نشانه معناشناسی دیوان حافظ و دیوان شرقی- غربی گوته با تکیه بر نقاشی‌های محمود فرشچیان و فرانس زاور سیم

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۳

گلسا نقاش چیره‌دست
(نویسنده مسئول) دانش‌آموخته کارشناس ارشد رشته‌ی گرافیک، دانشگاه سوره
Email: Golsa.nch@gmail.com

زهرا حسین‌نژاد
استادیار و هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ
Email: Hoseinnezhad@usc.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2024.40282.1415

چکیده:

حافظ، شاعر و غزل‌سرای مشهور ایرانی چنان شهرت بالایی داشته است که گوته نویسنده و شاعر معروف آلمانی پس از آشنایی با غزلیات حافظ، دیوان شرقی- غربی خود را به تبعیت از دیوان او نگاشته است. وجه اشتراک تصویرسازی اشعار میان دیوان گوته و دیوان حافظ بوده است، که تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است؛ از این رو در این پژوهش، تصویرسازی‌های که از این دو دیوان توسط دو نقاش و هنرمند که یکی ایرانی و دیگری غربی است از بعد نشانه معناشناسی مورد کندوکاو قرار گرفته است. گرمس نظریه‌پرداز حوزه‌ی نشانه معناشناسی بر آن عقیده است که از ظاهر متن باید گذشت و به عمق آن پی‌برد. از این رو است که بررسی نشانه معناشناسی نوعی بررسی کنجکاوانه برای کشف و تجزیه تحلیل میان متون و تصاویر به شمار می‌رود. تحقیق پیش‌رو، یک تحقیق توصیفی-تحلیلی از نوع کیفی بوده و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده است. ابزار گردآوری اطلاعات به‌صورت بررسی تصاویر و متون نگارشی بوده است. جامعه‌ی آماری تحقیق پیشرو آثار استاد محمود فرشچیان برگرفته از دیوان حافظ و آثار تصویرگر آلمانی- اتریشی فرانس زاور سیم برگرفته از دیوان شرقی- غربی گوته است. شش نقاشی از دو تصویرگر غربی و شرقی، از منظر نشانه معناشناسی با متن شعر مورد بررسی قرار گرفته است. به‌طورکلی، نتایج تحقیق نشان می‌دهد ۱۰ نماد مشترک میان تصویرگری این آثار عبارت‌اند از: پیر سالک، عاشق و معشوق، گیاه و حیوان و اشیاء، مکان تصویر، بهشت، البسه، سبک، تکنیک، رستگاری نهایی و نوع روایتگری، نمادهای قالب بوده است که نیمی از آن به‌صورت یکسان و هم‌راستا باهم و نیمی دیگر در تضاد با یکدیگر قرار داشته‌اند. درنتیجه می‌توان گفت گوته شیفته‌ی حافظ است و حافظ شیفته‌ی قرآن و عرفان. ازاین‌رو است که در بیان آثار نقاش غربی و استاد فرشچیان از جهت نوع دیدگاه و فرهنگ زیستی هریک برداشت در ظاهر یکسان و در باطن متفاوتی از اشعار داشته‌اند.

واژگان کلیدی: نشانه معناشناسی، تصویرگری، دیوان حافظ، دیوان شرقی- غربی، گوته

*این مقاله مستخرج از پایان نامه‌ی کارشناس ارشد، گلسا نقاش چیره‌دست، رشته‌ی گرافیک، گرایش تصویرسازی با عنوان «بررسی نشانه معناشناسی تصویرگری‌های دیوان حافظ و دیوان عرفان شرقی-غربی گوته (نمونه موردی: دیوان مصور فرشچیان و هنرمندان غربی)» بوده است.

مقدمه

هر اثر هنری دارای نشانه و معنای مختص به خود است. هیچ کلام و یا تصویری را نمی‌توانید بیابید که بدون هدف خلق شده باشد. هر نظام کلامی در بطن خود نوعی نظم تصویر نهفته دارد و می‌توان با ابزارهای مختلف به واکاوی این تحلیل‌های کلامی برای تولید تصویر و یا تحلیل آن دست یافت.

یکی از ویژگی‌های شعر به‌خصوص در شعر ایرانی، معنی نهفته در شعر است. آن‌گونه که خواننده گمان می‌کند شعر تنها مفهومی ساده دارد، اما در بطن آن معانی و تصاویر ویژه و بدیلی نهفته است که از پس نگاه تیز بین خواننده پنهان نمی‌ماند. تصویرگران و هنرمندان از این نکته‌ی ظریف در اشعار و متون کهن استفاده نموده‌اند تا تصاویری ناب خلق نمایند. این تصاویر ممکن است به‌صورت مستقل به‌عنوان یک اثر هنری منفرد نمود یابد، یا ممکن است در کنار متن و برای تکمیل آن به کار گرفته شود. نگارگران ایرانی در طول تاریخ از این سبک استفاده نموده‌اند. تصویرگری‌های موجود در نگاره‌های ایرانی به وضوح بخشی از شعر یا متن را که بیان شده، کشیده‌اند. به نوعی می‌توان گفت یک صحنه، یک پلان از متن ناگاه به تصویر درآمده است. انسان به ذات موجود تصویرسازی است، چه آن زمان که درون غار برای غلبه بر محیط پیرامون تصویرهایی خلق می‌کرده است و چه اکنون که برای ارتباط و شرح و تفصیل موضوعات مختلف از آن بهره می‌برد. بنابراین هنرمند تصویرساز کمک می‌کند تا خواننده‌ی شعر، علاوه بر خواندن، به نوعی اثر آن را نیز ببیند و جذابیت بیشتری برای خواننده داشته باشد. همان‌طور که رفتارشناسی انسان نشان می‌دهد، افراد با تصویر بیشتر ارتباط برقرار می‌کنند تا با متن و تصویرگران از این نکته استفاده می‌نمایند تا نشانه‌ها و معنای یک متن یا شعر را برای مخاطب قابل درک‌تر و ملموس‌تر نماید. در برخی از متون مانند اشعار فردوسی این نشانه‌ها دارای وضوح بیشتری است و در غزلیات حافظ مخفی و پنهان‌تر.

روش پژوهش

هدف اصلی از انجام این تحقیق، بررسی نشانه معناشناسی تصویرگریهای دیوان حافظ[1] و دیوان عرفان شرقی- غربی[2] گوته[3] مطابق با تصویرگری‌های دیوان مصور فرشچیان[4] و تصویرگری هنرمند آلمانی فرانس زاور سیم[5] از روی آثار گوته بوده است.

مقاله‌ی پیشرو تحقیقی است کیفی از نوع توصیفی- تحلیلی و از نظر روش گردآوری، کتابخانه‌ای و بررسی متون بوده است. جامعه‌ی آماری تحقیق حاضر شامل آثار و نقاشی‌های محمود فرشچیان برگرفته از دیوان حافظ است. چیزی در حدود ۲۱ اثر و در مجموع ۱۵/۶۷ درصد از نقاشی‌های فرشچیان از اشعار حافظ اقتباس شده است (رضایی نبرد، ۱۳۹۶: ۶۹) و همچنین منابع نقاشی گوته برگرفته از کتاب آثار گوته[6] بخش دیوان شرقی- غربی، در جلد اول که توسط دکتر بویسن[7] ویرایش شده است. این مجموعه شامل ۲۰ تصویر، مرتبط با هر بخش دیوان شرقی-غربی است که توسط چند تصویرگر، به صورت سیاه و سفید کشیده شده‌اند. ۱۳ عدد از این نقاشی‌ها توسط تصویرگر آلمانی-اتریشی فرانس زاور سیم[8] کشیده شده است. در نهایت، شش نقاشی مشابه از نظر نشانه معناشناسی از متن شعر حافظ و گوته انتخاب و به‌صورت مقایسه‌ای براساس مبانی نظری گرمس[9] مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است و در آخر بیان شد که چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در آثار نقاش شرقی با نقاش غربی از آثار گوته و حافظ وجود دارد.

فرض ما بر این است که درک نقاش شرقی و غربی، نسبت به متن اشعار شاعرانی که به تصویر کشیده‌اند از نظر نشانه معناشناسی یکسان است.

سوالات اصلی: برجسته‌ترین مولفه‌های تطبیقی تصاویر اشعار گوته بر اشعار حافظ با رویکرد نشانه معناشناسی در دیوان عرفان شرقی-غربی کدام‌اند؟

پیشینه پژوهش

بررسی نشانه معناشناسی گفتمان شعر به وفور توسط افراد مختلف به کار گرفته شده است. به‌طوری که حمیدرضا شعیری به صورت کامل و جامع به بررسی نشانه معناشناسی در متون فارسی اشاره کرده است. دیگران به تبعیت از این سبک، به بررسی متون ادبی به صورت موردی از منظر نشانه معناشناسی پرداخته‌اند و انواع متن از جمله شعر، متن ادبی، داستان و نماد در ادبیات فارسی مورد کندوکاو قرار گرفته است. به‌عنوان نمونه، بررسی نشانه معناشناسی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده توسط شعیری، قبادی و هاتفی، (۱۳۸۸) و هاتفی و شعیری (۱۳۹۲)، از جمله این نمونه‌ها است.

دیوان حافظ از دیرباز الهام بخش نگارگران، برای رسم متن

به تصویر از منظر هنری بوده است. نمونه‌ای از این نگاره‌ها زینت بخش موزه‌های مطرح دنیا است. نبوی (۱۳۹۱)، به بررسی تصویرگری‌های دیوان حافظ (دوران صفوی و قاجار) پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که در دوره‌ی صفوی، اندیشه‌ی اشراقی به شیوه‌ی بیان رمزی در تصویر شکل گرفته است.

در دوره معاصر نیز تصویرگری‌هایی مطابق اشعار حافظ انجام گرفته است؛ از جمله این موارد می‌توان به احمدپناه و میرزایی (۱۳۹۵)، اشاره نمود که در مقاله‌ای به بررسی نشانه معناشناسی تفسیر اجتماعی میرزاعلی‌قلی خویی از حافظ در تصویرسازی دیوان چاپ سنگی ۱۲۶۹ پرداخته‌اند. در این راستا، ۹ نگاره‌ی میرزاعلی‌قلی برای این نسخه در سه گروه دسته‌بندی شده و به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد نشانه‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هدف مطالعه، بررسی نشانه معناشناختی تفسیری است که میرزاعلی‌قلی در تصویرپردازی خود از اشعار حافظ ارائه نموده است. بررسی‌های تطبیقی و مقایسه‌ی معنایی این دو تصویر و شهر نشان می‌دهد، میرزاعلی‌قلی تمام ابیات حافظ را با بیانی رسا و مفهومی گویا و قابل درک برای اغلب افراد به تصویر کشیده است و این بر خلاف اشعار پرایهام و نهفته‌ی حافظ است.

نامور مطلق و عیسوند (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با نام «مطالعه‌ی ترامتنی قربانی کردن ابراهیم در نقاشی رامبراند و فرشچیان»، به بررسی نشانه معناشناسی موضوع مراسم قربانی حضرت ابراهیم از منظر عرفانی فرشچیان و مادی رامبراند پرداخته است.

نشانه‌معناشناسی

در فرهنگ آکسفورد، نماد به سادگی چیزی است که به جای چیز دیگری به کار می‌رود و نشانه‌ی آن است که بر آن دلالت دارد (هال، ۱۳۸۹: ۱۴). عناصر بنیادین یک زبان از نظر سوسور[۱۰] (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، نشانه‌ها هستند. نشانه‌ها یک صدا یا تصویر (دال) و یک مفهوم (مدلول) را به هم پیوند می‌دهند. اصل کلیدی نظریه‌ی سوسور، به اختیاری بودن ماهیت نشانه اشاره دارد؛ یعنی هیچ رابطه‌ی طبیعی میان دال و مدلول وجود ندارد. به عبارت دیگر، هیچ دلیل خاصی وجود ندارد که چرا نشانه‌ی گربه به مفهوم گربه تداعی می‌شود. این امر به سادگی یک کارکرد و قرارداد زبانی است (هوارث، ۱۳۸۶: ۱۸۹-۱۹۰).

معنا به دنبال نشانه بروز می‌کند و وابسته به هم هستند. نشانه معناشناسی با نشانه شروع می‌شود، ولی معنا را هدف گرفته و بیشتر براساس رابطه‌ی بین دو پلان زبانی، یعنی صورت بیان و صورت محتوا استوار است (شعیری، ۱۳۹۵: ۴).

در این جریان زنده و پویا، بانگاهی تأویلی و در تعامل با نشانه، از هر هست‌نشانه تا هست‌گفته و تز هر هست‌گفته تا هست‌متن در فرایندی (حسیادراکی)، جریان زیباساز معنا آفریده می‌شود. (کنعانی، ۱۳۹۲: ۵۲). معنی بیشتر با حواس مرتبط است. ما حس می‌کنیم که چیزی معنی دارد. وقتی این حس قوت و قدرت تمایز می‌یابد، یعنی اینکه به معنا تبدیل شده است. پس معنا چیزی است که معنی‌های مبهم را آشکار و روشن می‌سازد. در واقع، «معنی هسته‌ی تاریک معناست» (کنعانی، ۱۳۹۲: ۵۲). معنی بیشتر با حواس مرتبط است. ما حس می‌کنیم که چیزی معنی دارد. وقتی این حس قوت و قدرت تمایز می‌یابد، یعنی اینکه به معنا تبدیل شده است. پس معنا چیزی است که معنی‌های مبهم را آشکار و روشن می‌سازد. در واقع، «معنی هسته‌ی تاریک معناست» (Genin, 2006: 124).

از دیدگاه سوسور، ارگانیسم یا بدن آدمی حسی را به شکل منفعل دریافت نمی‌کند؛ بلکه انطباعات با نوعی تفسیر همراه است (طالب‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۹). معنا از طریق رابطه‌ی واحدهایی از گفتمان با واحدهایی دیگر قابل دریافت است. با توجه به همین اصل است که معنا فرایندی تلقی می‌گردد، چرا که کارکرد آن سبب می‌شود تا معنی‌های مختلف موجود در زبان هوشمند گشته، سپس در فرایندی نظام‌مند قرارگیرند و پیش بروند. این هوشمندی سبب می‌گردد تا ما فرصت گریز از آشوب را بیابیم. «ما فقط قدری نظم می‌خواهیم تا بتوانیم در مقابل آشوب از خود محافظت نماییم» (Deleuze & Guattari, 1991: 189).

تفاوت بین نشانه‌شناسی و نشانه معناشناسی این است که نشانه‌شناسی با نشانه شروع می‌شود و با نشانه نیز پیش می‌رود. در حالی که نشانه معناشناسی با نشانه شروع می‌شود؛ ولی با معنا پیش می‌رود و هدف آن در زبان صورت بیان و صورت محتوا است (فروزان‌فر و دینوی زاده، ۱۳۹۷: ۶).

رابطه‌ی سوژه و ابژه در هر دوره‌ی فکری محور بسیاری از مباحث مرلوپونتی، یکی از شاخص‌ترین نظریه پردازان حوزه‌ی پدیدارشناسی بوده است. از نظر او، سوژه همیشه وامدار جهان پیرامونش برای فهم و درک است. نظریه‌ی درک یک تصویر و رویداد در ذهن مطابق با نظر مرلوپونتی حالتی در ذهن یا مغز نیست، بلکه کل رابطه‌ی بدنی و

جسمانی ما در مقام موجودات زنده با محیط است (حسن پور، ۱۳۹۱: ۱۳). مرلوپونتی در شاهکارش «پدیده‌شناسی ادراک» (۱۹۴۵) اساس تئوری بدن را با تئوری ادراک یکسان می‌داند و بدن را ادراک مرکزی تصور می‌کند. او می‌اندیشد که توانایی انعکاس از یک زمینه پیش انعکاسی متبلور می‌شود. مرلوپونتی، کار پدیده‌شناسی را پرده برداشتن از راز جهان و راز خرد می‌داند چراکه ادراک است که جهان را قابل کشف می‌سازد. اما «ادراک در هرجایی زاده نمی‌شود» نزد وی «ادراک از اعماق و زوایای بدن سر برمی‌آورد» (نقاشیان، ۱۳۹۱: ۸۷). مرلوپونتی در مقابل متفکرانی که سبک هنری هنرمند را به نبوغ ذهنی یا نیت هنرمند، یعنی به امر سوبژکتیو نسبت می‌دهند یا متفکرانی که آن را ناشی از زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی او می‌پندارند، مقاومت می‌کند و معتقد است که هنر، هنرمند و زندگی هنرمند وابسته به هم هستند؛ هر یک، آن دو دیگری را شرح می‌دهد و آن دو این یکی را. در انتها، وی پیشنهاد می‌دهد که اثر هنری را انعکاس دهنده‌ی زندگی خالق اثر بدانیم. هر سبکی، ناشی از ادراک او از جهان پیرامونی و بستر تاریخی بوده که در آن می‌زیسته است. بنابراین، سبک هنرمند بیانگر اگزیستانسیال او است (محجل و اصغری، ۱۴۰۱: ۷۴-۷۵).

الگوی زایشی مطالعه‌ی معنا، بررسی دستور روایی متن و جایگاه احساس و ادراک، به‌عنوان یکی از پایگاه‌های مهم کشف معنا و ویژگی‌هایی هستند که به واسطه‌ی آنها گرمس را می‌شناسیم (شعیری، ۱۳۸۵: ۵). از نظر گرمس، هر تولید زبانی نیازمند یک سوژه در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه بوده که همان گفته یا متن زبانی است. بر این اساس، گفتمان عملی است که به واسطه‌ی آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌شوند (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶).

در معناشناسی بنیادی، به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی برمیخوریم که گرمس این مقوله‌ها را در ارتباط تضادی، تناقضی و ایجابی یا تکمیلی تقسیم‌بندی می‌کند (در معناشناسی دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند را مقوله می‌خوانند؛ مانند تاریک که متضاد روشن) که در این جا می‌توان از تقابل‌های دوگانه سود برد. گرمس از اندیشمندان ساختگرای مکتب نشانه‌شناسی، بر این باور است که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد، زیرا این ساختارهای عمیق و درونی دارای دلالت‌های معنایی هستند (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۳۵).

تصویرسازی

تصویرسازی را در زبان فرانسه و انگلیسی به ایلسترشن[۱۱] می‌شناسند. در زبان عربی مصور کسی است که کار تصویرگری و تصویرسازی را بر عهده دارد. خداوند در قرآن کریم از خود به‌عنوان مصور یاد می‌کند (فدوی، ۱۳۸۴: ۹۰).

صنعت تصویرگری کتاب در ایران بسیار پیش‌تر از نوع غربی آن رواج داشته است. به‌گونه‌ای که مانی نقاش (۲۱۶ م)، کتاب معروف خود به نام ارژنگ را که همراه با تصویرگری‌های متعدد و برگرفته از تعالیم دین مانوی بوده، به‌عنوان معجزه خویش ارائه کرده است. امروزه تصاویر این کتاب در دسترس نیست و تنها بخشی از کتب تصویرسازی شده از آیین مانوی در شرق آسیا بدست آمده که نشان از نوع نگارش این کتاب داشته است. اما بدون شک یکی از نمونه‌های تصویرگری کتاب از روی متن در ایران پیش از اسلام (دوران اشکانی) بوده است. نگارش کتاب پس از اسلام به دلیل اوضاع نابسامان سیاسی و دستورات اسلام در عدم تصویرگری، به شیوه‌ی دیگر (تذهیب) ادامه داشت. در نهایت با حمله‌ی مغول به ایران، بسیاری از این آثار نابود گشته است. تصویرگری کتاب در این دوران با کتاب‌های پزشکی، تاریخی، داستانی و غیره، مانند کتب مصور منافع الحیوان، جامع التواریخ، کلیله و دمنه و عجایب المخلوقات (کنبای، ۱۳۸۹: ۲۶-۳۳) که بدون شک شباهت زیادی با نوع تصویرسازی از متن کتب پیش از حمله مغولان بوده است، ادامه یافت. تصویرگری شاهنامه فردوسی یکی از رایج‌ترین نوع تصویرگری‌های کتاب در دوران تیموریان بوده است و اوج تصویرگری و شاهکارهای نگارگری در دوران صفویه به نگارش درآمده‌اند به‌طوری که تصویرگری کتب شعر مانند ورقع گلشا، گلستان و بوستان، شاهنامه، خمسه نظامی، خواجوی کرمانی و غیره از جمله‌ی این نمونه‌ها است.

با ورود صنعت چاپ به ایران، به‌ویژه پس از گسترش کارگاه‌های چاپ، مستقل از چاپخانه‌های دربار، امکان نشر کتاب با شمارگان بالا و دسترسی توده‌های مردم به کتاب فراهم شد. ورود کتاب‌های مصور از اروپا به ایران از یک سو، و پایه‌گذاری هنرکده (دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران) در سال ۱۳۱۹ از سوی دیگر، سبب شد تا تصویرگری کتاب جایگاه مهم‌تری بیابد. از ویژگی‌های تصویرگری ادبیات در این دوره، چاپ تصویرهای رنگی در کتاب‌ها و نشریه‌ها است (قاینی، ۱۳۹۰: ۵۸).

در اروپا به دلیل گسترش صنعت چاپ، کتاب داستانی و

رومان، شیوه‌ی نگارش و نقاشی مطابق با متن رواج داشته است. نقاش، تصویرنگار خویش را با نظر نویسنده و ذوق خویش می‌کشید، سپس به‌صورت سیاه و سفید چاپ می‌کردند (شیوه‌ی چاپ گراور). نقاشی مستقیم به موضوعی در متن ارتباط داشت و با اقتباس خلاقانه از سیر روایت داستان بوده است.

تصویرگری از باسابقه‌ترین شیوه‌های بیان انسان و توانمندترین نظام در نشانه‌های غیر کلامی است. تصویرگری نوعی درک کاربردی نشانه‌ها به صورت تصویر است. فرایند تفکر در ذهن بشر، بدون تصویرسازی ذهنی ناممکن به نظر می‌رسد. این تصویر است که تفکر انسان را شکل می‌دهد (طوبائی، ۱۳۹۳: ۱۴).

در واقع موضوع اصلی معناشناسی، ارتباط معنی با کلمات است، آن‌گونه که معانی نهفته در بطن کلمات ترجمه می‌شوند. وکیلی و جوانی (۱۳۹۳)، به بررسی (نشانه-معناشناسی) تصاویر دوزخ در دو اثر (معراج نامه‌ی شاهرخی) و (کمدی الهی دانته) پرداختند.

در میان تمام شاخه‌های هنرهای تجسمی، تصویرسازی کتاب به‌دلیل وابستگی به متن نوشتاری در مقایسه با سایر هنرها نظیر نقاشی، خوانش آسان‌تری دارد. تصویرسازی نوعی روایت تصویری از متن است و در صورتی که تصویرگر بتواند از طریق به‌کاربردن ویژگی‌های استعاره‌های بنیادی در کنار بیان تجسمی خلاقانه و شخصی خود تصاویرش را خلق کند، اثری می‌آفریند که نه تنها در راستای خوانش متن است بلکه مخاطب می‌تواند بدون نیاز به خواندن متن نوشتاری، مقصود نویسنده را با دیدن تصویر درک کند (پریشانزاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۶).

حافظ

خواجه شمسُ‌الدّینْ محمّدِ بن بهاءُالدّینْ محمّدْ حافظِ شیرازی (۱۳۱۵- ۱۳۹۰م)، غزل‌سرای عصر مظفریان و تیموریان بوده است. شعر حافظ به مثابه‌ی امر قدسی: حافظ با شعرها و اشارات خود ما را به لابه‌لای روح و جان انسان کامل سیر داده و در واقع به قدسی‌ترین حکایت آدمی که باید با آن خود را بشوید و به جانان برسد اوج می‌دهد (نصر، ۱۳۹۲: ۱۱۵)،

حافظ را از آنرو حافظ می‌نامند که حافظ قرآن بوده است، صدای خوش داشته است و تلاوت قرآن می‌کرده است. تاثیر اشعار حافظ از آیات قرآن، چنان گویا است، که برخی نظریه‌ی وزن موسیقیایی شعر حافظ را بر وزن قرآن می‌پندارند. خود چنین می‌گوید:

ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ / به قرآنی که اندر سینه داری

شعر حافظ به مثابه‌ی امری عرفانی: در شعر حافظ، وقتی مقصود از هستی، وصال جانان یا خدا است، اندیشه‌ی آسایش در سایه‌ی درخت‌های بهشتی در خور این مقصد اعلی و شایان توجه نیست، همچنان که در غزلی می‌خوانیم:

سایه‌ی طوبی و دلجویی حور و لب حوض / به هوای سر کوی تو برفت از یادم

پس حقیقت و غرض همان طلب است و عشق و آرزوی وصل، و الا بهشت و جاذبه‌های بهشتی برای جان‌های مشتاق چه لطفی تواند داشت؟ و اگر در جهان هستی چیزی سزاوار اعتنا و بقا باشد محبت به ذات اوست (یوسفی، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

شعر حافظ به مثابه‌ی امری رندانه: از آن رواست که در زمانه‌ی حافظ، عکس العمل احوال در نزد صاحبدلان شهر عبارت بود از گرایش به طنز و رندی. حافظ، که قتل شاه شیخ، دوست و پادشاه محبوبش هنوز وی را متاثر و داغ می‌داشت، با اندوه تمام از این غلبه‌ی محتسب یاد می‌کرد و با کنایه می‌گوید: پیکار با محتسب، کار رندان پاکباز است. آیا وقتی صراحت بیان ناممکن باشد، هنرمندان از کنایه بهره می‌گیرند و از مجاز؟ وقتی که یک حافظ قرآن، در شهری که از در و دیوار آن بانگ قرآن و نماز برمی‌آید، از خرابات حرف می‌زند، به نوعی اعلام جنگ با زاهد ریاکار است که قرآن را دام تزویر می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۵۲).

عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش / تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

شرمم از خرقه آلوده خود می‌آید / که بر او وصله به صد شعبده پیراسته‌ام

شعر حافظ به مثابه‌ی امری آینده‌نگر: ادوارد براون شرق‌شناس نامی می‌نویسد «برخی مردم کوچه بازار «ارازل اوباش» به فتوای مفتی شهر شیراز به خیابان می‌ریزند و مانع دفن جسد شاعر در مصلای شهر می‌شوند. به این دلیل که او شراب خوار و بی‌دین بوده و نباید در این شهر دفن شود. فرهیختگان و اندیشمندان شهر با این کار به مخالفت بر می‌خیزند. بعد از بگو مگوهای بسیار یک نفر از میان آنها پیشنهاد می‌دهد که کتاب او را بیاورند و از آن فالی گرفته که هر چه آمد بدان عمل نمایند. کتاب شعر را دست کودکی می‌دهند و او آن را باز می‌کند این غزل نمایان می‌شود:

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت / که گناه دگران بر تو

نخواهند نوشت
من اگر نیکم وگر بد تو برو خود را باش/ هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت
همه حیرت زده شدند و سرها را به زیر افکندند و از آن زمان حافظ به «لسان الغیب» نامیده شد» (براون، ۱۳۳۹: ج ۳- ۴۱۳).
شعر حافظ به مثابه‌ی امری عمیق و درونی: بهترین شیوه‌ی عرفانی شناخت و ادراک از متن به منظور تفسیر نشانه معناشناسی را می‌توان در این غزل از خواجه حافظ شیرازی شنید که:
ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه/ که لطف طبع و سخن گفتن دری داند

گوته

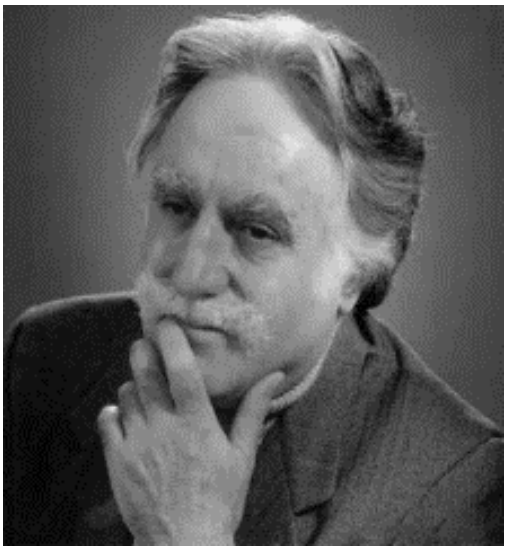
یوهان ولفگانگ فون گوته، زاده‌ی ۲۸ اوت ۱۷۴۹ در فرانکفورت آلمان – درگذشت ۲۲ مارس ۱۸۳۲ در وایمار، او شاعر، ادیب، نویسنده، نقاش، محقق، انسان‌شناس، فیلسوف و سیاست‌مدار آلمانی بود.
در رویکرد (نشانه- معناشناسی)، اثر هنری به‌عنوان مجموعه‌ای از دلالتهای معنایی و یا نظامی از نشانه‌ها در نظر گرفته می‌شود که این نشانه‌ها با ارجاع به زمینه‌ی فرهنگی و اجتماعی آن، معنا می‌یابد و در این راستا لازم به ذکر است که آشنایی گوته با ادبیات شرق به دوران جوانی و آشنایی او با اشعار حافظ باز می‌گردد. این نکته برای فهم بیشتر و تحلیل آثار هنری بسیار مهم است که اوج دلبستگی گوته به اشعار حافظ در دیوان شرقی تجلی یافته است (نکوروح، ۱۳۸۹: ۴۵).
گوته با الهام از دیوان حافظ شروع به نوشتن آثاری در مدح این شاعر ایرانی کرد و در خود شوری تازه یافت که پس از مرگ شیلر دوست صمیمی خویش احساس می‌کرد (حدادی، ۱۳۸۵: ۱). دیوان شرقی-غربی شامل، دوازده کتاب بوده که گوته همه‌ی آن‌ها را با اسامی فارسی معمول در ایران نامیده است. این اسامی، طبق تقدم و تاخر کتاب‌ها در دیوان چنین است: مغنی‌نامه، حافظ‌نامه، عشق‌نامه، تفکرنامه، رنج‌نامه، حکمت‌نامه، تیمورنامه، زلیخانامه، ساقی‌نامه، مثل‌نامه، پارسی‌نامه و خلدنامه بوده است.
گوته، حافظ را بیشتر با قرآن، عرفان و فلسفه‌ی ایرانی می‌شناسد، تا با آداب و رسوم فرهنگی مردم ایران زمین؛ اگرچه حتی در ابیاتش، به قله‌ی دماوند، خلیج فارس و غیره اشاره کرده باشد. زیرا این حافظ که گوته مرید اوست قرآن می‌خواند به چهارده روایت. از این رو است که در روز ۱۶ می ۱۸۱۵ به یکی از ناشرانش درباره‌ی دیوان شرقی- غربی می‌نویسد: این کتاب را نه فقط با مراجعه به دیوان حافظ تنظیم کرده‌ام، بلکه در سرودن قطعات دیوان شرقی از متعلقات قرآن الهام گرفته‌ام تا اشعار جامی (گوته، ۱۳۲۸: ۲۶). از این رو است که در اشعار گوته بسیار به لغات قرآنی مانند روضه‌ی رضوان، حوریان بهشتی، هدهد سبا، بهشت باقی و غیره، یا داستان‌های برآمده از قرآن مانند یوسف و زلیخا و اصحاب کهف، که بخش زیادی از خلدنامه و را شامل می‌شود بر می‌خوریم.

بررسی نمونه‌ها

در معناشناسی بنیادی، به بنیادیترین مقوله‌های معنایی برمی‌خوریم که گرمس این مقوله‌ها را در ارتباط تضادی، تناقضی و ایجابی یا تکمیلی تقسیم‌بندی می‌کند (در معناشناسی دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند را مقوله می‌خوانند، مانند تاریک متضاد روشن) که در این جا می‌توان از تقابل‌های دوگانه سود برد. گرمس، بر این باور است که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد، زیرا این ساختارهای عمیق و درونی دارای دلالت‌های معنایی هستند (عباسی، ۱۳۸۸: ۱۳۵).
چند کتاب مختلف از آثار گوته به تصویر درآمده است که متعلق به ۱۸۰۰-۱۹۰۰ است. اغلب آنها سیاه و سفید به تصویر درآمده‌اند. بیشتر تصویرگری‌های اشعار حافظ به صورت تک برگ از غزل کشیده شده است، نه به این صورت که دیوان به تصویرگر داده شده، تا مطابق ذوق خود به صفحه آرایی بپردازد. از این رو تفاوت میان تصویرگری‌های دیوان گوته از حیث سفارش کتاب به تصویرگر، بر خلاف تصویرگری‌های فرشچیان از غزلیات تک یا جهان‌بینی حافظ دیده می‌شود.
در این پژوهش از یک طرف با دیوان شرقی - غربی گوته مواجه هستیم، با تصویرگری فرانس زاور سیم (تصویر۱)، مطابق با متن اشعار، در مقابل اشعار حافظ که فرشچیان (تصویر۲)، به‌صورت تک برگ و تابلویی، به سبک نگارگری ایرانی به تصویر در آورده است. از این رو مقایسه‌ی نشانه معناشناسانه‌ی متن هر غزل شعر حافظ با نقاشی فرشچیان کمی مشکل جلوه می‌کند. حال پیدا کردن همان غزل با متن اشعار حافظ و تصویری که تصویرگر از روی آن متن کشیده باشد، نیز مساله‌ی بعدی است. از این رو ابتدا تصویرگر غربی

و متن شعر گوته در نظر گرفته شد. سپس مطابق آن، غزل حافظ و تصویرگری فرشچیان از غزل مورد بررسی قرار گرفت.
هر شعر دارای یک نشانه است که دلالت بر یک معنا دارد، در ادامه به تطبیق شش نقاشی مشابه از دو کتاب پرداخته شده است:
مجموعه آثار فرشچیان برگرفته از اشعار حافظ (فرشچیان، ۱۳۸۴: ۱-۶۴).
برگزیده‌ی آثار نقاشی فرانس زاور سیم از کتاب دیوان شرقی- غربی گوته (Goethe, 1885: 189-220).

تصویر۱- تصویر هنرمند، فرانس زاور سیم (URL1).


تصویر۲- تصویر هنرمند، محمود فرشچیان (فرشچیان، ۱۳۸۴: ۶۱).

۱- ساقی‌نامه

جمعی قرآن را قدیم می‌دانند و گروهی حادث می‌شمارند. من از راز این نکته بی‌خبرم و در پی‌دانستن نیز نیستم، زیرا همین‌قدر ایمان دارم که قرآن کلام حق است و برای هر مسلمان این اندازه کافی است. ولی در این باره شک ندارم که شراب بهشتی است و از این نکته بی‌خبر نیستم که شاید باده را پیش از فرشتگان آفریده‌اند. به‌هرحال بر این راز نیکو واقفم که مست و پاکبازان خدای خویش را بی‌پرده‌تر می‌بینند (Goethe, 1885: 212).

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند / جوانان سعادتمند پند پیر دانا را

ساقی نامه در شعر گوته، سیر و سلوک شاعر است. تصور وضع ساقی که جوانی است با نشاط در مقابل شاعر سالخورده و احساسات این دو نسبت به هم که این مراودات سبب

تصویر۳- ساقی نامه، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 212).

تصویر۴- حافظ (فرشچیان، ۱۳۸۴: ۲۷).

ستایش حکمت و دانش سالخورده توسط جوان و حسرت و اندوه پیر از دوران جوانی است. حافظ نیز غزلیات زیادی در باب ستایش حکمت سالخورده و شور جوانی دارد.
در نقاشی هنرمند غربی، پسرک جوان شاهد[۱۲] است و فرد سالخورده سالک، که در خلسه‌ی صوفیانه قرار دارد (تصویر۳). اغلب آثار فرشچیان پیر سالخورده (حافظ) را در سیر و سلوک عارفانه و کتابی در حال نگارش با قلمویی در دست، نقاشی کرده است (تصویر۴).

مقایسه‌ی نمادهای به‌کارگرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر ساقینامه:

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن سالک یکی است. هر دو به مرحله‌ی پیر رسیده‌اند.
۲. در هر دو تصویر پیر سالک همان شاعر (گوته - حافظ) است.
۳. در هر دو تصویر سالک به نشان تفکر دست بر صورت دارند.
۴. در هر دو تصویر سالک در مرکز به‌صورت اریب و جهت حرکت بدن از چپ به راست است.
۵. در هر دو تصویر سالک در مکاشفه و تفکر عمیق فرو رفته است.
۶. در هر دو تصویر اشاره به سلوک عارفانه‌ی پیر دارد.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، سالک در مکاشفه بی‌هوش شده است. (فرشچیان)، سالک غرق در تفکر خویش در عالم روحانی است.
۲. (سیم)، سالک تنها نیست و پسرکی مخفیانه به او می‌نگرد. (فرشچیان)، سالک تنها است.
۳. (سیم)، دست بر روی صورت و چشمانی بسته، به خلسه رفته است. (فرشچیان)، دست بر روی چانه، با چشمانی باز در عالم روحانی غرق در تفکر عمیق است.
۴. (سیم)، نور از بالا و سمت چپ تصویر، به سالک می‌تابد. (فرشچیان)، نور در مرکز تصویر و روی سر و فکر سالک قرار دارد.
۵. (سیم)، سالک در محیطی مادی و زمینی واقع شده است. (فرشچیان)، سالک در فضایی روحانی و میان آسمان واقع شده است.

تصویر۵- زلیخانامه، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 207).

تصویر۶- دردام (فرشچیان، ۱۳۹۶).

۶. (سیم)، پسرکی جوان به‌عنوان شاهد در تصویر قرار دارد و پنهانی به مراقبه‌ی سالک می‌نگرد. (فرشچیان)، شاهد همان قلم و کتاب است که وقایع را ثبت می‌کند.

۲- زلیخانامه

پیش‌ازاین برایت شعرهای زیبا می‌گفتم، تو نیز جز ترانه‌های من که همیشه یکنواخت و همیشه تازه بود چیزی نمی‌خواندی. دلم می‌خواست باز این شعرها را برایت بگویم، ولی چگونه می‌توان سخنی را که مال حافظ نیست شعر دانست. چطور ممکن است شعری را که نه مال حافظ است، نه نظامی، سعدی و حتی جامی برای دلدار خواند؟! (Goethe, 1885: 207).

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم/ که

عشق از پرده‌ی عصمت برون آرد زلیخا را

هر دو شاعر اگرچه به داستان عشق نافرجام زلیخا اشاره‌کرده‌اند، اما موضوع اصلی اشعار گوته، در زلیخانامه وصال یار است، نه خیانت یا عشق نافرجام زلیخا به یوسف. حال این معنای نشانه‌ی وصال در شعر گوته، رسیدن به معشوق خویش زلیخا باشد (تصویر۵)، یا در شعر حافظ شاخه نبات (تصویر۶).

مقایسه‌ی نمادهای به‌کار گرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر زلیخانامه

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن سالک یکی است. هر دو به مرحله‌ی پیر رسیده‌اند و معشوق، دختر جوانی است.

۲. در هر دو تصویر پیر سالک همان شاعر (گوته - حافظ) است.

۳. در هر دو تصویر یک پیر است که مسخ عشق دختر جوان شده است.

۴. در هر دو تصویر نوع پوشش البسه عاشق و معشوق و محیط قرارگیری و اجزای تصویر حدوداً یکی است.

۵. در هر دو تصویر حالت چهره‌ی پیر، نشان از دلدادگی به دختر جوان دارد و به جز عشق او به چیز دیگری نمی‌اندیشد.

۶. هر دو تصویر عاشق و معشوق در مرکز تصویر قرار دارد و دختر در سمت راست و پیر در سمت چپ واقع شده است.

۷. منظور تصویر رسیدن به وصال یار در عالم مادی است.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، در دست دختر جوان یک دستمال رقص قرار دارد. (فرشچیان)، در دست دختر، جام باده قرار دارد.

۲. (سیم)، اشاره به داستان شیخ صنعان. اشاره به داستان وصال زلیخا به یوسف. اشاره به عشق گوته به زلیخا معشوقه خود. (فرشچیان)، اشاره به عشق حافظ به شاخه نبات یا ترک شیرازی.

۳. (سیم)، محیط مادی حالت روحانی‌تر دارد. (فرشچیان)، حالت تصویر مادی و غیر روحانی‌تر از نقاش غربی است.

۴. (سیم)، نور از سمت پایین راست به سمت مرکز می‌تابد. (فرشچیان)، نور به‌صورت یکسان بر محیط تابیده و جزئیات واضح است.

۵. (سیم)، پیر از پشت بر روی زمین دراز کشیده است و ساز می‌زند. (فرشچیان)، پیر به سمت دختر خیز برداشته است.

تصویر۷- پارسی‌نامه، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 216).

تصویر۸- ابراهیم نبی (فرشچیان، ۱۳۸۴: ۵۲).

۶. (سیم)، دو دست پیر بر روی ساز است. (فرشچیان)، یک دست پیر به دور دختر حلقه زده و دست دیگر ساغر بر دست دارد.

۷. کادر تصویر در نقاشی فرشچیان، برخلاف نقاش غربی کامل است.

۳- پارسی‌نامه

اکنون دیگر وصیت خویش را به‌پایان رسانده‌ام، زیرا هنگام آن رسیده که ساحل زنده رود را وداع جاودان گویم و بال‌های روح خویش به‌سوی قله‌ی دماوند پرواز کنم، تا در آن هنگام که مهر فروزان از پس که‌سار بدر آید شادمان به دیدارش شتابم و ازآن پس در دنیای زندگان جاوید در آرزوی رستگاری

شما باشم (Goethe, 1885: 216).

قدم دریغ مدار از جنازه‌ی حافظ / که گرچه غرق گناه است، می‌رود به بهشت

پارسی نامه را می‌توان وصیت‌نامه‌ی یک پیر سالخورده در آستانه‌ی وداع با زندگی دانست. در اشعار حافظ نیز، فرد سالخورده‌ی سالک، همان پیر مغان است. یعنی فردی که به نهایت هر چه به دنبال آن است، رسیده باشد.[۱۳] تلاش پیر برای رسیدن به رستگاری در سطر سطر اشعار گوته دیده می‌شود (تصویر۷). هر دو شاعر در اوج سلوک به دیدار نور می‌شتابند (تصویر۸-۷).

مقایسه‌ی نمادهای به‌کار گرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر پارسینامه:

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن سالک یکی است. هر دو به مرحله‌ی پیر رسیده‌اند و مدارج کمال را طی کرده‌اند.

۲. در هر دو تصویر پیر سالک همان شاعر (گوته - حافظ) است.

۳. در هر دو تصویر یک پیر سالک است که در مرکز تصویر قرار دارد.

۴. در هر دو تصویر نوع پوشش البسه یکی است.

۵. در هر دو تصویر محیط قرارگیری باغ، بوستان و بهشت جاودان است.

۶. هر دو سالک دست خود را به سمت نوربالا برده‌اند.

۷. منظور تصویر رسیدن به وصال یار و رستگاری در عالم روحانی است.

۸. تصویر روایت کننده‌ی رستگاری اخروی است.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، تصویر ساکن است. (فرشچیان)، تصویر پویا و روایت کننده است.

۲. (سیم)، سالک، همان پیر مغان است. (فرشچیان)، سالک ابراهیم نبی است.

۳. (سیم)، سالک در مرکز تصویر ایستاده است و سکون دارد. (فرشچیان)، سالک به صورت اریب در مرکز تصویر می‌دود.

۴. (سیم)، سالک کلاه بر سر و ردا بر تن دارد. (فرشچیان)، سالک بدون کلاهی بر سر است.

۵. (سیم)، سالک تنها است و به معبود خویش می‌نگرد. (فرشچیان)، فرشتگان نظاره‌گر واقعه هستند.

۶. (سیم)، سالک برای سپاس از نور تابیده دستش را بالا برده است. (فرشچیان)، سالک به شوق رسیدن به نور تابیده دستانش را بالاآورده است.

۷. (سیم)، رستگاری و وصال همان عالم بهشت است. (فرشچیان)، رستگاری و وصال همان رسیدن به معبود و خدا است.

۸. (سیم)، تصویر واقعیت‌گرا است (فرشچیان)، تصویر عرفانی، روحانی و رومانتیک است.

۴- تیمورنامه

خبر داری که! تا از این گلاب همچون نوک انگشتان لطیف و زیبای تو فراهم آرد، چه اندازه غنچه که دنیایی از شور زندگی در دل نهان داشتند پرپر شده است. و پیش از آنکه نغمه بلبلان را بشنود، دست از جان کشیده‌اند. ولی تا جهان بوده، بیگناهان قربانی رنج و غم‌اند و هستند امثال، تیمور ستمگر که هزاران بیگناه را از سر سرخوشی به کام مرگ بسپارد (گوته، ۱۳۲۸: ۱۱۶).

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را / به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

گوته تیمورنامه را به شرح رویدادهای دوره‌ی امیر تیمور گورکانی (معروف به لنگ) نگاشته است. اغلب اشعار این بخش به شرح تنفر گوته از تیمور، نفرین او به جهت خون‌خواری، و جنایات وی برای نابودی تمدن ایران زمین و در غزلیات حافظ با رندی شرایط روزگار مغول بیان شده است. نقل است، حافظ در دیدار امیر تیمور گورکانی در شیراز، به طعنه بر خونخواری وی، غزل ترک شیرازی را می‌سراید و سمرقند و بخارا را بدون یک قطره خون به خال هندی می‌بخشد، تیمور از این شعر حافظ برآشفته می‌شود.

هنرمند غربی در بخشی از نقاشی تیمورنامه، سخنوری سالخورده را نگاشته است که در جمعی نشسته و حکایتی را با سازش نقل می‌کند و زنان از شنیدن شرح داستان به وجد و تشویش در آمده‌اند (تصویر۹). در نقاشی فرشچیان، رند نشسته و قرآن می‌خواند، حاضران حوریان بهشتی‌اند (تصویر۱۰). ر.ا.س

مقایسه‌ی نمادهای به‌کار گرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر تیمورنامه:

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن سالک یکی است. هر دو به مرحله‌ی پیر

تصویر۹- تیمورنامه، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 205).

تصویر۱۰- شعر حافظ (فرشچیان، ۱۳۹۶).

رسیده‌اند و حاضرین جوان هستند.

۲. در هر دو تصویر پیر سالک همان شاعر (گوته - حافظ) است.

۳. در هر دو تصویر یک پیر در حال روایت موضوعی است.

۴. در هر دو تصویر نوع پوشش البسه یکی است.

۵. در هر دو تصویر زنان شنونده روایت هستند و به وجد آمده‌اند.

۶. در هر دو تصویر سالک در مرکز و چپ تصویر و زنان گرد او واقع شده‌اند.

۷. منظور تصویر روایت داستانی یک واقعه است.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، راوی در محیطی مادی و زمینی است. (فرشچیان)، سالک در عالم ملکوت واقع شده است.

۲. (سیم)، گوته یا گوینده دوره‌گردی است که روایتی از جنگ تیمور دارد. (فرشچیان)، راوی حافظ است که قرآن را روایت می‌کند.

۳. (سیم)، راوی انگشتی به سمت شنوندگان گرفته و سازی بر دست دارد. (فرشچیان)، راوی کف دستش به سمت بالا و سرش را به سمت راست برگردانده و کتابی در دست، روی زمین و رحل دارد.

۴. (سیم)، پوشش زمینی و مادی. (فرشچیان)، پوشش روحانی و قدسی.

۵. (سیم)، شنوندگان شش زن در قالب بشری هستند و آهو نماد پاکی است. (فرشچیان)، شنوندگان سه زن در قالب فرشته و ملکوتی هستند.

۶. (سیم)، نور از سمت چپ به راست بر روی تصویر می تاید. (فرشچیان)، نور به‌صورت یکسان در تصویر پخش است.

۷. (سیم)، زنان از شنیدن روایت به وجد آمده‌اند. (فرشچیان)، زنان گوش به شنیدن روایت دارند و لذت می‌برند.

۵- خلدنامه

از آن زمان هر مسلمانی که پا به بهشت جاودان می‌گذارد روضه‌ی رضوان را پر از حوریان بهشتی می‌بینند که دیدارشان بی‌اختیار او را بیاد (گوته، ۱۳۲۸: ۱۲۱-۱۲۲)، داستان اصهاب کهف و بازگشت آنها به غار برای همیشه می‌اندازد؛ مسافر غار بر آمده به‌سوی غار بازگشت و امیر و مردم شهر جمله بدنبال روان گشتند. اما وی در کنار غار فرصت آنکه بار دیگر به همراهان خویش نظر فکند نیافت، زیرا در آندم که او پا به غار نهاد، هر هفت خفته با سگشان، بفرمان خداوند و با دست جبراییل راه بهشت در پیش گرفتند و در غار نیز از نو چنان بسته شد که گویی هرگز گشوده نشده بود (همان: ۱۲۷-۱۲۸).

کنون که می‌دمد از بوستان نسیم بهشت / من و شراب فرح بخش و یار حورسرشت

بخش ابتدایی خلدنامه، به شرح بهشت و روضه‌ی رضوان و حوریان بهشتی است و بخش دیگر آن، به موضوع اصحاب کهف از ایمان به دین مسیحیت تا خفتن در خواب و بیداری پس از سیصد سال اشاره دارد (تصویر۱۱). متاسفانه حافظ

تصویر۱۱- خلدنامه، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 220).

تصویر۱۲- بسوی نور (فرشچیان، ۱۳۹۵: ۴۹).

غزلی و فرشچیان نگاره‌ای در باب، اصحاب کهف ندارد، موضوع نقاشی حوریان و قدیس است (تصویر۱۲).

مقایسه‌ی نمادهای به‌کار گرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر خلدنامه:

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن سالک یکی است. هر دو به مرحله‌ی پیری و کمال رسیده‌اند.

۲. در هر دو تصویر پیر سالک همان شاعر (گوته - حافظ) است.

۳. در هر دو تصویر یک پیر است که به‌سوی نور می‌رود.

۴. در هر دو تصویر نوع پوشش البسه‌ی پیر سالک یکی است.

۵. در هر دو تصویر نوری از پشت به سالک می‌تابد.

۶. هر دو تصویر روایت‌گر رفتن سالک به بهشت است.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، تصویر اشاره به اصحاب‌کهف و خواب ابدی و بهشت است. (فرشچیان)، تصویر اشاره به بهشت رفتن انسان مؤمن با همراهی فرشتگان دارد.

۲. (سیم)، سالک تنها است. (فرشچیان)، سالک به همراه فرشتگانی است که او را همراهی می‌کنند.

۳. (سیم)، یک دست سالک دری را بسته و دست دیگر بر عصایی تکیه دارد. (فرشچیان)، دست به‌سوی نور است و آن را می‌طلبد.

۴. (سیم)، سالک پیری است که ردایی شبیه به مغان دارد و عصایی در دست، شبیه خادمین کلیسا. (فرشچیان)، سالک ردایی شبیه به عرفا دارد.

۵. (سیم)، فضا حالت سکون و عکس وار دارد. (فرشچیان)، فضا پویا، روایت‌گر و زنده است.

۶. (سیم)، سالک محیطی زمینی را ترک می‌کند و به سمت نور پشت سر می‌رود. (فرشچیان)، سالک در محیطی آسمانی است و به‌سوی معبود می‌رود و پایش بر روی زمینی است که او را به‌سوی خود می‌کشد و ناتوان است.

۶-تفکرنامه

زلیخا: آیینه، به من می‌گوید تو زیبایی، ولی شما می‌گویید

تصویر۱۳- تفکرنامه، زلیخا، فرانس زاور سیم (Goethe, 1885: 200).

تصویر۱۴- زن، هما (فرشچیان، ۱۳۹۶).

روزی پیر خواهی شد؛ لااقل اکنون که زیبایم، جمال خداوند را چهره‌ی من بستایید (Goethe, 1885: 200).

زلیخا در شعر حافظ همان جهان ملک خاتون یا شاخ نبات است که حافظ، شیرین سخنی خویش را مرحمت او می‌داند:

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد / اجر صبریست کز آن شاخ نباتم دادند

در تفکرنامه (تصویر۱۳)، شاعر به عقاید خویش اشاره می‌کند، به فردوسی و مولانا درود می‌فرستند و از زیبایی و زیبارویان زمینی، یاد می‌کند. بخش پایانی تصویرگری تفکرنامه، زنی است که دراز کشیده است و استراحت می‌کند، این سبک نقاشی تک نگاره، در اعصار مختلف در نگاره‌های ایرانی بسیار رواج داشته است (تصویر۱۳-۱۴).

مقایسه‌ی نمادهای به‌کار گرفته شده توسط نقاش غربی و استاد فرشچیان از شعر خلدنامه:

شباهت‌ها:

۱. در هر دو اثر سن معشوق، در نهایت جوانی و زیبایی است.

۲. در هر دو تصویر معشوق، همان (زلیخا - شاخه نبات) است. مراد تصویر، تک‌نگاره‌ی (پرتره)، معشوق است.

۳. در هر دو تصویر معشوق در حال عشوه‌گری است و ناز می‌کند.

۴. هر دو تصویر افقی و معشوق دراز کشیده است.

۵. در هر دو تصویر معشوق دست بر سر دارد.

۶. هر دو تصویر معشوق در مرکز تصویر قرار دارد.

تفاوت‌ها:

۱. (سیم)، معشوق، حجاب دارد. (فرشچیان)، معشوق، بدون حجاب است.

۲. (سیم)، اشاره به زلیخا معشوقه‌ی گوته دارد. (فرشچیان)، اشاره به شاخه نبات، معشوق حافظ دارد.

۳. (سیم)، معشوق، با چشمانی نیمه بسته، به جلوی پایش می‌نگرد. (فرشچیان)، معشوق با چشمانی باز، به آسمان می‌نگرد.

۴. (سیم)، معشوق به پهلو دراز کشیده است. (فرشچیان)، معشوق به پشت دراز کشیده است.

۵. (سیم)، معشوق، شال سرش را به عقب هل می‌دهد. (فرشچیان)، معشوق، دست روی سر و در تفکر فرورفته است.

۶. (سیم)، فضا در محیطی زمینی و مادی و در اتاقی واقع شده است. (فرشچیان)، فضا روحانی، ملکوتی و آسمانی است.

۷. (سیم)، عشقی زمینی و مادی. (فرشچیان)، عشقی آسمانی و بی‌نهایت.

تطبیق نمادها

شش اثر محمود فرشچیان (تصویرگری دیوان حافظ) و فرانس زاور سیم (تصویرگری دیوان شرقی-غربی گوته) مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در جدول زیر نمادهای اصلی در تصویرگری‌ها به‌صورت دسته‌بندی ارائه و در جدول ۱ با یکدیگر مقایسه شده است.

جدول۱- مقایسه‌ی نمادهای به‌کار رفته توسط نقاش غربی از دیوان شرق - غربی گوته و استاد فرشچیان از دیوان حافظ (نگارندگان).

ردیف	نماد	فرانس زاور سیم	محمود فرشچیان
۱	پیر سالک	گوته - سالک روایتگر	حافظ - سالک عارف
۲	عاشق و معشوق	عشقی زمینی و مادی - معشوق زن زیبارو	عشقی مادی و آسمانی توأمان - معشوق حوری بهشتی
۳	گیاه، حیوان و اشیا	ساختمان - تخت - فرش - پرده و میز - دستمال - بالشت - قلیان - کوزه - جام - گل و گیاه - میوه - آلات موسیقی	کتاب - رحل - قلم - کاغذ - گوی - شمع - جام - پرده - پرنده - گیاه - گل - میز - تخت - اتاق -
۴	مکان تصویر	فضا زمینی و مادی - اومانیستی	فضا روحانی و ملکوتی - عارفانه و صوفیانه
۵	بهشت	باغ و بوستان	پردیس، آسمانی و ملکوتی
۶	البسه	شیوه ایرانی، غربی، عثمانی و هندی	ایرانی و عرفانی
۷	سبک نقاشی	شیوه‌ی داستان هزار و یک شب	شیوه‌ی نگارگری ایرانی
۸	تکنیک اجرا	سیاه و سفید (گراور)	رنگی (رنگ روغن روی بوم)
۹	نوع تصویر	ساکن و عکس‌وار	روایتگر و پویا
۱۰	رستگاری نهایی	وصال معشوق و بهشت - مادی	وصال خداوند - روحانی و عرفانی

نتیجه

اغلب، گوته را یکی از ارکان چهارگانه‌ی ادب جهان نام نهاده‌اند. چنین شخصیتی با شیفتگی و دل‌بستگی درباره حافظ فراوان گفته است، ازاین‌رو که اشعار گوته تأثیر مستقیم از غزلیات حافظ داشته است. اما این تأثیر از جهاتی شبیه و از دیگر جهات متفاوت از تفکر و نوع نگرش حافظ بوده است.

دنیای تصویرگری مطابق با متن رکن اصلی این پژوهش در نظر گرفته شده است و نقاش و تصویرگر، با درک نشانه‌ها و معنای یک متن و شعر، دست به خلق یک اثر هنری مانند نقاشی زده‌اند. تعداد بسیاری از آثار فرشچیان با الهام از متن کلی اشعار دیوان حافظ خلق شده‌اند و یافتن یک نقاشی که مستقیم از یک غزل یا بیت ترسیم شده باشد مشکل است. درحالی‌که هنرمند غربی نقاشی خویش را مستقیم بر پایه‌ی یک متن خاص از گوته ترسیم کرده است و این مسئله به‌وضوح در بررسی نشانه معناشناسانه‌ی بین متن و تصویر خود را نمایان می‌کند. حقیقت آن است که سبک نقاشی هر دو هنرمند نه‌تنها خصوصیات و تمایلات فردی خود را در نقاشی‌هایشان بازتاب داده‌اند، بلکه آثار آنها تبلوری است از محیط پیرامونی آنها، جهانی است که با چشمان و ضمیر ناخودآگاه خود می‌دیدند.

از دیگر سو، آثار استاد فرشچیان توفیق بیشتری در اشاعه‌ی نشانه‌های مرتبط با افکار حافظ داشته است زیرا افکار، تجربیات، جهان‌بینی و عقاید شاعر و نقاش از یک فرهنگ و یک شناخت متجلی شده است. اما هنرمندان غربی به دلیل آنچه گوته از اشعار حافظ اقتباس نموده، بیشتر حالت زمینی از افکار و احساسات غربی مآب در آثارشان متجلی است. تأثیر مستقیم حافظ از قرآن و سبک عرفانی و روحانی فرشچیان به دلیل نزدیکی فرهنگی، کاملاً در آثار هنرمند مشهود است.

شناخت تطبیقی تصویرگری آثار حافظ و گوته از نظر نشانه معناشناسی با یکدیگر مشخص نمود که ۱۰ نماد از قبیل، پیر سالک، عاشق و معشوق، گیاه و حیوان و اشیا، مکان تصویر، بهشت، البسه، سبک، تکنیک، رستگاری نهایی و نوع روایتگری، نمادهای قالب آثار بوده‌اند. این نمادها نشان از آن دارد که نقاش غربی، به میزان زیادی تحت تأثیر متن گوته و با پشتوانه‌ی فرهنگ غربی، عثمانی، هندی و در نهایت ایرانی نقاشی را کشیده است. در حالی که فرشچیان با پشتوانه‌ی افکار روحانی، عرفانی، صوفیانه و ایرانی که از حافظ سراغ دارد او را به جهان معرفی کرده است. تصویرسازی هر دو نقاش از جهانبینی، ریشه و فرهنگ زندگی آنها نشات گرفته است، که در نقاشی‌های کشیده شده توسط آنها متجلی شده است.

به‌کارگیری تصاویر با رویکرد نشانه معناشناسی در اشعار حافظ و گوته به این صورت است که هر دو هنرمند نقاش، تصوری همراستا با متن اشعار از نماد، پیر سالک، عاشق و معشوق، زلیخا و بهشت داشته‌اند. درحالی‌که فضای نقاشی در آثار هنرمند غربی محیطی زمینی و مادی با اشیا و لوازم آشنا برای تمام انسان‌ها و در نقاشی فرشچیان، دنیایی ملکوتی و فرازمینی است.

با مقایسه‌ی کاربرد بیان حالات عرفانی با استفاده از تصویر در شعر حافظ و گوته می‌توان گفت در آثار هنرمند غربی، عشق در خلوت و محیطی آرام بدون تکلف در جریان است و این معشوق است که به عاشق از بالا نظاره می‌کند و عاشق خود را در آغوش معشوق می‌بیند که این‌گونه تفسیر از دیدار عاشقانه در فرهنگ غربی رایج است. اما دیدار عاشق و معشوق فرشچیان، اگرچه در محیطی زمینی روی می‌دهد؛ اما منجر به فانی شدن عاشق در عشق معشوق در محیطی ملکوتی که در پشت زمینه دیده می‌شود دارد. از دیگر حالات عرفانی، ستایش خداوند و رستگاری است. در نظر نقاش غربی و شاعر نهایت رستگاری، یا رسیدن به معشوق است و یا در بهشت ساکن شدن، درحالی‌که در اشعار حافظ و در نقاشی فرشچیان نهایت رستگاری، رسیدن به وصال یار که همانا خداوند و معبود عالم است، برای انسان که همان پیر سالک ترسیم شده است را به ارمغان می‌آورد.

درنتیجه، می‌توان گفت در بیان آثار نقاش غربی فرانس زوار سیم و استاد فرشچیان نیمی از نمادها از نظر ظاهری هم‌راستا با هم و نیمی دیگر در تقابل با یکدیگر قرار دارند.

باتوجه به محدودیت‌های موجود، از جمله عدم امکان انتخاب دیگر تصاویر از دیوان شرقی-غربی گوته، عدم دسترسی به تصویر رنگی از آثار نقاشان غربی و به‌خصوص نقاشی فرانس زاور سیم، همچنین محدود بودن منابع در زمینه‌ی آثار گوته، نوع دیدگاه متفاوت نقاش غربی و فرشچیان از متن به جهت تفاوت فرهنگی و در آخر تفاوت زمانی بسیار زیاد بین دوران زندگی حافظ و گوته، به طبع فرانس زوار سیم و محمود فرشچیان، پیشنهاد می‌گردد از جنبه‌های دیگر، متن اشعار با تصویرهای مختلف مورد بررسی پژوهشگران قرار گیرد.

با تشکر از دکتر سروناز پریشان‌زاده که در این پژوهش، بسیار یاری رسانده‌اند.

پی‌نوشت

۱. کمتر از ۵۰۰ غزل

2. West-Eastern Divan
3. Johann Wolfgang von Goethe

۴. محمود فرشچیان

5. Franz Xaver Simm
6. Goethe's Works, illustrated by the best German artists, Vol. 1
7. Boyesen, Hjalmar Hjorth

۸. فرانس زاور سیم (ژوئن ۱۸۵۳-۱۹۱۸) نقاش و تصویرگر اتریشی- آلمانی بود. پسر خانواده‌ای نقاش از ۱۸۶۹ تا ۱۸۷۶ در آکادمی هنرهای زیبای وین زیر نظر ادوارد فون انگرث و آنسلم فویرباخ تحصیل کرد. او در سال ۱۸۷۶ یک بورس تحصیلی دو ساله برای سفر به رم دریافت کرد و تا سال ۱۸۸۱ در ایتالیا ماند. در آنجا با ماریما یر که او نیز یک نقاش بود ازدواج کرد. آنها سپس به تفلیس رفتند تا در آنجا در نقاشی‌های دیواری موزه‌ی قفقاز اجرا کنند. بعدها در مونیخ زندگی کرد و در آنجا کرسی استادی را پذیرفت. سیم عمدتاً به‌عنوان تصویرگر کار می‌کرد.

9. Algirdas Julien Greimas
10. Ferdinand de Saussure
11. Illustration

۱۲. شاهد در سبک نقاشی و نگارگری ایران بسیار رایج است، اغلب به صورت فرد یا فرادی نگارش می‌شوند که به صورت پنهانی و از گوشه‌ای به داستان می‌نگرند و آن را روایت می‌کنند.

۱۳. در آیین میترا، به فردی که هفت خط سیر سلوک را طی نماید پیر گویند.

کتابنامه

- احمدپناه، ابوتراب و میرزایی، حمید (۱۳۹۵). «***نشانه معناشناسی تفسیر اجتماعی میرزاعلی‌قلی خویی از حافظ در تصویرسازی دیوان چاپ سنگی ۱۲۶۹***»، دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان، ۹۷- ۱۱۰.
- براون، ادوارد (۱۳۳۹). «***تاریخ ادبیات ایران از سعدی تا جامی***»، ترجمه‌ی علی اصغر حکمت، جلدسوم، تهران، نشر ابن سینا.
- پریشانزاده، سروناز؛ حسینی، مریم و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۵). «***مقایسه‌ی تطبیقی نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در شعر و تصویرگری با نگاهی به غزل ما زبالاییم و بالا می‌رویم مولانا آغداشلو***»، فصلنامه‌ی کیمیای هنر، سال پنجم، شماره‌ی ۱۸، ۹۵-۱۱۰.
- حسن پور، علیرضا (۱۳۹۱). «***مرلوپونتی، فیلسوف انضمامی***»، کتاب ماه فلسفه، شماره ۵۷، ۱۳-۱۷.
- حدادی، محمد حسین (۱۳۸۵). «***تاثیر حافظ و عشق عرفانی در خلق دیوان غربی- شرقی گوته***»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۳۴، دوره ۱۱.
- رضایی نبرد، امیر (۱۳۹۶). «***جایگاه ادبیات فارسی در مجموعه آثار استاد محمود فرشچیان با تاکید بر نگاره حافظ***»، هنرهای صناعی ایران سال اول، شماره ۱، پاییز و زمستان، ۶۳-۷۶.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴). «***از کوچه‌ی رندان***»، چاپ نهم، تابستان، تهران، انتشارات سخن.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). «***تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان***»، تهران، انتشارات سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «***از نشانه شناختی ساختارگرا تا نشانه معناشناختی گفتمانی***»، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، سال ۲، شماره ۸، زمستان، ۳۳-۵۱.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). «***نشانه‌معناشناسی ادبیات***»، تهران، نشر دانشگاه تربیت مدرس.
- شعیری، حمید رضا؛ قبادی، حسینعلی و هاتفی، محمد (۱۳۸۸). «***معنا در تعامل متن و تصویر «مطالعه نشانه معناشناسی دو شعر دیداری طاهره صفارزاده»***، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ششم، شماره ۲۵، پاییز، ۳۹-۷۰.
- طوبائی، النا (۱۳۹۳). «***بررسی نقش تصویرگری مطبوعاتی و تأثیر آن در ارتقاء صنعت نشر ایران***»، فصلنامه کتاب مهر، شماره‌ی ۱۱ و ۱۲، دوره‌ی زمستان و بهار ۹۲-۹۳، ۱۳۶-۱۵۲.
- طالب‌زاده، سید حمید (۱۳۸۵). «***ادراک حسی در پدیدار شناسی مرلوپونتی***»، نشریه فلسفه، دوره ۴، شماره ۲، ۶۳-۷۲.
- عباسی، علی (۱۳۸۸). «***کنش‌های روایی بر اساس روش گرمس؛ مطالعه موردی دو اثر***»، پژوهشکده فرهنگستان هنر، شماره ۱۳، تابستان، ۱۱۵-۱۳۵.
- فدوی، سید محمد (۱۳۸۴). «***ویژگی‌های هنر تصویرسازی***»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۴، زمستان، ۸۹-۹۶.
- فروزانفر، احمد و دینوی زاده، شـــهلا (۱۳۹۷). «***بررسی تحلیل داستان قوری چینی پدر با رویکرد نشـــانه معناشناسی***»، اولین کنفرانس ملی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات، تهران، خرداد، قابل دسترس در: https://civilica.com/doc/785779/
- فرشچیان، محمود (۱۳۸۴). «***برگزیده آثار محمود فرشچیان، مجموعه کتاب‌های نگارستان ۱۳***»، تهران، نشر نگار.
- فرشچیان، محمود (۱۳۹۵). «***نقاشی‌های برگزیده محمود فرشچیان***»، تهران، انتشارات زرین و سیمین.

- فرشچیان، محمود (۱۳۹۶). «***تک‌برگ قطع بزرگ چاپی، محمود فرشچیان***»، تهران، انتشارات خانه فرهنگ و هنر گویا.
- قاینی، زهره (۱۳۹۰). «***تصویرگری کتاب‌های کودک: تاریخ، تعریف‌ها و گونه‌ها***»، تهران، موسسه فرهنگی و هنری پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۹). «***نگارگری ایرانی، ترجمه: مهناز شایسته فر***»، تابستان، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- کنعانی، ابراهیم (۱۳۸۹). «***تعامل پدیدارشناسی و نشانه-معناشناسی***»، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران، چاپ اول، مشهد، ۳۴۳-۳۶۴.
- گوته، یوهان ولفانگ فون (۱۳۲۸). «***دیوان شرقی - غربی گوته***»، ترجمه‌ی شجاع الدین شفا، آذر، تهران، سقراط و آثار جاودان.
- محجل، ندا و اصغری، محمد (۱۴۰۱). «***پدیدارشناسی زیباشناختی تن محور مرلوپونتی***»، فصلنامه علمی پژوهشی متافیزیک مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال ۱۴، شماره ۳۳، بهار و تابستان، ۷۱-۸۷. https://doi.org/10.22108/mph.2022,131136.1352
- نامور مطلق، بهمن و عیسوند، لیلا (۱۳۹۸). «***مطالعه ترامتنی قربانی کردن ابراهیم «نقاشی‌های رامبراند و فرشچیان***»، پژوهشگاه فرهنگستان هنر، دوره ۲، شماره ۲، تابستان، ۱۰۱-۱۲۰.
- نبوی، فرزانه (۱۳۹۱). «***بررسی تصویرگریهای دیوان حافظ (دوران صفوی و قاجار)***»، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمدرضا دادگر، دانشگاه هنر.
- نقاشیان، بی‌تا (۱۳۹۱). «***افول متافیزیک روح و بر آمدن هستی شناسی بدن***»، بنیادهای فلسفی عطف به بدن نزد مرلوپونتی، فصلنامه تاریخ پزشکی، سال ۱۴، شماره ۱۱، ۷۳-۹۶.
- نکوروح، حسن (۱۳۸۹). «***تأثیر غزل حافظ در دیوان شرقی - غربی گوته***»، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱، شماره ۱.
- نصر، سید حسین (۱۳۹۲). «***در جست و جوی امر قدسی گفت و گوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر***»، مترجم: سید مصطفی شهرآیینی، چاپ ششم، تهران، نشر نی.
- وکیلی، ندا و جوانی، اصغر (۱۳۹۳). «***تطبیق نشانه- معناشناسی تصاویر دوزخ در دو اثر معراج نامه شاهرخی و کمدی الهی دانته***»، فصلنامه‌ی هنر معماری و شهرسازی نظر، شماره‌ی ۲۹، سال ۱۱، ۷۱-۸۰.
- هال، جیمز (۱۳۸۹)، «***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***»، ترجمه‌ی: رقیه بهزادی، تهران، نشر فرهنگ هنر.
- هاتفی، محمد و شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۲). «***تحول پدیدارشناختی خط - نقاشی از منظر نشانه - معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر***»، مطالعات تطبیقی هنر، دوره ۳، شماره ۵، ۴۶-۳۳.
- هوارث، دیوید (۱۳۸۶). «***سوسور، ساختارگرایی و نظام‌های نمادین***»، ترجمه‌ی: نظام بهرامی کمیل، نشریه‌ی رسانه، شماره ۷۲، سال ۱۸، شماره ۴، ۱۸۷-۲۰۳.
- یوسفی، غلام حسین (۱۳۷۹). «***چشمه‌ی روشن (دیداری با شاعران)***»، چاپ نهم، تهران، انتشارات علمی.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991)***. »Quest-ce que la philosophie?«,***Paris, Minult.
- Genin, Ch. (2006). ***»Homobulla est, in L image entre sens et signification«***, Paris, Sorbonne.
- Goethe, J. W. (1885). ***»Goethe's Works, illustrated by the best German artists, Vol. 1«***, Editor: Hjalmar Hjorth Boyesen, Philadelphia: G. Barrie, Title from web site as viewed on 2008-05-08, Available at: http://oll.libertyfund.org/titles/2110

URLs:
- URL1: Wikidata, (2021). »Franz Xaver Simm«, Available at: https://www.wikidata.org/wiki/Q576298

A Comparative Study of Semantic Sign of Illustrations in Hafez Divan and Goethe's West-Eastern Divan Based on the Paintings of Mahmoud Farshchian and Franz Xaver Simm

Abstract:

Ω Shirazi Hafez, or actually Hafez from Shiraz, the well-known Iranian poet and composer of lyric poems, enjoyed such an outstanding fame that Goethe, the famous German author and poet wrote down his West-Eastern Divan (Poetical Works), following becoming familiar with the lyrics of Hafez. The West-Eastern Divan consists of twelve books that Goethe chose Iranian names that were prevalent in Iran for all of them. These names, as per the priority and latency of books in the Divan are as follows: Moghni Nameh, Hafez Nameh, Eshgh Nameh, Tafakor Nameh, Ranj Nameh, Hekmat Nameh, Teimour Nameh, Zoleikha Nameh, Saghi Nameh, Masal Nameh, Parsi Nameh and Khold Nameh.

The meanings hidden in the couplets of Hafez's lyrics as well as Goethe's West-Eastern Divan have encouraged a wide variety of artists across the world to make innovative illustrations. Illustration is a kind of illustrative writing that narrates something. Mankind is inherently an illustration making being, whether when living inside a cave and making some illustrations to overcome the environment or now taking advantage of that to communicate and explain various issues. Therefore, an illustration artist helps people get an image of the work and enjoy more when reading a piece of poetical work. As human behavior science indicates, people communicate better to images and illustrations comparing to texts and illustrators take advantage of it to make the implications and meaning of a text or a piece of poem more understandable. In some texts such as Ferdowsi's poems, such implications are more transparent and lucid while they are almost hidden in Hafez's lyrics.

Book illustration in Iran has been a lot more popular comparing to its western type, in such a way that painter Mani (216 B.C.), presented his famous book named Arzhang, bearing a variety of illustrations and inspired by the teachings of Manavi religion, as his miracle. The illustrations of that book are not available nowadays and only a part of book illustrated of Manvai ritual of the western Asia has been found that indicates the writing type of this book, but it has been surely one of the book illustration samples from the texts in pre-Islam era (Parthian era).

According to Saussure, implications and signs are a signifier and meanings are a signified. Meaning comes after implication and they are dependent to each other. Semantic sign starts with sign but it targets the meaning. Greimas, the ideologist in the field of semantics sign believes that one should pass text appearance and reach the depth, because the deep and inner structures bear semantics sign and illustrator may take advantage of such meanings in the text and creates some innovative

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 15 May 2023
Accept Date: 12 May 2024

Golsa Naghashe Chirehdast
(Corresponding author)
Master's Degree Graduate in Graphic, Soore University.
Email: Golsa.nch@gmail.com

Dr. Zahra Hosseinnezhad
Assistant Professor and Faculty Member in University of Science and Culture.
Email: Hoseinnezhad@usc.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2024.40282.1415

* This dissertation is derived from the master's thesis of the skilled artist Golsa Naqhash Chirehdast, in the field of Graphic Design with a focus on Illustration, titled "Studying Semantic Signs of Illustrations in Hafez Divan and West-Eastern Divan of Goethe (Case Study: The Illustrated Divan of Farshchian and Western Artists)."

works. That is way examining semantics sing is deemed as a curious study for discovery and analysis between texts and illustrations.

The present research is an analytical-descriptive one in quality type. Information has been gathered by library method. Information has been collected by the means of studying illustrations and written texts. The statistical population for the present research includes Goethe's painting taken from the book of Goethe's Works, 1st Vol. including 20 illustrations made in black and white by some western painters. Thirteen paintings have been painted by German-Austrian illustrator Franz Xaver. On the other hand, there are the illustrations of Mahmoud Farshchian, the famous Iranian painter that are 21 works made under inspiration of the lyrics of Hafez.

Contrary to the western illustrator that all the illustration have come directly out of the meanings of text the West-Eastern Divan of Goethe, most paintings of master Farshchina are in one sheet and inspired by a lyric or a couplet and they have not been a set inside the lyrics of a book of Hafez. Finally, upon a final study, six paintings from the two western and eastern illustrators have been taken into consideration in terms of semantics sign comparing to the poem text and they include: Saghi Nameh, Zoleikha Nameh, Parsi Nameh, Teimour Nameh, Khold Nameh and Tafakor Nameh and six paintings of Farshchian have been compared and studied according to these lyrics of Hafez.

Generally, the research results indicate that the works of master Farshchian have succeeded a lot more to propagate the signs related to the thoughts of Hafez, because the painter's thoughts, experiences, vision and beliefs have been reflected from the same culture and vision, but the western artists, like the way Goethe has been inspired by Hafez's poems, mostly reflect the material thoughts and western-type emotions in their works. The direct impression of Quran on Hafez and the spiritual and mystical style of Farshchian are clearly seen in the works of them due to cultural affinity and vicinity.

A comparative recognition of illustration in the works of Hafez and Goethe in semantics sign terms indicated that 10 symbols such as old mystic, lover and beloved, plant, animal and objects, image location, paradise, clothes, style, technique, salvation, and type of narration are prevalent forms of works. These symbols indicate that the western painter has been mostly under the influence of Goethe's text and it has painted while being backed up by a western, Ottoman, Indian and finally Iranian culture, when painting. Wile, backed up by the spiritual, mystical and Iranian thoughts that he knows of Hafez, Farshchian has introduced him to the world. The impact of living areas of both painters of their visions and cultural roots has been directly reflected in their works.

In using illustrations in approach of semantics sign in the poems of Hafez and Goethe, both painters have had in parallel imagination of the poem text and old mystic, lover and beloved, Zoleikha and the paradise. While the atmosphere of painting in the works of western artist is a material land, with objects familiar to all humans and in paintings of Farshchian the world is heavenly.

By comparing the application of expressing mystical feelings by using image in the poetry of Hafez and Goethe it can be said that in the works of western artist, love is scattered and running in a private and peaceful place and thus is the beloved who looks at the lover from above and the lover imagines sitting gently next to the beloved and cursing her and this kind of lovely meeting is prevalent in the western culture but such meeting in the works of Farshchian, happens on earth but it is led to mortality of lover in the love of beloved, in a heavenly atmosphere that is in the background.

Praising God and salvation are among other mystical aspects. The western painter and the poet, reaching the beloved or residing in the paradise is the last and final stage of salvation, while in in the poems of Hafez and in paintings of Farshchian, final destination of salvation is reaching the beloved that is actually God and the world worshiped and that is the gift waiting for human that is the very old mystic.

As a result, it can be said that in expressing the works of Franz Xaver Simm and master Farshchian, a half of such symbols are in parallel on the surface but they completely differ in the other half.

Goethe is fascinated about Hafez and Hafez is fascinated about Quran and mysticism and therefore in expressing the works of western painter and master Farshchian, each one has had physically a similar but actually different perceptions of the poems.

Taking into consideration the existing limitations such as impossibility of choosing other images of Goethe's West-Eastern Divan, lack of access to colorful images of the western painters in general and the paintings of Franz Xaver Simm, in particular, likewise limitation of sources in the field of Goethe's works, type of different points of view of the western painter and Farshchian toward the text due to cultural difference and finally much time difference between the eras of Hafez and Goethe, it is recommended to the researchers to examine the poetry texts with the illustrations in works of Franz Xaver Simm and Farshchian, in other aspects.

Key words: Semantic sign, Illustration, Hafez, Goethe, West-Eastern Divan

References:

−Abbasi, A. (2009). " ***Narrative Actions Based on Greimas's Method: Two Case Studies," PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar, No.13, Summer, pp. 115-135.*** http://pazhouheshnameh.ir/article-1-40-fa.html. (Persian).

−Ahmadpanah, A & Mirzaie, H. (2017). ***A Semiotic Study on Social Interpretations of Hafiz Poetry Presented in the Litographic Illastrations By Mirza Ali Qoli Khoie*. mth. 6(12), pp: 97-109. URL :http//:mth.aui.ac.ir/article-1-633-fa. html) .Persian.(**

−Brown ,Edward .(1960) ,***A History of Persian Literature from Saadi to Jami, translated by Ali Asghar Hokmat, Volume 3, Ibn Sina Publishing. (Persian).***

−Canby, S.R. (2010). ***Persian Painting, translated by Mahnaz Shayestehfar, Institute of Islamic Art Studies Press, Summer, Tehran. IBSN: 978-964-929-048-5. (Persian).***

−Deleuze &Guattari ,G & F ,(1991) ,***Quest-ce que la philosophie,?****Paris ,Minult.*

−Fadavi, S. M. (2005). "***Characteristics of Illustration Art,"*** Journal of Fine Arts: Architecture & Urban Planning*, No. 24, Winter, pp. 89-96.* https//:www.magiran.com/paper330916/. (Persian).

−Farshchian, M. (2005). ***Selected Works of Mahmoud Farshchian, Negarestan Collection, Vol. 13, Negar Publishing, Tehran. (Persian).***

−Farshchian, M. (2016). ***Selected Paintings of Mahmoud Farshchian, Zarrin & Simin Publishing, Tehran. IBSN: 978-964-767-944-2. (Persian).***

−Farshchian, M. (2017). ***Large-Format Print Sheet, Mahmoud Farshchian, Goya Culture and Art House Publishing, Tehran.***) Persian.(

−Forouzanfar ,A & Dinavi Zadeh ,Sh" .(2018) .***Analyzing the Story of the Ghori-ye Chini Father from a Semiotic Perspective," The first national conference on fundamental research in language and literature studies, Conference paper Tehran, June, available at:*** https://civilica.com/doc/785779/. (Persian).

−Genin, Ch, (2006), ***Homobulla est, in L image entre sens et signification, Paris, Sorbonne.***

−Goethe, Johann Wolfgang, (1885), ***Goethe's Works, illustrated by the best German artists,*** **Vol. 1, Editor: Hjalmar Hjorth Boyesen, Philadelphia: G. Barrie, Title from web site as viewed on 2008-05-08, Available at: http://oll.libertyfund.org/titles/2110**

−Goethe, Johann Wolfgang von, (2021). ***West-Eastern Divan, translated by Shojaeddin Shafa, Socrates and Eternal Works, Azar. IBSN: 978-964-671-661-2. (Persian).***

−Hadadi, M H. (2006). "***The Influence of Hafiz and Mystical Love on the Creation of Goethe's West-Eastern Divan," Contemporary World Literature Research, No. 34, Vol. 11, pp. [Page numbers missing]. https://journal.ut.ac.ir/article_18046.html?lang=en (Persian).***

−Hassanpour, A. (2012). ***Merleau-Ponty, Filosof-e Enzomami, Ketaab-e Maah-e Falsafeh, Philosophy Monthly, No. 57, pp:13-17.***https://www.magiran.com/paper/1619010.) Persian.(

−Hall, J. (2010). ***Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art, translated by Roghieh Behzadi, Farhang Honar Publishing, Tehran. IBSN: 978-964-554-562-6. (Persian).***

−Hatefi, M & Shairi, H. (2013). " ***Phenomenological Evolution of Calligraphy in a Semiotic Point of View Case study of five texts," Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar Vol. 3, No. 5.*** https://ensani.ir/fa/article/490054. (Persian).

−Howarth, D. (2007). " ***Saussure, Structuralism and Symbolic Systems," translated by Nazem Bahrami Kamal, Rasaneh Journal, No. 72, 18th Year, No. 4, pp. 187-203.*** https://qjmn.farhang.gov.ir/article_78230.html.(Persian).

−Kananian, E. (2010). "***The Interaction of Phenomenology and Semiotic-Semantics," Collection of Articles from the First National Conference on Literary Theory and Criticism in Iran, First Edition, Mashhad, pp. 343-364.*** https://naghdeketab.ir/files/site1/files/nameye_naghde1.pdf. (Persian).

−Mohajel, N & Asghari, M. (2022). " ***Merleau-Ponty's Body-Centered Aesthetic Phenomenology," Scientific Research Quarterly of Metaphysics, Faculty of Arts and Humanities, University of Isfahan, Vol. 14, No. 33, Spring and Summer, pp. 71-87. doi: 10.22108/mph.2022.131136.1352. (Persian).***

−Nabavi, F. (2012). "***Study of Illustrations in Hafiz's Divan (Safavid and Qajar Periods)," Master's Thesis, Supervisor: Mohammad Reza Dadgar, University of Art. (Persian).***

−Naghashian, B. (2013). " ***Decline of Metaphysic of Soul and Rise of the Ontology of Body; Philosophical Foundations Adverted to the Body for Merleau-Ponty," Tārīkh-i pizishkī, Vol. 4, No. 11, pp. 73-96.*** https://doi.org/10.22037/mhj.v4i11.4229. (Persian).

−Nakourouh, H. (2010). "***The Influence of Hafiz's Ghazals in Goethe's East-West Divan," Quarterly Journal of Comparative Literature, Vol. 1, No. 1.*** http://ensani.ir/fa/article/298592. (Persian).

−Namvar Motlagh, B & Isavand, L. (2019). " ***A Transtextual Study of Abraham's Sacrifice: Rembrandt and Farshchian Paintings," Academy of Art Research Institute, Vol. 2, No. 2, Summer, pp. 101-120.*** http://pazhouheshnameh.ir/article-1-26-fa.html. (Persian).

−Nasr, S. H. (2013). ***In Search of the Sacred: A Conversation Between Ramin Jahanbegloo and Seyed Hossein Nasr, translated by Seyed Mostafa Shahraeyini, Ney Publishing, 6th Edition, Tehran. IBSN: 964-312-848-2. (Persian).***

−Parishanzadeh, S & Hoseini, M. Dadvar, A. (2016). ***Comparative Study of Conceptual Metaphor Theory in Illustration***

and Poem. Faslnama-ye Kimiaye Honar, 5 (18), pp: 95-110.URL: http://kimiahonar.ir/article-1-695-fa.html. (Persian).

−Qayni, Z. (2011). ***Illustrating Children's Books: History, Definitions, and Types, Institute for Research in Children's Literature, Tehran. IBSN: 978-600-903-255-6.*** (Persian).
−Rezaei Nabard, A. (2017). " ***The Role of Persian Literature in the Works of Mahmoud Farshchian: with Emphasis on the Hafiz Image," Honar-haye Sana'ee-ye Iran, Vol. 1, No. 1, pp. 63-76. https://doi.org/10.22052/hsi.2017.111645.*** (Persian).
−Shairi, H. (2009). " ***Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning," Faslnama-ye Takhasosi Naqd-e Adabi, Vol. 2, No. 8, Winter, pp. 33-51.*** http//:lcq.modares.ac.ir/article29--2735fa.html) .Persian.(
−Shairi ,H .(2016) .***Semiotic of Literature Theories and practices of literary*****, Tarbiat Modares University Press, Tehran. ISBN: 978-600-758-926-7.** (Persian).
−Shairi, H & Qobadi, H. A, Hatefi, M. (2009). " ***Meaning in the Interaction of Text & Image Semantic & Semiotic Study of Two Concrete Poems by Tahere Safarzadeh," Literary Research Quarterly, Vol. 6, No. 25, pp. 39-70.*** http://lire.modares.ac.ir/article-41-37658-fa.html(.Persian.)
−Shairi ,H .(2006) .***Analysis of Semiotic Discourse, Samt Publishing, Tehran. ISBN: 978-964-530-109-3.*** (Persian).
−Tabaei, A. (2014). "***Examining the Role of Press Illustration and Its Impact on the Advancement of the Publishing Industry in Iran," Quarterly Book Mehr, Nos. 11 and 12, Winter and Spring 2013-2014, pp. 136-152.*** https://www.magiran.com/paper/1292316. (Persian).
−Talebzadeh, S. H. (2007). "***Sensory Perception in Merleau-Ponty's Phenomenology," The Iranian Journal of Philosophy, University of Tehran, Vol. 4, No. 2, pp. 63-72.*** https://jop.ut.ac.ir/article_28217.html?lang=fa. (Persian).
−Vakili, N & Jovani, A. (2014). " ***Sign Adaptation – semantics of hell pictures (within the images of Shahrokhi's "Miraj Nameh" (ascension letter) & the works of the Dante's "Devine Comedy")" The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, No. 29, Vol. 11, pp. 71-80.*** https://www.bagh-sj.com/article_5713.html?lang=fa. (Persian).
−Wikidata, (2021), ***Franz Xaver Simm, Available at:*** *https://www.wikidata.org/wiki/Q576298*

−Yousefi, Gh. (2000). ***The Bright Spring (Conversations with Poets)*****, Scientific Publishing, 9th Edition, Tehran. IBSN: 978-964-552-439-3.** (Persian).
−Zarrinkub, A. (1995). ***From the Alley of the Drunkards*****, Sokhan Publishing, 9th Edition, Summer, Tehran. ISBN**978- : 964-372-876-2. (Persian).