دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۸/۲۲
پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷

بررسی تطبیقی سوزن‌دوزیِ ساشیکو در لباس سنتی ژاپن (کیمونو) و درویش‌دوزی در لباس اهل تصوف (خرقه) در ایران*

انسیه باستانی** معصومه طوسی***

چکیده

تفکرات و اعتقادات دینی و مذهبی با جلوه‌های زیبای هنری، تأثیراتی عمیق بر انسان‌ها داشته و دارد. از آنجا که معمولاً هنرهای سنتی برای بیان مفاهیم دینی و اعتقادی صورت می‌پذیرفته است، تفکرات و اعتقادات از یک تمدن به تمدن دیگر نفوذ می‌کرده و در نهایت هنرمندان، آن مفاهیم هنری را در قالب تمدن خویش ریخته و به‌بیان اعتقادی خود می‌پرداخته‌اند. هدف از این پژوهش، شناخت شباهت‌ها، ویژگی‌ها و مسائل فکری_اعتقادی در دو نوع هنر سنتی سوزن‌دوزی (درویش‌دوزی و ساشیکو) می‌باشد. سؤالات پژوهش عبارتند از: درویش‌دوزی بر روی لباس دراویش و سوزن‌دوزی ساشیکو بر روی کیمونو بر چه اساس بوده است؟ بین فرهنگ ژاپن و ایران چه تبادلات فرهنگی خاصی صورت گرفته است؟ نتایج، نمایانگر این می‌باشد که در هر دو سوزن‌دوزی، اساس و ریشهٔ دوخت، اشکالی هندسی با ریتم و نظم یکسان است که بر پایه شمارشِ اعداد و رنگ می‌باشند و بیانگر مفاهیم عمیق آیینی هستند. درویش‌دوزی بر اساس تفکرات صوفیه در ایران (که بدون شک اساس تفکرات صوفیه بر پایه اسلام و قرآن می‌باشد) بر مبنای اعداد، رنگ‌ها، اذکار و به‌خصوص اشکال هندسی که همگی در بر دارنده اسرار و رموز نهفته در آنان است، صورت گرفته و طبق نظریه حرکت موجی (انتقال فرهنگ ایرانی به‌سوی شرق) و اسناد تاریخی شرق دور، فرهنگ ژاپن تأثیرات برگرفته از فرهنگ ایرانی را در خود حل کرده و از نقوش ایرانی در هنر خود بهره گرفته است. سوزن‌دوزی ساشیکو در ژاپن بر اساس تفکرات آیینی که حلول خداوند در طبیعت و احترام به طبیعت و عناصر موجود در آن می‌باشد، تفسیر گردیده است. روش تحقیق در این پژوهش، تحلیلی_تطبیقی می‌باشد و بدین منظور جهت شناسایی نقوش و رنگ‌ها در دو نوع سوزن‌دوزیِ مذکور، به‌بررسی لباس‌ها و طرح آنها نیز پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ ژاپن، اندیشه اسلامی، ساشیکو، پوشش تصوف، درویش‌دوزی.

---

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی خانم انسیه باستانی با عنوان «بررسی شباهت سوزندوزی ساشیکو در ژاپن و درویش دوزی» به‌راهنمایی خانم معصومه طوسی در دانشکده هنر دانشگاه سمنان می‌باشد.

** کارشناس طراحی و چاپ پارچه، دانشگاه سمنان.
*** مربی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول). samira.toosi@semnan.ac.ir

مقدمه

هنرمند در باطن و جان خویش به مقاماتی رسیده و در صنعت خویش به مهارت‌هایی دست یافته است که در اثر هنری او عیان می‌شود و چون همه هنرها منشأیی آسمانی دارند و هنر برخاسته از سرچشمه معنویت و عرفان می‌باشد، سلیقه شخصی یا حالات و نفسانیات فردی در پیدایش آن مدخلیتی ندارد (پازوکی، ۱۳۸۲ :۷). از آنجا که هر دو سوزن‌دوزی بر روی لباس‌ها مربوط به دو فرهنگ متفاوت است و طرح‌ها و اشکالی را که در بر دارند، مربوط به یک نحله فکری و تأثیرگذار؛ به‌خصوص درویش‌دوزی در ایران می‌باشد، نوع سوزن‌دوزی، نشان‌دهنده اعتقادات و بیانگر افکار در فرهنگ‌ها می‌باشد و صنعتگر را با نگاهی حکمی به این هنر، همراه ساخته است. بنابر آن‌چه بیان شد، سؤال اصلی پژوهش، علتِ سادگی، شباهت بسیار نزدیک در ساختار هندسیِ نقوش، علت تکرار نقوش و شباهت‌هایی از نظر کاربرد رنگ و نوع لباس در دو فرهنگ می‌باشد. فرضیه این می‌باشد که در بررسی مفهوم رنگ، اعداد، اشکال و نظم این دو نوع سوزن‌دوزی، مشابهت درخور توجهی وجود دارد و در بین یک جنبش فکری خاص در ایران و فرهنگ ژاپن برای بیان تفکرات و اندیشه‌های آنان است. با توجه به موارد مطرح‌شده در این پژوهش به این سؤالات پاسخ داده می‌شود که اشکال و رنگ‌های به‌کار گرفته‌شده در دو سوزن‌دوزی دارای چه مفاهیم و چه نقاط اشتراکی هستند؟ چگونگی پیدایش طرح‌ها در دوره‌های تاریخی به چه صورت بوده است؟ چه تفکرات دینی و عرفانی خاصی در هر دو فرهنگ تأثیر داشته است؟ هدفی که دنبال می‌شود جهت شناسایی ریشه‌های تاریخی نقوش و این‌که مصادیق مشابهت‌ها برجسته شود و اهمیت سوزن‌دوزی‌ها و جای خالی آن در هنر امروز با توجه به مفاهیم دینی و عرفانیِ آن نشان داده شود، چیست؟ با توجه به این‌که هر دو دارای قدمتی بیش از هزار سال می‌باشند و برگرفته از تفکرات آیینی هستند، دست‌یابی به این مهم که تبادلات فرهنگی صورت‌گرفته بین فرهنگ ایران و ژاپن باعث مشابهت‌های فراوان بین این دو نوع سوزن‌دوزی می‌باشد، حائز اهمیت است.

پیشینه تحقیق

در خصوص سوزن‌دوزی ساشیکو[1] در دو کتاب با نام‌های: رثا "Sashiko Patterns and Projects For Beginners" Katsunaga Karen Kim (1990) و "Sashiko Blue and White,printed in Japan" اثر MendeKazako and MorshigeReiko (1991)، در مورد تاریخچه طرح‌ها، معانیِ طرح‌ها، واگره و رنگِ سوزن‌دوزی ساشیکو و اجرا بر روی کیمونو صحبت شده است. در کتاب "سوزن‌دوزی‌های سنتی ایرانی" نوشته منتخب صبا (۱۳۷۹) و در کتاب "سیر در صنایع دستی ایران" نوشته جی گلاک و هیرامتو (۱۳۵۵)، فقط در مورد نحوه دوخت درویش‌دوزی نوشته شده است. در مورد پوشش اهل تصوف، کتاب"خرقه و خرقه‌پوشی" نگاشته سید علی‌محمد سجادی (۱۳۸۴) به‌صورت مبسوط به انواع خرقه و مراتب و رنگ‌های آن (البته بدون اشاره به تصویری) پرداخته است. کتابی به‌نام "هندسه و تزیین در معماری اسلامی" اثر گلرو نجیب اوغلو (۱۳۸۹) که در نوع خود نمونه ندارد و نقوش و تزیینات معماری اسلامی را شرح داده است. در کتاب ماه هنر، مقاله‌ای با عنوان "مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینیِ صفوی" اثر محمد خزایی و قباد کیانمهر (۱۳۸۵)، آگاهی هوشیارانه‌ای را نسبت به رموز اعداد و خلقت اشکال، در مخاطب ایجاد می‌کند. کتاب "آسوکا و پارس" اثر ایموتوئه ایچی (۱۳۸۸)، درباره نظریه‌های انتقال فرهنگ ایرانی به‌سوی شرق از طریق جاده ابریشم و ارتباطات تجاری و فرهنگی به‌صورت واضح صحبت کرده است. کتاب «ShosointenRokujukai no Ayumi»اثرNara Kokuritsu Hakubutsukan (2008)، گنجینه سرشاری از منابع و اسناد تاریخی و آثاری که از ایران دوره ساسانی به چین و در نهایت به موزه سوشوین[2] منتقل شده است را دارا می‌باشد. آن‌چه اهمیت و ضرورت نگارش این پژوهش را روشن می‌سازد، مقایسه سوزن‌دوزی ساشیکو در ژاپن و درویش‌دوزی در ایران می‌باشد که از دیدگاه هنری و عرفانی به شناخت مفاهیم اشکال، اعداد و رنگ‌ها در دو سوزن‌دوزی بر روی خرقه و کیمونو، پیشینه‌ای یافت نگردیده و پژوهش‌هایی به‌انجام نرسیده است و به‌صورت ریشه‌ای و اساسی با این موضوع برخورد نشده است و بر این اساس، برجسته‌کردن نوع رویکرد در ساشیکو و درویش‌دوزی و بیان روشن مصادیق مشابهت در آن را می‌توان نوآوری این پژوهش دانست.

روش تحقیق

گردآوری اطلاعات و داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده و با روش تحلیلی_تطبیقی جهت دست‌یافتن به شباهت‌ها سامان یافته است تا ابهامات موجود -که از طریق سؤالات و فرضیه مطرح شده- پاسخ داده شود. اهداف موردنظر که ارائه راهکاری عملی برای هنرورزی است، با این روش به‌خوبی سامان می‌یابد.

تأثیرپذیری فرهنگ ژاپن از هنر و تمدن ایران

شکل‌گیری هویت ژاپنی رسماً با دورهٔ جومون[۳] مرتبط می‌باشد که از لحاظ ظهور هنر کوزه‌گری و سفالینه‌سازی، از ده هزار سال پیش از میلاد مسیح شروع شده بود. از طرفی، سفالینه‌های استوانه‌ای جومون، شباهت‌هایی به کارهای دستی اقوام اولیهٔ شمال سیبری دارند. استاد کنجی کیونو[۴] در مورد هویت و قومیت ژاپنی، به لفظ لاتین Proto – Japanese اشاره کرده و این شکل‌گیریِ اولیهٔ هویت ژاپنی را مرتبط با حرکت‌های مهاجرین کوچ‌کرده از شمال و جنوب آسیا و ظهور پیوندها و ادغام تدریجی در هویت نوین یاماتو ـ ژاپنی تشخیص داده است. در این بین، تحولات فرهنگی از عصر جومون به‌بعد، در رابطه با عناصر خارجی شکل گرفته است (ستوده‌نژاد، ۱۳۸۳: ۲۸).

قدیمی‌ترین نشانه‌های خالص ایرانی، از مقبره‌های دو امپراطور باستانی ژاپن یافت شده‌اند و اشیای پیداشده، ظرف‌های کاسه‌ای‌شکل می‌باشند. در اوایل دوره حکومت خاندان تنگ،[۵] ایرانیان ساسانی، جمعیت قابل‌ملاحظه‌ای را در شهرهای چین تشکیل داده بودند. آنها به‌علت تحولات سیاسی و شکل‌گیری امپراطوری اسلامی، از پارس و آسیای میانه به خاور دور آمده بودند. ایرانیان مهاجر در شهرهای چین از جمله چَنگ_ان، مستقر شدند و در نتیجه، مجموعه هنری شوسوئین[۶] را که دارای اشیای متعددی از نمونه آثار هنرمندان پارس و آسیای میانه می‌باشد، تشکیل دادند. شکی نیست که در مجموعه هنری شوسوئین، هنر ایرانی و چینی در ساختار بعضی از صنایع دستی و دیگر شاهکارهای فلزی با هم آمیخته شده و به‌صورت هنر چینی‌شدهٔ ایرانی (Perso –chinese) متحول گردیده بود، اما با این‌همه، آن‌چه که توجه خاندان سلطنتی ژاپن را به این مجموعه جلب کرده بود، احتمالاً همان ویژگی‌های ایرانی و مخصوصاً اصالت خالص ساسانی در این مجموعهٔ نفیس بوده و می‌باشد. یافت‌شدن کاسهٔ ساسانی در محوطهٔ مقبره امپراطور نینتوکو[۷] که دوران امپراطوری او از سال ۳۱۳ تا ۳۹۹ میلادی بوده است، حکایت از نفوذ تمدن ساسانی در مجمع‌الجزایر ژاپن دارد (همان: ۹۰ و ۹۱). تصویر ۱، کاسه‌ای شیشه‌ای را نشان می‌دهد که تمام دیواره بیرونی آن، طرح شش ضلعی هندسی به‌صورت برجسته ایجاد شده است. این کاسه شیشه‌ای که از ایران به مجموعه شوسوئین در ژاپن راه پیدا کرده است، دارای طرحی از الگوهای بسیار رایج در ژاپن است که بدان (کیکو) گفته می‌شود به‌معنی لاکِ لاک‌پشت. این ظرف، شروعی برای رواج طرح‌های هندسی در ژاپن شده است و می‌تواند اصلی‌ترین منبعی باشد که نشان‌دهنده دست‌یابی ایرانیان به نقوش هندسی و توانایی بر رسم دقیق و اجرای تناسبات طرح‌های هندسی می‌باشد (Mende & Morishige, 1991: 11-12). این موضوع در ژاپن از این نظر حائز اهمیت است که در ادامه مطالب با توجه به نوع سوزن‌دوزی و کاربرد نقوش هندسی بر روی پارچه، منبع ایجاد طرح‌ها مشخص می‌شود. همان‌طور که پیشتر بیان شد، مهاجرت ایرانیان ساسانی به چین و استقرار آنها در پایتخت، باعث به‌وجود آمدن جاذبه فرهنگ، ادیان و عناصر هنری عصر ساسانی در چین شد. ویژگی‌های فرهنگ، هنر، موسیقی، آلات و ابزار نمایش، حتی ورزش و غذاها و نحوهٔ لباس‌پوشیدنِ نجبا و درباریان ساسانی، موردتقلید و الگوی خاص و عام قرار گرفت.

استاد تاریخ هنر ژاپن؛ هایاشی، می‌گوید که این تحول تاریخی؛ یعنی ظهور هنر ادغامی ایرانی ـ چینی در پایتخت چین، توجه خاندان امپراطوری ژاپن را نیز به‌خود جلب کرد. این توجهات تا اندازه‌ای بود که شاخصه‌های هنر ساسانی موردالگوبرداری قرار گرفت. نقش‌ونگاره‌های هنری ساسانی، شامل نقش‌های صنعت بافندگی ایران آن عصر نیز می‌شد. هم‌چنین یافته‌شدن شیشه‌های ساسانی در مقبره‌های امپراطوران و اماکن مقدس و مذهبی ژاپن، نمایانگر ظهور نشانه‌های فرهنگی پارس باستان در مجمع‌الجزایر ژاپن در پیش از ترویج آیین بودائی در ژاپن بوده است.

راهِبانی که متون و دیگر نمادهای بودائی را به چین بردند و بودیسم را به رهبران و مردم آن کشور معرفی کردند و آموزش دادند، اکثراً متعلق به سرزمین‌هایی بودند که از لحاظ فرهنگی، دینی، زبانی، آداب‌ورسوم و حتی هنری و معماری، ایرانی و اشکانی محسوب می‌شدند. در وهله دوم، در تاریخ بودیسم چین، نام شاهزاده‌ای اشکانی با تلفظ چینی "ان‌شی کائو"[۸] به‌عنوان یک بودی سَتوَهو یا یک مرد برانگیختهٔ پارسا

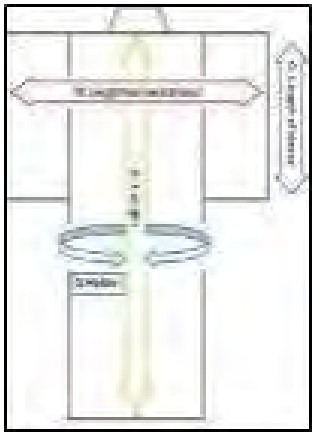
تصویر ۱. کاسه شیشه‌ای ساسانی مزین به نقوش هندسی مجموعه شوسوئین (Nara, 2008: 21) Kokuritsu Hakubutsukan

و مقدس بودائی ضبط شده است که در ترجمهٔ متون بودائی به‌زبان چینی، در چین روش‌های نوینی را برای مدیتیشن آموزش می‌داد که وابسته به آموزش‌های شکل‌گرفته در زیر عنوان چَن بود. در ژاپن، چن به‌صورت ذِن شناخته شده و عصر طلایی ذنِ ژاپن در سدهٔ دوازدهم میلادی به‌اوج خود رسید (همان ۹۴ - ۹۰).

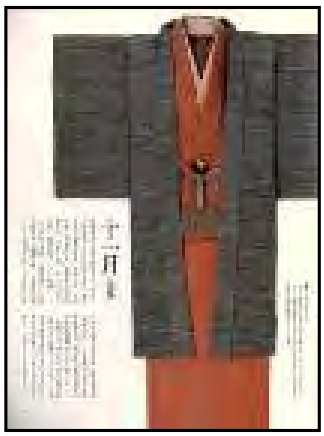
استاد یوشیدا از اساتید دانشگاه کیوتو، در یکی از کتاب‌هایش که در سال ۱۹۷۲ به‌چاپ رسیده، به این موضوع از دریچهٔ اشاراتی در معروف‌ترین شاهکار ادبیات ژاپن؛ رمان "گنجی مونوگاتاری"[۹] پرداخته است. این رمان که ترجمهٔ عنوان آن، داستان گنجی است، بیشتر راجع به عشاق درباری و دلدادگان دربار ژاپن در سدهٔ یازدهم میلادی است و استاد یوشیدا، مقایسه‌ای بین عادات و روش‌های دیدار دلدادگان و نحوهٔ تفنن آنان را با جریاناتی تقریباً تطبیقی مشابه دربارهای ایرانی و دربار مغول‌های هند در ادوار اسلامی ارزیابی کرده است. خصوصیاتی که در اخلاق و طرز فکر طبقات مرفه و ممتاز ژاپن در این دوره وجود داشته، دارای جنبه‌های روحانی و در عین حال وابسته به ذوق‌های زیباشناسی و تحسین زیبایی‌ها بوده است.جنبه‌های روحانی در خصوصیات فکری و اخلاقی طبقات مرفه و درباری، تأثیرگرفته از آیین بودائی نیز بود، زیرا جنبه‌های عرفانی را دارا بوده و بازتاب‌های زاهدانهٔ مردم را در نوعی ساده‌زیستن و پاکدامنی و میانه‌روی، متجلی می‌ساخته است. حتی این خصوصیات را در نحوهٔ لباس‌پوشیدن و مراسم‌های باشکوه در نظر می‌گرفته‌اند:(Mende & Morishige, 1991 (161. اقلام مجموعه شوسوئین نشان می‌دهد که مردمان دوره "نارا"، درکِ خود را از بهشت بودائی چینی، آشکارا در مفهوم بهشت ایرانی آمیخته بوده‌اند. الگوهای طراحی‌شده بر اشیای خارجی، به‌صورت متقارن یا در دایره چیده شده‌اند و یا فضای مشخصی را پر می‌کنند؛ چنان‌که گویی تصویری از بهشت را ترسیم می‌کنند. زیباشناسی ژاپنی بر مذهب و عشق به طبیعت تکیه دارد. شین‌تو؛ مذهب بومی ژاپن، در آغاز عبارت از پرستش طبیعت و اجداد بوده است (همان، ۱۲).

تاریخچه کیمونو در فرهنگ ژاپن و لباس تصوف در اندیشه اسلامی

در دوران آسوکا (سده ششم)، آیین بودا اثری ژرف بر هنر و منسوجات ژاپنی نهاد، هم‌چنین شکل کیمونو از لباس‌های چینی گرفته شد. در فرهنگ مردم ژاپن، پوشیدن کیمونو در حقیقت هم بخشی از سیرت باطن است و هم بخشی از صورت ظاهر، شکوه و آرامشی که کیمونو به‌همراه می‌آورد و زیبایی که در ذهن ما برمی‌انگیزد، تداعی‌گر تصویری پررنگ از روح ژاپن است :(Yang & Narasin 2004 (13-7. لباس سفیدرنگ در میان بودائیان و شینتوئی‌های ژاپن رواج دارد. جامهٔ راهبان بودائی، فقط یادآور گسستن از جهان است و مقام زعمای مکتب با انتقال پیراهن یا کاسَبَه، انجام می‌گیرد. با این وجود، ادیبان چینی حتی اگر علم خود را مدیون لباس خود نباشند، با این‌همه اعلام می‌دارند با شب‌کلاه گِردشان چیزی از آسمان می‌فهمند و با کفش‌های چهارگوششان چیزی از زمین می‌آموزند و با آویزهای مصوتشان یاد می‌گیرند چگونه در همه جا هماهنگی به‌وجود آورند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷: ۴۱۴). تصویر ۲، الگوی کیمونوی ژاپنی (تصویر ۳) را ترسیم کرده است. همان‌طور که از طرح‌ها برداشت می‌شود، الگوی این لباس، بسیار ساده و از چندین پارچه با طرح چهار گوش و به‌اندازه‌های متفاوت ایجاد شده است. سادگی این لباس و برش‌های مستقیم و بدون پیچش، بیشتر شکوه و آرامشی را که از آیین بودا بر هنر و منسوجات ژاپن تأثیر پذیرفته



تصویر۲. الگوی کیمونو
(Yang & Narasin, 2004: 29)



تصویر۳. کیمونوژاپنی (همان)

است، نمایان می‌سازد و خلوص سیرت باطن در صورت ظاهر نمایان می‌باشد. با گسترش قلمرو اسلام و آمیزش مسلمانان با مذاهب دیگر، رفته رفته لباس به‌عنوان مشخصهٔ یک قوم مطرح شد. جامهٔ علما متفاوت از جامهٔ قضات و لباس هر دو متفاوت از تن‌پوش صوفیان بود. به‌هر حال باید این حقیقت را پذیرفت که صوف‌پوشی[۱۰]، سنت رسول‌الله (صلی الله علیه و آله) نیست، بلکه به‌عنوان رسمی است که جمعی صوف، پوشیدن را پیشه خود کردند و اندک اندک بدان مشهور گردیدند. قبا نیز در کشورهای اسلامی جزو لباس‌های معمول شهری است و غالباً سفیدرنگ است؛ این نوع پوشش در کشورهای اسلامی، در ایران شیعی رواج دارد. در اندیشهٔ اسلامی، تعویض آیین لباس، نشانهٔ عبور از جهانی به جهان دیگر است. برخی لباس‌ها بیانگر تغییر و تحول اساسی است؛ مانند خرقه یا عبا که وقتی شخصی بدان ملبس شود، نشانهٔ ورود او به عالم مذهبی است و گذر از زمین ابراهیم به ملکوت سماوات است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷: ۴۱۹-۴۱۱). تصاویر ۴ و ۵، فرم لباس اهل تصوف (خرقه) و پوشش پیامبر در اسلام را نمایش می‌دهد. سادگی کاملی در الگوی طراحی آن دریافت می‌شود؛ همان شکوه و آرامشی که الگوی کیمونو در بر دارد. تغییر و تحولی که در پوشش لباس خرقه وجود دارد، در الگوی کیمونو نیز از آیین بودا برداشت می‌شود. لباس اهل تصوف؛ خرقه[۱۱] دو معنی متفاوت دارد؛ یکی به‌معنی پاره و وصله که بر جامه‌ای زنند و در نزد صوفیه در این معنی– پاره و قطعه‌ای از جامهٔ صوفیانه است که در حالت غلبهٔ وجد و شوق و بیشتر در مجالس سماع و تحت شرایطی خاص – کسی را نصیب می‌شود، و دیگری جامهٔ پاره و کهنه‌ای است، گریبان‌چاک اما پیش‌بسته که از سر به‌تن کنند و از سر به‌در آورند، خواه این جامه فراهم‌آمده از پاره‌هایی باشد که از مزبله‌ها برگیرند و پس از شست‌وشو و طهارت بر هم دوزند و یا مجموعه‌ای از رقعه‌های خرقه‌های سماعی و غیرسماعی باشند که صوفیِ صاحب اعتقادی از سر تیمّن و تبرّک آنها را بر یکدیگر دوخته باشند، که در این‌صورت بیشتر به‌عنوان مرقّع و مرقّعه شناخته می‌شوند (سجادی، ۱۳۸۴: ۴۱). هر قسمت از خرقه، بیانگر راز و رمزی خاص است و به‌گونه‌ای است که اگر کسی واقف به این رموز نمی‌گردید، استحقاق پوشیدن خرقه را نداشت و از آنجا که صوفیه به‌راستی ظاهر را عنوانی از باطن می‌دانسته‌اند، تنها مریدی را سزاوار دریافت خرقه می‌شناختند که از محاسن اخلاقی و انسانی در نهایت کمال برخوردار بوده باشد (همان، ۱۹۹-۱۹۶ با تلخیص). نجم‌الدین کبری در آداب‌الصوفیه و باخِرزی در اورادالاحباب در مورد جامهٔ هزارمیخی آورده‌اند که اگر (صوفی) خود را به‌هزار حَربه مجاهدت، مجروح و خسته کرده باشد و هزار شرب زهر، نوش کرده و نهاد خود را به سوزن ناکامی بیازرده است، هزارمیخی در پوشد (تصاویر ۷ و ۸).

ملا حسین واعظ کاشفی سبزواری در ذکر انواع خرقه با آن‌که نامی از خرقه هزارمیخی نمی‌برد، اما از خرقه یا وصله‌ای هزاربخیه سخن می‌راند [خرقه هزارمیخی = خرقه هزاربخیه]. اگر چنین باشد، پس این خرقه به‌گونه‌ای نیست که هزارپاره را بر هم می‌دوختند و خرقه‌ای می‌ساختند، بلکه آن را وصله یا خرقه‌ای می‌دانیم که بر آن هزار بخیه [بخیه بسیار] زده باشند. هزارمیخی، خرقه‌ای درخور مشایخ صوفیه و در حقیقت، تشریف و خلعتی کمیاب و پربها بوده است و هر صوفی به آن دسترسی نداشته است (کبری، ۱۳۹۰: ۲۰ و ۳۰؛ باخرزی، ۱۳۸۳: ۲۴۴؛ واعظ کاشفی ۱۳۵۰: ۱۷۲و ۱۷۳ و محقق و لندت، ۱۳۸۵: ۱۶۵).

تجلی طرح و نقش ساشیکو در فرهنگ ژاپن و درویش‌دوزی در ایران

بیشتر نقش‌ها و الگوها از منظر انسان در ژاپن، بازنمودی ساده از طبیعت و جهان هستند که در قالبی کوچک‌تر شکل

تصویر۴. خرقه درویش (URL: 1)

تصویر۵ .خرقه شریف نبوی. منتسب به حضرت محمد در مسجد جامع استانبول(URL: 2)

گرفته و چیده شده‌اند. در میان نقش‌ها، طرح‌های گوناگونی وجود دارد که برخی از آنها نمونه‌ای از اشیای واقعی و برخی دیگر، تجسمی نمادین از پدیده‌های طبیعی هستند. الگوها از دل احساساتِ مشترک و جهان‌بینی‌ها برمی‌آیند؛ شکل‌هایی که با هم تلفیق می‌شوند و یک الگوی نمادین را می‌سازند و به‌شکل گیاهان، حیوانات، پدیده‌های طبیعی، ابزارها، شکل‌های هندسی و شخصیت‌ها می‌باشند (مور، ۱۳۸۱: ۸). الگوهای ساشیکو، طرح‌های هندسی و ساده‌ای هستند که میراث سنت دیرینهٔ هنرهای تزیینی ژاپن هستند. این طرح‌های هندسی که پایهٔ بسیاری از الگوهای ساشیکو را تشکیل می‌دهند، چنان‌چه پیش‌تر به‌تفصیل بیان شد، از تمدن‌های دیگر به‌ویژه ایران وارد فرهنگ ژاپن گردیدند، ژاپنی‌ها منابع الهام خارجی را دریافت کردند و به‌جای تقلید محض، آنها را تغییر دادند. «ژاپنی‌ها به‌جای آن‌که دست رد به سینه فرهنگ‌های بیگانه بزنند، این شیوه را پیش گرفته‌اند که آنها را در قالب زیباشناختی خاص خود بریزند و به‌گونه‌ای کاملاً خلاق، آنها را با نیازهای خود سازگار کنند» (پاشایی، ۱۳۷۵: ۱۰). اما ژاپنی‌ها هم‌چنان به طبیعت می‌نگریستند و همواره تغییر فصل‌ها را در پیش روی خود می‌دیدند. این چنین بود که گل‌ها و بوته‌ها و درختان فصلی به نقش‌مایه‌هایی محبوب بدل گشتند (katsunaga, 1990: 57). از آنجا که تمام هنرهای سنتی، منفک از معنی نیست و معنی هم چیزی جز معنویت نمی‌باشد، بنابراین استفاده از اشکال هندسی در درویش‌دوزی فقط جهت تزیین نبوده است. انسان سنتی این صور را، هم‌چون تشخیص اعداد که بیان‌کنندهٔ جلوه کثرت صادره از خالق است، ادراک می‌کند. نقش‌های هندسیِ بی‌نهایت گسترش‌پذیر، نمادی است از بعد باطنی اسلام و این مفهوم صوفیانه کثرت پایان‌ناپذیر خلقت که فیض وجود است و از اَحَد صادر می‌شود، کثرت در وحدت می‌باشد (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۰۸). به‌یقین، اجرای این هنر بر روی لباس دراویش (تصاویر ۷ و ۸) بر اساس اعداد و اشکال، بیان‌کننده مفاهیم عرفانی آنها بوده است. آنها معتقدند که رموز خلقت در اعداد و اشکال، نهفته است، بنابراین با تکرار دوخت سعی در درک آن دارند که یکی از راه‌های رسیدن به مقام متعالی می‌تواند همین تکرار اشکال باشد. بزرگان اهل تصوف دریافته بودند که برای رسیدن به هر یک از مقامات ده گانه، تکرار کدام‌یک از اشکال هندسی لازم است؛ از این رو هر یک از مقامات را با یکی از طرح‌های تعریف‌شده هندسی نشان می‌دادند، آنان چند ضلعی‌هایی را با تکرار مشخص به‌کار برده‌اند که هر یک در خود رموزی نهفته دارند و صوفی با شهود به آن رموز می‌تواند به آن مقام دست یابد (سجادی، ۱۳۸۴: ۴۱).

سوزن‌دوزی ساشیکو و درویش‌دوزی

سوزن‌دوزی، یک روش کهن است که در سده ششم وارد ژاپن شد و در ژاپن، بافندگی و دوزندگی دو جزء جدایی‌ناپذیر از زندگی بودند و این موضوع در دو مراسمِ سنتی که امروزه نیز آنها را جشن می‌گیرند، کاملاً آشکار است (Yang & Narasin, 2004: 114). در روزگاران گذشته در ژاپن، پارچهٔ لباس مردم عادی از جنس پارچه‌های دست‌بافتِ تهیه‌شده از الیاف توت کاغذی، شاهدانه و دیگر گیاهان بوده است. از آنجا که تهیهٔ پارچه و پوشاک بسیار دشوار بود، به‌همین دلیل مردم راه‌هایی برای دوام بیشتر پارچه‌ها و افزایش عمر لباس‌های خود ابداع می‌کردند؛ نخست این‌که الگوی کیمونو به‌گونه‌ای است که پارچه به‌هیچ عنوان به‌هدر نمی‌رود، چون کیمونو از تکه‌های مربعی تشکیل می‌شود که مانند یک پازل در کنار هم قرار می‌گیرند و حتی یک تکه پارچه هم پس از تکمیل لباس مضمحل نمی‌گردد. وقتی یک کیمونو کاملاً کهنه می‌شد، تکه‌پارچه‌های آن را که سالم‌تر مانده بود شسته و اتو می‌کردند و به‌صورت چند لایه بر روی هم گذاشته و با ساشیکو آن را می‌دوختند و لباسی بادوام تهیه می‌کردند. برخی از انواع ساشیکو که به‌همین صورت و با استفاده از لایه‌های متعدد پارچه بر روی هم جهت کت و دیگر لباس‌ها دوخته شده، از اوایل سدهٔ نوزدهم باقی مانده است (همان: ۱۰). یکی دیگر از روش‌های صرفه‌جویی، به‌کار بردن روش شمارش نخ در ساشیکو بود؛ به این ترتیب که به‌جای این‌که یک پارچه را به‌طور کامل از الیاف پنبه‌ای تهیه کنند، نخ‌های بلند پنبه‌ای را به یک پارچهٔ کتانی کوک می‌زدند. روش کار این‌گونه بود که تاروپودها را شمارش می‌کردند و سپس نخ پنبه‌ای را در فاصله‌های یکنواخت با دست به پارچه می‌دوختند. این کار سبب می‌شد تا پارچه با کمترین میزان پنبه به استحکام و گرمای موردنیاز برسد.

ساشیکو، دوختی است با کوک‌های پیوسته که به‌صورتِ الگوهای تکرارشونده یا در هم تنیده برای اتصالِ دو یا چند لایه پارچه به‌کار می‌رود. متداول است که این الگوها با نخِ پنبه‌ایِ سفید و بر روی پارچهٔ رنگ‌شده با نیل، با طرح‌های هندسی زیبا پیاده می‌شوند. ساشیکو در اصل به‌منظورِ لحاف‌دوزکردنِ[۱۲] چند لایه پارچه و به‌قصدِ ایجادِ گرما و دوام استفاده می‌شده است. از آنجا که پارچه‌های پنبه‌ای نسبت به پارچه‌های بومیِ تهیه‌شده از کنف یا پوسته گیاهانِ دیگر نرم‌تر بودند و دوختِ آنها آسان‌تر بود، امکانِ دوختِ طرح‌های پیچیده‌تری فراهم شد (Katsunaga, 1990: 7). کوگین، گونه‌ای دیگر از ساشیکو است که با نخ سفید بر روی پارچهٔ نیلی توسط کوک‌های زیبا

و در هم فشردهٔ هندسی که از نظر طول یکنواخت نیستند و فقط در جهت پود حرکت می‌کنند، دوخته می‌شود. هیتو مزاشی (تک کوک)؛ در شیوهٔ هیتو مزاشی باید در هر جهت فقط یک کوک زده شود تا نقش‌های هندسی پیچیده‌ای به‌وجود آید (Yang & Narasin, 2004: 120). تصویر ۶، کیمونویی را که در بر دارنده دوخت ساشیکو می‌باشد نشان می‌دهد. این مطلب که در نهایت سادگی و کهنگی پارچه‌ها، مجدداً از تکه‌های آن برای ایجاد یک لباس جدید استفاده می‌شد، می‌تواند گویای این مفهوم باشد که سادگی و نداشتن تجملات، یادآور جامه راهبان بودائی می‌باشد که از زندگی دنیوی فاصله گرفته‌اند و مقام والایی که به آن می‌رسند در گرو پوشش‌های فاخر ایجاد نمی‌شود.

از تاریخ پیدایش پارچه تا کنون، روش‌های مختلفی برای ایجاد طرح بر روی پارچه به‌کار گرفته می‌شود. یکی از روش‌های طرح‌دارکردن پارچه، سوزن‌دوزی‌ها می‌باشد که قدمت آن به هشت هزار سال پیش می‌رسد. در اکثر نقاط ایران، سوزن‌دوزی‌ها با طرح‌ها و رنگ‌های مختلف و بر اساس فرهنگ آن منطقه دوخته می‌شده است (گلاک، ۱۳۵۵: ۲۱۷). (بسیاری از سوزن‌دوزی‌ها یا منسوخ گشته و یا افراد کمی بدانها می‌پردازند). درویش‌دوزی، یکی از انواع سوزن‌دوزی‌ها در ایران است که جهت نقش‌اندازی بر روی جامه‌های اهل تصوف (هم کلاه و هم خرقه) صورت می‌پذیرفته است. (در این‌که در برخی منابع در کنار واژهٔ درویش‌دوزی به تفرش‌دوزی هم اشاره شده، این کلمه به‌غلط جا افتاده است و احتمالاً به‌علت موقعیت‌های پیش‌آمده از کاربرد نام درویش‌دوزی خودداری می‌کردند. طبق تحقیقات صورت‌گرفته، هیچ منبع و سندی از تفرش‌دوزی وجود ندارد که این دوخت اختصاص به شهر تفرش داشته باشد). روش کار درویش‌دوزی این‌گونه است؛

«شلال‌های منظم و یکنواخت بر روی پارچه که در ردیف اول هر نخی به‌صورت یک در میان رو باشد، در ردیف دوم در زیر قرار گیرد (صبا، ۱۳۷۹: ۱۹۳)، تاروپودها را شمارش می‌کردند و سپس نخ پنبه‌ای را در فاصله‌های یکنواخت با دست به پارچه می‌دوختند. درویش‌دوزی به نقوش هندسی تکیه دارد و بیننده در اولین برخورد با این هنر، ناخودآگاه تحت‌تأثیر نظم آن قرار می‌گیرد. مهم‌ترین ویژگی این هنر، نظم هندسی و تعادل در اشکال آن می‌باشد. در درویش‌دوزی، رنگ سیاه به‌صورت خطوط منظم هندسی یکی در میان بر زمینهٔ سفید نقش می‌بندد. «از دیدگاه صوفیه، رنگ سفید نماد وجود است و متحدکنندهٔ همهٔ رنگ‌ها، و پایین‌تر از همهٔ رنگ‌ها سیاه قرار دارد که نماد لاشیئیت است. سیاه، البته معنای نمادین دیگری هم دارد؛ معنای وجود یا ذات الهی که حتی فراتر از ساحت وجود قرار دارد و فقط به‌واسطهٔ غلظت و شدت روشنائیش سیاه می‌نماید، رنگی که بعضی از عرفا آن را نور سیاه نامیده‌اند. همانند مراتب وجود، میان این دو حد نور و ظلمت هم، طیف رنگ‌ها قرار دارد» (اردلان و بختیاری، ۱۳۷۹: پیشگفتار).

بررسی تشابه طرح‌های سوزن‌دوزی ساشیکو و اشکال هندسی در درویش‌دوزی

تصویر ۹، کاکی نو هانا (گل خرمالو) را نشان می‌دهد. در آیین بودا، خرمالو مظهر دگرگونی و تحول است. خرمالوی سبز، تند و تلخ است ولی وقتی می‌رسد، شیرین می‌شود. بنابراین معتقدند بشر هم ممکن است از اول خلقتش نادان باشد، ولی نادانی ممکن است به دانایی تبدیل شود همان‌طور که خرمالو به میوه‌ای شیرین و خوشمزه تبدیل می‌شود. تصویر ۱۰، جوجی تسوناگی (الگوی ده (+))؛ این طرح، نمایانگر نویسه ژاپنی و چینیِ عدد ۱۰ است. تصویر ۱۱، یاماساشی (کوهستان‌ها)؛

تصویر۶ .کیمونو با سوزن‌دوزی ساشیکو (Yang & Narasin, 2004: 119)

تصویر۷ . تک‌چهره درویش با لباس درویش‌دوزی (ذکاء، ۲۰۰۶: ۱۰۳)

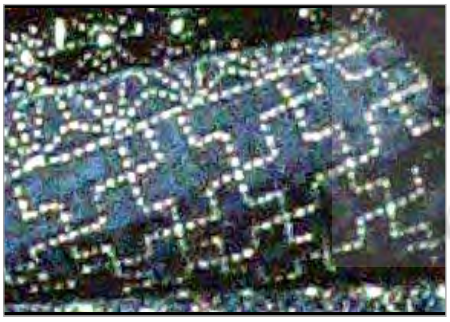
تصویر۸ . درویش با لباس درویش‌دوزی (نیک‌پور، ۱۳۹۰: ۷۶)

کوهستان حدود ۸۰ درصد از مساحت ژاپن را تشکیل می‌دهد و بنابراین در همه جا قابل‌مشاهده‌اند. این یکی از قدیمی‌ترین الگوهای ساشیکو است و در زمانی استفاده می‌شده که طرح‌ها فقط محدود به خط‌های عمودی و افقی بوده‌اند. تصویر ۱۲، سایاگاتا (بافت ابریشمی)؛ این الگو از طریق منسوجات چینی بافته شده و در دوره مینگ وارد ژاپن شد، که از طریق تکرار تصویر مانجی ایجاد می‌شود. سایا هم‌چنین نام یک پارچهٔ ابریشمی براقا است. از آنجا که الگوی تکرارشونده مانجی برای پس‌زمینهٔ این پارچه بسیار رایج بود، آن را سایاگاتا نامیدند. تصویر ۱۳، یابانه (تیرهای پردار)؛ تیر و کمان در ژاپن باستان سلاح جنگی رایجی بوده است و جنگجویان حتی در استفاده از آن بر روی اسب نیز مهارت می‌یافته‌اند. هم در گذشته و هم امروز، تیراندازی همواره بخشی از تمرینات ذن بوده است . تصویر ۱۴، نازاشی (شکوفهٔ آلبالو)؛ این شکوفه رمز وطن‌خواهی و عشق به آب و خاک است. بر بشقاب‌هایی که در موقع جشن عروسی به‌کار می‌رود، نقش شکوفه آلبالو دیده می‌شود، زیرا این شکوفه مفهوم دوگانه عشق به میهن و ازدواج موفقیت‌آمیز را دارد. در سراسر ژاپن، مردم شکوفه‌های آلبالو را شایسته احترام می‌دانند(katsunaga, 1990: 26-66).

در درویش‌دوزی، اشکال به‌صورت خطوط عمود بر هم نقش می‌شوند. این خطوط که از تکثیر مربع‌ها و چلیپاهای در هم فرو رفته ایجاد می‌گردد، برخی نهان و برخی ظاهر است؛ همان‌گونه که بیان اذکار در بین صوفیان به‌صورت جَلی و خَفی می‌باشد. تصاویر ۱۵ تا ۱۹ و اشکالی که بر مبنای ۴ قرار می‌گیرند؛ یعنی چهار ضلعی‌ها، دارای بالاترین کاربرد هستند. «چهار ضلعی‌ها از جمله نقوشی هستند که به‌تنهایی در کنار هم فضا را پر می‌کنند و قادرند فضای خالی بین اشکال دیگر را نیز پر کنند. تمام اشکال، خط‌های عمودی و افقی هستند (تصویر ۱۸) که مربع‌هایی را می‌سازند و با تکثیر پلکانی به‌وجود می‌آیند. از تکثیر پنج مربع به‌صورت پلکانی، چلیپا[۱۳] ایجاد می‌شود» (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۰۸) (تصویر ۱۵). «در ایران، نشان چلیپا بر روی آثاری مربوط به پنج هزار سال پیش یافت شده است. در شوش، سفالینه‌هایی به‌دست آمده که دارای پیکرهٔ بز کوهی است و در درونِ خمیدگی‌های شاخ بز، نشان چلیپا دیده می‌شود. چلیپا از نظر شکل، در اعصار گوناگون در بین اقوام مختلف دائماً تنوع یافته است؛ چنان‌که تنها در فرهنگ ایرانی، صدها نوع چلیپا با معانی متفاوت از دوران کهن تا هم‌اکنون دیده می‌شود» (بختورتاش، ۱۳۵۶: ۱۸). از تکثیر سیزده مربع به‌صورت پلکانی، چهار چلیپای در هم فرو رفته به‌وجود می‌آید (تصویر ۱۶). نقش (لا) نیز از دیگر نقوش در درویش‌دوزی است که بر اساس تکثیر مربع به‌صورت پلکانی ایجاد می‌شود (تصویر ۱۷).

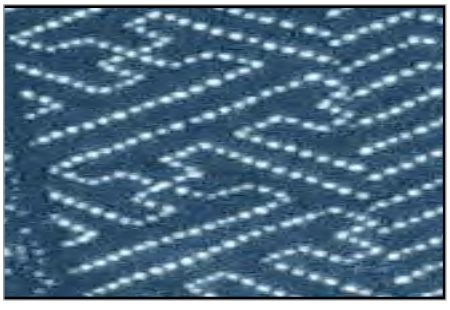
یکی دیگر از اشکال مورداستفاده در درویش‌دوزی، اشکال هندسی با مبنای عددی (۳) می‌باشند (تصویر ۱۹)؛ یعنی انواع

تصویر۹. گلدوزی طرح گل خرمالو
(URL:3)



تصویر۱۰. الگوی عددی ۱۰
(Yang & Narasin, 2004: 119)

تصویر۱۱. کوهستان (Ibid)



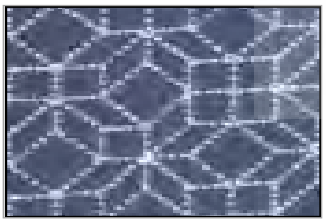
تصویر۱۲. بافت ابریشمی (Ibid)

سه گوش که با کوک‌های رنگی به‌صورت (مثلث تتراکتیس[۱۴]) دوخته می‌شوند. با کنار هم قرار دادن سه گوش‌ها، اشکال دیگری به‌وجود می‌آیند. «در مثلث تتراکتیس، هر ضلع، چهار نقطه دارد و اگر از بالا به پایین، نقطه، خط و سطح که هر کدام نقاط معینی دارند، شمرده شوند به‌عدد ۱۰ می‌رسیم. چنان‌چه اعداد فرد را به‌صورت گونیا بیفزائیم، اشکال مربع به‌دست می‌آید» (بلخاری، ۱۳۹۰: ۲۴۴ و ۲۴۵). از طرفی، تمام اشکال در درویش‌دوزی به‌صورت مربع‌ها و مثلث‌ها می‌باشند که خود، اشکالی متکثر از نقطه و خط هستند. «تکرار این اشکال که خود بیانگر کثرت در وحدت و وحدت در کثرت می‌باشد، در نهایت به‌صورت کل ☒ایجاد می‌گردد. این شکل، بیانگر رسیدن به یک نقطه واحد است» (اردلان، ۱۳۸۵: ۲۴۶) (تصویر ۲۰). «از نظر صوفیه واحد (عدد یک) خود، عدد نیست، ولی اعداد از آن پدید می‌آید. اگر آن را به‌واسطهٔ واحد، حملِ بر همانند خودش کنیم، عدد ۲ پدید می‌آید و اگر (همان واحد را) حملِ بر ۲ کنیم، عدد ۳ تا بی‌نهایت پدید می‌آید و چون آن را از هزار کسر کنیم، نام هزار از آن زایل گردد؛ از این روی واحد، اصل در اعداد است» (همدانی، ۱۳۸۸: ۲۵). این سوزن‌دوزی بر اساس تفکرات صوفیه بر مبنای اعداد، اشکال، رنگ‌ها و اذکار بوده است. در اصل، سوزن‌دوزی وسیله‌ای بوده است برای تمرکز و بیان ذکر و در نهایت رسیدن به کمال.

تشابه رنگ سفید و کبود در کیمونوی ساشیکو و خرقه اهل تصوف

در ژاپن، نیلی، رنگی اسرارآمیز است؛ رنگرزان آن را می‌ستایند و خدای خود را برای رونقِ کسب و کارشان دعا می‌کنند. آنان چنان به خُمِ رنگرزی رسیدگی می‌کنند که گویی از دوستِ خود پذیرایی می‌کنند. در طولِ روز خُم را به‌هم می‌زنند تا زنده بماند و هر وقت نیاز باشد دوباره به موادِ آن می‌افزایند. نیل، مادهٔ اصلیِ رنگی برای تبدیلِ پنبه، پارچهٔ کنف و الیافِ رامی (= گیاهِ لیفی) به آبیِ پررنگ است. در ژاپن همواره رسم بر آن بوده است که ساشیکو را بیشتر بر روی پارچه پنبه‌ای رنگ‌شده با نیل کار کنند. اغلب لباس‌های ساشیکودوزی‌شده بازمانده از گذشته، از جنس پنبه نیلی پررنگ با آستر پنبه‌ایِ آبی کم‌رنگ هستند. نیلی را می‌توان در طیف‌های گوناگونی، از کم‌رنگ گرفته تا تقریباً متمایل به سیاه، تولید کرد. میزانِ تیرگیِ رنگ، هم به غلظتِ رنگی که الیاف در آن گذاشته می‌شود و هم به تعدادِ دفعاتِ فروبردن الیاف در رنگ بستگی دارد (Yang & Narasin, 2004: 57). در گذشته، دلایل زیادی برای رنگ‌کردن پارچه با نیل وجود داشت؛ از جمله این‌که رنگ نیلی طبیعی حاوی آمونیاک است که سبب می‌شود تا پارچه در برابر حشرات مقاوم شود و دیگر این‌که رنگ نیلی با گذر زمان زیباتر می‌شود. در زمان‌های قدیم، کشاورزان اعتقاد داشتند که لباس‌های رنگ‌شده با نیل از آنان در برابر مارها در مزرعه محافظت می‌کند. بنابراین، روستاییان اغلب از نیل به‌جای دیگر رنگ‌های گیاهی در دسترس خود برای رنگرزی پارچه‌ها استفاده می‌کردند. شدت رنگ نیلی به‌وسیله تعداد دفعات فروبردن پارچه در دیگ رنگرزی تعیین می‌گردد. بسته به رنگ موردنظر، می‌توان پارچه را حتی تا بیست مرتبه درون رنگ فرو برد. در گذشته، نام‌های مختلفی برای پانزده طیف رنگ نیلی وجود داشته است. روشن‌ترین رنگ نیلی را کامه

تصویر ۱۳. تیرهای پردار (mende & morishige, 1991: 106).



تصویر۱۴. شکوفه آلبالو (همان، ۶۵)

تصویر۱۵. چلیپای در هم رفته و مربع (ذکاء، ۲۰۰۶: ۱۰۳)

تصویر۱۶. تکرار یک مربع در چهار جهت (نیک‌پور، ۱۳۹۰: ۷۶)

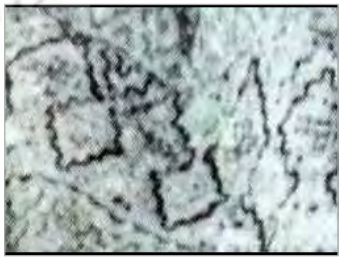
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوزوکی، به‌معنای لحظه‌ای درونِ دیگ رنگ، می‌نامیده‌اند و رنگ آبی پررنگ مایل به سیاه را، که موردعلاقه سامورایی‌ها بوده، استکاچی‌ایرو به‌معنای رنگ پیروزی می‌نامیده‌اند. چرخه زندگی رنگ نیلی را به چرخه زندگی انسان تعبیر می‌کنند. در آغاز، نیل درون دیگ کم‌رنگ است، همین‌که بالغ می‌شود رنگ آن تیره‌تر می‌شود تا این‌که زندگیش پایان می‌یابد. نیل نیز همانند انسان زاده می‌شود، رشد می‌کند، بالغ می‌شود و به کهنسالی می‌رسد. یک ضرب‌المثل ژاپنی هست که می‌گوید: مراقبت از یک دیگ پر از نیل به‌سختی بزرگ‌کردن کودک است . اگر چه امروزه رنگ‌های نیلی شیمیایی کار ما را بسیار آسان‌تر کرده‌اند، اما رنگ حاصل از گیاه نیل هم‌چنان بسیار ارزشمند است (katsunaga, 1990: 24). خرقه‌پوشان، همان‌گونه که در انتخاب جنس جامه‌های خود با محدودیت‌هایی مواجه هستند، در انتخاب رنگ‌ها نیز با محدودیت‌هایی مواجه هستند. هر کس نمی‌تواند به‌دلخواه خود رنگی انتخاب کند به‌خصوص آنان‌که در ابتدای راه هستند؛ در این مرحله پیر به‌هر صورت که صلاح بداند برای او رنگی انتخاب می‌کند و چون سالک در زمان‌های مختلف حالات متفاوتی دارد، بنابراین باید رنگی مقتضای آن حالت انتخاب کند و هم‌چنین باید پایبند سنت‌ها باشد. در اسوهٔ الکسوه آمده است: «بایزید بسطامی گاه رقعه رقعه از دو رنگ با بخیه جمع می‌کرد؛ کبود و سفید و گاه از بخیه کشیده سفید یا کبود محض می‌پوشیده‌اند» (سجادی، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

رنگ سپید، اولین رنگ انتخابی صوفیان در قرون اولیه هجری است. سپیدپوشی تا قرن هشتم در عرض رنگ‌های دیگر ادامه داشته است؛ چنان‌چه شاه نعمت‌الله ولی نیز بیشتر جامه سفید می‌پوشیده است. در اورادالاحباب آمده است که سپید، رنگی است به صراحت و بساطت و صفا نزدیک و از این است که پیغامبر (صلی الله علیه و آله) جامه سپید را دوست داشت (بحث در افکار و احوال حافظ، ج۴۳ و سجادی، ۱۳۸۴: ۱۵۱).

اغلب شاعران و نویسندگانِ فارسی‌زبان، مرزی مشخص برای رنگ‌ها قائل نبوده‌اند؛ مثلاً سیاه، کبود، ازرق و آبی، سبز و آبی و ... را یکی دانسته‌اند. آسمان را گاه چرخ نیل‌گون، زمانی گنبد خضرا و وقتی قبّهٔ ازرق نامیده‌اند. بنابراین خرقه الوان نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ به‌عنوان مثال، شیخ نجم‌الدین کبری جامه سیاه و کبود را با یک عنوان و جامه ازرق را نیز با عنوانی دیگر بیان می‌کند و گویی ازرق را آبی آسمانی معنی کرده که البته غلط هم نیست. او، جامه سیاه و کبود را جامه اصحاب مصائب و جامه ازرق را تن‌پوش آسمانی‌همتان و ستاره‌زینتان می‌داند. محمد طبسی در اصطلاحات‌الصوفیه بیان می‌کند: باید که چون سیاه و کبود در پوشی در ماتم نفس نشسته باشی و نفس خود مرده (کبری، ۱۳۹۰: ۲۹ و سجادی، ۱۳۸۴: ۵۲).

رایج‌ترین رنگ خرقه‌های صوفیه، ازرق است. در فرهنگ‌ها آن را به‌معانی آبی، زاغ، متمایل به سبز و زرد هم به‌کار برده‌اند، ولی کبود، نیلوفری و سرمه‌ای، مناسب‌ترین معنی برای رنگ خرقه است و صوفیان چنان با این رنگ دمساز بوده‌اند که در همه جا ازرق‌پوش و ازرق‌پوشی معادل صوفی و تصوف



تصویر۱۷. نقش لا و تکثیر پلکانی (بخشی از تصویر ۸) (نیک‌پور، ۱۳۹۰: ۷۶)

تصویر ۱۹. کوک سه گوش (نگارندگان)

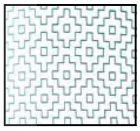
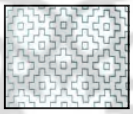
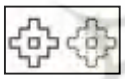
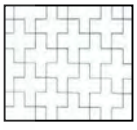
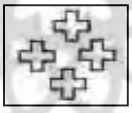
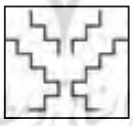
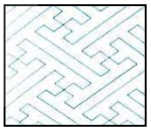
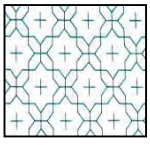
تصویر۱۸. شکل ساده با خطوط عمودی و افقی (همان)

تصویر۲۰. نقطه واحد در درویش‌دوزی ۱۳۴۰ (URL:4)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌کار رفته است. یکی از دلایل صوفیه برای انتخاب این رنگ، کبودی آن است؛ چون طریقت آنان بیشتر بر سیاحت و سفر بوده است، جهت نیاز نداشتن به شست‌وشوی زیاد، از این رنگ برای جامه‌های خود استفاده می‌کردند. دلیل دیگر این‌که صوفیه خود را در این دنیا مصیبت‌زده و در این دارالغرور دنیا گرفتار می‌دانند و جویای روزگار وصل و رهایی از زندان دنیا می‌باشند؛ به‌همین دلیل رنگ کبود را که رنگ ماتم است برای رنگ جامه‌های خود انتخاب می‌کنند. از آنجا که صوفیه، رنگ سفید را خاص بزرگان خود می‌دانند و رنگ سیاه را بیان‌کننده تیرگی درون، بنابراین آن‌چنان که در اورادالاحباب آمده است؛ رنگ ازرق، خاص کسانی است که از ظلمت طبیعت و غفلت عادت به‌واسطهٔ توبه و سلوک قدم بیرون نهاده‌اند و به‌نور دل و توحید هنوز نرسیده‌اند که این رنگِ اَزرقِ متوسط است میان سفید و سیاه. کاشفی سبزواری نیز در مورد رنگ ازرق چنین بیان می‌کند که رنگ کبود، رنگ آسمان است و کسی را زیبد که در حال خود ترقی کرده باشد و روی به بالا نهاده و آسمان که مقرّ ملائکه است به‌رنگ کبود نماید. اگر رنگی از این شریف‌تر بودی، بدان رنگ نمودی (سجادی، ۱۳۸۴: ۱۵۵ و فتوت‌نامه، ۱۶۸).

جدول بررسی شباهت‌ها و عناصر هندسی مشترک در دو سوزن‌دوزیِ ساشیکو و درویش‌دوزی

سوزن‌دوزی ساشیکو بر روی کیمونو	الگوی طرح‌های ساشیکو	درویش‌دوزی بر روی لباس دراویش	الگوی نقوش در درویش‌دوزی	المان‌های مشترک و مشابه در دو سوزن‌دوزی	ساختار و نوع ترکیب‌بندی در دو سوزن‌دوزی
تصویر ۹ . کاکی هانا. گل خرمالو		تصویر۱۵. چلیپای در هم رفته و مربع			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی
تصویر ۱۰. جوجی تسوناگی. الگوی عددی ده		تصویر ۱۶. تکرار مربع در چهار جهت			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی
تصویر ۱۱. یاماساشی. کوهستان		تصویر ۱۷. نقش‌لا و تکثیر پلکانی.			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی
تصویر۱۲. ساياگاتا. بافت ابریشمی		تصویر ۱۸. شکل ساده پلکانی با خط عمود و افق			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی
تصویر ۱۳. یابانه. تیرهای پردار		تصویر ۱۹. کوک سه گوش			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی
تصویر۱۴. نازاشی. شکوفه آلبالو		تصویر ۲۰. نقطه واحد			تکرار منظم اشکال ساده هندسی تشکیل‌شده از پاره‌خط‌های عمودی و افقی

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

در مقام جمع‌بندی این پژوهش می‌توان گفت: برای دست‌یابی به اهداف درویش‌دوزی و به‌خصوص بیان عددی آن، بهتر است از دیدگاه تصوف و عرفان به آن نگریسته شود. در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش باید گفت که طرح‌های سوزن‌دوزی ساشیکو، از ایران و به‌خصوص امپراطوری ساسانی از طریق جادهٔ ابریشم و ارتباط ژاپن با کره و چین از طریق ارتباطات تجاری و فرهنگی و سیاسی و هم‌چنین مهاجرت ایرانیان در اواخر دورهٔ ساسانی از چین به منطقهٔ آسوکا در ژاپن صورت گرفته است. یکی از نظریه‌های انتقال فرهنگ ایرانی به‌سوی شرق، نظریهٔ حرکت موجی است که فرهنگ ایرانی به‌صورت موج به‌اطراف منتقل شده است. فرهنگ ژاپن، تأثیرات برگرفته از فرهنگ ایرانی را در فرهنگ خود حل کرده و بر اساس تفکرات آیینی و اسطوره‌ای خود که همانا حلول خداوند در طبیعت و رسیدن به کمال از طریق احترام به طبیعت و عناصر موجود در طبیعت است، آن را تفسیر کرده است و بر همین اساس از این طرح‌ها در هنر خود بهره گرفته است و سوزن‌دوزی ساشیکو نیز بر همین اساس بر روی لباس آنان نقش بسته است. برخی از نظریات، ریشهٔ تصوف را در آیین‌های باستانیِ ایران پیش از اسلام می‌دانند و این‌که در زمان پیدایش تصوف در شرق ایران که هنوز بر آیین بودا بوده‌اند، پس از اسلام آوردن، پاره‌ای از عقاید آنان در تصوف وارد گردیده و در آن حل شده است و هم‌چنین وجود اشکال و خطوطی که بر روی اشیای فلزی و چوبی، سفالینه‌ها، پارچه‌ها و نوع معماری ابنیه‌های باستانی دیده می‌شود و هم‌چنین همین اشکال و خطوط با توجه به بیان عددی آن که در درویش‌دوزی هم اجرا می‌گردد. می‌توان گفت که این دوخت، ریشه در اساطیر پیش از اسلام دارد ولی از آنجا که بدون شک اساس تفکرات تصوف بر پایهٔ اسلام و قرآن می‌باشد، این سوزن‌دوزی بر اساس تفکرات صوفیه بر مبنای اعداد، رنگ‌ها، اذکار و به‌خصوص اشکال هندسی خاص که همگی در بر دارندهٔ اسرار و رموز نهفته در آنان است صورت می‌گرفته است و این خود مؤید آن است که هدف از این سوزن‌دوزی، کشف و شهود و سیر و سلوک از طریق اعداد و اشکال و تمرکز و در نهایت رسیدن به کمال و فنای فی الله بوده است. در درویش‌دوزی باید یکایک نقوش را با این اعداد تطبیق داد تا هم‌سویی آن مشخص شود. دوزندگان این هنر نه‌تنها اعتقادات خود را در کارشان نشان می‌دهند، بلکه کارشان را نوعی سلوک و طریقتی جهت نزدیک‌شدن به کمال می‌دانند که به‌کارگیری اشکال خاص در این نوع دوخت، صرفاً بر پایه اعتقادات اهل تصوف است؛ زیرا آنان می‌توانستند از اشکال دیگری هم استفاده کنند ولی تأکید بر این اشکال خاص داشتند. نقش‌ها و احجام هندسی، بیشترین سازگاری را با تعالیم و قوانین اسلامی داشته و هنرمند در به‌کار بستن آنها هیچ‌گونه تباینی با شریعت نمی‌دیده است، بنابراین در بسیاری موارد دیده شده است که طریقت با هنر اسلامی مطابقت چشمگیری دارد. اهل تصوف به‌دنبال آن هستند تا رموز خلقتِ اعداد و اشکال را کشف کنند و نسبت به آن اعداد، شهود یا آگاهی هوشیارانه پیدا نمایند. عدد که به‌مفهوم فیثاغوریش از طریق شکل‌هایی در عالم محسوس شناسائی می‌گردد، آن شکل‌ها را از طریق ذاتشان به‌وحدت درمی‌آورد. درویش‌دوزی که بر روی جامه‌های مشایخ اهل تصوف (بر اساس شواهد موجود) دوخته می‌شده است، یکی از انواع سوزن‌دوزی در ایران است که به این نحلهٔ فکری خاص اختصاص دارد.

با توجه به جدول شباهت‌ها در دو سوزن‌دوزی و تطبیق‌های صورت‌گرفته، وجوه اشتراک شامل؛ فرم ساده لباس در هر دو سوزن‌دوزی، تکرار و ریتم منظم طرح‌های هندسی، طرح چهار چلیپای در هم فرو رفته که در فرهنگ ژاپن به آن گل خرمالو گفته می‌شود و رنگ آبی کبود در هر دو لباس است. هر چند نقاط متضادی مانند نخ سیاه روی پارچه سفید و نخ سفید روی پارچه کبود دیده می‌شود، ولی آن‌چه حائز اهمیت است، نقوشی است که در هر دو سوزن‌دوزی مورداستفاده قرار گرفته و این نقوش مربوط به کشورهای منطقه آسیا است که مهد تمدن و غنی از طرح‌ها و نقش‌ها است و به‌خصوص انتشار این نقوش از ایران می‌تواند رویکردهای غرب به هنر ما را تحت‌تأثیر قرار دهد؛ چرا که این هنر، هنری است که انسان را به اخلاقی‌زیستن دعوت می‌کند. در این پژوهش می‌توان به نقوشی که در هر دو سوزن‌دوزی مشترک بوده اشاره کرد که به‌کارگیری آنها در

پوشاک ایرانی_اسلامی، می‌تواند فرهنگ غنی و هنر اسلامی را در دنیای امروز ترویج دهد و در مرحله بعد و پژوهش‌های تکمیلی با تأکید بر نشانه‌شناسی یا رمزگشایی نقوش هندسی در درویش‌دوزی و در آثار اسلامی و تاریخی، مقایسه را جزئی و نتایج را دقیق‌تر بیان کند.

پی‌نوشت

1. Sashiko
2. Shosoin
3. Jomon Period
4. Kenji Kiyono
5. Tang

۶. در اوائل دوره حکومت خاندان تنگ، ایرانیان ساسانی جمعیت قابل‌ملاحظه‌ای را در شهرهای چین تشکیل داده بودند. آنها به‌علت تحولات سیاسی و شکل‌گیری امپراطوری اسلامی، از پارس و آسیای میانه به خاور دور آمده بودند. ایرانیان مهاجر در شهرهای چین از جمله چَنگ – ان(An– chang) مستقر شدند و در نتیجه، مجموعه هنری شوسوئین را که دارای اشیای متعددی از نمونه‌های هنرمندان پارس و آسیای میانه بود، تشکیل دادند. این مجموعه نفیس تا قبل از انتقال آنها به معبد تودایی‌جی، در اختیار و موردکاربرد خصوصی امپراطور شومو بوده است. شکی نیست که در مجموعه هنری شوسوئین، هنر ایرانی و چینی در ساختار بعضی از صنایع دستی و دیگر شاهکارهای فلزی با هم آمیخته شده و به‌صورت هنر چینی‌شده ایرانی (Perso –chinese) متحول گردیده بود. اما با این‌همه آن‌چه که توجه خاندان سلطنتی ژاپن را به این مجموعه جلب کرده بود، احتمالاً همانا ویژگی‌های ایرانی و مخصوصاً اصالت خالص ساسانی در این مجموعه نفیس بوده و می‌باشد(Mende Kazako & Morishige reiko. (1991). Sshiko Blue AND White, printed in japan: Published by Shafynotomo Co.

7. Nhntoku
8. An shi kano
9. Genji Monogatari

۱۰. صوفی‌بودن یعنی پوشیدن جامهٔ معروف (صوف سفید) که در آن مؤمن معتقد به مُهَیمِن (نام خدا)، در برابر آفریدگارش به خضوع و خشوع می‌پردازد (نوربخش، ۱۳۷۹: ۳۳ - ۳۱). در اورادالاحباب و فصوص‌الاداب در بیان جامه صوف آمده: جامه ویژه صوفیان بوده است، صوف به‌معنای پشم است و مردان راه حق را از آن جهت که صوف می‌پوشیدند، صوفی می‌نامیدند (باخرزی، ۱۳۸۳: ۳۰).

۱۱. خرقه دو معنی متفاوت دارد؛ یکی به‌معنی پاره و وصله که بر جامه‌ای زنند و در نزد صوفیه در این معنی – پاره و قطعه‌ای از جامهٔ صوفیانه است که در حالت غلبهٔ وجد و شوق و بیشتر در مجالس سماع و تحت شرایطی خاص – کسی را نصیب می‌شود و معنی دیگر، جامهٔ پاره و کهنه‌ای است، گریبان‌چاک اما پیش‌بسته که از سر به‌تن کنند و از سر به‌در آورند، خواه این جامه فراهم‌آمده از پاره‌هایی باشد که از مُزبله‌ها برگیرند و پس از شست‌وشو و طهارت بر هم دوزند و یا مجموعه‌ای از رقعه‌های خرقه‌های سماعی و غیرسماعی باشد که صوفیِ صاحب اعتقادی از سر تیمّن و تبرّک بر یکدیگر دوخته باشند، که در این صورت بیشتر به‌عنوان مرقّع (خرقه‌ای که وصله‌های چهار گوش داشته باشد) و مرقّعه شناخته می‌شود (سجادی،۱۳۸۴: ۴۱).

۱۲. «لحاف‌دوزی» یا «لحاف‌دوزکردن» در نوشتارِ حاضر در مقابلِ واژه «quilting» به‌کار رفته است. این نوع دوخت در حقیقت همان دوختی است که در لحاف‌های سنتی در ایران استفاده می‌شود. افزون بر این، لازم به‌ذکر است که لحاف در فارسیِ قدیم علاوه بر «روانداز»، به‌معنای «جامه‌ای که روی لباس‌های دیگر می‌پوشند (لغت‌نامه دهخدا)» نیز رایج بوده است. پس می‌توان از «لحاف‌دوزی» به‌معنایِ عام آن، یعنی دوختِ هر نوع جامه‌ای با استفاده از دوختِ رایج برای لحاف، استفاده کرد (نگارنده).

۱۳. چلیپا از نظر لغوی یک واژهٔ آرامی است که پیشینهٔ آن به دوره‌های ابتدایی زندگی بشر، حتی پیش از پیدایش خط مربوط می‌شود. اغلب باستان‌شناسان آن را نماد قوم آریایی می‌دانند. چلیپا به‌عنوان نماد و نشانی از خورشید و آتش یکی از عناصر ناخودآگاه ذهن است (ماهنامهٔ هنر، شمارهٔ ۴۵و۴۶، خرداد و تیر ۱۳۸۱: ۱۴۸).

۱۴. مثلثی متساوی‌الاضلاع است که هر ضلع آن از چهار نقطه تشکیل شده، نشانگر حجم و جسم است . بنابراین از دیدگاه فیثاغورثیان، عدد چهار یعنی جسم و حجم. حال چنان‌چه می‌بینیم، در این مثلث که هر ضلع چهار نقطه دارد اگر از بالا به پایین، نقطه، خط، سطح و جسم، که هر کدام نقاط معینی دارند، شمرده شوند به عدد ۱۰ می‌رسیم ۱۰= ۴+۳+۲+۱ و ده نزد فیثاغورثیان چون جامع اولین چهار عدد صحیح بود، عددی مقدس و کامل بوده است (بلخاری، ۱۳۹۰: ۲۴۴و ۲۴۵).

منابع و مآخذ

- اردلان، حمیدرضا. (۱۳۸۵). **تأویل اساطیری و تاریخ آیین‌های سرسپردگان صوفیان و دراویش کرد ایران**. رساله دکتری رشته پژوهش هنر. تهران، دانشگاه هنر.
- اردلان، نادر و بختیاری، لاله. (۱۳۷۹). **حس وحدت**. چاپ اول، اصفهان: خاک.
- ایموتوئه، ایچی. (۱۳۸۸). **آسوکا و پارس**. ترجمه قدرت‌الله ذاکری، چاپ اول، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۸۳). **اوراد الأحباب و فصوص الآداب**. ترجمه ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- بختور تاش، نصرت‌الله. (۱۳۵۶). **گردونه خورشید یا گردونه مهر**. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی عطائی.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰). **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (وحدت وجود وحدت شهود)**. چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۸۲). مقدماتی دربارهٔ مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی. **نشریه هنرهای زیبا**، سال پنجم(۱۵)، ۷.
- جی گلاک، سومی و هیرامتو، گلاک. (۱۳۵۵). **سیر در صنایع دستی ایران**. چاپ اول، تهران: بانک ملی ایران.
- ذکاء، یحیی. (۲۰۰۶). **تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران**. چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ستوده‌نژاد، شهاب. (۱۳۸۳). **سلسله یاماتو در ژاپن و تمدن باستانی پارس**. چاپ اول، تهران: آشیانه کتاب.
- سجادی، سید علی‌محمد. (۱۳۸۴). **خرقه و خرقه‌پوشی (جامه زهد)**. چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۷). **فرهنگ نمادها**. ترجمه سودابه فضائلی، چاپ اول، تهران: جیهون.
- صبا، منتخب. (۱۳۷۹). **نگرشی بر سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز**. چاپ دوم، تهران: انتشارات منتخب صبا.
- کبری، نجم‌الدین. (۱۳۹۰). **آداب صوفیه و اسایرالحایر**. ترجمه مسعود هاشمی، چاپ اول، تهران: انتشارات طهوری.
- کیانمهر، قباد و خزایی، محمد. (۱۳۸۵). مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی. **کتاب ماه هنر**، (۹۱ و ۹۲)، ۳۱.
- محقق، مهدی و لندت، هرمان. (۱۳۸۵). **مجموعه سخنرانی‌ها و مقاله‌ها درباره فلسفه و عرفان اسلامی**. چاپ اول، تهران: انجمن آثار فرهنگی.
- مور، چارلز الگزاندر. (۱۳۸۱). **جان ژاپنی**. ترجمه ع. پاشایی، چاپ اول، تهران: مؤسسه نگاه معاصر.
- نجیب اوغلو، گلرو. (۱۳۸۹). **هندسه و تزیین در معماری اسلامی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ دوم، تهران: روزنه.
- نیک‌پور، حمید. (۱۳۹۰). **عکس‌های قدیم کرمان**. چاپ اول، کرمان: انتشارات کرمان‌شناسی.
- واعظ کاشفی، ملا حسین. (۱۳۵۰). **فتوت‌نامه سلطانی**. تصحیح محمدجعفر محجوب، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- همدانی، امیر سید علی. (۱۳۸۸). **اسرارالنقطه**. ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، چاپ سوم، تهران: مولی.

- Yang ,S & M .Narasin ,R. (2004) .**Textile Art Of Japan**. Japan: Shafynotomo Co.
- Katsunaga, K. K. (1990). **Sashiko Patterns and Projects For Beginners**. Japan: Kodansha In Ternational ,LTD.
- Mende, K. & Morishige. R. (1991). **Sashiko Blue and White**. Japan: Shafynotomo Co.
- Nara K.H. (Hen). (2008). **ShosointenRokujukai no Ayumi**. Kyoto: Tenrijihosha.
- URL 1: https://www.cgie.org.ir/fa/news/127949 (accsess date :2016/05/18).
- URL 2 :www.khedmat.ir/news /(access date :2016/10/24).
- URL 3 :www.Jappan-quide.com & L.Z .Marie in historical fiction &www.persimmon flower (kaki no hana) (access date :2013/10/02).
- URL 4: http//:malekmuseum.org/artifact /(access date :2015/11/22).

(Motaleate Tatbighi Honar (Biannual
Vol 8. No.15 .Spring & Summer 2018

Received: 2017/11/13
Accepted: 2018/07/08

A Comparative Study of Sashiko Needlework in Japanese Kimono and Dervish Embroidery in Iranian Sufi Clothing

Ensiyeh Bastani[*] Ma›soomeh Toosi[**]

Abstract

Religious thoughts presented through beautiful artistic forms have always had a deep effect on humans. As traditional forms of art were often used for expressing religious ideas, these ideas were diffused from one civilization to another. Artists of other civilizations used these forms to express their own religious beliefs. The present study seeks to compare and contrast the underlying ideologies of two needlework arts, namely, Iranian dervish embroidery and Japanese Sashiko. The main research questions are: 1) What was the basis of dervish embroidery on the garments of dervishes and Sashiko on kimonos? 2) What specific cultural exchanges took place between Iranian and Japanese culture? The findings suggest that the foundation of both types of needlework is geometric shapes with equal orders that are based on numbers and colors and aim at expressing deep ritual notions. Rooted in Iranian Sufism (which is no doubt based on Quran and Islamic tradition), dervish embroidery draws upon numbers, colors, prayers, and geometric shapes that all contain deeply concealed secrets. According to the theory of rippling diffusion, which refers to transfer of Iranian culture toward the east, and with reference to historical documents from the Far East, Japanese culture has incorporated many Iran› cultural influences and used a number of Iranian artistic motifs in its art. As a result, Sashiko has sometimes been interpreted with regard to ritual thoughts concerning the divine incarnation within nature as well as respect for nature and its elements. The research method is analytical-comparative. For the purpose of recognizing the motifs and colors in these two types of needlework, some pieces of clothing and their patterns will be analyzed and discussed.

Keywords: Japanese culture, Islamic thought, Sashiko, Sufi garments, dervish embroidery.

[*] BA student of textile design, University of Semnan, Iran.
[**] Instructor, Faculty of Art, University of Semnan. Semnan, Iran.