کودکی من (یا بسیاری دیگر) با رویاهای مصور، با کتاب‌های قطع مربع کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان سپری شد. هرگز روزهای دلپذیری را که در یکی از کتابخانه‌های کانون سر می‌کردم فراموش نخواهم کرد. آن‌جا زمان متوقف می‌شد و کلمات به رقص با تصاویر برمی‌خاستند. آن دنیای شگفت‌انگیز آن‌چنان جذبه و خلسه‌ای به همراه داشت که هرگز در ذهن کودکی‌ام نمی‌گنجید که این‌همه، حاصل تلاش «دست» و «ذهن» آدم‌های زمینی از جنس من است.

حالا روبه‌روی «فرشید مثقالی» نشسته‌ام و دنیای کودکی، دور و دست‌نیافتنی جلوه می‌کند. تصویرگر «ماهی سیاه کوچولو» به رغبت مرا در کارگاه نیمه‌تاریکش پذیرا می‌شود. تنومند، پرانرژی و خوش‌برخورد است و در میان مجسمه‌های سراسر رنگی‌اش کم‌وبیش به کودک بزرگسالی می‌ماند.

فرشید مثقالی در سال ۱۳۲۲، در اصفهان متولد شد. تا پایان دبیرستان در اصفهان ماند و سپس برای شرکت در دانشگاه به تهران آمد. در سال ۱۳۴۳ تحصیلات دانشگاهی خود را در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران آغاز کرد و هم‌زمان به کار گرافیک برای مجلات و ناشرین پرداخت. در سال ۴۷ به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پیوست و کتاب‌های بسیاری را تصویر کرد و فیلم انیمیشنی ساخت. این همکاری تا چندی پس از انقلاب نیز ادامه یافت و حاصل آن جوایز معتبر بسیاری از جشنواره‌های جهانی است که به‌یادماندنی‌ترین و شیرین‌ترین جایزه‌اش به‌خاطر تصویرگری کتاب ماهی سیاه کوچولو از جشنوارهٔ بولونیا است.

همان‌طور که از عملکرد یا از گفتارش پیداست عطشی سیری‌ناپذیر برای تجربه‌گری دارد و به گمانم از این‌روست که زندگی خود را با هنر پیوند زده است.

این گفت وگو به مناسبت نمایشگاه مجسمهٔ او در گالری گلستان (۹ تا ۲۲ اردیبهشت‌ماه) انجام شد.

در ابتدای مصاحبه خاطرنشان کرد که چندان خوش‌صحبت نیست اما روان و دلنشین از خاطرات گذشته، از شوق‌اش برای ساختن و آموختن سخن گفت.

کوروش صفی‌نیا

گفت‌وگو با فرشید مثقالی

از پشت سال‌های کودکی

گرافیست هستید، سابقهٔ کار انیمیشن دارید، مجسمه‌سازی می‌کنید. همهٔ این‌ها کنار هم مشکل نیست؟

واقعیت این است که من نه به‌قصد، اما بنا به طبعی که دارم، دوره‌ای کار می‌کنم. زمانی به‌دلایلی گرافیک بسیار برایم مهیج می‌شود و شروع به کار گرافیک می‌کنم. مثلاً یادم هست وقتی به دبیرستان می‌رفتم کارهای آقای ممیز را در کتاب هفته می‌دیدم، واقعاً هیجان‌زده می‌شدم و همان انگیزه‌ای شد که بعدها من هم کار تصویرسازی را شروع کنم...

به دورتر برگردیم، به دوران قبل از دانشگاه. آیا می‌دانستید که هنر را به‌عنوان حرفه انتخاب خواهید کرد؟

نه، خیلی تصادفی بود. من از دبیرستان سعدی اصفهان دیپلم ریاضی گرفتم. سال‌های ۳۹ یا ۴۰ بود که برای کنکور به تهران آمدم. در آن زمان می‌توانستید با دیپلم ریاضی در هر رشته‌ای که دوست داشتید امتحان دهید. در دانشکدهٔ فنی امتحان دادم. در رشتهٔ معماری امتحان دادم. بیش‌تر هدفم معماری بود...

پس دوست داشتید معمار شوید...

راستش اصلاً مسئلهٔ علاقه نبود. همه می‌گفتند مهندسی معماری خیلی خوب است و ما هم می‌گفتیم پس مهندس معمار شویم! (می‌خندد.) یادم هست با دوست دیگری از اصفهان آمدیم و با هم در رشتهٔ معماری امتحان دادیم. دوستم به من گفت که می‌خواهد در رشتهٔ مجسمه‌سازی هم امتحان بدهد، چون ممکن بود در معماری قبول نشود. من هم فکر کردم در رشتهٔ نقاشی امتحان بدهم. معماری قبول نشدم، دانشکدهٔ فنی قبول نشدم. حتی امتحان حسابداری دادم. آن را هم قبول نشدم.

ولی نقاشی قبول شدید. آن هم به‌عنوان انتخاب آخر. شروع بدی نیست...

عکس: عباس کوثری

(می‌خندد.) اما نقاشی من از بچگی خوب بوده. مثلاً در دبیرستان روزنامه‌های دیواری را تصویرسازی می‌کردم. نمرهٔ ورزش را بیست می‌گرفتم چون نشریهٔ ورزشی را نقاشی می‌کردم...

از محسنات نقاش‌بودن است! معلوم است خیلی درس خوان نبودید.

نه آن‌چنان. متوسط بودم. اما به‌هرحال نقاشی قبول شدم. در آن زمان بیش‌تر آتلیه‌های دانشکدهٔ هنرهای زیبا به معماری اختصاص داشت که هر کدام توسط استاد مجزایی اداره می‌شد. آتلیهٔ نقاشی، تنها یک آتلیه زیر آتلیه‌های معماری بود. استاد حاکم و مسلط ما آقای حیدریان بودند. مدیریت دانشکده هم با آقای مهندس فروغی بود و دانشکده به روش بسیار آزادی اداره می‌شد. همهٔ امکانات و وسایل را هم در اختیارمان می‌گذاشتند.

آیا این همان دوره‌ای بود که بین استاد حیدریان و آن‌هایی که گرایش‌های مدرن داشتند برخوردهایی صورت می‌گرفت.

نمی‌توان به آن برخورد گفت. آقای حیدریان مرجع اصلی نقاشی در دانشکده بودند، و استادیارهایی مثل مرحوم جواد حمیدی، آقای جوادی‌پور و یک استاد فرانسوی هم در کارها به ایشان کمک می‌کردند. اما بعد از تغییر مدیریت دانشکدهٔ هنرهای زیبا، گرایش‌های مدرن اهمیت بیش‌تری پیدا کرد. یادم است وقتی برای اولین بار یک اسکیس کمی مدرن را به آقای حیدریان نشان دادم ایشان اصلاً خوش‌شان نیامد...

شنیده‌ام با نقاش‌هایی که به شیوهٔ کلاسیک کار می‌کردند احساس نزدیکی بیش‌تری می‌کردند...

بله. مثلاً یکی از شاگردان ایشان آقای کیخسرو خروش بود که حالا بیش‌تر خطاطی می‌کنند و پرتره‌ها را به شیوهٔ دقیق کلاسیک و بسیار خوب کار می‌کردند. او را می‌توان بهترین شاگرد آقای حیدریان و وارث بلافصل ایشان دانست...

بعدها آتلیه‌ها به سه قسمت تقسیم شد و هر کدام به‌طور مجزا شروع به کار کردند. آتلیهٔ آقای جوادی‌پور بود، آتلیهٔ آقای حمیدی و آتلیهٔ خانم بهجت صدر. من در آتلیهٔ آقای حمیدی کار می‌کردم. در آن زمان مرسوم بود که دورهٔ دانشکده بسیار طولانی می‌شد و الزامی نداشتید که آن را در زمان معینی تمام کنید. برای من ۹۰ سال طول کشید تا دانشکده تمام شود.

آیا به این دلیل بود که کارهای دیگری را هم موازی با دانشکده شروع کرده بودید؟

بله، و رسم هم همین بود. وارد دانشکده می‌شدید، بعد از یکی دو سال، کاری را در بیرون دانشکده آغاز می‌کردید و در ضمن کار دانشکده را هم آرام‌آرام انجام می‌دادید.

دانشکده تأثیر زیادی بر شکل‌گرفتن دید هنری شما داشت؟

دانشکده فضای خیلی دلچسبی بود. همه با هم از صبح تا شب در آن‌جا زندگی می‌کردیم و بین ما، سال‌بالایی‌ها یا حتی دانشجوهای معماری یک جریان وجود داشت. اما تجربهٔ اصلی بیرون دانشگاه و در حین کار شکل می‌گرفت.

شما دانشجوی نقاشی بودید. آیا گرافیک را هم از محیط دانشکده آموختید؟

تا آن‌جا که به یاد دارم، چیزی به‌نام گرافیک وجود نداشت. کلاسی به‌نام دکور وجود داشت که توسط آقای هوشنگ سیحون اداره می‌شد و گاهی موضوع‌هایی مثل طراحی مدال المپیک، تئاتر یا جنگ در آن‌جا طرح می‌شد. کلاس دکور درواقع بخشی از دانشکدهٔ معماری بود و تنها وجهی تزئینی داشت...

پس بهتر است این‌بار دربارهٔ بیرون دانشکده بپرسم. اولین سفارش گرافیک شما از طرف که بود؟

دوستی در دانشکده داشتم به‌نام خانم طاهری که در سازمان

برنامه کار می‌کرد. از کار من هم خوشش می‌آمد. اتفاقاً جایی در سازمان برنامه خالی شده بود و از من پرسید که آیا دوست دارم در آن‌جا کار کنم؟ بالاخره در روابط عمومی سازمان برنامه و به‌عنوان مسئول نشریه و هفته‌ای سه روز مشغول به کار شدم...

درواقع مسئول گرافیک؟

فکر نمی‌کنم که در آن موقع به این مسئولیت گرافیک می‌گفتند، اما به‌هرحال کارهای نشریهٔ روابط عمومی را انجام می‌دادم و چند سالی هم آن‌جا ماندم که بعد به‌خاطر سربازی عذرم را خواستند...

از آن دوره کار شاخصی از خودتان به یاد دارید؟

نه‌چندان. اما در سازمان برنامه با آقای دکتر عنایت آشنا شدم که مثل من در روابط عمومی کار می‌کرد و مجله‌ای را برای سازمان برنامه منتشر می‌کرد. این نوع خاص از **مجله** اولین‌بار در شرکت نفت و به‌عنوان **ایران آباد** منتشر شد. آقای ممیز گرافیست **ایران آباد** بودند و فکر می‌کنم **این** اولین تجربه‌های ایشان در کار گرافیک بود. آقای دکتر عنایت می‌خواستند شبیه آن مجله را برای سازمان برنامه منتشر کنند. به ایشان گفتم می‌توانم کمک کنم. البته کاری که انجام دادم در حد طراحی سرستون‌ها، عنوان‌های بالای صفحه و تزئینات کوچکی در همین حد بود...

این همکاری خیلی ادامه داشت؟

نه، بعد از مدتی دکتر عنایت از سازمان برنامه بیرون آمدند و امتیاز انتشار مجلهٔ **نگین** را گرفتند و شروع به کار کردند. آقای ممیز کار گرافیک یکی دو شمارهٔ اول آن را انجام دادند که بعد به دلیل گرفتاری‌های دیگر، نتوانستند ادامه دهند و بنابراین آقای عنایت از من دعوت به کار کردند. به مدت سه سال کارم را با مجلهٔ **نگین** ادامه دادم. البته تمام این کارها مجانی بود و پولی از این بابت دریافت نکردم...

امورات‌تان را چگونه می‌گذراندید؟

هنوز دانشجو بودم و پدرم از اصفهان برایم پول می‌فرستاد. ضمن این که سفارش‌های جانبی دیگر هم انجام می‌دادم. اما باید بگویم مجلهٔ **نگین** با آن که درآمدی برایم نداشت، مهم‌ترین و اصلی‌ترین کار من در آن زمان بود. به مدت سه سال در آن‌جا همه‌کار کردم: جلد ساختم، تصویرسازی کردم، لی‌آوت کردم. فکر نمی‌کنم الان دیگر تصویری از لی‌آوت به شکل آن زمان در ذهن شما باقی مانده باشد. ساعت‌ها در چاپخانه می‌ایستادیم و با حروف سربی حروف‌چینی می‌کردیم. اگر در وهلهٔ اول تصمیم می‌گرفتیم که مثلاً فلان صفحه دو ستونی باشد، دیگر خیلی مشکل بود که آن را تغییر دهیم. اگر می‌خواستید فاصلهٔ تیتر با شروع صفحه را کمی جابه‌جا کنید، کاری بود کارستان. مبارزه بود. برای این که یک شمارهٔ مجله منتشر شود، باید واقعاً یک هفته تا ده روز در چاپخانه می‌ایستادید. دورهٔ بسیار شیرین و سازنده‌ای بود.

آن کارها را قبول دارید؟

هنوز گاهی تصویرسازی‌های آن دوره را نگاه می‌کنم و هنوز به نظرم خوب هستند. کارهای زیادی از تلفیق عکس و تصویر به‌وجود آوردم، یا جلدهایی با استفاده از رنگ‌های تخت طراحی کردم که هنوز برایم جالب هستند.

با آقای ممیز ارتباطی داشتید؟

آقای ممیز اسطورهٔ من بود. در دبیرستان، دوستی که شعر می‌گفت ازم خواست تا برایش تصویرسازی کنم و من تعدادی از کارهای آقای ممیز را عیناً کپی کردم! در دانشکده با ایشان آشنا شدم. آقای ممیز سال‌بالایی بودند، هنگامی که وارد دانشکده شدم، ایشان پروژهٔ خود را می‌گذراندند. پروژهٔ ممیز موضوع جالبی بود. یک مجلس عروسی بود که عروس مجسمهٔ ونوس، و داماد خود ممیز بود و مدعوین استادها و معلم‌های دانشکده بودند. زمانی که با مجلهٔ **نگین** کار می‌کردم، انتشارات **فرانکلین** سفارش طراحی یک جلد شعر را به من داد و من این جلد را ساختم. آقای ممیز این کار را دیدند و خیلی خوش‌شان آمد. در آن زمان در دفتری کار می‌کردند و به من پیشنهاد کردند که اگر دوست دارم به آن‌جا بروم و با ایشان کار کنم. درواقع از همان دوران دانشکده یک رابطهٔ همکاری و دوستی بین ما ایجاد شد. در همان دفتر بود که ممیز اولین کارهای تبلیغاتی خودش را برای Hawilux با استفاده از عکس‌های کنتراست بالا ساخت. یک آقایی به‌اسم شاه‌حسینی هم در این دفتر بودند که امتیاز مجلهٔ **ستارهٔ سینما** را داشتند و بنابراین محفلی از آدم‌ها در این دفتر به‌وجود آمده بود: پرویز دوایی، بهرام ری‌پور، بیژن خرسند، هوشنگ بهارلو در این مجله کار می‌کردند. من، آقای ممیز و آقای درفشه گرافیست‌های آن دفتر بودیم که هر یک میزهای جداگانه‌ای برای کارکردن داشتیم.

دیگر از نقاشی کاملاً فاصله گرفته بودید؟

همیشه نقاشی را دوست داشتم. نقاشی‌ام هم بد نبود، خوب بود. هنگامی که تالار ایران توسط ده‌دوازده نفر از نقاشان برای اولین‌بار افتتاح شد، من هم یکی از آن‌ها بودم. به همراه آقایان ممیز، عربشاهی، قندریز، پاکباز، محلاتی، عالی و... اما گرافیک هیجانی را در من ایجاد می‌کرد که نقاشی نمی‌کرد. به همین دلیل نقاشی همیشه برایم موضوع لذت‌بخشی در پس‌زمینه بود.

برای اولین‌بار کی با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آشنا شدید؟

کانون تازه تأسیس شده بود. در غالب یک کتابخانه برای کودکان. در محل پارک لاله فعلی شروع به کار کرد. خانم لیلی ارجمند که بعدها ریاست کانون را به‌عهده گرفت، کتابدار همان‌جا بود. ایشان در فرانسه کتابداری خوانده بودند و هنگام کار در کانون کتابدار شرکت نفت هم بودند. بعد از مدتی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کانون شروع به گسترش و چاپ کتاب کرد و اولین کتاب، قصه‌ای از هانس کریستین آندرسن بود و کمی بعدتر ادارهٔ فستیوال فیلم‌های کودکان و نوجوانان را در دست گرفت و آن را به یک فستیوال بین‌المللی تبدیل کرد. فیلم‌های خیلی درخشانی از اروپای شرقی، از یوگسلاوی و لهستان در جشنواره شرکت کردند. من در آن‌جا انیمیشنی دیدم به‌نام **پری دریایی** از رائول سروه که هیجان خیلی زیادی را در من ایجاد کرد و دیدن دو فستیوال پی‌درپی کانون، انگیزهٔ زیادی برای کار انیمیشن شد.

در آن زمان همچنان با آقای ممیز کار می‌کردید؟

آقای ممیز برای دوره‌ای به خارج از کشور رفتند. وقتی بازگشتند، با هم شرکتی به‌نام ۴۲ را تأسیس کردیم. آقای علی‌اصغر معصومی و فرهاد بشارت هم بعد از مدتی به ما پیوستند. اما هیچ‌کدام تاجر نبودیم و این شرکت به سرانجامی نرسید. من تصمیم گرفتم بعد از جدایی دوستان، محل شرکت را به آتلیهٔ خودم تبدیل کنم و همین کار را هم کردم.

همچنان سفارش‌های گرافیک و تصویرسازی برقرار بود؟

بله، در همان زمان انتشارات **فرانکلین** که توسط آقای صنعتی اداره می‌شد، تصمیم داشت مجله‌ای به‌نام **پیک** را برای دانش‌آموزان منتشر کند. انتشارات **فرانکلین** یک مؤسسهٔ غیرانتفاعی بود و پیش از آن تصویرسازی کتب درسی را انجام داده بود. **پیک** قرار بود یک منبع مطالعاتی و آموزشی در مجاورت کتب درسی دانش‌آموزان باشد. فیروز شیروانلو تازه از انگلستان برگشته بود و مدیریت تولید این مجله را به‌عهده داشت. شیروانلو برای طراحی این کار از سه نقاش دعوت به کار کرد: آراپیک باغداساریان، بهمن بروجنی و من. موقعیت فوق‌العاده‌ای بود، چون پول می‌گرفتیم و کاری را که دوست داشتیم انجام می‌دادیم. اما یک روز شنیدیم که به شاه سوءقصد شده است و بعد از آن عده‌ای بازداشت شده‌اند که فیروز شیروانلو هم جزوشان بود. هفتهٔ بعد هم همهٔ ما را بیرون کردند... (می‌خندد). بعد از چند سال البته شیروانلو آزاد شد و شرکتی به‌نام **نگاره** را تأسیس کرد و با توجه به سابقه‌ای که از من داشت دوباره مرا دعوت به کار کرد.

در فاصلهٔ این چند سال چه می‌کردید؟

کارهای مختلف. حالا دیگر واقعاً یادم نیست. گرافیست آزاد بودم. برای انتشارات امیرکبیر، نیل و خیلی جاهای دیگر کار می‌کردم. در **نگاره** با عباس کیارستمی، احمدرضا احمدی، فرید فرجام و نیکزاد نجومی همکار شدم. فیروز شیروانلو آشنایان زیادی داشت و سفارش‌های مختلفی می‌گرفت. کارهایی را برای شرکت نفت انجام دادیم یا برای پوسترهای سینمایی، سفارش می‌گرفتیم. عباس کیارستمی همان‌جا پوسترهای فیلم‌های اولیهٔ کیمیایی را طراحی کرد.

فیروز شیروانلو چه زمانی شروع به همکاری با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کرد؟

کانون همان زمان شروع به گسترش کرده بود. خانم لیلی ارجمند از شیروانلو به‌عنوان مدیر هنری دعوت به کار کرد. یکی از اولین کارهای کانون انتشار کتابی بود به‌نام **بابانوروز** که شیروانلو از من خواست تا تصویرسازی آن را انجام دهم. این البته اولین مصورسازی من برای کتاب کودک نبود. قبل از آن یکی از کتاب‌های احمد شاملو به‌نام **خروس‌زری، پیرهن‌پری** را برای انتشارات نیل انجام داده بودم، اما به‌هرحال **بابانوروز** اولین کارم برای کانون بود که خیلی هم از خودم مایه گذاشتم. پارچه‌های رنگی خریدم و با تکنیک کولاژ کار کردم.

این کتاب جایزهٔ تصویرسازی سال را گرفت و کار برایم جدی‌تر شد. از شرکت **نگاره** بیرون آمدم و تصویرسازی کتاب **جمشیدشاه** را سفارش گرفتم و بعد هم **ماهی سیاه کوچولو**...

قسمت جذاب گفت‌وگوی ما...

(می‌خندد). فکر می‌کنم سال ۱۳۴۸ بود...

آن‌جا از تکنیک کاملاً متفاوتی نسبت به گذشته کار کردید...

همیشه سعی کرده‌ام این‌طور باشد. هیچ‌وقت نتوانسته‌ام از روشی که برای یک کار موفق بوده، برای کار دیگری استفاده کنم. در **بابانوروز** از کولاژ پارچه استفاده کردم، اما هیجانم را برای تکرار همین روش برای کار بعدی از دست داده بودم. **جمشیدشاه** را هم با فتوکپی‌هایی از مینیاتورهای قدیمی و تغییر شکل‌های خاص خودم انجام دادم. در **ماهی سیاه کوچولو** هم از روش کنده‌کاری و چاپ استفاده کردم. روی لینئون کنده‌کاری کردم و با رنگ‌های مختلف روی هم چاپ کردم. هنوز هم پالت‌های اولیه‌اش را دارم...

اما ظاهراً نمونه‌های اولیه چند سال پیش در یکی از انبارهای کانون نابود شد...

نه، نابود نشد. داستان غریبی بود. در آن زمان چیز زیادی راجع به حقوق اثر خود نمی‌دانستیم و تمام کارهایی که انجام می‌دادیم پیش ناشرین می‌ماند. نمونه‌های اصلی کار **ماهی سیاه کوچولو** بعدها در کانون گم شد! مدت‌ها بعد از انقلاب سروکلهٔ آقایی از آمریکا پیدا می‌شود و این کارها را مجدداً به کانون می‌فروشد! او حالا هم نمونه‌های اصلی در کانون موجود است.

نقش شما در ماهی سیاه کوچولو کم‌تر از صمد بهرنگی نیست...

این کتاب توسط کانون به جشنوارهٔ بولونیا فرستاده شد و جایزهٔ اول فستیوال بولونیا را برد...

انتظارش را نداشتید؟

هیچ‌کس انتظار نداشت. وقتی خبر این جایزه رسید، همه فکر کردند که صمد بهرنگی برندهٔ جایزه است. اما خیلی زود فهمیدیم جایزه نه برای متن که برای تصویرهای کتاب بوده است. بعد از آن، کتاب به جشنوارهٔ براتیسلاوا فرستاده شد و جایزهٔ اول آن‌جا را هم برد.

این واقعه نقطهٔ عطفی در زندگی حرفه‌ای شما بود. این‌طور نیست؟

دقیقاً. این جایزه امکانات زیادی را برای من ایجاد کرد.

چه‌طور شد که به فکر ساخت فیلم انیمیشن افتادید؟

عکس: عباس کوثری

خودم به کانون پیشنهاد کردم. تصویرسازی کتاب **جمشیدشاه** را انجام داده بودم و پیشنهاد کردم که انیمیشن آن را هم بسازم. کانون در این فاصله خیلی گسترش پیدا کرده بود. ساختمان آن از اول خیابان بهار به خیابان ناصر در ایرانشهر منتقل شده بود. ساختمان چندطبقه‌ای بود که هر طبقه به کاری اختصاص داشت. جالب است که کانون امکانات مالی خیلی زیاد یا بودجهٔ مشخص سالیانه نداشت و با کمک سازمان‌های دیگر اداره می‌شد. فیروز شیروانلو کار جالبی انجام داد. سیرک مسکو را به تهران دعوت کرد. در محل قبلی هتل لاله چادر زدند و با عواید حاصل از فروش سیرک قسمت انتشارات و تولید فیلم کانون را راه انداختند. من، عباس کیارستمی، آراپیک باغداساریان اولین کسانی بودیم که در کانون شروع به فیلمسازی کردیم.

و آقای نورالدین زرین‌کلک؟

نه. قبل از این‌ها رانول سروه به ایران آمد و از کار ما بسیار خوشش آمد. بنابراین بورسی برای مدرسهٔ انیمیشن‌سازی خودش در بلژیک به ما داد. قرعه به‌نام آقای زرین‌کلک در آمد و ایشان به بلژیک رفتند.

در شروع کار چیزی از انیمیشن‌سازی می‌دانستید؟

تقریباً هیچ‌چیز نمی‌دانستم. تنها سابقه‌ای که از پیش دربارهٔ انیمیشن‌سازی در ذهنم داشتم، زمانی بود که با آقای علی‌اصغر معصومی کار می‌کردم و ایشان سفارش‌هایی برای تولید انیمیشن برای شرکت مینو انجام می‌دادند. در کانون، دوستی از خارج از کشور تعدادی فیلم انیمیشن با خودش آورده بود و ما فریم‌ها را دانه‌به‌دانه با ذره‌بین نگاه می‌کردیم تا شیوهٔ طراحی حرکت‌ها را بیاموزیم. از لحاظ وسایل کار تقریباً هیچ چیزی در اختیار نداشتیم و کاغذها و طلق‌ها را می‌فرستادیم وزارت فرهنگ تا سوراخ کنند. همه‌چیز برای‌مان کشف و تجربه بود.

جمشیدشاه به کجا رسید؟

نشد. **اما بعد آقای هیولا** و بعد از آن **سوءتفاهم** را ساختم و پس از آن **شهر خاکستری**. تا انقلاب تماماً مشغول فیلمسازی بودم.

این فیلم‌ها اکران عمومی که نداشت؟

نه، نداشت. تنها در فستیوال‌ها پخش می‌شد. درواقع نوعی کار تجربی بود. اما کانون توانست فضای کاری حیرت‌آوری ایجاد کند. آزادی کاملی داشتیم تا هر تجربه‌ای را به شکل عملی آزمایش کنیم. خیلی از آدم‌ها در همان محیط ساخته شدند. عباس کیارستمی فیلمسازی را از همان‌جا شروع کرد. بهرام بیضایی در کانون فیلم ساخت. سهراب شهیدثالث هم همین‌طور. بعدها اکبر صادقی و نفیسه ریاحی و آقای زرین‌کلک هم به مجموعهٔ سازندگان انیمیشن پیوستند. در زمینهٔ کودکان کاری نبود که انجام نشود. احمدرضا احمدی در زمینهٔ موسیقی برای کودکان شروع به کار کرد و بسیاری فعالیت‌های دیگر...

پس کانون به یک مرکز تمام‌عیار فرهنگی تبدیل شده بود؟

بله واقعاً. و مهم‌تر از همهٔ این‌ها کتابخانه‌هایی بود که کانون برای کودکان در سرتاسر کشور ایجاد کرد. حتی در جاهایی که امکان ساختن کتابخانه‌های ثابت وجود نداشت، کتابخانه‌های سیار راه انداختند و در کنار کتابخانه‌ها نمایش فیلم و کلاس‌های هنری مثل نقاشی و موسیقی هم راه افتاد. واقعاً عزم بزرگی برای کار کردن وجود داشت. آدم‌های بسیاری که توانایی کار کردن داشتند جذب کانون شدند.

در کارهای هنری شما اعم از طراحی گرافیک یا حتی مجسمه‌های‌تان، نوعی سادگی کودکانه و نگاهی «نائیف» وجود دارد. آیا این خصیصه از دوران کاری شما با کانون به‌جا مانده است؟

نه لزوماً. این خصوصیت همیشه با من بوده. حتی زمانی که کار کردن‌ام با کانون به اتمام رسید، این نگاه با من ماند. البته انکار نمی‌کنم که آن‌همه تجربه‌گری در زمینهٔ کودکان در سوق‌دادن نگاه من به این سو مؤثر نبوده. ولی حالا حتی بعد از گذشت سال‌ها شما می‌توانید همین حس را به‌وضوح در مجسمه‌های من ببینید.

آیا تحت تأثیر هنرمند دیگری بوده‌اید؟

در شروع کار تصویرسازی، عاشق کارهایی بودم که در مجلهٔ آلمانی **twin** چاپ می‌شد. هنرمند تصویرسازی در آن کار می‌کرد به‌نام هاینس اِدل‌مَن که به‌نظرم هنوز از بهترین‌هاست. او طراح فیلم انیمیشنِ فوق‌العاده‌ای دربارهٔ بیتل‌ها بود. عنوان فیلم **زیردریایی زرد** بود و تأثیر عجیبی روی من گذاشت. میلتون گلیزر را خیلی دوست داشتم. و هنرمند دیگری که لنیچکا نام داشت و لهستانی بود. فیلم انیمیشن می‌ساخت و کارهایش برایم خیلی جذاب بود. کاراکترهایش را می‌برید و زیر دوربین حرکت می‌داد. درکل، آثار اروپای شرقی در آن زمان منبع انرژی من برای کارکردن بودند. خیلی از هنرمندان ما در آن زمان به اروپای شرقی، به چکسلواکی سفر کردند و چیزهای زیادی آموختند.

کار هنرمندان ایرانی را در مقایسه با آن‌چه بیرون از ایران می‌دیدید در چه حد ارزیابی می‌کردید؟

ما در ایران همیشه استعدادهایی داشته‌ایم. اما خب، بروز این استعدادها به امکانات نیاز دارد. جایی باید وجود داشته باشد که در آن کار کرد و همه‌چیز را توسعه داد...

مخصوصاً در دنیای امروز که آفرینش هنری با تکنیک‌های بسیار پیشرفته‌ای امکان‌پذیر می‌شود؟

دقیقاً. مطمئن باشید اگر همین حالا یک سازمان دولتی وجود داشته باشد که تنها به دنبال تولید آثار انیمیشن هنری باشد، بچه‌های زیادی وجود دارند که حاضرند مشتاقانه کار کنند.

آیا بعد از انقلاب هم کارتان را با کانون ادامه دادید؟

بله. بعد از انقلاب هم چند فیلم با کانون تولید کردم. البته طبیعی بود که وقفه‌ای در کار ایجاد شود. اما باز هم کار وجود داشت و کافی بود که شما حاضر به کارکردن باشید. البته برای من این همکاری زیاد طول نکشید، چون به اروپا سفر کردم.

با چه انگیزه‌ای به اروپا سفر کردید؟

تقریباً از سال ۵۵ به بعد احساس می‌کردم زمان کارهایی که تا به آن روز انجام داده‌ام به سر رسیده است. دفتری در خیابان اردلان داشتم که سفارش‌های گرافیک و طرح‌های انیمیشن را در آن‌جا انجام می‌دادم. این دفتر در سال ۵۶ تقریباً به حالت نیمه‌تعطیل درآمد. دوباره به‌سوی نقاشی بازگشتم و بیش‌تر زمانم را به نقاشی اختصاص دادم. همیشه برای شروع یک کار، هیجان و میل فراوانی دارم، اما آرام‌آرام و با به‌ثمر رسیدن آن کار میلم فروکش می‌کند و احساس نیاز می‌کنم که رشتهٔ تازه‌ای را شروع کنم. در آن موقعیت، سفر می‌توانست فرصتی دوباره برای تجربه‌گری باشد.

به کجا سفر کردید؟

اول به انگلستان. هشت ماه در انگلستان ماندم و در همان‌جا برای اولین‌بار به کار مجسمه‌سازی پرداختم. در شهر ریچموند زندگی می‌کردم و اولین مجسمه‌هایم را ساختم...

در ایران هرگز مجسمه نساخته بودید؟

نه به این شکل. من همیشه به نقاشی روی اشیاء علاقه داشتم. اشیای قدیمی را هم خیلی دوست داشتم. چندین‌بار به حسن‌آباد رفتم و از این نوع اشیاء خریداری کردم تا روی‌شان نقاشی کنم. همین صندلی لهستانی که الان شما روی آن نشسته‌اید، از آن دوره می‌آید. البته خیلی زود این کار را رها کردم. تجربهٔ بسیار ناموفقی بود...

چرا؟

نمی‌دانم. کارها خوب از آب درنمی‌آمدند.

و در انگلستان؟

شیوهٔ کارم را تغییر دادم. ساختارهای فلزی درست کردم و روی آن را با کاغذ و «پاپیه‌ماشه» پوشاندم و بعد روی آن‌ها نقاشی کردم. یادم هست وقتی می‌خواستم انگلستان را به قصد پاریس ترک کنم، دو مجسمه روی دستم مانده بود که نمی‌دانستم آن‌ها را چه‌کار کنم! امکان بردنش را نداشتم و فرضاً اگر هم می‌بردم، جایی برای نگهداری از آن‌ها نداشتم. بالاخره تصمیم گرفتم که بگذارم‌شان کنار خیابان، بغل سطل آشغال! یکی‌دو ساعت بعد که از همان‌جا رد شدم، دیدم مجسمه‌ها نیستند! مطلب مهمی را فهمیدم. این‌که همهٔ آثار هنری مشتری دارند. فقط قیمت آن مهم است! (می‌خندد.)

مجسمه‌های شما بسیار به کاراکترهای فیلم‌های انیمیشن‌تان نزدیک هستند. خودتان این‌طور فکر نمی‌کنید؟

شاید این‌طور باشد. خیلی‌ها هم، کاراکترهای تصویرگری‌هایم را در این مجسمه‌ها پیدا می‌کنند...

در اطراف همهٔ این مجسمه‌ها حسی از «فضاسازی» وجود دارد. مرد با صندلی، پرنده‌ها و مجموعه‌ای درخت در اطراف آن‌ها. این برای من یک حس «تئاتری» به‌وجود می‌آورد و فکر می‌کنم شاید بشود با تمام این‌ها یک نمایشِ عروسکی ترتیب داد...

فکر می‌کنم نظر بدی نباشد.

در پاریس چه کردید؟

چهار سال در پاریس ماندم و تنها مجسمه ساختم و نقاشی کردم. مقداری پول از ایران با خودم همراه داشتم و بنابراین توانستم تمام انرژی‌ام را صرف کار هنری کنم و از کارهایم نمایشگاه بگذارم.

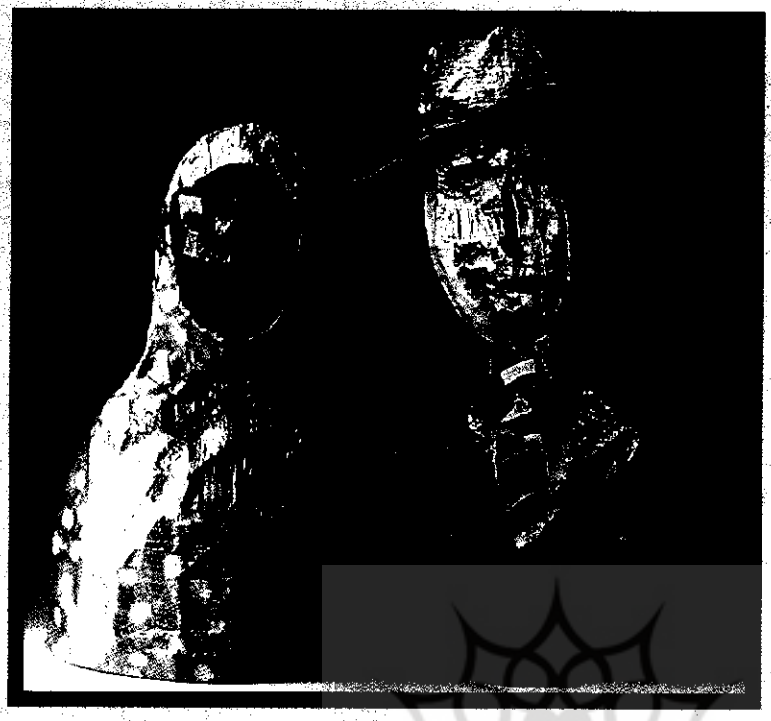
هرگز نباید عنصر «تفکر» را در کار فراموش کرد. بسیار مهم است که شما به‌عنوان یک هنرمند و در حین کارکردن مکث کنید و از خودتان بپرسید: من دارم چه می‌کنم؟ حساسیتِ شخصی من در کجاست؟

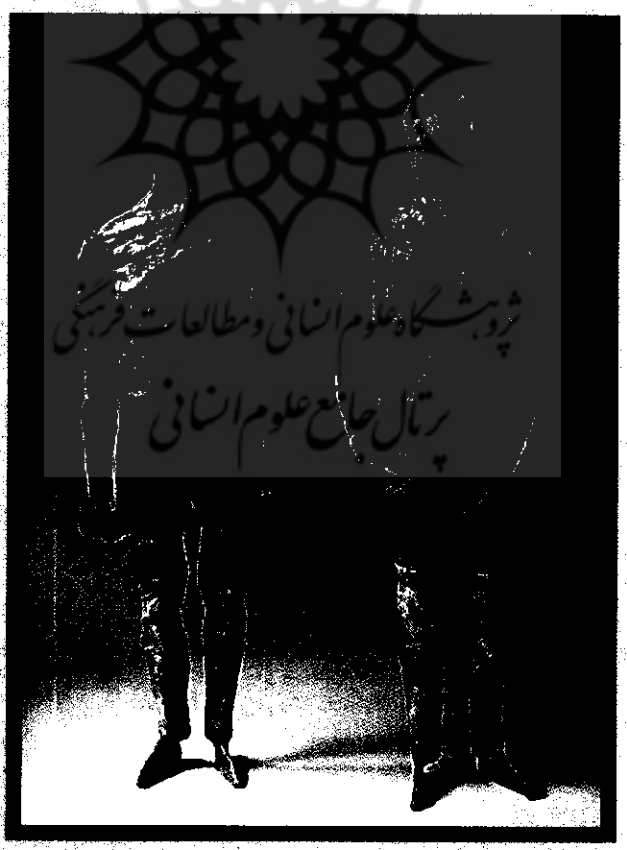
و بعد به آمریکا سفر کردید؟

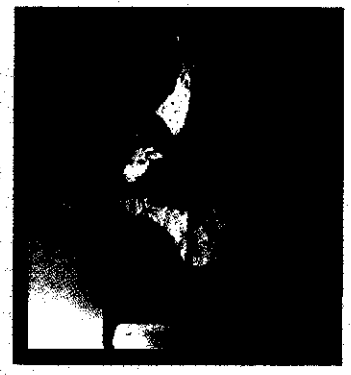
بله. تعدادی از اعضای خانواده‌ام قبلاً به آمریکا مهاجرت کرده بودند و بنابراین آشنایان زیادی در آن‌جا داشتم. از طریقی توانستم اجازهٔ کار در آمریکا را کسب کنم. در ابتدا به نیویورک رفتم و پس از آن به کالیفرنیا. بعد از یکی دو سال موفق شدم در کالیفرنیا یک استودیوی گرافیک تأسیس کنم.

آدمی با خصوصیات و تجربهٔ شما می‌توانست جذب دنیای حرفه‌ای هالیوود شود. آیا هرگز تلاشی در این زمینه کردید؟

نه، این کار بسیار سختی بود. آمریکا کشوری است بسیار تخصصی. برای اولین‌بار در آمریکا موفق شدم تا اجزای حرفه‌ام را به شکل تخصصی برای خودم تشریح کنم. سازمان کاری در آن‌جا بسیار حرفه‌ای و تقسیم شده است. شما معمولاً وقتی







پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌خواهید پوستری را طراحی کنید، از ایده تا اجرای نهایی را خودتان شخصاً انجام می‌دهید. درحالی که تمام این وظایف در محیط حرفه‌ای آمریکا تفکیک شده و توسط افراد مجزایی اجرا می‌شود. ما معمولاً به تبع محیط کاری‌مان آدم‌هایی «همه‌کاره» هستیم. درحالی که محیط کاری آن‌جا به افراد «تک‌کاره» نیاز دارد. یادم هست شرکتی به طراح گرافیک احتیاج داشت و من با تعدادی از پوسترهایم که از ایران به همراه داشتم به آن‌جا مراجعه کردم. آقایی که کارهایم را دید، گفت من این‌ها را فقط تصویرسازی می‌بینم. در آن‌جا بود که برای اولین‌بار از خودم پرسیدم دقیقاً چه‌کاره هستم؟!

بالاخره توانستید در محیط جدید خودتان را پیدا کنید؟

بله و چیزهای بسیاری آموختم. در آن سال‌ها تازه کامپیوتر وارد دنیای طراحی شده بود و تنها نوع ابتدایی از کامپیوتر «اَپل مکینتاش» برای طراحی وجود داشت. شاید در آن زمان استودیوی من از اولین استودیوهایی در «لس آنجلس» بود که از کامپیوتر بهره گرفت. چیزهای زیادی دربارهٔ چاپ یاد گرفتم که تا به آن روز هرگز با آن برخورد نداشتم.

با آموختن روش‌های کامپیوتری در طراحی، آیا همچنان به تصویرسازی و طراحی دستی ادامه دادید؟

نه، دیگر این کارها مطلقاً تعطیل شد. در آن زمان مجذوب برنامهٔ فتوشاپ و امکانات وسیع آن شدم. شروع به کار عکاسی کردم و با استفاده از برنامهٔ فتوشاپ تغییرات مورد علاقه‌ام را به آن‌ها اضافه کردم. حاصل این تلاش‌ها مجموعه‌ای از کارهای عکاسی بود که بارها هم به نمایش درآمد و حتی به موزهٔ هنرهای مدرن لس آنجلس راه پیدا کرد. بنابراین من تقریباً جزو نسل اول هنرمندانی هستم که در آن زمان از روش‌های «دیجیتال‌آرت» برای کارهای‌شان استفاده می‌کردند. بعدها هنگامی که دوباره به ایران بازگشتم، بخشی از باقیماندهٔ آن کارها را در گالری «راه ابریشم» به نمایش گذاشتم.

آیا هیچ‌وقت علاقه‌مند نشدید در زمینهٔ طراحی وب و اینترنت فعالیت کنید؟

اینترنت که سرآمد همهٔ هیجان‌ها بود. وقتی اینترنت برای دومین‌بار آمد، چنان موج انفجاری ایجاد کرد که تعداد طراح برای آن‌که در این زمینه کار کند، بسیار کم بود. من در زمینهٔ virtuality کارهای زیادی انجام دادم. در آن زمان دست‌اندرکاران اینترنت علاقه داشتند تا از دنیای سه‌بعدی در فضای اینترنت استفاده کنند. اما مشکل این بود که فضای محدود اینترنت تحمل انتقال آن داده‌های سنگین را نداشت. این مشکل بالاخره به شکل تمام‌وکمال حل نشد و هنوز هم وجود دارد. اما در این زمینه پروژه‌های زیادی انجام دادیم. شرکتی در سانفرانسیسکو می‌خواست تا در زمینهٔ (chat world) فضاهایی سه‌بعدی را خلق کند و من در این زمینه پروژه‌ای را انجام دادم. یا پروژهٔ بزرگ دیگری از IBM بود که می‌خواست کتابخانهٔ virtual عظیمی در اینترنت ایجاد کند. مثلاً کتاب‌های کتابخانهٔ واتیکان را اسکن کرده و در آرشیو خود نگهداری کند و بعد در فضای سه‌بعدی به مخاطبانش عرضه کند یا کمپانی Emy در انگلستان می‌خواست همین آرشیو عظیم را دربارهٔ موسیقی ایجاد کند. البته تمام این پروژه‌ها پیشنهادهایی بودند که اینترنت ظرفیت استفاده از آن را نداشت.

البته فکر می‌کنم اینترنت فضای بصری خاص خود را یافت و از خیر چنین طرح‌های سنگینی گذشت...

بله درست است. حتی فکر کرده بودند بخش اعظم این برنامه‌های تصویری را به‌صورت CD به کاربر ارائه کنند تا آن را در کامپیوتر خود Download کرده و بعد به شبکه متصل شود... اما به‌هرحال این مسئله باعث شد تا من همکاری‌های جالب و جذاب بسیاری انجام دهم. برای والت دیزنی کار کردم و استیون اسپیلبرگ سفارشی برای یکی از پروژه‌های خودش به من داد...

چه پروژه‌ای بود؟

اسپیلبرگ می‌خواست دنیای بازی‌های کامپیوتری را به اینترنت وارد کند. این کار را با انگیزهٔ «کودکان بیمار» در سر داشت. به این فکر می‌کرد که کودکان بیماری که در بیمارستان‌ها هستند، از طریق اینترنت با هم ارتباط برقرار کرده و بازی کنند و من پروژه‌ای در این زمینه انجام دادم.

بعد از دوره‌های مختلف کاری در «این‌سو» و «آن‌سو»ی جهان چه قضاوتی دربارهٔ وضعیت هنرهای تصویری ایران دارید؟

چیزی که در ایران می‌بینم، یک ظرفیت بسیار بالاست. نیروهای کاری فوق‌العاده درخشانی وجود دارد که در صورت بروز کوچک‌ترین امکانی، عالی کار می‌کنند. اما خب امکانات ما در این‌جا بسیار کم است و ما به‌هرحال مسائل و خصوصیات کشورهای در حال توسعه را داریم و باید اعتراف کرد که جهان در حال توسعه، همیشه در برابر غرب نقش یک دنباله‌رو را ایفا کرده است. هنر در هر صورت یک زبان شناخته‌شدهٔ بین‌المللی است مثل زبان انگلیسی و اگر شما بخواهید در این زمینه از زبان دیگری استفاده کنید، احتیاج به یک بنیاد، ریشه و شناخت بسیار قوی دارید. در ضمن این‌که هنر در دنیای غرب از یک فرهنگ عظیم چهارصدساله سود می‌برد. ثروتمندان یا مؤسساتی که امکانات مالی گسترده دارند، همیشه این صنعت را پیش برده‌اند و این فرهنگ در اثر سال‌های متمادی کارکردن به‌وجود آمده است. اگر به تاریخ هنر نگاه کنید، می‌بینید که مثلاً جنبش «پاپ آرت» با حمایت گالری‌دارهایی ایجاد شد که به‌طور مرتب - حتی اگر با قیمت‌های بسیار ارزان - از هنرمندان نقاشی می‌خریدند.

حتی هنرمندی مثل اندی وارهول دربارهٔ موضوعات کاری‌اش با گالری‌دار خود مشورت می‌کرد...

بله. این یک جریان و مکالمهٔ دوسویهٔ مداوم است. در ضمن این‌که هرگز نباید عنصر «تفکر» را در کارهای آن‌ها فراموش کرد. بسیار مهم است که شما به‌عنوان یک هنرمند و در حین کارکردن مکث کنید و از خودتان بپرسید: من دارم چه می‌کنم؟ حساسیت شخصی من در کجاست؟

ما همواره سعی کرده‌ایم که جریان‌های آن‌سو را شبیه‌سازی کنیم. خیلی طبیعی است که حرکت «شبیه‌سازی» فقط قادر است فرم و سطح ظاهری آن مفهوم را منتقل کند. من در تمام دوران‌های کاری هنر معاصر ایران حضور داشته‌ام. زمانی تصمیم گرفتیم هنر «آبستره» تولید کنیم. هرگز به خودمان نگفتیم که این شیوه در طول زمان‌های دراز کاری و قدم به قدم به‌وجود آمده است و تمام این تحولات ریشه‌های عمیق اجتماعی داشته است. از طرف دیگر موفقیت در هنر همیشه با شرایط زمانی و مکانی همراه بوده. یک اثر هنری برای آن‌که جایگاه ویژه‌ای پیدا کند، حتماً باید جواب‌گوی یک نیاز اجتماعی در همان دوره باشد. بنابراین مثلاً یک اثر هنری که در شرایط فعلی حساسیتی ایجاد نمی‌کند می‌تواند در شرایط دیگری حساسیت‌برانگیز باشد. گاهی تمام این شرایط یک‌جا برای یک اثر هنری و یک هنرمند فراهم می‌شود تا به یک جایگاه ویژه دست پیدا کند. اما این حادثه همیشه تکرار نمی‌شود و تمام هنرمندانی هم که در دنیا کار می‌کنند در جهٔ یک نیستند.

آیا هرگز دغدغهٔ «جهانی‌شدن» داشته‌اید؟

نه. هر چند می‌دانم در حال حاضر موقعیت برای هنرمند ایرانی در خارج از کشور موقعیت خوبی است. حساسیت و رمز و رازی که دربارهٔ ایران در ذهن غربی‌ها وجود دارد، آن‌ها را وادار می‌کند که به آن توجه کنند. اما جهانی‌شدن چیزی نیست که تنها به یک هنرمند بستگی داشته باشد و به پارامترهای بسیاری احتیاج دارد.

از نظر شما این خطر وجود ندارد که این حساسیت نسبت به ایران هنرمندان را به استفاده از روش‌های شخصی سوق دهد؟

بازاریابی یا نان «ایرانی‌بودن» خوردن را به هر صورت نمی‌توان انکار کرد. عکاس‌های بسیار بااستعدادی را می‌شناسم که وقتی می‌خواهند کارهای‌شان را به بیرون بفرستند، ناگهان به عناصر شاخص ایرانی رو می‌آورند. از زورخانه عکاسی می‌کنند یا پوشش سنتی ایرانی را در کارشان وارد می‌کنند. باید بپذیریم که هنر یک «بازار بزرگ» است که همواره باید چیز «تازه‌ای» داشته باشد، تازه باشد به هر قیمتی.

شما خودتان را در کجای این «بازار بزرگ» می‌بینید؟

راستش هیچ دلبستگی به آن ندارم. امروزه چیزی که در دنیای هنر باب شده، این است که شما سیاه‌ترین یا مهوع‌ترین و دهشتناک‌ترین چیزها را در یک اثر هنری به نمایش بگذارید. این کارها واقعاً برایم ترسناک هستند. البته نمی‌خواهم آن را انکار کنم. گاهی حتی تحت تأثیرشان قرار می‌گیرم یا ستایش‌شان می‌کنم. اما مطلوب من نیست و دوستش ندارم. ضمن این‌که در دنیای هنر جدید، مهارت هنرمند اهمیتی ندارد. در تمام کارهای مفهومی شما ایده‌ای دارید و دیگران آن را اجرا می‌کنند. دوباره می‌گویم که نمی‌خواهم آن را بکوبم. اما هرج‌ومرج غریبی در عالم هنر حاکم شده است. اخیراً نمایشگاهی از هنرمندان ژاپنی در موزهٔ هنرهای معاصر دیدم و احساس کردم هیچ رابطه‌ای با آن برقرار نمی‌کنم. نمایش اغتشاش را درک نمی‌کنم و فکر می‌کنم هنر با مقولهٔ «زیبایی‌شناسی» فاصلهٔ بسیاری گرفته است.

به‌زودی نمایشگاهی از مجسمه‌های‌تان در گالری گلستان برپا خواهد شد. موضوع‌های کاری‌تان را از کجا پیدا می‌کنید؟

من یک انبار عکس قدیمی دارم. به‌شدت به آدم‌هایی که با آن نوع خاص در مقابل دوربین ایستاده‌اند علاقه دارم و دوست دارم به هنگام مجسمه‌سازی آن‌ها را بازسازی کنم. از روی عکس‌ها طراحی کنم و بعد اسکن کرده و بزرگ‌شان می‌کنم و از روی این مدل‌ها مجسمه‌هایم را می‌سازم. آدم‌های نشسته یا ایستاده در کنار صندلی با آن لباس‌های مرسوم دهه‌های ۳۰ یا ۴۰ برایم به‌شدت جذاب هستند. به مینیاتورهای ایرانی هم بسیار علاقه‌مندم و گاهی سعی می‌کنم تا با مجسمه‌سازی گوشه‌هایی از آن را بازسازی کنم. نمونه‌ای که برای نمایشگاه «باغ ایرانی» انجام دادم، واقعاً برایم تجربهٔ سخت و گرانبهایی بود و مدت زمان زیادی روی این پروژه کار کردم.

نقاشی کرده‌اید، گرافیست بوده‌اید، انیمیشن ساخته‌اید، عکاسی و مجسمه‌سازی کرده‌اید. با مرور گذشته، از چیزی که هستید راضی هستید؟

بله هستم. شانس‌هایی که آوردم کم نبود. در زمان‌های مناسب و در موقعیت‌های مناسب قرار گرفتم. تجربه‌های زیادی به‌دست آوردم. دیگر چه می‌خواستم؟ ◀