خوانش وجوه عرفانی نور و رنگ در دو اثر «حریم حفاظت» و «ضامن آهو»ی استاد فرشچیان با تکیه بر آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری

سمیه پاک‌نیت[۱]، **پژمان دادخواه**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۲
Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

چکیده

اعتقادات قلبی و درونی استاد فرشچیان به ائمه باعث شده تا این هنرمند آثار شگرفی را در این راستا خلق و به منصه ظهور برساند. این پژوهش به بررسی مفهوم نور و رنگ در دو اثر محمود فرشچیان از منظر عرفان اسلامی در پرتو آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری می‌پردازد. پژوهش حاضر به‌لحاظ هدف بنیادی است و جهت نیل به اهداف از روش تحقیق توصیفی تحلیلی استفاده شده و اطلاعات ضروری و مورد نیاز به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که نور و رنگ در دو اثر *حریم حفاظت* و *ضامن آهوی* استاد فرشچیان بیانگر چیست؟ نتایج حاصله بیانگر تأثیرات عرفان اسلامی در دو اثر *حریم حفاظت* و *ضامن آهوی* استاد فرشچیان است. در تحلیل آثار مورد بررسی، و آراء و نظرات سهروردی و نجم‌الدین کبری در خصوص نور و رنگ قابل بازخوانی است. تأثیرات معنوی هنگام کار به هنرمند الهام شده و در واقع عقاید مذهبی، دریافت‌های قلبی و معنوی و الهامات درونی هنرمند در خلق این نگاره‌ها تأثیر داشته است.

واژگان کلیدی: امام رضا (ع)، فرشچیان، نور و رنگ، سهروردی، نجم‌الدین کبری

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران.
۲. استادیار موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: p.dadkhah@eqbal.ac.ir
0009-0003-6164-1071

۱. مقدمه

شخصیت والا و معنوی امام رئوف، حضرت ثامن الحجج، محور هنرآفرینی و ذوق پروری بسیاری از ارادتمندان ایشان بوده است. ارتباط قلبی با آن امام خوبی‌ها، همواره الهام بخش هنرمندان ایران زمین بوده است. هرکدام از هنرمندان به هر گونه‌ای که شده، ارادت عاشقانه و دلبستگی خالصانه خود را با پدید آوردن آثار هنری و مرتبط با شأن و مرتبه ایشان ابراز داشته است. تابلو مینیاتور ضامن آهو، اثر استاد فرشچیان[۱] در طلیعه بخش نگارگری، تلفیقی از صورت و معنا را به تصویر درآورده و در اوج احساس هنرمند توسط تکنیک فوق العاده آن شکل یافته است (تیموری، ۱۳۹۳: ۴۹-۴۸). در تابلوی *حریم حفاظت* نیز همهٔ اجزاء در فرمی دورانی خلق شده اندکه از ویژگی‌های اکثر نقاشی‌های استاد فرشچیان همین تصویر شدن بر پایهٔ ساختار زیر بنایی دایره وار است. در این تابلو گویی همهٔ اجزاء- موجودات و گیاهان به سوی امام رضا (ع) یا به عبارتی قطب خیر، متمایل هستند. فضای دورانی علاوه‌بر این که حرکت و پویایی را القا می‌کند، یکی از ویژگی‌های منظومهٔ شبانهٔ تخیل است. از دیگر ویژگی‌های تخیل استاد فرشچیان که در ساختار عرفانی جای می‌گیرند، تمایل به حضور رنگ‌های مختلف و تحریک حواس و همچنین ترسیم مینیاتوری و همراه با جزئیات است. ساختارهای عرفانی با مدد نمادهای کوچک کننده یا تلطیف کننده به قدرت زمان خون آشام پاسخ می‌دهد، که موضوعاتی با قیض ضعیف، تاریک و از لحاظ لغوی «شبانه» هستند (نامورمطلق و شاندز، ۱۳۸۶: ۱۳۳) .

در سده‌های ششم و هفتم هجری قمری شیخ شهاب‌الدین سهروردی[۲]، نجم‌الدین کبری[۳] و نجم رازی[۴] به مفهوم نور و رنگ در باور اشراقی خود پرداخته‌اند. چنانکه تأثیر این تفکرات در هنر هنرمند ایرانی به‌خوبی مشخص است و نگارگر در اثر خویش دنیایی خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند و رنگ‌ها نیز در نگارگری با عدم تبعیت از رنگ‌های جهان مادی روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراترند. حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود و سرانجام حکمت نوری او در آرای «نجم‌الدین کبری»، «نجم رازی» و «علاءالدوله سمنانی[۵]» به نگرش ویژه‌ای در مورد پدیدهٔ نور و تالیف آن با رنگ انجامید. به نظر سهروردی تمام مراتب هستی و درجات معرفت و آغاز و انجام عالم و سعادت و نیکبختی انسان جزو تطورات نور است و همه انوار تجلی نورالانوار است. هر نوری، نور نازل‌تر از خود را پدیدار می‌کند و سراسر جهان برآمده از نور و متقوم از نور است. در این حکمت، نور بی نیاز از تعریف و ظاهرتر از هر چیز بوده و ذاتاً ظاهر و ظاهرکننده غیر است (نوربخش، ۱۳۸۳: ۵۶). نجم‌الدین کبری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سالکان که قدم‌های استواری در نشان دادن حقیقت نور و رنگ برداشته است نیز از یک رنگ سخن می‌گوید: الله نه‌تنها نور بود بلکه رنگ نیز می‌نمود. در اندیشه او رنگ عرض نیست بلکه تجلی معناست. در خواب‌های مثالی هر رنگ نمایان‌گر باطنی یک معناست. رنگ گزینی نگارگرنماد حالتی خاص از آگاهی است. بدین وسیله رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی عرفانی خویش را به داوری گیرد (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۸۸). درآثار محمود فرشچیان 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 و تفسیر وتاویل نمی‌یافتند و یکسره ترجمه تجسمی می‌یافتند و در حد آثار طبیعت گرا و واقع گرا تنزل پیدا می‌کردند (رضایی نبرد، ۱۳۹۴: ۷۶).

از آنجایی که داستان‌ها و روایت‌ها با مفاهیم معنوی و مذهبی و انسانی ریشه در فرهنگ و آیین سرزمینمان دارد لذا برای ما ایرانیان جایگاه ویژه‌ای داشته و در هنر نگارگری با به تصویر کشیدن موضوعات مختلف باعث درک بهتری از مفاهیم شده است. در این میان استاد محمود فرشچیان هنرمند نگارگر معاصرکشورمان با توجه به اعتقادات قلبی و درونی خود نسبت به ائمه دست به خلق یکی از روایت‌ها در خصوص رأفت امام رضا علیه السلام زده است که با توجه به اهمیت معانی و مفاهیم نور و رنگ در هنر نگارگری و اهمیت آراء و نظرات عرفا برای درک حقیقت ازلی و ابدی، در این پژوهش تلاش بر این است تا جنبه‌های معنوی نور ورنگ در دو اثر *حریم حفاظت* و ضامن آهوی استاد محمود فرشچیان بر اساس آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری تحلیل گردد.

۱. ۱. روش تحقیق

این پژوهش از نظر ماهیت بنیادی می‌باشد. و نیز جزء پژوهش‌های کیفی محسوب می‌شود و در دستهٔ پژوهش‌های توصیفی و تحلیلی قرار دارد .

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

۲. ۱. پیشینه تحقیق

حسنوند، خزائی، حاتم، عارف .۱۴۰۰. در مقاله «مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی برگرفته از قصه ضامن آهو» به آثار هنرمندانی چون «حسن علیزاده»، «محمد فراهانی»، «محمد تجویدی» و «محمود فرشچیان» پرداخته است، هنرمندان نام برده شده ازجمله هنرمندانی هستند که موضوع ضمانت آهو توسط امام رضا (ع) را در آثار خود بازنمایی کرده‌اند. در این پژوهش به شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در ساختار، مفهوم و شیوه روایی در آثار این هنرمندان که برگرفته از قصه ضامن آهو است پرداخته شده است.

ـ میرآقایی ۱۳۹۱. در مقاله «تجلی قصهٔ ضامن آهو در شعر فارسی»، به طرح قصهٔ عامیانه ضامن آهو و مباحث پیرامون در اشعار پرداخته است.

ـ پورجم و حسینی. ۱۳۹۶. در مقاله «تخیل شناسی در شعر و نقاشی ضامن آهو در آثار سلیمی‌تونی و محمود فرشچیان» بر اساس نظریهٔ ژیلبر دوران به مقایسه برداشت‌ها از یک قصه مشترک در دو فضای شعری و نقاشی پرداخته است.

ـ خوش‌بین خوش‌نظر، سید رحیم. رجبی، محمد علی. ۱۳۸۸. «نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی»، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۲۷، تهران. این مقاله در بخش نور و رنگ از منظر حکمای اسلامی، به صورت مختصر تعاریفی از نور و رنگ مبنی بر دیدگاه سهروردی، نجم‌الدین کبری و نجم رازی ارائه داده است که در پژوهش فوق، با توجه به منابع دیگر بسط داده شده و در تحلیل آثار از دید عرفانیِ این حکما، استفاده می‌شود. در بخش بعدی، نویسندگان مقاله، خلاصه‌ای از مفاهیم نور و رنگ در نگارگری را بیان کرده‌اند. برای درک بهتر این مفاهیم، به صورت گسترده بدان پرداخته شده است.

۲. نور و رنگ در نگارگری و عرفان

تأثیر عرفان در نور و رنگ، باعث رویکرد تازه‌ای در نگارگری ایرانی گردید. نور در نگاه عارف وابسته به تجلی است که اگر بر آینه دل بتابد باعث صیقل خواهد شد و زنگار نفسانی وجود انسان را پاک خواهد کرد، در غیر این صورت امکان پذیرش انوار غیبی را از حضرت حق نخواهد داشت. به تناسب این تأثیر هنرمند ایرانی با خلق آثار نگارگری، تصوری از مراتب وجود را خلق می‌کند و بیننده را از افق حیات عادی غیر مادی به مراتب عالی ارتقاء می‌دهد. رنگ در نگارگری فراتر از رنگ صرف است و کارکرد دلالتی و معنایی عمیقی دارد برای خودآگاهی و درک بهتر جهان. و یکی از دلایل تخت بودن رنگ‌ها که بیشتر سطح رنگ است. همین ایجاد هماهنگی بخشیدن و ایستایی است که در اثر تداعی تعادل می‌کند و حکایت از عالم دیگری دارد که نور مطلق است. عالمی که حکما از آن به «عالم مثال» یاد می‌کند. همچنین رنگ نمادی است که معقول را به محسوس و عینی را به ذهنی معنا می‌کند. هنرمند عارف، صاحب تجربه‌ای روحانی است و زبان عرفان، زبان رمز و نماد و استعاره است و بینش عارف اصولاً بینشی مبتنی بر رمز است، که نقش آموزه‌های دینی و تأثیر تجارب روحی و عاطفی در نوع نگرش هنرمند عارف اهمیت دارد (پیری، ۱۳۹۹: ۶۴ -۶۵ -۶۶). رنگ‌های غالب در نگارگری ایرانی، رنگ‌های سبز و آبی به همراه رنگ‌هایی چون سیاه و سپید، سرخ یا زرد، طلایی، اخرایی و لاجوردی هستند که در رنگ‌بندی مثالی و خیالی هنرمند نگارگر، هر یک بنابر ویژگی‌های باطنی، متضمن معنایی حکمی و نمادین می‌باشند (خوش نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۳۹). رنگ سیاه: در ادبیات و عرفان اسلامی رنگ سیاه نشانه تعالی است. چنانکه آب حیات در ظلمات به دست می‌آید و مقام شب قدر نشانه تعالی شب از روز است. شب هنگام خلوت است و روز هنگام جلوت (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳). از دید حکیمان اسلامی فام سیاه دارای معنایی دوگانه است. معنای نخست: سیاه نورانی، که خاستگاه تمامی نورها و برخلاف تاریکی اهریمنی است. «این تاریکی را عارفان شب روشنایی، سیاهی فروزان و روشنایی سیاه می‌نامند» (کربن، ۱۳۸۷: ۲۲). رنگ سفید: سفید به عنوان عالی‌ترین مرتبه وجود، نماد وجود مطلق و در پایین‌ترین مرتبه‌اش نشانی از غلبه لطافت، صفا و پاکی بر دل است (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۶۴). رنگ سبز: رنگ سبز نماد آسمان، کشاورز و کشاورزی، داد و دادگری، سروش و فرشته، بهشت و بهشتیان، پیامبر و ائمه، ماه و آب، خرد و دانایی، ایمان و عقیده راسخ، نشاط و جوانی و نماد توکل در عرفان و تصوف است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود (دانش،خزایی،۱۳۹۹: ۳). رنگ سرخ: سرخ نشانه و مظهر خورشید و هم هی ایزدان جنگ است. قرمز اصل مذکر، فعال، آتش، خورشید، سلطنت، عشق، لذت، سلامتی، بربارى، ایمان و عزت را نشان می‌دهد. همچنین رنگ نشان تجدید حیات است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۳). رنگ آبی: آبی، رنگ تداعی گر آسمان، بیکرانگی و بی نهایت، قدرت و وسعت است. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح. آبی سمبل جاودانگی است (نصیری، افراسیاب، احمدی. ۱۳۹۷: ۶۴). رنگ زرد: رنگ زرد روشن یا طلایی، نشانهٔ نور خورشید،

عقل، شهود، ایمان و خیر و آبی مظهر و نشانهٔ حقیقت، عقل، مکاشفه، خرد، صداقت، بلند همتی، پرهیزکاری و صلح است (کوپر،۱۳۷۹: ۱۷۱). رنگ خاکی یا صندل: رنگ صندل، قرمز کم رنگی مشابه رنگ خاک است زیرا خاک کمی به سرخی متمایل است. رنگ صندل گونه‌ای از رنگ قهوه‌ای محسوب می‌گردد. قهوه‌ای نشانی از پاییز و خزان و رنگ مردان پا به سن گذاشته است (کاشفی، احمدآباد، شریف زاده،۱۳۹۳: ۸). یکی جام‌های به رنگ خاک و آن را متواضع و با قدرت تحمل بالا دانند. این رنگ، رنگ خاک و از آنِ مردم نیکونهاد، خاکی و متواضع است (کاشفی سبزواری، بی تا، ۱۶۹).

۲-۱. نور در آراء سهروردی

به نظر سهروردی تمام مراتب هستی و درجات معرفت و آغاز و انجام عالم و سعادت و نیکبختی انسان جزو تطورات نور است و همه انوار تجلی نورالانوار است. سهروردی هر زیبایی و کمال را موهبتی از ذات باریتعالی می‌داند و می‌گوید: ذات نخستین نور می‌شود و همه چیزها را به وجود می‌آورد و با اشعهٔ خود به آنها حیات می‌بخشد همه چیز در این جهان پرتو از نور ذات اوست (حکمت، حاجی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱). شیخ اشراق می‌گوید: بیشتر نظرات من فقط زاده فکر نیست بلکه بر اثر ریاضت و راهنمایی ذوق حاصل شد ه است. فلسفه شیخ اشراق التقاطی است و تأثیر عقاید حکمای یونان و حکمای قدیم ایران و اصول دین زرتشت در آن به خوبی نمایان است (سهروردی، ۱۳۸۲: ۴). سهروردی معتقد است که نورالانوار مبداء کل و خالق عالم است و از آن فقط یک نور مجرد مستقیماً پدید آمده است که آن نور اقرب یا نور عظیم یا بهمن است (همان، ۵). نور در حکمت سهروردی بدیهی و بی نیاز از تعریف است. وی اساس تقسیم‌بندی اشیا را نور و یا ظلمت می‌داند. در نظر سهروردی، نور چیزی جز ظهور نیست همان گونه که ظهور نیز چیزی جز واقعیت نور نیست. نور به هیچ وجه و در هیچ مرحله فاقد ظهور نبوده و پیوسته هم خود روشن است و هم غیر خود را روشن می‌نماید. «نور محسوس» در اصطلاح سهروردی «نور عارض» خوانده می‌شود که در مقام تحقق، پیوسته عارض بر غیر خود می‌گردد. و قسم دیگر نور گونه‌ای از نور ست که عارض بر غیر نور نمی‌شود و «نور مجرد» یا «نور محض» نامیده میشود (دینانی، ۱۳۸۸: ۱۱۱- ۲۲). نور مجرد محض (فی نفسه لنفسه) نور عارض (فی نفسه لغیره) نوری که سهروردی بیان می‌کند نشانگر نظام هستی است. نظامی که عالم هنر و هنرمندی خیال را شامل می‌شود یعنی نور، نماد اصیلی می‌باشد که مظهر جلوه‌های نورانی هستی از جمله عالم خیال است. عالمی که نورانی است و اصل نقوش و صور تجریدی هنر اسلامی در آن جا است و این نکته گام بلندی در جهت تبیین ماهیت هنر اسلامی محسوب می‌شود؛ نورالانوار موجود در آن عالم نسبت به جمال و حُسن همه پدیده‌ها که انواری از نور ابدی‌اند، احساس و ذوقی ملکوتی در هنرمند ایجاد می‌کند (بلخاری قهی، ۱۳۸۶: ۱۶۸) . آن مراتب نوری سهروردی که با هنر نگارگری مرتبط می‌باشد می‌توان به نور الانوار و نور فرّهی و کیان خرّه و عالم خیال و مثال اشاره کرد. نور فرّهی این نیروی روحانی همان نور اشراقی و حکمت الهی است که نصیب پرهیزگاران می‌گردد. به دل هر که بتابد از همگان برتری یابد. نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی و روحانی کامل گردد از سوی خداوند به پیامبری برگزیده شود. فرّه تغییر یافته واژه خوارنه در زبان پهلوی جنوبی، اصطلاحی که در نام خاص بعضی از پادشاهان ایرانی دیده می‌شود به معنای درخشش، شکوه، سروری، شوکت، مشعل پیروزی، هاله و غیره است. اساس بینش نوری ایرانیان باستان در مفهوم واژه‌ای به نام «خوارنه» که به اشکال دیگری نظیر خوره، فره، کیان فره و نورِ فرهی نیز آمده است. افزون بر این در اندیشهٔ شیخ اشراق مفاهیمی که در فارسی خره و در عربی سکینه نامیده می‌شوند با یکدیگر ارتباطدارند. از مفهوم سکینه، معنای ساکن شدن و رحل اقامت افکندن استنباط می‌شود. شیخ این مفهوم را با انوار معنوی محضی در ارتباط قرار می‌دهد که در نفس تبدیل می‌شود. سهروردی نور فرّهی را با نور محمدی و سکینه عربی یکی دانسته است. خره نوری است که از ذات الله تعالی ساطع میشود و توسط آن بعضی از مردم بر بعضی دیگر برتری می‌یابند و هر یک بر عمل و یا صناعتی توانا می‌گردد. از خره آن را که مخصوص شاهان گرانقدر است کیان خره می‌نامند. سهروردی انوار وارد برنفوس سالکان را به چند نوع تقسیم میکند: ۱ – نور خاطف ۲– نور ثابت ۳– نور طامس. در این میان نور تامس با نور فرّهی همخوانی و مطابقت دارد. نور طامس: «سالک در این مقام ارتباط دائمی با عالم انوار دارد و کالبد برزخی، برای او همچون پیراهنی می‌شود که هرگاه بخواهد آن را خلع می‌نماید و با جسدی مثالی به عالم انوار عروج می‌نماید. این مقام، مقام فاضلان است. موت اصغر و مرگ قبل از مرگ، این مقام است.» همچنین در همین مقام است که سالک به نهایت رسیده، از فرّ نورانی و خرّه کیانی برخوردار است این فرّ یا نور در هنر به صورت هاله‌ای نورانی تصویر شده است (کمالی‌زاده، ۱۳۸۹:

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

۷۰_ ۷۱).

۲-۲. رنگ در آراء نجم‌الدین کبری

نجم الدین کبری به عنوان یکی از مهم‌ترین سالکان که قدم‌های استواری در نشان دادن حقیقت نور و رنگ برداشته است نیز از یک رنگ سخن می‌گوید: الله نه‌تنها نور بود بلکه رنگ نیز می‌نمود. در اندیشه او رنگ عرض نیست بلکه تجلی معناست. در خواب‌های مثالی هر رنگ نمایانگر باطنی یک معناست. بدین وسیله رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی عرفانی خویش را به داوری گیرد. شیخ کبری معتقد است مشاهده در آغاز به صورت‌ها و خیال و بعد از آن با ظهور رنگ‌ها به ذات هاست و سپس ذات فانی می‌شوند. شیخ کبری به دو دسته مشاهده قائل است: مشاهدات پست و مشاهدات والا. مشاهدات پست دیدن صورت‌ها و رنگ‌ها و دریاها و آتش‌ها و بیابان‌ها و چاه و... است. مشاهدات والا دیدن آنچه فوق سر ما وجود دارد، است مثل خورشید و ستاره و ماه و... شیخ کبری در خلال بحث احوالات سالکان، اشاره به مشاهدات سالکان می‌کند و به رنگ‌هایی اشاره می‌کند. رنگ گزینی نگارگر نماد حالتی خاص از آگاهی است. از جمله سبز، سرخ، زرد، و کبود که آنها را رنگ احوال می‌نامد.

رنگ سبز: رنگ سبز براثر ذکر سالک به وجود می‌آید و نشان از سبزی قلب دارد و رنگ حیات قلب است و نشان از رشد و طراوت دارد. پاکی رنگ سبز نشان از غلبه نور حق و کدورت آن نشان از غلبه ظلمت دارد.

رنگ سرخ و آتش: به دو قسم صاف و تیره تقسیم می‌شود؛ رنگ آتش اگر صاف باشد نشانه حیات همت است و شیخ آن را به قدرت تفسیر می‌کند. و اگر رنگ آتش تیره باشد، آن آتش شدت و رنج و تعب رهرو در پیکار با نفس و شیطان است. دیدن آفتاب سرخ نشان از نفس لوامه دارد و وجود تا زمانی که بارده شیطان است سرخ است و رنگ عقل هم سرخ است.

رنگ سیاه و کبود: آغاز نفس با رنگ کبود است و کبودی آن مثل رنگ آسمان است و دلیل کبودی رنگ نفس امتزاج نفس از چهار عنصر است که آنها تیره و تاریک هستند اما حضور روح مانع تاریکی مطلق میشود و به رنگ کبود درمی آید و نفس در مقام امارگی قرار دارد، و رنگ اصحاب مصائب می‌داند.

رنگ زرد: نشانه ناتوانی نفس است و اشاره به زردی نباتات و ضعف آن دارد و نفس نیز بسان نبات با رنگ زرد در ناتوانی و ضعف بسر میبرد. و البته از زبان شوق سرچشمه میگیرد و حکایت دارد. نشانه ضعف و ناتوانی و ایمان می‌باشد.

نجم رازی آنچه درخصوص رنگها می‌گوید شبیه است به مطالب نجم کبری اما درخصوص رنگ کبود نجم کبری آن را در مقام نفس اماره میداند اما نجم رازی آن را در مقام نفس لوامه میداند. البته توضیحات نجم رازی کامل‌تر و واضح‌تر از نجم کبری است. و تقسیمات نجم رازی از نجم کبری بیشتر است و به نور خورشید و نور حق نیز اشاره می‌کند که نجم کبری سخنی از آنها نگفته است (گودرزی، محبتی، تجلیل، صدرائی، ۱۴۰۱: ۱۵). وی مسئله رنگ‌ها را از سویی در ارتباط با مسئله بینایی و از دگرسو در ارتباط با حقیقت جهان خارج مطرح کرده و سعی داشته است معنای رنگ‌ها را معنای پیوسته با بینایی و حقیقت خارجی آن بداند. در مرحلهٔ گذر از رنگ‌های فراحسّی، وی زمینه‌ای خاکستری را با سایه‌های سیاه مبهم تصویر می‌کند که پس از آن، انسان به مرحلهٔ مشاهدهٔ صورگام می‌نهد که تصویری رنگارنگ از معانی را در برمی گیرد (پاکتچی، ۱۳۸۰: ۱۰۸_ ۱۱۰). اوج نظریهٔ رنگ در اندیشهٔ نجم الدّین کبری در اینجا نمایان می‌شود نجم‌الدّین معتقد است، سالک ابتدا به مشاهدهٔ صورت‌ها و خیالات می‌پردازد و سپس به رؤیت ذاتی می‌نشیند که به وسیله رنگ‌ها بر او آشکارمی شوند)خوش نظر و همکاران،۱۳۸۹: ۹ (.

۲_۳ استاد فرشچیان

«نگارگر آنگاه که فارغ از قید قالب‌های ساخته‌شدهٔ پیشین به اندیشه و خیال خویش میدان می‌دهد، به موقعیت هنری نزدیک می‌شود. مصداق این حالت را به‌خصوص در آثار متأخر فرشچیان میتوان یافت» (پاکباز،۱۳۸۸: ۱۹۸). فرشچیان با تلفیق رنگ‌ها به تنوع و توسعه بیانی بیشتری دست یافته و توانست درخشندگی بیشتری را در رنگ‌گذاری ایجاد کند. مهارت و شیوه رنگ‌گذاری جدید ناظر به بیان حالات و عواطف بوده و برای بیان معنا مناسبت ترند. این حالت موافق وضعی است که هنرمند توجه به درون و مناسبات انسانی دارد و با عواطف و حالات انسان و نیاز انسان معاصر به معنا مواجه است که این امکان با اکریلیک برای او بهتر میسر شده است تا رنگ‌گذاری تخت و مرزبندی شده قدیم که بیشتر واقعگرا و برونگراست. رنگ‌گذاری معاصر به تغییر و درون نظر دارد و لذا با رنگهای روان و تلفیق آن‌ها و عدول از ماندن در مرزهای قلم گیری کار ویژهٔ خود را بروز می‌دهد؛ در کار فرشچیان نیز پیش‌تر اشاره شد که ترکیب در کارهای وی بر تحرک فضا بنا شده و لذا برای نمایندگی تغییر و حالات روحی

به تلوّن و ترکیب رنگ‌ها نظر دارد تا بهتر بتواند مفاهیم و عواطف را بازنمایی کنند (سیاسر، فهیمی فر، زاهدانی، جوانی،۱۳۹۹: ۳۴-۳۵).

رنگ در آثار هنرمند ضمن کارکرد آن در جهت انتزاع و خلاقیت خود هنرمند معنایی از پیش تعیین شده در ذهن او داشته است این معنا میتواند هر مفهومی باشد، باورها، اعتقادات، خفقان‌ها، نیازها و... . به هر تقدیر، ویژگی مشهود آثار این هنرمند دوگانگی کارکردی عناصر بصری واقعی و انتزاعی است. رنگ رویکردی دارد همچون خط، و ترکیب‌بندی را به جهت دریافت حسی از کانون توجه مخاطب به تکاپو میاندازد. رنگ‌ها ضمن دلالتگری محضشان، براحساس نهفته و سرشار آثار می‌افزایند. احساسی که به صورت نظامند در تمام اثر محصور است و دو تمایل بیشتر در آنها دریافتنی نیست، یکی بندگی و تسلیم هنرمند در برابر آفریدگارش و دوم زمان که گویی در دنیایی فارغ ازآن در پالت غنی و سرشار از گونه گونی رنگ‌های گاه تند وگاه ملایم در تمام اثر نمود مییابد. عناصر فرمی آثار او همان خطوط منحنی و مرکز گریز هستند که در تمامی اثر و ترکیب‌بندی همراه و هماهنگ با محتوا هستند. و اما بندگی هنرمند به صراحت مشهود است گویی جسمی سخت که در گدازه‌ها حل میشود، و عنصری خالص پدیدار می‌گردد، که پدیده‌ای در هم و برهم از موجودیت و محتوای دنیای هنرمند و مخاطبش است. خالی از ذکر نیست درباره پراکندگی سایه روشن‌ها که همچون خطوط ضمن برقراری تعادل درکنتراست‌ها که در واقع یکی از ویژگی‌های سبکی آثار است غالباً نگاه مخاطب را به سوی مرکزیت سوژهٔ هر اثر هدایت میکنند. آثار فرشچیان بیشتر اکریلیک روی مقوای بدون اسید (برای حفظ ماندگاری بیشتر) می‌باشد (قرائی، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

۳. تحلیل دو اثر «حریم حفاظت» و «ضامن آهو»ی فرشچیان با تکیه بر آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری

۱-۳. نگاره «حریم حفاظت»

اثر *حریم حفاظت* استاد فرشچیان مربوط به ضمانت امام رضا (ع) از آهویی که پیش شکارچی می‌کند. خلق این تابلو توسط استاد فرشچیان در سال ۱۳۵۸ در ابعاد ۷۲ × ۱۰۱/۵ و محل نگهداری این تابلو کلکسیون شخصی می‌باشد که پوستر آن در موزه استاد فرشچیان قرار دارد. در مورد داستان تابلو نقل است که آهویی از دست شکارچی به امام رضا (ع) پناه می‌برد و امام رضا (ع) از شکارچی می‌خواهد تا آهو را رها کند اما شکارچی ادعا می‌کند این آهو روزی اوست، امام رضا (ع) در مقابل به شکارچی می‌گوید این آهو برای شیر دادن بچه‌اش می‌رود و اگر بازنگشت شترم را در اختیارت می‌گذارم. در اثر شاهد قرار گرفتن امام رضا (ع) در سمت راست بالای تصویر هستیم که تمام عناصر از منحنی‌ها و حیوانات و شکارچی و فرشتگان و درختان

تصویر ۱. *حریم حفاظت* (ضامن آهو) (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۲۸)

تصویر ۲. *حریم حفاظت* (ضامن آهو). (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۲۸)

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

به سمت ایشان می‌باشند که مانند دیگر آثار استاد فرشچیان ترکیب‌بندی چرخشی وجود دارد که محور همه عناصر، امام می‌باشد.

در این اثر چهره امام رضا (ع) از روبه‌رو ترسیم شده و تمام چهره و بدن ایشان در هاله‌ای از نور قرار گرفته است، و دست امام به نشانهٔ صبر کردن به شکارچی برای شکار آهویی که مستأصل به امام رئوف پناه آورده، می‌باشد.

در بارهٔ ترسیم چهره امام رضا (ع) توسط استاد فرشچیان نقل شده است، با این مضمون که ایشان در سال ۱۳۵۸ برای عمل قلب به آمریکا رفته بودند، پزشکان اصرار به عمل قلب استاد داشتند، در آنجا استاد فرشچیان برای سلامتیشان متوسل به امام هشتم علی ابن موسی‌الرضا (ع) می‌شوند، که بعد از چندین نوبت آزمایش پزشکان شگفت زده متوجه می‌شوند قلب استاد کاملاً سالم است و نیاز به عمل ندارد. به ایشان گفته بودند شما مداوا شده اید! پیش کدام پزشک رفتید و مداوا شده اید؟! استاد با حالتی خاصی به پزشکان گفته بودند من نزد دکتر اصلی رفته ام! بعد از این ماجرا استاد تصمیم گرفتند تابلوی ضامن آهو را بکشند. وقتی به چهره مبارک حضرت امام رضا (ع) می‌رسند به دلشان می‌افتد که تمثال حضرت را بکشند، لذا متوسل می‌شوند و همان شب در خواب صورت مبارک حضرت را می‌بینندکه حضرت با مهربانی فرمودند من را ببین و بکش! وقتی از خواب بیدار می‌شوند چیزی از چهره مبارک حضرت در ذهنشان نمانده بود لذا دوباره متوسل می‌شوند و باز هم در شب دوم حضرت را می‌بینند و این اتفاق تا سه شب تکرار می‌شود و می‌گویند افتخار داشتم چهره حضرت را در نور بکشم. استاد تأکید دارند که حالت کمرنگ و نوری که در صورت حضرت است با رنگ و قلم مو طراحی شده و از ابزار ایربراش استفاده نکرده‌اند. استاد در این باره می‌گویند شما تمام تابلوهای نقاشان دنیا راکه ببینید که قدیسین و بزرگان مذهب را ساخته‌اند؛ به‌خصوص در ایران که بزرگان دین را ساخته‌اند و یک پرده‌ای حائل بر روی صورت بزرگان دین کشیده‌اند. این تنها صورتی است، در تمام دنیا که نور تمام صورت را پوشانده است،یعنی نور از پشت سر هست، از جلو صورت هست، از اطراف صورت هست و همه صورت را احاطه کرده و نوری است، طیف مانند و رنگ‌های متفاوتی دارد (farsnews.ir).

رنگ و نور در این اثر مانند دیگر آثار استاد فرشچیان، همراه با نوآوری و شیوه مختص ایشان مشاهده می‌شود. در اثر هالهٔ نور بر چهرهٔ امام برخلاف هالهٔ نورِ دور سر انبیا که با رنگ طلایی در نگارگری سنتی ترسیم می‌شده است استاد فرشچیان از رنگ‌های سفید و زرد برای این منظور بهره گرفته است. سراسر اثر روشن است و رنگ‌های گرم و سرد به‌خوبی در کنار هم قرار گرفته‌اند. در کنار فضای جنگل در تصویر، می‌توان لطافت نورها و رنگ‌های درخشان و باطراوت و شاداب اثر را، جلوه‌ای از مهربانی و رئوف بودن امام (ع) دانست.

در اثر، امام و آهو در سمت راست قرار دارند و شکارچی در سمت چپ تصویر قرار گرفته‌اند که می‌توان به تعبیر باطنی در این مورد اشاره کرد. درکتاب هنر اسلامی «تعبیری باطنی از این گونه حرکت وجود دارد، سمت راست عرصه کار و کوشش و به عبارتی خودآگاهی است در حالی که سمت چپ، سرزمین رازها و بخش پنهان وجود است. بدین گونه سیری است از برون به درون» (بورکهات، ۱۳۶۹: ۵۸). با این تعبیر می‌توان اینگونه بیان کردکه امام از دلیل پناه آوردن ماده آهو نزد خود از دست شکارچی آگاه است. آگاهی از ضمانت آهو تا متنبه شدن و توبهٔ شکارچی. داستانی که عبرت و پندی در آن نهفته است.

رنگ گزینی نگارگر نماد خاص از آگاهی است. در هر دو تابلو رنگ سبز بیشترین نمود را دارد که رنگ سبز در اندیشه نجم‌الدین کبری، علامت حیات قلب است. در طریقت عرفانی وی هرگاه رنگ سبز را ببینی، از دلت آزادی و از سینه ات گشادگی و از نفست خوشی و از روحت لذّت و برای بصیرتت روشنی احساس می‌کنی و این صفات حیات است (نجم‌الدّین کبری، ۱۳۸۸: ۱۹). در نگاره هم کاملاً حیات و سرزندگی مشخص است چه از حیث رنگ‌ها و ترکیب رنگی و چه از نظر معنا و مفهوم رنگی نسبت به موضوع تابلو که حیاتی دوباره است. رنگ

تصویر ۳. *حریم حفاظت* (ضامن آهو) (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۲۸).

شال سر حضرت نیز در مذهب نماد ایمان و عقیده است.

در اثر رنگ لباس شکارچی به رنگ قرمز است که این رنگ دارای معنای دوگانه است. از طرفی نماد شادی و زندگی و حیات و آگاهی و حکمت معنوی و جان فشانی در راه معشوق و... است، و هم نماد نفس حیوانی و انسانی، جنگ و خونریزی، شیاطین و دیوان و... است. که در این اثر با معنای نفس انسانی مطابقت دارد.

نجم‌الدین کبری رنگ قرمز را دارای دو بار معنایی می‌داند. او رنگ قرمز را نفس لوّامه یا همان عقل، نشان کران آگاهی می‌داند. او وجود را تا زمانی که بارگاه شیطان باشد سرخ می‌داند. در اثر برای رنگ لباس شکارچی در کنار رنگ قرمز از رنگ سفید هم استفاده شده است که جدا از مبحث رنگ شناسی و هارمونی و زیبایی شناسی، می‌توان اینطور بیان کرد که رنگ سفید اشاره به سرشت و ذات اصلی و پاک شکارچی دارد که بر اثر قرار گرفتن در عالم مادی و خاکی و همجواری با شواغل حسی و محسوسات او را از اصل خود دور کرده اما اصل و سرشت پاک او در وجودش حیات دارد که با تلنگری باعث تحول و دگرگونی او وَ باز پس زدن نفس اماره در خود می‌شود، که با قرار گرفتن این دو رنگ در کنار هم به‌خوبی می‌توان بار معانی معنوی آن را مشاهده کرد.

رنگ دیگری که در هر دو اثر نمود بیشتری دارد رنگ قهوه‌ای یا خاکی است که نماد زمین و دنیای فیزیکی می‌باشد. این رنگ، رنگ بیشتر حیوانات در اثر و رنگ ترکیبی که با رنگ‌های دیگر در تصویر مشاهده می‌شود، شاید بتوان گفت به دلیل اینکه موضوع یک جریان تاریخی و اجتماعی است، رنگ خاکی غالب در تصویر بیانگر رخدادی در این عالم خاکی و ناسوتی است اما

تصویر ۴. *حریم حفاظت* (ضامن آهو) (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۲۸).

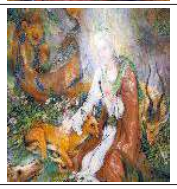
به کار بردن رنگ‌ها به صورت فرازمینی و روحانی در اثر تأکید بر موضوع بخشندگی و پناه بودن دارد که صفت جمالیه خداوند بر روی زمین است چراکه سرشت همهٔ موجودات و عالمیان از ذات مقدس و نورانیت احدیت است.

یکی از القاب امام رضا(ع) رئوف است که همین نام یکی از اسماءالله است که معنی آن را به‌خوبی می‌توان در این داستان مشاهده کرد. در حقیقت رئوف بودنی که رنگ خدایی دارد و سر منشأ اصلی از ذات احدیت است که در رفتار و گفتار خوبان عالم و انسان‌های برگزیده از جانب خداوند می‌توان دید. خداوند این عالم را با عشق آفریده و در سرشت آدمی نهاده هر انسانی که بتواند از نفس‌های سرکش خود فاصله بگیرد و به ذات اصلی خود نزدیک شود، رنگ و بوی خدایی می‌گیرد و این رنگ خدایی شدنش را در جهان متبلور می‌کند. این موضوع را به‌خوبی می‌شود در اثر درک و حس کرد. در اثر به‌خوبی می‌شود ناظر بر نور فرّهی یا خره نوری سهروردی بود که دور سر امام رئوف با رنگ‌های زرد و سفید مشاهده کرد تا جایگاه و تمایز ایشان نسبت به دیگر عناصر و موجودات دیگر در تصویر مشخص شود. این هاله نور همان نور ساطع از عالم قدس است که به تعبیری اکسیر معرفت و قدرت و فضیلت است که باعث نیرومندتر شدن و ترقی و تعالی شخص برخوردار از آن نور می‌شود. هاله نوری که به سمت بالا تمایل دارد، به سمت بالا در حرکت است. نجم‌الدین کبری رنگ زرد روشن را نشانه ایمان و سفید را نشانه اسلام می‌داند.

عارف هنرمندی که وقتی دل را از غبارها زدوده و با ریاضت و تلاش به صافی باطن دست پیدا کرده به کشف و شهودی نائل می‌شود که با مشاهدهٔ آن انوار و آن صور مثالین، دست به خلق آثاری زده که بر روح و دل مخاطبانش نفوذ کرده که حتی گاهی مخاطبین با دیدن آن اثر به آن ادای احترام می‌کنند مانند همین اثر ضامن آهو استاد فرشچیان که چهره حضرت امام رضا (ع) را به تصویر کشیده‌اند و هرکه نظاره گر آن تصویر می‌شود گویی در پرتو آن نور قرار می‌گیرد و هرکس به اندازه مراتب و درجات نوری خود به درک آن نور نائل می‌شود. نورها و رنگ‌ها تجلی ذات احدیت‌اند که به تصویر در آمدند و جملگی می‌خواهند معنای معنوی اثر را بازگو کنند که چه زیبا و با شکوه، یک داستان تاریخی با صور مثالین گره خورده و برای مخاطبانش به منصه ظهور در آمده است. ظهور و تجلی که همه از معنای مذهبی و معنوی آن شکل گرفته و همگان را تحت تأثیر خود قرار داده و با خود به این سیر و سلوک می‌برد و عشق ورزیدن را به معنای

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

جدول ۱. بررسی نور ورنگ اثر حریم *حفاظت* با آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری.

	رنگ غالب	رنگ در نگارگری و عرفان	رنگ از نظر نجم‌الدین کبری	تصاویر اثر	نور از نظر سهروردی
	سبز	نفس مطمئنه، بهشت و بهشتیان، پیامبر و ائمه، طبیعت، توکل...	حیات قلب،غلبه نور حق، رنگ دل و سرزندگی		نورفرّهی ــ نورالانوار_قوه خیال و عالم مثال. سهروردی همه چیز را از نور الانوار می‌داند و در نظام نوری خود از نور فرّهی، قوه خیال، انوار درونی سخن گفته که با اثر قرابت و هم معنایی دارد. نورها و رنگ‌ها در این اثر گویی می‌خواهند مهربانی به همهٔ موجودات عالم و بخشندگی و قرار گرفتن در انوار الهی ظهور برسانند و همینطور آگاهی شکارچی که در این نورآگاهی قرار گرفته است. و منشأ این نورها جملگی از ذات احدیّت است.
	قرمز	خشم،هیجان،شورش، قدرت، تجدید حیات، ایمان، اراده...	نفس لوّامه، قدرت و همت، عقل		
	خاکی	قدرت تحمل، رنگ مردان پا به سن گذاشته، مردم نیکو نهاد	ــــ		

حقیقی آن، می‌آموزد. عشق ورزیدن و محبت و رحم داشتن به تمام مخلوقات عالم. گردش رنگ‌ها در اثر فرازمینی ست و همینطور متنوع و پویا هستند و همگی آن‌ها به ملاطفت و التفات الهی اشاره دارند که در زمین در رفتار انسان شایسته‌ای مانند حضرت رضا (ع) نمایان شده تا آیه و نشانی از خالق خود، ذات حقیقی خود که نور الانوار همان ذات احدیت است را در عالم بشریت به نمایش درآورند.

۳. ۲. نگاره ضامن آهو

نگارهٔ ضامن آهو استاد فرشچیان ادامه دهنده و مکمل همان روایت داستان نگاره حریم حفاظت است که استاد با قلم هنرمندانهٔ خود به تصویر در آورده است. استاد فرشچیان تابلو ضامن آهو۲ را در سال ۱۳۸۸در ابعاد۸۱/۳ × ۵/ ۱۰۱خلق کرده‌اند و این اثر در سال ۱۳۸۹ به آستان قدس رضوی اهدا شده است. روایت داستان نگاره همان روایت نگاره حریم حفاظت است اما ادامه و مکمل آن نگاره محسوب می‌شود بدین صورت که در اثر ضامن آهو می‌بینیم که آهو برگشته و شکارچی با مواجهه با این واقعه متنبه شده و کمانش را می‌شکند. در اثر ضامن آهو همانند تابلوی حریم حفاظت شاهد آن هستیم که تمام عناصر از منحنی‌ها و حیوانات و شکارچی و فرشتگان و درختان همه به سمت امام رضا (ع) که در سمت راست بالای اثر هستند می‌باشند. رنگ‌ها در تصویر باطراوت و شاداب هستند و گویی می‌خواهند جلوه‌ای باشند تا مهربانی و رئوف بودن حضرت را بازگو کنند.

حالت و اشاره دست امام به سمت شکارچی برخلاف حریم حفاظت که به نشانه صبر کردن بوده است در این اثر گویی اشارهٔ دست امام به شکارچی، برای بازگشتن آهو است. رنگ سفید در لباس شکارچی، رنگ آستین لباس او است که گویی اشاره به دستانی دارد که کمان را می‌شکنند. دستانی که تا قبل از این

تصویر ۵. ضامن آهو۲ (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷ :۳۷۱).

یاری کننده در شکار بوده است، دیگر یاری‌رسان شکارچی در شکار نخواهد بود عملی که بیان کننده سرشت پاک اوست و باعث می‌شود به مرتبه بالاتری از مراتب نوری خود که با معرفت و آگاهی بدست می‌آید برسد، رنگ سفیدی که به عنوان نماد بهشت، والاترین و برترین رنگ در قرآن کریم و روایات بیان شده است.

در نگاره کاملاً حیات و سرزندگی مشخص است چه از حیث رنگ‌ها و ترکیب رنگی و چه از نظر معنا و مفهوم رنگی نسبت به موضوع تابلو که حیاتی دوباره است. هم برای آهو هم برای آگاهی شکارچی و کنار گذاشتن شکار حیوانات برای همیشه، چون به یک آگاهی و حیاتی دوباره نائل شده است. در این اثر چه به‌لحاظ معنای رنگ‌ها با توجه به آراء نجم‌الدین کبری و چه به‌لحاظ معنای نور با توجه به آراء سهروردی به سان تابلوی پیشین است که طبیعتاً همان مفاهیم را به ذهن متبادر می‌کند.

تصویر۶. ضامن آهو (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۷۱).

تصویر۷. ضامن آهو (امیر رضایی نبرد، ۱۳۹۷: ۳۷۱).

جدول ۲. بررسی نور ورنگ اثر ضامن آهو با آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری.

رنگ غالب	رنگ در نگارگری و عرفان	رنگ از نظر نجمالدین کبری	تصاویر اثر	نور از نظر سهروردی
سبز	نفس مطمئنه، بهشت و بهشتیان، پیامبر و ائمه، طبیعت،توکل...	حیات قلب،غلبه نورحق، رنگ دل و سرزندگی،		نورفرّهی ـنورالانوارـقوه خیال و عالم مثال. سهروردی همه چیز را از نور الانوار می‌داند و در نظام نوری خود از نور فرّهی، قوه خیال، انوار درونی سخن گفته که با اثر قرابت و هم معنایی دارد. نورها و رنگ‌ها در این اثر گویی می‌خواهند مهربانی به همهٔ موجودات عالم و بخشندگی و قرار گرفتن در انوار الهی ظهور برسانندوهمینطور آگاهی شکارچی که در این نورآگاهی قرار گرفته است. و منشأ این نورها جملگی از ذات احدیّت است.
قرمز	خشم،هیجان،شورش، قدرت، تجدید حیات، ایمان، اراده...	نفس لوّامه، قدرت و همت، عقل		
خاکی	قدرت تحمل، رنگ مردان پا به سن گذاشته، مردم نیکو نهاد	ـــــ		

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

جدول ۳. وجه اشتراک و افتراق دو اثر حریم حفاظت و ضامن آهوی استاد فرشچیان.

تصاویر اثر		
عنوان اثر	حریم حفاظت	ضامن آهو
موضوع اثر	ضمانت حضرت امام رضا (ع) از آهویی	ضمانت حضرت امام رضا (ع) از آهویی
سال	۱۳۵۸	۱۳۸۸
ابعاد	۷۲ × ۱۰۱/۵	۸۱/۳ × ۱۰۱/۵
تکنیک	اکریلیک	اکریلیک
رنگ‌ها	سبز، قرمز، خاکی، سفید، زرد، طلایی، آبی، خاکستری، آبی بنفش	سبز، قرمز، خاکی، سفید، زرد، طلایی، آبی، صورتی
رنگ‌های غالب	سبز، قرمز، خاکی	سبز، قرمز، خاکی
رنگ از منظر نجم‌الدین کبری	سبز: حیات قلب، غلبه نورحق، رنگ دل و سرزندگی؛ قرمز: نفس لوّامه، قدرت و همت، عقل؛ خاکی: _	
نور از منظر سهروردی	نورالانوار، نور فرّهی، قوه خیال و عالم مثال	
اشتراکات	موضوع و مضمون هر دو اثر یکی است، دو نگاره روایت از یک داستان که مکمل یکدیگرند. هاله نورانی از رنگ‌ها اطراف سر حضرت برای انتقال مفهوم قداست که با مفهوم نور فرهی در آراء سهروردی تطابق دارد. رنگ‌های غالب در هر دو اثر یکی است که معانی آنها با آراء نجم‌الدین کبری تطابق دارد. چرخش تمامی عناصر در هر دو اثر به سمت حضرت در حرکت و متمایل است. فضا نشان از سرزندگی و طراوت و شادابی و نمادی از حیات دوباره دارد. هر دو اثر به‌لحاظ رنگ و نور با آراء سهروردی و نجم‌الدین کبری تطابق معنایی دارد.	
افتراقات	تفاوت در سال خلق دو اثر. قدرت اجرایی بیشتر در اثر حریم حفاظت ملموس‌تر است. چهره حضرت در حریم حفاظت از روبه رو به تصویر در آمده است. قاب‌بندی اثر حریم حفاظت عمودی و اثر ضامن آهو۲ افقی می‌باشد. در اثر ضامن آهو۲ ترسیم تصویر گرگ و قوچ به کار گرفته نشده است. تفاوت اندکی در ترکیب رنگی دو اثر	

۴. نتیجه

شخصیت والا و معنوی امام رئوف، حضرت ثامن‌الحجج، محور هنرآفرینی و ذوق پروری بسیاری از ارادتمندان ایشان می‌باشد. نگاره‌های حریم حفاظت و ضامن آهو، اثر استاد فرشچیان در طلیعه بخش نگارگری، تلفیقی از صورت و معنا را به تصویر درآورده است. آنچه در آثار استاد فرشچیان با توجه به مصاحبه‌ها و داستان‌هایی که ایشان خود نقل کرده‌اند مشخص است که هنرمند نامی کشور، خود به باز شدن چشم دل به دریای بیکران حقایق نائل آمده است که این موضوع در بهره جستن از رنگ‌ها در آثار مذهبی‌شان قابل ادراک است. با توجه به اعتقادات مذهبی هنرمند که از سر ایمان و باور قلبی اوست و همچنین مطالعاتی که داشته‌اند و همینطور دیدگاه‌ها و خلاقیت‌های ایشان در به‌کارگیری نور و رنگ، بیانگر تصویرگری متفاوت تری از محمود فرشچیان به منصه ظهور رسیده است. با اینکه ویژگی‌های نگارگری معاصر با نگارگری سنتی متفاوت می‌باشد و در رنگ‌گذاری و اسلوب نقش‌گذاری فرق دارد، اما سعی در یادآوری و نشان دادن نور ذات حق، به شیوه جدیدتر با قلم مختص به ایشان می‌باشد که در همهٔ این موارد، یک آیه از کلام خدا به‌وضوح قابل مشاهده است «الله نور السماوات و الارض» که می‌توان همان نورالانوار سهروردی استنباط کرد. نوری که سرچشمه همهٔ انوار، و وجود همهٔ موجودات و بالاترین مرتبه نوری می‌باشد که در حقیقت فی نفسه لنفسه است. عالم

مثال که در آراء سهروردی آمده اشاره به جهان خارج دارد و برای رویت آن حقیقت ازلی با قوه باصره نمی‌توان نائل شد بلکه با چشم دل و با سیر و سلوک معنوی می‌شود به این مهم دست یافت. در آراء سهروردی نور فرّهی که همان نور اشراقی است نصیب پرهیزگاران می‌گردد، این نور به دل هر که بتابد از همگان برتری می‌یابد. این نور را با نور محمدی و سکینه عربی یکی دانسته است. سهروردی انوار وارد بر نفوس سالکان را به چند نوع تقسیم می‌کند که در این میان نور طامس با نور فرّهی همخوانی و مطابقت دارد. این فرّ یا نور، در هنر به صورت هاله‌ای نورانی می‌باشد که در دو اثر مورد بررسی، نیز هالهٔ نور دور سر امام رئوف ترسیم شده و همینطور نور محض و نور الانواری که گویی تمام اثر را در بر گرفته، سراسر اثر را روشن کرده است. و قوه خیالی که سرچشمهٔ به ظهور رسیدن آثار می‌باشد در به تصویر درآمدن تمامی موضوعات مطرح شده، قابل مشاهده است. همینطور در نگرش نجم‌الدین کبری که همواره نورهای رنگی را نشانه‌هایی برای آشکار شدن احوال عرفانی و درجه تعالی روح انسان دانسته است را با توجه به مشاهدات باطنی‌اش نورهای گوناگونی را در قالبی روحانی فهرست کرده است که هر یک با رنگ مشخصی شروع به ظهور می‌کنند و برای تعدادی از رنگ‌ها معانی معنوی و عرفانی بیان کرده است. نتایج حاصله بیانگر تأثیرات عرفان اسلامی در دو اثر حریم حفاظت و ضامن آهوی استاد فرشچیان است. در تحلیل آثار مورد بررسی، و آراء و نظرات سهروردی و نجم‌الدین کبری در خصوص نور و رنگ قابل بازخوانی است.

پی‌نوشت‌ها

1. farshchian
2. Shahabuddin suhravardi
3. Najmuddin kobra
4. Najm razi
5. Alaa al-Doulah semnani

فهرست منابع

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۸)، *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*، تهران: حکمت.

بلخاری، حسن (۱۳۸۴)، *تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی ـ اسلامی*، تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: انتشارات مهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹)، *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: سیمین و زرین.

پاکتچی، احمد (۱۳۸۴)، *مقالات اولین هم اندیشی تخیل هنری*، تهران: فرهنگستان هنر.

پیری، حلیمه (۱۳۹۹)، تبیین عرفان نور و رنگ در نگارگری ایرانی–اسلامی، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

تیموری، کاوه (۱۳۹۳)، راز عشق هشتم، *نشریه رشد آموزش هنر*، ۴۰.

حکمت، نصرالله؛ حاجی‌زاده، محبوبه (۱۳۹۱)، نور در فلسفه سهروردی، *پژوهشنامه علوم انسانی*.

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

خوش نظر، رحیم؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۸)، نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی، *کتاب ماه هنر*، ۱۲۷.

خوش نظر، سیدرحیم؛ اعوانی، غلامرضا؛ ملاصالحی، حکمت اله؛ آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۸۹)، دیدگاه عارفان مسلمان درباره نور و تأثیر آن بر ساحت هنر، *نشریه هنرهای زیبا/ هنرهای تجسمی*، ۴۲.

دانش، کاظم؛ خزائی، محمد (۱۳۹۹)، نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی– اسلامی، *فصلنامه* دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز، ۱۹.

رضائی نبرد، امیر (۱۳۹۴)، جایگاه خیال در آثار استاد محمود فرشچیان (با تأکید بر نگاره برای زیستن)، *فصلنامه علمی/ پژوهشی نگره*، ۳۵.

سیاسر، مصطفی؛ فهیمی فر، اصغر؛ زاهد زاهدانی، سید سعید؛ جوانی، اصغر (۱۳۹۹)، بررسی و تحلیل موضوع و مضمون شیعی در نگاره‌های محمود فرشچیان، *فصلنامه علمی نگره*، ۵۴.

Doi: 10.22034/rac.2025.2061565.1133

سهروردی، شهاب الدین یحیی بن حبش (۱۳۸۸)، *حکمه الاشراق*، شرح قطب‌الدین شیرازی، به اهتمام عبدالله نورانی؛ مهدی محقق، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

قرائی، نسیم (۱۳۹۴)، تحلیل بصری عنصر فرشته در نقاشی دوره اسلامی در ایران (مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان)، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، مؤسسه آموزش عالی فردوس.

کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ (بی تا)، *فتوتنامه سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران.

کاشفی، جلال‌الدین سلطان؛ صفاری آحمدآباد، سمیه؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۳)، *فصلنامه علمی نگارینه هنراسلامی*، ۴.

کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۸۹)، *هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کبری، نجم الدین (۱۹۹۳)، *فوائح الجمال و فواتح الجلال*، ویراسته یوسف زیدان، قاهره: دار سعاد الصباح.

کربن، هانری (۱۳۷۸)، *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهری نیا، تهران: انتشارات آموزگار خرد.

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

گودرزی منفرد، شهروز؛ امیر محبتی، مهدی؛ تجلیل، جلیل؛ صدرایی، رقیه (۱۴۰۱)، زندگی نجم‌الدین کبری در آینه تاریخ، *فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، چهاردهم، ۵۳.

مددپور، محمد (۱۳۹۰)، *حکمت اُنسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی*، تهران: سوره مهر.

نصیری، محمد؛ افراسیاب، علی اکبر؛ احمدی، فریبا (۱۳۹۷)، نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی، *فصلنامه عرفان اسلامی*، چهاردهم، ۵۶.

نوربخش، سیما (۱۳۸۴)، *نور در حکمت سهروردی*، تهران: انتشارات سعید محبی.

نامورمطلق، بهمن؛ شاندرز، ژرار (۱۳۸۶)، تخیل و نشانه‌شناسی تنشی، رویکرد ترکیبی انسان شناس، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۳، ۱۳۹-۱۲۰.

کلهر، محمد (بی‌تا)، *استاد فرشچیان: چهره امام رضا (ع) را دیدم و نقاشی کردم!*. https://farsnews.ir/news