مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

صفحات ۵۷-۳۷

Online ISSN: ۲۵۳۸-۴۹۳۷

Print ISSN: ۲۵۸۸-۲۷۰۸

www.irijournals.com

تحلیل نقش‌مایه‌های پته با رویکرد آیکونوگرافی

سپیده اربابی

کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، موسسه آموزش عالی ارم شیراز، شیراز، ایران

چکیده

پته از مهم‌ترین هنرهای دستی کرمان است که با ارزش والای خود در فرهنگ عامه این مردم بیانگر شأن خانوادگی تلقی می‌شود. هنرمند پته دوز با اعتقاد راستین و حفظ ارزش‌های سنتی آثاری را پدید می‌آورد که نیازهای فیزیکی، زیستی و مصرفی مخاطبان را تأمین می‌کند و حکایت‌گر دنیایی سرشار از لطافت، ظرافت و معنویت بوده تا بتواند به سهم خود مخاطب را به ارزش‌های متعالی و مقدس سوق دهد. هدف این مقاله تحلیل درون‌مایه‌های هنری و نقش‌مایه‌های نمادین به کارگرفته شده در پته با رویکرد آیکونوگرافی است. این مطالعه بر دو اصل توصیف و تحلیل آیکونوگرافی استوار است؛ به این صورت که پس از توصیف و دسته‌بندی نقش‌مایه‌ها به لحاظ فرمی و ساختاری، به گردآوری اطلاعات در رابطه با تاریخ نقوش، فرهنگ و هنرهای هم‌زمان با آن، پرداخته شده است. برای رسیدن به این مقصود تعدادی از این نقوش به‌صورت نمونه‌گیری هدفمند، مورد مطالعه کمی قرار گرفته‌اند. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که نقوش پته ارتباطی مستقیم با باورهای اعتقادی، دین، سبک بومی و تفکر غالب بر فرهنگ و زمانه هنرمند دارد، همچنین نشان می‌دهد که چطور یک اثر هنری می‌تواند در زمینه‌های مختلف ازجمله گرافیک قابلیت‌های کاربردیش را نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: پته، آیکونوگرافی، نقوش سنتی، نماد، کرمان.

مقدمه

هنر ایران هنری مملو از تزیینات و آرایه های زینتی است که در درون خود بسیاری از مفاهیم اعتقادی، فکری و فلسفی را در قالب ساده ترین اشکال زینتی جای داده است. تزیین از آغاز خلقت انسان وجود داشته و به‌صورت بیان مفاهیم اعتقادی و مذهبی بوده است. با آغاز تمدن و شهرنشینی، تزیین با حفظ حالت مذهبی خود، به نوعی تمایل به خلق زیبایی گرایش یافت. نقش مایه ها، تصاویری ساده شده از عناصر جهان موجود هستند که هنرمند به منظور انتقال فهمی صریح و سریع از آن موضوع، آنها را به تصویر می کشد.

کرمان در مقابل حوادث تاریخ با اتکا ایستادگی کرد و در حفظ فرهنگ و هنر خود شهامت و جسارتی تاریخی نشان داده است و هرچند در زمینه قالی بافی، شالبافی و ترمه بافی جایگاه ویژه ای دارد با وجود این، در زمینه پته از شهرت خاصی برخوردار است. پته دوزی علاوه بر جنبه های فنی و مادی، حاوی نقوشی است که در درون خود هزاران معنی و مفهوم را پنهان کرده است. نقوش پته علاوه بر زیبایی و ظرافت در اجرای نقش، رابطه مستحکمی با اصول فرهنگی و اصالت آن در شهر کرمان برقرار کرده است.

ناگفته نماند که خلق هر اثر هنری بستگی به دو عامل دارد: ۱-احساس نیاز ۲-شرایط محیط پیرامون. نیاز به زیبایی محیط پیرامون در کرمان که شهری کویری بود احساس می شد، شهری که نیاز به رنگ و لعاب داشت. پته بواسطه نقش و طرحی که ملهم از طبیعت بود زینت بخش منازل کرمانی شد. انسان با تمایلی که به نماد پردازی دارد، اشیا و اشکال را به نمادها تبدیل می‌کند. و آنها را در مذهب و هنر، به ویژه هنرهای بصری بیان می‌کند. در فرهنگ این مردم جلوه های زیبایی از نماد پردازی می بینیم که اغلب مبتنی بر طبیعت بوده و وجهی طبیعت گرایانه دارد و گاه مبتنی بر امور معنوی هستند، از این رو به شکل نمادهای تجسمی (عینی) و گاه به‌صورت غیر صوری (ذهنی) در می آیند.

در مقاله حاضر پس از جمع آوری نمونه نقش‌مایه‌های پته، در جهت تحلیل علمی آن ها، رویکرد آیکونوگرافی انتخاب شده است، رویکردی که در آن عمق غنای بصری و محتوایی نقش ها مشخص خواهد شد. بر اساس اصول پانوفسکی و رویکرد آیکونوگرافی، نخستین سطح دریافت یک اثر هنری صرفاً با ویژگی های بصری اثر مرتبط بوده و اساساً درک آن بر مبنای واقعیت صوری و تجربهٔ تصویری است. در این مقاله به ویژگی بصری و ساختاری تعدادی از نقوش متنوع پته پرداخته شده است و این نقوش از نظر فرمالیستی، ترکیب بندی و تاثیر عوامل موثر در شکل آفرینی و ترکیب، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

در مرحله دوم از این رویکرد، از منظر تاریخی و ادبی به بررسی نقوش پرداخته شده است. برای درک معنای تصویر توجه به بینامتنیت اهمیت داشت یعنی شیوه ای که در آن نه تنها به متن یا تصویر، بلکه به معناهای تصاویر و متون دیگر نیز توجه شده است. بنابراین جایگاه نقوش پته در فرهنگ کرمان و تطبیق این نقوش با نقوش هنرهای قالیبافی، مسگری و معماری کرمان مورد مطالعه قرار گرفته است. همچنین به ارزش گرافیکی، تاثیر کاربردی نقوش و نمونه های اقتباسی از نقوش پته در آثار گرافیکی همچون طراحی نشانه، پوستر و تصویرسازی پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

در مقاله «پته دوزی، هنری خلاق در بستر فرهنگ مردم کرمان»، شهین پزشکی(۱۳۸۵) پته دوزی کرمان را جزو معدود هنرهایی می داند که در هیچ نقطه از کشور سبک و تکنیک و دوخت آن دیده نمی‌شود. فلسفه وجودی پته باز می گردد به ارزش وجودی مواد اولیه آن که دستیابی به این مواد در یک منطقه کویری خشک و بی آب و علف، کاری است بس دشوار. پته با ارزش والای خود در فرهنگ عامه مردم کرمان، بیانگر مکنت و شان خانوادگی مردم تلقی می‌شود.

در پایان نامه «مطالعه نمادشناسانه نقش و رنگ در پته کرمان»، نجمه جعفری راد (۱۳۹۲)؛ با رویکردی نمادشناسانه به مطالعه و بررسی نقوش پته می پردازد و درصدد یافتن رابطه معنادار میان نقوش و رنگهای هنر پته به تحلیل این نقشها، رنگها و

مفاهیم آنها با مراجعه به فرهنگ، اعتقادات و باورهای رایج مردم کرمان پرداخته است که ماحصل این جستجو نشان دهنده جایگاه تعیین کننده اعتقادات مردم و اقلیم منطقه در شکل گیری نقشها و رنگ های پته است.

مینا عسکری روکرد (۱۳۹۳) در پایان نامه اش تحت عنوان «مطالعه مردمنگاری عناصر نمادین نقش شده بر پته های کرمان»؛ در پی مطالعه مردم نگاری عناصر نقش شده بر پته های استان کرمان می باشد. نتایج او نشان می‌دهد که اگرچه همواره نقوش موجود در پته ها، نشان از خلاقیت، تدبر و زیباگرایی خالقان آنها دارد که از طریق برداشت انتزاعی از طبیعت و محیط پیرامون، سعی در بیان مفهومی به‌صورت نمادین داشته و تنها جنبه تزئینی و زیبایی نداشته اند، اما اکثر افراد معاصر فعال در هنر پته دوزی این نقوش را برگرفته از طبیعت پیرامون و زیبایی آن دانسته وکمتر معانی اعتقادی را در شکل گیری آنها موثر میدانند.علیرضا رستمی (۱۳۸۹)، در پایان نامه اش تحت عنوان خاستگاه نماد گل و مرغ در نقاشی های دوران صفوی و قاجار، یکی از مهم ترین نمادهای تصویری مکرّر آثار هنری، یعنی نمادِ درخت و پرنده را در ارتباط با اسطوره ها و باورهای فرهنگی، به روش آیکونوگرافی به طور تطبیقی مورد مطالعه قرار داده است.

مجتبی یزدان پناه (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی نگاره بته جقه در هنرهای سنتی ایران» این چنین می نویسد؛ بته یکی از طرح های رایج در کرمان است و بسیاری از کارشناسان، این منطقه را محل تکامل این منطقه دانسته اند در این تحقیق به سه عامل که بته جقه به عنوان نگاره اصلی تزیینات در ایران شناخته می‌شود پرداخته شده: ۱. آیین ۲. استفاده از نگاره بته جقه در چهار صنعت شالبافی، پته دوزی، قالیبافی و مسگری ۳.اندیشه و خلاقیت هنرمندان کرمان و...

در مقاله «آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)»، مهران ملک (۱۳۹۲) می کوشد به یاری روش آیکونوگرافی به درک معنایی نقش نمادین پلنگ و مار در دست ساخته های سنگ کلریتی جیرفت (هزاره سوم ق.م) بپردازد. او می نویسد که برخی آثار باستانی، حامل ارزشها و پیام های نهادینه ای ست که بر اساس باورها و اعتقادات بشر کهن، در قالب آثار هنری و در تار و پود نقش های آنها، تجسم یافته اند و برای درک معنایی این نقوش کهن، نیاز به شناخت مؤلفه های نمادینی است که زمانی، چون زبان کلامی، معنایی مشخص در فرهنگ های کهن داشتند و به نوعی بازنمودی از باورهای اسطوره ای بودند. در این راستا آیکونولوژی می کوشد تا مؤلفه های نمادین را که به‌صورت مکرر و مسلط و بر اساس فرهنگ های گوناگون، بازنمایی یافته اند، با ارایه ی روشی علمی تفسیر نموده، و معنای این مولفه ها را روشن و بر اساس تحلیل و رده بندی آیکونوگرافیک آن ها، به ارزش‌های نمادین فرهنگی دست یابد.

همچنین امیر نصری در مقالهٔ « رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری » در نشریهٔ رشد آموزش هنر، در سال ۱۳۸۹، طی بررسی شمایل و شمایل نگاری، به توصیف آرای نظریه پرداز این روش پرداخته و ضمن واکاوی آنها به این نتیجه دست یافته که رویکرد پانوفسکی، مطلق و جهان شمول نیست، بلکه روشی در راستای بررسی رابطهٔ قوم شناسی و قوم نگاری است، نه شیوه ای برای تفسیرهای بدون بنیان طالع شناسی و طالع نگاری که درتوصیف آثار هنری به کار می رود.

فرضیه ها:

۱ . رویکرد آیکونوگرافی همچون ابزار مطالعاتی، پته را هم از جهت صورت و سبک و هم از جهت موضوع و محتوا مورد توصیف و تحلیل قرار می‌دهد.

۲ . اعتقادات مردم و اقلیم منطقه کرمان در شکل گیری نقوش پته نقش مهمی داشته اند.

۳ . منظره پردازی و طبیعت گرایی در پته به هویت بومی و محیطی منطقه کرمان مربوط است.

نقوش پته در گذر تاریخ

«سابقه سکونت انسان در سرزمین کرمان به هزاره پنجم قبل از میلاد می رسد. ژان دو پن[1] محقق معروف فرانسوی معتقد است که هر کس تاریخ کرمان را به درستی بخواند مانند آن است که تاریخ همه جهان را خوانده است. هرودت[2] پدر تاریخ، یکی از ده تبار مهم پارسی را از کرمان می داند». (نفیسی، ۱۳۸۴، ۳)

«درواقع پته در لغت به معنی پشم نرمی است که لابه لای موی بز می روید و کرک نامیده می‌شود و فلسفه وجودی پته باز می گردد به ارزش وجودی مواد اولیه آن که دستیابی به این مواد در یک منطقه کویری خشک و بی آب و علف کاری است بس دشوار، از دیر باز این طور رسم بود که پته را از کرک تهیه می کردند. بدین شکل که پس از چیدن کرک، پارچه عریض با نخ های ریس بسیار ظریف در کارگاه های چوبی دستی به‌صورت ظریف بافته می شد. از همان کرک نیز نخ های ریس دیگری را به‌صورت کلافی در دیگ های رنگ، رنگ آمیزی و آماده می کردند. بافته های مخصوص پته دوزی نیز در گذشته از کرک بز تهیه می شده و می توان این طور برداشت کرد که لفظ پته به همین دلیل بر آن اطلاق شده و یا در محاوره به این صورت درآمده به طوری که امروزه به این نام معروف است.

پته دوزی یا سلسله دوزی یا خطه دوزی نوعی از رودوزی های ایرانی است که در آن نقش مورد نظر با نخ های رنگین پشمی نسبتا کلفت به زمینه پارچه دست باف و پشمی دوخته می‌شود که معمولا به رنگ قرمز عنابی انتخاب می‌شود.» (پزشکی،۱۳۸۵، ۲۲)

از پیدایش و تاریخ هنر پته دوزی اطلاع دقیقی در دست نیست، اما مسلم است، پته دوزی کرمان جزو معدود هنرهایی است که در هیچ نقطه کشور، سبک و تکنیک دوخت آن مشاهده نمی‌شود. هر چند نقشهای زیبا و اصیل آن ممکن است در هنرهای دستی و تجسمی دیگر نیز کم و بیش مشاهده شود، اما اختصاصات و ویژگی های این هنر اصیل و زیبا، قابل مقایسه با سوزن دوزی های موجود در هیچ نقطه کشور نیستند. مارکوپولو جهانگرد ونیزی طی سفر خود به کرمان که در حدود قرن هفتم و هشتم هجری(سوم میلادی) بوده به سوزن دوزی های زنان و جوانان کرمانی اشاره می‌کند که برای مصارف پشتی، پرده، بالش و دیگر ملزومات و رخت خواب تهیه می شده و کار آن ها را می ستاید. (تهامی،۱۳۸۷)

از نمونه های بی نظیر این دوخت، روپوش مقبره شاه نعمت الله ولی است. این شاهکار زیبا که حاصل زحمت و تلاش بی وقفه دوازده نفر از زنان هنرمند کرمانی است، در سال ۱۲۹۴ هجری قمری بر شالی به طول ۴۰۵ سانتی متروعرض ۲۶۵ سانتی متر سوزن دوزی شده است، و در مدت سه سال بافته شده است. (سید صدر، ۱۳۸۶، ۶۱)

روش تحقیق، دسته بندی و توضیح نمونه ها

این مقاله می کوشد به یاری تحلیل آیکونوگرافی به درک معنایی نقوش نمادین پته بپردازد. شناسایی نماد شناسی نقوش پته به واسطه مرور ادبیات مکتوب و منابع اینترنتی معتبر موجود و همچنین از طریق مشاهدات و تحلیل روابط بین نقوش صورت گرفته است.

روش تحقیق در این پژوهش، کمی است و به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی، سعی بر آن دارد تا حقیقت آثار پته را آشکار کند. پته دارای زبان و بیان نمادین است. نمادهای جلوه گر شده نقوش پته، در جامعه عموما از باورها و اعتقادات سرچشمه می گیرند که پیشینه فرهنگی در ساختار آنها تاثیر بسزایی دارد. منابع عکس از دوران های مختلف نیز، در درک بهتر احساسات و افکار پته دوز، کمک زیادی کرده است. در روش تفسیر آثار سنتی، تحلیل گر در مقابل اثری که منشأ ماورایی دارد قرار می گیرد و بایستی همانند کاوشگری، درّ نهفته در اثر هنری (معنا) را بیابد. بنابراین لزوم روشی برای تحلیل آثار سنتی که بر مبنای

نمادگرایی است ضرورت می یابد که آیکونوگرافی می‌تواند برای رمزگشایی آنها به کار رود و به مضامین آثار هنری در مقابل فرم بپردازد. (نصری، ۱۳۸۹، صفحه ۵۶)

رویکرد آیکونوگرافی همچون ابزار مطالعاتی، پته را هم از جهت صورت و سبک و هم از جهت موضوع و محتوا مورد توصیف و تحلیل قرار می‌دهد[۳]. در نتیجه می توان به وجوه تشابه و افتراق در صورت و معنا، پی برد. (عبدی، ۱۳۹۰). در این مقاله نقوش پته طبق دو مرحله ی توصیف پیش آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافی مورد بررسی قرار گرفته‌اند؛ در مرحله اول، نقوش از نظر فرمالیستی، ترکیب بندی و تاثیر عوامل موثر در شکل آفرینی و ترکیب، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و در مرحله دوم از منظر تاریخی و ادبی به بررسی نقوش پرداخته شده است.

آیکونوگرافی[۴]

«واژه ی یونانی آیکون[۵] و معادل لاتین آن یعنی ایماژ[۶] ، دال بر نحوه ای از شباهت است، در تحلیل معنا شناختی، آیکون با مفاهیمی هم چون ادراک، تخیل، شباهت و تصویر همراه است، آیکون تصویر حسی صرف نیست بلکه از پشتوانه ادراکی، فکری و فرهنگی (نمادین) برخوردار است، یعنی بهره مند از شباهت معنایی با نماد است نه شباهت ظاهری، بدین جهت بحث از آیکون مندرج در بحث نشانه شناسی[۷] است، در این راستا سه واژه ی آیکون، نماد و نشانه را با یک مفهوم می نگریم». (پیراوی، ۱۳۹۰، ۵۲)

معمولا از لحاظ محتوایی تفاوتی میان نماد و آیکون نیست اما از آنجا که آیکون برای نمادهای تصویری کلاسیک استفاده شده است، نماد کلی تر از آن در نظر گرفته می‌شود و سوای تصویر به هر نوع نمادی، چه کلامی و چه غیر کلامی اطلاق می‌شود. واژۀ آیکونوگرافی مرکب از دو لغت یونانیِ آیکون[۸] و گرافی[۹] تشکیل شده است و امروزه به روشی در پژوهش تاریخ هنر اطلاق می‌شود که در آن نه به خالق و سبک یک اثر هنری بلکه به تجزیه و تحلیل محتوای تصویر می پردازد. از همان آغاز محتوای تصویرها موضوعی بود که اندیشمندان یونانی را به خود مشغول می کرد.

ابی واربورگ[۱۰] (۱۸۶۶ـ ۱۹۲۹)، مورخ هنر اهل اتریش که در انگلستان کار می کرد، و شاگردانش نظریه مدرن یا آیکونوگرافی یا «شمایل نگاری» را پدید آوردند. سه مرحله ای که شاگرد او، اروین پانوفسکی[۱۱] (۱۹۶۸ـ۱۸۹۲) بر اساس آن آثار را تحلیل می کرد شامل موارد زیر می‌شود:

الف) توصیف پیش آیکونوگرافی[۱۲] ب) تحلیل آیکونوگرافی[۱۳] ج)تفسیر آیکونولوژی[۱۴] قسمت الف یعنی توصیف پیش آیکونوگرافی یا معنای پدیداری / معنایی طبیعی یا اولیه، شامل یک شبه آنالیز فرمی می باشد و از طریق مطالعه نقش مایه ها

حاصل می‌شود، که با نگریستن به تصویر در پیوند با خطوط، اشیا، حالات‌ها و رویدادها بر اساس تجربه شخصی به دست می‌آید. او نام نهادن آغازین بر چیزها و رویدادهای تصویر را توصیف پیشاآیکونوگرافی می‌خواند. در این مرحله کافی است که تجربه عملی داشته باشیم و اشیاء و رویدادها را بشناسیم. روشن است که وقتی تصاویر کهن را بررسی می‌کنیم، این تجربه در بسیاری از موارد وجود ندارد.

مرحله تحلیل آیکونوگرافی یا معنای ادبی/ مستند/ ثانوی یا سنتی؛ شامل شناسایی و تبیین قواعد و آیین های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آنها از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب می باشد. اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ داشته باشد می‌تواند، این معنا را از تصویر به دست آورد. این مرحله را او تحلیل آیکونوگرافی می‌خواند.

سرانجام در بخش سوم که همان تفسیر آیکونولوژی می باشد، در پی شناسایی ارزش‌های نمادین مستتر در آثار هستیم. این مرحله می‌تواند شامل گرایشات متفاوت و گسترده ای شامل ملیت، دوره، مذهب، روانشناسی، جامعه شناسی، جهان بینی فردی و ... باشد، که این مرحله در سال ۱۹۵۵ م توسط پانوفسکی آیکونولوژی نامیده شد. این مرحله متاثر از روانشناسی و جهان بینی شخصی است. (Panofskyrk, 2005, 26)

در این مقاله نقوش پته طبق دو مرحله ی توصیف پیش آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

مطالعه نقش‌مایه‌های پته از دیدگاه فرمالیستی (توصیف پیش آیکونوگرافی)

«زندگی مردم کرمان مبتنی بر پرورش دام بود و بخشی از فرآورده های دامی آنها که عبارت از پشم و کرک باشد به‌صورت دستاوردهای هنری در قالب تولید انواع دستبافته ها به شیوه های سنتی متجلی می گردد. مردم کرمان با توجه به نیازهایشان و با مواد اولیه ای که در دسترس دارند، هنری زیبا و در عین حال کاربردی را پدید می آورند. سوزن دوزی های آنها، در طول سالیان متمادی؛ باورها، اعتقادات و آنچه را که نسل به نسل به آنها رسیده در خود جای داده است». (دریاگشت، ۱۳۷۰، صفحه ۱۸)

نوع اسطوره و نمادها در زندگی مردم کرمان به لحاظ بافت اکولوژی (زیست محیطی) اغلب مبتنی بر طبیعت بوده و وجهی طبیعت گرایانه و هستی شناسانه دارد و گاه مبتنی بر امور معنوی هستند از این رو به شکل نمادهای تجسمی (عینی) و گاه به‌صورت غیر صوری (ذهنی) در می آیند. ارنست کاسیرر می گوید که هنر شکلی نمادین است که به ما امکان می‌دهد تا مسیر و راستای معناشناسانه اش را بشناسیم و شاهکارهای هنری نه فقط تصویری و نه به طور انحصاری بیانی است. این آثار تازه، ژرف و نمادین هستند.

انسان با تمایلی که به نماد پردازی دارد، اشیا و اشکال را به نمادها تبدیل می‌کند. و آنها را در مذهب و هنر، به ویژه هنرهای بصری بیان می‌کند. در فرهنگ این مردم جلوه های زیبایی از نماد پردازی می بینیم. نقش و نگارهای پته دوزی ضمن اینکه ظاهری عینی و طبیعت گرا دارند، مالامال از تمثیل و استعاره و رمز و رازهای جهان معنوی آن ها نیز هستند.

با بررسی نقوش می توان دریافت که تصاویر ذهنی پته دوزان با دستمایه ای از زندگی به همراه دغدغه های همیشگی انسان نقوشی را به جا گذارده است که کشف بسیاری از نکات نهفته از آن جز با بررسی و شناخت اساطیر میسر نمی‌شود. زیرا

باورهای نشات گرفته از فرهنگ جامعه ای که این آثار به آن تعلق دارد متاثر از اساطیر کهنی است که به هنرمند کرمانی به ارث رسیده و بدین ترتیب دستمایه ای برای نقوش روی آثار مختلف به ویژه پته ها یشان می‌شود. (یزدانپناه، ۱۳۸۸)

بر اساس اصول پانوفسکی، نخستین سطح دریافت یک اثر هنری صرفاً با ویژگیهای بصری اثر مرتبط بوده و اساساً درک آن بر مبنای واقعیت صوری و تجربهٔ تصویری است. در این مرحله به ویژگی های بصری، ساختاری و تکنیکی اثر توجه می‌شود، ولی این مرحله از درک اثر هنری، عاری از معلومات ضروری فرهنگی است. (جدول ۱) (نمودار ۱)

ارتباط بصری و عوامل موثر در شکل آفرینی و ترکیب نقوش پته

هر تفکری، برای به تجسم درآمدن در حالت دوبعدی، روی سطح تصویر عمل می‌کند و چشم را به راستاهای فضایی بالقوه خویش می‌کشاند. نقوش؛ موقعیت، راستا، شکل، بعد، مسافت و وزن دارند. میتوانند بافت حسی گرمی داشته باشند و یا به خاطر دقت هندسی، سرد به نظر بیایند. روشنی و رنگ دارند و می توانند با سرعتهای متفاوت حرکت کنند. (قبایی، ۱۳۸۹)

محدوده: به طور کلی نقوش پته در ۵ گونه محدوده قرار گرفته‌اند: ۱. مستطیل عمودی ۲. مستطیل افقی ۳. مربع ۴. دایره ۵. مثلث (نمودار ۳)

خطوط: درترسیم نقوش پته سه نوع خط به کار رفته که عبارتنداز: ۱. مستقیم ۲. شکسته ۳. منحنی

خطوط مستقیم در پته به‌صورت عمودی و افقی و بخصوص در حاشیه ها کاربرد دارد. خطوط شکسته در نقوشی مثل ترنج و ستاره دیده می‌شود. خطوط منحنی، خطوطی هستند آرام و ملایم که کاملترین شکل آن دایره و یا منحنی مسدود است. در خط منحنی، نیروهای بیرونی و درونی یکدیگر را در نقطه به نقطه خط خنثی کرده و احساس بصری را القاء می کنند. این خطوط در بسیاری از نقوش پته ازجمله شمسه و بته جقه دیده می‌شود. (نمودار ۴)

تقارن: در هنر پته دوزی به دو نوع چهارطرفه و دو طرفه صورت می گیرد. در تقارن چهار طرفه می توان طرح را به چهار قسمت تقسیم کرد، به همین دلیل است که در چنین نقشه هایی تنها یک چهارم آن را طراحی می کنند و اجرا کننده سه چهارم دیگر را بر اساس همان یک چهارم اجرا می‌کند. نقشه لچک و ترنج تقارن چهار طرفه دارند. در تقارن دو طرفه تنها بین دو بخش طرح تقارن وجود دارد یعنی دو نیمه آن با هم برابر هستند و میتوان تنها نیمی از آنرا طراحی کرد و مجری خواهد توانست نیم دیگر آن را از روی این نیمه اجرا کند. نقشه محرابی دارای تقارن دوطرفه است. (نمودار ۵)

تعادل و توازن: در تمام نقوش پته می توان تعادل را دید؛ طرح در مرکز ثقل یا محور تعادلی حسی بین عناصر موجود، قرار دارد و دو سمت محور یا مرکز ثقل از نظر سنگینی دارای وزنهای مساوی هستند.

پراکندگی: در پته فضای خالی را داریم و فرمها به‌صورت پراکنده چیده شده اند اما انسجام بین این طرح ها دیده می‌شود. رنگهای شاد با این پراکندگی احساس هیجان و حرکت را به خوبی نشان می‌دهد.

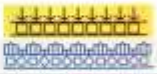
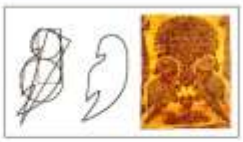
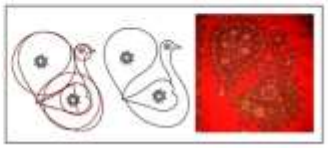
تکرار و ریتم: ریتم ها ضمن اینکه بیان ذکر گونه ای دارند. تمایل هنرمندان به تکرار منظم و متناوب خطوط و اشکال، علاوه بر القای حس حرکت گام به گام، به ایجاد هماهنگی کمک می کنند. ریتم رنگها بر ریتم نقوش و خطوط اثر می گذارد و آن را تعدیل یا تقویت می‌کند. (نمودار ۶)

بافت: نقوش ذهنی در پته آن دسته از نقوشی هستند که به اندازه های کوچک در میان نقوش اصلی حاشیه یا متن دوخته می شوند و در واقع فضاهای خالی بین نقوش اصلی و بزرگ را پر می کنند این نقوش بافت ایجاد می کنند. این بافت می‌تواند از

دوره ۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، صفحات ۵۷-۳۷

تقسیم بندی نقوش از نظر موضوع								
۱. گیاهی	محدوده	خط غالب	وضعیت تقارن	ریتم	تعادل	پراکندگی	بافت
درخت	دایره و مربع	منحنی	دو طرفه	•	•		•
سرو	مثلث و دایره	منحنی	دو طرفه	•	•	•	•
بته جقه	دایره	منحنی	نامتقارن	•	•		•
گل	دایره	منحنی	دو طرفه	•	•		
گلدانی	مربع	منحنی	نامتقارن	•	•	•	•

کنار هم قرار گرفتن خطوط موازی عمودی یا افقی یا مایل ایجاد شود. سه نوع بافت را در نقوش پته می بینیم: ۱. هاشور مایل ۲. مربع مربع ۳. زیگزاگ

۲. تجریدی		محدوده	خط غالب	وضعیت تقارن	ریتم	تعادل	پراکندگی	بافت
سه گوش های پیوسته		مثلث	شکسته	دو طرفه	•	•		•
مربع		مربع	شکسته	چهار طرفه	•	•		•
بازوبندی		مربع	شکسته	چهار طرفه	•	•		•
ستاره		دایره	شکسته	چهار طرفه	•	•		
۳. پرنده		**محدوده**	**خط غالب**	**وضعیت تقارن**	**ریتم**	**تعادل**	**پراکندگی**	**بافت**
طوطی		دایره	منحنی	نامتقارن		•		•
طاووس		دایره	منحنی	نامتقارن		•		•

جدول۱- تقسیم بندی نقوش پته بر اساس موضوع. ماخذ (نگارنده)

کاربرد رنگ در پته

«قسمت عمده‌ای از معانی نمادین رنگ به سنت‌ها و محیطهای اجتماعی خاصی که در آن زندگی می‌کنیم بستگی دارد یک رنگ در یک نظام اجتماعی مشخص ممکن است دارای مفهومی باشد که در نظام دیگر معنی متضاد آن را بدهد» (وازارلی،۱۳۶۹، ۱۱۲) . زنانی که چنین رنگ آمیزی های بدیعی در پته به کار برده بودند نه دانشی غربی گونه از در هم کردن رنگ ها داشتند و نه قادر به بیان چگونگی به کار گرفتنشان می شدند. میزان برای این زنان احساسشان و رنگ وسیله ای برای بیان درونیاتشان بود.

هنرمند پته دوز با اینکه رنگهایی محدود را انتخاب می‌کند، اما ترکیبشان رنگی است با طراوت و شفاف که در آشکار شدن نقوش پته تاثیر فوق العاده ای دارد. تناسب، ترکیب خوب و چشم نواز رنگهای پته، هماهنگی و تقارن در میان رنگها و نقوش نشانگر توانایی و تجربه غنی شده هنرمند در طی سالها رنج و مشقت است.

دراین هنر اولویت با رنگ‌های گروه‌های اصلی است و انتخاب رنگ نسبت به هم و رنگ نخ‌ها نسبت به پارچه اغلب به‌صورت متضاد صورت می‌گیرد و از لحاظ درجه شدت رنگ‌ها در حد اعلای خود انتخاب می‌شوند. تناسب رنگها برای هنرمند پته دوز به اندازه یک نقاش اهمیت دارد و حتی به شکلهای طرحش رنگی را اختصاص می‌دهد که خاص این شکلها در آن موقعیت باشند، زیرا مطمئنا آنالوژی دقیقی بین شکلها و رنگها وجود دارد و اگر اینها به طور مناسب با یکدیگر ترکیب شوند تاثیر آن افزایش می یابد. او با توجه به رنگهای محدود؛ خلوص رنگ و درصد اشباع رنگ ها را در یک حد و اندازه می سازد تا آن چنان

چشم نوازی ایجاد کند و تناسبی بوجود آورد که جز تجلی احساس رنگ نام دیگری نتوان بر آن نهاد. (شکاری نیری،۱۳۸۶، ۱۰۲)

رنگهای قرمز، زرد، نارنجی، آبی، فیروزه ای، سبز، سیاه و سفید از رنگ های نخ های پته می باشند. که هر کدام مفهوم خودشان را دارند. رنگها بر یکدیگر تاثیر متقابل می گذارند و این رنگها اغلب غنی و تند انتخاب می شوند و اثر آنها با استفاده از خط مرزی به رنگهای سیاه و سفید بسیار تشدید می‌شود. (تصویر ۱)

تصویر ۱ -رنگ شال و نخ های پته. ماخذ (نگارنده)

تقسیم بندی نقوش پته از نظر ترکیب بندی

حاشیه (یراق)

حاشیه، به قسمت های کناری فضای طراحی شده گفته می‌شود، که طرح کلی را مانند حصاری (دیوار یا قاب) در بر می گیرد.

اقسام حاشیه در پته به سه دسته تقسیم می‌شود:

۱- حاشیه باریک ۲- حاشیه متوسط ۳- حاشیه پهن

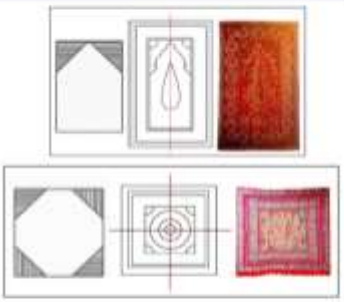
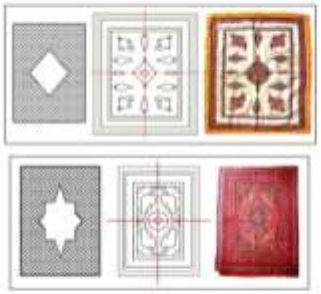
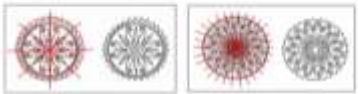
متن

فضای داخل حاشیه را متن می گویند.

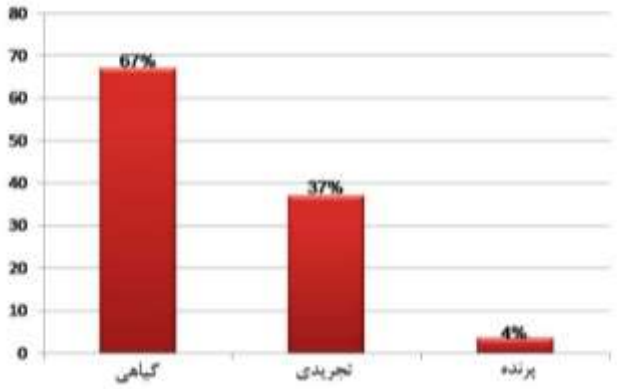
اجزای متن عبارت اند از: ۱ـ لچک ۲ـ ترنج یا شمسه ۳ـ سرترنج ۴ـ فضای بین لچک و ترنج (تام سن،۱۳۸۳ ، ۱۲۱) (جدول۲) (نمودار ۲)

تقسیم بندی نقوش از نظر ترکیب بندی

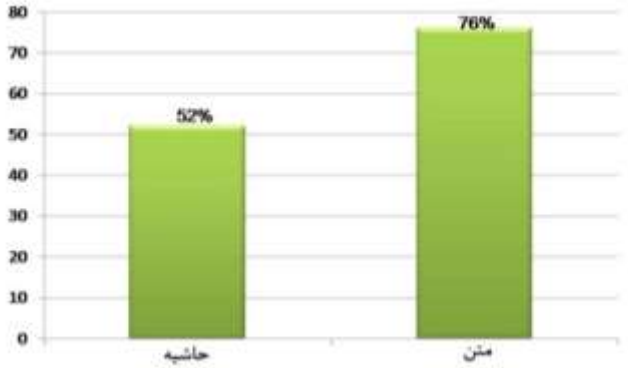
۱. حاشیه		محدوده	خط غالب	وضعیت تقارن	ریتم	تعادل	پراکندگی	بافت
باریک		مستطیل افقی	مستقیم	دو طرفه	•			•
متوسط		مستطیل افقی	مستقیم	دو طرفه	•			•
پهن		مستطیل افقی	شکسته	دو طرفه	•	•		•

۲. متن		محدوده	خط غالب	وضعیت تقارن	ریتم	تعادل	پراکندگی	بافت
لچک (محرابی - منقارن)		مستطیل عمودی	منحنی	دو طرفه	•	•	•	•
		مربع	منحنی	چهار طرفه	•	•	•	•
ترنج		مستطیل عمودی	شکسته	چهار طرفه	•	•	•	•
		مستطیل عمودی	شکسته	چهار طرفه	•	•	•	•
شمسه		دایره	منحنی	چهار طرفه	•	•		•

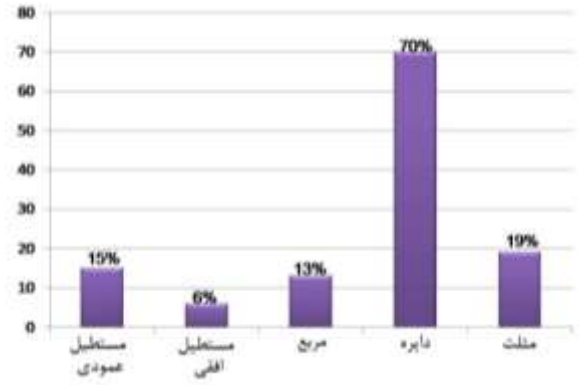
جدول۲- تقسیم بندی نقوش پته بر اساس ترکیب بندی. ماخذ (نگارنده)



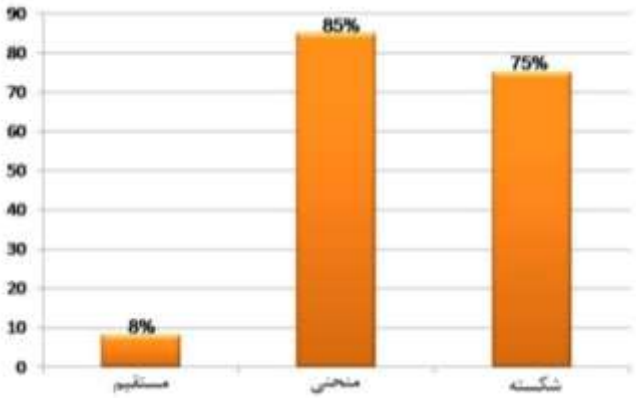
نمودار ۱- تقسیم بندی نقوش پته از نظر موضوع. ماخذ (نگارنده)



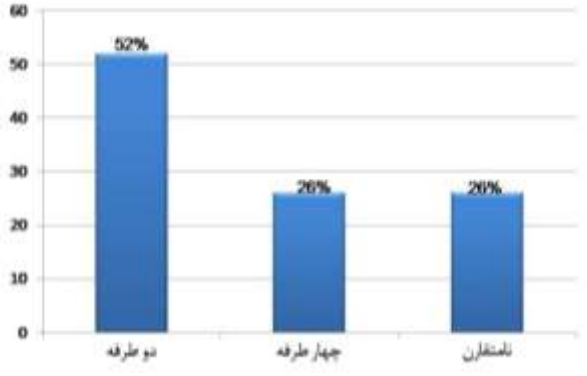
نمودار۲- تقسیم بندی نقوش پته از نظر ترکیب بندی. ماخذ (نگارنده)



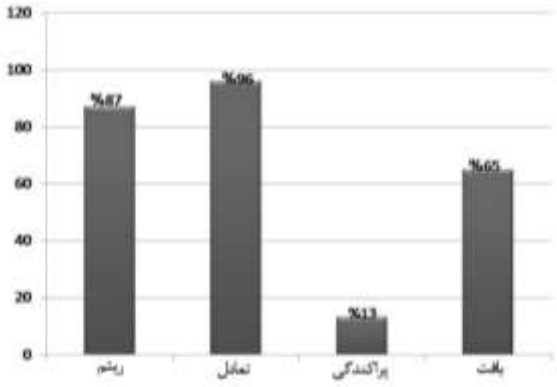
نمودار۳- محدوده نقوش پته. ماخذ (نگارنده)



نمودار۴- انواع خطوط در نقوش پته. ماخذ (نگارنده)



نمودار۵- انواع تقارن در نقوش پته. ماخذ (نگارنده)



نمودار۶- روابط عناصر بصری در نقوش پته. ماخذ (نگارنده)

معنا و مفهوم رموز نهفته در نقوش پته از منظر تاریخی و ادبی (تحلیل آیکونوگرافی)

در نقشهای تزیینی روی منسوجات وکاشیکاریهای کرمان واکنش انسانی را در مقابل پدیده های طبیعی و اکولوژیکی محیط، بیان احساس و عواطف هنرمند را نسبت به آنها شاهد هستیم. نقش گیاهان و پرندگان بومی کرمان به شکلهای انتزاعی ظاهر شده اند ازجمله نقش گل نرگس سفید و زرد، خشخاش، گل شقایق و ختمی به رنگهای سرخ، زرد و صورتی، گل سرخ وحشی به رنگ صورتی و نسترن سفید. درختانی همچون ابریشم، مرکبات، سرو و پرندگانی مانند دراج جیرفتی (تیهوی دشتی و ...) (پوراحمد، ۱۳۷۰، ۱۰۰)

«از طرف دیگر تأثیر مکتب تصوف و اعتقاد آنها بر اینکه هر یک از وجوه طبیعت مظهر تکامل عشق الهی است، هنرمند را به مشاهده و احترام به طبیعت وادار ساخته است و به مرور زمان از سمبلهای طبیعی برای بیان مفاهیم عرفانی که در محیط وجود دارد استفاده نموده است». (خزائلی، ۱۳۵۵، ۴۳۳)

در پس صورت هر نقش‌مایه ای، معنای ثانویه ای قرار دارد که از پی درک و تحلیل معنای اولیه آن حاصل می گردد.

لایۀ دوم، محمل شناخت معنا یا مفهوم نهانی است که نقش‌مایه ها راوی آن هستند. آنچه در لایۀ دوم مطرح است فراتر از تحلیل فرمال یک اثر هنری است؛ چرا که در یک تحلیل فرمال، تنها به‌صورت اثر بسنده می‌شود و به معنا و مفهوم آن پرداخته

نمی‌شود. ولی در تحلیل آیکونوگرافی، هدف ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری است و برای درک معنایی و یافتن مفاهیم نقوش پته، تطبیق نقش‌مایه‌های مشابه در فرهنگهای هم‌زمان و همجوار، اهمیت به سزایی دارد.

جدول ۳- معنا و مفهوم نقوش. ماخذ(نگارنده)

نام نقش	معنا و مفهوم نقش
دایره	باروری، کمال، یکپارچگی و نبود هر گونه تمایز و تفکیک، زمان، آسمان کیهانی اقوام هندو ایرانی: خورشید، فائق آمدن بر نیروهای شر و اهریمنی میترائیسم: مهر، نیروهای پاکی و خیر و استایستدان دوران باستان: فر اهورا مزدا مصر باستان: سواستیکا هندو ایرانی: چلیپا؛ چرخش گردش خورشید هندوستان: لوتوس و نیلوفر: نماد وارستگی انسانی که جویای کمال هخامنشیان: لوتوس و نیلوفر: دوازده استایستدان و دوازده ماه سال، کمال و پختگی روحی، انسانی که به وحدانیت رسیده دین اسلام: الله، تمام هستی حول محوری این مرکزیت قرار دارند
نیم دایره	هفت طبقه زمین، ماهیت انسان که نیمی از وجودش از خداوند است
اسلیمی	تلاش و مجاهده انسان برای رسیدن به کمال
گل شاه عباسی	چین و مصر: نشانه طراوت آسیا (عهد قدیم): خورشید هندوئیسم: انسان کامل و به رو شنایی رسیده صفویان: مقام پادشاهی صفوی
درخت و سرو	پدیدآورنده باران، افزایش دهنده گله، خورشید را به درخشش وا می دارد، سرسبزی طول عمر، محور جهان اساطیر و ادیان: نوزایی، بی پایانی، تجدید دوره، منبع زندگی، سرچشمه جوانی و واقعیت، زیبایی جسمی و بلندی روح، نامیرایی، خرمی، پایندگی، آرامش و زیبایی میلام، آشور و هخامنشی: خوشی و خرمی، مردانگی، اهورامزدا صفوی: فرمانروایی و قدرت مطلق دین اسلام: یادآور قلم که همچون درخت که گل و برگ به بار می آورد ذهن و اندیشه آدمی را مصفا و زیبا می کند، یادآور انسان مومنی که پای در زمین (ریشه در خاک) و دستی گشوده به سوی آسمان (شاخ و برگهایی به سوی بالا) دارد.
پته جقه	انسانی که در پی کمال خدایی خویش است
محرابی	آیین مهر، گنبد آسمان، تقدس درخت
لچک و ترنج	نمادی از حوض های مستطیل شکل و خورشیدی که در آب منعکس شده است، ارتباط بین چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش
پرنده (طوطی)	ابر و باران، رمز زندگی و حیات، طوطی نماد شیرین سخنی، طوطی طاووس پر: کنایه از خورشید طوطی طوبی نشین: کنایه از مرغ بهشتی
ستاره	در پته کنایه از آسمان پر ستاره کرمان، نشانه خط زندگی از آغاز تا پایان
نقش گلدانی	زاده شدن انسان از زمین، نکوین آدمی را به نکوین هستی پیوند می زند، باروری فرسوده ناشدنی زمین، آغاز یک زندگی جدید
سه گوش های پیوسته	نشانه کوه، شکوه و شوکت، آسایش بخش، خوشی دهنده
مربع	زمین در برابر آسمان، کل دنیا، عدد چهار که معرف کمال الهی، استقرار، سکون، ثبات، نشان دهنده برابری یک چیز با خود به نحوی متناهی، عدالت قانون، عالی ترین فضیلت، حقیقت مطلق، مکان، چهار جهت اصلی، چهار عنصر، چهار مرحله از زندگی انسان، چهار مرحله از تکامل بشری، چهار فصل، چهار امتداد در هنرهای تصویری، چهار طبع

معناشناسی

معناشناسی کشف معنا و دنیای معانی همواره یکی از مهمترین دغدغه ها در مطالعات انسان شناسی هنر است. مان[۱۵] و فورگ[۱۶] معنا را محور مطالعۀ مردم شناسی هنر قرار دادند. اساس مطالعات آنها در بعد معناشناسی متکی به پیوند فرم، معنا و کارکرد در بافت تحلیل اجتماع بود. فورگ(۱۹۷۳) معتقد بود که هنر نظام ارتباطی مستقلی است که معنا در آن شکل می گیرد. مان(۱۹۷۳) نیز در تحلیل های خود از نشانه شناسی و پدیدارشناسی تأثیرات فراوان برده بود. وی معتقد است. که به جای تفسیرهای صریح از نقوش و نمادها باید به آنها به عنوان طرح های چندارزشی نگریست. این بدان معناست که معانی خاص عناصر به زمینۀ آنها بستگی دارد (مورفی، ۱۳۸۵، ۳۷)

پته های کرمان بازتاب عظیمی از دریافتهای فردی و فرهنگی هنرمند را به نمایش می گذارند. میلر[۱۷] (۲۰۰۵) معتقد است «دست ساخته های بشر، به منزلۀ تعیینات فرایندهای فرهنگی و نمودهای دریافت فردی و اشیای مبادله ای، بخشی از روابط افراد با جهان می شوند و تحولات هر دو حوزۀ تصور و عمل را بازتاب می دهند» (همان، صفحه ۴۱).

بنابراین با مطالعۀ معناشناسی نقوش پته ها می توان به گستره ای از دو حوزۀ تصور و عمل در دیدگاه و کنش هنرمند کرمانی پی برد. در راستای نیل به این هدف به مقولۀ بازنمایی به عنوان رکنی اصلی در جریان شکل دهی معنا در پته پرداخته خواهد شد.

بازنمایی

نظام های بازنمایی را در نقوش پته می توان بررسی کرد. این بازنمایی از نوع شمایلی است اما با کمی تسامح ساختار نقوش در کلیۀ پته ها بیشتر تابع نظامهای غیرشمایلی است. البته ذکر این نکته ضروری به نظر می رسد که بسیاری از بازنمایی های غیرشمایلی پته ریشه های شمایلی دارند که نحوۀ اجرا و استحالۀ فرمی در طول تاریخ ماهیت آنها را به غیرشمایلی بدل ساخته است. به عنوان مثال فرم زیکزاک خطوط می تواند بیانگر نوعی استحالۀ فرمی از شکل کوهها یا جریان آب باشد که امروز به‌صورت یک فرم هندسی غیرشمایلی بازنمایی می شود.

در تفسیر نظامهای بازنمودی می توان به دنبال ارجاع بیرونی از نقوش بود، بدین معنا که گاه نقش قرار گرفته بر پته بازنمود پدیده ای در عالم بیرونی است. بنابراین از این طریق می توان برای آن معنایی پیدا کرد؛ اما مسئلۀ نقش همیشه به این صورت نیست. در برخی از مواقع نقوش کارکرد تزیینی دارند و معنا در آنها فاقد وجه ارجاعی است یا به عبارتی دیگر نقش ماهیت غیرارجاعی دارد. بنابراین، نباید در دنیای عینی به دنبال نمونۀ بیرونی همۀ نقوش بود. در این مواقع جست وجو در باورها و اعتقادات، ذهنیات فردی و اجتماعی و حتی ویژگی های روحی و روانی و گاه نظامهای نمادین و هویتی می تواند کشف معنا را مقدور سازد. (زکریایی کرمانی، ۹۴، ۸۳)

زنان پته دوز برای بیان افکار، احساسات خود نقوش پته را می آفرینند نقوشی که بخش قابل توجهی از آنها به‌صورت الگوهای تکرارشونده از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. این نقوش بدون تردید در سیر تحول فرهنگ کرمانی واجد معنا، ارزش و زیبایی است.

داندیس معتقد است « معنا در یک بیان انتزاعی بسیار فشرده است است و تعقل را از راه میانبر به نتیجه می رساند و چون به طور مستقیم با عواطف و احساسات سر و کار پیدا می کند، معنا را به‌صورت موجز و متراکم از بخش آگاه ذهن مستقیماً به ناخودآگاه می برد. بر این اساس یک پیام بصری به دو صورت می‌تواند حاوی معنا باشد: یکی از راه معنای خاصی که در سمبل

ها یا نشانه ها وجود دارد و دیگری از طریق تجربیات یکسان و مشترک ما از محیط اطراف که باعث تداعی معانی از یک پیام بصری می شود» (داندیس، ۱۳۷۱، ۴۸) (جدول ۳)

پته و جایگاه آن در تاریخ فرهنگ عمومی (دلالت های فرهنگی)

«فرهنگ، یکی از مفاهیم بسیار پیچیده در نظامهای اجتماعی بوده که هویت بخش گروه ها و سازمانهای اجتماعی است. در واقع عاملی که موجب تفکیک و تمایز جوامع شده به عنوان فرهنگ شناخته می‌شود. انسان به کمک فرهنگ جامعه خود، موجودی اجتماعی می‌شود و از طریق آن با مردم جامعه خود ارتباط برقرار می‌کند». (برن و کوف، ۱۳۸۰، ۱۲۰)

«اصطلاح نشانه شناسی فرهنگی نیز از زمانی استفاده شده است که ارنست کاسیرر[۱۸] (۲۹ـ۱۹۲۳) برخی نظام های نشانه ای بخصوص را با عنوان "صورت های نمادین" توصیف کرد و ادعا کرد که صورت های نمادین یک جامعه فرهنگ آن جامعه را تشکیل می دهند. نشانه شناسی فرهنگی آن زیر شاخه نشانه شناسی فرهنگی آن شاخه نشانه شناسی است که موضوع آن فرهنگ است». (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۹۴)

نقش‌مایه‌های پته فقط بیان مفهوم خود آن موضوع نیستند، بلکه نشانی از هویت فرهنگی دوزنده را دارند که نه تنها برای هنرمند، بلکه از گذشته و تا به امروز به طور وسیعی از سوی مردم و فرهنگ های مختلف استفاده شده است. (افروغ،۱۳۹۳ ، ۹۳) این فرهنگ معلول عوامل متعددی بود که بخش عمده آن فرهنگ عامه مردم کرمان بود. چرا که بیشتر افراد این جامعه فرهنگی، اشخاصی از طبقه ضعیف و کارگر کرمان بودند؛ که در دوران آنان گروهی به عنوان استاد و طراح شال و پته، مرتبا در زمینه رشد و ترقی این هنر و صنعت طرحی نو می زدند. از آن جایی که اکثر قشر دوزندگان پته را زنان تشکیل می دهند پس می توان نقش‌مایه‌های موجود را نتیجه ی ذهنیت زنان در برخورد با مسایل و شرایط حاکم بر جامعه ی آنان و بافت فرهنگی دانست و می‌تواند بیان کننده تفکرات، هویت، نوع جهان بینی، امیدها و آرزوهای دوزنده باشد. (زکریایی کرمانی، ۸۸، ۳۲۸)

آنچه در فرهنگ عامه مردم کرمان، از دیرباز تا کنون باقی مانده، ارج و قیمت پته است که همچنان گرامی داشته می‌شود. پته با ارزش والای خود در فرهنگ عامه مردم کرمان، بیانگر مکنت و شان خانوادگی مردم تلقی می‌شود. پته مظهر شگون، برکت و ترقی است که دختر آن را به عنوان پشتوانه ای، از خانه پدر به ارمغان می برد.

ضرب المثلی می گوید: اگر فلان کار را نکنی« پته ات را به روی آب می ریزیم»! معلوم نیست این ضرب المثل بسیار قدیمی از کی بر سر زبان ها افتاده است، اما مسلم است این ضرب المثل ساده تأکیدی بر ارزش والای پته دارد که آن را با آبرو و شرافت فرد برابر می دانند و مصداق این حرف این می‌شود که با روی آب انداختن پته و بردن آن توسط آب، درست مانند این است آبروی شخصی را به آب دهی باید با حفظ داشته هایمان آبروی فرهنگی و هنریمان را با تمام وجود حفظ کنیم. (پزشکی،۱۳۸۵، ۲۳)

پته دوزی و نقش ظروف مس

کار بر روی فلز مس، یکی از هنرهای باسابقه در کرمان است و تا چندی پیش یکی از پررونق ترین بازارهای کرمان، بازار مسگرها واقع در میدان گنجعلی خان بود. هم اکنون استفاده از نقش بته، شمسه و ... در تزیین ظروف مسی کرمان بسیار رواج دارد به طوری که بیش از هشتاد درصد نقوش این ظروف بر گرفته از نقوش پته است و آنها را تداعی می‌کند. (زکریایی کرمانی، ۱۳۸۸، ۲۴۲) (تصویر۲)

تصویر۲- تطبیق نقوش پته با مس. ماخذ(نگارنده)

پته دوزی و قالی کرمان

پته دوزی و قالیبافی هر دو ازجمله صنایع منسوجات سنتی ایران هستند و مهم‌ترین تاثیر این دو هنر بر یکدیگر در نوع نقوش آنها می باشد و این تشابه متاثر از نزدیکی خالقان این دو هنر است. همین زمینه مشترک فرهنگی بوده که نخستین طراحان فرش کرمان همان کسانی باشند که سالها پته طراحی می کردند و شاید اصلا پته دوز بوده اند. در فرش های این دوران به خوبی می توان رنگهای شاداب و سرزنده پته های کرمانی و ترکیب بندی های شلوغ و پرگل و درخت را مشاهده کرد. اساس طرح فرش کرمان در دوره صفوی، استفاده فراوان از نگاره بته ی پته و زمینه‌های پر نقش و رنگ پته ها در طرحهای فرش است. تحولات قالی کرمان از همین دوران آغاز می‌شود و همین تاثیر پذیری نقوش فرش از پته موجب شده که فرش کرمان شهره جهانی داشته باشد. (ادواردز، ۱۳۶۸، صفحه ۲۲۸) (تصویر۳)

تصویر۳- تطبیق نقوش فرش با پته. ماخذ (http:// www.kaloot.org)

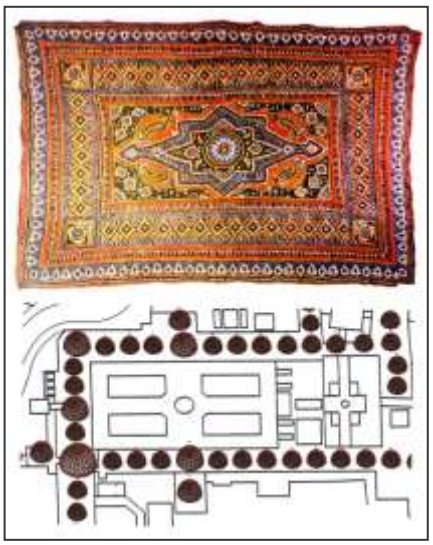
ارتباط نقوش پته با ساختار معماری مجموعه گنجعلی خان کرمان

مجموعه گنجعلی خان در مرکز قدیمی شهر کرمان، ازجمله بناهای عمومی است که از گنجعلی خان، حاکم مشهور عصر صفوی، به جا مانده است و شامل میدان، بازار، مسجد، حمام، مدرسه، ضرابخانه و آب انبار می باشد.

میدان با همه ویژگی معنوی اش بازار آن را احاطه کرده است، در بازار نیز متناوبا ورودی مسجد، مدرسه (کاروانسرا)، حمام و آب انبار خود نمایی می کنند. از دیگر بناهای این مجموعه سرا یا کاروانسرای گنجعلی خان است. پته دوزی که در این دوران رواج داشته در این سرا و بازارهای اطراف رونق فراوان گرفت و هم اکنون نیز بازار گنجعلی خان یکی از بارزترین مراکز فروش این هنر می باشد.

در کاشیکاری های این بنا وجود نقشهایی که مستقیماً از قالی ها و پته ها هم دوره به عاریه گرفته شده اند دیده می‌شود. (باستانی پاریزی، ۱۳۶۸، ۷۸) (تصویر ۴)

تصویر۴- تطبیق نقوش پته با نقوش مجموعه گنجعلی خان.
ماخذ (نگارنده)



تصویر۵- تطبیق نقوش پته با پلان مجموعه گنجعلی خان.
ماخذ (نگارنده)

با نگاهی کلی در می یابیم که ساختار پلان و معماری مجموعه گنجعلی خان بی ارتباط با ترکیب بندی نقوش پته نیست. بدنه سازی میدان گنجعلی خان، واجد ویژگی های فرهنگی و مبین مکان معنوی و ارزشمندی است که نباید از آن غفلت کرد. این مجموعه با قاب طاق های اطراف و بازشو مغازه ها که چندین بار تکرار شده اند، جلوه و یادآوری از ذکر بوده اند و واجد وحدت و پیوستگی زیبایی است. حتی نقوش لچکی های متنوع انواع نقش مایه گیاهی و اسلیمی در کاشیکاری ها، ترکیب بندی طاقچه ها و محل قرارگیری آنها و عجین شدن با فضای اطراف و همچنین رنگهای به کار رفته در آنها همگی معرف مهارت هنرمندان این عصر است که آنها را در جزییات زندگی اش لحاظ کرده است.(جوادی، ۱۳۸۷ ، ۴۵) (تصویر ۵)
در نقشه میدان و پته همواره، چشم به یک نقطه میانی متمرکز می‌شود و آن در میدان، حوض و در پته ترنج یا شمسه است. شکل مستطیلی، ترنج یا شمسه و نقش مایه گل ها، به وضوح بیانگر آن است که طراح پته قصد داشته نمادی از حوض های مستطیل شکل را که سال ها بخشی از باغ ایرانی بوده است، ارائه کند.

ارزش گرافیکی و تاثیر کاربردی نقوش

با کمی تفکر در خصوصیات نقوش پته و نیز در مفهوم گرافیک، و یافتن مشابهت های آن ها، می توان به ارزش‌های گرافیکی نقوش مذکور پی برد. هنرمند پته دوز سعی دارد با استیلیزه کردن تصاویر و با استفاده از فرم های ساده با دنیای اطرافش ارتباط برقرار نماید، و این یکی از روش های طراح گرافیک امروز نیز است. هنرمند آن دوران و طراح گرافیک امروز برخورد یکسانی با جهان پیرامون خود دارند و در توصیف آن از شیوه های تقریبا مشابهی استفاده می کنند. به همین دلیل، نقوشی که چندین هزار سال قبل ترسیم شده اند، برای انسان امروز، زیبا، دلنشین و جذاب است. (علم، ۱۳۹۰)
کاربردی کردن این نقوش در آثار هنری امروز باعث می‌شود این آثار هنری که تا کنون فقط در موزه ها و کتاب های تاریخ حضور داشته اند، وارد زندگی مردم شوند. بسیار زیبا و دلنشین است وقتی که این نقوش را در پوسترهای نصب شده بر دیوار، در آرم های گوناگون، در تصویر سازی کتاب ها، و حتی به‌صورت مجسمه ای در شهرمان می بینیم، فرهنگ و اصالت و عظمت سنت ها و اعتقادات یک قوم همه در هنر آن نشان داده می‌شود. (تصویر۶)

تصویر۶- تصویرسازی، پوستر و نشانه های بر گرفته از نقوش پته .
ماخذ (https:// www.beytoote.com)

نتیجه گیری

ایرانیان به واسطه عشق به زیبایی، در تمام دوره ها، مصنوعات خود را می آراستند. آنان انواع نقوش را به تناسب نیاز و شرایط محیطی خلق کرده اند، انواع صنایع و فنون را با جادوی نقش به حد اعلای هنر رسانده اند و اصول تزیین را پایه گذاری کرده اند.

این تحقیق سعی بر آن شد به پاسخ فرضیه ها بپردازد:

در دوران صفوی با اوج صنعت نساجی، هنرهایی چون پته دوزی در شهر کرمان بوجود آمد که عواملی چون تاثیرات فرهنگی و سبک بومی منطقه، طبیعت و محیط پیرامون و مذهب در پیدایش نقوش پته موثر بودند. پته هنر دست دوز زنان و دختران کرمانی است و پته دوزان با بهره گیری از نخهای رنگین نقشهایی زیبا را بر زمینه پارچه های دستباف به نام عریض می دوزند. آنها در نقشینه کردن محیط زندگیشان رسالت مهم و بزرگی برعهده داشتند و آرمانشان، ایجاد پیوند میان جهان مادی و معنوی بود.

نقش هایی چون بته جقه در خطه کرمان راه تکامل و زیبایی را طی کرد و ماندگار شد تا آن جا که یکی از مهم‌ترین نقوش کرمان را تشکیل می‌دهد دلیل این امر وجود سه عامل است: ۱. آیین و اقلیت زرتشتی ۲. استفاده از این نگاره در چهار صنعت شالبافی، پته دوزی، قالی بافی و مسگری ۳. اندیشه و خلاقیت هنرمندان کرمان که نهایت زیبایی را به گونه های مختلف نشان می‌دهد.

بر اساس رویکرد آیکونوگرافی و اصول پانوفسکی، نخستین سطح دریافت یک اثر هنری صرفاً با ویژگی های بصری اثر مرتبط بوده و اساساً درک آن بر مبنای واقعیت صوری و تجربهٔ تصویری است. کنار هم قرار دادن تصاویر و مقایسه نقوش، دریچه های جدیدی می گشاید که رمز آمیزی آنها را به تصویر می کشد. هنرمند پته دوز با عناصر بصری نظیر نقطه، خط، بافت و رنگ صحبت می‌کند. این عناصر در حضور نیروهای درونی و بیرونی تصویر، مفاهیم بصری نظیر ریتم، تراکم، حرکت، تعادل و پراکندگی را می آفرینند.

بنابراین در این مرحله تعداد زیادی از نقوش پته با توجه به موضوع، ترکیب بندی و موارد بصری چون محدوده، خط غالب، وضعیت تقارن، ریتم، تعادل، پراکندگی و بافت مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد که بیش از ۶۰ درصد نقوش پته گیاهی هستند و بیش از ۳۰ درصد تجریدی اند و درصد کمی از نقوش پته به نقش پرنده اختصاص دارد همچنین تنوع نقوش در متن پته بیشتر از حاشیه هاست.

در ارتباط با تحلیل ویژگی های بصری به این نتیجه رسیدیم که حدود ۷۰ درصد نقوش پته در محدوده دایره قرار دارند. همچنین کاربرد خطوط مستقیم و منحنی در ترسیم نقوش حائز اهمیت است که موجب خلق فضایی موجز و آرام بر روی سطح پته گردیده است. ترکیب خطوط از زوایای مختلف نیز، بافتهایی را ایجاد نموده که به نقوش تنوع و عمق می بخشد. در بیشتر نقوش پته بافت های مختلف دوخته می‌شود و فضای داخلی را پر می‌کند.

از دیگر مشخصات بارزی که در حدود ۷۶ درصد نقوش قابل مشاهده است، وجود یکی از انواع تقارن می باشد و آن تقارن دو طرفه می باشد. همچنین تکرار ریتمیک عناصر در هر نقش، اصل بصری دیگری است که در حدود ۸۷ درصد نقوش وجود دارد. نقوش پته به‌صورت پراکنده در سطح پته نمایان شده اند که این پراکندگی با نظمی منطقی دیده می‌شود.

پته دارای زبان و بیان نمادین است. نمادهای جلوه گر شده نقوش پته، در جامعه عموما از باورها و اعتقادات سرچشمه می گیرند که پیشینه فرهنگی در ساختار آنها تاثیر بسزایی دارد. در مرحله دوم رویکرد آیکونوگرافی، برای درک معنای تصویر توجه به بینامتنیت اهمیت داشت یعنی شیوه ای که در آن نه تنها به متن یا تصویر، بلکه به معناهای تصاویر و متون دیگر نیز توجه شد. همچنین نقوش پته ارتباط مستقیمی با فرهنگ عمومی شهر کرمان دارد و بر نقوش صنایعی چون مسگری و قالی بافی تاثیر زیادی داشته است. سادگی شکل، پیوستگی در رنگ و شکل، تقارن یا تعادل و ریتم از مواردی است که علاوه بر نقوش پته در فضای معماری که در آن شکل گرفته نیز دیده می‌شود.

پژوهش حاضر مشخص نمود که نقوش پته آمادگی پذیرش اصلاحات گرافیکی را دارند، زیرا هنرمندان هنرهای تجسمی، بارها از آن ها در طراحی آثار گرافیک، بهره جسته اند. به این ترتیب گاه بدون هیچگونه تغییر و گاه با اندکی تغییر و حتی در مواردی با برداشتهای مستقیم و غیر مستقیم به خلق آثار ارزشمند گرافیکی، نشانه، اعلان، طرح جلد و ... ملهم از این نقوش دست یافته اند.

پی نوشت:

1.Jacques Dupin
2.Herodot

۳. از آنجا که قالب هنر متأثر از قواعد زیبایی شناختی است، ولی محتوای آن از ارزش ها و اعتقادهای موجود در جامعه نشئت می گیرد، بنابراین برای شناخت عمیق تر یک اثر هنری از دوره ای خاص، بایستی اطلاعاتی دربارۀ آن جامعه کسب کرد و از سایر روشهای تحقیق واقعیت همچون تحقیقات اسنادی، تاریخی و غیره نیز بهره برد مانند آثار پانوفسکی که در آنها می توان به وجود روابط متقابل میان سطح کلی یک فرهنگ و سطح جزئی اثر هنری پی برد.

4. Iconography
5. Ikon-Icon
6. Image
7. Semiotics
8. Icon:تصویر
9. graphein:نوشتن
10. Aby Warburg::معلم تاریخ هنر در هامبورگ
11. Ervin Panofsky
12. Pre-iconographical
13. Iconographical
14. Iconological
15. J. A. W. Forge

16. N.D. Munn
17. Miller
18. Ernst Cassirer

منابع و ماخذ

۱. ادواردز، سیسیل (۱۸۸۱)، قالی ایران، مهین دخت صبا (۱۳۶۸)، فرهنگسرا، تهران.
۲. افروغ، محمد (۱۳۹۳)، نماد و نشانه شناسی در فرش ایران، انتشارات فرهنگسرای میردشتی، تهران.
۳. باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۶۸). گنجعلی خان. تهران: نشر اساطیر
۴. برن،اگ و کوف، نیم (۱۸۸۶)، زمینه جامعه شناسی، ا.ح. آریان پور (۱۳۸۰)، نگاه، تهران.
۵. پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۰)، تحلیل معناشناختی واژه آیکون، نشریه متافیزیک، سال سوم، شماره ۱۱ و ۱۲، ص ۴۹-۵۸.
۶. پوراحمد، احمد (۱۳۷۰)، جغرافیا و ساخت شهر کرمان، نشر دانشگاهی، تهران.
۷. پزشکی، شهین (۱۳۸۵)، پته دوزی هنری خلاق در بستر فرهنگ مردم کرمان، مجله رشد آموزش هنر، سال چهارم، شماره یک، صفحه ۲۲.
۸. تام سن، منصور (۱۳۸۳)، طراحی نقوش سنتی (۱)؛ رشته صنایع دستی، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی، تهران.
۹. تهامی، مریم (۱۳۸۷)، تاریخچه و آموزش پته دوزی، انتشارات کلهر، تهران.
۱۰. جوادی، شهره (۱۳۸۷)، بررسی و تحلیل تزئینات معماری در مجموعه گنجعلی خان ، نشریه باغ نظر، سال اول، شماره ۵، ۳۵-۵.
۱۱. خزائلی، عذرا (۱۳۵۵) ، بررسی صنایع نساجی کرمان؛ سی گفتار درباره کرمان، استانداری کرمان، کرمان.
۱۲. داندیس، دونیس اِ (۱۹۷۳)، مبادی سواد بصری، مسعود سپهر (۱۳۷۱)، سروش، تهران.
۱۳. دریاگشت، محمد رسول (۱۳۷۰). کرمان در قلمرو تحقیقات ایرانی.کرمان: مرکز کرمانشناسی.
۱۴. زکریایی کرمانی، ایمان (۱۳۸۸)، شال های ترمه کرمان: گذشته، حال، آینده، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، کرمان.
۱۵. زکریایی کرمانی، ایمان (۱۳۹۴)، مطالعه نقوش سفالینه های معاصر روستای کلپورگان سراوان با رویکرد انسان شناسی هنر، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۳۶، ص ۹۱-۷۴.
۱۶. سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، نشانه شناسی فرهنگی، نشر علم، تهران.
۱۷. سید صدر، ابولقاسم (۱۳۸۶)، دایرۀالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن، سیمای دانش، تهران.
۱۸. شکاری نیری، جواد (۱۳۸۶)، حرفه نقشبندی؛ فرقه نقشبندیه (نقشبندان عارف، عارفان نقشبند)، کتاب ماه هنر، سال نهم، شماره ۹۳، صفحه ۴۶-۴۰.
۱۹. عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، در آمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی، سخن، تهران.
۲۰. علم، مجید (۱۳۹۰)، گلیم شیریکی پیچ کرمان، مرکز کرمان شناسی، کرمان.
۲۱. قبایی، مهسا (۱۳۸۹). کیفیات بصری و زبان تصویر. مجله هنر و معماری، رشد آموزش هنر، سال هشتم شماره ۲۱. ص ۳۲
۲۲. مورفی، هوارد (۱۳۸۵)، انسان شناسی هنر، هایده عبدالحسین زاده، فصلنامه خیال، شماره ۱۷.
۲۳. نصری، امیر. (۱۳۸۹)، رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری، نشریه رشد آموزش هنر، سال هشتم، شماره اول، صفحه ۶۳-۵۶.

۲۴. نفیسی، نادره (۱۳۸۴)، کرمان، خانه فرهنگ و هنر گویا، تهران.

۲۵. وازارلی، ویکتور (۱۹۰۸)، پلاستیسیته، پیروز افتخاری (۱۳۵۱)، انتشارات رز، تهران.

۲۶. یزدانپناه، مجتبی (۱۳۸۸)، بررسی نگاره بته جقه در هنرهای سنتی کرمان، فصلنامه کرمان، شماره دو.

27. Panofsky, Ervin. 2005. meaning in the Visual Art: Essay in and on Atr history New York, Duble day.