

مطالعه نمادین درخت سرو در هنر پته کرمان باتکیه بر شمایل‌نگاری پانوفسکی با نمونه پژوهی پته مقبره شاه نعمت‌الله ولی

مسعود کاظمی^{۱*}، فاطمه مؤمنی تدرجی^{۲**}

۱. دانش آموخته دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، هنر، شاهد، تهران، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

چکیده

شمایل‌نگاری یا آیکونوگرافی، روشی است برای خوانش تصویر که در آن علاوه بر مشخصات ظاهری تصویر بر نمادشناسی و جایگاه نمادین نقوش در تصویر تأکید می‌شود تا مفهوم و لایه درونی تصویر و نیت هنرمند از قرار دادن نقوش در تصویر مشخص شود. این روش بیشتر با مطالعه سه مرحله‌ای پانوفسکی شناخته می‌شود. از طرفی، در پته‌دوزی (نوعی سوزن‌دوزی روی پشم یا پارچه و مختص به سرزمین‌های جنوبی ایران همچون کرمان)، به نظر می‌رسد که نقوش از جایگاه تزئینی فراتر رفته و جنبه نمادین دارند.

این پژوهش بر روی یکی از پته‌های معروف مقبره شاه نعمت‌الله ولی کرمان و با هدف تبیین جایگاه درخت سرو در هنر پته متمرکز شده است و پرسش اصلی این است: چگونه می‌توان با توجه به رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی به مطالعه نقش درخت سرو در پته مقبره شاه نعمت‌الله ولی پرداخت؟ پژوهش حاضر، کیفی است و به شیوه توصیفی تحلیلی انجام شده است و گردآوری داده‌های آن با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای شکل گرفته است. نتیجه یافته‌های پژوهش حاضر حاکی از آن است که «سرو» ضمن آنکه نشان‌دهنده حیات و درخت زندگی قلمداد می‌شود، نمادی از آزادی، فروتنی و جاودانگی نیز است که در پته شاه نعمت‌الله ولی بر این ویژگی‌ها تأکید شده است.

هنرمند پته یادشده، با بهره‌گیری از قرینه‌واری و محصور ساختن سرو میانی در بین بته‌جقه‌ها یا همان سروهای خمیده، بهشت آرمانی را نیز توصیف کرده است؛ اما مهمترین بخش خوانش آیکونوگرافی به جانشینی سرو به جای انسان اختصاص دارد. به‌طوری که ویژگی‌های نمادینی همچون راست‌قامتی و بی‌چهره بودن این نقش را فراتر از تقلید طبیعت برده است و نمادی از انسان آزاده را به خاطر می‌آورد. چیزی که با شخصیت شاه نعمت‌الله ولی، عارف مشهور، مطابقت دارد.

واژگان کلیدی: درخت، درخت سرو، پته‌دوزی، پانوفسکی، شمایل‌نگاری، آیکونوگرافی.

* ایمیل نویسنده مسئول: masoudkazemi.artresearch@gmail.com

** ایمیل نویسنده: fatemeh91momeni@gmail.com

مقدمه

درخت همچون یکی از نمادهای بنیادی در فرهنگ و هنر ایرانی، همواره جایگاه ویژه‌ای در بازنمایی‌های بصری داشته است. این عنصر طبیعی، علاوه بر بار زیبایی‌شناختی، حامل معانی ژرفی چون زندگی، رشد، پایداری و پیوند میان آسمان، زمین و آب بوده است. بسیاری از اقوام باستانی، درخت را می‌پرستیدند و آن را نمادی از طراوت، آرامش، زیبایی و انعکاسی از مفاهیم مرتبط با حیات مادی و معنوی انسان می‌دانستند. در میان هنرها، نگارگری ایرانی که از دیرپاترین هنرها در ایران محسوب می‌شود، نخستین محل برای بازنمایی درخت در هنر بوده است؛ به‌طوری‌که نگارگران ایرانی با بهره‌گیری از معانی نمادین درخت، به بازنمایی آن پرداختند. در این بین، یکی از درختان شناخته‌شده با این ویژگی‌ها، درخت «سرو» است که در هنر ایران ارتباط مستقیمی با عقاید و فرهنگ ایرانی دارد و عنصری مقدس است.

سرو در سنت‌های هنری ایران، به نماد ایستادگی و جاودانگی و تعالی روح انسانی بدل شده است که ایرانیان سرو را پیوند میان آسمان و زمین می‌دانستند. همچنین سرو در نگارگری نیز نماد نامیرایی، مردان بزرگ، جاودانگی، عظمت، نیکی، آزادی و آزادگی است. بازتاب این مفاهیم تنها مختص به نگارگری نیست و در عرصه‌های گوناگون هنر، از نگارگری و حجاری تا منسوجات سنتی و به‌ویژه در هنر پتۀ کرمان، نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند. در هنر پتۀ کرمان^۱، که به‌مثابه یکی از هنرهای بومی شاخص ایرانی شناخته می‌شود، نقوش و فرم‌های خاصی از درخت سرو وجود دارد که در تحلیل آن‌ها می‌توان به‌روشنی مفاهیم فرهنگی و نمادین جامعه ایرانی را دریافت. برای دستیابی به این مهم، نیاز به رویکردی برای خوانش نمادین تصاویر است که به نظر می‌رسد، با استناد به روش آیکونوگرافی یا شمایل‌نگاری پانوفسکی بتوان به‌صورت علمی، تحلیلی نمادین از جایگاه درخت سرو ارائه داد.

پانوفسکی برای خوانش تصاویر سه مرحله را در نظر گرفته است: مرحله نخست آن توصیف فرم‌های بدیهی و مبرهن تصویر است؛ مرحله دوم تحلیل نمادین و مرحله سوم تفسیر کوتاهی از آن است. براساس این، پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر مؤلفه‌های هنر پتۀ کرمان و به‌کارگیری رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی و با تمرکز بر پتۀ مقبرۀ شاه نعمت‌الله ولی، جایگاه و معنای نمادین درخت سرو را در این هنر سنتی تحلیل کند و از این طریق، به بازشناسی عمیق‌تر پیوند میان فرهنگ تصویری، باورهای نمادین و شیوه‌های هنری بومی دست یابد.

هدف کلی این پژوهش شناسایی مؤلفه‌های هنر پتۀ کرمان و تبیین جایگاه درخت سرو در آن است. در این پژوهش دو پرسش اصلی مطرح است: ۱. هنر پتۀ کرمان چه ویژگی‌هایی دارد؟ ۲. چگونه می‌توان با توجه به رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی به مطالعه نقش سرو در پتۀ مقبرۀ شاه نعمت‌الله ولی پرداخت؟ این پژوهش به سه بخش اصلی تقسیم می‌شود که بخش نخست به ادبیات تحقیق و تشریح جایگاه درخت در هنر ایران، بخش دوم آشنایی با هنر پتۀ کرمان و نقوش نمادین آن و درنهایت بخش سوم، تجزیه و تحلیل نمونه‌های پژوهش و نتیجه‌گیری نهایی است. در تمامی این‌ها رویکرد پانوفسکی مبنای اصلی پژوهش در نظر گرفته شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر روش کیفی است و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها توصیفی تحلیلی است. همچنین گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده است و با استناد به منابع مستند و مکتوب علمی همچون کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌ها از طریق ابزار پوشش‌گری نوین و برگه‌های شناسه (فیش) انجام شده است. جامعه پژوهش نیز از نظر تاریخی به دورۀ معاصر محدود شده و از نظر وسعت مطالب به منابع علمی هم‌راستا با هنر پتۀ کرمان

است. روش نمونه‌گیری هدفمند و غیراحتمالی است و پته تاریخی منقش به سرو در مقبره شاه نعمت‌الله ولی کرمان، نمونه تحلیلی این پژوهش است. همچنین تجزیه و تحلیل نمونه‌ها با بهره‌گیری از شمایل‌نگاری پانوفسکی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

جست‌وجو درباره پیشینه پژوهش حاضر نشان داد که تاکنون پژوهشی با اهداف و پرسش‌های این مقاله انجام نشده است. اما از میان پژوهش‌های منتشرشده که متمرکز بر زمینه اسطوره‌شناسی درخت سرو و همچنین نمادشناسی هنر پته کرمان بوده‌اند، می‌توان به این‌ها اشاره کرد: زهرا عسکری (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان *بازخوانی سیر دگردیسی درخت سرو و گیاه هوم در گذر از اسطوره به عرفان* باهدف پرداختن به دو اسطوره گیاهی شاخص «هوم» و «سرو» یافته‌هایش را منتشر کرده است. عسکری به این نتیجه رسیده است که سرو علاوه بر اهمیت و جایگاه ویژه در جهان اسطوره‌ای، در سایر دوره‌ها نیز حضور داشته و تغییراتی از نوع دگردیسی را تجربه کرده است. همچنین سرو از دیرباز همچون درختی مقدس در اماکن مقدس کاشته می‌شده است. به‌طوری که در صفت آزادگی با آناهیتا مرتبط است.

گروسی و جوادی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان *معرفی و تحلیل نمادین در نقوش پته کرمان*، باهدف رفع ابهام‌های موجود در زمینه نقوش اصیل و جدید هنر پته کرمان، نقش‌پردازی اصیل پته را به سه بخش تقسیم کرده و درباره هر کدام از آن‌ها توضیح مختصری آورده‌اند. طالب پور و جعفری‌راد (۱۳۹۷) هم در مقاله‌ای با عنوان *بررسی نقوش، نمادها و ریشه‌یابی آن‌ها در پته معاصر کرمان* باهدف بررسی پته کرمان و نقوش آن به این نتیجه دست یافته‌اند که استفاده از نقوش نمادین در پته، بیشتر از آنکه برآمده از اقلیم باشد، برخاسته از کمبودهای

طبیعت کویری آن خطه و سرشت طبیعت‌گرایانه مردم منطقه است. صبا آل و ابراهیم دهکردی (۱۳۹۵) در مقاله‌شان با عنوان *نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی باهدف تحلیل و بررسی نقش درخت سرو در چند نگاره از شاهنامه نفیس شاه تهماسب صفوی، در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که درخت سرو عنصری نمادین در باورها و اعتقادات مردم باستان و فرهنگ ایرانی است.*

در زمینه مبانی نظری پژوهش نیز امیر نصری (۱۳۹۱) در مقاله خود با عنوان *خوانش تصویر از دیدگاه/ورین پانوفسکی به بحث درباره شمایل و تاریخچه مطالعات شمایل‌نگارانه پرداخته و تفاوت میان مطالعات شمایل‌نگارانه با مطالعات شمایل‌شناسانه را بررسی کرده است؛ سپس به آرای اروین پانوفسکی در زمینه خوانش تصویر و مراتب سه‌گانه وی پرداخته است و در انتها نیز به انتقادهای درباره شمایل‌نگاری اشاره کرده است.*

چارچوب و بدنه پژوهش: شمایل‌نگاری پانوفسکی

اصطلاح «شمایل» از نظر لغوی تعریف‌هایی دارد: «شمایل ریشه یونانی به معنی تصویر دارد، اما در مفهوم عمیق‌تر، بازنمایی یک فرد یا حادثه مذهبی در هر اندازه‌ای است» (540 brigstocke, 2001) و «اصطلاح شمایل در جایی به کار می‌رود که نشانه‌های تصویری قابل خوانش روایی باشند و مفهومی خارج از حوزه تصویر دغدغه آن‌ها باشد. زبان مصور شمایل‌ها در درجه نخست نمادین است و ارزش‌های کلامی و روایی در درجه دوم اهمیت قرار دارند. شمایل تفسیری عرفانی است که در فراسوی ارزش‌های ظاهری اتفاقات تاریخی قرار دارد» (76, 1996 Turner). شمایل‌نگاری از نظر اصطلاحی هم در زمینه مطالعه آثار هنرهای تجسمی وارد شده است. شمایل‌نگاری^۲ که از سده هفدهم میلادی در آلمان وارد شد، بدین معنا است که هر

هر متن علاوه بر لایه‌های سطحی، دارای سطوح و لایه‌های زیرین و نمادین است که:

«درک مناسبات میان انواع تصویرگری، تأثیرات فرامتنی و مواردی از این دست به عهده شمایل‌شناس است؛ اوست که تأویل‌کننده است و رابطه میان اشکال دیداری و اندیشه‌ها را برقرار می‌کند. رویکرد شمایل‌شناسی تنها با تصویر نیست، بلکه با داستان‌ها و تمثیل‌هایی است که راه خود را به دنیای تصویر گشوده‌اند. اروین پانوفسکی^۳ چهره برجسته مکتب وارپورگ^۴ در این زمینه است و شیوه مطالعاتی وی در زمینه خوانش تصویر با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است؛ نظریه پانوفسکی مراتب سه‌گانه پیش‌شمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه دارد» (نصری، ۱۳۹۱، ۷).

در واقع «پانوفسکی با ارائه نظریه خود مسیر مطالعاتی مشترکی در زمینه تاریخ هنر و سایر رشته‌های علوم انسانی ایجاد نمود؛ او بر ارتباط اثر هنری با ادبیات، نظام‌های مذهبی، سیاسی و فرهنگی هم‌عصر خود، تأکید نمود و نگرش‌های تاریخی مذهبی را شالوده و ساختار درونی تمام آثار هنری دانست. پانوفسکی سه لایه معنایی را درباره آثار هنری تصویری به کار گرفته است» (احمدی، ۱۳۹۷، ۲۲-۲۳).

این سه لایه یا پویه همان پیش‌شمایل‌نگاری و شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی است.

«از نظر پانوفسکی در مرحله اول به توصیف صرف تصویر پرداخته می‌شود و خط، سطح، حجم و معانی ناظر به واقع را بیان می‌کند که مربوط به معنای ابتدایی یا طبیعی پدیده‌ها است. مرحله توصیف شمایل‌نگارانه محمل شناخت معنا یا مفهوم نهانی است که نقشمایه‌ها، راوی آن هستند. هدف در تحلیل شمایل‌نگارانه، ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر

هنری است. در مرحله سوم نیز که تفسیر شمایل‌شناسانه است، بستری برای صدور حکم و قضاوت میسر می‌شود. پانوفسکی معتقد است در این مرحله با جهان‌بینی زمان تولید اثر روبه‌رو می‌شویم» (حسینی دستجردی، ۱۳۹۵، ۱۵۰).

به دیگر بیان، پانوفسکی در خوانش سه مرحله‌ای تصویر خود، به ترتیب مراتب مطالعه را تشریح می‌کند:

الف. حضور ابتدایی و طبیعی که پیکربندی‌های خطوط و رنگ‌ها، مواد اصلی اثر، شکل‌ها و سرانجام نسبت میان این همه را آشکار می‌کند؛

ب. به حضور قراردادی یا دنیای رمزگان اثر توجه می‌کند؛

ج. حضور معانی ژرف‌تر و گسترده‌تر یا معناهای ذاتی مرتبط با مشخصه‌های ملی، دوره‌ای، طبقاتی، آئینی، اخلاقی، دینی و فلسفی که به گونه‌ای با مشخصه‌های ایدئولوژیک اثر در ارتباط هستند را تبیین می‌کند.

بدین ترتیب پانوفسکی معتقد است که: «آنچه یک اثر هنری را به‌عنوان شمایل قابل استفاده می‌سازد، نه تنها صورت ظاهری اثر هنری، بلکه چگونگی ارائه محتوا و ارزشمندی موضوع اثر است» (هینلنز، ۱۳۸۶، ۴۱۵). در مجموع شمایل‌نگاری پانوفسکی می‌تواند با حرکت از ظاهری‌ترین تا عمیق‌ترین لایه‌های تصویر، در فهم روابط معنایی راهگشای مخاطب باشد.

نماد

«اصطلاح نماد به‌عنوان اسمی عام مفهوم بسیار وسیعی دارد. آن‌چنان که می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه بیانی که به‌جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطه موضوعی دیگر بیان می‌کند استفاده کرد. در فرهنگ واژگان و اصطلاحات ادبی، واژه نماد همراه با رمز و مظهر به‌عنوان معادل‌های سمبل ذکر شده‌اند» (سیدحسینی، ۱۳۶۹، ۵۳۸).

درواقع نماد یا سمبل^۵، عبارت است از علامت، اشاره، کلمه، ترکیب یا عبارتی که بر مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت کند. به بیان دیگر «نماد شیئی است کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگر شده و بدین علت بر معنایی دلالت دارد. نماد نمایش یا تجلی‌ای هم است که اندیشه و تصور و حالتی عاطفی را به حکم تشابه یا هرگونه نسبت و رابطه‌ای چه واضح و بدیهی و چه قراردادی تذکر می‌دهد» (ستاری، ۱۳۷۸، ۱۳). نماد می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه ساخته شود. گاهی عوامل بیرونی و گاهی عوامل درونی باعث خلق نمادها می‌شوند. شاعران معمولاً نمادها را از زمینه‌های فرهنگی موجود در جامعه و گاهی از سنن ادبی و تلمیحات استخراج می‌کنند؛ اما باید توجه داشت که نمادها غالباً ریشه در باورهای کهن مردمی دارند و از ناخودآگاه انسان‌ها سر بر می‌آورند.

میرچا الیاده^۶ اسطوره‌شناس و دین‌پژوه در رابطه با نماد عقیده دارد که «نماد، مابازای چیزی است غیر از خودش، انگشت اشارتی است نمایانگر صبح حقیقت، بنابراین زبان دینی سرشار از تمثیل‌ها، استعارات، شعر، اعمال ویژه (شعائر) و حتی سکوت است» (الیاده، ۱۳۸۹، ۷۰). اما باید اذعان داشت که «رمزپردازی یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین بیان مفاهیم است. نمادگرایی در طی زمان‌ها و قرون به‌دست آمده و در تفکرات و رؤیاهای نژادهای مختلف جا گرفته است و در فراسوی مرزهای ارتباطی جای دارد. نماد اندیشه را برمی‌انگیزد و انسان را به گستره تفکر بدون گفتار رهنمون می‌شود» (هال، ۱۳۹۰، ۹). از طرفی، نماد دارای دو معنای عام و خاص است. به‌طوری‌که «در معنای عام، بازنمایی ادبی یا هنری، صفتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه می‌باشد (جغد: خردمندی) و در معنای خاص، تأویل بصری از موضوعی انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویایی آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت می‌باشد» (پاکباز، ۱۳۹۰، ۶۰۴). نماد

از جهاتی با تمثیل نیز مشابهت دارد و گاهی تفکیک آن‌ها از یکدیگر مشکل می‌شود. از آنجاکه تمثیل معمولاً برای تیپ‌سازی به کار می‌رود و نشان‌دهنده طبقه یا تیپ یعنی طرز فکر و عمل خاصی است، با سمبل همراه است. «فرق «تمثیل» با «نماد» آن است که سمبل بحث در واژه است؛ حال آنکه تمثیل بحث در جمله و کلام است و فرق دیگر آن است که رمز تفسیری از مضمون ناخودآگاه و تمثیل خودآگاه است» (شیمسا، ۱۳۸۶، ۸۶). به عبارتی «اصطلاح نماد جایگزین سمبل یونانی و رمز عربی است. سمبل از ریشه مصدر یونانی سیمبالین به معنای «به‌هم‌پیوستن» و «به‌هم‌انداختن» است و اسم سیمبلن از آن مشتق شده و به معنای نشان، مظهر، نمود و علامت به‌کار رفته است. رمز، کلمه‌ای عربی است و به‌معنای به لب یا به چشم یا به ابرو یا به دست و زبان و دهان اشارت کردن است» (پورنامداریا، ۱۳۸۶، ۴۱۱). به‌طور کلی می‌توان گفت:

«نماد، تأکید بیشتری بر مفاهیم برخاسته از ناخودآگاه نسبت به منطق خودآگاه و متفکرانه دارد. درواقع نماد ما را به شیوه غیرمستقیم به شناخت مدلول خود هدایت می‌کند؛ چراکه عبارت رسا و کافی برای بیان و توضیح و توصیف مستقیم مدلول، موجود نیست. نماد از تصویری محسوس و شناخته‌شده به امری متعالی و ناشناخته و گنگ می‌رسد و بالینکه مفهومش بارها گشوده می‌شود؛ اما همچنان زنده باقی می‌ماند» (کوپر، ۱۳۸۰، ۱).

بنابراین نماد در کلی‌ترین مفهوم، بر معنایی فراتر از آنچه آشکارا می‌نمایند، دلالت می‌کند و می‌توان به‌صورت موجز ویژگی‌های زیر را برای آن برشمرد: ویژگی‌های عینی یعنی محسوس و تصویری دارد؛ صورت چندمعنایی و امکان تأویل‌پذیری‌های گوناگون ذاتی آن؛ ابهام داشتن؛ پیونددهنده بین نظامی جزئی و کلی.



تصویر شماره ۱، پته کرمان، منبع: (URL1).

در فرهنگ لری و لکی نیز «پته، پشم کهنه و نخ پشم کهنه معنی شده است. پته از پت به معنای پشم و کرک در لهجه کرمانی آمده است که نقوش ذهنی را روی پارچه پشمی به نام عریض، سوزن دوزی می شود که از لحاظ ساختاری شباهت زیادی به شال بافی دارد» (زکریایی کرمانی، ۱۳۸۸، ۱۸-۲۰). به طور کلی می توان گفت که: «پته دوزی یا فته دوزی، از تولیدات سنتی کرمان است که بیشتر جنبه هنری دارد و زنان، سابقاً روی شال های ساده پشمی یا برک انجام می دادند. هم اکنون نیز روی عریض یا پارچه ای دست باف، پشمی و نسبتاً ضخیم با نخ پشمی و سوزن انجام می شود. در پته دوزی گاه تمام زمینه و گاه قسمت زیادی از زمینه با نخ های کرکی رنگارنگ یا پشمی یا ابریشمی دوخته می شود. نام دیگر پته دوزی، فته دوزی یا سلسله دوزی است که «سلسله»، شال ساده و بدون نقش را می گویند که با ریس های پشمی دوخته شده بر آن، تبدیل به پته دوزی می شود» (گلابزاده، ۱۳۸۲، ۳۶۶).

«پته شامل دو جز اصلی است: اول عریض و دوم ریس؛ که ساختار اصلی هر دو از پشم است و رابط بین ریس و شال، سوزن می باشد که در پته دوزی از سوزن معروف به چنایل استفاده می شود که شبیه به سوزن تاپستری یا کوبلن دوزی

هنر پته کرمان

سوزن دوزی یا گل دوزی یکی از روش های دیرینه آرایش جامه است؛ ولی برای پارچه بافی استحکامی ندارد. در غرب ایران، قطعاتی از منسوجات سوزن دوزی شده با نقش های پیچیده که تاریخ ساخت آن ها به شش هزار سال پیش از میلاد می رسد، پیدا شده است. نقش های دیواری روی قبرهای مصر هم، سوزن دوزی هایی را نشان می دهد. همچنین جامه های اعیان روی نقش برجسته های تخت جمشید نیز حکایت از رواج گل دوزی در آن زمان دارد.

«پته در فرهنگ دهخدا و در فرهنگ عمید به پشم و کرک بز نسبت داده شده و از آن شال و کلاه و پارچه های لطیف می بافند. نام دیگر پته (تصویر شماره ۱)، فته دوزی یا سلسله دوزی است که سلسله، شال ساده و بدون نقشی است با نخ های پشمی که روی آن تبدیل به پته می شود» (گلابزاده، ۱۳۹۰، ۳۸۱). به عبارت دیگر:

«گونه ای خاص از سوزن دوزی کرمان که از قدیم نزد زنان زرتشتی منطقه هنری پرطرفدار و خاص محسوب می شد، به پته دوزی معروف است که نقوش آن به صورت ذهنی بر پارچه ای پشمی به نام عریض، سوزن دوزی می شد. از تاریخچه این هنر، همچون بیشتر هنرهای سنتی ایران اطلاع دقیقی در دست نیست، یکی از علل آن آسیب پذیری پته در برابر عوامل طبیعی و آب و هوایی است که نمونه های قدیمی را از دسترس خارج کرده و امکان ردیابی و پژوهش در این زمینه بسیار دشوار و طاقت فرساست» (باقی، ۱۳۸۸، ۴۴).

در فرهنگ عمید نیز پت به معنای کرک، پشم نرمی که از بن موه های بز می روید و از آن پارچه های لطیف می بافند، آمده است. جمشید سروشیان در فرهنگ بهدینان، دایرة المعارف زرتشتیان، پته را چنین تعریف می کند: «نوعی گل و بوته که با دست روی شال کرکی می دوزند».

است با این تفاوت که نوک سوزن پته‌دوزی، تیزتر از سوزن تاپستری است ولی هر دو چشمه بزرگی برای عبور نخ دارند زیرا هم در پته و هم در کوبلن، نخ مورد نظر ضخیم است» (باقی، ۱۳۸۸، ۸).

ظرافت و زیبایی خاص پته‌دوزی برآمده از نقش‌ها و طرح‌های اصیل سنتی ایرانی است که برخی معتقدند از نقوش قالی مایه گرفته است. «نقوش پته بیشتر شامل برداشت مینیاتوری از طبیعت به خصوص درخت سرو و انواع گل‌ها است. پته با بر خورداری از رنگ و طرح خاصی که دارد معرف بافنده و محل بافت آن است» (تهامی، ۱۳۸۷، ۱۵-۱۷). به عبارتی، نقش‌های پته شامل نقش بته‌جقه، درخت زندگی، پرنده و گل است که نقش درخت زندگی و بته، از رایج‌ترین نگاره‌های ایرانی هستند که از روزگاران قدیم در همه انواع دست‌بافته‌ها و دوخت‌ها متداول شده‌اند.

پته، با ارزش بالای خود در فرهنگ عامه مردم کرمان، بیانگر دارایی و شأن خانوادگی مردم تلقی می‌شود. در سنت کرمانی‌ها، عروس هنگام ورود به خانه شوهر هر قدر تعداد پته‌های موجود در جهیزیه‌اش بیشتر باشد، جایگاه بالاتری از نظر شأن طبقاتی و اجتماعی خواهد داشت. درواقع پته مظهر برکت و ترقی است که دختر آن را با خود به صورت پشتوانه‌ای فرهنگی برای آغاز زندگی خود می‌داند.

در نقش‌پردازی پته در کرمان، به طرح «درختی» توجه بیشتری شده است. طرح درختی در پته شامل درخت زندگی یا درخت سرو است که معمولاً به همراه محراب در کادرهای مستطیل شکل دیده می‌شود. شکل سرو تا اواخر سده پنجم هجری به صورت راست‌قامت بوده و بعد از آن، به صورت خمیده درآمده است. «به پارسی درخت سرو را شروان گویند و در نگاره‌های تخت جمشید، سرو یگانه درخت است. در روزگار پارتیان و ساسانیان، سرو تنها درخت مقدس نیست و اندک‌اندک از صفحه

نقوش بیرون می‌رود. هم‌زمان با ظهور اسلام، سرو از ریشه‌های باستانی جدا و به نگاره‌ای زینتی تبدیل و از ماهیت مذهبی خود دور می‌شود. در روزگار صفویان، آرایه درخت سرو جایگاه بالاتری پیدا کرد و نماد فرمانروایی و قدرت مطلقه شد» (نصیری، ۱۳۸۵، ۴۲).

آسیب‌پذیری پته در برابر عوامل جوی و طبیعی، سبب شده است تا هیچ نمونه‌ای از آن که بتواند راه‌گشای شناخت سابقه این هنر باشد، باقی نماند. پیشینیان، راه‌رسم نگه‌داری پته را نمی‌دانستند، در نتیجه پس از گذشت چندی، پته‌ها رو به فرسودگی می‌نهادند و از بین می‌رفتند. عده‌ای پته را به کشمیر نسبت داده‌اند؛ اما به خلاف این باور، در تاریخ کشمیر آمده است که منسوجات پشمی نشانه بیگانه دارند. از تاریخچه این فن همچون بیشتر هنرهای سنتی اطلاع دقیقی در دست نیست و فقط می‌دانیم که گونه‌ای از آن در دوره ساسانیان، رایج بوده است «قدیمی‌ترین پته موجود مربوط به سده دوازدهم هجری قمری است که به صورت سوزنی است و تمام زمینه آن با استفاده از گل‌های ریزافشان و با استفاده از نخ‌های ابریشمی کرم‌رنگ دوخته شده است. دور این سوزن‌دوزی، پتک‌دوزی آشتی است و حاشیه آن به صورت پته‌دوزی و با نقش بته‌جقه قهروآشتی است و هم‌اکنون در موزه هنرهای تزئینی تهران نگهداری می‌شود. پته دیگری هم در ۱۲۷۸ ش و بیش از صدوپنجاه سال قبل دوخته شده و در موزه مذکور نگه‌داری می‌شود. معروف‌ترین پته موجود، مربوط به روکش قبر شاه نعمت‌الله ولی در ماهان کرمان است که اکنون در موزه آستان شاه نعمت‌الله ولی نگه‌داری می‌شود. تاریخ دوخت این پته مربوط به ۱۲۸۵ هجری قمری است. اوج هنر پته‌دوزی هم مربوط به سال‌های ۱۳۱۵ تا ۱۳۳۰ هجری قمری یعنی بین حکومت آصف‌الدوله تا امیراعظم بوده است که در این سال‌ها اوج التهاب سیاسی کرمان و حضور زنان در عرصه آزادی‌خواهی را شاهد هستیم» (گلاب زاده، ۱۳۹۰، ۳۱۷).

نماد سرو در پتۀ کرمان

توجه به طبیعت و به کارگیری عناصر نمادین و مقدس مانند گیاه، پرند و عناصر آسمانی شبیه خورشید و ماه، در باور و فرهنگ ایرانیان جایگاه ویژه‌ای دارد که بازتاب آن در انواع هنرهای تزئینی کاربردی دیده می‌شود. نقوش پتۀ کرمان در سه دسته اصلی طبقه‌بندی می‌شوند: گیاهی، هندسی-انتزاعی و پرندگان که هر دسته زیرمجموعه‌ای هم دارد. در این میان به نقوش گیاهی توجه ویژه‌ای شده است.

در واقع هنرمندان پته‌دوز، عمدتاً اهالی سرزمین‌های کویری، جهان فکری‌شان را برای نقش‌اندازی منعکس می‌کردند:

«همواره رؤیای مراتع سبز و باغ‌های روح‌بخش را داشته‌اند، از همین رو آنان سعی کرده‌اند تا آنچه را که همیشه در ذهنشان آرزو داشته‌اند، در تار و پود هنرشان زنده کنند. لذا انواع مختلفی از برگ‌ها و گل‌ها، درختان سرو و کاج، که هر دو از مظاهر روشن‌ناهد (آناهیتا یا الهه آب) هستند را به اجرا در آورده‌اند. نخ بستن بر درخت گز و کاج و سرو، و بر گرد آن‌ها چرخیدن هنوز در برخی نقاط ایران پابرجاست و در بیشتر نیایشگاه‌های امروزی این‌گونه درختان کهن دارای سپندگونی (مقدس) می‌باشند» (شمس، ۱۳۷۶، ۱۹۴-۲۰۹).

به عبارتی:

«درخت به دلیل تغییر دائمی خود نماد زندگی است که وضعیت دوره‌های تغییرات کیهانی را نشان می‌دهد، به‌خصوص برگ‌ها نشانه مرگ و بازایی هستند. درخت سه سطح جهان را به هم مرتبط می‌کند: زیر زمین را با ریشه‌اش، رویه زمین را با ساقه‌اش و ارتفاعات را با شاخه‌های بالایی و نوکش که به وسیله نور آسمان به بالا کشیده می‌شود. درخت جهان سفلا را با جهان اعلا پیوند

می‌دهد» (آلن گربران، ۱۳۸۲، ۱۸۷-۱۸۸).

اما در میان درختان، سرو نزد ایرانیان باستان سمبل درخت زندگی بود و این درخت همیشه سبز و جوان و پابرجا نمایی از زندگی در بقای حیات است. دهخدا نیز سرو را «آزاد، سبکبال، متواضع و فروتن، پایدار و شکبایا، همیشه سبز و جاودان، سرو ناز، سرو آزاد، سرو سهی و درخت زندگی» (دهخدا، ۱۳۲۸، ذیل مدخل «سرو»)، معرفی کرده است.

«سرو نام درختی است که با آیین زرتشت و تمدن ایرانی همبستگی خاصی دارد و سمبل نور اهورامزدا است و همیشه سبز بودنش نشان جاودانگی و آزادی است؛ همچنین نشانی از بهشت و آسمان است. بته‌جقه کوچک‌شده سرو است و از آنجایی که پس از اسلام ظهور کرده، مطمئناً عقاید و اندیشه اسلامی در به وجود آمدن آن نقش داشته است. این نقش که نام دیگری تحت عنوان سرو مینوسپنت دارد، طبق عقاید باستانی نماد فناپذیری است. بسیاری دیگر بر این باورند که زرتشت پس از مرگ به هیأت سروری نامیرا در می‌آید. این سرو نمی‌میرد چرا که آتش زرتشت زنده است و با نفس مغان از دل شرارت‌ها برای سوزاندنشان سر بر می‌کشد. همچنین عده‌ای معتقدند که زرتشت باستان خود سروی که بعدها بلندترین سرو جهان می‌شود، کاشته است. شاید نامیرایی این درخت در دیگر فصول که دیگر هم‌گونه‌ها را نسیم مرگ مدهوش می‌کرده یکی از دلایلی باشد که آن را اندک نشانه و بعدها نشان مردانگی و نامیرایی و امیدواری کرده است» (هانگلیدن، ۱۳۷۵، ۳۳).

و همین مسئله به‌مرور زمان پایه‌های ظهور بته‌جقه را در ایران پدید آورد. به‌طور کلی، در پتۀ کرمان نیز طرح درخت زندگی یا سرو

تجدد هم در دایرةالمعارف فرش دستباف ایران، معتقد است که «این نقش تجریدیافته درخت سرو است» (تجدد، ۱۳۸۹، ۸۲).

گفتنی است که بته دو معنای نمادین دارد: نخست اینکه همان طور که گفته شد «بته جقه برگرفته از درخت سرو به مثابه نمادی از زرتشت، اهورامزدا، جاودانگی، آزادی؛ و خمیده بودن آن به معنای تواضع در برابر عظمت پروردگار است؛ و دیگر اینکه بته جقه نمادی از بال پرندگان اسطوره‌ای چون سیمرغ و نشان پیروزی و ظفر است» (نادری، ۱۳۹۰، ۶۲-۳). درواقع «به استناد اسناد تاریخی علت پیدایش بته جقه را می توان، مرگ مزدک در راه آزادی و شکست نظام دوره ساسانیان دانست. مزدک همچون سرو، آزاد بود و آزادی را می پرستید و چه زیبا بود که در این زمان پیروانش، برای بزرگداشت و به یادماندن نام بزرگ و عقاید عمیقش، سرو را که در بین ایرانیان باستان بسیار مقدس و علامت آزادی و پایداری و مقاومت بود، به حالت خمیده و سوگوار، و نماد سرافکندگی در مقابل عظمت پروردگار نقش کردند و بدین وسیله بر آن شدند تا راه مزدک همچنان پابرجا بماند و حق خود را به مزدک ادا کنند» (عطروش، ۱۳۸۵، ۱۷۵).

بنابراین، سرچشمه نقوش پته برآمده از افکار و باورهای مردم است. از طرفی شرایط اقلیمی و محیطی نیز در شکل گیری آن ها بی تأثیر نیستند. از آنجاکه کرمان سرزمینی کویری است و با کمبود آب و گیاه مواجه بوده است؛ از این رو هنرمند پته دوز می کوشید این کمبود را در هنرش جبران کند و بیننده را از دیدن زوایای مختلف طبیعت محروم نکند. همچنین جشن درخت کاری که ریشه در آیین زرتشت دارد؛ نیز باور به اینکه آبادانی زمین کرداری نیک است، از عوامل انتقال این نقش در باور هنرمندان پته دوز بوده است. علاوه بر این ها دهخدا بته جقه را ساخته شده از پَر پرندگان می داند که بر بالای پیش کلاه پادشاهان ایران است و آن کوچک شده سرو سرافکنده است و نشانی از ایران و ایرانیان و حاکمی

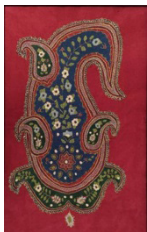
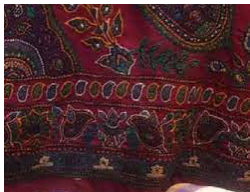
با شاخ و برگ های فراوان دیده می شود که به صورت شجره ای است که ریشه آن با شاخ و برگ های زیادی، رو به بالا یا آسمان دارد و همراه با برگ و گل های رنگارنگ فراوان و در زمینه ای با نقش محرابی طراحی شده است. گاهی طرح درخت سرو همراه با نقش پرندگانی نظیر طوطی و بلبل و طاووس نیز در میان سبزه و گل و بته ها، در زمینه ای با نقش محرابی دیده می شوند که به آن لقب درخت زندگی را داده اند. جدول شماره ۱ دو نقش مهم از سرو در پته را نشان داده است.

	
نقش درخت با شاخه های رو به آسمان در پته. منبع: (7) URL.	نام نقش درخت سرو در پته، منبع: (6) URL.

جدول شماره ۱: انواع نقش درخت در پته (منبع: نگارندگان).

بته جقه (نقش سرو)

ظرافت و زیبایی خاص پته دوزی به خاطر نقش ها و طرح های اصیل سنتی ایران به مانند نقش بته جقه ای یا درخت زندگی است. نقش پته در اصل سرو بود. سروی که تارک آن از باد خم شده و به خلاف تصور رایج از ایران به هند رفته است. محمد افروغ در مقاله عقلانیت در هنر/ ایرانی: نگاهی به درخت سرو و هویت نگاره، «هویت نگاره ی بته جقه را اصطلاح رایج میان مردم برای نقش بوته (بته) دانسته و با مطرح نمودن نظریه های مختلف پیرامون نقش بته جقه؛ این نقش مایه را شکل تجریدی و تلخیص شده درخت سرو دانسته است» (۱۳۸۸، ۴۲). حسین

	
پته مادر و بچه، منبع: (URL 4).	پته بادامی، منبع: (URL 2).
	
چهار پته، منبع: (URL 5).	پته قهر و آشتی، منبع: (URL 3).

جدول شماره ۲: انواع پته (منبع: نگارندگان).

خوانش پته شاه نعمت الله ولی از دید پانوفسکی

در مرحله نخست خوانش از دید پانوفسکی، هرآنچه که در تصویر نمایان است شرح داده خواهد شد. تاریخی که روی پته ثبت شده ۱۲۹۴ هجری قمری است. این پته در اواخر روزگار قاجاریان، توسط استاد فرج الله کرمانی که طراح قالی بود، با نقوشی منحصر به فرد که در جای جای آن و در مرحله به مرحله پته تغییر می کند، طراحی شده است.

این پته (تصویر شماره ۲) به صورت چندتکه و در دو طبقه رویی و زیری دوخته شده است. به گونه ای که کلیت پته، شکلی مکعبی به خود گرفته و تمامی سطح مقبره شاه نعمت الله ولی را پوشانده است. اندازه پته رویی ۳۵۰ در ۲۱۰ سانتی متر و اندازه پته زیری ۲۰۰ در ۱۲۰ سانتی متر است. رنگ بندی این پته براساس رنگ های طبیعت و دایره رنگ صورت گرفته است. سیاه، لاک،

از راستی و تواضع ایشان است. هنرمندان ایران با توجه به علاقه ای که به ابداع انواع مختلف نقوش هنری و پیچیده از موضوعی واحد و اصلی دارند، اشکال مختلف پته را به وجود آورده اند که عبارت اند از:

پته بادامی: پته ای شبیه بادام است و گفته می شود همان سرو خمیده اما بی تزئین است که تعدادی از آن ها پشت سرهم و به ردیف در حاشیه پته قرار می گیرد. این نقش پته معمولاً در حاشیه پته کاربرد دارد.

پته قهر و آشتی: «در این طرح، دو پته پشت به هم قرار می گیرند. پته ها را به طور معمول به صورتی نقش می کنند که جدا اما کنار هم به صورت ردیفی قرار دارند و سرشان در یک طرف باشد یا گاهی نیز سرشان را به خلاف هم نقش می کنند» (آذریپاد و رضوی، ۱۳۷۱، ۱۲۹).

پته مادر و بچه: این نقش از دو پته به صورت بزرگ و کوچک تشکیل می شوند به طوری که پته کوچک در کنار یا در درون پته بزرگ قرار می گیرد. پته نقش کوچک درون پته بزرگ به گونه های متنوع بافته می شود مانند، الف. پته بزرگ و دو پته کوچک دوقلو؛ ب. نوع دیگر پته مادر و بچه، طرح دوقلوی آن است به این صورت که در دو طرف پته بزرگ دو پته کوچک و کاملاً شبیه هم قرار گرفته اند؛ ج. پته مادر و بچه به صورت سوار برهم، یعنی پته مادر روی چهار پته، که دوبره دو یک اندازه هستند، قرار می گیرد؛ د. پته کوچک به صورت پته نفوذی، قسمتی از آن داخل به بزرگ است.

چهار پته: «این طرح شامل چهار پته است که با ترنج مرکزی دیده می شود. هریک از چهار پته، در کنج زاویه کادر مربع یا مستطیل زمینه، رو به سوی ترنج مرکزی قرار دارند. طرح چهار پته از جمله نقش هایی است که برای تهیه بقچه پته معمول بوده است» (زکریای کرمانی، ۱۳۸۸، ۱۲۲). در جدول شماره ۲ به انواع پته اشاره شده است.



تصویر شماره ۲، پته مقبره شاه نعمت الله ولی در کرمان، منبع: (URL 8).

بسیار بزرگی قرار دارد و در بخش بالایی، نقش محرابی آن را فرا گرفته است. دورتادور آن نیز نقوش ترنج شکل گرفته است. از آنجایی که این پته برای روپوش مقبره دوخته شده است، آیاتی از قرآن و اسامی ائمه هم روی آن نقش بسته است. علاوه بر این نقوش، دورتادور پته و در حاشیه‌ها نقش سرو تکرار شده است. بیشتر شاخ و برگ‌ها همچنین گل‌های این طرح، به صورت ذهنی دوخته شده است. آنچه در این پته به وفور دیده می‌شود، مارپیچ‌های ختایی و گل‌های ذهنی برآمده از خیال کویری دوزندگان کرمانی است.

در دومین مرحله از خوانش تصویر از دید پانوفسکی باید به نمادهای موجود در نقش توجه کرد تا از نظر تاریخی و نمادین لایه‌ای دیگر از نقش تشریح و تبیین شود. برای همین، در این اثر، «سرو» که مهمترین عنصر نمادین تصویر است، نه به صورت بازنمایی طبیعت گرایانه، بلکه در قالبی انتزاع یافته، نشانه‌مند و سنت‌محور حضور دارد؛ حضوری که امکان شناخت آن تنها در چارچوب شمایل‌نگاری هنر ایرانی خواهد بود و از قراردادهای تصویری تثبیت شده پیروی می‌کند.

سرو در این تصویر، عنصر عمودی و کشیده مرکزی که در میدان اصلی اثر استقرار یافته، واجد ویژگی‌هایی است که در سنت تصویری ایران به طور قراردادی به سرو نسبت داده می‌شود. برخی ویژگی‌های مذکور عبارت‌اند از: راستقامتی اغراق شده، حرکت عمودی ممتد و تأکید بر محوریت. به بیان دیگر: «سرو، در فرهنگ در کنار نخل، یکی از مهمترین نمادهای معنوی است که به دلیل راستقامتی و ایستادگی، تمثیلی از دفاع جانانه و بی‌هزیمتی است که در کنار معانی اساطیری، در تلفیق با مضامین دینی و اسلامی، حیات تازه‌ای را از سر گرفته است که همین سازگاری آن با تغییرات آیینی، سبب حفظ و مانایی آن تا روزگار معاصر است» (عسگری، ۱۴۰۲، ۲۲۴).

گل‌خاری، فیروزه‌ای، پسته‌ای، بادامی و سفید از جمله رنگ‌هایی است که در نقوش این پته استفاده شده است. داخل بته‌جقه‌ها بیش‌تر با آخرایبی و خردلی متن‌دوزی شده و رنگ سبز چمنی نیز برای برخی از برگ‌ها به کار رفته است. در بخش متن پته شاه نعمت‌الله ولی نزدیک به ۱۰ رنگ سبز چمنی یا چینی، زیتونی، فیروزه‌ای، سوسنی، گل‌خاری، بادامی یا ترمه‌ای و... دیده می‌شود. ضمن اینکه زمینه حاشیه این پته با رنگ‌های فیروزه‌ای و پسته‌ای دوخته شده است در دوخت این پته هم از اقسام دوخت بهره گرفته شده است: از جمله خط‌دوزی، زیگزاگ‌دوزی، دوردوزی پتک، شکوفه و نگین، حدود پانزده نوع برگ‌دوزی مانند برگ‌های سروی سه‌سوزنه، نه‌سوزنه تا سیزده‌سوزنه، برگ‌های سروی توپر، برگ‌های کاجی، برگ‌های کاجی توپر، و دست‌کم ۱۰ نمونه گل ذهنی، قیطان‌دوزی و دندان‌موشی. تمامی متن این پته ظریف با متن آب‌دوزی شویدی دوخته شده است. جنس پارچه پته از کرک اعلا و ظریف است. این پارچه از الیاف طبیعی تهیه شده و رنگ‌رزی نشده، بلکه به رنگ خود کرک است. نخ‌های که با آن پته دوخته شده هم از جنس کرک است. لبه پته با یراق ابریشم تزیین شده و آستری از پارچه کتان است.

طرح پته شاه نعمت‌الله ولی به صورت سروی و محرابی است. در میانه این پته، درخت سرو

جانشینی سرو به جای انسان است. در سنت تصویری ایران، به ویژه در هنر غیرروایی مانند قالی، کاشی، منسوجات و...، سرو اغلب از طریق مؤلفه‌هایی نظیر راست‌قامتی، بی‌چهره‌بودن و بی‌زمانی، بدل تصویری برای انسان کامل است. این جانشینی، قراردادی است و مخاطب آشنا با فرهنگ بصری ایرانی به ویژه هنر پس از اسلام که صورت‌های آن مثالی است، آن را به صورت ناخودآگاه رمزگشایی می‌کند. به طوری که در ادبیات نیز گاه و بی‌گاه انسان و معشوق به سرو تشبیه شده است و به قول حافظ: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند/ همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند. بنابراین می‌توان گفت که «در بسیاری از موارد سرو کنایه از قامت معشوق است که در این صورت با صفاتی از این قبیل می‌آید: موزون، سیم‌اندام، گل‌اندام، بهاراندام، روان، دل جوی و سب‌پوش» (آل ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵، ۱۰۷).

همچنین سرو در سطح آیکونوگرافیک، عنصر پیونددهنده سنت‌های پیشااسلامی و اسلامی است و حامل حافظه‌ای دوگانه است و از یک سو، ریشه در آیین‌های ایران باستان و پیوند با جاودانگی و مرگ‌ناپذیری دارد و از سوی دیگر، در نظام تزئینی اسلامی، بدون تعارض با اصل پرهیز از شبیه‌سازی انسانی، یکی از نمادین‌ترین خصلت‌های انسانی است. این ظرفیت تطبیقی، سرو را به یکی از پایدارترین نمادهای بصری هنر ایران بدل کرده است. در مجموع می‌توان گفت که در این اثر، سرو نه «درخت» بلکه نشانه قراردادی چندلایه‌ای است که از طریق فرم کشیده مرکزی، بته‌جقه‌های تکرارشونده و تقارن ساختاری، معنای خود را منتقل می‌کند. بنابراین برای درک تحلیل آیکونوگرافیک اثر، مخاطب باید آشنا با این زبان نمادین باشد و بتواند به خوانش سرو همچون نشانه‌ای از آزادگی، جاودانگی، فروتنی و نظم آرمانی باشد. در جدول شماره ۳، جزئیات و محل قرارگیری تصویر پته شاه نعمت‌الله ولی که شامل سرو کامل و خمیده هستند، آورده شده است.

به عبارتی، در آیکونوگرافی ایرانی، سرو همواره در برابر درختان پُرشاخ‌وبرگ قرار می‌گیرد و به واسطه خط عمودی خالص خود، نشانه‌ای از پایداری، آزادگی و جاودانگی تلقی می‌شود. حضور آن در مرکز ترکیب، نشان می‌دهد که سرو در این جا صرفاً عنصری تزئینی نیست، بلکه محور معنایی تصویر است. از سوی دیگر، مطابق با تصویر شماره ۳، در حاشیه‌ها و متن، سرو به شکل بته‌جقه‌های مکرر و گاه خمیده بازتولید شده است. این خمیدگی، مطابق قرارداد آیکونوگرافیک، نه نشانه ضعف، بلکه نشانه فروتنی آگاهانه است؛ همان معنایی که در شعر و ادبیات فارسی نیز به سرو نسبت داده می‌شود. به گفته سعدی: به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری/ جواب داد که آزادگان تهی دست‌اند.



تصویر شماره ۳، بخشی از پته شاه نعمت الله ولی، منبع: نگارندگان).

از منظر پانوفسکی، این جا با نوعی تبدیل آیکونوگرافیک مواجه‌ایم: سرو طبیعی به سرو نمادین و سرو نمادین به بته‌جقه تزئینی. این دگردیسی، استمرار معنا را در دل تغییر فرم تضمین می‌کند. همچنین از منظری دیگر، تقارن دو سوی میدان، با تکرار سروهای قرینه، اثر را به سنت «باغ آرمانی» پیوند می‌دهد؛ باغی که در آن، سروها نه به صورت منفرد، بلکه در نظامی منظم و قانون‌مند حضور دارند. این تقارن، مطابق خوانش آیکونوگرافیک، دلالت بر نظامی دارد که طبیعی نیست، بلکه فرهنگی است. اما مهم‌ترین نکته آیکونوگرافیک تصویر،

مؤلفه‌هایی هنری‌ای همچون استفاده از نقوش طبیعی، گیاهی، حیوانی است؛ سرو هم یکی از مهمترین نقوش نمادین آن است. به عبارتی سرو ضمن آنکه نشان‌دهنده حیات و درخت زندگی قلمداد می‌شود، نمادی از آزادگی، فروتنی و جاودانگی نیز است که در پته شاه نعمت‌الله ولی بر این ویژگی‌ها تأکید شده است.

هنرمند سوزن‌دوز پته این اثر، با قرینگی و محصور ساختن سرو میانی در بین بته‌جقه‌ها، بهشت آرمانی را هم توصیف کرده است. اما مهمترین بخش خوانش آیکونوگرافی یا شمایل‌نگارانه تصویر که پانوفسکی در آن بر نمادها تأکید کرده است، به جانشینی سرو به جای انسان اختصاص دارد. به طوری که ویژگی‌های نمادینی همچون راست‌قامتی و بی‌چهره‌بودن، این نقش را فراتر از تقلید طبیعی صرف برده است و نمادی از انسان آزاده را براساس جهان‌بینی‌های هنرمند به خاطر می‌آورد. چیزی که با شخصیت شاه نعمت‌الله ولی، عارف مشهور، مطابقت دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. یکی از هنرهای دیرینه ایران است که با دوخت نقوش سنتی و نمادین بر زمینه‌ای از پارچه پشمی شکل می‌گیرد.

2. Iconology
3. Erwin Panofsky
4. Marburg School
5. Symbol
6. Mircea Eliade

فهرست منابع منابع فارسی

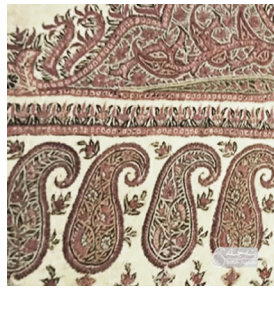
آذریا، حسن، و فضل‌الله حشمتی رضوی. (۱۳۷۲). *فرش‌نامه / ایران*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).
آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۳۹۵). *نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی*. باغ نظر، شماره ۴۵، ۱۰۵-۱۱۴.
آلن گربران، ژان شوالیه. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*،

جزئیات و محل قرار گیری تصویر سرو در پته شاه نعمت الله



سرو خمیده یا بته جقه، مکان: در کنج یا چهار گوشه‌ی اصلی حاشیه‌ی پته.

سرو ایستاده، مکان: در مرکز پته.



سرو خمیده یا بته جقه، مکان: در کوچکترین بخش‌های حاشیه‌ی پته که به صورت نواری و دوشادوش تصویر شده‌اند.

ترکیب سروهای کوچک و شاخ و برگ که یک سرو ایستاده را تشکیل داده‌اند، مکان: حاشیه اصلی پته.

جدول شماره ۳، جزئیات و محل قرار گیری تصویر سرو در پته شاه نعمت الله، منبع: (نگارندگان).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش پس از شناخت ویژگی‌های هنر پته کرمان و جایگاه نمادین آن، خوانش آیکونوگرافیک نقش درخت سرو در پته شاه نعمت‌الله ولی انجام و مشخص شد که سرو در هنرهای تصویری ایران، قدمتی طولانی دارد و فقط عنصر تزئینی صرف نیست. در هنر پته نیز که علاوه بر ویژگی‌های کاربردی آن برای جامه که سوزن‌دوزی روی پارچه پشمی برای ساخت انواع شال و رومیزی را شامل می‌شود، دارای

دوره ۴، شماره ۱، ۲۱۹-۲۴۱.
عطروش، طاهره. (۱۳۵۸). *پتۀ حقه چیست؟* ترجمه مرتضی ترسلی. تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی و هنری سی‌بال هنر.
کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
_____ (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. چاپ اول. تهران: نشر فرشاد.
گروسی، عاطفه، و شهره جوادی. (۱۴۰۰). *معرفی و تحلیل نمادین در نقوش پتۀ کرمان*. هنر و تمدن شرق، شماره ۳۲، ۵-۱۶.
گلاب‌زاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۸۲). *کرمان در گذر تاریخ*. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
_____ (۱۳۹۰). *زن کرمانی: روشنائی زندگانی*. کرمان: مؤسسه فرهنگی کرمان‌شناسی.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۸). *واژه‌نامه هنر، داستان‌نویسی*. تهران: ققنوس.
نصری، امیر. (۱۳۹۱). *خوانش تصویر از دیدگاه آیین پانوفسکی*. تهران: کیمیای هنر.
نصیری، محمدجواد. (۱۳۸۵). *فرش ایران*. تهران: نشر پرنگ.
_____ (۱۳۸۵). *فرش ایران: کتاب دوزبانه فارسی و انگلیسی*. تهران: نشر پرنگ.
هال، جیمز. (۱۳۹۰). *فرهنگ نگاره‌های نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
هانگلیدن، آرمن. (۱۳۷۵). *قالی‌های ایرانی*. ترجمه اصغر کریمی. تهران: انتشارات یساولی.

References

- Brigstocke, Hugu, (2001). *The Oxford Companion To Western Art*, Oxford University.
Turner, Jane, (1996). *The Dictionary Of Art*, V15, New York, Grove.

جلد ۴. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون.
احمدی، بابک. (۱۳۹۷). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: انتشارات امیرکبیر.
افروغ، محمد. (۱۳۸۸). *عقلانیت در هنر ایرانی: نگاهی به درخت سرو و هویت نگاره*. کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۸، ۶-۴۲.
الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). *دین‌پژوهی*. ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
باقی، طاهره. (۱۳۸۸). *دنیای هنر پتۀ دوزی*. تهران: حافظ.
پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). *دیدار با سیمرغ: شعر و عرفان و اندیشه‌های عطار*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
تجدد، حسین. (۱۳۸۹). *دایرةالمعارف فرش دست‌بافت ایران*. جلد یکم. ویراستار: حسین امین. تهران: دایرةالمعارف ایران‌شناسی.
تهامی، مریم. (۱۳۸۷). *پتۀ تاریخچه و آموزش پتۀ دوزی*. تهران: انتشارات کلهر.
حسینی دستجردی، سیدمجید. (۱۳۹۵). *نقد و بررسی دیدگاه و روش پانوفسکی در کتاب سوگر و کلیسای سن‌دنی*. الهیات هنر، شماره ۶، ۱۴۷-۱۶۲.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۲۸). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات مجلس.
زکریای کرمانی، ایمان. (۱۳۸۸). *گذشته، حال، آینده: شال‌های ترمه کرمان*. تهران: فرهنگستان.
سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۳). *مکتب‌های ادبی*. جلد ۲. تهران: نگاه.
شمس، امیر. (۱۳۷۹). *نگاهی به نشانه‌ها و نمادها در ایران باستان*. هنرهای تجسمی، شماره ۸، ۱۹۴-۲۰۹.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *بیان، چاپ، غنیمت*. ویرایش سوم. تهران: میترا.
طالب‌پور، فریده، و نجمه جعفری‌راد. (۱۳۹۷). *بررسی نقوش، نمادها و ریشه‌یابی آن‌ها در پتۀ معاصر کرمان*. جلوه هنر، شماره ۱۹، ۸۷-۱۰۰.
عسگری، زهرا. (۱۴۰۲). *بازخوانی سیر دگردیسی درخت سرو و گیاه هوم در گذر از اسطوره به عرفان*. پژوهشنامه فرهنگ و زبان‌های باستانی،

منابع اینترنتی

- URL1: <https://www.yjc.ir/fa/news/6773542/%D%86%D%85%D%8A%7DB8%C%D%8B%-4DB%B%2DB%B%0DB%B%-0D%9BE%D%8AA%D%-87%D%86%D%81%D%8B%8%C%D%8B3-%DA%A%D%8B%1D%85%D%8A%7D%-86%D%8AF%D%8B%-1D%8AA%D%87%D%8B%1D%8A7%D86%9>
- URL2: <https://donyayenakh.ir/%D%87%D%86%D8%B1-%D%9BE%D8%AA%D%87-%D8%AF%D9%88%D8%B2%DB%8C/>
- URL3: https://honariran.org/wp-content/uploads/2022/07/67065e1be4cf7e4f4d8c04ed2863f775_zzz-1-1024x1017.jpg?v=1659250534
- URL4: <https://artomood.com/wp-content/uploads/2024/12/Untitled-1-7-600x833.jpg>
- URL5: <https://roostatish.ir/wp-content/uploads/2020/1/%D%8B%1D%88%D%85%D8%C%D%8B%2DB8%C-%D%9BE%D%8AA%D-87%D%8AF%D%88%D%8B%2DB8%C-%D%86%D%8AE-%DA%AF%DB8%C%D%8A%7D%87%D8%C-%D%82%D%8B%1D%85%D%8B4-2.jpg>
- URL6: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR4o0aWOqiiPKf-0pKcY0ISZrZKL y7PT9m0cA&s>
- URL7: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRSnKf9wm-M1CGoXPaw03IHIZqMIVtVbr8mgw&s>
- URL8: <https://melliun.org/iran/478026>

مطالعه نمادین درخت سرو در هنر پتّه کرمان باتکیه بر شمایل نگاری پانوفسکی با نمونه پژوهی
پتّه مقبره شاه نعمت‌الله ولی