پنجره هایی به سوی زندگی مردم

نامی پتگر

پدرم از شاگردان میرمصوّر ارژنگی است و تعلیمات اصلی را تحت نظارت این استاد در تبریز آموخت و در سنین جوانی به تهران آمد. با اینحال نمی توان گفت که ا- پتگر پس از آمدن به تهران و اشتغال به تحصیل در مدرسهٔ هنرهای مستظرفه و دیدن آثار کمال الملک و علی محمد حیدریان و شیخ اسماعیل آشتیانی، از آنان تأثیری نگرفت. او همواره بی تعصب هر جا که صدای پای هنر را می شنید بی تاب به آن سو می شتافت و اختلافات را کنار می گذاشت و صاحب هنر را تحسین می کرد. حداقل این تأثیرپذیری، دورهٔ کوتاهی از فعالیت هنری او را شامل می شود، یعنی از سال ۱۳۱۹ تا سال ۱۳۲۴ هجری شمسی. از آثار معروف این دوره می توان از تابلوی «خیابان سرچشمهٔ تهران» یاد کرد. می دانیم که استاد شیخ اسماعیل آشتیانی تابلویی دارد با نام «چهارراه گلوبندک» که حدود پنج سال قبل از تابلوی سرچشمهٔ پدرم ساخته شده است. مطمئنم که پدرم این تابلو را دیده بود. و چه بسا هماوردی با استاد پیشکسوت می توانسته است یکی از انگیزه های دست یافتن به پیروزی در تابلوی «خیابان سرچشمه» باشد. این دو اثر را قیاس می کنیم.

پدرم ا- پتگر تابلوی، «خیابان سرچشمهٔ تهران»را در سال ۱۳۲۲ از پنجرهٔ اتاق خودش که در طبقهٔ دوّم ساختمان مشرف به خیابان بود نقاشی کرده است و زندگی روزمرّهٔ شهروندان را با توصیف دقیق جزئیات به تصویر کشده است. تابلوی «چهارراه گلوبندک» اثر استاد آشتیانی را از نظر ترکیب بندی مورد مطالعه قرار می دهیم. پلان اوّل فقط شامل یک سوّم سمت چپ بوم می شود و در آن گوشهٔ بنای قدیمی یک کاروانسرا مشاهده می شود که به پشت بامهای یک گرمابهٔ بزرگ نیز شبیه است. بقیهٔ پلان اوّل، سطح زمین جلوی کاروانسراست با دو شتر نشسته و یک الاغ و دو مرد جوان که با هم صحبت می کنند. چهارراه خلوت است و حال و هوای یک چهارسو را ندارد. آن سوی

خیابان، ساختمانی دو طبقه با شیروانی و دو مغازه در پایین خود، پلان دوم تابلو را تشکیل داده است. تابش آفتاب بر آن و همچنین بر چادرهای راه راه مغازه‌ها، ما را به یاد ساختمان و چادرهای مغازه‌های تابلوی «خیابان سرچشمه» اثر پدرم می‌اندازد. ولی پنجره‌های بی‌شیشه و بی چهارچوب طبقهٔ دوّم، این ساختمان را خالی از سکنه می‌نمایاند. ساختمانهای خلوت خیابانی که از چهارراه به سوی شمال می‌رود، به همراه سلسله جبال دوردست، پلان سوّم را تشکیل می‌دهد که در بخش برخورد با پلان وسط، دو شقه و غیریکپارچه دیده می‌شوند. وجود الاغ، شتر، درشکه با درشکه‌چی و اتومبیلی که روبروی ساختمان پلان وسط، کنار خیابان پارك شده است نیز حالت مونتاژ وسایل مختلف و متضاد نقلیه در کنار هم را تشدید می‌کند. البته ساخت و ساز و رنگ آمیزی ناتورالیستی این اثر بسیار استادانه است. در قیاس با «خیابان سرچشمه» کار پدرم، انسان کاملاً احساس می‌کند که اثر بعدی متمّم و مکمّل اثر قبلی است. انگار استاد بعدی کاستیهای کار استاد قبلی را دیده و درك کرده و در کار خود کوشیده است که این کاستیها تکرار نشود و به این نیز اکتفا نکرده، بلکه کمال و انسجام خاصی به کمپوزیسیون تابلوی خود بخشیده است.

در مواجهه با تابلوی «خیابان سرچشمه» ما شاهد تابش آفتاب درخشان تهران هستیم. آفتاب و ساختمانها به تنهایی مهمترین معرفی کننده‌های تهران هستند. پرسپکتیو منظره به نحوی است که تمامی روی پشت بامهای پلان اوّل در سطح مستوی تابلو با عرض حدود یک سانتی متر طراحی شده است؛ زیرا سطح پشت بام بسیار نزدیک به افق دید نقاش بوده است. لذا خط بالای ساختمانهایی که چندین ده متر در سمت راست تابلو از بیننده دور می‌شوند، در بخش روبروی بیننده و نیز بخشی که ضلع دیگر بناها به داخل کوچه می‌روند، روی یک خط افقی امتداد می‌یابد. جمعیت داخل پیاده‌رو از راست تا چپ، پلان اوّل را تشکیل داده است -جمعیتی حدود هفتاد نفر (تعداد آدمها در تابلوی «چهارراه گلوبندك» فقط دوازده نفر است.) با کمپوزیسیونی که به یک اندازه طرح و برنامه ریزی شده و در عین حال خودجوش است، دیده می‌شود. حدود هشت باب مغازه با چادرهای آفتابگیر رنگی که زیر هر کدام از آنها جنب و جوش خرید و فروش محسوس است، به همراه پشت بام و شیروانی مغازه‌ها، پلان دوّم را تشکیل داده است. یک شیروانی طولانی و چهار ایوان بزرگ پلان سوم را تشکیل می‌دهد و پشت همهٔ اینها کوهستانی خیالگونه که بخشی از آن پشت دودهای سیاه و سفید دو دودکش یک مغازهٔ آهنگری پنهان شده است پلان چهارم را تشکیل می‌دهد. بیش از یک سوّم مساحت بوم به آسمان بخشیده شده است- آسمان آبی منفصلی که به خاکستریهای متلوّن نزدیک است، آسمانی که به همراه دورنمای پشت بامهای خلوت خود، کنتراست جالبی با شلوغی و ازدحام خریداران میوه و غیره در پیاده‌رو و خیابان پایین صحنه ایجاد کرده است. گویی زندگی نه فقط در انسانها، بلکه در آجرها، تیر پاهای چراغ برق و سیمهای نازکشان، اعلانات فرسودهٔ چسبیده به جَرزها و خطوط موازی و رنگین چادر مغازه‌ها نیز جریان دارد. نکته‌های ظریف مردم شناسانه، بدون آنکه انگیزهٔ اصلی نقاش باشند، به طور ضمنی در گوشه و کنار به چشم می‌خورند: کوشش فیزیکی باربری که گاری قالیها را به دنبال می‌کشد، تنبلی درشکه‌چی در نحوهٔ نشستن روی جایگاه خود و پاسخ دادن بی‌اعتنا به سؤالهای مشتریهایش، شیطنت کودکان و پرس و جوی خریداران میوه، خریدارانی از اقشار مختلف جامعه با فروشندگانی که جایی در مغازه و جایی دیگر در چرخ میوه فروشی و جایی دیگر، روی الاغ، متاع خود را عرضه می‌دارند، با ولوله‌ای

که سایه های دقیقاً محاسبه شدهٔ آنان روی زمین و اشیا ایجاد کرده است، همه و همه، آنچنان شور و حیاتی به صحنهٔ پانوراماى تابلو می بخشد که در نوع و سبک خود بی نظیر است.

در ملاقاتی که در سال ۱۳۴۹ با شیخ اسماعیل آشتیانی داشتم، استاد پیر، لبخندزنان، از چیره دستی پدرم صحبت می کرد و خودش می گفت: «تابلوی خیابان سرچشمهٔ ابوی شما از تابلوی چهارراه گلوبندك من، هم گیراتر و هم شیرینتر است.» و سپس اضافه نمود: «این دو برادر از همان اوان ورود خود به تهران، استعداد خارق العاده ای نشان دادند و من شخصاً چه در برابرشان و چه پشت سرشان، همواره، پیگیری و صمیمیت آنها را تحسین کرده ام.»

در نمایشگاهی که پدرم از هشتاد تابلوی خود در سال ۱۳۴۳ تشکیل داده بود، از شاگردان کمال الملک و استادان پیشکسوت، فقط استاد آشتیانی با وجودی که مسنّ و خمیده بود -به تماشای آنها آمد و به دقت همهٔ آثار را مشاهده کرد و زمانی که در برابر چند تابلو به شیوهٔ امپرسیونیستی، پدرم نظر او را دربارهٔ شیوه های نوتر در کار خویش سؤال کرد، سر خود را به علامت تائید تکان داد و با لبخند چند تابلوی قدیمیتر پدرم را نشان داد و گفت: «چونکه صد آمد، نود هم پیش ماست.»

بعد از دورهٔ آکادمیک و «تابلوی خیابان سرچشمهٔ تهران» با شروع سالهای ۱۳۲۵ و ۱۳۲۶، و تا سال ۱۳۳۴، دورهٔ دیگری در آثار پدرم آغاز می شود. و پدرم مجدداً به قلمهای آزادتر منبعث از تعلیمات میرمصوّر باز می گردد -به جسارتهای قومی خود و گرایشهایی که به گرایشهای نقاشان رئالیست روسیه نزدیکتر است تا نقاشان رئالیست اروپا: چشم اندازهایی با آفتاب گرم آسیایی و مخصوصاً خاورمیانه ای، و پنجره های گسترده ای به سوی زندگی مردم کوچه و بازار، کارگران، زحمتکشان، فروشندگان دوره گرد، زنان خانه دار، روستاییان در راه بین شهر و ده، سقّاها و فروشندگان آب آشامیدنی، نوجوانان میوه فروش و پیشخدمت.

۱- پتگر در سالهای ۳۰ تا ۳۴ دو پردهٔ پر کار به نامهای «بازار صاحب الامیر تبریز» و «محلّهٔ گازران تبریز» را با بررسی طرحها و اتودهایی که قبلاً از آن شهرها و محلّه ها داشت، و مخلوط کردن آن اتودها با مدلهای زنده ای که به گونهٔ منفرد در برابر خود می نشاند ولی در بافت کمپوزیسیون کلّی اثر جا می داد، به پایان رساند. در این دو اثر، ما به اهمیتی که او برای شخصیتها و الگوهای رفتاری انسانها نسبت به شرایط محیطیشان قائل شده است پی می بریم. در قیاس با «خیابان سرچشمه» این دو اثر بیشتر به شیوهٔ شخصی پدرم نزدیک است و تعلّقات خاطرش را به تیپ شناسی و رفتارشناسی مردم، به همراه حساسیت بصری او به رنگ و بافت رنگ و آنچه می توان «رئالیسم بصری» نامید، بهتر بیان می کند. در این دو پرده، تفسیر رئالیستی ویژه ای از زندگی هموطنان می توان دید. پدرم نه، به رئالیسم سوسیالیستی نقاشان روسیه، بلکه به همدردی آن هنرمندان با مردم و شور حیات و سرزندگی انسانهای قانع و زحمتکش تعلّق خاطر داشت و در این زمینه آثارش تغزلیتر و فرخنده حالتر از آثار هنرمندان روس است. در آثار او می توان این جملات را خواند: «اگر رنج اجتناب ناپذیر است، شادی از آن اجتناب ناپذیرتر است. اگر مرگ اجتناب ناپذیر است، زندگی از آن اجتناب ناپذیرتر است. اگر ظلم هست توفیق استغنای طبع نیز هست. اگر بی عدالتی هست، توفیق رضا نیز هست. زندگی ممکن است برزخی باشد، ولی دوزخی محض نیست -همانگونه که بهشتی محض نیز نیست.» در رنگ آمیزی تابلوهای «محلّهٔ گازران» و «بازار صاحب الامیر» جلوهٔ رحمت خداوندگار جاری و ساری است. در الگوی رفتاری و چهره های نجیب

آدمها تحقق این بیت حافظ مشاهده می شود که:

رضا به داده بده و ز جبین گره بگشای
که بر من و تو در اختیار نگشاده است

او در بهترین و صمیمی ترین آثارش، همانند «گوشه های حیاط شخصی خانه»، «پنجرهٔ باز با محصل و گربه»، «پنج کودك فقیر»، «سقّا»، «نوجوانان میوه فروش»، «روز رختشویی»، «نان و پیاز»، «چهرهٔ مرد قاری»، «چهرهٔ مرد باغبان» و امثالهم، مشاهده گری است که واقعیت را همراه با ایمان به شأن انسانی مردم و به نمایش گذاشتن فقر توأم با غنا و رفتارهایی که با عدم اعتراض مستقیم خود، و با چشمهای نجیب و پراستفهامشان، به گونه ای غیرمستقیم ظالمین و غافلین را متنبّه و شرمگین می کند، به معرض تماشا و قضاوت دیگران می گذارد و خود قضاوتی نمی کند. در چشم اندازها و طبیعت بی جانهایی که بین سالهای ۲۵ تا ۳۰ ساخته است صلابت قلم، درخشش نور، رنگهای طبیعی، راحتی بیان، خودجوشی و متابعت از انگیزه های ناگهانیِ نقاشی کردن، استفاده از بافت زیر بوم و اتفاقات ناشی از رقّت یا غلظت رنگ بر بافت بوم، و به نقاشی پرداختن پس از سرشاری از کیفیت اینچنینیِ طبیعت، همانگونه که در آن مقطع احساسی و زمانی هست، با قلمهای آزاد و مطمئنی که با تسلیم شدن به ادراك تصویری، واقعیت محسوس را مهار می کند ولی سودای سلطه بر آن را ندارد -با این ویژگیها و شگردها- شیوهٔ خود را بروز می دهد. این آفتابهای گرم در کار نقاشان اروپایی دیده نمی شود، چنانکه در آثار نقاشان روس هم مشهود نیست. نژاد اسلاو در هر حال خصوصیات قومی خود را دارد: خشن، زیرك نفی کننده و در عین زیرکی، گاه ساده است. اگر این خصوصیات درست باشند، طبعاً مشابهت بیانی با شیوهٔ رئالیسم پدرم ندارند. رئالیسم پدرم از بار تغزلیِ غیر دراماتیک برخوردار است؛ نهیلیسم فلسفی و اجتماعی در آن مشهود نیست. شاید در بین آثار امپرسیونیستی او بتوان تابلوهایی مشابه با برخی آثار نقاشان امپرسیونیست ایتالیا، یعنی مکتب ماکیاوللّی، یافت ولی این تشابه نیز اتفاقی است؛ زیرا پدرم هرگز به سفر اروپا و تماشای آثار نقاشان غرب از نزدیک نرفت. با آثار آنها از طریق کتابها آشنا بود. شاید به همین دلیل نیز رئالیسم او به رئالیسم سرآمدان رئالیسم در اروپا، همچون کوربه، میله، دومیه، کورو، تئودور روسو، فانتن لاتور، شباهتی ندارد. اما در هر حال اعتقادات هنری او همواره در حوزهٔ رئالیسم محصور می ماند.

از استادان بزرگ گذشتهٔ جهان هنر، شیفتهٔ رامبراند، ولاسکز و کاراواجو بود و در بین امپرسیونیستهای فرانسه، آثار اولّیهٔ رنوار و دگا را می ستود. بیش از همه مجموعه های آثار رپین، سوریکف، سروف و پلاستوف را تماشا می کرد. لذا از همهٔ این شواهد برمی آید که او یک هنرمند صادق با خود و با هنر بود. می دانست از چه سنگری دفاع می کند و نسبت به جلوه های گوناگون همان سنگر انعطاف داشت. همواره با حرکتهای نوآورانه همانند «فوویسم»، «کوبیسم» و هنرهای انتزاعی مخالف بود. هر نوع انتزاع را «تزئین» می دانست و مهمتر اینکه با هر نوع هنر و فرهنگ وارداتی که حالت تحمیل از سوی غرب را تداعی می کرد، سرِ جنگ و مخالفت داشت.

با اینحال، من خوب به یاد دارم که وقتی برای اولّین بار اسلاید آثار نهایی گویا و برخی از تابلوهای مونش، لوترك و میخائیل وروبل را مشاهده کرد بی اختیار آنان را تحسین کرد و گفت: «اینها تعادل روانی درستی نداشته اند ولی استادان قوی دستی هستند و آثارشان روی انسان اثر می گذارد.» شاید تأثیر همین استادان بود که باعث شد بین سالهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۰، گامهایی در شیوه های مشابه آنان بردارد و آثاری بیافریند نظیر «عید خون»، «خیمه شب بازی»، «زیر

نور آباژور»، «گلهای تشنه» و «لی‌لی»، که هنوز هم با مشاهدهٔ آنها نمی‌توان باور کرد که کار ا- پتگر است.

در میان همین جستجوها و گرایشهای متضاد، در سالهای ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۲، پرتره‌هایی از چهرهٔ خود، چهرهٔ مادر خود و چهرهٔ مادر من و من و نیما و خواهرم میترا و نیز چند تن از هنرجویان خود ساخت که همراه با چهرهٔ شخصیتهایی نظیر «ادیب پیشاوری»، «طالبوف»، «مصدق» و چند پرتره از «باغبان»، «زن پیشخدمت» و «دوشیزهٔ پیشخدمت»، از مهمترین چهره‌پردازیهای نقاشی معاصر ایران محسوب می‌شوند. در تمام چهره‌هایی که یاد شد شبیه‌سازی، تجسّم حالات روحی مدل در وجنات چهره و پس‌زمینهٔ تابلو، قویترین جنبه‌هاست. دستها گاه نیمه‌تمام مانده‌اند و گاه کمپوزیسیون قوی و مناسبی ندارند. آنچه در این آثار شگفت‌انگیز است، پس‌زمینه‌هاست که از درك تجریدی نقاش حکایت دارند. پدرم که همواره با آبستره مخالف بود، در پس‌زمینهٔ چهره‌پردازیهای خود آنچنان زوایای آبستراکتیو خیره‌کننده‌ای ارائه داده است که مشاهدهٔ این احساس و ادراك در رنگ و بی‌شکلیهای هارمونیک، با نظریّات لفظی او دربارهٔ هنر مدرن تضاد ایجاد می‌کند.

پدرم از نقاشانی بود که از چهرهٔ خود نیز تابلوهای متعددی ساخت. چهره‌هایی که از خود ساخته است حالتی برخوردار از نوعی خودشیفتگی آشکار و معصومانه دارد. معصومانه از این جهت که ماسک نزده است. اگر خود را باور دارد و تیپ خود را می‌ستاید، آن را پنهان نمی‌کند و همچون جوانی که میل دارد مرکز توجّه و تأیید قرار گیرد، این تمایل را آشکارا فریاد می‌زند. ژست متین و در عین حال مغرورانهٔ آنها با نگاه تیز و ارزش‌دهنده به مخاطب و نیز با اعتماد به توانایی فنّی و هنری خود همراه است. پیراهن و پاپیون بعضی از چهره‌ها را هرگز نقاش نخریده و نپوشیده بود. انگار برخی عناصر پوشاك را، فقط برای ساختن تابلو مناسب می‌دید. در بیشتر چهره‌هایی که در جوانی و میانسالی از خود ساخته است حالت یک شوالیه را دارد که می‌بایست به جای قلم‌مو، شمشیری را در دست داشته باشد.

در قضاوت نهایی چنانچه رئالیسم را مداخلهٔ نابجا و هزل‌آمیز در شکل ماوراءالطّبیعه بدانیم یا تأکیدی عینی بر مادّیت و ماهیّت اشیا تعبیر کنیم، پدرم رئالیست نبود. زیرا در رئالیسم او، انسان موجودی مادّی یا صرفاً اجتماعی نیست؛ صرفاً معترض یا رنجور و مغبون نیز نیست؛ زشت و معوج و له و لَورده نیز نیست. او اینگونه برخورد واقعگرایانه را «تظاهر به انساندوستی و روشنفکری» می‌دانست و می‌گفت: «رئالیسم، یعنی واقعگرایی، و مهمترین واقعیت این است که انسان هرچه هست و در هر حالی که هست، مخلوق خداوند است. نقاش رئالیست ممکن است هرگز به ساختن فرشته نپردازد، ولی در پس چهره و اخلاق مردم -همین مردم ساده- فرشته را می‌بیند و با دخالت دادن و کشف زیباییها، و موزونیها و روح تسلیم و ادب و وقار، آنچه فرشته‌وَش است بروز می‌دهد. زیبایی، امید، و نگاه سازنده و مثبت به مردم، طبیعت و اشیا و حذف اعوجاجها و ناموزونیهای بشر از آثار هنری، یعنی ارائهٔ واقعیت رو به کمال، و آفریننده‌ای که هدف از زندگی وصل به آن است ...»