نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۷)، ۳۳-۴۸ / دی ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.388723.5346

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Portraits After Portraits: An Investigation of the Ways of "Appropriation" of Renaissance Portraits in the Paintings of Aydin Aghdashlou
.در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است

مقالهٔ پژوهشی

پرتره از پرتره: مطالعهٔ شیوه‌های «ازآن‌خودسازی» پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آیدین آغداشلو*

نوراکرم گودرزی[۱]، طاهر رضازاده سراسکانرود[۲]**

۱. کارشناسی ارشد نقاشی، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱

چکیده

بیان مسئله: آیدین آغداشلو از هنرمندان برجستهٔ هنر معاصر ایران است. وی آثار چشم‌گیری از خود به‌جای گذاشته است که درخور توجه، بحث و بررسی است. وی از جمله هنرمندانی است که برای تولید و آفرینش آثار هنری خود همواره نگاهی به گذشته و هنر پیشینیان خود داشته است. بنابراین عمده فعالیت‌های هنری او دوباره‌کشی‌ها و آزمودن‌های پیاپی خود در نقاشی‌های هنرمندان پیشین بوده است. موضوع‌بخشی از فعالیت هنری گذشته‌نگر آغداشلو موضوعات هنر اروپایی و مخصوصاً اروپای دورهٔ رنسانس است. اگرچه بازتولید پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آغداشلو همواره موضوع بحث و بررسی بوده، عمدهٔ این مباحث براساس نگاه‌ها و مفاهیم بومی و سنتی شکل گرفته است. این درحالی است که مفهوم پست‌مدرنیستی «ازآن‌خودسازی» بینش کاملاً جدید و نگاه متناسبی در اختیار ما می‌گذارد تا از دریچهٔ آن بتوانیم خوانش تازه‌ای از شیوهٔ کاری این هنرمند به‌دست آوریم.

این پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤال است که مهم‌ترین کارکردهای «ازآن‌خودسازی» پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آغداشلو کدام است؟

هدف پژوهش: این پژوهش بر آن است تا، ضمن مطالعهٔ پرتره‌های رنسانسی آیدین آغداشلو و نشان‌دادن ارتباط شیوهٔ نقاشی او با مفهوم پست‌مدرنیستی «ازآن‌خودسازی»، برخی از مهم‌ترین وجوه معنایی نهفته در فراخوانی و بازخوانی این آثار کلاسیک را شناسایی و تبیین کند.

روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مفهوم «ازآن‌خودسازی» انجام گرفته است. اطلاعات مورد نیاز پژوهش نیز به روش کتابخانه‌ای گردآوری و به روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش حاکی از آن است که پرتره‌های رنسانسی آغداشلو را براساس کاربردهای شیوهٔ «ازآن‌خودسازی» می‌توان ذیل سه دستهٔ عمده طبقه‌بندی کرد: ۱) تحسین پرتره‌های رنسانسی، ۲) تحریف پرتره‌های رنسانسی، ۳) تخریب و ترمیم پرتره‌های رنسانسی. ذیل کاربرد اول آیدین آغداشلو نکوداشت پیشینان و هنرمندان رنسانس را با مانندکشی و ادای دین در عنوان اثر به‌جا آورده است. در قسمت دوم، دستکاری پرتره‌های رنسانسی به قصد اندکی تغییر و تحول در اصل اثر و دورشدن از واقعیت آن و چیزی بیش از دوباره‌کشی محض صورت گرفته است. تحت کارکرد سوم، کارهایی از آیدین آغداشلو قرار می‌گیرند که آثار هنرمندان پیشین رنسانسی را به دفعات و مکرراً بازتولید کرده‌اند. درنهایت گفتنی است آیدین آغداشلو در این آثار گاه دست به تخریب زده و گاه درصدد ترمیم برآمده است. آثار آیدین آغداشلو، ضمن فراخوانی آثار پیشینیان و هنرمندان مطرح تاریخ هنر، با کارکردهای «ازآن‌خودسازی» هماهنگ و تفسیرپذیر هستند.

واژگان کلیدی: *آیدین آغداشلو، هنر معاصر، پرتره‌های رنسانسی، ازآن‌خودسازی، نقاشی معاصر ایران.*

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «نوراکرم گودرزی» تحت عنوان «بررسی جایگاه «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر ایران با تأکید بر آثار آیدین آغداشلو» است که به راهنمایی دکتر «طاهر رضازاده سراسکانرود» و مشاورهٔ دکتر«منوچهر معتبر» در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران در سال ۱۳۹۷ به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: t-rezazadeh@srbiau.ac.ir , ۰۹۱۱۱۴۳۶۷۶۳

مقدمه

آیدین آغداشلو، نقاش معاصر ایرانی، در بخشی از دوران حرفه‌ای خود توجه ویژه‌ای به سبک نقاشی و موضوعات هنرمندان رنسانس[1] داشته و آن‌ها را بازآفرینی کرده است. این آثار که از روی هنرمندان شاخص غربی صورت پذیرفته است به آثار غربی آغداشلو شهرت دارند. این شیوهٔ کاری از زوایای متعددی، چه تحسین‌آمیز و چه انتقادی، مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. با وجود این، مفهوم پست‌مدرنیستی «ازآن‌خودسازی» بینش کاملاً جدید و نگاه متناسبی در اختیار ما می‌گذارد تا از دریچهٔ آن بتوانیم خوانش تازه‌ای از معانی و کارکردهای این نقاشی‌ها به‌دست دهیم. هرچند استفاده از این رویکرد پست‌مدرنیستی در آثار وی به وضوح نمایان و غیر قابل انکار است، خود آغداشلو نیز اذعان داشته است که از اواسط دههٔ هفتاد میلادی به شکل‌گیری این رویکرد (تغییر و تصرف آثار) در هنر غرب پی برده است (آغداشلو، ۱۳۸۱، ۴۵). بنابراین، تا حدود زیادی می‌توان اطمینان حاصل کرد که آیدین آغداشلو ضمن بازتولید نقاشی‌های اروپایی رنسانسی در آثار خود آگاهانه آن‌ها را ازآن‌خودسازی کرده است. می‌توان گفت آغداشلو مسیری تاریخی را در آثارش طی کرده است، ابتدا به تحسین و تمجید شکوه هنر غرب پرداخته، سپس، هم‌چون اسلاف خود، به دوباره‌کشی و آموزش هنر نقاشی از روی دست آثار بزرگان تاریخ هنر روی آورده و پس از آن‌که احساس تسلط و چیره‌دستی می‌کند، پا فراتر می‌نهد و دخل‌وتصرف در آثار را شروع و آن‌ها را ازآن‌خود می‌کند.

آیدین آغداشلو از شاخص‌ترین و مطرح‌ترین هنرمندان ازآن‌خودساز هنر معاصر ایران است (گودرزی و رضازاده سراسکانرود، ۱۴۰۱، ۲۹). بی‌تردید آغداشلو شیفتهٔ جلال و شکوه رنسانسی شده و دست به دوباره‌کشی از این پرتره‌ها زده است، آن‌چنان که ابتدا فقط بازتولید صرف می‌کرده است و دخل‌وتصرفی در این شکوه و جبروت رنسانسی نمی‌کرده است. اما با اندیشه‌های مرگ و نیستی و بزرگ‌ترشدن جهان شخصی‌اش و غلبه بر چیره‌دستی لازم و آشنایی با رویکردهای نوین غربی، با جسارت تمام خدشه و خراش بر آثار وارد کرده است. در واقع دورهٔ رنسانس امری محبوب در گذشته است که آغداشلو در ستایش و نقل قول مجدد آن برآمده است و خود را در مصاف هنرمندانی چون وان‌آیک، بوتیچلی، پولایوئولو و واندرویدن قرار می‌دهد. این تحقیق بر آن است تا براساس شیوه‌ها و کارکردهای شیوهٔ ازآن‌خودسازی تعداد یازده پرده از آثار ازآن‌خودساختهٔ آیدین‌آغداشلو از پرتره‌های رنسانسی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد و با مطالعه و مشاهدهٔ این آثار رویکرد آغداشلو به استفاده از تصاویر و آثار گذشته را مورد تفحص قرار دهد. این آثار در سه بخش:۱) تحسین پرتره‌های رنسانسی، ۲) تحریف پرتره‌های رنسانسی، ۳) تخریب و ترمیم پرتره‌های رنسانسی به همراه اصل آثار آورده شده است. این آثار با توجه به معروفیت اصل آثار و هنرمندانشان و چیره‌دستی آغداشلو در اجرای آن‌ها از محبوبیت و معروفیت بیش‌تری برخوردار هستند.

مبانی نظری

«ازآن‌خودسازی» مفهومی پست‌مدرنیستی و به معنی بازتولید اندیشیدهٔ آثار دیگران است (Irvin, 2005, 126)، که نطفه‌های آن طی سدهٔ بیستم، در آثار هنرمندانی چون مارسل دوشان و مخصوصاً از دههٔ شصت به بعد در هنر غرب شکل گرفته است. اگرچه در طول تاریخ هنرمندان بسیاری و با اهداف مشخصی هم‌چون آموزش و گرامیداشت شأن پیشینیان دست به رونگاری، مشق یا بازتولید آثار هنرمندان پیشین زده‌اند (Mix, 2015, 1436)، اما عمدتاً طی این دهه بود که استفاده از آثار پیشین و موجود در قالب تصاویر فرهنگ عامه، تصاویر مجلات، فیلم‌ها، اشیاء روزمره و کالاهای مصرفی جدیت پیدا کرد (Johannes, 2011, 10) و معنای رونگاری از آثار دیگران را به‌کلی دگرگون ساخت و آن را در بطن مسائل مرتبط با هستی‌شناسی هنر نشاند (Hick, 2010, 1047). بسیاری از هنرمندان معاصر، مطابق این رویکرد، ضمن ازآن‌خودسازی آثار پیشین آن‌ها را به هنری با بیان، معنی و پیام تازه تبدیل کرده و مخاطبان خود را واداشته‌اند با نگاهی نو به آثار قدیمی بنگرند (Butt, 2010, 1061). آن‌ها آگاهانه به هنرهای پیش از خود بازمی‌گردند و با ترکیب تصاویر قدیمی، در متن‌های جدید، مفهوم و پیغام آن‌ها را عوض می‌کنند (جنسن، ۱۳۸۱، ۴۱). هنرمندان ازآن‌خودساز آثار پیشین را در کارهای خود با اهداف گوناگونی تکرار می‌کنند، که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به احضار و فراخوانی آثار قدیمی در دورهٔ جدید (Stokes, 2001, 125)، گفت‌وگو با هنرمندان مطرح تاریخ هنر و کنشگری و ایراد نقدهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی (Mix, 2015, 1440) اشاره کرد.

در این میان، یکی از مهم‌ترین کارکردهای انتقادی پدیدهٔ «ازآن‌خودسازی» زیرسؤال‌بردن مفاهیم تاریخ هنری تقدس‌یافته‌ای هم‌چون اصالت آثار هنری و برگزیدگی آفرینندگان آن‌ها بود. نظریهٔ «مرگ مؤلف» رولان بارت، منتقد ادبی و فرهنگی، در سال ۱۹۶۶، به تمایل هنر معاصر به تردید در جایگاه خاص آفرینندگان آثار هنری و آفریده‌هایشان دامن زده است (Rowe, 2011, 3). دو متن مهم دیگر نیز که در شکل‌گیری کارکرد انتقادی «ازآن‌خودسازی» در هنر معاصر تأثیر بسزایی داشته‌اند

عبارت‌اند از مقالهٔ «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» از والتر بنیامین (۱۳۷۷) و کتاب «اصالت هنر آوانگارد و سایر اسطوره‌های مدرنیسم» (Krauss, 1986) که هالهٔ مقدس آثار هنری و اصالت آن‌ها را زیر سایهٔ بازتولیدشان مورد تردید قرار می‌دهند. حتی برخی از پژوهشگران، بحث را از این هم فراتر برده، و زیرسؤال رفتن اصالت آثار هنری در بازنمایی‌های ازآن‌خودسازانه را حاصل مشارکت هنرمندان تجسمی در گفت‌وگوهای فلسفی-نیهیلیستی قلمداد می‌کنند و مشخصاً آن را بازتاب فقدان اصالت در شیوهٔ زندگی معاصر می‌دانند (Van Camp, 2007, 247). از این حیث، «ازآن‌خودسازی» یکی از ژانرهای هنر مفهومی است که در آن اثر هنری، با تصاحب تصاویر موجود و استفاده از آن‌ها به‌صورت حاضر و آماده، به‌جای اتکا به آفرینش و اصالت، بر معنا تأکید می‌کند. هنرمند، به‌جای خلق تصویر جدید دست به انتخاب از میان تصاویر موجود با خلق مفهومی جدید می‌زند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۱). نمایندگان هنر پست‌مدرن به‌جای این‌که بیان هنری مختص خود را بپرورانند از مضامین و تصاویر و آثار بی‌شماری که در تاریخ هنر وجود دارد اقتباس و آن‌ها را «ازآن‌خودسازی» می‌کنند (بکولا، ۱۳۸۷، ۵۲۱).

«ازآن‌خودسازی» می‌تواند شامل اقتباس از فرهنگ و هنرهای تجسمی، وام‌گرفتن از فرم‌ها یا سبک‌های هنری، بازتولید و همانندسازی، یا به‌مالکیت‌درآوردن ایده‌های هنری، سمبل‌ها، آثار باستانی، تصاویر، اصوات، اشیاء، تاریخ هنر، فرهنگ عامه و مصنوعات بشری باشد. در این میان و از منظر بحثی که در این پژوهش مطرح است، ازآن‌خودسازی فرهنگی حائز اهمیت ویژه‌ای است. ازآن‌خودسازی فرهنگی شامل فرایندی است که طی آن فرهنگی متعلقات فرهنگ یا فرهنگ‌های دیگر را به‌کار می‌برد یا به تعبیر دیگر «تصرف» می‌کند، هرچند این تصرف توأم با دخالت باشد. یانگ پنج نوع ازآن‌خودسازی فرهنگی تعریف می‌کند: ازآن‌خودسازی اشیا، ازآن‌خودسازی مضامین، ازآن‌خودسازی شیوه‌ها و سبک‌ها، ازآن‌خودسازی نقوش و بالاخره، ازآن‌خودسازی موضوعات (Young, 2010). از آن‌جا که آیدین آغداشلو، به‌عنوان هنرمندی ایرانی، در تولید آثار خود، آثار هنرمندان اروپایی را آگاهانه «بازتولید» کرده، عمل او را می‌توان ذیل ازآن‌خودسازی فرهنگی تعریف کرد. هم‌چنین، وی در این آثار هم مضامین اروپایی را و هم سبک نقاشی ایشان را مدنظر داشته است.

پیشینهٔ تحقیق

با آن‌که طی سال‌های اخیر مبحث «ازآن‌خودسازی» توجه محققان بسیاری را به خود جلب کرده است، اما هیچ‌کدام از آن‌ها ارتباط این مفهوم با آثار آغداشلو را مورد بررسی قرار نداده‌اند. برخی از این تحقیقات مانند مقاله‌ای که درخشانی (۱۳۹۸) و رنجبرخانحسینی، مهرنگار و دادخواه (۱۴۰۰) نوشته‌اند به تعریف و تبیین معانی و مفاهیم ازآن‌خودسازی در هنر پرداخته و در مواردی نسبت آن را با مفاهیم کلاسیک تاریخ هنر، مانند اصالت، بررسی کرده‌اند. برخی دیگر نیز هم‌چون شیوا، حسامی و شاکری (۱۳۹۹) و شاکری (۱۴۰۰) مسائل حقوقی مترتب بر ازآن‌خودسازی آثار دیگران را مورد توجه قرار داده‌اند. در این میان، لازم است به نوشته‌های برخی دیگر از محققان مانند گودرزی و رضازاده سراسکانرود (۱۴۰۱) هم اشاره کنیم که، اگرچه رابطهٔ ازآن‌خودسازی و گروهی از آثار هنر معاصر ایران را تحلیل کرده‌اند، مطالعهٔ آثار آغداشلو را به فرصت دیگری موکول کرده‌اند.

با وجود این، در میان تحقیقات انجام‌شده، می‌توان متونی را یافت که در آن‌ها اشاراتی گذرا به محتوای این بحث شده است. به‌طور مثال حسینی‌راد در مقاله‌ای به نقد از آثار آیدین آغداشلو بیان می‌کند که چطور آغداشلو به شبیه‌سازی از آثار پیشینیان دست زده است و بعد برای نشاندن مهر اعتراض خود به ظهور غیر ارزش‌ها، آن‌ها را تصرف می‌کند و آغداشلو را در این امر چندان موفق نمی‌داند (حسینی‌راد، ۱۳۷۳). او معتقد است در شبیه‌سازی، کار نقاش تفکری عمیق نسبت به شیء یا موضوع نیست بلکه تنها می‌خواهد اثر خود را شبیه صورت خارجی بسازد. هم‌چنین بیضایی طی مقاله‌ای، ضمن اشاره به آغداشلو و هنر او، این نقاش را در مانندکشی از آثار بزرگان، استاد می‌داند و گواهی می‌دهد که در این دوباره‌کشی‌های آغداشلو ستایش استادان با دریغ بر فناپذیری خود و آثارشان همراه است (بیضایی، ۱۳۸۷). بیضایی می‌گوید این اثری است یک‌جا هم امروزی و هم متعلق به گذشته و نقاشی در نقاشی است. او این ترفند آغداشلو را «کنش سه‌گانهٔ امروزی‌کردن گذشته، پیشینه‌یابی برای امروز و نیز آمیختن تصویرگری گذشته و امروز و بازآزمایی آن می‌داند» و عنوان می‌کند که اگر او این روش را نقاشی در نقاشی می‌داند ازین روست که آغداشلو خود نامی برآن ننهاده است. شایگان نیز در متن برگزیدهٔ آثار آیدین آغداشلو اشاره می‌کند: «این چهره‌ها در عین آن‌که ایتالیایی‌اند، ایتالیایی نیستند». وی پرتره‌های آغداشلو را متصرفاتی حساب‌شده از چهره‌های نجیب‌زادگان رنسانس با پیراهن‌هایی با یقه‌های چسبان و چین‌دار می‌داند (شایگان، ۱۳۹۱، ۸).

علاوه‌بر این‌ها، بهنام کامرانی (۱۳۹۱) در برنامه‌ای در باب «مکتب هنرمندان معاصر ایران» به اقتباس‌های آیدین آغداشلو در دوره‌های مختلف کاری خود اشاره کرده است. در این میان، شیبانی رضوانی (۱۳۹۳) طی جستاری فلسفی به

خوانش چهار مورد از پرتره‌های رنسانسی آغداشلو از منظر واسازی دریدایی پرداخته است. از نظر او آغداشلو توانسته است ضمن دخل و تصرف در اصل آثار حضور مدلول و معنای متعین را معلق سازد و ضمن ترکیب المان‌های نو با شیوه‌های سنتی، ویژگی‌های پسامدرنیستی را وارد این آثار کلاسیک غربی بکند. نبی‌پور (۱۳۹۵) نیز در نقد خود به آثار آغداشلو پرداخته و طی شرحی بر آثار متعدد او، دو اثر آغداشلو با نام هویت و معما را با نمونه‌های غربی آن اثر، پرترهٔ مردی جوان با مدال کازیموی مهمترین اثر ساندرو بوتیچلی و تابلوی شکارچیان در برف پیتر بروگل که اقتباس از آن‌ها صورت گرفته به تفصیل مقایسه کرده است. حمید کشمیرشکن (۱۳۹۶، ۲۳۶-۲۴۵) در بخش‌هایی از کتاب «هنر معاصر ایران» به آیدین آغداشلو و آثارش اشاره کرده است و او را هنرمندی با رویکردی پست‌مدرنیستی دانسته اگرچه که احتمال می‌دهد این امر خودآگاهانه روی نداده باشد. او آغاز این رویکرد را از دههٔ ۱۳۵۰ با اقتباس آغداشلو از چهره‌های استادان رنسانس می‌داند.

علیرضا سمیع‌آذر در فصلی از کتاب «زایش مدرنیسم» به آیدین‌آغداشلو و بازتولید آثار کلاسیک از جمله پرتره‌های استادان هنر در رنسانس اروپا اشاره می‌کند وی معتقد است آن‌چه که آغداشلو نقاشی می‌کند، نه پرترهٔ یک شخصیت رنسانسی و نه انهدام است بلکه در واقع خود «نقاشی» است (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶، ۱۵۴). وی خاطرنشان می‌کند که کارهای آغداشلو ما را با دو ساحت اسطوره‌ای، اثری که در موزه نگهداری می‌شود و دومی اثری بازتولیدشده که واقعیت وجودی دارد مواجه می‌کند. سمیع‌آذر به این مسئله اشاره می‌کند که ایدهٔ بنیادی هنر آغداشلو مبنی‌بر بازآفرینی آثار کلاسیک برخی قضاوت‌های سطحی را برای آثار آغداشلو در پی داشته است که آن‌ها را یک کپی‌برداری صرف و نوعی تصویرسازی قلمداد کرده‌اند، لیکن با رواج رویکردهای پست‌مدرنیستی و موج روزافزون هنر معاصر، تجدیدنظر در این قضاوت‌ها را طلب می‌کند (همان).

تحسین پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو

از پراستفاده‌ترین کارکردهای ازآن‌خودسازی ادای دین به هنر گذشته و بزرگان این عرصه است. رجوع به گذشته و تصاویر و آثار از پیش به‌جامانده، امری پذیرفته در دنیای هنر است. این ارجاع و وصل‌شدن به گذشته همواره راهگشا بوده است. شاگردانی که از دست اساتید خود دوباره‌کشی می‌کرده‌اند تا به تبحّر لازم برسند و چه بسا فراتر رفته بهتر از استادکار به انجام می‌رساندند و حتی تغییرات مهمی در آثار ایجاد می‌کرده‌اند. اما هیچ‌گاه از تواضع و فروتنی نسبت به پیشینیان و اساتید خود دور نبوده‌اند. هنر معاصر نیز از این امر بی‌نصیب نمانده است و به شیوه‌های گوناگون در آثار هنرمندان معاصر ادای دین به گذشته و آثار پیش‌تر صورت گرفته است. شاید بتوان گفت به نوعی این شیوهٔ ازآن‌خودسازی و بزرگداشت و ارج‌نهی بر پیشینیان، دوباره زنده‌کردن تصاویر گذشته است یا دوباره دیدن و بازآزمودن آثار هنرمندان ازدست‌رفته و خوانشی دیگر به شیوه‌ای نو و امروزی. این امر به قصد نقد امروز و مرثیه‌ای برای ازدست‌دادن فر و شکوه گذشته صورت می‌یابد.

تابلوی «مردی با مدال کوزیمو» از ساندرو بوتیچللی درخشان‌ترین هنرمند فلورانس و از شاگردان برادران پولایوئولو است (Stangos,1994, 55)، این تابلو حالتی غریب از مردی است که با سه‌رخ معروف رنسانسی به ما چشم دوخته است[۲] و با دستانی که فرمی عجیب و غیرواقعی به خود گرفته است، مدالی را روی سینه بالا آورده است و به ما نشان می‌دهد. درون مدال رخ و نشانی از یک خانوادهٔ سلطنتی یا اشرافی است (تصویر ۱). پشت سر مرد منظره‌ای به سبک و پرسپکتیو رنسانسی وجود دارد. بوتیچلی[۳] به نظر می‌رسد این تابلو را در ستایش شکوه و جلال خانوادهٔ دمدیچی در سال ۱۴۷۴م در عهد لورنتسو هنرپرور، کشیده است. این تابلوی افتخار با مدال کوزیمو درست در زمانی خلق شده است که خانوادهٔ دمدیچی هنوز در اشرافیت و مقام خود باقی بوده‌اند، چرا که سال‌ها بعد در ۱۴۹۲م پس از مرگ لورنتسو و بی‌لیاقتی‌های پسر کوزیمو خانوادهٔ دمدیچی از هم پاشیده شد و اکثر مجموعه‌های هنری آن‌ها چپاول و یا نابود گشت (لتس، ۱۳۸۶، ۷۱). همین نکتهٔ ازدست‌رفتن شکوه و جلال، طی گذر زمان، برای آغداشلو دست‌آویزی شده است تا به بازآفرینی این تابلو در شکلی جدید بپردازد. تناقض جلال و جبروت تابلوی بوتیچللی با هویت و اشرافیت نیست شده و مجموعه‌های هنری به تاراج رفتهٔ خانوادهٔ دمدیچی مضمونی ملموس برای آغداشلو می‌شود.

تابلوی «هویت» از مجموعه خاطرات انهدام در ستایش ساندرو بوتیچللی یکی از مشهورترین آثار آغداشلو با رویکرد ازآن‌خودسازی است که از تابلوی معروف بوتیچللی با نام «مرد با مدال بزرگان کوزیمو» کشیده است. آغداشلو از تابلوی بوتیچللی دوباره‌ای نزدیک به اصل اثر می‌سازد سپس با تغییر و جابه‌جایی در آن، جای صورت مرد را با مدال عوض می‌کند و نشان خانواده دمدیچی را حذف می‌کند و به‌جای صورت مرد، طبیعت و رودی جاری و کوهی بدون قله می‌گذارد. آن‌چه در نقاشی آغداشلو می‌بینیم آسمان آبی کم‌رنگی است که ترک‌های ریزی روی آن به چشم می‌خورد، که چه‌بسا نوعی خودارجاعی به نقاشی‌های به‌جامانده از دورهٔ رنسانس باشد. مردی که صورتش مانند دروازه‌ای باز شده است و

طبیعت پشت سرش نمایان شده، رود و جاده‌ای منتهی به کوه، درخت، گل، سبزه‌زار و خانه‌ای در دوردست چشم ما را می‌نوازد. مرد با هیبتی درشت و لباسی سیاه جلوی تصویر و مناظر ایستاده است و مدالی را با همان حالت عجیب به سمت ما گرفته است که تصویر صورت مرد به وضوح در آن خودنمایی می‌کند. منظره و خانه‌ای که در جای صورت مرد می‌بینیم شاید آرزویی است که حالا با ازبین‌رفتن هویت مرد به تحقق پیوسته است (تصویر ۲).

آغداشلو در این ازآن‌خودسازی ترکیبی عجیب و غریب و مفهومی پیچیده برای اثر خلق می‌کند. صورتی که روزگاری بر جای خود، خودنمایی می‌کرد اکنون تبدیل به مدالی در دست، جایی بین نیستی و یادمان هستی گذشته شده است. هویت و صورتی که می‌توان بدان افتخار کرد یا نکرد، اما هر آن‌چه بوده و هست یادآور تاریخی گذشته است که در اکنون بدان اشاره شده است. انسان امروز برای آرامش خود دنبال دست‌آویزی می‌شود تا بدان نابه‌سامانی‌های پیرامونش را از یاد برد. حسرت گذشته‌ای شکوهمند و با اقتدار، اندوهی است همگانی در قلب انسان امروز که فکر می‌کند رو به پایان و نابودی می‌رود و با ندانم‌کاری هر آن‌چه داشته است از دست داده است. این رنجی است حتمی که در سرشت انسان نهفته است. بوتیچللی و آغداشلو هردو این رنج درونی را به شیوهٔ خود به تصویر کشیده‌اند. بوتیچللی جبروت آن را می‌کشد و آغداشلو با تمام ستایش شکوه و جلال گذشته، ازدست‌رفتن آن را به نمایش می‌گذارد. او به‌طور آشکار به اثر اصلی و هنرمند آن اشاره می‌کند و در عنوان اثر ارجنهی و تکریم هنر او را در عبارت «در ستایش بوتیچللی» می‌آورد.

پرترهٔ «مرد جوان» اثر دیگر بوتیچللی مردی را نشان می‌دهد با سه‌رخی مصمم و راحت در قاب پنجره‌ای، ایستاده با گردنی افراشته و لباسی رسمی که مدالی را به سمت مخاطب در دست گرفته است. مرد چهره‌ای بسیار آرام و موقر دارد، موهای آراسته‌اش اطراف صورتش را پوشانده است. مرد جوان با چشمانی درشت و درخشان به سادگی به ما می‌نگرد. مدال را نه روی سینه که اندکی پایین‌تر گرفته است و روی آن پرترهٔ فردی مذهبی یا انسانی مقدس با هالهٔ دور سر قرار دارد. پرترهٔ مرد حکایت از اقتداری با ثبات و منزلتی پایدار دارد. گویی مرد تا ابد می‌تواند به همین شکل بایستد و به ما مدال را نشان بدهد و تحسین ما را برانگیزد. بوتیچللی با ظرافت و لطافت هرچه تمام مردی در زمانی شکوهمند و ماندنی به تصویر کشیده است و برای همگان یادگار گذاشته است (تصویر ۳).

آیدین آغداشلو از این اثر دوباره‌ای نه‌چندان نزدیک به اصل اثر ساخته است با نام «بازماندگان» در ستایش ساندرو بوتیچللی. در این تابلو مردی رنگ‌پریده با چشمانی بی‌فروغ در پس‌زمینه‌ای زرد و اخرایی گیج‌کننده به ما چشم دوخته است که شباهت کمی به اصل اثر دارد. روی لباس رسمی مرد باندهایی آغشته به خون و مرهم زخم چسبانده شده است. در تابلوی آغداشلو دیگر خبری از مدال نیست و جای آن را دستی خونین و باندپیچیده گرفته است که برجای مدال می‌فشارد. لباس مرد برخلاف رنگ سیاه تابلوی بوتیچللی به رنگ آبی تیره است که برعکس صورت بی‌حالتش بسیار زنده است (تصویر ۴). مرد جوان؛ زخم‌خورده است و مدالش را از دست داده است در کشمکشی نابرابر هر آن‌چه داشته از میان رفته است و دیگر چیزی جز درد برای نمایش ندارد. از آن اقتدار و آرامش، اکنون زخمی ابدی و رنجی حتمی نصیب

تصویر ۱. پرترهٔ مردی با مدال کوزیمو، ساندرو بوتیچللی، ۱۴۷۴-۱۴۷۵م، رنگ و روغن روی چوب، ۴۴×۵۷٫۵ سانتیمتر، فلورانس. مأخذ: ویکی‌آرت، ذیل «*بوتیچللی*».

تصویر ۲ .تابلوی هویت، در ستایش ساندرو بوتیچللی، ۱۳۵۴ش، گواش به روی مقوا، ۷۵ در ۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۸۲.

تصویر ۳. پرترهٔ یک مرد جوان، ساندرو بوتیچللی، ۱۴۴۴-۱۴۴۵م، ۳۸ ×۵۸ سانتیمتر، انگلستان. مأخذ: آرت‌هایو «*بوتیچللی*».

تصویر ۴. تابلوی بازماندگان، در ستایش ساندرو بوتیچللی، ۱۳۵۸ش، گواش روی مقوا، ۷۵ ×۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۸۹.

مرد گشته است که از آن رنگ به‌صورت ندارد. او مدالش را از دست داده و قلبش از بد روزگار زخم‌خورده و شاید در هوای کشدار و خسته‌کنندهٔ اطرافش دنبال التیامی می‌گردد و در پی شاهدی یا ناظری بر ستمی که بر او رفته است. پرترهٔ مرد جوان از مردی قدرتمند و آرام در اقتداری ممتد، به مردی درمانده، زخم‌خورده و مضطرب در ازآن‌خودساختهٔ آغداشلو بدل گشته است و تنها چیزی که از اثر اولیه باقی مانده است ستایشی است که آغداشلو در عنوان اثر از بوتیچلی به میان آورده است.

تحریف پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو

هیچ هنرمندی در طول تاریخ هنر دور از التزام و قدم در راه هنرمندان پیشین خود گذاشتن نبوده است. در همهٔ اعصار شاگردان از روی دست اساتید به قصد بهترشدن کار کرده‌اند و استادان بر روی کار شاگردان به قصد بهترشدن اثر دست برده‌اند. این دوباره‌کشی و دست‌کاری آثار شیوه‌ای مقبول و محبوب نزد همهٔ هنرمندان بوده است. هنر معاصر نیز دنباله‌رو راه گذشتگان اما به شیوه‌های خود است. دست‌کاری‌های پیشینیان در جهت ارتقاءدادن کار هنری صورت می‌یافته است اما در هنر معاصر و در نزد هنرمند معاصر این دست‌کاری‌ها گاهی در معنای پیشین آثار صورت می‌گیرد و بدین‌ترتیب تحریفی در پیام آن‌ها ایجاد می‌کند. هنرمند امروز خود را مختار در استفاده از تصاویر و هنر پیشینیان می‌داند و هر نوع دخل و تصرف و تحریف اثر را بر خود روا می‌داند. آیدین آغداشلو با تکیه بر دانش و تبحّر در کار خود در مصاف آثار هنرمندانی خبره و زبانزد می‌رود و نشان‌می‌دهد که چه میزان می‌توان یک اثر را دست‌کاری و ارائه کرد و هر بار خوانشی جدید داشت. در این بخش آیدین آغداشلو از آثار وان‌آیک دوباره‌کشی می‌کند و هم‌چنین «نسخهٔ چاپی» تهیه می‌کند تا دستش برای دخل و تصرف بیش‌تر باز باشد.

یان وان‌آیک تابلوی مردی با سرپوش سرخ، یا مردی با دستار سرخ را (۱۴۳۳ م) خلق کرده است. این تصویر اعجاب‌انگیز سه‌رخ مردی احتمالاً از طبقهٔ متوسط را نشان می‌دهد که بی‌پروا به ما می‌نگرد و درست به چشم ما خیره شده است (تصویر ۵). مردی با دستاری سرخ‌رنگ که دورتادور چهره‌اش را پوشانده است. رنگ سرخ دستار نشان طبقهٔ روحانیت اروپایی است و وان‌آیک ضمن استفاده از این رنگ خود را در آن جایگاه نشانده است (Meiss, 1952, 141). چهرهٔ مردی با جزئیات خطوط چهره و حالتی شخصی با ریزه‌کاری‌ها و دقت فراوان و نوری گرم و درخشان که بر صورتش تابیده که در میان لباسی تیره و پس‌زمینه‌ای تاریک نمایان است. نگاه مرد چنان خیره است که به هیچ‌وجه نمی‌توان به آن نگاه نکرد. گفته می‌شود «از روزگار باستان این نخستین چهرهٔ شناخته‌شده‌ای است که صاحب آن به بیننده می‌نگرد» (هارت، ۱۳۸۲، ۶۴۸). این طرز نگاه‌کردن می‌تواند از نگریستن به ما باشد یا نگریستن در آینه، این ترکیب‌بندی سه‌رخ مرد با نگاه خیره‌اش چنان استادانه طراحی شده که مخاطب از هر زاویه‌ای و هر طرفی به آن نگاه می‌کند با چشمان خیرهٔ پرتره مواجه می‌شود. این ویژگی چهرهٔ همه‌سونگر که گویی تمام

محیط پیرامونش را احاطه دارد از نظر نیکولاس کوزایی[۴] «تمثالی خداگونه است» (گاردنر، ۱۳۸۱، ۴۷۰).

یان‌وان‌آیک روی قاب این نقاشی عبارتی را به زبان فلامانی نوشته است (Landi, 2001, 74) ALS ICH KAN به معنی «این‌سان می‌توانم»، «چنان‌که می‌توانم» یا «این‌سان بهترین را می‌توانم». این شعار بر دیگر کارهای یان‌وان‌آیک نیز نوشته شده است (جنسن و جنسن، ۱۳۹۴، ۴۷۹). این عبارت نشان از آگاهی هنرمند از بی‌رقیب‌بودن کارش و هماورد طلبیدن است. آیدین آغداشلو به این فراخوان یان‌وان‌آیک قرن‌ها بعد پاسخ گفته و از روی این تک‌چهرهٔ دوباره‌ای ساخته است و هرچه تمام‌تر به اصل آن نزدیک شده است، مردی با همان دستار سرخ (تصویر۶). در این تابلو مرد با نگاهی خیره، صورتی ترک‌برداشته و دهانی پاره و ورقه‌شده که از روی دهانش به سمت دیگر برگشته است و رنگی سرخ نمایان گشته است. مرد لباسی تیره با یقه‌هایی کشیده بر تن دارد، روی لباسش خطوطی تند و خشن با رنگ قرمز کشیده شده است. بالای تصویر به حروف لاتین نوشته شده است «خاطرات انهدام» و زیر آن سال و عددی که زیر دستار سرخ پنهان است. پس‌زمینهٔ اثر نیز مانند اصل آن تیره و تاریک است. دراین اثر مرد نحیف‌تر و ساده‌تر ترسیم شده و آن حس مرموز نمایان در چهره را ندارد. دیگر چشم‌های مرد سیطرهٔ کامل به هر سو را ندارد و جایی در وسط حرکت ازین سوی تابلو به آن‌سوی آن می‌ایستد و دیگر ما را دنبال نمی‌کند. مرد از حالتی خداگونه در اصل اثر به انسانی نگون‌بخت تغییر چهره داده است.

آن‌چه در این اثر تحریف شده توسط آغداشلو می‌بینیم انسانی است که دهانش را از او گرفته‌اند و یارای سخن گفتن ندارد و این بی‌زبانی تمرکز نگاهش را برهم زده است. خط‌خطی‌های روی سینه و لباس مرد نشان از خشونتی است که بر او رفته است. مرد با زخمی بر تن و دهانی بریده در بی‌زمانی، چشم‌هایش دیگر از شکوه و رمزوراز پرتره‌های وان‌آیک خبر نمی‌دهد بلکه از سکوتی سر به مهر و خشونتی رفته بر انسان خبر می‌دهد که پایانی بر آن تصور نمی‌رود. تنها زمانی که بر این تابلو گذشته زمانی است که بر صورت مرد رفته است و چون کویری تشنه ترک خورده است، گویی در جوانی از رنجی عظیم به پیری نشسته و در دوران طلایی عمر خود محکوم به جبری طاقت‌فرسا در سکوت گشته است. شاید بتوان گفت آغداشلو در این اثر تابلوی

تصویر ۵. مردی با سرپوش سرخ (سلف‌پرترهٔ هنرمند؟)، یان‌وان‌آیک ۱۴۳۳م، رنگ و روغن بر اسپر، ۲۵cm×۳۳، گالری ملی لندن. مأخذ: دیویس، هفریچر و روبرتز، ۱۳۸۸، ۴۷۹.

تصویر ۶ .خاطرات انهدام ۵، آیدین آغداشلو، ۱۳۸۵ش، گواش به روی مقوا، ۷۵ ×۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۹۳.

«مردی با دستار سرخ» وان‌آیک را توانسته تا حد ممکن شبیه‌سازی و بازتولید کند، هرچند در روح کار وان‌آیک نتوانسته وارد شود.

آغداشلو از اثر خود نسخهٔ چاپی نیز تهیه کرده و روی آن نقاشی و دست‌کاری مجدد کرده است (تصویر ۷). آن‌چه که بیش از اثر قبلی در این تصویر می‌بینیم یک مدال بزرگ زردرنگ است که بر روی سینهٔ مرد خودنمایی می‌کند. نقش روی مدال نیم‌رخ زنی را نشان می‌دهد. در این اثر سر مرد درون قابی چهارگوشه با خط قرمز قرار داده شده است. پس‌زمینهٔ تیره و ترک‌خوردهٔ اثر با خطوط صاف و تمیز مربع قاب چهره و خط‌های به شدت اکسپرسیو روی لباس در تناقض به سر می‌برند. آیا نقاش با کادربندی قرمز دور سر مرد خواسته است او را از زمانهٔ خود جدا کند یا از گزند پیری و فرسایش که در تمام پس‌زمینه به چشم می‌خورد دور کند؟ آرامش گذر زمان، در کنار فرمی منطقی و بسته در مواجهه با خط‌خطی‌های خشمگینانهٔ هیجانی یا حساب‌شدهٔ نقاش، درمانده شده است و شاید حائلی بین مرد و نیم‌رخ زن در مدال است. آغداشلو در بازنمایی از پرترهٔ مردی با عمامهٔ سرخ از وان‌آیک با تکنیک و مهارتی کم‌نظیر اثر را جزءبه‌جزء دوباره‌کشی کرده است و سپس با اعمال تغییرات و دست‌بردن در اثر، آن را از اصل اثر متمایز می‌کند. بدین‌شیوه مخاطب درمی‌یابد که هنرمند هم توانایی دوباره‌کشی اثر از هنرمندی چون وان‌آیک را دارد و هم می‌تواند دغدغه‌های ذهنی خود را با توانایی در ایجاد دخل‌وتصرف و دست‌کاری در اثر پیاده سازد.

روخیر واندروایدن (۱۴۰۰-۱۴۶۴م) هنرمند دیگری است که آغداشلو به او توجه داشته است. وی کماکان تحت‌تأثیر وان‌آیک بود اما شیوه‌های فردی خود را نیز اعمال می‌کرد. از موضوعات مورد علاقهٔ روخیر به صلیب کشیده‌شدن عیسی مسیح و متأثرکردن بیننده با دیدن رنج‌های عیسی بود. تأکید روخیر واندروایدن همواره بر عمل و درام انسانی بوده است (گاردنر، ۱۳۸۱، ۴۷۳). در تابلوی روخیر مردی را با لباسی سیاه در پس‌زمینه‌ای به رنگ آبی تیره و کلاهی خاص به رنگ قرمز می‌بینیم. تیری از سمت چپ تابلو به سمت راست کشیده شده است و مرد با دست آن را جلوی سینه‌اش نگه داشته است. مرد صورتی درشت و برآمده دارد و چشمانش به بیرون از تابلو می‌نگرد و نشانی بر روی لباس و یقه دارد که شاید حاکی از شغلی مذهبی و یا دولتی باشد. مرد کاملاً مصمم و جدی به نظر می‌رسد، گویی در حال سوگندخوردن است و تیر را برای استنباط محکمی سوگندش به روی سینه بالا برده است (تصویر ۸).

آغداشلو از روی این اثر روخیر وایدن با چیره‌دستی تمام دوباره‌ای ساخته است با عنوان سال آخرالزمان ۹. همانند

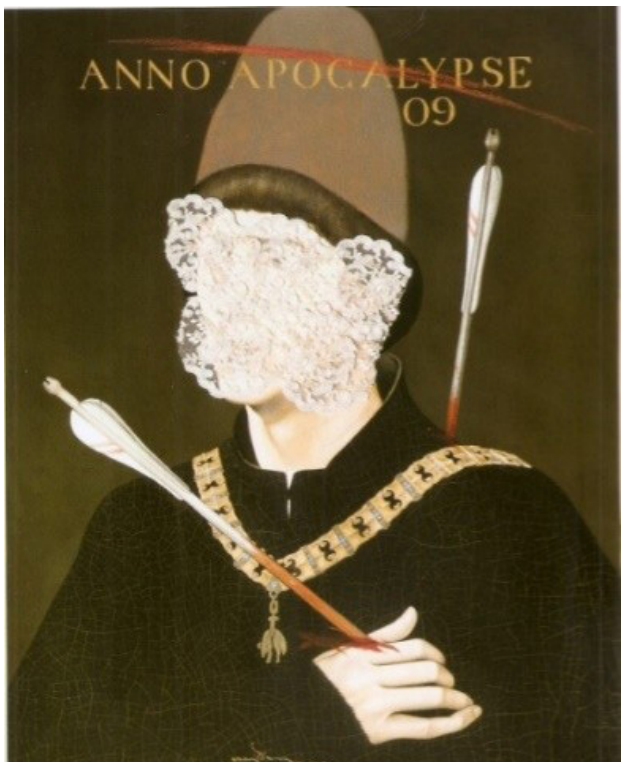
تصویر ۷. نقاشی روی کار چاپ‌شده، آیدین آغداشلو. مأخذ: سایت آغداشلو، «آثار چاپی۱» https://www.aghdashloo.com/.

تصویر ۸. پرترهٔ آنتونیو باستارد از بورگوندی، روخیر واندروایدن، ۱۴۶۰م، رنگ و روغن رو تخته، ۳۹×۲۸سانتیمتر. مأخذ: فاین‌آرت میوزیوم «آنتونیو باستارد».

اصل اثر مرد با لباسی سیاه در پس‌زمینه‌ای تیره قرار گرفته است و نشانی بر شانه و گردنش آویخته است و همان کلاه قرمز را بر سر دارد و تیری از سمت چپ تابلو تا سمت راست کشیده شده است. صورت مرد جوان در تابلوی آغداشلو تکیده و مغموم است. بالای تصویر به لاتین نوشته شده است سال آخرالزمان و با رنگ قرمز خطی روی آن کشیده شده است. در اثر آغداشلو دیگر ادامهٔ تیر را زیر دستان مرد نمی‌بینیم و انتهای تیر به رنگ قرمز درآمده است. گویی تیر بر قلب مرد اصابت کرده است و نیمهٔ پنهان آن در سینهٔ مرد فرو رفته است و مرد جوان با صلابت تیر را کمی بیرون کشیده است. اما مرد هم‌چنان به آرامی تیر را ما بین انگشتانش گرفته است. تابلو سراسر پوشیده از ترک‌های ریزی است که گویی مدت‌هاست ایجاد شده است و مرد را در حالتی چنین سخت هم‌چون مجسمه‌ای خشک کرده است. مرد با نگاهی غمگین و ابدی به دوردست با زخمی بر قلب و تیر و نشانی که با وجود جراحت هنوز بیرون آورده نشده، گویی قرار است همان‌جا بماند (تصویر ۹). آغداشلو در دوباره‌کشی این اثر سوگند، اقتدار، وفاداری تصویر را تحریف کرده است.

آغداشلو باز در این تصویر خود را آزموده است و این بار تغییرات بیش‌تری را اعمال کرده است. در این اثر کلاه قرمزرنگ مرد کاملاً از لحاظ شکل و رنگ تغییر کرده است و به رنگ خاکستری درآمده است و این امر وضعیت مرد را به‌طور اساسی تغییر داده است. در این تصویر ترک‌ها بیش‌تر روی لباس مرد به صورتی مصنوعی نمایان هستند. بالای تصویر همان نوشتهٔ آخرالزمان ۹ دیده می‌شود. روی دست مرد جایی که با تیر تماس پیدا کرده است رنگ قرمز گذاشته است، گویی خون از میان دست و تیر شَتک کرده است. ترکیبی عجیب از مردی که تیر در قلبش فرو رفته است و تیری از پشت ناجوانمردانه بر او وارد کرده‌اند اما هویتش با توری ظریف و زنانه پوشانده شده است (تصویر ۱۰). به نظر می‌رسد آغداشلو با وجود این همه مصیبت که بر مرد وارد شده خواسته است او را به طرز مضحکی بیاراید. آغداشلو علاقهٔ بسیاری به زمان و بازی با آن دارد به‌طوری‌که در تمام آثارش ردّ زمان به‌طور مرموزی دیده می‌شود اما به‌هیچ‌روی قابل شناسایی و بازگشت نیست. او از ترفندهای متفاوتی برای بیان این مقوله استفاده می‌کند از جمله کشیدن ترک‌های بسیار روی آثار و نشان‌دادن گذر زمان و یا کهنه و فرسوده و یا پوسیده‌شدن آن‌ها و دیگری که در این تصویر هم به‌کار بسته است پنهان‌کردن نیمی از ارقام که سال را به درستی نشان نمی‌دهد، به این شکل زمان در ابهامی غریب فرومی‌رود.

تصویر ۹. تابلوی سال آخرالزمان۹ ، آیدین آغداشلو، ۱۳۸۷ش، گواش روی مقوا، ۵۷×۷۵ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۱۰۳.



تصویر ۱۰. نقاشی روی کار چاپ‌شده، آیدین آغداشلو ،۱۳۸۹ش، ۵۷×۷۵ سانتیمتر، گواش. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۱۵۸.

تخریب و ترمیم پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو

هنرمند معاصر تصاویر پیشین را چون کالایی مصرفی و مورد استفاده برای خلق هنر خود می‌بیند. خرج‌کردن و صرف‌کردن تصویر پیشین در خلق اثری امروزی به قصد بازآفرینی مفهومی جدید امری پرفایده است و این سودمندی نه فقط متوجه هنرمند بلکه معطوف به مخاطب نیز هست. زیرا مصرف تصاویر آشنای پیشین زمینهٔ ورود مخاطب به گفت‌وگو با اثر هنری را فراهم‌تر می‌سازد (Butt, 2010, 1061). آیدین آغداشلو هنرمندی خبره در این کار هست که پرتره‌ها و تصاویر بسیاری را از گذشته خرج هنرخویش کرده است. پرتره‌ها بارها مصرف می‌شده‌اند تا به مطلوب وی برسند و وسوسهٔ از نو آزمودن رهایش نمی‌کرده است. در این دوباره‌کشی‌ها گاه تخریب به قصد ازبین‌بردن هویت گذشته و گاه ترمیم آن‌چه مخدوش شده و از دست می‌رود مدنظر بوده است. در این‌جا آن دسته از پرتره‌های مشمول کارکرد تخریب و ترمیم شده‌اند که در آن‌ها دخالت خرابکارانه یا مرمتگرانهٔ صریحی در پردهٔ اصلی نقاشی مشهود بوده است. آغداشلو در این نگرش مفهومی دیگر از تصویر پیشین در برابر مخاطب قرار می‌دهد. برخلاف نظر حسینی‌راد که در نقد آغداشلو پرتره را ظرف یک‌بارمصرفی می‌داند که کاربرد دوباره ندارد حتی اگر در آن دخل و تصرف شود (حسینی‌راد، ۱۳۷۳، ۴)، آغداشلو با شیوهٔ کارش کاملاً معتقد است یک پرتره نه یک‌باره که چندین‌بار هم ظرفیت بازنمایی و دوباره‌کشی دارد و هر بار می‌توان منظری تازه به آن داد. می‌توان گفت با آموزه‌های کلاسیک شاید سخن حسینی‌راد درست باشد، اما با رویکردهای هنر معاصر، هنرمند دیگر بی‌هیچ قاعده و قانونی می‌تواند به انواع و انحاء متفاوت یک پرتره را بازنمایی و مصرف کند.

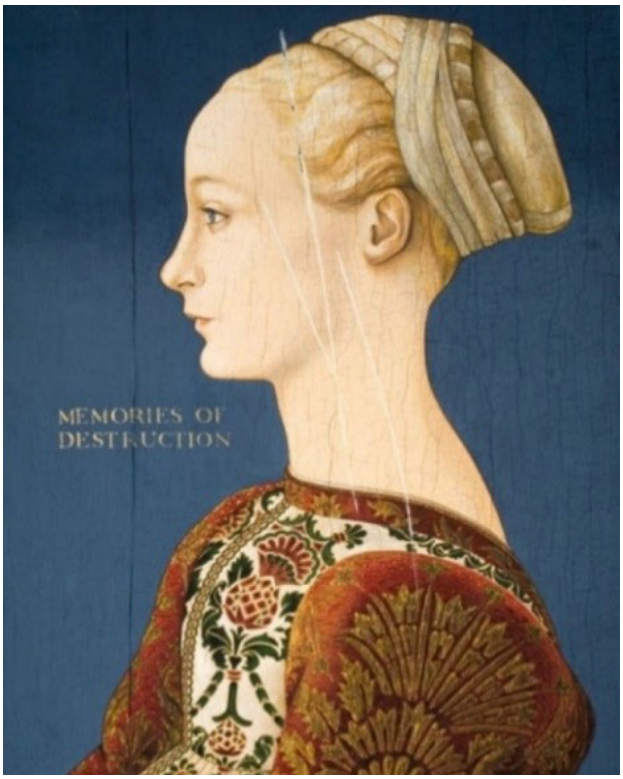
از هنرمندان مورد توجه آغداشلو آنتونیو پولایوئولو (۱۴۳۱-۱۴۹۸م) نقاش، پیکرتراش بزرگ، طلاساز، فلزکار و مجسمه‌ساز و گراورساز در دورهٔ رنسانس و از شاگردان لورنتسو گیبرتی است (Gowing, 2005, 541). پولایوئولو تابلوی پرتره‌ای از زن جوان یا «زن ناشناس» را (در سال ۱۴۶۵م) در زمانی خلق کرده است که پرتره‌های رنسانسی بسیار رواج یافتند با انواع و اقسام چهره‌ها، با تزئینات فراوان در لباس یا آرایش مو با حالتی نیم‌رخ و بعضاً سه‌رخ که سوژهٔ هنرمندان بسیاری گشتند. بسیاری از این پرتره‌ها از نظر فرم و حالت شبیه هم هستند گویی ملاکی مشخص برای خلق همهٔ آن‌ها وجود داشته است. اما پرتره زن ناشناس پولایوئولو تفاوتی مهم با بقیهٔ پرتره‌های این دوره دارد که آن را متمایز می‌کند. پولایوئولو به حرکت در پیکره‌ها و خصوصاً کالبدشناسی انسان توجهی ویژه دارد (Chilvers, 1996, 412) وی به تشریح‌کردن انسان به‌منظور فهمیدن بدن می‌پرداخت (Stangos,1994, 285). نکتهٔ بارز این پرتره خمیدگی و انحنای خاص آن از زیر سینه و انتهای گردن و شانه است که در کم‌تر پرتره‌ای از رنسانس که عمدتاً انسان‌هایی خشک و رسمی می‌نمایند به این صورت مشاهده می‌شود.

در این نقاشی زیبا اثر پولایوئولو، زنی را می‌بینیم با نیم‌رخی آرام و ساده که با نگاهی نافذ به بیرون از تابلو چشم دوخته است. با موهایی آراسته و لباسی که تزئینات بسیار دارد و نشان از طبقهٔ اجتماعی وی است، پرتره به نحوی در چارچوب تابلو قرار گرفته و خمیده شده است که گویی به سختی نقاش وی را در آن جای داده است. پس‌زمینهٔ اثر به رنگ آبی با ابرهایی پراکنده و منظره‌ایی نامفهوم و دور در پایین پرتره می‌بینیم. (تصویر ۱۱). آن‌طور که می‌دانیم پرتره‌های رنسانسی اغلب سفارشی و در حد نمایان‌ساختن چهرهٔ فردی از طبقه‌ای خاص، در کارگاه‌های هنرمندان پدید می‌آمدند (هارت، ۱۳۸۲، ۵۶۳) و سفارش‌دهندگان در کار هنرمندان دخالت نمی‌کردند و به دادن پول و حداقل نظری بسنده می‌کردند (لتس، ۱۳۸۶، ۵۳). دلیل انتخاب این پرتره برای دوباره‌کشی توسط آغداشلو شاید تنها، همان تمنای از نو کشیدن و آزمودن خود در استفادهٔ چندباره از این تصویر و نشان‌دادن خاصیت بازنمایی هزاربارهٔ تصاویر پیشین باشد و یا تخریب زیبایی اثری از گذشته.

آغداشلو از روی این اثر پرتره‌ای دوباره نزدیک به اصل کشیده است. زنی خمیده در قاب نقاشی، با لباسی فاخر در پس‌زمینه‌ای آبی و خالی از منظره. به لحاظ شباهت، پرترهٔ آغداشلو بسیار به اصل اثر شبیه هست، تنها اندکی در فرم تنه و پس‌زمینه‌ای که تعمداً حذف‌شده تفاوت احساس می‌کنیم. با حذف پس‌زمینه، پرتره در بستری جدید و تخت قرار گرفته است. پرسپکتیو و نگاه نافذ زن از او گرفته شده و آن‌چه باقی مانده است پرتره‌ای منجمدشده در پس‌زمینه‌ای آبی یکدست است. آغداشلو با مهارت به تمامی جزئیات پرتره پرداخته است و موهای زن و ریزه‌کاری‌های لباسش را به هیچ روی از قلم نینداخته است. وی با نهایت دقت هر آن‌چه پولایوئولو ترسیم کرده است را خرج و صرف کرده است و به حروف لاتین عنوان خاطرات انهدام را نیز برآن گذاشته و در آخر امضاءکرده و پرترهٔ زن ناشناس اثر پولایوئولو را ازآن‌خود ساخته است (تصویر ۱۲).

اما آن‌چه که بیش‌تر از این می‌بینیم چند خط و شیار است که بر تابلو، صورت و گردن پرتره خودنمایی می‌کند. آغداشلو پس از اتمام اثر با دقت و ظرافت تمام و شبیه‌سازی کامل، بر چهرهٔ آن خط می‌اندازد و پرتره‌ای مخدوش‌شده و زخم‌خورده را به نمایش درمی‌آورد. این‌که آغداشلو در نظر

تصویر ۱۱. پرتره‌ای از یک زن جوان، آنتونیو پولایوئولو، ۱۴۶۵ م، رنگ و روغن روی بوم، ۵۲٫۲×۳۶٫۲ سانتی‌متر، برلین. مأخذ: ویکی‌پدیا، ذیل «*پولایوئولو*».



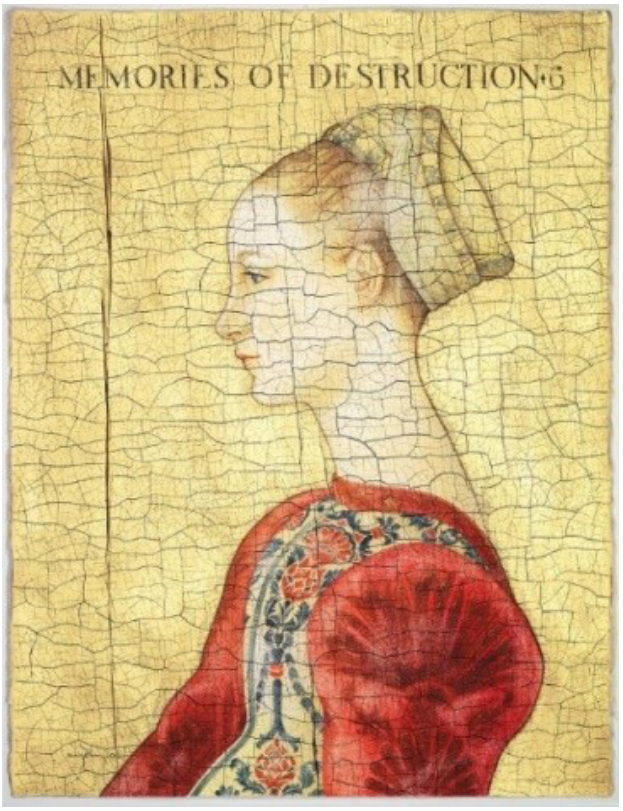
تصویر ۱۲. خاطرات انهدام، آیدین آغداشلو، ۱۳۸۶ش، گواش به روی مقوا، ۷۵×۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۹۹.

داشته است چهرهٔ زن و زیباییش را مخدوش سازد و در میانهٔ راه پشیمان گشته است یا به اصل اثر که نزدیک گشته و چیره‌دستی خود را نمایان ساخته، دیگر دست‌یافته‌ای بی‌ارزش و مصرف‌شده برای او به‌شمار می‌رفته و آن‌گاه آن را معیوب کرده است، بر ما پوشیده است. مانند قلعه‌ای که فتح شده و دیگر جذابیت و شکوهش را از دست داده است و حال با اندکی بی‌رحمی آن را خراش می‌اندازد به‌گونه‌ای که اثر چندان دگرگون نشود، گویی خراش‌دادن با احتیاط کامل صورت پذیرفته است.

آغداشلو در نگرشی دیگر از اثر پولایوئولو پرترهٔ زن را دوباره نقاشی کرده و در پس‌زمینه‌ای تیره‌تر از اثر اصلی قرار داده است. لباس زن با جزئیات کامل، بسیار گرم‌تر و خوش‌رنگ‌تر نقاشی شده است. پایین اثر در پس‌زمینهٔ رنگی روشن بین خاکستری، سفید و اندکی آبی در نوسان است و احساس خط افق در پایین‌ترین قسمت تابلو را به مخاطب منتقل می‌کند. پیکرهٔ زن در عدم تناسبی با پس‌زمینه و کادر نقاشی به سر می‌برد. سر و گردن زن برعکس لباسش، بی‌حالت و بسیار کم‌رنگ کشیده شده است، گویی از اهمیت کم‌تری نسبت به بقیهٔ تابلو برخوردار بوده است. گویی زن مدت‌هاست که در مرگ فرورفته است. آغداشلو ترک‌هایی عمیق را بر روی سر و گردن زن کشیده است که از بالای سر به سمت گردن ادامه یافته‌اند. سر زن حالتی مجسمه‌گونه از گچ یا سفال به خود گرفته است که دچار آسیب شده و هرآن ممکن‌است متلاشی شود و از هم بپاشد. این ترک‌ها بر اثر مرور زمان نمی‌تواند ایجاد شده باشد چراکه لباس زن نو و تازه است و در تضاد بسیار با ترک‌های سر مانده است. شاید از بد حادثه زن دچار این وضعیت شده باشد. از این‌رو هرچه بر چهرهٔ زن پیش‌آمده آغداشلو درصدد ترمیم آن برآمده است.

آغداشلو با تعداد زیادی چسب زخم و اندکی تور که تنها روی چشم‌ها کلاژ کرده است، چهره و گردن زن را پوشانده است. وی تلاش خود را برای از هم پاشیده‌نشدن زن که دیگر نمی‌دانیم کیست، با چسب زخم‌هایی قابل رویت بر روی اثر نشان داده است (تصویر ۱۳). هرچند که جای‌جای سر و گردن زن و بیرون از چسب‌ها ترک خورده است و برایمان مسلم است که امیدی به بهبود وضعیت زن نیست و به زودی چسب‌ها باز می‌شوند و همه‌چیز از دست می‌رود. چشم‌ها چنان پوشیده شده‌اند که زن هیچ‌گاه از وضعیت خود خبردار نخواهد شد و در سکوتی ابدی به خواب خواهد رفت و تنها زرق و برقی از لباسش باقی خواهد ماند. وضعیتی اسف‌بار و رقّت‌انگیز از زنی مجلل و باشکوه در گذشته‌ای نه‌چندان دور. آغداشلو بی‌تردید فناپذیری حتمی و ازبین‌رفتنی غم‌انگیز را به تصویر کشیده است که هیچ مرمتی برآن کارساز نیست.

تصویر ۱۳. سال‌های آتش و برف ۲، آیدین آغداشلو، ۱۳۵۸ش، گواش به روی مقوا، ۷۵×۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۸۶.



تصویر ۱۴. خاطرات انهدام ۶، آیدین آغداشلو، ۱۳۸۵ش، گواش به روی مقوا، ۷۵×۵۷ سانتیمتر. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۹۴.

قطعاً این اثر دیگر تابلوی زنی جوان از پولایوئولو نمی‌تواند باشد، بلکه اثریست از زنی رو به نابودی ازآن آغداشلو.
در اثر دیگری که آغداشلو از همان پرترهٔ زن ناشناس پولایوئولو کار کرده است، پیکرهٔ زن تقریباً به همان شکل کشیده شده است، اندکی ساده‌تر و نحیف‌تر با جزئیاتی کم‌تر و با فضایی بیش‌تر برای گنجاندن پرتره در قاب در پس‌زمینه‌ای روشن‌تر و گرم‌تر، نسبت به اصل اثر. آغداشلو کل تابلو را در ترک‌خوردنی یکسان مدفون ساخته و بالای آن به لاتین نوشته است «خاطرات انهدام». کل اثر را چون کویری تشنه ترک‌های بسیار احاطه کرده است و گویی زن نگاهی مغموم و رو به پایین دارد و شاید تا لحظاتی دیگر بیش نباشد. ترک‌هایی که از گذر زمانی طولانی حکایت دارد و شیاری عمیق در سمت چپ تصویر که مانند چوبی ترک‌برداشته نقاشی شده است، همگی از پوسیدگی و فرسایش خبر می‌دهند اما هنوز هم می‌توان زن را به زیبایی گذشته تشخیص داد و خمیدگی مرموز اصل اثر با این‌که در این‌جا اندکی به صاف‌ترشدن گراییده اما هنوز به قوت خود تابلوی «زن ناشناس» اثر پولایوئولو باقی است (تصویر ۱۴).
مکرراً دست‌بردن در یک تصویر واحد[5] در آثار آیدین آغداشلو بسیار به چشم می‌خورد. پرترهٔ «مارگارت» از یان‌وان‌آیک (۱۳۹۰-۱۴۴۱م) از جملهٔ این آثار است که مورد توجه، تکرار، دست‌کاری و تخریب آغداشلو قرار گرفته است. در اثر وان‌آیک زنی را می‌بینیم با لباسی خاص مختص زمانهٔ خودش، پیراهنی سرخ‌رنگ با یقه و لبهٔ آستینی از جنس خز که شاید حاکی از طبقهٔ اشراف‌بودن مارگارت باشد. سربندی سفید که تا روی شانه‌های وی آمده است و کمربندی مشکی که محکم زیر سینه بسته شده و لباسش زیر آن چین‌های بسیار خورده است. مارگارت دست‌هایش را روی هم گذاشته است (تصویر ۱۵). تناسب پرتره غیرواقعی و بعید به نظر می‌رسد، گویا سر بسیار بزرگ‌تر از تنه و دست‌ها هست و پیکره در حالتی بی‌تناسب به سر می‌برد. بالاتنه و دستانی کوتاه شده، پیشانی بلند، وضعیتی عجیب در زن ایجاد کرده به‌طوری‌که در او نه نشانی از غم و نه نشانی از خرسندی نمی‌بینیم. در چهرهٔ این زن نیز همان نگاه و چشمان مرموز و همه‌سونگر مرد عمامه‌پوش و سه‌رخ معنادار رنسانسی را می‌بینیم. نگاه نافذ، عجیب و سخت بی‌حالت زن؛ مهم‌ترین بخش تابلو است که آغداشلو در اثر خود بی‌رحمانه آن را از تابلو زدوده است.
آیدین آغداشلو این اثر را با ظرافت و جزئیات هم‌چون اصل اثر نقاشی کرده است. زن با همان لباس سرخ در پس‌زمینه‌ای

تصویر ۱۵. پرترهٔ مارگارت، یان‌وان‌آیک، ۱۴۳۹ م، رنگ و روغن. مأخذ: ویکی‌آرت، ذیل «*یان‌وان‌آیک*».

تصویر ۱۶. خاطرات انهدام، آیدین آغداشلو ، ۱۳۵۶ ش، ۷۵×۵۷ cm، گواش بر روی مقوا. مأخذ: آغداشلو، ۱۳۹۱، ۸۳.

تیره قرار گرفته است و با دقت تمام تزئینات سربند مارگارت و یقهٔ خزمانند لباسش را کشیده است. دست‌های مارگارت در اثر آغداشلو از تناسب بهتری برخوردار شده‌اند و سر نسبتاً کوچک‌تر کشیده شده است و این امر تفاوتی را در هیبت و شخصیت زن ایجاد کرده است. کل چهره و نیم‌تنهٔ مارگارت ترک‌های فراوانی خورده است که در همه‌جای تابلو نمایان است، به خصوص روی پارچهٔ سربند به رنگ سفید ترک‌ها به قدری زیاد و چشم‌گیر نقاشی شده‌اند که گویا سربند جنسیت خود را از پارچه به دیواری گچی تغییر داده است. تکنیک گواش در غنای بیش‌تر بخشیدن به اثر کمک فراوانی کرده است و رنگ‌ها کم‌نظیر و استادانه به کار رفته‌اند (تصویر ۱۶).

سخت‌ترین و کم‌نظیرترین قسمت‌های پرتره‌ها و نقاشی‌های وان‌آیک صورت‌های سوژه‌هایش هست که با مهارتی وصف‌نشدنی خلق شده‌اند و چشم‌ها با نگاهی خداگونه که تنها از دستان وان‌آیک برمی‌آمدند. به همین‌رو آغداشلو با هوشمندی با عنوان خاطرات انهدام و دغدغهٔ هویت، تمام صورت مارگارت را از بین برده و تخریب کرده است. وی با خط‌خطی‌های بسیار صورت زن را نهان کرده است و ما به‌جای آن چشم‌ها و ابروان و لب‌های رنگ‌پریده تنها خط‌های درهم رنگی می‌بینیم که هویت زن را مخدوش کرده است. اما هم‌چنان می‌تواند مارگارت وان‌آیک باشد، گویی تنها با کمی شیطنت و تخریبی حساب‌شده پنهان شده است.

آغداشلو با تابلویی دیگر از مارگارت نشان می‌دهد دغدغهٔ دوبارهٔ دست‌کاری پرترهٔ مارگارت رهایش نکرده است. این‌بار به‌روی نسخه‌های چاپی اثری که خود نقاشی و ازآن‌خود کرده، کار می‌کند. در نسخهٔ چاپ‌شدهٔ اول صورت زن همانند اثر قبلی خط‌خطی شده است، اما این بار رنگ‌های متنوع و بیش‌تری استفاده کرده است، هم‌چون کودکی که خواسته است با تمام مدادهایش خط بکشد. خط‌خطی‌ها به نظر می‌رسد کاملاً حساب‌شده باشند چرا که هیچ‌کدام از کادر صورت خارج نشده‌اند و تنها رسالت‌شان پوشاندن صورت زن است و نه نشان‌دادن خشم و هیجان نقاش در لحظهٔ کشیدن آن‌ها. پس‌زمینهٔ اثر بالای تصویر به رنگ سیاه است و پایین تصویر رنگ قرمز و مرز میان دو رنگ، خط افق را ایجاد کرده است. آغداشلو به این اثر سه درخت اضافه کرده است یکی از میان تابلو و به رنگ مشکی و دوتای دیگر به رنگ قرمز و زرد در چپ و راست تابلو روی بازوهای زن کشیده است. درختانی خشک و بی‌برگ، چنان‌که در فصل زمستان

تصویر ۱۷. نقاشی روی کار چاپ‌شده، آیدین‌آغداشلو مأخذ: سایت آغداشلو «آثار چاپی۲» https://www.aghdashloo.com/.

تصویر ۱۸. نقاشی روی کار چاپ‌شده، آیدین‌آغداشلو. مأخذ: سایت آغداشلو«آثار چاپی۳» https://www.aghdashloo.com/.

می‌بینیم. نمونهٔ این درختان را در منظره‌های پیتربروگل بسیار می‌بینیم که آغداشلو همواره به آن‌ها توجه داشته است (تصویر ۱۷).

در نسخهٔ چاپ‌شدهٔ دوم که قدری بی‌کیفیت‌تر گرفته شده است، پرترهٔ مارگارت را برگردان کرده است و سپس بار دیگر در آن دست برده است. روی صورت مارگارت پارچه یا کاغذی مچاله‌شده نقاشی کرده است. گویی باد وزیده است و تکه‌کاغذی مچاله‌شده روی صورت زن انداخته است و دیگر هویت او قابل شناسایی نیست. رنگ کاغذ قرمز تند است و روی آن با حروف لاتین به صورتی گنگ نوشته شده است به سال ۲۰۱۰. زن هویتش را در گذر زمان از دست داده است و نشانی ما از او سال ۲۰۱۰ است (تصویر ۱۸). آیدین آغداشلو با ازآن‌خودساخته‌هایش از وان‌آیک قطعاً ستایشگر او و گذشتهٔ از دست رفته بوده است. اندوهی بر گذشتن و یا نرسیدن به وان‌آیک و دوران رنسانس با دست‌اندازی چندباره بر یک پرتره و آزمودن تصویر در شیوه‌های گوناگون، نشان از دست‌یافتنی‌ترکردن وان‌آیک و زدودن هالهٔ تقدس از آثار اوست، شاید بتوان گفت آغداشلو در تمام این آثار در تناقض بین ستایشگربودن و میان تحسین و تخریب به سر می‌برد.

جمع‌بندی

با توجه به بررسی و تحلیل آثار آیدین آغداشلو در این تحقیق، گسترهٔ پرتره‌های رنسانسی ازآن‌خودسازی‌شده در کارهای وی بسیار مشهود است. آغداشلو چون کیمیاگری تصاویر موجود را از هنرمندان رنسانس در هنر خود مصرف کرده و پیوسته در آن‌ها دخل و تصرف می‌کرده است تا به کیمیای مورد نظرش دست یابد. او برای این کار سه عنصر مهم داشته است اعم از آثاری بی‌نظیر از هنرمندانی بزرگ و دورانی شکوهمند و بعد سخت‌کوشی بسیار و روحیهٔ خستگی‌ناپذیر و در آخر از جسارت لازم برای انجام کاری این چنین برخوردار بوده است. استفاده از نسخهٔ چاپی به‌جای اصل اثر و ارائهٔ آن به‌عنوان هنر، هرچند در بین اهل هنر چندان مورد قبول واقع نشده است اما آغداشلو با زیرکی به این امر هم دست زده است تا راهکار دیگری برای استفاده و بازتولید آثار بیاورد. وی به ما یادآوری می‌کند که تقدسی در کار نیست و می‌توان بارها یک اثر را بازنقاشی و بازتولید کرد و چندباره ارائه کرد. تاریخ نشان داده است آثار این‌چنینی مسیری جدای از اثر اولیه طی می‌کنند و راه خود را در پیش می‌گیرند.

در پاسخ به سؤال اصلی این تحقیق باید گفت مهم‌ترین کارکردهای «ازآن‌خودسازی» پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آغداشلو عبارت‌اند از: ۱) تحسین پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو، ۲) تحریف پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو، ۳) تخریب و ترمیم پرتره‌های رنسانسی در پرتره‌های معاصر آغداشلو. همان‌طور که در این پژوهش مشخص شد پرتره‌های رنسانسی آغداشلو با استفاده از شیوه‌های ازآن‌خودسازی درصدد خلق مفهومی دیگر و دورتر از اثر پیشین هستند. این‌که چه اندازه موفق بوده‌اند و راه به جلو باز کرده‌اند چندان در این تحقیق مورد بحث نیست بلکه شیوهٔ خلق این آثار مورد توجه بوده است. آیدین آغداشلو شکوه و جبروت پرتره‌های رنسانسی و چیره‌دستی هنرمندان مطرح دوران رنسانس را فراخوانده است تا علاوه بر پاسخ به هماوردطلبی، دیدگاه و زمانهٔ خود را در آن‌ها نمایان سازد. این عمل در ستایش و تقدیر گذشته و نکوهش زمان حال صورت یافته است. در این آثار مخدوش‌کردن چهره و عظمت گذشته در قابی امروزی در لوای هنر معاصر تحقق یافته است. آیدین آغداشلو از پرتره‌های رنسانس استفاده‌ای بهینه در جهت خلق آثارش کرده است و آن‌ها را به جهان امروز به قصد دوباره دیده‌شدن همراه با تحسین، تحریف و تخریب، دعوت کرده است. در عصری که دیگر هیچ ایده‌ای نو نیست.

پی‌نوشت‌ها

۱. رنسانس با «تولد دوباره» اکتشاف، نه‌تنها از بُعد فیزیکی، بلکه مکاشفات فکری بود (استاکستاد و کاترن، ۱۳۹۷، ۲۹۸).

۲. به‌طور کلی از سال ۱۴۷۰م به بعد در فلورانس نمایش حالت‌های سه‌چهارم و چهرهٔ کامل بسیار باب می‌شود و جای حالت نیم‌رخ را که تا قبل از آن تنها حالتی بود که رونق داشت می‌گیرد. در این حالت چشمان پرتره با چشمان بیننده درگیر می‌شود گویی سخنی بین آن‌ها تبادل می‌شود.

۳. هنرمند پختهٔ محفل دمدیچی و تحت‌تأثیر اندیشه‌های نوافلاطونی و ادبیات و اسطوره، سبکی احساسی و شاعرانه داشت و زیبایی را در جنبه‌های روحانی پیکره‌ها می‌دید و توجه ویژه‌ای به رنگ و بازی‌های سایه‌روشن داشت (جنسن و جنسن، ۱۳۹۴، ۵۰۹-۵۱۰). برای مطالعهٔ بیش‌تر در مورد ساندرو بوتیچلی ر.ک: (Turner, 1996, 493-504).

۴. نظریهٔ کوزایی سیطرهٔ نگاه خداوند بر همه‌چیز و همه‌کس است. نقاش فلاندری می‌اندیشد خدا به همهٔ اشیاء از خُرد و کلان و هستی جاری در هر آن‌چه هست می‌نگرد و هیچ نقطه‌ای از تیر نگاه او دور نمانده است، از این‌رو قوهٔ بینایی برای نقاش رنسانسی حکمی است در مکاشفهٔ دنیا (گاردنر، ۱۳۸۱، ۴۷۰).

۵. اندی‌وارهل هنرمند برجستهٔ پاپ چهرهٔ مونالیزا را در ۶ ستون افقی و ۵ ستون عمودی تکثیر و تکرار کرد (Fenzel, 2007, 552).

فهرست منابع

• آغداشلو، آیدین. (۱۳۸۱). دیباچه مجموعهٔ نقاشی‌ها. *رشد آموزش هنر*، (۲)، ۴۴-۴۹.

• آغداشلو، آیدین. (۱۳۹۱). *برگزیده آثار نقاشی آیدین آغداشلو*. تهران: انتشارات نگار.

• استاکستاد، مریلین و کاترن، مایکل. (۱۳۹۷). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ بهراد امین سلماسی و آناهیتا مقبلی). تهران: انتشارات فخر اکیا.

• بیضایی، بهرام. (۱۳۸۷). دربارهٔ آیدین آغداشلو و هنر او. *بخارا*، (۶۷)، ۳۲۲-۳۳۱.

• بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). *هنر مدرنیسم* (ترجمهٔ هلیا دارابی و رویین پاکباز). تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

• بنیامین، والتر. (۱۳۷۷). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی (ترجمهٔ امید نیک‌فرجام). *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۸ (۳)، ۲۱۰-۲۲۵.

• جنسن، آنتونی. اف. (۱۳۸۱). *پست‌مدرنیسم و هنر پست‌مدرن* (ترجمهٔ مجید گودرزی). تهران: انتشارات عصر هنر.

• جنسن، هورست وولدمار و جنسن، آنتونی اف. (۱۳۹۴). *تاریخ هنر جهان* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: انتشارات مازیار.

• حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۷۳). *ساحت شرقی آغداشلوورویای غربی*. تهران: هنر معاصر.

• درخشانی، مژده. (۱۳۹۸). «جستاری در باب اصالت و ازآن‌خودسازی در آفرینش آثار هنرهای تجسمی». *پیکره*، ۸ (۱۸)، ۹۲-۱۰۱.

• دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز و روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸). *تاریخ هنرجنسن* (ترجمهٔ فرزان سجودی). تهران: فرهنگسرای میردشتی.

• رنجبر خانحسینی، پانته آ، مهرنگار، منصور و دادخواه، پژمان. (۱۴۰۰). شناخت و تبیین مؤلفه‌ها و وجوه ازآن‌خودسازی. *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۶ (۳۴)، ۷۱-۷۸.

• سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۱). *تاریخ هنر معاصر جهان: انقلاب مفهومی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

• سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۶). *زایش مدرنیسم ایرانی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

• شاکری، زهرا. (۱۴۰۰). نقض حقوق مؤلف در پرتو اقتباس از اثر دیگری و از آن خودسازی هنری. *مطالعات حقوقی*، ۱۳ (۴)، ۱۷۱-۲۰۴.

• شایگان، داریوش. (۱۳۹۰). *برگزیدهٔ آثار نقاشی آیدین آغداشلو*. تهران: انتشارات نگار.

• شیبانی رضوانی، فیروزه. (۱۳۹۳). مفهوم حضور و غیاب در رویکرد واسازی: خوانشی از آثار نقاشی آیدین آغداشلو. *فلسفهٔ تحلیلی*، ۱۰ (۲۶)، ۳۷-۶۴.

• شیوا، آیسان؛ حسامی، منصور و شاکری، زهرا. (۱۳۹۹). ازآن‌خودسازی هنری» و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده. *کیمیای هنر*، ۹ (۳۶)، ۴۹-۶۱.

• کامرانی، بهنام. (۱۳۹۱). *نمایش: در مکتب هنرمندان معاصر ایران*. خبرگزاری ایسنا. هنرهای تجسمی. کد خبر: ۰۹۱۰۷۲۶۱۷۱۴۸.

• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*. تهران: نشر نظر.

• گاردنر، هلن. (۱۳۸۱). *هنر در گذر زمان* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه و مؤسسهٔ انتشارات آگاه.

• گودرزی، نوراکرم و رضازاده سراسکانرود، طاهر. (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تحلیلی آثار هنر معاصر ایران براساس مفاهیم و کارکردهای رویکرد «ازآن‌خودسازی»». *باغ نظر*، ۱۹ (۱۱۳)، ۱۹-۳۰.

• لتس، رزا ماریا. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ حسن افشار). تهران: نشر مرکز.

• نبی‌پور، سهراب. (۱۳۹۵). *آیدین آغداشلو* (تجزیه، تحلیل و نقد آثار نقاشی). قابل دسترس در: https://www.tajrishcircle.org/.

• هارت، فردریک. (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*. تهران: نشر پیکان.
• Butt, R. I. (2010). Appropriation art and fair use. *Ohio St. J. on Disp. Resol*, 25, 1055-1094.
• Chilvers, I. (1996). *Oxford concise Dictionary of Art & Artist.* NewYork: Oxford University Press.
• Fenzel, C. (2007). Still Life with "SPARK" and "SWEAT": The Copyright Ability of Contemporary Art in The United States and United Kingdom. *Arizona Jornal of International & Comparative Law*, 24 (2), 541_585.
• *Fineartsmuseum, S. V. vanderweyden*, .Retrieved frome https://www.fineartsmuseum.be/uploads/projects/images/vanderweyden
• Gowing, L. (2005). *Britannica Biographical Encyclopeia of Artists.* London: Encyclopaedia Britannica.
• Hick, D. H. (2010). Forgery and appropriation in art. *Philosophy Compass*, 5 (12), 1047-1056.
• Irvin, S. (2005). Appropriation and authorship in contemporary art. *The British Journal of Aesthetics,* 45 (2), 123-137.
• Johannes, L. R. (2011). *Copyright and Art Work in South Africa.* Retrieved Jun 23, 2021, from: www.wired space. Wits. ac.za.
• Krauss, R. E. (1986). *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths.* MIT Press: Cambridge.
• Landi, A. (2001). *Schirmer Encyclopedia of Art.* Volume1, 2. library of congress cataloging in publication data. New York: Schirmer.
• Meiss, M. (1952) Nicholas Albergati' and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits. *The Burlington Magazine*, 94 (590), 137-146
• Mix, E. K. (2015). Appropriation and the Art of the Copy. *Choice*, 52 (9), 1433-1445.
• Rowe, H. A. (2011). Appropriation in Contemporary Art. *Inquiries Journal,* 3 (06).
• Stangos, N. (1994). *The Thames and Hudson Dictionary of ART and Artists.World of Art.* New York: The Thames and Hudson.
• Stokes, S. (2001). *Art and Copyright. North America and Canada: Hart Publishing Oxford and Portland.* Bloomsbury: Oregon.
• Turner, J. (1996). *The Dictionary of Art.* New York: Oxford University Press.
• Van Camp, J. C. (2007). Originality in postmodern appropriation art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society,* 36 (4), 247-258.
• Wikiart, S. V. (2018). *Gan-van-eyck,* Retrieved JUNE, 5, frome https://uploads8.wikiart.org/images/jan-van-eyck/portrait-of-margaret-van-eyck-1439.jpg! PinterestSmall.jpg
• Wikiart, S. V. (2018). *Sandro-botticelli,* Retrieved SEPTEMBER, 4, frome https://uploads2.wikiart.org/images/sandro-botticelli/portrait-of-a-man-with-the-medal-of-cosimo-1474 (1).jpg! PinterestSmall.jpg
• Wikipedia, S. V. (2018). *Antonio_del_Pollaiuolo,* Retrieved NOVEMBER, 28, frome https://en.wikipedia.org/wiki/File:Antonio_del_Pollaiuolo_- _Profile_Portrait_of_a_Young_Lady_-_Google_Art_Project.jpg)
• Young, J. O. (2010). *Cultural appropriation and the arts.* Chichester: John Wiley & Sons.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
گودرزی، نوراکرم و رضازاده سراسکانرود، طاهر. (۱۴۰۲). پرتره از پرتره: مطالعهٔ شیوه‌های «ازآن‌خودسازی» پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آیدین آغداشلو *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۷)، ۳۳-۴۸.

DOI:10.22034/BAGH.2023.388723.5346
URL:https://www.bagh-sj.com/article_182503.html