اگر زمان آغاز حرکتهای جدی در مصورسازی کتاب کودک در ایران را، ابتدای دههٔ چهل بدانیم، باید «فرشید مثقالی» را بردارندهٔ نخستین گامهادر این عرصه بخوانیم. آمیزش خلاقانه نقاشی و گرافیک، توأم با گزینشهای کاملاً شخصی، کار مثقالی را در همان سالهای نخستین، به مرز تجربه‌های جسارت آمیز هنری کشاند و او را در جایگاهی نشاند که اگر نه دور از دسترس، اما مکانی در خور تأمل و اعتنا و برای بسیاری قابل تقدیر و تقلیدباشد. مثقالی‌چندان در این زمینه تاب نیاورد و سرشت تجربه گرش او را به جاذب عرصه‌های هنری و دیارهای دیگر کشاند. هم اکنون عمده فعالیتهای خود را صرف تولید انیمیشن کرده است.

مثقالی«موضوع» یك کتاب را آینه‌ای می‌داند که هنرمند باید در آن بنگرد تا خود را در متن آن بیابد و از آن پس باید وفاداری سماجت آمیزی به «موضوع» داشته باشد، تا کار به سرانجام دلخواه برسد. او اگر چه «توجه» به «خواست کودك» را از اصول مسلم کار خویش می‌داند، اما این اصل در برابر میل به تجربه‌های تازه در نزد هنرمند به سرعت قربانی می‌شود تا آنجا که خود شك دارد موفق به برقراری ارتباط با بچه‌ها شده باشد، اما با این حال بسیاری از تصویرگران امروز کشورمان اعتراف می‌کنند که به درجاتی متفاوت، در کارشان از شیوه و نگاه مثقالی تأثیر پذیرفته‌اند و هنوز هم پس از نزدیك به سه دهه، ردّ پای حضور او را در کارهای امروزی بسیاری از تصویرگران می‌توان دید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تولید یک طرفهٔ تصویرگر

گفتگوی جمعی از تصویرگران با فرشید مثقالی

با حضور:
بهزاد غریب پور، نسرین خسروی
محمدعلی بنی‌اسدی، سارا ایروانی
کریم نصر، علی خورشید پور، مهنوش مشیری
و محمودرضا بهمن پور

بهمن پور: تصاویر کتابهای چند نفر از دوستان تصویرگر از بچگی در ذهن ما نقش بسته است که از آن جمله، آثار شما را می‌توان نام برد. شوق دیدار شما و یکی دو نفر از دیگر تصویرگران همیشه احساس شده و امروز با حضور شما تا حدی به این شوق پاسخ داده شد. در گفتگوهایی که تاکنون با تصویرگران داشته‌ایم، همیشه ردّ پا و حضوری از شما در میان بوده است. تمامی دوستان بدون استثنا در گفتگوهایشان اشاره به نقش شما داشته‌اند. خاطرم می‌آید که یکی - دو سال پیش گفتید دیگر در زمینه تصویرسازی کار نمی‌کنید. حالا اگر این تداوم حاصل نشده باشد، لاجرم ارتباط شما با موضوع قطع شده است. مناسب دیدیم از اوضاع و احوال شما بپرسیم که چه کرده‌اید؟ علت گرایش شما به بحث تصویرسازی و بعد دور شدن شما از این موضوع و نیز ارزیابی کلی شما از مجموعهٔ قضایا چیست؟

مثقالی: من سخنران خوبی نیستم و نمی‌توانم یک نفره صحبت کنم، بنابراین خواهشم این است که با هم گفتگو داشته باشیم. من حدود سال ۴۰ وارد رشتهٔ نقاشی در دانشکده هنرهای زیبا شدم. بعد از یکی - دو سال به پیشنهاد یکی از دوستان برای اجرای طرحهای گرافیکی، در سازمان برنامه مشغول به کار شدم و در آنجا با محمود عنایت که مجلاتی فرهنگی برای سازمان منتشر می‌کرد، آشنا شدم و این برایم فرصتی بود تا تلاشی در این زمینه داشته باشم. در همان زمان، آقای ممیّز برای مجله‌ای به نام «گیلان آباد» شرکت نفت کار می‌کرد. شیوهٔ نو و ساده تصویرگری او در این مجله، برای من که تازه کار بودم، مشوق خوبی محسوب می‌شد. بعدها آقای عنایت امتیاز مجلهٔ «نگین» را گرفت و بعد از دو شماره که آقای ممیز روی آن کار کرده بودند، ادامه کار به من سپرده شد، در حالی که به دلیل علاقه‌ام به کار، انجام آن را به طور رایگان تقبل کردم. آنها هم از خدا خواسته قبول کردند و به جز دخالتهایی مختصر، دست مرا برای کار باز گذاشتند. از آن موقع بود که کارم را به طور جدی در زمینه تنظیم صفحات و بازی با فضاهای سفید شروع کردم.

آن موقع مثل حالا حروفچینی نبود و توی چاپخانه

□ منقالی جایگاه حقیقی هنرمند را مکانی می‌داند که در معرض تماس جریانها از هر سو باشد تا نقطه‌های به خواب رفته ذهن هنرمند را بیدار سازد. وظیفهٔ هنرمند تلاش برای گسترش بخشیدن این مکان است.

با دست از حروف سربی استفاده می‌کردند. من هر ماه ۱۰ روز را با دوستان حروفچین در چاپخانهٔ «سکه» واقع در خیابان نادری سپری می‌کردم تا اصول این کار را یاد گرفتم و فهمیدم که حروف چیست؟ وسایل کار کدام است؟ و اینکه به ستون، «اشبون» می‌گفتند. خلاصه، با این دوستان کلنجار می‌رفتم تا بتوانم مجله را در حدی مطلوب در بیاورم، البته نسبت به دانشی که داشتم. دورهٔ بسیار خوبی بود، چون تجربیات بسیار زیادی به دست آوردم. من میل زیادی به نوطلبی داشتم، یعنی کاری را می‌کردم و ماه بعد دوست داشتم که کاری غیر از آن بکنم. در همین دوران، جای دیگری کار می‌کردم و با آقای «شاملو» آشنا شدم. او کتابی به اسم «خروس زری، پیرهن پری» داشت که آن را مصور کردم. نمی‌دانم الان دست مردم هست یا نه؟ بعد هم با آقای «فیروز شیروانلو» آشنا شدم. او شرکتی به اسم «نگاره» داشت و کارهای تبلیغاتی می‌کرد.

من در آنجا به عنوان گرافیست شروع به کار کردم. در آن زمان، «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» هم تازه داشت پا می‌گرفت و ایشان همکاری با کانون را شروع کرده بودند که یک سفارش کتاب به نام «عمو نوروز» به من دادند. این اولین کتابی بود که من برای کانون مصور کردم و در آن، پارچه به کار بردم. واقعاً دوران بسیار لذتبخشی بود، هر کتابی که می‌دادند، آن را محوطهٔ تازه‌ای برای کار می‌دانستم و دقت می‌کردم که ببینم چه کاری می‌توانم با آن بکنم.

سعی می‌کردم از هر تکنیکی که به نظرم می‌رسید، استفاده کنم. هر راهی که در مجله‌ای یا جایی می‌دیدم و به نظرم مطلوب می‌آمد، علاقه‌مند می‌شدم که همان راه را بروم، و سعی می‌کردم به نوعی انجامش بدهم.

اواسط همان زمان بود که فستیوال فیلمهای کودکان برگزار شد. در میان فیلمها، فیلمی از «رائول سرو» از بلژیک نشان دادند که موضوع آن با رنگ ارتباط داشت و من مجذوب آن شدم. فکر کردم که چقدر خوب است من هم این کار را بکنم. پس، به کانون مراجعه کردم و گفتم که می‌خواهم یک فیلم کارتونی بسازم. آنها حتی سؤال نکردند که این کار را بلد هستم یا نه؟ گفتند که بساز. اما من کارتون سازی بلد نبودم وفقط چند تجربهٔ کوچک تبلیغاتی داشتم. آن وقتها به اتفاق دوستی به اسم «اصغر معصومی» شرکتی به اسم «۴۲» درست کرده بودیم که در آن آقای «ممیز» و آقایی به اسم «بشارت» با ما بودند. آقای «معصومی» یک کار تبلیغاتی کرده بود و من در کار او چیزهایی دیده بودم و به اتکای او بود که پیش رفتم. به همراه آقایی به اسم «نصیری» که تصویر بردار بود، چند تیتراژ فیلم ساختیم. از جمله تیتراژ فیلمهای «هالو» و یکی هم برای یکی از فیلمهای «بهمن آرا» ساختیم. این آقای نصیری تصویربردار فیلمهای انیمیشن در آلمان بود و یک مقدار از تصویربرداری‌هایش را در یک حلقهٔ بزرگ فیلم با خودش آورده بود. بعد از موافقت کانون برای ساختن فیلم، من این فیلمها را فریم به فریم نگاه کردم تا بفهمم تفاوت این فریم با آن یکی در چیست؟ چگونه این آدمها را ساخته‌اند؟ چطوری حرکت می‌کنند؟ و از همان کار کشف کردم که اینها از یک نقاشی، دو یا چهار عکس می‌گیرند. بعد از روی یک کتاب، میزهای انیمیشن را طراحی کردیم. کار را با «آراپیک باغداساریان» شروع کردیم که دو تا فیلم انیمیشن ساخته بود به اسمهای «هیولد» و «سوء تفاهم». بعد هم آراپیک، فیلم «وزنه بردار» را ساخت و برای فستیوال فیلمهای کودکان فرستاد. شرکت کردن

□ در ایران، هیچ کاری در زمینهٔ خط و فواصل حروف انجام نشده و تمام روزنامه‌ها و مجله‌ها با یک سلسله حروف تیتر و متن چیده می‌شوند در حالی که غرب چهارصد سال است که در این زمینه کار می‌کند.

این فیلمها در جشنواره از این جهت اهمیت داشت که از جانب کشوری فرستاده می‌شد که سابقهٔ انیمیشن نداشت، حال اینکه کیفیتش چه بود، مهم نیست. به این ترتیب، ما انیمیشن سازی کانون را بنیان گذاشتیم، البته آن زمان از طرف دولت بلژیک برای بخش انیمیشن به دولت ایران بورسی داده بودند که آقای «زرین کلک» از آن استفاده می‌کرد و درس می‌خواند. ایشان بعدها که برگشتند به گروه ما ملحق شدند. با متمرکز شدن فعالیتها در زمینهٔ انیمیشن، یک مقدار از فعالیتهای گرافیکی من کاسته شد. همان موقع که ما شرکت «۴۲» را داشتیم، کتاب «ماهی سیاه کوچولو» را مصور کردم که خیلی موفق بود. این کتاب در بینالهای مختلف شرکت کرد و به خاطر تصاویرش در بولونیا جایزه گرفت. در براتیسلاوا هم جایزه گرفت. درنتیجه متوجه شدم که این رشته برای کار کردن مناسب است. بعد چند کتاب مصور کردم و چند فیلم انیمیشن هم ساختم.

دفتری درخیابان اردلان داشتم که برای آنجا هم دوربین و وسایل گرفتیم و خودمان فیلم می‌ساختیم، یعنی از جاهای دیگر سفارش می‌گرفتیم و فیلمهای آموزشی و تبلیغاتی و هر دو سال یک بار هم یک فیلم انیمیشن برای کانون می‌ساختیم. بعد از انقلاب، به انگلیس رفتم و چند سالی هم در فرانسه بودم. کم کم این کارها را کنار گذاشتم و به نقاشی و نوعی مجسمه‌سازی پرداختم که به آن «پاپیه ماشه» می‌گویند، یعنی با سیم از طرحی که توی فکر هست، ساختمان فلزی می‌سازیم و بعد ساختمان را با کاغذ روزنامه‌ای که توی چسب خیس خورده است، درست می‌کنیم. در پاریس، یک نوع طرح و نقاشی و مجسمه می‌ساختم که دو تا نمایشگاه هم از آنها گذاشتم.

بعد به ایران برگشتم و دو سال هم در ایران بودم. در این مدت، فیلم «نفت» را برای کانون ساختم و دو تا کتاب هم برای کانون مصور کردم. آخرین کتابی که برای کانون ساختم، «مازن» نام دارد که قبل از آن این نوع کتاب در ایران نبود؛ مثلاً حیوان اگر سرش عوض شود و پایش باقی بماند، چه می‌شود؟ که این، تخیل کودک را بارور می‌سازد. بعد به امریکا رفتم و دو ـ سه سالی را به سختی سپری کردم، چون قابلیتهایی که ما داریم، با قالبها و معیارهای آنها مطابقت نمی‌کند، یعنی ماها آدمهایی هستیم همه کاره؛ اگر کار گرافیک باشد، طرح می‌دهیم، اجرا می‌کنیم، حروفش را می‌چسبانیم. دنبال چارهٔ آن نیز می‌رویم؛ آنجا نظام بر این است که شما به جاهای مختلف تلفن می‌کنید و می‌گویید که من چه کاره هستم و اگر نیاز داشته باشند، می‌گویند که بیایید تا کارتان را ببینیم. من هم در آنجا به یک شرکت تبلیغاتی تلفن کردم و گفتم که گرافیست هستم و دنبال کار می‌گردم، اما پروندهٔ کار من در هیچ بخشی جا نمی‌گرفت. دلیلش هم این بود که آنجا همه چیز بسیار تقسیم شده است؛ یعنی در یک شرکت نشر یا تبلیغات، گروهها و رده‌های مختلفی وجود دارد. شخصی هست به نام «گریت دایرکتور» که بخش «خلاق» آنجا را اداره می‌کند. در شرکتهای کوچک، «آرت دایرکتوری» و «گریت دایرکتوری» یکی هستند، ولی در شرکتهای بزرگ، به طور جداگانه فعالیت می‌کنند. «آرت دایرکتور» آدمها را انتخاب می‌کند و مثلاً می‌گوید: «اگر می‌خواهیم این کار را بکنیم، یک عکاس لازم است. از فلان وسیله استفاده می‌کنیم. صفحه را فلانی ببندد، نقاشی را فلانی بکند.» در دوره بعد، فردی به اسم «دیزاینر» بر اجرا و ساخت نظارت

منقالی: نظر همکاران را در کارم مراعات می‌کنم.
غریب پور: آیا استقلالتان را از دست نمی‌دهید؟
منقالی: در این کار استقلال بی معنی است. باید یاد بگیریم که سهمی در کار داشته باشیم، نه اینکه تمام سهم را بخواهیم.

می‌کند، اما من در هیچ کدام از این رده‌ها جا نمی‌گرفتم. یادم می‌آید در یکی از این شرکتها که رفته بودیم، از من پرسیدند: «چه کاره‌ای؟» گفتم: «دیزاینر هستم.» وقتی مسئول آنجا پروندهٔ کاری مرا که همراهم بود نگاه کرد، گفت: «من دیزاینری توی اینها نمی‌بینم. اینها همه ایلوستراتور است.» و من تازه متوجه شدم که ما بین «دیزاینر» و «ایلوستراتور» مرزی مشخص وجود دارد. در آنجا ایلوستراتورهای زیادی وجود دارند که در زمینه‌های مختلف کار می‌کنند. هر سال، کتابی منتشر می‌شود که اسمش «وردبوک ایلوستراتور» یا چیزی مشابه آن است.

ایلوستراتورها، یك صفحه از این کتاب را می‌خرند و نمونه‌ای از کارهایشان را در آن چاپ می‌کنند. هر کس که کاری می‌خواهد، به این کتاب مراجعه می‌کند و کار هر کس را که بپسندد تلفن می‌کند و با ایلوستراتور آن صحبت می‌کند. دفتری که ما داریم، سه بخش سرویس‌دهی دارد. از سرکاغذ گرفته تا بروشور و کاتالوگ و تقویم و حتی کتاب هم دیزاین می‌کنیم. یك بخشی داریم که حروفچینی می‌کنیم. یك بخش هم داریم که به دیزاینر و شرکتهای تبلیغاتی سرویس می‌دهیم، با آنهایی هم که کارهایشان را با کامپیوتر می‌سازند، ولی «ایمی ستر» ندارند نیز کار می‌کنیم، چون در آنجا شرکتهای تبلیغاتی فقط بخش تولید را با کامپیوتر انجام می‌دهند، ولی نمونه‌ای که باید برای چاپ برود، حتماً باید با ایمی‌ستر باشد. یك بخش دیگر هم داریم که در آنجا مرحله چاپ انجام می‌شود. من وقتی کار در این مراحل را انجام می‌دادم به کشف تقسیم‌بندی‌های کاری رسیدم. الان به خوبی می‌دانم که مرز این تقسیم بندی‌های کاری به کجا کشیده می‌شود و من در کجاها قویتر هستم. نکتهٔ دیگری که در آنجا با آن برخورد کردیم، مسئله خط بود؛ چیزی که من اصلاً از آن اطلاع نداشتم. متأسفانه در ایران کوچکترین اطلاعی از این امر نیست و هیچ کاری در زمینه خط نشده است. آنها حدود چهار صد سال است که روی خط، یعنی شکل حروف کار می‌کنند. آنها اولین حروفی را که چهارصد سال قبل به کار برده‌اند، به طور دائم اصلاح کرده‌اند. شرکتهایی هستند که کارشان فقط روی خط برای چاپ است. تلاش می‌کنند تا فرمهای تازه ایجاد کنند و فواصل مناسب را پدید آورند و ببینند چه امکاناتی می‌توانند ایجاد کنند که فواصل تغییر بکند؟ فواصل حروف و فواصل خطها و بعد فشردگی حروف یا پهن شدن حروف و....

ما در فارسی پنج قلم بیشتر نداریم، ولی در آنجا حدود سیصد یا چهارصد خانوادهٔ حروف وجود دارد. که هر خانواده، ریز هم دارد. در مجموع، حدود ۲ هزار نوع حروف وجود دارد، اما در ایران با آنکه مجله‌های متعدد «لی‌آت» می‌شوند، اما شخصیت همه یکی است، یعنی هر مجله، نمونه حروف و شخصیت مشخص ندارد. تمام روزنامه‌ها و مجله‌ها با یك سلسله حروف و تیتر و یك سلسله حروف متن چیده می‌شوند و از نظر فواصل حروف که چقدر به هم نزدیك و چقدر از هم دور باشند، اصلاً کار نمی‌شود. این در حالی است که تمام زیبایی لی‌آت، به خاطر فواصل حروف است. قبل از اینکه کامپیوتر بیاید، فنی بود به اسم «تایپ اسکپ». دیزاینر می‌گفت: «مطلبی به این اندازه دارم که باید توی این ستون جا شود.» یك نفر مسئول بود که تعداد حروف را بشمرد و

خسروی: آیا در کارتان از دیگران تأثیر می‌پذیرید؟
منقالی: راهی به جز گرفتن وجود ندارد. ما می‌توانیم به راه دیگران برویم. یا در همان راه می‌مانیم یا اینکه راه خودمان را می‌یابیم.

بعد بگوید که چه حروفی باید استفاده کنند تا توی فضای مورد نظر جا بگیرد. این کار بخش‌های وسیعی داشت که من با آن آشنا شدم. در مجموع، اینها تجربیات بنده بود که به طور مختصر عرض کردم. حال اگر دوستان سؤالی دارند، با کمال میل در خدمت هستم.

غریب پور: شما فرمودید که همه چیز طبقه‌بندی شده است. در این طبقه‌بندی، شما در کدام قسمت قرار دارید؟

منقالی: ایلوستراتور. البته من هنوز هم کار دیزاین می‌کنم، ولی تا وقتی که کار یك ذره کند می‌شود، من آن را به همکارانم می‌دهم و نظر آنها را مراعات می‌کنم.

غریب پور: این نظر دادن آنها تا چه حد به عدم استقلال منجر می‌شود؟

منقالی: به نظر من، استقلال بی معنی است. کار باید خوب شود و این هم فقط با همکاری خوب امکان‌پذیر است. وقتی یك نفر نظری می‌دهد که درست است، من می‌پذیرم. هر کاری دو نوع لذت دارد: یکی وقتی که کار را فقط خود شما انجام می‌دهید و یکی هم وقتی که می‌خواهید کار خوب از آب دربیاید. مورد دوم یك مقدار شکنجهٔ کوتاه مدت دارد، ولی وقتی که نتیجه داد و خوب شد، لذت می‌برید. اصلاً آدم یاد می‌گیرد که سهمی در کار داشته باشد، نه اینکه تمام سهم را داشته باشد. معیار آنجا در نهایت مشتری است. مشتری باید راضی باشد و برای اینکه مشتری راضی شود، نیروهای مختلف هر کاری که بتوانند، انجام می‌دهند. در آنجا، میزان موفقیت همه چیز بستگی به بازار خاص خودش دارد. شما می‌توانید هر مجله‌ای دربارهٔ هر موضوعی در بیاورید، اما بازار و بودجه شما را محدود می‌کند. اگر کار شما در بازار مقبول باشد، موفق شده‌اید و اگر مقبول نباشد، از بین می‌روید. برای اینکه کارتان مقبول شود، احتیاج به همکاری دارید. در حالی که جلب همکار برای ما خیلی سخت است، چون ما آدمهای بسیار تکرویی هستیم و این لذت تکروی را حتی به قیمت اینکه شاید کار خوب درنیاید هم، نمی‌خواهیم از دست بدهیم.

غریب پور: این همکاری به چه شکلی است؟ اینکه در نهایت همه به یك فکر مشترك برسند، و یا اینکه «آرت دایرکتور» باید نظر نهایی را بدهد؟

منقالی: همهٔ کار باید دسته جمعی انجام شود. من ایلوستراتور یك دوره از مجلهٔ مد بودم. در آن دوره، همه این همکاری را به خوبی داشتند، یعنی عکاس، حروفچین و... همه نظر می‌دادند.

خورشید پور: آیا تصویرگران پیشروتر امریکا هم همین قدر پایبند سلیقهٔ سفارش دهنده هستند؟

منقالی: وقتی ناشر به سراغ یك ایلوستراتور می‌رود، می‌داند که او چه نوع تصویری می‌کشد، در واقع بنیاد اصلی کارش را قبول کرده است، ولی کار تغییر زیادی می‌کند. من در آنجا تا حالا کتاب کودك مصور نکرده‌ام، ولی با یك مصور کتاب کودك آشنا شدم. او چندین ماه بود که روی یك کتاب کودك کار می‌کرد. اما شرکتی که کار را به او سفارش داده بود، هر بار کار او را عوض می‌کرد: «حالا اینجایش این طوری باید باشد، حالا این کارش مانده است.» یعنی این نیست که شما هر چه بکشید بگویند: «به به!» و چاپ شود. اول دربارهٔ طرح با آنها مذاکره می‌کنید و براساس آن طرح است که کار پیش می‌رود.

غریب پور: در واقع، تصویرگر هم «آرت دایرکتور» را می‌پذیرد.

□ مشکل ما در ایران همواره فقدان رابطه سازمان یافته با مخاطبان است و نتیجه‌اش تولید یک طرفه از جانب تصویرگر است. انگار بچه‌ها حق انتخاب ندارند.
□ ما آدمهایی بسیار تکرو هستیم و حتی به قیمت خوب در نیامدن کارمان، نمی‌خواهیم لذت تکروی را از دست‌بدهیم.

منقالی : عنوانی که به او داده‌اند، صحیح است. او می‌فهمد و به شما کمک می‌کند. این عنوان صرفاً یک عنوان اداری نیست که همه باید حرف او را گوش کنند، بلکه آدمی است با قابلیت که شما توانایی‌های او را احساس و قبول می‌کنید. نمی‌گویم که مخالفت پیش نمی‌آید، حتماً پیش می‌آید، ولی او آدم قابلی است و می‌تواند فکرهایی بکند که به ذهن شما نمی‌رسد. در آنجا تصویرگری برای کودکان را آدمهای خاصی ، به ویژه خانمها انجام می‌دهند. دلیلش هم این است که این در واقع حس دوم آنهاست و می‌شود گفت که کاری ذوقی است. چیزی نیست که بتوان از آن پول درآورد، یعنی در برابر میزان انرژی‌ای که صرف می‌کنید جواب نمی‌دهد. در نتیجه، خانم در خانه‌اش زندگی و بچه‌اش را اداره می‌کند، یک میز هم دارد و کار کتاب کودک هم می‌کند.

خسروی: آیا نویسنده‌ها روی تصویر نظر نمی‌دهند؟

منقالی : گفتم که من کتاب کودک کار نکرده‌ام، ولی تصورم این است که نویسنده هم مثل تصویرگر تحت اختیار «آرت دایرکتور» است. حالا شاید نویسنده هم پیشنهادهایی بدهد که اینها یک پذیرش ضمنی است. آنها که با هم کار می‌کنند، سعی می‌کنند از همدیگر استفاده کنند.

خورشید پور: این مدیر هنری باید در زمینهٔ آنچه که می‌خواهد نظارت بکند، تجربه داشته باشد، مثلاً در زمینهٔ صفحه‌آرایی، عکاسی، حروفچینی و...

منقالی : او شناخت دارد. تا حدودی کار چاپ را باید بشناسد. در واقع می‌شود گفت که مدیر هنری سلیقه دارد، یعنی یک حس سلیقه‌ای خوب دارد که می‌تواند تشخیص بدهد. مدیر هنری در واقع چیزهایی را می‌بیند که تصویرگر نمی‌بیند. به عنوان مثال، ممکن است تصویرگر میزان اندازهٔ کاریش را در صفحه نتواند تشخیص بدهد. نقش مدیر هنری خیلی مهم است. وقتی می‌خواهند مجله‌ای را تجدید سازمان کنند، از مدیر هنری استفاده می‌کنند. سلیقهٔ مدیر هنری چیز دیگری است.

نصر: «آرت دایرکتور» این سلیقه را از کجا به دست می‌آورد؟ آیا از طریق کار در حوزه‌های مختلف، یا تحصیل و یا به صورت خدادادی؟

منقالی: چون من در آنجا تحصیل نکرده‌ام، نمی‌دانم که رشتهٔ «مدیریت هنری» وجود دارد یا نه، ولی حدس می‌زنم که رتبهٔ گرافیست‌ها متفاوت است، یعنی ابتدا به عنوان صفحه بند در یک مجله شروع به کار می‌کنند و از خوبشان قابلیت نشان می‌دهند، نظر می‌دهند و وقتی سردبیر دید که گرافیستی قابلیت دارد به او امکان می‌دهد و می‌گوید: «آرت دایرکتوری این صفحه را انجام بده!» و او هم انجام می‌دهد. در آنجا بالاتر از مدیر هنری، سردبیر است و او تشخیص می‌دهد که روحیهٔ مجله باید این باشد یا آن. من فکر می‌کنم گرافیست‌ها براساس تجربه، تغییر بخش می‌دهند.

خورشید پور: دستمزدها چطور است؟

منقالی: دستمزد کتاب کودکان خیلی خوب است، البته صرفاً کتاب کودکان. بقیه به میزان مصرفشان

بستگی دارد. مجلهٔ «تایمز» برای تصویرگری روی جلدش ممکن است از هزار تا بیست هزار دلار پول بدهد، ولی مجله اگر کوچک باشد، قیمت پایین می‌آید تا جایی که به حد مجانی هم می‌رسد. در همان مجلهٔ مدی که بنده کار می‌کردم، نمی‌دانید که چند تا عکاس حاضر بودند فقط کارشان چاپ شود. آن هم به این خاطر که احتیاج داشتند کار چاپ شده داشته باشند. ببینید! سابقه بسیار مهم است. اینکه شما سابقه کار داشته باشید، خیلی مهم است. بعضی‌ها حاضرند در چند مجلهٔ کوچک مجانی کار کنند و بعد بالاتر بروند. مثلاً «لوگو» از ۳۵۰ دلار شروع می‌شود تا ۶۰ ـ ۷۰ هزار دلار. بستگی دارد که چه کسی چه کاری را برای چه کسی انجام می‌دهد. آن موقع که دنبال کار می‌گشتم، پیش شخصی رفتم که دفتر کوچکی داشت. وقتی کارهای مرا دید که پوستر سینما بین آنها بود، گفت: «من قبلاً پوستر سینما می‌کشیدم.» پرسیدم: «چرا الان این کار را نمی‌کنید؟» گفت: «دیگر خسته شده‌ام. من یک طرح می‌دادم ولی آنچه که بالاخره بیرون می‌آمد، هیچ ربطی به کار من نداشت، برای اینکه دائم تغییرش می‌دادند.»

آنجا، مشتری کارش را آن قدر تغییرمی‌دهد که به آنچه که می‌خواهد برسد، مخصوصاً در بخش سینما. یعنی هر چه کار بزرگتر شود، تعداد افرادی که نظر می‌دهند، بیشتر می‌شود. در لوس آنجلس، دو ـ سه شرکت وجود دارد که کارهای گرافیکی سینما را انجام می‌دهند. کارهای گرافیکی سینما در طیفی از بروشور گرفته تا پوستر و... نوسان دارد. رقمهای بسیار بالایی هم می‌گیرند. من یک بار تئاتر کار می‌کردم و اختیار مطلق داشتم. هر کاری که می‌کردم، می‌گفتند: «درست است!» مثل اینجا. برای اینکه خیلی کم پول می‌دادند، اما به محض اینکه پول زیادی بدهند، انتظارشان بالا می‌رود. اینها برای چیزی که بازار بزرگتری دارد، پول بیشتر می‌دهند، یعنی می‌کوشند شانس شکست را پایین آورند.

غریب پور: تأثیر کامپیوتر بر کارها چگونه بوده است؟

منقالی: کامپیوتر فقط وسیله‌ای است که به کار سهولت می‌بخشد، اما اصول را نمی‌تواند تغییر بدهد. وسیله‌ای نو است که زمان انجام کار را کم می‌کند و دقت بیشتری دارد. به نظر من کامپیوتر خیلی کمک می‌کند، اما روی تصویر هیچ تأثیری ندارد. البته چند نفری پیدا شده‌اند که با کامپیوتر تصویر می‌سازند، ولی تعدادشان خیلی کم است و هنوز امکانات این وسیله آشکار نشده که بفهمیم به کجا خواهد رسید.

ایروانی: این مرزی که شما گفتید، مثلاً بین گرافیک و تصویرگری وجود دارد، در رشته‌های مختلف مثلاً نقاشی و تصویرگری چگونه تعیین می‌شود؟

منقالی: شما در نقاشی شخصاً برای خودت کار می‌کنی و هیچ ملاحظه‌ای نداری جز آنچه به سلیقهٔ

□ وقتی هویت پیش می‌آید، کنترل در جهت معین را به دنبال دارد. هر کشوری که بخواهد چیزی را تکرار کند، محدودیت قایل می‌شود و این محدودیت در هیچ جایی عاقبت خوشی نداشته است. هنرمند را اگر آزاد بگذاریم سی تا کار غربی می‌کند ده تا هم با هویت ایرانی. تنوع شرط بسیار اساسی است.

خودت مربوط می‌شود. شما همه چیز را در اختیاردارید. در تصویرگری شما نمی‌توانید همه چیز را در اختیار داشته باشید. شما از هر لحاظ مثل موضوع، اندازه، مقدار و رنگ، باید بر مبنای شرایط کار کنید، یعنی در واقع از فن و سلیقهٔ خودتان استفاده می‌کنید، ولی از آن چیزی که فکر می‌کنیم هنر است، کمتر استفاده می‌کنید. به ندرت یك کار «ایلوستریشن»می‌بینید که به عنوان یك اثر هنری هم شناخته شده باشد؛ غیر از نقاشی. مثلاً پیکاسو خیلی پوستر برای کارهای تئاتری ساخته است. آنچه او می‌سازد، هم نقاشی است و هم اثری است که قابلیت گرافیکی دارد، ولی گرافیست وقتی کاری را می‌سازد، بیشتر منظورهای کاری را در نظر می‌گیرد و می‌خواهد آنها را القا بکند. در آنجا تصویرگر حق چاپ کارش را جداگانه و اصل تصویر را هم مجزا می‌فروشد، یعنی شما حق چاپ کارتان را برای زمانی مشخص و یا برای تیراژی خاص می‌فروشید.

خسروی: نحوهٔ پرداخت پول به چه صورت است؟ یعنی تا آخر عمر مبلغی دریافت می‌کنند و آیا این به غیر از دستمزدی است که می‌گیرند و یا جزیی از آن است؟

مثقالی: مثل اینکه برای کتاب کودکان ۵ درصد است که اگر تجدید چاپ شود، به شما می‌پردازند. ممکن است دستمزد بپردازند و ممکن است نپردازند. ممکن هم هست که جزء آن باشد و یا بگویند که مثلاً بر مبنای ۵ درصد ۳۰۰ تومان می‌دهیم که هر وقت این ۵درصد از ۳۰۰ تومان بالاتر رفت، می‌پردازند.

بهمن پور: از تجربهٔ تصویرسازی خودتان بگویید. وقتی که «ماهی سیاه کوچولو» را کار می‌کردید، نحوهٔ پیوندتان با متن چگونه بود؟ نکتهٔ دیگر اینکه کارهای شما در واقع برهم ریختن تصویرهای رایج در کشور بوده است. برداشت شخصی خودتان در این مورد چیست؟

مثقالی: موضوع برای من خیلی مهم بود. در واقع مثل آینه‌ای بود که من می‌خواستم در آن نگاه کنم، چون تا موضوع به من تصویر ندهد نمی‌توانم کار کنم. در عین حال، سعی داشتم به موضوع وفادار بمانم، چون این موضوع بود که نشانه‌هایی برای کار کردن می‌داد. از نظر تکنیك واقعاً خیلی فوری برخورد می‌کردم. سعی می‌کردم درخواست بچه‌ها را در نظر بگیرم، ولی نمی‌توانم بگویم که واقعاً در نظر می‌گرفتم، برای اینکه فضایی خیلی باز بود و من هم میل داشتم تجربه کنم.

مشیری: اگر هنرمند ایرانی باشد و قلم شرقی داشته باشد، آیا می‌تواند غیر ایرانی کار کند؟

مثقالی: چه بخواهید و چه نخواهید، ایرانی کار می‌کنید. ایرانی کار کردن درست مثل خواب دیدن است. دست خودتان نیست.

بهمن پور: فکر می‌کنید که جوابی از ارتباط شخصی خودتان با کار و آن تجربه‌ای که کرده‌اید، گرفته‌اید و توانسته‌اید ارتباط مطلوب را با کودکان مخاطب برقرار کنید؟

مثقالی: شك دارم که توانسته باشم با بچه‌ها ارتباط برقرار کنم؛ حداقل با بعضی از کارهایم. البته فکر می‌کنم مثبت بودن کار من فقط دراین نبود که برای بچه‌ها کار می‌کردم؛ بلکه میدانهایی بود که در آن کار می‌کردم. من هر بار در میدانی تازه بازی می‌کردم. من واقعاً به نقش امکانات معتقدم، یعنی برای کار کردن دائماً باید بادی از جهات مختلف به شما بوزد، یعنی باید چیزهای مختلفی بدانید و این چیزها ذهن شما را در جاهایی که خواب است، تحریك کند. من

فکر می‌کنم خودم در جهت گسترده کردن این محوطه کوشش کرده‌ام، ولی در این مورد که یک اثر گرافیکی ویژهٔ کودک درست کرده باشم، تصور نمی‌کنم که چندان موفق بوده باشم. البته در محدودهٔ آثار خارجی خیلی موفق‌تر بودیم و یا آنها فکر می‌کردند که کارهای من برای بچه‌ها خوب است. مشکل ما همواره این بوده که در ایران، هیچ وقت رابطه‌ای ارگانیک با تماشاگران نداشته‌ایم. حتی در مورد یک کار تولیدی هم این تجربه را نداشته‌ایم. هیچ وقت نرفته‌ایم دربارهٔ کارمان از صد یا دویست بچه در، صد شهر و روستا نظر خواهی کنیم و مثلاً بفهمیم که موضوع آن را دوست دارند؟ رنگ آن را می‌پسندند؟ و... تا مدرک مستندی

فیلم را می‌بینند و معلوم می‌شود که در شهرستان یا هر جای دیگر، چقدرفروش کرده است. البته از فروش کتاب هم مشخص می‌شود، ولی آیا تصویرگران کتاب بعدی به همین خاطر انتخاب می‌شوند؟ آنها اصلاً این طور فکر نمی‌کنند که یک موضوع را آقای «دادگر» بهتر می‌تواند مصور بکند و یا خانم «خسروی»؟ آدمها قابلیتهای مختلف دارند، یعنی ممکن است من در کشیدن حیوان خوب باشم، ایشان در کشیدن آدم و دیگری در کشیدن شیء. وقتی موضوعی به حیوانات ربط دارد، باید بدهند کسی که حیوان را خوب می‌کشد. من اسم این را گذاشته‌ام «رابطه ارگانیک» که همه چیز در ارتباط با هم حرکت می‌کند. من فکر می‌کنم که

□ کارهای تازهٔ تصویرگران، خوب، با ملاحظه و با مسئولیت است. وضع چاپ خیلی خوب است. اما بخش گرافیک به نظر من نزول کرده است.

□ موضوع مثل آیینه‌ای است که در آن نگاه می‌کنم تا تصویری برای کار کردن بدهد و به‌آن‌نیزوفادارمی‌مانم ولی‌ازنظرتکنیک فوری‌برخوردمی‌کنم.

دستمان باشد و بفهمیم که این کتاب کجایش موفق و کجایش ناموفق بوده است. جایی که کمبود وجود دارد، شما هر قدر چاپ بکنید، فروش می‌رود. مثلاً کانون ۵هزار جلد کتاب چاپ می‌کرد و همه‌اش فروش می‌رفت. مقداری از آن را کتابخانه و مقداری را هم مردم می‌خریدند و کاری هم نداشتند که بچه‌ها دوست دارند، یا نه؟ از بچه‌ها هم سؤال نمی‌شد: «تو این کتاب را دوست داری یا نه؟» این مسئله موقعی واقعاً اصلاح می‌شود که رابطه‌ای ارگانیک وجود داشته باشد، یعنی کار شما به دست مخاطب برسد و بعد بر مبنای میزان فروش و یا آمارگیری، واکنشی در مقابل خود ببینید و بعد کار خود را تصحیح کنید. هنوز هم تولید کار در اینجا یک طرفه است، یعنی ما تولید می‌کنیم و آنها به ناچار مصرف می‌کنند و حق انتخاب ندارند. نمی‌دانم چرا این رابطهٔ ارگانیک وجود ندارد، البته در مورد سینما مشخص است، چون مردم بلیت می‌خرند و

به این ترتیب، یک عکس‌العمل ایجاد می‌شود و همین شرایط کار را از نظر کیفی خیلی خوب می‌کند. در آنجا وقتی ۵۰۰ کتاب برای کودک چاپ می‌شود، فقط یکی یا دو تای آنها کیفیت اینجا را دارد. بقیه کتابها در سبکهای مختلف تولید می‌شود که هر کدام را به متخصص آن می‌دهند، ولی در اینجا همهٔ کتابها دربست تحت اختیار دوستان است. این، به خاطر ارگانیک نبودن جامعه است. تصویرگران هر کاری که دوست دارند، می‌کنند. در واقع شما وقتی می‌خواهید کاری را مصور کنید، چه کسی را ملاحظه می‌کنید؟ خودتان را.

بهمن پور: در مدتی که اینجا هستید، چه ارزیابی از وضعیت گرافیک ایران دارید؟

مثقالی : ارزیابی من به دیدن کاتالوگهای نمایشگاه تصویرگران سال ۷۰ و ۷۲ مربوط می‌شود. واقعاً کارهای خیلی خوبی دیدم. خیلی‌ها دنبال همان

فضایی بودند که ما کار می‌کردیم، ولی امسال کارهای تازه، خوب، با ملاحظه و با مسئولیت بسیاری دیدم. وضع چاپ هم خیلی خوب است، اما به نظر من بخش گرافیک آن قدرها تغییر نکرده است. البته به نظر شخصی بنده نه تنها تغییر نکرده که شاید نزول هم کرده است، حتی کارهای تجاری.

در شهر این همه پوستر می‌بینید، اما پوستر خوب خیلی کم است. یک ترکیب خوب از حروف و کالا و... که نسبتها رعایت شده باشد، کم می‌بینید. در روزنامه‌ها که اصلاً وجود ندارد.

خسروی: شما الان نقاشی می‌کنید. این چه ارتباطی با کار قبلی‌تان دارد؟ مبنای کارتان به چه صورت است؟

منقالی: کمبود کاری را که قبلاً داشته‌ام، به مرور جبران می‌کنم. الان نوعی نقاشی با عکس می‌کنم که ارتباط آن با قبل، در واقع حاصل همان تجربیات است. فکر می‌کنم تمام کارهایی که در این سالها کرده‌ام، عضلات ذهنم را برای انتخاب راحت‌تر تقویت کرده است. الان نیرومندتر می‌توانم انتخاب وکار بکنم.

خسروی: آیا به صورت فتوگرافیک کار می‌کنید، یا عکس فقط یک زمینه است؟

□ نقاشی قدیم خیلی جذبم می‌کند، چون پرسپکتیو ندارد و موضوعها به هم مرتبط نیستند. از نقاشی قدیم به عنوان رنگ استفاده می‌کنم؛ مثل تکّه کاغذی برای کلاژ.

□ تاریخ هنری ما همواره در حال تغییر بوده و این تغییر هیچ‌منافاتی‌باحفظ‌هویت‌ملی‌ندارد.

□ اشکال ما در این است که حفظ سنت و پیشرفت تکنیکی را دو امر متضاد می‌دانیم و خیال می‌کنیم یا باید سنت باشد یا پیشرفت.

منقالی: نه، من نقاشی نمی‌کنم. من از خود عکس عین اصل را می‌سازم. من عکس را با کامپیوتر کار می‌کنم. سالهاست که گاه و بی گاه با عکس کار می‌کنم. یک کتاب هم مصور کرده‌ام با عنوان: «هان! می‌تراود مهتاب» که در آن عکس به کار بردم. یک سلسله نقاشی هم برای خودم کردم.

خسروی: آیا شما در کارتان از دیگران هم تأثیر می‌پذیرید؟

منقالی: بله! من این را نکته‌ای مثبت در خویم می‌دانم. البته اوایل منفی بود. برای اینکه می‌گفتند مثلاً کارش شبیه فلانی شده و یا تأثیر گرفته است. درصورتی که اصلاً راهی به جز گرفتن وجود ندارد. فرض کنید که راهی را کسی رفته است و ما آرزو می‌کنیم که به جای او بودیم. بعد سعی می‌کنیم آن راه را برویم و کار او را تکرار کنیم. به نظر من فقط این درست است و آدم یا در این راه، می‌ماند و یا راه خودش را پیدا می‌کند.

بنی اسدی: شما با نقاشی‌های قدیم ایران برخوردهای مختلفی داشته‌اید. آیا این برخوردها کار شما را کامل کرد؟

منقالی: نقاشی قدیم خیلی جذبم می‌کند، چون پرسپکتیو ندارد و موضوعها به هم مرتبط نیستند. از نقاشی قدیم به عنوان رنگ استفاده کرده‌ام! هیچ وقت سعی نکرده‌ام متد نقاشی را دنبال کنم. من از نقاشی قدیم، مثل شما که تکه کاغذی را برای کلاژ به کار می‌برید، استفاده کرده‌ام، چون نمی‌توانم ابتدا به ساکن شروع کنم. مثلاً روی عکسی که موجود است، می‌توانم کار کنم. در انتخاب موضوعها هم زیاد حساس نیستم. عکاسی می‌کنم و بعد عکسها را جلویم می‌گذارم و روی هر کدام که دوست داشتم کار می‌کنم. فضا سازی و تزئینات آن را هم از چیزی که الان برایم جالب است، شروع می‌کنم.

بنی اسدی: نوع طراحی شما در کتاب «آرش کمانگیر» با همهٔ طراحی‌ها فرق می‌کند.

منقالی: یک نقاش ایتالیایی بود که من تقویم و

کتابهایش را دیدم و خیلی خوشم آمد. دلم می‌خواست کاری شبیه به سبک او بکنم. آن کتاب در همان موقع به من پیشنهاد شد. خیلی از طرحها را از او الهام گرفتم، ولی خب، خواستم طرحم ایرانی هم باشد. در نتیجه هاشور را وارد آن کردم و چون آرش کمانگیر قدیمی است، خواستم قدیمی هم کار بشود. در نتیجه، روی کاغذ کاهی کار کردم تا تصویر رنجه رنجه پخش شود.

بنی‌اسدی: دستها در کار شما تمام فضا را می‌گرفت. این وضعیت در اول کمی آرام بود، بعد کاملتر شده. علتش چه بود؟

مثقالی: من خیلی غریزی کار می‌کنم و شروع هر کاری هم برایم خیلی مشکل است. یعنی هر وقت می‌خواستم کتابی را تصویرگری کنم، اولین تصویر آن برایم مشکل‌ترین تصویر بود. مثل این بود که دنبال دری بگردی تا آن را بازکنی. تصویر اولی که درمی‌آمد دیگر راحت می‌شدم، در واقع دیگر وارد محوطه شده بودیم.

بهمن پور: در این چند سال با موضوعهایی درگیر بوده‌ایم که جای طرح دارد، از جمله بحث بهره‌گیری از عناصر ملی است؛ به نحوی که در جهان معاصر بتواند قابلیتهای مطلوب خود را با تعریف خاص یک منطقهٔ جغرافیایی داشته باشد. این موضوع در مورد تصویرسازی و نقاشی وجود دارد و جزو موضوعهایی است که راههای غلط بسیاری را باز کرد و افراط و تفریطهایی اتفاق افتاد؛ البته کسانی که در بحث تصویرسازی به نگاهی ملی باور دارند، به تألیفی رسیده‌اند. کسی هم که در ایران به دنیا می‌آید، چه بخواهد و چه نخواهد کارش ایرانی خواهد بود. نظر شما در مورد این بحث که در یک کلمه «هویت» نام دارد، چیست؟

مثقالی: من قبلاً راجع به این موضوع فکر کرده‌ام، چون احساس ناخوشایندی در من ایجاد می‌کرد که نیروهایم را به تحلیل می‌برد. ببینید! خلاقیت مثل خواب دیدن است. شما وقتی که خواب می‌بینید، اولاً

دست خودتان نیست، ثانیاً خواب یا ناخودآگاه شما از تمام موضوعهایی که در زندگی شما اتفاق افتاده است، استفاده می‌کند و به هیچ وجه نمی‌تواند از چیزهایی که در ذهن شما ثبت نشده است، استفاده کند. حالا ممکن است از نزدیکترین یا دورترین تصاویر استفاده کند، ولی خود اوست که اینها را انتخاب می‌کند و خواب را می‌سازد. به نظر من، خلاقیت هم همین طور است، یعنی شما نمی‌توانید به زور به کسی بگویید که «این طوری خواب ببین!» در واقع، پروسه‌ای کاملاً مستقل است. کسی که چیزی را درست می‌کند، مستقل است، البته نه مستقل از بیرون.

هویت ملی عبارتست از این که شما می‌خواهید وضعیتی را حفظ کنید و هیچ اعتقادی به پیشرفت آن ندارید. در واقع، می‌خواهید گذشته یا حال را حفظ کنید. تولید تاریخ هنری ما را نگاه کنید! همهٔ آنها نسبت به دوره قبلی خود متحول شده‌اند. مکتبهای شیراز، اصفهان و تبریز و بعد دوره شاه عباسی و دورهٔ قاجار بوده است. همه اینها نشانهٔ تغییر است، حتی مینیاتوری که از چین آمده، اما آیا ما این مینیاتور را حفظ کرده‌ایم یا تغییر داده‌ایم؟ تغییر جزء

ذاتی زندگی است. تغییر جزء نهادی زندگی است؛ ما همین طور داریم تغییر می‌کنیم. ایران همین طور تغییر می‌کند. مگر می‌شود یك چیزی را همان طور حفظ کرد. فکر می‌کنم در پروسهٔ خلاقیت هم همین وضع دقیقاً وجود دارد. اصلاً ثابت نگهداشتن معنی ندارد. باید اجازه داد هر چیزی رشد خودش را بکند. می‌توانید بگویید: «بدم نمی‌آید که شما این موضوع‌ها را ملاحظه کنید.» ولی نمی‌توانید بگویید: «شما باید حتماً این موضوع‌ها را ملاحظه کنید.» چون آن وقت مجبور به تکرار می‌شود. از ۵۰ تا در مجبور است که ۳۵ تا را ببندد و با ۱۵ تا کار کند. شما وقتی که مینیاتور «هرات» را نگاه می‌کنید، می‌بینید که آنها در اوج محدودیت، کاری متفاوت و متحول انجام دادند. فقط خیلی منضبط این کار را کردند.

مشیری: البته هدف از حفظ هویت، تکرار نیست. اگر شما کارهای ژاپنی را ببینید، حتی در کارهای مدرنشان احساس می‌شود که ژاپنی است. هر چند که ممکن است از هیچ کدام از الهام‌های قدیمی خود استفاده نکنند، ولی حالت و حیطهٔ کار نشان می‌دهد که این کار ژاپنی است.

منقالی: آنها خیلی آزادانه ژاپنی هستند. ژاپنی‌ها در عین حفظ سنت خود، در زمینهٔ تکنیك، پیشرفت غریبی کرده‌اند. اشکال ما در این است که این دو تا را همواره متضاد هم می‌دانیم و خیال می‌کنیم یا باید سنت باشد یا پیشرفت. در صورتی که این دو تا اصلاً تضادی با هم ندارند. من نمی‌گویم که نباید اینها را حفظ کرد. من می‌گویم: باید آزاد بود تا خودش اتفاق بیفتد. در نقاشی ایرانی‌ها و نقاشی سقاخانه‌ای، هیچ کس نگفته است که شما باید از طلسم‌ها استفاده کنید، بلکه نقاش برای اینکه چیزی بین خودش و اتفاقات بیرون برقرار کند، از طلسم‌ها به عنوان «موتیف» اصلی کارش استفاده کرده است، یعنی اتفاقی طبیعی افتاده است. مثلاً من وقتی تصویرگری می‌کنم کسی به من نمی‌گوید: «شما باید از این استفاده بکنی.» من تمام اجزایی را که از آنها متشکل

□ از بچه‌ها راجع به کارمان نظرخواهی نکرده‌ایم تا بفهمیم موضوع کتاب را دوست دارند، رنگ آن را می‌پسندند؟ تا مدرك مستندی از دلایل موفق یا ناموفق بودن کارمان داشته باشیم.

□ منقالی معتقد است که تأکید بر «تغییر» و آزاد گذاشتن غریزهٔ خلاّق در سایه تنوع‌پذیری هنرمند، هیچ گاه منافی پایبندی به هویت ملی نیست.

شده‌ام، دوست دارم و می‌خواهم با استفاده از همهٔ آنها کار کنم.

مشیری: هویت خودش به وجود می‌آید، اما اسم هویت فرد را محدود می‌کند. هر چند که در نهایت و برای دل خودش این کار را نمی‌کند و پیش می‌برد. سؤال این است که اگر آدمی بخواهد ایرانی باشد و قلم شرقی داشته باشد، یا به قول آقای بهمن پور در محدودهٔ جغرافیایی خاصی بگنجد، چه؟ اگر آدم بخواهد، می‌تواند به عنوان یك ایرانی، ایرانی کار کند یا نه؟

منقالی: شما چه بخواهید و چه نخواهید، ایرانی کار می‌کنید، به شکل ایرانی کار کردن یا نکردن، درست مثل خواب دیدن است.

مشیری: صحبت بر سرآن عناصری است که خواب ما از آن متشکل می‌شود. آن عناصر را فضایی که در آن زندگی می‌کنیم، به ما می‌دهد. آن فضا باید به آن جهتی که ما «هویت» می‌گوییم تغییر پیدا کند تا هنرمند، تصویرگر، نقاش، موزیسین و... از آن تأثیر بپذیرد. اگر این اواخر هویت ایرانی حفظ نشده است و تلاش می‌شود که حفظ شود، به این دلیل است که آن فضا مکیده شده و بیرون رفته است. نقاش هم بی تأثیر نیست. مثل بقالی‌هایمان که هیچ شیء ایرانی در مغازه ندارند و همه چیزشان شبیه مینیاتور یك سوپر مارکت فرنگی است؛ خب، نقاشی هم صنفی از

اصناف است.

مثقالی : وقتی کلمهٔ «هویت» پیش می‌آید، کنترل را به دنبال دارد. هر کشوری که بخواهد چیزی را تکرار کند، محدودیت قائل می‌شود و این محدودیت در هیچ کجا عاقبت خوشی نداشته است. هر هنرمندی که کار می‌کند، به طور طبیعی می‌خواهد به خودش نزدیکتر شود، انگیزه‌اش این است که با بخش دیگری تعادل برقرار کند. وقتی هر چیزی به خودش نزدیکتر بشود، نهایی‌تر می‌گردد. یك ژاپنی ناگزیر ژاپنی و یك عرب هم ناگزیر عربی کار می‌کند. مسئله دیگری که هست، یکدستی است. یعنی ما تنوع را نمی‌پذیریم و یا در حالی که سی تا نقاش کار می‌کنند، یکی‌شان می‌شود «قندریز»، یکی «سعیدی». سعیدی سعی می‌کند از درختهای مینیاتور استفاده کند و هنوز هم این کار را می‌کند. در صورتی که همه تحصیلکردهٔ غرب هستند و کسی هم به آنها نگفته است که : «این طوری کار کن!» خویشان دنبال هویت بوده‌اند. اگر آزاد بگذاریم، سی تا غربی کار می‌کنند و ده تا هم با هویت ایرانی. تنوع، شرطی بسیار اساسی است.

بازتاب آثار تصویری فرشید مثقالی در حوزهٔ کتاب کودك

مشخصات / نام کتاب	جایزه	نمایشگاه یا مرکز	کشور	سال
قهرمان	دیپلم افتخار	یونسکو	امریکا	۱۳۴۸ 1970
ماهی سیاه کوچولو	۱. دیپلم افتخار	کتاب کودك براتیسلاوا	چك‌واسلواکی	۱۳۴۸ 1970
	۲. جایزهٔ اول گرافیك پلاك طلایی	بین‌المللی کتاب کودك و نوجوان بولونیا	ایتالیا	۱۳۴۸ 1970
	۳. هانس کریستین آندرسن	دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان (IBBY)	سوئیس	۱۳۵۲ 1974
آرش کمانگیر	۱. جایزهٔ سیب طلایی	کتاب کودك براتیسلاوا	چك‌واسلواکی	۱۳۵۰ 1972
	۲. دیپلم افتخار	بین‌المللی کتاب کودك و نوجوان بولونیا	ایتالیا	۱۳۵۱ 1973
	۳. هانس کریستین آندرسن	دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان(IBBY)	سوئیس	۱۳۵۲ 1974
پسرك چشم آبی	هانس کریستین آندرسن	دفتربین‌المللی کتاب برای نسل جوان (IBBY)	سوئیس	۱۳۵۲ 1974
مارمولك کوچك اتاق من	دیپلم افتخار بهترین طراحی	کتاب لایپزیك	آلمان	۱۳۵۴ 1976
من‌وخارپشت‌وعروسکم	جایزهٔ دوم	کنکور نوما	ژاپن	۱۳۶۶ 1984