خبر

ژان میشل فرودون در لایوی اینستاگرامی مطرح کرد:

کیارستمی عکس‌هایش را از بُعد سینما می‌دید

بخش فرهنگی – میشل فرودون (عکاس، منتقد و رییس سابق کایه‌دو سینما) در یک برنامه زنده مجازی که توسط مهدی شادی‌زاده مستندساز و دبیر جشنواره جایزه بین‌المللی «عکس ۵» برگزار شد، حضور یافت و درباره عباس کیارستمی و ویژگی‌های هنری‌اش صحبت کرد. ژان میشل فرودون (عکاس، منتقد و رییس سابق کایه‌دو سینما) هجدهم اردیبهشت‌ماه در یک برنامه اینستاگرامی درباره عکاسی و دیگر هنرهای عباس کیارستمی صحبت کرد. او در ادامه به توضیح درباره کتابی پرداخت که درباره کیارستمی به رشته تحریر درآمده است. این برنامه در ادامه دیگر برنامه‌هایی است که توسط مهدی شادی‌زاده مستندساز و دبیر جشنواره جایزه بین‌المللی «عکس ۵» و دیگر عوامل این رویداد برگزار می‌شود. ژان میشل فرودون در ابتدای صحبت‌هایش گفت: عباس کیارستمی عکاسی را برای خودش آغاز می‌کند، نه مانند هنری که بخواهد با دیگران به اشتراک بگذارد یا به آن مانند پروسه‌ای هنری نگاه کند.

فرودون افزود: کیارستمی نمی‌خواست از عکاسی در بازار کار استفاده کند و هرچه بوده و هر کاری کرده برای لذت خودش بوده است. او از ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۹ به تمرین عکاسی می‌پرداز. رییس سابق کایه‌دو سینما ادامه داد: در خارج از مرزهای ایران، در سال ۱۹۹۵ است که آثار کیارستمی اولین‌بار در فستیوالی مختص به خودش حضور می‌یابد و آثارش به نمایش گذاشته می‌شوند و در ادامه همین اتفاق است که ابعاد دیگری از مورد توجه هنرمندان و مخاطبان قرار می‌گیرد. آن زمان که این اتفاق افتاد من در کنار او بودم و می دیدم که فستیوال برای او موضوعی بزرگ و جدی نبود. فرودون در ادامه گفت: در آن فستیوال بیشتر اشتیاق کیارستمی نشان دادن آثارش به جهانیان بود. در واقع او توسط عکس‌هایش به هنرمندی تبدیل شد که حتی عکس‌هایش را از بعد سینما می‌نگرد. او در ادامه گفت: نگاه عباس کیارستمی به عکاسی اینگونه بود که این هنر و پروسه آن را از منظر آکادمیک و تحصیلی دنبال نکرد زیرا صرفا می‌خواست آثارش را با دیگران به اشتراک بگذارد و از این کار لذت می‌برد. کیارستمی در عکاسی نسبت به سینما آزادی عمل بیشتری داشت و برای او هیچ محدودی وجود نداشت. یادم هست که او ساعت‌ها در تمام کشور رانندگی می‌کرد و هر جا تصویری می‌دید می‌ایستاد و عکس مورد نظرش را ثبت می کرد. همانطور که گفتم او به عنوان اثر هنری به عکس‌هایش نگاه نمی‌کرد و می‌خواست آنها را به دوستانش نشان داد. فرودون در ادامه گفت: در سال ۱۹۹۳ با اولین جرقه‌های کارش با یک گالری رقم می‌خورد، آنهم در تهران. در شهر رشت نیز گالری داشت و اصلا آغاز پروسه عکاسی او از رشت رقم خورد. در این قسمت از زندگی، او به عکاسی فیلم پرداخت و زمان زیادی را در سکوت محض به سر می‌برد و کاملا روی عکاسی متمرکز شد. او مکان‌های بکر و روستایی و طبیعی را دوست داشت و پس از هر فیلم در لوکیشن می‌ماند و عکاسی می‌کرد.

فرودون گفت: نکته جالب توجه این است که در فیلم‌های کیارستمی مثلا «نان و کوچه» که کوتاه است اتفاق هنری‌تر رخ می‌دهد که مکمل دیگر آثار اوست. او بعضا با عوامل خودش رابطه خوبی داشت . در فیلم «باد ما را خواهد برد» انگار همه دست به دست کیارستمی داده بودند تا اثرش به ثبت برسد. او روی انتخاب عواملش بسیار دقیق و حساس بود.

فرودون در ادامه اذعان داشت: مسئله جالب دیگر اینکه ذهنیت کیارستمی به طور کلی در عکاسی و سینما ابدا از دوربین‌ها و ابزار پیچیده استفاده نمی‌کرد. دوربین او در آن زمان «یاشیکا ام رد» بود که جزو دوربینهای ساده است.

فرودون با تاکید بر اینکه هیچوقت کیارستمی را با ذهنیت و ابزار پیچیده ندیده است، گفت: ایشان پس از پروسه چاپ آثارش را با خلاقیتی که داشت نقاشی می‌کرد؛ یعنی به عمد آثارش را مانند نقاشی ادیت و رنگ‌آمیزی می‌کرد. البته او به هنر نقاشی هم علاقه داشت و نقاشی می‌کشید و آثارش در زمان جنگ در گالری گلستان نمایش داده شد. فرودون ادامه داد: اما نقاشی کشیدن کیارستمی به این مضمون نبود که آنها را با دیگران به اشتراک بگذارد و بعدها هم دیگر نقاشی نکشید، اما از این هنر در جهت ادیت عکس‌هایش استفاده می کرد. او از خیلی سال قبل نقاشی را آغاز کرده بود، اما همیشه تصور می‌کرد استعداد نقاشی ندارد و دستاوردی برایش نخواهد داشت. او به خاطر این استعداد کارهای گرافیکی و طراحی را نیز به خوبی انجام می‌داد. نقاشی برای او هنری تجربی بود و خودش می‌گفت استعدادش را ندارد. در واقع او با گرافیک نقاشی می کرد.

و در ادامه گفت: دلیل روی آوردن کیارستمی به عکاسی، طبیعت است و همه کشور را می‌پیمود تا از درخت و کوه و حیوانات وحشی عکاسی کند. این روند بسیار طبیعی است. حتی کسی که به مسافرت می رود دوست دارد عکس بگیرد و آنها را به دیگران نشان دهد. کیاستمی می‌خواست زیبایی‌ها را با دیگران به اشتراک بگذارد. فرودون گفت: در طول سفرهای کیارستمی او به شهرهای زیادی در ایران سفر می‌کند تا طبیعت کشورش را نشان دهد و عنصر بسیار مهم در عکس های کیارستمی برف است که از مهمترین مقولاتی است که او دوست می‌داشته است. و بعدهاست که عکس‌های کیارستمی در برف منتشر می‌شود. او توضیح داد: مسلما برف عاملی گرافیکی در طبیعت است. برف نشان دهنده راهی است برای به خاطر سپردن و ثابت کردن یک ذهنیت . برف نوید دهنده اتفاقات بعدی است و اینها تفکر کیارستمی نسبت به برف بود. بعد از کیارستمی است که نگاه عکاسان به برف جدی‌تر شد. همانطور که بروگل برف را به نقاشی آورد کیارستمی باعث شد این عنصر طبیعی از مقطعی به بعد جدی‌تر گرفته شود.

فرودون گفت: ما سفیدی برف را در نقاشی‌های چین و ژاپن می‌بینیم که مظهر پاکی و صلح است. کیارستمی این مسئله را با استناد به نقاشی‌های شرق دور در عکس‌هایش به تصویر می‌کشید. آنچه ما می‌بینم برف واقعی است و کلک سینمایی نیست و در واقعیت وجود دارد، اما مسئله این است که ما انتزاع را در برف می‌بینیم که ساده به نظر می‌آید. عنصر دیگر عکس کیارستمی این است که مثلا شاخه‌ای را به عنوان المانی گرافیکی مورد استفاده قرار می‌دهد؛ یعنی او بدیهیات را با گونه‌های دیگر به تصویر می‌کشد. فرودون ادامه داد: من بر این باورم که این مسئله به طور کامل در شعرهای کیارستمی نیز دیده می‌شود و اشعار او نیز از سادگی و واقع‌گرایی برخوردار هستند. او مسائل روزمره را با شعر بیان می‌کند. شعرهای او کاملا با مسئله عکس‌ها و نگرش او به عنوان هنرمند به اشعارش منتقل می‌شود. او قطعات باران را از پشت پنجره از نقطه انتزاع به تصویر می‌کشد و همه این موارد منش عکاسی کیارستمی محسوب می‌شوند. مسئله دیگر ارتباط او با حرکت در عکاسی است. بعد دیگرش این است که طبیعتی کلی را مدنظر قرار می‌دهد و در خلال جاده سوژه‌هایش را می‌یابد و به تصویر می‌کشد که ویژگی کار اوست. فرودون در ادامه گفت:عکس‌های طبیعت کیارستمی شعرهایش را به یاد می‌آورند، زیرا زیاد به جاده می‌پرداخته است. جاده در زمان، جاده در فضا و جاده در زندگی ادامه نگاه کیارستمی در عکاسی است. اشعار او دقیقا در ادامه مسیر سینمای اوست. سینما عاملی است که زمان را به حرکت در می‌آورد و او در اشعارش را با حرکت باید می‌کند. او هنرمندی بسیار قدر است که در هر یک از هنرهایش نگاهی صدرصد و واحد دارد. وی گفت: بعد تصویری شعرهای کیارستمی عکس‌هایی می شوند که توسط گرافیک کامپیوتری به شکل نقاشی در می‌آیند. او آنچه را در شعر گفته در تصویر تجسم می‌کرده و بعد تصویری اشعار او مسئله گرافیک دیزاین اوست. ارتباط عکس‌ها و اشعار او را به طور کامل در مجموعه ۲۴ فریم می‌بینیم که اشعاری در لحظه‌اند. کیارستمی ابدا تئوریسین نیست و آنچه از طبیعت را دریافت می‌کند را به شکل عکس ثبت می‌کرده است. فرودون درباره رفاقتش با عباس کیارستمی نیز گفت: او را از اواخر دهه هشتاد می‌شناسم و دوست صمیمی من به حساب می‌آمد و رفت و آمد خانوادگی داشتیم. الان که فکر می‌کنم می‌گویم چرا زودتر درباره کیارستمی اثری ننوشتم. فوت او بدترین اتفاق بود و سپس تصمیم گرفتیم ذهن خلاق او را در قالب کتاب منتشر کنیم. مسلما کیارستمی نگاه و گرایش مینیمال دارد، اما مبنای آثار او نیست و به نظر باید درونیات او را مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم و در کتاب نیز اینگونه عمل کرده‌ایم. ژان میشل فروردون در پایان گفت: الان در حال مذاکره هستیم تا به زودی بتوانیم در ایران اثری را با موضوع کیارستمی منتشر کنیم و امیدوارم برای امضا کتاب‌ها به ایران بیایم. گفتنی است، مریم زندی، ابراهیم حقیقی، ساسان توکل فارسانی، روبرت ونکوزولد، ریچارد تاچمن، آیاکو تاکائیشی، دامیانو درونیاک، روی کاهمن، مورات گرمن هنرمندانی هستند که تاکنون در لایوهای تخصصی جشنواره بین‌المللی «عکس ۵» حضور یافته و درباره کیارستمی و هنر عکاسی او صحبت کرده‌اند.

نبیل یوسف شریداوی نوازنده دف مطرح کرد:

یکی از دلایل حذف «دف» از موسیقی ایرانی پوشش صدای دیگر سازهاست

بخش فرهنگی– یک نوازنده دف می‌گوید: عرفان و بینش معنوی روی لحن و ریتم‌های ساز دف تاثیر بسیار گذاشته است. اگر توجه کنید در افرادی که خط عرفان را دنبال می‌کنند نوعی شادمانی و شور و شعف موج می‌زند، بی‌آنکه غم و اندوهی وجود داشته باشد.

به گزارش خبرنگار ایلنا، موسیقی پرقدمت ایرانی به لحاظ سازبندی دارای تنوع بسیار است و هرکدام از آنها ویژگی‌های منحصر به خود را دارند و بر همین اساس است که برخی در ارکسترهای ایرانی جایگاهی ثابت پیدا کرده‌اند و سالیان سال است که توسط اهالی موسیقی مورد توجهند. دف نیز در این دسته از سازها می‌گنجد، اما مدت زمان کوتاهی است که جایگاه خود را در موسیقی ایرانی پیدا کرده و دلیل این حضور کوتاه عدم قدمت تاریخی آن نیست.

دف سازی متعلق به دوران باستان است و پیش از اسلام در موسیقی ایرانی و کردی مورد توجه بوده، اما پس از اسلام سرگذشت پرفراز و نشیبی داشته و همین روند باعث حضور دیر هنگامش به موسیقی ایرانی شده است. کمی پس از ورود اسلام وجود دف محدود به خانقاه‌های کردستان شد و بیش از ۱۳ قرن صرفا یاریگر دراویش در ذکرها و سماع‌ها بود و هرچه گذشت بر قداست آن افزوده شد. شاید اگر بیژن کامکار با دشواری‌های بسیار این ساز را از چهاردیواری خانقاه‌ها بیرون نمی‌آورد، همچنان در انزوا به حیات خود ادامه می‌داد. دف در حال حاضر سازی متعلق به همه ایران است و جایگاه آن در موسیقی ایرانی غیر قال انکار است.

در میان همه نوازندگان دف و آنهایی که به تدریس و تالیف مشغولند، نبیر یوسف شریداوی یکی از منحصربفردترین‌هاست. او علاوه بر تولید و ارائه آلبوم‌هایی چون «نقطه‌ی دف» و «در رگ تاک» نوازنده ثابت گروه داود آزاد است و کنسرت‌های متعددی را با گروه‌هایی چون «ژولیاگ»، «فراق» ،«کهن»، در داخل و خارج از کشور اجرا کرده است.

نبیر یوسف شریداوی طی سال‌های فعالیتش تکنیک‌هایی را برای نوازندگی دف ابداع کرده و مقولاتی را مورد توجه قرار داده که در نوع جالب است. از ویژگی‌های نوازندگی او می‌توان به استفاده از تکنیک دست چپ است؛ (اجرای آکسان‌های دست چپ به همان قدرت دست راست)، استفاده از جمله‌بندی در نوازندگی، بسط و گسترش جملات و ایجاد تناسب جملات ریتمیک با جملات‌سازی و استفاده از ریتم‌های جنوبی در دف اشاره کرد.

نبیل یوسف در بخشی از صحبت‌هایش می‌گوید: پیش از آقای حسین تهرانی اغلب تصور می‌کردند که تنبک همانی است که وجود داشته و بسیار روی آن کار شده و اصطلاحا به تهش رسیده و جای کار ندارد! در صورتیکه اینطور نبود. در ادامه هم آقای نوید افقه آمد و کار دیگری در رابطه با تنبک انجام داد که با کارهای افراد قبلی زمین تا آسمان متفاوت بود. این رویه ثابت کرده می‌شود باز هم روی یک ساز کار کرد. یعنی پس از آقای افقه نیز می‌توان در رابطه با ساز تنبک کارهای نو انجام داد. ساز دف هم همینطور است.

◆ دف از چه زمانی در موسیقی ایرانی دارای جایگاه شده و چند سال یا چند دهه از این اتفاق می‌گذرد؟

دف با وجود قدمت تاریخی بسیار، پنجاه و اندی سال است وارد موسیقی ایرانی شده. البته این اتفاق برای اولین بار رخ نداده و قبلا نیز در موسیقی ایرانی مورد توجه و استفاده بوده است. اگر به عکس‌های به‌جا مانده از دوران قاجار نگاه کنید سازی را می‌بینید که به دف شباهت دارد و در موسیقی ایران کاربرد داشته اما به دلیل شدت و وسعت صدا با دیگر سازهای ایرانی هم‌خوانی و سنخیت نداشته و همین موضوع یکی از دلایل عدم توجه به آن در موسیقی ایرانی است. واضح‌تر اینکه دف برخلاف ساز کوبه دیگری چون تنبک به محض نواخته شدن، صدای سازهایی چون کمانچه، سه‌تار، تار، عود را پوشش می‌دهد یعنی بر همین اساس فکر می‌کنم یکی از دلایل حذف دف از موسیقی ایرانی همین موضوع بوده است.

◆ اما اگر بحث صدا دهی سازها مطرح باشد به هرحال برخی سازها بر صدای برخی دیگر تاثیر می‌گذارند. این مشکل در دوره قاجار و و مقاطع قبل و بعد آن چگونه رفع می‌شده است؟

موضوع مسلم این است که در گذشته مقوله‌ای به نام صدابرداری وجود نداشته تا به واسطه آن صدای سازها متناسب شوند، لذا افراد و گروه‌ها اصطلاحا «مجلسی» ساز می‌زده‌اند. پس از آنکه صدابرداری و ابزارهای مربوط به آن باب می‌شود، دف این امکان را پیدا می‌کند تا در کنار دیگر سازهایی ایرانی قرار گیرد، بی‌آنکه به لحاظ صدایی اشکالی ایجاد کند. دف سازی خانقاهی بوده که در کردستان مورد توجه بوده و به پیشنهاد استاد محمدرضا لطفی از محدودیت خارج می‌شود. البته دف در جای جای ایران وجود داشته، اما نه به شکل رایج امروز. شکل رایج امروز دف همانی است که در خانقاه‌های کردستان مرسوم بوده.

◆ شاید اگر آقای بیژن کامکار برای بیرون آوردن دف از خانقاه پایمردی نمی‌کرد، حالا این ساز سرنوشت دیگری داشت و شناخته نمی‌شد. به هر حال تعصبات بسیاری نسبت به ساز دف وجود داشته و افرادی با بیرون آمدن آن از خانقاه مخالف بوده‌اند.

بله واقعا همینطور است. آقای بیژن کامکار در اینباره خاطره‌ای تعریف کرد که هنوز در ذهنم مانده است. ایشان می‌گفتند در سالنی مشغول دف زدن بوده‌اند که یکی از دراویش روی صحنه می‌رود و گوش ایشان را می‌گیرد و می‌گوید این ساز مقدس است و مال این کارها نیست و خلاصه شدیدا با اجرای آقای کامکار و نوازندگی دف روی صحنه مخالفت می‌کند. بله نسبت به دف چنین تعصباتی وجود داشته است. حتی تنبور نیز چنین وضعیتی داشته و عده‌ای دوست نداشتند این ساز از پرده‌نشینی و آن چهارچوب عرفانی که داشته خارج شود.

◆ معمولا اینگونه است که سازهای ایرانی طی گذر زمان به واسطه تحقیق و تلاش و واکاوی اساتید برجسته و نوازندگان مسیر قابل قبولی را در جهت تکامل طی کرده‌اند. به نظر می‌رسد ساز دف در این دسته سازها نمی‌گنجد و آنطور که باید تغییرات خلاقانه‌ای در جهت تکامل بیشتر نداشته است. دلیل این اتفاق چیست؟

به نظرم بزرگترین خلاقیت را آقای بیژن کامکار به خرج داده که دف را به موسیقی ایرانی آورده است. ساز دف برای اینکه ارکسترال نواخته شود به خلق «سونوریته» و تکنیک‌های جدید نیاز داشت که استاد بیژن کامکار این کارها را با حفظ اصالت‌ها انجام داد. به هرحال دف سازی باشکوه است که در خانقاه نقش خود را به خوبی ایفا کرده و استاد کامکار همه این موارد را مدنظر داشته و با توجه به تمام ویژگی‌ها و نگاه‌ها و بی‌آنکه ذره‌ای از ارزش و احترامش کاسته شود، آن را از محدوده خانقاه بیرون آورده است. ایشان ساز دف را به گونه‌ای نواخت که با نوازندگی در ارکستر متناسب باشد. در آمریکا کارگاه‌هایی وجود دارد که موزیسین‌های سبک‌های مختلف با مراجعه به آنجا طرح‌های خود را ارائه می‌کنند و از میان آن همه طرح، برخی مورد اقبال قرار می‌گیرند و برخی هم مورد توجه واقع نمی‌شوند و خواه ناخواه حذف می‌شوند. ما چنین کارگاه‌هایی نداریم، اما می‌توانیم اجازه دهیم آزمون و خطاهایی صورت گیرد تا در خلال آنها قدم‌های درست و موثری برداشته شود

◆ هرگز نمی‌توان نقش مهم آقای کامکار در معرفی ساز دف را نادیده گرفت اما به نظر می‌رسد که پس از ایشان، هیچ نوازنده و استادی در جهت ارتقای دف تلاش نکرده است. گویی همه اتفاق‌ها در رابطه با دف افتاده و دیگر جای پیشرفت و تکاملی وجود ندارد.

دوستان دیگری مانند آقای احمد خاک‌طینت نیز برای ارتقای ساز دف تلاش هایی کرده‌اند، اما در کل جز آقای کامکار فرد دیگری را سراغ ندارم که در این مسیر قدم‌های موثری برداشته باشد. البته و قطعا افراد دیگری نیز در جهت ارتقای دف کارهایی کرده‌اند، اما نتیجه بخش نبوده است. استاد محمدرضا لطفی می‌گفت در آمریکا کارگاه‌هایی وجود دارد که موزیسین‌های سبک‌های مختلف با مراجعه به آنجا طرح های خود را ارائه می‌کنند و از میان آن همه طرح، برخی مورد اقبال قرار می گیرند و برخی هم مورد توجه واقع نمی‌شوند و خواه ناخواه حذف می‌شوند. ما چنین کارگاه‌هایی نداریم، اما می‌توانیم اجازه دهیم آزمون و خطاهایی صورت گیرد تا در خلال آنها قدم‌های درست و موثری برداشته شود. این فرصت و اجازه برای دف‌نوازان وجود داشته و همه امکان انجام کارهای بدیع و خلاقانه داشته‌اند اما در نهایت هیچکس جز آقای بیژن کامکار به نتایج درست نرسیده است.

ساز دف به گونه‌ای است که نوازنده طی یادگیری و نواختن آن زود به نتیجه می‌رسد. مثلا تصور می‌شود که سخت‌ترین تکنیک دف ریز ممتد است و زمانی که کسی آن را فرا گرفت استاد می‌شود و می‌تواند کلاس برگزار کند و به تدریس بپردازد. همه هم او را استاد خطاب می‌کنند

◆ به هر حال دف به لحاظ ساختاری سازی پیچیده نیست و این سوال مطرح می‌شود که شاید دف به دلیل ریتم محور بودن جایی برای ارائه خلاقیت‌های بیشتر نداشته است.

بله درست است دف سازی ساده است و سه نت بیشتر ندارد. وسعت صدایی آن نیز در مقایسه با دیگر سازها اندک است، اما همه اینها دلیلی بر این نیست که بگوییم جای ابراز خلاقیت وجود نداشته است. ساز تنبک را مثال می‌زنم. زنده‌یاد حسین تهرانی انقلابی در نحوه نوازندگی این ساز به پا کرد و تازه پس از او بود که آقایان

فرهنگ‌فر و رجبی وارد عمل شدند و اتفاقات مثبتی را در جهت ارتقا ساز تنبک رقم زدند. پیش از آقای حسین تهرانی اغلب تصور می‌کردند که تنبک همانی است که وجود داشته و بسیار روی آن کار شده و اصطلاحا به تهش رسیده و جای کار ندارد! در صورتیکه اینطور نبود. در ادامه هم آقای نوید افقه آمد و کار دیگری در رابطه با تنبک انجام داد که با کارهای افراد قبلی زمین تا آسمان متفاوت بود. این رویه ثابت کرده می‌شود باز هم روی یک ساز کار کرد. یعنی پس از آقای افقه نیز می‌توان در رابطه با ساز تنبک کارهای نو انجام داد. ساز دف هم همینطور است، اما لازمه کار وجود ذهن‌های خلاق و پویاست و به نظرم موسیقی دریایی است که انتهایی ندارد. مورد دیگر اینکه ساز دف به گونه‌ای است که نوازنده طی یادگیری و نواختن آن زود به نتیجه می‌رسد. مثلا تصور می‌شود که سخت‌ترین تکنیک دف ریز ممتد است و زمانی که کسی آن را فرا گرفت استاد می‌شود و می‌تواند کلاس برگزار کند و به تدریس بپردازد. همه هم او را استاد خطاب می‌کنند. این رویه باعث می‌شود نوازنده به اشتباه بیفتد و دیگر نیاموزد و در نهایت در همان نقطه‌ای که قرار دارد، تمام شود. متاسفانه این مسئله وجود دارد، بی‌آنکه ذره‌ای نظارت وجود داشته باشد. مطلقا نظارتی وجود ندارد تا آنجا که برخی، نه تنها نوازنده و استاد نیستند بلکه مسیر را اشتباه رفته‌اند. تعداد چنین افرادی بسیار زیاد است. همه اینها حاصل آن زود به نتیجه رسیدن در نوازندگی است. این زود به نتیجه رسیدن مثل به دنیا آمدن نوزادی زودتر از موعد است. قطعا چنین بچه‌ای ناقص و نارس خواهد بود، اگر به او رسیدگی نشود.

◆ شما برخلاف بسیاری از دف نوازان و اساتید این ساز، صرفا به اجرای داشته‌هایتان اکتفا نکرده‌اید و برای ارتقای دف تکنیک‌هایی را ابداع کرده‌اید که نتیجه آن سبکی است که متعلق به خودتان است. چه روندی را طی کردید تا به این نوع آوری‌ها برسید؟

نگاه تخصصی و جزیی نگرتان به نحوه نوازندگی من جالب و باعث خوشحالی من است، زیرا حتی دف‌نوازان به این نکات ریز توجه نمی‌کنند. به هرحال همانطور که گفتم ایجاد تکنیک و در نهایت رسیدن به سبکی مشخص، حاصل سال‌ها تلاش و پژوهش است و توضیح درباره این روند نیز بسیار مفصل خواهد بود.

◆ شما اهل خورستان هستید و این منطقه موسیقی منحصر به فردی دارد. اصلا چه شد که به سراغ دف رفتید؟

من زاده آبادان هستم و موسیقی منطقه‌ای که در آن به دنیا آمده‌ام و زیسته‌ام، بسیار ریتم محور است و سازهای کوبه‌ای متنوعی دارد. شاید خیلی اتفاقی به موسیقی روی آوردم به این دلیل که خانواده‌ام اهل موسیقی نبودند. خودم هم اهل موسیقی نبودم و حتی ضبط و پخشی هم در خانه نداشتیم تا به واسطه آن موسیقی بشنوم. یادم هست در اختتامیه یکی از جشنواره‌های تئاتر حضور یافته بودم و در همان مراسم فردی روی صحنه دف زد و همان اجرا باعث تحول من شد. گویی انقلابی در من رخ داده باشد، بس که انرژی گرفته و به وجد آمده بودم. این اتفاق مسیر زندگی مرا به کلی عوض کرد. پس از آن روز به دنبال دف و یادگیری آن رفتم.

◆ شما را پس از چند سال به عنوان نوازنده‌ای خلاق و پیشرو می‌شناسند. سوال این است که نگاه خلاقانه به موسیقی برای یک نوازنده چگونه تقویت می‌شود و از چه مقطعی به بعد اهمیت می‌یابد؟ شخصا چگونه به این روحیه و جسارت در ابراز خلاقیت‌ها رسیدید؟

به نظرم این نحوه تدریس و آموزش استاد است که شاگرد را در مسیر درست یا غلط قرار می‌دهد؛ برای من که اینگونه بوده است. استادی داشتم که نوازنده تنبک بود. ایشان می‌گفت اگر همه نوازنده‌ها ریتم‌ها را به یک شکل می‌نوازند، اما تو آنها را طور دیگری ببین و بنواز تا تنوع ایجاد کنی. مثلا اگر در یک میزان دو چهار، دو سیاه داریم تو جای آن دو فیگور را عوض کن. پس از آنکه این کار را کَردم با صدایی جدید مواجه شدم که برایم جالب بود. این پیشنهاد استاد برایم سرمنشایی برای دیگر گونه دیدن و اجرا کردن بود. یکی دیگر از ویژگی‌های استادم این بود که موسیقی خوب به خورد ما می‌داد. مثلا می‌گفت بروید آلبوم «پایکوبی» حسین علیزاده را بشنوید. من آلبوم را گرفتم و شنیدم و متوجه شدم که در قطعات آن دف نواخته نشده است. زمانی که این موضوع را به استاد گفتم، گفت دف ندارد، اما باید آن را گوش دهی تا ذائقه ریتمیکت بالا رود. او گفت، به ارتباط ریتم و ملودی نیز توجه کنم. «راز نو» و «شورانگیز» آثار حسین علیزاده، «شب سکوت کویر» و «عشق داند» آثار استاد شجریان و محمدرضا لطفی نیز برخی دیگر از آلبوم‌هایی بودند که به پیشنهاد استادم آنها را شنیدم.

◆ پس سبک و سیاق شما، خواسته یا ناخواسته از همان اول مشخص شد.

بله. استادم با پیشنهادات و آثار خوبی که معرفی می‌کرد از همان ابتدا ذائقه من و دیگر شاگردانش را تربیت کرد. در ادامه نیز به دلیل اینکه ادبیات هم می‌خواندم و در زمینه شناخت و سرایش شعر کلاسیک نیز فعالیت داشتم، به این نتیجه رسیدم آن فرمی که در اشعار هست در موسیقی کلاسیک یا سنتی یا ملودیکالمان ما نیز رعایت شده است. بیشتر که نگاه کردم، متوجه شدم فرم مذکور در معماری، فرش و نقاشی هم وجود دارد که تکرار، قرینگی و بسط و گسترش (یا واریاسیون) نیز بخشی از آن است. در شعر اندازه مصرع ها و ابیات با هم برابرند و این نظم در موسیقی ما نیز وجود دارد. واضح‌تر اینکه در موسیقی ملودیکال ما یک جمله حتما تکرار می‌شود و جمله‌های بعدی هم تکرار می‌شوند. و اینکه همه آن جمله‌ها اندازه دارند که موضوع خیلی مهمی است. دقیقا این اندازه‌های مشخص همانی است که در شعر کلاسیک ما هم وجود دارد و درباره‌اش گفتم. در ادامه دریافتم موسیقی ریتمیک ما فاقد مفاهیم و مقولات مذکور است، در نتیجه مثل شعر جمله ساختم.

◆ موسیقی جنوب چقدر در این روند توسط شما مورد استفاده و الهام قرار گرفته است؟

قطعا تاثیر بسیار داشته است به این دلیل که من همواره موسیقی جنوب را می‌شنوم و به آن توجه دارم. در ادامه روندی که پیش گرفتم نیز تکنیک‌ها و ریتم‌های موسیقی جنوب، ریتم‌های عربی، ریتم‌های موسیقی زار، ریتم‌های بندری و موسیقی شادمانی و عزاداری منطقه‌مان را مورد توجه قرار دادم و بخش‌هایی از آنها را با ساز دف و موسیقی مورد نظرم درآمیختم. در میان موسیقی‌هایی که به جنوب کشور تعلق دارند موسیقی زار و موسیقی عرب بسیار ریتم محور است.

◆ برای رسیدن به سبک و سیاقی مشخص در ساز دف صرفا از ریتم های موسیقی جنوب بهره برده‌اید؟

خیر. موسیقی نواحی مختلف کشور نیز برایم حائز اهمیت بوده است. دهل خراسان شمالی و بختیاری و کردستان، ضرب محلی کردی، تنبک کرمان، نقاره و دایره آذری برخی از سازهایی هستند که آنها را بررسی کرده و با موسیقی جنوب در آمیخته‌ام. اما در همه این مراحل سعی‌ام این بوده صلابت و شکوه ساز دف حفظ شود.

◆ در حین طی این مسیر تجربی، چگونه شیوه نوازندگی‌تان به تایید اساتید رسید؟

در جشنواره‌ای حضور یافته بودم و به نوازندگی دف پرداختم. آنجا بود که فهمیدم صلابت و شکوهی که لازمه دف است در اجرایم وجود دارد. می‌دیدم نوازندگی من با نوازندگی دیگران که بر اساس ریتم های متداول و در قالب رپرتوارهای مشخصی که از قدیم بوده و اجرا شده، متفاوت است. آنجا بود که به عنوان نوازنده‌ای که با مقوله ریتم برخورد متفاوتی دارد، شناخته شدم و مورد توجه قرار گرفتم. من سن و سال زیادی نداشتم و این استاد خاک طینت بود که برای اجرایی بهتر به من خط داد و تشویقم کرد تا روی شیوه‌ام کار کنم، که این رویه تا به امروز ادامه داشته است. کتابی را نیز به تازگی توسط نشر عارف منتشر کرده‌ام که «جمله‌هایی برای دف» نام دارد و بر اساس شیوه و سبک و سیاق خودم به رشته تحریر درآمده است.

◆ به طور کلی دف سازی متعلق به خانقاه است و چه بخواهیم چه نخواهیم نام بردن از آن عرفان را به یاد می‌آورد. این عرفان و طی طریق برای شما چه جایگاهی دارد؟

به هرحال دف یادآور عرفان است و این سبقه تاریخی را نمی‌توان حذف کرد. من به عرفان علاقه دارم و همیشه درباره آن مطالعه می‌کنم اما تخصص من نیست. در کل به نظرم مسائل معنوی و عرفانی مقولاتی نیستند که بتوان درباره‌شان صحبت کرد؛ اگر هم چنین تلاشی کنیم ماحصل گفته‌هایمان آن چیزی نیست که باید باشد.

◆ منظورتان این است که عرفان و معنویت اتفاقاتی درونی و غیر قابل توضیح هستند؟

بله دقیقا همینطور است. اما آن عرفان و بینش معنوی روی لحن و ریتم‌های ساز دف تاثیر بسیار گذاشته است. در واقع همان بینش و جهان بینی عرفانی است که مقام‌های دف را شکل داده و ساخته. اگر توجه کنید در افرادی که خط عرفان را دنبال می‌کنند نوعی شادمانی و شور و شعف موج می‌زند، بی‌آنکه غم و اندوهی وجود داشته باشد. اشعار مولانا نمونه بارز این شور شعف هستند. می‌خواهم بگویم غم و اندوه در ساز دف و موسیقی مربوط به آن وجود ندارد و نمی‌توانیم اثری غمگین و حزین را با دف بنوازیم. این شور و هیجان که همیشه مرا به وجد می‌آورد، نتیجه عرفان و معنویتی است که با ساز دف همراه است.

◆ شما سال‌هاست به عنوان نوازنده آقای داود آزاد را همراهی می‌کنید. این آشنایی و همکاری چگونه صورت گرفت؟

من عاشق داود آزاد بوده‌ام و هستم و خواهم بود. آن زمان که کم سن و سال بودم، زمانی که دف می‌شنیدم در میان همه آن آثار، موسیقی داود آزاد چیز دیگری بود. موسیقی استاد داود آزاد بسیار دف محور است و این ساز در آثار ایشان شخصیت کامل و واقعی خودش را به خوبی نشان داده است. اینطور بگویم که آن نقش و شخصیت خناقاهی دف عینا در موسیقی آقای داود آزاد وجود دارد و آن شور و شکوه و صلابت، در موسیقی ایشان قابل درک و شنیدن است. یادم هست آن زمان که سن و سال زیادی نداشتم اثری ساختم و آن را با جسارت و گستاخی نزد استاد داود آزاد بردم. ایشان که خودشان استاد و نوازنده دف هستند، خیلی پدرانه و دوستانه با من برخورد کردند و کارم را شنیدند و ریتم‌هایی که در آن به کار برده بودم را دوست داشتند. در ادامه همان دیدار، اثرم با نظر و راهنمایی‌های ایشان اصطلاحا چکش کاری شد. این اثر و اتفاقات پیرامون آن، منجر به تولید اولین آلبومم به عنوان آهنگساز و نوازنده شد که «می صوفی افکن کجا می‌فروشند؟» نام دارد و استاد داود آزاد خواننده آن است. اشعار قطعات نیز از آثار مولانا، عطار، شاه نعمت الله ولی و فیض کاشانی انتخاب شده بودند. آلبوم «می صوفی افکن کجا می‌فروشند» اولین آلبوم از آقای آزاد است که آهنگساز آن خودشان نیستند و فقط به عنوان خواننده و نوازنده تنبور و عود حضور دارند. از طرفی آلبوم مذکور زمانی تولید و منتشر شد که استاد آزاد ۹ سال کار نکرده بود و پس از آن بود که به اتفاق هم به تولید اثر و اجرای کنسرت پرداختیم و رفته رفته پیوندمان محکم‌تر شد.

◆ با شناختی که از داود آزاد پیدا کرده‌اید، از ویژگی‌های اخلاقی ایشان که متعلق به نسل بعد هستند، بگویید.

آقای آزاد جدا از اینکه استاد و موسیقی‌دانی بسیار حرفه‌ای و زبردست است، انسانی است با معرفت و مهربان و برای من حکم برادر بزرگتر را دارد. زمانی هست که شما شیفته فردی هستید و از او بتی می‌سازید، اما زمانی که به او نزدیک می‌شوید از هیبتش کاسته می شود، اما داود آزاد اینگونه نیست. هرچقدر به او نزدیک شدم بیشتر به بزرگی او پی بردم‌ام. این ارادت و دوستی نسبت داود آزاد که تواضع و افتادگی در رفتارش موج می‌زند همیشه برایم وجود دارد و قابل احترام است. همیشه گفته‌ام که داود آزاد از اینکه فردی مشهور و مطرح است مطلقا درکی ندارد. مصاحبت با داود آزاد و افتخار هم‌نوازی و دوستی با ایشان در کار و زندگی خیلی به من اضافه کرده است. پس از آلبوم «می صوفی افکن کجا می‌فروشند؟» آلبوم دومم «نقطه‌ی دف» را تولید و ارائه کردم و در فاصله این دو اثر نوازندگی من تغییراتی اساسی و بنیادی کرد که این اتفاق خوب مرهون همنیشنی و همکاری من با بزرگمردی به نام داود آزاد است.