سال سوم • شماره ۱ • پاییز و زمستان ۱۳۹۷ دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی
صفحات: ۹۹-۱۱۲
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۰۳ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۳۰

بررسی نوع رودوزی و روکاری و مفاهیم نقش‌مایه‌ها در ساختار هشت نمونه از سجاده‌های پارچه‌ای دوره قاجار

معصومه طوسی*
کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده

سجده‌گاه مسلمین به‌عنوان مکانی ملکوتی، زمینه‌ای را برای هنرمندانِ مسلمان دوره قاجار مهیا نموده است تا جلوه‌ای زیبا از ارتباط معنوی نمازگزار با پروردگارِ خویش را، در قالب سوزن‌دوزی، ایجاد نمایند. سوزن‌دوزی‌ها بر روی سجاده‌های دوره قاجار جزء تزیینات هنری ازنظر تنوع و زیبایی هستند که با هدف و تأثیر باورها و اعتقادات مذهبی به‌صورت آگاهانه صورت پذیرفته‌اند. هدف از پژوهش، شناخت و نگاهی توصیفی تحلیلی به نوع رودوزی و روکاری و مطالعه مفاهیم نقوش ایجادشده بر روی هشت نمونه از سجاده‌های پارچه‌ایِ موزه ویکتوریا و آلبرت لندن در سال‌های ۱۲۶۷-۱۳۱۹ ه.ق در دوره قاجار است. سؤالات پژوهش عبارت‌اند از: ۱- نوع و روش رودوزی و روکاری در سجاده‌ها چگونه است؟ ۲- مفاهیم نقش‌مایه‌ها و خطنگاری‌های رودوزی و روکاری شده بر روی سجاده‌ها چیست؟ نتایج نمایانگر این است که سوزن‌دوزی و ایجاد نقوش بر اساس مضامین هنر و اندیشه خلاقانه هنرمند مسلمان سنتی و سوزن‌دوز بوده است. می‌توان اذعان داشت، رودوزی‌ها شامل ابریشم‌دوزی، خامه‌دوزی و پنبه‌دوزی(لایه دوزی) و روکاری‌ها، شامل کشش و برش تاروپود (ژوردوزی، شبکه‌دوزی) است. نوع رودوزی و روکاری باعث تنوع نقش‌مایه‌ها شده است. نقش‌مایه‌ها در رودوزی و روکاری‌هایی که به‌صورت طرح‌های شکسته ایجاد شده است، بر اساس بافت عمود بر هم پارچه شکل‌گرفته است و نقش‌مایه‌ها در رودوزی‌هایی که به‌صورت آزادانه شکل‌گرفته‌اند، از بافت عمود بر هم پارچه استفاده‌نشده است. رنگ سجاده‌ها و رنگ نخ سوزن‌دوزی به دلیل تأثیر نقش‌مایه‌ها و تمرکز نمازگزار در موقع عبادت سفید است. از شاخصه‌های اصلی در ساختار این سجاده‌ها، طرح‌های متنوع از محراب و جای مُهر با توجه به نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها است. نقش‌مایه‌ها در این سجاده‌ها به‌صورت طرح‌های شکسته و گردان و شامل درخت، پرنده، گل، اشکال هندسی و خطنگاری‌ها هستند. حس درونی هنرمند سوزن‌دوز، آمیخته با فرهنگ و مذهب است و با استفاده از جنبه‌های تزیینی هنر اسلامی بر روی سجاده‌ها، همچون صور تمثیلی از اشکال هندسی، نباتی، و مرغان که برگرفته از مفاهیم نمادین است، بر حالت ماورای طبیعی در نقوش افزوده و هنر خویش را به کمال رسانده است.

واژگان کلیدی:
قاجار، سجاده‌های پارچه‌ای، رودوزی، نقش‌مایه.

* مسئول مکاتبات: سمنان. کیلومتر ۵ جاده دامغان. جنب پارک سوکان. دانشکده هنر دانشگاه سمنان. کد پستی: ۱۹۱۱۱-۳۵۱۳۱؛ پست الکترونیکی: samira.toosi@semnan.ac.ir

مقدمه

در بررسی رودوزی‌ها و روکاری‌ها بر روی پارچه‌های باقی‌مانده از دوره اسلامی با گوناگونی کاربرد روبرو هستیم. دوره قاجار را می‌توان دوره‌ی اوج رودوزی و روکاری‌های ایرانی بر روی پارچه نامید. سوزن‌دوزی سجاده‌های پارچه‌ای در سال‌های ۱۲۶۷-۱۳۱۹ ه.ق در دوره قاجار، به واسطه‌ی دارا بودن مختصات ویژه و تنوع بی‌پایان در نوع رودوزی و روکاری و ارزش هنری‌شان از یک‌سو و رابطه بین نقش‌مایه‌ها و مفاهیم آن‌ها در هنر اسلامی از سوی دیگر، موردپژوهش قرار گرفته است. از دلایل انتخاب هشت مورد سجاده، به روش هدفمند و آگاهانه نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها، دلایل ایجاد نقش‌مایه‌ها و ساختار سجاده‌ها است. رودوزی شامل ابریشم‌دوزی، خامه‌دوزی و پنبه‌دوزی(لایه دوزی) و روکاری‌ها شامل کشش و برش تاروپود (ژوردوزی، شبکه‌دوزی) می‌باشند که موزه ویکتوریا و آلبرت لندن این تنوع سوزن‌دوزی را در هشت نمونه سجاده خود جای‌داده است. رنگ سفید هم در پارچه مورداستفاده سجاده و هم در نخ روکاری‌ها و رودوزی‌ها استفاده‌شده است. علاوه بر جنبه تزیینی و زیبایی، هماهنگی، وحدت و فضای روحانی که رنگ سفید در این نمونه‌های سجاده ایجاد کرده است، باعث تمرکز نمازگزار در موقع عبادت است و این نشان از هنرنمایی سوزن‌دوز سنتی در طراحی و انتخاب نقش‌مایه‌ها است. زیرا نقش‌مایه‌ها است که نشانه‌های مفاهیم نمادین را با خود دارد.

علاوه بر این، نوع رودوزی و روکاری‌ها، نقش‌مایه‌ها، ساختار محراب و جای مهر در کنار یکدیگر ترکیب‌های بی‌نظیری را پدید آورده‌اند که به لحاظ زیبایی‌شناختی در هنر اسلامی و سنتی حائز اهمیت است و در پس این ظواهر، معنایی را در عالم باطن ایجاد می‌نماید. هدف از این پژوهش بررسی فنون سوزن‌دوزی و رابطه بین تکنیک و نقش‌مایه، مفاهیم نقش‌مایه و ساختار سجاده‌ها است. این تحقیق به‌صورت توصیفی تحلیلی کار شده است و ابتدا به تحلیل نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها در سجاده‌ها پرداخته می‌شود و بعد مفاهیم نقش‌مایه‌ها بررسی می‌شود و نشان می‌دهد، تفکرات و باورها و اعتقادات نقش مهمی را در ایجاد نقوش روی سجاده دارا هستند. با مطالعه بر روی هشت نمونه، تنوع فنون و نقش‌مایه‌ها، شباهت‌ها و تفاوت‌های سجاده‌ها در این دوره به دست آمد. این بعد از هنر و تحول فن سوزن‌دوزی، کمتر موردبحث قرارگرفته است و منحصربه‌فرد بودن این هنر، فرهنگ غنی کشور ایران و جنبه‌های تزیینی هنر اسلامی را بازگو می‌کند.

۱. پیشینه

مطالعه در خصوص این نوع از رودوزی‌ها و روکاری‌ها بر روی سجاده‌های دوره قاجار، در این پژوهش نشان می‌دهد که به‌طور مستقیم تحقیقی پیرامون این موضوع صورت نگرفته است و در برخی از کتب و مقالات اشارات به انواع سوزن‌دوزی به صورت کلی و یا اشاره به سوزن‌دوزی و نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در یک منطقه شده است. صبا در کتاب «نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز» (Saba, 2000) به‌طورکلی در مورد انواع رودوزی‌ها، معنی لغوی آن‌ها، تاریخچه سوزن‌دوزی و روش اجرا به همراه تصاویر پرداخته است. گلاک در کتاب «سیری در صنایع‌دستی ایران» (Gluck, 1977) نیز اشاره به سوزن‌دوزی‌هایی که در مناطق مختلف ایران بر روی البسه و لوازم جانبی صورت گرفته پرداخته است. ال. بیکر در کتاب منسوجات ایرانی، (Wearden & Baker, 2010) در مورد تمام پارچه‌های دوره قاجاری در نیمه دوم قرن ۱۹م. موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نوشته است که در قسمتی به بعضی از سجاده‌ها نیز اشاره می‌کند. قاسمی و همکاران در مقاله «ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ با تأکید بر نمونه‌های شهرستان سراوان» (Ghasemi, 2013) به نمایاندن سوزن‌دوزی بلوچ و جنبه‌های ارتباطی ساختار نقوش سوزن‌دوزی با عناصر طبیعت پرداخته‌اند. مقبلی در مقاله «نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در هنر سیستان و بلوچستان (مطالعه موردی، سفال، دست‌بافته، رودوزی‌ها، زیورآلات)» (Moghbeli & SHiralian, 2016) به رابطه بین نقوش و در این میان نقوش سوزن‌دوزی با محیط طبیعی و عقاید مردمان دو منطقه پرداخته‌شده است. در خصوص طرح و نقش در هنرهای سنتی، دادور در کتاب «مبانی نظری هنرهای سنتی (ایران در دوره اسلامی)»(Dadvar, 2016)، سرنخ‌های لازم را برای درک و بیان مبانی نظری هنرهای اسلامی، با استعانت از کتب و مقالات فرهیختگان مطرح نموده است. در خصوص نقش‌مایه‌ها و خطنگاری‌ها بر روی سجاده‌ها در برخی از پژوهش‌ها به بیان مفاهیم نقوش و خطنگاری‌ها بر روی فرش‌های سجاده‌ای دوره اسلامی پرداخته‌شده است. اسکندر پورخرمی در مقاله «رمز نقوش در سجاده‌ها و فرش‌های محرابی دوره اسلامی»(Eskandarpoor, 2010) به مفاهیم نمادها و نشانه‌های به‌کاررفته بر روی فرش‌های سجاده‌ای پرداخته است. خزایی در ماهنامه «کتاب ماه هنر» «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران» (Khazaei, 2007). به بیان مفاهیم نقش طاووس در هنر دوره اسلامی در مساجد دوره صفوی می‌پردازد. جانب اللهی در کتاب «نقش و نگاره‌های عامیانه بلوچ» (Janebollahi,1995) نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی ارائه‌شده بر روی آثار باقی‌مانده اعم از سفال و منسوجات را بررسی و نام‌های اصیل آن‌ها را نیز ذکر کرده است، کتاب «فرهنگ نمادها»ترجمه سودابه فضائلی» (Chevalier, Gheerbrant, 2000) نقش‌مایه‌هایی که معنای نمادین دارند مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته است. آنچه اهمیت و ضرورت این تحقیق را روشن می‌سازد، این است که

درزمینه‌ی پرداختن به نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها و نقش‌مایه‌های ایجادشده در پارچه‌های سجاده‌ای، تغییر ساختار سجاده با نوع سوزن‌دوزی و رنگ و نقشی که تزیینات و خطنگاری‌های سجاده در کاربرد سجاده می‌تواند داشته باشد، تحقیقی مشابه و با تشابه تاریخی صورت نگرفته و سعی شده است به این موارد با توجه به مفاهیم نمادین نقوش، پرداخته شود.

۲. روش تحقیق

این پژوهش به‌صورت توصیفی تحلیلی کارشده و شیوه جمع‌آوری اطلاعات مطالعات کتابخانه‌ای است و ازنظر هدف کاربردی است. این پژوهش برای شناخت و تحلیل نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها بر روی سجاده‌های دوره قاجار و تأثیر مفاهیم نقش‌مایه‌ها بر اعتقادات و باورها است. به نظر می‌رسد استفاده از نقش‌مایه‌های سوزن‌دوزی شده با رنگ سفید بر روی سجاده به منظور انجام فریضه نماز به جهت تمرکز هر چه بیشتر نمازگزار بوده است. این تحقیق با انتخاب تصویر هشت سجاده سوزن‌دوزی شده در سال‌های ۱۲۶۷–۱۳۱۹ه. ق. دوره قاجار، برگرفته از کتاب منسوجات ایرانی و موزه ویکتوریا و آلبرت لندن است که اطلاعاتی را به‌صورت مختصر در مورد نحوه دوخت ارائه داده‌اند. دلیل انتخاب هشت سجاده، مطالعه و مقایسه بین آن‌ها در اجرای نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها است. این نوع از رودوزی‌ها و روکاری‌ها تأثیراتی بر روی رنگ‌بندی، نوع محراب و جای مُهر، نقش‌مایه‌ها، خطنگاری‌ها و تمرکز نمازگزار داشته است و هنرمند سوزن‌دوز با استفاده از نقش‌مایه‌ها که از جنبه‌های تزیینی در هنر اسلامی و برگرفته از مفاهیم نمادین است، درصدد به کمال رساندن هنر خویش است.

۳. سوزن‌دوزی در دوره قاجار

از تاریخ پیدایش پارچه تاکنون روش‌های مختلفی برای ایجاد طرح بر روی پارچه به‌کار گرفته می‌شود. سوزن‌دوزی یا گلدوزی یکی از روش‌های دیرینه‌ی آرایش جامه است (Gluck, 1977, p.217). در بررسی سوزن دوزی بر روی منسوجات باقی مانده از دوره اسلامی با گوناگونی کاربرد روبرو هستیم که در نقش و نگارهای منسوجات تأثیرگذار بوده است. در دوره قاجار اکثر سوزن‌دوزی‌های ایرانی رونق یافتند و در اغلب مناطق ایران رایج شدند چراکه تکنیک های بافندگی در دوره قاجار رو به افول گرایید و دراین‌بین، گل‌دوزان به خاطر محدودیت‌های فنی، بسیار سریع‌تر و ارزان‌تر از بافندگان توانستند اقلام زیبایی همانند پوشاک، انواعِ ملحفه، پرده و دیوار آویز، سجاده، و غیره تهیه کنند (Wearden & Baker, 2017, p.102,86). گلدوز مسئولِ تهیه‌ی نخ و رسمِ طرح بر روی پارچه بود. هنگامی‌که یک سوزن‌دوزی سفارش داده می‌شد، پارچه‌ی زمینه را انتخاب و وزن می‌کردند، و سپس طرح و رنگ‌ها و کیفیتِ بخیه‌ها را تعیین می‌کردند. پس از اتمامِ کار، آن را دوباره وزن می‌کردند و قیمتِ دقیق را تعیین می‌کردند. (Wearden & Baker, 2017, p.102). به گفته‌ی مِرداک اسمیت، ایرانیان در اوجِ هنرِ گلدوزی بودند. رابرت مِرداک اسمیت (۱۹۰۰–۱۸۳۵) یک اسکاتلندیِ علاقه‌مند به باستان‌شناسی و عتیقه‌جات در مورد پارچه‌های سوزن‌دوزی دوره‌ی قاجار می‌گوید: «تنوعِ بی‌پایانی در سوزن‌دوزی وجود دارد چنانچه تمایز دادنِ انواعِ آن‌ها ناممکن است و همه‌ی آن‌ها خاص و اصیل و عمدتاً زیبا هستند (Wills, 1891, p.324). این هنر برجسته و حائز اهمیت در اکثر نقاط ایران با طرح‌های مختلف و بر اساس فرهنگ، مذهب و آیین‌های مذهبی آن منطقه دوخته می‌شده است (Farokh seresht, 1992, p.7). سجاده‌ها در این میان، با تزیینات متنوع رودوزی و روکاری و با کاربرد منحصر به فرد خود حس تقدس را به خود گرفتند و نوشته آخرین چیزی بود که بر روی سجاده گل‌دوزی می‌کردند زیرا به آن تقدس می‌بخشید.

۴. سجاده‌های موزه ویکتوریا و آلبرت لندن

مجموعه بزرگ و متنوعی از منسوجات قاجاری در اختیار موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت است. مجموعه بی‌نظیر و کاملی که توسط سر رابرت مرداک اسمیت نیز خریداری شده بودند. بسیاری از منسوجات در ایران نظر به آسیب‌پذیری پشم، ابریشم، پنبه در برابر پوسیدگی، حشرات، و نور زیاد، از بین رفته‌اند و منسوجات این مجموعه تنها بخش بسیار کوچکی از منسوجات دوره قاجار را به ما نشان می‌دهد. منسوجاتی که در قالب سجاده‌های این مجموعه قرار داشتند، شامل سجاده‌ی چاپی، سجاده‌هایی به‌صورت پارچه‌های قواره‌ای که نقش در بافت پارچه ایجادشده و سجاده‌های رودوزی و روکاری شده و چندین سجاده پنبه‌دوزی همراه با رودوزی هستند. اما در اصل هدف از انتخاب هشت سجاده به دلیل نمونه‌های عالی از سوزن‌دوزی‌ها و خلاقیت بیشتر در ایجاد نقش در مقابل پارچه‌های بافته‌شده و نقش‌هایی که با تکنیک‌های رودوزی و روکاری بر روی سجاده‌ها ایجادشده است، می‌باشد. استفاده از نخ سفید برای رودوزی و روکاری نیز جزء بهترین نمونه‌های سوزن‌دوزی موجود در این سجاده‌ها است، که درکل این مجموعه به نیمه‌ی دومِ قرن نوزدهم بازمی‌گردند. هشت نمونه از سجاده‌ها گردآوری و بررسی می‌گردد تا به چشمِ خود ببینیم که چه نقش‌ها و فنون سوزن‌دوزی، زینت‌بخشِ سجاده‌های ایرانی و گواهی از گذشته و الهامی برای طرح‌های آینده بوده است.

۵. تحلیل هشت نمونه از سجاده‌های سوزن‌دوزی شده دوره قاجار

در هشت نمونه سجاده انتخاب‌شده، ابتدا پنج مورد از آن‌ها که از نخ سفید بر روی پارچه سفید رودوزی و روکاری شده بود، توضیح داده‌شده و سه مورد انتهایی به توضیح در مورد سجاده‌های پنبه‌دوزی اختصاص داده‌شده است. سجاده ۱و۲ به دلیل کاربرد خطنگاری و آیه‌های قرآنی در حاشیه‌ها و فن خامه‌دوزی و ابریشم‌دوزی در ابتدا توضیح داده‌شده است. سجاده‌های ۳، ۴ و ۵ که از فنِ روکاری و کشش نخ‌های تاروپود استفاده‌شده است، در ادامه به آن‌ها پرداخته‌شده است و سه سجاده ۶، ۷ و ۸ که از فن پنبه‌دوزی برای ایجاد نقش بر روی آن استفاده‌شده، در انتها بررسی شده‌اند.

در بررسی و توصیف سجاده‌ها، به دلیل تکنیک‌های متنوع رودوزی و روکاری، تنوع نقش و خطنگاری‌ها، ساختار سجاده‌ها و مفاهیم نقش‌مایه‌ها، در دو قسمت کلی با عناوینِ مشخصات فنی سجاده‌ها و مفاهیم نقش‌مایه‌ها بررسی می‌شوند. در قسمت مشخصات فنی سجاده‌ها، جزئیات در قالب سه تیتر، با عناوین تکنیک، ساختار و نقش‌مایه‌های هر سجاده بررسی و توصیف می‌شوند. در قسمت

مفاهیم، نقش‌مایه‌هایی که نماد و ارزش‌های معنوی بـه همـراه دارنـد، تحلیل‌شده‌اند. در قسمت انتهایی، در جدول و در توضیحات، رودوزی و روکاری سجاده‌ها و نقش‌مایه‌ها با هم مقایسه می‌شـوند و تفـاوت‌هـا و شباهت‌ها بررسی می‌گردند.

۵-۱. مشخصات فنی سجاده‌ها

سجاده‌ی تصویر۱

تکنیک: نوع رودوزی: از نوع دوردوزی و از نوع ابریشـم‌دوزی، بـا نـخ ابریشمی بر روی زمینه ابریشمی اسـت (Wearden & Baker, 2010, p.120). در این نـوع ابریشـم‌دوزی (خامـه‌دوزی) از نـخ ابریشـم خـام (نتابیده) بر روی زمینه ابریشمی یا کتان مرغوب استفاده می‌شود[۱]. ایـن نوع رودوزی، بی‌شباهت به سوزن‌دوزی بلوچ نیست. با این تفـاوت کـه فقط از نخ ابریشم یکرنگ که معمولاً سـفید اسـت اسـتفاده بـه عمـل می‌آید (Saba, 2000, p.167). نخ ابریشم رنگ نشده بـا تلألـؤ خـاص خود بر روی زمینه سفید و مات پارچه در طرح‌ها و نقش‌های هندسـی (عمدتاً: مربع، لوزی، ستاره هشت پر) ضمن ایجاد زیبایی خـاص خـود، نسبت به افزایش مقاومت فیزیکی پارچه مؤثر است. آیـه‌هـا و عبـارات مذهبی که در خط نگاره‌های این سجاده آمده از لحاظ دوخت پایبند به ابریشم‌دوزی بوده است. هنرمند سوزن‌دوز با وفاداری به ایـن تکنیـک برای اجرای خطوط منحنی و خطوطی که بـه‌صـورت کـج در بـالای محـراب جنـاغی قـرار دارد، بـا شـمارش تـاروپود پارچـه و تکـرار مستطیل‌های بسیار باریک و کوچک در کنار هم توانسته فرم حروف و کلمات را سوزن‌دوزی کند.

ساختار سجاده: طاق محراب: محراب بـه صـورت قـوسِ جنـاغی است که جهت‌دهی نمازگزار را مشخص می‌کند و سـاختار سـجاده در قالب محرابی است.

سجده‌گاه: در زیر قوس محراب، قابی مستطیلی جهت قـرار دادن مهر و بالتبع پیشانی نمازگزار قرار داده‌شده است که دو ضلع آن حالـت جناغی دارد. در زیر آن یک فرم نیم‌دایره، احتمالاً جای تسبیح است.

نقش‌مایه‌ها: خطنگاری: در حاشیه توسل جویی به اولیاء دیـن و نـام بردن اسـامی امامـان و پـنج‌تـن آل عبـا، داخـل محـراب عبـاراتی از آیه‌الکرسی، در جایگاه، ذکر سجده و جایگاه تسبیح، ذکر صلوات اسـت که همگی سعی شده است با خط ثلث سوزن‌دوزی شود.

نقوش هندسی: متن سجاده با مربع‌هایی سوزن‌دوزی شده کـه از قسمت رأس بر روی‌هم قرار گرفتند و داخل آن، سـتاره‌هـای کوچـک هشت پرِ هندسی وجود دارد.

نقوش گیاهی (درخت زندگی): وسط تمام مربع‌های متن سـجاده، نقش گیاهی است که این نقش استلیزه درختی را می‌مانـد بـا چنـدین دست که به هر دست یک مثلث دارد و با حالت راسـت‌قامـت خـود در قسمت انتها با نقوش هندسـی مثلـث ترکیـب‌شـده اسـت. ایـن گیـاه شباهت به همان درخت زندگی است که بـه‌وفـور در بافتـه‌هـا و روی سفال‌های سیستان مشاهده می‌شود و در اصطلاح سیسـتان دِرنجُـک نام دارد (جدول۱) (Moqbeli & Shir Aliyan, 2016, p.94).

سجاده تصویر۲

تکنیک: نوع رودوزی: دارای بخیه‌های مستقیم (ابریشـم‌دوزی) و زمینه‌ای ابریشمی است. رودوزی در طراحی عناصـر، آزادانـه‌تـر و طبیعی است.

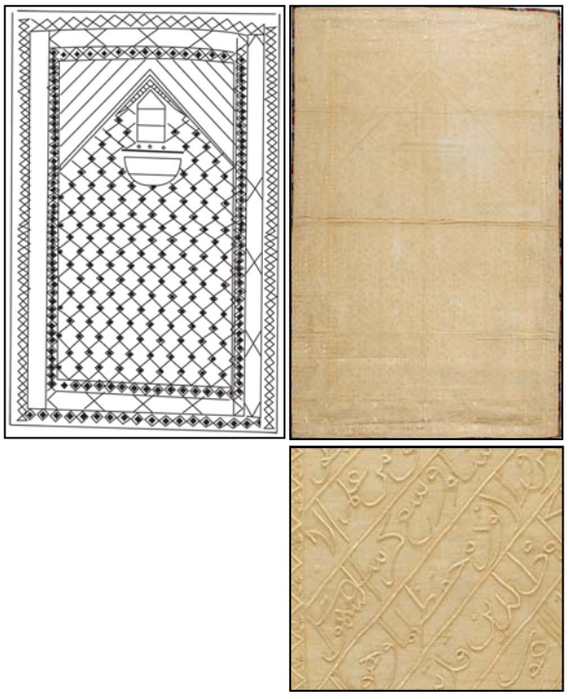
ساختار سجاده: طاق محراب: محراب به‌صورت قوس منحنـی و شکل کتیبه است که جهت‌دهی نمازگزار را مشخص می‌کنـد و ساختار سجاده به‌صورت گلدانی است.

سجده‌گاه: در زیر قوس محراب، شکل هشت‌ضـلعی جهـت قرار دادن مهر و بالتبع پیشانی نمازگزار قرار داده‌شده است کـه در زیر آن یک فرم نیم‌دایره، احتمالاً جای تسبیح است.

نقش‌مایه‌ها: خطنگاری: در دو سمت بالای محـراب همـراه بـا تزیینات گل عبارت الصلاه معراج مؤمن سوزن‌دوزی شـده اسـت. در حاشیه بزرگ، شعر نیایشی تواشی در مـدح رسـول و امامـان و در حاشیه‌های کوچک آیاتی از قـرآنِ کـریم، و توسـل‌جـویی بـه اولیای دین سوزن‌دوزی شده است. در سجده‌گاه، نام پـنج‌تـن آل عبا و در جای تسبیح عبارت سلام بر ابـراهیم سـوزن‌دوزی شـده است.

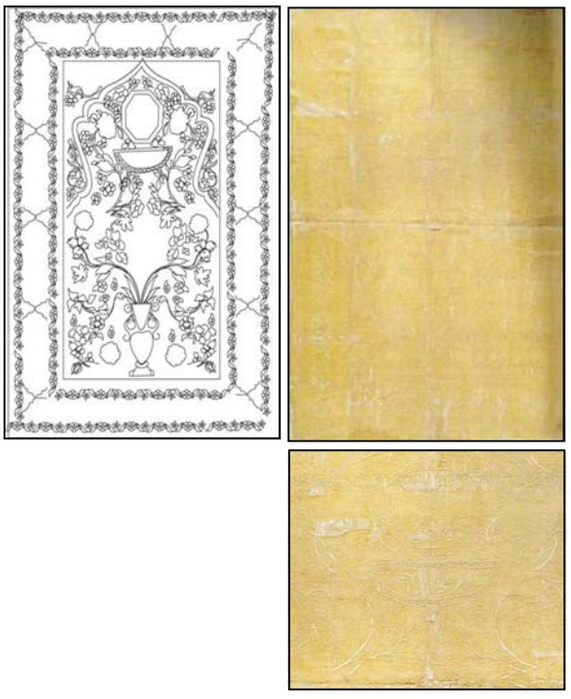
نقوش هندسی: یک شکل هشـت‌ضـلعی جهـت قـرار دادن مهر یا پیشانی نمازگزار در زیر قوس محـراب سـوزن‌دوزی شـده است و در زیر آن نیز یک شکل هندسی نـیم‌دایـره سـوزن‌دوزی شده که احتمالاً جای تسبیح است (تصویر۲).

نقوش گیاهی: گونه دیگر نقش‌پردازی، شـجره طیبـه همـراه بـا گلدان یا سبویی است که گل‌ها و گیاهان از آن روییـده‌انـد. گـل‌هـای موجود در آن عبارت‌اند از دسته‌ی زنبق در مرکز، غنچه‌هـای محمـدی در پایینِ و همچنین تعدادی گلِ نرگس و لاله (Wearden & Baker, 2010, p.103).

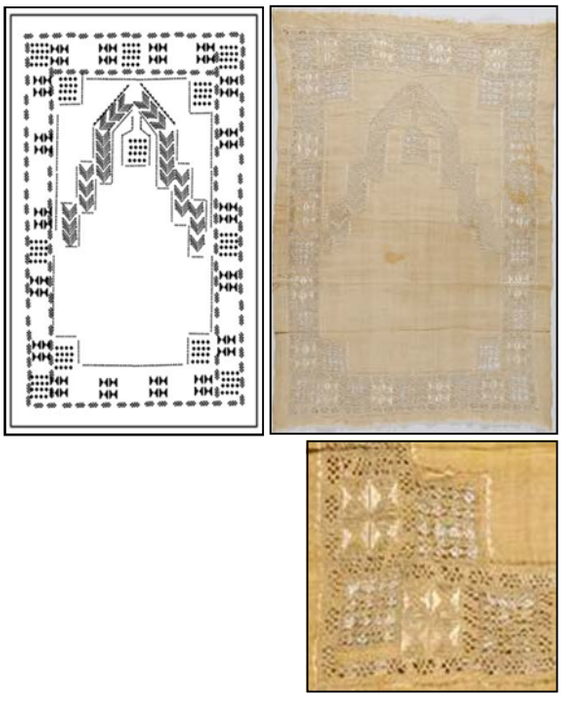


تصویر۱: سجاده و بزرگنمایی از آن و طرح خطی. ۱۲۷۵ه.ق. ۸۴×۱۲۹/۵cm. موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (wearden & baker, 2010, p.120)

Fig. 1: Photo and drawing of prayer mat 1 and its details. 1859 m.V&AMuseum. 84×129/5 cm)



تصویر۲: سجاده و بزرگنمایی از آن و طرح خطی.
۱۲۴۷–۱۲۷۸ه.ق ۹۲×۱۲۹cm (wearden & baker, 2010, p.120)
Fig. 2: Photo and drawing of prayer mat 2 and its details.
1830-60m. 92×125cm



تصویر۳: سجاده و بزرگنمایی از آن.
۱۲۶۷–۱۲۸۳ه.ق. ۱۸۵۰–۱۸۶۵ m
Fig. 3: Photo and drawing of prayer mat 3 and its details.
1850-1865m.

سجاده تصویر ۳

تکنیک: نوع روکاری: سجاده دارای الیافِ پنبه‌ای با بافتِ ساده و سوزن‌دوزی شده با الیافِ ابریشمی با کوک‌های مستقیم است. بافت با نخِ کشیده (drawn thread)، و برش‌دوزی (cutwork) از انواع روکاری در این سجاده است. شیوه برش دوزی نیز برای تغییرِ ساختارِ پارچه‌ی زمینه در روکاری به کار می‌رود. ابتدا بخش‌هایی از تاروپود پارچه بیرون آورده و بریده می‌شود و سپس فضای خالی با نخ‌هایی به‌صورت مشبک پر می‌شود تا توریِ ظریفی(شبکه) به دست آید. در شبکه‌های دوطرفه، نخ های تاروپود پارچه با فواصل معین از داخل پارچه نخی یا کتانی خارج می‌شوند. درواقع شبکه‌دوزی پایه کار برای روکاری های بعدی است. این روش بر روی حاشیه‌های باریک در کنار حاشیه‌های بزرگ‌تر انجام می‌پذیرد (Sadr, 2014, p.1120, 234)، در روشِ نخ کشیده یا درآوردنِ نخ برخی از نخ‌های تار یا پود را کاملاً بیرون می‌کشند و بقیه را در جای خود باقی می‌گذارند. سپس نخ‌های باقی‌مانده را محکم می‌کنند و با استفاده از روشِ سوزن بافی به‌صورت نقش‌هایی درمی‌آورند. روشِ درآوردنِ نخ در حاشیه‌های باریکِ سجاده‌های روکاری شده به کار می‌رود.[۲]

ساختار سجاده: طاق محراب: طاق محراب به‌صورت یک نوار ضخیم و پلکانی است.

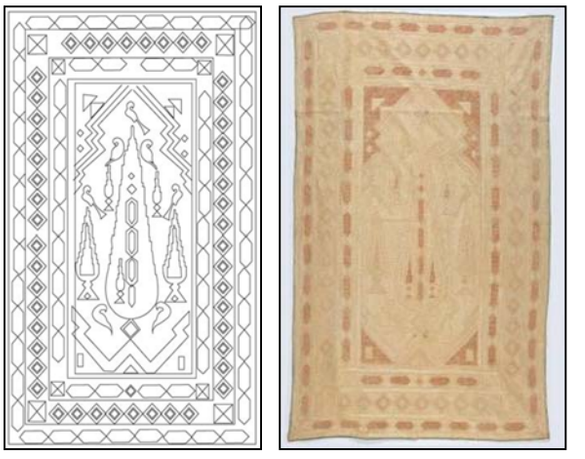
سجده‌گاه: از رأسِ محراب یک سرترنجِ نمکدانی شکل (که نشانه قندیل و جای مهر در سجاده باشد) آویخته است که طرحِ دوختِ تزئینی در آن تکرار شده است.

نقش‌مایه‌ها: نقوش هندسی: مربع موجود در چهارگوشه سجاده و ردیف مثلث‌های کوچک جزء نقوش هندسی هستند. نقوش گیاهی: طرح ایجادشده در دوخت ژور به‌صورت پلکانی در محراب، نقش‌مایه درخت زندگی را یادآوری می‌کند.[۳]

سجاده تصویر ۴

تکنیک: نوع روکاری و رودوزی: الیافِ ابریشمی با کوک‌های مستقیم، ابریشم‌دوزی (خامه‌دوزی) و سوزن‌دوزی کششی (ژور دوزی) است.

تصویر۴: سجاده و دیتیل آن. ۱۲۱۶–۱۲۸۸ه.ق.
۱۸۰۰–۱۸۷۰ m
Fig. 4: Photo and drawing of prayer mat 4 and its details.
1870-1800m.



تصویر۵: سجاده ابریشمی ۱۲۱۶-۱۳۱۸ ه.ق.
۱۸۹۹-۱۸۰۰m
Fig. 5: Photo and drawing of prayer mat 5 1800-1899m.

سجاده تصویر۵

تکنیک: نوع رودوزی و روکاری: پارچه از جنسِ ابریشم و رودوزی با کوک‌های مستقیم با نخِ ابریشمی (خامه‌دوزی) و روکاری با نخِ کشیده است.

ساختار سجاده: طاق محراب: شکل هندسی پلکانی و حالت جناغی دارد و سجاده از نوع درختی است.

سجده‌گاه: طرح یک طاووس در سجده‌گاه سوزن‌دوزی شده است.

نقش‌مایه‌ها: نقش هندسی: در هر رأس حاشیه، یک چهارگوش حاویِ یک نقشِ ضربدرِ بزرگ قرار دارد. نقوش دیگر هندسی شامل لوزی، کتیبه، مثلث، ستاره و شکل هندسی درخت سرو که درون آن با لوزی‌ها و کتیبه‌هایی توخالی پر شده است.

نقش گیاه: درخت سرو برگرفته از فرش‌های محرابی درختی است که هفت بار تکرار شده است.

نقش حیوانی(پرنده): هفت طاووس در متن سجاده سوزن‌دوزی شده‌اند که به‌صورت قرینه در هر طرف درخت سه تا و یکی هم در بالای درخت جایگاه مهر قرار دارد (طرح خطی از سجاده شماره ۵).

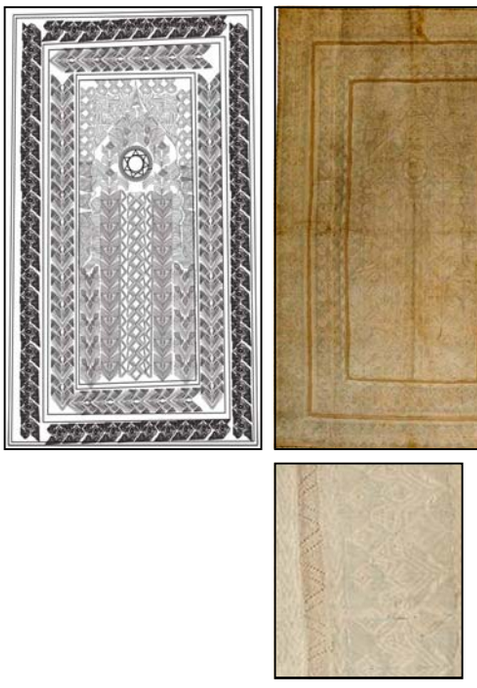
سجاده تصویر۶

تکنیک: نوع رودوزی: پنبه‌دوزی شده و دارای سطح مرکزی و دو حاشیه که با روکاری، نخ بریده‌شده (شبکه دوزی) به هم وصل شده‌اند. لحاف‌دوزی سببِ ایجادِ بُعد و شیارهای باریکی شده است (این کار را گاهی لحاف‌دوزیِ تِراپونتو[۴] نیز می‌نامند که اشاره به پنبه‌دوزی دارد). متن سجاده با لوزی‌های سوار بر هم و اطراف آن‌ها با مثلث‌ها و خطوط موربِ پنبه‌دوزی شده است و تداعی محرابی ستون‌دار را دارد.

ساختار سجاده: طاق محراب: محراب همانند قوس گنبد مساجد شکل گرفته است و سجاده از نوع دو ستونی است.

سجده‌گاه: شکل دایره در جای مهر، پنبه‌دوزی شده است.

نقش‌مایه‌ها: نقوش هندسی: متن سجاده با لوزی‌های سوار بر هم و اطراف آن‌ها با مثلث‌ها و خطوط موربِ پنبه‌دوزی شده است و تداعی



تصویر ۶: سجاده. و بزرگنمایی قسمتی از آن . ۱۲۱۶× ۱۲۷۸ ه.ق
۹۸×۱۶۰cm
(Wearden & baker.2010.p56)
Fig. 6: Photo and drawing of prayer mat 6 and its details.
1860-1800m. 98 ×160cm

محرابی ستون‌دار را دارد.

نقوش گیاهی: در تمام سجاده طرحِ گل‌هایی شبیه به مثلث و لوزی دوخته‌شده است.

سجاده تصویر۷

تکنیک: نوع رودوزی: پنبه‌دوزی شده، با نخ ابریشم و بخیه‌های مستقیم و زنجیره‌ای گل‌دوزی شده است. جنس سجاده ساتنِ ابریشمیِ است و رودوزی با رنگ‌های درخشانِ و متنوع برای نمایشِ گیاهان و دسته‌های گل به‌کاررفته است. زمینه‌ی اصلی به‌صورت لوزی لحاف‌دوزی شده است، این کار را پس از گل‌دوزیِ شاخه‌های گل انجام داده‌اند.

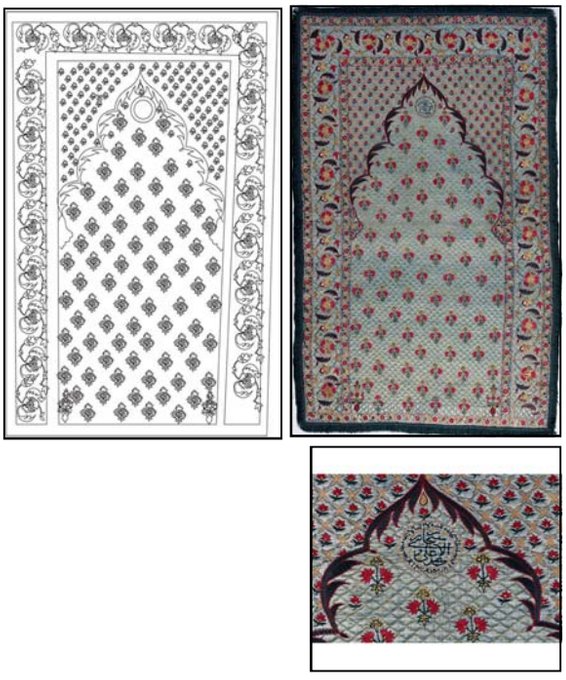
ساختار سجاده: طاق محراب: محرابی قوسی شکل با حالت‌های دالبر مانند و با برگ‌های کنگری شکل تزیین‌شده است.

سجده‌گاه: دارای دو دایره هم‌مرکز که نشان‌دهنده‌ی جای مهر است.

نقش‌مایه‌ها: خطنگاری: داخل نشانه دایره کوچک‌تر ذکر سجده و عبارتِ «لا اله الا الله حقاحقا » و «سجدت لک»نیز در دایره بزرگ‌تر اطراف دایره وسط وجود دارد.

نقوش هندسی: دو دایره هم‌مرکز در جای مهر.

نقش گیاهی: سطح مرکزی سجاده از گل‌های یک اندازه سه‌شاخه با رنگ سرخ و زرد، با ریتم منظم پرشده است. حاشیه‌ی سه طرف پهن است ولی حاشیه‌ی پایین باریک است. قوس کنگره‌دار و تزیینات برگچه‌ای آویزان شده (برگ نخلی) از قوس‌ها زینت‌بخش جایگاه محراب شده است. در حاشیه اصلی یک گل بزرگ پنج پر که با دو برگ بزرگ احاطه‌شده است به‌صورت تکرار، اطراف سجاده را در



تصویر۷: سجاده و بزرگنمایی آن. ۱۲۳۱–۱۲۹۵ه.ق
۷۲×۱۱۰/۵cm
Fig. 7: Photo and drawing of prayer mat 7 and details. 1816-1877m. 72×110/5cm

برگرفته است. با توجه به اینکه واگیره نقش ماهی در قالی‌های ایل قشقایی در گردش به دور گل در حالت مورب و بزرگ است و با رنگ‌های سفید و مشکی یا یشمی است (Mokhtariyan & Sarrami, 2014, p.69,88)(جدول ۱). می‌توان این نظر را داد سوزن‌دوزِ سجاده شماره هفت از قالی‌ها الگوبرداری کرده و این سجاده مربوط به ایل قشقایی است.

سجاده تصویر ۸

تکنیک: نوع رودوزی: سجاده پنبه‌دوزی و گل‌دوزی‌شده با ابریشم و بخیه‌های مستقیم و زنجیره‌ای.

ساختار سجاده: طاق محراب: حالت جناغی همراه با نرمشی در خطوط آن و شباهت به پرده‌هایی است که درون طاق‌ها به دو طرف جمع شده‌اند. سجده‌گاه: یک دایره همراه نوشته در داخل و چهار پرنده چرخان به دور دایره.

نقش‌مایه‌ها: خطنگاری: داخل دایره عبارت «سبحان ربی الاعلی و به حمده »سوزن‌دوزی شده است.

نقوش هندسی: در زیر محراب، جای سر گذاشتن بر مهر یک دایره قرار دارد.

نقوش گیاهی: فضای بیرونی محراب با برگچه‌های سوزن‌دوزی شده تکی سرخ‌رنگ، داخل لوزی‌هایی که با نخ سبز سوزن‌دوزی شده، پرشده است.

نقوش حیوانی(پرنده): اطراف دایره سجده‌گاه، چهار پرنده وجود دارد. با توجه به تعداد پرهای دُم و تاژ بالای سر، نوع پرنده همانند خروس برداشت می‌شود ولی در توضیحات تفسیری در سایت موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، به طوطی تشبیه شده است.

تصویر ۸: ۱۲۲۵–۱۲۹۴ه. (۸۰۹– ۱۸۷۶م.ق) ۶۰/۵×۸۵cm
Fig. 8: Photo and drawing of prayer mat 8. 1876-809. 60/5×85 cm

۵–۲. مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های سوزن‌دوزی شده بر روی سجاده‌ها

روح و ذهن هنرمند مسلمان سنتی از گرایش‌های مبتنی بر آیات قرآن و سپس از امثال، اشعار، تخیلات، نقش‌ها و اشکال بصری که عمیق‌ترین وجه ارزش‌ها و آداب اسلامی را منعکس می‌سازد، ترکیب یافته است. از طرفی دیگر، نماد و نمادپردازی که یکی از اصول و مبانی اساسی در هنرهای اسلامی و سنتی است و هرکس مفاد و معنای هنر سنتی را دریافته باشد، می‌داند که منشأ صوری این هنر، یک منشأ فوق فردی و همان عالم ملکوت یا مثل است که سرچشمه افکار و معارف سنتی تیز هست. انسان‌ها فطرتاً و ذاتاً حقیقت، عالم ملکوت و جلوه‌های اسماء و صفات الهی را در ضمیر ناخودآگاه می‌شناسند. تجلیات الهی همه‌ی هستی را پر نموده و از نازل‌ترین و پست‌ترین درجه‌ی آن در عالم ماده ظهور و بروز عینی و محسوس دارد و در حواس پنج‌گانه ما به‌صورت بالفعل شده است. پس عناصر مجردتر در عالم طبیعت مثل ریاضیات، هندسه، نور و درنهایت کلام، می‌توانند آیه و نشانه و عامل ذکر شوند. پس هنر برای ورود به عرصه‌ی معنا و محتوای، جز رمز پردازی و آیه سازی و شیوه‌های نمادگرایانه و تمثیلی راه دیگری ندارد (Dadvar & Dalaee, 2016, p.231). نقش‌مایه‌های سوزن‌دوزی شده بر روی سجاده‌ها، نیز شامل نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی (پرنده) و خطنگاری‌هایی است که بر روی سجاده برای فعلی مقدس طراحی‌شده است. دیدن آن‌ها، انسان را به یاد خدا می‌اندازد. این نقش‌مایه‌ها ریشه و اصل آن آسمانی و الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراء عالم صور هستند. انسان به اعتبار اینکه خلیفه خداست، صورت الهی دارد و همان صفاتی را که خداوند در خلقت به کار گرفته است، در آفرینش هنر به کار می‌گیرد (A'vani, 1996, p.321).

خطنگاری‌ها: در حاشیه سجاده شماره یک و دو، توسل جویی به اولیاء دین، مدح امامان و حضرت محمد (ص) سوزن‌دوزی شده است که نشان‌دهنده گسترش باورهای مذهبی شیعی در بین مردم جامعه است. در داخل محرابِ سجاده شماره یک عباراتی از آیه‌الکرسی، آمده و در آیین اسلام تأکید ویژه‌ای بر قرائت این آیه بعد از ادای نمازها

است. در جایگاه مهر و تسبیح در سجاده‌های شماره ۱، ۲ و ۷ و ۸، ذکر سجده، ذکر صلوات، عبارتِ «لا اله الا الله حقاحقا » و «سجدت لک» قرار گرفت است. تجلی اسم اعظم خداوند در جایگاه قندیل و محل سجده نمازگزار، می‌تواند بیانگر این باشد که سالکی به نماز می‌ایستد، چون در وادی محراب است، لباس و بدنی طاهر دارد و چون در پیشگاه خداوند است. هواهای نفسانی را از خود دور کرده است. ذکر و یاد خداوند در دین اسلام از مهم‌ترین عبادات و برترین اعمال دینی در تقرب انسان به معبود و شکوفا شدن استعدادهای وی است. گلدوزی نوشته‌ها باعث تقدس بخشیدن به سجاده نیز است. حالت محصور ادعیه یا ذکر، در درون اشکال هندسی، نوعی آزادی دست سوزن‌دوز با بخیه‌دوزی مستقیم را یادآوری می‌کند که نیازی به شمارش تاروپود بر روی پارچه زمینه را ندارد. می‌تواند نوعی الگوبرداری از سبک پارچه‌های طراز دوره اسلامی دانست که تلفیقی از خط و نقش و با پشتوانه کهن ایرانی بودند[5] (Shayesteh Far, 2006, p.60).

طاق محراب: در سجاده‌های یک و دو، فضای دور محراب با آیات قرآنی سوزن‌دوزی شده و زمینه را برای ورود نمازگزار به سلوک معنوی فراهم آورده است. در مابقی سجاده‌ها، نقش‌مایه‌های هندسی و گیاهی در اطراف محراب تکرار شده است. یکی دیگر از خصوصیات هنر دینی فراوانی تزئینات است. به‌خصوص در هنر اسلامی، این فراوانی تزئینات به‌هیچ‌روی مغایر با این کیفیت خلأ که فکر و تأمل را به همراه دارد نیست. برعکس عمل تزیین با صور انتزاعی، به‌واسطهٔ وزن و آهنگ ناگسسته و درهم‌پیچیدگی بی‌پایان آن، بر کیفیت این خلأ می‌افزاید و به‌جای آنکه ذهن را به‌بند کشد و آن را به جهانی خیالی رهنمون شود قالب‌های ذهنی را در هم می‌شکند درست همان‌گونه که تأمل دربارهٔ آب روان جوی و یا شعلهٔ سرکش آتش یا لرزش ملایم برگ‌ها در نسیم باد، می‌تواند آگاهی انسان را از بت‌های درون رها سازد (A'vani, 1996, p.303).

قندیل: محراب با تزییناتی از قبیل قندیل (نشانی از نور) پوشانده می‌شود. قندیل در سجاده ۳، با داشتن یک بدنه و یک گلوگاهی، که مرتبط با دسته‌ای از جانمازی‌های عشایری (ایل افشاری در منطقه کرمان و زاهدان) است، جای قرار دادن پیشانی و دو کف دست نمازگزار را نشان می‌دهد (به قسمت شباهت‌ها در جدول رجوع شود) (Baharlou et al., 2010, p.32). در چگونگی پیدایش این شکل عقاید مختلفی چون برگرفته از پوست حیوانات و برداشت از محراب مساجد می‌دانند (Tanavoli, 1991, p.40).

نقوش هندسی: تزیین با نقوش هندسی، در اکثر سجاده‌ها دیده شد. همانند مربع، مثلث، دایره، ستاره هشت‌پر و گیاه که به‌صورت هندسی نقش آن در سوزن‌دوزی ایجادشده است. هنرمندان مفاهیم معنوی و الهی را در صورت‌ها و قالب‌های هندسی ریخته و بدین ترتیب به تجلی صفات الهی می‌پرداخته‌اند» در هنر ماده به کمک هندسه و حساب، شرافت یافته، و فضائی قدسی آفریده‌شده که در آن، حضور همه‌جایی خداوند مستقیماً انعکاس یافته است. نقش‌های هندسی بی‌نهایت گسترش‌پذیر، نمادی است از بعد باطنی اسلام و این مفهوم صوفیانه «کثرت پایان‌ناپذیر خلقت، فیض وجود است که از احد صادر می‌شود: کثرت در وحدت» (Naqizadeh & Aminzadeh, 2000, p.27). این نقوش حاوی مفاهیم عرفانی در جهت تقرب بیشتر نمازگزار است.

- ستاره هشت‌پر و اشاره به عدد مقدس هشت: ستاره هشت پر ازجمله نقوشی است که روی سجاده شماره یک و چهار با تکرار و در سجاده شماره دو در جای مهر یک شکل هشت‌ضلعی سوزن‌دوزی شده است که نشان از اهمیت عدد هشت و نقش ستاره هشت‌پر است. نقش ستاره هشت‌پر در سنگ‌نبشته‌های قرون پنجم و ششم به‌وفور دیده می‌شود که بعدها در هنر اسلامی به گل رزت معروف شد. ستاره هشت پر به‌نوعی تکامل‌یافته نقش دایره و بعدها چلیپا و ستاره است و نماد خورشید که در ادوار مکانی و زمانی مختلف به شکل‌های متفاوتی آفریده‌شده است و دارای معانی گوناگونی هستند (Kazempour &, Mohammadzadeh, 2017, p.89). شکل ستاره هشت پر از چرخش دو مربع در هم پدید آمده و از دیرباز عدد هشت عدد رمزی خورشید در سراسر اروپا، آسیا و آفریقا محسوب می‌شده است، به‌طوریکه در اسلام درصور متفاوت بیان‌شده است. «هشت‌بهشت، هشت درب بهشت که در عرفان درب هشتم، در توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود (Emami, 2002, p.63). در رابطه با نماد شناسی عدد هشت در قرآن و روایات شیعی چنین آمده: آیه ۱۷ از سوره حاقه که به عرش لایزال الهی اشاره می‌کند که هشت فرشته آن را حمل می‌کنند: «و یحمل عرش ربّک فوقهم یومئذ ثمانیهٔ». در حدیثی از امام باقر نقل شده است که بهشت هشت در دارد و فاصله هر یک از درهایش با دیگری به مدت چهل سال است: «عَن اَبی جَعفَر قالَ اَحسِنو الظن بالله وَ اعلَموا اَن لَلجَنهٔ ثَمانیَهٔ اَبواب عَرضُکُل بابٍ مِنها مَسیرَه اَربعینَ سَنَهٔ».
- مربع و اشاره به عدد چهار: مربع و چهارگوشه در سجاده‌های شماره یک، سه، چهار و پنج به تکرار، رودوزی و روکاری شده است. نقش‌مایه مربع می‌تواند حاوی معانی تمامیت و وحدانیت در سجاده باشد و نمادی باشد از تجسم الهی. مربع در جهان‌بینی اسلامی متجسدترین صورت خلقت در زمین است. و مکعب بودن کعبه دلالتی است بر مربع بودن عرش خدا و نیز به دلیل آن است که اسلام بر چهار رکن سبحان‌الله، و الحمدالله، لا اله الا الله و الله‌اکبر، طبق احادیث قدسی استوار شده است و چهارگوش بودن به‌عنوان نمادی کیهانی در الگوهای هنر اسلامی مورداستفاده قرار می‌گیرد. دو ویژگی مربع و مکعب یعنی ایستایی و ثبات، آن‌ها را مناسب‌ترین صورت برای آثاری قرار می‌دهد که نماد ثبات باشند. در سجاده شماره هشت چهار پرنده در دور دایره در چهار جهت در حال چرخش قرار دارد. این نقش نمایانگر مفهوم چشمه خورشید است (Dadvar & Dalaee, 2016, p.220).
- چهار یعنی کامل‌ترین رقم، کلیت، تمامیت، زمین، عقل، اندازه و عدل (Nour Aqaei, 2009, p.48). در اسلام، عدد چهار به‌کرات آورده شده است همانند: در اذان چهار بار الله‌اکبر گفته می‌شود، چهار سجده واجب در چهار آیه از چهار سوره قرآن

وجود دارد، بال‌های فرشتگان چهار تا است (سوره فاطر/۱،۳۵). در عناصر و نمادهای تزیینی اسلامی، دایره چهارپر، ساده‌شده ماه و خورشید است و دایره چهار پرتوی، نماینده تمامیت است (Dadvar & Dalaee, 2016, p.213).

- دایره: شکل دایره در سه سجاده در جایگاه مَهر، قرار دارد. در اسلام، دایره نشانه‌ای است که بیانگر جلال خداوندی و معنایی آسمانی است. شیخ اشراق، یکی از نیایش‌های خود را، با این عبارات آغاز می‌کند «یا صاحب دایرهٔ عظما که از آن تمام دوایر نشئت می‌گیرد و تمام خطوط به آن ختم می‌شود و نقطهٔ اول، که کلمهٔ علیای توست که بر صورت کلی تو نقش شده است، از آن ظاهر می‌گردد» (Naqizadeh & Aminzadeh, 2000, p.27). (دو دایره هم‌مرکز با ذکر سجده داخل آن و هفت مثلث و تشعشعاتی ترکیب یافته که می‌توان این اشکال را نماد خورشید، الوهیت و نور و وحدانیت دانست (الله نور السموات و الارض سوره ۲۴، آیه ۳۵) (Dadvar & Dalaee, 2016, p.218).
- یکی از مهم‌ترین تجلیات قداست دایره، ماندالاست (De Beaucorps, 1997, p.106,104). ماندالا بازتابی از جهان معنوی در این جهان است. همگرایی دایره‌ها در ماندالا، آن را به محلی برای تمرکز حواس، سلوک درونی و نمودار سیر سالکان تبدیل کرده است (Cooper, 2000, p.104).
- اشاره به عدد هفت: در سجاده ۵، هنرمند سوزن‌دوز طاووس را در سجده‌گاه و شش جای دیگر قرار داده است. طاووس به‌عنوان مرغی بهشتی برای دفع شیطان در رأس قرار می‌گیرد، در این سجاده چون طاووس هفت بار در قسمت‌های خاصی تکرار شده است می‌تواند نشان‌دهنده هفت موضع از بدن دانست که در وقت سجده بر زمین می‌رسد. هفت طاووس و هفت درخت در سجاده پنج، یادآور اهمیت عدد هفت است. در اندیشه‌های اسلامی، نخستین عدد کامل هفت است و هفت بار طواف کعبه که زائر برخلاف عقربه‌های ساعت انجام می‌دهد. مظهر هفت نشانه خداست (Nour Aqaei, 2009, p.79). هر چیزی که بخواهند کمال و مبالغه را در آن بفهمانند یا با آن تیمن و تبرک جویند یا آنچه را که به اصل کمال مربوط است برسانند و از این قبیل. اکثر عادات الله در خلق امور عظیمه به عدد هفت جاری‌شده مانند هفت‌آسمان و هفت زمین و هفت‌اختر (Vali, 2000, p.12).

نقوش گیاهی

- گل: گل باعث تلطیف شدن روح می‌شود و به‌عنوان رمز وحدت وجود در عرفان اسلامی مطرح است. گل شامل دو قطب وحدت در کثرت است. چراکه شکل دایره‌ای آن وحدت و تمامیت با به اعتبار اکمل بودن شکل دایره در بین سایر اشکال را بیان می‌کند و تعداد زیاد گلبرگ‌ها مبین کثرت است (Hatef, 2011, p.10).
- درخت سرو: درخت سرو و حضور پرنده طاووس در اطراف درخت تأکید بر درخت زندگی است و ازآنجاکه بهشت دارای درخت ازلی و ابدی است نظر به این اعتقاد نشان از اندیشه‌های بنیادی و اصیل در تمدن ایرانی است[۶] (Pope &
Philips, 2008, p.2612,1077). تصویر درخت برخلاف تصویر انسان، مشمول ممنوعیت نقاشی در مکان نماز نیست، و با توجه به آیات قرآنی، موجودی تسبیح‌گو و مبارک است که می‌تواند جانشین خوبی برای نقش انسان در مکان محراب باشد.
- برگ نخلی: (این گیاه شباهت به گچبری‌های کاخ تیسفون در دوره ساسانی دارد که نماد برکت و باروری است (Ettinghausen & Yarshater, 2000, p.100).
- گل نیلوفر: تکرار گل بزرگ پنج پر با دو برگ بزرگ از نمادهای مقدس ایران باستان است و اشاره به آب، روشنایی، مهر و باروری دارد. بنیاد نقشه‌های هراتی را نشان می‌دهد. آن دو برگ اساساً دو ماهی بوده‌اند و نام ماهی در هم این نکته را تأکید می‌کند. نقش هراتی به ایران باستان و آیین مهر رهنمون می‌شود (Jouleh, 2003, p.31).
- گل سه‌شاخه: در سجاده ۸، این گل‌ها به گل نیلوفر با زاویه دید از روبرو در آثار پیش از اسلام (دوره ساسانی) در ایران، شبیه هستند که نماد حیات، باروری و زایش را دارد (Khoddam-mohammadi & Mer'ati, 2016, p.45) (رجوع شود به قسمت شباهت‌ها در جدول ۱).

نقوش حیوانی

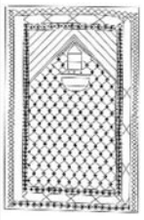
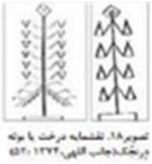
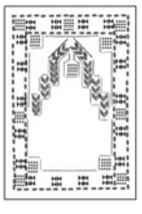
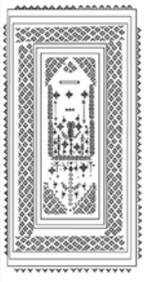
- پرنده: پرندگان: نماد تعالی، جان، روح، تجلی الهی، ارواح مردگان، صعود به آسمان هستند و طوطی: نماد بهر و باروری. (Cooper, 2000, p.73,325).
- طاووس: طاووس‌ها در دو سوی درخت، مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان هستند و در اسلام نمادی کیهانی است و در سنت عرفانی نماد تمامیت است (Chevalier & Gheerbrant, 2000, p.205,208). در دوره قاجار، نقش طاووس به‌عنوان یک نقش نمادین موردتوجه بوده است. حضور این نقش بر بالای درخت می‌تواند همانند نقش طاووس بر پیشانی ایوان ورودی مساجد، مدارس دینی و امامزاده‌ها در عصر صفویه ازآن‌رو بوده است که طاووس را یک مرغ بهشتی دانستند و بنا بر نظر عامه، نقش طاووس بر فراز درب ورودی مساجد شیطان را دفع می‌کند، به استقبال مؤمنان می‌رود (Khazaei, 2007, p.11).
- خروس: در ایران باستان و پس از اسلام خروس به‌عنوان پرنده‌ای ایزدی، شایسته توجه است جایگاه والای این مرغ مینوی، در آسمان دنیا معرفی شده است و با عبادت و نیکی، در پیوند است و دلیل بانگ او در بامداد، نماد نور و خورشید است (Amiri Khorasani & Golestani, 2014, p.58) تأکید بر عظمت پیکر خروس در مقابل ردیف فرشتگان تسبیح‌گوی و حضرت محمد در معراج‌نامه ماهیت مذهبی آن تأکید می‌شود و از خروس سفیدی که در آسمان چهارم است سخن به میان آمده است (Shin Dashtgol, 2007, p.34).

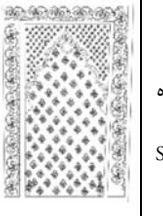
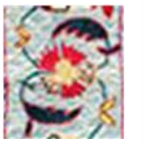
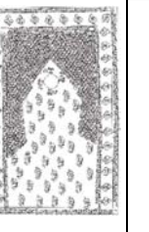
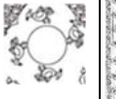
۵-۳. مقایسه نوع رودوزی و روکاری، نقش‌مایه‌ها و خطنگاری بر روی سجاده‌ها

با توجه به نقش‌مایه‌ها بر روی سجاده‌های روکاری شده، نوع روکاری،

جدول ۱: جدول بررسی نقش‌مایه‌ها ، ساختار و تکنیک سجاده‌های پارچه‌ای سوزن‌دوزی نیمه دوم قرن نوزدهم قاجار (نگارنده)

Table 1: The motifs, structures, and techniques of needlework in fabric prayer mats from the second half of the nineteenth century under Qajar rule (author)

سجاده و شکل محراب Prayer mats and mihrab forms	تصویربرداری سجاده همراه با جزییات Detailed pictures of prayer mats	جایگاه مهر و قندیل The location of mohr and chandelier	جنس پارچه سجاده و تکنیک دوخت Prayermat's type of fabric andsewing technique	شباهت و ارتباط نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در هنر سوزن‌دوزی و نقش‌ها در هنرهای دیگر Similarities and relationships between needlework motifs and motifs in other arts		لوزی، مثلث، مربع، درخت،پرنده نقش‌مایه‌های دایره، گل، نوشته، شیء Diamond, triangle, square, circle, tree, flower, bird, inscription, object	نماد Symbol
				نقش روی سجاده Prayer mat patterns	نمادها در هنرهای دیگر Symbols in other arts		
شماره ۱ No. 1 جناغی Lancet arch			ابریشم بافت مسطح بخیه‌دوزی و خامه‌دوزی Flat-woven silk Stitch-work Khameh-work			پنج‌ضلعی: نماد مهر، قندیل و نور مثلث: نماد الوهیت و تناسب، خورشید، گل رزت و عدد۳. مربع: نماد نظم و وحدانیت گل به‌صورت ستاره هشت پر: نماد خورشید و عدد۸ درخت زندگی: نماد بهشت و انسان تسبیح‌گوی. نوشته: مقدس کردن سجاده Pentagon: symbol of mohr, chandelier, and light Triangle: symbol of Divinity and proportion, sun, rosette, and number 3. Square: symbol of unity and order. Eight-pointed star: symbol of the sun and number 8. Tree of life: symbol of paradise and worshiping human. Inscription: for consecration of the prayer mat.	
شماره۲ No. 2 قوسی . محرابی گلدانی Arch Mihrab Vase			ابریشم بخیه‌دوزی مستقیم Silk Stitch-work Straight weave			هشت‌ضلعی: نماد خورشید و عدد ۸ گل: نماد بهشت و کثرت در وحدت گلدان دودسته: برکت و باروری نوشته: تقدس سجاده Octagon: symbol of the sun and number 8. Flower: symbol of paradise and plurality in unity.	
شماره۳ No. 3 پلکانی و محرابی قندیل دار Step-like arch Mihrab Chandelier			بافت پنبه ای ساده ژور دوزی (تکنیک برشی و کششی) خامه دوزی Cotton Plain weave Hemstitch (cutting and drawing) and khameh-work	 	 نمکدان در ایل فشارکرمان Example of a salt-shaker in an Il-afshar of Kerman	مثلث: نماد آب، حاصلخیزی و باروری مربع: تمامیت و عدد ۴ درخت زندگی: بهشت قندیل: نمکدان و نماد محراب Triangle: symbol of water and fertility Square: symbol of wholeness and number 4 Tree of life: symbol of paradise Chandelier: Salt-shaker and mihrab	
					 نمونه نقش مایه درخت سرو در سفال Example of the motif of tree in the pottery		
شماره۴ No. 4 جناغی محرابی تصویر دار Lancet arch Mihrab Containing figures			بافت پنبه ای ساده خامه دوزی و ژور Cotton Plain weave Khame-work Hemstitch			مثلث: هماهنگی و تناسب و نماد عدد۳ لوزی: نماد باروری و تکرار ۴لوزی نماد عدد۴ گل: ستاره هشت پر، نماد خورشید.گیاه راست قامت: درخت زندگی. پرنده: تعالی و صعود. گلاب‌پاش: روح افزایی و آب مقدس Triangle: harmony, proportion, and number 3 Diamond: fertility and number 4 (in the case of 4 repeated diamonds) Flower: eight-pointed star, representing the sun Vertical plant: tree of life Bird: transcendence and soaring Rose-water pitcher: vitalization and sacred water	

شماره۵ No. 5			ساتن ابریشمی بافت مسطح ژور دوزی (کششی و برشی) Cotton satin Flat weave Hemstitch (cutting and drawing)			مثلث: الوهیت، آسمان. مربع: احدیت، نماد عدد۴ درخت سرو: انسان تسبیح گوی. بهشت طاووس: نماد بهشت Triangle: the Divinity and heaven Square: Unity and number 4 Cypress: worshiping human and paradise Peacock: paradise
قوس‌دار و منحنی Arch Curves						
شماره۶ No. 6			پنبه ای ژور دوزی و لحاف دوزی Cotton Hemstitch Quilting			دو دایره هم مرکز: همراه با پرتو: نماد پیوند جهان با نیروهای الهی. کمال و تمامیت مثلث: تکرار مثلث نماد پرتو خورشید گیاه سه شاخه: نماد گل نیلوفر ازنمای روبرو Two concentric circles with beams of light: association of the universe with divine forces, perfectness Repetition of triangle: rays of sunlight Plant with three branches: representing the front view of a lotus
قوس‌دار محرابی و ستون‌دار Arch Mihrab Columns						
شماره۷ No. 7			ساتن ابریشمی لحاف دوزی و بخیه دوزی Silk satin Quilting Stitching			دایره هم مرکز: تمرکز حواس، سلوک درونی گل پنج پر همراه دو برگ محافظ: نماد آیین مهر،نشان گل نیلوفر و دو ماهی، نماد باروری. گل سه شاخه: نماد نیلوفر نوشته عربی: ذکر و تقدس سجاده Concentric circles: Concentration of senses and inner spiritual journey Five-petal flower with two guard leaves: symbol of Mithraism Lotus and two fish: fertility Plant with three branches: lotus Arabic inscription: God's remembrance and consecration of prayer mat
کنگره‌دار همراه برگ نخلی Serrated with palmettes						
شماره۸ No. 8			پنبه ای لحاف دوزی و بخیه مستقیم Cotton Quilting Straight stitches			دایره: کمال، جلال خداوندی و قداست. گل سه شاخه: نمادباروری پرنده: ۴ خروس: نماد نور و خورشید عدد۴: نماد تمامیت و وحدانیت نوشته عربی: ذکر و تقدس سجاده Circle: divine perfectness, glory, and holiness Plant with three branches: fertility Four roosters: light and the sun Number 4: wholeness and unity Arabic inscription: God's remembrance and consecration of prayer mat
قوس‌دار Arch						

شامل ژوردوزی و شبکه‌دوزی است و نقوش به رنگ سفید و به‌صورت هندسی ایجاد گردیدند و با توجه به برش‌دوزی و نـخِ کشـیده شـده، از بافت پارچه‌ای استفاده شده کـه تـاروپود عمـود بـر هـم باشـند. نـوع رودوزی‌ها در سجاده‌ها شامل، ابریشم‌دوزی، خامـه‌دوزی، پنبـه‌دوزی و زنجیره‌دوزی هستند که در نقش‌مایه‌های ایجادشـده بـه رنـگ سـفید، نقوش به‌صورت هندسی بوده و برای اینکه سوزن‌دوز نقـوش را کـاملاً به‌صورت هندسی درآورد، از بافت پارچه عمود بـر هـم اسـتفاده کـرده است. در پنبه‌دوزی‌ها، نقوش ایجاد شده و نقوشـی کـه در رودوزی‌هـا به‌صورت رنگی ایجادشده بودند، همگی به‌صورت آزادانه دوختـه شـده بودند و هیچ‌کدام بر اساس رسـم دقیـق هندسـی سـوزن‌دوزی نشـده بودند. ترکیب‌بنـدیِ دارای کـادر، افـزایش ارزش حاشـیه‌هـا و تقـارنِ مرکزی در دو راستا، جزء ساختار سجاده‌های رودوزی و روکـاری شـده در این نمونه‌ها در دوره قاجار هستند. علاقه به انحصـار نوشـته داخـل نقش‌های هندسی، گل نیلوفر و ستاره‌های هشت‌پر، اسـتفاده از نقـش دایره و پرنده، از دوره ساسانی مشهود اسـت و وفـاداری بـه اسـاطیر و مقدس بودن نشانه‌ها را می‌رساند. با مقایسه نقوش در هشـت سـجاده، شباهت و تفاوت بسیاری بین آن‌ها قابل‌مشاهده است.

شباهت‌ها: ۱-بیشترین نقش‌مایه‌هـا بـر روی سـجاده‌هـا را نقـوش هندسی تشکیل می‌دهند. درواقع مفاهیم نقش‌ها نیز تأکیدی اسـت بـر اصل وجودی اثر. ۲-دوختن نقـوش بـر روی سـجاده‌هـا، فقـط جنبـه تزیینی ندارد و مفهوم نمادین و فلسـفی آن بـه‌منظـور تأثیرگـذاری بـر حالات روحی نمـازگزار و اعتقـادات او اسـت. ۳-قرینـه‌سـازی اسـاس ساختار در این سجاده‌ها اسـت. ۴-کـاربرد خـطنگـاری در سـجاده‌هـا همانند ذکر سجده و نام خدا که در جایگاه مُهر، و ادعیه و توسل جویی به ائمه در حاشیه، قرار دارد، می‌تواند نمازگزار را در سلوک الهـی یـاری کند و هم برای متبرک کردن روی قبور نیز بـه کـار رود. ۵-عناصـر و الگوهای تکرارشونده، تقریباً در تمام سـجاده‌هـا مشـاهده مـی‌گـردد و علاوه بر زیبایی و هماهنگی، یک نظم هندسی عمیق‌تر، یعنی، قـوانین کیهانی را منعکس می‌کند.

تفاوت‌ها: ۱-تفاوت نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها، در اجرای نقش‌مایه‌ها و رنگ نقوش تأثیر دارد ولی در تکرار و نظم هندسی نقش‌مایه‌ها، تأثیری ندارد و این نشان‌دهنده اهمیت الگوهای تکرارشونده در سطح سجاده و پیوند با نیروی لایتناهی است. ۲-ساختار طاق محراب با توجه به نوع رودوزی‌ها و روکاری‌ها بر اساس شمارش تاروپود پارچه، در سجاده‌های ۱،۳،۴و ۵ به‌صورت خطوط مورب و جناغی و در سجاده‌های۲، ۶،۷ و ۸ که نوع سوزن‌دوزی به‌صورت ساتن‌دوزی و زنجیره‌دوزی و آزادانه است، حالت قوسی و منحنی دارد. ۳-سجده‌گاه نیز در سجاده‌های ۶،۷ و۸ به‌صورت دایره رسم گردیده است که با روان بودن دست سوزن‌دوز کاملاً مرتبط است. ۴-حاشیه‌های سوزن‌دوزی در چهار طرف تمام سجاده‌ها دوخته‌شده است و تنها در دو سجاده ۷ و ۸ سه سمت راست، چپ و بالا حاشیه دارد و پایین سجاده‌ها بدون حاشیه است. این کار احتمال می‌رود به این دلیل انجام می‌شده است که چون حاشیه پایین در افق دید نمازگزار نیست و اگر نمازگزار زن باشد (با توجه به گل‌ها و رنگ‌های به‌کاررفته در دو سجاده)، چادر او قسمت‌های پایینی را پوشش می‌دهد، سوزن‌دوز ازنظر راحتی کار و صرفه اقتصادی، از حاشیه پایین سجاده چشم‌پوشی کرده است. ۵-در حاشیه‌های دور سجاده‌های یک و دو خطوط و ادعیه قرآنی نوشته شده است که احتمال می‌رود برای پوشش قبور یا مقدس کردن فضای مذهبی تهیه‌شده باشد چراکه پای گزاردن بر روی اسما الهی و آیات قرانی، اهانت محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

هنر سوزن‌دوزی از شاخه‌های هنر سنتی است و هنرهای سنتی شاخصه‌هایی دارد همچون: کمک‌رسان بودن به رشد و تعالی انسان، ریشه در تاریخ داشتن، حامل پیام فرهنگی بودن، دارای اعتقاد و بینش و اندیشه و دارای جنبه هنری بودن. و هنرمند سنتی سوزن‌دوز که اقدام به خلق سجاده می‌کند، به جهت ایمانی که دارد و به جهت آن نوع معرفتی که از راه ایمان برای او حاصل‌شده به‌طور فطری از این اصول آگاهی دارد. در تمامی مظاهر زندگی یک مسلمان هنر سوزن‌دوزی می‌تواند تجلی داشته باشد، از خانه امن و آسایش تا مسجد و راز و نماز. درست کردن سجاده به‌عنوان جایگاهی برای عبادت مسلمین و ایجاد نقوش نمادین سوزن‌دوزی شده بر روی سجاده‌ها در این مجموعه باعث می‌شود. سجاده اصالت بیشتری داشته باشد و از حالت سنگینی دنیوی خود رها شود و هنرمند با نقش‌مایه‌هایی که با انواع رودوزی و روکاری‌ها بر روی سطوح آن ایجاد کرده، عقل را به اندیشیدن به فضایی فراتر از ماده سوق می‌دهد، چراکه نقوش در هنر اسلامی تنها جنبه تزیینی ندارد و نماینده معانی و مفاهیمی فرهنگی نیز هستند. هنرمند سوزن‌دوز سعی کرده توجه مؤمن نمازگزار را به عالمی فراتر از جهان مادی جلب کند و ارتباط بین هنر و دین را به‌صورت زیباتر شکوفا کند.

در پاسخ به سؤال اول باید اذعان داشت نوع روکاری بر روی سجاده‌ها در این پژوهش، ژوردوزی، سوزن‌دوزی کششی و برشی و شبکه‌دوزی را شامل می‌شود، و نوع رودوزی شامل، پنبه‌دوزی، خامه‌دوزی و ابریشم‌دوزی است. در سجاده‌های یک تا پنج، نخ رنگی کاربرد ندارد و نخِ خام ابریشم به خاطر بازی و تلالو نوری که در سجاده ایجادِ کرده است، به نظر می‌رسد به‌عنوان عنصری زیبا برای تزیین، کیفیت و تأثیر نقش‌مایه‌ها و خطنگاری‌ها مورداستفاده قرارگرفته است. هنرمندان مسلمان جهت نمودار ساختن اندیشه‌ها و نظریات عرفانی در هنر علاوه بر بعد اعتقادی هندسه، روشنایی را نیز در اختیار دارند که روشنایی و نور نمادی از وجود مطلق است و به نظر می‌رسد این مورد با توجه به بازی نور و رنگ سفید در نخ ابریشم و ابریشم‌دوزی، می‌تواند مشهود باشد.

در سجاده ۱ که از نوع رودوزی و سجاده ۳، ۴ و ۵ که روکاری از نوع برش‌دوزی و کشش نخ است، نقوش هندسی را هنرمند سوزن‌دوز تقریباً در کل سجاده دوخته است و نشان می‌دهد از پارچه‌ای استفاده‌شده که بافت عمود بر هم دارد و شمارش نخ توسط سوزن‌دوز برای ایجاد طرح‌های دقیق هندسی انجام پذیرفته است. در سجاده‌های ۲،۶،۷ و ۸ که رودوزی به‌صورت آزادانه در کل سجاده ایجادشده است، هنرمند سوزن‌دوز نیاز به بافت عمود بر هم پارچه نداشته است. ولی بر خود الزام دیده، نقوش هندسی همانند دایره و هشت‌ضلعی را در سجده‌گاه (جای مهر) سوزن‌دوزی کند، این نتیجه برداشت می‌شود، که در تمام سجاده‌ها، نقوش هندسی در سجده‌گاه سوزن‌دوزی شده است. در سجاده‌های ۱ تا ۶ درخت زندگی در اشکال گوناگون سوزن‌دوزی شده است که نماد انسان تسبیح‌گوی و نماد بهشت و کمال است. در سجاده ۱ ،۳ و ۴ نوع دوختِ درخت، با توجه به فرهنگ منطقه سیستان و نمونه‌های موجودِ درخت زندگی بر روی سفال‌ها و فرش منطقه سیستان نشان از این است که نقوش با فرهنگ، اعتقادات و محل زندگی سوزن‌دوز نیز ارتباط داشته است.

در پاسخ به سؤال دوم باید ذکر کرد در سجاده‌های ۱و۲ خط نوشته‌هایی شامل توسل جویی به ائمه، دعا و آیه‌های قرآنی سوزن‌دوزی شده است که ممکن است به‌منظور استفاده در یک مقبره و یا به‌عنوان روکش سنگ مزار باشد و سجاده ۴ به دلیل نقوش انسان و اشیاء نمی‌توانسته برای نماز باشد و احتمالاً با توجه به گلاب‌پاش، به نظر می‌رسد، روکش سنگ قبر باشد. بر روی تمام سجاده‌های این پژوهش، سوزن‌دوزیِ نقش‌مایه‌های ساده هندسی در سجده‌گاه چون مربع، مثلث، دایره و اشاره به اعداد هفت، هشت و چهار، روایت های عرفانی هستند که در عناصر رمزی رنگ می‌گیرند و معنا می‌یابند و هدف از اجرای این نقوش، بیان مفاهیم معنوی در قالب نقش‌های هندسی است. عاملی که موجب گرایش هنرمند مسلمان به هندسه شده است، ازآنجایی‌که مسلمانان همواره از خلق تصویر خداوند بر حذر بوده‌اند، هنر اسلامی، از هندسه به‌عنوان واسطه‌ای وحدت‌بخش، میان ماده و جهان معنوی استفاده کرده است چراکه ازنظر یک مسلمان خداوند نمی‌تواند تجسم یابد و تنها تصور مادی چیزی از جنس نور است. چنان‌که در قرآن می‌بینیم الله نور السماوات و الارض. و سجده‌گاه بر روی سجاده ، منبع نور و مظهر خداوند است. تنوع‌بخشی نمادها (نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی (پرنده)) در متن سجاده و محراب در سجاده‌های موجود، در فرهنگ ایرانی اسلامی فراتر از زیبایی ظاهری، ریشه در باور دینی، اعتقادات و فرهنگِ هنرمند

سوزن دوز دارند. این ها نقش‌مایه‌هـایی هسـتند سـمبل از دنیـایی کـه نمازگزار در فراق آن‌ها به عبـادت مـی‌نشـیند. تکـرار و نظـم هندسـی نقش‌مایه‌ها در سجاده‌ها نوعی نشانه است که تمامیت کمال و وحـدت را القا می‌کنند. امید می‌رود تحقیق حاضـر کـه در زمینـه سـوزن‌دوزی شکل گرفته است، باعث انگیزه شود تا پژوهشـگران از طریـق تحلیـل پارچه‌هـا و نشـانه‌هـای سـوزن دوزی شـده زوایـای پنهـان آن را نیـز رمزگشایی کنند و دلیل سوزن‌دوزی‌ها و تأثیرپذیری از قوانین مـذهبی و اعتقادها را روشن سازند. که این مفاهیم در تفکرات و اعتقـادات فـرد مسلمان و هنرمند سوزن‌دوز سنتی جایگاه والایی دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. خامه دوزی در گروه رودوزی‌ها قرار می گیرد و در استان سیستان و بلوچستان شهرستان زابل رواج دارد (Sadr, 2014).

۲. این روش اشاره به ژوردوزی دارد که فقط نخ‌های تار یا پود از پارچه جدا می‌شوند و نخ و سوزن مابین تار یا پود نقش‌آفرینی می‌کنند (به لحاظ اعتبـار تـاریخی و هنری که هنر سوزن‌دوزی دارد، اصطلاح ژور به نظریه خانم شهین پزشکی (پژوهشگر دوخت‌های سنتی ایران) یـک اصـطلاح لاتـین اسـت و معـادل آن تاردوزی است (Pezeshki, 2009, p.81)

۳. این نقش‌مایه ساده شده درخت به صورت متقارن در فرش و سفال سیستان نیز به چشم می‌خـورد (رجـوع شـود بـه جـدول) (Moqbeli & Shir-aliyan, 2016, p.95)

۴. تکنیکی در لحاف‌دوزی که با گذاشتن لایِ الیاف پنبه مابین دوپارچه به سطح کار بعد داده می شود.

۵. کلمه‌ی عربی طراز که در اصل از واژه‌ی پارسی ترازیدن (سوزن دوزی کردن) نشأت گرفته است، برای تشریح لباس، ردای تجلیلی یـا جنبـه‌هـایی از پوشـش به کار میرفت. معمول ساختن چنین روندی به نمونه‌های ساسانی یا بیزانسی تکیه دارد (Shayesteh Far, 2006, p.60).

۶. تاریخ تقدس و احترام درخت سرو در بین ساکنان شرق ایران به حضور زرتشتیان باز می‌گردد. در تاریخ زرتشـتیان خراسـان مـاجرای درخـت سـرو کشـمیر از جایگاه والایی بر خوردار است (Jouleh, 2003, p.48).

References

Ardalan, H. (2007). *The mythological interpretation and the history of the customs of the devotees of Sufism and Kurdish Dervishism in Iran.* Doctoral thesis. Art University of Tehran. [in Persian]

[اردلان، حمیدرضا. (۱۳۸۶). تأویل اسـاطیری و تـاریخ آئـین‌هـای سرسـپردگان صوفیان و دراویش کرد ایران. پایان‌نامه مقطع دکترا. تهران. دانشگاه هنر.]

Afrough, M. (2009). Form and color in Baluch art. *The Book of the Month of Art.* [in Persian]

[افروغ، محمد(۱۳۸۸)، فرم و رنگ در هنر بلوچ، کتاب ماه هنر.]

Ettinghausen, R., Yarshater, E. (2000). *Highlights of Persian art.* (Translated by Abdollahi, H., Pakbaz, R.). Tehran: Agah. [in Persian]

[اتینگهاوزن، ریچارد، و یار شاطر، احسان. (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنـر ایـران، ترجمه عبدالهی هرمز و پاکباز روبین، تهران: آگاه.]

Emami, S. (2002). Symbols and allegories: Similarities and differences. *The Book of the Month of Art*, 47 & 48: 61-68. [in Persian]

[امامی، صابر. (۱۳۸۱). نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها. تهران: کتاب ماه هنر. ۴۷ و ۴۸: ۶۸-۶۱]

- A'vani, G. (1996). *Spiritual Wisdom and Art.* Tehran: Garoos. [in Persian]

[اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵). حکمت و هنـر معنـوی، مجموعـه مقـالات، تهـران انتشارات گروس.]

Amiri Khorasani, A., Golestani, T. (2014, Summer). Analyzing the story of Egyptian Mahan in "The seven beauties". *Scientific-Research Quarterly of Persian Language and Literature Research*, (33): 57-84. [in Persian]

[امیری خراسانی، احمد. گلستانی، طیبه. (۱۳۹۳). تحلیـل و نقـد داسـتان ماهـان مصری در هفت پیکر. فصلنامه علمی پژوهشـی پـژوهش زبـان و ادبیـات فارسی، (۳۳): ۸۴-۵۷]

Baharlou, A., Aqaei, S., and Ashouri, M. T. (2010). The place of design and originality in the Kerman saltshakers belonging to the Afsharid era. *Goljaam Scientific-Research Quarterly*, (16). [in Persian]

[بهارلو، علیرضا. آقایی، صدیقه. آشـوری، محمـد تقـی. (۱۳۸۹). جایگـاه طـرح و اصالت در نمکدان‌های افشاری کرمان. گلجام. شماره ۱۶.]

Pezeshki, S. (2010). From sandos embroidery to khamak embroidery. *The specialized treasury of scientific research in the Iranian-Islamic traditional arts.* The Research Institute of Arts Academy. [in Persian]

[پزشکی، شهین. (۱۳۸۹). از سندوس دوزی تـا خامـک دوزی. گنجینـه کتـاب تخصصی علمـی پژوهشـی هنرهـای سـنتی ایرانـی اسـلامی، مجموعـه پژوهشی فرهنگستان هنر.]

Pope, A. U., Philips, A. (2008). *A survey of Persian art from prehistoric times to the present.* (Translated by Parham, S. et al.). Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

[پوپ، آرتوراپهام و اکرمن فیلیپس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. ترجمه پرهام سیروس و گروه مترجمان. انتشـارات علمـی و فرهنگی.]

Tanavoli, P. (1991). Bread and Salt. Tehran: Ketabsara Publications. [in Persian]

[تناولی، پرویز. (۱۳۷۰). نان و نمک. انتشارات کتابسرا. تهران.]

Janebollahi, M. S. (1995). Baluch folk designs and patterns. Cultural Heritage. [in Persian]

[جانب اللهی، محمد سعید. (۱۳۷۴). نقش و نگـاره هـای عامیانـه بلـوچ، میـراث فرهنگی.]

Khazaei, M. (2007). The symbolic role of peacock in Iranian decorative arts. *The Book of the Month of Art.* [in Persian]

[خزایی، محمد. (۱۳۸۶). نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایـران. کتـاب ماه هنر.]

Khoddam-mohammadi M., and Mer'ati, M. (2016). Stady of flower motif in preIslamic Iran and comparative them withQuran semioticsFourth to Ninth Century AH. *Scientific-Research Quarterly of* the Ministry of Science, (11): 45. [in Persian]

[خدام محمدی، مریم، و مراثی، محسن. (۱۳۹۵). مطالعه نقش‌مایه گـل در ایـران پیش از اسلام و تطبیق آن با نشان‌های قرآن‌هـای سـده چهـارم تـا نهـم ه.ق..فصلنامه علمی پژوهشی وزارت علوم، (۱۱): ۳۹ تا ۵۴]

Dadvar, A. & Dalaee, A. (2016). *Theoretical Foundations of*

Kazempour, M., Mohammadzadeh, M. (2017). Comparative study of the Shiite symbolic patterns in Sheikh Safi al-Din Ardabili monument and Yazd mosque. *Negareh Scientific-Research Quarterly,* (44). [in Persian]

[کاظم‌پور، مهدی. محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی با مسجد جامع یزد. فصلنامه علمی پژوهشی نگره. شماره ۴۴.]

Cooper, J. C. (2000). An illustrated encyclopaedia of traditional symbols. (Translated by Karbasiyan, M.). Tehran: Farshad Publications. [in Persian]

[کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه کرباسیان ملیحه. تهران. انتشارات فرشاد.]

Gluck, J., Gluck, S. H. (1977). *A survey of Persian handicraft.* Tehran: Bank Melli Iran. [in Persian]

[گلاک، جی. گلاک، سومی هیرامتو. (۱۳۵۵). سیر در صنایع دستی ایران. تهران: بانک ملی ایران .]

Naqizadeh, M, Aminzadeh, B. (2000). The relationship between form and meaning in explicating the foundations of art. *Journal of Fine Arts,* (8). [in Persian]

[نقی زاده، محمد. امین زاده، بهناز. (۱۳۷۹). رابطه معنا و صورت در تبیین مبانی هنر. نشریه هنرهای زیبا. شماره ۸.]

Nour Aqaei, A. (2009). *Figure, symbol, myth* (1st ed.). Naqde Afkar Publications. [in Persian]

[نورآقایی، آرش. (۱۳۸۸). عدد نماد اسطوره. انتشارت نقد افکار. چاپ اول.]

Moqbeli, A., Shir Aliyan, F. (2016). Motifs in Sistan and Baluchestan art. *Biquarterly of Comparative Studies of Art, 6* (11). [in Persian]

[مقبلی، آناهیتا. شیرعلیان، فاطمه. (۱۳۹۵). نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در هنر سیستان و بلوچستان. دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر سال ششم. شماره ۱۱.]

Mousavi Haji, S. R., Piri, A. (2009). Comparing Sistan's rug patterns with Burnt City's pea-shaped clay patterns. *Goljaam Scientific-Research Quarterly,* (13), 76-85. [in Persian]

[موسوی حاجی، سید رسول. و پیری، علی. (۱۳۸۸). مقایسه نقوش قالی سیستان با نقوش سفال نخودی شهر سوخته. فصلنامه گلجام، (۱۳): ۸۵-۷۶.]

Vali, Z. (2000). *The place of the number "7" in human culture and civilization.* Tehran: Asatir Publications. [in Persian]

[والی، زهره. (۱۳۷۹). هفت در قلمرو تمدن و فرهنگ بشری. تهران: انتشارات اساطیر.]

Hatef, H. (2011). Flower as a code in Persian literature. *The Book of the Month of Literature, 15* (48): 4-12. [in Persian]

[هاتف، حامد. (۱۳۹۰). رمز گل در ادبیات فارسی، کتاب ماه ادبیات. سال ۱۵(۴۸): ۱۲-۴.]

Hajviri, A. I. O. (2005). *Kashf al-Mahjoub.* (Abedi, M. Corrector). Tehran: Soroush Publications. [in Persian]

[هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۴). کشف المحجوب. تصحیح محمود عابدی. تهران: انتشارات سروش.]

Wills, C. J. (1891). *In the Land of the Lion and Sun; Or, Modern Persia: Being Experiences of Life in Persia from 1866 to 1881* (Vol. 28). Ward, Lock.

Wearden, J. M., & Baker, P. L. (2010). *Iranian textiles.* V&A Publishing.

Iranian Traditional Arts in the Islamic Period. Tehran: Markab-e Sefid. [in Persian]

[دادور، ابوالقاسم. دالایی، آزاده. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنرهای سنتی ایران در دوره اسلامی، انتشارات مرکب سفید، چاپ اول.]

De Beaucorps, M. (1997). *Les symboles vivants.* (Translated by Sattari, J.). Tehran: Markaz Publications. [in Persian]

[دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). رمزهای زنده جان، ترجمه ستاری جلال، تهران: انتشارات مرکز.]

Rigi, Z., Kaviyani Pouya, K. (2012). *Baluch needlework.* Tehran: Karim Kaviani Pooya. [in Persian]

[ریگی، زهرا، و کاویانی پویا، کریم. (۱۳۹۱). سوزن‌دوزی بلوچ. تهران: کریم کاویانی پویا.]

Jouleh, I. (2003). *A research on carpets.* Tehran: Yasavali Publications. [in Persian]

[ژوله، ایرج. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش. تهران: انتشارات یساولی.]

Shayesteh Far, M. (2006). *Islamic textile.* Islamic Art Research Publications. [in Persian]

[شایسته فر، مهناز، (۱۳۸۵). منسوجات اسلامی. انتشارات مطالعات هنر اسلامی چاپ اول.]

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2000). *Dictionnaire des symbols.* (Translated by Fazayeli, S.), 4th vol. Tehran: Jayhoun Publications. [in Persian]

[شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها (جلد چهارم، حرف ش تا گ). ترجمه و تحقیق: فضایلی سودابه، تهران: انتشارات جیحون.]

Shin Dashtgol, H. (2007, Spring & Summer). White rooster: From text to image. *The Quarterly of popular Culture,* (21 & 22): 34-47. [in Persian]

[شین دشتگل، هلنا. (۱۳۸۶). خروس سفید از متن تا تصویر. مجله فرهنگ مردم، (۲۱ و ۲۲): ۴۷-۳۴.]

Shah Bakhsh, S. (1994). Traditional forms and designs. *The Quarterly of Culture, Society, and Literature*, 1 (1): 21-32.[in persian]

[شه بخش، سعید. (۱۳۷۳). فرم و نقوش سنتی. فصل نامه فرهنگی و اجتماعی و ادبی. سال اول، (۱): ۳۲-۲۱.]

- Saba, M. (2000). *An Overview of Iranian Traditional Needlework from 8000 B.C. until Now.* Tehran: Montakhab-e Saba. [in persian]

[صبا، منتخب. (۱۳۷۹). نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز. تهران: انتشارات منتخب صبا.]

Sadr, S. Q. (2014). *The encyclopedia of handicrafts.* Simaye Danesh Publications. [in Persian]

[صدر، سید قاسم. (۱۳۹۳). دایرة المعارف صنایع‌دستی. انتشارات سیمای دانش.]

Farrokh Seresht, M., Zabeh, A., and Behnam, M. (1991). *The needlework of handicrafts.* The Ministry of Education. Iran's Printing and Publishing Organization. [in Persian]

[فرخ سرشت، مهین. ذابح، ابوالفضل. بهنام، مریم. (۱۳۷۰)، سوزن دوزی صنایع دستی. وزارت آموزش و پرورش. شرکت چاپ و نشر ایران.]

Ghasemi, M., Mahmoudi, S. K., and Mousavi Haji, S. R. (2013). Formal Structure of Natural Designs in Baluch Women's Needlework. *Negareh Scientific-Research Quarterly,* (27), p. 68. [in Persian]

[قاسمی، مرضیه. محمودی، سکینه خاتون. موسوی حاجی، رسول. (۱۳۹۲). ساختار صوری نقوش طبیعی در سوزن‌دوزی زنان بلوچ. نگره، (۲۷): ۶۸]