/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of
Great Khorasan

Vol. 2, No. 6, 2024

Received 01 Apr 2024 | Accepted 17 Jul 2024 | Published 15 Sep 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

An Analysis of the Intertextual Relationships of Angels in the Ascension of the Prophet and the Carpet of the Seven Cities of Love Based on the Numbers of Fibonacci

Harir Ghairbpoor [(a)], Mohammadreza Kheirollahi [(b)*]

a. Master's degree, carpet field, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran (harir.gharibpoor@gmail.com)
b. Faculty member, Instructor of carpet group, Faculty of applied arts, Art university, Tehran, Iran

Keywords
Handicrafts, Intertextuality, The painting of the Ascension of the Prophet (PBUH), Haft Shahr Eshgh carpet, Fibonacci numbers

Citation
Kheirallah, Mohammadreza; and Gharibpour, Harir. (2024). Analysis of Intertextual Relationships of Angels in the Painting of the Prophet's Ascension (Mi'raj) and the Carpet of the Seven Cities of Love Based on Fibonacci Numbers. *Handicrafts of Greater Khorasan*, 2(6), 29-50.

Use your device to scan and read articles online

Abstract
Handicrafts have origins in terms of how they were created. In this re-creation and creation, the works have sometimes influenced and affected each other, creating an inter-artistic relationship. Therefore, to read and interpret the creation of works, one can use the nature of the text and the application of semiotic methods, such as intertextuality. According to the modern theory of the concept of text in the field of intertextuality, no text is self-sufficient and every text is simultaneously both an intertext of previous texts and an intertext for later texts. Therefore, by expanding the concept of text, writing is not just an instance of text, and any interpretable phenomenon can be considered as text. The purpose of this research is to read and determine the possible relationship between two artworks (the painting of the Ascension of the Prophet (PBUH) by Sultan Mohammad and the carpet of the Seven Cities of Love) as two separate and different texts in Iranian handicrafts. The main question of the research is how someone based on the theory of intertextuality can read, analyze, and decode the relationship between two separate texts or artworks and relate them to each other? The nature of this research is descriptive and its base is on the analysis of library documents and written sources. In order to achieve this point, the approach of Gennett and Kristeva regarding the theory of intertextuality has been specifically used as the basis of the study. The findings show that the angels of the Seven Cities of Love carpet are related and identical in terms of their general nature, design, and form to the examples found in the original and main text (the image of the Ascension of Sultan Muhammad).

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2024.486109.1021

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209651.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors: (Kheirollahi.r@art.ac.ir)

Introduction

The Ascension (Miʿraj) of the Prophet Muhammad (PBUH) is one of the most prominent mystical journeys. This incident is one of the contents that has been widely discussed in Islamic painting. The most important of them is the Ascension painting, an art work attributed to Sultan Muhammad in a copy of the Nizami Book in the British Museum. As researchers have said, this art work is one of the most brilliant art works of Iranian painting. Iranian pictorial carpets with different contents that appeared in the Qajar period and continued in later periods contained Iranian semantic and cultural concepts. The carpet of The Seven Cities of Love is one of the most prominent contemporary Iranian pictorial-altar carpets. Examining the overall structure and the way the angels are placed has made it certain to researchers that the designer of this carpet was influenced by the Ascension painting of the Prophet Muhammad (PBUH). The manner and the type of relationships between the two mentioned works have a significant impact on shaping the meaning hidden in each work. Therefore, working on the hidden meaning of each work requires considering a wide range of interdisciplinary relationships. One of the most prominent theorists who has examined a complete set of types of textual relationships precisely is Gerard Genette, who presented a significant and comprehensive approach to understanding textual relationships by proposing the theory of transtextuality. Fibonacci numbers are also a proportion that artists by using theme in various disciplines have used the golden points in the most beautiful way in their works. This research aims to study the motifs that make up the altar-pictorial carpet (Seven Cities of Love) and how these motifs are formed and their relationships with each other in giving life to the meanings hidden in this carpet based on the relationship between this carpet and the image of the Ascension of the Prophet. Furthermore, how this carpet's designer was influenced by this image based on the theory of intertextuality and also by using Fibonacci numbers to clarify the composition of the elements of each work and their similarities based on the composition of the elements. In this article, after a brief introduction to the Gennet, an attempt is made to answer the main research question, which is to examine the use of intertextual relationships in shaping the meaning of the corpus of studies of the text.

Research Methods

This research is conducted using a descriptive and analytical method based on Gerard Genette's intertextuality theory and the mathematical Fibonacci numbers.The information in this research has been gatherd using library method and citing primary sources. The measurement tools of this research are: tables, figures, qualitative comparison of information obtained from taking notes from books, articles, and theses. The analysis of the information in this research will be carried out using Gerard Genette's intertextuality theory. The process is that after identifying the components of the work, the mechanism of their influence in shaping the final text will be determined.

Discussion and Findings

The studies conducted on the two texts and the analysis of the totality of the elements, and in particular the composition of the angels, first of all make it clear that both artists, in addition to the aesthetic aspect of their works, paid special attention to the spiritual and mystical concepts of the work. Sultan Muhammad has been able to depict the principles and foundations of spiral design in the most complete way, despite the limitations in the field of painting, artistically in the execution of this important event. He has been able to attract the attention of the addressee at first glance to the main concept of the work, namely the ascension of the Prophet (PBUH), by placing the angels in a circular and spiral movement (Fibonacci movement) around the face of the Prophet (PBUH). The figures of the angels have the same dimensions. Accordingly, it can be said that in the present painting, the

perspective of the position is also used by the lights surrounding the Prophet (PBUH) and his high position and dignity are thus distinguished from the angels. Angels who have wings with a linear and straight shape and long feathers have a superior position compared to other angels who have wings with wavy lines and intertwined feathers. Although that the angels of the Seven Cities of Love have modern faces, in addition to moving in a circular and spiral orbit, the designer has faithfully taken inspiration from the angels in the painting of the Ascension of Sultan Muhammad. Here too, the wings of the angels shows their distinct position. Angels carrying heavenly gifts such as bouquets, jewels, and divine blazing lights have wings with a linear and barbed design, while angels engaged in praise and worship have wavy wings with intertwined feathers. In both works, male angels appear to be designed with solid wings and female angels with elegant and wavy wings.

Conclusion

Through studies conducted on the two texts and an analysis of the totality of the elements, and in particular the composition of the angels, it was first revealed that both artists, in addition to the aesthetic aspect of their works, paid special attention to the spiritual concepts and mystical themes of the work. Therefore, the painting of the Ascension of the Prophet (PBUH) by Sultan Mohammad is considered as the paratext and threshold of the Haft Shahr Eshgh (the Seven Cities of Love) carpet by Farshchian. The angels presented in the Ascension painting are the main of similar examples in the Haft Shahr Eshgh carpet. The design of the carpet, in the form of implicit intertextuality, is faithfully inspired by the spiral design form implemented in the Ascension painting, in the composition of the main elements and the design of the external characteristics of the angels, and by using the Maghami perspective method and the Fibonacci movement analyzed in the painting, it has been able to emphasize the symbolic and sacred concept of the seven cities presented in this carpet. Also, the angels presented in the carpet are known as the paratext of the main examples presented in the painting in line with Genet's semiotics. Also, according to the branches studied by Genette and the definitions of each branch of intertextuality, all the angels of the main text (the Ascension image), which are known as the paratext in this research, have also been considered as the metatext of the angels of the supertext (the carpet of the Seven Cities of Love). This means that all these figures were designed and executed by considering the examples of the paratext, and the figures brought in the main text have been defined as the supertext of the secondary text figures. Based on the details brought in the design of these angels, the style and technique used in the design of the angels of the carpet of the Seven Cities of Love have been analyzed and interpreted.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ٦، تابستان ۱٤۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل روابط بینامتنی فرشتگان در نگارۀ معراج پیامبر(ص) و قالی هفت شهر عشق با تکیه‌بر اعداد فیبوناچی

حریر غریب‌پور (الف)، محمدرضا خیرالهی (ب)*

الف) دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (harir.gharibpour@gmail.com)

ب) مربی، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲٦

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰٦/۲۵

شماره صفحات: ۲۹-۵۰

واژگان کلیدی

هنرهای صناعی، بینامتنیت، نگارۀ معراج پیامبر(ص)، قالی هفت شهر عشق، عدد فیبوناچی

استناد به مقاله

خیرالهی، محمدرضا و غریب‌پور، حریر. (۱۴۰۳). تحلیل روابط بینامتنی فرشتگان در نگارۀ معراج پیامبر(ص) و قالی هفت شهر عشق با تکیه‌بر اعداد فیبوناچی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲(٦)، ۲۹-۵۰.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

هنرهای صناعی ازلحاظ چگونگی آفرینش دارای منشأ هستند. در این بازآفرینی و خلق آثار گاه بر یکدیگر نیز تأثیر و تأثر گذاشته و رابطه بیناهنری را پدید آورده‌اند. بنابراین، برای خوانش و تفسیر آفرینش آثار می‌توان از ماهیت متن و به‌کارگیری روش‌های نشانه‌شناسی، همانند بینامتنیت استفاده کرد. با توجه به نظریه نوین از مفهوم متن در حوزه بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن‌واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین است. بنابراین، با گسترش مفهوم متن، نوشتار صرفاً مصداق متن نبوده و هر پدیدۀ تفسیرپذیری را می‌توان به‌مثابۀ متن در نظر گرفت. هدف از این پژوهش، خوانش و مشخص نمودن رابطه احتمالی میان دو اثر (نگارۀ معراج پیامبر(ص) اثر سلطان محمد و قالی هفت شهر عشق) به‌عنوان دو متن مجزا و متفاوت از هم در هنرهای صناعی ایران است. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه می‌توان با تکیه‌بر نظریه بینامتنیت ارتباط میان دو متن یا دو اثر هنری مجزا از هم را مورد خوانش، تحلیل، رمزگشایی و مرتبط باهم نمود؟ ماهیت این پژوهش، به روش توصیفی و بر مبنای تحلیل مستندات و منابع نوشتاری کتابخانه‌ای است. جهت دستیابی به هدف، رویکرد ژنت و کریستوا در بارۀ نظریه بینامتنیت به‌طور اخص مبنای مطالعه قرار داده شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که فرشتگان قالی هفت شهر عشق به لحاظ ماهیت کلی، طرح و فرم به نمونه‌های یافت‌شده در متن اصلی و مادر (نگارۀ معراج سلطان محمد) وابسته و همسان هستند.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2024.486109.1021

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209651.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (kheirollahi.r@art.ac.ir)

مقدمه

معراج پیامبر(ص) «یکی از برجسته‌ترین سفرهای عرفانی است. این واقعه از همان ابتدا موردتوجه بوده و متفکرین زیادی به شرح آن پرداخته‌شده و یکی از مضامینی است که در هنر نگارگری اسلامی بسیار به آن پرداخته‌اند و در هر دوره هنری تصویرگران سعی در به تصویر کشیدن این واقعه بزرگ داشته‌اند» (Seghay, 2006, p. 21). سفر شبانه پیامبر(ص) (معراج)، «اثری منسوب به سلطان محمد[1] در نسخه‌ای از کتاب نظامی موجود در موزه بریتانیا است. این نسخه خطی در سال‌های ۹۴۲ق تا ۹۴۷ق مصادف با قرن ۱۵م برای شاه‌تهماسب تهیه شده بود» (Azhand, 2005, p. 75). این اثر چنانکه پژوهشگران گفته‌اند «از درخشان‌ترین آثار نگارگری ایران و در میان بهترین نگاره‌های قرن دهم ه.ق قرار دارد» (Zarezadeh & Khazaei, 2012, p. 92). فرش ایران در سیر حیات هنری خود در برخی نمونه‌ها چنان غنی از مفاهیم اساطیری و عرفانی بوده است که این نقوش برای تأویل و تفهیم، نیازمند بررسی و تطبیق مفهومی بوده و هنرمند تنها به جنبه‌های تزیینی و زیباشناختی آن نپرداخته، بلکه به‌طور یقین، هدفی فلسفی و غنی از آوردن برخی نقوش داشته است. قالی‌های تصویری ایران با موضوعات متفاوت که در دورهٔ قاجار پدیدار شده و در دوره‌های پسین ادامه یافتند، حامل بار معنایی و فرهنگی ایرانی بودند که معیارهای زیست‌محیطی و بومی و معانی هویتی و تاریخی و غیره در آن‌ها گنجانده شده بود. قالی هفت شهر عشق[2]، از شاخص‌ترین قالی‌های محرابی-تصویری معاصر ایران است که ۱۳۵۳ش در اصفهان بافته‌شده و در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. بررسی ساختار کلی و نحوه قرارگیری فرشتگان و اشیاء، تزیینات و نقوش موجود در این قالی، با تأثیرپذیری طراح این قالی از نگارهٔ معراج پیامبر(ص) قابل تطبیق است. نحوه و نوع روابط میان دو اثر مذکور در شکل‌دهی به معنای نهفته در هر اثر تأثیر قابل‌توجهی دارد. از این‌رو، پرداختن به معنای پنهان هر اثر، نیازمند مدنظر قراردادن مجموعهٔ گسترده‌ای از روابط میان‌رشته‌ای است که می‌بایست به‌صورت نظام‌مند موردتوجه قرارگرفته و چگونگی هر رابطه مشخص شود. ژنت[3] از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی است که مجموعه کاملی از انواع روابط متون را به‌طور دقیق موردبررسی قرار داده و با طرح نظریهٔ ترامتنیت، رویکرد شاخص و جامعی را در درک روابط متنی ارائه می‌نماید. همچنین، اعداد فیبوناچی تناسبی است که هنرمندان در رشته‌های مختلف با تکیه‌بر آن نقاط طلایی را به زیباترین نحو در آثارشان به کار برده‌اند. این پژوهش باهدف مطالعهٔ نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده قالیچه محرابی-تصویری (هفت شهر عشق) و نحوه شکل‌گیری این نقوش و روابط آن‌ها با یکدیگر است. نحوه جان بخشیدن به معانی نهفته در این قالی بر اساس ارتباط میان این قالی و نگاره معراج پیامبر(ص) است. همچنین، با استفاده از نظریه بینامتنیت، نحوهٔ تأثیرپذیری طراح قالی از این نگاره را موردبررسی قرار داده است تا اینکه با بهره‌گیری از اعداد فیبوناچی ترکیب‌بندی عناصر هر اثر و وجوه تشابه آن‌ها را بر اساس ترکیب‌بندی عناصر روشن و شفاف سازد. برای رسیدن به این مهم، رویکرد ژنت دربارهٔ نظریه بینامتنیت پایه و اساس این پژوهش قرار داده‌شده و اعداد ریاضی فیبوناچی جهت تعریف و تطبیق ترکیب‌بندی دو اثر استفاده شده است. بنابراین، این مقاله می‌کوشد پس از معرفی آراء ژنت، به پرسش اصلی پژوهش که چگونه می‌توان با تکیه‌بر نظریه بینامتنیت ارتباط میان دو متن یا دو اثر هنری مجزا از هم را مورد خوانش، تحلیل، رمزگشایی و مرتبط باهم نمود را پاسخ دهد.

پیشینه پژوهش

باتوجه به اینکه رویکرد ژنت دربارهٔ نظریه بینامتنیت، امروزه روشی شناخته‌شده در راستای نشانه‌شناسی و رمزگشایی در حیطه آثار ادبی و هنری به شمار می‌آید، بدیهی است که

۱. نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی نقاشی ایرانی بود که در دورهٔ صفوی می‌زیست. در تبریز سلطان محمد از محضر استاد بهزاد بهره برد و در ۹۲۴ق و پس از فوت بهزاد، جانشینش در ریاست کارگاه‌های سلطنتی شد (Azhand, 2005, pp. 75).

۲. این قالی در ابعاد ۴۶۰×۳۷۰ سانتی‌متر با رج‌شمار ۷۵ گره نامتقارن در ۶/۵ سانتی‌متر بافت اصفهان بوده، جنس تار آن از ابریشم، پود، پنبه و پرز آن از پشم و ابریشم است.

۳. ژرار ژِنت (متولد ۱۹۳۰م، پاریس و درگذشته ۱۱ مه ۲۰۱۸م)، نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود.

تحقیقات و پژوهش‌های بسیاری در این خصوص می‌توان نام برد. افسانه قانی و فاطمه مهرابی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفویه بر اساس آرا ژرار ژنت» که باهدف مطالعهٔ متن‌های تشکیل‌دهندهٔ یک قالیچه جانمازی دورهٔ صفوی و روابط آن‌ها با یکدیگر در شکل‌دهی به معنای نهان قالیچه انجام داده‌اند روش انتخابی آنان برای تحلیل، نظریه بینامتنیت ژرار ژنت است. نرگس مقصودی (۲۰۱۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی پیوندهای برون‌متنی نگاره‌های خسرو و شیرین نظامی تا پایان دوره صفوی با تکیه‌بر دیدگاه ژرار ژنت» به فرایند مصورسازی داستان خسرو و شیرین توسط نگارگران پرداخته و ترامتنیت ژنت را نظریه‌ای معرفی می‌کند. وجیهه اسماعیلی (۲۰۱۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه ترامتنی و گفتمانی ظروف آبی و سفید دوره صفویه» به بررسی عوامل اصلی متنی و فرامتنی مؤثر در شکل‌گیری ظروف آبی و سفید صفویه پرداخته است. لیلا غفاریان (۲۰۱۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «نشانه‌شناسی ترامتنی و گفتمانی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر تصویر زن» به بررسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای در قالب گونه‌های مختلف با حضور زن پرداخته است. فاطمه صفری (۲۰۱۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشدی با عنوان «دریافت ترانشانه‌ای نظام کلامی در هنر نساجی با تأکید بر دوره صفوی» به بررسی سه قطعه پارچه ابریشمی، قلمکار و مخمل نفیس از دورهٔ صفوی پرداخته است. همچنین، دو مقاله «مطالعه تطبیقی بین ساختار قالی‌های تصویری و طرح قالی‌های ایرانی» به قلم الهه ایمانی، «بررسی قالی ویلهلم دوم با رویکرد نشانه‌شناسی و بینامتنیت» به کوشش مریم رکنی‌زاده، از نمونه‌های شاخص در خصوص کارکرد و کاربرد نظریه بینامتنیت جهت نشانه‌شناسی و رمزگشایی متون ادبی و هنری هستند. در پژوهش حاضر تلاش شده است روابط میان شاخه‌های متفاوت از هنرهای صناعی را به‌واسطه نظریه ترامتنیت و استفاده از رویکرد ژرار ژنت در این خصوص موردمطالعه و رمزگشایی قرار داده و در رویکردی نوین در ادامهٔ مطالعات پیشین با بهره‌گیری از اعدا فیبوناچی، نحوه ترکیب‌بندی اجزای هر اثر به‌طور مجزا و تشابه چیدمان و ترکیب‌بندی تصاویر و نقش‌مایه‌های دو اثر نسبت به یکدیگر را مورد رمزگشایی قرار دهد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه بینامتنیت ژرار ژنت و اعداد ریاضی فیبوناچی انجام شده است. اطلاعات این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای با استفاده از مطالعات اسناد و منابع دست‌اول تهیه شده است. ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش شامل جداول، اشکال، مقایسه کیفی اطلاعات حاصل از فیش‌برداری کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها هستند. تجزیه‌وتحلیل اطلاعات با بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت ژرار ژنت انجام شده و روند آن بدین ترتیب است که پس از تشخیص اجزا تشکیل‌دهندهٔ اثر، سازوکار تأثیر آن‌ها در شکل‌دهی به متن نهایی مشخص گردیده است.

نظریه بینامتنیت ژنت

مفهوم بینامتنیت در ابتدا جزء اندیشه‌های ساختارگرایانی چون کریستوا، بارت و دیگران مطرح شد، اما «بینامتنیت مفهومی نبود که از ابتدا در دل جریان ساختارگرا وجود داشته باشد و سپس به جریان پساساختارگرا منتقل شود. این مفهوم عمیقاً و در بطن خویش مفهومی پساساختارگرایانه است» (Namvarehmotlagh, 2007, p. 70). اصطلاح ساختارگرایی برای نخستین‌بار توسط لوی استروس در ۱۹۴۵م به‌کار برده شد. در اندیشهٔ او، ساختارگرایی مکتبی است که واحدهای یک نظام را با توجه به ساختار بررسی می‌کند. بارت نیز به‌عنوان یک ساختارگرا، ساختارگرایی را «در تخصصی‌ترین و لذا در مرتبط‌ترین شکلش به‌عنوان شیوه‌ای از تحلیل مصنوعات فرهنگی که از روش‌های زبان‌شناسی معاصر نشئت می‌گیرد، معرفی کرده است» (Kaler, 2009, p. 20). برخی اندیشمندان بزرگ ساختارگرایی همچون «فوکو، بارت و دیگران با نگاهی نقادانه به دیدگاه‌های ساختارگرایی از این مکتب فراتر رفته و نظریه پساساختارگرایی را بنیان نهادند. اصلی‌ترین اندیشه در تفکر پساساختارگرایی را می‌توان امر بینامتنی در حوزهٔ زبان و به‌صورت محدودتر در چهارچوب بررسی متن، از جانب بارت و کریستوا دانست» (Namvarehmotlagh, 2007,

(p. 22). ژولیا کریستوا برای اولین‌بار در دهه ۱۹۶۰م، اصطلاح بینامتنیت برای هر نوعی از ارتباط که یک متن می‌تواند با متن‌های دیگر داشته باشد را وضع کرد و بسط و گسترش این اندیشه را با الهام از اندیشه‌های باختین و دریدا انجام داد و این‌گونه تعریف جدیدی از نشانه‌های زبانی در نظام متن را مطرح کرد. «نظریهٔ بینامتنیت ژنت یکی از شاخه‌های نظریه ترامتنیت اوست که در راستای تکمیل مطالعاتش بر نظریات متفکرین پیشینی چون یولیا کریستوا، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر در حوزهٔ بینامتنیت مطرح شد. ژنت بر آن بود تا با طرح این نظریه هرگونه رابطه‌ای را که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه کند» (Gharibpoor, 2022, p. 51). ژرار ژنت در بررسی ساختارگرایی متن، دو نحوهٔ خواندن متن را عرضه می‌دارد: فهم و بررسی ساختار درونی متن به‌صورت تنها و منحصربه‌فرد و گونه دیگر خوانش متن با استفاده از سایر متون موجود. خوانش متن در اندیشه ژنت رویه‌ای را نیز برای خلق متن فراهم می‌کند و در این فرایند امر نشانه‌ای را مطرح می‌کند. «ژنت تنها اصلاح بینامتنیت را از کریستوا به وام می‌گیرد و در نحوه اندیشه هیچ شباهتی نه در تعریف و نه در عمل دارند. ژنت با مطالعهٔ منسجم در آثار کریستوا هرگونه رابطه یک متن با متن دیگر را تحت عنوان ترامتنیت قرار داد » (Shoeiri et al., 2012, p. 81).

معنامندی نقش‌مایه‌ها در حضور روابط بینامتنی

بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، هیچ متنی به‌خودی‌خود و در انزوا شکل نمی‌گیرد و نمی‌توان آن را بدون ارتباط با متون دیگر، درک و دریافت نمود. «هر متنی بینامتنی در دل متن‌های پیش از خود است. هیچ متن اصیل و یکتایی و هیچ اصالتی در کار نیست. چراکه هر متن در حقیقت یک فرآوری یا تولید است که در اثر رهیافتی دگرگون به متون پیشین که گاه به‌واسطهٔ تخریب و گاه به‌واسطهٔ ساختن تحقق می‌یابد، فرآوری یا تولید می‌شود. فهم هر متن، در حقیقت فهم متونی دیگر و مبتنی بر در دست داشتن فهمی از آن‌ها است و چنین فهمی صرفاً در نسبت با آن‌ها میسر است. هیچ نویسنده و مؤلفی جزیره‌ای جدا افتاده نیست و اساساً نمی‌تواند باشد» (Ghiasvand, 2013, p. 99). با این بستر نظری که بینامتنیت فراهم می‌آورد، حال باید موضوع مطالعه (در اینجا نقش‌مایه فرشته) را در این بستر مفهومی قرار داد و با اتکا به تلقی‌های ارائه‌شده، آن‌ها را مورد خوانش قرار داد. برای رسیدن به این مهم، ابتدا عناصر موجود در نگارهٔ معراج اثر سلطان محمد و سپس در قالی هفت شهر عشق موردمطالعه و واکاوی قرارگرفته و سپس نحوه طراحی نقش‌مایه فرشته در دو اثر تحلیل شده است.

اعداد فیبوناچی

دنباله فیبوناچی یک دنباله ریاضی است که با اعداد ۰ و ۱ شروع‌شده و هر عدد بعدی از جمع دو عدد قبلی به دست می‌آید. این دنباله اعداد تا حد نامحدود ادامه پیدا می‌کند. مثالی از اعداد ابتدایی این دنباله عبارت‌اند از ۰, ۱, ۱, ۲, ۳, ۵, ۸, ۱۳, ۲۱, ۳۴, ۵۵, ۸۹, ۱۴۴ و... . «لئوناردو فیبوناچی نسبت دنباله گلدن رایتو[3] را کشف کرد و این دنباله در مسائل مختلف از هنر و جغرافی تا طبیعت و معماری، در این دنباله به نسبت طلایی حدوداً ۱/۶۱۸ است. این تناسب را در ساختار حلزون، پیچش کهکشان‌ها، گل آفتاب‌گردان و حتی در ذرات نانو می‌توان یافت» (Danlop, 2006, p. 45). به‌طورکلی، «فهم اعداد فیبوناچی که از آن تصویری حلزونی و اسپیرال مانند حاصل می‌گردد و نسبت طلایی آن می‌تواند در خلق تمامی آثار هنری به‌عنوان یک ابزار قدرتمند مورداستفاده قرار گیرد. نسبت طلایی در طراحی به خاطر جنبه زیبایی‌شناختی‌اش مورداستفاده قرار می‌گیرد و از طریق ایجاد هماهنگی و تناسبات، باعث ایجاد حس زیبایی و حس هنری می‌گردد» (Pozamentir & Lohman, 2007, p. 69).این هماهنگی و تناسب در تمامی تقسیم‌بندی و فضاسازی فرش مورداستفاده قرار می‌گیرد. مانند اندازه و نسبت عرض فرش نسبت به طول آن یا مجموع حاشیه‌ها به نسبت عرض فرش، فضای حاشیه اصلی به نسبت حاشیه باریک و اندازهٔ ترنج به نسبت عرض متن فرش مورد استفاده قرار می‌گیرد. با استفاده از فرم حلزونی حاصل از اعداد فیبوناچی،

3. Golden Ratio

ترکیب‌بندی فرشتگان در این دو اثر در راستای نظریه بینامتنیت موردمطالعه قرارگرفته است.

معراج و جایگاه عروج پیامبر(ص) در قرآن، احادیث و روایات

عروجِ حضرت محمد(ص) در متون منظوم و منثور فارسی «معراج» نامیده می‌شود. در لغت‌نامه دهخدا، ذیل این واژه چنین آمده: «معراج نردبان، عروج و صعود بر آسمان‌ها که ویژه حضرت رسول اکرم بود و آن بیست و ششم ماه رجب است» (Dehkhoda, 1993, p. 13819). از منظر مسلمانان «معراج عبارت است از سیر شبانه و سفر آسمانی و ملکوتی پیامبر(ص) که در سه مرحله صورت گرفته است» (Shayesteh & Kiaei, 2005, p. 40). قرآن به‌عنوان مهم‌ترین کتاب آسمانی، سند قطعی از والاترین مسائل اعتقادی ازجمله معراج پیامبر(ص) است. خداوند به‌تصریح در آیه اول سورهٔ اسراء از سیر شبانه حضرت محمد(ص)، از مسجدالحرام تا مسجدالاقصی یادکرده تا نشانه‌های خویش را به او نشان دهد. «آن انسان کامل که آیینه ذات الهی باشد تنها پیامبر اکرم(ص) بوده و اوست که از سویی به‌حکم حدیث معروف لولاک لما خلقت افلاک هدف ایجاد عالم بوده و تمام آفرینش به خاطر وجود مبارک او پدید آمده است. ایشان کامل‌ترین انسان در تمام دوران بوده و روح ایشان بنا بر حدیث اول ما خلقت الله من نوری، نخستین نور هستی است که در تمام عالم دمیده شده است» (Ghasemiporshokoh & Vafaei, 2014, p. 8).

معراج در ادبیات ایران

زندگی انبیاء در شعر شاعران پارسی‌گوی از جایگاهی خاص برخوردار بوده است، به‌ویژه ستایش پیامبر(ص) و ذکر معراج ایشان را سبب علو شعر و از سویی زکات طبع شعری می‌دانسته‌اند. از قرن پنجم و ششم هجری‌قمری به بعد، پس از حمد و ستایش خداوند، گزارش معراج به‌عنوان یک سنت ادبی، از سوی شاعران بزرگ پارسی‌سرا همچون نظامی، خاقانی، عطار و غیره به‌عنوان پیش‌درآمد آثار منظوم موردتوجه خاص قرار گرفت. «مطالعه معراج‌نامه‌های نظامی[1] نشان می‌دهد که این بخش از آثار وی از بسیاری جهات به توصیف این واقعه در منابع سیره و تفسیر شباهت دارد. نظامی در این معراج‌نامه‌ها به ابعاد مختلف جسمانی یا روحانی بودن معراج، رؤیت خداوند، جبرئیل، براق و رفرف می‌پردازد» (Ghasemiporshokoh & Vafaei, 2014, p. 35).

نگارهٔ معراج و واکاوی عناصر موجود در آن

شخصیت و مهارت هنری سلطان محمد نقاش به دو دوره قبل و بعد از صفویان تقسیم می‌گردد. قبل از صفویان یعنی دورهٔ ترکمانان پیوند او را در *شاهنامه شاه‌تهماسب* و دوره صفویان با تأسی از بهزاد در نگاره‌های *دیوان حافظ* قابل‌مشاهده است. آثار سلطان محمد در یک نگاه کلی، نشانه توفیق عظیم و سربلندی او در تصویرسازی وقایع مهم است. آثارش تلفیقی از رنگ‌های درخشان، شاد و پرتحرک مکتب ترکمانان تبریز و ساختار بسیار سنجیده مکتب نگارگری هرات است. نگارهٔ معراج سلطان محمد از درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نگارگری است که در قرن دهم هجری‌قمری در نسخه خطی مصور *خمسهٔ نظامی*[2] سفارش شاه‌تهماسب صفوی قرارگرفته است. در بررسی ابتدایی آنچه مشاهده می‌شود، نگاره‌ای در قابی مستطیل در اندازهٔ ۲۸/۷×۱۸/۶ سانتی‌متر است. کادری مستطیل نگاره را در خود جا داده است. درون این کادر، دو مستطیل دیگر در بالا و پایین تصویر قرار دارد که ابیاتی از نظامی به خط نستعلیق شاه محمود نیشابوری در آن‌ها نوشته شده است:

۱. «جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤیَّد (۵۳۵ق –۶۰۷–۶۱۲ق) متخلص به نظامی و نامور حکیم نظامی، شاعر و داستان‌سرای ایرانی پارسی‌گوی در سده ششم هجری (دوازدهم میلادی) که به‌عنوان صاحب سبک و پیشوای داستان‌سرایی در ادبیات پارسی شناخته شده است. اثر معروف و شاهکار بی‌مانند نظامی، خمسه یا پنج گنج است که در قلمرو داستان‌های غنائی امتیاز بسیار دارد و او را باید پیشوای این‌گونه شعر در ادب فارسی دانست. شاعر بر روی‌هم‌رفته سی سال از زندگانی خود را بر سر نظم و تدوین آن‌ها گذاشته است» (Safa, 2001, p. 799).

۲. این نسخه «در فاصله میان سال‌های 942ق تا 947ق نقاشی و خوشنویسی شده است. این نسخه تا انتهای زمان فتحعلی شاه قاجار در کتابخانه سلطنتی حفظ می‌شده تا اینکه در سال ۱۸۸۰م برای موزه بریتانیا از طریقی نامعلوم خریداری‌شده و تا به امروز در همان‌جا محفوظ مانده است» (Zarezadeh & Khazaei, 2012, p. 92).

در بالا:
چون محمد ز جبرئیل براز — آن رساند آنچه بود شرط پیام
گوش کرد آن پیام روح‌نواز — وین شنید آنچه بود سر کلام
زان سخن هوش را تمامی داد — در شب تیره آن سراج منیر
گوش را حلقه غلامی داد — شد ز نقش مراد نقش‌پذیر
آن امین خدایی در تنزیل — گردن از طوق آن کمند نتافت
وین امین خرد به عقل دلیل — طوق زر جز جنین نشاید یافت
در پایین:
دو امین بر امانتی گنجور — برق کردار بر براق نشست
این ز دیو آن ز دیوسیرت دور — تازی‌اش زیر و تازیانه به دست
چون در آورد بر عقیلی پای
کبک علوی خرام جست ز جای (تصویر ۱)

تصویر ۱: نگارهٔ معراج پیامبر(ص) (۹۴۶-۹۵۰ق). برگی از خمسه تهماسبی، منسوب به سلطان محمد. محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا Azhand, (2005, p. 85)

در وسط، تصویر حضرت محمد(ص) قرار دارد. پوشش حضرت سبزرنگ است. دستاری سفید بر سر و چکمه‌های سفید بر پا دارند. صورت پیامبر (ص) پوشیده است. ایشان بر جانداری به نام براق-موجودی با سر انسان و بدن اسب یا قاطر و دم سگ- سوار هستند. ۱۹ فرشته در اطراف ایشان به‌صورت مارپیچ در پرواز هستند. ریتم موجود در این اثر حکایت از زمان دارد. هر فرشته، بازنمایی تحرکی است که تکرر منظم ویژگی‌ها، عناصر و پدیده‌ها به آن دلالت می‌کند و از این‌رو، دارای تناوب است. این ریتم، حکایت از زمان دارد. زمان به این معنی که فرشته‌ها با توالی زمانی، همچون موج‌ها یا ترکیبی از سیلان و چرخش، پا پیش می‌نهند. «بال فرشتگان نه‌تنها بیانگر عظمت معنوی، بلکه وسیله انتقال و عامل فعالیت این موجودات فرازمینی است. برخی فرشتگان بال نرم دارند و این لطافت و نرمی را نشان می‌دهد. گروهی دیگر از فرشتگان دارای بال‌های میله‌ای هستند که صلابت و قدرت را القا می‌کند» (Maleki, 2008, p. 89). یکی از فرشتگان مجمری را حمل می‌کند که نور از آن متصاعد می‌شود. حضور نور در تصویر معراج که صعود را تداعی می‌کند به دلیل این است که نور بالاترین سرعت در جهان ماده را دارد. «سلطان محمد با تنوع رنگ‌های درخشان و طراحی دقیق بر عظمت بال‌ها افزوده و تحرک را با ترکیب‌بندی اسپیرال بین عناصرش تشدید کرده است، به‌طوری‌که بیننده برای درک و فهم نفس زمان چشم به ریتم نظام‌مند مداوم اثر دارد» (Golyaranei, 2011, p. 91).

در تصویر ۲ تلاش شده با حذف ابرهای چینی و ستارگان و سایر تزیینات از متن نگاره، حرکت ریتمیک، تنوع رنگ‌ها و تأثیر روحانی حرکت بال‌های فرشتگان گرداگرد پیامبر(ص) بازآفرینی و بازگو شود. فرشتگان اطراف ایشان هرکدام هدایایی نظیر بخوردان، سینی‌های زرین پر از میوه‌های بهشتی، انوار الهی قرآن مجید، لباس سبز بهشتی همراه با ظرف‌هایی از نور مقدس و چراغ و قندیل در دست دارند و به پیشکش حضرت محمد(ص) آورده‌اند. جبرئیل در جلوی پیامبر(ص) با دستان گشوده راه را نشان می‌دهد. فرشته‌ای دیگر در پایین تصویر حضرت، ظرفی از آتش در دست دارد. پایین تصویر حضرت، فرشته‌ای دیگر قرار دارد که پیراهن نیم‌تنه‌ای پوشیده است. تمام پیکره‌ها در فضای آسمانی آبی با ستارگان درخشان و ابرهای بالارونده جا داده شده‌اند. متنوع و با رنگ‌های سبز، قرمز، زرد، آبی و نارنجی است. تاج کلاه بر سر بعضی از فرشتگان است و برخی دیگر پوششی بر سر ندارند. فرم بال‌های فرشتگان میله‌ای و یا با خطوط نرم است. چهرهٔ فرشتگان و براق چهره‌ای مغولی است. تنها صورت پیامبر(ص) و جبرئیل در نور پوشیده شده است. «ترکیب‌بندی این اثر به‌صورت مارپیچی گسترده است که از پایین سمت راست‌کار شروع می‌شود و تا به فرشته قرارگرفته در پشت براق ختم می‌شود. در نقطه مرکزی و مرکز ثقل این مارپیچ، حضرت رسول(ص) سوار بر براق تصویر شده است که با انوار طلایی شعله‌ور گرداگرد حضرت و براق، تشخصی جداگانه یافته است. چنین شعله‌هایی گرداگرد سر جبرئیل نیز قرارگرفته است و در سینی و قندیلی نیز که در دست دو فرشته دیگر است دیده می‌شد و فرشتگان به‌استثنای جبرئیل، همگی از این هاله تقدس عاری‌اند. ماه در پایین سمت راست آسمان نقاشی شده است و ابرهای سپید پیچان و انبوه، گرداگرد ماه را تا نیمه آسمان پوشانیده‌اند و در آسمان بالای سر حضرت رسول(ص) ستاره‌های متعدد طلایی‌رنگ به چشم می‌خورد. با تحلیل این نگاره و ترکیب‌بندی موجود در آن متذکر باید شد که سلطان محمد با استفاده از دانش ریاضیات و استفاده از فرمی حلزونی که امروزه آن را با عنوان حلزون یا اعداد فیبوناچی می‌شناسیم توانسته است سیر صعودی حضرت رسول(ص) در شب معراج را به زیبایی هرچه‌تمام‌تر تصویر نماید» (Aghdashloo, 2011, p. 12). در تصویر ۳، حرکت مارپیچی و ترکیب‌بندی عناصر در نگاره معراج حضرت رسول(ص) مشخص شده است.

تصویر ۲: بازآفرینی سیر حرکت اسپیرالی فرشتگان (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۳: بازآفرینی حرکت مارپیچ و ترکیب بندی عناصر (مأخذ: نگارندگان)

واکاوی طراحی فرشتگان در نگارۀ معراج پیامبر(ص)

مطالعه در مضامین دینی و آسمانی تصویرسازی شده در تاریخ هنر جهان و کشف رازهای پنهان آن، همواره از موضوعات موردعلاقۀ محققان هنر بوده و این مسئله دربارۀ موجودات نامرئی از دید عموم انسان‌ها نظیر فرشتگان -که رابط بین انبیاء و خداوند محسوب می‌شدند- از اهمیت فراوانی برخوردار بوده و هست و هر یک از ادیان الهی نیز برای آن معانی و مفاهیم خاص خود را ارائه کرده‌اند. «در همه ادیان، فرشته، عنصری برخاسته از ذهن انسان نیست، بلکه مخلوقی است که خداوند متعال آن را خلق کرده؛ موجودی که قطعاً آدمی قادر به درک موجودیتش نیست. در دین مبین اسلام، به جایگاه پراهمیت فرشته بسیار تأکید شده و بنا به سنت اسلامی، خداوند فرشتگان را به صورتی آفریده است که می‌توانند شکل انسانی به خود بگیرند. بنابراین، فرشتگان در نقاشی ایرانی شکل و شمایل انسانی دارند، همانند اکثر نگاره‌های اسلامی که تنها وجه قابل‌قیاس آن‌ها با یک فیگور انسانی در داشتن بالی با پرهای فراوان است» (Safarzadeh & Ahmadi, 2014, p. 60). نگارۀ معراج پیامبر(ص) از نمونه‌های اوج نگارگری دورۀ صفوی هم در طرح و هم در تصویرگری نقش فرشته و اوج تکامل بصری فرم فرشته است. از ویژگی‌های مهم این نگاره، شکل بال‌های فرشتگانی است که پیامبر(ص) را احاطه کرده‌اند. در این میان، دودسته بال قابل‌تشخیص است. نخست، بال‌هایی با خطوط مستقیم و بلند و دوم، بال‌هایی با خطوط موجی و کوتاه. فرشتگانی که دارای پرهای بلند و مستقیم هستند، قدرت و صلابت را انتقال می‌دهند. «این عظمت و شکوه به‌غیراز خطوط، توسط برخی کارکردها نیز تبیین شده است. به‌عنوان‌مثال، فرشته‌ای که در حال حمل مشعل بزرگ فروزانی است، نیاز به قدرت دارد. پس باید دارای چنین بال‌هایی باشد. دسته دوم، فرشتگانی هستند که پرهای پیوسته و کوتاه با رنگ‌های تودرتو دارند. این دسته از فرشتگان بیشتر شکوه و زیبایی و لطافت و قداست فضا را انتقال می‌دهند» (Maleki, 2008, p. 92). به نظر می‌رسد فرشتگان ظریف‌تر دارای ماهیتی مؤنث بوده و فرشتگانی که بال‌های قدرتمندتری دارند از ماهیت مذکر برخوردار باشند. همان‌گونه که اشاره شد، طبق مضامین اسلامی، فرشتگان ماهیتی انسان‌گونه داشته و از این جهت تعریف جنسیت برای آن‌ها طبق شواهد موجود در این نگاره دور از باور نیست. در جدول ۱ تلاش شده است فرشتگان موجود در این نگاره بر اساس نوع بال‌هایشان دسته‌بندی شوند. فرشتگان، مانند زنان و مردان جوانی هستند که اصحاب پیامبر(ص) را یادآور می‌شوند.

آن‌ها صورت‌های کشیده، چشمان ریز، ابروان گرد، بینی راست و دهان کوچک دارند. بنا به خاصیت مکتب نگاره (تبریز)، فرم صورت‌های مغولی را تداعی می‌نمایند. سرها، اندکی نسبت به بدن بزرگ تصویر شده است و غالباً اندام‌هایی ظریف و شکننده دارند. بعضی دارای تاج و بعضی دارای کلاه هستند و احتمالاً این تفاوت در سرپوش

تمایز جایگاه رتبه فرشتگان را بازگو می‌سازد. در این نگاره، بیشتر فرشتگان، نگاهشان به‌سوی پیامبر(ص) متمرکزشده و تنها دو سه فرشته در قسمت پایین تصویر نگاهشان در هم تلاقی یافته و یک فرشته در قسمت بالای نگاره به روبه‌رو یعنی بیننده نگاه می‌کند. «فرم اسپیرال و حلزونی قرارگیری فرشتگان علاوه بر آنکه بر حضور پیامبر(ص) در مرکز تصویر تأکید دارد، قرارگیری آن‌ها بر روی خطوط فرضی فیبوناچی پیروی و طبیعت آن‌ها از جبرئیل و حرکت و اشاره دست او که -مسیر حرکت را نشان می‌دهد- به تصویر می‌کشد. عوامل تصویری در این نگاره با پیروی از سنت نگارگری ایرانی و چینی ترکیب بدیعی از نمایش پیکر و فرشتگان، طرز استقرار پیکر پیامبر(ص) و مرکب ایشان و طرح‌اندازی هاله‌های نورانی و نقش آسمان را با ابرهای آرایه‌ای به سبک چینی در ساختاری دقیق و موزون با فضا ارائه کرده است» (Maleki, 2008, p. 91).

جدول ۱: تقسیم‌بندی فرشتگان نگارهٔ معراج بر اساس نوع طراحی بال‌ها (مأخذ: نگارندگان)

فرشتگان با بال‌های خطوط مستقیم و بلند	فرشتگان با بال‌های خطوط موجی و کوتاه

قالی هفت شهر عشق

قالی‌های تصویری، با پیشینه بسیار پربار در هنر ایران، یکی از شاخه‌های هنری هستند که توانسته‌اند علاوه بر به تصویر کشیدن مفاهیم فولکلور نظیر داستان‌ها و افسانه‌های گوناگون اقوام ایرانی، به‌عنوان یک اثر بینارشته‌ای در تلفیق و تأثیرپذیری با سایر هنرهای ایرانی به‌خصوص نگارگری، نمونه‌هایی فاخر و تأمل‌برانگیز و قابل‌بحث را به تصویر کشند. «قالی هفت شهر عشق یک قالی محرابی تصویری است که

در اواخر دوران پهلوی، توسط هنرمندان اصفهانی در ۱۳۵۳ش، ۱۳۹۵ق و ۱۹۷۴م طراحی و بافته شده است. ابعاد این قالی ۳۷۰×۴۶۰ سانتیمتر بوده و با توجه به کتیبه‌ای که در آن دیده می‌شود، در شهر اصفهان و در کارگاه حاج یدالله صفدرزاده حقیقی بافته‌شده و در حال حاضر در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود» (Soresrafil, 1987, p. 25).

واکاوی عناصر موجود در قالی هفت شهر عشق

متن این قالی، هفت شهری[1] را که برای شیعیان مقدس و مورد احترام است به تصویر کشیده است و طرح کلی، تلفیقی از طرح محرابی و تصویری است (تصویر ۴). طراحی آن بر عهده محمود فرشچیان و جعفر رشتیان و نوروز حفیظی بوده است. رنگ و نقطه کردن طرح قالی روی کاغذ شطرنجی نیز بر عهده شادمان مویدی بوده است. زیبایی این دستبافت بیشتر به خاطر طراحی فرشتگانی است که فضای بین شهرها را پر کرده‌اند. متن قالی با رنگ زمینهٔ سرمه‌ای دارای طرح محرابی است. در پایین متن قالی تعدادی از آثار تاریخی و مذهبی ایران در فضای سبز و خرم ترسیم‌شده که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از مقبرهٔ حافظ، سعدی، فردوسی، مسجد جامع یزد، مسجد امام اصفهان، مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، حرم حضرت معصومه(س)، شاهچراغ. فضای لچکی شکل طرفین بالای طرح محراب که زمینه آن به رنگ مسی روشن است، دارای تزیینات بسیار زیبایی از گردش اسلیمی است. روی این شاخه‌ها، گل‌های ساده و گرد به همراه غنچه‌هایی از همان جنس قرار دارند که زیبایی متن لچک را دوچندان کرده است. در مرکز طاق (بالای قالی) جایی که دو لچک به هم نزدیک می‌شوند، کلمه الله به رنگ طلایی و خط ثلث نوشته شده است. بر بالای طاق لچک در پیشانی قالی، کتیبه‌ای زیبا به خط ثلث دربردارندهٔ آیات ۵ تا ۹ سوره انسان[2] که در توصیف بهشت و بندگان مخلص و نیکوکار خداوند آمده[2] و بر روی زمینه آبی تیره و به رنگ زرد نخودی اجرا شده است. حاشیه اصلی این قالی به‌صورت خاص و زیبا طراحی شده است. طرح این حاشیه به‌صورت واگیره‌ای و در هر واگیره، شمسه‌ای به‌صورت گل هشت‌پر طرح‌شده که در اطراف هر پر، فرشتگانی این شمسه را به‌وسیله بال‌های خود نگه داشته‌اند. فرشتگان بر سرخود تاجی شبیه تاج شاهان دارند و بدنشان با برگ‌های ختایی تزیین و ترسیم شده است. در این حاشیه، ۹ شمسه مشاهده می‌شود که درون آن عبارات زیر با خط نستعلیق به رنگ سبز تیره بر روی زمینه سبز روشن نوشته شده است. شرح کتیبه‌های حاشیه عرضی پایین از راست به چپ به این نحو است:

«نام جان‌فزای شهنشاه ارض طوس
هر صبحدم می‌زنند ملائک به عرض کوس
هر بامداد گنبد شمس‌الشموس را
ذرات آفتاب زجان می‌زنند بوس
زرینه گنبدی که نظیرش نبود و نیست
در زیر هفت‌گنبد این چراغ آبنوس
اول نهند به خاک رضا سرشت سپهر
وانگه به تخت طلایی کند خوش جلوس

۱. در مرکز محراب هفت شمسه دوازده‌پر نقش شده است که درون هریک از آن‌ها یکی از ابنیهٔ مذهبی شیعیان آورده شده است. شهرهای رسم شده درون هرکدام از شمسه‌ها به شرح زیر است: ۱. مکه، ۲. مدینه، ۳. نجف (حرم مطهر امام علی(ع))، ۴. کربلا (حرم مطهر امام حسین(ع))، ۵. کاظمین (حرم امام موسی کاظم(ع) و امام جواد(ع))، ۶. مشهد (بارگاه مطهر امام رضا(ع))، ۷. سامرا (حرم مطهر امام هادی(ع) و امام حسن عسگری(ع)) (Soresrafil, 1987, p. 25).

۲. «انَّ الْأَبْرارَ یَشْرَبُونَ مِنْ کَأْس کانَ مِزاجُها کافُوراً عَیْناً یَشْرَبُ بِها عِبادُ اللّهِ یُفَجِّرُونَها تَفْجِیراً یُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَ یَخافُونَ یَوْماً کانَ شَرُّهُ مُسْتَطِیراً وَ یُطْعِمُونَ الطَّعامَ عَلی حُبِّهِ مِسْکِیناً وَ یَتِیماً وَ أَسِیراً إِنَّما نُطْعِمُکُمْ لِوَجْهِ اللّهِ لا نُرِیدُ مِنْکُمْ جَزاءً وَ لا شُکُوراً: همانا نیکان همواره از جامی می نوشند که نوشیدنی اش آمیخته به کافور [آن ماده سرد، سپید و معطر] است آن جام از چشمه ای است که همواره بندگان خدا از آن می نوشند و آن را به دلخواهشان هرگونه که بخواهند جاری می نمایند [همانان که] همواره نذرشان را وفا می کنند، و از روزی که آسیب و گزندش گسترده است، می ترسند و غذا را در عین دوست داشتنش، به مسکین و یتیم و اسیر انفاق می کنند .(۸) [و می گویند:] ما شما را فقط برای خشنودی خدا اطعام می کنیم و انتظار هیچ پاداش و سپاسی را از شما نداریم (Soreh Ensan, pp. 5-9).

در این سرای خاکی این فرش
از اصفهان شده تقدیم شاه طوس
هر کس زیارت شه طوسش نشد نصیب
یک‌عمر جای دارد می‌خورد فسوس
قبر امام هشتم سلطان دین رضا
حافظ چه خوش سرود که زجان و دل ببوس
شاها تویی که هیچ جا نرفته‌اند
ناامید درگهت مسیحی و بودایی و مجوس
جز درس مهر احمد و آلش طلایی‌ها
دیگر مرا زبر نبود درسی از دروس» (Soresrafil, 1987, p. 27).

تصویر٤: قالی هفت شهر عشق. بافت اصفهان. محل نگهداری: موزه آستان قدس رضوی (Soresrafil, 1987, p. 25)

واکاوی طراحی فرشتگان در قالی هفت شهر عشق

پیدایش قالی هفت شهر عشق حاصل همکاری دو هنرمند شناخته‌شده حوزهٔ فرش و نگارگری، حاج یدالله صفدرزاده حقیقی و محمود فرشچیان است. حاج یدالله صفدرزاده حقیقی یکی از چهره‌های سرشناس و تولید قالی در اصفهان است و قالی‌هایش با طرح‌های اصیل دربردارنده معانی و تفاسیر عرفانی و ادبی هستند. هارمونی رنگ‌ها به‌ویژه رنگ‌های شاد در طیف‌های تیره و روشن، توازن و تنوع رنگ‌ها از ویژگی‌های قالی‌های اوست که در نوع خود کم‌نظیر و زیباست. طرح کلی متن محرابی است. در قسمت بالای محراب اسم جلاله (الله) نمایان است که در طرفین آن، دو فرشته درحالی‌که با دست راستشان قرآن گشوده‌ای را با آیات (بسم‌الله الرحمن الرحیم قل هو الله احد) گرفته و با دست دیگرشان در حال اشاره به اسم جلاله (الله) هستند، به زیبایی طراحی شده‌اند. پایین‌تر در گردشی عارفانه، نقش عتبات عالیات و مراکز مهم اسلامی درون گل‌های دوازده‌پر نقش شده است. گرداگرد این هفت بقعهٔ متبرکه (فضای خالی بین گلبرگ‌های بزرگ) با نقش ملائک و فرشتگان الهی کار شده است. این فرشتگان در حال پرواز پیرامون اماکن مقدسه مشاهده می‌شوند. این هفت بقعهٔ مبارکه چون گل شش‌پر بزرگی طراحی شده است که درون هر گلبرگ آن یکی از شهرهای مقدس معرفی‌شده، قرار دارند. هر یک از گلبرگ‌های مذکور خود یک شمسه دوازده‌پر است. «ترکیب-بندی فرشتگان و حالت‌های پرواز آن‌ها تأثیرپذیری طراح از نگاره معراج حضرت رسول اکرم(ص) اثر سلطان محمد را نشان می‌دهد، اما جالب‌ترین الهام در طراحی این قالی از این نگاره مکتب دوم تبریز، فرشته حامل قندیل است که در گوشه سمت راست پایین قالی ترسیم شده است، قندیلی که یادآور مکان نماز برای بیننده اثر، خواهد بود» (Kamandloo, 2016, p. 9).

با مطالعه در نحوه طراحی فیگورها و پیکره فرشتگان طراحی‌شده در متن قالی، خصوصیات و سبک طراحی

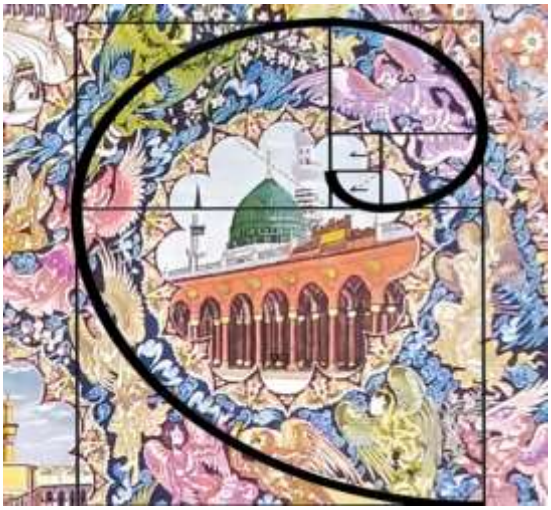
فرشچیان[1] به‌وضوح قابل‌تشخیص است. در نگارگری ایرانی همواره حضوری از نیروی مافوق طبیعی در قالب تصاویر طبیعی رخ می‌نماید و جهان خاکی آدمیان را با ماوراء آن پیوند می‌دهد. هنرمندان در اعصار مختلف تاریخ، فرشتگان را بر اساس اعتقادات و باورهایشان به گونه‌های مختلف تصویر کرده‌اند؛ موجودی روحانی و ملکوتی که جنبه انسانی و مادی پیدا کرده است. فرشتگانِ طراحی‌شده در این قالی توسط فرشچیان، دارای ویژگی‌هایی است: چهره‌ها معاصر و ازلحاظ روان‌شناختی دارای ویژگی خاصی هستند، قامت‌ها کشیده و واقع‌گرایند، تلفیق دلپذیر سیمای منزه مینوی و جامه‌های مواج رؤیایی در اشکال ملموس زمینی، تصاویر فرشتگان را نقش زده است. پاکی‌های درونی در نقش‌بندی زیبایی‌های ظاهری زنان القا شده است. فضای میانه شهرهای متبرکه آسمانی از ابرهای چینی و اسلیمی‌های ابری که فرشتگان در میانشان در پرواز هستند پوشیده شده است. تقریباً تمامی فرشتگانی که اطراف هریک از گل‌های هشت‌پر در پرواز هستند، سوی مکان متبرکه موجود در فضای میانی گل مذکور روی دارند. برخی در حال حمد و نیایش، برخی در حالی از سماع و گروهی حامل هدایای آسمانی هستند. حرکت و فرم پرواز فرشتگان گرداگرد هریک از شهرها، فرمی ریتمیک داشته و حرکت اسپیرال فرشتگان نگاره معراج پیامبر(ص) را تداعی می‌نمایند. در تصویر ۵، با حذف عناصر تزیینی موجود در متن، حرکت اسپیرال فرشتگان در اطراف هفت شهر متبرکه به‌وسیله دوایری بازآفرینی شده است.

تصویر ۵: بازآفرینی سیر حرکت اسپیرالی فرشتگان (مأخذ: نگارندگان)

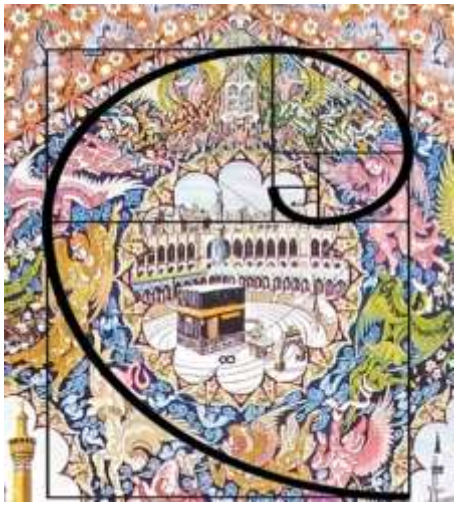
بال‌های فرشتگان، عظمت بال‌های فرشتگان نگارهٔ معراج را دارا نیستند، اما همچون فرشتگان این نگاره با توجه به نقشی که دارند، فرم بال‌هایشان متفاوت است. فرشتگان در حال نیایش و سماع، دارای بال‌هایی مواج و پیچان هستند و فرشتگان حامل هدایا یا اشیایی خاص دارای بال‌هایی قدرتمند با بال‌هایی میله‌ای هستند. ازاین‌دست می‌توان به فرشتگان حامل دسته‌های گل و یا فرشته حامل قندیل اشاره داشت. در نظام حاکم بر متن قالی ساختاری مدور در طراحی و نقش‌بندی تصاویر همگام با ریتم درونی مشابه آثار کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد به‌کار گرفته‌شده و از

۱. محمود فرشچیان، نقاش معاصر ایرانی، تأثیر مشهودی در روند نقاشی سنتی ایرانی و دیگر هنرهای سنتی داشته است. فرشچیان بنیان‌گذار مکتب نوین و پایبند به شکل کلاسیک همراه با استفاده از تکنیک‌های جدید برای توسعه دامنه نقاشی ایرانی است. او به این شکل هنر، روح جدیدی بخشید و آن را از رابطه هم‌زیستی تاریخ با شعر و ادبیات تغذیه کرد تا استقلالی به این هنر بدهد که پیش از آن کمتر داشت.

قوس اسپیرال در ترکیب‌بندی فرشتگان استفاده شده است. طیف‌های رنگی به‌کاررفته در طراحی فرشتگان، رنگ‌هایی شاد و گیرا هستند و رنگ‌های سبز، طلایی، یاسی و بنفش را شامل می‌شوند. کاربرد ترکیب‌بندی حلزونی یا همان حرکت فیبوناچی، توجه به خطوط راهنما و تقسیمات طلائی تصویر، وفاداری هنرمند به شیوه طراحی نگاره معراج پیامبر(ص) را مشخص می‌سازد. این حرکت و گردش حلزونی در اطراف هریک از هفت شهر متبرکه به‌طور جداگانه اجرا شده است. در بالای متن محراب تصویر «مکه مکرمه» است. اسرافیل[1] در بالای مکه بر روی حرکت حلزونی در حال پرواز بوده و در صور اسرافیل[2] می‌دمد. حرکت اسپیرال از پایین مکه شروع‌شده و با حرکتی در جهت عقربه‌های ساعت است. فرشتگان دیگری روی این اسپیرال در گرداگرد گل هشت‌پر پروازشان ادامه یافته و مرکز گردش حلزونی با مرکزیت خانه خدا پایان می‌یابد (تصویر ٦). گردش حلزونی بازآفرینی‌شده و روی خطوط فیبوناچی مشخص شده است. حرکت فیبوناچی بعدی پیرامون نقش «مدینه منوره» است. فرشتگان پیرامون مقبره پیامبر(ص) با پروازشان در حال نیایش هستند. این حرکت از قسمت پایین و سمت راست مدینه آغازشده و با حرکت و پرواز فرشتگان در جهت عقربه‌های ساعت ادامه یافته و به سمت مرکز حلزون و مرقد مطهر خاتمه می‌یابد. تصویر ٧، گویای حرکت حلزونی تعریف‌شده بازآفرینی شده است. واکاوی نقش بعدی مرقد حضرت علی(ع) در شهر «نجف»، همان حرکت حلزونی و گردان است که ابتدای آن با فرشته‌ای نشسته در حال نیایش آغاز شده است. فره و حرکت اسپیرال در جهت حرکت عقربه‌های ساعت و با تمرکز به بارگاه مبارکه خاتمه یافته است (تصویر ٨).



تصویر ٧: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول مدینه (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ٦: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول مکه (مأخذ: نگارندگان)

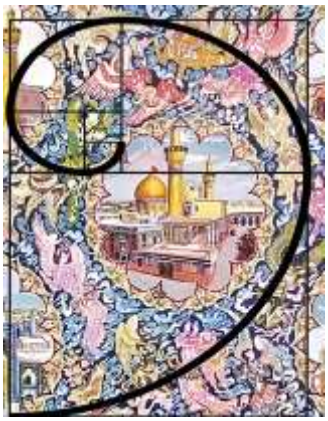
«کربلا»، نقش مکان متبرک بعدی است. در قسمت پایین این مکان مقدس فرشته‌ای زانوزده و در حال نیایش است، فرشتگان رنگارنگ و رقصان در خلاف جهت عقربه‌های ساعت پرواز کرده و حرکت فیبوناچی آن‌ها به مرکزیت حرم مطهر امام حسین(ع) خاتمه می‌یابد (تصویر ٩). شهر بعدی نقش مقبره «کاظمین» است. همان‌طور که اشاره شد،

١. اسرافیل «نام فرشته شیپورزن روز رستاخیز در باور مسلمانان است. او یکی از فرشتگان نزدیک (مُقَرَّب) به خدا به شمار می‌آید. در باور اسلامی، خدا فرمان‌هایی را بر یک صفحه حفاظت‌شده به نام لوح محفوظ می‌نویسد و اسرافیل این فرمان‌ها را از روی آن لوح می‌خواند و این پیام‌ها را به جبرئیل و دیگر کارگزاران خدا می‌رساند» (Alrahman, 2019, p. 193)

٢. بیشترین شهرت اسرافیل «به خاطر شیپور اوست که همیشه آن را بر لب دارد و قرار است در روز رستاخیز با دمیدن در آن مردگان را زنده کند. به شیپور اسرافیل اصطلاحاً صور اسرافیل گفته می‌شود» (Alrahman, 2019, p. 194).

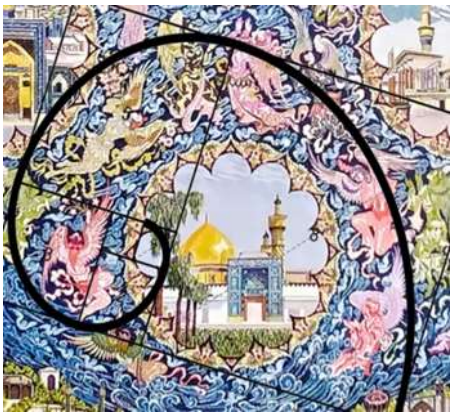
فرشته حامل قندیل در قسمت پایین این شهر اجرا شده است. فرشتهٔ مذکور در قسمت پایین قالی در حال پرواز بوده و نوع قندیلی که در دست دارد به لحاظ فرم و طرح کلی به نحوی کاملاً وفادارانه به نمونه اصلی در تک‌برگ معراج پیامبر(ص) طراحی و اجرا شده است. حرکت و پرواز فرشتگان اطراف این شهر با پرواز همین فرشته و در خلاف جهت حرکت عقربه‌های ساعت آغازشده و با مرکزیت حرمین امام موسی کاظم(ع) و امام جواد(ع) خاتمه می‌یابد (تصویر ۱۰). نقش بعدی بارگاه مطهر امام رضا(ع) در «مشهد مقدس» است. در تصویر ۱۱، حرکت اسپیرال فرشتگان گرداگرد حرم مطهر بازآفرینی و مشخص شده است. حرکت اسپیرال این مکان با پرواز سماع گونه فرشته‌ها در جامه‌های سبز و در خلاف جهت حرکت عقربه‌های ساعت آغازشده و با تمرکز بر صحن مقدس خاتمه یافته است. آخرین شهر سامرا «حرم مطهر امام هادی(ع) و امام حسن عسگری(ع)» است. پرواز فرشتگان با حرکتی حلزونی و خلاف جهت عقربه‌های ساعت آغازشده و با تمرکز بر حرم مطهر خاتمه یافته است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۰: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول کاظمین (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۹: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول کربلا (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۸: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول نجف (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۲: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول سامرا (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱: سیر حرکت مارپیچ و ترکیب‌بندی فرشتگان حول مشهد (مأخذ: نگارندگان)

فرشته‌های طراحی‌شده در قالی هفت شهر عشق به لحاظ چهره و اندام و نوع پوشش، همانند زنان و مردان نگاره پیامبر(ص) هستند، ولی با چهره‌هایی امروزی و مناسب اکنون ترسیم شده‌اند. اغلب همان تنوع پوشش و همان شاخصه‌های بصری در آن‌ها موجود است. آن‌ها گاهی دارای پوشش سر، تاج و یا بدون سربند هستند. فرشته‌ها در وضعیت‌های معلق در فضا پخش شده‌اند و بال‌هایی دارند که همانند شیوه طراحی سلطان محمد، گاه بلند و مستحکم و گاه ظریف و مواج هستند، اما درعین‌حال دارای ویژگی‌هایی هستند که آنان را از دیگر نمونه‌های تاریخ هنر

متمایز می‌سازد. «بال‌های آن‌ها همچون پرندگان به ناحیه کتف متصل است و از انبوه شاه‌پرها و پرهای کوچک تشکیل شده است. این امر آنان را از مقام متعالی فرشته تنزل داده است، اما به شکوه آن نیز افزوده است. نوع پرها در بال‌ها لطیف و پرها استخوانی و کشیده است» (Shekhei & Gharaei, 2016, p. 9) در جدول ۲، فرشتگان قالی هفت شهر عشق بر اساس نوع بال‌هایشان دسته‌بندی شده‌اند.

جدول ۲: تقسیم‌بندی فرشتگان قالی هفت شهر عشق بر اساس نوع طراحی بال‌ها (مأخذ: نگارندگان)

فرشتگان با بال‌هایی با خطوط مستقیم و بلند	فرشتگان با بال‌هایی با خطوط موجی و کوتاه

نتیجه‌گیری

مطالعات انجام‌شده بر روی دو متن و واکاوی مجموع عناصر و به‌طور اخص ترکیب‌بندی فرشتگان، در وهله نخست مشخص می‌سازد هر دو هنرمند علاوه بر جنبه زیبایی‌شناسی آثار خود، به مفاهیم معنوی و مضامین عرفانی اثر توجه خاص داشته‌اند. اصیل‌ترین و مستندترین منابع قرآنی و حدیثی را مبنای آثارشان قرار داده‌اند و این تناسب زیبایی‌شناسی ساختار ظاهری و غنای درون‌مایهٔ ازجمله مهم‌ترین رموز موفقیت این دو اثر شاخص است. بنابراین با در نظر گرفتن جایگاه ویژه هر دو اثر باید به ذکر فضایلی در مورد نگارهٔ سلطان محمد پرداخت، ازجمله این‌که سلطان محمد که در زمرهٔ نقاشان احساس‌گرا به‌حساب می‌آید، اما توانسته است اصول و مبانی طراحی اسپیرال را باوجود محدودیت فضایی و اقتضاهای حوزه نگارگری با هنرمندی تمام در اجرای این واقعه مهم به زیبایی و کمال هرچه تمام‌تر تصویرسازی نماید. او توانسته با قراردادن فرشتگان در قالب حرکتی چرخشی و اسپیرال (حرکت فیبوناچی) حول شمایل حضرت رسول(ص) و قراردادن ایشان در مرکز این اسپیرال، توجه مخاطب را در نخستین نگاه به مفهوم اصلی اثر یعنی معراج، جلب نماید. فرشتگان همگی دارای تشخص بوده و با حالات اندام، چهره

و جهت و فرم بال‌هایشان در میان انبوه ابرهای پیچان سفید، حواس مخاطب را به حضور درخشان پیامبر(ص)، نشسته بر براق جلب می‌نمایند. پیکره‌های فرشتگان از ابعاد یکنواخت و مشابه برخوردارند و این موضوع نشان‌دهنده آن است که نگارگر از تغییر اندازه برای جلب‌توجه بصری بهره نبرده است. بر این اساس می‌توان گفت در نگاره حاضر از پرسپکتیو مقامی نیز به‌وسیله انوار دورتادور حضرت رسول(ص) استفاده‌شده و مقام و منزلت والای ایشان این‌گونه از فرشتگان متمایز گردیده است. نگارگر با تکیه و تأکید بر بال‌های فرشتگان بر دو هدف مهم دست‌یافته است. نخست تأکید بر مقام ملکوتی و غیرمادی بودن فرشتگان و دیگری متمایز ساختن مقام فرشتگان نسبت به هم، که با تفاوت در فرم و ساختار بال‌ها و نحوه رنگ‌آمیزی آن‌ها صورت گرفته است. فرشتگانی که دارای بال‌هایی با فرمی خطی و صاف و پرهایی کشیده هستند نسبت به دیگر فرشتگان که دارای بال‌هایی با خطوط مواج و پرهای درهم‌تنیده هستند از مقام برتری برخوردارند. جبرئیل به‌عنوان راهنمای پیامبر(ص) و همچنین فرشته قندیل به دست که وظیفه روشن ساختن مسیر را با انوار الهی بر عهده دارد و همچنین فرشته‌ای که با بخوردان مسیر حرکت حضرت را عطرآگین می‌سازد، همگی دارای بال‌هایی با خطوط صاف و استوار و طراحی میله‌ای هستند. فرشتگان هفت شهر عشق، اگرچه دارای چهره‌هایی امروزی بوده و فرم و حالات اندامشان در پروازی آکروباتیک طراحی شده است، اما علاوه بر حرکت در مداری مدور و اسپیرالی، در فرم و حالات بال‌هایشان طراح به شکلی وفادارانه از فرشتگان نگاره معراج سلطان محمد الهام گرفته است. فرشتگان قالی هفت شهر عشق در حرکتی چرخشی و تأسی از پرسپکتیو مقامی سلطان محمد، حول هفت شهر عشق در پرواز بوده و هریک از این هفت شهر متبرک، در مرکز اسپیرال قرارگرفته و نحوه پرواز، جهت نگاه و چهره و حالت بال‌های فرشتگان نگاه مخاطب را به شمسه دوازده‌پری که شهری مقدس را در خود دارد، جلب می‌سازد. فرشتهٔ حامل قندیل که هم به لحاظ نوع و نحوه طراحی قندیل که یادآور قندیل‌های فلزی صفویه[1] است و هم نحوه طراحی بال‌هایش به شکلی وفادارانه به تقلید از فرشته مشابه در نگاره معراج، دارای بال‌هایی صاف با خطوطی پرقدرت و کشیده است، نمونهٔ شاخص دیگری از تأثیرپذیری فرشچیان از شیوه طراحی سلطان محمد است. در اینجا نیز بال‌های فرشتگان جایگاهشان را متمایز می‌سازد. فرشتگانی که حامل هدایای آسمانی نظیر دسته‌های گل و جواهرات و انوار فروزان الهی هستند، دارای بال‌هایی با طراحی خطی و میله‌ای بوده و فرشتگانی که مشغول مدح و ثنا هستند، دارای بال‌هایی مواج با پرهایی درهم‌تنیده هستند. در هر دو اثر به نظر می‌رسد فرشتگان مذکر با بال‌هایی مستحکم طراحی شده‌اند و فرشتگان مؤنث با بال‌هایی ظریف و مواج اجرا شده باشند. در جدول ۳، فرشتگان در دو متن مورد خوانش بر اساس نوع طراحی بال‌ها مقایسه شده‌اند.

۱. قندیل‌های فلزی «اغلب از جنس برنج و نقره کلاهک‌دار، فضای میانی مدور و شیشه‌ای و کاسه‌ای تحتانی به‌عنوان روغندان بوده‌اند و نمونه‌هایی از آن‌ها در مقبره شیخ صفی جد خاندان صفویه یافت شده است» (Gharibpoor, 2022, p. 9).

جدول ۳: مقایسه فرشتگان نگارهٔ معراج و قالی هفت شهر عشق بر اساس نحوهٔ طراحی بال‌ها (مأخذ: نگارندگان)

متن	نحوه طراحی بال فرشتگان	تصاویر فرشتگان				
نگارهٔ معراج	فرشتگان با بال‌هایی با خطوط مستقیم و بلند					
قالی هفت شهر عشق	فرشتگان با بال‌هایی با خطوط مستقیم و بلند					
نگارهٔ معراج	فرشتگان با بال‌هایی با خطوط موجی و کوتاه					
قالی هفت شهر عشق	فرشتگان با بال‌هایی با خطوط موجی و کوتاه					

با توجه به آنچه گفته شد و مجموعه تصاویر و جداول آورده شده در این پژوهش و با استناد به توضیحات مذکور دربارهٔ نظریه بینامتنیت ژنت می‌توان چنین نتیجه گرفت که نگارهٔ معراج پیامبر(ص) اثر سلطان محمد، به‌عنوان پیرامتن و آستانه قالی هفت شهر عشق اثر فرشچیان لحاظ می‌گردد. فرشتگان آورده شده در نگاره معراج به‌عنوان مادر نمونه‌های مشابه در قالی هفت شهر عشق آورده شده است. طراحی قالی هفت شهر عشق در قالب بینامتنیت ضمنی، به شکلی وفادارانه، از فرم طراحی اسپیرال اجراشده در نگاره معراج، در ترکیب‌بندی عناصر اصلی و طراحی خصوصیات ظاهری فرشتگان الهام گرفته است و با استفاده از شیوه پرسپکتیو مقامی و حرکت فیبوناچی واکاوی شده در نگاره مذکور، توانسته است بر مفهوم نمادین و مقدس هفت شهر آورده شده در این قالی تأکید نماید. همچنین، فرشتگان آورده شده در قالی هفت شهر عشق در راستای نشانه‌شناسی ژنت به‌عنوان بیش‌متن نمونه‌های اصلی آورده شده در نگاره معراج پیامبر(ص) شناخته شده‌اند. این بدان معنی است که فرشتگان آورده شده در قالی هفت شهر عشق به لحاظ ماهیت کلی، طرح و فرم به نمونه‌های یافت شده در متن اصلی و مادر (نگارهٔ معراج) وابسته هستند. همچنین، با توجه به شاخه‌های موردمطالعه ژنت و تعاریف هریک از شاخه‌های بینامتنیت، کلیه فرشتگان متن مادر (نگاره معراج) که به‌عنوان پیرامتن در این پژوهش شناخته شده‌اند، همچنین به‌عنوان فرامتن فرشتگان بیش‌متن (قالی هفت شهر عشق) لحاظ شده است. بدان معنی که کلیه این پیکره‌ها با در نظر گرفتن نمونه‌های پیرامتن طراحی و اجراشده و پیکره‌های آورده شده در متن مادر به‌عنوان سرمتنیت پیکره‌های متن ثانویه تعریف شده‌اند که بر اساس جزئیات آورده شده در طراحی این فرشته‌ها سبک و تکنیک به‌کاررفته در طراحی فرشتگان قالی هفت شهر عشق تحلیل و تفسیر شده است.

Namour Mutlaq, B. (2008). *Transtextuality of studying the relationships of one text with other texts,* Tehran, Research Journal of Humanities (Special Linguistics), No. 56; 83-98.
Pozamentier, A., & Lehmann, I. (2007). *Legendary Fibonacci Numbers*, Express Online Store.
Quran Karim
Rahman, F. (2018). *The main themes of the Quran* (Tr. Fatemeh Azhabani). Kargden.
Safa, Z. (2001). *History of Literature in Iran*, Tehran, Ferdous Publications.
Safarzadeh, N., & Ahmadi, B. (2013). *A study of the image of angels in Qajar period paintings,* Pikereh, number 5: 47-56.
Segai, M. R. (2006). *Merajnameh: The Prophet's (PBUH) Miraculous Journey*, translated by Mahnaz Shaistafar, Tehran Institute of Islamic Art Studies.
Shaishtefar, M., & Kiaei, T. (2004*). Examining the symbols of light and the guiding angel or wise old man in Iranian culture and the painting of the two Timurid and Safavid periods, Islamic Art Studies,* first year, number: 29: 2-4.
Shaishtefar, M. (2004). *Shiite elements in Timurid and Safavid painting,* Tehran Institute of Islamic Art Studies.
Shoairi, H., Rahimi Jafari, M., & Mokhtabad, M. (2019). *From intertextual relationships to media vision relationships, a comparative study of text and media, Linguistic Inquiries,* Tehran, Language and Applied Literature Research Quarterly, third period, Number 2: 78-85.
Sheikhi, A., & Qaraei, N. (2015). *Visual analysis of the element of the angel in the works of master Mahmoud Farshchian,* the scientific-promotional quarterly of Islamic art, the third volume/number 10: 4-16.
Sorasarafil, S. (1987). *Farsh Iran*, Tehran, Farhangsera Publications.
Zarezadeh, F., & Khazaei, M. (2011). *Illusory images in the Ascension of Hazrat Rasool painting by Sultan Mohammad,* Book of the Month of Art, No. 166.

References

Aghdashloo, A. (2019). *The Ascension of Hazrat Rasool by Sultan Mohammad,* Tehran, Bukhara Publication, Mehro Aban, No. 12:32.
Ansari, H., & Qadri, S. (2012*). Mathematics (2),* Tehran, Motbakaran Publications.
Azhand, Y. (2004). *Painting School of Tabriz and Qazvin - Mashhad,* Tehran Art Academy.
Dunlap, R. (2007). *Golden ratio and Fibonacci numbers* (Tr. Mansour Motamedi). Tehran publication.
Dehkhoda, A. A. (1993). *Qandil* (Vl. 38). Central Library Publications of Sharif University of Technology. Tehran.
Gharibpour, H. (2022). *Investigation and analysis of the intertextual relationships of Qandil in Iranian carpets with an emphasis on painting and architecture,* Master's thesis in carpet research, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Arts.
Ghiathund, M. (2012). *The Image of Interpretation in the Mirror of Christian Intertextuality.* Hikmat and Philosophy, Year 9, Number 3: 114-97.
Ghasemi Parshkoh, S., & Wafaei, A. A. (2012). *Comparative study of the mirages of Khamsa Nizami with a case study of the three mirajnames of the book of Al-Mu'raj, Mi'raj al-Nabi and al-Isra and al-Mu'raj*. Biannual research journal of applied literature, volume 1, number 23:23-51.
Goliarani, B. (2011). Time and Immortality in the Nagareh Meraj Rasool (S), No. 158: 90-95.
Kaler, J. (2008). *In search of signs* (Tr. Leila Sadeghi, Tina Amrollahi). Alam Publications. Tehran.
Kamandalo, H. (2015). *Recognizing the Mashhad carpet in the Qajar era, case example: two-sided veiled mihrabi carpet; (Mahrabi Afshan Shah Abbasi Kandildar carpet museum of Qods Razavi province),* Tehran, Cultural History Studies Center, No. 29: 147-127.
Maleki, T. (2008). *Painting Angels,* Art Month Book, No. 120, 9-86