بیعتِ عاشقانه با زیباییِ آرمانی

نامی پنگر

علی‌اصغر قره‌باغی

نامی پنگر، سال‌هاست که مصون از غوغای پایتخت و رها از اوامر و نواهی والیان هنر و مبرا از زدوبندهای ابن‌الوقت‌های حرفه‌یی نقاشی می‌کند. پنگر آگاهی و مطالعهٔ پیرامون چند و چون این هنر و تأمل در میراث گذشته و گذشتگان را از اجرای آن جدا نمی‌داند و نشانه‌های این اشراف در جای جای آثارش دیده می‌شود. به‌همین اعتبار هم هست‌که در فضای هردمبیل و قحطسالِ نقاشیِ امروز که گویی زنده‌زایی از مد افتاده و بیماریِ واگیردارِ الهبختکی نقاشی کردن گریبان پیر و جوان را گرفته، دیدن آثار فیگوراتیو و آدمیزادپسند او اتفاق فرخنده و غنیمتی است‌که باید به‌آن خوشامد گفت.

نمونه‌هایی که پنگر از آثار فیگوراتیو و متأخر خود در نگارخانهٔ الهه به‌نمایش گذاشت، در راستای جنبش فرهنگی تازه‌یی است که دست‌کم از ده‌پانزده سال پیش در درون پست‌مدرنیسم آغاز شده و پست‌آوانگاردیسم نام گرفته است. آوانگاردیسم، به پیروی از آموزه‌های مدرنیسم، بر این باور بود که انسانیت و هنر به سمت و سویی خاص و پیش‌اندیشیده حرکت می‌کند و در این میان نشان دادن راه را و رساندنِ هنر به سرمنزلِ موعود را وظیفه و تعهد خود می‌شمرد. اما پست‌آوانگاردیسم معتقد است‌که انسانیت و هنر نگاه به‌چهار سو دارد؛ یا راهی جداسرانه پیش می‌گیرد و یا به‌طور همزمان به راه‌های گوناگون کشانده می‌شود. از سحرگاه تاریخ و دوران‌های کهن گرفته تا پیش از پیدایش مدرنیسم و آوانگاردیسم، نقاشان پاسداری از حریم و حرمتِ سنتِ نقاشی و تداوم فرهنگ را وظیفهٔ خود می‌دانستند، هنرمند پذیرفته بود که برای معنا دادن به هستی و حضور خود می‌باید برگی تازه به‌تاریخ هنر بیفزاید و پایه‌یی استوار برای هنر نسل‌های بعد فراهم آورد. اما

شمایل شماره ۱، ۱۳۷۱

تلاش مدرنیسم من‌درآوردی و مستبعدی که کنار مدرنیته و مدرنیسم اصیل سربرآورد، همه آن بود که به‌ضرب و زور دگنگ هم که شده نقاشان را از گذشته و سنت‌های خود جدا کند. خیالِ هنری به‌اصطلاح ناب و جهانی را در سر می‌پخت اما در آن‌چه پدید آورد سنگ روی سنگ بند نشد. به‌طور کلی می‌توان گفت که اگر آوانگاردیسم به هنر مدرن می‌پرداخت و فکر و ذکری به‌جز نوآوری و حیرت‌انگیزی نداشت، نگاه پست‌آوانگاردیسم معطوف به سنت نقاشی گذشته و شیوه‌هایی است‌که مدرنیسمِ افراطی آن را تکفیر می‌کرد و «تابو» می‌دانست. نقاشان بزرگ جهان و بلاکشانی همچون میکلانژ و کاراواجو و گویا و جان‌های مشتعلی همچون مونه و ون‌گوگ و بونار که معصومانه و نجیبانه پای این هنر سوختند، میراثی برای فرهنگ جهانی برجا گذاشتند که بسیاری از مدرنیست‌ها هم، خیر سرشان، از وارثان آن بودند اما در نهایت شوخ چشمی بر آن همه مجد و شرف خط بطلان کشیدند. معرکه‌گیری به‌نام فیلیپو مارینتی، که دوست گرمابه و گلستان آدمخواری همچون موسولینی هم بود، نقاشان را به سوزاندن موزه‌ها و آثار هنری گذشتگان تشویق می‌کرد. از آن پس، شماری از نقاشان هم برای سرپوش نهادن بر کمبود مهارت در نقاشی و ذخایر تجسمی خود، ستایشگر خامی و خام دستی شدند. به‌جای انسان زیبا و باوقار، شکلک‌های کژ و کوژ کشیدند و چنان وانمود کردند که گویی مهارت، امری مکروه است و نمایشِ زیبایی عیب‌وعار شمرده می‌شود. در فضایی از این‌گونه که هنوز دست از سر برخی از نقاشان ما برنداشته و بسیاری از نقاشان هم توان دست‌کشیدن از آن را ندارند، بازگشت نامی پتگر به سنت نقاشی، سفری است به‌قصد قربت و زیارت، بیعت عاشقانه‌یی است با زیبایی آرمانی؛ همان زیبایی که مارینتی و خیل عظیم بادمجان دور قاب چین‌های او می‌پنداشتند برای ابد از یادها زدوده شده است و دیگر از پردهٔ هیچ نقاشی سربرنخواهد کرد. امروز که ناقوس مرگ هنر و پایان بسیاری از هنرها، از جمله نقاشی، در غرب نواخته شده است و پژواک آن به شکل برپایی نمایشگاه‌های هنر ستیز ریز و درشت در سرزمین ما هم شنیده می‌شود، حضور پرده‌هایی از آن‌گونه که پتگر به‌تماشا گذاشته، بیانگر این واقعیت است‌که غیبت گاه‌گاهی هنر به‌معنای مرگ آن نیست و در نهایت می‌تواند به گذر هنر از برزخِ موقتِ آگاهی‌های انسانی تعبیر شود. گوته دویست سال پیش می‌گفت: همه‌چیز آزموده شده است اما امروز مهم آن است‌که چه‌گونه در گذشته بنگریم و آن را به راه و روشی تازه تکرار کنیم.

نقاشی‌های فیگوراتیوِ نامی پتگر ظاهراً در تداوم سنت‌های آزموده‌شدهٔ نقاشی به‌نظر می‌آیند و نوعی رجعت آشکار به روایتگری تصویری و شمایل‌نگاری را به‌ذهن متبادر می‌کنند اما واقعیت آن است‌که بر خلاف نقاشی گذشتگان، نه به‌چشم‌انداز منسجمی از جهان یا متافیزیک اشاره دارند و نه آن‌چه روایت می‌کنند به‌پایانی شناخته و معین می‌رسد. آثار پتگر به‌طور همزمان از چند دیدگاه گوناگون دریافت می‌شود؛ طنزآمیز است، رمزگان چندلایه دارد، پای چندین تعبیر و تفسیر را به‌میان می‌کشد، هر تعبیر مبتنی بر پرسپکتیوی چندگانه است و هیچ‌یک از تعبیرها بستار معینی پیدا نمی‌کند. تابلوهای پتگر ضمن آن‌که سرشار از ارجاعات بی‌شمار به گذشتهٔ نقاشی است، به‌زمان و مکان دیگری هم اشاره دارد که برای آن جایگاه معینی متصور نیست اما در تمام آن‌ها ردپای میراث‌های اندیشگی تاریخی و فرهنگی به‌چشم می‌آید. از این موضع و منظر، پیوند نقاشی پتگر با گذشته، فقط در حد نوعی پژوهشگری رادیکال و هویت‌یابی در بطن و بستر سنت محدود می‌ماند. انگار نقاش سرآن داشته است‌که لحظاتی از تاریخ نقاشی را به‌محکی نو و امروزی بسنجد. این ویژگی‌ها، از یک‌طرف به‌نقاشی‌های فیگوراتیو پتگر شکلی پست‌مدرن می‌دهد و از طرف دیگر تأکیدی است بر این‌که ما امروز در دهکدهٔ جهانیِ آغازِ هزارهٔ سوم با یک فرهنگ جهانی معاصریم؛ فرهنگی که از ژرفای آن حتی طنین غمگنانهٔ مزامیر کهن هم به‌گوش می‌رسد

شمایل شماره ۲، ۱۳۷۱

فضای نقاشی‌های صیقل‌خورده و پر رنگ‌ولعاب پتگر شفاف است. مانند برخی از آثار مدرنیستی، گرد و متکاثف نیست و در این فضا، زیبایی عریان را به‌نمایش می‌گذارد که با ارجاعات مداوم به انگیزه‌های سنتی، خود را در ربط و پیوند با زیبایی آرمانی جلوه می‌دهد. پتگر به‌اعتبار سال‌های پرکاری که بیعانهٔ هنر خود کرده است، تماشاگر را وادار می‌کند که در رویارویی با سنتِ نقاشی در حریم ادب به‌دست آن‌ها که در نقاشی و رنگ‌آمیزی دستی بر آتش دارند، خوب درمی‌یابند که پتگر در اجرای برخی از این نقاشی‌ها پوست خودش را کنده است تا مگر حرمت یک سنت دیرینه را نگه‌دارد. پتگر با زیرکی تمام مهارت خود را در درگیری با فرم‌های چموش و سرتق، مثل نقاشی کردن دست‌ها، به‌رخ می‌کشد تا نشان دهد که چه‌گونه خودش را پای هنر نقاشی پیر کرده و اکنون چند مرده حلاج است

نامی پتگر ظاهراً در سیر و سلوک خود به‌اندیشه‌های سدهٔ هجدهم در بارهٔ مفاهیم «زیبایی» و «تعالی» هم رسیده است. در آن روزها، ادموند برک و امانویل کانت معتقد بودند که زیبایی، کیفیت فرم است و از این رو، فرمی که قرار است شامل و حامل زیبایی باشد، و یا به‌قصد بیان زیبایی پدیدار شده است، می‌باید صریح و روشن و وافی به‌مقصود باشد، می‌باید به‌ابزار کافی برای دریافت شدن از سوی حس بینایی

مجهز باشد و به شکلی قطعی و منجز نمایانده شود. کانت، به‌تأثیر از اندیشه‌های بومگارتن بر این عقیده بود که کیفیت زیبایی می‌باید لزوماً به‌گونه‌یی باشد که در قد و قوارهٔ مقیاس‌های انسانی بگنجد و چشم انسان توان دیدن و دریافتن آن را داشته باشد. در این نظام فکری و دایرهٔ اندیشگی، مفهوم تعالی، والایی و نمونهٔ برین (sublime)، برخلاف زیبایی، نامحدود و نامتعین بود و از حد و اندازهٔ حواس انسانی برمی‌گذشت. زیبایی خوشایند و خشنود کننده بود و در سطح دید انسان قرار می‌گرفت حال آن‌که تعالی نه تنها اطمینان بخش و منجز تصور نمی‌شد، بلکه گاه و بی‌گاه به هاویه و گردابی هولناک نیز شباهت می‌یافت. به‌بیان دیگر، نظم و زیبایی کائنات، آن‌گونه که خرد و اندیشهٔ انسان قادر به درک و دریافت آن بود، جای خود را به نیروهای مهارناپذیر و هولناکی دادند که دایم هستی انسان را تهدید می‌کردند. در این نظام فکری تازه تمام نیروهای طبیعت که به‌شکلی پررمز و راز بیرون از دایره دریافت انسان قرار می‌گرفتند در ربط و پیوند با sublime تصور می‌شدند و همین عناصر بودند که دستمایه‌های آغازین رمانتیک‌ها را فراهم آوردند و سبب شدند تا سرانجام خردورزی قرن هجدهم جای خود را به رمانتی‌سیسم قرن نوزدهم بسپارد.

پتگر، زیبایی‌شناسی کانتی را در پیش‌زمینهٔ نقاشی‌های فیگوراتیو خود می‌آورد و از آن‌چه در گفتمان «تعالی» می‌گنجد در پس‌زمینه‌ها استفاده می‌کند، اما وجه تمایز این دو لایه را در ابهام نگاه می‌دارد و از این رهگذر به‌نوعی تداخل تعالی در زیبایی دست‌می‌یابد. در برخی از تابلوهایش رنگ سیاهِ یکدست در هیأتِ sublime انتزاعی پیرامون زیبایی را می‌پوشاند و تمامی نقاشی شکل گفت‌وگویی همدلانه با تاریخ هنر را به‌خود می‌گیرد. پتگر با این شگرد، برای نگاه تماشاگری که از مدرنیسم عبوس و زشت‌نمایی‌های آن به‌تنگ آمده است پناهگاهی مطمئن فراهم می‌آورد، زیبایی را ریشه و جوهرهٔ هنر جلوه می‌دهد و می‌کوشد تا ارج و اعتبار دیرینهٔ آن را احیا کند. پتگر با این نقاشی‌ها و نمایش انسان زیبا، رودرروی طیف گستردهٔ نقاشی‌های به‌اصطلاح مدرنی می‌ایستد که در پهل‌بشوی ناانسانی‌ها و از صدقه‌سری مدرنیسم کاذب، از انسان و انسانیت تهی شده است. برخی از شمایل‌هایش انسان‌هایی هستند که از ویرانه‌های «خویشتن» سربرآورده و به‌هاویهٔ هستی فروافتاده‌اند. اما پیش‌از آن‌که هستی و جهان آن‌ها را دست بیندازد، خود شکلی طنزآمیز گرفته‌اند. این شمایل‌ها از یک‌طرف با مالیخولیایی که مانند هالهٔ نامریی پیرامون آن‌ها را فراگرفته است می‌ستیزند و از طرف دیگر سوگوار هستی خویش‌اند. پتگر، یک‌جا

شاعره، ۱۳۶۹

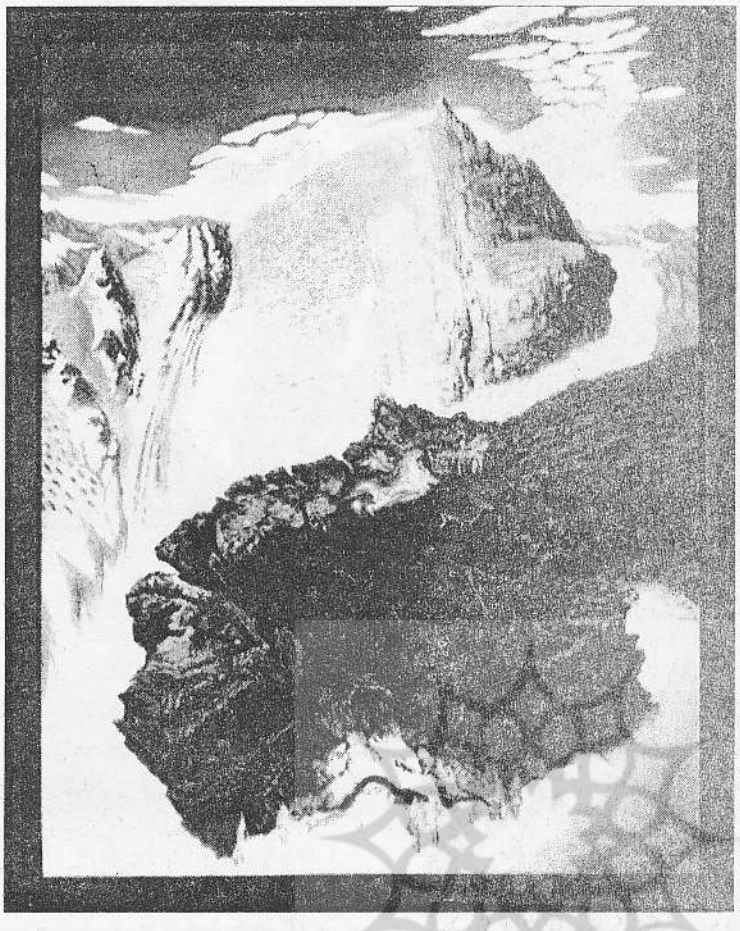
فیگورهایش را در تن‌پوشی از آن‌گونه که نقاشان سنتی نقاشی می‌کردند می‌پوشاند، جایی دیگر «پرده‌نشین»اش را با تأکیدی که بر حالت دست‌ها می‌ورزد، یک مونالیزای مدرن جلوه می‌دهد و در همه‌حال دلنگران زیبایی‌هایی است که در فرایند مدرنیسم هبا و هدر شده است. این‌ها همه در راستای این اندیشه است که در هنر هیچ فرمی منسوخ نمی‌شود و اگر به‌شکلی نوآیین از آن بهره‌برداری شود، بی‌تردید تداوم خواهد یافت و در فرهنگ انسانی جایگاه تازهٔ خود را پیدا خواهد کرد.

زیبایی‌هایی که پتگر می‌آفریند، مانند زیبایی‌های کلاسیک مبهم و معمایی است، از آن دست زیبایی‌هایی است که نگاه باطنیان و اهل‌راز را به‌خود معطوف می‌دارد و نوعی بزرگداشت زیرکانهٔ زیبایی آرمانی است. این زیبایی به‌شکلی کاملا آشکار با «آرزو» نیز درآمیخته است و توصیفی که از زیبایی به‌دست می‌دهد بیشتر مبتنی بر آرزوها و احساس درونی نقاش از زیبایی آرمانی است. اغلب نقاشی‌های فیگوراتیو پتگر، گاه به‌تلویح و گاه به‌تصریح، به‌این واقعیت اشاره دارد که مفهوم زیبایی همواره حامل و شامل آرزو هم بوده است و اصلا آرزو بخش تفکیک‌ناپذیری از زبان هنر شمرده شده است. او این آرزو را هم در زیر رنگ و پوست آمیخته به رگ و عصب فیگورهایش نشان می‌دهد و هم آن را در حال‌و هوایی کیمیایی و گاه آمیخته با خودشیفتگی، به‌تماشاگر منتقل می‌کند. معنای دیگر این کار که نبض و ضربان آن در جای جای

تابلوهایش دیده می‌شود، پرداختن به آن بُعد از نقاشی است‌که زیر سیطرهٔ مدرنیسم به‌محاق فراموشی افتاده است. پتگر یک‌جا روح آرزو را در درون زیبایی می‌دمد و جایی دیگر از آرزوی نهفته در زیبایی پرده برمی‌گیرد. یک‌جا آرزو شکل یک انرژی عینی در درون زیبایی را به‌خود می‌گیرد و جایی دیگر خود را به‌عنوان یک انگیزش ذهنی به‌رخ می‌کشد. پتگر با شکل ملموس و خوانایی که به زیبایی و آرزوهای پیوسته به‌آن می‌دهد، رندانه و به‌زبان تجسمی نشان می‌دهد که از آن قماش هنرمندانی نیست که فکر کنیم آردهایش را بیخته و الکش را آویخته است؛ نقاشی‌اش حدیث نفسی است گویای آن‌که عمری دل درهوای زیبایی آرمانی داشته است و هنوز هم که هنوز است دست و دلش در هوای آن می‌لرزد. اما آرزویی که به آن تجسد و صورت می‌بخشد، تغزلی نجیبانه است و به‌صریح‌ترین شکل ممکن نشان می‌دهد که حساب عشق پاکدلانه از الفیه و شلفیه‌نگاری جداست.

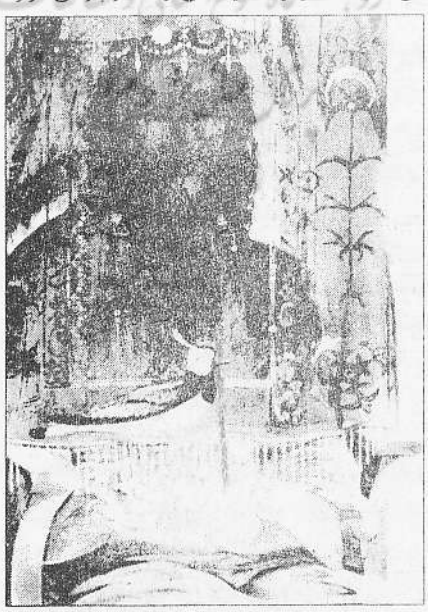
جهانی که پتگر می‌آفریند، در لفافی از روایت و اسطوره و نماد و تمثیل پیچیده است. فضاهایش کم‌وبیش کنترل شده است اما در همین جهان و فضای به‌ظاهر مهار شده ایماژها و عناصری رخنه می‌کنند که گویی پنهان از چشم نقاش به عرصهٔ نقاشی او گام گذاشته‌اند. اغلب این عناصر شکلی تمثیلی و نمادین دارند اما از افادهٔ لحن و شمارگونگی برخی از نمادها که بگذریم، مابه‌ازای بیرونی پاره‌یی از آن‌ها روشن نیست و ادراک صریحی پدید نمی‌آورد. هنگامی که شاعرهٔ او شعری برکاغذ می‌نویسد، پرندهٔ جغد مانندی با صورت انسانی حضوری حاضر و ناظر دارد. به‌درستی معلوم نیست که این پرنده انسانی است‌که به‌شکل پرنده درمی‌آید، یا پرنده‌یی است‌که در حال دگردیسی و یافتن شکلی انسانی است و یا اصلا به‌این شکل آفریده شده است. نمادهایی از این دست در برخی دیگر از نقاشی‌های او دیده هم می‌شود و انگار همه حضوری خودسرانه داشته‌اند. در برابر این نمادها که گه‌گاه نقاش را به‌دام گنده‌گویی‌های بی‌حاصل نیز می‌اندازد، حضور برخی عناصر زندگی روزمره مانند تلفن و عینک آفتابی، هم نقاشی‌هایش را خون‌گرم و خودمانی می‌کند، هم نوعی غرابت و نامنتظرگی را به‌ساحت نقاشی راه می‌دهد. یکی دیگر از گیرایی‌های حضور این عناصر نامتجانس آن است که وقتی بر شیء بودن، شیء متحیز بودن این عناصر تأکید می‌شود، حاصل‌کار به‌نوعی طنز پست‌مدرنیستی و سربه‌سر گذاشتن با نقاشی سنتی شباهت پیدا می‌کند.

نامی پتگر با زبان و لحنی گیرا نقاشی می‌کند، آثار فیگوراتیو او (نه‌چشم‌اندازهایش) از آن دست کارهایی است که دل و درون دارد و به آسانی می‌تواند خانه‌یی در دل و خاطرهٔ تماشاگر برای خود دست و پا کند.



چشم‌انداز، ۱۳۶۶

پیداست که مویی سفید کرده، پیر و پخته شده است و غم و پروای به‌رخ کشاندن قلم‌گردانی‌های خود را ندارد اما گاه چنان شیفته‌وار قدم در وادی این سلوک می‌گذارد که کارش به‌افراط می‌گراید. در پاره‌یی موارد



پرده‌نشین، ۱۳۷۳

استثنایی، مثل آن‌جاکه چهرهٔ نیما و شعر او را دستمایهٔ نقاشی خود می‌گیرد، ذهنیت زبان تجسمی‌اش همتراز عنوان و شکل و ظاهر آن نیست؛ با این‌کار خودش و نقاشی‌اش را به‌انقیاد مفاهیمی در می‌آورد که با فضای پرده‌اش جفت‌وجور نمی‌شود. در برخی از تابلوها هم بیش از آن‌چه باید و شاید شیفتهٔ مهارت و ملکه خود می‌شود و به‌دام وسوسهٔ کهنهٔ مشاطه‌گری سبک و فرم و نمایش آرایه‌ها و پیرایه‌های بی‌حاصل می‌افتد. مثلا نمایش چین و شکن وسواس‌آمیز پارچه و تن پوش برخی از فیگورها کاملاً بیهوده است و دستمال بستن به‌سری را می‌ماند که درد نمی‌کند. این کار، بیش از آن‌که به‌هنر او تعبیر شود عیب کارش را بر ملا می‌کند و درنهایت به یک مشت ریخت‌وپاش اضافی و مازاد بر احتیاج تعبیر می‌شود. بی‌تردید پتگر شهامت و توانایی آن را دارد که از این سنت‌های دست‌وپاگیر فاصله بگیرد و بی‌خود و بی‌جهت گزک به دست عیب‌جویان حرفه‌یی ندهد. اگرچه این نمونه‌های محدود را نمی‌توان به‌تمامی آثار او نسبت داد اما باید گوش به‌زنگ باشد که مدرنیسم به‌نقاشان تنک‌مایه یاد داده است‌که چگونه از همین کاستی‌ها برای تهمت بستن به‌مهارت‌هایی که خود از آن بی‌نصیب مانده‌اند بهره‌گیری کنند. ◇