کتاب ماه کودک و نوجوان
کتاب ماه کودک و نوجوان برگزار می کند:
پنجاهمین نشست تصویرگری

نشست تخصصی

هیچ چیز واقعی‌تر از تخیل و مبهم‌تر از واقعیت نیست

اشاره:

پنجاهمین نشست تصویرگری کتاب ماه کودک و نوجوان، تحت عنوان «همزیستی تخیل و واقعیت در متن و تصویر کتاب‌های کودک و نوجوان» برگزار شد. در این نشست آقای دکتر عبدالعظیم کریمی (روان‌شناس)، خانم سوسن طاقدیس (نویسنده) و آقای اکبر نیکان‌پور (تصویرگر) حضور داشتند. سیروس آقاخانی، دبیر سرویس تصویرگری، آغازگر این نشست بود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۰۰
نشست تخصصی

باحضور: دکتر عبدالعظیم کریمی، سوسن طاقدیس واکبرنیکان پور
یکشنبه : ۸٤/۱۲/۱٤ ساعت ۱۵ تا ۱۸
ضلع جنوبی خیابان انقلاب ـ بین صبا و فلسطین
خانه کتاب شماره ۱۱۷۸ ـ طبقه (۲-) ـ تلفن ۷۲-٦٦٤١٥٢٧١

سیروس آقاخانی: سلام عرض می‌کنم خدمت میهمانان گرامی. بحث واقعیت و تخیل، همیشه از جمله بحث‌های مطرح در هنر و به خصوص هنر کودک بوده است. این بحث در قرن بیستم، اهمیت ویژه‌ای یافته است.

اصولاً هنر مربوط به کودک، در قرن بیستم رواج چشم‌گیری پیدا کرده است و پدیده‌ای نوظهور به شمار می‌رود.

هنر از زمان افلاطون، با میمی سیس (memesis) یا بازنمایی تعریف می‌شد. درواقع، هنر را تقلید می‌دانستند و هنرمند وظیفه‌اش این بود که دقیقاً جهانی را که می‌بینید، بازنمایی کند. اما در سال‌های آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، این تلقی از هنر تغییر می‌کند و با دیدگاه‌هایی که فیلسوفانی چون کانت و منتقدانی هم‌چون راجرفرای و کلایوبل و به خصوص کلمنت گرینبرگ مطرح می‌کنند، هنر دیگر وظیفه‌اش بازنمایی نیست.

هنر دیگر پنجره‌ای به طبیعت نیست، بلکه هنر در ذات خودش روابطی دارد که همان روابط بین فرم و رنگ است و مثل موسیقی می‌تواند بیانگر باشد؛ بدون این که ما را به چیز خاصی ارجاع بدهد. همین طرز تلقی از هنر، باعث می‌شود که یک شباهتی بین هنر کودکان و هنر دیوانگان و هنر بدوی ایجاد شود. از این نظر که هر دو از بازنمایی دوری می‌کنند. هر دو جهان را آن طور که چشم ما می‌بیند، بازتاب نمی‌دهند. این یکی از عواملی است که باعث می‌شود بین هنر قرن بیستم و هنر بدوی، هنر کودکان و یا هنر دیوانگان، پیوستگی و شباهت‌های بسیار زیادی به وجود بیاید. حتی در اوایل قرن بیستم، هنرمندان بسیاری سعی می‌کردند آثارشان هم‌چون هنرمندان بدوی، بسیار خام دستانه و به دور از مهارت‌های فنی باشد.

عامل دوم که باعث می‌شود به هنر کودکان توجه شود، آرای نیچه، فروید و مارکس است. دکتر کریمی راجع به این قضیه مفصل توضیح خواهند داد. من به اجمال درباره این قضیه صحبت می‌کنم. این سه تن حمله می‌کنند به عقلانیت بشر و می‌گویند عقلانیت بشر، ابزاری است برای سرپوش گذاشتن بر غرایز جنسی و پرخاشگرانه.

این افراد، عقلانیت غرب را زیر سؤال می‌برند. وقتی این اتفاق می‌افتد، واقعیت زیر سؤال می‌رود. همیشه تصور می‌رفت که انسان غربی، انسان عقل مداری است و جهان هستی، مرکزش انسان و تصورات انسان است که به هستی شکل و معنا می‌دهد. با این رویکرد در هنر، گرایش‌های بسیاری شکل می‌گیرد که عناصر عقلانی را از هنر حذف می‌کنند و نمونه‌اش را در هنر دادئیسم و سوررئالیسم، آبستره و اکسپرسیونیسم می‌بینید. از آن جا که واقعیت هنرمند، دیگر خودآگاهی‌اش نیست، بلکه درناخودآگاهش قرار دارد، پس دیدند

کریمی: تجسم (Representation) همان تجربه‌ای است که محتوای آن، به منزلهٔ بازتولید تجربهٔ قبلی، در غیاب محرک‌های اصلی است و این مفهوم تا اندازه‌ای به تخیل و رابطه‌اش با واقعیت نزدیک می‌شود

بهترین کار این است که سراغ ناخودآگاه بروند، جایی که واقعیت و هستی انسان در آن حضور دارد.

وقتی آندره برتون راجع به واقعیت برتر صحبت می‌کند، این برتری نه به سبب متعالی بودن آن، بلکه به این علت است که واقعیت را آن جور که هست، به نمایش درآورد، برتر است.

همین نکته باعث می‌شود که امر متعالی درهنر زیر سؤال برود؛ یعنی اگر قبلاً وظیفه هنرمند این بود که به مفاهیم متعالی، مفاهیم متافیزیکی و مهارت‌های فنی اشاره کند و همیشه از هنرمند انتظار می‌رفت که دارای مهارت‌های فنی بسیار بالایی باشد و ما همیشه هنرمند را به خاطر مهارت‌های فنی تحسین می‌کردیم، اما چون دیگر امر متعالی وجود ندارد که ما به خاطر آن کسی را تحسین کنیم، مهارت‌های فنی هم نقش‌شان کم‌رنگ می‌شود. از این نظر هم بین هنر کودکان و هنر مدرن، تشابهاتی ایجاد می‌شود و آن نگاه عمودی که هگل نسبت به جهان دارد که جهان را تز و آنتی‌تز و نتیجه‌اش را یک امر متعالی‌تر که سنتز باشد، می‌داند، آن جهان عمودی، افقی می‌شود. دیگر عنصر برتری وجود ندارد و همه چیز هم سطح می‌شود. چیزی که مطرح می‌شود، بحث تفاوت‌هاست، نه بحث برتری‌ها.

نکته آخر که می‌خواهم به آن اشاره کنم، این است که تفاوت خیال‌پردازی در عصر مدرن با عصر پیشامدرن، حذف متافیزیک از عرصه هنر است. البته ما تاحدی در هنر مدرن این متافیزیک را می‌بینیم، اما به هنر پست مدرن که می‌رسیم، دیگر متافیزیک از عرصه هنر حذف می‌شود. اگر هنر پیشامدرن، خیال‌پردازی‌هایش برای این بود که هنر ما را ارجاع کند به دنیای متافیزیکی و ماورایی، هنر قرن بیستم خیال‌پردازی‌هایش صرفاً ما را ارجاع می‌دهد به ناخودآگاه و عوامل ذهنی هنرمند. من با این مقدمه، می‌خواهم اولین سؤالم را از آقای دکتر کریمی بپرسم: انگیزه‌ای که باعث می‌شود کودک، هم به بازنمایی و هم به تخیل رو بیاورد، چیست؟

کریمی: چگونگی و عوامل انگیزش تخیل درکودک، به روان‌شناسی کودک و بحث شکل‌گیری تفکر و تخیل در ذهن کودک برمی‌گردد و این که ما از چه منظری شکل‌گیری و تحول تخیل را در کودک بررسی کنیم. به طور کلی، در حوزه روان‌شناسی دو دیدگاه متفاوت وجود دارد.

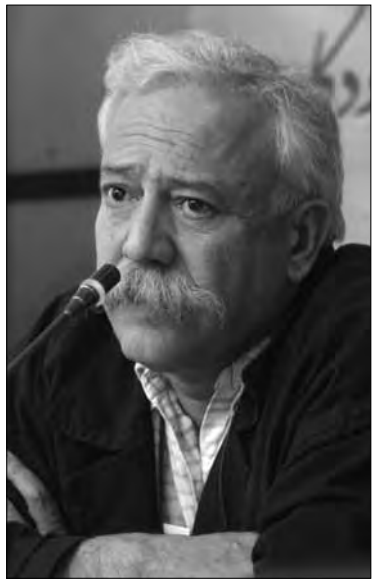
همین بحثی که مطرح کردید در مورد دیدگاه فروید؛ یعنی نگاه روان تحلیل‌گرایانه به بحث تخیل و بازکاوی عالم ناهوشیار و سیال که از همان ابتدا با نخستین لایه شخصیت که بن یا نهاد است، ظاهر می‌شود و آمیزه‌ای از نیازها، عقده‌ها، سرکوب‌ها و تداعی آزاد را دربرمی‌گیرد.

کریمی: ابتدا با نخستین لایه شخصیت که بن یا نهاد است، ظاهر می‌شود و آمیزه‌ای از نیازها، عقده‌ها، سرکوب‌ها و تداعی آزاد را دربرمی‌گیرد

کریمی: ابتدا با نخستین لایه شخصیت که بن یا نهاد است، ظاهر می‌شود و آمیزه‌ای از نیازها، عقده‌ها، سرکوب‌ها و تداعی آزاد را دربرمی‌گیرد. دوم، نگاه شناخت‌گرایانه است که بیشتر جنبه عقلانی و ذهنی و فرایندهای شناختی را دنبال می‌کند.

فروید به عنوان یک تحلیل‌گر و هم پیاژه، به عنوان شناخت‌شناسی و روان‌شناسی تحول‌نگر کودک« هر دو نگاهی تحولی به مسئله تخیل دارند. همان‌طور که هوش واجد مراحلی است، تخیل هم می‌تواند واجد مراحلی باشد که به تبع ساختار ذهنی، متحول می‌شود. همان‌طور که حرکات فیزیکی کودک هم نوعی تحول مرحله‌ای را در خودش دارد. به عنوان مثال، نوزاد آدمی در نخستین مراحل حرکات فیزیکی، کنترل سروگردن تا راه افتادن که مراحل پیچیده‌ای را شامل می‌شود و آرنولد گزل برای تبیین این حرکات در کودکان جهان، حدود صدوشصت کیلومتر فیلم از روند این حرکات تهیه کرده است تا مقوله‌ای دیگرشناختی و عاطفی و اجتماعی، همه واجد مراحل خاصی هستند. اگر تخیل را هم بخوانیم با همین ظرافت و با دیدگاه تحولی بنگریم، جای تأمل دارد که ببینیم مثلاً بچه شش ماهه، یک‌ساله، دو ساله یا سه ساله و به همین ترتیب یک نوجوان که مراحل رشد را طی می‌کند، در مورد تحول تخیل چگونه است. این که با چه انگیزه‌ای این تخیل آغاز می‌شود، برمی‌گردد به تعامل محیط و تجربیات و واقعیت‌هایی که در بیرون است و نیازهایی که کودک

طاقدیس



نیکان‌پور

کریمی

به تبع ساخت تحولات روانی در خود دارد. از لبخند مادر گرفته و بازنمایی چهره مادر تا بازی‌های نمادین که به شکل رمزی انجام می‌دهد و درونی سازی و برون‌سازی واقعیت، همه این‌ها می‌تواند انگیزه کودک را برای تفکر نمادین آماده کند. اما انگیزه‌ای که برای ما بزرگسالان مطرح هست، قطعاً و ماهیتاً تفاوت می‌کند با آن چیزی که در دوران کودکی وجود دارد. شاید انگیزه‌ها در ما بیشتر بیرونی و اکتسابی و اما انگیزه‌های کودک، هنوز ناهوشیار و ناخودآگاه باشد. به همین سبب است که پیاژه، مفهوم جالبی را مشابه مفهوم فرویدی، به قلمرو شناخت اضافه می‌کند به نام ناخودآگاه شناختی. یعنی همین‌طور که ما از نظر عاطفی از یک چیزی خوش‌مان یا بدمان می‌آید، به طور ناخودآگاه، از نظر شناختی هم از همان ابتدا مغز ما یک چیزهایی را که با منطق و تفکر و نیازشناختی ما جور درمی‌آید، ناخودآگاه انتخاب می‌کند و اگر جور درنیاید، ناخودآگاه پس می‌زند. این یک مقوله جدید تحت عنوان ناخودآگاه شناختی است. حالا محتوا و کیفیت تخیل هم می‌تواند در این مقوله بگنجد و تنوع شکل‌گیری تخیل در بچه‌ها، غیر از نگاه نوعی، (Phylogeny)، نگاه فردی هم به خود می‌گیرد. این‌ها مجموعه مفاهیم و مسائلی است که حوزه ثبت تخیل را هم از نظر ساخت، تحول، درون‌زایی، برون‌زایی و قلم از نظر تفکر و انگیزه و بازنمایی واقعیت و هم‌زیستی آن با تخیل می‌تواند دربربگیرد.

آقاخانی: این تحول به چند بخش تقسیم می‌شود و ماهیت آن چیست؟

دکتر کریمی: ما اگر بخواهیم حوزه تخیل را از هوش جدا کنیم، دچار مشکل می‌شویم. هوش خیلی عینی و واضح تقسیم‌بندی شده است که مثلاً کودکان در دو سال اول، نوعی هوش «حسی ـ حرکتی» (Sensorymotor) دارند. کودک جهان بیرون را با ابزار حسی و در محدودهٔ میدانی حرکتی خودش تصرف می‌کند. به همان میزان باید دید که تخیل در این دوره چه شکلی دارد. ما تا دو سال اول، چیزی به نام تفکر به معنایی که بعداً به رسمیت شناخته می‌شود، در کودک سراغ نداریم. تفکر یا هوش تجسمی، معمولاً از دو سالگی آغاز می‌شود؛ هرچند فرایندهای شکل‌گیری تفکر در قبل از این دوره هم هست، تفکر به معنای انجام عملیات و بازیابی اطلاعات و سازمان‌دهی، از دو سالگی آغاز می‌شود. تجسم (Representation) همان تجربه‌ای است که محتوای آن، به منزلهٔ بازتولید تجربهٔ قبلی، در غیاب محرک‌های اصلی است و این مفهوم تا اندازه‌ای به تخیل و رابطه‌اش با واقعیت نزدیک می‌شود.

به این ترتیب، تخیل و تصویر ذهنی (Image) هم از جنس هوش است و نوعی کارکرد هوش را در تجسم و تصویرپردازی نمایان می‌سازد. در طی سنین دو تا هفت سالگی، ما «هوش پیش عملیاتی» (Preoperational) داریم که اوج خلاقیت، رمزنمایی، کنش‌های نمادین و بحث زبان محسوب می‌شود. همین که بچه سوار

یک چوبی می‌شود و پیتکو پیتکو می‌کند، او با تجسم و تخیل از چوب به عنوان نماد اسب استفاده می‌کند. خودش نوعی تخیل و بازآفرینی و بسط واقعیت است. او یک چوب را به صورت اسب درمی‌آورد و در واقع در ذهن خودش، پردازش تخیلی از واقعیت موجود ارائه می‌دهد. روان‌شناسان، چه روان کاوان از جمله اریکسون و چه شناخت‌گراها نظیر پیاژه، این مرحله را اوج بازیابی خلاقیت می‌دانند که نقش مهمی در خلاقیت‌های دوران بزرگسالی دارد. کما این که وقتی سؤالی از پوآنکاره، به عنوان یک ریاضی‌دان بزرگ می‌کنند و از او می‌پرسند چه طورشما به این همه خلاقیت و نوآوری در قلمرو ریاضیات و به ویژه ریاضیات نااقلیدسی رسیدید، می‌گوید: «من همه اهتمامم به این بوده است که زاویه «*ذهن تخیل دوران کودکی‌ام*» را هم‌چنان باز نگه دارم.» یعنی سرمایه و بن مایه خلاقیت و نوآوری آقای پوآنکاره در کشف ریاضیات، چیزی جز بازیابی خلاقیت دوران دو تا هفت سالگی‌اش نبوده است. این مطلب، در مقدمهٔ کتاب «تربیت به کجا می‌سپارد» آمده است. در مقدمه این کتاب، این جمله از زبان پیاژه نقل شده است.

مرحله بعدی هوش کودک، هفت سال تا یازده سال است که با تفکرمنطقی یا عملیات منطقی عینی همراه می‌شود و تخیل و واقعیت در این جا، اصطلاحاً صورت منطقی پیدا می‌کند. در این مرحله، مرز نامرئی بین واقعیت و خیال عینی‌تر می‌شود. همزیستی تخیل و واقعیت، در دورهٔ هفت تا دوازده سالگی بیشتر بروز می‌کند. بعد از این، دوره چهارم تحول هوش آغاز می‌شود که تفکر انتزاعی و هوش انتزاعی نام دارد. در این مرحله، تخیل به گونه‌ای که فیلسوف‌ها از آن مدنظر دارند، در قالب صور خیال و مراتب خیال، بحث شهود و الهام و بحث‌هایی که در حوزه شناخت‌شناسی می‌تواند مطرح باشد، بروز می‌یابد و به اوج خودش می‌رسد که یک منطقی هم پشت آن هست. این مرحله از تحول تخیل را همزمان با تحول هوش می‌شود در نظر گرفت که زیربنای آن همان هوش است که تخیل را می‌تواند معنا و جهت بدهد. به طور خلاصه، مراحل تفکر کودک قبل از سن هفت سالگی را از نظر بازنمای واقعیت، به سه شکل می‌توان بیان کرد: بازنمایی عملی (تولد تا ۲ سالگی)، بازنمایی تجسمی (سه سالگی) و بازنمایی نمادی (۵ سالگی به بعد).

طاقدیس: اصلاً زندگی سرتاپایش تصویر است. زندگی تصویری به ذهن من می‌دهد که بتوانم به وسیله آن، تصویرهای تازه‌ای بسازم و تصویرهایم را بنویسم

آقاخانی: چه عواملی باعث می‌شود کودک به بازنمایی رو بیاورد؟ بازنمایی ممکن است به صورت تصویری، یا کلامی باشد. بحثی لاکان دارد که نمی‌دانم تا چه حد می‌تواند به ما کمک کند. می‌گوید وقتی کودک هنوز واژه‌ها را یاد نگرفته، هر چیزی که می‌خواهد، حاضر است؛ مثل مادر، شیر، ولی وقتی این واژه‌ها را یاد می‌گیرد، واژه‌ها جای اشیا را می‌گیرد. بعد بحث فقدان را مطرح می‌کند. آیا علل بازنمایی این است؟

کریمی: این سؤالی است که تنه می‌زند به سایر بحث‌های حوزه روان‌شناختی گاهی تعریف واحدی نمی‌توانیم از بازنمایی داشته باشیم. چیزی که مثلاً روان‌شناسانی در حد برونر، از تفکر نمادین مدنظر دارند، با آن چه فروید از همین مقوله پیش می‌کشد، خیلی متفاوت است. در یک معنا، حد فاصل بین واقعیت و تخیل و محیط تجربی کودک در این قضیه دخیل است. می‌توان بازنمایی را به نسبت تفاوت‌های فردی تعریف کرد. من مثالی می‌زنم. می‌گویند «هیچ چیز واقعی‌تر از تخیل نیست». این جمله از ونگوک، نقاش هلندی است و از طرف دیگر، گفته می‌شود و «هیچ چیزی مبهم‌تر از واقعیت نیست» و این جمله هم از شکسپیر نقل شده است. لذا برای کودکی که درمیانه تاریکی شب، از خواب بیدار می‌شود و روی پرده اتاق، یک غول سیاه‌رنگی می‌بیند که درحال حمله به اوست و فریاد می‌زند، طبیعی است که هیچ چیز واقعی‌تر از تخیل ذهنی او از این غول کاذب نیست! این بازنمایی از کجا می‌آید؟ چیزی که هیچ صورت واقعی ندارد یا هیچ تجسم مادی ندارد. اما عملاً از هر واقعیتی بیشتر روی بچه تأثیر گذاشته است.

بنابراین، می‌توانیم ریشه‌های بازنمایی را به جنبه‌های ناهوشیار وجود آدمی مربوط کنیم که در این جا باید از فروید یاری بگیریم. از طرف دیگر، برمی‌گردد به حاکمیت تخیلی که بچه در این سن، از نظر شناختی دارد و می‌تواند برگ‌های گیاه درون گلدان یا روی پرده را به صورت دست و پای غول تجسم و تخیل کند. این تصور، از جنبه مرضی و بیمارگونه‌اش تا جنبه خلاقیت و بازآفرینی‌اش، شکل‌های متفاوت به خود می‌گیرد.

کریمی: می‌گویند «هیچ چیز واقعی‌تر از تخیل نیست». این جمله از ونگوک، نقاش هلندی است و از طرف دیگر، گفته می‌شود و «هیچ چیزی مبهم‌تر از واقعیت نیست»

هم می‌توان آن را در بعد آسیب‌شناختی و اختلال روانی مطالعه کرد و هم این که در حوزه آفرینش.

همین تخیل در دوره نوجوانی، می‌تواند به شکل آفرینش‌های ادبی بروز کند. این بستگی به محیط تربیتی داردکه این بازنمایی را مثبت یا منفی ببیند. باید دید که دال و مدلول و نشانه و معنا را به چه صورت در دوران کودکی به او یاد می‌دهند.

پدر و مادر و به خصوص نقش مادر، می‌تواند در الگوی بازنمایی و مراحلی که کودک طی می‌کند، بسیار تأثیرگذار باشد.

آقاخانی: خانم طاقدیس شما به عنوان یک نویسنده، ضرورت‌های بازنمایی و تخیل را در نویسندگی به چه صورت می‌بینید؟

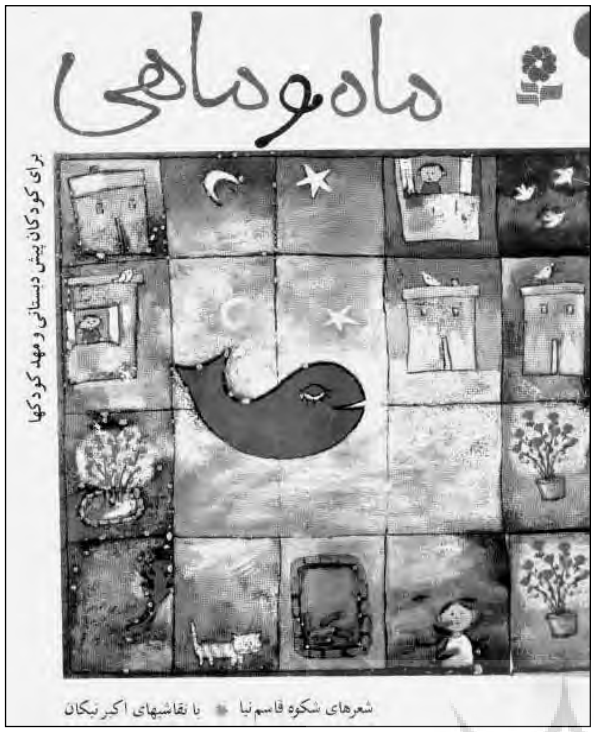
طاقدیس: درمدتی که آقای دکتر صحبت می‌کردند، من به هم دنبال جواب این سؤال که شما کردید، می‌گشتم. از نظر من کودک با سرمایهٔ عظیمی از ترس، نیاز و تردید و احساس ناامنی، به دنیای ما وارد می‌شود. شاید این ترس را از دوران جنینی با خود داشته باشیم و شاید درصد قابل توجهی از ترس‌ها جزء حافظه ژنتیکی هر انسانی باشد.

شاید از قبل، پیش از این که روح و احساسی داشته باشیم، در وجود ما شکل گرفته باشد. اگر به آن می‌گویم سرمایه، به این دلیل است که واقعاً سرمایه حرکت درونی ما، بیشتر از این که عشق باشد، ترس و نیاز است. شاید حتی عشق هم نوع دگردیسی شدهٔ ترس و نیاز باشد.

به کمک این احساس‌ها و این نیازهاست که کودک، به سمت چیزهایی می‌رود که او را از این حالت ترس، تردید و نیاز آسوده بکند و هر لحظه به چیزهایی دست می‌یابد که در عین این که او را آسوده می‌کند، باز سؤال‌ها و انگیزه‌هایی تازه به او می‌دهد برای حرکت کردن.

طاقدیس: اگر کودک به بازنمایی واقعیت می‌پردازد، برای این است که از کشف جدیدش مطمئن شود. در مورد چیزی که درمحیط اطرافش است و نسبت به آن تا به حال شناخت نداشته و به همین دلیل از آن می‌ترسیده و نسبت به آن مشکوک و مردود بوده، چه چیزهای جدیدی کشف می‌کند و همین چیزی را که کشف کرده است، می‌خواهد بازسازی کند تا دوباره این حس تسلط بر محیط را درخودش ایجاد کند و از آن مطمئن شود. می‌خواهد آن را آزمایش کند.

و اما این که بعد به تخیل می‌پردازد، فکر می‌کنم برمی‌گردد به آن حس لذت و نیازی که ما نسبت به خلاقیت داریم. ما می‌خواهیم خلق کنیم و چیزی بسازیم؛ از چیزهایی که داریم، چیزی بسازیم که تا حالا نداشته‌ایم و این به کودک، احساس قدرت می‌دهد.



آقاخانی: شما وقتی به بازنمایی و تخیل رو می‌آورید و به عبارتی، وقتی برای کودک می‌نویسید آیا فقط براساس ضروریات درونی‌تان می‌نویسید و یابه ضرورت‌های مخاطب‌تان هم فکر می‌کنید؟ براساس چه نیازی به تخیل رو می‌آورید؟

طاقدیس: این قضیه خیلی شکل پیچیده‌ای دارد. زمانی که من به عنوان یک انسان حس کردم که می‌توانم تخیلی داشته باشم و این تخیل را در اختیار آدم‌های دیگر قرار بدهم، شاید آن زمان این قضیه شکل ناخودآگاه و غیرپرورش یافته‌ای داشت. شاید همان چیزی که در درون من ایجاد می‌شد و من اصلاً نمی‌فهمیدم از کجا آمده و چه جوری شکل گرفته و بعد این را ارائه می‌دادم، اصلاً نمی‌دانستم که در طرف مقابل من چه تأثیری می‌گذارد و مخاطب را دچار چه تحولی می‌کند. شاید آن موقعی خیلی ناخودآگاه و وحشی، این حرکت شکل می‌گرفت ولی بعدها که مدام این حالت‌ها تجربه و اثرات آن دیده شد، کم‌کم اصول و الگویی برای آن ایجاد می‌شود و بعد یواش یواش باز با استفاده از آن اصول و الگو، آدم دست به تخیل تازه‌ای می‌زند. می‌خواهید ببینید آیا به شهود تازه‌ای دست پیدا می‌کند یا نه؟ وقتی این اتفاق افتاد، دوباره یک چیز دیگر پیدا می‌کنی و بعد به مرور، این پازل تکمیل‌تر می‌شود و این الگو بهتر جا می‌افتد.

طاقدیس: به عنوان یک آدم خلاق، در مراحلی از این روند، خیلی از نویسنده‌ها متوقف می‌شوند. یک الگویی پیدا می‌کنند و همیشه این الگو را جلوی خودشان می‌گذارند و با آن کار می‌کنند. ولی من فکر می‌کنم یک آدم خلاق، در هنر نویسندگی و یا هر هنر دیگری، کسی است که هر لحظه بخواهد از این الگو تخطی و چیزی به آن اضافه و یا از آن کم کند.

وقتی به سیر تکاملی هنر انسانی نگاه می‌کنی، می‌بینی جایی هنر، هنر واقعی است که بخواهد از آن چیزی که قبلاً بوده است، یک گام جلوتر باشد و مطمئن باشد این چیزی که الان هست، یک گام عقب‌تر از آن است که فردا خواهد بود.

آقاخانی: آقای کریمی، خانم طاقدیس به نکته‌ای اشاره کردند که در مورد تخطی است. فروید بحثی دارد و می‌گوید: تمدن بر مبنای سرکوب غرایز شکل گرفته است. می‌گوید: انسان امروز، انسانی بیمار و بیماری او بیماری تمدن است. آیا این تخطی کردن، به نوعی مقابله با این بیماری نیست؟

دکتر کریمی: اگر درست فهمیده باشم، منظور شما لغزش‌های کلامی و رفتاری است که به صورت ناهوشیار در افراد بروز می‌کند. گاهی کودک نیازهایی دارد که منطق بزرگسال و واقعیت بیرونی، مانع می‌شود که آن را بروز بدهد و از طریق همین تخطی‌ها ممکن است در قالب رفتارهای دیگر بروز کند، حالا چه در مسائل کلامی و چه در مسائل عاطفی. اما این که سرکوب این نیاز، چه آثار و پیامدی دارد، برمی‌گردد به مفهوم ما از سرکوب.

سرکوب به یک معنا، توسعه دهنده آن چیزی است که می‌خواهیم پس بزنیم. اگر سرکوب نبود، چیزی توسعه پیدا نمی‌کرد. حتی تخیل هم ناشی از سرکوب است؛ چون واقعیت، دائم به ما تحمیل می‌شود و ما یک روزنه برای این باز می‌کنیم به نام تخیل که به شکل هنر بازتاب پیدا می‌کند. این سرکوب هم جنبه مرضی دارد و هم واقعاً سازنده است؛ چیزی که یونگ مطرح می‌کند. فروید بیشتر به جنبه مرضی این قضیه توجه داشت.

در حالی که یونگ، حتی تا آستانه وحی هم آن را ارتقا می‌بخشد و اصطلاحاً Sublime می‌کند. چه بسا این تخطی‌ها گاهی باعث خلاقیت‌هایی هم بشود. همین نویسنده داستان هری‌پاتر در یکی از مصاحبه‌هایش گفته که زمینه و علت نوشتن این مجموعه، یک خطای ذهنی و انحرافی بوده که منبع‌اش ناهوشیار است.

کریمی:
جمله‌ای است که اریکسون می‌گوید: خلاقیت در دوره بزرگسالی، چیزی جز بازیابی تخیلات دوران کودکی نیست که به شکل هنر ظاهر می‌شود. هنر به معنای موسیقی گرفته تا نقاشی و جنبه‌های دیگرش و حتی جنبه علمی و فنی هم چیزی جز تغییر شکل تعالی یافته این نیازها نیست

او در واقع اشاره کرده است به یک چیز ناهوشیاری که خودش هم دلیل عقلانی آن را نمی‌داند. همین‌ها را اگر ما جمع‌بندی بکنیم، خیلی از رفتارهای ما هم چه درست و چه خطا، می‌تواند از آن منشأ باشد؛ سرکوب‌هایی که یک بخش آن می‌تواند مثبت باشد و بخش دیگر بیمارگونه. در هر دو حالت، سرکوب موجب افزایش انرژی روانی می‌شود. زیرا سرکوب چیزی، این را نابود نمی‌کند، بلکه مخفی می‌کند و هر قدر بیشتر مخفی شود، نیروی بیشتری به خود می‌گیرد.

آقاخانی: آیا هنر می‌تواند در درمان این جنبه بیمارگونه، نقشی داشته باشد؟

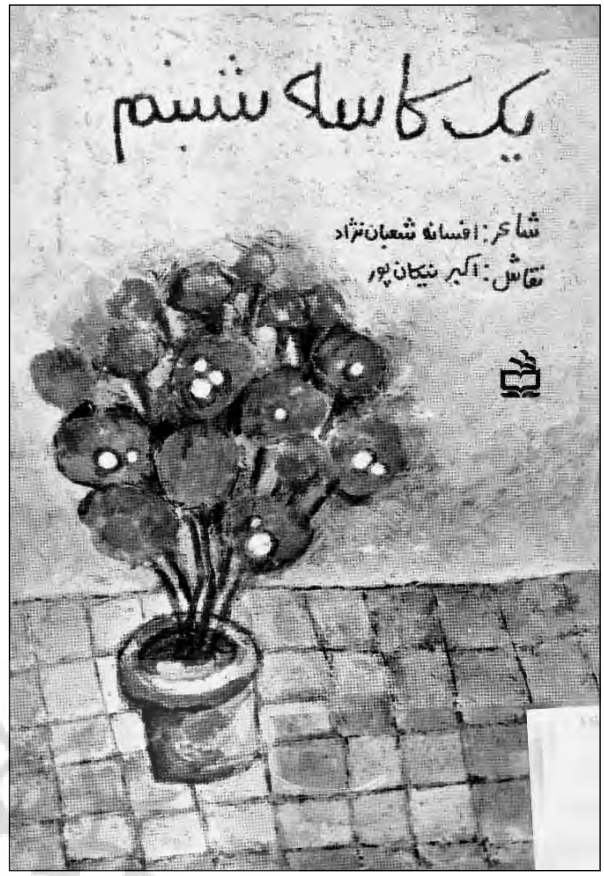
دکتر کریمی: اساساً هنر، خود درمان‌گر است. البته فروید، به بالاترین جلوه هنر هم جنبه بیمارگونه به آن می‌دهد. او می‌گوید که یک نقاش، در خلق آثار هنری خود، به نوعی دغدغه بازنمایی نیازهای سرکوب شدهٔ دوران کودکی خود را دارد. یا یک جراح مغز و اعصاب هم اگر هنر جراحی دارد، مربوط به این است که توانسته نیاز به پرخاشگری سرکوب شده‌اش را در قالب این جراحی تخلیه کند!! اگر از جنبه خلاق به آن بنگریم، می‌بینیم که همین نیازها و عقده‌های سرکوب شده، اگر به شکل مطلوب جهت‌دهی شود، نظیر تغییر شکل انرژی مکانیکی به انرژی حرارتی و یا انرژی الکتریکی، انرژی روانی هم در مراحل مختلف، شکل‌دهی دیگری به خود می‌گیرد.

کریمی: جمله‌ای است که اریکسون می‌گوید: خلاقیت در دوره بزرگسالی، چیزی جز بازیابی تخیلات دوران کودکی نیست که به شکل هنر ظاهر می‌شود. هنر به معنای موسیقی گرفته تا نقاشی و جنبه‌های دیگرش و حتی جنبه علمی و فنی هم چیزی جز تغییر شکل تعالی یافته این نیازها نیست. ما ممکن است هنر را محدود بکنیم به یک جلوه نمایشی و تجسمی، ولی همین جلوه‌ها در قالب عملیات ریاضی و فیزیک هم حادث می‌شود. انیشتین هم می‌گوید که حتی راه حل مسائل ریاضی را در عالم شهود، از جنس الهام و تخیل که عینی‌ترین عناصر ذهنی‌اند، به وسیله تخیل کشف می‌کرده است. این هم می‌تواند نوعی هنر باشد که باز زاییده همین ضمیر ناهوشیار است. در واقع، منشأ بسیاری از اکتشاف‌ها و اختراعات، تفکر شهودی و تخیل است که ریشه در عالم ناهشیار و تغییر شکل نیازهای سرکوب شده دوران کودکی دارد و در دوران بزرگسالی، بازنمایی شده است.

آقاخانی: همیشه تصویرسازی رابطه مستقیمی با متن داشته است. به این معنی که نویسنده، ایماژها و تخیلاتی دارد که آن‌ها را شکل می‌دهد و تصویرساز، ناچار است تخیلاتش را با تخیلات نویسنده شروع کند. سؤالم از آقای نیکان‌پور این است که تا چه حد این خیال‌پردازی نویسنده برای شما اهمیت دارد؟ آیا تصویرساز کارش این است که خیال‌پردازی‌های نویسنده را تصویرسازی کند یا نه، چیزی فراتر از این است؟

نیکان‌پور: تصویرسازی یعنی خیال‌پردازی، یعنی رازی را با تصویر بگویید؛ وگرنه یک کار معمولی است. اگر بخواهیم خلاصه کنیم و در یک کلمه بگوییم، می‌شود خیال‌پردازی. من اجازه می‌خواهم که بحث‌های آکادمیک نکنم. در حقیقت، کارهای من بیشتر کارگاهی، حسی و عاطفی بوده است. این کارها حاصل دریافت‌ها و احساس خود من بوده است. جست‌وجوهای تازه‌ای در تصویر بوده است.

من اجازه می‌خواهم فقط راجع به کار خودم صحبت کنم. با این که تئوری‌ها و گفتارهای بسیار زیبای اندیشمندان معاصر و حتی قدیم را خیلی دوست دارم، ولی احساس می‌کنم که ما مجبور هستیم تصویرهای معاصر امروز را برای شما بیان کنیم، بشکافیم و بازکنیم، نقد و بررسی کنیم و ببینیم تخیل در ذهن تصویرگر، از کجا شروع می‌شود؟



نیکان‌پور: بعضی متن‌ها به ما جرأت کار و شوریدگی می‌داد. شور و حال می‌داد برای این که کار بکنیم. چه بخواهیم و چه نخواهیم، بعضی متن‌ها در ذهن تصویرگر، تصویر ندارد. حالا اگر تصویرگر بیاید و روی آن‌ها کار بکند، یک کار کلاسیک و آموزشی می‌شود. کار هنرمندانه‌ای نمی‌شود

در ذهن تصویرگر چه اوج و فرودی دارد؟ کجاها ذهن زیباست؟ کجاها ذهن ساکت است؟ کجاها ذهن را می‌شود کنترل کرد؟ کجاها می‌شود آن را هدایت کرد؟ کجاها می‌شود آن را منسجم کرد؟

من فکر می‌کنم با نظمی که ذهن پیدا می‌کند، تازه تخیل در کار تصویرسازی شروع می‌شود. تصویرسازی فقط یک سرگرمی برای بچه‌ها نیست. ممکن است کتاب خیلی زیبایی دست بچه‌ها بدهیم، ولی این زیبایی باید پر از اندیشه باشد؛ اندیشه‌های تصویری. ممکن است یک جاهایی پیچیده و مبهم باشد، اما شما فقط وقتی می‌توانید با مخاطب‌تان ارتباط بگیرید که تصویرهای خیال‌انگیز و رازگونه‌ای به وجود بیاورد.

خانم طاقدیس: سؤال‌تان این بود که به نظر می‌آید تصویرگر از تخیل نویسنده شروع می‌کند...

آقاخانی: سؤال من این بود که آیا باید این کار را بکند؟ و این که اصولاً رابطه تصویرسازی با متن به چه صورت است؟

طاقدیس: ما وقتی تخیل خودمان را پرورش می‌دهیم و به کس دیگری می‌دهیم، مثل این است که آب زلالی داشته باشیم که از ظرف خودمان، به ظرف طرف مقابل بریزیم. تخیل من موقعی که به دست مخاطب من می‌رسد که می‌تواند یک مخاطب ساده کودک باشد یا بزرگسال یا حتی تصویرگر آن کتاب، در ظرف اوست که شکل می‌گیرد و با تخیل او رنگ پیدا می‌کند.

در واقع، همرنگ و همشکل ظرف یا ظرفیت مخاطب می‌شود و از این لحظه است که تخیل من دیگر تخیل منِ تنها نیست؛ تخیل کسی است که این را از من گرفته. هر چقدر که ظرف تخیل طرف مقابل من، مخاطب من یا تصویرگر پرورش یافته‌تر، رنگین‌تر و شکیل‌تر باشد، تخیل من در ظرفیت او، شکل تازه‌تر و پیچیده‌تری به خود می‌گیرد.

طاقدیس: بیست و چند سال پیش، این‌طور حس می‌شد که فاصلهٔ بین نویسنده و تصویرگر، آن قدر زیاد است که اغلب، نویسنده و تصویرگر برسر این که تصویرها خیلی از تخیل نویسنده دور بود، به اختلاف می‌رسیدند. خوشبختانه در حال حاضر، در عین این که ما حس می‌کنیم آن تصویری که برای کاری خلق شده است، خیلی بیشتر از قبل با تخیل من فاصله دارد، ولی در همان راستاست. من به نسبت دارم می‌بینم . مثلاً اگر بیست سال پیش، من کاری به ناشر می‌دادم و تصویرگری می‌شد، قطعاً حس می‌کردم که تصویرها به کار من نمی‌آید؛ چون کم‌تر از آن حد می‌دیدمش. خوشبختانه، امروز چنین نیست. نمی‌دانم نویسنده‌ها بیشتر با کار تصویرگری آشنا شده‌اند یا این که کار تصویرگری آن قدر ارتقا پیدا کرده که گاهی منِ نویسنده در مقابل تصویرهایی که می‌بینیم، شگفت‌زده و خیلی خوشحال می‌شوم که کار من با این تصویرگری ارائه می‌شود.

پس فکر می‌کنم جواب سؤال شما این باشد که اگر یک تصویرگر، فقط تخیل نویسنده را بگیرد و فقط براساس آن کار کند، کار زیادی انجام نداده، ولی وقتی با ظرفیت خودش در آمیخته می‌شود، آن وقت است که تصویرگر توانسته است خلاقیت خودش را نشان بدهد و یک کار واقعی انجام بدهد و در حقیقت اثری خلق کند.

آقاخانی: آقای نیکان‌پور، اگر برای مثال در متن، نویسنده اشاره کرده باشد که کودکی در پارک زیر باران ایستاده است، تصویرگر اگر بخواهد آن را تصویرگری کند، چه راه‌هایی می‌تواند پیدا کند و دوم این که اگر مثلاً باران را در تصویرش نکشد، آیا این جا کار مشکل دارد؟ یعنی حتماً باید مطابقت کامل با متن داشته باشد؟

طاقدیس:
بیست و چند سال پیش، این‌طور حس می‌شد که فاصلهٔ بین نویسنده و تصویرگر، آن قدر زیاد است که اغلب، نویسنده و تصویرگر برسر این که تصویرها خیلی از تخیل نویسنده دور بود، به اختلاف می‌رسیدند

نیکان‌پور: بعضی از نکته‌هایی که خانم طاقدیس گفتند، درست است. این متنی که شما مثال زدید، شعر است و شعر هم حال و هوا و تخیل خودش را دارد. هرکدام از این متن‌ها می‌تواند برای ما تخیل ایجاد کند. حالا ممکن است داستان خانم طاقدیس یا شعر آقای آقاخانی باشد یا داستان‌های دیگر وقتی متن را می‌بینید، یک چیز جدایی است، ولی ممکن است اگر تصویر را ببینید، متن را هم بفهمد. پس احساس می‌کنم که تصویر جلوتر از متن است. یک تصویر را شما ببرید کشورهای مختلف، سریع ارتباط برقرار می‌کنند یا می‌گویند این کار ایران است. شاید به خاطر رنگ آن باشد؛ اُکر، اُخرایی و رنگ‌های دیگر. ممکن است اصلاً متن هم نداشته باشد. چیزی که عرف است، به این صورت است که در تمام دنیا، نویسنده‌ها متن‌شان را به یک تصویرگر می‌دهند و تصویرگر است که می‌تواند حتی ارزش آن متن را بالا ببرد. تصویرگر است که می‌تواند یک عالم دیگری از خیال‌پردازی برای کودکان بسازد یاممکن است متن بسته باشد و تصویرگر نتواند هیچ کاری بکند. آن وقت است که خودش برای آن نوشته خیال‌پردازی می‌کند. داستانی که می‌گوید فضایی است بارانی که یک دختر بچه یا پسر بچه زیر باران ایستاده است و خیس شده است.

به هر حال ما تصویرگرها خودمان را انجام می‌دهیم؛ یعنی آن چیزهایی که به ذهن‌مان می‌آید، تصویر می‌کنیم. می‌شود به متن وفادار ماند و عین متن را تصویرسازی کرد که این یک کار آموزشی برای کتاب می‌شود. یک وقت است که می‌توانی ورای متن هم کار بکنی. تصویرگر این اجازه را دارد. در این جا هم کمکی برای کتاب و هم برای بچه‌هاست. برای این که خیال‌پردازی بچه‌ها را بالا ببرد. من فکر می‌کنم شکل دوم درست‌تر است. ما تجربه در کشورمان کم نداشته‌ایم می‌شود وفادار ماند و می‌شود وفادار نماند.

وقتی وفادار نماندی، تازه یک آرتیست و هنرمند هستی. مهم این است که وارد آن عالم تخیل بشوید و آن اتفاق در ذهن‌تان بیفتد.

یک جاهایی که تصویرگر می‌خواهد کار هنرمندانه‌ای انجام بدهد، می‌گوید اصلاً کاری با تخیل نویسنده ندارم. من فقط تخیل خودم را پی می‌گیرم و می‌خواهم اثری هنری برای کودکان به وجود آورم.

آقاخانی: آقای کریمی، لاکان بحثی راجع به دیگری دارد و می‌گوید: شخصیت کودک براساس انتظاراتی که دیگران از او دارند، شکل می‌گیرد. وقتی مادر لبخند می‌زند یا اخم می‌کند، درواقع به او می‌گوید که چه چیزی خوب و یا بد است. خانم طاقدیس اشاره کردند بعضی ویژگی‌ها، زمانی که کودک به دنیا می‌آید به او به ارث می‌رسد. آیا ما اصلاً چیزی به عنوان شخصیت کودک داریم یا نه، تمام آن براساس انتظاراتی است که دیگران از او دارند؟

دکتر کریمی: سؤال جالبی است. از این جهت که باز دو قطب متضاد را در تبیین این که واقعاً شخصیت، یک پیش‌ساخته بیولوژیکی است یا فرآوردهٔ محیطی پیش می‌کشد. نظریاتی متفاوت و حتی متضاد در روان‌شناسی شخصیت وجود دارد. عده‌ای از روان‌شناسان مدعی‌اند که تصویر سونوگرافی قبل از

سه ماهگی جنین را به ما بدهید تا ما بگوییم این فرد در دوران بعدی رشد، آیا درون‌گرا یا برون‌گراست؟ حتی می‌توانیم بگوییم که در آینده چه کاره خواهدبود. یعنی بازبینی شکل‌گیری لایه‌های جنین قبل از تولد! از طریق غلبه لایه‌های اکتومرف، آندومرف و مِزومرف، نوع شخصیت و ویژگی‌هایش را تشخیص می‌دهند. عده‌ای هم مثل واتسون می‌گویند که تعدادی نوزاد سالم به ما بدهید تا بعد از قرار دادن آن‌ها در محیط‌های مختلف، به شما بگوییم که این افراد بیست سال دیگر چگونه می‌شوند. مثلاً یکی را فیزیک‌دان می‌کنیم و آن یکی را عارف و دیگری هم دزد و تبهکار می‌شود. این‌ها را در محیط‌های خاص خودشان می‌گذاریم و نوع شخصیت آن‌ها شکل می‌گیرد!

پس، یکی آن دیدگاه افراطی است که کار شخصیت را قبل از تولد و باتوجه به لایه‌های جنینی او، به عنوان یک پرونده مختومه اعلام می‌کند و یکی هم مثل رفتارگراها و دیگران که محیط را اصل قرار می‌دهند. همان نظریه جان لاک که می‌گوید کودک در ابتدا یک لوح سفید است که ما هرچیزی به آن بتابانیم، همان را به خود می‌گیرد. معقول این است که بگوییم نه این طرف، نه آن طرف، بلکه تعامل بین این دو، به واقعیت شخصیت نزدیک‌تر است. به هرحال، ما «خودآورده‌هایی» با خودمان داریم که همان عنوان وراثت و خلق و خو و سرشت است، اما آن چه کودک در بیرون از خودش جذب می‌کند، شامل عوامل محیطی است که این‌ها در تعامل با یکدیگر پیش می‌روند. تعامل هم معنای ویژه‌ای دارد و چیزی فراتر از محیط وراثت است. مثل ترکیب و تعامل، چیزی مثل H_2O است. وقتی H_2 با O ترکیب می‌شود، چیزی به دست می‌آید که نه اکسیژن است و نه هیدروژن.

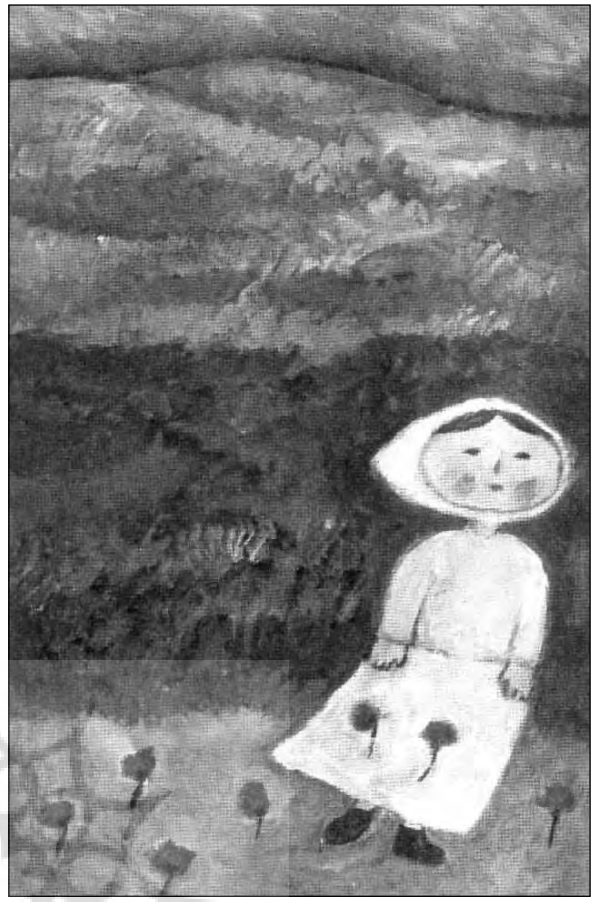
درواقع، پدیده‌ای جدید با هویت جدید و ساختاری جدید به نام آب به وجود می‌آید. وقتی رنگ سبز و زرد با هم ترکیب می‌شود، یک چیزی حاصل می‌شود که نه سبز و نه زرد است. رنگ جدیدی است. وراثت و محیط هم وقتی در تعامل با هم قرار می‌گیرند، حاصل تازه‌ای به بار می‌آورند. آن وقت است که ما می‌گوییم چرا دوقلوهای هم شکمِ یکسان، مُنو زیگورت‌ها در عین حال که دارای خزاین ژنتیکی مشترکی هستند و از نظر فرآورده‌های محیطی هم در یک فضا قرار دارند، باز شخصیت‌شان متفاوت است. این تفاوت از کجا می‌آید؟ از تعامل می‌آید. از کیفیت تعامل است که در عین حال که هر دو وجه مشترک‌شان به لحاظ ارثی و محیطی یکی است، ولی از نظر خصوصیات، نگرش، خلق و خو متفاوت می‌شوند. این بحث چالش برانگیزی در حوزه روان‌شناسی شخصیت است.

جمله‌ای پیاژه دارد که فکر می‌کنم تکلیف محیط وراثت را در آینده روشن بکند. او می‌گوید: «هرگاه سازمان‌دهنده‌های محیطی بتوانند سازمان‌یافته‌های زیستی را تغییر بدهند، مرز میان وراثت و محیط برداشته می‌شود.» کما این که الان می‌توانند جنسیت جنین را از طریق عوامل محیطی (دستکاری ژن‌ها) تغییر بدهند. ما نوع جنسیت را می‌توانیم از طریق نیروی گریز از مرکز و چرخش کروموزوم x , y تعیین کنیم. پس سازمان‌دهندهٔ محیطی، سازمان یافته محیطی را تغییر داده است. در صورتی که تا چند سال پیش، جنسیت ارثی بود و الان محیطی شده است. البته ممکن است در مورد انسان، از نظر اخلاقی اجازه چنین کاری ندهند، ولی در مورد حیوانات این کار را می‌کنند. بعید نیست چند سال دیگر، بتوان بسیاری از عوامل ژنتیکی را از طریق مهندسی بیوتکنوژنتیکی دستکاری کرد؛ همان دنیایی که هاکسلی آن را پیش‌بینی کرده است. احتمالش زیاد است که مهندسان ژنتیک، در سال‌های آینده، کاتالوگی جلوی والدین بگذارند و بگویند جلوی والدین چه جور بچه‌ای می‌خواهید؟ هوش او را معین کنید. آی‌کی‌یو چقدر باشد؟ رنگ چشم چه باشد؟ مادر می‌گوید: رنگ چشم سبز باشد که به پرده خانه ما بیاید!!

در این حالت، دیگر مرزِ ارث و محیط برداشته می‌شود! اما پس از پاسخ به این سؤال، من سؤالی دارم از جمع عزیزان، آقای نیکان‌پور و خانم طاقدیس، در این باره که تا چه اندازه تصویر خلاقیت بچه را افزایش می‌دهد یا محدود می‌کند. کدام یک از تصاویر، خلاقیت بچه را سیال‌تر می‌کند و کدام یک از تصاویر، ممکن است مانع خلاقیت و تخیل آزاد کودکان شود؟ چه بسا یک متن که کودک می‌خواند، ذهن او را خیلی سیال و خلاق می‌کند، اما ممکن است تصویر کتاب را ببیند و ذهنش محدود به همان تصویر شود. چگونه می‌توان پاسخ قطعی داد که تصویرسازی در کتاب‌های قصه تا کجا و به چه شکلی می‌تواند مانع یا عامل خلاقیت و تخیل آزاد کودک شود؟

نیکان‌پور: بعضی از متن‌هایی که ما می‌گرفتیم و در این دو دهه روی آن‌ها کار می‌کردیم، متن‌های خوبی نبود. ما خیلی کلنجار می‌رفتیم که این متن‌ها، دست ما را برای تصویرسازی زیباتر و خلاق‌تر باز کند.

طاقدیس:
اگر کودک به بازنمایی واقعیت می‌پردازد، برای این است که از کشف جدیدش مطمئن شود. در مورد چیزی که درمحیط اطرافش است و نسبت به آن تا به حال شناخت نداشته و به همین دلیل از آن می‌ترسیده و نسبت به آن مشکوک و مردود بوده، چه چیزهای جدیدی کشف می‌کند و همین چیزی را که کشف کرده است، می‌خواهد بازسازی کند تا دوباره این حس تسلط بر محیط را درخودش ایجاد کند و از آن مطمئن شود. می‌خواهد آن را آزمایش کند



از طرفی، بعضی متن‌ها به ما جرأت کار و شوریدگی می‌داد. شور و حال می‌داد برای این که کار بکنیم. چه بخواهیم و چه نخواهیم، بعضی متن‌ها در ذهن تصویرگر، تصویر ندارد. حالا اگر تصویرگر بیاید و روی آن‌ها کار بکند، یک کار کلاسیک و آموزشی می‌شود. کار هنرمندانه‌ای نمی‌شود.

طاقدیس: در جواب سؤال شما آقای دکتر، بدون هیچ پیرایه‌ای باید بگویم که این نگرانی کاملاً بی‌مورد است که تخیل نویسنده و تصویرگر جلوی خلاقیت کودک را بگیرد. این طرز تفکر که من بارها هم با آن برخورد کرده‌ام و حتی زمانی مسئله خود من هم بود، از این جا ناشی می‌شود که ما عادت کرده‌ایم که کودک را یک کودک ببینیم. در حالی که باید کودکِ جامع را ببینیم و آن را درصدبندی کنیم.

باید بچه‌ها را دسته دسته کنیم. درصدی از بچه‌ها تخیل پرورش یافته‌ای دارند. درصدی از بچه‌ها در خلاقیت قوی‌ترند. یک دسته ضعیف و دسته‌ای دیگر صفر هستند و یک دسته شاید پایین‌تر از صفر باشند. ما باید بچه‌ها را به لحاظ قوه تخیل، از یکدیگر تفکیک کنیم، نه این که بگوییم کودک و منظورمان این باشد که همه بچه‌های دنیا هم‌قد و هم‌شکل و از یک کلیشه پیروی می‌کنند. بچه‌ها هم مثل خود ما ، به شکل‌های مختلفی با هرچیزی برخورد می‌کنند و همان‌طور که گفتم، هرکسی از دنیای اطراف خودش، با ظرف خودش برداشت می‌کند و آن چیزی که برداشت می‌کند، شکل و رنگ ظرف و ظرفیت آن را به خودش می‌گیرد.

آقاخانی: باتوجه به صحبت دوستان، به نظر می‌رسد کار هنرمند، تصویرگر و نویسنده این است که به کودک بگوید واقعیتی که تو می‌بینی، یک معنای ثابت و قطعی ندارد. واقعیت می‌تواند معنای متعددی پیدا کند و این معانی به تعداد افراد روی زمین می‌تواند متغیر باشد، شاید اهمیت تخیل زمانی معلوم شد که علوم، قطعیت‌شان را از دست دادند و همه چیز نسبی شد. در این جهان نسبی، هنرمندی موفق‌تر است که بتوان استنباط‌های متعددی از کارش داشت.

کریمی: من واقعاً استفاده کردم از نوع تحلیلی که خانم طاقدیس کردند. دقیقاً همین‌طور است؛ یعنی برمی‌گردد به تفاوت‌ها، ظرفیت‌ها، زمینه‌ها و خیلی چیزهای دیگر. با وجود این، شاید بشود تخیل را به دو دسته عمده تقسیم کرد: تخیل اکتسابی و دیگری تخیل اکتشافی. ما یک وقت زمینه‌های خلاقی برای بچه تولید می‌کنیم و او می‌تواند تخیل را از کاری که به او ارائه کرده‌ایم، دریافت کند.

این خوب است، ولی بهتر است ما تصویری یا زمینه‌ای از داستان یا متن بدهیم که بچه فراتر از آن چه ما به او داده‌ایم، بتواند خلق کند. این می‌شود تخیل اکتشافی. به عنوان مثال، عده‌ای از روان‌شناسان کودک می‌گویند اسباب‌بازی هرچه ضعیف‌تر باشد، کودک قوی‌تر است و برعکس! این نظر را می‌توان به شکل خاصی به تصویر هم مربوط کرد؛ یعنی هرچه تصویر مبهم‌تر و ناقص‌تر باشد، فرصت بیشتری به کودک می‌دهد تا خود، این را با ذهن و تخیل خود کامل کند. وقتی ما یک ترن برقی برای بچه می‌خریم با ریل آماده و از طریق وسایل دیجیتالی و الکترونیکی حرکت می‌کند، کودک فقط لم می‌دهد و فینگرتاچ می‌کند و قطار راه می‌افتد و سوت و بوق می‌زند. در حالی که اگر برعکس، یک قطار ناقص و ضعیف و با قطعات جدا از هم به او بدهیم، مثلاً قطعاتی از چوب به بچه بدهیم که قطار را خودش درست کند، آن وقت تخیلش به کار می‌افتد.

بچه اکتیو (active) می‌شود. وقتی اسباب‌بازی قوی است، بچه پسیو (passive) است.

چیزی که داستایوفسکی در نوشته‌ها می‌گوید یک سوم نوشته‌های من، چیزی است که از روی قصد مخفی می‌کنم تا خود مخاطب آنها را خلق کند، آیا در تصویرگری و نویسندگی هم به کار گرفته می‌شود؟ برای این که سهمی را برای کودک بگذارد؟ در قدیم کودکان از طریق قصه‌های شفاهی می‌شنیدند: «یکی بود یکی نبود / سر گنبد کبود یک بزی خوابیده بود...» بچه گنبد کبود و بز را در ذهنش خلق می‌کرد، ولی الان ما گنبد کبود را خودمان برایش به تصویر می‌کشیم و نمی‌گذریم او خود آن را در ذهن خود خلق و

تولید کند!

بز هم که تصویرش هست. آیا این بیشتر به خلاقیت بچه کمک می‌کند یا آن که تصویر را برداریم و بگذاریم خودش تصویر را با تخیلش بسازد؟

طاقدیس: بعضی از تصویرگران و نه همه مدعی‌اند که تصویرگرها جلوتر از نویسنده‌ها هستند. من نمی‌فهمم که این حرف یعنی چه؟ اصلاً چرا باید کار این دو با هم قیاس بشود. چرا باید اثبات شود کی جلوتر، کی عقب‌تر است. کار یک کار تیمی و گروهی است و اصلاً نمی‌توان با آن به این شکل برخورد کرد.

می‌توان گفت که تصویر در یک زمینه جلوتر است و آن، ارتباط بی‌واسطه با مخاطب است در هر کجای دنیا. زبان ما فارسی است. یک متن فارسی را جلوی چهار نفر با چهار زبان مختلف بگذارید، اگر زبان یکی از آن‌ها فارسی نباشد، هیچ کدام از آن‌ها نمی‌فهمند. در حالی که اگر تصویر را جلوی آن‌ها بگذارید، همه‌شان می‌فهمند.

و اما این که من چرا خودم را از تصویرگر جدا نمی‌بینم، به این علت است که متن و تصویر را از یک جنس و دارای یک روح می‌بینم به نظر من نوشتن از علامت گذاری و نقاشی شروع شده است. همه شما خط هیروگلیف را می‌شناسید. متن‌های قدیمی بسیاری داریم که با خط تصویری نوشته شده‌اند.

پس، خط همان تصویر است که شکل آن عوض شده، پیشرفت کرده و این جوری شده است. هم منِ نویسنده و هم تصویرگر، از یک چیز الهام می‌گیریم، اما آن را به دو شکل متفاوت ارائه می‌دهیم؛ من به صورت نوشته و با یک زبان خاص و تصویرگر به صورت نقاشی و با زبان خاص خود نقاشی.

به هرحال، روند کار به این صورت است که یک نویسنده می‌نویسد و بعد تصویرگر آن را تصویرگری می‌کند. حالا مرغ اول بوده یا تخم مرغ چه فرقی می‌کند!؟ من فکر می‌کنم قضاوت‌ها و برداشت‌های آقای نیکان‌پور، برمی‌گردد به این که ایشان نویسنده را با نویسنده‌نما اشتباه گرفته‌اند. کسی که شما به عنوان یک تصویرگر، نتوانید با اثرش ارتباط برقرار کنید، قطعاً نویسنده نیست. باید نویسنده واقعی را بشناسید و بعد در مورد اثرش نظر بدهید.

کسی که بتواند خلاقیت داشته باشد و این خلاقیت را هماهنگ کند با مهارت‌هایش و آن را روی کاغذ بیاورد و به شکلی روی کاغذ بیاورد که بتواند با مخاطبش ارتباط برقرار کند، خیلی کم است. پس هرکسی که نوشت، نویسنده نیست و ما نباید کار بد عده‌ای را به پای عده‌ای دیگر بگذاریم. نویسنده و تصویرگر هر دو از یک ریشه‌اند و هر دو دارند یک کار می‌کنند، یکی با رنگ و یکی با مفهوم. مثلاً وقتی شما به عنوان تصویرگر، رنگ سرخ را به مفهوم آتش و خشونت در نقاشی‌های‌تان می‌آورید، من نویسنده اگر بخواهم یک شخصیت خشن را نشان بدهم، شاید اسم او را بگذارم خشایار، چون در این کلمه، «خ» و «شین» وقتی کنار هم می‌آید آن ذهنیت را فوراً در ذهن مخاطب بیدار می‌کند. بعد شاید کلمات و آهنگی برای متن به کار ببرم که با تحریک و تداعی در ناخودآگاه او، مرا به هدف خود برساند؛ بی‌آن که مستقیماً چیزی گفته باشم. مثال و شاهد این کار را در طنین لطیف اشعار حافظ و طنین رزمی و کوبشی اشعار فردوسی می‌توانیم ببینیم.

نیکان‌پور: برای یک مخاطب خارجی که با زبان فارسی آشنا نیست، نویسنده متنش باید ترجمه شود. در حالی که کار ما خیلی راحت‌تر است. ما تصویر را می‌گذاریم در نمایشگاه، هرکسی می‌تواند ببیند و ارتباط برقرار کند.

آقاخانی: آقای نیکان‌پور اشاره کردند که زمان و مکان، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد در شکل تخیل ما؛ یعنی این جوری نمی‌شود که ما فکر کنیم در یک خلأ زندگی می‌کنیم و بعد در این خلأ بیاییم به خلاقیت دست بزنیم. همیشه خلاقیت با واقعیت ارتباط مستقیمی دارد. البته نه واقعیتی که پانصد سال پیش بوده است، واقعیت امروز که با آن درگیریم. ما و ایتالیایی‌ها مشکل مشترکی داشتیم که آن‌ها توانستند آن را حل

کنند، ولی ما هنوز نتوانسته‌ایم. مشکل این است که تاریخ‌مان، باعث عقب‌افتادگی‌مان شده است. وقتی رنسانس اتفاق افتاد، غول‌های رنسانس مثل میکل‌آنژ و رافائل، واقعاً سیطرهٔ زیادی به عرصه هنر داشتند. تا چند قرن ایتالیا نتوانست از زیرسایه سنگین هنر کلاسیک خارج شود. در اوایل قرن بیستم بود که این اتفاق افتاد و تغییراتی در هنر ایتالیا صورت گرفت. ولی ما هنوز تاریخ و کلاسیک‌های‌مان را تقدیس می‌کنیم. وقتی راجع به مولوی یا حافظ می‌نویسیم، فقط دنبال این هستیم که عظمت اشعار مولوی و حافظ را کشف کنیم. دنبال این نیستیم که ببینیم آیا اصلاً مولوی راست و درست گفته یا نه؟ متأسفانه، ما با یک سری قرارداد از پیش فرض شده که غیرقابل تغییر است و اگر تغییری هم می‌کند، در ماهیت آن تغییری ایجاد نمی‌شود، سر و کار داریم.

تخیل زمانی می‌تواند کارساز باشد که بتواند یک جوری با واقعیت زندگی روزمره ما سر و کار داشته باشد. هر تخیلی نمی‌تواند برای ما کارساز باشد. اگر من بیایم وسط این اتاق، یک ستون خیلی بزرگ بگذارم، خیلی کار خلاقانه‌ای است و هیچ کس هم تا به حال این کار را نکرده، اما آیا این به درد من می‌خورد؟ کار خلاقانه یک جوری با کاربرد و عملکردی که دارد، رابطه مستقیم دارد. به همین علت است که می‌گویم هنر نمی‌تواند در خلأ اتفاق بیفتد.

نکته بعدی که خانم طاقدیس اشاره کردند، این است که ما هم در تصویر و هم در نوشته، با یک سری قرارداد سروکار داریم. وقتی نویسنده می‌نویسد درخت، تصویرگر هم درخت می‌کشد، اما هیچ کدام درخت واقعی نیست. اشاره می‌کنند و نمادی هستند برای شیئی که قرار است ما تجسمی از آن در ذهن‌مان داشته باشیم. پس از این نظر، تصویرسازی و متن رابطه مستقیم با هم دارند. اما کجاست که این‌ها اختلاف با هم پیدا می‌کنند؟

جایی که مفهوم خاصی از درخت در ذهن ما ایجاد می‌شود که خاص نویسنده است. کار تصویرساز هم به نظر من این است که استنباط خاص خود را از درخت در ذهن ما ایجاد کند. زمانی که با واژه سروکار داریم، بحث واژه‌شناسی است و می‌توانیم به یک مفهوم مشترک از درخت برسیم، اما وقتی با زبان‌شناسی سروکار داریم و واژه در کنار واژه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، رابطه‌شان با یکدیگر مفهوم تازه‌ای در ذهن ایجاد می‌کند. اگر من فقط معنای درخت را بخواهم بدانم، می‌روم در دیکشنری و معنای آن را پیدا می‌کنم. در حالی که این درخت، اگر کنار یک کودک قرار بگیرد، واژه کودک و درخت، مفهوم درخت هم تغییر می‌کند و به ما استنباط تازه‌ای از مفهوم درخت و مفهوم کودک می‌دهد. هنر به همین دلیل است که با تخیل سروکار دارد و قرار نیست که یک سری معانی قطعی از یک سری واژه به ما بدهد.

در بحثی که رولان بارت در مورد هرمنوتیک دارد، می‌گوید به تعداد افراد روی زمین، می‌شود معانی مختلف از اثر هنری داشت و اصلاً نمی‌شود یک اثر هنری را ترجمه کرد. وقتی ترجمه یا تفسیر می‌کنیم، خود آن تفسیر هم یک اثر هنری است. پس وقتی یک تصویرساز می‌آید و متن را تصویرسازی می‌کند، او هم دارد یک تفسیر تازه و یک اثر هنری خلق می‌کند که به حیات خودش به صورت مستقل ادامه می‌دهد. در عین حال وجوه اشتراک زیادی هم با خود متن دارد.

خاکبازان: تخیل در ذهن شکل می‌گیرد و وقتی تخیل حادث می‌شود یا وقوع پیدا می‌کند، واقعیت می‌شود. پس آیا این سؤال درست است که بگوییم همزیستی تخیل و واقعیت؟ حتی در بسیاری موارد، همین تخیلی که در ذهن اتفاق می‌افتد، به یک واقعیت بیرونی تبدیل می‌شود. در هر حال، همزیستی تخیل و واقعیت بیانگر نوعی تناقض است؛ چون تخیل در جایی تمام می‌شود که واقعیت آغاز می‌گردد. در مواردی هم ممکن است تخیل باعث پیشرفت یک واقعیت شود. دیگر این که خیلی وقت‌ها در این بخش‌ها خلاقیت را با تخیل یکی می‌گیریم. در صورتی که در بسیاری موارد، تخیل و خلاقیت با هم یکی نیست و ممکن است دو مقوله جدا از هم باشند.

کریمی: بله، در عنوان این همایش، یعنی همزیستی تخیل و واقعیت، تناقض هست و من هم با شما موافقم. دیگر آن که این مرزبندی هم به نظر من یک امر نسبی و اعتباری است. ذاتاً بعید است که بتوان مرز مشخصی را بین این دو تعیین کرد. من همان اول از ونگوک نقل کردم که هیچ چیزی واقعی‌تر از خیال و هیچ چیز هم مبهم‌تر از واقعیت نیست! این دو جمله را از دو اندیشمند بزرگ گفتم تا تردید کنیم راجع به این مرزبندی دقیق بین واقعیت و تخیل. مثال هم زدم از کودکی در تاریکی شب، غولی که در تخیلش روی پرده اتاقش می‌بیند، از هر غول واقعی، واقعی‌تر است!

به نظر من این یک امر نسبی است از نظر فلسفی، روان‌شناسی و حتی شناخت واقعیت نیز امری دشوار و تا اندازه‌ای ناممکن است. پیاژه می‌گوید: خوشبختانه بشر هیچ گاه به شناخت کاملی از واقعیت دست پیدا نمی‌کند. او کلمه «خوشبختانه» را به کار می‌برد، نه بدبختانه می‌گوید خوشبختانه ما هیچ گاه به شناخت کاملی از واقعیت دست پیدا نمی‌کنیم؛ چون هرچه داریم، تخیلی از واقعیت است و خود واقعیت نیست. چه کسی می‌تواند ادعا کند که شناختش واقعی است و واقعیت را توانسته تماماً درک بکند و بگوید این واقعیت است و این تخیل است؟ چنین چیزی بعید است؛ چه در امر تفکر و چه در امر تفلسف و در مسائل هنری که از این هم بعیدتر است. این ابهام در خود من هم هست و می‌توانیم آن را به بحث بگذاریم. ما در جلسه، هنوز به اصل موضوع که همزیستی تخیل و واقعیت باشد، نپرداخته‌ایم و تازه در پایان نشست، بحث از حاشیه به متن نزدیک‌تر می‌شود.

معتمدی: به هر حال، حتی اثری که واقع‌گراست، در نفس خودش تخیل دارد. ما نمی‌توانیم هنری به وجود بیاوریم که در آن تخیل وجود نداشته باشد. تخیل هم درجات مختلفی دارد. من فکر می‌کنم تصویرگر، تخیل متن را از صافی ذهنش دوباره می‌گذراند. وقتی تصویری در متن ایجاد می‌شود، عصاره آن متن است، یعنی یک بار نویسنده تخیل کرده است و یک بار هم تصویرگر این تخیل را به تصویر می‌کشد. من عضو شورای کتاب کودک هستم و در بخش داستان ـ ترجمه و داستان تألیف ـ کار می‌کنم. بیشتر کتاب‌هایی که منتشر می‌شود، به دست ما می‌رسد. ما می‌بینیم و بررسی می‌کنیم. گاهی متن بر تصویر برتری دارد و گاهی تصویر بر متن. در بیشتر موارد، اگر مثلاً در متن گفته شده یک لنگه کفش، همان لنگه کفش در تصویر هم می‌آید.

تصویرگر آن را در ذهن بازخوانی نکرده. در واقع زبان بصری و زبان نوشتاری، پا به پای هم پیش می‌روند. من با خانم طاقدیس موافق نیستم که تصویر با متن فاصله دارد. این‌ها به نوعی باید با هم همراه و هماهنگ باشند. در ضمن اگر یک متنی طرح باز باشد، یعنی جای پرواز برای تخیل مخاطب و کودک بگذارد، تصویر باید در جهت پر بار کردن آن تخیل قدم بردارد. خیلی وقت‌ها تصویر، ذهن و تخیل کودک را می‌بندد و خیلی وقت‌ها متن.

به نظر من در سال‌های اخیر، در زمینه داستان‌نویسی کودک و تصویرگری این کتاب‌ها، اتفاقات خوبی افتاده و پنجره‌های تازه‌ای باز شده است، مخصوصاً در زیر دبستان. در بعضی از کتاب‌هایی که نویسنده‌ها برای نوجوانان می‌نویسند، متن‌ها و تصویرهای بسیار خوبی داریم. این جوری نیست که ناامید بشویم. در شعر بله، در شعر هنوز بحران وجود دارد. متأسفانه شعر خوب خیلی‌خیلی کم داریم و یا اصلاً نداریم. هر چه هم هست، بازنویسی یا بازآفرینی ادبیات کلاسیک و ادبیات عامیانه ماست.

نیکان‌پور: در سال‌های پنجاه و پنج و پنجاه و شش، من به شورای کتاب می‌رفتم که این رفت و آمد، تا سال شصت و پنج ادامه پیدا کرد.

الان پانزده سالی است که شورا نرفته‌ام. احساس می‌کردم که این‌ها اطلاعات روز تصویرسازی را ندارند. خیلی خوشبخت هستم که خانم معتمدی در این جا حضور دارند و نکته‌هایی را بیان کردند. اما ببینیم که اصلاً تخیل برای چه به وجود می‌آید؟ به نظر من حس است که تخیل را می‌سازد. اول حس است و بعد تخیل.

شریف‌پور: ما اغلب می‌بینیم متنی نوشته می‌شود و براساس آن، تصویرسازی صورت می‌گیرد. شما به عنوان یک نویسنده، آیا این را امکان‌پذیر می‌دانید که ابتدا تصویرسازی صورت بگیرد و بعد نویسنده براساس آن، یک داستان خلاق بنویسد؟ و اگر این طور شود، آیا می‌تواند امکان‌های جدیدی در این عرصه، چه برای تصویرساز و نویسنده و چه برای کودک باز کند؟

طاقدیس: چرا نمی‌شود؟ خیلی هم خوب می‌شود! خیلی وقت‌ها و شاید همیشه، ما نویسنده‌ها از یک تصویر الهام می‌گیریم و چیزی می‌نویسیم. حالا آن تصویر، می‌تواند فقط تصویر نقاشی شده نباشد؛

طاقدیس:
به عنوان یک آدم خلاق، در مراحلی از این روند، خیلی از نویسنده‌ها متوقف می‌شوند. یک الگویی پیدا می‌کنند و همیشه این الگو را جلوی خودشان می‌گذارند و با آن کار می‌کنند. ولی من فکر می‌کنم یک آدم خلاق، در هنر نویسندگی و یا هر هنر دیگری، کسی است که هر لحظه بخواهد از این الگو تخطی و چیزی به آن اضافه و یا از آن کم کند

تصویری باشد از یک خیابان، پشت پنجره یک اتوبوس، یک جوی آب، یک بچه گربه و... هر کدام از این‌ها یک تصویر به ما می‌دهد. اصلاً زندگی سرتاپایش تصویر است. زندگی تصویری به ذهن من می‌دهد که بتوانم به وسیله آن، تصویرهای تازه‌ای بسازم و تصویرهایم را بنویسم.

پس نویسنده می‌تواند از تصویر به متن برسد. من خودم بعضی وقت‌ها این کار را کرده‌ام. مثلاً کار قشنگی آقای بنی‌اسدی داشتند که براساس قصه‌ای تصویرگری کرده بودند و بعد قصه گم شده بود. من آن کار را گرفتم و براساس آن تصویرها، قصه‌ای نوشتم که البته این کار تا حالا منتشر نشده است.

فقط چیزی که لازم است، آن که تصویر پتانسیل تبدیل به قصه را داشته باشد. چیز دیگری که می‌خواهم اضافه کنم، چیزی که برای من همیشه باعث تأسف بوده است، این جنگ بین تصویرگر و نویسنده است. من حقیقتاً و از ته دل فکر می‌کنم که نقطه اشتراک این دو خیلی بیشتر از آن است که بخواهند با همدیگر ستیزی داشته باشند. شاید برای هنرمند خلاقی مثل تصویرگر، خیلی سخت باشد که به او بگویند تو براساس کار یک نویسنده یا براساس تخیل یک نویسنده کار می‌کنی. در حالی که ما می‌بینیم فقط تصویرگرهایی به این شکل کار می‌کنند که از خودشان خلاقیتی ندارند. آن‌ها تصویری را که در متن هست، می‌گیرند و تصویرگری می‌کنند. در حالی که نه خود تصویرگر واقعی و خلاق و نه نویسنده از این نوع تصویرگری احساس رضایت نمی‌کنند. برای چندمین بار بگویم متأسف هستم از این حالتی که بین نویسنده و تصویرگر به وجود آمده است. در حالی که قضیه حقیقتاً غیر از این است و ما هر دو آفریننده اثری هستیم. حالا اگر تصویرگر بگوید که تصویر، بهتر از متن ارتباط برقرار می‌کند و متن خوب ارتباط برقرار نمی‌کند و نویسنده درجهٔ دوم است، از آن طرف نویسنده هم می‌تواند بگوید که نه شما کم‌تر، پایین‌تر و درجه دوم هستی؛ چون که من حرفم را کامل‌تر می‌زنم، ولی شما حرف‌تان را الکن می‌زنید. تصویر باید خیلی تکثیر بشود تا بتواند حرفی را کامل کند. این بحث بی‌خود می‌تواند تا ابد ادامه پیدا کند. به نظر من کلیت کار باید اول باشد؛ یعنی نویسنده به اضافه تصویرگر و به اضافه بقیه عواملی که یک کتاب را پدید می‌آورند. کتاب است که باید حرف اول را بزند. مخاطب اصل است و ما همه ، نه در خدمت یکدیگر، بلکه در خدمت او هستیم. تصویرگرها باید این را با خودشان حل کنند و بعد به این حیطه قدم بگذارند. فکر می‌کنم عده‌ای از تصویرگران ما و نه همه، به درک درستی از قضیه نرسیده‌اند. اگر این کار را قبول ندارند، می‌توانند به کاری دیگر بپردازند .

فتح‌اللهی: می‌گویند که خلق کردن، ادامه کار خداوند است و از آن جا که هم نویسنده خلق می‌کند و هم تصویرگر، این خلق کردن خیلی مقدس است و ادامه دارد و به نظر من هیچ جنگی بین‌شان وجود ندارد. در حقیقت، ما تقدس خلق کردن را با این بحث‌های‌مان زیر سؤال می‌بریم. در این زمانه و در کشورمان، هم نویسنده‌ها و هم تصویرگرهایی هستند که از کلیشه‌های خاصی استفاده می‌کنند. مثلاً یک کاراکتر تصویری را شما روی متن‌های مختلف می‌بینی که مدام تکرار می‌شود. پس، خلاقیت چطور می‌شود؟ چرا فراموش شده است؟ آیا سفارش‌دهنده‌های ما که ناشران هستند، این مشکل را به وجود آورده‌اند؟ یعنی سفارش زیاد به یک فرد خاص، باعث شده است که این اتفاق بیفتد و وقت نداشته باشد کاراکترسازی کند، تخیل را واردش کند و مدام آموخته‌های قبلی خودش و ذهنیاتش را تکرار کند؟

طاقدیس: فکر می‌کنم عدم وجود اطلاعات و زمینه ذهنی، در اکثریت گروه مخاطب ما موجب این مشکل شده باشد. منظورم از گروه مخاطب، بچه‌ها نیست؛ کل جامعه است. جامعه ما شناخت واقعی و عمیقی از مسایل هنری ندارد که بتواند منتقد خوبی باشد و سره را از ناسره تشخیص بدهد. ما اغلب می‌بینیم حتی کسانی که در این زمینه فعالیت می‌کنند، این اطلاعات دقیق و عمیق را ندارند. مثلاً ناشرها یا حتی نویسنده در مورد کار تصویرگری یا بالعکس تصویرگر در مورد کار نویسنده و یکی از مشکلاتی است که من این اواخر با آن مواجه بوده‌ام. گفتم که هر چیزی که هر کس بنویسد، فکر می‌کنند این واقعاً یک اثر و یک کار خلاق

است. در حالی که می‌گویند اولین شاعری که روی ماه را به روی یار تشبیه کرد، شعر گفت. بقیه شاعرهایی که روی ماه را به روی یار تشبیه کرده‌اند، فقط مقلد بوده‌اند. خیلی از نویسنده‌هایی که ما الان می‌بینیم، فقط مقلد نویسنده هستند. خیلی از تصویرگرهایی که می‌بینیم، مقلد یک تصویرگر یا گاهی مقلد خودشان می‌شود. همین که یک اثر آفریده که مورد توجه قرار گرفته است، دیگر تا آخر عمرش از آن «کُپ» می‌زند.

یکی از حاضران: به نظر من گفتن یا نوشتن کلمه، خیلی سخت‌تر از تصویر کردن چیزی است. مرحلهٔ اول همیشه دیدن است. ما جمله را خیلی سخت‌تر از یک تصویر می‌سازیم. برای این که سابقه بیشتری در ذهن ما از تصویر هست تا نوشتن.

آقاخانی: شاید یکی از دلایلش این باشد که ما در ادبیات، با قرارداد سروکار داریم. هر کلمه‌ای یک قرارداد است؛ قراردادی که باید یاد بگیریم تا بتوانیم مفهومش را درک کنیم. در حالی که تصویر، یک قرارداد صرف نیست؛ چیزی است که کاملاً با آن مواجه هستیم و بسیاری از خصوصیات شیء را می‌توانیم تشخیص دهیم و ببینیم.

واحدی: افتخار دارم که شاگرد آقای نیکان‌پور بوده‌ام. این که بعضی تصویرگرها، کاراکترهای خاصی را در کارشان تکرار می‌کنند. من فکر می‌کنم که بیشتر بیانگر سبک شخصی آن تصویرگر است. من کار آقای نیکان‌پور را در هر جایی از جهان ببینم، می‌دانم این کار آقای نیکان‌پور است. آقای نیکان‌پور و همه تصویرگران خوب ما، وقتی به زبان شخصی‌شان می‌رسند، می‌بینیم که کاراکترهای مختلف را با همان نگاه ویژه‌ای که دارند، نشان می‌دهند. مثلاً کار آقای بنی‌اسدی خیلی با کار آقای نیکان‌پور متفاوت است. این‌ها زبان خودشان را دارند.

وکیلی: در بسیاری از کتاب‌هایی که ترجمه می‌شود، می‌بینیم که نویسندگان، خودشان تصویرگر کارهای‌شان هستند و معمولاً گفته می‌شود این جور کارها خیلی موفق‌تر است. یکی از تصویرگرانی که داستانش را هم خودش می‌نویسد، آنتونی براون است یا بلیک و یا بریستورم که سوئدی است.

کارهای‌شان واقعاً خیلی خوب است. آیا در ایران هم ما هنرمند این جوری داریم که کار نویسندگی و تصویرگری را هر دو با هم بکند؟

طاقدیس: من به عنوان کسی که بعد از گذشتن از هفت خوان رستم، توانسته نویسنده شود، به این سؤال جواب می‌دهد. شاید توقع داشتن از یک هنرمند ایرانی، با شرایط اجتماعی و خانوادگی و غیره، به ویژه اگر این هنرمند یک زن باشد، خیلی به جا نباشد. البته، من این توقع را از خودم داشتم که ای کاش نقاشی هم بلد بودم. حتی مدتی به دانشکده هنر هم رفتم و نقاشی کار کردم. منتهی عشق واقعی من ادبیات بود و همین نویسندگی را من با چنگ و دندان توانستم نگه دارم و نویسنده باقی بمانم.

بله، اگر می‌شد و در ایران هم چنین امکاناتی بود که خوشبختانه برای بچه‌های نسل امروز ما یک مقداری امکانات مهیاتر شده، به‌طورقطع نتیجه بهتری هم به دست می‌آمد. باید بیایید و ببینید در شهرستان‌ها و روستاهای ما، هنوز چه قدر محدودیت هست. به این علت‌هاست اگر نداریم و نه آن که اصلاً نداشته باشیم. مثلاً خانم زهره پری‌رخ یا تعدادی دیگر را داریم، ولی نه به آن حد که لازم است.

آقاخانی: یک توضیحی قبل از این که تصاویر را ببینیم، بدهم. یکی از ویژگی‌های هنر مدرن، این بود که ادبیات و روایت را از اثر هنری حذف کرد. چرا؟ چون که گفتند هنر نباید در خدمت چیزی باشد. هنر باید هر مفهومی که دارد، در ذات خودش باشد؛ مثل موقعی که موسیقی گوش می‌دهید، موسیقی ما را به چیزی ارجاع نمی‌دهد. خود آن موسیقی احساس غم یا شادی در ما ایجاد می‌کند. آمدند در مورد تابلوی نقاشی هم گفتند، هنر پنجره‌ای رو به طبیعت نیست. حتی گفتند هنر، قصد نشان دادن تنش‌های درونی هنرمند ندارد، بلکه هنرمند باید کارش این باشد که از طریق فرم و رنگ، احساسی در ما ایجاد کند جدا از آن چیزی که در طبیعت می‌بینیم. هنرمند نباید از روابط طبیعی پیروی کند. این رویکرد تا دههٔ شصت میلادی ادامه داشت و بعد هنرمندان کانسپتوال (conceptual) آمدند و گفتند که هنر آن قدر ناب و از زندگی دور شده که رسیده به تعدادی لامپ و مکعب. به هر حال، این جریان تأثیرات خودش را در عرصه‌های مختلف، از جمله تصویرسازی گذاشت. اگر پیش از دورهٔ مدرن، وظیفهٔ هنرمند این بود که یک مضمونی را از طریق فرم و رنگ روایت کند، این جا هنرمند گفت نه، غیر از روایت، عناصر بصری مثل رنگ و فرم هم می‌توانند در مفاهیمی که ما می‌توانیم منتقل کنیم، نقش داشته باشند. مثلاً نقاش اکسپرسیونیست، اگر می‌خواست یک زن خشمگین را بکشد، این را با گذاشتن رنگ‌های قرمز، زرد و رنگ‌های تند بر بوم نشان می‌داد.

کریمی:
این که با چه انگیزه‌ای این تخیل آغاز می‌شود، برمی‌گردد به تعامل محیط و تجربیات و واقعیت‌هایی که در بیرون است و نیازهایی که کودک به تبع ساخت تحولات روانی در خود دارد. از لبخند مادر گرفته و بازنمایی چهره مادر تا بازی‌های نمادین که به شکل رمزی انجام می‌دهد و درونی سازی و برون‌سازی واقعیت، همه این‌ها می‌تواند انگیزه کودک را برای تفکر نمادین آماده کند

من تصور می‌کنم غالب تصویرسازی ایران، گرایش به یک جور اکسپرسیونیسم دارند؛ یعنی بیان عواطف و روایت از طریق رنگ و فرم و خشونت بافت.

در واقع اگر بخواهیم بگوییم که تخیل در تصویرسازی به چه صورت بروز پیدا می‌کند، بخشی از آن کاربرد رنگ و فرم است. اصولاً عناصر بصری خیلی نقش دارند تا مفاهیم موجود در متن و روایت، معنای تازه‌ای پیدا کنند. البته این رویکرد اکسپرسیونیستی، در تصویرسازی ما یک کم تلطیف شده.

فرم و رنگ در کار تصویرسازی‌های ما، در جهت بیان کودکانه‌تر به کار برده می‌شود. در مورد کارهای آقای نیکان‌پور هم به نظر من این نکته مهم است که بخشی از تخیل آن، مربوط می‌شود به عناصر بصری که نقش بسیار دارند. نکتهٔ دوم این که وقتی قرار است رنگ و فرم، عناصر بیانی هنرمند باشند، یک اتفاق دیگر هم می‌افتد؛ رابطهٔ عناصر فیزیکی از بین می‌رود. آن خاصیتی که سنگینی یک شیء دارد، از بین می‌رود و شیء می‌تواند راحت معلق شود، مثل چیزهایی که در کارتون می‌بینیم. پس روابطی که عناصر فیزیکی دارند، ماهیت‌شان تغییر می‌کند. توضیحات بیشتر را آقای نیکان‌پور می‌دهند و تصاویر را می‌بینیم.

نیکان‌پور: این تصاویر، بخش‌هایی از کار من در دههٔ چهل، هفتاد و هشتاد است. تعدادی هم مربوط به همین تابستان قبل است. حقیقتش، من کارهایم را جمع‌آوری نکرده‌ام. آن‌هایی را که دم دست بود، روی CD گذاشته‌ام. بعضی‌ها جدید است و بعضی‌ها از گذشته‌هاست. این تصویر از یک کتاب شعری است که نشر زلال چاپ کرده. تصویر بعدی را یک ناشر آمریکایی در کاتالوگش چاپ کرده. کنارش هم شعری از شفیعی کدکنی است. اصل کار را هم از من گرفتند. بعداً این جا تقویم شد. عنوانش هم «زمستون» است.

آقاخانی: اگر بخواهیم این کار را توصیف کنیم و ببینیم کجا با بازنمایی سروکار داریم و کجا با تخیل، چگونه می‌توانیم توصیف کنیم؟ وقتی این کار را نگاه می‌کنیم، یک بچه، یک خانه و یک حوض می‌بینیم و با بازنمایی سروکار داریم. از طرفی می‌گوییم که این بازنمایی صرف نیست. تخیل هم در این هست.

نیکان‌پور: در بازنمایی شما می‌آیید دخل و تصرف‌های دیگری می‌کنید و دورتر می‌شوید. من الان فکر می‌کنم این به واقعیت نزدیک‌تر است. حالا مثلاً زمستون یا آن یکی شعر، خیلی به متن وفادار است، ولی بازآفرینی، بخش دیگری است. اصلاً فرم‌ها عوض می‌شود، بیانگر می‌شود و معنی‌های دیگری پیدا می‌کند. تناسبات، زیبایی، حس در فضا، درک فضا، مفهوم فضا، زیبایی فضا، تناسباتی که بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک تصویر باید باشد، همهٔ این نکته‌ها هست که در این تصویر نیست. این‌ها تصویرهای معمولی آن وقت‌هاست و شاید به نوعی شروع کارم بوده.

آقاخانی: فکر می‌کنم بخش عمده‌ای از تخیلی که در تصویرسازی‌مان داریم، به مسائل فرمی مربوط می‌شود؛ یعنی فرم در تصویرسازی ما نقش بسیار زیادی دارد تا یک تصویر خیال‌انگیز شود. یعنی شما تصور کنید اگر این کار را سیاه سفید کنیم، بسیار واقع‌نماتر می‌شود. چون روابطی که رنگ‌ها و فرم‌ها دارند، دیگر آن روابطی نیست که ما در طبیعت می‌بینیم. وقتی این عنصر حذف می‌شود، عنصر بازنمایی نقش بسیاری پیدا می‌کند. در عین حال که فرم‌ها دیگر فرم‌هایی نیستند که ما به صورت طبیعی با آن سرو کار داریم.

نیکان‌پور: تصویر بعدی هم روی یک شعر کوتاه برای کودکان است. از خانم شکوه قاسم‌نیا که نشر بنفشه آن را چاپ کرده. همان سال در ایتالیا هم انتخاب شد. فکر می‌کنم در سال ۱۹۹۳ بود.

آقاخانی: به نظر می‌رسد شما در این تصاویر، چند بیت از شعر را در کنار هم قرار داده‌اید: انگار چندین رویداد در کنار هم قرار گرفته.

نیکان‌پور: بله، اصلاً شعرش هم به این صورت بود؛ کوتاه کوتاه. مثلاً یک جا از کلاغ صحبت می‌کرد و بعد می‌رفت سر یک خانه یا مثلاً ماهی، دگمه، دریا، پروانه‌ها و غیره.

شکل انتزاعی خیلی کوتاهی داشت. من مجبور شدم با این چهارخانه‌ها بازی کنم، ولی الان نگاهم فرق کرده و اصلاً این طوری نیست.

آقاخانی: در واقع اگر بخواهیم توضیح بدهیم که این جا تخیل چه شکل تازه‌ای پیدا کرده، آن اتفاقی است که شاید در زندگی واقعی با آن سروکار نداشته باشیم و این که چند رویداد متفاوت که ممکن است ما در طول زمان ببینیم، در یک لحظه پیش چشم آمده. این جاست که تخیل می‌تواند رابطهٔ کاملاً مستقیم و سودمندی با متن پیدا کند: متنی که ممکن است زمانی برای درکش صرف کنیم، اما تصویر این زمان را از بین می‌برد و یک فضای چند زمانی را ایجاد می‌کند.

نیکان‌پور: تصویر بعدی روی داستانی از آقای یوسفی کار شده که سروش چاپ کرده. این داستان مابین واقعی و تخیلی بود. تصاویر بعدی رفته رفته به زمان حال نزدیک‌تر می‌شوند، ساده‌تر می‌شوند. دیگر از آن پرکاریِ گذشته و رنگ گذاشتن و چراغانی زیاد خوشم نیامد. با خودم گفتم با چهار تا رنگ هم می‌شود یک تصویر خیلی ساده‌تر ایجاد کرد.

طاقدیس:
خط همان تصویر است که شکل آن عوض شده، پیشرفت کرده و این جوری شده است. هم منِ نویسنده و هم تصویرگر، از یک چیز الهام می‌گیریم، اما آن را به دو شکل متفاوت ارائه می‌دهیم؛ من به صورت نوشته و با یک زبان خاص و تصویرگر به صورت نقاشی و با زبان خاص خود نقاشی

آقاخانی: یکی از کارهایی که معمولاً تصویرگرها انجام می‌دهند و در ایران هم خیلی رواج دارد، این است که چون می‌خواهند یک جوری واقعیت را دگرگون کنند، مثلاً می‌آیند روی مقوایی که بافت دارد، کار می‌کنند و وقتی روی آن نقاشی می‌کنند، می‌کوشند مقوا دیده شود؛ انگار می‌خواهند بر نقاشی بودن این اثر تأکید کنند و می‌خواهند بگویند که ما با واقعیت صرف سروکار نداریم. و این دنیایی که شما می‌بینید، یک سطح دو بعدی است.

نیکان‌پور: بعد از مدتی، مثلاً در سال‌های هشتاد، برایم پیش آمد که سیاه مشق انجام بدهم. اصلاً یک حسی است که یک‌دفعه به ذهن آدم می‌آید و می‌تواند تصویرسازی هم باشد حتی برای بزرگسال. الان ما فقط از جزئی از تصویرسازی صحبت می‌کنیم که راجع به کودکان است، نه تصویرسازی برای بزرگسالان. شما اگر بوف کور را تصویرسازی کنید، یک کار فرهنگی برای بزرگسال می‌شود. تصویرسازی تبلیغاتی هم هست روی بیل‌بردهای اتوبان‌ها. من می‌خواهم بگویم که این موضوع خیلی گسترده است. من خواستم خودم را از کودکان نجات بدهم و بعد بیایم یواش یواش این کودکی را بزرگ‌تر کنم؛ یعنی با همان زبان بچگی، حرف‌هایی برای بزرگ‌ترها بزنم. این تصویر هم از جمله همان سیاه مشق‌هایی است که من کار کرده‌ام و بیانگر خاک ما و معماری ما است.

آقاخانی: وقتی شما به این لکه نگاه می‌کنید، می‌گویید که این یک خانه است، اما در عین حال یک لکه است. پس ما بین لکه بودن و خانه بودن دچار تردید می‌شویم. به نظر من این جاست که کار تصویرسازی ارزش پیدا می‌کند: این ابهاماتی که ایجاد می‌کند و کار را از حیطه صراحت بیرون می‌کشاند. نه فقط هنرمند تخیل خودش را به نوعی در سطح کار منتقل می‌کند، بلکه تخیل ما را هم به چالش می‌کشد و ما را وا می‌دارد که خودمان را درگیر این کار کنیم و از خودمان بپرسیم آیا با لکه‌هایی سروکار داریم که در کنار همدیگر قرار گرفته است یا نه، تعدادی خانه است؟

نیکان‌پور: این تصویر داستانی کار شده، ولی یک مقدار سنتی‌تر است.
خود داستان، یک داستان سنتی است که کانون پرورش فکری چاپ کرده. نویسنده‌اش هم آقای یوسفی است.

آقاخانی: در مورد این کار هم من توضیحی بدهم. یکی از چیزهایی که به نظر من در مورد کودک خیلی مهم است، این است که او سعی می‌کند تصویر شفاف و واضحی از اشیا به ما بدهد. یعنی اگر هم ابهام ایجاد می‌شود، امری تصادفی است. این که وقتی یک بچه می‌آید تصویر فرش را می‌کشد، فرش را از روبه‌رو نمی‌کشد، بلکه از بالا می‌کشد؛ چون ماهیت فرش از بالاست که کاملاً خوب نشان داده می‌شود. بچه می‌خواهد تصویر واضحی از اشیا بکشد. اما همین تلاشی که برای وضوح نشان می‌دهد، باعث می‌شود یک جور خیال‌پردازی در کار ببینم. همان طور که در کار آقای نیکان‌پور می‌بینیم. فرش در این تصویر از بالا دیده می‌شود، ولی کودکان از روبه رو دیده می‌شوند. در واقع یک جور پرسپکتیو داریم، ولی پرسپکتیوی که براساس نیاز ما ماهیتش تغییر کرده است.

نیکان‌پور: این تصویر هم از کتابی است که نویسنده‌اش آقای یوسفی است. شباویز چاپش کرده.

آقاخانی: راجع به نقاشی بود؟

نیکان‌پور: بله، یک داستان خیلی خوب سوررئال است؛ خیلی پیچیده و مبهم و پر از راز. سال هشتاد، هشتادویک چاپ شده.

آقاخانی: گاهی تکنیک خیلی کمک می‌کند به مفهومی که هنرمند می‌خواهد منتقل کند. داستان راجع

به نقاشی و رنگ است. وقتی به این کار نگاه می‌کنی، موجوداتی می‌بینی که رنگ شده‌اند؛ انگار یکی آمده یک گوشه آن را قرمز کرده است و یکی زرد.

تکنیک و روش کار، جوری است که به نقاشی بودن این دنیایی که ما با آن سروکار داریم، خیلی خوب اشاره می‌کند.

نیکان‌پور: تصویر بعدی که نویسنده این جاست «لیلا و سلطان» ، کار خانم طاقدیس است و در سال شصت و هشت چاپ شده. من هم از سال شصت و پنج تا شصت و شش داشتم روی آن کار می‌کردم. دو سه سال بعد چاپ شد.

آقاخانی: خانم طاقدیس، شما انتظارات‌تان برآورده شد؟ در این کار، رابطه متن و تصویر را چگونه دیدید؟

طاقدیس: من از همان اول، روی نقاشی کارهایم خیلی حساسیت داشتم. می‌دیدم که اغلب، آن مفهومی که باید به مخاطب برسد، از طریق نقاشی‌ها نمی‌رسد. حتی مخاطب را در مورد متن، دچار سوءتفاهم می‌کرد. همین اواخر من کتابی داشتم که خیلی هم کتاب خوبی بود و سال‌ها آن را نگه داشته بودم. نقاش طوری کار کرده بود که بچه‌ها وقتی مرا می‌دیدند، بابت کار او به من اعتراض می‌کردند. کارش هم تقلیدی بود و هم کارتونی و آن چیزهایی را که باید داشته باشد، نداشت.

کریمی: خوشبختانه ما هیچ گاه به شناخت کاملی از واقعیت دست پیدا نمی‌کنیم؛ چون هرچه داریم، تخیلی از واقعیت است و خود واقعیت نیست. چه کسی می‌تواند ادعا کند که شناختش واقعی است و واقعیت را توانسته تماماً درک بکند و بگوید این واقعیت است و این

بیست سال پیش بود که فکر می‌کنم اولین کارم را آقای نیکان‌پور تصویرگری کردند و من از نقاشی‌هایش و تصویرهایش راضی بودم. به نظر من لازم نیست آن تصویری که به ذهن من می‌آید، تصویرگر عین همان را نقاشی کند قصهٔ من دربارهٔ یک سلطان ابله بود. آن درونیاتی که من برای آن سلطان در نظر گرفته بودم و آن بلاهت و کوتاه فکری که لازم بود، در کار آقای نیکان پور خیلی خوب درآمد.

نیکان‌پور: این تصویر هم از کتابی است که کانون چاپ کرده؛ شعرهایی از خانم افسانه شعبان‌نژاد.

آقاخانی: این که گفتم خاصیت فیزیکی اشیا در کار تصویرگری کودک معمولاً از بین می‌رود، در این تصویر خوبی دیده می‌شود. وقتی شما به این درخت‌ها نگاه می‌کنید، احساس می‌کنید که انگار روی زمین نیستند و دارند پرواز می‌کنند و رو به بالا می‌برند. دیگر آن وزن سنگینی که یک جسم واقعی دارد، در تصویر احساس نمی‌شود؛ مثل پر پرواز و رو به بالا می‌رود. تصویر دختر هم همین خاصیت را دارد؛ انگار بادی وزیده است و تمام اشیا و زمین و همه با هم در حال سیلان و تلاطم هستند.

نیکان‌پور: این کتاب را کانون چاپ کرده است و من از بابت آن واقعاً متأسفم.

قرار ما این است که همه با هم کار بکنیم و همه با هم هماهنگ باشیم. قرار نیست که یک تصویرگر کارش خوب باشد، بعد چاپ پدرش را دربیاورد. یا مثلاً متن خوبی خانم طاقدیس بنویسد و من بیایم تصویر خیلی بدی روی آن کار کنم. تولید کتاب کار گروهی است و کار یک نفر نیست. تصویر بعدی جزو آخرین کارهای من است؛ روی یک نمایش‌نامه به نام شاخ شاه بزی، از آقای یوسفی.

یکی از حاضران: بچه‌ها با چه تکنیک‌هایی بیشتر می‌توانند ارتباط برقرار کنند؟

نیکان‌پور: بچهٔ خردسال مثلاً با ماژیک و آبرنگ و بعد از آن پلاستیک و گواش، اما یک نوجوان با آکرولیک و رنگ روغن هم می‌تواند کار کند. این‌ها ابزار کار است و می‌توانند در هر سنی از آن‌ها استفاده کنند. با این ابزارها تکنیک شکل می‌گیرد.

امینی: پس زمینه کارهای شما تیره است؛ به‌خصوص رنگ سیاه. می‌خواستم ببینم تأثیری که روی تخیل‌تان دارد، چه شکلی است؟

نیکان‌پور: این کارهایی که شما دیدید، همه شاد بودند. آن قسمت از کارها هم شخصی است. قرار نیست که من فقط برای بچه‌ها کار بکنم. برای دل خودم هم می‌توانم کار کنم. دنیای کودکان پاک و سفید است، ولی من یک تصویرگر پنجاه ساله‌ام و می‌توانم برای خودم مشکی کار کنم و اصلاً تصویرها را هم سیاه ببینم. من با کارم گاهی زندگی می‌کنم. این‌ها کارهای سفارشی است و ناشر به من می‌گوید این طوری برای

من کار کن. من متأسفم که برای ناشرها هم کار کرده‌ام.

آقاخانی: آقای کریمی آیا شاد بودن باید جزئی از ضرورت هنر برای کودک باشد یا نه؟ اگر ما در هنری غم را به نمایش بگذاریم، به کودک آسیب می‌زند؟

کریمی: غم هم از جزئی از واقعیت زندگی است که باید آن را تجربه کرد. تا غم را تجربه نکنیم، شادی را کشف نمی‌کنیم؟ چیزی که جبران خلیل جبران می‌گوید. این احساسات و هیجانات، چه مثبت و چه منفی، جزو واقعیت‌های زندگی است. البته گاهی شادی یک جنبهٔ ظاهری دارد که در سطح زندگی متوقف می‌شود، اما گاهی ما شادی را از دل غم خلق می‌کنیم و حسی می‌آفرینیم که ظاهرش غم است، اما ممکن است نوع بسط و فراخی در ما ایجاد کند. به هر حال در نسل امروز ما، مهارت کنار آمدن با غم و واقعیت‌های تلخ زندگی خیلی کم شده. نمی‌دانم ما چگونه می‌توانیم ادبیاتی برای بچه‌ها خلق کنیم که بتوانند با واقعیت‌های تلخ زندگی هم آشنا شوند و در عین حال با همین واقعیت‌ها جوری کنار بیایند که شادی خودشان را از دست ندهند. منظورم این نیست که همیشه ما شادی را برای‌شان به صورت کاذب یا تصنعی و لوکس بیافرینیم. زندگی ذاتاً با فراز و نشیب، با انقباض و انبساط و با غم و شادی همراه است. این ما هستیم که با تفکر خود و روش و سبک زندگی خود، به این واقعیت‌ها معنا می‌دهیم.

نیکان‌پور: این تصویر از کتاب «ماه و ماهی» از انتشارات بنفشه است. تصویر بعدی کتاب «آسمان ابری نیست»، از نهاد هنر و ادبیات؛ کاری از جعفر ابراهیمی.

آقاخانی: آیا این که بخشی از نیم رخ روشن و بخشی دیگر تاریک است، در پیوند مضمون داستان بوده؟

نیکان‌پور: اصلاً ! حتی وقتی کارم تمام شد، پشیمان شدم. شعرهایش یک بافت روستایی داشت که اصلاً با تصویرهای من جور درنمی‌آمد. من جداگانه و خیلی دور از آن شعرها کار کردم.

طاقدیس: به نظر من وقتی یک نقاش حس کند که خیلی فراتر از متن کار کرده، باید خیلی خوشحال شود، نه این که پشیمان شود که چرا این کار را کرده.

نیکان‌پور: من دلم می‌خواست نوشته‌ها طور دیگری می‌بود. استنباط بدی نشود. آقای ابراهیمی شاعر خیلی خوبی هستند، ولی بیشتر روستایی‌اند و دلم می‌خواست شهری باشند. کار بعدی هم از سیاه مشق‌های درخانه است.

آقاخانی: از تأثیراتی که تصویرگرهای ما گرفتند، تأثیری است که از سوررئالیست‌ها گرفتند؛ چون سوررئالیست‌ها بر ناخودآگاه خیلی تأکید می‌کردند. از جمله تأثیراتی که خواب می‌تواند بر هنرمند و اثر هنری داشته باشد، جابه‌جایی است.

در کار آقای نیکان‌پور هم این جابه‌جایی را می‌بینم. پرنده‌ای می‌بینم که سرش چسبیده به بدن بچه و بخشی از بدنش، سر پسربچه است و سر بچه، قسمتی از پرنده. شاید یکی از تفاوت‌هایی که تصویرسازی با کار سوررئالیست دارد، این باشد که سوررئالیست‌ها با تکیه بر آرای فروید، نیچه و مارکس سعی می‌کردند هدفمندی در هنر را نفی کنند. چرا؟ چون عقلانیت از آن جا که نقشش سرکوب حقایق است، یعنی حقایق را یک جوری می‌خواهد لاپوشانی کند، پس ما باید عقلانیت را کنار بگذاریم و اجازه بدهیم ناخودآگاه بروز پیدا کند. در حالی که در تصویرسازی ، چون تصویرساز ناچار است روایتی و مفهومی را القا کند، هر چند این مفهوم مبهم باشد، ناچار است که در این جابه‌جایی ، به یک مفهوم مشخص که کودک بتواند با آن ارتباط بگیرد، اشاره کند. تصاویر تمام شد. اگر دوستان سؤالی دارند، می‌تواند بپرسند.

مجاوری: آقای دکتر ، آیا در دو جنس پسر و دختر، شکل تخیل کردن متفاوت است؟ آیا در این مورد بررسی شده است؟

کریمی: شکل و محتوای تخیل، در دختر و پسر احتمالاً متفاوت است. البته اگر این تفاوت را یک افتراق بیولوژیکی بگیریم و فارغ از فرهنگ، بحث بسیار پیچیده می‌شود، ولی از نظر پیش داشته‌های فرهنگی قطعاً تفاوت چنین تفاوتی وجود دارد.

نقشی که دختران با زندگی خودشان و واقعیت‌ها دارند، با پسران متفاوت است. همان طور که مثلاً در مهارت خواندن، دختران خیلی زودتر و سریع‌تر از پسران هستند. با وجود این، در مورد شکل تخیل فکر می‌کنم این افتراق بیشتر جنبه یادگیری داشته باشد تا ارثی و ژنتیکی.

آقاخانی: خسته نباشید. خیلی ممنون.

طاقدیس:
باید بچه‌ها را دسته دسته کنیم. درصدی از بچه‌ها تخیل پرورش یافته‌ای دارند. درصدی از بچه‌ها در خلاقیت قوی‌ترند. یک دسته ضعیف و دسته‌ای دیگر صفر هستند و یک دسته شاید پایین‌تر از صفر باشند. ما باید بچه‌ها را به لحاظ قوه تخیل، از یکدیگر تفکیک کنیم