دراسات فی العلوم الإنسانیه
۲۸(۲)، الصیف ۱۴۴۲/۱۴۰۰/۲۰۲۱، صص۴۷-۷۰
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir
مقالة محكمة
DOR: 20.1001.1.23834269.1442.28.2.9.3

دراسة في البنية الشكلية والدلالية للزخارف الإيرانية الزرادشتية

عاطفه آلاده[۱]، فهيمه زارع زاده[۲]*

۱. خريجه المرحله الماجستر فرع الفن الإسلامي، كلية الفن والعمارة، جامعة "تربيت مدرس"، طهران
۲. أستاذة مساعدة في فرع الفنّ والعمارة، جامعة "تربيت مدرس"، طهران

تاريخ الوصول: ۱۴۴۲/۳/۲۵ تاريخ القبول: ۱۴۴۲/۴/۱۳

الملخّص

تداول في الفنون الزخرفية الأثرية الإيرانية، صنف من التطريز ما يسمّى بالتطريز الزرادشتية؛ ويعنى به فنّ يضفي على فساتين النساء رسوماً متناسقة ومتناغمة من الناحية البصرية والجمالية، ليطرح على البال هذا التساؤل: ما هي البنى الشكلية والدلالية التي ابتنت عليها الرسوم الزرادشتية المطرّزة على فساتين النساء؛ والتي اعتبرت أبرز الأمارات الثقافية في آداب الستر آنذاك، وتكفّلت دوراً حاسماً وبارزاً في حفظ هوية المرأة الزرادشتية واستمرارها طول التاريخ الإيراني الإسلامي؟ وعلى هذا الأساس، جاءت هذه المقالة بصدد فكّ الرمز عن شكل هذه الرسوم ودلالاتها؛ إذ يقدّم النظرُ في هذا المجال، صورة أبين وأوضح من مميزات هذه الرسوم الفنية العامة، وستعتبر نتائج البحث، مرجعاً موثوقاً به في فهم التطريزات الزخرفية الإيرانية الأخرى، في مجال تصميم الأزياء. تشير النتائج بأنّ هذه الرسوم كانت مستمدّة من العناصر الطبيعية والنباتية والحيوانية التي تحظى في النظام العقيدي-الثقافي في إيران القديم بقيم ودلالات رمزية كالخلود، البعث، النموّ، التبيين، النشاط، الحيوية، الحكمة، العلم والبركة والخصوبة، وكانت النساءتزيّنّ مختلف أجزاء فساتينهنّ بها، حسب مدى قدسيتها ونظراً إلى إيمانهنّ بأنّها تجسّد رغباتهنّ وآمالهنّ وأمنياتهنّ المثالية فعلاً، فيطرّزنها برسوم يتّسع نطاقها لتتجاوز الرسوم الواقعية إلى التجريدية، كما يعملن بعضها بخيوط من الحرير حسب أسلوب التطريز؛ ليزدنها رونقاً وبهاءاً.

الكلمات المفتاحية: الرسم، التطريز الزرادشتي، الفستان، الدلالة والمضمون، النساء

۱. المقدّمة

يعتبر التطريز الزرادشتي الذي يُعنى به الفنّ السائد لزخرفة الفساتين في إيران القديم، صنف من أنواع التطريزات الإيرانية التي تعمل بالغرز على القماش، وهو عبارة عن رسم رسوم خاصة باستخدام الإبرة وأنواع الخيوط الملوّنة على شتّى الأقمشة الحريرية والقطنية والكتانية. لا نعرف إلى متى يعود تاريخ هذا الفنّ؛ إذ لم يصل إلينا نموذج قديم من الفساتين المطرّزة القديمة، يسمح لنا بكشف تاريخها؛ نظراً لضعف الأقمشة مقابل العناصر الجوّية والطبيعية؛ إلا أنّ هناك شواهد تاريخية كالنقوش وآثار النحت على الأحجار الباقية منذ عصر الجاهلية، تدلّ على رغبة الإيرانيات في التطريزات الدقيقة؛ حيث

* الكاتب المسؤول: E-mail: f.zarezadeh@modares.ac.ir

كتب المؤرّخون: كانت هذه الرغبة شديدة؛ حيث أثّرت على فنّ النسج والتطريز لدى القوميات الأخرى من أوربا إلى الصين واليابان(اسفنديارى،١٣٧٠ش: ٢٢٦). تعتبر مهارة الفتاة في هذا الفنّ جزءاً من الهدايا التي تحملها إلى بيت زوجها. يتمّ التطريز الزرادشتي، كغيره من التطريزات، على قطعة من القماش، بإبرة للغرز ورسم الرسوم، وخيوط من الحرير الطبيعي غير المغزول في أنواع من التطريزات الناتجة عن المزاوجة بين الغرز بأنحاء مختلفة كغرزة الفرع، غرزة الساتان، غرزة الحشو، غرزة السلسلة، غرزة النقطة، غرزة السراجة، التطريز بالأشرطة، غرزة العروة، والتطريز برسوم بريوار. إنّ هذه التطريزات قد أغفلها الباحثون وأصحاب الرأي من الناحية الجمالية ومن ناحية مسار التطوّر، نظراً لبساطتها وابتدائيتها، وهذا ما يضعّف ضرورة النظر والبحث فيها. ويقرّ أصحاب الرأي دوراً بارزاً للرسوم والزخارف المطرّزة على الملابس؛ حيث يعتبرون تعريف الإنسان مستقلاً عن لباسه، تعريفاً ذهنياً فحسب، ولا يرون دور الرسالة التي تحملها الزخارف التي تزيّن الملابس، أقلّ شأناً من دور اللباس نفسه؛ بل يعتبرونها طريقة لفهم أعمق لهدف الشخص من ارتداءه (نميرانيان، ١٣٩١ش: ٨).

في هذا الصدد ونظراً لنتائج الدراسات الميدانية، تبيّن أنّ الرسوم الزرادشتية، ولو أنّها استمرّت حتى بعد ظهور الإسلام، واستخدمت في الفنون الأخرى وخاصة في تصميم الأقمشة الإيرانية–الإسلامية، من ناحية الشكل والمضمون، نظراً لقيمتها البصرية والدلالية، ولكنّها لم تستخدم لتطريز مظهر الأقمشة و ذلك بنمط التطريزات السائدة في إيران القديم؛ بل لزخرفة فساتين النساء الزرادشتيات فحسب. وفعلاً، فإنّنا نجد أكثر الفساتين تطريزاً بهذه الرسوم، لدى النساء الزرادشتيات في مدينة يزد وضواحيها قبل مائة عام، حيث تحمل عليها آثار التطريزات والزخارف العائدة للعصور القديمة. فبدأنا بعرض تفاصيل مجملة عن هذه الفساتين وأجزاءها والزخارف المطرّزة عليها بالبحث والتدقيق في الرسوم الزرادشتية ومختلف صورها، ثمّ قمنا باستخراج هذه الرسوم من الناحية الشكلية وتصنيفها في مجموعات، وأخيراً، عرضنا شحنتها الدلالية للتحليل. يحظى الإلمام بأشكال هذه الرسوم وفهمها العميق، بأهمية بالغة؛ حيث يؤدّي إلى استخدامها بنمط صحيح وكرموز الثقافة الإيرانية، في مسار تطوير مجال تصميم الملابس المعاصرة؛ إذ يرى علماء الاجتماع أنّ جزءاً كبيراً من مظاهر ثقافة الشعوب وهويتها، مرسوم على ملابس آحادهم.

٢. منهجية البحث

تمّ في هذا المقال، جمع البيانات النصية، باعتماد المنهج الوصفي –التحليلي، واستناداً للمصادر الموثوقة المتواجدة في المكتبات والموارد الإلكترونية، ونظراً لقلّة المصادر المكتوبة في مجال الصور، تمّ إعداد البيانات الصورية، باعتماد منهج الدراسات الميدانية ومن خلال الدراسة المباشرة على فساتين النساء الزرادشتيات، المتواجدة في المتاحف والبيوت التاريخية بمدينة يزد. صوّرت الكاتبتان هذه المصادر أولاً، ثمّ اختارتا منها الرسوم، باعتماد منهج أخذ العيّنات العشوائية المدرّجة، وأخيراً أعادتا رسم العيّنات وفقاً لزخارف الفساتين، باعتماد التصميم الإلكتروني، و ذلك بهدف وضوح الصور بشكل

أكبر وإمكان دراسة بنية الرسوم على نحو أفضل.

٣. فساتين النساء الزرادشتيات

ورد في بعض كتب الرحلات، معلومات عن فساتين النساء الزرادشتيات، كما تقدّم هذه الكتب خزائن معلوماتية قيّمة وزاخرة عن تاريخ حياة الشعب الإيراني، وآدابهم في الستر والطعام والزواج والقضايا الدينية والسياسية والاقتصادية، إلا أنّ هذه المعلومات، حسب رأي الكثير من الرحّالة، لم تثير الاهتمام اللازم لقيدها وتسجيلها، نظراً لعادة الناس بالنسبة إلى هذا النمط من الحياة (مينايى أمين أموال، ١٣٨٣ش: ٢٨). كتب "دن غارسيا دسيلوا فيغوئرا"، سفير الدولة الإسبانية في قصر الشاه عباس الأول، عن فساتين النساء الزرادشتيات في العهد الصفوي قائلاً: تستر الزرادشتيات رأسهنّ وشعرهن وأعناقهن؛ بحيث لا تظهر منها إلا الوجوه. تشبه مناديلهنّ مناديل كبيرات السن الإسبانيات، ويتغيّر لونها وفقاً للون شعرهنّ، حيث يكون دوماً أفتح من لون فساتينهنّ (فيغوئرا، ١٣٦٣ش: ٢٠٦). وقد وصف "اون والا" أقمشة قطنية، عليها رسوم بأطراف منسوجة، وخيوط صفراء وسوداء وخضراء متدلية من حافاتها؛ تغطّي الرأس وتُسدل من الخلف. إنّ هذا القماش، في الحقيقة، "چارقد مسى" (يعنى الوشاح الكبير في اللهجة الدرية) برسوم وزخارف على قماش أبيض، ذو هامش عريض، عليه رسوم الفروع والأوراق الملتوية في بعض وبقبّعة صغيرة، رؤوسها منحنية. وكتب "بيتر دلاواله" عن فساتين الزرادشتيات، قائلاً: إنّ نساءهم يرتدين فساتين متشابهة، ولكن ينبغي الإقرار بأنّ هذه الفساتين تضاهي فساتين العربيات والكلدانيات أكثر، ونوعية قماشها كردائي الذي كنت فيه في طريقي من نابل إلى بيت المقدس؛ لباس يرتديه الزوّار الإيطاليون عادة، ولكنّ التي تلبسها الزرادشتيات ليست لها حزام، إنّهن يلبسن كما يلبس كهنة تئاتين؛ إلا أنّ لباسهن ليست لها ياقات، وما يضفي على فساتين الزرادشتيات، الجمال والدقة، خمار طويل وعريض جدّاً، بألوان الأخضر والأصفر، ولكنه يضرب إلى الصفرة أكثر ولا يظهر من أبدانهنّ إلا

الصورة ١: نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وآلبرت في لندن

الصورة ٢: نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وآلبرت في لندن

الصورة ٣: نموذج من ملابس المرأة الزرادشتية، العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في متحفي فيكتوريا وآلبرت في لندن

الوجوه، والخمار يتأرجح من الأمام إلى الوسط، ومن الخلف إلى الأرض، ويتراءى جميلاً بصفة عامّة» (دلاواله، ١٣٧٠ش: ٧٨). فاستناداً لهذه الأوصاف، والمستندات التاريخية المصوّرة (الصورة ١) فإنّ لباس الزرادشتيات قد شملت ستة أجزاء: ١. قبّعة صغيرة (لتشك) ٢. وشاح (مكني أو مقني) (الصورة ٢) ٣. فستان تحتاني (سدره) ٤. فستان رئيسي (الصورة ٣) ٥. سروال (شوال) ٦. حذاء.

٤. رسوم التطريز الزرادشتي

تبيّن ملابس الزرادشتيات أنّ التخيّل بالرسوم، و تصميمها وتطريز الملابس بالإبرة والخيط، يعتبر من أبرز جهودهن لإبراز معتقداتهنّ؛ إذ كانت هذه الرسوم، بتضمّنها دلالات خلفية، تحمل دلالات ضمنية، تتيح لهؤلاء النساء تبيين مبادئهن الفكرية التي تستمدّ مغزاها من قانون ما يسمّى «إشه» الذي كثيراً ما نجد ذكره في النصوص الزرادشتية، التي تقول: يجب أن يكون ما في الكون، منتظماً، وخالياً من العيوب والنقائص، كما ينبغي أن تكون الأراضي والبلدان عامرة، والناس صادقين، عادلين، موفين بالعهد، وراضين وفرحين. وبتعبير آخر، كانت الزرادشتيات- استناداً لهذا القانون الذي يقول بانتظام الطبيعة، ويراه الأساس العام لما يدور في الكون وينبوع المبادئ الأخلاقية (آموزگار، ١٣٨٧ش: ١٦)- يخلقن تصاميم جميلة ومتناسقة، بالاعتماد على مهارتهنّ العالية، وباستخدام غرز السلسلة وغرز منتظم بفواصل متساوية، فيعملن رسوماً بخيوط ملونة من الحرير، بدقة عالية؛ حيث لا تتميّز الغرز عن بعضه إلا بعدسة مكبّرة. تُشاهَد هذه الدقة في الرسوم، في شتّى أجزاء هذه الملابس، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة: الرسوم النباتية، الرسوم الحيوانية، والرسوم التجريدية.

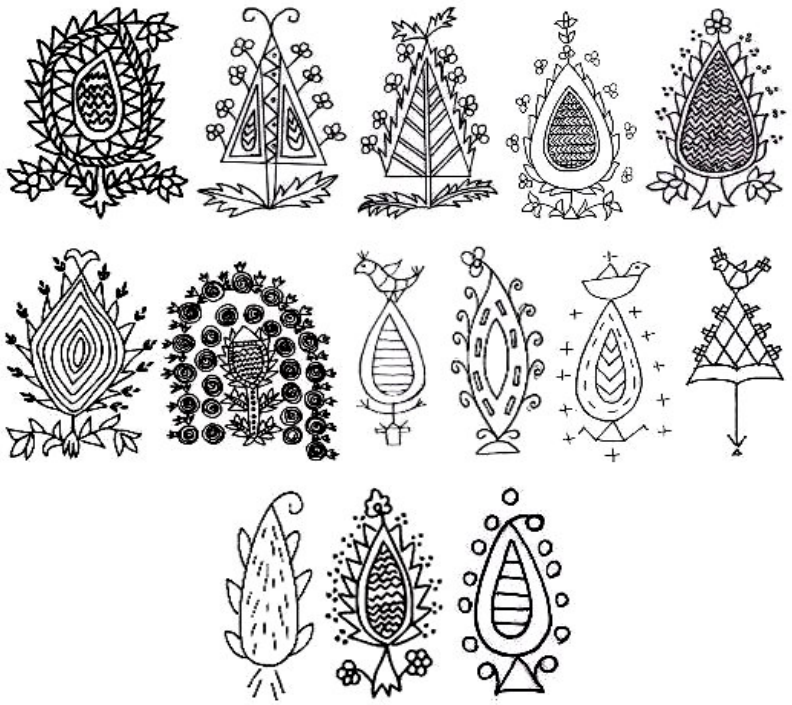
١-٤ الرسوم النباتية

كان توقير النبات يحظى بمكانة عالية، في الثقافة الإيران القديمة؛ حيث يعتبر زرعه وتربيته نوعاً من الدعاء والحمد للنار، ويعتبر الشجر والخشب قلبه الذي يجب حراسته، وقد كان من التقاليد القديمة: الاحتفال بيوم زرع الشجر؛ إذ اعتبر زرداشت، زرع الشجر وعمارة الأرض عملين صالحين، والإضرار بالنبات والشجر، ذنباً عظيماً، وقد اعتبرت المصادر القديمة الأسطورية، طبيعة النبات للآلهة ولأمشاسبندان (صفات أهورامزدا الطاهرة)، كما اعتبرت الزهور كائنات سماوية (طالب‌پور وجعفري‌راد، ١٣٩٧ش: ٩٥). ولاعجب، بعد الإيمان بهذه العقائد الدينية، أن يحظى توظيف رسوم النبات في تزيين الملابس، قيمة وقدسية، وأن يأخذ بها في فنّ التطريز الزرادشتي لإضفاء الموضوعية عليها وإبرازها. وفي هذا الصدد، لا نجد إلا رسوم السرو، الهوم، البرسم، الرمّان، والنيلوفر التي تتأهّل من ناحية الشكل والمضمون لتظهر على الملابس بالإبرة والخيوط الحريرية الملوّنة.

١-١-٤ السرو

إنّ السرو، وفقاً لما ورد في التراث الإيراني القديم، شجرة لا تزال خضراء، ولا تقبل الخريف، وقد أتى بها أشوزرادشت من الجنّة، وغُرست بأرض كاشمر. إنّ هذه الشجرة التي تُعرف في اللغة الفارسية بأسماء: "زربين"، "سروناز"، "سور"،

"سورش"، "سرو شيرازي" (سرو كاشي)، تُعتبر رمزاً للخلود والعزة، نظراً لمقاومتها ضدّ الجفاف والأعاصير الشديدة، كما يعتبر ورقها رمزاً للعلم، وجذعها رمزاً للحكمة، وثمرها رمزاً للخلود، حسب ما ورد في المنصوصات التاريخية، وتُعدُّ من النباتات المقدسة كنظيريها السقاب والهوم. يعتقد أتباع ديانة «مهر» أنّ السرو شجرة الشمس، وقد وَلدت الشمس، وهي مقاومة ضدّ البرد والظلام، ولذلك فإنّ أسطورة الشمس الساطعة، تتّصف بالإنعاش، وترمز إلى الخلود والحرية والمقاومة ضد القوى المهلكة، كما تتميّز في ذاتها، في الوقت نفسه بالترميز إلى الوجوه السارّة الإيجابية للحياة، والنموّ والرفعة (أميرزاده، ١٣٨٩ش: ٧٩). ونظراً لهذه الشحنة الدلالية، فقد خضع هذا الرسم لقبول أنواع الأشكال التجريدية والواقعية، من الناحية الجمالية. تشهد المستندات التاريخية المصوّرة أنّ السرو تمّ تطريزه بعض الأحيان، بشكله الحقيقي؛ أي بجذع طويل نسبياً، وبأسنان غير منتظمة، قريبة مما نجده في الطبيعة، وأحياناً رُسِمَ بشكل تجريدي؛ أي برأس مائل إلى جهة ما (اليمين أو اليسار)، وبزينة كأزهار وأوراق صغرى، كما تمّ تطريز عدد، بشكل عمودي وبإيقاع منتظم، بعضها تحت بعض، ليكون محوراً لتناظر الرسوم البشرية أو الحيوانية، وكذلك كان يُطرَّز وحيداً وبرأس مائل وتحت مسمّى "بُتِه جِقّه" (البيزلي) في انتظام دوريّ وبكثافة، على قماش الفساتين، ليحصل نسيج مزّين بالكامل. ورغم ذلك، يجدر الإشارة إلى أنّ هذا الرسم كان يطرّز الفساتين به في أجزاءها المرئية، بهدف احترام قدسية السرو وقيمته الرمزية، في صفوف أفقية وعمودية، أو كعنصر وحيد وكبير في مركز الصفحة، وبسروين صغيرين على طرفيه؛ حيث يوحي بالوحدة والثبوت. وفي المناديل نجده مطرّزاً على القماش في المركز وحول دائرة، وبين رسوم من الحيوانات التي تحرسه فعلاً وبألوان الأخضر والأحمر، والأصفر، والأبيض، والأزرق. وجدير بالذكر أيضاً بأنّ جميع فنون التطريز الزرادشتي كان يوظَّف لرسمه نظراً لإمكانية رسمه في أشكال متنوعة (الصورة ١)



الصورة ۴: أنواع متعددة من السرو المطرَّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

۲-۱-۴ الهوم

يُعتبَر «الهوم أو الهئوم» شجرة الحياة ومن أشدّ الأشجار قدسية، وثمارها كأنّها إكسير لاهوتي، يستلزم جنيها قتال حرّاسها (الفتخاء وتيس الجبل والأسد والنسر) طوال العمر، ومَن ظفر، اعتلى إلى مراتب ما بعد البشر، فيخلَّد ولا يزال شابّاً ولن يموت أبداً. يرى علماء الأساطير بأنّ الله قد اختار من الأشجار الجميلة، شجرتين فردوسيتين، هما شجرة الحياة وشجرة تميز الحسن عن السيّء، وأنبتهما في جنات عدن وفي جنته على أرضه، وقد أُغوي آدم وحواء بالثعبان، ليُعرضا عن شجرة الحياة ويأكلا من الثمار الأخرى المتمايلة إلى الجهتين، فطُردا من الجنّة (دويوكور، ۱۳۹۱ش: ۱۳).

ويرى مونيك دوبوكور أيضاً أنّ هذه الشجرة رمز القوة المقدّسة والمرعبة، كما ترمز إلى البركة والرزق في الجنة؛ شجرة جذورها في عالم الدنيا وفروعها في السماء، فتقدَّس؛ هي تربط الأرض بالسماء، ولأنّها ينبوع الحياة ورمز الخصوبة. ونظراً لهذه المكانة العظيمة، نجد رسومها في الأجزاء الهامّة والعليا من الفساتين، وفي صفوف أفقية وعمودية بين عناصر حيوانية، أو على خط دائريّ تمّ تطريزه بغرزة الفرع، وغرزة الساتان والغرزة الخلفية وغرزة النقط، وبألوان الأحمر والذهبي الأصفر

الدافئة.(الصورة ٥)

الصورة ٥: أنواع متعددة من الهوم المطرَّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-١-٤ البرسم

البرسم[1] ، وبرسمن[2] أو بارسمان[3] عبارة عن فروع مقطوعة من شجرة،ويسمّى كلّ من هذه الفروع في اللغة البهلوية"تاک"، وفي اللغة الفارسية"تاي". ورد في "الأبستاق" أنّ البرسم صنف من النباتات كالرمّان وشجرة الأثل والهوم. كان الفرس في إيران القديم يربطون البراسم بخيط من ليف التمر، ويأخذونها بأيديهم في الأدعية والطقوس الدينية كممثّل لإله "أمرداد" المقدّس والموكّل. ورد في قاموس اللغة البهلوية، أنّ البرسم عبارة عن غصون شجرة الرمّان المربوطة بخيط من الفضّة أو النحاس، كانت تستخدم في طقوس "يسنا" و"يسبرد" و"وندیداد". وفي طقوس التقديم للبرسم كانت فروعها توضع في ماء يسمّى "زوهر" ليذكّر بالمطر ونموّ النبات وسقي الأراضي الزارعية، وإنبات الأرض (أورشيدي، ١٣٩٤ش: ١٦٢). كان الفرس في إيران القديم يرون الأعتاب المقدسة رمزاً للكون، نظراً لاعتبارهم الكون ساحة لقتال قوى الخير والشرّ، فيبذلون جهدهم فيها لنيل رضى "هورمزد" بإضعاف القوى الشيطانية وهزمها، من خلال جمع رموز من عناصر الكون واستخدامها في أداء الطقوس وقراءة الأناشيد الدينية من الابستاق؛ إذ يعتقدون أنّ كلاً من الآلهة السبع، ويترأسهم "هورمزد"، قد وكّل على أحد عناصر الكون، ويعتبر كلٌّ من الأدوات المستخدمة في الطقوس الدينية، رمزاً لحضور أحد الآلهة الستّ الأخرين، كما يرمز "آرويسگاه" أو "يزشنگاه" (حجر كبير) إلى "سپندارمذ" وكيل الأرض، والأسد (الماعز) إلى "بهمن" وكيل الحيوانات، والنار إلى "أرديبهشت" وكيل النور والضياء، والأواني المعدنية إلى "شهريور" وكيل المعادن، و"زوهر" (الماء القدّس) إلى "خرداد" وكيل الماء، والهوم والبرسم إلى "أمرداد" وكيل النبات. وعلى هذا الأساس، قد اعتبر "برسمدان" وعاء توضع فيه البراسم. وقد ورد في طقوس الأخذ بالبرسم أيضاً بأنّهم كانوا يأخذون حزمة من فروع النباتات والأشجار المقدّسة أمام وجوههم، فيبدأون بالعبادة في معابد النار (الصورة ٦). ووفقاً لهذه المعانى، ولمضمون الخصوبة والخضرة المتضمنة في هذا الرسم، فكان يطرّز به في الجزء الأمامي للفستان وفي

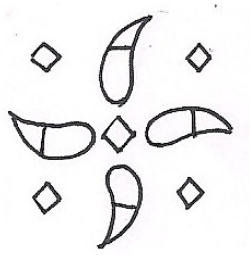
1. Barsam
2. Barsaman
3. Barsaman

هوامش المناديل؛ إلا أنّه مقارنة برسمي السرو وشجرة الحياة كان أصغر، ويطرّز به في هيئة تجريدية وإلى جانب زهرة النيلوفر، وبغرز الفرع والساتان والخلفية، وبألوان الأخضر والأصفر والأزرق والأبيض.

الصورة ۶: أنواع متعددة من البرسم المطرّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

۴-۱-۴ زهرة الرمّان

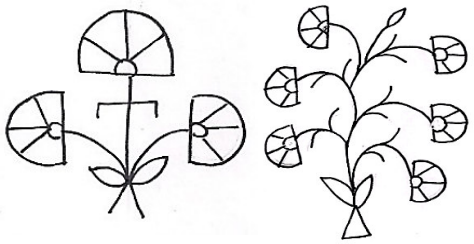
إنّ الرمان نبات قد اعتبر في ثقافة إيران القديم رمزاً لتوالي الأجيال، وطول العمر وإعادة التأهيل، والخصوبة، نظراً لإثماره. وكذلك، نقل في القصص الأسطورية بأنّ البنات يولَدن من ثمار كالرمّان والنارنج والبرغموت، ويعبّر ذلك عن أمل إنجاب الأولاد (أورشيدي، ۱۳۹۴ش: ۱۲۸) (الصورة ۷). كان هذا الرسم بشحنته الدلالية يظهر في ملابس الزرادشتيات، على هيئة زهرة ذات أربع بتلات أو على هيئة الفراشة، ويطرَّز باعتماد غرز الفرع والساتان والخلفية وبألوان الأحمر والأصفر والأخضر ليرمز إلى الفصول الأربعة وجريان الحياة. وكان يطرّز بهذه الزهرة ذات بتلات برؤوس حادّة، حيث تخرج أطرافها من شكل هندسي في المركز، وأحياناً بدون هذا الشكل المركزي وفي صفّ متصل أجزاءه.



الصورة ۷: صيغة من الرمّان (الزهرة ذات أربع بتلات) المطرّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في

۴-۱-۵ زهرة النيلوفر

يطلق هذا الاسم على الفصيلة النيلوفرية (نيلفر، نيلبر، نيلوبرك، نيلوبل، نيلوفيل)، ويسمّى في الفارسية زهرة "آبزاد" (النابت في الماء)، وزهرة الحياة والخلق، أو النيلوفر المائي. تعتبر هذه الزهرة، مصدر الكون وكمال الجمال، نظراً لأنّها حصيلة اجتماع القوى المبدعة؛ أي النار والشمس والقمر. يرمز النيلوفر الأبيض إلى التأمّل، والنيلوفر المائي إلى الانتعاش في الأرض الطيّبة، والنيلوفر الأرجواني إلى المستقبل، والنيلوفر الأحمر إلى البعث في الجنّة (ايزد پرست، ۱۳۸۵ش: ۳۴). إنّ هذه



الصورة ۸: صيغ من زهرة النيلوفر المطرّز بها، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور

الزهرة لم تخلو عن قيمتها وقدسيتها في الآراء الأسطورية الأثرية، واعتبرها الفرس رمزاً لأهورامزدا، وقد استمدّت هذه القيمة والأهمية من مضاهاتها الشمس؛ لأنّها كالشمس تتفتّح عند الفلق، وتنغلق عند الغروب. ونظراً لهذه المضاهاة ولأنّ الشمس مصدر الحياة الإلهي، فاعتبر نيلوفر رمزاً للظهور والبيان بجميع حالاتها، وللخلق والانبعاث. واستمرّ هذا الاعتبار في المعتقدات أيضاً؛ حيث نجد النيلوفر الزهرة الوحيدة التي حفظت زرادشت وأبناءه في بحيرة "كيانسه". وتعود قدسيتها إلى موطنها المائي؛ إذ الماء يرمز إلى محيط قديم، خُلقَ منه الكون. وتسمّى هذه الزهرة في أساطير الفرس بـ "آناهيتا" أيضاً؛ إذ يرمز "آناهيتا" إلى الحرّية، كما يعتبر رمزاً للخلق، نظراً لعلاقته بالماء (ايزدپرست، ١٣٨٥ش: ٥٩) (الصورة ٨). وعلى هذا الأساس فكان يطرّز النيلوفر على القماش الذي هو بدوره رمز الحرية والضياء والسلام، بألوان الأخضر والأصفر والأبيض. نجد رسوم هذه الزهرة في الملابس المطرّزة، بشكل نصف دائري ومتقارن، وبساق بصفته المحور المركزي، وبصورة تجريدية تماماً، وحجمها في المطرزات أصغر من رسوم السرو وشجرة الحياة؛ حيث تطرّز بغرز الفرع والساتان والنقطة والخلفية إلى جانب العناصر النباتية والحيوانية والتجريدية الأخرى.

٤-٢ الرسوم الحيوانية

حظيت الحيوانات في التراث الإيراني القديم، بعناية بالغة، لدورها في حياة البشر؛ وقد سمّي الإله الخاص بها في الأبستاق، بـ "درواسپ" (بمعنى صاحب فرس صحيح وسالم)، وكُلِّف إله "بهمن" (وهومنه) بحماية الأنعام في العالم. ونجد من الآلهة، "ايزدمهر" و"ناهيد" (آبان يشت، كرده، البند١) الذين يهبان القوة والقدرة للأنعام والقطاع والناس. وقد كُلِّف أتباع الزرادشتية برعاية الحيوانات والتجنّب عن الإضرار بها وإصابتها (فيروزمندي شيرەجيني ووثوق بابائي، ١٣٩٣ش: ٩٦).

وعلى هذا الأساس، كانت رسوم حيوانات كالطاووس، والسيمرغ، والهدهد والديك والكلب والسمك والماعز والإبل تطرَّز على ملابس النساء الإيرانيات، بالاعتماد على فنّ التطريز الزرادشتي، كي تصرّح بمضامين ودلالات رمزية متجذرة في القيم الإيرانية المقدسة.

٤-٢-١ الطاووس

إنّ الطاووس من أجمل الطيور؛ حيث يدلّ على الجلال والعظمة، والحياة المسايرة مع الحبّ، والحياة الملوكية، والسلطنة، والجاه والمنزلة، والمنصب والصيت. اعتبر الطاووس في المعتقدات الأسطورية مُهلك الثعبان، ومن ثمّ سبب خصوبة الأرض. واعتبر رسم الطاووس الذي يطرَّز إلى جانب شجرة الحياة، داخل ميداليات دائرية أو مربعة، علامة الثنوية وذات البشر الثنوي. واعتقد الفرس القديم أنّ هذا الطائر خالد، لأنّه قد شرب من ماء الحياة. وقد أشار الطبري إلى معابد النار الزرادشتية الباقية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنّه قد خُصِّص مكان لرعاية الطاووس بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوّل هذا الطائر إلى رمز لطائر كوني على امتداد العصور؛ بحيث يُخيَّل بالبدر أو قرص الشمس المتلألئة الملوّنة في أطراف ريشة ذنبه، لمّا ينشرها من الخلف كمروحة. و قد أشار الطبري إلى معابد النار الزرادشتية الباقية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنّه قد خُصِّص مكان

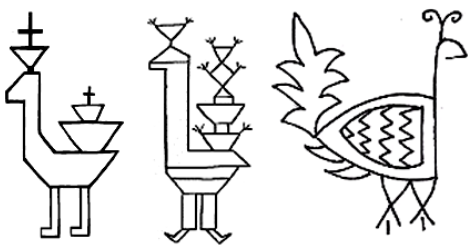
لرعاية الطاووس، بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوّل هذا الطائر إلى رمز لطائر كوني، على امتداد العصور؛ بحيث يُخيَّل بالبدر أو قرص الشمس المتلألئة الملوّنة في أطراف ريشة ذنبه، لمّا ينشرها من الخلف كمروحة. فكان يطرَّز اثنان منه على جانبي مزهرية السرو بدقة في حجم أكبر من رسوم الحيوانات الأخرى، وبالقرب من جذع السرو بعنق طويل كما يطرَّز فوق شجرة باسقة كالسرو أو الدردار، أو في أيدي امرأة أو رجل ذي الجناح في الجزء الرئيس من القماش. ويطرّز تاجه على شكل ثلاثة منحنيات متّصلة؛ ثمّ أضيفت إلى هذه المنحنيات المتصلة ريشة كبيرة أيضاً، كما تطورت رسومه لتنفصل المنحنيات وتكبر في المطرزات التالية. وكان عنقه يطرَّز قصيراً ومائلاً إلى الأمام في الفترات الأولى ثمّ طال، على امتداد العصور؛ أما جناحاه فأغفلا في المطرزات الأولى، ثم طُرّزا منشورين وفي موضع أعلى وأعرض من جسد الطاووس في العصور اللاحقة؛ حيث تمّ تزيين ريشه بزهور أو دوائر مزخرفة (الصورة ٩). وبشكل عام، كان هذا الرسم يعتبر من أهمّ الرسوم الحيوانية الرمزية؛ حيث تطوّرت على مدى العصور وتمّ تطريزه بتأليف خاصّ على الأجزاء الفوقية من اللباس والوشاح، باستعانة غرزات الفرع والساتان والنقطة والخلفية وبألوان الأحمر والأصفر والأبيض والأخضر والأزرق، متناغماً مع دلالات الرسم ومضامينه.

الصوره ٩: صيغ من الطاووس المطرَّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٢-٢-٤ السيمرغ

السيمرغ كائن شهير، يسمّى بالسيمرغ (بمعنى ثلاثين طائراً)؛ لأنّ ألوان جميع الطيور متواجدة في رياشه (انظر: دهخدا، ١٣٣٠ش، ٧٧٦). إنَّ اسم السيمرغ أصالة "سين مرغ"، ومقتبس من اسم حكيم شهير اسمه "سَئن"، قد صُلِّيَ

على النور الذي أودع في ضميره في الفقرة ٩٧ من "فروردين يست" (المؤذن جامي، ١٣٧٩ش: ٣٣). واعتبر في الابستاق، طائراً ضخماً، عشبه على شجرة "ويسپوبيش" أو "گوكرن"، وسط بحر "فراخكرت" (دوستخواه، ١٣٧٥ش: ١٠١٥)، وكلّما يطير منها، ينبت فيها ألف غصنٍ، وكلّما يهبط عليها، تنكسر منها ألف غصن. وله في "الشاهنامه" مكانة طوطم خاصة؛ وقد مثّل دوراً حاسماً لآل "زال"؛ حيث تكفّل مسؤولية تربية بطل الشاهنامه وإنقاذه. كان هذا الطائر يرمز إلى الحكمة والعلاج ويستخدم ريشه لعلاج الجروح (بهمني، ١٣٨٩ش: ١٣٧) (الصورة ١٠)، وكان يتم يُرسَم على فساتين النساء، لزخرفتها، بالقرب من شجرة الحياة وشجيرات الزهر بصفة واقعية، ليُظهر الموضوعية الرمزية التي تتصف بها شجرة الحياة، بخصائص منها كمنبتها، ومحور التقارن في صورة "الزهر والطائر" المطرّزة ووحدتها.



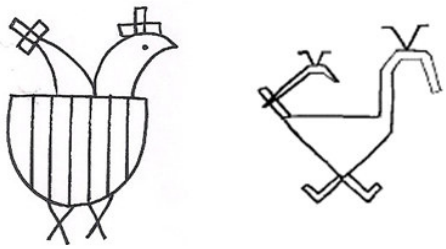
الصورة ١٠: صيغ من السيمرغ المطرَّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-٢-٤ الديك

قد اقتبس المعادل الفارسي لكلمة الديك (خروس)، من كتاب الابستاق الوارد فيه مفردة "خرئوس" به معنى الثورة والانتفاضة، وقد اشتقّت هذه المفردة ومفردة "خروش" (الثورة) من جذر فارسي واحد. قد اعتبر هذا الطائر الميمون الذي يحظى بمكانة عالية وكريمة في التراث الإيراني القديم وعلامة لإله "سروش" وداعي الشمس للإشراق، نظراً لصياحه في الأسحار؛ إذ اعتُقد أنّه يرى أوّل أشعّة الشمس وقت إشراقها، فيدعو الناس للنهوض بانتفاضته الصباحية، فأصبح الانتفاضة (خروش) صفته المتميّزة. وكان اليونانيون القدماء يعرفونه باسم «الطائر الإيراني». وقد ذكرت له في الابستاق، صفة دينية، هي «المتنبّئ» (التي تعادل "پَروَدرش" الفارسية)، كما أشير إلى قيمته الرمزية والدينية، واعتبر بصحبة الكلب كرسول لإله "سروش" ومعينه ضدّ الشياطين، وملاك الذين يستيقظون مبكّرين، وعلامة العبادة، كما واستقبح ذبحه وتقديمه كقربان؛ إذ اعتقد أنّه يقي الناس من الإصابة بمرض «الصرع» (رضي، ١٣٨١ش: ٥٥٧).

نجد في الرسائل الدينية البهلوية، فضلاً عما ورد في الابستاق، ذكراً عن الديك، كما ورد في "بندهش": خلق الديك على عداء الشياطين وهو خالد وزميل للكلب، وقد ورد في المعتقدات الدينية بأنّ الديك والكلب تميّزا من بين الكائنات المادية، ليعينا إله "سروش" في إيقاف العواصف والإعصارات (انظر: دادكى، ١٣٩٠ش: ١٠٣). إنّ هذا الطائر، الذي

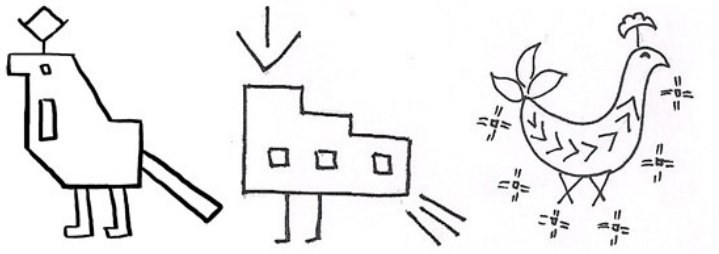
يرمز إلى إله الشمس وتجسيد الكبرياء، يحظى بمكانة رفيعة في طقوس العقيدة الميترائية، ويقدَّم الديك في الشعائر الدينية لإله "مهر". وقد ورد في تعاليم زرادشت بأنّ هذا الطائر يفيق المؤمنين، للتسبيح في الصباح. وعلى الرغم من ذلك، تمّت مقارنته في التراث الإيراني القديم بالثعبان، كما يعبَّر عنه وعن الثعبان بالزمان والتطوّر النفسي في تعبير الأحلام. وقد اعتبر الديك علامة على سعة النفس؛ ولا سيّما بعد الموت (ضميران، ١٣٨٣ش: ٤١) (الصورة ١١)، وملاكاً وكّل على حراسة الليل ورعاية الكائنات الإلهية وقت الظلام الشيطاني. فعلاً، إنّ رسمه خصّص لنفسه جزءاً كبيراً من التطريزات المعمولة باستعانة غرز الفرع والساتان والنقطة والخلفية بألوان الأبيض والأحمر والأصفر.



الصورة ١١: أنواع من رسم الديك المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٤-٢-٤ الهدهد

يُدعى الهدهد في اللغة الفارسية "پويك"، و"شانه‌به‌سر"، و"مرغ سليمان"، و"أبا الربيعات والأخبار"، و"أبا الروح"، و"أبا العبادات"(دهخدا، ١٣٦٥ش: ٥٩٨). حظي هذا الطائر بمكانة خاصة، في النصوص الدينية والأدبية والثقافية العامة لدى جميع الشعوب التي عرفته، ولاسيّما الشعب الإيراني القديم. إنّه طائر، نضجت روحه واستكملت بمصاحبة سليمان، وبالسير في الآفاق والأنفس، وقطع الطرق المرعبةللسير والسلوك العرفاني، فاختارته الطيور الأخرى، لتقطع هذه الطرق المفعمة بالمخاطر، باستعانة جناحيه. إنّ الهدهد رسول السعادة ورمزها، وتاجها يشبّهه عوام الناس بمشط ينفتح حيناً وينغلق آخر، ويذكّر بالجلال الإلهي، ويعتبر من مستلزمات السلطنة (العطار النيسابوري، ١٣٨٧ش: ١٧٠) (الصورة ١٢)، فصار من الرسوم التي تطرَّز على الوشاحات ومعصوبات الرأس، في هيئة واقعية، بألوان الأصفر والأخضر والأحمر والأبيض، وباعتماد غرز الفرع والساتان والخلفية.



الصورة ١٢: صيغ من الهدهد المطرَّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

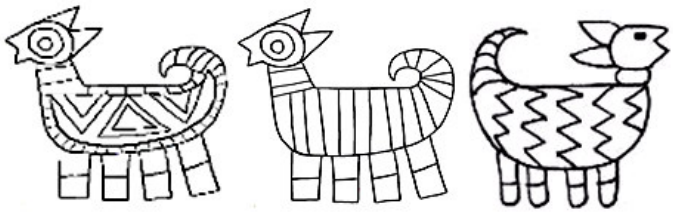
٥-٢-٤ السمك

إنّ السمك رمز النهضة والسرور والخصوبة ودالٌّ على نشاط الحياة، كما يدلّ في الأدب الفارسي، على اللين والرقّة. اعتقد الفرس القديم أنّ العالم قد استقرّ على ظهر سمكة، فاستخدموا عبارتي «من القمر إلى السمكة» أو «سمكة الأرض». كذلك ورد في الأبستاق ذكر عن سمكتين فردوسيتين، كلّفهما "أورمزد" بحراسة نبات "گوكرن" من شرّ الشيطان. إنّ السمك في الصور الفلكية يدلّ على شهر "إسفند" أي الصورة الفلكية الثانية عشرة والأخيرة في منطقة البروج. يعتبر هذا البرج الذي لا يزال يصوَّر كهيئة سمكتين متصلتين، من الأبراج المائية؛ حيث تقع في المنطقة «إآ» من نصف الكرة الجنوبية لدائرة البروج، وفي منطقة المياه السماوية. وقد صوِّر إله «إآ» بين النهرين؛ حيث تجري من كتفيه شعبيتان من الماء؛ حيث تسبح في كلٍّ منهما أسماك. ويحتمل أن تكون صورة هذا البرج الفلكي قد اشتقّ من هذا الرسم القديم؛ إذ كان إله «إآ» إله الحكمة أيضاً (كلانتري سرچشمه، ١٣٩٣ش: ٨٧). كذلك اعتبر السمك في التراث الإيراني القديم رمزاً للبحر والعلم والعقل والمتعة والخصوبة، وغذاء الدماغ والطعام المقدّس، واستُخدِم في بدء الأمر، بصحبة إله الأمّ في الرسوم الخاصّة بولادة الشمس، وحارس شجرة الحياة (نميرانيان، ١٣٩١ش: ٥٧). وعلى هذا الأساس، فإنّ رسمه كان يطرَّز على فساتين الإيرانيات والفارسيات الهنديات؛ إلا أنّ الأسماك كانت تطرّز على الفساتين الهندية سابحة في مياه دوّارة وعلى الفساتين الإيرانية بصيغة مستقلة وخارجة عن مكان حياتها أي الماء، وفي هيئة واقعية بألوان الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأبيض والأزرق (الصورة ١٣).

الصورة ١٣: صيغ من السمك المطرَّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران

۶-۲-۴ الكلب

إنّ مفردة الكلب ورد في الابستاق "سوني"، وفي النصوص البهلوية "سگ"، و"سك"، وفي النصوص الفارسية القديمة "سَكَ". اعتقد الفرس القديم بأنّ الكلب عدوّ الشيطان ويُبعد برفقة الديك، الشياطين والقوى الشرّيرة عن ليالي الأرض، فتمّ اختياره لحراسة القطاع والأنعام. يرمز هذا الحيوان إلى رموز معقّدة كإهلاك المشاعر الدنيئة وإخماد حبّ الدنيا، والأمّ، وقوى الخير، والشفاء، والنباهة، والوفاء، وعرفان بالجميل، كما يصوّر الصيد والموت ويظهر قدرته على التنظيف بلسع، وكأنّه حارس حدود ما بين الوعي واللاوعي؛ حيث لم يهدي القدماء إلى عالم الأنوار الطاهرة فحسب؛ بل يعرف الآخرة ويحرس جسر "چينوت"، الذي يوصل الدنيا بالآخرة، وله علاقة أسطورية بما وراء الدنيا (غيمن دوشن، ۱۳۷۵ش: ۱۵۲؛ هيلنز، ۱۳۹۱ش: ۱۲۶؛ ستاري، ۱۳۷۵ش: ۳۲؛ غرين: ۱۳۸۷ش: ۷۸)، فتمّ تطريزه على فساتين النساء في رسم ملخّص جدّاً، وبسيط وواقعي لحدّ ما (الصورة ۱۴)، بألوان الأحمر والأزرق والأبيض تطريزاً زرادشتياً.

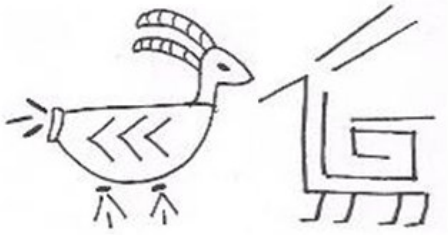


الصورة ۱۴: صيغ من الكلب المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

۷-۲-۴ الماعز

وردت مفردة الماعز في الابستاق بصيغتي "بوز" و"إيز" بمعني الماعز المذكّر، وفي النصوص البهلوية بصيغتي "بُج" و"پاژن" (اسم النوع الجبلي منه). حظى الماعز في التراث الإيراني القديم على مكانة رفيعة؛ حيث كان التجسيد السابع لإله "بهرام" (وِرِثْرَغنَه) ماعزاً ذكراً حربياً، وفقاً لما ورد في الأساطير. ويعتبر هو وخمسة من أنواع أخرى وهي: "خربز"، "تيي"، "الغزال"، "الوعل النوبي" من الحيوانات المفيدة التي خلقها "أهورامزدا" بعد الثور (بهار، ۱۳۹۱ش: ۱۲۶). وهناك منظومة تدعى "آسوريك" وصلتنا من النصوص الأثرية، يدور موضوعها حول حديث دار بين "الماعز" بصفته رمزاً للفُرس من أتباع الزرادشتية، و"النخل" بصفته رمز الأقوام السامية (عقيقي‌بور، ۱۳۹۵ش: ۷). فعلاً، إنّ قيمة رسم الماعز بدلالاته التي هي عبارة عن: الخصوبة، ونزول المطر، ومكافحة حرّ الشمس، وطلب الماء، والبركة والحراسة، بلغت إلى حدّ، قد اختصّ ۳۱ بالمائة من نقوش ما قبل التاريخ، لرسوم هذا الكائن (ناصري‌فرد، ۱۳۸۸ش: ۱۳۲). واعتقد آخرون بأنّ حياة هذا الحيوان في الجبال قد يكون السبب في قدسيته في التراث القديم؛ إذ الجبل مقدّس ورمز للعظمة ومنزل الآلهة وينبوع الأنهار التي تروّي الأراضي المحيطة بها، ويتسبّب بخصوبتها وبركتها ونموّ الزراعة فيها. وكان هذا الحيوان مبشّراً بالماء والمطر، كما كانت

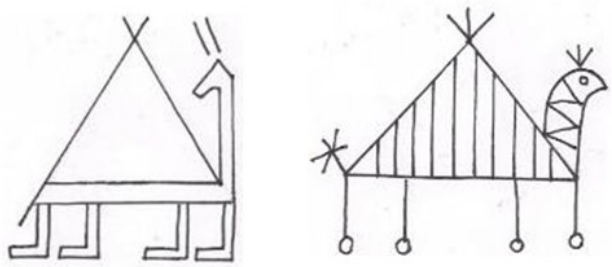
إلهة "آناهيتا" (إلهة الماء) تتجسّد في هيئة الماعز البرّي بصفته رمزاً للماء والمطر (روحفر، ١٣٦٩ش: ١٢). فقد كان السبب الجدير بالاهتمام في توظيف رسم الماعز (الصورة ١٥) على فساتين الإيرانيات، أنّهنّ يطلبن المطر بهذه الطريقة الرمزية، نظراً لبيئتهنّ الصحراوية، والظروف الجغرافية التي يعشنها. كان هذا الرسم يطرّز بالأسلوب الزرادشتي في صور تجريدية وواقعية.



الصورة ١٥: صيغ من الماعز المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٨-٢-٤ الإبل

ذكر الإبل في الابستاق "اوشتر" بمعنى الجمل، و"اوشترودَئِنو" بمعنى الناقة، ولعلّه قد اشتق من مفردة "أوشتَ" بمعنى القوة. إنّ الإبل كان يعتبر من فصائل الغنم الخمسة، وقد ورد في تاريخ البلعمي أنّ طهمورث كان أوّل من استخدمه للحمل. وحسبما ورد في التراث الإيراني القديم، كان بين الإبل والثعبان صلة (كوير، ١٣٩٢ش: ٢٣٣)، وفيه دلالة على البطء والتريّث والحلم عند القوة، والقوة الجسدية. إنّ حيوانات كالإبل والماعز لقيت إكراماً وتقديساً عند الفرس؛ لأنّها وفرت في موطنهم الصحراوية الجافّة، التي قلّت المياه فيها؛ بسبب مقاومتها ضدّحشونة الطقس في هذه المناطق (الصورة ١٦) فطرّزت على الفساتين بألوان الأصفر والبنّي المصفرّ والأحمر، بأسلوب واقعي نسبياً.



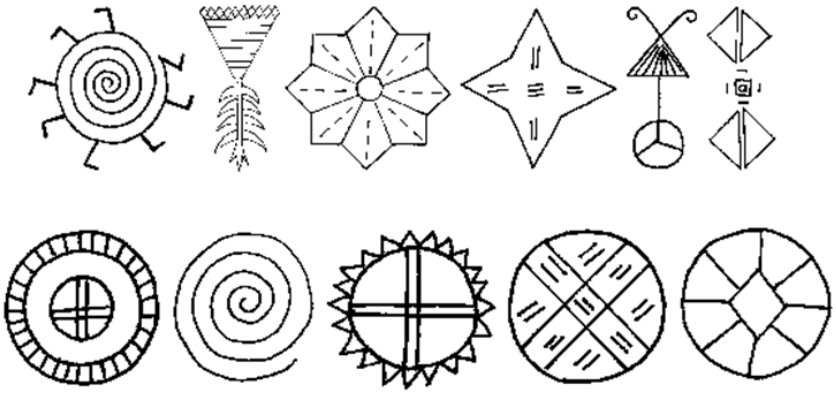
الصورة ١٦: صيغ من الإبل المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-٤ الرسوم التجريدية

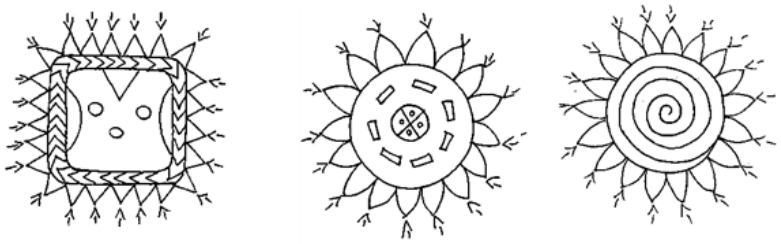
كانت رسوم تجريدية ک «أبي المتجمّل واللولب والنجمة ذات ثمانية رؤوس وذات ستة رؤوس، والصليب، والسطوح

الشطرنجية»، تطرّز على فساتين الزرادشتيات في تركيب مع الأشكال الأساسية كالدائرة والمربّع والمثلّث لتزيد في جمال الفساتين وأناقتها برسوم بديعة ومبتكرة ومستمدّة من الذهن؛ لتقي المرأة من عين الحسود وقاية رمزية.

نعم، كانت بعض هذه الرسوم تصوَّر في هيئة أحد العناصر الطبيعية كالشمس؛ لتوحي بدلالات رمزية، إذ تعتبر الشمس رمز للإعطاء والدفء والتلألؤ وتطهير الأدناس، وينبوع القوى البشرية والكون وملاك النور وضياء "مهر". كان اليوم الحاديعشر من كلّ شهر، في التقويم الإيراني القديم، يسمّى بـ "خير روز" أو "خور روز" (اليوم السعيد) وباسم الشمس، كما يدعى "دي" الذي هو عاشر أشهر السنة الشمسية، □ بـ "خورماه" حسبما قال البيروني. واعتبر هيكل "أهورامزدا" أو عينه كالشمس على اختلاف النصوص. وقد طُرِّزت الشمس على فساتين الإيرانيات كقرص أو لولب دائري في غالب الأحيان، ولها في بعض الملابس سبعة أو ثمانية أذرع. وقد ورد في أحد أدعية "مهريشت": وقد فتحت الشمس الذهبية المزيّنة بشتي الزخارف ذراعيها من العرش لتحفظ المؤمنين، وليدور قرصها الجميل الذي لا يتوقف عن الحركة، كما ورد فيه أنّ قرص الشمس مخلوق حكمة الربّ الطاهرة، وموطنها العرش الأعلى (پورداوود، ١٣٨٧ش: ٥٩) فيمكن اعتبار القرص واللولب على الفساتين، دالّاً على عجلة العالم التي يتحكّم به إله الشمس (آزادواري، ١٣٨٧ش: ٥٩). وهذا ما جعل رسم الشمس يطرَّز على الأجزاء الهامّة والمرئية من الفستان وفي مقاس أكبر من الرسوم التجريدية الأخرى (الصورة ١٨) بألوان الأبيض والأصفر والذهبي والأحمر، لتدلّ على اللمعان والدفء والإعطاء.



الصورة ١٧: صيغ من الرسوم التجريدية المطرّزة، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران



الصورة ١٨: صيغ من الشمس المطرّزة، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٥. النتائج

تشير نتائج الدراسات على نظام الرسوم الشكلي والدلالي بأنّ النساء:

١. كنّ يبدعن الرسوم على محور العناصر النباتية والحيوانية والطبيعية وتبعاً لتراث الرموز الإيرانية الأثرية،

٢. كنّ يصوّرن الرسوم في شتى الصيغ الواقعية والتجريدية

٣. ويطرّزن الرسوم ذات الدلالات المقدّسة على لباس الرأس والأجزاء الفوقية والمرئية من الفساتين

٤. والرسوم الدقيقة والجزئية على الأجزاء السفلى والصغيرة من الفستان، في تراكيب بديعة ومبتكرة؛

٥. ويعتمدن على شتى تقنيات التطريز، منسجمة مع صيغ الرسوم، واستطعن بذلك على توظيف القوة البصرية المتضمنة في الرسوم، لتزيين فساتينهن وزخرفتها على نمط صحيح، واستغلال الفساتين لعرض معتقداتهن وحاجاتهنّ، في علاقتهنّ بالحياة الطبيعية؛ يطلبن بها المطر والخصوبة والولد والانتعاش ويرمين لأغراض كحفظ قوى الخير ودفع قوى الشرّ والشيطان.

وأخيراً يُقترح أن يتناول باحثون آخرون، هذه الرسوم من منظور الدراسات الجمالية في تصميم الملابس، ودراسة هوية ثقافة الستر لدى الفرس القدماء، ودراسة هذه الرسوم من منظور علم الأيقونات.

المصادر والمراجع

١. آزادواري، منصوره (٢٠٠٨م). **نقوش رودوزی‌های پوشاك زنان زرتشتی**، فصلية موزه‌ها. رقم ٣٩. صص ٥٤-٥٩

٢. اسفندياري، صبا (١٩٩١م). **نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های ایران**، طهران: صبا.

٣. اوشيدري، جهانگير (٢٠١٥م). **موسوعة مزديسنا**. (واژه‌نامه‌ی توضيحی آيين زرتشت). طهران: مركز.

٤. ايزدپرست، زيبا (٢٠٠٦م). **گیاه لوتوس تا اسلیمی و ختایی. رهپویه هنر**. رقم ١. صص ٥٨-٦١.

٥. البلعمي، ابوعلي محمدبن محمدبن البلعمي (١٩٧٤م). **تاريخ البلعمي**. ترجمة تاريخ الطبري. التأليف: أبوجعفر محمدبن جرير الطبري. التعديل والتنقيح: محمد تقي بهار. بمساعي: محمد پروين گنابادی. طهران: زوار.

٦. بهمني، پرديس (٢٠١٠م). **سير تحوّل و تطوّر نقش و نماد در هنرهای سنتی ايران**. التأليف: إلياس صفاريان. طهران: جامعة پيام‌نور (فرع الفنّ بكلية الفنّ والرسالة).
٧. پورداود، إبراهيم (١٩٩٠م). **قاموس إيران القديم**. طهران: مؤسسة الدراسات والبحوث الثقافية (سروش).
٨. خاموشي، زهرا (٢٠٠٨م). **تحول كاربرد تزيين در سوزن‌دوزي بلوچ و تركمن به شيوه سنتی و مدرن**. نصف سنوية دراسات في الفنّ الإسلامي. رقم ٩. صص ٧٣-٩٨.
٩. دادگي، فرنبغ. (بندهش) (٢٠١١م). التأليف: مهرداد بهار. طهران: طوس.
١٠.دلاواله. پيترو (١٩٩١م). **تذكرة پيترو دلاواله**، الترجمة: شجاع‌الدين شفا، طهران: علمي فرهنگی.
١١.دلاور نقابي، وجيهة. شيخي، عليرضا (٢٠١٨م). **تحليل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان شناسی هنر. نصف سنوية دراسات في الفنّ الإسلامي**. رقم ٣١. صص ٣٦-٥٦.
١٢.دوبوكور، مونيک (٢٠١٢م). **رمزهای زنده جان**. الترجمة: جلال ستاري. طهران: مروارید.
١٣.دوست‌خواه، جليل (١٩٩٦م). **اوستا كهن‌ترين سرودها و متن‌های ايرانی**. المجلد ٢. طهران: مروارید.
١٤.دهخدا، علي‌أكبر (١٩٥١م). **قاموس مفردات لدهخدا**. المجلد ٢٩ طهران: دار جامعة طهران للنشر.
١٥.دهخدا، علي أكبر (١٩٨٦م). **قاموس المفردات**، طهران: دار جامعة طهران للنشر.
١٦.ذباح، إلهام. حاتمي، غلامعلي (٢٠١٣م). **جستاری در مفاهيم نقوش سوزن‌دوزي تركمانان گنبد كاووس**. فصلية نگره المحكّمة. رقم ٢٨. صص ٦٩-٧٧.
١٧.رضي، هاشمي (٢٠٠٢م). **آيين مهر، تاريخ رازآميز ميترايی در شرق و غرب از آغاز تا امروز**، طهران: بهجت.
١٨.روح‌فر، زهرة (٢٠٠١م). **نگاهی به پارچه‌بافی دوران اسلامی**. طهران: مؤسسة التراث الثقافي بالبلد.
١٩.ستاری، جلال (١٩٩٦م). **پژوهشي در قصه اصحاب كهف**. طهران: مركز.
٢٠.ضيمران، محمد (٢٠٠٤م). **نشانه‌شناسی هنر**. طهران: قصه.
٢١. طالب‌پور، فريه. جعفري‌راد، نجمه (٢٠١٨م). **بررسی نقوش و ريشه‌يابی آن‌ها در پته معاصر كرمان**. رقم ١. صص ٨٩-١٠٠.
٢٢.طالبی مقدّم، إلهه سادات (٢٠١٦م). **مروری بر سوزن‌دوزی‌های گنجينه‌ی آستان قدس رضوی**. آستان هنر. صص ٧٨-٨٥.
٢٣.عطار نيشابوري، فريدالدين (٢٠٠٨م). **منطق الطير**. المقدمة والتعديل والتعليق: محمدرضا شفيعي كدكني. طهران: سخن.
٢٤.عقيقي حاتمي‌پور، ميثم (٢٠١٦م). **پژوهشی بر هفت نشانه جانوری پر كابرد در فرهنگ و هنر ايران باستان (بر أساس سه جزئي نشانه ها در نظريه پيرس)**. المؤتمر الوطني الأول لدراسات علم العلامات على مدار الفنون

الداخلية.

۲۵.فيروزمندي شيره‌چيني، بهمن. وثوق بابائي، إلهام (۲۰۱۴م). **نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی**. مجلة باستان‌شناسی تهران. رقم ۲۱. صص ۹۳-۱۰۸.

۲۶.فيگوئروا، دن گارسيا دي سيلوا (۱۹۸۴م). **تذكرة دن گارسيا سيلوا فيگوئرا**. الترجمة: غلامرضا سميعي. طهران: نو.

۲۷.كلانتري، سرچشمه، مسعود (۲۰۱۴م). **آيكونوگرافي صور فلكي منطقه البروج**. طهران. دار فرازنگ للنشر.

۲۸.كوپر، جي.سي (۲۰۱۳م). **فرهنگ نماهای آييني (كهن‌نامه‌های زبان‌شناسی)**. الترجمة: رقيه بهزادي. طهران: علمی.

۲۹.گرترود، جابز (۱۹۹۱م). **سمبل‌ها، كتاب أول جانوران**، الترجمة: محمدرضا بقاپور، طهران: دار جهان‌نما للنشر.

۳۰.گرين، ميراندا جين (۲۰۰۸م). **اسطوره‌های سلتی**. الترجمة: عباس مخبر. ط۳. طهران: مركز.

۳۱.گيمن، دوشن (۱۹۹۶م). **دين ايران باستان**. الترجمة: رؤيا منجم. طهران: فكر روز.

۳۲.مزداپور، شيرين. مزداپور كتايون (۲۰۱۷م). **بازآرايی گل و نقش، تلاشی برای بهره از سنت ايرانی كهن در سوزن‌دوزی**. طهران: فرهنگستان هنر.

۳۳.مؤذن جامي، محمد مهدي (۲۰۰۰م)، **آداب پهلواني**. طهران: قطره.

۳۴.مهرداد، بهار (۲۰۱۲م). **پژوهشی در اساطير ايران (پاره نخست و پاره دويم)**. طهران: آگه.

۳۵.مينايی أمين أموال، صغری (۲۰۱۴م). **پوشاك زنان شهری قاجار از ديد سفرنامه نويسان**. فصلية كاخ گلستان؛ رقم ۶. صص ۲۸-۳۱

۳۶.ناصری‌فر، محمد (۲۰۰۹م). **سنگ‌نگاره‌های ايران (نمادهای انديشه نگار)**. ط ۱. خمين: خمين.

۳۷.نامجو، عباس. فروزاني، سيد مهدي (۲۰۱۳م). **مطالعه نمادشناسانه و تطبيقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی. فصلية هنر علم و فرهنگ**. رقم ۱. صص ۲۱-۴۲.

۳۸.نظری، أمير. زكريايی، ايمان. سراوردی، مهرنوش (۲۰۱۴م). **مطالعه‌ی تطبيقی نقوش سفالينه‌های كلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ**. نصف سنوية مطالعات تطبيقی هنر المحكّمة. رقم ۸. صص ۳۱-۴۷.

۳۹.نميرانيان، پروا (۲۰۱۲م). **پوشش زنان زرتشتی**. شهرية فروهر الدينية والاجتماعية والأدبية والعلمية. رقم ۴۵۳. صص ۸-۱۲.

۴۰.هيلنز، جان (۲۰۱۴م). **شناخت أساطير إيران**. الترجمة: ژاله آموزگار واحمد تفضلی، ط ۱۶، طهران: چشمه.

References:

[1] Aghighi Hatamipoor, M., (2016). ‘A Study on Seven Animal Symbols Widely Used in the Culture and Art of Ancient Iran (Based on the Three-

component System of Signs in Pierce's Theory)'. 1st National Conference on Symbolism in Iranian Art with a Focus on Indigenous Arts.
[2] Atar Neyshaboori, F., (2008). *The Logic of the Bird.* Introduction, correction and comments by Mohammad Reza,Shafiee Kadkani. Tehran: Sokhan.
[3] Azadvari, M., (2008). 'Embroidery Patterns of Zoroastrian Women's Clothing', *Quarterly Journal of Museums*. No. 29, Pp. 54-59.
[4] Bahmani, P., (2010).*The Evolution of the Pattern and Symbol in Traditional Iranian Arts.* Collector by Elyas Safariyan. Tehran: Daneshgah Payam-e-Noor (Department of Arts, Faculty of Art and Media).
[5] Balami, A.A., (1974). *History of Bal'ami*.Translated by TarikhTabari. Compiled by AbooJafar Mohammad Ibn Jarir,Tabari. Corrected by MohammadTaghi,Bahar. Tried by Mohammad Parvin, Gonabadi. Tehran: Zavar.
[6] Cooper, J.C., (2013). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols.* Translated by Roghayeh. Behzadi. Tehran: Elmi.
[7] Dadegi, F., (2011). (*Bondahesh*)Collector by Mehrdad Bahar. Tehran: Toos.
[8] De Beaucorps, M., (2012). *Les symbolesvivants.* Tanslrated by Jalal,Satari. Tehran:Markaz.
[9] Dehkhoda, A.A., (1951). *Dehkhoda Dictionary.* Vol. 29,Tehran: EntesharatDanashgahTehran.
[10] Dehkhoda, A.A., (1986). *Dictionary.* Tehran: Tehran University Publication.
[11] Delavaleh, P., (1991). *Travelogue of Pietro Delavalle*.Tanslrated by Shojaodin ,Shafa. Tehran: ElmiFarhangi.
[12] Delavar Neghabi, V. & Sheykhi, A.R., (2018). 'Analysis of Khorasan Needlework Curtains in the Contemporary Period from the Perspective of Art Anthropology'. Bi-Quarterly *Journal of Islamic Art Studies*. No. 31, Pp. 36-56.
[13] Doostkhah, J., (1996). *Avesta is the Oldest Iranian Songs and Texts.* Vol. 2,Tehran: Morvarid.
[14] Esfandiyari, S., (1991). *A View on the Process of Needlework in Iran.* Tehran: Saba.
[15] EzadParast, Z., (2006). 'Lotus Plant to Islamic and Khatai,' *Rahpooyeh Art*. No. 1, Pp. 58-61.
[16] Figueroa,G.S., (1984). *Travelogue of García de Silva Figueroa*.Tanslrated by GholamRezaSamiee. Tehran: No.
[17] Firoozmandi Shireh Jini, B. &Vosoogh Babaee, E., (2014). 'Symbolism of Animal Motifs in Sassanid Art', *Journal of Archeology*. No. 21, Pp.93-108.
[18] Gertrude, J., (1991). *Symbols The First Book of Animals*.Translated by

Mohammad Reza ,Baghapoor. Tehran: NashrJahanNama.
[19] Green, M.J., (2008). *Celticmyths.*Tanslrated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
[20] Guillemin, D., (1996). *The Religion of Ancient Iran.* Translated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
[21] Hinnell, J.R., (2014). *Persionmythology.* Translated by Jaleh. Amoozagar & Ahmad. Tafazoli. Tehran: Cheshmeh.
[22] Kalantari Sarcheshmeh, M., (2014). *Iconography of the Constellations of the Zodiac*.Tehran: EntesharatFaraRang.
[23] Khamooshi, Z., (2008). 'Evolution of the Use of Decoration in Baluch and Turkmen Embroidery in a Traditional and Modern Way', Bi-Quarterly *Journal of Islamic Art Studies*. No. 9, Pp. 36-56.
[24] Mazdapoor,Sh & Mazdapoor, K., (2017). *Flower Arrangement and the Pattern of an Attempt to Benefit from the Ancient Iranian Tradition in Needlework.* Tehran: FarhangestanHonar.
[25] Mehrdad, B., (2012). *Research in Iranianmythology (parts one and two).*Tehran: Agah.
[26] Minaee Amin Amval, S., (2014). 'Qajar Urban Women's Clothing from the Perspective of Travelogue',. *Golestan Palace Quarterly*. No. 6, Pp. 28-31.
[27] MoazenJami, M.M., (2000). *Athleticsetiquette.* Tehran: Ghatreh.
[28] Namjoo, A & Foroozani, M., (2013). 'Symbolic and Comparative Study of the Elements of Sassanid and Safavid Textile Designs', *Journal of Art, Science and Culture*. No. 1, Pp. 21-42.
[29] Naseri Fard, M., (2009). *Iranianlithographs (Symbols of the Thinker).*Khomeyn: Khomeyn.
[30] Namiraniyan, P., (2012). 'Zoroastrian Women's Clothing', *Farvahar Religious, Social, Literary and Scientific Monthly*. No. 453, Pp. 8-12.
[31] Nazari, A. & Zakariyaee Kermani, E. & Saravordi, M., (2014). 'Comparative Study of Kalpurgan Pottery Patterns with Baloch Needlework Motifs', Two Quarterly *Journal of Comparative Art Studies*. No. 8, Pp. 31-47.
[32] Oshidari, J., (2015). *Mazdisna Encyclopedia (Descriptive Dictionary of Zoroastrianism).*Tehran: Markaz.
[33] PoorDavood, E., (1990). *Ancient Iranian Culture.*Tehran: Institute of Cultural Research and Studies (Soroosh).
[34] Razi, H., (2002). *The Ritual of Mehr, the History of the Mysterious Mithraic Religion in the East and the West from the beginning until Today.*Tehran: Bahjat.
[35] RoohFar, Z., (2001).*A look at the Weaving of the Islamic Period.*Tehran: Cultural Heritage Organization.

[36] Satari, J., (1996). *Research in the Story of the Companions of the Cave*.Tehran: Markaz.
[37] TalebPoor, F. &JafariRad, N., (2018). *Investigation of Motifs and their Roots in Contemporary Pete of Kerman*. No. 1, Pp. 89-100.
[38] Talebi Moghadam, E., (2016). 'An Overview of Needlework of Astan Quds Razavi Treasure', *Art Threshold*. Pp. 78-85.
[39] Zabah, E & Hatam,Gh. A., (2013). 'An Inquiry into the Concepts of Needlework Motifs of the Turkomans of Gonbad Kavous', *Negreh Scientific Research Quarterly*. No. 28, Pp. 69-77.
[40]Zeymaran, M., (2004). *Semiotics of Art.* Tehran: Gheseh.

An Inquiry into the Visual and Semantic Structure of Zoroastrian Embroidery Motifs

Atefeh Aladeh[1], Fahimeh Zarezadeh[2*]

1. MA Student, Faculty of Art& Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
2. Assistant Prof., Department of Islamic Art, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.

Abstract

A type of needlework known as Zoroastrian embroidery (*Zartoshti-douzi*) was common as decorative art in ancient Iran. The art of ornamenting women's clothing with patterns arranged in a coherent visual and aesthetic way prompts following question: Which visual and semantic structures were allowed to be sewn as Zoroastrian embroidery motifs onto women's dresses? The inquiry is particularly highlighted since they were seen as the most striking cultural symbols in the ethnic garment of the time, bearing the grave responsibility of preservation and continuation of Zoroastrian women's identity throughout the historical period of Islamic Iran. Accordingly, the present study attempts to conduct a formal and thematic analysis and decode these motifs. Such studies can provide a deeper insight into the dominant artistic sphere, and the resulting knowledge will serve a reliable reference for understanding other Iranian ornamental needlework in garment design. Data analysis shows that motifs were taken from natural, floral, and animal elements, which, in ancient Iranian culture and belief, carried symbolic values and meanings as eternity and immortality, recreation, thriving and growth, enlightenment, exuberance and dynamism, wisdom, blessings, and fertility. These concepts were regarded as realizations of women's wishes, desires, and ideal aspirations, and were sewn onto pieces of clothing one way or another in accordance with their extent of sacredness. Visually speaking, they were used in a variety of forms from realistic to abstract, and manifested colorful imagery using different sewing styles and silk threads.

Keywords: Motif; Zoroastrian Embroidery; Clothing; Concept; Women.

*Corresponding Author's E-mail: f.zarezadeh@modares.ac.ir

جستاری در ساختار صوری و معنایی نقوش زرتشتی‌دوزی ایران

عاطفه آلاده[1]، فهیمه زارع‌زاده[2]*

۱- دانش آموخته کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲- استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده:

در میان هنرهای تزئینی ایران باستان، گونه‌ای سوزن‌دوزی، با عنوان زرتشتی‌دوزی رواج داشت. هنری افزودنی بر پهنه لباس زنان که با دربرداشتن نقوشی در یک ساختار منسجم بصری و زیبایی‌شناسانه چنین سؤالی را به ذهن متبادر می‌سازد: نقوش زرتشتی‌دوزی با چه ساختار صوری و معنایی امکان دوخت‌ودوز بر روی لباس زنان را داشتند؟ چنان‌که به مثابه بارزترین نشان‌های فرهنگی در آداب پوششی آن اوان به شمار می‌آمدند و نیز عهده‌دار مهم و برجسته‌ای در نگهداشت و استمراردهی به هویت زنان زرتشتی در طول حیات تاریخی ایران اسلامی بودند. بر این اساس، پژوهش حاضر سعی دارد تا این نقوش را رمزگشایی فرمی و محتوایی نماید. زیرا مطالعات در این حوزه، تصور واضح‌تری از سپهر هنری مسلط بر آن‌هارا ارائه داده وشناخت حاصله به منزله مرجعی موثق جهت ادراک سایر دوخت‌های زینتی ایران در عرصه طراحی لباس خواهد بود. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهند نقوش از عناصر طبیعی، گیاهی و جانوری اخذ می‌گردیدند که درنظام اعتقادی- فرهنگی ایران باستان، دارای ارزش‌ها و معانی نمادینی هم‌چون جاودانگی و نامیرایی، بازآفرینی، بالیدن و رویش، روشنگری، نشاط و پویایی، خرد و دانش و برکت و حاصلخیزی بودند. این معانی که در حقیقت زنان آن را عینیت‌بخش خواسته‌ها، آمال و آرزوهای آرمانی خویش می‌پنداشتند؛ بنا به میزان محتوای تقدسی‌شان در هر تکه از لباس به انحاء گوناگون دوخته شده و به لحاظ تجسمی نیز در گستره‌ای از فرم‌های واقع‌گرایانه تا انتزاعی به کار برده شده، بنا به نحوه دوخت رودوزی با نخ‌های ابریشمی الوان متجلی می‌ساختند.

واژه‌های کلیدی: نقش، زرتشتی‌دوزی، لباس، معنا و مفهوم، زنان

* نویسنده مسئول: E-mail: f.zarezadeh@modares.ac.ir