بررسی تصویرگری دههٔ چهل-۱

گزارش ششمین نشست نقد آثار تصویری

نشست ششم «بررسی ۴۰ سال تصویرگری در کتابهای کودکان و نوجوانان»، به موضوع «تصویرگری دههٔ ۴۰» اختصاص داشت. آقایان پرویز کلانتری، فرشید مثقالی، نورالدین زرین‌کلک و مرتضی ممیز مهمانان ویژهٔ این نشست بودند که به عنوان فعال‌ترین تصویرگران دههٔ ۴۰، آثار آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت. بررسی آثار نورالدین زرین‌کلک، به طور مجزا در برنامهٔ نشست هشتم (اسفندماه) در نظر گرفته شد.

از دیگر تصویرگران فعال دههٔ ۴۰، می‌توان از محمد بهرامی و لیلی تقی‌پور نام برد که آثار آن‌ها نیز در این جلسه بررسی شد. مروری بر آثار تصویرگری زمان زمانی، بهمن دادخواه، ضیاءالدین جاوید، یوتا آذرگین، ناهید حقیقت، نیکزاد نجومی، ژن رمضانی، جودی فرمانفرمائیان و چند تن دیگر، به نشست بعدی واگذار شد.

در این جلسه، آقایان محمدعلی کشاورز، بهزاد غریب‌پور، محمدعلی بنی‌اسدی، فرشید شفیعی، سهرابی، رویا بیژنی، پرویز اقبالی، مهدی حجوانی، علی فدایی، محبوبه نجف‌خانی، مریم واعظی، افسانه شاپوری، جمال‌الدین اکرمی و تعدادی از دانشجویان و مربیان علاقه‌مند به تصویرگری حضور داشتند. خانم لیلی حائری و یوسف زاده، از کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، از دیگر مهمانان این نشست بودند.

حجوانی: با خوش‌آمد صمیمانه خدمت دوستان. امروز ششمین نشست از مجموعهٔ نشست‌های «بررسی ۴۰ سال تصویرگری کتاب کودک» را با حضور میهمانان گرامی شروع می‌کنیم.

پیش از این، بررسی آثار خانم خسروی و بنی‌اسدی و هم‌چنین، شرکت آقای غریب‌پور و شفیعی در جشنوارهٔ BIB (براتیسلاوا) را پشت سر گذاشته‌ایم.

یکی دو جلسهٔ دیگر هم آثار تصویرگری آقای زرین‌کلک را به طور جداگانه بررسی خواهیم کرد. در این جلسه، قرار است دربارهٔ سیر تاریخی تصویرگری در دههٔ ۴۰، گفت‌وگو کنیم. اگر موافق باشید، از صحبت‌های آقای زرین‌کلک شروع بکنیم.

زرین کلک: برای شروع صحبت، شاید استحقاق من از همه کم‌تر باشد و حق آقای کلانتری، از همه بیشتر. چون ایشان نه تنها تصویرگر خوبی است، بلکه در نقاشی و نوشتن هم آثار برجسته‌ای دارد و ما با داستان‌های کوتاه تخیلی ایشان آشنا هستیم.

کلانتری: راستش را بخواهید، از این دعوتی که از من شد، غافل‌گیر شدم. برای این‌که مدت‌هاست خبر ندارم چه اتفاق‌هایی دارد می‌افتد. همیشه در ذهنم مرور می‌کنم که حوادث از کجا شروع شده و به کجا می‌رود. مثلاً مسائل افغانستان مرا می‌برد به سال‌ها قبل، یعنی حدود چهل و یکی دو سال قبل که من و زمان زمانی، کتاب‌های درسی افغانستان را نقاشی می‌کردیم. حالا که در جریان این خبرها قرار می‌گیرم، یاد دوستان افغانی می‌افتم که می‌آمدند پهلوی ما تا راه و رسم کار را یاد بگیرند و متأسفانه، همه این روابط، در مسیر زمان قیچی شد.

فیلم «سفر قندهار» مخملباف را که دیدم، متوجه شدم بچه‌های افغانستان که در حال درس خواندن بودند، کتاب‌هایی که دست‌شان بود، هیچ‌کدام کتاب‌هایی نبود که ما نقاشی کرده بودیم و می‌دیدم به نوع دیگری، در آن‌جا هم‌چنین گرفتاری‌هایی هست و هیچ نسلی نتوانسته تجربیات خودش را به نسل بعدی منتقل کند. به‌خصوص که با گسل‌های ایجاد شده در رویدادهای سیاسی، این روابط قطع شده و مدتی طول می‌کشد تا دوباره با برخوردهای کارشناسانه احیا بشود. برای این‌که ما این موضوع را بهتر بفهمیم، رجوع می‌کنم به حرف سیروس طاهباز. آن وقت‌ها من و طاهباز، همسایه بودیم. همان‌طور که می‌دانید، آقای طاهباز مسئول انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود. او یکی از روزهای پس از انقلاب، آمد پیش من. خیلی گرفته و دلتنگ بود. وقتی دلیلش را پرسیدم، جواب داد:

« تمام کتاب‌هایی را که ما با آن همه زحمت، در مورد شاهنامه تهیه کرده بودیم، همه را برده‌اند و خمیر کرده‌اند و حالا آمده‌اند دوباره از من می‌خواهند که امسال، شصت کتاب از روی متن شاهنامه آماده کنم تا چاپ بشود؛ آن هم طی یک سال!»

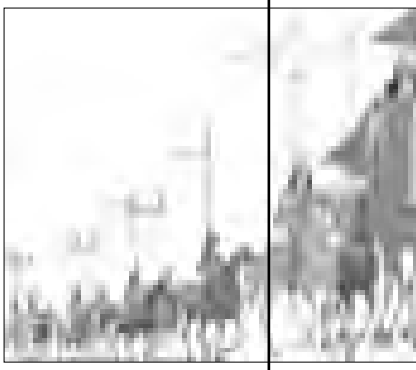
چه‌طور می‌شود شصت کتاب را با کیفیت خوب ظرف یک سال چاپ کرد؟ این مشکلی است که ما به آن برمی‌خوریم و من اسمش را می‌گذارم «گسل تاریخی». حالا خوشبختانه، می‌بینیم که برخوردها دارد کارشناسانه می‌شود. یادم هست فرشید مثقالی، یکی از روزهای پس از انقلاب، به من گفت: «پرویز جان، این‌ها خودشان نقاش‌های خودشان را دارند. کار ما دیگر تمام شده و کسی به نقاشی‌های ما احتیاجی ندارد.» حالا می‌بینیم که از فرشید مثقالی دعوت می‌شود تا بیاید و تجربیاتش را بگوید. نسل بعد هم نوآوری‌های فرشید مثقالی را دنبال می‌کند. بنابراین، من گمان می‌کنم که این تصور اشتباهی بود که فکر کنیم همه چیز تمام شده. شکی نیست که جایزه هانس کریستین اندرسن را از روی علاقهٔ شخصی، به آقای مثقالی نداده‌اند. حتماً بایستی یک نوآوری خلاق در کار آن تصویرگر بوده باشد تا چنین جایزه‌ای بگیرد.

خلاصهٔ حرف من این است که من پیرمرد، خیلی خوشحال شدم وقتی دیدم یک چنین نشستی هست. توی راه هم دربارهٔ چگونگی نشست‌ها پرسیدم که ظاهراً این جلسه، نشست ششم است. الان تعداد هنرمندانی که در زمینهٔ ایلوستراسیون کار می‌کنند، خیلی زیاد شده و به نظر من، انتقال این تجربه‌ها کاملاً به‌جاست.

من صدای پای آیندگان را می‌شنوم که می‌آیند و می‌خواهند کارهای بهتری داشته باشند. چهار سال پیش که در انجمن معماران پاریس، سخنرانی داشتم، از همان ابتدای پرسش و پاسخ‌ها متوجه شدم که انگار می‌خواهند مرا محاکمه کنند. ناراحتی‌شان ظاهراً از این بود که من از جمهوری اسلامی ایران آمده بودم. البته، همهٔ آن‌ها دوستان ما بودند و من به آن‌ها گفتم که اگر شما خیال می‌کنید معماری در ایران، با رفتن شماها تمام شده، اشتباه می‌کنید.

در حال حاضر، دانشجویانی در ایران هستند که پروژه‌های بزرگی در دست دارند و تاریخ برای آن‌ها هم‌چنان ادامه دارد.

این‌که من و امثال من، خیال کنیم که نقاشی برای



کودکان، با رفتن ما تمام شده، این هم خیال باطلی است. من صدای پای آیندگان را می‌شنوم. آیندگانی که به آدمی مثل فرشید مثقالی، احترام می‌گذارند و می‌خواهند بروند در پوست چنین آدمی و ببینند این نوآوری‌ها از کجا شروع شده.

حجوانی: این تعبیر آقای کلانتری، مبنی بر این‌که نسل‌ها باید با هم ارتباط داشته باشند، تعبیر زیبایی است و ما هم در ایران، این مشکل را داشته‌ایم که هر نسلی، سعی کرده همه چیز را از اول شروع کند و برای این کار، به نفی همهٔ گذشته‌ها پرداخته. اگر بنابراین باشد که هر نسلی بخواهد همه چیز را از صفر شروع کند، می‌توانید تصور کنید که چه فاجعه‌ای رخ می‌دهد و این ارتباط و همکاری بین نسل‌ها چه‌طور قطع می‌شود. حالا اگر موافق باشید، اسلایدهای مربوط به تصویرگری کتاب‌های دههٔ ۴۰ را با هم ببینیم و بعد آقای اکرمی، درباره سیر تاریخی این آثار نکاتی را یادآوری کنند.

اکرمی: همه ما از دیدن مهمانان امروز واقعاً خوشحالیم. من که شخصاً دلم برای آقای کلانتری خیلی تنگ شده بود. دیدن مجدد ایشان، مرا به یاد روزهایی انداخت که مربی نقاشی کانون پرورش بودم و هر هفته به روستاهای استان اصفهان و گیلان سفر می‌کردم. آن وقت‌ها همیشه کولهٔ سفرمان پر از ماژیک و آبرنگ بود یا بهترین کاغذها و وسایل دیگری که آقای کلانتری، آن‌ها را در کوله‌پشتی ما می‌ریخت و ما در واقع، با ایده‌های نو و شور و هیجانی زیاد، به کتابخانه‌های دور و نزدیک کانون می‌رفتیم.

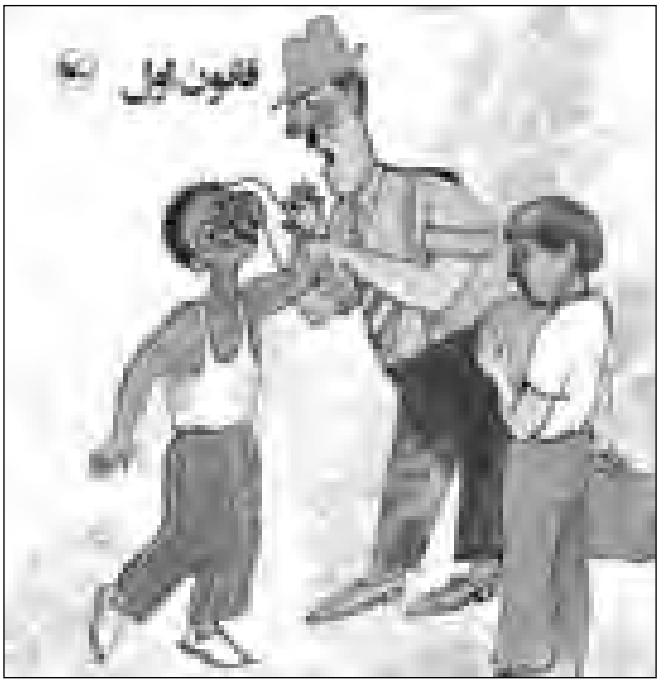
از طرف دیگر، همهٔ ما خاطرات خوبی از آقای کلانتری داریم. به‌ویژه از آن تصویرهای قشنگ داستان «حسنک کجایی» و «قوقولی قوقوی» (۱) و (۲) که در کتاب‌های دوم دبستان میخواندیم و آقای کلانتری آن‌ها را نقاشی کرده بود. دیدن آقایان ممیز و زرین‌کلک هم برای ما غنیمت بزرگی است. همین‌طور آقای مثقالی که به جمع کوچک ما صفای دیگری دادند. تصویرهایی که امروز مشاهده می‌کنید، به آثار لیلی تقی‌پور، محمد بهرامی، مرتضی ممیز، فرشید مثقالی و پرویز کلانتری اختصاص دارد. همهٔ این آثار، بین سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ چاپ شده که البته، قرار است ویژگی‌های فن آن‌ها در متن‌هایی جداگانه هم مورد بررسی قرار بگیرد.

ابتدا مجبوریم به کتاب‌های تصویری محدودی که پیش از دههٔ ۴۰ چاپ شده، اشاره‌ای داشته باشیم.

متأسفانه، تصویرهای زیادی از این کتاب‌ها در دست نیست و فقط می‌شود به اختصار از آن‌ها نام برد. اولین مجموعه، به شعرهای آقای یمینی شریف اختصاص دارد، با عنوان «قصه‌های شیرین» و با تصویرگری آقای رکنی که در سال ۱۳۲۶ چاپ شد و بعد «گربه‌های شیپورزن»، با تصویرهای آقای دولو که در سال ۱۳۲۸ انتشار یافت و بعد هم کتاب «دو کدخدا» که آن را هم تصویرگری به نام احمدی، در سال ۱۳۲۹ تصویر کرده. پس از آن، به مجموعهٔ «افسانه‌های کهن» صبحی برمی‌خوریم. اولین جلد آن را خانم لیلی تقی‌پور، در سال ۱۳۲۸ تصویرگری کرده و تقریباً نخستین اثر مستقل تصویری برای کتاب‌های کودکان به شمار می‌رود. تصویری را که الان می‌بینید، از این کتاب انتخاب شده و از ویژگی‌های رئالیسم کودکانه برخوردار است.

این کتاب، در واقع کتاب تصویری نیست و یک کتاب مصور محسوب می‌شود. تصویر بعدی، از جلد دوم افسانه‌های کهن صبحی انتخاب شده. آقای صبحی را همه شما می‌شناسید. صبحی مهتدی، به سبب حضور در رادیوی ملی ایران، توانست با کمک کودکان، افسانه‌ها را جمع‌آوری کند و اولین گنجینه پر ارزش افسانه‌ها را برای کودکان در یک جا گردآورد. تصاویر این کتاب‌ها هم سیاه و سفید است.

بعد از این، با تصویرگری‌های جلد ۱، ۲ و ۳ کتاب‌های «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» روبه‌رو هستیم. این کتاب‌ها هم مجموعهٔ افسانه‌هایی است که این بار توسط مهدی آذریزدی و با استفاده از داستان‌های کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، سندباد نامه و قابوس‌نامه گردآوری شده. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نخستین گام‌های جدی در



شکل گرفتن ادبیات مستقل کودکان و نوجوانان، توسط پژوهشگرانی چون صبحی و آذریزدی انجام شد که افسانه‌های عامیانه را گردآوری می‌کردند. ۳ جلد اول قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب را آقای محمد بهرامی تصویرگری کرده. این تصویرها با قلم طراحی انجام شده و سیاه و سفید است و به گروه سنی نوجوانان تعلق دارد. شیوهٔ تصویرگری آن‌ها هم رئالیسم کودکانه است. همه ما وقتی بچه بودیم، این کتاب‌ها را خیلی دوست داشتیم؛ شاید چون بچه خوبی بودیم و این قصه‌ها هم برای ما نوشته شده بود.

خواهش من از مهمانان عزیزی که این‌جا هستند، این است که اگر خاطره‌ای از آقای بهرامی دارند، برای ما بازگو کنند.

کلانتری: محمد بهرامی را شاید فقط نسل ما و احتمالاً یک نسل بعد از ما به عنوان ایلوستراتور می‌شناسد. آقای بهرامی، طراح تبلیغاتی بود و آتلیه‌ای در خیابان شاه‌آباد داشت که سفارشات زیادی می‌گرفت و یک نوع مشارکتی هم با محمد تجویدی داشت. محمد تجویدی، پسر مرحوم حاجی تجویدی، مینیاتورساز تواناست که البته پسرش چندان از ارث اصلی پدرش بهره نبرده. محمد تجویدی، از میراث پدر، آن بخشی را بیشتر بهره‌برداری کرد که کم‌ارزش‌ترین آن‌ها بود. او با محمد بهرامی، در آتلیه‌ای که کارهای تبلیغاتی می‌کرد، همکاری داشت. در عین حال، آن‌ها بعضی کارهای فرهنگی هم انجام می‌دادند که امید سودبری بیشتری از آن داشتند. یکی از آن کارها چاپ شاهنامه فردوسی بود. زمانی که من محمد بهرامی را از نزدیک شناختم، سال‌هایی بود که او کتاب شاهنامه را طراحی می‌کرد. کاری که خیلی خوب از پس آن برآمد. اخیراً خبر دارم که آقای بهرامی در تهران است و ظاهراً خانه‌اش را به یک نمایشگاه تبدیل کرد و خیال دارد آثارش را یکجا بفروشد و یا به یک مؤسسه فرهنگی واگذار کند. این چیزی است که من فقط نقل به قول می‌کنم. و خبر کاملی از آن ندارم. البته، آقای ممیز هم اطلاعات خوبی دربارهٔ آقای بهرامی دارند.

ممیز: من حدود ۱۰ سال با آقای بهرامی کار کردم. اتفاقاً آقای بهرامی خیلی کم کار تبلیغاتی کرده و آتلیه‌اش بهترین آتلیه گرافیک در آن دوره بود و آدم‌های بسیاری در آتلیه او همکاری می‌کردند؛ مثل آقای احمدی و آقای تجویدی که خودش هم آتلیه داشت و بعدها آمد در آتلیه آقای بهرامی. در آن آتلیه من هم بودم و آقای علی‌اکبر صادقی و هم‌چنین آقای کلانتری بود و خیلی بعد از من هم آقای محلاتی و خیلی‌های دیگر به آتلیه‌اش رفتند. سال‌های آخر دبیرستان که بودم، عشق من به این بود که بیایم مخبرالدوله و روی جلدهای آقای کلانتری و آقای بهرامی را که بیرون آمده بود، ببینم. برای من، کارهای کلانتری و بهرامی، بیانگر تحولات جدید حرفه گرافیک بود و من هر روز عصر، پیوسته از آن‌جا رد می‌شدم.

یک روز آقای بهرامی به من گفت: «بیا این‌جا پیش من کار کن». آقای کلانتری تازه از آن‌جا رفته بود. غیر از ما آقای باغداساریان هم بود که در کار نوشتن حروف لاتین، فوق‌العاده مهارت داشت. آقای باغداساریان، تا آخرین روزهایی که چشمش می‌دید، در آتلیه ایشان کار کرد. در واقع هم به سبب وضعیت بد بینایی بهرامی بود که ما با کمک همین دوستان، درصدد برآمدیم «انجمن گرافیک» را پایه‌گذاری کنیم.

و از سر همین غیرت بود که ۳۵ سال پیش، اولین انجمن «طراحان گرافیک» را برای دفاع از پیشکسوتان و آن‌هایی که به نوعی از کار افتاده بودند، تأسیس کردیم که متأسفانه، نتوانستیم به ثبت برسانیم.

در اولین انتخابات هیأت مدیره، آقای زرین‌کلک و بنده و چند نفر دیگر شرکت کردیم. بعد هم به عنوان اولین تکلیف، از ما خواسته شد که در راهپیمایی ششم بهمن، به عنوان اعضای سندیکای طراحان گرافیک، شرکت کنیم که ما هیچ‌کدام نرفتیم و به این ترتیب، سندیکا ایجاد نشده، تعطیل شد!

اما برگردیم به آقای بهرامی که به نظر من، یکی از بهترین طراحان گرافیک در زمان خودش بود. او اگر چه پیشرو بود، فکر می‌کرد (و شاید هم درست فکر می‌کرد) که این راه، راهی نیست که از نظر مادی، چشم‌انداز عاقبت‌به‌خیری داشته باشد. اگر هر کدام ما در یک مؤسسه دولتی استخدام نشده بودیم و دوران بازنشستگی نداشتیم، امروز وضع بسیار تأسف‌انگیزی از نظر مالی داشتیم. آن زمان، بهرامی به حق، دنبال پول درآوردن بود و بعد هم یک چاپخانه باز کرد به نام گوتنبرگ، با لیتوگرافی و فعالیت‌های گرافیکی پارس و البته، ثروت خوبی هم از این راه به دست آورد و بعد هم با خانواده‌اش به آمریکا رفت.

سال گذشته هم نمایشگاهی در خانه هنرمندان گذاشته بود که البته، خوبیِ کارهای قبلی‌اش را نداشت. در هر حال، گرافیک و چاپ و لیتوگرافی را ما از آقای بهرامی یاد گرفتیم. او همیشه به گردن من حق دارد و من با احترام از او یاد می‌کنم.

اکرمی: بعد از آقای بهرامی، به سراغ پرکارترین تصویرگر دهۀ ۴۰ می‌رویم. نخستین تصویرگری که رنگ را به کتاب‌های کودکان راه داد و اتفاقاً کارش را از همان نخستین سال‌های دهۀ ۴۰ شروع کرد؛ یعنی آقای ممیز. ویژگی‌های تصویرگری کتاب در آثار آقای مرتضی ممیز، سادگی زیاد و استفاده از نمایه‌های گرافیک است که فکر می‌کنم خیلی خوب در زمان خودش راهش را پیدا کرد و توانست جای خوبی را پیدا کند. بیشتر از این جهت که روی تصویرگران دوره‌های بعد هم تأثیر گذاشت. اولین تصویری که می‌بینیم، از کتاب «هر کس خانه‌ای دارد» انتخاب شده. این کتاب در سال ۱۳۴۰ چاپ شده و خانم لیلی آهی، نویسندۀ آن است و بنگاه ترجمه و نشر کتاب هم آن را چاپ کرده.

قطع و جلد این کتاب‌ها جالب است؛ یعنی هم از جهت استحکام که جلد سخت است و هم شکل مربع آن. تنوع خانه‌های مردم دنیا در این کتاب نشان داده شده. کتاب بعدی که ما نتوانستیم پیدایش کنیم، کتابی است به نام «هر که پیدا کرد مال خودش». این کتاب هم چاپ بنگاه ترجمه و نشر کتاب است و خانم لیلی ایمن (آهی) آن را ترجمه کرده. من این داستان را به یاد می‌آورم و فوق‌العاده آن را دوست داشتم. متن کتاب، دعوای حیوانات سر یک استخوان بود. کتاب‌های «پالتوی قرمز» و «قصه، قصه» کتاب‌های دیگری هستند که آقای ممیز تصویر کرده و بنگاه ترجمه به چاپ رسانده.

طراحی این کتاب‌ها خیلی کودکانه و ساده است و عمدتاً زمینه اطراف تصویرها با یک ترام پوشانده شده. ویژگی رنگ‌های به کار برده شده هم در این است که رنگ‌ها به صورت تخت و تمپلات به کار برده شده و تفکیکی است؛ یعنی مثلاً رنگ زرد یا قرمز خالص داریم و گاهی از ترکیب آن‌ها رنگ نارنجی درست شده است و والورهای رنگی در آن مشاهده نمی‌شود.

آقای ممیز، اگر در مورد مجموعۀ این کتاب‌ها که به نوعی نخستین کتاب‌های تصویری رنگی برای کودکان به شمار می‌رود، توضیحی دارید، خوشحال می‌شویم که بشنویم.

ممیز: آن زمان، اشکال بسیار عمده تصویر کردن کتاب، آن بود که اولاً خیلی به ندرت کسی کتاب رنگی چاپ می‌کرد و انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب به دلیل آن که از توانایی مالی خوبی برخوردار بوده، از این جهت دست‌وبالش از همه ناشران بازتر بود.

آن‌وقتها چاپ کردن کتاب با دو یا سه رنگ، ولخرجی بی‌حدی به شمار می‌رفت.

الان شما در زمانه‌ای زندگی می‌کنید که چهار رنگ چاپ کردن، درست مثل چاپ تصاویر سیاه و سفید، راحت و امکان‌پذیر است.

من آن وقت‌ها سال دوم یا سوم دانشکده بودم و با بنگاه ترجمه و نشر کتاب، از طریق آقای یار شاطر و آقای ایرج افشار که جانشین او بود، آشنا شدم. آن‌ها از من دعوت کردند چند کتاب برای بچه‌ها تصویر کنم. با خانم ایمن (آهی) هم از همان زمان آشنا شدم. این‌که باید کتاب‌هایی را تصویر می‌کردم که چند رنگ بود و من می‌توانستم از امکانات رنگی استفاده‌های بیشتری بکنم، یک فرصت استثنایی بود.

من از این مورد یاد گرفتم که چگونه با دو رنگ می‌توانم

رنگ‌های دیگری هم به دست بیاورم. وقتی قرار بود از تمپلات رنگ سیاه و زرد، رنگ‌های دیگری بزنم، یاد گرفتم جوری با ترام بازی کنم که رنگ‌های متعدد دیگری مثل شیر زیتونی بسازم. من گاهی از این دو رنگ، توانستم به رنگ‌های جدید دست پیدا کنم. یادم هست خدا بیامرز رئیس چاپ خانه بهمن، یک روز در جلسه‌ای که برای چاپچی‌ها، گرافیست‌ها و ناشرین گذاشته بود، بلند شد و گفت: «من می‌خواهم بگویم این پسر بچه‌ای که این‌جا نشسته (آن زمان ۲۰، ۲۱ سالم بود)، آدم جالبی است. ببینید چه‌جور با دو رنگ، چهار تا رنگ ساخته! برای چاپچی‌ها و ناشرین هم این نکته خیلی مهم بود. من از مجله «ایران‌آباد» شروع کردم به طراحی‌های آزاد کردن که این، پیش از کار کردن در «کتاب هفته» بود. کتاب‌های کانون پرورش فکری هم به سبب کارهای جدید دوستان، از موفقیت خوبی برخوردار شد. چیزی که خیلی جالب بود، این بود که آن زمان‌ها به من می‌گفتند اگر این کتاب دست بچه دهاتی‌ها برود، آن‌ها هیچ چیز از آن نمی‌فهمند. تا این که کانون پرورش فکری، نادرستی این حرف‌ها را ثابت کرد و کارهای آقای مثقالی، کلانتری، زرین‌کلک و بقیه طراحان درجه یک ما به روستاها هم رفت. البته، شهری‌ها از کارهای دوستان انتقاد می‌کردند، ولی روستایی‌ها و توده مردم از آن خیلی استقبال کردند و کتاب‌ها را با لذت می‌خواندند و برای بچه‌هاشان می‌خریدند.

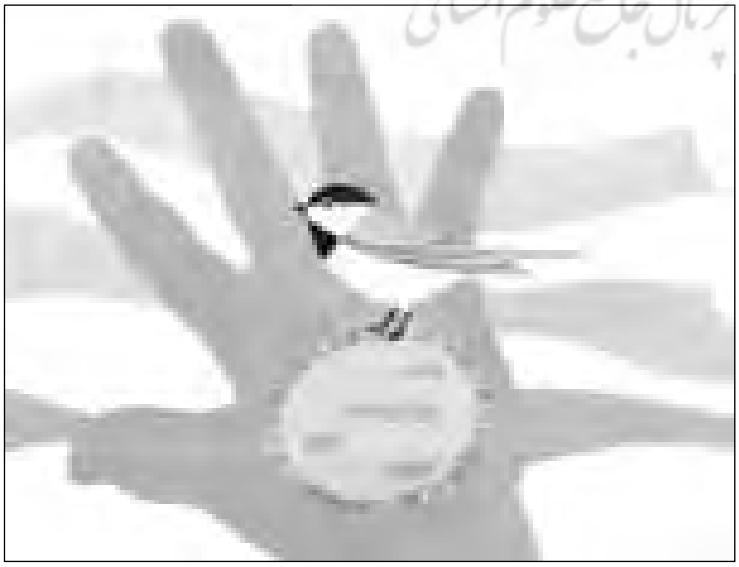
مثقالی: اگر شما سیر کارها را نگاه کنید، در کارهای خانم لیلی تقی‌پور و محمد بهرامی، متوجه یک جور پیوستگی با کارهای قبلی می‌شوید؛ یعنی کارها به نوعی هنوز از سنت پیروی می‌کرد و آثار تصویر شده هم به شیوهٔ مینیاتور یا مایه‌های تصویرگری دوره قاجاریه ارائه می‌شد. اگر کمال‌الملک هم کاری کرده، ادامه همین روال است. کاری که آقای ممیز کرد، آن بود که رابطه‌اش را با سنت قطع کرد؛ یعنی به هیچ یک از تصویرگرهای قبل از خودش وابسته نبود و دنبال هیچ‌کدام‌شان نرفت. در همه آثارش، نوعی دید و تکنیک تازه وجود دارد که این تکنیک‌ها را تا همین الان هم ادامه داده. آقای ممیز، در واقع، سر فصل ایلوستراسیون و گرافیک در ایران است و اگر بخواهیم کلمهٔ معاصر یا مدرن را به کار ببریم، این کار آقای ممیز بود که این ویژگی را داشت و هیچ رابطه‌ای با قبلش ندارد.

اکرمی: در تصویر بعدی، هم با قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب روبه‌رو هستیم؛ یعنی جلد چهارم آن که گردآوری آقای مهدی آذریزدی است. باز هم کودکانگی و سادگی بیش از حد تصویرها، خلاصه شدن طرح، در خط‌های محکم و طنز درونی تصویرها را می‌بینید. اکسپرسیون و حالتی که در چهره‌هاست، خیلی جالب است. در این تصویر شما شخصیت وزیر و پادشاه را می‌بینید که مشغول توطئه چیدن هستند، برای به هم ریختن زندگی یهودی‌ها و نصرانی‌ها، در واقع، شما این جریان توطئه را در شکل نشستن و سر درگوش هم بردن آن‌ها می‌بینید و تصویر بعدی هم به جلد پنجم. کتاب «قصه‌های خوب برای بچه‌ها خوب»، مربوط می‌شود؛ یعنی مجموعهٔ «قصه‌هایی از قرآن» که در سال ۴۵، از طرف انتشارات امیرکبیر یا کتاب‌های طلایی چاپ شده. این کتاب هم مثل دیگر کتاب‌های این مجموعه، یک کتاب «مصور» است نه «تصویری» و برای نوجوانان چاپ شده. داستان آن هم به قصهٔ «ابراهیم بت‌شکن» برمی‌گردد.

ممیز: داستان مصورسازی این کتاب، به روزی برمی‌گردد که جوانی آمد سراغ من (که الان اسمش یادم نیست). علاقه‌مند بود که کتاب‌های ادیان مختلف، مثل تورات، اوستا، انجیل و قرآن را مصور کنم. قرار شد قرآن را از سوره الحمد گرفته تا آخر، بنشینیم و کار کنیم. فکر می‌کردم دو سه سال کار ببرد تا یک قرآن مصور آماده کنم، ولی بلافاصله ماجرا متوقف شد و من یادم هست وزیر فرهنگ و هنر وقت، مرا خواست و پرسید قضیه چیست؟ گفتم چنین ماجرایی شده. او هم گفت: «هیچ‌وقت نباید کاری بکنی چون که با احساسات مردم در تضاد قرار دارد.» گفتم اتفاقاً من فکر کردم از این جهت می‌توانم ادای دینی بکنم و تصور نمی‌کنم کار بنده باعث ناراحتی شود. حالا هم می‌خواهم سنگ تمام بگذارم. خلاصه کار به این صورت پیش رفت که من تا آن وقت شش هفت تصویر آماده کرده بودم تا این که با انتشارات امیرکبیر و مجموعه قصه‌های گردآوری شدهٔ مهدی آذریزدی روبه رو شدم که داشت روی داستان‌های قرآن کار می‌کرد.

و بعد به اتفاق آقای مثقالی که روی مجموعهٔ دیگری کار می‌کرد، تصویرسازی را ادامه دادیم و من در حدود سی و یک یا سی و دو تا تصویر آماده کردم. که در حال حاضر، متأسفانه خودم از آن تصویرها چند عدد بیشتر ندارم، و بقیه‌اش به شکل‌های مختلف گم شد. الان هم که به این‌ها نگاه می‌کنم، احساس می‌کنم هنوز هم یکی از قوی‌ترین کارهای من، تصویرهای همین کتاب است. این‌ها را من در ۲۳ یا ۲۴ سالگی کشیدم؛ یعنی حدود ۴۰ سال پیش و هنوز برای من یک کار قوی و شسته رفته است. با همین تکنیک بعداً یک سری تصویر برای شاهنامهٔ فردوسی آماده کردم و بعد هم در دیگر کتاب‌های باستانی و اسطوره‌ای، همین تکنیک را ادامه دادم؛ منتهی با تغییراتی که تفاوت‌هایی مشخص با تصویرهای قصه‌های قرآن داشت که تصور می‌کنم در مجموع کارهای خوبی باشد.

غریب‌پور: این احساس درستی است و این تکنیک در تصویرگری، هنوز هم الگوی خیلی از تصویرگران امروزی است. می‌شود در مورد چاپ، لیتوگرافی و تکنیک این کتاب‌ها



توضیح بدهید؟

ممیز: این کار تکنیکش خیلی خیلی ساده است. روی کاغذ گلاسه‌ای که بشود آن را تراشید، من با تیغ معمولی، یک طراحی ساده ایجاد می‌کرد. بعد روی قسمت‌های برجسته را سیاه می‌کردم و آن را به صورت چاپ دستی چاپ می‌کردم.

این کار در واقع یک نوع حکاکی بود؛ منتهی روی کاغذ گلاسه، چند سال بعد که برای ادامه تحصیل، به جاهای دیگر سفر کردم، دیدم یک نوع مقوای خوب هست که به همین منظور ساخته شده و شما می‌توانید به سادگی، روی آن‌ها خط بکشید و با مدادهای H که یک مقدار سخت است، لایهٔ سیاه روی آن را بتراشید.

البته باید مواظب باشیم دچار اشتباه نشویم، چون قسمت‌های تراشیده شده را نمی‌شد دوباره پر کرد و مرکب زد. از این نظر این کار مثل حکاکی روی چوب است.

کشاورز: در واقع، همان روش اسکراچ بُرد است.

اکرمی: در کارهای بعدی آقای ممیز، به تصویرگری کتاب‌هایی از شعرهای عباس یمینی شریف برمی‌خوریم که خیلی ساده و گویا انجام شده؛ با کتاب‌هایی مثل «فری به آسمان می‌رود»، در سال ۴۴، «آواز فرشتگان» و «آوای توگلان» در سال ۴۵ که سیاه و سفید است.

اولین تصویر چهار رنگ، به روش ترکیب رنگ‌ها در آثار آقای ممیز، از کتاب «گنجشک و مردم» در سال ۴۷ شروع می‌شود. این روش رنگ‌آمیزی، قبلاً از کتاب‌های چاپ کانون پرورش از سال ۴۵ شروع شده بود. این کتاب توسط انتشارات کتاب‌های جیبی، در ۲۰ هزار نسخه چاپ شده و نویسنده‌اش مهدخت دولت آبادی است. البته، وجود چنین تیراژی در آن زمان، خودش نکته جالبی است.

کتاب‌های چهار رنگ «گاو زرد طلایی»، نوشتهٔ ابوالفضل آقاربیع که در سال ۴۸ چاپ شده و «راه خانه خورشید»، نوشتهٔ ایراندخت اردیبهشتی که به سال ۴۹ چاپ شده، آخرین آثار آقای ممیز در دههٔ ۴۰ به شمار می‌رود و ناشر آن‌ها انتشارات امیرکبیر است. «جالب آن است که در این کتاب‌ها ویژگی منطقه‌ای قصه‌ها، به خوبی، در تصویرها رعایت شده. قصهٔ اول مربوط به سرزمین مصر و دوران فرعون است و قصهٔ دوم بر می‌گردد به زندگی سرخپوست‌ها.

ممیز: این کتاب‌ها بعد از فعالیت درخشان کانون پرورش فکری درآمد و کانون واقعاً یکی از مراکز مقدس نشر و گسترش هنر ایلوستراسیون و گرافیک بود. در آن‌جا واقعاً کارهای بی‌نظیری در زمینه فیلم‌سازی و تصویرگری و خیلی کارهای دیگر شکل گرفت و در واقع، راه را برای چاپ رنگی باز کرد. کانون از همان ابتدا ناشر توانایی بود. پس از آن، ناشران خصوصی جرأت کردند و شروع کردند به رقابت کردن با کانون و آن‌ها هم یک‌سری کتاب رنگی درآوردند.

تکنیک تصویرگری در دو کتاب آخر، نقاشی با ماژیک، روی کاغذ گلاسه است و این ایده هم از نقاشی خود بچه‌ها گرفته شده که چه جور راحت خط‌خطی می‌کنند و یک سطر را پر می‌کنند. من با آن تکنیک سعی کردم روش کار بچه‌ها را یادآوری بکنم. قطع کتاب هم اسمش آلبومی است که اولین بار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب آن را باب کرد و فکری بود که بنگاه ترجمه و نشر کتاب، از فرنگی‌ها گرفته بود.

بنگاه ترجمه و نشر کتاب، اولین ناشری بود که روی جلدهای یونیفورم درست کرد که بسیار در کار نشر جلدهای یونیفورم از نظر شناخت و هویت ناشر مهم است. تا آن زمان، چنین کاری در نشر ایران نشده بود که ابتدا آقای بهرامی و بعد من به این کار دست زدیم.

کشاورز: ظاهراً به این قطع، قطع بیاضی گفته می‌شود.

ممیز: قطع بیاضی دراز و باریک است و از پایین به بالا ورق می‌خورد. این قطع، یکی از قطع‌های بسیار معروف ایرانی است که در کشور عثمانی و مصر و هندوستان هم وجود داشته، ولی از ریشهٔ ایرانی برخوردار بوده.

اکرمی: همهٔ این کارها را در آتلیه بهرامی انجام می‌دادید؟

ممیز: سر ماجراهایی آقای بهرامی، مرا از آتلیه‌اش بیرون

کرد؛ اخراجی به معنای کامل توهین‌آمیز که برای من روزهای بدی به دنبال داشت. تا آن روز کسی مرا اخراج و یا به من توهینی نکرده بود. آن موقع، آقای علی اکبر صادقی، روبه‌روی آتلیه آقای بهرامی، آن سمت خیابان شاه‌آباد، در پاساژ علمی، آتلیه‌ای داشت که در آن‌جا تابلو و تراکت‌های سینمایی نقاشی می‌کرد.

پس از اخراج، آقای صادقی گفت من یک میز در آتلیه‌ام دارم. بیا آن‌جا بنشین و کارت را ادامه بده. آقای صفی‌پور هم بود که مجله‌ای درمی‌آورد. او یک سری سفارش به من داد و بعد، برای آن که به من روحیه بدهد، مرا به کانون آگهی زیبا برد و من آن‌جا استخدام شدم. همان‌موقع، آقای کلانتری هم سفارش مصورسازی یکی از کتاب‌هایش را به من داد و من این کتاب را در روزهای دلشکستگی، مصور کردم و دوباره اعتماد به نفسم را به دست آوردم.

آقای مثقالی گفتند که بنده سنت شکن هستم. به هرحال، همیشه چنین تلاشی داشته‌ام ، ولی بعضی وقت‌ها زیرفشار ناشر و سفارش‌دهنده، مجبور بودم تلاش‌هایم را محدود کنم و حتی تصویرها را تغییر بدهم و خیلی معتدل‌تر کنم. واقعیت امر این است که وقتی همکاران خوبی مثل تصویرگران کانون، علی‌الخصوص آقای مثقالی، در میدان باشند، آدم جرأت پیدا می‌کند. آقای مثقالی، در کانون شروع کردند به انجام یک سری تصویرگری‌های فوق‌العاده مدرن.

من برای کانون پرورش، یک کتاب بیشتر تصویرگری نکردم و آن، کتابی بود که آقای بیضایی نوشته بود. همکاران کانون به ما یاد دادند که خیلی هم محتاط نباشیم و بعضی وقت‌ها به سیم آخر بزنیم و این یکی از آن سیم‌های آخر است.

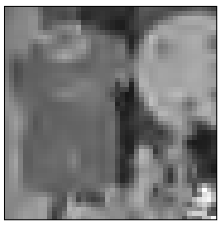
اکرمی: کتاب‌های دیگری هم هست که در دهه ۵۰ از شما چاپ شده، از جمله همین کتاب «حقیقت و مرد دانا» که شما اشاره کردید و در کانون پرورش چاپ شده، حالا اگر اجازه بدهید، برویم سراغ آقای کلانتری. آقای کلانتری را همه ما با تصویرهای کتاب‌های درسی می‌شناسیم. اشاره کردیم به تصویرهای «حسنک کجایی» که ذوق دیدن آن‌ها خیلی از ما را پای‌بند مدرسه می‌کرد و همهٔ ما خاطرات جالبی از این تصویرها داریم.

به نظر می‌آید که آقای کلانتری، خیلی از کارهای آقای ممیز را در ابعاد دیگر کامل کردند و ضمن حفظ سادگی در بیان تصویری، به حضور تیپ‌ها و نشانه‌های ایرانی در تصویر خیلی اهمیت دادند.

در این جا تصویری از کتاب «گل اومد، بهار اومد» را می‌بینیم که در سال ۴۷ چاپ شده و از انتشارات کانون پرورش است. شاعر کتاب هم آقای نیستانی است. در واقع، با نقاشی کردن از خانه‌های قدیمی و با تیپ‌بندی بچه‌های ایرانی، آقای کلانتری در بیشتر کارهای‌شان به بومی بودن تصویرها خیلی اهمیت داده که اگر خودشان توضیح بدهند، خیلی بهتر است.

کلانتری: برمی‌گردیم به سالهای خیلی گذشته، من و محمد بهرامی، هم دانشگاهی بودیم. محمد بهرامی، در سال اول یا دوم، آتلیه‌ای در خیابان لاله‌زار باز کرد و به من گفت که پیش او بروم. آشنایی من با بهرامی، از روزنامه «چلنگر» شروع شد. ما کاریکاتوریست بودیم. با هم رفتیم آتلیه و من کارمند او شدم. البته سرنوشت من هم چیزی شبیه آقای ممیز بود. برای این که آتلیه دو طرف داشت؛ یک طرف خود آتلیه بود که برو بچه‌ها آن جا کار می‌کردند و ما صبح تا شب می‌گفتیم و می‌خندیدیم، آن طرف، پشت پاراوان هم سفارش‌دهنده می‌آمد و خیلی رسمی با او برخورد می‌شد. آن سال‌ها نقاشی، هم چنان زیر نفوذ شعر بود؛ یعنی مطبوعات یک صفحه شعر داشتند و نقاش هم چیزهایی سیاه و سفید می‌کشید. یار از این سمت کج شده بود و ماه از آن طرف درآمده بود و از این جور چیزها. در واقع، یک جور سنت شاعرانه، روی شانه گرافیک سنگینی می‌کرد.

عوام این طور دوست داشتند؛ آمیزه‌ای از گرافیک و مینیاتور سیاه و سفید. آتلیه بهرامی هم محل آمد و شد شاعران، نویسندگان و هنرمندان آن روزگار بود.



یادم می‌آید روزی آقای محمود عنایت که مجله «ایران آباد» را در می‌آورد، می‌خواست با آقای بهرامی مصاحبه‌ای بکند. ما هم این طرف پاراوان، در آتلیه گوش می‌دادیم. بهرامی آن طرف نشسته بود و محمود عنایت هم نمی‌دانست در طرف دیگر کسانی در حال گوش دادن هستند.

سؤال تکراری مصاحبه‌های آن زمان، این بود که «شما، قالب را فدای محتوا می‌کنید یا محتوا را فدای قالب؟» محمود عنایت برای پرهیز از این کلیشه تکراری، پرسید: «تاکتیک را فدای تکنیک می‌کنید یا تکنیک را فدای تاکتیک؟». من که این طرف پاراوان بودم، نتوانستم طاقت بیاورم و گفتم: «من که فقط تیک تیک را فدای تاک تاک می‌کنم.»

از حرف من، همه خندیدند و این مصاحبه قطع شد. بهرامی رنگش مثل گچ سفید شده بود و محمود عنایت هم نتوانست ادامه دهد و مصاحبه را گذاشت برای جلسه بعد و رفت. بعد محمد بهرامی آمد این سمت آتلیه و توفانی درگرفت که من هم مثل ممیز، برای همیشه از آن آتلیه رفتم. در هر حال، آن زمان گرافیک، به معنای امروزی وجود نداشت و دانشکده هنرهای زیبا هم بیشتر روی الگوی هنری پاریس ساخته شده بود و کار ما بیشتر روی طراحی بدن انسان و پرتره می‌گذشت.

کسی به ما یاد نمی‌داد که «گرافیک» یعنی چه؟ «گرافیک» را ما از خیابان و از مؤسسات تبلیغاتی که تازه پا گرفته بودند، شروع کردیم و آن جا هم کار ما همین کاریکاتور کشیدن بود یا کار روی صفحات روزنامه یا تفکیک رنگ و کلیشه‌سازی. آن‌هایی هم که دست قوی در طراحی و نقاشی داشتند، وارد بازار و مؤسسات تبلیغاتی شدند؛ همین طور که ممیز عاقبت به خیر شد و رفت به آگهی زیبا. یک الکس نامی هم بود که طراحی‌اش فوق‌العاده بود.

ممیز: آگهی زیبا یک بخش انگلیسی داشت که طراحان انگلیسی در آن جا کار می‌کردند برای کنسرسیوم و ما در کنار آن‌ها در بخش ایرانی مستقر بودیم. حضور آنها روی ما خیلی اثر داشت.

من برای اولین بار در کانون آگهی زیبا، مجله «نوو» را دیدم. این مجله به من نشان داد که کار «گرافیک» یعنی چه؟

کلانتری: صحبت سر این است که از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، گرافیست اصلاً بیرون نمی‌آمد. آن‌ها با ابزار گرافیک آشنایی نداشتند و کسی که مجبور بود برای امرار معاش کاری بکند، به ناچار می‌رفت دنبال این ابزار و این کارها و همین طور که فرشید گفت؛ ممیز واقعاً پایه‌گذار آکادمیک این رشته شد. در دانشکده هم خودش این رشته را پایه گذاشت.

مثقالی: کار آکادمیک گرافیک را هوشنگ کاظمی انجام داد، در مدرسهٔ هنرهای تزیینی.

کلانتری: به هرحال، این‌ها فضای آن زمان بود. من بعد از این که یک دوره در مؤسسات تبلیغاتی کار کردم و در فضای روزنامه‌ها دربه‌دری کشیدم، آمدم به مؤسسه انتشارات فرانکلین. آن جا کار روی کتابهای درسی، کار جدی من بود. بعد از کتاب‌های درسی، اولین کتابم را تصویر کردم به نام «کدوی قلقله‌زن» و بعد هم برای فرانکلین، برای انتشارات سخن «جمجمک برگ خزون» را کار کردم و باید بگویم تصویرگری کتاب کودکان، برای ما نقاشان، یک قلمرو مناسب طبع آزمایی بود و هر بار سعی می‌کردیم تجربه جدیدی پیدا کنیم. آن چیزی که روش کار را به ما دیکته می‌کرد، متن کتاب بود. اگر متن کتاب «شاهنامه» بود، نمی‌شد پیوند تصویر را به کلی با سنت‌ها قطع کرد. بایستی سعی می‌کردی ببینی چگونه می‌توانی سنت را در اختیار بگیری، و آن را در اختیار یک جور نوآوری بگذاری. به هرحال، ما با دوره‌ای خاص روبه‌رو هستیم. درباره خودم نمی‌گویم. درباره گرافیست‌هایی می‌گویم که آمدند و در طبع آزمایی‌هایشان، به شیوه‌های گوناگون برای بچه‌ها کار کردند.

ممیز: اجازه بدهید چیزی بگویم که شما نمی‌توانید تصورش را بکنید. تفکیک رنگ تصاویر در چهاررنگ، این شکلی نبود که شما الان می‌بینید، ساده و راحت، با کامپیوتر یا هر چیز دیگر. الان با عکاسی و لیتوگرافی، به سادگی و سهولت این کار انجام می‌شود. آن زمان واقعاً تصویرهای رنگی چاپ کردن، در توانایی و کارآیی فنی لیتوگرافی‌ها نبود عکس‌ها همیشه آن قدر بد چاپ می‌شد که رنگ‌ها کثیف و چرک‌آلود به نظر می‌رسید. یکی از کارهایی که ابتدا بهرامی و بعد همه ما انجام دادیم، تفکیک رنگ از سیاه و سفید، به رنگی

بود. به این معنی که ما طراحی‌مان را کاملاً سیاه و سفید انجام می‌دادیم. ولی در ذهن‌مان می‌دانستیم چه جور این رنگ‌ها را تفکیک بکنیم که در چاپ، این رنگ‌ها روی هم قرار بگیرد و رنگ‌های متعدد دیگر به وجود بیاید. آن وقت‌ها به تعداد هر رنگ، زینک جداگانه‌ای تهیه می‌شد و ما طرح مربوط به هر رنگ را روی زینک جداگانه‌ای که رویش یک نوع مرکب غلیظ و شبیه قیر بود، با تیغ می‌تراشیدیم و همین تراشیدن‌ها بعداً، در روش تصویرگری‌های من تأثیر زیادی گذاشت، این کار مشقت زیادی داشت، در حالی که امروزه همه پای کامپیوتر، خیلی راحت این جور کارها را انجام می‌دهند و متوجه نیستند که این کار چه سابقه سختی داشته است.

اکرمی: با تشکر از آقای ممیز. ما از آقای کلانتری، تصویر کتاب «کدوی قلقله‌زن» را داریم که سال ۴۳ چاپ شده. جلد این کتاب هم نشان می‌دهد که چه قدر توسط بچه‌ها دست به دست شد و حتی یادگارهای تاریخی بچه‌ها روی صفحات آن هست. این کتاب را انتشارات سخن چاپ کرده، با خاطراتی که از آقای ممیز شنیدیم، می‌شود فهمید که طی آن سال‌ها تفکیک رنگ برای چهاررنگ کردن کتاب‌ها چه‌قدر مشکل بوده. آقای کلانتری، تصویرگری کتاب «پیغمبر اسلام» را هم انجام داده که کمیته ملی پیکار با بی‌سوادی آن را در سال ۴۸ چاپ کرده. کتاب «جمجمک برگ خزون» را هم پیدا نکردیم.

قطع آن کتاب هم مثل کتاب «کدوی قلقله‌زن» است. از دیگر ویژگی‌هایی که در تصویرگری آقای کلانتری می‌بینیم، یکی این است که شخصیتهای تصویر شدهٔ کتاب، خیلی ایرانی هستند و خانه‌ها هم بیشتر کاهگلی‌اند. این‌ها همه هویت ایرانی را خیلی خوب زنده می‌کند. ویژگی دیگر، این است که روش تصویرگری آقای کلانتری، هیچ وقت از رئالیسم کودکانه دور نشده و چندان به پیچیدگی و انتزاع در فرم و خیال روی نیاورد.

آقای کلانتری، کتاب‌های تصویر شدهٔ دیگری هم دارند که به دههٔ ۵۰ مربوط می‌شود و درجای خود به آنها می‌پردازیم. حالا اگر اجازه بدهید، می‌رویم سراغ پرونده آقای مثقالی!

آقای مثقالی در این دوره، نزدیک به ۱۲ کتاب تصویر شده دارند و به اندازه آقای ممیز، فعال هستند. البته، در فضاهای خاص خودشان.

کتاب «کره اسب سیاه»، از انتشارات پیک، شاید اولین کتابی باشد که با همکاری چند تصویرگر دیگر، در سال ۴۵ تصویر کرده‌اند.

کتاب «جمشید شاه»، در سال ۴۶، توسط کانون پرورش چاپ شده و مهرداد بهار آن را نوشته. این کتاب در همین سال، توسط شورای کتاب کودک، به عنوان کتاب سال انتخاب شده. به نظر من، تصویرگری این کتاب، یک جهش خیلی بلند از نظر نوع نگاه به تصویرگری، در آن زمان به شمار می‌رود.

مثقالی: کانون پرورش فکری کودکان، کارش را با یکی دو کتاب شروع کرد؛ یکی کتاب «دخترک دریاست» و دیگری کتاب «مهمان‌های ناخوانده» که خانم فریده فرجام آن را نوشته و خانم جودی فرمانفرماییان هم آن را تصویر کرده. این کتاب، ویژگی‌های خیلی خوبی دارد که کانون پرورش، در گسترش این نوع کتاب‌ها نقش بزرگی داشته.

اکرمی: تصویری از کتاب عمونوروز را با هم می‌بینیم. تصویرهای این کتاب نشان می‌دهد که هنوز هم رنگ‌ها به صورت تمپلات به کار برده شده؛ یعنی تفکیک رنگ‌ها به صورت سایه ـ روشن، کم‌تر به چشم می‌خورد. متن داستان زیبای، عمونوروز را آقای م. آزاد و خانم فریده فرجام نوشته‌اند و کانون پرورش، در سال ۴۶ آن را چاپ کرده، تکنیک تصویرگری کتاب، کلاژ پارچه و کاغذ است. بچه‌های دوران ما این داستان را فوق‌العاده دوست داشتند و همه ما خاطرات خیلی خوبی از آن به یاد داریم. آقای مثقالی، این کتاب جایزه‌ای هم برد؟

مثقالی: دقیقاً یادم نیست، ولی به احتمال زیاد یک جایزه داخلی برده. البته، یادم نیست که جایزه برای نقاشی‌اش بوده یا متن آن.

اکرمی: کتاب بعدی، مجموعهٔ دیگری است از «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» که در سال ۴۷ چاپ شده؛ با داستان‌های عطار و گردآوری مهدی آذریزدی. تصویرهای این کتاب، با قلمِ طراحی کار شده.

تصاویرش سیاه و سفید است و خیلی به کارهای دیگر آقای مثقالی شبیه نیست. کتاب بعدی را تقریباً همه ما خوانده‌ایم و می‌شناسیم، «ماهی سیاه کوچولو»، از صمد بهرنگی که در سال ۴۷ توسط کانون پرورش چاپ شده. این کتاب برنده دیپلم افتخار بولونیا و جایزه براتیسلاوا، در سال ۱۹۶۹ است و از تکنیک چاپ دستی در تصویرهایش استفاده شده. ببینید، تصویرهای این کتاب چه قدر ساده و محکم اجرا شده! از رنگ در کمترین و ضروری‌ترین جا استفاده شده و سفیدخوانی تصویرها بسیار حساب شده است. در واقع، تصویرگر اصلاً سعی نکرده از رنگین کمان شلوغ رنگ‌ها استفاده کند.

مثقالی: من جزو نژادی هستم که از آقای ممیز زاییده شده، اولین تصویرهایی که من دیدم، تصویرهایی بوده که آقای ممیز، در مجله «ایران آباد» تصویرگری می‌کرد و بعد هم در کتاب هفته. آن دوره، یکی از درخشان‌ترین دورانی است که در تصویرگری ایران وجود داشته و آقای ممیز واقعاً کارهای ارزشمندی در این دوره دارد. آن قدر من تحت تأثیر تصویرهای «کتاب هفته» بودم که یادم هست آن زمان که من در اصفهان به دبیرستان می‌رفتم، یکی از دوستان شاعرمان می‌خواست کتاب شعری به چاپ برساند و تصویرهایش را به عهدهٔ من گذاشت و من هم عیناً کار ممیز را کپی کردم. در واقع، حتی یک خط هم از خودم نکشیدم. من حاصل دوره‌ای هستم که به نوعی مدرنیسم در آن دوره شناخته شده بود.

جریان مدرنیسم، قبل از من هم وجود داشت. این زمینه و نیز همکاری با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به من امکان داد تا تجربه‌های متعددی بکنم. البته، قبل از آن هم در مجله پیک کار می‌کردم که وابسته بود به مؤسسه فرانکلین و مدیر هنری‌ای داشت به نام آقای شیروانلو و ما در آن جا کار تصویرگری را دنبال می‌کردیم. آقای بروجنی و باغداساریان هم بودند. یک روز بعدازظهر، به شاه تیراندازی شد و گروهی را گرفتند که یکی از آنها فیروز شیروانلو بود. پس از این جریان، همهٔ ما را بلافاصله از آن مؤسسه بیرون کردند. بعداً من از طریق آقای شیروانلو، با کانون پرورش فکری کودکان آشنا شدم. کانون در آن موقع، فضایی داشت که می‌خواست به شدت کارهای تازه بکند. تمام کسانی که آنجا کار می‌کردیم، از تجربه‌های زیادی برخوردار بودیم و آقای شیروانلو هم که در فرانسه تحصیل کرده بود، تجربه‌های زیادی داشت. او در کتابخانه‌ها هم کار کرده بود و به عنوان کتابدار، در کتابخانه شرکت نفت، سابقه کار داشت. تعداد زیادی کتاب دیده بود و در نتیجه، دیدی کاملاً خاص داشت و می‌خواست به نوعی این را جسمیت بدهد و تولید کند. ما در آن دوره بود که با کانون روبه‌رو شدیم. می‌توانم بگویم که هیچ سؤالی نمی‌شد که چرا شما این‌گونه می‌کشید و هیچ‌گونه بازبینی‌ای نسبت به کار ما نمی‌شد. در آن دوره، بازبینی بیشتر به متن داستان‌ها اختصاص داشت. مثلاً همین داستان «ماهی سیاه کوچولو» که نوشتهٔ صمدبهرنگی بود؛ آن موقع جزو کتاب‌های ممنوعه بود و آقای شیروانلو، با زور این کتاب را در کانون مطرح و چاپ کرد. این کتاب، جایزه اول بولونیا را برد و اولین کتابی بود که جایزهٔ خارجی می‌گرفت. با مزه این است که وقتی جایزه را برد، روزنامه‌ها نوشتند که صمد بهرنگی جایزه برد؛ چون سخت بود فکر کنند که جایزه را یک تصویرگر برده.

این کتاب تجربه‌ای است از حکاکی و قسمت‌های مختلفش را دستی رنگ می‌گذاشتم. مثلاً می‌آمدم روی قسمتی که باید سیاه می‌شد، رنگ سیاه می‌گذاشتم و یا قسمت قرمز را رنگ قرمز می‌گذاشتم و بعد یک کپی چاپ می‌کردم. یا آن را بار دیگر رنگ می‌گذاشتم. تازگی، اولین پلیت‌های تصویرهای این کتاب را پیدا کردم. به هرحال، آمیزش ما و کانون پرورش فکری کودکان، دوره‌ای شد برای تولید مجموعه‌ای از سلسله کتاب‌های تجربی برای کودکان و میدانی شد برای این که تصویرگرها واقعاً کارهای مدرن بکنند. هرکسی تا حدی که امکان آن را داشت، ایده‌هایش را به کار می‌برد.

کلانتری: من عادت دارم تحلیل هنر نقاشی و هنرهای دیگر را در بستر وقایع تاریخی‌اش ببینم. همان‌جور که فرشید اشاره کرد، یک نکته خیلی مهم این است که فاصله سال‌های ۴۰ تا ۵۰، اوج جریان مدرنیسم در نقاشی بود. وقتی ما کل نقاشی معاصر را ارزیابی می‌کنیم، می‌بینیم اوجش در همین سال‌هاست. در این سال‌ها، تصویرگری کتاب در ایران دگرگون شد.

تمام مسیری که کانون پرورش در آن دوره طی کرد، می‌شود گفت کاراکتر شیروانلو و عقاید او پشت آن کارها بود و این یک دستی که الان می‌بینید، حاصل مدیریت منسجمی است که او در مورد این کارها داشت.

زرین کلک: من سعی می‌کنم زیاد حرف نزنم، اما ناگفته‌هایی هست. شما وقتی درباره متن صحبت می‌کنید، دورانی را به یاد می‌آورید که نویسنده‌ها بحث داشتند که چگونه برای بچه‌ها بنویسند. یادم می‌آید یکی از این جلساتی که در شورای کتاب کودک بود، با این نکته برخوردیم که زبان نباید شکسته شود، و بایستی عین زبان از نظر گرامر درست ادا شود.

اکرمی: پس از همه این‌ها، می‌رسیم به کتاب «شهر ماران» که در سال ۴۹ توسط کانون پرورش چاپ شده، این کتاب، داستانی است از فریدون هدایت‌پور و شاید جزو اولین کارهایی باشد که ما کاربرد رنگ را در آن به طور تازه‌ای می‌بینیم؛ یعنی

با حضور سایه ـ روشن در رنگ و حضور انتزاع در متن و تصویر، در واقع، ساختارشکنی توسط تصویرگر، هم در طراحی تصویرها صورت گرفته و هم در تخیل آقای مثقالی و این نکتهٔ تازه‌ای است. این جزو اولین کارهایی است که می‌بینیم در آن فرم به هم می‌ریزد و خیال‌پردازی‌ها از قالب‌های کلیشه‌ای بیرون می‌زند. تصویر بعدی، مربوط به منظومه «قهرمان» است که در سال ۴۹ توسط کانون انتشار یافته و متن آن توسط تقی کیارستمی نوشته شده. آخرین کتاب، منظومهٔ «آرش کمان گیر» است که در سال ۵۰ چاپ شده و شعر آن را سیاوش کسرایی سروده. آقای مثقالی، برای مجموعهٔ کارهای‌شان، در سال ۵۴، جایزهٔ جهانی اندرسن را دریافت کرده که به جایزه «نوبل کودکان» شهرت دارد. ایشان تنها تصویرگر ایرانی هستند، که این جایزه را کسب کرده، آقای مثقالی، اگر اجازه بدهید، برگردیم به تصویرهای زیبای کتاب «آرش کمانگیر» که آن هم جایزهٔ سیب طلایی براتیسلاوا را در سال ۵۱ برده، به نظر می‌رسد تصویر شخصیت‌های این کتاب، زیاد ایرانی نیست و بیشتر سردیس‌های یونانی را به خاطر می‌آورد.

مثقالی: من دوست داشتم در اغلب کارهایم، از منابع تصویری مختلفی استفاده کنم.

اغلب این‌ها می‌تواند مدل‌های مختلف باشد؛ مثلاً عکس باشد یا یک سلسله نقاشی. بعضی از تصویرهایم را از کار یک نقاش ایتالیایی که فکر می‌کنم از دوران رنسانس بود، متأثر بودم و از آن استفاده می‌کردم. یک موقع هم از یک عکس استفاده می‌کردم و شما اگر کارهایی را که در مجله کرده‌ام، دیده باشید، متوجه می‌شوید که در اغلب آن‌ها از عکس استفاده کرده‌ام.

مثقالی: یک تکه عکس را پاره می‌کردم و آن را کنار می‌گذاشتم و بقیه را هم طراحی می‌کردم. در واقع، می‌توانم بگویم قدرت تحلیلی را که از صفر شروع کنم، شاید کم‌تر داشتم. در بین کتاب‌هایی که نام بردید، دلم می‌خواست اشاره‌ای هم به کتاب «خروس زری، پیرهن پری» می‌شد که شعرش مال شاملو است و من تصویرگری‌اش را با علاقه زیادی انجام دادم.

اکرمی: در کتاب‌شناسی کتاب‌های‌تان که در اختیار من است، چاپ آن در دهه ۵۰ ذکر شده.

مثقالی: نه، این کتاب خیلی پیش‌تر از آن‌ها کارکرده‌ام.

اکرمی: بنابراین، شاید در کتاب‌شناسی، چاپ‌های بعدی کتاب مبنا قرار گرفته. از شما کتابهای دیگری هم در دهه ۴۰ هست که به آن‌ها اشاره نشد. مثل کتاب‌های «امیرارسلان نامدار و «کوروش شاه» که در سال ۴۷ و ۴۸ توسط انتشارات امیرکبیر چاپ شده و یا کتاب «قصه‌هایی از باله» که همیشه تصویرهایش در خاطرم مانده، امیدوارم در مورد این کتاب و در این که تصویرگری‌هایش را شما انجام داده‌اید، اشتباه نکرده باشم.

مثقالی: زیاد به خاطر ندارم.

بنی اسدی: بله. تصویرهای این کتاب را که اتفاقاً بسیار هم هنرمندانه و زیباست، آقای مثقالی انجام داده و کتاب فوق‌العاده‌ای است.

اکرمی: نکته‌ای که می‌توان در مورد کتاب‌های دههٔ ۴۰ با جرأت عنوان کرد، این است که در کتاب‌های کودک و نوجوان ما کم‌تر به متن و تصویر ضعیف و بازاری برمی‌خوریم. در عین حال که تصویرگری کتاب‌ها غنی و هنرمندانه است، ادبیات به کار برده شده هم تغزلی و ماندگار است و بسیاری از آنها هنوز هم جزو شاهکارهای ادبیات کودکان است؛ مثل «مهمانهای ناخوانده»، «آرش کمانگیر»، «بابا برفی»، «ماهی سیاه کوچولو»، «گمشده لب دریا» و غیره که البته، از زیر دست کسانی مثل جبار باغچه‌بان، صمد بهرنگی، ساعدی، مهرداد بهار و دیگران رد شده .

خب اگر دوستان موافق باشند، پروندهٔ آقای زرین کلک را بگذاریم برای دو جلسه بعد و بحث تصویرگری دهه ۴۰ را که هنوز ادامه دارد و اختصاص پیدا می‌کند به آثار آقایان زرین‌کلک، نجومی، زمانی و دیگران در جلسهٔ بعد دنبال کنیم.

حجوانی: می‌دانید که آن وقت‌ها جریان ادبیات کودک، تازه‌پا و جوان بود. کانون هم به عنوان یک نهاد تازه تأسیس، به دنبال این بود که به صورتی ادبیات کودک را راه بیندازد. شاید به این دلیل که کانون در آن سال‌ها هنوز نویسندگان زیادی که خاص کودک و نوجوان باشند، در دست و بالش نداشت، لاجرم برای تولید کتاب‌های کودکان رجوع می‌کرد به نویسندگانی که آزمایش خودشان را در عرصه بزرگسالان پس داده بودند.

مثلاً سیاوش کسرایی، جواد مجابی، غلامحسین ساعدی، داریوش آشوری، و دیگران که این‌ها اصالتاً کارشان نوشتن برای بچه‌ها نبود. این‌ها به سفارش کانون و به درخواست کانون آمدند و تلاش‌هایی در این عرصه کردند. شاید هم خصلت ادبیات کودکان، ابتدا چنین بود که با عینک بزرگسالانه، به دنیای کودکان گاه می‌کرد و هیچ راهی هم جز این نبود. شاید شروع هر حرکتی باید این جوری باشد. به تدریج، نویسندگانی پیدا شدند که متن کودکانه را با عینک خود بچه‌ها دیدند و با چشم یک کودک به دنیا نگاه کردند، نه بزرگسالی که سعی می‌کند قد خودش را کوتاه جلوه دهد و با واژه‌های نرم، دنیای کودکی را برای بچه‌ها تصویر کند. می‌خواهم ببینم در مورد این متن‌ها، بعد از این که تولید می‌شد و کانون به تصویرگرانی هم‌چون شما سفارش می‌داد، این حس را شما هم داشتید؟ آیا شما هم حس می‌کردید این متن‌ها بزرگسالانه است؟ یا به تعبیر آقای کلانتری، بعضی‌ها (و نه همه) یک نوع نگاه سیاسی هم به قضایا داشتند و این چیزی که این وسط ممکن بود قدری به آن توجه نشود، خود کودک بود. به این شکل که مثلاً استفاده ابزاری از دنیای کودک بکنیم، برای این که حرف‌های بزرگسالانه بزنیم. آیا این طور بود؟ اصولاً این سؤال را می‌خواهم در دل یک سؤال کلی‌تر مطرح بکنم که شما با مخاطبان کودک و نوجوان چه قدر ارتباط داشتید؟ به مدارس می‌رفتید؟ درس می‌دادید؟ بچه‌ها را می‌دیدید؟ مِلاک‌تان بچه‌های خودتان بودند؟ برادرهای کوچک‌ترتان بودند؟ بچه‌های فامیل‌تان بودند؟ چگونه با مخاطب ارتباط برقرار می‌کردید که مطمئن باشید کارهایی که تولید می‌کنید، موردپسند بچه‌های شهری و روستایی قرار گرفته؟

مثقالی: اگر این سؤال را از من می‌کنید، من می‌توانم این طور جواب بدهم که واقعیت آن بود که ما در یک فضای خاص قرار داشتیم و سفارش دهنده‌ای بود به نام کانون پرورش فکری کودکان. همه کسانی که همکاری‌شان را با کانون شروع کردند، هیچ آشنایی علمی با دنیای بچه‌ها نداشتند، ولی می‌گفتند ما می‌خواهیم برای بچه‌ها کار بکنیم، ما می‌خواهیم برای بچه‌ها فیلم بسازیم، می‌خواهیم برای بچه‌ها تئاتر درست بکنیم و این کار خیلی غریزی انجام می‌شد. شما اگر به فیلم‌هایی که بیشترش راجع به بچه‌هاست، نگاه کنید، متوجه می‌شوید که این موضوع بسیار غریب بود و آدم‌هایی بودند که زمان می‌خواست تا این کار را یاد بگیرند. من می‌خواهم این جا به نکته‌ای اشاره بکنم و آن، این که من خودم دارم در جریان کار نشر بچه‌ها قرار می‌گیرم. هنوز هم ما نویسندگان کودک نداریم. اگر من بخواهم الان کتابی چاپ بکنم برای بچه‌ها، کسی که بتواند واقعاً برای بچه‌ها بنویسد، سراغ ندارم، ولی مصور دارم که آن کتاب را تصویر کند. هنوز هم بعد از گذشت این همه سال، آدمی مثل صبحی سراغ ندارم. به نظر من، صبحی و یمینی‌شریف، اولین کسانی بودند که برای بچه‌ها کار کردند و ما واقعاً بعد از آن‌ها کسانی را نداریم که اختصاصاً کارشان نوشتن برای کودک باشد. البته، الان آموزش و پروش کمک کرده همراه تولیدات حجیمی که برای بچه‌ها پدید آورده، مقداری نویسنده و شاعر هم با خودش تولید کرده.

من می‌توانم بگویم در میان کسانی که الان دارند برای بچه‌ها می‌نویسند، به آن معنا نویسنده کودک وجود ندارد. این رشته‌ای است که مقدار زیادی وابسته به سفارش‌دهنده است؛ یعنی چیزی که در ایران وجود ندارد. سفارش‌دهنده، در وهلهٔ اول، نمی‌داند چه می‌خواهد، نمی‌داند کتاب کودک چیست و نمی‌داند مخاطبش کیست؟ یعنی هیچ کدام از قواعد بازی را بلد نیست و فقط می‌خواهد برای بچه‌ها کتاب تولید بکند. من الان درگیر این مسئله هستم و می‌خواهم کتاب چاپ بکنم و دنبال مصور می‌گردم و دنبال نویسنده. واقعاً نمی‌توانم. من دنبال تصویرگری می‌گردم که خیلی شوخ طبعانه با قضیه برخورد کند. برای کار آموزش و اتفاقاً پیشنهاد شما درست است. برای این که هم‌طرازش کاریکاتوریست‌ها وجود دارند، ولی کاریکاتوریست‌ها، مصور کودک نیستند و من اتفاقاً یک کاریکاتوریست آوردم و دارم با او کار می‌کنم تا بتوانیم برای بچه‌ها کتاب تولید کنیم. این صنعتی است که می‌شود گفت

همان قضیه مثل مرغ و تخم مرغ است. نمی‌توان پرسید کدامش اول است و کدامش دوم. این‌ها باید با هم رشد بکند. به نظر من نقش ناشر بسیار تعیین‌کننده است. همانطور که کانون پرورش، به عنوان یک ناشر، امکان این همه تولید را دارد. ناشر باید بداند چه کار باید بکند و بعد سفارش بدهد، نه این که متنی برایش بیاورند و بخواهد حتماً آن را تولید کند. ما آدم‌هایی نبودیم که بدانیم چه کار می‌کنیم. غریزی عمل می‌کردیم. من که غریزی عمل می‌کردم، آدم‌هایی مثل پرویز کلانتری هم بودند و هستند که خط و ربطشان کودکانه است و برای بچه‌ها بسیار مناسب کار می‌کنند. یک سابقه هم داشته با زرین‌کلک، برای تصویر کردن کتاب‌های درسی. آن‌ها زمان زیادی در این فضا نرمش کرده بودند، ولی من هیچ سابقه‌ای در کار برای کودکان نداشتم و این سفارشات هم اتفاقاً همه برای بچه‌ها بود. نمی‌دانم به چه دلیل. همه کورکورانه بود. همه آزمایشی بود.

اگر بخواهیم بگوییم با کودک تست شدیم یا نه، باید بگویم نشدیم. اگر بگوییم مثلاً با بچه حرف زده شد که تو از این کار خوشت می‌آید یا نه، باز هم این طور نبود. یعنی همین الان هم که کتاب مصور می‌شود، نه نوشته‌اش قبلاً برای بچه‌ها تست می‌شود و نه تصویر با خواست بچه‌ها در میان گذاشته می‌شود. آیا امکان دارد آموزش و پرورش ما برای اولین بار، کتب درسی‌اش را آزمایشی در بیاورد و ببیند عکس‌العمل چیست؟

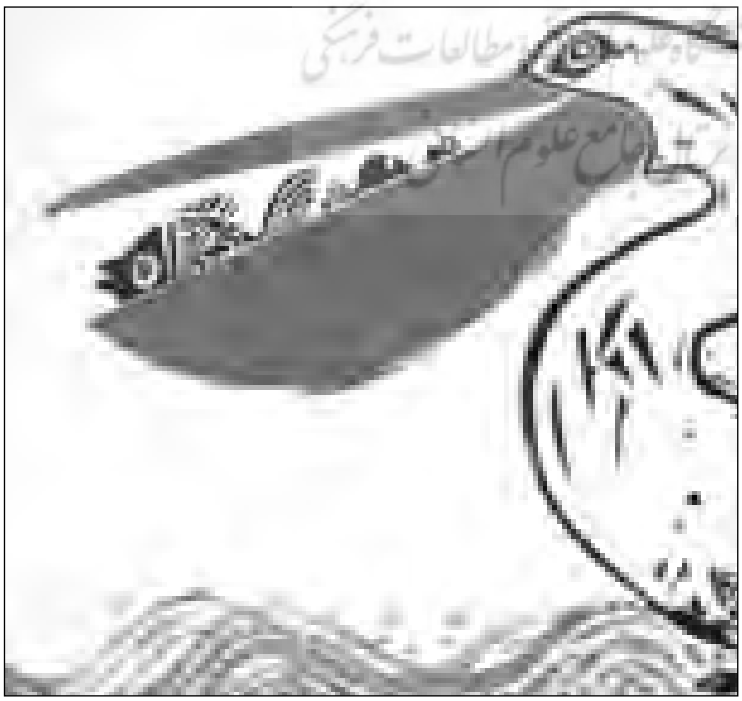
کلانتری: حرف‌هایی باعث می‌شود که صحبت‌های جدیدی به وجود بیاید و بحث از موضوع خارج شود. زمانی یکی از دوستانم در سوییس زندگی می‌کرد، در شهر برن. او مرا پیش خودش دعوت کرده بود. همان طور که مرا در شهر می‌چرخاند، گفت که این میدان، با میدان‌های دیگر فرق می‌کند. گفتم چه فرقی دارد؟ گفت این میدان را شهرداری، برای آزمایش تصادفات این شهر در نظر گرفته؛ یعنی در آن علامت راهنمایی و رانندگی را که در همه میدان‌ها و خیابان‌ها و... هست، نگذاشته و همین طور نگه داشته تا به مدت ۵ سال، آماربرداری شود و ببینند گذاشتن علائم راهنمایی تا چه میزان جلوی تصادفات را می‌گیرد. بعد ببینند براساس تجربه‌های به دست آمده، چه تغییراتی لازم است در علامت‌های خیابان‌ها و میدان‌ها داده شود. این حرف را برای این زدم که دنبال حرف فرشید را ادامه بدهم که ما اساساً در کارهای‌مان هیچ اصول و قاعده‌ای مقرر نمی‌داریم. کاری را شروع می‌کنیم و تصادفاً می‌گیرد، خوب می‌شود و در بسیاری از مواقع هم شکست می‌خوریم و نابود می‌شویم و عده‌ای را هم با خودمان نابود می‌کنیم.

کار کانون پرورش فکری کودکان، از جهات متعدد، قابل توجه است. آن جا هم تابع همین تعریف بود که عرض کردم.

کانون پرورش کارش را شروع کرد، بدون این که آن انسجام و پختگی لازم را کسب کرده باشد. در حقیقت، نمی‌توانست داشته باشد. آقایی از انگلیس آمد ایران و نزدیک شد به دستگاه دولتی و پیشنهادهایی داد و پیشنهادش هم با نظریات شخص دیگری که تحصیلات فرانسوی داشت و کتابداری بلد بود، تلاقی کرد. کانون پرورش فکری، خشت اولش، باز کردن کتابخانه بود و راه انداختن انتشارات و فیلم و غیره، بعدها به برنامه‌هایش اضافه شد. اولین هدف کانون پرورش فکری، ایجاد کتابخانه کودک بود و به همین دلیل، این توافق برای گرفتن بودجه بین‌شان به دست آمده بود که در تهران و شهرستان‌ها چند کتابخانه به وجود بیاورند. وقتی فکر کتابخانه را کردند، دیدند اگر در کتابخانه کتاب نباشد، می‌شود یک ساختمان خالی. بنابراین، بلافاصله بعد از آن بود که موضوع انتشارات کودکان را جدی گرفتند و شخصیت زنده یاد فیروز شیروانلو که حقیقتاً باید یادش را گرامی داشت، باعث شد با مسؤولان دولتی تماس بگیرد و بودجه را به مصرفی برساند و سبب این همه تحول شود.

دوران پس از تأسیس کانون پرورش فکری را می‌توانیم یک دوره برجسته فرهنگی در کشورمان به حساب بیاوریم که شروع و نقطه عطفش، همان سال‌های دهه ۴۰ بود. آن چه را آقای مثقالی گفت، می‌خواهم تکرار کنم، یعنی ما الان برای سناریوی فیلم انیمیشن، همین حکایت را داریم. از این جمعیت ۷۰ میلیونی، یک نفر نداریم که کارش این باشد که فیلمنامه برای فیلم‌های انیمیشن بنویسد. سرانجام، متوسل می‌شوند به تهیه‌کنندگان و نویسندگان فیلم‌های زنده و فیلم‌های عادی سینمایی تا برای‌شان فیلمنامه کارتون بنویسند و تا آن جا که من خبر دارم، هیچ موفقیتی در این کار حاصل نشده است. تا ناشری پیدا نشود، تولدی صورت نمی‌گیرد. نتیجه این تولد، حضور نویسنده کودک است. حضور مصور کودک است. نویسنده فیلمنامهٔ کارتون و انیمیشن است و یا هر محصول فرهنگی دیگری. خُب، این کار باید جزو دستور کار مؤسسات تولیدکننده فرهنگی قرار بگیرد، هنوز هم ما با وجود این که کانون پرورش را داریم که فعال است و بودجه دارد و کار می‌کند، کتاب چاپ می‌کند و فیلم درست می‌کند.

اخیراً طی این دو سه سال گذشته، آثار فرهنگی قابل قبولی، پس از ۲۰ سال به وجود آمده که تا حدودی یک بازگشت به اصل و مبدأ کانون پرورش به شمار می‌رود. امیدواریم که این‌ها واقعاً به نتیجه برسد و ثمر بدهد و آن



تحولی که ما شایسته‌اش هستیم، در آینده‌ای نزدیک در کشور ما به وجود بیاید. داستان غم‌انگیزی است که از هرجا شروع کنیم، به همین نقطه می‌رسیم، اما باز این امید از ما دور نیست که نسل تازه و تصویرگران جدید که من با بعضی‌های‌شان شخصاً آشنا هستم و کارهای‌شان را می‌بینم هم چنین، صاحبان فرهنگ به طور کلی، نویسنده، نقاش، مصور، فیلمساز و غیره، آن قدر بها پیدا بکنند که امیدوار باشند این شغل هم می‌تواند پایگاهی باشد برای تأمین زندگی‌شان و لازم نیست که حتماً کارمند بانک صادرات شوند تا بتوانند زندگی‌شان را تأمین کنند و احیاناً اوقات فراغت‌شان بنشینند و کار تصویرگری بکنند. از طرف دیگر، من به طور محسوسی می‌بینم که تصویرگران زیادی هر سال فارغ التحصیل می‌شوند؛ حتی مازاد بر احتیاج و این‌ها یکی از جدی‌ترین مقوله‌هایی است که دولت برای پیدا کردن شغل‌شان درگیر آن شده. همه‌مان مراجعانی از این قبیل داریم و به خاطر موی سپیدمان می‌آیند، سراغ‌مان و خیال می‌کنند که می‌توانیم راهنمایی‌شان کنیم، کاری بهشان بدهیم و بعد می‌بینند که چه قدر نیروی آماده از دانشکده‌ها بیرون آمده‌اند، درس‌شان را تمام کرده‌اند و کم و بیش تجربه‌هایی اندوخته‌اند، اما هیچ ناشری در کار نیست. شما که حقیقتاً از مسؤولان کار هستید و ارزش ارقام و آمار را می‌دانید، به من بگویید غیر از کانون پرورش فکری و دو سه اسم دیگر که من شنیدم، چند تا ناشر عمدهٔ کتاب کودک داریم و چند عنوان کتاب کودک در سال تولید می‌شود؟

مثقالی: خیلی، از هر سه کتاب که به کتابخانه ملی فرستاده می‌شود، یکی کتاب کودک است.

کلانتری: این را تو چه طور تحلیل می‌کنی؟

مثقالی: بازار بسیار بزرگی است. تعداد زیادی هم ناشر در این کار هستند. حتی یک شبکه پخش هست که تمام دکه‌های روزنامه فروش‌ها را در اختیار دارد و تمام روزنامه فروش‌ها الان کتاب کودک دارند، یعنی بیشتر از کتابفروشی‌ها. انتشارات مدرسه، سهم زیادی در تولید کتاب دارد. در انتشار کتاب کودک، کانون نسبت به انتشارات مدرسه، خیلی کمتر فعال است و انتشارات ریز و درشت زیادی هست. آقای بنی اسدی، در جریان هستند و می‌دانند که ناشران متعددی هستند که در مقیاس‌های صحیح و غلط، فعالیت می‌کنند. به نظر من، آدم‌هایی که قابلیت کار دارند، فراوان‌اند، ولی کسی نیست که این‌ها را جمع و جور بکند این‌ها باید ، به کار گرفته شدند تا بشود نتیجه لازم را گرفت .

کلانتری: سخن به درازا می‌کشد، ولی من کوتاه می‌کنم. وقتی ما می‌گوییم ادبیات کودک در قصه و داستان و این چیزها، به نظرمان می‌آید ضرورت‌ها را فراموش می‌کنیم. چندین سال پیش که من و زرین‌کلک، در انتشارات فرانکلین کار می‌کردیم، با خانم و آقایی آشنا شدیم که در انتشارات «گلدن بوک» کار می‌کردند؛ به اسم خانم و آقای واتسون. آن‌ها زن و شوهر جالبی بودند، مرد دانشمند بود و همسرش، نویسندهٔ کودکان و کاری که این‌ها می‌کردند، آن بود که مرد، آخرین و جدیدترین پدیده‌های علمی را برای همسرش تشریح می‌کرد و زن، آن را در قالب ساده، به زبان کودکانه می‌نوشت تا بچه‌ها با آن مورد علمی آشنا شوند. همان موقعی که بشر برای اولین بار به کره ماه رفت، انعکاس این واقعه را در ادبیات کودکانِ غرب می‌دیدیم، ولی در ایران، هنوز نمی‌دانستند موضوع چیست.

حجوانی: نمی‌دانم شما کتابهایی را که در طول این سال‌ها تولید شده با نگاه تحقیقی بررسی کرده‌اید یا نه؟ هرساله در ایران، مراکز انتخاب کتاب سال، کتاب‌های برگزیده را انتخاب می‌کنند و کتاب‌هایشان هم مبتذل و سطحی نیست و واقعاً دنبال کتاب‌های بازاری نیستند. شما در این سال‌های اخیر، در مورد این کتاب‌ها تحقیقی کرده‌اید یا نگاهی کرده‌اید؟ بعضی از کتاب‌های کودک ما متن‌هایش به کشورهای دیگر هم رفته و ترجمه شده و شده کتاب سال آن کشورها؛ مثل آثار مرادی کرمانی، محمدرضا بایرامی و مرتضی اسماعیلی.

می‌خواهم بگویم باید با نگاه تحقیقی بیشتری به کتاب نگاه کرد.

فدایی: می‌خواستم از آقای مثقالی چند سؤال بکنم، در مورد تصویرسازی کتاب «تو را من چشم در راهم». یکی این که شما اساساً خودتان را در چه فضایی قرار دادید؟ یعنی شما چه فکری در مورد نیما می‌کردید و شعر نیما را چه طور برای خودتان تحلیل می‌کردید تا بتوانید در آن فضا قرار بگیرید؟

دوم این که شما در چه موقعیت‌هایی خودتان را قرار دادید تا بتوانید برای چنین کاری آماده بشوید؟ من فکر می‌کنم در حد خودش و در جای خودش این کتاب، یک کتاب تاریخی است. دیگر این که ابزار کارتان چه بود؛ یعنی ابزار را چه طور گرفتید دست‌تان و چه طور خودتان را به آن نزدیک کردید؟

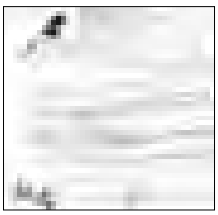
مثقالی: می‌توانم بگویم قبل از این که برای نیما کاری بکنم، از نیما شاید دو سه تا شعر بیشتر نخوانده بودم و نیما را نمی‌شناختم. یک روز آقای سیروس طاهباز، به من گفتند انتشارات امیرکبیر می‌خواهد کتابی در باره نیما در بیاورد و شما آن را تصویرگری کنید. ایشان تعدادی از کتاب‌های نیما را در اختیار من گذاشتند و من برای اولین بار، آن را به دقت خواندم و با دنیای نیما آشنا شدم. مسئله این نیست که من خودم را در چه موقعیتی قرار دادم، من یک ذهنیت هستم و نیما هم یک ذهنیت دیگر و ما با هم برخورد می‌کنیم و چون هر دوی ما دارای ذهنیت مستقل هستیم، همسانی بین ما بسیار سخت و تقریباً ناممکن است. مخصوصاً چیزهایی که باید بر مبنای ذهنیت شخصی، پایه گذاشته شود. چون هیچ عینیت خارجی وجود ندارد که ما خودمان را با آن محک بزنیم. چیزی به عنوان عینیت خارجی از نیما وجود ندارد که من بتوانم خودم را با آن محک بزنم. نه با جایی که نیما زندگی کرده و نه با خانواده‌اش، با هیچ کدام این‌ها نمی‌توانم خودم را محک بزنم و مواد همراهی با آن را بسازم. بنابراین، تنها کاری که می‌توانم بکنم، این است که آثارش را بخوانم و صمیمانه بخوانم و سعی کنم دروغ نگویم؛ حداقل به خودم. در مجموع، شرایطی که الان در آن قرار دارم و بسیار پیچیده به نظر می‌رسد، این است که با یک سفارش رو به رو می‌شوم و در قالب آن سفارش کار می‌کنم.

کتاب نیما اولاً باید سیاه و سفید می‌بود و نمی‌توانست رنگی باشد. بنابراین، من باید سیاه و سفید کار می‌کردم و برای شعر، نمی‌توانستم قلمی انتخاب کنم که خیلی محکم باشد یا احساس من این طور بود. در این کتاب، من قلم لرزانی دارم و این ارتباطی است که من فکر می‌کنم تصویر من با شعر ناپیوسته نیما برقرار کرده؛ یعنی خط‌ها قطع می‌شوند و شما هیچ خط پیوسته‌ای نمی‌توانید در آن ببینید، مثل خود شعر نو که منظم نیست.

مدل‌هایی هم که برای این کار انتخاب کردم، از روی مینیاتور ایرانی بود. اغلب این‌ها یک برداشت از یک مینیاتور خاص است یا یک تکه از یک مینیاتور؛ یعنی کاراکتری از یک مینیاتور را در تطبیق با یک شعر یا قسمتی از آن، در تصویر قرار دادم و سعی کردم آن خصلت قالب‌بندی مینیاتور را که ترکیبی از نوشته و نقاشی است به کار ببرم. به طرزی نیماوار، یعنی معاصر، شکسته، پیوسته، درهم و در ضمن موزون. همه این‌ها را که برای شما می‌گویم، تفسیری است که الان می‌کنم؛ الان می‌توانم آگاهانه نگاهش کنم و این‌طور درباره‌اش حرف بزنم.

کار ناآگاهانه، چیزی است که در زمان کار اتفاق می‌افتد. موقع کار، فقط می‌شود نقشه و طرح کلی کار را در نظر گرفت و دقیقاً نمی‌دانیم که موقع اجرای کار، چه اتفاقی می‌افتد؟

خطی را هم پاک نکردم؛ یعنی تمام خط‌ها کشیده شد و سر جایش قرار گرفت. البته، ابتدا طرح کلی‌اش را با مداد می‌کشیدم و بعد با قلم فلزی و مرکب روی کاغذ کاهی اجرا می‌کردم. به این دلیل کاغذ کاهی را انتخاب کردم که امکان می‌دهد که خط‌ها صاف نباشد، گیر کند و یک جا پهن شود و جای دیگر نازک. من فکر می‌کنم کاری را که می‌توانستم در حد خودم برای نیما بکنم، انجام داده‌ام. خیلی طبیعی است که



وقتی من نقاشی می‌کنم، نیما دیگر وجود ندارد؛ فقط ایده‌ای وجود دارد که نتیجه‌اش، همین کاری است که شما می‌بینید.

کشاورز: آقای مثقالی، در صحبت‌های قبلی‌شان اشاره‌ای کردند به سنت‌شکنی. من این را رد نمی‌کنم که دوستان آمدند و سنت‌شکنی کردند. با توجه به مجموعه آثاری که این عزیزان در آن سال‌ها تولید کردند و خود من یکی از کسانی بودم که از آن‌ها در دوران مدرسه استفاده می‌کردم، چه در کتاب‌های درسی و چه در کتاب‌های کانون. ولی وقتی به بررسی و تحلیل این آثار می‌نشینیم، به این نتیجه می‌رسیم که با وجود پیدایش کانون پرورش و تلاش‌های دوستان، چندان هم سنت‌شکنی نشده. به عبارتی، سنت‌شکنی از بیخ و بن نبوده شاید شما قالب و ظاهر جدیدی به تصویرگری داده باشید. مثلاً گاهی آقای مثقالی، بازیگوشی کردند و یک مقدار زیگزاگ رفتند و تا حدودی از آن سنت‌ها و مسائل گذشته‌شان دور شدند، مثل همین کتاب «آرش کمانگیر» که اتفاقاً جایزه هم گرفت و دلیلش را هم ایشان اشاره کردند.

در صحبت‌های دوستان، اشاره شد که کانون پرورش، با حضور یک انگلیسی تأسیس شد تا کتابخانه‌هایی راه بیندازند. حالا چه اهدافی پشت تأمین این کتابخانه‌ها بوده، بماند. این بحث دیگر سیاسی می‌شود. بعد که کار نشر در کانون راه افتاد، دوستانی که آن جا حضور پیدا کردند، اعم از نویسنده و تصویرگر و حتی بعضی از مدیران، ولو این که انتخاب شده عوامل اصلی رژیم پهلوی بودند و برای رسیدن به مطامع و منظورهایی که داشتند تلاش می‌کردند، ولی همان‌طور که آقای مثقالی هم اشاره کردند، آن کسانی که آمدند و کار را دست گرفتند، به یک شکل غریزی قضیه را پیش بردند، یعنی آن سنت‌ها و آن فرهنگ‌ها و آن تربیت‌ها را نتوانستند کنار بگذارند ولو این که کسی آمد و دستور داد جریان کار طبق علاقه و سلیقه او صورت بگیرد. طبیعتاً نقاش‌ها هم به صورت غریزی کار کردند چه کسی می‌تواند بگوید آثاری را که آقای کلانتری، در آن دوران انجام داد، یا آقای زرین‌کلک و حتی آقای ممیز که شاید سنت‌شکنی‌شان یک مقدار بیشتر نمود دارد، آیا ردپای دوره قاجار را ما در آن‌ها نمی‌بینیم یا دوره‌های قبل از آن را؟ البته نظری را که من عرض می‌کنم، نوعی جنبه تحلیلی هم دارد؛ یعنی این که من بیشتر معتقدم که آقایان و خانم‌هایی که آن زمان کار می‌کردند، قالب‌های جدیدی به سنت‌های قدیم دادند و می‌خواهم پیرو این صحبت، این نتیجه را بگیرم که شاید اولی این باشد که ما گذشته را با نگاه و الگوهای امروزی مطرح بکنیم. کما این که آن کسانی که داعیهٔ سنت‌شکنی دارند و شهرت هم پیدا کردند و در جامعه ما به عنوان سنت‌شکن، در فضای تصویرگری کتاب‌های کودک و نوجوان شناخته شدند، آیا واقعاً آمدند و ریشه‌ها را زدند یا نه؟

می‌خواهم باز این بهره‌برداری را بکنم که جوان‌ترها و کسانی که بعد از شماها آمدند و به خصوص نسل جدید که بعضی‌های‌شان این‌جا مخاطب صحبت‌های شما هستند و بعضاً هم در کتاب‌ماه، این مطالب را خواهند خواند، آیا سنت‌شکنی را این جوری تعبیر می‌کنند؟ یعنی ما سنت‌شکنی را این‌طور تعریف بکنیم که چیزی را بشوییم، پاک بکنیم، کنار بگذاریم و بنای جدید ناشناخته‌ای جایش تأسیس بکنیم یا این که از گذشته‌ها و از تجربیات دیگران استفاده بکنیم و روی آن سنگ‌بناهای محکم چندین هزارساله یا چندصدساله بنا بکنیم. کما این که شما هم همین کار را کردید. کار شما کاری غیر از این نبوده و درست هم بوده. امروزه ما می‌بینیم بعضی از جوان‌های تصویرگر، به دلیل تحت‌تأثیر قرار گرفتن از محیط‌های آموزشی فعلی، مثل دانشگاه‌ها، اعتبارشان به این است که به‌جای فراموش کردن آن چه از دیگران بر جای مانده، چیز جدیدی آورده‌اند. بعضی از اساتید هم متأسفانه، به این ماجرا دامن می‌زنند که بعضاً از سر بی‌سوادی است. البته، نمی‌خواهم خدای نکرده، اهانت شود به بعضی‌ها. ولی واقعاً بعضی‌های‌شان از سر این که کار تدریس‌شان را طی کنند و سر برج، حق‌التدریسی بگیرند و بحث و جدلی هم در دانشکده راه نیندازند، سعی می‌کنند یک جوری کلاس را بگذرانند.

با این نوع برخوردها، دانشجوی از خیلی جاها بی خبر، فکر می‌کند آن چه استاد می‌گوید، وحی منزل است و تبعیت می‌کند و ما نمونه‌هایش را می‌بینیم. مثلاً کتاب‌های درسی امروزی را شما تماشا کنید، مجلات رشد را ببینید، بعضی از کتاب‌های کانون را ببینید، خیل عظیم کتاب‌هایی را که آقای مثقالی اشاره کردند و با تیراژ زیاد در روزنامه‌فروشی‌ها و دکه‌ها

عرضه می‌شود، ببینید، به اعتقاد من این موضوع، طنزی هم دارد؛ یعنی کتاب‌های خوب که در روزنامه‌فروشی‌ها عرضه نمی‌شود. عموماً کتاب‌های اجق وجق کارتونی است. اکثراً هم تولید والت‌دیسنی است و بیشتر از خارج آمده و طنزآمیز است؛ با انواع و اقسام رنگ‌ها. برعکس تیپ و کارهای ماهی سیاه کوچولو که سه چهار رنگ دارد، ولی به خوبی موضوع را بیان می‌کند. الان کامپیوتر راه افتاده و تصویرگرها سطل رنگ را می‌ریزند لای کتاب و ناشر هم خوشش می‌آید. دوست دارد رنگ قرمز و زرد و نارنجی و انواع رنگ‌های خام در کتاب ریخته شود و مشتری هم می‌پسندد. بیشتر مشتریان هم در دراگ‌استورها و روزنامه‌فروشی‌ها، دنبال این جور کتاب‌ها می‌گردند. به این ترتیب، این تصوری که الان وجود دارد و شایع هست، در کجا باید اصلاح شود؟ آیا جای آن نیست که امثال شما و ما بیاییم سنت را تعریف بکنیم و آن را بشناسانیم و کسانی را که تازه‌وارد میدان شده‌اند، بر حذر بداریم از این که دست به کارهایی بزنند که نه خودشان می‌فهمند و نه مخاطب‌شان.

البته، این نمونه‌ها در کتاب‌های درسی هم هست. شما گفتید که تعدادی از نقاش‌های دور یا نزدیک را می‌شناسید، و به عنوان تصویرگر، از کارهای‌شان در کتاب‌هایتان استفاده می‌کنید. این دو مقوله خیلی از هم فاصله دارد. تصویرگر، بایستی کودک را بشناسد، حال و هوای او را بداند و برای او کار بکند، نه نقاشی که عموماً برای دل خودش کار می‌کند و با این حال، کارش را در کتاب درسی هم به چاپ می‌رساند یا در مجله کودک و نوجوان مطرح می‌کند.

برای این که اطالهٔ کلام نشود، همین جا بحث را تمام می‌کنم. در عین حال، سؤالی دارم از شما بزرگواران که در گذشته، زمانی که مقدمات تأسیس کانون فراهم شد، طبیعتاً شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خاصی بوده که منتج به آن راه شده. ما برای الان چه بکنیم؟ سؤال من این است که چرا در هر محفل و مجلسی که می‌نشینیم، هر تصویرگر و اهل قلمی این انتقاد را مثلاً بر امثال کانون پرورش دارد که چرا الگوسازی نمی‌کند؟ خود بنده یکی از آن منتقدین هستم. اگر در آن زمان، کانون تأسیس شد، برای این بود که الگوسازی بکند و کرد و تا حد زیادی هم موفق بود و با خواست جامعه ما تناسب داشت، حالا چرا آن شرایط فراهم نمی‌شود. آن شرایط را چگونه می‌شود فراهم کرد؟ ما که اعتقادات فرهنگی‌مان، قوی‌تر از رژیم پهلوی است، چه مشکلی داریم که به این طرف کم‌تر توجه می‌کنیم. اگر دوستان محبت کنند و در این باره نظرشان را بگویند، ممنون می‌شوم.

مثقالی: من دو نکته تصحیحی را لازم می‌دانم که اول کار تذکر بدهم. یکی این که یک انگلیسی دستور تأسیس کانون را نداده. حرف از آقای فیروز شیروانلو بود که او در انگلیس تحصیل کرد. و دیگر این که مطلبی را مطرح کردید که منطقی است و آن، مسئله سنت است و کار ما. در حال حاضر که داریم دربارهٔ سنت حرف می‌زنیم، اتفاقاتی در حال رخ دادن است که همان چیزی نیست که ما می‌خواهیم. برای این که بخواهیم این اتفاقات را به جهتی هدایت بکنیم، یک کلمه «باید» می‌آوردیم که این‌ها باید از سنت متابعت بکنند یک «باید» وجود دارد و در کنارش و یک «واقعیت». واقعیت این است که ما الان می‌توانیم پیتزا بخوریم و پیتزا سفارش بدهیم. در تمام بقالی‌ها انواع سس مایونز، هزار جور نوشابه، هزار جور قهوه، هزار جور پنیر و هزار جور ماست می‌بینیم که آن وقت‌ها نبود. شخص من و شما همین الان مقدار زیادی از چیزهایی را که مصرف می‌کنیم، متعلق به فرهنگ ما نیست. چیزهایی است که از جاهای دیگر می‌آید و فرهنگ خودش را با خودش می‌آورد. مهم‌ترین چیزی که اتفاق افتاده، این است که «حق انتخاب» بیشتر شده؛ یعنی مثلاً جد من اگر پدرش طلافروش بود، خودش هم نمی‌توانست خارج از طلافروشی کار کند. در طلافروشی‌اش کار می‌کرد. زنش را پدرش برایش می‌گرفت، اسم پسرش را پدرش انتخاب می‌کرد، در خانه پدرش و در همان شهر زندگی می‌کرد، خوراکش معین بود و حق انتخاب لباس هم نداشت.

حالا ما در زمانی زندگی می‌کنیم که چیزی به اسم «حق انتخاب» به وجود آمده. شما و من و همه ما اسم‌مان و همه مسائل‌مان انتخابی بوده. چیزی که می‌خوریم، جایی که می‌خواهیم در آن زندگی بکنیم و یا به آن جا برویم، مشخص است. لباس‌هایی که می‌پوشیم چیزهایی که می‌خواهیم تماشا بکنیم، کتابی که می‌خواهیم بخوانیم، هر چیزی که شما تصور بکنید، در حیطه انتخاب ماست. انتخاب یکی از چیزهایی است که از این اصل به وجود آمده و یکی از جاهایی است که با

سنت برخورد می‌کند؛ یعنی سنت هم به من حق انتخاب می‌دهد که آیا این کار را بکنم یا نکنم. ما عید نوروز داریم؛ یعنی یک سنت سه هزار ساله. تمام مردم سعی می‌کنند در عید نوروز، به دید و بازدید بروند هر کسی هم که دلش بخواهد، می‌تواند به دید و بازدید نرود. گاهی ما دوست نداریم طبیعی‌ترین سنت‌های‌مان را هم اجرا کنیم. پس حق انتخاب داریم و می‌توانیم از خانه‌مان برویم یا نرویم. دوره‌هایی وجود داشت که الزام به سنت، از روی ناچاری بود و شکل «بایدی» داشت. اما ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که حتی متابعت از سنت هم انتخابی است. یکی از درخشان‌ترین دوران تاریخ هنری ما دوران حضور مینیاتور است و این را همه ما قبول داریم و روی آن ایستاده‌ایم. این دیگر اصیل‌ترین چیزی است که داریم. حالا حضور مینیاتور چه طور اتفاق افتاده؟ پادشاه مغول، آمده ایران را گرفته و بعد که نظم را برقرار کرده و کشورداری را نظم داده، می‌خواهد کاخ داشته باشد، می‌خواهد دم و دستگاه داشته باشد، می‌خواهد فرهنگ داشته باشد. بنابراین، نقاش‌باشی را صدا می‌کند و می‌گوید این نقاشی را می‌بینی؟ من از چین آورده‌ام و تو باید مثل این را بکشی. شکل من را هم توی آن بکش و تمام چیزهایی که مربوط به من است. مینیاتور به شدیدترین وجه آن، به نقاش ایرانی تحمیل شده است، ولی می‌بینیم که درخشان‌ترین دوره تاریخ هنر ما هم همین دوره مینیاتور است. پس نقاشی ایرانی، با این که چیزی مربوط به خودش نبوده، آن را به بهترین وجه، در یک فضای ایرانی قرار داده که این فضا، در مجموع، آن امکانات را ایجاد می‌کرد.

به نظر من، این مسئله که باید سنت باشد درست نیست. یکی از سنت متابعت می‌کند و دیگری نمی‌کند. دلیل این که این قدر از سنت در نقاشی صحبت می‌کنیم، این است که هنوز یک آدم قدر پیدا نشده تا نقاشی معاصر ایران، روی کارهایش بایستد؛ مثل کاری که نیما در شعر کرد. الان دیگر دربارهٔ شعر این طور صحبت نمی‌شود که شعر فقط باید شعر حافظ باشد. اصلاً این حرف‌ها نیست. یعنی خود شما هم شعر معاصر را می‌خوانید، شعر سپهری را می‌خوانید، شعر فروغ را می‌خوانید و از آثار آن‌ها لذت می‌برید و استفاده می‌کنید و هیچ‌چیز بدی هم در آن‌ها نیست. در نقاشی ما هنوز به دلیل آن که مقطعی بوده و هیچ‌وقت ادامه نداشته، جریان نیرومندی پدید نیامده که بتواند یک بچه‌ای مثل نیما بزاید؛ به جایش بچه خوره زاییده! امروزه، اصل سنت زیر سؤال است.

اگر از نیما می‌پرسیدند تو چرا سنتی کار نمی‌کنی؟ او جواب می‌داد که نمی‌تواند سنتی کار بکند. او دارد به خودش راست می‌گوید. باید ببینیم چرا هنرمند سنت‌شکنی می‌کند؟ اگر ریشه‌یابی بکنیم، جوابش هم البته در خودش هست. یعنی جواب این سؤال را که چرا آن هنرمند سنتی کار نمی‌کند، خودمان می‌توانیم بفهمیم. استفاده از یک جریان فرهنگی و خارجی، اصلاً رویکردی منفی نیست و بسیار هم سازنده است. برای این که یک چیز خموده را پر از انرژی می‌کند و تغییر می‌دهد و تحریکش می‌کند. همان‌طور که در دوره‌های مختلف تاریخی ایران، چنین چیزی اتفاق افتاده.

مثلاً سنت ساختمان‌سازی ما چه بوده؟ شاید بهترین آثار معماری اسلامی ایران، در چنین شرایطی ساخته شده؛ یعنی از چیزهایی که از بیرون گرفته، بهترین‌هایش را ساخته. ما خودمان که مسجد نداشتیم. مسجد و طراحی مسجد، چیزی است که از بیرون می‌آید و متعلق به خود ما نبوده. این چیزی بوده که به صورت یک فرهنگ از بیرون آمده و ما بهترین مسجدهای دنیا را ساختیم؛ مسجدی به زیبایی مسجد شیخ لطف‌الله یا مسجد امام اصفهان یا مسجدهای متعددی که شما سراغ دارید. کلاً در تمام مسجدهایی که ساخته شده، آیا معماری دوران اسلامی را کسی بهتر از این‌ها جواب داده؟ خیر. همین الان در مقطع جمهوری اسلامی که ۲۰ سال است که حضور دارد، آیا دیده‌اید که یک مسجد قشنگ ساخته شود؟ با این که این همه مسجد ساخته شده. ما این همه الگو داریم. چرا به یک معمار نمی‌گویند تو باید از سنت پیروی کنی. حتی اگر کپی کنند، یعنی اگر همان مسجد شیخ لطف‌الله خودمان را هم دوباره بسازند، کار بزرگی شده که البته نمی‌کنند.

ببینید چه‌قدر بدسلیقه رفتار می‌شود؟ ولی به گرافیست و نقاش که می‌رسند، بلافاصله می‌گویند شما چرا سنتی کار نمی‌کنید؟ چرا نمی‌تواند سنتی کار بکند؟ چون که او تغییر کرده. همه ما تغییر کرده‌ایم دیگر مثل پدرمان و پدربزرگمان نیستیم.

کشاورز: در جواب آقای مثقالی، به نکته‌ای اشاره بکنم که ابهام نباشد. در این بحث که دربارهٔ سنت کردم و بحث «باید»، اولاً «بایدی» در کار نیست. بحث دیگر این است که استنباط ما از سنت، این است که رعایت سنت، یعنی کپی‌برداری از قدما یا مشابه ساختن آن. در صورتی که همه حرف من این نیست. این که کپی‌برداری، بخشی از بار فرهنگی ماست، سرجای خودش محفوظ، ولی در بخشی که من صحبت کردم، به این نکته اشاره داشتم که دوستان تصویرگر جدید ما بعضاً کارهایی می‌کنند که قابل فهم کودکان نیست و رعایت سنت در آن نمی‌شود. نه به معنای این که مینیاتور کار نمی‌کنند سنت که فقط مینیاتور نیست. سنت، فرهنگ ماست. یعنی اگر بچه من کتابی را به دست می‌گیرد، بتواند آن را دوست داشته باشد و بفهمد. این می‌شود سنت. سنت فقط رعایت شکل و ظاهر نیست. بحث عمدتاً برمی‌گردد به بنیان کار و ماهیت فرهنگی؛ یعنی این که فلان مجله یا فلان کتاب تصویری، شکلی را چاپ می‌کند که مخاطبش آن را نمی‌فهمد، این خلاف سنت است.

کلانتری: هسته‌ای از حقیقت در حرف‌های آقای کشاورز هست. درست است که ما ۶۰ سال است نقاشی مدرن داریم و تمام نقاش‌های ما با این دغدغه زندگی کردند که چگونه معاصر و در عین حال ایرانی باشند همین الان اگر به موزه برویم، می‌بینیم بعد ۲۰ سال، از آقای زنده‌رودی دعوت کرده‌اند به این جا بیاید و آثارش را به نمایش بگذارد شما وقتی به آثارش نگاه می‌کنید، می‌بینید همه‌شان مدرن هستند و در عین حال، نگاهی به آثار سنتی داشته‌اند. بنابراین، دغدغه همه هنرمندهای ما این بوده و هنوز هم هست

غریب‌پور: همه ما از حضور شما ممنون هستیم که به این جمع تشریف آوردید. من سال‌ها پیش آقای مثقالی را دیده بودم و با ایشان در مورد تصویرگری صحبت کرده بودم. ایشان می‌گفتند از این کار دور شده‌اند و حالا خیلی خوشحالم که می‌بینم ایشان به کار نشر کتاب روی آورده‌اند. امیدوارم حضور استادانی مثل آقای ممیز، آقای کلانتری، زرین‌کلک و آقای مثقالی از این جلسات دریغ نشود و در نشست‌های بعدی هم وجودشان را احساس کنیم.

حجوانی: من هم به سهم خودم، از مهمانان عزیز تشکر می‌کنم. ادامه بحث تصویرگری در دهۀ ۴۰ را در نشست بعدی دنبال می‌کنیم. به امید دیدار.