

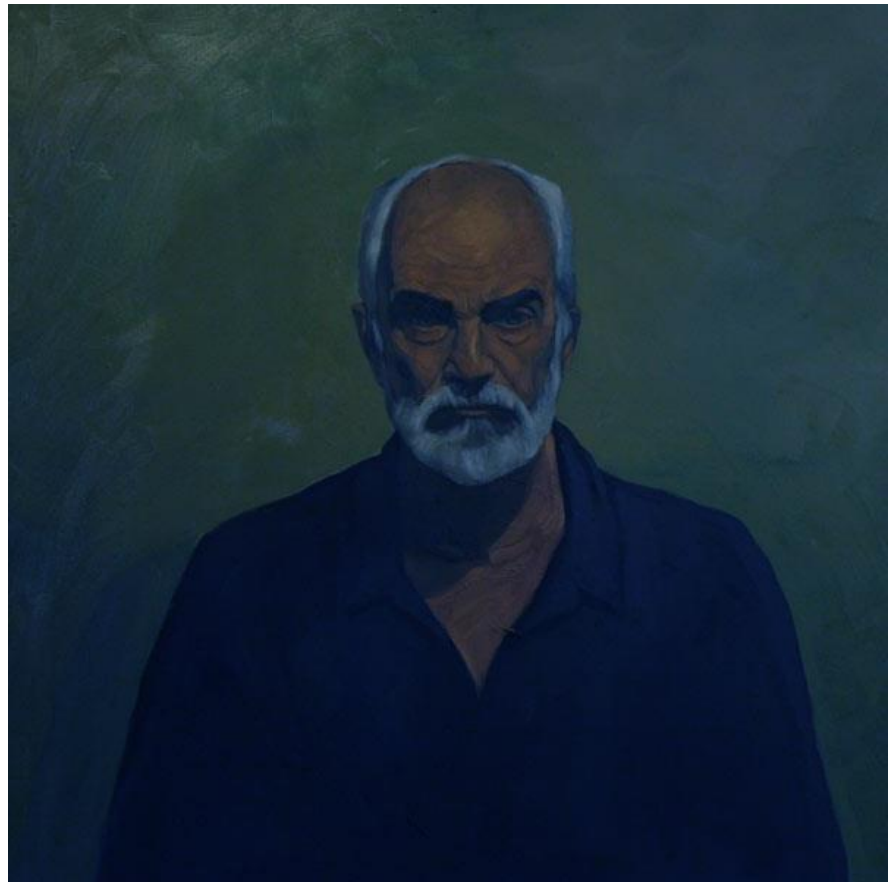
## تجزیه و تحلیل و نقد آثار نقاشی : آیدین آغداشلو

نویسنده: سهراب نبی پور

### - چکیده

این مقاله به بررسی دومین نمایشگاه انفرادی آیدین آغداشلو؛ اختصاص یافته به نمایش مجموعه آثار این هنرمند در آبان ۱۳۹۳ در گالری اثر تهران می پردازد و بر روی دو نقاشی برگزیده از نقطه نظر قائل شدن اهمیتی چند برابر و بیانی همه جانبه تر از سایر آثار از سوی نویسنده متمرکز می شود. با نگاهی به ساختار تصویری، اشاره ای به تمهیدات نقاشانه، تا حدودی نظرات و تفاسیر پرداخته شده حول آثار در قالب معرف و تمجیدگر استیتمنت و مقدمه ها بر آثار مکتوب نقاش، و در نهایت مقایسه ای تطبیقی با کمک گرفتن از دیگر آثار هنرمند و یا مقایسه با اثری مرجع از هنرمندی دیگر، سعی می شود تا کلیت تازه ای از مفاهیم گردآوری شده ساخته و نمایش امکانیت نظریاتی کمتر مورد بحث قرار گرفته محقق شود. جستار حاضر همچنین بر تناقضی حیاتی؛ موجود در شریان اصلی کارکرد عنوان و اثر و در دیدی کلی تر؛ هدف تعیین شده برای آثار از سوی هنرمند تاکید کرده و آن را یادآور می شود.

در دویخش مجزا به هر یک از نقاشی ها پرداخته شده است. در اولین قسمت اثر "معما" و در دومین بخش "زمستان" مورد بررسی قرار گرفته اند. در هر یک سعی شده تا ترکیبی از استدلالات اثر محور، بیانیات هنرمند محور و تجربیات مخاطب محور مورد استفاده قرار گیرند تا آنالیزی چند جانبه به امکانات و نتایج گسترده تری بسط یابد. در بخش نهایی نیز از مناظر کارکردی، ارزش های ناشی از رویکرد های خلاقانه و ارتباطات عناوین با آثار در غنا بخشیدن به تحلیل ها، تفسیر ها، نقد ها و فرضیه های طرح شده در هر بخش به کار گرفته شده است.



پرتره ی نقاش، اثر ساسان نصیری، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۸۷

## - مقدمه

بحث خود را با اذعان نکاتی چند از زندگی هنرمند آغاز می‌کنم و به کارنامه‌ی کاری او می‌پردازم به امید آن که توجه و حواس حساس خواننده در گستره‌ی وسیع‌تر، به بن‌مایه‌های شکل‌گیری بینش شخصی آغداشلو و جایگاهی که الان در آن قرار گرفته است، نزدیک شود و پرده‌ی حایلی که میانه‌ی نگاه بی‌واسطه‌ی مخاطبان و بیان منحصر به فرد آثار را تار و در اکثر موارد مسدود ساخته است کنار زده؛ اجازه دهد تا اثر با عبور از این هاله‌ی شهرت و تکثر پرداخت‌های تحلیلی، تفسیری و نقادانه بار دیگر درخشش یافته؛ نقص‌ها و بدعت‌های پنهان پشت این معماهای متکثر را آشکار سازد. مفهوم شهرت را به شکل حداقلی و به واسطه‌ی حراجی‌ها و نمایشگاه‌های برگزار شده‌ی معاصر می‌توان به اثر اصطلاحات پیش فرض شده‌ی عوامیت یافته نیز تعمیم داد و از موقعیت تماشاگران نگارخانه‌هایی صحبت کرد که به جای در معرض تجربه‌ی اثر قرار دادن خویش و کافی دانستن پیشینه‌ی تاریخی، تمامیت تصویر و چیدمان آثار سر خود را از کاتالوگ‌ها و دفاتر راهنمای خوش‌آب و رنگ بیرون نیاورده و از غوطه خوردن در غرق‌آب رسانه‌ای شکل گرفته پیرامون آثار لذت می‌برند. در وضعیتی که نگاه به کلیت تصویر چاپی از اثر را کافی شمرده شده و از سوی خود هنرمند تاکید می‌شود؛ دستیابی به چیستی لمس‌پذیر و شکل‌یافتگی کارماده تا حد زیادی نا ممکن به نظر می‌رسد.

آیدین آغداشلو در ۸ ام آبان ۱۳۱۹ در رشت به دنیا آمد. در نوزده سالگی در دانشکده ی هنر های زیبای دانشگاه تهران پذیرفته شد اما در سال ۱۳۴۶ از ادامه ی تحصیل انصراف داد. او که اکنون ۷۶ سال دارد، تا به حال به شکل معناداری تنها دوبار در ایران نمایشگاه انفرادی برگزار کرده است. گویی یکی معرف و رود او به بازار هنر؛ افتتاح زندگی حرفه ای و فاصله گیری از برداشت ها و مطالعات اجرایی در حوزه ی کپی آثار غربی و شرقی و دیگری بیان گر خروج او از این حوزه و دوری از عمل نقاشانه به نفع بازگشت به خلق آثار نوشتاری و نگه داری از کلکسیون های شخصی بوده است. اختتامیه ای شکوه مند که مردم غوطه ور در هاله ی پیرامون برای دیدن اش صف کشیده بودند.

نخستین نمایشگاه در سال ۱۳۵۴ در انجمن ایران و آمریکا و دومین بار در آبان ۱۳۹۳ در نگارخانه ی اثر تهران. او همیشه و در کل خود را نقاشی خودآموخته معرفی کرده و اساتید حقیقی خود را آثار هنرمندان پیشین و مورد توجه خویش می خواند. حال آنکه از یاد کردن از اساتیدی چند و انسان هایی که در شکل گیری زمینه ی تکنیکال و بینش نظری او در حوزه ی هنر نقش داشته اند ابایی ندارد.

**(Tigran Basil تیران باسیل)** را استاد نقاشی رنگ روغن خویش و **بیوک احمدی** را آموزگار نقاشی آبرنگ و گواش خود معرفی می کند. او اولین نمایشگاه انفرادی خود را به این دو و دومین را به تارا و تکین آغداشلو؛ فرزندان اش تقدیم کرده است. محل آغار فراگیری اسلوب نگارگری و خوشنویسی را که بخش مهمی از بنیان های کاری او را دربرمی گرفت می توان مربوط به دوره ای دانست که شروع به مرمت نمونه های ارزشمند آسیب دیده از این حوزه ی هنری و صنعتگری کرد و به جمع آوری و کلکسیون کردن اشیا و نمونه های باستانی اکثرا از دوران اسلامی پرداخت. پس از این دوره و گذران اوان جوانی بود که او خود را مذهب و مینیاتوریست معرفی می کرد. القابی متواضعانه به منظور خودداری از ورود به حوزه ی بیان هنری در قالب فردیتی انسانی. آغداشلو در کنار این مسئله به مطالعه ی آثار اروپایی و سعی در کپی سازی از آنان به قصد آشنایی با تکنیک ها و فنون نقاشی غربی نیز می پرداخت. پایه هایی مستحکم از تاریخ ارجاعی که ستون های بینش هنری او را شکل می دادند. او **داریوش شایگان** و **جلال مقدم** را از افرادی برمی شمرد که به نوعی "هدف حقیقی هنرمند بودن" را به او یادآور شده و از بانیان تشویق او به ترک نسخه برداری صرف از آثار مورد مطالعه ی انتخابی او می داند.

آغداشلو به شکلی متأثر؛ ریشه ی فعل هنری\_در معنایی فراتر از کنش؛ پروسه ای دارای نتیجه\_ را تحقق بخشیدن به خواسته ها از طریق کشف و شهود کنش ها و تجربه های فردی در گذار و رجوع به طور همزمان و استعلا ی امر بیرونی به مثابه ی ملکه ای درونی و شخصی ممکن می دانست.

حال به تقسیم بندی آثار در وبسایت رسمی هنرمند می پردازم؛ کلاسه بندی قابل توجهی که گویی برای خریداران غربی و یا مجموعه داران داخلی با تظاهر به ناآشنایی در شرق، طراحی شده است. این دسته بندی از این قبیل است:

## - Occidentals

**(آثار باختری):** آثاری که با رجوع به نمونه های غربی ساخته شده اند. زمینه و بن مایه ی تصویر با رویکردی عمدتاً به آثار اواخر سده ی ۱۵ تا میانه ی سده ی ۱۶ میلادی در اروپا، به طور اخص؛ رویکرد شکل یافته در شمال ایتالیا (جنوب غربی اروپا)؛ فلاندر.

## - Orientals

**(آثار خاوری):**

- گلدان ها (طبیعت های بیجان)

- نگاره های سوخته، مچاله شده، خط خورده و در کل آسیب دیده

- خط نیشته ها

- کاشی ها و ظروف شکسته

## - Portraits

سلف پرتره ها، خانواده و فرزندان

### - Falling Angels

فرشتگان فرو افتاده (سقوط کرده): پیکره های منکر برهنه که در مواردی چهره ها با نگاره های فرشتگان پوشیده شده یا به شکل تاج آدین یافته و یا لایه ی درونی پوست زخم های سر باز کرده را می سازد.

### - Illustrations

(تصویرگری): طراحی پوستر و جلد کتاب

### - Meeting the Past

(رجوع به گذشته): کپی هایی از خط نیشته ها و نگاره ها که عمدتاً آثار رضا عباسی را در بر می گیرند.

### - Watercolors

(آثار آبرنگ): نقاشی های منظره

### - Aydin Unlimited

### - Works on Prints

(آثاری که به شکل نا محدود به قیمت های بالایی به صورت چاپی قابل خریداری هستند.)

بخشی از وبسایت نیز به اعلام آخرین قیمت آثار فروخته شده در حراجی ها اختصاص یافته است.

از آثار نوشتاری و کتاب های آغداشلو می توان به:

- مجموعه آثار برگزیده؛ همچون: *از خوشی ها و حسرت ها*

- مجموعه مقالات؛ همچون: *سال های آتش و برف*

اشاره کرد.

تقسیم بندی دیگری از آثار که در لایه ی زیرین تری از ادراک هنری جای گرفته و به منظور عرض اندام در حوزه ی هنر های تجسمی طراحی شده نیز وجود دارد، که بسیار شناخته شده تر از کلاسه بندی پیشین است و آثار را تحت مجموعه هایی با اهداف مفهومی مشخص قرار داده است. این دسته بندی از این قبیل است:

### - Memories of Destruction

(خاطرات انهدام)

### - Years of Fire and Snow

(سال های آتش و برف)

### - The Year of Apocalypse

معادل فارسی آن (فاجعه ی آخرالزمان) قرار گرفته است.

### - Enigma

(معما)

### - Angels' Intercession

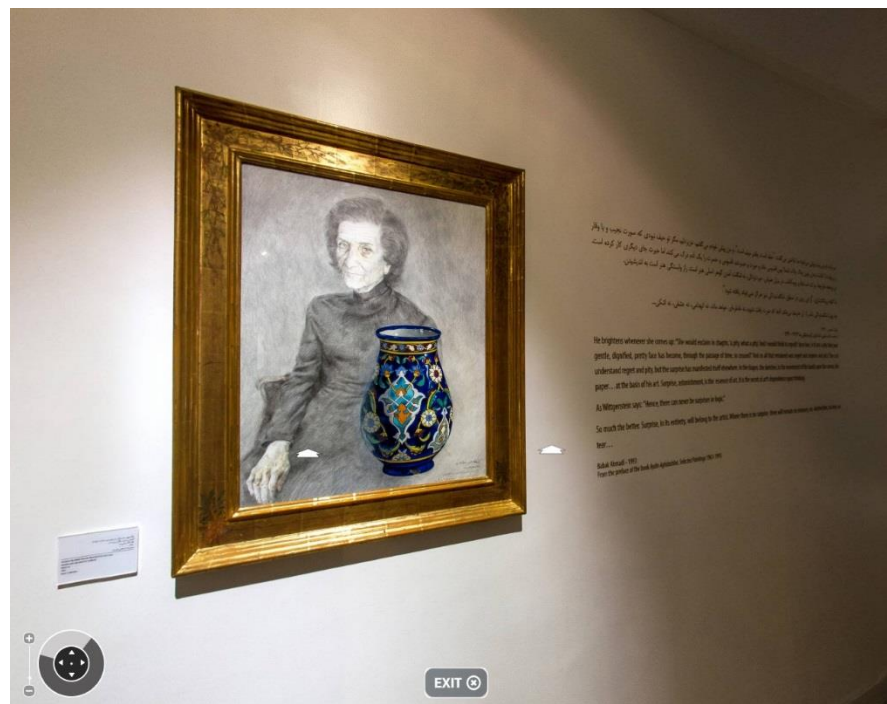
## (شفاعت فرشتگان)

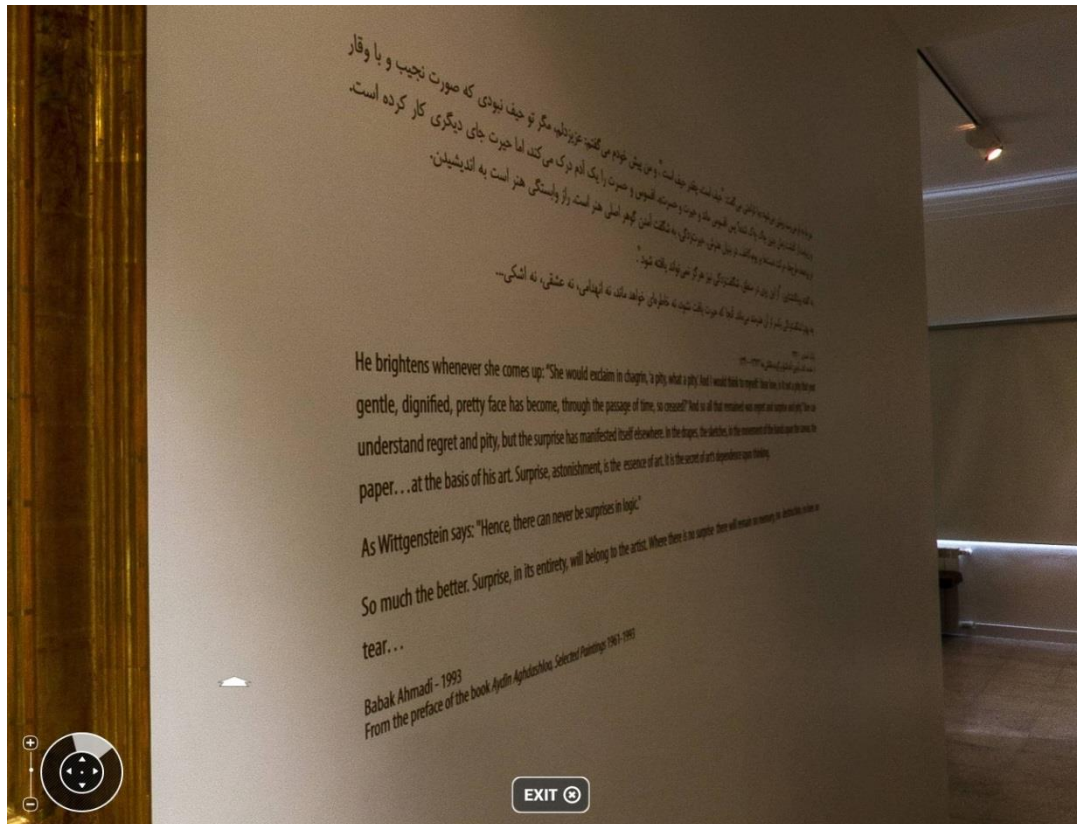
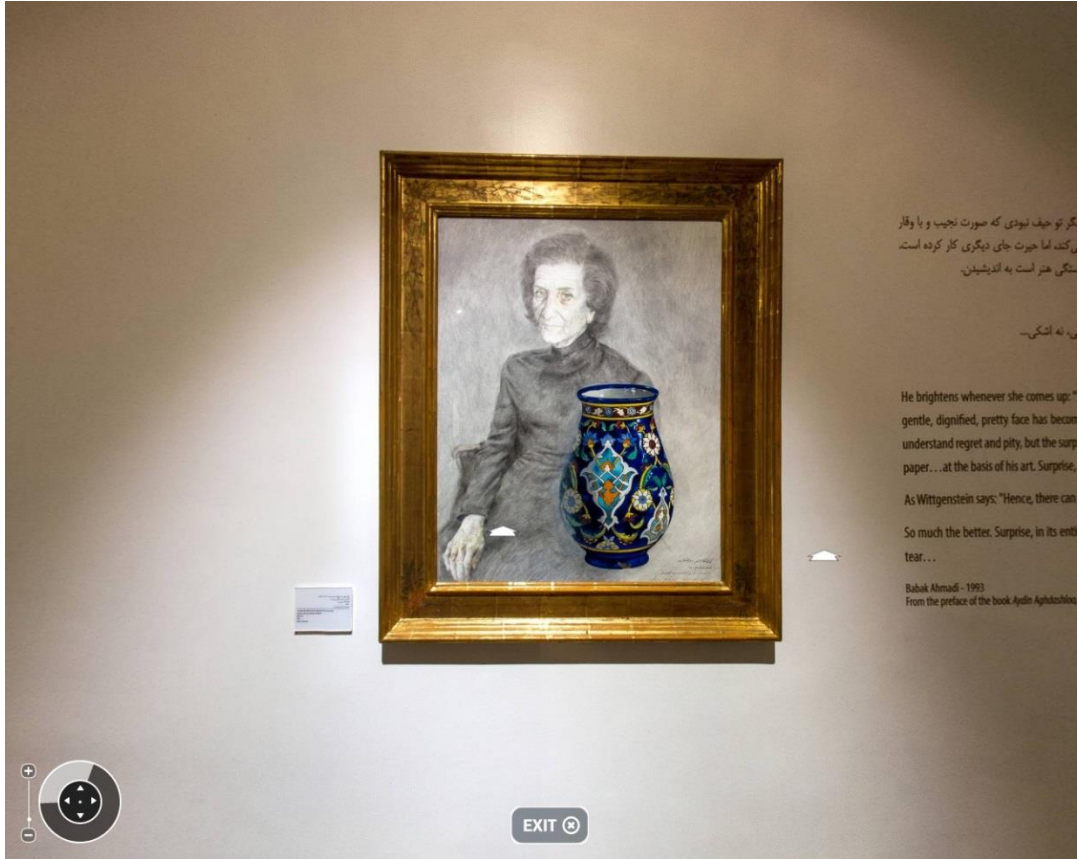
معادل فارسی دیگری برای این مجموعه (فرشتگان فرو افتاده (سقوط کرده)) است.

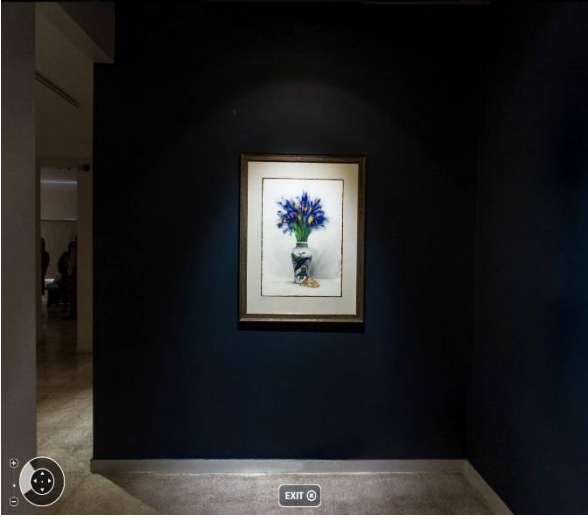
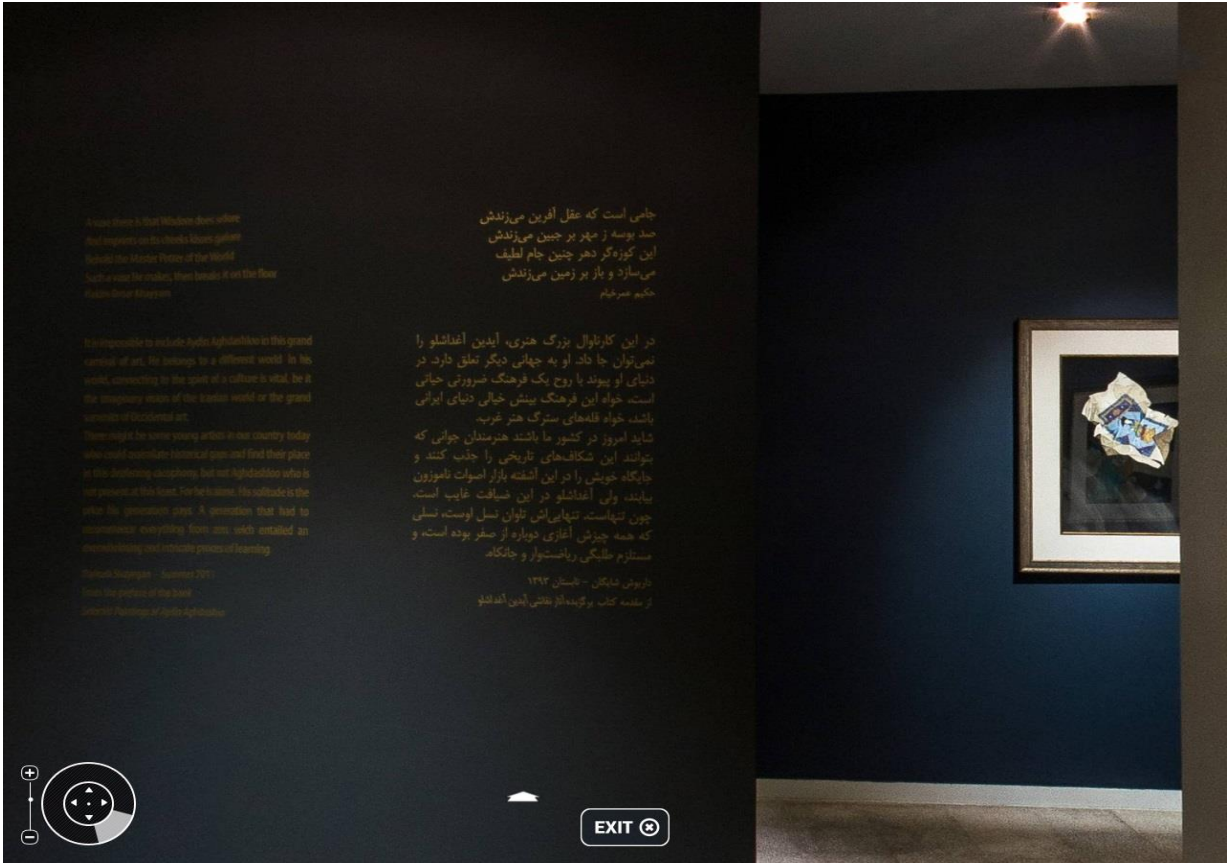
### - یادداشت های باغ ملک

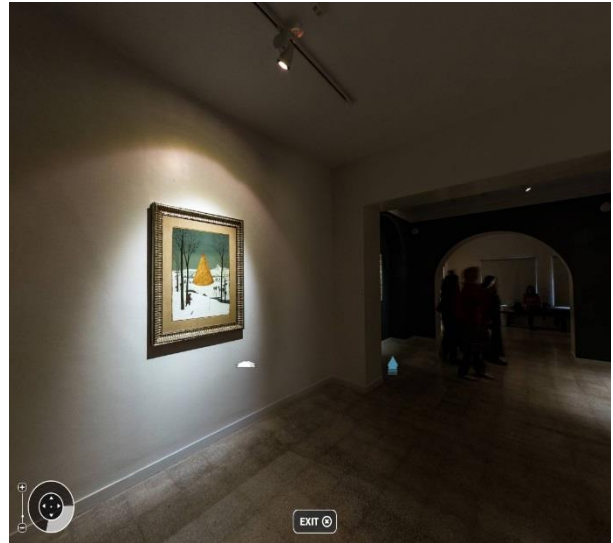
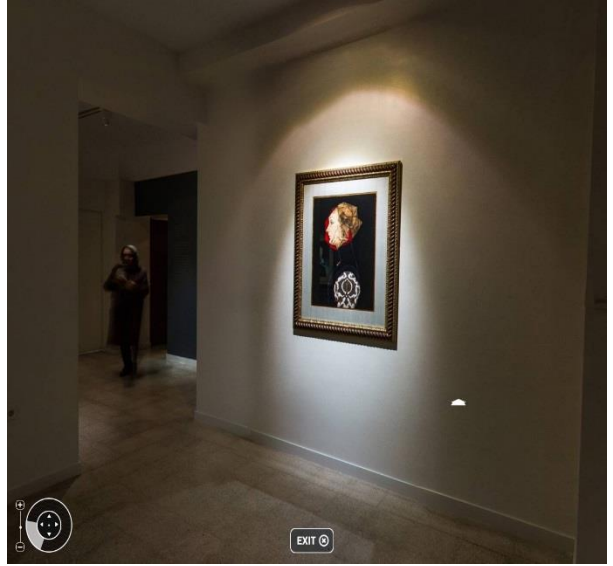
نمایشگاه با پرتره ی مادر نقاش آغاز می شود و عرض ارادتی به دوست داشتنی ترین فرد در زندگی آیدین را پیش می کشد.

تصاویر ارائه شده در این بخش به نمایش چگونگی چیدمان آثار در نگارخانه می پردازند. تا خواننده تصویر بهتری از تجربه ی غیابی نمایشگاه در ذهن بپروراند:  
(در مواردی که تصاویر کنار یکدیگر قرار دارند؛ ترتیب از چپ به راست می باشد.)

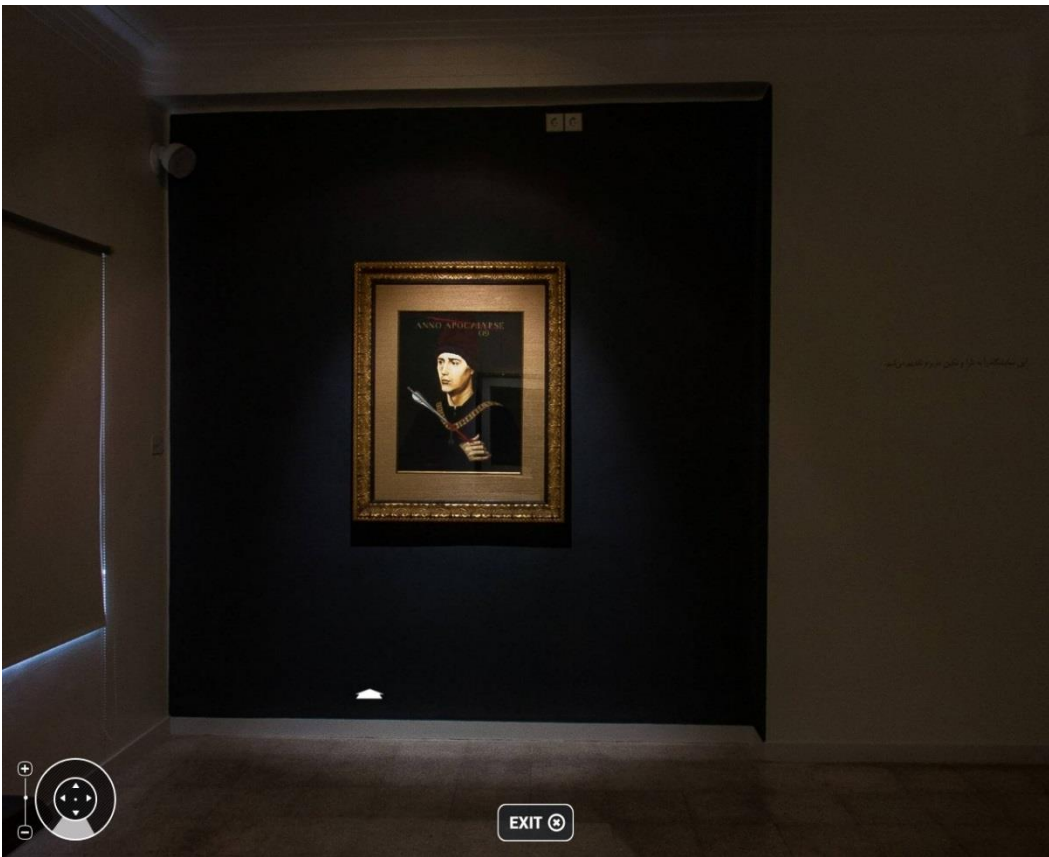
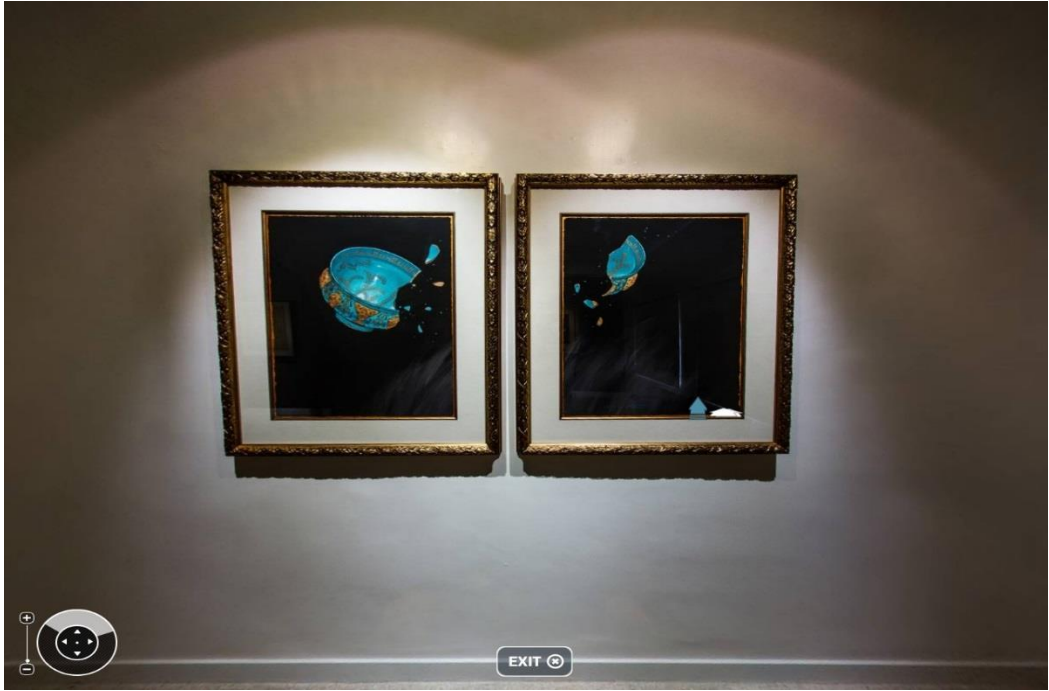












## - استیتمنت

در مقدمه ی بابک احمدی بر مجموعه آثار ۱۳۳۹ تا ۱۳۷۱ که بر روی دیوار نمایشگاه در کنار پرتره ی مادر نقاش قرار گرفته است؛ بر مفاهیمی همچون افسوس، حیرت و حسرت اشاره و تاکید شده. راز وابستگی هنر به اندیشیدن؛ حیرت زدگی و به شگفت آمدن عنوان شده است.

"بهت و شگفت زدگی یکسر از آن هنرمند می ماند. آنجا که حیرت یافت نشود؛ نه خاطره ای خواهد ماند، نه انهدامی، نه عشقی، نه اشکی ..."

در پایان با گزاره ی دو پهلو و کنایه آمیزی نقل شده از وینگشتاین آثار را مورد خطاب قرار می دهد:

"از این روی در منطق، شگفت زدگی نیز هرگز نمی تواند یافته شود."

گزاره ای که تمام یادداشت را به استدلالی ایجابی-سلبی بدل کرده و پس از نسبت دادن کیفیاتی به تعریفی مشخص، آن تعریف را از آثار جدا می داند.

در مدخل کتاب برگزیده ی آثار ۱۳۹۳ نوشته ی *داریوش شایگان*؛ بخشی از شعری از *خیام* آورده شده و بر دیوار رویروی نوشته ی پیشین قرار گرفته است:

*جامی است که عقل آفرین می زندش*

*صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش*

*این کوزه گر دهر چنین جام لطیف*

*می سازد و باز بر زمین می زندش*

ارجاعی کنایه آمیز و مبهم که در عین وارونه نشان دادن آنچه آثار نمایندگی می کنند؛ به طرز نمایان و کم عمقی از آثار تعریف می کند.

*بابک روشنی نژاد* که خود را از شاگردان آغداشلو دانسته و او را استاد قلمداد می کند در "استیتمنت" عنوان شده در کاتالوگ نمایشگاه مدیحه ای از شاگرد به استاد سروده است. در این نوشتار سعی شده تا ضرورتی نوستالژیک برای توجیه آثار ناآشنای به ظاهر آشنا قائل شود؛ پیشینه ای که از آن به عنوان هویت ایرانی نام برده می شود و عناصری قراردادی برای آن قرار می گیرند، به شکل اشیائی کالایی و زیبا حفظ شده در مرحله ای از نابودی، که به کلکسیونر های عتیقه فروخته شود. تصویری از عتیقه ها خود به عتیقه ی تازه ای مبدل می شود که نمایه های زوال تدریجی و اثر گذر زمان به شکل ترک هایی تزئینی به ظرافتی تمام عیار بر سطح اثر نقش بسته و آن را آذین می بندند. وقتی این دریافت را در کنار این موضوع قرار دهیم که آغداشلو در تمام این سال ها تنها دو نمایشگاه انفرادی در تهران برگزار کرده و آثار اش را سفرashi و به اصطلاح پیش فروش شده به مجموعه دارن خلق می کند، ادراک وسیع تر و روشن تری از استراتژی های کاری او به دست می دهد. این در حالی است که بخش عظیمی از طرفدارانی که برای دیدن نمایشگاه در روز افتتاحیه صف می کشند تا با خود نقاش و اگر نشد با پسرش عکس بگیرند؛ همانا شاگردان و آشنایان از راه دوری هستند که حضور *Celebrity* وار نقاش حاضر میان خودشان را از بیان آثار ارزنده تر می دانند.

حال با نقل مستقیم بخشی از استیتمنت مورد نقد بر مدعای خود تاکید می کنم:

"اگر هنر نتواند امر نو و عتیق را توامان در خود بیابد بی شک خود را از هدیه ی پیام آوران الهام محروم کرده است.

چرا که آنها دختران خاطره اند. و خاطره بی آن که پیوندی بین حال و گذشته برقرار کرده باشد محال است.

و پرشمار نیستند آنها که هدایای چنین را از خود دریغ نکرده باشند. و کم شمارند آنها که می دانند تاریخ بسی افزون بر

امری تقویمی ات و از آن بر می گذرد و چنان به فرهنگ شکل می بخشد که سرانجام به اهرمی کارآمد و ابزاری

ضروری مبدل می شود، در ساخت زیست جهان انسان معناساز جهان مند.

و گمان من این است که دست کم در سپهر فرهنگی ما که از قرار، آنچه در آن تداول دارد توصیه و دعوت به نسیان

است؛ شمار آنها که نصیبی از هدایا دارند باید به اقل میزان میل کند. و شاید آیدین آغداشلو یکی از تکرو ترین و در

عین حال پرنفوذ ترین آن اقلیت باشد. که دست کم و به گواه کارنامه اش هیچ سر آن نداشته تا تن به الگوی اکثریت و

قاعده ی فرهنگ فرودست و نسیان زده بسپارد. ..."

گزاره هایی در استیتمنت، مورد توجه بیشتری قرار گرفته بود. همچون:

- خویشتنی تاریخی در گستره و چشم اندازی معنادار

- فهم تاریخی طعنه زن و تند زبان

- بیانی مسجع و وجوهی آهنگین؛ حاصل دفرماسیون های موکد و به کارگیری مصرانه ی عنصر تکرار در فرم های دکراتیو.

چم قلم مو برملاکننده ی نژادگی ذائقه و پسند پروردگی طبع شرط ورود به حرفه ی نقاشی.

- پیکار اروس و تاناتوس

(نبرد میل حیات (رانه ی لذت) و مرگ)

در حالی که در نوشتار یاد شده، نمایش زیبایی تراژیک؛ زیبایی ایستاده بر کرانه ی تاریخ؛ زیبایی گریزپا و محکوم به

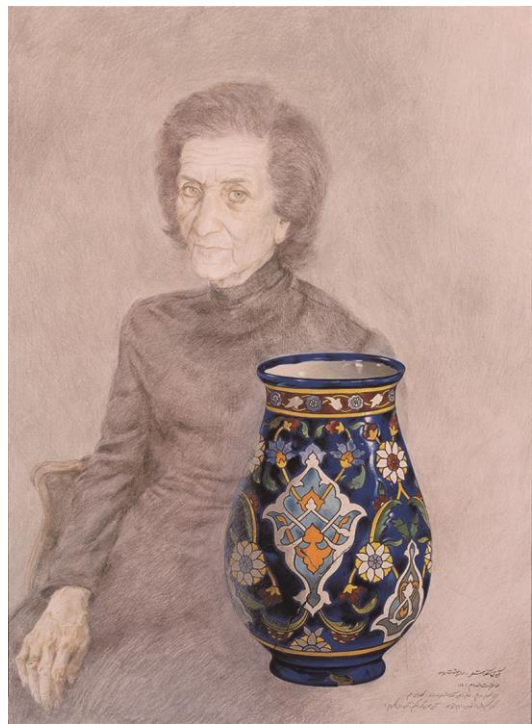
تنهایی و مرگ مورد تاکید قرار گرفته و فهمیده شده؛ اعتقاد نویسنده ی جستار حاضر بر آن است که می بایست

"زیباشناسی مرگ" را در تقابل با "زیبایی تراژدی" مطرح کرده و علیه آن استدلال کرد. در پرداخت به دو اثر برگزیده سعی می شود تا این نقطه نظر انتقادی بسط یابد.

تصاویر ارائه شده در این بخش تک تک آثار موجود در نمایشگاه را با عنوان، تکنیک و اندازه معرفی می کنند:

(لازم به ذکر است که اثری از مجموعه ی شفاعت فرشتگان نیز قرار بود تا در نمایشگاه حضور داشته باشد اما ظاهراً به

دلیل باز خورد مطبوعاتی بالای این نمایشگاه در روز افتتاحیه از مجموعه ی آثار حذف شد.)



پرتره ی مادرم، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش و مدادرنگی بر روی مقوا، ۶۸ در ۵۵ سانتی متر، ۱۳۵۹



بدون عنوان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، آبرنگ و مدادرنگی روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۱



بدون عنوان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش بر روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



بدون عنوان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش بر روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



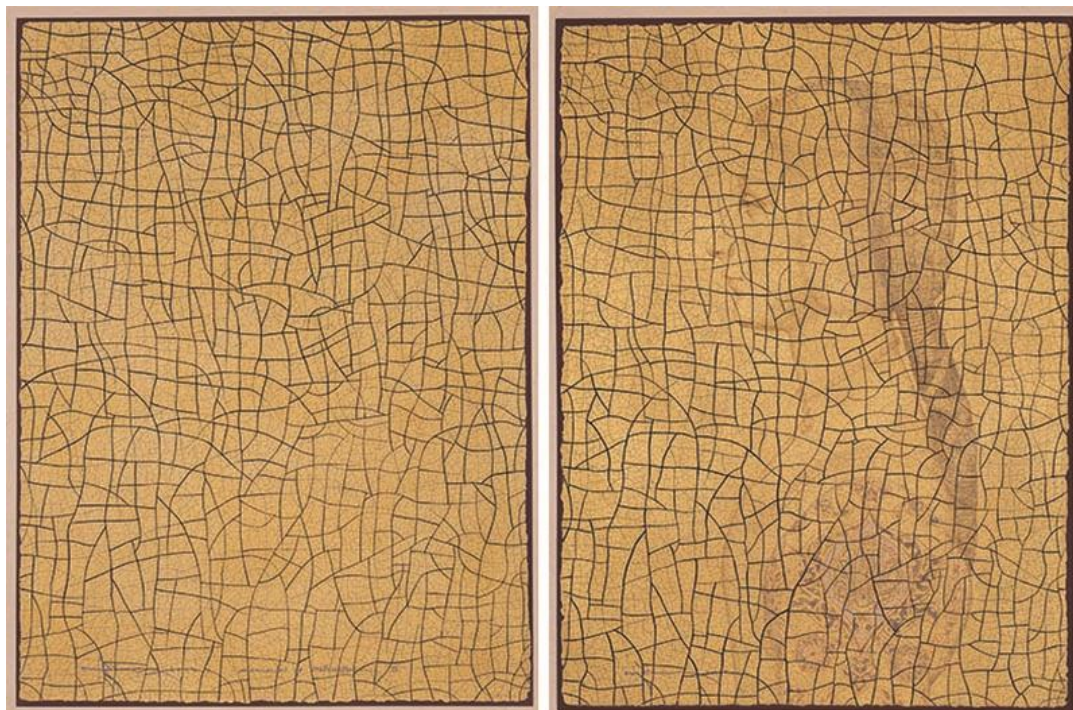
عشاق، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش و تذهیب بر روی مقوا، ۷۹ در ۶۰ سانتی متر، ۱۳۵۸



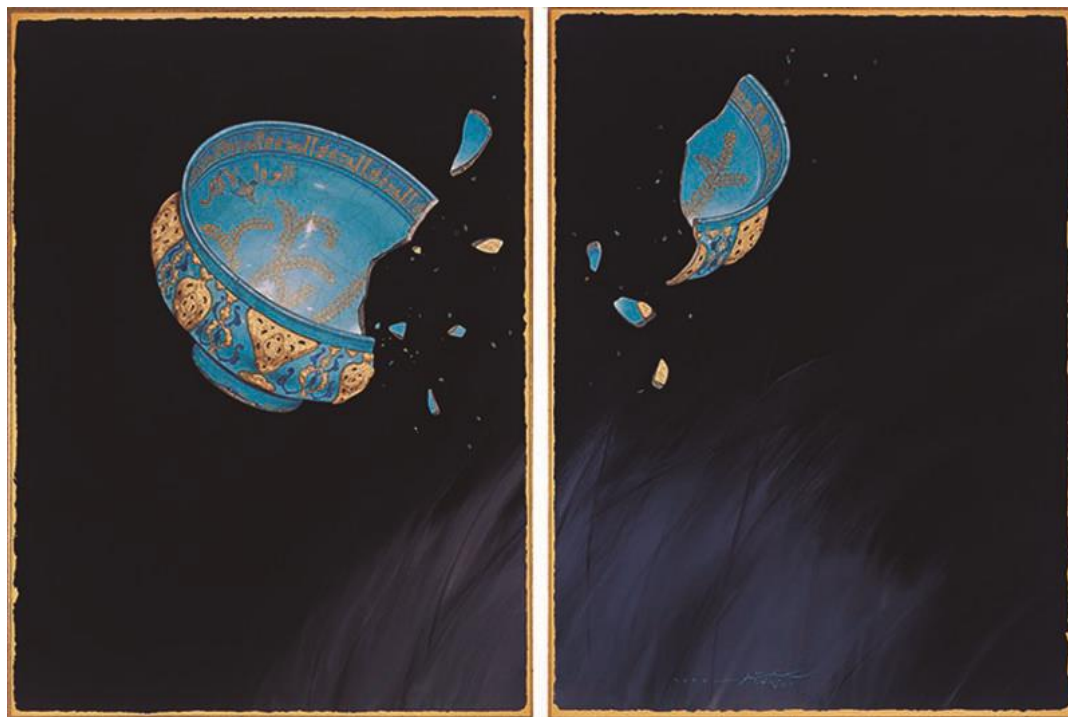
بدون عنوان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش و مدادرنگی بر روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



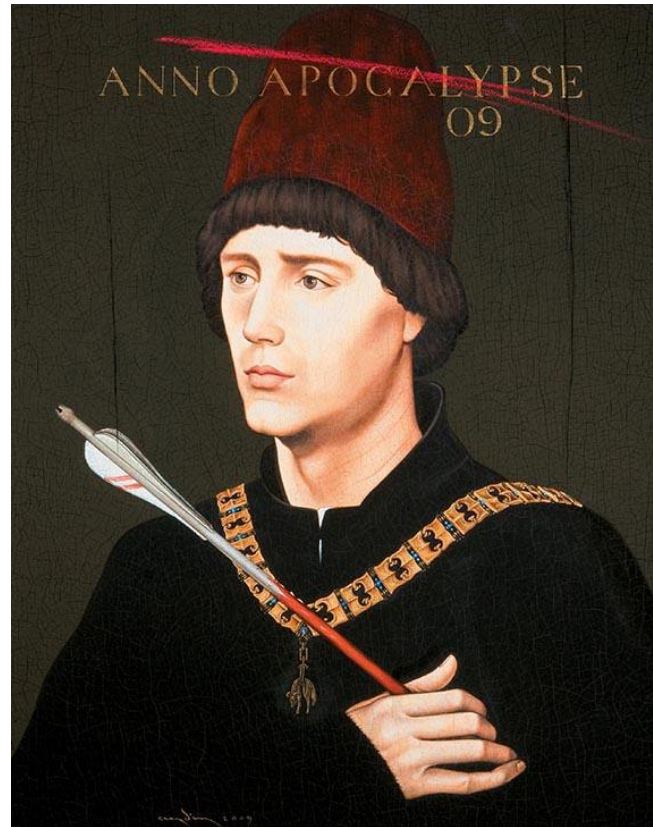
جوانی و سالخوردگی، از مجموعه ی سال های آتش و برف، گواش و مدادرنگی بر روی مقوا، دو لته؛ ۷۸ در ۱۱۶  
مجموعه و هر کدام ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



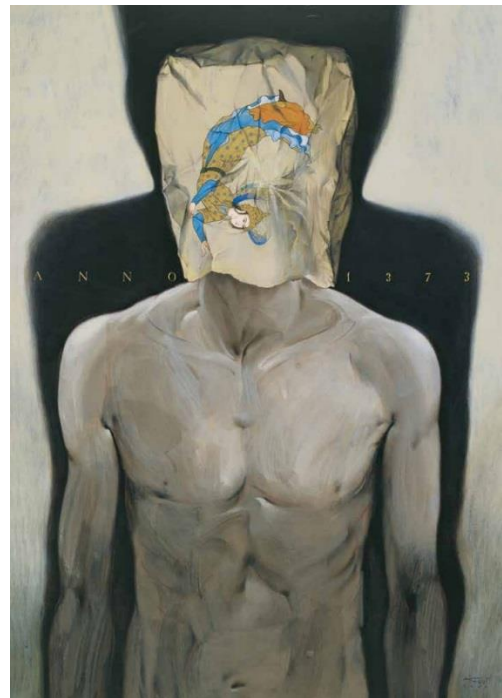
واپسین انهدام، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش و مدادرنگی بر روی مقوا، دو لته؛ ۷۸ در ۱۱۶ در مجموعا و هر کدام ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



چرا آن کاسه ظریف؟...، گواش روی مقوا، دو لته؛ ۷۸ در ۱۱۶ در مجموعا و هر کدام ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲



سال آخرالزمان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش و پاستل بر روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۸۷



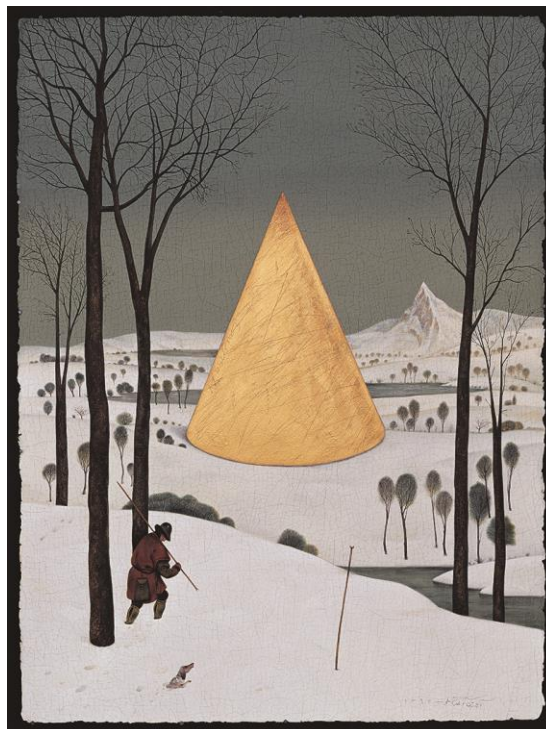
بدون عنوان، از مجموعه ی شفاعت فرشتگان، گواش روی مقوا، ۱۰۰ در ۷۰ سانتی متر، ۱۳۷۳



یک اثر حجمی هم در به اصطلاح ویتترین گالری به نمایش درآمده بود که صرفاً ترجمانی سه بعدی از عناصر بصری به کار رفته در اثر استفاده شده در پوستر نمایشگاه؛ یعنی نقاشی "زمستان" بود. به عقیده‌ی من اثر از پختگی قابل تامل آثار نقاشی برخوردار نبوده پتانسیل بیانی کافی یک مجسمه را ندارد و تنها جهت پر شدن اتاقک نمایش گالری که مخاطب به درونش راه نداشته و فقط به شکل کالایی لوکس و به احتمال قوی به قصد افزودن بر میزان فروش طراحی شده بود تا جای نقاشی‌ها در خود سالن حفظ شده و اثری؛ قابلیت و ارسی نزدیک بیننده را از دست ندهد.



### بخش نخست: معما از سال‌های آتش و برف



معما، از مجموعه‌ی سال‌های آتش و برف، گواش روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی‌متر، ۱۳۹۲



شکارچیان در برف، پیتر بروگل ارشد (مهتر/پدر)، رنگ روغن روی چوب، ۱۱۷ در ۱۶۲ سانتی متر، ۱۵۶۵

بروگل با استفاده از پالت رنگی محدودی، صحنه ای از زمستان را نقاشی کرده است. این صحنه برای بینندگانی که دشواری راه رفتن در برف سنگین را تجربه کرده باشند؛ صحنه ای آشناست. جای پای سه شکارچی، سگ هایشان و جای پنجه ی کوچک خرگوش گریخته ای، صافی برف تازه باریده و مسطح را بر هم زده است. شکارچیان در نزدیکی خانه هایشان هستند، زیرا به نظر می رسد مرد شکارچی با راه میان بری که در شیب تند به سمت خانه های پایین می رود آشناست و دو نفر پشت سر اش را هدایت می کند. بروگل آنها را به گونه ای در تابلو قرار داده است که عرض پرتگاه را قطع می کنند. اگر با خطی فرضی، پایه ی دو درخت پیش زمینه را به هم وصل کنیم، از شکارچیان عبور کرده و تا قلعه ی مضرس کوه های گوشه ی راست نقاشی امتداد می یابد. با وجود آنکه این ارتباط درختان و قلعه در نقاشی آغداشلو نیز حفظ شده اما شکارچی از میان کسانی انتخاب شده که به راه آشنایی ندارند، و منظره ی برف گرفته ی نمایش داده شده هیچ محل امن یا نقطه ی استراحتی به بیننده نوید نمی دهد. تنها امید راهنمایی؛ که سگی فروافتاده در برف است از صاحب اش عقب افتاده و گیر کرده است. در اینجا ارتباط دیداری کوه-درخت-شکارچی را مخروطی طلایی و غریب سد کرده و نگاه معمول را قطع می کند. گویی با برخورد به آن سطح زرین بیننده از آن عمق به سطح پرتاب شده و به نقاشی بودگی چشم انداز دوباره آگاه می شود. در اثر بروگل شیب تندی، شکارچیان را از دهکده جدا کرده است. معلوم نیست که این سه شکارچی چه مدتی را برای شکار و تهیه ی غذا برای خانواده و همسایگان از خانه دور بوده اند، اما فاصله ی بین آنها و دهکده نشان می دهد که به مدتی طولانی از خانه دور بوده اند، و حالا با بازگشت خود؛ برکت به همراه می آورند. توپره ی شکارچی جلویی تقریباً پر است و شکارچی دوم حیوان کوچک شکار شده ای را بر دوش حمل می کند. شکارچیان با سر های خمیده به جلو از شیب راه پایین می روند و همچون سگ های شکاری همراهشان خسته به نظر می رسند. درختان خشک سر به فلک کشیده با تنه های افراشته، با بدن های خمیده ی پیکره های جانوری تضاد ایجاد می کنند. ردیف درختان از پیش زمینه به مرکز تابلو امتداد یافته است. گام های یکسان شکارچیان به رغم سرما و برف، حرکتی مصمم به پیش را القا می کند. گویی شوق رسیدن، آنها را به تکاپو واداشته است. در نقاشی آیدین شکارچی برگزیده حیوان شکارشده ی خود را از دست داده است. گویی تازه از همراهان اش جدا شده تا به هدف شکار جهتی از زمین را پیدا کند. اما پس چرا کوه پس زمینه همان صحنه ی ثابت اثر بروگل را نشان می دهد. پس چه بلایی به سر همراهان و دهکده آمده است. حتی رودخانه ها هم جابجا شده اند. شکارچی بدون راهنمایی پیشرو در برف سرگردان شده است. تابلوی بروگل عزم راسخ شکارچیان را در برابر هوای ملال انگیز زمستان و نیز منظره ی دلنشین دهکده ای پوشیده از برف را نشان می دهد. خانواده ای در سمت چپ تابلو آتشی برای تهیه ی شام مهمانان مهمان خانه ی خود بر

افروخته اند، باد تند شعله ی آتش را تیز کرده است و تابلوی مهمان خانه را از جا درآورده و فقط از یک سوی قلاب آویزان است. پخش شدن برف در فضای بالای تابلو و همچنین حالت مورب شعله ی آتش تنها اشاره هایی به وجود باد هستند. تعدادی از اهالی دهکده ی پایین در حال انجام فعالیت های روزمره ی خود دیده می شوند. اما به نظر می رسد بیشتر مردم در حال بازی هاکی و ورزش های دیگر روی سطح یخ زده ی رودخانه هستند. (در برخی نقاشی های دوره ی بروگل، بازی روی یخ نمادی از بی ثباتی زندگی و عدم توانایی اطمینان بی قید و شرط به بقای حیات این جهانی است، زیرا یخ نازک هر آن احتمال شکستن اش می رود، هر چند در این تابلو به نظر نمی رسد که خطری وجود داشته باشد.) مردم در و پنجره های خانه های خود را برای مقابله با یخبندان بسته اند و تنها از دودکش یکی از خانه های در آن سوی زمین بازی دود بلند می شود. ساختمان ها از نوع بناهای شمال اروپا هستند. اما کوه های نوک تیز، سونیس را به خاطر می آورند. سگ ها و شکارچیان جهانی هستند و می توانند متعلق به تمام مکان هایی باشند که در آنها زمین از ماه نوامبر تا فوریه سفید پوش است. با وجود این که چهره ی هیچ یک از شکارچیان مشخص نیست، ولی آنها به گونه ای عجیب آشنا به نظر کی رسند. تصویر چهره ای با خصوصیات فردی می توانست پیکر ها را در نظر بیننده آشناترایی کند. اما خم پا های شکارچیان در توده ی برف درک حالات آنها را برای ما آسان می سازد.

"شکارچیان در برف" یکی از نقاش های سفارشی یونگلینگ بود و به نظر محققان نمایانگر ماه های نوامبر و دسامبر یا ژانویه و فوریه است. چون در تمام آثار بروگل معنا و معمایی نهفته پنهان است، اثر حاضر با حذف معنای پس پرده عاملیت معمایی نقاشی را دو چندان می کند. در اثر آیدین شکارچی با سری افتاده و غافل، شگفتی پدیده ی رو در روی خود را نادیده می گیرد؛ اشاره ای به عدم توافق شگفتی و منطق در استیتمنت اولیه. هیچ عنصری وزش باد را قرینه نمی دهد و مکان به دلیل بریدگی از هر گونه اشارات ارجاع مند مکانی؛ از زمان تهی می شود. مخروط طلایی می تواند نمایان گری دیگر و نشانه ای متفاوت اما هم ارز با یخ و به معنای نا کامل بودگی و نقص باشد. نقص نسبت به یک استوانه که در نظام ریاضیات حجمی کامل تر فرض می شود. نسبتی زرین. نقصی زرین که ارزشی چند برابر یافته است. در اینجا به ارزش یافتگی فقدان باز می گردیم. مرگ دوباره بازگشته است.

با کنار هم گذاری اثری دیگر از آغداشلو به نام درخت رنسانس می توانیم بر معما بودگی بخش پنهان بیشتر تاکید کنیم. مخروط نمایه ای از وارونگی پرسپکتیو خطی، موقعیت باثبات انسان مشاهده گر در جهان تجربه گرا و ایده آلیست زمانه در تابلوی مرجع را هدف قرار داده؛ از پنجره ی آگاهی به منزله ی منزلگاه خودآگاهی نقد می کند. ما همه چیز را آنگونه که تصور می کردیم؛ می توانیم ببینیم؛ نمی بینیم. عناصری خارج از کنترل آگاهی ما حذف شده و خود به خود پنهان می شوند. درخت رنسانس آغداشلو به غیبت یکی از مولفه های طرح سوال اشاره می کند. گویی لته ی دوم اثر حاضر حذف شده و بخش بریده شده حجمیت یافته و بر زمینه ی چشم انداز سایه انداخته است. ترکیب قبول پیش فرض های بازنمایانه با تاکید بر سطح دو بعدی نقاشی. معمایی از جنس مسئله های مگریت است.



## بخش دوم: زمستان از خاطرات انهدام



زمستان، از مجموعه ی خاطرات انهدام، گواش روی مقوا، ۷۸ در ۵۸ سانتی متر، ۱۳۹۲

در اثر زمستان نگاه انتقادی خالق در یکی از بران ترین لبه های خویش قرار گرفته است. نمایش نیستی به حدی جسمانیت یافته که مانکن خالی شده از هر گونه چیزی که انسان را انسان می کند؛ جنسیت مادی و چوبی خود را فریاد می زند. نقاش با ذائقه ی برگزیده اش از بخش خاص و پر اهمیتی از تاریخ هنر؛ بر موقعیتی از تاریخ انگشت اشاره می گذارد که انسان؛ محور اندیشه و معیار تجربه قرار گرفته است؛ (رنسانس). او انسان را در یکی از بارز ترین لحظات حضور باوقار اش از تکبر به خودآگاهی و تصور دارایی سیطره بر تمام قله های ذهن و تجربه ی مشترک بشری را هدف قرار داده و از ریشه قطع می کند. یاد آوری نیستی و جابجایی چیزی که در عین آشکاری؛ پنهان است خود برای طرح معمایی بی پایان از ناگشودگی کافی است. گویی برای لحظه ای انسان به دره ها ی زیر پای خود بر بلندای قله های آگاهی خیره شده و از تاریکی ای که نور روشنگر آگاهی بر آن راه ندارد بر خود می لرزد. ترسی که از ندانستن امری نو در بشر ایجاد گشته خود تمام دانسته های پیشین را در حد پیش فرض هایی محتمل پایین می کشد. چشم انداز انسانی تغییر کرده است. افق هایی که تا دیروز از تابش نور خورشید علم بر ارتفاعات ناشناخته؛ روشن بودند؛ اکنون در مه ای از شک تار گشته اند.

با مقایسه ی اثری دیگر از آغداشلو و نقاشی مورد رجوع قرار گرفته ی آن به تسهیل فهم موضعی که جستار حاضر بر آن ایستاده است تاکید می ورزم:

اثر سمت چپ:

پرتره ی مردی جوان با مدال کازیموی مهتر، ساندری بوتیچلی، تمپرا روی چوب، ۵۷/۵ در ۴۴ سانتی متر،

۱۴۷۴-۱۴۷۵

اثر سمت راست:

هویت، ادای احترامی به ساندری بوتیچلی، آیدین آغداشلو، گواش و مدادرنگی روی مقوا، اندازه ای نسبتاً مشابه،

۱۳۵۳



در این دو اثر متود جایگذاری ها و جایگزینی ها در یکی از پرورده ترین مراتب خود در کارنامه ی کاری نقاش قرار دارد، حال آنکه ارجاع پذیری به شکل عامدانه ای مورد نظر است. در اثر "زمستان" اما؛ اثر به یک زمینه یا پایه ی فردی و شخصی استعلا یافته و به خوانشی؛ استیلزه، دست یافته است. پس از بهره گیری های بسیار از آثار مستقیما ارجاع مند؛ و گذر به مانکن های پیکر نمای انسانی؛ نقاش به بستری دست یافته که حال می تواند نشانه های فرهنگی- تاریخی را بر آن ببوشاند. و به اصطلاح آن را اینجایی و آنجایی کند. مانکن های بی صورت چه در قالب جنسیت یافته مثل چوب و پارچه، و چه مبهم و پرشده از بافتی همچو مانکن های *کارا* و *دکیریکو*؛ قادر اند تا در واریاسیون هایی پیام معماگون خود را در هاله ای از ابهام در عین سهل الوصول بودگی ظاهری در قالبی سهل و ممتنع تکرار کنند. علاوه بر خاتمه ی بحث در زینتی شدگی تاثیر گذر زمان، تکنیک اجرا نیز از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. تکنیک اجرای مدادرنگی، آبرنگ و گواش که جلوه ی تمپرا و رنگ روغن را تقلید می کند؛ خود بزرگترین نقش در آشنا زدایی و معما بودگی فرم قرار می گیرد. این فرآیند به حدی کارساز است که از محتوا پا را فراتر گذاشته و بدون ورود عمیق در آن، در سطح تجربه ی حضوری و از نزدیک اثر معما را طرح می کند. در این مرحله مخاطب می پرسد که این ظاهر پرکار برای چه باسمة ای و مصنوع به نظر می رسد؟! صرفا به دلیل مرجع قرار دادن آثاری آشنا؟ خیر، به این دلیل که مخاطب در برخورد اولیه و با فاصله به دسیافتگی فرم و تکنیک قانع می شود، اما ناگهان در مشاهده ی نزدیک و ریز بینانه تری در مرحله ی برنامه ریزی شده ی دوم در برخورد با اثر؛ در بیانی فرمی و هم راستا با محتوایی ادعا شده در ارجاعات و عناوین از عنصر آشنا؛ غریبه شده؛ امر آشنایی زدایی رخ می دهد و معمایی چندگانه در لایه هایی دوگانه طرح می کند. نوعی فاصله گذاری میان مخاطب و اثر به شکلی عامدانه. عناوین در این مرحله تنها امر اضافه ای بدون ضرورت می مانند که تنها در صورت بندی هایی زبانی در سطوحی تغزلی هدف و مقصد تعیین شده از سوی خالق اثر را فریاد می زنند. مدالی که چهره و به اصطلاح اثر؛ هویت ظاهری تفرد انسانی را بر شیء قراردادمند ارزشی همچو پول حمل می کند در

آثار اخیر تنها نقشی از نبستی بر خود حمل می کند. چهره ی حک شده بر پول همانا مانکنی بی صورت است. که برای آویختن و نمایش صاحب و دارنده ی خود به میخ هایی فولادی و نیروی کوبش یک چکش نیازمند است.

### بخش سوم و پایانی: مقایسه

آثار ارائه شده در این جستارهای کوتاه آنالیز محور و نقد های کوتاه و تفاسیر اندکی که از آنان داده شده خود تا حد زیادی شباهت ها و تفاوت های موجود در وجوه متفاوت اشان را آشکار کرده اند. اما در بخش پایانی این یادداشت ها این دو نقاشی را از مناظر تعریف شده و حد زننده تر معین تری کنار هم قرار داده و با کنار هم گذاری ویژگی های آنان بر تمایزات بیان شده ی پیشین تاکید می کنم.

اول از کادر شروع می کنم. در هر دو اثر با کادری عمودی دارای نسبت های متناسب و مقبول چهره نگاری روبرو هستیم. که در نگاه اول بستر مناسبی برای نمایش و تعریف یک چپستی در چشم انداز و در بررسی های دقیق تر از پتانسیلی برای رسوخ به لایه های معنایی تعریف برخوردار است. حال آنکه اثر با پنهان ساختن روایتی معین و آشنا و با قرار دادن چشم انداز غریبی در برابر چشمان مخاطب، از کارکرد کرانه نمایی، فاش کردن درونیات در تمرکز محدود اش فرار کرده، طفره می رود. عناصر به دقت چیده شده و بزرگ تر بودن قسمتی که به موضوع اصلی؛ خواه پیکره ای در پیش زمینه و خواه عنصری مرکزی در میان پلان های کار، اختصاص یافته، حرکت چشم از پایین به بالا و گسترده گی نمای آسمان را به خوبی نمایان می کند. کادر عمودی و نسبت غالب تر طول بر عرض، کادری متناسب و دارای قابلیت های بیان اساطیری فراهم می سازد. نسبت زمین و آسمان، قدرت بازتعریف می یابد، و جدا سازی پرسوناژ ها، سبکی و سنگینی معنا دار و جوهی نمادین به ترکیب بندی اضافه می کند. در چنین موقعیتی مفاهیمی همچون سقوط یا عروج حداکثر نیروی بیانی خود را دارا خواهند بود. پالت رنگی به کار رفته در هر دو اثر از منظر شامل بودن گستره ی وسیع تری از رنگهای سرد و گرم ناقص بوده اما با محدودیت به سویه ی سرد در انتقال سرما ( همان نبود گرما) و در تعمیمی مفهومی؛ نمایش فقدان بسیار موفق عمل می کند. خود این ویژگی یعنی آشنایی فضای رنگی، به غافلگیر ساختن مخاطب و جلب توجه او به چپستی عناصر درون کادر و توجه به وجوه مفهومی و معمایی ارتباط عناصر محدود اثر کنجکاو می سازد. تعمد در محدود ساختن رنگ های مورد استفاده در هر دو اثر و غلبه ی فام های سرد، تقابل بنیادین و رادیکال مفهومی پیکره ها و زمینه ی زیستشان را به مرتبه ی هارمونی محدود شده ی اجزای بصری و رویکرد های معین تصویری بسط می دهد. هر دو اثر با پخش رنگ غالبی در کار و سپس جدا ساختن عناصر اصلی با رنگ مناسب با استفاده ی بیشتر از کنتراست تیرگی-روشنی نه تنها به پارادوکس تضاد-هارمونی رسیده اند، بلکه به چسبندگی و وحدت پایدار تری دست یافته اند. وحدتی ابدی. در نگاه به ارزش های تعریف شده در نگرش آفرینشگری، هر دو نقاشی را می توان بر حسب الویت، نمادین، عینی و در نهایت آرمانی تعریف کرد. نمادین بودن آثار نه به حسب بهره گیری از نماد های متنوع فرهنگی بلکه به دلیل ارتباط غریب عناصر و غلبه ی فضایی ناآشنا است. عامل وجود غرابت ها و قرابت های جزئی، رویکرد های نقاشانه و انتخاب روش اجرای آثار است. هر دو اثر به دلیل نزدیکی زمان خلق ( هر دو در سال ۹۲ نقاشی شده اند.) از متود ها و استراتژی های بیانی مشابهی استفاده می کنند. گویی دو حوزه ی دورادور اما هم سویه در این دو اثر متاخر از نقاش وحدتی بازگشت ناپذیر یافته اند. آغداشلو با تهی ساختن بستر کار خود از هر گونه عنصر زائد، تنهایی پرشش موجود در کنه تصویر را برجسته تر ساخته است. موجود شبیه به انسان زمستان و جنسیت

لباس اش و پیکره ی سرگردان در سرما و منظره ی پیرامون اش را به روشی قرار دادی و همزمان طبیعت گرایانه و کلاسیک، شبیه سازی می کند. درک بالای آغداشلو از کارنامه در این مرحله آشکار می شود که پودر حاصل از حرکت مداد بر روی کاغذ بدون هیچی تلاش عجیبی برای نمایش چین و شکن لباس به انتقال حس مضمین پارچه یاری می دهد.

در ارتباط عنوان با اثر می توان هر دو نقاشی را در حوزه ی ارتباط تحلیلی-تفسیری قرار داد. در صورتیکه هر دوی آنان دو افزونه ی زبانی با خود حمل می کنند، با این حال ارتباط آنان و تصویر به گونه ای است که تصویر ارائه شده از ترکیب هر دوی آنها در ذهن مخاطب آنچنان از تصویر خود اثر بزرگتر نیست. پس به دلیل این که اصالت مفهومی در ذهنیت خالق حفظ می شود بیان ارتباطی "تحلیلی" مناسب تر می نماید. تصویر ذهنی گسترده تر هنرمند تنها در قالب عنوان پژوهش می یابد. ناگفته نماند که عناوین مجموعه ها از عناوین خود آثار اهمیت بیشتری دارند. با پذیرفتن ارتباط توصیفی می توان گفت: "زمستان" همان است که من می بینم. می توان گفت در صورت حذف عنوان هیچ نشانه ی تاریخی، نمادین و یا اشاره ای بصری در کار موجود نیست تا ذهن را به سرعت به سوی این عنوان هدایت گرداند. اگر عنوان اثر "معما" زمستان بود آنوقت قضیه متفاوت می شد اما در همین نامگذاری نیز در عنوان مجموعه، واژه ی "برف" نقش توصیفی بازی می کند اما به محض قرارگیری آتش در کنار آن، نام به شکلی تناقض آلود به مرحله ای فراتر یعنی "تحلیل" صعود می کند. این ارتباط تحلیلی است که خود را به ارتباط پیشین افزون می کند. درست است که او با اضافه ی عنوان وجوه بسط یافته تری به تصویر می افزاید اما همچنان می توان تصویر ذهنی خود هنرمند جمع شده با کارایی عنوان را بزرگتر از برداشت مخاطب تصور کرد، زیرا پیچیدگی های تعمدی موجود در تصویر به اضافه ی گره های عنوان، خود می توانند؛ تدابیری برای به معما کشیدن مخاطب تلقی شوند. و در نهایت در مورد کارکرد آثار می توان گفت که هر دو بیان فردی از واقعیتی نو هستند. هر دو با پذیرش ظاهری و کنار زدن عمیق تر پیش فرض ها و تعاریف، تکنیک فاخر و بیان برنده ی خویش را به رخ می کشد. بیانی کاملاً شخصی از وضعیت پیرامونی و نقد فردی خاص با گرایشاتی متفاوت از جامعه ی همبود خویش. آغداشلو تمام پیش فرض ها را می پذیرد و به قدری استادانه و به جا از آنان همچو ابزار استفاده می کند که ترکیب به دست آمده در قالب تندیس بدون نقص از تمام آرمان های نسلی خلاصه شده در یک فرد خاص خود نمایی می کند. حال آنکه زهرخند پنهان در سایه ها به سختی قابل رویت است، اما لحظه ای که دیده شود، اثر پیش رو آن نقاشی پیشین نخواهد بود. این همان پرده است که اینبار در قالب پیکره ای بی صورت بر کرانه ی دشتی بی انتها باقی می ماند و فریاد عنوان نیز قدرت بازگرداندن این گمگشتگی را فراموش کرده است.

در نهایت باید بگویم که آثار با تمام بدعت های تکنیکال آغشته به مفهوم در عصر تجلی خود، توانایی فراتر رفتن از مرحله ی اولیه ی طرح معما و بسط یافتگی مفهوم در فرم های بیانی متنوع تر و پذیرا تر را بروز نداده و در مرحله ی شیفتگی باستان شناسانه به زیبایی ترک های رنگ و پوستگی سطوح باقی می مانند.

آثار محکوم به نمایش صورت بندی شده ای در بیان تصویری از "زیبایی شناسی مرگ" زندانی می شوند تا زوال را همچو امری زیبا و انتخابی؛ به طوری چیدمان یافته و کنترل شده به دست یک مرمت کار خبره ی موزه ای فریاد بزنند. تکه کوزه های شکسته به دقت در جای خود تنظیم شده اند و سوختگی نگاره ها از حاشیه ی تزئینی جلوتر نرفته؛ به خود فرشتگان تصویر شده آسیب نمی زنند.

**حال آنکه مرگ از نمایش زمان مندی و در کنترل بودگی خویش رویگردان است. و این مسئله آثار را به تناقضی بزرگ و معمایی در ضد مفاهیم قرار گرفته در کنار تصاویر بدل می سازد.**

فهرست منابع:

- وبسایت رسمی آیدین آغداشلو <http://www.aghdashloo.com/>

- وبسایت رسمی نگارخانه ی اثر <http://assarartgallery.com/>

- روبین پاکباز، دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۱

-سوزان وودفورد، تاریخ هنر- نقاشی را چگونه نگاه کنیم، ترجمه ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۵

-هلن گاردنر، با تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی، هنر در گذر زمان، ترجمه ی محمد تقی

فرامرزی، موسسه ی انتشارات نگاه، تهران، چاپ دوازدهم، ۱۳۹۱

-ریچارد مولبرگر، بروگل چگونه بروگل شد؟، ترجمه ی مژگان رضانیان، نشر نی، تهران، ۱۳۸۵