هنرمندی در خواب پروانه‌های رنگی

نگاهی به آثار بهرام خائف

کتابشناسی آثار تصویری بهرام خائف

۱. کتاب توکا، نوشته عباسی یمینی شریف، انتشارات کانون پرورشی کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۵۶ (قصه برای کودکان (برنده دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۸)

۲. ببرجوان و انسان پیر، نوشته جمشید سپاهی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۵۸ (قصه برای کودکان)

۳. آی ابراهیم، نوشته غلامرضا امامی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۰ (قصه برای کودکان)

۴. تشنه دیدار، نوشته رضا رهگذر، انتشارات کانون پرورشی کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۱ (قصه دینی برای کودکان)

۵. والعادیات، نوشته سید مهدی شجاعی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۳ (قصه دینی برای کودکان)

۶. سلمان، نوشته محمد صادق موسوی‌گرمارودی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۳ (قصه دینی برای کودکان)

۷. ایمان x ۸۱، نوشته:؟، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال؟ (قصه دینی برای کودکان)

۸.اصحاب فیل، نوشته محمد صادق موسوی گرمارودی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۳ (داستان دینی برای کودکان)

۹. خفتگان بیدار، نوشته محمدصادق موسوی گرمارودی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۳ (داستان دینی برای کودکان)

۱۰. برای پدربزرگ، نوشته جمشید سپاهی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۳ (داستانی برای کودکان)

۱۱. فیل در خانه تاریک، باز آفرینی ناصر ایرانی، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۶ (داستانی از ادبیات کهن برای کودکان)

۱۲. شش غزل از حافظ، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۷ (برنده دیپلم افتخار IBBY در سال ۱۹۹۰، شعبه امریکا)

۱۳. خورشیدی این‌جا ـ خورشیدی آن‌جا، سروده جعفر ابراهیمی (شاهد)، انتشارات کانون پرورشی کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۶۸ (مجموعه شعر برای کودکان)

۱۴. صدای آشنا، نوشته جعفر صارم صفاری،

انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، (قصه برای کودکان)

۱۵. دانه نی، نوشته بهرام خائف، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۷۳ (قصه برای کودکان)

۱۶. دنیای رنگین کمان، نوشته بهرام خائف، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۷۹ (قصه برای کودکان)

۱۷. هدیه یازده رنگ، نوشته بهرام خائف، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۷۹ (قصه برای کودکان)

۱۸. گفت و گوی رنگ‌ها، نوشته بهرام خائف، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۷۹ (قصه برای کودکان) ـ (برنده دیپلم افتخار IBBY در سال ۲۰۰۲)

۱۹. پاییزی‌ها، سروده مصطفی رحماندوست، انتشارات شباویز، سال ۱۳۸۰ (مجموعه شعر برای کودکان)

۲۰. گل لبخند و سلام، سروده مصطفی رحماندوست، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۸۰ (مجموعه شعر برای کودکان)

۲۱. این هم پول ماهی، نوشته ابراهیم زاهدی مطلق، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۸۱ (قصه برای کودکان)

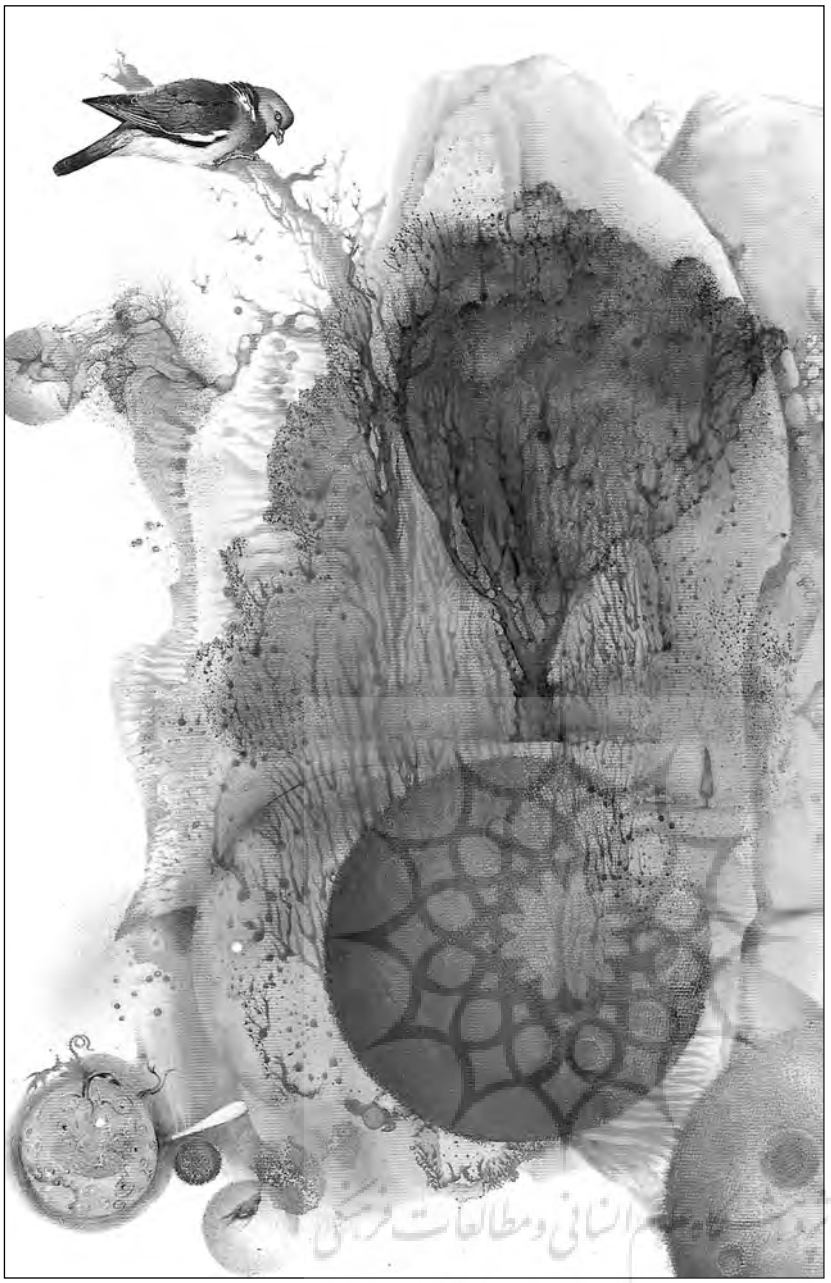
۲۲. حکایت نامه، نوشته حسین معلم، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۸۲ (مجموعه حکایت‌های کهن برای کودکان و نوجوانان ـ برنده جایزه اول بولونیا، بهترین کتاب به مفهوم مطلق، سال ۲۰۰۳)

۲۳. پرنده و فال، سروده داوود لطف‌اله، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۸۲ (مجموعه شعر برای کودکان)

۲۴. ما چند نفریم، نوشته بهرام خائف، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۸۲

به همراه تصویرگری کتاب‌های دیگری چون: ویتامین‌ها، دارمش دوست (سروده ایرج میرزا)، ایستاده بر خاک، جان جهان و نیز آثار شاعرانی چون: عطار، سعدی، فردوسی و مولوی

نام زنده یاد بهرام خائف، همواره به عنوان تصویرگری تاثیرگذار وبه یاد ماندنی، در ادبیات کودکان ایرانی به یادگار خواهد ماند. ابتدا به دلیل بهره‌گیری قدرتمندانه‌اش از ویژگی طراحی فیگوراتیو در تصویرگری و سپس به دلیل اهمیت دادن به تصویرگری ادبیات مستند (Non Fiction)، به ویژه در زمینه داستان‌های تاریخی و دینی وهم چنین تصویرگری کتاب‌های شعر و ویژگی طراحی فیگوراتیو در آثار خائف، آثاری که خود او نوشته و تصویرگری کرده است.



در بهره‌گیری از طراحی فیگوراتیو در تصویرگری، هیچ هنرمند دیگری هم چون خائف، جست و جو گرانه و پی‌گیر، کارش را دنبال نکرده است. هر چند رگه‌های بهره‌وری از ویژگی‌های طراحی را می‌توان قبل از هر کس، در آثار بهمن دادخواه و فرشید مثقالی دریافت، بازتاب این بهره‌وری در آثار خائف، پایدارتر و آشکارتر از دیگران است.

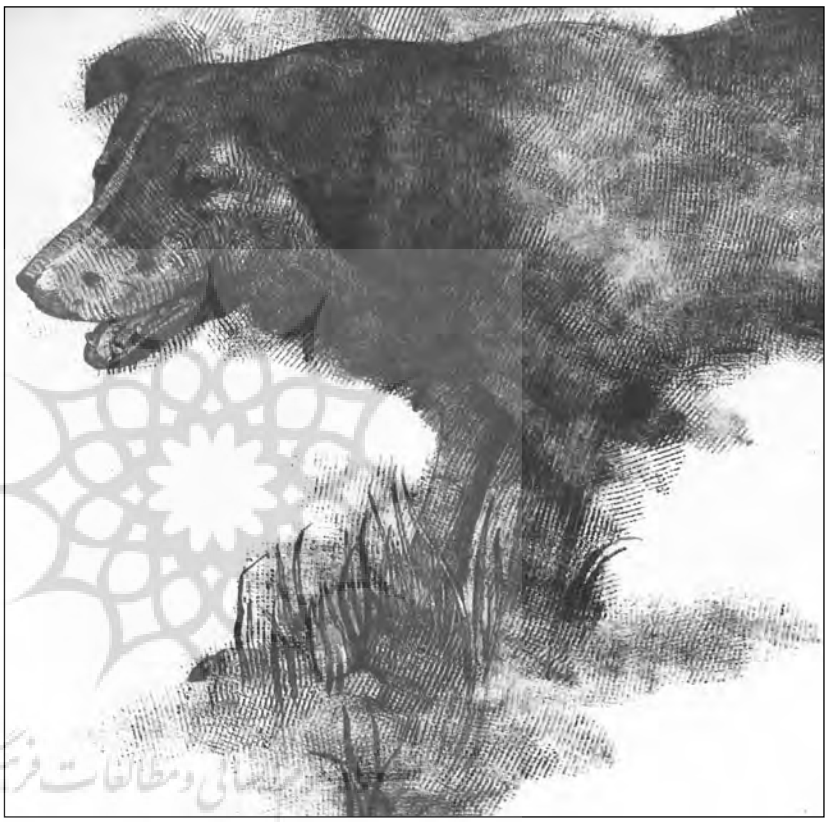
در نخستین دوره‌های تصویرگری در ادبیات کودکان، دو گرایش نزدیک به هم و موازی در کنار یکدیگر دنبال می‌شده است؛ یکی وفاداری به ابعاد واقعی درتصویرگری رئالیستی[1] در آثار بهمن دادخواه و دیگری گرایش فراوان به حضورانتزاع و خیال در آثار فرشید مثقالی. هر چند گرایش فراوان تصویرگران نسل‌های بعد به انعکاس خیال وانتزاع خود به خود، آنان را در مسیر طی شده فرشید مثقالی قرار می‌دهد، با وجود این، وفاداری بهرام خائف به حضور طراحی فیگوراتیو و نگاه واقعی به روایت‌های تاریخی، او را به یکی از پیروان توانمند بهمن دادخواه و شیوه تصویرگری واقعگرایانه‌اش تبدیل می‌کند؛ شیوه‌ای که به ناگزیر در گرایش به تصویرگری ادبیات مستند و واقعگرایانه مورد نیاز است و هر تصویرگری امکان ورود به این حوزه را در اختیار ندارد. تصویرگری کتاب‌های «توکایی در قفس»، «گیلان» و «سیبو و سار کوچولو»، توسط بهمن دادخواه نخستین جلوه‌های قدرتمند گرایش به تصویرگری واقعیگرایانه است که قبل از هر چیز، تسلط بر طراحی فیگوراتیو را طلب می‌کند و هر تصویرگر انتزاع‌گرایی به دلیل ضعف احتمالی در طراحی، به این روش علاقه‌مند نیست .

اتفاقاً بهرام خائف، تصویرگری نخستین کتاب خود، به نام «کتاب توکا» را با نیم نگاهی به

تصویرگری کتاب «توکایی در قفس» آغاز می‌کند، اما این کار را چنان مستقل و قدرتمند انجام می‌دهد که هیچ شکی در راه‌یابی تصویرگری تازه و توانمند در حوزه ادبیات کودکان باقی نمی‌گذارد. تصویرگری این کتاب، جایزه دیپلم افتخار بولونیا را در سال ۱۹۷۸ برای او به ارمغان می‌آورد .

بهرام خائف که تواناترین تصویرگر نسل دوم به شمار می‌رود، پس از انقلاب، به تصویرگری داستان‌های دینی و تاریخی روی می‌آورد و فعالیت‌هایش عمدتاً در انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان متمرکز می‌شود . گرایش به تصویرگری ادبیات مستند و دینی، قرار گرفتن در مسیر رودخانه‌ای است که تقدیر انقلاب، آن را رقم زده است و بعدها از بهرام خائف، تصویرگری روایتگر و تاریخ‌گرا می‌سازد؛ روایتگری که بدون بهره‌وری از قدرت طراحی و تسلط به روش فیگوراتیو، نمی‌توانست در چنین جایگاهی بنشیند. هرچند هنوز هم در این زمینه، خلأهای فراوانی در میان تصویرگران برجسته امروز کتاب‌های کودکان به چشم می‌خورد.

استفاده از ویژگی رئالیسم محض بیش از همه در کتاب «اندوه پدربزرگ» به چشم می‌خورد. خائف با استفاده از خطوط سیاه آب مرکب و قلم طراحی، توانسته به فضای درونی متن راه یابد و تصاویری از زندگی واقعی را در فضایی روستایی و با انسان‌های تیپیک به نمایش بگذارد؛ تصویرهایی که نمونه‌های نزدیک به آن را بیش از همه در آثار پرویز حیدرزاده می‌توان یافت. رعایت آناتومی و ابعاد واقعی عناصر تصویری، از ویژگی‌های اصلی پرداختنی به‌این روش به شمار می‌رود. استفاده از ویژگی رئالیسم محض در تصویرگری امروز، حتی در متن‌های واقعگرایانه ادبیات نوجوانان، بسیار نایاب است؛ به گونه‌ای که کمبودی جدی در این گرایش پدید آورده و در بسیاری موارد ادبیات واقعگرایانه، با تصویرگری‌های انتزاعی و اغراق‌آمیز در خیال و تفکیک روبه‌رو بوده است.



در بهره‌گیری از طراحی فیگوراتیو در تصویرگری، هیچ هنرمند دیگری هم چون خائف، جست و جو گرانه و پی گیر، کارش را دنبال نکرده است

بهرام خائف گرایش به تصویرگری به شیوه رئالیسم محض را با تدارک تصویر برای داستان‌های دینی ـ تاریخی دنبال می‌کند؛ با این تفاوت که از واقعگرایی ادبیات معاصر که در کتاب‌های «اندوه پدربزرگ» و «آی ابراهیم» به چشم می‌خورد، دور می‌شود و به نوعی بیان باستانی و آرکائیک، به ویژه در کتاب «اصحاب فیل» روی می‌آورد. هرچند در مرحله دوم تصویرگری خود، از روش واقعگرایانه، نیز دوری می‌جوید و به قله‌های تخیل و انتزاع در تصویرگری کتاب‌های شعر و آثاری که خود او نوشته، نزدیک می‌شود.

تصویرگری مجموعه داستان‌های دینی ـ تاریخی

گرایش به تصویرگری مجموعه کتاب‌های دینی ـ تاریخی پس از انقلاب در آثار بهرام خائف راه یافت. نگاه به تصویرگری در این مجموعه کتاب‌ها، با استفاده از خطوط محیطی که با رنگ پدید آمده، دنبال می‌شود. کارکرد رنگ در این مجموعه، بیش از آن که مشخص کننده فضای محدود در فرم‌ها و خطوط محیطی باشد، القاکنندهٔ حالت‌های عاطفی عناصر تصویری و نیز بازگشت به فضای قدیمی و تاریخی به شمار می‌رود. تسلط همه جانبه رنگ قهوه‌ای در این مجموعه آثار، به ویژه در پرداختن به پس زمینه تصاویر، یادآور فضای بومی و خاک گرفته‌ای است که از بیابان‌ها و صحراهای پهناور عربستان که روایت‌های مذهبی کتاب‌ها در آن جا شکل می‌گیرد، برمی‌خیزد و بر اندام‌ها و چین و شکن لباس‌های قهرمانان قصه می‌نشیند؛ ویژگی جالب توجهی که تقریبا در همه تصویرهای این مجموعه به چشم می‌خورد.

خائف کتاب‌های تشنه دیدار، والعادیات، سلمان، ایمان×۸۱، اصحاب فیل و خفتگان بیدار را با چنین رویکردهایی به تصویر می‌کشد. هرچند در کتابی چون اصحاب فیل، از ویژگی رئالیسم محض در تدارک تصویرها جلوتر می‌رود و با خلق چهره‌ها و اندام‌های سنگی، به اکسپرسیون موجود در تصویرها، هویت بیشتری می‌بخشدو از اندام‌های سنگی، تندیس هایی تنومند و پرقدرت، اما زوال‌پذیر و خردشونده می‌سازد. شاید به آن دلیل که تفاوتی میان اندام‌های مردم عرب با اهالی حبشه پدید آورده باشد. سنگواره‌های انسانی در این هیأت جدید، جانداری طبیعی‌شان را از دست داده‌اند و به مجسمه‌هایی سلطه جو و قدرت‌طلب، اما شکستنی و آسیب‌پذیر بدل شده‌اند. باز هم شاید به آن دلیل که تصویرگر خواسته است. هویت آنان را در نبردی شکست خورده، پیش از آن که از پای درآمده باشند، به نمایش بگذارد.

انبوه توده‌های در هم انسانی به عنوان سیاهی لشگر، به ویژه در کتاب والعادیات، صحنه نبردهای

کلاسیک و قدیمی را در فضایی خشک و بی آب و علف به خاطر می‌آورد و باز هم حضور مسلط تنالیته رنگ‌های قهوه‌ای، فضای حسی چنین فرایندی را قوی‌تر و پررنگ‌تر می‌کند. چنین رویکردهایی، از جمله در کتابی چون والعادیات، با تقطیع و مونتاژهای سینمایی همراه می‌شود؛ به گونه‌ای که تصویرهایی نزدیک و کلوزآپ از عناصر روایت، در مرکز توجه قرار می‌گیرد و صف طولانی مردان جنگی و یا نمازگزار، در تصویری لانگ شات و تمام نما، به چشم‌اندازی گسترده تبدیل می‌شود. چنین برش‌های تصویری آشکار، پیش از آن که براساس ضرورت‌های روایی متن صورت گیرد، بر نوعی کمپوزیسیون تصویری و مورد توجه خائف تأکید دارد و سبک و سیاق نگاه او را به مجموعه این تصاویر بازگو می‌کند. سراشیبی تند خط افق، با تاختن اسب‌هایی سراسیمه و سوارانی که با اشتیاق تمام به مصاف دشمنان خود می‌روند، نوعی روایت سینمایی پدید می‌آورد که انباشته از حرکت و بیان تاریخی است و بیننده را با خود به لایه‌های درهم گذشته سوق می‌دهد.

بینش دینی خائف، همواره نگاهی تاریخی دارد و به دور از دوگانگی در چهره، اندام‌ها و حالت‌های انسانی، در دو جبهه خیر و شر صورت می‌گیرد. خائف قضاوت نهایی عناصر انسانی اش را به عهده متن گذاشته و این تعادل آشکاری است که در آثار قدیمی و چاپ سنگی کهن دیده نمی‌شود؛ چرا که بیان‌های سنتی در روایت‌های تاریخی، سپاه دشمن را با چشم هایی بیرون جسته، سبیل‌های تابیده و چهره‌های خشن و ترسناک به نمایش می‌گذارد و سپاه خودی را با هاله‌های نور و معصومیت می‌پوشاند؛ رویکرد سمبلیکی که مثلاً در آثار علی‌اکبر صادقی، از جمله در کتاب «پیروزی» جلوه کرده است. در این کتاب، عنوان‌بندی دو سپاه «خوبی» و «بدی»، از همان ابتدا و مرزبندی محتوایی تصویر را به عهده گرفته و کنتراست شدیدی که دو نوع آرایش سپاه و چند و چون چهره‌هاشان گنجانده شده، نوع نگاه و ایدئولوژی تصویرگر را عریان می‌کند. اما نگاه بی‌طرفانه خائف در نمایش رویکردهای انسانی، از او روایتگری محض و تاریخ‌نگاری تماشاگر و اغلب منصف پدید می‌آورد که قضاوت درباره حق و باطل را به نویسنده و خواننده متن وامی‌گذارد. هرچند خائف چنین رویکردی را در کتاب «اصحاب فیل» تا اندازه‌ای در هم می‌شکند و به سپاهیان ابرهه که منادی باطل هستند، ابهتی سنگی و انعطاف‌ناپذیر می‌بخشد.

در یکی از تصویرهای کتاب والعادیات، با چهره‌های شکست خورده و پریشان سپاهیان خودی روبه‌رو می‌شویم؛ آن هم در فضایی شبانه و اندوه‌ناک؛ نمای چشم اندازی که هم می‌تواند به سپاه حق تعلق داشته باشد و هم سپاه باطل. فرآیندی که نتیجه‌اش را عمدتاً می‌توان از درونه متن بیرون کشید و به آن، بار محتوایی و معنایی بخشید. این همان برخورد قانع‌کننده‌ای است که از یک تصویرگر مستندگرا و تاریخ‌نگار می‌توان انتظار داشت.

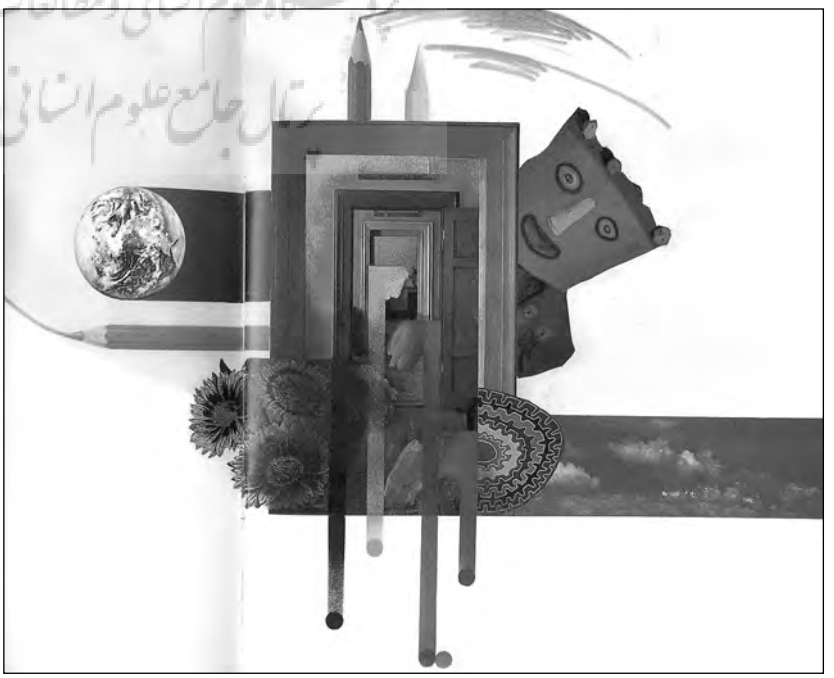
ویژگی دیگر خائف در تصویرگری این مجموعه از کتاب‌های دینی ـ تاریخی، استفاده‌های حسی از پس زمینه‌های یک دست و پهناور است. خائف پیش از آن که ضعف فضاسازی خود را مانند بسیاری از تصویرگران دیگر، با روی آوردن به معماری دیوارها، خانه‌ها و محله‌ها، برطرف کند، به طرح چهره‌های انسانی در برش‌های عمقی و پرسپکتیوهای محتوایی می‌پردازد و به خواننده

نشان می‌دهد که آن چه اهمیت دارد، رویداد تاریخ‌سازی است که در برخوردهای انسانی به وقوع پیوسته، نه نشانه‌های معماری و جغرافیایی آن.

نگاه انسان گرای خائف، در طرح مداوم اندام‌ها و چهره‌های انسانی و پس زدن جذابیت‌های رنگی، فرم گرا و معمارانه قرار دارد. هرچند گفت و گوی تمام این متن‌ها، به روایت‌های تاریخی دوران صدر اسلام تعلق دارد. با وجود این، اگر شرایطی پدید آمد که متن هایی متنوع، با برش‌های داستانی و تاریخی متفاوت، در اختیار خائف قرار می‌گرفت، بدون شک تصویرهای او نیز از این تکرار و یک‌نواختی خارجی می‌شد و اهمیت واقعی خود را در پرهیز از روایتگر محض بودن درمی‌یافت و به تصویرگری همه جانبه و حرفه‌ای در ادبیات مستند تبدیل می‌شد. چهره انسان‌های خائف، اگر چه همه جا سرشار از مهربانی، صلابت و جسارت توأمان است، همین نگاه انسان‌گرایانه خائف، به سبب محدود ماندن شرایط جغرافیایی و دوران تاریخی سبب شده که به نوعی طراحی تیپیک و تکراری روی آورد و از تنوع فرم، لباس، معماری و ملیت عناصر انسانی تصویرهای خود دور شود. البته، سال‌ها بود که صف خیر و شر در روایت‌های مذهبی، تنها با هاله‌های نور در اطراف معصومین و شمشیرهای آخته و چشم‌های دریده در میان سپاه غیر مسلمان مشخص می‌شد و این نشانه‌شناسی، به ویژه در کتاب‌های قدیمی چاپ سنگی و کتاب‌های منتشر شده از سوی محافل دینی مرسوم بود؛ آیینی که سال‌های طولانی در کتاب‌های مذهبی اروپایی نیز رواج داشت. تصویرگری هم چون صادق صندوقی، در تصویرگری متن‌های دینی پیش از انقلاب، هرچند توانست قالب‌های غیرواقعی و مبتدی مرسوم را کنار بگذارد، در دوری جستن از مطلق‌گرایی مذهبی و گرایش‌های تیپیک، هم چنان ناموفق بود و چنین ضعفی را بهرام خائف توانست با نگاه بی‌طرفانه و واقعگرایانه خود کنار بزند.

حذف نشانه‌های معماری و فضاسازی‌های محلی در این دسته از آثار خائف، حتی با حذف نشانه‌های سنگی و گیاهی همراه است.

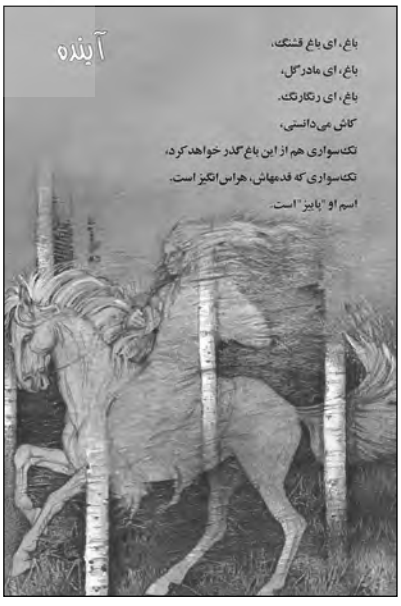
در آثار کدام تصویرگری از تاریخ اسلام می‌توان



این ویژگی را یافت که در کنار هر اعرابی، درخت نخلی سر به فلک کشیده و کوچه پس کوچه‌های گلی به نمایش گذاشته نشده باشد؟ در حالی که در هیچ کدام از کتاب‌های خائف، از چنین نمادهایی برای پرکردن سطوح تصویری و حفظ کمپوزیسیون‌های دیداری استفاده نشده و تنها در نمادهایی منحصر به فرد، برای معماری روایت داستانی مورد استفاده قرار گرفته است؛ آن هم در رویکری ساده و بدون شاخ و برگ. از همین روست که خائف به طرح «انسان»ها و حالت‌های انسانی بسنده می‌کند و به عنوان تصویرگری «انسان‌گرا»، به دنیای خط‌ها و رنگ‌ها پناه می‌برد.

در کتاب «آی ابراهیم» که نخستین کتاب خائف در دوران جدید کانون پرورش پس از انقلاب است، تسلط به طراحی در تصاویر کم‌تر به چشم می‌خورد و گرایش به رنگ و فرم و تا اندازه‌ای خیال، به فضای جنگ زده قصه راه می‌یابد. همین ویژگی را با گرایش کم‌تری در کتاب «تشنه دیدار» مشاهده می‌کنیم. مردی که در بیابانی بی‌انتها، در زیر تابش آفتاب غروب، بر شن‌زار راه می‌پیماید و یا چهره تکرار شده بلال در حال اذان گفتن که پژواک صدای او را در فضایی روحانی به نمایش می‌گذارد.

استفاده از ویژگی آبرنگ، بدون اغراق در زیبایی‌شناسی دیداری و یا ایجاد فضاهای ساده شده و بدون خط در اطراف فرم، از این مجموعه کتاب‌های خائف، آثاری یک دست و در خور توجه پدید آورده که می‌تواند سرمشق مناسبی برای تصویرگری ادبیات مستند به شمار آید. باستانگرایی و آرکائیسم نهفته در این مجموعه، در کارکرد مداوم رنگ‌های قهوه‌ای، بافت‌های بیابانی، تیپ‌های بومی، پوشش‌های محلی و نوع کنش‌های عناصر تصویری به چشم می‌خورد و تنها دوری از معماری و عناصر جغرافیایی است که در آثار او نمودی ویژه یافته و یا بدون اغراق به کار رفته است.



در تصویرگری کتاب «تشنه دیدار»، عمدتاً چهره‌های اصلی و قهرمان‌های مطرح رنگ‌آمیزی شده‌اند و بقیه در هاله‌ای از کم توجهی و بیرنگی قرار دارند؛ چهره‌هایی که تماماً در حس‌هایی چون تعجب، خشم، نزاع، تفکر و خستگی غوطه‌ورند.

همین ویژگی در کتاب خفتگان بیدار، با گرایش به سردیس‌های یونانی شکل گرفته و چهره مردم دوران دقیانوس، با پوشش‌هایی تاریخی و بلند، به سنگواره‌هایی محکم و بیرون کشیده شده از متن زمان تبدیل شده است. تنوع تیپیک چهره‌ها در این کتاب، ویژگی قابل توجهی است که در آثار هیچ تصویرگر دیگری دیده نشده و تنها در تلاش‌های مدیران صحنه در فعالیت‌های سینمایی به چشم می‌خورد. حتی سگ پنهان شده در غار نیز از قدرت طراحی و حس انسانی عمیق خائف برخوردار است و تصویرگر به او نیز به اندازه انسان‌های تاریخی متن ارزش بخشیده است.

اهمیت دادن به بافت تصویر نیز از رویکردهای ویژه‌ای است که در تصاویر متفاوت خائف، به شکل‌هایی متنوع مورد استفاده قرار می‌گیرد. کارکرد چسب چوب، با تحرک کاردک بر سطح آن، در کتاب‌های «اصحاب فیل»، «والعادیات» و «خفتگان بیدار» برجستگی‌های خاصی پدید آورده که با کارکرد رنگ قهوه‌ای کامل شده است. این رویکرد در کتاب‌های دیگری چون «دانه نی» و «کتاب توکا» نیز با کارکرد رنگ‌های شاد و خوشایند همراه است. چنین بافتی در کتاب «اصحاب فیل»، حسی سنگواره‌ای به تصویر بخشیده و صلابت چهره عبدالمطلب و سران قریش، با هیاهوی درهم پرندگان، سواران غرق در سلاح، اسب‌های عرق کرده، چهره‌های سنگی ابرهه و مردان جنگی اش، خانه‌های استوار با ترکیبی از رنگ سبز روی قهوه‌ای، در هم آمیخته است و حسی تاریخی و قدرتمند به بیننده می‌بخشد. تجسد مرگ، در چهره مردی از پای درآمده در بارگاه نجاشی، امپراتور حبشه، به اتکای طراحی پرهیبت سینمایی، بافت سنگی کارکرد رنگ‌های قهوه‌ای، سبز هوکر و قرمز آلیزاریش شکل گرفته و به تابلوهایی تمام عیار در ترسیم شکست‌پذیری قدرت‌های امپراتوری تبدیل

شده است.

کارکرد خطوط افقی با رنگ‌های اکر و قهوه‌ای سی ینا و برنت در کتاب‌هایی چون «والعادیات» و «تشنه دیدار»، به خلق نماهایی پانوراما منتهی شده که گستردگی بیابان‌های داغ، تشنگی مردان دور از خانه و عظمت صف سربازان جنگی را به تمامی به نمایش گذاشته است.[۲]

تصویرگری شعر در آثار بهرام خائف

بهرام خائف، هم چنان که در استفاده از ویژگی طراحی فیگوراتیو، در کتاب‌های دینی ـ تاریخی، با توانایی و قدرتمندی در خور توجهی عمل کرده است، در تصویرگری شعر، از نمادهای واقعی و محض دوری جسته و به بیان انتزاعی و خیال گرا روی آورده است؛ به گونه‌ای که در تصویرگری کتاب «شش غزل از حافظ»، به اوج زیبایی و تخیل در شعر دست می‌یابد و به یکی از برجسته‌ترین تصویرگران متن‌های شعر در ادبیات کودکان و نوجوانان تبدیل می‌شود.

بهرام خائف، مجموعه شعرهای «خورشیدی این جا ـ خورشیدی آن جا» را در سال ۱۳۶۸، «شش غزل از حافظ» را در سال ۱۳۶۷، «پاییزی‌ها» را در سال ۱۳۸۰، «گل لبخند و سلام» را در سال ۱۳۷۹، «پرنده و فال» را در سال ۱۳۸۲ و «دارمش دوست» را در سال ۱۳۸۱ تصویرگری کرده است. افزون بر آن، مجموعه شعرهای عطار، مولوی، سعدی و فردوسی نیز در آثاری جداگانه، توسط این هنرمند به تصویر کشیده شده است.

در تصویرگری کتاب «شش غزل از حافظ»، خائف یکی از زیباترین تصویرهای شعری را پدید آورده و با رویکردی سوررئالیستی و با استفاده از روش‌های چاپ دستی و ایجاد بافت‌های متنوع، به اوج زیبایی و خیال دست یافته است.

دیوان حافظ که سال‌ها با مینیاتورهایی رمانتیک و دور از متن همراه بوده و در نهایت هنرمند، تنها با نقوش تذهیبی و چاپ‌های مجلل آراسته شده است، در نگاه خائف، به آینه‌ای خوش نقش از پندارها و خیال‌های هزار رنگ حافظ تبدیل می‌شود و هر گوشه و کنار آن، شعر مستقلی را رقم می‌زند. خائف بی‌نیاز از آن که در تصویرگری شعری هم چون

«مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو»

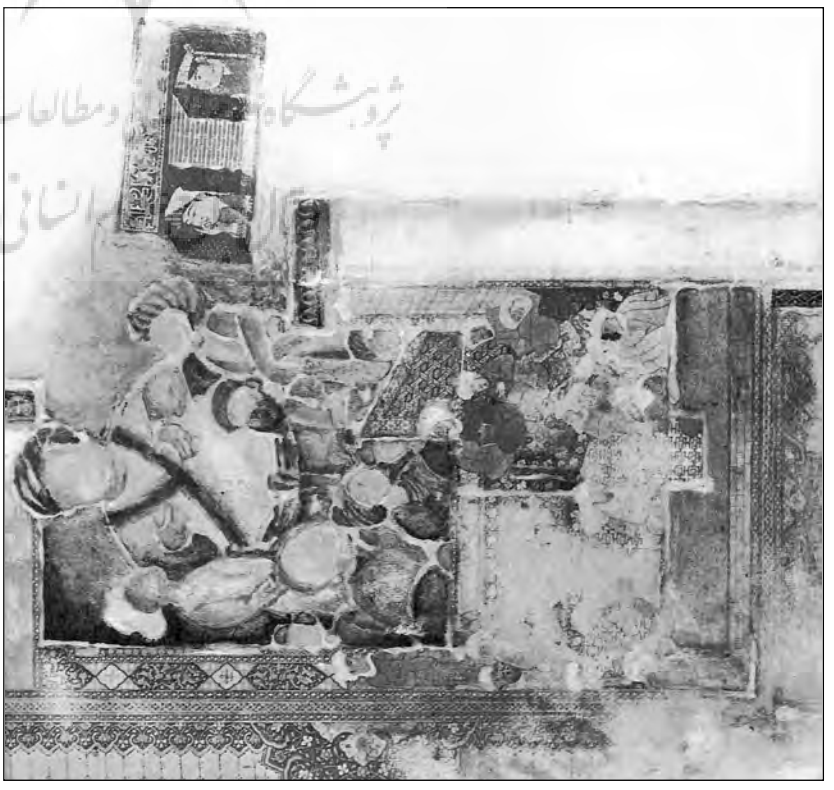
به تصویر کردن، ماه درشتی در آسمان و مردی داس به دست در میان گندم زار (آن چنان که در یکی از تصاویر مینیاتوری دیوان حافظ به چشم می‌خورد) روی آورد، به تصویری از ماه هلالی در میان توده‌های شهابی، جوانه گندمی با هاله‌ای سبز و کوچک در بالا و انبوه درختان سبز و شب زده بر زمینه‌ای پرتقالی بسنده کرده است و آن چه از شعر حافظ در آن باقی مانده، تداوم خیال و اندیشه‌ای است که رویکرد مستقل تصویرگر، به آن هویت و زیبایی بخشیده است. در این جا نیز نوع نگاه سوررئالیسی خائف و تکنیک پر از بافت و خیال‌انگیز او، حال و هوایی بس شاعرانه پدید می‌آورد.

در تصویرهای دیگر همین مجموعه، هم چنان با ایجاد بافت‌هایی پر از خیال با حضور سیاره‌ها و فضاهای گسترده، صخره‌های سر به فلک کشیده، درختانی پر از شاخ و برگ، پروانه هایی خوش نقش، رهلهٔ ماه و سر در آسمان برده روبه‌رو می‌شویم که هزار توی آن‌ها پر از نشانه‌های کوچک تصویری است با ابعادی در هم ریخته و غیر طبیعی که حوزه‌های خیال را گسترش داده است.

خیال انگیزی خوشایند و تکنیک قدرتمند خائف، دو ویژگی مسلط بر تصویرگری شش غزل از حافظ است که به خلق یکی از زیباترین آثار تصویری در زمینه شعر انجامیده است.

در تصویرگری کتاب «خورشیدی این‌جا، خورشیدی آن‌جا»، هم‌چنان جریان سیال ذهن است که در متن ابری رنگ‌ها دویده و لابه‌لای سایه‌روشن‌های آبی، صورتی و زرد کادمیوم به چشم می‌خورد. باقی گذاشتن رنگ دانه‌ها با ظرافت‌های کارکرد مداد رنگی بر سطوح آبرنگ تصویرها، سطوح ظریفی از نرمی خیال و دیدارهای پنهان را پدید آورده که با طراوت حضور برگ‌ها، چشم‌ها، جوانه‌ها، غنچه‌ها و خورشیدی درخشان

وفاداری بهرام خائف به حضور طراحی فیگوراتیو و نگاه واقعی به روایت‌های تاریخی، او را به یکی از پیروان توانمند بهمن دادخواه و شیوه تصویرگری واقعگرایانه‌اش تبدیل می‌کند



همراه شده است.

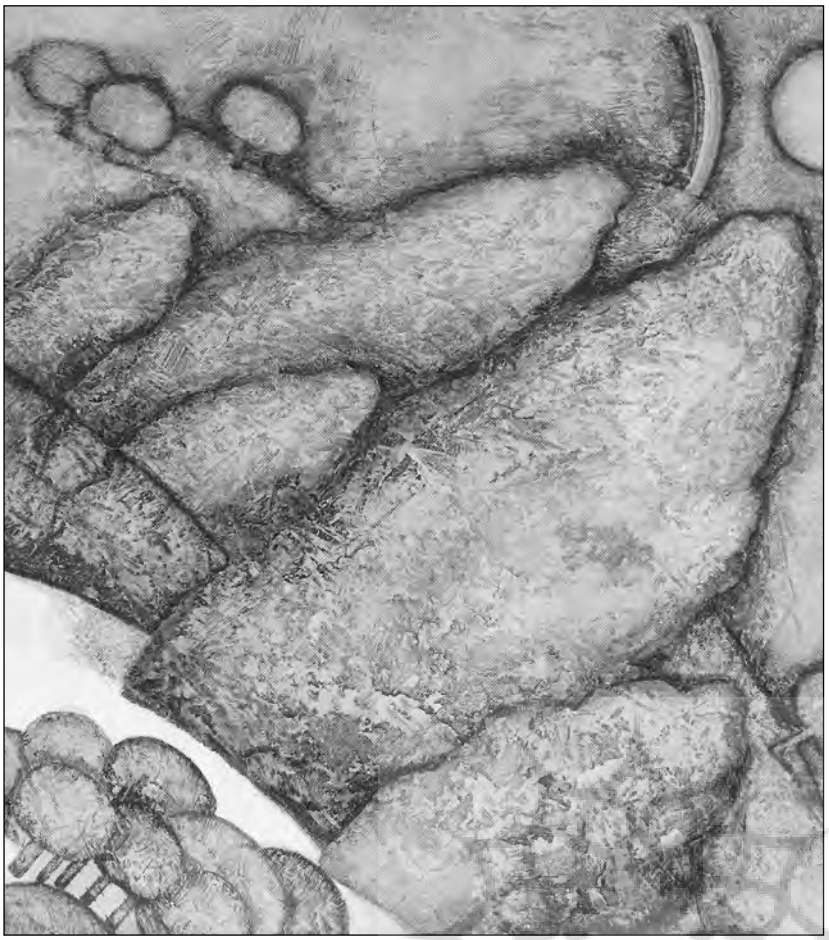
چنین حضوری، نشان دهندهٔ آن است که خائف، همان طور که در تصویرگری ادبیات مستند، به دقت تمام از عناصر واقعگرای تصویری بهره می‌جوید، در ترجمهٔ شعر به زبان رنگ نیز از پهنای خیال و ظرافت‌های شاعرانه‌اش بهره می‌گیرد، ظرافت‌هایی که یادآور کارکردهای ایهام، استعاره و ایماژ در شعر است.

خائف در تصویرگری کتاب «گل لبخند و سلام» و نیز کتاب «پاییزی‌ها»، از دو تکنیک نزدیک به هم بهره می‌گیرد که با استفاده از بافت مقوای رنگی، با کارکرد مداد رنگی و آکریلیک همراه است. شناور شدن ماهیان خوش پولک، در سطوح آسمانی شعرها، با ظرافت و تکنیک رنگی توانمندی هماهنگ شده است که در همهٔ آنها ناتمامی تصویرها و معلق ماندن آن‌ها در آبی آسمان و آبی دریا به چشم می‌خورد.

در کتاب پاییزی‌ها که ظاهراً نخستین حضور خائف در فضایی غیر از انتشارات کانون پرورش است، با تصاویری پربافت، برجسته و شناور در زمین و آسمان روبه‌رو می‌شویم که به تمامی در جهت گسترش خیال و ایماژهای شعری به کار گرفته شده‌اند. پرواز شکوهمند پرندگان در تلالوی آفتاب، آرامش کبوتران شعر در زمینه‌های آبی و سفید، رقص پولک برگ‌ها بر متن خزان دیدهٔ شعر و آخرین درخشش گل‌های سرمازده در جشن خداحافظی پروانه‌ها؛ همگی تداعی کننده ملاقات تصویرگری هستند که به دیدار شعرهای پاییزی رفته است.

پاییز خائف، در دل و جان شعرهای کتاب تنیده شده؛ از رنگ قهوه‌ای متن‌ها گرفته تا پرندگانی که با رنگ‌های اکر و قهوه‌ای و سپس آبی و سفیدبرفی تیتانیوم پوشانده شده‌اند، در عبور از پاییز به جانب زمستانی سفیدپوش که متن رنگی صفحات کتاب را در گوشه افق‌هایی دور ترک می‌کنند. همه عناصر گیاهی و جانوری تصویرهای این کتاب، رو به زرد شدن دارند؛ رو به مهاجرت، به دگرگون شدن رنگ و احساس. پاییز خفته در رنگ‌ها و طرح‌های این کتاب، به حدی پر از حس است که گاهی شعرها از رنگ و لعاب و تصویرها عقب می‌ماند و رنگ سفر و دگرگونی‌شان را مدیون درخشش تصویرهای کتاب‌اند.

و اما روی جلد کتاب پاییزی‌ها، حرف و حکایتی درخشان‌تر از همهٔ این جلوه‌ها دارد؛ پاییز به هیأت انسانی خزان زده، سوار بر اسبی با بال‌های افشان و دست و پایی لگدکوب برگ‌ها، به حرکت در می‌آید و تاخت و تاز خود را در میان تنهٔ سرمازدهٔ درختان، پروانه‌ها، پرنده‌ها، خیزران خشک و برگ‌های برهنه آغاز می‌کند. کتاب پاییزی‌ها، یکی از درخشان‌ترین و برجسته‌ترین آثار تصویرگری



در آثار کدام تصویرگری از تاریخ اسلام می‌توان این ویژگی را یافت که در کنار هر اعرابی، درخت نخلی سر به فلک کشیده و کوچه پس کوچه‌های گلی به نمایش گذاشته نشده باشد؟

خائف و دنیای تصویرگری برای کتاب‌های شعر است؛ پاییزی که مهاجرت ناگهانی و رنگ‌آمیزی شده خائف را با آواز قلم موها و طرح‌های شگفت انگیزش به خاطر می‌آورد.

تصویرگری خائف برای کتاب «دارمش دوست»، سرشار از حس‌ها و لالایی‌های مادرانه است؛ با گرایش بسیار به رنگ و لعاب سبز که در کنش‌های مادری با ترانه‌های سبزش نهفته است.

ترکیب‌ها و آرایش عناصر تصویری این کتاب، همه جا با حس‌های شاعرانه و غنی خائف همراه شده است.

در تصویرگری کتاب «پرنده و خال»؛ با خائف تازه‌ای روبه‌رو هستیم. تصویرگری که از تمام تجربه‌های پیشین تصویرگری اش کمک می‌گیرد و در خلق تصویرهایش، آمیخته از شوری سرشار، انگشت‌های رنگی اش را به کار می‌اندازد ولی ترس از ناپختگی و حضور ابتدایی انگشت‌های خام، به لایه‌های رنگی پرشتاب خود تحرک می‌بخشد و به گسترش حوزهٔ رنگ‌ها و فرم‌های رنگ‌آمیزی شده روی می‌آورد. در تصویر روی جلد این کتاب که در همه جا به یاری بافت‌های متفاوت رنگی پدید آمده، زنی را به هیأت آبی، نشسته بر صندلی تنهایی‌اش می‌بینیم که در پناه درختان رقصندهٔ پاییزی، به افق‌های دوردست نگاه می‌کند؛ تصویرگری رو به آینده‌اش.

شعرهای زیبا و سرشار از حس و حال این کتاب، سرودهٔ داوود لطف الله که بیانگر جهشی در خور توجه در مجموعه آثارش است، به تصویرگر امکان حضور در لایه‌های هزار توی رنگ و خیال را می‌بخشد. خائف برای خلق تصویرهای شاعرانهٔ این کتاب، هم چون سفالگری شیفتهٔ حجم و لعاب، با انگشت‌های توانمند، قلم موی بخشنده و حس ژرف شاعرانه‌اش به خلق تصویرهایی بیرون از صبر و شکیبایی ساختارگرایانه‌اش، روی آورده. خائف در

اهمیت دادن به بافت تصویر نیز از رویکردهای ویژه‌ای است که در تصاویر متفاوت خائف، به شکل‌هایی متنوع مورد استفاده قرار می‌گیرد

آخرین نوبت تصویرگری‌اش، هم چون عاشقی بیرون جسته از کالبد خستگی، به «سیم آخر رنگ»ها زده و روحیهٔ انسان گرا و اومانیستی اش را این بار با تنیدن انسان‌ها و پرنده‌ها در یکدیگر، به اوج شگفتی و دگرگونی رسانده است. حال و هوای تصاویر که تا اندازه‌ای فضای تصویرهای کتاب «افسانه» نیما، اثر بهمن دادخواه را به یاد می‌آورد، با انتزاعی کم نظیر و قدرتمند همراه است. خائف بی‌اتکای چندان به ظرفیت شعرها، مجموعه شعرهای رنگی خود را با استقلالی کم نظیر می‌آفریند که سرشار از کلافگی رنگ در خطوط کامواهای رنگی، کلاغ‌های منتظر، انسان‌های به در جسته از کالبدهای استخوانی و قاب‌های روزمرگی تجمع درختان پریشان در یاد و انتظار افق‌های نادیده در نگاه نشسته آدمی تنهاست. خائف در تصویرهای این کتاب، هم چون حافظ رها شده از «خرقه و پیمانه و می» به قلم‌مو و ظرافت و ساختار روی می‌آورد و دلتنگ از تسلط قوافی تصویرگری، رهاشده از خود و قیدهای رنگ و فرم، در فضایی سفید و بی انتها به جنب و جوش می‌پردازد. البته تصویرهای این کتاب، گاه به سلیقه‌های بزرگسالانه و هنرمندانه نزدیک‌تر است تا علایق کودکانه و نوجوان پسند و حتی تا حدودی از ایماژهای شعری کتاب هم دور می‌شود. با وجود این، هر یک از این تصاویر، تابلویی ماندگار است که به فضایی مدرنیستی نزدیکی بیشتری دارد.

به این ترتیب، حضور خائف در قلمرو ایماژهای شاعرانه، در هر یک از کتاب‌های شعری‌اش، با تکنیک‌ها و روش‌های تازه‌ای همراه است که به ترتیبِ خلقِ هر کدام، به اوج رهاشدگی و حس‌های شاعرانه‌اش نزدیک می‌شود. در این میان، تصویرگری دو کتاب «گل لبخند و سلام» و «پاییزی‌ها» با مشابهت هایی در نوع کار همراه است، اما فرایند تکامل و حتی اوج گرایش‌های هنرپذیری، در سیر مداوم آن‌ها موج می‌زند و سرانجام، به پرواز تصویرگر به افقی بی نهایت و بی‌تکلف می‌انجامد و هنرمند، به هیأت شاعری خرقه دریده و تارک پیمانه، در حال و هوای رنگ‌ها و حس‌های بی‌پایانش به پرواز در می‌آید.[۳]

نگاهی به آثار خودنوشتهٔ خائف

شاید به آن دلیل که نوشته‌های دیگران، خائف را به اندازهٔ کافی مجاب نمی‌کند، او در یک مجموعه اثر، شاید کمی خسته از سفارش‌های پیگیر در روایت‌های تاریخی، به تصویرگری متن‌های خودنوشته که بیش از پایداری به متن، به ذهنیت‌های رنگی خود او وابسته است، به خلق آثاری چون: دانهٔ نی، دنیای رنگین‌کمان، هدیه یازده رنگ، گفت و گوی رنگ‌ها و آخرین کتاب تصویری‌اش به نام «ما چند نفریم؟» روی می‌آورد.

کتاب‌هایی که صرف نظر از نزدیکی حال و هوای دو کتاب «رنگین‌کمان» و «گفت و گوی رنگ‌ها»، به یکدیگر، هر کدام آن‌ها حال و هوای ذهنی خاصی را به نمایش می‌گذارد. شروع این مجموعه، از تمایل به رویش و سبز شدن در دانهٔ نی آغاز می‌شود، سپس از قلمرو حکایت رنگ‌ها در کتاب‌های رنگین‌کمان، گفت و گوی رنگ‌ها و هدیهٔ یازده رنگ عبور می‌کند و در پایان به جایگاه آدمی در اجتماع‌های کوچک و بزرگ، در کتاب «ما چند نفریم؟» پناه می‌برد؛ خطِ حرکتیِ ساده‌ای از رویش تنهایی، به تکامل در حضور دیگران. کتاب «دانهٔ نی» به سبک و سیاق «کتاب توکا» و با اتکای فراوان به بافت پرگفت و گوی کاردک و چسب چوب، تصویر شده و شادابی رنگ‌های کم‌فام و ترکیب شده در سطوح برجسته را به نمایش درمی‌آورد. در این کتاب، زاویهٔ دید تصویرگر در جابه‌جایی عناصر تصویری، کارکرد رنگ‌های درخشان، بافت سنگی پس زمینه و جنب و جوش دانهٔ نی در لایه‌های خاک، حضوری برجسته و روایتگر دارد. دیرکرد باران، دانهٔ نی را در دامن عناصر چهارگانهٔ باد، آب، خاک و هوا به رقص

درمی‌آورد و دانهٔ نی برای ماندگاری خود، به تکثیری بی‌دریغ در آن‌ها دست می‌زند. کارکرد رنگ‌های اُکر، سبز هوکر و قهوه‌ای سی ینا و سوخته در لایهٔ بافت‌های برجسته و نگاه مایل تصویرگر به جهان، به نمایش تصویرهایی تازه و خوش‌آهنگ می‌انجامد. سفیدخوانی فراوان تصویرها با دشت‌های باز و تپه‌های گسترده‌ای همراه است که تمایل دانهٔ نی را به جاری شدن در فرم‌های پهناور و پرظرفیت رنگ‌ها و سطح‌های کوچک و بزرگ نشان می‌دهد.

در کتاب «گفت و گوی رنگ‌ها» سطوح سنگتراشی شده و معمارانهٔ تصویرگر، با کمک رنگ‌های زرد، آبی، قرمز و سیاه به نمایش درمی‌آید. نزاع سه رنگ اصلی زرد، آبی و قرمز برای تسلط بر قلمرو مستقل خود، آن‌ها را از پدیدهٔ رنگ‌های سبز گیاهان، نارنجی غروب و بنفش شگفت‌آور دور می‌کند و رنگ سیاه دنیای تنهایی‌شان را می‌آکند. سپس رنگ‌ها به گفت و گو درمی آیند و در گرایش شادی‌آوری به سوی یکدیگر، جهانی از پدیده‌های رنگین پدید می‌آورند. جهانی که با نگاه کنجکاوانه و غریب تصویرگر از دوربین تودرتوی رنگ‌ها در آخرین، خیال‌انگیزترین و زیباترین تصویر تخیلی هنرمند همراه است. در این جا نیز نگاه انسان‌گرای خائف، به رنگ‌های حضوری انسانی می‌بخشد و هر یک از آن‌ها در معماری انسان‌گونه‌ای، به گفت‌وگویی پرثمر دست می‌زند. هرچند پیش از این، در کتاب‌های فراوانی چون «زرد کوچولو، آبی کوچولو»ی لئولیونی یا «دنیای رنگ‌ها»ی نسرین خسروی با فلسفهٔ گرایش رنگ‌های تنها به سوی یکدیگر برخورد کرده‌ایم. رویکرد انسان‌گرایانه به این کنش، در کتاب گفت و گوی رنگ‌ها جلوه‌های تازه‌ای به همراه دارد.

در کتاب دنیای رنگین‌کمان، همین گفت و گو میان خانوادهٔ رنگ‌های سردآبی و رنگ‌های گرم قرمز، به چالش مشابهی می‌انجامد و سرانجام با گرایش آن‌ها به سوی هم، رنگ دلنشین بنفش، آن‌ها را از تنهایی درمی‌آورد. این بار ساختار رنگ‌های خانوادهٔ آبی و قرمز، از ویژگی‌های معمارانه‌ای برخوردار است و هر کدام از آن‌ها با تجسم شهری با قلعه‌ها و باروهای تنها و درهم تنیده همراهند که در نهایت، باز هم هیأت کلی آن‌ها

حضور انسان‌ها را به یاد می‌آورد؛ انسان‌هایی که با تمایل به یکدیگر، شهر زیبای رنگین‌کمان را پدید می‌آورند و خلأ حسی یکدیگر را می‌پوشانند. تسلط خائف در تجسم ساختارگرایانه و انسان‌منشانهٔ این دو کتاب، با رویکردی قوی در استفاده از فرم، رنگ و فضا همراه است و کم‌تر نمونه‌ای از آن‌ها را می‌توان در آثار دیگر تصویرگران ایرانی یافت.

در کتاب هدیهٔ یازده رنگ، رنگ سیاه توسط پدر، از جعبهٔ مداد رنگی کودکش کنار گذاشته می‌شود. پدر به کودک می‌فهماند که بدون استفاده از رنگ سیاه که به نوعی تداعی‌کننده اندوه، خشونت و تنهایی است، می‌تواند همهٔ شکل‌های دنیا را بکشد؛ و کودکی سیاه پوست را که مفهوم سیاه، همیشه همراه آن‌ها بوده است. چنین تداعی خوشایندی، از آن جا که شب نیز سرشار از حس و رنگ است و کودک سیاه پوست نیز قلبی پر از رنگ و طراوت دارد، پیام ماندگاری است که از متن و تصویرهای این کتاب برمی خیزد. از سویی دیگر،

خائف به این نکتهٔ تکنیک در دنیای نقاشان اشاره می‌کند که رنگ سیاه، ترکیبی از همهٔ رنگ‌ها و در دل سیاهی، رنگ‌های دیگری نهفته است.

و اما در کتاب «ما چند نفریم؟»، خائف با رویکردی نیمه هنرمندانه ـ نیمه فلسفی، به جایگاه خالی هر واحد انسانی در اجتماع کوچک و بزرگ اشاره می‌کند؛ نگاهی که پیش از اتکا به سطوح هنری، به جهان‌بینی تصویرگری کنجکاو و درگیر با جهان ذهنی خود و دیگران اشاره دارد. و این که غیبت هر انسان در مجموعه اجتماعی خود، لکه‌ای سفید و خالی به جای می‌گذارد که تداوم فرم و رنگ را قطع می‌کند. قطعه‌ای از پازل پیچیده اجتماع که جای خالی هر قطعه، لکه‌ای بدون رنگ و غیرفعال پدید می‌آورد.

و سرانجام، جای خالی خائف است که جدول رنگ‌ها را در دنیای تصویرگران امروز سرزمین‌مان ناتمام گذاشته است؛ در جدولی از آخرین چالش‌های فکری تصویرگری خلاق و پرجنب و جوش.

تلاش برای آن که تصویرگر، خود نقش نویسنده و آفریننده تصویرهای خود را به عهده بگیرد، در وجود هنرمندانی چون لئو لیونی، اریک کارل، موریس سنداک، شل سیلوراستاین و هم چنین نورالدین زرین‌کلک، پیش از این دیده شده است،

ولی بدون شک، چنین پدیده‌ای در سرزمین ما بسیار کم‌یاب و انگشت‌شمار است. بهرام خائف، با توجه به چالش‌های ذهنی خود که سرشار از خیال‌انگیزی رنگ‌ها و تحرک فرم هاست، به این خلأ توجه داشته و آثار باارزشی که متکی بر اندیشه‌های خود اوست، پدید آورده؛ اندیشه هایی که بیش از اتکا به روایت‌های داستانی و متن‌های ادبیات کودکان، به جریان سیال ذهن او وابسته است و دنیایی که خود آن را برای کودکان تدارک دیده.

نگاهی به دیگر آثار خائف

نگاهی انتزاعی خائف را در نخستین کتاب او، به نام «کتاب توکا» می‌توان یافت؛ نگاهی بس کودکانه، رنگ‌اندیش و آمیخته با تعلیق در کتابی که از تکنیک و تخیل درخور توجهی برخوردار است. بنابراین ناپختگی خامی که در نخستین آثار تصویرگران به چشم می‌خورد، تقریباً در آثار او دیده نمی‌شود، هر چند رگه‌های مشخصی از تجربه‌گرایی او در کتاب‌های «ببر جوان و انسان پیر» و نیز «آی ابراهیم» قابل دریافت است. جالب آن که نخستین نگاه رئالیستی و واقعگرایانهٔ خائف، در دومین کتاب او به نام «ببر جوان و انسان پیر» به چشم می‌خورد که تفاوتی فاحش در تکنیک، نوع نگاه و روش تصویرگری، در حد گرایش از انتزاع به واقع‌گرایی، با کتاب پیشین او دارد. اما نکته مورد توجه دیگر، آن که نوع نگاه واقع‌گرایانهٔ خائف در این کتاب که دومین کتاب تصویرگری اوست، مبنای نگاه و تکنیک تصویرگری او در کتاب‌های بعدی قرار می‌گیرد و تصویرگری نزدیک به هشت کتاب دیگر را که به آثار پس از انقلاب او با زمینه‌های تاریخی ـ مذهبی تعلق دارد، به وجود می‌آورد؛ تأثیری که خائف را تا مدت‌های طولانی نزدیک به هشت سال درگیر تصویرگری ادبیات مستند، مذهبی و تاریخی می‌کند و زمینه‌ای بسیار قوی و توانمند برای طراحی فیگوراتیو برای او فراهم می‌سازد و تا آغاز تصویرگری کتاب «فیل در خانهٔ تاریک» ادامه می‌یابد.

در تصویرگری کتاب «ببر جوان و انسان پیر» که با روش چاپ دستی با اسفنج و با ویژگی تکنیک نزدیک به اربراش صورت گرفته، رگه‌های قدرتمند طراحی فیگوراتیو در اندام درشت گاومیش‌ها، درختان فرورفته در غبار و مه و طرح انسان‌ها به چشم می‌خورد؛ هرچند خالی از حس‌های تجربه گرا و آزمون‌های نخستین او برای دست یافتن به تکنیک‌های درخور توجه نیست. ابعاد عناصر تصویری در این کتاب، واقعی است و همان گونه که اشاره شد، اساس تصویرگری خائف را برای دورانی نسبتاً طولانی پایه‌گذاری می‌کند.

در تصویرگری کتاب «فیل در خانهٔ تاریک» که در سال ۱۳۶۶ صورت می‌گیرد،خائف بار دیگر به تصویرهای انتزاعی و نزدیک به شعر و عرفان علاقه نشان می‌دهد؛ هرچند ویژگی تصویرهای این کتاب، با «کتاب توکا» تفاوتی چشمگیر دارد. به این ترتیب، دو کتاب نخستین خائف، سرمشق دو خط مسلط تصویرگری او در کتاب‌های بعدی قرار می‌گیرد. ابتدا روش واقعگرایانهٔ او در تصویرگری ادبیات مستند و سپس روش خیال گرا و انتزاعی او در تصویرگری کتاب‌های شعر و آثار نوشته شده توسط خود او که پس از دوران نخست شکل می‌گیرد. به این ترتیب، تصویرگری کتاب «فیل در خانه تاریک»، از دو نگاه شاعرانه و عرفانی او برخوردار است که تأثیر هر کدام از آن‌ها در آثار بعدی خائف چشمگیر و قابل تأمل است.

در تصویرگری این کتاب که بازآفرینی تازه‌ای از روایت «فیل و کوران» مولوی است، خائف با استفاده از روش رنگ و روغن و ایجاد بافت‌های چندگانه و کلاژهای تصویری، به تدارک نوعی تصویرگری سنتی و متأثر از نگارگری نزدیک می‌شود؛ تأثیری که تقریباً در دیگر آثار او به چشم نمی‌خورد و تنها رگه هایی از آن در تصویر کردن ادبیات کهن، از جمله آثار سعدی، مولوی و فردوسی، به نوعی از این تجربه، یاری می‌جوید. گرایش به فضاها و فیگورهای کهن، در کنار تصاویری واقعی و ابعاد رئالیستی برخی از عناصر تصویری، از جمله تصویر فیل قصه، نوعی هم نشینی تصویرگری به روش مینیاتور و تصویرگری رئالیستی به وجود آورده و این کنش هوشمندانه‌ای است که عیناً نویسنده کتاب نیز به آن دست یافته و همین همنشینی در روایت متن، با استفاده از شخصیت راوی قصه و پل زدن به حکایت‌های کهن، روی می‌دهد.

در تصویرگری کتاب «این هم پول ماهی»، با نوعی اغراق تصویری در شخصیت‌های انسانی و حیوانی و نیز گرایش به فرم و انحنای خطوط و گسترش سطوح رنگی رو به رو می‌شویم که در آثار خائف کم سابقه است. چنین گرایشی به اغراق و رنگ اندیشی، تصاویری حالت‌گرا و پرتحرک پدید آورده که به ویژگی کاریکاتورهای کودکانه و پرآب و رنگ تبدیل شده است؛ رگه هایی که پس از آن در کتاب حکایت نامه، به درخشان‌ترین نوع طنز و بیان‌گرایی اغراق‌آمیز و سرشار از احساس و انتزاع و مضحکه تبدیل می‌شود.

گرایش به طراحی و کاریکاتوریستی و طنزآمیز، به خلق چهره‌هایی قلمی و پر از نیشخند، در کتاب «حکایت‌نامه» انجامیده و تصویر کردن انسان‌هایی تیپیک را در حالت آدم‌های خسیس، تن‌پرور، مضحک، رند و لوده دنبال کرده است؛

اتفاقی که دقیقاً شایستهٔ کتابی با مضمون حکایت نامه است و عرصهٔ آزمونی تازه برای هنرنمایی‌های تصویرگری هم چون بهرام خائف که نمونهٔ آن در دیگر آثار او، هم چنان نایاب و شگفتی‌آفرین است. تصویرهایی تازه و پرجنب و جوش و هماهنگ با متنی در این کتاب، همراه با لی اوت و چاپی درخشان و کهنه‌گرا، سبب شده تا مجموعه تصویرها و آرایش کتاب، عنوان بهترین کتاب به مفهوم مطلق را در نمایشگاه بولونیای سال ۲۰۰۳ از آن خود کند و پس از دوره‌ای نزدیک به یک دهه، بار دیگر کتاب از ادبیات کودکان ایران در نمایشگاه بولونیا به موفقیتی درخور توجه دست یابد (کتاب فلزها، اثر بهزاد امین‌سلماسی در سال ۱۹۹۱، جایزه ارزنده «توجه ویژه» بولونیا را به خود اختصاص داده بود). و این آخرین قلهٔ درخشانی است که بهرام خائف، پیش از پرواز ابدی‌اش در می‌نوردد؛ هر چند دو کتاب بعدی او به نام‌های «پرنده و فال» و «ما چند نفریم؟» نیز هر کدام از ویژگی درخور توجهی برخوردارند.

بهرام خائف در آخرین نگاه

خائف، همواره به عنوان تصویرگری پرکار، خاموش، کم ادعا و فروتن جلوه کرده است؛ هرچند که آثار تصویری‌اش پر از جنب و جوش، خیال و شگفتی است. تلاش ۲۵ ساله او در تدارک تصویر برای کتاب‌های کودکان و نوجوانان، با موفقیت‌ها و جاذبه‌های درخشانی همراه بوده است، دیپلم افتخار بولونیا در سال ۱۹۷۸، دیپلم افتخار IBBY در سال‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۲ و جایزهٔ بهترین کتاب به مفهوم مطلق در نمایشگاه تومای ۲۰۰۳، برجسته‌ترین موفقیت‌های جهانی او به شمار می‌روند. از سوی دیگر، دلبستگی و علاقه‌مندی خائف به هنر نقاشی و خط اندیشیِ هنرمندانه‌اش در طراحی فیگوراتیو، از او تصویرگری مسلط و توانا پدید آورده که دو روش واقعگرا و خیال‌اندیش را در دو خط پیاپی، در تصویرگری دنبال کرده است. از سوی دیگر، تدارک متن برای کتاب‌هایی که خودش تصویر کرده، اتفاقی است که در میان تصویرگران ایرانی، بسیار اندک است و کم‌تر نشانه‌هایی از آن به چشم می‌خورد؛ اتفاقی که نشانگر وجود اندیشه‌ای توانا و جست و جوگر در اوست.

خائف هنرمندی است که تصویرگری را به طور حرفه‌ای دنبال کرد و تا آخرین روزهای تلاش خود، با موفقیت‌ها و فرایندهای خلاق در آثارش روبه‌رو بود؛ هرچند برای مدتی، پذیرش آثار سفارشی و یک‌نواخت، ذهن خلاق او را از بازآفرینی‌های هنرمندانه دور کرد.

هنرمندی که سرانجام در خواب پروانه‌های رنگی‌اش حضور یافت و آسمان نگاهش هزار رنگ شد پر از ستاره و رنگین‌کمان.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ در این جا، هرگاه اصطلاح «رئالیسم» یا «رئالیسم محض» مطرح می‌شود، منظور ویژگی‌های رئالیسم به عنوان یک سبک (Style) نیست، بلکه استفاده از رئالیسم به عنوان یک روش (Method) مورد توجه است.

۲ ـ هم چنین، مراجعه شود به مقاله «نگاهی به ۴ دهه تصویرگری کتاب کودک در ایران ـ دهه ۶۰»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۶۹، تیرماه ۸۲

۳ ـ هم چنین مراجعه شود به مقالهٔ «تصویرگری شعر در ادبیات کودکان»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۶۴، بهمن ۸۱