Archive of SID

نگرهٔ مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی

فریده آفرین*

چکیده

آثار نگارگری ایران عرصهٔ پرباری جهت انجام پژوهش‌های معاصر است. در میان نشانه‌های پراهمیت در آثار نگارگری ایران موضوع امضا و نام هنرمند را می‌توان مطرح کرد. امضا و نوشتن نام مؤلف به نوعی صحه بر ثبت نگاره به دست هنرمندی خاص است. این سنت به نوعی اثر را شناسنامه‌دار و به عبارتی اصل و نسب‌دار می‌کند. نام هنرمند که بر سینهٔ اثر بدرخشد رابطهٔ خویشاوندی آن درست از کار در می‌آید و راه بر انتساب آن به هر هنرمند یا هنرمندان دیگر بسته می‌شود. بحث مؤلف، امضا و روش به‌کارگیری آن توسط هنرمندان ایرانی مانند رضا عباسی و کمال‌الدین بهزاد در دورهٔ صفوی و تیموری با توجه به نظریه‌های انتقادی معاصر هدف مهم این پژوهش تلقی می‌شود. نیل به این هدف با روشی تطبیقی- تحلیلی تحقق پیدا می‌کند تا پاسخی بر این سؤال باشد که نظریه مؤلف را چگونه می‌توان دسته‌بندی کرد و در آثار رضا عباسی و بهزاد چگونه مقولهٔ مؤلف/ پدیدآورنده و رقم‌زدن را می‌توان تحلیل کرد؟

به منظور فراهم‌ساختن پاسخ مسئله پیش‌گفته، در بخش اول، بحث مؤلف در حوزه نقد ادبی بررسی می‌شود. سپس به طور تطبیقی بحث مؤلف در نگاره‌های دو هنرمند مذکور از دوره صفوی و تیموری مقایسه می‌شود. نتیجه حاصل این است که بسیاری از هنرمندان ایرانی و سرآمد آنها «رضا عباسی» و «کمال‌الدین بهزاد»، به صورت عملی نظریه‌هایی دربارهٔ مؤلف مطابق نظریه‌های انتقادی معاصر را در آثارشان به مرحلهٔ اجرا درآورده‌اند. در سدهٔ دهم به دلیل تحولات خاص، مفهوم جدیدی از هنرمند به میان می‌آید. تا پیش از این زمان، اثر هنری از بقیه وجوه شرایط تحقق یک اثر (مانند مخاطب و هنرمند) با اهمیت‌تر بود. با تنومندشدن رو به فزونی وجه هنرمند و مؤلف، یافتن ردپای مؤلف در اثر هنری ویژگی برجسته‌ای شد. جدا از مضامین سنتی مربوط به هنرمند و مؤلف، اعتقاد به حضور غایب مؤلف در آثار بهزاد و کاربرد آن به مثابه مؤلفه‌ای کارکردی در آثار رضا عباسی مناسب‌ترین نتیجه هم‌خوانی با نظریه‌های معاصر است.

واژگان کلیدی

مؤلف (پدید آورنده)، نقد ادبی معاصر، رضا عباسی، کمال‌الدین بهزاد.

*. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س). ۰۹۱۲۶۵۳۰۷۷۶
Farideh.afarin@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

پیشینه تحقیق

در حالت‌های مختلفِ بحث مؤلف[1] به کتب ترجمه‌شده و لاتین درباره سه متفکر عرصۀ پساساختگرایی یعنی «بارت»، «دریدا» و «فوکو» مراجعه شده است. در مورد بحث مؤلف در نگارگری ایران تعدادی از محققان، زندگی رضا عباسی، کمال‌الدین بهزاد و آثارشان را مورد پژوهش قرار داده‌اند. در این مورد مجموعه مقالات همایش‌ها شماره ۱ در مورد کمال‌الدین بهزاد با تلاش فرهنگستان هنر و نیز مجموعه‌های دیگری در مورد مکتب هرات و اصفهان از همین نشر به چاپ رسیده است. کتاب «رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش» نوشته شیلا کن‌بای با ترجمه یعقوب آژند را نیز نباید از یاد برد. در مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان در مقالۀ «دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضا عباسی» از اصغر جوانی و «رضا عباسی» نوشته عبادا... بهاری نیز به مبحث رقم و امضا در آثار رضا عباسی پرداخته شده است. در مورد بحث مؤلف در آثار کمال‌الدین بهزاد، مقالۀ «کمال‌الدین بهزاد و مسأله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایران» به قلم دیوید راکسبرگ، ترجمۀ صالح طباطبایی و نیز مقاله «آثار امضادار و مستند بهزاد» به قلم اسدا... سورن ملیکیان شیروانی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که به مسئله نسبت اصالت امضا و انتساب به بهزاد پرداخته‌اند. تفاوت این پژوهش با نمونه‌های مذکور در این است که بحث تطبیقی با دیدگاه‌های نقد ادبی در آنها وجود ندارد. در این پژوهش، صرفاً مؤلف به مثابه پدیدآورندۀ نگاره و وجود (یا عدم حضور) ردپای هنرمند در اثر در نظر گرفته نشده است. همین تفاوت ضرورت پژوهش حاضر را توجیه می‌کند.

روش‌شناسی و رویکرد

براساس روش کتابخانه‌ای اطلاعات مربوط به بخش‌های مختلف گرد هم آمده و با استفاده از شیوه تحلیل محتوای کیفی و از طریق استدلال قیاسی به تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی پرداخته شده است. روش ملزوم در این پژوهش متن‌محور و بیشتر براساس تشریح، توضیح و تفسیر نشانۀ خاصی مانند امضا در آثار بهزاد و رضا عباسی شکل گرفته است.

مقدمه

دو دورۀ تیموری و صفوی از دوره‌های برجستۀ تاریخ نگارگری ایران هستند. نگاره‌های این دو دوره وجوه و لایه‌های متعددی برای کشف و وارسی به روی منتقد می‌گشایند. بررسی‌های متعدد نگاره‌های این ادوار درخشان هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. مطالعه بحث مؤلف در نگاره‌های این دو دوره یکی از مباحثی است که توسط محققان متعددی دنبال شده است، اما این پژوهش ادعای دنبال‌کردن مسیر جدیدی را دارد و با تقسیم مباحث در مورد مؤلف با سه طرز نگرش دنبال می‌شود. نگرش نقد سنتی بر این باور است که هر اثری باید هنرمند خاص و ثابتی داشته باشد و آنچه بررسی آن اثر را ممکن می‌کند، آگاهی تام و کامل از زندگی هنرمند است و رابطه دو طرفه‌ای بین اثر و زندگی هنرمند وجود دارد. با توجه به بحث مؤلف (هنرمند) در نقد ساختارگرا، باید گفت در آن حیطه چون نظر بیشتر بر ساختارهای پنهان ثابت در پس آثار است نگرۀ مؤلف یا پدیدآورندۀ اثر از بین می‌رود و تمام توجه بر خود اثر به مثابه متن معطوف می‌شود. در دیدگاه پساساختگرا نیز دیگر با حذف کامل مؤلف یا پدیدآورندۀ یک اثر یا یک سری از آثار روبرو نیستیم. مؤلف یا پدیدآورنده در عین حال هم حاضر است و هم غایب. حاضر به این مفهوم که نام او در اثر می‌تواند خود در معرض فرآیند دلالت‌یابی بی‌پایان قرار گیرد. غایب به این تعبیر که او و نیاتش هیچ‌گاه به همان صورت که در ذهن و اندیشه او نقش بسته به صفحه نگاره منتقل نمی‌شوند. به عبارتی اندیشۀ پدیدآورنده به نشانه‌های تصویر تقلیل یافته است. در نگرش سوم مؤلف به عنوان کارکرد نگریسته می‌شود. با این پیش‌زمینه سراغ دو تن از برجسته‌ترین هنرمندان دو دوره تیموری و صفوی رفته و آثار آنان برای توجه به بحث مؤلف مورد بررسی قرار می‌گیرد. هنرمندان عصر تیموری بهزاد و دیگر نقاشان نخبه و نوآور دیگر نقاشان نخبه و نوآور این عصر روح ا... میرک خراسانی، مولانا ولی، منصور و شاه مظفر هستند که در منابع تاریخی از جنبه‌های بسیاری بهزاد و شاه مظفر را مقایسه کرده‌اند. آقا میرک استاد بهزاد چندان درگیر مسئله امضا نبود، اما در نگارۀ «ملاقات علی فارسی» به صراحت رقم عمل میرک خراسانی آمده است. آثار منصور و شاه مظفر نیز بیشتر آثار منسوبی هستند، اما در مرقع بهرام میرزا در استانبول اثری وجود دارد که در کتیبه بالای آن عبارت «چهره و پیکره سیف‌الملوک کار شاه مظفر، سیاه قلم» آمده است. مولانا ولی در همین مرقع دارای آثاری است که رقم دارند. برای نمونه اثری شش قسمتی از این مرقع، در دو قسمت سمت چپ آن دو کادر مربوط به مولانا ولی با دو کتیبه مذهب «عمل مولانا ولی» وجود دارد. برخی از این انتساب‌ها به صورت مهر بر قسمتی از اثر نقش بسته است. اثر «شتر و شیر خوردن بچه شتر» کار استاد ولیا... نمونه‌ای از آن است. در کل در این دوره فقط بهزاد نیست که در آثارش از امضا استفاده می‌کند، «قاسم‌علی» شاگرد بهزاد نیز در نسخه نظامی موزه بریتانیا هفت نگاره مرقوم دارد، برای نمونه کتیبه «لیلی و مجنون در مدرسه» در خمسه نظامی سال ۹۰۰ با عبارت صوره(ت) قاسم‌علی امضا شده است (پوپ و دیگران، ۱۳۸۴ : ۹۵). «سلطان‌محمد»، نقاش مکتب تبریز در دوره صفوی در دیوان مصور حافظ دو امضا در نگاره‌های «جشن عید» سال ۹۳۸ ق و «سماع صوفیان» سال ۹۴۰ ق دارد (اشرفی، ۱۳۸۸ : ۴۶). علیرضا عباسی آثاری با امضا دارد که در صحت آنها تردید است. مصورسازی نسخه سبحه‌الابرار جامی را به او نسبت می‌دهند. معین مصور که از شاگردان رضا عباسی است آثار تاریخ‌داری دارد که با امضای خودش موجود است، اولین اثر تاریخ دار او ۱۰۴۳ ق. و آخرین آن ۱۱۱۹ ق است. این هنرمند از سجع‌های مختلفی مانند "ز توفیق صانع رقم زد معین، رقم‌زده کمینه معین‌مصور، به نصرت

www.SID.ir

رقم زد معین مصور و پیر سر کار (پیرپرکار) به دست گمراه، و ..." (جوانی، ۱۳۸۵ الف : ۱۲۱–۱۲۰) استفاده کرده است. شفیع عباسی فرزند رضا عباسی با عبارت محمد شد شفیع هر دو عالم (خزایی، ۱۳۸۶ الف : ۸)، آثارش را امضا می‌کرد. افضل‌الحسینی یا افضل تونی از دیگر شاگردان رضا عباسی است. امضای این هنرمند نیز در بسیاری از آثار شاهنامه شاه عباس دوم دیده می‌شود . او آثار خود را با نام‌های افضل، کمینه افضل‌الحسینی، یا عشق بندهٔ اقل افضل رقم‌دار می‌کرد (همان : ۸–۶).

محمدعلی، محمدقاسم و محمدیوسف از دیگر پیروان رضا عباسی نیز آثاری رقم‌دار دارند. برای نمونه محمدقاسم با رقم کمینه خاکسار محمدقاسم و دیگر، رقم کمترین محمدقاسم آثار خود را متمایز می‌کند (معمارزاده، ۱۳۸۶ : ۳۱۳). محمد زمان نیز که از شاگردان معین‌مصور بود، اما با سبک دیگری جدا از مکتب اصفهان کار می‌کرد از رقم یا صاحب‌الزمان استفاده می‌کرد (خزایی، ۱۳۸۶الف : ۶–۸) و در این سبک متمایز فرنگی‌ساز علی‌قلی‌جبادار نیز با رقم غلام‌زاده شاه‌عباس ثانی کمینه علی‌قلی، غلام‌زاده قدیم علی‌قلی‌جبادار و به عمل کمترین بندگان علی‌قلی‌جبادار (بهاری، ۱۳۸۶: ۲۱۴ و ۲۱۵) آثارش را دارای اصل و نسب کرده است. در کل در دوره صفویه رقم زدن، رسمی جهت تبیین شخصیت مستقل هنرمند محسوب می‌شد.

نگرهٔ مؤلف در نقد ادبی معاصر

بحث پدیدآورندهٔ اثر در نقد ادبی از مباحث نقد زندگینامه‌ای در قرن نوزدهم است که با کتاب زندگی شاعران انگلیسی از «ساموئل جانسون»[۲] و نیز نقد تکوینی شروع می‌شود. در این مرحله این باور وجود داشت که مؤلف کتاب را تغذیه می‌کند، پیش از کتاب هستی دارد، در موردش رنج می‌برد، به کتاب می‌اندیشد، با آن زندگی می‌کند و همواره دغدغهٔ آن را دارد، مانند پدری که همین احساس را نسبت به فرزندش دارد (هارلند، ۱۳۸۵ : ۳۷۳). بنابراین چون مؤلف تا این درجه دارای اهمیت است، آگاهی از فضای ذهنی، اجتماعی، سیاسی و طبقه اجتماعی او در بررسی اثر کارآمد است. در این گونه نقد، منتقد بر این باور است که هر نویسنده‌ای از خود و تجربیات و باورهایش می‌گوید. با این توصیف برای شناخت مؤلف باید اثر او را مطالعه کرد. در حوزه نقد ادبی به تدریج با نقدهای فرمالیستی بود که خود اثر اهمیتی به دست آورد. در ادامه بحث‌های فرمالیستی، منتقدان ساختگرا بودند که در پی مهم‌کردن متن و بی‌اهمیت نمودن مؤلف یا پدیدآورنده برآمدند. هر اثری یک مؤلف واقعی[۳] و یک مؤلف تلویحی[۴] دارد. اسم مؤلف واقعی با امضا بدون امضا روی اثر، جلد کتاب می‌آید. اما مؤلف تلویحی همراه مقاصدی از مؤلف می‌شود که در اثر منظور نبوده‌اند. مؤلف تلویحی نیاتی را به مؤلف منتسب می‌دارد که مقصود نویسندهٔ واقعی نبوده است. پس به عبارتی مؤلف تلویحی همان ناخودآگاه متن است و اغلب به وسیلهٔ خواننده متن کشف می‌شود. این تفکر از ساختگرایی می‌گسلد و به پساساختگرایی می‌پیوندد. یعنی با ساختارهای ثابت در پس متون کاری نداشته، بل با خود متن به مثابه محل تلاقی نیات پنهان مؤلف و نیروهای بالقوهٔ تماشاگر یا مخاطب از طریق گسل‌ها و نقاط لغزان آن سر و کار داشتند.

• مرگ مؤلف[۵]

رولان بارت[۶] (۱۹۱۵–۱۹۸۰) منتقد ساختگرا و پساساختگرای فرانسوی مراحل ساختگرایی خود را در مقاله «تحلیل ساختگرایانهٔ روایت» و کتاب عناصر نشانه‌شناسی طی کرده است. در مقالهٔ «اس/ زد»[۷] از مرحله ساختگرایی و نشانه‌شناسی عبور کرده و در مقاله‌های «از اثر به متن» و «مرگ مؤلف» متفکری پساساختگرا به حساب می‌آید. او در این آخرین اثر آشکارا مؤلف را مرده می‌انگارد. از نظر وی، نگارندهٔ مدرن در تباینی تمام همراه با متن زاده شد (بارت، ۱۳۸۴ : ۹۱) و در دوره‌ای، دیگر سایهٔ سنگین خود را از متن برکشید. به گفتهٔ او در کتاب تصویر، موسیقی، متن و در مقاله «مرگ مؤلف» : "متن خطی از واژگان نیست که معنای منفرد غایب‌شناسانه‌ای واحد را آشکار کند، بل فضایی چند بعدی است که گستره‌ای از نوشتارها، بی‌آنکه هیچ‌یک اصیل باشند در هم آمیخته و درگیر می‌شوند. متن بافته‌ای از نقل قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است" همچنین به اعتقاد وی "نوشتار حالت چندگانه‌ای دارد" (بارت، ۱۳۸۱ : ۹۴) و این متن و نوشتار است که در مرحله اولِ اهمیت قرار دارد. در نتیجه، تولد خواننده و درگیری او با متن به بهای مرگ مؤلف صورت می‌گیرد. بارت در مورد نوع مرگ صحبتی نمی‌کند، مرگ جسمی، مرگ روانی و روحی یا مرگ تدریجی. در حقیقت بارت از برتری و جولان متن نسبت به مؤلف و برتری خواننده نسبت به متن دفاع می‌کند. شاید دریدا و فوکو نسبت به این موضع، دیدگاه واضح‌تر و کارآمدتری داشته باشند.

• حضورِ غایب مؤلف

در دیدگاه دیگر پساساختگرایان، مؤلف به طور کامل نمی‌میرد، بل حضور دارد، اما حضوری که با غیاب همراه است. همچنین به مثابه کارکردی در گفتمان مطرح می‌شود. حضور غایب مؤلف هرگز به مفهوم پذیرش قدرت قطعی او برای شکل‌دادن به معنی یکه متن نیست. برای نمونه "ژاک دریدا[۸] (۲۰۰۴–۱۹۳۰) با تردید در نظریهٔ مرگ مؤلف، مؤلف را به مثابه سازه‌ای در کنار سایر عوامل گسست‌دهندهٔ (متن) در نظر می‌گیرد. تأکید او بر امضای مؤلف دارای همین کارکرد گسست‌دهنده است" (آفرین، ۱۳۸۹ : ۱۶۲). فرآیند کلی کار دریدا به گونه‌ای است که مؤلف کم‌کم با مفاهیم دیگری چون نوشتار و بینامتنیت عجین می‌شود.

تأکید دریدا بر یافتن این نکته است که "ناخودآگاه (غایب) متن کدام است" (احمدی، ۱۳۸۳ : ۴۸۶). زیرا در کل وی در پی اهمیت‌دادن به غیاب پنهان در چنبره متافیزیک غرب است. این متفکر، تقابل مؤلف / متن را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد متن، آیینهٔ تمام‌نمای مؤلف و تفکر او نیست. از نظر دریدا "مؤلف مرده است، زیرا او مطلقاً توجه و قصد خاص و واقعی‌اش و تمام

www.SID.ir

Archive of SID

اشتیاق‌اش را برای بیان هدفش به منظور بقای آنچه به نظر می‌رسید در ذیل نامش نوشته می‌شود، به کار نبسته است" (Derrida, 1989: 8). نوشتار با ادامه‌دادن کنش‌گری و خوانش‌پذیری است که می‌تواند ادامه پیدا کند و مؤلف هم مسئولیت آنچه نوشته و امضا کرده را ندارد. دریدا در کل توجه خود را به عوامل متعدد دلالتگر متن مانند زبان، مؤلف، خواننده و زمینه معطوف می‌کند و هرکدام می‌تواند جزو عوامل گسست‌دهنده به حساب آید. در متافیزیک غرب اعتقاد بر این است که مؤلف یا پدیدآورنده هنگام خواندن متن، حاضر بوده و با غیاب سر و کار ندارد. اما به گمان دریدا پدیدآورنده یا مؤلف، علایم و نشانه‌های متن یا تصویر را ترک و رها می‌کند. متن از او دور می‌شود و ادامه پیدا می‌کند تا تأثیراتی ورای حضورش و واقعیت حضور معنایش، به عبارتی ورای خود زندگی‌اش ... بر جا گذارد. متناوباً خوانش برای دریدا همیشه تصدیق و قبول غیابی دو جانبه است : غیاب موردِ ارجاع و غیاب نیت دلالت‌کننده. غیاب نگارنده یا پدیدآورنده لازمه هر کنش معنایی است، حتی زمانی که من در موقع صحبت کردن حاضرم، ممکن است در موقع خطاب کردن، فردِ مخاطب معنای دیگری غیر از مقصد من را دریابد. هر کنش خطابی معینی مرگ مخاطب مفروضی را پیشاپیش فرض می‌کند. "نوشتار به معنای مرسوم کلمه به وضوح نشان‌دهندۀ همین شرط «مرگ از پیش» به شکلی بارزتر از گفتار به قول معروف زنده است" (کامف، ۱۳۸۳ : ۱۶۶). نوشتار، سندی است بر غیاب مؤلف یا پدیدآورنده. نویسنده می‌نویسد تنها به این دلیل که او بعداً نیست و در آنی هم که می‌نویسد معلوم نیست قصد او موقع نوشتن به طور کامل حاضر باشد. نوشتن تولید نشانی است که نوعی ماشین را به وجود می‌آورد ماشینی که به نوبۀ خودش مولد است و ناپدیدشدن آتی من، خللی در عملکردش ایجاد نخواهد کرد (رویل، ۱۳۸۸ : ۱۱۵). این متفکر معتقد است سرشت زبان، نوشتاری است نه گفتاری، زیرا در نوشتار درست با غیاب معنا روبروییم و موقعی که می‌نویسیم خودمان نخواهیم بود (به نقش چیزی که داریم می‌نویسیم درمی‌آییم) می‌نویسیم تا نهایت غیابی در میان باشد. دریدا در کتاب شرکت الفبا با مسئولیت محدود می‌گوید : نوشتار باید بتواند در غیاب فرستنده، گیرنده، زمینۀ ایجاد، و نظایر آن کاربرد داشته باشد (همان : ۱۱۲). در نتیجه نوشتار همان نظام مناسبات موجود میان لایه‌های متنی است (دریدا، ۱۳۸۶ : ۱۲۱). نوشتار با این تعبیر مدام معنایی را مطرح می‌کند که آن را نابود کرده و نظام‌مندبودن معنا را از آن سلب کند. پس این نوشتار یا (متن)، به جای مؤلف اهمیت پیدا می‌کند و با این تعبیر، گفتار نیز نوعی از نوشتار است زیرا "هر دو فرآیندهای دلالی‌اند که فاقد حضورند" (سلدن، ۱۳۸۴ : ۱۸۵).

دریدا با این عبارت "چیزی خارج از متن وجود ندارد" (Derrida, 1976: 158)، گویی در سه‌گانه مخاطب، مؤلف، متن، برتری را به متن می‌دهد، زیرا مضمون اصلی واسازی مربوط به توانایی متن برای دست‌یابی به معانی است که امری غیرتعمدی بوده و از تناقض‌های درونی آن سر بر می‌آورد. خواننده‌های روش واسازانه نیز در موقعیت خوانش‌های متقابل و چندگانه سردرگم می‌شوند. پس موقع خلق یک اثر به اعتقاد دریدا هم مؤلف و مقصد او پیشاپیش وجود ندارند و هم مخاطب حضور پیشاپیشی ندارد. البته بعدها گفت چیزی خارج از زمینه وجود ندارد. او درباره امضا معتقد است در یک اثر، "امضا باید در آن واحد امضا باقی بماند و ناپدید شود، باقی بماند تا ناپدید شود یا ناپدید شود تا باقی بماند" (رویل، ۱۳۸۸ : ۹۷). امضا در عین اینکه امر یکه‌ای است و همانند ندارد، اما در زمینه‌های مختلف تکرار می‌شود. این امضا همان امضاست منتها در متن و زمینۀ جدیدِ همان معنای یکه را ندارد. به اعتقاد دریدا هیچ‌کس هرگز کاملاً و به طور قطع چیزی را با بر جای گذاشتن نشان یا علامتی که منحصراً و مطلقاً از آن خود او باشد امضا نمی‌کند. متن نیز باید قابلیت تکرار در زمینه‌های مختلف را داشته باشد. برای آنکه چیزی قابل خواندن باشد باید به لحاظ ساختاری از هر معنای زنده‌ای رها شود (همان : ۱۱۵). در هر حال نه تنها مؤلف به طور کامل حاضر نیست بل متن هم با تکرارپذیری آن اصالت یکۀ مد نظر منتقدان زندگی‌نامه‌ای را ندارد. بحث متن در ذهن دریدا متأثر از منطق گفت‌وگویی «بختین» نیز بوده است. «میخاییل بختین»[۹] نظریه‌پرداز ادبی و نویسنده روسی معتقد است، هر متنی نه لزوماً نوشته مؤلف که محل برخورد پاره‌گفتارهای بسیاری است. در رمان‌های چند آوایی شخصیت‌های مختلف که با هم وارد گفت‌وگو می‌شوند و نیت آنها از نیت مؤلف جدا و متفاوت است (آلن، ۱۳۸۵ ب : ۴۷). متن محلِ تلاقی سطوح مختلف متون متفاوت است. همچنین مؤلف قبلاً مرکزی بود که در جایگاه مدلول استعلایی قرار می‌گرفت. اما این مرکز، مرکز نیست زیرا مدلولی است که در خود متوقف نمی‌ماند (آلن ، ۱۳۸۵ الف : ۱۱۳). مؤلف مرکز نیست زیرا اگر چیزی بخواهد به عنوان مرکز یک دستگاه و متن به حساب بیاید باید خارج از مرکز باشد تا گرفتار محدودیت‌های آن متن و دستگاه نشود. دریدا نه تنها از مؤلف اسطوره‌زدایی می‌کند که با خواننده نیز به همین صورت برخورد می‌کند. خواننده و تماشاگر نیز آنقدرها که بارت به آن اهمیت می‌داد نمی‌تواند زیرک و باهوش باشد، زیرا این متن یا تصویر است که جولانگاه انواع تناقض‌ها و گره‌هاست و خواننده را با سرگشتگی روبرو می‌کند. خواننده یا تماشاگر نمی‌تواند مسیر درست را تشخیص دهد زیرا متن مسیرهای متنوعی در معنایابی دارد که هیچ‌یک بر دیگری ارجحیتی ندارد. این سرگشتگی لزوماً امر منفی نیست و دست آخر امکان انتخاب‌های متعدد را برای مخاطب فراهم می‌آورد. پس این تلقی ممکن است به وجود آید که در اندیشۀ دریدا متن از همه چیز با اهمیت‌تر است. البته باید گفت دریدا برای تحلیل متن به دامن لغزش‌ها، گسست‌ها و گسل‌های آن می‌خزد و این ناخودآگاه متن است که با منتقد، خواننده و مخاطب سخن می‌گوید. اما به نظر می‌رسد متن هم نقطه مرکزی نیست زیرا متن خود شبکه‌ای از متون دیگر است و دریدا در مقاله «زندگی کردن/ خطوط مرزی» می‌گوید : "هر متن

www.SID.ir

دستگاهی است با خوانش‌های چندگانه که روبه سوی متن‌های دیگر دارد" (Culler, 2003: 139). این گفته نقش متون دیگر در شکل‌گیری یک متن را تصدیق می‌کند و به دنبال آن بحث بینامتنی را پیش می‌آورد که از نتایج اعتقاد به آن، رد جایگاه یکهٔ مؤلف است. زیرا متن منسجمی وجود ندارد که مرکزی برای شروع داشته باشد. پس بهترین نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که نه متن به طور صرف، نه خواننده و نه مؤلف نمی‌توانند برای دریدا مرکز یک تحلیل واقع شوند. زیرا اساساً مرکز، مرکز نیست. با توجه به جهت فکری دریدا باید گفت او تمام تقابل‌های مؤلف / خواننده، مؤلف/ متن و خواننده/ متن را واسازی می‌کند. به عبارتی او سلطه را از وجه برتر تقابل‌ها می‌گیرد و معتقد است رابطه تقابل‌های دوگانه به صورت مکملی و با بهره از منطق هم این و هم آن درمی‌آید.

• مؤلف کارکردی

گرچه میشل فوکو[۱۰] (۱۹۸۴-۱۹۲۶) دیگر متفکر فرانسوی و استاد دریدا، منتقدی ادبی و هنری نبوده است، اما بر نقد ادبی هنری تأثیر گذاشته است. مقالهٔ «مؤلف چیست؟» فوکو را باید دکلمهٔ مرگ مؤلف بارت دانست. این مقاله در سال ۱۹۶۹ نوشته شد. او با این سؤال که مؤلف چیست؟ این واژه را از ارجاع به یک فرد رها می‌کند. پس سؤال در مورد کسی نیست. سؤال او این نتیجه را مد نظر دارد که نام مؤلف چه کارکرد و جایگاهی دارد؟ مؤلف درون گفتمان شکل می‌گیرد و تعاریف گفتمانی نیز مرتب در حال تغییرند. پس مؤلف درون یک گفتمان به صورت کارکرد مطرح می‌شود و مؤلف-کارکرد در فرایندی مکانی- زمانی ساخته می‌شود. با عوض شدن نام مؤلف فضای گفتمانی نیز عوض می‌شود. پس روند مفهوم مؤلف از بارت تا دریدا و فوکو مفاهیم متعددی پیدا می کند و در نهایت از جایگاه خداگونه‌اش در نقد زندگینامه‌ای به طور مطلق کنار می‌رود. با این روند، مؤلف (پدید آورنده) یا خداگونه است یا مرده، یا حاضر غایب است و یا کارکردی در میان سایر کارکردهاست. در نهایت با توجه به این نظریه‌ها همان نظر دریدا و فوکو را بر نظر مرگ مؤلف ترجیح داده و از لابه‌لای صحبت‌ها و نظریه‌های متعدد دریدا با آن بخش از حرف‌های ایشان موافقت می‌شود که به برتری یک سویه متن قائل نیست. بلکه بر این عقیده پای می‌فشرد که متن و مؤلف هر دو با هم مکمل هستند. هیچ‌یک بنا به دلایل پیش گفته نمی‌تواند تنها برای بررسی یک متن یا اثر هنری کافی باشد.

نگرهٔ مؤلف در آثار دو هنرمند برجسته عصر تیموری و صفوی

• نگرهٔ مؤلف و آثار کمال‌الدین بهزاد

رگه‌های نقد زندگی‌نامه‌ای و مؤلف‌گرایانه از قرن نهم ه.ق به وجود آمد. همچنین در این دوره نشانه‌های آغاز مفهوم جدیدی از هنرمند آشکار می‌شود. نقد زندگینامه‌ای مدام در حال جستجوی این موارد هست که بهزاد کجا خود را در حال سماع تصویر کرده است؟ آیا ایشان خود بر فرقه نقشبندیه بوده است یا نه؟ در خدمت کدام پادشاهان بوده است؟ چه عوامل شخصی و روانی یا اجتماعی در ایجاد ویژگی‌های جدید ایجاد شده توسط بهزاد نقش داشته‌اند؟ کاربرد لطیف رنگ‌های زمینی، خطوط چهره و حالت‌های بیانی افراد به چه دلایلی است؟ اساتید بهزاد چه کسانی بودند و چگونه بر او تأثیر گذاردند؟ پاسخ به برخی از این سؤال‌ها با توجه به شرح‌هایی درباره هنرمندان در کتاب‌هایی مانند «گلستان هنر» از قاضی احمد قمی، «بدایع‌الوقایع» زین‌الدین محمودی واصفی، «لب‌التواریخ یحیی بن عبداللطیف قزوینی»، «بابرنامه» ظهیرالدین بابر و نیز کتاب «کمال‌الدین بهزاد» قمر آریان امکان‌پذیر است. برای نمونه داستان تشویق بهزاد توسط امیر علیشیر نوایی با هدیهٔ اسب زین و لجام‌شده و جامهٔ مناسب برای ترسیم واقع‌گرایانه چهره‌اش در کتاب بدایع‌الوقایع در جمع امیرعلیشیر و دیگر بزرگان از آن جمله است. در کل "رویکرد جدید]... [در کتاب‌آرایی و نگارگری (در) این دوره، شخصیت‌یابی هنرمند به عنوان یکی از عناصر مهم هنری است"، (آژند، ۱۳۸۷ : ۲۲۴). در این دوره 'زندگی‌نامهٔ هنرمندان در محور توجه قرار گرفت و اطلاعاتی کوتاه از زندگی بعضی از هنرمندان نامدار]...[وارد تاریخچه‌ها شد" و "زندگی‌نامهٔ هنرمندانی چون مولانا یاری مذهب، شاه مظفر، منصور]...[در کنار نام‌هایی چون بهزاد و سلطان‌علی مشهدی بارها ثبت تاریخ شد» (همان). اما در مورد بهزاد باید گفت اطلاعات متنوع چندانی نمی‌توان از آثار پیش‌گفته به دست آورد. بنا به دیدگاه سنتی در مورد مؤلف شاید مطالعه آثار او بتواند اطلاعاتی چند راجع به شرح حال به دست دهد. در تاریخ نگارگری ایران، نگاره‌هایی که در مجموعه قرار می‌گیرند دارای امضا یا رقم نیستند و نام هنرمند شاخص و اصلی، مصنف و مذهب، استاد هندسه نقوش، خطاط در عنوان آن مجموعه دچار اضمحلال می‌شوند. مثلاً به ندرت می‌توان در شاهنامه بایسنقری مربوط به دوره تیموری به نام هنرمندی خاص در نگاره‌ها برخورد کرد. این امر را شاید بتوان با این تعبیر همراه کرد که از همان ابتدا هنرمندان و نگارگران و مجموعه‌داران آثار هنری با این اندیشه همراه بوده‌اند که خود مؤلف (پدیدآورنده) آنچنان اهمیت خاصی ندارد و این اثر هنری است که دارای اهمیت است. در کل هنرمندان تاریخ نگارگری ایران با حذف نام هنرمند از روی اثر هنری مشکلی نداشته و چیزی که برایشان مهم بوده نه شناساندن هنرمند به مخاطب و تماشاگر، که شناسایی اثر به وی و کارکرد آن بوده است. البته تعابیر دیگری مانند اهمیت طریقت و صنایع نزد هنرمند دوره اسلامی و نسبت دادن هنرها به پیامبران و همراهی هنر با فضیلت هنرمند را از رهاشدن در دامن فردیت دور می‌دارد. در عصر تیموری کم‌کم امضای هنرمندان در جاهای مختلف اثر دیده می‌شود. یکی از این هنرمندان، کمال‌الدین بهزاد است که گاه امضای خود را بر اثر معماری داخل اثر و با خط ثلث می‌آورد و گاه قسمتی جدا و خطی متفاوت را برای این کار اختصاص می‌دهد. او در برخی موارد اثرش را امضا می‌کند و در برخی موارد اثری از امضا نیست. به هر جهت در نگاره‌های این

www.SID.ir

Archive of SID

هنرمند جزییات تصویری (برای نمونه امضا) از مقتضیات داستان موجود در بطن اثر فراتر می‌رود و چیزهای دیگری برای بازگویی دارد. قدیمی‌ترین اثر موجود با امضای خود بهزاد مربوط به کتاب بوستان سعدی ۸۹۴ ه.ق پردۀ اغوای یوسف توسط زلیخا است. آثار امضادار او در سه شکل موجود است : ۱. نگاره‌ها ۲. تک‌پیکره‌هایی با امضای او و ۳. آثاری که با توجه به سبک کار به وی نسبت داده شده‌اند (اشرفی، ۱۳۸۸ : ۱۴)؛ (تصویر ۱). آثاری که به او منتسب شده‌اند به طور ضمنی دو بحث را دربردارند : یکی اینکه بهزاد خود به طور تعمدی از امضا کردن برخی آثارش سرباز زده است، دوم اینکه با استفاده از سبک و نگرۀ مؤلف در یک‌سری آثار می‌توان به طور تلویحی آنها را دارای امضا دانست. روش وازاری به مفهوم اثر دست (نحوه اجرا)، همان‌گونه که راکسبرگ می‌گوید : "عناصر شاخص سبک را با فردیت نقاش معادل می‌شمارد (راکسبرگ، ۱۳۸۸ : ۱۴۶) و خصوصیات ویژه استاد هنرمند همچون پوششِ معرف سبک هنری به نظر می‌آید (همان). پس می‌توان این تعبیر را داشت که آثار بهزاد در جایی با نگرۀ مؤلف همراه می‌شود و برخی مواقع نیز از زیر یوغ آن تن می‌رهاند. به این تعبیر، مؤلف حاضر است هم در برخی موارد امضای خود را در اثر خود مرقوم کند و رد و نشان خود را در تعدادی از آثار هراتی خود بر جا گذارد و هم در برخی آثار اصلاً نامی از خود بر جا نگذارد. می‌توان این ادعا را داشت که بهزاد چه با لحاظ‌کردن تأکید سفارش‌دهنده و چه بدون آن، از پرورندگان تفکر نقادانه در مورد مؤلف بوده است. زیرا نقاش نمی‌تواند هیچ رد و نشانی از خود از طریق ویژگی‌های منحصر به فردش در اثر بر جا نگذارد. رد خود را باقی می‌گذارد اما ردی که خود سرشار از رد پاهاست. پیشتر اشاره شد نام مؤلف می‌تواند در نظر دریدا از عوامل گسست‌دهنده متن محسوب شود. آثار امضادار بهزاد مشتمل بر مواردی چون اغوای یوسف توسط زلیخا، مجادله در محکمه قاضی در بوستان سعدی، نزاع شتران در کتابخانۀ کاخ گلستان، نبرد بهرام با اژدها، نبرد اسکندر و داریوش، جنگ دو شتر همه در خمسۀ نظامی (و هر سه در میان ستون‌های متن و با محتوای صوره(ت)العبد بهزاد)، است. همچنین ضیافت شراب سلطنتی در مرقع گلشن، گدایی بر در مسجد در سازمان عمومی کتب مصر، شتر و ساربان، تک‌چهره‌ها مانند اثر تک چهرۀ هنرمندی در حال کشیدن پیکره‌ای و سلطان حسین بایقرا و شیبک‌خان، جوانی لابه‌لای گل‌های اسلیمی، درویش نیمه‌لخت، و در دوره صفوی هاتفی شاعر، دزد و سگان، نگاره طهماسب در طبیعت مشغول بازی با همسالان (با رقم پیر غلام بهزاد) را باید به آنها اضافه کرد. در این آثار می‌توان نام خود هنرمند را دارای همین کارکرد گسست‌دهنده دید. بهزاد به عنوان مؤلف این آثار، خود به دال‌های بی‌شمار دیگری ارجاع دارد : شاگرد آقامیرک هروی، سید احمد تبریزی و استاد ولی ا...، نقاشِ دربار سلطان‌حسین‌بایقرا، فعال در کارگاه امیرعلیشیرنوایی، رئیس کتابخانۀ سلطان‌حسین‌بایقرا، مانی ثانی، همکار سلطان‌علی مشهدی، رئیس کتابخانه شاه اسماعیل، کاریکاتورساز، نادرۀ دوران، اعجوبه زمان، نقاش شخصیت‌پرداز، متکی به خط و رنگ (در نقاشی)، به کارگیرندۀ خطوط سیال و موضوعات روزمره، اردکننده حرکت در نقاشی ایران، پایان‌دهندۀ اصول قدیمی نگارگری مانند سکون شخصیت‌ها آغازگر سبک جدید نقاشی، فراهم‌کنندۀ الگوی نگارگری آینده و غیره از جملۀ دال‌های بی‌پایان ارجاع‌دهنده هستند. بنابراین نام و امضای او در این متون خود به دام دال‌های بی‌شمار می‌افتد و از این نقطه متن را دارای تزلزل و گسست می‌کند. بنابراین پیگیری مؤلف و نام او نمی‌تواند به عنوان نقطه اتکای متن تلقی شود، چرا که تا بی‌نهایت ادامه دارد و طرز تلقی سنتی از مؤلف را با چالش مواجه می‌کند. چگونه می‌توان در اثری که نام مؤلف ردپایی از دال‌های بی‌شمار است به دنبال مؤلف سرراستی بود؟ بسیاری از آثار این هنرمند منسوب به او هستند، مانند پسر پدر مرده از منطق‌الطیر، هارون‌الرشید در حمام و ساختن کاخ خورنق در خمسه نظامی، و نیز آثاری در مرقع بهرام‌میرزا (با انتساب دوست‌محمد) و نیز طرحی خطی در موزه هنرهای کلیولند. تا جایی که مشاهده می‌شود، دوران‌سازترین نگاره‌های مربوط به بهزاد از بر دوش گرفتن امضای او شانه خالی کرده است. چه باید از میان آثار انتسابی جانب احتیاط را گرفت و جایی را برای اشتباه و تشخیص نادرست نیز بازگذاشت. نمی‌توان با استفاده از نحوه قلم‌گذاری و رد قلم‌موی به سبک بهزاد در

تصویر۱. یوسف و زلیخا، بوستان سعدی، سال ۸۹۴ ق، کتابخانه ملی قاهره، امضا قسمت بالا و سمت چپ داخل تزیینات معماری، عمل العبد بهزاد. مأخذ : آژند، ۱۳۸۷.

Fig. 1. Yusof and Zolykha, Sa'adi's Boostan, Cairo National Library. Signature is up and left in architectural decoration (literal translation): Done by Bihzad, the Humblest Source: Azhand, 2008.

www.SID.ir

برخی از این آثار پی برد، زیرا رد قلم‌مویی بر جا نمانده است تا از روی آن به حرکت دست هنرمند پی برد. باید از روی نشانه‌هایی مانند خمیدگی ابروان یا اسلوب اجرای دست‌ها، گوش‌ها و چین‌های پرده و مانند اینها و با توجه به جنبه‌های طراحی، معماری و ساختار کلی ترکیب‌بندی به مؤلف و حضور او پی برد (راکسبرگ، ۱۳۸۸ : ۱۵۴). در این صورت در همان زمان که مؤلف و ثبت نامش برای او مطرح و مهم می‌شود، رگه‌های دوری از مؤلف و مرگ او یا به تعبیر دریدا حضور و غیاب هم‌زمان او، در یک اثر هنری مشهود است. با تکیه بر عملکرد بهزاد و بحث امضا به طور تطبیقی نزد دریدا این نکته قابل پیگیری است که امضا نیز چیز یکه‌ای نیست. اگر قرار بود یکه باشد وقتی بهزاد اولین امضای خود را به گواه اسناد تاریخی بر اثری از بوستان سعدی گذاشت، باید از تکرار آن در آثار دیگر اجتناب می‌کرد. هر امضایی در هر تکراری چیزی متفاوت از قبل می‌شود، زیرا علاوه بر شرایط متفاوت امضاگذار، در متن متفاوتی نیز گذاشته می‌شود. تصور کنید بهزاد بر نقاشی چهره سلطان‌حسین بایقرا امضا گذارد یا بر تصویر قوش یا عقابی تقلیدی از سلسله مینگ چین، مسلماً امضا بر اثر اول با امضا بر اثر دوم فرق دارد. به علاوه این امضا صورت‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. رقم بهزاد در آثار گوناگون به صورت صوره(ت) العبد بهزاد، عمل بهزاد، و در نهایت پیر غلام بهزاد آمده است. این خود دلیلی است بر اینکه بهزاد بر یکه نبودن امضا در تفکر دریدا صحه می‌گذارد، نه تنها در آثار گوناگون به علت تفاوت زمینه یک امضا همان قبلی فرض نمی‌شود، بل خود امضا بدان صورتی که بهزاد عمل کرده است حتی شکل یکسانی نیز ندارد چه برسد در زمینه‌های مختلف تکرار شود. نام مؤلف بر یک متن، می‌تواند محدودیت معنایی ایجاد کند. در زمان ایجاد متن هنری موقعی که هنوز نگارگر زنده است، مخاطب و تماشاگر نمی‌تواند هر مفهومی را که خواست به اثر اطلاق کند، زیرا هنرمند و صاحب اثر اگر در آن زمان زنده باشد، این توانایی را دارد که از نیات خود دفاع کند. و وقتی هم از میان رفت تاریخ و زندگی‌نامهٔ او مانع از انتساب هر مفهوم و معنی زاینده‌ای به متن می‌شود. نبود نام مؤلف، روند دلالت‌پذیری یک اثر را گسترده می‌کند.

• نگرهٔ مؤلف و رضا عباسی نگارگر عصر صفوی

در عصر صفوی به امضا و مؤلف به صورت برجسته‌ای نگریسته شد. در چرخش نگارگری به دوره صفوی شاهد نگاه دیگری به مؤلف (پدیدآورنده) و درج نام و امضای او هستیم. در این دوره بنا به دلیل عدم حمایت مالی دربار، هنرمندان آثار تکی و مرقوم به نام و امضای خود را به وجود آوردند. این امر شامل حال رضا عباسی نمی‌شود، زیرا ایشان در دربار شاه عباس ارج و قرب خاص خود را داشت و فقط دوره‌ای را دور از دربار گذراند و دوباره به دربار برگشت و تا آخر عمر خود را تا زمان شاه صفی در خدمت دربار بود. اما ایشان از آن هنرمندانی بود که آزادی عمل داشت و می‌توانست بدون ارضای صرف سلایق حامیان‌اش به بقای خود ادامه دهد. می‌توان از روی آثار او به این نتیجه رسید به همان اندازه که قصد ارضای سلایق حامیان هنری خود را داشت، در ارضای سلایق خود نیز کوشید. با توجه به نظریه مؤلف باید گفت در نقاشی‌های رضا عباسی نسبت به دوره‌های قبل شاهد ورود امضا به نحو برجسته‌ای هستیم. بدین معنا که هنرمندان نگارگر یا مجموعه‌دارانِ دخیل در تکامل این هنر، یکباره در این دوره به نگرهٔ مؤلف و درج امضا بنا به دلایلی بسیار، اهمیت داده‌اند. آقا رضا عباسی از هنرمندانی است که با گذاشتن نام خود بر نگاره‌ها امکان پیدایش یک سبک هنری با ویژگی‌های منحصر به فرد را رقم زده است. "اولین اثر امضادار و رقم‌دار رضا عباسی جوانی با خلعت آبی مربوط به سال ۹۹۶ ه.ق است"(اشرفی، ۱۳۸۸ : ۱۱۱) که البته «اصغر جوانی» آن را به اثر جوان با بادبزن در این تاریخ نسبت می‌دهد (۱۳۸۵ ب : ۱۲۶).

در این قبیل نگاره‌ها حتی اگر شاهد امضای هنرمند نباشیم باز می‌توانیم رد پای هنرمند را تشخیص دهیم. این مقوله در یکسری آثار مشابه به منزله امضای هنرمند در می‌آید. رضا عباسی حداکثرِ آثار خود را با عبارتِ رقم کمینه رضا عباسی امضا می‌کند. شاید با این عقیده باید آثارش شناسنامه‌دار باشند تا از گزند کارشناسی‌های نادرست احتمالی متخصصان هنری در تشخیص هنرمند و نیز بلندپروازی‌های بی‌حد و حصر بیننده جلوگیری کند. رقم این هنرمند به سه صورت رضا، آقارضا و رضا عباسی آمده است (کنبی، ۱۳۸۶ : ۴۱). اصغر جوانی این سه صورت را اینگونه تقسیم‌بندی کرده است : مشقه آقا رضا، مشقه رضا عباسی، رقم رضا عباسی، راقم رضا، مشقه رضا، رضا مصور، رقم کمینه رضا مصور، رقم کمینه خاکسار رضا عباسی، مشقه کمترین آقا رضا، و در نگاره‌هایی عدد ۵ را نیز اضافه می‌کند که حروف ابجد همان نام آقا رضا است (۱۳۸۵ ب : ۱۱۹).

ناگفته از روی کمترین و کمینه و خاکسار پیداست که هنوز هنر با فضیلت دمساز است، فضیلتی که خضوع و افتادگی روشنگر آن است، نه گمنامی هنرمند. احتمالاً رضا عباسی خلق و خوی متغیرتری داشته و همچنین به اینکه هیچ امضای یکه‌ای وجود ندارد معتقد بوده است. او حتی نام خود را به صورت متغیر به سه حالت و با افزوده‌هایی در پس و پیش آن می‌آورد. حال تصور کنید هریک از این امضاها بر زمینه‌های متفاوتی نیز بیایند خود دامنهٔ دلالت‌پذیری متن را گسترش می‌دهند (تصویر ۲).

اگر به دید اغماض در آثار تاریخی و زندگی‌نامه‌ای رضا عباسی بنگریم، خود نگاره‌های او حتی بدون امضا سرشار از نشانه‌هایی است که ما را به مؤلف می‌رساند. نشانه‌ها در متن، مانند رنگ، خطوط و انواع آن، بزرگی پیکره‌ها نسبت به متن، طبیعت و غیره ردی از مؤلف یا مقاصد او را در خود دارند، زیرا مؤلف قبل از بیان هدف اصلی خود با نشانه‌های متن تمام می‌شود و در نشانه‌ها انحلال پیدا می‌کند از آنجا که هیچ‌کس از نیات درونی هنرمند در لحظهٔ آفرینش نشانه‌ها آگاه نیست، پس هنرمند هم در نشانه‌ها بروز پیدا می‌کند و هم نمی‌کند. در ضمن گذاشتن نام رضا عباسی به غیر از اینکه تصویر را شناسنامه‌دار می‌کند دامنهٔ دلالت‌های

www.SID.ir

Archive of SID

معنایی را کاهش می‌دهد. زیرا بیننده تماشاگر یا مخاطب در پی فهمیدن این نکته است که رضا عباسی یا آقارضا که بوده و در چه زمان و چگونه می‌زیسته و در موقع آفرینش اثر و قبل از آن چه آثاری را دیده و از چه کسانی متأثر شده است؟ زیرا اگر تمام امضاهای متنوع را مانند عقیده برخی صاحبنظران متعلق به یک هنرمند بدانیم یافتن برخی مقاصد در متن از روی شرح حال‌ها و منابع تاریخی مانند «تاریخ عالم آرای عباسی» تألیف اسکندربیگ‌منشی و نیز «گلستان هنر» قاضی احمد قمی در متن، دامنه دلالت‌پذیری را محدود می‌کند. ناگفته نماند حتی اگر بتوان برای نشانه‌های دیگر متن که دارای ردی از سبک و دستِ هنرمند هستند، دامنه و بازه‌ای تعریف کرد، نام و امضای هنرمند جایگاه تصویری پیدا می‌کند و می‌تواند وارد فرآیند دلالت‌پذیری شود. از این روست که دیگر با هنرمند یا مؤلف به مثابه یک شخصیت زیست‌شناسانه برخورد نمی‌شود، بل می‌توان او را به مثابه یک نشانه فرض کرد. مثلاً نام رضا عباسی نشانه‌ای در میان نشانه‌های دیگر است که مدلول مشخصی ندارد، بل به دال‌های بی‌پایانی ارجاع می‌دهد. برای نمونه رضا عباسی، فرزند علی‌اصغر کاشانی، هنرمند دوره صفوی، خادم دربار شاه‌عباس، سرکش دربار، شیفته کشتی‌گیری، شاگرد شیخ‌محمد، متأثر از محمدی، تأثیرگذار بر صادقی‌بیگ و سیاوش گرجی، هنرمندی با قلم‌گیری استادانه، مبدع ایجاد دهان کوچک و خندان، چشم

تصویر۲. بلندکردن فرهاد شیرین را با اسب، از نسخه خسرو و شیرین نظامی، ۱۰۴۱ه.ق (۱۶۳۱-۱۶۳۲م.) موزه ویکتوریا وآلبرت، امضا : رقم کمینه رضا عباسی مأخذ : کن‌بای، ۱۳۸۵.

Fig. 2. Taking up Shirin on horse by Farhad, manuscript of Khosro and Shirin by Nezami, 1631-1632 A. D., Victoria & Alber museum, Signature (literal translation): Reza Abbasi, the Humblest . Source: Canby, 2006.

کشیده و مراقب و دستان مشت کرده، طراح دراویش و عوام (کن‌بای، ۱۳۸۵ : ۶۳)، سازندۀ ترکیب‌بندی‌هایی روی خطوط مورب، ترجیح‌دهندۀ پیکره به منظره، بدمزاج، دارای بحران میانسالی، هنرمندی اهل تصوف، مرتبط با حلقۀ درویشان، مرید یا شاگرد غیاث الدین سمنانی، نقاش نسخه‌های قصص‌الانبیا و شاهنامه شاه عباس، مخزن‌الاسرار (بهاری، ۱۳۸۵ : ۸۳) و چندین نمونه از این موارد ارجاع بی‌پایان هستند. امضاهای رضا عباسی با جنبۀ دیگری از بحث مؤلف در نظر فوکو هم‌خوانی دارد. زمانی که نگاره‌ای مسیر زندگی خود را تا ازمنه دیگر پی می‌گیرد، دیگر نام هنرمند بر تارک صفحه نگاره، نمی‌تواند متضمن محدودیت معنایی شود. آن نام، بیننده را وارد گفتگویی با سایر آثار مشابه می‌کند و او را وا می‌دارد تا آثاری با ضرباهنگ، ریتم و نحوه قلم‌گیری یکسان را به هنرمندی خاص نسبت دهد یا هنرمندانی را متأثر از او بخواند و رد اثرپذیری‌های خاص او را نیز تشخیص دهد. این توجیه ما را برای رسیدن به این باور قانع می‌کند که در آن دسته از آثار رضا عباسی، که نام مؤلف پدیدآورنده ذکر نشده، ممکن است چنین مقاصدی در کار باشد. کسی مؤلفان نامبرده را ندیده و نمی‌بیند و سؤال از نیات آنها نیز ممکن نیست. به فرض جمع‌آوری تکه‌های منفصل تاریخ و زندگی‌نامۀ هنرمندان از چندی از مقاصد آنها بتوان آگاه شد اما آگاهی از تمام مقاصد، غیر ممکن است. بنابراین منتقد یا بیننده اکنون این آزادی را دارد که با به‌کارگیری تعقل شخصی، مقاصد خاصی را در ناخوداگاه متن ببیند. مثلاً رضا عباسی را باید علاوه بر اینکه مبدع تحولات بسیاری در نگارگری ایران است به او امتیاز اعتقاد به تفکر مؤلف را نیز داد. این امر از آن روست که او آنقدر آثار خود را امضاگذاری می‌کند و با سبک خاص خود با قلم‌گیری‌های مشابه و شخصیت‌هایی خاص و بدیع تا آنجا پیش می‌رود که جسارت پیدا می‌کند با اتکا به سبک نقاشی با عنوان رضا عباسی از امضاکردن یک سری آثار خود به طور محدود سرباز زند. شاگردان رضا عباسی نیز از این قاعده مستثنی نیستند. محمدقاسم، محمدعلی و محمدیوسف، معین‌مصور، محمدشفیع، افضل‌الحسینی با همین نحوه برخورد سنت‌های کاری او را رواج دادند. رضا عباسی، چه در آثار مجموعه‌ای مثلاً در شاهنامه، مخزن‌الاسرار و قصص‌الانبیا و چه در نگاره‌های تکی، ویژگی خاصی در برخورد با نام پدیدآورنده دارد. آنجا که از روی طرح‌های بهزاد مانند دزد، شاعر و سگ‌ها (۱۰۲۸ ه.ق/۱۶۱۹ م.)، مجنون، سگ و دو مسافر (۱۰۳۵ ه.ق /۱۶۲۶م.) و جیجاغ نشسته در میان گل‌ها (۱۰۳۷ ه.ق/۱۶۲۸ م.)،

کپی کرده است، کاملاً به این کپی‌برداری اذعان داشته و به صورت مستند در اثر ثبت کرده است. همچنین همگام با بخشی از صحبت‌های فوکو در مقالۀ «مؤلف چیست؟» نام رضا عباسی ایجادکنندۀ گفتمان، است. این گفتمان مکتب اصفهان با ویژگی‌هایی خاص نام دارد که حتی در زمان صفویه به قدری قوی بوده که سایر حوزه‌های هنر، علوم انسانی و فلسفه را زیر

www.SID.ir

تأثیر قرار داده است. شعر و ادبیات دورهٔ صفوی همگام و در پیوند با هنر این دوره است. برخی، فلسفه عشق‌شناسی ملاصدرا را متأثر از فضای هنری مکتب اصفهان و آن را متکی بر زیبایی می‌دانند (امام جمعه، ۱۳۸۵ : ۱۲). از این جهت که نام مکتب هنری اصفهان وقتی شنیده می‌شود برای کارشناس‌های این مکتب بلافاصله نام رضا عباسی به ذهن متبادر می‌شود. پربیراه نیست و نخواهد بود که نام این فرد برای ما معادل گفتمان هنری اصفهان محسوب شود و گفتمان هنری مکتب اصفهان، اعتبار خود را از هنرمندان با اعتباری چون رضا عباسی بگیرد.

• نگرهٔ مؤلف در آثارکمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی

در نقد هنری، سابقه نقد زندگینامه‌ای به خیلی پیشتر از نقد ادبی می‌رسد. از دوران رنسانس، در نقد زندگی‌نامه‌ای به دنبال رد پای هنرمند و زندگی او در اثر هستیم. «جورجو وازاری» معروف‌ترین زندگی‌نامه‌نویس دوره رنسانس با نوشتن کتاب «زندگی هنرمندان» و نیز نقدها و آثار «کارل ون‌مندر» و «جووانی پی‌یترو بلوری» راهگشای بررسی زندگی هنرمندان به عنوان سنگ محکی برای بررسی آثار شدند (قره‌باغی، ۱۳۸۸ : ۱۶).

در این میان جورجو وازاری معتقد بود اثر هنری بازنمود شخصیت هنرمند است (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۸۸ : ۱۷۴). شواهد تاریخی می‌تواند ارتباط هم‌زمان ایران و سایر کشورها را در این دوران از جنبه‌های گوناگون اثبات کند. در این دوران در بحث مؤلف نیز ارتباط‌هایی از این دست بی‌تأثیر نبوده است، زیرا هم بهزاد در اثر تک چهرهٔ هنرمند از روی اثر شاهزاده عثمانی در حال نقاشی، اثر جنتلیه بلینی (خزایی، ۱۳۸۶ : ۲۱۰) و هم رضا عباسی در اثر پیکرهٔ زن لمیده از روی گراووری از کلئوپاترا اثر مارکانتونیو رایموندی[۱۱] (کن‌بای، ۱۳۸۵ : ۵۹) متأثر بوده‌اند. بنابراین تأثیرپذیری‌های دو جانبه (که اکنون یک جنبهٔ آن یعنی تأثیرپذیری هنرمندان ایران از سایر کشورها ذکر شده) یکی از دلایل پرداختن به زندگی‌نامه هنرمندان در قرن نهم و دهم هجری در ایران بوده است. نقاط تاریک و ناروشن یک اثر اغلب با توسل به زندگی پدیدآورنده رفع می‌شود. اما آیا در طول جریان تاریخ هنر اهمیت زندگی هنرمند برای همیشه به یک صورت باقی می‌ماند؟ تا جایی که ذهن کار می‌کند هنوز هم زندگی‌نامه هنرمندان چاپ می‌شود، اما به عنوان ژانری جداگانه و نه به عنوان سنگ محکی برای شناخت آثار. این تأکید بر زندگی‌نامه هنرمند از آن روست که "امضای هر اثر به معنای تعلق داشتن آن به هنرمند آفریننده است" (آدامز، ۱۳۸۷ : ۱۵۲).

گاهی نوع امضا، تنوع آن و معادل دانستن آن با سبک، باعث می‌شود امضا یا نشانه‌های سبکی، دارای معنای زندگی‌نامه‌ای شود و بتوان آن را رمزگشایی کرد.

در نگارگری ایران در اواخر دههٔ نهم و دهم هجری، هنرمندان به علت کاهش حمایت دربار دارای شخصیتی مستقل از آن شدند و به اجبار راه‌های دیگر امرار معاش را آزمودند. همچنین ایجاد تکنیک و هنر مرقع‌نگاری در دورهٔ تیموری به عنوان یکی از نتایج قطع ارتباط نگارگری و ادبیات در پی ایجاد شناسنامه برای یک اثر بود که در میانه سده دهم رشد کرد. نام گردآورنده و سفارش‌دهنده در اثر می‌آمد و ارزش و اعتباری برای آن محسوب می‌شد. اما آوردن نام و امضا در اثر، در مورد بهزاد و رضا عباسی چگونه صدق می‌کند؟ با کمی دقت نظر، این نتیجه حاصل می‌شود در مورد هر دو هنرمند مواردی که در کتب تاریخی، رساله‌ها، تذکره‌ها یا مقدمه‌های مرقعات کنار هم گذاشته شود، به طور سنتی شرح حال کاملی از زندگی هنرمند و فرآیند تولید آثار آنها به دست منتقد نمی‌دهد. بنابراین خود آثار برای وارسی نظریه‌هایی درباره مؤلف مناسب‌تر خواهد بود. در نتیجه با بررسی این آثار در قیاس با بهزاد، رضا عباسی آثار و شخصی با دغدغه‌های فردی بیشتری دارد و می‌توان این امر را به قهر و مهر رضا عباسی از دربار و شرکت در تشکیلات مخفی تصوف ربط داد. بهزاد از دربار تیموری تا صفوی وابسته به دربار باقی ماند. اما رضا عباسی حتی به رغم اعتبار و شهرتی که هنرمندان از سده نهم و دهم به طور خاص یافتند، به طور صوری وابسته به دربار بود. با وجود این مطلب، صرفاً کاهش حمایت دربار دلیل به کارگیری امضا و نام مؤلف در اثر نیست، زیرا هر دو نقاش مورد بررسی در این پژوهش، از حمایت دربار و یا حداقل حامی برخوردار بوده‌اند. البته رضا عباسی حامیان جدیدی یافت و شاید تغییر سلیقهٔ این حامیان جدید به رشد روزافزون رقم یا امضا در آثارش کمک کرد.

با آگاهی از نظریه‌های سنتی درباره مؤلف باید گفت بهزاد و رضا عباسی هر دو نظریه‌هایی درباره مؤلف به روش خاص خودشان و شرایط متفاوت حاکم بر زمانه‌شان را به عرصهٔ عمل و فعل کشانده‌اند. بهزاد تعدادی از آثار خود را امضا کرده است. اما در قیاس با رضا عباسی تعداد کمتری بوده و بیشتر آنها انتسابی هستند. در کل با رویکرد سنتی دو ویژگی برای مسئلهٔ مؤلف در مورد هر دو هنرمند می‌توان در نظر گرفت؛ یکی اینکه عناصر مشخص سبک را با فردیت نقاش معادل دانست (راکسبرگ، ۱۳۸۸ : ۱۴۶) یعنی از اثر هنری و نشانه‌های آن به شرح احوال هنرمند تا حدی پی برد و یا از شرح احوال هنرمند به خوانش نشانه‌های متن پرداخت. دیگر اینکه درگیر مسئله اصل و جعل امضا شد. بحث امضاهای جعلی بیشتر در مورد بهزاد صدق می‌کند. زیرا دیدگاهی که نسبت به بهزاد در کل کتب زندگی‌نامه‌ای و تاریخی وجود دارد بر منحصربه‌فردی او تأکید دارد و این امر ترغیب بیشتری را برای جعل امضای بهزاد در ادوار مختلف به وجود می‌آورد. همچنین در قیاس با بهزاد امضای رضا عباسی همان‌گونه که پیشتر گفتیم تنوع بیشتری دارد و تعداد بیشتری آثار امضادار مستند از او در دست است. همراه با بحث مؤلف بحث سبک او نیز پیش می‌آید. برطبق نظر متفکران نظریه مؤلف، در عرصه‌های دیگر هنری (مثلاً در سینما به تبعیت از ادبیات) یک پدیدآورنده می‌تواند رد پای خود را در دیگر آثار خود نیز برجا بگذارد. با بیان این مطلب باید اشاره کرد در مورد این دو نقاش تئوری مؤلف در سبک، ردپا و زمینه مشترک در یک سری آثار توسط هر دو هنرمند تصدیق می‌شود. در این پژوهش با دیدگاه‌های مدرن و بعد از مدرن درباره مؤلف، هدف، بازگویی تعاریف مؤلف به طور سنتی

www.SID.ir

Archive of SID

نبوده، بل بنا بوده است بر طبق آنچه متن به عنوان سرنخ به دست منتقد می‌دهد بازخوانی عملکرد بهزاد و رضا عباسی صورت گیرد. برای نیل به این هدف چه بسا از مباحث سنتی نیز در این بین بهره گرفته شده است. در نتیجه آثار بهزاد مؤید حضور و غیاب مؤلف و آثار رضا عباسی موید حضور مطلق مؤلف و نیز مواجه با آن به مثابه کارکرد به عنوان صاحب اختیار و امتیاز تام اثر است.

نتیجه‌گیری

بحث مؤلف، هنرمند و زندگی او از دوره رنسانس در هنر اروپا نقش بسته است. وجود امضای هنرمندان در آثار نگارگری دوره تیموری و به خصوص صفوی و شرح حال‌ها در زندگی‌نامه‌ها یا کتب تاریخی، دو مؤلفه‌ای است که تأییدکنندۀ رواج اهمیت زندگی هنرمند و در نتیجه امضای او از قرن نهم ه.ق است. با توجه به بحث مؤلف در نگره‌های انتقادی معاصر، یعنی مرگ مؤلف بارت، سپس حضور غایب مؤلف نزد دریدا و نیز مؤلف کارکردیِ میشل فوکو و بررسی تطبیقی این مؤلفه در آثار دو هنرمند دوره تیموری و صفوی می‌توان گفت در آثار بهزاد هم‌زمان هم به وجود هنرمند توجه می‌شد و هم خود هنرمند به طور آگاهانه تعدادی از آثار خود را بدون امضا می‌گذاشت. به عبارتی حضور غایب مؤلف دریدا را باید در مجموعه آثار این هنرمند بازخوانی کرد. در نگاره‌های رضا عباسی با قوت بیشتری نقش مؤلف و امضای هنرمند شکل می‌گیرد، گویی مؤلف و سبک او از اهمیت بسیاری برخوردار شده است. در مباحث نقد ادبی معاصر، با مرگ مؤلف در مباحث بارت مواجه هستیم، اما با نظریات دریدا و فوکو از سراشیبی سقوط و نزول مطلق مؤلف پدیدآورنده کاسته شده و نظریه مرگ مؤلف تدقیق بیشتری یافته است. از زاویه دید پساساختگرا مؤلف یا مرده است یا به عنوان حاضر غایب و یا به مثابه کارکرد در گفتمان در نظر گرفته می‌شود. به طور ضمنی از نحوۀ برخورد دو هنرمند سرشناس دو دوره با بحث مؤلف، این نتیجه حاصل می‌شود که در آثار نگارگری دو هنرمند یکی از مؤلفه‌های هنرمند، بیننده و متن به طور صرف در تحلیل مد نظر قرار نگرفته است. به طور هم‌زمان مؤلف، نام او و مقاصد و نیات ضمنی‌اش به صورت ردی در سایر نشانه‌های اثر، اضمحلال یافته و با در نظر گرفتن اثر هنری به مثابه متنی زایای فرآیند دلالت در نظر گرفته شده است. با توجه به زمان اهمیت زندگی هنرمند در دوره رنسانس در اروپا و نیز در قرن نهم و دهم در آثار بهزاد و رضا عباسی در عرصه نگارگری دوره اسلامی ایران باید به این مهم اشاره شود هم‌زمان با اهمیت هنرمند در جریان هنری دورۀ رنسانس همین اهمیت در نگارگری ایران نیز به وجود می‌آید. علاوه بر توجه به زندگی هنرمندان می‌توان به مقوله مؤلف با تکیه به خود متن نیز نگاه کرد و از این طریق می‌توان نتیجه گرفت دو نگارگر معروف عرصه نگارگری ایران رگه‌های انتقادی بحث مؤلف را به صورت عملی در کارشان لحاظ کرده‌اند و شاید بتوان اذعان داشت اولین منتقدان این زمینه همین هنرمندان بوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Author / ۲. Johnson / ۳. Real author / ۴. Implied author / ۵. Death of author / ۶. Roland Barthes / ۷. S/Z / ۸. Jacques Derrida / ۹. Mikhail Bakhtin / ۱۰. Michel Foucault / ۱۱. Marcantonio Raimondi

فهرست منابع

- آدامز، لویی. ۱۳۸۷. *روش‌شناسی هنر*. ت : علی معصومی. تهران : باغ نظر.
- آفرین، فریده و امیرعلی نجومیان. ۱۳۸۹. *خوانش پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی*. تهران : علم.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. مکتب نگارگری هرات. تهران : فرهنگستان هنر.
- آلن، گراهام. ۱۳۸۵ الف. *رولان بارت*. پیام یزدانجو. تهران : مرکز.
- آلن، گراهام. ۱۳۸۵ ب. *بینامتنیت*. پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. ۱۳۸۳. *حقیقت و زیبایی*. تهران : مرکز.
- اتینگهاوزن، ریچارد و دیگران. ۱۳۸۸. *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر*. ت : یعقوب آژند. تهران : مولی.
- اشرفی، مقدمه. ۱۳۸۸. *از بهزاد تا رضا عباسی*. ت : نسترن زندی. تهران : فرهنگستان هنر.
- امام جمعه، مهدی. ۱۳۸۵. *فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا*. تهران : فرهنگستان هنر.
- بارت، رولان .۱۳۸۴. مرگ مؤلف. در مجموعه *مقالات به سوی پسامدرن*. ت : پیام یزدانجو. تهران : مرکز.
- بهاری، عبادا... .۱۳۸۵. رضا عباسی. در مجموعه *مقالات نگارگری اصفهان*. تهران : فرهنگستان هنر.
- بهاری، عبادا... . ۱۳۸۶. علی قلی بیگ-علی‌قلی جبادار. در مجموعه *مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*. ج اول. تهران : فرهنگستان هنر.
- پوپ، آرتور و دیگران. ۱۳۸۴. *سیر و صور نقاشی ایران*. ت : یعقوب آژند، تهران: مولی.
- جوانی، اصغر. ۱۳۸۵ الف. *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*. تهران : فرهنگستان هنر.
- جوانی، اصغر. ۱۳۸۵ ب. دوران‌شناسی آثار طراحی و نقاشی رضا عباسی. در مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*. تهران : فرهنگستان هنر.
- خزایی، محمد. ۱۳۸۶ الف. عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان. در مجموعه *مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، ج اول، تهران : فرهنگستان هنر.
- خزایی، محمد. ۱۳۸۶ ب. بررسی آثار طراحی کمال الدین بهزاد. در مجموعه *مقالات همایش‌ها : همایش کمال‌الدین بهزاد*. تهران : فرهنگستان هنر.
- دریدا، ژاک. ۱۳۸۶. *مواضع*. ت : پیام یزدانجو. تهران : مرکز.
- راکسبرگ، دیوید. جی. ۱۳۸۸. کمال‌الدین بهزاد و مسأله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایران. در *نگارگری ایرانی- اسلامی در نظریه و عمل*. ت : صالح طباطبایی. تهران : فرهنگستان هنر.
- رویل، نیکلاس. ۱۳۸۸ . *ژاک دریدا*. ت : پویا ایمانی. تهران : مرکز.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ت : عباس مخبر. تهران : طرح نو.
- فوکو، میشل.۱۳۸۴. مؤلف کیست؟. در مجموعه *مقالات به سوی پسامدرن*. ت : پیام یزدانجو. تهران : مرکز.

www.SID.ir

• قره‌باغی، علی اصغر. ۱۳۸۸. *هنر نقد هنری*. تهران : پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
• کامف، پگی. ۱۳۸۳. دریدا و ادبیات. ت : شهاب الدین امیرخانی. *زیباشناخت*، (۱۱) : ۱۶۷_۱۶۳.
• کن‌بای، شیلا. ۱۳۸۵. *اصلاح‌گر سرکش رضا عباسی*. ت : یعقوب آژند. تهران : فرهنگستان هنر.
• معمارزاده، محمد. ۱۳۸۶. نقاشی‌ها، مهرها و نوشته‌های منسوب به دوره شاه عباس اول. در مجموعه مقالات *نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*. تهران : فرهنگستان هنر.
• هارلند، ریچارد. ۱۳۸۵. *در آمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ت : شاپور جورکش. تهران : چشمه.

Reference List

• Adams. L .S.(2009).The Methodologies of Art. Translated to Farsi by Maasomi. A. Tehran: BaghNazar
• Ahmadi, B. (2004). *Haghighat v zibayee* [Truth and Beauty]. Tehran: Markaz.
• Allen, G. (2006a). *Roland Barthes*. Translated to Farsi by: Yazdanjoo, P. Tehran: Markaz.
• Allen, G. (2006b). *Intertextuality*.Translated to Farsi by: Yazdanjoo, P. Tehran: Markaz.
• Afarin, F. & Nojoumian, A. (2010). *Khanesh- e pasasakhtgaraazAsare Abbas- e Kiarostami* [Deconstructive reading of abbaskiarostami`s works]. Tehran: elm.
• Ashrafi, M. M. (2009). From Bihzad to Reza Abbasi.Translated by: Zandi, N. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Azhand, Y. (2009). *Maktab- e nagargari- e Harat* [Harat painting School]. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Barthes, R. (2003). The Death of The Author, In *toward Postmodern*. Transated to Farsi by: Yazdanjoo, P. Tehran: Markaz.
• Bahari, E. (2006). Reza Abbasi [Rizaabbassi] in *Collected essays of the Isfahan Painting School*. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Bahari, E. (2007). Aligholibeig va Aligholi jobadar [Aligholibeig & Aligholi jobadar] in *Collected essays of the Isfahan Painting School*.Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Canby, S. R. (2006).*The Rebellious Reformer: The Drawing and paintings of Riza-yiabbassi*. Translated to Farsi by: Azhand, Y. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Culler, J.(2003). *On Deconstruction Theory & Criticism after Structuralism*. London: Routledge.
• Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*.Translated by: Spivak, G. C. Baltimore: Johns HopkinsUniversity Press.
• Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy*.Translated by:Bass, A.US: harvarster press.
• Derrida, J. (1989). *Signature, Event, Context in Limited Inc*. Translated by: Weber, S. & Mehlman, J. Illinois: North-western University Press.
• Derrida, J. (2007). Positions. Translated by: Yazdanjoo, P. Tehran: Markaz.
• Emam Jomeh, M. (2006). *Falsafeh- ye honardareshghshenasimullasadra* [A philosophy of art Stimmingfrom mullasadra`s philosophy of love].Tehran: Farhangestan- e Honar. .
• Ettinghausen, R., et al.(2009).*Tarikhche Naghd v Zibaiee.shenasi* [the Brief History of Criticism And aesthetics]. Tehran: mola.
• Focault, M. (2005). What is Author?. In *Toward Postmodern.* Tehran: markaz.
• Gharebaghi, A. (2009). *Honar- e naghd- e honari* [The Art of artistic Criticism]. Tehran: PajoheshgahFrhang va honar- e islami.
• Harland, R. (2006). *Literary theory from Plato to Barthes*.Translated to Farsi by: Jorkesh, Sh, et al. Tehran: Cheshmeh.
• Javani, A. (2006a). BonyanhayemaktabeNaghashi Isfahan. [The Foundation of Isfahan Painting School]. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Javani, A. (2006b). Doranshenasi- ye Asar- e Tarahi va naghashi- ye Reza Abbasi dar *Majmo- e maghalat- e gerdeha-mai- ye maktab- e Isfahan* [Collected essays of the Isfahan Painting School]. Tehran: Farhangestan- e Honar.
• Kamuf, P. (2004). Derrida and literature. Translated to Farsi by: Amir khani, Sh. *Zibashenakht*, (11):163-167.
• Khazaei, M. (2008a). Avamel- e moaser dar Sheklgiri- ye maktab- e Isfahan [considering the basic reasons in constitut-ing Isfahan school]. *In Collected essays of the Isfahan Painting School*. Tehran: Farhangestan Honar.
• Khazaei, M. (2008b). Barasi- ye tarahiha- ye kamal- e- din Behzad [considering of Bihzad`s Drawings]. In *collected essayes, No.1. Kamal- e din- e Bihzad*. Tehran: Farhangestan Honar.
• Me`marzah, M. (2007). Naghashiha, mohr ha,va neveshte ha -ye mansob be shah Abbas- e aval [Paintings, Stamps & writing attributed to Shah Abbas (I)] In *Collected essays of the Isfahan Painting School*. Tehran: Farhangestanhonar.
• Pope, A. U, et al. (2005). Seyr- o sovar- e naghashi- ye Iran [Survey of Persian art], Translated by: Azhand, Y. Tehran: Mola.
• Raksberg, D.J. (2009). Kamal- e din- e behzad va masale- ye padidavarandegi dar Asare honari naghashi- ye irani [kamal- e din Bihzad & authorship in artwork in persian painting] *In Persian- Islamic Painting in theory and practise*. Translated: Tabatabiee, S. Tehran: farhangestanhonar.
• Royle, N.(2009). Jacques Derrida.Translated to Farsi by: Imani, P. Tehran: Markaz.
• Selden, R. & Widdowson, P. (2005). *Rahnamai- ye be Naghd- e Adabi- ye moaser* [a Reader`s guide to contemporary literary criticism]. Translated by: Mokhber, A. Tehran: Tarh- e no.

Archive of SID

A study on Authorship in Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi's Works

Farideh Afarin*

Abstract

There are some hidden positive forces in Persian paintings that can be good resources for analysis according to contemporary and new critical studies. The present article will try to study Persian paintings over a wider scope than simply the firm concepts and principles. A significant attention will be thus paid to new concepts. In the past, artists considered art as a religious matter and art was seen as a practice of prophets. Accordingly, Islamic artists dealt less with the individualism. In Persian painting from a special period more or less have been seen the name of the painter as a sign. Nevertheless, the way the artists put their signatures on their works in the past were completely different. A look at this issue shows how modest the artists have been. Those signs show the modesty of the artists. Especially, paintings that have been the result of a group work are not attributed to a single person. Nevertheless, the signatures of artists in paintings started to appear over years. This turn is simultaneous to the development of the artist's character as seen in their bibliographies. From the Teymorid period, the forbidden artist's style and art penetrate to the royal courts and among artists. Also in this period there is a new genre called Moraga which is different from ancient manuscripts. In the first page of Moraga there are some explanations. Little by little in Safavid period, the supporters of major manuscripts lost their positions and there are new definitions of relation between artists and supporters.

In this new condition, the artists can show their individual creativity and characters. This is a constant analysis of the rising and prevalence of signs in Teymorid and Safavid periods. Nevertheless, it is not the purpose of the present research to analyze the authors' logic through available signs. Furthermore, the research has made in several instances references to some new critical approaches. Accordingly, the authors have chosen the most important and the most famous artists who are Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi from two different eras. And among philosophers who have provided extensive insights into critical theory, the authors have chosen Barthes, Derrida and Focault. The present research focuses on the paintings first and then according to the signs and the artists' names considers the changes of signs in two continuous periods. However, relying on paintings does not provide enough information for analysis. Therefore, the bibliographical information has been exploited to obtain a better analysis of the paintings. Comparative studies let scholars find potential points for analytical readings. The high capacity of Persian painting is a persuasive motive for the present research. Literary criticism undoubtedly has a strong effect on other cultural and academic fields. Therefore, issues like authorship have had comprehensive effects on contemporary art. Of course, for the purposes of the present research the most prevalent ideas of critics about authorship and signing have been chosen. To the same degree, a careful attention has been paid to the idea of French thinker Roland Barthes who says that the author is dead and his signs are not important. Nevertheless, Jacques Derrida as a deconstructive theorist corrects that idea. He says the author is dead but he has left his traces on other signs. Michel Foucalt also considers author as a function in discourse. This means that a specific author creates a special discourse and a special some older works have been chosen which have some threads to lead scholars to these discussions. According to these theories, the audience in fact reads masterpieces by painters. The same holds true with the works of Persian master painters Behzad and Reza Abbasi. Behzad in some of his works brings his name as a signature. However, his signature is missing from some of the other works. Reza Abbasi always tries to put signatures at the bottom of his paintings. The present article has drawn on the ideas of the three philosophers named above i.e. Barthes, Derrida and Focault to arrive at final conclusions. Roland Barthes believes in the death of the author. Derrida on the other hand believes in the absence and presence of the author. Michel Focault believed that the author is not a person and should mostly be considered as a function. The author can make a discourse. Accordingly, the present research concludes that Behzad's function in this kind of issues can be comprised to Derrida's beliefs. Reza Abbasi also made a discourse through what was later called the Isfahan movement. This is a fact that makes both of these ideas impossible to exist without Barthes theories. Therefore, the death of the author is the origin for the ideas of Derrida and Faucalt. Derrida believed that signature is a unique thing whose repetition in different texts and works does not let it to be unique. Therefore, signature should signify on just one thing but according to different contexts the signifier of it will be changeable.

Finally, the present research showed that the critical function of author lies behind the creative thoughts of painters as can be seen in masterpieces of Kamal ud-Din Behzad and Reza Abbasi. The present article also showed that such painters have been the first critics of their area of expertise in their own ages.

As much as this survey shows, from the Teymorid era to the Safavid era, the Persian artists have frequently found the opportunity to show their creativity and individualities as an author who creates a unique style of his mastership. Undoubtedly, Reza Abbasi should always been remembered as an artist who have had the greatest contributions to the artistic movement of Isfahan.

Keywords

Persian painting, Literary criticism, Authorship, Kamal ud-Din Bihzad, Reza Abbasi.

*. Ph.D Candidate of Art Studies, Faculty of Arts, Al-Zahra University. Tehran, Iran. Farideh.afarin@gmail.com

www.SID.ir