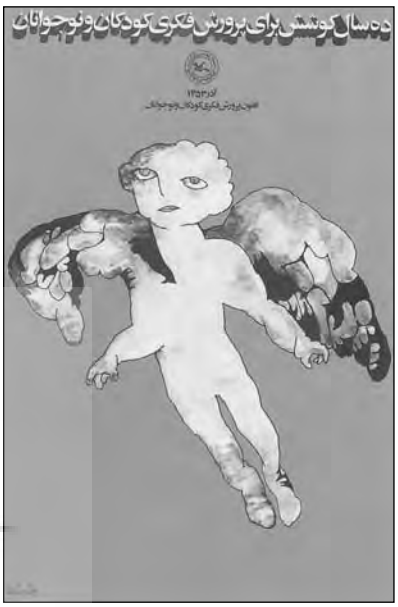
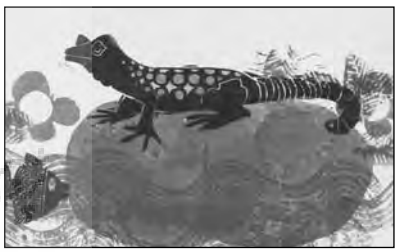
عبور واقعیت از دروازه‌های خیال

مروری بر آثار فرشید مثقالی

O جمال‌الدین اکرمی





کتاب‌شناسی آثار تصویری

O کره اسب سیاه، انتشارات پیک (با همکاری کتابخانه ابن‌سینا و مؤسسه فرانکلین)، ۱۳۴۵ (به همراه تصویرهایی از زمان زمانی، فریدون جهانشاهی، آراپیک باغداساریان و بهمن بروجنی)

O خروس زری پیرهن پری، نوشتهٔ احمد شاملو (براساس داستانی از تولستوی)، انتشارات نیل، سال انتشار؟

O جمشید شاه، نوشتهٔ مهرداد بهار، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۶

O عمونوروز، نوشتهٔ فریده فرجام و م. آزاد، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۶

O امیرارسلان نامدار، نوشتهٔ ؟، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۷

O قصه‌های شیخ عطار، نگارش مهدی آذریزدی (از مجموعه قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، جلد ششم)، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۷

O ماهی سیاه کوچولو، نوشتهٔ صمد بهرنگی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۷ (برندهٔ پلاک طلای بولونیا و دیپلم افتخار براتیسلاوا در سال ۱۹۶۹)

O کوروش کبیر ، نوشتهٔ منوچهر گودرزی، انتشارات امیرکبیر، (کتاب‌های طلایی)، ۱۳۴۸

O قصه‌هایی از باله، ترجمهٔ همایون نوراحمر، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۸

O پرویز و آیینه، نوشتهٔ عباس یمینی شریف، انتشارات امیرکبیر (و کتاب‌های طلایی)، ۱۳۴۸

O قهرمان، نوشتهٔ تقی کیارستمی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۹

(برندهٔ دیپلم افتخار یونسکو در سال ۱۹۷۰ و دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۱)

O شهر ماران، نوشتهٔ فریدون هدایت پور، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۴۹

O آرش کمانگیر، سرودهٔ سیاوش کسرایی، کانون پرورش، ۱۳۵۰ (برندهٔ دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۲ و سیب طلایی براتیسلاوا در سال ۱۹۷۳)

O پسرک چشم‌آبی، نوشتهٔ جواد مجابی، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۵۱

O مارمولک کوچک اتاق من، نوشتهٔ منصوره فاطمی، کانون پرورش، ۱۳۵۴ (برندهٔ دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۶)

O افسانهٔ آفرینش در ایران، نوشتهٔ مهدخت کشکولی، انتشارات رادیو تلویزیون ملی ایران، ۱۳۵۶

O می‌تراود مهتاب، شعرهایی از شاعران معاصر ایران، کانون پرورش، ۱۳۵۶

O تو را من چشم در راهم، سرودهٔ نیما یوشیج، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۶۳

O من و خارپشت و عروسکم، نوشتهٔ ر. دهگان، انتشارات کانون پرورش، ۱۳۶۳ (برندهٔ دیپلم افتخار بهترین طراحی کتاب لایپزیک آلمان، و برندهٔ اثر برجستهٔ کنکور نوما در سال ۱۹۸۴)

O مازن، طرح کتاب از فرشید مثقالی، انتشارات کانون پرورش، سال ؟

سال شمار تلاش‌های هنری

۱۳۲۲ تولد در شهر اصفهان

۱۳۳۹ آغاز به تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، زیر نظر استادانی چون محمود جوادی پور، جواد حمیدی و حیدریان

۱۳۴۳ همکاری با مجلهٔ نگین، به سرپرستی محمود عنایت

۱۳۴۴ همکاری با گروه تبلیغاتی «پاته» و مجلهٔ «ستارهٔ سینما»

۱۳۴۵ آغاز تصویرگری در انتشارات پیک و کانون پرورش

۱۳۴۸ راه‌اندازی آتلیه گرافیک ۴۲، به همراهی اصغر معصومی و مرتضی ممیز

۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷ راه‌اندازی بخش فیلم‌های انیمیشن کانون پرورش، به اتفاق آرا پیک

باغداساریان و ساخت فیلم‌هایی چون «آقای هیولا»، «سوء تفاهم»، «پسر و ساز پرنده» (برندهٔ جشنواره ونیز)، «دوباره نگاه کن»، (برندهٔ جشنواره فیلم مسکو و جیفونی ایتالیا)، شهر خاکستری، «کرم خیلی خیلی خوب» و «یک قطره خون، یک قطره نفت» - سرپرستی واحد گرافیک کانون پرورش، طراحی پوستر

۱۳۵۳ دریافت جایزهٔ هانس کریستین اندرسن (نوبل کودکان) برای مجموعه آثار تصویرگری

۱۳۵۸. سفر به کشور فرانسه و ادامهٔ کار نقاشی و مجسمه سازی و برپایی چند نمایشگاه در گالری «سامی کنیگز» پاریس

۱۳۶۵. سفر به آمریکا و راه‌اندازی استودیوی گرافیک «دسک تاپ» در کالیفرنیا

۱۳۷۳. سفر به سانفرانسیسکو و تولید کارهای چند رسانه‌ای

۱۳۷۶. برگشت به ایران و ادامهٔ کار در زمینهٔ گرافیک و تولید کتاب

O عضویت در هیأت داوران جشنواره‌های براتیسلاوا، بولونیا، نمایشگاه تصویرگران تهران و غیره[۱]

«... فرشید مثقالی با زبان خالص تصویری فکر می‌کند، حرف می‌زند و ارتباط برقرار می‌کند. در زبان او مفاهیم ادبی به ندرت نمایان است. او از کسانی است که با آثارش توانسته در گسترش و غنی کردن زبان خالص تصویری معاصر ایران قدم بردارد.»

مرتضی ممیز

(فصل نامه طاووس، شماره ۳ و ۴، بهار و تابستان ۷۹)

فرشید مثقالی یادگار دوران کم و بیش درخشانی است که مرحله گذار از نقاشی کلاسیک به هنر مدرن ایران، در آن شکل یافته و تثبیت شده است؛ سال‌های شکل‌گیری انتزاع در هنر، پا در جایی گرافیک و نیز تولد کتاب کودک در ایران.

شروع به کار هنری فرشید مثقالی، از نخستین سال‌های دههٔ چهل است؛ دوره‌ای که در آن سه جریان تاریخی و همزمان در هنر نقاشی معاصر شکل گرفته بود:

جریان نخست، پیروی محض از هنر کلاسیک ایران به شمار می‌رود؛ دورانی که تمایل به کلاسی‌سیسم کمال‌الملک، در هنر نقاشی از یک سو و پیروی از یادگارهای کهن نقاشی در گروش محض به نگارگری (مینیاتور) ایرانی از سوی دیگر، آن را هدایت می‌کرد.

جریان دوم، به احیای هنر سنت گرای ایران، از طریق راه‌یابی به معیارهای جهانی معاصر پرداخت و پیروی از اصول انتزاع را در نقاشی کلاسیک پذیرفت. پایه‌گذاری مکتب «سقاخانه» با تلاش هنرمندانی چون پرویز تناولی، زنده رودی و پرویز کلانتری در این بخش از هنر معاصر قرار می‌گیرد.

جریان سوم، تلاش گروهی از هنرمندان بازگشته از سفرهای دور است که ایجاد تحول در نقاشی معاصر ایران را ضروری می‌دانستند. برخی از هنرمندان برجسته این گروه، بی‌توجه به ظرفیت‌های جامعه سنتی ایران، به انتزاع محض در هنر روی آوردند و برخی دیگر تلاش می‌کردند تا امکان آشتی‌جویی میان هنر انتزاعی با جامعه‌ی آن روز ایران را فراهم آورند. رویکرد اغراق‌آمیز به هنر مفهومی (کانسپچوال)، شیوه‌های غیرمرسوم هنر پاپ و آپ (هنر بصری/ Option Art) و هنر اتفاقی (Action Painting) بیشترین زمینه کار گروه اول را تشکیل می‌داد.

حضور این گروه، بعدها به برگزاری نمایشگاه جنجالی «گنج و گستره»، در دههٔ ۵۰ انجامید که دخل و تصرف در اشیاء و تولیدات صنعتی را جایگزین تابلوهای نقاشی کرد. گروه دوم این جریان، معتقد به وفاداری به فرمالیسم و مرزپذیری میان هنر مدرن و هنر جنجالی بود. فرشید مثقالی را به تاسی از هنرمندانی چون جلیل ضیاءپور، حسین کاظمی، و جواد حمیدی می‌توان در این مجموعه قرار داد.

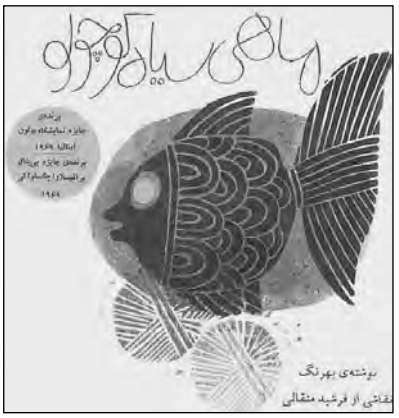
به منظور ریشه‌یابی حضور مدرنیسم در نقاشی معاصر ایران و راه‌یابی آن به حوزه تصویرگری کتاب‌های کودکان، از جمله در آثار فرشید مثقالی، در این‌جا نگاهی گذرا و تاریخی به شکل‌گیری مدرنیته و حضور ساختارشکنی در فرم و محتوای نقاشی معاصر ایران، ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه تحول در نقاشی معاصر ایران

نخستین زمینه‌های تحول در دوران پیش مدرنیته نقاشی ایرانی را باید در دوران جدایی نقاشی از تصویرگری کتاب جست‌وجو کرد؛ دورانی که با تلاش هنرمندانی چون رضا عباسی، در زمان صفویه آغاز شد و با آشنایی هنرمندان آن دوران با هنر کشورهای اروپایی و گرایش به نقاشی از طبیعت و چهره‌نگاری همراه است. به این ترتیب، نخستین دوره‌های گذار از نقاشی کلاسیک ایرانی به نقاش معاصر آغاز شد و نقاشی از صفحات کتاب بیرون آمد و به سطح بوم‌ها و دیوارها راه یافت.

واقعیت آن است که پیشینه نقاشی کهن ایرانی را تنها باید در کتاب‌نگاری و تدارک تصویر برای کتاب‌های نگاشته شدهٔ ادبی جست وجو کرد؛ پیشینه‌ای که با پشت سر گذاردن مکتب‌های تبریز، شیراز و اصفهان، در مکتب هرات به اوج خود رسید و نقاش ایرانی، فقط در گسترهٔ تصویرگری کتاب، هویت پیدا کرد. تا پیش از این دوران، کم‌تر می‌توان نقاشی مستقلی از طبیعت و انسان یافت. پیشینهٔ غنی نقاشی ایرانی در ابعاد کتاب نگاری، همان پشتوانهٔ غنی و پرباری است که امروزه در تصویرگری کتاب‌های کودکان به چشم می‌خورد.

گرایش به کلاس سیسم طبیعت گرایانهٔ کمال‌الملک و بی‌خبری از ساختار شکنی‌های صورت گرفته مدرن در نقاشی اروپایی، سال‌ها به درازا کشید. در این زمان نسبتاً طولانی، هنرمندان ایرانی تقریباً از حضور امپرسیونیست‌ها، فوتوریست‌ها، سوررئالیست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها و



کوبیست‌ها در نقاشی بی‌خبر بودند و حضور عناصر خیال در تصویر، تنها در ارائه شخصیت‌های شگفت‌انگیز و باورنکردنی افسانه‌ای بروز می‌کرد، نه در شکستن خط، سطح و فرم (رویدادی که با حضور کوبیسم در نقاشی، به اوج خود رسید). محمودخان ملک‌الشعرا، یکی از شخصیت‌هایی بود که به وجود چنین عناصری علاقه نشان داد، ولی تسلط شیوهٔ کمال‌الملک، حضور چنین نگاه‌هایی را سال‌ها به تأخیر انداخت و عناصر نقاشی شده، هم چنان از زاویهٔ دید عکاسی به تصویر درآمدند.

کمال‌الملک از مدرنیسم راه یافته در نقاشی اروپایی بی‌خبر و گریزان بود و پیروان او به چنین ره‌آوردی وفاداری سختی نشان می‌دادند، اما این گرایش نمی‌توانست همیشگی باشد و همان تحولی که در حوزهٔ ادبیات با حضور شخصیت‌هایی چون جمالزاده، صادق هدایت، ایرج میرزا و نیما دنبال شد، در نقاشی، نیز نمود پیدا کرد.

گرایش به فرهنگ اروپایی، سیاستمداران و روشنفکران دولتی آن زمان را به این فکر انداخت که زمانهٔ ایجاد تحول در هنر نقاشی نیز فرا رسیده است. به همین دلیل، بنا به اصرار محمدعلی فروغی و دیگر روشنفکران آریستو کرات آن زمان، تلاش‌های پی‌گیرانه‌ای برای تأسیس دانشگاه هنر در ایران صورت گرفت. با برپایی دانشکدهٔ هنر در سال ۱۳۱۹ و راه‌اندازی ساختمان جدید آن در محل دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۳۲۴، این اندیشه تحقق یافت. تلاش‌های آندره گدار فرانسوی، با کمک حیدریان و صدیقی و استفاده از شیوه‌های هنرآموزی در فرانسه، در برپایی این دانشکده و روش‌های آموزشی آن، این نوجویی را وسعت بخشید. در میان نخستین دانش آموختگان این دانشکده نام هنرمندانی چون جلیل ضیاء پور، جواد حمیدی، حسین کاظمی و لیلی تقی‌پور به چشم می‌خورد. برخی از این چهره‌ها، همان‌هایی بودند که با راه‌یابی به دانشگاه‌های خارج از کشور و بازگشت به ایران، حرکت‌های نوین نقاشی را در دههٔ ۳۰ و ۴۰ هدایت کردند.

محمود جوادی‌پور، که از نخستین تصویرگران کتاب کودک در ایران به شمار می‌رود، معتقد است: «استادانی چون حمیدی، در عین حال که ما را متوجه ارزش‌های هنر کلاسیک اروپایی می‌کردند، شاگردان را از آموختن شیوه‌های نو باز نمی‌داشتند... ما آن سبک کمال‌الملکی را قبول نداشتیم.»

با بازگشت جلیل ضیاءپور به ایران، آموزش آکادمیک هنر، شکل جدی و امروزی به خود گرفت. نمایشگاه‌های متعدد نقاشی که به شیوه مدرن صورت گرفته بود، برپا شد و چهره‌هایی چون ضیاءپور، حمیدی، کاظمی، ویشکایی و جوادی‌پور در میان فعالان این نمایشگاه به چشم می‌خورد. جلیل ضیاءپور را باید تأثیرگذارترین نقاش معاصر ایران نامید. او با تأسیس انجمن «خروس جنگی»، جدال میان کهنه و نو را در نقاشی هدایت می‌کرد. با برپایی پنج نمایشگاه دو سالانهٔ نقاشی در تهران، از سال ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۵، این روند شکلی جدی و هدایت شده به خود گرفت، تلاش‌هایی که با تحولات ادبی و سیاسی دوران خود تا اندازه‌ای همراه و هماهنگ بود. از میان شاگردان برجستهٔ این نسل از نقاشان، می‌توان به چهره‌هایی چون زنده رودی، پیلارام، کلانتری، قلذریز، سهراب سپهری و منوچهر شیبانی اشاره کرد. در این میان، چهره‌های نوجویی چون محمود جوادی‌پور، لیلی تقی‌پور، محمد بهرامی، پرویز کلانتری و مرتضی ممیز نخستین هنرمندان نوگرایی بودند که گرایش به کودک و تصویرگری کتاب‌های کودکان را مورد توجه قرار دادند و استیلیزه کردن نقاشی را در تصویرگری کتاب‌های کودکان دنبال کردند. این تلاش‌ها مقارن با نیمهٔ دوم سال‌های دههٔ بیست و تمام سال‌های دهه ۳۰ و ۴۰ بوده است.

لیلی تقی‌پور با گرایش به تصویرگری کتاب، نخستین تصویرگری کتاب‌های کودکان، به شکل امروزی را در ایران پایه‌گذاری کرد. او در این مورد می‌گوید: «توسط بزرگ علوی، با صبحی آشنا شدم و نقاشی‌هایی برای کتاب ملازلفعلی او ساختم.»[۲]

تصویرگری کتاب «افسانه‌ها»ی صبحی، از نخستین آثار هنری و خلاق او در زمینهٔ تصویرگری به شمار می‌رود. محمد بهرامی نیز همین تلاش را در کتاب‌های «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» مهدی آذریزدی ادامه داد.

محمود جوادی‌پور، در سال ۱۳۳۵، کتاب «موش و گربه» را به روش چهار رنگ تصویرگری می‌کرد. از این کتاب به عنوان نخستین کتاب رنگی به شکل جدی، هنرمندانه و امروزی در عرصهٔ کتاب‌های کودکان نام برد. جوادی پور در مورد تصویرهای رنگی در کتاب می‌گوید: «در آن زمان، چاپ رنگی از راه تفکیک رنگ‌ها و با استفاده از فیلترهای رنگی و دستگاه دوربین عکاسی، در ایران بی‌سابقه بود.»[۳]

به این ترتیب، سال‌های گذار از نقاشی کلاسیک به نقاشی پیش مدرنیته و از نقاشی پیش مدرنیته به نقاشی نوین امروز، به گونه‌ای شکل گرفت که مرحلهٔ شکوفایی آن با رویکرد برخی از نقاشان خلاق به تصویرگری کتاب کودک همراه است؛ یعنی بار دیگر تصویرگری کتاب که پیشینه‌ای غنی در ادبیات کهن دارد، از سرگرفته شد؛ با این تفاوت که این بار کودکان، علاقه‌مند پی‌گیری‌های تصویری آن بودند، نه بزرگسالان. چرا که تصویرگری کتاب‌های بزرگسالان، پس از تولد کتاب کودک، برای همیشه کنار گذاشته شد و بزرگ‌ترها همراهی متن و تصویر را در گوشه و کنار

خیال، به کودکان وانهادند؛ درست همان اتفاقی که در مورد منظومه‌ها و شعرهای روایی صورت گرفت.

فرشید مثقالی، فرزند همین دوران گذرا است. دورهٔ پابرجایی نقاشی نوین، حضور هنر مفهومی در نمایشگاه‌های کانسپچوال (Conceptual) و تسلط خیال در هنر نقاشی، به گونه‌ای که فرم و رنگ در اختیار تأویل‌ها و دریافت‌های چندگانهٔ هنرمند قرار می‌گیرد. پیش از مثقالی، راههای ورود به طراحی واقعگرایانه در تصویرگری، توسط لیلی‌تقی‌پور و محمد بهرامی هموار شده بود، جوادی پوررنگ‌های تفکیکی را به حوزهٔ کتاب‌های کودکان راه داده بود و ممیز نخستین نشانه‌شناسی‌ها را در قالب گرافیک ساده و استیلیزه شده در نقاشی کتاب‌های کودکان به نمایش گذاشته بود. پس از آن، نوبت فرشید مثقالی بود تا نخستین نشانه‌های انتزاع را در حوزه فرم و تفکر، وارد تصویرگری کتاب‌های کودکان کند.

فرشید مثقالی و آغاز دوران انتزاع در تصویرگری کتاب کودک

وجود انتزاع تا پیش از حضور مثقالی، تنها در قالب تصویر کردن ماجراها و شخصیت‌های افسانه‌ای روی داده است؛ یعنی تنها در چارچوب شخصیت‌ها و نه فضاسازی و عناصر خیال.

ورود فرشید مثقالی به دانشکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۳۹، مقارن با ظهور سومین نسل از نقاشان نواندیش است. شکل‌گیری کتاب کودک و حضور رنگ در تصویرگری کتاب که از نخستین سال‌های دههٔ ۴۰ صورت گرفت، با برگزاری نمایشگاه‌های دوسالانهٔ اول تا پنجم نقاشی، از سال‌های ۳۷ تا ۴۵ همراه بود. گسترش نگاه انتزاعی به نقاشی، بدون شک مقدمهٔ ورود فرشید مثقالی به دنیای خیال، در تصویرگری کتاب کودک بوده است. نخستین نشانه‌های انتزاع در تصویرگری به صورت شکستن فرم و شخصیت‌های انسانی در کتاب «جمشید شاه» مثقالی، خود را نشان می‌دهد. این ساختارشکنی، پیش از آن که تابع یک حرکت عمومی در تصویرگری باشد، حاصل انتخاب آگاهانه مثقالی در آشنایی‌زدایی از عناصر تصویری است.

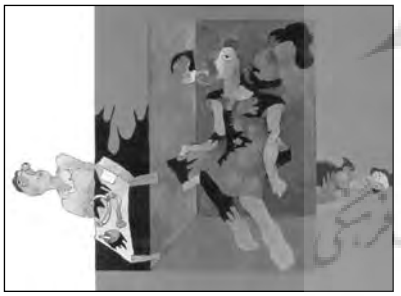
شروع به کار کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، با گرایش‌های روشنفکرانهٔ فیروز شیروانلو و با برنامه‌ریزی منسجم و آگاهانهٔ وی صورت می‌گیرد. این گرایش مقدمهٔ حضور تصویرگرانی چون جودی فرمانفرماییان، پرویز کلانتری، نورالدین زرین کلک، نیکزاد نجومی و فرشید مثقالی است. کانون پرورش، با دعوت از هنرمندانی که جمعاً به دنیای هنر و ادبیات بزرگسالان تعلق دارند، حرکتی فراگیر را در تولید و پخش کتاب کودک آغاز می‌کند. دعوت از نویسندگان و شاعران ادبیات بزرگسال، هم‌چون منوچهر نیستانی، م آزاد، سیاوش کسرایی، جواد مجابی، غلامحسین ساعدی، مهرداد بهار، محمد علی سپانلو، م به‌آذین، احمدرضا احمدی، نادر ابراهیمی و داریوش آشوری تحرکی تازه به ادبیات کودکان می‌دهد؛ هر چند این حرکت، خالی از نگاه بزرگسالانه به ادبیات کودکان نیست. همین دعوت، از نقاشان هنر بزرگسال نیز صورت می‌گیرد و به حضور شخصیت‌هایی چون کلانتری، زرین‌کلک، دادخواه، نجومی، ممیز و مثقالی می‌انجامد. گسترش کیفیت در عرصهٔ تدوین متن، تدوین تصویر، صفحه‌آرایی و چاپ مناسب سبب می‌شود که نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰، به سال‌هایی تعیین‌کننده و تأثیرگذار در ارائهٔ کتاب کودک در ایران تبدیل شود؛ تلاش‌هایی که پیش از آن، در حدی نه چندان فراگیر در انتشارات امیرکبیر، سخن و بنگاه ترجمه و نشر کتاب دنبال می‌شد. جالب آن که دعوت از هنرمندان ادبیات و نقاشی بزرگسال، اگر چه به ماندگاری تقریباً همهٔ نقاشان نامبرده در حوزهٔ تصویرگری کتاب کودک انجامید، نویسندگانش دوباره به دنیای بزرگسال بازگشتند و از خیل شاعران و نویسندگان دعوت شده، فقط م ـ آزاد، نادر ابراهیمی و احمدرضا احمدی در سرزمین ادبیات کودک باقی ماندند.

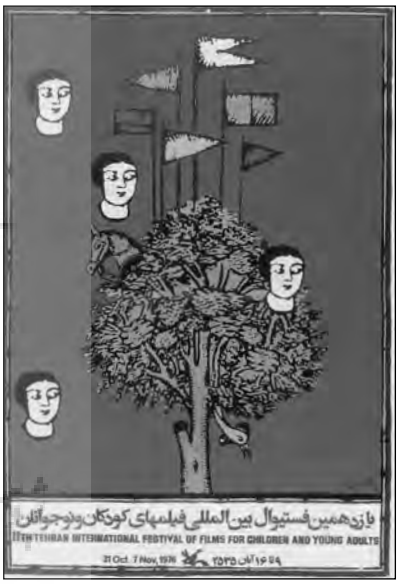
ورود مثقالی به دنیای کتاب کودکان، با دو فرآیند مهم و ماندگار همراه است:

۱. اشتیاق به حضور مدرنیزاسیون در نقاشی و سپس تصویرگری کتاب که با تأثیر از شیوه‌های امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و بعدها آپ آرت و پاپ آرت اروپایی شکل گرفته بود و با همزیستی خلاقانهٔ هنر بومی و تأثیرات مدرنیسم اروپایی همراه شد. این اشتیاق، با گسترش هنر مفهومی (کانسپچوال) در تصویرگری کتاب‌های کودکان، به طور مشخص در آثار مثقالی و در محدوده‌ای کوچک‌تر در آثار نیکزاد نجومی، بهمن دادخواه، ضیاءالدین جاوید، یوتا آذرگین، ژن‌رمضانی و نورالدین زرین‌کلک همراه بوده است. عنصر انتزاع، ابتدا از شکستن فرم در کتاب «جمشید شاه» مثقالی آغاز شد و سپس در کتاب‌های «مارمولک کوچک اتاق من»، «می‌تراود مهتاب» و «من و خارپشت و عروسکم» به حضور انتزاع در ترکیب و مفهوم در تصویرگری دهه ۵۰ انجامید.

۲. گسترش صنعت چاپ، عکاسی و امکانات نقاشی؛ شکل‌گیری نهادهای مرتبط با ادبیات کودک؛ گسترش فعالیت‌های سینمایی برای کودکان؛ راه‌یابی گرافیک به حوزه تصویرگری و رشد تدریجی ذهن کودکان در فراگیری مفاهیم انتزاعی، فرآیند مهم دیگری در گسترش نگاه تخیلی به دنیای تصویری کودکان بوده است.

فرشید مثقالی با بهره‌وری از خلاقیت‌های شخصی، آشنایی با هنر گرافیک و هنر نوین جهانی،





تصویرگری کتاب‌های کودکان را آغاز کرد. نخستین آثار او، با طراحی‌های قلمی شکل می‌گیرد و سپس به استفاده از ترام‌های رنگی، کُلاژ پارچه و کاغذ، چاپ دستی، آبرنگ، عکاسی و ویژگی‌های چاپ سنگی می‌انجامد. تصویرهای مثقالی، چند خلأ عمده را در تصویرگری کتاب‌های کودکان پر کرده است:

الف) **ضعف تصویرگران در حوزهٔ طراحی**: این ضعف، هنوز در آثار تصویرگران امروز هم به چشم می‌خورد. مثقالی که زمانی در عرصهٔ نقاشی حرفه‌ای بزرگسالان، این فعالیت را در عرصهٔ مطبوعات و در مجلهٔ نگین شروع کرده بود، با کارکرد همه جانبه، قدرتمند و مسلط به طراحی می‌پردازد. رنگ در آثار او تکمیل‌کنندهٔ خط است و نه لایه‌پوشانی ضعف‌های طراحی او. خط‌های محیطی در آثار مثقالی، عنصر اصلی نمایش روایت‌ها و حالت‌های انسانی است. اکسپرسیون و حالت گرایی راه یافته در آثار مثقالی، به ویژه در کتاب «پسرک چشم‌آبی»، از این ویژگی سرچشمه می‌گیرد. حضور خط در همهٔ آثار مثقالی و از جمله در کتاب «جمشید شاه» و «قصه‌هایی از باله»، به تنهایی گویای انتقال روایت از متن به تصویر است.

ـ خلأ دوم، امکانات محدود چاپ در به کارگیری از رنگ‌های چند مایه است. استفاده از رنگ‌های تمپلات که تقریباً در همه آثار ممیز وجود دارد و به (یکی از ویژگی‌های تکنیک شخصی ممیز در تصویرگری تبدیل شده و زبان غنایی ساده شده‌ای را دنبال کرده)، عمدتاً به دلیل محدودیت‌های چاپ صورت می‌گیرد. فرشید مثقالی با امکانات تازهٔ کانون پرورش و ویژگی چاپ رنگی، به خلق تصویرهایی چهاررنگ با کاربرد سایه- روشن روی می‌آورد و در کتاب‌های «قهرمان»، «شهر ماران» و «پسرک چشم آبی» به خوبی از آن بهره می‌جوید.

ـ خلأ سوم، حضور محدود تخیل در تصویر است؛ چرا که تخیل نمی‌تواند در پرداخت رئالیستی و واقعگرایانه در تصویرگری کتاب‌های کودکان جای زیادی داشته باشد. استفاده گسترده از خیال انگیزی در خط، فرم و رنگ در آثار مثقالی، به حضور گستردهٔ فانتزی در تصویر می‌انجامد.

ـ خلأ چهارم، وفاداری تصویرگر به یک زبان تصویری خاص و یک تکنیک تکرار شده است که این ویژگی، با توجه به ژانر و گونه‌های محتوایی داستان در شکل افسانه شعر یا روایت، لحن و تکنیک خاص خود را می‌طلبد. این خلأ در آثار مثقالی، با توسل به شیوه‌های گوناگون تصویرگری و هماهنگ با نوع متن، پر می‌شود.

مثقالی باتوجه به ماهیت هر قصه یا شعر، به زبان معینی در تصویر روی می‌آورد و زبان مناسب آن را کشف می‌کند (که البته کتاب‌های «تو را من چشم در راهم» و «افسانه آفرینش در ایران» از این قاعده مستثناست). همین چند زبانه بودن تصویر در آثار متعدد مثقالی، تازگی‌های خلاقانه‌ای را به همراه می‌آورد که تنها با آثار بهمن دادخواه و گاهی نیز نورالدین زرین‌کلک قابل مقایسه است.

خلأ دیگر حضور تصویرگری ایران در عرصه‌های بین‌المللی و اتخاذ نگاهی جهانی به تصویر است، ضمن دارا بودن ویژگی‌های بومی و ایرانی. هرچند این حضور نیاز به نزدیکی با گرایش‌های فرامرزی تصویرگری دارد و فراموش نکنیم که تصویر هم چون سینما و ادبیات، یک زبان بین‌المللی است و ابزاری برای نزدیکی ملت‌ها. کتاب «ماهی سیاه کوچولو» نخستین جایزهٔ جهانی را در این زمینه برای مثقالی و تصویرگری کتاب کودکان ایرانی به ارمغان می‌آورد و بعدها انتخاب مثقالی به عنوان برنده جایزه بزرگ اندرسن، این حضور را به اوج شکوفایی و اعتبار خود هدایت می‌کند.

مثقالی اگرچه بنا به گفته خودش، تصویرگری را به کمک غریزه و تجربی دنبال کرده[۲]، تأثیرگذاری او بر تصویرگران دهه ۶۰ و ۷۰، مبتنی بر غریزه نیست.

این تأثیر به حدی ژرف و آگاهانه است که خط فکری و شیوهٔ طراحی و تسلط بر فرم و تکنیک مثقالی را هنوز هیچ تصویرگر دیگری نتوانسته تکمیل کند؛ هرچند به کارگیری همه‌جانبه تخیل در آثار تصویرگران امروز، بسیار وسیع‌تر از تصویرهای دهه ۴۰ است. (آثار ارائه شده در پنجمین نمایشگاه تصویرگران تهران، در سال ۸۱ گویای این ادعاست).

فرشید مثقالی با راه دادن عنصر تعلیق که نخستین بار در تصویرگری کتاب «مارمولک کوچک اتاق من»، صورت می‌گیرد، به فرایندی دست می‌یابد که تصویرگری دههٔ ۷۰، آن را دستمایهٔ کار خود قرار داده است. مثقالی با این رویکرد، مهم‌ترین رویداد هنری را در خنثی کردن نیروی جاذبه در نقاشی، به دنیای کودکان راه داد و این همان اتفاقی است که در ذهن همه کودکان روی می‌دهد. در ذهن کودک نیز اندیشه‌ها و عناصر، کم‌تر ثبات دارند و هرچیزی می‌تواند به گونه‌ای دیگر در دسترس ذهن او قرار گیرد. همین رویکرد کودکانه، ماندنی‌ترین کارهای فرشید مثقالی را در عرصهٔ گسترش خیال و به کارگیری هنرمندانهٔ عناصر گرافیکی به دنبال می‌آورد.

رده‌بندی آثار مثقالی از نظر تکنیک

مثقالی تصویرگری است که هیچ گاه سبک و سیاق یک سانی را در تصویرگری‌هایش برنگزیده و با دنباله روی از نوجویی همیشگی خودش، راه‌های

تازه‌ای را برای تصویرگری هر کتاب انتخاب کرده است. رده‌بندی تکنیکی آثار مثقالی را در تصویرگری کتاب کودک، به ترتیب چنین می‌توان دنبال کرد:

۱. به کارگیری خطوط محیطی در تصویرگری (طراحی بدون رنگ)

مثقالی کتاب‌های «امیرارسلان نامدار»، «قصه‌های شیخ عطار»، «قصه‌هایی از باله»، «استاد استادان» و «تو را من چشم در راهم» را به شیوهٔ طراحی بدون رنگ و با استفاده از خطوط محیطی و با قلم طراحی تصویرگری کرده است. این شیوهٔ تصویرگری که بیشتر برای کتاب‌های نوجوانان مناسب است، در هریک از آثار مثقالی به شیوه‌ای نسبتاً مستقل و نه چندان تکراری صورت گرفته. در کتاب‌های «قصه‌های شیخ عطار» (از مجموعه قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب) و «استاد استادان» که بی‌شباهت به کاربرد قلم طراحی در تصویرگری کتاب‌های «قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب» زرین‌کلک و علی اکبر صادقی نیست، مثقالی ساده‌ترین و گویاترین خط‌های بدون رنگ را به کار می‌گیرد. در این آثار، از عناصر خیال و تعلیق که در دیگر آثار مثقالی موج می‌زند، چندان اثری‌دیده نمی‌شود. در عوض فرم‌های انحناپذیر و نزدیک به رئالیسم کودکانه که برگرفته از نگارگری (مینیاتور)های استیلیزه شده است، به آن سادگی و جذابیت خاصی داده است.

در کتاب‌های «امیرارسلان نامدار» و «قصه‌هایی از باله»، به کارگیری عنصر خیال و تعلیق با کاربرد نگاه‌های گرافیکی، به محتوای تصویرها راه می‌یابد و از آن ساده فهمی تصویری فاصله می‌گیرد. این دو کتاب، از آثار جذاب تصویری بدون رنگ برای نوجوانان به شمار می‌رود. به کارگیری هنر گرافیک در آماده‌سازی پوسترها، رگه‌هایی از این تصویرها را در برمی‌گیرد، به خصوص در استفاده از رنگ‌های سیاه در زمینه‌های محیطی گسترده، یعنی نوعی تصویرگری که بدون شک از تأثیر طراحی آفیش‌های غیر ایرانی بی‌نصیب نبوده است. سادگی و جذابیت این تصویرها، نوعی درک هنری زیباپسندانه را به حوزه علاقه‌مندی‌های نوجوانان می‌کشاند. لحن تصویرها در این دو کتاب، سرشار از تخیل و افسانه‌آمیز است؛ به ویژه در ایجاد فضاهای سیاه محصور میان خطوط محیطی. اما به کارگیری خط در طراحی‌های قلمی کتاب «تو را من چشم در راهم» با وجود تازگی‌های موجود و استفاده از لحن طراحی‌های قدیمی، از علاقه‌مندی‌های نوجوانان به دور است و به هیچ‌وجه بازتاب لحن رمانتی‌سیستی این گروه از شعرهای نیما نیست. در هر حال، حضور انتزاع در این اثر مثقالی، از حد خط فراتر رفته و حوزهٔ فرم و تفکر را نیز درگیر خود کرده است. این طراحی‌ها، پیش از آن که پاسخگوی نیاز نوجوانان باشد، حاصل علاقه‌های شخصی مثقالی است.

۲. طراحی با خطوط رنگی

در کتاب‌های «کره اسب سیاه» و «پرویز و آیینه» برخی از سطوح طراحی شده، با ترام‌های رنگی پوشانده شود که البته آن‌ها را هم طبیعتاً باید در همین بخش قرار داد، چرا که رنگ‌آمیزی آن در حوزه عمل تصویرگر قرار ندارد.

۳. به کارگیری رنگ‌های ساده و تمپلات

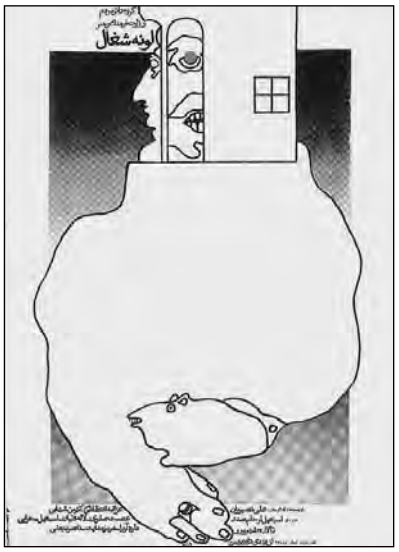
در کتاب خروس زری ـ پیرهن پری، مثقالی به سادگی رنگ‌ها را در محدودهٔ خط نگاه داشته، بدون آن که درگیر سایه ـ روشن‌های رنگی شود. تصاویر این کتاب، ساده و کودک پسندانه است، ولی هنوز از ویژگی‌های همیشگی آثار مثقالی، یعنی وفور عناصر خیال و شکستن محدودهٔ خط و رنگ، در آن‌ها خبری نیست.

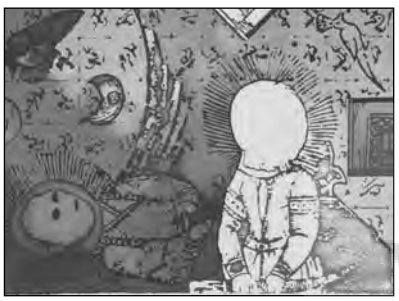
کتاب «آرش کمانگیر» که یکی از هنرمندانه‌ترین آثار مثقالی و برندهٔ جوایز جهانی معتبری است، با استفاده از خطوط رنگی که با قلم و آب مرکب روی نوعی کاغذ کاهی صورت گرفته، تصویرگری شده. قدرت طراحی و فضاسازی تصویرها چنان خلاصه و گویاست که کودک مخاطب، خلأ رنگ را در تصویرها احساس نمی‌کند. چنین ویژگی توانمندی، در کم‌تر آثاری از تصویرگران‌دیده شده. صفحه آرایی، ترکیب‌بندی و ارتباط متن با تصویر در این کتاب به خوبی شکل گرفته، اما متأسفانه تیپ‌بندی‌ها و شخصیت‌سازی‌های کتاب، کم‌تر ایرانی است. با وجود آن که اسطوره آرش از به یادماندنی‌ترین آثار میتولوژی ادبیات باستان ایران است، کم توجهی به نمادهای تصویری هنر کلاسیک ایران، متن را می‌آزارد و تعلق آن را به حوزه ادبیات ماندگار اسطوره‌های ایران با تردید روبه‌رو می‌سازد؛ هرچند در توانمندی‌های هنری و تصویری آن هیچ تردیدی وجود ندارد.

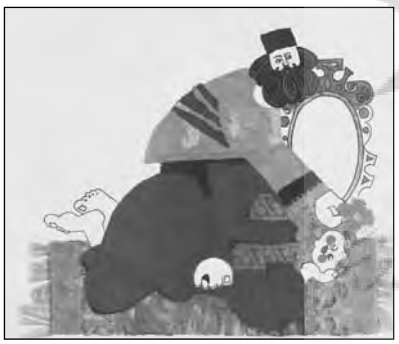
۴. تلفیق طراحی و سطوح پراکنده رنگی

کتاب «جمشید شاه»، نمونهٔ موفق کارکرد تصاویری است که با خطوط محیطی آزاد، ولی محکم صورت گرفته. ساختار شکنی‌های تصویری در این کتاب، در چارچوب حرکت آزادانهٔ خطوط و ایجاد فضاهای اسطوره‌ای و ابهت آفرین شکل گرفته. رنگ‌گذاری پراکندهٔ تصویرگر، با حضور فضاهای فراوان سفید در اطراف آن، سبب شده که بخش اصلی تصویر موردتوجه کودک قرار گیرد و تصویرگر هیچ نیازی به پوشاندن فراگیر همهٔ بخش‌های طراحی شده با رنگ ندیده و در نتیجه، سطوح رنگی نیز آزادانه و به دلخواه هنرمند، شکل گرفته است.

سفیدخوانی گسترده تصویرهای این کتاب،







امکان راه‌یابی متن را به درون تصویرها عملی کرده و در نتیجه، کارکرد تصویر گر در همه ابعاد آن آزاد و به دور از گرایش افراطی به رنگ صورت گرفته. این تکنیک نیز تنها در کتاب «جمشید شاه»دیده می‌شود و در آثار دیگر مثقالی تکرار نشده.

۵. تکنیک کلاژ (پارچه و کاغذ رنگی)

مثقالی در عرصه آزمون‌های گوناگون خود در حوزه تصویرگری، از تکنیک پارچه و کاغذ رنگی، در کتاب عمونوروز استفاده کرده و این نخستین بار است که کلاژ پارچه به عنوان تکنیک مستقل برای تصویرگری کتاب کودک ایرانی برگزیده شده. تصاویر این کتاب بسیار کودک پسند است و با درون‌مایهٔ یکی از کهن‌ترین افسانه‌های زیبای ایرانی همخوانی دارد.

۶. تکنیک چاپ دستی

فرشید مثقالی در کتاب فراموش نشدنی «ماهی سیاه کوچولو»، از روش چاپ دستی بالینولئوم و با ایجاد لایه‌های چند رنگ روی یکدیگر، استفاده کرده و از این نظر نیز در زمان خود نوآوری درخشانی صورت داده است. تصویرگری «ماهی سیاه کوچولو»، نخستین جوایز جهانی تصویرگری ما را در نمایشگاه براتیسلاوا و بولونیا به ارمغان آورده.

ترکیب‌بندی‌ها در این تصاویر، درخشان و دلنشین است و در هر کدام از آن‌ها یکی از عناصر رویارویی ماهی سیاه کوچولو با شخصیت‌های داستانی، به صورت برجسته و نمایان ترسیم شده است.

استفاده از چاپ دستی که پیش از آن، به زیبایی تمام در آثار تصویری ممیز، به شکل سیاه و سفید به کار گرفته شده بود، در این اثر مثقالی با رنگ‌آمیزی آزاد و مسلط صورت گرفته است.

ریتم سفر پایان‌ناپذیر ماهی سیاه با حرکت تصویر در میانه‌های متن، هماهنگی جالب توجهی دارد.

فرشید مثقالی یک بار دیگر از این تکنیک، در کتاب «من و خارپشت عروسکم» استفاده کرده؛ با این تفاوت که خطوط محیطی عناصر طراحی شده، این بار به صورت رنگی است و نه سیاه و سفید. تفاوت دیگر آن، به کارگیری عنصر تعلیق در ترکیب‌بندی‌های تصویری این کتاب و جلوه‌های انتزاع در جابه‌جایی و فرم‌بندی تصویرهای ارائه شده است. تصویرهای این کتاب، هم چون کتاب «مارمولک کوچک اتاق من»، یکی از انتزاعی‌ترین آثار مثقالی در نوع نگاه، ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی به شمار می‌رود. این کتاب نیز دیپلم افتخار نمایشگاه لایپزیک آلمان را در طراحی کتاب و جایزه برگزیدهٔ نومای ژاپن را در کیفیت تصویرگری کسب کرده است و آخرین کتاب او در عرصهٔ موفقیت‌های جهانی به شمار می‌رود.

تصاویر کتاب «من و خارپشت و عروسکم» اگرچه با دشواری‌های درک و علاقه‌مندی کودکان همراه است، با متن سوررئالیستی داستان کتاب کاملاً هماهنگی دارد.

۷. به کارگیری تکنیک آبرنگ

دوران استفاده از فضاهای ابری و خیال‌انگیز آبرنگ در آثار مثقالی، یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تصویرگری کتاب کودک در ایران را پدید آورده است؛ دوره‌ای که بعدها در آثار بسیاری از تصویرگران، به گونه‌ای متفاوت تکرار شده. کاربرد آبرنگ در این آثار، با سایه ـ روشن‌های خیال‌انگیز برجسته‌ای همراه است و تصویرگر با کاربرد لی‌اوت‌های خلاقانه و قرار دادن عناصر تصویری در فضاهای شناور رنگی، به تجربه‌های قابل توجهی دست یافته است. تصویرگری کتاب‌های «قهرمان»، «شهر ماران»، «پسرک چشم آبی»، «مارمولک کوچک اتاق من» و «ماژن» حاصل این دوره از کارهای اوست که تقریباً در دوره‌هایی نزدیک به هم صورت گرفته.

در کتاب «قهرمان» و «شهر ماران»، مثقالی برای نخستین بار بر موتیوها و نقش مایه‌های رنگی در فرم‌بندی تصویرها متوسل می‌شود و اندام‌های عناصر تصویری را در حاشیهٔ موتیوها به گردش در می‌آورد. در هم بافتگی شخصیت‌های داستانی با نمادهای نزدیکی از طبیعت، با توسل به همین موتیوها صورت گرفته و در ابعاد فراوان از اکسپرسیون و بیان‌های تصویری توانمندی در شخصیت‌پردازی و فضاسازی متن تصویری همراه است. سفیدخوانی در این دو کتاب، برجسته‌سازی خاصی دارد و از هماهنگی مناسبی برخوردار است. این سفیدخوانی در دو کتاب «پسرک چشم آبی» و «مارمولک کوچک اتاق من» کم‌تر است، اما طراحی قدرتمند و جابه‌جایی عناصر تصویری خلاقانه، به آن ماهیتی هنرمندانه بخشیده.

در کتاب «مارمولک کوچک اتاق من»، عنصر تعلیق برای نخستین بار در تصویرگری کتاب‌های کودکان و در همه ابعاد آن حضور می‌یابد و شخصیت‌های تصویری، بدون تابعیت از نیروی جاذبه، در فضا شناور می‌شوند. این ویژگی که در آثار هنرمندان سوررئالیستی چون شاگال، بارها به کارگرفته شده، بعدها در تصویرگری کتاب‌های دهه ۷۰، به اوج خود می‌رسد و تصویرگران ایرانی، به فراوانی به آن علاقه نشان می‌دهند. با وجود این، ترکیب‌های رنگی و تصویری این کتاب تا اندازه‌ای از درک و علاقه‌مندی کودکانه دور شده است. اگرچه مثقالی در چنین کارکردی، بیش از همه به آینده تصویری کودکان نسل‌های بعد می‌اندیشد، فضاهای خیال‌انگیز پدید آمده، مانع از گردش خیال کودکِ آن روز، در کوچه‌های سبز و خاکستری تصویرها نخواهد بود. حضور انتزاع در تصویرهای

این دو کتاب، از ساختارشکنی محدود به سطح و فرم خارج شده و به نوع نگاه، ترکیب‌بندی و تفکر مفهومی راه یافته است. فراموش نکنیم که شخصیت‌های بزرگسال این دو کتاب، اگر از نظر ظاهر، مهربانانه ترسیم نشده و با نوعی خشونت گرایی در بیان همراه است، حاصل محتوای همان داستان‌هاست که جنبه‌های خُرافی و والدگرایانه دنیای بزرگسالان در آن به نمایش گذاشته شده.

۸. به کارگیری هنر عکاسی و ویژگی‌های چاپ سنگی

فرشید مثقالی در کتاب «می‌تراود مهتاب»، زمینهٔ عکس‌ها را با نوعی چاپ عکس دستی و ایجاد فضاهای خیال‌انگیز تصویر کرده و در کتاب «افسانه آفرینش در ایران»، کُلاژهای تصویری ویژه‌ای را با استفاده از تصاویر چاپ سنگی در کتاب‌های کهن به کار گرفته. کلاژهای تصویری این کتاب، با وحدت دیداری تصاویر تکه شده از متون کهن، شکل گرفته. این تصویرها اگرچه تأثیر پذیرفته از عناصر تصویری ادبیات کهن ایران است، بد نیست به خاطر بیاوریم که متن کتاب، به بازآفرینی اسطوره‌های ایران باستان و نبرد میان اهریمن و اهورامزدا تعلق دارد، در حالی که تصاویر به کار گرفته شده، یادگار تصویرهای کهن ایرانی در کتاب‌نگاری پس از دوران سده‌های میانه است. اگرچه این عدم تطابق تاریخی نمی‌تواند مانع نگاه نوآورانهٔ تصویرگر در کلاژهای اسطوره‌ای باشد، ارتباط نزدیک نوجوان با این تصاویر بعید به نظر می‌رسد و باتوجه به علاقه‌مندی‌های نوجوانانه در پذیرش طرح‌های واقعگرایانه و زیبایی‌شناسی عمیق آن‌ها در تصاویر کتاب، به نظر می‌رسد مثقالی هم چنان تمایلات هنری خود را دنبال کرده است و چندان پای‌بند اصول ارتباطی متن و تصویر با مخاطب عام نیست. ضمن آن که موفقیت در ارتباط زیبایی‌شناسی تصویر با مخاطب خاص آن، در قلمرو و تردید قرار دارد.

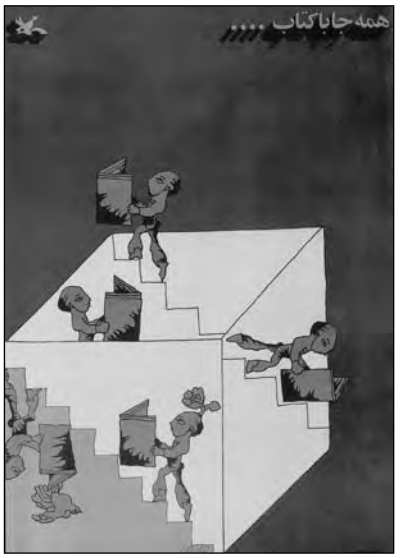
و اما تصویرهای کتاب «می‌تراود مهتاب»، از خیال‌انگیزی خاصی برخوردار است. اگرچه زرین کلک نیز در تصویرگری کتاب «کوروش شاه»، از روش رنگ‌آمیزی تصویرهای برجسته، در زمینهٔ عکاسی شده استفاده کرده، قلمرو خیال انگیزی این دو متن، چندان قابل مقایسه نیست. تدارک این تصاویر که تصویرگر به هیچ‌وجه سعی نکرده در آنها به عناصر ایماژ شاعر توجه کند (که این شیوه درستی در تصویرگری شعر و استقلال ایماژ تصویرگر به شمار می‌رود)، به برداشت‌های شخصی و کم و بیش شاعرانهٔ مثقالی مربوط است.

روش کلاژگونهٔ تصویرهای این کتاب، که جا به جا از امکانات عکاسی در آن‌ها استفاده شده، با رنگ‌گذاری‌های موضعی و پراکنده رو به روست که پرداخت به آن، به خلق نوعی تصویرهای سوررئالیستی منتهی شده و نوجوان مخاطب را با مفاهیم هستی‌شناسانه و امکانات ارتباط ذهنی انسان با طبیعت و جهان رؤیا رو در رو می‌کند. مثقالی در تصویرگری شعرها به هیچ‌وجه قصد ندارد قاب مشخصی برای محدود کردن ایماژ شاعر فراهم سازد، بلکه تنها ایماژهای ذهنی خود را به نمایش می‌گذارد و به این ترتیب، هم استقلال ذهنی خود را حفظ می‌کند و هم استقلال اندیشهٔ شاعر را. به یاد بیاوریم که در تصویرگری شعر، پای‌بندی جزء به جزء به اصول مجازی شعر در تصویر، همان قدر می‌تواند مضحک و ناممکن باشد که تدارک جعبهٔ صنایع دستی برای جا دادن آواز یک پرنده!

آثار مثقالی در چند نگاه

فرشید مثقالی در آفرینش‌های هنری خود، ضمن برخورداری از خلاقیت و ویژگی‌های هنری آشکار، از یک سو متأثر از گسترش خیال و ساختارشکنی فرم در آثار غیرایرانی است و از سوی دیگر، به حفظ حیاط خلوت ذهن شخصی خودش. او بی آن که تلاش ورزد اجباراً به تمایلات کودکان و انعکاس علاقه‌مندی‌های آنان در آثار خود بپردازد، دریچه‌های خودساختهٔ رؤیاهایش را به روی کودکان می‌گشاید تا آن‌ها در صورت تمایل، پا به برج‌های هزار توی خیال او بگذارند. مثقالی هیچ اصراری ندارد به این که برای کودکان به مفهوم عام آن نقاشی کند. کودکان مخاطب او، کودکان ویژهٔ آینده هستند؛ کودکانی که برای درک تصویرهای او باید قلمرو آزمون‌های پیشین را پشت سرگذاشته و توانمندی ورود به سرزمین‌های فراتر از خیال را تجربه کرده باشند.

کودک تصویر شده در آثار مثقالی، کودکی فرامرزی و فراملیتی است. کودکی است که پیش از آن که هویت بومی‌اش مهم باشد، کارکرد او در حوزهٔ خیال و زیبایی‌شناسی هنری آن اهمیت می‌یابد. مثقالی نخستین تصویرگری است که به حضور عناصر انتزاعی در تفکر و ویژگی تعلیق در تصویرگری علاقه نشان داده. او طراح چیره‌دستی است که انگشتانش به دور از دغدغه پیروی از خطوط محیطی، به خط کشیدن در اطراف گسترهٔ خیال می‌پردازد. او با چنین رویکردی، آخرین عنصر مسلط بر تصویرگی را که همان بازتاب خیال در جزم و مفهوم باشد، وارد کتاب‌های کودکان می‌کند و آن را به معیارهای جهانی زیبایی‌شناسی می‌کشاند. معیارهایی که با وجود گذشت نزدیک به ربع قرن از خلق آن‌ها، هنوز هم از اعتبار کافی برخوردار است و هم‌چنان تأثیرگذار. هیچ هنرمندی به اندازه فرشید مثقالی، بر جریان امروز تصویرگری سایه نینداخته، چه در گسترهٔ حضور خیال و مفهوم، چه در طراحی آزادانهٔ خطوط محیطی و چه در بیان



حالت‌های انسانی و اکسپرسیون‌های تصویری. تأثیرگذاری دیگر هنرمندان، بر جریان تصویرگری معاصر، بیشتر جمعی بوده تا فردی. این حکم را فقط می‌توان برای آثار مثقالی (و گاهی نیز بهمن دادخواه) صادر کرد؛ آن هم به دلیل نمادهای روشنی که در تصویرگری امروز به چشم می‌خورد و نیز میزان محبوبیت و هنرمندپسندی او در میان نسل جوان تصویرگر امروز.

شناخت درست مثقالی از طراحی و آناتومی، با درک آگاهانهٔ او از عناصر گرافیکی و جابه‌جایی باورپذیر عناصر تصویری در فضا، به همراه جسارت آشکار او در انتخاب شیوه‌های گوناگون تصویری، به او این امکان را داده که به عنوان هنرمندی آوانگارد، به عمیق‌ترین نیازهای هنری نسل‌های پس از خود پاسخ دهد و پیشروتر از همدوره‌های خودگام بردارد. هرچند در آثار مثقالی کم‌تر نشانهٔ مستقیمی به عناصر بومی وجود دارد. صرف‌نظر از کتاب‌هایی چون «عمو نوروز»، «قصه‌های شیخ عطار» و «افسانهٔ آفرینش در ایران» و او از انعکاس ویژگی‌های آشکار بومی پرهیز کرده است، با وجود این، تأثیرپذیری او از عناصر ایرانی را بیشتر از همه باید در مفاهیم تصویری جست وجو کرد تا به‌کارگیری موتیوها و تیپ‌بندی‌های ایرانی. مثقالی هنگام کار، به حیاط خلوت اندیشه‌های شخصی خود پناه می‌برد و بی توجه چندان به تئوری طبقه‌بندی میزان درک تصویری کودکان و روان‌شناسی رنگ و فرم، کار خود را دنبال می‌کند. او در قلمرو دیده‌ها و پندارهای خود، به کمک خط‌ها و رنگ‌هایش، آزادانه به گردش درمی‌آید و سوار بر اسب خیال‌های رنگین خود، قلعه‌هایی می‌سازد سرشار از باورهای وهم‌انگیز و انسان‌هایی که در هویت‌های خیالی‌شان گرفتارند. چهرهٔ کودکان در آثار مثقالی، اگرچه گاهی ناهمگون جلوه می‌کنند، سرشار از پاکی‌ها و زیبایی‌های کودکانه است و این چهرهٔ ناباور بزرگ‌ترهاست که با نشانه‌های گاه کج و کولهٔ خود می‌خواهند کوچک‌ترها را به سلطهٔ خود درآورند و چشم‌های‌شان را با قطره‌چکان‌های باور خود پر کنند؛ همان اتفاقی که دنیای آبی قهرمان قصه را در کتاب «پسرک چشم‌آبی»، از او می‌گیرد و آن را از تیرگی اندوه و خرافه پر می‌سازد. تأثیرپذیری فرشید مثقالی از تحولات نقاشی نوین جهانی، در عرصهٔ اکسپرسیونیسم برای بیان حسی تصویر و هنر آپ آرت در استفاده از تکنیک‌های مدرن، آشکار و انکارناپذیر است. او با استفاده از زبان تصویری نوین، تحولات تاریخی هنر نقاشی را از طریق تصویرگری، وارد جهان کودکان می‌کند و آن‌ها را از همان ابتدا با عناصر نقاشی مدرن آشنا می‌سازد. وفاداری فرشید مثقالی به نقاشی، تا حدی است که نادر ابراهیمی نویسنده، در مقام یک منتقد می‌نویسد: «آقای فرشید مثقالی را باید نقاشی دانست که همیشه، سرسختانه کوشیده است که نقاش ـ به معنای هنری آن ـ باقی بماند...» [۵] و یا «قدرت غیرقابل انکار او در ارائه مفاهیم پیچیده، رنگ‌شناسی، طراحی، ترکیب‌بندی و قاب‌بندی، همه حکایت از امکانات مردمی می‌کند که حق بود فقط به کار خلق تابلوهای عظیم نقاشی می‌پرداخت و با گام‌های سنگین و آهنین و کوبندهٔ خود، بر پهنهٔ شیشه‌ای [و] شکستن دنیای کودکان قدم نمی‌نهاد.» [۶]

چنین قضاوت‌هایی در مورد آثار مثقالی، کم نیست و نادر ابراهیمی، نمایندهٔ طیف بزرگسالانی است که برای قلمرو خیال در جهان کودکان، حد و مرز قائل شده‌اند. معلوم نیست در چنین گفتاری، نادر ابراهیمی با حضور انتزاع، تخیل و ساختارشکنی در طرح و فرم تصویرهای کودکان به طور کلی مخالف است یا نوع عملکرد و شیوهٔ کار مشخص فرشید مثقالی در این زمینه. به نظر می‌رسد ترس از حضور خیال‌های فرامرزی در تصویرهای کتاب کودکان، او را به اتخاذ چنین موضعی کشانده باشد ؛ چرا که او در جایی دیگر، قضاوت مشابهی در مورد آثار نیکزاد نجومی می‌کند.

نادر ابراهیمی، در ادامهٔ همین گفت و گوها می‌نویسد: «آثار مثقالی، غالباً برای حضور در مسابقات بین‌المللی و هیأت‌های داوران و به همراه‌آوردن افتخار و اسم و رسم برای وطن مناسب است و این وظیفه‌ای بسیار مهم و پرشکوه است که البته، ارتباط چندانی با کودک ندارد...» [۷]

«و یک نمونه بسیار دردآور از آثارمثقالی که اوج کج‌گرایی و بافت ضدکودکانه‌ی آثار او را نشان می‌دهد، نقاشی‌های کتاب «مارمولک کوچک اتاق من» است. و در پایان، معتقد است که: «براساس پژوهش ناقص ما، اغلب کودکان ایرانی، در اکثر موارد، با نقاشی مثقالی، رابطه مطلوبی برقرار نمی‌کند.» [۸]

به نظر می‌آید نوعی شتابزدگی و گرایش به سلیقهٔ شخصی، در طرح این موضوع از طرف نویسندهٔ سرشناسی چون نادر ابراهیمی و برخی از صاحب‌نظران دیگر وجود دارد؛ به‌ویژه در تطابق نیازهای واقعی کودک معاصر با عناصر تصویری. این را می‌دانیم که اگر انتخاب واقعی باکودک باشد، با توجه به سلیقه‌های حاکم بر فرهنگ جامعه، کودک به سادگی تصاویر کارتونی، غیر ایرانی، کامپیوتری و پرماجرا (اکشن) را به همهٔ تصویرهای دیگر ترجیح می‌دهد و عدم ایجاد ارتباط مطلوب، منحصر به آثار مثقالی نیست؛ هرچند شاید ارتباط با آثار مثقالی کمی مشکل‌تر باشد. بدون شک بخشی از تعهد و سیاست هنرمند، آشنا ساختن کودکان این سرزمینی با ابعاد گسترده و چندجانبهٔ فانتزی، زیبایی‌شناسی، بیان تصویری هنرمندانه و نگاه تازه هنر امروزی است و بدون شک پیروی از چنین

آموزشی، به منظور بهره‌برداری همه‌جانبه کودک از آینده پی‌ریزی می‌شود و به هیچ‌وجه قرار نیست هنرمند در انتخاب سلیقه‌ها و شیوه‌های هنری خود، «دنباله‌رو»ی سلیقهٔ کودکان باشد. در این صورت، دنباله‌روی از معیارهای مسلط بر کتاب‌های بازاری، انتخاب اول و آخر نویسنده، شاعر و تصویرگر خواهد بود. این اظهارنظر نیز هم‌چنان وجود دارد که تیپ‌بندی‌های تصویری مثقالی در کتاب‌های کودکان، از سطح ادراک و علاقه‌مندی‌های کودکان خارج است و ساختارشکنی آگاهانه و گستاخانهٔ او در طرح انسان‌ها و اغراق در بیان حالت، برای کودکان آن دوره (و شاید هم کودکان هم عصر ما) دشوار ودور از ذهن به نظر می‌رسد. اگرچه برخی از این اظهارنظرها در مورد تصویرگری کتاب‌های «مارمولک کوچک اتاق من»، «افسانهٔ آفرینش در ایران» و «تو را من چشم در راهم» تا اندازه‌ای درست جلوه می‌کند، نمی‌توان به ضرورت خیال در فرم، تصویر و مفهوم نزد کودکان غافل بود و نیز به گرایش بسیاری از کودکان به خیال‌ها، باورها و تمایلات اصطلاحاً بزرگ‌تر از خود و نیز توانایی درک عمیق آن‌ها از حضور برخی پیچیدگی‌ها و ابهام‌های موجود در متن و تصویر (گرایش کودکان امروز به جاذبه‌های جادویی هری‌پاتر، حاصل همین تمایل آن‌ها به جهان پر از رمز و راز و شگفت‌زدگی است و هم‌چنین شیفتگی آن‌ها به آثار پر از کنایه و فانتزی سیلور استاین).

شکی نیست که فقدان رنگ و گردش قلم طراحی در قلرو بیان‌های اکسپرسیونیستی، در کتابی چون «تو را من چشم در راهم»، آن را از ماهیت تمایل نوجوانانه‌اش به شدت دور کرده است.[۹] همین ویژگی، در تصویرهای کتاب «افسانهٔ آفرینش در ایران» نیز به چشم می‌خورد. در عوض، در کتاب «مازن» نوعی هنر نمایی و شعبده‌بازی‌های تصویری و زبانی وجود دارد که درواقع به نوعی حضور جسارت کودکانه در جابه‌جایی آگاهانهٔ عناصر ترکیبی در تصویر و آشنایی با محور جانشینی، در قلمرو زبان‌شناسی (آن چنان که یاکوبسن آن را توضیح می‌دهد) می‌انجامد. خلق واژه‌های جدید، همراه با جابه‌جایی پازل‌گونهٔ تصویرها، کودک را به سرزمین جادویی خیال و رسیدن به جسارت در خودآزمایی و خودیابی می‌کشاند. این کتاب، هم‌چون فیلم برجستهٔ مثقالی به نام «دوباره نگاه کن»، به تقویت نگاه و پی بردن به ژرف‌نای هر پدیدهٔ ساده و محیطی کودکان می‌انجامد.

این را هم به یاد داشته باشیم که گفته‌های نادر ابراهیمی، در شرایطی شکل می‌گیرد که حضور تعهد اجتماعی در جهان آن روز، به نوعی الزام هنری تبدیل شده است و فقدان آن، منتقد را وامی‌دارد تا هنرمند را به پیروی از نظریهٔ «هنر برای هنر» محکوم کند. چنین گفت و گویی البته چندان هم دور از تصویر نیست، اما به یاد بیاوریم که فرشید مثقالی، خالق تصویرهای کتاب‌هایی چون «ماهی سیاه کوچولو»، «عمونوروز»، «مازن»، «قهرمان» و «پسرک چشم‌آبی» نیز هست و این همان نکتهٔ مثبت و برجسته‌ای است که نادر ابراهیمی به آن اشاره‌ای نمی‌کند و نیز به ضرورت حضور خیال‌های بدون مرز در ادبیات امروز کودکان ؛ البته بدون گرایش اغراق‌آمیز به واقعیت‌گریزی و حذف عناصر بومی و شخصیت‌های کودکان ایرانی در تصویر.

همهٔ این گفته‌ها در شرایطی یادآوری می‌شود که هیچ‌کدام این کتاب‌ها (به همت ناشر آن!) در اختیار کودکان امروزی نیست در حالی که فضای خلق تصویرها گاهی کپی شده از آثار مثقالی و هم‌چنین طیف وسیع تصویرهای غیرایرانی و بازاری بر ادبیات کودکان ایرانی حاکم است. از سوی دیگر، این نکته را نیز نباید فراموش کرد که گرایش به تصویرگری‌های خیال‌انگیز با نمادهای جهانی در تصویرگری امروز کتاب‌های کودکان، به حدی است که جدایی از عناصر بومی و گرایش به تصویرگری واقعی، به ویژه در کتاب‌های علمی و مستند امروزه، به شدت محسوس است و این روی‌گردانی از انعکاس واقعیت، در ابعادی اغراق‌آمیز در تصویرگری امروز کودکان و حتی نوع قضاوت داوران جشنواره‌های تصویرگری به چشم می‌خورد. همین انتخاب (ناآگاهانه) سبب شده تا گرایش به انتزاع، به نوعی تب تصویری تبدیل شود و نه انتخاب ارادی و کاملاً فکر شدهٔ خود تصویر. این نکته را هم نباید فراموش کرد که قرار نیست همهٔ عناصر تصویری مطلوب، در آثار یک هنرمند مشخص جمع شده باشد، چرا که تصویرگری و زمینه‌های رشد آن، یک فرایند جمعی است و نه کاملاً فردی. اگر هنرمندی چون مثقالی، حضور عناصر خیال را در تصویر به اوج خود می‌رساند (یعنی همان رسالتی که شعر به‌عهده دارد)، در عوض هنرمندان دیگری چون پرویز کلانتری، بهرام خائف و پرویز حیدرزاده به عناصر واقعگرای کودکانه، در تصویرگری اهمیت می‌دهند و چنین تقسیم کاری در تصویرگری دههٔ ۴۰، ۵۰ و ۶۰ به اتحاد نوعی تعادل در نگاه و پرداخت چندجانبه به واقعیت و خیال انجامیده است. و اما چرا این گرایش در تصویرگری دههٔ ۷۰، گرایشی مسلط و یک جانبه به سوی تصویرهای انتزاعی و حضور تعلیق در تصویرگری است (آن طور که از جمع‌بندی پنجمین نمایشگاه تصویرگران در سال ۸۱ حاصل می‌شود)؟ آیا چنین فرایندی را می‌توان به تسلط نگاه مثقالی در تصویرگران امروز مرتبط دانست بگذریم.

مرتضی ممیز، هنرمند گرافیست و تصویرگر برجستهٔ کتاب‌های کودکان، دربارهٔ فرشید مثقالی می‌نویسد: «شیوهٔ بیان او برای کسانی که زبان و بیان تصویری را نمی‌شناسند، نامفهوم و غریبه است

و نسبت به کارهایش واکنش غریبانه دارند. لحن او را در تصاویر و نیز کتاب‌های کودکان نمی‌پسندند و می‌کوشند طبق روال و اخلاق و رفتار جامعه بر غرایب کار تکیه کنند تا لطائف و زیبایی‌های آن.» [10]

چنین دفاعیه‌ای از فرشید مثقالی، می‌تواند نوعی پاسخگویی به نگاه نادر ابراهیمی وهم‌اندیشان او تلقی شود و نیز تکیه بر جنبه‌های هنری و جهانی آثار فرشید مثقالی و نه داوری مجموعه آثار او بر محور کودک‌پسندی و شناخت علاقه‌مندی‌های کودک. این نکته را نیز نباید فراموش کرد که در طرح چنین دیدگاه‌هایی، فقط «درک» کودک و «علاقه‌مندی»های او محور قضاوت نیست و طرح «نیازها» و «ضرورت آشنایی» کودکان آینده نیز در جای خود اهمیت دارد؛ هرچند چنین محورهایی در میان کودکان امروز، فراگیر نباشد. چنین گفت و گویی، با توجه به نیازهای کودکان در دست‌یابی به معیارهای زیبایی‌شناسی و هستی‌شناختی، می‌تواند همواره در فضایی سرشار از تفاهم ادامه یابد؛ چرا که هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که به درستی به همهٔ نیازهای کودکان (که از سلیقه‌ها، علاقه‌مندی‌ها و ضرورت‌های متفاوت و گاه مخالف هم برخوردارند) آگاه است و می‌تواند آن‌ها را در یک قفسه طبقه‌بندی کند.

مرتضی ممیز، دربارهٔ فرشید مثقالی، هم‌چنین می‌نویسد: «گرافیک معاصر ایران، به فرشید مثقالی مدیون است. در تصویرسازی معاصر ایران جایگاه محکمی دارد. سینمای انیمیشن ایران، بدون فیلم‌های فرشید مثقالی کامل نیست. نقاشی‌ها و مجسمه‌های فرشید، درست مانند طراحی‌ها و تصویرسازی‌های اوست...» [11]

و به این ترتیب، جایگاه فرشید مثقالی، نه فقط به عنوان یک تصویرگر، بلکه به عنوان گرافیست، انیماتور و مجسمه‌سازی خلاق مشخص می‌شود؛ بی آن که نیازی به آن باشد که همواره او را در چارچوب تفکر کودکانه و کودک‌شناسانه محدود کرد.

از مجموعهٔ این گفتارها چنین برمی‌آید که تعهد فرشید مثقالی، نوعی تعهد جهانی و فراملیتی است ؛ هنرمندی که قرار است ابعاد جهانی را در آثارش منعکس کند، بدون پای‌بندی زیاد به طرح معیارهای بومی و اصرار در انعکاس چهره‌های ایرانی. فرشید مثقالی، هم‌چون همتای دیگر خود، بهمن دادخواه، در این چارچوب فراتر از توانایی‌های تصویرگران معاصر خود عمل می‌کند. اندیشه‌های او خط و مرز ندارد و به سادگی از ویژگی‌های بومی عبور می‌کند و خود را به دست جریانی فراگیر می‌سپارد.

آرمان شهر تصویری او جامعه‌ای است که همهٔ کودکان را، از همهٔ ملیت‌ها دربرمی‌گیرد و کودکان تصویر شدهٔ او به سرزمینی خاص تعلق ندارد. تأثیرگذاری فرشید مثقالی، در انعکاس آبستراکسیون و انتزاع در هنر، به ویژه در تصویرگری، انکارناپذیر است. اگرچه تصویرگران دهه ۷۰، در بازتاب انتزاع تصویری، بسیار مدیون تلاش‌های خلاقانه مثقالی هستند، باز هم نباید فراموش کرد که گرایش همگانی آن‌ها، بدون حفظ نوعی تعادل جمعی میان واقعیت‌نمایی و خیال‌گرایی، به ایجاد خلأ سنگینی در بخش تصویرگری واقعگرایانه، به ویژه در تصویرگری کتاب‌های علمی، دانش اجتماعی، غیرتخیلی و مستندگرا (Non Fiction) انجامیده است. این دنباله‌روی، بدون شک از واقعیت‌گریزی جمعی، توجه فراوان به جنبه‌های حرف هنری و نفوذ فراگیر پست‌مدرنیسم در جامعه امروزی ریشه می‌گیرد. گریز از نمایش فرایندهای اجتماعی، حضور گستردهٔ تأویل و نگاه چندجانبه به واقعیت‌های تغییر شکل داده شده، همزمانی با هنر امروز جهانی و ملاحت تصویرهای تخیلی (و نه چندان سوررئال) ریشه‌های دیگر این گرایش جمعی است؛ در حالی که محتوای کتاب‌های کودکان ما، امروز از کاستی‌های فراگیر در بخش هنر و ادبیات و بازتاب تحولات اجتماعی رنج می‌برد. توجه به واقعیت‌نمایی در تصویر، هرچند در ابعاد رئالیسم کودکانه، می‌تواند کامل‌کنندهٔ مسیری باشد که نورالدین زرین‌کلک، زمان زمانی و پرویز کلانتری آغازکنندهٔ آن بوده‌اند و بهرام خائف و پرویز حیدرزاده ادامه‌دهنده آن. با وجود این، رگه‌های چندانی از تأثیرپذیری آثار آن‌ها در آثار تصویرگران امروزی به چشم نمی‌خورد.

فرشید مثقالی در گرایش خود به نقاشی مدرن در تصویرگری، چه درعمل و چه در بیان (که بسیار هم صادقانه ابراز شده)، ثابت کرده که کار خودش را می‌کند و راه خودش را می‌رود و اگر غیر از این باشد، او دیگر مثقالی نخواهد بود.

پاورقی‌ها:

۱ ـ برگرفته از فصل‌نامهٔ طاووس، شمارهٔ ۳ و ۴، بهار و تابستان ۱۳۷۹

۲ ـ پیشگامان نقاشی معاصر ایران، نوشته جواد مجابی، تهران: نشر هنر ایران، ۱۳۷۶

۳ ـ همان جا

۴ ـ مقاله «بررسی تصویرگری دههٔ چهل ـ ۱، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۵۱، دی ماه ۱۳۸۰»

۵ ـ مصورسازی کتاب کودکان، نادر ابراهیمی، تهران: نشر آگاه ۱۳۶۷، ص ۲۰۶

۶ ـ همان جا

۷ ـ همان جا، ص ۲۱۰

۸ ـ همان جا، ص ۲۰۶

۹ ـ فرشید مثقالی در این مورد معتقد است که تصویرهای این کتاب از روی سلیقهٔ فردی و شخصی او طراحی شده و قرار نبوده به عنوان تصویرهایی برای کتاب نوجوانان به چاپ برسد. (نشست پانزدهم تصویرگران در کتاب ماه کودک و نوجوان ۸۱/۸/۱۹)

۱۰ ـ فصل‌نامهٔ طاووس، شمارهٔ ۳ و ۴

۱۱ ـ همان جا