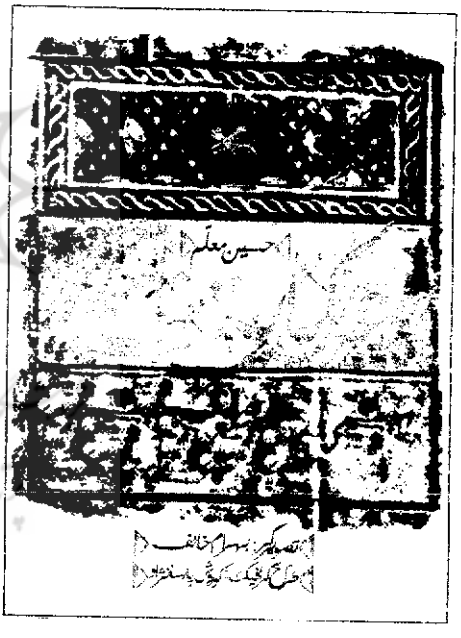
واقع‌گرایی و انتزاع در نگاه خائف

شکوه حاجی‌نصرالله



بهرام خائف، با «کتاب توکا»[1] در سال ۱۳۵۶، تصویرگری کتاب کودک را آغاز کرد. کتاب توکا، یک اثر فانتزی با ساختار کوتاه برای کودکان است. در این اثر، فیگورها سرشتی رئالیستی، اما کودکانه دارند؛ زیرا فرم‌ها بسیار استیلیزه شده‌اند. عناصر تصویر بسیار ساده و خلاصه و شناور در فضای صفحه هستند. داستان توکا را تصویرگر با رنگ و فرم و بافت به اجرا درآورده است. در کتاب توکا، خائف به وحدت رنگ با فرم می‌اندیشد. تصویرگر، هماهنگ با فضای متن و با استفاده از رنگ، به بیان حس دست یافته است.

صفحه کتاب، هماهنگ با فضای متن، تصویرسازی شده است. بافت موجود در زمینه تصاویر، با روی هم قرار دادن رنگ‌ها به وجود آمده است. این زمینه، فضای زندگی توکا و روایت او از زندگی را نشان می‌دهد. در این اثر، تصویرگر با انتزاع در اندازه تصاویر و فرم آن‌ها از واقعیت، به ساخت دنیایی خیالی رسیده است. توکا راوی داستان، در مرکز تصاویر قرار دارد.

دومین اثر خائف، ببر جوان و انسان پیر[2]، قصه‌ای برای کودکان است. ببر جوان و انسان پیر، حکایتی قدیمی است که نه با زبان صریح، بلکه در کنش‌های داستانی، می‌خواهد از قدرت تفکر و دانایی و تجربه سخن بگوید. اگرچه در این عرصه، کشمکش بر محور وجود ببر و پیرمرد هیزم‌شکن شکل می‌گیرد، این کشمکش از جنس فیزیکی نیست، بلکه بر محور تقابل دانایی و غیردانایی استوار است. تصویرگر با بیان این حکایت، دانایی را ترویج می‌کند، نه زور و قدرت را.

نگاه واقع‌گرایانه، با توجه به فیگورها در

اندازه‌های واقعی، این اثر را از «کتاب توکا» متمایز می‌سازد. تکنیک انتخابی در این کتاب، روش چاپ دستی با لینولئوم است. داستان ببر جوان و انسان پیر را تصویرگر با خط و فرم به اجرا درآورده است.

انتخاب خط منحنی برای فیگورهای انسانی و حیوانی در این اثر، هماهنگ با مضمون است. حتی درخت‌ها که در راستای عمودی ایستاده‌اند، از انحنای نوازش دهنده‌ای برخوردارند. از سویی دیگر، استفاده از رنگ روشنی که به نور نزدیک است، در فیگورها، فضای خشونت‌آمیز کشمکش را درهم می‌شکند.

تصویرگر برای تصویرسازی از پیرمرد، از خط‌های منحنی استفاده کرده است. همراهی این خطوط منحنی با دورکشی روشن‌تر از سطح فرم‌های شکل‌دهنده فیگور پیرمرد، از ماندگاری و توان جوهره او بر بستر زمان حکایت دارد. از سویی دیگر، کنتراست رنگ روشن (دورکشی) و تیره (سطح فیگور پیرمرد)، به توصیف پیرمرد در ذهن مخاطب یاری می‌رساند. در برخی از تصاویر، چون تصویر گاو وحشی و شتر، تصویرگر با استفاده از خط، رنگ و بافت ویژگی ظاهری جانور را نشان داده است. از سویی، طنز موجود در حکایت نیز با استفاده از خطوط نرم و روان منحنی، حفظ شده است.

در ترکیب‌بندی، تصویرگر با توجه به ذهنیت ببر و این که خود را با توجه به نعره بلند، پنجه تیز و تیز پایی، قوی‌ترین موجود روی زمین می‌داند، تصویر ببر را در محور صفحه و یا در یک طرف محور عمودی صفحه قرار داده است. اما در تصویری که شتر و ببر در آن قرار داده شده، تصویر موفق به رعایت این معنا نشده و ببر بیش‌تر به گربه شباهت پیدا کرده است.

در مجموع، می‌توان گفت که در این اثر، تصویرگر در برخی از تصاویر، چون فیگورهای انسان هیزم‌شکن، ناتوانی جسمی پیرمرد، هوشمندی و دانایی او و همراهی و پذیرفتن روزگار و گذر زمان توسط وی را به مخاطب منتقل می‌کند. نگاه تصویرگر در این اثر، نگاهی واقع‌گراست.

کارهای سفارشی

سومین اثر، وفای به عهد[۳]، با درونمایه دینی ـ اخلاقی، آغاز حرکت خائف برای کارهای سفارشی است. در این اثر، تصویرگر با نگاهی واقع‌گرایانه، از خطوط محیطی رنگی، برای ساخت فیگورها بهره می‌جوید. بدون تردید، در این اثر قدرت تصویرگر در طراحی و آناتومی به نمایش گذاشته شده است، اما از تخیل و خلاقیت در تصاویر خبری نیست.

خائف در دهه شصت

بهرام خائف با تصویرگری کتاب آی‌ابراهیم[۴] به دهه شصت گام می‌نهد. در این کتاب، تصویرگر

با استفاده از تکنیک آبرنگ، یعنی دید شفاف، عناصر و فرم‌های تصویری را در درون یکدیگر به حرکت درآورده است. در این اثر، تصویرگر با استفاده از رنگ مایه آبی، سبز و تا حدودی بنفش، سرمای مرگ ابراهیم کفاش را به مخاطب القا می‌کند.

تصویر ابراهیم، شخصیت اصلی داستان، با نگاهی واقع‌گرایانه و فضای داستانی، به ویژه انفجار بمب و مرگ ابراهیم، با نگاهی انتزاعی تجسم می‌یابند. فضای حادثه انفجار بمب، با بافت شکل گرفته از رنگ، نشان داده شده است. در این اثر، انتزاع در باورپذیر ساختن فضای واقعی داستان نقش جدی دارد.

خائف در سال ۱۳۶۱، داستان تشنه دیدار[۵] و در ادامه، در سال ۱۳۶۳، دو داستان خفتگان بیدار[۶] و والعادیات[۷] را با درونمایه دینی تصویر می‌کند. تصاویر تشنه دیدار و والعادیات، نسخه‌های تکراری کتاب وفای به عهد است. در این سه کتاب، تکنیک، زاویه دید، رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی مشابه و هم‌چنین شخصیت‌های داستانی، دارای ظاهری یک شکل هستند. این تکرار، حتی در کتاب والعادیات که شخصیت و مضمونی متفاوت با دو کتاب دیگر دارد، دیده می‌شود.

سفید خوانی گسترده، از ویژگی این سه اثر است. بیش‌تر فیگورها، بدون هیچ‌گونه فضاسازی، در صفحه سفید کتاب قرار داده شده‌اند و میان تصاویر و متن، هیچ مرز فیزیکی وجود ندارد. خائف فقط با استفاده از زبان رنگ در یک تصویر داستان والعادیات، شب را و در تصویری از داستان تشنه دیدار، سرزمینی آفتاب سوخته را با رنگ‌مایه قرمز، زرد و نارنجی که بیانگر گرماست، مجسم می‌کند.

در کتاب تشنه دیدار، بخشی از تصویر با خطوط محیطی رنگی محصور شده و بخشی از هر فیگور رنگ‌گذاری نشده است.

داستان خفتگان بیدار، با تکنیک استفاده از پارچه گونی‌بافت و رنگمایه‌های قهوه‌ای، تصویر شده است. در این تصاویر، با نگاه واقع‌گرا شخصیت‌های رومی داستان هفت مرد خداپرست، امپراتور روم، دقیانوس، مرد چوپان، سگ او و نانوا دیده می‌شوند. سه تصویر از هفت مرد خداپرست، با کمپوزیسیون تکراری و یکنواخت، تحرک و جنبش در نگاه تصویرگر به

● بهرام خائف با تصویرگری کتاب آی‌ابراهیم به دهه شصت گام می‌نهد. در این کتاب، تصویرگر با استفاده از تکنیک آبرنگ، یعنی دید شفاف، عناصر و فرم‌های تصویری را در درون یکدیگر به حرکت درآورده است

موضوع را حذف کرده است. اگرچه تصاویر با حس، نمایانگر انسان رومی هستند، بیانگر تخیل موجود در داستان نیستند.

در این آثار، از تصاویر هیچ‌گونه ایماژ و تخیلی دریافت نمی‌شود، اما حس را در فیگورهای انسانی می‌توان دید. زیرا تصویرگر از قدرت ویژه در طراحی برخوردار است. او تصویرها را درست مانند متن، از واقعیت بازآفرینی کرده است. از این‌رو، می‌توان گفت که در این آثار، احساس و

بازتاب‌های درونی تصویرگر نیست که از راه ابزار نقاشی، در صفحه کتاب نقش می‌بندد، بلکه تصویرها بیش‌تر تابع و روایتگر محتوای اثر هستند.

در این آثار، سبک عمومی بر کار تصویرگر چیرگی دارد. سبک عمومی در این آثار، یعنی واقع‌گرایی، با تکنیک‌هایی چون آبرنگ یا گواش، رقیق شده است. به بیانی دیگر، می‌توان گفت که در این آثار، سبک در تصویر، از متن‌روایی پیروی می‌کند و تصویرگر در این آثار، عموماً به آن‌وجه از کارکردهای هنر تصویرگری، یعنی هنرروایی گرایش دارد و تصاویر، بیش‌تر از معنای خبری و اطلاع‌رسانی برخوردار است.

ویژگی این کارهای خائف، نسبت به دیگر تصویرگرانی که داستان‌های دینی را تصویرگری می‌کنند، در این است که خائف خود را درگیر کلیشه‌های تعریف شده در تصویرگری این‌گونه آثار نمی‌کند.

در این نگاه درمی‌یابیم که در این سال‌ها،

خائف نیز از آسیب‌های تحمیل شده به جامعه دور نمانده است. او در این دوران، به انجام کارهای سفارشی می‌پردازد. تصویرگری که با اولین کتاب خود (کتاب توکا)، با ترکیب متوازن فرم و رنگ، به سادگی با مخاطب کودک ارتباط می‌گیرد، در این کارهای سفارشی، از تخیل هنرمندانه خود دور می‌ماند.

این‌گونه است که انجام کارهای سفارشی، هنر خلاق خائف را تحت شعاع قرار می‌دهد و سال‌هایی که می‌توانست سریع‌تر خائف را به خلق آثاری چون حکایت‌نامه‌ها بکشاند، از دست می‌رود. در این سال‌ها، تصویرگری متن‌هایی بسیار ضعیف، سبب می‌شود که دریچه‌های خیال خائف، عرصه‌ای برای گشودن نیابد.

در داستان اصحاب فیل[۸]، تصویرگر با عناصر بصری رنگ و بافت، زمان قدیمی داستان را تجسم بخشیده است. بافت زمینه که تمامی صفحات کتاب را پوشانده، هر لحظه فاصله‌ای را که میان مخاطب و زمان قصه وجود دارد، نشان می‌دهد. تصویرگر با ساخت این بافت، دور بودن زمان قصه را از زمان حال، به خوبی نشان داده است. به نظر می‌آید که تصاویر، چون سنگ نبشته‌های مانده از دوران گذشته بر دیوارهٔ کوه است. این تجسم و دریافت از تصاویر، نشانگر توانایی و خلاقیت تصویرگر است؛ تصویرگری که افزون بر قدرت ویژه در طراحی، در استفاده از تکنیک‌های ترکیبی، دارای خلاقیت و قدرت ابتکار ویژه نیز هست. ترکیب‌بندی تصویر و متن نیز از ریتم برخوردار است. تنها در تصویر عبدالمطلب و فیل، ریتم متوازن درهم ریخته است. کادر اصلی در کمپوزیسیون‌های انتخابی در این روایت، چهارگوش افقی است که دو صفحه کتاب را شامل می‌شود. مخاطب با توجه به نشانه‌های پوششی و

ظاهری شخصیت‌ها در تصویر، می‌تواند هویت ملی آنان، یعنی سپاهیان رومی و مردم قریش را به سادگی از هم تشخیص دهد.

دینامیسم حرکت در این اثر، صف‌بندی دو قطب، یعنی سپاهیان روم و قبایل عرب است. این کشمکش را می‌توان در تصاویر مشاهده کرد. پیروزی قطب نیکی بر بدی را در تصویر پایانی، هنگامی که ابرهه، سردار سپاه دشمن، در خط افق خفته است، می‌توان حس کرد. اینک ابرهه و فیل‌هایش شکست خورده‌اند.

کتاب فیل در خانه تاریک[۹]، به شیوه مینیاتور ایرانی طراحی شده است. انتخاب سبک مینیاتور در معنایی دوگانه، پسرک یا مخاطب را با تصاویر، به دنیایی خیال‌انگیز و سراسر رازآلود می‌کشاند. فاصله بین معنای اولیه سبک مینیاتور و دریافت امروزی خائف چیست؟ تصویرگر در سبک مینیاتور، حکایتی تکراری در زندگی هر روزه انسان را به تصویر درآورده است. در این اثر، خائف از هنر تزیینی، به عنوان بخشی از هنر ایرانی بهره برده است. نوارهای تزیینی، یادآور فرش‌ها، بناها و نقاشی‌های مینیاتور است. قرار گرفتن شخصیت‌های داستانی روی خط‌های افق گوناگون، بدون پیروی از قوانین پرسپکتیو، یادآور فضای غیرمادی نقاشی ایرانی است. مضمون در این اثر می‌خواهد از دنیایی ویژه، دنیای دانستن، دنیای غیرمادی سخن بگوید. بنابراین، انتخاب سبک مینیاتور با بیانی نمادگرا، هماهنگ با متن است. از سویی، سازمان‌دهی انتزاعی تصاویر در هر صفحه، به تقویت بیان نمادین یاری رسانده است.

بازنویس، حامد را پسری معرفی می‌کند که صبحگاه با خداحافظی از مادربزرگ، مادر و خواهر کوچک‌تر، به مدرسه می‌رود. در راه با ازدحام جماعتی بر سر بازار روبه‌رو می‌شود که در اشتیاق دیدار فیل هستند. در حالی که تصویرگر، به حامد نقش دوگانه داده است. تصویرگر حامد را از زمان کنونی به زمان گذشته می‌برد و به عبارتی دیگر،

● بهرام خائف، در بیان تصویری دنیای رنگین کمان و گفت‌وگوی رنگ‌ها، مرزهای قراردادی را که تاکنون به آن پای‌بند بوده است، درهم می‌شکند. او مخاطب را به دنیای نمادینی می‌برد که با زبان دگرگون شده‌ای به هنر انتزاعی نگاه می‌کند. او به دور از تقلید آشکار از دنیای پیرامونی، اعم از پیکره آدمی، منظره یا طبیعت بی‌جان، به ساخت این تصاویر پرداخته است. در این اثر، رنگ عنصر بیانی و ساختاری است. تصویرگر با استفاده از رنگ، کل ترکیب‌بندی سطح و عمق را در این اثر پی‌ریزی می‌کند. شاید بتوان گفت که تصویرگری خائف در این دو کتاب، بر «اکسپرسیونیسم انتزاعی» بنا شده است

مخاطب را از زمان کنونی به زمان گذشته می‌برد تا رخدادی را که مولوی در مثنوی باز می‌گوید، خود شخصاً تجربه کند. بدین ترتیب، حامد واسطه‌ای است که مخاطب را به دورانی با فضای قدیمی می‌برد. نمونه در تصویر سوم، انبوه جمعیت کوچه و بازار در زمان‌های گذشته، از قاب‌ها سر برآورده‌اند. حامد چون مخاطب، در گوشه سمت چپ پایین تصویر، به نظاره این معما ایستاده است.

در تصویر چهارم، مرد چاق قدکوتاه، با نگاه غرورآمیزش به جماعت می‌گوید «فیل عین ناودان است». مرد دوم که چاق، اما بلندقد بود، برای جماعت گفت که «فیل عین بادبزن است». همهمه‌ای خاکی از ناباوری و در عین حال سرخوردگی، در جماعت موج انداخت.

سبک تصویرگری در این اثر، بیانی نمادگرا دارد. شخصیت‌های ناشناخته داستان از قاب‌ها، از گذر زمان سربرآورده‌اند تا قصه نجات از تاریکی انسان را روایت کنند. بنابراین، تصویرگر در این اثر، بدون آن که مقهور سبک مینیاتور ایرانی شود، معنای نمادین از این مضمون را به خوبی مجسم ساخته است. در حالی که در بازنویسی اثر، این معنا به خوبی تصویر نشده است.

تصاویر در کتاب خورشیدی این‌جا خورشیدی آن‌جا[۱۰]، تنها جنبه تزیین دارد. به بیانی دیگر، هر دو صفحه کتاب چون یک ورق نامه است که در گوشه آن، برای خالی نبودن، یک تصویر تزیینی وجود دارد. بنابراین، کار تصویرگر در این اثر، حتی جنبه روایی هم ندارد.

تکنیک انتخابی خائف در تصویرگری شش غزل از حافظ[۱۱]، آبرنگ است. این تکنیک با فضای تخیل برانگیز غزل‌ها هماهنگ است. تصویرگر با این تکنیک توانسته است لایه‌های شفافی (Transparent) بیافریند که هر لایه، به بیان ایماژی از شعر می‌پردازد. این لایه‌های شفاف، سبب ایجاد بعد و عمق در تصویر و تخیل در مضمون شده است. از سویی، ویژگی دیگر این تکنیک، یعنی قابلیت کنترل غلظت رنگ، سبب ساخت بافت‌های گوناگون در تصویر شده است که این بافت‌های گوناگون با مضمون هماهنگی دارد و لایه‌های مورد نظر تصویرگر را به خوبی ایجاد کرده‌اند. هم‌چنین، در نگاهی دیگر می‌توان گفت که این لایه‌های شفاف و روی هم قرار گرفته، از چرخه زمانی طولانی بر شعر حافظ، حکایت دارد. در این اثر، شیوه بیان خائف نمادگراست و همین

● تصویر در کتاب شعر پاییزی‌ها، بیانی واقع‌گرا دارد. به بیانی دیگر، کار تصویرگر بیش‌تر جنبه روایی دارد؛ زیرا در خود شعرها تخیل و ایماژهای ناب به چشم نمی‌خورد. تشبیه موجود در شعرها، به زبان حقیقی نزدیک است. تشبیهات و به بیانی دیگر تخیل و ایماژ شاعر از پاییز، بر اثر تکرار، مستعمل شده و از خلاقیت دور مانده است. با وجود این تکنیک اختیاری تصویرگر، از هنر و قوه ابتکار او نشان دارد

شیوه است که خیال و ایماژ شعر حافظ را به تصویر درآورده است.

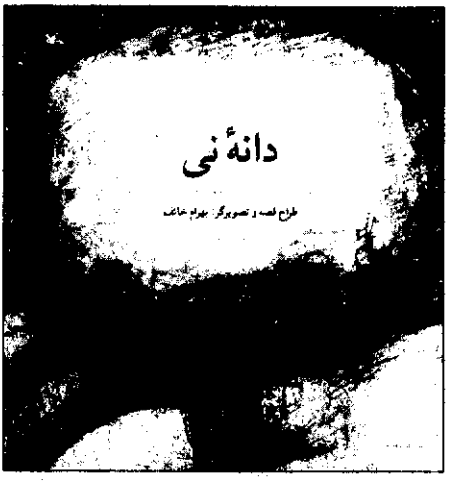
خائف در دهه هفتاد

در این دهه، خائف از کارهای سفارشی کاملاً رها می‌شود و تمامی آثارش را به جز صدای آشنا، خود می‌نویسد و تصویرگری می‌کند.

در کتاب صدای آشنا[۱۲]، خائف طبیعت را تصویر می‌کند. داستان صدای آشنا را تصویرگر در فرم و بافت به اجرا درآورده است. او با عناصر دیداری خط، رنگ و شکل، بافت‌های متفاوت تنه درخت، آب جوی کثیف و سیاه، قورباغه و لاک‌پشت را تصویر می‌کند.

خائف در داستان دانه نی[۱۳]، به‌بیان نوشتاری و دیداری‌چرخه‌حیات، برای‌یک دانه‌نی می‌پردازد. رنگ سبز در این اثر، به زرد متمایل است. تمامی عناصر در تصویر، حتی‌ماه و خورشید، با این رنگ تصویر شده‌اند. در این بیان تصویری، کاراکتر رنگ سبز، نشانه‌ای از روشنی زمین و به معنای دیگری حیات است. وقتی رنگ سبز متمایل به زرد می‌شود، احساس جوانی و نیروی زندگی را به وجود می‌آورد. از این رو، می‌توان گفت که انتخاب این رنگمایه، با مضمون اثر که بیانگر تداوم زندگی در یک دانه کوچک نی است، هماهنگی دارد.

بهرام خائف، در بیان تصویری دنیای رنگین کمان[۱۴] و گفت‌وگوی رنگ‌ها[۱۵]، مرزهای قراردادی را که تاکنون به آن پای‌بند بوده است، درهم می‌شکند. او مخاطب را به دنیای نمادینی می‌برد که با زبان دگرگون شده‌ای به هنر انتزاعی نگاه می‌کند. او به دور از تقلید آشکار از دنیای پیرامونی، اعم از پیکره آدمی، منظره یا طبیعت بی‌جان، به ساخت این تصاویر پرداخته است. در



این اثر، رنگ عنصر بیانی و ساختاری است. تصویرگر با استفاده از رنگ، کل ترکیب‌بندی سطح و عمق را در این اثر پی‌ریزی می‌کند. شاید بتوان گفت که تصویرگری خائف در این دو کتاب، بر «اکسپرسیونیسم انتزاعی» بنا شده است.

در کتاب دنیای رنگین کمان، تضاد سرد و گرم، طرح داستانی را شکل می‌دهد. خائف برای نشان دادن تمایز میان دو شهر، آن‌ها را در گروه رنگ‌های سرد و گرم قرار داده است. او قرمز و نارنجی را در تقابل آبی و سبز قرار داده است. این دو گروه رنگی، تضاد شدید گرم و سرد را می‌سازند. قرمز و نارنجی در مجاورت هم، بالاترین درجه گرما را به نمایش می‌گذارند و سبز و آبی در کنار هم، سردترین رنگ‌ها هستند. زرد، زردنارنجی، نارنجی، قرمز نارنجی، قرمز، قرمز بنفش (ارغوانی) یک خانواده، یک‌شهر، یک‌سرزمین‌را تشکیل می‌دهند. زرد سبز، سبز، سبز آبی، آبی، آبی بنفش و بنفش یک‌خانواده، یک‌شهر، یک‌سرزمین‌دیگرراتشکیل می‌دهند. اگرچه آبی و سبز، نماینده قطب سرد و قرمز و نارنجی‌نماینده‌قطب‌گرم و به‌بیانی نمایشگر جهانی دوقطبی هستند، در این دو سرزمین،

رنگ‌هایی وجود دارد که اگرچه در هر دو گروه می‌گنجند، ممکن است گاهی سرد و گاهی گرم باشند. بدین سان، تصویرگر با این انتخاب آگاهانه که حاصل ویژگی رنگ است، از ابتدا مضمون اثر را از قطب‌بندی رها کرده است. به بیانی دیگر، او پل‌های ارتباطی برای گفت‌وگو و ایجاد رابطه را به وجود آورده است. ارغوانی حرکتی رو به جلو دارد و بنابراین این شخصیت ذهن ساخته داستانی، با پر پروازش در راه ارتباط دو شهر با هم تلاش می‌کند.

در کتاب، به طور کلی تصویرگر به فضای بکر و غیرمنتظره‌ای دست یافته که از کارهای پیشین او فاصله‌ای طولانی گرفته است. در کتاب دنیای رنگین کمان، تصویرگر در صدد کشف جوهر انسانی، یعنی گفت‌وگوست. او با ساده‌ترین شکل‌های هندسی و استفاده از تضاد رنگ‌های سرد و گرم، به این تحلیل می‌رسد. به بیانی دیگر، در این اثر خائف به جست‌وجو و خلق نشانه‌های تجسمی ذهن ساخته می‌پردازد.

در کتاب هدیه یازده رنگ[۱۶]، خائف برای انتزاعی کردن رنگ پدیده‌ها، آن‌ها را مستقل از رنگ‌های طبیعت تصویر کرده است. این شیوه، هماهنگ با مضمون اثر است؛ زیرا در اثر، تصویرگر سیاهی‌های زندگی را نمی‌خواهد و برای همین است که مداد رنگی کودک فقط یازده رنگ دارد.

در این اثر تصویرگر با استفاده از عنصر دیداری رنگ، بافت را می‌سازد. در این تصاویر دایره‌های کوچک رنگی روی تصویر، تجریدی از دنیای کودکی، دنیای شوق و شور بازی است که پلان رویی هر تصویر را تشکیل می‌دهد. این پلان، یعنی دنیای کودکی، بر زمینه باقی عناصر تصویر که معنابخش زندگی است، پرواز می‌کند و شادی می‌آفریند.

دهه هشتاد

تصویر در کتاب شعر پاییزی‌ها[۱۷]، بیانی واقع‌گرا دارد. به بیانی دیگر، کار تصویرگر بیش‌تر جنبه روایی دارد؛ زیرا در خود شعرها تخیل و ایماژهای ناب به چشم نمی‌خورد. تشبیه موجود در شعرها، به زبان حقیقی نزدیک است. تشبیهات و به بیانی دیگر تخیل و ایماژ شاعر از پاییز، بر اثر تکرار، مستعمل[۱۸] شده و از خلاقیت دور مانده است. با وجود این تکنیک اختیاری تصویرگر، از هنر و قوه ابتکار او نشان دارد.

در حکایت‌نامه[۱۹]، خائف با شکستن عناصر فرم، به خیال و درون شخصیت‌های داستانی دست یافته است؛ به شکلی که فرم و خط، در اختیار تأویل ژرف‌ساخت متن‌که همانا ویژگی‌های درونی شخصیت حکایت است، قرار می‌گیرد. خائف در این اثر، از عناصر خیالی در دنیای واقعی بهره می‌گیرد. او مرز میان واقعیت و خیال را درهم

می‌شکند و این دو را با هم ترکیب می‌کند.

در حکایت‌نامه، تصویرگر با استفاده از توانایی خط، ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی را تصویر می‌کند. او با استفاده از حداقل خطوط، به بهترین وجه ممکن، ویژگی شخصیت حکایت را تصویر کرده است. در کتاب حکایت‌نامه، تصاویر چنان خلاصه و با حس است که فقدان رنگ در تصاویر حس نمی‌شود. صفحه‌آرایی، ترکیب‌بندی متن و تصویر، نوع خطوط و نوع کاغذ در استحکام ارزش‌های زیباشناختی اثر، از جایگاه ویژه برخوردار است. به طور کلی، حضور انتزاع، تخیل و ساختار شکنی در طرح و فرم، عنصر اکسپرسیون را به تصویر درآورده است.

کتاب پرنده و فال[۲۰]، انتزاعی از دنیای واقعی است. تصاویر هماهنگ با ایماژهای شعرهاست. به بیانی دیگر، مخاطب کتاب با دیدن این تصاویر، نمادهای شعری را در تصویرها جست‌وجو می‌کند. در این اثر فضا، فضای درونی است و تنها عنصر واقعی، پرنده است.

پرنده و فال را تصویرگر با فرم هندسی و انتزاعی به اجرا درآورده است. تصویر روی جلد، خاطره‌ای از زندگی واقعی به نظر می‌رسد. در این تصویر، زندگی چون چتری در هم ریخته و مغشوش، در کنار خاطره‌ای از آسمان، زنی را در برگرفته است. زن اما با قالب

رنگمایه‌های آبی و سبز، حیاتِ در آرامش را در ذهن مخاطب تداوم‌می‌بخشد. این زن کیست؟ تصویرگر برای بیان اهمیت و جایگاه این زن در زندگی، از ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) و اکسپرسیون رنگ آبی در نقاشی بهره برده است. خائف زن را با رنگ آبی تصویر کرده است تا حضور او را در فکر و جان بیننده نشان دهد. آبی با روان آدمی پیوند می‌خورد و تا ژرفای وجود نفوذ می‌کند. از سویی، تصویرگر این آبی را در بخشی از تصویر تیره کرده است؛ زیرا وقتی آبی تاریک می‌شود، اندوه مرگ و نیستی را به خود می‌گیرد و این معنا با توجه به شعر، مادرانه بیان شده است. خائف زن را در پایین تصویر قرار داده است تا سنگین و مرکز ثقل تصویر باشد و بتواند نقش مرکزی مادر در زندگی را بیان کند. تصویرگر او را متمایل به سمت چپ تصویر قرار داده است تا نشان دهد که او کارهای خودش را انجام داده و اکنون در پیری، بنا به مفهوم شعر مادرانه، کم‌تر فعال و بیش‌تر نظاره‌گر است.

در آستر بدرقه، رشته‌های زندگی، مخاطب را به درون کتاب می‌برد تا خاطره‌های سراینده را از شعر زندگی دنبال کند. در مجموع شعرها، از درون انسان سخن می‌گوید؛ انسانی که در خیابان شلوغ، در تنهایی خود غوطه‌ور است. تصویرگر این انزوا و تنهایی انسان را با فرو بردن انگشتان در رنگ، بر کاغذ نقش می‌بندد. اگرچه شاعر از شلوغی، تنهایی و بی‌کسی میان ازدحام می‌گوید و از پرنده‌ای که در قفس است، پرنده‌ای که بی‌صدا نشسته و خیال او در آسمان رها شده، تصویرگر در عین ثبت برخی از این ایماژها، پرنده خیال، پرنده رهایی را فراموش نمی‌کند. هسته اصلی ساخت ایماژهای شاعر، انسان و شرایطی است که برای

خودش ایجاد کرده. در برخی از تصاویر، تصویرگر پرنده‌ای را که انسان با ساختن هزاران هزار بند بر خود، فراموش کرده است و پشت به او، در چنبره تنهایی خود به پیش می‌رود، تصویر می‌کند. تصویرگر مخاطب و شاعر را می‌خواند تا با حرکتی و چرخشی، این پرنده را صدا بزند. این پرنده چیست؟ پرنده، نماد رهایی است. او نظاره‌گر انسان‌هایی است که از این همه فروش، از این همه خرید، خودِ خویش را گم کرده‌اند و لحظه‌ای به این بهایی که می‌پردازند، نمی‌اندیشند. اگرچه شاعر، این پرنده را در قفس نشانده است، تصویرگر او را در فضای ساخته خویش، رها کرده است.

تکنیک ترکیبی در این کتاب، به تصویرگر اجازه بازی با فرم را هماهنگ با فضای تصویر می‌دهد. از سویی، استفاده از تغییر مایه‌های رنگ آبی و سبز، هر کدام جلوه و بیانی خاص از زندگی درونی را به مخاطب القا می‌کند. کاراکتر اسرارآمیز رنگ آبی و سکوت و آرامش این رنگ، همراه با کاراکتر آرامش و امیدواری رنگ سبز، نیروی درونی زندگی را هماهنگ با درونمایه‌های شعرهای موجود در اثر، به تصویر درآورده است. به بیانی دیگر، معانی و مفاهیم رنگ‌ها و ارزش‌های عاطفی آن‌ها در این اثر، از جایگاه خاصی برخوردار است.

ویژگی سبکی خائف

ـ خائف در انتخاب سبک خود، از سبک‌های رئالیسم، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و انتزاع بهره برده است. آثار خائف، از قدرت ویژه او در طراحی نشان دارد. توانمندی تصویرگر در تصویر حس در فیگورها، از ویژگی سبکی اوست که از ابتدا در آثار او دیده می‌شود.

ـ بن مایه‌های کار خائف، از دنیای خیال آمده است، اما کارهای سفارشی در دهه شصت و هم‌چنین متون ضعیف ادبی، آسیب جدی به رشد خائف رساند. ویژگی‌های سبکی خائف، اسیر خبررسانی روایی در این آثار شده و بنابراین، از دنیای خیال دور شده است.

ـ خائف تکنیک‌های بسیاری را آزمود؛ تکنیک‌هایی که بیش‌تر ترکیبی از تکنیک‌های گوناگون بودند و از خلاقیت و ابتکار ویژه او نشان دارند.

ـ دید واحد و یکپارچه، از ویژگی سبکی خائف در تصویرسازی است. او زاویه دیدی را تصویر می‌کند که مخاطب، ثابت، در یک نقطه مشاهده می‌کند.

ـ خائف هیچ‌گاه در تصویرگری، کادری به عنوان جداکننده متن و تصویر، در نظر نگرفته است. به همین دلیل، تصاویر او بیش‌تر در متون فرو رفته‌اند.

ـ خائف در تصویرگری، از عناصر تزیینی برای پر کردن کادر تصویر استفاده نمی‌کند.

در بیش‌تر آثار خائف، مکان ملموس و تجربی وجود ندارد، بلکه با مکان به مفهوم تجریدی روبه‌رو هستیم.

ـ ساخت بافت در تصویرگری خائف، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. به بیانی دیگر، خائف با ساخت بافت‌های گوناگون، حس را به مخاطب القا می‌کند.

ـ کنتراست‌های رنگی و فضای مثبت و منفی، بیش از دیگر انواع کنتراست، مورد استفاده خائف قرار گرفته است.

ـ نمود آستر بنفرقه‌در تمامی کتاب‌ها به جز کتاب فال‌وپرنده، از دیگر ویژگی‌های سبکی خائف است.

سخن پایانی

خائف در سال ۱۳۵۶، کار تصویرگری را با نگاه انتزاعی آغاز کرد. این نگاه تحت تأثیر بیانی واقع‌گرا و محسوس از واقعیت شکل گرفته است. عنصر انتزاع در فرم و اندازه (کتاب توکا)، فضاسازی (آی ابراهیم)، مفهوم (سه کتاب گفت‌وگوی رنگ‌ها، دنیای رنگین کمان و پرنده و فال)، فرم (حکایت‌نامه) دیده می‌شود. بن مایه‌های آثار خائف، از خیال می‌آید. بنابراین، در بیش‌تر آثار او می‌توان عناصری از انتزاع را دید.

منابع:

آیتن، جوهانز: **کتاب رنگ**، ترجمه محمدحسین حلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۷.

پی‌نوشت

۱. یمینی‌شریف، عباس: **کتاب توکا**، نقاشی از بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان: ۱۳۵۶. برنده دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۸.

۲. **پیر جوان و انسان پیر**، براساس یک قصه قدیمی، نقاشی بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۸.

۳. گروگان، حمید، بازنوشته: **وفای عهد**، تصاویر از بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۹.

۴. امامی، غلامرضا: **آی‌ابراهیم**، نقاشی بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۰.

۵. رهگذر، رضا: **تشنه دیدار**، نقاشی بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۱.

۶. موسوی گرمارودی، محمدصادق: **خفتگان بیدار**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۳.

۷. شجاعی، سیدمهدی شجاعی: **والعادیات**، نقاشی بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۳.

۸. موسوی‌گرمارودی، محمدصادق: **اصحاب فیل**، نقاشی بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۳.

۹. ایرانی، ناصر: **فیل در خانه تاریک**، تصاویر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۶.

۱۰. ابراهیمی، جعفر، سروده: **خورشیدی این‌جا، خورشیدی آن‌جا**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۸.

۱۱. حافظ: **شش غزل**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۷. برنده دیپلم افتخار IBBY، در سال ۱۹۹۰.

۱۲. صارم صفاری، جعفر: **صدای آشنا**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۱.

۱۳. نویسنده و تصویرگر بهرام خائف، **دانه نی**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۳.

۱۴. نویسنده و تصویرگر بهرام خائف، **دنیای رنگین کمان**. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۹.

۱۵. نویسنده و تصویرگر بهرام خائف، **گفت‌وگوی رنگ‌ها**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۹. برنده دیپلم افتخار IBBY در سال ۲۰۰۲.

۱۶. نویسنده و تصویرگر بهرام خائف، **هدیه یازده رنگ**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۷۹.

۱۷. رحماندوست، مصطفی. سروده: **پاییزی‌ها**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: شباویز، ۱۳۸۰.

۱۸. شفیعی کدکنی. هنجارگریزی مستعمل را انحرافی می‌داند که بر اثر کثرت استعمال، مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. شفیعی کدکنی در این مورد، «لوبیای چشم بلبلی» را نمونه می‌آورد و به این نکته اشاره می‌کند که این ترکیب تشبیهی، بر اثر کثرت استعمال، برجسته‌سازی خود را از دست داده، در حالی که در آغاز، نوعی بدعت هنری به شمار می‌رفته است.

۱۹. معلم، حسین. **حکایت‌نامه**، تصویرگر بهرام خائف. طراح گرافیک کوروش پارسانژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۲. برنده جایزه اول بولونیا، سال ۲۰۰۳.

۲۰. لطف‌الله، داوود، سروده: **پرنده و فال**، تصویرگر بهرام خائف، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۲.