

نقش فرشته در فرش ایران

دکتر قباد کیانمهر

استادیار و مدیر گروه بخش صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان

دکتر حسین میرجعفری

استاد تاریخ دانشگاه اصفهان و دانشگاه هنر اصفهان

آزاده پشوتنی زاده

دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان



فصلنامه

علمی - پژوهشی

انجمن علمی

فرش ایران

شماره ۱۵

بهار ۱۳۸۹

۳۹

چکیده

فرشتگان در ایران باستان دارای مقام الوهیت بوده است و ما آن را فروهر می‌خوانیم.

در این تحلیل، سعی بر آن است تا با گردآوری‌های اسنادی و کتابخانه‌ای به تحلیل و توصیف موضوع اقدام نموده و در ادامه به ریشه‌یابی نقش فرشته در کهن‌الگوی فروهر پرداخته و با استناد به آیات و روایات مذهبی، به توجیه مناسبی در جهت شکل‌گیری فرم ظاهری فرشته به صورت انسان بالدار دست بیابیم. نگارندگان بر این باورند که نقوش فرشته‌ای که در فرش‌های ایران دیده می‌شود رابطه‌ی معنایی محکمی با نقش فروهر دارد.

کلمات کلیدی: نقش فروهر، نقش فرشته، فرش‌های ایرانی، ماوراءالطبیعه.

در فرش ایرانی، حضور نیروهای مافوق طبیعی در قالب تصاویر طبیعی رخ می‌نماید و همواره جهان خاکی آدمیان با ماوراء آن پیوند داده شده است. نه تنها نقوش گیاهی در بخش میانی فرش ایرانی، باغ و بوستانی را در قالب نمونه‌ی آرمانی بهشت بر ذهن تداعی می‌کند، نقوش حاشیه‌ای آن نیز به عالم بالا اشاره دارد که گاهی با تعدادی از فرشتگان زینت یافته است.

شاید حضور این فرشتگان در حاشیه‌ی فرش و قبل از ورود به مرکز آن، اشاره به مراحل پیشین ورود به بهشت (مرکزیت فرش) و سنجش اعمال نیک و بد توسط فرشتگان در محضر پروردگار دارد یا سمت و سوی آن وام‌دار کهن‌الگوی دیگری است که آن نیز همانند

مقدمه

همواره در هنر ایران، نقش‌ها از مرحله‌ای وارد مرحله‌ی دیگر و از هنری به هنر دیگر انتقال می‌یابند. نکته‌ی حایز اهمیت در این نقل و انتقال نظام‌مند، عامل تعیین‌کننده‌ی ساختار هنری، نوع هنر، هماهنگی فرهنگی و بومی هر ناحیه و پیشینه‌ی تاریخی آن نقش در ایران است.

لذا در هنرهای اصیل ایران و به ویژه فرش ایران، در پس هر نقش کهن الگویی جاودانه است که در ترکیب با اعتقادات تغییر یافته‌ی یک منطقه و عقاید پیشین ساکنان آن خطه، به گونه‌ای خاص و نمادین در قالبی محسوس بر صحنه‌ی فرش جلوه‌گر شود. تصویر فرشته، نقشی است نمادین که در آموزه‌های دینی به عنوان موجودی با مقام الوهیت پدیدار گشته است؛ اما چرا ساختار بصری آن در ایران به صورت انسانی بالدار تجسم یافته است؟ ریشه‌های تصویری انسان بالدار با نیروی مافوق بشری در ایران به نماد فروهر باز می‌گردد؛ در این راستا، اشاره‌ای به پیشینه‌ی این نقش (قرص بالدار) امری اجتناب‌ناپذیر می‌نماید.

ضرورت تحقیق

نگارندگان بر اساس ضرورت بازشناخت ریشه‌ی اُسطورهای فرشته در نقش مایه‌های کهن فروهر، اقدام به نگارش مقاله حاضر نموده اند.

ریشه یابی قرص بالدار از بُعد نمادین و تاریخی

فروهر را گاهی به عنوان دیسک بالدار و یا قرص بالدار معرفی می‌کنند که در فرهنگ ایران در نقش نور و نیروی روشنی، نماد اهورامزدا یا اورمزد است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۶۲) قرص بالدار: تصویر یک خورشید-خدا یا آسمان-خدا به صورت قرص خورشید با بال و نماینده‌ی خدای

خورشید (رع- هرختی^۱ و آمون- رع)، قدرتمندترین خدای مصریان محسوب می‌شد. (سودآور، ۱۳۸۳: ۸۹) این نماد با اصل و منشأ مصری به طور گسترده‌ای در خاورمیانه یافت می‌شد و توسط سوری‌ها و هیتی‌ها به بین‌النهرین رسید. این صفحه (دیسک بالدار) نخستین بار در هنر شمایل‌سازی دودمان میتانی ظاهر شد. (گرین، ۱۳۸۳: ۳۰۶) قرص بالدار با تغییرات گوناگون، بالای سر تسحوب، آسمان-خدای هیتانی (با شمایل انسانی) را میتوان در اواخر هزاره‌ی دوم و اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد دید. قرص بالدار، نماد آشور و خدای بزرگ آشوری (هال، ۱۳۸۰: ۷۴) به شکل نیم‌تنه‌ی پادشاه بیرون آمده از بطن یک گوی بالدار بود و همچنین نمادهای مشابه بابلی، الگویی بود از برای نماد اهورامزدا که هم اهالی بین‌النهرین و عیلام با آن آشنایی داشتند و هم در شمال غربی ایران قبلاً مورد استفاده قرار گرفته بود. (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۰۰) قرص بالدار نماد شمش، خورشید-خدای بابلیان بود.

پس از غلبه‌ی ایرانیان بر بابل (۵۳۸ پیش از میلاد)، قرص بالدار به عنوان نماد اهورامزدا، خدای شاهان هخامنشی اتخاذ گردید، اما در تقلید از گوی بالدار مصری، هخامنشیان یک دم بین‌النهرینی به آن افزودند و دو مار آن، اورائوس^۲ را به دو نوار تبدیل کردند که احتمالاً از یک نمونه‌ی آشوری اقتباس شده بود. (همان: ۱۰۴) شاخص‌ترین نقش مایه‌ی یافت شده‌ی مهرها روی الواحی در تخت جمشید، نقش مایه‌ی شاه قهرمان است و غالباً شخصیت ربانی درون حلقه‌ی بالدار بر فراز سر شاه حاضر است که در غلبه‌ی او بر نیروهای اهریمنی-که به صورت ددان و غولان وانمود

۱ Re-Harakhty
۲ Uraeus

شده‌اند- وی را همراهی کند. [اما در نمونه‌ی آشوری] شاه آشوری فقط در حال کشتن موجودات زمینی نظیر گاوهای نر و به ویژه شیرها نشان داده می‌شد، در حالی که جنگ با غولان فوق طبیعی بر عهده‌ی شخصیت‌های ربانی، فرشتگان و ایزدان بود؛ ولی در تصویرسازی عهد داریوش اول، شاه کبیر با غولان نبرد می‌کند و بدین طریق، همچون شخصی واجد نیروی ابرانسانی ظاهر می‌شود. (ایتنگهاوزن، ۱۳۷۹: ۹۸)

در نمونه‌ی دیگر نقش برجسته‌ی درگاهی جنوبی در شرقی در سالن اصلی تالار شورا در تخت جمشید، داریوش شاه و ولیعهد او خشایار شاه نشان داده شده است. هر دوی آنها با یک سایبان که بر بالای آن اهورامزدا در قرص خورشید بالدار در هوا قرار دارد، محافظت می‌شوند. (پراد، ۱۳۸۳: ۲۲۰)

تشابهات در نمادپردازی ظاهری فروهر و فرشته در اعتقادات اسلامی و پیش از آن از بُعد قدسی

این نماد اکثراً در ارتباط با آسمان و گردش زمان و کیهان است و به عالم ماوراء و آنچه نشان آن است، رجعت دارد. از جهتی دیگر با نظر به دیدگاه‌های روانشناسی، این مفهوم با تداوم تاریخی و استمرار حضور در حوزه فکری انسان ایرانی، به نوعی جزئی از ناخودآگاه جمعی این قوم درآمده و به عنوان بخشی از کهن الگو و یا خاطره‌ی ازلی آن ثبت شده است.

این نماد طی دوره‌های مختلف زمانی از لایه‌های زیرین ذهن تراوش کرده و در تداوم حیات خود با تحولاتی در صورت، از شکل خالص و تجربیدی خود خارج و به اشکال و صور تجسمی و مادی بدل گردیده است.

(جعفری، ۱۳۷۷: ۱۲۹)

نماد فروهر از طرفی متشکل و مُعرف سمبل گاو (به

جهت توانایی و قدرتمندی)، نماینده‌ی زمینی الهه‌ی آناهیتا است و از طرف دیگر، شاهین در پایین دایره به همراه دو دم پیچ‌خورده شیر به سمبل حیوانی میترا شبیه است.

در نمونه‌های قدیمی‌تر به جای پیچ‌خوردگی حلزونی، انتهای دم سه رشته است. بنابراین، این علامت مشهور، بیان‌کننده تثلیث هخامنشی و نمایاننده علامت مرکب خدایان سه‌گانه است. (رضی، ۱۳۷۱: ۵۱)



تصویر ۱: معرفی اجزاء فروهر: فروهر دارای شش جزء است:

- ۱) صورت یک پیرمرد نورانی؛
 - ۲) دو دست به سمت بالا و نشانی از ستایش پروردگار؛ «در این تصویر در دست‌ها شی‌ای قرار دارد.»
 - ۳) دو بال سه طبقه (اندیشه، گفتار و کردار نیک)؛
 - ۴) حلقه‌ی دایره شکل در کمرگاه نگاره؛
 - ۵) از میان حلقه‌ی دایره شکل دو رشته که به طرف پایین آویزان است؛
 - ۶) دامن فروهر که دارای سه قسمت است و نشان از به زیر فکنندن اندیشه، گفتار و کردار بد دارد. تک تک این اجزاء در تجسم‌بخشی شکل ظاهری فرشته حضور دارد.
- مأخذ: (نگارنده)

ترکیب ایزدان چندگانه در آیین‌های پیش از اسلام به فرشتگان چهارگانه در عالم اسلامی بدل شدند. چنانکه نماد گاو (سمبل آناهیتا) و شیر به همراه حضور پرنده شکاری، چه عقاب و چه شاهین (سمبل میترا)، در وصف فرشتگان مقرب آمده است: چهار فرشته حمل‌کننده عرش (حاملان عرش) که با نماد مرد، گاو، عقاب و یک شیر افسانه‌ای نشان داده شده‌اند؛

کرویم (کروبیان) که خدا را نیایش می‌کند؛ چهار ملک مقرب شامل: جبرئیل یا گابریل (آورنده وحی)، میکائیل یا میکائیل (آماده کننده روزی)، عزرائیل (فرشته مرگ)، و اسرافیل فرشته دآوری آخرتند. (جعفری، ۱۳۸۲: ۴۷)

شاهدی دیگر در این وجه تشابه، اشاراتی است که در تصویرسازی این چهار فرشته در نسخه‌های عجایب‌المخلوقات رفته است: صورت چهار فرشته به شکل انسان بالدار، گاو، عقاب یا باز و شیر ترسیم شده است؛ (همان: ۲۲۷)

اما تصویر مرد به صورت نمونه‌ی بشری با دو بال تجسم یافته است. یعنی فرشته‌ای که صرفاً دارای خصوصیتی مردانه است، همانند مرد بالدار در نگاره‌ی فروهر، به موجودی بشری (نه زن و نه مرد) بدل می‌شود.

پرسی براون، هنرشناس نامدار می‌نویسد که ایرانیان در این راه به حد اعلای پیشرفت رسیده بودند و در عصر اسلامی علیرغم مخالفت مسلمانان موفق شدند که نقاشی ایرانی را از خطر زوال رهایی دهند.

نقش انسان و حیوان بالدار، شیر، گاو و عقاب که در همه‌ی هنرهای مشرق و مغرب دیده می‌شود، یادگار ایرانیان است.

در حالی که خود اعراب نیز در کشیدن نقش حیوانات ساده‌ی مورد استفاده‌ی بدویان مانند الاغ، شتر و گوسفند مهارت داشته‌اند. (غروی، ۱۳۸۵: ۳۸)

تأثیر این موجودات در ترکیب‌بندی‌های بصری مسیحیان نیز واضح است؛ چنانکه نمادهای خاص انجیل‌نویسان عبارتند از: شیر (مرقس)، عقاب (یوحنا)، گوساله یا گاو (لوقا)، فرشته (متی). (پاکباز، ۱۳۸۱: ۹۷۱) با وجود این که حواریون انجیل‌نویس، جنسیت مذکر داشته‌اند؛ در نحوه‌ی به تصویر کشیدن متی (فرشته) تأکید بر نمایان ساختن بُعدی صرفاً بشری (نه زن و نه مرد) است.

الگوهای اولیه شکل‌گیری نقش فرشته در هنر اسلامی

نخستین سالهای سده‌ی نهم/ سوم ماوراءالنهر به بستر مناسبی برای تولد اولین سلسله‌های نیمه خودمختار ایرانی-اسلامی تبدیل شد. در واقع پس از این زمان فرهنگ و تمدن ایران تحت تأثیر ارزش‌ها و دستاوردهای دین اسلام تولدی دوباره یافت. حکومت سامانی از جمله حکومت‌هایی بود که تحت تأثیر ارزش‌های اسلامی پا گرفت. (همپارتیان، ۱۳۸۴: ۴۰) اتینگهاوزن، سامانیان را باز مانده‌ی اشرافیان زمین‌دار ایرانی می‌داند که پس از پایان بحران و حمله‌ی اعراب به ایران در شرق این کشور قدرت را به دست گرفته و حکومتی تقریباً مستقل از بغداد پدید آوردند. (اتینگهاوزن، ۱۳۷۶: ۵۰) امیران مسلمان سامانی با حفظ پیوند خود با دستگاه خلافت عباسی می‌کوشیدند ایرانی بودن و خواسته‌های ملی گرایانه خود را نمایان سازند.

به عبارتی تمامی سلسله‌های ایرانی مسلمان (به ویژه سامانیان) در آغاز سده‌ی نهم/ سوم، در عین توجه به اصول اعتقادی دین اسلام، سعی داشتند پیوند حکومتی خود را با ایران باستان حفظ کنند؛ در واقع نیت حقیقی آنها همانا احیای سنن و روحیه‌ی ملی‌گرایانه زیر لوای دین اسلام بود. (گروسه، ۱۳۶۸: ۲۴۶) میراث هنری بایستی یادگار ایرانیانی باشد که به اجداد خود وفادار مانده و باقیمانده‌ی فرهنگ ساسانی را حفظ کردند یا به وسیله‌ی آن دسته از ایرانیانی که مذهب فرمانروایان جدید را صادقانه پذیرفتند و در قالب اسلامی، حفظ سنت نموده‌اند، بر جای مانده است.

امکان دیگر این است که این نمونه‌های پراکنده به عنوان الگو برای دیگر نقاشان خبره‌ی اسلامی که بی‌اعتنا به ممنوعیت‌ها بوده‌اند، مورد استفاده قرار گرفته است و به

هر ترتیب، این سنن به نسل‌های بعد انتقال یافته است. بدیهی است که دوباره بن‌مایه‌های اصلی سابق در آنها مجال ظهور می‌یابد؛ (آرنولد/پوپ، بیتا: ۵) لذا تأثیرات قوی مذهب زرتشت بر آثار هنری کاملاً مشهود است.

شاهدی بر این ادعا را می‌توان در گزارشات آرنولد سر توماس یافت: «سه قرن بعد از استیلای اعراب بر ایران یعنی تا قرن دهم میلادی، آتشکده‌ها تقریباً در همه ایالات پارس روشن و برقرار بود و تا آن زمان مغ‌های زرتشتی عامل آموزش‌های باستانی و سنت‌های ملی به حساب می‌آمدند و باعث تأثیرات فراوان بر هم‌کیشان خود بودند. در خانه‌ی چنین اشخاصی بود که اولین دست‌نوشته‌ها شامل نقاشی عهد ساسانی از ورطه‌ی نابودی کامل نجات یافته و چنین نقاشی‌هایی می‌تواند به عنوان الگو برای هنرمندان بعد در خدمت بزرگان اسلام قرار گرفته باشد؛ اگرچه احتمالاً خود هنرمندان هم هواخواه اسلام بودند.» (همان) پوپ در وصف سامانیان نوشته است: «اجداد سلسله‌ی سامانی، اشراف پارسی بودند که از آیین زرتشت به خاطر اسلام چشم پوشیدند و بی‌شک مثل بسیاری از ایرانیان نوآیین باعث تأثیرات زیادی بر فرهنگ اجداد خود شدند.

سلسله‌ای که سامانیان مؤسس آن بودند برای بیش از یک قرن به قسمت اعظمی از ایران حکومت کرد و در این اثناء، سمرقند و بخارا مراکز آموزش و تمدن مسلمین بوده است. بویه مؤسس دودمان ملی دیگری است که به عنوان اولاد پادشاهان ایران باستان مشهور بود، او احتمالاً به همه انواع هنر ملی گرایش داشته است.» (همان: ۳)

معین نیز راجع به سامانیان می‌نویسد: «ایشان توانستند فرهنگ و تمدن ایران باستان را احیاء و آن را در چارچوب مبانی اندیشه‌ی اسلامی توسعه دهند. در واقع بسیاری از آداب و رسوم، ساختار فرهنگی، طبقاتی

هر تفرقه‌های بعد انتقال یافته است. بدیهی است که دوباره بن‌مایه‌های اصلی سابق در آنها مجال ظهور می‌یابد؛ (آرنولد/پوپ، بیتا: ۵) لذا تأثیرات قوی مذهب زرتشت بر آثار هنری کاملاً مشهود است.

شاهدی بر این ادعا را می‌توان در گزارشات آرنولد سر توماس یافت: «سه قرن بعد از استیلای اعراب بر ایران یعنی تا قرن دهم میلادی، آتشکده‌ها تقریباً در همه ایالات پارس روشن و برقرار بود و تا آن زمان مغ‌های زرتشتی عامل آموزش‌های باستانی و سنت‌های ملی به حساب می‌آمدند و باعث تأثیرات فراوان بر هم‌کیشان خود بودند. در خانه‌ی چنین اشخاصی بود که اولین دست‌نوشته‌ها شامل نقاشی عهد ساسانی از ورطه‌ی نابودی کامل نجات یافته و چنین نقاشی‌هایی می‌تواند به عنوان الگو برای هنرمندان بعد در خدمت بزرگان اسلام قرار گرفته باشد؛ اگرچه احتمالاً خود هنرمندان هم هواخواه اسلام بودند.» (همان) پوپ در وصف سامانیان نوشته است: «اجداد سلسله‌ی سامانی، اشراف پارسی بودند که از آیین زرتشت به خاطر اسلام چشم پوشیدند و بی‌شک مثل بسیاری از ایرانیان نوآیین باعث تأثیرات زیادی بر فرهنگ اجداد خود شدند.

سلسله‌ای که سامانیان مؤسس آن بودند برای بیش از یک قرن به قسمت اعظمی از ایران حکومت کرد و در این اثناء، سمرقند و بخارا مراکز آموزش و تمدن مسلمین بوده است. بویه مؤسس دودمان ملی دیگری است که به عنوان اولاد پادشاهان ایران باستان مشهور بود، او احتمالاً به همه انواع هنر ملی گرایش داشته است.» (همان: ۳)

معین نیز راجع به سامانیان می‌نویسد: «ایشان توانستند فرهنگ و تمدن ایران باستان را احیاء و آن را در چارچوب مبانی اندیشه‌ی اسلامی توسعه دهند. در واقع بسیاری از آداب و رسوم، ساختار فرهنگی، طبقاتی

کتاب خطی مکتب شیراز متعلق به قرن نهم هجری (۸۰۱ هجری) آمده است: «متن به وسیله ی یک خطاط در محلی کوچک اطراف شیراز نوشته شده؛ بنا به بعضی نظریه ها، وی زرتشتی بوده، اما الزاماً چنین نیست. ممکن است که کتاب به سفارش و تقاضای یک زرتشتی ثروتمند انجام شده باشد و این امری است که در سرتاسر قرون وسطی رایج بوده است؛ اما این تصویرسازیها و کتب با احساس اسلامی کاملاً مطابقت داشته است» (همان: ۱۴) و خوشبختانه از آن جا که میان اندیشه‌ی اسلامی و تفکر دینی پیش از اسلام از نظر حکمی تباین وجود نداشت، ایرانیان تمام تجربه‌ی هنریشان را در خدمت دین اسلام قرار دادند. (مددپور، ۱۳۸۳: ۱۵۳) با مسلمان شدن ایرانیان بسیاری از مظاهر دین زرتشتی از بین رفت. اما عمق آن فرهنگ در ایرانیان

در کتاب تاریخ نقاشی ایران آمده است: «در هنرستان بغداد تأثیر نقاشی مسیحیان و نقاشی ساسانی مشهود است.» (زکی محمد، ۱۳۷۵: ۶۰) چنان‌که از یادداشت‌های پراکنده که در آثار نویسندگان عرب زمانهای بعد یافت می‌شود، مشخص می‌شود که هنرمندان ساسانی دست‌نوشته‌هایی مصور تهیه می‌کرده‌اند. ابواسحق الفریسی یک شهروند پرسپولیزی که به استخر (اصطخر) یعنی محل تولدش مشهور است، درباره اواسط قرن دهم (قرن چهارم هجری) می‌گوید: «تاریخچه‌هایی را در دربار پادشاهان ایران باستان دیده که شامل تصاویر آنها بوده، این دفاتر در قلعه‌ی گیس در منطقه‌ی جبل در نزدیکی مشهورترین آتشکده‌ی زرتشتیان نگهداری می‌شده است.» (دویلارد/ پوپ، بیتا: ۴) در توضیحات اجومونورت دویلارد راجع به تصویرسازی یکی از



۲



۳



۴

تصویر ۲: الهه آناهیتا در ترکیب با عقاب و دو دم شیر (نماد میترا)، فلز برنج، قطر ۲۲ سانتیمتر، عصر ساسانی، موزه آرمیتاژ، لنینگراد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۰۹ / جلد ۷)

تصویر ۳: الگوگیری از تصویر فلزی عصر ساسانی، منقوش بر سفال / نقش کنده مخطط لعابدان، قطر ۱۷/۵ سانتیمتر، سده چهارم هجری، مجموعه‌ی کلکیان: موزه ویکتوریا و آلبرت لندن. (پوپ، ۱۳۸۷: ۵۸۵ / جلد ۹)

تصویر ۴: نقش پارچه ابریشم، سفید با رنگهای ترکیبی، قرن پنجم یا ششم هجری. (خزایی، ۱۳۸۱: ۱۲۷)

ماند و هنوز هم باقی است. زیرا دین اسلام بیشتر آداب و معانی دین زرتشتی را دارا بود. اما ایرانیان که پیشتر با مفاهیم معنوی و عرفانی زرتشتی خو گرفته بودند، آن را از دست ندادند؛ بلکه در اسلام ممزوج کردند. روح لطیف ایرانیان دین اسلام را متمسکی برای نیل به اهداف روحانی و عرفانی قرار داد و این عرفان چیزی نبود جز ادامه روح مذهب راستین زرتشت در کالبد عرفای ایرانی و این همان روح عرفانی و باستانی است. (کیانی/ شایسته فر، ۱۳۸۴: ۳۱) سند تاریخی سنت‌های هنر ساسانیان از عهد زرتشت در ایران که بعد از استیلای اعراب باقی مانده است، فرشتگان بال گشوده و در حال پرواز را نشان می‌دهد که بر بالای طاق پیروزی (بستان) نقر گردیده‌اند.

در مورد حکمرانان اسلامی هم عین همین صحنه را درحالی‌که فرشتگان بر بالای سر آن‌ها به همراه جام مروارید و پرچم‌های عهد ساسانی بال گشوده‌اند، می‌توان دید. (آرنولد/ پوپ، بی‌تا: ۷)

مروری بر هنر فرش و طراحی نقش فرشته

ساختار فرش و به ویژه قالی، شامل موارد متعددی می‌گردد؛ اما آن جنبه از این هنر که بیش از همه ی جنبه‌ها محل بروز و ظهور نبوغ مردم و حکایت گر تفکر حاکم بر هنر ایرانی و اسلامی است، طراحی فرش است. نقل قولی از ادواردز مُهر تأییدی بر این نکته می‌زند: «ایران را زادگاه طراحی قالی نامیدند».

ایرانیان در طراحی موهبتی خدادادی و بصیرت و ادراکی خاص دارند و قادرند به هر موضوع یا نظریه‌ای شکل دهند و از آن طبق قواعد و آیین‌های پذیرفته شده، طرح و نقشه تهیه نمایند» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۴۳) که چیره‌دستی طراحان ایرانی در به تصویر کشیدن نقش فرشته، بر

پیکر فرش حاوی این نکته است. طراحان فرش ایران، در هر زمان تحت تأثیر دین و آیین خویش و فرهنگ بومی، به استفاده از نقوش نمادین فرش پرداخته و به این وسیله، ضمن توجه به ظواهر و تناسب و اندازه و قواعد شکلی طرح، به غنی‌سازی مضمون و محتوای طرح‌ها بر اساس مضامین عرفانی یا فرهنگی پرداخته و اصول زیبایی‌شناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته و می‌دارند. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ص ۴۱)

واژه ی «فرش» به آنچه زمین را با آن می‌پوشاند گفته می‌شود. این تعریف کلی از فرش به کاربرد اولیه و اصلی فرش برمی‌گردد.

هنر- صنعت فرش، در ابتدا بین ایلات گله دار و روستانشینان صاحب حشم پدیدار شد و نخست صرفاً جنبه‌ی شخصی و نیاز خصوصی داشته و تدریجاً جنبه‌ی اقتصادی و بازرگانی یافته و به صورت انبوه تولید شده است.

در طول زمان هنرمند قالیباف‌ها، آرزوها، تخیلات، رنج‌ها و اعتقاداتش را به صورت نقش‌هایی زیبا بر قالی بافته است و در این راه برای بیان کردن منظورش و برای تزئین، از نقوش ماورایی استفاده کرده است. (شایسته فر، بهمن و اسفند ۱۳۸۱: ۷۲)

ناگفته نماند که استفاده از نقوش ماورایی در فرش از ریشه‌های اعتقادی نهان در اعماق وجودی طراحان و بافندگان آن‌ها خبر می‌دهد.

از آن‌جا که نقوش ماورایی دارای بُعد قدسی و ماهوی اند و حفظ حرمت بر آن واجب است، طراحان در ارائه ی نقش فرشته، سعی بر آن دارند تا این نقش قدسی را در حواشی یا لچک‌های فرش بگنجانند و به ندرت این نقش را در مرکز فرش نقش می‌کنند.

چرا که قسمت پاخور و پراستفاده ی فرش دقیقاً مختص

به بخش مرکزی فرش می باشد و ممکن است حرمت و قداست نقش حفظ نشود.

طراحی نقش فرشته در قسمت هایی از فرش که کمتر پاختور است، بر اهمیت و جنبه ی قدسی آن در ذهن طراح و بافنده تأکید دارد.

این نقش به وفور بر روی قالی های عصر صفویه و بعد از آن مشاهده می شود. این طرح به مفهوم تلاش و تکاپوی انسان خاکی است تا آدمی به سر منزل مقصود و بهشت برسد.

البته این نماد در دوران صفویه و پس از آن با نقوش گياهی تلفیق شد تا این نقشه ی تکمیلی معنای بهشت را بهتر در ذهن بیننده، طراح و بافنده القا کند. (تصاویر ۵، ۷ و ۸، ۱۰ و ۱۱)

مینیا تورها و تأثیرگذاری آن بر طراحی فرش

انواع هنر ایرانی با یکدیگر پیوند دارند و هر هنری از هنر دیگر مشتق می شود. (نیرنوری، ۱۳۷۹: ۴۳۹) در طول زمانی نزدیک به دوازده قرن پدیده ای که بتوان در قیاس با طراحی شناخته شده ی فرش، نامی به آن داد سراغ نداریم. اگر فرض کنیم که فرش همواره در این سال ها در ایران وجود داشته؛ قاعدتاً طرح های منقوش بر

روی آن به موازات سایر نقوش و طرح های موجود بر سایر تولیدات صنعتی نظیر سفال و پارچه و ابزار دیگر، حرکت کرده است.

پس از تجدید حیات نقوش و اینگاره های باستانی و اُسطوره های ایرانی در قالب تازه از راه رسیده ی مینیا تور در قرن هفتم، در دورانی کمتر از یک قرن، پدیده ای زیبا و چشم نواز به نام نقوش ایرانی شکل گرفت.

این نقوش که در اوایل زندانی کتابها و مرقعات و محمل های کوچک هنری بود، به زودی به دلیل زمینه ی مساعد فرهنگی بر سطح دیگر کالاها و تولیدات گسترش یافت. (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۸۲)

چنانچه فرش بر مینیا تورهایی انعکاس یافته است که به جهات تاریخی و هنری از هم متمایزند.

بنابراین بر اساس ملاک های تاریخی به دسته ای از معلومات و بر اساس ملاک های هنری به معلومات دیگری می رسیم؛ پس به ملاک های مطمئنی برای واقعی بودن این فرش ها دسترسی داریم.

همچنین به لحاظ هنری و تاریخی، تحول نقشه ی فرش بر مینیا توره های مکاتب تبریز، بغداد، شیراز و بخارا و دوره ی اول مکتب تیموری یکسان است. (حضور، ۱۳۷۶: ۹) (تصاویر ۹، ۱۲ و ۱۴)



تصویر ۵: فرش دستباف محل و زمان بافت: تهران، ربع آخر قرن چهاردهم م. ق. محل نگهداری: موزه فرش تهران
نوع طرح: شکارگاه
ابعاد به سانتیمتر: ۲۱۵ × ۳۲۰
رجشمار: ۶۰، مأخذ: نگارندگان
توضیحات تصویر ۵: دست های هر دو فرشته برافراشته است، بال ها دارای سه طبقه است، دو نوار آویزان از کمر وجود دارد، فرشته ی سمت راست (نماینده ی سپنتامینو) دارای تاج سه کنگره ای است که نشانه ای از اندیشه، گفتار و کردار نیک است. پرنده و گل ها بر پس زمینه ی سبز فرش، احتمالاً اشاره به بهشت دارد.

کمال است. (همان)

ترکیب‌بندی حالت جسمانی فرشته با توجه به آموزه‌های دینی اسلام و نقش فروهر پیش از اسلام در قالب موجودی شبه بشری و بالدار تجسم یافته است.

بررسی اجزاء تصویری مشترک فروهر و فرشته

از آن جا که نماد فرشته در اسلام با الهام از نگاره‌ی فروهر در اعصار پیش از آن مرتبط است، لذا برای به دست آوردن یک قیاس صحیح، نیازمند شناخت اجزاء نگاره‌ی فروهر هستیم که به ترتیب، عبارتند از:

- ۱) صورت یک پیرمرد نورانی؛
- ۲) دو دست به سمت بالا و نشانی از ستایش پروردگار؛
- ۳) دو بال سه طبقه (اندیشه، گفتار و کردار نیک)؛
- ۴) حلقه‌ی دایره شکل در کمرگاه نگاره؛
- ۵) از میان حلقه دایره شکل دو رشته که به طرف پایین آویزان است؛
- ۶) دامن فروهر که دارای سه قسمت است و نشان از به زیر فکندن اندیشه، گفتار و کردار بد دارد. (جهانگیری نجمی، ۱۳۶۳: ۲۸) تک تک این اجزاء در تجسم بخشی شکل ظاهری فرشته حضور دارد.

با توجه به اهمیت طرح در هنر فرش، می‌توان این ادعا را داشت که بخشی از فرش ایران چه در گذشته و چه در آینده از آن نوع طرح است که نمونه‌های شکیل و بدیع آن را در حد کمال در صفحات مینیاتور، کاشی‌کاری‌ها، بر قلم‌زنی‌ها و طرح‌های پارچه و غیره به وفور دیده می‌شود و (صوراسرافیل، ۱۳۸۱: ۱۰۱) آثار تذهیب‌کاران، ابریشم‌بافان، هنرمندان مینیاتوربست و فلزکاران همه و همه سرچشمه‌ی الهام هنرمندان قالی‌باف قرار گرفته‌اند. (آشنبرگ، ۱۳۷۲: ۸)

با توجه به اظهارات منابع فوق، تأثیرپذیری هنر طراحی فرش از مینیاتورها را نمی‌توان انکار کرد؛ لذا در این مبحث به روایت تصویر و مدد مکتوبات، ریشه‌های نقش فرشته بر هنر طراحی فرش را پی می‌گیریم. (مقایسه تصاویر ۸ با ۱۰ و ۱۱) نقاشی‌های فرشته، ارتباط ادیان و فرهنگ‌ها را ثابت و روشن می‌نماید که چگونه هنر مقدس الهام‌بخش هنرهای دیگر شده است. (کامرانی، ۱۳۸۵: ۵۲)

عارفان مسلمان با تصویرگری‌های خویش از آیات قرآن کریم و احادیث و همچنین با برداشت هنرمندانه از آمیزه‌های سنن دینی قبل از اسلام، ترکیبی می‌آفرینند که خاص فرهنگ ایرانی است، ترکیبی که در پی زیبایی و

تصویر ۶: گلیم ابریشم باف

محل و زمان بافت: کاشان، قرن یازدهم مش.

محل نگهداری: موزه هنرهای دستی وین

نوع طرح: لچک ترنج گرفت و گیر

ابعاد به سانتیمتر: ۱۴۶×۲۱۴

رجشمار: ندارد مأخذ: (بصام، ۱۳۸۳: ۷۵)

توضیحات تصویر ۶: طرح این گلیم تمام ابریشم با ترکیب بندی لچک ترنج ارائه شده است. نقوش فرشتگان بالدار، از عناصر شاخص این گلیم است. دستان فرشتگان به صورت افراشته است. دامن و بال‌های سه طبقه وجه اشتراک این فرشتگان با نگاره ی فروهر است.



نگاره‌ی فروهر در تشابه فرشته

۱) در مورد تغییر شکل این نگاره از مذکر (پیرمرد نورانی) به صورت مؤنث، در مباحث پیشین سخن رفت. ۲) دو دست برافراشته: با توجه به منابع تصویری (نگارگری)، اصرار نگارنده بر تصویرسازی فرشتگان با یک یا دو دست برافراشته در حالات مختلف (ظرف، جام یا صراحی و ...) واضح است. در دست‌های برافراشته‌ی نگاره‌ی فروهر، حلقه یا شی‌ای همانند جام یا ریتون قرار دارد (دست خالی نیست) و این همانندی در رها نبودن دست‌های فرشته و افراستگی شان، هم در نگاره‌ها و هم در طراحی فرش دیده می‌شود. (از تصویر ۵ تا انتها)

۳) بال فرشته گاهی در هنرهای بصری از جمله نگارگری اسلامی، برداشتی طبیعت‌گرایانه از حالت بال پرندگان است. در بحث کیفیت نزول فرشتگان، این نظریه عوامانه مطرح است که خدا در آسمان هفتم و پیامبر بر زمین است و زمانی خداوند می‌خواهد دستوری

را به پیامبرش برساند موجودی پر و بالدار با عقل و شعور باید این فاصله‌ی طولانی را طی کند، پس در نظر آن‌ها این موجود باید از یک جنبه‌ی انسان و از یک جنبه مرغ باشد و او همان است که به اسم فرشته نامیده می‌شود. (مطهری، ۱۳۷۳: ۲۰)

بال‌های فرشتگان در نگارگری و طرح فرش همانند نگاره‌ی فروهر سه طبقه‌اند: (از تصویر ۵ تا انتها) الف) قسمت حاشیه‌ای و نواری شکل که دو قسمت دیگر (محل رویش پرها و قسمت مرکزی) از آن رُسته است. ب) قسمت مرکزی که قسمت محدودی را به خود اختصاص داده و حایل میان پرها و بخش نواری (الف) است.

ج) قسمتی که دارای پرهایی روییده به موازات بدن فرشته است. (در این جا پرها عمودی رُسته‌اند، اما در نگاره فروهر به صورت افقی و عمود بر بدن رُسته است) در برخی از نگاره‌ها (شاید به دلیل اهمیت مفهوم بنیادین آن: اندیشه، گفتار و کردار نیک) سه گانگی بال



تصویر ۷: فرش

محل و زمان بافت: حاشیه فرش راو کرمان، اوایل قرن چهاردهم ه. ق.

محل نگهداری: موزه فرش تهران

نوع طرح: لیچک ترنج شکارگاه

ابعاد به سانتیمتر: ۸۹۲ × ۴۹۶ سانتی متر

رجشمار: ۶۰

مأخذ: (نگارندگان)

توضیحات تصویر ۷: فرشته دو بال سه قسمتی دارد و دامن پوشیده است.

سه گل در بخش کمر بند فرشته، نشانی از طبقات سه گانه‌ی دامن دارد و

دو نوار آویزان به دامن نگاره‌ی فروهر، جای خود را به دستمالی می‌دهد

که دو سمت آن از دست فرشته بیرون آمده و به صورت نوارهای آویزان

نمایان شده است. وجود پرندگان، گلها و ابرهای درهم، استعاره‌ای از

بهشت و عالم بالا دارد.

همان‌طور که در هنرهای بصری و صناعی، این خصیصه در تصویرگری انسان نمایان است و بُعد مادی انسان در خدمت نمایش بُعد معنویت قرار دارد، لذا جسم انسانی در قالب فرشته ظاهر می‌شود.

چ) دامن: جنسیت مذکر فروهر که دامن پوشیده با تبدیل آن به فرشته مؤنث دامن پوشیده با فرهنگ ایرانی تطابق کامل دارد. اما در نمونه‌های مثالی و آرمانی در هنرهای مصور و هنرهای کاربردی، فرشته (در قالب بشری با جنسیت نامشخص) لباسی روپوش مانند در بر دارد که با حالت ظاهری دامن کاملاً مطابق و هم‌سو است. (از تصویر ۵ تا انتها) در مورد طبقات دامن، می‌توان این نکته را برجسته نمود که در برخی از نگاره‌ها دامن سه طبقه همانند نگاره فروهر وجود دارد؛ اما در برخی دیگر و به تبع آن در انواع هنرها، برای بیان مفهوم اصلی (به زیر افکندن اندیشه، گفتار و کردار بد) دامن سه طبقه جای خود را به بقیه اجزای البسه فرشته داده است.

نتیجه‌گیری

جای خود را به سه پَر بر کلاه و یا تاج با سه کنگره که روی رفیع‌ترین جایگاه بدن (سر) قرار دارد، داده است و یا به صورت طوقی (زیور و آرایش یقه) سه‌گانه بر دور گردن ظهور می‌یابد. (تصویر ۱۲ تا ۱۴)

۴ و ۵) حلقه دایره شکل با دو رشته‌ی آویزان در قسمت کمر پیوند خورده است و در قالب کمر بند به صورت گره‌ای با دو سر آویزان معلق در هوا، ظاهر می‌شود (از تصویر ۵ و ۶ و ۹ تا انتها)

۶) نوع پوشش فرشته:

الف) تاج یا کلاه: در اکثریت آثار برجای مانده از نقوش فرشته چه در آثار نگارگری و چه در هنرهای بصری و چه در هنرهای صناعی، فرشته کلاه یا تاجی کنگره‌دار و یا ساده بر سر دارد. (تصویر ۵ و ۷ تا انتها)

ب) لباس آستین‌دار: پوشیدگی، عاملی است که در تصویرسازی انسان، همواره مورد توجه ایرانیان از دوران باستان تا امروز بوده است و هرگز هنرمندان ایرانی، انسان را برای نمایش بُعد مادی وی تصویر نکرده‌اند.



تصویر ۸: فرش ایریشم، طلا و نقره
محل و زمان یافتن: کارگاه شاه طهماسب، عهد صفویه
محل نگهداری: مجموعه ی خصوصی
نوع طرح: لیجک و ترنج شکارگاه
ابعاد به سانتیمتر: ندارد (فرش به صورت کامل موجود نیست)
رجشمار: ندارد
مأخذ: (بصام، ۱۳۸۳: ۵۴)

توضیحات تصویر ۸: بسیاری از کارشناسان، طرح قالی را به سلطان محمد، هنرمند چیره دست صفوی نسبت می‌دهند که از طراحان نامی نقش مایه‌های قالی و پارچه‌های ایریشمی در کارگاه شاه طهماسب بوده است. از جمله موارد دیگر این یافته، عدم قرارگیری صحیح ترنج در مرکز قالی است. قالی تمام ایریشم است و بخش‌هایی از نقوش گیاهی و انسانی و پریان با استفاده از نخ‌های طلا و نقره صوف بافی شده است.
بال و کمر بند سه قسمتی، دو نوار آویزان در دست و حضور عناصر بهشتی، گواه آن است که تصویر قالی پیشین (راو کرمان) از این فرش ایریشمین گرفته شده است.



تصویر ۱۰: همانند با اطلاعات تصویری ۷.

توضیحات تصویر ۱۰: بال‌ها دارای سه بخش اصلی است: بخش اول، به صورت بخش سفید نواری و نازک مشخص شده است و بخش دوم با رنگ قهوه‌ای تیره و روشن با همان خطوط شکسته‌ی موجود در مینیاتورها؛ بخش سوم هم به صورت پره‌های موازی با بدن فرشته مشخص شده است. دست‌های برافراشته، کمربندی در میان و دامن، وجوه تشابه تصویر فرشته به فروهر را بیان می‌دارد.



تصویر ۹: این تصویر متعلق به مکتب بخارا و حدود ۹۶۲ هجری می‌باشد. هنرمند طراح آن مشخص نیست. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۸)

توضیحات تصویر ۹: در این نگاره، بال سه قسمتی و دامن مشخصاً تصویر را به نگاره‌ی فروهر قرابت داده است، دامن سه طبقه ندارد، اما در بخش سینه سه گره (دو تا از آنها بر روی بازوان و یکی بر روی سینه‌ی نگاره) جایگزین دامن سه طبقه است. علاوه بر آن دو نوار آویزان و حلقه‌ی کمر به گونه‌ی مشخص در قالب نواری که در دست فرشته قرار گرفته و دو سمت آن آویزان است، رخ می‌نماید. شباهت تصویری میان این نگاره و نقوش فرش در تصاویر ۱۱ و ۱۰ کاملاً مشهود است.



تصویر ۱۲: فرشته با جام و تنگ بلور در حال پرواز، طراحی خطی با رنگ روشن، اثر شاهقلی نقاش، مکتب تبریز، اواسط قرن شانزدهم، مجموعه‌ی فریبز: گالری هنر. (پوپ، بی‌تا: ۱۸۵)

توضیحات تصویر ۱۲: در این نگاره دامن سه طبقه است؛ حلقه‌ی دایره شکل به همراه دو نوار معلق در هوا وجود دارد؛ و بال‌ها دارای تقسیمات سه قسمتی اصلی (نوار باریک، قسمت موج با خطوط مورب و آخرین قسمت، محل رویش پرها به موازات بدن) است. اما اگر انشعابات قسمت رویشگاه پرها را در نظر بگیریم، تقسیمات بال‌ها به عدد هفت می‌رسد.

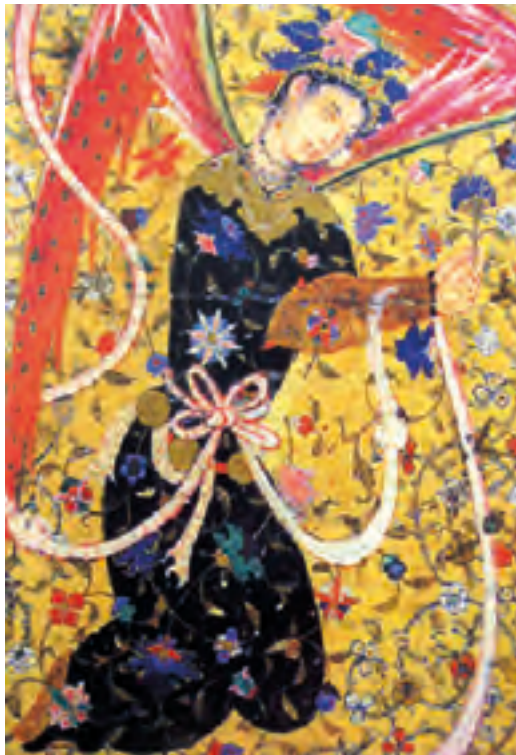
برای تصحیح ذهنیت اولیه‌ی بیننده که ممکن است بال‌ها را هفت قسمتی پندارد، هنرمند تقسیمات سه‌گانه را در بخش تاج (بالای سر) به صورت سه پر در بخش انتهایی تاج در حالتی نمادین قرار داده است.

دست‌های افراشته‌ی فرشته، حالتی از دست‌های افراشته‌ی فروهر در حالت نیایش پروردگار را دارد، با این تفاوت که جام و صراحی در دست دارد.



تصویر ۱۱: همانند با اطلاعات تصویری ۸

توضیحات تصویر ۱۱: دامن سه طبقه (به رنگهای سفید، قهوه ای روشن، زرد، حلقه ی میان، دست‌های افراشته و بال‌های سه طبقه (به رنگ‌های نارنجی، قهوه ای روشن و به صورت خط‌های مایل سفید و هم راستا با بدن فرشته) وجه شبه فرشته و فروهر است. وجود ابرها و مرغان و گیاهان استعاره از عالم ملکوتی است.



تصویر ۱۴: فرشته، مکتب بخارا، حدود ۹۶۲ هـ، اندازه: ۱۰۲×۱۸۱ میلیمتر، مکان: موزه هنرهای زیبای بوستون. (کنبی، ۱۳۸۲: ۹۰)

توضیحات تصویر ۱۴: حالت دست و دایره‌ی میان کمر که در انتها با دو نوار معلق در هوا همانندی خویش را با نگاره‌ی فروهر ابراز می‌دارد. در این تصویر با اینکه فرشته بال‌های سه طبقه دارد (اولین بخش: نوار نازک سبز رنگ، دومین بخش: بخش میانی با ترکیب رنگی سفید و صورتی و خط‌های محیطی شکسته، بخش سوم: به رنگ قرمز با نقاط سبز)؛ اما حاشیه‌ی تزیینی به دور یقه دیده می‌شود که شاید اشعاعات سه گانه‌اش تأکیدی بر بُعد نمادین اندیشه و گفتار و کردار نیک باشد. در این تصویر مشاهده می‌شود که اگر چه حلقه و دو روبان اصلی وجود دارند، اما شاید وجود نوار کوچک سومین را بتوان چنین در نظر گرفت که به صورت استعاری، جایگزینی برای سه طبقه‌ی دامن است (دامن فروهر به نشانه‌ی به زیر افکندن اندیشه و گفتار و کردار بد، سه طبقه دارد). افراستگی دو دست به همراه شاخه‌ای از گل، که به نظر می‌رسد که این گل، گل لوتوس باشد و نگارنده سعی بر آن داشته تا مفهومی از جاودانگی و بهشت را به بیننده القا کند.



تصویر ۱۳: رزم حضرت امیر، غزوه خیبر، نسخه‌ی ابتدایی مصور چاپ سنگی از منظومه‌ی حمله‌ی حیدری حماسی بمانعلی راجی کرمانی، نگارگران آن به احتمال زیاد میرزا هاشم خانساری، تاریخ: ۱۸۹۴/۱۳۳۱، مأخذ: (شایسته فر، جایگاه امام علی (ع) در نسخه‌ی خطی حمله حیدری، ۱۳۸۷: ۲۰)

توضیحات تصویر ۱۳: دو فرشته در بالا و پایین تصویر دارای بال‌های سه طبقه و تاج یا سه کنگره هستند. عناصری چون دامن و شال کمر نیز حضور دارند.

با توجه به اینکه هنر طراحی فرش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، ریشه‌یابی نقوش و بررسی منابع تصویری که مایه‌ی الهام هنرمندان طراح نقوش فرش را فراهم می‌آورد، ضروری می‌نماید. در این راستا نقوش ماوراءالطبیعه که به عالم بالا نقب می‌زند، مورد بی‌توجهی پژوهش‌گران قرار گرفته است و به جرئت می‌توان گفت که در طراحی، تأثیرات و تأثرات این نقوش در تاریخ هنر-صنعت فرش، به امری حاشیه‌ای تبدیل شده است؛ تمام توجه به نقوش گیاهی و حیوانی و نقوشی از این قبیل معطوف گشته و نقوش دارای بُعد معنوی-مذهبی، جزء دسته‌بندی‌های اصلی قرار نگرفته‌اند. نقش فرشته نقشی پراهمیت و در عین حال حضوری پر رنگ در تمامی هنرها دارد. این نقش به گونه‌ای کاملاً نظام‌مند و قانون‌مدار بر صحنه‌ی فرش ایرانی حضور می‌یابد.

ریشه‌ی ظهور نقش فرشته در فرایند تاریخی خویش به گونه‌ای که در تصاویر شاهد آن هستیم، از نماد فروهر (کهن‌ترین نماد الهی و معنوی در هنر ایران) آغاز می‌شود و با تأثیرگیری از فرهنگ عامه، فرهنگ ذهنی-تصویری خاص ایران و روایات دینی، در قالب نقش فرشته جلوه‌گر می‌شود. در فعل و انفعالات شکل‌گیری فرم تصویری فرشته؛ باورهای عرفانی و دینی در جهت هماهنگ‌سازی فرم تصویری و بُعد معنایی آن، تأثیرات عمیقی بر فرم مادی و تجلی جسمانی نقش فرشته نهادند. تجسم بُعد جسمانی فرشته در طراحی فرش برگرفته از آثار فراوان مینیاتورها و نگارگری‌های داستان‌ها و روایات کتب مختلف مذهبی و غیرمذهبی می‌باشد، اما تفاوتی آشکارا میان آثار نگارگری و فرشته‌ی فرش موجود است و آن، این است که فرشته‌ی طراحی فرش بسیار نزدیک‌تر به نقش فروهر احساس می‌شود؛ چرا که عناصر تصویری موجود در نگاره‌ی فروهر مانند دست‌های برافراشته،

حلقه‌ی دور کمر و دو نوار آویزان به آن، بال‌های سه قسمتی و دامن؛ تقریباً در تمام نقوش فرشتگان موجود در طراحی فرش حضور دارند.

اما گاهی تبلور نقش فرشته در هنر طراحی فرش و نگارگری به گونه‌ای خاص رخ‌نمایی می‌کند، مثلاً بعضی از عناصر ظاهری جایگزینی دیگر یافته و در قسمت دیگری از ظاهر فرشته ظهور می‌یابند و یا بال سه قسمتی جای خود را به صورت سه پر در بخش فوقانی کلاه و یا تاجی با سه کنگره می‌دهد.

منابع و مأخذ

- ۱- آرنولد، سر توماس. و، (۹)؛ نقاشی و هنر کتاب (ریشه‌ها) / آشنایی با مینیاتورهای ایران، تألیف و گردآورنده: آرتور، پوپ؛ ترجمه حسین نیر، انتشارات و کتابفروشی بهار، تهران.
- ۲- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸)؛ قالی ایران، ترجمه مهین دخت صبا، انتشارات فرهنگسرا، تهران.
- ۳- آشنیرگ، اریک (۱۳۷۲)؛ قالی‌ها و قالیچه‌های ایران، تهیه و تنظیم جواد یساولی، ترجمه گروه مترجمین، فرهنگسرا، تهران.
- ۴- ایتنگهاوزن، ریچارد؛ شراتو، امبرتو (۱۳۷۶)؛ هنر سامانی و غزنوی، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، انتشارات مولی، تهران.
- ۵- ایتنگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹)؛ اوج‌های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمز عبداللهی و روئین پاکباز، نشر آگاه، تهران.
- ۶- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)؛ دایره‌المعارف هنر، چاپ سوم، فرهنگ معاصر، تهران.
- ۷- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)؛ نقاشی ایران: از دیروز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران. منبع تصویری
- ۸- پرادا، ایدت؛ دایسون، رابرت (۱۳۸۳)؛ هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام)، ترجمه یوسف مجیدزاده، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- ۹- پوپ، آرتور؛ اکرم، فیلیپس (۱۳۸۷)؛ سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ویرایش سیروس پرهام، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ۱۰- پوپ، آرتور، (۹)؛ آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیر، ویرایش عربعلی شروه، انتشارات و کتابفروشی بهار، تهران. منبع تصویری
- ۱۱- جعفری، زهره (۱۳۸۲)؛ بررسی سیر تحول نقش فرشته در نگارگری دوران اسلامی با تأکید بر عنصر بال، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، تهران.
- ۱۲- جعفری، سعیده (۱۳۷۷)؛ «فر و نمادهای آن در هنر ساسانی (رساله تحقیق برگزیده سال)»، هنرنامه، پاییز، شماره یک.

- ۱۳- جهانگیری نجمی، سهراب (۱۳۶۳)؛ «فروهر»، پیک کنکاش موبدان، مهرماه، ویژه (۱۸)، شماره ششم، صص ۳۰-۲۴.
- ۱۴- چیت سزایان، امیرحسین؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۵)؛ تأثیرپذیری طراحی فرش کاشان از نمادها، تندیس، شماره ۴۱.
- ۱۵- حصوری، علی (۱۳۷۶)؛ تک مضمونی: فرش بر مینیاتور، چاپ اول، فرهنگان، تهران.
- ۱۶- خزایی، محمد (۱۳۸۱)؛ هزار نقش، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران. منبع تصویری
- ۱۷- دیلارد، اوجومونوت، (؟)، رابطه هنر مانویان با هنر ایران/ آشنایی با مینیاتورهای ایران، انتشارات و کتابفروشی بهار، تهران.
- ۱۸- رضی، هاشم (۱۳۷۱)؛ تاریخ مطالعات دین‌های ایرانی، چاپ دوم، انتشارات بهجت، تهران.
- ۱۹- زکی محمد، حسن (۱۳۷۵)؛ تاریخ نقاشی ایران، چاپ سوم، وابسته به موسسه جغرافیائی و کارتوگرافی سحاب، تهران.
- ۲۰- سروش پور، پدram (پاییز ۱۳۸۴)؛ «نگاره فروهر، نماد انسان کامل ایرانی»، پیک انجمن موبدان تهران: گروه نشر و پژوهش انجمن موبدان، پیش‌شماره نخست.
- ۲۱- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)؛ فرّ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، نشر میرک، هوستن (ایالات متحده امریکا).
- ۲۲- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۷)؛ «جایگاه امام علی (ع) در نسخه ی خطی حمله حیدری»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، بهار و تابستان، شماره هشتم. منبع تصویری
- ۲۳- شایسته فر، مهناز؛ خانعلیو، مریم (۱۳۸۱)؛ بررسی اجمالی خوشنویسی بر روی قالی، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند، شماره ۵۳ و ۵۴.
- ۲۴- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۱)؛ طراحان بزرگ فرش ایران، نشر پیکان، تهران.
- ۲۵- غروی، مهدی (۱۳۸۵)؛ سیمرخ سفید، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
- ۲۶- کامرانی، بهنام (۱۳۸۵)؛ تبارشناسی فرشته در نقاشی ایران، کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور، شماره ۹۶ و ۹۵.
- ۲۷- کنبی، شبلا (۱۳۸۲)؛ نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران. منبع تصویری
- ۲۸- کوپر، جی. سی (۱۳۷۹)؛ فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، نشر فرشاد، تهران.
- ۲۹- کیانی، تاجی؛ شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴)؛ بررسی نمادهای نور و فرشته ی راهنما یا پیر فرزانه در فرهنگ ایران و نگارگری دو دوره ی تیموری و صفوی، هنر اسلامی، سال اول، تابستان، شماره ی ۲.
- ۳۰- گروسه، رنه (۱۳۶۸)؛ امپراطوری صحرانوردان، ترجمه عبدالحسین میکده، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ۳۱- گرین، آنتونی (۱۳۸۳)؛ فرهنگ‌نامه خدایان، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ۳۲- مددپور، محمد (۱۳۸۳)؛ آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، جلد اول، سوره مهر، تهران.
- ۳۳- مطهری، مرتضی (۱۳۷۳)؛ نبوت، انتشارات صدرا، قم، نقل به مضمون و تلخیص.
- ۳۴- معین، محمد (۱۳۶۲)؛ فرهنگ فارسی، جلد پنجم، چاپ ششم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- ۳۵- نیرنوری، حمید (۱۳۷۹)؛ سهم ایران در تمدن جهان، انتشارات فردوس، تهران.
- ۳۶- هال، جیمز (۱۳۸۰)؛ فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر، تهران.
- ۳۷- همپارتیان، مهرداد؛ محمد، خزایی (۱۳۸۴)؛ «نقوش انسانی بر سفالینه های نیشابور (فرون دهم و یازدهم/ چهارم و پنجم)»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، پاییز و زمستان، شماره سوم.