

## بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی

### 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 منتشر نشده موزه‌های حاکمیتی و دولتی و مجموعه‌های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم که در مجموع از سال ۱۳۲۴ تا آغاز سال ۱۳۹۳ بالغ بر ۵۳۸

اثر هستند، مورد بررسی قرار گرفته 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 تشخیص 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.

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

## 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»<sup>۱</sup> به‌اشتباه در جامعه هنری نهادینه‌شده و بر کژفهمی بسیاری از مخاطبان این آثار افزوده است. استفاده‌های 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 و جهان 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»<sup>۲</sup>، «موضوعی»<sup>۳</sup>، «ساختاری»<sup>۴</sup>، «کارکردی»<sup>۵</sup> و «فنی»<sup>۶</sup> (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 درعین حال 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 باحساس و روح ایرانی تأکید داشته است و خود را نقاش می‌داند نه مینیاتورست. 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 می‌دانیم، مفهوم سبک در تاریخ هنر دارای جایگاه و اهمیتی بنیادین است تا جایی که برخی از مورخان برجسته هنر، چون یوهان وینکلمان<sup>۷</sup>، تاریخ هنر را همان تاریخ سبک دانسته‌اند (آدامز، ۱۳۹۴: ۳۷). مسئله این پژوهش<sup>۸</sup>، 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، رمان، 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 می‌شود. 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.

## 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 به تناسب موضوع درج خواهند گردید.

در این پژوهش، مجموعه آثار غیرتکراری متن و پیرا متن کتاب‌های منتشره اصلی و فرعی هنرمند، اعم از آثار رنگی شناسنامه‌دار و بی شناسنامه، سیاه قلم‌ها و طراحی‌های مدادی هنرمند لحاظ گردیده‌اند.

همچنین، آثار منتشرنشده موزه‌های دولتی و حاکمیتی کشور به تناسب بیشترین آثار: موزه استاد محمود فرشچیان، هنرهای معاصر تهران، آستان قدس رضوی (تالار استاد محمود فرشچیان)، بنیاد مستضعفان انقلاب اسلامی (خزانة نقش و رنگ، دفینه)، هنرهای زیبا، هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، مجلس شورای اسلامی، هنرهای ملی ایران، کاخ صاحبقرانیه، موزه شهدا و مجموعه‌های خصوصی و شخصی و اماکن نامعلوم<sup>۱</sup> که در مجموع از سال ۱۳۲۴ تا آغاز سال ۱۳۹۳ بالغ بر ۵۳۸ اثر هستند، مورد بررسی قرار گرفته است.

## بررسی تطبیقی سبک و آثار فرشچیان با نقاشی ایرانی سنتی

### ویژگی بینشی

همان‌گونه که پیش‌تر در مقدمه آمد، در نقاشی ایرانی سنتی به‌طور کلی، پنج ویژگی بارز است. یعنی: «بینشی»، «موضوعی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی». در ویژگی «بینشی» نقاشی

ایرانی که از امتیازات هنرمندان شرقی و به‌ویژه ایرانی بوده است، در اساس اختلاف چندانی را با آثار فرشچیان نمی‌یابیم 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»<sup>۱۰</sup> یا صورت باطنی است که به «شکل»<sup>۱۱</sup> 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 حق تعالی 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 قناعت‌پذیر 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».



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، به کلی 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 اصالت‌های نقاشی سنتی ایرانی است؛ با رویکرد «انسان‌شناسی»<sup>۱۵</sup> و «هستی‌شناسی»<sup>۱۶</sup> سرشار از تخیل خلاق و جهش‌های نوآورانه است که هیچ تقلید و تقیدی را بر نمی‌تابد. همچنین، همان طوری

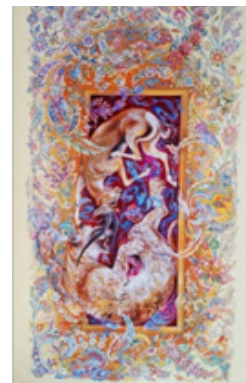


تصویر ۳- «برای زیستن»، ابعاد ۳/۸۱ در ۵۶ مأخذ: (Farshchian, 2004: 30)

همان‌گونه که تولستوی<sup>۱۲</sup> 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 زیبایی‌شناسان فیزیولوژیست، بازی نیست، همچنین، تظاهر احساسات سرکش، تولید موضوعات دلپذیر و مهم‌تر از همه، لذت نیست؛ بلکه وسیله ارتباط انسان هاست (تولستوی، ۱۳۸۸: ۵۷).

بر همین مینا، فرشچیان سعی داشته نه تنها 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<sup>۱۳</sup>: «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»<sup>۱۴</sup> یاد کرده 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 نه تنها در آثاری چون «شکار»، این



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

نخستین متون دنیای اسلام که هم متأثر از آیات قرآنی و روایات نبوی است و هم حکمت یونانی، ذیل بحث نفس، از «قوه خیال» و نیز «عالم مثال» سخن رفته است.

به لحاظ «هستی‌شناسی»، عالم مثال از کلیدی ترین و پیچیده‌ترین مباحث نظام فلسفی و آفرینش‌های هنری ایرانی اسلامی است. عالم خیال جوهری مستقل، ممتاز و فراتر از جوهر جسمانی دارد و به جوهر عقلانی صورت می‌دهد و از جوهر جسمانی ماده می‌گیرد. این ویژگی‌ها در آثار فرشچیان قابل‌بازشناسی است. یعنی در آثار موردبررسی، از طرفی شاهد صورت‌هایی هستیم که از عالم محسوسات و تجربه محیط هنرمند سرچشمه گرفته‌اند ولیکن فاقد ماده هستند و از طرف دیگر شاهد امور خیالی، متافیزیکی و معقولی هستیم که در کالبد صورت‌ها و فرم‌های محسوس دیداری تنزل یافته‌اند. اگر چنین نبود، نگاره‌ها مجال تفسیر و تأویل نمی‌یافتند و یکسره ترجمه تجسمی می‌یافتند و در حد آثار طبیعت‌گرا و واقع‌گرا تنزل پیدا می‌کردند. در جغرافیای خیال آثار فرشچیان اقلیم مشخصی مشاهده نمی‌گردد؛ یعنی قلمرو خیال و تخیل هنرمند به‌طور کلی گرانمند و زمانمند نیست و راوی عوالم انفسی و درونی هنرمند است. (تصویر ۴)



تصویر ۴- «تصویری از مهر»، ۸۰ × ۵۶، ۱۳۷۱. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۷۲: ۳۴)

که در «شناخت‌شناسی»<sup>۱۷</sup> «علم»<sup>۱۸</sup>، «دانش»<sup>۱۹</sup>، «حکمت»<sup>۲۰</sup> و «شهود»<sup>۲۱</sup>، سیر تکامل و تعالی شناخت را بازگو می‌کنند، در آثار فرشچیان نیز، «خیال» دارای سیری «استعلایی» است و این با اسلوب و سازوکارهای ویژه او، پیوندی تنگاتنگ و بنیادین دارد. خیال برای ارسطو<sup>۲۲</sup> و حکیمان مشایی، امری مادی تلقی می‌شده است و چندان بهای «شناخت‌شناسی» به آن نداده‌اند و خیال را به قوه خیال حسی انسان محدود می‌دیدند که خزانه یافته‌های حس مشترک است. حتی در «مُثل» افلاطون<sup>۲۳</sup>، ایده‌ها به عالم عقل و معقولات مربوط است نه عالم خیال یا همان عالم مثال. در راستای سنت فلسفی یونان و فلسفه کلاسیک غربی و در عصر روشنگری، دکارت<sup>۲۴</sup> و اسپینوزا<sup>۲۵</sup>، فیلسوفان خردگرا، پایه آفرینندگی را بیشتر در پیوستگی با تفکر منطقی می‌دانستند تا نگاره‌ها. رنه دکارت خیال را «فرمانروای اشتباه و خطا» نامید. دانشمندان بزرگی چون پاسکال<sup>۲۶</sup> و نیوتن<sup>۲۷</sup>، از این فراتر رفته و از تخیل چشم پوشیده و آن را در برابر خردورزی نهاده‌اند.

بلز پاسکال، تخیل را «دیوانه‌خانه» خطاب می‌کرد (روزت، ۱۳۷۱: ۱۲ و عباسی، ۱۳۹۰: ۴۱)؛ همچنین، برونسویک<sup>۲۸</sup>، تخیل را همچون گناهی بر ضد روح و روان آدمی در نظر می‌گیرد و آلن<sup>۲۹</sup>، در تخیل، یک نوع کودکی گیج و منگ ذهن را می‌بیند و ژان پل سارتر نیز در تخیل فقط نیستی، فقر بنیادین و شیء توهمی را می‌بیند (عباسی، ۱۳۹۰: ۸).

اما گروه دیگری از فیلسوفان، نظیر سنت گرایانی چون گنون<sup>۳۰</sup>، کوماراسوامی، شووان<sup>۳۱</sup>، نصر، لینگز<sup>۳۲</sup>، بورکهارت<sup>۳۳</sup> و خاورشناسانی چون کُربن<sup>۳۴</sup> و چیتیک<sup>۳۵</sup>، برای خیال جایگاهی «هستی‌شناسانه» و بسیار متعالی قائل شدند. این مسلک، گاه با عنوان قائلان به «وحدت متعالی ادیان»<sup>۳۶</sup> خوانده می‌شود و البته آنان خود عنوان قائلان به «حکمت جاویدان»<sup>۳۷</sup> را بیشتر می‌پسندند؛ اما به‌رحال امروزه با عنوان «سنت‌گرا»<sup>۳۸</sup> معروف گشته‌اند (خرد جاویدان، ۱۳۸۲: ۱). هم‌چنین، در

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 رها کرده و بیانگر عوالم درونی خویش 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 این یکی از دلایلی باشد که فلاسفه، دانشنامه‌نویسان و کتابداران بیش از دیگران به امر طبقه‌بندی توجه نموده‌اند. ارسطو، فرانسیس بیکن<sup>۴۰</sup>، اگوست کنت<sup>۴۱</sup>، آمپر<sup>۴۲</sup> و هربرت اسپنسر<sup>۴۳</sup> از بزرگان و پیشروان طبقه‌بندی علوم در غرب هستند. همچنین در جهان اسلام نیز بزرگانی چون فارابی، ابن‌سینا، غزالی، ابن‌خلدون و بسیاری دیگر که بیش از ۱۲۰ دانشمند اسلامی را در برمی‌گیرد، 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 نمی‌توانند 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»<sup>۴۴</sup>. دوم، بر اساس «روش»<sup>۴۵</sup> و سوم بر اساس «غایت»<sup>۴۶</sup>. گرچه در اینجا قصد طبقه‌بندی علم یا علوم

قوه تخیل فرشچیان، ابزار به نمایش گذاشتن «ایده‌های زیباشناختی»<sup>۳۹</sup> است. همان‌گونه که کانت خاطر نشان 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 تصویری از قوه مخیله است که اندیشه‌های بسیاری را سبب می‌شود، بی‌آنکه هیچ اندیشه معینی، یعنی، هیچ مفهومی بتواند با آن تکاپو کند و در نتیجه 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 هنگامی که به روش و دستورالعملی تعلق خاطر دارد یا هنگامی که به ضرورت‌ها و مقررات مشخصی که هزاران سال به یک شیوه پابرجا بوده‌اند، وفادار است، باز هم 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

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 (آدمی زاده) ۱۱- اخلاقی (برای زیستن) ۱۲- اجتماعی و محیطی (جلسه) ۱۳- انتقادی و سیاسی (در کمینگاه) ۱۴- تاریخی و اساطیری (قنفوس) 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 درج شده است. (جدول ۱)

### ویژگی ساختاری

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

در کار نبوده است؛ اما مطالعه و شناخت ارزش و جایگاه طبقه‌بندی بسیار سودمند خواهد بود و در اینجا به‌عنوان ژرف‌ساختی برای طبقه‌بندی آثار هنرمند مورد استفاده قرار گرفته است.

نگارنده مجموعه آثار هنرمند را برای نخستین بار، در پانزده عنوان و با توجه به معیارهای تعریف‌شده، «طبقه‌بندی موضوعی»<sup>۴۷</sup> 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 قرار گرفته‌اند. در این راستا برخی آثار مبهم و چندلایه نیز با حضور خود هنرمند، مورد بررسی دقیق و طبقه‌بندی موضوعی قرار گرفته‌اند. 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.

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	۲۱.۲۷
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



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

«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 پزشکی 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 در نهایت در نزد استادان بزرگ رنسانس آموخت. وزارلی «طراحی یا طرح‌بندی»<sup>۵</sup> را اصل بنیادین هنر و طبیعت و مأخذ داوری هنرمندان می‌داند. او این واژه را به‌مثابه بنیاد یا پدر نقاشی، پیکره‌تراشی و معماری می‌داند که منجر به خلق پیکره‌های برسائو (آرمانی) شده می‌گردد (ماری، ۱۳۸۹: ۱۴۵). در آغاز کار او با قدرت و با پشتکاری 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<sup>۵۱</sup> در موسیقی



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

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

#### سیاه‌قلم<sup>۴۸</sup>:

«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 خلق شده‌اند. 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<sup>۴۹</sup>:

«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



### کالبدشناسی<sup>۵۴</sup>:

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 قابل تأمل 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- زنجیره استادان مدرسه‌ای و کارگاهی نقاشی و نگارگری دوره معاصر تا محمود فرشچیان. (مأخذ: نگارنده)



«کلاسیک»<sup>۵۲</sup>، بدون بی‌رنگ و پیش‌طرح و به طور بداهه می‌سازد. به‌طور کلی، 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 شیوه طراحی خیالی و ذهنی خویش نائل گردید.

### رنگ پردازی<sup>۵۳</sup>:

«رنگ پردازی» و «رنگ‌گذاری» 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 متفاوت‌تر 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 هشتاد 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.

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<sup>۵۹</sup>، هنگام کالبدشکافی اسب، بوی تعفن را احساس نمی‌کرد. همچنین، تئودور ژریکو، برای آن‌که مردگان را تصویر کند، شبانه از مکانی که در آن مردگان بی‌کس و کار 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 می‌خريد (وازاری، ۱۳۸۸: ۵۴۶).

#### ترکیب‌بندی مدور<sup>۶۱</sup>:

«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 بی‌غایتی 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 می‌شود. این ترکیب‌بندی به خاطر

حسین بهزاد که از پیش‌قدمان این سبک است، علاقه‌ای سرشار دارد و ارادت 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<sup>۵۵</sup>، داوینچی<sup>۵۶</sup> و خاطره جاویدان میکل آنجلو<sup>۵۷</sup> را تداعی می‌کند. آلبرتی و لئوناردو، نقاشی را یک علم به حساب می‌آوردند و پایه آن را طبیعت، ژرف‌نمایی 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<sup>۵۸</sup>، زرگر و پیکره‌ساز فلورانس، 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 فصل‌های 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



تصویر ۸- طراحی از اسب، فرشچیان، پراتو ایتالیا، ۱۲۸۳. مأخذ: (فرشچیان، ۱۳۸۷: ۱۴۰)

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

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<sup>۶۳</sup>:

«ژرفانمایی» جوی و عمودی (سلسله‌مراتب) از دیگر تمهیدات تجسمی آثار هنرمند است که با این کیفیت در گذشته کمتر دیده شده است. او با رنگ 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 با روح نقاشی ایرانی در تضاد است. او می‌گوید با این که دورنمایی هم کار کرده 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 با مهارت 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 به مراتب 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 بایبانی 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

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 (کاوپانی، ۱۳۸۷). نتیجه این حادثه، اثر «گرداب» هنرمند است که بازتابی از آن چرخش‌ها و گرداب است که حدود چهل سال بعد خلق می‌گردد. (تصویر ۹)

در این اثر، بیش از هر چیز، نظریه ناخودآگاه یونگ<sup>۶۲</sup>، خود را از بین صدها نظریه برمی‌کشد. این اثر، علاوه بر «نقد روان‌شناسانه» یونگ، در مقابل «نقد دیده‌ورانه» 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 در حرکت 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 مدور به‌طور چشمگیر، از دهه چهل



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

بسیار دامنه‌دار و گسترده بوده و تفاوت و فاصله‌ای قابل تأمل 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، فرخ‌نامه 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 مورد استفاده هنرمند قرار می‌گیرند.

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

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<sup>۶۴</sup>، کارشناس لندن آثار هنر اسلامی، درباره شاهنامه شاه‌طهماسبی در گفتگویی با مجله هنری «کنسانس دزار»<sup>۶۵</sup> پاریس که در دسامبر ۱۹۹۴ به چاپ رسیده است، گفته است: «من همیشه در بیرون جهان اسلام، مسحور شاهنامه هوتون شده بودم، من به جرئت می‌گویم: این بزرگ‌ترین دست نوشته در همه زمان‌ها و اعصار است.» (ایت‌اللهی، ۱۳۷۴: ۲۰).

اما با توجه به این جایگاه و توصیف، نقاشی ایرانی سنتی، به‌هر حال 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 به‌عمل آمده، 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

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 قرار گرفته است. همچنین، چنینیو در کتاب هنر خود یا به عبارتی بوطیقای نقاشی که از دقیق‌ترین گزارش‌های عملی هنر نقاشی در پایان نگارش‌های قرون وسطی و اوایل رنسانس، درباره فن یا اسلوب است، در خصوص اهمیت «سبک» و «تخیل» بر این باور است که نقاشی برای کشف چیزهای نامنموده و پنهان‌شده در سایه 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 در خواهد یافت که سرانجام سبکی مختص به خود، به دست 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، به‌طور کلی و خلاصه، یافته‌ها یا ویژگی‌های سبک و آثار محمود فرشچیان را به‌عنوان بنیان و مبانی می‌توان در دو سطح نظری و عملی در

از قلم‌موی گریه 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 گریه سفیدی که دوماهه بود و موی آن تا حدودی بلند، تهیه می‌شد و بدین ملاحظه، نقاشان همیشه به تربیت گریه‌ها 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. شی‌هه در نظرات مقدماتی کتاب گوہوآیین لوء، 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). شی‌هه می‌گوید که مهم‌ترین این اصول نقد، اصل اول است و اگر اثر فاقد این عنصر باشد، لازم نیست کار را ادامه دهیم. به‌طور کلی 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 شی‌هه از آن با عنوان «طنین روح» یاد

سبک شخصی دست‌یافته است؟ می‌توان گفت که در این پژوهش کوشش شد که ضمن تطبیق و تحلیل ویژگی‌های «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

جداول زیر مشاهده نمود. (جداول ۲ و ۳) این مبانی برای نخستین بار و از دل مجموعه آثار هنرمند احصا و استخراج شده 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

جدول ۲- مبانی نظری سبک محمود فرشچیان. مأخذ: (رضایی 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 پشتکاری‌وقفه 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	برلگیختن 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 اراکه آثار
۱۰	ارتقا سطح نقاشی ایرانی (نگارگری) به‌عنوان یک هنر مستقل و فلخر و نه یکی از شاخه‌های صنایع دستی	۲۶ توجه به سلسله‌مراتب وجود و باورمندی به تساوی حق حیات
۱۱	اثرگذاری بر صنایع دستی 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 تفأل‌پذیری 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 بیناهستی)	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 هستی‌شناختی (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	

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، بسته‌بندی 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

منجر به ابداع و ایجاد سبک و تشخیص 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 به تساوی حق حیات، گرایش و تأکید بر نظام دوقطبی انسان‌شناختی و هستی‌شناختی، 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.

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، رنگ‌گذاری و پرداخت نهایی
۲	سیاه‌قلم‌ها و قلم‌گیری‌های قدرتمند، سیال و بی‌لرزش و لغزش	۲۲	تعمق و بهره‌گیری از دلستان‌ها و نقش‌مایه‌های معنوی (پیامبران، امامان شیعه و مقدسین)
۳	رنگ‌گذاری و رنگ‌پردازی 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 گریه 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

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.

همه ظرفیت و فضای اثر در راستای 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

#### 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 سده شانزدهم، از مصالح و مواد مصوران و مذهبان رنگ جسمی بر روی پوستی یا مقوا استفاده می‌کردند. در سده هجدهم، کاربست آبرنگ بر روی عاج معمول بود (ولی گاه مینیاتورها بارنگ روغنی روی فلز اجرا می‌شدند). مینیاتورسازی تا میانه سده نوزدهم ادامه داشته است. هیلپارد، الیور، کوپر و کاروی در انگلستان، فرانسوا کلوته، پیتو 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 پایه طرح مستقل نگارنده با عنوان «فرشچیان پژوهی» آماده شده است. «فرشچیان پژوهی»؛ مجموعه مطالعات علمی و جامع درباره 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)



- 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 یین لو»، به عنوان سند قدیمی طبقه بندی های نقاشان چین، نوشته «شی هه»، در قرن ششم میلادی است که به بررسی جامع نقاشی کهن چینی می پردازد.

#### منابع:

- آدامز، لوری (۱۳۹۴). *روش شناسی هنر*؛ ترجمه ی علی معصومی، چاپ چهارم، تهران: چاپ و نشر نظر.
- آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۷۴). «آسمان به جای 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 سنت گرایان معاصر*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۹). *هنر مقدس: اصول و روش ها*؛ ترجمه ی 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*؛ ترجمه ی یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: مولی.
- پورتر، ایو (۱۳۸۹). *آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی*؛ ترجمه ی زینب رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
- تولستوی، لئون (۱۳۸۸). *هنر چیست؟*؛ ترجمه ی کاوه دهگان، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.
- تریگری، مری (۱۳۸۴). *هنر چین*؛ ترجمه ی 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 جریزه دار، چاپ هفتم، تهران: نشر اساطیر.

- 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 ۶۱-۷۷.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۳). *بایگانی‌های چندگانه درباره 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؛ ترجمه‌ی 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). «ندارک 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 ترجمه‌ی حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی*، تهران: انتشارات امیرخانی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *رباعی‌های خیام؛ به اهتمام و ترجمه‌ی حسین صادقی و خط غلامحسین امیرخانی*، تهران: یساولی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵). *محمود فرشچیان: نقاشی‌های برگزیده*، چاپ سوم، (مجموعه کتاب‌های ایران ما-۳)، تهران: زرین و سیمین.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷). *محمود فرشچیان* (جلد پنجم)، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹). *محمود فرشچیان: برگزیده 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 کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
- کاوپانی، محمدهادی (حمید) (نویسنده و کارگردان) (۱۳۸۷). *مستند عشق پرداز*، مجری طرح؛ کارگاه آزاد فیلم و هومن.
- کانت، امانوئل (۱۳۹۰). *نقد قوه حکم؛ ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان*، چاپ ششم، تهران: نی.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹). *فلسفه هنر مسیحی و شرقی؛ ترجمه‌ی امیرحسین ذکری، چاپ دوم*، تهران: فرهنگستان هنر.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۹). *هنر در گذر زمان*، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، چاپ چهارم، تهران: نگاه و آگاه.
- ماری، کریس (۱۳۸۹). *نویسندگان برجسته قلمرو هنر: از عهد کهن تا پایان سده نوزدهم (به قلم جمعی از نویسندگان)*؛ ترجمه‌ی صالح طباطبایی و فائزه دینی، تهران: فرهنگستان هنر.
- محمود زاده، چنگیز (۱۳۸۵). *پینه می‌دانید چیست؟*، تهران: کارگران.
- مینیاتور قادر است هر محتوایی را بیان کند (۱۳۵۶). کیهان، شماره ۱۰۲۷۲، ص ۱۱.
- وازاری، جورجو (۱۳۸۸). *زندگی هنرمندان؛ ترجمه‌ی علی اصغر 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)