بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی

امیررضائی نبرد
(نویسنده مسئول)
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی هنر اسلامی،پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
Email:amir.rezaeinabard@ut.ac.ir.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰

چکیده:

نقاشی ایرانی نوین در ادامه نقاشی ایرانی سنتی، دارای اشتراک و افتراق نسبی با سایر مکاتب گذشته و حاوی کارکردها و مفاهیم خاص خود است. مسئله این پژوهش، چگونگی تکوین و تکامل سبک محمود فرشچیان و استخراج مبانی یا بنیان‌های نظری و عملی آن و هدف این نوشتار نیز بررسی تطبیقی و تحلیلی سبک هنرمند با نقاشی ایرانی سنتی و استخراج مبانی نظری و عملی آن بوده است.

در این پژوهش، مجموعه آثار کتاب‌های اصلی و فرعی هنرمند و نیز آثار منتشرنشده موزه های حاکمیتی و دولتی و مجموعه‌های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم که درمجموع از سال ۱۳۲۴ تا آغاز سال ۱۳۹۳ بالغبر ۵۳۸ اثر هستند، موردبررسی قرارگرفته است. در این مقاله که از نوع نظری و با روش توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته است، مبانی نظری و عملی سبک فرشچیان برای نخستین بار و با توجه به مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی جامع و چندجانبه نگارنده و با لحاظ نمودن مجموعه آثار هنرمند استخراج و احصا گردیده است.

نتیجه نیز بر مبنای یافته‌ها این است که فرشچیان در همه ویژگی‌های نقاشی ایرانی، دارای خلاقیت و نوآوری بوده که دستاورد آن مبانی نظری و عملی است که همین مبانی، منجر به ابداع سبک شخصی و تشخص هنری وی شده است. آثار هنرمند را می‌توان با لحاظ نمودن مبانی نظری و عملی آن، «نقاشی ایرانی نوین» نامید که در ادامه و در راستای سنت‌های اصیل نگارگری ایرانی به تکامل رسیده است.

واژگان کلیدی: نقاشی ایرانی سنتی، نقاشی ایرانی نوین، فرشچیان، سبک، مبانی نظری و عملی.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه:

نقاشی ایرانی نوین (معاصر) در راستا و در ادامه نقاشی ایرانی سنتی، دارای اشتراکات و افتراقات خاص خود با سایر مکاتب گذشته و دارای اهمیت بنیادین است. البته در تبارشناسی و اصطلاح‌شناسی نقاشی ایرانی در دوره معاصر، واژه نارسای «مینیاتور»[۱] به‌اشتباه در جامعه هنری نهادینه‌شده و بر کژفهمی بسیاری از مخاطبان این آثار افزوده است. استفاده های نادرست و نابجای این واژه در مورد آثار برخی از نگارگران دوره معاصر به ویژه در مورد آثار محمود فرشچیان، در محافل و نشریات عمومی و حتی با حیرت در میان استادان هنر و مجامع دانشگاهی همچنان رایج است.

«مینیاتور» غربی در اساس و بینش، باذوق وجهان بینی شرقی و به‌خصوص ایرانی مغایرت دارد و در مصالح و ویژگی‌های فنی نیز کمتر موافقتی نشان داده است. از طرف دیگر و با توجه به ویژگی‌های نقاشی ایرانی، یعنی «بینشی»[۲]، «موضوعی»[۳]، «ساختاری»[۴]، «کارکردی»[۵] و «فنی»[۶] (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۹۹- ۶۰۱) می‌توان گفت که مینیاتور غربی جز در موارد اندکی از قبیل کوچکی زمینه و بستر اثر و برخی ظرافت‌های فنی، نمی‌تواند وجه اشتراک چندانی با نقاشی ایرانی داشته باشد. اما در مورد واژه «نقاشی ایرانی» یا «نگارگری» که به‌مراتب سنجیده‌تر و رساتر از مینیاتور است، باید گفت که باوجوداینکه نگارگری، برابری شایسته برای نقاشی اصیل ایرانی است؛ اما درعین‌حال نمی‌توانیم، واژه نگارگری سنتی را به آثار فرشچیان تعمیم دهیم، چراکه باوجود برخی اشتراکاتی که در مبانی اصیل نقاشی ایرانی دارند، اختلافات برجسته‌ای نیز به همراه دارند. اما آنچه اهمیت دارد این‌که فرشچیان همواره بر نقاش بودنش بااحساس و روح ایرانی تأکید داشته است و خود را نقاش می‌داند نه مینیاتوریست. او بر این باور است که همان‌گونه که فکر انسانی همواره در تحول و تکامل است، هنر نیز همواره باید در تحول و تکامل باشد (تویسرکانی، ۱۳۷۱: ۱۸). همان‌گونه که می دانیم، مفهوم سبک در تاریخ هنر دارای جایگاه و اهمیتی بنیادین است تا جایی که برخی از مورخان برجسته هنر، چون یوهان وینکلمان[۷]، تاریخ هنر را همان تاریخ سبک دانسته‌اند (آدامز،۱۳۹۴: ۳۷). مسئله این پژوهش[۸]، چگونگی تکوین و تکامل سبک محمود فرشچیان و استخراج بنیان‌ها یا مبانی نظری و عملی آن به‌عنوان مولدان سبک شخصی هنرمند بوده است. به عبارتی، فرشچیان چگونه و با چه سازوکارهای هنری به سبک شخصی دست‌یافته است؟ به نظر می‌رسد، مؤلفه‌ها و ویژگی‌های نوین و خلاقانه آثار هنرمند (مبانی نظری و عملی) در ادامه و در تطبیق با آثار مکاتب گذشته، منجر به ایجاد سبک و دمیدن روح و جان تازه‌ای در آثار فرشچیان و نگارگری معاصر شده است. هدف این نوشتار نیز بررسی تطبیقی و تحلیلی آثار هنرمند با نقاشی ایرانی سنتی و استخراج مبانی نظری و عملی آن به‌عنوان مولدان سبک هنرمند بوده است.

پیشینه پژوهش:

با توجه به بانک جامع اطلاعاتی (عمومی و تخصصی) که نگارنده درباره آثار و اسناد فرشچیان گردآوری و در اختیار داشته است (از سال ۱۳۲۴ تاکنون)، از قبیل آثار، کتاب، مقاله، پایان‌نامه، روزنامه، ماه‌نامه، فصلنامه، فیلم، پوستر، آلبوم، عکس، گفتگو، زمان، پایگاه‌های الکترونیکی و غیره، نیز با توجه به این‌که مطالعات «فرشچیان پژوهی» را نگارنده، خود بنیان نهاده است، لیکن در خصوص پیشینه و موضوع این نوشتار، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و از همین‌جا ضرورت و اهمیت راهبردی آن آشکار می شود. بررسی جامع سبک هنرمند، علاوه بر روشن نمودن جایگاه آن در قیاس با مکاتب نگارگری گذشته و قضاوت و ارزیابی نسبت آن با شرایط دوران معاصر، به آسیب‌شناسی، سیاست‌گذاری کلان و ترسیم نقشه راه و چشم‌انداز آینده نقاشی ایرانی نیز کمک فراوانی خواهد کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

روش پژوهش:

در این مقاله که از نوع نظری و با روش توصیفی-تحلیلی انجام می‌پذیرد، سعی خواهد شد که ضمن بررسی تطبیقی و تحلیلی ویژگی‌های نقاشی ایرانی سنتی با نقاشی ایرانی نوین (سبک نقاشی محمود فرشچیان)، مبانی یا بنیان‌های نظری و عملی سبک فرشچیان برای نخستین بار و با توجه به مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی با رویکردی جامع و چندجانبه نگارنده در تمامی منابع مربوط به هنرمند، استخراج و احصا گردد. استخراج این مبانی (نتایج)، بر پایه تحلیل‌های کمی (یافته‌ها) خواهد بود که در این مقاله و به‌تناسب موضوع درج خواهند گردید.

در این پژوهش، مجموعه آثار غیرتکراری متن و پیرا متن کتاب‌های منتشره اصلی و فرعی هنرمند، اعم از آثار رنگیِ شناسنامه‌دار و بی شناسنامه، سیاه قلم ها و طراحی های مدادی هنرمند لحاظ گردیده‌اند.

همچنین، آثار منتشرنشده موزه‌های دولتی و حاکمیتی کشور به‌تناسب بیشترین آثار: موزه استاد محمود فرشچیان، هنرهای معاصر تهران، آستان قدس رضوی (تالار استاد محمود فرشچیان)، بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی (خزانه نقش و رنگ، دفینه)، هنرهای زیبا، هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، مجلس شورای اسلامی، هنرهای ملی ایران، کاخ صاحبقرانیه، موزه شهدا و مجموعه های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم[۹] که درمجموع از سال ۱۳۲۴ تا آغاز سال ۱۳۹۳ بالغبر ۵۳۸ اثر هستند، موردبررسی قرارگرفته است.

بررسی تطبیقی سبک و آثار فرشچیان با نقاشی ایرانی سنتی

ویژگی بینشی

همان‌گونه که پیش‌تر در مقدمه آمد، در نقاشی ایرانی سنتی به‌طورکلی، پنج ویژگی بارز است. یعنی: «بینشی»، «موضوعی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی». در ویژگی «بینشیِ» نقاشی ایرانی که از امتیازات هنرمندان شرقی و به‌ویژه ایرانی بوده است، در اساس اختلاف چندانی را با آثار فرشچیان نمی یابیم و با مرور آثار درمی‌یابیم که نقاشی‌های او ریشه در اعتقاد به جهانی بینابین میان عالم معقول و عالم محسوس دارد و بیان عوالم خیال یا عالم مثال است، لیکن در بیان و تمهیدات تجسمی تفاوت‌های آشکاری قابل‌رؤیت است. همان‌طور که کوماراسومی می‌گوید: «چیستی هنر بسی بااهمیت‌تر از چگونگی آن است چراکه این چیستی است که می‌بایست چگونگی را تبیین کند، یعنی این «فرم»[۱۰] یا صورت باطنی است که به «شکل»[۱۱] منتهی می‌شود.»(کوماراسومی،۱۳۸۹: ۱۶). برای فرشچیان، همواره چیستی بر چگونگی برتری داشته است. برای وی، هنر نقاشی بیشتر به‌عنوان آیین و عبادت منظور می‌شود و نه صرفاً عمل نقاشی. به تعبیر متفکران سنت‌گرا، نقاشی کردن او انجام یک مناسک است. با توجه به مشاهدات نگارنده و اظهارات هنرمند، او برای آفرینش آثارش دارای طهارت و آداب ویژه‌ای است. مثلاً او غالب اوقات با وضو و میز کارش روبه‌قبله است. فرشچیان در صحبت‌ها و نوشته‌هایش، همواره از عبارت قرآنی «هو المصور» استفاده نموده است و حضرت حق‌تعالی را مصور حقیقی صحیفه هستی می‌داند.او باور دارد که هنرمندان بزرگ، بدون داشتن بینش عرفانی و گرایش شدید مذهبی، نمی‌توانسته‌اند چنین شاهکارهایی از خود بر جای بگذارند. خود او نیز «عصر عاشورا» و «حریم حفاظت» (ضامن آهو) و دیگر آثار مذهبی‌اش را بر اساس همین بینش به وجود آورده است (A.Motlaq,1996). تنها چیزی که برای او قناعت پذیر نیست، تکامل و تعالی یافتن در هنر است (وزل، ۱۳۵۶: ۱۱). هنرمند معتقد است که شما چه هنرمند باشید و چه هنردوست، باید که آزادگی داشته باشید (تویسرکانی،۱۳۷۱:۱۹). رویکرد هنرمند با توجه به تحلیل آثار و اسناد، همواره بر اصل «هنر برای تعالی انسان‌ها» تکیه داشته است و نه «هنر برای هنر».

Archive of SID

www.SID.ir

همان‌گونه که تولستوی[۱۲] در نظریه معروفش می‌گوید: هنریک فعالیت انسانی و عبارت از این است که انسانی آگاهانه احساساتی را که خود تجربه کرده است به دیگران انتقال دهد. هنر، برخلاف عقیده زیبایی شناسان فیزیولوژیست، بازی نیست، همچنین، تظاهر احساسات سرکش، تولید موضوعات دلپذیر و مهم‌تر از همه، لذت نیست؛ بلکه وسیله ارتباط انسان‌هاست (تولستوی،۱۳۸۸: ۵۷).

بر همین مبنا، فرشچیان سعی داشته نه‌تنها خود را از هیاهوی نفس و پلیدی‌های دنیای معاصر برهاند، بلکه در غالب آثارش نیز تذکر و پیامی انسانی برای مخاطبانش باقی می‌گذارد و در آثاری چون «تعالی»، «تزکیه»، «رستگاری» و «جدال با نفس» آنان را به پاکی و اصل خویش فرامی‌خواند. او به‌عنوان یک هنرمند سنتی، خود را انسان ویژه‌ای نشمرده است، همان‌گونه که بنا بر جمله مشهور کوماراسوامی[۱۳]: «در تفکر و جوامع سنتی، هنرمند انسان ویژه‌ای شمرده نمی‌شد، بلکه هر انسانی، هنرمند ویژه‌ای بود.»(کوماراسوامی،۱۳۸۹: ۱۷۰). او قائل به نظریه‌ای است که در بردارنده خرد و فطرت مشترک جهانی است که کوماراسوامی از آن به‌عنوان «نظریه طبیعی هنر»[۱۴] یادکرده است (همان: ۱۱۲).

هنرمند در آثاری چون «شکار»، «انتقام»، «برای زیستن» و غیره، بر عدالت و تساوی حق حیات تأکید داشته است. (تصاویر ۱-۳) او تا جایی پیش می‌رود که نه‌تنها در آثاری چون «شکار»، این

تصویر ۲-«انتقام»، ۷۵ ۵۴، ۱۳۸۶. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۸۷: ۱۷۹)

تصویر ۱-«شکار»،۵۲ × ۷۲، ۱۳۵۰. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۵۵: ۱۱۸)

عمل را تقبیح می‌کند، بلکه فراتر از آن، حتی در اثری چون «انتقام»، درصدد خون‌خواهی نیز برمی‌آید. این مضمون با این رویکرد در مکاتب سنتی گذشته، به‌کلی بی‌سابقه بوده است. خود هنرمند در این مورد می‌گوید:«استادان بزرگ و هنرمندان قدیم در تصاویر خود طبق روال طبیعت، حیوانات درنده را بر حیوانات ضعیف مسلط می‌نمودند. من برای نخستین مرتبه سعی کردم، حیوانات ضعیف و رام را بر حیوانات درنده خو مسلط نمایم و توفیق دهم.» (فرشچیان، ۱۳۹۳: ۱۹۷).

جایگاه خیال

نگاره‌های فرشچیان که بر پایه اصالت های نقاشی سنتی ایرانی است؛ با رویکرد «انسان‌شناسی»[۱۵] و «هستی‌شناسی»[۱۶] سرشار از تخیل خلاق و جهش های نوآورانه است که هیچ تقلید و تقیدی را برنمی‌تابد. همچنین، همان طوری

تصویر ۳-«برای زیستن»، ابعاد ۳/۸۱ در ۵۶ مأخذ: (Farshchian, 2004: 30)

Archive of SID

www.SID.ir

کـه در «شـناخت شناسـی»[۱۷] «علـم»[۱۸]، «دانـش»[۱۹]، «حکمـت»[۲۰] و «شـهود»[۲۱]، سـیر تکامـل و تعالـی شـناخت را بازگـو مـی کننـد، در آثـار فرشـچیان نیـز، «خیـال» دارای سـیری «اسـتعلایی» اسـت و ایـن بـا اسـلوب و سـازوکارهای ویـژه او، پیونـدی تنگاتنـگ و بنیادیـن دارد. خیـال بـرای ارسـطو[۲۲] و حکیمـان مشـایی، امـری مـادی تلقـی مـی‌شـده اسـت و چنـدان بهـای «شـناخت شناسـی» بـه آن نـداده‌انـد و خیـال را بـه قـوۀ خیـال حسـی انسـان محـدود مـی دیدنـد کـه خزانـۀ یافتـه‌هـای حـس مشـترک اسـت. حتـی در «مُثُـل» افلاطـون[۲۳]، ایـده‌هـا بـه عالـم عقـل و معقولات مربـوط اسـت نـه عالـم خیـال یـا همـان عالـم مثـال. در راسـتای سـنت فلسـفی یونـان و فلسـفۀ کلاسـیک غربـی و در عصـر روشـنگری، دکارت[۲۴] و اسـپینوزا[۲۵]، فیلسـوفان خردگـرا، پایـۀ آفرینندگـی را بیشـتر در پیوسـتگی بـا تفکـر منطقـی مـی دانسـتند تـا نـگاره هـا . رنـه دکارت خیـال را «فرمانـروای اشـتباه و خطـا» نامیـد. دانشـمندان بزرگـی چـون پاسـکال[۲۶] و نیوتـن[۲۷]، از ایـن فراتـر رفتـه و از تخیـل چشـم پوشـیده و آن را در برابـر خـردورزی نهـاده‌انـد.

بلـز پاسـکال، تخیـل را «دیوانـه‌خانـه» خطـاب می‌کرد (روزت، ۱۳۷۱: ۱۲ و عباسـی، ۱۳۹۰: ۴۱)؛ همچنیـن، برونسـویک[۲۸]، تخیـل را همچـون گناهـی بـر ضـد روح و روان آدمـی در نظـر مـی‌گیـرد و آلـن[۲۹]، در تخیـل، یـک نـوع کودکـی گیـج و منـگ ذهـن را مـی بینـد و ژان پـل سـارتر نیـز در تخیـل فقـط نیسـتی، فقـر بنیادیـن و شـیء توهمـی را مـی‌بینـد (عباسـی، ۱۳۹۰: ۸).

امـا گـروه دیگـری از فیلسـوفان، نظیـر سـنت گرایانـی چـون گِنـون[۳۰]، کوماراسـوامی، شـووان[۳۱]، نصـر، لینگـز[۳۲]، بورکهـارت[۳۳] و خاورشناسـانی چـون کُربـن[۳۴] و چیتیـک[۳۵]، بـرای خیـال جایگاهـی «هسـتی شناسـانه» و بسـیار متعالـی قائـل شـدند. ایـن مسـلک، گاه بـا عنـوان قائـلان بـه «وحـدت متعالـی ادیـان»[۳۶] خوانـده می‌شـود و البتـه آنـان خـود عنـوان قائـلان بـه «حکمـت جاویـدان»[۳۷] را بیشـتر مـی پسـندند؛ امـا به‌هرحـال امـروزه بـا عنـوان «سـنت‌گـرا»[۳۸] معـروف گشـته‌انـد (خـرد جاویـدان، ۱۳۸۲: ۱). هـم‌چنیـن، در نخسـتین متـون دنیـای اسـلام کـه هـم متأثـر از آیـات قرآنـی و روایـات نبـوی اسـت و هـم حکمـت یونانـی، ذیـل بحـث نفـس، از «قـوه خیـال» و نیـز «عالـم مثـال» سـخن رفتـه اسـت.

بـه لحـاظ «هستی‌شناسـی»، عالـم مثـال از کلیـدی تریـن و پیچیـده‌تریـن مباحـث نظـام فلسـفی و آفرینـش‌هـای هنـری ایرانـی‌اسـلامی اسـت. عالـم خیـال جوهـری مسـتقل، ممتـاز و فراتـر از جواهـر جسـمانی دارد و بـه جوهـر عقلانـی صـورت مـی‌دهـد و از جوهـر جسـمانی مـاده مـی‌گیـرد. ایـن ویژگی‌هـا در آثـار فرشـچیان قابل‌بازشناسـی اسـت. یعنـی در آثـار موردبررسـی، از طرفـی شـاهد صورت‌هایـی هسـتیم کـه از عالـم محسوسـات و تجربـه محیـط هنرمنـد سرچشـمه گرفته‌انـد ولیکـن فاقـد مـاده هسـتند و از طـرف دیگـر شـاهد امـور خیالـی، متافیزیکـی و معقولـی هسـتیم کـه در کالبـد صـورت‌هـا و فـرم‌هـای محسـوس دیـداری تنـزل یافته‌انـد. اگـر چنیـن نبـود، نگاره‌هـا مجـال تفسـیر و تأویـل نمی‌یافتنـد و یکسـره ترجمـه تجسـمی مـی یافتنـد و در حـد آثـار طبیعـت گـرا و واقـع گـرا تنـزل پیـدا مـی کردنـد. در جغرافیـای خیـال آثـار فرشـچیان اقلیـم مشـخصی مشـاهده نمی‌گـردد؛ یعنـی قلمـرو خیـال و تخیـل هنرمنـد به‌طورکلـی گرانمنـد و زمانمنـد نیسـت و راوی عوالـم انفسـی و درونـی هنرمنـد اسـت. (تصویـر۴)

تصویر۴- «تصویری از مهر»، ۸۰ × ۵۶، ۱۳۷۱. مأخذ: (فرشچیان،۱۳۷۲: ۳۴)

Archive of SID

www.SID.ir

قوه تخیل فرشچیان، ابزار به نمایش گذاشتن «ایده های زیباشناختی»[۳۹] است. همان‌گونه که کانت خاطرنشان می‌سازد، روح به معنای زیباشناختی، نامی است برای اصل برانگیزاننده در ذهن و این اصل چیزی جز قوه نمایش «ایده‌های زیباشناختی» نیست؛ اما او خود به دلیل ابهامی که این واژه می‌تواند داشته باشد، می‌افزاید: «منظور من از اصطلاح ایده زیباشناختی آن تصوری از قوه مخیله است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود، بی‌آنکه هیچ اندیشه معینی، یعنی، هیچ مفهومی بتواند با آن تکاپو کند و درنتیجه هیچ زبانی بتواند آن را به‌طور کامل برساند یا مفهوم کند.»(کانت، ۱۳۹۰: ۲۵۲). فرشچیان در عالم نقاشی ایرانی، هرگز آزادی خیال خود را مقید و محدود نساخته است. به قول کوماراسوامی، هنرمند سنتی، حتی هنگامی‌که به روش و دستورالعملی تعلق‌خاطر دارد یا هنگامی‌که به ضرورت ها و مقررات مشخصی که هزاران سال به یک شیوه پابرجا بوده‌اند، وفادار است، بازهم به ابراز و اظهار خویش می‌پردازد (کوماراسوامی،۱۳۸۹:۶۵).

ویژگی موضوعی

ویژگی دیگر نقاشی ایرانی یا نگارگری، «موضوعی» است. در آغاز تاریخ نگارگری ایران، کتاب‌های طبیعی و پزشکی و غیره، توسط هنرمندان مصور می‌گشتند و نقاشی، فرع آن موضوع علمی تلقی می‌گشت و وسیله‌ای جهت تبیین و به تصویر کشیدن مقولات علمی بود. در ادامه، نگارگری قرین عالم شعر و متون ادبی گردید و در کنار آن به رشد و حیات خود ادامه داد. در آغاز، نگارگر کاملاً در اختیار ذهن شاعر و حتی خوشنویس قرار داشت و عین داستان و مضمونی را روایت می‌کرد؛ مانند نگاره‌های «معراج پیامبر (ص)»، «شیرین و فرهاد» و یا «نبرد سهراب و گرد آفرید». در راستای همین سنت، نگارگران گامی به جلو نهاده و ابراز وجود و اظهار استقلال نسبی نمودند و برداشت و دریافت خود را از متون ارائه دادند. یعنی به ترجمان و تفسیر تصویری متون و اشعار پرداختند. سرانجام برخی از بلندآوازه‌ترین نقاشان ایرانی نظیر: کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد و به‌ویژه رضا عباسی پا را فراتر گذاشته و به ابتکارات نوینی دست یازیدند.

در این میان، گرچه ذهن و روح فرشچیان با عالم شعر و عواطف ایرانی و شاعران بزرگ آن به‌ویژه حافظ و خیام یگانه بوده و برخی از آثار وی نیز متأثر و ملهم از متون ادبی است ولیکن بامطالعه و سخت‌کوشی، خود را از سیطره ادبیات فارسی و سایر موضوعات و مضامین کلیشه‌ای بر آثارش رهانده و بیانگر عوالم درونی خویشتن است (وزل، ۱۳۵۶: ۱۰ و روزنامه کیهان، ۱۳۵۶: ۱۱).

همان‌طور که می‌دانیم، اصولاً طبقه‌بندی به‌منظور تعیین جایگاه هر مقوله‌ای و تبیین آن، موجب تسریع در یادگیری و تثبیت در حافظه می‌گردد. چنین امری عقلانی و ذاتاً مطلوب است و شاید این‌یکی از دلایلی باشد که فلاسفه، دانشنامه نویسان و کتابداران بیش از دیگران به امر طبقه‌بندی توجه نموده‌اند. ارسطو، فرانسیس بیکن[۴۰]، اگوست کنت[۴۱]، آمپر[۴۲] و هربرت اسپنسر[۴۳] از بزرگان و پیشروان طبقه‌بندی علوم در غرب هستند. همچنین در جهان اسلام نیز بزرگانی چون فارابی، ابن‌سینا، غزالی، ابن خلدون و بسیاری دیگر که بیش از ۱۲۰ دانشمند اسلامی را در برمی گیرد، به طبقه‌بندی علوم پرداخته‌اند. «طبقه‌بندی اساس زندگی انسان است. بدون طبقه‌بندی زندگی کردن ممکن نیست. مسئله طبقه‌بندی با نوع نگاه انسان به خود و جهان مرتبط است. مفاهیم بدون طبقه‌بندی نمی توانند در زندگی علمی انسان جایی داشته باشند. جهان‌بینی و طبقه‌بندی لازم و ملزوم یکدیگرند.»(فدائی،۱۳۸۹:۵). فلاسفه و دانشمندان، علوم را از سه منظر طبقه‌بندی نموده‌اند، زیرا عموماً از سه جنبه به آن‌ها توجه می‌کنند. نخست، طبقه‌بندی بر اساس «موضوع»[۴۴]. دوم، بر اساس «روش»[۴۵] و سوم بر اساس «غایت»[۴۶]. گرچه در اینجا قصد طبقه‌بندی علم یا علومی

Archive of SID

www.SID.ir

در کار نبوده است؛ اما مطالعه و شناخت ارزش و جایگاه طبقه‌بندی بسیار سودمند خواهد بود و در اینجا به‌عنوان ژرف ساختی برای طبقه‌بندی آثار هنرمند مورداستفاده قرارگرفته است.

نگارنده مجموعه آثار هنرمند را برای نخستین بار، در پانزده عنوان و با توجه به معیارهای تعریف‌شده، «طبقه‌بندی موضوعی»[۴۷] کرده است و این تنوع موضوعی و مضمونی، اگر در نگارگری سنتی ما بی‌سابقه نباشد، بدون هیچ تردیدی، کم‌سابقه است. رویکرد طبقه‌بندی در این پژوهش، به‌صورت جامع و بر اساس «موضوع» بوده است. تک‌تک آثار (۵۳۸ اثر) بارها و با ذره‌بین مورد بازشناسی و بررسی قرارگرفته‌اند. در این راستا برخی آثار مبهم و چندلایه نیز با حضور خود هنرمند، موردبررسی دقیق و طبقه‌بندی موضوعی قرارگرفته‌اند. این طبقه‌بندی بر اساس معیار و مؤلفه‌های چهارگانه تعریف‌شده است:

الف-سرچشمه و نحوه شکل‌گیری اثر (نقد تکوینی)

ب- عناصر و اصول حاکم بصری اثر

ج- عنوان اثر

د- غایت اثر و پیام نهایی هنرمند.

طبقات موضوعی و نمونه‌های معیار نیز بدین قرارند:

۱-قرآنی (آزمون بزرگ)۲- دینی و مذهبی (عصر عاشورا)۳- معنوی و عارفانه (حکایت نی)۴- عاشقانه (عشق)۵- غنائی (غم و شادی)۶- ادبی (حافظ)۷- حماسی (یل نامه، پهلوان نامه، خان سوم رستم)۸-فلسفی (افسانه‌ای از حیات)۹-علمی و معرفتی (کتاب) ۱۰- روانشناسی (آدمی‌زاده)۱۱- اخلاقی (برای زیستن)۱۲- اجتماعی و محیطی (جلسه)۱۳- انتقادی و سیاسی (در کمینگاه) ۱۴- تاریخی و اساطیری (ققنوس)۱۵- طبیعی و تمثیلی (عطر محبت)(رضائی نبرد، ۱۳۹۴: ۷۲). در ادامه برای تکمیل بحث «طبقه‌بندی موضوعی» و تحلیل و تبیین علاقه و رویکرد هنرمند به موضوعات، جدول توزیع فراوانی موضوع در مجموعه آثار هنرمند درج‌شده است.(جدول ۱)

ویژگی ساختاری

در ویژگی «ساختاری» هنر نقاشی ایرانی، چند نکته قابل‌یادآوری است. سیاه‌قلم‌ها و قلم گیری، سطوح رنگی تخت، مغایرت با طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی، ترکیب‌بندی و فضای چند ساحتی،

جدول ۱-توزیع فراوانی موضوع در مجموعه آثار محمود فرشچیان به ترتیب بیشترین کاربرد. مأخذ: (رضائی نبرد، ۱۳۹۴: ۷۴)

توزیع فراوانی موضوع در مجموعه آثار محمود فرشچیان به ترتیب بیشترین کاربرد					
ردیف	طبقه موضوعی	کتاب‌های اصلی	کتاب‌های فرعی و آثار موزه‌ها	مجموع	درصد
۱	غنائی	۲۶۷	۹۶	۳۶۳	۶۷.۴۷
۲	معنوی و عارفانه	۱۱۷	۳۶	۱۵۳	۲۸.۴۳
۳	ادبی	۸۶	۴۸	۱۳۴	۲۴.۹۰
۴	اخلاقی	۹۷	۲۴	۱۲۱	۲۲.۴۹
۵	اجتماعی و محیطی	۹۳	۲۲	۱۱۵	۲۱.۳۷
۶	طبیعی و تمثیلی	۸۷	۲۶	۱۱۳	۲۱.۰۰
۷	فلسفی	۹۵	۱۸	۱۱۳	۲۱.۰۰
۸	تاریخی و اساطیری	۶۶	۴۰	۱۰۶	۱۹.۷۰
۹	عاشقانه	۵۹	۲۱	۸۰	۱۴.۸۶
۱۰	دینی و مذهبی	۴۲	۱۱	۵۳	۹.۸۵
۱۱	انتقادی و سیاسی	۳۸	۱۱	۴۹	۹.۱۰
۱۲	قرآنی	۳۳	۸	۴۱	۷.۶۲
۱۳	حماسی	۱۴	۲۳	۳۷	۶.۸۷
۱۴	علمی و معرفتی	۲۳	۱۳	۳۶	۶.۶۹
۱۵	روانشناسی	۱۴	۷	۲۱	۳.۹۰

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۵-«حکایت نی»، سیاه‌قلم، ۱۳۵۴. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۵۵: ۳۷)

تصویر ۶-طراحی مدادی، بی‌عنوان، ۱۳۸۷. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۹۱ الف: ۳۳)

عدم ژرفانمانی، ارتباط درونی تصویر و متن و غیره. فرشچیان سبک و اسلوب شخصی‌اش را به‌طورکلی و نسبی بر پایه مبانی اصیل نگارگری سنتی ایرانی نهاده است ولیکن در همه مؤلفه‌های نگارگری سنتی دارای ابداع و نوآوری بوده است.

سیاه‌قلم[۴۸]:

«سیاه‌قلم» ها و «قلم‌گیری» های پویا و سیال و بدون لرزش، از شاخصه‌های آثار فرشچیان هستند. اوج این سیاه‌قلم‌ها در سال ۱۳۵۴ است و اساساً، اغلب سیاه‌قلم‌های هنرمند، در طول زندگی حرفه‌ای‌اش نیز، در همین سال خلق‌شده‌اند. او بر ارزش‌های سنتی خط در نقاشی ایرانی افزود و ظرفیت‌ها و قابلیت‌های بی‌کران قلم‌گیری را کشف و به طرز حیرت‌انگیزی افشا نمود. «پیوستگی»، «پیچیدگی» و «پویایی»، سه ویژگی بارز سیاه‌قلم‌های فرشچیان است که کمتر در مکاتب گذشته به‌کاررفته است. (تصویر ۵)

طراحی[۴۹]:

«طراحی»، محور و استخوان‌بندی کالبد آثار فرشچیان را تشکیل می‌دهد و در مرحله بعد است که رنگ اهمیت دارد. برای هنرمندان بزرگ رنسانس و در برخی از دوره‌های تاریخ هنر نگارگری ایران، «طراحی»، «پیش‌طرح» و «بی‌رنگ»، طفیل وجودی نقاشی نبوده است و خود اثری کامل و رو به کمال بوده است. فرشچیان در «خلوت» و «جلوت» و به‌مانند خوشنویسی، یکسره دارای مشق «ذهنی»، «نظری» و «عملی» است. به استناد مشاهدات چندین ساله نگارنده و اظهارات هنرمند و همسر ایشان، هنرمند همواره یک دفتر و مداد طراحی به همراه دارد. وی در مطب پزشک به فکر قرص و شربت و یا در هواپیما و سالن انتظار فرودگاه در اندیشه تأخیر پروازها نیست، او هوشمندانه وقتش را مدیریت می‌کند. او مجموعه‌ای از همین طراحی‌ها را در تابستان سال ۱۳۹۱ و توسط خانه فرهنگ و هنر گویا منتشر نموده است. حدود بیست اثر از این طراحی‌ها دارای تک‌رنگ اکر (اخرایی) به‌مانند سیاه‌قلم‌ها هستند.(تصویر ۶) او ارزش طراحی را، ابتدا نزد حاج میرزا آقا امامی، سپس عیسی بهادری و درنهایت در نزد استادان بزرگ رنسانس آموخت. وازارلی «طراحی یا طرح‌بندی»[۵۰] را اصل بنیادین هنر و طبیعت و مأخذ داوری هنرمندانه می‌دانست. او این واژه را به‌مثابه بنیاد یا پدر نقاشی، پیکره‌تراشی و معماری می‌دانست که منجر به خلق پیکره‌های برساو (آرمانی) شده می‌گردد (ماری، ۱۳۸۹: ۱۴۵). در آغاز کار او باقدرت و باپشتکاری مثال‌زدنی و به‌طور شبانه‌روز طراحی می‌نمود و بدان جا رسید که در قلم‌گیری‌ها و سیاه‌قلم‌های سال ۱۳۵۴، خود را نشان داد. او بعدها حتی نیازی به طراحی مدادی و پیش‌طرح نداشت و غالب آثارش را، چون بداهه‌نوازی در موسیقی ایرانی و بداهه‌نوازی بتهوون[۵۱] در موسیقی

Archive of SID

www.SID.ir

«کلاسیک»[۵۲]، بدون بی‌رنگ و پیش‌طرح و به طور بداهه می سازد.

به‌طورکلی، طراحی در نزد فرشچیان دارای سیری استعلایی بوده است؛ یعنی هنرمند طراحی عمومی و سنتی را نزد نخستین استادانش حاج میرزا آقا امامی و عیسی بهادری، در اصفهان آغاز و در ادامه به تلمذ و طراحی تخصصی در اروپا پرداخت و سرانجام به شیوهٔ طراحی خیالی و ذهنی خویش نائل گردید.

رنگ پردازی[۵۳]:

«رنگ پردازی» و «رنگ گذاری» چندلایه فرشچیان در تنوع، درخشش و ترکیب، برخلاف سطوح تخت رنگی قدیم، دارای بافت، طیف و القای حجم نسبی‌اند و در تنوع و درخشندگی و فام رنگی متفاوت تر از آثار پیشینیان است. رنگ‌های درهم‌تنیده، منطبق بامنظور و حال و هوای درونی هنرمندند. هنرمند در ابتدا بارنگ‌های معدنی و بعضاً گیاهی و آبرنگ، گواش، تمپرا و سپس برای همیشه از اکریلیک استفاده کرده است. برخلاف نقاشی کهن ایرانی که رنگ‌ها، عموماً دارای منشأ معدنی و یا گیاهی بودند، او بعدها و از اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت، از رنگ تثبیت‌شده و بسیار بادوام اکریلیک استفاده می‌کند.

یکی از کارخانه‌های سرامیک‌سازی در نیوجرسی، ماندگاری نمونه رنگ‌های اکریلیک فرشچیان را تا هشت‌صد سال اعلام کرده است. همچنین هنرمند در تابستان ۱۳۹۲، برخی از نمونه‌های رنگ اکریلیک را در اختیار دانشگاه صنعتی شریف گذارده است تا مورد آزمون‌های دقیق قرار گیرند و ثبات و دوام آن‌ها مشخص گردد که تا ۲۰۰ سال آن به‌طور قطعی اثبات گردیده است. البته سال‌ها پیش از کارخانه نیوجرسی و دانشگاه شریف، هنرمند رنگ‌های گواش و اکریلیک را به‌طور تجربی مورد آزمایش‌های متعدد قرار داده است.

کالبدشناسی[۵۴]:

در آثار فرشچیان نسبت به نقاشان ایرانی قدیم، وفاداری بیشتری را نسبت به طبیعت و «کالبدشناسی» مشاهده می‌کنیم و البته این طبیعت‌گرایی صرف، چون هنر کلاسیک یونان نیست و طبیعت (گیاهی، جانوری و انسانی) وسیله‌ای جهت بیان اهداف متعالی است و همان‌گونه که بورکهارت می‌گوید: «هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت دادن به ماده است.» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۳۴) هنرمند به‌ویژه در آثار متأخرش، از طریق فرافکندن امر مطلق بر امر نسبی، سعی در «برساو» نمودن یا آرمانی کردن طبیعت داشته است. نگارنده در یک مطالعه تاریخی و در راستای «فرشچیان پژوهی» که سال‌ها بدان مشغول است، در جستجوی تبارشناسی «کالبدشناسی» آثار فرشچیان برآمد که نتایج این مطالعه قابل‌تأمل و ملاحظه است. نمودار زیر نشان‌دهنده سیر نظام‌مند مدارس و استادان طبیعت‌گرای معاصر تا محمود فرشچیان است.(نمودار ۱)

ویژگی «کالبدشناسی» و «طبیعت‌گرایی» از آغاز فعالیت حرفه‌ای با هنرمند همراه بوده است. یعنی مناظر را آن‌چنان‌که در حقیقت هست مجسم می‌سازد و از عدم تجانسی که معمولاً در آثار نگارگری سنتی دیده می‌شود، شدیداً احتراز می‌جوید. به همین جهت، به استاد

نمودار ۱-زنجیرهٔ استادان مدرسه‌ای و کارگاهی نقاشی و نگارگری دوره معاصر تا محمود فرشچیان.(مأخذ: نگارنده)

Archive of SID

www.SID.ir

حسین بهزاد که از پیش‌قدمان این سبک است، علاقه‌ای سرشار دارد و ارادتی بی‌شمار می‌ورزد (سیماب،۱۳۳۲: ۱۶۳). یکی از مصادیق محسوس و بارز طبیعت‌گرایی فرشچیان، نقوش تزئینی او از قبیل تشعیرها، سرلوحه‌ها، حاشیه‌ها و غیره است که بر پایه نقش‌مایه‌های ختایی ساخته است و نه اسلیمی.

تمایل به کالبدشناسی فرشچیان، روش علمی آلبرتی[۵۵]، داوینچی[۵۶] و خاطره جاویدان میکل آنجلو[۵۷] را تداعی می‌کند. آلبرتی و لئوناردو، نقاشی را یک علم به‌حساب می‌آوردند و پایه آن را طبیعت، ژرف نمایی و ریاضیات می‌دانستند. لئوناردو معتقد بود که واقعیت به معنای مطلق واژه، برای انسان قابل‌درک نیست و چشم را حیاتی‌ترین اندام‌ها و بینایی را ضروری‌ترین کار آدمی دانسته است (گاردنر، ۱۳۷۹: ۴۱۷). بنونوتو چلینی[۵۸]، زرگر و پیکره‌ساز فلورانسی، در زندگی‌نامه خود نوشته‌اش، آورده است که فرانسوای اول از لئوناردو با عنوان حکیم بسیار بزرگ یاد می‌کرد (ماری، ۱۳۸۹: ۱۰۹). موضوع اسب، یکی از فصل مشترک‌های آثار فرشچیان با این هنرمندان به‌ویژه لئوناردو است. محور آثار «غرور نجابت»، «ستوه سرکشی»، «رنگین‌کمان»، «پیگاسوس» و غیره فرشچیان، همگی بر مبنای «کالبدشناسی» یا «آناتومی» اسب استوار است. (تصاویر ۷ و ۸)

میکل آنجلو بوناروتی به‌مانند داوینچی و به کمک یکی از راهبان کلیسا که اتاق مردگان را در اختیار او نهاده بود، دور از نگاه دیگران، کالبد مردگان را از هم می‌شکافت تا از رمز و راز اندام‌ها و ساخت‌وساز بدن انسان آگاهی یابد (وازارلی، ۱۳۸۸: ۶۹۱). میکل آنجلو، بعدها نیز به مطالعه کالبد اسب روی آورد. علاوه بر بزرگان رنسانس، هنرمندان دیگر نیز از اهمیت و عظمت آناتومی در هنر آگاه بودند و عملاً جان می‌فرسودند.

جرج استابز[۵۹]، هنگام کالبدشکافی اسب، بوی تعفن را احساس نمی‌کرد. همچنین، تئودور ژریکو ، برای آن‌که مردگان را تصویر کند، شبانه از مکانی که در آن مردگان بی‌کس‌وکار را به امید یافتن خویشان آن‌ها نگهداری می‌کردند، جسد می‌دزدید و پس از چند روز بوی تعفن کارگاهش، لعن و نفرین همسایگان را به جان می‌خرید (وازاری، ۱۳۸۸: ۵۴۶).

ترکیب‌بندی مدور[۶۱]:

«ترکیب‌بندی مدور» در آثار فرشچیان با توجه به کاوش در آثار و اسناد مربوط به هنرمند، سه عامل اصلی دارد:

نخست چرخش و پویایی و بی غایتی خود عالم هستی، یعنی کون و فساد و هر آنچه در حال حرکت است. دیگری به گیرایی و تأثیرگذاری این نوع ترکیب‌بندی بر نگاه مخاطب و تماشاگر مربوط می شود. این ترکیب‌بندی به خاطر

تصویر ۷- مطالعه اندام و حالات اسب، لئوناردو داوینچی، ۱۴۸۳- ۱۴۹۸.
مأخذ: (www.leonardoda-vinci.org)

تصویر ۸-طراحی از اسب، فرشچیان، پراتو ایتالیا، ۱۳۸۳. مأخذ:(فرشچیان،۱۳۸۷: ۱۴۰)

Archive of SID

www.SID.ir

پویایی بصری، دارای ملال و خستگی چشم کمتر و دارای هدایت ساختاری و منطقی بیشتری است. سرانجام، سومین عامل به حادثه کودکی هنرمند مرتبط می‌گردد. او در سنین چهار و پنج‌سالگی در تابستان گرم، در حوض‌خانه پدری خود در اصفهان غوطه‌ور گردید و نامادری‌اش او را در حال دست‌وپا زدن در این ورطه و گرداب نجات داده است (کاویانی،۱۳۸۷). نتیجه این حادثه، اثر «گرداب» هنرمند است که بازتابی از آن چرخش‌ها و گرداب است که حدود چهل سال بعد خلق می‌گردد.(تصویر۹)

در این اثر، بیش از هر چیز، نظریه ناخودآگاه یونگ[۶۲]، خود را از بین صدها نظریه برمی‌کشد. این اثر، علاوه بر «نقد روان‌شناسانه» یونگ، در مقابل «نقد دیده ورانه» یونگ، دارای باری فلسفی و ماهیتی بنیادین است. هنرمند در پس‌زمینه این اثر نیز علامت سؤالی را به ظرافت گنجانده است که حاوی مفاهیم کلی مرگ و زندگی و پرسشی از فلسفه آن‌ها است.ترکیب‌بندی مدور، گونه‌ای از ترکیب‌بندی است که تمام خطوط و عناصری که صفحه نقاشی را تشکیل می‌دهد درحرکت و هیجان‌اند و این حرکت و هیجان در تفاهم باهم‌اند و نه در تقابل و با همراهی و هماهنگی مفهوم و موضوع اصلی تابلو را تقویت می‌نمایند. (A.Motlaq,1996)

ترکیب‌بندی مدوربه‌طور چشمگیر، از دهه چهل

تصویر ۹- «گرداب»، ۵۲ × ۷۲،۱۳۴۴. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۵۵: ۳۲)

وارد آثار هنرمند می‌گردد و از این تاریخ به بعد، جلوه و نمایش این نوع از ترکیب‌بندی با توجه به تکامل درونی خود هنرمند، برجسته‌تر و آشکارتر می‌گردد.

ژرفانمایی[۶۳]:

«ژرفانمایی» جوی و عمودی (سلسله‌مراتب) از دیگر تمهیدات تجسمی آثار هنرمند است که با این کیفیت درگذشته کمتر دیده‌شده است. او بارنگ بندی‌های غنی و تخته‌رنگ ویژه خود و با خطوطی خفیف، جوی می‌آفریند که به‌طور ضمنی القا حجم، بعد و ژرفانمایی می‌نمایند. او معتقد است که حالت روحانی و شناور بودن ذهن، در یک اثر، با اعمال دورنمایی از بین می‌رود و حالتی عینی به آن می‌بخشد که باروح نقاشی ایرانی در تضاد است. او می‌گوید با این که دورنمایی هم کارکرده است، ولی مطلقاً به آن معتقد نیست. چراکه اثر را از جوهر ناب و احساس جدا می‌کند و به‌سوی عینیتی مادی رهنمون می‌سازد (روزنامه کیهان، ۱۳۵۶: ۱۱). همچنین او با تقسیم فضا و ساختار اثر به دو بخش مجازی و حقیقی یا زمینی و آسمانی عناصر و شخصیت‌های این دو قلمرو را بامهارت و ظرافت می‌نمایاند. او بر اساس باورهای درونی بر گستره بوم، جماد و نبات و حیوان و انسان و فرشته و درنهایت جلوه و نوری از حضرت حق را می‌تاباند که این ژرفانمایی «مقامی» یا «سلسله مراتبی» (عمودی) ناظر به‌مراتب وجودی عالم هستی است. این نوع از چینش عناصر تجسمی با این بیان ویژه نیز در آثار هنرمندان گذشته نگارگری کمتر کاربرد داشته است. فضای چند ساحتی و ارتباط درونی عناصر تصویری آثار فرشچیان بابیانی نو ارائه می‌شوند و همه میل به همراهی و هماهنگی دارند و در نقطه‌ای به وحدت می‌رسند. این ارتباط مانند کتاب‌آرایی گذشته که متنی ادبی با تصویری همراه می‌گشت نیست که دارای ساختار دوگانه یا فضاهای تخت چندگانه باشد؛ یعنی، اساساً آثار هنرمند ساختار

Archive of SID

www.SID.ir

و کارکردی متفاوت نسبت به نگارگری سنتی دارد و به‌طور مستقل و ورای هرگونه وابستگی بصری و مفهومی ارائه می‌گردد. تمامی عناصر در خدمت هدف و مفهوم واحد و پیام نهایی هنرمند هستند. به‌طور خلاصه آثار فرشچیان به دلیل انفکاک از متون ادبی، ساختار نوین و کارکرد متفاوت، چه در فرم و چه در محتوا، دارای وحدت هستند و راوی جهان انفسی هنرمند هستند تا جهان آفاقی.

ویژگی کارکردی

اما آثار فرشچیان در ویژگی «کارکردی»، با نقاشی سده‌های گذشته دارای اختلافات اساسی است آوازه هنر کتابت و کتاب‌آرایی ایرانی چنان است که الیور هور[۶۴]، کارشناس لندنی آثار هنر اسلامی، درباره شاهنامه شاه‌طهماسبی در گفتگویی با مجله هنری «کنسانس دزار» [۶۵] پاریس که در دسامبر ۱۹۹۴ به چاپ رسیده است، گفته است: «من همیشه در بیرون جهان اسلام، مسحور شاهنامه هوتون شده بودم، من به‌جرئت می‌گویم: این بزرگ‌ترین دست نوشته در همه زمان‌ها و اعصار است.»(ایت اللهی،۱۳۷۴: ۲۰).

اما با توجه به این جایگاه و توصیف، نقاشی ایرانی سنتی، به‌هرحال گونه‌ای مصورسازی است و در خدمت کتاب‌آرایی دربار و مرقعات و دیگر سفارش‌ها. گرچه فرشچیان نیز در دوره‌هایی از زندگی هنری خویش، تحت تأثیر سفارش‌ها و اقتضای اقتصادی زندگی و محیط اجتماعی خود بوده است ولیکن به‌یقین، یکی از بارزترین ویژگی‌های آثار فرشچیان این است که، کمتر تحت تأثیر سفارش‌ها و پیشنهادها خارجی بوده است. بر اساس بررسی‌های به‌عمل‌آمده، انواع آثار هنرمند بر اساس کاربرد بدین ترتیب هستند: طراحی‌های فرش، طراحی‌های ضریح، نقوش تزئینی (تذهیب، تشعیر و سایر نقوش)، طراحی و نقاشی بسته‌بندی محصول، طراحی و نقاشی سفال و سرامیک، طراحی و نقاشی دیواری. همان‌گونه که ملاحظه می‌گردد، کاربردهای آثار هنرمند در قیاس با نگارگری و کتاب‌آرایی سنتی بسیار دامنه‌دار و گسترده بوده و تفاوت و فاصله‌ای قابل‌تأمل دارند.

ویژگی فنی

اما در ویژگی‌های «فنی» نقاشی ایران، فرشچیان در دوره آغازین هنرش، همان مسیر استادان پیش‌کسوت و سنتی را پیموده است، یعنی از سنین کودکی زیر نظر استادان خود، میرزا آقا امامی و عیسی بهادری تعلیم دید و با اصول نقاشی ایرانی آشنا شد.

او طرز ساخت قلم‌موی گربه، ساییدن رنگریزه ها، روغن زدن قلم، زرکوبی، لاجورد شویی، آهار و مهره کشی کاغذ، قلم‌گیری، رنگ پردازی و پرداخت را آموخته و در ادامه پس از اتمام هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، راهی اروپا گشت تا بر غنای یادگیری خویش بیفزاید. شاید بتوان گفت قدیمی‌ترین متون فارسی که مطالبی در مورد فنون نقاشی و کتاب‌آرایی ارائه کرده اند، فرخ نامه جمالی یزدی (۵۸۰ ق/۱۱۸۵ م) و بیان الصناعات تفلیسی (وفات ۶۰۰ ق/۱۲۰۶ م) هستند (پورتر،۱۳۸۹: ۱۵). فرشچیان در آغاز و در کارگاه حاج میرزا آقا امامی، از رنگ سابی شروع کرده و سپس به قلم بستن، یعنی طرز ساختن قلم‌مو و روغن زدن قلم و بعد به طراحی رسیده است. او چهار سال طراحی کرد تا اجازه استفاده از رنگ را پیدا کرد (محمود زاده،۱۳۸۵:۲۷).

فرشچیان در ابتدای کار و هنرجویی از کاغذهای معمولی استفاده می‌کرد. بعدها، شاسی کردن و مقوا درست کردن با فیبر را آموخت، چون در آن زمان، اساساً مقواهای آماده مرغوبی وجود نداشت. سرانجام او برای همیشه و تا همین امروز، از مقواهای بدون اسید موزه‌ای با اندازه‌های بین‌المللی و استاندارد استفاده کرده است. این مقواها دارای ماندگاری بسیار بالایی هستند و بدون هرگونه زیرساخت و آهاری مورداستفاده هنرمند قرار می‌گیرند.

علاوه بر این، او در آغاز کار و در محضر حاج میرزا آقا امامی و چند سال پس‌ازآن هم همچنان

Archive of SID

www.SID.ir

از قلم‌موی گربه استفاده می‌کرده است که در اسلوب سیاه‌قلم و قلم‌گیری، شهرت بسزایی دارد. قلم‌مویی که در ایام گذشته برای کارهای ظریف به کار می‌رفت، از موی زیر گلوی گربه سفیدی که دوماهه بود و موی آن تا حدودی بلند، تهیه می‌شد و بدین ملاحظه، نقاشان همیشه به تربیت گربه‌ها همت می‌گماشتند تا بهترین قلم موی ممکن را داشته باشند (طاهرزاده بهزاد،۱۳۸۹: ۱۹۱).

به هر روی، فرشچیان در مراحل بعدی زندگی حرفه‌ای خود از قلم‌موهای استاندارد بین‌المللی بهره برد و تا امروز از این قلم‌موها استفاده کرده است. مراحل فنی ساخت آثار هنرمند بدین گونه است که رنگ را روی کاغذ خام قرار می‌دهد و خود لایه‌های غلیظ رنگ، کار زیرسازی را بر عهده می‌گیرند و سپس چند دست لایه رنگی می‌خورند و بعد از اتمام تابلو، یک جلای براق جهت محافظت به کار گرفته می‌شود، البته نه بلافاصله، بلکه تا زمانی که هنرمند اشکالات احتمالی را برطرف کند

طنین روح

به‌هرحال، همه این مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها، منجر به دمیدن روح و جان تازه‌ای در آثار وزنده بودن سبک و مکتب فرشچیان گردیده است. شی هه در نظرات مقدماتی کتاب گوهوآ ییین لو[۶۶]، شش اصل: «طنین روح»، «روش اسکلت‌بندی»، «تناظر با شی»، «مناسب با نوع»، «تقسیم‌بندی و طرح‌ریزی» و «انتقال با نسخه‌برداری» را برمی‌شمارد که در داوری یک اثر نقاشی باید آن‌ها را در نظر گرفت (تریگیر،۱۳۸۴: ۱۱۳). شی هه می‌گوید که مهم‌ترین این اصول نقد، اصل اول است و اگر اثر فاقد این عنصر باشد، لازم نیست کار را ادامه دهیم. به‌طورکلی و با رویکرد روانکاوانه و گشتالتی می‌توان گفت که آثار و سبک فرشچیان، علاوه بر دارا بودن اصول یادشده، واجد کیفیتی فراساختاری نیز هست که شی هه از آن با عنوان «طنین روح» یاد می‌کند. به سخن دیگر می‌توان گفت که برخی آثار فرشچیان، مصداق آثار «دیده ورانه» یونگ (احمدی، ۱۳۸۴: ۳۷۴) و مفهوم زیباشناختی «آن» حافظ هستند.

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد
بنده طلعت آن باش که «آنی» دارد
(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۶۰)

به‌هرروی، همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این مؤلفه و شاخص برای سنجش آثار از گذشته‌های دور، آن‌هم در کشوری چون چین که همواره نماد و مثالی از نقاشی و نقش‌آفرینی است وجود داشته و از سوی هنرمندان و هنرشناسان مورد تأکید قرارگرفته است. همچنین، چنینو در کتاب هنر خود یا به عبارتی بوطیقای نقاشی که از دقیق ترین گزارش های عملی هنر نقاشی در پایان نگارش های قرون‌وسطی و اوایل رنسانس، دربارهٔ فن یا اسلوب است، در خصوص اهمیت «سبک» و «تخیل» بر این باور است که نقاشی برای کشف چیزهای نانموده و پنهان‌شده در سایهٔ اجسام طبیعی، به تخیل و نیروی خلاق هدایت‌گری و مهارت دست نیاز دارد. او تأکید دارد که اگر طبیعت به هنرمند تخیلی ارزانی داشته باشد، او درخواهد یافت که سرانجام سبکی مختص به خود، به‌دست خواهد آورد (ماری، ۱۳۸۹: ۷۸). مصداق این اظهارات را می‌توان به‌وضوح در آثار و سبک فرشچیان بازجست.

یافته‌ها

با توجه به مطالعه تطبیقی و تحلیلی ای که صورت گرفت و نیز با لحاظ نمودن پژوهش و جستجوی چندین ساله نگارنده در منابع علمی و عمومی مربوط به فرشچیان، نظیر خود آثار، کتب، مقالات، نظرات منتقدان و صاحب‌نظران، گفتگوها، بزرگداشت‌ها، زندگی‌نامه‌ها، ویژه‌نامه‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها، منابع اینترنتی و خاطرات شفاهی، به‌طورکلی و خلاصه، یافته‌ها یا ویژگی‌های سبک و آثار محمود فرشچیان را به‌عنوان بنیان و مبانی می‌توان در دو سطح نظری و عملی در

Archive of SID

www.SID.ir

جداول زیر مشاهده نمود.(جداول ۲ و ۳) این مبانی برای نخستین بار و از دل مجموعه آثار هنرمند احصا و استخراج‌شده که همین مبانی و دلایل، منجر به ابداع سبک شخصی هنرمند شده است.

نتیجه:

اکنون با توجه به مسئله این پژوهش، یعنی چگونگی تکوین و تکامل سبک فرشچیان و استخراج مبانی یا بنیان‌های نظری و عملی آن و در پاسخ به پرسش آغازین این پژوهش یعنی، فرشچیان چگونه و با چه سازوکارهای هنری به سبک شخصی دست‌یافته است؟ می توان گفت که در این پژوهش کوشش شد که ضمن تطبیق و تحلیل ویژگی های «نقاشی ایرانی سنتی» با «نقاشی ایرانی نوین» (شیوه نقاشی محمود فرشچیان) و با بررسی مجموعه آثار هنرمند (۵۳۸ اثر)، مبانی نظری و عملی آثار به‌عنوان مولدان سبک مستقل هنرمند، استخراج و احصا شود. همان‌طور که تحلیل و بررسی شد، فرشچیان در همه ویژگی‌های نقاشی ایرانی، دارای خلاقیت و نوآوری بوده است که دستاورد آن مبانی نظری و عملی بوده است که همین مبانی

جدول ۲- مبانی نظری سبک محمود فرشچیان. مأخذ: (رضائی نبرد، نگار جاویدان: زیر چاپ)

مبانی نظری سبک محمود فرشچیان			
۱	رویکرد هنر برای تعالی و نه هنر برای هنر	۱۷	توجه هم‌زمان به فرم و محتوا (صورت و معنا)
۲	هنر نقاشی به‌عنوان رسالت و عبادت و نه صرفاً عمل و شغل نقاشی	۱۸	پشتکار بی‌وقفه و سرسختی هنرمند در طول زندگی هنری
۳	خلاقیت و نوآوری بر پایه مبانی و اصول سنتی نگارگری ایران	۱۹	طهارت و آداب ویژه در آفرینش آثار
۴	ابداع سبک شخصی در راستای سنت نگارگری ایران در دوران معاصر	۲۰	خیال‌انگیزی آثار و بهره‌مندی هنرمند از تخیل خلاق (شناخت‌شناسی، انسان‌شناسی و هستی‌شناسی)
۵	تأثیر عمیق و گسترده بر جریان نگارگری معاصر ایران و ایجاد مکتب فرشچیان	۲۱	تنوع گسترده موضوعات و مضامین آثار و ابداع موضوعات و مضامین نو و بی‌سابقه در نگارگری ایران
۶	بینش و درک جهانی هنرمند از هنر نقاشی	۲۲	توجه ویژه به جایگاه پیامبران، امامان و قدیسان
۷	توجه به جان دار بودن و روح آثار	۲۳	توجه به جایگاه ادبیات فارسی به‌ویژه اشعار خیام و حافظ
۸	برانگیختن نظرات هنرمندان، منتقدان و اندیشمندان ملی، منطقه‌ای و جهانی	۲۴	جایگاه ویژه زن، آهو و اسب در آثار (عناصر برجسته بصری)
۹	گسترش و ارتقا فرهنگ و هنر ایران در قالب انتشار کتاب‌های برگزیده آثار یونسکو، برپایی نمایشگاه، سخنرانی و سایر فعالیت‌ها در ایران و سایر نقاط جهان	۲۵	عدم زمانمندی و کران‌مندی در ارائه آثار
۱۰	ارتقا سطح نقاشی ایرانی (نگارگری) به‌عنوان یک هنر مستقل و فاخر و نه یکی از شاخه‌های صنایع‌دستی	۲۶	توجه به سلسله‌مراتب وجود و باورمندی به‌تساوی حق حیات
۱۱	اثرگذاری بر صنایع‌دستی و هنرهای سنتی (فرش، منبت، معرق، کاشی‌کاری، طراحی لباس و غیره)	۲۷	استفاده از عناوین ادبی و حساسیت در انتخاب واژگان به‌ویژه فارسی برای نام‌گذاری آثار
۱۲	قابلیت تأویل و تفأل پذیری آثار با توجه به تجلی تمام ابعاد وجودی انسان (حالات، رفتار و باورها) در آثار (هرمنوتیک)	۲۸	بیان آثار از طریق نشانه و نقش‌مایه‌های طبیعی، نمایه‌ای و نمادین
۱۳	بهره‌گیری از فرم و محتوای مکاتب گذشته به‌ویژه مکتب اصفهان (صفوی) و مکتب نگارگری معاصر (رویکرد بینامتنی)	۲۹	بهره‌مندی آثار از زیبایی و والایی
۱۴	بهره‌گیری از فرم و محتوای نقاشی غرب و ترکیب نقش‌مایه‌های ایرانی و غربی	۳۰	استفاده توأمان از مواد و ابزار سنتی و مدرن جهت آفرینش آثار فاخر هنری
۱۵	تفکر وحدت وجودی	۳۱	گرایش و تأکید بر نظام دوقطبی انسان‌شناختی و هستی شناختی (حیات و مرگ: مادی و معنوی: شادی و غم: عروج و سقوط: خوبی و بدی و ...)
۱۶	آثار به‌مثابه حافظه و هویت تجسمی و تصویری قوم ایرانی		

www.SID.ir

منجر به ابداع و ایجاد سبک و تشخص هنری هنرمند بوده است.

رویکرد هنر برای تعالی، خلاقیت و نوآوری بر پایه اصول سنتی نگارگری ایران، بینش و درک جهانی هنرمند از هنر نقاشی، توجه به سلسله‌مراتب وجود و باورمندی به‌تساوی حق حیات، گرایش و تأکید بر نظام دوقطبی انسان شناختی و هستی شناختی، بهره‌گیری از فرم و محتوای مکاتب ایرانی و غربی (رویکرد بینامتنی) و تنوع گسترده موضوعات و مضامین نو و کم‌سابقه در نگارگری ایران، از برجسته‌ترین موارد مبانی نظری سبک هنرمند هستند.

همچنین استفاده از مواد و ابزار ایرانی و غربی (بین‌المللی)، استفاده و معرفی اکریلیک برای نخستین بار در نقاشی ایرانی، بهره‌مندی از تکنیک یا اسلوب‌های گوناگون (سیاه‌قلم، طراحی مدادی، گواش، تمپرا، رنگ‌روغن و اکریلیک)، کاربردهای گوناگون طراحی و نقاشی (فرش، ضریح، سفال و سرامیک، نقاشی دیواری، نقش برجسته، بسته بندی محصول، طراحی پوستر و نشانه، جلد کتاب، کاشی کاری و غیره) استفاده از ترکیب بندی مدور، رعایت آناتومی یا کالبدشناسی (گیاهی، جانوری، انسانی و غیره)، بهره‌گیری از

جدول ۳- مبانی عملی سبک محمود فرشچیان. مأخذ: (رضائی نبرد، نگار جاویدان: زیر چاپ)

مبانی عملی سبک محمود فرشچیان			
۱	مشق و ممارست بی‌وقفه در طراحی مدادی	۲۱	زمان‌گیر بودن مراحل خلق تابلوها، اعم از طراحی، رنگ گذاری و پرداخت نهایی
۲	سیاه‌قلم‌ها و قلم‌گیری‌های قدرتمند، سیال و بی لرزش و لغزش	۲۲	تعمق و بهره‌گیری از داستان‌ها و نقش‌مایه‌های معنوی (پیامبران، امامان شیعه و مقدسین)
۳	رنگ گذاری و رنگ پردازی هوشمندانه و چندلایه (تنوع، درخشش و ترکیب)	۲۳	تعمق و بهره‌گیری از مظاهر آفرینش به‌ویژه نقش زن، اسب و آهو
۴	استفاده از اکریلیک برای اولین بار در نقاشی ایرانی	۲۴	پرسپکتیو چندبعدی (خطی نسبی، جوی و سلسله‌مراتب وجود)
۵	عدم وجود پیش‌طرح در خلق آثار	۲۵	بهره‌گیری از همه ظرفیت و فضای اثر، در راستای هدف نگارگر
۶	بهره‌مندی از تکنیک یا اسلوب‌های گوناگون (سیاه‌قلم آب مرکبی، طراحی مدادی، گواش، تمپرا، رنگ و روغن و اکریلیک)	۲۶	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های قرآنی
۷	کاربردهای گوناگون طراحی و نقاشی (فرش، ضریح، سفال و سرامیک، نقاشی دیواری، نقش برجسته، بسته‌بندی محصول، طراحی پوستر و نشانه، جلد کتاب، کاشی‌کاری و غیره)	۲۷	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های دینی و مذهبی
۸	استفاده از بوم‌های گوناگون به‌ویژه بوم مقوایی موزه‌ای بدون اسید و بوم دودی	۲۸	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های اخلاقی
۹	استفاده از قطع آثار در اندازه‌ها و استانداردهای متعارف جهانی	۲۹	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های فلسفی
۱۰	استفاده از قلم‌موهای گربه سنتی و قلم‌موهای نوین	۳۰	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های غنائی
۱۱	بهره‌مندی از طرح و ساختار اندام‌وار (ارگانیک یا هندسه پنهان) و نه هندسی (ژئومتریکان) در آثار	۳۱	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های عاشقانه
۱۲	استفاده از ترکیب‌بندی مدور	۳۲	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های معنوی و عارفانه
۱۳	پویایی و حرکت سیال در فضای اثر و پرهیز از هرگونه رکود و سکون	۳۳	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های علمی و معرفتی
۱۴	فروتنی و گوناگونی امضای هنرمند	۳۴	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های اجتماعی و محیطی
۱۵	تفکیک فضای اثر به دو ساحت مادی و معنوی (حقیقی و مجازی) به‌وسیله رنگ‌بندی ویژه و ابداعی	۳۵	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های حماسی
۱۶	رعایت آناتومی (گیاهی، جانوری، انسانی و غیره)	۳۶	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های روانشناسی
۱۷	تنوع و عدم تکرار رنگ‌دانه‌ها، تاش‌ها و نقش‌مایه‌های آثار (حرکت جوهری)	۳۷	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های انتقادی و سیاسی
۱۸	نورپردازی موضعی در برابر نور منتشر نگارگری سنتی	۳۸	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های اساطیری و تاریخی
۱۹	بهره‌گیری از جلای براق، برای حفظ و نگهداری آثار	۳۹	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های ادبی به‌ویژه اشعار حافظ و خیام
۲۰	تجلی فرمی و محتوایی خود هنرمند در آثار (اصالت نیت مؤلف، نظریه ارسطو)	۴۰	بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های طبیعی و تمثیلی

www.SID.ir

همه ظرفیت و فضای اثر درراستای هدف نگارگر، بهره‌گیری از عناصر و نقش‌مایه‌های گسترده و گوناگون، ژرفانمایی چندبعدی (خطی نسبی، جوی و سلسله مراتبی)، نورپردازی موضعی در برابر نور منتشر نگارگری سنتی و تفکیک فضای اثر به دو ساحت مادی و معنوی (مجازی و حقیقی)، از مهم ترین مؤلفه‌های مبانی عملی سبک هنرمند هستند. سرانجام، سبک هنرمند را با توجه به مبانی آن، می‌توان «نقاشی ایرانی نوین» یا «نگارگری نوین» در نظر گرفت که در ادامه و در راستای سنت‌های اصیل نگارگری ایرانی به تکامل رسیده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- مینیاتور (miniature)، اصطلاحی است، برای توصیف نقاشی‌های بسیار کوچک عمدتاً غربی و در آغاز به تصویرسازی و تذهیب کتاب‌های خطی اطلاق می‌شده است. قدیم‌ترین مینیاتورسازان (ریز نگاران)، در سدهٔ شانزدهم، از مصالح و مواد مصوران و مذهبان رنگ جسمی بر روی پوستی یا مقوا استفاده می‌کردند. در سدهٔ هجدهم، کاربست آبرنگ بر روی عاج معمول بود (ولی گاه مینیاتورها بارنگ روغنی روی فلز اجرا می‌شدند). مینیاتورسازی تا میانهٔ سدهٔ نوزدهم ادامه داشته است. هیلیارد، الیور، کوپر وکازوی در انگلستان، فرانسوآکلوئه، پتیتو و ایزابی در فرانسه و فوگر در آلمان، از مشهورترین مینیاتورسازان بودند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۶۵).

2-Insight
3-Subject and Theme
4-Structure
5-Functional
6-Technical
7-Johann Joachim Winckelmann(1719- 1768)

۸ -این پژوهش در راستا و بر پایهٔ طرح مستقل نگارنده با عنوان «فرشچیان پژوهی» آماده‌شده است. «فرشچیان پژوهی»؛ مجموعه مطالعات علمی و جامع دربارهٔ زندگی و آثار محمود فرشچیان است که از سال ۱۳۸۴ توسط نگارنده بنیان نهاده شده و تاکنون تداوم و استمرار داشته است.

۹ -اماکن نامعلوم، یعنی جاهایی که اثر یا آثاری از هنرمند در آنجا وجود دارد ولیکن هنوز مکان آن‌ها بر نگارنده معلوم و روشن نیست. همچنین، این آثار بیشتر در نزد افراد و در مجموعه‌های خصوصی و شخصی قرار دارند.

۱۰- البته خود واژه فرم در سیر تاریخی‌اش، به لحاظ ریشه‌شناختی و تبارشناسی، دارای مفاهیم و مصادیق پیچیده زیادی بوده است. در یونان باستان و در نزد ارسطو، دارای دو صورت باطنی و ظاهری است. صورت باطنی آن morph و صورت ظاهری (هیولا، ماده) آن hyle است.

11-Shape
12-Leo Tolstoy(1828- 1910)
13-Ananda, Coomaraswamy(1877- 1947)
14- Normal View of Art
15- Anthropology
16- Ontology
17- Epistemology
18- Science
19- Knowledge
20- Wisdom
21- Intuition
22- Aristotle(385 BC- 323BC)
23- Plato(427 BC- 348BC)
24-René Descartes(1596- 1650)
25-Baruch Spinoza(1632- 1677)
26-Blaise Pascal(1623- 1662)
27-Isaac Newton(1643- 1727)
28-Léon Brunschvicg(1869- 1944)
29-Alain
30-René Guénon(1869- 1944)
31-Frithjof Schuon(1907- 1998)

Archive of SID

www.SID.ir

32-Martin Lings(1909- 2005)
33-Titus Burckhardt(1908- 1984)
34-Henry Corbin(1903- 1978)
35-William Chittick(1943-)
36- Transcendentalism
37- Perennialism
38- Traditionalist
39- Aesthetical Ideas
40-Francis Bacon(1561- 1626)
41-Auguste Comte(1798- 1857)
42-Ampere(1775- 1836)
43-Herbert Spencer(1820- 1903)
44- Subject
45- Method
46- Purpose
47- Subject Classification
48-Niello
49-Drawing
50- Disegno
51-Ludwig van Beethoven(1770- 1827)
52- Classical Music
53-Colouring
54- Anatomy
55-Leon Battista Alberti(1404- 1472)
56- Leonardo da Vinci(1452- 1519)
57- Michelangelo Buonarroti(1475- 1564)
58- Benvenuto Cellini(1500- 1571)
59- George Stubbs(1724- 1806)
60-Theodore Gericault(1791-1824)
61- Circular composition
62-Carl Gustav Jung(1875- 1961)
63- Perspective
64- Oliver Hoare
65- Arts des Connaissance

۶۶ - «گوهوآ ییـن لـو»، بـه عنـوان سـند قدیمـی طبقـه بنـدی هـای نقاشـان چیـن، نوشـته «شـی هـه»، در قـرن ششـم میـلادی اسـت کـه بـه بررسـی جامـع نقاشـی کهـن چینـی مـی پـردازد.

Archive of SID

منابع:

-آدامز، لوری (۱۳۹۴). ***روش‌شناسی هنر***؛ ترجمه‌ی علی معصومی، چاپ چهارم، تهران: چاپ و نشر نظر.
-آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۴). ***«آسمان به‌جای دوزخ»***، سروش، سال ۱۷، شماره ۷۵۲، صص ۲۰ و ۲۱.
-احمدی، بابک (۱۳۸۴). ***حقیقت و زیبایی***، چاپ نهم، تهران: مرکز.
-خرد جاویدان (۱۳۸۲). ***مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران و مؤسسهٔ تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
-بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۹). ***هنر مقدس: اصول و روش‌ها***؛ ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ چهارم، تهران: سروش.
-پاکباز، رویین (۱۳۸۳). ***دایره المعارف هنر***، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.
-پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۹). ***سیر و صور نقاشی ایران؛*** ترجمه‌ی یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: مولی.
-پورتر، ایو (۱۳۸۹). ***آداب و فنون نقاشی و کتاب‌آرایی؛*** ترجمه‌ی زینب رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
-تولستوی، لئون (۱۳۸۸). ***هنر چیست؟؛*** ترجمه‌ی کاوه دهگان، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.
-تریگیر، مری (۱۳۸۴). ***هنر چین؛*** ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: فرهنگستان هنر.
-تویسرکانی، شاهرخ (۱۳۷۱).***«بیا برویم رؤیا ببینیم»***، دنیای سخن، شماره ۴۹، صص ۲۱-۱۷.
-حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۷). ***دیوان حافظ***، تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی و به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران: نشر اساطیر.

www.SID.ir

-رضایی نبرد، امیر (زیر چاپ). ***نگار جاویدان: زندگی و آثار استاد محمود فرشچیان***، تهران: فرهنگسرای میر دشتی.
-_____ (۱۳۹۴).***«جایگاه خیال در آثار استاد محمود فرشچیان»***، نگره، سال دهم، شماره ۳۵، صص ۷۷-۶۱.
-_____ (۱۳۹۳). ***بایگانی‌های چندگانه دربارهٔ زندگی و آثار محمود فرشچیان، شامل: آثار، آمار، اسناد، سفرها، گفتگوها، عکس‌ها، فیلم‌ها، منابع علمی و غیره.***
-_____ (۱۳۸۰- ۱۳۹۴). ***گفتگوهای جامع (تخصصی و عمومی) با محمود فرشچیان***، تهران: منزل شخصی و موزه استاد محمود فرشچیان و نیوجرسی: منزل شخصی محمود فرشچیان.
-_____ (۱۳۸۷، ۳ خرداد). ***گفتگو با محمود فرشچیان***، تهران: منزل شخصی محمود فرشچیان.
-_____ (۱۳۹۲). ***گفتگو با محمود فرشچیان***، تهران: منزل شخصی محمود فرشچیان.
روزت، ای (۱۳۷۱). ***روانشناسی تخیل؛*** ترجمه ی پروانه میلانی و اصغر الهی، تهران: گوتنبرگ.

-سیماب (۱۳۳۲). ***«هنرش سریع‌تر از سنش جلو می‌رود»***، مروارید، سال اول، شماره ۴، صص ۱۶۴-۱۶۲.
-طاهرزاده بهزاد، حسین (۱۳۸۹). ***«تدارک مواد نگارگر»***، صص ۲۰۱-۱۹۱.
-عباسی، علی (۱۳۹۰). ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران:*** کارکرد و روش‌شناسی تخیل، تهران: علمی و فرهنگی.
-فرشچیان، محمود (۱۳۵۵). ***محمود فرشچیان، مجموعه هنر و هنرمندان***، شماره ۳ (جلد اول)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
-_____ (۱۳۷۰). ***سیمای پهلوانان شیر اوژن در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی***، تهران: سروش و نگار.
-_____ (۱۳۷۲). ***محمود فرشچیان*** (جلد سوم)، تهران: نگار.
-_____ (۱۳۷۸). ***رباعی‌های خیام؛*** به اهتمام و ترجمه ی حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی، تهران: انتشارات امیرخانی.
-_____ (۱۳۸۴). ***رباعی های خیام؛*** به اهتمام و ترجمه حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی، تهران: یساولی.
-_____ (۱۳۸۵). ***محمود فرشچیان: نقاشی‌های برگزیده***، چاپ سوم، (مجموعهٔ کتاب های ایران ما-۳)، تهران: زرین و سیمین.
-_____ (۱۳۸۷). ***محمود فرشچیان*** (جلد پنجم)، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
-_____ (۱۳۸۹). ***محمود فرشچیان:*** برگزیدهٔ آثار نقاشی، تهران: نگار.
-_____ (۱۳۹۱ الف). ***طراحی‌های استاد محمود فرشچیان***، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
-_____ (۱۳۹۱ ب). ***آثار استاد محمود فرشچیان***، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
-_____ (۱۳۹۱ ج). ***محمود فرشچیان:*** برگزیده آثار (۱۳۵۴- ۱۳۸۰)، چاپ سوم، تهران: یساولی.
-_____ (۱۳۹۲). ***آثار استاد محمود فرشچیان:*** نیایش نور، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
-_____ (۱۳۹۳). ***یادداشت‌های دست‌نویس محمود فرشچیان در نگار جاویدان***، نسخه اولیه کتاب.
-فدائی، غلامرضا (۱۳۸۹). ***طرحی نو در طبقه‌بندی علوم***، تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
-کاویانی، محمدهادی (حمید) (نویسنده و کارگردان)(۱۳۸۷). ***مستند عشق پرداز***، مجری طرح؛ کارگاه آزاد فیلم و هومن.
-کانت، امانوئل (۱۳۹۰). ***نقد قوهٔ حکم؛*** ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم، تهران: نی.
-کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹). ***فلسفه هنر مسیحی و شرقی؛*** ترجمه‌ی امیرحسین ذکرگو، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
-گاردنر، هلن (۱۳۷۹). ***هنر درگذر زمان***، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، چاپ چهارم، تهران: نگاه و آگاه.
-ماری، کریس (۱۳۸۹). ***نویسندگان برجسته قلمرو هنر: از عهد کهن تا پایان سدهٔ نوزدهم (به قلم جمعی ازنویسندگان)؛*** ترجمه‌ی صالح طباطبایی و فائزه دینی، تهران: فرهنگستان هنر.
-محمود زاده، چنگیز (۱۳۸۵). ***پینه می‌دانید چیست؟***، تهران: کارگزاران.
-مینیاتور قادر است هر محتوایی را بیان کند (۱۳۵۶). کیهان، شماره ۱۰۲۷۲، ص ۱۱.
-وازارلی، جورجو (۱۳۸۸). ***زندگی هنرمندان؛*** ترجمه‌ی علی‌اصغر قره‌باغی، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
-وزل، علیرضا (۱۳۵۶). ***«آشنایی با محمود فرشچیان»***، رستاخیز، شماره ۵۹۶، ص ۱۱.

-A.Motlaq, Abbas.(Director and Producer). (1996).***Farshchian: A Journey to the Heart of Iranian Painting*** [Film].
-Farshchian, Mahmoud.(1991).***Farshchian*** / UNESCO (Vo.II. 2 nd. Ed), printed in Germany, New York: Homai.
-Farshchian, Mahmoud.(2004).***Farshchian*** / UNESCO (Vo.III), printed in Italy, New York:Homai.

URL:
-http://www.leonardoda-vinci.org/Rearing-Horse-1483-98-large.html
Retrieved in 6 February, 2017(01:20)

Archive of SID

www.SID.ir

An Introduction to Mahmoud Farshchian's Style and Works (Theoretical and Practical Foundations)

Amir Rezaeinabard
Ph.D Student, Comparative & Analytical Study of Islamic Art, Tehran University
Email: amir.rezaeinabard@ut.ac.ir

Abstract

In etymology and terminology of the Iranian painting style of the contemporary period, unfortunately the inappropriate word "miniature" has been wrongly institutionalized within the artistic community. Namely, without referring to any specific document or research conducted, many people have not only accepted this foreign word but have also contributed to the promotion and spread of the use of this unprofessional term, thus adding to the misunderstanding of many of the audience of such artworks.

The western miniature is totally different in terms of fundamentals and approach with that of the eastern taste and worldview specifically the noble art of Iranian painting and has also portrayed less consistency in material and technical characteristics. On the other hand, and taking into account the characteristics of the Iranian painting, i.e. being "insightful", " Thematic", "structured", "functional" and "technical", it might be assumed that except in rare cases such as the small artwork background and some technical subtleties, the western miniature share not so much commonalities with the Iranian painting. But the contemporary Iranian painting, which is the continuation of and in line with the traditional one, has similarities and differences with the previous painting schools and yet enjoys its own specific functions and concepts. Through a comprehensive and professional approach towards the general, classic components the works and styles of the contemporary painters could be analyzed comparatively and their similarities, differences with and distinctive features from the works of traditional Iranian painters be specified. Due to their specific, independent character with that of the of traditional Iranian painting styles, amongst all, the works and style of one of the most prominent contemporary Iranian painters, i. e. , Mahmoud Farshchian, have been studied and analyzed comparatively to clarify the proportions and relations existing between the two artistic periods.

This paper endeavors to study the trend of creation and evolution of Mahmoud Farshchian's style and get a clear idea of its principles as well as theoretical and practical foundations and aims to make a comparative study of the artist's painting style with that of the traditional Persian painting styles. Making a comprehensive survey of the artist's style will not only clarify its position as compared to the previous painting schools and help evaluate its relation to the styles of the contemporary era, but also significantly contributes to make further policies and develop the future prospects of Iranian painting. In this study, a collection of non-repetitive texts and para-texts of the artist's major and minor books including colored works, with or without identifications, black and white pencil sketches, unpub-

Archive of SID

www.SID.ir

lished works in possession of state museums, private collections and undisclosed locations, making a total of over 538 works created between 1945 to the beginning of 2014, have been studied. Employing a descriptive-analytical approach, this theoretical paper has made a comparative analysis of the features of "traditional Persian painting" with "modern Iranian painting". The theoretical and practical foundations of Farshchian's style have been studied for the first time through a comprehensive and multidisciplinary desk study of library resources as well as field studies of the author taking into account all the artworks created (538 pieces) by the artist.Based on the findings, it is concluded that the western miniature, in its principles and viewpoint, is different from the taste and worldview of the eastern art particularly the Iranian one and is more dissimilar with respect to the materials and technical features employed. It could also be assumed that except in rare cases such as the small background of the artwork and some technical subtleties, the western miniature could not possibly share much similarity with the Iranian painting. However, on the word "Iranian painting' or better say "Negargari" which is far more professional and clear than "miniature", it should be said that although Negargari is a counterpart to the noble Iranian style of painting, yet we cannot apply the term 'traditional Negargari' to Farshchian's artworks because, although they share some commonalities with that of the fundamentals of the noble Iranian traditional painting, yet they possess prominent distinctive features.
In every aspect of Iranian painting, Farshchian has employed some innovation and creativity of his own; thus leading to the creation of fresh theoretical and practical foundations that form his own specific, independent style. Taking into account such principles, the works of Farshchian could be called the "neo Iranian painting" style that has evolved in continuation and in line with the traditions of genuine Iranian painting style.

Keywords: Traditional Iranian Painting, Neo Iranian Painting, Farshchian, Style, Foundations

References

• Abbasi, Ali (2011)**.** ***Imagination System Structures From the Perspective of Gilbert Durand: Function and Methodology of Imagination,*** Tehran: Elmi va Farhangi.
• Adams, Laurie (2015)**.** ***The Methodologies of Art,*** 4 ed., translated by Ali Masoumi, Tehran: Nazar.
• Ahmadi, Babak (2005)**.** ***Truth and Beauty,*** 9th ed., Tehran: Markaz.
• Burckhardt, Titus (2010). ***Sacred Art: Principles and Methods,*** 4th ed., translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush.
• Coomaraswamy, Ananda K (2010). ***Christian and Oriental Philosophy of Art,*** 2nd ed., translated by Amir Hossein Zekrgoo, Tehran: Farhangestan-e Honar.
• Fadaie, Gholamreza (2010). ***A New Scheme of Knowledge Classification,*** Tehran: Organization of Documents and National Library of the Islamic Republic of Iran.
• Farshchian, Mahmoud (1976). ***Mahmoud Farshchian,*** collection of arts and artists, Number 3 (Vol. I), Tehran: Bongah Tarjomeh va Nashr-e Ketab.
• _____ (1991). ***Heroes in Ferdowsi's Shahnameh,*** Tehran: Soroush and Negar.
• _____ (1993). ***Mahmoud Farshchian*** (Volume III), Tehran: Negar.
• _____ (1999). ***Quatrains of Khayyam,*** with the efforts and translation of Hossein Sadeghi and Calligraphy by Gholamhossein Khani, Tehran: Amir Khani.
• _____ (2005)**.** ***Quatrains of Khayyam,*** with the efforts and translation of Hossein Sadeghi and Calligraphy by Amir Khani, Tehran: Yassavoli.
• _____ (2006). ***Mahmoud Farshchian: Selected Paintings,*** 3rd ed., ('Our Iran-3' collection), Tehran: Zarin and Simin.
• _____ (2008). ***Mahmoud Farshchian*** (Volume V), Tehran: Gooya House of Culture and Art.
• _____ (2010). ***Mahmoud Farshchian: Selected Paintings,*** Tehran: Negar.
• _____ (2012. A). ***Master Mahmoud Farshchian Drawings,*** Tehran: Gooya House of Culture and Art.
• _____ (2012. b). ***Master Mahmoud Farshchian Works,*** Tehran: Gooya House of Culture and Art.

Archive of SID

www.SID.ir

• _____ (2012. C). ***Mahmoud Farshchian: Selected Works (1975- 2001),*** 3rd ed., Tehran: Yassavoli.
• _____ (2013). ***Master Mahmoud Farshchian Works: Prayer of Light,*** Tehran: Gooya House of Culture and Art.
• _____ (2014). ***Mahmoud Farshchian's manuscripts in 'The Immortal Painter',*** Amir Rezaeinabard, the initial version of the book.
• Gardner, Helen (2000). ***Art over Time,*** 4th ed., translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Negah and Agah.
• Hafez, Shams al-Din Muhammad (2008). ***Divan of Hafiz,*** 7th ed., corrected by Allama Qazvini and Qasem Qani, Tehran: Asatir.
• ***'Heavens instead of Hell'*** (1995). translated by Habibollah Ayatollahi, Soroush, 17(752):20-21.
• Kant, Immanuel (2011). ***Critique of Judgment,*** 6th ed., translated by A. Rashidian, Tehran: Ney.
• Kaviani, Mohammad Hadi (writer and director). (2008).***The Love Painter Documentary,*** free workshops of Vahouman film.
• Mahmoud Zadeh, Changiz (2006, 19 July). ***What Is Pineh? Do You Know*** ?, Kargozaran.
• ***Miniature Can Express Any Content.*** (1977, 22 September). Keyhan, No. 10272, p. 11.
• Murray, Chris (2010). ***Key Writers on Art: from Antiquity to the Nineteenth Century*** , translated by Saleh Tabatabai and Faezeh Dini, Tehran: Farhangestan-e Honar.
• Pakbaz, Ruyin (2004)***. Encyclopedia of Art,*** 4th ed., Tehran: Farhang-e Moaser.
• 'Perennial Wisdom: Proceedings of the conference ***'Modernism Critique from the Perspective of Contemporary Traditionalists*** (2003). Tehran University Publishing and Humanities Research and Development Institute.
• Porter, Yues (2010). ***Traditions and Techniques of Painting and Book Illustration,*** translated by Zeinab Rajabi, Tehran: Farhangestan-e Honar.
• Rezaeinabard, Amir (In press). ***The Immortal Painter: The Life and Works of Master Mahmoud Farshchian*** (commentary by Mahmoud Farshchian; foreword by Seyyed Hossein Nasr and calligraphy by Gholamhossein Amirkhani), Tehran: Farhangsaraye Mirdashti.
• _____ (2015). ***Status of Imagination in the Works of Master Mahmoud Farshchian,*** Negareh, 10(35):61-77.
• _____ (2014)***. Multiple archives on the life and works of Mahmoud Farshchian,*** including: books, statistics, documents, trips, talks, photos, films, scholarly resources, etc.
• _____ (2001- 2015). ***Comprehensive talks (professional and general) with Mahmoud Farshchian,*** Tehran: and Mahmoud Farshchian's home and private museum and New Jersey: Mahmoud Farshchian's home.
• _____ (2008, 23 may). ***Interview with Mahmoud Farshchian,*** Tehran: Mahmoud Farshchian's home.
• _____ (2013). ***Interview with Mahmoud Farshchian,*** Tehran: Mahmoud Farshchian's home.
• Rosette, a. (1992). ***Psychology of Imagination,*** translated by Parvaneh Milani and Asghar Elahi, Tehran: Gothenburg.
• Simab (1953, March). ***Faster than the Age, the Art Goes Forward,*** Morvarid, 1(4):162-164.
• Tolstoy, Leon (2009). ***What is Art ?,*** 14th ed., translated by Kaveh Dehgan, Tehran: Amir Kabir.
• Tregear, Mary (2005). ***Chinese Art,*** translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Academy of Arts.
• Tuyserkani, Shahrokh (1992, May and June)***. Let's Go & Dream,*** Donyaye Sokhan, 49:17-21.
• Taherzadeh B. Hossein (2010)***. Provisions of Painting,*** in Arthur Upham Pope, Iranian Art Forms and Trends, 3rd ed., translated by Ya'ghoob Azhand, pp. 191- 201, Tehran: Molla.
• Vasari, Giorgio (2009). ***Lives of the Artists,*** 2nd ed., translated by Ali Asghar Ghare Baghi, Tehran: Institute of Culture and Islamic art.
• Wazal, Alireza (1977, 24 April). ***Getting to Know Mahmoud Farshchian,*** Rastakhiz, No. 596, p. 11.

Archive of SID

www.SID.ir

Museums & Collections

• Office of Traditional Arts, Cultural Heritage, Handcrafts and Tourism Organization, Tehran
• Farshchian Hall, Astan Quds Razavi Museum, Mashhad
• Treasury of Patterns and Colors, Mostazafan Foundation, Tehran
• Mahmoud Farshchian Museum, Saadabad Cultural-Historical Complex, Tehran
• Fine Arts Museum, Saadabad Cultural-Historical Complex, Tehran
• The Nation's Museum (White House), Saadabad Cultural -Historical Complex, Tehran
• Islamic Parliament Museum, Tehran
• Fine Arts School Museum, Isfahan
• Museum of Contemporary Arts, Tehran
• Sahebgharanieh House- Museum, Niavaran Cultural-Historical Complex, Tehran
• National Arts Museum of Iran, Tehran
• The Martyrs Museum, Martyrs' Foundation of Islamic Revolution, Tehran
• Mohammad Ali Farshchian Collection, Tehran
• Atefeh Nojoumi Molla Bashi Collection, Isfahan
• Elaheh Nojoumi Molla Bashi Collection, Isfahan
• Amir Rezaeinabard Personal Collection, Tehran

Archive of SID

www.SID.ir