دریافت مقاله: ۹۵/۰۶/۰۱
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۹

نشانه‌معناشناسی تفسیر اجتماعی میرزاعلی‌قلی خویی از حافظ در تصویرسازی دیوان چاپ سنگی ۱۲۶۹*

ابوتراب احمدپناه** حمید میزبانی***

چکیده

میرزاعلی‌قلی خویی، تصویرگر کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار، با تصویرسازی برای دیوان حافظ، همانند هر هنرمندی در کار خود تفسیری مطابق با نیازهای فرهنگی و اجتماعی دوره خود از شعر حافظ ارائه داده است. دیوان چاپ سنگی ۱۲۶۹ یکی از اولین نسخه‌های مصور حافظ است که برای انتشار در سطح گسترده آماده و با اقبال مواجه شده است. درنتیجه، موضع‌گیری گفتمانی علی‌قلی در این کتاب اهمیت بسیار دارد. این پژوهش به این پرسش می‌پردازد که موضع‌گیری گفتمانی علی‌قلی خویی در تصویرگری دیوان حافظ چیست و چگونه شکل گرفته است؟

در این راستا، ۹نگاره علی‌قلی برای این نسخه در ۳ گروه دسته‌بندی شده، به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد نشانه‌شناختی موردبررسی قرار گرفته‌اند. نشانه‌معناشناسی با درنظرداشتن رابطه تعاملی بین گفته‌خوان و گفته‌پرداز، کارکردهای مختلفی برای تصویر قایل می‌شود. این پژوهش باتوجه‌به کنش‌های گفتمانی، به بررسی برخی ابعاد نشانه‌معنایی پرداخته که در گفتمان تصویری علی‌قلی فرایند معناسازی را رقم زده‌اند. هدف نهایی مطالعه، بررسی نشانه‌معناشناختی تفسیری است که علی‌قلی در تصویرپردازی خود از شعر حافظ ارائه نموده است. در این راستا مطالعه تطبیقی و همزمان ویژگی‌های معنایی فضای شعر حافظ از یک سو و فضای تصویرپردازی علی‌قلی از سوی دیگر لازم است.

بررسی‌های تطبیقی و مقایسه معنایی این دو فضا نشان می‌دهد، میرزاعلی‌قلی برخلاف حافظ به دنبال ایهام نیست و تصویری عینی و ارجاعی از عناصر یک بیت ارائه داده است. نتیجه، ارایه چهره‌ای ساده و انسانی از شعر حافظ است. به همین علت حاصل کار علی‌قلی بر روی شعر حافظ رنگ و بویی بسیار اجتماعی به خود گرفته است. در تصاویر علی‌قلی، اشعار حافظ در پرتوی حضور فشاره‌ای پیکر انسانی حافظ معنادار می‌شود، و شالوده تصاویر، گفت‌وگو است. پیکر حافظ در گفت‌وگو با معشوقی فناپذیر قرار گرفته؛ که تأکیدی بر تفسیر انسانی و زمینی از غزل حافظ است. اما علی‌قلی در گفت‌وگو با پیکر شاه یا پیر مغان، چهره‌ای منفعل، مردسالار و اقتدارطلب از حافظ ارائه کرده است. این تصویر با ذهنیت مردم و روشنفکران دوره قاجار منطبق است که ساخت هویت و اقتدار ملی را اولویت کشور می‌دانست.

کلیدواژگان: تصویرسازی، چاپ سنگی، نشانه‌معناشناسی، علی‌قلی خویی.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد حمید میزبانی، "بررسی نشانه‌معناشناختی تصویرسازی‌های چاپ سنگی میرزاعلی‌قلی خویی"، به راهنمایی دکتر سیدابوتراب احمدپناه در دانشگاه تربیت‌مدرس است.

** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
*** کارشناسی ارشد گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول). h_mizbani@yahoo.com

مقدمه

دیوان حافظ یکی از ده‌ها کتابی است که *میرزاعلی‌قلی خویی* - تصویرساز شاخص و پرکار دوره ناصری در ابتدای ورود چاپ به ایران- برای انتشار گسترده به‌صورت چاپ سنگی تصویرسازی کرده است. میرزاعلی‌قلی تأثیری قاطع بر هنرمندان تصویرساز و نقاش مختلفِ بعد از خود گذاشته است که در حوزه‌های مختلف تصویری کار می‌کردند؛ و به‌تدریج فضای نخبه‌گرای نقاشی ایرانی را برای نزدیک‌شدن به ذائقه عامه مخاطبان زمانه‌اش به‌روزرسانی کرده است. کار او به علت جایگاه ویژه‌ای که او به‌عنوان یکی از اولین تصویرپردازانی که کارش در شمارگان زیاد منتشر شد، اهمیت فرمی و محتوایی بسیاری دارد. رسوب تأثیر علی‌قلی بر تصویرسازی ایرانی حتی تا به امروز درکار تصویرسازان و برخی از نقاشان معاصر به‌وضوح قابل‌ردیابی است. به همین دلیل، بررسی آثار و پژوهش درباره رویکردها و شیوه‌های علی‌قلی از اهمیتی بسیار برخوردارند. پژوهش درباره شناسایی آثار و ویژگی‌های کار او و برخی از هنرمندان هم‌دوره‌اش به‌خصوص از جنبه‌های سبکی و فرمی انجام شده است، اما کمتر پژوهشی به ویژگی‌های معناشناسی این آثار پرداخته است. سؤالاتی از این دست که این آثار حاوی چه پیام‌هایی است و هنرمند چگونه به این پیام‌ها تجسم بخشیده، کمتر موردبررسی قرار گرفته است. درحالی که برخی از رویکردهای آثار علی‌قلی حضور پررنگ خود را به شکل‌های مختلف در تصویرسازی ایرانی حفظ کرده است. در نسخه موردبحث در این مقاله، دیوان حافظ یکی از اولین نسخه‌های مصور چاپی حافظ است که در تیراژ گسترده منتشر شده است و تحلیل تصاویر آن می‌تواند نقش خوانش و تفسیر تصویرسازانه علی‌قلی را در اتصال شعر حافظ به درک و فهم مردم زمانه روشن کند. بررسی تطبیقی تصاویر علی‌قلی در این کتاب با شعر حافظ و معناشناسی آنها روشنگر زیرساخت‌های فکری و برخی رویکردهای بنیادین— و گاه ضمنی و پنهانی- است که علی‌قلی در آثارش برای معناسازی به‌کار گرفته است.

بررسی و مقایسه نشانه‌معناشناختی تصاویر این نسخه چاپی، هم به‌طور جداگانه در هر تصویر و نیز در پیوند تصاویر با یکدیگر، تفسیر علی‌قلی از حافظ را روشن می‌سازد. روش معناشناسی، با پیش‌رو قراردادن یک اثر و واکاوی ویژگی‌های آن به‌طور چندلایه انجام می‌شود، و معنا را حاصل تعامل پویای گفته‌پرداز و گفته‌خوان می‌داند. این مطالعه نیز ذائقه فرهنگی دوره قاجار، سنت نگارگری ایرانی، متن شعر حافظ و خلاقیت گفته‌پردازی میرزاعلی‌قلی خویی را عواملی درنظر گرفته است که معنا در تعامل آنها با یکدیگر ساخته می‌شود.

بنابر این مطالعه تطبیقی و همزمان، لازم است که هم ویژگی‌ها و فضای شعر حافظ را روشن کند و هم به مطالعه ویژگی‌های تصویری تصویرسازی‌های میرزاعلی‌قلی بپردازد. ازاین‌رو در این پژوهش، تصاویر علی‌قلی براساس ویژگی‌های شعر حافظ و تطابق با آنها دسته‌بندی و بررسی شده‌اند؛ تا با مقایسه و تطبیق مشاهده شود که علی‌قلی چه تفسیر و برداشتی از ابیات حافظ ارائه می‌دهد.

پرسش اصلی، این است که اگر مجموعه تصاویر علی‌قلی در دیوان حافظ ۱۲۶۹ را یک گفتمان درنظر بگیریم که از تعامل نیروهای مختلفی شکل می‌گیرد، موضع‌گیری گفتمانی او به چه شکل‌هایی بروز می‌یابد؟ به‌عبارت دیگر، اثر او حاوی چه پیام و معنایی است و او چگونه این معنا را ساخته است؟ در این مسیر باید به سؤالات فرعی پاسخ داد: مخاطب برونه‌ای در تصاویر علی‌قلی با بسط کدام روابط و در تعامل با چه نیروهای همسو یا ناهمسویی قرار می‌گیرد؟ تنش گفتمانی حاصل از این نیروها سبب ایجاد چه فشاره‌ها و یا گستره‌هایی می‌گردد که گفتمان را به کنشی زنده تبدیل می‌کند؟ (زیرا در طول این کنش گفتمانی است که علی‌قلی به‌عنوان گفته‌پرداز با تولید معنا خود و جامعه‌اش را به ما می‌شناساند و موضع‌گیری گفتمانی او قابل‌درک و دریافت است) درکل، باید مؤلفه‌های مختلفی را که ابزار نشانه‌معناشناسی هستند، در مورد این تصاویر سنجید. ضمن آن که با درنظرگرفتن پیشینه اجتماعی تصویرسازی‌های علی‌قلی، رویکرد نشانه‌معناشناختی در این پژوهش کارآمد است، زیرا در معناشناسی معنا در رابطه بین گفته‌پرداز، دیگری و جامعه‌ای که به آن تعلق دارد، شکل می‌گیرد.

هدف این پژوهش، بررسی تفسیری است که علی‌قلی به‌عنوان یکی از مخاطبان زمانه قاجار در تصاویرش از شعر حافظ ارائه می‌دهد. بنابر سرشت کار او (تبدیل فضای نخبه‌گرای نقاشی ایرانی به رسانه‌ای قابل‌انتشار در سطح وسیع)، این تفسیر خواه‌ناخواه رنگ و بویی اجتماعی به خود می‌گیرد. بررسی تصاویر با درنظر داشتن روابط بین سطوح نشانه‌ای فشاره/گستره،[1] حضور/غیاب و استفاده از مربع تنشی[2] صورت گرفته است، و به بررسی تکنیک‌های گفتمانی علی‌قلی می‌پردازد.

میرزاعلی‌قلی خویی در کتاب‌ها و موقعیت‌های مختلف، رفتاری متفاوت نشان داده است. البته ویژگی‌های ثابتی در کار او نیز قابل‌ردیابی است که شالوده کار او را در همه کتاب‌هایی که تصویرسازی کرده می‌سازد؛ برای نمونه در آثار او انسان حضور محوری دارد. همچنین او همواره به شکلی اسطوره‌ای به موضوع ایجاد اقتدار و هویت ملی از طریق بازتولید اقتدار شاهانه پرداخته؛ که باتوجه‌به نزدیکی فکری او

به روشنفکران قاجاری که برای ایجاد اصلاحات از بالا تلاش می‌کردند، قابل‌درک است. به طور مثال در تصویرگری کتاب شاهنامه این موضوع یکی از مضامین اصلی کار او را شکل می‌دهد. او این مضمون را در دیوان حافظ نیز به شکلی دیگر دنبال کرده است.

اهمیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تصاویر کتاب‌های چاپ سنگی، کنجکاوی در زمینه نتیجه به‌کارگیری تحلیل‌های نشانه‌معناشناختی در تصاویر چاپ سنگی و خلائی که در زمینه پژوهشی معناشناسانه در این باره وجود داشت، انگیزه‌هایی هستند که در شکل‌دهی به موضوع این پژوهش مؤثر بوده‌اند. به‌خصوص باتوجه‌به آن که عناصر و موتیف‌های تصویرسازی‌های چاپ سنگی علی‌قلی و دیگر نقاشان قاجاری امروزه به‌طور گسترده و در سطوح مختلف موردمطالعه و استفاده هنرمندان معاصر قرار گرفته‌اند، بررسی سرشت موضع‌گیری، رویکرد، حربه‌های گفتمانی و جهان‌بینی موجود در این تصاویر ضرورتی دوچندان یافته است.

پیشینه پژوهش

مطالعه درباره تصویرسازی‌های چاپ سنگی و تصاویر میرزاعلی‌قلی خویی از جنبه‌های متفاوت آغاز شده است. ازجمله مهم‌ترین آنها مطالعات روشنگرانه‌ای است که *اولریش مارزلف* انجام داده است. مارزلف (۱۳۸۹)، در کتاب "تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی" بسیاری از کتاب‌های چاپ سنگی فارسی را مشخص و تصاویر آنها را دسته‌بندی کرده است. نیز در مقاله "هنر تصویرگری در کتاب‌های چاپ سنگی زمان قاجار"، ترجمه *بیژن غیبی* پس از بیان تاریخچه‌ای کوتاه، اهمیت بررسی تصاویر چاپ سنگی را به تفصیل بیان کرده است. همو (۱۳۸۶) در مقاله "هزار و یک سنگ"، ترجمه *ماهجر صمدی* تعدادی از هنرمندان و تصویرگران حوزه چاپ سنگی را معرفی می‌کند و به مقایسه آنها می‌پردازد. کتاب "چاپ سنگی معاصر از نگاه شرق‌شناسان" ترجمه *شهروز مهاجر* نیز شامل هشت مقاله مهم درباره تاریخچه چاپ سنگی فارسی، از نویسندگانی چون *شگلووا*، مارزلف و *گرین* است که هرکدام به گوشه‌ای از تاریخ چاپ سنگی فارسی نظر دارند. *شیوا کوکلان* در مقاله "ویژگی‌های فنی کتاب‌های چاپ سنگی دوران ناصری"، به ویژگی‌های فنی چاپ سنگی پرداخته است. هاجر صمدی در پایان‌نامه خود، "نقاشی چاپ سنگی مضامین و الهامات"، اندیشه نوجویی را به‌عنوان انگیزه چاپ کتاب برای عموم بررسی کرده است.

درباره آثار تصویرسازی علی‌قلی نیز پژوهش‌های مختلفی انجام شده است همچون: "بررسی ویژگی‌های چاپ سنگی در بیان تخیل خلاق هنرمند (مطالعه نسخه مصور هزار و یک‌شب به قلم میرزا علی‌قلی خویی)" از *علی خانکشی‌پور* (۱۳۸۸). *لیلا فلاح* در مقاله "مطالعه تطبیقی چاپ‌خانه اثر میرزاعلی‌قلی خویی با نگاره کاخ خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد" نشان داده که علی‌قلی از ارزش و اعتبار نگاره کارخ خورنق آگاه بوده است. پایان‌نامه‌های "بررسی جلوه‌های خیال در آثار هزار و یک‌شب علی‌قلی خویی و مارک شاگال" از *جواد عظیمی* (۱۳۸۶) و "عجایب‌المخلوقات قزوینی، با تأکید بر آثار علی‌قلی خویی" از *ارکیده ترابی* (۱۳۸۴) نیز آثار علی‌قلی را از منظر خلاقیت و آفرینندگی با آثار تصویرسازان ایرانی و خارجی دیگر مقایسه کرده‌اند.

پژوهش‌هایی که در رابطه با تصویرسازی‌های چاپ سنگی قاجاری انجام شده‌اند، عموماً محدود به بررسی ویژگی‌های سبکی و تاریخی‌اند؛ و پژوهشی مدون به ویژگی‌های معناشناختی نپرداخته است. پژوهش حاضر با عبور از بررسی‌های سبکی، به بررسی نمودِ ویژگی‌های معناشناختی در تصویرسازی دیوان حافظ ۱۲۶۹ پرداخته تا مشاهده شود که او چگونه و به چه معانی ضمنی و اسطوره‌ای شکل می‌دهد و در رابطه با جامعه معاصرش چگونه موضع‌گیری کرده است.

این پژوهش از مفاهیم کتاب "نشانه‌معناشناسی دیداری" نوشته *حمیدرضا شعیری* (۱۳۹۱) بهره برده است. در این کتاب تلاش شده، مفصل به مطالعه و تحلیل شگردها و فرایند تولید و دریافت معنا در گفتمان‌های دیداری براساس روابط بین سطوح نشانه‌ای، صورت بیان و صورت محتوا، راهبردهای معناسازی و برهم‌کنشی گفتهاب و گفته‌پرداز پرداخته شود. در اینجا سعی شده به برخی از این مفاهیم بسیار خلاصه اشاره شود ضمن اینکه، از روش‌های این کتاب برای تحلیل استفاده شده است.

روش پژوهش

توصیفی- تحلیلی و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌صورت کیفی است. نسخه حافظ ۱۲۶۹ه.ق. در گنجینه کتابخانه ملی ایران موجود است که تصاویر از آن استخراج و دریافت شده است. گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و اسنادی و یا با استفاده از پایگاه‌های اینترنتی است.

درراستای اهداف تحقیق و بررسی تطبیقی بین اشعار حافظ و تصویرسازی‌های علی‌قلی، تصویرسازی‌ها براساس دسته‌بندی‌های موجود از اشعار حافظ گروه‌بندی شدند. گزیده‌ای از تصاویر نسخه حافظ ۱۲۶۹ه.ق. در سه دسته: گفت‌وگو با کهن‌الگوی یار، گفت‌وگو با کهن‌الگوی پیر فرزانه و درنهایت گفت‌وگو با کهن‌الگوی صدای درونی ارائه شده است.

در هر دسته چند نگاره برای مطالعه معناشناختی، انتخاب و بررسی شده‌اند؛ درمجموع در تحقیق حاضر، ۸ تصویر از تصویرگری‌های علی‌قلی برای این نسخه بررسی شده است.

در مطالعه پیش‌رو، بنابر کنش‌های گفتمانی، به بررسی ابعاد مختلف نشانه‌معنایی که می‌تواند در یک گفتمان هنری تجلی یابد و فرایند معناسازی را رقم زند، پرداخته شده است؛ ابعادی چون بُعد گستره‌ای، فشاره‌ای، حسی‌ادراکی، ارجاعی و اسطوره‌ای. تصاویر علی‌قلی نیز چون هر گفتمان دیگر، همواره ما را با موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای همسو یا ناهمسو درگیر می‌کند و سبب ایجاد فشاره‌ها و یا گستره‌هایی می‌گردد که گفتمان را به کنشی زنده تبدیل می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳). بنابراین روش نشانه‌معناشناسی برای مطالعه تفسیر اجتماعی میرزاعلی‌قلی از حافظ بسیار کارآمد است، زیرا در معناشناسی معنا در رابطه بین گفته‌پرداز و دیگری و جامعه‌ای که او به آن تعلق دارد، شکل می‌گیرد (همان: ۷۳).

پیشینه تصویرسازی برای دیوان حافظ

تنوع و تکثر معنایی، فشردگی کلام، بهره‌گیری از موضوعات کلی و جاودانه، ابهام و جمع‌گرایی، از مهم‌ترین عناصر به‌وجودآورنده متن باز در دیوان حافظ هستند (رضی، ۱۳۸۳: ۱۱۶). این ویژگی در درک، بازخوانی و بازنمایی تأثیر بسیار دارد. به نظر می‌رسد جهت تصویرسازی برای این متن باز به تصاویری گستره‌ای نیاز باشد؛ که بتوانند با دوری از نظام خطی به روح غزل نزدیک شوند. هر غزل حافظ مضامین و تصاویر متعددی در خود جای داده و تصویرگر تنها می‌تواند یک بیت یا یک مصرع از شعر او را به تصویر درآورد. «تصویرگر، نمی‌توانسته کل جهان شعر را خلاصه کند. از میان هزاران نمونه تصویرگری شعر حافظ، تعدادی انگشت‌شمار به روح شعر او نزدیک شده‌اند.» (آغداشلو، ۱۳۹۴: ۱) غزل‌های عارفانه حافظ همانندِ داستان‌های حماسی فردوسی یا مجموعه‌های عاشقانه نظامی مناسب تصویرگری و نقش‌پردازی نیستند، از همین روی تعداد دیوان‌های مصور حافظ به نسبت نسخه‌های غیرمصور کم‌شمارند (سمسار، ۱۳۹۴: ۱).

در نسخه‌های شناخته شده، یک یا چند بیت از غزلی، یا حتی یک مصراع از بیتی، موضوع نگاره قرار گرفته است. نمونه مشخص آن نگاره بازی چوگان است که در بیشتر نسخه‌ها تصویر شده است. موضوع‌هایی مانند مجلس بزم، ملاقات دو دلداده، توصیف بهار، میکده و مجلس وعظ را در به‌تصویرکشیدن اشعار حافظ بیشتر به‌کار برده‌اند و تنها در مواردی که تخیل و خلاقیت تصویرپردازی داشته‌اند، موفق به مصورکردن چند بیت از یک غزل شده‌اند. نمونه موفق از این دست، نسخه دیوان حافظی است که در حدود سال ۹۴۰ه.ق. برای سام‌میرزا کتابت و مصور شده است. نسخه در اصل دارای ۵ نگاره بوده است: بازی چوگان، بزم، عید فطر، مجلس وعظ و سرای پیر مغان. *آغداشلو* بهترین نسخه مصور حافظ را نسخه سلطان محمد صفوی (۹۳۷ه.ق.) می‌داند (آغداشلو، ۱۳۹۴: ۱).

معرفی دیوان حافظ چاپ سنگی ۱۲۶۹ با تصاویر علی‌قلی

در نسخه چاپ سنگی ۱۲۶۹ دیوان حافظ ۱۴ نگاره مستقل وجود دارد که هریک برای یک بیت از غزل تصویرگری شده‌اند. نگاره‌ها اکثراً در قاب‌های عمودی و خلوت ترسیم شده‌اند. ساختار همگی ساده و مشابه یکدیگر است. در اکثر آنها شخصیتی واحد (حافظ) در حال گفت‌وگو با دیگران است. بدون درنظرگرفتن ترتیب، شخصیت حافظ درحال گفت‌گو با معشوق (۵ نگاره)، صوفی (۲ نگاره)، شاه (۴ نگاره) و بلبل(۱ نگاره) است. او همچنین در یک نگاره به نماز ایستاده است و این شخصیت تنها در نگاره‌ای مربوط به محیط بازار حضور ندارد.

به‌جز این نگاره‌ها، آرایه‌های تزیینی بسیاری نیز در کنار بیت تخلص هر غزل آورده شده که شامل نقوش گیاهی و حیوانی و انسانی و بعضاً موجودات خیالی است. این آرایه‌ها مجموعه بزرگی را می‌سازند که محل خوبی برای کنکاش است، اما در این پژوهش با تمرکز بر روی تصاویر بزرگ مستقل با محوریت حضور انسانی، از این آرایه‌ها صرف‌نظر شده است.

گفت‌وگو با کهن‌الگوها؛ محملی برای حضور فشاره‌ای پیکر حافظ

میرزاعلی‌قلی همچون بیشتر تصویرگران نتوانسته از دام رویکرد انفعالی و دست و پا بسته درمقابل متن حافظ بگریزد. او ابیات را به ساده‌ترین عناصر خود شکسته است و سعی نکرده شور و هیجان و پیچیدگی‌های معنایی غزل را منعکس کند. این رویکرد نتیجه فرهنگی قابل‌توجهی دارد: رویکرد ساده علی‌قلی وجهی انسانی و نزدیک به اشعار او می‌دهد، درحالی که فربگی معنا و تفسیرهای متنوع و مختلف، حافظی را که امروز می‌شناسیم دور از دسترس ساخته است.

علی‌قلی در گام اول پیکر خودِ حافظ را به‌عنوان یک شخصیت آورده است. او با تکرار چهره مردی با ته‌ریش و سبیل و کلاه نوک‌تیز در موقعیت‌ها و مجالس متفاوت، شخصیت حافظ را ساخته است. این اولین‌بار نیست که در نگارگری ایرانی، شخصیت خود حافظ یکی از نقش‌آفرینان اصلی نگاره است. در نگاره سلطان‌محمد هم در نگاره مربوط به بیت سرای مغان

(تصویر ۶)، پیکر حافظ حضور دارد. با این تفاوت که در نگاره سلطان‌محمد شخصیت حافظ در میان هیاهوی ابهام‌آمیز صحنه گم است و باوجود نقش محوری‌اش در مرکز صحنه، به حضوری فشاره‌ای و قدرتمند تبدیل نمی‌شود.

اما میرزاعلی‌قلی به بازنمایی حضور فشاره‌ای حافظ در صحنه می‌پردازد و برایش چهره‌ای دست و پا می‌کند. کاری که بعدها کمتر کسی به آن تن داد: *ابوالحسن‌خان صدیقی* از ابوعلی سینا، سعدی و فردوسی تصاویری کشید و توانست آنها را به عموم جامعه بقبولاند، بااین‌همه، هیچ چهره‌ای از حافظ مقبول حافظ‌شناسان و هنرمندان نیست. این مسئله خود یکی از نمودهای دست‌نیافتنی بودن حافظ است. درمقابل، نگاه ساده و عملگرای میرزاعلی‌قلی به او جرأت و جسارت ارائه نقشی از حافظ می‌دهد که از ته‌ریش و سبیل و کلاهِ نوک‌تیز تشکیل شده است. عناصری که او را به شکلی رندانه مجسم می‌کند. پیکربخشی به شخصیتی که به بازار و لب جو می‌رود؛ حضور اثیری حافظ را زمینی می‌کند.

رهیافت دیگر علی‌قلی برای شخصیت‌پردازی، علاوه‌بر نمایش حضور فشاره‌ای، نشاندن پیکر حافظ در فضای گفت‌وگو است. باتوجه‌به سرشت شعر حافظ، برگزیدن فضای گفت‌وگو برای نمایش‌دادن فضای شعری حافظ، آگاهانه و هوشمندانه است. حافظ در روایت دیوان‌اش نقش راوی/ مخاطب/ قهرمان را بازی می‌کند و به‌کارگیری عنصر روایت یکی از محورهای اصلی انسجام در غزل‌های حافظ است (عبداللهی، ۱۳۸۸: ۶۳).

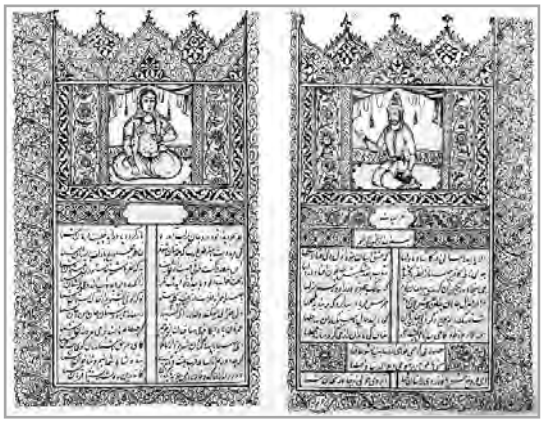
گفت‌وگو برای علی‌قلی به معنای روایت و کنش است: او شخصیتی که از حافظ ساخته را به‌عنوان راوی/قهرمان/مخاطب در یک سر گفت‌وگو قرار می‌دهد و موفق می‌شود غزل‌های عارفانه حافظ را با همان دستور زبان مشابهی تصویر کند که داستان‌های حماسی فردوسی یا مجموعه روایت‌های عاشقانه نظامی را تصویرسازی کرده است. وی در غزل حافظ روایتی را یافته که ابیات آن را به هم پیوند می‌دهد، و صحنه‌هایی را از این روایت انتخاب کرده که قهرمان/ راوی آنها چهره خود حافظ است. به این ترتیب، علی‌قلی موفق می‌شود محملی روایی بیابد و طبق قوانین تصویرسازیِ خود عمل کند. استفاده از گفت‌وگو هم در شعر حافظ و هم در نگاره‌های علی‌قلی، کارکردها و نتایجی قدرتمند دارد. «ضمیر خطاب، ضمیری ویژه است و بیشترین تأثیر را بر مخاطب یا شنونده دارد: زیرا به شکلی مستقیم به او اشاره می‌کند. این ضمیر به‌دلیل «لغزندگی ارجاعی» می‌تواند همواره میان مخاطب درونی داستان و خواننده داستان (در دنیای واقع) در نوسان باشد» (رضایی و جاهدجاه، ۱۳۹۰: ۱۴۲) و با ژرفای احساسی افراد، گره بخورد.

عنصر گفت‌وگو در پلان محتوا نیز حاوی نگاهی اجتماعی است: حافظ «منطق مکالمه را بنیان سخن می‌دانست و معتقد بود معنا در مکالمه و مناسبت میان افراد ساخته می‌شود.» او به دنبال دیگرصدایی بوده که با تک‌صدایی در تنافر است. در این جهان‌بینی، گفت‌وگو شالوده مفاهیمی نظیر زندگی و فرهنگ است (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۴۰).

آنچه به‌طور ضمنی در پیش‌زمینه تصاویر علی‌قلی بر آن تأکید می‌شود، درک حضور دیگری از طریق گفت‌وگو است. حافظ در نگاره‌های علی‌قلی در کنشی گفتمانی قرار گرفته و دربرابر اکثر مخاطبان واکنش احساسی نشان داده است: بلندکردن دست، موضع‌گیری برونه‌ای و احساس ادراکی اوست. وی از طریق حافظ به مکالمه با آدم‌ها و پدیده‌ها می‌نشیند و در این مکالمه، قضاوتی شناختی از ویژگی‌های انسانی شکل می‌گیرد و جهان‌بینی او ساخته می‌شود.

علی‌قلی عموماً در آغاز کتاب‌های مختلفی که تصویرسازی کرده است، با آوردن نگاره‌ای به اصلی‌ترین موضوع کتاب به‌طور خلاصه می‌پردازد. وی در ابتدای دیوان حافظ (تصویر ۱)، در دو صفحه مرد و زنی را مقابل هم نشانده است. گفت‌وگوی مرد (حافظ) با زن (معشوق) محور اصلی کتاب است. مرد کتاب و زن گل در دست دارد. جهت دست حافظ به سمت بیرون است: او دهنده، و زن با گرفتن دست به سمت خود، گیرنده است. روایت در حریم امن آرایه‌هایی فراوان و چندلایه انجام می‌شود که یادآور سبزینگی باغ‌ها و خرمیِ دشت‌ها و پردیس‌هاست. جاری‌بودن گفت‌وگو در پهنه امن و آرام سکوت در بقیه نگاره‌های کتاب نیز ادامه خواهد یافت که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد. علی‌قلی پیشاپیش احساس امنیت و آرامش را به فضای بهشتی پیوند زده است.

حافظ در نگاره‌های مختلف به گفت‌وگو با معشوق، شاه، بلبل، پیر فرزانه و ... پرداخته است. این مخاطبان را می‌توان در دسته‌بندی یونگ از کهن‌الگوها گنجانید که در



تصویر ۱. سرلوحه دیوان حافظ (حافظ، ۱۲۶۹: ۲۴-۲۳)

متن اشعار حافظ نیز می‌توان ردیابی کرد. «کهن‌الگوهای مهم دیوان حافظ عبارت‌اند از: آنیما، پیر فرزانه، سایه، نقاب، و ...» (محمدی باغملایی و حسینی کازرونی، ۱۳۹۲: ۱۱) دسته‌بندی کهن‌الگوها به نگارندگان در دسته‌بندی تصاویر علی‌قلی کمک رساند؛ درادامه نگاره‌های علی‌قلی براساس کهن‌الگوها دسته‌بندی و بررسی شدند.

تقابل زندگی و مرگ، در پیکر انسانی معشوق

علی‌قلی نیز همچون خود حافظ، بخش زیادی از صحنه‌پردازی‌های خود (۵ نگاره) را به مکالمه با زن، به‌عبارت دیگر معشوق، یا به قول یونگ کهن‌الگوی آنیما اختصاص است. حافظ در نگاره‌ها گاهی مقهور حضور یار است، و گاهی برتر از او قرار گرفته است. درنتیجه یار در طیفی از ویژگی‌ها ظاهر شده و به ارزش‌های مختلفی معنا می‌بخشد. برآیند این ارزش‌ها، شخصیتی زنانه و انسانی از یار می‌سازد که همچون همه انسان‌ها با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند.

در نگاره اول (تصویر ۲)، معشوق با قدحی در دست ایستاده و حافظ مؤدبانه و مغلوب دربرابر قامت بلند معشوق نشسته است. شیء ارزشی موردمبادله قدحی است که معشوق می‌بخشد و عاشق دریافت می‌کند. معشوق در موقعیتی والاتر از حافظ قرار گرفته است:

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست
مست از می و می‌خواران از نرگس مستش مست

معشوق حضوری مست‌کننده و سرشار دارد. او پیش از هر چیز فشاره حضور خود را به حافظ ارائه می‌کند؛ گویی خلاصه‌ای از حضور جهان هستی است. به این ترتیب او به سرچشمه سرشار شهود و الهام تبدیل می‌شود، و حضورش منبع عرضه درک و فهم جهان. معشوق به قدح باده و حافظ به کتاب متصل است و جهت نگاه آنها، قدح باده را به کتاب وصل می‌کند. حافظ نیروی مستی و زندگی را از زن دریافت و به کتاب منتقل می‌کند. جهت رو به بالای دستان یار حامل اشاره‌ای ضمنی به جهان هستی است. نگاه ستایشگر حافظ دریافت‌کننده درک و فهمی است که در قدح متبلور شده است و از مسیر یار به او می‌رسد. کتاب خود در سطحی دیگر به دستان مخاطب برونه‌ای (خواننده کتاب) متصل است. گویی درک و فهم در مسیر انتقال به مخاطب برونه‌ای خواهد رسید. در خلوت دو یار هیچ چیز اضافه‌ای –به‌جز قلمدانی که آن هم در جایگاه خود متصل‌کننده الهام‌بخشی یار به دفتر شعر است- وجود ندارد. زیبایی و سرشاری شخصیت او به‌تنهایی فضا را پرکرده و حافظ را (به همراه مخاطب برونه‌ای) در مقابل خود نشانده است. او به هیچ پاد دیگری برای حمایت از موضعش احتیاجی ندارد. حضور معشوق زندگی‌بخش و معناساز است.

اما این تنها چهره‌ای نیست که علی‌قلی از معشوق رسم کرده است. در تصویر ۳، ویژگی زیبایی معشوق و جلوه‌فروشی او موردتوجه قرار گرفته است:

ترک من چون جعد مشکین کرد کاکل بشکند
لاله را دل خون شود بازار سنبل بشکند

در این تصویر، معشوق ویژگی‌های کاملاً زنانه دارد. شاعر نیز به خودآرایی زنانه اشاره کرده که کارکردش تنظیم زیبایی تنانه معشوق است. معشوق زیبایی جلوه‌گرانه خود را به حافظ عرضه کرده است و حافظ احساس ادراکی جسمانه‌ای[۳] نسبت به آن دارد. بوته‌های گل باوجود حضور حاشیه‌ای خود به نگاره معنا و جهت داده‌اند. ساخت و ارائه زیبایی در یک سو و درک و دریافت آن در سوی دیگر، معنایی است که در اینجا شکل

تصویر ۲. گفت‌وگوی حافظ با یار در میکده
(حافظ، ۱۲۶۹: ۵۵)

تصویر ۳. گفت‌وگوی حافظ با یار در گوشه خلوت
(حافظ، ۱۲۶۹: ۱۰۳)

می‌گیرد. داستان در پناه دیوارهای عظیمی اتفاق می‌افتد که آنها را از آدم‌های دیگر و بی‌نظمی و همهمه جدا کرده است. همچون تمام تصاویر کتاب، گفت‌وگو در حریمی امن انجام می‌شود. امنیت و آرامش پیش‌فرض اولیه علی‌قلی برای شکل‌گیری گفت‌وگو است. گویی امنیت، پیش‌زمینه شکل‌گیری جامعه، مقدم بر آزادی‌های فردی و مقدمه شکل‌گیری گفت‌وگو است. ظهور این اندیشه در عقبه روشنفکری دوران قاجار و بروز آن در کار علی‌قلی، موضوع اصلی بخش بعدی است. اما محور اصلی نگاره در اینجا، بروز ویژگی‌های زنانه و تنانه معشوق است و بر جلوه‌های انسانی معشوق تأکید شده است. شیء ارزشی در این بده‌بستان توجه یار است، که حافظ آن را درخواست، و به همراه ارزش‌های زنانه‌ای همچون زیبایی دریافت می‌کند. اتصال جسمانه‌ای معشوق با گل نیز (همانند نگاره سرلوحه)، به حضور گل در نگاره‌های دیگر کارکردی نمادین می‌بخشد تا هرجا یار حضور مستقیم ندارد، گل به‌عنوان نماد زیبایی حضور معشوق را احضار کند.

نگاه علی‌قلی به حضور معشوق صرفاً نگاهی زیبایی‌پرست و الهام‌جو نیست. او در تصاویر بعدی با این معشوق هم‌رتبه می‌شود و در کنار او می‌نشیند و به او به چشم یک انسان (یک انسانِ فانی) نگاه می‌کند. در تصویر ۴، تقابل‌های زندگی/ مرگ، و هستی/ عدم خود را نشان می‌دهند:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد

وجود نازکت آزرده گزند مباد

حضور قوی و فشاره‌ای معشوق در تصاویر قبلی به حضوری گستره‌ای در خطر حذف[۱] و نابودی تبدیل شده است. باوجود آن که متن خود شعر دعایی و ارائه‌دهنده تصویری از سلامتی معشوق است، اما تصویرگر معشوق را بیمار رسم کرده و او را در بستری زمینی قرار می‌دهد: معشوق به‌شکل گستره‌ای روی زمین قرار گرفته و به زمین متصل شده است. او زن را درعین زندگی‌بخشی و الهام‌بخشی موجودی ضعیف و نازک‌طبع می‌بیند که نیازمند توجه مضاعف است. معشوق موجودی زمینی و یک انسان است. او فقط یک استعاره نیست که از گزند بیماری دور باشد، بلکه همچون هر موجود دیگری گرد آفت بر تن‌اش می‌نشیند. وی از بلندای الهام‌بخشی به زیر آمده و هم‌سطح عاشق قرار گرفته است. به همین دلیل است یاری که علی‌قلی تصویر کرده، انسانی واقعی، و نه استعاره‌ای عرفانی است.

آفت‌پذیری و بیماری، با فناپذیری و مرگ برابر است. معشوق میرزاعلی‌قلی، معشوقی میرا و آسیب‌پذیر است. در دنیای فسادپذیر همه چیزها و آدم‌ها خواه‌ناخواه در سطحی برابر و متصل به زمین قرار می‌گیرند. این ویژگی است که باعث همراهی فروتنانه‌ای می‌شود که انسان‌ها را به هم متصل می‌کند و درکنار هم قرار می‌دهد.

دو میوه (سیب و گلابی) در صحنه حضور دارد. میوه نیز، به موازات معنای نمادین‌اش به‌عنوان عنصر سالم، پاکیزه، شفابخش و طبیعی، خود فسادپذیر است. میوه، جان شیرینی است که سایه زوال به‌زودی بر سر او می‌افتد. حضور دوگانه طبیعت در پس‌زمینه تصویر به این معنای صحنه جهت می‌دهد و آن را هدایت می‌کند. جان شیرین طبیعت هرجا به شکلی می‌روید: حضوری یگانه که به شکل‌های مختلف در آمده است؛ یکی به شکل سیب و دیگری به شکل گلابی؛ و در سطحی دیگر یکی به شکل عاشق و یکی به شکل معشوق. به این ترتیب میوه‌ها به‌عنوان پادهایی مبتنی‌بر ارجاع گفتمان اصلی بزرگ‌داشت زندگی را تقویت می‌کنند. می‌بینیم که مقوله‌های زندگی/ مرگ، سلامتی/ بیماری و وجود/ عدم در شکل‌گیری معنا نقش دارند.

بنابراین درخلال مجموعه نگاره‌هایی که علی‌قلی از گفت‌وگوی حافظ با معشوق رسم کرده، شخصیتی مرکب از معشوق ساخته می‌شود که دو سوی یک طیف را به هم متصل می‌کند. معشوق در این تصاویر در محور گستره‌ای، در فاصله بین خوابیدن در بستر بیماری تا وضعیت ایستاده و ساقی‌گری قرار دارد. از حضور گستره‌ای در خطر محو، تا حضوری بسیار فشاره‌ای. این وضعیت به‌صورت مربع تنشی در تصویر ۵ قابل‌نمایش است.

در محور فشاره، معشوق از موضع دریافت تسلی تا موضع عرضه شهود و الهام حرکت می‌کند؛ از موضع گیرنده تا موضع فرستنده. در این بده‌بستان معشوق با حافظ، ارزش‌های

تصویر ۴. تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد/ وجود نازکت آزرده گزند مباد (حافظ، ۱۲۶۹: ۱۰۲)

همدردی و معنابخشی به زندگی برای انسانی که در تلاش است بی‌معنایی و مرگ را به تعویق اندازد، ساخته می‌شوند.

مغلوب‌بودن پیکر حافظ دربرابر اقتدار حکمت و حکومت

میرزاعلی‌قلی، ۶ نگاره را به گفت‌وگوی حافظ با افرادی اختصاص داده است که نسبت به حافظ برترند. آنها صاحبان حکمت و قدرت هستند، دو عنصری که کاملاً متفاوت‌اند و عموماً در دو شکل متضاد و متقابل مجسم می‌شوند، اما هر دو ویژگی‌هایی دارند که با توصیف یونگ از کهن‌الگوی پیر فرزانه منطبق است: کهن‌الگوی پیر فرزانه در رویاها با عناوین پدر، پدربزرگ، معلم، فیلسوف، مرشد، دکتر یا کشیش، شخصیت پیدا می‌کند و در افسانه‌ها پادشاه، آدم فرزانه یا جادوگر نمایان می‌شود (محمدی باغملایی و حسینی کازرونی، ۱۳۹۲: ۱۷). نگارندگان نیز در این مطالعه در دسته‌بندی، هر دو شخصیت صوفی و شاه را در یک بخش ذیل عنوان کهن‌الگوی پیر فرزانه آورده‌اند. دو قطب متضادی که حافظ در مجلس هر دو نشسته و چون حلقه واسطی بین آنها قرار می‌گیرد. علی‌قلی با قراردادن حضور حافظ در کنار شاه و صوفی، دو شخصیتی که به شیوه‌های متفاوتی، بودن را تجربه می‌کنند دنیای چندصدای حافظ را بازسازی کرده است. رابطه حافظ با هر دوی آنها رابطه‌ای ستایش‌گرانه و از پایین است.

درعین حال حضور این کهن‌الگو به‌صورت دو تیپ شخصیتی متضاد، وزن زیادی به این نقشِ هدایت‌گر در نگاره‌ها داده است. قدرت و اقتدار مردانه این نقش درتقابل با لطافت زنانه معشوق قرار می‌گیرد که در بخش قبل مرور شد. همچنین، غلظت حضور نقش مردانه و فراوانی آن بیشتر است. به این ترتیب، میرزاعلی‌قلی روایت شعر حافظ را به روایتی پدرسالار تبدیل می‌کند که قدرت و اقتدار به‌عنوان ویژگی‌های مردانه و تحکم‌آمیز در آن حضوری پررنگ دارد. سایه این قدرت و اقتدارطلبی مردانه گاهی تحت عنوان پیر فرزانه بر سر حافظ قرار دارد، و گاهی به‌عنوان حضور متحدکننده شاه. درادامه، به هر دو شخصیت هدایت‌گر پرداخته شده و ویژگی‌های این دو نقش در نگاره‌ها جداگانه بررسی شده است.

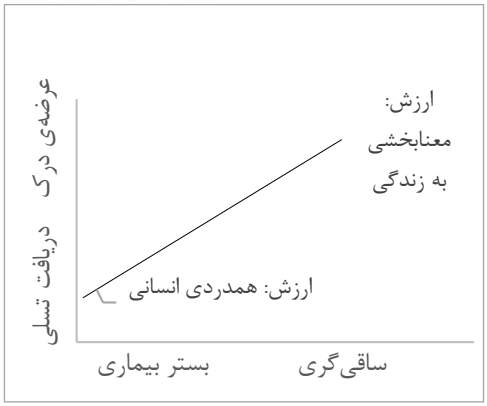
دسته اول، نگاره‌هایی هستند که حافظ را در محضر گفت‌وگو با صوفی نشانده است. صوفی حضوری منفعل و درعین حال، سرشار دارد. او درعین آرامش، با حالت بسته و بی‌اعتماد به دنیا روبرو می‌شود. پیر فرزانه به شکل صوفی در دو نگاره مشابه ظاهر شده است. نگاه مهربان شخصیتی که میرزاعلی‌قلی برای صوفی ساخته، همدلانه و مهربانانه به مخاطبانش دوخته شده است. او با دستانی بسته و نگاهی باز با جهان روبرو می‌شود.

در تصویر ۵، علی‌قلی خودِ حافظ را در نقش صوفی نشانده که با شیخی در گفت‌وگو است:

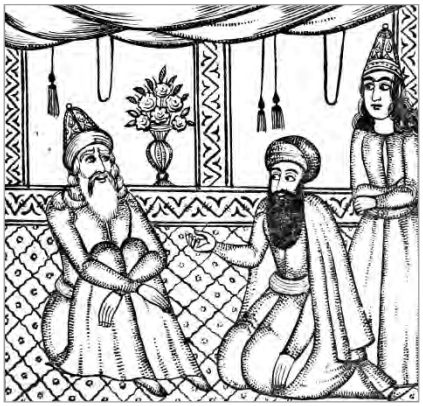
سلام کردم و با من به روی خندان گفت/ کای خمارکش مفلس شراب زده

که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای/ ز کنج خانه شده خیمه بر خراب زده.

حافظ با ریش سفید و چهره‌ای سالخورده ظاهر شده است. گلدان پرگل به‌صورت پادی از حضور او حمایت می‌کند. حضور گلدان، ظهور زیبایی درون و آگاهی پیر فرزانه است که دربرابر شتاب‌زدگی مخاطب‌اش قرار دارد. گلدان گل درعین حال، یادآور زیبایی و نشانه‌ای از هم‌نشینی و همراهی مستتر یار غایب است. سالخوردگی حافظ در کنار یادواره معشوق، روایتی غمگنانه از غیاب معشوق است. حافظ در پناه زیبایی گلدان گل، خود در جایگاه یاری قرار گرفته که هستی‌بخش بود (تصویر ۶). چهره سالخورده او خود به سرچشمه درک و فهم از هستی تبدیل شده، اما او برخلاف یار، با حالت بسته و بی‌اعتمادش، از ارائه این درک به شیخ خودداری کرده است.



تصویر ۵. مربع تنشی طیف حضور معشوق در نگاره‌های مختلف (نگارندگان)



تصویر ۶. که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای/ ز کنج خانه شده خیمه بر خراب زده (حافظ، ۱۲۶۹: ۲۷۸)

زیاده‌روی در صحنه‌پردازی‌های بیش از حد ساده‌انگارانه و ارجاعی میرزاعلی‌قلی در اینجا خود را نشان می‌دهد. در یکی از زیباترین غزل‌های حافظ که پر از تصاویر درهم‌تنیده و روایتی ناپیداست، نگاه ساده میرزاعلی‌قلی بیش از حد زمخت و ابتدایی به چشم می‌آید. قیاس این تصویر با نگاره‌ای که سلطان‌محمد صفوی برای همین غزل تصویر کرده است (تصویر ۷)، فاصله این دو نگاه و ذهنیت را نشان می‌دهد.

نگاره حافظِ سلطان محمد بسیار پیچیده و چندلایه است. در این نگاره نیز پیکر حافظ در مرکز تصویر در مقابل دنیای بزرگ و وهم‌آلودی قرار گرفته که در جای خود در بستر نقاشی ایرانی قابل‌تحلیل و بررسی است. اما موضع علی‌قلی کاملاً متفاوت است. تأکید او بر قابلیت‌های ارجاعی تصویر موضع او را به واقع‌گرایی نزدیک، و از شکل‌گردانی دور می‌کند. نتیجه کار علی‌قلی شکل‌گرفتن آدم‌هایی زمینی و فاصله‌گرفتن از فضایی ذهنی و استیلیزه است. البته علی‌قلی برای دست‌یابی به معنا طبق قواعدی مشخص و در ساختاری از پیش تعیین‌شده صحنه را می‌چیند و به‌شکل خاص خود در کنش گفتمانی دخالت می‌کند: آدم‌های علی‌قلی نیز به‌شکل خاصی نظم و ترتیب می‌یابند که شاید از واقعیت دور باشد، اما با درنظرگرفتن حافظه و تاریخ نقاشی ایرانی در طیف گسترده بین شکل‌گردانی و ارجاع، او به سمت قابلیت ارجاعی تصویر حرکت بیشتری کرده است تا به سوی دست‌یابی به امکاناتی که شکل‌گردانی در اختیارش می‌گذارد.

همان طور که گفته شد، شخصیت پیر فرزانه فقط در شکل صوفیِ بی‌اعتنا به دنیا نمایش حضور ندارد، بلکه به صورت شاه نیز مجسم شده است. اقتدار شاه – همچون همه کتاب‌هایی که میرزاعلی‌قلی خویی تصویر کرده- در اینجا نیز حضور دارد. در این نگاره‌ها حافظ چهار بار در حالت‌های مختلف در محضر شاه نشسته و شاه به‌عنوان پیر فرزانه روایت، مخاطب حافظ قرار گرفته است.

در این تصاویر موضع‌گیری اجتماعی علی‌قلی پررنگ‌تر شده و رنگ و بوی سیاسی گرفته است. او از آویختن به مفاهیم مبهم عرفانی دور شده تا جایی که برای تصویرسازی بیتی کاملاً عاشقانه برداشتی کاملاً اجتماعی ارائه کرده است (تصویر ۸):

حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت
آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت

چهره ناصرالدین‌شاه قابل‌شناسایی است. علی‌قلی با دادن تبرزین به دست و پوشانیدن لباس‌های درویشی بر تن حافظ، به موضوع تقابل منش درویشی با ویژگی‌های پر زرق و برق دنیوی پرداخته است. ساختار نگاره هم در صورت ظاهر و هم در صورت محتوا یادآور داستان گفت‌وگوی پیرزن و سلطان سنجر، و یا عارف و اسکندر در سنت نگارگری ایرانی است. در این نگاره و نگاره‌های مشابه علی‌قلی- چه در این کتاب و چه در کتاب‌های دیگر (از جمله در قصه حضرت سلیمان، نگاره گفت‌وگوی سلیمان با مورچه)- این دو گفتمان درکنار هم قرار می‌گیرند. حافظ در موقعیتی پایین‌تر نسبت به شاه قرار دارد، اما آزادانه فرصت ظهور و بروز یافته، حتی شاه را موردخطاب قرار می‌دهد. علی‌قلی منطق این ترکیب‌بندی را گرفته و شکل مدرن به آن داده است. همان‌طور که در پس‌زمینه این سنت نگارگری لشگریان و عوامل شاه و مملکت بر گرد اسکندر و یا سلطان سنجر قرار دارند، سواره‌نظام و پیاده‌نظام ناصرالدین شاه نیز در دوردست حاضر شده‌اند. در پس‌زمینه در میدان آموزش‌های نظامی سواره‌نظام و پیاده‌نظام در جریان است. بنابراین یکی از کارکردهای مهم این تصویر، کارکرد ارجاعی آن است.

گویا مانوری برگزار شده و شاه از سان‌دیدن از ارتش می‌آید. حافظ نیز در مسیر شاه قرار دارد: حافظ نیز در صف سربازان و جانبازان است و به یکی از آنان تبدیل می‌شود. تصویرگر درعین حفظ اخلاق درویشی، گوشه‌نشینی و تنهایی، به حافظ نقشی اجتماعی می‌دهد و او را به یکی از خیل سربازان تبدیل می‌کند. معنای کشور و اجتماع از قرارگیری چنین عناصری درکنار هم شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد: وحدت تنهایان زیر سایه شاه. ذهنیت اجتماعی میرزاعلی‌قلی از این بیت عاشقانه مفهوم اتحاد و غرور ملی را گرفته و بی‌توجه به فضای کلی غزل آن را بسط داده و در تصویر خود گنجانده است. قدرت‌های سیاسی و فردی، باید در گفتمانی واحد به هم بپیوندند تا در هم‌افزایی آنان گفتمان واحدِ هویت شکل بگیرد و به نظر تصویرگر این حضور فشاره‌ای و محوری شاه است که به این

تصویر ۷. نگاره سلطان محمد برای حافظ (سمسار، ۱۳۹۴: ۸)

هویت شکل می‌دهد. این تقابل‌ها و شکل‌گیری این طیف از ارزش‌ها به‌صورت مربع تنشی در تصویر ۹ به‌طور خلاصه قابل‌نمایش است. در این نمودار هرچه در محور گستره از درویش به سمت شاه حرکت می‌شود، در محور فشاره به سوی شکل‌گیری اجتماع پیش می‌رویم و در این سیر ارزش‌هایی مثل وحدت شکل می‌گیرد.

علی‌قلی در چاپخانه‌های تبریز و دارالفنون کار می‌کرد، که در آنها روشنفکرانی حضور داشتند که معتقد به اولویت توسعه کشور بر اصلاحات و آزادی‌های اجتماعی بودند، کسانی همچون *قائم‌مقام فراهانی*، *امیرکبیر* و *عباس‌میرزای ولیعهد*. آنان برای ساختن مفهوم وطن تلاش می‌کردند، مفهومی که پیش از آن به شکل مدرن در ایران وجود نداشت. برای شکل‌گیری اقتدار تلاش می‌کردند و سعی کردند به زیرساخت‌هایی شکل دهند که این اقتدار و امنیت را می‌سازد، ازجمله ارتش. علی‌قلی همواره درکنار چنین افرادی کار کرده است و همراهی فکری او با آنها نیز دور از ذهن نیست.[۴] وی تقابل سنتی شاه و درویش را در فرهنگ ایرانی به‌روزرسانی می‌کند، و با قراردادن حافظ در صف هم‌وطنان زیر فشاره سایه شاه، و محدودکردن ویژگی‌های شخصیتی او به نفع شکل‌گیری مفهوم اقتدار ملی، از او شخصیتی با مواضع ملی‌میهنی می‌سازد. با دمیدن روح پیر فرزانه در کالبد ناصرالدین‌شاه از یک‌سو سنت مدح شاهی را ادامه می‌دهد، و از سوی دیگر آن را به نمودار مفهوم ملیت و اتحاد تبدیل می‌کند. نگاه پدرسالار و اقتدارطلب علی‌قلی در تصویرگری اشعار حافظ در این بافت اجتماعی ظهور می‌یابد و بزرگداشت اقتدار پدرانه/ مردانه/ حکیمانه/ شاهانه، ناشی از شرایط خاص اجتماعی و نگاه خودبزرگ‌بینِ روشنفکران زمانه است.

این رویکرد علی‌قلی برای احیای اقتدار شاهانه منحصر به شاهان خاندان قاجار نیست. در تصویر ۱۰، شاه یا شاهزاده‌ای جوان تصویر شده که برخلاف بقیه تصاویر کتاب از شاه، چهره‌ای مشابه هیچ‌کدام از شاهان قاجار ندارد و لباس‌هایی مشابه آنان نپوشیده است:

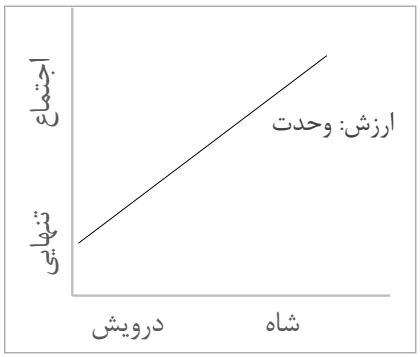
ای خسرو خوبان نظری سوی گدا کن
میلی به من سوخته بی‌سر و پا کن

او شاهزاده نوعی‌ای است که در تصاویر کتاب‌های قصه‌های عامیانه همچون چهل طوطی حضور دارد: همان لباس‌ها را پوشیده و همان چهره را دارد. تیر و کمان به دست دارد و به شکلی مینیمال و خلاصه در زمینه‌ای از صحنه شکار (نمادی از دست‌یابی به اقتدار) ایستاده است. این شمایل، آمال و آرزوهای عامیانه مردم است و همان‌طور که در کتاب‌های عامیانه مفصل بررسی شده است؛ در ذهنیت عامه به‌شکل مستقر و محکمی از پیش وجود دارد. حافظ علی‌قلی با این ذهنیت و هویت اقتدارخواه در مکالمه قرار می‌گیرد و به آن تشخص و تجسم می‌دهد. او این ذهنیت مستقرِ اقتدار و هویت را –که درحال خروج از کادر تصویر است- به عقب می‌خواند و به سلطنت قاجار متصل می‌کند. حافظ با درخواست توجه و حمایت، (ترکیبی مشابه تصویر ۳)، او را فرامی‌خواند و از او توجه می‌طلبد: درخواست حافظ به شاهزاده نقشی هویت‌ساز و فرهنگی، و درعین حال پدرسالارانه و حمایت‌گر محول می‌کند. شمایلی که علی‌قلی از این شاه یا شاهزاده جوان ساخته است، بیننده را به یاد تصویر علی‌قلی از خسروپرویز در داستان خسرو و شیرین می‌اندازد، که با حضور واژه خسرو در بیت بی‌ارتباط نیست. به این ترتیب، اتصالی بینامتنی بین موقعیت اجتماعی عصر قاجار و شاهان تاریخی ایرانی چون خسروپرویز برای ایجاد نقش هویت‌ساز و فرهنگی به‌وجود می‌آید.

درعین حال، قرارگیری این شخصیت با همه ویژگی‌های مردسالارانه به‌عنوان مخاطب شعری عاشقانه، در موقعیتی مشابه موقعیت عشوه‌گرانه معشوق (تصویر ۳)، به این گفتمان خاصیتی مبهم و دوگانه می‌دهد که آن را عجیب می‌کند.

درمجموع، علی‌قلی در گفت‌وگوی حافظ با کهن‌الگوی پیرفرزانه (به‌خصوص در نقش شاه)، نظمی اقتدارگرایانه به

تصویر ۸. حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت/آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت (حافظ، ۱۲۶۹: ۴۸)



تصویر ۹. مربع تنشی شکل‌گیری ارزش وحدت در تصویر ۸ (نگارندگان)

فضای نگاره‌ها تزریق می‌کند، نظمی که در گفت‌وگوی حافظ با یار نیز در قالب حضور خاموش دیوارها و خلوت امن حصارها حاضر و موجود بود. حضور پررنگ این نقشِ مردانه و هدایت‌گر، و برتری آن نسبت به حضور همراهانه یار، نه به‌دلیل تعدد بیشتر نگاره‌های مربوط به این نقش، بلکه بیشتر به واسطه حضور ضمنی این نظم مقدر در نگاره‌های مربوط به گفت‌وگو با معشوق، به‌عنوان پیش‌فرض و مقدمه شکل‌گیری گفت‌وگو است. دیوارها و حصارها در تمام نگاره‌ها درراستای ایجاد نظم و امنیت کارکردی اسطوره‌ای می‌یابند. گرچه شخصیت یار، به شکل انسانی فناپذیر و واقعی تصویر شده اما در مقابل حضور شاه (پیر فرزانه) همواره در موقعیتی برتر قرار دارد، گویی جاودانه و دور از گزند و مرگ و درنتیجه، حامل نیرویی فراواقعی تجسم شده است.

فاصله‌گیری از نگاه اجتماعی در گفت‌وگو با صدای درونی

علی‌قلی در تصویر ۱۱، حافظ را در گفت‌وگو با بلبلی در قفس نمایش داده است. نگاره در تصویرسازی بیتی که به آن ارجاع می‌دهد بسیار وفادار است:

بوی بهار آمد ای بلبل مشکین نفس

گر پای‌بندی همچو من فریاد می‌کن در نفس

ویژگی‌های قفس در این تصویر بر ویژگی‌های کهن‌الگوی سایه منطبق است. کهن‌الگوی سایه بخش حیوانی و پست شخصیت است که می‌تواند به نَفس در عرفان تعبیر شود (قشقایی،۱۵۰:۱۳۹۰). بلبل نیز بر کهن‌الگوی من منطبق است. گویی خودِ حافظ با منِ او درگیر شده تا به خودآگاهی برسد.

فضای تصویر استعاری و نمادین است و پادها به خوانش تصویر جهت می‌دهند. حافظ بر روی پوست ببری نشسته است که نماد پیروزی بر نفس است، گلدان پرگُل نیز همان نقش پیشین را برعهده گرفته است: فراخواندن یار غایب. این اشارات بیننده را به سمت برداشت‌های درونی و ذهنی هدایت می‌کنند. جنگ حافظ با نفس درنده و پیروزی جسمانه‌ای بر آن در تناظر با جنگ بلبل با قفس برای پیروزی و رهایی قرار دارد. بلبل آینه‌ای از حضور خود حافظ است و اسارت بلبل به اسارت حافظ تبدیل می‌شود. حافظ با خود گفت‌وگو می‌کند و نگاره در پیوند با غزل‌هایی قرار می‌گیرد که حافظ خود را مخاطب می‌سازد و از ویژگی‌های روایت دوم شخص برای بیان درونیات استفاده می‌کند: با استفاده از صدای کوچک درونی، که گاه امر و نهی می‌کند و گاه در نقش دوست و همدل آشکار می‌شود (رضایی و جاهدجاه، ۱۳۹۰: ۱۴۳). در اینجا صدای کوچک درونی بلبلی اسیر است و در این اسارت، غزل‌خوان. با این رویکرد فرم گفت‌وگو در تنهایی حافظ و برای بیان حالات درونی او نیز حفظ می‌شود.

حافظ در شعر خود بارها در مکالمه با مخاطبان غیرانسانی قرار گرفته است: مخاطبانی چون باد صبا، ساقی و نسیم سحری. تحلیل‌ها نشان داده‌اند که حافظ در گفت‌وگو با این عناصر درحال گسترش دنیایی چندصدایی است (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۵۲). اما علی‌قلی در مسیری مخالف، با پررنگ‌کردن وجه ذهنی، از وجه اجتماعی تصویر کاسته است. تأکید تصویرگر بر درونی‌بودن موقعیت (با اضافه‌کردن پوست ببر و گلدان)، نشان می‌دهد که آزادیِ مدنظرش رهایی از هوای نفس و پیروزی بر آن است: آزادی درونی و نه آزادی اجتماعی. آزادی اجتماعی در نگاه علی‌قلی اولویت ندارد. برخلاف رویکرد ارجاعی در تصویرسازی یار و شاه، ویژگی‌های روانی کهن‌الگو در این تصویر غالب شده است. برداشت او از محتوای آزادی‌خواهانه شعر حافظ در اینجا رنگ و بوی عرفانی می‌گیرد و از نگاه اجتماعی دور می‌شود.

تصویر ۱۰. ای خسرو خوبان نظری سوی گدا کن/ میلی به من سوخته بی‌سر و پا کن (حافظ، ۱۲۶۹: ۲۵۶)

تصویر ۱۱. بوی بهار آمد ای بلبل مشکین نفس/ گر پای‌بندی همچو من فریاد می‌کن در نفس (حافظ، ۱۲۶۹: ۱۸۸)

نتیجه‌گیری

در بیشتر تصویرها، حافظ با بلندکردن دست‌اش از دیگران شناخته می‌شود، حالتی که مخاطب برونه‌ای را با موضع‌گیری برونه‌ای حافظ شاعر روبرو می‌کند. علی‌قلی کنشگر اصلی را شاعری می‌داند که به گفت‌وگو با دیگران می‌پردازد، همان‌طور که مجموعه دیوان حافظ نیز، گفت‌وگوی شاعر با مخاطب برونه‌ای است.

علی‌قلی برخلاف حافظ به دنبال ایهام نیست، و با نمایش حضور فشاره‌ای و کنشگرِ پیکر حافظ در نظام خطی تصویرسازی‌اش عموماً تصویری عینی و ارجاعی از عناصر یک بیت ارائه داده است. نتیجه این رویکرد، ارائه چهره‌ای اجتماعی و منطبق با نیازهای فرهنگی دوران قاجار از حافظ است. نگاه ساده و بی‌آلایش علی‌قلی در صحنه‌پردازی در سال‌های بعد جای خود را به جای تصویر مبتذل حوریانِ درحال رقص و فضاهای میخانه‌ای داد. از طرف دیگر صحنه‌پردازی‌های ساده و خلوت میرزاعلی‌قلی با فاصله‌گرفتن از فضای استعاری مبتنی‌بر کارکرد ارجاعی عناصر داخل صحنه نیز، که در تصویرپردازی‌های پیش از او حاکم بود، به دنبال تفسیری انسانی و شهری از غزلیات حافظ است. بنابراین او در تصاویر خود نگاهی انسانی و اجتماعی دارد. البته او برخی مضامین جاودانه شعر حافظ را با تصویرکردن کهن‌الگوهای یار و پیر فرزانه در نگاره‌های خود ارائه نموده است.

در مقایسه و تطبیق با سایر کتاب‌هایی که تصویرسازی کرده، مشاهده می‌شود که علی‌قلی در این کتاب شاعرانه نیز، همان قدر به دستور زبان بصری خاص خود وابسته است که در کتاب‌های داستانی. همان‌طور که قهرمان کتاب‌های داستانی را با کارکردی ارجاعی در فضای معاصر خود تصویر می‌کند، در این کتاب نیز حافظ را به شکلی واقع‌گرایانه در گفت‌وگویی فعال با فضاها و آدم‌ها قرار می‌دهد. پیش از همه پیکر حافظ در گفت‌وگو با معشوقی فناپذیر و در معرض مرگ قرار می‌گیرد، که تأکیدی دوباره بر تفسیر انسانی و زمینی از غزل حافظ است.

در مقایسه و تطبیق با فضای شعر حافظ مشاهده می‌شود که گفت‌وگو محور بودن نگاره‌های علی‌قلی درعین حال در راستای منطق گفت‌وگویی اشعار حافظ قرار دارد، که در فرم و محتوا سرشتی گفت‌وگویی دارد و دنیایی چند صدا و رنگارنگ می‌سازد. اما علی‌قلی برخلاف حافظ به‌خصوص هنگامی که نوبت به گفت‌وگو با کهن‌الگوی پیر فرزانه می‌رسد، از حافظ شخصیتی منفعل، مردسالار و اقتدارطلب ارائه داده است. پیکر شاه برخلاف پیکر میرای یار، حضوری فراواقعی و آسیب‌ناپذیر دارد. این شخصیت از حافظ بنابر ساخت ذهنی مردم و روشنفکران دوران قاجار، ساخته و پرداخته شده است که اولویت‌اش ساخت هویت و اقتدار ملی بود.

درنهایت، مجموعه موضع‌گیری تصاویر علی‌قلی در دیوان حافظ را می‌توان با استفاده از مربع تنشی خلاصه کرد: حافظ در گستره‌ای بین محضر یار و محضر شاه حضور می‌یابد، و در محور فشاره در درجات مختلف بین دو قطب حرکت می‌کند: در یک قطب برابری و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت انسانی و فانی در پیکر یار، و قطب مخالف غلبه و برتری حضور وحدت‌بخش و فراواقعی پیکر شاه است. با درنظرداشتن این تقابل‌ها، نگاه مردسالار و اقتدارطلب علی‌قلی در این سیر غلبه می‌یابد، و حتی جایی که باید آزادی مدنظر حافظ را در دنیایی چندصدا نمایش دهد، با تبدیل آن به آزادی درونی معنای اجتماعی واژه آزادی را محدود می‌کند و تفسیری روان‌شناسانه و عرفانی از شعر حافظ ارائه می‌نماید.

برای آگاهی بیشتر از رویکرد فکری و شکل موضع‌گیری‌های هنری علی‌قلی، هنرمندان هم‌عصر او، و به‌طور کلی مواضع فکری جامعه معاصرش، مطالعات مشابه نشانه‌معناشناسی دیگری بر روی ده‌ها کتاب دیگری که او تصویرگری کرده، قابل‌انجام است. علی‌قلی در کتاب‌های مختلف رویکردهای مختلفی را به‌کار بسته و طیف گسترده‌ای از تصاویر را منتشر کرده است که جمع‌بندی همه آنها در یک مطالعه هدفمند نشانه‌شناسی بسیار روشنگر خواهد بود.

پی‌نوشت

۱. ضعیف‌ترین حضور، حضوری است که دارای گستره بالا است. بی‌نهایت بسط یافته است تا جایی که به ابهام تبدیل شده است. به‌طور معمول تصاویر افقی تصاویری هستند که سبب بسط فضا و شکل‌گیری گستره دیداری می‌گردند. قوی‌ترین حضور، حضوری است که در کمترین فاصله نسبت به بیننده قرار گرفته است. به‌طور معمول تصاویر عمودی تصاویری هستند که فضا را محدود نموده و نشانه را از نزدیک و با فشاره بالا نشان می‌دهند. چنین حضوری حضور فشاره‌ای نامیده می‌شود. در تصاویر، فشاره و گستره در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند.

۲. نوعی بازنمود دیداری از مقوله‌های معناشناختی است. در مربع تنشی رابطه بر دو محور قرار دارد: یکی محور فشاره که همان محورگونه‌های عاطفی است و دیگری محورگستره یا محورگونه‌های شناختی. به عبارت دیگر، در این رابطه عاملی با بنیان‌های حسی ادراکی با دنیا در تعامل قرار می‌گیرد. بر اثر این تعامل دو گونه عاطفی و شناختی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرایند تنشی شکل می‌گیرد که ارزش‌ساز است. این رابطه طیفی باعث ایجاد سیالیت در معنا می‌شود.

۳. زمانی که جسم نیز به نحوی وارد صحنه گشته و در رابطه با نشانه فعال بروز می‌نماید، یعنی این که جسم قادر است از خود واکنشی معنادار نسبت به صحنه‌ای یا ابژه‌ای که با آن مواجه می‌شود، نشان دهد.

۴. علی‌قلی کتابی با عنوان «قانون نظام» را نیز تصویرگری کرده که موضوع آن آموزش قواعد رفتارهای نظامی به سربازان است.

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۹۱). **میرزاعلی‌قلی خویی**. چاپ اول، تهران: پیکره.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۹۴). نگارگران در بازنمایی جهان شعری حافظ موفق نبودند. (م. آموسا، مصاحبه‌کننده)، *www.m.honaronline.ir* هنر آنلاین؛ خبرگزاری هنر ایران. بازیابی شده در خرداد ۹۵.
- رضایی، لیلا و جاهدجاه، عباس (۱۳۹۰). شیوه روایت دوم شخص در تخلص‌های حافظ، **جستارهای ادبی**. (۱۷۵)، ۱۲۹-۱۵۶.
- رضی، احمد (۱۳۸۳). دیوان حافظ بارزترین متن ادب فارسی، **پژوهش‌های ادبی**. (۴)، ۱۱۵-۱۳۰.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۹۴). حافظ و هنر. *www.cgie.org.ir دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. بازیابی شده در خرداد ۹۵.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). **مبانی معناشناسی نوین**. چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- _____ (۱۳۸۳). به سوی مطالعه زبان معناشناختی تصور، **بیناب**. (۵): ۱۶۲-۱۶۷.
- _____ (۱۳۸۷). روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه‌معناشناسی، **مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**. چاپ اول، تهران: مرکز تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- _____ (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی. **نقد ادبی**. (۸): ۳۳-۵۲.
- _____ (۱۳۸۸). مبانی نظری تحلیل گفتمان؛ رویکرد نشانه‌معناشناختی، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**. (۱۲)، ۵۴-۷۲.
- _____ (۱۳۹۱). **نشانه‌معناشناسی دیداری**. چاپ اول، تهران: سخن.
- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۸). پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ، **چیستا**. (۲۶۴)، ۵۷-۷۳.
- غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا (۱۳۸۷). حضور دو دنیای تک‌صدا و چندصدا در اشعار حافظ: خوانشی نو در پرتو منطق مکالمه میخاییل باختین، **شناخت**. (۵۷)، ۲۳۵-۲۵۶.
- قشقایی، سعید (۱۳۹۰). بررسی کهن‌الگوی سایه و انطباق آن با نفس در مثنوی‌های عطار، **فصلنامه ادبیات - عرفانی و اسطوره‌شناختی**. سال هفتم، (۲۵)، ۱۴۳-۱۶۶.
- مارزلف، اولریش (۱۳۸۹). **تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی**. ترجمه شهروز مهاجر، چاپ اول، تهران: نظر.
- _____ (۱۳۹۰). میرزاعلی‌قلی خویی تصویرگر بزرگ کتاب‌های چاپ سنگی، **چاپ سنگی فارسی از نگاه شرق‌شناسان**. ا. پ. شگلووا، ا. مارزلف، ن. گرین، و و. فلور. ترجمه ارکیده ترابی، چاپ اول، تهران: پیکره.
- مارزلف، اولریش و صمدی، هاجر (۱۳۸۶). هزار و یک سنگ (تصویرگران کتاب‌های مصور چاپ سنگی ایران در دوره قاجار)، **کتاب ماه کودک و نوجوان**. (۱۱۸): ۸۰-۸۹.
- محمدی باغملایی، اسماعیل و حسینی کازرونی، سیداحمد (۱۳۹۲). بررسی تصاویر کهن‌الگویی در غزلیات حافظ، **عرفانیات در ادب فارسی**. (۱۵)، ۱۱-۲۶.

Received: 2016/07/05
Accepted: 2016/11/19

A Semiotic Study on Social Interpretations of Hafiz Poetry Presented in the Litographic Illastrations By Mirza Ali Qoli Khoie

Aboutorab Ahmadpanah[*] Hamid Mizbani[**]

Abstract

Mirza Ali Qoli Khoie, the famous illustrator of lithographic books of Qajar era, has presented interpretations of Hafiz poetry according to cultural and social needs of his own age in his illustrations. The lithographic Divan-e-Hafiz of 1269 AH is one of the first illustrated ones which was prepared to publish widely. Therefor the discursive positioning of Ali Qoli in this book is very important. This research deals with the question regarding what the discursive positioning of Ali Qoli is in his illustrations for Divan-e-Hafiz and how it was made.

In this regard, 11 ilustraitions of Ali Qoli for Divan-e-Hafiz have been classified into three catagories, and each illustration has been studied according to semiotic approach. Semiotic studies, considering the interactive relationship between the statement-maker and the statement-reader, suggest various functions for images. Some of the semotic aspects in Ali Qoli's visual discourse have been discussed in this study. The aim of this study is to investigate the interpretations that Ali Qoli presented in his illustrations of Hafiz poetry, which have a social theme according to the nature of Ali Qoli's work.

Studies indicate Ali Qoli unlike Hafiz is not presenting amphibology and has made a very objective and referential image of the poetry. The result has made and presented a very simple and humanly face for Hafiz. In Ali Qoli's illustrations, the poems get intelligible according to the presence of the human body of Hafiz. And "dialogue" is the basis of the images. The human body of Hafiz is in a dialogue with a mortal beloved which is an emphasis on a non-heavenly interpretation of Hafiz. But when it comes to dialogue with the King or the sage, Ali Qoli presents a passive, patriarchal and authoritarian image of Hafiz. This Image is corresponded with the mentality of the people and intellectuals of Qajar era, considering the structure of national identity and authority as the first priority of the country.

Keywords: illustration, Mirza Ali Qoli Khoie, litograpy, semiotics.

[*] Assistant Professor, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University.
[**] MA in Graphics, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University.