عناصر بومی در تصویرگری کتاب‌های کودکان

اکرمی: یازدهمین نشست نقد آثار تصویرگری را با پرداختن به موضوع «بررسی عناصر بومی در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانان» شروع می‌کنیم. میهمانان ویژه جلسه، خانم سیمین شهروان و فیروزه گل‌محمدی هستند. البته، قرار بود خانم مهدخت کشکولی و آقای علی‌اکبر صادقی نیز در این نشست حضور داشته باشند که متأسفانه به دلیل سفر خانم کشکولی و گرفتاری‌های آقای صادقی از دیدن آن‌ها محروم هستیم. ضمن این که نزدیک به ۱۸ کتاب از آثار «ادیانگ» تصویرگر برجسته آمریکایی، امروز در این جا به نمایش گذاشته شده که «عناصر بومی» در تصویرگری این کتاب‌ها، بسیار به چشم می‌خورد. آقای ادیانگ، در این کتاب‌ها قصه‌هایی از چین، ژاپن، هندوستان، ایتالیا، آفریقا، آمریکا و سرخ‌پوستان آمریکا را با رعایت عناصر بومی آن کشورها، تصویرگری کرده که از این نظر از ارزش ویژه‌ای برخوردار است.

مثل همیشه، ابتدا تصاویری از کتاب‌های مختلف را می‌بینیم. اولین تصویرها به حضور تیپ‌ها، چهره‌ها و معماری ایرانی مربوط می‌شود. این تصویر، مربوط به یکی از کتاب‌های آقای خائف است با عنوان «قصه‌ای برای پدربزرگ» از انتشارات کانون پرورش، این کتاب به شیوه واقعگرایانه و با قلم سیاه و با تیپ‌بندی‌های کاملاً ایرانی، طراحی شده است. تصویر بعدی مربوط به کتابی است از آقای خدایی. بهتر است خودشان در این باره توضیح بدهند.

خدایی: این کتاب، کتابی است به نام «سرزمین ایران»، این دختر کرد هم قالی‌باف است. من سعی کردم از نقش قالی‌های کردی، در تصویر استفاده کنم. ناشر آن هم کانون پرورش است.

اکرمی: ما درواقع، چهره‌ای ایرانی را می‌بینیم، منتهی از نوع نگاه کودکانه. به عبارتی، از آن نگاه واقعی که در کار آقای خائف دیدیم، دور و به نگاه ساده و کودکانه نزدیک شده.

و اما تصویر بعدی، کسی داوطلب هست این کتاب را معرفی کند؟

بنی‌اسدی: این کتاب تقریباً اولین کتاب جدی کودکان است با نام «میهمان‌های ناخوانده» که خانم فریده فرجام، متن آن را نوشته و خانم فرمانفرمایان هم آن را نقاشی کرده. این کتاب برای نسل من، کتاب بسیار خوبی بود و بعضی‌ها این را جزو اولین کتاب‌های چاپ شده واقعاً کودکانه به حساب می‌آورند.

اکرمی: اولین کتابی هم هست که کانون پرورش فکری منتشر کرده، در سال ۴۵.

بنی‌اسدی: آن را اولین کتاب تصویرگری کودک می‌دانند که راه‌گشا بوده برای کتاب‌های بعدی. البته، قبل از آن، کارهای آقای باغچه‌بان هم هست که در این زمینه کار کرده برخی کتاب‌های او را مبنا می‌دانند کتابی که مشخصاً برای بچه‌ها نوشته و تصویرگری شده و تقریباً از ویژگی‌هایی که بعداً برای کتاب کودک تعریف می‌شود، برخوردار است.

اکرمی: یک چیز برای من جالب است. کانون کتاب‌های رنگی‌اش را از زمانی شروع می‌کند که رنگ‌های تفکیک شده را در صنعت چاپ داریم، با ویژگی درجه‌بندی‌های رنگی به عبارتی، رنگ‌ها تن‌پلات نیست. هم‌چنین، دیگر آن خصوصیاتی را ندارد که به قول آقای ممیز، مجبور می‌شدند به جای تدارک تصویرهای رنگی نهایی، به امید رنگی شدن در چاپخانه، برای تصویرها تعیین رنگ کنند یا به ترکیب رنگ‌ها در چاپخانه متکی باشند.

بنی‌اسدی: البته، رنگ‌های آن هم به این ترتیب است که در حقیقت، در چاپخانه رنگ می‌گذارند و خود نقاش رنگ اصلی را نمی‌گذارد. او در طراحی سیاه و سفید، مشخص می‌کند که در کجا رنگ گذاشته شود، اگر بگوییم که ویژگی کتاب‌های کانون، از اول این بودکه از روی رنگ، لیتوگرافی می‌شده، این حرف درست است. درحقیقت، تصویر اوری‌ژینال، خودش رنگی است.

اکرمی: قبل از این کتاب، من کتاب کاملاً چهار رنگ دیگری ندیده‌ام. البته، کتابی مثل «کدوی قلقله‌زن» آقای کلانتری هست که در سال ۴۳ چاپ شده، ولی نمی‌شود گفت که کاملاً از ویژگی‌های چهار رنگ در آن استفاده شده، بگذریم. در تصویر بعدی، شما باز هم با شخصیت‌پردازی و فضای معماری ایرانی رو به رو می‌شوید. کتابی است از آقای پرویز حیدرزاده با ویژگی‌های کاملاً واقعگرایانه. اسم کتاب «مسافر دریا» است چاپ کانون. داستان آن مربوط به پسرکی است که ظاهراً پدرش را در دریا از دست داده است و به کمک مادرش می‌شتابد. برای مادر هم مسائلی پیش می‌آید و آن پسربچه هم سعی می‌کند با حمایت از مادر او را از نگرانی‌های معاش و زندگی آینده برهاند. آقای حیدرزاده از تصویرگرانی است که به شدت به واقعیت و رئالیسم تصویری در ادبیات پای‌بند است. رئالیسم در آثار آقای حیدرزاده، در کتاب‌های نوجوانان اتفاق می‌افتد و او بسیار بیشتر از تصویرگران دیگری مثل آقای خائف، به آن وفادار است. در این جا هم پرداخت واقعی و غیرفانتزی به تصویر باعث می‌شود که ما ویژگی‌های بومی جنوب ایران را با جزئیات فضای آن در تصویرها ببینیم و حتی با اندام‌های لاغر و چهره‌های تکیده و دردکشیده مردم آن خطه آشنا بشویم. تصویر بعدی هم حال و هوای جنوب ایران را دارد. به نظر شما این تصویر مربوط به کدام کتاب است؟

بنی‌اسدی: «گمشده لب دریا» که قصه آن از غلامحسین ساعدی است و آقای محمدزمان زمانی آن‌را طراحی کرده. رنگ‌گذاری در چهره‌ها و اندام انسان‌ها محدود است، ولی بیشتر بک گراند و پس‌زمینه تصویر است که با رنگ پوشانده شده، ویژگی طراحی تصویر هم از همان قدرت همیشگی آثار آقای زمانی برخوردار است.

اکرمی: حتماً از داستان کتاب هم اطلاع دارید؟

بنی‌اسدی: این داستان، بخش کوتاهی است از یک قصه بلند، از آقای ساعدی. اصل این قصه، به اسم «گمشده لب دریا» نیست و بخشی از داستان از بدنه اصلی آن جدا شده. این که حال و هوای داستان آن فضای دم کرده جنوبی قصه‌های آقای ساعدی را دارد یا نه، نمی‌دانم و خودم خیلی به این اعتقاد ندارم. آقای زمانی مدتی استاد من بودند. من در اولین دوره‌ای که ایشان در ایران بودند، در کلاس‌شان درس انیمیشن خواندم. کتاب‌هایی که ایشان طراحی کرده‌اند. آثار زیبایی است و خیلی به فضای قصه متکی است.

اکرمی: اگر اشتباه نکرده باشم، این قصه بخشی از داستان بلند «ترس و لرز» آقای ساعدی است.

سیمین شهروان: درواقع، این جا دو فضای تفکیک شده می‌بینیم که یکی سطوح رنگی است و یکی سایه روشن خطی که تقریباً سفید و سیاه است و روابط بین مردم را نشان می‌دهد. تصویرگر توانسته زندگی بومی آن منطقه را به خوبی تصویر کند. ترکیب‌بندی آن، به سبب به‌کارگیری خطوط نرم و خشن، سطوح هندسی و غیرهندسی نسبتاً کامل است. ما بخش‌های رنگی را با هم می‌بینیم و بخش‌های سفید و سیاه که کمرنگ‌تر است و زیاد حس نمی‌شود در مرحله بعدی به چشم می‌آید.

اکرمی: حال و هوای شرجی جنوب را هم می‌شود از فضاهای رنگی بریده از هم و در سطوح افقی تفکیک شده، احساس کرد.

مرکزی: ببخشید، ارتباط‌هایی که در یک صفحه از نظر ترکیب‌بندی و کمپوزیسیون وجود دارد، به نظر من جدا از هم نیست. حتی نوشته‌هایی را که در متن داستان می‌آید، در ترکیب‌هایش در نظر می‌گیریم. من احساس می‌کنم مرزی وجود دارد؛ یعنی رنگ، بیشتر با فرم‌های سیاه و سفید ارتباط برقرار می‌کند.

شهروان: از دید من، این کمپوزیسیون به این دلیل خوب است که اگر تمام صفحه از رنگ پر شود، کمپوزیسیون کلیشه‌ای از آب درمی‌آید. البته، این طوری ما فضای رنگی را در کنار فضای سفید، به خوبی مشاهده می‌کنیم و یک نوع بازی بصری میان ترکیب‌بندی‌های رنگی آن به چشم می‌خورد.

مرکزی: منظورم این نیست که تمام صفحه رنگ بشود. من فکر می‌کنم ایشان به آن دلیل جاهایی را سفید گذاشته که به قول آقای بنی‌اسدی، نورهای شدیدی را که در فضای جنوب هست، القاء کند.

شهروان: از نظر من، این ترکیب‌بندی کامل است. فرض کنید اگر در آن فضاهایی که طراحی شده، نوشته هم بود، باز هم ما سطوح رنگی را می‌دیدیم و متن به حساب نمی‌آمد. ما در مجموع، یک ترکیب‌بندی داریم که حس را منتقل می‌کند. آقای بنی‌اسدی، شما هم نظرتان را بگویید.

بنی‌اسدی: من نظر خاصی ندارم. بخشی از کارکردهای ما تابع سنت‌هایی است که در تصویرسازی و طراحی، از قبل وجود داشته. به نظر می‌آید در یک دوره، طراحانی که دستی قوی در طراحی داشته‌اند، تمرکزشان در همان قسمت‌هایی بود که عناصر اصلی تصویر را قرار داده‌اند. این را ما زیاد دیده‌ایم که دانشجویانی که در آتلیه‌ها امتحان‌شان را پس می‌دهند، طراحی‌ها را خیلی خوب می‌کشند و حاشیه را خط خطی و درحقیقت، رها می‌کنند. در خیلی از آثار طراحان خوش‌دست، معمولاً این اتفاق می‌افتاده. گاهی می‌آمدند و البته، هماهنگی ایجاد می‌کردند. به هر حال، این جا پای سلیقه شخصی در بین است. آقای زمانی معلم بودند و طبعاً بچه‌ها از معلم‌ها چیزهایی را بیشتر یاد می‌گیرند که مورد علاقه و تاکید معلم‌هاست. من این تاکیدها را در آثار آقای زمانی، خیلی دوست دارم.

اکرمی: تصویر بعدی. کسی می‌تواند در مورد آن توضیحی بدهد؟

شفیعی: آن طور که من فهمیدم، این تصویر اثر آلن بایاش است، ولی نمی‌دانم، از چه کتابی است؟

اکرمی: تصویری است از کتاب «مردی که نمی‌دانست» از کانون پرورش در حقیقت، کارهای آقای بایاش را بیشتر با تصویرهایی می‌شناسیم که روی اسطوره‌ها و به خصوص آثار خانم کشکولی انجام داده‌اند. در این کتاب، زاویه دید آقای بایاش را از روستاهای ایرانی می‌بینیم؛ با آن ساختار خاصی که از چشم‌انداز تصویری آقای بایاش می‌شناسیم. تصویرشدن ویژگی‌های بومی در آثار یک تصویرگر غیرایرانی مثل بایاش هم می‌تواند بسیار جالب باشد. آقای بایاش به شدت به نمادهای شرقی وفادار است و به آن ماهیتی ایرانی بخشیده. ویژگی ایرانی در آثار آقای بایاش، خودش را بیشتر با نمادهای شرقی نشان می‌دهد. معماری و حتی تیپ‌سازی‌های تصویری او اگرچه گاهی بناها و شخصیت‌های «هزار و یک شب» و «سندباد» را به یاد می‌آورد، او آن‌ها را ایرانی دیده و این ویژگی جالب است.

بنی‌اسدی: برخی از دوستان منتقد که به آثار تصویرگری من هم توجه نشان داده‌اند، توصیه داشته‌اند که من آثار آقای بایاش را ببینم. برای این که فضاهای ایرانی بتواند در کار من

حضور یابد و این برای من خیلی جالب است. در کارهای دیوید هاکنی، مثلاً می‌بینید که او خیلی خوب توانسته صفحه را ساده و با آن کار کند. من تقریباً تمام کارهای آقای بایاش را دیده و در آن‌ها دقت هم کرده‌ام ویژگی‌هایی که او در کارهایش دارد، از محدوده توریستی فراتر می‌رود و توانسته یک مجموعه خوشایند فراهم کند. این که آدم دارای فرهنگ دیگری باشد و بعد به کشوری مثل ایران بپردازد، موفق‌تر است یا این که خودش این جایی باشد و شروع کند به کار کردن؟ این سؤالی است که می‌خواهم در ادامه صحبت‌ها جوابش را بگیرم و امیدوارم که این مسئله مطرح شود که آیا یک تصویرگر غربی بهتر می‌تواند کارهای ما را اجرا کند و بگوید که من ایرانی هستم یا ما که این جایی هستیم؟

یکی از حاضرین: آقای بنی‌اسدی، به نظر من این طور نیست. معلوم است که آقای آلن بایاش، غیرایرانی است. نقاشان و تصویرگران ما، یعنی آن‌ها که یک مقدار متمرکزتر

هستند روی فرهنگ و سنت‌شان، کاری که ارائه می‌دهند، بدون شک بهتر است؛ از نظر احساس، عواطف، سنت، فرهنگ و غیره. آن‌ها در این جا بزرگ شده‌اند و عناصر این فرهنگ را بهتر می‌شناسند و حس می‌کنند. کاملاً مشخص است که این کار، حاصل برخورد یک هنرمند خارجی بوده تا ایرانی و این ویژگی در اکثر کارهای‌شان هم هست. طرح‌هایی که به هر حال، گویای برداشت آقای بایاش، از ایران است؛ فرم‌هایی از مساجد و طرح‌های اسلیمی که ما دور و برمان می‌بینیم.

شفیعی: ببخشید، فکر می‌کنم کسانی مثل آقای بایاش، برای این که بگویند ایرانی کار می‌کنند، یک جوری قضیه را به ایران ربط می‌دهند. آن‌ها مجبورند با نگاهی که به قول آقای بنی‌اسدی، یک مقداری از نگاه توریستی جلوتر است، به فضاهای ایرانی نگاه بکنند. از طرفی، شخصی مثل آقای بنی‌اسدی یا هر تصویرگر دیگری که ایرانی است، هیچ اجباری ندارد که آن جزئیات را در آن خانه‌ها نشان بدهد و این فضا را برجسته کند که مشخص شود کارش ایرانی است. به نظر من، آن نگاه ایرانی در کارهای آقای بایاش، در لایه بیرونی اتفاق می‌افتد و مخاطب، زود متوجه می‌شود که این ایرانی است یا مصری است و یا هر چیز دیگر. مهم‌ترین کاری که یک ایرانی یا خارجی انجام می‌دهد، تجسم بخشیدن به آن ذهنیت تصویرگری است که داستان را به طریقه تصویری نشان می‌دهد. مثلاً اگر این داستان را یک تصویرگر ایرانی کار می‌کرد، کدام بخش از این داستان را به تصویر می‌کشید و در تصویرش چه چیزی مهم بود؟ آیا آن گوسفندها واقعاً مهم بودند یا این گندم‌هایی که این جلو کشیده شده؟ یا مثلاً در پلان بعدی، آن خانه‌ها چه‌قدر مهم هستند؟ آن قدر مهم هستند که طرحی دور آن بکشد؟ خطهایی که از نظر من بهتر بود کشیده نمی‌شد. من فکر می‌کنم اگر بخواهیم ذهنیت واقعاً ایرانی را دنبال کنیم، آن وقت...

مرکزی: آن وقت حتماً آقای بایاش کم می‌آورد؟

شفیعی: نه، کم نمی‌آورد. می‌خواهد بگوید که من نگاهی به ایران دارم. او مجبور است از چیزهایی وام بگیرد که من ایرانی مجبور نیستم. من مجبور نیستم حتماً خانه ایرانی را بکشم که بگویم ایرانی هستم. می‌توانم یک اسب بکشم در یک فضای کاملاً خالی و بگویم که این تصویری است که یک ایرانی کشیده. این اسبی که من می‌کشم، با زاویه دیدی که نسبت به آن اسب دارم و آن داستان، خیلی مهم‌تر است تا یک موتیو و نقش‌مایه ایرانی را به اجبار در کارم قرار بدهم. این چیزی است که آقای بایاش مجبور است آن را بیاورد و من ایرانی مجبور نیستم.

شهروان: من توضیحی در این مورد بدهم که آقای بایاش بیش از ۳۰ سال می‌شود که در ایران است. ایرانی نیست، ولی دید ایرانی دارد؛ یعنی حس و حال ایرانی دارد و این موضوع در کارهایش هم مشخص است. البته که مثل یک ایرانی نمی‌تواند این خصوصیت را در کارهایش راه بدهد.

شفیعی: ببخشید، من اصلاً نخواستم کارهای بایاش را رد کنم. فقط می‌خواستم نظر خودم را راجع به این تصویر بگویم.

شهروان: در هر حال، کار تصویرگری، چیدن نشانه‌ها در کنار هم نیست؛ یعنی آقای بایاش، حس ایرانی دارد، ولی نمی‌تواند مثل یک ایرانی که در این جا بزرگ شده، کار کند.

اکرمی: یک جایزه هست برای کسی که در مورد تصویر بعدی توضیح بدهد ظاهراً داوطلبی نیست. خانم شهروان می‌توانند بدون جایزه به این سؤال پاسخ بدهند.

شهروان: اسم کتاب «رسم ما، سهم ما» است که قصه‌هایش را خانم کشکولی نوشته و تصویرگری‌اش را من انجام داده‌ام. ناشر این کتاب، انتشارات فاطمی است و قصه‌هایش بیشتر به رسم و رسوم عشایر ایرانی مربوط می‌شود.

اکرمی: خانم شهروان، من یادم هست سالی که این کتاب چاپ شد، متن آن از طرف شورای کتاب کودک، به عنوان متن برگزیده سال، انتخاب شد. متنی که به شدت ویژگی ایرانی دارد و به تصویرگر اجازه می‌دهد عناصر ایرانی را به فراوانی در آن به کار بگیرد. من خودم خیلی شیفته قصه‌ها و تصویرهای این کتاب هستم؛ با آن ذهنیت خاصی که مثلاً دخترک قالی‌باف، رنگ موها، لب‌ها و چشم‌هایش را به نقش‌های قالی می‌بخشد و کم کم رنگ و بوی جوانی‌اش به قالی منتقل می‌شود واز خودش چیزی نمی‌ماند. این هم یک ویژگی برای یکی از مهم‌ترین هنرها و صنایع دستی بومی ماست که با کار و رنج فراوان، به دست می‌آید. به عبارتی یکی از زیباترین هنرهای جهانی ما به قیمت از دست‌دادن جوانی و بینایی دختران قالی‌باف حاصل می‌شود؛ همان چیزی که در قصه «بچه‌های قالی‌باف‌خانه» مرادی کرمانی هم دیده می‌شود.

در تصویرهای کتاب «رسم ما، سهم ما» ویژگی‌های بومی به خوبی رعایت شده؛ یعنی ویژگی حرکت و کوچ عشایر در مسیر دشت‌ها، با تداوم مسیر تصویر در سطوح باریک و متحرک که از جلوی تصویر به انتهای تصویر کشیده شده و هم‌چنین، سفیدخوانی مؤثری که فرصت تفکر و حرکت بیشتر را به خواننده می‌دهد. این سفیدخوانی‌های مفید، آزادی عمل و اعتماد به نفس تصویرگر را در تطابق با متن نشان می‌دهد؛ اتفاقی که در دهه ۴۰ و ۵۰ فراوان به چشم می‌خورد و در دهه ۶۰ خیلی کم دیده می‌شود و در دهه ۷۰، اصلاً به نوعی حذف می‌شود. سطوح سفید لابه لای تصویرهای شما خیلی‌خوب به آدم‌های عشایر قصه، امکان حرکت و وسعت عمل داده و آن‌ها را در فضای کاملاً رنگ شده اسیر نکرده. ضمن این که نوع واقعگرایی به کار برده شده با رنگ‌آمیزی مناسب آن، در کم‌تر تصویر دیگری تکرار شده. این هماهنگی تصویری هم با متن قابل انطباق است و هم با خواسته‌های نوجوانان. البته، این‌ها نظر من است. مطمئناً می‌توان برداشت‌های دیگران را هم شنید. من تکنیک آبرنگ ـ اکولینی را در کاربرد مفید و طراحی‌های مناسب و در ابعاد واقعی‌اش برای این نوع قصه‌های حسی، ولی واقعی و برای نوجوان بسیار می‌پسندم. همان‌طور که گفتم، چنین برخوردهایی در تصویرگری بسیار کم اتفاق افتاده. از تصویرهایی نزدیک به آن، می‌توان از کتاب‌های «گیلان» بهمن دادخواه و «اژدهای سیاه» زمان زمانی نام برد. هر دوی این کتاب‌ها برای گروه سنی نزدیک به نوجوان است و در آن‌ها از خطوط محیطی واقعگرایانه کمک گرفته شده، تکنیک آبرنگ به کار رفته و رنگ سفید اطراف، به آدم‌های قصه، امکان حرکت داده و این‌ها ویژگی‌های تصویری شما در این کتاب است. البته، قصه‌های

این کتاب هم بسیار زیباست. مثلاً دختر بچه‌ای که با لباس محلی سر کلاس می‌رود، ولی خجالت می‌کشد و بعد برای بیان این موضوع، با مادرش گفت و گویی دارد که خیلی شیرین است. بنابراین، ما فرهنگ بومی را در متن هم دنبال می‌کنیم؛ یعنی اگر در متن، عناصر بومی نباشد، نمی‌شود خیلی انتظار داشت که تصویرگر بومی عمل کند.

بنی‌اسدی: برای نزدیک شدن به قصه‌ها و تصویرهای این کتاب، ما باید فضای اطراف فیروزآباد را هم بشناسیم. فضای بسیار عجیب و غریبی دارد و فرصتی پیش آمده بود که بتوانم آن جا را ببینم. خط نوشتن این بچه‌ها روی تخته سیاه، مرا شرمنده کرده بود. البته، این خاطره‌ها برمی‌گردد به سال‌های ۵۴ و ۵۵. بچه‌ها در کلاس اول، گچ را تمیز و مرتب می‌کردند و بعد شروع می‌کردند به خوش خط نوشتن و خط درشت نوشتن. من رسم‌ها و آیین‌های جالبی از این عشایر می‌دیدم که حتی پرداختن به نمایش هم در زندگی‌شان جدی بود. آن قدر ساعی بودند که آدم شرمش می‌آمد که آن‌ها در فضای کوچک چادر درس می‌خوانند.

اکرمی: اسم یکی از قصه‌های این مجموعه «مزه پونه» است. دو پسر نوجوان ایلیاتی که پدرهای‌شان با یکدیگر جنگیده و آسیب دیده‌اند، با هم قهر هستند و همیشه از همدیگر روبرمی‌گردانند. با یک اتفاق، این‌ها همدیگر را در طبیعت می‌بینند و گلاویز می‌شوند به خون‌خواهی پدر در میانه‌های درگیری و خسته از زورآزمایی، روی علف‌ها دراز می‌کشند و بوی پونه و طبیعت آشتی‌جو، آن‌ها را به دوستی مجدد می‌کشاند. جایی باید این رسم خونخواهی دیرین، قطع می‌شد که این دو نوجوان، به یاری طبیعت، به آن دست پیدا می‌کنند.

شهروان: تصویرهای این کتاب، به ده ـ دوازده سال پیش برمی‌گردد. قلم خانم کشکولی، آن قدر شیرین و شیوا است که آدم منقلب می‌شود؛ یعنی آن خیری که یک تصویرگر به آن نیاز دارد تا از آن تأثیر بگیرد، این احساس را متن خانم کشکولی به آدم می‌دهد و تصویرگر هم وظیفه دارد که این حس را به عنوان پل ارتباطی به بچه‌ها انتقال دهد. من نمی‌دانم خودم تا چه حد توانسته‌ام این وظیفه را انجام دهم. داستان‌های این کتاب، کاملاً بومی است و هویت قومی و فرهنگی دارد و من خوشحالم اگر توانسته باشم این ویژگی را در تصویرهایم حفظ کنم.

اکرمی: گله‌ای که تصویرگران ما معمولاً از متن دارند، این است که متن‌ها به‌ویژه در حوزه کتاب‌های کودکان، ادبی و ماندگار نیست. این یک واقعیت است و من گاهی احساس می‌کنم که تصویرگران، جلوتر از نویسندگان عمل می‌کنند. البته، کتاب‌های نوجوانان حسابش جداست. دلیل این کار هم در این است که تصویرگران سعی می‌کنند مشخصات تصویرگری خوب را در کارشان راه دهند؛ بدون این که گاهی متن این ویژگی را داشته باشد.

شهروان: یکی از ویژگی‌های مهم کتاب و تصویرگری کتاب کودک، همخوانی متن و تصویر است. به عقیده من، تصویرگر باید بتواند ذهنیات نویسنده را انتقال دهد و به متن وفادار بماند. گاهی می‌بینیم که تصویر کاملاً بی‌ربط با متن است، متن آن ارزش و اعتبار را ندارد و تصویرگر مجبور است چیز دیگری بکشد که به این متن ارزش و اعتبار بدهد. در گذشته، داستان‌ها بار فرهنگی بسیاری داشت، ولی الان این را نمی‌بینیم. به هر حال، قصه‌ها هم می‌توانند جنبه‌های آموزنده داشته باشند و باعث رشد فکری بچه‌ها شوند و هم این که خیال آن‌ها را گسترش بدهد.

اکرمی: درواقع، برمی‌گردیم به حرف آقای شفیعی؛ یعنی عناصر بومی را نمی‌شود در شکل ظاهری تصویر راه داد، بلکه مفهوم درونی تصویر باید بومی باشد. در مورد تصویر بعدی چه کسی می‌تواند توضیح دهد؟

شهروان: این کتاب «گل‌های قالی» نام دارد و کار نورالدین زرین‌کلک است.

اکرمی: بله، نویسنده آن هم نادر ابراهیمی است. ما به نوعی نگارگری و مینیاتور ایرانی را در آثار تصویرگرانی چون صادقی و آقای زرین‌کلک می‌بینیم. متن کتاب به زبان داستانی است و تولد قالی را بیان می‌کند. ویژگی قالی و نقش‌های پدید آمده روی آن، با هنرهای اصیل بومی ایران در ارتباط است و آقای زرین‌کلک، با رویکرد نگارگری ایرانی و کلاژ نقش‌های قالی، تصویرهای کتاب را تدارک دیده. سفید بودن لباس بچه‌ها در کتاب، کمک کرده تا پس‌زمینه تصویر که نقش‌های رنگی قالی را به نمایش گذاشته، بهتر احساس شود. درواقع، رنگ لباس بچه‌ها به زمینه نقوش

اسلیمی فرش منتقل شده؛ یعنی رویدادی نزدیک به داستان خانم کشکولی که درباره‌اش صحبت شد. همین سادگی در لباس آدم‌های تصویر شده، کمک می‌کند تا نگاه ما به نقش‌های قالی منتقل شود.

بوذری: من هم فکر می‌کنم رنگ سفید لباس‌ها به این دلیل است که تأثیر رنگ‌های به کار رفته در نقش‌های قالی، از بین نرود. اگر لباس‌های این‌ها رنگی بود و یک صفحه کاملاً رنگی داشتیم، آن رنگ و ترکیبی که الان قالی دارد، از بین می‌رفت یا کم‌اهمیت می‌شد. به این ترتیب، ما ابتدا رنگ و نقش‌های قالی را می‌بینیم و سپس فضای سفید را. داستان هم در مورد گل‌های قالی است و این اتفاق در کل تصویرهای کتاب روی داده. آن تصویری که الان من یادم می‌آید، بچه‌ها توی قایقی هستند و قایق در رودخانه‌ای که رنگ آبی، زمینه قالی است، در حرکت است تمام تصاویر به همین ترتیب است و تصویرگر اهمیتی را که این تصاویر در

قالی دارد، به این صورت بیان کرده. من تصور می‌کنم که اگر غیر از این بود، اهمیت آن کم‌تر می‌شد. این تعبیر شما هم که می‌گویید، رنگ لباس‌های‌شان به رنگ قالی منتقل شده، این هم تعبیر زیبایی است.

رجایی: این تعبیر باعث شده قالی که برای ما یک شیئی معمولی شده، اهمیت اصلی خودش را پیدا کند. در ضمن، چیزی که شما در مورد وجود عناصر بومی اظهار کردید، با کار آقای بایاش هم مطابقت دارد؛ یعنی یک نفر خارجی آمده و با نگاهی ایرانی، این کار را انجام داده و کار موفقی است. این چیزی است که به آن می‌گویند آشنایی‌زدایی. قالی برای‌مان یک عنصر آشناست. این فرم‌هایی که آقای زرین‌کلک این‌جا گذاشته‌اند، قشنگ‌تر است؛ یعنی این که این حیوانات و انسان‌هایی که کشیده‌اند، برای ما خیلی تازگی دارد. خلاصه کردن این‌ها و این چیزهایی که در آن قرار داده شده، آن را زیباتر کرده. ما باید آن چیزهایی را که غیرآشناست، کنار بگذاریم.

اکرمی: همه این‌ها نکات درستی است که در این تصویرها اتفاق افتاده. ضمن این که همین رویداد را در کتاب‌های «امیر حمزه» زرین‌کلک و «جمشید شاه» مثقالی هم می‌بینیم. این اختصار و بیان تصویری، با رعایت ایجازهای رنگی، اصلی است که امروزه کم‌تر در تصویرگری دیده می‌شود.

خوب، به خانم گل‌محمدی که به جمع ما پیوسته، خوش آمد می‌گوییم. جای ایشان همیشه در نشست‌های ما خالی بوده. و اما تصویر بعدی. فکر می‌کنید این تصویر متعلق به کدام تصویرگر است؟

یکی از حاضرین: خانم بیژنی.

رؤیا بیژنی: این اولین گناهی بود که مرتکب شدم و قول می‌دهم که دیگر از این کارها نکنم! من به شعرهای فولکلور علاقه‌مند هستم و تصمیم گرفته‌ام تصویرگری شعرهای عامیانه را ادامه بدهم. کتاب‌های «هاجر عروسی دارد»، «مادرم، شوکت‌خانم» و «چه پسری، چه چیزی» از این مجموعه است. من همین که هر کدام از کارهایم تمام می‌شود، احساس می‌کنم که دیگر دوستش ندارم. به همین دلیل هم نمی‌توانم ادعایی داشته باشم.

اکرمی: یعنی به همین زودی؟

بیژنی: بله، به همین زودی، همیشه فکر می‌کنم که کارهای جدیدترم می‌تواند بهتر از این باشد. برای همین، ادعایی روی آن‌ها ندارم و ترجیح می‌دادم که اصلاً در این جا مطرح نشود.

اکرمی: این نظرها تا جایی که به فروتنی تصویرگر مربوط می‌شود، شنیدنش جالب است. شعرهای کتاب هم ظاهراً مال خودتان است؟

بیژنی: بله، متأسفانه.

اکرمی: در واقع، کتاب‌های شما در مجموعه منظومه‌ها قرار می‌گیرد. منظومه یک خط پایان نیافته در ادبیات کودکان است. سال‌هاست که حضور منظومه‌ها در ادبیات کودکان کم‌رنگ شده و این تلاش شما در این زمینه قابل توجه است. منظومه‌هایی که می‌تواند ترانه‌های عامیانه را در ادبیات کودکان زنده نگه دارد. همین ترانه «بارون میاد جرجر» که در کتاب شما به صورت منظومه شکل یافته، در شعر «بارون» شاملو هم راه پیدا کرده. از ویژگی‌های تصویری شما در این کتاب‌ها آن است که شما هم به نوعی به تعلیق کودکانه در تصویر دست زده‌اید؛ یعنی انسان‌ها و اشیا روی زمین بند نیستند و در اطراف تصویر شناور شده‌اند. در هر حال، انتزاع موجود در تصویرها می‌تواند همان ویژگی هیچانه‌ها را که در آن، سراینده به آسمان و ریسمان متوسل می‌شود تا کودک را با موسیقی شعر آشنا کند، نزدیکی دارد.

تصویر بعدی از کتاب «زیباترین ستاره جهان»، از خانم خسروی است و قصه‌اش از محمدرضا یوسفی. پسر بچه‌ای با مادربزرگش، روی پشت بام خوابیده‌اند. شما روی بام، یک کاسه آب می‌بینید و بر فراز آن ستاره‌هایی که کودک و مادربزرگ، آن‌ها را تماشا می‌کنند. پسر بچه دوست دارد که زیباترین ستاره دنیا مال او باشد. در این جا باز یک جور فرهنگ غنی و ویژه ایرانی را می‌بینیم؛ یعنی خوابیدن روی پشت بام.

در این تصویر، نوعی همزمانی وجود دارد. به عبارتی، هم پسربچه و مادربزرگ و هم ستاره‌ها در یک تصویر نشان داده شده‌اند. این یعنی دیدن چیزهایی که به دلیل اختلاف بُعد، باید از دو زاویه مختلف دیده شود؛ چرا که خط افق بیننده، بین این دو عنصر قرار دارد. در تصویر بعدی، ستاره کاملاً روی لحاف پسر بچه می‌افتد. انگار کسی از بالای کهکشان به ستاره و پسر بچه نگاه می‌کند و این زاویه دید تازه و جالب است که در این تصویر به چشم می‌خورد.

یکی از حاضرین: آقای اکرمی، ببخشید. من اصلاً فکر می‌کنم که ما، در نگارگری‌های ایرانی این نگاه را داریم. نقاشانی که کار مینیاتور می‌کنند، در واقع از تمام جهات، همه جا را دیده‌اند. آن‌ها پنجره‌هایی برای شما تصویر کرده‌اند که هر جوری که حساب کنید، می‌بینید ریتم آن به هم می‌خورد. این چیزی است که در ترکیب‌بندی هنر ایرانی، بسیار جالب توجه است. اگر بتوانیم آن را به صورت مدرن هم مورد استفاده قرار بدهیم. البته با خلاقیت‌های جدید و با فضاهایی که ما در حال حاضر داریم. این کمک می‌کند به این که همواره این دید ایرانی تداوم پیدا کند در کار.

اقبالی: من منتظر فرصتی بودم که صحبتی در مورد سنت‌ها بشود. بحثی که در مورد این عناصر بومی وجود دارد، این است که عناصر بومی در سنت ریشه دارند. سنت هم همان چیزی است که ما در هویت‌مان داریم. اساس بحث در نوع نگاه است.

وقتی ما در مورد سنت صحبت می‌کنیم، بحث‌هایی

مطرح می‌شود که عمده‌ترین آن‌ها برمی‌گردد به نوع نگاه انسان، یعنی قبل از این که بحث جغرافیا، زمین و محیط را مطرح کنیم، بحث انسان مطرح می‌شود. سپس به تبع این نگاه و هویت، فرهنگ آن در محیط مطرح می‌شود. برای مثال، کشور ایران، تابع سنت اسلامی است و شما که نگاه کنید، می‌بینید که در تمام جغرافیای آن و در هر نقطه‌اش، این سنت به شکل خاصی نمود می‌یابد؛ در لباس‌های گوناگون، انواع فرم‌های معماری و نقش‌های مختلف. این چیزی است که ما در تصویرسازی‌مان داشتیم و متأسفانه الان نداریم. بحث درباره نحوه نگاه است و نوع نگاه که تغییر کرده می‌شود گفت که ما تا صد سال پیش، یک سنت تصویری بسیار قوی داشتیم، ولی مدرنیسم کوری که وارد ایران شد، متأسفانه آن را از بین برد، ساختار این سنت‌های تصویری، معانی خاصی دارد. من این‌ها را می‌گویم که برگردم سر کتاب خانم خسروی. بحثی که در سنت‌ها وجود دارد، نحوه و نوع نگاه است. آن نگاهی که صد سال پیش، نقاشان و تصویرسازان ایرانی داشتند، با نوع نگاه امروزی ما متفاوت است. ما امروز می‌کوشیم که با عینک غربی، به کل عالم نگاه کنیم. بعد سنت‌ها را این‌جوری خرد می‌کنیم، این بحث، اول از همه به عناصر تصویری برمی‌گردد که انسان عنصر اصلی آن است. عناصری که تصویر را تشکیل می‌دهد، اول از همه خیال است. به خود کلمه خیال توجه کنید. ترجمه خیال به فارسی، تصویر می‌شود. همان چیزی که به زبان فرانسه ایماژ (image) گفته می‌شود. به لاتین می‌شود ایکون (Icon) و به عربی می‌شود «ایونه».

ما تصویر را چگونه می‌بینیم؟ به طور کلی، تصویرساز با تصویر سرو کار دارد. شما اولین چیزی که در تصویر می‌بیند، چیست؟ رنگ است؟ نه. وقتی که خیال می‌کنید، اصلاً رنگ می‌بینید؟ بافت می‌بینید؟ هیچ کدام این‌ها را نمی‌بینند. اساس آن در طراحی است، ولی خود طراحی هم نیست. آن چیزی که در خیال مهم است، شکل است. آن شکل اصلی است که به دست می‌آید و این شکل هم اساس دارد. وقتی ما برای بچه‌ها کار می‌کنیم، نگاه بچه توام با خیال است. اصلاً با خیالش یگانه است و از دریچه خیال به عالم نگاه می‌کند. برای همین، وقتی تصویری را نشانش می‌دهیم، از آن خوشش می‌آید.

مثلاً زنبوری را نشان می‌دهید و بعد هم تصویر «هاچ» زنبور عسل را.

کدام یک را ترجیح می‌دهد؟ آن که خیالی‌تر است و چیزی که در کارتون‌ها هم هست. کارتون‌ها تبلور خیال هستند. در عناصر تصویری و بومی هم دقیقاً همین قاعده وجود دارد. یک فرهنگ سنتی در ساختار طراحی وجود دارد که این‌ها را می‌شکافد. حال نوع نگاه چگونه است؟ نوع نگاه این است که سعی می‌کند کامل‌ترین نوع آن باشد. آن نکته‌ای که قبلاً درباره آثار آقای بنی‌اسدی گفته شد، دقیقاً همین حالت را دارد. نگاه کنید. تصویرگر هم از روبه رو نگاه می‌کند و هم از بالا؛ یعنی دید مضاعف دارد. متأسفانه، چیزی که در تصویرسازان ما از بین رفته، مسئله طراحی است. بیشتر آثار تصویرگران ما در طراحی مشکل دارد و ضعیف است. بعد از طراحی، مهم‌ترین عنصر ترکیب بندی و نوع ترکیب‌بندی‌هاست. در عین حالی که ما دو دید را با هم ترکیب می‌کنیم، باید همه چیز سر جای خودش دیده شود و بیننده به راحتی همه چیز را ببیند. در نقاشی‌های ایرانی و در نگارگری‌های قدیم خودمان، ما همه چیز را خیلی راحت می‌بینیم. اصلاً بیننده دچار مشکل نمی‌شود. درست است که دید، دید مضاعف است؛ یعنی تصویرگر هم از روبه‌رو و هم از بالا نگاه می‌کند، ولی اصلاً در دیدش مشکل ندارد. بافت وجود دارد، ولی مشکل ایجاد نمی‌کند. در حالی که در تصویرگری امروز، یک مشکل اصلی وجود دارد که آن هم مشکل طراحی است. طراحی‌ها غلط است. طراحی‌های ما ساختار ندارد. قدیمی‌ها در طراحی‌های شان ساختار داشتند.

اکرمی: بحث اصلی امروز ما حضور عناصر بومی در تصویرگری است. بنابراین، اگر اجازه بدهید، اصول و عناصر زیبایی‌شناسی و غنای طراحی را بگذاریم برای فرصتی دیگر. خیال و تعریف خیال، بومی نیست و در سراسر دنیا یک چیز مشترک است، ولی وقتی مثلاً به فرهنگ ایرانی می‌رسیم، عناصر زیبایی‌شناسی طبیعتاً تحت‌الشعاع فرهنگ ایرانی قرار می‌گیرد. بنابراین، اگر عناصر زیبایی شناسانه هم از دید ویژگی‌های بومی مورد تحلیل قرار بگیرد، جای بحث آن همین جاست. مثل همین خوابیدن روی بام که خودش حس

و روح ایرانی دارد و زیبایی خاص خودش را.

اقبالی: در مورد این کار می‌خواستم چند نکته را بگویم. نکته‌ای که وجود دارد، بحث پلان‌بندی است. پلان‌بندی باعث می‌شود که بیننده و مخاطب که فرقی نمی‌کند کودک باشد یا بزرگسال، تصویر را بهتر ببیند. مثلاً در همین تصویر می‌بینیم که عناصر روی بام قرار دارند. این خیلی خوب است، ولی بچه کوچک است و پرنده بزرگ. وقتی عناصر ترکیب می‌شوند، چون می‌خواهند در یک کادر قرار بگیرند، مشکل پلان‌بندی به وجود می‌آید و به همین سبب، بعضی از عناصر تصویری گم می‌شوند.

اکرمی: مجبوریم بحث زیبایی‌شناسی را در تصویر متوقف کنیم. به این جهت که بحث‌های زیباشناسی مرتبط با ترکیب‌بندی، فرم، بافت و غیره فرصت دیگری می‌طلبد؛

مگر این که در جست‌وجوی ویژگی‌های بومی در این عناصر باشیم. و اما تصویر بعدی، در مورد این کتاب کسی اطلاعاتی دارد؟

اقبالی: «قانون اول»، با تصویرگری آقای کلانتری. ناشر آن کانون پرورش فکری و کار بسیار زیبایی است.

اکرمی: نویسنده‌اش هم فریدون دوستدار است. خانم گل محمدی، دوست داریم صحبت‌های شما را هم بشنویم.

فیروزه گل محمدی: وقتی من این کار آقای کلانتری را دیدم، با شناختی که از آقای کلانتری داشتم، شوکه شدم. بعد کم‌کم شوکم برطرف شد و دیدم که آن را دوست دارم. آن عناصر ایرانی را هم ایشان خیلی خوب در تصویر راه داده‌اند. از دریچه عناصر بومی، آدم زود با آن ارتباط برقرار می‌کند. دلیلش هم این است که عناصر بومی، مثل موم، در دست آقای کلانتری شکل می‌گیرد.

بنی اسدی: یک چیز که در کارهای آقای کلانتری برای من جالب است، طنز و شیطنتی است که در تصویرهایش به چشم می‌خورد. من از سال ۵۳ که در کانون شروع به کار کردم، با آقای کلانتری و کارهایش آشنا شدم. ما وقتی گرفتار هویت میشویم آن قدر در هر چیزی اغراق می‌کنیم که یادمان می‌رود واقعیتی که در آن زندگی می‌کنیم، چیست؟ مثلاً هیچ‌کدام از لباس‌های ما عمدتاً نشان‌دهنده این که کجایی هستیم، نیست. شما می‌توانید از تهران عکس‌های زیادی بگیرید که به راحتی شبیه بخش‌هایی از سوریه باشد.

بنابراین، آن شیطنتی که در طنز و شیوه حرکت کردن آقای کلانتری هست، در تمام این کارها مشاهده می‌شود. او عناصر بومی را کنار هم می‌گذارد و حتی اجزایی که ایرانی نیست هم در میان آن‌ها رنگ و بوی ایرانی می‌گیرد. چیزی که به نظرم، خیلی به ذات دوران معاصر ما نزدیک است.

شهروان: نکته‌ای که من درباره کارهای آقای کلانتری می‌خواهم به آن اشاره کنم، حسی است که در کارهای‌شان وجود دارد؛ حس ایرانی بودن.

ما از عناصر ایرانی خیلی استفاده می‌کنیم. مثلاً پوشش ایرانی، فضاسازی ایرانی، ولی حس ایرانی بودن را نمی‌توانیم منتقل کنیم. در همین کتاب «قانون اول»، تصویری هست که پدر، در حالی که سوت می‌زند، نان سنگکی هم در دست دارد. در تمام چهره‌های آقای کلانتری، یک حس عجیب ایرانی هست یا مثلاً آن پسر بچه‌ای که بابایش گوش‌هایش را گرفته و می‌کشد. تک‌تک این‌ها حسی دارد که آدم آن را می‌گیرد و درک می‌کند. من این توانایی را در بقیه تصویرگران نمی‌بینم. مثلاً به این لُنگ‌هایی که روی دیوار آویزان است، نگاه کنید.

اکرمی: ببخشید خانم شهروان. شما به این لنگ‌های روی دیوار که اشاره کردید، می‌توانید معنی آن را هم بگویید؟

شهروان: دقیقاً نمی‌دانم.

اکرمی: به آن معنی است که امروز، حمام مردانه است! می‌دانید که آن وقت‌ها حمام، یک روز درمیان زنانه و مردانه بوده. تصویر بعدی ما از کتاب «بزی که گم شد» است با تصویرگری خانم یوتا آذرگین. نویسنده‌اش هم نادر ابراهیمی است از انتشارات کانون پرورش. در این جا هم ما با فضای روستایی ایران و زندگی عشایر روبه‌رو هستیم. ترکیب‌بندی تصویری در آن خیلی ساده شکل گرفته و از فضای سفید منفی هم به خوبی بهره گرفته شده.

در تصویر بعدی وارد بخشی از تصویرگری می‌شویم که به اسطوره‌های ایرانی بیشتر اهمیت داده شده. خانم شهروان، حتماً این تصویر را می‌شناسند.

شهروان: بله، «افسانه باران در ایران» نوشته خانم کشکولی و با تصویرگری حسین محجوبی، ناشر آن هم رادیو و تلویزیون ملی ایران است. از نمونه‌های کمیاب تصاویر اسطوره‌ای ایران است و آن ایماژی که آقای اقبالی گفتند، در فضای این تصویرها هست و بیننده را به فضای قدیمی و اسطوره‌ای ایران باستان می‌برد.

اکرمی: داستان این کتاب، یکی از متن‌های کتاب درسی دبستانی دوران ما بود. ستیز میان تشتر، فرشته باران و آپوش که دیو خشکی است. در این ستیز، سرانجام فرشته باران پیروز می‌شود و باران، تشنگی زمین را رفع می‌کند. این افسانه که به دوره‌های ایران باستان برمی‌گردد، یکی از شیرین‌ترین متن‌های اسطوره‌ای است. اهمیتی که خانم کشکولی، به میتولوژی ایران می‌دهد، در کتاب‌هایی چون «کشتیران آناهید» جلوه خاصی پیدا می‌کند.

اتفاقاً عنصر اصلی نقاشی‌های حسین محجوبی که اسب‌هایی رها شده در میان درخت‌های سپیدار بلند و آسمان پردامنه است، با ویژگی‌های متن بسیار نزدیکی دارد. همان طور که می‌دانید. تشتر، فرشته باران، به صورت اسبی سفید، در مقابل آپوش ظاهر می‌شود و او را به مبارزه می‌خواند. این همان همزمانی و هم‌اندیشی نزدیک نویسنده و تصویرگر است که بارها درباره‌اش در این جا گفت وگو شد. خوشحال می‌شویم اگر توضیحات خانم گل محمدی را هم در این مورد بشنویم.

گل محمدی: اگر چه زمینه بیشتر تصویرگری‌هایم حماسی بوده، ولی تا به حال روی اسطوره‌ها کار نکرده‌ام. حالا نمی‌دانم به چه موضوعی در این زمینه می‌شود اشاره کرد.

اکرمی: یکی این که مثلاً در تصویرگری امروز، به ادبیات اسطوره‌ای کم‌تر بها داده شده.

گل‌محمدی: همان‌طور که گفتم، من تا به حال متن اسطوره‌ای را برای تصویرگری انتخاب نکرده‌ام. ولی هشت، نه سال است که روی بعد مؤنث کائنات کار می‌کنم. در واقع،

از اسطوره‌ها شروع کردم و نمی‌دانم شما کتاب «زن، آب و آیینه» را دیده‌اید یا نه؟ موضوع کتاب، زن و فیگور زن است، ولی برای این که جنبه مؤنث را نشان دهیم و در جسم زن باشد، من آن را از آناهیتا و قبل از آن شروع کردم و هنوز هم ادامه دارد؛ یعنی همین طور دارم تابلو می‌کشم. یک جور نقاشی ـ تصویرگری است.

متأسفانه، ما روی اسطوره‌ها به دلایل مختلف کم‌تر کار کرده‌ایم. شاید بتوان گفت که اصلاً کار نکرده‌ایم. من خودم این کتاب را ندیده بودم. این کتاب مال چند سال پیش است؟

اکرمی: این کتاب، در سال ۱۳۵۴ چاپ شده. بهتر است تصویر بعدی را با هم ببینیم. در این بخش‌ها ویژگی‌های پهلوانی را در عناصر ایرانی محور قرار داده‌ایم. نام کتاب «برزوی شیردل» است و آقای طباطبایی آن را تصویرگری کرده. شاید با کارهای آقای طباطبایی آشنایی نداشته باشید. در مجموعه کارشان و در تصاویر داخل کتاب، احساس من آن بود که تصویرگر به یک چشم‌انداز خاص خود رسیده؛ یعنی نوعی بازآفرینی امروزی روی چهره‌های پهلوانی دیروز.

کاری شبیه بازآفرینی متن. مثلاً م. آزاد و شاملو می‌آیند افسانه‌ها و ترانه‌های عامیانه ما را یک جوری بازسازی می‌کنند. مثل پریا که ترانه‌ای وجود داشته، شاید در حد دو خط و نویسنده، آن را در یک کتاب کودکانه گسترش داده. همین کار را تصویرگر هم انجام می‌دهد. جاهایی می‌بینیم که این تلاش، تلاش فردی تصویرگر است؛ یعنی از متن جلو زده و نگاه خودش را به نگاه شاعر یا نویسنده اضافه کرده و این جا درست همان جایی است که استقلال فردی تصویرگر شکل می‌گیرد.

گل محمدی: چیزی که من در این تصویر می‌بینم، هیچ حس بومی به من نمی‌دهد.

می‌تواند مال طرف‌های شوروی هم باشد. می‌توانست مال اروپای شرقی و مثلاً رومانی و آن طرف‌ها هم باشد. دلیل انتخاب این تصویر چه بوده؟ یعنی به عنوان نمونه‌ای از کارهای بومی نشان می‌دهیم؟ به هر حال، اسطوره‌های ما نیز بومی و برخاسته از فرهنگ ما هستند. به لحاظ موتیوهای بصری سیری داریم که از اساطیرمان شروع می‌شود و به امروز می‌رسد. منظورم آن گل قالی و این‌ها نیست، بلکه حس بومی است که من این‌جا نمی‌بینم. سؤالم این است که این تصویر را به چه دلیل در این جا می‌بینیم؟ اسلایدهایی که نشان می‌دهید، فقط کارهای بومی است و یا انتقادپذیر است از نظر بومی بودنش؟

اکرمی: اتفاقاً ما هم همین توضیحات شما را می‌خواهیم. قرار است که تصویرگری، یک افسانه منظوم ایرانی را به تصویر بکشید. در واقع، نشان دادن این‌ها از جهت تأیید زیبایی‌شناسی و اصول تصویرگری نیست، آن جا شما هستید که می‌توانید بگویید این تصویرگر موفق نیست یا موفق است. اما وقتی نگاه کهنه ما نسبت به چهره پهلوانان می‌شکند و امروزی و جهانی می‌شود، یک بحث تازه پیش می‌آید. شما می‌توانید بگویید که این تصور بومی نیست و به همه جای دیگر هم می‌تواند تعلق داشته باشد. اصلاً تصویرگر می‌تواند این تابو را بشکند و به آن بعد همه جایی بدهد؟

بنی اسدی: به نظر من، بهتر است روی مجموعه تصویرها قضاوت شود.

گل محمدی: باشد، روی مجموعه‌اش بحث می‌کنیم. به نظر من روی جلد کتاب، آیینه محتوای کتاب است؛ یعنی اولین جایی است که باید ما را نگه دارد به عنوان یک کار بومی. اگر موضوع بحث‌مان بومی باشد، اگر از جنبه بومی قضیه را بررسی کنیم، به نظر من این تصویر چیزهایی کم دارد و یا ندارد. این می‌تواند بین‌المللی باشد. اگر کار بین‌المللی کرده باشد، خیلی خوب است.

اقبالی: به نظر شما چه چیزی کم دارد که بومی نشان نمی‌دهد؟

گل محمدی: همان حسن بومی بودن. موقعی شما با کشیدن یک پشت بام، این حس ایرانی را منتقل می‌کنید و

زمانی...

اقبالی: خب ـ همان حس بومی در چه چیزی قرار دارد، در طرح، در رنگ یا...؟

گل محمدی: در مجموعه کارش.

اقبالی: این حس را چه طور می‌توان به دست آورد؟

گل محمدی:خیلی شخصی است. هر تصویرگری به نظر من، برای خودش مبانی قانونمندی دارد. به عنوان مثال، خود من که کار خودم را بومی می‌دانم، اصلاً دنبال این نمی‌روم که بگردم چیزهایی پیدا کنم و آن جا بگذارم که آن اثر بومی شود. همان‌طور که آن را می‌کشم و به قوه خیالم مراجعه می‌کنم و آن تصاویر را می‌بینم، این‌ها خودشان می‌آیند. یک وقت‌هایی هم کم‌شان می‌کنم؛ چون حس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کنم که غلو می‌شود. ذهن و خیال من چارچوبی دارد که وقتی این‌ها کنار هم قرار می‌گیرند، آن جایی که تمام این‌ها با هم چفت می‌شود، می‌گویم همین است. من تا قبل از این که کارهایم را رنگ کنم، نمی‌دانم این‌ها چه رنگی است.

اقبالی: به نظر شما آن چه در نگارگری قدیم ما مشترک است و آن عناصر و نشانه‌هایی که تصویر می‌شود، در چه ویژگی‌های قرار گرفته؟

گل‌محمدی: من اتفاقاً روی بحث شما صحبت داشتم و گفته‌هاتان جالب بود، منتهی نگهش داشتم. بحث من، در مورد حضور خیال در تصویرگری خودمان است. می‌دانید که ما در تاریخ تجسمی‌مان، هنر نقاشی نداشتیم و تصویرگری داشتیم.

این خودش مشخصه‌ها و مؤلفه‌هایی دارد که اگر این جمع به تصویرگری علاقه‌مند هستند، خیلی خوب است که در این باره صحبت شود. شاید به آن تصویر هم اصلاً ربطی نداشته باشد، ولی چون بحث به این جا کشید، چند نکته دارم که بدم نمی‌آید بگویم. هر وقت موقعش شد به من بگویید.

اکرمی: از صحبت‌های شما این طور می‌فهمیم که انتقال حس ایرانی در تصویر، مهم‌تر است از وجود عناصر بومی.

گل محمدی: بله. همین طور است.

مرکزی: ببخشید، آقای اکرمی. من فکر می‌کنم که یک سری نشانه‌ها و مختصاتی که در نقاشی و به طور کلی هنر شرق داریم، غیر قابل انکار است. این‌ها تأثیراتی هم روی هم داشته‌اند. مثلاً شما می‌گویید که این کار به نظر می‌رسد کار یک تصویرگر روسی باشد. این نمی‌تواند به سبب آن باشد که یک سری مختصات و المان‌های ما به طور منطقه‌ای مشترک است و ویژگی‌های بومی منطقه‌ای دارد؟ هنر ما در هنر چین تأثیر داشته و به همان شکل هنرچین در هنر ما تأثیر گذاشت.

تصویرگری ما هم تأثیرات خودش را داشته و به شکل مثلاً هنر ترکیه یا هند تجلی پیدا کرده. همه این‌جا جاهایی تداخل داشته‌اند و این غیرقابل انکار است. ممکن است از چیزهایی استفاده کنیم که در یک فرم ترکی یا چینی هم آن‌ها را ببینیم.

گل محمدی: اگر این کار را انجام دهیم، ایراد ندارد، ولی من می‌گویم که اگر موضوع بحث‌مان عناصر بومی باشد، چرا روی لبه تیغ راه برویم؟ یعنی چرا روی آن لبه‌ای برویم که بگویند آیا هست یا نیست؟ این ممکن است روسی و ممکن هم هست که ایرانی باشد شباهت خیلی زیاد است. چرا طوری کار بکنیم که نشود بین این‌ها تمایز گذاشت؟ ما خیلی چیزها داریم که مال خودمان است. مثلاً در همان تصویر قبلی از آقای کلانتری، اگر دقت می‌کردید، آن مسجدی که آن ته کشیده شده بود، آن معماری، معماری غالب ایران نبود.

در جمهوری‌های استقلال یافته هم شما بیشتر این‌ها را می‌بینید؛ گرچه آن‌ها هم روزگاری جزو ایران بوده. این نکته‌ای که شما می‌گویید، کاملاً به جا و منطقی است. ولی اگر ما روی سنت‌ها و موتیف‌های خاص خودمان صحبت می‌کنیم، می‌توانیم همان‌ها را بکشیم. این هم بد نیست. چند کار از کشورهای دیگر به من سفارش داده شده بود که فضا، کاملاً فضاهای خارجی بود. با وجود این، می‌شود فهمید که من ایرانی آن‌ها را کشیده‌ام. موضوع کتاب هم اصلاً موضوع‌های ما نبود.

شهروان: در این زمینه، فکر می‌کنم، مثلاً کتاب «پیروزی» آقای صادقی، خیلی هویت ایرانی و حماسی دارد. ضمن این که اسب، همان اسب و سوار هم همان است، ولی از نوع ایرانی‌اش.

بنی‌اسدی: من فقط می‌خواستم یک سؤال بپرسم. متوجه نشدم که قرار است درباره آن چه اتفاق افتاده بحث شود یا آن چه قرار است اتفاق بیفتد؟ چون فکر می‌کنم در مورد چیزهای اتفاق افتاده، هیچ کاری نمی‌توانیم بکنیم و هیچ بحثی هم نداریم، اما این که بعداً چه اتفاقی بیفتد، ممکن است خیلی اختلاف سلیقه وجود داشته باشد.

شما به عنوان مسئول جلسه توضیح دهید که آن چه را اتفاق افتاده، بررسی می‌کنید یا آن چه را قرار است اتفاق بیفتد؟ به نظرم می‌آید که در بعضی از این کارها آن قدر فاصله ما با مخاطب‌مان زیاد است که نمی‌توانیم راجع به آن نظر دهیم. ولی در مورد کاری که الان همه‌مان انجام می‌دهیم یا باید جامعه‌شناسان نظر بدهند و یا این که خود ما حرف‌های مان را بزنیم و بعد نتیجه کلی گرفته شود. همان‌طور که درباره کارهای آقای طباطبایی صحبت‌شد، اغلب ما هم کارهای ابتدایی‌مان را داریم و همین‌طور هم کارهای انتهایی‌مان را. در کارهای انتهایی، بخش‌های خام آثار ابتدایی، آرام‌آرام جا افتاده. برای همین می‌گویم که کمی این قضیه تفکیک شود که بشود راحت‌تر در مورد این که اساساً به حق هست که از نشانه‌های قدیمی استفاده کنیم یا نه، صحبت کنیم. مثلاً مکانیزم نهفته در مینیاتور نمی‌تواند بیانگر سرعت زمانه ما باشد و این که حال این‌ها می‌تواند در آثار امروزی ادامه پیدا کند یا نه، در موردش بحث جدی وجود دارد که به نظر می‌آید می‌شود بعداً در زمان دیگری درباره‌اش صحبت کنیم.

اکرمی: به نظر من هم سؤال خوبی است. اجازه می‌دهید که سؤال شما را کنار سؤال آقای اقبالی بگذاریم و بعد در فرصتی مناسب، به آن بپردازیم.

بنی‌اسدی: حتماً.

اکرمی: تصویر بعدی از کتاب «پهلوان پهلوانان» است با متن آقای نادر ابراهیمی و از انتشارات کانون پرورش. این کتاب در سال ۴۹ چاپ شده و بازنویسی همان داستان زیبای پوریای ولی است با پرداختی برگرفته از نگارگری در تصویر، تصویر بعدی هم از کتاب «شغالی که در خم رنگ افتاد»

انتخاب شده، از انتشارات سروش.

گل محمدی: تصویرهای کتاب بر مبنای شعری از مولاناست. در واقع، موتیف‌های ایرانی را که من در کار می‌آورم، خودم آن‌ها را می‌سازم.

نگاه من درباره مینیاتور، نگاه سختی است؛ یعنی از بس از مینیاتور بدم می‌آمد، رفتم سراغ آن. برای این که فکر می‌کردم ما چنین هنری داشته‌ایم و آن قدر هم موفق بوده در دوران خودش، ولی چیزهایی در آن می‌دیدم که دوستش نداشتم. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی‌هایی می‌دیدم که مورد علاقه‌ام نبود. دوم این که تکرار آن را می‌دیدم که همان ماجرا تا امروز اتفاق می‌افتد و تکرار می‌شود. بدون این که بدانیم که اگر ما هفتصد ـ هشتصد یا شاید هم هزار سال پیش که این کار را می‌کردیم، شرایط خاصی داشتیم. آدم‌ها فراغت خاطری داشتند و تصویرگرهایش هم به طور کل، آدم‌های دیگری بودند. غذا خوردنشان و زندگی اجتماعی‌شان با ما متفاوت بود. آن وقت در قرن بیستم و حال بیست و یکم، با این شتاب و با این عوض شدن حس زیبایی‌شناسی، برای چه باید عین آن تکرار شود؟

الان با آن رنگ‌بندی‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی که در مینیاتور ما هست، شما قطعاً حاضر نیستید با آن‌ها لباس درست کنید و بپوشید و یا این که آن رنگ‌ها را در خانه‌تان کنار هم بگذاریم. مجموعه این‌ها مرا به فکر واداشت که مینیاتورهای خودم را بکشم؛ آن‌هایی که فکر می‌کنم خیلی زیباست. حالا روی آن‌ها ادعایی ندارم. هر کس معیارهای شخصی خودش را دارد. به همین دلیل بود که شروع کردم به این که رنگ‌ها و ترکیب‌بندی‌ها را به هم بزنم. تکنیک را به هم بزنم. تمامش را به هم زدم و آن کاری که خوشم می‌آمد، انجام دادم. شاید در این تصویری که می‌بینید، شاید فقط آن گل کوچک سیاه روی دم طاووس را ایرانی ببینید. باقی آن‌ها همه‌اش یک نوع ترکیب‌بندی است که خودم آن‌ها را کنار گذاشتم و حالتی از مینیاتور را دارد.

اکرمی: اتفاقاً این نکته خیلی جالب بود خانم گل محمدی. من وقتی این تصویر را به عنوان موتیف‌های ایرانی، برای اسکن کنار گذاشتم، به خودم گفتم این که موتیف ایرانی ندارد. بعد متوجه شدم که شما این موتیف‌ها را از خودتان گذاشته‌اید.

این که بک گراند و زمینه کار شما هم از ابرو باد است. همان موتیفی که در کارهای ایرانی قدیم و در خوش‌نویسی هست و شما به شکل خاصی آن را بازسازی کرده‌اید. تصویر بعدی، کار آقای زرین‌کلک است با نام «زال و رودابه» موضوع متن، طرح پهلوانان ایرانی و افسانه‌های ایرانی است و تصویر بعدی هم «درختی که پرنده‌ها را دوست نداشت»، از آقای محمدعلی کشاورز که حضور نگارگری را در این تصویر هم می‌بینیم.

تصویر بعدی، از کتاب «گردآفرید» است، کاری از آقای صادقی. من خیلی کم برخورد کردم با تأکید خاصی بر کلوزآپ که از چهره انسان در تصویرگری استفاده شود؛ جز در کار آقای دادخواه و کارهای آقای بنی‌اسدی.

تصویر بعدی، کار آقای بهمن دادخواه است. در این بخش، موتیف‌ها و نقش مایه‌های ایرانی مورد گفت و گوی ماست. در واقع، آقای دادخواه موتیف‌های ایرانی را خیلی خوب و به شکل خلاقانه‌ای بازسازی کرده؛ یعنی همان ویژگی که خانم گل محمدی به آن اشاره کردند. این تصویر از کتاب «آهو و پرنده‌ها» انتخاب شده. تصویر بعدی، از کتابی است به نام «فرزند زمان خویشتن باش» این کتاب، جایزه لایپزیک آلمان را در طراحی کتاب گرفته و کار آقای علی‌اکبر صادقی است از انتشارات کانون که در سال ۵۴ چاپ شده.

تصویر بعدی، از کتاب «تصویرها» هست از بهمن دادخواه. باز هم با موتیف‌هایی مواجهیم که در تصویرگری آن‌ها از چاپ دستی استفاده شده و نشان سیمرغ هم رنگ و بوی افسانه‌های ایرانی را تکرار می‌کند. تصویر بعدی از کتاب «ماه پیشونی» و تصویرگر آن، مهران زمانی است. به قول خانم گل محمدی، در این جا هم یک جور بازسازی موتیف‌های ایرانی به چشم می‌خورد که از «بُته‌جقه» و بُته خرقه» در بازآفرینی آن‌ها استفاده شده است.

تصویر بعدی ما از خانم خسروی است از کتاب «دختر باغ آرزوها» یا موتیف‌های ایرانی. در خیلی از جاهای آن، ما نقشمایه‌های تمدن ایلام را می‌بینیم، لا به لای فرم‌هایی که به صورت کتیبه آمده است.

تصویر بعدی کار آقای بنی‌اسدی است. طنز تصویری است با استفاده از افسانه‌های طنزآمیز ایرانی و از کتاب «لطیفه‌های شیرین عبید زاکانی». با وجود این که در تصویرگری این کتاب، از اکسپرسیون استفاده شده و یک نوع حالت‌گرایی اغراق‌آمیز در خطوط آن دیده می‌شود، می‌بینیم که نشانه‌های تصویری آن، برگرفته از تصاویر و فرهنگ ایرانی است.

تصویر بعدی کاری از آقای اقبالی است با عنوان «پهلوان در خاک» در واقع، در کاشی‌های اطراف تصویر، یک نوع بازآفرینی به چشم می‌خورد که هم به عنوان پس زمینه و حاشیه تصویر به کارگرفته شده و هم بیانگر بازسازی نقوش اسلامی و فضای معماری آن زمان است. تصویر بعدی از کتاب «گیلگمش» انتخاب شده، کار کانون پرورش و منوچهر صفرزاده، تصویرگر آن است. این هم تصویری از «جمشیدشاه» آقای مثقالی که به حوزه اسطوره‌ها تعلق دارد.

تصویر بعدی «آرش کمانگیر» است که افسانه و اسطوره‌ای ایرانی است. البته، در بازپرداخت چهره‌ها تا اندازه‌ای از فضای ایرانی دور شده.

خب، بازنگری تصویرها به همین جا ختم می‌شود. از این پس می‌توانیم باتوجه به حال و هوایی که با دیدن تصویرها در آن قرار گرفته‌ایم، بحث گروهی را شروع کنیم. اجازه بدهید قبل از شروع این بخش از گفت‌وگو، یادی داشته باشیم از نویسنده‌ای که همیشه در کنار ماست و نامش تقریباً در هر جلدی، روی کتاب‌هایی که نوشته شده، به چشم می‌خورد؛ یعنی آقای «نادر ابراهیمی» که آرزو می‌کنیم هرچه زودتر به کوچه و خیابان‌های «شهری که دوست داشت» برگردد. می‌خواهم قسمتی از کتاب «مصورسازی کتاب‌های کودکان» را برای شما بخوانم. این کتاب توسط نشر آگاه، در سال ۶۷ چاپ شده است:

«تصویر گران ما باید ما را به جهان ابلاغ کنند تا جهانی باشند. دردهای ما، مشکلات ما، افکار و اندیشه‌های ما، تاریخ ما، میهن ما، اعتقادات ما، آداب و رسوم و سنت‌های ما، مصائب ما، آینده ما، آرزوها و رویاها و خواب‌های ما. تنها و تنها در این صورت است که اثری به راستی بین‌المللی می‌شود و باقی می‌ماند و مطلوب و محبوب کودکان سراسر جهان و در سراسر اعصار و مشکل گشای مشکلات همه بچه‌ها می‌شود. الفبای زبان همدلی و همدمی و همراهی و همصدایی و هماهنگی و همجهانی کودکان جهان.»

برای آقای ابراهیمی، آرزوی سلامتی مجدد داریم و این که دوباره ایشان را در بین نویسنده‌ها و تصویرگران خود ببینیم. اجازه بدهید گفت‌وگو را با صحبت‌های خانم گل محمدی و خانم شهروان شروع کنیم.

گل محمدی: من ترجیح می‌دهم همان صحبت را خیلی اساسی بگویم. آقای اقبالی اشاره‌ای کردند به این که در کار تصویرگری، مسئله انسان خیلی مطرح و مهم است. دقیقاً همین طور است. در خود انسان نیز مسئله فطرت مهم است. همان طور که اشارت کوتاهی به تصویرگری ایرانی و هویت آن شد، شما وقتی کارهای اصیل مینیاتور ایرانی می‌بینید. متوجه می‌شوید که تصویرگر، گویا از چند جهت به کار نگاه می‌کند. من در یکی از مینیاتورها دیدم که بیابانی است و برادران یوسف بالای چاه ایستاده‌اند و ریسمانی را درون چاه می‌اندازند و پایین تصویر هم یوسف در چاه دیده می‌شود. سؤال این است که تصویرگر چه کار کرده و قضیه را به چه صورت دیده؟

حالا اگر در تعداد زیادی از این مینیاتورها مطالعه کنید که اسم هم ندارند، به این نتیجه می‌رسید که این‌ها برای کشیدن تصاویر، واقعاً از «چشم سوم» استفاده می‌کردند. مسئله‌ای که شما مطرح کردید و گفتید که این پلان‌بندی‌ها با هم نمی‌خواند و نامیزان است، می‌شود درباره‌اش صحبت کرد.

البته، روی صحبت من با آن تصویر نیست و من به طور کلی، می‌گویم. ما یا باید آن چشم سوم را پیدا کنیم. که تا حدودی می‌توان این کار را کرد؛ با این ویژگی که کارمان، هم‌چنان ربط داشته باشد به سنت‌های‌مان. عده‌ای این کار را انجام می‌دهند و عده‌ای هم ادای آن کار را در می‌آورند. به عبارتی، آن‌ها فقط از موتیف‌های سنتی استفاده می‌کنند تا بگویند که ما مشرقی یا ایرانی هستیم. یک عده واقعاً به این قضیه رسیده‌اند و یک عده هم ادای کسانی را درمی‌آورند که به آن دست پیدا کرده‌اند؛ یعنی می‌گردند، یک تکه از قالی، یک تکه از کاشی و غیره را می‌گذارند وسط کار. دیگر به تکنیک، طراحی یا پلان‌بندی کاری ندارند. آن‌ها فکر می‌کنند که به این ترتیب، این ضعف‌ها پوشش داده شده و همه این جمعیتی که این تصویر را می‌بینند، نمی‌دانند که این‌ها این ضعف‌ها را دارد. بنابراین، رسیدن به تصویرگری ناب که خود من هم هنوز به آن نرسیده‌ام، ولی تا اندازه‌ای فهمیده‌ام که چه باید کرد، نیازمند آن است که حداقل به دروازه‌هایش رسیده باشیم. باید قوه تخیل درست باشد و جهت درستی در پیش بگیرد. در این صورت، هیچ الزامی وجود ندارد که بروم و در کتاب‌ها بگردم که چه موتیف‌هایی بیاورم کنار هم بگذارم و یا تکنیکم چه باشد؟ اصلاً تکنیک چیست؟

هنر مینیاتور و تصویرگری ما اصولاً هنری قدسی است و زمینی نیست شما به هرگوشه و هر جزء یک تابلوی مینیاتور می‌توانید نمره یکسان بدهید. چرا؟ دلیلش چیست؟ چون تمام تابلو در یک سطح کار شده است. من اصلاً به این تصویر خاص کاری ندارم. در دنیای مینیاتور، نه زمان وجود دارد و نه مکان. بنابراین، شما در مینیاتورها می‌بینید که شاه که در آن دور دورها نشسته، بزرگ‌تر است از پلانی که غلامی غذایی را در طبقی گذاشته و می‌برد. در مینیاتورهای اصیل ما همه چیز وارد عالمی می‌شود که آن عالم، زمان و مکان وجود ندارد و جایی هم که زمان و مکان نداشته باشد، اصلاً بزرگی و کوچکی وجود ندارد و نشانه‌ها عمدتاً سمبولیک است.

آن سمبل اصلی که مهم است، درشت‌تر ترسیم می‌شود؛ حتی اگر پشت کوه قرار داشته باشد. این هنر تصویرگری (مینیاتور) برای خودش مشخصه‌هایی دارد. این را به سبب آن می‌گوییم که می‌تواند برای ما و برای کار تصویرسازی ما از دیدگاه هنرهای بومی، الگوی پویا و پیش برنده باشد. بنابراین، هیچ جای تصویر پلان‌بندی ندارد. قطعاً تصویرگرهایی که این‌ها را کشیده‌اند، اصول پرسپکتیو را می‌دانستند، ولی به هیچ عنوان رعایت نمی‌شده. فقط دوری یا نزدیکی و با اهمیت بودن و نورانی بودن موضوع، مطرح بوده است. نورپردازی یا سایه روشن را در مینیاتور به ندرت می‌بینید برای این که این‌ها یک جاهایی که از دست‌شان در رفته، این مطالب را نوشتند و نشانه‌هایی از دنیایی دادند که حالا اسم آن راخیال می‌گذاریم و مادی‌تر و معنوی‌تر آن، همان دنیای مُثُل معلقه‌ای است که افلاطون مطرح می‌کند و سهروردی هم به نام دنیای «نورالانوار» پیش می‌کشد. آن جا همه تصاویر هست؛ یعنی اگر شما اراده کنید و به آن عالم برسید، هر تصویری که بخواهید، در آن جا می‌بینید. البته، شرایط دارد، ولی در آن جا تمام مثال‌ها و تمام تصاویر وجود دارد و همه‌اش نور است. اصلاً شما بیایید از منظر فلسفه نگاه کنید به آن می‌گویند نور مجرده. به عرفان که نگاه کنید، می‌گویند نورالانوار و نوراسپهبدی که سهروردی مطرح می‌کند. افلاطون می‌گوید، مُثُل معلقه که

به مثل افلاطونی هم معروف شده است. این جا دنیایی است که همه‌اش نور است و به همین دلیل، سایه‌ای وجود ندارد. چون سایه وجود ندارد و نور همه جا هست، شما در مینیاتورهای ما آن طور نور و سایه نمی‌بینید؛ مثل این که از همه طرف نورافکن‌ها روشن شده و نمی‌گذارد هیچ سایه‌ای از این طرف به آن طرف برسد. براساس این دیدگاه، این دنیایی که ما در آن قرار داریم، دنیای سایه‌هاست.

در حالی که آن دنیا، دنیای حقایق و نور است. این جا بحث همان دو دسته‌ای است که من می‌گویم. یک دسته موضوع را درک کرده‌اند و می‌توانند وارد آن علم نیز بشوند و آن تصاویر را هم ببینند. بنابراین، نه طراحی‌شان غلط است و نه آن پلان‌بندی‌هایی که شما گفتید. مبانی‌شان هم درست است. من به علت کمبود وقت، کلی گفتم. البته بحث من اصلاً به گفت‌وگوی ما درباره آثار خانم خسروی برنمی‌گردد. بحث من روی یک موضوع کلی بود.

شهروان: در مورد کار خانم خسروی، این توضیح را بدهم که ایشان تحت تأثیر کارهای شاگال هستند. در کارهای ایشان، همه‌چیز معلق است و هر چیزی هم مربوط به بخش خودش و فکر می‌کنم که کارشان موفق است. به این دلیل که فانتزی است. فانتزی هم خصوصیاتش به این صورت است که هیچ چیز واقعی نیست. نه مکان‌ها و نه پرسوناژها، هیچ کدام این‌ها واقعی نیستند.

طبیعی است که فقط می‌خواهند با متن ارتباط برقرار کنند و فکر هم می‌کنم چون نقاشی برای بچه‌ها و کودکانه است، ساده نقاشی شده. نقاشی کودکانه، نقاشی‌ای است که در نهایت سادگی باشد تا کودک بتواند با آن ارتباط برقرار کند. بنابراین، مثلاً ما می‌بینیم که نقاشی‌های مدرن چه قدر ساده هستند. معتقد هستم که آن هنرمندی، هنرمند است که بتواند مثل بچه‌ها نقاشی کند. چون نقاشی، نقاشی بچگانه است. حالا طراحی را نمی‌دانم، ولی در توانایی ایشان هست که بتواند یک تصویر ساده، فانتزی و خیال‌انگیز خلق کند که تأثیر بگذارد و عواطف و احساسات بچه‌ها را برانگیزد و با آن‌ها ارتباط برقرار کند.

چیز دیگر که می‌خواستم بگویم، در مورد حفظ هویت ملی است. ما خیلی سعی می‌کنیم که کارمان هویت داشته باشد، ولی الان می‌بینیم که این کیوسک‌های مجله فروشی، پر از کتاب‌هایی است که فقط دو موضوع موفق دارند، یکی رنگ است و یکی شخصیت‌های کارتونی. رنگ‌ها همه جذاب و جالب است و شخصیت‌های کارتونی هم. بچه‌ها بیشتر با آن انس دارند. بنابراین، این‌ها خیلی خوب فروش می‌رود، ولی همین کتاب خانم خسروی، باغ آرزوها را می‌گفتند فروش خوبی ندارد؛ اگرچه کتاب بسیار هنرمندانه‌ای است و قاعدتاً باید بتواندبا بچه‌ها ارتباط برقرار کند. اگر نمی‌کند، دلیلش به احتضار کشیده شدن سلیقه بچه‌هاست.

بچه‌ها چیزهایی را دوست دارند که نباید دوست داشته باشند و ما تا بخواهیم هویت ملی را به آن‌ها بشناسانیم، خیلی طول می‌کشد.

اکرمی: با تشکر از خانم شهروان. بهتر است صحبت‌های آقای اقبالی و بنی اسدی را که نیمه تمام مانده، بشنویم. خواهشم این است که دوستان خیلی مختصر، مفید و کوتاه صحبت کنند. به قول آقای حجوانی، قرار نیست که بحث‌ها در این جا تمام شود. ما فقط آن را شروع می‌کنیم. بنابراین، کوتاه و مختصر بحث را دنبال می‌کنیم.

اقبالی: صحبتی که خانم گل‌محمدی کردند، توضیحاتی دارد که من خدمت شما عرض می‌کنم، وقتی ما در مورد انسان صحبت می‌کنیم، دیگر جا و مکان ثابت و مشخصی ندارد. کل کره خاکی است. این انسان از دید قدما و علما، دارای سه عالم است. حالا چه افلاطون گفته باشد و چه دیگران. خیلی ساده می‌خواهم توضیح بدهم، ما با این سه عالم ارتباط داشته‌ایم. یکی عالم بالا که به آن عالم «لاهوت» یا «ملکوت» می‌گفتند. یکی هم همین عالم دنیوی است که به آن «ناسوت» یا «ملک» می‌گویند. سایه عالم بالا در عالم خاکی می‌افتد و ما درعالم ناسوت و ملک زندگی می‌کنیم، آن سایه‌ها را می‌بینیم. آن عالم را عالم مُثُل می‌گفتند یا عالم خیال. سایه آن عالم می‌افتاده و انسان این را می‌دیده. از آن جا که انسان موجودی است که با تصویر خلق شده و با تصویر هم از این دنیا می‌رود، اهل خیال است. آخرین نظریه‌ها در مورد هنر کودک، قائل به این است که کودک با خیال خودش متحد است و تصویر

می‌بیند. این جوری که ما آدم بزرگ‌ها واقعیت‌گرا هستیم، کودک اهل این مسائل نیست. بنابراین، نقاشی هم که می‌کند، از دریچه خیالش می‌بیند. حال این عالم خیال چه خصوصیاتی دارد؟ خصوصیاتش در این است که آلودگی‌های این عالم را ندارد و در عالم بسیار لطیفی است و در عین حال، عناصری از وحدت در آن وجود دارد. سه خصوصیتی که هنرشناسان هنر اسلامی قائل هستند و با ویژگی‌های عالم خیال منطبق است، عبارت است از ۱ـوحدت ۲ـ زیبایی ۳ـ ثبات. در مورد وحدت، باید بگویم که در آن‌گونه از هنر، همه عناصر ساختاری، وحدت خاصی دارند. مثلاً فرض کنید موتیف‌ها و نقش مایه‌هایی که در هنرهای اسلامی به کار می‌برند، در هنر کودک نیز هست. آن هم به نوعی اسلیمی است. می‌بینید بچه تا ۲ سالگی خط خطی‌هایی می‌کند که خط خطی‌هایش به صورت سیم پیچی است که هنرشناسان، به آن می‌گویند اسلیمی. بعد از

این اسلیمی‌ها، به شکل‌های بسیار ساده می‌رسیم. دایره، و مربع که با دایره خورشید می‌کشد و با خورشید، چهره انسان.

دومی‌اش این است که خیلی زیبا و متعالی است. هرچیزی که در این عالم هست، ممکن است یک مقدار نقص در آن وجود داشته باشد، ولی در عالم خیال، شما نهایت تعالی را می‌بینید، و این نکته در قرآن هم آمده.

سومین خصوصیت آن، ثبات است؛ یعنی چیزها در آن دنیا پایدارند و تغییر نمی‌کنند. پس شما این سه خصلت را می‌توانید در نگارگری ما هم در نظر بگیرید. کلمه مینیاتور را به کار نمی‌برم؛ چون بیانگر نوعی دید توریستی در هنر ماست. مخصوصاً از دید آدم‌هایی مثل خانم پرایس. ایشان دید هنری توریستی دارد که متأسفانه، اکثر منتقدان ما هم این دید توریستی را به عاریه گرفته‌اند. ما در هیچ دوره‌ای از تاریخ، کلمه مینیاتور نداریم. همین توریست‌ها در نقاشی ما آن را رایج کرده‌اند و ما در فارسی، به آن نگارگری می‌گوییم. در هرحال، شما نگاه کنید به آن عالمی که در سایه عالم بالا در آن هست، نه آن چیزی که امروزه اتفاق می‌افتد و شما هم آن را می‌گیرید. بحث سر نقاشی‌های شما هم هست خانم گل محمدی. شما آمدید نگارگری را تغییر دهید و امروزی کنید، ولی آن ساختار طراحی را به هم زدید. در نقاشی‌های ایرانی، اگر دقت کرده باشید، سعی نقاش در این است که در عین حال که طراحی می‌کند و طراحی را حفظ می‌کند، تناسبات را نیز در نظر بگیرد. با وجود این، اسبی که می‌کشد، اسب واقعی نیست. ساختار طراحی درست است، ولی مثل اسب طبیعی نیست. بنابراین، استادی در این نیست که یک اسب را طبیعی طراحی کند؛ چون اگر بخواهد این کار را بکند، بسیار ساده است. او آن اسب خیالی را که طراحی کرده، نگاهش به همان وحدتی که گفتم، معطوف بود. وقتی یک خط اسلیمی، خودش را دور می‌زند و برعکس می‌شود، بته جقه می‌سازد. وقتی بته‌جقه سه بار تکرار می‌شود، نصف گل شاه عباسی می‌شود. بعد نصف گل شاه‌عباسی را تکرار کنی، یک شاه عباسی کامل درست می‌شود. اگر شما به مسجد جامع اصفهان بروید، اسلیمی‌های بزرگی می‌بینید که در آن هم گل شاه عباسی است و هم گل لوتوس با انواع برگ‌ها. علما به آن می‌گویند «کثرت در وحدت، وحدت در کثرت»، یعنی آن اصلی که نقاشان در نقاشی و معماران در نقش و نگار معماری‌شان به کار برده‌اند. اساس در چیست؟ در طراحی است؛ یعنی اول از همه طراحی ملاک است. کودک، اول دنبال رنگ نمی‌رود، بلکه اول سراغ طراحی می‌رود. شما می‌بینید که رنگ را تقریباً از هفت سالگی به بعد در کارش اعمال می‌کند.

یکی از حاضران: درست است. اولین چیزی که بچه دستش می‌گیرد و شروع به نقاشی می‌کند، حاصلش خط خطی کردن است. کسی که تصویرگر کودکان است، مقطع سنی کارش در مرحله اول باید مشخص باشد. می‌خواهم برای مقطع سنی زیردبستان کار کنم، یا دبستان، یا راهنمایی یا دبیرستان، کدامیک؟ این که کتاب‌های ما مخاطب ندارد، علت اصلی‌اش این است که می‌بینیم نیازهای کودک را نشناخته‌ایم. این حرفی که شما زدید، کاملاً درست است. بچه به یک کیوسک روزنامه‌فروشی می‌رود و می‌بینید که کتاب، نقاشی‌های زیبایی دارد و کارتونی هم هست. پس یک مقدار از نیازش را برآورده می‌کند. بعدش چه؟ آیا از طریق این فرم‌ها یک الگوی جدید به بچه ندادیم؟ در یک چنین جمعی، هدف‌مان این است که الگوهای ملی خودمان را بررسی کنیم. بحث ما در این جا بحث فرهنگ است، بحث اسطوره، بحث مذهب و مسائل دیگر. هیچ کدام از این‌ها را ما به بچه‌ها ندادیم. من کار ندارم که مشکلات بسیار زیاد بوده و هست، ولی به هرحال، منی که بیست سال است که کار کرده‌ام، باید روی یک روال پیش بروم. در مرحله اول، باید مخاطبم را بشناسم. نمی‌توانم مثلاً تصویرگر کتاب کودکان باشم، اما برای دانشجویان گرافیک و یا برای بی‌ینال‌ها و نمایشگاههای بین‌المللی کار کنم. مشکل اصلی ما این است که نمی‌دانیم چه می‌خواهیم بکنیم. وقتی آگاه نباشیم، طبقه‌بندی‌مان هم درست در نمی‌آید و ارائه مطالب‌مان همیشه پراکنده می‌شود. مطلب دیگری که داشتم، این بود که ما مکتب و فرهنگ برجسته‌ای داریم. می‌توانیم روی آن کار کنیم.

متأسفانه، ما نسلی را از دست داده‌ایم که می‌توانستیم آن را بپرورانیم و پرورش دهیم. این بی‌توجهی به همین ترتیب، روز به روز ادامه پیدا می‌کند. خواهش من این است که چنین جمعی را که اسم آن جلسه نشست تصویرگری کتاب کودک است، از دست ندهیم. حالا مسائل دیگرش بماند.

اکرمی: در توضیح گفته‌های شما باید عرض کنم که ما، یعنی دوستان کتاب ماه، معتقد هستیم که کل جلسات ما می‌تواند به سؤال شما پاسخ دهد. الان نشست یازدهم است. ما فقط دریچه‌های بحث را باز می‌کنیم. خیلی از جاها نمی‌توانیم به آن جواب دهیم یا بحث را ببندیم. در صحبت‌های آقای بنی‌اسدی، کاملاً مشخص بود که ما نمی‌توانیم آینده را جمع‌بندی کنیم. صحبت‌های شما به مخاطب‌شناسی مربوط می‌شد، نه به عناصر بومی. خوب، می‌توانیم جلسه‌ای به عنوان مخاطب‌شناسی تصویرگری برگزار کنیم. قبلاً هم این بحث شد که مثلاً آقای مثقالی برای کودک تصویرگری می‌کند یا برای خودش؟ بحث‌هایی که از دل یک بحث دیگر به وجود می‌آید. محور بحث‌های ما هم مشخص است. «ادبیات تصویری برای کودکان» حال بحث ما این است که برای کودکان چه کار کرده‌ایم؟ اصلاً کودکان شکل‌های ما را می‌فهمند یا نه؟ اگر اجازه بدهید، این صحبت شما را به آن جلسه موکول کنیم.

پژمان‌پور: ما که برای کودکان کار می‌کنیم و می‌خواهیم دل کودکان را به دست بیاوریم، بایدکاری کنیم که در کارمان عناصر بومی و حس ایرانی باشد. آیا همین که من یک ایرانی هستم و کارم زیباست و بچه‌ها آن را دوست دارند، همین کافی است که به کارم جواب دهد؟

یکی از حاضران: دقیقاً من هم سؤال ایشان را دارم و این که چقدر نیاز است که این قدر سریع موتیف‌های خاص بگذاریم و بگوییم این شرقی است؟ آیا نمی‌شود با انتخاب فضا، رنگ، خط و فرم ایرانی این منظور را برسانیم و این قدر از موتیف، برای اثبات ایرانی بودن و شرقی بودن تصویرهامان استفاده نکنیم؟

بنی اسدی: حضور بعضی از این موتیف‌ها فقط به قصد این که آن حس ارائه شود، اتفاق افتاده. ممکن است قصه هم ایجاب نکند. که حتماً این موتیف‌ها بیاید. به هرحال، ظاهراً چاره‌ای نیست و گاهی هم فعالیت‌های اجتماعی ما را درگیر خودش می‌کند. مثلاً این که گاهی جایزه گرفتن آن قدر جدی می‌شود که فکر می‌کنم چرا نه؟ من هم می‌توانم کتابی باز کنم و از موتیف‌هایی که در آن هست، بردارم و مثل خشخاش روی نانم بریزم!

بحثی شروع شد و در میانه بحث دوباره بسته شد. به نظر می‌آید که جا دارد بیاییم و همین ویژگیها را مثلاً در کارهای خانم گل محمدی بررسی کنیم. نه به دلیل این که بالاخره همه ما مشکلاتی در طراحی داریم. شاید تلقی ما هم از طراحی متفاوت باشد. این بحث را می‌توانیم مطرح کنیم که بازسازی کارهای گذشته، هر چقدر هم دست و پا شکسته، اصلاً لازم هست یا نه؟ حالا من به علت این که خیلی به آقای مثقالی علاقه دارم، می‌توانم درباره کارهای ایشان صحبت کنم. ممکن است بخشی از آثار ایشان، با گذاشتن موتیف‌های ایرانی و به شکل کولاژ انجام شده و بعد کم کم به این جا رسیده باشد. خود من یکی دو کار در هزار و یک شب دارم که تکه‌ای مینیاتور را در گوشه‌ای از کار چسباندم به صورت کولاژ. کار هم سیاه و سفید بود. حس کردم که دیگر لق نمی‌زند. به نظر می‌رسد این کار یک جور رام کردن گذشته باشد و کاری است بسیار دشوار. تصور شخصی‌ام این است که من امروزی، من ایرانی باید بتوانم صادقانه بیانگر عواطف و احساسات خودم باشم و به هرحال، وضع امروزی خودم را بیان کنم. این واقعیت وجودی ماست. بله، ما کم و بیش، گذشته و تاریخ‌مان را می‌شناسیم و گیرم تمام شاهنامه را هم خوانده باشیم، واقعیت امروزی ما چیز دیگری است. معلوم است که سرزدن به سهروردی، کار ساده‌ای نیست و رفتند تصویرگران ما، برای این که آن سرچشمه‌ها را بشناسند. حالا این سرچشمه‌ها یا باید، عمداً در کار آدم بیاید و یا باید خودش جاری شود. آن شعر حافظ را هم که خواندم، گفتم که اگر به آدم عنایت شود، در کارش جاری می‌شود، وگرنه اگر من سعی خودم را بکنم که آن را یک جورهایی در کارم بیاورم، نتیجه نمی‌دهد. در دوره‌ای که «ناییف» مسئله مهمی شده، خیلی از آدم‌ها دارند سعی می‌کنند که خودشان را به بخش ناییف درون‌شان نزدیک کنند. به نظرم می‌آید که هر تصویرگری می‌تواند اولاً جواب این سؤال را برای خودش پیدا کند. دوماً جواب جمعی ندارد.

به دلیل این که هر کدام از ما توانایی شخصی خاصی داریم. مثلاً شاید هر فردی سفر کند به گذشته، همانند آقای علی حاتمی و مسئله‌اش هم این باشد که این سرامیک راهی کنار هم بچینند. ممکن است یک نفر دیگر این توانایی را نداشته و یا اصلاً توانایی‌اش در جای دیگر نهفته باشد. بنابراین، این رویکرد زمانی مناسب خواهد بود که همه تصویرگران و هنرمندان، باتوجه به توانایی‌هاشان شروع کنند به کار کردن، هویت به این معنا، خیلی مسئله مهمی نیست. برای این که هویت را نمی‌شود کاملاً توضیح داد.

اکرمی: جمع‌بندی صحبت‌های آقای بنی‌اسدی و خانم گل‌محمدی؛ این است که عناصر بومی، نشانه‌های هویت درونی است و چسباندن چند موتیف، به صورت کولاژ، اگرچه ممکن است سهمی در بومی کردن تصویر داشته باشد، بیان واقعی تصویرگری بومی نیست. تصویرگری بومی، حسی و درونی است.

خُب، ما فرصت کمی را می‌توانیم به خانم گل محمدی و خانم شهروان بدهیم. در هر حال، تلاش ما بر این است که حداقل به بخشی از نیازها پاسخ بدهیم. بی‌ینال‌هایی هست که عناصر بومی را جزو امتیازات تصویرگر می‌داند.

گل محمدی: ببینید، این شرقی بودن، ایرانی‌بودن و بومی بودن، به نظر من یک طیف است که یک سر آن به خط و رنگ و کمپوزیسیون برمی‌گردد و یک سرش هم همان چیدن و ریختن خشخاش‌هاست و شلوغ کردن تصویر. در این میان، شما می‌توانید هرکجای این طیف قرار بگیرید، اما آن آخرش که استفاده از آن موتیف‌هاست، تصویرگر می‌تواند با هر مقدار سوادی که دارد، آن کار را انجام دهد و چیزی هم در بیاید. این آسان‌ترین راه است. اما سمت دیگر آن خیلی مشکلات دارد. هرکسی که می‌خواهد دست به این کار بزند و با عناصری امروزی‌تر، این حس شرقی را بیان می‌کند، خیلی باید زحمت بکشد. چون

مشکل است. چیزی که در این مورد به کمک ما می‌آید، این است که ما ایرانی‌ها دست به هرکاری که بزنیم، شرقی است. ما ریشه در این فرهنگ داریم و حتی اگر هیچ یک از آن موتیف‌های کلاسیک را در کارمان هم نداشته باشیم، باز کارمان این جایی و شرقی است.

شهروان: حرف‌های خانم گل محمدی کاملاً درست است. البته، هرچه شناخت ما از گذشته و خصوصیات فرهنگی‌مان بیشتر باشد، نمود شرقی در کارمان بیشتر خواهد شد.

اکرمی: خیلی ممنون. جلسه بعدی ما روز ۱۳ مرداد است و موضوعش هم بررسی تصویرگری دهه پنجاه است. خوشحال می‌شویم اگر دوستان را در آن جلسه هم در کنار خودمان ببینیم. خدانگهدار.