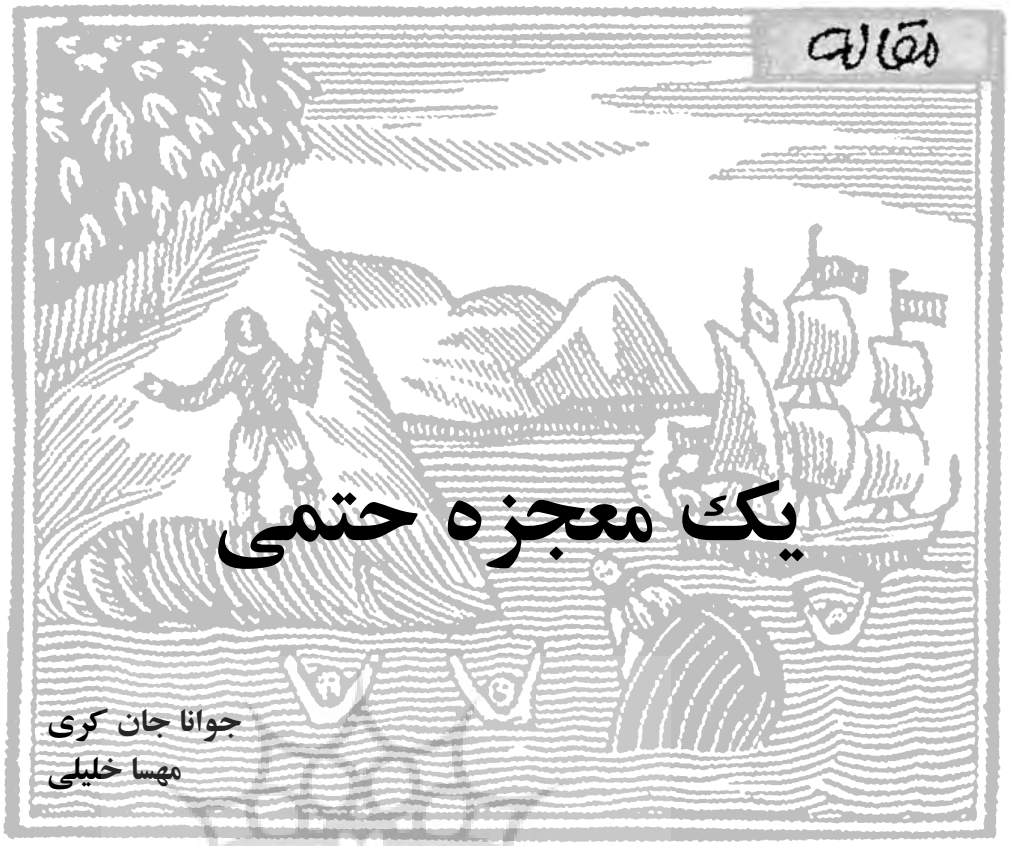
مقاله

یک معجزه حتمی

جوانا جان کری
مهسا خلیلی



From John Newbery's edition of Robinson Crusoe by Daniel Defoe, 1766

تصاویر کتاب‌ها، هیچ‌گاه به عنوان آثار هنری مستقل، خود را در گالری‌ها در قاب و در معرض دید عموم نمی‌یابند. معمولاً این تصاویر شیوه‌ای مخفیانه در پیش می‌گیرند و اغلب اوقات خود را میان جلدهای کتاب سپری می‌کنند و در انتظار آن چه باید رخ دهد، می‌مانند؛ لحظه‌ای که از فشار شیرازه رهایی می‌یابند و باز می‌شوند.

و در لحظه باز شدن کتاب است که معجزه‌ای حتمی رخ می‌دهد: نوعی تعهد شکل می‌گیرد؛ پیمانی که خواننده را در ارتباطی منحصر به فرد و دوطرفه با تصاویر قرار می‌دهد.

صحنه‌ای در فصل اول کتاب Jane Eyre وجود دارد که این نزدیکی را به تصویر می‌کشد. جین ده ساله، از کانون خانواده به نزدیک بخاری تبعید شده است. هنگامی که اتاق را ترک می‌کند، کتابی را به آرامی از کتابخانه برمی‌دارد و به این موضوع می‌اندیشد که این کتاب پر از تصویر است. سپس پشت پرده پنجره پنهان می‌شود. کتابی که او برگزیده «تاریخ پرندگان بریتانیا»(History of British Birthay) ، اثر بی‌ویکس (Bewicks) است. آن‌گونه که جین می‌گوید، او به حروف چاپ شده کتاب کم‌تر توجه کرده، اما به سرعت جذب تصاویر کتاب شده بود.

«نمی‌توانم درباره احساساتی که حیاط دلگیر کلیسا را احاطه کرده بود، چیزی بگویم. این حس‌ها در گنبد سنگی، در، دو درخت، چشم‌انداز محدود آن که با دیواری شکسته احاطه شده بود و هلال ماه که به تازگی طلوع کرده بود و نشانگر غروب آفتاب بود، همه سرشار از این حس دلتنگی بودند. دو کشتی در دریای خفته آرام گرفته بودند و باور داشتم که این دو، موجودات دریایی خیالی هستند. شیطان کوله‌پشتی دزدان را بر پشتش داشت. من از آن جا به سرعت گذشتم: چیزی ترسناک بود. سپس موجودی سیاه و شاخدار که روی تخته سنگی نشسته بود، نمایان شد که جمعیتی را برانداز می‌کرد که چوبه دار را احاطه کرده بودند.

هر تصویر یک داستان را بیان می‌کرد و اغلب این داستان‌ها برای درک ناکافی و احساسات ناپخته من رازآلود، ولی عمیقاً جذاب بودند: به جذابیت قصه‌هایی که بسی (Bessie) گاهی در عصرهای زمستان، هنگامی که تصادفاً حس خوبی داشت، می‌نوشت. او میز فلزی‌اش را کنار بخاری اتاق ما بچه‌ها قرار می‌داد. او... شور و اشتیاق ما را با عشق و ماجراجویی که برگرفته از قصه‌های قدیمی و داستان‌های منظوم بودند، اغنا می‌کرد...

وقتی کتاب بی‌ریکس را روی زانوانم داشتم، خوشحال بودم؛ شادی به شیوه خودم. من از هیچ چیز جز مزاحمت نمی‌هراسیدم که این مزاحمت نیز به سرعت رخ داد.»

داشتن یک نسخه از کتاب تاریخ پرندگان بریتانیا، برای مشاهده آذین صفحه عنوان یا آرایش کتاب در پایان هر فصل، ارزشمند است. این تصاویر واقعاً داستان‌هایی خاص خود برای بیان دارند. بی‌ویکس دوست داشت این داستان‌ها را تکه‌های قصه بنامد؛ چرا که با این تصاویر او وقایعی از دوران کودکی خود در روستا را ـ خاطراتی که هریک تصاویری عجیب را در بر می‌گرفته ـ دوباره بازگو می‌کرد. در این داستان، مردی با چهره سبز رنگ از تنه یک درخت بیرون آمده بود. مردی از چوبه دار آویزان بود. کودکانی کمی بزرگ‌تر از تمبر پست، با شیطنت در قبرستان می‌دویدند. خرچنگی مرموز قلم‌موی نقاشی را محکم گرفته بود و اثر انگشتی حکاکی شده که پیچ و تاب‌های آن، به دقت نمایانگر خطوط مجزای تکنیک حکاکی بی‌ویکس بود. آسان است که ببینیم چگونه کودکی ده ساله یا هر فرد دیگری، با دیدن این حکاکی‌ها به شگفت می‌آید.

بی‌ویکس در سال ۱۷۳۳ میلادی، در چری بورن (Cherry burn) نیوکاسل (New Castle) متولد شد. او در میان اولین تصویرگران، از شمار بسیار زیاد تصویرگران بریتانیایی قرار دارد که آثارش از این قدرت برخوردار است که خیال را از محدودیت‌های متن فراتر ببرد. مشاهده پیشرفت تصویرگری در کتاب‌های کودکان، مانند ورود به جنگلی پر از درخت و تاریک است. این استعاره شاید مناسب باشد، اما در ادبیات کودکان، به ویژه در قرن نوزدهم، جنگل در دورنمای صحنه عنصری اساسی بود.

به عنوان مثال در اثر ریچارد دویل (Richard Doyle)، توفان از میان شاخ و برگ‌های تور مانند می‌گذرد. تاریکی درختان بلوط در اثر تنیل (Tenniel) یا بدیمنی سایه‌بان انسان مانند، در اثر آرتور راکهام (Arthur Rockham) از این گونه موارند. در این میان، آن گونه که این تصویرگران مطرح می‌کنند، در آن سوی جنگل، نقطه‌ای است که روشنایی روز نو، تاریکی‌ها را از میان برمی‌دارد.

Thomas Bewick: tailpiece engraved for the History of British Birds, 1797

در کتاب‌های Winnie the pooh آن گونه که نویسنده، راسل دیویس (Russell Davies) اشاره می‌کند، شاخه‌های مهربان درختان راش، اثر ایی.اچ شپرد (E.H. Shepard) چنانند گویی که درختان مسئولیتی برعهده دارند: آنان نشانگر دنیای بزرگسالان هستند و در عین حال، فانتزی کودکانه را نیز با خود دارند.

و جنگل‌های انبوه که در قصه‌های عامیانه و افسانه‌های پریان به چشم می‌خورند، ریشه در سنت ادبیات شفاهی دارند. این قصه‌ها بارها و بارها نوشته و بازنوشته و بارها و بارها به تصویر کشیده شده‌اند. در آغاز قرن نوزدهم، شمار رو به افزایش کتاب‌ها و گاهنامه‌های مصور، به این معنا بود که هر روز هنرمندان بیشتری به جمع هنرمندان قبلی افزوده می‌شوند و ظهور می‌یابند. بسیاری از هنرمندانی که روی کتاب‌های کودکان کار می‌کردند، توانایی‌های طراحی خود را هم‌چون گزارشگران تصویری ارتقا بخشیدند. بسیاری از آنان، دوره کارآموزی خود را به عنوان چاپ‌گر و حکاک گذرانده و بسیاری نیز وقت خود را برای اختصاص به تصویرگری و نقاشی تقسیم کرده بودند. بیشتر آنان از آغاز می‌دانستند که می‌خواهند هنرمند شوند و به نظر نمی‌رسید هیچ یک از ایشان، اختلاف وی تفاوتی میان کتاب‌های کودکان و بزرگسالان ببینند. در این جا با تمرکز بر تعداد اندکی از آنان، این امکان را می‌یابیم تا به ایده‌ای درباره گوناگونی استعداد الهام و ابداع دست یابیم و پی ببریم که رویای ایجاد تصاویر برای کتاب‌های کودکان، در آن دوران هم وجود داشته است.

تا قرن هجدهم، جز کتاب‌های مذهبی و کتاب‌های آموزشی، کتاب‌هایی مخصوص کودکان در حقیقت وجود نداشت. کودکان مجبور بودند کتاب‌های بزرگسالان را بخوانند و عموماً این باور وجود داشت که کودکان باید برای یادگیری و نه تفریح مطالعه کنند. اما سرانجام کودکان، به عنوان افرادی با نیازهای خاص خود شناخته شدند. جان نیوبری (John Newbery) ناشر، یکی از نخستین افرادی بود که تأثیر تجاری انتشار کتاب‌های کودکان را تشخیص داده و به سرعت به

ارزش تصاویر در جذب خوانندگان جوان پی برد. آن گونه که آلیس (Alice) صدسال بعد می‌گوید: «کاربری کتاب بدون تصویر یا گفت‌وگو چیست؟» بنابراین، کتاب‌های جان نیوبری که آکنده از تصویر و مزین به آن بودند، مانند کیک‌های داغ به فروش می‌رفتند و به این ترتیب، تجارت کتاب کودک آغاز شد.

کتاب‌های، مخصوص کودکان در آن دوران، هم‌چون دیگر کتاب‌های مشهور، از چاپ چوبی برخوردار بودند. گرچه تعداد این کتاب‌های به طرزی غم‌انگیز ناچیز بود و اغلب بدون مهارت طراحی می‌شدند، بهترین کتاب‌های این دوران، از طراحی خوب برخوردار بودند و ساختار روایی بلندپروازانه‌ای داشتند. از حکاکی روی نغز نیز گاهی استفاده می‌شد، اما کتاب‌هایی که به این صورت چاپ می‌شدند، قیمت بالاتری داشتند؛ چرا که تصاویر این کتاب‌ها می‌بایست به صورت مجزا از متن چاپ می‌شد و این در حالی بود که تصاویر حک شده روی چوب و چاپ به این طریق را می‌شد همراه متن تغییر داد.

امروز البته فناوری جدید این امکان را حتی برای ساده‌ترین خطوط ایجاد شده بامداد یا اثیری‌ترین نقاشی‌ها با آبرنگ ایجاد کرده تا در بازتولید، شفافیت خود را حفظ کنند. در حقیقت، هنگامی که کتاب‌های Little Tim ، اثر ادوارد آرویزون (Edward Ardizzone) ، امروز تجدید چاپ می‌شوند، ویژگی هنر فرآیند اسکن کردن، نه تنها عمر دوباره‌ای به اثر هنری آرویزون می‌بخشد، بلکه در کنار آن جاپاهای کم رنگ گربه او را که احتمالاً روی صفحه کار او راه رفته، نمایان می‌سازد.

جان راسکین (John Ruskin) منتقد، چهره‌ای تأثیرگذار در کتاب‌های کودکان بود. حرفه او سراسر قرن نوزدهم در نوسان بود. او بیویک را تحسین می‌کرد و به شدت به کرویک شانک احترام می‌گذاشت و او را با رامبراند (Rambrandt) مقایسه می‌کرد.

اما در روزهای آغازین تولید انبوه، گرچه روند مناسبی وجود داشت و هرچند آثار نقاشی اصلی، پیش از آن که به قطعه چوبی انتقال یابند، زنده می‌شدند، موفقیت تصویرگری به شدت به توانایی تفسیری حکاکی بستگی داشت که تصویر را بازتولید می‌کرد. بنابراین، هنگامی که توماس بی‌ویک (Thomas Bewick)، تکنیک جدید حکاکی چوب را در پایان قرن هجدهم گسترش داد، تصویرگری گامی بلند به سوی جلو برداشت.

بی‌ویک در کودکی، خود آموخته بود که نقاشی کند؛ گرچه گاهی کمبود مواد اولیه برای نقاشی، او را وامی‌داشت تا با آب تمشک نقاشی‌هایش را رنگ‌آمیزی یا به سادگی با گچ روی سنگ‌قبرها طراحی کند. او در ۱۴ سالگی، به عنوان کارآموز حکاکی فعالیت می‌کرد و به حکاکی روی تیغه شمشیر، پلاک در و کتابچه اشعار در دو کتاب می‌پرداخت. شاید مورد آخر، الهام‌بخش به کارگیری تکنیک تازه حکاکی در بخش پایانی چوب بود. این بخش دارای بافت متراکم‌تری بود که امکان حکاکی خطوط ظریف‌تر با جزئیات بیش‌تر را به حکاک می‌داد و گسترده دقیق‌تری از گوناگونی تنالیته را امکان‌پذیر می‌ساخت. آثار بی‌ویک، از ظرافت تازه و مجزایی برخوردار بود که حتی در مقیاسی کوچک. همان‌گونه که در صفحه آذین کتاب Jane Eyre به آن اشاره شده، بیننده به سرعت از دقت به کار گرفته شده در نقاشی، کاربرد بدیع آهنگ و تنوع کاربرد خطوط آگاه می‌شود.

مهم‌ترین عنصر در آثار همه تصویرگران خط است. کودکان خط را درک می‌کنند، آنان به حکم غریزه نسبت به خط واکنش نشان می‌دهند و نکته جالبی وجود دارد که آنان با مشاهده خطوط، قادرند از همان ابتدا اثر یک هنرمند را از اثر هنرمند دیگر تشخیص دهند. ممکن است آنان نتوانند نام هنرمند را به شما بگویند، اما در بسیاری موارد آنان خط را می‌شناسند؛ درست مانند آن که دست خط فردی را بشناسیم. شیوه حکاکی بی‌ویک که بهره‌گیری از آن در دوران ویکتوریا نیز ادامه یافت، این امکان را برای خطوط پدیدآورد که در بازتولید نیز ویژگی‌های خود را حفظ کنند؛ گرچه البته هنرمند هنوز مدیون صنعت‌گری بود که قالب را تهیه می‌کرد. بسیاری از هنرمندان هم‌چون بی‌ویک، قادر نبودند طرح‌های خود را حکاکی کنند.

جورج کرویک شانک (George Cruikshank)، به عنوان یک حکاک، با مجموعه‌ای متفاوت از خطوط کار می‌کرد. او نیز همانند بی‌ویک، هم هنرمند و هم صنعت‌گر بود و به وجود یک واسطه برای آماده ساختن لوح‌های خویش نیاز نداشت. او نیز کار خود را بسیار زود شروع کرد. او هنگامی که پدرش ایزاک (Isaac)، آموزش حکاکی به او را آغاز کرد، تنها هفت سال داشت و مانند ایزاک، او نیز به عنوان یک کاریکاتوریست و گزارشگر تصویری فعالیت می‌کرد. او تصویرگری آثار دیکنز (Dickens) را ادامه داد، اما با حکاکی تصاویر نخستین ترجمه انگلیسی داستان‌های پریان برادران گریم (Grimm)، داستان‌های مشهور آلمانی) بود که به شهرت دست یافت. شیوه شفاف نقاشی او، بخش بزرگی از موفقیت وی را به عنوان حکاک تشکیل می‌داد. در حالی که حکاکی بر چوب شامل چاپ برجسته بود، حکاکی فرآیندی غیرمحسوس بود:

یک لوح فلزی با موم پوشیده می‌شود و هنرمند روی این سطح مومی، با قلمی تیز طراحی می‌کند. سپس لوح را در اسید قرار می‌دهند که سطح فلزی بی‌حفاظ را می‌خورد. خطوط حاصل با جوهر پر می‌شوند. این سطح تمیز می‌شود و با فشار زیاد که موجب می‌شود جوهر از خطوط خارج گردد و روی کاغذ نقش بندد، بر صفحه کاغذ قرار می‌گیرد. کرویک شانک قادر بود تا هر مرحله از فرآیند را کنترل کند. او می‌توانست هر تغییری را که ضروری به نظر می‌رسید، پدیدآورد و بنابراین،

سرانجام اثر متعلق به او بود و همه نقش‌های تصویر اصلی را حفظ می‌کرد. داستان‌های مشهور آلمانی، در سال ۱۸۲۳ در دو جلد منتشر شد. با استانداردهای امروزی، هنگامی که تصمیم گرفته شد تا متن این کتاب‌ها به تصویر کشیده شود، تصاویر بسیار کوچک بودند و به همین دلیل، حجم این دو کتاب کم بود و گرچه (و شاید به همین دلیل) تعداد تصاویر اندک بود و با فاصله بسیار از هم قرار داشت و بیشترین تأثیر را بر مخاطب داشتند. آن گونه که تاکرای (Thackeray) اشاره می‌کند. کرویک شانک با پیشینه خود به عنوان یک کاریکاتوریست، شوخ طبعی تصویری انگلیسی و دنیای کودکان را با هم آمیخت در این ترکیب‌بندی پیچیده، نیروی واقعی وجود دارد و در گروه‌بندی دراماتیک و سایه‌های جوهری این عناصر داخلی نیز دقتی چشمگیر به کار رفته است. چهره‌ها حاکی از شیطنت و شور و نشاط گوشه‌دارند و دست‌ها و به ویژه پاها با حالتی بیان‌کننده، به تصویر کشیده می‌شدند. ضرباهنگی رو به جلو در سراسر تصویر مشاهده می‌شود و حتی مبلمان، چنان که در کتاب Jorinda and Joringel ، دارای انرژی زیادی است. در این کتاب، به نظر می‌رسد که میز از زیرپاهای گابریل (Gabriole) ، با شتاب به سوی در می‌دود و حرکاتی ظریف و طنزآمیز دارد.

طراحی پاتر دارای راستیِ طبیعی بود. او هیچ گاه اغراق یا تحریف نمی‌کرد. خط مدام به آرام‌ترین کشیدگی سبیل گربه یا موش تغییر می‌یافت. او از تکنیک آب رنگ ملایم بهره می‌گرفت که برای خوانندگان سنین پایین هیچ امتیازی محسوب نمی‌شود.

و سپس مرد جوانی ظاهر می‌شود که با شتاب بر روی دم روباهی می‌راند. ـ کاری غیرممکن ـ اما با ترکیب‌بندی کرویگ شانک از رئالیسم هدفمند و جادوی گرافیک، این امر رخ می‌دهد و روباه به پرواز درمی‌آید. او به صعود آسان دیگری نیز دست می‌یابد؛ وقتی غول بر فراز تپه‌ها با چکمه‌های خویش می‌پرد و یادآور مهارت‌های گرافیکی کوئنتین بلیک (Quentin Blake) است که اغب در تصویرگری آثار رولد دال (Roald Dahl) ، شخصیت‌هایش با شتاب زیاد از پنجره‌ای باز به بیرون پرتاب می‌شوند و این موجودات در حال پرواز خود هیچ گناهی ندارند.

افسانه‌های پریان هیچ گاه به مخاطبان کودک محدود نشد. در سال ۱۹۶۹، دیوید هاکنی (David Hockney) ، مجموعه‌ای از حکاکی‌ها را برای به تصویر کشیدن افسانه‌های پریان گریم (Grimm's Fairy Tale) پدیدآورد. خطوط حکاکی شده هاکنی که از آثار دیگر حکاکان، هم‌چون کاربرد گویا (Goya) از قلم‌زنی و بهره‌گیری دقیق موراندی (Morandi) از هاشور الهام گرفته، از شفافیت بیشتری برخوردار است. حکاکی‌های پائولا رگو (Paula Rego) نیز روح گویا را در تفاسیر بسیار آزاد خود بازمی‌تاباند. به دلیل آن که وی به وضوح کودکانِ سنین پایین را مخاطب خود قرار نمی‌دهد، در کشف ابهام‌های قافیه‌های رازآلود، آزادانه عمل می‌کند و با قوه خیال اغلب تاریک و سیاه خود، نوع تازه‌ای از شعر کودکانه را عرضه می‌دارد که هم خوشایند و هم اضطراب‌آور است.

گرچه شعر ویلیام بلیک (William Blake)، با عنوان ببر (The Tyger)، امروزه به عنوان یکی از اشعار گزیده محسوب و در همه کلاس‌ها مطالعه می‌شود، شخص بلیک به صورت رسمی هیچ گاه آموزش ندید. او در کودکی شخصیتی غیرعادی داشت و تمایلات وی به خیال‌پردازی، در چهار سالگی آشکار شد. او در این دوران، خدا را می‌دید که از پنجره به درون خانه می‌نگرد. او فرشتگان را روی شاخه‌های درختان می‌دید. براساس آن چه در زندگی‌نامه وی آمده، پدر وی دریافت که کودکی دارای چنین شخصیت عجیب و ناآرامی است، باید از انضباط مدرسه به دور نگاه داشته شود. بنابراین، او خواندن و نوشتن را در منزل آموخت و به دلیل توانایی هنری استثنایی خود، به مطالعه طراحی کلاسیک پرداخت. بلیک در ۱۴ سالگی، هفت سال سابقه کارآموزی داشت و به یک حکاک حرفه‌ای تبدیل شده بود. بلیک به عنوان یک نقاش، شاعر و حکاک خیال‌پرداز بسیار پرکار و در عین حال احساساتی و نسبت موضوع طراحی متعصب بود. او بر این باور بود که فردی که بدون مهارت در طراحی، به حکاکی یا نقاشی می‌پردازد، احمق است. او نقاشی را طراحی روی کرباس و حکاکی را طراحی روی مس می‌دانست و لاغیر.

تنها درصد ناچیزی از آثار وی، ویژهٔ مخاطب کودک آفریده شده که در بین آنها Songs of lnrocence از کتاب‌های The Illuminated ، از اهمیت بسیاری برخوردار است. بلیک احساس می‌کرد شعر و طراحی یک چیز در فرم‌های گوناگون هستند.

بنابراین، او اشعار تصویری خود را به عنوان آثار هنری مستقل خلق می‌کرد و در هر صفحه، آن چه را امروزه بسیاری از خالقان کتاب کودک در جست‌وجوی آن هستند، به دست می‌آورد. آن چه او به دست می‌آورد، یکپارچگی کامل واژه‌ها و تصاویر است. به صورت تکنیکی حصول این هدف برای بلیک دشوار بود، اما با کمک برادر مرحوم خود، رابرت (Robert) که در خیال در کنار او ظاهر می‌شد، شیوهٔ حکاکی آسانی ابداع کرد که فرآیند رایج در حکاکی را دگرگون ساخت. در این فرآیند غیرحرفه‌ای، متن به صورت برعکس نگاشته می‌شد و طراحی بسیار پیچیده، مستقیماً روی لوح با لاک الکل نقش می‌بست. پس از این مرحله، اسید نواحی اطراف خط نقاشی را از میان برمی‌داشت و موجب می‌شد که طراحی پدید آید. خط چاپ حاصل، به قدری شفاف بود که گویا با قلم نو شکل گرفته است و رنگ‌ها ملایم و خاکستری بودند.

شعر song: of Innocence ، شعری کوتاه است که لذت‌های دوران کودکی و زندگی در روستا را یادآوری می‌کند. بلیک هم‌چون یک فرشته نقاشی می‌کرد. او شاید یک فرشته از نوع خود بود و گرچه بسیاری از آثار وی

John Lawrence: From A New Treasury of Poetry. Selected and introduced by Neil Philip, 1990

تحت تأثیر طراحی‌های کلاسیک اشعار تاریخی، پیچیدگی‌های آناتومیکی و ژست‌های کهن سنگین بودند، چهره‌ها در این شعر با ظرافت طراحی شده‌اند و خمیدگی‌های تکراری، اشکال ساده مادران، کودکان و گوسفندان را احاطه کرده است. در حالی که چهره‌های کوچک در اطراف حروف الفبا مشاهده می‌شوند و همراه موسیقی که اغلب در اطراف تپه‌ها شنیده می‌شود، می‌رقصند.

تفکر در این‌باره که ادوارد لیر (Edward Lear)، ملک‌الشعرای استاد مهمل و یکی از شناخته شده‌ترین و محبوب‌ترین نویسندگان ـ تصویرگران کودک، تصادفاً وارد این حرفه شده باشد، هراس‌انگیز است. لیر کوچک‌ترین فرزند از خانواده‌ای بود که ۲۱ فرزند داشت. هنگامی که وی آثار نقاشی ترمز (Turner) را مشاهده کرد، تصمیم گرفت هنرمند شود. در ۱۶ سالگی، او به عنوان یک هنرمند گذران زندگی می‌کرد و ضمن کار روی دیگر آثار خود، به نقاشی از بیماری‌های مهلک برای بیمارستان‌ها و پزشکان می‌پرداخت. او سپس به نقاش پرندگان تبدیل شد و در ۱۸ سالگی، با کتابی درباره پرندگان، به موفقیت دست یافت. پس از انتشار این کتاب و در نتیجه آن، از او دعوت شد تا به عنوان نقاش خصوصی باغ وحش دربار فعالیت کند. در این دوران، او سرگرم ساختن بسیاری از کودکان را در منزل آغاز کرد؛ سیلابی از قافیه‌ها و تصاویر ... تصاویری که حسی جاودانی و در همان حال پرتحرک و ملموس را در هر صفحه جاری می‌ساخت. این تصاویر سرشار از شادی و بدون تردید، نخستین تصاویرِ متکی به خود و اقتصادی‌اند که ویژگی بسیاری از تصاویر امروزی است. او به ندرت از اندوه‌های گذشته متأثر می‌شد؛ چهره‌ها اغلب با خطوطی شفاف به تصویر کشیده می‌شدند و بدن‌های بی‌شکلی داشتند که دست‌ها و پاهای آن‌ها بسیار باریک بود. سر این موجودات نیز بزرگ بود تا حالت‌های مختلف چهره در آن امکان ظهور بیابد. گرچه لیر در به تصویر کشیدن انسان‌ها خود را آزاد می‌گذاشت، حیوانات و پرندگان وی با بی‌قیدی و تند و تیز نقاشی شده‌اند. نکته دیگری هم درباره لیر وجود دارد. معصومیت شاد و لاقیدانه او تراکم اشکال و اشعار او، یادآور ویلیام بلیک است. در میان تصاویر گیاهان پرشاخ و برگ و بی‌احساس، نوزاد کوچک بلیک در شفیره که یک کرم پروانه از آن محافظت می‌کند، هم‌چون آثار لیر می‌نماید.

شیوه به تصویر کشیدن موجودات بی‌احساس، در دورانی طولانی ادامه یافت و آلیس در سرزمین عجایب، اثر لویس کارول (Lewis Carroll) در سال ۱۸۶۵، پس از بیست سال از انتشار کتاب لیر، با عنوان Book of Nonsense، انتشار نیافت. کارول قصد داشت تا خود آلیس را به تصویر بکشد، اما مجبور شد تا از این اقدام چشم بپوشد و از قدرت و مهارت تنیل (Tenniel) بهره ببرد. از آن پس، آلیس به آرزوی همه هنرمندان تبدیل شد و تلاش‌های بسیاری از سوی گروه‌های مختلف هنرمندان، از جمله ماری لارنس‌ین (Marie Laurencn)، دبلیو هلن رابینسون (W.Heath Robinson)، مابل لوسی آت ول (Mabel Lucie Attwell)، سالوادور دالی (Salvador Dali) و مروین پیک (Mervyn Peake) برای دستیابی به این هدف صورت گرفت. یکی از نخستین و بهترین هنرمندان، آرتور راکهام (Arthur Rackham) نام داشت. کتابی که او به تصویرگری آن پرداخته بود ۴۲ سال پس از اثر تنسیل منتشر شد.

در آن دوران، فناوری جدید چاپ این امکان را برای وی به وجود آورده بود تا خطوط پیچیده خاص خود را با رنگ‌های خنثی ترکیب کند. نتایج حاصل چشمگیر بود، اما تصاویر سیاه و سفید ناب تنیل، بسیار قدرتمند و پایدار بودند و هیچ گاه تصویری نتوانست این تصاویر را پشت سر بگذارد. شاید حضور تنیل در مجله پانچ (punch)، به عنوان یک کاریکاتوریست سیاسی و آشنایی او با مسایل مطرح در پارلمان وست منیستر، نه تنها دیدگاهی درباره بی‌منطقی‌های زندگی به او بخشید، بلکه هم‌چنین کاربرد اغراق‌آمیز صنایع بدیعی سوررئال را به وی عطا کرد. تنیل متأثر از این واقعیت که پدرش به صورت تصادفی با چوب نرده او را از یک چشم کور کرده بود، طراحی‌های خود را مستقیماً روی لوح‌های چوبی انجام می‌داد که

بعدها توسط برادران مشهور دالزیل (Dalziel) حکاکی می‌شد.

گرچه تجسم گریفون (Gryphon)، گربه چشایر (Cheshire cat) و مرد پا قورباغه‌ای نیازهای خیال‌پردازانه کارول بود، اما تنیل با قدرت طراحی می‌کرد. او سر لاک‌پشت را کاملاً با سر گوساله جایگزین می‌کرد (این اقدام او در هماهنگی با دستور آشپزی خانم بیتون (Beeton) برای تهیه سوپ لاک‌پشت، در کتاب مدیریت خانه‌داری Book of) (Household Manegement در سال ۱۸۶۱ صورت گرفت). او به طراحی (Jabber wock) ، گوسفند بافنده و اسب سنگی بالدار می‌پرداخت. در همه این آثار، رئالیسم چهره‌ها مشاهده می‌شود؛ گرچه وی منکر طراحی زنبور با کلاه‌گیس است ـ به باوروی این نوع طراحی با ذات هنر متضاد است ـ اما شاید لیر خود این موضوع را مدیریت کرده باشد. به اثر او که یک زنبور رادر حال نواختن فلوت به تصویر می‌کشد، توجه کنید.

وقایع بسیاری در افسانه‌های پریان وجود دارد که ممکن است فراسوی کارکرد هنر تلقی شوند. صحنه‌هایی هم‌چون خواهران زشت که پاشنه‌های‌شان را له می‌کنند تا در دمپایی شیشه‌ای جا بگیرد، نامادری شیطان صفت که در کفش‌های آتشین قرمز رنگ خود به سوی مرگ می‌رقصد و قتل عام وحشتناک در (Red Riding Hood) ، این گمان رابه ذهن می‌آورند که نیازهای تصویرگران این صحنه‌ها غیرعادی است. در دوران اخیر، مایکل فورمن (Michael Foreman)، از تأثیر trompe J'oeil بهره گرفت تا در ترجمه برایان آلدرسون (Brian Alderson) از پرنده (Fithcer Bird)، حسی از ترس پدید آورد و کوئنتین بلیک تصویری از کاریکاتور Thurber وام گرفت تا در ویراست رولد دال از سیندرلا (Cinderella) ، صحنه باورنکردنی گردن زدن را بگنجاند.

در عصر ویکتوریا، مردم اشتهای زیادی برای مشاهده تصاویر وحشتناک داشتند. با این همه، ناشران بریتانیایی Little paucet، از قصه‌های per-raul، صحنه مربوط به بریدن گلوی دختران کوچک دُر (Dore) از سوی او را از حکاکی‌ها حذف می‌کردند.

اما والتر کرین (Walter Crane) تصمیم گرفت تا در صحنه زشتی از داستان The frog Prince ، هنگامی که شاهزاده با عصبانیت قورباغه را به دیوار اتاق خواب سلطنتی می‌کوبد، حسی از شوخ‌طبعی را به کار گیرد. در این صحنه، قورباغه با چشم‌های دریده، پیش از آن که دگردیسی شاهانه خود را تکمیل کند، نگاهی طنزآمیز دارد.

David Hockney From Six Fairy Toles by the Brothers Grimm, 1970

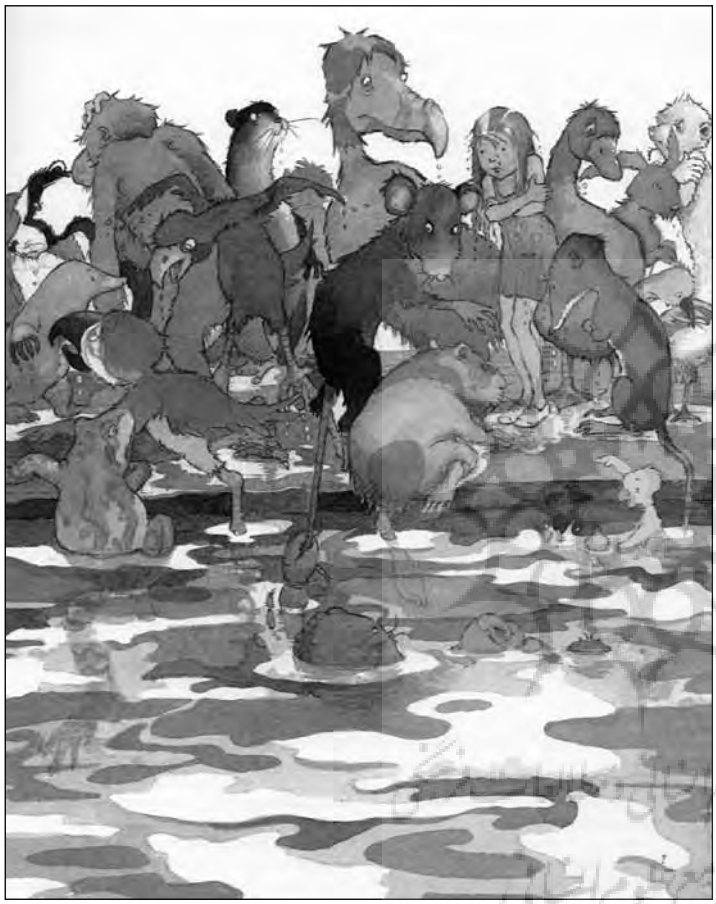
کرین در ۱۳ سالگی، به کارآموزی در کارگاه حکاکی مشغول و در ۱۸ سالگی به ادموند ایوانس (Edmund Evans) علاقه‌مند شد. ادموند در اواخر قرن نوزدهم، در چاپ رنگی انقلابی پدید آورد. با بهره‌گیری از تقسیمات ایوانس، کرین، راندولف کالذکات (Randolph Caldecott) و کیت گرین وی (Kate Greenway)، با شیوه‌های کاملاً متفاوت خود، هریک به رهبران نهضت تصویرگری کتاب تبدیل شدند. کرین صنعتگری بود که ظرافت و جامعیت را در آثار خود به کار می‌گرفت. اما آثار او در اوج، به دلیل آن که از پیچیدگی‌های طراحی فراتر می‌رفتند، قابل توجه بودند. او که رهبر پیشرو در جنبش هنر و صنعت بود، هم‌چون بسیاری از هنرمندان عصر خود، به شدت تحت تأثیر آثار چاپگران ژاپنی قرار داشت. کتاب‌های مصور او، با طرح‌های سیاه محصور بودند و سطوح طراحی فنی و دورنمای مسطحی داشتند. او می‌گفت: «کودکان ترجیح می‌دهند تصاویر واضح و رنگ‌های شفاف را در آثار مشاهده کنند. آن‌ها نمی‌خواهند با اشکال سه بعدی گیج شوند». چنین به نظر می‌رسد که او سبک نوارکارتومی را که صفحه را به چندین قسمت تقسیم می‌کرد، پیش‌بینی کرده بود با وجود این، گرچه فعالیت‌های بسیاری در تصاویر او مشاهده می‌شود، حرکت زیادی در این آثار به چشم نمی‌خورد. برای مثال خط مشکی، هم‌چون خط پیشگام در شیشه پنجره لک‌دار، انگار میل دارد چهره‌ها را محاصره کند و بی‌حرکت سازد. او می‌کوشد این چهره‌ها را به بخشی از تصویر کلی تبدیل سازد.

در حالی که کرین در آثار خود قاعده‌بندی را دنبال می‌کرد، آثار راندولف کالدکات خود به خود پدید می‌آمدند و سرشار از نشاط بودند. او که در مجله گرافیک (The Graphic)، به عنوان گزارشگر تصویری فعالیت می‌کرد، قادر بود، به‌سرعت طراحی کند و امر اقتصادی بودن را در آثار خود در نظر بگیرد. او با سبک مهیج همراه با خوش‌نویسی خود، خود را استادِ «به حال خود گذاشتن اشیا» می‌نامید و به این موضوع می‌بالید. اما آن چه وی برای هنرمندان تصویرگر کتاب امروزی به یادگار گذاشته، گسترش زیرکانه ساختار روایی، با گنجاندن نشانه‌های تصویری به اشیای فراتر از متن است؛ مفهومی که فیلیپ پالمن (Philip Pullman) نویسنده، به عنوان «تشابه گرافیکی نکات مشابه» توصیف می‌کرد. این همان مفهومی است

که جان برنینگهام (john Barning ham)، با ظرافت در نتیجه منطقی اثر time to Get out of the Barh, shirly، در صفحه‌ای که مادر مشغول صرافی درباره نظم است، گنجانده و کاملاً آشکار است که در صفحه‌ای دیگر شیرلی از چاه فاضلاب، به سوی دنیای رنگ و ماجراجویی می‌گریزد.

جان راسکین (John Ruskin) منتقد، چهره‌ای تأثیرگذار در کتاب‌های کودکان بود. حرفه او سراسر قرن نوزدهم در نوسان بود. او بی و یک را تحسین می‌کرد و به شدت به کرویک شانک احترام می‌گذاشت و او را بارامبراند (Ram– brandt) مقایسه می‌کرد.

علاقه راسکین گسترده شد. او تصویرگر افسانه‌های پریان، یعنی ریچارد دویل را انتخاب کرد تا تصاویر کتاب او یعنی The king of the Golden River را نقاشی کند. راسکین به قدری به دنیای چرند صمیمی ادواردلیر علاقه‌مند شد که او را به واقعیت ایده‌آل کیت گرین وی نزدیک کرد. او گمان داشت که این امر، تأثیری بهبودبخش بر جامعه دارد. گرین دی با حمایت راسکین، به موفقیت چشم‌گیری دست یافت.



Helen Oxenbury: From Alice's Adventures in wonderland by Lewis Carroll, 1999

با این که تصویرگرهای او به شدت زمینی بودند و از رنگ‌های روشن و باز در آن‌ها بهره گرفته می‌شد، کودکانی که او به تصویر می‌کشید، به شدت خموده بودند و شاید با کلاه‌های بزرگ مردم عادی که روی سر داشتند و لباس‌های سلطنتی که مجبور بودند به تن کنند، نمی‌توانستند فعالیتی انجام دهند.

این لباس‌ها در اثر بئاتریکس پاتر (Beatrix Potter)، با عنوان (The Tailor of Glaucester بیشترین نمود را می‌یابند: گرچه در دوران ویکتوریا نیز حیواناتی که سخن می‌گفتند، از سوی تصویرگران خلق می‌شدند، در قرن بیستم بود که این روند به صورت همیشگی در کتاب‌های کودکان مشاهده شد.

اما گرچه شخصیت‌های پاتر لباس می‌پوشیدند و تقریباً کم‌تر نمایشی رفتار می‌کردند، خلق و خوی حیوانی خود را محفوظ نگاه می‌داشتند. شیوه‌ای که پیتر خرگوشه گوشه (Peter Rabbit) سرش را به عقب برگردانده و به غذایش گاز می‌زند، از واقعیت ریشه گرفته است و به طرزی طنزآمیز، وقتی چانه‌اش را بالا گرفته تا مادرش دگمه‌های کتش را ببندد، نمود می‌یابد. طراحی‌های پاتر بی‌عیب و نقص است؛ چرا که او سوژه‌های خود را می‌شناسد. او و برادرش هم‌چون کودکانی که به تاریخ طبیعی علاقه‌مند هستند، همه موجودات از جمله موجودات کوچک را حیوانات دست‌آموز تلقی می‌کنند. آن‌ها مدام به طراحی و رنگ‌آمیزی این موجودات می‌پردازند و هر جسم در دسترسی را پیش از بررسی، طراحی می‌کنند و سپس به جزئیات مشغول می‌شوند. نخستین کتاب پاتر، از یکی از حروف الفبا که او برای کودکی نقاشی کرده بود، پدید آمد. بنابراین، حتی از آغاز نیز واژه‌ها به صورت طبیعی در کنار تصاویر بودند و او اغلب در مقیاس‌های کوچک کار می‌کرد تا آثارش، با اندازه دست کودکان هماهنگ باشد. طراحی پاتر دارای راستیِ طبیعی بود. او هیچ گاه اغراق یا تحریف نمی‌کرد. خط مدام به آرام‌ترین کشیدگی سبیل گربه یا موش تغییر می‌یافت. او از تکنیک آب رنگ ملایم بهره می‌گرفت که برای خوانندگان سنین پایین هیچ امتیازی محسوب نمی‌شود. سی. اس. لویس (C. S. Lewis) نویسنده، در زندگی‌نامه خود با عنوان Surprised by joy، به این نکته اشاره می‌کند که چگونه نقاشی‌های Squirrel Nurkins سراسر زندگی او را تحت تأثیر قرار داد:

«آن چه می‌توانم ایده پاییزی توصیف کنم، در من دغدغه‌ای ایجاد کرد. این ایده فانتزی بود و می‌شد گفت که فرد را شیفته پاییز می‌کرد، اما آن چه شبیه این واقعه رخ داد. تجربه اشتیاق شدید بود و خواننده بار دیگر به مطالعه کتاب می‌پرداخت؛ نه تنها برای این که خود را ارضا کند، بلکه با این هدف که این تمایل را بار دیگر بیدار سازد. چیزی به جز زندگی روزمره و حتی لذت‌های رزمره در این کتاب رخ می‌داد؛ چیزی که امروزه «بعد دیگر» نام دارد.

در حالی که پاتر به حیوانات، شخصیت‌های انسانی می‌بخشید، ای. اچ شپرد (E. H. Shepard)، به موفقیتی

دوجانبه در انسان‌انگاری شخصیت‌هایش دست یافت. موجوداتی که او به آن‌ها زندگی می‌بخشید، تنها حیوانات نبودند، بلکه اسباب‌بازی‌های حیوان‌گونه کهنه و کثیف نیز در آثار او شخصیت انسانی می‌یافتند.

شپرد در سراسر زندگی خود، با علاقه بسیار به طراحی می‌پرداخت. هنگامی که در مدرسه به تحصیل می‌پرداخت، پشت دفترچه تمرین زبان لاتین طراحی می‌کرد و پیش از آن که بورس تحصیل در آکادمی سلطنتی هنر را به دست آورد، در کلاس‌های نقاشی Saturday Art classes در هیلتری (Heatheley) شرکت می‌کرد. او حروف خود را نیز تصویرگری می‌کرد و در دوران خدمت سربازی خود، کتاب‌های طراحی بسیاری داشت و در ضمن، برای مجله، به عنوان کاریکاتوریست پرکار فعالیت می‌کرد.

او پیوسته به طراحی مردم می‌پرداخت و هنگامی که کار روی Pooh را آغاز کرد، استعداد وی برای ثبت رفتار و ژست‌های بیان کننده ـ در واقع تمامی ظرافت‌های زبان بدن ـ وقتی که بدن این عروسک‌ها با پنبه پر می‌شد، به شیوه‌ای همسان خوب کار کرد. شما می‌توانید با مشاهده این خرس، حتی از پشت سر، دقیقاً به افکار او پی ببرید. سر او که کج قرار گرفته، شانه‌های آویزان او و بازوهایش که به درستی نمی‌داند چگونه آن‌ها را نگاه دارد، همه نشانگر انکار این خرس هستند.

Nicola Bayley: From the Mouse hole Cat by Antonia Barber, 1990

شپرد شیوه‌ای جادویی داشت. طراحی‌های او از طراوت و سادگی برخوردار بودند و شوخ طبعی خاصی در آن‌ها مشاهده می‌شد، کم‌تر هنرمندی می‌تواند از ترفند زندگی بخشیدن به اسباب‌بازی‌ها بهره گیرد؛ بدون آن که در دام احساسات گرفتار شود. ویلیام نیکلسون (Wil-liam Nicholson)، در اثر خود با عنوان cleverBill (۸۲۹۱) از این ترفند با جذابیت بهره گرفت؛ هم‌چنین کوئنتین بلیک با اعطای هدیه نمایش پانتومیم به شخصیت دلقک و نیز کانگوروی اِما چیچستر (Emma Chichester) که به شکلی نمایشی و مستقل حرکت می‌کند. یکی از شناخته‌شده ترین و بانفوذترین تصویرگران قرن بیستم، ادوارد آردیزون (Ed-ward Ardizzone) بود که سبک او، در سنت‌های هوگارت (Hogart)، رولاندسون (Rowlandson) و دومیه (daumier) ریشه داشت و آثار وی، به آن چه در آینده رخ می‌داد، می‌نگریست . خطوط انعطاف‌پذیر آردیزون، الهام‌بخش و منبع اصلی تصویرگران بسیاری هم‌چون شارلوت وک (charlotte voake) و پاتریک بنسون (Patric Benson) بود.

Shirley Hughes: Lucy & Tom's 1.2.3, 1987

آردیزون به دلیل تصویرگری کتاب‌های Tim and Lucky، در یادها مانده است. او پیوسته مشغول طراحی بود. به گفته دخترش کریستینا که الهام‌بخش آردیزون در تصویرگری شخصیت لوسی (lucy) بود، آردیزون پشت پاکت‌های سیگار یا تکه‌های کهنه کاغذ طراحی می‌کرد. طراحی‌های او به طراحی از زندگی روزمره منحصر نمی‌شد، بلکه وی هر چه را که چند لحظه پیش مشاهده کرده بود، می‌کشید. او با طراحی‌های خود، سخاوتمندانه با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کرد. با دیدن طراحی‌های او، اغلب حسی روشن از مکان وقوع حادثه در ما ایجاد می‌شود و با این که تصاویر از اطلاعات شارند، نکته‌های موجود در آن‌ها هیچ‌گاه به زوائد نمی‌پردازند و ژست‌ها و حالت‌های چهره، گرچه نشانگر شادی شخصیت‌ها هستند، مسایل درونی‌شان را هم بیان می‌کنند و بهره‌گیری از آب رنگ و رویکرد کلاسیک به قوانین ترکیب‌بندی، نقاشی‌های او را دارای بار دراماتیک ساخته است و اغلب معنای ضمنی امنیت و رفاه را تداعی می‌کند. او در سال ۱۹۵۶، مدال کیت گریناوی (Kate Greenaway medal) را از آن خود ساخت و در پاسخی طنزآمیز به مقاومت‌های فاحش میان سبک خود و گریناوی، خود را در سرنجاری کیت گریناوی طراحی می‌کرد، در حالی که کیت گریناوی، هم‌چون ویکتوریا، کلاهی‌بنددار به سر داشت.

آردیزون علاوه بر تصویرگری همه کتاب‌های خود، طراحی‌های سیاه و سفید کتاب‌های بسیاری از نویسندگان دیگر هم‌چون دیکنز، جی. ام باری (J.M. Barrie)، الی‌نر فارجون (Eleanor Farjeon) و فیلیپ پیرس (Philippa pearce) را برعهده داشت.

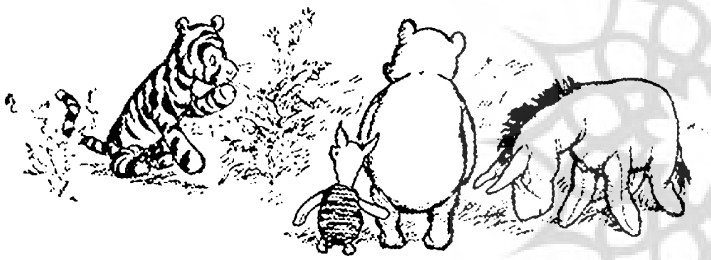
هنرمند دیگری که هم آثار رنگی و هم آثار سیاه و سفیدش شهرت خاصی داشت، چارلز کیپنگ (Charles Keep-ing) بود. طراحی‌های خطی قدرتمند او در آثار ادوارد بیشن (Edward Bishen) و لئون گارفیلد (Leon Garfield)

Edward Ardizzone: Sketches For Friends, 2000

که به بازنویسی اسطوره‌های یونانی هم‌چون The God Beneath the sea می‌پرداختند، نوآورانه‌ترین طراحی‌های سیاه و سفید دوران خود بود.

در سال‌های اخیر، شاهد کاهش تصویرگری‌های سیاه و سفید بوده‌ایم. متأسفانه در یک دوران، این تصاویر از جذابیت لازم برخوردار نبودند و امروز طراحی‌های خطی به هیچ عنوان در رمان‌های کودکانه مشاهده نمی‌شوند. آثار کلاسیک و کهن بیشتر به این صورت طراحی می‌شوند و تونی راس (Tony Ross)، برخی از داستان‌های کهن، هم‌چون Pippi-longstocking, Just William را بار دیگر به تصویر کشیده است. در دوره‌های قبلی، هری‌پاتر (Harry Potter) بدون شک دارای یک تصویرگر می‌بود، اما امروز تمایلی وجود دارد تا شخصیت‌های داستانی، هویت خود را از دنیای فیلم و تلویزیون بگیرند. با وجود این، تصاویر چشم‌گیر آلن لی (Alan Lee) برای کتاب تالکین (Talkin)، نقش با اهمیتی در شکل بخشیدن به فیلم ارباب حلقه‌ها (The Lord of Kings) ایفا کرده است.

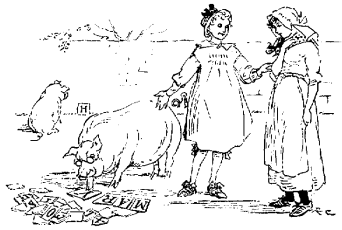
در دهه ۱۹۶۰، پیشرفت‌های فنی در چاپ چهار رنگ، دگرگونی شگرفی در نور و رنگ جهان تصویرگری پدید آورد و افق‌های تازه‌ای را رویاروی کتاب‌های مصور قرار داد که به عنوان آثار هنری تلقی می‌شدند. در این دوران، بسیاری از محدودیت‌ها رویاروی هنرمندان برای بازتولید برطرف شد و آنان قادر بودند از ابزارهای بیشتری بهره گیرند و کتاب‌های مصور، بیش از گذشته حجم یافت و رنگارنگ‌تر نیز شد. به عنوان مثال، برایان وایلد اسمیت، یکی از مشهورترین تصویرگران کتاب کودک این دوران، به تصاویر خود کیفیت تازه‌ای از رنگ بخشید. گزارش‌های حاکی از جذابیت بیش از حد این تصاویر است؛ آن قدر که کودکان می‌خواستند به آن‌ها لیس بزنند! موضوع‌های سوژه‌ها به شدت گسترش یافت و هنگامی که مرزهای زمانی پشت سرگذاشته می‌شد و کتاب‌های مصور به آن چه امروز در دست ماست، شباهت یافتند، موضوع‌ها نیز انتقادی‌تر شدند و تحت ارزیابی متخصصان قرار گرفتند. علاوه بر عمومیت یافتن در منازل و کتابخانه‌های عمومی، آموزگاران نیز به ارزش این کتاب‌ها در کلاس درس پی‌بردند.



E.H.Shepard: From the House at Pooh Corner by A.A.Milne, 1928

با مشاهده کتاب فروشی‌های مخصوص کودکان، از تنوع بسیار زیاد مقوله‌ها شگفت‌زده می‌شویم. «نوزادان به کتاب نیازمندند» این فریادی است که امروز همه جا به گوش می‌رسد و تعداد کتاب‌های ابتدایی نیز روز به روز افزایش می‌یابد. این کتاب‌های ابتدایی، برای مخاطبان نوپا و کودکان پیش دبستانی تهیه می‌شوند. شیرلی هافس (Shirley Hughes)، هلن اکسبری (Helen Oxenbury)، جان برنینگهام (John Burning-ham) و آلبرگ‌ها (Ahlbergs) تنها شمار اندکی از افرادی هستند که تعداد زیادی کتاب پدید آورده‌اند که به مسایل زندگی روزمره از دیدگاه یک کودک می‌پردازند. اما این موضوع‌ها پدیده‌های تازه‌ای هستند و آن‌گونه که شیرلی هافس در مصاحبه‌ای در گاردین (Guordian) درباره آثارش عنوان می‌دارد: «باورکردنی نیست، اما در دهه ۱۹۶۰ با دشواری می‌شد کتابی یافت که به آن چه کودکان در طول روز انجام می‌دادند، بپردازد.»

طراحی تجربه زندگی خانوادگی در کتاب Lucy and Tom's Day، اولین اثر از مجموعه آثار مشهور شیرلی هافس بود که به شکلی مؤثر، زندگی کودکان را وقایع‌نگاری می‌کرد. در این آثار، زندگی کودکان که در شهر یا روستا زندگی و بازی می‌کنند، به خرید می‌روند، در پارک‌ها بازی می‌کنند و لذت می‌برند، با شیوه‌ای به نمایش درآمد که قلب ویلیام بلیک را سرشار از لذت زندگی در روستا ساخت هافس نیر مانند بسیاری دیگر از تصویرگران، کار تصویرگری را با طراحی‌های سیاه و سفید آغاز کرد. در سال‌های پیش از ۱۹۶۰ نمی‌توانستید از Wash استفاده کنید و تمامی هماهنگی‌ها می‌بایست با خط ایجاد شود. بنابراین، تصویرگران واقعاً باید قادر به طراحی می‌بودند. هافس با خطوط کنجکاوانه و توصیف‌گر طراحی می‌کرد. در شیوه طراحی او، هیچ سنگی در جست‌وجوی فرم، جوهره و جزییات معمولی بدون حرکت رها نمی‌شد و او با بهره‌گیری از تکنیک آب‌رنگ، اثر خود را کامل می‌کرد؛ اثری که قاطع و پر از احساس بود.



Randolph Caldecott: R.Caldecott's Picture Book no.2, 1885

فرانسیس اسپافورد (Francis Spufford) نویسنده که در کودکی کتاب‌های هافس را مشاهده کرده بود، به تازگی در زندگی‌نامه خود، به قدرت خواندن در دوران کودکی اشاره می‌کند:

«... احساس‌های معمولی لوسی و تام در طول روز، اغلب مرا از درون تحت تأثیر قرار می‌داد. قطار کوچک قرمز و آبی که تام با آن بازی می‌کرد، اصل اسباب‌بازی است. خرده‌های قند روی صورت تام به هنگام صرف چای، کمدی بی‌نظمی، نشاط اشیایی که در جایی به جز جای اصلی خود قرار داشتند، همه مرا مجذوب می‌کرد. این کتاب به تمام آن چیزی که برای من در زندگی عادی بود، می‌پرداخت.»

مرز میان زندگی روزمره و جهان آرمانی، به طرزی جذاب در تصویرگری‌های جانت آلبرگ (Janet Ahlberg) درهم

می‌آمیزد. آلبرگ سادگی تازه‌ای را در شیوه به تصویر کشیدن چهره کودکان ابداع کرد. او چهره‌ها را با چند خط ساده، دو نقطه و گونه‌های سرخ طراحی می‌کرد. خط او دارای سرزندگی دائمی بود و شخصیت‌های وی، چه در دنیای واقعی یا در دنیای قصه، معصومیت را با شوخ طبعی شیطنت بار در کنارهم داشتند. در دنیای جذاب درون خانه، او حتی روی اشیای بسیار معمولی روزمره هم‌چون قوری، دمپایی روفرشی، قابلمه و ... سرمایه‌گذاری و نوستالژی مؤثری را تضمین می‌کرد.

کودکانی که هلن اکزن بری طراحی می‌کرد، احساسات به روزتری داشتند. این واقعیت نیرومند کودکان بود که عنصر فانتزیِ اثر وی را با عنوان We're All Going ona Bear Hurtt جلا بخشید. این کتاب درباره سفر خیالی خانواده‌ای در جست‌وجوی خرس است و فرار همراه با ترس آنان را هنگام مواجهه با یک خرس به تصویر می‌کشد. این خانواده چهار فرزند دارد (که بزرگ‌ترین آن‌ها نمونه اعلای ویراست اگزن بری از آلیس در سرزمین عجایب است که به صورت امروزی درآورده) و هیجان آن‌ها در صفحاتی با طراحی‌های سیاه و سفید خطی و رنگ‌های ملایم آبرنگ نمود می‌یابد.

Anthony Browne: Voices in the Park, 1998

زندگی خانوادگی در قرن بیست و یک، به نحو چشم‌گیری در مجموعه آثار نوآورانه لارن (Lauren) برای کودکان نمایش می‌یابد. او با طراحی‌های بدشکل، چهره‌های کارتونی و بی‌نظم، کولاژهای رنگارنگ که نمایانگر ریتم موسیقی پاپ هستند، اشیای محیط، برای دست‌کاری پارچه‌ها، کاغذ دیواری‌ها، عکس‌ها و نمونه‌های دیگر می‌کوشد . چهره کودک در آثار لارن، شباهت چندانی به کودک تصویر شده از سوی والتر کرین (Walter Crane) ندارد، اما این کرین است که اعلام کرد: «کودکان نمی‌خواهند اشیای سه بعدی مزاحم آن‌ها شوند»

او در نقاشی‌های خود از محیط‌های داخلی، به خوبی از شیوه کودکان در به کارگیری خطوط پررنگ سیاه، رنگ‌های ملایم و تعداد زیاد اشیای تک بعدی بهره گرفت و این شیوه را تثبیت کرد. تأثیر عمومی این شیوه، مسطح‌شدن کلی دور نهایی بود که به همه چیز در صفحه اهمیت یکسانی می‌بخشید و این شیوه، شبیه نقاشی‌های کودکان بود.

سبک لارن، سبکی بود که انعکاس می‌داد و به شدت با فراوانی مواد بصری‌ای که امروزه در اطراف ما هستند، دست و پنجه نرم می‌کرد. به نظر می‌رسد هر آن چه در اطراف ماست، امروز در تلاش است تا حضور چشمگیر تصویری داشته باشد ـ هر آن چه به تصویر کشیده می‌شود ـ پاکت‌های ذرت، جعبه‌های شیرینی، کیف‌های دستی و تی‌شرت‌ها. حتی اتوبوس‌ها و تاکسی‌ها پر از آگهی هستند و اغلب یک هنرمند گرافیست آماده است تا فضای سفید دیواری غیر عادی را با تصاویر پرکند.

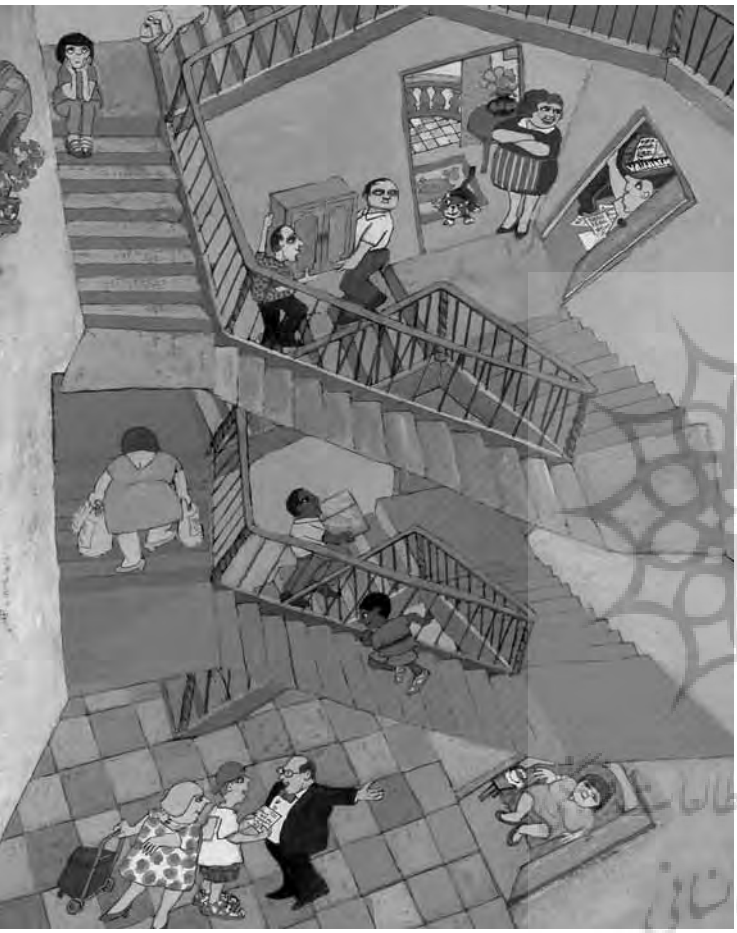
شوخ طبعی اغلب نقش عمده‌ای در کتاب‌های کودکان ایفا می‌کند. نخستین تصویرگران، کاریکاتوریست بوده‌اند و کوئنتین بلیک در صف این سنت، هنگامی که دانش‌آموز مدرسه بود، کاریکاتورهای خود را با موفقیت به مجله پانچ عرضه می‌کرد. با این که مشخصه کار کوئنتین بلیک، جان برنینگهام و ریموند بریگس شوخ طبعی بود، اما آنان به چیزی ورای محدوده طنز دست یافتند. در حالی که بلیک می‌تواند با یک حرکت با معنی قلم خود شما را به خنده وادارد، به آسانی می‌تواند این روحیه را دگرگون سازد؛ همان‌گونه که در The Green ship به این شیوه دست می‌زند. در این اثر، مجموعه‌ای از درختان نشان‌گر گذر زمان هستند. هم‌چنین، در اثر دیگرش با عنوان The Clown که در آن هیچ واژه‌ای به کار گرفته نشده است، اما با بهره‌گیری از ژست‌های فوری و شیوه‌ای قهرمان اصلی خود، یعنی دلقک اسباب‌بازی قدیمی که پس از آن که به سطل آشغال افتاده، زندگی تازه‌ای را از سر می‌گیرد، داستانی پرحرکت و پرشور از زندگی را بیان می‌دارد.

نشانه مشابهی از این دیدگاه، در آثار جان برنینگهام مشاهده می‌شود. آشنایی او با خطوط بیانی صرفه‌جویانه‌ی پراکنده و شیوه بی‌روح او و شوخ طبعی غیرمستقیم وی، به گونه‌ای نیست که بیننده را آماده تأثیر زیبا و جذاب تصاویر مجلل و شبیه

عکاسی او در cloudland کند. خلاف این روند، تصویر پرواز کودکان که خود را بر صفحه تحمیل کرده، از این کیفیت گذرا و حساس برخوردار است.

پرواز، موضوعی تکراری در کتاب‌های کودکان است. در کتاب snowman، اثر ریموند بریگس، پسر بچه‌ای کوچک در آسمان شب به سفری جذاب می‌رود و به شخصیت داستانی مبدل می‌شود. بریگس که با شیوه معمول کمیک خود کار می‌کرد، در طراحی‌های خود از پسر بچه، او را با پیژامه به تصویر می‌کشد و مخاطب با آرامش بسیار تصاویر او را مشاهده می‌کند، کیفیت اثر او، به دلیل به کارگیری مواد رنگی و مواد شمعی، حس لامسه مخاطب را نیز درگیر می‌کند و به خوبی نمایانگر بافت دنیای کودک و قدرت خیال‌پردازی اوست.

علاوه بر این آثار به شدت فانتزی، بریگس از شیوه کمک خود برای کشف گستره وسیعی از محدوده‌ها ـ از گونه بسیار کمی تا گونه اندوهبار اجتماعی و هجو شدید سیاسی ـ بهره می‌گیرد. او نیز هم‌چون مایکل فورمن (Michael Fore-man) که کتابش با عنوان War Game، ترتیب وقوع حوادث زندگی و مرگ سه سرباز را در جنگ جهانی اول به تصویر می‌کشد، از کار با موضوع‌های دشوار هم‌چون جنگ، بیماری و مرگ هراسی ندارد. او به هیچ نوع محدودیت سنی تن نمی‌دهد و تصاویر وی که به آسانی درک می‌شوند، موجب شده کتاب‌های او برای همه سطوح مخاطبان قابل فهم باشند.



David Mckee: Charlotte's Piggy Bank, 1996

هنرمند دیگری که وابستگی طبیعی به گونه کمیک و گونه نامحدود امکانات روایی آن دارد، کولین مک نافتون (Colin Mc Naughton) است. او که مجذوب فرهنگ عامه است و اغلب در آثارش انواع گوناگونی از شخصت‌های کمدی را به کار می‌گیرد و اثر وی ترکیبی دوست‌داشتنی از کمدی بزن و بکوب جنجالی و باریک‌بینی گرافیکی است، در کتاب Watch out for the Giant Killers شیوه احساسی و تفکربرانگیزی را به نمایش گذاشته. در این اثر، شمار زیادی گریز جنگلی به تصویر کشیده و توجه زیادی به جزئیات، از سوی تصویرگر اعمال شده است.

شاید واژه سرزندگی، برای توصیف تصاویر کتاب‌های کودکان بیش از حد مورد استفاده قرار گرفته باشد، اما درباره آثار بابت کول (Babette cole)، مجبور به بهره‌گیری از این واژه هستیم. او نیز هم‌چون بسیاری دیگر از هنرمندان، داستان‌هایش را خود می‌نویسد، این داستان‌ها از گونه فمینیستی تا داستان‌های طنز بی سروته متغیر هستند و گستره وسیعی از کتاب‌های انتشار یافته او، به موضوعات غیرخیالی می‌پردازند و به صورت سنتی، سرزندگی اندکی در آنها مشاهده می‌شود و هجو کم‌تری دارند.

در اثر Mummy Laid an Egg، دو کودک مکانیسم تولیدمثل انسان را با طراحی‌های بی‌ادبانه خود، برای پدر و مادر آشفته‌شان توصیف می‌کنند. این کتاب به شدت خنده‌دار و از نظر گرافیکی روشن است. گرچه در بسیاری از موارد از واقعیت فاصله می‌گیرد، این فاصله گرفتن هشدار برانگیز نیست. مهارت تکنیکی کول، همچون مهارت او در هجوپردازی، گسترده است و از این رو این دو مهارت را با هم هماهنگ می‌سازد. او اغلب با عجله و شور نشاط طراحی می‌کند و از تأکید پیاپی در آثارش بهره می‌گیرد. البته، وقتی وضعیت تغییر می‌یابد خطوط او ظرافت شیطنت‌آمیزی می‌یابند و وی می‌تواند نوعی درخشندگی استثنایی به آثار آب رنگ خود ببخشد.

اثر پوسی سیموندز (Possy Simmonds) که در تقابل کلی با اثر سرزنده و بی‌پروای بابت کول قرار دارد، به دلیل نظم و تنظیم مناسب طراحی صفحات، قابل توجه است سیموندز زنام خود را در گاردین (Guardian) با طراحی مجموعه‌ای کاریکاتور مطرح ساخت. آثار او طنزی گزنده را با مشاهده موشکافانه جامعه و مهارت‌های بی‌نقص طراحی درهم آمیخت و به او اجازه داد تا اهمیت کوچک‌ترین ژست‌ها و کم‌ترین نگاه‌ها را درک کند. او ارزیابی‌های شخصیتی آشکار و سرسختانه خود را با توجه بی‌امان به نکات گویای هم‌چون کفش و کیف دستی تکمیل می‌کرد. برای مثال و در مقیاسی گسترده‌تر، در کتابی با عنوان Gemma Bovery، با توجه به وسایل خانه به این اهداف دست می‌یافت. او در این اثر، هیچ‌گاه فرصت توجه به مبلمان دیگر ابزارها را از دست نداد. کودکان و حیوانات در آثار او، با خطوط ملایم‌تر به تصویر کشیده می‌شوند.

شوخ طبعی و دقت این چنینی، در آثار فرتیز وگنر (Fritz Wegner) نیز مشاهده می‌شود. او با خطوط قوی و پر انرژی طراحی می‌کند و با لذتِ پرداختنِ به نکات پر آب و تاب سعی و به کارگیری ابزارهای تزیینی و نیز شیوه آسانِ نگارش حروف الفبا، خطوط را در آثار خود کاملاً تحت کنترل درمی‌آورد. اغلب در آثار او، احساسی از هوشیاری فضایی وجود دارد که به تصاویر او عمق زیادی می‌بخشد. چهره‌ها به روشنی نقاشی می‌شوند و او در طراحی مناظر شلوغ نیز موفق عمل می‌کند. حتی در کوچک‌ترین مقیاس هم می‌توان گفت که هر چهره او، دارای هویت بیان کننده‌ای است.

در حالی که طراحی‌های وگنر برای به تصویرکشیدن یا شفاف ساختن، معنای واژه‌ها را کاملاً توصیف می‌کنند، آثار آنتونی براون (Anthony Browne) دارای این کیفیت هستند که مخاطب را گیج می‌کنند و حس کنجکاوی را در او برای انگیزند.

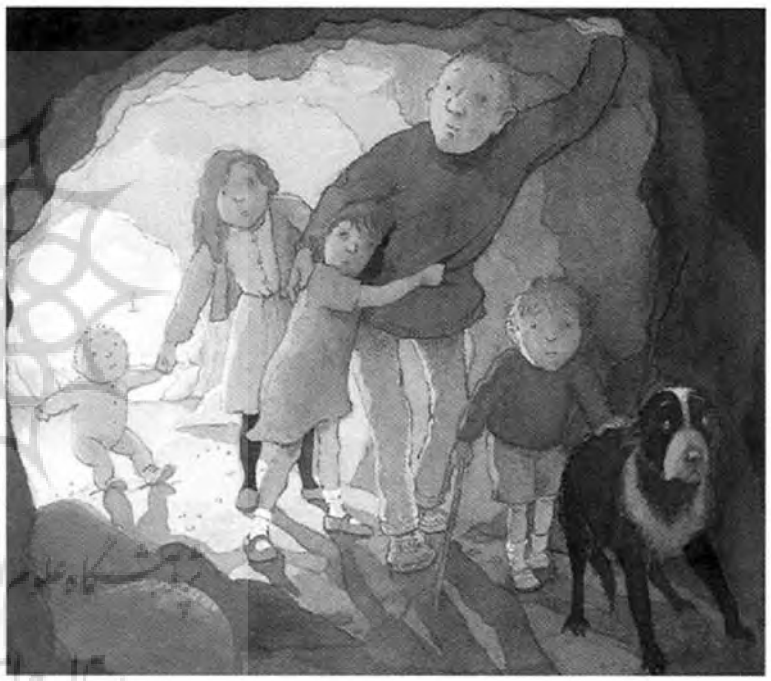
همین کیفیت موجب می‌شود مخاطب بارها و بارها به مشاهده و تفکر درباره طراحی بپردازد.

کتاب‌های متعدد براون که به گستره گوناگونی از موضوعات می‌پردازند و با شوخ طبعی ظریفی آمیخته‌اند و می‌تواند آن‌ها را منابع سری و پازل‌های روان شناسانه نامید، در تم هویت محورند، تغییر شکل می‌یابند و متحول می‌شوند. این آثار از تصاویر موجود در دنیای هنرهای زیبا، به ویژه مکاتب داداییسم و سوررئالیسم الهام می‌گیرند. سبک انحصاری او، بسیار دقیق، یک نواخت و به شدت رازآمیز است. در اثری با عنوان Voice in the park در جایی که روح ماگریت (Magritte) احضار می‌شود، پویایی دقیق رابطه میان شخصیت‌ها در داستان، به شکلی طنزآمیز در تصاویری که به آسانی مسایل دنیوی را با مسایل جادویی می‌آمیزند، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

هنرمند دیگری که رویکرد کاملاً متفاوتی نسبت به شیوه‌های مرسوم در قرن بیستم دارد، دیوید مک کی (David Mckee) است وی در آثار خود، دنیای پیرامون تصویر مسطح رابا دورنمایی کوچک که عمقی میلی‌متری دارد، مسطح و تخت می‌سازد.

گیج کننده‌ای علیه خواننده بهره می‌گیرد و آثار هنرمندانی چون پُل کله (Klee) و ماتیس (Matisse) را الگو قرار می‌دهد و آن‌ها را بزرگ دارد. در اثری از وی، با عنوان charlotte Piggy Bank، گیجی راه‌پله مانندی وجود دارد و منظره‌ای از بالا مشاهده می‌شود که همه چیز را به هم ریخته نشان می‌دهد. این اثر مملو از لطیفه، جناس و نکات بازی‌گوشانه است. این تصاویر به آسانی درک می‌شوند و جست‌وجو در آن‌ها، برای کشف معنا در بیش از یک سطح، جالب است.

هنرمند دیگری با عنوان آنجلا بارت (Angela Barret)، رابطه عمیق‌تری با سنت گذشته دارد؛ گرچه وی در شیوه خود در اعمال پیچیدگی‌های ظریف، کم‌تر به اصول رایجی که ابتدا وجود داشت، پابند است. در اثری از وی، با عنوان Snow white، رسمیت فریبنده ترکیب‌بندی ، به استفاده مناسب و افسونگرانه از فضا و پرسپکتیو فرصت می‌بخشد.



Helen Oxenbury: From We're All Going on a Bear Hunt by Michael Rosen, 1989

این کتاب به نمایشی جذاب که هر لحظه می‌توان آن را در اختیارداشت، تبدیل شده است. فرشته‌های تصویر شده در این کتاب، هنگامی که صفحه‌ها ورق می‌خورند، چشم بیننده را فریب می‌دهند، عمقی خیالی پدید می‌آورند و چشم را به ریزه کاری‌ها جذاب و بالای هر صفحه سوق می‌دهند. چهره‌ها به گونه‌ای طراحی شده‌اند که هم حاوی عناصری از واقعیت ملموس و هم عناصری ماورای این جهان و اثیری هستند. این چهره‌ها استادانه طراحی شده‌اند و اغلب هم‌چون پرتره‌های دوران رنسانس، به صورت نیمرخ هستند و همه جا شاهد بهره‌گیری شگفت‌انگیز از سمبولیسم هستیم: یک پرنده، یک قطعه جواهر، لانه‌ای خالی و یک گلبرگ.

همه عناصر به شدت آکنده از معنایند و هیچ عنصری نقش زینتی ندارد. هنگامی که شاهزاده، سفید برفی (Snow white) را نجات می‌دهد، آن چه در افسانه‌های پریان وجود دارد، شکل می‌گیرد و به صورتی نمایشی تغییر می‌یابد و در پایان، در انتهای جمعیتی که مشغول جشن هستند، کیفیت Fete Champetre مشاهده می‌شود که شاید روح واتئو (Watteu) یا افراگونارد (Fragonard) را در خود نهفته باشد.

ترکیب‌بندی‌های منسجم نیکل بیلی (Nicle Beley)، از عمق بسیاری برخوردار است. بیشتر آثار بیلی، در اندازه‌های کوچک هستند و اغلب شکلی مینیاتوری دارند. با بهره‌گیری از ذره‌بین، می‌توان تکنیک نقاشی نقطه‌ای وی را مشاهده کرد که هم‌چون زغال سنگ‌های کوچک در کوره می‌درخشند. در این تکنیک، هر رنگ دانه به رنگ دیگر فشار می‌آورد و

Colin McNaughton: Have You Seen Who's Just Moved in Next Door to Us? 1991

انرژی زیادی پدید می‌آید. در برخی موارد نیز این رنگ‌دانه‌ها در نقاطی که رنگ حالتی پراکنده دارد، با میناکاری پرهزینه درهم می‌آمیزند. گربه در آثار بیلی، به صورت مداوم مشاهده می‌شود. از نام این حیوان در عناوین آثار او به کرات استفاده شده است. The windmill cat, catand katje, patch work cat تکنیک این هنرمند، حالتی بس واقعی به بافت غنی و متفاوت آثارش می‌بخشد. در کتاب Mousehole cat، حرکت‌های پر پیچ و خم، مارمانند و توفانی گربه، به شدت یادآور اثر کاتلین‌های (Kathleen Hale)، با عنوان Orlando است که گربه‌ای نارنجی رنگ قهرمان آن بود. به نظر می‌رسد بافت‌های نقطه‌چین بیلی، نمایانگر تأثیرپذیری از بافتِ دانه‌ای لیتوگراف‌های ضخیم هال است که در آن، این ویژگی متمایز کنندهٔ آثار نخستین پافین (Puffin)، در دهه‌های ۳ و ۴۰ مشاهده می‌شد.

در حالی که آنجلا بارت و نیکولا بیلی، نماینده هنرمندانی هستند که هنوز با تکنیک‌های نقاشی سنتی کار می‌کنند، جان لارنس (john Lawrence) نمونه برجسته‌ای ازگروه کوچک هنرمندانی است که هم‌چنان از شیوه‌های حکاکی قدیمی، به صورتی مؤثر بهره می‌گیرند؛ گرچه امروز آثار لارنس بیشتر روی وینیل تا چوب حکاکی می‌شود. طراحی‌های لارنس با کیفیت موزون خود، حضوری قدرتمند در صحنه دارند و عنصرنیرومند روایی با اقتدار با نکات ظریف شوخ طبعی درهم آمیخته و همین امر، ویژگی مشترک آثار لارنس با آثار بی‌ویک است.

شپرد شیوه‌ای جادویی داشت. طراحی‌های او از طراوت و سادگی برخوردار بودند و شوخ طبعی خاصی در آن‌ها مشاهده می‌شد، کم‌تر هنرمندی می‌تواند از ترفند زندگی بخشیدن به اسباب‌بازی‌ها بهره گیرد؛ بدون آن که در دام احساسات گرفتار شود

روشن است که تصویرگری امروز، با وجود گستره وسیع نوآوری و شیوه‌های ابتکاری آمیزش متن و تصویر، هنوز غنای مهارت‌ها و تأثیر آثار سنتی را در خود جای داده است. اغلب طراحی را تلویحاً هنری در معرض خطر می‌دانند، اما این هنر زنده است، به شیوه‌ای مناسب به حیاتش ادامه می‌دهد و از خودانگیختگیِ آثار کوئنتین بلیک تا خطاطی آرام شارلوت وک (charlotte voake) و اقتدار ملایم مایکل فورمن تالکات وسوسه‌انگیز و نظم دراماتیک استفان بیستی (Stephen Biesty) متغیر است که واقعیتِ بزرگنمایی شده را با معنای واقعی بُعد جدیدی از دنیای غیرخیالی پیوند می‌زند.

امروزه تصاویر کتاب‌ها می‌توانند هم‌چون فناوری چاپ مجدد آن‌ها، مناسب باشند. در روزهای آغازین، بینش هنرمند با توانایی‌های ابزارهای چاپ هماهنگ نبود. این فناوری امروز در دسترس است و می‌توان همه چیز را به صورت الکترونیکی اسکن کرد و به همین طریق، به چاپ رساند. فرقی ندارد که طبیعت آن‌ها چه باشد. این طراحی‌ها می‌توانند خطوطی کامپیوتری باشند یا نقاشی ساده‌ای که با قلم پَر خلق شده یا منظره‌ای بدیع که تأثیر آن به درخشندگی ظریف رنگ‌های آب رنگ وابسته است یا کولاژی خاطره انگیز که از مواد دورریختنی پدید آمده است. همه و همه را می‌توان با فناوری رایانه‌ای به چاپ رساند.

امروزه تصویرگری، جذاب و به قدری گوناگون است که هیچ‌گاه چنین نبوده و نمایش آن راهنمایی است که فرصتی بی‌نظیر فراهم می‌سازد تا حضور فیزیکی آثار هنری ابتدایی را تجربه کنیم، بافت‌های مختلف آثار را ببینیم و دریابیم که چگونه این تصاویر ایجاد شده‌اند و علاوه بر همه موارد فوق، به این نکته واقف شویم که هر هنرمند چگونه با شیوه‌ای کاملاً متفاوت نسبت دیگران، به تصویرگری می‌پردازد. حال که شواهدی هنری برای اشتیاق روزافزون به داستان و در بخش‌هایی خاص حتی نوعی بازگشت به آثار تصویری مشاهده می‌شود، می‌توان مدعی شد که این نوشته، فرصتی برای بزرگداشت هنری قدیمی است که هیچ‌گاه ساختار روایی را کنار نگذاشت.