Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Re-reading of Mystical and Symbolic Concepts in the Painting "Badehnoshi" (Wine-Drinking) by Reza Abbasi: Based on Analysis with a Peircean Semiotic Approach

Maryam Aziminezhad [*1], **Shima Keshtkar** [2]

[*1] (Corresponding author) Department of Handicrafts, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran. maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir
[2] Department of Islamic Art. Faculty of Art. University of Birjand. Birjand, Iran. shima.keshtkaar@birjand.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 61
Volume 23
Page 83 to 107

Submission Date: 2025/11/07
Review Date: 2026/02/26
Acceptance Date: 2026/05/16
Publication Date: 2026/03/21

Keywords

Painting of "Badehnoshi" (Wine-Drinking),
Reza Abbasi,
Mystical Concepts,
Semiotics,
Safavid Period.

Cite this article

Aziminezhad,M and Keshtkar,S . (2026). Re-reading of Mystical and Symbolic Concepts in the Painting "Badehnoshi" (Wine-Drinking) by Reza Abbasi: Based on Analysis with a Peircean Semiotic Approach. *Islamic Art Studies*, *23*(61), 83-107.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.558438.2438

ABSTRACT

Reza Abbasi, one of the most prominent Persian painters of the Safavid period, holds a distinguished place in the history of Persian painting by combining the tradition of Behzad's realism with attention to the emotional and intellectual dimensions of humanity. In the painting "Badehnoshi" from the illustrated version of Hafez's Divan, a profound manifestation of the connection between Persian painting and Islamic mysticism is observed; a connection that has gained particular importance in some historical periods, especially in the art of book illumination. This research aims to examine the degree of Reza Abbasi's fidelity to the mystical concepts of Hafez's poetry and the methods of conveying these concepts in the visual structure of the work. The study is organized with a descriptive-analytical approach within the framework of Peirce's triadic semiotics (Icon, Index, and Symbol), and the painting itself has been considered as the main community and tool of analysis. In this process, the visual signs present in the painting were extracted and analyzed based on their semiotic function and mystical implications to reveal how key mystical concepts of Hafez, including divine love, separation, spiritual journey, liberation, and unity, are represented in the pictorial form. The findings indicate that Abbasi, through the conscious selection of visual elements, the precise use of composition, and the integration of symbols and colors, has been able to artistically and perceptibly translate Hafez's mystical worldview into the language of image for the audience. This demonstrates that the painting "Badehnoshi" is not only a pictorial reflection of Hafez's poetry but also a visual interpretation of his mystical experience.

Research Objectives:

1. This research examines Reza Abbasi's fidelity to the mystical concepts of Hafez's poetry in the painting "Badehnoshi" and the methods of conveying these concepts in the visual structure of the work.
2. This research attempts to clarify the relationship between mystical poetry, painting, and semiotics, and to examine how mystical meanings are reflected in Persian visual art.

Research Questions:

1. What is the degree of Reza Abbasi's adherence to the mystical concepts of Hafez's poetry?
2. What signs and symbols are used in this painting to convey mystical concepts?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

One of the prominent characteristics of Reza Abbasi's works is the emphasis on the strong presence of human beings and their central role in the creation of artistic works. He had correctly understood that art, in the final analysis, is a reflection of human experiences, thoughts, and emotions. The human being, as the main subject of artistic works, gives them depth and realism and establishes a deeper connection between the artwork and the audience. By introducing a wide range of human characters into his works—from powerful rulers to ordinary and simple people and everyday life—Reza Abbasi actualized this profound understanding of the role of the human being in art. With remarkable precision and subtlety, he depicted the inner states and thoughts of his characters, allowing the audience to penetrate their inner world and empathize with them. This human-centered approach in Reza Abbasi's works has not only enriched their artistic quality but has also given them a documentary and realistic aspect. In other words, his works are not only admirable as artworks but can also be viewed as historical and social documents that provide an accurate and vivid picture of people's lives during the Safavid era. The symbolic and referential language of mysticism has a deep connection with the language of image in Persian painting. In other words, painting can be considered a kind of visual expression for literary concepts, in which literary concepts are depicted through line and color. The painting "Badehnoshi" by Reza Abbasi is one of the illustrated images of the manuscript of Hafez Shirazi's Divan, which is preserved in the National Museum of Iran. This painting, due to the skillful integration of visual elements and the mystical themes of Hafez's poetry, is a multi-layered and contemplative work, and this very feature distinguishes it from other works by this prominent artist. Semiotics is one of the most important tools that explains how the two arts discussed in this article relate to each other. Among the tasks of semiotics is the examination of signs and signifying phenomena in the different realms of literature and painting. Charles Sanders Peirce believed that a sign is something that stands for something else, which is called the object of that sign. Peirce's semiotics is based on interpretation. He considers interpretation to be the effect of signification of the sign. The first significant effect of signification is the sign of that feeling that it creates in the audience. This is called the emotional interpretant, which is sometimes the consequence of the signification of the sign (Peirce, 2002: 52). Semiotics, as a science in the realm of sign and meaning, examines various types of signs, the factors present in the process of production, exchange, and interpretation, as well as the rules governing signs. A sign is a tangible and observable phenomenon that, due to its relationship with an absent phenomenon, substitutes for it and signifies it, and it must necessarily have a material manifestation so that it can be received by one of the human

senses (Alizadeh and Hosseini, 2017: 82). Peirce considered the sign as the main tool of the process of thought and dialogue. Through dialogue or the process of personal thought, this process continues, and although it may end at some point, it can potentially continue indefinitely. For Peirce, the sign must be understood in light of the communicative process between the sign, the signified, and its interpreter (Vali-e-ahdi and Soheili, 2017: 5). Persian painting, as a visual art, has always been formed in close connection with literature, especially mystical poetry. Among these, Reza Abbasi, one of the most prominent painters of the Isfahan school, has attempted to translate the mystical concepts found in Hafez's poems into the language of images by utilizing visual elements and pictorial signs. Through innovation in design and the selection of new subjects, Reza Abbasi brought about a transformation in Persian painting. He continued the tradition of realism of Kamal al-Din Behzad and Mohammadi and endeavored to depict human movements and stillness; however, he never resorted to naturalistic techniques such as relief rendering and perspective (Nazeri et al., 2018: 63). This research has been conducted with two main objectives: first, to examine the degree of Reza Abbasi's fidelity to the mystical concepts of Hafez's poetry in the painting "Badehnoshi"; and second, to analyze the methods that this painter has employed to convey mystical concepts in the visual structure of the work. To achieve these objectives, Peirce's semiotic theory has been used as the analytical framework. In this regard, the present research attempts to answer two questions: To what extent has Reza Abbasi adhered to the mystical themes of Hafez's poetry, and how has he represented these concepts in his work? What signs and symbols have been used in this painting, and how can the methods of their application be analyzed in conveying mystical concepts? By answering these questions, the research attempts to achieve a more precise understanding of the relationship between mystical poetry, painting, and semiotics, and to refine the way mystical meanings are reflected in Persian visual art. Every text, regardless of whether it is in written, visual, auditory, or combined form, is in fact a sign system. In the realm of art, literature and painting, as two important signifying systems, communicate with the audience through signs. Conducting precise and comprehensive analyses based on semiotic theory, especially in the field of visual signs in the art of painting and with a semantic and philosophical approach, can be an effective step towards establishing a deeper connection between the art of painting and mystical literature. This approach allows the audience to understand the concepts embedded in artistic and literary works better and more precisely, and to partially share in the mystical experiences of the artist.

Conclusion

In the present research, focusing on the painting "Badehnoshi" by Reza Abbasi and utilizing the framework of Peircean semiotics, the manner of representing the mystical concepts of Hafez's poetry through visual elements has been analyzed. The findings of the research indicate that Reza Abbasi, not only formally and aesthetically but also at a deeper level, remained committed to the fundamental concepts of Islamic mysticism in Hafez's poetry. Through the intelligent selection and arrangement of symbols, indices, and icons, he succeeded in translating the language of poetry into the language of image. The analysis of signs in this painting suggests that Reza Abbasi, with a profound understanding of the mystical worldview, reflected themes such as liberation from the constraints of appearances, amorous spiritual journey, ecstatic mysticism, sincerity, and guilelessness in the form of visual elements such as colors (gold, white, green, etc.), wine, the daf (frame drum), composition, facial expressions, and the relationships among the figures in a multi-layered and complex manner. This visual representation not only enhanced the poetic quality of the work but also succeeded in transforming the realm of mystical experience into an observable and interpretable experience for the audience. At the same time, the application of Peircean semiotic theory as an analytical framework provided a novel and precise method for classifying and analyzing visual signs and made possible the systematic examination of the mode of semantic signification in this artwork. This approach established a systematic connection between mystical literature, painting, and semiotics, and presented a generalizable model for analyzing other Persian paintings with mystical themes. Finally, this research emphasizes the importance of analyzing semantic layers in Persian painting based on semiotic and philosophical interpretations, and demonstrates that painting can function as a visual language for expressing the most complex mystical experiences; a language that Reza Abbasi mastered well and employed in service of the sublime concepts of Hafez's poetry.

References

Adams, L. (2012). *Ravesh-shenasi-ye Honar* (A. Masoumi, Trans.). Nazar Publications. (Original work published 1996). [in Persian]

Alizadeh, S., & Hosseini, J. (2017). Neshaneh-shenasi-ye noghush-e kohan-e memari-ye Gilan dar motabeghat ba naghsh-mayeh-haye barkhi honarha-ye dast-baft-e mantagheh, ba ta'kid bar didgah-e Pierce. *Journal of Islamic Art Studies, 13*(26), 75–104. [in Persian]

Babaei, M. F. (2013). Erfan dar Iran va jaygah-e erfan va tasavvof va ta'lim va tarvij-e an dar Iran-e mo'aser. *Andisheh-ye Dini, 13*(1), 47–68. [in Persian]

Binyon, L., Wilkinson, L., & Gray, B. (2004). *Seyr-e tarikhi-ye naqqashi-ye Iran* (M. Iranmanesh, Trans.). Amir Kabir Publications. (Original work published 1933). [in Persian]

Chandler, D. (2008). *Mabani-ye neshaneh-shenasi* (M. Parsa, Trans.). Soreh-ye Mehr Publications. (Original work published 2002). [in Persian]

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). *Farhang-e Namadha* (S. Fazaeli, Trans.). Jeyhoun Publications. (Original work published 1969). [in Persian]

Cooper, J. C. (2000). *Farhang-e Mosavvar-e Namadha-ye Sonati* (M. Karbasian, Trans.). Farshad Publications. (Original work published 1978). [in Persian]

Corbin, H. (2011). *Vaghe'engarayi-ye Rangha va Elm-e Mizan* (A. Rahmati, Trans.). Sophia Publications. (Original work published 1971). [in Persian]

Danesh, K., & Khazaei, M. (2020). Namad-shenasi-ye rang-e sabz dar farhang va honar-e Irani-Eslami. *Peykareh, 9*(19), 18–29. [in Persian]

Doubocour, M. (2015). *Ramzha-ye Zende-ye Jan* (J. Sattari, Trans.). Markaz Publications. (Original work published 1998). [in Persian]

Eshaqi, M. (2023). Sharab-e ghorur va badeh-ye hozur dar Divan-e Hafez. *Journal of Lyrical Language and Literature Studies, 13*(46), 31–48. [in Persian]

Espahich, M., Fahimi Far, A. A., & Khodarahmi, M. F. (2025). Ma'naviyat-e erfan-e Eslami dar honar-e khoshnevisi ba ta'kid bar katieh-ha-ye Masjed-e Jame'-e Esfahan. *Journal of Islamic Art Studies, 32*(60), 29–45. [in Persian]

Fanaei Ashkevari, M. (2013). Erfan dar Iran va jaygah-e erfan va tasavvof va ta'lim va tarvij-e an dar Iran-e mo'aser. *Andisheh-ye Dini, 13*(1), 47–68. [in Persian]

Hayat, A., Sarfi, M. R., & Sharifpour, E. (2025). Erfan va negargari: Ta'sir-e adab va andisheh-ha-ye erfan-e Eslami-ye hokama-ye Safavi dar mafahim-e negargari-ye Maktab-e Tabriz-e Dovvom. *Journal of Islamic Art Studies, 21*(56), 149–170. [in Persian]

Hosseini-Rad, A. (2005). *Shahkariha-ye Negargari-ye Iran*. Tehran Museum of Contemporary Art. [in Persian]

Iten, J. (1986). *Ketab-e Rang* (M. H. Halimi, Trans.). Ministry of Islamic Culture and Guidance Publications. (Original work published 1961). [in Persian]

Khatami, M. (2011). *Pish-daramad-e Falsafeh-i baraye Honar*. Farhangistan-e Honar. [in Persian]

Khosh Nazar, R., & Rajabi, M. A. (2009). Nur va rang dar negargari-ye Irani va memari-ye Eslami. *Ketab-e Mah-e Honar, 127*, 70–77. [in Persian]

Canby, S. (2008). *Naqqashi-ye Irani* (M. Hosseini, Trans.). University of Art Publications. (Original work published 1993). [in Persian]

Luscher, M. (2002). *Ravanshenasi va Rangha* (M. Ravanipour, Trans.). Farhangistan-e Yadvareh Publications. (Original work published 1948). [in Persian]

Madadpour, M. (2011). *Hekmat-e Onsi va Ziba'i-shenasi-ye Erfani-ye Honar-e Eslami*. Soreh-ye Mehr Publications. [in Persian]

Makaryk, I. R. (2014). *Danesh-nameh-ye Nazariyeh-ha-ye Adabi-ye Mo'aser* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. (Original work published 1993). [in Persian]

Memarzadeh, M. (2009). Naqqashi-ye asr-e Safavi (Maktab-e Tabriz va Esfahan). *Jelveh-ye Honar, 1*(2), 39–46. [in Persian]

Mohseni Nia, N., & Amirifar, A. (2012). Ramz-shenasi-ye ostoureh-ye rangha va adad dar dastan-e Rostam va Esfandiar. *Iranian Studies, 11*(22), 57–82. [in Persian]

Moghaddam Ashrafi, M. (1988). *Hamgami-ye Naqqashi ba Adabiyat dar Iran: az Sade-ye Sheshom ta Yazdahom-e Hejri-ye Qamari* (R. Pakbaz, Trans.). Negah Publications. (Original work published 1988). [in Persian]

Nazeri, A., Hosseini, M., & Razmkhah, H. (2018). Tahlil-e mazmun-e asheghane-ye chand negareh az Reza Abbasi ba ta'kid bar asar-e "Banu-ye Khiyal-pardaz" bar mabna-ye ara-ye Sadr al-Mote'allehin. *Journal of Islamic Art Studies, 14*(29), 59–89. [in Persian]

Nasr, S. H. (2007). *Se Hakim-e Mosalman*. Sherkat-e Sahami-ye Ketabha-ye Jibi Publications. (Original work published 1964). [in Persian]

Pakbaz, R. (2004). *Naqqashi-ye Iran az Dirbaz ta Emrouz*. Zarrin va Simin Publications. [in Persian]

Peirce, C. S. (2002). *Manteq be Masab-e Neshaneh-shenasi: Nazariyeh-ye Neshaneh-ha* (F. Sajjoudi, Trans.). Ziba-shenakht Publications. (Original work published 1903). [in Persian]

Razannezhad, M. R., Ghanipour Malekshah, A., Mohseni, M., & Rohani, M. (2020). Moghayeseh-ye karbord-e rang dar adabiyat va anasor-e basari-ye negargari dar do

athar-e manzum-e Khosrow va Shirin va Leyli va Majnun. *Journal of Islamic Art Studies, 16*(37), 123–146. [in Persian]

Sarfi, M. R. (2003). Daramadi bar namad-pardazi dar adabiyat. *Farhang, 5*(46–47), 159–177. [in Persian]

Sharifzadeh, S. A. (1996). *Tarikh-e Negargari dar Iran*. Howzeh-ye Honari Publications. [in Persian]

Vaghe'eh Dashti, S. M. (2014). Naqd-e she'r-e Rahi Mo'ayyeri az manzar-e ravanshenasi-ye Luscher. *Journal of Literary Criticism and Stylistics Research, 5*(17), 193–216. [in Persian]

Vahedizadeh, F. (2022). Motale'eh-ye namad-e rang dar negareh-ha-ye doran-e Eslami (Motale'eh-ye moredi: yek negareh az Zafarnameh-ye Timuri mansub be Kamal al-Din Behzad). *Jostarnameh-ye Farhang va Honar-e Eslami, 1*(1), 51–59. [in Persian]

Vahid Dastjerdi, S. M. (2014). Naqd-e she'r-e Rahi Mo'ayyeri az manzar-e ravanshenasi-ye Luscher. *Journal of Literary Criticism and Stylistics Research, 5*(17), 193–216. [in Persian]

Valiahdi, M. S., & Soheili, J. (2017). Barrasi-ye raveand-e namad-garayi-ye anasor-e memari dar negareh-ye "Khosrow dar hal-e gush kardan be musiqi-ye Barbad" az manzar-e neshaneh-shenasi-ye Peirce. *Journal of Islamic Art Studies, 13*(26), 1–24. [in Persian]

https://www.isna.ir/amp/ilam-13725/ (2025, 01, 10 18:00)

https://ganjoor.net/hafez/ghazal/sh20 (2024, 08, 17 10:00)

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بازخوانی مفاهیم عرفانی و نمادین در نگارۀ باده‌نوشی، اثر رضا عباسی: بر مبنای تجزیه و تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس

مریم عظیمی‌نژاد [1*]، شیما کشت کار [2]

[1*] (نویسنده مسئول)، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، Maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir
[2] دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی. دانشگاه بیرجند. Shima.keshtkar@birjand.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۱
دوره ۲۳
صفحه ۸۳ الی ۱۰۷

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۱۷
تاریخ داوری: ۱۴۰۴/۱۲/۰۸
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

کلمات کلیدی
نگاره باده‌نوشی،
رضا عباسی،
مفاهیم عرفانی،
نشانه‌شناسی،
دوره صفوی.

ارجاع به این مقاله
عظیمی نژاد،مریم و کشتکار،شیما . (۱۴۰۵). بازخوانی مفاهیم عرفانی و نمادین در نگاره باده‌نوشی، اثر رضا عباسی: بر مبنای تجزیه و تحلیل با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس. *مطالعات هنر اسلامی*, ۲۳(۶۱), ۸۳-۱۰۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/
dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.558438.2438

چکیده

رضا عباسی، از برجسته‌ترین نگارگران ایرانی دوره صفوی، با تلفیق سنت واقع‌گرایی بهزاد و توجه به ابعاد عاطفی و اندیشگانی انسان، جایگاهی ممتاز در تاریخ نگارگری ایران دارد. در نگاره «باده‌نوشی» از نسخه مصور دیوان حافظ، جلوه‌ای عمیق از پیوند میان نگارگری ایرانی و عرفان اسلامی دیده می‌شود؛ پیوندی که در برخی دوره‌های تاریخی، به‌ویژه در هنر کتاب‌آرایی، اهمیتی ویژه یافته است. این پژوهش با هدف بررسی میزان وفاداری رضا عباسی به مفاهیم عرفانی شعر حافظ و شیوه‌های انتقال این مفاهیم در ساختار بصری اثر انجام شده است. مطالعه با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و در چارچوب نشانه‌شناسی سه‌گانه پیرس (شمایل، نمایه و نماد) سامان یافته و خود نگاره به‌عنوان جامعه و ابزار اصلی تحلیل مورد توجه قرار گرفته است. در این فرایند، نشانه‌های بصری موجود در نگاره استخراج و بر اساس کارکرد نشانه‌ای و دلالت‌های عرفانی آن‌ها تحلیل شدند تا نحوه بازنمایی مفاهیم کلیدی عرفان حافظ از جمله عشق الهی، هجران، سلوک، رهایی و وحدت در قالب تصویر آشکار گردد. یافته‌ها نشان می‌دهد که عباسی با گزینش آگاهانه عناصر بصری، استفاده دقیق از ترکیب‌بندی، و تلفیق نمادها و رنگ‌ها، توانسته است جهان‌بینی عرفانی حافظ را به‌گونه‌ای هنرمندانه و قابل ادراک برای مخاطب به زبان تصویر ترجمه کند. این امر بیانگر آن است که نگاره «باده‌نوشی» نه‌تنها بازتابی تصویری از شعر حافظ، بلکه تفسیری بصری از تجربه عرفانی اوست.

اهداف پژوهش:

۱. این پژوهش به بررسی وفاداری رضا عباسی به مفاهیم عرفانی شعر حافظ در نگارۀ باده‌نوشی و روش‌های انتقال این مفاهیم در ساختار بصری اثر می‌پردازد.
۲. این پژوهش تلاش می‌کند رابطۀ میان شعر عرفانی، نگارگری و نشانه‌شناسی را روشن‌تر کند و نحوۀ بازتاب معانی عرفانی در هنر تصویری ایرانی را بررسی نماید.

سوالات پژوهش:

۱. میزان پایبندی رضا عباسی به مفاهیم عرفانی شعر حافظ چگونه است؟
۲. چه نشانه‌ها و نمادهایی در این نگاره برای انتقال مفاهیم عرفانی به‌کار رفته‌اند؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

یکی از ویژگی‌های بارز آثار رضا عباسی، تأکید بر حضور پررنگ انسان و نقش محوری آن در خلق آثار هنری است. وی به درستی درک کرده بود که هنر در نهایت، بازتابی از تجربه‌های انسانی، اندیشه‌ها، و احساسات است. انسان به عنوان سوژه اصلی آثار هنری، به آن‌ها عمق و واقع‌گرایی می‌بخشد و ارتباط عمیق‌تری میان اثر هنری و مخاطب برقرار می‌کند. رضا عباسی با وارد کردن طیف گسترده‌ای از شخصیت‌های انسانی به آثار خود، از حاکمان قدرتمند تا افراد عادی و ساده و زندگی روزمره، به این درک عمیق از نقش انسان در هنر جامۀ عمل پوشاند. وی با دقت و ظرافتی مثال‌زدنی، به تصویر کشیدن حالات درونی و اندیشه شخصیت‌های خود پرداخته و به مخاطب این امکان را می‌دهد تا به دنیای درونی آن‌ها نفوذ کرده و با آن‌ها همزاد پنداری کند. این رویکرد انسان‌محور در آثار رضا عباسی، نه تنها به غنای هنری آن‌ها افزوده، بلکه به آن‌ها جنبه‌ای مستند و واقع‌گرایانه نیز بخشیده است. به عبارت دیگر، آثار وی نه تنها به عنوان یک اثر هنری قابل تحسین هستند، بلکه به عنوان یک سند تاریخی و اجتماعی نیز می‌توان به آن‌ها نگریست که تصویری دقیق و زنده از زندگی مردم در عصر صفوی ارائه می‌دهند. زبان اشاره و نمادینِ عرفان با زبان تصویر در نگارگری پیوند عمیقی دارد. به عبارت دیگر، نگارگری را می‌توان به عنوان نوعی بیان تجسمی برای مفاهیم ادبی دانست که در آن مفاهیم ادبی از طریق خط و رنگ به تصویر کشیده می‌شوند. نگارۀ "باده نوشی" اثر رضا عباسی، یکی از تصاویر مصور نسخه خطی دیوان حافظ شیرازی است که در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. این نگاره به دلیل تلفیق ماهرانه عناصر بصری و مضامین عرفانیِ شعر حافظ، اثری چندلایه و قابل تأمل است و همین ویژگی این اثر را از دیگر آثار این هنرمند برجسته متمایز کرده است. نشانه‌شناسی از مهمترین ابزارهایی است که چگونگی ارتباط دو هنر بحث شده در این مقاله را تبیین می‌کند. ازجمله وظایف علم نشانه‌شناسی، بررسی نشانه‌ها و پدیده‌های دلالتگر در عرصه‌های متفاوت ادبیات و نگارگری است. چارلز سندرس پیرس، معتقد است نشانه چیزی است که به‌جای چیز دیگری می‌نشیند که اصطلاحاً موضوعِ (ابژه) آن نشانه نامیده می‌شود. نشانه‌شناسی پیرس مبتنی بر تأویل یا تفسیراست. وی تفسیر را تأثیر دلالتگری نشانه می‌داند. نخستین تأثیر مهم دلالتگری، نشانه آن احساسی است که در مخاطب می‌آفرینند. این اصطلاحاً تأویل عاطفی، گاه پیامد دلالتگری نشانه است (پیرس،۱۳۸۱: ۵۲). علم نشانه‌شناسی علمی در قلمرو نشانه و معنا به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آن‌ها، و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد. نشانه، پدیده‌ای ملموس و قابل مشاهده است که به واسطه رابطه‌ای با یک پدیده غایب دارد، جانشین آن می‌شود و بر آن دلالت می‌کند و ضرورتاً باید نمود مادی داشته باشد تا بتواند به وسیله یکی از حواس انسان دریافت شود (علیزاده و حسینی، ۱۳۹۶: ۸۲). پیرس نشانه را ابزار اصلی فرآیند تفکر و گفتگو می‌دانست. از طریق گفتگو یا فرآیند تفکر شخصی این فرآیند ادامه می‌یابد، گرچه در موقعی به پایان می‌رسد، اما بالقوه می‌تواند الی غیرالنهایه ادامه داشته باشد. نشانه نزد پیرس باید در پرتو فرآیند ارتباطی میان نشانه، مدلول و تفسیر کننده‌ی آن درک شود (ولیعهدی و سهیلی، ۱۳۹۶: ۵). نگارگری ایرانی به عنوان هنری تصویری، همواره در ارتباط تنگاتنگ با ادبیات، به‌ویژه شعر عرفانی، شکل گرفته است. در این میان، رضا عباسی، از برجسته‌ترین نگارگران مکتب اصفهان، با بهره‌گیری از عناصر بصری و

نشانه‌های تصویری، تلاش کرده است تا مفاهیم عرفانی موجود در اشعار حافظ را به زبان تصویر ترجمه کند. رضا عباسی با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوع‌های جدید، باعث تحولی در نگارگری ایرانی شد. او سنت واقعگرایی کمال‌الدین بهزاد و محمدی را ادامه داد و می‌کوشید حرکات و سکنات آدمها را به تصویر بکشد؛ با اینحال، هیچگاه به شگردهای طبیعت‌گرایی چون برجسته‌نمایی و پرسپکتیو متوسل نمی‌شد (ناظری و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۳).

این پژوهش با دو هدف اصلی انجام شده است: نخست، بررسی میزان وفاداری رضا عباسی به مفاهیم عرفانی شعر حافظ در نگارهٔ "باده‌نوشی"؛ و دوم، تحلیل روش‌هایی که این نگارگر برای انتقال مفاهیم عرفانی در ساختار بصری اثر به‌کار گرفته است. برای دستیابی به این اهداف، از نظریه نشانه‌شناسی پیرس به عنوان چارچوب تحلیلی استفاده شده است. در این راستا، پژوهش حاضر می‌کوشد به دو پرسش پاسخ دهد: رضا عباسی تا چه میزان به مضامین عرفانی شعر حافظ پایبند بوده است و چگونه این مفاهیم را در اثر خود بازنمایی کرده است؟ چه نشانه‌ها و نمادهایی در این نگاره به کار رفته‌اند و چگونه می‌توان روش‌های به‌کارگیری آن‌ها را در انتقال مفاهیم عرفانی تحلیل کرد؟ با پاسخ به این پرسش‌ها، پژوهش سعی شده تا به شناخت دقیق‌تری از رابطه میان شعر عرفانی، نگارگری و نشانه‌شناسی دست یافت و نحوهٔ بازتاب معانی عرفانی در هنر تصویری ایرانی تدقیق شود. هر متنی، صرف‌نظر از اینکه به شکل نوشتاری، تصویری، صوتی یا ترکیبی از آن‌ها باشد؛ در واقع یک نظام نشانه‌ای است. در حوزه هنر نیز، ادبیات و نگارگری به عنوان دو نظام دلالت‌گر مهم، از طریق نشانه‌ها با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. انجام تحلیل‌های دقیق و جامع بر اساس نظریه نشانه‌شناسی، به ویژه در حوزه نشانه‌های بصری هنر نگارگری و با رویکردی معناشناختی و حکمی، می‌تواند گامی مؤثر در جهت ایجاد پیوند عمیق‌تر میان هنر نگارگری و ادبیات عرفانی باشد. این رویکرد، امکان درک بهتر و دقیق‌تر مفاهیم نهفته در آثار هنری و ادبی را برای مخاطب فراهم می‌آورد و اجازه می‌دهد که تا حدودی در تجربیات عرفانی هنرمند شریک شویم.

پیشینه پژوهش

بررسی منابع موجود نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی که به‌طور مستقیم به تحلیل نشانه‌شناختی نگارهٔ «باده‌نوشی» از نسخه مصور دیوان حافظ در پیوند با شعر حافظ پرداخته باشد، انجام نشده است؛ با این حال، مجموعه‌ای از تحقیقات همسو در حوزه ارتباط ادبیات فارسی، نگارگری ایرانی و نشانه‌شناسی بصری صورت گرفته که از منظر مبانی نظری با موضوع حاضر مرتبط‌اند. مهدیس مهاجری (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل نشانه‌شناختی عرفان در نگارهٔ اسکندر و زاهد اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس دیدگاه چارلز پیرس» با بهره‌گیری از مدل سه‌گانه پیرس، به شناسایی و تحلیل نشانه‌های موجود در اثر بهزاد پرداخته و از این منظر یکی از نمونه‌های معدود پژوهش‌های مبتنی بر یک چارچوب نشانه‌شناختی منسجم محسوب می‌شود. با این حال، تمرکز اصلی پژوهش مهاجری صرفاً بر لایه‌های عرفانی در سطح تصویر است و رابطه میان نشانه‌های بصری و متن ادبی متناظر در حوزه تحلیل او قرار نمی‌گیرد. در مقابل، پژوهش حاضر علاوه بر

واکاوی مفاهیم عرفانی، به برهم‌کنش نشانه‌های تصویریِ نگاره با اشعار حافظ نیز می‌پردازد و از این حیث، به مطالعه‌ای بینارشته‌ای بدل می‌شود که پیوند نظام نشانه‌ای تصویر و متن را هم‌زمان بررسی می‌کند.

از سوی دیگر، پژوهش علیرضا شادآرام (۱۴۰۰) با عنوان «چیستی و چرایی تأثیر ادبیات عرفانی بر نگارگری ایرانی (با رویکرد نشانه‌شناسی)» نشان می‌دهد که عناصر بصری شاخص در نگارگری—از جمله پرسپکتیو، رنگ، نور، چهره‌پردازی و صور خیال—در بسیاری موارد حامل مفاهیم عرفانی‌اند. با وجود این، مطالعه شادآرام بیشتر به توصیف کلی نشانه‌ها می‌پردازد. علاوه بر این، پژوهش او به تحلیل یک نگاره مشخص یا یک متن ادبیِ هم‌زمان با تصویر نمی‌پردازد؛ در حالی‌که مطالعه حاضر این خلأ را با انتخاب یک نگاره واحد و متن ادبی متناظر با آن برطرف می‌سازد.

برآیند نقد روش‌شناختی این مطالعات نشان می‌دهد که هرچند پژوهش‌های پیشین به پیوند ادبیات عرفانی و نگارگری اشاره کرده‌اند، اما عمدتاً فاقد تحلیلی نظام‌مند بر اساس یک چارچوب نشانه‌شناسی مشخص مانند مدل سه‌گانۀ پیرس بوده‌اند یا آن را تنها در سطح تصویر به کار بسته‌اند. از این رو، ضرورت و تمایز پژوهش حاضر در آن است که با تکیه بر مدل پیرسی و با تمرکز هم‌زمان بر متن (شعر حافظ) و تصویر (نگارۀ باده‌نوشی)، سازوکارهای دلالت عرفانی را در سطوح بصری و ادبی واکاوی می‌کند و بدین‌گونه، چشم‌اندازی دقیق‌تر از تعامل معنا در نگارگری ایرانی ارائه می‌دهد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادین است که به شیوه توصیفی-تحلیلی با رویکرد کیفی انجام شده است. چارچوب نظری آن بر مبنای نظریه نشانه‌شناسی سه‌گانه چارلز سندرز پیرس (شامل نماد، نمایه و شمایل) بنا شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعات اسنادی گردآوری شده‌اند، شامل متون تخصصی در زمینه نگارگری، عرفان اسلامی، شعر حافظ، و نظریه‌های نشانه‌شناسی کلاسیک و مدرن. ابتدا نگارۀ «باده‌نوشی» به صورت بصری تحلیل و عناصر کلیدی آن (چهره‌ها، رنگ‌ها، ترکیب‌بندی، اشیاء، حرکات و...) استخراج گردید. سپس این عناصر بر اساس دسته‌بندی پیرس تفکیک و طبقه‌بندی شدند. برای تقویت تحلیل، تطبیق نشانه‌های بصری با مفاهیم زبانی موجود در اشعار حافظ انجام شد و رابطۀ میان نشانه‌های تصویری و معنای عرفانی بررسی شد. همچنین برای افزایش اعتبار تحلیل، از ابزار تحلیل تطبیقی بهره گرفته شده تا پیوند ساختارهای دلالتی در متن (شعر) و تصویر (نگاره) به صورت عمقی‌تر مورد بررسی قرار گیرد.

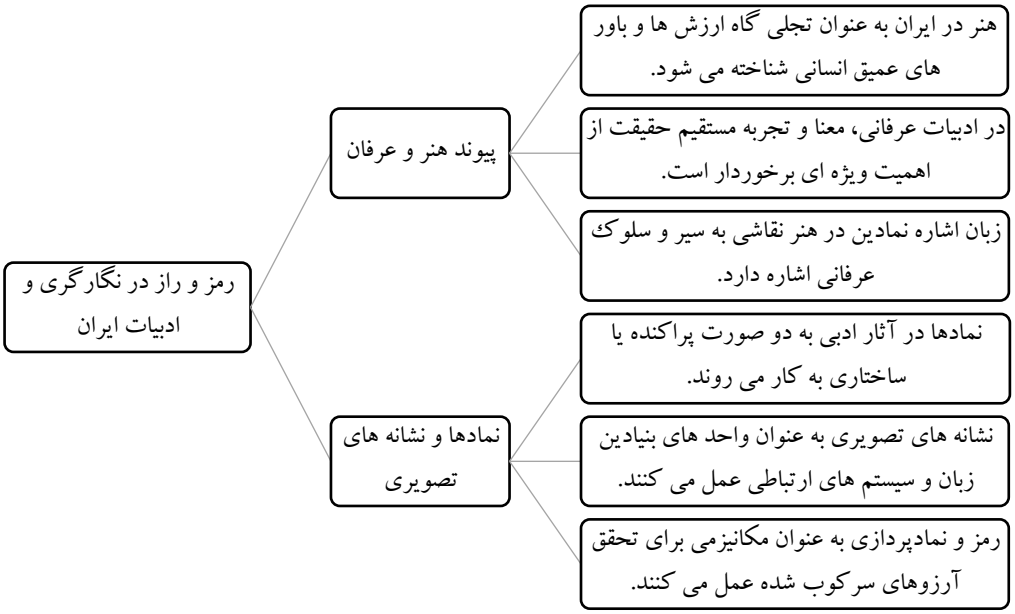
رمز و راز در نگارگری و ادبیات ایران

نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته می‌شود، نمادها یا به صورت تصاویر پراکنده در درون اثر حضور دارند، مثل آنچه در بسیاری از غزلیات حافظ و مولانا مشهود است و یا کل اثر ساختار نمادین دارد، مثل منطق‌الطیر و حکایت سلامان و آبسال در هفت اورنگ(صرفی،۱۵:۱۳۸۲). نمادپردازی و رمزپردازی را می‌توان به عنوان مکانیزمی در نظر گرفت که امکان تحقق مجازی آرزوهایی را که در واقعیت به دلایل مختلف امکان‌پذیر نیست، فراهم می‌آورد. از این طریق، فرد می‌تواند به نوعی رضایت خاطر دست یابد. در واقع، رمز و نمادپردازی نوعی مکانیسم دفاعی روان‌شناختی

است که از آن برای فرار از واقعیت و خلق دنیایی خیالی استفاده می‌شود. در این دنیای خیالی، آرزوها و خواسته‌های سرکوب‌شده فرد، به کمک نمادهایی که تعبیر و تفسیر شده‌اند، تحقق می‌یابند. از منظر عرفان، انسان به عنوان یک رمزگشا، جهان را مملو از رموز و اسرار می‌بیند. عارف که خود نیز به شیوه‌ای رمزآمیز می‌زیست و می‌اندیشید، فراتر از ظاهر اشیاء به دنبال حقیقتی پنهان می‌گردد. از دیدگاه او، جهان در هاله‌ای از ابهام فرا گرفته شده و اشیاء، پرده‌هایی بر روی حقایق نامتناهی هستند. این نگاه عمیق به جهان ایجاب می‌کند که اشیاء نه صرفاً به عنوان موجوداتی مستقل، بلکه به عنوان نمادها و نشانه‌هایی از حقیقت برتر در نظر گرفته شوند. به عبارت دیگر، از دیدگاه عارف، جهان یک مجموعه بزرگ از نمادهاست. چنین نگرشی، عارف را به سوی تجربیاتی عاطفی شدید سوق می‌دهد که در آن، آگاهی عقلانی جای خود را به شهود و احساس می‌دهد. در این حالت، عارف، محسوسات و پدیده‌های طبیعی را همانند رؤیایی تجربه می‌کند که در آن، مرز میان واقعیت و خیال محو می‌شود." (کنبای، ۱۳۸۷: ۱۱). بی‌تردید آداب عرفانی شیوه-هایی هستند که با شناخت و عمل به آن‌ها، زمینه تحقق این تجلی و دستیابی به اسرار فراهم خواهد شد (حیات و دیگران، ۱۴۰۴: ۱۵۳). یکی از ویژگی اساسی نگارگری ایران در سده‌های پس از اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. هرچند تاریخ نخستین نگاره‌ها روشن نیست، اما به نظر می‌رسد که از سده‌های هفتم هجری، تعداد کتاب‌های مصور رو به فزونی نهاده است. برخی محققان احتمال داده‌اند که این تصاویر ابتدا مکمل متن و فاقد ظرافت هنری بوده و بعدا جنبه هنری پیدا کرده است" (کنبای، ۱۳۸۷: ۱۱).

نگارگری ایرانی به عنوان یکی از ارزشمندترین میراث‌های هنری ایران، وابستگی عمیقی به ادبیات دارد. بسیاری از مضامین آرمانی و نمادین موجود در آثار نگارگری ایرانی، ریشه در متون ادبی، به ویژه ادبیات عرفانی دارد. هنرمندان ایرانی با الهام از مفاهیم عمیق عرفانی و شرقی، به فراسوی جهان مادی گراییده و در آثار خود موجوداتی خارق‌العاده با ویژگی‌های خاص را به تصویر کشیده‌اند. این موجودات که در تعامل مداوم با مفاهیم ادبی شکل گرفته‌اند، نمادی از مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی هستند. "صورخیال در شعر فارسی و نقاشی برهم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت. نقاشان در تلاش برای یافتن معادلی برای زبان استعاری شعر به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی برپایه مضامین ادبیات حماسی، غنایی و عرفانی گرد آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه داشتند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی درآن ایجاد شد". (مقدم‌اشرفی، ۱۳۷۶: ۱۰). این جهان بستر پیوند آفرین مناسبی برای زبان نمادین است؛ چراکه صور مثالین در همین جایگاه نیمه معنوی و نیمه محسوس می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند بدینسان نادیدنی، دیدنی می‌شود (اسپاهیچ و دیگران، ۱۴۰۴: ۳۴).

نمودار۱، خلاصه و نکات کلیدی رمز و راز در نگارگری و ادبیات ایران، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳)



عرفان اسلامی

در گستره پهناور ایران، ظهور عرفان اسلامی مرهون حضور عارفانی بوده است که با نبوغی درخشان، دریچه‌ای نو به سوی معارف باطنی تعالیم آسمانی گشودند. عرفان، سفری است درون‌نگر به سوی حقیقتی نهفته که با تهذیب نفس و زدودن زنگارهای نفسانی، قابل دست‌یابی است. این معارف ژرف، با ادبیات پیوندی ناگسستنی یافته و ادبیات عرفانی را پدید آورده است. شاعران بلندآوازه‌ای چون عطار، شمس تبریزی، مولوی، سعدی، حافظ، جامی و نظامی، با بهره‌گیری از زلال عرفان، آثاری جاودان آفریدند. در این نوع ادبیات، رمزآمیزی و استعاره، زبانی مشترک با عرفان است. چرا که عرفان، حقیقتی است فراسوی واژه‌ها و برای بیان آن، از رموز و اشارات استفاده می‌شود. در واقع، ادبیات عرفانی، پل ارتباطی میان عارف و سالک است که با زبانی رمزآمیز، او را به سوی حقایق پنهان رهنمون می‌شود." «سهروردی حکمت فرزانگان ایرانی را حکمت ذوقی و اشراقی می داند. به تعبیر او حکمای خسروانی ایران که گاه از آن‌ها به عنوان فهلویون یا پهلویان اشراقی آن ها نور بود»(فنایی اشکوری،۴۸:۱۳۹۲) عرفان اسلامی، یکی از ابعاد ژرف و پراهمیت دین اسلام است که به بررسی باطن و حقیقت تعالیم دینی می‌پردازد و صرفاً به معنای شناخت ظاهری و سطحی از دین نیست، بلکه به دنبال کشف حقیقت پنهان در پس آیات و احادیث است. عرفای اسلامی، با زدودن زنگارهای نفسانی و تزکیه روح، به مقاماتی می‌رسند که در آن، حقایق هستی برایشان آشکار می‌شود. تهذیب نفس، کلید اصلی ورود به دنیای عرفان است. با تمرینات معنوی و ریاضت‌های نفسانی، انسان می‌تواند صفات رذیله را از خود دور کرده و به صفاتی همچون تواضع، صبر، شکرگزاری و محبت دست یابد. این سیر و سلوک، انسان را از دنیای مادی به سوی عالم معنا سوق می‌دهد و او را قادر می‌سازد تا حقایق پنهان را دریابد.

معرفی و بازنمایی مجلس انس: یک نگاره از دیوان حافظ، اثر رضا عباسی

دیوان حافظ نسخه‌ای مصور از اشعار لسان الغیب حافظ شیرازی، شاعر غزل‌سرای قرن هشتم ه.ق است. خط آن نستعلیق و با رقم شاه قاسم است که بین سال‌های ۱۰۲۶تا ۱۰۳۸ه.ق، کتابت و نقاشی شده، شامل ۲۸۲صفحه که پنج صفحهٔ آن مصور است. نگارگر آن رضا عباسی است و اثر به خط هنرمند با عنوان کمینه رضا عباسی امضا شده است. این نسخه هم‌اکنون با شماره ۹۲۱۰در موزه ملی ایران در بخش دوران اسلامی نگهداری می‌شود(حسینی راد،۱۳۸۵: ۳۵۴) (تصویر۱). در دوره شاه‌عباس اول، آقا رضا کاشانی، هنرمند دربار شاه اسماعیل دوم، به یکی از برجسته‌ترین هنرمندان این دوره تبدیل شد. او از بنیان‌گذاران مکتب اصفهان بود "او نگارگر چیره دستی بود که حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت به وسیله تغییر ضخامت خطوط ترسیم می‌کرد. او نه تنها ارزشی قابل توجه در ارائه حرکت و شخصیت مدل‌هایش استفاده می‌کرد، بلکه موضوعاتی را مطالعه می‌کرد که تا قبل از آن مورد توجه قرار نگرفته بود" (پاکباز،۱۳۸۳: ۱۲۳). یکی از ویژگی‌های بارز آثار رضا عباسی، تأکید بر حضور پررنگ انسان و نقش محوری آن در خلق آثار هنری است. وی به درستی درک کرده بود که هنر در نهایت، بازتابی از تجربه‌های انسانی، اندیشه‌ها، و احساسات است. انسان به عنوان سوژه اصلی آثار هنری، به آن‌ها عمق و واقع‌گرایی می‌بخشد و ارتباط عمیق‌تری میان اثر هنری و مخاطب برقرار می‌کند. رضا عباسی با وارد کردن طیف گسترده‌ای از شخصیت‌های انسانی به آثار خود، از حاکمان قدرتمند تا افراد عادی و ساده‌دل، به این درک عمیق از نقش انسان در هنر جامه عمل پوشاند. وی با دقت و ظرافتی مثال‌زدنی، به تصویر کشیدن حالات درونی و اندیشه‌های شخصیت‌های خود پرداخته و به مخاطب این امکان را می‌دهد تا به دنیای درونی آن‌ها نفوذ کرده و با آن‌ها همزاد پنداری کند. این رویکرد انسان‌محور در آثار رضا عباسی، نه تنها به غنای هنری آن‌ها افزوده، بلکه به آن‌ها جنبه‌ای مستند و واقع‌گرایانه نیز بخشیده است. به عبارت دیگر، آثار وی نه تنها به عنوان یک اثر هنری قابل تحسین هستند، بلکه به عنوان یک سند تاریخی و اجتماعی نیز می‌توان به آن‌ها نگریست که تصویری دقیق و زنده از زندگی مردم در عصر صفوی ارائه می‌دهند.

تصویر۱، نگارهٔ باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود (حسینی‌راد،۱۳۸۴: ۳۵۴)

نمایه: فضای کلی نگاره و چینش عناصر

نگاره با استفاده از ترکیب‌بندی‌های مکتب دوم تبریز (یادآور سبک بهزاد و پیروانش) و خطوط پر صلابت مکتب اصفهان ایجاد شده. خطوط کناره‌نمای انسان‌ها و عوامل دیگر، اثبات قلم توانمند رضا عباسی است. حضور درخت و عوامل انسانی دیگر از ایستایی و خشکی بنای استوار و خطوط افقی و عمودی صحنه کاسته است. سنت رنگ‌پردازی مکتب اصفهان در کاربرد رنگ‌های سنتی و درخشان در کنار رنگ‌های مهتابی چهره‌ها و ظروف، مشهود است (تصویر۱).

فضای نگاره، با درختان و آسمان طلایی، نمادی از طبیعت بکر و بی‌کران است که انسان در آن به دنبال کشف حقیقت است. این فضا، آرامش، تعمق و شادی و سرمستی را القا می‌کند و زمینه را برای یک سفر معنوی فراهم می‌سازد. ترکیب فضای داخلی (با وجود یک ساختمان و درگاه) و فضای خارجی (با وجود درخت و پرنده) نشان‌دهندۀ یک محیط نیمه خصوصی است. این فضا می‌تواند یک باغ یا حیاط داخلی باشد که هم خصوصی است و هم به فضای بیرون راه دارد. در نگاره، گروه‌های مختلفی از افراد دیده می‌شوند که هر یک می‌توانند نمادی از مراحل مختلف سیر و سلوک باشند. برخی در حال گفتگو هستند، برخی در حال تفکر و برخی دیگر در حال عیش و مستی و از خود بیخود شدن. این تنوع، نشان از تنوع تجربیات انسان در مسیر عرفان دارد. در این نگاره، حرکت چشم بیننده از مرکز نگاره به سمت شخصیت بالای تصویر کشیده می‌شود و سپس از کادر خارج می‌شود. در واقع ترکیب‌بندی اسپیرالی در این نگاره، باتوجه به حالات افراد درون نگاره، یک سیر عرفانی و حرکت به سوی کمال را نشان می‌دهد. در عرفان، دایره نماد کمال، وحدت و بی‌نهایت است. اسپیرال نیز به عنوان نمادی از تکامل، حرکت به سوی کمال و سفر روحانی تفسیر می‌شود(تصویر۲).

تصویر۲، ترکیب‌بندی اسپیرالی نگارۀ باده‌نوشی.(منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

تصویر۳، طراحی خطی و آنالیز نگارۀ باده نوشی که در او روی و ریایی نبود.(نگارندگان،۱۴۰۳)

همچنین گفتگوهای افراد در نگاره، می‌تواند نمادی از جستجوی انسان برای یافتن پاسخ به پرسش‌های وجودی باشد. این گفتگوها، زمینه‌ای برای تبادل نظر و رشد معنوی فراهم می‌کنند. حضور چشم‌گیر عناصر انسانی با طراحی متمایز خطی در این نگاره مشهود است(تصویر۳). در بالا و پایین نگاره دو مصرع شعر از حافظ نوشته شده است که کاملا با فضای نگاره هم‌خوانی دارد (تصویر۴و۵) تاکید بر واژه‌های باده و خون، با نمود رنگ قرمز، موکد شده است.

بادهنوشی که در او روی و ریایی نَبُوَد — بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست

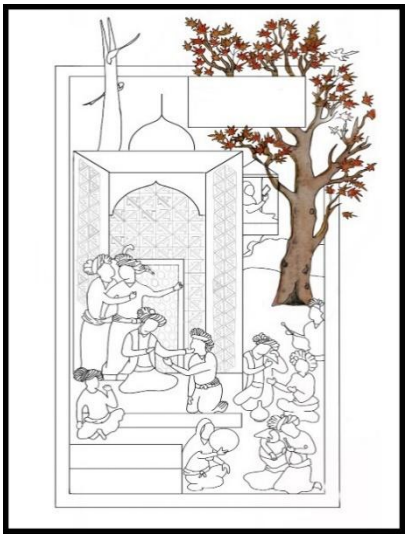
چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم؟ — باده از خونِ رزان است، نه از خون شماست

تصویر ۴ و ۵. کتیبه‌های بالا و پایین نگارۀ باده‌نوشی.(منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

نماد

الف. درخت چنار

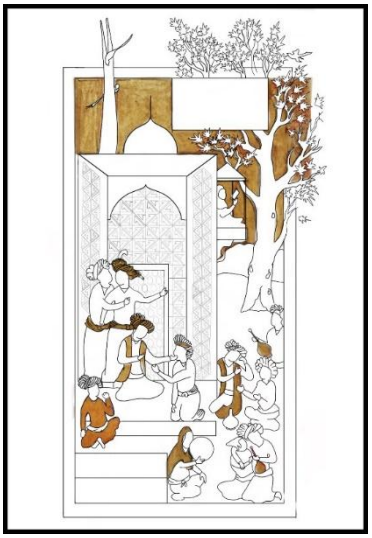
درخت چنار از عظیم‌ترین و پرعمرترین درختان ایران است. این درخت هرساله پوست انداخته و شاخه‌های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند. این جوان شدن هرساله چنار قداست خاصی به آن بخشیده است. چنار در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم محسوب می‌شود (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۵). در آثار هنری ایران، خصوصاً نگاره‌های مرتبط با جشن‌ها و آیین‌های شادمانه، درخت چنار به عنوان عنصری شاخص و نمادین به تصویر کشیده می‌شود. حضور پررنگ چنار در این آثار، فراتر از یک عنصر بصری، حاوی مفاهیم عمیقی از باورها و ارزش‌های فرهنگی ایرانیان است. تکنیک تصویرگری چنار به گونه‌ای است که اغلب بلندتر از سایر عناصر تصویر و گاه حتی فراتر از قاب نگاره به نمایش گذاشته می‌شود. این شیوه تصویرگری، علاوه بر تأکید بر عظمت و کهنسالی چنار، نمادی از ارتباط این درخت با آسمان و نیروهای برتر کیهانی است(تصویر ۶). حضور درخت چنار در این نگاره موجب استحکام ترکیب‌بندی شده است. این عنصر علاوه بر تاکید بر قداست، موجد تاکید بر وجه عرفانی نگاره شده است. برگ‌های پائیزی این درخت نیز در جهت تعمیق محتوای عرفانی نگاره و وجه روایی نگاره بوده است.



تصویر۶، تفکیک درخت چنار موجود در نگارۀ باده نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ب. رنگ طلایی

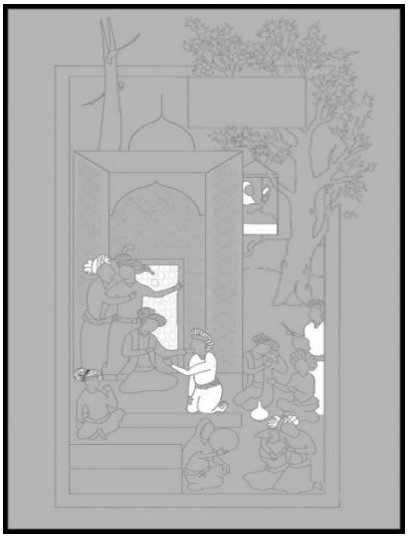
بکارگیری رنگ طلایی و نقره‌ای در نگارگری ایرانی-اسلامی تنها به سبب ذوق هنرمند نبوده بلکه نتیجه رویت و ادراک حقیقی مثالی است که تنها از طریق سلوک آگاهانه و درک شهودی وی امکان پذیر شده است. بنابراین از طریق نگارگری، هنرمندان دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند. فضایی مافوق زمان و صیرورت و کشمکش‌های دنیوی، فضایی که روح در آن بار دیگر آرامش فطری خود را باز می‌یابد (نصر، ۱۳۸۶: ۱۸۳). کاربرد این رنگ‌ها در نگارگری ایرانی را باید به مفهوم نشانه‌های نمادین(نور فرهی) دانست (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۶۶). رنگ طلایی نشانه خورشید، نیروی الهی، شکوه، اشراق، بی‌مرگی، خدا، آتش، پرتوافشانی، جلال و اصل مذکر است. طلای خورشید نماد همه ایزدان خورشید ایزدبانوان و ایزد غله و دروی محصول است. در این سنت، طلا نه تنها به عنوان یک عنصر گران‌بها و زیبا، بلکه به عنوان نمادی از "نفس مطمئنه" یا "نفس پرورش یافته" در نظر گرفته می‌شده است. این مفهوم، که ریشه در فلسفه‌های عرفانی ایران دارد، به معنای رسیدن انسان به کمال معنوی و تطهیر نفس از آلودگی‌های مادی است. بر اساس این باور، هنرمندان نگارگر، با استفاده از رنگ طلایی، تلاش می‌کرده‌اند تا این تحول درونی را در آثار خود به تصویر بکشند. آن‌ها معتقد بودند این رنگ، می‌تواند فلز پست نفس مریدان را به طلای معنوی تبدیل کند. این فرایند، شباهت زیادی به فرایند تصوف دارد که در آن، سالک با طی مراحل مختلف عرفانی، به کمال معنوی دست می‌یابد (تصویر۷). در این نگاره به سنت نمایش برخی از آسمان‌های متداول در نگارگری ایرانی، رنگ طلایی مورد استفاده بوده است که اگرچه تنها رنگ گرم زمینه نیست ولی با وسعت زیاد و چشم‌گیر نمایش داده شده. جز این در بخش زیادی از لباس‌ها و اشیاء موجود در نگاره نیز از طلایی استفاده شده تا علاوه بر تنظیم ترکیب‌بندی رنگی، بر غنای تصویر نیز افزوده شود. همانگونه که گفته شد کاربرد رنگ طلایی در جهت نمایش مراحل عرفانی و تحول درونی در عناصر انسانی نگاره قابل تحلیل است.



تصویر۷، تفکیک پراکندگی رنگ طلایی در بستر نگارۀ باده نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ج. رنگ سفید

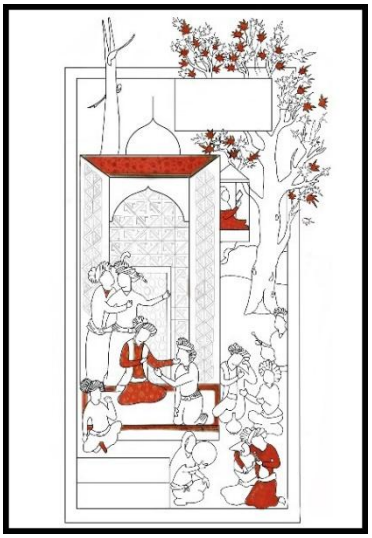
رنگ سفید، به عنوان یک رنگ پیچیده و چند وجهی، از اهمیت ویژه‌ای در علم، هنر و فرهنگ برخوردار است. "از چنین نقطه نظری رنگ ها مانند عالم وجودند. در فراز همه آنها رنگ سفید قرار دارد که نماد وجود (اصل همه مراتب واقعیت کیهانی) است" (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۳۹). هانری کربن این رنگ را بسط‌ترین فام و امین‌ترین حکایت از عالم برین می‌داند که در وادی عالم قابل مشاهده است (کربن، ۱۳۹۰: ۳۱۶) در کتاب فرهنگ نمادهای سنتی رنگ سفید نشانه عدم تمایز، کمال متعالی، سادگی، نور، خورشید، هوا، پاکی، معصومیت، قدوسیت و تقدس، نجات و اقتدار معنوی است(کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۱). همچنین شعر نگاره با تمجید از باده‌نوشان و انتقاد از زهدفروشان ریاکار، دیدی متفاوت نسبت به ارزش‌ها و مفاهیم اخلاقی ارائه می‌دهد. این دیدگاه در تحلیل نمادین رنگ‌ها در آثار هنری نیز قابل بررسی است، شاعر با استفاده از نماد رنگ سفید، به طور ضمنی به پاکی و صفای دل باده‌نوشان اشاره می‌کند. این تفسیر، ارتباط مستقیمی با معنای نمادین رنگ سفید در بسیاری از فرهنگ‌ها دارد که اغلب به عنوان نماد پاکی، نور، و حقیقت در نظر گرفته می‌شود. حضور رنگ سفید در نگاره منجر به پویایی ترکیب‌بندی رنگی و تحرک در نگاره بوده است. تاکید بر آن خصوصاً در بخشی از ایوان و برآمدگی طاق پنجره، تداعی دریچه‌ای از نو است که منبعی متمایز از نور فراگیر نگاره دارد و در جهت اقتدار معنوی نگاره نیز قابل بیان است(تصویر۸).



تصویر۸، تفکیک پراکندگی رنگ سفید در بستر نگارۀ باده نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

د. رنگ سرخ

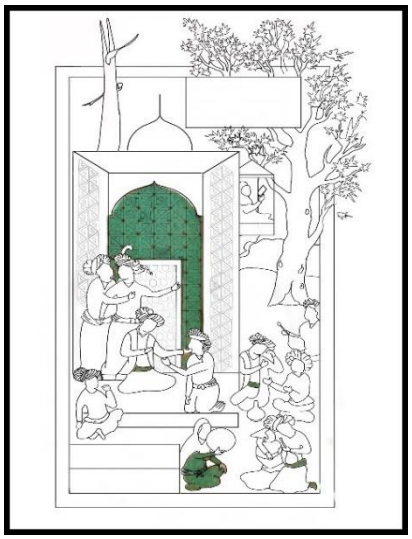
سرخ نماد شور، وحدت و برانگیزاننده است. در برخی فرهنگ‌ها رنگ قرمز نماد خوشبختی، صداقت و صمیمت است (دوبوکور، ۱۳۹۴: ۱۲۴) سرخ، رنگ خون، آتش، شراب و گل و رنگی برانگیزاننده و شورانگیز و مبین اشتیاق و شهوت است. این رنگ همچنین نماد هیجان و خطر به شمار می‌رود (لوشر، ۱۳۸۱: ۲۱). گاهی نیز سمبل حیات و زندگی و بیان کننده هیجان و شورش به حساب آمده است یا شاید نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش باشد (ایتن، ۱۳۶۵: ۶۱) سرخ نشانه و مظهر خورشید و همه ایزدان جنگ است. قرمز اصل مذکر، فعال، آتش، خورشید سلطنت، عشق، لذت، سلامتی، ایمان و عزت را نشان می‌دهد و همچین رنگ تجدید حیات است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۳). سهروردی، عارف مشهور اسلامی عالم مادی را مقابل عالم مشرقی قرار می‌دهد. در این تقابل، رنگ سرخ نماد عالم مادی و رنگ‌های روشن‌تر مانند سفید و طلایی نماد عالم مشرقی هستند. در این نگاره رنگ قرمز نسبتاً پرکار و فراگیر و در سطوح مختلف استفاده شده است تا در همگامی واژه‌های می و خون مورد استفاده در ابیات مندرج در کتیبه و شعر باشد. علاوه بر نمایش برخی از برگ‌های درخت با این رنگ، اصلی‌ترین اشخاص صحنه و بخش مهمی از بنا و قسمتی از زمینه با رنگ قرمز رنگ‌پردازی شده است که مبیّن شور زندگی، سرزندگی و حیات جاری در نگاره نیز بوده است(تصویر۹).



تصویر۹، تفکیک پراکندگی رنگ سرخ در نگارۀ باده نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ه. رنگ سبز

بارزترین نمادهای سبز که در عموم اقوام و آیین‌ها از جمله مسیحیت، اسلام و غیره رایج است عبارتند از: جوانی، امید، شادی، بهشت، صلح، فراوانی، کامیابی و اعتماد و ارتباط با اسطوره همیشه بهار با جاودانگی در ارتباط است (محسنی‌نیا و امیری فر، ۱۳۹۱: ۷۲) نماد فنا و تغییر، رنگ زندگی و طبیعت و نماد جوانی، شادابی، طراوت و باروری است. در دین زرتشتی پس از سفید، مهم‌ترین رنگ سبز است و در قرآن کریم از حریر سبز به عنوان پوشش بهشتیان یاد می‌شود. روان‌شناسان این رنگ را کامل ترین رنگ می‌دانند و معتقدند افرادی که این رنگ را برمی‌گزینند، به لحاظ شخصیتی افراد مثبت و کاملی هستند (رضانژاد و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۳۳)

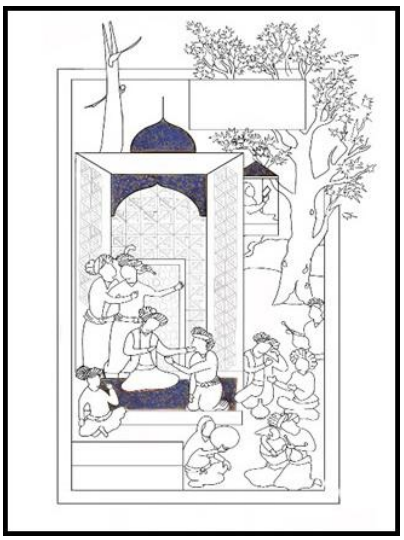


تصویر۱۰. تفکیک پراکندگی رنگ سبز در نگارۀ باده نوشی.(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳)

این رنگ، رنگ متعالی و جادویی است و نماد امید و تجدید حیات و رستاخیز است و در اندیشه اسلامی نیز نماد بهشت و بهشتیان، پیامبران و ائمه، و در عرفان و تصوف به عنوان مرحله‌ای از سلوک عارفانه است. ایمان و عقیده راسخ، خرد و دانایی، جوانی و نشاط و ... دیگر نمادهای رنگ سبز هستند (دانش و خزاعی، ۱۳۹۹: ۲۷) بنابراین رنگ سبز سمبولیسم جاودانگی و نیکویی است که صورتش از عالم طبیعت و محسوس اخذ شده، اما معنایش از عالم معانی و نامحسوس(مددپور،۱۳۹۰: ۲۳۲). رنگ سبز در نگاره، به صورت گزیده مورد استفاده بوده و تنها در بخشی از بنا (به صورت فراگیر) و به صورت جزئی‌تر در چند بخش از لباس عوامل انسانی مورد استفاده قرار گرفته‌است. انتخاب رنگ سبز برای نوازنده دف، قابل تامل بوده و با تعقل صورت گرفته است (تصویر ۱۰).

و. رنگ آبی

یکی از اصیل ترین رنگ‌های مطرح در هنراسلامی رنگ فیروزه‌ای و آبی، لاجوردی هسته تمثیل مراقبه و مشاهده است که بیانگر بیکرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی به شمار می‌آید. رنگ فیروزه‌ای، سبز و سفید به ترتیب نماد آسمان، طبیعت و نورالهی هستند باهم درآمیخته و بر ملکوتی بودن مساجد می‌افزایند. آبی معنای ایمان می‌دهد و اشاره‌ای به فضای لایتناهی و روح آبی سمبل جاودانگی است(واحدی‌زاده، ۱۴۰۱: ۵۶). آبی رنگ خرد، فراست، کشف و شهود، بصیرت، اشراق و اندیشه است. آبی، رنگی درونی است که در انسان حالتی ماورایی ایجاد می‌کند. آبی در تفکر ایرانی، نماد پاکی و معنویت است. از منظر روانشناسی نیز آبی رنگی است که حس معنویت، قضاوت، عمق و ارتفاع را در انسان برمی‌انگیزد. به همین سبب با آسمان و دریا در ارتباط است (واقعه دشتی، ۱۳۹۳: ۲۰۷) رنگ آبی، فیروزه‌ای آرام بخش است. این رنگ، عمقی دارد که آدم را به بی‌نهایت و به جهانی خیالی و دست نیافتنی می‌برد. یاقوت کبود با درخشش نیلگون خود صلح و آرامش می‌آورد و کینه را فرو می‌نشاند. اصولا در فرهنگ اسلامی چون رنگ آسمان آبی و جایگاه خدا، فرشته و موجودات پاک است، مورد تقدیس است(واحدی‌زاده، ۱۴۰۱: ۵۶). رنگ آبی در این نگاره، بیش از همه برای پوشش گنبد و بخشی از بنا مورد استفاده بوده و پس از آن، در فرشِ پهن شده زیر پای عوامل انسانی اصلی تصویر. با این همگامی رنگ، گویی نگارگر هم به عرش نظر داشته و هم به فرش(تصویر ۱۱).



تصویر۱۱. تفکیک پراکندگی رنگ آبی در نگارهٔ باده نوشی.(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳)

ز. باده

باده در نگارگری، به ویژه در نگارگری ایرانی، نمادی بسیار پر معنا و چندوجهی است که بسته به بافت و زمینه‌ای که در آن به تصویر کشیده شده است، معانی مختلفی را می تواند القا کند. از نظر حافظ، یکی از الزامات پی بردن به رازهای خلقت و آگاهی از رموز و اسرار آفرینش، بیخودی و مستی است. باده در شعر و اندیشه حافظ علاوه بر رازگشایی، کارگشایی نیز دارد. حضور باده موجب گشایش خاطر، آزادی، رهایی، امید و غم‌زدایی می‌شود و یکی از اسباب شادی همین می و مستی است. (اسحاقی، ۱۴۰۲: ۶) در عرفان اسلامی، باده اغلب به عنوان نمادی از معرفت و حقیقت درونی تفسیر شده است. حافظ با استفاده از این نماد، به دنبال بیان این مفهوم است که رسیدن به حقیقت، مستلزم رهایی از قید و بندهای ظاهری و روی آوردن به باطن است. چنانچه در شعر این نگاره اشاره به همین موضوع شده است. کثرت استفاده از تصاویر انسانی در حال باده‌نوشی موید همین امر است به نحوی که بیشترین اعمال انسانی تصویر شده، نیز در تعمیق این مفهوم بوده‌است در این راستا تلاش شده تا از تکرار و تشابه در تصویرگری این عمل اجتناب شده و به تمامی احوال ممکن و سکنات انسانی مرتبط با آن پرداخته شود (تصاویر۸-۱۰).

عشاق در حال باده‌گساری

دو دلداده، باده را به رسم مهر و محبت، به یکدیگر تعارف کردند.

جوانی سرمست از باده جامی از آن را می‌نوشد.

تصاویر۸تا ۱۰، نمونه های استفاده از نماد می و باده در نگارۀ باده نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ح. ساز دف

دف، این ساز ساده و در عین حال پر رمز و راز، در ادبیات عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارد. صدای آن که گاه آرام و لالایی‌وار و گاه پرشور و هیجان‌انگیز است، در دل عرفان به نمادی از جهان هستی، حرکت و ریتم هستی، وصال و اتحاد با معبود تبدیل شده است. ضرب‌های تند و پرانرژی دف، نمادی از حرکت روحانی انسان به سوی کمال و وحدت با حقیقت است و در بسیاری از آیین‌های تصوف، نواختن دف در سماع (رقص صوفیانه) به عنوان راهی برای رسیدن به وصال با خداوند و تجربه اتحاد با او تلقی می‌شود. صدای دف، به خصوص در ضرب‌های هیجان‌انگیز، بیانگر عشق سوزان عارف به معبود و شور و شوق او در این مسیر است. در برخی مکاتب عرفانی، نواختن دف به عنوان راهی برای رمزگشایی از اسرار هستی و کشف حقایق پنهان تلقی می‌شود. شکل دایره‌ای دف فلسفه دارد و زنجیره‌های آن نمادی از حلقه‌های آدمیزادی است که به وحدتی می‌رسند که صدا را به وجود می‌آورند، سماع شخص صوفی را از کثرت به وحدت می‌رساند (url1). در نگاره، تنها نوازنده‌ی تصویر شده، بانویی دف‌نواز است که با عمل خود در مجلس باده‌نوشی، بر وجه عرفانی روایت تاکید ورزیده است. (تصویر۱۱).

تصویر۱۱، دف در نگارۀ باده‌نوشی (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ط.پرستو

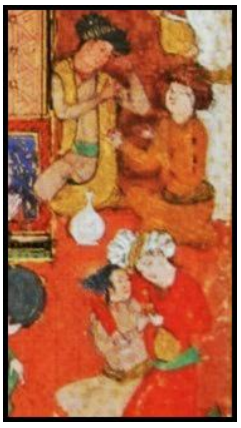
پرستو، پیک بهار است، در عهد باستان، در چین، برای رفت و برگشت پرستو در اعتدال ربیعی و خریفی، تاریخ دقیقی مشخص شده بود. روز بازگشت پرستو اعتدال ربیعی مصادف با جشن‌های باروری بود(شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۸۹). پرستو اهمیت خود را مدیون به آن است که هرگز جایی بر روی زمین مستقر نمی شود. و بنابراین مبرا از پلیدی است. در اسلام نیز، پرستو، نماد چشم‌پوشی و واگذاری است و نماد مصاحبت نیکو است، برای ایرانیان، چهچه پرستو، جدایی همسایگان و دوستان از یکدیگر است. چلچله به معنی تنهایی، هجرت و جدایی است، و بدون شک، این مفهوم از طبیعت مهاجر پرستو ناشی شده است (همان: ۱۹۰-۱۹۱). در غزل‌های حافظ، مفهوم هجران به‌عنوان یکی از مراحل بنیادین سلوک عاشقانه، نقشی محوری دارد. عاشق در این مرحله، همچون پرستویی بی‌قرار و در سفر، در جست‌وجوی وصال معنوی است. ازاین‌رو، پرستو در دستگاه عرفانی حافظ تنها نماد جدایی نیست، بلکه نشانه‌ای از حرکت دائمی، طلب و بی‌قراری سالک در مسیر حقیقت است؛ معنایی که با ماهیت مهاجرت‌پذیر پرستو هم‌خوانی کامل دارد در شعر حافظ، تکرار مضامینی همچون «دوری»، «سفر»، «طلب» و «فراق»که همگی از مراحل سلوک عاشقانه‌اند با کارکرد نمادین پرستو هم‌آواست. از این منظر، پرستو در نگاره نیز همان نقشی را دارد که در زبان حافظ به‌صورت نمادین ظاهر می‌شود؛ یعنی نشانه‌ای از گذار از حالتی به حالتی دیگر و سفری معنوی که در نهایت به وصال ختم می‌شود. پرندگانی که در نگاره نقش شده‌اند، خصوصاً تصویر۱۲، با دم کشیده، از نوع پرستو بوده‌اند. تصویر ۱۳ نیز با همین مبنا مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. انتخاب پرنده‌ی پرستو نیز در تعمیق معنای عرفانی نگاره بوده‌است. بدین ترتیب، حضور پرستو در نگاره نه‌فقط از منظر اسطوره‌ای و فرهنگی معنا می‌یابد، بلکه در بستر عرفانی شعر حافظ نیز قابل فهم است. عباسی با انتخاب این پرنده، لایه‌ای از معنای عرفانی به‌ویژه معنای هجران و طلب وصال را در ساختار بصری اثر گنجانده و از این طریق، میان نمادهای تصویری نگاره و نمادهای کلامی حافظ هماهنگی معنایی ایجاد کرده است.

تصاویر۱۲ و ۱۳. استفاده از نماد پرستو در نگارۀ باده‌نوشی.(منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

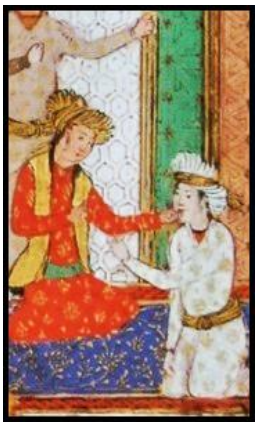
شمایل

الف. چهره‌ها و نحوه قرارگیری افراد

نگارۀ باده‌نوشی، علاوه بر جلوه بصری، حاوی اطلاعات زیادی در مورد فرهنگ، جامعه و زندگی روزمره مردم در دوره خلق آن است. لباس‌های افراد حاضر در تصویر، فاخر و با تزئینات زیاد تصویرگری شده که نشان از طبقۀ بالای اجتماعی افراد حاضر در تصویر است. با تحلیل دقیق چهره‌ها، حالت‌های بدن و تعاملات بین افراد، می‌توان به درک عمیق‌تری از این اثر هنری دست یافت. تنوع چهره‌ها در این نگاره بسیار چشمگیر است. هر چهره، بیانگر شخصیتی متفاوت و منحصر به فرد است. حالت کلی چهره‌ها و تعامل میان شخصیت‌ها نیز، بدون استفاده از اغراق یا نمایش اغتشاش، نوعی سکون، طمأنینه و هماهنگی را منتقل می‌کند. این ویژگی تصویری، در تطابق با نگرش حافظ به آرامش عرفانی و رضایت درونی حاصل از وصال معنوی است. جهت نگاه‌های افراد به یکدیگر، ارتباط بین آن‌ها را نشان می‌دهد و طوری ترسیم شده‌اند که سرها کمی به جلو و به سمت یکدیگر متمایل شده‌اند، این انحنای خفیف گردن و زاویه سر حالت انسانی عاشق، احساسی از انس، تسلیم و قرب را منتقل می‌کند. این فرم بصری، تداعی‌کننده مفهومی است که در اشعار حافظ به صورت «فنا فی‌العشق» یا ذوب شدن عاشق در معشوق بیان شده است. حالت‌های بدن افراد در این نگاره بسیار متنوع است. برخی نشسته‌اند، برخی ایستاده‌اند و برخی در حال حرکت هستند.و در واقع رقص و سرمستی برخی از افراد، حیرت، خلوت دو دلداده، عشق، باده نوشی افراد، معرفت و مطالعه و تنهایی فرد نشسته در ایوان ذهن بیننده را به سمت وادی فقر وفنا در منطق الطیر می‌برد. همه اینها، به پویایی و زنده بودن تصویر کمک کرده است. حالت دست‌ها و فاصله بین افراد از یکدیگر، نشان دهنده روابط بین آن‌ها است. افرادی که به هم نزدیک‌تر هستند، معمولاً رابطه صمیمانه‌تری با هم دارند(تصاویر ۱۴-۱۶).



عاشق برای معشوق می می‌ریزد



عاشق و معشوق به یکدیگر نظر می‌کنند

دو دولداده در حال رقص و سرمستی

تصاویر۱۴ تا ۱۶، نمونه های روابط انسانی در نگارۀ باد نوشی. (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳)

در جدول۱ خلاصه‌ای از بررسی نماد، نشانه و نمایه‌های موجود در نگاره بررسی شده است.

جدول۱، تحلیل نماد، نمایه و شمایل‌های نگارۀ باده‌نوشی. (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

فرایند	نگارۀ باده نوشی	توضیحات
چنار	**نماد**	چنار در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم است و در هنر ایرانی به ویژه نگاره‌های جشن‌ها، به عنوان نمادی از ارتباط با آسمان و نیروهای برتر، بلندتر از سایر عناصر تصویر کشیده می‌شود.
باده	**نماد**	باده در نگارگری و شعر حافظ، نمادی از معرفت، حقیقت درونی، رهایی از قید و بندهای ظاهری و رسیدن به آگاهی و شادمانی است.
دف	**نماد و شمایل**	دف در عرفان، فراتر از یک ساز، نمادی از جهان هستی، حرکت روحانی انسان به سوی کمال و وحدت با معبود است و با نمادهای دایره‌ای (نماد کمال) و زنجیره‌ها (نماد وحدت) به عنوان ابزاری برای رسیدن به حقیقت مورد استفاده قرار می‌گیرد.
پرستو	**نماد**	پرستو در فرهنگ‌های مختلف نمادهای متفاوتی دارد؛ از پیک بهار و نماد خلوص تا نشانه جدایی و هجرت. این نمادها اغلب ریشه در مهاجرت فصلی پرستو و ویژگی‌های رفتاری آن دارند.
رنگ	**نماد**	رنگ طلایی: رنگ‌های طلایی نماد نور، شکوه الهی و ارتباط با عالم بالا بوده و تلاش هنرمندان برای تصویرگری تحول درونی انسان را نشان می‌دهد. رنگ سفید: رنگ سفید در هنر و فرهنگ، نماد پاکی، نور و کمال معنوی است و در آثار هنری، به ویژه شعر، برای توصیف صفای دل و ارزش‌های اخلاقی به کار می‌رود. رنگ سرخ: رنگ سرخ، نماد شور و هیجان، در فلسفه نیز به عنوان نمادی از عالم مادی در مقابل عالم نور و حقیقفت در نظر گرفته می‌شود. رنگ سبز: رنگ سبز در فرهنگ‌ها و ادیان، نماد جوانی، امید و مفاهیم متعالی مانند خرد و سلوک عرفانی است. رنگ آبی: آبی، در هنر اسلامی و فرهنگ ایرانی، نماد پاکی، معنویت، خرد و ارتباط با عالم بالا بوده و آرامش و تفکر را در انسان برمی‌انگیزند.
فضای کلی نگاره و چینش عناصر	**نمایه**	نگاره تصویر عید و شادمانی را نشان می‌دهد. گروه‌های مختلف انسان در حال سیر و سلوک و اشعار حافظ، نشانی از جستجوی معنوی انسان و تنوع تجربیات او در این مسیر است.
ویژگی سبک	**نمایه**	انتقال پایتخت صفویان به اصفهان و حمایت شاه عباس اول از هنر، باعث شکوفایی نقاشی ایرانی شد. رضا عباسی با سبک نوآورانه خود، که بر تصویر زندگی روزمره تمرکز داشت، تحولی بزرگ در این هنر ایجاد کرد.
چهره‌ها و نحوه قرارگیری افراد	**شمایل**	نگارۀ باده‌نوشی، فراتر از یک اثر هنری زیبا، آینه‌ای است که زندگی روزمره، روابط اجتماعی و شخصیت‌های متنوع یک دوره تاریخی را به نمایش می‌گذارد. تحلیل دقیق جزئیات این نگاره، به ما کمک می‌کند تا به دنیای درونی افراد و تعاملات پیچیده آن‌ها پی ببریم.

تحلیل معنایی اشعار حافظ

یکی از وجوه اساسی در تحلیل و کنکاش شعر، معنای آن است. این تحلیل، این امکان را فراهم می‌سازد تا لایه‌های پنهان و پیچیدگی‌های موجود در متن کشف شده و درک عمیق‌تری از جهان‌بینی شاعر و مفاهیم نهفته در شعر دست حاصل شود. اشعار حافظ سرشار از نمادها، کنایه‌ها و مفاهیم چندلایه در متن و تصویر است که تفسیرهای متعددی را برمی‌انگیزد. در این سطح، به معنای مستقیم کلمات و عبارات توجه می‌شود و تلاش می‌شود تا معنای ظاهری شعر استخراج شود تا با کمک آن تحلیل جامع و کامل‌تری نسبت به نگارۀ رضا عباسی فراهم آید. در جدول ۲ به تحلیل و واکاوای معانی و مفاهیم عرفانی در شعر حافظ پرداخته شده‌است.

جدول۲، تحلیل معنایی اشعار حافظ با رویکرد عرفانی، (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

بیت شعر	مفاهیم عرفانی	تفسیر کلی
روزه یک سو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست می ز خم‌خانه به‌جوش آمد و می باید خواست	روزه: تزکیه نفس، عید: تجدید حیات روحانی، دل: مرکز توجه، خم‌خانه: وجود انسان، می: عشق الهی	پس از تزکیه نفس، سالک به مقام معرفت رسیده و دلش از عشق الهی لبریز می‌شود.
نوبه زهدفروشان گران‌جان بگذشت وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست	زهدفروشان: ریاکاران، رندان: عارفان حقیقی، طرب: شادی عرفانی	دوران ریاکاری به پایان رسیده و زمان شکوفایی عرفان حقیقی فرا رسیده است.
چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد؟ این چه عیب است بدین بی‌خردی؟ وین چه خطاست؟	باده: عشق الهی، بی‌خردی: فراتر رفتن از عقل محدود	نوشیدن جام عشق، عیب نیست بلکه نشانه‌ای از رسیدن به کمال است.
باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست	ریا: طلب قدرت، زهد: تزکیه نفس	صداقت در عرفان از ریاکاری بهتر است.
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن‌که اوعالم سر است، بدین حال گواست	ریا، نفاق، عالم سر: خداوند	عرفان حقیقی با ریاکاری و نفاق بیگانه است.
فرضِ ایزد بگزاریم و به کس بد نکنیم وان چه گویند روا نیست، نگوییم رواست	فرض ایزد: دستورات الهی	عرفان، راهی برای نزدیک شدن به حق با عمل به دستورات الهی است.
چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم؟ باده از خون رزان است، نه از خون شماست	باده: عشق الهی، رزان: درخت انگور	نوشیدن جام عشق، به معنای زیان رساندن به دیگران نیست.
این چه عیب است کز آن عیب، خلل خواهد بود؟ ور بود نیز چه شد؟ مردم بی‌عیب کجاست؟	عیب: نقصان	عرفان، راهی برای پذیرش نقص‌های خود و دیگران است.

تطبیق نشانه‌های زبانی و تصویری

یکی از ابعاد قابل‌تأمل در تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری، بررسی پیوند میان نشانه‌های زبانی (اشعار) و نشانه‌های تصویری (نگاره‌ها) است. در هنر نگارگری ایرانی، به‌ویژه در نمونه‌هایی که با ادبیات عرفانی پیوند خورده‌اند، این ارتباط به شیوه‌ای چندلایه و پیچیده تجلی می‌یابد. نگارهٔ «باده‌نوشی» اثر رضا عباسی، نمونه‌ای گویا از این پیوستگی میان متن و تصویر است؛ چرا که مضامین عرفانی نهفته در اشعار حافظ، به زبان بصری و با بهره‌گیری از رنگ، ترکیب‌بندی، حالت چهره‌ها، و عناصر نمادین تصویر، بازتاب یافته‌اند. در این بخش، به تحلیل تطبیقی بیت‌های منتخب از اشعار حافظ و عناصر بصری نگاره پرداخته شده تا مشخص شود چگونه هنرمند، مفاهیم پیچیدهٔ زبانی را به شکلی هوشمندانه به زبان تصویر ترجمه کرده است. نگاه دقیق به این نگاره نشان می‌دهد که مفاهیمی چون صداقت عرفانی، طرب و رندی، تجدید حیات روحانی، نفی ریا، سلوک عاشقانه و عرفان عملی، به‌گونه‌ای هوشمندانه از دل زبان شعری حافظ به زبان تصویر ترجمه شده‌اند. به‌منظور بررسی دقیق‌تر این تطبیق میان نشانه‌های زبانی و تصویری، در جدول ۳، ابیات منتخب از اشعار حافظ به همراه مفاهیم عرفانی هر بیت، عناصر تصویری متناظر در نگاره، و تحلیل تطبیقی آن‌ها به صورت جامع و نظام‌مند تحلیل شده‌اند.

جدول۳، تحلیل نشانه‌های تصویری در ارتباط با مفاهیم عرفانی اشعار حافظ، (منبع: نگارندگان،۱۴۰۳)

ابیات شعر حافظ	مفاهیم عرفانی نهفته در شعر	عناصر بصری در نگاره	تحلیل‌تطبیقی(زبان شعر⇆زبان تصویر)
باده‌نوشی که در او روی و ریایی نبود بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست	صدق و صفا در سلوک عرفانی، نفی ریا	دو دلداده‌ی آرام در حال نوشیدن باده، بدون تجمل یا افراط در صحنه	سادگی و بی‌پیرایگی چهره‌ها و حالت نشستن نشاندهنده‌ی وفاداری به صداقت در طریقت عرفانی است؛ تصویر نوعی ترجمه بصری از مفهوم "عرفان بی‌ریا" است.
نوبه زهدفروشان گران‌جان بگذشت وقت رندی و طرب کردن رندان پیداست	پایان دورویی، آغاز شادی حقیقی عارفانه	چهره‌های شاد، فضای پرنور، حضور دف	چیدمان عناصر نشانه‌هایی از طرب عارفانه هستند؛ دف، نگاه-های گرم، رنگ‌ها و حالت چهره‌ها همگی القاگر روح عرفانی‌اند.
روزه یک‌سو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست می ز خمخانه به جوش آمد و می باید خواست	سلوک عرفانی از ریاضت به طرب و وصال	رنگهای روشن (طلایی و سبز)، عناصر باده و پرستو، حالت شوق در چهره‌ها	عناصر بصری بیانگر جشن درونی‌اند؛ فضای نگاره همچون "عید" است، پر از طراوت، شور و تجلی وصال عرفانی.
ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن‌که او عالم سر است، بدین حال گواست	عرفان ناب، خلوص درونی، طرد نفاق	ارتباط صمیمانه میان افراد، چهره‌های بدون تصنع	تصویر فاقد هرگونه تکلف است. با قرارگیری آزاد افراد و چیدمان طبیعی، حالت سادگی و خلوص به چشم میخورد که تبلور عرفان بدون تظاهر است.
چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم؟ باده از خون رزان است، نه از خون شماست	دفاع از آزادی طریقت و نفی قضاوت	جوانان در حال نوشیدن باده با آرامش	حرکات نرم و نگاه‌های گرم، تصاویری از تسلیم و آزادی درون-اند. مفهوم باده به‌عنوان نماد معرفت، در تصویر کاملاً قابل لمس است.

فرض ایزد بگزاریم و به کس بد نکنیم وان‌چه گویند روا نیست، نگوییم رواست	اخلاق عرفانی، نرمی، تسلیم به امر الهی	افراد در گفتوگو، لبخندها، ارتباط چشم‌ها	همدلی بین چهره‌ها، ساختار فضایی بدون تنش، و ترکیب‌بندی نرم، نشانگر تمثیل عرفانی "رها بودن در خیر و حقیقت" است.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر با تمرکز بر نگارهٔ «باده‌نوشی» از رضا عباسی، با بهره‌گیری از چارچوب نشانه‌شناسی پیرس، نحوهٔ بازنمایی مفاهیم عرفانی اشعار حافظ در قالب عناصر بصری تحلیل، شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رضا عباسی، نه‌تنها به لحاظ صوری و زیبایی‌شناسی، بلکه در سطحی عمیق‌تر، به مفاهیم بنیادین عرفان اسلامی در اشعار حافظ متعهد بوده و از طریق انتخاب و چینش هوشمندانهٔ نمادها، نمایه‌ها و شمایل‌ها، موفق شده است زبان شعر را به زبان تصویر ترجمه نماید. تحلیل نشانه‌ها در این نگاره حاکی از آن است که رضا عباسی با درک عمیق از جهان‌بینی عرفانی، مضامینی چون رهایی از قید ظاهر، سلوک عاشقانه، طرب عارفانه، صداقت و بی‌ریایی را در قالب عناصر بصری‌ای همچون رنگ‌ها (طلایی، سفید، سبز و...)، باده، دف، ترکیب‌بندی، حالات چهره و ارتباط میان چهره‌ها به‌صورت چندلایه و پیچیده بازتاب داده است. این بازنمایی بصری نه‌تنها بر شاعرانگی اثر افزوده، بلکه توانسته است ساحت تجربهٔ عرفانی را به تجربه‌ای قابل مشاهده و قابل تفسیر برای مخاطب تبدیل کند. در عین حال، استفاده از نظریه نشانه‌شناسی پیرس به عنوان چارچوب تحلیلی، روشی نوین و دقیق برای طبقه‌بندی و تحلیل نشانه‌های بصری فراهم ساخت و امکان بررسی نظام‌مند نحوهٔ دلالت معنایی در این اثر هنری را فراهم نمود. این رویکرد، پیوندی نظام‌مند میان ادبیات عرفانی، نگارگری و نشانه‌شناسی برقرار کرده و الگویی قابل تعمیم برای تحلیل دیگر آثار نگارگری ایرانی با مضامین عرفانی ارائه نموده است. در نهایت، این پژوهش بر اهمیت تحلیل لایه‌های معنایی در نگارگری ایرانی با تکیه بر خوانش‌های نشانه‌شناسانه و فلسفی تأکید کرده و نشان داده که نگارگری می‌تواند به‌مثابه زبانی تصویری برای بیان پیچیده‌ترین تجربه‌های عرفانی عمل کند؛ زبانی که رضا عباسی به‌خوبی بر آن مسلط بوده و آن را در خدمت مفاهیم والای شعر حافظ به‌کار بسته است.

منابع و مآخذ

آدامز، لوری (۱۳۹۱)، روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.

اسپاهیچ، معمر؛ فهیمی‌فر، علی‌اصغر و محمد فرید خدارحمی، (۱۴۰۴) معنویت عرفان اسلامی در هنر خوش‌نویسی با تأکید بر کتیبه‌های مسجد جامع اصفهان. مجله مطالعات هنر اسلامی، ۳۲(۶۰)، ۲۹-۴۵.

اسحاقی، محمد (۱۴۰۲)، شراب غرور و باده حضور در دیوان حافظ، نشریه مطالعات زبان و ادبیات غنایی، ۱۳(۴۶)، بهار، ۳۱-۴۸.

ایتن، جوهانز (۱۳۶۵)، کتاب رنگ، ترجمه محمد حسین حلیمی، تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

بینیون، لورنس؛ ویکلینسون، ل و بازیل گری بازیل (۱۳۸۳)، سیر تاریخی نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.

پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

پیرس، چارلز سندرس (۱۳۸۱)، منطق به مثابه نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها، ترجمه فرزان سجودی، تهران: زیباشناخت.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

حیات، علی؛ صرفی، محمدرضا و عنایت‌الله شریف‌پور (۱۴۰۴)، عرفان و نگارگری: تأثیر آداب و اندیشه‌های عرفان اسلامی حکمای صفوی در مفاهیم نگارگری مکتب تبریز دوم. مجله مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۶) ۱۷۰-۱۴۹.

خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

خوش‌نظر، رحیم؛ رجبی، محمد علی (۱۳۸۸)، نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی، کتاب ماه هنر، ۱۲۷: ۷۰-۷۷.

دانش، کاظم؛ خزایی، محمد (۱۳۹۹)، نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی_اسلامی، فصلنامه پیکره (۹)۱۹، بهار، ۱۸-۲۹.

دوبوکور، مونیک (۱۳۹۴)، رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.

رضانژاد، محمدرضا؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد و مرتضی محسنی و مسعود روحانی (۱۳۹۹)، مقایسه کاربرد رنگ در ادبیات و عناصر بصری نگارگری در دو اثر منظوم خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، هنر و معماری مطالعات هنر اسلامی، ۱۶(۳۷)، ۱۲۳-۱۴۶.

شریف زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۷۵)، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: انتشارات حوزه هنری.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: انتشارات جیحون.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲)، درآمدی بر نماد پردازی در ادبیات، نشریه فرهنگ، ۵ (۴۶ و ۴۷). ۱۵۹-۱۷۷

علیزاده، ستاره؛ حسینی، جمال‌الدین، (۱۳۹۶) نشانه‌شناسی نقوش کهن معماری گیلان در مطابقت با نقش‌مایه‌های برخی هنرهای دست بافت منطقه، با تأکید بر دیدگاه پیرس. مجله مطالعات هنر اسلامی،۱۳(۲۶). ۷۵-۱۰۴.

فنایی اشکوری، محمد (۱۳۹۲)، عرفان در ایران و جایگاه عرفان و تصوف و تعلیم و ترویج آن در ایران معاصر، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز. ۱۳(۱). ۴۷-۶۸.

کربن، هانری (۱۳۹۰)، واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: انتشارات سوفیا.

کنبای، شیلا (۱۳۸۷)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

کوپر، جی.سی (۱۳۷۹)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

لوشر، ماکس (۱۳۸۱)، روانشناسی و رنگ‌ها، ترجمه روانی‌پور، تهران: موسسه انتشارات فرهنگستان یادواره.

محسنی‌نیا، ناصر؛ امیری‌فر، عاطفه (۱۳۹۱)، رمزشناسی اسطوره رنگ‌ها و اعداد در داستان رستم و اسفندیار، نشریه مطالعات ایرانی، ۱۱(۲۲)، پاییز، ۵۷-۸۲.

مددپور، محمد (۱۳۹۰)، حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی، تهران: سوره مهر.

معمارزاده، محمد، (۱۳۸۸)، نقاشی عصر صفوی(مکتب تبریز و اصفهان)، مجله جلوه هنر، ۱(۲)، ۳۹-۴۶.

مقدم اشرفی،م (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سده ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمه روئین پاکباز، تهران: نشر نگاه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

ناظری، افسانه؛ حسینی، مهدی و حسن رزمخواه، (۱۳۹۷) تحلیل مضمون عاشقانه چند نگاره از رضا عباسی با تأکید بر اثر «بانوی خیال پرداز» بر مبنای آرای صدرالمتألهین. مجله مطالعات هنر اسلامی، ۱۴ (۲۹). ۵۹-۸۹.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۶)، سه حکیم مسلمان، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

واحدی‌زاده، فائقه (۱۴۰۱)، مطالعه نماد رنگ در نگاره‌های دوران اسلامی (مطالعه موردی یک نگاره از ظفرنامه تیموری منسوب به کمال‌الدین بهزاد)، نشریه جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱(۱)، پاییز، ۵۱-۵۹.

واقعه دشتی، سید مائده (۱۳۹۳)، نقد شعر رهی معیری از منظر روانشناسی لوشر، نشریه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ۵(۱۷)، ۱۹۳-۲۱۶.

ولیعهدی، متینه سادات؛ سهیلی، جمال‌الدین (۱۳۹۶)، بررسی روند نمادگرایی عناصر معماری، در نگاره "خسرو درحال گوش کردن به موسیقی باربد" از منظر نشانه شناسی پیرس، مجله مطالعات هنر اسلامی،۱۳(۲۶) ۱-۲۴.

https://www.isna.ir/amp/ilam-13725/ (2025, 01, 10 18:00)

https://ganjoor.net/hafez/ghazal/sh20 (2024, 08, 17 10:00)