مقاله

گاهی که از «کادر» بیرون می‌زنیم

بررسی آثار تصویری «بهرام خائف»

O شهره کائدی

سال‌هاست که بررسی ادبیات کودک و نوجوان، چه در عرصه نقد و پژوهش و چه درخصوص انتخاب آثار برگزیده، متمرکز برکلام است و چه منتقدان و چه داوران جشنواره‌ها و سایر مراکز، متن و تصویر را دوپاره مجزا دیده و چه‌بسا سهم تصویر را فراموش کرده‌اند. گاه کتابی جایزه گرفته که در صورت حذف تصاویرش، اندک ارزشی در آن باقی نمی‌ماند و گاه اثری برگزیده می‌شد که اگر کمی دقت بر تصاویر آن می‌شد، این توفیق و هیاهو را نصیب خود نمی‌ساخت. حال که چنین خلأیی در عرصه نقد تصویر به چشم می‌خورد، ضرورت دارد پژوهشگران این عرصه به میدان آیند و فضای نقد ادبی را با مساعی خود پربار سازند.

نگارنده در این صفحات، فقط به معرفی آثار یکی از تصویرگران بنام حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان می‌پردازد و «نقد» و کاوش اصولی این آثار را به عهده متخصصین این حوزه می‌گذارد. امید که این قدم‌های اولیه، دعوتی در جهت اقدامات آتی سایرین قلمداد شود.

«خائف» اهل شیراز است. او در خانواده‌ای هنرمند و اهل کتاب، در سال ۱۳۲۴، متولد شد. خانواده‌ای که پدربزرگش شاعر و برادر بزرگش نقاش بودند. خودش می‌گوید: در یک روزنامه آگهی‌ای درباره پذیرش هنرستان هنرهای زیبا دیدم. من هم که عاشق هنر بودم، دل به دریا زدم و در آزمونش شرکت کردم. رتبه اول آزمون این هنرستان هم از آن من بود. خوشبختانه با موافقت خانواده رو به رو شدم و زندگی پرپیچ و خم من شروع شد[۱]. دوری از خانواده، او را دچار غم غربت می‌کند، مشکلات مالی او را می‌آزارد و او در این دوره گاه با فروش تابلوهایش به توریست‌ها و گاه با آموزش این هنر، جذب بازار کار می‌شود.« او وقتی کارش را در کانون شروع کرد به فکر گرفتن دستمزد نبود. کار اولش به بلونیا رفت و جایزه اول را برد، ذوق این موفقیت و این اتفاق، چنان روی او تأثیر گذاشت که حاضر بود پولی هم بدهد تا اثر دیگری برای کانون خلق کند. کار اصلی او نقاشی است و به این دلیل که چند سال با فرشید مثقالی، در زمینه نقاشی هم کار بود، به تصویرسازی برای کودکان علاقه‌مند شد و بعد تجربه‌های مختلف در همه زمینه‌ها شروع شد؛ موقعی که همه در اندیشه مطرح شدن در سطح جهان بودند[۲]. او خود دراین مورد می‌گوید: اول بار، سال پنجاه و دو بود که با فضای کانون پرورشی کودکان و نوجوانان آشنا شدم. تازه دانشگاه را تمام کرده و دنبال کار بودم که خوشبختانه، بعد از زمان اندکی، وارد کانون شدم و چهار سال در بخش سینمایی کانون کار کردم. به دلیل علاقه به بخش گرافیک رفتم و آن جا با فرشید مثقالی آشنا شدم. این آشنایی تاثیر زیادی در جهت‌یابی زندگی من داشت. اولین کتابی که در این بخش تصویرگری کردم، کتاب توکا بود که جایزه اول بلونیا را از آن خود کرد و کار من همین طور ادامه داشت تا این که به دلیل مسافرت، مجبور به استعفا شدم و استخدام رسمی من بعد از دو سال سفر به استخدام قراردادی تبدیل شد. شاید فاصله‌های زیادی بین بودن و رفتن وجود داشته است، اما من مداوم کار کرده‌ام و زحمت کشیده‌ام. همین الان و در حال حاضر، دارم با کانون، همکاری می‌کنم. فیلم استریپ، فیلم، پوستر، تصویرگری کتاب و... مثل گذشته، عمده فعالیت‌های هنری من در کانون بوده است.»[۳]

او پس از هشت سال تلاش پیگیر در کانون، عرصه‌های تازه‌ای را تجربه کرد. او تا حال، شخصاً نمایشگاهی از آثارش ترتیب نداده است و علاقه‌ای نیز به این کار ندارد. اما در بخشی از فضای نمایشگاه بین‌المللی تصویرگران، آثار خائف نیز مشاهده می‌شد. خائف

در جشنواره‌های متعددی شرکت کرده و جایزه‌های جهانی زیادی را از آن خود کرده است. در هشت‌صدمین سال تولد «حافظ» وقتی بر مجموعه‌ای از اشعار این شاعر بزرگ، تصویرهایی را قلم زده بود، موفق به کسب جایزه‌ای جهانی شد. او از آن به بعد، تمایل زیادی به تصویرگری برای کتاب‌های شعر دارد: «در این زمینه زیاد کار کرده‌ام؛ یعنی از میان چهل، پنجاه تا کتابی که برای کانون تصویرگری کرده‌ام، خیلی‌شان کتاب شعر بوده است. شعر یک هنر فراگیر است که خیلی با نقاشی نزدیکی دارد. از این رو، علاقه من به شعر، بیش از بقیه هنرهاست.»[۴]

عمده آثار خائف، بر تصویرگری ادبیات مذهبی، ادبیات داستانی و شعر متمرکز است ؛ هرچند که او به کتب آموزشی نیز پرداخته است.

به هر تقدیر، ۲۵ سال تصویرگری، او را جزو پرکارترین و جدی‌ترین تصویرگران کتاب‌های کودکان و نوجوانان قرار داده است.

داستان‌های مذهبی

آثار مذهبی را که خائف تصویرگری کرده به دو گروه عمده می‌توان تقسیم کرد. در گروه اول، آثاری چون: «تشنه دیدار»، «ایستاده بر خاک»، «والعادیات» قرار دارند. اگر بپذیریم که در همزیستی و هماهنگی متن و تصویر، هدف تصویرگر، صرفاً اطلاع‌رسانی همان ماکت‌های داستانی نیست و قرار نیست تصاویر، آیینه تمام‌نمای داستان باشند، در آن صورت، تصاویر نقش مکملی دارند که واکنش عاطفی مخاطب را دوچندان می‌کند. حال باید دید این نمونه‌های ذکر شده که به شیوهٔ واقع گرایانه تصویر شده‌اند، این خصیصه را دارند یا خیر؟

اگر تصاویر داستانی چون **ایستاده بر خاک** را درنظر بگیریم، این تصاویر فقط همان

اطلاعات متن را تکرار می‌کنند و نتوانسته‌اند حس موجود در متن را تصویر کنند. نسخه‌برداری مکانیکی از متن، آن هم نسخه‌برداری سطحی و ظاهری از قسمت‌های نه‌چندان مهم متن، به بسط متن برای مخاطب، هیچ کمکی نمی‌کند.

در مروری بر تصاویر متن، با این ۹ صحنه مواجه می‌شویم:

تصویر ۱) مردی جوان، با رویی بسته، در حال برداشتن تیری است.
تصویر ۲) تیر در دستان مرد است.
تصویر ۳) مرد با چشمان بسته، درحالت مراقبه به‌سر می‌برد.
تصویر ۴) مردی تبر به دست، در کنار درختی است.
تصویر ۵) مردی در حال تیراندازی با کمان است.
تصویر ۶) مردی در حال آب کردن مَشک است.
تصویر ۷) صحنه نبرد.
تصویر ۸) مردی در حال تیرانداختن با کمان است.
تصویر ۹) مرد تیر را روی سینه گرفته است.

و این درحالی است که زیباترین قسمت‌های متن، شرح سرگذشت تیر، از لحظه قطع شدن درخت تا لحظه‌ای است که او تبدیل به تیر می‌شود. مکالمات او با کمان و دلهرهٔ او از به سراغ آدم‌ها رفتن و به طور کلی تمامی مونولوگ‌های تیر، فضای عاطفی و غنی‌ای را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند که تصاویر ارزشمندتری را می‌طلبد. هر ۹ کنش تصویر شده، فقط چند کنش سادهٔ متن را نموده است. برای مثال، کلام در تصویر آخر، این‌گونه می‌گوید: «مرد جوان سر از خاک برداشت. تیر را روی سینه گذاشت و زیر لب زمزمه کرد: «نینوا...نینوا!» در کنار رود، کبوتران سفید، به میهمانی آب آمده بودند.» ص ۲۷ به راستی، برای فضای عاطفی و احساسی اثر، تصویرگری برای کدام بخش این عنصر داستانی ضروری‌تر است؟ آیا تصویر مهمانی آب برای کبوتران سفید، عاطفهٔ بیشتری در مخاطب برنمی‌انگیزد تا کنش سادهٔ بغل گرفتن یک تیر؟ و آیا به راستی، کدام توان بیشتری برای پرو بال دادن به خیال مخاطب دارند؟

این مسئله‌ای است که درخصوص تمامی تصاویر این اثر به چشم می‌خورد. برای مثال در تصویر ۴، مردی خشن دیده می‌شود که با تبری در دست، در حالت منفعل، در کنار درختی ایستاده است. حال این که صدای متن، از صدای نالهٔ درخت در برخورد با تبر می‌گوید، از صدای نالهٔ ریشه و از غم جدا شدن شاخه از درخت ؛ از نگاه شاخهٔ جدا شده از تنه، به باغ به جایی که سال‌ها در آن شکوفه داده بود، حرف می‌زند و این‌ها همه لحظاتی عاطفی است که خود، تصاویر بسیار در ذهن مخاطب می‌سازد و او را وامی‌دارد که تصویر مردی خشن در مقابل یک درخت را نادیده بگیرد.

در داستانی دیگر، چون **تشنه دیدار** نیز احساس مخاطب با تصویر درگیر نمی‌شود؛ چرا که تصویرگر، به زیباسازی و عاطفی کردن تصاویرش نپرداخته است. شخصیت تصویر شده، در داستان، «ابوذر» است و چهرهٔ این شخصیت، با حالتی خشن و بی‌روح، خواننده را با آن‌چه در متن یافته، سردرگم می‌کند. به عبارتی تصویر قهرمان، تصویر ضد قهرمان را تداعی می‌کند؛ شخصیتی که با روح داستان مغایر است. فضاهایی که توسط رنگ‌هایی چرک و کدر تصویر شده، به همراه زشتی چهره‌ها، نه‌تنها زبان کلامی را کامل نکرده، بلکه سبب‌ساز برداشت متناقضی برای مخاطب و نوعی دافعه برای او می‌گردد.

تصاویر **والعادیات** نیز وضع بهتری ندارند. برای مثال، وقتی پیامبر، نوید پیروزی سپاه اسلام را در مسجد به مردم می‌دهد، در متن آمده که «بعضی از مسلمانان، در مقابل خداوند به سجده می‌افتند و عده‌ای همدیگر را در آغوش می‌گیرند. برخی به بیرون می‌دوند تا مژده پیامبر را به دیگران برسانند.» ص ۲۳

در تصویر، عده‌ای را می‌بینیم که همدیگر را در آغوش گرفته، فردی دست به سوی آسمان دعا می‌کند و مردی جدا از این جمعیت، رو به بیرون می‌دود. تصویر این مرد حس پیروزی، شادی و حتی دویدن او را القا نمی‌کند و بیشتر حرکت او و طرز قرار گرفتن دست‌هایش، فیگور رقص‌مانندی را القا می‌کند که صحنه را کمیک جلوه می‌دهد و این حس، بسیار دور از حس متن است.

ضمن این که استفاده از رنگ‌های چرکی که درخشش کمی دارند، عامل دیگری در کم کردن بار عاطفی اثر است.

اما در گروه بعدی داستان‌هایی چون **خفتگان بیدار، ایمان x ۸۱ و اصحاب فیل** جای دارند. تصویرگر در تصویرسازی برای این داستان‌ها از بافت‌های خاصی استفاده برده است؛ بافت‌هایی که گرچه برای مخاطب فقط کیفیت بصری دارد، با اثر بر دریافت‌های او، تجربه حسی‌اش را پربار می‌کند.

در داستان **اصحاب فیل**، کلمات روایی متن، ابتدا روی بافتی رنگی که سراسر صفحه را پوشانده است، حکایت می‌شود و بعد، در صفحه دیگر، تصویری بزرگ از واقعه ترسیم می‌گردد. این روایت یک در میان تصویر، در سراسر صفحات کتاب تکرار می‌شود. وجود بافتی هماهنگ با فضای تصاویر که داستان به روی آن مستقلاً نقل می‌شود، سبب می‌گردد خواننده حال و هوای تصویر را از دست ندهد و در همان فضای تصویر شدهٔ واقعه بماند و این خود تمهیدی خوب، در جهت بسط توضیحات متن است. استفاده از رنگ‌هایی که با محیط جغرافیایی داستان مناسب است، خود کمک دیگری است برای القای فضای وقوع حادثه. بنابراین، چون تصویر حال و هوای فضای تاریخی را خلق می‌کند، به پویاسازی متن یاری رسانده است.

در **ایمان x ۸۱** نیز که شرح زندگانی نوح پیامبر است، با بیان تصویری، در تمام صفحات مواجهیم. در این میان، متن گاه روی زمینه تصویر حک شده و گاه در کادری بسته در میان تصویر مجزا گشته است. از مشخصات این تصاویر، هم‌بافت بودن اجزای تصاویری چون زرافه، اسب و... با کوه‌ها و پس‌زمینهٔ آن و صرفاً مجزا کردن آن اشکال با خطوط حاشیه‌ای سفید است (خصیصه‌ای که در تصاویر دیگر خائف، مثلاً در تصویری در داستان «ببر جوان و انسان پیر» نیز دیده می‌شود) اما به نظر می‌رسد که گاه این خطوط سفید حاشیه‌ای، درست توزیع و پخش نشده‌اند و چشم را اذیت می‌کنند.

خائف در خفتگان بیدار نیز چون دو اثر دیگر، نوعی زیباشناسی بر مبنای بافت، پدید آورده است. اولین مشخصهٔ این تصاویر، استفاده از بافت‌هایی است که از خطوط کناره نمای اشکال، بیرون می‌زنند و سبب ایجاد تغییر در نیروی القایی شکل می‌گردند. تصویرگر با ادغام خطوط هاشوری بافت در یکدیگر، به نمایش خصوصیات فیزیکی شخصیت‌ها در قالبی بصری می‌پردازد. در بافت‌ها گاه ویژگی‌هایی نظیر حرکت، فشردگی و جهت را انتقال می‌دهند و گاه بافت‌های پدید آمده بر سطح لباس، به نمایش فرم بدن کمک شایانی می‌کنند. به عبارتی خطوط بافت، گاه از حدود فیگورها گذشته، به نمایش حرکت ملموس اندام هم می‌پردازند. بنابراین، بافت‌های به کار رفته می‌توانند شخصیت فیگورها را به نمایش بگذارند. ضمن اینکه ریتم پیچان بافت خطی، بار عاطفی سطح را افزایش

اگر تصاویر داستانی چون ایستاده بر خاک را درنظر بگیریم، این تصاویر فقط همان اطلاعات متن را تکرار می‌کنند و نتوانسته‌اند حس موجود در متن را تصویر کنند. نسخه‌برداری مکانیکی از متن، آن هم نسخه‌برداری سطحی و ظاهری از قسمت‌های نه‌چندان مهم متن، به بسط متن برای مخاطب، هیچ کمکی نمی‌کند

اما در گروه بعدی داستان‌هایی چون خفتگان بیدار، ایمان x ۸۱ و اصحاب فیل جای دارند. تصویرگر در تصویرسازی برای این داستان‌ها از بافت‌های خاصی استفاده برده است؛ بافت‌هایی که گرچه برای مخاطب فقط کیفیت بصری دارد، با اثر بر دریافت‌های او، تجربه حسی‌اش را پربار می‌کند

داده، چشم را وادار به حرکتی مستمر بر روی الگو می‌سازد. تصویرگر از خطوط کناره‌نما، به عنوان مهم‌ترین عامل برای جدا کردن پیکره از فضا، استفاده کرده است. خطوط کناره‌نمای طراحی‌ها در مسیر خود، دچار تغییراتی می‌شوند و گاه تیره یا روشن، گاه باریک یا پهن و گاه محو می‌گردند. عدم حضور رنگ‌های درخشان و خالص و وجود فضایی قهوه‌ای، زرد حاکم بر رنگ، بر امکانات خطی اثر می‌افزاید.

بهره‌گیری مناسب تصویرگر از خطوط افقی ـ عمودی، برای تاکید بر فضای سرد و خشن و سنگی، در تصاویری که از «دقیانوس» یا بت‌ها ارائه می‌دهد، به خوبی دیده می‌شود. نتیجتاً می‌توان گفت این سه اثر، از نظر طراحی و ایجاد تحرک در فضای اثر و بافت‌های مناسب، در مرتبه خوبی قرار می‌گیرند و به ارتباط مخاطب با متن، غنای حسی و عاطفی می‌بخشند.

کتاب‌های آموزشی

در میان آثار او کتاب آموزشی نیز تصویرگری شده است در کتابی به نام **تغذیه از الف تا ی**، خائف تنها با عنصر تصویری «خط» نقوشی کشیده که بسیار خام و ابتدایی می‌نماید و هیچ اثری از بازی‌های تصویری که در نمونه‌های مشابه چنین کتب آموزشی یافت می‌شود، در آن مشهود نیست. تصاویر این کتاب، برای متنی ترجمه شده، کشیده شده است و احتمالاً تصاویر اصلی حذف گشته است. نویسنده این کتاب، قصد معرفی منابع عمدهٔ انرژی غذایی به مخاطب را دارد. از ویتامین A، B، C، D،E و غیره تا سبزی‌ها و غلات را مطرح می‌سازد. به نظر می‌رسد نویسندهٔ غربی، مبانی مطروحهٔ خود را به ترتیب حروف الفبای انگلیسی، ترتیب داده باشد (ویتامین‌ها از A تا E و بعد چربی (Fat) و سرانجام، سبزی‌ها (Vegetable) و آب (Water). اما مسئله‌ای که در مقابله متن و تصویر، مخاطب را سردرگم می‌کند این است که نام اثر به تغذیه از الف تا ی تغییر یافته و ترتیب این حروف فارسی، جانشین مناسبی برای معادل انگلیسی آن نیست و از آن بدتر این که تصویرگر، بخش‌هایی از تصاویر را که متعلق به ویتامین‌های A تا E است، با حروف انگلیسی و بخش‌های بعدی، یعنی چربی‌ها (F) و... را با معادل‌های فارسی مثلا (چ) ترسیم کرده است. ضمن این که این کار اشتباه است، تصویرگر می‌بایست لااقل تصاویر خود را یک‌دست می‌کرد و برای ویتامین‌ها هم از حروف فارسی (ویتامین آ، ب و...) بهره می‌برد.

دفترهای شعر

همان‌گونه که در مقدمه هم ذکر کردیم، تصاویر موفق خائف بر اشعار حافظ و کسب جایزه‌ای جهانی، خود گواهی است صادق بر توانایی این هنرمند در این عرصه. اما باید دید در حوزهٔ مخاطب کودک و نوجوان نیز این توفیق نصیب تصویرگر می‌شود یا خیر؟

«خائف» مجموعه شعری به نام **گل لبخند و سلام** تصویر کرده که عنصر بصری غالب در این تصاویر، بافت و رنگ است. گرچه تصاویری بسیار زیبا در این مجموعه وجود دارد؛ باز هم توسط این تصاویر، نمی‌توان به معناهای متن دست یافت. چرا که گاه تصویر چیزی می‌گوید و شعر چیزی دیگر و یا این که تصویر گر به اکثر لحظات اصلی شعر بی‌اعتنایی کرده و نه‌تنها ایماژهای شعر را تصویر نکرده، بلکه مانعی بر سر راه خیالپردازی مخاطب گشته است. هرگاه تصویر با تخیل همراه باشد، تخیل مخاطب را نیز درگیر می‌کند و به حرکت وامی‌دارد و این درست چیزی است که در این مجموعه دیده نمی‌شود. چرا که زبان بصری به کار گرفته شده، قادر به خلق معناهای مناسب با شعر نبوده است. ضمن این که تصویر نمی‌تواند جدا از متن نیز مخاطب را به دنبال خود کشد. برای مثال، در شعری به نام «آیینه و اخم» شاعر می‌گوید:

خواه اخمو باش، خواهی خنده‌رو
دوستت دارم، چه این باشی چه آن
اخم‌هایت هم برایم دیدنی است
هر چه باشی، بهتری از دیگران ص ۲۶

تصاویر ذهن خود را با تصویر خائف مقایسه کنید. چند گل به طور پراکنده، تداعی‌کننده چه چیز می‌توانند باشند؟ گل‌هایی که در شعر «بوته در برف، هم تکرار می‌شوند؛ گویی در ذهن تصویرگر مضمون شعر دوم (فضای سرد زمستانی ده و بهاری بودن دل شاعر) مشابه همان قضیهٔ دوستی در شعر اول است!

«خائف» در مجموعه شعر دیگری به نام «خورشیدی این‌جا، خورشید آن‌جا،» به ساده‌ترین و سطحی‌ترین و قابل دسترس‌ترین مضامین روی می‌آورد و آنها را تصویر می‌کند. مثلاً در شعر اول، به نام «چراغ‌خانه» که خطاب به کودک است و بخشی از آن چنین:

«کودک من، مرغک من
خنده بزن به روی من
من که گشوده‌ام بغل،
بال بزن به سوی من!
غنچه خنده را به لب،
صبح که باز می‌کنی،
مثل گل شکفته‌ای،
خندهٔ ناز میکنی!»

در تصویر، فقط صورت کودکی لبخند بر لب را می‌بینیم و چند گل! اگر قرار بود تصویر به خیالپردازی مخاطب کمک کند، می‌توانست بسیاری عناصر دیگر را هم لحاظ کند. بال زدن کودک به سوی آن که فرامی‌خواندش، باغ ترانه شدن خانه از لبخند کودک، چراغ شدن چهره کودک برای خانه و... همه، فضاهایی فانتزی ـ تخیلی در ذهن ایجاد می‌کند که می‌توان جایگزین این تصویر منفعل از کلمات کرد.

یا در شعر «می‌توانم» همین چند کلمه «می‌توانم آسمان را جادهم در دیدگانم» ص ۶ صدها تصویر فشرده را در دل خود دارد و عجیب است که تصویرگر تنها به تصویر یک «چشم» اکتفا کرده است! آیا شعر «خاله خورشید» را تصویری از یک خورشید، آن هم در ساده‌ترین شکلش و یا شعر «گل و شبنم» را تصویر گل سرخی کفایت می‌کند؟ اشعاری چون «من و عروسکم» که بسیار کودکانه‌اند و می‌توانند دنیایی خیالی و فانتزی برای مخاطبان به ارمغان آورند، بسیار سهل‌انگارانه تصویر شده‌اند. با توجه به این که مخاطب این مجموعه شعر، گروه ب است، بدون شک، تصویر نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای دارد و وظیفه تصویرگر در ساختن فضاهایی خاص این گروه سنی، دشوارتر است و اغماض او غیرقابل بخشش‌تر. به ویژه که این سخن خائف: «برای تصویرگری شعر دست من بازتر است. شعر را که می‌خوانم، ذهنیتم نسبت به موضوع باز و بازتر می‌شود»[۵]، انتظار ناظرین تصاویرش را بالاتر می‌برد.

کتابهای‌داستانی

خائف تصویرگری است که سابقه درخشانی در تصویرگری کتاب‌های موفق چون

کتاب توکا را دارد، با تصاویری کاملاً زنده، زیبا و مناسب با متن زیبای «یمینی شریف». در این داستان‌ها با تصاویری تمام رنگی در سبکی کودکانه، مواجهیم. تصاویری که در خلق آنها از رنگ‌های شاد و زیبا بهره گرفته شده است. به واقع، می‌توان گفت از میان سایر عناصر، رنگ عنصر غالب است و از آن جا که رنگ مهم‌ترین عنصر بصری از نظر بار احساسی- عاطفی است، در انتقال مفاهیم متن نیز نیروی ویژه‌ای اعمال می‌کند. این رنگ‌گذاری قدرتمند و خیال‌انگیز، صمیمیت و گرمی و شادی و سرور را به ناظر القا می‌کند. در این اثر، تصویر نیز چون متن سخن می‌گوید و با بیانی کودکانه، دنیای سحرانگیز و تازه‌ای خلق می‌کند. خائف به خوبی توسط بافت منقوش در تصاویرش، موقعیت‌ها و کنش‌های داستانی را خلق کرده است. برای مثال، باران با خطوطی مایل در بافت رنگی، بسیار واقعی و زنده جلوه می‌کند. جالب این که در همین صحنه بارانی کلمات نیز چون قطرات باران، در حال فرو ریختن هستند. اما گاه حروف‌چینی روی تصویر، مناسب نیست و حروف ناخواناست و چشم اذیت می‌شود. این گم شدن حروف در بافت‌های رنگی، در صفحاتی چون ص ۱۳-۱۴ و ۱۶ تشدید می‌شود. اگر قائل باشیم که یک کتاب، مجموعه‌ای از تمام اجزایش اعم از متن، تصویر، عنوان، قطع کتاب، حروف‌چینی و... است. توجه به هر یک از این عناصر که برای خود ارزشی دارند، بسیار مهم است.

«توکا» شخصیت اصلی اثر، در تصویر روی جلد معرفی می‌شود و در تمام صفحات کتاب، حضور دارد تا تاکیدی باشد بر محوریت او در داستان. ترکیب‌بندی مستحکم و هماهنگ با متن، نشان از تلاش تصویرگر، برای ارتباط با مخاطب دارد. تصویرگر در این تصاویر، ثابتکرده که کودک درونش و تجربیات کودکی‌اش را فراموش نکرده و از لحاظ محور ارتباط شناسی، با انتقال فضای عاطفی داستان، تصاویر خوبی ارائه داده است. تصاویری که هم کودک مخاطب را جذب می‌کند و هم بزرگ سالان ناظر را. انسیکات (Ensikat) تصویرگر آلمانی کتاب‌های کودک و برندهٔ جایزهٔ «اندرسن»، بر این باور است که داستان باید تنها با خواندن تصویر هم لذت‌بخش باشد و این مسئله‌ای است که در این کتاب رعایت شده است. به قولی: «هرگاه تصاویر کتاب، فقط بازگوکننده متن نباشد و زائیده تخیل تصویرگر نیز باشد، می‌تواند از طریق تجربه دیداری، چیزهایی را به کودک بدهد که امکان انتقال‌شان از طریق انبوهی از واژه‌ها وجود ندارد.[۶]

در داستان اصحاب فیل، کلمات روایی متن، ابتدا روی بافتی رنگی که سراسر صفحه را پوشانده است، حکایت می‌شود و بعد، در صفحه دیگر، تصویری بزرگ از واقعه ترسیم می‌گردد. این روایت یک در میان تصویر، در سراسر صفحات کتاب تکرار می‌شود. وجود بافتی هماهنگ با فضای تصاویر که داستان به روی آن مستقلاً نقل می‌شود، سبب می‌گردد خواننده حال و هوای تصویر را از دست ندهد و در همان فضای تصویر شدهٔ واقعه بماند و این خود تمهیدی خوب، در جهت بسط توضیحات متن است

تغییر مسیر تصویرگر، در چهار اثری که نام بردیم، کاملاً مشهود است و این خود نشان از تلاش او برای تجربه عرصه‌های متفاوت و تازه‌ای در تصویرگری دارد که قابل تقدیر است

اما متأسفانه، این روند در کارنامه «خائف»، روندی ممتد نبوده است. برای مثال، در داستان واقع گرایی به نام **برای پدربزرگ**، با داستانی مواجهیم که فضایی عاطفی و لطیف دارد و در آن خانواده‌ای روستایی ترسیم شده که به دلیل مرگ مادر، بافتی خاص دارد. پدر خانواده که به نوعی با این مشکل دست به گریبان است، وضعیتی عصبی دارد. کودک نیز که از محبت مادر محروم است و بهانه‌گیری و عصبیت پدر را نیز باید متحمل می‌شد، وضعیتی بغرنج‌تر دارد. در این میان، رابطهٔ بسیار عمیق و عاطفی بین کودک و پدربزرگ، مرهمی است برای رنج‌ها و تنهایی او. هم‌چنین است رابطه‌ای عاطفی که این کودک با بُزی که پدربزرگ برایش خریده، پیدا می‌کند. همبازی شدن با این حیوان و نثار محبت و مراقبت‌های لازم به او، دربرآورده شدن نیازهای عاطفی طفل، مؤثر است. حجم غالب داستان که شامل کنش‌های ساده‌ای است، با کنشی اصلی که آسیب پدربزرگ است، محوریت می‌یابد.

در این بخش از داستان، پسرک می‌شنود که مردم در مورد پدربزرگش می‌گویند پیرمرد زخمی شده است و کاش چیزی برایش قربانی می‌کردند. پسرک که می‌داند چیزی برای قربانی ندارند، در حالی که طناب بزی را در دستش دارد، آن را به طرف پدرش دراز می‌کند و می‌گوید این را برای پدربزرگ قربانی کنید. آن‌گاه به تپه‌ای می‌رود و به درختی که پدربزرگ همیشه زیر آن می‌نشست، تکیه می‌دهد. سپس زنگوله بزی را از جیبش درآورده، آرام با انگشت به زنگوله می‌زند، آن را در مُشت فشرده، جاده را نگاه می‌کند و قطره‌های اشک روی گونه‌هایش می‌دود. کودک داستان که در میان دو علقهٔ عاطفی درگیر است، از دلبستگی خود به حیوان، برای نجات و سلامت پدربزرگش می‌گذرد و به طور غیرمستقیم و غیرشعاری، ارزشمندیِ گذشت و ایثار را به نمایش می‌گذارد. همان‌گونه که از این خلاصه نیز برمی‌آید، فضای اثر از ایماژهایی عاطفی و قدرتمند لبریز است که تصویرگر می‌توانست آنها را تصویر کند؛ به ویژه نقطه اوج داستان و این درحالی است که او تنها به تصویر لحظات پیش یا پس از کنش‌های اصلی و به زبانی، لحظات غیرضروری داستان دست زده است.

اگر تصاویر داستان را به ترتیب بازگو کنیم:

۱ ـ پسر نشسته و بر درخت تکیه کرده است.
۲ ـ دویدن پسر به سویی
۳ ـ پدربزرگ با بزی بر کول
۴ ـ خوشی پسرک در بازی با بز
۵ ـ محبت پدربزرگ و علی
۶ ـ محبت علی و پدر
۷ ـ شستن بزی
۸ ـ غم علی در مشکل پدربزرگ
۹ ـ تکیه زدن علی بر درخت با زنگوله‌ای در دست.

در شانزده صفحه اول، تقریباً به طور یک در میان، با تصویری در کنار صفحهٔ متن روبه‌روییم. این حکم در مورد شش تصویر اول صادق است، اما بعد در صفحات میانی داستان، هیچ تصویری نداریم و آن‌گاه از صفحه ۲۶ تا پایان، باز به طور یک در میان، سه تصویر در میان صفحات متن به چشم می‌خورد که نشانگر این است که تصویرگر، فقط کنش‌های ابتدایی و انتهایی داستان را تصویر کرده و به تنهٔ میانی داستان التفاتی نداشته است و اگر به این ۹ تصویر دقت کنیم، درمی‌یابیم که بخش‌های مهمی از متن، رها شده است. برای مثال، در شماره‌های ۸ و ۹، درست حالات پیش و پس کنش اصلی و نهایی داستان (کنش نهایی، لحظه‌ای است که پسرک، طناب بزی را به سمت پدرش می‌گیرد تا آن را قربانی پدربزرگ سازند) ترسیم شده و این درحالی است که در نقطه اوج، تصویرگر به بهترین نحو می‌توانست اوج، احساس و عاطفه کودک به پدربزرگش را تصویر کند و سرانجام، اوج احساس و عاطفه کودک مخاطب را برانگیزد. بنابراین، گرانیگاه معنایی غالب داستان و زیباترین قسمت تخیل متن، فراموش شده است. تردیدی نیست که تصویر در محور زیباشناسی، نقش مهمی در بیداری احساس مخاطب و ایجاد واکنش عاطفی در او دارد و تنها این‌گونه می‌تواند به سطح و ارزش متن بیفزاید.

علاوه بر این چهره، شخصیت‌ها و علی‌الخصوص پسرک داستان ، لطافت و روحیات لطیف و درونی آنها را نمی‌نماید ؛ چرا که تصویرگر، روی آن‌ها شخصیت‌پردازی نکرده است. چهره پسرک که شخصیتی نرم و ملایم است، بسیار بی‌روح و افسرده تصویر شده و این خود برداشتی متفاوت با روح داستان است. مضافاً این که طراحی‌ها غالباً ضعیف و

دارای اشکالات بسیار است. برای مثال، اولین تصویر (ص ۴) آناتومی بدن پسرک اشتباه است و اعضای بدن و علی‌الخصوص دست‌ها حالتی چوب مانند و خشک دارد. یا در دومین تصویر (ص ۶)، به دلیل زمینه پشت سر پسرک، دویدن او بسیار مصنوعی به نظر می‌رسد و حس دویدن به خوبی منتقل نمی‌شود. در سومین تصویر (ص ۸) هم آناتومی پدربزرگ، در طراحی اندازه پاها دارای اشکالاتی است و نیز دست پسرک در چهارمین تصویر (ص ۱۰). در هفتمین تصویر چهره‌ها تغییر کرده است و دو تصویر آخر به جای انتقال حس غم، حس کودکی لج کرده یا حتی بی‌تفاوت را منتقل می‌کند.

این مشکل در تصاویر اثری دیگر به نام **صدای آشنا**، به نحو دیگری به چشم می‌خورد. در مرور صفحه به صفحهٔ تصاویر، ابتدا یک درخت می‌بینیم، بعد تصویر درختی قطع شده که قورباغه‌ای کنار آن است. سپس تصویر لاک‌پشتی، بعد کلاغی، آن‌گاه چشمه‌ای و سپس دشت پرگوسفندی را می‌بینیم. اگر روایت را از طریق تصویر بخوانیم، حس مواجهه با یک کتاب آموزشی، به ما منتقل می‌شود. کتاب آموزشی که قصد معرفی جانورانی چون قورباغه، لاک‌پشت، کلاغ و... را به مخاطب دارد. درحالی که در داستان، این مضمون را می‌خوانیم:

جوی آبی که روزگاری صاف و زلال بوده، اکنون پر از خار و خاشاک شده است. این سبب شده درخت زردآلو که سال‌ها با جوی دوست بوده، نخواهد از آن سیراب شود، قورباغه نخواهد در آن شنا کند، پرستوی تشنه نخواهد از آن آب بخورد و جوی نگران و غمگین، با مشورت با سرو، تصمیم می‌گیرد نزد چشمه رود. از لاک‌پشت محل، نشانی چشمه را می‌پرسد و راه می‌افتد. در راه، کلاغ می‌خواهد او را از این اقدام پشیمان کند، اما جوی به راه خود ادامه می‌دهد. در ادامه، جویبارهای گل‌آلود دیگری هم به او ملحق می‌شوند. پس از چندی، بعضی خسته و از او جدا می‌شوند و بعضی هم از راه باز می‌مانند. جوی به راه خود ادامه می‌دهد تا به چشمه می‌رسد. چشمه به او می‌گوید برای این تیره شده که هرچه سرراهش بوده، با خود به همراه آورده و باید خاشاک و لجن را زمین بگذارد، در دل زمین فرورود تا روزی از دل زمین، صاف و روشن بیرون بیاید. این داستان، مضمونی عرفانی دارد ؛ مبنی بر صاف و خالص و جوهر شدن از عرض‌های روزگار. حکایت خلوص و پاکی و سیر و سلوک در این راه، امتحان شدن در این سبیل و استقامت در این وادی است. اما تصاویر چه می‌گویند؟ درخت و قورباغه و لاک‌پشت و کلاغ و چشمه و دشتی که متن معرفی کرده بود، تنها با ترجمه‌ای سطحی و ظاهری، در تصویر نموده شده است. بنابراین، تصاویر تصویرگر، چون مضمون وارونمایه متن را بیان نکرده، قادر به خلق معنایی مناسب با داستان نبوده، عملکردی ندارند و بر سطح و ارزش متن نیفزوده‌اند. انسیکات می‌گوید: «تصویرگر می‌تواند تفسیری را از متن انتخاب کند که تا به حال کشف نشده باشد؛ تفسیری که شاید به کمک آن بتوان ذهن و تخیل کودک را تنها با نگاه به تصاویر، زنده و فعال کرد.»[۷] این درحالی است که زبان بصری این تصاویر، هیچ تفسیری از داستان فراهم نمی‌آورد تا چه رسد به تفسیرهای کشف نشده. تصاویر این متن و شخصیت‌های داستانی، به قدری ساده شده‌اند که امکان هیچ‌گونه خیالپردازی به مخاطب نمی‌دهند. تصاویر پتانسیل و قدرت لازم را برای وارد کردن مخاطب به حیطه تخیل ندارند. اما از نمونه‌های موفق آثار «خائف» می‌توان به تصاویر **فیل در خانهٔ تاریک** اشاره کرد. در تصاویر این مجموعه، ترکیبی از مینیاتور، تذهیب، تشعیر و فضاهای مدرن می‌بینیم. فضای داستانی فضای سنتی ایران است. خانواده‌هایی سنتی، مکتب‌خانه‌های سنتی، بازارهای سنتی، رسم و رسوم سنتی و... داستان همان قصه و حکایت قدیمی است که اصل آن از «ابوحیان توحیدی» است و «غزالی» در احیاءالعلوم، «سنایی» در حدیقه الحقیقه، عطار در «الهی نامه و مصیبت‌نامه» نیز به آن اشاره داشته‌اند، اما مولانا آن را با اشعار دلکش خود برای مخاطب ایرانی، جاودانه ساخته است.

«پیل اندرخانهٔ تاریک بود
عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی
اندر آن ظلمت همی شد هرکسی
دیدنش با چشم چون ممکن نبود
اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد
گفت هم‌چون ناودانست این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید
آن برو چون باد بیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود
گفت شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست
گفت خود این پیل چون تختی بدست
هم‌چنین هر یک به جزوی که رسید
فهم آن می‌کرد هرجا می‌شنید
از نظرگه گفت‌شان شد مختلف
آن یکی دالش لقب داد این الف
در کف هرکس اگر شمعی بدی
اختلاف از گفت‌شان بیرون شدی
چشم حس هم‌چون کف دست است و بس
نیست کف را بر همهٔ او دست‌رس[۸]

نویسنده از همین چند بیت مثنوی، بازنویسی خلاقی کرده که ضمن آشناسازی مخاطب با ادبیات کهن خود، فضای نو و جدیدی مناسب با مخاطب امروز فراهم آورده است «جعفر پایور»، در مورد این الگو، می‌گوید: «این اثر... با ایجاد فضاهای مناسب و نزدیک به تجربه‌های شخصی نوجوان امروزی، آن را به نوع داستان‌های تمثیلی امروزی تبدیل کرده است. نویسنده با ساخت زمینه‌های مناسب، امکان بروز حالات شخصیت‌ها و رویارویی و واکنش آنان با حوادث را فراهم ساخته است. توصیف خصوصیات ظاهری آنان، دخالت عامه در رویدادها و نقش آنان در پیشبرد حوادث، تصویر به موقع موقعیت‌ها و تجسم فضاهای قدیمی و سنتی و آمیختگی آن‌ها با روند موضوع، بسترهای مناسبی برای تکوین داستان امروزی و تغییر نوع ادبی اثری کهن، به اثری جدید است، در حالی که چارچوب موضوع، حکایت پیشین و محتوای آن حفظ شده است»[۹].

همان‌گونه که داستان، بازنویسی یک قصه قدیمی در متن جدید است و درواقع، قصه قدیمی به زبان امروز درآمده است، نقاشی‌ها هم دقیقاً از همین ساختار پیروی کرده است؛ یعنی بافت قدیم و جدید نقاشی، درهم تنیده شده است. این دریافت صحیح ساختاری که در متن و تصویر هر دو وجود دارد و نمود پیدا کرده است، ارزش هنری اثر را دوچندان می‌کند.

تصویرگر نویسنده

تا این‌جا به بررسی آثاری پرداختیم که «خائف»، تصویرگر کلام دیگری بوده است، اما در میان مجموعه آثار او، چند اثر به چشم می‌خورد که او تصاویری برای متن خود نگاشته است و این گرایش در سال‌های اخیر، افزون گشته است. در این مجموعه، می‌توان از "The seed of the Reed" یا «دانه نی» نام برد که متن آن به دو زبان انگلیسی و فارسی چاپ شده است. طرح روی جلد، درختی را نشان می‌هد که نام داستان و نگارنده متن و تصویر، در درون آن جای گرفته و این خود ورودی مناسبی برای داستان است. تصاویر با زاویه دید (eye level)، متفاوت ترسیم شده‌اند. چنان‌چه تصویری از زاویه دید پائین ترسیم گشته و تصویری دیگر از زاویه دید روبه رو پرسپکتیو نیز در تصاویر تغییر می‌کند؛ چنان‌چه تصویری از نزدیک و فاصله کم با ناظر و تصویر دیگر از دور نگاشته شده است. تصویرگر گاه ناظر را به بیرون کشانده، او را در فاصله‌ای نگه می‌دارد و اجزای تصویری‌اش را درون پرسپکتیو قرار می‌دهد و گاه ناظر را هم به درون می‌کشد. ترکیب‌بندی تصویر با متن، تابع کلیشه‌های رایج نیست ، چنان‌چه تصویر را می‌توان در جای جای صفحات، گاه در بالای صفحه، گاه پایین صفحه و یا رانده شده به گوشه‌ای یافت.

این ترکیب‌بندی مناسب تصویر و متن، خود سبب برانگیخته شدن حس زیبایی‌شناسی مخاطب و تشویق او به خواندن می‌شود. چرا که این تمهید، خود سبب حرکت و جریان داستانی شده، اثر را با تمام جوانبش، مجموعه‌ای قابل قبول ساخته است. ترکیب‌بندی در این اثر، سبب جلب توجه بیننده می‌شود و محتوا و معنا تحت‌تأثیر این عنصر فرمی قرار می‌گیرد و ریتم و آهنگ این کمپوزیسون، ایجاد حرکت می‌کند. «خائف» آزمودن استراتژی‌های مختلف، برای ترکیب‌بندی خود و ایجاد تنوع در کمپوزیسون، زاویه دید را همراه با حرکت کرده است. عامل دیگری که تقویت‌کننده مقاصد طرحی اوست، استفاده از کنتراست است. او هم با استفاده از کنتراست که متمرکز بر کنتراست رنگ‌های سرد و گرم و عمدتاً دو رنگ سبز و زرد است و هم کنتراست در اندازهٔ فرم‌های بصری موجود در یک تصویر (بزرگی / کوچکی)، به چنین قصدی دست یافته است. تصاویر در کنار تکمیل و گسترش متن، حس قوی چیره‌دستی تصویرگر را به خوبی نمایش می‌دهد. خائف، با استفاده از تکنیک خاص خود، به تکمیل و گسترش متن کمک کرده است. به عبارتی، تصاویر برای ابلاغ معنا و روایت کنش‌های داستانی، از زوایای مختلف، پیام بصری واضحی ایجاد می‌کنند.

اثر دیگری که متن و تصویر آن متعلق به «خائف» است، «هدیه یازده رنگ» نام دارد. روی جلد کتاب، ابتدا با خطی بچه‌گانه، نام نویسنده و تصویرگر، در کنار تصویر چند مداد شمعی دیده می‌شود. کتاب را بازمی‌کنیم و نقطه‌های بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. را نقاط رنگی می‌یابیم که در صفحات دیگر تکرار می‌شوند. اطلاعات کتابشناسی هم در کادری مستطیلی، متناسب با دیگر صفحات کتاب قرار دارد. در صفحه‌ای دیگر، با همان خط بچه‌گانه، فهرستی از متن می‌بینیم. پس از فهرست، یادداشتی از «راوی ـ بزرگسال» دیده می‌شود که اکنون نقاش است و خاطره‌ای از کودکی خود، برای مخاطب بازمی‌گوید.

«بالاخره، جعبهٔ مدادشمعی دوازده‌رنگی را که از پدر خواسته بودم، خریده شد و به من هدیه کرد. وقتی در جعبه را باز کردم به جای دوازده تا یازده عدد مدادشمعی توی جعبه بود. رنگ سیاه نداشت جریان را به پدر گفتم. پدر گفت: سعی کن با همان یازده رنگ نقاشی کنی.»

پس از آن، چرخشی در نوع روایت داریم و داستان با «راوی ـ کودک»، برای مخاطب روایت می‌شود. تصاویر همه در کادری مستطیلی طراحی شده‌اند و فضای غالب اثر، به تصویر تعلق دارد. کلام هم به شکل موجزی با خطر بچه‌گانه، تصویر را همراهی می‌کند. روایت و تصاویر، حرکتی از جزء به کل را در پیش دارند. کودک کلاغی می‌کشد که سیاه نیست، همین‌طور شبی که سیاه نیست و بعد پدر و گلدان و فصل‌ها و پسری سیاه‌پوست و سرانجام، کره زمین را. تصویرگر با انتخاب تصاویری از طبیعت جاندار (گیاه، حیوان و انسان)، طبیعت بی‌جان و مفاهیمی قراردادی چون زمان، نژاد و... و بالاخره ختم همهٔ این‌ها به مفهوم کلی، زمین یا اکوسفر، تاکیدی بر یک عامل کلی وحدت‌بخش و اندیشه‌های خود درخصوص پدیده جهان وطنی دارد. اندیشه‌ای که در دو اثر اخیر دیگر او نیز تاکید می‌شود، اما متأسفانه، این مضمون لطیف و انسانی، به دلیل اجرای ناصحیح، درگیر تناقضاتی میشود که هم متن و هم تصویر را به چالش می‌کشد.

اولین مسئله، این است که باور به جهان وطنی، مستلزم پذیرفتن همهٔ اجزا و عناصر این عالم هستی در دهکدهٔ جهانی است. بنابراین، حذف نمادین رنگ سیاه، از میان سایر رنگ‌ها، خود حرکتی در جهت عکس این مضمون است. عمل جابرانهٔ پدر، در حذف یک رنگ، خود همان چیزی است که استثمارگران، در طول تاریخ جوامع بشری، به آن دست یازیدند. پس دگردیسی

کلاغ سیاه، به کلاغی بنفش و یا تغییر کودک سیاه پوست، به بنفش پوست با حذف آن‌ها چندان تفاوتی ندارد.

شاید قصد مؤلف و تصویرگر این بوده که نباید هیچ چیز را سیاه و تیره دید و باید مثبت و روشن اندیشید. اما این قصد، با حذف یک رنگ، متحقق نمی‌شود.

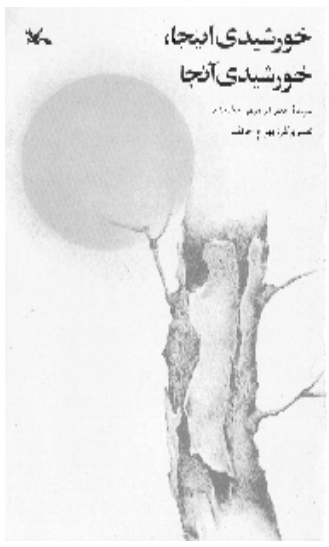
تناقض آشکار دیگر این مجموعه، آن است که «کودک ـ راوی»، با وجود نداشتن مداد سیاه، با مداد سیاه می‌نویسد. شاید اگر راوی داستان، همان «راوی ـ بزرگسال» باقی می‌ماند و مابقی داستان را هم با رسم‌الخطی بزرگسالانه روایت می‌کرد، این مشکل ایجاد نمی‌شد. در غیر این صورت، همان‌گونه که رنگ سیاه از تصاویر حذف شده، رسم‌الخط کودک هم باید با رنگی دیگر نگاشته می‌شد.

مسئله دیگری که محل مناقشه است، رسم‌الخط کودکانه در کنار تصویری کاملاً بزرگ‌سالانه است. چگونه کودکی که خطی چنان کودکانه دارد، توانسته چنین تصاویر قدرتمندی از پدر و... بنگارد؟ اگر روایت داستان از زبان «راوی ـ بزرگ‌سال» بود، شاید می‌شد پذیرفت که تصاویر هم از منظر ذهن یک بزرگ‌سال بر صفحه کاغذ آمده، اما هنگامی که از جانب کودک داستان روایت می‌شود، دیگر چنین چیزی قابل قبول نیست.

تناقض دیگر این که قطع کتاب، فونت انتخابی، حجم تصویر به نسبت کلام، حجم فضای سفید، اثر را برای گروه سنی الف و ب مناسب می‌سازد و این درحالی است که پیام اثر، برای گروه سنی ج، یعنی گروه سنی که در خود کتاب قید شده است، مناسبت دارد.

و نکته آخر آن که وجود سکه‌های رنگی پراکنده که تکنیک پونتیلیست (Pointilist- نقطه چینی) را به یاد می‌آورد، اگر حتی فقط حالت تزیینی داشته باشد نیز چون آرامش دیدن را به هم می‌زند، زائد به نظر می‌رسد.

دو اثر اخیر دیگر «خائف»، «دنیای رنگین‌کمان» و «گفت و گوی رنگ‌ها» نام دارد که درونمایه مشابهی دارند. درونمایه این دو داستان تصویری، به نوعی با فضای جامعه و بحث‌های رایج آن مبنی بر گفت و گوی تمدن‌ها، همساز گشته است. اما طرح گفت و گوی تمدن‌ها، با استفاده از استعارهٔ رنگ‌ها، طرح جدیدی نیست و پیش از این نیز نمونه‌هایی چون «اعتصاب



عمل جابرانهٔ پدر،
در حذف یک رنگ، خود همان چیزی است که استثمارگران،
در طول تاریخ جوامع بشری، به آن دست یازیدند.
پس دگردیسی کلاغ سیاه،
به کلاغی بنفش و یا تغییر کودک سیاه پوست،
به بنفش پوست با حذف آن‌ها
چندان تفاوتی ندارد

رنگ‌ها»، نوشته «خسرو یحیایی» و «بهترین رنگ»، اثر «پوپک راد» به همین مقوله پرداخته بودند.

در گفت و گوی رنگ‌ها می‌خوانیم که رنگ آبی و زرد که از تنهایی خسته شده‌اند، به فکر چاره افتاده، با هم گفت و گو می‌کنند و در اثر درهم‌آمیختن حرف‌های‌شان، درمی‌یابند رنگ‌های دیگری هم وجود دارد. قرمز هم که از تنهایی خود خسته است، با آبی و زرد گفت و گو می‌کند و رنگ‌های بیشتری را پدید می‌آورند. حرف‌های سیاه نیز با آن سه درهم می‌آمیزد و دنیا را از رنگ‌های گوناگون سرشار می‌یابند. گفت و گو، آنها را وارد دنیای جدید دوست‌داشتنی می‌کند و درهای تازه‌ای را به روی‌شان می‌گشاید.

تلاش نویسنده و تصویرگر برای ابلاغ این درونمایه و پیام، بسیار متعالی قابل تقدیر است، اما شاید در نحوه ارائه این مضمون و شکل کار، اشکالاتی وجود داشته باشد. عمده اشکال تصاویر، در آن است که نه تجریدی و نه خیلی واقعی است، شاید اگر متناسب با این درونمایه و با توجه به گروه سنی مخاطب، تصویرگر یکی از این حوزه‌ها را انتخاب می‌کرد، نتیجهٔ بهتری عاید می‌شد تصویرگر، ابتدا سه رنگ اصلی را معرفی می‌کند. رنگ‌ها تقریباً به صورت تبریک انسان طراحی شده‌اند. وقتی به رنگ زرد نگاه می‌کنیم، در قسمت عقب این شکل، تون‌های رنگی دیگری چون نارنجی و سیاه را نیز می‌بینیم که در صورت تنهایی رنگ زرد، این رنگ‌ها معنی ندارد. اما ناظر، ممکن است این مسئله را این‌گونه تأویل کند که چون تصویرگر، محل این رنگ‌ها را در قسمت پشتی سر جایی که محل تفکر و اندیشه آدمی است ـ تصویر کرده، تنها قصد نشان دادن اندیشهٔ رنگ زرد را داشته است. با وجود این، ناظر، با رسیدن به رنگ قرمز، از تأویل خود پشیمان می‌شود ؛ چرا که در صورت و چهرهٔ این رنگ، تماماً هاشورهای قهوه‌ای موجود است و بیش از آن که معرف قرمز باشد، قهوه‌ای را نمایش می‌دهد.

ضمن این که باز در قسمت پس سر، رنگ صورتی به چشم می‌خورد. در تصویر دیالوگ‌های این رنگ‌ها نیز مشکل تکرار می‌شود. اگر بنا به استناد متن بپذیریم که رنگ زرد «کلمه‌های زرد از دهانش بیرون می‌ریزد» ص ۱۱ و رنگ قرمز «کلمه‌های قرمز از دهانش بیرون می‌ریزد» ص ۱۴، با مواجه شدن با کلماتی زرد و نارنجی و یا قرمز و صورتی، گیج می‌شویم. از همه بدتر

«توکا» شخصیت اصلی اثر،
در تصویر روی جلد معرفی می‌شود
و در تمام صفحات کتاب، حضور دارد تا تاکیدی باشد
بر محوریت او در داستان. ترکیب‌بندی مستحکم و هماهنگ
با متن، نشان از تلاش تصویرگر،
برای ارتباط بامخاطب دارد. تصویرگر در این تصاویر،
ثابت کرده که کودک درونش و تجربیات کودکی‌اش را
فراموش نکرده
و از لحاظ محور ارتباط‌شناسی،
با انتقال فضای عاطفی داستان، تصاویر خوبی
ارائه داده است

این که در اثر ادغام رنگ قرمز با دو رنگ دیگر، یکی از رنگ‌های غالب فراموش شده است. تصویرگر برآیند ادغام سه رنگ آبی، زرد و قرمز را با نشان دادن گل‌هایی به رنگ قرمز ـ نارنجی و سبز تصویر کرده و این در حالی است که می‌دانیم در اثر ادغام قرمز + آبی، رنگ غالب بنفش است که در تصویر این گل‌ها محذوف است. و نکته آزاردهندهٔ دیگر این که در چرخهٔ رنگ، سفید و سیاه، جزو رنگ‌ها محسوب نمی‌شوند و بهتر این بود که تصویرگر، به همان سه رنگ اصلی اکتفا می‌کرد. ضمن این که تصویر پایانی نیز کاملاً متفاوت و بیگانه با سایر تصاویر است. در دنیای رنگین‌کمان نیز می‌خوانیم که: «در گوشه‌ای از جهان، درست رو به روی هم، دو سرزمین رنگین بود: نام یکی از آن‌ها سرزمین رنگ‌های سرد و نام دیگری سرزمین رنگ‌های گرم. این دو سرزمین همیشه با هم اختلاف داشتند. هرکدام، رنگین‌کمان هفت رنگ را که مجموعه همه رنگ‌ها و نشانی از بهار بود، از آن خود می‌دانست. بالاخره، یک روز تصمیم گرفتند هرکدام، سهم خود را از رنگین‌کمان جدا کنند. سرزمین سرد، سه رنگ سرد رنگین کمان و سرزمین گرم هم سه رنگ گرم رنگین کمان را برداشت . رسیدند به رنگ هفتم ، یعنی رنگ بنفش . باز هر کدام این رنگ را از آن خود می‌دانست. کار بالا گرفت قرار شد آبی، به عنوان نماینده رنگ‌های سرد و قرمز، به عنوان نماینده رنگ‌های گرم، با هم به گفت و گو بنشینند. گفت و گوی آن‌ها مدت‌ها طول کشید و کم کم متوجه شدند که اگر رنگ هفتم و بهار را می‌خواهند، چاره‌ای جز سازش با هم و زندگی در کنار هم ندارند. دو سرزمین، دوباره رنگین‌کمان را ساختند و زندگی تازه و آرامی را با رنگین‌کمان و بهار آغاز کردند.» ص ۷

تصویر روی جلد که از تعادل فرجامین داستان حکایت دارد، بخشی از تصویر ص ۲۲-۲۳ است. نام اثر با تصویر رنگین‌کمان روی جلد و تکرار آن در صفحات آغازین کتاب، تاکیدی بر درونمایه داستان است. هماهنگی نام اثر و تصویر، با تکرار شکل رنگین‌کمان در صفحات ورودی کتاب (از مدخل بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم گرفته تا صفحه عنوان کتاب و اطلاعات کتابشناسی که در کادری کمرنگ از فضای تصویری قرار گرفته است)، آغاز مناسبی برای داستان است. هرچند که به نظر می‌رسد جابجایی صفحات ۲ و ۳، با صفحات ۴ و ۵ به دلیل ایجاد وقفه‌ای برای استراحت چشم، مناسب‌تر بود. داستان به گونه‌ای شروع می‌شود که ابتدا تمام قصه در صفحه‌ای گفته می‌شود و پس از آن با حرکت متن و تصویر مواجه می‌شویم نویسنده با استفاده از جملاتی بسیار کوتاه و متفاوت با آغاز قصه، تنها قصد یادآوری و تاکید دوباره‌ای بر پیام بصری دارد. تصویرگر از تضاد یا اصلی‌ترین کنتراست موجود در بین رنگ‌ها، یعنی کنتراست رنگ‌های سرد و گرم استفاده برده تا بار دیگر بر پیام گفت و گوی تمدن‌ها تأکید کند. اما به نظر نمی‌آید در محور ارتباط شناسی، شکل آدم‌های این دو سرزمین برای مخاطب این اثر که گروه ج در نظر گرفته شده است (یعنی سال‌های پایان دبستان)، مطلوب باشد. ضمن این که در سرزمین رنگ‌های سرد، بیننده رنگ زرد را نیز مشاهده می‌کند و این در حالی است که زرد، رنگی گرم است و قاعدتاً حضورش سبب ایجاد تناقض می‌گردد. این رنگ در صفحات ۱۲ و ۱۶، به خوبی مشهود است. مسئله دیگری که ذهن را به خود مشغول می‌کند، این است که اگر هر یک از این سرزمین‌ها در ابتدا به رنگ‌های سرزمین خود پای می‌فشارند و رنگ‌های سرزمین مقابل را باور ندارند، درگیری بر سر رنگین‌کمان هفت رنگ که طیفی از رنگ‌های سرد و گرم است، دیگر برای چیست؟ راوی می‌گوید: «هرکدام، رنگین‌کمان هفت رنگ را که مجموعه همه رنگ‌ها و نشانی از بهار بود، از آن خود می‌دانست.» اگر اهالی این دو سرزمین، مجموع ۷ رنگ رنگین‌کمان را باور داشتند و می‌پسندیدند، پس اختلاف آن‌ها مبنایی نداشت و این خود منطق داستانی را دچار مشکل می‌کند؛ مگر این که هرکدام از این سرزمین‌ها از ابتدا فقط بر رنگ‌های سهم خود در رنگین‌کمان پای می‌فشردند: نه بر همهٔ رنگ‌های رنگین‌کمان.

جدا از مشکلاتی که نام بردیم، تغییر مسیر تصویرگر، در چهار اثری که نام بردیم، کاملاً مشهود است و این خود نشان از تلاش او برای تجربه عرصه‌های متفاوت و تازه‌ای در تصویرگری دارد که قابل تقدیر است.

خائف، تصویرگری توانمند، با تجربه و پرکار است. امید که شاهد موفقیت‌های آتی او در عرصه تصویرگری باشیم.

پاورقی‌ها:

۱ تا ۴- رویش ۲، صفحات ۷۰ تا ۷۲.
۵ـ رویش، ص ۷۲.
۶ـ کتاب جشنواره کانون سال ۷۹ / یادداشتی بر تصویرگری / نسرین خسروی، ص ۸۹.
۷ ـ پژوهشنامه ادبیات کودکان و نوجوانان، شماره ۱۶، ص ۳۲.
۸ـ مثنوی معنوی، دفتر سوم، انتشارات امیرکبیر. ص ۴۴۵، ابیات ۱۲۶۰ به بعد.
۹ ـ کتاب ماه ، کودک و نوجوان شماره ۴۳، ص ۱۹.