

## A Comparative Study of the Visual Patterns and Cultural Functions of Marash, Kutch and Paliwar embroidery in Armenian, Indian and Baloch Cultures

Fatemeh Saedi  Seyed Reza Hosseini 

PHD. student of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran. Email: [ss.fatemeh66@gmail.com](mailto:ss.fatemeh66@gmail.com)

Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. Email: [rz.hosseini@shahed.ac.ir](mailto:rz.hosseini@shahed.ac.ir)

Article history::

Received in revised form;

Accepted

Published

### Abstract

Embroidery as a medium in Armenian, Indian, and Balochi cultures, characterized by distinctive visual and technical features, serves divergent identity functions. The necessity of this study lies in addressing a research gap in the simultaneous examination of form and meaning across these three cultures. The primary aim is to provide a comparative analysis of visual patterns and cultural functions. This research, using a comparative method, has answered three key questions: 1. What are the technical differences? 2. What symbolic and social meanings are embedded in the practice? 3. What role does embroidery play in the construction of identity? The findings reveal that while Marash and Paliwar embroidery employ similar stitching techniques, Paliwar shares weaving affinities with Indian traditions. In Armenian, Indian, and Balochi contexts, embroidery conveys ethnic identity through symbols such as the cross, the peacock, and the mountain. Moreover, its ritual uses within churches, votive ceremonies, and dowries help structure social relations. The study demonstrates that by transforming women's domestic workspace into a sphere of public significance, embroidery fulfills two crucial roles: it resists unwanted cultural change and preserves collective memory. This dynamic process positions embroidery as a living medium for sustaining identity.

**Keywords:** Visual patterns, Marash embroidery, Kutch embroidery, Paliwar embroidery, cultural identity, ethnic identity.

### 1-Introduction

Embroidery, as one of the most prominent manifestations of the applied arts, has always played a role beyond mere decoration and has served as a medium for expressing identity, collective memory, and social relations in many cultures. The Marash embroidery style in Armenian culture is called Marash embroidery, after the city of Marash in Turkey (Tokmajyan, 2010: 30), among Indians it is known by various names such as Sindhi Embroidery, Kutch work, and in Gujarati-speaking regions, Haramji, and due to the visual similarity of the embroidery to the dense, umbrella-shaped flowers of the acacia tree, it is called Bavaliyo (Frater, 2016: 29). This stitch originated in Sindh and spread to other parts of India through communication (Pandya & Dholakia, 2013: 525). In Balochistan, this stitch is also known as Paliwar, Pariwar and Padiwal (Hashemi, 2000: 236)

Therefore, each of these stitches, with its specific visual patterns and unique techniques, has found a different meaning and function in its cultural context. Despite some apparent similarities in forms and techniques, these stitches carry distinct symbols in various cultural and social contexts; from ritual and religious expression to their role in gender, economic or ethnic structures  
:The research questions are

1. What are the differences and similarities in the visual patterns, decorative forms and performance techniques of these three needlework traditions
2. What symbolic, ritual, and social meanings are represented in the Marash, Kuch, and Pulivar embroidery traditions in Armenian, Indian, and Baloch cultures
3. What role does embroidery play in the Marash, Kuch, and Pulivar traditions in the representation and production of cultural, gender, and ethnic identities

The aim of this research is to conduct a comparative analysis of the visual patterns and cultural functions of Marash, Kuch, and Pulivar embroidery in the three cultures of Armenian, Indian, and Baloch. This research attempts to identify the visual differences and similarities of these three types of embroidery by examining the decorative forms, execution techniques, and symbols used in each tradition, and to analyze the symbolic and social meanings hidden in them. This research also examines the role of embroidery in the representation of cultural, gender, and ritual identity, with the ultimate goal of achieving a more accurate understanding of the connection between the arts and socio-cultural structures in different societies

However, comparative studies that simultaneously examine form and meaning in these three styles are very limited. The research gap in the simultaneous analysis of visual patterns and cultural functions, coupled with the technical similarity between Marash, Koch, and Pulivar embroidery, and at the same time their significant cultural and functional differences, reveals the necessity of conducting comparative research; because only by comparing these three related styles can we understand how a similar stitch acquires specific and sometimes contradictory meanings and functions in three different contexts..

## 2- Research Methodology

This research is qualitative in nature and has been conducted using a comparative method. The main data collection tools include documenting written sources, utilizing digital databases, and examining visual documentation related to needlework samples in museums and reputable art sources. The research samples have been purposefully selected from among the prominent works of the three needlework traditions of Marash, Koch, and Pulivar. The research population includes 9 samples, including three samples of each stitch; Marash, Koch, and Pulivar

Data analysis in this research is based on two main axes. In the first stage, visual and technical analysis is used to answer the first question. In the second stage, semantic and cultural analysis is carried out to answer the second and third questions. Finally, by using a comparative method, the findings from the two stages of analysis are placed side by side, and the role of these artistic traditions in the representation and production of cultural, gender, and ethnic identities in Armenian, Indian, and Baluchi societies is explained.

## 3- Discussion

Although the three embroidery styles of Kach, Marash, and Puliwar were formed in different cultural and geographical contexts, they follow similar functions in the three layers of ritual, social, and cultural. In the ritual dimension, all three arts find a sacred manifestation by being present in religious ceremonies and collective rituals: Marash embroidery spiritualizes the prayer space by decorating the altars of churches and using the motifs of the cross and the tree of life; Indian Kach embroidery, by being used in ritual canopies, covering vows, and marriage dowries, preserves the sanctity of religious and family relationships; and Baloch Puliwar, with its Janmaz, Quran cover, and bridal veil, has a direct connection with religious beliefs and rites of passage. In the social layer, these needlework styles are not only an indicator of class and economic status, but also provide a platform for strengthening collective solidarity. In the cultural dimension, all three embroidery styles play the role of preserving heritage and expressing ethnic identity: Marash embroidery, by representing Armenian cosmology and mythological symbols, ensures the continuity of an ancient worldview; Kach Hind, by encoding designs and colors, narrates the ethnic, religious, and social belonging of each individual and group; and Baloch Pulivar, with patterns such as pomegranates, crosses, and suns, conveys concepts of fertility, protection, and the fight against evil, while simultaneously protecting the original embroidery style from oblivion..

#### 4. Conclusion

According to the findings of the research in response to the first question, it can be said that the three cultures of Armenia, India and Baloch share a combined sewing-weaving technique that requires high precision in observing the rule of under and over each other. In the first stage of sewing, Marash and Pulivar have a completely similar sewing pattern, while in India the diamond corners are sewn in a sharp and arrow-shaped shape. In the weaving stage, Balochistan and India are aligned with pure weaving, without connecting the thread and needle to the underlying fabric and strictly observing the rule, but Marash operates in two different styles: connecting the thread to the underlying fabric or completely violating the weaving rule by performing internal stitching. These differences show that although the technical basis is common, the execution is shaped under the influence of local traditions.

In response to the second question, it can be said that embroidery in the Marash, Kutch, and Puliwar traditions expresses deep symbolic, ritual, and social meanings in the form of motifs and functions: In Marash, the central medallion and the cross symbolize the center of the world and the Christian resurrection, respectively, and by decorating churches and home curtains, they both sanctify the living space and define social boundaries; in Kutch, motifs such as the peacock as a national pride and the lotus as a symbol of cosmic order are sewn on the canopies of votive ceremonies and women's dowries, which both show respect for the gods and determine the social status of women; in Puliwar, pomegranate flowers and mountains, as symbols of happiness and resistance, are embroidered on the bride's bodice and body, and by transitioning from an exclusive art for the rich to a tool for creating employment for women, it strengthens the ethnic solidarity of the Baloch. This art keeps the cultural identity of each region alive by linking symbols, rituals, and social functions.

In response to the third question, it can be said that embroidery in these three cultures, by symbolizing ethnic values in patterns such as the cross, lotus, and mountain, redefining the role of women through oral education, dowry as a cultural asset and job creation, and expanding social ties with curtains separating crowded spaces, kinship gifts, and collective productions, not only shows cultural, gender, and ethnic identities, but also plays an active role in constructing and strengthening them against unwanted cultural changes; this art has become a living language for preserving culture and perpetuating collective memory. References

- Ahmad, F., & Jahan, B. (2025). Importance of flora paintings in Indian art and mythology. **International Journal of Research - GRANTHAALAYAH**, 13 (1), 68–76.
- Aimen, I., Hameed, U., Amin, N., & Habib, A. (2025). Exploring the cultural and aesthetic significance of textile crafts from Dera Ghazi Khan. **ACADEMIA International Journal for Social Sciences**, 4 (3), 1923–1941.
- Ambily, I. P., Bharathi, P. S., Shilpa, R., & Sowmya, R. (2023). A study on significance and symbolism of motifs in Indian embroideries. **IJRAR**, 10 (1), 656–661.
- Ameri, A. (2016). **A comparative study of Iranian and Indian myths** [Master's thesis, Islamic Azad University, Shahrood Branch].
- Avagyan, C. A. (2023). Symbols and their semantic field in the Armenian carpet ornaments. **European Research**, 3 (81), 62–66.
- Avanesyan, L. (2020). **The etymology and semantics of ornaments in Armenian carpets**. Yerevan: History Museum of Armenia.
- Barahooie, H. , Mirzaei, F. and Mafitabar, A. (2023). Comparison of Decorative Motifs in Baluchi Heavy Stitching of Iran and the Kasuti Embroidery of India. **Industrial Arts**, 3(3), 61-71. doi: 10.22034/rac.2024.715964
- Dadvar, A. and Mansori, A. (2006), **Daramadi bar Ostorehha va Namadhaie Iran va india dar Ahd Bastan**. Tehran: Alzahra University Press.
- Foroughinia, M., and Imani, A. (2022). Moarefi Dokhthaye Rayej Dar Pariwar Doozi Baloch. **The First National Conference on the Language of Decoration in Fashion and Clothing Design**. Tehran.

- Frater, J. (2002). Contemporary embroideries of Rabaris of Kutch: Economic and cultural viability. **Textile Society of America Symposium Proceedings**, 386.
- Frater, J. (2016). Embroidery: A woman's history of Kutch. **Indian Horizons**, 63 (2), 22.
- Ghasemi, M. and Saedi, F. (2025). Investigating the Reflection of Indian and Iranian Culture in the Decoration of Indian and Baloch Women's Clothing (Case Study: Indian Embroidery and Banarasidoozi of Baloch). **Journal of Subcontinent Researches**, 17(48), 213-230. doi: 10.22111/jsr.2023.45613.2353
- Hall, J. (2001). **Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art**. (R. Behzadi, translator). Tehran: Farhang Moaser.
- Hashemi, S.Z. (2000). **Sayadganj**. Karachi: Sayad Hashemi Academi
- Jahandideh, A. (2017), **Farhang Balochi-Farsi**. Tehran: Moein Publishing House.
- Khachmanyán, S. (2022). Iconographical, symbolical, and technical features of cover-curtains with central round medallions executed in Marash embroidery. **Journal of Art Studies**, 2, 190–214.
- Latif, A., Rizvi, S. F. A., & Zaman, H. (2025). Celestial symbols in Muslim architecture: A study of the star motif's cultural, religious, and aesthetic dimensions in the Subcontinent. **Pakistan Vision**, 26 (1), 94–110.
- Najarian, B. H. (1929). **The Armenian needlework industry**. Beirut: American University of Beirut.
- Noorizade, S. and Talebpoor, F. (2015). A comparative study of traditional motifs of Hormozgan Embroidery of women clothing and India. **Journal of Subcontinent Researches**, 7(24), 161-175.
- Pandya, A., & Dholakia, K. (2013). Historical overview of Kutch embroideries. **Indian Journal of Traditional Knowledge**, 12 (3), 524–529.
- Tokmajyan, H. (2010). **Marash needlework**. Aleppo: Union of Marash Armenians.
- Tokmajyan, H. (2022). ՄԱԼԱԹԻՍՅԻ ՀՅՈՒՍՎԱՍԾ ԿԱՐ / **Malatia woven stitch**. Transactions of the History Museum of Armenia.
- Yazdani, M., and Hajiali, Z. (2019). Study and investigation of Baloch needlework with emphasis on polyvar stitching. **First National Conference on Clothing Design, Sewing Technology, Textiles and Apparel**. Isfahan.
- URI 1: <https://www.armenianmuseum.org/textiles>
- URI 2: <https://www.armenianmuseum.org/armenian-embroidery>
- URI 3: <https://www.armenianrugs.com/product-page/marash-embroidery-2>
- URI 4: <https://collections.vam.ac.uk/item/O477151/canopy-unknown/?carousel-image=2014GY3250>
- URI5: <https://collections.vam.ac.uk/item/O476853/counterpane-unknown/?carousel-image=2021NA3916>
- URI 6: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_As1976-03-11](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_As1976-03-11)
- URL7: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_As1970-21-69](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_As1970-21-69)

---

**Cite this article**

---

## مطالعه تطبیقی الگوهای بصری و کارکردهای فرهنگی سوزن‌دوزی‌های ماراش، کُچ و پلیوار در فرهنگ‌های ارمنی، هندی و بلوچ

فاطمه ساعدی  سیدرضا حسینی 

دانشجوی دکتری، رشته پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، ایمیل: [ss.fatemeh66@gmail.com](mailto:ss.fatemeh66@gmail.com)

دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، ایمیل: [rz.hosseini@shahed.ac.ir](mailto:rz.hosseini@shahed.ac.ir)

### چکیده

سوزن‌دوزی به عنوان یک رسانه در فرهنگ‌های ارمنی، هندی و بلوچی، با ویژگی‌های بصری و فنی منحصر به فرد، کارکردهای هویتی متفاوتی دارد. ضرورت این پژوهش، پرکردن خلأ مطالعاتی در برر سی همزمان فرم و معنا در سه فرهنگ بوده و هدف اصلی، تحلیل تطبیقی الگوهای بصری و کارکردهای فرهنگی است. این پژوهش با روش تطبیقی به سه پرسش کلیدی: ۱. چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در الگوهای بصری، فرم‌های تزئینی و تکنیک‌های اجرایی این سه سنت سوزن‌دوزی وجود دارد؟ ۲. چه معانی نمادین، آیینی و اجتماعی در سنت‌های سوزن‌دوزی ماراش، کُچ و پلیوار در فرهنگ‌های ارمنی، هندی و بلوچ بازنمایی می‌شوند؟ ۳. سوزن‌دوزی در سنت‌های ماراش، کُچ و پلیوار چه نقشی در بازنمایی و تولید هویت‌های فرهنگی، جنسیتی و قومی ایفا می‌کند؟ پاسخ داده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که دوخت ماراش و پلیوار در مرحله نخست دوخت شبیه به هم عمل کرده اما در مرحله بافت پلیوار با کُچ مشابه است. سوزن‌دوزی در فرهنگ‌های ارمنی، هندی و بلوچی با نمادهایی مانند صلیب، طاووس و کوه، هویت قومی را نشان می‌دهد و با کاربردهای آیینی در فضاهایی مثل کلیسا، مراسم نذری و جهیزیه، به سازماندهی روابط اجتماعی کمک می‌کند. نتایج پژوهش ثابت کرد این هنر با تبدیل فضای کاری زنان به عرصه عمومی، دو نقش مهم دارد: از سویی در برابر تغییرات ناخواسته فرهنگی مقاومت می‌کند و از سوی دیگر خاطرات جمعی را زنده نگه می‌دارد. این روند، سوزن‌دوزی را به بیانی پویا برای حفظ هویت تبدیل کرده است.

**واژه‌های کلیدی:** الگوهای بصری، سوزن‌دوزی ماراش، سوزن‌دوزی کُچ، سوزن‌دوزی پلیوار، هویت فرهنگی، هویت قومی.

### ۱- مقدمه

سوزن‌دوزی به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های هنرهای صناعی، همواره نقشی فراتر از تزئین صرف داشته و در بسیاری از فرهنگ‌ها به‌مثابه رسانه‌ای برای بیان هویت، حافظه جمعی، و مناسبات اجتماعی عمل کرده است. سنت‌های دوخت ماراش در فرهنگ ارمنی، کُچ در هند، و پلیوار در بلوچستان، هر یک با الگوهای بصری خاص و تکنیک‌های منحصر به فرد، در بستر فرهنگی خود معنا و کارکردی متفاوت یافته‌اند. با وجود برخی شباهت‌های ظاهری در فرم‌ها و تکنیک‌ها، این دوخت‌ها در

زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی گوناگون، حامل نمادهایی متمایز هستند؛ از بیان آیینی و مذهبی گرفته تا نقش در ساختارهای جنسیتی، اقتصادی یا قومی.

### ۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱. چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در الگوهای بصری، فرم‌های تزئینی و تکنیک‌های اجرایی این سه سنت سوزن‌دوزی وجود دارد؟
۲. چه معانی نمادین، آیینی و اجتماعی در سنت‌های سوزن‌دوزی ماراش، کُچ و پلیوار در فرهنگ‌های ارمنی، هندی و بلوچ بازنمایی می‌شوند؟
۳. سوزن‌دوزی در سنت‌های ماراش، کُچ و پلیوار چه نقشی در بازنمایی و تولید هویت‌های فرهنگی، جنسیتی و قومی ایفا می‌کند؟

### ۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، تحلیل تطبیقی الگوهای بصری و کارکردهای فرهنگی سوزن‌دوزی‌های ماراش، کُچ و پلیوار در سه فرهنگ ارمنی، هندی و بلوچ است. این تحقیق می‌کوشد با بررسی فرم‌های تزئینی، تکنیک‌های اجرایی و نمادهای به‌کاررفته در هر سنت، تفاوت‌ها و شباهت‌های بصری این سه نوع دوخت را شناسایی کند و معانی نمادین و اجتماعی نهفته در آن‌ها را تحلیل نماید. این پژوهش همچنین به بررسی نقش سوزن‌دوزی در بازنمایی هویت فرهنگی، جنسیتی و آیینی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه فرم‌های هنری در تعامل با زمینه‌های فرهنگی، معنا و کارکردی خاص پیدا می‌کنند. هدف نهایی، دستیابی به درکی دقیق‌تر از پیوند میان هنرهای صناعی و ساختارهای فرهنگی-اجتماعی در جوامع گوناگون است.

با این حال، مطالعات تطبیقی که به بررسی هم‌زمان فرم و معنا در این سه شیوه بپردازند، بسیار محدودند. خلأ پژوهشی در تحلیل هم‌زمان الگوهای بصری و کارکردهای فرهنگی، همراه با شباهت تکنیکی میان سوزن‌دوزی‌های ماراش، کُچ و پلیوار و در عین حال تفاوت‌های معنادار فرهنگی و کارکردی آن‌ها، ضرورت انجام پژوهشی تطبیقی را آشکار می‌سازد؛ زیرا تنها با مقایسه این سه شیوه مرتبط می‌توان دریافت که چگونه یک دوخت مشابه در سه بستر متفاوت، معانی و کارکردهایی خاص و گاه متضاد می‌یابد.

### ۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش از نظر ماهیت کیفی است و به روش تطبیقی فرم و نقش و مضمون انجام شده است. این مطالعه از طریق گردآوری داده‌های کیفی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و تصویری انجام شده است. ابزارهای اصلی گردآوری داده شامل فیش‌برداری از منابع مکتوب، بهره‌گیری از پایگاه‌های اطلاعاتی دیجیتال، و بررسی مستندات تصویری مرتبط با نمونه‌های سوزن‌دوزی در موزه‌ها و منابع معتبر هنری است. این داده‌ها پشتوانه لازم برای تحلیل‌های بصری و فرهنگی را فراهم می‌سازند. نمونه‌های پژوهش به صورت هدفمند از میان آثار شاخص سه سنت سوزن‌دوزی ماراش، کُچ و پلیوار انتخاب شده‌اند. این نمونه‌ها نماینده ویژگی‌های برجسته بصری و کارکردهای فرهنگی هر سنت هستند و امکان مقایسه دقیق و معنادار را فراهم می‌کنند. جامعه پژوهش، ۹ نمونه شامل سه نمونه از هر دوخت؛ ماراش، کُچ و پلیوار را دربرمی‌گیرد.

تحلیل داده‌ها در این پژوهش بر دو محور اصلی استوار است. در مرحله نخست، تحلیل بصری و تکنیکی برای پاسخ به پرسش اول به کار گرفته می‌شود. در این بخش، عناصر بصری آثار از جمله نقوش، رنگ‌ها، ترکیب‌بندی و تکنیک‌های اجرایی مانند نوع دوخت، نحوه تراکم و شیوه کاربرد بررسی می‌شوند تا وجوه افتراق و اشتراک فرمی و اجرایی در سه سنت ماراش،

کُچ و پلیوار شناسایی گردد. در مرحله دوم، تحلیل معنایی و فرهنگی برای پاسخ به پرسش‌های دوم و سوم صورت می‌گیرد. در این بخش، داده‌های حاصل از منابع مکتوب و تصویری با رویکرد نشانه‌شناختی و فرهنگی بررسی می‌شوند تا معانی نمادین، آیینی و اجتماعی نهفته در نقوش و کاربردهای سوزن‌دوزی رمزگشایی شود. در نهایت، با بهره‌گیری از روش تطبیقی، یافته‌های حاصل از دو مرحله تحلیل، در کنار یکدیگر قرار گرفته و نقش این سنت‌های هنری در بازنمایی و تولید هویت‌های فرهنگی، جنسیتی و قومی در جوامع ارمنی، هندی و بلوچ تبیین می‌گردد.

#### ۱-۴- پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش در دو دسته موضوعی و تطبیقی عبارت است از:

##### ۱-۴-۱- پیشینه موضوعی

پژوهش‌های بین‌المللی متعددی به بررسی ریشه‌های فنی و نمادین سوزن‌دوزی ماراش ارمنی پرداخته‌اند. خاچمانیان با تحلیل مدالیون‌های گرد دوخته‌شده با بخیه‌های مخفی، بر پیوندهای تاریخی این دوخت با سنت‌های کهن ارمنی تأکید کرده و کارکرد آیینی و محافظتی آن را در فضای خانگی آرامنه آشکار ساخته است (Khachmanyán, 2022). توکماجیان با مطالعه تطبیقی نمونه‌های موزه‌ای و خانوادگی ماراش و مالاتیا، تفاوت‌های قابل توجهی در ترکیب رنگ، ساختار و تکنیک شناسایی کرده و مالاتیا را به‌عنوان شاخه‌ای مستقل معرفی نموده است (Tokmajyan, 2022).

مطالعات میدانی پاندا و دهولاکیا بر حفظ ریشه‌های اصیل سوزن‌دوزی کُچ در برابر روندهای تجاری‌سازی تأکید کرده‌اند. آن‌ها با مصاحبه از هنرمندان بومی، پیشنهادهایی برای پیوند نوآوری با اصالت ارائه کرده‌اند (Pandya & Dholakia, 2013). فراتر به بررسی نقش زنان در انتقال مهارت‌ها و تاریخچه گلدوزی کچ پرداخته است (Frater, 2016). همچنین، ایمن و همکاران در مطالعه‌ای کیفی-کمی بر دوخت کچ تانکا در دره غازی‌خان، نشان داده‌اند که ارزش‌گذاری فرهنگی بر احیای این هنر تأثیر مستقیم دارد و این روند نیازمند همکاری طراحان آموزشی، سیاست‌گذاران و صنعت مد است (Aimen et al, 2025). یزدانی و حاجیلی (۱۳۹۹) پلیوار را به‌عنوان گونه‌ای رودوزی پرتراکم با بخیه‌های زنجیره‌ای معرفی کرده و بر نقش آن در حفظ هویت فرهنگی بلوچ‌ها تأکید نموده‌اند. تفاوت این تکنیک با دیگر رودوزی‌ها، به‌ویژه در ترکیب رنگ و ساختار تزئینی، از یافته‌های اصلی این پژوهش است. فروغی‌نیا و ایمانی (۱۴۰۱) هسته اصلی پیرواردوزی بلوچ را در بخیه‌های لوزی‌شکل و مربعی چلیپایی مانند دانسته‌اند که همراه با تکنیک‌هایی چون زنجیره‌دوزی، ساتن‌دوزی، ساقه‌دوزی و آینه‌دوزی به کار می‌رود. این مطالعات پایه‌های فنی دوخت، نمادین و فرهنگی لازم برای مقایسه ماراش، کچ و پلیوار را فراهم می‌کنند.

##### ۲-۴-۱- پیشینه تطبیقی

در حوزه مطالعات داخلی، قاسمی و ساعدی (۱۴۰۴) در پژوهشی تطبیقی بر لباس‌های بانوان هند و بلوچستان، اشتراکات فنی رودوزی‌ها را با وجود تفاوت‌های معنایی برجسته کرده‌اند. براهویی و همکاران (۱۴۰۲) نیز با مقایسه نقوش دوخت پرکار بلوچ و سوزن‌دوزی کاسوتی هندوستان، ضمن شناسایی اشتراکات تکنیکی، هر دو را از نظر صوری انتزاعی و دارای دلالت‌های مشابه فرهنگی دانسته‌اند. نوری‌زاده و طالب‌پور (۱۳۹۴) نقوش را در رودوزی‌های هرزگان و هند مورد تطبیق قرار داده و نشان دادند که تبادلات تاریخی از دوران هخامنشیان تا دوره قاجار منجر به شکل‌گیری نقوش مشترک هندسی، گیاهی و حیوانی در پوشاک زنان شده است. این مطالعات نشان می‌دهند که شباهت‌های بصری در سوزن‌دوزی‌های منطقه‌ای وجود داشته، و امکان تطبیق همزمان دوخت‌های ماراش، کچ و پلیوار را فراهم می‌کنند.

با وجود مطالعات متعدد توصیفی و حتی برخی مقایسات دوگانه در حوزه شبه قاره، کمتر پژوهشی تا کنون سه حوزه سوزن‌دوزی ماراش، کچ و پلیوار را در یک چارچوب تطبیقی و از منظر مطالعه بصری و کارکرد فرهنگی بررسی نکرده است. این شکاف پژوهشی، ضرورت انجام این پژوهش را توجیه می‌کند.

## ۲- یافته‌ها و تحلیل

سبک دوخت ماراش در فرهنگ ارامنه بر اساس نام شهر ماراش در ترکیه، سوزن‌دوزی ماراش (Marash embroidery) نامیده می‌شود (Tokmajyan, 2010: 30) در میان هندی‌ها با اسامی مختلفی مانند گلدوزی سندی (Sindhi Embroidery)، کُچ (kutch work) و در مناطق گجراتی‌زبان، هرامجی (Haramji) و به دلیل شباهت بصری دوخت با گل‌های مترکم و چتری شکل درخت اقاویا، بولیو (Bavaliyo) نامیده می‌شود (Frater, 2016: 29). خاستگاه این دوخت سند بوده و از طریق ارتباطات به سایر نقاط هند رسیده است (Pandya & Dholakia, 2013: 525). در بلوچستان این دوخت نیز با نام‌های پلیوار، پریوار و پدیوال معروف است (هاشمی، ۲۰۰۰: ۲۳۶). نمونه‌های مورد مطالعه از هر سه فرهنگ در جدول ۱ معرفی شده‌اند.

جدول ۱: معرفی نمونه‌های دوخت ماراش، کچ و پلیوار

نمونه دوخت ارامنه		
نمونه ۳	نمونه ۲	نمونه ۱
		
پارچه ماراش دوزی، مجموعه فرش‌های ارمنی، قرن ۱۹، مأخذ: URL3	پارچه نخ‌ی ماراش دوزی، محل نگهداری موزه ارمنیان آمریکا، حدود ۱۹۱۰ میلادی، مأخذ: URL2	پوش ماراش دوزی، محل نگهداری موزه ارمنیان آمریکا، اواخر قرن ۱۹، مأخذ: URL1
نمونه دوخت هند		
نمونه ۶	نمونه ۵	نمونه ۴
		
پارچه پنبه‌ای سندی، محل نگهداری موزه لندن، قرن ۱۹، مأخذ: URL6	رومیزی سندی محل نگهداری موزه ویکتوریا و آلبرت، ۱۹۰۰ میلادی، مأخذ: URL5	سایبان هندی، محل نگهداری موزه ویکتوریا و آلبرت، حدود ۱۸۵۵ میلادی، مأخذ: URL4
نمونه دوخت بلوچ		
نمونه ۹	نمونه ۸	نمونه ۷

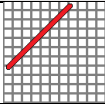
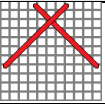
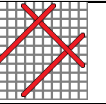
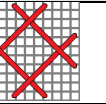
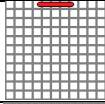
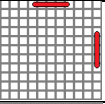
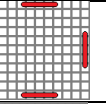
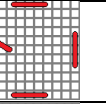
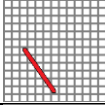
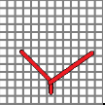
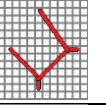
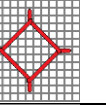
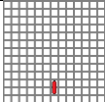
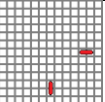
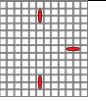
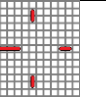
 <p>دیوارکوب، محل نگهداری موزه لندن، قرن ۱۹، مأخذ: URL7</p>	 <p>رومیزی پلیواردوزی در بلوچستان ایران، قرن ۲۱، مأخذ: نگارندگان</p>	 <p>لباس بلوچی در بلوچستان ایران، قرن ۲۱، مأخذ: نگارندگان</p>
--	---	--

مأخذ: نگارندگان

### ۲-۱- تحلیل الگوهای بصری و تکنیکی

سبک دوختی که ترکیبی از دوخت و بافت است، یکی از دوخت‌های ارزشمند در هر سه فرهنگ محسوب می‌شود، چون سوزن‌دوز در حین دوخت آن باید از تمرکز و دقت بالایی برخوردار باشد و قاعده زیر و رو را به صورتی یکی در میان در کل مراحل رعایت کند و اگر در هر مرحله‌ای دچار اشتباه شود باید کل کار را باز کند. منظور از دوخت اتصال نخ با پارچه است که به وسیله عبور سوزن از میان تاروپود پارچه اتفاق می‌افتد، اما در بافت نخ از لابه‌لای نخ‌های روی کار عبور کرده و هیچ‌گونه اتصالی با پارچه زیرین ندارد. بر همین اساس الگوی ساختاری این سبک از دوخت در دو مرحله دوخت (جدول ۲) و مرحله بافت (جدول ۳) براساس حرکت نخ تحلیل شده است. آرامنه و بلوچ‌ها مرحله اول دوخت را شبیه به هم اجرا می‌کنند، اما در هند و بخش‌هایی از پاکستان گوشه‌های لوزی به صورت تیز و پیکان‌مانند دوخته می‌شود.

جدول ۲: تحلیل الگوی تکنیک دوخت (مرحله اول کار)

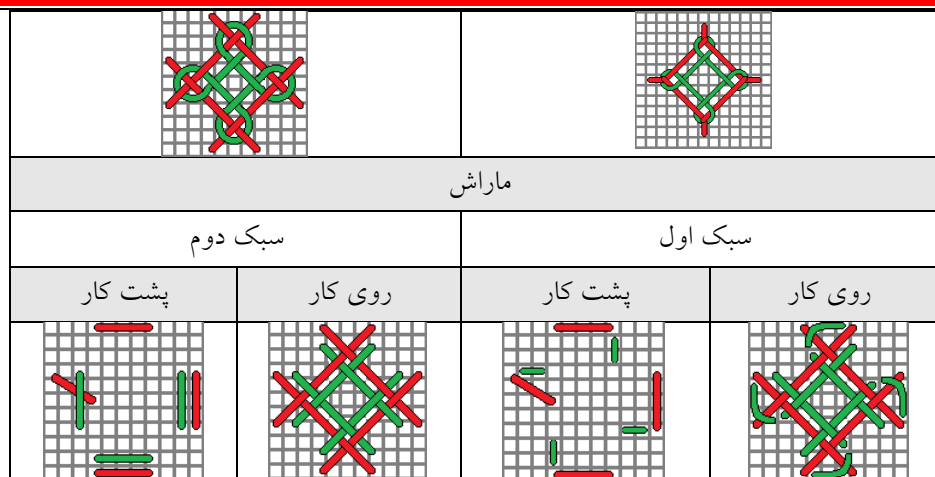
دوخت	جهت پارچه	حرکت اول نخ	حرکت دوم نخ	حرکت سوم نخ	حرکت چهارم نخ
ماراش و پلیوار	روی کار				
	پشت کار				
بلوچ	روی کار				
	پشت کار				

مأخذ: نگارندگان

مرحله بافت در بلوچستان و هند به صورت یکسان اجرا شده و نخ بافت با رعایت قاعده زیر و رو هیچ‌گونه اتصالی با پارچه زیرین ندارد، اما در میان نمونه‌های آرامنه در سبک اول با اینکه حالت در هم تنیده دارد اما سوزن از پارچه زیرین عبور کرده و سپس در قسمت روی کار از بالای نخ سمت چپ بالا رد می‌شود و در سبک دوم کلاً قاعده بافت را رعایت نکرده و به صورت دوخت درونی (بخش سبزرنگ) اجرا شده است.

جدول ۳: تحلیل الگوی تکنیک دوخت (مرحله بافت کار)

پلیوار	کُچ
--------	-----



ماخذ: نگارندگان

## ۲-۲- تحلیل معانی نمادین و کارکردهای فرهنگی

در این بخش نقوش نمونه‌های مورد مطالعه این پژوهش بر اساس طبقه‌بندی جغرافیایی تفکیک شده و معناشناسی نمادین آنها در چارچوب بافت فرهنگی جوامع ارمنی، هندی و بلوچ تبیین شده است. در ادامه، با تمرکز بر ابعاد کاربردی، نقش این منسوجات در مناسبات اجتماعی، آیین‌ها و زندگی روزمره هر فرهنگ مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته است.

### ۲-۲-۱- تفسیر نمادها و نقوش در دوخت ماراش

نمونه‌های دوخت ماراش، دارای ساختاری منظم متشکل از سه بخش اصلی است: مرکز شامل مدالیون، دایره‌های متحدالمرکز و نقوش تأکیدکننده بر کانون، ناحیه اطراف مرکز و تزئین شده با خورشید، ستاره و نقوش گیاهی و حیوانی و حاشیه‌ای که همچون حلقه‌ای محصورکننده، جهان را محدود و مصون می‌دارد (Avanesyan, 2020: 10). نمادهای ارمنی در لایه‌های معنایی آیینی، اخلاقی، تاریخی-جغرافیایی، ملی و دولتی، در رسانه‌هایی چون نقاشی‌های دیواری، پوشاک سنتی، حروف‌نگاری، آیین‌ها و تمبرهای ملی تجلی می‌یابند (Avagyan, 2023: 62).

نقوش و نمادهای به‌کاررفته در نمونه‌های مورد مطالعه دوخت ماراش در جدول ۴ استخراج شده‌اند، یکی از نقوشی که در هر سه اثر موجود است صلیب‌های بزرگ همراه با تزئینات موج‌دار و قلابی‌شکل و نقطه‌هاست که در چهار گوشه منسوجات کار شده و به‌عنوان طلسم‌های محافظتی عمل کرده، رفاه و امنیت خانواده را تضمین می‌کنند. در نمونه‌های ۱ و ۳، نقش چنگ به‌صورت ظرفی که صلیب از آن روئیده است بر باروری دلالت داشته و هم‌زمان نماد مسیح (ع) و درخت زندگی است (Khachmanyanyan, 2022: 205-207). خود صلیب نمادی از آرزوی زندگی پس از مرگ بوده و ستاره در فرهنگ مسیحی نمادی الهی و نشان از عیسی (ع) بوده است (هال، ۱۳۸۰: ۱۵۹ و ۲۱۱) و در کنار مدالیون‌های مرکزی که نمادی از مرکز جهان هستند و خورشید از نقوش پرکاربرد در این منسوجات هستند. خورشید به‌عنوان نمادی محوری، با فراهم‌آوری نور، گرما و حاصلخیزی، نزد ارمنیان معنایی الهی داشت. اهمیت حیاتی و هستی‌شناختی آن موجب پرستش شد و بازتاب آن در نقاشی‌های دوران باستان تا قرون وسطی مشهود است (Avagyan, 2023: 63). در مجموع در فرهنگ ارمنی این نقوش تجلی‌گر ارزش‌های فلسفی، آیینی و بازتاب‌دهنده جهان‌بینی باستانی درباره آفرینش، خدا و جهان‌اند؛ آن‌ها در قالب نمادهایی مقدس، همچون طلسم یا دعا عمل کرده، خانه را همچون کلیسای خانگی تقدیس و از گزند نیروهای شر مصون می‌دارند (Khachmanyanyan, 2022: 197).

رنگ‌های به‌کاررفته نیز حامل معانی نمادین‌اند: آبی نماد آب و نظام آبی، سفید نماد آسمان، قرمز نماد زمین و سیاه نماد جهان زیرین است (Avanesyan, 2020: 97). در میان ترکیب‌های نمادین پیچیده، صلیب درون قوس جایگاه ویژه‌ای دارد که در

فلسفه مسیحی، قوس نماد آسمان و مذبح، و صلیب نمایان‌گر محور جهان و خورشید است. این ترکیب با عنوان صلیب خورشیدی زیر آسمان، مفهومی رازآمیز و کیهان‌شناختی می‌یابد و گاه با شاخه‌ای که نماد درخت زندگی و باروری است همراه می‌شود. قوس‌های آبی موج‌دار نیز که با دوخت زنجیری اجرا می‌شوند، نماد آب و اژدها (نگهبان آب) بوده و همواره در کنار صلیب، درخت زندگی و نگهبانش را تجسم می‌بخشند، همچنین در نمونه ۱، دایره‌های محاط‌شده در برآمدگی‌های قلابی شکل که تاجی پیرامون خود تشکیل می‌دهند، بر نقش گاو نر، قوچ یا خورشید دلالت داشته و نماد برکت و محافظت هستند (Khachmanyán, 2022: 202-205).

جدول ۴: نمادشناسی نقوش نمونه‌های دوخت ماراش

				
خورشید شعاع‌دار نماد نور و زندگی	مدالیون مرکزی نماد مرکز جهان	نقوش گیاهی نماد حفاظت حیات و زمین	نشان گاو نر، قوچ و خورشید نماد برکت و محافظت	نشان اژدها و نماد خدای باروری، نگهبان آب
				
نقوش حاشیه گیاهی نماد حفاظت از زمین	درخت زندگی نماد رستاخیز و ستون کیهانی	نقوش گیاهی نماد حفاظت حیات و زمین	مدالیون مرکزی نماد مرکز جهان	
				
صلیب درون قوس نماد درخت زندگی و نگهبانش	نقوش گیاهی نماد حفاظت حیات و زمین	دایره با چهار صلیب نماد عناصر و جهات چهارگانه	نقوش گیاهی نماد حفاظت حیات و زمین	
				
مدالیون مرکزی نماد مرکز جهان	نشان اژدها و نماد خدای قدرتمند آب‌ها	صلیب درون قوس نماد درخت زندگی و نگهبانش	چنگ و صلیب نماد باروری	

ماخذ: نگارندگان

## ۲-۲-۲- تفسیر نمادها و نقوش در دوخت کُچ

نقوش دوخت در جوامع هندی، ریشه‌هایی عمیق در طبیعت، زندگی روزمره و عناصر فرهنگی و تاریخی دارند و بازتابی از محیط طبیعی، باورهای دینی و تأثیرات تاریخی (از جمله سبک مغولی و فرهنگ فارسی) محسوب می‌شوند. این نقوش که شامل طرح‌های گل‌ها و گیاهان، حیوانات، پرندگان، اشیاء ملموس و نمادهای مذهبی می‌گردند، به مرور زمان و تحت تأثیر عواملی چون مهاجرت، تغییرات فرهنگی و تأثیرات خارجی، تحول یافته‌اند (Pandya & Dholakia, 2013: 527). در میان این نمادها، نقوش گیاهی جایگاه ویژه‌ای دارند: گل بادام نماد فصل بهار، شکوفایی و رشد است (هال، ۱۳۸۰: ۲۷۸). نیلوفر آبی، گلی فرخنده در فرهنگ هندو، با ثروت و رفاه مرتبط بوده و نماد نظم ابدی، اتحاد زمین و آسمان و قدرت زندگی است؛ این گل محل استراحت برهما (خالق جهان) دانسته می‌شود (Ambily et al., 2023: 657) و نیلوفر هشت‌گلبرگ، نماد ظهور وجود

از دل آب‌های اولیه و گسترش کامل فضایی و کیهانی است یعنی نمایانگر هشت جهت، راست، چپ، جلو، عقب، بالا، پایین، درون، بیرون است (دادور، ۱۳۸۵: ۲۱۰؛ هال، ۱۳۸۰: ۲۷۸). گل سرخ نیز نماد عشق و در فرهنگ مسلمانان هندی، نماد عشق الهی است (Ahmad & Jahan, 2025: 73). در میان نمادهای جانوری، طاووس به عنوان پرنده ملی هند، تجسم شکوه، زیبایی، قدرت، شجاعت، اعتماد به نفس، سلطنت، الهیت، جاودانگی و مصونیت در برابر شر است (Ambily et al., 2023: 658)

نمادهای هندسی و کیهانی، لایه‌ای دیگر از معنای عمیق را در این نقوش آشکار می‌سازند. چرخ، نمادی پُرکاربرد، مفاهیم گوناگونی را حمل می‌کند: چرخ هشت‌پر نماد جهان‌های فضایی (هشت جهت اصلی و فرعی) است و گردش خورشید در میان آن‌ها، نماد حرکت کیهانی و نظم جهانی دانسته می‌شود، به‌طور کلی، چرخ نماد گردش زمان، حیات و نظم کیهانی است که از تجلی افکار ویشنو سرچشمه می‌گیرد، چلیپای شکسته (سواستیکا) نیز نماد خورشید، نیک‌بختی و نور آفرینش در سنت‌های هند و ایران باستان است (عامری، ۱۳۹۵: ۴۰، ۶۳). هندوئیسم از دیرباز با نمادهای انتزاعی قدرتمندی پیوند خورده است: دایره نماد ابدیت، ماندالا نماد تمرکز، استوپا نماد محور کیهان و شاخ نماد قدرت و نیرو است؛ و حصار ساخته‌شده از شاخه‌های درخت و طناب نیز نمادی از سد و حفاظت محسوب می‌شود (هال، ۱۳۸۰: ۱۰، ۱۱۱، ۵۷، ۱۶). ستاره به عنوان نمادی الهی، نمایانگر حالت هماهنگی و کامل مراقبه بین انسان و خدا و نماد هماهنگی، تعادل، ثبات، کمال و خوش‌شانسی است (Latif et al., 2025: 98). عناصر طبیعی و مفهومی نیز حامل معانی نمادین هستند: کوه، نماد پیوند آسمان و زمین و تفکر، در کشوری با کوه‌های مقدس فراوان مانند هند، جایگاه خاصی دارد (هال، ۱۳۸۰: ۲۱۷). ساعت شنی نشان‌دهنده گذر زمان و تجسم مرگ است و معنایی نمادین مرتبط با کوه مقدس نیز دارد. گره نیز نماد طول عمر بوده و به عنوان طلسمی برای دوری از مشکلات و تحقق ازدواج کاربرد داشته است (همان: ۱۴۵، ۱۸۱). این مجموعه غنی از نقوش و نمادها که در جدول ۵ به آن پرداخته شده است، میراث پیچیده و زنده فرهنگی هند را در هنر دوخت آن به نمایش می‌گذارد.

جدول ۵: نمادشناسی نقوش نمونه‌های دوخت کُچ

				
استوپا نماد محور کیهان	گل سرخ نماد عشق	بادام نماد بهار و شکوفایی	نیلوفر نماد رفاه و ثروت	طاووس نماد قدرت، زیبایی و جاودانگی
				
چلیپا نماد نیک‌بختی و خورشید	گره نماد طول عمر	کوه نماد پیوند آسمان و زمین و تفکر	ساعت شنی نماد کوه و گذر زمان	چرخ نماد گردش زمان و حیات، حلقه نماد ابدیت

ماخذ: نگارندگان


### ۳-۲-۲- تفسیر نمادها و نقوش در دوخت پلیوار

نقش گل انار در نمونه دوخت‌های بلوچی یکی از پرکاربردترین نقوش است. در ادبیات عامیانه بلوچ، گل انار کنایه‌ای از زیبایی است و به فرد زیبا در فرهنگ بلوچی هَنارْدُرُوشْم (یعنی مانند انار) اطلاق می‌شود (جهان‌دیده، ۱۳۹۶: ۲۶۱۳). مردم بومی بلوچستان این میوه را نماد خوشبختی می‌دانند و باور دارند که کاربرد آن در منسوجات همچون انرژی نیک در زندگی عمل می‌کند (مریم دهواری، مصاحبه ۲۱ مرداد ۱۴۰۴). نقش گل کُندی (Kondhi) نیز که در مرکز رومیزی قرار گرفته است، چهار

طرف آن نماد چهار جهت اصلی است که، نشانه‌ای از تعادل و هماهنگی محسوب می‌شود. کاربرد نقش کوه در دوخت‌های بلوچی، به‌ویژه پلیواردوزی، هم‌راستا با کوهستانی بودن بخش‌هایی از بلوچستان، طبیعت‌گرایی مردم و احترام آنان به این پدیده طبیعی است. کوه نزد بلوچ‌ها نماد مقاومت است، زیرا روزگاری پناهگاهی در برابر مهاجمان بوده؛ و از آن به‌عنوان شکارگاه و محل احداث پرستشگاه‌های قدیمی استفاده می‌کرده‌اند (محمد بلوچ، مصاحبه ۲۲ مرداد ۱۴۰۴). افزون بر این، در فرهنگ بلوچ، نقوش خورشید و گردونه مهر به‌نماینده‌گی از پیروزی مردان در جنگ، بر لباس‌ها و ابزار جنگی آنان نقش می‌شده و برای دفع انرژی‌های شر از نوزادان نیز بر پیشانی آنان و گهواره‌هایشان به‌کار می‌رفته است (برکت هوت، مصاحبه ۱۰ مرداد ۱۴۰۴).

در جدول ۶ نمادشناسی نقوش پلیوار و نقوش مشترک در سه فرهنگ ارمنه، هند و بلوچ بررسی شده است.

جدول ۶: نمادشناسی نقوش نمونه‌های پلیوار و نقوش مشترک در هر سه دوخت

بلوچ				
				
کوه نماد استقامت و صبر	گل انار نماد خوشبختی و زیبایی		گل‌شانزده‌گنبدی نماد چهارفصل و تعادل	خورشید نماد زندگی و برکت
نقوش و نمادهای مشترک در هر سه فرهنگ				
				
ارامنه: ستاره نماد خدا و عیسی (ع) هند: ستاره نماد خوش‌شانسی و تعادل بلوچ: گل انار نماد خوشبختی	ارامنه: حاشیه محصورکننده نماد محافظ جهان هند: نماد قدرت و حفاظت بلوچ: شاخه درخت و شاخ حیوانات نماد طبیعت و قدرت	ارامنه: حاشیه محصورکننده نماد محافظ زمین هند: نماد سد جهت جداسازی مکان مقدس بلوچ: پل نماد حفاظت	ارامنه: صلیب چهارگانه نماد چهار جهت هند: گل سرخ نماد عشق بلوچ: گل چهاربرگی نماد طبیعت و حفاظت	ارامنه: صلیب نماد آرزوی زندگی پس از مرگ هند: اسواستیکا نماد خوشبختی بلوچ: چلیپا نماد دوری از نیروهای شر

ماخذ: نگارندگان

#### ۴-۲-۲- بررسی کارکردهای آیینی و اجتماعی در فرهنگ ارمنه

از دوران باستان، سوزن‌دوزی ارمنی با به‌کارگیری نخ‌های رنگی، ابریشم، طلا و نقره، مروارید و سنگ‌های قیمتی، آثار بی‌بدیلی برای تزئین فضاهای مقدس کلیساها، دربارهای سلطنتی، اردوگاه‌ها (Najarian, 1929: 6) منازل و پوشاک شخصی خلق کرده است. زنان ارمنی با اقتباس از نقوش رایج در قالی‌بافی، این طرح‌ها را بر روی پارچه‌ها اجرا می‌کردند (Khachmanyan, 2022: 191). این منسوجات، به‌عنوان میراثی فرهنگی، با جهان‌بینی اساطیری و کیهانی ارمنیان باستان پیوند دارند: نقوشی چون خورشید، ستارگان، آتش، آب و فضا، عناصر طبیعت و نیروهای کیهانی را تجسم می‌بخشند؛ مدالیون مرکزی به‌عنوان نماد مرکز جهان، غالباً با درخت زندگی یا ستون کیهانی ریشه‌دار در آیین‌های پیشامسیحی تزئین می‌شد که در دوره مسیحیت به نماد رستاخیز دگرگون شد. این نقوش، در کنار حیوانات و گل‌های نمادین حفاظت از زمین و حیات، ضمن بازتاب چرخه طبیعت، تعادل کیهانی و دوگانگی‌های هستی‌شناختی بالا، پایین، چپ و راست را بیان می‌کنند (Avanesyan, 2020).

33, 10). کارکردهای کاربردی این آثار، مطابق اسناد موزه ارمنیان آمریکا شامل استفاده به‌عنوان پوشش رختخواب، پرده‌های جداکننده فضاها در محله‌های پرجمعیت (2 URI) و تزئینات دیواری (نمونه ۳) و روبالشی (نمونه ۱) بودند. وجود تزئینات صلیبی بر روی این منسوجات نمایانگر این است که عملکردی عرفانی نیز داشته‌اند (Khachmanyan, 2022: 206). بنابراین در تحلیل منسوجات ارمنی سه کارکرد آیینی، اجتماعی و فرهنگی محقق است: نخست، با تزئین محراب کلیساها و استفاده از نقوش مقدس مانند صلیب و اژدهای محافظ، فضای عبادت را معنوی ساخته و کارکرد آیینی می‌یابند. دوم، در عرصه اجتماعی، با نقش‌آفرینی در تزئین لباس‌های ویژه مراسمات و جهیزیه عروس، نمایانگر جایگاه خانوادگی ارمنیان بوده و همزمان با مشارکت زنان در تولید آن‌ها، استحکام پیوندهای اجتماعی را پدید می‌آورند. سوم، با انتقال نقوش اساطیری مانند درخت زندگی و مدالیون‌های مرکزی و حفظ روش‌های سنتی دوخت، مانع فراموشی این هنر اصیل شده و برای ارمنیان دور از وطن، یادآور فرهنگ و همبستگی قومی بوده و کارکرد فرهنگی ایفا می‌کنند.

### ۲-۲-۵- بررسی کارکردهای آیینی و اجتماعی در فرهنگ هند

سوزن‌دوزی گُچ ابتدا برای آراستن لباس‌های سلطنتی و قطعات تزئینی دیواری بوده است (Pandya & Dholakia, 2013: 525)، اما به‌مرور به مقرون‌به‌صرفه‌ترین راه ابراز هویت تبدیل گشت؛ سبک‌های منحصر به فرد آن، تعلق به جامعه، زیرگروه‌های قومی و جایگاه اجتماعی افراد را به‌صورت سلسله‌مراتبی نشان می‌داد (Frater, 2016: 26; Frater, 2002: 2). این هنر به‌ویژه در تشکیل جهیزیه نقشی محوری ایفا می‌کرد: هر دختر موظف بود ۳۰ تا ۳۵ قطعه دوخته‌شده (شامل لباس و تزئینات خانه) به‌عنوان سرمایه فرهنگی تولید کند و عدم تکمیل آن مانع ازدواج می‌شد (Pandya & Dholakia, 2013: 527). گلدوزی‌های جهیزیه نه تنها نماد ثروت، موقعیت و هویت دختران بود، بلکه به‌عنوان مشارکت نمادین در مبادلات ازدواج، خلاقیت و تعهد زنان را به جامعه نمایش می‌داد. با این حال، جامعه به‌دلیل هراس از کالایی‌شدن میراث فرهنگی، از تجاری‌سازی آن اجتناب می‌کرد (Frater, 2002: 2, 6).

فراتر از جهیزیه، نمونه‌های کاربردی دیگری نیز وجود داشته که نمونه ۴ پوششی به ابعاد ۲۹۶ در ۲۱۲ سانتی‌متر بوده که مسلمانان در مراسم آیینی به‌عنوان سایبان از آن استفاده می‌کردند (URL 4)، نمونه ۵ رومیزی پنبه‌ای با ابعاد ۲۰۳ در ۱۳۵ سانتی‌متر در سند (پاکستان کنونی) دوخته شده (URL 5) و نمونه ۶ نیز پوشش یا دستمالی به ابعاد ۷۱ در ۶۹ سانتی‌متر است که برای پوشاندن هدایای خوراکی یا نذورات مراسم ازدواج کاربرد داشت. رنگ سبز آن احتمالاً نشانگر تعلق به جامعه مسلمان است، اما نقوش طاووس دوخته‌شده بر روی آن، منشأ هندویی دارد؛ زیرا نگاره‌های جانوری در هنر اسلامی ممنوع است (URL 6). بنابراین در هند حفظ سنت دوخت، صرف‌نظر از طرح خاص، اساس هویت‌سازی فرهنگی جامعه محسوب می‌شد (Frater, 2002: 6). گلدوزی با تبدیل مواد اولیه ارزان به آثار ارزشمند در اوقات فراغت زنان، هم‌زمانی هنری برای بیان زندگی و هم‌ابزاری برای تحکیم شبکه‌های اجتماعی بود (Frater, 2016: 24).

بنابراین در تحلیل کارکردهای منسوجات دست‌دوز هند، سه نقش کلیدی آیینی، اجتماعی و فرهنگی محقق است: نخست از منظر آیینی، این هنر نمایانگر باورهای مذهبی و مراسم عبادی است؛ نقوش نمادین مانند طاووس بر پوشش هدایای نذری یا سایبان‌های مراسم، نه تنها احترام به خدایان را نمایان می‌سازد، بلکه تقدس مناسباتی چون ازدواج را پاس می‌دارد. در بستر اجتماعی، منسوجات چون پلی ارتباطی عمل می‌کنند؛ جهیزیه‌های دست‌دوز زنان سرمایه‌ای برای ورود به پیوند زناشویی و شبکه‌سازی خانوادگی است، حال آنکه ردوبدل هدایای دوخته‌شده، پیوندهای خویشاوندی را استحکام می‌بخشد. اما اوج نقش این هنر در بُعد فرهنگی نمایان می‌شود: هر دوخت، تعلقات قومی، جایگاه اجتماعی و حتی نشانه‌های منحصر به فرد هنرمند را در قالب طرح‌ها و رنگ‌های خاص خود روایت می‌کند.

## ۶-۲-۲- بررسی کارکردهای آیینی و اجتماعی در فرهنگ بلوچ

در بلوچستان، دوخت پلیوار، به دلیل زمان‌بر بودن و نیاز به تمرکز بالا، در گذشته عمدتاً به‌عنوان هنری انحصاری برای تزئین البسه زنان قشر مرفه و در طبقه اجتماعی بالا مورد استفاده قرار می‌گرفت و تسلط بر آن محدود به معدود افراد متخصص بود. کاربردهای سنتی آن شامل تزئین لباس عروس، شال‌های زنان میانسال، روبالشی، پرده‌های جهیزیه، جلد قرآن، دیوارکوب، بقچه، جانماز، کلاه، کمر بند و تزئینات لباس مردان می‌شد. اما امروزه، افزایش ارتباطات درون‌منطقه‌ای، این هنر را تقریباً در سراسر بلوچستان رایج ساخته و دامنه کاربرد آن علاوه بر مصارف سنتی، به محصولات مدرنی چون زیورآلات، کراوات و رومیزی گسترش یافته است. از نظر سبک اجرا، در مناطق مرکزی عمدتاً به صورت تلفیقی با سایر دوخت‌ها و در مناطق جنوبی به صورت کامل یا همراه با آینه‌دوزی و خطوط باریک زنجیره و ساتن مشاهده می‌شود. امروزه نیز این دوخت در مجموعه لباس عروس کمتر از سایر دوخت‌ها دیده می‌شود که عواملی چون هزینه بالا، مدت زمان طولانی تولید، محدودیت تسلط سوزن‌دوزان بر این سبک، عدم انطباق با سلیقه برخی طبقات اجتماعی و مناطق جغرافیایی، و ترجیح کاربرد تلفیقی آن به جای استفاده مجزا (ساره درستان، مصاحبه ۱۶ تیر ۱۴۰۱) در این امر نقش دارند. این تحولات نشانگر گذار این هنر از کارکرد انحصاری و آیینی به سمت کاربردهای متنوع‌تر در دوران معاصر است.

نمونه ۷ لباسی که در میان نقوش اصلی و در حواشی دوخت پلیواردوزی‌های اصیل کار شده است این لباس از مجموعه لباس عروس در بلوچستان است. نمونه ۸ رومیزی است که با ترکیب نقوش هندسی و برگ‌های بوته‌ای و آینه‌دوزی کار شده و همانند پارچه‌های تزئین شده با دوخت ماراش دارای ساختار سه‌گانه فرش یعنی مرکز، اطراف و حاشیه است. نمونه ۹ پارچه‌ای با اندازه ۳۸ در ۳۵،۵۰ سانتی متر است که در بلوچستان پاکستان دوخته شده است (URI 7) که مرکز کار با گل انار پلیواردوزی شده و اطراف آن با نقوش و سایر سبک‌های دوخت بلوچی تزئین شده است در توضیحات موزه بریتانیا در مورد کارکرد این نمونه چیزی قید نشده است اما احتمالاً به‌عنوان دیوارکوب تزئینی استفاده می‌شده است.

بنابراین در تحلیل پلیواردوزی، به‌عنوان هنری ریشه‌دار در فرهنگ بلوچ، ۳ کارکرد آیینی، اجتماعی و فرهنگی محقق است: نخست با تزئین جانماز، جلد قرآن و منسوجات جهاز عروس، نقش آیینی پیدا می‌کند. دوم، در گذشته نماد پایگاه اجتماعی بود و انحصاراً برای تزئین البسه طبقات مرفه به‌کار می‌رفت؛ اما امروزه با گسترش ارتباطات، به ابزاری برای اشتغال‌زایی زنان و تولید محصولات مدرن تبدیل شده و همبستگی جمعی را در بلوچستان تقویت می‌کند. سوم، واژه پل به‌معنای حفاظ، در این هنر تجلی یافته است: زن بلوچ با نقش‌اندازی نمادهای اساطیری چلیپا، چرخ گردون، انار، ستاره و خورشید، مفاهیم فرهنگی محافظت از نیروهای شر و برکت و باروری را انتقال داده و با حفظ روش دوخت سنتی، مانع زوال این میراث فرهنگی شده است.

## ۳-۲- تحلیل نقش سوزن‌دوزی در بازنمایی هویت

جدول ۷ نقش سوزن‌دوزی را در بازنمایی هویت در سه فرهنگ آرامنه، هند و بلوچ تحلیل می‌کند. این جدول، چهار محور قومیت، جنسیت، دین و اجتماع را مقایسه می‌نماید.

جدول ۷: نقش سوزن‌دوزی در بازنمایی هویت در فرهنگ آرامنه، هند و بلوچ

محور بازنمایی	فرهنگ آرامنه	فرهنگ هند	فرهنگ بلوچ
قومیت	انتقال جهان‌بینی ارمنی از طریق نقوش اساطیری	نشانگر تعلق به زیرگروه‌های قومی و جایگاه اجتماعی	بازتاب طبیعت‌گرایی و تاریخ مقاومت بلوچ‌ها

گذار از نماد پایگاه اجتماعی به اشتغال‌زایی زنان	جهیزیه به‌عنوان سرمایه فرهنگی برای مشروعیت زنان	زنان به‌عنوان حاملان سنت در آموزش نسل‌به‌نسل	زنان
تزئین جانماز و جلد قرآن	تزئین نذورات و سایبان‌های مراسم عبادی	تقدیس فضای خانگی و کلیسا با نقوش صلیبی	زنان
نشانگر پایگاه اجتماعی بالا در قدیم توسعه محصولات برای همبستگی جمعی	نمایش ثروت و موقعیت اجتماعی خانواده با جهاز و تحکیم پیوندهای خویشاوندی با هدایا	تعیین مرزهای اجتماعی در محله‌های پرجمعیت و نمایش جایگاه خانوادگی با دوخت	زنان

ماخذ: نگارندگان

### ۳- نتیجه

با توجه به یافته‌های پژوهش در پاسخ به پرسش نخست می‌توان گفت، سه فرهنگ ارمنی، هندی و بلوچ در تکنیک ترکیبی دوخت-بافت که مستلزم دقت بالا در رعایت قاعده زیر و روی یک‌درمیان است اشتراک دارند. در مرحله اول دوخت، ماراش و پلیوار الگوی دوخت کاملاً مشابهی دارند، حال آن‌که در هند گوشه‌های لوزی به‌شکل تیز و پیکانی دوخته می‌شود. در مرحله بافت، بلوچستان و هند با بافت خالص، بدون اتصال نخ و سوزن به پارچه زیرین و رعایت دقیق قاعده همسو هستند، اما ماراش در دو سبک متفاوت: اتصال نخ به پارچه زیرین یا نقض کلی قاعده بافت با اجرای دوخت درونی عمل می‌کند. این تمایزات نشان می‌دهد که اگرچه پایه تکنیکی مشترک است، اما اجرا تحت تأثیر سنت‌های محلی شکل می‌گیرد.

در پاسخ به پرسش دوم چنین می‌توان گفت که سوزن‌دوزی در سنت‌های ماراش، کُچ و پلیوار، معانی نمادین، آیینی و اجتماعی عمیقی را در قالب نقوش و کارکردها بیان می‌کند: در ماراش، مدالیون مرکزی و صلیب به‌ترتیب نماد مرکز جهان و رستاخیز مسیحی هستند و با تزئین کلیساها و پرده‌های خانگی، هم فضای زندگی را مقدس می‌کنند و هم مرزهای اجتماعی را مشخص می‌نمایند؛ در کُچ، نقوشی مانند طاووس به‌عنوان شکوه ملی و نیلوفر آبی با نماد نظم کیهانی، روی سایبان‌های مراسم نذری و جهیزیه‌های زنان دوخته می‌شوند که هم احترام به خدایان را نشان می‌دهد و هم جایگاه اجتماعی زنان را تعیین می‌کند؛ در پلیوار، گل انار و کوه با نماد خوشبختی و مقاومت بر جانماز و جهاز عروس نقش می‌بندد و با گذار از هنری انحصاری برای ثروتمندان به ابزاری برای اشتغال‌زایی زنان، همبستگی قومی بلوچ‌ها را تقویت می‌نماید. این هنر با پیوند زدن نمادها، آیین‌ها و کارکردهای اجتماعی، هویت فرهنگی هر منطقه را زنده نگه می‌دارد.

در پاسخ به پرسش سوم چنین می‌توان گفت سوزن‌دوزی در این سه فرهنگ، با نمادین کردن ارزش‌های قومی در نقوشی مانند صلیب، نیلوفر آبی و کوه، بازتعریف نقش زنان از طریق آموزش شفاهی، جهیزیه به‌عنوان دارایی فرهنگی و اشتغال‌زایی، و گسترش پیوندهای اجتماعی با پرده‌های جداکننده فضاها، پرجمعیت، هدایای خویشاوندی و تولیدات جمعی، نه تنها هویت‌های فرهنگی، جنسیتی و قومی را نشان می‌دهد، بلکه در ساخت و استحکام آن‌ها در برابر تغییرات ناخواسته فرهنگی نقش فعالی ایفا می‌کند؛ این هنر به زبانی زنده برای پاسداری از فرهنگ و تداوم خاطره جمعی تبدیل شده است.

۴- منابع

- براهویی، ح.، میرزایی، ف.، و مافی‌تبار، آ. (۱۴۰۲). مقایسه نقوش تزئینی در دوخت پرکار بلوچ‌های ایران و سوزندوزی کاسوتی هندوستان. *رهپویه هنرهای صناعی*، ۳ (۳)، ۶۱-۷۱.
- جهاندیده، ع. (۱۳۹۶). *فرهنگ بلوچی-فارسی*. تهران: نشر معین.
- دادور، ا.، و منصوری، ا. (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
- عامری، ع. (۱۳۹۵). *بررسی تطبیقی اسطوره‌های ایران و هند* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شاهرود]. فروغی‌نیا، م.، و ایمانی، ا. (۱۴۰۱). معرفی دوخت‌های رایج در پربواردوزی بلوچ. *اولین همایش ملی زبان تزئین در طراحی مد و لباس*. تهران.
- قاسمی، م.، و ساعدی، ف. (۱۴۰۴). بررسی بازتاب فرهنگ هند و ایران در تزئینات لباس بانوان هند و بلوچ (مطالعه موردی: رودوزی‌های هند و بنارسی‌دوزی‌های بلوچ). *مطالعات شبه قاره*، ۱۷ (۴۸)، ۲۱۳-۲۳۰.
- نوری‌زاده، س.، و طالب‌پور، ف. (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی نقوش رودوزی‌های پوشاک زنان هرمزگان و هند. *مطالعات شبه قاره*، ۷ (۲۴)، ۱۶۱-۱۷۵.
- هاشمی، س. ظ. (۲۰۰۰). *سیدگنج کراچی: سید هاشمی اکیدمی*.
- هال، ج. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب* (ر. بهزادی، مترجم). تهران: فرهنگ معاصر.
- یزدانی، م.، و حاجیعلی، ز. (۱۳۹۹). مطالعه و بررسی سوزندوزی بلوچ با تأکید بر دوخت پلبوار. *اولین کنفرانس ملی طراحی لباس، تکنولوژی دوخت، نساجی و پوشاک*. اصفهان.

- Ahmad, F., & Jahan, B. (2025). Importance of flora paintings in Indian art and mythology. *International Journal of Research - GRANTHAALAYAH*, 13 (1), 68-76.
- Aimen, I., Hameed, U., Amin, N., & Habib, A. (2025). Exploring the cultural and aesthetic significance of textile crafts from Dera Ghazi Khan. *ACADEMIA International Journal for Social Sciences*, 4 (3), 1923-1941.
- Ambily, I. P., Bharathi, P. S., Shilpa, R., & Sowmya, R. (2023). A study on significance and symbolism of motifs in Indian embroideries. *IJRAR*, 10 (1), 656-661.
- Avagyan, C. A. (2023). Symbols and their semantic field in the Armenian carpet ornaments. *European Research*, 3 (81), 62-66.
- Avanesyan, L. (2020). The etymology and semantics of ornaments in Armenian carpets. *Yerevan: History Museum of Armenia*.
- Frater, J. (2016). Embroidery: A woman's history of Kutch. *Indian Horizons*, 63 (2), 22.
- Frater, J. (2002). Contemporary embroideries of Rabaris of Kutch: Economic and cultural viability. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 386.
- Khachmanyan, S. (2022). Iconographical, symbolical, and technical features of cover-curtains with central round medallions executed in Marash embroidery. *Journal of Art Studies*, 2, 190-214.
- Latif, A., Rizvi, S. F. A., & Zaman, H. (2025). Celestial symbols in Muslim architecture: A study of the star motif's cultural, religious, and aesthetic dimensions in the Subcontinent. *Pakistan Vision*, 26 (1), 94-110.
- Najarian, B. H. (1929). *The Armenian needlework industry*. Beirut: American University of Beirut.
- Pandya, A., & Dholakia, K. (2013). Historical overview of Kutch embroideries. *Indian Journal of Traditional Knowledge*, 12 (3), 524-529.
- Tokmajyan, H. (2022). ՄԱԼԱԹԻՍՅԻ ՀՅՈՒՍՎԱԾ ԿԱՐ / Malatia woven stitch. *Transactions of the History Museum of Armenia*.
- Tokmajyan, H. (2010). *Marash needlework*. Aleppo: Union of Marash Armenians.

URI 2: <https://www.armenianmuseum.org/armenian-embroidery>

URI 3: <https://www.armenianrugs.com/product-page/marash-embroidery-2>

URI 4: <https://collections.vam.ac.uk/item/O477151/canopy-unknown/?carousel-image=2014GY3250>

URI 5: <https://collections.vam.ac.uk/item/O476853/counterpane-unknown/?carousel-image=2021NA3916>

URI 6: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_As1976-03-11](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_As1976-03-11)

URL7: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_As1970-21-69](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_As1970-21-69)