مقاله

بررسی تصویرگری در آثار ناشران

۵. انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

O جمال‌الدین اکرمی

اشاره:

در سلسله مقالات «بررسی تصویرگری در آثار ناشران»، پیش از این رویکرد انتشارات شباویز، ماه‌ریز، پیدایش و افق به موضوع تصویرگری و روند کار تصویرگران در شرایطی که ناشر فراهم آورده؛ مورد بررسی قرار گرفته است. ملاک‌های انتخاب این چند ناشر، به شرح زیر بوده است:

۱. شرکت فعال در پنجمین نمایشگاه تصویرگران تهران (پاییز ۸۱)

۲. رویکردهای ویژه به تصویرگری و ارائه راهکارهایی تازه در خلق تصویرهای ماندگار و تأثیر جمعی بر آثار تصویرگران

الف: نشر شباویز: به دلیل کیفیت چاپ تصاویر، تجمع تصویرگران، تنوع آثار تصویری، کمیت آثار چاپ شده و موفقیت‌های چشمگیر داخلی و خارجی

ب: نشر ماه ریز: به دلیل نوآوری در نوع نگاه به تصویر و تنوع لی‌اوت و آرایه‌های تصویری

پ: نشر پیدایش: به دلیل توجه به تصویرگری کتاب‌های نوجوانان و تهیه تصویر برای متن‌های کهن

ت: نشر افق: به دلیل برخی جهش‌های چشمگیر در تصویرگری (عمدتاً در آثار حمیدرضا بیدقی و پژمان رحیمی زاده

ث: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان: به دلیل رویکرد دوستی به تصویرگری و پیشینهٔ تأثیرگذار آن

۳. دستیابی به عنوان ناشر برگزیدهٔ سال در نمایشگاه‌های بین‌المللی کتاب تهران

۴. دستیابی به موفقیت‌های داخلی و جهانی در عرصهٔ تصویرگری

در این نوشتار، بیشتر گرایش به تصویر بوده و نه متن، هر چند به طور پراکنده به ارزش‌های ادبی متن نیز اشاره شده است. ضمن آن که در بررسی روند کار تصویرگران در این مراکز، نباید از طرح سلیقه‌های فردی نگارنده غافل بود، که این به ناگزیر از ویژگی‌های نقد تحلیلی به شمار می‌رود.

بررسی تلاش و فعالیت ناشران، در اعتلای تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانان، هدف اصلی مجموعه مقالات «ادبیات کودک به روایت تصویرگران» است. در پنجمین شماره این مجموعه مقالات، به طرح تلاش‌های انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در این زمینه می‌پردازیم.

نگاهی به گذشته

برپایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۴۵ را باید به حق یکی از مهم‌ترین پدیده‌های رشد ادبیات کودک و نوجوان در ایران دانست.

کانون پرورش، با بهره‌وری از تلاش‌های فیروز شیروانلو و با چاپ کتاب‌های پری دریایی (نوشته کریستیان آندرسن) و مهمان‌های ناخوانده (نوشته فریده فرجام، با تصویرگری جودی فرمانفرماییان)، کار خود را آغاز کرد. کتاب مهمان‌های ناخوانده، از نخستین تجربه‌های غنی در چاپ تصویرهای چهار رنگ، با استفاده از زمینه‌های سایه ـ روشن به شمار می‌رود. پیش از آن، تصویرهای رنگی محمود جوادی‌پور، مرتضی ممیز و دیگران بیشتر با استفاده از زمینه رنگ‌های یکدست و تمپلات، با ویژگی رنگ‌گذاری تفکیکی در انتشاراتی چون: امیرکبیر، فرانکلین، ابن‌سینا، پدیده، نیل و بنگاه ترجمه و نشر کتاب به چاپ می‌رسید. برپایی کانون پرورش، نه تنها سبب رشد کیفیت چاپ کتاب، بلکه تمرکز نویسندگان، شاعران، تصویرگران و هم‌چنین مربیان هنری و تأسیس کتابخانه‌ها شد و نقش بسزایی در شکل‌گیری و رشد ادبیات کودک داشت.

در درازای سال‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰، تصویرگران برجسته‌ای هم‌چون فرشید مثقالی، پرویز کلانتری، نورالدین زرین کلک، علی‌اکبر صادقی، یوتا آذرگین، نیکزاد نجومی، ژن رمضانی، ناهید حقیقت و بهرام خائف همکاری خود را با انتشارات کانون پرورش آغاز کردند و در زمانی کوتاه، به آن هویتی درخشان و ماندگار بخشیدند. تا آن جا که متن و تصویر در کتاب‌هایی به غیر از ترجمه، شعر و داستان نوجوانان و کتاب‌های علمی، در این دو دهه به لحاظ کیفیت، رشد درخشانی داشت.

با رویداد انقلاب، گسستی تاریخی میان دوران پیش و پس از انقلاب در زمینهٔ ادبیات کودک آشکار شد که سال‌ها در کانون پرورش، سبب سردرگمی آشکار در انتخاب متن و کیفیت چاپ کتاب شد. گرایش فراوان به ادبیات دینی، به همراه چاپ کتاب‌هایی در زمینه شعر، ادبیات نوجوانان، کتاب‌های علمی و هنر و سرگرمی، زمینه‌های تازه‌ای بود که به تدریج در میدانهٔ ادبیات کودک، از جمله کانون پرورش پدیدار شد. هر چند در مجموع، گرایش‌های موجود در کانون پرورش و نیز ساختار اداری نه چندان مطلوب آن در انتخاب متن و فرآیند کتاب‌سازی امکانات گسترده آن را محدود ساخته برخی رویدادهای تازه در تولید کتاب در سال‌های دههٔ ۸۰ توسط این ناشر، جرقه‌های روشنی پدید آورده که در جای خود می‌توان به آن‌ها پرداخت؛ جرقه‌هایی که بیشتر متوجهٔ فرآیند تصویرگری و کتاب‌سازی است، نه اعتلای متن و ماهیت ادبیات کودک. چاپ کتاب‌هایی چون: پرنده و فال، ما چند نفریم؟ حکایت‌نامه، رستم و سهراب و طوطی و بازرگان در این مجموعه قرار دارد؛ هر چند ادبیات پاستوریزه شدهٔ کتاب‌های کانون پرورش، هنوز با آن چه ادبیات ماندگار نامیده می‌شود، فاصلهٔ فراوانی دارد.

با آن که دست‌اندرکاران کانون پرورش، در گسترهٔ ادبیات تخیلی کودکان و نوجوانان، به نگارش توجه زیادی نشان می‌دهند و پرداختن به ترجمه، هماهنگ با تولید کتاب‌های نگارشی صورت می‌گیرد، در زمینهٔ ادبیات غیرتخیلی (Nonfiction) مانند دهه‌های گذشته و هم‌چون دیگر ناشران ایرانی، به ترجمه بسیار بیش از نگارش اهمیت داده است و نتوانسته در روند پیشین، دگرگونی چندانی پدید آورد. هر چند راه‌اندازی واحد سرگرمی‌های سازنده در دههٔ ۶۰، به چاپ آثار ارزشمندی هم‌چون: برگ‌ها، فلزها، دورریختنی‌ها، سنگ‌ها و هسته‌ها در زمینهٔ ادبیات غیرداستانی انجامید، این روند در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ تقریباً با ایستایی روبه‌رو شد و کانون پرورش نتوانست به آن وفادار بماند.

در این جا به مجموعه آثار هر یک از تصویرگران در سال‌های نخست دههٔ ۸۰ در انتشارات کانون پرورش می‌پردازیم؛ بی‌آن که از سهم نظارت هنری در انتخاب تصویرگر و کتاب‌آرایی این آثار غافل بمانیم. پدیدهٔ توجه به قطع‌های تازه، لی‌اوت هنرمندانه (به ویژه در آثار ارزشمند و هوشمندانهٔ کوروش پارسانژاد)، آستر بدرقه و گسترش تصویر در متن (به صورت تکرار تصویرک‌ها در صفحه)، رویکردهای تازه و درخور توجهی است که در برخی از کتاب‌های تازهٔ کانون پرورش به چشم می‌خورد.

بهرام خائف

تصویرگری‌های بهرام خائف، به ویژه در نیمهٔ دوم تلاش‌هایش، همواره با تازگی و شگفتی فراوان همراه بوده است. این شگفتی، به ویژه از تصویرگری مجموعهٔ شش غزل از حافظ، با به‌کارگیری روشی تازه و با خیال‌انگیزی فراوان آغاز شد و بعدها در کتاب‌های دنیای رنگین‌کمان و گفت‌وگوی رنگ‌ها به فرازهای تازه‌ای دست یافت. تصویرگری کتاب‌های این هم پول ماهی (۱۳۸۱)، پرنده و فال (۱۳۸۲)، حکایت‌نامه (۱۳۸۲) و ما چند نفریم؟ (۱۳۸۲)، بیانگر آخرین تلاش‌های درخشان و پر از شگفتی بهرام خائف به شمار می‌رود.

تصویرگری کتاب این هم پول ماهی، تنها همانندی اندکی که با آثار دیگر خائف دارد، کارکرد بافت‌های برجسته‌ای است که با استفاده از اشیای گوناگون بر سطح رنگ‌ها پدید آمده است. رویکردی که از کتاب توکا آغاز شد و در کتاب‌های دانه‌نی و کتاب‌های دینی او به جلوه‌های تازه‌ای دست پیدا کرد و در فراهم‌سازی تصویرهای این کتاب نیز ادامه یافت. البته در فرآیند ترکیب‌بندی عناصر تصویری و مهم‌تر از همه حالت طراحی انسان‌ها، هیچ همانندی با آثار پیشین خائف در آن به چشم نمی‌خورد. دست‌ها و پاهای کشیده و سادگی بیش از حد چهره‌ها، ویژگی درخور توجه عناصر انسانی در کتاب این هم پول ماهی است. ساختاری که به ویژه در طراحی سر و اجزای صورت، گاه به نشانه‌های کودکانه و گاه طراحی کاریکاتورگونه در نقاشی‌های بزرگسالان نزدیک می‌شود. خطوط موازی سفید که بر سطوح رنگ روغنی ایجاد شده، بیشترین بافتی است که اندام‌های انسانی را فرا گرفته و ته رنگ‌های گوناگون آن را به نمایش گذاشته است. ترکیب‌بندی خلاقانه، همنواختی رنگ‌ها و سفیدخوانی دلنشین تصویرهای این کتاب، از ویژگی‌های مسلط تصویرهای آن است.

در تصویرگری کتاب پرنده و فال، هم‌چنان با خائف جدیدی روبه‌رو هستیم، این بار خائف، انگشت‌هایش را بر پوستهٔ نازک رنگ‌ها می‌کشد و حضور آن‌ها را در زمینهٔ سفید تصویر ادامه می‌دهد. زمینه‌های نخ‌نما که با دویدن رشته‌های رنگی پدید آمده، نماد تصویری دیگری است که بر رنگ‌های انگشتی افزوده شده. آزادی عمل خائف در فراهم‌سازی این تصویرها،

به گونه‌ای است که به سادگی، نقاش بودن او را به رخ بیننده می‌کشد. بهرام خائف، هم‌چون: محمدعلی بنی‌اسدی، پرویز حیدرزاده، وحید نصیریان، کریم نصر و دیگران، تصویرگری است که همواره ارتباط نزدیکش را با نقاشی نگاه داشته و تصویرگری‌اش از لایه‌های نقاشی بیرون زده است.

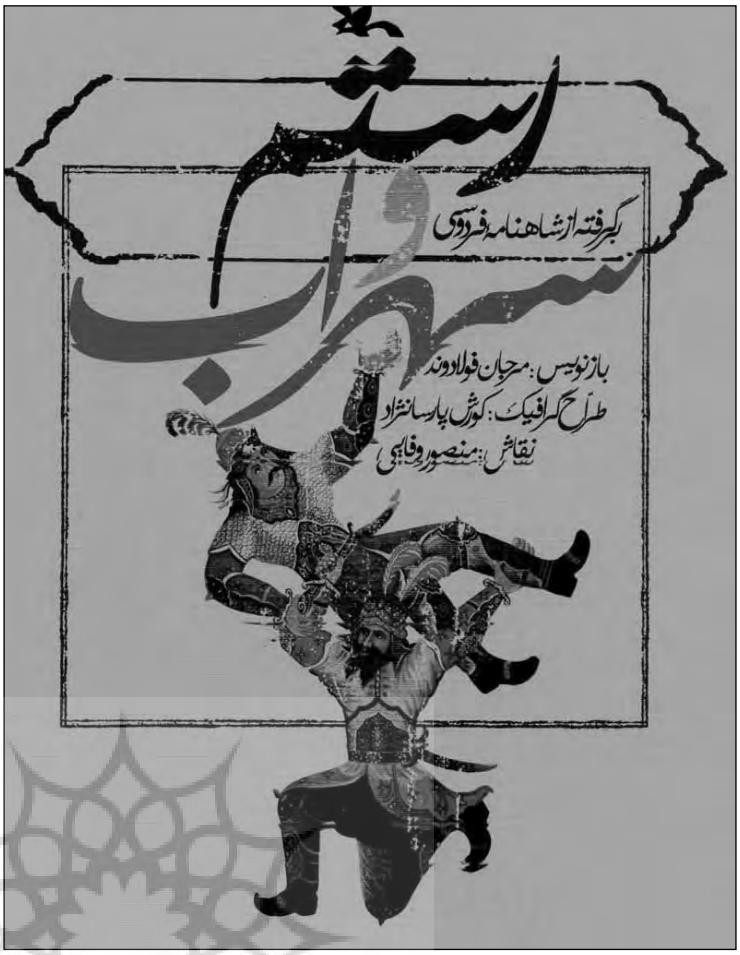
در تصویرگری کتاب پرنده و فال، بهرام خائف بیش از آن که درگیر ایماژهای شعر شود، به خلق جرقه‌هایی خیال‌انگیز دست زده که رگه‌های تزیینی و نقش‌آفرین، در کنار هویت بخشیدن به اندام‌های گنگ انسانی، در همه جای آن به چشم می‌خورد، رگه‌هایی که بیش از همه به پروازهای خیال بهمن دادخواه، در تصویرگری کتاب شعر افسانه نیما نزدیک است. ابزارهای گوناگون به کار گرفته شده در تصویرهای کتاب پرنده و فال، درگیری خیال‌های شخصی خائف را به نمایش گذاشته است. تصویرهایی که برخی از رگه‌های آن از سر اتفاق پدید آمده است و گرایش به نوعی بازی هنری است که هنرمند چندان تصور شکل یافته‌ای از نخستین لحظه‌های باروری آن در ذهن ندارد. برای نمونه، در تصویرگری شعر دو تا دست خوب، از میان کلید جمله‌هایی چون زمستان، برف، نسیم، پل، درختان، من، کفش‌هایم، آرامش، خدا، دعا و خیلی واژه‌های دیگر، بیش از همه ترکیب «دو تا دست خوب» را انتخاب کرده و آن‌ها را روی حاشیه‌های خط‌آفرینی شده، گنجانده است؛ دست‌هایی که یادآور آفرینش آسمان و آرامش است. در واقع خائف بیش از آن که خود را درگیر رویدادهای حسی و ماجرایی شعرها کند، برداشت‌های حسی و شاعرانه‌اش را محور قرار داده و این امر در تصویرگری شعر، کنشی پذیرفته شده است و این‌که تصویرگر شعر، خود می‌تواند به شعر مستقلی دست یابد و تصویر او به هیچ رو تابعی از عناصر شکل گرفته در شعر نیست، بلکه تنها حال و هوای کلی شعر را در بر می‌گیرد.

تصویرگری کتاب حکایت‌نامه، پیوندی است میان گذشته و امروز. صفحه‌آرایی، قطع کتاب، انتخاب کاغذ، نوع طراحی سرکلیشه‌ها، انتخاب حروف و رنگ قهوه‌ای صفحات کتاب، همه و همه از کتاب‌سازی در دوران گذشته حکایت دارد و این‌ها، ویژگی‌های دلنشین و خلاقانه‌ای است که به مدیریت هنری کانون پرورش و طراح گرافیک این کتاب، یعنی کوروش پارسانژاد بازمی‌گردد. همان نگاهی که سبب می‌شود ویژگی کتاب‌سازی در حکایت‌نامه، آن را به کتاب برگزیده بولونیا در سال ۱۳۸۲، به عنوان اثر برگزیده در بخش افق‌های تازه New Harizans تبدیل کند.

طراحی‌های خائف در این کتاب که به روش استفاده از مرکب و قلم صورت گرفته، از چنان طنز دشوار و گزنده‌ای برخوردار است که بیشترین رگه‌های آن را تنها می‌توان در آثار هنرمندان کاریکاتوریست و انتزاع‌گرایی هم‌چون اردشیر محصص یافت و طنز گزنده آن را در آثار گویا، نقاش اسپانیایی این ویژگی، امکان آشنایی خواننده نوجوان را با نگاه بزرگسالانه به ادبیات فراهم می‌کند و از سوی دیگر، همپای لحن طنزآمیز متن‌ها پیش می‌رود. همکاری نزدیک تصویرگر و گرافیست در خلق یک کتاب نو و خلاق، پدیده‌ای است که در کتاب‌آرایی حکایت‌نامه به چشم می‌خورد. این فرآیند، ارزشمندی آرایش کتاب را در کنار تصویرگری بازگو می‌کند و یادآور کارگاه‌های بزرگ کتاب‌سازی مکتب‌هایی چون شیراز، هرات و تبریز و همراهی هنرمندانه خوش‌نویس، صفحه‌آرا و تصویرگر است.

ما چند نفریم، از آخرین آثار زنده یاد بهرام خائف است که بار دیگر مخاطب را با هنرمندی جدید و ملاقات نشده روبه‌رو می‌کند. درک نقاشانه خائف از تصویرگری، در این کتاب با توجه فراوان به ترکیب‌بندی و چینش عناصر تصویری با نوعی نمادسازی و ساختارگرایی دشوار همراه است که نمی‌توان از تازگی‌ها و نشانه‌شناسی‌های شگرف آن غافل ماند. ساختارگرایی آشکار در تصویرگری‌های این کتاب از معماری هنرمندانه‌ای برخوردار است که رگه‌های درخشان آن، بیش از این در کتاب دنیای رنگین کمان و گفت‌وگوی رنگ‌ها دیده می‌شود. جالب این که متن همه این کتاب‌ها از خود اوست و نشانگر ذهنیت سیالی است که در ارتباط میان متن و تصویر وجود دارد.

ساختارگرایی معمارگونه که در نقاشی‌های فرناندولژه و مجسمه‌های هنری مور، به نوعی ترکیب‌بندی عناصر هندسی در تجسم دنیای صنعتی امروز انجامیده، در آثار خائف به صورت یگانگی عناصر کوچک در رسیدن از فرآیند کل به جزء و وحدت اجزا آشکار شده است. حضور انسانی تنها در جمع خانواده، مدرسه و جامعه، درونمایهٔ پیام فلسفی خائف است که ساختار معمارگونه آن، تجسم شهری هندسی و انحناءپذیر را امکان‌پذیر ساخته است. هم‌چنین، عناصر انسانی در شکل‌های درهم‌پیچیده، فارغ از جنسیت شکل گرفته است.



هر کدام از آثار تصویری خائف در دوران تازه‌اش، بازنویسی تکرار نشده‌ای است که تقریباً در آثار کمتر تصویرگر دیگر ایرانی به این‌گونه یافت می‌شود: دورانی که یادآور حضور نوعی رنسانس در آثار خائف است و بیش از آن که نمایشگر مهارت او در نقاشی یا تصویرگری باشد، گویای اندیشه‌های فلسفی او در شناخت زندگی آدمی است. نشانه‌هایی که با استمرار حضور خائف، می‌توانست باز هم به چشم‌اندازهایی بی‌نظیر و بس هنرمندانه منتهی شود.

ابوالفضل همتی آهویی

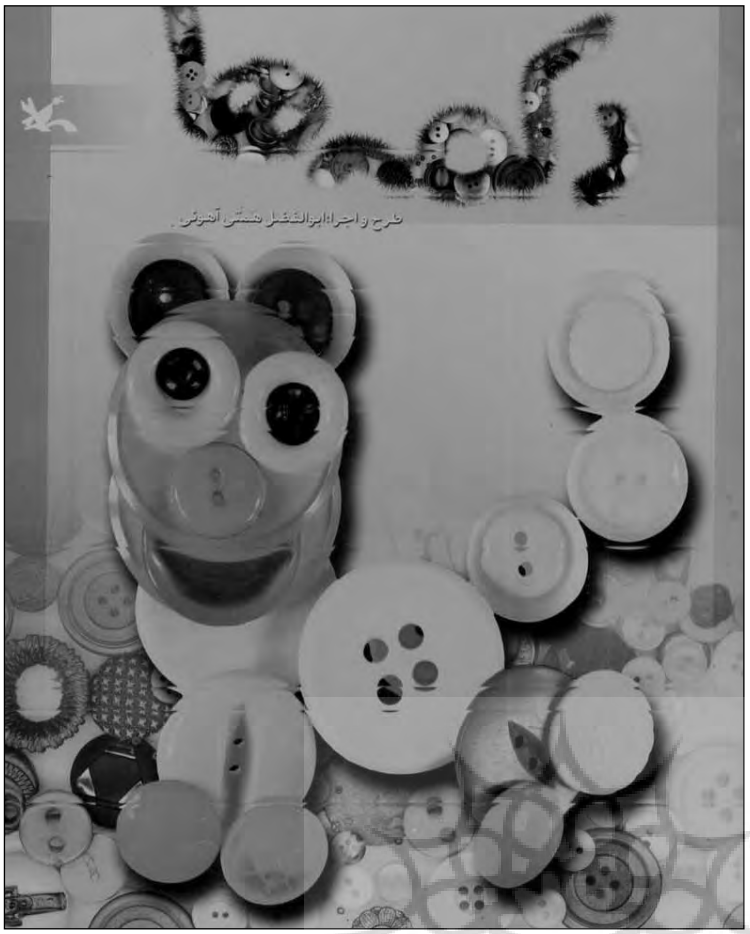
همتی آهویی که در حال حاضر، مدیریت هنری انتشارات کانون پرورش را نیز به عهده دارد، هم‌چنان دلمشغولی‌هایش را در تصویرگری کتاب‌های شعر و طراحی کتاب‌های هنر و سرگرمی دنبال می‌کند.

در زمینهٔ شعر، پیش از این با آثار زیبایی هم‌چون سرخ و صورتی (برندهٔ دیپلم افتخار IBBY) و چکاوک و چمنزار در کانون پرورش روبه‌رو بوده‌ایم. نگاه همتی به تصویرگری شعر، بیانگر ارتباط شاعرانه تصویرگر و اشیا است. رویدادهای شاعرانه در تصویر، جدا از نگاه ادبی شاعر، رویکردی است که کم و بیش در آثار محمدعلی بنی‌اسدی و کریم نصر نیز دریافته می‌شود؛ رویکردی که چندان متکی به تکنیک انتخاب شده در تصویرگری نیست و به حس شعری تصویرگر بازمی‌گردد.

در کتاب‌های پیشین همتی، توجه به روش آبرنگ خیس در نماهای مستقل و ترکیب نیافته، ویژگی آثار او به شمار می‌رود؛ به گونه‌ای که اجزای تصویری کم‌تر با یکدیگر ترکیب می‌شوند و بیشتر بیانگر چینش تصویرک‌ها در کنار هم است، اما در تصویرگری کتاب‌های دههٔ ۸۰ همتی، با نوعی رویکرد جدید روبه‌رو می‌شویم که از به‌کارگیری قلم موی خشک بر زمینه‌های رنگی متأثر است. در تصویرگری کتاب‌های شعر سفرنامهٔ بوی گل (سرودهٔ پدرام پاک آیین ۱۳۸۰) و در جست‌وجوی او (سرودهٔ سعید روح‌افزا ۱۳۸۱)، این روش با دو ویژگی جدا از هم دنبال شده است. تصویر روی جلد این کتاب، تنها تصویر چهار رنگ آن است که مانند همهٔ آثار همتی، از خطوط محیطی ساده و بی‌دغدغه و گاه بریده بریده و چند لایه تشکیل شده است. نگاه شاعرانهٔ همتی، از همین تصویر آغاز می‌شود؛ کودکی با نگاه کهربایی‌اش، پنجره‌های آسمان دلش را به روی زمان گشوده است و آرزوهای کودکانه، پرنده‌های سفید رؤیاهایش را به پرواز درآورده. آسمان نیلی اطراف کودک، با تیرگی واقعی‌اش، آسمان فیروزه‌ای درون کودک را پوشانده و راه بر نگاه نگرانش بسته است.

رفتار همتی با تصویرهای درون کتاب، به دلیل تک رنگ بودنش، از رویکرد دیگری، نه چندان نزدیک به تصویر روی جلد کتاب، برخوردار است. این بار ترکیب‌بندی خیال‌گونه تصویرگر، تصویرهایی نیمه انتزاعی آفریده که با تداخل فضاهای گوناگون در یکدیگر و تقاطع عناصر تصویری همراه است. زمینهٔ همهٔ تصویرها، قهوه‌ای خردلی ساده‌ای است که با خطوط محیطی قلمی و ته رنگ‌های سفید و حاشیه‌سازی‌های نه چندان ضروری همراه شده. خطوط نازک قلمی، ابتدا عناصر تصویری را بر زمینهٔ قهوه‌ای و به گونه‌ای نیمه واقعی ـ نیمه انتزاعی آفریده و سپس قلم موی سفید، عناصر تصویری را از حاشیهٔ قهوه‌ای‌اش جدا کرده است. پرنده‌ها، پنجره‌ها، مترسک، ماه، ابر، خورشید، خانه‌های کاهگلی و بادگیرهای ساده‌اش، به کمک سطوح سفید از لایه‌های قهوه‌ای زمینه بیرون کشیده شده و زمینهٔ عناصر اصلی تصویر را روشن کرده است. چنین تجربه‌ای، قرابت آشکاری با روش‌های آبرنگی همتی ندارد و در آثار تصویرگران دیگر نیز کم‌تر تجربه شده است، اما هنوز به پختگی لازم دست نیافته و نتوانسته تمرکز نگاه و تکنیک تصویرگر را حفظ کند؛ به ویژه آن که حاشیه‌ی سفید و غیر ضروری، تصویرها را در مشت و چنبرهٔ خود نگاه داشته است. هر چند در تصویرگری شعرهای اولین کسی که شعر گفت، دلواپسی بیشه تقسیم بر گل، همتی به نوعی یکدستی و تجانس تصویری دست یافته، چنین رگه‌هایی تقریباً در تصویرهای دیگر، تکرار نشده باقی مانده است.

در تصویرگری مجموعه شعر در جست‌وجوی او، همتی هر چند نوع رنگ‌گذاری خشک را در تصویرهای چهار رنگ کتاب تکرار کرده، این بار خطوط طراحی را به کلی کنار گذاشته و با اتکا به سطوح روشن بر زمینه‌های رنگی، فضاسازی‌هایش را دنبال کرده است. تصویر روی جلد این کتاب، از معماری روستایی و ساده برخوردار است که خانه‌های سوار شده بر هم، بار دیگر فضاسازی کتاب سرخ و صورتی را با بافتی تازه به خاطر می‌آورد؛ با این تفاوت که این بار همتی نخواسته به نمادهای عینی تصویری دست یابد و واقعی‌ترین فضاها را به گونه‌ای ذهنی و طبقه‌بندی نشده دنبال کرده است. پنجره‌های روشن



خانه‌های روستایی بر زمینه‌های نسبتاً تیره تصویر، نوعی فضای شبانه پدید آورده که در نگاهی دیگر، در درخشندگی دیواره‌ها و خطوط مرزی خانه‌ها و خورشید (یا ماه؟)، به فضای روز نزدیک شده و این تعلیق در بین شب و روز، در نوع خود می‌تواند استعاره‌ای نو و جذاب باشد؛ هر چند از بعد زیبایی‌شناسی، نتوانسته روی جلد کتاب سفرنامهٔ بوی گل را تکرار کند.

بافت برجستهٔ تصویر در صفحات آستر بدرقه و صفحهٔ عنوان، با تصویر روی جلد و تصویرهای داخل کتاب، نزدیکی و تقارن چندانی ندارد و تنها زمینه‌ای نسبتاً خوشایند برای ورود به تصویرهای آن است.

تصویرهای داخل کتاب، باز هم به روش قلم‌موی خشک بر زمینه رنگی شکل گرفته؛ تصویرهایی که از سطوح گسترده، ساده و پرداخت نشده برخوردار است و به دور از خطوط محیطی طراحی شده. درونمایهٔ مذهبی متن کتاب، تنها در شکل‌های ساده‌شدهٔ عناصر تصویری، قابل دریافت است و به دور از نقش‌مایه‌های رایج مذهبی شکل گرفته. جدایی متن و تصویر، هر چند گاه با حضور چند تصویرک ساده ترمیم شده، هم‌چنان این ویژگی تا پایان کتاب حفظ شده است.

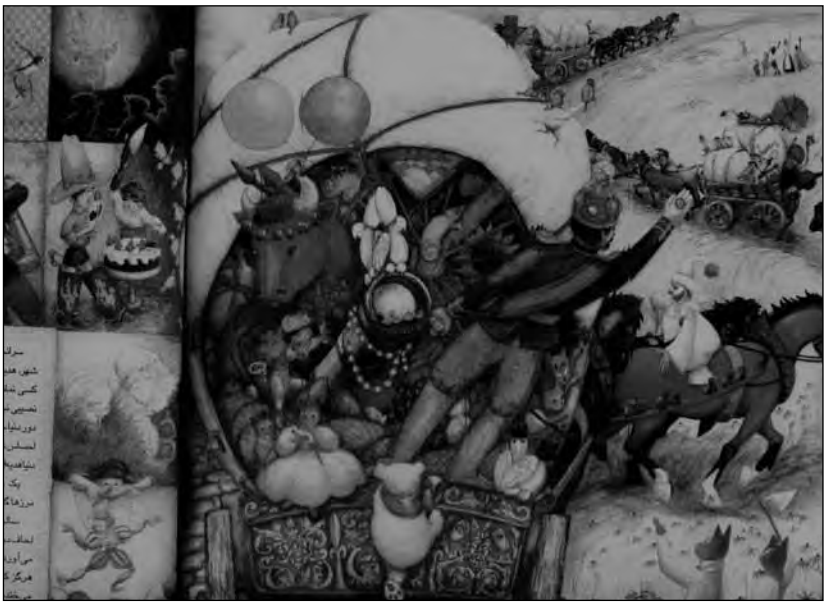
در تصویرگری کتاب داستانی مهربان مثل مسیح، با ظرافت و توجه بیشتری در خلق تصویرها رو به رو می‌شویم؛ کارکرد اندک خطوط محیطی با طراحی قلمی، درخشندگی رنگ‌های خشک و استفاده از زمینه‌های رنگی. طراحی‌ها هم‌چنان ویژگی‌های خطی آثار همتی را حفظ می‌کند و شکستگی فضا و ابعاد، به تصویرها اندک ویژگی انتزاعی بخشیده است. استفاده از رنگ‌های اُکر و زرد لیمویی، برای تجسم سطوح روشن و رنگ قهوه‌ای، خاکستری و بنفش برای فضاهای تیره و محیطی، به تصویرها قابلیت خاصی بخشیده که با تخت بودن رنگ‌های زمینه و سایه ـ روشن‌های اسفنجی روی زمینه‌های نسبتاً تخت همراه است.

تصویرگری این کتاب اوج تلاش‌های همتی در تصویرگری این سه کتاب به شمار می‌رود و از جذابیت قابل توجهی برخوردار است. تلاش‌هایی که از همانندی‌های ساده‌ای در تکنیک و نوع نگاه برخوردار است. با وجود این، در غنا بخشیدن به این تکنیک، همتی آهویی هنوز هم با تصویرگری درخشانش در کتاب سرخ و صورتی فاصله دارد و به نظر می‌رسد کم‌کاری، مهم‌ترین دلیل دور شدن از تجربه‌های گوناگون و رسیدن به قله‌های تازه باشد.

در کتاب یک تکه خاک خوب خدا (نوشته نیاز اسماعیل‌پور ۱۳۸۲)، همتی به گذشته‌های تصویرگری‌اش بازمی‌گردد و بار دیگر از ویژگی‌های خیال‌انگیز آبرنگ، برای خلق تصویرهای نیمه واقعی استفاده می‌کند. گرایش‌های واقع‌گرایانهٔ همتی و دیگر تصویرگران (هم‌چون سیمین شهروان)، در استفاده از آبرنگ با طراحی واقع‌گرایانه، می‌توانست توجه به یکی از خلأهای همیشگی تصویرگری کتاب کودک در ایران را نشان دهد. اتفاقی که در بخشی از تصویرهای این کتاب، مثلاً در رنگ‌آمیزی یکدست آسمان و هم‌کناری یک کشتی و یک قایق در میانهٔ دریا می‌افتد. اما نیمه واقعی بودن فضای داستان، به تصویرگر این اجازه را نمی‌دهد که با نگاهی کاملاً واقعی به عناصر داستان گرایش نشان دهد و همتی نیز چندان به این ویژگی دل نبسته است. تصویر پهلو گرفتن قایق و کشتی، از ترکیب‌بندی زیبایی برخوردار است و طراحی نیمه واقعی عناصر انسانی، بار دیگر آن را به فضای کودکانه نزدیک کرده است. فضاسازی دریا و آسمان در بیشتر تصویرهای این کتاب، از توانایی‌های خیال‌انگیز و شاعرانهٔ آبرنگ برخوردار است. در مجموع، تصویرگری این کتاب را می‌توان یکی از موفق‌ترین آثار همتی قلمداد کرد.

طراحی کتاب دکمه‌ها، ادامهٔ تلاش‌های ارزندهٔ همتی آهویی در فراهم‌سازی کتاب‌های هنر و سرگرمی، هم‌چون سنگ‌ها، پرها و مجسمه‌های کاغذی است.

اهمیت نگاه در مجموعهٔ کتاب‌های «دوباره نگاه کن» سنگ‌ها و هم‌چنین کتاب‌های پرها و دکمه‌ها، به تشویق کودکان در نگاهی تازه به دنیای اطراف خود و یافتن ویژگی‌های پنهان در طرح و نمادهای بیرونی اشیا، جانوران و پدیده‌های واقعی و خیالی است. گذشته از کتاب‌سازی درخشان در طراحی آستر بدرقه، صفحه عنوان و صفحه‌آرایی کتاب (توسط علی خوش جام)، به نمونه‌سازی‌های درخور توجهی برمی‌خوریم که با چسباندن دکمه‌های جوراجور و رنگارنگ به یکدیگر پدید می‌آید. هر چند گفت‌وگو از هنر تصویرگری، عمدتاً به دور از جنبه‌های عکاسی و نمونه‌سازی حجمی صورت می‌گیرد. با وجود این، طراحی کتاب با ویژگی‌هایی از این دست، از نگاه خلاق و هنرمندانه‌ای برخوردار است که برخی از تصویرگران به آن توجه



نشان می‌دهند. نمونه‌هایی که پیش از این، کتاب‌های برگ‌ها و فلزها را با موفقیت‌های چشمگیری روبه‌رو ساخته است.

بچه‌ها حالا نقاشی بازی (۱۳۸۴) نیز کتاب دیگری است از ابوالفضل همتی آهویی که می‌توان آن را در مجموعه «دوباره نگاه کن» قرار داد. فرصتی خیال‌انگیز که به کودک امکان می‌دهد لابه‌لای رنگ‌هایی که به طور اتفاقی بر سطح کاغذ پخش شده، به جست‌وجوی شکل‌های پنهان و شگفت‌انگیز برخیزد و پرنده خیالش را در آسمان‌های آبی تازه به پرواز درآورد.

علی خدایی

علی‌خدایی تصویرگری است که کودکانگی، نگاه خلاق و شادابی رنگ‌ها، ویژگی همیشگی آثار او به شمار می‌رود. هر چند در آثار گذشته، خدایی به نوعی تکرار در تصویر و تکنیک رسیده بود، هنوز هم حرف‌های ناگفته در روش‌های پیشین او باقی است و آثار جدیدش از رگه‌هایی تازه و نواندیش برخوردار است.

کتاب‌های کلاغ مثل کلاغ و تکه کاغذهای رنگی علی خدایی، هم‌چون کتاب چی مثل چی؟ نگاهی تازه به پدیده‌ها و طراحی آن‌ها دارد. این کتاب‌ها را می‌توان در مجموعهٔ «دوباره نگاه کن» گنجاند.

طراحی کتاب کلاغ مثل کلاغ، از همان بازی کودکانهٔ تبدیل شکل نوشتاری واژه‌ها به نقاشی‌های کودکانه سرچشمه می‌گیرد؛ با این تفاوت که نوشتن نام حیواناتی مثل گربه، وزغ، سوسمار و فیل، به نوعی طراحی شده که شکل همان حیوان‌ها را تداعی می‌کند. ویژگی بازی‌های تصویری در این کتاب، به دلیل حس‌های کودکانه‌ای که با خود دارد، از ارزش خاصی در میان خواندنی‌های کودکان برخوردار است. از سوی دیگر، صفحه‌آرایی و زمینه‌سازی تصویرها نیز جالب توجه وکودکانه است.

تکه کاغذهای رنگی، بار دیگر توجه تصویرگر به نگاه‌های هنرمندانه را آشکار می‌سازد. این کتاب بیش از ویژگی تصویرگری، از نگاه‌های خلاق و بازی‌های گرافیکی برخوردار است. هر تکه کاغذ می‌تواند بخشی از یک حیوان یا یک پدیدهٔ موجود در پیرامون کودک باشد. خدایی در نظم دادن به شکل‌ها، به هیچ وجه دچار تصنع گرافیکی نشده و با اجزای عناصر تصویری، بسیار ساده و بی‌دغدغه برخورد کرده است. در این کتاب نیز با صفحه‌آرایی و تلاش‌های گرافیکی کودکانه و تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم.

کتاب موش موشک کجایی نیز کتابی تصویری است و بدون متن. در این جا نیز نواندیشی به کمک علی خدایی آمده است و از او تصویرگری ساخته که تفکرش را در رده طراحی کتاب و متن‌سازی نیز به کار می‌گیرد. دو موش با رنگ‌ها و حرکاتی کودکانه. دنبال ملخ‌ها و پروانه‌ها از تپه‌ای بالا وبالاتر می‌روند و در جست‌وجوی کاوشگرانه و شیطنت‌آمیز درمی‌یابند که آن چه بر آن می‌دویده‌اند، کوهان شتری است خواب زده، کتاب با طرح شگفتی و بازگشت موش‌ها در تصویرنهایی، پایان می‌یابد و لبخند کودک را به دنبال دارد.

در این کتاب استفاده از رنگ‌های چهل‌تکه، با ویژگی کودکانگی، مهارکردن رنگ‌ها و خلق زمینه‌هایی زیبا در رنگ‌آمیزی موش‌ها، ملخ و شتر به وسیلهٔ آبرنگ، با سفیدخوانی و شیطنت دلنشینی همراه است که در تلاش‌های همیشگی علی‌خدایی، رویداد تازه‌ای نیست. هر چند مشابهت‌هایی میان روایت این کتاب و کتاب هفت موش کور ادیانگ، تصویرگر برجسته چینی (Ed Young) در نشان دادن شیطنت موش‌ها بر پشت یک فیل و کشف دنیای پررمز و راز اطراف توسط بچه موش‌ها به چشم می‌خورد.

کلاغه به خونه‌ش نرسید (سرودهٔ افسانه شعبان‌نژاد ۱۳۸۱)، کتابی است که بار دیگر شیطنت‌های کودکانه و تصویری علی خدایی را با همان ویژگی‌های گذشته، به دنبال دارد. توجه به علاقه‌مندی‌های کودکان پیش دبستانی و سال‌های نخست دبستان، از علی خدایی تصویرگری ساخته که ظرفیت به کارگیری فام رنگ‌ها، انتزاع ساده و نگاه خردسالانه رابه خوبی می‌شناسد و به آن توجه نشان می‌دهد. به خاطر داشته باشیم که تصویرگران اندکی به این گروه سنی پرداخته‌اند؛ چه در متن و چه در تصویر.

از سوی دیگر، طنز شیرین و نگاه کودکانه و پرلبخند، در تصویر کلاغی که در میان برف، کلاه پشمی روی سرش گذاشته وخودش را با دودکش بخاری پشت بام گرم می‌کند، کلاغ واکسی که جلوی بساطش چمباتمه زده، کلاغی که کلاغ برفی (به جای آدم برفی) ساخته است، کلاغی که حاجی فیروز شده و دایره زنگی می‌زند، کلاغی که بال‌هایش را کنده و با آن‌ها بادبزن ساخته، کلاغی که از مراسم عروسی دو کلاغ جوان عکس می‌گیرد و کلاغ‌های دیگری که شیطنت‌های پرلبخند را ادامه می‌دهند، همه تلاش‌های پرتخیل و رنگی علی خدایی را آشکار می‌کند و به سادگی تمام از علاقه‌مندی‌های کودکانه سرشار است. جالب آن که شیطنت‌های تصویری او در متن شعرها دریافت نمی‌شود و استقلال تصویرگر، به دور از مرزهای

تصویری شاعر، ولی منطبق بر درونمایه و حال و هوای آن‌ها صورت گرفته است.

بازگشت به زندگی (نوشته محمدرضا اصلانی ۱۳۸۱)، دارای تصویرهای سیاه و سفید و نیمه‌تزیینی علی خدایی است. این تصویرها، هرچند از نگاه شیطنت‌آمیز و کودکانه او خالی است، تقارن زیبا و نیمه تزیینی تصویرها، زیبایی ساده‌ای دارد که تنها گوشه‌های کوچکی از درونمایهٔ تصویرها را بازمی‌تاباند؛ بی‌آن که سادگی و کودکانگی‌اش کم رنگ شود. تکه‌ای از آسمان و نامه‌ای از آسمان، از جمله کتاب‌هایی هستند که علی خدایی با روش‌های نزدیک به کتاب بازگشت به زندگی و به شیوهٔ سیاه و سفید، در دههٔ ۷۰ برای کانون پرورش تصویرگری کرده است.

محمدعلی بنی اسدی

بنی اسدی سه کتاب گم شده (نوشته سپیده خلیلی ۱۳۸۱)، یک سین + هفت سین (نوشته خسروباباخانی ۱۳۸۱) و وجدان (نوشته مصطفی سلیمی ۱۳۸۱) را برای نوجوانان، در انتشارات کانون پرورش تصویرگری کرده است. بنی اسدی مثل همیشه، استفاده از طراحی خطی را پایه تصویرهای نوجوانانه خود قرار داده است.

طراحی‌های آرام و کم تحرک بنی اسدی، در این کتاب نیز از چهره‌هایی کودکانه و فیگورهایی نسبتاً مسطح برخوردار است. توجه به خط هاشورهای محیطی در اطراف عناصر تصویری، کمبود سایه ـ روشن‌ها را پوشانده و آن‌ها را با ویژگی بزرگسالانه همراه کرده است.

استفاده از عکس‌های خاکستری، در تکه‌چسبانی تصویرهای نخستین داستان کتاب، به نام «گم‌شده»، ویژگی‌های تازه‌ای پدید آورده که رگه‌های آن را می‌توان در کتابی چون سوزن‌ها و دست‌ها جست وجو کرد؛ با همان حاشیه‌نویسی‌های پراکنده که به یاری بیان‌های تصویری آمده است.

کم تحرکی تصویرها در داستان «تلاقی»، ادامه یافته و گاه مانع جنب و جوش شخصیت‌های تصویری شده است؛ به گونه‌ای که بیننده احساس می‌کند لبخندها و آرامش آن‌ها را بارها و بارها در تصویرهای دیگر به چشم دیده و از نشانه‌های تکراری و یکنواختی عبورکرده است. یکنواختی، ویژگی مسلطی است که آثار بسیاری از تصویرگران را درمی‌نوردد و آن‌ها را از رسیدن به نگاه‌ها، تجربه‌ها و چشم‌اندازهای تازه محروم می‌کند. هر چند زیبایی‌شناسی نقاشانه تصویرهای بنی‌اسدی دراین کتاب، از چشم و نگاه دیگران دور نمی‌ماند، سادگی و آرامش تصویرهایی مشابه در آثارش، مانع از رسیدن تصویرگر و خوانندهٔ کتاب به لحظه‌هایی سرشار و تازه است. محدودهٔ اکتشاف در آثار بنی‌اسدی و در کتاب‌هایی چون لیلی و مجنون، رویداد کمی نیست و فقدان این جست‌وجو در آثار بعدی او، هر چند مانع از رسیدن به زیبایی‌شناسی یکدست نیست، غلتیدن در دایرهٔ تکرار را به دنبال دارد.

البته بنی‌اسدی در تصویرگری کتاب یک سین + هفت سین، از جست‌وجو باز نمی‌ماند و بار دیگر در لایه‌های تصویری به راه می‌افتد و واژه‌های تصویری‌اش را در میان عکس‌ها و حادثه‌های نیمه‌تمام پیدا می‌کند؛ تصویرهایی که در ابعاد واقعی خود، بخشی از بار تصویری بنی‌اسدی را به دوش می‌کشند و گاه حتی خطوط طراحی او را به کلی پس‌می‌زنند و خود به تکه‌چسبانی ساده و نه چندان خیال‌انگیز تبدیل می‌شوند. هر چند تجربه‌هایی از این گونه، دستمایهٔ خیال‌ها و تصویرخوانی‌های خوانندهٔ نوجوان قرار می‌گیرد، ساده‌انگاری خطای دیگری است که تصویرگر راه جسته به تجربه‌های نو را تهدید می‌کند. به نظر می‌رسد که دوری از دغدغه‌های نقاشانه، بتواند تصویرگر را در سفرهای دور و دراز به نه توی چینش‌ها و آرایه‌های عکاسانه، به همان نقطهٔ آغازین بازگرداند؛ بی آن که هنرمند و خوانندهٔ کتاب راه دوری را پیموده باشند وخیال‌های‌شان امکان مکاشفه و بازیابی پندارهای دیریاب را امکان‌پذیر کند.

درتصویرگری کتاب وجدان، بنی‌اسدی راه دورتری را می‌پیماید و با گرایش بیشتر به طراحی فیگوراتیو و حس‌های نقاشانه، تصویرهایی ماندگارتر می‌آفریند؛ هر چند تصویر روی جلد این کتاب و قاب‌بندی‌های آن (هم چون دو کتاب دیگر)، از گرایش‌های خلاقانه چندانی برخوردار نیست. فکرخوانی‌های تصویری که در آثار پیشین بنی‌اسدی، به صورت حاشیه‌نویسی‌های خطی جلوه می‌کرد، به نظر می‌رسد در این جا چندان جایی ندارد؛ چرا که دغدغه‌های حسی شخصیت‌های کتاب، با کنش‌های درونی تصویرگر همراه نیست و خبر از مکاشفه‌ها و پندارهای درونی و تأویل‌های چندگانه او نمی‌دهد و چه بسا از ارزش چنین کارکردهایی می‌کاهد. دراین جا نیز تحرک اندک شخصیت‌های تصویری، گذشته‌های طراحی بنی‌اسدی را بازگو می‌کند و از جان‌بخشی آن‌ها می‌کاهد؛ به ویژه آن که داستان کتاب از حرکت‌زایی کافی برخوردار است.

با وجود این، وفاداری به هنر نقاشی و بازتاب جلوه‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن، اصلی است که بسیاری از تصویرگران امروز،

به ویژه در پرداختن به داستان‌های واقعی و نوجوانانه، از آن دور مانده‌اند؛ اصلی که بنی‌اسدی همواره در نوع پرداختن به آن‌ها و طرح پندارها و کشاکش‌های ذهنی و درونی شخصیت‌های داستانی، هرگز به آن پشت نکرده و حتی به ویژگی‌های فردی خود در روش‌های رسیدن به آن، وفادار مانده است. به نظر می‌رسد که بنی‌اسدی در بازگشتی به درون خود و نقاشی‌هایش، به نوعی رهاشدگی از گذشته‌ها و معیارهای رعایت شده‌اش نیازمند است تا هنرمندی تازه و نواندیش، از میانه‌های آن سربرآورد.

از سوی دیگر، تصویرگری کتاب‌های نوجوانان، فرایندی است که از ارزشگذاری چندانی برخوردار نشده و توجه کانون پرورش به این رویکرد، نشانگر توجه به کاستی‌هایی است که ناشران دیگر گاه از آن دور مانده‌اند.

عطیه مرکزی

عطیه مرکزی کتاب تولد یک پروانه (نوشته داوود امیریان ۱۳۸۱) را برای کانون پرورش تصویرگری کرده است. تصویرهای این کتاب که در دو سالانهٔ براتیسلاوا (BIB_۲۰۰۳) خوش درخشید، از تلاشی ارزشمند و درخشان برخوردار است. مرکزی که تصویرگری را از نشریات کودک آغاز کرده، با استفاده از تجربه‌های پیشین، توانسته است درونمایهٔ مذهبی داستان تولد یک پروانه را با ویژگی‌های تاریخی و روایت امروزی‌اش، در لایه‌های گوناگون تصویرها، به نمایش بگذارد.

تصویرهای روایی در چند نمای کلی، بخش‌های اصلی روایت داستان را به دوش کشیده‌اند و تصویرک‌های فراوان، بخش‌های فرعی متن را بازگو می‌کنند. کارکرد نقش‌مایه‌های شکسته و عشایری در آرایه‌ها و پوشش‌ها، به طرح روایتی شرقی انجامیده و به رشتهٔ ارتباطی میان تصویرها تبدیل شده است. زبان نیمه انتزاعی تصویرها، به هنرمند اجازه داده تا عناصر تصویری در میدانهٔ روایت‌های رنگی به حرکت درآیند و شخصیت‌های داستانی و کنش‌های ماجرایی آنان را در هاله‌ای از خط، رنگ و شکل قرار دهند. حرکت آزادانهٔ سطوح تصویری در میانه‌های متن، همراه با سفیدخوانی خوش آهنگ و خوش ترکیب، حاصل تجربه‌های طولانی تصویرگری است که سال‌ها با متن‌های گوناگون کودکانه، به زبان تصویر سخن گفته است.

رویکرد مجله‌ای، نوعی رهایی از چارچوب و تکلف را برای مرکزی به همراه می‌آورد که با سبکی وزن در عناصر تصویری همراه است و به تصویرگر این امکان را می‌دهد تا فارغ از دغدغه‌های متداول، تصویرک‌های پرگو و گاه آرایه‌ای را در گوشه‌های متن به پرواز درآورد. گردش مسلط و آزادانهٔ تصویر در صفحات کتاب، هرچند بیشتر مواقع به نوعی آرایه و پوشش رنگی و خطی تبدیل می‌شود، این امکان را به خواننده می‌دهد که نشانه‌های زودگذر رویدادهای داستان را در همه جای متن دنبال کند و در میدانهٔ گفت و گوی خط‌ها و رنگ‌ها شناور بماند.

خیمه‌ها، بیرق‌ها، اسب‌ها، شمع‌ها، آویزه‌ها، مندیل‌ها، زین و یراق‌ها، پوشیده از نقش‌مایه‌های رنگین و پرجنب و جوشی است که همگی بار نشانه‌گذاری روایت تاریخی و دینی را به دوش می‌کشند؛ جایی که گاه حرکت پرجنب و جوش سواری نشسته بر اسب، خط افق تصویر را می‌شکند و آرامش آن را دستخوش حرکت سراسیمهٔ پیکی می‌کند که خبری به دوردست‌ها خواهد برد و در جایی دیگر طرح نامتعارف اسبی انتزاعی، نشانه‌های تفکر تاریخی نسبت به مذهب و انگاره‌های آن را به نمایش می‌گذارد. رویکرد مرکزی نسبت به این رویدادها، به دور از گرایش‌های بهرام خائف در نمایش واقع‌گرایانهٔ عناصر تصویری، شکل گرفته است. دغدغهٔ مرکزی، نه روایت تاریخی، بلکه انگاره‌های دینی است که خارج از زمان خود شکل گرفته است.

به کارگیری نقش‌مایه‌ها، باورهای دینی و شمایل‌های مذهبی، رویکردی است که نه در زمان پیدایش اسلام، بلکه در درازای تاریخ دینی صورت گرفته است. بسیاری از عناصر تصویری این کتاب، برگرفته از مراسم عزاداری در ایران دیروز و امروز است: نشانه‌هایی که بر رواق سقاخانه‌ها، چشم‌نظرها و برگزاری آیین سوگواری و تعزیه‌ها به چشم می‌خورد و همین ویژگی، جنبهٔ تزیینی تصویرها را افزایش داده و به آن حس و حالی نیمه‌تاریخی ـ نیمه آیینی بخشیده است. البته روایت متن، به تمامی تاریخی است و به دور از رویدادهای انگاره‌ای و پنداشت‌های آیینی.

توجه مرکزی به حضور خط افق و اتفاق‌های تصویری بر محور آن، فقط در تصویرهای روایی صورت می‌گیرد و در طرح تصویرک‌ها، به کلی این نگاه شکسته می‌شود و به تعلیق نقش مایه‌ها، قاب‌بندی‌ها ونشانه‌گذاری‌ها در میانهٔ متن می‌انجامد. توجه به تصویرهای خوش نقش، استفادهٔ به جا و پرمایه از خطوط محیطی تازه و پرتحرک، به هم زدن خط افق در جابه‌جایی خطوط مایل و ایجاد حس ارتفاع در تصویر سواران جنگجو، با استفاده از بلندای بیرق‌ها و آویزه‌ها، با طراحی و رنگ‌آمیزی هنرمندانه‌ای همراه است که همگی حاصل سال‌ها تلاش مرکزی در تصویرگری مجله و کتاب‌های کودکان به شمار می‌رود.

انتزاع به کار گرفته شده توسط مرکزی، بیش از آن که کودک را درگیر تأویل و چند معنایی در تصویر کند، بازی‌های هنرمندانهٔ خط، سطح و رنگ را دربرمی‌گیرد و همین اصل، بار ویژگی تصویرهای تزیینی را به دوش می‌کشد.

از سوی دیگر قطع بزرگ، چاپ مناسب، صفحه‌آرایی هنرمندانه مهشید مهاجر و استفاده از آستر بدرقه و آرایش صفحهٔ عنوان و صفحهٔ شناسنامه، همگی بر تولید کتابی در خور توجه متمرکز شده‌اند؛ همان اتفاقی که در برخی از دیگر کتاب‌های تازهٔ کانون، هم‌چون پرنده و فال، ما چند نفریم، رستم و سهراب، طوطی و بازرگان و حکایت‌نامه به چشم می‌خورد.

تصویرگری کتاب تولد یک پروانه، اوج تلاش هنرمندانهٔ عطیه مرکزی به شمار می‌رود؛ اثری که به نظر می‌آید ویژگی‌های آن می‌تواند در دیگر آثار مرکزی نیز به کار گرفته شود و این، همان تأثیرگذاری شگرف تلاش ناشر در مؤثر جلوه دادن کار یک تصویرگر به شمار می‌رود.

بهزاد غریب‌پور

در گذر از کتاب تولد یک پروانه، به اثری مشابه درتأثیرگذاری و متفاوت در تکنیک و نوع نگاه برمی‌خوریم. تصویرهای بس شاعرانهٔ بهزاد غریب‌پور برای کتاب مهربان سبزپوش (سرودهٔجعفر ابراهیمی ۱۳۸۲)، این تأثیرگذاری را ادامه می‌دهد.

کنتراست رنگ‌های قرمز و پرتقالی در گل‌های شقایق با متن علفزارها بر زمینهٔ روی جلد، از همان ابتدا دریچه‌ای به روی پندارهای رنگین و شعرگونه خواننده باز می‌کند. حضورکم‌رنگ همین صفحه برآستر بدرقه و نقش‌های زیبا و خوش رنگ در صفحات عنوان و فهرست، هم چون مسیر ورودی یک تالار، برای رفتن به اعیان‌نشین خانه‌های قدیمی رفتار می‌کند و خواننده را به فضای باز و خوش نواخت شعرها می‌کشاند.

هرچند فضا و آهنگ شعر نوجوان امروز، با آن چه این مجموعه برای نوجوانان عرضه کرده است، ساده‌انگارانه وکهن باورانه است و آن‌ها را در میدانهٔ توقعات کم پرواز از روایت شعری نگه می‌دارد، همین پنداشت بر زمینهٔ تصویرها نیز حضور دارد و عنصر زیبایی تصویری، بر اوج بخشیدن به ذهنیت‌های شاعرانه و تأویل‌های خود یافته از شعر می‌چربد؛ به گونه‌ای که هم‌چنان می‌تواند مجموعه را مناسب مخاطبان سال‌های آخر دبستان دانست. گرایش به قالب چارپاره و بازی خوش‌آهنگ رنگ‌ها، توقع پایدار نوجوانان از یک مجموعه شعر نیست.

به این ترتیب، اگر مجموعه را مناسب گروه سال‌های آخر دبستان بدانیم، شعرها وتصویرهای این کتاب، با سلیقهٔ سنی مخاطب کتاب کم‌تر دچار دوگانگی می‌شود وسخن گفتن از آن با آرامش بیشتری شکل می‌گیرد.

موفقیت پایدار بهزادغریب‌پور در تصویرگری کتاب‌های کودکان، بر پایهٔ رویکرد او به کاربرد رنگ‌های خوش فام، سایه‌روشن‌های ملایم و خیال‌انگیز، انتزاع کم‌رنگ و کودکانه و طرح ابهام‌های رنگی در تداخل مرزهای عناصر تصویری روی می‌دهد و این همان رویداد همیشگی است که بیننده را از همان نخستین نگاه دربند خود نگه‌می‌دارد. هرچند قاب‌بندی‌های تمام صفحه در تصویرهای این کتاب، آن‌هارا از داخل‌شدن به تمامی درمتن باز می‌دارد، استفاده از اجزای تصویرها، به صورت تصویرک‌های خوش نقش در صفحه‌آرایی، این جدایی را کاهش می‌دهد. حضور حسن شعر در تصویرها، نه هم چون آثار همتی آهویی، به زاویه دید تصویرگر بازمی‌گردد و نه هم‌چون آثار بنی‌اسدی، در ابری بودن یا چندمعنا بودن عناصر و قاب‌بندی‌های تصویری.

نگاه شاعرانهٔ غریب‌پور، به حضور عناصر بومی در قاب‌بندی‌های درخشان و خوش رنگ معطوف است. آسمان شرقی، هلال نازک ماه، حضور گاه و بی‌گاه سروهای سبز بلند، کوچه‌های روستایی، علفزارهای یکدست و درخشیدن چراغ شقایق‌ها در آرامش گندمزار، همگی نشانه‌های تکراری، اما غریب و خوش رنگی هستند که جلوه‌های زیبایی‌شناسانهٔ خود را حفظ کرده‌اند.

قاب‌بندی تصویرها، هرچند در چارچوب‌های مستطیلی شکل گرفته، تا صاف بودن خطوط حاشیه و گاه کاربرد چارچوب‌های چندگانه، حس خشک قاب گرفتگی را از تصویرها دور کرده است و رهایی برخی از تصویرهای دیگر، آن را به تعادلی دلخواه رسانده.

چندگانگی تکنیک‌های به کارگرفته شده نیز مانع از یکدستی تصویرها نیست؛ به ویژه آن که نوع توجه به شکل و رنگ، یکنواختی مناسبی دارد. استفاده از تصویرهای چند لایه (ایمپوز شده) در تصویرگری شعر «سایه‌های سنگی»، با تصویر

کهن‌الگوی شعرهای تازه و قلم‌زنی‌های پرمایهٔ شعر «پروانه» و رنگ‌های نیمه ابری «شعر باران، شعر باد» از روش‌هایی متفاوت، اما نزدیک به هم برخوردار است و ناگهان رهایی‌گذرایی که به سراغ تصویرگر می‌آید، حضور قاب را در شعرهای «کبوترهای من» و «زندگی زیباست» می‌شکند و با پروازی کم خیال، اما آزاد و رها همراه می‌شود.

تصویرگری کتاب سبز پوش مهربان را می‌توان از کارهای کم راز و رمز، اما زیبا و خوش آهنگ بهزاد غریب پور به شمار آورد؛ تصویرهایی که لحظه‌ای از فرایند شاعرانه مجموعه دور نشده است.

محمدمهدی طباطبایی

کتاب‌های خدایا تو خوبی (مجموعه شعر، ۱۳۸۲) و یک آسمان گنجشک (سروده محمد حسین محمدی ۱۳۸۱)، توسط طباطبایی تصویرگری شده است. در کتاب خدایا تو خوبی، هرقاب تصویری، مجموعهٔ تصویرک‌هایی است که مرتبط با هم و در کنار یکدیگر شکل گرفته، تصویرها، نسبت به کارهای پیشین طباطبایی، از یکدستی و شفافیت رنگی بیشتری برخوردار است و مجموعه‌ای پدید آورده که زیبایی‌شناسی تصویری جالب توجهی دارد.

خط هاشورهایی که خطوط محیطی را دربرگرفته، به همراه سادگی وکودکانه بودن تصویرها، ویژگی خاص آثار طباطبایی است که نشانه‌های شخصی او را به همراه دارد. گل‌ها، درخت‌ها، پرنده‌ها و آسمانی آبی، هر یک از کتیبه‌های تصویری را پر کرده و رویدادهای اصلی تصویری، عمدتاً در قاب‌هایی بزرگ‌تر و در مرکز توجه بیننده قرار داده شده است. طباطبایی در نمایش تصویر (ایماژ)های شعر، بیش از آن که درگیر رویدادهای شعری باشد، به برداشت‌های نیمه‌شخصی و تقریباً مستقل از شعر روی آورده و آن‌ها را در قاب‌های جداگانه، با ترکیب‌بندی دلنشین و گرایش به معماری در کنار یکدیگر گنجانده است. این ویژگی، مختص آثار طباطبایی است و آن را از آثار دیگر هنرمندان جدا می‌کند. ریز نقش‌های خطی، سطوح یکدست در زمینه‌های رنگی را به نقطه‌ها، خط‌ها، برگچه‌ها، موج‌ها و نقش‌مایه‌های ساده تقسیم کرده است. صفحه‌آرایی این کتاب نیز مانند بسیاری از آثار اخیر کانون پرورش، از آستر بدرقه و آرایه‌های تصویری کوچک پوشیده شده و کتابی درخور توجه پدید آورده است.

بازی‌های تصویری این کتاب، از گونه‌های فراوانی برخوردار است و توجه به ترکیب‌بندی‌های جدید، ضمن حفظ ویژگی‌های سلیقه‌ای تصویرگر، هنرمند را از روی آوردن به یکنواختی باز می‌دارد.

در کتاب یک آسمان گنجشک، با آستر بدرقه زیبایی روبه‌رو می‌شویم که مخاطب را به فضای تصویرهای کتاب می‌کشاند. این تصویرها، نمایش زیبایی از تصویرهای غنی شدهٔ طباطبایی است که از فضای تصویرک‌ها دور شده و به مدد آبرنگ و مدادرنگی سیاه، به جلوه‌های تازه‌ای دست پیدا کرده است. تک تصویرهای این کتاب، با نماهای نسبتاً درشتی از کودکان همراه است که با عناصر شعری در پیوندی نزدیک قرار گرفته‌اند.

در یکی از تصویرهای زیبای این کتاب، مادر، در حال دوختن نقش کبوترها روی دامن دختر است و دختر، در میان همان دامن، دست‌ها را گشوده و اشتیاق پرواز در او موج می‌زند. انگار کبوترهای دامنش، او را به سبکی بال پرنده‌ها، به سمت بالا می‌کشاند و آسمان غرق ستاره، چشم انتظار حضور اوست. طباطبایی، چه درتصویرگری کتاب‌های دینی و چه مجموعه شعرها، به ویژگی‌های شخصی‌اش در تصویر دل بسته و به این ترتیب، مهر و نشان خود را در شیوهٔ کار وتقسیم‌بندی یک تصویر بزرگ به تصویرهای کوچک‌تر، باقی گذاشته است.

امیر نساجی

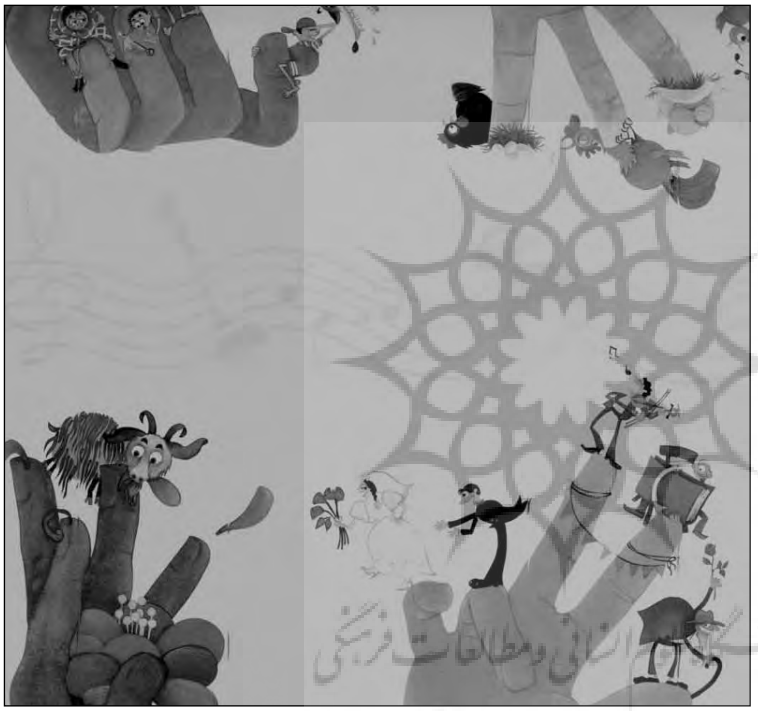
این تصویرگر، کتاب‌های کوسه ماهی (جمشیدخانیان ۱۳۸۱) و فرشته‌ای از آسمون (ناصر کشاورز ۱۳۸۰) را برای کانون پرورش، در سال‌های نخست دهه ۸۰ تصویرگری کرده است.

در تصویرگری کتاب کوسه ماهی که داستانی است برای نوجوانان، با رگه‌های درخشانی از نگاه واقع‌گرایانه به رویدادی واقعی در کار نساجی رو به رو می‌شویم که از حال و هوایی شاعرانه برخوردار است. تکنیک نساجی درتصویرگری این کتاب، کاربرد کنته سیاه و آب مرکب است. نساجی در نمایش آسمان ماه گرفته، لنج‌های پهلو نشسته بر ساحل، خانه‌های جنوب و پرندگان شناور برفراز آسمان، از حالت‌گرایی خوشایندی استفاده کرده که ترکیب‌بندی مناسبی دارد.

اما در نمایش عناصر انسانی، نساجی ناگهان به فیگورها و اندام‌های کودکانه روی آورده و تسلط پیشین را در یکدستی نگاه واقعی به عناصر تصویری از دست داده است. دشداشهٔ کودکان و مردان جنوب‌نشین، بیش از آن که نوعی آرایهٔ بومی به شمار آید، زمینه‌ای بی‌شکل و کم توجه پدید آورده و میمیک چهره شخصیت‌های جنوب نشین، چندان شباهتی به آن چه از داستان برمی‌آید، ندارد و از نوعی رهاشدگی و کم توجهی برخوردار است. این ویژگی در شخصیت نمایی کنش‌های عبدی، قهرمان کودک داستان،پدر عبدی و غریبهٔ پنهان شده در لنج، به فراوانی به چشم می‌خورد. غرابت حسیِ فراگیر داستان در جدال‌های پرالتهاب مردان لنج، بیش از آن که مناسب نوجوان علاقه‌مند به حس‌های ماجرایی داستان باشد، بیانگر نوعی کودکانگی در ترکیب‌بندی و نشست‌های تصویری است که با فضاسازی‌های تصویر شده هماهنگ نیست. این حس و حال، در آثار واقع‌گرایانهٔ پرویز حیدرزاده، در تصویرگری کتابی چون مسافر دریا، نوشته (محمدرضا یوسفی، انتشارات مدرسه ۱۳۷۲) که فضای آن نیز به روایت‌های جنوب ایران) باز می‌گردد، به خوبی رعایت شده؛ هر چند فضاهای حسی امیرنساجی در این کتاب، با رویکرد به تکنیک آب مرکب و مداد کنته، از نوعی شاعرانگی و ایهام برخوردار است که در آثار حیدرزاده به چشم نمی‌خورد.

روش تصویرگری نساجی دراین کتاب، صرف‌نظر از نوع تصویرگری شخصیت‌های انسانی و رویدادهای مربوط به آن، نمونه‌ای موفق و شایان توجه در تصویرگری داستان‌های واقعی نوجوانان به شمار می‌رود و تلاش‌های او در این گرایش، می‌تواند به آثاری پرکار، دقیق و کم یاب تبدیل شود.

امیر نساجی در تصویرگری منظومهٔ فرشته‌ای از آسمون، با توجه به مخاطب سنی کتاب، به روش وگونه‌ای دیگر رفتار کرده است. در هم آمیختگی عناصر تصویری با روی آوردن به رنگ‌آمیزی پرمایه وگاه خوش فام، ویژگی تصویرهای این کتاب است که گاه ترکیب‌بندی متوازن را از دست داده و به قاب‌بندی‌های شلوغ و پرکار تبدیل شده است. در مواردی که نساجی به رعایت سفیدخوانی درتصویر تن داده، آرامش بیشتری در تنوع و کارکرد رنگ‌ها به چشم می‌خورد و ارزشگذاری به متن، راه خود را در تصویرها باز می‌یابد.



حسن رزمخواه

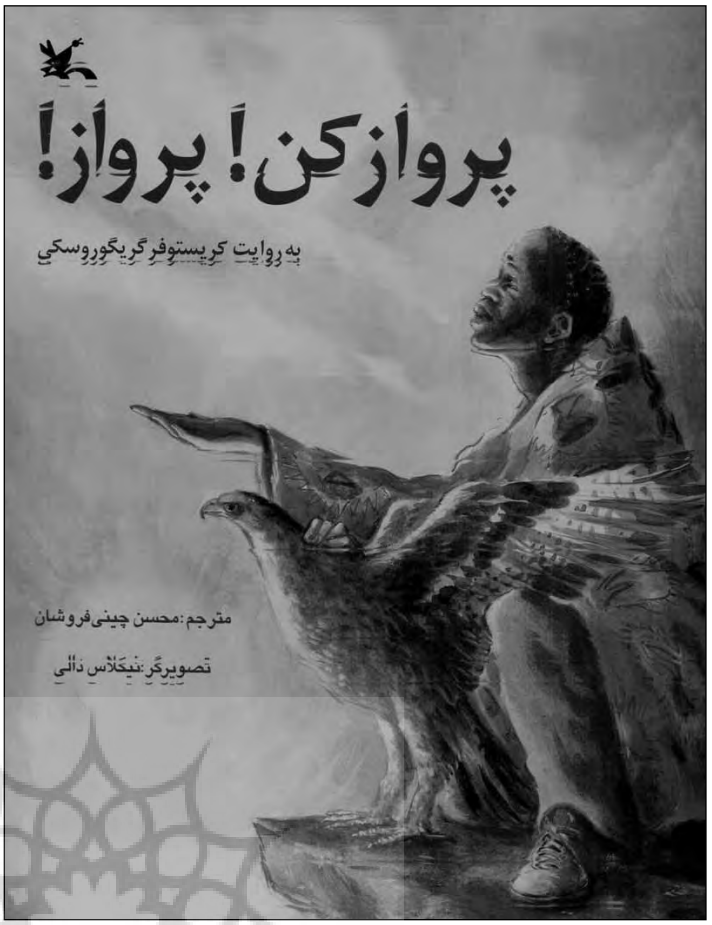
رزمخواه کتاب‌های دریاست که می‌ماند، و بهارخانهٔ ما (هر دو نوشته امید روح افزا ۱۳۸۰) را که داستان‌هایی از دوران زندگی پیامبر اسلام برای نوجوانان است، به روش واقع‌گرایانه و با استفاده از آب مرکب تصویرگری کرده است. تصویرهای این دو کتاب که به نوعی می‌تواند ادامهٔ برخی از تلاش‌های تصویری صادق صندوقی برای کتاب‌های دینی ـ تاریخی به شمار آید، با طرح شخصیت‌های انسانی و معماری بومی در فضاسازی عناصر تصویری، شکل گرفته است.

طراحی فیگوراتیو که به دلیل دشواری نمایش حالت‌های انسانی و تحرک آن‌ها در فضای تصویری، امری دشوار و کم‌یاب است، می‌تواند روشی مناسب برای تصویرگری ادبیات واقع‌گرایانه، به ویژه در حوزهٔ نوجوانان باشد. اما گرایش مسلط به تصویرگری انتزاعی، سال‌هاست که چنین نمودهایی از واقع‌گرایی را در ادبیات کودکان و نوجوانان پس رانده و با روی آوردن به ترکیب‌های رایانه‌ای، حضور تصویرک‌های تزیینی و طرح عناصر انتزاعی، شکل یافته است. تلاش‌های زمان زمانی، بهرام خائف، حمیدرضا رشیدیان، فرهاد جمشیدی و گاهی نیز فاطمهٔ رادپور، توجه به جایگاه تصویرگری واقع‌گرایانه را در روایت‌های تاریخی و داستانی حفظ کرده و گاه به فرازهای درخشانی دست یافته است (هرچند تصویرگری روی جلد این کتاب، با گرایش به نگارگری امروز، اثر پرویز اقبالی، به هیچ وجه با محتوای درونی متن و تصویر هماهنگ نیست و جا دارد با توجه و ارزشگذاری بیشتری به آن پرداخته شود).

استفاده از حرکت قلم مو و چرخش آب مرکب برای نمایش خطوط محیطی در تصویرهای این دو کتاب، تلاش دیگری است که تصویرگر برای وفادار ماندن به حوزهٔ واقعیت‌جویی تصویری، به آن واکنش نشان داده است. رزمخواه بدون توجه غیرلازم به فضاسازی تصویری، شخصیت‌های انسانی را محور رویدادهای متن قرار داده و با دوری جستن از طرح جزئیات اضافی (آن‌گونه که در برخی آثار صادق صندوقی یافت می‌شود)، به نمایش کنش‌های اصلی روایت علاقه نشان داده است. به نظر می‌رسد که توجه به خیال‌های تصویری در رنگ‌آمیزی‌های محو و نزدیکی به نمادهای نقاشی در حس‌آمیزی فضاها و عناصر تصویر، می‌تواند به آثار رزمخواه غنای بیشتری ببخشد و حس زیبایی‌شناسی را در آثار او تقویت کند.

فرشید شفیعی

تصویرگری کتاب نردبانی از ستاره (سرودهٔ بابک نیک طلب ۱۳۸۱)، تنها تلاش فرشید شفیعی در سال‌های نخست دههٔ



۸۰، برای انتشارات کانون پرورش به شمار می‌رود؛ هرچند به نظر می‌رسد چنین کارنامه‌ای (حتی برای تصویرگران دیگری چون ندا عظیمی، مرتضی زاهدی، اکبر نیکان‌پور محمدمهدی طباطبایی، راشین خیریه و بسیاری دیگر) نمی‌تواند برای ناشر پرکاری چون کانون پرورش کافی ودرخشان باشد.

ذهنیت سیال و پرنقش و نگار فرشید شفیعی، هرچند ردپاهای گوناگون و متفاوتی دارد، هم‌چنان سرشار از خیال‌های پایدار و گاه پر راز و رمز است. گذشته از تصویرک‌های پرنقش و حاشیه‌نشین، در تصویرهای اصلی، گاه به رگه‌های زیبا و خیال‌انگیزی برمی‌خوریم که شاعرانگی عناصر تصویری در آن موج می‌زند. درتصویرگری شعر «در سایه صنوبر»، اسب‌ها و سروها در ترکیب‌های خطی با یکدیگر، در میان علفزارهای سفید و خاکستری قد برافراشته‌اند و در چشم‌انداز دور، ردپایی از تپه‌ها وکشتزارهای ساده شده است که در ترکیب بی‌نقص و خوش آهنگ با عناصر پیشین تصویری، به هماهنگی یکدست و دلنشینی دست یافته.

این ویژگی را درتصویرگری شعر «لحظهٔ آغاز» نیز می‌توان یافت؛ همراه با نقش‌مایه‌های خطی و ویژهٔ شفیعی که چشم‌اندازهای حضور کودکی را در سایه‌بان ماه در برگرفته‌اند. اما در تصویرهای دیگر، شفیعی با روشی متفاوت و گاه کاملاً تزیینی (مثلاً در تصویر شعر فردا)، با عناصر دیداری شعر ملاقات کرده و ذهنیت شناور خود را به طرح قطعات تصویری گذرا و کم عمق سپرده است. هر چند شفیعی در رسیدن به این شیوه‌ها، هرگز از جست‌وجوهای هنرمندانه‌اش بارنایستاده، هم‌چون بسیاری از تصویرگران دیگر، خطر تکرارهای تصویری در کارهایش به چشم می‌خورد. فرایندی که بعدها در تصویرگری کتاب شهرزاد، جای خود را به گام‌های بلندی در دستیابی به تجربه‌های نو می‌سپارد.

مرتضی زاهدی

مرتضی زاهدی برای تصویرگری کتاب کسی شبیه بهار (سروده سعید هاشمی ۱۳۸۰)، با استفاده از بازی‌های خطی و رنگ‌های شبکه‌بندی شده و پرمایه، به شیوه‌های تازه‌ای از تصویرگری دست یافته؛ شیوه‌هایی که در تدارک تصویر برای کتاب‌های خاله سوسکه کجا می‌روی لی‌لی‌لی‌لی حوضک، کمال و غنای بیشتری را آشکار می‌کند. هرچند در تصویر روی جلد این کتاب، با حاشیه‌نشینی‌های شلوغ و کم آرامش در نقش‌مایه‌های محیطی روبه‌رو هستیم، سفیدخوانی تصویرهای داخل کتاب، به آن سکون و تعادل خاصی بخشیده است شبکه‌های کوچک رنگی با زمینه‌های تخت، درتصویرهای میانی کتاب، دورنمای زیبایی از خانه‌های روستایی، اسب‌ها وکشتزارها آفریده که بار حسی شعر را به دوش می‌کشد، اما در نمایش ابرها، انسان‌ها و تصویرهای کوچک محیطی، نوعی خشونت خطی درتصویرها به چشم می‌خورد که با عناصر حسی شعر چندان هماهنگ نیست و با روشنای تصویر شده در شعر «صبح تا غروب»، تناسب چندانی ندارد.

تصویرهای سیاه و سفید کتاب شمشیر نقره‌ای (نوشته پان سرایلیر، ترجمه مجید عمیق ۱۳۸۱) با ویژگی تصویرهای مونوپرینت، با حرکت‌ها و جنب‌وجوش‌های عناصر انسانی قصه پوشیده شده و از نگاهی هنرمندانه و مسلط برخوردار است. چنین فرایندی در تصویرگری کتاب برای نوجوانان، ارزش خاصی دارد. به نظر می‌رسد که آکندگی محیط اطراف تصویر از لایه‌های خاکستری، جذابیت عناصر اصلی تصویر را کاهش داده است. سفیدی محیط اطراف تصویرها می‌توانست به تصویر ارزش و استحکام بیشتری ببخشد و از گم شدن جذابیت‌های تصویری درمیان لایه‌های خاکستری جلوگیری کند.

راشین خیریه

راشین خیریه در تصویرگری کتاب پیوند دو دریا (محمدعلی دهقانی ۱۳۸۱)، در مرحله‌ای از گذار تصویری خود قرار دارد که پیش مقدمه کتاب گرگ بدبخت به شمار می‌رود. متن دینی کتاب، تصویرها را در چارچوب فضاهای بیابانی، قطار شتران رهگذر، نخل‌های کوچک بیابان نشین و مردان و زنان عرب در دشداشه‌های بلند و مندیل‌های تابیده نگه داشته است. استفاده از رنگ سُربی و خردلی، در زمینه‌سازی‌های تصویری، اتفاق تازه‌ای است که در انتخاب رنگ برای تصویرگری کتاب به چشم می‌خورد و حس تاریخی آن را حفظ کرده است. تازگی تلاش‌های راشین خیریه در تصویرگری این کتاب را باید در ساده شدن برخی از عناصر تصویری، هم چون شترها و نخل‌ها (این ویژگی بعدها در کتاب گرگ بدبخت به اوج خود می‌رسد) و نمایش حرکت‌های آدمی در فضای نیمه واقعی ـ نیمه تخیلی جست‌وجو کرد.

خیریه در تصویرگری کتاب سگی که قارقار می‌کرد (فریبا کلهر ۱۳۸۳)، به ویژگی‌های تازه‌ای دست می‌یابد که طنز کودکانه، سادگی در ساخت و ساز و حذف خطوط محیطی، بخشی از این ویژگی‌ها را در برمی‌گیرد. هرچند خیریه در انتخاب نمادهای تصویری چندان به پیرنگ ماجرایی داستان متکی نیست، روایت‌های شخصی او به استقلال تصویرگر از متن می‌انجامد. بازی‌های ساده تصویرگر این کتاب، بیشتر حاصل شیطنت تصویرگر است تا رشته‌های تابیده شده در متن. طنز ساده و گیرای متن، به تصویرگر این امکان را داده که ترکیب‌بندی شخصیت‌های تصویری و ارتباط آن‌ها با یکدیگر، به رویدادهای شیرین تازه‌ای منتهی شود.

نمادهای تصویری خیریه در این کتاب به سادگی و ایجاز فراوانی دست یافته و به خط و ربط نقاشی‌های کودکانه بسیار نزدیک شده است. حرکات قلم‌موی رنگی در پرداختن به عناصر تصویری. چنان راحت و آسوده صورت گرفته که اغلب به نظر می‌رسد تصویرگر بدون طراحی مدادی اولیه، به آن‌ها دست یافته و بدون هیچ دغدغه‌ای در ساختارگرایی، آن‌ها را شکل داده است.

استفاده از رنگ‌های شیرین و خوش‌آهنگ، اثربخشی دیداری تصویرها را افزایش داده و یکی از درخشان‌ترین آثار او را رقم زده که در همراهی با بافت پشمالوی مقوا، حضور حیوانات را در زمینه‌های تصویر یاری کرده است.

نیکزاد نجومی

نیکزاد نجومی پس از سال‌های دراز، بار دیگر کودکان سرزمین مادری‌اش را با رنگ‌ها و قلم‌زدن‌های هنرمندانه‌اش همراهی کرده است. نجومی که پیش از این، آثار درخشانی چون بَستور، گل بلور و خورشید، اگر جانوران صورت‌های رنگی داشتند، حیاط پشتی مدرسه عدل آفاق، دن‌کیشوت و ماجرای شیران، کی از همه پرزورتره؟، و از یک تا ده را برای کانون پرورش تصویرگری کرده، این بار نخستین کتاب تصویرگری پس از انقلابش را پدید آورده (هرچند طی این سال‌ها با نقاشی معاصر جهان ارتباط نزدیکی داشته)؛ آن هم با ویژگی‌هایی کاملاً متفاوت با گذشته.

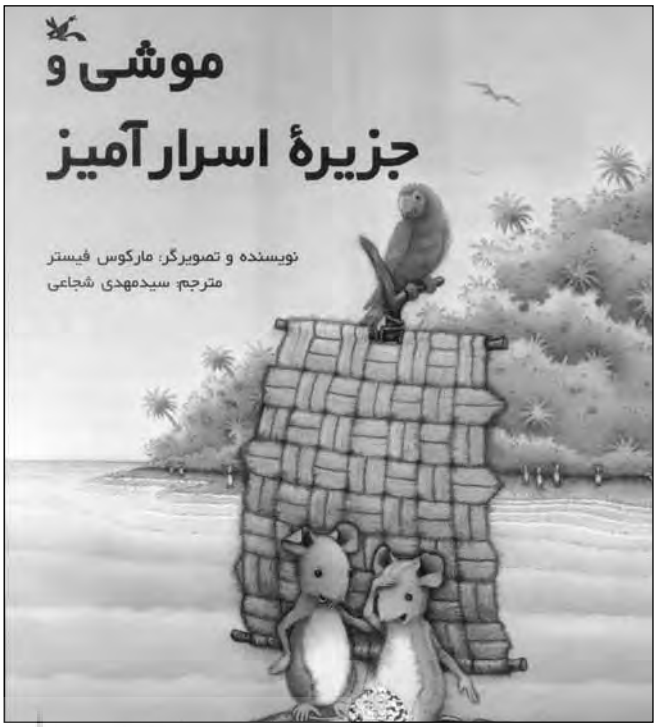
کتاب صدای پای آب (۱۳۸۴)، آخرین اثر نجومی است که در آن به برداشت‌های ذهنی خود از شعر سهراب سپهری پرداخته. لکه‌های آزاد رنگی، خط نوشته‌ها و طرح‌های رنگی نزدیک به واقعیت از حشرات، پرنده‌ها، انسان‌ها و گیاهان نمادهای اصلی عناصر تصویری او را تشکیل می‌دهد. انتزاعی که بار ترکیب‌بندی شخصیت‌هایش را به دوش می‌کشد، چندان دور از ذهن و کودک گریز نیست؛ هرچند نتوانسته به زیبایی‌شناسی‌های درخشانی در استفاده از ایماژ (تصویرذهنی)، استعاره، حس‌آمیزی، تأویل (چند پنداری) و آشنایی‌زدایی‌های پنهان در شعر سپهری دست یابد. تصویر کردن قطاری که ساختار کاملاً واقعی دارد، به همراه مگس‌های منتظر در ایستگاه سیاست. نمی‌تواند چشم‌انداز خیال انگیزی در تصویرگری این گزاره‌ها باشد که: من قطاری دیدم که سیاست می‌برد (و چه خالی می‌رفت). هرچند این برداشت، از بار معنایی جالب توجهی برخوردار است. تصویرگری گزاره‌های: چیزها دیدم در روی زمین: کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد... از درخشان‌ترین تصویرهای این کتاب است.

در تصویرگری شعر، بدون شک هنرمند نقاش نمی‌تواند بدون توجه به عناصر درونی شعر، هم‌چون ایهام و استعاره، به نمادهای تصویری متوسل شود. در گستره خیال، برداشت‌های تصویری بهرام خائف در تصویرگری شش غزل از حافظ (کانون پرورش ـ دهه ۶۰)، تلاش برجسته‌ای است که در حوزه تصویرگری شعر به چشم می‌خورد. موریس سنداک، تصویرگر برجستهٔ فرانسوی و خالق تصویرهای کتاب آن جا که وحشی‌ها هستند، در مورد تصویرگری شعر بر این باور است که:

«تصویر در حالت معمولی نمی‌تواند شعر را بازتاب دهد. تنها کاری که می‌توانید بکنید، این است که از شعر به مانند یک تخته پرش برای تفسیر شخصی خود استفاده کنید. در نتیجه، آن چه ارائه می‌کنید، اعجاب‌انگیز می‌شود. در بهترین حالت، هم‌چون خود شعر، اعجاب‌انگیز و سرگرم‌کننده یا جدی است و در کم‌ترین حالت یک دیدگاه متقابل، تفسیری یا شکل دیگری از شعر را ارائه می‌کند.»[۱]

علی نامور

علی نامور، تصویرگری کتاب‌های خوابی پر از شکوفه و خانواده آقای چرخشی را در کانون پرورش (سال‌های دهه ۸۰) انجام داده است. درتصویرهای قلمی علی نامور، از خطوط ساده، کودکانه و انتزاعی بهره گرفته شده. نگاه کودکانه، به ویژه در



تصویر کردن شخصیت‌های انسانی و زاویهٔ دید در این کتاب، از تازگی‌های جالبی برخوردار است. تصویرهای کتاب خانواده آقای چرخشی، باتوجه به این که متن آن بیشتر برای نوجوانان نوشته شده، چندان مناسب مخاطب نیست و به دلایل گفته شده، تا اندازه‌ای از نیازمندی‌های خواننده نوجوان دور شده است. هرچند نوجوانان شیفتهٔ انتزاع، طنز و مفاهیم پنهان در تصویرهای کتابند، کودکانه بودن شخصیت‌های انسانی، از توقعات بزرگ‌منشانه مخاطبان نوجوان می‌کاهد. در این جا بد نیست به دیدگاه چند کودک و نوجوان، دربارهٔ تصویرهای این کتاب بپردازیم:

ـ ... تصاویر این کتاب کمی بچه‌گانه بود؛ هرچند با متن ارتباط داشت.

ـ به نظر می‌رسد که تصویرگر داستان را نخوانده. بعضی تصاویر به داستان نمی‌خورد.

ـ خسته نباشید می‌گویم به آقای نامور، اما چرا همیشه تصاویر مبهم و شلوغ در کتاب‌ها می‌آید؟

چرا از تصویر ساده استفاده نمی‌شود؟

ـ تصویرگری کتاب واقعاً عالی بود.

ـ اگر من تصویرگر را ندیده بودم، فکر می‌کردم یک بچه [...] آن‌ها را کشیده.

ـ کار آقای نامور، جالب و نواست. به نظر ما بچه‌گانه است [...] البته این تصویرگری، به درد این گروه سنی یا این کتاب نمی‌خورد [...] فکر می‌کنم تصویرگر، گروه سنی را خیلی پایین دیده.

ـ می‌خواهم از آقای نامور بپرسم چرا تصویرهای این کتاب را این طوری کشیده‌اند؟

ـ تصویرگری آقای نامور هم می‌تواند برای خودش سبک باشد.[۲]

چنین گفت‌وگوهایی، به اهمیت نظرسنجی مخاطبان تصویر (و متن) برای تصویرگر بازمی‌گردد. بدون شک، تصویرگری این کتاب از سادگی و طنز درخور توجهی برخوردار است که گاه به دلیل عدم ارتباط با خواسته‌های نوجوانان، از خواستگاه اصلی خود دور شده است. تصویرگری کتاب خوابی پر از شکوفه و شاپرک نیز با گرایش به تصویرهای خطی، سیاه و سفید و نیمه تزیینی، تا اندازه‌ای از تلاش‌های بایستهٔ علی نامور، آن طور که در کتاب‌های افسانه سرداران و چای با طعم خدا دیده می‌شود، به دور است.

ندا عظیمی

تصویرگری کتاب من همانم، من همانم (نوشته فریبا کلهر ۱۳۸۲)، از نخستین تلاش‌های خلاق ندا عظیمی در رویکرد به تکه چسبانی (کلاژ) در تصویرگری است؛ تلاشی که در آثار دیگر او، هم‌چون درفش کاویان، جلوه و نمای تازه‌ای به خود گرفته است.

ندا عظیمی بی‌آنکه رعایت سادگی در پرداختن به عناصر اصلی تصویری‌اش را فراموش کند، با روی آوردن به انتزاع کودکانه، تصویرهایی نسبتاً کم کار، اما خوش ترکیب پدید آورده است. روشی که پیش از آن ابراهیم حقیقی (در تصویرگری کتاب کلاته کار) و نیره تقوی (در تصویرگری کتاب زیباترین آواز)، به گونه‌های دیگری از آن دست یافته‌اند. در برخی از نمادهای حاشیه‌ای، ندا عظیمی از دایره‌های متعدد و پرنقش برای ایجاد حرکت‌های تصویری به عنوان درخت، استفاده کرده که چندان به جایگاه واقعی و زیبایی‌شناسانه خود دست نیافته است. البته ارتباط دلنشین جیرجیرک و حاج‌بابا، یکی از قهرمان‌های قصه، ارتباطی دست یافتنی و درخور توجه است.

ماهنی تذهیبی

ماهنی تذهیبی در تدارک تصویر برای کتاب همان لنگه کفش بنفش (نوشته فرهاد حسن‌زاده ۱۳۸۲)، از همان تکنیک نسبتاً همیشگی پاستل گچی کم‌رنگ بر زمینه‌های رنگی استفاده کرده است. این بار بنفش بودن کفش قصه، بهانهٔ مناسبی برای استفاده تصویرگر از زمینهٔ بنفش قرار گرفته است. ماهنی تذهیبی بی‌آن که چندان درگیر پرداختن به اجزای تصویری شده باشد، با استفاده از زمینه‌های ملایم و تک‌رنگ، کفش قصه‌اش را در گوشه و کنار صفحات کتاب به تصویر درآورده و با گرایش به نماهای درشت و کلوزآپ، به نوعی بازی شیطنت‌آمیز میان بندکفش و دیگر عناصر تصویری هم‌چون موش، وسایل آشپزخانه و کفش‌های دیگر قصه دست زده است. جذابیت کار تذهیبی در آن است که زمینهٔ تیرهٔ تصاویر، شب زدگی فضای قصه را حفظ می‌کند و استفاده از زمینه‌های ملایم پاستل گچی، به خواب‌گونگی فضای داستان می‌افزاید.

اکبر نیکان‌پور

نیکان‌پور، تصویرگری منظومهٔ من و خواب جنگل (سروده افسانه شعبان‌نژاد ۱۳۸۰) را با کاربرد رنگ‌های پرمایه و

خوشایند دنبال کرده است؛ شیوه‌ای که در تصویرگری کتاب نمایش‌نامه مرغ قدقدی، با کاهش خام رنگ‌ها همراه است. نیکان‌پور بدون رویکرد به حضور نقش‌مایه‌های رایج در میان آثار دیگر تصویرگران و با روی آوردن به سادگی و خلاصگی در طرح عناصر تصویری، تصویرهایش را خلق می‌کند. نزدیکی آثارش با سلیقه‌های کودکان نیز عمدتاً به همین دلایل گفته شده وابسته است. نزدیک شدن به ویژگی‌های نقاشی، با رنگ‌های پرمایه و غیر ابری، سلیقه نقاشانهٔ آثار نیکان‌پور را حفظ کرده است. استفاده از رنگ‌های اصلی و آمیختگی کم‌تر رنگ‌ها با یکدیگر، همان ویژگی ای است که سبب شده تصویرها خوش‌فام باقی بمانند.

ماه مهربان (نوشته مرجان فولادوند ۱۳۸۳)، کتاب دیگری است از اکبر نیکان‌پور که با وجود حس‌های کودکانه و نزدیک به شعر، تیرگی رنگ‌ها و دوری از عناصر زیبایی‌شناسی پیشین که در کتاب من و خواب جنگل دیده می‌شد، آن را از ویژگی‌های آثار پیشین نیکان‌پور دور کرده است.

عطیه بزرگ سهرابی

عطیه سهرابی، کتاب بهار دوستی (نوشته امیر مراد حاصل ۱۳۸۲) را برای کانون تصویرگری کرده است. صفحه آستر بدرقه و عنوان کتاب، پوشیده از تصویرک‌هایی است که یادآور کارکرد نقش‌مایه‌های مدرن و امروزی در آثار نسرین خسروی، فرشید شفیعی، راشین خیریه و دیگران است. روش به کار گرفته شده در این کتاب را می‌توان ادامهٔ تصویرگری کتاب کوچولو دانست؛ هرچند عطیه سهرابی نتوانسته فضاسازی‌ها و ترکیب‌بندی‌های درخشان آن را تکرار کند.

تبدیل عناصر تصویری به شبکه‌ها و نقش‌مایه‌های ریز کودکانه، رویدادی است که به فراوانی مورد توجه تصویرگران امروز قرار گرفته و سراسر آثار عطیه سهرابی را فراگرفته است. خطوط بالا رونده و گسترش یافته در تصویرهای این کتاب، کارکرد خط‌های اسلیمی را به خاطر می‌آورد و بی‌مرزی رنگ‌های خیس و ابری زمینه، قلمرو نقش‌ها را پر کرده است. در پایان، استفاده از رنگ‌های غلیظ گواش و آکریلیک است که عناصر اصلی تصویر را از درونهٔ نقش‌مایه‌ها بیرون می‌کشد و به آن‌ها هویتی عینی می‌بخشد. نگاه کودکانه عطیه سهرابی در طراحی انسان‌ها، حیوانات و گیاهان، ادامهٔ رویکرد گسترش یافته‌ای است که بخش وسیعی از آثار تصویرگران انتزاعی دوران معاصر را دربرگرفته است.

فرهاد جمشیدی

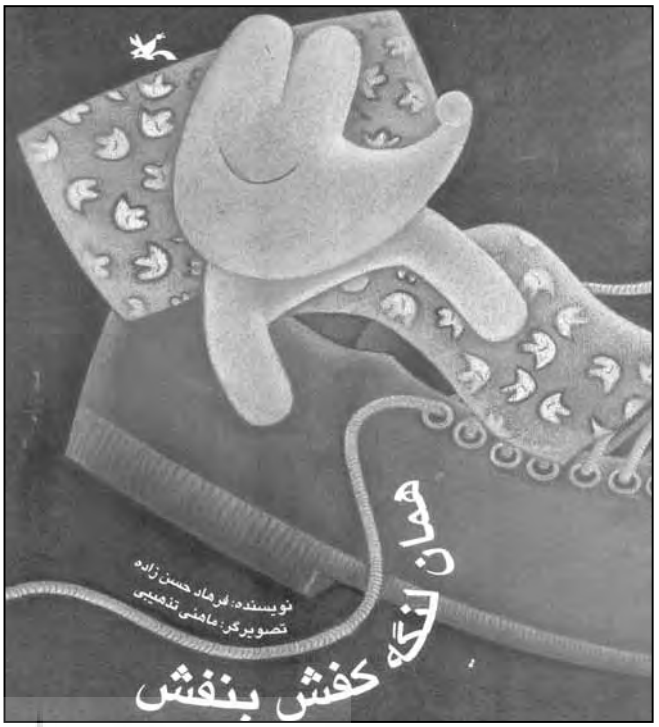
فرهاد جمشیدی از چهره‌های نوظهور و خلاق در تصویرگری متن‌های علمی و مستند به شمار می‌رود. جمشیدی، برندهٔ نخست جشنواره تصویرگری کتاب‌های درسی در سال ۱۳۸۳ است و دستی توانا در طراحی فیگوراتیو، صحنه‌های تاریخی و واقعیت‌های زندگی امروز، دارد.

تصویرگری کتاب جادو در شهربازی (نوشته مهدی میرکیایی ۱۳۸۲) حاصل تلاش این هنرمند در انتشارات کانون پرورش است. صفحات آستر بدرقه این کتاب، پوشیده از عناصر انسانیِ تصویرهای این کتاب است که طراحی کمیک و کودکانه‌ای دارد. استفاده از طنز و خلق فضاهای پررفت و آمد و خیال‌آفرین، ویژگی مسلط تصویرهای این کتاب است که با شیوه‌ای استادانه در چینش عناصر تصویری همراه شده است. جای خالی چنین نگاهی به تصویرگری، همواره در کتاب‌های کودکان ایران وجود داشته و تسلط جمشیدی در خلق فضاهایی از این دست، انکارناپذیر است. هرچند شکل عروسکی عناصر انسانی در این کتاب، گاه در شخصیت‌های گوناگون تکرار شده، عناصر اصلی قصه در تصویر، از تیپ‌بندی مشخص و جا افتاده‌ای برخوردارند. باتوجه به کمبود متن‌های علمی و تصویرگران علاقه‌مند درونمایه‌های مستند، می‌توان به ارزش حضور تصویرگرانی چون فرهاد جمشیدی، بیش از پیش پی برد.

رودابه خائف

رودابه خائف کتاب بازی‌های محلی ایران (گردآوری و تدوین: فاطمه بدرطالعی، ۱۳۸۲) را برای کانون پرورش تصویرگری کرده است. کتاب از قطع و لی‌اوت جالب توجهی برخوردار است. کوروش پارسانژاد در صفحه آرایی کتاب، مانند آثار دیگرش هم‌چون حکایت نامه، رستم و سهراب و طوطی و بازرگان، نشان داده که از نوآوری و هوشمندی همیشگی برخوردار است. تصویرهای این کتاب که با استفاده از آبرنگ و قلم طراحی آماده‌سازی شده، طنز، سادگی و تحرک و مهارت کافی تصویرگر را آشکار می‌کند. گاهی نیز از ویژگی‌های کاریکاتورگونه بهره جسته است.

هرچند شخصیت‌سازی‌های تصویری در این کتاب، خالی از طنز و شادی نیست، به نظر می‌رسد نمی‌تواند بار شادی و طراوت بازی‌های محلی ایران را به دوش بکشد و برای متن‌های حسی‌تر و روایی‌تر مناسب است. ویژگی‌های بومی، از عناصر ناگزیر متن‌هایی از این دست به شمار می‌رود و تصویر نیز به ناگزیر باید انتقال بخشی از این وظیفه را به عهده بگیرد. در



توصیف چگونگی انجام بازی‌ها، تصویر بیشتر وقت‌ها به کمک متن می‌آید و تنها با هم کناری متن و تصویر می‌توان به جزئیات بیشتری از آن دست یافت. در حالی که تمرکز بر جرم و سبک در تصویرگری چنین متن‌هایی، هدف اصلی این کتاب نیست و این در حالی است که تصویرهای رودابهٔ خائف در این کتاب، به تنهایی از توانایی‌های هنرمندانهٔ کافی برخوردار است.

رضا هدایت

رضا هدایت، مجموعهٔ شعر زندگی: یک لبخند (سرودهٔ داود لطف‌الله ۱۳۸۳) را برای کانون پرورش تصویرگری کرده است. تصویرها که روش چاپ دستی با لینو را تداعی می‌کند، از تحرک و رنگ‌آمیزی‌های شیرین و خوشایندی برخوردار است و گاه یادآور تصویرهای کتاب قصه عمه گلچین است که هوشنگ محمدیان، آن را در نخستین سال‌های پس از انقلاب برای کانون پرورش تصویرگری کرده. گرایش به این تکنیک، اغلب بیش از آن که بار حسی شعرها را به دوش بکشد، به طرح زیبایی‌شناسی در تصویرها می‌پردازد؛ هرچند شعرهای این مجموعه نیز کم‌تر به کارکرد استعاره‌ها، تصویرها (ایماژ) و حس‌آمیزی‌های شعری پرداخته و هم‌چون تصویرها، رویکردی بیرونی دارد.

طراوت و تازگی تکنیک به کار برده شده در این کتاب، با استفاده از قلم‌گیری‌های رنگ سفید بر متن رنگی زمینه پدید آمده و رگه‌های خوشایندی ایجاد کرده است. در زمینهٔ تصویرها نیز با گونه‌ای کلاژ کاغذ رنگی و پارچه‌های نقش‌دار روبه‌رو می‌شویم که توجه به آن‌ها خالی از لطف نیست. تصویرگری شعرهای «زندگی»، و «اشک‌های اتفاقی» در این کتاب، از بیان و احساسی عمیق‌تر و درونی‌تر برخوردار است. گرایش به عناصر تزیینی نیز در تصویرگری شعرهایی چون «خدایا» و «نقاش ناشی»، حال و هوای خوشایندی دارد.

ثمینه سروقد

در تصویرگری کتاب خواب خوب (سرودهٔ جواد محقق، ۱۳۸۱)، از ویژگی خیال و انتزاع به فراوانی بهره گرفته شده. تصویرگر، بی‌آن که چندان خود را درگیر عناصر ثابت شعری کند، حس‌های برگرفته خود را از شعر، در میان خطوط سیال و رنگ‌های جاری تصویر راه داده و بی‌وابستگی چندان به گزاره‌های شعری، راه خود را دنبال کرده است و این درست همان چیزی است که در تصویرگری شعر، به ویژه شعرهای نوجوانان، به یک ضرورت ناگزیر بدل می‌شود.

سروقد برای خلق عناصر تصویری خود، ابتدا بافت رنگی یکدستی را بر سطح کاغذ پدید آورده و سپس عناصر تصویری خود را به دلخواه در گوشه و کنار بافت ایجادشده، به گردش درآورده است؛ به گونه‌ای که هرچه به لایه‌های بعدی تصویر نزدیک‌تر شده، از رنگ‌های غلیظ‌تر و پوشاننده‌تر بهره جسته است. ماه، پرنده‌ها، خانه‌های روستایی و سروها با نقش‌مایه‌ها و کنارنویسی‌های پراکنده و تقاطع سطوح خطی، همراه شده است؛ بی‌آن که تصویرگر، چندان خود را پای بند ساخت و سازهای معمولی کند و به طرح عناصر واقع‌گرایانه، چندان گرایش نشان دهد. البته تصویرگر برای رسیدن به یکدستی و همنواختی طرح و رنگ و عناصر زیبایی‌شناسی مسلط در تصویر، به فرصت‌های بیشتری نیازمند است.

لیلا فلاحت‌پیشه

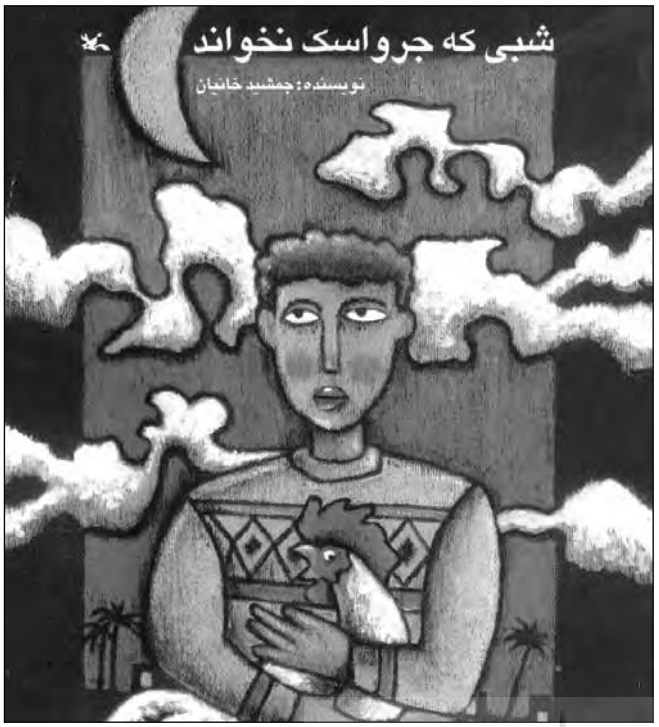
تصویرگری کتاب بوی دست‌های پدر (نوشته محمدرضا اصلانی ۱۳۸۱)، از معدود کتاب‌های قصه برای نوجوانان است که به شیوه چهاررنگ، آن هم با ویژگی نگاه انتزاعی در تصویرها (و متن واقع‌گرا)، برای این گروه سنی به چاپ رسیده است.

پاسخ به این پرسش که آیا تصویرهای نیمه انتزاعی می‌تواند برای یک متن واقع‌گرا، آن هم برای گروه سنی نوجوانان مناسب باشد یا نه، چیزی است که تنها مخاطبان کتاب می‌توانند به آن پاسخ دهند.

توجه نوجوانان به تصویرهای استعاری و تفکربرانگیز، ویژگی امروز کتاب‌های مصور است و این فرایندی است که در مجموعه شعر برای نوجوانان (هم‌چون کتاب خواب خوب با تصویرگری ثمینه سروقد) به چشم می‌خورد. تحرک ساده و درهم خطوط سیال، با هم کناری رنگ‌های کم‌مایه و نسبتاً بی‌مرز، ویژگی تصویرهای این کتاب است. تصویرهایی که عمدتاً عناصر انسانی را در میانهٔ خود جای داده و عناصر محیطی اطراف آن را پوشانده است؛ بدون آن که تصویرگر خود را چندان دچار ساخت و سازهایی پرکار کرده باشد. نزدیکی روش کار در دو کتاب «خواب خوب» و «بوی دست‌های پدر»، هرچند با دو درونمایه دور از هم همراه است (یکی شعر و دیگری قصه واقعی برای نوجوانان)، در جای خود، جالب توجه است.

معصومه کشایی

تصویرگری کتاب قدم یازدهم (نوشته سوسن طاقدیس ۱۳۸۳)، حاصل تلاش معصومه‌کشایی در کانون پرورش است.



قطع خشتی بزرگ (که کتاب رنگین کمون، با ترانه‌های ثمین باغچه‌بان و تصویرگری پرویز کلانتری در سال ۱۳۵۷ را به خاطر می‌آورد)، با تصویرهای درشتی از قفس، شیرها، و آدم‌ها همراه است. هرچند نوآوری تصویرگر در فراهم‌سازی تصویرهای کلوزآپ و نمای درشت، خوشایند کودکان است، دوری از ویژگی‌های بومی و استفادهٔ بیش از حد از رنگ‌های زرد و قهوه‌ای و گاهی نیز کم توجهی به ساخت و ساز در رنگ‌آمیزی، از زیبایی‌های ناگزیر آن کاسته است.

زاویهٔ دید تصویرگر، گاه حس روایی متن را شدت می‌بخشد و کودکانگی آن را افزایش می‌دهد.

به نظر می‌رسد که معصومه کشایی نیز هم‌چون بچه شیر داستان این کتاب، باید به قدم یازدهم می‌اندیشید تا از قفس رنگ‌ها و فرم‌های تکراری دور می‌شد و بیشتر به جذابیت‌های تصویری می‌پرداخت تا بتواند در فضای ساده و آسودهٔ تصویر، به مکاشفه‌های خود دامنهٔ بیشتری ببخشد. البته قطع کتاب و برخی از تصویرهای درشت آن از ویژگی‌های ماندگاری برخوردار است.

احمد خلیلی، منصور وفایی، کوروش پارسانژاد

احمد خلیلی کتاب طوطی و بازرگان با (بازنویسی مرجان فولادوند ۱۳۸۲) و منصور وفایی کتاب رستم و سهراب (با بازنویسی مرجان فولادوند ۱۳۸۳) را به شیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای تصویرگری کرده‌اند و کوروش پارسانژاد، با خلاقیتی درخور تحسین، آن‌ها را صفحه‌آرایی کرده است.

این دو کتاب که سرشار از ویژگی‌های بومی در تدارک قطع (رحلی)، نوع کاغذ (مقوای کاهی)، تکنیک (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)، لی‌اوت (در توجه به سرکلیشه‌ها، زیرنویس‌ها، انتخاب حروف، چینش متن، جای صفحات کتاب، و حاشیه‌نگاری‌ها) و موضوع (متن‌های کهن و برگرفته از مثنوی مولوی و شاهنامه) است، از درخشان‌ترین آثار چاپ شده در حوزهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان ایران به شمار می‌رود و هم‌چون کتاب حکایت‌نامه (و گاه فراتر از آن)، در مجموعه آثار ماندگار و بی‌بدیل قرار می‌گیرد.

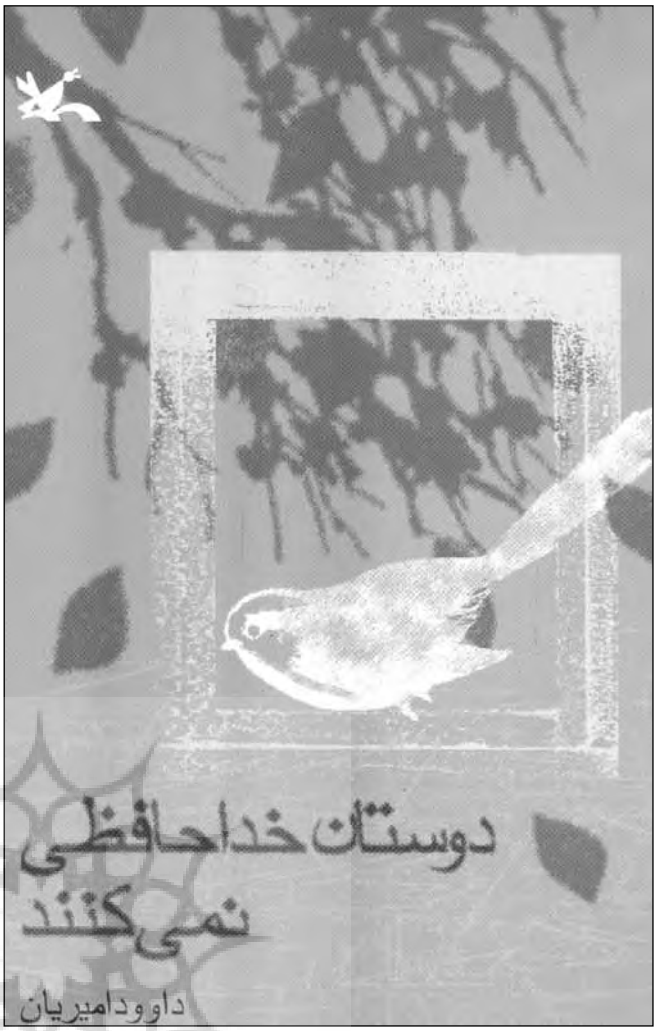
نقاشی قهوه‌خانه‌ای که یادگار دوران فراموشی هنرنگارگری در مکتب قاجار است و نخستین نگاه واقع‌گرایانه در نقاشی روایی را با طرح عناصر بومی به همراه دارد، با تلاش‌های درخشان لطفعلی صورتگر، محمد مدبر و قوللر آقاسی به قله‌های درخشان خود نزدیک شد و تجربه‌های دیرپای هنرنگارگری را به شیوه‌ای نایاب و کهن الگو پایه‌گذاری کرد. طرح زندگی روزمرهٔ مردم که با تلاش‌های رضا عباسی و محمد زمان، با پیروی از نقاشی اروپایی شکل گرفته بود، هرچند باحضور کمال‌الملک رنگ و رویی غیرایرانی پیدا کرد، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت شیشه‌ای توانست ویژگی‌های ایرانی را به آن بازگرداند و هنر نقاشی را به میان مردم کوچه و بازار بکشاند.

توجه مدیریت هنری کانون پرورش، در بازگشت به هنرکهن ایران، هرچند به گذشته‌های نه چندان دور در نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی (در نگاهی تازه به نگارگری) و فرشید مثقالی (در نگاهی تازه به چاپ سنگی، از جمله در کتاب افسانه آفرینش در ایران) بازمی‌گردد، مدد جستن از ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نخستین بار است که در کتاب‌های کودکان و نوجوانان سرزمین ما روی می‌دهد؛ آن هم در جلوه‌هایی ماندگار و خوش‌آهنگ. کارکرد رنگ‌های خنثی و قدیمی درکتاب طوطی و بازرگان، با تصویرگری احمد خلیلی، جای خود را به حضور رنگ‌های درخشان و خوش‌فام در کتاب رستم و سهراب منصور وفایی می‌دهد و با حسی تازه از پرداختن به جزییات و کارکرد رنگ‌های کودکانه همراه می‌شود؛ هرچند شکل و شمایل رستم در کتاب رستم و سهراب، گاه از تداعی‌های گذشته می‌کاهد و تا اندازه‌ای ناآشنا جلوه می‌کند.

افزون بر خوش‌فکری مدیریت هنری در تدارک این کتاب‌ها، به جایگاه ارزشمند صفحه‌آرایی و چینش خوش‌آهنگ متن و تصویر نیز برمی‌خوریم که مدیون تلاش‌های بس هنرمندانه و تیزهوشانه کوروش پارسانژاد است؛ هنرمندی که کتاب حکایت‌نامه را به قله‌های درخشان بین‌المللی‌اش نزدیک کرد و در کتاب‌های طوطی و بازرگان و رستم و سهراب، جلوه‌ای فراتر و خوش‌آهنگ‌تر یافت. تلاشی که بدون شک، به حضور ناگزیر و انکارناپذیر مدیر هنری و صفحه‌آرا (لی‌اوت من)، در کنار نویسنده و تصویرگر کتاب انگشت می‌گذارد.

دیگر تصویرگران

هاله لادن (با تصویرگری کتاب بازی با انگشت‌ها)، رضا لواسانی (با تصویرگری کتاب پله بازی)، نیکو مقدم (با تصویرگری مجموعه شعر پَرِ زردِ قناری)، سعید رضایی (با طراحی‌های سادهٔ کتاب جادوی رنگ‌ها)، زهره پریرخ (با تصویرگری کتاب دنیای سارا و دارا)، خشایار قاضی‌زاده (با تصویرگری کتاب دختر آسمانی)، لادن نیزاری (با نمونه‌سازی‌های تصویری برای کتاب قورقورک)، محسن حسن‌پور (با تصویرگری کتاب باشد که به خورشید تو پیوندیم)، علی اصغر محتاج



(با تصویرگری کتاب‌های قلب زیبای بابور و کسی که موهایم را شانه زد)، مجید کاظمی (با تصویرگری کتاب بنگ! بنگ!)، ایمن وطنی (با تصویرگری کتاب سرکوهی رسیدم)، بهراد امین سلماسی (با تصویرگری کتاب خاطرات بچه‌های انقلاب (۲)) و سعید رزاقی با تصویرهای کمیک استریپ کتاب دارا و سارا)، تصویرگران دیگری هستند که طی سال‌های نخست دهۀ ۶۰، به خلق تصویرهایی برای کانون پرورش دست زده‌اند. زهره پریرخ بعدها روش‌های تکه‌چسبانی‌اش را در تصویرگری کتاب‌های کودکان، با حضور نوعی شیطنت تصویری و بازی‌های کودکانه دنبال کرده و به جذابیت‌های ویژه‌ای دست یافته است. لادن نیزاری با استفاده از سطوح کاغذی برجسته، نمونه‌های تصویری کودکانه‌ای برای کتاب قورقورک آفریده که ادامۀ تلاش‌های پیشین او به شمار می‌رود و حاکی از ظرافت تلاش‌ها و ذهن خلاق اوست. علی‌اصغر محتاج پس از سال‌ها غیبت در تصویرگری و گرافیک کتاب‌های کودکان، در کتاب کسی که موهایم را شانه زد، به تصاویر ساده و خطی گرایش نشان داده است.

محسن حسن‌پور در کتاب باشد که به خورشید تو پیوندیم، با گرایش به تصویرهای سیاه و سفید و نیمه‌تزیینی، تصاویری ساده و گذرا خلق کرده است؛ تلاش‌هایی که در کتاب‌های دیگر، از درون‌گرایی حسی و زیبایی‌شناسی غنی‌تری برخوردار است.

هاله لادن در تصویرگری کتاب بازی با انگشت‌ها، به شیطنت‌های تصویری قابل تأملی دست یافته است. طنز نهفته در شعرهای کودکانه کتاب که گاه از هیچانه‌ها سردرمی‌آورد، در حال و هوای تصویرها راه‌یافته و به تصویرهایی کودکانه و پرلبخند تبدیل شده است. شخصیت‌سازی برای انگشت‌های دست، در هر شعر، به نمادهای درخت، ابر، زمین، آب و گیاه نزدیک شده و درونمایه شعر را حفظ کرده است. البته در طراحی و رنگ‌آمیزی، تصویرگر هنوز به حرف آخرش نزدیک نشده، اما زاویه دید و شیطنت‌های تصویرگرانه‌اش، اثری درخور توجه و ماندنی خلق کرده است.

تصویرهای رضا لواسانی برای کتاب پله‌بازی، هرچند از تازگی‌هایی در تکنیک و نوع ساخت و ساز برخوردار است، چندان به زیبایی‌شناسی تصویر برای کودکان نزدیک نیست و خطوط محیطی کلفت و نزدیک به مونوپرینت، نتوانسته جاذبه‌های دیداری‌اش را حفظ کند. فرایندی که در فراهم کردن تصویر برای کتاب ماجراهای شگفت‌انگیز هلاپیچ، شاگرد کفاش، به خوبی جبران شده و به تصویرهای سیاه و سفید، اما پر حالت، گویا و دوست داشتنی تبدیل شده است. طراحی‌های قلمی و پرسایه تصویرهای این کتاب، با وجود برخورداری از ویژگی‌های تزیینی و گاه هندسی (نزدیک به برخی آثار فرنان لژه ، نقاش ساختارگرای فرانسوی)، به خواسته‌های مخاطب نوجوان نزدیک است و گاه به چشم‌اندازهای خیال‌انگیزی (از جمله دو تصویر صفحه ۶۸ کتاب) می‌رسد.

و تصویرهای نیکو مقدم برای کتاب پر زرد قناری، از استانداردهای تصویرسازی برای کودکان، در ابعاد طراحی و رنگ، دور است و امکان چاپ چنین کتابی از طرف کانون پرورش بعید می‌نماید.

تصویرگری کتاب‌های ترجمه شده

تصویرهای کتاب هدیه خوبان، با تصویرگری گیل دومارکن، یکی از زیباترین نمونه‌های ترجمه شده در میان کتاب‌های کودکان به شمار می‌رود. نگاه نقاشانه، پر ساخت و ساز و رنگارنگ تصویرگر، آن چنان کودک را به گردش در مجموعه عناصر تصویری فرامی‌خواند که بازگشتن از سفرهای دور و دراز آن، با حسرتی ناگزیر همراه است. خلق مجموعه هدایا، اسباب بازی‌ها، سربازان خوابزده، پادشاه اخمو و پیرزنی با لحاف چهل تکه‌اش، سرشار از جنب و جوش و خاطره است و همراهی آن با نقوش کُدگذاری شده، از خلاقیت‌های درخشان تصویرگر حکایت دارد. کتابی که تصویرهایش را می‌توان آکنده از مهربانی، خوش‌آهنگی، صلح و همزیستی و ستایش زیبایی نام نهاد. تصویرهایی که تنها می‌توان گفت: بی‌دریغ آن را تماشا کنید و در لذت بردن از تصویرهای آن، با کودکان‌تان همراه شوید.

کتاب‌های ترجمه شده بَبو (با تصویرگری جوسیدا)، آخرین سفر خرس (با تصویرگری کریستینا کادمون)، قصه دیگچه و ملاقه (با تصویرگری کریستوف رودلر) آتشی بالای کوه (با تصویرگری ای.بی. لوییس) و پرواز کن! پرواز! (با تصویرگری نیکلاس دالی) از ویژگی‌های درخشانی برخوردار است که می‌تواند توجه تصویرگران جامعه ما را با جایگاه درخور توجه تصویرگری‌های واقع‌گرایانه، به ویژه برای داستان‌های واقع‌گرا برای گروه‌های سنی «ج» و «د» جلب کند؛ فرآیندی که سال‌هاست از تصویرگری ایرانی دور شده و دلبستگی فراوان به انتزاع، جای آن را پر کرده است.