امروز مرز میان نقاشی و تصویرگری محو شده است

گزارش چهل و سومین نشست نقد آثار تصویرگری کودک و نوجوان

اشاره:

چهل و سومین نشست نقد آثار تصویری، با عنوان ارتباط نقاشی و تصویرگری، یک‌شنبه ۸۴/۱/۲۸ برگزار شد. در این نشست، آیدین آغداشلو و کیوان عسگری حضور داشتند.

جمال‌الدین اکرمی: سلام و خوشامد می‌گویم به همهٔ دوستان. امروز در خدمت آقای آیدین آغداشلو و کیوان عسگری خواهیم بود. هنوز آقای آغداشلو نیامده‌اند. از آقای عسگری خواهش می‌کنم باب صحبت را باز کنند.

کیوان عسگری: مطالبی که آماده کرده‌ام، بیشتر از دید نقاشی است. البته سعی کردم با توجه به تأکیدهایی که به نقاشی دارم، تمایزها و یا تشابهاتی را که نقاشی با تصویرسازی دارد، معرفی کنم. هزاران سال پیش، آن غارنشین تنهایی که بیرون غار در سکوت می‌نشست و به غروب خورشید نگاه می‌کرد و شب هنگام، با هیزمی که به موم آغشته بود، در دل تاریکی تصویر گاو وحشی یا گوزن شمالی را روی دیوارهٔ آهکی ترسیم می‌کرد، لابد به نوعی از روایت و اثرگذاری می‌اندیشید. شاید به این فکر می‌کرد که چه طور می‌توانم این مادهٔ خامی را که می‌توانست خام باقی بماند، تبدیل کنم به یک وسیله برای پرداخت تخیل خاص خودم.

از ابتدای تاریخ بیان تصویری دست مایه‌ای بوده برای همهٔ هنرمندان و تمام انسان‌های حساس‌به عوامل درونی و بیرونی، عوامل اجتماعی و فردی، برای ثبت پدیده‌ها، رویدادها و وقایع مستند و گاهی برای تبلیغ اعتقادات. البته چیزی که در نقاشی‌ها تا قبل از قرن نوزدهم دیده می‌شود، نوعی روایت است و روایت که به نظر من یک عامل مشترک بین نقاشی و تصویرگری است، عامل مهمی در این قضیه نیز هست.

البته این روایت، طبیعتاً هر چه بیشتر به گذشته برمی‌گردیم، جنبهٔ خبری بیشتری دارد. این روایت تا قبل از قرن نوزدهم، بیشتر تحت تأثیر سفارشاتی بوده که به هنرمند داده می‌شد و در حقیقت، اثر تصویری که در دوره‌های مختلف وتا قبل از قرن نوزدهم شکل گرفته، بیشتر یک روایت انسانی و منوط به سفارش است. از قرن نوزدهم به بعد، این روایت از جمع به فرد گرایش پیدا می‌کند و بیشتر فردی می‌شود. یعنی هنرمند با توجه به تغییر و تبدیلی که در اجتماع روی داده، ماشینیزم، جامعه صنعتی و تولید روز افزون، به فضایی قدم می‌گذارد که او راهر چه بیشتر به سمت تنهایی و نگاه به درون سوق می‌دهد. مثال محسوس و جالبی که می‌توان در این باره آورد، تابلوهای معروف به «شام آخر» است. شما اگر تابلوی شام آخر و «داوینچی» را با تابلوی شام آخر «تینتورتو» و سپس با تابلوی «سالوادوردالی» و یا شام آخر «نولده» که معاصرتر است، مقایسه کنید، می‌بینید که چه تغییر وتحولی در ذهنیت و نحوهٔ پرداخت هنرمند صورت گرفته. من خوشحال می‌شوم آقای آغداشلو صحبت را ادامه بدهند.

آیدین آغداشلو: شما ادامه بدهید و موضوع صحبت را به من بگویید. بحث درباره ارتباط نقاشی و تصویرگری است. می‌خواهیم ببینیم تفاوت‌های بین این دو چیست.

عسگری: گاهی سؤالی مطرح می‌شود که من دوست دارم این سؤال را از آقای آغداشلو بپرسم. در مورد نگارگری ایرانی و این که آیا نگارگری ایرانی، تصویرسازی صرف است یا نه؟ و اگر تصویرسازی صرف است، ما چرا واژهٔ تصویرگر را زیاد به کار نمی‌بریم و بیشتر در مورد نگارگر صحبت می‌کنیم؟

آغداشلو: به اعتقاد من، در گذشته بین نگارگری و نقاشی، تفاوت‌های آشکارتر و محسوس‌تری وجود داشت.

در حالی که امروزه این تفاوت کم‌تر شده و واقعاً خط خیلی مشخصی بین نقاشی و تصویرگری به چشم نمی‌خورد. اگر اساس را بر این بگذاریم که تصویرگری در مجموع، موکول به سفارش بوده و تصویرگر ملزم بوده که براساس طیف، نوع و دایرهٔ مخاطبانش، کار خودش را شکل بدهد و قرار بر این داشته که با ابزار نهایی کارش، یعنی تکثیر آشنا باشد که

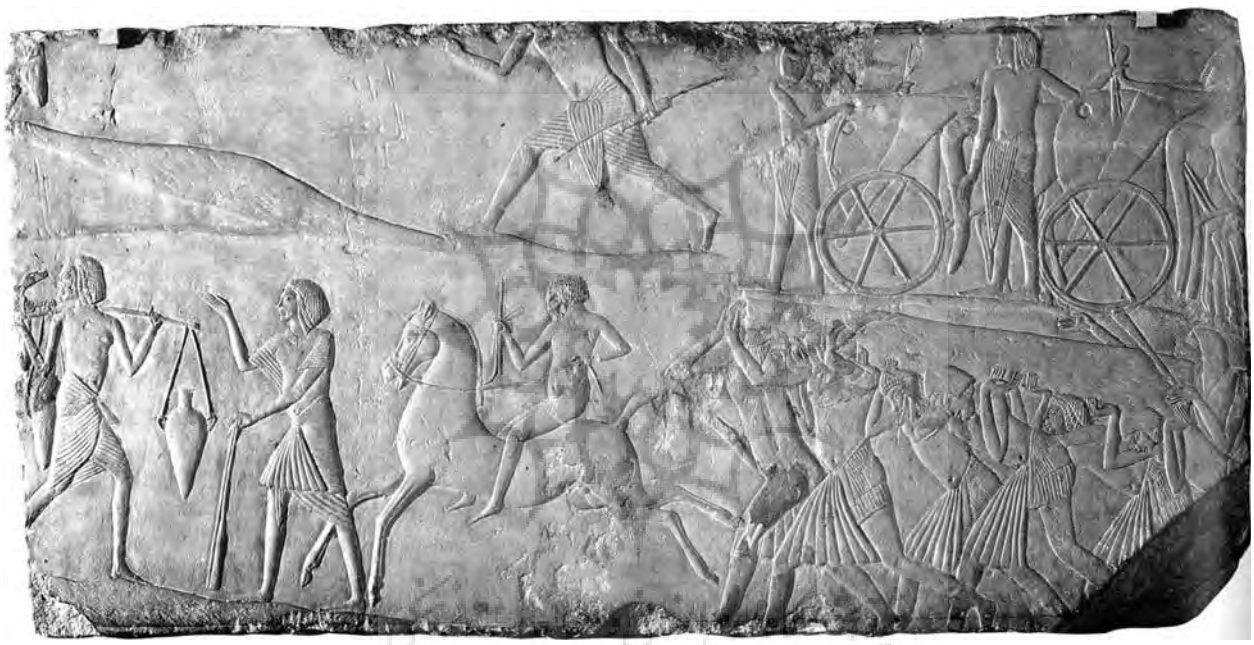
این تعریف کلی گرافیک را هم شامل می‌شود. امروز دیگر بخش‌هایی از آن اهمیت و اعتباری ندارد. خیلی از تصویرگرهای مهم روزگار ما، بخش‌هایی از کارشان را به عنوان «پروموشن» عرضه می‌کنند؛ یعنی بدون سفارش، خودشان به خودشان سفارش می‌دهند و این کارها را در نمایشگاه‌های متعدد عرضه می‌کنند.

مسئله دیگر این که عوامل تکثیر در جهان معاصر، چنان دقیق، فنی و علمی شده که آگاهیِ تصویرگر از این که کارش چه طوری اجرا خواهد شد. (مثلاً در یک بیلبورد به صورت چاپ «سیلک اسکرین» عرضه خواهد شد یا به صورت‌های دیگر)، خیلی حائز اهمیت نیست. اِشراف تصویرگر به این که به عنوان یک گرافیست، مثلاً با چاپ سنگی و غیره چه طوری باید کار کند هم، چندان اهمیت تعیین کننده‌ای ندارد. البته مسئله مخاطب هنوز مهم است؛ یعنی کسی که کتاب کودکان را تصویرگری می‌کند، طبیعتاً با نوع خاصی از مخاطب سروکار دارد که باید ویژگی‌های آن را رعایت بکند. این اواخر یک هنرجوی جوان گرافیک که بسیار با استعداد بود، کارهایش را برای من آورد که چاپ هم کرده بود در مجموعه‌ای از کتاب‌های کودکان برای انتشارات شباویز. بسیار زیبا کار کرده بود و من غبطه خوردم که با این استادی کار کرده بود، ولی کارها بسیار تلخ و سیاه بود. یعنی کودک و این که جهان درخشانی برای او تصویر بکند و امید را در روح و ذهن او شکوفا سازد، اصلاً در نظر گرفته نشده بود. درنتیجه، من به عنوان یک آدم ۶۴ ساله کارها را که نگاه می‌کردم، به شدت غمگین می‌شدم. چه رسد به کودکی که نوع دیگری از زندگی را می‌خواهد شروع بکند.

بعضی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر، در حقیقت نوعی تصویرگر هستند. با وجود این که در زمینهٔ نقاشی فعالیت می‌کنند، ولی این‌ها تصویرگرهایی هستند که مفاهیم بسیار شخصی خودشان را برای مخاطبان خاص تصویرگری می‌کنند. حد و مرز میان تصویرگری و نقاشی به شدت شکسته است. تصویرگر معتبری چون «برادهلند» را چگونه آدم می‌تواند فقط یک تصویرگر بداند و او را در این حوزه محدود و محصور بکند؟ من مجموعهٔ کارهایش را در یک نمایشگاه در نیویورک، در اواخر دههٔ هشتاد دیدم که می‌توانست به عنوان یک نمایشگاه کامل نقاشی عرضه شود. نقاش بسیار عزیزی که در آمریکا زندگی می‌کند، یعنی نیکزاد نجومی چندی پیش نمایشگاهی در گالری آریا گذاشت. با وجود این که او نقاش است و اصلاً در این کارهایش ادعای تصویرگری ندارد، ولی همهٔ این‌ها نه تنها کاملاً تصویرگری بودند (با هر متر و معیاری که در نظر بگیرید)، نوع خاصی از تصویرگری، معروف به تصویرگری برای «ادیتوریال» برای سرمقالهٔ روزنامه بسیار شباهت داشتند. این مرز خیلی باریک و نازک شده. نمی‌گویم کاملاً شکسته، ولی بسیار حساس و باریک شده و پختگی کار بسیاری از تصویرگران مهم، مثل «لپکه» و خیلی‌های دیگر که الان کار می‌کنند با هر هنرمند دیگری که در عرصهٔ هنرهای تجسمی کار می‌کند، قابل مقایسه است. «لپکه» سه‌ماه قبل یک نمایشگاه در گالری معتبری در نیویورک داشت که کارهای نقاشی‌اش بود. وقتی نقاشی‌اش را نگاه می‌کنید، با کارهای تصویرگری‌اش فرق چندانی ندارد. پیش‌تر از این، تکلیف ما تاحدود زیادی مشخص بود. مرتضی ممیز وقتی تصویرگری می‌کرد، به عنوان مرتضی ممیز تصویرگر بود و وقتی نقاشی می‌کرد یا هر کار دیگری، باز تکلیفش مشخص بود. حالا این‌طوری نیست. این مسئله را به عنوان پس‌زمینهٔ دیدگاهم گفتم.

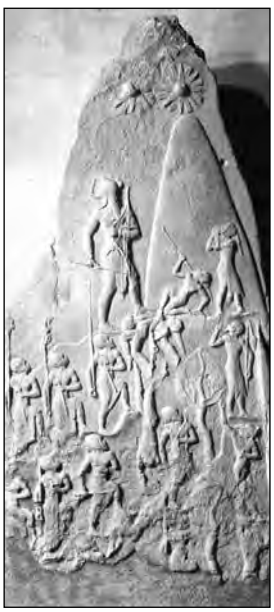
در باب نگارگری که ما این‌ها را کجا می‌توانیم قرار بدهیم، باید بگویم که نقاشی قدیمی ایرانی دو وجه اساسی داشته به عنوان نقاشی. نقاشی یا به صورت نقاشی تا دوره ناصرالدین شاه قاجار، در ایران هیچ کس نمی‌آمد نقاشی را قاب کند

آیدین آغداشلو:
مرز بین تصویرگری و نقاشی در کارهای من به شدت نامحسوس است. یعنی نقاشی‌های خودم را به صورت تصویرگری‌هایی می‌بینم برای قصه‌های شخصی خودم و از طرف دیگر، بیشتر تصویرهایی که کار کرده‌ام، ارتباط مستقیم و محسوسی با موضوع خود نداشته و درست هم همین است. این را به عنوان یک الگو عنوان نمی‌کنم، ولی واقعیت کارهای من همین است

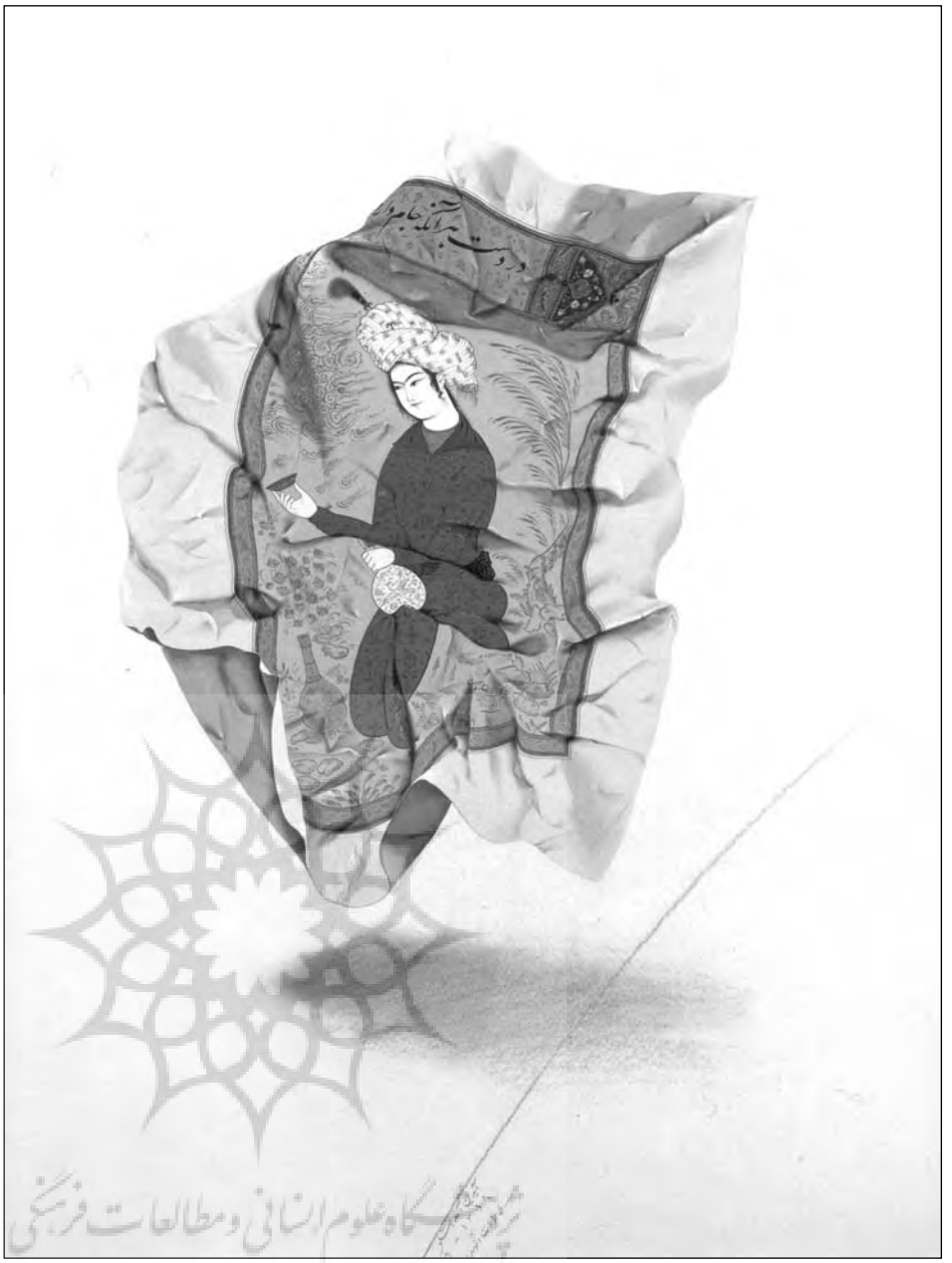


و بزند به دیوار.

دیواری بود که از قدیم هم بود (از دورهٔ غزنویان مثلاً که می‌دانیم نقاشی دیواری وجود داشت) یا به صورت نقاشی برصفحات کتاب‌ها بود. جز این البته، نقاش‌ها در هر جای دیگری هم کار می‌کردند. نقشهٔ قالی می‌دادند، نقاشی برای کاشی می‌کشیدند و همه کاری می‌کردند، ولی به عنوان حرفهٔ نقاشی، کارشان در این دو بخش بود و به این طریق شناخته می‌شدند. نقاش‌هایی که در صفحات کتاب‌ها کار می‌کردند، با ادبیات تماس و رابطه نزدیک‌تری داشتند. آن‌ها ناچار بودند با ادبیات تماس داشته باشند. پس این‌ها نه راویِ معنا، حادثه و تصور و تصویر ذهنی خودشان، بلکه ناچار بودند ـ و این ناچاری چیز بدی هم نبوده ـ راوی بصری متن‌هایی باشند که به آن‌ها داده می‌شد. مقید هم نبودند و عرض می‌کنم که چرا مقید نبودند. بنابراین، این‌ها کارشان این بود که صفحات کتاب‌های خطی را مصور بکنند و این یعنی «ایلوستریشن» و تصویرگری. به هر عبارت و تعبیری که در جهان قدیم، و در دنیای امروز، در اروپا و در آمریکا و در ایران مرسوم بوده، این‌ها تصویرگر بودند. پس صفحه یا مکان برای‌شان خالی می‌ماند. جا را خطاط برای‌شان مشخص می‌کرد. بخشی از داستان هم که باید تصویر می‌شد، مشخص می‌شد که کجای آن باید نقاشی شود. براساس سلیقهٔ خوش‌نویس، جایی را خالی می‌گذاشتند تا آن تکه یا داستان در آن جا تصویر شود.



در عین حال که همه این‌ها تصویرگر محسوب می‌شدند، اما تصویرگرِ صرف هم به حساب نمی‌آمدند. این‌ها وظیفهٔ تصویرگری خودشان را انجام می‌دادند و برحسب تعریف امروزی ما از تصویرگری، مفاهیم شخصی خودشان را هم به صورت «پروموشن»، در کار داخل می‌کردند. پس هر صحنهٔ نگارگری قدیمی ایرانی، ملزم نیست که فقط عین قصه و تمامیت آن را به ما بگوید. مثلاً تصویرگر در صحنه مربوط به پیرزنی که جلوی اسب سلطان سنجر ایستاده و دادخواهی



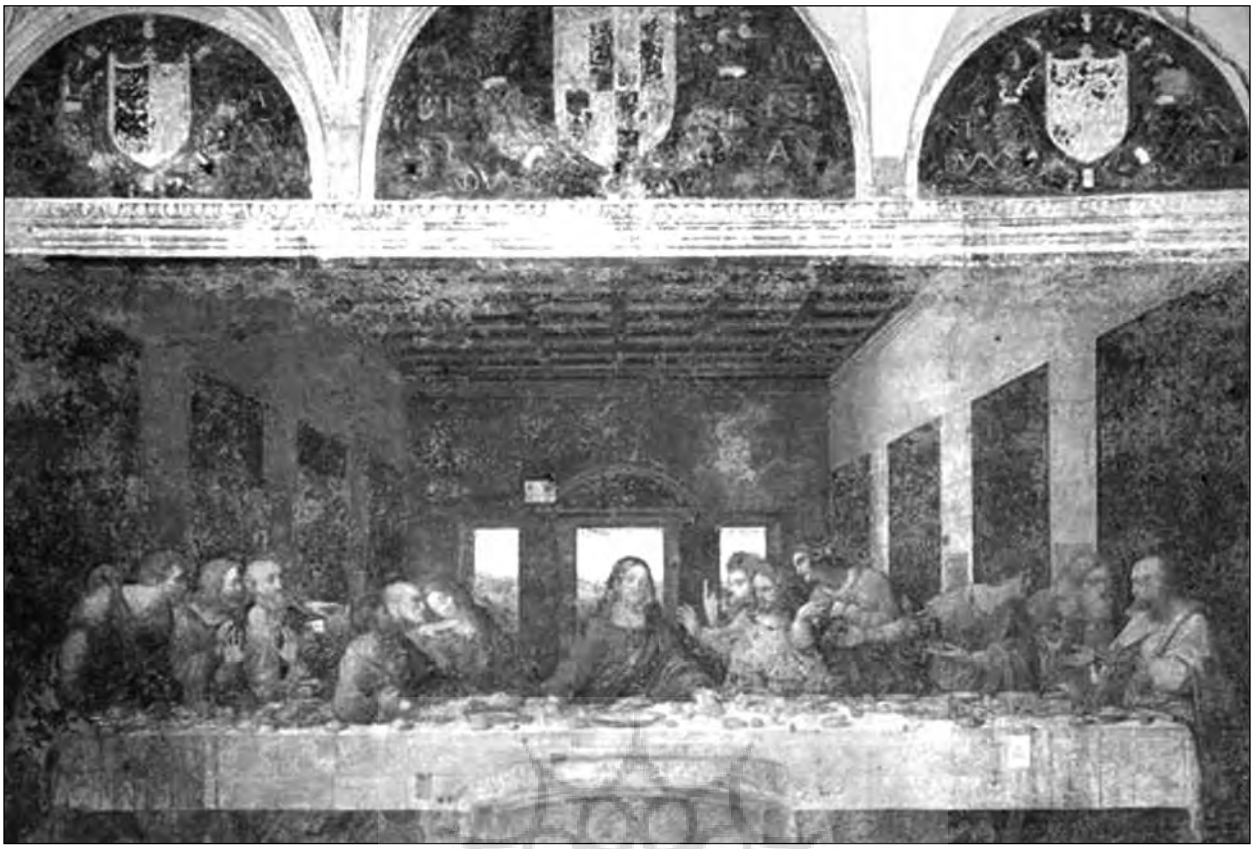
می‌کند، کوه‌هایی هم کشیده و آدم‌هایی که دارند ساز می‌زنند و هر اتفاق و حادثه دیگری را که دلخواه او بوده، مصور کرده است. به این ترتیب، نه تنها موضوع کارش را رعایت می‌کرده، تمامی چیزهایی را که در ذهن او جایی برای بیان داشتند و او دلش می‌خواسته که این‌ها به نوع زیبایی عرضه شوند، این‌ها را هم در کار خودش داخل می‌کرده. کم‌تر تصویرگری را می‌بینیم که فقط اصل موضوع را به ما بگوید و به حواشی آن نپردازد. در بعضی از این نگارگری‌ها، مخصوصاً در نگارگری‌هایی که در قرن دهم هجری قمری کار شده، عناصر حاشیه‌ای یا اضافی به قدری زیاد است که شما باید بگردید تا موضوع اصلی را پیدا کنید. در جاهایی چنین است و در جاهایی هم این چنین نیست.

عسگری: یکی از آثاری که همیشه باعث تعجب من شده، شاهنامهٔ لنینگراد است. من وقتی اسلایدهایی از این شاهنامه دیدم، خیلی متعجب شدم. طبق فرمایش شما، احساس کردم که تصویرگری موضوع و محدود بودن به متن، شاید نقش کم‌تری داشته در کار تصویرگر.

آغداشلو: همین‌طور است.

عسگری: به طوری که مثلاً اگر پای اژدهایی ترسیم شده بود، این پا کاملاً روی نوشته‌ها را گرفته بود و نوع رنگ به کار رفته، فضایی «منوکروم» به وجود آورده بود در کل تصویر. در حقیقت، تصویرگران یا نقاشان این مجموعه، خیلی آزادانه کار کرده‌اند. این‌جا چیزی که برای من همیشه پررنگ بوده، مخاطب این آثار است و اصولاً مخاطبی که نقاشی و مخاطبی که تصویرگری دارد. متأسفانه در تصویرگری سال‌های اخیر، توجه به مخاطب یک مقدار کم‌رنگ شده و به نظر می‌رسد که تصویرگران، فقط دل مشغولی‌های خودشان را طرح می‌کنند. اگر بگوییم یک بخش خیلی مهم و تأثیرگذار در تصویرگری، شخصیت‌پردازی است، شخصیت‌پردازی انجام شده در خیلی از موارد، هیچ‌گونه تجانسی با شخصیت ادبی

آیدین آغداشلو: حرفه‌ای وجود دارد به عنوان مدیر هنری. مدیر هنری حتی تصویرگر خاصی را برای کار روی موضوع کتاب انتخاب می‌کند. کار یک تصویرگر برای موضوعی مناسب است و برای موضوع دیگری مناسب نیست. مدیر هنری حتی به کسی که کارهای اجرایی صفحه‌بندی‌اش را انجام می‌دهد، توضیح می‌دهد که کار چه جوری باید باشد. در حقیقت، کار اصلی را او طراحی می‌کند. یک تصویرگر وقتی سفارش می‌گیرد و کارش را تحویل می‌دهد، وظیفه اصلی‌اش هم تمام می‌شود. بخش قابل توجهی از کار، محصول مدیریت مدیر هنری است و ایجاد ارتباط و انسجام میان بخش‌های مختلف یک صفحه و یک کار



خلق شده ندارد. هم‌چنین، ویژگی‌های گروه سنی که متأسفانه، در این مورد اغتشاش زیادی وجود دارد. به نظر شما در این زمینه چه کار می‌شود کرد؟ یعنی تصویرگرهای ما چه طور می‌توانند به شناختی برسند که محتوای ادبی متن را عمیق‌تر درک کنند و در عین حال، توانایی برگرداندنِ بصری این محتوا را با توجه به ویژگی‌های مخاطب، در کارشان افزایش دهند؟

آغداشلو: من گمان می‌کنم تصویرگری معاصر ایران (یعنی ۲۰ سال اخیر)، وضعیتی بسیار بحرانی را می‌گذراند. عوامل متعددی در این وضعیت دخالت دارند. یکی آسانیِ کار با ابزار کار، یعنی کامپیوتر است و این امکانات زیادی در اختیار یک تصویرگر تازه‌کار می‌گذارد و او را در جاهایی تنبل بار می‌آورد. راه دیگری هم نیست؛ یعنی نمی‌توانیم بگوییم کامپیوتر را بگذار کنار، ولی می‌توانیم عوامل را بررسی و تحلیل کنیم. ارتباط تصویرگری و نقاشی ناگسستنی است و کسی نمی‌تواند بگوید من نقاش نیستم، ولی تصویرگر هستم. اگر هم باشد، مثل یک لبخند تصنعی است که بعد از مدتی، گوشه‌های لب آدم فرو می‌افتد و دیگر نمی‌شود آن را حفظ کرد.

من با کامپیوتر کار می‌کنم، ولی با کامپیوتر تصویرگری نمی‌کنم. به کامپیوتر به عنوان یک دستاورد حیرت‌انگیز بشری، نه تنها اعتقاد دارم، بلکه ستایشش می‌کنم. با وجود این، کامپیوتر به خودی خود یکی از علت‌های پس رفت تصویرگری امروز ما شده است. برای این مشکل راه حلی ندارم؛ مگر این که یکی دو عامل دیگر تقویت شوند. اگر آن‌ها تقویت شوند، هر وسیله‌ای می‌تواند در این میان کمک کند تا آثار به شکل بهتری عرضه شود. من فکر می‌کنم ارتباط بین تصویرگری و نقاشی هنوز درست درک نشده و به جانیامده. به همین دلیل است که در برنامه‌ریزی دانشگاهی ما این سهو عظیم رخ داده. نه تنها در این‌باره حتی تا دو سال پیش، در رشتهٔ معماری هم طراحی وجود نداشت. یعنی شما وقتی در کنکور رشتهٔ معماری شرکت می‌کردید، طراحی در آن به عنوان یک اصل تعیین کننده جا نداشت. در حالی که اگر شما کارهای «لوکوربوزیه» و «فرانک لوید رایت» را نگاه کنید، می‌بینید که اصلاً این‌ها طراح‌های طراز اولی هستند و با هر وسیلهٔ نقاشی می‌توانند به راحتی کار کنند. اگر یک معمار دست به قلم نداشته باشد و فقط بخواهد با کامپیوتر کار کند، بخشی از تخیل خودش را واگذار می‌کند و این درست نیست. بنابراین، این مشکل را من در سطح گسترده‌تر می‌بینم که همان دانشکده‌های هنری ما هستند. این دانشکده‌ها به چنین ارتباط ناگسستنی‌ای توجه نمی‌کنند. در رشته‌های گرافیک، معمولاً استادان طراز اول تصویرگری، تعدادشان به اندازهٔ کافی نیست. بنابراین، به این پایه و ریشه درست توجه نمی‌شود. این که چه طور کاغذها را ببریم، بچسبانیم و رنگ بپاشیم را به دانشجوها یاد می‌دهند، ولی پایگاه نقاشی و رنگ‌شناسی در کارشان تقویت نمی‌شود. کار با ابزار مختلف، ساخت و ساز کامل و دقیق ـ حتی برای این که رها بکنند این ساخت و ساز را ـ هیچ کدام این‌ها در مرحله اول، پشتوانه‌ای اساسی نیست.

نکته بعدی ارتباط بین تصویرگر و مخاطب است. اگر این ارتباط تعقیب نشود و وجود نداشته باشد، تصویرگر زحمت خاصی برای ایجاد این ارتباط نمی‌کشد. مسئله پیچیده‌ای است، ولی من به عنوان کسی که این مراحل عملی را گذرانده،

می‌توانم به این مسئله به عنوان یک امر قطعی و حیاتی اشاره کنم. وقتی برای جلد کتاب طراحی می‌کنید یا تصویرگری می‌کنید یا برای یک پوستر یا هر چیز دیگری، ناچارید بدانید با چه وسیله‌ای چه مخاطبی را می‌خواهید تحت تأثیر قرار بدهید. مفهوم خودتان را چگونه و از طریق چه وسیله‌ای باید انتقال بدهید. این وسیله همیشه دوز و کلک کامپیوتری نیست. بعضی وقت‌ها یک طرح خیلی ساده، بعضی وقت‌ها ساخت و ساز خیلی دقیق یا رنگ‌گذاری خیلی استادانه می‌تواند در این جلب توجه مؤثر باشد. بحران تصویرگری معاصر را بسیار جدی می‌بینم.

در طول ده سال اخیر، به تصویرگری که کارش برای من دل‌نشین باشد، برخورد نکرده‌ام. البته با گرافیست‌های طراز اول برخورد کرده‌ام؛ گرافیست‌هایی که تصویرگری هم می‌کنند ولی کار اصلی‌شان طراحی گرافیک (دیزاین) است. در حالی که با کسی که مشخصاً مثل قباد شیوا یا مرتضی ممیز تصویرگر بوده و در این حوزه اقتدار و جایگاه خودش را تعیین کرده باشد، متأسفانه برخورد نکرده‌ام. این یک بحران فرهنگی بسیار مهم است. شما هر سال کتاب ضخیم «ایلوستریترز» چاپ نیویورک را ـ که سالنامه باشگاه تصویرگران نیویورک است ـ می‌بینید و متوجه می‌شوید که در دنیا چه می‌گذرد و ما چه طور فقط دل خوش کرده‌ایم به این که کنار عکس‌هایی را محو کنیم و یا اگر می‌خواهیم پوستر سینمایی بسازیم، به عنوان یک تصویرگر، پنج کلهٔ شبیه هم را کنار هم قطار کنیم! هیچ چیزی که حاکی از تخیل، حاکی از توجه خاص به موضوع و توجه به مخاطب باشد، در این‌ها دیده نمی‌شود.

اکرمی: در واقع می‌توانیم بحث را دو بخش کنیم؛ ارتباط نقاشی و تصویرگری در ایران و درخارج از ایران. به نظر می‌آید تفاوت‌های شاخصی وجود دارد با زمینه‌ای که ما از نگارگری داشتیم. آقای عسگری، آیا این آمادگی را دارید که از نظر بصری به ما کمک کنید؟

عسگری: تصاویری که من انتخاب کرده‌ام، گزینه‌ای از تاریخ هنر است که البته با سراسیمگی انتخاب شده سعی کردم در انتخاب تصاویر، اولاً به موضوع نگاه کنیم و بعد به نوع نگاه پدیدآورنده نسبت به این موضوع تا حوالی قرن نوزدهم و پس از آن فردیتی که رواج یافت. حالا ببینیم نقاش چگونه بندهای اسارت ادبیات را از خود دور می‌کند. اگر موافق هستید تصاویر را ببینیم؟

اکرمی: بله. ممنونم.

عسگری: این تصویر در حقیقت یک دیوار نگاره است که در غار «آدورا» کشف شده و تقریباً به ده هزار سال پیش از میلاد مسیح مربوط می‌شود. اسم اثر رقص جادویی است و تفکر آیینی انسان آن دوره را به نمایش می‌گذارد. تصویر بعدی «لوح پادشاه نارمر» است که در آن، زبان تمثیل و نماد کاملاً دیده می‌شود و ارزشی که به هر کدام از فیگورها داده شده و نوع فضاسازی، بیان کنندهٔ روایت و یا واقعه‌ای است که با ابزار نماد آمیخته شده. تصویر بعدی لوح پیروزی نارامسین است که همانند تصویر قبل، به شرح یک واقعه و یا رویداد می‌پردازد. در هنر بابل، نوع روایت از جنگ و جنگاوری، به موضوعات آیینی تبدیل می‌شود. تصویر بعدی هنر هخامنشی است.

این تصویر دیوارنگاره‌های اشکانی است در کوه خواجه در سیستان و شاید قدیمی‌ترین ریشه‌های نگارگری و تصویرگری ایران را به نمایش می‌گذارد. نقاشی‌هایی که از رم و بمبئی به دست‌آمده، نوع دیگری از این روایت است. بیان رنگ در این آثار، خیلی حائز اهمیت است و البته در پرداخت اندام‌های انسانی و حالات آن‌ها نگاهی نیز به اسطوره دیده می‌شود. در دوره صدر مسیحیت، موضوع و مضامینی که انتخاب می‌شود، دارای محدودیت است و بیشتر معطوف می‌شود به مریم و مسیح که گاهی جنبه‌های ظاهری مطرح می‌شود و گاهی نقوش، نوع فضاسازی و یا عناصر نمادین، نقش به سزایی دارند.

این تصویر از دیوان همای و همایون، اثر جنید نمونه‌ای از شاهکارهای نگارگری ایرانی است. خصوصیتی که در نگارگری ما زیاد دیده می‌شود، همفکری و یگانگی بین تصویرگر و نویسنده است. این یگانگی باعث می‌شود که من فکر می‌کنم با توجه به این که تصویرگر تا حد زیادی به محتوا و مفاهیم پنهان در آن قطعهٔ ادبی توجه می‌کند، در عین حال طبق گفتهٔ آقای آغداشلو، در بعضی از موارد در پرداخت‌ها و ریزه‌کاری در بعضی از قسمت‌های کار، آن فضای خیالی خودش را به نمایش می‌گذارد، مثل تصویر بعد که اثری از سلطان محمد است و به مکتب دوم تبریز مربوط می‌شود. این جا با

کیوان عسگری: متأسفانه در تصویرگری سال‌های اخیر، توجه به مخاطب یک مقدار کم‌رنگ شده و به نظر می‌رسد که تصویرگران، فقط دل مشغولی‌های خودشان را طرح می‌کنند. اگر بگوییم یک بخش خیلی مهم و تأثیرگذار در تصویرگری، شخصیت‌پردازی است، شخصیت‌پردازی انجام شده در خیلی از موارد، هیچ‌گونه تجانسی با شخصیت ادبی خلق شده ندارد

فضایی کاملاً تخیلی مواجهیم. به نظر می‌رسد که تصویرگر به صورت یک نقاش عمل کرده؛ یعنی به یادآوردن و از یادبردن موضوع. «پیکاسو» می‌گوید که من در لحظهٔ خلق اثر، مراحل متفاوتی را پشت سرمی‌گذارم. پیدا شدن، پنهان شدن، به دست آوردن و از دست دادن و در نتیجه، چیزی که برای من اتفاق می‌افتد بعد از خلق اثر، شگفتی است. این شگفت‌انگیز بودن، در این نسخه دیده می‌شود. البته نسخ دیگری فکر می‌کنم با همین موضوع عروج حضرت رسول وجود داشته باشد.

تصویر بعدی اثری است مربوط به کتابت؛ یک تصویرسازی است با همین موضوعات و داستان‌ها و مضامین مذهبی مسیحی که در آن دوره خیلی رواج داشته. هنرمند صدر مسیحیت، خیلی تابع اساطیر است، ولی این اساطیر را با شکل و نام مسیح و اتفاقات داستانی و روایت‌های انجیل شکل می‌دهد. تصویر بعدی شاید یک نقطه عطف باشد. توجه به انسان در این تصویر بارز است؛ اثری از «لورنتوگیبرتی» و آن داستان معروف مسابقه که در فلورانس اتفاق می‌افتد، بین «گیبرتی» و «برونلسکی». در این اثر، با تصویری از ذبح حضرت اسماعیل، توسط حضرت ابراهیم روبه‌رو هستیم که ویژگی‌های جالبی دارد؛ از جمله نوع خاصی از برجسته نمایی، نقطهٔ تأکید تصویری و صید لحظه‌ای که اتفاق رخ می‌دهد. همهٔ این‌ها باعث می‌شود که یکی از این دو هنرمند، لبخندی پیروزمندانه بر لبش نقش ببندد (یعنی گیبرتی). تصویر بعدی یکی از مهم‌ترین آثار سرآغاز رنسانس است. و به دوره «گوتیکِ پسین» مربوط می‌شود. این تابلو «زاری بر جسد مسیح» نام دارد. «جوتو» هنرمندی است که در آثار اولیه‌اش به تفارن اهمیت می‌دهد و ساختاری پایا و ایستا را پی‌می‌ریزد. این اثر بیانگر دگرگونی و خلاقیتی است که در آن دوره رخ می‌دهد. توجه به انسان و این نوع واقع‌گرایی که در تصویر وجود دارد، به شکستن محدودیت‌های تقارن، به ترکیب نامتقارن و در نتیجه ایجاد فضایی پرتحرک به گونه‌ای منطقی و واقع‌گرا می‌انجامد. تصویر بعدی اثر «روخیر و اندروایدن»، هنرمند اروپای شمالی است که صحنهٔ پایین آوردن مسیح از صلیب را تجسم می‌بخشد که یکی از موضوعات متداول آن دوره بود.

تصویر بعدی «نقدینهٔ خراج»، اثری از «مازاتچو» است. تصویر بعدی معروف‌ترین شام آخر، اثر «داوینچی» است که شاید بتوان گفت، یکی از معروف‌ترین آثار دوره رنسانس مترقی به حساب می‌آید. با این که این کار، حاصل یک سفارش بوده، ولی به نظر می‌رسد که هنرمند بسیار فراتر از این قضیه رفته. یعنی در کنار این سفارش دل مشغولی، دغدغه، هراس و آرزوهایی که این هنرمند دارد هم در قالب این کار دیده می‌شود. تنهایی مسیح که در نقطهٔ کانونی و در مرکز اقطار این مستطیل قرار گرفته، حاکی از این قضیه است.

آغداشلو: کسانی که این تابلو را به نقاش سفارش داده بودند، آن را برای سالن غذاخوری کلیسا می‌خواستند و در عمل، چگونگی اجرای اثر هم سفارشی بود. بنابراین، خیلی موضوع مناسبی است.

عسگری: تصویر بعدی کاری از «رافائل» است که هنرمند در این اثر، حداکثر استفاده را از زبان نقاشی می‌کند. طبیعتاً

با توجهی که به هنر یونان دارد، آمال و آرزوهای خودش را هم به صورت نوع خاصی از شخصیت‌پردازی نشان می‌دهد. در اثر معروفش به نام «مدرسه آتن»، می‌دانید که «داوینچی» را در هیأت افلاطون نشان می‌دهد و «سقراط» را که روی پله‌ها لمیده. تصویر بعدی کاری است از «تی سین».

«تی سین» پردازشگر بسیار ماهری بوده، ولی این اثر که صحنهٔ شکنجهٔ مسیح است، در اواخر عمرش ترسیم شده و حدس من این است که سفارش دهنده، احتمالاً خیلی هم رضایت نداشته وقتی کار به اتمام رسیده.

تصویر بعدی کاری از «تین تورتو» است که لحظاتی پیش از به صلیب کشیدن عیسی (ع) را تجسم می‌بخشد. نوع نورپردازی و فضاسازی خاصی که در این اثر وجود دارد، متمایز شدن مسیح و اغراقی که در اندام مسیح به چشم می‌خورد، نسبت به بقیهٔ عوامل تصویر، جزء ویژگی‌های این اثر محسوب می‌شود. تصویر بعدی کاری از «ال‌گرکو» است. من خیلی تعجب کردم وقتی این اثر را برای اولین بار دیدم؛ چون «ال‌گرکو» کادر را دو بخش کرده که به نوعی بیانگر زمین و یک جهان قدسی است. برعکس اغتشاش و ناپایداری زیادی که در بخش پایینی تابلو و صحنه مراسم تدفین «کنت اُرگاس» دیده می‌شود، در بالای تابلو و در جایگاه پاکان، چیزی از این اغتشاش نیست.

تصویر بعدی اثر معروف «گرونوالد»، صحنهٔ تصلیب برای محراب کلیسای آیزنهایم است.

«مل گیبسن» در فیلم مصائب مسیح، خیلی تحت تأثیر این کار بوده و برای همین، در این فیلم نوعی واقع‌گرایی شقاوت‌آمیز به چشم می‌خورد. کما این که این اثر هم در دورهٔ خودش مطمئناً تعجب‌برانگیز بوده. در تصویر بعدی، اندوه موضوعی است که «دُرِر» در این حکاکی نشان می‌دهد.

تصویر بعدی یکی دیگر از حکاکی‌های «رامبراند» است؛ یعنی یکی از سفارش‌هایی که گرفته و آن خصوصیت تصویری و بصری که در آثار «رامبراند» هست، در این کار کاملاً دیده می‌شود. تصویر بعدی «مرگ سقراط» کار «داوید» است که این اثر، پیام‌آور توجه به فرد است. به نظر می‌رسد که «سقراط» در این صحنه، پایان مقطعی از زمان و شکل‌گیری و تبدیل آن به مراحل دیگر را هشدار و یا نوید می‌دهد. او به آسمان اشاره می‌کند و زبان تمثیل در این اثر کاملاً احساس می‌شود. می‌بینیم که این نوع فردیت‌گرایی، در این سال‌ها خیلی رواج پیدا می‌کند؛ از دورهٔ رمانتیک به بعد. این‌ها جزء آثاری است که به نظر می‌رسد وجه سفارشی در آن‌ها بسیار کم‌رنگ‌تر می‌شود؛ یعنی هنرمند این توانایی را پیدا می‌کند که فضاهای فردی خودش را به طور کامل معرفی می‌کند.

تصویر بعدی کاری از «ژریکو»، به نام «بازماندگان کشتی مدوسا» است. در سمت چپ پایین کادر از کمپوزیسیون

اکرمی:
تصویرگری هم کار خودش را می‌کند و هرچند تصویرگری زیرمجموعهٔ نقاشی به شمار می‌رود، واقعاً عین نقاشی نیست. اولاً سفارشی است و بعد این که سوار بر ادبیات پیش می‌رود. در نتیجه، بحث مخاطب در آن خیلی اهمیت دارد. تصویرگری مثل نقاشی نیست که جداگانه در یک گالری به نمایش دربیاید

آیدین آغداشلو: بعضی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر، در حقیقت نوعی تصویرگر هستند. با وجود این که در زمینهٔ نقاشی فعالیت می‌کنند، ولی این‌ها تصویرگرهایی هستند که مفاهیم بسیار شخصی خودشان را برای مخاطبان خاص تصویرگری می‌کنند. حد و مرز میان تصویرگری و نقاشی به شدت شکسته است

متداول رنسانس، یعنی کمپوزسیون مثلث استفاده کرده به عنوان نمادی از تفکر، ولی به هم ریختگی و اغتشاشی که در قسمت‌های دیگر هست، اضطراب انسان دورهٔ رمانتیک را در مراحل مختلف بیان می‌کند. نی‌لبک‌زن می‌تواند شاید پیشقراولی باشد که این تغییر و تبدیل را نوید می‌دهد؛ تغییر و تبدیلی که در ارتباط با ارزش‌های تصویری تاریخ هنر و ارزش‌های بصری پنهان در آثار اتفاق می‌افتد.

تصویر بعدی کاری از «سزان» است. جالب است که وقتی این کارها را می‌بینیم به نحوه، نوع و جنس روایت این نقاش‌ها هم توجه کنیم. در این جا دیگر نقاشی کاملاً جنبهٔ علمی پیدا می‌کند و از جنبهٔ روایی خیلی کاسته می‌شود. هنرمند تبدیل به یک دانشمند می‌شود که بیشتر به جست‌وجوی عوامل متعددی که درمحیط پیرامونش هست، می‌پردازد. تصویر بعدی «کشتی گرفتن فرشته و یعقوب»، اثر گوگن است که این اثر، به سبب رنگ قرمزش بسیار جذاب است. زاویه دید و انتخاب موضوع که بیانی نمادین دارد، شاید پیروزی و جدال عقل و احساس را به نمایش بگذارد.

در اثر بعدی نی‌لبک زن که در نهایت شادی و آرامش و سرخوشی، نوید ظهور دنیای جدید را می‌دهد، به یأس می‌نشیند در اثر «مونش» به نام «فریاد» انسان در قرن اخیر فراموش و پنهان می‌شود و در جست‌وجوی خلوتگاهی است که بتواند آرامش پیدا کند که از دیدگاه «مونش» امری محال به نظر می‌رسد.

تصویر بعدی «کارگاه قرمز» کار «ماتیس» و اثری است بسیار جذاب، در این اثر و خیلی از آثار «ماتیس»، توجه توأم با شناخت «ماتیس» را به نگارگری ایرانی می‌بینیم. نوعی تقسیم‌بندی و فضای دوبعدی و عدم برتری قسمتی به قسمت دیگر، در این تصویر وجود دارد. مساوات شرطی است که در نگارگری ایرانی وجود دارد و در این اثر هم کاملاً دیده می‌شود.

تصویر بعدی «شام آخرِ» «امیل نولده» است که این جا واقعاً چهرهٔ مسیح و حواریون فقط در پرتو یک شمع کوچک دیده می‌شود و مسیح به یک آدم اخلال‌گر و آشوب‌گر تبدیل شده و حواریون به صورت افرادی که احتمالاً نعره‌های مستانه‌شان، نصف شب خواب خیابان‌ها را آشفته می‌کند.

تصویر بعدی «دوشیزگان اوینیون»، اثر «پیکاسو»ست که نگاه «پیکاسو» را به انسان نشان می‌دهد؛ نگاهی تحلیل‌گرایانه و مبتنی بر ساختارهایی که این هنرمند از هنر سایر ملل کشف می‌کند (مثلاً ماسک‌های آفریقایی). در این اثر عاملی که به بوته فراموشی سپرده می‌شود، روایت است. در واقع، جنبه‌های ساختاری تقدم پیدا می‌کند بر توجه به موضوع. تصویر بعدی اثری از «شاگال» است؛ هنرمند مکتب سورئالیست، به نام «من و دهکده». اثر بعدی کاری از «جیورجیو دکریکو»، هنرمند سبک متافیزیک است. در کار سمت راستی، شادمانی و رضایت و سادگی را می‌بینیم، ولی در

کار سمت چپ، به نوعی گم شدن و وحشت از آینده و در عین حال محتوم بودن سرنوشت پیچیده‌ای که در انتظار هر کس هست، دیده می‌شود. در تصویر بعدی هم هراس و تنهایی که در جهان کنونی هول‌انگیز به نظر می‌رسد، دستمایه «فرانسیس بیکن»، نقاش انگلیسی شده است. تصویر بعدی کار «جرج سگال» است که تعابیر مختلفی نسبت به گچ اندود بودن این آدم‌ها و قالب‌های گچی که از مدل‌های واقعی می‌گرفته، مطرح است. به نظر می‌رسد که در این جا هم هنرمند، و بی‌هویتی تنهایی انسان معاصر را به شکلی نشان می‌دهد. البته این تعبیر شخصی من است.

تصویر بعدی کاری از «دیوید هاکنی» است با موضوع انسان و این یکی، کاری از «یوزف بویز» است و عنوان این اثر، این است که چه طور می‌شود تصویری را برای خرگوشی مرده توضیح داد که یک کار «پرفرمنس» است.

تصویر بعدی اثری از «کیت هرینگ» است. «کیت» آثار خود را در خیابان‌ها، پیاده روها و ایستگاه‌های مترو به نمایش می‌گذارد و به نوعی هنرمندی مردمی به شمار می‌رود.

تصویر بعدی اثری است از «آندره سِرانو». مسیح که شخصیتی قدسی دارد، در چنین فضایی قرار گرفته است و این‌طور با بی‌مهری رو به رو می‌شود. در این جا می‌توان به عاملی بسیار کلیدی اشاره کرد که تفاوتی بارز میان تصویرگری و نقاشی را بیان می‌کند و آن توجه به موضوع است.

تصویرگرِ آگاه، در عین حال که فضای شخصی خودش را دنبال می‌کند، با نوع و جنس ادبیات داستانی و مخاطب آشناست. او می‌کوشد. فضاسازی و شخصیت‌پردازی و همهٔ این مراحل را با توجه به مفاهیم ادبی که درمتن هست، دنبال کند. اما در نقاشی این قضیه در شاید صدو پنجاه سال اخیر، تقریباً نادیده گرفته می‌شود. کما این که وقتی از «ماتیس» می‌پرسند که به نظر تو چه کاری از همه مشکل‌تر است یا برای کشیدن یک گل رز باید چه کار کنیم، می‌گوید به نظر من این کار خیلی مشکل است؛ چون اول باید تمامی گل‌های رزی که دیده‌ام و وجود دارد، فراموش کنم تا بتوانم اثری جدید خلق کنم.

بعضی از تصویرگرهای ما هیچ وقت نمی‌گویند که ما نقاش هستیم و پافشاری می‌کنند که کارشان تصویرگری است. و اصولاً بین این دو تفاوتی نمی‌بینند. پرسشی که پیش می‌آید، این است که وقتی مخاطب من یک بچهٔ هفت ـ هشت ساله است، آیا این دو دیدگاه مشکلی ایجاد نمی‌کند؟

اکرمی: به نظر می‌رسد که هنوز سؤال ما دربارهٔ ارتباط نقاشی و تصویرگری در ایران و مقایسه آن با همین ارتباط در اروپا و غرب، کاملاً روشن نشده باشد.

عسگری: من عام‌تر به این قضیه نگاه کردم.

اکرمی: ما از تصویرگری و هنر نقاشی در جامعه‌مان، تلقی دیگری داریم تلقی رایج از تصویرگری، یعنی این که یک کارگاه مجهز کتاب‌سازی باشد و تصویرگر در مرحلهٔ آخر، تصویر را در فضاهای خالی جا بدهد. خُب، آیا می‌توان این را نقاشی دانست؟ البته در بعضی چیزها با هم اشتراک دارند، اما فکر می‌کنم یک جاهایی هم خیلی از همدیگر متمایز می‌شوند. من می‌خواهم این تمایز را به خصوص در کار خودمان پیدا کنم. وقتی می‌گوییم تصویرگری، ذهن ما به این برمی‌گردد که اصلاً تاریخ ما تصویرگری است، اما در نقاشی غیرایرانی یا اروپایی، با چنین مسیری مواجه نیستیم.

آیدین آغداشلو: ریشه‌ها و شناختن ابزار کار، یک مسئله اساسی است و هم‌چنین شناختن جایگاه و خاستگاه اصلی تصویرگری که نقاشی است و الا به خودی خود کامپیوتر نه تنها اشکالی ندارد، بلکه الان بعضی از درخشان‌ترین نمونه‌هایی که در گرافیک معاصر جهان می‌بینیم، بالاخره از مسیر همین دستگاه حیاتی و کارساز گذشته است

کیوان عسگری: خصوصیتی که در نگارگری ما زیاد دیده می‌شود، همفکری و یگانگی بین تصویرگر و نویسنده است. این یگانگی باعث می‌شود که من فکر می‌کنم با توجه به این که تصویرگر تا حد زیادی به محتوا و مفاهیم پنهان در آن قطعهٔ ادبی توجه می‌کند، در عین حال طبق گفتهٔ آقای آغداشلو، در بعضی از موارد در پرداخت‌ها و ریزه‌کاری در بعضی از قسمت‌های کار، آن فضای خیالی خودش را به نمایش می‌گذارد

آن‌جا نقاشی مراحل خود را طی می‌کند و تصویرگری هم کار خودش را می‌کند و هرچند تصویرگری زیرمجموعهٔ نقاشی به شمار می‌رود، واقعاً عین نقاشی نیست. اولاً سفارشی است و بعد این که سوار بر ادبیات پیش می‌رود. در نتیجه، بحث مخاطب در آن خیلی اهمیت دارد. تصویرگری مثل نقاشی نیست که جداگانه در یک گالری به نمایش دربیاید. بد نیست این تفاوت‌ها در بخشی از بحث ما آشکارتر شود، و گفت‌وگویی گروهی داشته باشیم.

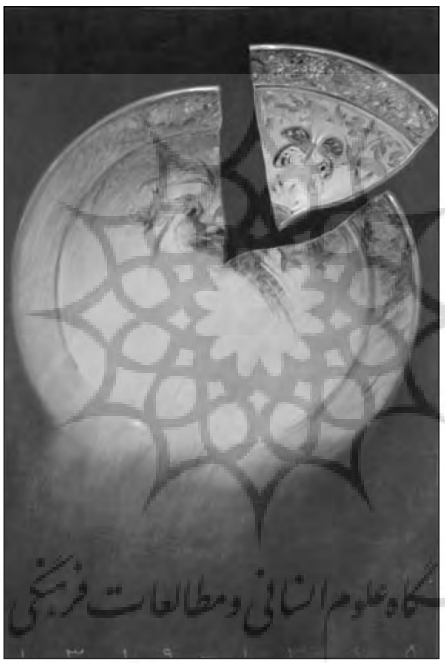
فریبا زرین‌قلم: با توجه به تصاویری که نشان داده شد و موضوع مطرح شده، آن چه در بازار کتاب و نشریات می‌بینیم، این است که چرا تصویرگری زیرمجموعهٔ رشتهٔ گرافیک به حساب می‌آید؟ و چرا زیر مجموعهٔ نقاشی نیست؟

آغداشلو: تصویرگری زیرمجموعهٔ نقاشی نیست. برای این که جایگاه مستقلش از قرن ۱۶ و ۱۷، هم به صورت حکاکی و هم به شکل تصاویر علمی و فنی، نقشه‌های جغرافیایی و هم‌چنین بر صفحات کتاب‌ها تثبیت و مشخص شده است. اگر تاریخ تصویرگری را نگاه کنید، این دستاورد، دستاورد درخشانی بوده،ولی قدری هم مغشوش کننده بوده. یعنی اگر ما تصویرگری را فقط بر این مبنا بگیریم که تصویرگری در ارتباط با ادبیات است که شکل می‌گیرد و یا این طور تصور کنیم که تصویرگری براساس سفارش است که به وجود می‌آید و یا تصویرگری را هنری بدانیم که فردیت در آن کم‌تر است، چون با ادبیات ارتباط دارد و طرح آن از پیش تعیین شده، این‌ها موضوع را مغشوش می‌کنند.

زرین قلم: به هر حال، عامل سفارش دهنده در آن دخیل است و در نقاشی نیست.

آغداشلو: در نقاشی هم هست. بیشتر این نقاشی‌هایی که نشان دادید، سفارشی بوده؛ یا کلیسا سفارش داده یا دربار و یا اشراف. داریم یک کم محدودترش می‌کنیم. یعنی می‌گوییم ادبیات نه تنها تعیین می‌کند، مثل مینیاتورهایی که اشاره کردم، بلکه می‌خواهد موضوع به نحو مطلوب خودش بازگو شود. این یک قدری مغشوش می‌کند. نمی‌گویم راه‌حل ندارد، ولی باید این‌ها را از هم مجزا کنیم. حتی در نمونه‌های قدیمی تصویرگری هم با تجلی شاخصِ فردیت هنرمند مواجه هستیم. کارهای ویلیام «بلیک» را که نگاه کنید، می‌بینید که، هم شاعر و نقاش بوده و هم مجموعهٔ اشعار خودش را تصویرگری کرده و هم کتاب مقدس را. اصلاً احتیاجی نیست امضایش را نگاه بکنید. هرکدام از کارهایش به روشنی مشخص می‌کند که کار اوست.

به نظر من برای تعریف کردن، باید موضوع را جمع و جورتر کنیم. به این معنا از قرن هفدهم میلادی به بعد، تصویرگری جای مشخصی را در فرهنگ تصویری اروپایی اشغال می‌کند که البته پیش‌تر در چین و ژاپن هم بوده. همهٔ این نمونه‌هایی که ما دیدیم، در ارتباط با ادبیات بود، ولی این باید زیر عنوان گرافیک جمع‌بندی شود. برای این که درغیر این صورت، اغتشاش زیاد می‌شود. یعنی هر کدام از این نقاشی‌هایی که در این جا نمایش داده شد، اگر قرار باشد براساس تصویر کلی‌تری تعیین جایگاه شود، همهٔ این‌ها در حوزهٔ تصویرسازی هم قرار می‌گیرند. در صورتی که بدیهی است قاعدتاً تمامی این‌ها را تحت عنوان تصویرگری نمی‌توانیم جمع‌بندی کنیم. بعضی از این‌ها نقاشی یا نقاشی دیواری هستند. اما



اگر بخواهیم از چند دیدگاه نگاه کنیم، تداخل‌شان را درهم خواهیم دید. هر کدام از این‌ها ممکن است فردیت خاص سازنده‌شان را نیز منعکس کنند.

در تمام دورهٔ هزارسالهٔ نقاشی قرون وسطی ـ مانند مینیاتورهای خودمان ـ فردیت چندان عمده و بارز نیست، ولی هر کدام از کارهایی که متعلق به پس از آن دوره بود و دیدید، مشخص بود که روایت، حاصل داوری شخصیت خاص و معین و معلوم یک هنرمند بوده و نتیجهٔ برداشت او از یک موضوع است. موضوعی که او براساس برداشت شخصی و فردی خودش، برای ما تعبیر و تعریف و روایت می‌کند. برداشت‌هایی که با برداشت‌های دیگران متفاوت هستند. بنابراین، من فکر می‌کنم اگر راجع به تصویرگری صحبت می‌کنیم، این منبع و منشأ را باید در نظر داشته باشیم و بعد بیاییم جلو تا ببینیم تصویرگری چه مراحلی را در طول تاریخ طی می‌کند و در این مراحل ببینیم فردیت راوی چگونه است.

در دورهٔ ما تأثیر این فردیت، بسیار واضح و عمده است. امضای تصویرگرهای مهم معاصر جهان را ـ مثل همان نقاشی «بلیک» ـ لازم نیست حتماً ببینید تا بازشناسی کنید. بدون امضا هم می‌فهمید کار چه کسی است.

مثلاً گمان می‌کنم مرز بین تصویرگری و نقاشی در کارهای من به شدت نامحسوس است. یعنی نقاشی‌های خودم را به صورت تصویرگری‌هایی می‌بینم برای قصه‌های شخصی خودم و از طرف دیگر، بیشتر تصویرهایی که کار کرده‌ام، ارتباط مستقیم و محسوسی با موضوع خود نداشته و درست هم همین است. این را به عنوان یک الگو عنوان نمی‌کنم، ولی واقعیت کارهای من همین است.

گمان می‌کنم خوب است و جا دارد در میان همهٔ مطالبی که راجع به گرافیک گفته می‌شود و مسائلی که این جا مطرح می‌شود ـ و این‌ها مسائل کلیدی و اساسی است ـ بدانیم چه چیزی تصویرگری رامشخص و تعریف می‌کند، فردیت در تصویرگری چه قدر است و یک تصویرگر چه قدر اجازه دارد که موضوع را به میل خودش بپیچاند و تغییر دهد؟

زرین قلم: وقتی تصویرگری زیر مجموعهٔ گرافیک قرار می‌گیرد، یعنی کسی که گرافیک خوانده، تصویرگری هم خوانده است و براساس سفارشی هم دارد کار می‌کند. با وجود این، عملاً وقتی کارش چاپ می‌شود، می‌بیند که در صفحه‌آرایی هیچ دخالتی ندارد؛ یعنی در گرافیک آن کتاب یا نشریه هیچ دخالتی ندارد. در عمل کار را تحویل می‌دهد؛ مثل یک نقاش. چرا دخالت نمی‌کند؟

آغداشلو: قرار نیست دخالت بکند. حرفه‌ای وجود دارد به عنوان مدیر هنری. مدیر هنری حتی تصویرگر خاصی را برای کار روی موضوع کتاب انتخاب می‌کند. کار یک تصویرگر برای موضوعی مناسب است و برای موضوع دیگری مناسب نیست. مدیر هنری حتی به کسی که کارهای اجرایی صفحه‌بندی‌اش را انجام می‌دهد، توضیح می‌دهد که کار چه جوری

آیدین آغداشلو:
تصویرگری معاصر ایران (یعنی ۲۰ سال اخیر)، وضعیتی بسیار بحرانی را می‌گذراند. عوامل متعددی در این وضعیت دخالت دارند. یکی آسانیِ کار با ابزار کار، یعنی کامپیوتر است و این امکانات زیادی در اختیار یک تصویرگر تازه‌کار می‌گذارد و او را در جاهایی تنبل بار می‌آورد. راه دیگری هم نیست؛ یعنی نمی‌توانیم بگوییم کامپیوتر را بگذار کنار، ولی می‌توانیم عوامل را بررسی و تحلیل کنیم. ارتباط تصویرگری و نقاشی ناگسستنی است و کسی نمی‌تواند بگوید من نقاش نیستم، ولی تصویرگر هستم. اگر هم باشد، مثل یک لبخند تصنعی است که بعد از مدتی، گوشه‌های لب آدم فرو می‌افتد و دیگر نمی‌شود آن را حفظ کرد

باید باشد. در حقیقت، کار اصلی را او طراحی می‌کند. یک تصویرگر وقتی سفارش می‌گیرد و کارش را تحویل می‌دهد، وظیفه اصلی‌اش هم تمام می‌شود. بخش قابل توجهی از کار، محصول مدیریت مدیر هنری است و ایجاد ارتباط و انسجام میان بخش‌های مختلف یک صفحه و یک کار.

زرین قلم: و وقتی نتیجه رضایت‌بخش نباشد، عملاً همان می‌شود که ما در بازار می‌بینیم.

آغداشلو: برای این که ما مدیر هنری نداریم.

زرین قلم: همیشه بین این بخش گرافیک و تصویرگری، یک جور شکست ایجاد می‌شود و دقیقاً آن جایی است که گرافیک از کار حذف می‌شود و عملاً مهجور می‌ماند. ما در بازار اثری از کار گرافیکی، غیر از کارهای گرافیکی شخصی نمی‌بینیم. متشکرم.

غفاری: شما گفتید که الان کارهای خلاقی در زمینه تصویرگری دیده نمی‌شود. بگویید چه عواملی می‌توانند کمک کنند تا این آفرینش به وجود بیاید؟ شما فکر می‌کنید آیا مثلاً دیدن کارهای مختلف، باعث می‌شود که یک جرقه‌ای در ذهن یک نفر ایجاد شود یا عوامل دیگر؟

آغداشلو: پاسخش واقعاً آسان نیست. شما دارید دنبال عواملی می‌گردید که آفرینش را ممکن و مقدر می‌کند. یک وقتی این اتفاق افتاد در همان باغ آکادمی «لورنزو». «دی مدیچی» فکر کرد اگر هنرمندان را کنار هم جمع کند آن‌ها از هم یاد می‌گیرند و به هم یاد می‌دهند که «میکل‌آنژ» جوان هم در همان جا درس‌های اولیه‌اش را گرفت.

آن باغ آکادمی دویست سال بعد تبدیل شد به دانشکده‌های هنری. معضل موجود در جامعه‌مان را باید از مسیر رسمی‌اش تعقیب کنیم و ببینیم کدام دستگاهی مسئول ایجاد امکان برای آفرینش است که اسم این دستگاه را هم می‌دانیم که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است و دو ـ سه دستگاه دیگر هم کنار هم وجود دارند مثل تلویزیون و غیره.

کیوان عسگری:
از ابتدای تاریخ بیان تصویری دست مایه‌ای بوده برای همهٔ هنرمندان و تمام انسان‌های حساس به عوامل درونی و بیرونی، عوامل اجتماعی و فردی، برای ثبت پدیده‌ها، رویدادها و وقایع مستند و گاهی برای تبلیغ اعتقادات. البته چیزی که در نقاشی‌ها تا قبل از قرن نوزدهم دیده می‌شود، نوعی روایت است و روایت که به نظر من یک عامل مشترک بین نقاشی و تصویرگری است، عامل مهمی در این قضیه نیز هست

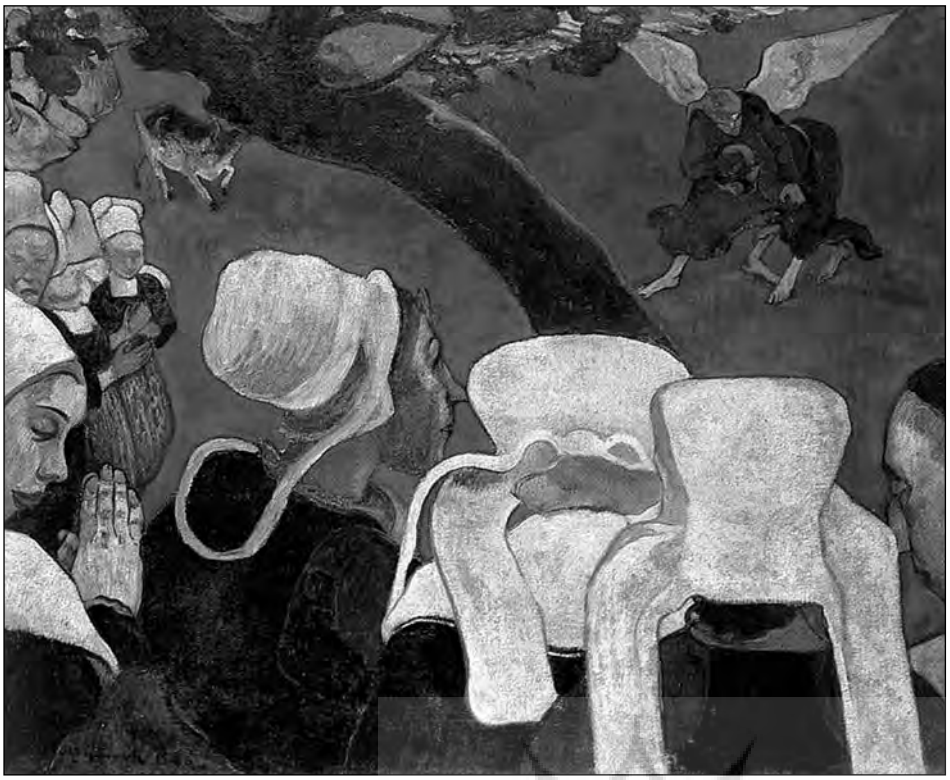
خُب، اول باید ببینیم آیا این دستگاه‌ها کارشان را درست انجام می‌دهند یا نه؟ آیا به تولید آفرینش کمک می‌کنند و ایجاد آفرینش را گسترش می‌دهند یا نه؟ جوابش این است که نه. هیچ کدام‌شان کارشان را درست انجام نمی‌دهند. به یک دلیل خیلی ساده؛ چون هیچ‌کدام‌شان اهمیت کارشان را درنمی‌یابند.

تعریف مشترکی از آفرینش وجود ندارد. اگر چنین تعریفی و یا چنین تشخیصی وجود داشته باشد که در این حوزه آفرینش لازم است، آن وقت راه‌هایی می‌جوییم که این کار بهتر صورت بگیرد. نمی‌دانم تحت تأثیر چه واقعهٔ ناگهانی، این دستگاه‌ها ممکن است به این نتیجه برسند که نیروهای‌شان را همراه و هماهنگ کنند و در پی این باشند که چه کار می‌توانند بکنند. اما گمان می‌کنم چنین اتفاقی هیچ‌وقت نخواهد افتاد. هرکسی شرح و تفسیر و تعبیر خودش را خواهد داشت؛ در دستگاه‌های رسمی و در دانشکده‌های هنری مخصوصاً، این دانشکده‌های هنری در حقیقت همان باغ آکادمی لورنزوی معروف‌اند دیگر.

چنین اتفاقی در دانشگاه‌های ما نخواهد افتاد. بنابراین، اگر ما این را دنبال می‌کنیم که مؤسسات موظفی وجود دارند که باید این کار را بکنند، لازمه‌اش یک معجزه است که نهادی تشکیل شود و نماینده‌های همهٔ این دستگاه‌ها بیایند و راهکارهایی را بررسی بکنند که چه طور می‌شود به آفرینش کمک کرد. این امر چنان از نظر من دور است و غیر قابل دسترسی که اصلاً وقت شما را سر این موضوع تلف نمی‌کنم.

راه دوم راه پرپیچ و خم‌تر، سامان نیافته‌تر و شخصی‌تری است: این است که هر کسی به هر ترتیبی در مسیر چنین موقعیتی قرار می‌گیرد، احساس تکلیفی در این زمینه بکند و آن وقت ناچار شود که به شخصه، بدون کمک و یاری چندانی از هیچ دستگاهی، به هر ترتیبی شده خودش را تعالی ببخشد و به استغنای کارش کمک کند. این شعار نیست. الان اینترنت بسیار می‌تواند کمک کند. «سواد» خیلی مهم است. نمی‌گویم الزاماً داشتن سواد به آفرینش منجر می‌شود، ولی یکی از زمینه‌هایی است که به شکل‌گیری آفرینش کمک می‌رساند. بصیرت و شناخت زبان جهانی مفید است؛ شناختن حوزه‌های هنرهای هم جوار هم. آن وقت مثل مرتضی ممیز می‌شود که در جوانی نگاه از کار گرافیست‌های معاصر ایرانی هم دورهٔ خودش گرفت و شروع کرد به فراهم آوردن هر چه لازم داشت. اگر هم آن معجزه حادث شود و دستگاه‌های مسئول با هم هماهنگی پیدا کنند و به تعریفی اساسی دربارهٔ آفرینش برسند و راه‌هایی برای رسیدن به آن پیشنهاد کنند و بعد از پیشنهاد بتوانند آن را به اجرا دربیاورند، عالی می‌شود. البته تنها همان هم کافی نخواهد بود. ما نباید فکر کنیم که با کمک سیستماتیک مؤسسات مسئول، نتیجهٔ بلافاصله‌ای در حوزهٔ آفرینش رخ خواهد داد. بلافاصله که قطعاً نخواهد بود، ولی امیدوارم اگر آن اتفاق بیفتد، در دراز مدت چنین نتیجه‌ای بگیریم. وقت و فرصت چندانی نداریم. من چون خودم از کمک خاصی برخوردار نشدم، هیچوقت خودم را الگوی کسی نمی‌دانم، ولی فکر می‌کنم آن اتفاقی که در مورد ممیز، من و خیلی‌های دیگر از سال ۱۳۳۵ به بعد اتفاق افتاد، احتمالاً از حالا به بعد برای شما هم می‌افتد: تنها می‌مانید و خودتان باید کارتان را به سامان برسانید. به ما که بد نگذشت و نتیجه هم خیلی بد نشد.

اکرمی: به گمان من، حذف آفرینش در تصویرگری امروز، یکی از دلایلش جدایی نقاشی از تصویرگری است. تصویرگر امروز خیلی الزامی نمی‌بیند که واقعاً کارش از درون نقاشی زاییده شود. تصویرگر می‌شود؛ بدون این که فیگور، عناصر کار، فضاسازی، تکنیک‌های مختلف و دیگر زمینه‌های لازم را بشناسد. اولین تصویرگرهای دههٔ چهل ما که به عنوان تصویرگران حرفه‌ای آمدند، همه از عرصهٔ نقاشی به تصویرگری رسیدند. در نتیجه، با پدیده‌ای روبه‌رو شده‌ایم که تقریباً بدون نقص است. البته امروز هم در تصویرگری رگه‌های درخشانی می‌بینیم، اما آن جایی که به نقاشی، شناخت رنگ، کمپوزیسیون، فضاسازی و شخصیت‌پردازی مربوط می‌شود، واقعاً مشکل پیدا می‌کنیم. در تصاویری که آقای عسگری نشان دادند، ما جدایی محسوسی بین تصویرگری و نقاشی نمی‌بینیم؛ به بخصوص وقتی خیلی به تصویرگری نزدیک می‌شود که ما تصویر فریم به فریم یا روایت تصویر به تصویر داریم.



امید نعمتی:
هفتهٔ گذشته که بزرگداشت «آندرسن» بود، کارهای بچه‌ها در کنار کارهای استادانی قرار داشت که کتاب‌ها را تصویرسازی کرده بودند. کارهای بچه‌ها خیلی خلاقانه به نظر می‌آمد و بادید بازتر. بچه‌ها به خاطر دنیایی که دارند، به خودشان اجازه می‌دهند چیزها را به طرق مختلف نگاه کنند. آیا این می‌تواند در نقاشی کودک هم نقش داشته باشد یا این که این شخصیت را باید کنار گذاشت و خیلی بچه‌گانه‌تر فکر کرد؛ جوری که به درد آن سن بخورد؟

مثلاً «میکل آنژ» در نقاشی‌های کلیسایی خودش، حضرت آدم را در چند نما نشان می‌دهد. ما نمی‌توانیم این‌ها را کاملاً از هم جدا کنیم و بگوییم این نقاشی است و آن تصویرگری.

واقعیت این است که تصویرگری امروز ما، از نقاشی بسیار دور است. یعنی شما در عناصری که در تصویرگری می‌بینید، نمی‌توانید یک روایت از درون آن دربیاورید. نگاه می‌کنید می‌دانید یک اتفاقی دارد می‌افتد و یک داستانی پشت این زمینه شما با یک سری تصویر گوناگون روبه‌رو می‌شوید که احساس نمی‌کنید این‌ها داستان دارد و فکر می‌کنید برای این که سر دربیاورید، حتماً باید متکی به متن ادبی‌اش باشید.

رویا رضازاده:
تصویرگر تا چه اندازه باید با ادبیات آشنا شود؟ اگر متن ادبی از نظر ادبیات، دارای مشکلاتی باشد، آیا می‌تواند باعث شود تصویرگری که روی آن کار می‌کند، کارش هم خوب درنیاید؟

علیزاده: من فکر می‌کنم خلاقیت وجود دارد، اما جهت نمی‌دهند. بچه‌های جدید کارشان خیلی خوب است، ولی هر جا که می‌روند، عیبی روی کارشان می‌گذارند.

امروز زندگی ماشینی‌تر شده. چه اشکالی دارد که از کامپیوتر استفاده شود؟

آغداشلو: ریشه‌ها و شناختن ابزار کار یک مسئله اساسی است و هم‌چنین شناختن جایگاه، و خاستگاه اصلی تصویرگری که نقاشی است و الا به خودی خود کامپیوتر نه تنها اشکالی ندارد، بلکه الان بعضی از درخشان‌ترین نمونه‌هایی که در گرافیک معاصر جهان می‌بینیم، بالاخره از مسیر همین دستگاه حیاتی و کارساز گذشته.

علیزاده: همیشه برایم مهم بوده که ابتدا با دست کار کنیم. اصلاً من خودم با کامپیوتر کار نمی‌کنم، ولی بعضی‌ها که با کامپیوتر کار می‌کنند، معلوم است که کار را از قبل با دست انجام داده‌اند و بعد در کامپیوتر، برنامه‌هایی را روی آن پیاده

کرده‌اند. در مورد این بحرانی هم که شما می‌گویید، مسئولان اجرایی مقصر هستند، من هم با شما هم عقیده‌ام. در دانشگاه اصلاً به آن چیزی که طراحی واقعی است، اهمیت داده نمی‌شود، اصلاً ورود به دانشگاه‌ها مشکل است و کسی که می‌خواهد هنر بخواند، باید درس‌های عمومی‌اش قوی باشد.

آغداشلو: مسئولان کارشان را انجام نمی‌دهند، ولی آدم که سرش را نمی‌گذارد زمین. دانشگاه‌های ما درست تدریس نمی‌کنند در رشتهٔ گرافیک به رشته‌های اساسی کم‌تر توجه می‌شود. بخش‌های مختلفی که باید با هم هماهنگی کنند، هماهنگی ندارند و اصلاً تعریف مشترکی ندارند. اما زندگی هم‌چنان ادامه دارد و باید داشته باشد. هر جای کار که لنگ بماند، خُب هرکسی مداخله باید بکند.

اکرمی: هر هر حال، سروسامان دادن به این سیستم دانشگاهی که اولین شرط احیا و دگردیسی است.

ساویسامهوار: راز ماندگاری اثر هنری چیست؟

آغداشلو: ماندگاری یعنی ماندن در طول زمان. دربارهٔ ماندگاری یک اثر هنری معاصر که ما نمی‌توانیم نظری بدهیم؛ چون ممکن است بماند و ممکن است نماند. طول زمانی لازم است تا معلوم شود آیا این اثر ماندگار است یا نه. در جهان معاصر، با انباشت عظیمی مواجه هستیم از حیث هنرمند و از حیث ابزار ارتباط و از حیث رابطهٔ بین هنرمند و مخاطب. این انباشت شگفت‌انگیز است. برای این که تعریف‌های مشخص کنندهٔ قدیمی و همیشگی هنر، حالا دیگر به کلی مغشوش شده. اگر دنبال این می‌گردیم که چه چیزی باعث می‌شود یک اثر هنری بماند، در مورد آن چه که قبلاً اتفاق افتاده کم‌تر مشکل داریم؛ یعنی هر اثر یا دوره‌ای را اگر تشریح کنیم، شاید به این نتیجه برسیم و درک کنیم که چه عناصری در این اثر یا دوره، آن را ماندگار کرده. یکی از گرفتاری‌های در دوران ما این است که باید این نتیجه‌گیری را هم بکند که آیا این اثر می‌ماند یا نه؟ آیا این یک اثر هنری است یا نه؟ من به شخصه جز لفظ کلی «خلاقیت»، عنوان دیگری برای ماندگاری نمی‌توانم پیدا کنم. فکر می‌کنم اگر هنرمندی فردیت و خلاقیت را توأماً داشت، اثرش ماندگار می‌شود.

اما دوران ما دورانی بسیار خاص، شگفت‌انگیز و دوست داشتنی است. مثلاً شاهد می‌شوید که هنرهای تجسمی با سینما درمی‌آمیزد و به صورت ویدیو آرت درمی‌آید. این مجموعهٔ عجیب و غریبی که به شکل‌هایی گوناگون، آثار به کلی متفاوتی را به وجود می‌آورد، زمینهٔ هنر تجسمی معاصر است. نه تعریف‌پذیر است و نه می‌شود عنوان قطعی برایش گذاشت و من ابزار نقدش را بسیار دشوار می‌یابم. شاید در چند کلمه نظر خودم را بتوانم توضیح بدهم؛ هنرمند هنرهای تجسمی معاصر، آدمی است که اطرافش را نگاه می‌کند، هر چیزی را برمی‌گیرد و کشف می‌کند، هر چیزی را کج و راست می‌کند و می‌تاباند، چیزهای بی‌اهمیت را کنار چیزهای مهم می‌گذارد و سازه‌هایی بسیار عظیم به وجود می‌آورد.

تن خودش را رنگ می‌کند و روی بوم غلت می‌زند. مخاطبش را توبیخ می‌کند. فریاد می‌کشد و هر کاری که از عهده‌اش برمی‌آید، انجام می‌دهد تا نشان بدهد که حاضر است و داوری می‌کند.

او به تمامی اشیا و دستاوردهای جهان اشاره می‌کند و نظرش را منعطف می‌کند به هر چه دیده، به هر چه کشف کرده که تا قبل از برکشیده شدن به وسیلهٔ او،اصلاً اهمیتی نداشته است. در این شکل است که هنر معاصر جهان برای من

اکرمی: تصویرگر امروز خیلی الزامی نمی‌بیند که واقعاً کارش از درون نقاشی زاییده شود. تصویرگر می‌شود؛ بدون این که فیگور، عناصر کار، فضاسازی، تکنیک‌های مختلف و دیگر زمینه‌های لازم را بشناسد

خلاصه می‌شود و شکل بسیار محترمی است. هنر جدید را بسیار ستایش می‌کنم. خانم «کیکی اسمیت»، حیوان‌های مختلفی را از بلور و پلاستیک می‌سازد و کف یک تالار عظیم را پر می‌کند از این‌ها. این مهم نیست که صناعتش در کجاست و چه اهمیتی دارد. مهم این نیست که دستش در ساخت آثارش چه میزان فاعلیت و دخالت دارد. مهم این است که او دارد به جهان نگاه می‌کند و در نگاهش ما را هم شریک می‌کند. خوشه چین است. چیزهایی را برمی‌چیند و در ترکیبی مجدد کنار هم می‌گذارد و از این راه‌ها، توصیه و پیشنهادی برای جهان ما دارد و با همین توصیه‌ها و پیشنهادها، شکل جهان را تغییر می‌دهد. مگر آدمی مثل «میکل آنژ» به جز مهارت فنی بی‌نظیرش، در باقی موارد جز این کار کرد؟ مگر هر هنرمند بزرگی که نمونه آثارشان را در این جا دیدیم، جز این کار را کرده‌اند؟ جهان را به روایت خودشان تعریف کرده‌اند و به سبب این تعریف کردن، ساختن و شکل‌دادن و مجسم و ملموس کردن تعریف‌شان، شکل جهان را تغییر داده‌اند شکل جهان را تعالی داده‌اند. من این‌طور فکر می‌کنم. اما اگر بخواهیم واقعاً دنبال فرمول بگردیم که چه عنصری اثر هنری را ماندگار می‌کند و بخواهیم تعاریف‌مان اساسی، فلسفی، علمی و منجز ـ و به قول معروف جامع و مانع ـ باشد، چنین تعریفی سراغ ندارم.

نسیم میردشتی: یک نکته اصلی که ما در این قضیه فراموش کرده‌ایم، این است که تمام این مسائل از سازمان‌ها و تعاریف و... این‌ها همه فرعیات قضیه است در آفرینش و خلاقیت. ابزار کار، دانسته‌ها و تجربه‌هایی است که هنرمند در طی دوران کسب می‌کند. این‌ها اصول اولیه‌ای است که به نظر من باید خودش جمع‌آوری کند. بعد از آن هنرمند باید یک دورهٔ ریاضتی داشته باشد، خلوت و آرامشی با خودش داشته باشد که چیزهایی را که جمع‌آوری کرده، براساس فکر و درون خودش، چگونه شکل بدهد. این‌جاست که امکانات و پول و سازمان نمی‌تواند به آن شخص کمک کند.

حق‌گو: تاریخ هنر را که مطالعه می‌کنیم، می‌بینیم در هر دوره‌ای که هنر خیلی رونق گرفت، فلسفه هم پشتش بوده. من جای مطالعه را خیلی در بین دوستانم و خودم خالی می‌بینم. به نظر من باید تلاش کرد. باید هم مطالعه کرد و هم کار عملی.

مهوار: آیا فکر می‌کنید که این عصر تکثیر مکانیکی، یکی از دلایلی نیست که آدمی مثل «واز ارلی» می‌شکند و فرومی‌ریزد؟

اکرمی: اجازه بدهید بقیهٔ سؤال‌ها را هم بشنویم و بعد شما یک جا جواب بدهید.

امید نعمتی: در صحبت‌ها گفته شد که نقاشی خیلی می‌تواند وابسته باشد به تجربیات شخصی، ولی تصویرگری وابسته به یک متن یا سفارش‌دهنده است. من می‌گویم که می‌توانیم شخصیت خودمان را حفظ کنیم و برداشت خودمان را از فضای داستان یا کاراکتر داشته باشیم. هفتهٔ گذشته که بزرگداشت «آندرسن» بود، کارهای بچه‌ها در کنار کارهای استادانی قرار داشت که کتاب‌ها را تصویرسازی کرده بودند. کارهای بچه‌ها خیلی خلاقانه به نظر می‌آمد و بادید بازتر. بچه‌ها به

خاطر دنیایی که دارند، به خودشان اجازه می‌دهند چیزها را به طرق مختلف نگاه کنند. آیا این می‌تواند در نقاشی کودک هم نقش داشته باشد یا این که این شخصیت را باید کنار گذاشت و خیلی بچه‌گانه‌تر فکر کرد؛ جوری که به درد آن سن بخورد؟

رؤیا رضازاده: تصویرگر تا چه اندازه باید با ادبیات آشنا شود؟ اگر متن ادبی از نظر ادبیات، دارای مشکلاتی باشد، آیا می‌تواند باعث شود تصویرگری که روی آن کار می‌کند، کارش هم خوب درنیاید؟

ثروتیون: خواهرم در دانشگاه هنر تحصیل می‌کند. او می‌خواست پایان نامه‌اش دربارهٔ تصویرسازی باشد. مدیرگروه‌شان موافقت نکرده و گفت که به عنوان پایان نامه دانشجویی، ما تصویرگری را قبول نمی‌کنیم. این یک معضل است که نمی‌توانند آن چیزی را که دوست دارند، به عنوان پایان نامه انتخاب کنند. دیگر این که دانشجوهای دوره فوق‌لیسانس دانشگاه هنر، هیچ کدام از بچه‌های گرافیک و حتی نقاشی نبودند. از رشته طراحی صنعتی و صنایع دستی بودند.

عسگری: من هم شنیده‌ام که از رشته‌های دیگر هم می‌توانند شرکت کنند. مثلاً خانمی که شیمی یا فیزیک خوانده و علاقه‌مند است به تصویرسازی، می‌تواند در امتحان فوق‌لیسانس شرکت کند. البته من باور ندارم که هر کسی که حتماً دانشگاه را می‌گذراند، هنرمند می‌شود یا بالعکس. نمی‌دانم چگونه سیاست‌گذاری شده، ولی برای کسی که شور و اشتیاق و دید حساس دارد، فرقی نمی‌کند. در مورد سؤال آقای نعمتی می‌توانم بگویم این خصوصیتی است که باید در تصویرسازی باشد. در ناب‌ترین آثار تصویرگری کتاب کودک، همیشه جایی برای خیال‌پردازی کودک باقی می‌ماند و کودک در تصاویر زندگی می‌کند. اولاً فضا به گونه‌ای است که می‌شود آن را پذیرفت؛ حالا چه ساده و چه پیچیده.

در زمینهٔ کار نقاشی کودکان، طبیعتاً بچه‌ها خیلی بی‌تعبیر کار می‌کنند. معمولاً در وجود هنرمند چیزی است که کمکش می‌کند تا فراموش کند؛ فراموش کردن چیزهایی که به دست آورده. البته آن عوامل و مهارت‌ها، بدون شک برکار تأثیر می‌گذارد. تجربیات نشان داده بچه‌هایی که وارد مدرسه می‌شوند، اشکالی در سیستم بیانی‌شان به وجود می‌آید؛ یعنی دچار نوعی دوگانگی می‌شوند و آن خلوص در بیان‌شان را از دست می‌دهند. این معضلات هست. بچه‌ها آزادتر فکر می‌کنند و اندوخته تصویری‌شان محدودتر است و برای همین، خیلی زودتر و صریح‌تر به نتیجه می‌رسند.

آغداشلو: بچه‌ها دوست ندارند نقاشی، از نوع نقاشی بچه‌ها را در کتاب قصه بچه‌ها ببینند. دوست ندارند که نقاشی‌هایی همان قدر ساده و ابتدایی را به عنوان تصویرگری تماشا کنند. در دههٔ شصت میلادی این کار شروع شد، اما نتیجه چندانی ندارد و بچه‌ها خیلی جذبش نشدند. در مورد سؤال آقای مهوار دربارهٔ تکثیر اثر هنری و شکست تقدس اثر هنری، چند کلمه می‌توانم بگویم: گمان می‌کنم ما در دورانی داریم زندگی می‌کنیم که تعبیرهای قدیمی چندان مؤثر و راه‌گشا نیستند. این که «چه صدمه می‌زند» و «چه صدمه نمی‌زند»، باید دوباره تعریف شود. داوری دربارهٔ امکاناتی از قبیل کامپیوتر و سهولت‌هایی که به همراه آورده، مسائل تکثیر و اشکالاتی که به وجود آمده، تنبلی کسانی که به راحتی بار کار خودشان را به گردن جاهای دیگر می‌اندازند، تمام این‌ها به نظر من باید دوباره دیده شود، دوباره توضیح داده شود و دوباره سر جای خود قرار بگیرد. درمورد آن سؤالی هم که قبلاً شد، این که به هر حال تصویرگری مقید است به یک سفارش، به یک متن ادبی، این را نه عیب می‌دانم و نه حسن.

مانند تفاوت سینمای داستان‌گو و سینمای غیرداستان‌گو است. سینمای داستان‌گو بر اساس یک فیلم‌نامه شکل می‌گیرد و فیلم‌ساز خودش را ملزم می‌داند که تاحدود ممکن، به قصه وفادار باشد. اما این که خلاقیت چگونه در این میان به وجود می‌آید، مسئلهٔ دیگری است. یک فیلم‌نامهٔ از پیش نوشته و تصویر شده و این که باید با امانت‌داری با آن رفتار شود، چیز دست و پاگیری در سینمای هالیوود از ۱۹۳۰ تا ۱۹۷۰ نبود و شاهکارهای بزرگ، بر همین اساس ساخته شده‌اند.

درعین حال، سینمای غیرداستان‌گو هم هست که بر مبنای یک فیلم‌نامهٔ مشخص شکل نمی‌گیرد. فقط یک طرح کلی دارد و بس. در این نوع فیلم هم خلاقیت‌های فوق‌العاده‌ای می‌شود سراغ کرد.

بنابراین، آن چه ما به عنوان عیب یا حسن تلقی می‌کنیم، در واقع نه عیب است و نه حسن. بستگی دارد به آدمی که با این زبان، با این فضا و با این ذهنیت چه چیزی خلق می‌کند. اگر آدمی است که دارد با یک فضای مقید کنندهٔ ادبی از پیش تعیین شده کار می‌کند، طبیعتاً باید آن متن ادبی و ادبیات را بشناسد. البته نه حتماً و الزاماً در حد یک وسواس. باید ابزار کار خودش را بشناسد. همان طور که یک تصویرگر، شیوهٔ کارکردن با آبرنگ یا با رنگ‌های جوهری یا غلیظ و پوشاننده را باید بشناسد؛ اگر که می‌خواهد عینیت را انتقال دهد. در غیر این صورت، آزاد است که دستش را به هر جایی که می‌خواهد دراز بکندو هر قدر می‌خواهد، بردارد. تنها شرطش این است که اثرش اثر قابل توجهی باشد. والسلام.

اکرمی: ممنون.

آیدین آغداشلو: دربارهٔ ماندگاری یک اثر هنری معاصر که ما نمی‌توانیم نظری بدهیم؛ چون ممکن است بماند و ممکن است نماند. طول زمانی لازم است تا معلوم شود آیا این اثر ماندگار است یا نه. در جهان معاصر، با انباشت عظیمی مواجه هستیم از حیث هنرمند و از حیث ابزار ارتباط و از حیث رابطهٔ بین هنرمند و مخاطب. این انباشت شگفت‌انگیز است