این‌طور کار می‌کنند، آدم‌هایی هستند که معمولاً به‌خاطر وقت و هزینه زیاد، حاضر نیستند به‌سراغ متخصصان بروند.

کاری که ما می‌توانیم بکنیم این است که تمام طراحان گرافیک کار خیلی جدی را شروع کنند تا به تمام مردم نشان بدهند که گرافیک فرهنگی و هنری و گرافیک درست –البته خارج از موضوعش– ممکن است گرافیک تجاری هم باشد و به تمام مردم این را نشان بدهند. این اختلاف خودبه‌خود و به‌روشنی معلوم می‌شود. بنابراین، من معتقد نیستم جلوی آنها را باید گرفت. درواقع ما آثار تبلیغاتی بسیار درخشانی داریم که با موضوعات تجاری مثلاً برای مارک جدید ورزش، طراحی شده‌اند. به‌لحاظ کار گرافیک و استاتیک کار زیباست، یا به‌لحاظ مخاطب‌شناسی کار فوق‌العاده زیبایی است، ولی تعدادشان خیلی کم است.

● **مشکلی که یک طراح گرافیک، همیشه با آن دست و پنجه نرم می‌کند مسئله سفارش‌دهنده است. معضل این است که سفارش‌دهنده دوست دارد سلیقه مردم را، هنرمند گرافیست بالا ببرد. یعنی دوست دارد در کوتاه‌ترین زمان، یک نفر با دیدن یک گرافیک به پیام پی ببرد. اما گاهی دیده شده**

که این توقع، باعث خراب‌تر شدن آثار گرافیکی شده است و این یک مشکل است. شما این مشکل را چطور می‌بینید؟

□ این مشکل، مستقیماً به تبلیغات مربوط می‌شود. وقتی درباره تبلیغات حرف می‌زنیم، صرفاً از یکی از تخصص‌های آن نمی‌توانیم صحبت کنیم که مثلاً گرافیک است. در مجموعه تبلیغاتی، گرافیک یکی از عواملی است که می‌تواند کمک کند. شما در این مجموعه، احتیاج به روانشناس زبده هم دارید، به جامعه‌شناس و به مخاطب‌شناس هم نیاز دارید. همه اینها را گرافیست نمی‌داند. یعنی نباید هم بداند.

مطلب دوم درباره گرافیست این است که بدانیم گروه تبلیغاتی چه هدفی را دنبال می‌کند. وقتی ما پوستری را داریم آماده می‌کنیم برای یک کنسرت موسیقی، خیلی هدف پیچیده‌ای را دنبال نمی‌کنیم. کافی است که طراح گرافیک بتواند اثر موسیقی را درک کند که احتمالاً برای درک آن از پیش، موسیقی را شنیده یا با آهنگساز آن صحبت کرده. این عملیات بسیار پیچیده‌ای است اما به پیچیدگی عملیات تبلیغاتی نیست که در نهایت به کسب قدرت یا سرمایه ختم می‌شود.

گاهی وقت‌ها، لازم نیست برای اینکه چیزی را بفروشید فقط روی این مسئله کار کنید که آی مردم بیایید و این را بخرید! می‌دانید که گاهی راه‌های بسیار پیچیده‌ای پیش می‌آید که بعضی مواقع نه انسانی است و نه عالی و هیچ مرز مشخصی ندارد. در واقع مسیر به شما حکم می‌کند که چه کار کنید. این محدودیتی است که در گرافیک تجاری وجود دارد. البته خیلی معتقدند که در ذرات گرافیک نهفته است ولی من چنین اعتقادی ندارم.

یک گرافیست این امکان را دارد که به موضوع فکر کند و هم‌زمان آن را عرضه کند. این دو تا در واقع یکسانند، ولی در واقع وقتی من به خدمت گرفته شوم، آن‌موقع، همان کار را دارم می‌کنم.

● چیزی که من اعتقاد دارم این است که همه هنرها به نوعی به گرافیک فرهنگی، وامدارند. آن هم منوط به این است که یک گرافیست به اصول فرهنگی و اساساً اجتماع، واقف باشد. شما به‌عنوان رضا عابدینی، نه به عنوان گرافیست، این مسئله را چطور ارزیابی می‌کنید؟

□ ببینید، اساساً مسئله‌ای که ما امروز با آن مواجه هستیم مربوط به دانشجویان هنر، مخصوصاً گرافیک است که معلوماتشان متأسفانه کم است. هنر گرافیک یک هنر مولتی‌مدیاست. یعنی حتی موسیقی را هم می‌شود داخل آن استفاده کرد، یا در موشن گرافیک آدم می‌تواند براساس یک موسیقی شروع کند و یک کار گرافیکی بسازد. این، منوط به این است که یک هنرمند همه مقوله‌های هنر را بشناسد.

اسامی و عناوین و بسیاری از روی جلد کتاب‌هایی که امروزه ساخته می‌شود به‌راحتی قابل تعویض است. برای اینکه هیچ‌کدام از این طراحان نمی‌دانند داخل کتابشان چه هست. هر چقدر برایشان توضیح می‌دهند متوجه نمی‌شوند. شما به‌راحتی می‌توانید روی جلد یک رمان را بردارید بگذارید روی جلد یک کتاب تاریخی. به‌راحتی می‌توانید همان روی جلد را بردارید بگذارید روی جلد یک کتاب علمی. هیچ تغییری نمی‌کند.

فرض کنید آدم‌هایی که می‌روند به محل برگزاری کنسرت‌های مختلف، پوسترهای مختلفی می‌بینند که محتوا ندارند. به‌خاطر این است که طراحان پوسترها، موسیقی ایرانی و المان‌های موسیقی ایرانی را نمی‌شناسند. خیلی زحمت می‌کشند تا پوستر خوبی طراحی کنند ولی نمی‌توانند. شما اگر دامنه اطلاعاتتان درباره موسیقی ایرانی زیاد باشد، موقع فکرکردن، المان‌هایی که برای فکرکردن دارید بسیار زیاد است. بنابراین، خیلی طبیعی است که ما توقع داشته باشیم طراح گرافیک مثل خود گرافیک مولتی‌مدیا باشد. مدیریت و آگاهی داشته باشد.

● گرافیک ایران را چطور می‌بینید و این نقش را ایران چطور بازی می‌کند، به عنوان یک کشور تأثیرگذار در زمینه گرافیک. در این باره توضیحاتی بدهید؟

□ وضعیتی که ما الآن با آن روبه‌رو هستیم درست مثل وضعیتی است که تصویرسازان دوره قاجار با آن مواجه بودند. آنها هم برای اولین‌بار، مواجه شدند با دستگاهی به نام چاپ سنگی که این امکان را داشت کتابی که آنها برایش ساعت‌ها و روزها زحمت می‌کشیدند را در مدت کوتاهی به انجام برساند. اما محدودیت‌هایی هم دارد. یعنی فناوری، همیشه با امکانات خودش محدودیت‌هایی هم می‌آورد. این محدودیت، این است که در چاپ نوشتاری و دستی که این همه ظرافت دارد و می‌تواند هر چیزی را کنار هم بنشاند، در چاپ فقط می‌تواند به‌صورت کلیشه‌ای نمایان شود. این وضعیت برای نگارگران و خوشنویس‌ها هم وجود دارد.

در بین نقاشان ایرانی، نقاشانی داشتیم که با خط هم کار می‌کردند. چیزی که اهمیت دارد این است که چطور مینیاتور با آن همه پیچیدگی ساده شد، اما هنوز ظرافت‌های خودش را دارد. در خوشنویسی هم همین‌طور. یعنی اولین خطاطان ما متوجه شدند که در چاپ سنگی نقطه‌های ریز از بین می‌رود. در نتیجه مجبور شدند نوعی نستعلیق با خط پهن را ابداع کنند که زیبایی نستعلیق قدیم را نداشت، اما خودش یک نوع نستعلیق جدید است که به نستعلیق قاجاری معروف است. این وضعیت دقیقاً همان وضعیتی است که ما به‌عنوان یک گرافیست با آن روبه‌رو هستیم. یعنی ما با نوعی فناوری مواجهیم که هر روز تغییر می‌کند.

نکته دیگر این است که ما نتوانستیم خودمان را با فناوری تطبیق دهیم. از زمانی که روش‌های تدریس به سبک غربی، در ایران رایج شد ما به هنر ایرانی، از زاویه نگاه غربی‌ها پرداختیم. اگر به مینیاتور نگاه کردیم براساس

دیدگاه‌ها و نظرهای غربی‌ها بوده. حالا هم، ما باید رجوع کنیم به شرایط گذشته و لااقل در بخش آموزش، این را لحاظ کنیم که ما به‌عنوان یک ایرانی، برای اینکه اساساً بتوانیم به موضوعی فکر بکنیم باید از زاویه دید خودمان نگاه کنیم. در غیر این صورت، همان کاری را می‌کنیم که ممکن است خیلی‌ها بکنند و از نظر شما و بنده، کاری است که نه از نظر ما ارزش دارد و نه از نظر غربی‌ها.

شما فرض کنید مدرن‌ترین اثر نقاشی را در ایران نقاشی کنید و ببرید به خارج از ایران نشان بدهید. ممکن است تمجید هم بکنند، ولی وقتی متوجه شوند که شما ایرانی هستید، سؤالشان این است که تو از خودت چه داری؟ البته این موضوعی که عرض می‌کنم یک لبه دیگر هم دارد که نباید تصور شود که کارهای هنری دو نوع‌اند یا کلاً غربی‌اند یا باید حتماً چیزی ایرانی به آن اضافه کنیم که ایرانی بشود.

به‌طور طبیعی، وقتی شما به آثار بزرگ نگاه می‌کنید بدون اینکه کاری داشته باشید که این اثر از کدام کشور است یا خالق آن اهل کجاست، متوجه لهجه‌ای در اثر می‌شوید. لهجه اثر همان دفرماسیونی است که در کشیدن اشیا یا رنگ‌ها به کار می‌رود. لهجه گرافیست در واقع از باطن خودش بیرون می‌آید. یعنی اگر بخواهد ادای کس دیگری را دربیاورد به سرعت و شدت معلوم می‌شود. وقتی شما به درون خودتان رجوع کنید از آنجایی که متعلق به فرهنگ جغرافیایی مشخصی هستید، ناگزیر این باطن وطن شما در آن اثر نمود پیدا می‌کند. اگر حقیقی باشد رجوع شما به خودتان، ناخودآگاه در کارتان پیدا می‌شود. بنابراین رفتارهای دوگانه در آدم‌ها، یکی از نشانه‌هایی است که شما می‌توانید بگویید اثر هنری آن نمی‌تواند اصل باشد. یعنی مثلاً فرض کنید آدمی که اصولاً به هیچ صورت نمی‌تواند با موسیقی ایران رابطه

برقرار کند، امکان ندارد بتواند اثری ایرانی خلق کند. وقتی کسی اطلاعی از فرهنگ ایران ندارد، ممکن است بتواند اثری با المان‌های ایرانی درست کند ولی نمی‌تواند فضای ایرانی را در آن نشان بدهد.

گفت‌وگو با

دکتر شاهین فرهت

متولد ۱۳۲۶، تهران

آهنگساز

تحصیلات و مشاغل: لیسانس موسیقی از دانشگاه تهران، فوق‌لیسانس از دانشگاه استراسبورگ فرانسه در رشته آهنگسازی، فوق‌لیسانس از دانشگاه نیویورک، دکتری از دانشگاه استراسبورگ. استاد دانشگاه تهران، عضو فرهنگستان هنر، کارشناس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مشاور موزه سینمایی ایران.

آثار: ۷۲ اثر با مایه‌های ایرانی.

● **دنیای جذاب صداها و آهنگ‌ها چگونه شما را به طرف خودش کشاند؟**

□ من در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمدم و پدرم با اینکه پزشک و قاضی دادگستری بود و کارش موسیقی نبود، ولی خودش از شاگردان درویش‌خان بود. من یادم می‌آید که از چهار سالگی با موسیقی آشنا شدم. ابتدا با ردیف‌های موسیقی ایرانی آشنا شدم. چون پدر و عمویم، موسیقیدان آماتور بودند و تار می‌زدند، محیط منزل ما همیشه برای موسیقی آماده بود و من از هفت یا هشت سالگی به موسیقی کلاسیک گرایش پیدا کردم، آن هم از طریق گوش‌دادن به رادیو. از اول فکر می‌کردم که من باید موسیقیدان بشوم.

بعد از دیپلم، برای تحصیل در رشته پیانو به آمریکا رفتم و در دانشگاه کالیفرنیا دو سال دوره دیدم که جزو تحصیلات آکادمیک نبود. ولی وقتی برگشتم مدتی در رادیو کار کردم.

من تدریس را دوست داشتم و از همان موقع که تحصیل را در هنرستان موسیقی تهران شروع کردم، تدریس هم کردم، یعنی حدود هجده سالگی. الآن شاگردانی دارم که بعضی‌هایشان از خودم بزرگترند. دنیای موسیقی دنیای جالبی است و انسان را همیشه جوان نگه‌می‌دارد به شرط اینکه درست در آن باشی.

ما در کشوری زندگی می‌کنیم که موسیقی‌اش بسیار ارزنده و غنی است. بعد ملودیک دارد و متأسفانه جوانان ما از آن دور شده‌اند که آن هم، به‌خاطر موج موسیقی پاپ است که جهان را فرا گرفته است.

من مخالف موسیقی پاپ نیستم، ولی معتقدم که هر چیزی جایی دارد و اگر موسیقی پاپ جای موسیقی ایرانی را بگیرد به موسیقی ملی و فرهنگ ما لطمه می‌زند. من در دانشگاه چون همیشه با جوانان سروکار دارم استعدادهای

خیلی خوبی می‌بینم و در کنکور سراسری مصاحبه‌هایی که می‌کنم متوجه می‌شوم که هر سال استعدادها زیادتر می‌شود، خصوص در تکنیک و نوازندگی. ولی عامه مردم از موسیقی سنتی ایرانی دارند دور می‌شوند. من خوب یادم هست که بیست سال پیش، جوانان به آواز ایرانی گوش می‌دادند و لذت می‌بردند، اما الآن، این برایشان مقداری سنگین است. دلیلش هم این است که این موسیقی کمتر به جوانان معرفی می‌شود.

● **درباره دوره جوانی صحبت کنید که چطور هدفتان را انتخاب کردید. این انتخاب هدف، چقدر مهم است. آیا جوانان باید خودشان را به دست تقدیر بسپارند یا همان اول باید هدفشان را انتخاب بکنند؟**

□ این البته هر دو گونه‌اش ممکن است. از تجربه خودم اگر بخواهید، من در زندگی، آدم فوق‌العاده خوش‌شانسی بودم. وسایل تحصیل من خیلی‌خیلی راحت فراهم شد. هدفم از اول مشخص بود. خب، زمانی هم بود که جمعیت کمتر بود و من شانس خیلی زیادی داشتم. حتی چند فرصت فراهم شد که نمی‌دانستم کدام یک را انتخاب کنم. پنج جا قبول شده بودم و نمی‌دانستم کجا بروم. بنابراین، هدف داشتن خیلی مهم است. ولی جایی هست که هدف معلوم نیست برای جوانی، و در اثر تشویق و ترغیب استاد راهنما و نشان‌دادن راه صحیح، موفق می‌شود.

الآن من در سوئد کار می‌کنم و عضو آکادمی آهنگسازان سوئد در دانشگاه گوتنبرگ هستم. می‌دیدم هر دانشجویی یک راهنما دارد. این کار در ایران به‌خاطر جمعیت زیاد، مشکل است اما در هر صورت برای من نگران‌کننده است.

من می‌بینم که روزبه‌روز استعدادها زیاد می‌شود ولی استادها کم‌اند. جوانان آن‌طور که باید، راهنمایی نمی‌شوند و من از این بابت متأسفم که چه

استعدادهایی از بین می‌روند، مثل گرسنه‌ای که غذا ندارد بخورد. بنابراین نمی‌تواند خودش را نشان بدهد. اما الآن آنچه لازم داریم این است که کسانی که فارغ‌التحصیل می‌شوند به کمک هر چه بیشتر استاد نیاز دارند. من شکی ندارم که جوانان ایرانی الآن به هنر خیلی توجه دارند. در غرب این‌طور نیست. همه چیز در دسترس‌شان است. در غرب عرضه زیاد است و تقاضا کم. کشورهایی مثل ایران تشنه کارند. در کشور ما جمعیت جوان زیاد است. ما تشنه زیاد داریم اما آب کم داریم.

● شوق دانستن در شما چقدر بود که شما را به آن طرف دنیا کشاند تا ادامه تحصیل بدهید و برگردید به کشور خودتان (ایران)؟

□ من عاشق کارم بودم. من هیچ وقت به آن صورت زحمت نکشیدم. زحمت من فقط استرسی بود که موقع نوشتن داشتم و کار که تمام می‌شد در فکر کار بعدی بودم. من به‌هیچ‌وجه نمی‌گویم آدم نابغه‌ای بودم، ولی عاشق کارم بودم. من نه گذشت زمان را حس می‌کنم و نه پنجاه‌وهشت سال را، ولی می‌گویم موسیقی کار فوق‌العاده مشکلی است. من حس می‌کردم که هارمونی را بلدم و موسیقی را دوست دارم. آن موقع دنبالش رفتم و راه خودم را پیدا کردم. آن زمانی که می‌خواستم برای اولین‌بار به خارج از کشور بروم، باید امتحان زبان می‌دادم و ارز دولتی می‌گرفتم. من امتحان زبان را قبول شدم و در دانشکده طب ثبت‌نام کردم، برای اینکه آنجا ارز دولتی می‌دادند. من رفتم دانشکده طب و آنجا خیلی راحت رشته خودم را عوض کردم. بنابراین، راهم مشخص بود. هیچ‌وقت پدرم نگفت حالا که طب قبول شدی باید بروی پزشک شوی. پدرم به من گفت که دکتر نشو! تو پزشک خوبی نمی‌شوی ولی موسیقیدان خوبی می‌شوی.

بنابراین از این بابت نمونه خوبی نیستم. یادم هست که تز فارغ‌التحصیلی

من در رشته آهنگسازی، سمفونی خیام بود که با نمره عالی(A) پذیرفته شد و در دانشگاه نیویورک پایان‌نامه سال شناخته شد.

من با وجود اینکه بورسیه داشتم و می‌توانستم بروم خارج و کار کنم، رفتم دانشگاه و آنجا گفتم می‌خواهم اینجا خدمت کنم چون وطنم هست و در دانشگاه استخدام شدم. البته تدریس خیلی انرژی می‌برد. من بیشتر دوست داشتم بنوازم و آهنگ بسازم، اما تدریس، تکلیف شرعی و میهنی است.

● شبکه ما، شبکه جوان است و در واقع بیشتر جمعیت ما جوان هستند. شما از خاطرات جوانی‌تان بفرمایید؟

□ هیچ به فکر شما آمد که چرا دو تا فوق‌لیسانس دارم؟ این داستان جالبی دارد. من با برادرم به فرانسه رفتیم و در آنجا وارد دانشکده شدیم. یکی از دوستان پیش من آمد، می‌خواست به نیویورک برود و چون در رشته دیگری پذیرش گرفته بود، گفت: دو سه تا از آثارت را به من بده تا به نیویورک ببرم و نشان بدهم.

به‌هرحال آنها را به دانشگاهش برد و به استادان آن دانشگاه نشان داد. خیلی خوششان آمد و به من پیشنهاد دادند که بیا اینجا درس بخوان. من گفتم: دارم در فرانسه درس می‌خوانم، و اتفاقاً ترم آخر فوق‌لیسانس من بود. گفتند: عیب ندارد اینجا هم بیایی خوب است. نزدیک تابستان بود و قرار بود من تعطیلات تابستان بیایم تهران. نامه‌ای در صندوق پستی خودم دیدم که در آن نوشته بود: خیلی خوشبختیم به اطلاع شما برسانیم که شما در رشته فوق‌لیسانس پذیرفته شده‌اید و اگر می‌خواهید بیایید باید از ترم پاییز اینجا باشید.

من در جواب تشکر کردم و گفتم: «به دلیل اینکه تحصیلات در فرانسه مجانی است و در آنجا پولی، من به دلیل ضعف مالی متأسفانه نمی‌توانم

بیایم. خیلی ممنونم». بعد از دو هفته دوباره نامه‌ای از دانشگاه نیویورک آمد. نگاه کردم، دیدم نوشته بود: خوشبختیم به اطلاع شما برسانیم که چون شما در نامه خود، ضعف مالی را دلیل نیامدنتان به دانشگاه نیویورک اعلام کرده‌اید، ما شهریه شما را بخشیدیم. اگر حاضرید خواهش می‌کنیم بیایید.

من قدری ناراحت شدم، چون نمی‌خواستم از برادرم در فرانسه جدا شوم. مدتی فکر کردم. عاقبت تصمیم گرفتم که نروم. برای همین نامه نوشتم که من متأسفانه تمکن مالی برای خرج زندگی در نیویورک را ندارم و اینجا در فرانسه دارم زندگی دانشجویی ساده‌ای را می‌گذرانم و ممنونم.

این نامه را پست کردم. نزدیک امتحانات پایان ترم فوق‌لیسانس من در فرانسه بودم. می‌خواستم یواش‌یواش به تهران بیایم که دیدم نامه دیگری از دانشگاه نیویورک آمده که، خیلی خوشبختیم به اطلاع شما برسانیم چون شما از نظر مالی در مضیقه‌اید، دانشگاه نیویورک تصمیم گرفته به شما اسیستن شیپ بدهد با استاد سانچیانی یونانی، و استاد آهنگسازی شما ازولادرمن آهنگساز آمریکایی است و هفته‌ای صدوبیست دلار هم به شما برای گذران امور زندگی پرداخت می‌شود و در ضمن، داخل خود دانشگاه هم زندگی می‌کنید و غذا و خواب و خوراک شما هم مجانی خواهد بود و جمعاً با بورسیه، ماهی حدود ۴۸۰ دلار به شما پرداخت می‌شود. از آمدن به تهران منصرف شدم و ترم تابستانی گرفتم و تز فوق‌لیسانس خودم را ارائه دادم و ترم پاییز رفتم به دانشگاه نیویورک و در مقطع فوق‌لیسانس در رشته، آهنگسازی ثبت‌نام کردم. فکر می‌کنم در زمان دانشجویی بیشتر پول درمی‌آوردم تا الآن.

● **استاد فکر می‌کنید چرا آنها اصرار می‌کردند؟**

□ من بعد از اینکه رفتم آنجا، استادان با من دوست شدند و گفتند که استعداد عجیبی دارم. آنها همچنین گفتند که دوست دارند یک دانشجوی

شرقی داشته باشند. این کارهایی که برای آنها فرستاده بودم رنگ ایرانی داشت و آن‌موقع در رشته آهنگسازی دانشجوی ایرانی وجود نداشت و اینها می‌خواستند تست کنند و ببینند موسیقی ایرانی چطور است و من به‌جرئت می‌توانم بگویم که اگر به نیویورک نمی‌رفتم خیلی چیزها را یاد نمی‌گرفتم. خب به عنوان دانشجوی فارغ‌التحصیل در اروپا، شما باید تحقیق کنید. مثلاً در مقطع دکتری هستید، باید تحقیق کنید و به علم‌تان اضافه کنید. ولی در نیویورک مثل مدارس، دوباره کلاس هارمونی و بقیه کلاس‌ها را مرور کردم.

● **آیا ما باید موسیقی کلاسیک به مفهوم ایرانی داشته باشیم یا نه؟ آیا موسیقی کلاسیک فقط همان موسیقی است که آهنگسازان بزرگ دنیا ساخته‌اند یا خیر؟**

□ سؤال بسیار جالبی است. موسیقی کلاسیک ابتدا آثار آهنگسازان بزرگی مثل باخ، بتهوون و چایکوفسکی را شامل می‌شود ولی هر دیاری برای خودش موسیقیدان دارد و ما هم داریم و جواب سؤالی که فرمودید مثبت است و می‌شود. ولی این نوع آهنگسازی در ایران جوان است و شاید شصت سال سابقه داشته باشد. ما پنج شش نسل آهنگساز داریم. در مقابل از قرن نهم که چند صدایی در اروپا پدید آمد و الآن حدود هزاروصد سال قدمت دارد، دوران قبل از رنسانس و رنسانس و بعد از آن باروک و بعد از آن کلاسیک و رمانتیک، بعد هم سبک‌های مدرن قرن بیستم و الآن هم که در شروع قرن بیست‌ویکم هستیم. بنابراین سابقه زیادی است.

این نوع آهنگسازی در کشور ما بسیار جوان است ولی خوشبختانه موردتوجه است. آهنگسازان خوبی هم داریم که کارهایشان شبیه هم نیست چون ما در شروع راه هستیم و از طرفی وجود موسیقی دستگاهی و ردیف در ایران بسیار مهم است. اگر تئوری هارمونی با گذشت چندین قرن، رنگ

گرفت و این پشتوانه‌ای شد برای آهنگسازان دنیا، برای ما پشتوانه ملودیک، بسیار غنی است و آن موسیقی ماست.

از طرفی موسیقی نواحی و فولکلوریک بسیار غنی وجود دارد. اصولاً شرق فولکلور فوق‌العاده‌ای دارد، در حالی که غرب از جهت ملودی ضعیف‌تر است و بیشترین توجهش را به فرم و اندیشه درونی موسیقی متمرکز کرده است.

فولکلور اروپای شرقی، مجارستان، رومانی و روسیه بسیار ملودیک‌اند و ایران هم فوق‌العاده است. موسیقی ردیفی می‌تواند پشتوانه‌ای برای ساختن آثار بزرگ باشد. نیمی از آثاری که من ساخته‌ام، لااقل آثار ده سال پیش من تا به حال، از موسیقی ردیفی، فولکلور و موسیقی محلی الهام گرفته. باید بگویم موسیقی نواحی ما بسیار غنی است. به جز مقدار کمی که معروف است مثل «دختر بویراحمد» یا «دست به دستمالم نزن» یا «واسونک‌های شیرازی» بقیه ناشناخته‌اند ولی آنها هم بسیار غنی هستند.

● **آیا می‌توانیم امیدوار باشیم که در سال‌های بعد آثار محلی ایران، جهانی شوند؟**

□ الآن رفته‌رفته آن پشتیبانی‌ها صورت می‌گیرد.

● **یعنی آهنگسازان خارجی هم قطعات ایرانی را اجرا می‌کنند؟**

□ خیلی از فاکتورها سیاسی است. خیلی وقت‌ها، آثار آهنگسازان ایرانی را به دلیل اینکه با ما خوب نبوده‌اند اجرا نکرده‌اند، درحالی‌که ارزش بین‌المللی دارد. این بعد در حقیقت بازدارنده‌ای بود. از طرف دیگر ما هم داریم کاری می‌کنیم. حمایت‌هایی می‌شود. مجموعه‌هایی از کارهای آهنگسازان ایران را سازمان‌هایی مثل صدا و سیما، وزارت ارشاد، دانشگاه تهران و حوزه هنری پخش می‌کنند. همین نوارهایی را که الآن از من موجود است من بردم و در

شهرها و دانشگاه‌های سوئد گذاشتم تا ببینم آیا مردم آن کشور از این آثار استقبال می‌کنند. هر دفعه که می‌رفتم و کنترل می‌کردم، می‌دیدم آنها را به امانت برده‌اند. معلوم بود که آنها به موسیقی ما علاقه دارند.

● استاد فرهت! درواقع آن چیزی که به‌عنوان موسیقی ملی در کشورمان معروف است همان موسیقی کلاسیک ایرانی است؟

□ خیلی از اوقات آثار آهنگسازان ایرانی، حتی مایه‌های ایرانی هم ندارند، ولی آهنگسازان ایرانی آن را نوشته‌اند. الآن مد شده که آهنگسازان در موسیقی‌هایشان از مایه‌های ایرانی استفاده می‌کنند.

● یعنی موسیقی ملی به موسیقی سنتی اطلاق نمی‌شود؟

□ اگر یک ایرانی اثری بسازد، چون این اثر ایرانی است، ایرانی محسوب می‌شود. ولی نغمات فولکلور این‌طور نیست. من عقیده دارم یک اثر از آهنگساز ایرانی باید رنگ و شناخت ایرانی داشته باشد. باید این اثر را شناخت؛ البته نه از سازها بلکه از ملودی‌ها.

من الآن در آثار آهنگسازان ایرانی این را می‌بینم. البته سی سال پیش این‌طور نبود. یعنی موسیقی در دوره‌ای بود که مدرنیته به اوج خودش رسیده بود و موسیقی تجربی خیلی در ایران رایج بود و دانشجویانی که می‌رفتند آنجا تحصیل می‌کردند، مثلاً موسیقی الکترونیک، یک‌سری از ملودی‌ها را در این موسیقی، قاب زدند. ولی الآن من فکر می‌کنم آهنگسازان شناخته‌شده، هر کدام راه خودشان را پیدا کرده‌اند و همه‌شان به نوعی از ریتم و ملودی ایرانی بهره‌مندند.

● در این سال‌ها گفتند که موسیقی ایرانی، موسیقی محدودی است. ولی با توجه به صحبت‌های شما، تصور می‌کنم موسیقی ردیفی و محلی ما، این امکان را به ما می‌دهد که بیشتر و گسترده‌تر کار کنیم.

□ موسیقی ردیفی ایران یعنی موسیقی که ما به آن ردیف می‌گوییم، دستمایه‌ای بسیار قوی است که می‌تواند منبع الهام باشد. اما موسیقی ردیفی ایران محدود نیست، چون ملودی‌ها و دستگاه‌های مشخص دارد. گام‌ها و دانگ‌های مشخص دارد که نوازنده بر روی اینها بداهه‌سرایی می‌کند. این، محدودیت را از بین می‌برد. از بعد دیگر اگر بخواهیم بگوییم محدودیت وجود دارد. شاید از بعد دینامیک وجود داشته باشد. موسیقی ما طبیعتاً موسیقی تک‌صدایی است. ولی آن موسیقی که شما می‌گویید چندصدایی است یعنی رنگ ارکسترال دارد. طبیعتاً از محدودیت دینامیک آن قطعه کم می‌کند و آن را طوری می‌کند که همگان از آن استفاده کنند. این مسئله را هم، کمپوزیسیون آهنگسازی حل می‌کند.

● **چقدر شما به موسیقی ملی و سنتی علاقه‌مندید؟**

□ بسیار زیاد! چون با این موسیقی شروع کردم و آشنا شدم. البته خودم را به‌هیچ عنوان ردیف‌دان نمی‌دانم در مقابل استادانی مثل کیانی و علیزاده که ردیف‌دان هستند. ولی گوشه‌ها را می‌شناسم، لااقل گوشه‌های ایرانی را می‌شناسم. به موسیقی ایرانی گوش می‌کنم. وقتی موسیقی بتهوون را گوش می‌کنم فکر می‌کنم این بهترین موسیقی دنیاست و وقتی به همایون و شور و دشتی گوش می‌کنم فکر می‌کنم که این هم بهترین موسیقی دنیاست.

● **یعنی درواقع نمی‌توانید بین موسیقی ایرانی و غربی زیباتر را مشخص کنید؟**

□ نه! نه!

● **استاد! فکر می‌کنید موسیقی کلاسیک ما باید چطور باشد؟**

□ الآن استعدادهایی هست و باید سازمانی باشد تا جوانان را ترغیب بکند و جوان‌ها بتوانند آثارشان را اجرا کنند. الآن من دوستانی دارم که استعداد

خوبی دارند و دلشان می‌خواهد آثارشان پخش شود، ولی نمی‌توانند. چون نه فقط در ایران بلکه در همه جا عرضه زیاد و تقاضا کم است. شما ببینید هر ترم چقدر آهنگساز و نوازنده از دانشگاه‌های مختلف دنیا فارغ‌التحصیل می‌شوند. اینها که نمی‌توانند همه آثارشان را بفروشند. درحالی‌که کسانی مثل باخ، بتهوون و برامس تا سمفونی‌شان اجرا می‌شود مثل دیوان حافظ دوباره فروش می‌رود. اما در ایران این مطلب نو است و من آینده خوبی برای موسیقی می‌بینم، درحالی‌که در غرب، مردم از موسیقی اشباع شده‌اند. در ایران مردم تشنه موسیقی‌اند، تشنه هنر. شما شب شعر می‌گذارید، کنسرت می‌گذارید، مردم می‌آیند. نمایشگاه نقاشی می‌گذارید، مردم می‌آیند. ولی آنجا این‌طور نیست. آنجا فقط پیرمردها و پیرزن‌ها می‌روند کنسرت‌های کلاسیک.

جوانان ایرانی به عمق موسیقی توجه دارند. در کشور ما الآن زمینه از جهت استعداد و استقبال فراهم‌تر است.

● **عشق و علاقه داشتن به انواع موسیقی، ژن خاص می‌خواهد؟**

□ پدر من ردیف‌دان و موسیقیدان ایرانی بود. بارها سعی کردم کاری کنم که به موسیقی کلاسیک علاقه‌مند شود، اما ایشان می‌گفت: من آنقدر که از همایون، سه‌گاه و دشتی و شور لذت می‌برم از موسیقی موتسارت لذت نمی‌برم. این یعنی برای شنیدن هر نوع موسیقی، ژن خاصی باید باشد.

البته باید وسیله فراهم شود که جوانان بفهمند چه ژنی دارند. البته تعبیر شما را تا به حال نشنیده بودم. من می‌گویم محال است کسی سمفونی پاتتیک را گوش کند و اشک نریزد. این سمفونی آنچنان تأثیرگذار است که آدم نمی‌تواند گریه نکند. تراژدی عجیبی است.

● **نام‌های ایرانی که برروی آثارتان گذاشته‌اید نشان از تعلق شما به این آب و خاک دارد. درست است؟**

□ آثار اولیه من، مقداری سخت است. زبان هارمونی من سخت‌تر است. چون در ایران نبودم. اما به‌خاطر ایران و به عشق ایران کار می‌کردم تا به‌طور صحیح از موسیقی استفاده کنم.

من وقتی در سوئد بودم تصانیف ایرانی را تنظیم کردم و به نت درآوردم و با پیانو اجرا کردم. شاید برایتان جالب باشد که بدانید چقدر غربی‌ها، ملودی‌های ایرانی را می‌فهمند و برایشان جالب است.

من فکر می‌کنم بعضی از تم‌ها و تصانیف قدیمی مثل آثار عارف، شیدا، یا آثار مرتضی‌خان محجوبی، نت‌های جالبی دارند که می‌توانند در یک اثر بزرگ سمفونیک گسترش پیدا کنند. من کارهایی کردم که در فرم‌های جهانی مثل سمفونی، کنسرتو، راپسودی و سوئیت از آنها استفاده کردم. یک‌سری کار شروع کردم به نوشتن، به نام‌های: کنسرتو ایرانی، سمفونی ایرانی، سوئیت ایرانی و از این اسم‌های ایرانی بهره گرفتم. بعضی اوقات از ردیف و فولکلور بهره گرفتم. در موسیقی مذهبی ما هم می‌توان کار کرد. ما شخصیت‌های مذهبی زیادی داریم که درباره آنها موسیقی نساخته‌اند. حالا باید شروع کنند به کارکردن درباره این موضوعات. من سمفونی شماره هشت را برای امام رضا(ع) ساختم و یا سمفونی نهم را درباره خلیج فارس، که به‌خاطر آن جار و جنجال کردند. بنابراین، این آثار ایرانی است نه فقط به‌خاطر اسم، بلکه به‌خاطر اینکه درباره محتوای آنها فکر شده است. بخصوص در سمفونی شماره هشت، چون درباره امام رضا(ع) بود، من فکر کردم وظیفه خیلی بزرگی بر دوش دارم. سعی کردم موسیقی حالت متافیزیکی داشته باشد و رنج‌هایی که او در راه انسان‌ها کشیده، نمایان باشد.

هر هنرمندی تکلیفی دارد و آن تکلیف باید با شوق انجام شود نه به‌خاطر سفارش یا هدف مادی.

● **استاد! شما با رسانه رادیو هم کار کرده‌اید. موسیقی رادیو باید چگونه باشد، با توجه به گستره شبکه‌های رادیویی افراط در پخش بعضی موسیقی‌ها و تفریط در پخش بعضی دیگر از موسیقی‌ها؟**

□ متأسفانه خیلی از انواع موسیقی‌ها، جای دیگر موسیقی‌ها را گرفته است. رادیو محل پخش موسیقی است. من بعضی وقت‌ها انتقادهایی می‌کنم. در رادیو باید اولاً موسیقی معرفی شود و سپس درباره موسیقی و موسیقیدانان هم صحبت شود. البته **شبکه فرهنگ** دارد این کار را تا حدودی انجام می‌دهد. نکته نگران‌کننده این است که درباره موسیقی اصیل ایران کم صحبت می‌شود. در عوض، موسیقی پاپ متأسفانه بیش از حد پخش می‌شود. آن موقع که شما می‌خواهید فکر کنید نباید موسیقی پاپ به گوشتان برسد، باید موسیقی اصیل پخش شود. من فکر می‌کنم که رادیو می‌تواند دانشگاه خوبی باشد.

● **در رادیو جوان برنامه‌هایی هست برای موسیقی محلی مثل «نی‌لبک» یا برنامه موسیقی شب برای موسیقی کلاسیک که جالب است. ولی آیا این چند برنامه کافی است؟**

□ همیشه برای بهترشدن وقت هست. همین که ما داریم راجع به موسیقی صحبت می‌کنیم پیشرفت است. ده سال پیش صحبت نمی‌کردیم. این راهی که **شبکه جوان** پیش گرفته، راه خوبی است و من خودم خوشحالم که هفته‌ای یک‌بار دارم موسیقی کلاسیک اجرا می‌کنم و به گوش مردم می‌رسانم.

گفت‌وگو با

فخرالدین فخرالدینی

متولد ۱۳۱۱، آذربایجان

عکاس

● **آقای فخرالدینی، به‌عنوان اولین سؤال، بفرمایید عکاسی هنر است یا صنعت؟**

□ عکاسی را اگر بخواهیم خوب تفسیر کنیم باید بگوییم پرتره، کلید عکاسی است. یعنی عکاسی با پرتره شروع شده. سینما تحت‌تأثیر عکاسی بوده و نورپردازی خوب در فیلم‌ها تحت‌تأثیر همان پرتره است. به‌همین دلیل، به عقیدهٔ من عکاسی هنر است. البته بعضی‌ها بر سر این مسئله حرف و جدال دارند ولی من می‌گویم ۷۰٪ هنر است. دربارهٔ پرتره باید بگویم شخصیت‌پردازی در پرتره به معنای عکسبرداری در استودیو نیست. یک عده عکس‌های ٦×٤ می‌گرفتند که اینها یک نوع تجارت بود. من یادم می‌آید یک عده لباس می‌پوشیدند و به عکاسخانه می‌رفتند و با حالت‌های تصنعی عکس می‌گرفتند. برای همین این سبک کارها نوعی شخصیت‌پردازی در فرد است.

برای به‌وجودآمدن یک پرتره خوب به نورپردازی و چاپ و ظهور مناسب نیاز است. وقتی اینها در کنار هم قرار می‌گیرند، یک پرتره خوب به‌عمل می‌آید و می‌تواند خیلی چیزها را نشان بدهد. مثلاً بعضی می‌خواهند بدانند آقای هشترودی چه قیافه و چه تیپی داشته. در این موقع اگر بخواهیم قیافه واقعی او را نشان بدهیم نباید از روتوش استفاده کنیم. در واقع عکاسان، با روتوش، بافت‌های صورت را که نوعی زیبایی است، از بین می‌برند و شخصیت دیگری خلق می‌کنند. شاید به همین دلیل است که من در کتابم، شخصیت اصلی فرد را با نورپردازی و اینها نشان داده‌ام.

● **ما با دیدن عکس‌های شما، برای نمونه در روی کارتی که برای نمایشگاهتان منتشرشده، ایمان آوردیم که عکاسی هنر است و شاید در ذهن شما دوستان جوان گستره این هنر چندان روشن نباشد. چون ما بیشتر به جنبه کاربردی عکس‌ها فکر می‌کنیم درحالی‌که سابقه و**

روانشناسی فرد می‌تواند در یک عکس تأثیر داشته باشد. حالا می‌خواهم بدانم سابقه پرتره به کجا برمی‌گردد و بزرگان این هنر اعم از ایرانی و خارجی چه کسانی هستند؟

□ هنر عکاسی مدتی پس از پیدایش، از فرانسه و روسیه به ایران انتقال یافت. عده‌ای عکاس خارجی مخصوصاً از روسیه به ایران آمدند، ولی آن‌موقع هم، عکاسی و پرتره سبک‌های مختلفی داشت. آن موقع زیاد روتوش می‌کردند، قیافه‌ها را قشنگ‌تر می‌کردند. ولی امروزه قیافه‌ها را آن‌طور که هست نشان‌می‌دهند. البته هنوز، هنر پرتره خوب شناخته نشده. گاهی در فیلم‌ها نورپردازی‌های خوب داریم که چهره‌ها را خوب نشان داده‌اند، ولی عکاس‌ها کادربندی‌ها و قواعد را رعایت نکرده‌اند.

اجازه بدهید از دوران گذشته بگویم. عرض کردم برای تشریفات و ایام عید و تعطیل، لباس خوب و فاخر می‌پوشیدند و در کنار گلدان یا دسته‌جمعی عکس می‌گرفتند. ولی امروزه برای اینکه بتوانند شخصیت آدم‌ها را نشان بدهند، باید از سبک خاصی تبعیت کنند. به عقیده من نور اصلی فیلمبرداری هم از این ریشه می‌گیرد؛ فرق نمی‌کند. یعنی یک فیلمبردار خوب باید با نور پرتره آشنا باشد و بتواند صورت‌ها را با آنچه هست، قشنگ جلوه بدهد.

● **عکاسی گویا خیلی زود وارد کشور ما شده است؟**

□ بله صددرصد. چون بعد از هفت هشت سال به ایران آمده. در خارج هم در حدود شصت هفتاد سال بیشتر نیست که بدون روتوش و تکنیک خاص کار می‌کنند. قبلاً هم در اروپا و آمریکا و روسیه با روتوش و صورت‌سازی کار می‌کردند. ولی الآن به قیافهٔ اصلی دست نمی‌زنند.

البته از روتوش در بعضی جاها می‌توانیم استفاده کنیم. مثلاً در جایی که

جوش یا خط یا چیز زائدی در صورت وجود دارد و ربطی به میمیک صورت ندارد، می‌توانیم با لکه‌گیری آن را بگیریم. درواقع خود صورت، زیبایی‌هایی دارد که با روتوش از بین می‌رود.

● **پرتره چه تعریفی دارد؟**

□ چهره‌پردازی. در خارج پرتره می‌گویند.

● **استاد، کی از آذربایجان به تهران آمدید و چگونه به عکاسی علاقه‌مند شدید؟**

□ پدرم شاعر و عکاس بود. در حدود پنجاه‌وهشت سال پیش به تهران آمدیم. هنر در خانواده ما ارثی بود. پدرم عکاس بود و ما از او چیزهایی یاد گرفتیم. ولی من نقاشی را خیلی دوست داشتم. البته نمی‌توانم بگویم عکاسی بالاتر از نقاشی است، نه. نقاشی مقام خاص خودش را دارد و عکاسی هم همین‌طور. البته من فکر کردم عکاسی برای من راحت‌تر است و به آن تمایل پیدا کردم. من حس کنجکاوی زیادی داشتم و چون عکاسی و پرترهٔ چند نفر از عکاسان را دیده بودم به عکاسی گرایش پیدا کردم. امروزه صد رشته از عکاسی منشعب شده. من پرتره را انتخاب کردم چون احساس می‌کنم با خصوصیات من همخوانی دارد.

● **استاد، چند ساله بودید؟**

□ جوان بودم. از چهارده سالگی. الآن هفتادوسه چهار سال دارم. الآن وقتی در دانشگاه درس می‌دهم به بچه‌ها می‌گویم که من از شما خیلی چیزها یاد می‌گیرم. الآن من تجربه دارم ولی جوان‌های امروزی شور و حال عجیبی دارند. ولی خیلی چیزها را جوان‌ها به من انتقال می‌دهند، به همین خاطر هم می‌گویم که باید یاد بگیرم.

تا به حال من بیرون از استودیو عکس نگرفته‌ام. همه‌اش کار خودم بوده.

من این کار را دوست دارم و تا آخرین لحظه هم آن را ادامه می‌دهم.

● درباره خط سیر زندگی‌تان بگویید؟

□ من این روش را انتخاب کردم. چندین سال در آمریکا و اروپا، دوره‌های عکاسی را گذراندم. بعد با عکاسان بزرگ آشنا شدم. یک روز با شالکوکس عکاس آلمانی کار کردم و دوربینی هم که الآن دارم یادگار این عکاس بزرگ است؛ مال پنجاه سال پیش. لنزهای مختلف دارم که با آنها کار می‌کنم.

من بیشتر سعی می‌کنم تکنیک عکاسی را بالا ببرم. برای همین حدود چهل سال است که روی تکنیک کار می‌کنم.

تئوری عکاسی شبیه تئوری موسیقی است. کسی که تئوری نت را بداند، آن‌موقع شیوه استفاده از آن نت و اجرا برای او مسئله است. عمل همیشه بالاتر از تئوری است. مثلاً یک جراح که درس‌خوانده ولی عملیات انجام نداده، نمی‌تواند استاد باشد؛ باید حتماً به‌صورت عملی کار کند. کار در عکاسی ۷۰٪ عملی و ۳۰٪ تئوری و آکادمیک است.

● از استادانی که پیش آنها شاگردی کردید و همین‌طور از همکلاسی‌هایتان بگویید؟

□ من حدود چهارده سال است که درس می‌دهم. حدود ۱۵۰ تا ۲۰۰ شاگرد تربیت کرده‌ام. بعضی خوب بوده‌اند و بعضی هم به این رشته علاقه نداشته‌اند. البته الآن کمی مأیوس شده‌ام، چون قبلاً بچه‌ها هیجان داشتند ولی الآن کمی سست شده‌اند. شاید دلیلش هزینه زیاد و گران‌بودن وسایل این رشته است.

● شما کارتان دیجیتال است یا آنالوگ؟

□ من همیشه به آنالوگ علاقه داشته‌ام و هیچ‌وقت به دیجیتال رغبتی نشان نداده‌ام.

● **استادان شما چه کسانی بوده‌اند؟**

□ میلتون من از آمریکا، اسمیت و شار کوفسکی.

● **با کدام یک از عکاسان دوست بودید؟**

□ عکاس‌هایی که از نزدیکی آشنایی داشتم، یوسف کارش و هانسل آدامز.

● **درباره این دو عکاس بگویید؟**

□ یوسف کارش از ۱۶ سالگی به کانادا رفت. دوره‌ای هم ندید و حدود سه ماه پیش عمه‌اش کار کرد. او ذاتاً عکاس است. او ارمنی است و اصلیتش از ماردین ارمنستان است و الآن در ترکیه زندگی می‌کند و شهرت جهانی هم دارد.

هانسل آدامز قبلاً پیانیست بود. بعد به عکاسی گرایش پیدا می‌کند. طبیعت‌رایی او قبلاً موردتوجه عکاسان بود. درواقع او پرچمدار طبیعت‌گرایی در دنیا بود.

● **درباره خانواده‌تان بگویید؟ درباره برادرها و خواهر و آقای فرهاد فخرالدینی هم بگویید؟ آیا شما به موسیقی علاقه دارید؟**

□ موسیقی را هم به‌صورت تفننی کار می‌کنم. فرهاد از بچگی بـه موسـیقی علاقه داشت و به من می‌گفت: فخور، سه گاهت تمام نشده. می‌گفتم: نه! الآن سی سال است که کار می‌کنم.

ما چهار برادریم، فرهاد موسیقیدان است. از من کوچک‌تر، فرخ است که عکاسی می‌کند. فاروق برادر دیگرم، مربی والیبال است و با عکاسی هم آشنا است و زمانی هم با تیم ملی والیبال کار می‌کرد. سه خواهر دارم یکی در آلمان و دو تا در ایران. مادرم دو سال قبل فوت کرده. خودم یک پسر و یک دختر دارم که در خارج هستند.

● **رنگ، سایه‌روشن و برجستگی‌ها در کار شما چگونه است؟**

□ این رشته، بسیار تخصصی است. بعضی‌ها با دیافراگم‌های بسته کار می‌کنند که بعد عکس‌ها را کمتر نشان‌می‌دهد. اگر ما با تکنیک نورپردازی خوب نشان بدهیم، این برجستگی‌ها کاملاً مشخص خواهد شد. وقتی ما دیافراگم را می‌بندیم بعد عکس کم است. میزان در همه جای عکس یکسان است ولی بعد ندارد. این است که با نورپردازی می‌شود بعد عکس را درآورد. در عکس‌هایی که در نمایشگاه خواهید دید با دیافراگم بسته با نورهای خاصی که به صورت اضافه‌شده، بعد ایجاد شده. یعنی عکس تخت نمی‌شود و بعد دارد و عمق پیدا می‌کند.

● **استاد، شما ظاهراً سیاه و سفید کار می‌کنید؟**

□ سیاه و سفید سرگرم‌کننده است. وقتی یک نفر به عکس سیاه و سفید نگاه می‌کند هزار جور فکر می‌کند. چشم‌ها و موهایش چه رنگی است. پوست و صورتش چطور است؟ به‌نظر من سیاه و سفید در تاریخ عکاسی بوده و خواهد بود. به دلیل اینکه، عکس رنگی را نمی‌توانیم نگه‌داریم. عکس‌های سیاه و سفیدی که عرض کردم در حدود ۱۴۰ سال پیش گرفته‌شده و وقتی آدم نگاه می‌کند فکر می‌کند الآن گرفته شده. ولی عکس‌های رنگی، ماهیتشان را از دست می‌دهند و دفورمه می‌شوند. مخصوصاً با دوربین‌های دیجیتال مشکل زیادی وجود دارد. الآن هم در مجلات، به سیاه و سفید گرایش پیدا می‌کنند.

● **چون در پرتره قرار است شخصیت ابهام‌آلود فرد را نشان‌دهند و مقداری مخاطب را به فکر بیندازند، به‌همین خاطر از سیاه و سفید استفاده می‌کنند. درحالی‌که برای نشان‌دادن طبیعت از آنجا که می‌خواهند**

رنگ‌های زیبایی آن را نشان دهند، از عکس‌های رنگی استفاده می‌کنند درست است؟

□ در عکس رنگی ما هیچگونه مشکلی نداریم، مثلاً موقعی که می‌خواهیم خزان را نشان دهیم اگر رنگ‌ها پرمایه هم باشند آدم احساس بدی به آنها ندارد. ولی در عکس سیاه و سفید این مسئله مشکل است. در عکس رنگی مثلاً آسمان را خیلی فیروزه‌ای می‌بینیم یا برگ درختان، رنگ‌هایشان پرقدرت‌تر نشان‌داده می‌شوند که البته قشنگ‌تر هم هستند و خوب هم هست. ولی در عکس رنگی تو ذوق می‌زند. برای همین، باید در عکس رنگی، کاملاً آنالیز باشد تا حالت پوست خوب نشان داده شود. البته بعد از مدتی رنگ‌ها در عکس رنگی می‌پرد و از بین می‌رود. من گفتم عکس سیاه و سفید خوب است دلیلش این است که شیک‌تر است.

● **استاد، چه نقاطی در صورت سوژه پرتره است که شما سعی می‌کنید آن را برجسته کنید و با آن شخصیت طرف را برجسته نشان بدهید. چون شما در عکس‌هایتان از چهره‌های مختلف علمی و فرهنگی، سعی کرده‌اید تا رازآمیزبودن و متفکربودنشان را نشان دهید؟**

□ من سعی می‌کنم با اینها رابطه کاملاً خصوصی و دوستانه برقرار کنم. بهترین روش به‌نظر من این است که آدم با مدلش صمیمی باشد و احساس غریبی نکند. راحت‌بودن در پرتره شامل خیلی چیزهاست و باعث می‌شود عکس، کاملاً طبیعی نشان داده شود و عکاس بتواند با آن نورپردازی راحتی انجام بدهد تا عکس خودش را نشان دهد. به‌همین خاطر، من سعی می‌کنم با مدل‌هایم بیشتر آشنا شوم و با حرکات صورت و میمیک‌ها رابطه برقرار کنم. گاهی اتفاق می‌افتد که من دو سه ساعت به آن نگاه می‌کنم. گاهی می‌بینم که قیافه طرف خسته است، می‌گویم صلاح نیست امروز از شما

عکس بگیرم، چون احتمال دارد امروز خوب نخوابیده باشید یا چیزی باشد که در قیافهٔ شما تأثیر بگذارد.

● **از چه شخصیت‌هایی عکس گرفته‌اید؟ برجسته‌ترین‌ها را بگویید.**

□ از بهزاد، شهریار، آرام خاچاطوریان، پروفسور هشترودی، عبادی، سایه، مجتبی مینوی، باستانی پاریزی و ... خیلی زیاد است. از مطیع‌الدولهٔ حجازی هم عکس گرفته‌ام و همچنین از رسام عرب‌زاده، تجویدی، سعید نفیسی، آشتیانی، فرشچیان، جوادی‌پور ....

● **از بزرگانی مثل شهریار که عکس گرفته‌اید اگر خاطره‌ای دارید، بفرمائید؟**

□ شهریار با پدرم دوست بود. با من ترکی صحبت می‌کرد. با من شوخی می‌کرد و می‌گفت: «عکاس‌باشی». یادم می‌آید روزی استاد شهریار به استودیو آمد و گفت: فخرالدینی! جوری عکسم را بگیر که خوشگل‌تر از خودم باشم.

روزی هم، پروفسور هشترودی در مجلسی بود. دو سه ساعت گذشت ولی عکسی از او نگرفتم. ناهار را خوردیم. بعد از ناهار عکس از او گرفتم ولی برایم دلچسب نبود. برای همین روز دیگر از ایشان خواهش کردم که به آنجا بیایند. ایشان آمدند و دوباره عکس گرفتم. از مطیع‌الدوله حجازی هم ۴۸ سال پیش عکس گرفتم. خیلی آدم تمیز و شیکی بود، به من می‌گفت: فخرالدینی! عکس خوشگل از من بگیر.

نفیسی هم آدم هنردوستی بود و به عکس هم علاقه داشت. ایشان روزی آمد و گفت: تو میمیک صورت و حرکات مرا می‌دانی، هر جوری دوست داشتی عکس بگیر.

● **آیا افسوس می‌خورید که چرا از بعضی آدم‌های بزرگ عکس نگرفته‌اید؟**

□ دکتر حسابی برایم بسیار عزیز بود که در خارج بودم و نتوانستم از ایشان عکس بگیرم، همچنین اخوان و نیما یوشیج. البته هادی شفاهی دوستم از آنها عکس گرفته.

● **از حافظ و مولانا چطور؟ آرزو می‌کنید آن‌موقع بودید و از آنها عکس می‌گرفتید؟**

□ من نظامی‌گنجوی را بالاتر از همه می‌دانم و ارادتمند او هستم. حافظ و سعدی و همه اینها بزرگوارند و فرقی نمی‌کنند. آرزو داشتم که برگردم به آن زمان و از آنها عکس بگیرم.

● **از دهخدا و اخوان‌ثالث، شما از عکسشان عکس بگیرید.**

□ نه، دلم می‌خواست سبک کار خودم را انجام می‌دادم. مثلاً نظامی را نقاشی کرده‌اند ولی قیافهٔ اصلی او این نبوده! ولی آدم دوست دارد بداند نظامی و حافظ ... چه شکلی بودند.

● **استاد از خودتان چطور؟ عکس گرفته‌اید؟**

□ از من فقط رالف اسمیت عکس گرفته. بعد هم یکی دو عکس در سانفرانسیسکو دوستان گرفته‌اند. ولی آخرین عکسم را برادرم گرفته که عکس حقیقی خودم است.

● **در عکس کمی اخمو هستید؟**

□ من همیشه اخم دارم [با خنده] شاید از این وحشت داشتم که عکسم خوب در نیاید.

● **درباره آثارتان که چاپ شده و یا به نمایش درآمده، بگویید؟**

□ در لس‌آنجلس سال ۱۹۶۱ نمایشگاه داشتم. در ایران در کاخ سعدآباد دوبار، در نیاوران و بهمن و مشهد هم نمایشگاه داشتم. الآن در این کتاب من

سعی کرده‌ام پرتره‌های زیادی چاپ کنم که به نام **فخرالدین فخرالدینی، پنجاه و پنج سال در پرتره‌نگاری** به چاپ رسیده.

● **درواقع حاصل تلاش شما در چند سال بوده؟ استاد در موضوع طبیعت هم کار کرده‌اید؟**

□ بله، اتفاقاً تقویم شده. حدود پنج شش سال پیش، کونیکا چاپ کرده. ایلفورد یک تقویم از پرتره‌هایم داشته که ۱۲ شخصیت مثل شهریار در آن بوده.

من در عکس‌های طبیعت، از آفتاب گریزانم و عکس‌هایم کاملاً ملایمند و حالت رؤیایی دارند. من عاشق پاییزم و کارهایم بیشتر درباره پاییز است. در فرهنگسرای نیاوران یا هنرهای زیبای سعدآباد، شب‌های اول، بیشتر این نوع عکس‌ها فروش می‌رفت. حالا هم می‌خواهم آنها را مجموعه کنم برای کتاب، که کاملاً با عکاسی معمولی فرق دارد و تلفیقی از عکاسی و نقاشی است. رنگ‌ها مثل رنگ نقاشی‌هاست و حالت قلم‌مو را به ذهن می‌آورد.

● **استاد! کامپیوتر و وسایل مدرن این قضیه را مهیا کرده‌اند. شما همه را با دست انجام می‌دهید؟**

□ کامپیوتر گیرایی خودش را دارد و برای کار خبری و تبلیغات ایده‌آل است. ولی سیستم کاری ما، حسی است و فرق می‌کند. یعنی نیازی نیست کامپیوتری بشود. من با دوربین‌های کادر بزرگ این کار را انجام داده‌ام و بسیار هم موفق بوده‌ام و الآن هم نمی‌خواهم از این کادر بیرون بیایم.

● **استاد در نمایشگاه قیمت آثارتان چقدر است؟**

□ در نمایشگاه معلوم می‌شود. [با خنده]

● **من یادم می‌آید وقتی دانشجوی دانشگاه تهران بودم و از خیابان طالقانی رد می‌شدم روزی آثار شما را در نمایشگاهی دیدم. فکر کنم**

کارگاه بود. همیشه توقف می‌کردم و محو آنها می‌شدم. حالا می‌خواستم بپرسم رابطه شما با دانشگاه و دانشجویان چطور است؟

□ من به دانشجویان عشق می‌ورزم و به آنها ارادت دارم. اینها سرمایه‌های ما هستند. من در دانشگاه هم تدریس می‌کنم. من چهارده سال است که تدریس می‌کنم.

● **استاد، الآن دانشجویان پی‌گیر و امیدوارکننده، وجود دارند؟**

□ صددرصد. بعضی‌ها خیلی علاقه دارند و کارشان خوب است و باید کار کنند. چون این کار بیشتر تجربی است و بعد باید سبک کار خودشان را پیدا کنند. در بین اینها گاهی کسی ابداع‌کننده است و کارش بهتر از دیگران. من ده تا نگاتیو به ده نفر دادم و رفتم دیدم که به‌صورت ده رنگ مختلف درآمده است. یعنی موقع ظهور وقتی نگاه کردم دیدم کار یکی از اینها خوب است.

● **از عکاسان ایرانی کدام یک را می‌پسندید؟ شاید دوستان جوان بخواهند با آنها آشنا بشوند.**

□ آقای نیکول، آقای معصومی، آقای احمد عالی، آقای سیمون آرازیان و ... ذهنم یاری نمی‌کند. مرحوم کاوه در قسمت خبری، خیلی خوب بود و آقای کیا رستمی که فیلمساز است در کار عکاسی خوب است. همچنین آقای صمدیان.

● **از خارجی‌ها کدام عکاسان را قبول دارید؟**

□ پرتره‌های آلزمان را که فوت کرده، و کار آقای کارش که سال ۸۲ فوت کرد. همچنین اروین پید و آرنولد ینومن که سبک خاصی دارد.

گفت‌وگو با

یدالله کابلی‌خوانساری

خوشنویس

● **قبل از اینکه وارد مبحث خط بشویم، من ابتدا این سؤال را دارم که چه نیازی باعث می‌شود که انسان به هنر گرایش پیدا کند؟**

□ موضوع هنر به‌طور طبیعی جریانی است که در نبض زندگی مردم عالم جریان دارد. من تصور می‌کنم که وقتی هنر را بخواهیم در جریان زندگی بررسی کنیم تجلّی و تبلور همهٔ زیبایی‌های عالم است که به دست هنرمند تصویر می‌شود یا تجلّی پیدا می‌کند. بنابراین من فکر می‌کنم مقوله زیبایی همان‌گونه که با فطرت بشر آفریده شده، پیرامون محیط زندگی ما همیشه جریان داشته است. منتهی نوع و اهدافش متفاوت بوده است. به‌طور طبیعی در مقوله زیبایی وقتی ما نگاه می‌کنیم به مسئله مثلاً خوشنویسی، می‌بینیم که خط، از زمانی که وسیله‌ای برای نوشتن و زیباتر نوشتن جریان فرهنگی یا اجتماعی یا تاریخی یا سیاسی یا هر چیزی بود جریان مقبول و رایج خودش را به منصه ظهور رساند. بنابراین، من فکر می‌کنم زیبایی در طول تاریخ و در تمام جوامع بشری یک اصل نهادینه و مهم بوده است.

● **حالا زیبایی را داریم، به فرم نیاز داریم، به شکل‌هایی که این زیبایی بتواند در آن تجلی پیدا بکند نیاز داریم. در مورد محل‌های تجلی این زیبایی توضیح بفرمائید.**

□ من فکر می‌کنم محل تجلی زیبایی‌ها، احساس است. احساس زیبازیستن، نگاه‌کردن به زیبایی زندگی و ... زیربنای همه این قضایا احساس است. فکر می‌کنم تا زمانی که یک شخص از احساس خوب و تعالی‌طلبی برخوردار نباشد نمی‌تواند در جریان ایجاد زیبایی قرار بگیرد یا مؤثر باشد.

● **بحث خوشنویسی در ایران از کجا شروع می‌شود؟ و از چه زمانی ایرانی‌ها فکر کردند که خوش و زیبا بنویسند؟**

□ مسئله خوشنویسی یک دوران تاریخی دارد و از زمان پیدایش، برای اینکه وسیله‌ای بوده برای ثبت و ضبط مفاهیم ماندگار تاریخی و اجتماعی، همواره استادان و متولیان امور خوشنویسی سعی و کوششان بر این بوده که تعهد و رسالت خودشان را به بهترین وجه ممکن به انجام برسانند.

به‌هرحال نوشتن ادعیه و آیات قرآن و کتاب الهی همیشه رسالتی به موازات فعالیت و تلاش هنرمند خوشنویس داشت و همواره این رسالت و تعهد، این انگیزه را ایجاد کرد که این هنر به‌عنوان هنر قدسی شناخته شود و می‌دانید که هنر خوشنویسی یک هنر کلامی و یک هنر معنایی است و همواره سعی کرده آن مسیر بالندگی و تعهدی را که نسبت به این قضیه است به انجام برساند.

نسخ و ثلث و ریحان و رقاع، نقش خودشان را در ثبت و ضبط مفاهیم بیشتر مذهبی و آیات الهی در زمینه کتاب، در زمینه کتیبه‌نگاری، ابنیه‌های تاریخی و امثال اینها به شکل قابل‌قبولی انجام داده‌اند. بعد که خط نستعلیق در قرن هشتم به‌وجود می‌آید تقریباً بخش کاربردی خوشنویسی به ابعاد ادبی، عرفانی، شعر و غزل‌گویی و اینها هم کشیده می‌شود. بنابراین در هر زمانی، در حقیقت هنرمند خوشنویس سعی کرده که به مناسبت‌ها و موقعیت‌های مختلف این هنر را در خدمت ضبط و ثبت مفاهیم قرار بدهد.

● خوشنویسی چقدر به ادبیات وابسته است؟ آیا خوشنویسی بدون ادبیات هم قابل‌تصور است؟

□ می‌دانیم که اصولاً کار هنر در حقیقت اتحاد دست و دل است؛ دست به‌عنوان عامل فیزیکی و اجراکننده و دل به‌عنوان عامل تحول درونی. وقتی اینها دست‌به‌دست هم می‌دهند و به موازات هم حرکت می‌کنند یک هنر می‌تواند در حقیقت به تعالی برسد و غالباً هم وقتی در جریانی کم و کسری

احساس می‌کنیم زمانی است که یک هنرمند گاه دستش تواناتر از اندیشه‌اش است، گاه اندیشه‌اش تواناتر از دستش. بنابراین تمام کسانی که در این مقوله توانسته‌اند به اجتهاد کار هنر برسند فقط کسانی بودند که توانستند آنچه را می‌اندیشند به انجام برسانند، یعنی به‌همان میزان، دستی برای اجرای آن اندیشه و مضامین و مطالب و انگیزه‌ها داشته باشند.

بنابراین هنر خوشنویسی، هنری است که مدام با عالم معنا سر و کار دارد، یعنی مدام با مضامین بلند و با زیباترین واژه‌های شعر و ادب فارسی، سر و کار دارد. اصلاً مصالح کار خوشنویسی اینهاست. بنابراین، طبیعی است که یکی از عوامل مؤثر در توسعه، خود هنر و یکی از عوامل مؤثر در تهییج هنرمند، همین عامل شعر و ادب است. بنابراین، من احساس می‌کنم که شعر و ادب و این مضامین، برای هنر خوشنویسی پر پرواز است. یعنی هر قدر ما نگاه می‌کنیم که چه موضوع و مطلبی در رابطه با نوشتن ما را گرم‌تر می‌کند و انگیزه ما را برای نوشتن آن مطلب قوی‌تر می‌کند، در کار خوشنویسی موفق‌تر هستیم. ولی بد نیست من درباره شکل مجرد هنر خوشنویسی هم اشاره‌ای بکنم که گاهی سؤال می‌شود که شعر این‌قدر می‌تواند روی هنر خوشنویسی تأثیر بگذارد؟ خب، اینجا بیشتر نقش شعر است که ما اینجا پاسخ داریم برای قضیه، می‌گوییم که گاهی اوقات به بعضی خطوط برخورد می‌کنیم که هیچ‌گونه بار معنایی ندارند، کلماتی هستند که خوشنویس، به‌عنوان بررسی شکل و هندسه کلمات به شکل سیاه‌مشق، در صحنه‌ای پر می‌کند؛ سیاه مشقی که هیچ بار معنایی هم ندارد. وقتی نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که همان زیبایی را به چشم بیننده می‌رساند، مضاف بر اینکه اگر شما لابه‌لای این سیاه‌مشق با یک مفهومی برخورد کنید، لذت دیگری می‌برید و یا اگر بدون معنا و مفهوم باشد هیچ‌وقت نمی‌تواند آن زیبایی بصری را برای شکل‌گیری کلماتی که عرض کردم به‌وجود آورد. هر حرفی، هر کلمه‌ای، حداقل چندین قرن با ذوق

و نبوغ یک هنرمند ایرانی صیقل خورده تا اینکه امروز می‌خواهد موردپسند چشمان زیباپسند ملت ایران قرار بگیرد. بنابراین زیبایی مجرد خودش را به‌عنوان یک هنر مجرد داراست. ولی برای اینکه همیشه زیربنایش مفهوم و این مضامین بوده، همواره هنری بوده که با این نگرش سنجیده شده است.

● هنرمندان خوشنویس هنرمندانی هستند که در خلوت خودشان، سال‌های سال با سخت‌کوشی کار می‌کنند و سیر و سلوکی را طی می‌کنند تا به یک مقصود برسند. همین راه، خود آدم را تزکیه می‌کند و گاهی اوقات ما می‌بینیم که چه آن آثاری که انتخاب کردند و چه آن کلماتی که از خودشان است چنان تکان‌دهنده است که آدم را متحول می‌کند و خیلی‌ها را هم متحول کرده. این اتفاق چگونه می‌افتد؟

□ من فکر می‌کنم در رابطه با مسئله قابلیت‌های انسان، همه بزرگان عالم، صحبت‌ها و اندیشه‌هایی را برای مردم عالم تعریف کرده‌اند. ولی سرزمین ما به‌هرحال مهد دانش سخن‌وری و شعر و ادب است. من فکر می‌کنم برای اینکه بخواهیم قابلیت‌های انسان را برای مخاطبان مطرح بکنیم، باید به شعری از حکیم نظامی اشاره کنیم.

« ای نسخه نامه الهی که تویی
ای آیینه جمال شاهی که تویی
بی روز تو نیست آنچه در عالم هست
از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی»

بنابراین این طبیعت، چشمه فیاضی است که هر کس به قدر توانایی‌های خودش می‌تواند از آن فیض ببرد و به خصوص چون موضوع، موضوع هنر است، طبیعت هم دامنه گسترده و عظیمی دارد که می‌تواند برای هنرمند منشأ اثر باشد. بنابراین وقتی نگاه می‌کنیم به زندگی هنرمندان بزرگ خودمان یا

عالم، سر قله هنر، یعنی کسانی که نامشان به‌عنوان یکی از نام‌های جاودان و ماندگار تاریخ هنر باقی مانده، می‌بینیم که اینها واقعاً آدم‌هایی بودند که در مسیر سیر و سلوک و کشف و شهودی که در کار هنر خودشان داشتند جزء آدم‌هایی بودند که اصلاً با عالم معنا گره‌خورده بودند.

حالا چون موضوع، خوشنویسی است، من می‌دانم که بسیاری از استادان خوشنویس، اهل شعر و ادب بودند و بسیاری از آثاری که در موزه‌ها و گنجینه‌های ما در زمینه خوشنویسی وجود دارد چه به شکل قطعه و چه به شکل کتاب، آثاری بوده که موضوع آن آثار هم متعلق به خود هنرمند خوشنویس است.

بد نیست که ما اشاره بکنیم به مسئله‌ای که درباره سلطان‌علی مشهدی است و او در اینجا موضوعیت شعر خودش را نشان می‌دهد، یعنی مطلب متعلق به خود صاحب قلم و هنرمند خوشنویس است. او می‌گوید:

عمری از مشق دو تا گشت قلم همچون چنگ

تا که خط من بیچاره بدین قانـــون شـد

یعنی کاملاً معلوم است که اینجا شعر مال خود هنرمند و خوشنویس است، چون هیچکس نمی‌تواند رنج و ریاضت و یک عمر تلاش‌کردن و این قدر بنویس بنویس هنرمند را درک کند. یعنی اینها کاری کردند که قرن‌های بعد به‌عنوان ستارگان تابناک هم برای جامعه فرهنگی ما، هم برای جامعه هنری ما و هم برای جامعه خوشنویسی ماندگار شوند. بنابراین هنرمندی که طالب معنا، طالب عشق و طالب سیر و سلوک می‌شود طبیعتاً بهره‌ای از چیزهای دنیایی ندارد. برای جوانان جالب است که بدانند وقتی آدم با عالم معنا گره می‌خورد در حقیقت باید مسائل گذرا و دنیوی را کنار بگذارد و قیدش را بزند. بنابراین اگر هنر را با اندیشه خاص یا خلوت خودمان انتخاب کنیم و کار بکنیم، می‌شود هنر ماندگار.

● **شما نمایشگاه‌های زیادی در خارج از کشور داشتید و نمایشگاه‌های زیادی از آثار خوشنویسان ایرانی را در اروپا و آمریکا دیده‌اید و طبعاً افراد زیادی در خارج از کشور آثار شما را دیده‌اند درحالی‌که اینها فارسی نمی‌دانند و اصلاً این ادبیات و این خط را نمی‌توانند بخوانند و مفهومش را هم درک نمی‌کنند. آنها از چه چیز لذت می‌برند؟**

□ درطی این سه دهه‌ای که من فعالیت جدی داشتم در رابطه با نمایشگاه، یکی از توفیقاتی که داشتم این بود که پانزده، شانزده نمایشگاه در اروپا داشتم و دوازده نمایشگاه در آمریکا. اتفاقاً درباره این موضوع وقتی که برگشتم ایران، از من سؤال کردند.

شما در بیشتر موزه‌ها در بخش هنرهای اسلامی شاهد خط ما ایرانی‌ها هستید، اعم از کتابت، کتیبه یا سند نوشته. بنابراین وقتی نگاه می‌کنیم این حضور تاریخی خط را در جریان زندگی می‌بینیم که این به دلیل زیبایی بوده که در ساخت‌ها و زیربنای این هنر وجود داشته. هنر خوشنویسی جدای از اینکه واقعاً خودش رشد پیدا کرده، همواره در خدمت هنرهای دیگر هم بوده است. بنابراین، من فکر می‌کنم که در دنیای بیرون از مملکت ما که به هنر خوشنویسی صرفاً به شکل تخصصی نگاه نمی‌کنند، در زمینه‌های مختلف در موزه‌های دنیا خط ما بیانگر هویت و ریشه‌های تاریخی ما بوده است. بنابراین همه جای دنیا به ریشه‌های تاریخی و زیبایی‌هایی که این هنر دارد آگاهی دارند، چه از طریق موزه‌ها، چه از طریق کتاب‌ها و چه از طریق نشانه‌ها و ردپای تاریخی که این هنر در همه جای دنیا داشته. بنابراین با توجه به اینکه هیچ نوع آشنایی از نظر مفهوم، با آنچه در تابلو است، ندارند ولی با زیبایی‌هایش آشنا هستند؛ و بعد هم هر چشم زیباپسندی در هر گوشه عالم یک اثر زیبا را ببیند، بی‌آنکه با مفاهیم تعریف‌شده در ذات آن هنر آشنایی

داشته باشد در شکل ظاهری، آن جذابیت‌ها را برایش دارد. بنابراین هنر خوشنویسی ما در طول تاریخ در دنیا مطرح بود و جذابیت داشت.

● **شما استاد برجسته‌ای هستید که خط شکسته را به زیباترین شکلش می‌نویسید. سابقه این خط به کجا برمی‌گردد؟**

□ به‌نظرم می‌آید که خادمی بیش نیستیم و این عنایت و حسن‌توجه شماست. خط در سرزمین ما ایران به‌عنوان یک هنر قدسی شناخته شده و همواره از طرف جامعه ایرانی مورد استقبال بوده و همیشه مسئله خوش‌نوشتن به‌عنوان آرزوی دیرینه برای ملت ما مطرح بوده است. بنابراین در طول تاریخ پیدایش و تکامل خطوط، همان‌طور که عرض کردم خط نستعلیق در قرن هشتم به‌وجود آمد و ما ردپای این هنر را در ثبت مفاهیم و کتابت شاهدیم. تا می‌رسیم به نیمه دوم قرن یازدهم که مسئله نوشتن و سرعت در نوشتن یک امر ضروری برای جامعه ایرانی بود. چون می‌دانید تا پیش از پیدایش ماشین چاپ و تایپ، هر چیزی برای ارسال و مراسلات و مکاتبات با نوشتن انجام می‌شده است. خط نستعلیق به‌هرحال یک خط منظم بود که با شرایطی نوشته می‌شد و وقت بیشتری لازم داشت. پیدایش خط شکسته در قرن یازدهم برای سرعت‌بخشی به نویسندگی بوده است و این بهانه سطحی و کوچکی در رویداد این هنر بوده است. ولی بعدها چهره‌های نامداری آمدند در کنار این جریان ساده، خط شکسته را به ابعادی کشاندند که به یک هنر پر رمز و راز ایرانی تبدیل شد. بنابراین خط شکسته در حقیقت اولین حرکت‌هایی را که تغییر داد، حرکت‌های وقت‌گیر خط نستعلیق بود. این تغییرهایی که در خط شکسته می‌بینیم قوس‌ها هستند و دندانه‌ها. یعنی اولین تغییرات بدین‌شکل بودند که کلمه‌هایی که دندانه داشتند بی‌دندانه

نوشته شدند. در حقیقت سریع و یکپارچه نوشته شدند. حرکت مدور رها شد که وقت کمتری بگیرد و بعد آرام آرام اتصالات به‌وجود آمد.

بنابراین، این بهانه موجب شد که خط شکسته در قرن یازدهم به دست مرتضی‌قلی‌خان شاملو ابداع شد. ولی تا قرن دوازدهم هیچ تغییری از اندک تغییری که در خط نستعلیق ایجاد شد پدید نیامد تا نیمه دوم قرن دوازدهم یعنی زمان درویش عبدالمجید طالقانی که برآیند تعریفی که از عمر هنری این آدم می‌خواهیم داشته باشیم همیشه ما را با مشکل مواجه می‌کند. چون به هیچ صورت نمی‌شود ابعاد کمّی و کیفی این هنرمند بزرگ را به کیل خیال خودمان در بیاوریم و بعد تعریفش بکنیم. درویش عبدالمجید طالقانی در روستای مهران طالقان به دنیا آمد و بعد در جوانی ترک وطن کرد و اول به قزوین و بعد به شیراز و بعد به اصفهان – که پایتخت هنر بود– رفت. در زمانی که درویش‌خان ظاهراً بیش از بیست سال نداشت، خط نستعلیق را چنان می‌نوشت که می‌گفتند مثل میرعلی می‌نویسد. متأسفانه این هنرمند در سی‌وپنج سالگی فوت می‌کند.

بعد از اینکه درویش عبدالمجید طالقانی در سال ۱۲۸۵ فوت کرد، چهره‌های دیگری مثل میرزاکوچک اصفهانی– که ظاهراً می‌گویند از شاگردانی بوده که محضر استاد را درک کرده– میرزاحسن اصفهانی و محمدرضا اصفهانی بوده‌اند و از آخرین‌های شکسته نستعلیق‌نویس در دوران معاصر، سیدگلستانه است که در حدود اوایل قرن چهاردهم با اینکه سال‌های زیادی گذشته بوده، همچنان شیوه عبدالمجید طالقانی را به کار برد و همه خوشنویسان شکسته را به سوی خودش جذب کرد.

سیدگلستانه آخرین کسی است که در خط شکسته، شیوه درویش عبدالمجید طالقانی را ترویج می‌کرد و آن را تعلیم می‌داد و بعد از آن خط شکسته به جرم زیبایی و به جرم دشوار خواندن به کلی از عرصه ارتباطات

اجتماعی کنار رفت. تا اینکه در سال ۱۳۵۰ شمسی با پیشنهاد و ذوق و تعهد مدیر آن زمان، شادروان خسرو زعیمی و تنی چند از خوشنویسان که بنده هم یکی از آنها بودم، افتخار این را پیدا کردیم تا مجدداً بتوانیم خط شکسته را به عرصه ارتباطات دوران معاصر بیاوریم. در سال ۱۳۵۰ما با بی‌معلمی و بی‌بضاعتی شروع کردیم تا خط شکسته را احیا کنیم. گاهی اوقات از روی فتوکپی یا عکس‌های رنگ و رو رفته دوران قاجاری که پیدا می‌کردیم کار می‌کردیم.

امروز الحمدلله انجمن خوشنویسان ایران در اقصی‌نقاط ایران بالای ۲۰۰ شعبه دارد. امروز خط شکسته خطی است که نه‌تنها در فضای خوشنویسی امروز که در تمام زمینه‌های اجتماعی فعالیت‌های فرهنگی، هنری و سینمایی حضور دارد. خصوصاً اینکه در دو دهه گذشته با برنامه‌های منسجم و گسترده، در برنامه‌های نمایشگاهی چه در ایران و چه در خارج از کشور و با کتاب‌های آموزشی برای علاقه‌مندان، تمام زمینه‌ها را برای جوانان و نوجوانان علاقه‌مند به یادگیری خط شکسته خوشبختانه باز کردیم و در این زمینه، امروز تقریباً در چهار گوشه مملکتمان خط شکسته، خط رایج و مقبول مردم است و ما هم سعی می‌کنیم خط شکسته‌ای که برای عموم مردم عرضه می‌کنیم غیرتخصصی باشد که زمینه ارتباط و آشنایی را برای مردم فراهم بکند.

● آن روزگار خط شکسته کم‌کم داشت محو می‌شد، آن موقع هم، این خط به‌همین اندازه می‌توانست مبهم باشد. امروزه آن ابهام در نزد مردم در حال کمرنگ‌تر شدن است. شاید یک اتفاق دیگری باعث شده که خط شکسته، از متن به حاشیه برود.

□ چرا، حتماً یک جریان سیاسی وجود داشته است. اینکه می‌گویم خط شکسته به جرم زیبایی از عرصه ارتباطات فرهنگی در اوایل قرن چهاردهم کنار رفت برای خودش حرفی است. ولی به‌هرحال دشواری خواندن در خط شکسته یک معضل است. ولی اگر ما نگاه کنیم، می‌بینیم که برای رفع سردرد نیاز به یک قرص داریم بی‌آنکه بدانیم این قرص چه ترکیب شیمیایی دارد و فقط تعریف می‌کنند که از این قرص برای بهبود سردرد استفاده می‌کنند و اگر احتیاجی داشته باشیم تا تشخیص بدهیم که فرمول شیمیایی این قرص چیست خب، باید برویم طب بخوانیم. بنابراین هر آدمی که هیچ‌گونه نشانه‌ای از ویژگی‌های زیربنایی و ساختار خط شکسته ندارد اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. درحالی‌که ما می‌بینیم همه آدم‌هایی که به این کار علاقه‌مند هستند به عرصه خط شکسته می‌آیند و با آن آشنا می‌شوند. بنابراین من فکر می‌کنم احتمالاً آن زمان هم یک جریان سیاسی باعث می‌شود خط شکسته فراموش شود. یکی دو تن از رجال سیاسی کشور ما که به خط تحریر ساده تمایل داشتند به دلیل نفوذ در ساختار فرهنگی و اجتماعی ما، خط تحریر ساده را جایگزین این خط زیبا و شیوا می‌کنند. حالا خط تحریر امین‌الدوله که خط چندان زیبایی هم نیست و خط بی‌رمق، بی‌قانون و بی‌قاعده و بی‌بضاعت هم هست، می‌آید جایگزین خط شکسته می‌شود و مردم هم می‌پذیرند.

خط شکسته زمانی زیباست که آن شکستگی‌ها و اتصالات در آن باشد. اگر این را از آن برداریم که ساده بشود، به‌طور طبیعی دیگر زیبایی ندارد. در بررسی‌هایی که در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها کردیم اصولاً خط شکسته خط ذوق بوده و خط عشق بوده، خط دل بوده.

بنابراین ماهیت هنر هم به این مطلب اذعان خواهد داشت که اگر قرار است تلاشی انجام شود باید ثمربخش باشد. ما تلاش کرده‌ایم که تأثیر این تلاش را در حقیقت مشاهده کنیم. امروزه این خط در حد و حدودی است

که خوشبختانه ما هیچگونه احساس غربت و ناآشنایی با آن نداریم.

من فکر می‌کنم که هنرمند باید بیانگر تلاش و احساس‌های عصر خودش باشد. در روزگاری که عصر ارتباطات است و دنیای اینترنت و کامپیوتر و ماهواره، همه چیز در حال تغییر است و دنیا واقعاً با دیروز خودش فاصله می‌گیرد. ما باید هنر را طوری برای جوانان طراحی بکنیم که جوانان با انگیزه‌های تازه و نوین به عالم هنر روی بیاورند تا در حقیقت آن نقطه‌های جذاب و انگیزه‌های درون، آنها را تسخیر کند.

هنر برای جوانان ما، مقوله‌ای بسیار کارساز است، و ما دیدیم کسانی که در شرایط سنی کم به هنر روی می‌آورند واقعاً می‌توانند آن زیربناهای اساسی را در شرایط سنی پایین به‌خصوص در هنر خوشنویسی فرا بگیرند و من فکر می‌کنم تنها مسئله خیلی مهم، این است که هرگز جوانان فکر نکنند که زیاد دارند . به‌هرحال در شرایط مطلوبی که هستند به این قضیه فکر کنند و پی‌بگیرند.

گفت‌وگو با

محمدعلی کشاورز

متولد ۱۳۰۹، اصفهان

بازیگر

تحصیلات: فارغ‌التحصیل هنرستان هنرپیشگی، لیسانس دانشگاه هنرهای دراماتیک، فوق‌لیسانس تئاتر از انگلستان.

فعالیت‌های بازیگری: سال ۱۳۲۹ شروع بازیگری با نمایش‌های «هیاهوی بسیار برای هیچ» و «ویلن‌ساز کرامونا».

نمایش‌ها: لبخند با شکوه آقای گیل، دشمنان، آنتی‌گون، چوب به دست‌های عوضی، دایی وانیا، بختک، دست بالای دست، اشباح.

شروع فعالیت سینمایی: سال ۱۳۴۳ اولین فعالیت سینمایی.

آثار سینمایی که در آنها نقش‌آفرینی کرده‌اند: کمال‌الملک، مردی که موش شد، ستاره دنباله‌دار، کفش‌های میرزانوروز، دلشدگان، ناصرالدین شاه آکتورسینما، زیر درختان زیتون، جعفرخان از فرنگ برگشته، صادق کرده.

آثار و سریال‌های تلویزیونی که در آنها بازی کرده‌اند: سربداران، پدرسالار، هزاردستان، رسم شیدایی و خانه‌ای در تاریکی.

● **از تئاتر شروع کنید و از منشأ هنر ایرانی بگویید؟**

□ بعد از اینکه دیپلم گرفتم، آمدم تهران. رفتم خدمت وظیفه. بعد بیکار بودم. در روزنامه **اطلاعات** نوشته بود که هنرستان هنرپیشگی، هنرجو می‌پذیرد. رفتم ثبت‌نام کردم و امتحان دادم و جزء بیست‌نفری شدم که می‌خواستند و خب اگر من شخصاً چیزی دارم [که ندارم] از استادان خوب هنرستان و دانشکده هنرهای دراماتیک است. من همیشه مدیون آنها هستم. آنها مرا در یک راه صحیح هنر قرار دادند و گفتند هنر باید در خدمت مردم باشد. من این اصل را یاد گرفتم و شروع کردم به کارکردن.

در هنرستان هنرپیشگی، مرحوم دکتر ممدوح درس «بیان» می‌داد، دکتر حسن ره‌آورد «تحلیل و تجزیه تئاتر»، زنده‌یاد حبیب یغمایی «ادبیات دراماتیک» و خان‌ملک ساسانی هم «تاریخ تئاتر و ادبیات دراماتیک»، تدریس می‌کردند.

بعد از اینکه هنرستان هنرپیشگی را تمام کردم، اولین نمایشی که من روی صحنه رفتم و بازی کردم «هیاهوی بسیار برای هیچ» بود. بعد دیدم که این گروه مرا راضی نمی‌کند. رفتم در اداره تئاتر که رئیس آن آقای دکتر فروغ بود- که اگر زنده‌اند خداوند حفظشان کند که به تئاتر ما خیلی کمک کرد- در کنار دوستان هنرمندی مثل رسولیان، انتظامی، شنگله، سمندریان و مغفوریان شروع به کار کردم.

آن‌موقع برنامه‌های تلویزیون، زنده پخش می‌شد. هفته‌ای یک شب از کانال سوم آن زمان، برنامه‌ای داشتیم. بعد از آنکه کارهای تلویزیونی انجام شد، دیدیم چیزی کم داریم و آن تئاتر مستقل است. با کوشش‌های فراوان، وزارت فرهنگ و هنر را مجبور کردیم که تالار سنگلج امروز را بسازد که بزرگ‌ترین و بهترین سالن تئاتر این شهر از نظر صدا و امکانات بود.

● آقای کشاورز، برای اولین‌بار که به صحنه تئاتر رفتید چه حس و حالی داشتید؟

□ وقتی که رفتم روی سن، زبانم خشک شده بود و نمی‌توانستم چیزی بگویم و می‌لرزیدم. بعد از مدتی جملات را اشتباه گفتم. آمدم بیرون. کارگردان گفت: اشکالی ندارد. هنوز هم که هنوز است وقتی برای اولین‌بار برای یک فیلم جلوی دوربین می‌روم، بدنم می‌لرزد که آیا می‌توانم اثر خوبی ارائه بدهم یا نه! چون قاضی اصلی مردم هستند و آنها می‌توانند در این‌باره نظر بدهند.

● آقای کشاورز از نمایش تلویزیونی و ادامه کارتان در تلویزیون بگویید؟

□ اداره تئاتر آن زمان، چهارشنبه‌ها برنامه‌ای داشت به مدت نیم‌ساعت تا چهل‌وپنج دقیقه. من و آقایان نصیریان، انتظامی، والی، عباس جوانمرد، خسروی و ... تمرین می‌کردیم و هر هفته جلوی دوربین می‌رفتیم. صبح تمرین می‌کردیم و شب هم به صورت زنده اجرا می‌کردیم. می‌دانید که چقدر تمرکز می‌خواست، چون نمی‌توانستیم تکرار کنیم. تمام متن را باید حفظ می‌کردیم و حرکات باید درست انجام می‌شد. این کار ادامه داشت که تلویزیون شد تلویزیون ملی ایران. عاقبت میان وزارت فرهنگ و هنر و تلویزیون اختلاف پیش آمد و وزارت فرهنگ و هنر، کمتر به بچه‌ها اجازه می‌داد که به تلویزیون بروند. بدین‌ترتیب، ما بیشتر کار صحنه می‌کردیم.

● نمایش رادیو چطور؟

□ اصلاً! تا به‌حال، نه نمایش رادیویی کار کرده‌ام نه دوبله. بعد از اینکه انقلاب شد و ما در اداره تئاتر رسمی شدیم، در تلویزیون شروع به کار کردم. دیدم که تلویزیون برای ارائه کار، مکان بهتری است.

● **زنده‌یاد علی حاتمی یک سریال خاطره‌انگیز کار کردند به نام «هزاردستان». از نقش متفاوت و جذابتان در آن سریال بگویید.**

□ ما با علی حاتمی، در دانشکده هم‌دوره بودیم. بعد از اینکه از دانشکده رفت از من خواست که کار کنم. من به او گفتم که فیلم فارسی کار نمی‌کنم. انقلاب شد و ما **سربداران** را به کارگردانی آقای نجفی کار کردیم. درحین کار **سربداران**، علی حاتمی آمد و گفت: حالا که انقلاب شده و زمان فرق کرده، باید بازی کنی.

پیشنهاد کرد و من نقش «شعبون استخونی» را قبول کردم. البته قبلاً کل سناریو را خواندم. علی حاتمی هیچ‌وقت سناریو را به‌طور کامل به بازیگر نمی‌داد، ولی به‌خاطر رفاقتمان سناریو را کامل خواندم. گفتم: قبول! ولی اجازه بده من تیپ متفاوتی کار کنم. من می‌خواهم ببینم هنرپیشه می‌تواند یک تیپ را تبدیل به یک کاراکتر کند. گفت: برو ببینم چه کار می‌کنی. اول قرار بود من در پنج قسمت کار کنم.

به‌هرحال، مطالعه کردم و کار کردم. رفتم جنوب شهر با جاهل‌های قدیمی و ازکارافتاده، صحبت کردم و بعد برای خودم بیوگرافی نوشتم و گفتم این را من باید متفاوت کار کنم.

این کار را کردیم مثل کودکی که می‌گویند به خطا بر هدف زند تیری. من در آنجا واقعاً این کار را کردم و بعد دیدم هی نقش من اضافه شد. علی حاتمی این خصلت را داشت که وقتی با آدم کار می‌کرد مرتب نقشش را اضافه می‌کرد. متأسفانه علی حاتمی رفت ولی کارهایش جاودانه است. سریال **هزاردستان** سه سال طول کشید. علی حاتمی آداب و رسوم و بیان و زبان پرسوناژها را خوب می‌دانست. یعنی «شعبون استخونی» بیان و زبان جاهل‌های زمان خودش را داشت.

● وقتی یک نقش به شما پیشنهاد می‌شود، شما اولین برخوردی که با نقش دارید چیست. چطور با آن کنار می‌آیید؟

□ وقتی یک نقش را در یک سریال یا فیلم یا تئاتر می‌دهند اول باید متن را بخوانی و نکات مهم را یادداشت کنی. بعد از آن باید با کارگردان مشورت کنی که تو چه می‌خواهی بگویی. بعد مهم‌ترین مسئله این است که من روی نقش فکر می‌کنم و برای خودم بیوگرافی می‌نویسم که من، منی که نقش جدید را پذیرفته، کجا به دنیا آمده و پدر و مادرش چه کسانی بودند؟ وضع اقتصادی و اجتماعی‌شان چطور بوده؟ چه رابطه‌ای با ادبیات دارد؟ تمام آنها را می‌نویسم. بعد رویش فکر می‌کنم. روی این نقش کار می‌کنم تا برسم به نقطه‌ای که باید با کارگردان صحبت کنم و به توافق برسم. بعد می‌روم سراغ گریم. با گریمور هم بحث می‌کنم که چرا باید گریم من این‌طور باشد، به‌خصوص در نقش‌های خاص مثل «شعبون استخونی». بعد با طراح لباس هماهنگ می‌کنم. البته بعضی از طراحان مثل خسرو خورشیدی طرح و کار و حتی نورپردازی را هم شرح می‌دهد، چون واقعاً استاد است.

بعد با فیلمبردار صحبت می‌کنم که اینجا که من می‌خواهم این حرف یا این دیالوگ را بگویم چرخش دوربین چطور می‌شود. با خود کارگردان هم صحبت می‌کنم. گاهی هم کارگردان می‌گوید: کشتی ما را از بس سؤال کردی، ولی من سؤال می‌کنم. بعد که ریتم کار را پیدا کردم و ریتم حرکتی و بیانی کار را پیدا کردم، آن‌وقت کار می‌کنم و دیگر از کارگردان سؤال نمی‌پرسم، به فیلمبردار نگاه می‌کنم. فیلمبردارانی مثل اسفندیار شهیدی، یا فیلمبرداران خوب، وقتی به چهره‌شان نگاه می‌کنی می‌فهمی‌که راضی است یا نه. اگر فیلمبردار یا کارگردان راضی نباشد، یا خودم راضی نباشم از نو شروع می‌کنم.

● **چطور این همه دیالوگ را حفظ می‌کنید؟**

□ دیالوگ حفظ‌کردن و داستان حفظ‌کردن، شگردی است که باید بچه‌ها خودشان به آن برسند. وقتی که بروی در قالب آن شخصیت، خودبه‌خود آن گویش به زبان می‌آید. منتها کار با کارگردانان و نویسندگان مختلف فرق می‌کند. در ابتدا، من برای حفظ‌کردن، یک راه را انتخاب کردم. مثلاً وقتی از خانه بیرون می‌رفتم تا رسیدن به اداره و بالعکس از لحظه‌ای که اداره را ترک می‌کردم تا به خانه برسم، می‌خواندم. برای حفظ یک غزل، از انتهای غزل از حفظ می‌خواندم تا ابتدای غزل و برعکس حفظ می‌کردم. این برای حفظ‌کردن شیوه خوبی است. بعد تمرکز، تمرکز و تمرکز. اگر شما تمرکز داشته باشید و قالب نقش را خوب بدانید، ممکن است از بعضی جملات استفاده نکنید. از جملاتی که نویسنده نوشته می‌توانید اقتباس کنید و فی‌البداهه بگویید.

● **بسیاری از بازیگرها، دیالوگ‌ها را براساس دیالوگ‌های طرف مقابل می‌سازند و می‌گویند و یا حتی نقش خودشان را از نقش شخصیت مقابل می‌گیرند. یا اصطلاحی است در تئاتر که ما از دیالوگ‌ها و تکست‌ها، شخصیت‌ها را پیدا نمی‌کنیم. از سفیدی‌های متن، شخصیت‌ها را پیدا می‌کنیم.**

□ این یعنی تمرکز. شما وقتی بازیگر مقابل را ببینی و بفهمی که چه می‌گوید- مثل الآن که شما دارید از من سؤال می‌کنید- ابتدا سؤال شما در مغزم می‌رود، سپس تجزیه و تحلیل می‌کنم و جواب آن را آماده می‌کنم و به شما جواب می‌دهم. این در کار هم هست. وقتی آکتور روبه‌روی من جمله‌ای می‌گوید، شما برای اولین‌بار نمی‌دانید در آن لحظه، چه چیزی قرار است بشنوید. این را باید ابداع کنید.

● از نقش پدرسالار بگویید که چگونه آن را یافتید. چگونه بازی کردید و چه خاطره‌ای از این نقش دارید؟

□ درباره پدرسالار، من خیلی خوشحالم و باید بحث شود، درباره اینکه چرا پدرسالار این‌گونه موردتوجه مردم قرار گرفت. مردم قاضی خوبی هستند. حالا چرا پدرسالار، پدرسالار شد؛ چون سنت‌های قدیمی ما نشان داده شد.

برای این کار ابتدا مطالعه کردم و بعد با اکبر خواجویی گفت‌وگو کردم و گفتم که نمی‌خواهم یک‌بعدی کار کنم. چون به‌نظر من هیچ نقشی یک‌بعدی نیست، وجوه و ابعاد مختلف دارد و آدم باید روی این ابعاد مطالعه کند و بفهمد. گفتم که من این را به همین سادگی اجرا نمی‌کنم. باید ببینم چرا پدرسالاری از قدیم وجود داشته. آیا فقط قدرت و حکمفرمایی بوده؟ به‌نظر من این‌طور نبود. به‌نظر من یک پدر در جامعه قدیم با شعور و تجربه خودش، یک خانواده را رهبری می‌کرد که برای جامعه قدیم بسیاربسیار جالب بود. به‌هرحال، در آن زمان علم این قدر پیشرفت نکرده بود. تعلیم و تربیت جدید وجود نداشت، ولی حالا علم پیشرفت کرده و پدرسالاری دیگر وجود ندارد. ولی من فکر می‌کنم قوام هر خانواده پدر و مادر هستند که بچه‌ها را تربیت می‌کنند و در موقع مناسب محبت می‌کنند، عتاب و خطاب می‌کنند و آن بچه‌ها را بار می‌آورند، منتها در چارچوب خانواده. در این چارچوب باید یک نفر باشد که بر کار فرزندان نظارت بکند. اینکه یک پدر حرفش را به کرسی می‌نشاند قوام و خوشبختی بچه‌هایش را می‌خواهد و بعد وقتی علم در حال پیشرفت بود، این پیشرفت علم و تکنیک در خانواده پدرسالار بی‌تأثیر نبود. وقتی آن فرزند تحصیل‌کرده پدرسالار مسائلی را عنوان کرد از علم روز خود، پدرسالار تحت‌تأثیر قرار گرفت. پدرسالاری که می‌گفت: «نه، فلانی حتماً باید بیاید در این خانواده زندگی کند»، به آنجا

رسید که بله، اینها باید هر کدام مستقل و برای خودشان زندگی کنند، ولی در چارچوب خانواده. یک مسئله دیگر، رفتار پدر با مادر خانواده بسیار محترمانه بود، یعنی آن حرمت همسری را همیشه حفظ می‌کرد. یعنی پدرسالار وقتی برای پسرش کادوی عروسی می‌گرفت برای همسرش هم کادو داد و این یعنی حرمت مادر و پدر و وقتی که رسید به جایی که دید در یک خانواده نمی‌توان همه فرزندان را جمع کرد و هر کدام باید مستقلاً در یک آپارتمان زندگی کنند مطابق میل و سلیقه خودشان. درعین‌حال باید از پدرسالار، احترام به همسر، مادر و پدر را یاد بگیرند و به اصطلاح باید مسئله یگانگی خانواده بر جای خودش باشد. حتی آن موقعی که آن ساختمان را درست کرد، گفت: «طبقه اول مال مادرتان» و اسم خودش را نیاورد. و این یعنی هر مردی باید به همسرش احترام بگذارد. این به اضافه سنت‌هایی که ما از قدیم داریم، سنت‌های خوبی است. اینها باعث شد که این مجموعه موردتوجه مردم قرار گرفت و **پدرسالار** ماندگار شد.

● **از تجربیات بازیگری خود با هنرمندان خارجی مثل آنتونی کویین یا پاپکو بگویید؟**

□ کارگردان فیلم **صحرای تاتارها** که من در خارج از کشور کار کردم، یکی از کارگردان‌های بسیار خوب ایتالیا بود و تهیه‌کننده‌اش هم یکی از بازیگران خوب فرانسه، که به‌خاطر دوستش که داستان فیلم را نوشته بود، آمد آنجا کار کرد. مدیر تولید هم آقای بهمن فرمان‌آرا بود. من آنجا با دو تا آکتور برخورد کردم: یکی مانکس پانکس دو و دیگری هلموت کریل. خیلی چیزها از مانکس پانکس دو یاد گرفتم. این مرد وقتی می‌خواست درباره ایران کار کند اطلاعات خوبی از خود بروز می‌داد. وقتی هم کار تمام شد قسمت به قسمت نگه‌می‌داشت که مثلاً برویم برج کبوتر را ببینیم. رسیدیم به ماهان، گفت:

برویم قبر شاه نعمت‌الله ولی را ببینیم. بعد راجع به عرفان ایرانی صحبت می‌کرد. در کل، آدم بسیار بافرهنگ و بامطالعه‌ای بود. او به من یاد داد که بروم تلاش کنم و به داشته‌هایم اضافه کنم.

● **این ارزش و معرفت که یک آکتور از محیط بازی و فضای بازی‌اش می‌داند چقدر می‌تواند در موفقیت آن مؤثر باشد؟**

□ خیلی مؤثر است. در بعضی جاها من با او کار داشتم. می‌گفت که خیلی چیزهایی که من به آن توجه نمی‌کردم او توجه می‌کرد و بعد با هم بحث می‌کردیم. با هلموت کریل هم همین‌طور.

معاون کارگردان یکی از آکتورهای خیلی خوب ایتالیا بود و فیلم‌های خیلی خوبی هم ساخته بود. او به زبان سوئدی شعر می‌گفت و معتقد بود که هر شاعری باید ادبیات کشورش را بشناسد. وقتی ما صحبت می‌کردیم، متوجه شدیم حتی درباره مولانا هم اطلاعات زیادی دارد. با دو سه نفر از آکتورهای مشهور کار کردم، مثل آنتی کویین، مایکل سارازین و کریستوفرلین که نمایشنامه‌نویس بود. آنتونی کویین خیلی کتاب می‌خواند. خوب شطرنج بازی می‌کرد. کوهنورد خوبی بود. بدن و فرم بدنش را همیشه آماده نگه‌می‌داشت. یک‌بار مرا صدا کرد و گفت: تو چطور بازیگر شدی؟ اول به دروغ گفتم که، از کوچه و خیابان مرا پیدا کرده‌اند. بعد که مقداری کار کردیم پرسید تو واقعاً از کوچه و خیابان آمدی برای این فیلم؟! گفتم: نه، من هنرپیشه تئاتر هستم. فریادش بلند شد سر کارگردان که چرا به ما نگفتید که این هنرپیشه تئاتر است. نقاشی هم خوب بلد بود. خوب شعر می‌گفت و صدای خیلی خوبی هم داشت.

بعد به من گفت: آرزویم این است که یک‌بار در عمرم روی صحنه تئاتر بروم. بعدها نامه‌ای نوشت برای من، که من به آرزوی خودم رسیدم و

زوربای یونانی را روی صحنه تئاتر اجرا کردم و دیگر هیچ آرزویی ندارم و آرزویم برآورده شده است.

● **اساساً چه تفاوتی بین بازیگری تئاتر و سینما وجود دارد؟**

□ همیشه می‌گویند چون تئاتر در مقابل تماشاچی است، باید غلوآمیزتر باشد. ولی در سینما، دوربین جای چشم تماشاچی است. من معتقدم آدم هر چه راحت‌تر و صمیمانه‌تر بازی کند و دروغ بازی نکند، بهتر است. باید نقش را در خودت پرورش دهی. صحنه سینما همان صحنه زندگی است. در تئاتر چون تماشاگر تو را می‌بیند سخت‌تر است، ولی فرقی ندارد. مثلاً در سینما وقتی یک سکانس را بازی می‌کنم، می‌بینم که آن صحنه قرار است کجای فیلم قرار بگیرد. چون بعضی مواقع صحنه‌های آخر را اول می‌گیرند. یعنی این قوس صعودی را باید یک بازیگر بپیماید تا به صحنه‌ها برسد و اگر شب روی سناریوی خودش مطالعه نکند و نبیند فیلم به کجا رسیده، موفق نمی‌شود.

● **شما در ابتدا که وارد سینما شدید مشکلی نداشتید؟**

□ نه. چرا؟ برای اینکه ما از تئاتر آمده بودیم. وقتی که شما در همه جای دنیا، چه اروپا، چه آسیا و چه آمریکا ببینید هنرپیشه‌هایی موفق‌اند که از تئاتر آمده باشند. چون تئاتر، دنیای دیگری دارد و باید هنرپیشه زحمت بکشد. آسان نیست. اعصاب می‌خواهد. واقعاً در بعضی نقش‌ها، آدم تحت‌تأثیر نقش قرار می‌گیرد و یک هماهنگی کامل با هنرپیشه برقرار می‌کند و اگر من به‌عنوان یک هنرپیشه قدیمی با آن جوان کار بکنم باید کاری بکنم که تجربه‌هایم را به او انتقال دهم.

من دیگر اینجا کسی نیستم که خودم را نشان بدهم. باید کاری کنم که آن هنرپیشه روبه‌رویی گل بکند. نمونه‌اش **زیر درختان زیتون** است. در این

فیلم، من با یک‌سری آدم‌های آماتوری کار می‌کردم که اصلاً هنرپیشگی نمی‌دانستند. من خودم را آن‌قدر با آنها تطبیق دادم که عین خود آنها بودم و به این کار افتخار می‌کنم. به نظر من یکی از کارهای خوب من **زیر درختان زیتون** است که با عباس کیارستمی کار کردم و بعد دچار غرور نشدم، اگر هنرپیشه‌ای دچار غرور شود آن روز، روز افت و سرازیری اوست.

● **کارنامه فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی شما خیلی پربارتر است. اگر اجازه بفرمایید درباره «مادر» و «زیر درختان زیتون» صحبت کنیم؟**

□ می‌دانید که بعد از انقلاب با علی حاتمی کار کردم. بعضی‌ها فکر می‌کنند تفاوتی بین «شعبون استخونی» و «ابراهیم» نیست درحالی‌که اگر خوب دقت بکنید شعبون استخونی لمپنی بود که فقط زور داشت، ولی ابراهیم در فیلم مادر از یک خانواده تحصیل‌کرده و باشعور بود. منتها بعد از اینکه پدرش را تبعید کردند زیر دست دایی‌اش بزرگ شد. او تاجری بود که آلمانی می‌دانست و باسواد بود. تمام فیلم‌هایی که من کار کردم همه‌اش خوب نبودند. به‌هرحال هر کسی در کارنامه هنری‌اش چند کار خوب و چند کار بد دارد. اگر کار بدی دارم از بی‌تجربگی یا بی‌پولی من بوده که آن نقش را قبول کردم و بد بازی کردم. ولی در فیلم **مادر** به‌خصوص با آکتورهایی که کار می‌کردم همه خوب بودند، به‌خصوص کاری که علی حاتمی کرد. حتی طراحی صحنه فیلم **مادر**، کار علی حاتمی بود. موسیقی فیلم را ارسلان کامکار ساخت و این موزیک واقعاً به فیلم می‌خورد. دربارهٔ فیلم **زیر درختان زیتون** هم باید بگویم که کار متفاوتی بود، چون آکتور حرفه‌ای در آن فیلم، غیر از من کسی نبود. با عباس کیارستمی شروع کردیم به کارکردن. کار او خاطره خوبی برای من شد. آنجا بود که فهمیدم عباس کیارستمی، اول لوکیشن‌های خودش را پیدا می‌کرد و بعد طرح و نوشته را با آن منطبق

می‌نمود. او خیلی راحت کار می‌کرد. البته کار با او مشکل بود. چون آدم اگر ذره‌ای می‌خواست قدم آهسته برود جلوی آدم را می‌گرفت.

برای انتخاب شخصیت‌هایش در میان مردم می‌گشت و آدم‌ها را پیدا می‌کرد. مثلاً برای انتخاب آشپز در کوچه و خیابان گشتیم و یک نفر را پیدا کردیم. بعدها فهمیدیم که این مرد آشپز عین جنسی بود که عباس می‌خواست. اما در یک صحنه که قرار بود این آشپز بخندد، هر کاری می‌کردیم که این آدم بخندد، نمی‌خندید. گفتم: عباس تو چهار پنج دقیقه صبر کن. شروع کردم با آن آشپز صحبت‌کردن. در بین صحبتم حرکتی کردم که این آدم خنده‌اش گرفت. گفتم: عباس روشن‌کن و این صحنه را بگیر، منتها از پشت بگیر که صورت من معلوم نشود. درست در همان موقع که دوربین را روشن‌کرد من حرکت دیگری کردم و آشپز از خنده کم مانده بود غش کند.

● **شما هیچ‌وقت به این فکر نیفتادید که کارگردانی کنید؟**

□ مقوله کارگردانی در سینما، مقوله دیگری است. ما دیدیم کسانی را که بازیگر و یا کارگردان خیلی خوب تئاتر بودند، وقتی رفتند فیلم بسازند نتوانستند در کارگردانی نمره خوبی بگیرند. کارگردانی فیلم، شم خاصی می‌خواهد. من آن شم خاص را ندارم و بیشتر دوست دارم کار بازیگری بکنم.

● **و حرف آخر.**

□ انشاءالله جوان‌ها با خلوص نیت و صداقت تمام و با دانش و کار و پویایی وارد این کار بشوند و هر روز با ورزش و علم و پویایی و آگاهی راه خوبی را طی کنند.

گفت‌وگو با

حسین مسافر آستانه

متولد ۱۳۳۹، آستانه اشرفیه

تحصیلات: دانش‌آموخته تئاتر از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، فارغ‌التحصیل کارگردانی تئاتر از دانشگاه تربیت معلم.

فعالیت‌ها: کارگردان نمایشنامه‌های خورشید کاروان، مهر جاودان، پرگار مهر- منظومه مهر، زخم مدینه، از خاک تا افلاک، سرداران و ...، بازی در نمایشنامه‌های راز سپهر، کنار شیر آتش‌نشانی، زخمه، مسافر بی‌توشه و ...، از سال ۱۳۷۸ مدیرعامل انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، دبیر جشنواره‌های تئاتر دفاع مقدس تا سال ۱۳۸۲.

● **نمایش آیینی به چه نوع نمایشی گفته می‌شود؟**

□ اساساً خاستگاه تئاتر را عموم تاریخ‌نویسان آیین می‌دانند. یعنی آنچه که امروز از اشکال مختلف تئاتر می‌بینیم از آیین شروع شده است. آیین یک نیاز فطری و ذاتی برای بشر است که این نیاز را با مراسمی، برای قدرت‌های برتر و در گذشته برای خدایان برگزار می‌کردند و هر قوم و قبیله‌ای به شکلی سعی می‌کردند با رفتار ویژه‌ای با برنامه ازپیش‌تعیین‌شده‌ای یک کار گروهی را در رابطه با خدایان خودشان انجام بدهند. در یونان باستان در تاریخ داریم که به گونه‌های مختلف طی چندین روز متوالی مراسم آیینی خاصی برگزار می‌کردند. حالا هم در کنار این، در تمام کشورهای دنیا هنوز هم شاهد هستیم که در مناسبت‌های مختلف آیین‌های خاصی برگزار می‌شود که عموم مردم در آن شرکت می‌کنند. مثلاً در فصل درو خرمن، آیینی برگزار می‌شود. فصل برداشت محصول نوع دیگری از آیین را داریم. در فصل برداشت انگور در یونان آیین‌های بسیار ویژه‌ای برگزار می‌شد و این آیین‌ها در واقع پس از مرور زمان و در اثر اینکه برگزارکنندگان این آیین رفته‌رفته قوانین و قواعد خاص‌تری را برای خودشان در نظر گرفتند و آمدند از پیش برنامه‌ریزی کردند و طراحی کردند و آرام آرام تئاتر از این راه شکل گرفت و همسرایانی که وجود داشتند ابتدا یک هم‌سرا از گروه هم‌سرایان خارج شد و سرخوانی را شروع کرد، نهایتاً با گفت‌وگو کردن این دیالوگ‌های آغازین در آغاز، شکل‌های اولیه تئاتر پا گرفت.

به مرور زمان، تجربیات بشر شکل‌های مختلفی یافت. بعدها به‌صورت یک علم مورد مطالعه قرار گرفت. رشته دانشگاهی برایش تعیین شد. آکادمی‌های بسیار بزرگی در جهان مبادرت به تدریس در این زمینه کردند و هنرپیشه، کارگردان و نویسنده تربیت کردند تا اینکه امروز، شاهد اجراهای متعدد در دنیا هستیم.

● **چه چیزی باعث می‌شود که تئاتر از نمایش آیینی جدا شود؟**

□ همان‌طور که عرض کردم، آیین به صورت دسته‌جمعی و هم‌آوایی برگزار می‌شد و این هم‌آوایی نیاز به این دارد که یک ترتیب و سازمانی برایش تعیین بشود. بنابراین یک نفر از گروه هم‌سرایان جدا می‌شود و بقیه از او تبعیت می‌کنند. آن یک نفر آغازگاه این بود که آنچه که او می‌گوید بقیه تکرار بکنند و همین‌طور، آرام‌آرام تبدیل به این شد که برای گروه هم‌سرایان بخش‌های خاصی جدا شد تا گروه هم‌سرایان در طول سال به تمرین آن بپردازند و بیشترین بار برگزاری آیین به دوش نفری بود که از گروه جدا می‌شد و به‌عنوان سرگروه، یا سرخوان گذاشته می‌شد. این آدم، روند برگزاری آیین را در اختیار می‌گیرد و همه مردمی را که در این آیین شرکت می‌کنند با خودش همراه و همسو می‌کند. این آغاز تغییر از شکل آیین صرف به شکل یک برنامه ازپیش‌طراحی‌شده است. به‌مرور زمان درواقع یک نفر شد دو نفر. گفت‌وگو انجام گرفت یعنی دیالوگ برقرار شد و این گفت‌وگوها شکل‌های مختلفی را در طول تاریخ طی کرد. بعد طراحان صحنه وارد میدان شدند که برای برگزاری هر بخش از آیین، طراحی ویژه و آیین‌های شادمانه‌ای داشتند. آیین‌های سوگواره‌ای داشتند و اینها به معناسازی خاصی نیاز داشتند تا از درون معبدها به درون تالارها کشیده شوند. یعنی در آغاز، انسان با خدای خودش این گفت‌وگو را انجام می‌داد. هر چه آمد جلوتر، مسئله انسان با خدا تبدیل شد به مسئله انسان و زندگی، انسان و انسان و این آرام آرام سمت و سوی مسائل اجتماعی و بعضاً مسائل سیاسی به خودش گرفت.

ما تاریخ تئاتر را که مطالعه می‌کنیم می‌بینیم که تئاتر، نقش بسیار عظیم فرهنگی در زمینه بسترسازی مسائل سیاسی، اجتماعی، حتی مسائل اقتصادی در جامعه ایفا کرده و یک ضرورت تلقی شده. این ضرورت در کشورهایی

که فرهنگ تئاتری بیشتری دارند به این شکل است که نخبه‌ترین آدم‌ها برای اینکه حرف تازه‌ای می‌خواهند درباره اندیشه، زندگی، هستی و فلسفه بدانند، اولین جایی که در واقع سراغ می‌گیرند تئاترهای آن شهر یا آن کشور است. این ارتباط بعد پیوستگی تئاتر را با سایر علوم- همان‌طور که امروزه شاهد هستیم- مثل جامعه‌شناسی، حقوق، فلسفه، منطق و ادبیات اثبات می‌کند و هر چه جلوتر آمدیم این پیوستگی‌ها بیشتر شد. ما در برهه‌های خاصی مثلاً بعد از جنگ جهانی دوم شاهد این هستیم که تئاتر محمل خوبی بوده برای اینکه فلسفه‌های مختلف بعد از جنگ جهانی بتوانند خودشان را نشان بدهند و این عجین‌شدن تئاتر با فلسفه همچنان ادامه دارد. حالا ممکن است بسیاری از این اندیشه‌های فلسفی متروک شده باشد ولی اندیشه‌های نوین فلسفه همچنان با تئاتر همگامند.

● **شما بین نمایش آیینی و نمایش دینی فرقی قائلید؟**

□ اساساً من بعضی از تقسیم‌بندی‌هایی را که برای تئاتر به‌وجود آمده، نمی‌توانم هضم کنم و یا بپذیرم. به این دلیل که به‌نظر من تئاتر در همه اشکال خودش دینی است. چون تئاتر حتی در شکل‌های مدرن امروزی دارد به ارزش‌های انسانی و جایگاه بشر در هستی اشاره می‌کند. این هدف اصلی تئاتر در تمام گونه‌های تئاتری است و این جدای از دین و اندیشه دینی نیست.

استفاده از اشکال برگزاری مراسم عاشورا در تئاتر، استفاده از مراسم کهنه‌شده و از دست‌رفته زار، مراسم تمنای باران و انواع مراسم دیگری که در فرهنگ ما، وجود دارد و بسیاری از مردم در جاهای مختلف با آن عجین هستند و هنوز هم رابطه دارند، خب از این آیین‌ها برای بیان یک حرف جدید استفاده کرده باشد که در دسته‌بندی تئاتر آیینی قرار بگیرد. ولی تئاتر دینی به‌طور کلی از همان تفکر آیینی سرچشمه می‌گیرد بدون اینکه شکل

آیین‌ها را یدک بکشد و به روی صحنه بیاید. حالا این تفکر چون در همه تئاتر وجود دارد همه تئاترها، تئاتر دینی است. تنها چیزی که به نظرم می‌رسد این است که نتایج دینی را به‌همراه نداشته باشد. وقتی تئاتر دارد از انسان حرف می‌زند و هدف برتر تئاتر سعادت انسان است، این هدف، هدف برتری است و هدف دینی است و همه ادیان الهی و غیرالهی مدعی آن هستند که دین برای سعادت بشر ساخته شده و پیامبران راهنمایانی هستند که انسان‌ها را از گمراهی و ضلالت به سعادت راهنمایی می‌کنند. تئاتر اگر به زندگی غیراخلاقی و غیرانسانی رویکردی نشان می‌دهد قصد ترویج آن را ندارد و در نهایت دارد آن امر را تقبیح می‌کند و انسان را در تجربه بشری در مقابل خودش قرار می‌دهد، از این نظر که تئاتر دینی است؛ یعنی شما در بدترین شکل تئاتری که در دنیا وجود دارد در آن شکل هم به این مسئله توجه دارید که تئاتر انسان را در مقابل تجربیات خودش آزمایش می‌کند؛ به عبارت دیگر انسان خودش را در تئاتر تجربه می‌کند و کاراکترهای نمایش جدا از کاراکترهای تماشاگر نیستند. انواع انسان‌ها در واقع به صورت فشرده در صحنه تئاتر وجود دارند. بنابراین تجربه بشری را به انسان ارائه می‌دهد و از آنجایی که ذاتاً انسان خیرخواه است، بنابراین در بدترین وضعیت چون خیر را ترویج می‌کند و بشر را از خود می‌راند بنابراین هر تئاتری دینی است.

اما تئاتر دینی که امروزه داریم شاید به این معنی باشد که یک داستان دینی یا داستان خارجی از وقایع دینی یا درباره زندگی شخصیت‌های دینی باشد.

● در دوره قاجار اتفاقی در همه شئون جامعه ایران رخ‌داد. یکی از اتفاقات در حوزه تئاتر بود. چقدر تئاتر غربی در ایران بومی‌شد؟

□ متأسفانه یک اشتباه تاریخی رخ داد و آن اینکه وقتی ما با تئاتر غربی آشنا شدیم، آنچه را داشتیم کنار گذاشتیم. یعنی از تمام بازی‌های سنتی و نمایش‌های محلی چشم پوشیدیم و مثل بسیاری از اتفاقات دیگر، دچار خودشیفتگی و دیگرشیفتگی شدیم و با آغوش باز از همه چیز تئاتر غرب استقبال کردیم. البته استقبال در معنای واحد، ایراد و اشکالی ندارد ولی ما نیازمند این بودیم که مثل بسیاری از ملل دنیا علم جدید غرب را با آنچه خود داریم مطابقت دهیم و تلفیق کنیم، ولی متأسفانه این کار را نکردیم. در تاریخ، آنجا که غرب با هنرش به ایران راه پیدا کرد نوعی شیفتگی به غرب برای ما ایجاد کرد که در واقع تا سال‌های زیادی، ما مست این شیفتگی بودیم و انسان وقتی شیفته می‌شود بیشتر از آنچه که باید تعقل بکند با احساسات خودش درگیر است و عشق به تئاتر غربی و عشق به نمایش‌های بزرگ باعث شد که در دوره‌ای ترجمه به ایران بیاید و آثار شکسپیر و حتی آثار ارزشمند مولیر به ایران بیاید و ترجمه شود. البته انگیزه اولیه این بود تا ایرانی و فرهنگ ایرانی با فرهنگ آنها آشنا بشود، اما در ساختار، هیچ نشانه‌ای از فرهنگ ایرانی ندارد. کارگردان در هیچ جای دنیا خودش را باربر نویسنده خارجی نمی‌داند. انتخاب یک متن خارجی باید فرهنگی مخصوص داشته باشد و این جذابیت را ایجاد بکند که مردم به سمت آن تئاتر کشیده شوند. چون به اینها توجه نکردیم و بعد تمام منابع آکادمیک ما غربی بودند به‌همین دلیل ما به فرهنگ خودمان برنگشتیم.

یکی از دلایل تماشاگر و مخاطب‌نداشتن تئاتر، این است که مخاطب نمی‌تواند با آن ارتباط برقرار کند. به‌همین دلیل است که متأسفانه تئاترها از نیازها و دغدغه‌های امروز مردم سخن نمی‌گویند. من نمی‌گویم باید سطحی‌ترین مسائل روز در تئاتر بیان شود، چون تئاتر فخامت خاصی دارد. ولی اگر این اندیشه اجتماعی و سیاسی امروز در متن یک نویسنده نهادینه

شود آنگاه تماشاگر ما راحت‌تر با آن ارتباط برقرار می‌کند. خوشبختانه تعدادی از جوان‌های ما بعد از سال‌ها می‌خواهند رجعت و بازگشت به خود انجام بدهند و من این را خیلی میمون و مبارک می‌دانم. این بازگشت را باید به فال نیک گرفت. من در خیلی از تئاترهای شهرستانی می‌بینم که خیلی وفادار به تئاتر غربی نماندند. خود من وقتی می‌خواستم نمایش **خورشید کاروان** را کار بکنم واقعاً یکی از بزرگ‌ترین دغدغه‌هایم این بود که دارم ساختمان محکم تئاتر کلاسیک را به هم می‌ریزم؛ چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا مرا نکوهش می‌کنند؟ ولی به‌هرحال به‌عنوان یک تجربه، با شکست قواعد شناخته‌شده تئاتر، سعی کردم تا با شناخت دقیق از فرهنگ خودی الهام بگیرم و یک شیوه اجرایی تازه‌ای را در پیش بگیرم. این شیوه اجرایی یکی از گونه‌های اصلی تئاتری ماست.

● **در ده سال اخیر آیا تلاش‌هایی صورت گرفته است؟**

□ یکی از حرکت‌های اخیر، جشنواره‌ها بودند. جشنواره‌ها انگیزه‌های خوبی ایجاد می‌کنند. اثرگذاری و حمایت خوبی که سالیان اخیر از جشنواره‌های آیینی و سنتی ما شده، برای عموم خانواده تئاتر درس بسیار خوبی بود؛ چه تحصیل‌کرده داخل کشور و چه فارغ‌التحصیل خارج از کشور که تئاتر ایرانی را نمی‌شناختند.

از آن دوره به بعد است که مثلاً یک نمایش مانند **شازده کوچولو** با بهره‌گیری از نمایش ایرانی به شکل تعزیه اجرا می‌شود که البته بسیار هم موردتوجه قرار گرفته است. یعنی حتی اگر متن و فکر هم خارجی باشد می‌توان آن را در اشکالی مربوط به فرهنگ خودی پیاده کرد. از این نگاه، این به ذهن من می‌آید که ما تئاتر را از دوره قاجار به بعد شروع کردیم که سابقه چندانی نسبت به دنیا نداریم. تئاتر حداقل پانصد سال قبل‌از میلاد در یونان باستان بوده و وجود داشته و ما در اینجا نگاه می‌کنیم که سابقه صد ساله

داریم ولی از آنجایی که بازی از آغاز با زندگی بشر عجین بوده و نمایش یک نیاز فطری برای بشر بوده، یک کشور متمدن و بافرهنگ مثل ایران که درواقع به تأیید بسیاری از باستان‌شناسان، حداقل پنج‌هزار سال قدمت دارد، نمی‌تواند بی‌نیاز از تئاتر بوده باشد.

پس ما از یک لحاظ، جوان و از یک نظر، باتجربه‌ایم، اما بار این فرهنگ و قدمت فرهنگی تئاتر را متأسفانه به‌همراه نداریم و از آن استفاده نمی‌کنیم. درحالی‌که، شما همین امروز می‌بینید که بسیاری از جوانان مطرح دنیا هنوز هم از آثار کلاسیک خودشان بهره می‌گیرند درحالی‌که نگاه امروزی خودشان را حفظ کرده‌اند. ما متن‌های زیادی داریم که از دوره سوفکل نوشته شده اما همان داستان و همان متن را ارائه می‌دهند و حمایت‌های مسئولان فرهنگی باید برای تئاتر باشد. اگر این راهی که در تئاتر شروع شده ادامه پیدا کند، قطعاً در آینده نه‌چندان‌دور ما به آنچه که لیاقتش را داریم و جایگاه واقعی تئاتر ماست، می‌رسیم.

● وقتی ما نام حسین مسافرآستانه را می‌شنویم، به یاد هنر دفاع مقدس و تئاتر دفاع مقدس می‌افتیم. تئاتر دفاع مقدس چه نوع تئاتری است؟ چه چیزی آن را از دیگر تئاترها جدا می‌کند؟

□ اساساً من برای اینکه بگویم تئاتر دفاع مقدس چه ضرورتی دارد به این جمله بسنده می‌کنم که تئاتر تحت‌تأثیر وقایع اطراف خود و زندگی انسان‌هایی است که در واقع باید در زمان خودشان باشند؛ یعنی بومی‌کردن فرم اصلی. یک واقعه بزرگ مثل دفاع مقدس که هشت‌سال تمام ملت ایران را با خودش درگیر کرده، یک اتفاق بزرگ هشت‌ساله است که در تاریخ مبارزاتی ملت ما بی‌نظیر بوده و تئاتر نمی‌تواند از این دست‌مایه بزرگ بی‌بهره باشد. بنابراین، تئاتر تحت‌تأثیر این واقعه بزرگ به شکل خاصی از محتوا و

مضمون رسیده است. خود من کارهای مختلفی با موضوع دفاع‌مقدس بر روی صحنه برده‌ام. من بر روی سمفونی خرمشهر دوبار دو نمایش کار کردم که با موسیقی اجرا شده و این شیوه متداولی است که در دنیا اجرا می‌شود و من با اجرای زنده ارکستر، نمایش آن را به روی صحنه بردم. البته در آن سال‌ها، بستر دفاع‌مقدس برای بیان دغدغه‌های خودش به‌همه جای دنیا، عرصه موسیقی را انتخاب کرده بود تا بتواند با همه جای دنیا از ارزش‌های دفاع مقدس حرف بزند. به دلیل اینکه فرهنگ دفاع مقدس الهام گرفته از فرهنگ عاشورایی است، در شکل اجرایی هم، خیلی از هنرمندان تئاتر ما سعی کردند این شکل اجرایی تئاتر دفاع مقدس را با الهام از تعزیه بر روی صحنه بیاورند. تلاش‌هایی که از سال‌های گذشته تاکنون انجام گرفته، باعث شده که تئاتر دفاع مقدس جایگاه بسیار خوبی در هنر و عرصه تئاتر کشور به خود اختصاص دهد. اما باز به این معنی نیست که بگوییم تئاتر الآن آیینه تمام‌نمای فرهنگ دفاع مقدس است. متأسفانه شکل اجرایی تئاتر دفاع مقدس در همان اشکال اجرایی تئاتر غربی باقی مانده، اما باز هم در بخش دیگری هنرمندان ما جسارت به خرج دادند و سعی کردند ساختارشکنی کنند و این مفاهیم را در ظرفی بریزند که شکل تازه‌ای از اجرا باشد و این به زمان زیادی نیاز دارد. به‌هرحال تئاتر دفاع مقدس جدا از دیگر گونه‌های تئاتر کشور نیست و هنرمندان تئاتر دفاع مقدس هم جدا از دیگر هنرمندان کشور نیستند. بنابراین هنوز تجربه‌ها و سیاست‌ها و راهکارهای بهتر و جدیدتری می‌طلبد. خود هنرمند با خلاقیت هنری خود باید آنچه را که از تئاتر و درام غربی یادگرفته با فرهنگ خودی انطباق دهد؛ هم در مضمون و هم در شکل اجرایی، تا درواقع به تئاتری با هویت ملی و فرهنگی خودش دست پیدا کند.

● با توجه به سابقه طولانی عنصر حماسه در تئاتر و داستان‌های دنیا، در تئاتر دفاع مقدس چقدر از عنصر حماسه استفاده کرده‌اید؟

□ **شاهنامه**، حماسی‌ترین قصه‌های ایرانی را در خودش دارد. حماسه، جزء لاینفک تئاتر دفاع مقدس است. چون به‌هرحال آنچه که الآن وجود دارد حاصل رشادت‌هایی است که در آن دوره‌ها انجام گرفته است. حالا اگر در وضعیت کنونی به این فرهنگ بی‌مهری شود، باز حماسه، جایگاه خود را دارد. از طرف دیگر در فرهنگ ایرانی بحث شهادت‌طلبی و حماسه‌طلبی و پیروزی‌خواهی وجود دارد. حماسه همیشه هم‌نفس تئاتر دفاع مقدس بوده است، حتی اگر این حماسه شعار داده نشود.

● تئاتر برای خیلی از جوانان جذاب است. شبکه ما هم شبکه جوان است. شما فکر می‌کنید علاقه‌مندان به تئاتر در شهرهای دورافتاده می‌توانند به جایی برسند؟

□ اجازه دهید که ابتدا من از منظر تئاتر به این موضوع بپردازم و بعد، از دید یک مسئول . انسان در طول زندگی خودش چیزهایی را مال خود می‌کند که تجربه کرده است. از طرف دیگر همه چیز را نمی‌شود در زندگی تجربه کرد، چون عمر اجازه نمی‌دهد. ولی در تئاتر می‌شود تجربه کرد. به‌همین دلیل، آدم‌هایی که در تئاتر کار می‌کنند آدم‌های پخته و باتجربه‌تری هستند. یعنی وقتی که بخشی از فعالیت‌های فوق‌برنامه خودشان را به تئاتر اختصاص می‌دهند، در برخورد با مسائل بعد از آن باتجربه‌تر می‌شوند.

تحقیقات نشان‌داده که دانش‌آموزانی که در دوران دانش‌آموزی تئاتر کار می‌کنند مدیران بسیار خوبی در آینده خواهند شد. بسیاری از کشورهای دنیا، برنامه‌ریزی‌های متعددی دارند که حتی تئاتر را در آموزش خودشان می‌گنجانند. سیستم برنامه‌ریزی تئاتر در ایران با سیستم دیگر جاهای دنیا

متفاوت است. البته درحال‌حاضر توجه به کار و فعالیت فرهنگی جوانان در اولویت قرار دارد.

● **شما برای آن جوانی که عاشق تئاتر است و در دورافتاده‌ترین نقطه ایران زندگی می‌کند چه کار کرده‌اید؟**

□ تمام شهرهای کشور، الآن دارای انجمن نمایش هستند. یعنی تمام شهرها و مراکز استان‌ها دارای انجمن تئاتر هستند. انجمن تئاتر محلی است برای گردهمایی پیشکسوتان تئاتر و جوانان علاقه‌مند به تئاتر. از نظر کتاب و مواد اولیه هم، مرکز هنرهای نمایشی آنها را تغذیه می‌کند. سعی بر این است کتاب‌هایی که انتشارات نمایش چاپ می‌کند و مجلات و مقالاتی که ترجمه می‌شود در اختیار تمام ایران گذاشته شود. در کنار آن بودجه ناچیزی هم به انجمن‌ها داده می‌شود تا انگیزه‌ای برای جمع‌شدن جوانان ایجاد بکنند. اما اگر در شهری تئاتر بخواهد به‌صورت فعال حضور داشته باشد و فعالیت کند و وجود داشته باشد، به همکاری مسئولان شهر نیاز دارد تا برای تئاتر برنامه‌ریزی دقیقی بکنند.

گفت‌وگو با

دکتر داریوش نوروزی

متولد ۱۳۲۳، تهران

تحصیلات: لیسانس جامعه‌شناسی آموزش و پرورش، فوق‌لیسانس و دکترای فناوری سیستم‌های آموزشی.

مشاغل: استاد دانشگاه علامه طباطبایی، استاد دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی و مدیر گروه فناوری آموزشی دانشکده روانشناسی دانشگاه علامه طباطبایی.

آثار: روش‌ها و فنون تدریس، مدیریت یادگیری، کار و آشنایی با طبیعت، سبک‌های شناختی، برنامه‌ریزی درسی ابتدایی، مدیریت دبستان و پیش‌دبستان.

مقالات: سبک‌های شناختی و یادگیری و فناوری آموزشی و آهنگ پیشرفت.

فعالیت‌ها: سخنرانی‌های متعدد در داخل و خارج از کشور درباره تعلیم و تربیت.

● **تعریفی از محدوده سنی جوان برای ما ارائه بدهید و تعریف‌های روانشناختی و فیزیکی را که در این محدوده سنی صدق می‌کند بیان بفرمائید؟**

□ این محدوده بین پانزده تا بیست سال است و اینها مثل درخت‌های نوپا و ظریف صادقی‌اند که باید به آنها توجه شود، چون همین‌ها مملکت ما را می‌سازند. اینها می‌توانند با باروری علمی و اعتقادی، مسیر بسیار مترقی را برای آینده مملکت بسازند.

در این دایره سنی، جوان‌ها بسیار نابسامانند. من معتقدم که باید برای اینها کارهایی تدارک ببینند که به آینده خوب منجر شود.

● **درباره عوامل و المان‌هایی که بر محیط جوانان مؤثر است اعم از خانواده، کنکور، آموزش و پرورش و ... توضیحاتی بفرمائید؟ ابتدا درباره نقش خانواده درخصوص رشد و شکوفایی جوان صحبت کنید؟**

□ خانواده از یک مرد و زن و چند بچه تشکیل نشده، بلکه از مادر، پدر و فرزند تشکیل می‌شود. تعامل میان مادر، پدر و فرزند، تعامل میان زن و شوهر و بچه نیست، بلکه تعاملی عمیق و انسانی و اجتماعی است. یک مادر و پدر چه وظایفی دارند و در قبال آنها فرزندان یعنی پسر و دختر چه وظایفی دارند. مادر وظیفه‌اش تنها آشپزی در خانه یا نگهداری از همسر نیست. «همسر» واژه زیبایی است. در بیشتر زبان‌های دنیا، کلمه همسر وجود ندارد و ما از کشورهای نادری هستیم که کلمه همسر را به‌کار می‌گیریم. به‌عبارت دیگر، پدر و مادر، همسر هستند یعنی هر دو با این تعامل کلمه همسر دریای وسیعی از راه و روش‌های زندگی در خانواده را باید بدانند. مادر به اینجا می‌رسد که چگونه با فرزند و همسر تعامل داشته باشد. او وظیفه دارد خانه را گرم نگه دارد. محیط خانه و شرایط خانواده را طوری مهیا کند که بچه در

آنجا رشد کند. جوان بتواند ادعای جوانی کند و استراحت نماید. جوان بتواند فکر بکند و تربیت ذهنی و علمی داشته باشد. پدر هم همین‌طور. پدر هم تنها وظیفه ندارد که پول در بیاورد و خرج خانواده بکند. وظیفه پدر فقط این نیست که با همسرش ارتباط داشته باشد بلکه تعامل آنها، جوان مملکت ما را می‌سازد و رابطه بین پدر و مادر را. نوع تفکر بچه‌ای که در آن خانواده هست را هم می‌سازد. تصور می‌کنم که گفتن اینکه خانواده مجموعه‌ای است از تعاملات میان مادر، پدر و فرزند، خود گویای بسیاری از مطالب است. اگر خانواده بداند که چه کار می‌کند و چطور باید با فرزندش رفتار کند، در این صورت اتفاقات نادری داریم که منتهی به خلاف یا عدم پرورش فکری، ذهنی و علمی بچه شود. کار تحقیقی نشان‌داده است، پدر و مادرانی که وظایف خوبی را در خانواده برعهده می‌گیرند و تعامل بسیار گرمی با هم دارند هیچ‌وقت بچه بد به جامعه تحویل نمی‌دهند.

من یک کار تحقیقی در استان مازندران داشتم که گویای این مسئله بود. پدر و مادرانی که در خانواده فرهنگی بودند یا به خانواده بیشتر توجه داشتند بچه‌های دانشگاهی تحویل جامعه داده‌بودند. به‌ویژه دخترانی که به دانشگاه راه یافته بودند بالای نود درصدشان مادران تحصیل‌کرده داشتند و این گویای بسیاری از مطالب است. پدر و مادر هر کدام نقش اساسی دارند و تعامل بین مادر و پدر و فرزند می‌تواند آینده‌ساز باشد. فکر نکنید فرزند باید خودش را از این تعامل کنار بکشد، نه! من الآن روی سخنم با جوانان است. آنها باید بدانند که در تعاملات خانواده، فرزند چقدر مؤثر است. دختر چه نقشی در کمک به مادر، گرم نگه‌داشتن محیط خانواده و کمک‌کردن به پدر دارد، پسر چه نقشی دارد و اینها همه تعاملاتی است که به خانواده شکل می‌دهد. فرزندان در این خانواده‌ها می‌توانند سرنوشت‌ساز باشند.

● **پس شما برای شکل‌گیری آینده یک جوان موفق، مهمترین ارکان اجتماع را خانواده می‌دانید؟**

□ بطن خانواده می‌دانم که پشت‌بندش مدرسه است. به‌عبارت دیگر، مدرسه، مأمن دوم فرد است و اگر مدرسه بداند چطور با فرد رفتار کند و اگر در مدرسه شرایطی باشد که بتواند جامعه را پرورش دهد مطمئن باشید که جوان خراب نخواهد شد. اگر پدر و مادر، تعاملات اجتماعی و علمی و فرهنگی خودشان را خوب حفظ کنند وقتی جوان وارد مدرسه می‌شود، اگر مدرسه هم بداند چکار می‌کند ما چرا جوان بد داشته باشیم؟!

● **شما نقش خانواده را به حدی می‌بینید که در صورت نامناسب‌بودن محیط بیرون از خانواده، بتواند فرزندان را هدایت کند. آیا نقش اولیه، نقش مؤثر و قاطعی است؟ با توجه به اینکه در سایر جوامع امکان بروز هر نوع ناهنجاری وجود دارد، آیا خانواده می‌تواند در ساماندهی به این ناهنجاری‌ها یا بهنجارکردن این ناهنجاری‌ها نقش قاطع و نهایی داشته باشد؟**

□ بله، تصور می‌کنم خانواده در آن شش سال اول می‌تواند بچه را بسازد. وقتی بچه وارد مدرسه می‌شود چون می‌داند که خانواده‌اش، خانواده‌ای است که نقش مؤثری در تربیتش دارد، به خانواده‌اش اعتماد دارد. ببینید، یکی از شرایطی که خانواده می‌تواند برای فرزند فراهم کند، اعتمادبه‌نفس است که اگر آن را در شش سال اول به وجود آورد، از طرق مختلف، مثل دادن مسئولیت به فرزند، مثل توجه به نکات مثبت فرزند و تقویت این نکات مثبت یا شناسایی توانایی‌ها و استعدادهای فرزند، درواقع او به بیراهه نمی‌رود. اگر خانواده اینها را خوب تشخیص بدهد و مثلاً بداند فرزندش هنرمند خوبی می‌شود، توجه داشته باشید که او نباید حتماً درس‌خوان خوبی

بشود. البته نمی‌خواهم اینها را از هم جدا کنم ولی می‌تواند هنرمند خوبی بشود. مثلاً خانواده می‌تواند بچه‌ها را در کارهای گروهی‌شان شرکت بدهد. بچه باید بداند که در گروه، نقشی دارد و می‌تواند نقش خودش را خوب پیدا کند. احترام گذاشتن به شخص در کودکی، برای جوانی و نوجوانی او بسیار مؤثر است. خانواده اگر اینها را خوب اجرا کند مطمئن باشید بچه منحرف نخواهد شد. چون برمی‌گردد به دامان خانواده و دوباره این سؤالات را می‌پرسد.

● **حتی اگر زمینه انحراف وجود داشته باشد؟**

□ بله! می‌آید و می‌پرسد و می‌رود. چون مطمئن است که پدر و مادر دوستش دارند. او وقتی این را تشخیص داد، به پدر و مادر و همچنین خودش وابسته می‌شود. اگر گفتند تو کارت را خوب انجام دادی، او به خودش متکی می‌شود. دراین‌حال خودش را جدا از خانواده نمی‌داند. اما مکمل این نقش خانواده، مدرسه و دانشگاه است. یعنی این یک فرایند بسیار بسیار دقیق و مسیر بسیار مطمئنی است.

● **پدر و مادر جوانی، فرزند اولشان به دنیا می‌آید. تک‌فرزندشان به دنیا می‌آید تا شش و هفت سالگی نمی‌توانند با بچه ارتباط برقرار کنند و وقتی کودک می‌رود در مرحله دبستان و پیش دبستان در کنار همسالانش قرار می‌گیرد نوعی تناقضات رفتاری پیدا می‌کند؛ یعنی عملاً تربیت از حیطه خانواده خارج شده است. آن وقت پدر و مادر چه‌کار باید بکنند؟**

□ من تصور نمی‌کنم. پدر و مادر می‌توانند تنها خودشان باشند. چون وقتی می‌گوییم خانواده، یعنی مجموعه تعاملات میان فرزند و پدر و مادر. این زوج جوان خودشان پدر و مادر دارند و متکی به آن هستند. به‌عبارت دیگر، شما این بحث را مطرح می‌کنید که وقتی دو نفر ازدواج می‌کنند و صاحب فرزند

می‌شوند اگر آن تعاملات خانوادگی خودشان را خوب انجام داده باشند مشکلی پیش نمی‌آید، ولی اگر انجام نداده باشند، ما مشکل داریم. بسیاری از مشکلات جامعه ما از همین جوان بودن زوج که متکی به پدر و مادر نبوده‌اند، به‌وجود می‌آید.

● **امروزه در عصر صنعت خیلی سخت است که به آن ارتباطات پایبند باشند؟**

□ اگر فرهنگ خانوادگی خودمان را گم کنیم، حرف شما درست است. فرهنگ اصیل و طولانی‌مدت و فرهنگی که در آن رشد کردیم را نباید از دست بدهیم. شما مطمئن باشید اگر فرهنگ خود را از دست بدهیم اصالت خودمان را هم از دست می‌دهیم. فرهنگ ایرانی و اسلامی ما بسیار غنی است. در این دو فرهنگ می‌بینیم که فرزند چه نقشی دارد و شرایط خانواده باعث می‌شود که این متکی بودن و استقلال در آن رشد کند. بنابراین توصیه من به جوان‌ها این است که فرهنگشان را از دست ندهند. ازدست‌دادن فرهنگ، مساوی است با ازدست‌دادن بسیاری از چیزها. شما به دنیای صنعت اشاره کردید، اما زندگی‌کردن در این محیط دلیل نمی‌شود که آدم فرهنگش را از دست بدهد. حتی در بسیاری از کشورهای نوپا، مردم فرهنگشان را از دست داده‌اند، ولی بسیاری از کشورهای متمدن فرهنگشان را از دست نداده‌اند، وارد صنعت شده‌اند مثل ژاپن؛ هنوز همان‌طور عمل می‌کنند که پنجاه سال پیش پدرانشان عمل می‌کردند.

● **جوانان بعد از رسیدن به بلوغ جوانی، احتیاج به ایده‌آل و آرمان دارند؛ آرمان‌های فکری و اجتماعی که به زندگی آنها جهت می‌دهد. حالا اهدافی که جوانان دارند باید چطور پرورش داده شود و چگونه باید**

زندگی‌شان هدفمند شود و این هدف‌مندی را متخصصان، در زندگی و اجتماع چگونه تزریق کنند؟

□ از بچه می‌پرسند، می‌خواهی چکاره شوی؟ می‌گوید: دکتر، افسر، خلبان یا مهندس. بعضی وقت‌ها دخترها، عروسک‌ها را دوروبرشان می‌چینند و نقش آن چیزی را که در آینده می‌خواهند بشوند، بازی می‌کنند. اما در آینده معلوم نیست که به این شغل می‌رسند یا نه؟ علتش این است که در خانواده این نقش‌ها آرام‌آرام ضعیف می‌شود. بچه وقتی وارد مدرسه می‌شود مخصوصاً در دوره راهنمایی، باید کشف شود که چه استعدادی دارد. حتماً یک فرزند، نباید دکتر بشود بلکه می‌تواند یک هنرمند خوب یا ... بشود. این را باید خانواده و بعد مدرسه تشخیص بدهد. در مدرسه، تنها آموزش و درس‌دادن کافی نیست، بلکه پرورش هم بخشی از این فرایند است. در اینجاست که هوش کودک، نوجوان و جوان شناخته می‌شود.

من می‌گویم هدف، مقدس‌ترین فرضیه‌ای است که باید در ذهن جوان روشن شود. این فرضیه مقدس را باید چطور روشن کنیم. من معتقدم که باید بچه را شناخت. این شناخت باعث می‌شود بچه در آینده در مسیری قرار بگیرد که برای او سازنده است.

● **جوانی به مرز هفده هجده سالگی می‌رسد ولی این زمینه‌ها در جهت استعدادهای او فراهم نشده است.**

□ تعریف شما غلط است. نمی‌شود!

● **یا اینکه تصور کند که استعدادش را نشناخته‌اند!**

□ مگر اینطور باشد.

● **آیا بچه‌ها می‌توانند از هفده هجده سالگی راهشان را بشناسند؟ آیا این امکان‌پذیر است؟**

□ خیر، آموزش فرایندی زمان‌بر است. بچه‌ای که خطا می‌کند و آن اشتباه را در مدت شش سال یاد می‌گیرد یک‌سال طول می‌کشد که برگردد. اگر شما می‌گویید نه، من می‌گویم بله.

سگ اصحاب کهف روزی چند
پی نیکـان گـرفت و مـردم شـد

اگر کسی خطا کند و این را جلو ببرد دیگر غیرقابل‌جبران است.

● **ممکن است جوان‌هایی باشند مثل خواص که بتوانند خودشان را از درون تغییر بدهند؟**

□ گاهی ممکن است یک شوک اجتماعی باعث شود چنین اتفاقی بیفتد، هرچند نادر است. البته هر کسی نمی‌تواند. باز هم این به شناخت برمی‌گردد. تغییر رفتار بسیار مشکل است. بعضی می‌گویند با زندان‌انداختن بچه‌ها، این مشکل را رفع می‌کنند، ولی نه! آنجا ممکن است بدتر شود. اما اگر این بچه در پسین ذهن خود، شناخت خوبی داشته باشد ممکن است جلوی آن خطاها را بگیرد. در مطالعات، من دیدم که گاهی اختلافات خانوادگی باعث بسیاری از معضلات است. وقتی ما می‌گوییم همسر، نباید این اختلاف باشد. بنابراین بچه‌ای که در درون اختلافات، اعتیاد و فقر رشده کرده، بچه خوبی نخواهد شد. البته فقر فرهنگی و اجتماعی هم مؤثر است. از طرف دیگر، اگر من بدانم به کدام جامعه تعلق دارم و احساس امنیت بکنم، نمی‌گذارم بچه‌ام بد بشود و بچه بد نخواهد شد.

● **آیا فناوری هم می‌تواند در آموزش دخیل باشد یا فقط عامل انسانی این نقش را دارد؟**

□ شما نگویید فناوری، بگویید فناوری آموزشی که خود تعریف لغوی و معنوی دارد. تعریفش این است: «برخورد سیستماتیک با پدیده‌های علمی».

آموزش هم یکی از پدیده‌های علمی‌است. حالا اگر فناوری در اختیار آموزش قرار بگیرد چقدر شکوفایی زیبایی در مجامع علمی به‌وجود می‌آید! فکر کنید بچه‌ای از دوران کودکی با فناوری آموزشی رشد کند و به آن سیستم عمیق و شکوفاکننده ذهن برخورد کند، چقدر مؤثر و خوب می‌شود! الآن بچه‌های کوچولو پشت کامپیوتر قرار می‌گیرند و وارد دنیای کامپیوتر می‌شوند. بسیاری از نکات علمی دنیا را یاد می‌گیرند، پس می‌توانند در پیشرفت علمی مؤثر باشند.

● **بحث درباره هدفمندی جوانان و ایجاد انگیزه در جوانان بود. این ایجاد انگیزه می‌تواند ابعاد مختلفی داشته باشد. در جوامع کنونی، مسائل زیادی را می‌شود مطرح کرد که به جوانان برای هدف‌هایشان در زندگی، مثل کنکور مثل هنر و فرهنگ انگیزه می‌دهد. وقتی جوانان به سن شانزده هفده سالگی می‌رسند شاید بزرگ‌ترین دغدغه‌شان کنکور باشد. یعنی فکر می‌کنند برای شکل‌گیری آینده، باید کنکور را پشت سر بگذارند. این معضل را شما چگونه می‌بینید؟**

□ من توجه شما و جوانان را به این نکته جلب می‌کنم که دانشگاه می‌تواند بخشی از خوشبختی باشد اما نه همه خوشبختی. هر ساله یک‌میلیون‌وپانصدهزار کنکوری داریم. اگر اینها را در یک‌میلیون و پانصدهزار ضرب کنیم چیزی در حدود هفت تا هفت‌ونیم‌میلیون ایرانی در سال گرفتار و نگران کنکورند. مثلاً گاهی اتفاق می‌افتد که موقع کنکور، در خانواده می‌گویند نباید برادر و خواهر کوچک‌تر صحبت یا بازی کند، چون برادر بزرگ دارد درس می‌خواند. درموقع کنکور، همه درگیر می‌شوند و همیشه این مجموعه را داریم که عذاب می‌کشند. اگر شناخت استعدادهای جوانان ما مطرح بشود، اگر مسئولان اداره فرهنگ و ارشاد، آموزش و پرورش و

دانشگاه‌ها، پرورش کودکان را به‌عهده بگیرند حتماً کنکور را از حالت معضل‌بودن خارج خواهند کرد.

باید به جوانان بگوییم تا اندازه‌ای که می‌توانید به علم وفادار باشید، تا جایی‌که می‌توانید به مطالعه وفادار باشید. به خانواده‌ها بگویید که کودکان را به مطالعه عادت بدهید. بدانید که خانه بدون کتابخانه نیست. نمی‌گویم که کتابخانه مجلل باشد بلکه چند کتاب هم کافی است. چون همه خانواده، آن را دوست دارند. حالا سالی دو تا پنج کتاب هم اضافه کنیم بهتر است. چرا خانه‌ای نداشته باشیم که کتاب و کتابخانه داشته باشد؟!

● **البته باید فرهنگ کتابخوانی جا بیفتد. چون ما خانه‌های شیکی داریم که کتابخانه‌های زیبا و کتاب‌های بسیار دارند ولی خواننده ندارند.**

□ بله! ولی باید طوری جا بیندازیم که همه مطالعه کنند و آن معضل کنکور از بین برود. اگر بچه‌ها بدانند که خانه بدون کتابخانه نیست حتماً به مطالعه روی می‌آورند. جوانان ما هم مأیوس نباشند. آنها باید بدانند که جای دیگری غیر از دانشگاه هست که آنها می‌توانند خودشان را شکوفا کنند، مثلاً در ورزش، هنر و ....

● **درباره هنر بگویید که چطور می‌تواند به جوانان انگیزه بدهد؟**

□ تشخص خاطر انسان در هنر شکل می‌گیرد. اگر شما غمی داشته باشید وقتی نقاشی می‌کنید و غم را نشان می‌دهید، غم از بین می‌رود. شما اگر قطعه‌ای موسیقی بسازید و شادی و غم خودتان را در آن پیاده کنید روانتان آزاد می‌شود. اگر شعر زیبا بگویید هم همین‌طور. این باعث می‌شود که فکرتان در بعد عمیق انسانی فرو برود، به جای اینکه به جای بد کشیده شود. هنر می‌تواند در زندگی جوانان ما نقش ارزنده‌ای داشته باشد به شرطی که این هنر را با آن اصالت فرهنگی خودمان توأم بکنیم، نه اینکه به فرهنگ

بیگانه متوسل شویم. اگر فرهنگ خودمان را از دست بدهیم، هویت خودمان را از دست می‌دهیم و چیزهایی وارد ذهن ما می‌شود که هنر نیست.

● **استنباط من این است که ابزار هدفمندی یک جوان مثل ورزش، هنر و غیره جدا از فرهنگ نیست و فرهنگ به اینها جهت می‌دهد.**

□ لندشیر از کسانی است که درباره فرهنگ صحبت می‌کند. او می‌گوید: «تعامل میان جامعه و فرد، فرهنگ را می‌سازد. اگر این فرهنگ پویا باشد تعلیم و تربیت پویا را می‌سازد و اگر تعلیم و تربیت پویا باشد فرهنگ پویا را می‌سازد». این توالی را شما داشته باشید، آن‌وقت می‌گوید: «پویایی فرهنگ یا تعلیم و تربیت زمانی پویا است که فرهنگ به خودش جهت بدهد.»

● **در فرهنگ ما چیزی که جاافتاده، این است که برای رسیدن به‌هدف باید به دانشگاه برویم؟**

□ بسیاری از بزرگان فرهنگ ما وجود دارند که به دانشگاه نرفته‌اند ولی خودشان رشد کرده‌اند. ما نمی‌گوییم همه فرهنگ‌ها مبتذل‌اند، چون فرهنگ خوب هم وجود دارد. بنابراین باید این فرهنگ‌ها را گرفت و تطابق داد و استفاده کرد. رفتن به دانشگاه، شکوفایی ایجاد می‌کند. از طرف دیگر، کسانی هم که از دانشگاه فارغ‌التحصیل می‌شوند نبوغ خود را به‌کار می‌گیرند تا به جایی برسند نه اینکه دانشگاه همه چیز به آنها بدهد.

شما ببینید مثلاً عده‌ای به دانشگاه می‌روند و تئاتر می‌خوانند، فقط از بین آنها دو یا سه نفر، فلان شخص می‌شود. اینها به خود و فرهنگ خود وابسته بوده‌اند.

● **در زندگی جوان‌های امروز نوعی مشکلات فکری و روانی دیده می‌شود که بعضی از آنها، از نوعی بی‌اعتمادی‌به‌نفس و عزت‌نفس، نشئت گرفته است. چگونه باید این اعتماد و عزت‌نفس را به‌وجود آورد؟**

□ نهادها و سازمان‌های مختلفی باید به‌وجود بیاید- که البته الآن هم بعضی از این نهادها وجود دارد- تا جوان‌ها در آنها پرورش پیدا کنند. باید از این فرهنگسراهایی که در تهران است، در دیگر شهرها هم دایر کنند و کار این فرهنگسراها این باشد که از خرده‌پایی بیرون بیایند و کارشان ساختن این جوان‌ها و دادن اعتمادبه‌نفس و گرفتن نکات مثبت و پرورش جوان‌ها باشد. حتی در این فرهنگسراها و کتابخانه‌های پارک‌ها و مکان‌های ورزشی هم می‌توانند از استادان و دبیران بازنشسته که کاری ندارند و دوست دارند دانش خودشان را ارائه بدهند استفاده کنند و جوان‌ها با آنها مشورت کنند. ما مکان‌های ورزشی کم داریم. اگر مکان‌های ورزشی زیاد باشد و ورزش رونق یابد، خیلی از مشکلات حل می‌شود. این وظیفه مسئولان است که در هر محله یک مکان ورزشی ایجاد کنند. باید کتابخانه و نگارخانه ایجاد بکنند تا بچه‌ها به آنجا بروند.

● **یعنی یک مکان جذاب در هر محله‌ای باشد. چون نگارخانه‌ای که المان داخلش برای جوان نیست آنها را جذب نمی‌کند.**

□ بله. من معتقدم که مکان‌های ورزشی از اساسی‌ترین جاهاست و غیر از آن، جاهایی که بچه‌ها بیایند و در آن تئاتر بازی کنند و استعدادشان را بروز دهند، هم بسیار ضروری است.

به‌عنوان یک ایرانی احساس مسئولیت می‌کنم. من هم دوست دارم فرزندان ایران با این همه استعداد شایسته باشند!

● **ای کاش این استعدادها را باور کنیم!**

□ باور داریم. ما باید آنها را شکوفا کنیم. این برنامه هم که شما به جوانان اختصاص داده‌اید، از بخش‌های مهمی است و ما باید از شما تشکر کنیم.

● آموزش برای جوان‌ها باید به شکل درست باشد. حتی آموزشی که از کودکی شروع می‌شود نتایج خودش را در جوانی نشان می‌دهد.

□ اساسی‌ترین چیزی که ممکن است این مملکت را نجات بدهد آموزش است. آموزش می‌تواند هر چرخ پنچری را به حرکت دربیاورد.

اگر از هر بعدی نگاه کنیم، ما به آموزش نیاز داریم. آموزش فرایندی دوسویه است. این فرایند هدفمند و معین است. یعنی دستگاه شما، صداوسیما و سازمان‌های مختلف که مسئول آموزشند باید مردم را به سویی ببرند که مطلوب است. البته ما آموزش منفی هم داریم. در آموزش مثبت، ما باید این فرایند دوسویه را بگیریم و در آن غور بکنیم و عوامل مختلفی را که منجر به پیشرفت آموزش می‌شوند فراهم بکنیم؛ از جمله فناوری آموزشی که راه مؤثری است و آموزش را تسهیل و تسریع می‌کند. مثالی بزنم: الآن همه وقتی پشت ماشین می‌نشینند کمربند ایمنی‌شان را می‌بندند، این از ترس پلیس است نه به‌خاطر آموزش. این آموزش باید از ابتدایی‌ترین کار شروع بشود. البته این هم خوب است. چون باعث تغییر رفتار می‌شود. این آموزش را شرطی و کلاسیک می‌گوییم. درست است که شکل می‌گیرد اما بعد از مدتی که اجبار را برداریم ممکن است از بین برود. چرخ آموزشی مملکت حتماً باید سریع، دقیق، خوب و هدفمند باشد و خوب بچرخد و ادامه پیدا کند. اگر این چرخ خوب بچرخد، مطمئن باشید ما از بهترین‌ها خواهیم بود و اگر خوب نچرخد از بدترین‌ها.

گفت‌وگو با

دکتر علیرضا نوری

متولد ۱۳۴۹، تهران

تحصیلات: دکترای پزشکی از دانشگاه تهران، سه سال تحصیل در رشته طب آلترناتیو

فعالیت‌ها: ۱۳۶۷ ورود به رادیو به‌عنوان مترجم، نویسنده و سردبیر، مدیر طرح و برنامه و مدیر گروه دانش، ۱۳۷۷ قائم‌مقام شبکه جوان، از سال ۱۳۷۸ مدیر شبکه جوان، آموزش مدیریت رادیو از دویچه وله آلمان، بازدید از رادیو تلویزیون آلمان، مالزی و روسیه، دوره مدیریت نوین رسانه از E.B.D. ترجمه چند جلد کتاب و مقاله و ارائه سخنرانی در سمینارهای علمی تخصصی.

● **از جوان شروع می‌کنیم؛ چون شما مدیر شبکه جوان هستید بد نیست بدانیم که در تعریف شما، جوان به چه کسی می‌گویند؟**

□ جوان را چند جور می‌توانیم تعریف کنیم. حتماً دیده‌اید که بعضی‌ها برای جوانی مرزی قائل نیستند و اگر به کسی بگویید که شما فرد مسنی هستید، می‌گوید که من دلم جوان است. بنابراین، مرزها خیلی مرزهای موردقبول همه نیست. یعنی اینکه اگر کسی در درون خودش شور و شعفی را احساس کند و نشاطی داشته باشد، علی‌رغم اینکه ۷۰ یا ۸۰ سالی هم از عمرش گذشته باشد، خودش احساس جوانی می‌کند.

● **ولی ما نمی‌توانیم ، ابتدا و انتهای مرز جوانی را همین‌طور باز بگذاریم. باید این مرزها مشخصاتی داشته باشد که آن مخاطبانی را که هدف قرار می‌دهیم مشخص باشد؟**

□ من در مورد اول که خدمتتان عرض کردم آنها را هم جوان تلقی می‌کنیم تا خدای نکرده آنها فکر نکنند که پیر هستند. بعضاً هم شاید از ما هم خیلی جوان‌تر باشند. تعاریف مختلفی دارد اما تعریفی که از جوانی می‌شود یک تعریف فیزیولوژیک است، دوره‌ای که درواقع فرد پا به دوران بلوغ می‌گذارد و وارد مرحله دیگری از زندگی خودش می‌شود. اما از حیث فیزیولوژیک بین ۱۵ سالگی تا ۲۱ یا ۳۰ سالگی را می‌توان دوره جوانی تلقی کرد.

اما از نظر جامعه‌شناسی ممکن است تعاریف دیگری برایش قائل شویم. درواقع از زمانی که فرد به دوره بلوغ می‌رسد و آن دوره را پشت سر می‌گذارد، تا زمانی که وارد مرحله‌ای از استقلال در زندگی و معیشت می‌شود و مسئولیت خانواده‌ای را بر دوش می‌گیرد می‌تواند به‌عنوان دوران جوانی تلقی شود. با این تعریف، هر چه ما نگاه می‌کنیم در کشور خودمان به‌خاطر اینکه سن ازدواج بالا رفته، احتمالاً سن جوانی ما هم طولانی‌تر شده. پس به

این معنا می‌شود گفت که اگر ۳۵ سالگی، سن ازدواج جوان‌های ماست، در حال حاضر تا ۳۵ سالگی را هم می‌توان دوران جوانی در نظر گرفت و اگر برگردیم به گذشته که پسرها و دخترها زودتر در مرز ۱۸ و ۱۹ سالگی ازدواج می‌کردند و مسئولیت یک خانواده را به‌عهده می‌گرفتند، دوره جوانی همین حول و حوش ۱۸ یا ۱۹ سالگی بود.

از بعد مسئولیت‌های اجتماعی شاید بتوانیم تعریف مشخصی ارائه کنیم و آن هم پذیرش مسئولیت خانواده است که دیگر فرد از آن زمان به بعد وارد عرصه بزرگسالی می‌شود. این عرصه، عرصه‌ای است که فرد از مرحله جوانی می‌گذرد و مسئولیت خانواده‌ای را برعهده می‌گیرد. این تعریف، خیلی کتابی است. اگر به کتاب‌های مختلف مراجعه کنید تعاریف متفاوتی می‌بینید. خود آمریکایی‌ها تا ۱۹ سالگی را می‌گویند و بعد از آن را به‌عنوان جوانی تلقی می‌کنند و حتی تا ۱۷ یا ۱۸ سالگی را گاهی‌اوقات، دوره اطفال تلقی می‌کنند. البته این مسئله در فرهنگ‌های دیگر متفاوت است؛ ممکن است تا ۱۱ سالگی، فرد طفل باشد و بعد از آن وارد نوجوانی و بعد جوانی بشود که این سن جوانی را پایین‌تر می‌آورد. این مجموعه‌ای است از چیزی که در ذهن من است.

● **شبکه جوان به‌عنوان یک رسانه، مخاطبان خودش را دارد. شما کدام یک از تعریف‌هایتان را به‌عنوان یک کار رسانه‌ای مدنظر قرار می‌دهید و مخاطبانتان را در آن جدول می‌گذارید یا با آن آمار سنی می‌سنجید؟**

□ ما اگر بخواهیم دقیق‌تر عمل بکنیم مجبور هستیم با میزان سن بسنجیم.

● **یعنی همان فضایی که دارید الآن در شبکه عمل می‌کنید؟**

□ ما مخاطبان را بین ۱۵ تا ۳۰ سال فرض کرده‌ایم. یعنی ممکن است در بعضی از برنامه‌ها، سنین پایین‌تر یا بالاتر هم مدنظر باشد اما سن موردنظر

شبکه ۱۵ تا ۳۰ سال می‌باشد. فرض ما بر این است که میانگین سن ازدواج، در کشور چیزی نزدیک ۳۰ سال است و براین‌اساس تقسیم‌بندی ما تقسیم‌بندی نزدیک به واقعیت است. از آن طرف هم که ما سن ۱۵ سالگی را فرض می‌کنیم به‌خاطر این است که دوره بلوغ در کشور ما از نظر سنی پایین‌تر است، یعنی بچه‌ها زودتر بالغ می‌شوند. دخترها بین ۹ یا ۱۰ سالگی و پسرها بین ۱۲ یا ۱۳ سالگی بالغ می‌شوند. بعد از گذر از این دوره که دوره نوجوانی است وارد دوره جوانی می‌شوند که سن ۱۵ سالگی می‌تواند به جوانی نزدیک باشد.

● **نوجوان چه کسی است؟**

□ نوجوان درواقع کسی است که بین طفولیت و سنین جوانی باشد.

● **دقیقاً کجا؟**

□ طیفی از سال‌های عمر که در دوران بحران بلوغ سپری می‌کند؛ یعنی از زمانی‌که خودش را می‌شناسد و شخصیتش شکل می‌گیرد. کم‌کم این شخصیت شروع می‌کند به شکل‌گرفتن و بعد از اینکه یک ثبات نسبی هم در این شخصیت ایجاد می‌شود، می‌توان گفت که دوران نوجوانی را سپری کرده است. به تعبیری در دوران جوانی، شخصیت فرد شکل‌پذیری بیشتری نسبت به دوران نوجوانی دارد. من فکر می‌کنم تقسیم‌بندی که براساس سن بلوغ انجام می‌شود در همان اوان بالغ‌شدن فرد (چه دختر و چه پسر) به یک ثبات نسبی می‌رسد.

● **شما نوجوانان را هم در گروه سنی مخاطبان خودتان قرار می‌دهید؟**

□ خیر! بعد از اینکه یک ثبات نسبی در ذهن و جسم فرد ایجاد می‌شود، ما می‌توانیم از آن زمان به بعد، او را مخاطب در نظر بگیریم تا زمانی که ازدواج می‌کند، یعنی حدوداً تا ۳۰ سالگی.

● **آقای دکتر، ما برای اینکه نظر شما را درباره جوان‌ها بدانیم و بیشتر با شما آشنا شویم بهتر است که برگردیم به جوانی خودتان. راستی خودتان هنوز جوانید؟**

□ طبق این تعریفی که من عرض کردم نه، ولی طبق تعریف اولم که هر کسی شور و شعفی داشته‌باشد، شاید! البته نمی‌دانم این شور و شعف هنوز در من هست یا نه! شما فرمودید که به دوران جوانی خودم برگردم؟

● **در واقع می‌خواستیم بدانیم که الآن شما خودتان را جوان می‌دانید؟**

□ من احساس می‌کنم نه، چون الآن انرژی دوران جوانی را ندارم. یعنی الآن دو سه سالی است که احساس می‌کنم آن حالت و انرژی و شادابی را ندارم. شاید واقعاً مرز ۳۰ سالگی آدم را عوض می‌کند و این خودش نمونه جالبی از فصول زندگی انسان است؛ وقتی که انسان متوجه می‌شود که در گذشته چه توانایی‌هایی داشته که الآن دیگر ندارد.

● **یک اصطلاحی داریم می‌گویند «جوانی‌کردن»، یا «مثل جوان‌ها زندگی‌کردن»، یا «جوان بودن». این به چه معناست؟**

□ جوانی‌کردن، فکر کنم برمی‌گردد به اینکه ما تسلیم طبیعت نشویم. یعنی اگر طبیعت آدمیزاد را شما در نظر بگیرید همه چیز درواقع پایان دارد. اگر به همه چیز نگاه کنیم، به سلول‌های بدن انسان نگاه کنیم، به توانمندی‌هایش نگاه کنیم، اوجی دارد که به نظر من اوجش در دوران جوانی است و فرودی دارد که بعد از سپری‌شدن دوران جوانی این فرود شروع می‌شود و تا مرز کهنسالی و بعد هم تا مرگ ادامه پیدا می‌کند.

این از نظر جسمی و مادی است که ما به این شکل تعبیر می‌کنیم. البته قطعاً شما هم تصدیق می‌کنید که عرفا و بزرگان ما، که از یک خط درونی و بهجت و سرور واقعی درونی برخوردارند اینها حتی تا سنین بالا، (۸۰ یا ۹۰

سالگی) همچنان به نظر من جوان هستند و روحشان در اوج کمال است.

● **چون به آن سرچشمه نور نزدیک و وصلند.**

□ درواقع به آن سرچشمه اکسیر حیات رسیده‌اند و جاودانه شده‌اند. جاودانگی آنها جاودانگی مادی نیست، جاودانگی درونی و معنوی و روحی است. من فکر می‌کنم ما سعی می‌کنیم در زندگی خودمان تسلیم واقعیت‌های روزمره طبیعت نشویم و اینکه می‌گویند کسی جوانی می‌کند تعابیر مختلفی ممکن است برایش وجود داشته باشد. اگر به من بگوئید ممکن است یک تعبیر داشته باشم، به یک فرد ۵۰ ساله بگوئید یک تعبیر دیگری داشته باشد. اما وقتی که ما به یک جوان می‌گوییم جوانی می‌کند، غالباً این برداشت را دارد که کار خام و نپخته‌ای انجام دهد. اگر به یک آدم ۵۰، ٦۰ ساله بگویید، ممکن است بگوید همان چیزی که حافظ می‌گوید:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد

و آن راز که در دل بنهفتم به در افتاد

می‌شود گفت که او بازگشتی به گذشته خود کرده و نمی‌خواهد تسلیم طبیعت خودش باشد.

● **آقای دکتر، جوانی دورانی است برای تجربه‌کردن و هر کسی هم که بخواهد تجربه‌کند، حتماً خطا هم می‌کند. شما در جوانی‌تان چقدر می‌خواستید تجربه‌کنید و چقدر هم خطا کردید و امروز که به آن جوانی‌تان نگاه می‌کنید به چه صورت است و امروز به جوان‌ها چطور نگاه‌می‌کنید و درواقع برای جوان‌ها چگونه برنامه‌سازی می‌کنید. شما وقتی که می‌خواهید به یک روند برنامه‌سازی نگاه کنید یا یک جریان برنامه‌سازی ایجاد کنید از کدام زاویه نگاه می‌کنید، آقای دکتر نوری سی‌واندی ساله یا دکتر نوری ۱۸ ساله؟**

□ پاسخ به سؤال دومتان را اجازه بفرمائید در بخش اول توضیح بدهم که شما اشاره کردید به اینکه، یک جوان چقدر اهل خطاکردن است. جور دیگری می‌توانیم بگوئیم که یک جوان چقدر اهل ریسک است. شاید یکی از ویژگی‌های دوران جوانی همان بحث ریسک‌کردن است. جوان‌ها از این بعد درجه‌بندی می‌شوند. بعضی‌ها خیلی محتاط هستند و محافظه‌کارانه با مسئله برخورد می‌کنند. غالباً آدم‌هایی که درون‌گرا هستند و یک مقدار در حیطه مسئولیت قرار نگرفته‌اند، ممکن است آدم‌های محتاط و محافظه‌کاری باشند. عده‌ای از جوان‌ها هستند که محافظه‌کار نیستند و جسارت‌هایی دارند. اینها ممکن است از خودشان نیز شجاعت به خرج بدهند. ما جوان‌های شجاعی در دوران انقلاب و دفاع مقدس داشتیم. یک سری از جوانها، جوانهای بی باک متهوری هستند و هیچ چیز جلودارشان نیست. اینها به مزاح گفته می‌شود که از دیوار راست بالا می‌روند. من فکر می‌کنم نه آدم شجاعی بودم و نه آدم محافظه‌کار.

● **درهرحال، امروز که می‌خواهید روند برنامه‌سازی در شبکه جوان را طراحی بکنید کدام نگاه را تسری می‌دهید؟**

□ نگاه ما، باید یک نگاه فراگیر باشد ولی باید نقطه اوجمان، یک جوان ایده‌آل را ترسیم بکند، یعنی ما باید واقع‌بینانه با جامعه‌مان برخورد بکنیم اما ترسیمی که می‌کنیم از جوانی، سعی می‌کنیم دلخواه جامعه امروز و جوان ایده‌آل باشد؛ جوانی که دست‌یافتنی هم باشد.

● **شما داشتید از جوان ایده‌آل صحبت می‌کردید. این جوان ایده‌آل چطور جوانی است؟**

□ برای جوان ایده‌آل تعابیر و معانی مختلفی می‌توان تصور کرد. یکی از بخش‌هایی را که یک جوان در طول عمرش سپری می‌کند بخش

جامعه‌پذیری‌اش است. یعنی وقتی که وارد جامعه می‌شود بتواند خود را با نُرم‌ها و هنجارهای آن جامعه وفق بدهد و بتواند برای جامعه، فرد مؤثر و مفیدی باشد. شاید منظور ما از جوان ایده‌آل همان جوان باشد (یعنی جوانی که خیلی در دو سه طیف انسان درون گرا یا بیمارگونه، یا از آن طرف، انسان ضدارزش و ضدنُرم جامعه نباشد)، چیزی بین این دو است؛ جوانی که هم اهل فعالیت است، هم اهل علم و تجربه و هم شجاع. او باید قدرت واردشدن در حیطه‌های سخت و خطیر را داشته باشد و هم اینکه از تجارب دیگران استفاده کند. چنین جوانی قطعاً جوان درون‌گرایی نیست که ممکن است روحیه بیمارگونه‌ای هم داشته باشد. یک جوان افسرده قطعاً نمی‌تواند پا به چنین مرحله‌ای بگذارد. جوانی هم که بی‌باک و متهور است و نرم‌های جامعه را پس می‌زند ممکن است جوان مؤثر و مفیدی برای جامعه خودش نباشد.

جوان ایده‌آل، جوانی است که همه چیز را به تناسب به صورت متعادل در درون خود داشته باشد. از جوانی، انرژی، تیزهوشی و درایت و نکته‌سنجی و تمام ویژگی‌های مثبت دوران جوانی‌اش بتواند به حد مطلوبی بهره‌برداری بکند و خودش را آماده پذیرش مسئولیت‌های سنگین بکند. این جوان، جوان ایده‌آل ماست. یعنی می‌توان گفت که ما شاید یکی از مسئولیت‌هایمان این باشد که به نوعی همراه با جوان زندگی کنیم و هم خودمان و هم او را به‌نوعی از مخاطرات دوران زندگی مطلع کنیم و هم در کنارش باشیم. یعنی صرفاً نگاه از بالا به پایین نداشته باشیم. در کنارش باشیم و این حس را به او بدهیم که مخاطرات زندگی چیست و در چه صورتی انسان می‌تواند برای خود و خانواده‌اش مفید باشد. این چیزهایی نیست که در قالب پند و اندرز بشود گفت. این بخش هم به تجربیات خود فرد بستگی دارد. یک بخش آن را هم در قالب دوستان خودش می‌بیند و می‌پذیرد و

بخشی از جامعه‌پذیری هم به این شکل اتفاق می‌افتد که نکات و ملکات خوب و بد را هم در دوستان خودش می‌بیند و می‌پذیرد و از آنها تبعیت می‌کند. ما باید سعی کنیم دوست خوبی برای جوان باشیم و تصویر خوب و مطلوب را ترسیم بکنیم. به این طریق بتوانیم وظیفه‌مان را خوب انجام دهیم.

● **آقای دکتر! شما در جوانی شروع‌کردید به خواندن رشته پزشکی، چطور شد به پزشکی روی آوردید؟**

□ من تا سال چهارم دبیرستان، رشته‌ام ریاضی بود و به‌شدت به فیزیک و ریاضی علاقه‌مند بودم. رشته فیزیک، به خصوص فیزیک ذرات بنیادین اخترشناسی را خیلی دوست داشتم. من قبلاً هم که در گروه دانش رادیو بودم مقالاتی را که ترجمه می‌کردم یا مطالب و خبرهایی را که ترجمه می‌کردم در حدود ۹۵٪ درباره آستروفیزیک بود.

● **یعنی دلبستگی‌تان هنوز واقعاً همان است. حالا شما رشته تحصیلی‌تان چیز دیگری و دلبستگی‌تان چیز دیگری است و حوزه‌ای که در آن کار می‌کنید دقیقاً یک چیز دیگر. می‌خواهم در واقع این نکات را با همدیگر پیوند بدهید.**

□ من فکر می‌کنم به روحیات خودم برمی‌گردد.

● **داشتید تجربه می‌کردید یا ضرورت‌ها و یا جذابیت‌های هر کدام از اینها شما را به این وادی‌ها می‌کشاند؟**

□ هر کدام از اینها برای من جذابیتی داشت و گرایش و تمایلاتی ایجاد کرده بود. اما نمی‌دانم چطور شد ما از اینجا سر درآوردیم.

من یک سریال دیدم و خیلی به پزشکی علاقه‌مند شدم. با خودم قرار گذاشتم که هر اتفاقی که بیفتد باید پزشک شوم. وارد دوران دبیرستان که شدم به شدت به ریاضی علاقه‌مند شدم و رشته ریاضی فیزیک خواندم. تا

انتهای دوران متوسطه رشته‌ام ریاضی فیزیک بود و بعد یادم افتاد که باید به پزشکی بروم، چون با خودم عهد کرده بودم که پزشکی بخوانم. همه دلبستگی‌های خودم (فیزیک و ذرات بنیادی) را رها کردم. البته مشورت هم کردم. آمدم رشته تجربی و پزشکی دانشگاه تهران هم قبول شدم. هفت‌سال پزشکی خواندم تا ۲۵ سالگی.

وقتی پزشک شدم دو سه سالی هم کار پزشکی کردم ولی در تمام این مدت در رادیو هم بودم. یعنی بعد از دوران دیپلم، سال ۱۳۶۷ وارد رادیو شدم و جسته و گریخته هم با مطالب آسترو فیزیک ارتباط داشتم. دقیقاً با برنامه‌ای تحت‌عنوان **جهان دانش** کارم را شروع کردم. دوستان خوبی داشتیم. در این برنامه، من هم نویسندگی می‌کردم و هم ترجمه. گاهی‌اوقات برای کتاب‌های پزشکی نقد هم می‌نوشتم و گاهی‌اوقات کار کارشناسی انجام می‌دادم. بعد هم سردبیری کردم. البته نه در این برنامه، در برنامه‌های دیگری از گروه دانش. و بعد در گروه‌های دیگر این بخت را آزمایش کردم، چون علایق متنوعی داشتم؛ هم به شعر و هنر علاقه داشتم، هم به ریاضی و هم به عرفان. این علایق باعث شد من در تمامی این حیطه‌ها کار کنم و قدم بزنم و اوقات فراغت خودم را سپری کنم. دوران پزشکی هم که هفت‌سال بود طی شد و ما وارد مقطع جدیدی از زندگی شدیم. آن موقع **شبکه جوان** تشکیل شده بود؛ دوستان دعوت کردند که من در **شبکه جوان** با آنها کار کنم. با این نیت وارد شبکه شدم تا کار شبکه را انجام بدهم و در خدمت دوستان باشم و بعد هم برگردم به همان علایق شخصی خودم و پزشکی را ادامه بدهم. اما این‌طور نشد!

● **درواقع می‌شود گفت که تعلق خاطر بزرگتان کار رسانه است. وقتی که رهایش نکردید یعنی اینکه این در اولویت قرار دارد؟**

□ شاید این امانتی باشد که ما این را به کسی تحویل بدهیم و برویم. اگر از این منظر نگاه کنیم قابل‌تحمل‌تراست.

● **البته به تعبیری که شما می‌فرمائید تمامی پست‌ها امانت است. اما این نوع کار برای شما شاید جذابیت بیشتری داشته باشد. چون شما در حوزه‌های مختلف، تجربه‌کرده‌اید، حتی خود کار رادیو را و درعین‌حال، ادبیات و شعر در حوزه علاقه‌مندی شما قرار دارد تا موارد خاصی از علم. خب، اینها در کار رسانه است که بیشتر تجلی پیدا می‌کند. در جای دیگر یا بیرون کمتر جایی پیدا می‌شود- یا این‌که حداقل من نمی‌شناسم- که بتوان همه آنها را در شغل یا پستی دید، ولی در کار رسانه می‌شود. یعنی شما در پستی که دارید یا هر کدام از ما می‌توانیم در حوزه‌های مختلف کار کنیم و تجربه کنیم و چیز بیشتری یاد بگیریم و درعین‌حال یافته‌هایمان را به دیگران منتقل کنیم.**

□ البته کار رسانه هم جذابیت‌های خاص خودش را دارد. کار رسانه برای من که مدت‌هاست دارم این کار را انجام می‌دهم، بسیار شیرین است. حالا گذشه از اینها که کار عملی، جذاب است، کار تئوریک‌اش هم جذاب و زیباست.

● **آقای دکتر، شما چطور به سلایق و علاقه‌مندی‌های جوان امروز پی‌می‌برید. از کجا متوجه می‌شوید؟ آیا یک کار آکادمیک و سیستماتیک دارید یا بر پایه حدس و گمان به نتیجه می‌رسید، یا جوانی خودتان را مدنظر قرار می‌دهید؟**

□ جوانی خود ما که خیلی فرق می‌کرد. شاید یکی از راه‌هایی که ما بتوانیم از علایق و سلیقه‌های جوان‌ها مطلع شویم، زندگی‌کردن با خود جوان‌هاست. در فامیل، ما جوان زیاد داریم. شما در کنار خودتان، برادر جوان، خواهر

جوان یا سایر اقوام نزدیک جوان دارید. تا حدودی برداشت‌های خود ما که در شبکه جوان کار می‌کنیم تأثیرگذار است.

نمی‌توانیم این مسئله را کتمان کنیم که همه بروبچه‌هایی که در **شبکه جوان** مشغول به‌کار هستند، از خود شما گرفته تا بنده، به‌نوعی با این جوان‌ها زندگی می‌کنیم. تا حدودی می‌دانیم که چه تمایلاتی دارند. اما اگر بخواهیم به صورت دقیق‌تر این کار را انجام دهیم طبیعی است که رویکردهای علمی برایش وجود دارد. یعنی ما با نیازسنجی این کار را می‌کنیم. نیازسنجی‌ها از طریق مرکز تحقیقات سازمان انجام می‌شود. سفارش‌دهنده، بعضاً ما هستیم و گاهی‌اوقات هم خودشان انجام می‌دهند و گزارشش را به ما می‌دهند. گاهی‌اوقات هم در واقع ما از نتایج پژوهش‌های بخش‌های دیگر سازمان یا بخش‌های دیگر خارج از سازمان نیز بهره می‌بریم. مثلاً نحوه برخورد جوان‌های تهران با مسئله تجمل و رفاه برای ما مهم است. در داخل شبکه ما باید به این مسئله توجه بکنیم که برای یک جوان تهرانی داشتن کامپیوتر و موبایل از ضروریات است.

خب، این اطلاعاتی است که به ما می‌رسد. آیا این رفتار یا تعلقاتی که امروز جوان‌های ما پیدا کرده‌اند درست است یا نه. حالا برمی‌گردد به تحلیل‌های بعدی. برنامه‌سازی هم که شکل می‌گیرد در جهت تعدیل این گرایشات و تمایلات خواهد بود. یا فرض بفرمائید میزان تعلق‌خاطر جوانان به‌نوع خاصی از موسیقی. اگر الآن از شما بپرسیم، شما می‌فرمائید که جوان‌های ما به موسیقی پاپ علاقه دارند. جالب است که در نظرسنجی می‌بینید که بین موسیقی پاپ و موسیقی سنتی اختلاف چندانی وجود ندارد. مخاطب دوست دارد هر دو را بشنود. ما هم در آن محصولی که به آنها ارائه می‌دهیم قطعاً این نیاز یا این علاقه را مدنظر خودمان قرار می‌دهیم. البته در حال حاضر هم انجام می‌شود ولی ممکن است صددرصد نباشد.

● **جناب آقای دکتر، من وقتی برنامه‌های شبکه جوان را می‌شنوم، اغلب گزارشگران این شبکه در یک محدوده بسته گزارش تهیه می‌کنند. یعنی از نظر جغرافیایی حتی تمام تهران را هم شامل نمی‌شود، حتی نصف تهران را هم شامل نمی‌شود. ما صدای جوانان را از چه طریقی می‌توانیم در رسانه‌ای به‌نام شبکه جوان داشته باشیم؟ حالا تلفن هم خیلی مطلوب نیست؛ عده معدودی زنگ می‌زنند. جوانان ایرانی، آن کسانی که در روستاهای سیستان و بلوچستان زندگی می‌کنند یا آن کسانی که در یک شهر یا شهرکی در دشت‌مغان یا ایلام زندگی می‌کنند چطور می‌توانند صدایشان را در شبکه خود منعکس کنند و دیگران صدایشان را بشنوند؟**

□ در خیلی از شبکه‌های دنیا به گزارش، خیلی توجه نمی‌شود. جنس گزارشگری، خبری است که در واحدهای اخبارشان استفاده می‌کنند. کارش هم مشخص است. بنا نیست انعکاس‌دهنده نوع درخواست‌ها باشد. قرار است که رخدادی را گزارش کند. بنابراین ما از گزارشگر هم نباید این را بخواهیم، این بهره را ببریم که الزاماً درخواست‌ها و نیازهای مخاطبانمان را بگوید. اگرچه می‌شود از این وسیله هم استفاده کرد. این مطلبی که شما فرمودید، برمی‌گردد به این موضوع که ما باید یک نظام سیستماتیک، برای این کار طراحی کنیم. یکی از بخش‌هایش، انجام پژوهش‌ها در قالب طرح‌ها و پژوهش‌های مراکز تحقیقات مختلف است.

● **تحقیقات یک چیز مکتوب است اما رادیو با صدا کار دارد. چطور می‌شود این صداها با هم نزدیک شوند. یعنی سیستمی در شبکه جوان باشد که صدای جوان ایرانی از دورترین نقطه تا جوانی که کنار جام جم است با هم شنیده شود. یعنی فرصت مساوی برای همه باشد.**

□ این بخش مربوط می‌شود به امکاناتی که در کل کشور به‌طور متعادل توزیع شده. از آن مشکل‌تر پیداکردن مخاطب در آن نقاطی است که مدنظر شماست. یعنی اینکه **شبکه جوان** شبکه‌ای نباشد که محدود به چند شهر بزرگ شود، بلکه آنقدر وسعت و فراگیری داشته باشد- چه از نظر کمّی و چه از نظر فنی- تا ما بتوانیم صدایمان را به همه جای ایران برسانیم. به معنای اینکه تعداد فرستنده‌هایمان کافی باشد. از نظر کیفی ما بتوانیم آنقدر این حالت سمپات را با جوان‌های خودمان برقرار بکنیم که آنها ضمن اینکه به ما اعتماد می‌کنند، با ما دیالوگ هم برقرار بکنند. این هم، خیلی مهم است که آنها بدانند که **شبکه جوان** دغدغه‌های آنها را می‌فهمد، با زبان خودشان صحبت می‌کند و به این طریق به این شبکه اعتماد بکنند و آنها هم وارد این مفاهمه دوسویه شوند. این چیزی است که باید در شبکه اتفاق بیفتد. ممکن است بخشی در کشور اتفاق افتاده باشد ولی حتماً این فراگیری صددرصد نیست. اگر ما به آن نقطه برسیم که مخاطب ما در هر جای ایران که صدای ما را می‌شنود احساس کند که در این شبکه صداقتی وجود دارد و آن چیزی که ارائه می‌دهد صداقت و صراحت دارد و دروغ یا پروپاگاندا در آن وجود ندارد، طبیعتاً با آن ارتباط مثبتی برقرار می‌کند و اگر غیر از این باشد، وازدگی ایجاد می‌کند و مخاطب را از ما می‌راند. بنابراین، یکی از وظایف کلی بچه‌های شبکه ما به خصوص برنامه‌سازها که خط مقدم این مجموعه هستند، این است که با زبان خود این دوستان با آنها صحبت کنند.

● **آقای دکتر، در روزهایی هستیم که شبکه جوان هفت‌سالش تمام شده و در مرز هشت‌سالگی است. روند برنامه‌سازی در شبکه جوان چگونه بوده. چقدر از تجارب این چند سال استفاده شده. چرا شبکه جوان را سنی تعریف کرده‌اند در حالی‌که سایر شبکه‌ها تعاریف محتوایی دارند؟**

□ به‌خاطر جوان‌بودن جامعه ماست. به نظر من هیچ جامعه‌ای به اندازه کشور ما جوان ندارد. اگر دقت کرده باشید شاید قریب به ۳۰ میلیون نفر از جمعیت شصت‌واندی میلیونی ما را جوانان تشکیل می‌دهند که این رقم بالایی است. شاید در کشوری کوچک فقط ۲۰ میلیون جمعیت باشد درحالی‌که ما ۳۰ میلیون نفر فقط جوان داریم. بنابراین اختصاص رسانه‌ای خاص برای جوان‌ها چیز عجیبی نیست. اگر آنها سهم بزرگی از جامعه را تشکیل‌می‌دهند پس رسانه‌ای را هم باید برای آنها لحاظ کرد. حالا در رادیو این قرعه به نام شبکه ما افتاده. از این بعد هم ما خدا را شکر می‌کنیم که برای جوان‌ها کار می‌کنیم.

نزدیک به هفت‌سال از عمر ما در شبکه می‌گذرد. این هفت‌سال در رسانه، عمر خیلی کوتاهی است. این را واقعاً ما خودمان گاهی‌اوقات می‌گوییم که یک سال در رادیو مانند یک ماه سپری می‌شود. زمان از نظر نسبی سریع می‌گذرد. به تعبیر دیگر، شاید این هفت‌سال عمر طولانی نباشد برای رادیو، تا بتوانیم به الگوها و مدل‌های خاص برای ارائه برنامه به جوان‌ها برسیم. همان‌طور که شما فرمودید یک سری از شبکه‌ها را واقعاً می‌توان شناخت؛ مثلاً **شبکه قرآن** و **معارف** را. دلیلش هم نوع ارائه برنامه‌هاست. در آنجا شما موسیقی ندارید، آواهای قرآنی و آواهای مذهبی دارید. یکی از چیزهایی که ما را از **شبکه سراسری** متفاوت می‌کند بحث موسیقی است. ممکن است نگاه کنید ببینید چقدر موسیقی برای جوان در کشور ما تولید می‌شود. آیا این موسیقی در شبکه‌های دیگر استفاده نمی‌شود؟ شما در شبکه‌های خارج از کشور می‌بینید در یک شبکه فقط موسیقی کلاسیک پخش می‌شود. در رادیوی مخصوص جوانان، موسیقی راک و پاپ غربی و در اروپا موسیقی پاپ آمریکایی پخش می‌کنند. می‌بینید که اینها با نوع موسیقی از همدیگر افتراق داده می‌شوند.

در ایالت باواریای آلمان، برای افراد مسن‌شان رادیویی بود که به آن **الدی رادیو** می‌گفتند که نوع موسیقی‌هایش موسیقی نوستالوژیک دهه‌های ۵۰ ، ۶۰ و ۷۰ بود. حالا این قضیه باعث می‌شود شما بین این رادیو و **رادیو جوان** تفاوتی قائل شوید. ما یک چنین چیزی در کشورمان نداریم، بخشی داریم که برای همه شبکه‌ها موسیقی می‌سازد، از موسیقی‌های خارج از سازمان هم که به صورت محدود استفاده می‌کنیم.

ولی باز هم به صورت مشخص و مجزا از این موسیقی‌ها برای **شبکه جوان** استفاده نمی‌شود. همه شبکه‌ها استفاده می‌کنند. نوع دیگری از کار که باعث اختلاف و ایجاد تفاوت بین این شبکه‌ها می‌شود، بحث نوع ارائه برنامه و گویندگان برنامه است که گویندگان ما تا حدودی تفاوتی با گویندگان شبکه‌های دیگر دارند.

● **در شبکه‌های دیگر هم گوینده‌های جوان وجود دارد و ما صرفاً از این موهبت بهره‌مند نیستیم.**

□ بحث محتوا! یکی از چیزهایی که شما براساس نیاز و تمایل مخاطب بتوانید صحبت بکنید و محتوا را ارائه بدهید، نوع ارائه محتوا در بیان مطلب و ایجاد مفاهمه است. به تعبیر دیگر شما اگر در کارتان استفاده از کلیشه‌های رایج برنامه‌سازی رادیو را داشته باشید طبیعی است که مخاطب جوان شما که آدمی است که دنبال تنوع و نوآوری است و اگر دائماً چیزی تولید نشود و به‌وجود نیاید در طول مدتی که دارد برنامه شما را گوش می‌دهد ناخودآگاه شما را پس می‌زند و احساس می‌کند شما رسانه سترونی هستید و با رسانه سترون یا عقیم ارتباط برقرار نمی‌کند. شما دائماً باید یک چیز جدید خلق کنید، یک مولود جدید، یک دیالوگ جدید، یک ارتباط جمعی متفاوت بتوانید خلق کنید. این می‌تواند به شما کمک کند تا مخاطب جوان شما، بتواند شما

را تحمل کند. ضمن اینکه آن مطالبی که عنوان می‌کنید باید موردنظر و موردپسند مخاطب قرار بگیرد.

● **شما از یک فضای ایده‌آل صحبت می‌کنید؟**

□ من فکر می‌کنم حدوداً ۳۰ یا ٤۰ درصد در **شبکه جوان** این کار دارد انجام می‌شود. اما از نظر اینکه چه چیزهایی متناسب با نیاز مخاطب گفته می‌شود، شاید ٦۰ یا ۷۰ درصد باشد. این که می‌گوییم ۷۰ درصد، بدین‌معناست که من خودم فکر می‌کنم و بررسی‌ها نشان می‌دهد که میزان استقبال مخاطبان شبکه خیلی افزایش پیدا کرده. شاید یکی از دلایلش، همان رویکردی باشد که مخاطب می‌پسندد. ضمن اینکه یکی از کارهایی که خیلی مشکل است این است که رادیوهای ما به شدت محتوایی‌اند و فرم‌محور نیستند.

● **چرا ما کاری نمی‌کنیم که شبکه جوان فرم‌های متمایزی داشته باشد که مخاطب متوجه بشود شبکه متفاوتی است و مثل بقیه شبکه‌ها نیست؟**

□ در مباحثی که ما در دوره مدیریت رسانه در آلمان داشتیم، از نقاط مختلف اروپا می‌آمدند، مثلاً از انگلستان، فرانسه و خود آلمان. وقتی ما با آنها صحبت می‌کردیم و می‌گفتیم در **شبکه جوان** برنامه‌ای داریم به نام **عصر گفتمان** و این مخاطب خوبی دارد و من می‌گفتم این برنامه ۵۰ دقیقه فقط گفت و شنود است، باورشان نمی‌شد. می‌گفتند امکان ندارد که جوان جز موسیقی چیزی را تحمل کند. در تمام نقاط دنیا شبکه‌های جوان شبکه‌های موسیقایی‌اند. ۹٦ درصد موسیقی پخش می‌کنند و ۵ یا ٦ دقیقه اطلاعات می‌دهند. مراجعه کنید به نظرسنجی که در سه دوره انجام شده. جوان‌هایی که از آنها سؤال شده، گفته‌اند ما قالبی را که می‌پسندیم قالب میزگرد است.

چنین قالبی در هیچ جای دنیا جواب نمی‌دهد. فقط در کشور ما و شاید

چند جای دیگر باشد. چرا اینطور است، چون جوان‌های ما در یک دوره کاملاً متفاوت زندگی می‌کنند. در کشور ما، بحث‌هایی اتفاق می‌افتد در حوزه مسائل سیاسی که شما هیچ جای دنیا سراغ ندارید. هیچ جای دنیا سراغ ندارید که به مسائل داخلی و خارجی‌شان اینقدر حساس باشند. در دوران دفاع مقدس، جوانان ما کاملاً متفاوت با جوان‌های دنیا بودند. بعد هم همینطور و الآن هم همینطور. الآن هم الزاماً نمی‌شود گفت که فرم MC فرم شناوری است. هر فرمی را می‌شود امتحان کرد ولی باید هزینه‌های این آزمون را قبول کنیم. درحال‌حاضر شرایط فعلی شبکه ما نشان‌داده که همین فرم باکسی(BAX) به‌صورت برنامه‌های یک‌ساعته و دوساعته و نیم‌ساعته و موضوعات متنوع علمی، اجتماعی یا ورزشی جواب‌داده. حالا ما اگر بخواهیم یک فرم جدیدی ارائه بدهیم باید خودمان راجع‌به آن فرم ایده بدهیم نه شنونده‌ها.

کسی که در کار رسانه، حرفه‌ای شده، با توجه به آن سوابقی که در فرم‌بندی‌های موجود رادیو دارد، می‌تواند بهترین فرم رادیو را برای مخاطب **شبکه جوان** طراحی کند. این باب در شبکه هم بسته نیست. این باب را بسته نگذاشته‌ایم. دوستان می‌توانند طرحشان را پیشنهاد بدهند و فرم‌بندی‌های جدیدی را مطرح کنند و ارائه دهند و به اجرا درآورند و هر کدام که به سلیقه مخاطب نزدیک بود، اجرا شود.

گفت‌وگو با

دکتر اکبر نیکانپور

متولد ۱۳۳۵، اردبیل

نقاش و تصویرگر کتاب

تحصیلات: فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از دانشگاه هنرهای زیبای دانشگاه تهران در مقطع لیسانس، فارغ‌التحصیل رشته نقاشی در مقطع کارشناسی‌ارشد و مدرک هنری درجه یک، دکترای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فعالیت‌های ایشان در مدت ۲۵ سال: مدرس کارشناسی‌ارشد دانشگاه هنر، دانشگاه آزاد، دانشگاه سوره و دانشگاه علمی‌کاربردی. تصویرسازی کتاب‌های کودکان و تصویرسازی برای مطبوعات کودک و نوجوان، مدیر و مشاور انتشارات دولتی و خصوصی، تدریس نقاشی کودکان به مدت ۲۰ سال، داوری چند نمایشگاه تخصصی دانشجویی در سطح کشور و بین‌المللی، طراحی ۵۰ کتاب کودک، طراحی برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و همچنین برای ناشران خصوصی و دولتی و آزاد، شرکت در چندین نمایشگاه بزرگ خارجی از جمله: دوسالانه جهانی تصویرگری لیون فرانسه در سال ۱۹۹۰، دوسالانه تصویرگری کره در سال ۱۹۹۳، دوسالانه تصویرگری چین در سال ۲۰۰٤، دوسالانه جهانی تصویرگری بولونیای ایتالیا در سال‌های ۹٦- ۹۵- ۹٤- ۹۳- ۹۲- ۱۹۹۱، دوسالانه جهانی اسپانیا در سال

۱۹۹۲، اولین دوسالانه تصویرگری پرتغال در سال ۲۰۰۳، اولین دوسالانه تصویرگری جهانی ژاپن در سال ۲۰۰۲، نمایشگاه تخصصی تصویرگری ایتالیا در سال ۱۹۹۵، نمایشگاه تخصصی تصویرگری در ژاپن در سال ۱۹۹٤، در کره ۱۹۹۲، در چین ۲۰۰۲، در یوگسلاوی ۱۹۹۰ و ۲۰۰٤ و در بلگراد ۱۹۹۰ و ۲۰۰٤.

برگزیده تصویرسازی در ایران، فرانسه، اسپانیا، انگلیس، ایتالیا، آلمان، ترکیه، سویس، ژاپن، پاکستان، اوکراین، کره، کانادا، هندوستان، چک، آمریکا و آذربایجان.

افتخارات: لوح افتخار از دوسالانه جهانی فرانسه در سال ۱۹۹۰، برگزیده تصویرگری ایران از بولونیای ایتالیا ۹۵، ۹٤، ۹۳، ۱۹۹۲، برگزیده تصویرگری ایران از اسپانیا در سال ۱۹۹۲، لوح افتخار و مدال بلورین اولین نمایشگاه تصویرگران موزه هنرهای معاصر تهران در سال ۱۳۷۰، لوح افتخار کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳٦۸، لوح افتخار شورای کتاب کودک در سال ۱۳۷۰، لوح افتخار نمایشگاه برگزیده نمایشگاه تصویرگران ایران در سال ۱۳۸۱، لوح افتخار اولین و دومین نمایشگاه گل و گیاه در سال ۱۳۷۱ و ۱۳۷۳، لوح افتخار وزارت ارشاد اسلامی در سال ۱۳۸۱، چاپ طرح یونیسف نیویورک آمریکا در سال ۱۹۹۰ و داور چند نمایشگاه دانشجویان و همچنین داور نمایشگاه‌های معتبر تصویرسازی بین‌المللی و داخلی.

● **تصویرسازی در اذهان عمومی یک کلیت فراموش‌نشدنی است. بدین‌شکل که ما برای زندگی روزمره خود به تصویرسازی محتاجیم. حتی اگر این کار را به صورت تخصصی انجام ندهیم، در قبال هر شنیدار یا هر گفتاری، تصویر در ذهن خودمان می‌سازیم. این جنبه کلی تصویرسازی است که در زندگی روزمره تمامی مردم دنیا دیده می‌شود. اما تصویرگری که مدنظر ماست تصویرسازی به‌طور خاص و تصویرسازی برای کتاب و مطبوعات و ... به نوعی وابسته به ادبیات است. در این‌باره، شما توضیحات بیشتری بفرمائید؟**

□ مفهوم کلی یا تعریف کلی که برای تصویرسازی می‌توانیم بگوئیم به زبان ساده و برای جوانان و دانشجویان این است که تصویرسازی مساوی با خیال‌پردازی است.

اگر بخواهیم به‌صورت مختصر تعریف کنیم، زبان و بیان تصویرسازی معاصر، خیال‌پردازی است. به نوعی تفکر نابی که سراغ تصویرسازها می‌آید و این تصویرسازی ناب جاری، هم در گذشته ما جاری بوده، هم در حال و هم در آینده. تعریفش به صورت ساده، خیال‌پردازی است و ویژگی‌های مختلفی دارد. تصویرسازی تقسیم‌بندی‌های مختلفی دارد. یک‌جا برای مطبوعات است که ویژگی و مختصات خودش را می‌خواهد و گاهی [تصویرسازی] برای ادبیات است. فرض کنید برای یک رمان یا برای شاهنامه است. شما در خیابان‌ها حتماً تابلوهای بزرگ تبلیغاتی که بخشی از آن تصویرسازی است، دیده‌اید. پس به غیر از تصویرسازی و ساختار آن، تصویرسازی شامل قسمت‌های مختلفی است.

امروزه در دنیا بیشتر به‌خاطر اینکه کیفیت خوبی را ارائه دهند، از تصویر استفاده می‌کنند. در حال حاضر به تصویرسازی علمی، در بولونیای ایتالیا

بیشتر توجه می‌کنند. بیشتر جوانان را می‌کشانند برای اینکه واقعاً کره زمین از لحاظ آب و هوا، آلودگی هوا، کم‌شدن فضای سبز و مسائلی از این قبیل حالت وحشتناکی پیدا کرده. برای همین تصویرسازی محیطی انجام می‌دهند و این مسئله مهمی است و در کشور ما باید بیشتر به آن اهمیت بدهند.

● **شما تصویرسازی را یک حرفه مستقل نمی‌دانید و آن را در تعامل با ادبیات می‌بیند که باید با هم جلو بروند. درست است؟**

□ می‌تواند به شکل مجرد هم باشد. شما می‌توانید استنباط‌ها و بیان‌ها و جستجوها، احساس‌ها و دریافت‌های تازه‌ای از تصویر داشته باشید. تصویر، مکمل ادبیات است یعنی نوشته به کمک تصویر می‌آید و تصویر ماندگار می‌شود. ولی به هر دو شکل هم می‌توان دید و شکل دومش خیلی حسی است. پس ادبیات پیوند تازه و محکمی با تصویر دارد.

● **به مطلب خوبی اشاره کردید، درباره پیشینه ادبیات در ایران. همانطور که می‌دانیم شاید ما جزء کشورهایی باشیم که پیشینه ادبی‌شان در سطح جهان بسیار قدیمی است. ما متن‌های بزرگی داریم که بر روی آنها می‌توان بهترین تصویرهای موجود را انتخاب کرد و روح تصویرگر هم از ادبیات جدا نیست. نمونه‌اش را هم می‌توان در کارهای خوبی مثل شاهنامه دید، که به‌خاطر ادبیات مستحکمی که پشتش بوده تصاویر بسیار زیبایی هم از آن خلق شده. از طرف دیگر تصویرگران ایرانی، مثل تمام مردم ایران ذاتاً شاعر بوده‌اند.**

حالا این پیشینه قوی در دنیای امروز چگونه تجلی پیدا کرده؟ شاید بتوانیم بگوییم که ما به نوعی شاید جزء اولین کشورهایی بودیم که به‌خاطر ادبیات قوی‌مان تصویرسازی داشتیم. حالا این انفصال تا حدودی به‌وجود آمده، این به‌خاطر این است که ادبیات مطابق روز جلو نیامده یا

تصویرسازی ما به روز جلو نیامده است. می‌خواهیم بدانیم که چرا جدایی ادبیات و تصویر از هم دیده می‌شود؟

□ بله، بعضی جاها، تصویر شعر است و این نکته بسیار مهمی‌است که باید توجه کنیم. نکته‌ای که همیشه مرا اذیت می‌کند این است که مثلاً ما می‌گوییم در دوره تیموری تصویرسازی داشتیم یا اوج کار تصویرسازهای ما سه دهه پیش بود. من به این شکل نگاه نمی‌کنم برای اینکه هر لحظه متغیر است و هر لحظه اتفاق تازه‌ای می‌افتد. هنر به غیر از آگاهی، دانش، بینش، فرهنگ، و اتفاقاتی است که رخ می‌دهد. آنجاست که تصویرسازی ناب به‌وجود می‌آید. اینکه بگوییم ما اینچنین متون ادبی فوق‌العاده‌ای داشتیم و هیچ کاری نکنیم و فقط تعریف کنیم، این به نظر من رکود است، برای اینکه اوج این کار، هم در ادبیات و هم در تصویرسازی انجام شده است.

حالا ما چه وظیفه‌ای داریم، چه باید بکنیم، حالا چه کار می‌شود انجام داد که همان ارزش فرضاً ۲۰۰ سال پیش را هم داشته باشد، این نکته مهمی است. من خودم افتخار می‌کنم به گذشته خودم، ولی یک جاهایی باید تلاش کنم این گذشته را معاصر بکنم. بنابراین، چشم‌اندازی را باید ترسیم بکنم که برای نسل دیگر و آینده، این کارها بماند. این نکته مهمی است که باید همه توجه کنند، وگرنه، تصویرسازی ناتمام و پراکنده خواهد بود و کار باارزشی نخواهیم داشت.

در هر صورت هر کاری که شروع می‌شود در کنارش نکته‌های مهم دیگری هم هست. مثلاً وقتی شما تصویرسازی می‌کنید ساختار تصویرسازی را باید بدانید، یعنی مبانی هنرهای کودکان را باید بلد باشید. بعد می‌توانید یک کار تکنیکالی هم انجام بدهید. در هر صورت این کار هم سواد بصری می‌خواهد، هم آموزش آکادمیک. تازه شما حرفتان را در تصویرسازی بعد از اینکه تحصیلاتتان تمام شد می‌زنید. وقتی شما با کار عجین شدید، تازه آن

اتفاقات هنری و زیبا در تصویرسازی می‌افتد. شما می‌توانید اثر ماندگاری را از خود به جا بگذارید.

متأسفانه، من الآن به ندرت می‌بینم که، این مختصات و ویژگی‌ها، در تصویرسازی ایران کامل باشد. ما بایستی این وضع را نجات بدهیم و نجات‌دادن هم سواد بصری می‌خواهد. من متأسفم که نتوانستم کتاب یا جزوه‌ای در این ۲۵ سالی که تصویرسازی می‌کنم یا ۲۵ سالی که با بچه‌ها کار می‌کنم و معلم هستم، تهیه کنم و به چاپ برسانم. نکته‌ای که وجود دارد؛ بایستی کتاب نوشته شود؛ در این زمینه پژوهش شود و ما کتاب‌های مختلفی داشته باشیم تا سواد بصری این کار را بالا ببریم و کارهای فرهنگی باارزش به‌وجود بیاید، والّا بازار ما پر از کتاب‌های آشفته و پراکنده است که سطح‌شان پایین است؛ هم متن و هم تصویرها. ما راه به‌جایی نخواهیم برد. در کنار اینها فرض کنید نویسنده خوبی هم بیاید متن خوبی بنویسد، یک تصویرگر حرفه‌ای هم، این تصویرها را کار بکند! کار تصویرسازی، کار مجموعه است، یعنی یک کار گروهی است. اگر کیفیت چاپش هم پایین باشد باز هم این کتاب کار خوبی نیست. با این پشتوانه‌ای که ما داریم، من همیشه افسوس می‌خورم که چرا به بعضی از نکته‌ها توجه نمی‌کنیم تا هماهنگی و هارمونی ایجاد شود که بتوانیم بیش از این کارهایمان را عرضه کنیم، در بازارهای فرهنگی جهانی باشیم و در نمایشگاه‌ها جهانی حضور پیدا کنیم، تا بتوانیم هویت تصویرسازی گذشته‌مان را به شکل امروزی با یک جستجوی تازه و نو ارائه بدهیم تا آنها بیشتر ما را بشناسند.

● **درباره چگونگی تصویرسازی برای کودکان صحبت بفرمائید و بگویید چرا در ایران یا در کشورهای دیگر جهان، امروز هر جا صحبت از تصویرسازی می‌شود، تصویرسازی برای کودکان مدنظر قرار می‌گیرد؟**

□ یک بخش از تصویرسازی، تصویرسازی برای کتاب است. تصویرسازی کتاب برای بچه‌ها و نوجوانان است. در نظر بگیرید در همین تهران، بچه‌ها تعدادشان زیاد است. اینها کتاب‌هایی می‌خواهند که بتوانند دانش‌شان را بالا ببرند. یک ویژگی حتماً باید در کتاب‌های کودکان باشد، یعنی باید تصویرسازی آکادمیک‌وار و خوبی شروع شود. شاید بتوان درباره کتاب تصویرسازی برای بچه‌ها گفت: طراحی خوب، رنگ خوب، طرح خوب و ترکیب‌بندی خوب، شروع یک تصویرسازی خوب برای بچه‌ها است.

این مختصات باید باشد وگرنه به کار اهمیت نمی‌دهند. اینها مبنا و شروع کار تصویرسازی است. در هر کتابی باید باشد تا ارتباط به‌وجود بیاید. چون فردا با این کتاب‌ها بچه‌ها یاد می‌گیرند. پس باید سواد بصری که لازم شروع کار است در کتاب‌های کودکان باشد تا مسائلی دیگر را برای بچه‌ها مطرح کنیم. فرض کنیم یک بخش طراحی است؛ خب، طراحی که ما استنباط می‌کنیم طراحی بزرگسال است، طراحی کلاسیک است و طراحی‌های دیگر برای کودکان. اصلاً اینطور نیست. اینجا طراحی فقط طراحی تخصصی است که بایستی آموزش داده شود. اینجا سراغ طراحی تخصصی باید رفت. مثلاً شما وقتی کتاب کودکان را می‌بینید فرم است، نه فرم با ساختار هندسی مشابهی که همه، در نگاه اول به ذهنشان می‌آید کار کنند، نه، فرم‌ها می‌آید شکل پیدا می‌کند، بیان پیدا می‌کند، فرم‌ها خاص می‌شود، شما با فرم‌های خیلی ساده، فضای سوررئال یک داستان را برای بچه‌ها معرفی می‌کنید. در نتیجه اندیشه، تفکر، هوش، ادراک و حافظه بچه‌ها را با فرم‌ها شناخت دیگری می‌دهید. یعنی هوش بچه‌ها و شناخت بچه‌ها را بالا می‌برید.

پس از اینجا با فرم‌های معنی‌داری که برای طراحیِ تصویرسازی است سروکار داریم. فرم‌هایی که معنا دارد، شما را می‌برد در فضای داستان. ممکن است یک فضای کمدی باشد یا فضای جادویی و ترسناک. پس اینجا شناخت

طراحی که تبدیل شد به فرم؛ فرمی که معنی دارد تازه شما را می‌برد به فضاهای سه‌بعدی، دوبعدی که خاص است و داستان می‌طلبد. پس این اندیشه‌ها و شیوه‌ها بایستی در کار باشد که بچه‌ها ارتباط برقرار کنند؛ یعنی پیوندی ایجاد شود بین بچه‌ها و تصویرسازی و تصویرگر و یا کتاب‌هایی که تصویرسازی شده است. پس هر کاری مقدماتی می‌خواهد. بایستی مبانی را یاد بگیریم. بعد از آن دست به آفرینش یک کتاب بزنیم، وگرنه مشکل پیش می‌آید.

هنر یک مجموعه است. هنر تنها خودجوشی و ارتباط برقرارکردن با بچه‌ها نیست. در کنارش آگاهی، تجربه‌ها، خلاقیت، تحصیلات و استعداد مطرح است. امروزه اصلاً در هنر یک نگاه زیباشناسی مدرنی مطرح است حتی برای کودکان.

متأسفانه ما خبر نداریم. نه کتاب داریم، نه نمایشگاه‌های درست و حسابی. بنابراین خبر نداریم که در کشورهای دیگر برای دنیای کودکان چه اتفاقاتی می‌افتد. چندین دوسالانه هست. اینها حتی سمینارهای تخصصی می‌گذارند.

● شما دوسالانه‌هایی را که در ایران شکل‌گرفته برای تصویرسازی کودک کافی نمی‌دانید؟

□ من فکر می‌کنم شروع دوسالانه است. ولی ما خیلی عقب هستیم. ما هنوز با خیلی اتفاقاتی که در دنیا می‌افتد درباه بچه‌ها و با خیلی از تجربه‌ها، نا آشنائیم. برای اینکه آن ارتباط به‌وجود نیامده است. ممکن است دانشجویان ما، مثلاً چند جا جایزه جهانی بگیرند، ولی این کافی نیست و باید مداوم باشد و تکرار شود. اصلاً هنر تجربه است، تصویرسازی تجربه است و انتهایی هم در کار نیست و در هر سنی می‌شود تجربه کرد. مثلاً فرض کنید

تصویرسازی که هشتادسالش است نمی‌تواند بگوید که من رسیدم به پایان تصویرسازی، و تصویرسازی این است. نه! هنر تجربه است و پایانی هم در کار نیست.

● **شما فرمودید غالب آثار تصویرسازی در جهان، تصویرسازی برای کودکان است. می‌توانیم این را مرتبط با این بدانیم که کودکان برای درک نوشته یا متن یا درک ادبیات خودشان، بیش از بزرگسالان به تصویر احتیاج دارند، یعنی دنیای ذهنی‌شان، برای خواندن یک کتاب، بیشتر تصویر را می‌طلبد؟**

□ بله، به همین دلیل است که اول ما کتاب را می‌گیریم و تصویرسازی می‌کنیم. برای اینکه کودک، اول تصویر را می‌بیند بعد مراجعه می‌کند به متن و نکته‌های دیگری که در کنارش هست. ما با حافظه، هوش، درک و استعداد بچه‌ها سروکار داریم و این شوخی نیست. مربیان و معلمان ما، باید آموزش ببینند و این کار را در بستر هنری خاص خودش بیندازند. ما آموزش‌هایی به بچه‌ها می‌دهیم و بعد فراموش می‌شود. یعنی بچه‌ها را نمی‌توانیم برای آینده، پربارتر و منظم‌تر و منسجم‌تر کنیم.

● **برای نهادینه‌شدن تصویرگری در ایران و برای اینکه تصویرگرها حمایت شوند و بتوانند کارهای بهتری را عرضه کنند چه فعالیت‌هایی صورت گرفته و آیا کافی است؟ چه نهادهایی باید از تصویرگری برای کودکان حمایت کنند و آیا نهادی از آن حمایت می‌کند و تصویرگران امنیت شغلی دارند؟**

□ تصویرسازی ساده است ولی باید پیچیده‌اش کنیم. هنر جایی هنر است که ناپیداها مشخص شود، والّا چیزهایی که آشکار و مشخص‌تر است هنر

نیست. وقتی شما ناپیدای تصویرگری را مشخص می‌کنید، تازه رمز و رازهای تصویرسازی شروع می‌شود.

من اوج هنر تصویرسازی را در دوره صفویه می‌بینم. بعد از آن رکودی در طراحی و تصویرسازی به وجود می‌آید، برای اینکه حمایت نمی‌شوند و آن ارتباط قطع می‌شود. تا می‌رسیم به حالا. مسلماً ما با گذشته‌مان بیگانه هستیم، برای اینکه تداوم نداشته و آن هنر هم در اوج خودش حرف نهایی خودش را زده است. پس تصویرگری حالا حرکت‌های بنیادی خودش را می‌خواهد. مسلماً جایی که تصویرگران جمع می‌شوند آدم‌های نخبه‌ای باید آنجا باشند. نخبگان هر رشته‌ای از هنر می‌توانند انجمنی تشکیل بدهند و آنجا جمع شوند. تئوری آن مبحث شروع شود یا ساختار آن تصویرسازی پربارتر و محکم‌تر شود. متأسفانه در دهه اخیر چنین چیزی نبوده است و تصویرسازی پراکنده بدون اینکه نظم داشته باشد، در این دو دهه اخیر انجام داده‌ایم. این نتیجه‌بخش نیست و وقتی کار منسجم است و در بستر خودش است ماندگار می‌شود و نسل‌های بعدی می‌توانند استفاده کنند. به نظر من، یک دهه خوب، دهه ۱۳٤۵ تا ۱۳۵۵ بود.

کانون پرورش فکری، کار خوبی انجام داد و کارهای ماندگاری هم کرد، ولی بعد از آن برنامه‌ریزی نبود و کارهایی خوبی انجام نشد. ما می‌توانیم جشنواره و نمایشگاه راه بیندازیم. ما بایستی می‌رفتیم حرکت‌های بنیادی این کار را پیدا می‌کردیم؛ البته هنوز هم دیر نشده است. این حرکت‌ها را پیدا کنیم و کاری کنیم که ماندگار بشود و شرایطی مناسب به‌وجود بیاوریم. خود تصویرگرها باید تلاش بکنند تا این فضاها ایجاد شود.

همه تصویرگرها (تصویرگران قدیمی و تصویرگران جدید)، باید تلاش کنند تا پیوندی عمیق به‌وجود بیاید و کنار این، حتماً تئوری لازم است. حتماً باید بنویسیم، پژوهش کنیم و بعد نمایشگاه برپا کنیم، وگرنه تکرار نمایشگاه

دردی را دوا نمی‌کند. من امیدوارم که روز به روز، وضع تصویرگری ایران بهتر شود، ولی من شخصاً زیاد خوشبین نیستم. این به‌خاطر کتاب‌هایی است که برای کودکان به بازار می‌آید، با تصویرسازی‌های عجیبی که دارند.

● **تصویرگری که می‌خواهد کارش را برمبنای علمی و درست تصویرگری انجام دهد، چطور باید با خواننده کتاب و با مخاطب ارتباط برقرار کند و این تعامل دوطرفه چگونه ایجاد می‌شود تا ناشران هم از این بیم نداشته باشند که تصویرگران خاصی کتابشان را تصویرگری کنند؟**

□ کار تصویرسازی، کار خیلی سختی است. من اعتقادم این است که بیشتر کسانی که سخت‌کوش و عاشق تصویرسازی هستند، بیایند سراغ کار تصویرسازی. برای اینکه شما با موضوعی سروکار دارید و کنار آن هم با ناشران مختلف سروکار دارید. پس یک کار بسیار دشوار است. کار کنید و بیاورید نمایشگاه بزنید. تصویرسازی کاری است که با مجموعه‌های دیگر، مثل ناشر، مخاطب و کسانی که کتاب‌های شما را می‌خرند در ارتباط است. پس موضوع خیلی پیچیده‌ای است. نکته دیگری که می‌توانم به شما بگویم این است که به دو شکل می‌شود به تصویرسازی نگاه کرد: شکل اولش یعنی ما وفادار می‌مانیم به متنی که به ما داده‌اند. تصویرسازی می‌کنیم که تصویر با بچه‌ها ارتباط برقرار کند و این شکل درستش است. ولی شکل دوم را توضیح می‌دهم: آنجا دیگر تصویرساز می‌گوید من دارم یک آفرینش هنری برای بچه‌ها می‌کنم، برای اینکه ادراک، احساس و هنر بچه‌ها را به نوعی بالا ببرم. این یک بخش دیگر است که ممکن است نه کودک با آن ارتباط برقرار بکند و نه پدر و مادرها و نه حتی ناشران. پس این دو نگاه وجود دارد. در نگاه اول ارتباط برقرار می‌شود و در نگاه دوم هم می‌شود اینگونه کار کرد، چون اصلاً کاری ندارد. می‌گوید من شعور هنری بچه‌ها، احساس، ادراک و

حافظه‌شان را با کار هنری بیشتر آشنا می‌کنم و سطح این بچه‌ها را بالاتر می‌آورم. پس این شکل دوم هم درست است. ناشران هم باید تلاش کنند با تصویرگران ارتباط برقرار کنند تا آنها کارهای خوبی ارائه بدهند.

● ما چگونه باید به یک سطح آموزش استاندارد بین‌المللی در زمینه تصویرگری در ایران برسیم؟

□ ما در هنرستان‌ها، تصویرسازی داریم، یعنی آشنایی با تصویرسازی را در هنرستان‌ها داریم. ولی در دانشگاه، سه چهار واحد در دل تمام واحدهای دانشگاهی هست و ثمربخش نیست. یعنی اصلاً تصویرسازی در فضای آموزشی کارشناسی نمایان نیست. یعنی دانشجویان خیلی گذرا با تصویرسازی آشنا می‌شوند. خوشبختانه الآن تصویرسازی در مقطع کارشناسی‌ارشد یک رشته جداست و تازه شروع شده و اینجا ریز و فنی و تخصصی با دانشجویان برخورد می‌شود و به آنها آموزش داده می‌شود و این نتیجه‌بخش خواهد بود. ولی وقتی من به کل تصویرسازی نگاه می‌کنم، در طی این ۲۰ سال گذشته هنوز نگاهمان یک نگاه خسته، فرسوده و کهنه است. مثلاً همان چیزهایی که زمان دانشجویی‌ام به من یاد می‌دادند به نوعی تکرار می‌شود. به نوعی داریم با واحدهای درسی در تصویرسازی شوخی می‌کنیم. من فکر می‌کنم این کلیشه‌بودن را باید تغییر داد، چون راه دیگری نمانده است. ما باید تئوری‌ها و نظریه‌های جدید را درباره تصویرگری یاد بگیریم. باید بخوانیم، مطالعه کنیم، یاد بگیریم تا شکل جدیدی از تصویرسازی شروع بشود و راهش این است که ما این گذشته‌ها را معاصر بکنیم و راهی هم نداریم و باید آشنا شویم و در سمینارها شرکت بکنیم و خودمان واقعاً زحمت بکشیم، کار کنیم، پژوهش کنیم و بنویسیم.

من امیدوارم این امر در کشورمان محقّق شود و واقعاً متخصصان بیایند و برنامه‌ریزی کنند تا کارها نتیجه‌بخش باشد.

گفت‌وگو با

دکتر علیرضا هژبری نوبری

متولد ۱۳۲۸، تبریز

باستان‌شناس و متخصص دوره اورارتو

تحصیلات: لیسانس از دانشگاه آنکارا، فوق‌لیسانس از دانشگاه تولوز، دکتری از دانشگاه سوربن.

تسلط به زبان‌های: فرانسه، انگلیسی و ترکی استانبولی.

سوابق پژوهشی: عضو هیئت حفاری Imikusagi تحت سرپرستی پروفسور Veli Sevin از سال ۱۹۸۲ الی ۱۹۸٦، عضو هیئت حفاری Larsa تحت سرپرستی پروفسورJ.L Hout از سال ۱۹۸۷ الی ۱۹۸۹، عضو پژوهشی مؤسسه مطالعاتی Urbamid وابسته به دانشکده شهرسازی دانشگاه گرونوبل از سال ۱۹۹۰ الی ۱۹۹۳، عضو هیئت حفاری Kargundyz تحت سرپرستی پروفسور Veli Sevin از سال ۱۹۹٤ الی ۱۹۹٦، سرپرست هیئت بررسی قلاع باستانی منطقه اهر و کلیبر با تأکید بر معماری اورارتو در سال ۱۳۷۷، سرپرست هیئت بررسی قلاع باستانی مسجدکبود تبریز از سال ۱۳۷۹ تاکنون، سرپرست هیئت حفاری محوطه گنبدکبود و مدور مراغه در سال ۱۳۸۰، سرپرست هیئت حفاری شهر یری اردبیل در سال ۱۳۸۲، داور طرح‌های شانزدهمین جشنواره خوارزمی در سال ۱۳۸۱، عضو کمیته علمی سمینار «زن

در ادوار مختلف تاریخ ایران»، عضو کمیته علمی‌سمینار تحقیقات «فرش دستباف»، عضو کمیته علمی‌سمینار «باستان‌شناسی» شمال غرب ایران.

سوابق آموزشی: دانشکده شهرسازی دانشگاه گرونوبل از سال ۱۹۹۱ الی ۱۹۹۳، دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس از سال ۱۳۷۸ تاکنون، دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد علوم تحقیقات از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸٤،

سوابق اجرایی: مدیر گروه باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس از سال ۱۳۷۹ تا ۱۳۸۱

تألیفات و سخنرانی‌ها: - نگاهی جدید به معماری نظامی اورارتو (مجله مدرس علوم انسانی، شماره ٤ سال ۱۳۷۸)- عملکرد قلاع اورارتویی، ارائه شده در دومین گردهمایی باستان‌شناسی ایران، ۱۳۷۹- تبریز سه‌هزار ساله، ارائه شده در همایش «تبریز در سه‌هزارسال پیش»، آبان ماه ۱۳۸۰- تأسیسات آبرسانی اورارتو، ارائه‌شده در نخستین همایش ملی ایران‌شناسی، خرداد ماه ۱۳۸۱- جایگاه اجتماعی زن در هزاره اول ق.م بر اساس یافته‌های محوطه باستانی مسجدکبود تبریز، ارائه شده در سمینار بین‌المللی «زن در ادوار مختلف تاریخ»، شیراز ۱۳۸۱ - داده‌های باستان‌شناختی فصل اول کاوش‌های محوطه باستانی شهر یری اردبیل، ارائه شده در برنامه بزرگداشت هفته میراث فرهنگی اردیبهشت ماه ۱۳۸۳

- همگونی یافته‌های محوطه باستانی مسجدکبود تبریز با سایر محوطه‌های دوره آهن در ایران، ارائه شده در همایش بین‌المللی «باستان‌شناسی ایران حوزه شمال‌غرب»، خرداد ماه ۱۳۸۳

- نقش عاریه‌های غیربومی در تکوین هنر هخامنشی، مجله مدرس هنر، زیر چاپ

● **اصولاً میراث فرهنگی به چه نوع پدیده و آثاری اطلاق می‌شود و دامنه آن تا چه اندازه است؟**

□ میراث فرهنگی یعنی هویت یک مملکت، گذشته یک مملکت و تمام نکاتی که مربوط به این فرهنگ و گذشته می‌شود، اعم از منقول و غیرمنقول. حتی افکاری که در این رابطه به وجود می‌آید یک رشته مواریث فرهنگی را به وجود می‌آورد که با فرهنگ گذشته ما منطبق می‌شود.

● **چرا میراث فرهنگی اینقدر بااهمیت است؟**

□ امروزه در جهان به این اعتقاد رسیده‌ایم که هر کس از گذشته خود آگاهی نداشته باشد، به آینده و حالش نمی‌تواند امید داشته باشد. ما حتماً باید گذشته خودمان را بدانیم و بشناسیم و در این رابطه، الآن در کشورهای اروپایی به‌طور عمیق فرهنگ‌سازی می‌کنند. حتی از دوره‌های ابتدایی شروع می‌کنند. یعنی به میراث فرهنگی و هویت اهمیت زیادی داده می‌شود که امیدوارم ما هم در دانشگاه‌هایمان، حتی قبل از آن در دبیرستان‌هایمان، جایگاهی را به این موضوع اختصاص بدهیم تا بتوانیم به آن فرهنگی برسیم که در شأن ملتی بافرهنگ و متمدن باشد.

● **میراث فرهنگی، ما را به گذشته‌های دور پیوند می‌دهد. آیا این میراث کهن با پیشرفت‌ها و جهش‌های فرهنگی و فناوریک متناقض است. یا نه، آیا تناقضی با هم ندارند و می‌توانند در یک راستا حرکت کنند؟**

□ اتفاقاً من هیچ تناقضی در این نمی‌بینم. برای اینکه اگر کسی از گذشته خود آگاهی نداشته باشد، نمی‌تواند به حال و آینده امیدوار باشد. تمام فناوری‌هایی که در گذشته استفاده شده، امروزه می‌تواند برای ما پایه و اساسی باشد که براساس آن بتوان به پژوهش‌ها و تمام کارهای روزمره، جهت داد.

● **طبق فرموده جنابعالی حفظ و توجه و شناخت میراث فرهنگی در حقیقت به معنای توجه به هویت بومی یک مملکت است. الآن وضع میراث فرهنگی در کشور ما به چه ترتیبی است؟ آیا به شایستگی از آن حفظ و حراست می‌شود؟**

□ در این باره من فقط می‌توانم بگویم سعی سازمان میراث فرهنگی و تمام اداراتی که در ارتباط با این سازمانند این است که به نوعی از فرهنگ و آثاری که داریم حفاظت کنند. البته این مسئله به یک شخص و سازمان برنمی‌گردد، حتماً باید از اول طوری بسترسازی شود، تا همه در جایگاه خود عضوی از سازمان میراث فرهنگی بشوند. در بعضی موارد من می‌بینم که عده‌ای از دانشجویان دانشگاه‌های مختلف علاقه زیادی دارند که در حفاری‌ها شرکت کنند. ما باید اینها را تشویق بکنیم که به نوعی، از آثار فرهنگی حفاظت کنند. البته حفاظت از آثار فرهنگی را ما نمی‌توانیم در یک سازمان یا اداره خلاصه کنیم، بنابراین حرکتی جمعی و عمومی می‌طلبد تا بتوانیم از تمام مواریث فرهنگی خودمان نگهداری نمائیم.

● **جامعه و مردم و خصوصاً قشر جوان در حراست از میراث فرهنگی چه نقش و وظیفه‌ای دارند؟ بنای فرهنگی و تاریخی برای ما مهم است یا فرهنگ و پیامی‌که آن بنای تاریخی به‌همراه خود می‌آورد؟**

□ ما باید بدانیم که این بناها و سایر آثار، چه پیامی می‌خواهند به ما بدهند، البته از نظر فیزیکی باید این بناها هم مرمت و هم حفاظت شوند و اما چیزی که مهم است، این که ما پیام‌هایی را می‌توانیم از اینها دریافت کنیم. باید توجه داشته باشیم که خیلی چیزها می‌تواند باعث تخریب آثار فرهنگی شود، از دود ماشین‌ها گرفته تا بلایای طبیعی؛ مثل زلزله بم، که باعث تخریب ۷۰٪ از ارگ

بم شد. امیدوارم سازمان میراث فرهنگی و همکاران، یاری کنند که دوباره بتوانیم این آثار را زنده کنیم!

● **یک کارشناس دربارهٔ ارگ بم نظر داده بود که برای بازسازی این ارگ تاریخی لازم است که کل بنا را تغییر دهیم و اثری که به وجود می‌آید آن چیزی نیست که قبلاً بوده است. آیا این به ارزش این اثر تاریخی لطمه نمی‌زند؟**

□ متأسفانه بله! من به عنوان یک باستان‌شناس اعتقاد دارم یک بنا حتماً باید منطبق با مصالح و موادی که در آن به‌کار رفته، بازسازی شود و همین بازسازی اگر اصولی نباشد، به اثر و آن پیامی که اثر می‌خواهد بفرستد صدمه خواهد زد.

● **اگر با همان مصالح قبلی ساخته شود آیا امکان نابودی اثر وجود دارد؟**

□ کسانی که می‌خواهند مرمت این آثار را به دست بگیرند باید این مسئله را مدنظر قرار بدهند که در بازسازی یک اثر تا حد ممکن از مصالح خود بنا استفاده کنند، وگرنه بنا به یک اثر معاصر تبدیل می‌شود که نمی‌توان به آن استناد تاریخی نمود.

● **الآن وضعیت اماکن تاریخی ما چطور است؟ در جاهای دیگر آثار تاریخی ما چه اندازه در امنیت هستند؟**

□ درباره مسائل طبیعی مثل سیل، زلزله و... هیچ‌وقت نمی‌توانیم دخالتی داشته‌باشیم. تنها چیزی که ما می‌توانیم انجام بدهیم جلوگیری از تخریب‌هایی است که مسائل جوی به وجود می‌آورد. از طرف دیگر باید مواظب باشیم تا اثر تاریخی را از بین نبرند و به جای آن چیز دیگری نسازند.

● **چرا بعضی از بناهای تاریخی مربوط به دوران‌های مختلف، از ساختمان‌هایی که اخیراً بنا می‌شود قوام و قدرت بیشتری دارند؟**

□ ما در دوران‌های مختلف معماری‌های مختلفی داشته‌ایم. مثلاً در بعضی جاها از معماری خرسنگی استفاده شده است. یعنی شالوده، روی صخره بنا شده و یک کرسی سنگی و یک قسمت خشتی روی آن قرار گرفته است. وقتی ما اینها را نگاه می‌کنیم در بعضی موارد حتی پهنای دیوارها ۵ تا ۷ متر است. از این بناها در مناطق زلزله‌خیز هم نمونه‌هایی داشته‌ایم که کمتر صدمه دیده‌اند. علتش این است که وسایل ساختمانی با شرایط محیطی منطبق بوده است. نوع قفل‌شدن سنگ و ... البته در طی سده‌های مختلف این آثار از نظر تکنیکی پیشرفت قابل‌توجهی کرده‌اند و از خرسنگی به چهارضلعی منتظم رسیده‌اند. مثلاً در قلعه بسطام در قره ضیاءالدین آذربایجان‌غربی، از پادشاه اورارتویی دیوارهایی به جا مانده که از سنگ تراش‌خورده، ساخته شده و به صورت چهارضلعی‌اند. رویه بیرونی این سنگ‌ها در قسمت‌های میانی دارای برجستگی‌هایی است که به نظر می‌رسد این برجستگی‌ها به جهت ایجاد رعب و وحشت در دشمن، وسیله مناسبی بود و قسمت‌های صیقل‌خورده هم می‌توانست نظم و عظمت را در ذهن القا کند، البته این معماری کاربردی بوده است. حالا به یک بنای دوره اسلامی مثل مسجدکبود تبریز اشاره کنیم که علی‌رغم تمام زلزله‌هایی که در تبریز اتفاق افتاد، همچنان پابرجاست، هر چند در بعضی قسمت‌های بنا آسیب دیدگی به چشم می‌خورد.

بنابراین، برای ارزش‌گذاری مقاومت این بناها، باید شدت زلزله و نوع مصالح را در نظر بگیریم و اگر به این مسئله توجه کنیم، می‌بینیم که چه مهارت و تکنیکی در ساخت این بنا به‌کار رفته است. حالا می‌توانیم جواب سؤال شما را بدهیم و این نمونه‌ها را هم مثال بیاوریم.

● آقای دکتر اشاره کردید که میراث فرهنگی مختصاتی از فرهنگ و تمدن و هویت یک کشور ارائه می‌دهد. اما اگر به همین گذشته نه چندان

دور تهران نگاه کنیم، بناهایی از دوره قاجار می‌بینیم که از معماری غیر بومی الهام گرفته. این تأثیرپذیری بیشتر در چه دوره‌هایی بوده و اصولاً چگونه می‌شود معماری ایرانی را از معماری غیرایرانی تشخیص داد؟

□ تأثیر هنر اروپا بر هنر ایران در این دوره، نه در معماری، بلکه در نقاشی و هنرهای دیگر هم به چشم می‌خورد. دلیلش هم ارتباط شرق و غرب و تبادلات فرهنگی است. اصولاً سقف‌هایی را که به صورت شیروانی است از مظاهر معماری غربی می‌دانند، در حالی که با کمی دقت می‌توان منشأ این نوع سقف‌سازی را در معماری هخامنشی و قبور سیلک B پیدا کرد. حالا اگر این مسائل را در نظر بگیریم، می‌بینیم که هنر و معماری اروپا تأثیر زیادی روی معماری و هنر ایران در آن دوره، نداشته است. از طرف دیگر، این نوع سقف‌سازی‌ها در ارتباط با محیط زیست و شرایط طبیعی به وجود آمده‌اند. یعنی اگر به شمال ایران بروید این نوع سقف‌سازی‌ها را به راحتی در آنجا می‌بینید.

● **ارتباط بین نسل جوان با میراث فرهنگی چگونه است؟ شاید بعضی از جوانان فکر بکنند که میراث فرهنگی و توجه خیلی زیاد به گذشتگان، با نوآوری و خلاقیت که خواست طبیعی جوانان است منافات داشته باشد؟**

□ مسئله میراث فرهنگی مسئله ساختن فرهنگ است. یعنی امروز ما اگر بخواهیم از گذشته خودمان آگاه بشویم باید به حال و آینده‌مان توجه کنیم. من فکر می‌کنم که ما باید این مسئله را در بین جوانان و نوجوانان نهادینه کنیم. برای این کار هم می‌توانیم در جوانان حساسیت ایجاد کنیم که این مواریث فرهنگی جزئی از گذشته و هویت و شخصیت ماست. یعنی تا لحظه‌ای که نتوانیم این ایده را در کودکان و نوجوانان نهادینه بکنیم، نتوانسته‌ایم به آن رسالت فرهنگی‌مان برسیم. تا لحظه‌ای که ما فرهنگ گذشته

خود را نشناسیم، نمی‌توانیم در حال و آینده موفق باشیم. این، به‌طور کل یکی از رمزهای موفقیت ماست که بتوانیم به گذشته خودمان افتخار بکنیم و از آن آگاه بشویم. بنابراین اگر از امروز به فکر نهادینه‌کردن این مسئله باشیم، می‌توانیم در بلندمدت خیلی از مسائل فرهنگی را که امروزه با آن درگیر هستیم حل بکنیم.

● **در سینما، شما هر آنچه در تصویر ارائه می‌کنید به عنوان سازنده یک اثر می‌بایست شما را به یک معنایی پیوند بزند و به پیامی برساند. در باستان‌شناسی در حقیقت اشیائی که از دل خاک، بیرون می‌آیند حامل چه پیام‌های عظیمی هستند که ما را پیوند می‌زنند با یک فرهنگ کهن و گذشته دور. سؤال این است که ما این پیام‌ها را چگونه می‌توانیم امروزی بکنیم و چگونه می‌توانیم از پیام اشیا بهره ببریم؟**

□ وقتی که ما باستان‌شناسی را تعریف می‌کنیم، می‌گوییم، باستان‌شناسی علمی است که تمام اشیا و پدیده‌های گذشته را بررسی می‌کند، حالا چه ارزش پولی داشته باشد، چه مهم باشد و چه نباشد. فرق تاریخ هنر و باستان‌شناسی در این است. اشیا و وسایلی که در حفاری‌های مختلف بیرون می‌آیند، درباره اعتقادات، آئین‌ها و نحوه زندگی روزمره جوامع مختلف بشری، برای ما پیام‌هایی دارند.

امروزه در بیشتر جاهایی که مربوط به هزاره اول پیش‌ازمیلاد است وقتی حفاری می‌شود، اسکلت‌هایی به دست می‌آید که نشان‌می‌دهد اجساد را به صورت جنینی یعنی آن‌گونه که جنین در شکم مادر است دفن می‌کردند. یا نشانه‌هایی به دست می‌آید که نشان می‌دهد مرگ را تولدی دیگر می‌دانستند. گاهی اشیا و ابزاری در اطراف مرده به دست می‌آید که طبقات اجتماعی آن دوره را نشان می‌دهد؛ ارتباطی که بین خانواده‌ها بوده و تعلقات فرهنگی و در

درجه دوم اعتقادات آنها را نشان می‌دهد.

در بعضی جاها سر مرده به طرف شرق و گاهی هم به طرف غرب است. یعنی اینکه وقتی صبح، دفن می‌شود سر را به طرف شرق یا خورشید می‌گذارند و وقتی بعدازظهر دفن می‌شود سرش را به طرف غرب برمی‌گردانند. وقتی تمام اینها را جمع کنیم می‌بینیم که این جامعه به نوعی باور رسیده است و امروزه نیز همین پیام را می‌توانیم از اشیاء آنها بگیریم.

● **جوان‌ها باید چه ارتباطی برای حفظ‌کردن و ساختن یک فرهنگ نوین مبتنی بر شناخت گذشته فرهنگی داشته باشند؟ الآن در کشور ما تا چه اندازه میراث فرهنگی شناخته شده و چه کارهایی برای شناساندن میراث فرهنگی صورت می‌گیرد؟**

□ سازمان میراث فرهنگی در این رابطه، کوشش‌های بسیار خوبی آغاز کرده، از جمله حفاری‌های مختلف در تمام ایران را، به صورت برنامه‌ریزی شده، سازماندهی کرده است. بنده خودم در تبریز در یک گورستان دوره آهن حفاری کرده‌ام و اخیراً در منطقه‌ای به نام شهر «یری» بین مشکین‌شهر و اردبیل نیایشگاه بزرگی را در حفاری‌ها پیدا کرده‌ایم. این را به این خاطر ذکر کردم که تمام حفاری‌هایی که الآن در ایران صورت می‌گیرد نشانگر ارتباط ما با گذشته است. علاوه‌براین از سخنرانی و تشکیل نمایشگاه‌های مختلف فرهنگی هم نباید بی‌بهره باشیم.

ما باید بیشتر بر روی نسل جوان کار کنیم و این مسائل را نهادینه کنیم. برای این کار، باید از نوجوانی و از دبستان‌ها شروع کنیم. حتی کتاب‌هایی که به‌صورت داستانی و در ارتباط با فرهنگ خودمان باشد در اختیار این گروه قرار دهیم و دبیرستان‌ها را نسبت به مسائل فرهنگی و هویت خودشان حساس کنیم .اگر این کار را بکنیم در بیشتر کارهایمان موفق خواهیم بود.

● **چه توصیه‌ای به جوانان دارید؟**

□ توصیه‌ام به جوانان کشور این است که هیچوقت از گذشته و هویت خودشان غافل نشوند. چون این کار باعث به‌وجودآمدن خلأ فرهنگی و خطراتی می‌شود. از طرف دیگر، باید در حفظ میراث فرهنگی کوشا باشند، چرا که اینها جزئی از تمدن سرزمین کهنی است که همه ما در آن زندگی می‌کنیم.

گفت‌وگو یکی از فرمت‌های اصلی، کارآمد و تأثیرگذار در برنامه‌سازی رادیویی است. «به‌همین‌سادگی» نمونه‌ای از این‌گونه برنامه‌هاست که با هدف بزرگداشت و پاسداشت کوشش‌های عالمانه و متعهدانه دانشمندان ایرانی طراحی شد. توجه اصلی این مجموعه معطوف به دانشمندان و برجستگان حوزه علوم انسانی و هنر بود و در همین راستا، بسیاری از دانشمندان ایرانی، دعوت آن را لبیک گفتند؛ دانشمندانی چون:

- علاءالدین آذری دمیرچی
- حبیب‌الله آیت‌اللهی
- احمد ابومحبوب
- غلامرضا استیفا
- عبدالمجید ارفعی
- محمدعلی الستی
- ایرج افشار سیستانی
- اسدالله امرایی
- سوسن بیانی
- موسی بیدج
- محمدعلی بنی‌اسدی
- محمداحمد پناهی سمنانی
- فرشید پوریا
- احمد تمیم‌داری
- کمال اجتماعی جندقی
- حسین خسروجردی
- بهرام دهقانیار
- حسن ذوالفقاری
- جلیل رسولی
- اکبر زنجانپور
- حسین زمرشیدی
- داور شیخاوندی
- کیوان ساکت
- اکبر ساعتچی
- علی‌اکبر صادقی
- رضا عابدینی
- شاهین فرهت
- فخرالدین فخرالدینی
- یدالله کابلی خوانساری
- محمدعلی کشاورز
- حسین مسافر آستانه
- داریوش نوروزی
- علیرضا نوری
- اکبر نیکانپور
- علیرضا هژبری نوبری

9789648828412

دفتر پژوهش‌های رادیو