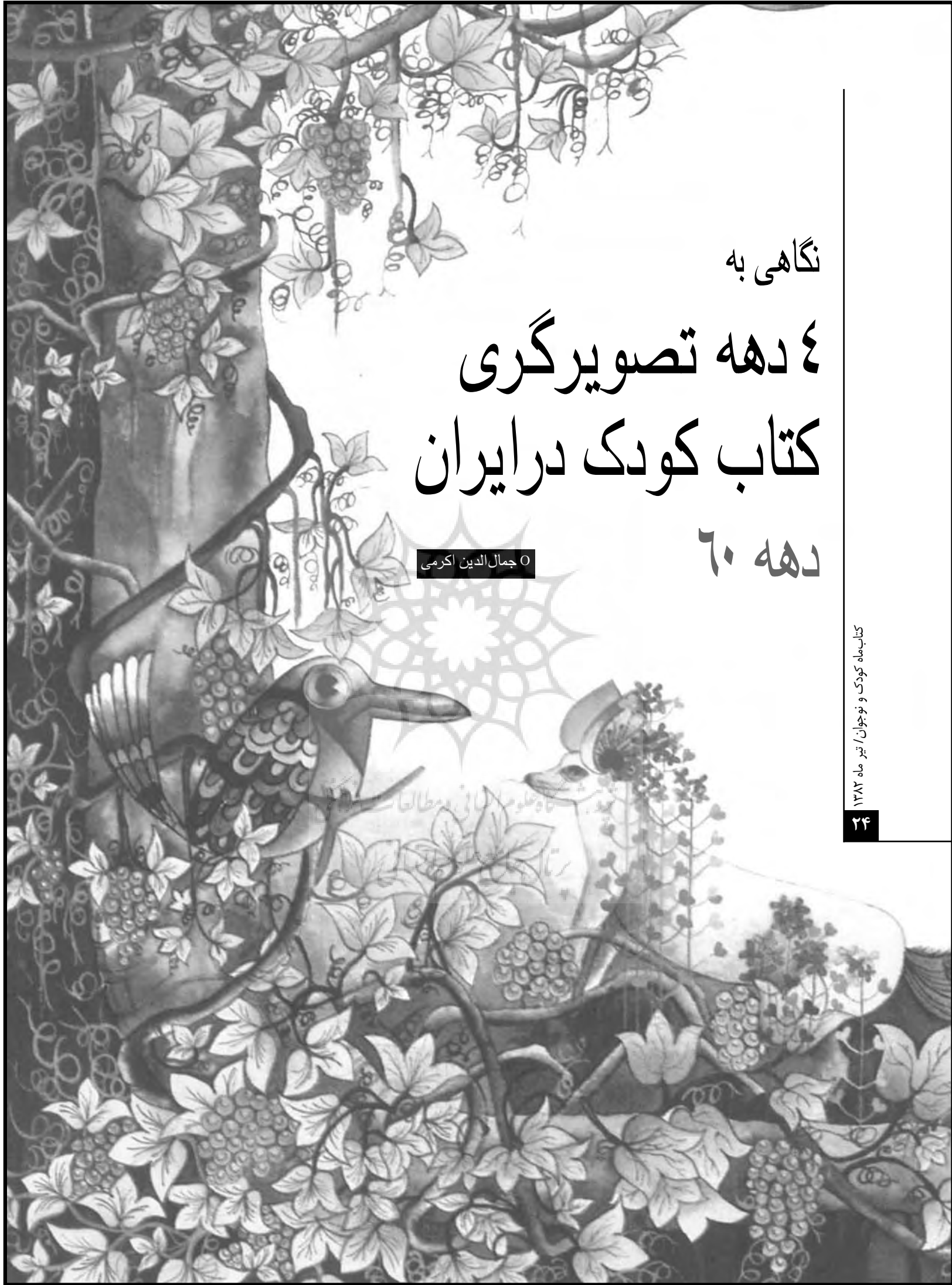


نگاهی به

٤ دهه تصویرگری کتاب کودک درایران

دهه ٦٠

○ جمال‌الدین اکرمی

دهه ۶۰ را باید دهه «گذار در ادبیات کودک و نوجوان» نامید. دهه‌ای که با جنب و جوشی تازه و پردامنه همراه است، اما با فرآیند کیفی نه چندان مطلوب و نه چندان مرتبط با دهه‌های ۴۰ و ۵۰.

ادبیات کودک (و نه نوجوان) که با مرکزیت تولید کتاب در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و با تلاش ناشران دیگری چون امیرکبیر (کتاب‌های طلایی)، سازمان کتاب‌های جیبی، انتشارات فرانکلین، انتشارات سخن، بنگاه ترجمه و نشر کتاب و انتشارات پدیده همراه بود، پس از وقوع انقلاب، به چالشی جدی و پر افت و خیز دچار گردید. برخی از ناشران، دچار وقفه‌ای طولانی شدند و برخی دیگر چون انتشارات فرانکلین، برای همیشه از حیطه چاپ ادبیات کودک کنار رفتند. طی سال‌های آخر دهه ۵۰، کانون پرورش تحرک چندانی در چاپ کتاب‌های جدید کودکان نداشت؛ مگر کتاب‌هایی که عمدتاً در سال‌های پیش‌تر از آن برای چاپ آماده شده بود. چاپ کتاب‌هایی چون «پروانه، درخت و جویبار»، با تصویرگری جمال خرمی‌نژاد، «قانون اول»، با تصویرگری پرویز کلانتری و «آینه و اونیس»، با تصویرگری داریوش دیانتی، از نخستین تلاش‌های جدی کانون پرورش، در سال‌های آغاز انقلاب به شمار می‌رود. کتاب‌های تولید کانون پرورش در این سال‌ها، از نظر کیفیت تولید و تصویرگری، ادامه منطقی سال‌های پیش به شمار نمی‌رود؛ هرچند موضوع ادبیات در آن‌ها از فرآیند تازه‌ای برخوردار است.

در این دوره، نخستین چالش و دگرگونی جدی در ادبیات کودک، ظهور کتاب‌هایی است که همراه با اهداف مقطعی انقلاب، به طرح دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی درمیان کودکان و نوجوانان و آموزش جهان‌بینی‌های نوین می‌پردازد. گسترش فعالیت‌های احزاب سیاسی و ظهور دیدگاه‌های نو در تکوین ادبیات سوسیالیستی از یک طرف و پرداختن به مظاهر ایدئولوژیک و دینی از سوی دیگر، ادبیات کودک و نوجوان را تحت الشعاع خود قرار داد. در تدوین این کتاب‌ها، معمولاً بیش از آن که به طراحی کتاب، تصویرگری، کیفیت چاپ و منطق ادبیاتی آن اهمیت داده شود، ارائه سریع پیام و طرح موضوعات اجتماعی و فرهنگی روز، موردتوجه قرار داشت. در نتیجه، بسیاری از کتاب‌ها با تصویرهایی شتابزده و غیرهنرمندانه، حروف‌چینی غیراستاندارد و گرافیک ابتدایی همراه است، پدیده‌ای که به نظر می‌رسد از ویژگی‌های ناگزیر انقلاب به شمار می‌رود. جدا از آن که ادبیات دوران انقلاب، در طرح موضوعات تازه‌ای چون اختلاف طبقاتی، آرمان‌گرایی دینی، عدالت‌اجتماعی، مبارزه برای کسب آزادی و مفاهیمی چون شهادت‌طلبی و انسان دوستی، به فرازهای تازه‌ای دست یافت که پیش از آن، در ادبیات کودک ما مرسوم و همه گیر نبود. این‌گونه از ادبیات، به تهییج نیروهای تازه‌ای از جامعه، به عنوان کودک پرداخت که قرار بود در آینده‌ای نه چندان دور، در جایگاه بزرگسال، به این اهداف وفادار بماند. هرچند ارائه این درون‌مایه‌ها، فقط در سال‌های نخست انقلاب گسترش یافت و بعدها به تدریج از آن فاصله گرفت، طی همین دورهٔ کوتاه، چنان حیطه ادبیات کودکان را درنوردید که عناصر زیبایی‌شناسی طراحی کتاب، تصویرگری، عناصر داستان و کارکرد زبان در متن، همگی زیر تأثیر ارائه سریع پیام و تهییج مخاطب قرار گرفت.

بدون شک، چنین فرایندی به شکل‌هایی دیگر، در تصویرگری این دوره نیز قابل دریافت است. طراحی‌ها و تصویرهای شتابزده، استعاری و گاه بزرگسالانه، هرچند با تنوع دیدگاه، عمدتاً به دور از جذابیت‌های فرم، رنگ و خیال عرضه می‌شد و این ویژگی، آخرین سال‌های دهه ۵۰ و نخستین سال‌های دهه ۶۰ را در تولید کتاب کودک، فراگرفت.

هنوز موج پرتلاطم انقلاب بر ادبیات کودک مسلط بود که فرهنگ جنگ، به ادبیات کودکان و تفکر آن‌ها راه یافت و فرصت بازشناسی ادبیات محض کودکان، از شعارهای مقطعی و متن‌های سفارشی، فراهم نیامد. تلاطم انقلاب و جنگ تحمیلی، نه تنها فرصت کافی برای تجهیز صنعت چاپ فراهم نساخت، بلکه قناعت به وضعیت موجود نیز نتوانست وضعیت گذشته را به عنوان یک دستورالعمل ناگزیر و ناخواسته، حفظ کند. هم چنان که در تصویرگری نیمه اول دهه ۶۰ دیده می‌شود، بیشتر آثار ارائه شده، فاقد نوآوری‌های خلاقانه و مرتبط با دهه‌های گذشته است. در نتیجه، مفهوم «دوران‌گذار در ادبیات کودک» در هر دو عرصهٔ متن و تصویر، در این دوران مفهومی عینی است و عوامل ناگزیر آن در جهت کنار زدن ادبیات انقلابی و تهییجی و آرمان‌گرا، و حتی در مواردی گرایش به ادبیات بازاری، بعدها به ادبیات دههٔ ۷۰ منتقل شد.

با چنین پیش درآمدی، به نظر می‌رسد که برای قضاوتی منطقی از وضعیت تصویرگری، می‌توان ابتدا ویژگی‌های حضور تصویرگران برجستهٔ دهه ۶۰ را مورد بحث قرار داد؛ آن هم با طبقه‌بندی دوره‌های زمانی و سپس به دسته‌بندی ویژگی‌های کلی تصویرگری در این دهه پرداخت.

یکی از رایج‌ترین شیوه‌های تقسیم‌بندی تصویرگران ایرانی از نظر دوره‌های تاریخی معاصر، براساس همان اصطلاح متداول تصویرگران نسل اول، نسل دوم، نسل سوم و نسل چهارم صورت می‌گیرد. در این جا نیز دسته‌بندی آنان، بر همین اساس شکل گرفته است.

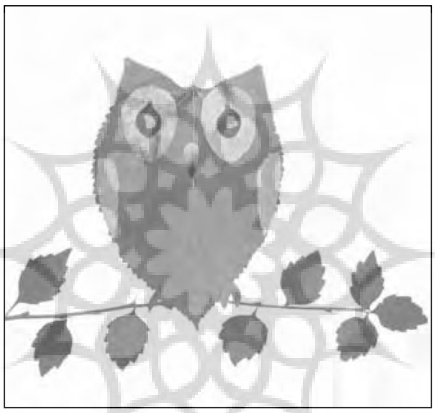
حضور تصویرگران نسل اول در دهه ۶۰

تصویرگران نسل اول، به تصویرگران دههٔ ۴۰ و ۵۰ (و دهه‌های پیش از آن) اطلاق می‌شود. از میان این گروه، به نام هنرمندانی برمی‌خوریم که در دهه‌ی ۶۰ نیز فعال بوده‌اند. این گروه از تصویرگران، به دلیل وجود فضایی تردیدآمیز و کم شوق، به ویژه در محافل دولتی چاپ و نشر کتاب، نتوانستند تأثیرگذاری شگرف خود را که در دهه ۴۰ و ۵۰ به آن دست یافته بودند، دنبال کنند. آن‌ها اگرچه امکان دستیابی به ارزش‌های گذشته در ابعاد داخلی و جهانی را از دست دادند (و این نه به دلیل علائق شخصی خود آن‌ها که عمدتاً به دلیل ناسازگاری و بی‌میلی عناصر تصمیم‌گیرنده در محافل هنری صورت گرفت)، شیفتگی آن‌ها به کودک، ادبیات و سرزمین مادری‌شان سبب شد که با وجود مهاجرت‌های پراکندهٔ هنری، هم چنان در گوشه و کنار جریان تصویرگری حضور یابند و تا آن جا که به کنار گذاشتن سلیقه‌های به هنجار گذشته‌شان نیاز نبود، در فعالیت‌های تصویرگری شرکت کنند. هرچند پذیرش محدودیت‌های پدیدآمده و ایرادهای محدودکننده، می‌توانست برای آن‌ها دشوار و گاه طاقت‌فرسا باشد.

علی‌اکبر صادقی، در این مورد می‌گوید: بعد از انقلاب، به من داستانی دادند درباره جنگ ایران و عراق. من هم گفتم که با توپ و تانک و از این جور چیزها هیچ آشنایی ندارم و نمی‌توانم این جور کتاب‌ها را نقاشی کنم. من بیشتر نقاش مذهبی و حماسی هستم. آن قصه‌هایی که به دل من می‌نشیند، قصه‌های قدیمی است که من بیشتر با کلاه خود و شمشیر و سرنیزه و این جورچیزها دمساز هستم. من با اسب سروکار دارم و با ماشین و توپ و تانک سروکاری ندارم و اصلاً دوست ندارم که این چیزها را تصویر کنم...

هم‌چنین از من خواستند کتاب پوریای ولی را دوباره تصویر کنم. می‌خواستند تصاویرش را عوض کنند ... من هم دوباره آن‌ها را طراحی کردم. بعد از چند وقت، به من گفتند که برای پوریای ولی ریش بگذار. من گفتم: «پوریای ولی را این جور دیدم، با ریش ندیدم. اگر با ریش می‌دیدم که تا پرشالش هم می‌رسید، حتماً این کار را می‌کردم.»[۱]

از میان تصویرگران نسل اول حاضر در دهه



۶۰، به نام هنرمندانی چون پرویز کلانتری (با بیش از ۱۰ کتاب)، نورالدین زرین‌کلک (با ۴ کتاب)، فرشید مثقالی (با ۳ کتاب)، نیکزاد نجومی و علی‌اکبر صادقی (با ۱ کتاب) برمی‌خوریم.

چنین روندی، بدون شک نمی‌تواند استمرار منطقی تصویرگری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ باشد؛ چرا که فرآیند انقلاب و ویژگی‌های منحصر به فرد آن، امکان گسترش خلاقیت هنرمندان گذشته را تا مدت‌ها در بوته فراموشی و کم توجهی قرار داد واین رویداد کم‌یابی است که در کنار گذارده شدن افراد زبده و خوش فکر، در بستر دگرگونی‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی به آن برمی‌خوریم و این، کم لطفی بی‌سابقه‌ای است که هیچ پاسخی نمی‌تواند برای آن مناسب و منطقی جلوه کند.

حضور این گروه از تصویرگران توانا که می‌توانست پشتوانهٔ توانایی برای جامعهٔ تصویرگری، انیمیشن و گرافیک ایران باشد، در سایه قرار گرفت؛ پدیده‌ای که باید آن را از شگفتی‌های جامعه مهاجر ایران تلقی کرد. گرچه گاهی نام برخی از آن‌ها در میان اعضای هیأت داوران نمایشگاه‌های مختلف به چشم می‌خورد، هیچ کدام این‌ها، پاسخی گویا و ارزشمند برای تلاش‌های بی‌دریغ آن‌ها نبوده است. هم‌چنان که درخشان‌ترین موفقیت‌های هنری، هم چون کسب نخستین و آخرین جایزه اندرسن در سال ۱۳۵۳، توسط فرشید مثقالی (برای مجموعه آثار) و جایزه سیب طلایی براتیسلاوای زرین کلک، برای کتاب «کلاغ‌ها» در سال ۱۳۵۰، فرشید مثقالی برای کتاب «آرش کمانگیر» و بهمن دادخواه برای کتاب «توکایی در قفس» در سال ۱۳۵۲، در دهه‌های پس از آن، دیگر تکرار نشد. و این البته، تنها ملاک ارزیابی میان دههٔ ۶۰ و پیش از آن نیست؛ چرا که افت کیفی و استاندارد چاپ کتاب کودک که در دهه‌های پیشین اهمیت یافته بود نیز همین نظر را دنبال می‌کند؛ هرچند محتوای مطرح شده در ادبیات، شرایط تازه‌ای را به وجود آورد که طرح آن چندان در محدوده این مقاله نیست.

در این جا فعالیت هریک از تصویرگران نسل اول در دههٔ ۶۰، به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پرویز کلانتری

از پرویز کلانتری باید به عنوان فعال‌ترین تصویرگر نسل اول، در دههٔ ۶۰ نام برد. گرایش کلانتری به تصویرگری برای کودکان و به ویژه کودکان خردسال و سال‌های اول دبستان، گرایش مسلطی است که در آثار تصویرگران معدودی هم‌چون مهرنوش معصومیان دیده می‌شود.

هم‌چنین، طرح ویژگی‌های بومی و نشانه‌های زندگی کودکان ایرانی در تصویرهای کلانتری، به یادماندنی و منحصر به فرد است.

تصویرهای کلانتری (که مدتی نیز با امضای ک. طالقانی کتاب‌هایی را تصویرگری کرد)، به دلیل بازتابی که در تصویر کتاب‌های درسی داشت و نیز ویژگی استیلیزه (ساده شده) و ایرانی آن، به خاطرماندنی است. تصویرگری او برای کتاب‌های پیش دبستانی «سلام» (کانون پرورش، ؟۱۳۶)، دالی (کانون پرورش، ؟۱۳۶) از جذابیت‌های بازی‌گونه و کودکانه‌ای برخوردار است؛ هرچند نمی‌توان شتابزدگی کلانتری را در تدارک تصویرهای این کتاب‌ها نادیده گرفت. نوع حالت‌های انسانی و ویژگی‌های بومی در این تصاویر، برای کودکان ایرانی پذیرفتنی و دوست‌داشتنی است. آدم‌های گنجانده شده در تصاویر، اعم از کودک و بزرگسال، اعضای یک خانواده به شمار می‌روند و نوع پوشاک و حالت چهره آدم‌هایش، بسیار آشنا و خوشایند است. پرویز کلانتری، کتاب‌های «خانه حاج رحیم آقا کجاست؟» (کانونپرورش فکری، ۱۳۶۴) «بشنو از نی (کانون پرورش، ۱۳۶۱)، «اینک، سرزمین هجر» (کانون پرورش، ۱۳۶۲)، در نور ماه، روستایی و شیر، نصر دریایی و خانه بابا علی (۱۳۶۱)، هندوانه‌های کوچک (۱۳۶۲)، سیاهک و سفیدک، شعر با الفبا (۱۳۶۳) و یادگاری دایی جواد (سال ؟) را طی سال‌های دهه ۶۰ تصویرگری کرده که هرچند از تکوین چندانی نسبت به تصویرگری‌های او در دهه‌های گذشته برخوردار نیست و تکامل آن‌ها به حساب نمی‌آید، هم‌چنان از زندگی و معماری ایرانی برخوردار است و نمودهای روشنی از زندگی و نمادهای روستایی را تشکیل می‌دهد. در این میان، در تصویرهایی از کتاب «قانون اول» که همچون کتاب «گل اومد، بهار اومد»، از موفق‌ترین آثار کلانتری به شمار می‌رود، با نماهایی از خانه‌های کاه‌گلی (که به نوعی از شیوه خاص کلانتری در نقاشی‌هایش روی بوم بهره‌مند است)، حمام‌های قدیمی، بازی‌های سنتی و چهره‌های بسیار ایرانی برخورد می‌کنیم. نماهایی با ویژگی‌های درونی که در هیچ یک از آثار دیگر تصویرگران ایرانی به این شدت دیده نمی‌شود؛ ویژگی‌های روشنی که از تلاش پرویز کلانتری در پژوهشگری برای آموزش پیش دبستانی، تدوین کتاب‌های درسی و نیز ماندگاری و علاقه‌مندی او به گروه «نقاشان سقاخانه» ریشه می‌گیرد.

حرکات فیگوراتیو در تصویرگری کلانتری که به نوعی می‌توان آن‌ها را شیوهٔ «رئالیسم کودکانه» نام‌گذاری کرد، نیز از بیان‌های حسی کودکانه دور نیست.

شیرینی رنگ‌ها و حالت‌های راه یافته در تصویرها، همواره در آثار کلانتری موج می‌زند و حضور دارد.

نورالدین زرین کلک

نورالدین زرین‌کلک، در دههٔ ۶۰ کتاب‌های «اگر می‌توانستم» (کانون پرورش، ۱۳۶۳)؛ «آ ـ اول الفباست» (جلد ۱ و ۲، کانون پرورش، ۱۳۶۵)، «کارخانه همه کاره» (کانون پرورش، ۱۳۶۸) را تصویرگری کرده است. جالب آن که متن همه این کتاب‌ها را نیز خود زرین‌کلک تدارک دیده است؛ نظیر چیزی که در آثار لئولیونی، موریس سنداک، اریک کارل و سیلوراستاین دیده می‌شود. ویژگی دیگر این کتاب‌ها این است که بیشتر آن‌ها به حوزهٔ کتاب‌های مستند (Non Fiction) تعلق دارد؛ ویژگی خاصی که در آثار تصویرگران دیگر، کم‌تر به چشم می‌خورد.

ویژگی سوررئالیسم کودکانه، درمتن و تصویرگری کتاب «اگر می‌توانستم» که از معدود کتاب‌هایی است که به اوج پرواز در سرزمین خیال کودکان دست یافته، با دامن زدن زرین‌کلک به انگاره‌های کودکانه، شکل پیدا کرده است. زرین کلک، هم‌چون کلانتری، بدون آن که کودکانگی مخاطب خود را فراموش کند، به خلق تصاویری دست زده که هم چون فیلم‌های انیمیشن او، پر جنب و جوش و روایتگرانه است. درست است که درون مایهٔ متن و تصویرها از عناصر فانتزی در سوررئالیسم بهره می‌گیرد، نمادهای تصویری آن واقعگرایانه و بدون شاخ و برگ است. به عبارتی، پرواز در سرزمین خیال، در نوع تفکر او اتفاق می‌افتد و نه تکنیک تصویرگری‌اش. در این کتاب با تصاویری روبه‌رو می‌شویم که کودکان، با پاگذاشتن به سرزمین خیال‌های کودکانه، می‌آفرینند. مثلاً کودکی که کف پاهایش چرخ دارد و یا مثل زنبورها پرواز می‌کند؛ چنین نمودهایی در کتاب‌های «اگر حیوانات صورت‌های رنگی داشتند» نیکزاد نجومی یا «خانه‌های خیال من»، و «کاشکی» علی مفاخری ادامه پیدا می‌کند.

در کتاب‌های «آ ـ اول الفباست» که تصاویر آن در سال ۱۳۶۶ (۱۹۸۷) برنده دیپلم افتخار نوما بوده است، زرین‌کلک از ویژگی شعرهای هیچانه (Nonsense) تأثیر گرفته و با استفاده از ویژگی‌های هجوگویی در شعر کودکانه، اشعاری ساده و خوشایند سروده و در تصویرگری آن‌ها با استفاده از رنگ‌های شاد اکولین و شبکه‌بندی شفاف رنگ‌ها، به خلق تصاویری دل‌نشین دست زده؛ تصاویری که از طنزی کودکانه و شیطنت‌آمیز در لی‌اوت و ترکیب عناصر تصویری برخوردار است. همراه با سفیدخوانی مؤثر و کارکرد نشاط‌آور رنگ‌ها.

در کتاب «کارخانه همه کاره»، توجه زرین‌کلک به تألیف و تصویرگری کتابی است علمی که از تخیلی کودکانه و ساده برخوردار است. تصاویر این کتاب، با تأکید بر ویژگی دست انسان، به عنوان نخستین ابزار کار او، از درکی واقعی، کودکانه و ساده برخوردار است. تصاویری که در کتاب علمی دیگر زرین‌کلک، به نام «از آب‌ها» در دههٔ ۷۰، به نوعی دیگر و به زبانی دیگر تکرار می‌شود.

فرشید مثقالی

مثقالی که موفق‌ترین تصویرگران ایرانی به شمار می‌رود و در دههٔ ۵۰ به اوج تلاش‌های هنری و بین‌المللی خود دست یافته، در سال‌های دهه ۶۰، حضوری کم‌رنگ دارد. او که در همان سال پیروزی انقلاب، مدت کوتاهی مدیریت غیررسمی کانون پرورش را به عهده داشت، می‌توانست در شرایطی مطلوب و پذیرنده، شخصیتی فعال وتأثیرگذار در دههٔ ۶۰ باشد. تصویرهای او در کتاب «تو را من چشم در راهم» که با شعرهای نیما همراه است و در سال ۶۳ با تصویرهای قلمی، تصویرگری شده و از ویژگی خطوط چاپ سنگی بهره دارد، عمدتاً تصویرهایی برای بزرگسالان است و ارزیابی‌های دیداری تصویر برای کودکان و نوجوانان دور شده در حالی که این کتاب که از عاشقانه‌ترین شعرهای نیما گرفته شده، می‌توانست برای نوجوانان بسیار مناسب باشد.

در کتاب «من و خارپشت و عروسکم» (نوشته راضیه دهقان، کانون پرورش، ۱۳۶۳) که از متنی سوررئالیستی، خوابگونه و توانا، آن هم از نویسنده‌ای نوجوان برخوردار است، مثقالی توانسته با استفاده از تکنیک چاپ دستی، به یکی از خیال‌انگیزترین و انتزاعی‌ترین تصویرگری‌های کتاب برای کودکان دست یابد؛ تصویرهایی که هم‌چون خواب‌های نویسندهٔ جوان آن، از پرداختی بسیار خیال‌انگیز برخوردار است. متن کتاب اگرچه سوررئالیستی است، تصاویر آن به لحاظ تکنیک، ویژگی‌های آبستره و انتزاعی دارد تا خواب نمایی و نمایش وهم‌ها و پندارهای سوررئالیستی؛ اتفاقی که مثلاً در کتاب «می‌تراود مهتاب» مثقالی، در دهه ۵۰ افتاده. کارکرد و ویژگی عناصر تعلیق، سادگی و کودکانگی (آنفانتیلیسم) تصاویر کتاب و نوع هم‌نشینی عناصر تصویری در آن، ویژگی‌های تازه و تأثیرگذاری دارد که بعدها در آثار بسیاری از تصویرگران دیگر، از جمله اکبر نیکان پور (مثلاً در کتاب اندازهٔ دنیا) رگه‌های آن پیداست.

در کتـاب «مازن» که طرح اولیه و تصویرگری‌های آن از مثقالی است، کودک با نوعی بازی‌های تصویری آشنا می‌شود و با جابه جا کردن قسمت بالایی و پایینی قطعات کتاب، می‌تواند موجودات جدید و خیالی بسازد. این بازی که درحوزه نام حیوانات نیز صورت می‌گیرد، با گسترش خیال و بازسازی ذهنی کودک همراه است. تکنیک تصویرگری مثقالی در این کتاب، با استفاده از ویژگی‌های تنالیته رنگ در آبرنگ صورت می‌گیرد. جای کتاب‌هایی شبیه «مازن»، بین خواندنی‌های کودکان، هنوز هم بسیار خالی است؛ کتاب‌هایی که با عنوان «کتاب ـ بازی» در عرصه ادبیات کودکان امروز جهان نقش گسترده‌ای دارد. تصویرهای کتاب دالی، سلام، کرم بسیار گرسنه و محیط‌ها و حیوانات ایران (به تصویرگری پرویز ایزدپناه) با چنین ویژگی‌هایی همراه است.

علی‌اکبر صادقی

علی‌اکبر صادقی، در دهه ۶۰ تنها کتاب پیروزی (کانون پرورش، ۱۳۶۴) را تصویرگری کرده و پس از آن، با روی آوردن به نقاشی سوررئالیسم، از حوزه تصویرگری کتاب‌های کودکان دوری جسته است. در این کتاب که با درونمایه‌ای دینی، رویارویی دو سپاه خوبی و بدی را مورد ارزیابی قرار داده، صادقی همان تکنیک پرساخت و ساز خود را که در کتاب‌هایی چون «پهلوان پهلوانان» به اوج رسیده، دنبال می‌کند. سربازان «خوبی» غرق در اسلحه، با تمام جزییات لباس‌های نظامی، در حالی ترسیم می‌شوند که سربازان «بدی»، بی‌هیچ تغییری در حالت و یا شکل ظاهری‌شان، بی‌نهایت تکرار شده‌اند. همان ویژگی‌ای که نادرابراهیمی از آن به عنوان «خلق ناممکن»، در تصویرگری کتاب‌های کودکان نام می‌برد و معتقد است: «یک نقص غیرقابل گذشت در این تصاویر (تصاویر صادقی) وجود دارد و آن، غیرممکن بودن تصاویر است. غیرممکن، دست نیافتنی و تا حد جادوگرانه‌ای دشوار و پرکار.»[۲]

زرین‌کلک، درباره ویژگی این دسته از آثار صـادقـی مـی‌نـویسـد: «صـادقـی در ایـن ریزه‌کاری‌های خود، چنان سخی و عادل است که از تمام سیاهی لشکرش، حتی یکی نمی‌تواند شکایت یا گله کند که صادقی، سوارش و کمربند و چکمهٔ او را کمتر از قهرمان اصلی فیلم برق انداخته است.»[۳]

نیکزاد نجومی

نیکزاد نجومی، کتاب «از یک تا ده» را در سال ۱۳۶۰ تصویرگری کرده؛ گرچه به‌نظر

می‌رسد آماده‌سازی این کتاب به سال‌های پیش از دهه ۶۰ مربوط می‌شود. نجومی که از تصویرگران انتزاعی فعال در دهه ۴۰ و ۵۰ به شمار می‌رود، هم‌چون دیگر تصویرگران نسل اول، حضور چشمگیری در دهه ۶۰ ندارد. نیکزاد نجومی، از تصویرگران انتزاع‌گرای دهه ۴۰ و ۵۰ است که مجموعهٔ فعالیت‌های هنری‌اش به دههٔ پیش از ۶۰ برمی‌گردد.

کتاب «اگر حیوانات صورت‌های رنگی داشتند»، موفق‌ترین کتاب نجومی است که در دهه ۵۰ تصویرگری شده و جایزه ویژه نوما را در سال ۱۳۵۷ کسب کرده است. نیکزاد نجومی، در تصویرگری دهه ۷۰ کتاب کودکان در ایران، به کلی غایب است.

تصویرگران نسل دوم

تصویرگرانی هستند که نخستین آثارشان را در دهه ۵۰ تصویر کردند و اوج کار آن‌ها به دهه ۶۰ و ۷۰ باز می‌گردد. از میان این گروه، می‌توان به تصویرگرانی چون بهرام خائف، نسرین خسروی، محمدرضا دادگر، سیمین شهروان و نیره تقوی اشاره کرد. این گروه از تصویرگران، نخستین تجربه‌های هنری خود را در دهه ۵۰ پشت سر گذاشته‌اند و از فعال‌ترین تصویرگران دهه ۶۰ به شمار می‌روند. در میان این گروه، محمدرضا دادگر در دهه ۶۰ و دیگران در دهه ۷۰، به اوج موفقیت‌های هنری خود نزدیک می‌شوند.

بهرام خائف

بهرام خائف را باید پرکارترین تصویرگر نسل دوم به شمار آورد. او که کار خود را با تصویرگری کتاب‌هایی چون «کتاب توکا»، نوشته عباس یمینی‌شریف در دهه ۵۰ آغاز کرده بود، کتاب‌های آی ابراهیم (۱۳۶۰)، تشنه دیدار (۱۳۶۱)، برای پدربزرگ (۱۳۶۳)، خفتگان بیدار (۱۳۶۱)، اصحاب فیل (۱۳۶۳)، فیل در خانه تاریک (۱۳۶۶)، والعادیات (۱۳۶۱)، خورشیدی این جا ـ خورشیدی آن جا (۱۳۶۸)، شش غزل از حافظ (۱۳۶۸)، سلمان (۱۳۶۳) و دانهٔ نی (؟) را برای کانون پرورش تصویرگری کرده است. بهرام خائف را باید مشخص‌ترین تصویرگر ایرانی، در تصویرگری ادبیات غیرمستند (Non Fiction) نامید؛ چرا که بیشتر تصویرگری‌های او برای کتاب‌های دینی و تاریخی است. ویژگی باستان‌گرایی (آرکائیسم) در تصویرگری‌های او به کمک ایجاد بافت‌های کهنه در زیر تصویر و استفاده از تنالیتهٔ رنگ‌های قهوه‌ای روی بافت به وجود آمده، همواره نوعی کارکرد معماری کاه‌گلی و سنگی قدیمی را تداعی می‌کند. او حتی برای رنگ‌آمیزی چین و شکن لباس قهرمانان قصه، از تنالیتهٔ رنگ‌های قهوه‌ای بهره می‌گیرد و همین رویکرد، نوعی حس بازگشت به گذشته را نزد مخاطب بیدار می‌کند. خائف هم‌چنین، از معدود تصویرگران ایرانی است که با استفاده از روش «رئالیسم محض»، به تصویرگری کتاب‌های کودکان می‌پردازد. این روش که بسیار مناسب تصویرگری کتاب‌های ادبیات مستند (ادبیات غیر داستانی و غیرتخیلی) است و مورد توجه کودکان گروه سنی (ج) و نوجوانان قرار داد، با چیره دستی خائف در طراحی فیگوراتیو همراه است و کم‌تر تصویرگر دیگری چون او، به چنین ویژگی‌هایی علاقه نشان داده. روش کار او در طراحی نماهای واقعی از زندگی انسان، تنها در آثار تصویرگران معدودی چون پرویز حیدرزاده به چشم می‌خورد. جای چنین رویکردی، چه در ادبیات مستند و چه در ادبیات رئالیسم که بیشتر مناسب نوجوانان است، در میان تصویرگران معاصر بسیار خالی است.

خائف در کتاب «برای پدر بزرگ» با استفاده از طراحی با خطوط سیاه مداد بدون روی آوردن به رنگ، تصویرهایی ساده، واقعی و زیبا آفریده است. حالت‌گرایی (اکسپرسیون) در همهٔ آثار خائف، با گرایش به ایجاد حرکت و تنوع خطوط قوی در چهره، خود را نشان می‌دهد. ویژگی زندگی بومی قهرمانان قصه، هیچ گاه از چشم خائف دور نمانده است.

در تصویرگری کتاب «آی ابراهیم» که نخستین رویکرد خائف، به تصویرگری با ویژگی‌های تاریخی و ادبیات مستند است، با تصاویری روبه‌رو می‌شویم که عمدتاً با بهره‌گیری از رنگ‌های خنثای قهوه‌ای و خاکستری پدید آمده و با تجربه‌هایی نه چندان پخته در ایجاد بافت‌های رنگی و مشخص کردن تیپ‌های قهرمانان متن قصه، در میان لایه‌های رنگی همراه است، تجربه‌هایی که بعدها به یکی از ویژگی‌های مسلط و پرکار آثار خائف تبدیل می‌شود، متن داستان، بخشی از خاطرات قهرمانان قصه، در مناطق جنگ‌زده است که در میان آتش و دود زندگی می‌کنند. چنین فضایی را خائف، بدون اغراق‌گرایی در خیال و عناصر فانتزی، پدید آورده است.

در کتاب تشنهٔ دیدار، حضور تاریخی مردان قصه، با لباس‌هایی فاخر و حرکت‌هایی گویا تصویر شده است. خائف عمدتاً در طراحی تصاویر این کتاب، از خطوط رنگی قلم‌مو بهره جسته و تصاویری بدون اغراق در رنگ‌آمیزی خلق کرده است. رها شدن خطوط طرح در فضا، سفیدخوانی گسترده، انعکاس سطوح بیابانی در رنگ‌های خطی و حضور چهره‌های بومی، از ویژگی‌های مسلط تصویرهای این کتاب است. در جایی از تصاویر کتاب، چهرهٔ بلال، هنگام اذان گفتن به شکلی غریب تکرار شده است و انعکاس صدای اذان را در فضا تداعی می‌کند. این همان ترفند حسی ـ تصویری است که نمایش خوشایندی دارد و از نگاهی خلاقانه در بیان درونی تصاویر، بهره‌مند است.

همین ویژگی‌های رنگ‌آمیزی و توجه به فضا و تکنیک در کتاب‌های اصحاب فیل، خفتگان بیدار و والعادیات که متن‌های دینی ـ تاریخی هستند نیز به چشم می‌خورد. خائف در این کتاب‌ها که به نوعی کامل شدهٔ تجربه‌های فیگوراتیو صادق صندوقی، در تصویرگری متن‌های دینی است، گاهی از تصویرهای نزدیک شده و کلوزآپی استفاده می‌کند که در تصویرگری کتاب‌های کودکان، کم‌یاب و خوش‌نماست. دورنمای شهرهای قدیمی، ایجاد حس‌های نزدیک به زندگی مردم بیابانی، تاریخی شدن عناصر قصه در رنگ‌ها و بافت‌های ایجاد شده و استفاده از طراحی فیگوراتیو و رنگ‌های قهوه‌ای، سی ینا و برنت (سوخته)، بار آرکائیسم (باستان‌گرایی) تصاویر را به دوش می‌کشد. وجود حالت و اکسپرسیون‌های واقعی در رفتارها و چهره‌های عناصر تصویری، کودکان و نوجوانان مخاطب کتاب را به سرزمین‌ها و زمان‌های دور می‌برد.

روح تصویرگری خائف را باید در دههٔ ۷۰ و در تصویرگری کتاب‌های شعر و هم‌چنین کتاب‌هایی که خود او تألیف کرده، دید. بهرام خائف، جایزهٔ دیپلم افتخار IBBY شعبه آمریکا را برای کتاب شش غزل از حافظ (در سال ۱۳۶۹)، دریافت می‌کند.

محمدرضا دادگر

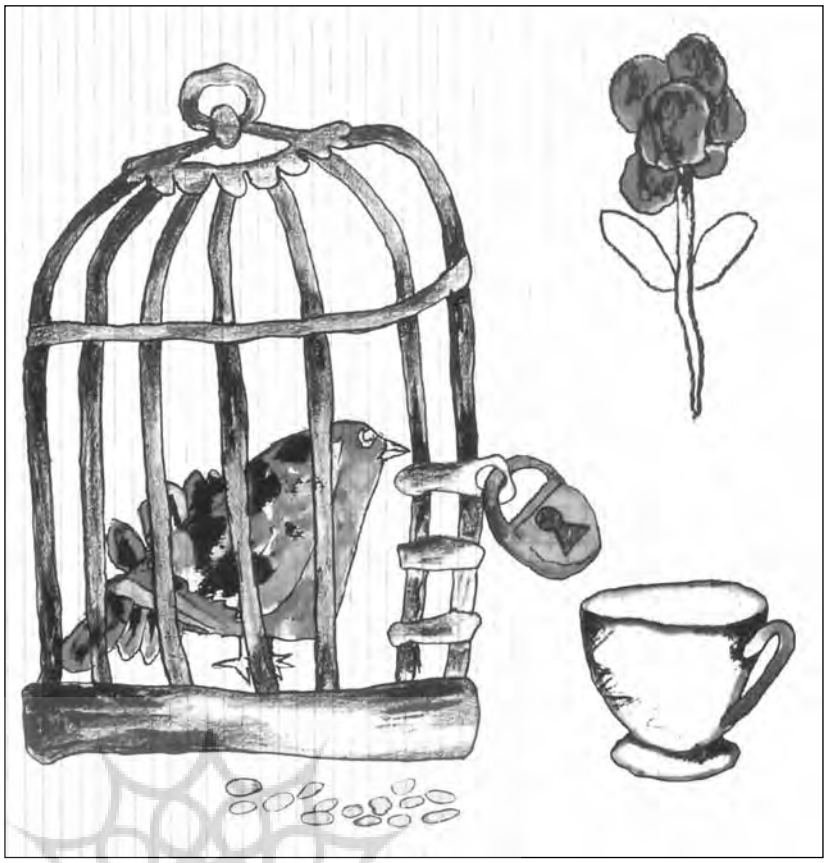
محمدرضا دادگر را نیز باید از پرکارترین و موفق‌ترین تصویرگران نسل دوم به شمار آورد. او که کار تصویرگری‌اش را با کتاب‌هایی چون «آفتاب پرست» در دههٔ ۵۰ آغاز کرده، در دههٔ ۶۰ به اوج کار خود نزدیک می‌شود. دادگر که مدتی طولانی سرپرستی واحد گرافیک کانون پرورش را در چاپ کتاب‌های کودکان به عهده داشت، توانست جوایز پلاک طلایی براتیسلاوا و جایزهٔ برجستهٔ نوما را در سال ۱۳۶۶، برای تصویرگری کتاب «یک حرف و دو حرف» م. آزاد، (کانون پرورش، ۱۳۶۵) به دست آورد. دادگر کتاب‌های دیگری چون جوانه‌های امید (کانون پرورش، ۱۳۶۲)، هفت روز هفته دارم (کانون پرورش ۱۳۶۵)، نامه‌های زینب (کانون پرورش ۱۳۶۹) و رنگ (کانون پرورش، ۱۳۶۸) را در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است.

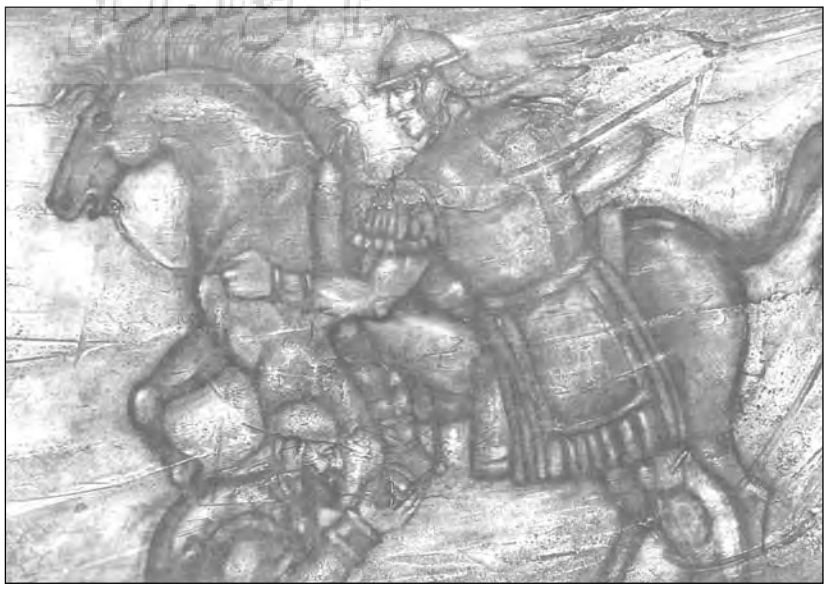
کتاب یک حرف و دو حرف که از جمله کتاب‌های ادبیات مستند به شمار می‌رود، تصویرهایی سوررئالیستی دارد که در حوزهٔ ادبیات کودکان، کم‌یاب و به یادماندنی است. استفاده از تکنیک اربراش (رنگ افشان) در خلق زمینه‌هایی گسترده و تنالیته‌ای ملایم و خیال‌انگیز، به موفقیت تصاویر کمک کرده و به حس ارزش‌یابی واژه‌ها در شکل‌گیری ادبیات پرداخته است. وجود دشت‌های سرسبز و گسترده و افق‌های بی‌کران و شکل رؤیایی درخت‌ها، آسمان و سبزه‌ها که به کمک اربراش پدید آمده، کودکان را به حضور در فضایی خیال‌انگیز فرا می‌خواند.

در تصویرگری کتاب «هفت روز هفته دارم»، رنگ‌آمیزی سریع و طرح‌های شتابزده و سطوح شطرنجی زمینهٔ تصویرها، به حس‌های کودکانه قوت می‌بخشد. استیلیزه شدن طرح و رنگ و نوع تفکر کودکانه در شکل‌گیری تصویرها، به گونه‌ای است که گرایش به سادگی دارد که مفهوم را تداعی می‌کند و برخلاف دیگر آثار دادگر، عدم اغراق در رنگ‌آمیزی و خلاصگی طرح‌ها، در سراسر تصویرهای کتاب به چشم می‌خورد؛ در حالی که عنصر تداوم در میان تصویرها تکرار می‌شود و در هر دریچهٔ تصویری تازه، عناصر جدیدی به آن افزوده می‌شود و به فراخور متن، گسترش می‌یابد.

در کتاب جوانه‌های امید که در آن نوشته‌ها و شعرهای کودکان دربارهٔ جنگ و انقلاب گردآوری شده، با تصاویری روبه‌رو می‌شویم که باز هم ریشه‌های سوررئال دارد و با استفاده از تکنیک کلاژ عکس و کاغذ رنگی شکل گرفته. در این‌جا نیز دادگر، برای القای حس‌های خیال و رؤیا، به استفاده از اربراش روی آورده که کنتراست شدید عکس‌ها با زمینه‌های رنگ شده، بر خیال‌انگیزی آن‌ها افزوده است. مفهوم استعاری آزادی، در سطوح گسترده و دورنمای تصویرها موج می‌زند و تلفیق واقعیت و خیال، در استفاده از کُلاژ تصاویر به چشم می‌خورد. در یکی از تصویرها عکسی از یک هواپیما با بال‌های پرنده که با کارکرد رنگ خاکستری همراه است، نگاه دادگر به رؤیاهای کودکانه را نشان می‌دهد. در تصویرهای دیگر نیز همراهی کُلاژ عکس با زمینه‌سازی رنگ‌های سبز و خاکستری، به حس‌های سوررئالیستی کودکان دامن زده است.

در تصویرگری کتاب «نامه‌های زینب»، هم‌چون کتاب «یک حرف و دو حرف»، از سفیدخوانی تصویرها خبری نیست و به جای آن با گستردگی رنگ‌ها در تمام یک صفحه رو به رو هستیم. گردش رنگ سبز در این دو کتاب





چشم‌گیر است و سادگی استیلیزه شده در طراحی کودکان، به فراوانی به چشم می‌خورد. شادی و طراوت رنگ‌ها در این کتاب بیشتر است و نوعی رئالیسم کودکانهٔ اغراق شده، در حرکت بچه‌های موجود در تصویرها به چشم می‌خورد. در این تصویرها نیز همان حس‌های خیال‌انگیز و سوررئال قبلی، در قالب بال زدن دختر بچه‌ای در آسمان و گسترش رنگ‌های سبز در چارچوب تصاویر، تداعی شده است. تصویرگری این کتاب، از موفق‌ترین تلاش‌های دادگر به شمار می‌رود.

نیره تقوی

تقوی از دیگر تصویرگران نسل دوم است که نخستین کتاب خود به نام «ماهی‌گیر و دریا» را در دههٔ ۵۰، برای کانون پرورش تصویرگری کرده است. شیوهٔ تقوی در بیشتر تصویرگری‌ها، به گونه‌ای است که از کلاژ کاغذ استفاده شده و یا ردپای کلاژ را تداعی می‌کند و جدا شدن لایه‌های رنگی که با خطوط سفید همراه است، چنین حسی را تقویت می‌بخشد. نیره تقوی به‌جز در کارهای پایانی خود، کم‌تر از سایه ـ روشن‌های رنگی در تصویرگری استفاده کرده. ویژگی تصویرهای تقوی را باید در سادگی، کودکانگی و استفاده از رنگ‌های تخت جست‌وجو کرد. او در کتاب زیباترین آواز (کانون پرورش، ۱۳۶۵)، با استفاده از کلاژ کاغذ، تصاویری زیبا و خوش نقش پدید آورده است. تصویرگری این کتاب که از متنی درونی و غنی برخوردار است، از مجموعه آثار باارزش تقوی در تصویرگری کتاب به شمار می‌رود. او در کتاب «شکل‌سازی با روزنامه و مجله» (کانون پرورش، ۱۳۶۵)، به مجموعه کتاب‌های «دوباره نگاه کن» نزدیک شده و شیوهٔ کلاژ را برای مخاطب‌های کتاب توضیح می‌دهد.

نیرهٔ تقوی، در دههٔ ۷۰ با تصویرگری کتاب «مثل یک لبخند»، به اوج کار خود در تصویرگری نزدیک شده است. زبان تصویری خانم تقوی و نحوه به کارگیری رنگ‌ها و تیپ‌بندی شخصیت کودکان در آثار او، از معدود نمونه‌هایی است که برای تصویرگری کتاب‌های کودکان خردسال، بسیار مناسب به نظر می‌رسد.

نیره تقوی، کتاب‌هایی چون قصهٔ سه رنگ (شکوفه، ۱۳۶۳)، هدیه به خورشید خانوم، و موفرفری (شکوفه، ۱۳۶۴)، طوقی، و خواب‌هایم پر از کبوتر و بادبادک است (شکوفه، ۱۳۶۵)، درخت بلورین (کانون پرورش، ۱۳۶۵)، شیرین‌تر از پرواز (کانون پرورش، سال؟)، یونس (کانون پرورش، ۱۳۶۷)، الاغ نادان (نشر موش ۱۳۶۷)، و نی اسرارآمیز (؟۱۳۶) را در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است. به این ترتیب، خانم تقوی از فعال‌ترین تصویرگران دههٔ ۶۰ به شمار می‌رود و نزدیک به ۱۵ کتاب، در این دهه تصویرگری کرده است.

سیمین شهروان

سیمین شهروان را با تصویرگری کتاب‌هایی چون «جوجهٔ پرویز» و «بچه گنجشک»، در دههٔ ۵۰ به خاطر می‌آوریم. تجربه‌های اولیه‌ای که در دههٔ ۶۰ ادامه یافت و به تصویرگری کتاب‌های زیبایی چون «رسم‌ما، سهم‌ما، (فاطمی، ۱۳۶۳)، اشک و آب، (شباویز، ۱۳۶۵) و «ماهی و مروارید» (شباویز، ۱۳۶۳) منتهی شد. استفاده از تکنیک آبرنگ و رعایت ابعاد واقعی در طراحی و رنگ‌آمیزی، از ویژگی‌های منحصر به فرد خانم شهروان در تصویرگری است. او به‌ویژه در کتاب رسم ما ، سهم ما، از تکنیک آبرنگ به زیبایی تمام بهره جسته و تصاویری خوش رنگ و کودکانه خلق کرده است؛ ویژگی‌هایی که به‌خصوص در تصویرگری کتاب‌های علمی و غیرتخیلی، می‌تواند بسیار مؤثر باشد.

عناصر موجود در تصویرگری خانم شهروان که کاملاً متناسب با گروه سنی (ج) و (د) است، اغلب با سفیدخوانی فراوان، نرمش رنگ‌ها و تنالیته‌های آرام رنگی همراه است. تسلط او در استفاده از روش آبرنگ در خلق تصویرهایی واقعگرایانه، تنها در تصویرگری‌های اندک پرویز ایزدپناه، برای کودکان و در کتابی چون «محیط‌ها و حیوانات ایران» دیده می‌شود؛ اگر چه گاهی شتابزدگی‌هایی اندک در آثار او به چشم می‌خورد که می‌تواند با کمی شکیبایی و تخیلی درونی‌تر همراه شود. با وجود این، شاعرانگی و آرامش موجود در تصویرهای او، به یادماندنی است. تصویرگری کتاب‌هایی چون: روباه مرغ ندیده (نهاد هنر و ادبیات، ۶۵)، همسفر کوچک (ریحان، ۱۳۶۸)، گنجشک و پنبه‌دانه (سال ؟۱۳۶) و ساز شاخه‌ها (سال؟)، از تلاش‌های خانم شهروان در دههٔ ۶۰ به شمار می‌رود.

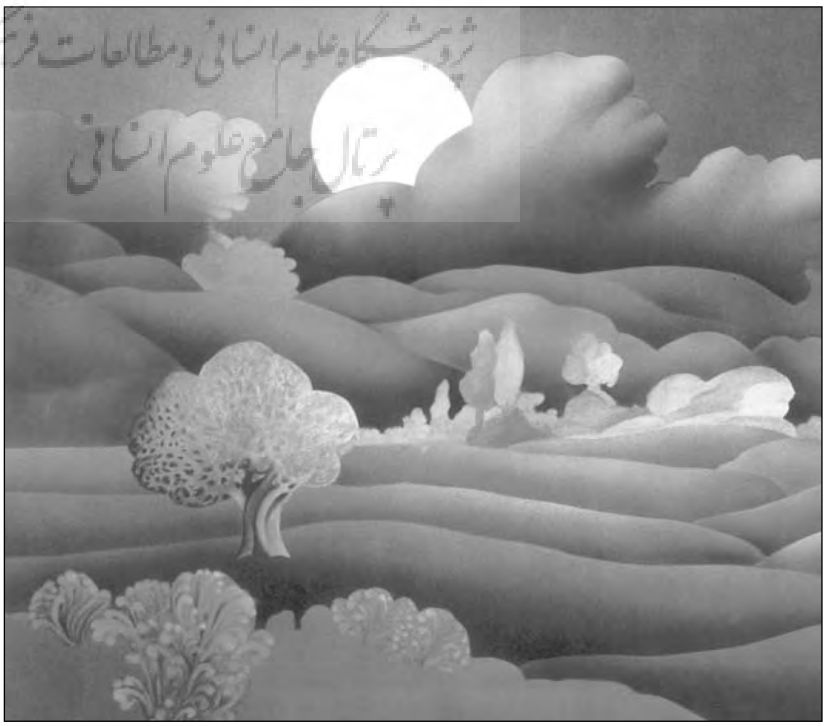
نسرین خسروی

نسرین خسروی را با تصویرگری کتاب‌هایی چون «قصهٔ دوستی» و «زنبورعسلی به نام وزوزی» در دههٔ ۵۰ به خاطر می‌آوریم. او کتاب‌های سنجاب آشپز (سه کانون پرورش، ۱۳۶۰)، دنیای رنگ‌ها (سه انتشارات خشایار، ۱۳۶۹)، پَردونه (انتشارات گلفام، ۱۳۶۸) و عکاس در حیاط خانهٔ ما منتظر بود (نشر همگام با کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۹) را در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است. گرچه آثار تصویری خانم خسروی، مانند بسیاری از دیگر تصویرگران، از مشخصه‌های اصلی تصویرگری‌های اخیر او در دههٔ ۷۰ تا اندازه‌ای به دور است، طبیعی است که باید آن‌ها را در مرحلهٔ پیش از تکوین آثار غنی و ارزشمند اخیر او دانست. رگه‌های تلاش او برای تجربه‌اندوزی به صورت یک تصویرگر حرفه‌ای و بین‌المللی، در کتاب «عکاس در حیاط خانه ما منتظر بود»، تا اندازه‌ای قابل دست‌یابی است. تصویرگری‌های او در کتاب «سنجاب آشپز» و «دنیای رنگ‌ها»، شباهت چندانی به آثار موفق او در دههٔ ۷۰ ندارد؛ گرچه از لطافت تصویری و تجربه‌هایی در ایجاد بافت و خوش نشینی رنگ‌ها خالی نیست. تصویرگری کتاب «پردونه»، ویژگی‌هایی در چشم‌انداز تصویری دارد که بعدها در کتاب «هوای بچگی» و «رنگین‌کمان کودکان» که در دههٔ ۷۰ تصویرگری شده، کامل‌تر می‌شود. با وجود این، رگه‌های تعلیق و تداخل که از عناصر مسلط در تصویرگری‌های امروز خانم خسروی است، تقریباً در هیچ کدام از آثار دههٔ ۶۰ او دیده نمی‌شود.

تصویرگران نسل سوم

تصویرگران نسل سوم، تصویرگران فعال و آغازگر در دههٔ ۶۰ به شمار می‌روند. تصویرگرانی که نخستین تجربه‌های خود را از سال‌های دههٔ ۶۰ شروع می‌کنند و عمدتاً در دههٔ ۷۰، ۸۰ به اوج شکوفایی هنر خود دست می‌یابند. این تصویرگران، بیش از آن که متأثر از تصویرگری دهه‌های قبل از خود باشند، در دوره‌های بعدی تأثیرگذار بوده‌اند. محمدعلی بنی‌اسدی، کریم نصر، اکبر نیکان‌پور، ابوالفضل همتی آهویی، مهرنوش معصومیان، بهزاد غریب‌پور، بهراد امینی سلماسی، محمدعلی کشاورز، فیروزهٔ گل‌محمدی، مرتضی اسماعیلی، هوشنگ محمدیان و پرویز حیدرزاده مشخص‌ترین چهره‌های این نسل از تصویرگران به شمار می‌روند.

اگر چه این گروه از تصویرگران، هم‌چون تصویرگران نسل دوم، نتوانستند شکوه و عظمت تصویرگران نسل اول را در عرصه‌های بین‌المللی، رعایت عناصر زیبایی‌شناسی، تنوع تکنیک و توانمندی در طراحی فیگوراتیو تکرار کنند، به هر شکل، بسیاری از تجربه‌های حرفه‌ای خود را به تدریج به دست آوردند. برگزاری نخستین نمایشگاه داخلی تصویرگران در سال ۱۳۶۸، بر تلاش‌های آنان در نیمهٔ دوم دههٔ ۶۰ افزود و تحرکی نو در تلاش‌های آنان پدید آورد. در دههٔ ۶۰، هم‌چنان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، مهم‌ترین عرصهٔ تولید کتاب، به‌ویژه در بخش کتاب‌های غیرداستانی، به شمار می‌رود و در کنار آن، ناشر خوش نامی چون نهاد هنر و ادبیات، البته در ابعادی کم دامنه‌تر، در



تولید کتاب‌های تصویری هنرمندانه فعال بوده است. جالب این که نهاد هنر و ادبیات، برای نخستین بار جایزهٔ بین‌المللی پلاک طلای براتیسلاوا را در سال ۱۹۹۱ (۱۳۷۰)، برای تصویرگری کتاب «آب یعنی ماهی»، برای کریم نصر به ارمغان آورد؛ جایزه‌ای که پیش از آن، همواره به کانون پرورش تعلق داشت (این اتفاق در دههٔ ۷۰ برای نشر توکا و تصویرگری کتاب «دختر باغ آرزو»ی نسرین خسروی نیز تکرار شد.)

سال‌های دههٔ ۶۰، سال‌های کسب تجربه و تلاش برای یافتن زبانی نو در تصویرگران نسل دوم به شمار می‌رود. هیچ کدام از این هنرمندان (به جز کریم نصر و فیروزهٔ گل‌محمدی) به اوج شکوفایی تصویری خود دست نیافت و این پدیده، برای آن‌ها عمدتاً در دههٔ ۷۰ روی داد.

دههٔ ۷۰، دورهٔ رشد و بلوغ هنری تصویرگران نسل سوم (و چهارم) به شمار می‌رود؛ دوره‌ای که قرار است خرقهٔ تصویرگری برای این گروه از هنرمندان، برای همیشه تثبیت شود.

بهزاد غریب‌پور

بهزاد غریب‌پور با تصویرگری کتاب‌هایی چون «استاد خیمه‌شب بازی می‌آموزد» (۱۳۶۳)، راز آبگیر (۱۳۶۶)، پلنگ سیاه و بزبز قندی، در دههٔ ۶۰ حضور پیدا می‌کند. تصویرهای کتاب «راز آبگیر»، جایزهٔ اثر برجستهٔ نوما را در سال ۶۷ کسب کرده است. شیوهٔ غریب‌پور در تصویرگری‌هایش، استفاده از رنگ‌های تن پلات یا کنتراست‌های تند است که اغلب با استفاده از آکریلیک و گاه شیوه رنگ‌آمیزی اربراش تدارک دیده شده. تصویرهای او با وجود خیال‌انگیزی کودکانه، از ساختاری واقع‌گرایانه و پر از جزئیات برخوردار است و برای راه یافتن به دنیای خیال، کم‌تر از ساختارشکنی در تصویر و به هم زدن محدودهٔ حضور خط و رنگ و فرم استفاده می‌کند. زیبایی‌شناسی آثار غریب‌پور را در این دهه، باید در گرایش او در استفاده از رنگ‌های کودکانه و خوش فام، توجه به ساخت و ساز و پرداختن به جزئیات تصویری دید. اتفاق در خیال و نوع تفکر، کم‌تر در آثار این دورهٔ غریب‌پور جلوه می‌کند. از این رو، نمی‌توان او را در این دهه، تصویرگری انتزاعی و ساختارشکن قلمداد کرد. عناصر تصویری او در این دوره، کم‌تر از ویژگی تعلیق یا تداخل رنگ و سطح برخوردار است.

در کتاب «استاد خیمه‌شب بازی می‌آموزد»، عناصر بومی و نوع لی‌اوت تصاویر، قابل توجه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. این ویژگی در آثار بعدی او کم‌تر به چشم می‌خورد. او در کتاب راز آبگیر که جزو نخستین تجربه‌اندوزی‌های رنگی او است و به موفقیت خوبی نیز دست پیدا می‌کند، به این ویژگی‌ها توجه زیادی نشان داده. به کارگیری رنگ‌های متنوع و تن‌پلات با تنالیته‌های ملایم و رویکرد واقع‌گرایانه در طراحی عناصر، ویژگی مسلط آثار غریب‌پور در این دوره است.

محمدعلی بنی اسدی

محمد علی بنی‌اسدی را باید از پرکارترین و تأثیرگذارترین تصویرگران دهۀ ۶۰ (و هم‌چنین دهۀ ۷۰) قلمداد کرد.

بنی‌اسدی، فعالیت‌های تصویرگری خود را عمدتاً از نیمه دوم دهۀ ۶۰ و با کتاب‌هایی چون کلاغ پر (۱۳۶۵)، گل بادام و من غنچه شدم (۱۳۶۶)، آغاز می‌کند. نخستین رویکرد بنی‌اسدی به تصویرگری، گرایش شعرگونۀ او در استفاده از تکنیک آبرنگ، با رنگ‌های خیس و ابرگونه است. او در کتاب‌های کلاغ‌پر و گل‌بادام، با استفاده از این ویژگی، تصویرهایی می‌آفریند که بعدها کم‌تر در آثار بعدی‌اش به چشم می‌خورد. کم‌توجهی به عنصر خط و تداخل رنگ‌ها در یکدیگر، به مهم‌ترین عنصر خیال در آثار او تبدیل می‌شود، عنصری که بعدها با تسلط خطوط محیطی در اطراف طرح‌ها و اهمیت دادن به فام رنگ‌ها، شکل و سوی دیگری پیدا می‌کند. او در کتاب‌های سفر به شهر سلیمان (۱۳۶۸)، من فکر می‌کنم و افسانۀ اژدها و آب (۱۳۶۹)، به ساختارگرایی بیشتری دست می‌زند، علاوه بر آن، از شکستگی فضاهای کریستالیزه شده و موزاییکی با تداخل سطوح رنگی بهره می‌گیرد. تجربه‌هایی که آن‌ها هم بعداً کنار گذاشته می‌شود و جای خود را به تسلط خط، سطح و فیگور در کتاب‌هایی چون لیلی و مجنون، در دهۀ ۷۰ می‌سپارد. بنی‌اسدی در کتاب‌های بوی گل تاریخ (۱۳۶۸)، نیلوفر ـ ستاره‌ها و سپیدار، خانه‌ای رو به آفتاب (۱۳۶۹) و در آسمان خانه (۱۳۶۹) به ماهیت تخیل در تصویرهای خود، دامنۀ بیشتری می‌بخشد. هم‌چنین، گرایش همیشگی او به تصویرگری شعر، او را به یکی از تصویرگران ویژه در این قالب ادبی تبدیل می‌کند. به این ترتیب، بنی‌اسدی با تصویرگری بیش از ۱۱ کتاب، آن هم تنها در نیمۀ دوم دهۀ ۶۰، به یکی از پرکارترین تصویرگران دهۀ ۶۰ تبدیل می‌شود.

تأثیرگذاری بنی‌اسدی را در تصویرگران دهۀ ۶۰ (و ۷۰) باید عمدتاً در نوع شکستگی سطوح رنگی و اهمیت دادن به طراحی فیگوراتیو، در چارچوب دفرمه شدن (تغییر شکل) نسبی حالت‌های انسانی دید. اگر چه تنوع پرداخت‌های تیپیک در آثار بنی‌اسدی، چندان گسترده نیست و شخصیت‌های انسانی‌اش به وفور در کتاب‌های دیگر تکرار می‌شود (که این ویژگی تقریباً در آثار دیگر تصویرگران نیز به چشم می‌خورد)، با وجود این، در تصویرگری کتاب‌های نوجوانان که عمدتاً در دهۀ ۷۰ روی می‌دهد، نوعی نگاه فلسفی به تصویرهایش راه می‌یابد که به مهم‌ترین عنصر تأثیرگذار در آثارش تبدیل می‌شود.

بنی‌اسدی نیز به نوعی، هم‌چون دیگر تصویرگران دهۀ ۶۰، فرصت آن را پیدا می‌کند که در دهۀ ۷۰، شتابزدگی و تجربه‌گرایی آثارش را تا اندازه‌ای کنار بگذارد و به حس‌های درونی تصویرهایش اهمیت بدهد.

ابوالفضل همتی آهویی

همتی آهویی، پیش از آن که به عنوان تصویرگر حرفه‌ای کتاب‌های شعر شناخته شود، از تصویرگری کتاب‌های غیرداستانی، هم‌چون «سنگ‌ها» (۱۳۶۴) و پرها (۱۳۶۹) شروع می‌کند. کتاب سنگ‌ها یکی از زیباترین آثار اوست که به مجموعۀ «دوباره نگاه کن» تعلق دارد و ظرافت دید هنرمندانه را در کودکان مورد توجه قرار می‌دهد.

کتاب «مجسمه‌سازی با کاغذ» که آن هم به حوزۀ کتاب‌های غیرداستانی تعلق دارد، به تقویت مهارت دست کودکان و تدارک عروسک‌های پاپیه مارشه (خمیر کاغذ) می‌پردازد؛ کتابی که با نمونه‌سازی‌های زیبایی همراه است. همتی آهویی، کتاب‌های «زیبا مثل پروانه» و «سرخ و صورتی» را در سال ۱۳۶۹ تصویرگری کرده است. تصویرگری شعرهای کتاب «سرخ و صورتی»، دیپلم افتخار اندرسن را برای او به ارمغان آورد؛ تصویرهایی که با سفیدخوانی فراوانی همراه است و شاعرانگی رنگ‌های آبرنگ و کودکانگی نگاه همتی، در آن‌ها به چشم می‌خورد. حضور عناصر بومی در تصویرهای این کتاب، در نگاهی ساده به خانه‌های روستایی و سروهای «کوچک» تجلی می‌کند. اهمیت در نگاه، عنصر مسلط در تصویرگری‌های همتی آهویی، به ویژه در پرداختن به متن‌های شعری است.

همتی در کتاب «زیبا مثل پروانه»، با نگاه تصویرگری واقعگرا، به ماجراهای تصویری کتاب نگاه می‌کند؛ ویژگی مشخصی که در کارهای دیگر همتی تکرار نمی‌شود. همین سادگی در نگاه را می‌توان درتصویرگری کتاب «طوطی سبز هندی» نیز یافت.

کریم نصر

کریم نصر را می‌توان از حرفه‌ای‌ترین تصویرگران نسل سوم به شمار آورد. او از جمله معدود هنرمندانی است که اوج موفقیت خود را با تصویرگری کتاب «آب، یعنی ماهی» (۱۳۶۸)، در همان دهۀ ۶۰ به دست می‌آورد؛ موفقیتی که کم‌تر برای دیگر تصویرگران روی داده است. تصویرگری این کتاب، جایزۀ بزرگ پلاک طلایی براتیسلاوا را در سال ۱۹۹۱، به خود اختصاص می‌دهد. کریم نصر که تصویرگری را از نیمۀ دوم دهه ۶۰ و با کتاب‌هایی چون «من و مرغابی‌ها»، «بادپا»، «گلک چه مهربان است» و «هر کسی کار خودش» (۱۳۶۸) آغاز کرده است، با تصاویر کتاب «آب یعنی ماهی»، به اوج کارهای خود دست می‌یابد.

او در کتاب «هر کس کار خودش»، هنوز دوران اولیه تجربه‌اندوزی را پشت سر می‌گذارد و در کتاب «من و مرغابی‌ها»، با تصاویر کودکانه و خلاصه شده‌ای روبه رو هستیم که در آن اتفاق خاصی از جنبه خیال روی نمی‌دهد؛ هر چند از متن شعری برخوردار است. تصویرهای این کتاب، به کمک رنگ افشان (اربراش) تدارک دیده شده است.

در تصویرهای کتاب «بادپا»، با تصاویری زیبا، ساده و شاعرانه از تلاش‌های اسبی به نام «بادپا» روبه‌رو هستیم که با توفان به مبارزه برمی‌خیزد. تصاویر این کتاب، بسیار خلاصه، اما پرتحرک و به یادماندنی است و ویژگی‌های حسی خاصی دارد که در کم‌تر اثری برای کودکان با آن روبه‌رو می‌شویم. در تصویرهای این کتاب که با مرکب آبی تصویر شده، از خاصیت خیال‌انگیزی آب مرکب، به فراوانی بهره برده شده.

در کتاب «آب یعنی ماهی» نخستین شکل بروز غنایی تصویری، به صورت ساختار شکنی در فرم و رنگ به چشم می‌خورد. در تصویرگری این کتاب، کریم نصر با استفاده از تکنیک چاپ دستی، به تصاویری ساده و خوش فکر روی آورده که هماهنگ با شعر جریان می‌یابد. در کتاب‌های «دنیا مال من است» و «گلک چه مهربان است» اگر چه با تصویرهایی ساده و کودکانه روبه‌رو هستیم، هم‌چنان از رویدادهای خیال‌انگیز دیگر آثارش به دور است.

هر چند تصویرگری کریم نصر در دهۀ ۷۰، بیشتر در عرصۀ شعر روی می‌دهد، و ضرورت طرح ویژگی‌های شاعرانه در آن‌ها ناگزیر است. همین ویژگی کریم نصر را در چارچوب عدم علاقه‌مندی به روش‌های دیگر و دوری گزیدن تدریجی از تصویرگری، نگاه می‌دارد؛ به گونه‌ای که او از حرفه‌ای شدن در تصویرگری چشم

پوشیده است.

گرایش روزافزون نصر به نقاشی، او را از گفت‌وگوی تصویری با کودکان بازداشته است. تصویرگری کتاب‌های دنیا مال من است (۱۳۶۹) و اتل متل، کلوچه (۱۳۶۰)، از دیگر تلاش‌های نصر در دهۀ ۶۰ به شمار می‌رود.

اکبر نیکان‌پور

اکبر نیکان‌پور نیز از تصویرگران پرکار نیمۀ دوم دهۀ ۶۰ به شمار می‌رود. او تصویرگری را با استفاده از رنگ‌های اکولین و توجه به طرح‌های کودکانه در کتاب‌های قهرمان (۱۳۶۶)، اسب سفید چوبی و آهای آهای بهاره (۱۳۶۸) آغاز کرده است. سفیدخوانی مناسب و خوش‌فامی رنگ‌های اکولین، ویژگی‌های مشترک تصویری او در این کتاب‌هاست و مناسب برای کودکان پیش‌دبستانی.

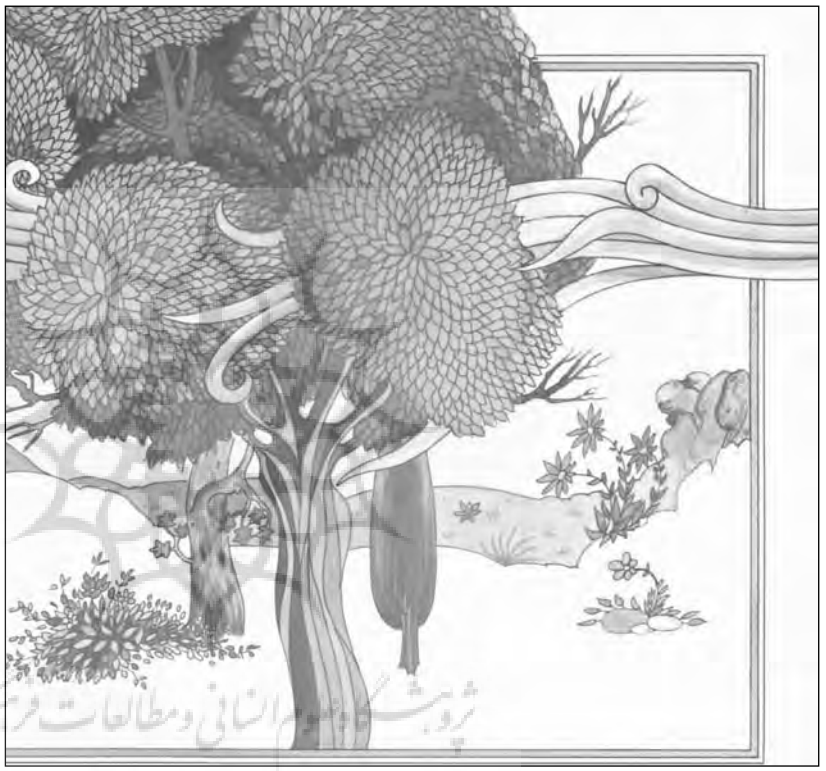
نیکان‌پور در کتاب اندازۀ دنیا (۱۳۶۹)، از روش‌های رنگ‌اندیشانه قبلی خود فاصله می‌گیرد و با رویکرد به کاربرد رنگ‌های آکریلیک و با استفاده از خطوط رنگی که به چاپ دستی نزدیک است، تصاویری ساده با استفاده از خطوط محیطی خلق کرده است؛ تصاویری که مقدمۀ ورود نیکان‌پور به قلمرو انتزاع در تصویرگری‌های بعدی اوست. تصاویر این کتاب، دیپلم افتخار دومین بی‌ینال جهانی لانییون فرانسه را به دست آورد.

«سی چشمه تا دریا» عنوان کتاب دیگری است که اکبر نیکان‌پور، در ابتدای کار خود در دهۀ ۶۰ ، تصویرگری کرده است. تصویرهای این کتاب نیز هم‌چون کتاب «اسب سفید چوبی» به روش اکولین نقاشی شده است.

از دیگر تلاش‌های نیکان‌پور در دهۀ ۶۰ ، می‌توان تصویرگری کتاب‌های روز اول مدرسه (۱۳۶۸)، سنجاقک گرفتن چه راحته، خورشید خانۀ من، پشت چراغ قرمز، آسمان ابری نیست، قصه بهار، قصه ماه و مار سبز و پونه (۱۳۶۸) را نام برد.

مهرنوش معصومیان

مهرنوش معصومیان، با تصویرگری کتاب‌های «ماجرای احمد و نی نی کوچولو» (۱۳۶۲)، ماجرای احمد و ساعت (۱۳۶۴) و ماجرای احمد و سارا (۱۳۶۹)، به حلقۀ تصویرگران کتاب‌های کودکان پیوست. معصومیان را باید از معدود تصویرگران موفقی به شمار آورد که در حوزۀ ادبیات کودکان پیش‌دبستانی، به تصاویری موفق، زیبا و بسیار کودکانه دست یافته است. روش تصویرگری او در بیشتر کتاب‌هایش با استفاده از کلاژ پارچه و کاغذ



رنگی است و متناسب با درک کودکان خردسال و سال‌های اول دبستان. او در تصویرگری کتاب لالایی (۱۳۶۸)، به تصویرهایی آرام و خوش‌آهنگ دست یافته است. تسلط رنگ صورتی در این کتاب، به احساس خستگی دختربچه‌ای که به دیوار تکیه داده و خوابش می‌آید، دامن زده. تصویرهای این کتاب، با استفاده از کاغذ رنگی و تکه پارچه، با زمینه‌هایی یک دست و پرنقش و نگار خلق شده است. تصویرهای این کتاب، موفقیت او را در نخستین نمایشگاه تصویرگران تهران به دنبال داشت.

در مجموعه کتاب‌هایی که با شخصیت تصویری احمد، در سه کتاب کانون پرورش همراه است، با تصویرهایی کودکانه و خوش رنگ رو به رو می‌شویم. تصویرهای کتاب «ماجرای احمد و سارا» در سال ۱۹۹۱، جایزهٔ خلاقیت فرانسه را به خود اختصاص داده است.

تصویرهای معصومیان برای مجموعه کتاب‌های تصویری «نُقلی» نیز از همین سادگی و کودکانگی برخوردار است.

معصومیان کتاب‌هایی چون: غنچه‌های شعر، یک شب ستاره‌ای به این جا آمد و نقلی (۱۳۶۳)، شکوفه‌های شعر (۱۳۶۲)، دم قورباغه و به دنبال هم (۱۳۶۴)، بند کفش (۱۳۶۵)، دم مارمولک (۱۳۶۶)، از خود راضی (۱۳۶۷) و شهر گل‌های خاکستری (۱۳۶۸) را در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است.

فیروزه گل‌محمدی

فیروزه گل‌محمدی را باید از معدود تصویرگرانی دانست که هم‌چون علی‌اکبر صادقی، به طرح ویژگی‌های هنر بومی ایران، از طریق تأثیرپذیری از نقاشی نگارگری (مینیاتور) پرداخته و به موفقیت‌هایی نیز دست یافته است. گل‌محمدی با کتاب‌های «عجب اشتباهی» (۱۳۶۶) و زاغی و زیرک (۱۳۶۸) به حوزهٔ تصویرگری کتاب‌های کودکان راه یافت. تصویرهای کتاب «عجب اشتباهی»، در سال ۱۳۶۷، جایزهٔ تصویرگری نوما را دریافت کرد. او در تصویرگری این دو کتاب، به فضاهایی خوش‌رنگ و پر از نقش‌مایه‌های خطی روی آورده. توجه به این موتیوها که برگرفته از نقوش سنتی ایرانی است، تا جایی در تصویرگری گل محمدی راه یافته که در طراحی سروها، پرنده‌ها و زمینه‌های پرنقش و نگار نیز به کار برده شده؛ نقوشی که اغلب آن‌ها را خود او بازآفرینی کرده و به آن‌ها ماهیت کودکانه بخشیده است. توجه فراوان به این نقش‌مایه‌ها، نوعی تصویرگری پرکار و ساختارگرایانه پدید آورده که تنها با ویژگی آثار علی‌اکبر صادقی قابل مقایسه است. در کتاب «عجب اشتباهی» بازی رنگ‌های سرد و گرم، در بیان ویژگی فضاهای قصه و تداعی شادی و اندوه متن کتاب، جالب توجه است. خوش‌رنگی تصویرها با رنگ‌های اکولین به وجود آمده و زمینه‌های خوش‌ساخت در زیر تصویرها، به آن ارزش بیشتری داده است.

اما در تصویرگری گل‌محمدی، پس از رسیدن به اوج، چندان دگرگونی و نوجویی به چشم نمی‌خورد. از سوی دیگر، توجه فراوان به حضور نقش‌مایه‌ها، طرح چهره‌های امروزی کودکان و قهرمانان قصه را محدود می‌کند. گل‌محمدی می‌تواند با تلاش‌های نوجویانه خود، امکانات تازه‌تری را کشف و به کار گیرد. و این همان فرآیند دشواری است که صادقی در دههٔ ۵۰، با آن رو به رو شد؛ یعنی احساس این که بازآفرینی نگارگری، نمی‌تواند همهٔ امکانات تصویری را در اختیار هنرمند قرار دهد. صادقی در این فرآیند، با کنار گذاشتن تصویرگری کتاب کودک و روی آوردن به نقاشی سوررئالیسم، به چرخشی مهم در کار هنری خود دست زد. این پرسش وجود دارد که آیا گل‌محمدی نیز دچار همین نگرش و تنوع و دگرگونی خواهد شد یا آن‌که ویژگی‌های نگارگری به تمایلات همیشگی او پاسخ خواهد داد؟ هرچند رسیدن یا نرسیدن به پاسخ موافق، از ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ آقای گل‌محمدی چیزی کم نخواهد کرد. گل‌محمدی در تصویرگری کتاب «ساز من، ساز جیرجیرک»، با استفاده از روش ابر و باد و چاپ دستی، بافت‌های خوش‌رنگی پدید آورده که در پس‌زمینهٔ تصویرهایش به چشم می‌خورد. هم‌چنین، کارکرد خطوط ظریف و رنگ‌های شاد، با سفیدخوانی مناسب، به آن ویژگی خاصی بخشیده است. تصویرهای این کتاب نیز جایزهٔ نوما را در سال ۱۳۶۹ کسب کرده است.

مرتضی اسماعیلی سُهی

اسماعیلی سُهی، با طراحی مجموعه کتاب‌های «دوباره نگاه کن» با عنوان برگ‌ها (۱۳۶۳)، صدف‌ها (۱۳۶۴) و پارچه‌ها (۱۳۶۷)، به حوزهٔ کتاب‌های کودکان راه یافت. کتاب برگ‌ها، در سال ۱۳۶۴، جایزهٔ ارزشمند پلاک طلای بولونیا را کسب کرد. این کتاب که در آمریکا، تجدید چاپ شد، ارزش نگاه خلاقانه به ساده‌ترین اشیای اطراف را نمایان می‌سازد. در کتاب صدف‌ها و پارچه‌ها نیز همین ویژگی، به گونه‌ای دیگر دنبال می‌شود.

اسماعیلی سُهی، کتاب «حکایت مرد و دریا» را در سال ۶۳ ، با نگاهی ساده به ویژگی‌های نگارگری تصویر می‌کند؛ با این تفاوت که تصویرگری او، برخلاف آثار صادقی و گل‌محمدی، بیشتر متکی بر رنگ و فرم، شکل می‌گیرد، نه موتیوها و نقوش سنتی. دیگر آن که ارزش‌گذاری به جزئیات تصویری در این کتاب، جای خود را به سادگی و کودکانه شدن تصاویر بخشیده است.

بهراد امین سلماسی

امین سلماسی را با طراحی ارزشمند کتاب «فلزها» در سال ۶۸ ، به خاطر می‌آوریم. طراحی این کتاب، در سال ۱۳۷۰، جایزهٔ توجه ویژه (special mention) را کسب کرد. او کتاب مجموعه شعر «گل آفتابگردان» (۱۳۶۸) را با تکنیک چاپ دستی، در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است. کتاب‌های شاخ قشنگ چشمه (۱۳۶۶) و قبل از هر کار (۱۳۶۹)، از دیگر تلاش‌های تصویری امینی سلماسی در دههٔ ۶۰ به شمار می‌رود.

محمدعلی کشاورز

محمدعلی کشاورز، تصویرگری حرفه‌ای را با کتاب «وفای به عهد» در سال ۱۳۵۹ آغاز کرد. او کتاب «درختی که پرنده‌ها را دوست نداشت» را در سال ۶۲ تصویر کرده است. او نیز مانند تصویرگرانی چون اسماعیلی سُهی و گل‌محمدی، با نگاهی به ویژگی‌های نگارگری، تصویرهای این کتاب را تدارک دیده است. کارکرد خطوط ظریف و پرتحرک در تداعی ویژگی‌های هنر نگارگری، در این کتاب به شکلی کودکانه و هنرمندانه انجام شده است. البته این عناصر تصویری، با مطرح شدن درخت‌های متفاوت و بدون حضور پرندگان و انسان‌ها، باعث شده که روایت داستانی، به نوعی تحت‌الشعاع تصاویر درخت‌ها در نماهای متفاوت قرار گیرد. تصویرگری کتاب‌های چیه بابا جون گم شدی؟ (۱۳۶۰)، چشمهٔ نور (۱۳۶۳) و روزی بود و روزگاری (۱۳۶۴)، از دیگر تلاش‌های کشاورز در دههٔ ۶۰ به شمار می‌رود.

پرویز حیدرزاده

پرویز حیدرزاده، کتاب‌هایی چون «مسافر دریا» (؟۱۳۶)، صالح، و نه مثل نیلوفر (۱۳۶۶)، اندوه شیرین، و نخل و باران (۱۳۶۷)، دخترک خیال‌باف، افطار، و گربه‌های نادان و میمون زرنگ (۱۳۶۸)، باد شمال و خورشید (۱۳۶۹) و بوی نان تازه (؟۱۳۶) را در دههٔ ۶۰ تصویرگری کرده است. اگرچه ویژگی‌های تصویری او تنها در برخی از کتاب‌های بهرام خائف، هم‌چون «برای پدربزرگ» تکرار شده است، حیدرزاده با تأکید فراوان بر شیوه‌ای که برگزیده، کم‌تر به

تجربه‌های بعدی خود برای حضور تخیل مداوم و مسلط در تصویرگری روی آورده است. تردیدی نیست که او را باید یک تصویرگر حرفه‌ای قلمداد کرد، اما روند تلاش‌های تصویرگری حیدرزاده، از تکوینی که می‌توانسته او را به مسیرهای پرجنب و جوش تازه‌ای برساند، به دور است. روش تصویرگری پرویز حیدرزاده، رئالیسم محض است و جای خالی چنین تکنیکی، به خصوص در تصویرگری کتاب‌های علمی و غیرداستانی امروز به چشم می‌خورد. چرا که پرداختن به این ویژگی، نیازمند تسلط غنی بر طراحی فیگوراتیو است و کم‌تر تصویرگری مانند حیدرزاده، از این تسلط در تصویرگری برخوردار است در این مورد، تنها می‌توان او را با تصویرگری چون خائف مقایسه کرد.

هوشنگ محمدیان

محمدیان تصویرگری است که در نخستین سال‌های پس از انقلاب و سال‌های نخستین دهۀ ۶۰ خوش درخشید، اما خیلی زود از حرفۀ تصویرگری دوری جست. کتاب‌های زیبای «عمه گلچین» و «زمین هم‌چنان می‌چرخد» (کانون پرورش، ۱۳۵۸)، «نگهبان چشمه»، «جوراب پشمی» و «خانه چوب کبریتی» (کانون پرورش، ۱۳۶۲) «هفت کمان هفت رنگ» (۱۳۶۴) و «برای خود ـ برای ما ـ برای دیگران» (۱۳۶۰)، نتیجۀ تلاش‌های محمدیان در عرصۀ تصویرگری است. تصویرهای خوش‌رنگ منظومۀ عمه گلچین، با استفاده از چاپ دستی و تصویرهای کتاب «زمین هم‌چنان می‌چرخد»، به شیوۀ اربراش تهیه شده است که به عنوان یک کتاب علمی، اثری موفق و به‌یادماندنی است. محمدیان در تصویرگری کتاب «خانۀ چوب کبریتی»، از تکنیک آبرنگ و روش «رئالیسم» بهره جسته و تصویرهای زیبایی پدید آورده که ویژگی‌های آن تنها در برخی از آثار بهرام خائف قابل جست‌وجو است. او در تصویرگری کتاب «نگهبان چشمه» از روش «مونوپرنت» استفاده می‌کند و تصویرهای زیبایی پدید می‌آورد؛ تصویرهایی که از تأثیر نگاه نیکزاد نجومی در تصویرگری، به دور نیست.

ویژگی‌های تصویرگری در دهۀ ۶۰

هر چند به طور طبیعی، تصویرگری دهۀ ۶۰ را باید ادامۀ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به شمار آورد، وجود برخی تفاوت‌های اصولی میان این دو دهه، به ویژه از نظر تفاوت درون‌مایه متن کتاب‌ها و ضعف ارتباط و همکاری با تصویرگران دهه‌های پیشین، سبب می‌شود که دورۀ پیش از انقلاب و پس از آن را دوره‌های مستقلی به حساب آورد.

عمدهٔ این تفاوت را باید در کنار گذاشته شدن تدریجی تصویرگران صاحب نام دههٔ ۵۰ و ایجاد تغییرات همه جانبه، در ابعاد هنری و اجتماعی ایران دانست. تصویرگران دههٔ ۶۰، هرچند زیر تأثیر دهه‌های قبل کار خود را آغاز کردند، درخشش آثار آن‌ها، نوع نگاه‌شان به تصویرگری و تنوع تکنیک‌های به کار گرفته شده، نتوانست فرازهای دهه ۴۰ و ۵۰ را تکرار کند و به جز چند درخشش کوتاه، از روند منطقی حرکت تصویرگری در دهه‌های پیشین بازماند. ویژگی‌های تصویرگری دههٔ ۶۰ را عمدتاً باید در فراز و فرودهای زیر جست‌وجو کرد:

۱. رویکرد به شعر

شعر کودک و نوجوان که پس از انقلاب، با درخشش چشمگیر کمی و کیفی همراه بود، به تدریج و در دهه ۶۰، از چهره‌های گوناگونی برخوردار شد که با توجه به تلاش‌های پیشین شاعرانی چون عباس یمینی شریف، پروین دولت‌آبادی و محمود کیانوش، درون‌مایه‌های جدیدی را به شعر کودک راه دادند؛ هرچند قالب انتخاب شده برای شعر کودک، عمدتاً همان چارپاره است که بیش از همه محمود کیانوش، در تثبیت آن نقش داشت. شعر دورهٔ ۶۰ ، به ابعاد درخورتوجهی دست یافت و به‌ویژه در سال‌های آخر آن دهه، به اوج خود رسید. در یک نگاه کلی، از میان مجموعه کتاب‌های چاپ شده و قابل قبول از نظر ادبیات، نزدیک به ۲۰ درصد آثار چاپ شده، به متن‌های شعری تعلق دارد و این مقدار، بسیار بیش از دوره‌های قبل از انقلاب است. چاپ کتاب‌های شعر، سبب شد تا تصویرگرانی چون کریم نصر، بهرام خائف، محمدعلی بنی‌اسدی، ابوالفضل همتی، آهویی، اکبر نیکان‌پور و نورالدین زرین‌کلک، با تصویرگری کتاب‌های ارزشمندی چون آب یعنی ماهی، شش غزل از حافظ، کلاغ‌پر، سرخ و صورتی، آسمان ابری نیست و آ ـ اول الفباست، حضور تخیل در تصویرگری را گسترش دهند و شعر به عنوان واحد خیال در تصویر، به ارزش‌های خاصی دست یابد. کتاب‌های نام برده، یا با موقعیت‌های ارزشمندی در عرصه‌های داخلی و خارجی رو به رو شدند و یا آن که به لحاظ تصویرگری تأثیرگذار بودند. تصویرگری شعر که به نوعی از استقلال خیال و رویکرد تصویرگر در پرداختن به این گونهٔ ادبی برخوردار است، سبب شد تا غیبت طولانی تصویرگری متن‌های شعری در ابعاد داخلی و خارجی، به حضوری فعال و پرچالش تبدیل شود. تصویرگی معاصر که بیش از همه مستلزم غنای خیال و نگاه هنرمندانهٔ تصویرگر است، با رویکرد به شعر، از انتزاع، ساختارشکنی و خیال‌گرایی ویژه‌ای برخوردار شد که امکان گسترش آن، پیش‌تر در متن‌های داستانی فراهم بود.

۲. تصویرگری ادبیات مستند (غیرداستانی، علمی Non Fiction)

حوزهٔ ادبیات مستند نیز از بخش‌هایی است که پیش از دههٔ ۶۰ ، چندان به آن توجهی نمی‌شد. پرداختن به متن‌های تاریخی، دینی، دانش اجتماعی، هنر، محیط‌زیست و علوم، در تدارک متن و تصویر در دههٔ ۶۰ ، به فرازهای تازه‌ای دست یافت. در این میان، توجه ویژهٔ کانون پرورش، با گسترش واحدی به نام «سرگرمی‌های سازنده»، به یکی از درخشان‌ترین فرازهای تدارک کتاب تبدیل شد و طراحی کتاب، در کنار تصویرگری محض، به قله‌های تازه‌ای دست یافت. هرچند چنین تحولی، در کانون پرورش دههٔ ۷۰، کنار گذاشته شد.

چاپ کتاب‌هایی چون برگ‌ها، فلزها، پارچه‌ها، صدف‌ها، دورریختنی‌ها، سنگ‌ها، هسته‌ها، میوه‌ها، شکل‌سازی با روزنامه و مجله و ده‌ها کتاب دیگر از مجموعهٔ «دوباره نگاه کن»، به کتاب کودک مفهوم تصویری تازه و ارزشمندی بخشید که از میان آن‌ها کتاب‌های «برگ‌ها» و «فلزها»، به جوایز ارزنده‌ای در نمایشگاه تصویرگران بولونیا دست یافت و چنین فرایندی تا دوره‌های پیش از آن سابقه نداشت.

چنین گسترشی، اگرچه در ابعاد دیگر ادبیات مستند، هم‌چون علوم و فنون راه نیافت، در عرصه چاپ کتاب‌های تاریخی و به‌ویژه دینی، وجود تصویرگری چون بهرام خائف، به آن ارزش هنری خاصی بخشید. در تصویرگری ادبیات مستند که نیازمند حضور تصویرگرانی است با نگاه مستند و علمی و پرداختن به ابعاد واقعی عناصر تصویری، تنها تصویرگرانی می‌توانند به خلق آثار هنرمندانه دست یابند که از طراحی، تکنیک و عمدتاً نگاه علمی و تاریخی بهره‌مند باشند. بهرام خائف نشان داد که همواره هنرمندی حاضر و خلاق، چه در تصویرگری ادبیات مستند و چه تصویرگری شعر به شمار می‌رود. هرچند آثار تصویری او در عرصهٔ ادبیات مستند در دههٔ ۶۰ ، از تنوع رنگ و خیال چندانی برخوردار نیست و این پدیده نیز شاید به دلیل رویکرد خاص او به متن‌های تاریخی باشد.

در زمینه کتاب‌های علمی، متأسفانه تحول مهمی در دهه ۶۰ روی نداد. علتش بی‌میلی ناشران ایرانی به این زمینه است و به ناگزیر، تصویرگران نیز از آن فاصله می‌گیرند؛ چرا که آن‌ها به تقاضای بازار ناشران بسیار نیازمندند. تصویرهای کتاب «محیط‌ها و حیوانات ایران» (پژوهش افشار سلیمانی، کانون پرورش، ۱۳۶۶) با تصویرگری پرویز ایزدپناه، نمونهٔ درخشان و بسیار موفق کتاب‌های علمی است که اتفاقاً با ویژگی کتاب ـ بازی نیز همراه است؛ یعنی کودک با ارائه ترفندهایی جذاب، به متن کتاب و تصویرهای آن دست می‌یابد. چاپ مجموعه کتاب‌های «از ایران چه می‌دانیم؟» که با تلاش‌های نادر ابراهیمی و تصویرگرانی چون رامین مشرفی و حسین تهرانی همراه شد، از ارزش‌مندی خاصی در این زمینه برخوردار است. تصویرهای کتاب‌های «استاد خیمه‌شب بازی می‌آموزد»، با تصویرگری بهزاد غریب‌پور، «کارخانه همه کاره»، با تصویرگری نورالدین زرین‌کلک و «یک حرف و دو حرف» با تصویرگری محمدرضا دادگر، از نمونه‌های موفق کتاب‌های هنری وعلمی به شمار می‌رود که به حوزهٔ ادبیات مستند تعلق دارد و نمونه‌هایی مانند آن، در ادبیات کودکان بسیار نادر است. از میان کتاب‌های چاپ شده در دههٔ ۶۰ که متن‌های قابل‌پذیرشی دارند، نزدیک به ۲۰ درصد آن‌ها به ادبیات مستند تعلق دارد و به این ترتیب، چاپ این‌گونه از ادبیات در میان کتاب‌های کودکان، هم‌چون کتاب‌های شعر، رشد خوبی داشت؛ فرایندی که در دوران پیش از انقلاب، چندان توجهی به آن نمی‌شد. از میان کتاب‌های چاپ شده در دههٔ ۶۰ ، در حوزهٔ ادبیات مستند، می‌توان به کتاب‌های دیگری چون: والعادیات، اصحاب فیل، و تشنهٔ دیدار (با تصویرگری بهرام خائف)، پیروزی (با تصویرگری علی‌اکبر صادقی)، برگ‌ها (مرتضی اسماعیلی سُهی)، فلزها (بهراد امینی سلماسی)، سنگ‌ها، پرها، مجسمه‌سازی با خمیر کاغذ (ابوالفضل همتی آهویی)، هسته‌ها (مریم رحمتی اوینی)، انسان و کلمه (هانیبال الخاص) و یک حرف و دو حرف (محمدرضا دادگر) اشاره کرد.

۳. تصویرگری کتاب‌های نوجوانان

نوجوانان که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، عمدتاً از منابع ترجمه شده برای مطالعه استفاده می‌کردند، در دههٔ ۶۰، توانستند از کتاب‌های تألیفی مناسبی برخوردار شوند. تا جایی که ادبیات امروز نوجوانان چهره‌های برجسته ادبی و متن‌های ماندگاری دارد. اگرچه در کتاب‌های نوجوانان، کم‌تر با پدیدهٔ تصویرگری رو به رو بوده‌ایم و این را نیز باید ناشی از بی‌توجهی ناشران به این امر دانست، علاقهٔ نوجوانان به کتاب‌های مصور، حتی در چارچوب رویدادهای تخیلی و به‌ویژه در ادبیات مستند، مانند کتاب‌های علمی و تاریخی، همواره امری انکارناپذیر بوده است. هرچند دههٔ ۷۰ از نظر ادبیات نوجوانان، بسیار غنی‌تر از دههٔ ۶۰ به شمار می‌رود، با وجود این، دههٔ ۶۰ را باید مقدمهٔ راه‌یابی به ادبیات نوجوانان در حوزهٔ تألیف قلمداد کرد. در این میان، تصویرگری کتاب‌هایی چون:

برای پدربزرگ (بهرام خائف)، آب یعنی ماهی و بادپا (کریم نصر)، افطار و مسافر دریا (پرویز حیدرزاده) از معدود نمونه‌های موفق در زمینهٔ تصویرگری برای نوجوانان به‌شمار می‌رود. چنین دستاوردهایی در تصویرگری کتاب‌های نوجوانان، جوابگوی قشر وسیع نوجوانان ایرانی نیست و در دههٔ ۷۰ نیز همین روند ادامه یافته است. با وجود این، چنین توجهی هرچند اندک، می‌تواند آغازگر رویکردی تازه برای رفع یکی از نقصان‌های چشمگیر در عرصهٔ ادبیات باشد.

تصویرگری دههٔ ۶۰ در آخرین نگاه

دههٔ ۶۰ را در آخرین نگاه می‌توان آغاز زمینهٔ تجربی و گسترده برای تصویرگرانی نامید که عمدتاً در دههٔ ۷۰ به مهارت و پختگی دست یافته‌اند؛ دهه‌ای که کم‌تر تصویرگری هم‌چون محمدرضا دادگر و کریم نصر، به قله‌های هنری و بین‌المللی دست می‌یابند. این دهه، سرآغاز تلاش‌های مستمری است که قرار است در دههٔ بعدی شکل یابد و همپای نسل چهارم تصویرگران، به فرازهای شکوه‌مند تازه‌ای برسد. فرازهایی که بدون شک دههٔ ۸۰، از شکوه‌مندترین دوره‌های تجلی آن به شمار خواهد رفت.

حضور خیال‌گرایی و توجه به عناصر تعلیق، تداخل و ساختارشکنی در تصویرگری معاصر کتاب‌های کودکان که ابتدا از آثار تصویری فرشید مثقالی، بهمن دادخواه و نیکزاد نجومی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ آغاز شد، در دههٔ ۶۰ در آثار بیشتر تصویرگران گسترش یافت؛ تا جایی که در دههٔ ۷۰، به عنصر مسلط و انکارناپذیر در تصویرگری بدل شد و این علاقه‌مندی تا به آن جا گسترش یافت که توجه به تصویرگری واقعگرایانه، حتی در ادبیات مستند و کتاب‌های علمی، به پایین‌ترین حد خود رسید و درنتیجه، نمادهای واقعگرایانه و مستند که در تصویرگری رئالیستی امکان حضور می‌یابد، به شدت عقب رانده شد. همین ویژگی‌ها در تمایلات تصویرگری غیرحرفه‌ای، دانشجویی و آماتور نیز راه یافت و حتی در نحوهٔ قضاوت هیأت‌داوران نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها، به شدت نمود پیدا کرد. البته چنین گرایشی، به ویژه در کتاب‌های نوجوانان و ادبیات مستند، ضروری و ناگزیر است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. کتاب ماه کودک و نوجوان، شمارهٔ ۶۶ ، فروردین ۸۲، از مقالهٔ «گذشته‌ها در آینهٔ امروز» (گزارش نوزدهمین نشست نقد آثار تصویرگران).

۲. ابراهیمی، نادر: مقدمه‌ای بر مصورسازی کتاب کودکان، تهران: نشر آگاه، ۱۳۶۷، ص ۲۰۵.

۳. برگزیدهٔ آثار علی‌اکبر صادقی (۷۶-۱۳۵۶)، انتشارات هنر ایران، ۱۳۷۷، ص ۳۸.