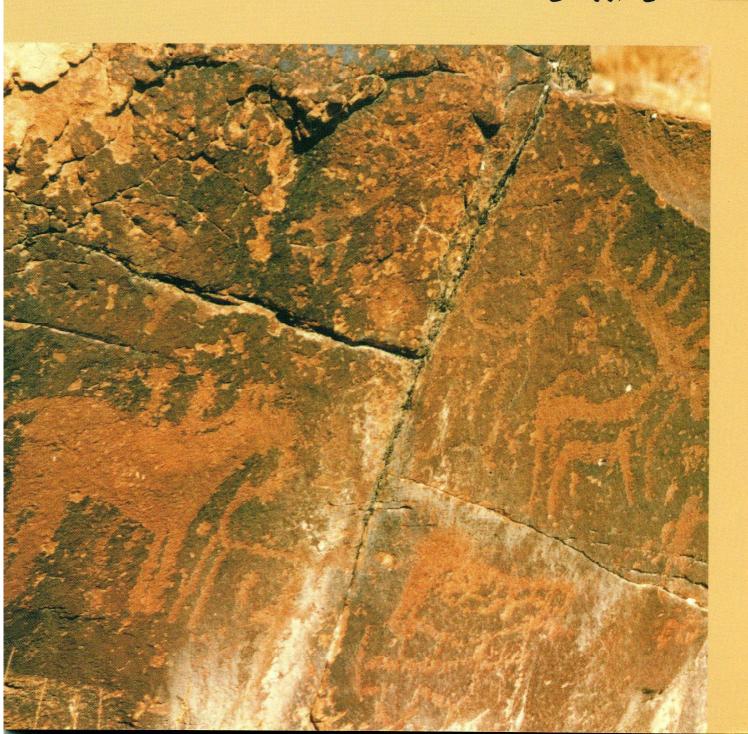


# بومهای سنگی:

گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در استان خراسان شمالی (جُربَت و نرگسلوی علیا)

على اكبر وحدتي



بن الله

# بومهای سنگی:

گزارش بررسی دو مجموعهٔ هنر صخرهای در استان خراسان شمالی (جُربَت و نرگسلوی علیا)

علىاكبر وحدتي



اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی

سرشناسه : وحدتی، علی اکبر، ۱۳۵۷–

عنوان و پدیدآور : بومهای سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در استان خراسان شمالی (جُربَت و نرگسلوی

عليا) / نويسنده: على اكبر وحدتي.

**مشخصات نشر** : بجنورد: (خراسان شمالی) سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. ادارهٔ کل میراث

فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی، حوزهٔ روابط عمومی، امور فرهنگی و اجتماعی،

ادارهٔ برنامه ریزی نشر، ۱۳۸۹.

مشخصات ظاهری : ۱۲۰ ص.

شابک : ۲-۱۲۹-۴۲۱-۹۷۸

وضعیت فهرستنویسی : فیپا

موضوع: نقاشیهای روی صخره-- ایران--خراسان شمالی

موضوع: سنگنگارهها-- ایران--خراسان شمالی

شناسهٔ افزوده : سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و

گردشگری استان خراسان شمالی

شناسهٔ افزوده : سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری. ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و

گردشگری استان خراسان شمالی، حوزهٔ روابط عمومی، امور فرهنگی و اجتماعی، ادارهٔ برنامه ریزی نشر

ردهبندی کنگره : ۱۳۸۹ ۳و۷ن/ GN ۷۹۹/ ردهبندی دیویی : ۷۰۹/۰۱۱۳۰۹۵۵۸۲

شمارهٔ کتابشناسی ملّی: ۲۰۳۶۴۲۴



اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی

#### بوم های سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در استان خراسان شمالی (جُربَت و نرگسلوی علیا)

**نویسنده:** علی اکبر وحدتی **ناشر:** اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی با همکاری حوزهٔ اداره کل روابط عمومی، امور فرهنگی و اجتماعی– ادارهٔ برنامهریزی نشر

نوبت چاپ: اول (۱۳۸۹) طرح، نظارت و اجرا: مؤسسهٔ فرهنگی خُجند (تلفن: ۶۶۹۵۲۶۹۱) حروفچینی، صفحه آرایی و طراحی جلد: مؤسسهٔ فرهنگی خُجند لیتوگرافی: نودید چاپ: فرنو صحافی: فرنو

> **شمارگان:** ۲۰۰۰ نسخه قیمت: ۲۲۰۰ تومان **شانک:** ۲–۹۶۹–۹۲۸

نشانی: استان خراسان شمالی، بجنورد، میدان خرمشهر، ۱۶ متری اول فرهنگیان، نبش کوچهٔ نگار تلفن: ۸۳-۲۲۶۳۵۸۰

# فهرست مطالب

<b>/</b>	سخنناشر
١	مقدمه
	فصل یکم: تعریفها و تفسیرها
۱۴	سنگُنگارهها
۱۵	رنگین نگاُره ها
۰۶	- مات تفسير هنر صخرهاي
۲۵	كتابناًمه
	فصل دوم: سنگنگارههای جُربَت، شهرستان جاجَرم
۲۹	پیشگفتار
۳٠	مُوقعیت جغرافیای <i>ی</i> موقعیت جغرافیایی
۳١	سنْگ نگاره ها
۳۲	۱–نقوش جانوری
٣	۲–نقوش انسانی و تصاویر مرتبط
۳۴	٣-نقوش گياهي
۳۴	۴–نقش اً بزار و و سایل
۳۵	۵–نقوش هندسی و عُلایم و نشانه ها
۳۵	۶-کتیبه های عربی و فارسی
۳γ	سخن پایانی
٠	كتابنامه
	فصل سوم: رنگیننگارههای پناهگاه صخرهای تَکه، شهرستان بجنورد
٠٧	پیشگفتار
<del>-</del> ال	موقعیت جغرافیایی
<del>-</del> ال	رنگین نگاره ها
۳	نتیجه ُ گیری
/λ	كتابنامه أ
٠٠٠	نمايه
	حكىدة انگلىسى

# سخن ناشر

همهٔ ما مأمور به تکلیف و وظیفه ایم نه مأمور به نتیجه. امام خمینی (ره)، صحیفه نور، ج ۲۱، ص ۹۵

ما در کشوری گام بر می داریم و ایام را سیری می کنیم که صاحب سرمایه های فرهنگی بسیار زیادی است، سرمایههایی که دیدن آن ما را با گذشتهٔ کشورمان آشنا می سازد. از عمده ترین سرمایه ها، بناها، محوطه ها و یادمان های تاریخی اند که نه تنها بیانگر هنر گذشتگان بلکه معرف سنّتها و اندیشههای حاکم بر جامعهٔ آنهاست. امروز وقتی به آثار تاریخی نظر می افکنیم به گذشته آن برمی گردیم و احوال و اوضاع زندگی برای ما تا حدودی روشن میشود و دیدن این گونه آثار باعث میشود تا در هر مرحله از زمان، مردم جامعه از گذشته خود بریده نشوند. بناهای تاریخی هر کشور یکی از مظاهر تاریخی آن کشور است و استان خراسان شمالی نیز که در تاریخ ایران یهناور صفحاتی رابه خود اختصاص داده است، در دل کوهها و دامن دشتهای زیبایش صاحب آثار تاریخی و فرهنگی بسیار غنی است که هر کدام با زبان مخصوص خود از پدیدآورندگان خود سخن می گوید. این آثار سرمایههای فرهنگی ارزشمندی برای ملت ما به شمار می رود که نیازمند تلاش همگانی و اجتماعی برای حفظ، صیانت و بهرهمندی بیشتر است و تشنهٔ تلاش علمی تلاشگران عرصهٔ علم و تحقیق و تفکر. نظر به این مقدمه، این نیاز احساس می شود که نخست: می باید فعالیتهای پژوهشی برای شناسایی و معرفی آثار تاریخی گسترش یابد؛ دوم: در مورد حفاظت و احیای آن اهتمام بیشتر صورت پذیرد؛ و سوم: با مشارکت مردم، در امر حفاظت و صیانت از آثار تاریخی زمینهٔ رشد و توسعهٔ صنعت گردشگری نیز فراهم شود. با این حال، در این نوشتار تلاش شده است تا دو مجموعه از آثار مربوط به هنرصخرهای این استان معرفی شوند که مطمئنا نخستین گام در جهت بررسی و شناسایی این آثار به حساب می آید و اطلاعات ارائه شده می تواند آغازی باشد برای مطالعات علمی باستان شناسان و انتشار این کتاب می تواند بابی را بر روی اندیشمندان و پژوهشگران برای مطالعه گسترده بازنماید.

امید است در سالهای آینده با همکاری بیشتر سازمانها، نهادها و مراکز دانشگاهی، بتوانیم گامهای بلندتری در راستای تقویت حس ملّی و پیوند مستحکم تر با میراث فرهنگیمان برداریم. انشاءالله.

علی کاظمی مدیرکل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان خراسان شمالی

#### مقدمه

در باستان شناسی به تمام علائم و نقوشی که انسان به شیوههای مختلف بر صخرهٔ کوهها یا روی تخته سنگها نقش می کند "هنر صخرهای" گفته می شود. به طور کلی هنر صخرهای را در دو دسته طبقه بندی و مطالعه می کنند که عبارتند از سنگ نگارهها هنر صخرهای را در دو دسته طبقه بندی و مطالعه می کنند که عبارتند از سنگ نگارهها گاه (Petroglyphs) و رنگین نگارهها کوهستان و پناهگاههای صخرهای نقش شده و گاه بر دیوارهٔ غارها، اشکفتهای کوهستان و پناهگاههای صخرهای نقش شده و گاه بر صخرههای جدا افتاده در فضای باز. روش ایجاد هر یک از این دو نوع نقش متفاوت است و گاه در آنها یک مجموعه نقشِ مرتبط به هم (پانل) تصویر شده و گاه نقوش مجزا و بی ارتباط به هم (نقشمایه).

به عقیدهٔ بسیاری از پژوهشگران «هنر صخرهای نمونهٔ بارز یک هنر جهانی است که قدمت آن به اعماق تاریخ بشر برمی گردد» و اغلب این نوع هنر را جزو مهمترین شاخههای هنرهای تجسمی تلقی کردهاند که نخستین جلوههای شناخته شده از حس زیباشناختی و طبع هنری اجداد انسان را در نقاط مختلف دنیا به نمایش می گذارد. پژوهشها و بررسیهای باستان شناختی تاکنون منجر به کشف مجموعههای بزرگی از هنر صخرهای، به ویژه سنگ نگاره ها در تمام قارههای دنیا شده که موضوع بحث مقالات و کتابهای مختلف بودهاند.

در سالهای اخیر مجموعههای بسیار بزرگی از سنگنگارهها در مناطق شمالی آسیا

۱- علاوه بر اینها برخی پژوهشگران هنرهایی مانند در کنار هم چیدن تعداد زیادی سنگ بر روی زمین به منظور ترسیم نقش یا الگویی ویژه را نیز جزو هنرهای صخرهای قلمداد کرده و به اَن پتروفُرم (Petroform) می گویند. پژوهشگران دیگر، حتی چیدن تختهسنگهای کوچک و بزرگ بر روی هم به صورت خشکهچین (بدون ملات) برای ایجاد هرگونه ساختار مانند میلهای راهنما، سنگچینهای مشخص کنندهٔ مرز شکارگاه یا املاک، یادگارها و نظایر اینها را اینوکشوک (Inukshuk) نامیده و جز هنرهای صخرهای طبقهبندی کردهاند.

شامل قزاقستان، مغولستان، سیبری، آلتای، افغانستان، ترکمنستان و سایر بخشهای آسیای مرکزی کشف شده است که خوشبختانه بهخوبی مطالعه و بهطور منظم انتشار یافتهاند (نک. مجموعه سنگنگارههای آسیای مرکزی)". در بین کشورهای آسیایی، ایران نیز جزو کشورهایی است که از نظر فراوانی هنرهای صخرهای، بهویژه سنگنگارهها، بسیار غنی است و مجموعههای بزرگ و ارزشمندی از این نوع هنر در سرتاسر این سرزمین پهناور پیدا شده است (برای مجموعهای از مطالعات هنر صخرهای ایران نک. مجلهٔ باستان پژوهی، دورهٔ جدید، ش. ۳، ویژه نامهٔ باستان شناسی و هنر صخرهای).

بیشترِ پژوهشگران، هنرهای صخرهای و بهویژه سنگنگارهها را به مردمان پیش از تاریخ نسبت می دهند؛ در حالی که مطالعات جدیدتر نشان می دهد بسیاری از این نقوش به ادوار تاریخی و حتی دورههای متأخر تعلق دارند (بدناریک ۲۰۰۳) و شواهد مردمنگاری نشان می دهد این هنرِ پویا حتی امروزه نیز به پایان عمر خود نرسیده و هرچند در مقیاسی بسیار کوچکتر از قبل، همچنان به حیات خود ادامه می دهد (نک. ادامه). شاید همین ویژگی هنرهای صخرهای است که باعث شده بود تا جامعهٔ باستان شناسی ایران تا چند سال پیش هیچگاه هنرهای صخرهای کشور را به عنوان بخشی از میراث ارزشمند باستانی به طور جدی مورد توجه قرار ندهد و از آنها غافل بماند. به هر حال، خوشبختانه طی سالیان گذشته مقولهٔ هنر صخرهای در کانون توجه قرار گرفته و حجم زیادی از اطلاعات مربوط به هنر صخرهای، به ویژه سنگنگاره ها قرار گرفته و حجم زیادی از اطلاعات مربوط به هنر صخرهای، به ویژه سنگنگاره ها حکه در بیشتر نقاط ایران پیدا می شوند – چاپ و منتشر شده است.

با وجود این، جای بسی شگفتی است که دامنهٔ مطالعات هنر صخرهای (همانند سایر مطالعات باستان شناختی) به شمال شرق کشیده نشد تا «باستان شناسی مهجور خراسان» همچنان ناشناخته و رازآلود باقی بماند. هنوز بخشهای بزرگی از این «منطقهٔ کلیدی برای درک روابط فرهنگی شرق و غرب» ناشناخته باقی مانده و از فرگشتها و دگرگشتهای فرهنگی این منطقه آگاهی چندانی در دست نیست. با وجود این، خوشبختانه مطالعات باستان شناختی در شمال شرق به تدریج رو به انسجام است و تاکنون منجر به شناسایی ابعاد جدیدی از فرهنگهای پیش از تاریخ، از جمله شناسایی چند مجموعهٔ هنر صخرهای شده است: سنگنگارههای جُربت (جاجرم)، سنگنگارههای روستای باش محله سنگنگارههای روستای باش محله و زینه کانلو (فاروج) و رنگین نگارههای پناهگاه صخرهای نرگسلوی علیا (بجنورد)، در این میان، با وجودی که رنگین نگارههای باش محله یک مجموعهٔ بسیار کوچک در این میان، با وجودی که رنگین نگارههای باش محله یک مجموعهٔ بسیار کوچک

و متشکل از تعدادی نقش و علایم نامفهوم با تاریخ گذاری بسیار دشوار است ولی رنگین نگارههای نرگسلو دارای خصوصیات منحصربه فرد است و احتمالاً قدیمی ترین نمونهٔ هنر صخرهای در سراسر فلات ایران به شمار می آید. موضوع اصلی این مجموعه، صحنهٔ شکار است که در آن مرد (های) نیزه دار با همراهی سگ در پی شکار بز کوهی و گوزن ترسیم شده اند.

با توجه به تعداد ناچیز رنگیننگارههای شناخته شده در ایران، بی تردید افزودن رنگیننگارههای شمال خراسان به مجموعهٔ رنگیننگارههای ایران در تحلیل هنر صخرهای پیش از تاریخ اهمیت بسزایی خواهد داشت.

علاوه بر این، در کتاب حاضر مجموعه سنگنگارههای جربت که چه از نظر کمیت و کیفیت نقوش و چه از نظر عمق گاهنگارانه و دربر داشتن مجموعهٔ بزرگی از نگارههای باستانی، دست کم از عصر مفرغ تا دورهٔ اسلامی، در بین سنگنگارههای ایران جایگاه ویژهای دارد مورد بررسی قرار گرفته است.

مطالعهٔ این دو مجموعه از هنر صخرهای شمال شرق –که تاکنون مطالعه و معرفی نشدهاند – از آن جهت اهمیت دارد که این آثار در منطقهای قرار گرفتهاند که از دورههای پیش از تاریخ تا دورهٔ اسلامی همواره بهعنوان یک گذرگاه راهبردی برای ارتباط بین شرق و غرب مورد توجه بوده و از کوچ اقوام هندو –ایرانی در نیمهٔ هزارهٔ دوم گرفته تا حرکت اقوام پارتی در میانهٔ دورهٔ تاریخی و سپس هجوم اقوام مغول در دورهٔ اسلامی از همین گذرگاه انجام شده است. از همین رو، مطالعهٔ هنر صخرهای خراسان شمالی می تواند اطلاعات ارزشمندی درباب شکل گیری، تحول و کار کرد هنر صخرهای در اختیار پژوهشگران دورهٔ پیش از تاریخ و متخصصان تاریخ هنر قرار دهد.

نوشتهٔ حاضر حاصل پژوهشهایی است که از سال ۱۳۸۶ در حوضهٔ رود کالشور آغاز شد و سپس به منطقهٔ درهٔ رود اترک توسعه یافت. در واقع انجام این پژوهشها با هدف تهیهٔ یک تکنگاری نبوده و نگارنده صرفاً شناسایی و معرفی مجموعههای هنر صخرهای شمال خراسان و مطالعهٔ میزان پیوند آنها با مجموعههای شناخته شدهٔ آسیای مرکزی را در نظر داشته است. با وجود این، جهت انسجام بخشی به مطالعات انجام شده بر آن شدیم تا اطلاعات موجود را در قالب کتابی که پیش روی خوانندهٔ گرامی است به علاقمندان هنر صخرهای ارائه کنیم. بدیهی است مجموعههای معرفی شده در این کتاب، به ویژه سنگنگارههای جُربت، چه از نظر کمیت و یا کیفیت غنی تر از آنند که بتوان در بحثی چنین مختصر به معرفی کامل آنها پرداخت. نگارنده فقط امیدوار است با انتشار این کتاب توانسته باشد انگیزهٔ لازم برایی مطالعهٔ هم جانبهٔ هنر صخرهای شمال خراسان را در بین پژوهشگران علاقمند به این زمینهٔ پژوهشی فراهم

### نموده باشد.

انجام این پژوهش بدون کمک و همفکری افراد ذیل میسر نمی شد. جناب آقای کاظمی، مدیر کل محترم ادارهٔ میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری خراسان شمالی مرا به انسجام بخشیدن به مطالعات هنر صخرهای خراسان شمالی تشویق و امکان چاپ این مجموعه را فراهم نمود. دوست و همکار گرامی جناب آقای پرفسور آنری-پل فرانکفورت سخاوتمندانه مجموعهٔ کاملی از مطالعات هنر صخرهای آسیای مرکزی و پژوهشهای مربوط به شمنیزم در سنگنگارهها را در اختیارم نهاد و در تخسین مراحل کار مرا به مطالعهٔ گستردهٔ نقوش صخرهای در منطقهٔ شمال خراسان ترغیب کرد. جناب آقای علی رازی مجموعهٔ کاملی از عکسهای نقوش صخرهای نرگسلو تهیه و با مهارت در کنار هم قرار داد. ترسیم مجموعه نقوش مرتبط (پانل) در این مجموعه نیز پس از ویرایش رایانهای عکسها و به دست ایشان انجام شده است. همچنین همکاران محترم در اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری خراسان شمالی، آقایان جواد محمدپور، محمدرضا قهرمانیان، محمدحسین رجبزاده و محمد محمدی هر یک در بخشی از مطالعهٔ این مجموعهٔ ارزشمند مرا یاری دادند. از مامی ایشان صمیمانه سپاسگزارم و برایشان بهترینها را آرزو می کنم.

علی اکبر وحدتی بجنورد– اسفند ۱۳۸۸ فصل یکم: تعریفها و تفسیرها

## سنگ نگارهها

واژهٔ فارسی سنگنگاره را در برابر واژهٔ لاتینی پتروگلیف به کار بردهایم که خود از دو واژهٔ یونانی Petros (به معنای سنگ) و Glyphein (به معنای حک کردن) تشکیل شده و نخستین بار در زبان فرانسه به صورت Pétroglyphe به کار رفت. سنگنگارهها نقوشی هستند که به کمک ابزاری تیز یا محکم مانند فلز و قلوهسنگ به شیوههای مختلف مانند حک کردن، خراش دادن، ضربه زدن و کوبیدن و انواع شیوههای دیگر بر سینهٔ صخرههایی که سطح آنها در اثر رسوب گرفتگی تیره شده و مناسب نقش اندازی است، ایجاد می شوند. در واقع سنگ نگارهها با زدودن قشر سطحی رسوبات تیرهٔ صخره و نمایان کردن بخشی از بدنهٔ اصلی صخره که رنگ روشنی دارد نوعی تضاد رنگ ایجاد کرده و به خوبی خود را از زمینهٔ تیرهٔ صخره جدا می کنند. در بیشتر موارد برای ایجاد یک نقش، تمام قسمتهای داخلی آن با برداشتن رسوبات به رنگ روشن درمی آید و نوعی «نقش مثبت» یا تویر ایجاد می شود. در مواردی نیز به جای تراشیدن یا نقر تمام قسمتهای داخلی یک نقش بر صخره، فقط محیط اطراف تصویر را حک کرده و قسمتهای داخلی را به صورت دست نخورده باقی می گذارند که نتیجهٔ آن ایجاد نوعی «نقش منفی» یا توخالی است. در موارد محدودی نیز دیده شده که سنگنگارهها را با رنگ یا صیقل تزیین کردهاند. با توجه به شیوهٔ ایجاد سنگنگارهها، یکی از روشهای تاریخ گذاری آنها مطالعهٔ میزان رسوب گرفتگی مجدد قسمتهای تراشیده یا خراشیده شدهٔ صخره است. "

 $<sup>^{-}</sup>$  موضوع تاریخ گذاری هنر صخرهای به طور اعم و سنگ نگاره ها به طور اخص یکی از بحث های چالش برانگیز در مطالعات باستان شناختی است. تا مدت ها شیوهٔ متداول در تاریخ گذاری هنر صخره ای انجام تحلیل های سبک شناختی و مطالعات شمایل نگارانه بود که در بهترین حالت می توانست منجر به تاریخ گذاری نسبی یک مجموعه شود. امروزه علاوه بر روش سنتی مذکور، در تاریخ گذاری هنرهای صخره ای از روش های آزمایشگاهی نیز استفاده می شود. در این زمینه انجام مطالعات رسوب شناختی و یا نمونه برداری از رنگ دانه ها برای انجام آزمایش هایی مانند رادیو کربن  $\binom{C_{14}}{14}$  یا طیف سنجی جرمی شتاب دهنده (AMS) جایگاه ویژه ای یافته است. این

سنگ نگاره ها در یک گسترهٔ وسیع جغرافیایی پراکنده اند و تقریباً در تمام کشورهای دنیا پیدا شده اند. این نقوش اغلب بر روی صخره های واقع در هوای آزاد نقش شده و می توانند بیانگر وقایع تاریخی خاص، داستان ها و اساطیر، مشخص کنندهٔ یک قلمرو معین و یا مربوط به انجام آیین های مذهبی خاص باشند. با وجودی که ظاهراً برخی از این نقوش حاکی از وقوع رخدادهای واقعی هستند، تعداد دیگر از آنها کاملا تجریدی و انتزاعی اند.

در مورد تفسیر سنگنگارهها بر اساس این که در کجا قرار گرفتهاند، عمر آنها چقدر است و چه نوع نقوشی در آنها ترسیم شده نظریههای مختلفی ارائه شده است. گروهی این نقوش را علایم نجومی دانستهاند و دیگران نوعی نقشه یا انواعی دیگری از نظام ارتباط نمادین از جمله نوعی نگارش اولیه و خط تصویری. گاهی نیز تعدادی از سنگنگارهها را نمادهای مرتبط به گذر زمان و یا نقشهٔ اقلیم محلی به شکل رودخانه، عوارض زمین، و اشکال جغرافیایی خاص دانسته و به آنها نقوش جغرافینگار آیینها و باروهای دینی خاص مانند شمنیزم مربوط دانستهاند و معتقدند این نقوش را به آیینها و باروهای دینی خاص مانند شمنیزم مربوط دانستهاند و معتقدند این نقوش برای کسانی که آنها را ترسیم کردهاند معنای عمیق فرهنگی – مذهبی داشته که در بسیاری موارد این معانی به اسلافشان نیز منتقل شده است. با توجه به رواج گستردهٔ نظریهٔ شمنیزم در تفسیر هنر صخرهای در ادامه به طور جداگانه از آن بحث خواهیم نظریهٔ شمنیزم در تفسیر هنر صخرهای در ادامه به طور جداگانه از آن بحث خواهیم

# رنگین نگارهها

در بحث هنر صخرهای واژهٔ رنگیننگاره به نقوشی گفته می شود که با استفاده از رنگدانه های طبیعی بر سنگ نقش می شوند. ٔ این رنگدانه ها عموماً از مواد معدنی مانند

روش اخیر بسیار حساس است و فقط با 0/0 میلی گرم کربن (به وزن حدود 0/0 ذره غبار) قابلیت پاسخگویی دارد. این مقدار بسیار کمتر از وزن نمونهٔ لازم برای آزمایش رادیوکربن است که دست کم باید چند گرم وزن داشته باشد. همچنین یکی دیگر از روشهای قابل اطمینان برای تاریخ گذاریِ سنگ نگارهها بر اساس مطالعهٔ میکروسکوپی میزان خوردگی و سایش لبهٔ بلورهای معدنی سنگ -که در هنگام ایجاد سنگ نگاره شکسته شده و لبههای تیز داشته و به تدریج فرسایش یافته و کند شده اند و با تعیین سرعت فرایند کُندشدگی در سطوح مجاوری که سن آنها معلوم است استوار است.

 $^{+}$  واژهٔ رنگیننگاره را در برابر واژهٔ لاتینی پیکتوگراف به کار برده ام. این واژه در اصل مرکب از دو بخش  $^{+}$  *Picto* (به معنای تصویر) و  $^{+}$  *Graphy* (به معنای نگاشتن) است و اغلب به «تصویرنگار» ترجمه می شود که در باستان شناسی به صورت عام به نظامی تصویری از اندیشه ها گفته می شود که معنا و مفهوم خود را از طریق شباهت ظاهری به سوژهٔ واقعی به افراد منتقل می کنند. در واقع تا مدت ها باستان شناسان این تصویرنگاره ها را نوعی خط تصویری و نیای کهن ترین نظام نگارش اَوایی یعنی خط میخی تلقی می کردند ولی پژوهشهای

منگنز، هماتیت، مالاکیت، ژیپس، لیمونیت، گل اخرا و انواع دیگر اکسیدها تشکیل شده است. با توجه به آسیبپذیر بودن رنگیننگارهها بهدلیل استفاده از رنگ، بیشتر نمونههای باقیمانده در داخل غارها، اشکفتها و پناهگاههای صخرهای پیدا شدهاند و اگر هم در هوای آزاد چنین نقوشی وجود داشته امروزه از بین رفته یا محو شدهاند. ساده ترین رنگیننگارهها از نقوش رسم شده با انگشت یا کف دست آغشته به رنگ طبیعی یا نقوش رسم شده با ذغال تشکیل شده است. برای ترسیم رنگیننگارهها ابتدا نوعی مادهٔ معدنی، بیشتر با رنگدانهٔ قرمز، را آسیاب کرده و با آب، چربی حیوانی، شیرهٔ گیاهان، سفیدهٔ تخم مرغ یا مواد آلی دیگر ترکیب می کردند تا خمیر نقاشی تهیه شود. سپس به کمک انگشت یا نوعی قلم مو –که شواهد آن از کاوشهای باستان شناسی در برخی غارهای نقاشی دار به دست آمده – نقوش مورد نظر را بر بدنهٔ صخره نقش می کردند.

یکی از رایج ترین عناصر نقشی در رنگین نگاره ها که در بین مجموعه های هنر صخره ای بیشتر نقاط دنیا وجود دارد اثر پنجهٔ دست انسان است. از دورهٔ نوسنگی نقوشی از پنجهٔ دست وجود دارد که به سادگی با کوبیدن دست آغشته به رنگ بر صخره (نقش مثبت) یا با قلم گیری دور دستی که بر صخره گذاشته شده (نقش منفی) ایجاد شده است. نمونهٔ این گونه نقوش در رنگین نگاره های ایران هم دیده می شود.

قدیمی ترین نمونه های رنگین نگاره ها در داخل غارها و پناهگاه های صخره ای کشف شده ولی این نوع هنر صخره ای هنوز هم در برخی فرهنگهای بیبهره از خط در آفریقا، امریکا و استرالیا به عنوان یک ابزار ارتباطی متداول است و برخی پژوهشگران به استناد همین نمونه ها و مطالعات قوم نگاری، هنر صخره ای دورهٔ پیش از تاریخ را نیز به عنوان نوعی نظام ارتباطی و خط تصویری تلقی می کنند؛ هرچند هنر صخره ای پیش از تاریخ سرشت توصیفی و طبیعت گرایانه دارد در حالی که هنر قبایل بومی امروزی ماهیت روایی و داستانی دارند که از دیدگاه روش شناختی خود نشان دهندهٔ تفاوت عمیق ساختاری این دو دسته از هنرهای صخره ای و غیر قابل مقایسه بودن آنها با هم است (Francfort 2001a:248).

# تفسير هنر صخرهاي

باتوجه به نبود کامل منابع کتبی در دورهٔ پیش از تاریخ تفسیر هنر صخرهای بسیار دشوار است. به علاوه کمبود و یا نبود رویکردهای نظری و روش شناسی مناسب در این

مستدل اخیر بر این فرضیه خط بطلان کشید و نشان داد خط اَوایی نه از نظام تصویرنگاری بلکه از یک نظام شمارشی کهن مبتنی بر استفاد از ژتونهای گلی اَغاز شده است (برای مطالعه در این زمینه نک. -Schmant). Besserat 1996).

زمینه به پیچیدگیهای موجود دامن میزند. شباهت ظاهری بین سبکهای مختلف سنگنگارهها در نقاط مختلف دنیا باعث شده برخی نویسندگان به نتیجه گیریهای کلی و دور از ذهنی از قبیل خاستگاه مشترک اقوام پیش از تاریخ و آیینهای جهانشمول برسند. گاه برای بیان دلیل این شباهتها نظریات مجادله انگیزتری هم مطرح شده از جمله آنکه چنین شباهتهایی در سنگنگارههای نقاط مختلف دنیا حاصل ساختار مغز انسان (هومو ساپینس ساپینس) است که به صورت ژنتیکی به ارث رسیده است. این دسته از نویسندگان چنین مطرح می کنند که بخش بزرگی از سنگنگارهها را شمنها پس از مصرف مواد مخدر و توهمزای طبیعی و ورود به عالم خلسه ترسیم کردهاند. آین دسته از نویسندگان برای اثبات نظریات خود عموماً به ذکر نمونههای هنر صخرهای رایج در بین اقوام بومی (مانند قبایل سن و بوشمنهای کالاهاری) پرداخته و چنین مطرح می کنند که با توجه به اینکه نقاشی بخش بزرگی از آثار هنری قبایل مذکور را تشکیل می دهد، می توان اعتقاد نهفته در پس این نقاشی ها را برای درک انواع دیگر هنر صخرهای پیش از تاریخ از قبیل سنگارهها به کار برد.

لازم است در اینجا پیش از هرگونه اظهار نظر درباب تفسیرهای بالا به اختصار از شمن و شمنیزم سخن بگوییم. در واقع شمنیزم اعمال ویژهای است که شخصی – به نام شمن – با انجام آنها از طرف یک گروه یا جمعیت با عالم ارواح رابطه برقرار می کند تا از این رهگذر حوادثی که بر دنیای واقعی تأثیر می گذارند را رد یابی کرده و در تغییر آنها به نحو مطلوب اقدام نماید. نظام گیتی شناختی شمن ها به وجود چند دنیای موازی و پی در پی استوار است که در این نظام حوادث دنیای ما از آنچه در عوالم دیگر می گذرد مستقل نیست. از همین رو شمن به عنوان واسطهٔ بین دنیای طبیعی و دنیاهای دیگر (عالم ارواح) با انجام مراسمی خاص، شرایط مطلوب برای این دنیا و مردمان آن را فراهم می آورد (مثلاً باریدن باران، موفقیت در شکار، معالجهٔ بیماری و غیره). در آسیای شمالی به طور سنتی این گونه اعمال شامل مرگ آیینی و نمادین شمن، تولد دوبارهٔ او مراسم پیچیدهٔ رفت و بازگشت او از عالم ارواح و قلمرو اجداد در گذشته است که با طبل زدن، ورد خواندن، رقص و انواع وسایل مخصوص همراه است. براساس شواهد قومنگاری شمن برای انجام این اعمال با مصرف مواد نشئه کننده به عالم خلسه وارد می شود تا روح خود را روانهٔ این سفر ماورایی کند. سپس برای ایجاد رابطه بین انسان و عالم ارواح رشته ای از اعمال شمنی انجام می دهد که به عقدهٔ آنها در آرامش بخشیدن عالم ارواح رشته ای از اعمال شمنی انجام می دهد که به عقدهٔ آنها در آرامش بخشیدن عالم ارواح رشته ای از اعمال شمنی انجام می دهد که به عقدهٔ آنها در آرامش بخشیدن

<sup>0</sup> برخی پژوهشگران همین فرضیه را در مورد نقاشیهای داخل غارها نیز مطرح ساختهاند و بر این باورند که با توجه به اثرات توهمزایی غارها (به دلیل رطوبت، سرما، تاریکی، صداهای نامعقول و هولناک...) که به ایجاد «حالت آگاهی تغییر یافته/altered state of conciseness» و توهم کمک می کند در این مکانها با عالم ارواح و اشباح رابطه برقرار می شد و به این ترتیب نقاشیهای درون غار را در چارچوب شمنیزم تفسیر می کنند.

به روح سرگردان یک بیمار، روانه کردن روح یک مرده به سرزمین ارواح، ترغیب اجداد یا عالم ارواح و برآورده ساختن نیازهای انسان مانند باران خواهی یا شکار مؤثر است (Jacobson 2001: 279).

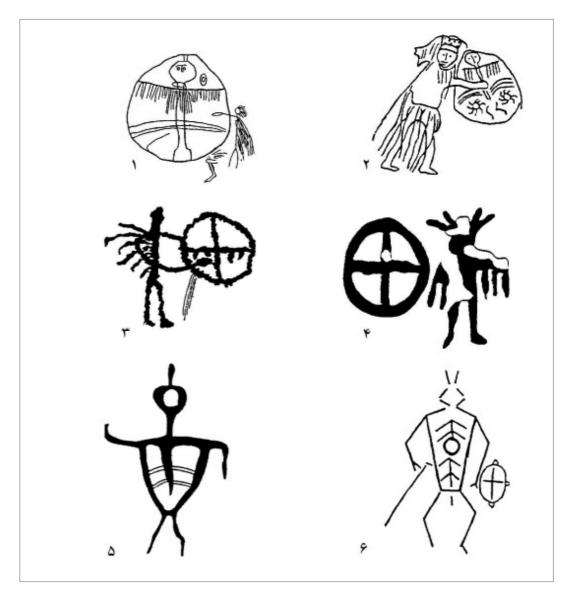
تمام منابع قومنگاری منطقهٔ سیبری مشخصهٔ شمن را در طرز لباس پوشیدن او ابزار و آلات همراه وی دانستهاند. یک شمن اغلب طبل و چوب طبلزنی دارد که هنگام خواندن ورد و پایکوبی کردن آن را به صدا درمیآورد. او خرقهای بلند و اغلب ریشه داری به تن می کند که از آن اشیایی از جمله استخوان آویزان است. بیشتر این عناصر را می توان در سنگ نگاره های ترکی دورهٔ تاریخی و ادوار متأخر مغولستان و سیبری –که نقش شمن ها و آیین شمنی در آنها به وضوح قابل تشخیص است مشاهد کرد.

برخی مفسران وجود قطعات استخوان بر لباس شمن را - که در سنگنگارهها به شکل خطوط موازی نقش شده- بهعنوان نوعی زره برای حفاظت از شمن در سفرهایش به عوالم دیگر تفسیر کردهاند. دوله در این خصوص توضیح میدهد که تفسیر دیگر وجود نقش اسکلت بر روی لباس شمن می توان این باشد که این نقوش نوعی بازنمایی شمن است که پس از قطع اعضای بدنش، طی فرایندی دوباره به زندگی برگشته است: بنابراین استخوانهای نقش شده بر لباس شمن به اسکلت شمنی که این لباس را پوشیده اشاره دارد (Devlet 2001: 43). با توجه به سفرهای ماورایی شمن طی انجام اعمال شمنی، مفاهیم مرگ و زندگی مجدد با آیین شمنی در ارتباط است. از همین رو در سنگ نگارههای ترکی (اواخر دورهٔ تاریخی) بریشت لباس شمن یا بر روی یک سینه پوش در جلوی بدن او نقش استخوان دیده می شود. همچنین در مورد تفسیر نمادگرایی ریشههای آویخته از لباس شمن گفته شده که این ریشهها عنصر مهمی است که به تغییر شکل شمن به هیئت یک پرنده و قابلیت پرواز یافتن او برای سفر به عالم دیگر اشاره دارد (Develet 2001: 44). بنابراین، محققانی که به دنبال یافتن شواهد شمنیزم در هنر صخرهای پیش از تاریخ آسیا هستند باید به علایم و نشانههای اعمال شمنی و یا ابزار و وسایل مخصوص شمن در چنین نقوشی توجه داشته باشند.

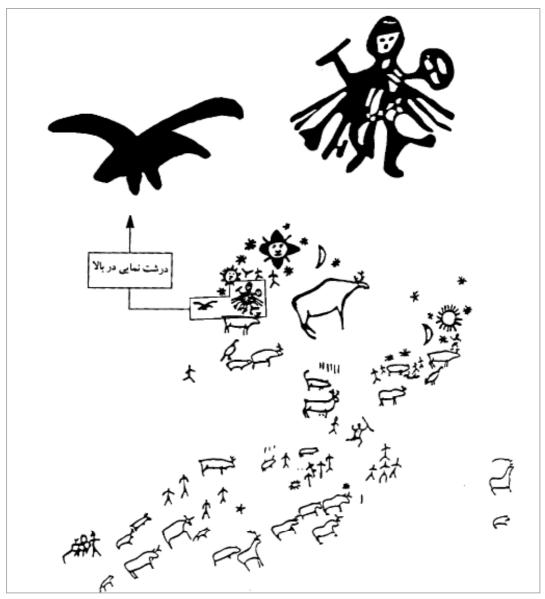
در هر حال با توجه به نشانههای ذکر شده در مطالعات قومنگاری منطقهٔ آسیای شمالی فقط از نیمهٔ دوم هزارهٔ اول میلادی به بعد (اواخر دورهٔ تاریخی و ادوار جدیدتر از آن) است که می توان شواهد شمن و شمنیزم را در سنگ نگارههای ترکی این منطقه مشاهده کرد: افراد در حال رقص که طبلی در دست دارند در سنگ نگارههای اواخر دورهٔ تاریخی در تَمگلی (قزاقستان) و سوخانیخا دیده شده و نقوش بیشتری از این

دست در بین سنگنگارههای مربوط به ادوار جدیدتر در آلتایی و تووا شناسایی شده است (Francfort 2001a: 260).

بسیاری از پژوهشگران با تعمیم دادن دادههای حاصل از مطالعات قومنگاری و شواهد موجود از آیین شمنی و شمنها در سنگنگارههای متأخر ترکی، سهل انگارانه این مشاهدات را در تفسیر هنر صخرهای پیش از تاریخ به کار بستند و «نظریهٔ خلسه» را پیریختند. طبق این نظریه هنر صخرهای و به ویژه سنگنگارههای پیش از تاریخ به باورهای شمنی و قلمرو شمنها تعلق دارد.



نمونه هایی از تصاویر شمنی آسیای شمالی: ۱. قاراقول؛ ۲. آلتای؛ ۳. او گلاختی (رودخانه ینیسئی میانی)؛ ۶. موخسوکولوخ (رودخانه ینیسئی میانی)؛ ۵. آیابای (دریاچهٔ بایکال)؛ ۲. کوه اوکیر (بر ترفته از 2001)



یک مجموعه نقوش مرتبط(پانل) در سنگنگارههای نیوکژا، حوضهٔ رودخانهٔ اولکما، در قسمت بالای سنگنگاره تصویر یک شمن در حال پرواز در میان اجرام اسمانی دیده می شود(برگرفته از 13.4 برواز در میان اجرام اسمانی دیده می شود(برگرفته از 2001, fig.3.4)

در سال های اخیر پژوهشگران برای به آزمون نهادن فرضیهٔ فوق، مطالعات گسترده ای را در منطقهٔ سیبری -به عنوان خاستگاه شمنیزم - آغاز کرده و مجموعه های بسیار بزرگی از سنگ نگاره های پیش از تاریخی را مورد بررسی قرار دادند (نک. مجموعه سنگ نگاره های آسیای مرکزی) که نتیجهٔ آن رد کامل فرضیهٔ خلسه و بی اعتبار دانستن انتساب هنر صخره ای پیش از تاریخ به شمن ها بود (Francfort 2001a-b). پروفسور آنری - پُل فرانکفورت به عنوان یکی از سرشناس ترین متخصصان هنر صخره ای آسیای مرکزی و منطقهٔ سیبری در این زمینه می گوید یک معضل هنر صخره ای آسیای مرکزی و منطقهٔ سیبری در این زمینه می گوید یک معضل

اساسی تعریف معیارهایی است که از روی آنها بتوان عناصر شمنی را در دادههای باستان شناختی بازشناسی کرد؛ معیارهایی که ضرورتاً از تحلیلهای انسان شناختی یا جامعه شناختی شمنیزم معاصر یا تاریخی اقتباس شدهاند. حتی از این هم دشوارتر ایجاد اصول و مبناهایی است که بر اساس آنها بتوان چنین معیارهایی را از زمان حال به گذشتههای دور تعمیم داد (Francfort 2001b).

در مورد نظریهٔ خلسه باید به این نکته توجه داشت که بروز توهم در اثر استعمال مواد نشئه آور یا قرارگیری در موقعیتهای مکانی ویژه (مانند اعماق غار، ارتفاعات بلند، نواحی قطبی و غیره)، به سبب اختلالی است که در برهم کنش بخشهای مختلف مغز وخ می دهد. از سوی دیگر مغز انسان توانایی مجسم کردن صحنهها را دارد که همین توان ویژگی ما را در فرایند پیش بینی وقایع و تصمیم گیریها کمک می کند. همین توان ذهنی انسان منبع تولید هنر نیز هست. نقاشان پیش از خلق اثر هنری، تصویری از آنچه می خواهند بکشند را از قبل «می بینند» و معماران پیش از بنای سازه، نمونهٔ کامل شدهٔ آن را در ذهن تجسم می کنند. همین تصاویر درونی حاصل یکی از خلاق ترین عملکردهای ما هستند ولی وقتی کنترل این قدرت تخیل را (با استعمال مواد توهمزا یا قرارگیری در موقعیتهای ویژه) از دست دهیم نمایش توهم آغاز می شود: دیگر خلق اثر هنری که به کنترل مغز و هوشیاری نیاز دارد امکان پذیر نیست؛ به وضوح در مورد هنر پیش از تاریخ که آشکارا صحنههای توهمی پیشامدی را منعکس نمی کنند مورد هنر پیش از تاریخ که آشکارا صحنههای توهمی پیشامدی را منعکس نمی کنند

یاکوبسن، از متخصصان برجستهٔ هنر صخرهای منطقهٔ سیبری، با تمرکز بر مطالعهٔ مجموعه سنگنگارههای تسگان سلا/بغا ایغور در شمال غرب مغولستان کوشیده رابطهٔ میان این گونه هنر صخرهای و شمنیزم را ارزیابی کند. این مجموعه که از بزرگترین و غنی ترین مجموعه سنگنگارههای آسیای شمالی است، شباهتهای زیادی به مجموعه سنگنگارههای مناطق دیگر آسیای مرکزی مانند بایان اولگی زیادی به مجموعه سنگنگارههای پیش از تاریخی حوضهٔ مینوسینسک، کومای سایان، منطقهٔ آلتای روسیه، قزاقستان و مغولستان مرکزی دارد که وی خود به طور مستقیم آنها را مطالعه کرده است. یاکوبسن مجموعه سنگنگارههای تسکان سلا/بغا ایغور را همچون آزمایشگاهی می داند که در آن می توان فرضیهٔ آمیخته بودن هنر پیش از تاریخی با سنن شمنی را در بوتهٔ آزمون نهاد. وی با مطالعهٔ هنر صخرهای منطقهٔ آسیای شمالی به این نتیجه رسیده است که در هنر صخرهای پیدا کردن ویژگیهایی که بتوان ضرورتاً آنها را به اعمال شمنی نسبت داد به شدت دشوار است و با اشاره به حضور شمنها در منطقه سیبری و شواهد مربوط به آنها در سنگنگارههای ترکی

اواخر دورهٔ تاریخی و ادوار متأخر این گونه مطرح می کند که جهش از شواهد تاریخی به هنر پیش از تاریخ مستلزم این است که «... ابتدایی ترین اصول احتیاط یک پژوهشگر را نادیده گرفته و به قلمرو شعر وارد شویم» (Jackobson 2001:279). او پس از مدتها بررسی در سنگنگارههای منطقهٔ سیبری به این نتیجه رسیده که در این مجموعه ها هیچ شیئ یا عنصر نمادینی که بتوان به قطعیت آن را به شمنیزم نسبت داد وجود ندارد و «اگر هم در هنر صخرهای نشانههایی حاکی از حالت توهم وجود داشته باشد... اگر علایمی نشان دهندهٔ ورود به عالم خلسه دیده می شود، من نمی دانم این علايم و نشانها چه هستند» (Ibid 2001:290). به عقيدهٔ وي تمام ادعاها مبني بر این که این سنگنگارهها به قلمرو شمنی و فعالیتهای شمن اشاره دارند «حدسی تر از آنند که انسان را متقاعد کنند» (.Ibid). به این ترتیب او در نتیجه گیری های خود به طور شفاف ارتباط سنگ نگارههای پیش از تاریخ و شمنیزیم را رد می کند: «...یس شمن ها کجا هستند؟...من فکر نمی کنم در این بین شمنی وجود داشته باشد یا دست کم نشانههای روشنی از این گونه تصاویر[شمنی] وجود ندارد... در سنت هنر پیش از تاریخ اسیای شمالی نمی توان مورد خاصی را بهوجود شمن ها یا شمنیزم نسبت داد» (Ibid).,). با این توصیف کاملاً روشن است که اصولاً نمی توان تصاویر شمنی را از غیر شمنی تمیز داد و اگر نتوان در سیبری که خاستگاه شمنیزم است این نقوش را از هم تفکیک کرد پس در کجا می توان به کاری چنین مخاطره آمیز دست زد؟ با وجود تمام اینها، طرفداران نظریهٔ ارتباط هنر صخرهای با شمنیزم مدعی وجود چنین ارتباطی در هنرهای صخرهای تمام نقاط جهان هستند که بالطبع این ادعا برخاسته از تعریف آنها از شمن، شمنیزم، خلسه و نظایر این هاست؛ تعاریفی که آنقدر مبهم و کلی هستند که عملاً هر چیزی را می توان در آن جای داد و این درست همان اتفاقی است که افتاده؛ چنانکه که فرانکفورت به درستی یاداور شده به زحمت بتوان هنری از دنیای باستان در سراسر جهان را یافت که در چارچوب نظریهٔ خلسه قابل تفسیر نباشد؛ حتی هنر رومانسک و باروک (Francfort 2001a).

یاکوبسُن در نتیجهٔ مطالعات گستردهٔ خود درباب هنر صخرهای به این نتیجه می رسد که «...در سنت آسیای شمالی نمی توان در هیچ موردی به وجود شمن یا اعمال شمنی اشاره کرد. در بهترین حالت فقط می توان گفت شاید در چند نوع از نقوش باستانی این منطقهٔ وسیع بتوان شکل اولیهٔ نظام حیات بخشی و مرگ دادن را دید که بعدها در تشکیل شمنیزم تأثیر گذاشته و زمینهٔ ایجاد آن را فراهم ساخته باشد» (Ibid: 291). بعلاوه ظهور اقوام هندو-اروپایی زبان در هزارهٔ سوم در بخشهای وسیعی از آسیای داخلی باید در زمینهٔ تفسیر هنر صخرهای منطقه مورد توجه قرار گیرد. این اقوام نظام داخلی باید در زمینهٔ تفسیر هنر صخرهای منطقه مورد توجه قرار گیرد. این اقوام نظام

اعتقادی و نمادین خاص خود را داشتند که یقیناً با نظام نمادین و باورهای دینی شمنی فرق داشت. در واقع مذهب هندواروپایی، ایرانی و هندوایرانی –که از روی وداها و اوستا می شناسیم – با شمنیزم منطبق نیست و هرچند ممکن است برخی از عناصر شمنیزم مانند بخشهایی از اساطیر، تصاویر، آداب، واژگان و حتی شخصیتهای الوهی آن بر ادیان هندوایرانی تأثیر گذاشته باشد ولی این تأثیر به شدت ناچیز و مورد توافق همگان نیست. در واقع مجموعهٔ خدایان، اساطیر، قربانیها و روحانیون بخشی از دنیای نمادین هندو –اروپاییان را تشکیل می دهد که بیشتر به مذاهب خاور نزدیک باستان شباهت دارد تا به شمنیزم.

با در نظر گرفتن این ملاحضات آشکارا جستجو به دنبال ویژگیهای شمنی در سنگنگارههای پیش از تاریخ ایران بی اساس است؛ چرا که مطالعات گسترده سنگنگارههای پیش از تاریخ حتی در منطقهٔ سیبری به عنوان خاستگاه اصلی آیین شمنی - نیز به نتایج مبنی بر ارتباط این هنر با شمنیزم نیانجامیده است تا چهرسد به ایران! در دوران تاریخی و پس از آن در قرون میانی وضعیت قدری پیچیده تر است؛ زیرا با ظهور باورهای شمنی در سنگنگارهها) در منطقهٔ سیبری و مغولستان و گسترش تدریجی این باورها و سنتها به مناطق دیگر از طریق مهاجرت اقوام، احتمال رخنه کردن چنین باورهایی به سرزمینهای دیگر از جمله ایران وجود دارد؛ هرچند تاکنون در هیچیک از مجموعه هنرهای صخرهای ایران که منتشر شدهاند (حتی نمونههای مربوط به قرون میانی) ویژگی یا نشانهای که بتوان به روشنی آن را به شمنیزم نسبت داد دیده نمی شود. در این بین فقط مجموعه سنگنگارههای ارسباران است که به نحوی با شمنیزم مرتبط شدهاند؛ هرچند با توجه سنگنگارههای ارسباران است که به نحوی با شمنیزم مرتبط شدهاند؛ هرچند با توجه به آنچه در زیر خواهد آمد این نظریه مورد تردید قرار می گیرد.

در منطقهٔ ارسباران چندین مجموعه سنگنگاره (سونگون، دایی ممیغ، هوراند،...) پیدا شده که رفیعفر آنها را منتشر کرده و با تأکید بر سنگنگارههای سونگون آنها را به هزارهٔ اول پیش از میلاد منتسب کرده است (رفیعفر ۱۳۳۳: ۱۳۸۴). وی بدون ارائهٔ دلایل محکمه پسند این نقوش را (با کمی احتیاط) به باورهای شمنی مرتبط کرده و صراحتاً می گوید: با وجودی که نمی توان به سادگی ارتباط بین شمنیزم و نقوش ارسباران را اثبات کرد «...ولی نمی توان موضوع این نقوش را با این باور [شمنیزم] منتفی دانست» و «...رد پای شمنیسم در بین این نقوش و ترکیب مضامین این مجموعه ها به صورت هایی قابل تشخیص است» (همان: ۱۵۱).

ظاهراً تفسیر رفیع فر برای ارتباط نقوش ارسباران با شمنیزم بر دو اصل استوار است: یکی «تأثیرپذیری نقوش ارسباران، خصوصاً پناهگاه اصلی سونگون از هنر قفقاز و

مغولستان... جایی که زادگاه شمنیسم بوده است» و دوم وجود «مدارک و اسناد تاریخی دربارهٔ اینکه... دامدارن ارسباران (ایلات شاهسوند-ارسباران و ...) مهاجرینی هستند که از طرف مرزهای شمالی به سرزمین ایران وارد شدهاند» (همان: ۱۵۰). همین قراین باعث شده تا وی به این باور برسد که «پس اینکه این آیین یا باور [شمنیزم] از گذشتههای دور از آن منطقه وارد ایران شده است نمی تواند دور از انتظار باشد» (همان: ۱۵۱).

آشکارا، تاریخ پیشنهادی رفیع فر برای مجموعه سنگ نگارههای ارسباران و به ویژه سونگون (هزارهٔ اول پیش از میلاد) با تفسیر وی مبنی بر ارتباط این نقوش با آیین منطقه شمنی -که حدس می زند توسط ایلات مهاجر (شاهسون و ارسباران) به این منطقه وارد شده – از دیدگاه روش شناختی (متدولوژیک) تناقض دارد. به عبارت دیگر، با توجه به این که ایلات مذکور طی دورهٔ متأخر اسلامی (صفوی) به این منطقه از آذربایجان مهاجرت کردهاند، حتی اگر فرض کنیم آنها باورهای شمنی داشته اند، تأثیر آنها بر نقوشی که مدتها قبل در دورهٔ پیش از تاریخ (هزارهٔ یکم پم) نقش شده، منتفی است. علاوه بر اینها حتی اگر مجموعه نقوش ارسباران در دورههای جدیدتر تاریخی نیز نقش شده باشند، بازهم هیچیک از نقوش منتشر شده از این مجموعه رابطهٔ روشنی با آیین شمنی نشان نمی دهند. لازم است در اینجا بار دیگر تأکید کنیم که به اذعان متخصصان هنر صخره ای سیبری و مغولستان در هزارهٔ اول پیش از میلاد هنوز حتی در آن سرزمین ها که خاستگاه شمنیزم بوده اند هم آثاری که بتوان آنها را به باورهای شمنی مرتبط کرد پیدا نشده است؛ پس چگونه می توان انتظار داشت که به باورهای شمنی مرتبط کرد پیدا نشده است؛ پس چگونه می توان انتظار داشت که چنین نشانه هایی در ایران پیدا شود (نک. بالا).

با این توصیف، تفسیر هنر صخرهای ایران (سنگنگارهها با دامنهٔ گاهنگارانهٔ بسیار وسیع و رنگیننگارهها با دامنه گاهنگاری محدودتر) به چارچوب نظری خاصی نیاز دارد که باید در آن ساختارهای اجتماعی، بافت مذهبی، توزیع فضایی و مکانی و در نهایت بافت گاهنگارانهٔ هنرهای صخرهای مورد توجه قرار گیرد و باید از انتساب این گونه هنر با مفاهیم آیینی تعریف نشده، گنگ و یا نامتجانس با جامعهای که هنر مذکور در آن شکل گرفته پرهیز کرد.

#### كتابنامه

#### لف) فارسي

رفیعفر، ج. سنگنگارههای ارسباران: پژوهشی در مردمشناسی و باستانشناسی هنر، پژوهشکده مردمشناسی سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران، ۱۳۸۴.

#### ب) غیر فارسی

BEDNARIK, ROBERT, G.

2003. "The Earliest evidence of Palaeoart", *Rock Art Research*, Vol. 20, No. 2, pp. 89-135.

#### DEVLET, EKATERINA.

2001. "Rock Art and the Material Culture of Siberian and Central Asian Shamanism." *The Archaeology of Shamanism*, pp. 43-54.

#### FRANCFORT, HENRI-PAUL.

2001a. "Art, Archaeology and the Prehistories of Shamanism in inner Asia" pp. in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, *The Consept of Shamanism. Uses and Abuses*, (*Bibliotheca Shamanistica*, vol. 10), Budapest, Akadémiai Kiadó, 243-276.

#### FRANCFORT, HENRI-PAUL.

2001b. "Prehistoric Section: An Introduction" in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, *The Consept of Shamanism: Uses and Abuses*, (*Bibliotheca Shamanistica*, vol. 10), Budapest, Akadémiai Kiadó, pp.31-49.

#### JACOBSON-TEPFER, ESTHER.

2001. "Shamans, Shamanism, and Anthropomorphizing Imagery in Prehistoric Rock Art of the Mongolian Altay," in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, *The Consept of Shamanism. Uses and Abuses*, (*Bibliotheca Shamanistica*, vol. 10), Budapest, Akadémiai Kiadó, pp.277-294.

#### SCHMANDT-BESSERAT, DENISE.

1996. *How Writing Came About*, University of Texas Press, Austin.

فصل دوم: سنگنگارههای جُربَت، شهرستان جاجَرم

# پیشگفتار

سنگ نگارههای جُربت را نخستینبار در اردیبهشت سال ۱۳۸۶ از نزدیک دیدم و از گستردگی، تنوع و ظرافت نقوش روی صخرهها به وجد آمده و مصصم شدم تا به معرفی این مجموعه ارزشمند هنری بپردازم. در آن زمان به گمانه زنی در یک محوطهٔ بزرگ دورهٔ اسلامی (شهر بلقیس) در اسفراین مشغول بودم و از همین رو فرصت کافی برای پرداختن به موضوع سنگ نگارهها را نداشتم. در اوایل پاییز همان سال، زمانی که برای ثبت چند اثر تاریخی به شهرستان جاجَرم و اطراف روستای جربت رفته بودم فرصت را مناسب یافته و برای دومین بار عازم محل سنگ نگارهها شدم؛ این بار با آمادگی بیشتر برای طراحی و نسخه برداری از نقوش و بررسی دقیق تر مجموعه. پس از این بود که احساس کردم با یکی از بزرگ ترین مجموعههای نقوش صخرهای شرق کشور روبه رو هستم و مطالعهٔ آنها می تواند بخش مهمی از تاریخ و فرهنگ منطقه را روشن کند.

با وجود این که در نگاه اول این نقوش چندان قدیمی به نظر نمی رسند و وجود کتیبه هایی با نام چوپانان محلی مانند «امیر قلی چوپان، غلام چوپان، امان الله چوپان و ...» باعث می شود این مجموعه را در زمرهٔ «نقوش چوپانی» قلمداد کنیم، ولی دقت در شمایل نگاری نقوش، شیوهٔ اجرا، موضوعات نقش شده و سایر شواهد نشان می دهد سابقهٔ ایجاد برخی از این نقوش در سینهٔ صخره های سیاه منطقه به دورهٔ پیش از تاریخ (عصر مفرغ) می رسد. از آن زمان تاکنون در ادوار مختلف نقوشی به این مجموعه افزوده شده و به استناد تحقیقات مردم نگاری هنوز هم این سنّت در بین چوپانان محلی به عمر خود ادامه می دهد.

# موقعيت جغرافيايي

نقوش صخرهای جربت که در محل به «سنگنوشته» معروفاند در قسمت مرکزی شهرستان جاجرم، در ۹ کیلومتری غرب روستای جُربت در یک درهٔ باریک پایکوهی به مختصات "۹۸۹ '۶۲ ۹۸۶ طول و "۷۷۰ '۹۰ "۳۷ عرض جغرافیایی قرار گرفته و به طور متوسط حدود ۱۳۲۰ متر از سطح دریا ارتفاع دارند (نقشه ۱). مجموعه سنگنگاره ها بر روی صخرههای منفرد سیاه رنگی نقش شده که احتمالاً در اثر زمین لرزه یا سایر عوامل طبیعی از خطالرأس یک برونزد صخرهای در تپه ماهورهای پای کوهی شمال کوه اوزون – که جزو سامانهٔ البرز شرقی است – فرو ریخته و بر روی شیب نسبتاً تند دامنه و در امتداد مسیل سیلابی کف درهٔ مجاور در مسافتی به طول بیش از ۵۰۰ متر پراکنده شدهاند (نقشه ۲ و تصویر ۳–۱). مسیل سیلابی مذکور آب حاصل از بارش را زدامنههای شمال و شمال شرقی کوه اوزون جمع آوری و به سمت جنوب، به سوی بستر رودخانه دائمی کالشور هدایت می کند.

امروزه این منطقه از نظر اقلیمی جزو مناطق استپی قلمداد می شود که عمدتا با گونههای شوری پسند ٔ و خشکزی ٔ شامل گیاهان علفی و علوفهای از قبیل درمنه، گون، باریجه، قیاق، خارشتر، شور و تلمز پوشیده شده و در ارتفاعات مجاور گونهٔ ارس غالب است. به احتمال فراوان پوشش گیاهی منطقه در گذشتهٔ نه چندان دور غنی تر و شامل گونههای درختی و درختچهای بوده که اغلب در اثر استفاده برای مصارف خانگی، چرای بیرویهٔ دامها و تغییر کلی شرایط آب و هوایی و افت میزان رطوبت از بین رفته است. مطالعهٔ تنوع گونههای گیاهی (و جانوری) در «پناهگاه حیات وحش میاندشت» که در همسایگی بلافصل جربت و محل سنگنگارهها واقع شده می تواند در شناسایی تنوع اولیهٔ گونههای گیاهی و جانوری منطقه مورد بحث بسیار مؤثر باشد (برای تنوع جانوری و گیاهی پناهگاه حیات وحش میاندشت ر.ک فرهادینیا ۲۰۰۷). عمق آبخانها در درهای که سنگنگارهها در آن پراکندهاند -به استناد چاه آبی که چوپانان از آن آب مورد نیاز گوسفندان را تهیه می کنند- حدود ۵ متر است ولی با درنظر گرفتن افت عمومی سطح آب سفرههای آب زیرزمینی در دهههای اخیر بر اثر حفر چاههای عمیق در منطقه می توان حدس زد در دورهٔ پیش از تاریخ مسیل سیلابی کف درّه به طور دائم و یا دست کم مدت زیادی از سال آب داشته که طبیعتا باعث جذب گونههای مختلف جانوری به این دره می شده است. وجود یک محوطهٔ مربوط به عصر مفرغ در فاصلهٔ حدود ۳ کیلومتری این دره از وجود منابع آب سطحی در منطقه

<sup>6-</sup> Halophyte

<sup>7-</sup> Xerophyte

در دورانهای پیش از تاریخ حکایت دارد و به طور غیر مستقیم به ارائهٔ گاهنگاری مطمئن تر برای سنگ نگارههای جُربت کمک می کند. با وجود این، امروزه آب مورد نیاز ساکنان آبادی کلاته جان – که نزدیک ترین آبادی به سنگ نوشته هاست – از قنات تأمین می شود.

# سنگنگارهها

تخته سنگهایی که نقوش بر آنها حک شده از نوع سنگهای ماسه ای هستند که در اندازه های مختلف – از بلوکهای بزرگ چندین تُنی تا قطعه سنگهای کوچک تر – به طور نامنظم در شیب دامنه و در امتداد مسیل سیلابی کف دره پراکنده شده و هر چه به طرف مسیل نزدیک تر می شویم از تعداد آنها کاسته می شود. در یک بررسی اولیه حدود ۱۰۰ تخته سنگ با نقوش صخره ای شناسایی شد که بر روی هر یک تعداد زیادی نقش با شیوه و موضوعات مختلف ترسیم شده است. سطح تمام تخته سنگها را رسوب سیاه رنگ براق و در مواردی رسوب قهوه ای تیره فرا گرفته که به احتمال فراوان حاصل تأثیر آب و هوا بر ترکیبات آهندار سنگها است. این رسوبات سیاه رنگ در برخی تخته سنگها که ظاهراً در دوره های جدید تر از ارتفاعات فروریخته هنوز تشکیل نشده است (تصویر ۱ و ۳). سطح سنگها در اثر عوامل فرسایشی طبیعی متورق شده و در بیشتر آنها درز و ترکهای طولی ایجاد شده که در بسیاری موارد باعث تخریب نقش ها شده است.

مجموعه نقوش جربت اغلب با روش کوبشی و گاه با خراش بر سطح سنگها نقش شده و در هیچیک از نقوش اثری از رنگ یا صیقل مشاهده نشد. در روش کوبشی نقوش با یک شئی نوک تیز مانند فلز یا یک سنگ سخت تر بر روی صخرهها نقش می شود. این شیوهٔ نگارگری بر روی سنگ در بیشتر نقاط ایران و خاور نزدیک باستان متداول بوده و رایج ترین شیوه در تولید سنگ نگارههاست. این روش بسته به اندازه، شکل و جنس کوبنده (شیئی که با آن ضربه زده می شده) طیفی از نقوش ظریف تا زمخت را ایجاد کرده است.

در جربت به کارگیری روشهای مختلف کوبشی با ابزارهای سنگی کوچک، ظریف و سخت باعث تولید نقوش بی ظرافت و سخت باعث تولید نقوش ظریف و ابزارهای درشت تر منجر به تولید نقوش بی ظرافت شده است. در مواردی ابتدا دور نقوش قلم گیری شده و با ابزار قلم مانندی خطوط اصلی را پررنگ تر کرده اند.

از نظر موضوعی مجموعه نقوش جربت را می توان به ۶ گروه کلی تقسیم کرد که به صورت منفرد (نقشمایه) و گروهی در ارتباط با یکدیگر (پانل) و گاه به صورت

گروههای نامرتبط به هم نقش شدهاند: ۱- نقوش جانوری؛ ۲- نقوش انسانی و تصاویر مرتبط؛  $\pi$ - نقوش گیاهی؛ ۴- نقش ابزار و وسایل؛ ۵- نقوش هندسی و علایم و نشانهها؛ ۶- کتیبههای عربی و فارسی.

**۱-نقوش جانوری.** در بین نقوش مجموعهٔ جربت نقش جانوران مختلف وحشی و اهلی از همه بیشتر است. در بسیاری از این نقوش، بهویژه نقوش مربوط به قدیمی ترین مرحله (عصر مفرغ میانی) که واقع گرایانه ترسیم شده، ترکیب کلی بدن جانوران و بهویژه شفافیت نقوش از نظر رعایت اصول طبیعت گرایی باعث شده بتوان در مورد گونهٔ جانور نقش شده حدس زد. در بین گونههای وحشی نقش کل یا بزکوهی با شاخهای بسیار بلند و پیچخورده (گونهٔ Capra aegagrus) از سایر حیوانات بیشتر است (طرحهای شماره ۱۵–۱۳، ۱۱–۱). در برخی نمونهها در نمایش شاخ این حیوان به حدی اغراق شده که نسبت شاخ به بدن حدود ۵:۱ است (طرحهای  $\Lambda-V$ ). به علاوه نقش حیوانات دیگر مانند قوچ (طرح۲۰۶۶؛ تصویر ۱۳) از گونهٔ Ovis orientalis، گوزن قرمز (Cervus elaphus)(طرح ۱۲)، غزال (Gazella subgutturosa)، پلنگ یا یوزپلنگ، گرگ، مار (طرح ۱۹)، و تعدادی از حیوانات اهلی مانند بز و گوسفند (طرح ۲۱–۲۰)، گاو (طرح ۲۴، ۲۳)، اسب یا قاطر (۲۵، ۱۰)، سگ (طرح ۱۸) و شتر دوکوهانه (Camelus bactrianus)(طرح ۱۷–۱۶؛ تصویر ۱۰) و در یک مورد احتمالاً فیل؟ (تصویر  $\Lambda$ ) نیز در بین این مجموعه نقوش به چشم می خورد.  $^{\Lambda}$  به غیر از گوزن قرمز (و فیل) که امروزه در زیست محیط منطقه وجود ندارند، تقریباً تمام گونههای وحشی دیگر هنوز در منطقه (پناهگاه حیات وحش میاندشت) به حیات خود ادامه می دهند (فرهادی نیا ۲۰۰۷). در بین این حیوانات نقش شتر باختری /دو کوهانه شاید به دلیل این که بومی منطقهٔ شمال شرقی کشور است و در نقوش صخرهای مناطق دیگر ایران به ندرت مشاهده شده از همه جالبتر است. با وجود این، نقش شتر باختری در بین سنگنگارههای عصر مفرغ متأخر و عصر آهن جدید در آسیای مرکزی، مغولستان و مناطق کوهستانی آلتای به وفور دیده می شود (یاکوبسُن و دیگران ۲۰۰۶). برای نمونه نگاه کنید به نقش شتر باختری در سنگنگارههای تسکان سکلا/ بغا ایغور و تسکان گُل ۱۰ (یاکوبسُن و دیگران ۲۰۰۶: تصاویر ۴۵۶–۴۵۵؛ ۳۰۱، ۸۵۵، ۸۸۴، ۸۶۶).

۸- نقوش فیل و ماموت در بین سنگ نگارههای بغا ایغور در شمال غربی مغولستان (یاکوبسُن و دیگران ۱۲۲: ۱۲۲۸، شمارههای ۹۰۷ و ۱۱-۱۰۹) و رنگین نگارههای غار خُاست-تسنکر اگوا (درویانکو و لوزونِ ۱۱-۱۰۹: ۱۳۷۴) در غرب مغولستان (اَلتای) شناسایی شده است.

<sup>9-</sup> Tsagaan Salaa/Baga Oigor 10-Tsagaan Gol

۲- نقوش انسانی و تصاویر مرتبط. نقش انسان در حالات مختلف بهصورت فردی و دسته جمعی در موضوعات و صحنه های گوناگون مانند شکار، جنگ، رقص جمعی یا فردی، چرانیدن گوسفند، و غیره بر سینهٔ صخرههای مورد بحث به چشم میخورد (طرحهای شماره ۳۵–۲۶). در یک نمونه رقص دستهجمعی به تصویر کشیده شده که در آن چند نفر با یک دست بر کمر و دستی در دست شخص مجاور دایرهوار به رقص و پایکوبی مشغول هستند (طرح ۳۱؛ تصویر ۱۲–۱۱). در برخی موارد نیز صحنه رقص به صورت انفرادی نقش شده است (طرحهای ۳۰–۲۶). نقش انسان همچنین در حال شکار (طرحهای ۳۶– ۳۵)، در صحنهٔ جنگ، در حال چرانیدن گله و در حالات مختلف دیگر نشان داده شده است. علاوه بر این موارد که در آنها انسان موضوع نقش پردازی قرار گرفته در برخی نمونهها بخشی از اعضای بدن انسان یا متعلقات آن نقش شده است: نقش ینجهٔ دست (تصویر ۱۵؛ جدول ۱)، کف یا و یا کفش (طرح ۵۱) از جمله نمونههای قابل ذکر هستند. در این میان نقش پنجهٔ دست از همه جالب تر و با اهمیت تر است. دست کم ۹ نمونه نقش ینجهٔ انسان شناسایی شد که با تکنولوژی تولید متفاوت (خراش، کوبش، کنده) و در دورههای مختلف نقش شدهاند (جدول ۱). نقش پنجهٔ انسان در ایران از برخی محوطههای دیگر مانند سنگنگارههای کوه تنبور سیرجان (فرهادی ۱۳۷۷)، رنگین نگارههای اشکفت آهویی بستک در استان هرمزگان (رفیعفر ۱۰۹: ۱۳۸۴) و سنگ نگارههای لاخ مزار بیرجند (لباف خانیکی ۳۳۰: ۱۳۷۳، تصویر ۶) هم گزارش شده و در بین مجموعه نقوش کَلبَک تاش ۱ در منطقهٔ آلتای (کوبارف و یاکوبسن ۱۹۹۵، ش. ۱۱۹) و سنگ نگارههای غار هزار سُم در افغانستان (لباف خانیکی ۳۲۱: ۱۳۷۶، تصویر ۱۸) هم دیده شده است. با توجه به وجود نقوش مشابهی از پنجهٔ انسان در غارهای دوره پیش از تاریخ اروپا و مکانهایی با کارکرد پرستشگاهی، برخی پژوهشگران برای این نقش مفهوم نمادین در نظر گرفتهاند (رفیعفر ۱۱۰– ۱۰۹: ۱۳۸۴). بر اساس بررسی تکنولوژی تولید و میزان رسوبگرفتگی این نقش در جربت شاید بتوان قدیمی ترین نمونه های آن را مربوط به عصر مفرغ با مفهوم نمادین تصور کرد، با وجود این برخی نمونهها که مربوط به دورهٔ اسلامی هستند با توجه به همجواری با کتیبه های عربی و ذکر نام «سلطان حسین» و «حسین (ع)» (تصویر ۱۵) بی تردید با نمادهای مذهبی اسلامی در ارتباط با واقعهٔ کربلا و نقش بیرق ها مرتبطاند. به نظر می رسد در اینجا با تداوم شکل بصری و تغییر معنایی در یک نقشمایه از دورهٔ پیش از تاریخ به دورهٔ اسلامی مواجهیم. در واقع این مورد و موارد مشابه دیگر نشان میدهد هیچ تضمینی وجود ندارد که گروه یا اقوامی که نقوش جدیدتر را ایجاد کرده دقیقاً همان اندیشه و باورهایی را در ذهن داشتهاند که اقوام پیش از آنها در چندهزار

سال پیش در قالب نقوش صخرهای بیان نمودهاند. این نمونه به خوبی نشان می دهد چنانکه پیش تر گفتیم، استفاده از نتایج مطالعات مردمنگاری برای تفسیر هنر پیش از تاریخ می تواند به نتایج بی اساس و درک نادرست از فرهنگ دورهٔ باستان بیانجامد.

**۳-نقوش گیاهی**. این نقوش اغلب به صورت بوته یا درخت و درختچه و در ارتباط با نقوش جانوری نقش شده است.

**٤ - نقش ابزار و وسایل**. ابزار و وسایل اغلب به صورت ترکیبی همراه با انسان و گاه به صورت منفرد در بین نقوش دیده میشوند. در این میان نقش شمشیر (طرح ٣٨)، دشنه، سرنیزه، پیکان (طرح ۴۹)، کمان (طرح ٣۵)، سیر (؟) و حتی نقش تفنگ (طرح ۲۵) قابل ذکر است. از جمله وسایل زندگی روزمره نقش یک دیگ یا پاتیل است که بر روی یک چهاریایه قرار دارد (طرح ۳۷). در یک مورد نیز نقش یک گردونهٔ دو چرخی کامل و یک نمونهٔ ناتمام مشاهده شد (طرح ۴۱–۴۰) که بهعنوان وسیلهٔ حمل و نقل و بارکشی استفاده می شده است. همچنین نقش چرخهای پرّهدار (۹پره و ۵ پره) به شکل دایرههایی با خطوط شعاعی در داخل و یک دایره کوچکتر در مرکز -که محل محور چرخها است- بهصورت منفرد در چندین مورد شناسایی شد (طرحهای ۵۷، ۵۷). با توجه به این که ابداع گردونه در عصر مفرغ نقش بنیادینی در تحول نظام حمل و نقل ایفا کرد، در بسیاری از سنگنگارههای آسیای مرکزی و منطقهٔ کوهستانی آلتای در شمال غربی مغولستان نقش گردونه با یا بدون اسب و در مواردی فقط نقش چرخها (یاکوبسُن و دیگران ۲۴۴: ۲۰۰۶، تصویر ۵۵۱؛ ۲۹۷: تصویر ۷۴۶) دیده می شود که اغلب به اواخر عصر مفرغ و اوایل عصر آهن تاریخ گذاری شدهاند (همان). همچنین در بین سنگنگارههای عصر مفرغ اشکیولمس<sup>۱۱</sup> در منطقهٔ ژیتیسو در جنوب شرقی قزاقستان یک نقش گردونهٔ دوچرخی بدون اسب وجود دارد که از نظر اجزای تشکیل دهندهٔ وسیله و نیز از نظر نگارهشناسی تا حد قابل توجهی با نمونههای جربت شباهت داد (ماریاشف و همکاران ۴۷: ۱۹۹۸، تابلو ۳۸، شمارهٔ ۷۷). در بین سنگ نگارههای ایران نیز نقش گردونههایی که با اسب کشیده می شوند در بین سنگنگارههای کوههای برجک (بدون اسب) و مزرعه نوی خمین و همچنین در بین سنگنگارههای تیمره دیده می شود (ناصری فرد ۱۳۸۸).

یک نمونهٔ جالب دیگر از نقوش ابزار و وسایل در جربت نقش یک میزان یا ترازو است. بعلاوه یک نقش بسیار جدید از وسایل حمل و نقل کنونی با تکنیک خراش بر

# سینهٔ یک تخته سنگ بزرگ تصویر شده است: یک هواپیما!

٥- نقوش هندسي و علايم و نشانهها. نقوش هندسي اغلب به شكل دايرههايي با علامت باضافه یا ضربدر در داخل (طرحهای ۵۵–۵۲)، نقش نعلی شکل (طرح ۴۶)، نقش چلیپای شکسته (طرح ۵۹) و نقوش ناشناختهٔ دیگر در بین نقوش این مجموعه دیده می شود (طرحهای ۵۹–۴۲). گاهی از نقوش هندسی برای نمایش عوارض طبیعی استفاده شده است. برای نمونه در یک پانل، ردیفی از مخروطها یا مثلثهای متساوی الساقین به جای تصویر کوه ارائه شده است. در این بین نقش دایره با علامت باضافه یا ضربدر در داخل از سایر نقوش نمادین فراوان تر است (طرحهای ۵۲–۵۳). نمونهٔ مشابه این نقش در بسیاری از سنگنگارههای ایران (رفیعفر ۱۰۷ :۱۳۸۴، ملاصالحی و دیگران ۳۶: ۱۳۸۶، تصاویر ۵ و۲؛ کریمی۲۲: ۱۳۸۶، تصویر ۵)، آسیای مرکزی و جنوب سیبری (ساوینُف۶۰: ۱۹۹۹، تصویر ۱۹، شماره ۱۳–۱۱) و منطقهٔ کوهستانی شمال غرب مغولستان (یاکوبسُن و دیگران ۲۰۰۶) مشاهده شده که اغلب آنها را نماد خورشید دانستهاند. در برخی سنگنگارههای اواخر عصر مفرغ در منطقهٔ شمال غرب مغولستان چرخ ارابهها نیز بهصورت دو پره یعنی به شکل یک دایره با علامت باضافه یا ضربدر در داخل نشان داده شده است (همان: ۱۴۳: تصویر ۱۵۱، ۱۵۴؛ ۱۷۳: تصویر ۲۶۰؛ ۲۴۶: تصویر ۵۶۳: تصویر ۲۷۰؛ ۳۳۴: ۸۸۱، ۸۸۱؛ ۶۳۳: ۹۸۸ ).

یکی از نقوش جالب توجه و رمزآلود دیگر نقشی شبیه علامت به اضافه است که بازوهای آن به دایره ختم می شوند (طرح ۴۳). نقشی کاملاً مشابه این علامت در بین مُهرهای مکشوفه از تپه حصار دامغان به دست آمده است (اشمیت ۱۹۳۷، لوحهٔ بین مُهرهای مکشوفه از تپه حصار دامغان به دست آمده است (اشمیت ۲۰۸۱). مُهر تپه حصار از جنس سفال خاکستری ساخته شده و اشمیت آن را مهری «با نقشمایهٔ نامتداول به شکل صلیب» توصیف کرده و مربوط به دورهٔ ۳ الف تپه حصار –نیمهٔ دوم هزارهٔ سوم پ م – می داند (اشمیت ۲۰۱: ۱۹۳۷). به گمان ما طرح شمارهٔ ۴۲ در این مقاله نیز به نحوی با علامت مورد بحث در ارتباط است ولی از مفهوم آن ناآگاهیم.

**T-کتیبههای عربی و فارسی.** شامل ذکر نام و تاریخ یا اشعاری به فارسی و عربی که در دورههای مختلف اسلامی به این مجموعه افزوده شدهاند. در بین کتیبهها نام چوپانان و شکارچیان محلی مانند «امیر قلی چوپان، غلام چوپان، امان الله چوپان، شاه علی صیاد و…» و افراد دیگری مانند «ضیاء الدین محمد، عبدل عزیز، محمدابن حسام

و...» دیده می شود که در کنار برخی از آنها تاریخهایی (از جمله سنه ۹۱۲، ۸۸۵هـ.ق) ذکر شده است. در بین کتیبه ها حتی یک نمونه کتیبهٔ پیش از اسلام (پهلوی) شناسایی نشد.

از دیدگاه نگاره شناسی، در بین مجموعه سنگنگاره های جربت به وضوح چند سبک مختلف وجود دارد. نقوش گاهی به حالت کاملاً طبیعت گرایانه و گاه به شکلی خلاصه شده و مسبک اجرا شده است. در برخی موارد قوس شاخ و خمش بدن و دست و پای یک حیوان در حال جست و خیز به حدی طبیعی و زیبا اجرا شده که با یک تابلوی نقاشی پهلو می زند (تصویر ۶۰ طرح ۱۳). در برخی موارد اصول و قواعد پرسپکتیو به خوبی مورد توجه قرار گرفته و هنرمند در خلق تصویر حتی از نمایش کوچک ترین جزئیات و حرکات هم کوتاهی نکرده است. در مواردی نیز نقش به کلی خلاصه شده و به ترسیم خطوط کلی بسنده شده است.

بیشتر نقوش مجموعه جربت به شیوهٔ نیمرخ ترسیم شده ولی در چندین نمونه حالت تقابل نیز مشاهده شد؛ با این وجود حتی در این موارد هم بدن حیوان به صورت نیمرخ تصویر شده ولی سر حیوان برگشته و از روبهرو ترسیم شده است (طرحهای -77). احتمال می دهیم این نمونه های اخیر مربوط به دوران تاریخی باشند.

این مجموعه نقوش مانند بسیاری از مجموعه سنگنگارههای ایران گاه به صورت خطی و توخالی (نقش منفی) و گاه به صورت توپُر با تکنیکهای تولید «فشار پرتابی» و «فشار مماس» تولید شدهاند. در مواردی با وارد کردن ضربات متعدد بر قسمتهای داخلی نقش تلاش شده تصویر به صورت توپُر نمایش داده شود. در برخی موارد نیز نقوش صرفاً با خراش یک وسیلهٔ نوک تیز بر سطح سنگ ایجاد شدهاند.

چنانکه ذکر شد نقوش مورد بحث در فضای باز و بر روی صخرههای منفرد فروریخته بر شیب یک برونزد صخرهای ترسیم شدهاند. صخرههای مذکور اغلب سطح صاف و پهناوری دارند؛ با وجود این ابعاد صخرهها در این مجموعه بسیار متنوع است و از تخته سنگهای بسیار بزرگ تا قطعه سنگهای کوچک تر را شامل می شود. در بیشتر موارد نقوش روی یک صخره مربوط به یک دورهٔ خاص نیست و به طور مکرر در دورههای مختلف بر روی یک صخرهٔ واحد نقش اندازی شده است (تصویر ۵)؛ به نحوی که بیشتر صخرهها «چندین لایه» نقش را یکی بر روی دیگری و یا در کنار هم نمایش می دهند که چه از نظر نگاره شناسی، تکنیک اجرا یا میزان رسوب گرفتگی کاملاً با هم فرق دارند (برای نمونه نگاه کنید به طرحهای ۹ و ۱۰ که در آنها نقش های چند دوره بر روی هم ترسیم شده است). ۱۲ این مسأله نشان دهندهٔ تداوم نقش های چند دوره بر روی هم ترسیم شده است). در طرحهای شماره ۹ و ۱۰ برای نشان دادن اختلاف زمانی نقوش طیفی از رنگ خاکستری کمرنگ تا

سنّت ترسیم نقوش در منطقه است. بی تردید انجام مطالعات قومنگاری و مردمشناختی به شرط رعایت جانب احتیاط در نتیجه گیریها، در شناخت بهتر سنگ نگارهها به ویژه نمونه های مربوط به ادوار تاریخی و اسلامی بسیار مفید خواهد بود.

# سخن پایانی

منطقهٔ شمال خراسان با وجود اهمیت راهبردی اش در تمام طول تاریخ هنوز از نظر باستان شناختی ناشناخته باقی مانده است. با وجود این همان اندک بررسی های انجام شده در این منطقه گویای غنا و بالندگی فرهنگ این خطّه و ارتباط گستردهٔ آن با مناطق همجوار در قلب فلات ایران از یک سو و مناطق جنوبی آسیای مرکزی از سوی دیگر است.

موضوع هنر صخرهای در خراسان، از سنگ نگارههای لاخمزار بیرجند که بگذریم (لباف خانیکی ۱۳۷۶)، تقریباً به کلی ناشناخته است. این در حالی است که در سال های اخیر مطالعات روشمند باستان شناختی در آن سوی مرزهای شمال شرقی ایران کنونی، منجر به کشف مجموعه های بس ارزشمند و خیره کننده ای از هنر صخره ای در مناطق وسیعی از آسیای مرکزی در قزاقستان، سیبری، کوهستان های آلتای و مغولستان شده که به صورت مدون در چندین جلد کتاب با عنوان مجموعه سنگ نگاره های آسیای مرکزی ۱ به همت پرفسور آنری –پُل فرانکفورت، یاکوف شِر و همکارانشان در پاریس به چاپ رسیده است. به رغم انجام این مطالعات گسترده در باب هنر صخره ای در منطقه آسیای مرکزی، هنوز سنگ نگارههای مشابهی که در منطقه مجاور آن، در شمال شرقی ایران، وجود دارد کاملاً ناشناخته مانده یا به دلایلی مورد بی توجهی قرار گرفته است. یکی از مجموعه های بزرگ هنر صخره ای در شمال خراسان را بی تردید باید سنگ نگاره های جربت دانست.

با وجودی که پیش از این بسیاری از پژوهشگران، هنر صخرهای پیش از تاریخ در مناطق وسیعی از آسیای میانه و شمالی (سیری، شمال مغولستان،...) را مربوط به شمن ها و به باورهای دینی آنها دانسته اند، مطالعات اخیر ارتباط هنر صخرهای این منطقه در دورهٔ پیش از تاریخ را با باورهای دینی شمنی به روشنی رد کرده است (فرانکفورت و دیگران ۲۰۰۱). با وجود این، مطالعات مختصری که در باب نقوش صخرهای ایران انجام شده (از جمله مطالعات اخیر که در شمارهٔ سوم دوره جدید مجله باستان پژوهی منتشر شده) چنین رابطه ای را نشان نداده است؛ مگر در سنگنگارههای

سیاه را بکار بردهایم. هر چه نقش تیرهتر نشان داده شده میزان رسوب گرفتگی اَن کمتر و از اینرو احتمالاً جدیدتر است.

<sup>13-</sup> Répertoire des Pétroglyphes d'Asia Centrale

ارسباران در شمال غربی ایران که رفیعفر احتمال میدهد شاید بتوان در آنها رد پای شمنیزم را بازیافت؛ هر چند در این زمینه ما با وی همعقیده نیستیم (۱۵۱: ۱۳۸۴).

بررسی مقدماتی سنگنگارههای جربت نشان میدهد علیرغم وجود برخی شباهتهای نگاره شناختی بین این مجموعه و بعضی نقوش صخرهای منطقه سیبری و آسیای مرکزی، رابطهای بین نقوش جربت و اعتقادات شمنی وجود ندارد.

تاریخ گذاری سنگ نگاره های جربت نیز همانند نقوش مشابه دیگر در سایر نقاط ایران و جهان آسان نیست. بهنظر میرسد در بین انواع روشهای نوین آزمایشگاهی که برای تعیین سن چنین نگارههایی پیشنهاد شده، هنوز مطمئن ترین روش همان رویکرد سنتی مقایسهای باشد (ویالو ۱۳۷۷). چنان که در بالا گفتیم، از نظر نگارهشناسی در سنگ نگارههای مورد بحث چندین سبک دیده می شود که مربوط به دوره های مختلف هستند؛ برخی نقوش کاملا جاندار و طبیعت گرا هستند که از نظر گونه شناسی و میزان رسوب گرفتگی می توان آنها را قدیمی ترین نقوش مجموعه تلقی نموده و به عصر مفرغ نسبت داد. به نظر می رسد محوطهٔ «رفته» در ۳ کیلومتری شرق سنگ نگاره ها محل سکونت شکارچیانی باشد که در عصر مفرغ اولین نقوش را بر سینهٔ صخرههای این شكارگاه نقر كرده باشند. بايد اعتراف كنيم كه هنوز هدف از نقر نخستين نقش ها در مجموعه سنگنگارههای جربت بر ما نامعلوم است. آیا این نقوش به اهداف آیینی ترسیم میشده است؟ یا صرفا جنبه سرگرمی داشته؟ و یا هر دو دسته از این نقوش در کنار هم هستند؟

از سوی دیگر وجود چندین لایه نقش بر روی هم بر روی صخرههای جربت گویای تداوم سنّت نگارگری بر سنگ در این منطقه از عصر مفرغ تا دورهٔ معاصر است. وجود کتیبه های مختلف مربوط به دورهٔ اسلامی از جمله کتیبهای به نام «شاه علی صیاد» با «سنه ۹۱۲» نشان میدهد در دورهٔ اسلامی هنوز صیادان برای شکار به این منطقه توجه داشتهاند. امروزه نیز تنوع حیات وحش منطقه بهویژه در پناهگاه حیات وحش میاندشت که فقط چند کیلومتر با محل سنگ نگارهها فاصله دارد در شمال شرق کشور مثال زدنی است (نک. فرهادی نیا .(٢٠٠٧).

بخشی از نقوش مجموعه سنگ نگارههای جربت را نیز می توان به دورهٔ قاجار

و پس از آن تاریخ گذاری کرد. شاخصه نقوش این دوره وجود تفنگ در دست سواران و نیز کتیبه های متعدد به نام چوپانان محلی مانند «امیرقلی چوپان، غلام چوپان، امانالله چوپان و ...» است. ظاهرا این چوپانان به هنگام چرای گوسفندان برای گذران وقت خود و به تقلید از نقوش قدیمی به حک نامشان و تصاویری مشابه نمونههای موجود دست زدهاند.

#### كتابنامه

#### الف) فارسي

دیالو، د. «تخیل پیش از تاریخی»، پیام یونسکو (ویژهنامهٔ هنر آغازین، نقاشی و کنده کاری صخرهای)، ترجمهٔ علی مستشاری، شمارهٔ ۳۳۵، صص. ۲۲–۱۷.

رفیع فر، جلال الدین، *سنگ نگارههای ارسباران: پژوهشی در مردم شناسی و باستان شناسی هنر*، تهران: پژوهشکده مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۸۴.

فرهادی، مرتضی، موزههایی در باد: گزارش مجموعه سنگ نگارهها و مادهای نویافته صخرهای تیمره، چاپ اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۷.

کریمی، فریبا، «نگرشی نو به کنده نگارهای صخره ای ایران (بر مبنای مطالعات میدانی)»، مجلهٔ باستان پژوهی، دورهٔ جدید، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص ۳۴-۲۰.

لباف خانیکی، رجبعلی «معرفی سنگ نگارههای لاخ مزار بیرجند»، یادنامهٔ نخستین گردهمایی باستان شناسی lیران-شوش، ۲۸–۲۵ فروردین ۱۳۷۳، ج. ۱، تهران: سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۶، صص ۱۳۷۸–۳۱۹. ملاصالحی، ح.، سعیدپور، م.، مومنی، اً.، بهرام زاده، م «باستان شناسی صخرهنگارههای جنوب کوهستانی استان قزوین (بررسی و مستندسازی نقوش صخرهای محوطههای چلمبر، یازلی و قلیچ کندی)»، مجلهٔ باستان پژوهی، دورهٔ جدید، سال دوم–۱۳۸۶، شمارهٔ ۳، صص 48-80.

ناصری فرد، م. سنگ نگارههای ایران: نمادهای اندیشه نگار، بی جا، خمین، ۱۳۸۸.

#### ب) غیر فارسی

FARHADINIA, M.

2007 "Ecology and Conservation of the Asiatic cheetah", *Acinonyx jubatus venaticus in Miandasht Wildlife Refuge, Iran*. Project report, Iranian Cheetah Society (ICS).

Francfort, H. P., and Hamayon, R. N.(eds), in collaboration with Bahn, P., 2001 The concept of Shamanism: uses and abuses, Bibliotheca Shamanistica, vol.10, Akademiai Kiado, Budapest.

JACOBSON, E., KUBAREV, V., Tseveendorj, D.,

2006 Mongolie du nord-ouest haut Tsagaan Gol, *répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale*, Fasc. 7, sous la direction de H-P. Francfort et Yakov Sher, De Boccard, Paris.

KUBAREV D. ET JACOBSON, E.,

1996 Sibérie du sud 3 : Kalbak-Tash I (république de l'Altai), *répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale*, Fasc. 3, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

Mar'jašev, A. N., Gorjačev, A. A.,

1998 Potapov, S.Kazakhstan 1: Choix de des pétroglyphesdu Semirch'e

#### بومهای سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در...

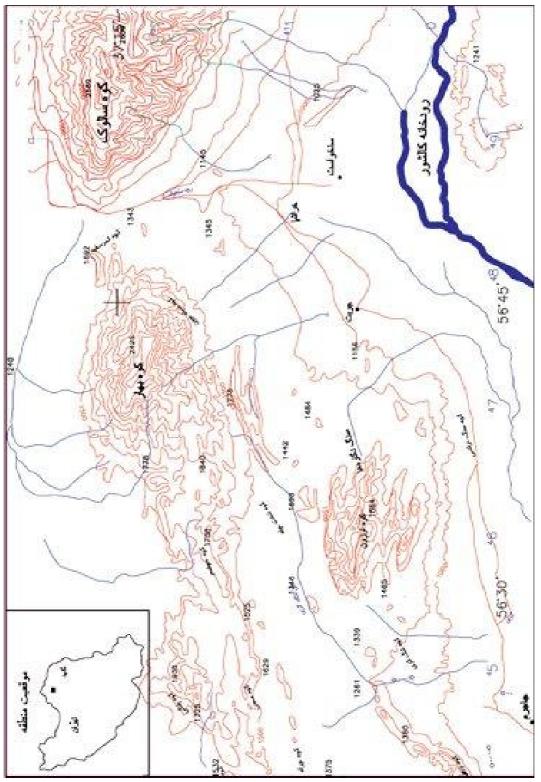
(Felsbilder im Siebenstromland), répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale, Fasc. 5, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

#### Savinov, D.,

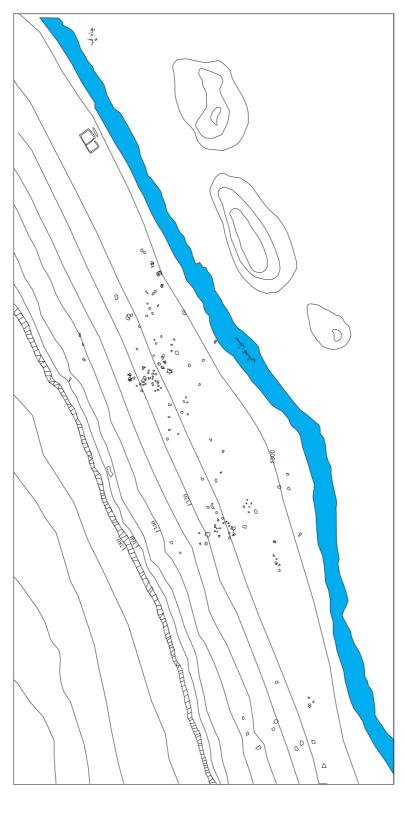
1999 representations sur dalles composant les enceintes des Kourganes Tagar (sud du bassin de Minusinsk), *répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale*, Fasc. 4, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

#### SCHMIDT, E. F.

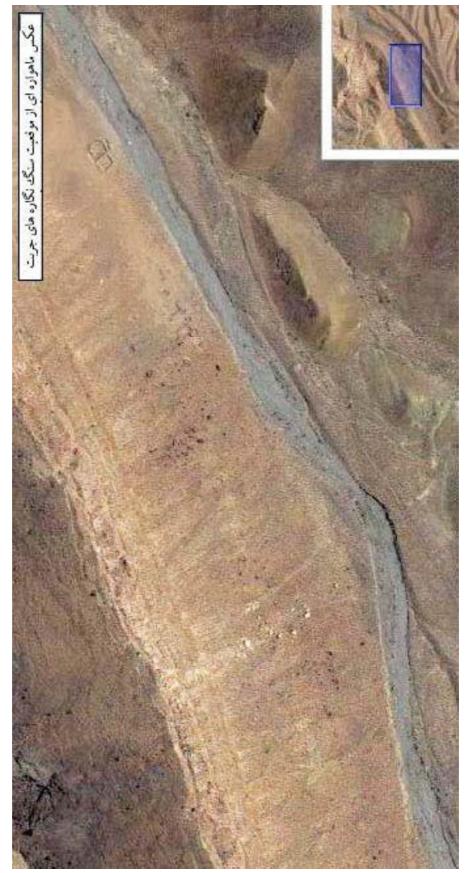
1937 Excavations at Tepe Hissar, Damghan, The University Museum, Philadelphia.



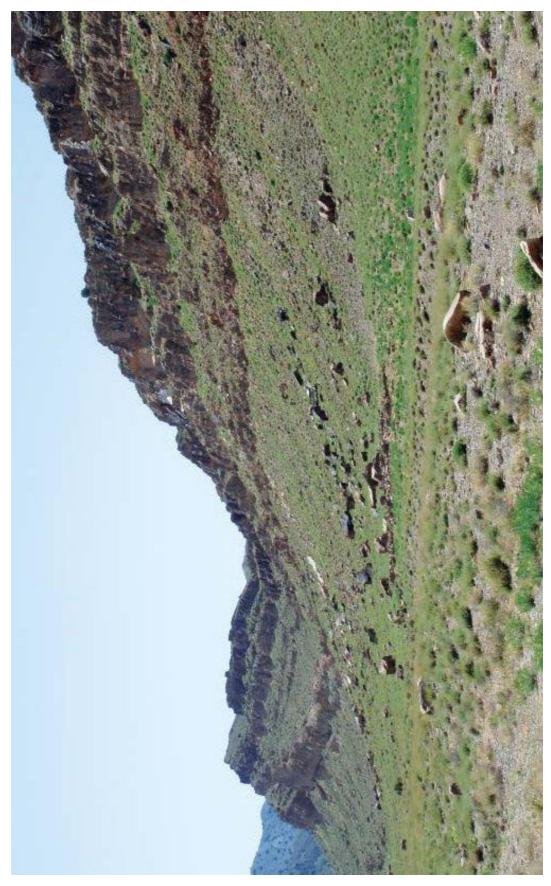
نقشه ۱. نقشه موضع نگاری که موقعیت سنگ نگارههای جربت را نشان می دهد



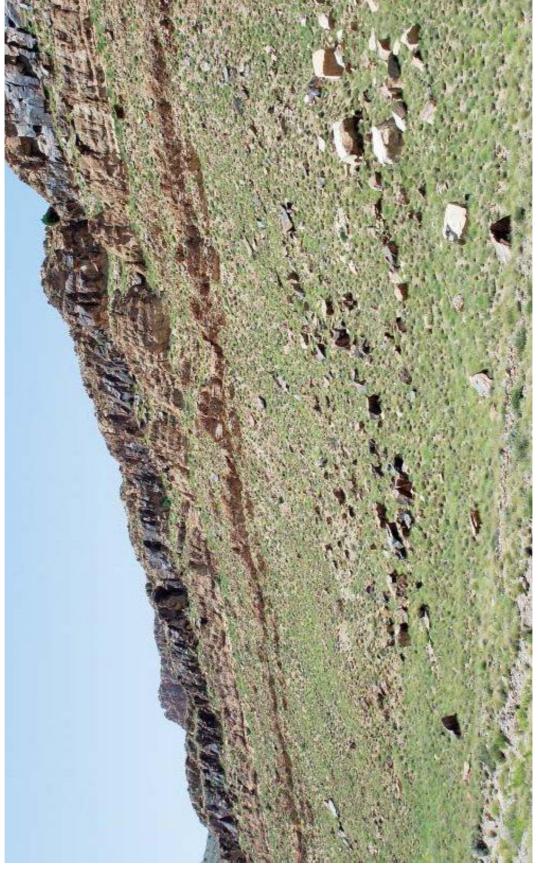
نقشه ٦. نقشه موضع نگاري محدوده پراكندگي سنگنگارههاي جربت



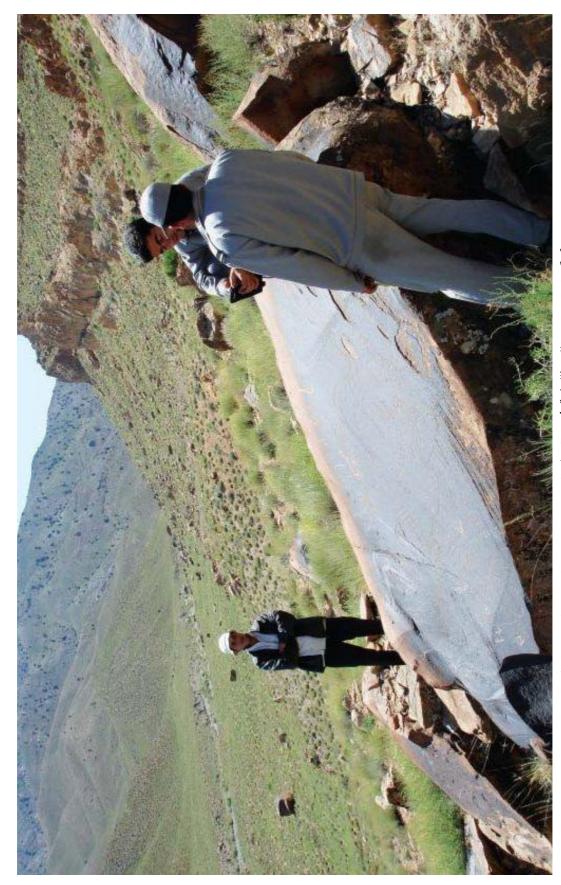
تصوير ١. عكس هوايي محدودة پراكندگي سنگنگارههاي جربت



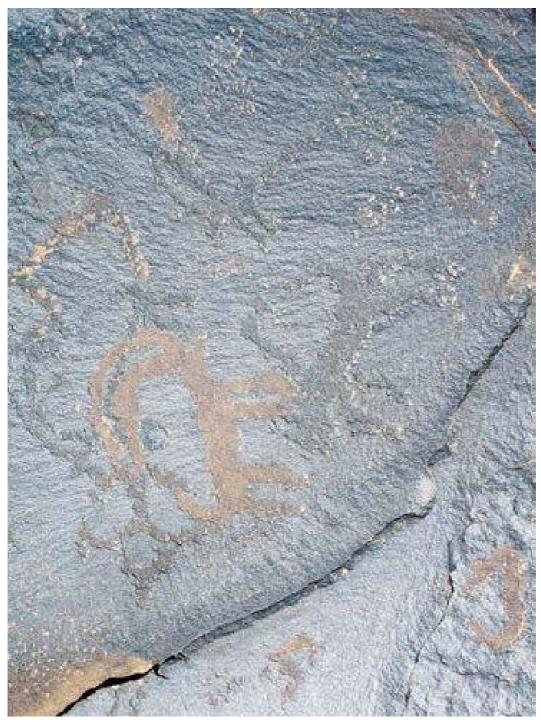
تصویر ۲. نمای کلی درمای که سنگنگارمها در آن پیدا شده است



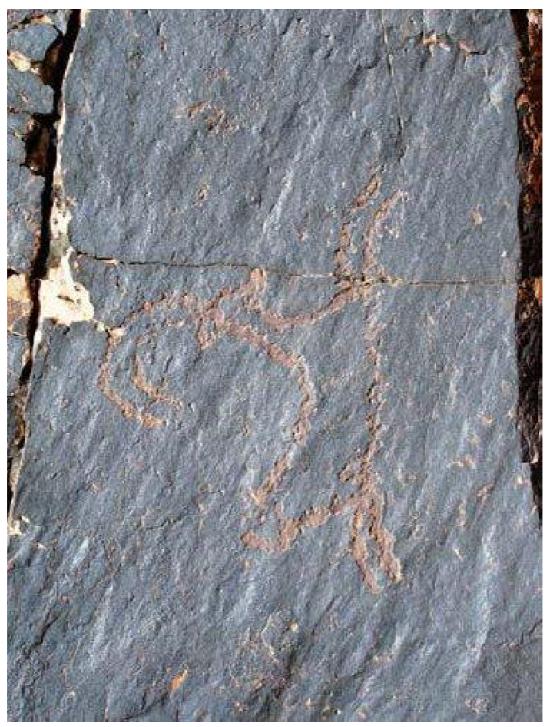
تصوير3. بخشي از تختهسنگهاي فرو ريخته از كوه كه بر بدنة أنها نقش ايجاد شده است



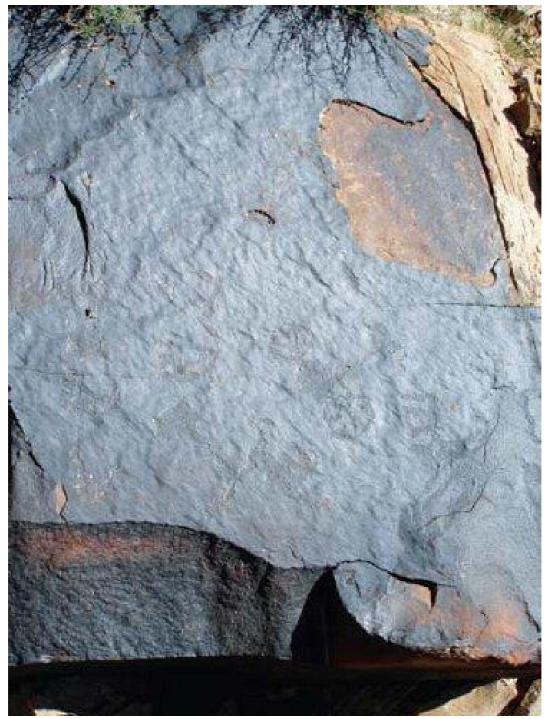
تصوير ٤. گروه بررسي در حال مطالعهٔ نقوش صخرهاي (به موقيت تختهسنگها برشيب دامنه توجه شود)



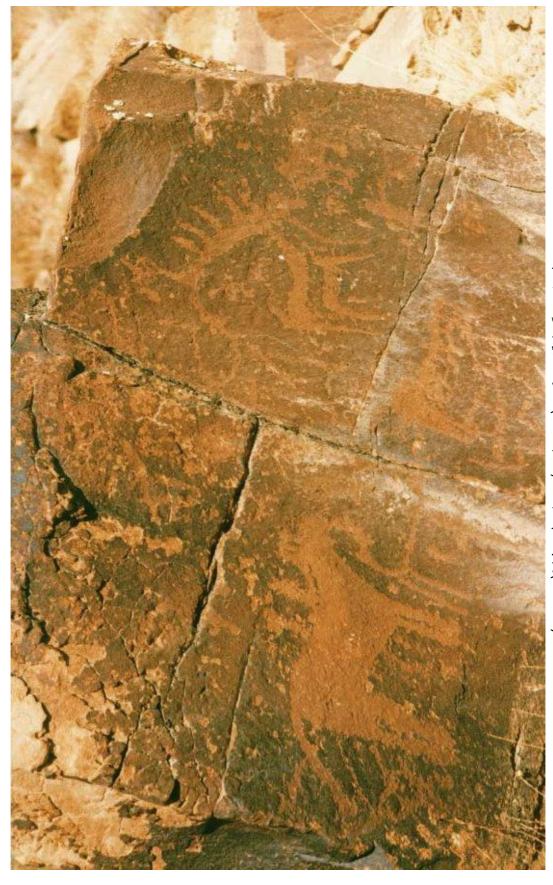
تصوير ٥. نقوش مربوط به چند دوره که بر روي هم حک شدهاند



تصوير ٦. نقش بزكوهي با شاخهاي بلند و خميده در حال جهش



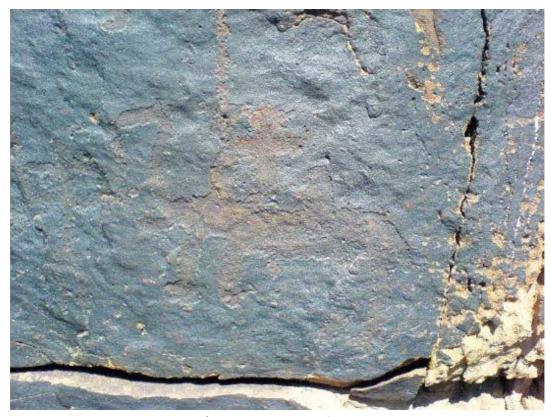
تصوير٧. تختهسنگ با نقش گردونهٔ دو چرخی



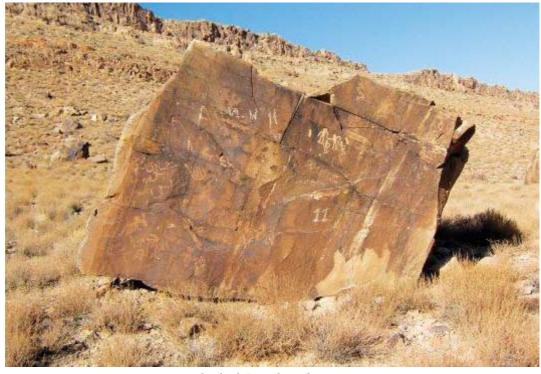
تصوير ٨. تختهسنگ با نقش بز كوهي(سمت راست) و حيواني شبيه فيل؟(سمت چپ)



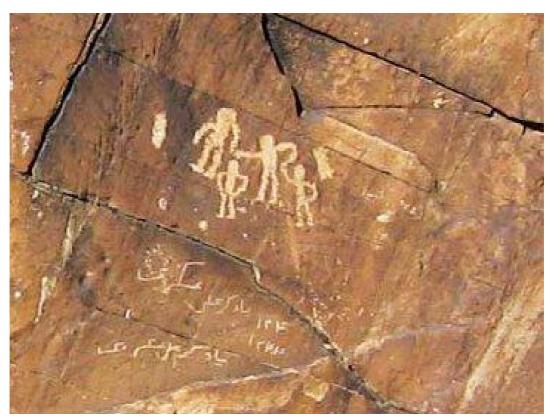
تصوير ٦. جزييات تصوير قبل كه يك بزكوهي با شاخهاي بلند و گرهدار را نشان ميدهد



تصویر ۱۰. نقش مرد نیزهدار سوار بر شتر دوکوهانه



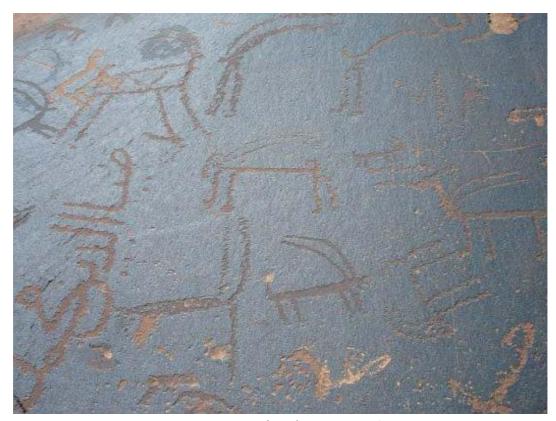
تصویر ۱۱. یک تختهسنگ بزرگ با نقوش گوناگون انسانی و جانوری



تصویر ۱۲. جزییات تصویر قبل که صحنهٔ رقص گروهی را نشان می دهد



تصویر ۱۳. نقش قوچ با شاخهای بلند و خمیده



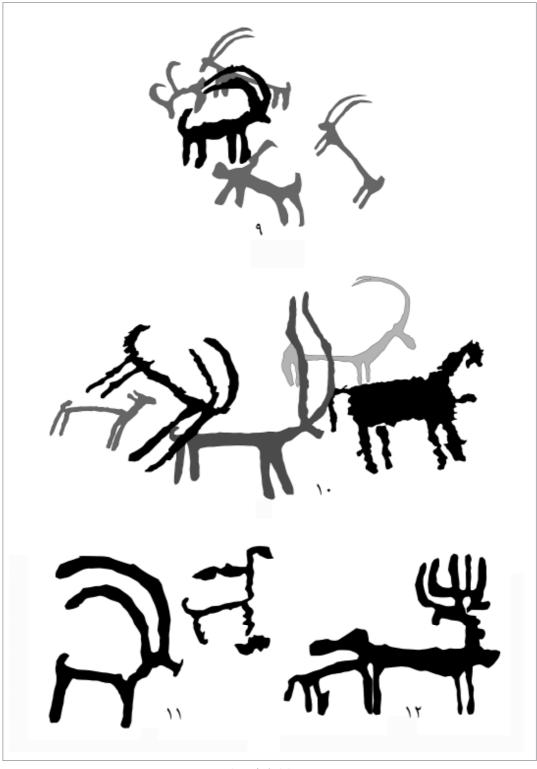
تصویر ۱٤. یک تخته سنگ با نگارههای جانوری و کتیبهٔ عربی



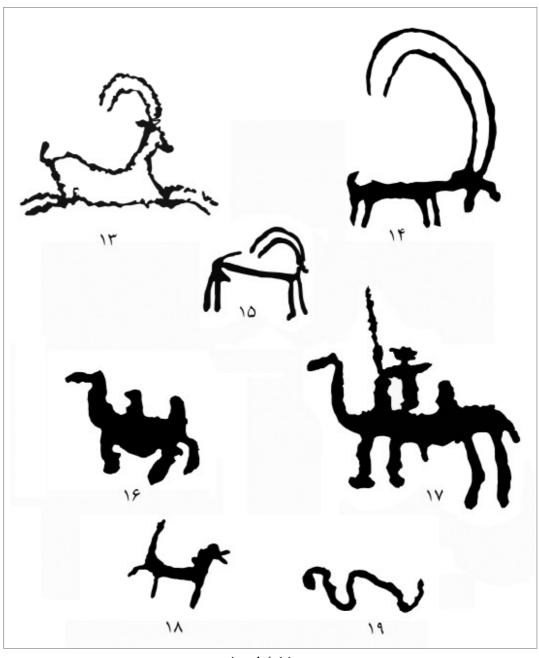
تصویر ۱۵. تخته سنگ با نقش کف دست و کتیبهٔ عربی



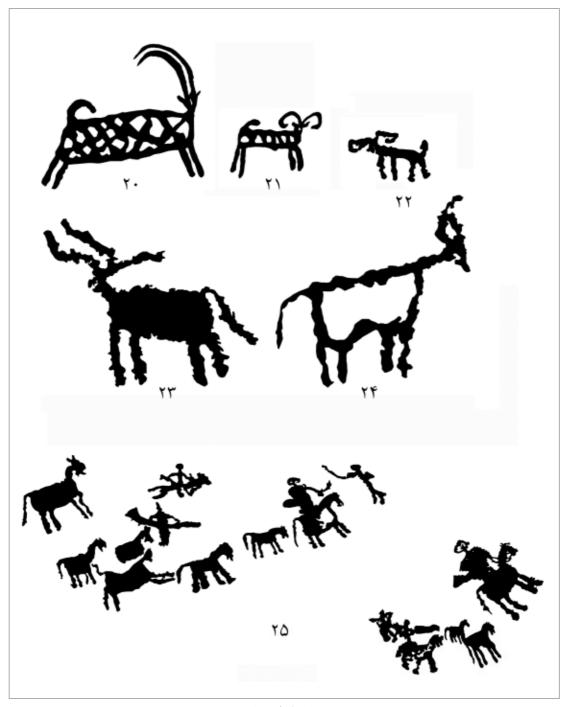
گزیدهای از نقوش مختلف در سنگنگارههای جربت؛-ادامه دارد



ادامهٔ طرحها



ادامة طرحها

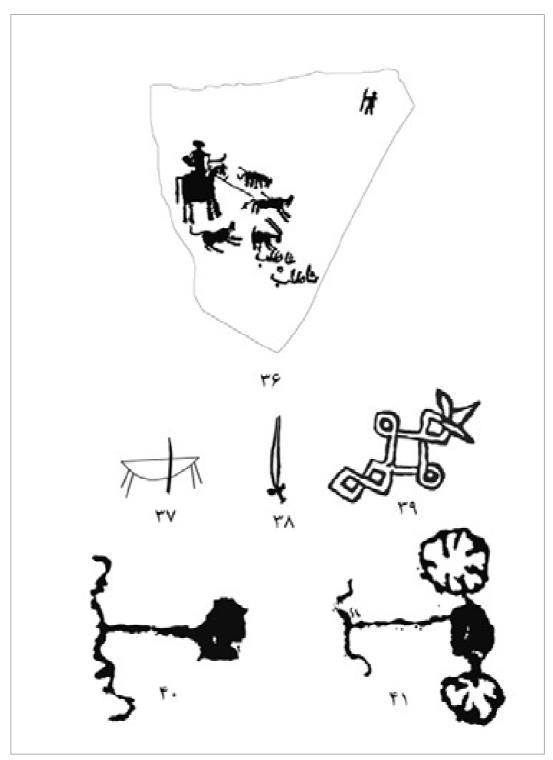


ادامهٔ طرحها

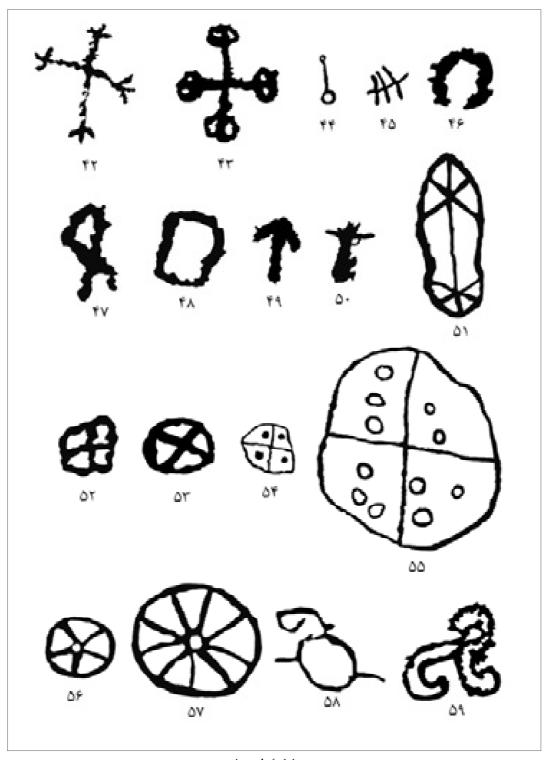


ادامة طرحها





ادامة طرحها



ادامة طرحها

ره های جربت	شماره سنگ		
			۶-
*	×		۵۸
			۵۷
		*	19
			)))
			55

جدول شمارهٔ ۱. شیوههای مختلف ترسیم دست در سنگنگارههای جربت

# فصل سوم:

رنگیننگارههای پناهگاه صخرهای تکه، شهرستان بجنورد

## ييشگفتار

هنر صخرهای به شکل رنگیننگاره (پیکتوگراف) در چندین نقطه از جهان و از جمله در ایران کشف شده و قبلاً مجموعههای ارزشمندی از آنها منتشر شده است. رنگین نگارهها گاهی به سادگی با ذغال یا دوده بر دیوارهٔ غارها و اشکفتها نقش شده و گاه نیز با استفاده از انواع رنگدانههای معدنی مانند گل اُخرا، هماتیت، لیمونیت و منگنز یا سایر کانیهای آهندار که اغلب رنگ قرمز تولید می کنند. هر دو نمونه از این نوع نقوش در منطقهٔ کوهدشت لرستان از غارهای دوشه، میرملاس و مجموعه نقوش هُميان (برد اسپيد، ارا رميا، چالگ شَل، چُارتا و درهٔ سنگ مهرداد) گزارش شده است (رمکل و همکاران ۲۰۰۷؛ ایزدپناه ۱۳۴۸). بعلاوه، نمونههای نقش شده با رنگدانههای معدنی در جنوب ایران، در اشکفت آهوی بَستَک هرمزگان (رفیعفر ۱۳۸۴؛ اسدی ۱۳۸۶) و اخیرا در شمال خراسان، در سه نقطه دیده شده است: دو مورد در منطقهٔ کوهستانی جنوب فاروج در نزدیکی روستاهای باش محله و زینه کانلو و یک مورد در حوالی روستای نرگسلوی علیا در غرب بجنورد. برای ترسیم رنگین نگارهها بایستی نخست مواد معدنی مذکور آسیاب شده و سپس با مواد چسبانندهای مانند چربی حیوانی، سفیدهٔ تخم مرغ، آب یا مواد دیگر ترکیب شود تا خمیرهٔ نقاشی(رنگ) آماده شود. با توجه به این که رنگیننگارهها بیشتر در شرایط خاصی از جمله در داخل غارها و اشکفتها و یا در نواحی بسیار خشک حفظ می شوند تعداد مجموعهٔ رنگین نگارههای کشفشده در ایران بسیار محدود است. در واقع، نگارنده بر اساس انتشارات باستان شناسي فقط از مجموعهٔ رنگین نگارههای منطقهٔ لرستان و تنها نمونهٔ

هرمزگان در قلمرو کنونی ایران اطلاع دارد که اکنون باید رنگیننگارههای خراسان شمالی (رنگیننگارههای باش محله، زینه کانلو و تکه در نرگسلو) را نیز به این مجموعه افزود. در بین رنگیننگارههای خراسان شمالی، رنگیننگارههای تکه نرگسلو به دلیل برخی ویژگیها که در ادامه به آنها اشاره شده، احتمالاً قدیمی ترین مجموعهٔ نقش صخرهای شناسایی شده در ایران است.

### موقعيت جغرافيايي

پناهگاه صخرهای تَکه ۱۴ در فاصلهٔ ۳۰ کیلومتری غرب شهر بجنورد و در ۲۰۰ متری جنوب شرق روستای نرگسلوی علیا از توابع بخش مرکزی شهرستان بجنورد به مختصات "۴۶,۷ '۴۰ '۴۰ مول شرقی و "۲۹ '۵۵,۷ '۱۰ '۳۰ عرض شمالی قرار گرفته و ۱۱۱۵ متر از سطح دریا ارتفاع دارد (نقشه های ۲–۱). این پناهگاه در یال شرقی یک درّه باریک V شکل واقع شده و در پای آن رودخانهٔ چیلاق در تمام مدت سال جریان دارد (تصویر ۲، نقشهٔ ۲). جریان دائمی آب چیلاق و سیلابهای شدید فصلی باعث حفر بستر بسیار عمق و باریکی در این درّه شده است.

دهانهٔ پناهگاه مذکور حدود ۱۳ متر عرض و ۳ متر ارتفاع دارد. سقف پناهگاه با قوس نسبتاً کندی به سمت انتها پیش رفته و به کف شیبدار پناهگاه می پیوندد (شکل ۱، تصویر ۱). سطح تقریباً مسطح سقف و دیوارههای پناهگاه که نقاشیها بر آن ترسیم شده حدود ۵۰ متر مربع است که ۳۷ نقش بر آن شناسایی شد. عمق این سرپناه سنگی بیش از ۳/۵ متر نیست و از همین رو می توان گفت زندگی دائم در آن امکان پذیر نبوده؛ بلکه محیط مناسبی برای بیتوتهٔ دو یا چند خانواده است. همچنین با توجه به موقعیت این پناهگاه و اشراف آن بر درهٔ مجاور و رودخانه می توان حدس زد این مکان برای کمین موقت شکارچیان بزکوهی و حیوانات دیگر مناسب بوده است.

## رنگیننگارهها

بیشتر پژوهشگران، نقاشیهای دورن غار و سرپناههای صخرهای را در زمرهٔ نخستین جلوههای شناخته شده از حس زیباشناختی و طبع هنری انسان در نقاط مختلف جهان قلمداد کرده و آنها را مربوط به کهن ترین ادوار زندگی بشر میدانند. در منطقهٔ وسیعی از آسیای شمالی، آسیای مرکزی و ایران چندین نمونه رنگین نگاره در غارها و پناهگاههای صخرهای پیدا شده که اغلب صحنههای مشابه شکار را ترسیم کرده

۱۴– نام این محل از نقوش بز کوهی بر دیوارهٔ سنگی پناهگاه گرفته شده است. بز کوهی در بسیاری از گویشهای ایران، از جمله شمال خراسان، «تَکه» خوانده میشود.

و یژوهشگران بدون اتفاق نظر تاریخهای متفاوتی برای آنها پیشنهاد کردهاند. برای مثال برخی از پژوهشگران نقاشیهای پناهگاه صخرهای زروت-کمره در رشته کوه حصار (گسار) در جنوب ازبکستان را مربوط به دورهٔ پارینهسنگی و قدیمی ترین هنر صخرهای آسیای مرکزی دانستهاند، در حالی که پژوهشگران دیگر این نقوش را مربوط به اوایل دورهٔ نوسنگی (ماسون و ساریانیدی ۳۲: ۱۹۷۲)، هزارهٔ هفتم پ.م (روزوادوفسکی ۲۰۰۱) و گاهی مربوط به عصر آهن و حتی بدبینانه تر، مربوط به دوران متأخر تاریخی و اسلامی دانستهاند (یاسیپویچ و روزوادوفسکی ۲۰۰۱). دو رنگیننگارهٔ دیگر ازبکستان (سنگژیومون ٔ و اکساکال –آتاسای ٔ که زمانی به دورهٔ پیش از تاریخ نسبت داده می شد را اکنون به دورهٔ اسلامی نسبت می دهند (همان). نمونه های دیگر مانند نقاشی های غار شختی در شرق پامیر و نقاشی های غار خُاست-تسنکر اگوا۱۰۰ در غرب مغولستان (آلتای)–که در آن فقط نقوش حیوانات رسم شده و اثری از تصاویر انسان دیده نمی شود- نیز اغلب به اواخر دورهٔ پارینه سنگی فوقانی و تاریخی بین ۱۰ تا ۱۲ هزار سال پیش تاریخ گذاری شدهاند (درویانکو و لوزون ۱۱۱–۱۳۷۴: ۱۳۷۴). از آنجا که در بیشتر رنگیننگارههای پیشگفته از ابزارهای پیشرفتهٔ شکار مانند تیر و کمان استفاده شده و با توجه به شیوهٔ ترسیم آنها، به نظر می رسد در بیشتر موارد باید تاریخهای پیشنهاد شدهٔ جدید را پذیرفت.

با وجود اینها با توجه به وجود برخی معیارها-که در زیر به آنها اشاره خواهد شدبه نظر می رسد نقاشیهای پناهگاه صخرهای تکه از منحصربه فردترین و قدیمی ترین
مجموعههای هنر صخرهای ایران و آسیای مرکزی به شمار می رود. متأسفانه در
دهههای اخیر مردم محلی به دلیل بی اطلاعی از ارزش و اهمیت نقوش صخرهای مورد
بحث نادانسته آسیبهای فراوانی بر آنها وارد کرده اند، با وجود این هنوز نقاشی های
داخل پناهگاه به حدی سالم باقی مانده که بتوان تصویر نسبتاً روشنی از صحنههای
نقش شده در آن به دست آورد.

تمام نقوش داخل پناهگاه صخرهای نرگسلو با یکی از ترکیبات اکسید آهن نقاشی شده که منجر به تولید رنگ قرمز اخرایی شده است. مضمون اصلی این نقاشیها صحنهٔ شکار بزکوهی و گوزن به دست انسان به همراه سگ است. مجموعه نقوش پناهگاه را از نظر نگاره شناسی می توان هم دوره و مربوط به یک دورهٔ زمانی تلقی کرد. تمام نقوش در حال حرکت به سمت راست تصویر شده و اغلب آنها روی یک خط افقی

<sup>15-</sup> Zaraut-Kamar

<sup>16-</sup>Sangi-Dzhiumon

<sup>17-</sup> Aksakal-Atasay

<sup>18-</sup>Khoist-Tsenker-agoi

جداگانه به عنوان خط زمینه یا مسیر مالروی حاصل از رفت و آمد مکرر حیوانات ترسیم شده اند (طرح ۲–۱؛ تصویر  $^{9}$ . گاهی نیز یک خط زمینه در امتداد شیارهای مورب روی دیوارهٔ پناهگاه به صورت ممتد نقش شده و چندین نقش دیگر نیز روی همین خط زمینه ترسیم شده اند (تصویر  $^{9}$ ). با وجودی که حیوان ها به صورت نیم رخ ترسیم شده اند ولی در نمایش سر همیشه هر دو شاخ و گاهی هر دو گوش نشان داده شده است.

به طور کلی، در پناهگاه صخره ای روستای نرگسلو ۳۷ نقش شناسایی شد که به ۴ دستهٔ کلی تقسیم می شوند: ۱- نقوش جانوری؛ ۲- نقش انسان؛ ۳- نقش درخت و ۴-نقوش محو شده و غیر قابل تشخیص.

در بین نقوش جانوران نقش بزکوهی یا کل، گوزن، سگ، گراز و یک جانور گاوسان(؟) قابل تشخیص هستند. در این بین، نقش بزکوهی از سایر نقوش بیشتر تکرار شده و بیش از ۴۰% از مجموع نقوش این پناهگاه را شامل می شود. محوریت نقش بز کوهی در این پناهگاه با ترسیم این حیوان در مرکز نقوش و با اندازهٔ بسیار بزرگ تر از نقوش دیگر قابل تشخیص است. بزها اغلب با شاخ بسیار بلند و خمیده و ریش آویزان در زیر پوزه ترسیم شده اند (طرح 7-1). در مجموع نقش تمام حیوانات و به ویژه بزها کاملاً واقع گرایانه نشان داده شده است.

به طور کلی، در پناهگاه صخرهای تکه دو نقش انسان وجود دارد که فقط یکی از آنها به وضوح قابل تشخیص است (تصویر ۹؛ طرح ۲) و نقش دومی تقریباً محو شده و به زحمت دیده می شود. این نقش مردی را در صحنهٔ شکار بز کوهی به همراه دو سگ تازی نشان می دهد. تصویر شکارچی به صورت نیم رخ نقاشی شده که به سمت راست در حال حرکت است و نیزه ای را به حالت پرتاب در دست راست نگه داشته است.

در ادامه به توصیف نقوش پناهگاه صخرهای تُکه – از چپ به راست – پرداخته ایم (نک تصویر % طرح %): در منتهی الیه شمالی پناهگاه و در پشت سر تمام نقوش نقش جانوری دیده می شود که با توجه به ویژگی های اندامی، باید آن را سگ دانست (تصویر %، % طرح %، شماره %). تصویر این سگ از هر نظر مشابه سگهای گله امروزی است. پوزهٔ جانور کوچک نشان داده شده و دُم – که بیش از حد معمول بزرگ نشان داده شده – به سمت بالا برگشته و در پشت کمر حلقه شده است. این ویژگی ها در گرگ

<sup>-19</sup> ترسیم خط زمینه یا مسیر مالرو در زیر پای حیوانات وحشی، به ویژه گلههای بزکوهی که اغلب به پیروی از طبیعت به صورت ردیفی در یک خط منظم و در مسیری مشخص در حال حرکت نشان داده شده اند در بین مجموعه سنگ نگارههای کلبک تاش در جنوب سیبری (کوبارِف و یاکوبسُن -199، شمارهٔ -199، شمارهٔ -199، شمارهٔ -199، تسکن تاکوبسُن و دیگران -199، سکر در شمارهٔ -199، شمارهٔ -199، یاکوبسُن و دیگران -199، شمارهٔ -199، شمارهٔ -199، سکر و دیگران -199، شمارهٔ -199، شمارهٔ -199،

وجود ندارد و نشان می دهد این نقاشی مربوط به یک سگ اهلی است. تصویر این سگ به صورت نیمرخ نشان داده شده ولی هر دو گوش آن دیده می شود. این تصویر به نسبت بیشتر نقوش درشت تر نشان داده شده و بیش از ۳۰ سانتی متر طول دارد. ارتفاع نقش از نوک گوشها تا زیر پا حدود ۱۷ سانتیمتر است. در جلوی این نقش و اندکی بالاتر از آن، نقش سه بز کوهی یکی بر روی دیگری نقش شده است (تصویر ۲۰ طرح ۱). نخست نقش یک بز با شاخهای بزرگ و خمیده و ریش بلند که به صورت نیمرخ بر روی یک خط افقی (خط زمینه) نقش شده است (طرح ۲، شماره ۶). اندازهٔ نقش از قسمتهای بالای قوس شاخها تا زیر پای جلوی حیوان ۱۸ سانتیمتر و از پوزه تا دُم کوتاه و به بالا برگشتهٔ آن ۱۶ سانتیمتر است. نقش دو بز دیگر به خوبی نمونهٔ قبلی حفظ نشده و بخش زیادی از آنها پاک شده است. با وجود این، می توان به خوبی حیوان را شناسایی کرد که به صورت نیمرخ نقاشی شده ولی زیر پای آنها خط زمینه دیده نمی شود. بز اولی به ابعاد ۱۲×۲۰ سانتیمتر و دومی در بالای آن کمی بزرگ تر و دیده نمی شود. بز اولی به ابعاد ۱۲×۲۰ سانتیمتر و دومی در بالای آن کمی بزرگ و پرشاخ و برگ در حرکتند (تصویر ۳؛ طرح ۱). ارتفاع درخت حدود ۷۷ سانتیمتر و پهنایش ۳۳ سانتیمتر است.

درست در پایین نقش بزها و درخت سه نقش در کنار هم ترسیم شده که به کلی محو و غیر قابل تشخیص هستند. فقط نقشی که جلوتر است با توجه به باریکی و بلندی اندام احتمالاً نقش یک انسان است که چیزی شبیه نیزه در دست دارد. اند کی جلوتر از این نقش آثاری از تصویر محو دیگری مشاهده می شود که فقط می توان گفت نقش یک چهارپا است. در این قسمت با بهره گیری از شیارهای طبیعی دیوارهٔ پناهگاه دو خط زمینه یکی بر روی دیگری با فاصلهٔ حدود ۵۰ سانتیمتر رسم شده و بر روی هر خط نقاشی هایی کشیده شده است (طرح ۱). در قسمت بالا و به فاصلهٔ کمی در سمت راست بزرگ ترین درختی که در پناهگاه ترسیم شده و قبلاً توصیف شد تصویر دو سگ (یکی به اندازهٔ ۸×۷۷ و دیگری ۸×۲۰ سانتیمتر) در حال تعقیب یک بز کوهی دیده می شود (تصویر ۳). این سگها بر خلاف سگی که قبلاً ذکر شد، پوزهٔ بلا قوس برداشته است. کمر حیوان باریک و سینه پهن نشان داده شده است (طرح ۲، بالا قوس برداشته است. کمر حیوان باریک و سینه پهن نشان داده شده است (طرح ۲، می توان نتیجه گرفت اینها در حال دویدن نقش شده اند. گوش های یکی از این سگها می توان نتیجه گرفت اینها در حال دویدن نقش شده اند. گوش های یکی از این سگها برگور و به حالت قائم نشان داده شده که احتمالاً تلاشی برای نمایش به اهتزاز درآمدن به برای نمایش به اهتزاز درآمدن به برای و به حالت قائم نشان داده شده که احتمالاً تلاشی برای نمایش به اهتزاز درآمدن به برای و به حالت قائم نشان داده شده که احتمالاً تلاشی برای نمایش به اهتزاز درآمدن به برای و به حالت قائم نشان داده شده که احتمالاً تلاشی برای نمایش به اهتزاز درآمدن

گوشهای بلند حیوان در هنگام دویدن است.<sup>۲۰</sup>

تمام ویژگیهای اندام شناسی این سگها از قبیل بدن لاغر و کشیده، سینهٔ پهن و کمرِ باریک، پوزهٔ بلند و کشیده، گوشهای بلند، دست و پای نازک و بلند و...با ویژگیهای سگهای تازی که به طور سنتی برای شکار مورد استفاده قرار می گیرند، مطابقت دارد. پیش از این، تصویر سگهای تازی در صحنهٔ شکار، در حال استراحت و یا در حالات دیگر به وفور بر روی سفالینههای دوره شوش جدید (۴۲۰۰–۴۲۰۰) پم) در گورستان و محوطهٔ استقراری شوش و جعفراًباد شناسایی و معرفی شده است (هُل، در دست چاپ). با وجود این به نظر میرسد بر اساس دادههای کنونی بتوان یکی از قدیمی ترین نمایشهای تصویری تازی در ایران را در پناهگاه صخرهای تکه سراغ گرفت.

کمی جلوتر از این دو تازی، تصویر دو بزکوهی یکی بر روی خط زمینه (به اندازهٔ  $77 \times 77$  سانتیمتر) و دیگری در بالای آن به اندازهٔ  $77 \times 77$  سانتیمتر نقش شده که به سمت یک درخت پُر شاخ و برگ در حرکتند. ریشه های درخت بر روی خط زمینه نقش شده است. این درخت بر خلاف نمونهٔ قبلی که تنهٔ بلند و شاخه های کمبرگ تر دارد بسیار پُرشاخه و چتری، مانند درخت ارس است (تصویر 77، طرح 17 و طرح 17, راست). در پشت سر این دو بز و سگهایی که در تعقیب آنها هستند؛ درست در بالای تازی تصویر مردی دیده می شود که نیزهٔ خود را آمادهٔ پرتاب نگه داشته است. بدن این مرد به شیوهٔ تقابل و سر به صورت نیم رخ نشان داده شده است (تصویر 177) طول نیزه اش 177 سانتیمتر است. او پاپوشی با نوک برگشته به پا دارد و این نظر مشابه مردی است که بر روی یک ظرف سفالی از تپه قبرستان دیده شده است (مجیدزاده 177) مضمونی که در اینجا نقش شده، یعنی صحنهٔ شکار بزکوهی (و گوزن) به دست انسان که عموماً با دو سگ همراه است در یک دوره به صورت نقاشی (رنگین نگاره) یا حکاکی (سنگ نگاره) از اسپانیا گرفته تا آسیای مر کزی در صدها محل دیده شده است (رفیع فر 177).

در سمت راست درخت مذکور تصویر یک جانور چاق و کوتاه دیده می شود (تصویر

۲۰ امروزه سگهای تازی گوشهای بلند و آویزانی دارند که اغلب صاحبانشان آنها را میچینند. بنابراین به دقت معلوم نیست در اینجا هنرمند میخواسته سگی را در حال دویدن نشان دهد که گوشهایش را باد به حرکت درآورده یا اینکه نسل اولیهٔ این نوع تازی مانند گرگ و شغال گوشهای بلندی داشته که عمودی می ایستاده است.

<sup>(1991)</sup> از مردم ساکن مناطق کوهستانی ایران (مجیدزاده ۱۸: ۱۹۹۹) و ترکیه (لوید (1992) ۱۹۶۰) میپوشند که در مناطق مختلف به نامهای مختلفی شناخته این می شوند. در برخی مناطق این کفشها را گالش شیرازی می گویند ولی در منطقهٔ شمال خراسان و به ویژه در بجنورد این گونه یایوشها را از چرم یک تکه می دوزند و چاروق می نامند.

نقاشیهای ردیف پایین به ویژه بزهایی که در قسمتِ مرکزیِ دیوارهٔ پناهگاه ترسیم شده از نظر اندازه نسبت به سایر نقوش بسیار بزرگ تر هستند. در اینجا نقش گلهای از بزهای کوهی و دو حیوان گاوسان دیگر دیده می شود که به سمت درختها در حرکت هستند (تصویر ۳).

نخستین نقش در سمت چپ، یک بزکوهی با شاخهای بلند و خمیده را نشان می دهد که به اندازهٔ  $77 \times 77$  سانتیمتر نقاشی شده است. در جلوی این نقش و درست در قسمت مرکزی پناهگاه، نقش 7 بز بزرگ دیده می شود که با تمام جزییات شامل گوش، ریش و شاخهای بزرگ و خمیده و بسیار تنومند و قوی نشان داده شده اند. متأسفانه به دلیل آتش افروختن در شکاف بدنهٔ پناهگاه و در زیر پای این بزها، قسمت بزرگی از این نقوش کاملاً دود زده شده و به راحتی قابل تشخیص نیست و از همین رو در تصویر شمارهٔ 7 دیده نمی شوند و در طرح شماره 7 نیز ترسیم نشده اند. با وجود این، سر و شاخهای حیوانات در محل به خوبی دیده می شود و می توان طرح کلی بدن آنها را تشخیص داد. این بزها به اندازهٔ  $70 \times 70$  سانتیمتر نقش شده و بزرگ ترین نقوش پناهگاه صخره ای هستند. در بالای تصویر «بزهای بزرگ» نقش کوچک و محو جانوری دیده می شود که با توجه به دُم بالا برگشتهٔ آن شاید یک سگ باشد. کمی جلوتر از تصویر بزها و این سگ، نقش حیوان بزرگی در کنار یک درخت نقاشی شده است (تصویر  $70 \times 70$  بناند و آویزان است و در بالای سر آن دو زایده دیده می شود که بلندتر از آنند که بتوان آنها را گوش دانست. شاید این زایده ها شاخ و حیوان مذکور یک گاو (؟) باشد. اندازهٔ نقش مذکور  $70 \times 70$  سانتیمتر است.

اندکی جلوتر و در پایین نقش درخت، تصویر یک بز به اندازهٔ  $19 \times 10$  سانتیمتر نقش شده که به سمت درخت کوچک دیگری به ارتفاع  $10 \times 10$  سانتیمتر در حرکت است. سپس دوباره نقش دو بز با شاخهای بلند و حیوان گاوسان دیگری با دم بلند و آویزان و احتمالاً با شاخ تصویر شده که همگی به سمت یک درخت پرشاخ و برگ

به ارتفاع ۲۸ سانتیمتر در حرکتند. کمی جلوتر از درخت، در منتهی الیه راست پناهگاه نقش یک بز کوهی به اندازهٔ  $10 \times 10 \times 10$  سانتیمتر و یک نقش محو دیگر دیده می شود. به نظر می رسد در این صحنه گلهای از حیوانات وحشی در حال حرکت به سمت درخت تصویر شده اند.

ابعاد تقریباً کوچک پناهگاه صخرهای تکه نشان میدهد این سرپناه سنگی محل زندگی دائم نبوده و فقط محیط مناسبی برای بیتوتهٔ دو یا چند خانواده یا گروه شکارگر بوده است. موقعیت این پناهگاه و اشراف آن بر درهٔ مجاور و رودخانه حاکی از آن است که این مکان برای کمین موقت شکارچیان بزکوهی و حیوانات دیگر مناسب بوده است.

### نتيجه گيري

با توجه به نادر بودن هنر صخرهای به شکل نقاشی با رنگ (رنگین نگاره) در ایران و به طور کلی در خاورمیانه، تاریخ گذاری نقوش پناهگاه صخرهای تکه اهمیت ویژهای دارد. متأسفانه تاکنون امکان تاریخ گذاری نقوش این مجموعه به کمک روشهای آزمایشگاهی میسر نشده و فقط با اتکاء به رهیافت سنتی مقایسهای می توان یک تاریخ نسبی برای این مجموعه نقوش ارائه کرد. از سوی دیگر، در بررسی اطراف پناهگاه صخرهای و منطقهٔ مجاور نیز مواد باستان شناختی به قطع مربوط به دورهٔ پیش از تاریخ که بتوان از آنها همچون معیاری برای تاریخ گذاری مجموعه نقوش صخرهای مورد بحث بهره برد پیدا نشد.

در بسیاری از موارد از جمله در غارهای منطقه کوهدشت وجود نقش سلاحهایی مانند تیر و کمان یا تفنگ و یا صحنههایی مانند اسب و سوار در بین نقوش تاریخ گذاری آنها را تا حدی آسان کرده است (ر.ک بورنی ۱۶–۱۳۴: ۱۳۴۸). با وجود این، در بین نقوش پناهگاه صخرهای تَکه اثری از تیر و کمان، اسب و سوار و یا نقوش دیگری که

77 در 7 کیلومتری جنوب پناهگاه صخرهای تکه یک، محوطهٔ باستانی پیدا شد که در محل به آن «اجاقلر» می گویند. این محوطه مانند پناهگاه مورد بحث بر لبهٔ درهٔ باریک و عمیق رودخانه چیلاق شکل گرفته است. در سطح محوطه ته به نقل عمرای سنگی دیده می شود که به استناد برش گودال حفاری قاچاق با سنگ خشکه چین و بر بستری صخرهای ساخته شده است. در سطح محوطه و به ویژه در شیب منتهی به درهٔ رودخانهٔ چیلاق تعدادی سفال و چند قطعه ابزار سنگی و تراشه پید شد (طرح %). تمام سفال های محوطه ساده و اغلب به رنگ آجری یا نخودی هستند و یک قطعه سفال خاکستری با پرداخت زمخت نیز پیدا شد. تعدادی از این سفال ها چرخ ساز و به وضوح مربوط به دورهٔ تاریخی هستند ولی تعداد سفال های دست ساز و زمخت که شاید به دورهٔ پیش از تاریخ (عصر مفرغ؟) تعلق داشته باشند نیز کم نیست. با وجود این به دلیل نبود قطعات شاخص مانند سفال منقوش یا فرمهای قابل تشخیص تا زمان انجام مطالعات تکمیلی نمی توان تاریخ قابل اطمینانی برای این محوطه ارائه کرد.

به تاریخ گذاری مطمئن تری کمک کند دیده نمی شود. ظاهراً در بین نقوش پناهگاه صخرهای تکه تنها اسلحه نیزه و تنها حیوان اهلی سگ است.

در مورد نقش سگ باید به این مسأله اشاره کرد که به استناد شواهد باستان شناختی احتمالاً سگ نخستین حیوانی است که به دست انسان اهلی شده (دایان ۱۹۹۴) و در تدفین های دورهٔ ناتوفیان در غار حیونیم و عین ملّاحه در شرق مدیترانه شواهدی از تدفین سگهای دست آموز در جوار صاحبانشان در ۱۴۰۰۰ قبل پیدا شده است (کلاتُن براک ۱۹۶۲؛ دیویس و والا ۱۹۷۸؛ چرنو و والا ۱۹۹۷). در غرب ایران در منطقه دهلران، همزمان با مرحلهٔ سبز (۵۵۰–۵۰۰۰ پم) وفور استخوان سگ در بین بقایای استخوانی و وجود نقش این حیوان بر روی قطعه سفال ها نشان دهندهٔ اهلی شدن این حیوان است (هُل و دیگران ۱۹۲۴: ۱۹۶۹). همچنین پیکرکهای سگ از جنس گل پخته از دورهٔ نوسنگی ایران از جمله در تپهٔ سراب کرمانشاه پیدا شده است (مورالز بروی)).

فرانک هل بر این باور است که قدیمی ترین تصاویر سگ از ایران به دست آمده و مربوط به میانهٔ هزارهٔ ششم پیش از میلاد (حدود ۸۰۰۰ سال قبل) است که بر روی سفالینههای تپه سبز و چغامیش نقش شده است (هُل، در دست چاپ) $^{7}$ . از سوی دیگر در رنگین نگارههای پناهگاه صخرهای زَروت-کمر در آسیای میانه نیز سگ شکارچیان را همراهی می کند؛ هرچند تاریخ پیشنهاد شدهٔ اولیه (پارینه سنگی فوقانی) مورد تردید قرار گرفته و امروزه این نقوش را به ادوار جدیدتر تاریخی منتسب می کنند (ر.ک. بالا). با تمام اینها به نظر می رسد کشف پناهگاه صخرهای تَکه شواهد نوینی از قدیمی ترین نمونههای نمایش تصویری سگ در هنر صخرهای ایران و خاورمیانه در اختیار پژوهشگران قرار داده است که بر اساس آنچه در ادامه خواهیم گفت شاید بتوان به طور مقدماتی آن را به عصر مفرغ قدیم (هزارهٔ پنجم پیش از میلاد) منتسب کرد.

و اما در مورد نقش نیزه در بین نقوش پناهگاه صخرهای تکه باید گفت نیزه از قدیمی ترین سلاحهایی است که در شکار مورد استفاده بوده و در مرحلهٔ فوقانی پارینه سنگی جدید اختراع شده بود (عسکری خانقاه و کمالی ۱۷۶: ۱۳۷۸). استفاده از نیزه در شکار باعث می شد شکارچی مجبور شود برای کشتن حیوانات تا حد زیادی به آنها نزدیک شود که در بسیاری موارد به دلیل بزرگی جثهٔ شکار و یا درندگی آن، جان شکارچی به خطر می افتاد. از همین رو، اختراع تیر و کمان که از یک سو باعث افزایش

<sup>77</sup>-هُل (در دست چاپ، پینوشت ۱) بر این باور است که تصویر جانوری که در نقاشیهای دیواری چاتال هویوک (یک محوطهٔ نوسنگی در آناتولی مرکزی) در تعقیب یک گوزن دیده می شود و ملارت آن را سگ قلمداد کرده را نمی توان به یقین سگ دانست.

فاصله بین شکارچی و شکار شده و از سوی دیگر میزان دقت در نشانه گیری و شکار را بیشتر می کرد (عسکری خانقاه و کمالی ۱۳۷۸: همان) بسیار مورد توجه قرار گرفت و تحول شگرفی در اقتصاد شکارگری به وجود آورد. شاید از همینروست که در بیشتر صحنههای شکار در هنر صخرهای این ابزار بسیار سودمند که به واقع فرایند شکار را دگرگون نموده و آن را به مرحلهٔ جدیدی وارد کرد تصویر شده است. غایب بودن نقش تیر و کمان در بین نقوش پناهگاه صخرهای تکه و شکار با نیزه شاید به دلیل آشنا نبودن نگارگران تکه با این ابزار و به عبارتی عدم بهرهگیری از تیر و کمان در شکار باشد. در واقع همین ویژگی نقاشیهای پناهگاه صخرهای تکه آنرا به یک مجموعهٔ منحصربه فرد در ایران بدل کرده است: در حالی که استفاده از تیر و کمان برای شکار هم در نقاشی های صخرهای کوهدشت لرستان (ایزدیناه ۱۳۴۸: تصاویر ۸–۵، ۱۲،۱۱) و هم در اشکفت آهوی بستک (اسدی ۱۳۸۶: تصاویر 3-۵) دیده می شود که باعث شده برخی پژوهشگران هر دو مجموعه را به هزارهٔ یکم و دوم پیش از میلاد منتسب کنند؛ نبود نقش این ابزار در بین نقوش پناهگاه صخرهای تکه شاید حاکی از آن باشد که در زمان ترسیم نقوش مورد بحث هنوز در منطقه فنون شکار زیاد رشد نکرده و یا تیر و کمان به مجموعه ادوات شکار اضافه نشده بود. نبود تصویر اسب که در تعقیب و صید شکار بسیار کارآمد است نیز به احتمال فراوان بهدلیل اهلینبودن این حیوان در زمان ایجاد این نقاشی ها است.

یکی دیگر از موضوعات مورد توجه در بین نقاشیهای مورد بحث –و سایر نقوش صخرهای در ایران – فراوانی نقش بز کوهی است. اغلب پژوهشگران فراوانی نقش بزکوهی در هنر صخرهای را بهدلیل نقش نمادین و آیینی بزکوهی در فرهنگ اساطیری ایران دانستهاند (رفیع فر ۱۲۴–۱۱۸: ۱۳۸۴). با وجود این، ما بر این باوریم که علاوه بر نقش نمادین این حیوان در اساطیر ایران و خاورمیانه، بین تعداد حیوانات نقاشی شده و اهمیت آنها در اقتصاد زیستی ساکنین منطقه رابطهٔ مستقیمی وجود داشته است. از این رو با توجه به اینکه بیش از ۴۰% نقوش پناهگاه مورد بحث را نقش بز کوهی تشکیل داده به نظر می رسد شکار و به ویژه شکار بز کوهی در زندگی مردمی که نقوش پناهگاه مورد بحث را نقش کرده اند نقش محوری داشته و اقتصاد آنها مبتنی بر شکار و گردآوری بوده است.

در مجموع بهنظر میرسد رنگیننگارههای نرگسلو بر اساس شیوهٔ ترسیم نقوش و توزیع مکانی و زمانی آنها، الگوهای نقشی، سبک نشان دادن درختان با شاخههای گسترده و ریشههای افشان، ترسیم خطوط زمینه در زیر پای جانوران و نیز نبود نقش

حیوانات اهلی به جز سگ و فنون بسیار ابتدایی شکار بدون استفاده از تیر و کمان و اسب در دورهٔ کلکولیتیک (مس و سنگ) و یا در مراحل اولیهٔ عصر مفرغ نقش شده باشند. از اینرو، نقاشیهای کشف شده در این پناهگاه صخرهای نمایانگر یک مورد بسیار مهم از هنر پیش از تاریخی در فلات ایران است که امید میرود پس از این چنانکه در خور آن است مورد توجه قرار گرفته و اقدامات لازم در جهت شناخت دقیق تر آنها به کمک شیوههای آزمایشگاهی و نیز روشهای مؤثر حفاظت انجام پذیرد.

#### كتابنامه

#### الف) فارسي

اسدی، ا. ع. ۱۳۸۶ «اشکفت آهو؛ پناهگاهی صخرهای در شهرستان بَستک (هرمزگان)»، مجله باستان پژوهی، دورهٔ جدید، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص. ۷۰–۶۵.

بورنی، چ. م. ۱۳۴۸ «گزارش مقدماتی بررسی و حفّاری در غارهای منطقهٔ کوهدشت»،مجله باستانشناسی و هنر ایران، شماره ۳، صص ۱۴-۱۴.

درویانکو، آ. پ.، لوزونِ. ۱۳۷۴ «فرهنگهای پارینه سنگی زبرین»، تاریخ تمدنهای آسیای مرکزی، بخش اول از جلد اول، تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه، ۹۳–۱۲۵.

رفیعفر، ج. ا. ۱۳۸۴ سنگ نگارههای ارسباران، پژوهشکدهٔ مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری کشور، تهران.

عسکری خانقاه، اً. و کمالی، م. ش. ۱۳۷۸ /نسان شناسی عمومی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

# ب) غیر فارسی

#### CLUTTON-BROCK, JULIET

Near Eastern canids and the affinities of the Natufian dogs. *Zeitschrift für Tierzüchtung und Züchtungsbiologie* 76(2/3):326-333.

#### DAYAN, T.,

1994 Early domesticated dogs of the Near East. *Journal of Archaeological Science* 21(5):619-632.

#### DAVIS, SIMON J. M., AND FRANÇOIS R. VALLA

1978 Evidence for domestication of the dog 12,000 years ago in the Natufian of Israel. *Nature* 276:608-610.

#### JACOBSON, E. KUBAREV, VLADIMIR, D. TSEEVENDORJ

Mongolie du Nord-Ouest: Tsagaan Salaa/ Baga Oigor, *répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale*, Fasc. 6, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

#### JACOBSON-TEPFER, E. KUBAREV, VLADIMIR, D. TSEEVENDORJ

Mongolie du Nord-Ouest: Haut Tsagaan Gol, *répertoire des pétroglyphes d'Asia centrale*, Fasc. 7, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

#### Jasiewicz, Z. and A. Rozwzdowski

2001 Rock paintings—wall paintings: new light on art tradition in central Asia. Rock Art Research 18: 3–14.

#### KUBAREV, VLADIMIR, D. ET JACOBSON, E.,

Siberie de sud 3: Kalbak-Tash I(Republique du l'Altai), *répertoire des pétro-glyphes d'Asia centrale*, Fasc. 3, sous la direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.

### بوم های سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در...

#### MORALES, VIVIAN BROMAN

1990 Figurines and Other Clay Objects from Sarab and Çayönü. Chicago: The Oriental Institute, University of Chicago.

#### HOLE, FRANK

forthcoming Domesticated dogs, the Persian Gazelle Hound and Susiana societ, *Archaeological investigations in Iran*: essays on Iranian archaeology presented to F. Bagherzadeh, Tehran.

#### HOLE, FRANK, KENT. V. FLANNERY, AND JAMES A. NEELY

1969 *Prehistory and Human Ecology of the Deh Luran Plain.* Volume 1. Ann Arbor, MI: University of Michigan.

#### LIOYD, S.,

1967 Early Highland peoples of Anatolia, New York: McGraw-Hill Co.

#### MAJIDZADEH, YOUSEF.

the oldest narrative pictorial phrase on a pottery vessel from tepe Qabrestan, in the Iranian World: Essays on Iranian art and archaeology presented to E. O. Negahban, A. Alizadeh, Y. Majidzadeh, S. M. Shahmirzadi, Iranian University Press, Tehran, pp.80-84.

#### REMACLE, L., ADELI, J., LEJEUNE, M., MOHAMMADI, S., AND OTTE, M.

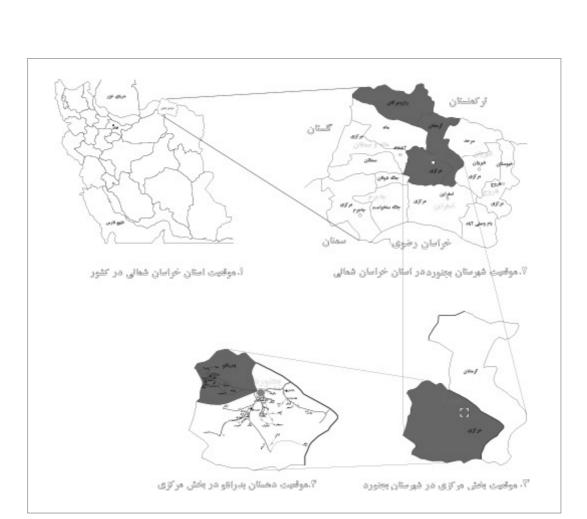
2007 "New field research on Houmian rorck-art, Lorestan Province, Iran", *Bāstānpazhuhi*, Vol. 2, 3: 9–17.

#### ROZWADOWSKI, ANDRZEJ.

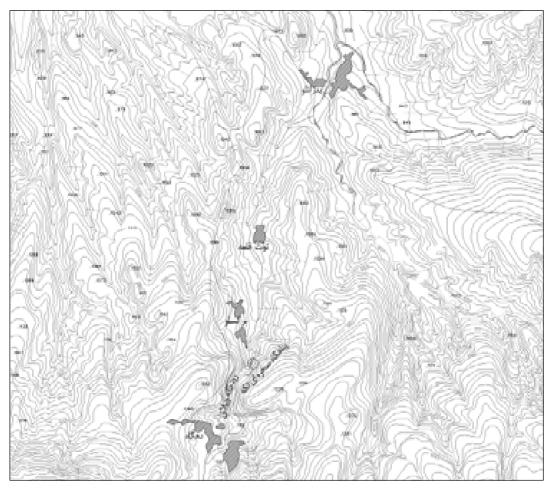
2001 The Times of Central Asia, vol. 3, issue 4 (99).

#### TCHERNOV, EITAN, AND FRANCOIS VALLA, F.,

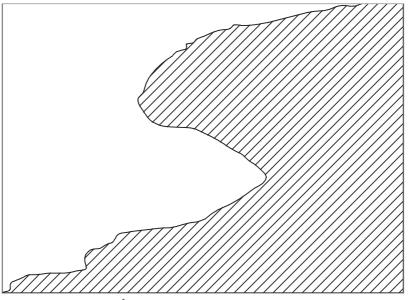
1997 Two new dogs, and dother Natufian dogs, from the Southern Levant. *Journal of Archaeological Science* 24:65-95.



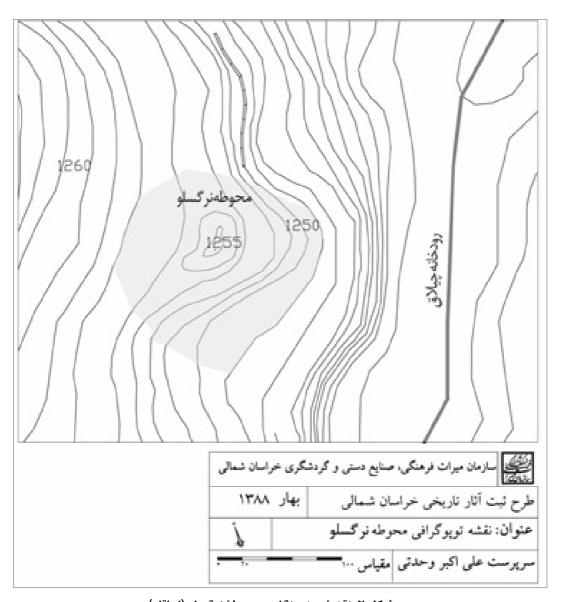
نقشهٔ ۱. موقعیت نقوش صخرهای بر روی نقشهٔ استان خراسان شمالی و ایران



نقشه ۲. موضع نگاری و موقعیت جغرافیایی پناهگاه صخرهای تکه



شکل ۱. برش پناهگاه صخرهای تَکه



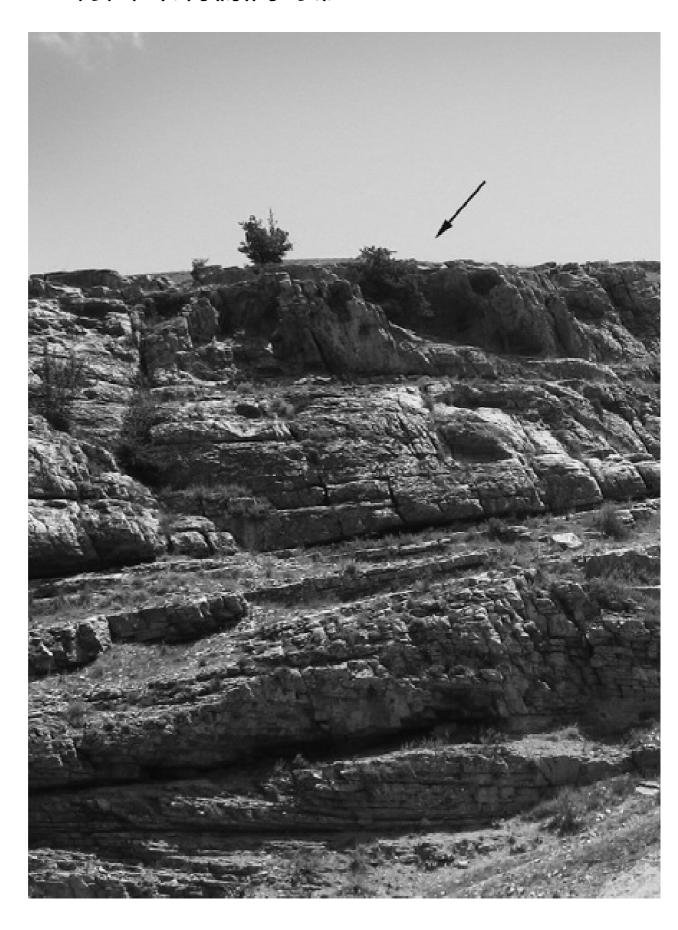
شكل ٢. نقشهٔ موضع نگارى محوطهٔ نرگسلو (اجاقلر)

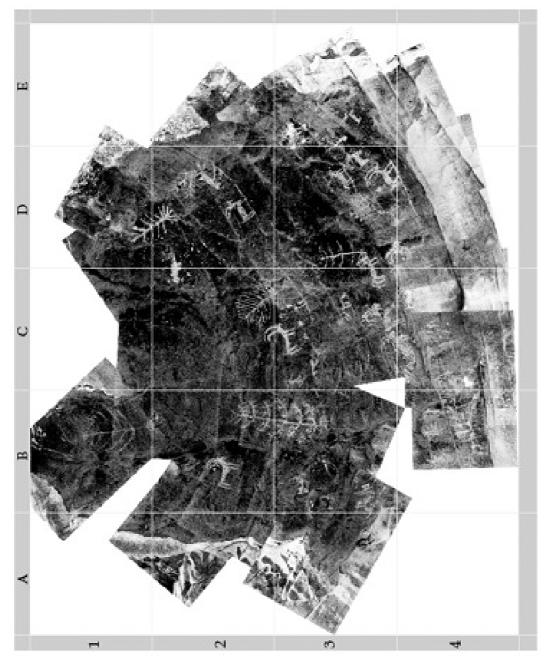






تصویر ۲. نمای کلی از پناهگاه صخرهای تکه، دید از غرب

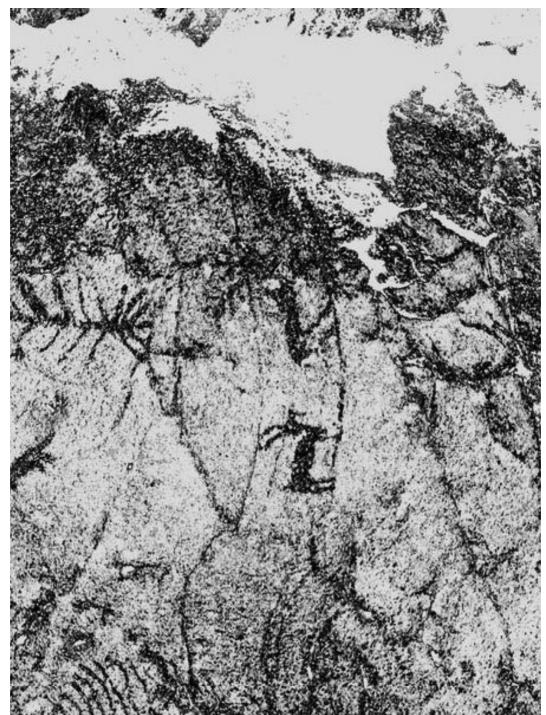




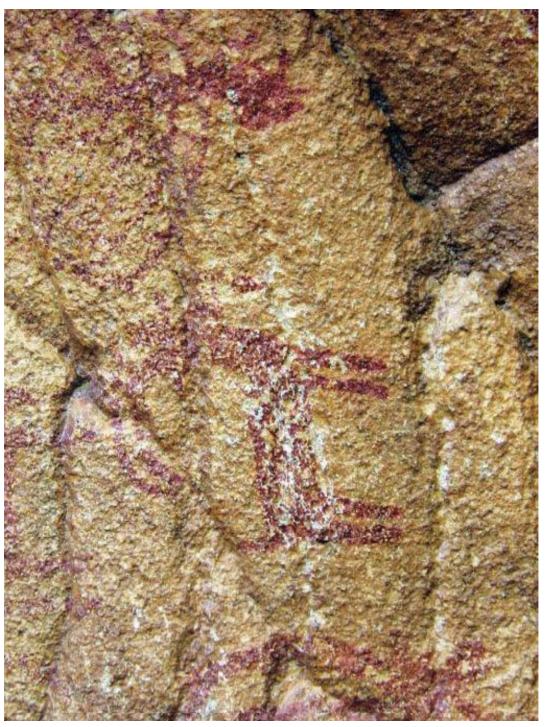
تصوير ٣. مجموعه نقوش (پائل) پناهگاه صخرهای تکه (با سپاس از علی رازی)



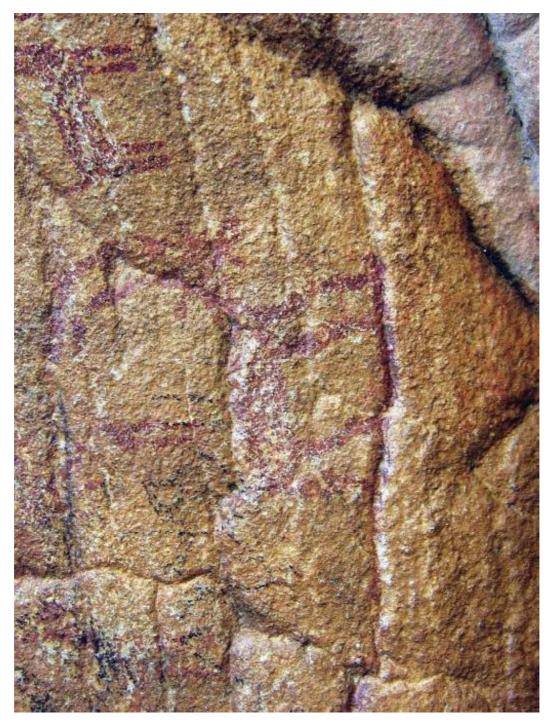
طرح 1. مجموعه نقوش قابل شناسایی در پناهگاه صخردای تُکه



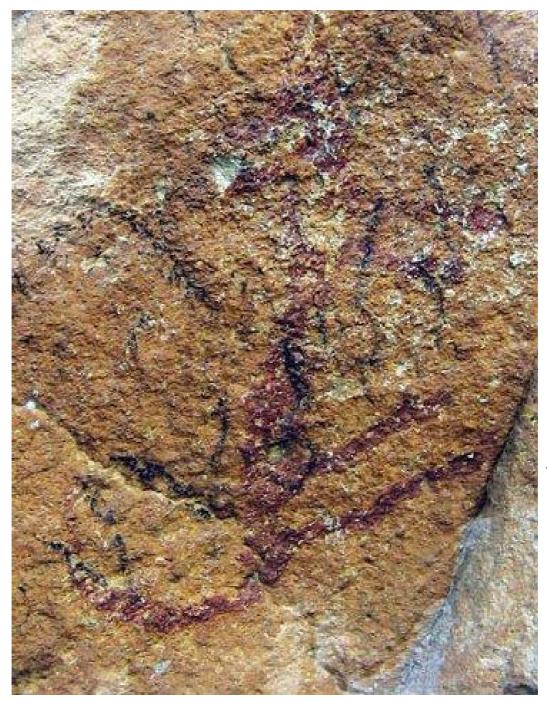
تصویر ٤. نقش یک بز کوهی که به دنبال یک گوزن در حال حرکت است



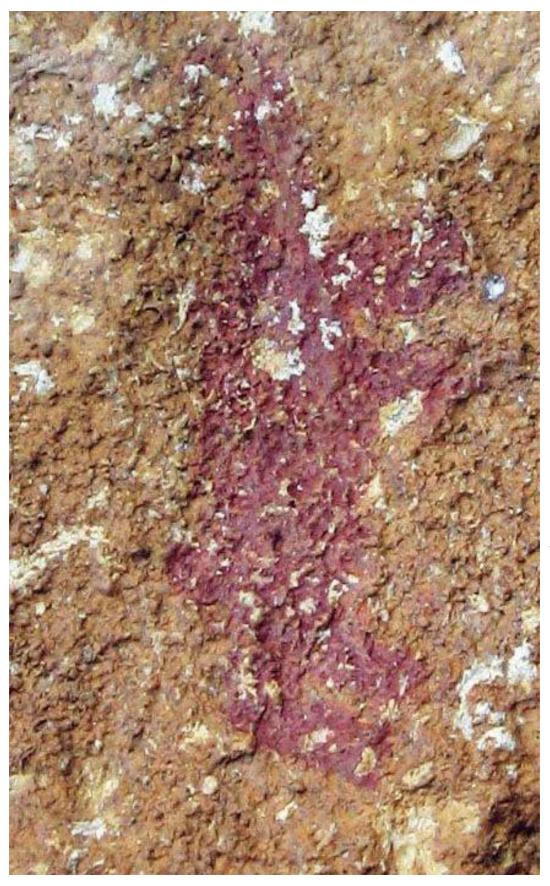
تصویر ٥. نقش بز کوهی در حال حرکت به سمت درخت



تصوير ٢. نقش چند بز كوهى در حال حركت (به خط زمينه زير پاى بز توجه كنيد)



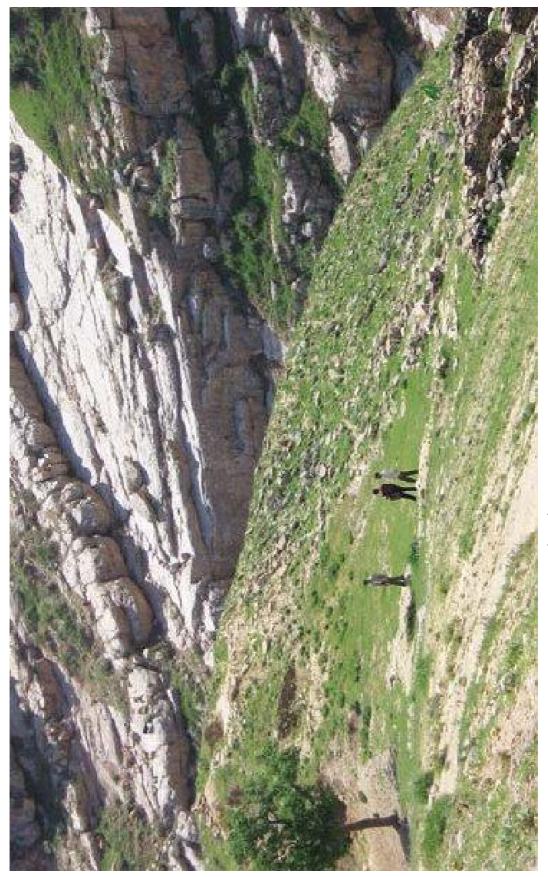
تصویر ۷. نقش سک در پناهکاه صخرهای تکه



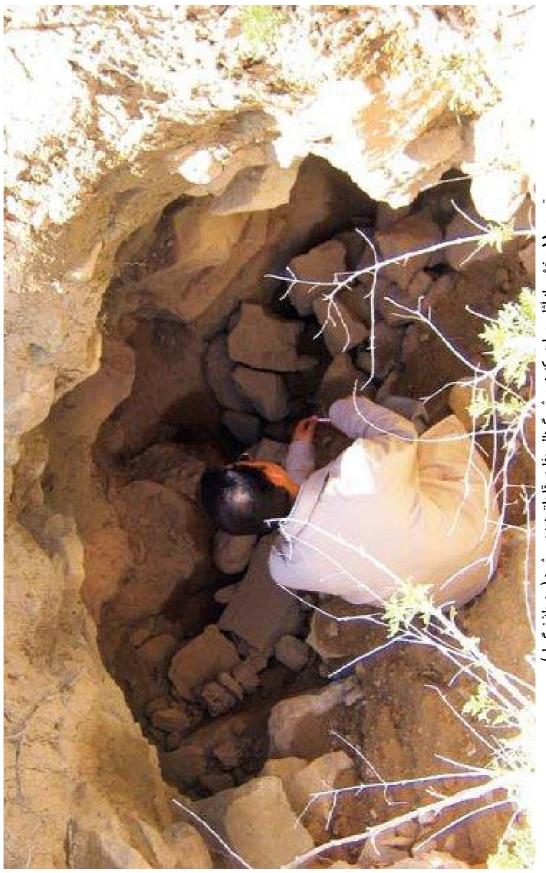
تصوير ٨. نقش جانوري به شكل گراز (پناهگاه صخرهاي تُكه)



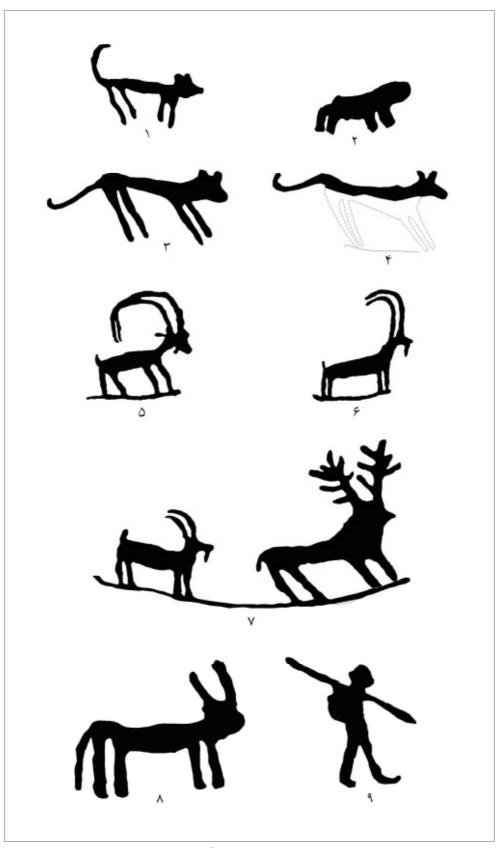
تصویر ۹. نقش مردی در حال پرتاب نیزه (پناهگاه صخرهای تَکه)



تصوير 10. دورنماي محوطة باستاني نرگسلو (اجاقلر)، ديد از غرب



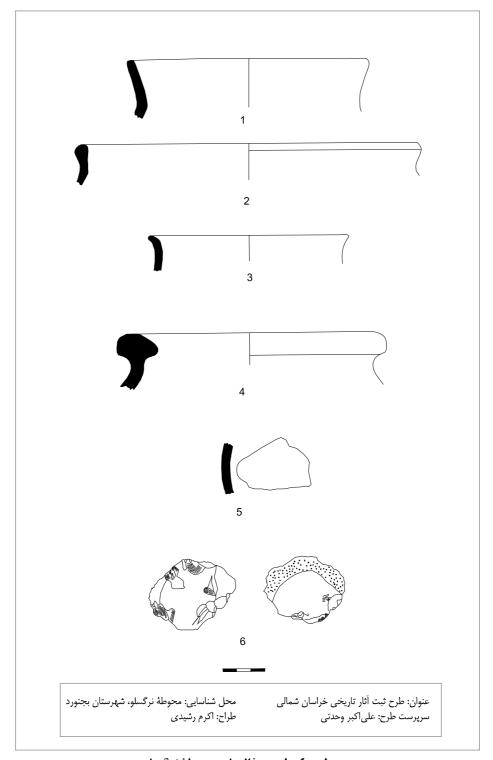
تصوير 11. بخشي از آثار معماري كه در برش گودال حفاري قاچاق ديده ميشود (محوطة نرگسلو)



طرح ۲. تعدادی از مجموعه نقوش(پانل) پناهگاه صخرهای تَکه که در اینجا به صورت جداگانه ارائه شدهاند



طرح ۳. صحنهٔ شکار بزکوهی به همراه دو سگ (بالا) و چرای حیوانات در بیشه(پایین)، پناهگاه صخرهای تکه



طرح ٤. طرح سفالهاي محوطهٔ نرگسلو

رديف

لبه کف ابزار مىنگى بدنه .J دسته لوله . 3. j. چرخ ساز جدول توصيف سفال محوطة نركسلو، دهستان بدرانلو، شهرستان بجنورد، بهار ١٣٨٨ دست ساز ظريف كيفيت متوسط خشن کانی آجيز آلى بدنه G જું مغز Ŋ كافي .} ناكافي نځودي بقغ ندارد درون نوع پوشش ندارد نخودي بيرون اً. درون ټزئين بيرون دوره پیشنهادی تاريخى؟ تاريخى ؟

\*-اختصارات: R قرمز، B نخودي ، G خاكستري.

نمایه

<u>ں</u>	Ī
<del>۔</del> باش محله ۱۰	اَذربایجان ۲۴
بایکال ۱۹	آسیا ۹، ۱۸
بجنورد ۴، ۵، ۱۰، ۱۲، ۶۵، ۶۸، ۷۲، ۹۹	آسیای مرکزی ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۲۰، ۲۱، ۳۳، ۳۳، ۳۵،
۰۰ رر بدناریک ۱۰	U
بُستُک ۳۳	آفریقا ۱۶
بغا ایغور ۲۱، ۳۲	 آلتای ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۳۳، ۳۳، ۳۷، ۶۹
. ۔ " رَّ بلقیس ؓ ۲۹	آناتولی ۷۵ آناتولی ۲۵
بیرجند ۳۳، ۳۷، ۴۰	آیابا <i>ی</i> ۱۹
پ	1
پارتی ۱۱	اترک ۱۱
پاری پامیر ۶۹	ارسباران ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۴۰، ۷۸
	اروپا ۳۳
ترکمنستان ۱۰	انبکستان ۶۹ ازبکستان ۶۹
بر عصدی تساگان گل ۷۰	اسپانیا ۷۲
تسَگان سلا ۲۱، ۷۰	استراليا ١۶
تسَگان سَلا ۳۲	اسفراین ۲۹
تکه ۵، ۸۶، ۶۹، ۷۰، ۲۷، ۲۷، ۵۷، ۷۷، ۱۸، ۸۸، ۲۸،	اشکیولمس ۳۴
YA, 1 P, 7 P, 7 P, Y P	افغانستان ۱۰، ۳۳
تَمگلی ۱۸	البرز ۳۰
تووا ۱۹	امریکا ۱۶
~ ~	اوزون ۳۰
ع جاجَرم ۵، ۱۰، ۲۷، ۲۹، ۳۰	اوستا ۲۳
۰ ۰ ۰ ۰ . ۲۲ ، ۲۷ . ۲۷ . ۲۷ . ۲۷ . ۲۷ . ۲۷ . ۲۷	اوکیر ۱۹
برر. جعفر آباد ۷۲	اوگلاختی ۱۹
7	اولکما ۲۰
چ چاتال هویوک ۷۵	ایران ۴، ۱۰، ۱۱، ۱۶، ۳۲، ۲۲، ۳۱، ۳۳، ۳۳، ۳۳،
چنامیش ۷۵ چنامیش ۷۵	67, 87, 77, 77, 74, 78, 78, P3, 77, 77, 67,
<i></i>	۶۷، ۷۷، ۸۷

کالشور ۱۱، ۳۰	7
کرمانشاه ۷۵	حصار ۳۵، ۶۹
کلاتهجان ۳۱	
کَلبَک تاش ۳۳، ۷۰	حيونيم ٧٥
کبیت فائل ۲۱ کومای سایان ۲۱	Ž
	<b>خ</b> خُاست–تسنکر –اگوا ۳۲، ۶۹
کوهدشت ۷۴، ۷۸	خاورمیانه ۷۴، ۷۶
ف	خراسان ۳، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۳۷، ۶۸، ۲۷، ۴
فرانکفورت ۱۲، ۲۰، ۲۲، ۳۷	5
ق	
<b>ل</b> قاراقول ۱۹	دامغان ۳۵ 
عر <i>رون ۱۰</i> قبرستان ۷۲	دایی ممیغ ۲۳
	دهلران ۷۵
قزاقستان ۱۰، ۱۸، ۲۱، ۳۳، ۳۷	دوشه ۶۶
قفقاز ۲۳	,
J	رُفیع فر ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۳۳، ۳۵، ۸۳، ۴۰، ۷۲، ۷۶، ۸۷
لاخ مزار ۳۳، ۴۰	روسیه ۲۱
لرستا <i>ن ۶۶، ۷۶</i>	•
	,
م ۱۰ ۱۰ ۱۰ ۱۰ ۱۰ ۲۷ ۲۷ ۲۷ ۲۷ ۲۳ ۲۳ ۲۳ ۲۳	زُروت–کمر ۶۹، ۷۵
مغولستان ۱۰، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۳۳، ۳۵، ۳۵، ۳۳،	ڗ۫
٧٠ ,۶٩	ژْیتیسو ۳۴
موخسو کولوخ ۱۹	ىنى .
میاندشت ۳۰، ۳۲، ۳۸	سبز ۷۵ سبز ۲۵
مینوسینسک ۲۱	-
ن	سراب ۷۵
ناتوفیان ۷۵	سوخانیخا ۱۸ سد عبد
نرگسلوی علیا ۳، ۴، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۶،	سونگون ۲۳، ۲۴
۲۸، ۴۶، ۵۶، ۸۶	سیبری ۱۰، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۳، ۳۵، ۳۷،
نیوکژا ۲۰	۸۳، ۲۰
ييو عراب ا	سیرجان ۳۳
9	ش
ودا ۲۳	شاهسوند ۲۴
<b>_</b> &	شَختی ۶۹
هرمزگان ۳۳، ۷۸	س <i>عتی ۲۰ ب</i> شوش ۴۰، ۷۲
مندو–اروپایی ۲۲ هندو	
ر ررپیی هندو–ایرانی ۲۱، ۲۳	ص
محدو ایرانی هوراند ۲۳	صفوی ۲۴
•	ع
ي	<b>ع</b> عین ملّاحه  ۷۵
یاکوبسٔن ۲۱، ۲۲، ۳۳، ۳۳، ۳۵، ۷۰	, <b>&lt;</b>
	<b>.</b>
	کالاهاری ۱۷

# STONE CANVASES:

A Preliminary Report on the study of two Rock Art Complexes in North Khorasan Province North Eastern Iran

# STONE CANVASES:

# A Preliminary Report on the study of two Rock Art Complexes in North Khorasan Province - North Eastern Iran

by

Ali A. Vahdati



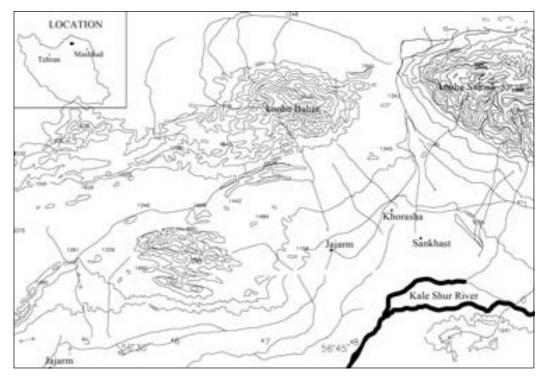
#### Introduction

In archeological terminology "Rock Art" uses to refer to any manmade markings made on natural stone. In general, the Rock Art fall into two major categories that is petroglyphs and pictographs. Both petroglyphs and pictographs have frequently been reported in many parts of the world and can be found in a variety of places such as on the wall of caves, rock shelters, or on block stones in open-air sites. Traditionally, those images which are depicted in association and constitute a group are called "panel" and individual markings and images labeled as "motives".

The word petroglyph is combinative and comes from the Greek words *petros* meaning "stone" and *glyphein* meaning "to carve".It was first coined in French as *pétroglyphe* and then finds its way into other languages.

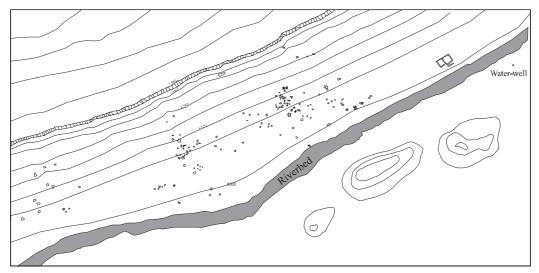
Petroglyphs are images that can be create by different techniques such as removing, incising, pecking, carving, and abrading part of a rock surface. Petroglyphs are usually depicted on rock facets coated with patina, a dark mineral accumulation on rock surfaces. To create a petroglyph the artist removes the patina, exposing the contrasting lighter rock interior. Instances of negative images, produced by removing the patina surrounding the intended figure, are also known. Sometimes petroglyphs are painted or accentuated by polishing. Petroglyphs are found world-wide, and are often, but not always, associated with prehistoric peoples. Pertoglyhs have also been found in great numbers in Iran and several assemblages are published in archaeological literature.

Pictographs are another category of Rock Art. Contrary to petroglyphs which create by removing parts of a stone, pictographs



Topographical map showing location of Jorbat petroglyphic site.

create by adding some sort of pigments on rock surface to draw a painted image. Survival of ancient paintings (pictographs) is due to use of mineral pigments, most commonly manganese, hematite, malachite, gypsum, limonite, clays and various oxides. The best preserved pictography is found under sheltering overhangs and in caves which are not exposed to natural eroding factors. To produce crayons or paints first the minerals had to be finely ground and combined with binding materials. Crayons and animal hair brushes have been excavated in caves with paintings. Exceedingly fine lines evidence the production of excellent brushes. The most common rock art element found around the world, the human hand, exemplifies several pictography types. A technique used since the Neolithic is spraying around a hand, resulting in a negative image. The more common positive print was often made with pigment applied to the hand and transferred to the rock. The simplest pictographs are wet clay finger drawings and charcoal drawings. Both finger drawings and charcoal paintings have been found in Iran. Examples are known in western Iran, Luristan, namely the rich assemblages from Dushah, Mirmalas caves, and Houmiyan (Bard-i-Spid, Era Remya, Chwarta,



Topographical map showing distribution of Jorbat petroglys.

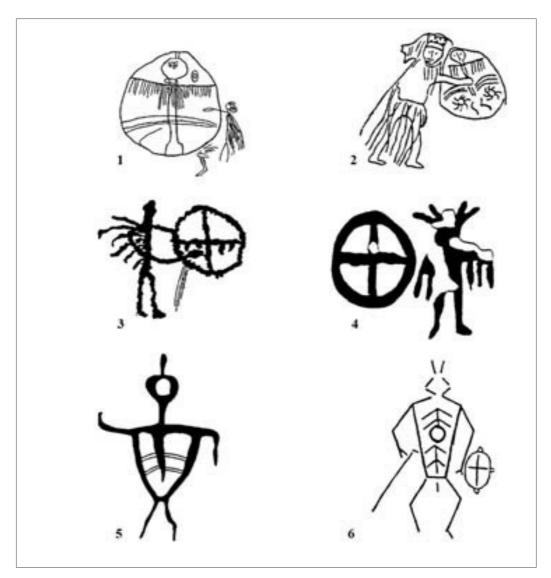
Sang-e Mehrdad Valley, and Chalga Shala) all in Kuh- i Dasht Area, Pusht-i-Kuh region. Finger paintings have also been found in several parts of Iran including Bastak in Hormozgan (Eshkaft-e Ahou) to the south and Nargeslou, Bojnord to the northeast of Iran. However, we may confess that in Iran petroglyphs are more widespread than pictographs, which are preserved chiefly in dry regions, inside caves, and under overhanging cliffs. Several assemblages of these petroglyphs from all over Iran have recently been published in an especial volume of *Bastanpazhuhi* journal (no.3, 2007) which is dedicated to rock art studies in Iran.

A Rock Art assemblage can be dated by two methods of relative and absolute dating techniques. In relative dating the main criteria is iconographical study and stylistic analysis of the images as well as the degree of repatination of the carved surfaces. The more patina, the older age. Some of the most ancient petroglyphs are the same color as the surrounding rock. Over the years, several absolute dating techniques have been developed including AMS (Accelerated Mass Specrtomerty) and Carbon dating.

# **Definitions and Interpretations of Rock-Art**

Rock Arts have been interpreted differently by many scholars depending on their location, age, and the type of image. Some petroglyphs are thought to be astronomical markers, maps, and





Rock art images of shaman in Northern Asia. 1. Karakol; 2. Altai; Oglakhty (Middle Yenisei River); 3. Mokhsogolokh-Khaja (Middle Lena River); 5. Aya Bay (Lake Baikal); 6. Mount Ukir (after Devlet 2001).

other forms of symbolic communication, including a form of "prewriting". Certain scholars suggest that petroglyphs were made by shamans in an 'altered state of consciousness', perhaps induced by the use of natural hallucinogens (Lewis-Williams 2002). The proponents of this theory which is called "trance theory" or "theory of universal shamanism" have claimed for "shamanic reading" of the rock art all over the world. These scholars find support for their hypothesis in anthropological and ethnographic studies on Kalahari Desert peoples. They believe that though the San people's artworks



A rock art panel in Niukzha, Olekma River basin, a shaman is flying among the celestial bodies (after Devlet 2001, fig. 3.4).

are predominantly paintings, the beliefs behind them can be used as a basis for understanding other types of rock art, including petroglyphs.

But, as recently noticed by Henri-Paul Francfort, "...from a basic methodological point of view, it is odd to compare to compare the art of San, which is narrative and anecdotic, with the cave art of prehistoric period which is naturalistic and descriptive. The founding principals of these two arts are essentially different. The first depicts (according to some authors) authentic shamanic actions, ceremonies

and shamanic beings, as seen from outside by an observer. The second depicts beings (not scenes) believed to be shamanic because they are supposed to have been obtained from shamanic visions (as seen from inside by a practitioner)" (Francfort 2001: 248-49).

Recent analytical studies on rock arts in the sphere of Central Asia, especially in Mongolian region and Siberia which is the heartland of shamanism have resulted to new insights which are devastating to the shamanic hypothesis. As these studies show, one fundamental problem is that of defining as precisely as possible the criteria that might make it possible to identify shamanistic elements in ancient data-criteria which of necessity must come from anthropological or sociological analysis of contemporary or historical shamnisms.

Having studied the rich petroglyphic assemblage of Tsagaan Salaa/Baga Oigor in extreme northwest of Mongoila Jacobson-Tepfer reaches in to conclusion that it is difficult to find attributes that are necessarily related to shamanic practices, and observes that to make leap from historic evidence to prehistoric images requires that one must "ignore the most fundamental cautions of a researcher and take on the purpose of a poet" (2001:279). There are no definite representations of artifacts or of symbolic elements that can be linked to shamanism and "if there are signs indicative of hallucinatory states within the rock art...or if there are signs of the process of going into trance, I don't know what they would be". Any claims that the motives might be references to a shamanic realm and to shamanic activities are too speculative to be convincing. Jacobson's conclusions are unequivocal: "where, then are the shamans...I do not thick we see any; or, at the least, we see no clear signs of that figure...within the great North Asia tradition of prehistoric art, it is not possible a case for the existence of shamans, or of shamanism". (Ibid)

Therefore, obviously we can not discriminate between shamanic and non-shamanic images, and if we can not do so in Siberia, then how can we possibly do so elsewhere?

In fact, it is due to their vague definition of shaman, shamnism, trance and so forth that the proponents of theory of universal shamanism have claimed for "shamanic reading" of the rock art all

over the world. Indeed, their definition of these concepts is so all-inclusive that practically any thing can be described to this category of art. From this pint of view, therefore, as Francfort reminds, very few ancient arts anywhere in the world could "escape the universal trance interpretation, including Romanesque and Baroque", but some religions encompass "what appears to be a broad spectrum of various 'altered state of consciousness' whose social and artistic manifestation are not shamanic in the slightest". In short, some arts known to be non-shamanic display features crucial to the proposed theory, while some 'altered state of consciousness' in a religious context have nothing to do with shamanism.

Recent archaeological reconnaissance in the region of north Khorasan is resulted to discovery of several rock art complexes, including both petroglyphic and pictographic sites. Two petroglyph sites have yet been found in the region; one near Jorbat to the east of Jajarm, another near Qouch-Qala on the bank of Atrak River and within some 20 km to the east of Bojnord. Three pictographic complexes have also been found in the region all of them are located in Atrak valley: two near Farouj in the mountainous village of Bash-Mahale and Zaynakanlou and the third near Nargeslou-Olya village some 30 km to the west of Bojnord.

Based on their size, variety of depictions as well as their chronological depth, we have choose to briefly investigate tow of these newly discovered rock art assemblages: the petroglyphs of Jorbat and pictographs of Nargeslou.

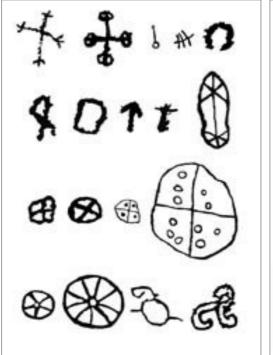
### Petroglyphs of Jorbat

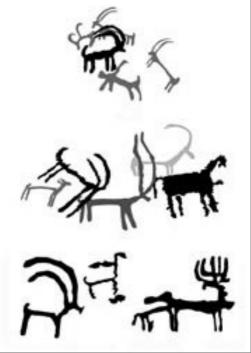
The complex of Jorbat pertoglyphs is located in the extreme west of North Khorasan Province, in the vicinity of the village of Jorbat to the east of jajarm. In terms of number of carved surfaces it is one of the largest petroglyphic complexes of northeast of the Iranian plateau.

The village of Jorbat is situated on the east of Jajarm plain in a semi-arid area which is dominantly covered with scrubs. Miandasht Wildlife Refuge and Protected Area located a few kilometers to the south of Jorbat village. The site of rock carvings which is locally



A huge block of stone with various images depicted on it.





Selected drawings from Jorbat petroglyphs (to be continued).

known as 'Sang Neveshteha-ye Jorbat' is located in N 56 62 989, E 37 09 077 and 1270 asl, in a 'V-shaped' valley to the north face of Kuh-e Owzon. It is a large scatter of huge blocks of stones that under the impact of seismic activities and so forth broke away from the edges of adjoining sandstone ridges and rolled down the slopes.

The natural weathering, cracking, and sloughing-off of the stone surfaces as well as human-made damages have resulted to significant damages to many images.

Various designs and images depicted on the surfaces of the isolated boulders mostly constitute a panel and sometimes individual motives and inscriptions. These images are usually incised or chipped out with a stone and/or a sharp metal tool. Most of the rock engravings depict wild animals (caprids, bovids, carnivores, and etc.), anthropomorphic figures, ritual group-dancing, hunting-scenes, horse and camel riders sometimes carrying weapons like lances or sword. Among the animal imagery wild animals especially wild goat/Ibex with long, elaborated curved horns, deer, ram, panthers, two-humped camels (Bactrian camel) are predominate. Other animals are horses, bulls, she-goats, dogs, and in one case possibly an elephant (?). Hunting on horseback or on foot sometimes with the help of hounds can be found on several stones. In addition, geometric and symbolic designs, Arabic and Persian inscriptions and most notably stenciled human hands have also been observed in the complex. One characteristic feature is depiction of two-wheeled carts which are predominant in Central Asian Pertoglyphs. Close parallel to Jorbat carts can be seen in Bronze Age petroglyphic complex of Eškiol'mes kazakhstan (Mar'jašev et al 1998, Tafel 38).

Chronologically, the Jorbat petroglyphic complex covers a large span of time, from prehistoric times (at least middle Bronze Age) up to the Islamic era. Different styles can be recognized in the assemblage including naturalistic style of prehistoric phase and stylized figures of the later periods. An archaeological survey in the area led to discovery of a Bronze Age settlement locally called Rafteh and is approximately three kilometers to the east of rock carvings which indicate presence of human population in the region at least from the Bronze Age.



A rock with image of hand and Arabic inscription (Soltan Hossein, Mohammad ibn Hessam).

As for interpretation of petroglyphs, as we cited above it is often thought that these designs were created for religious purposes including shamanic rituals and sympathetic magic. Certain scholars, however, believe that the animal and human figures were metaphors of the forces of nature that fostered consciousness of the place of human in the universe. Besides, other people believe that these images have been created by shepherds in later perioels simply for pastime.

As for interpretation of the Jorbat petroglyhic complex, a shamanic reading can notoriously be rejected because in addition to the above mentioned methodological problems, we may also take in to account the geographical location of the complex which is in the territory of Indo-Iranian and Iranian peoples, who had a symbolic system and a religion that was definitely different from shamanism.

Undoubtedly, a ritual interpretation of many images of Jorbat complex, especially the Bronze Age images, can not be excluded. However, we may confess that many of Medieval and contemporary images of the complex have obviously been engraved by local shepherds, who come to the valley to graze their flocks especially in summers. Several inscriptions with the name of local shepherd



A large block of stone with images of Ibex (right) and elephant? (left).

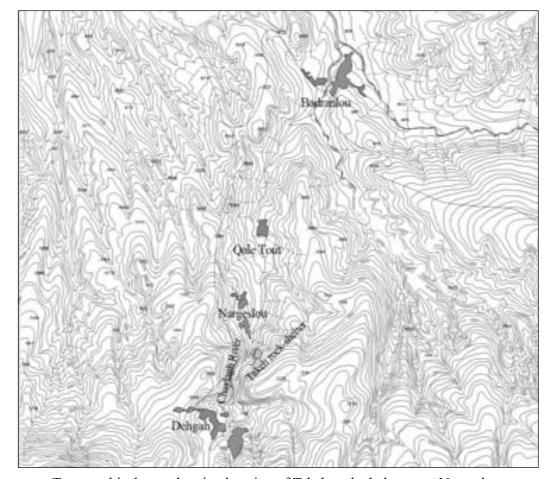
such as "Amir Qoli Choupan, Gholam Choupan, and [Yad-] Allah Choupan" as well as local huters like "Shah Ali sayyad" Confirm the idea.

At the end, it should be said that since Jorbat rock carvings are created in open-air, a large number of petroglyphs have been destroyed under the impact of the sun, wind, atmospheric precipitations, seismic activities, and by cycling heat and cold weather so that many images are badly worn and some cases unrecognizable. Unaware local peoples have also participated in destroying petroglyphs by imitating old images or carving new designs or inscriptions over the old ones.

## Pictographs of Takeh Rock-Shelter

The village of Nargeslou is located on a mountainous terrain some 30 kilometers to the west of Bojnord, the chief-city of North Khorasan province. The rock shelter of Take is on the right bank of Chaylagh River a few hundred meters to the south of Nargeslou. The rocks to both sides of The river are in some parts highly eroded and there are many small caves and grottoes in them, of which only the

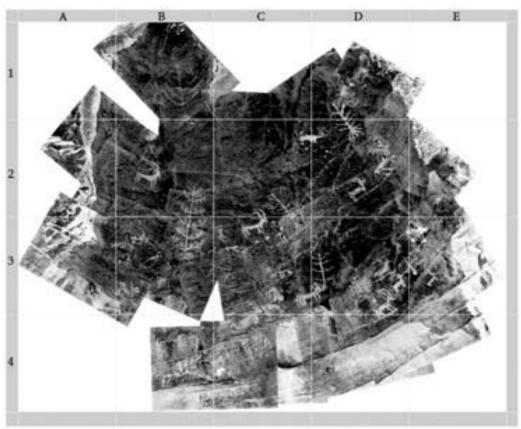


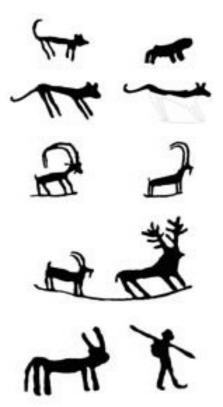


Topographical map showing location of Takeh rock-shelter, near Nargeslou.

largest one to the uppermost part of the valley is richly decorated with paintings in silhouette. The Takeh rock-shelter is named after the large ibexes (Takeh in local dialect) painted on rock-walls of the shelter. The painted panel is executed with a red mineral substance, possibly ochre and depicts a typical hunting scene. The hunter(s) in this panel are assisted by dogs. One hunter is better preserved, easier to distinguish and shows a man with a long spear, a back-pack(?) and some sort of upturned shoes. Similar shoes are still used by shepherds of the highlands of the North Khorasan Province and are locally known as *Charogh*.

The panel is consisted of 37 motives including wild games (ibexes, mountain-goats, a boar(?), and deer), trees, dogs, and human. The only domesticated animal in this painted panel is dog, which according to archaeological findings has probably been domesticated by man in upper Paleolithic period (ca. 14000 B.P) in Southwest Asia.





Above: pictographic panel in Takeh rock-shelter. Left: Selection of figures in pictographic panel of Takeh rock-shelter.

Acoding to iconographical analysis there seems to be two different breeds of domesticated canine in the panel: the sheepdog and the hounds. While the hounds are accompanying a hunter, who is depicted with a spear, tracking several large ibexes, the sheepdog is wandering behind the whole scene.

All games are facing right, moving toward a grazing field with large bushes or trees with spreading branches. These animals are mostly depicted on ground lines that probably indicate trials which animals take as preferred path to their grazing fields. Among the depicted



General view of Ojaqlar prehistoric site near Nargeslou (view from west)

games the ibex is unquestionably outnumbered. They are depicted with large, curved horns, long beards and occupy the central part of the scene. A brief examination of images of the rock-shelter shows a remarkable homogeneity which indicates that the whole panel is depicted in one and the same time.

From iconographical point of view, the paintings of Take rock-shelter doesn't show considerable similarities with other known pictographs from Iran and/or Central Asia which makes definition of a chronological horizon for the paintings difficult. Unfortunately, for a number of reasons we were not able to use laboratory methods (C14 and AMS seems efficient) to date the pictographs of Take rock-shelter, but the fact that the hunter is depicted on foot and uses a simple spear instead of being on horseback and using a bow may imply to a date preceded the invention of bow and domestication of horse. The lack of any domesticated animal in the panel (except for the dog) may support this hypothesis as well. Location of the rock-shelter in an overlooking place, the painted figures, the composition of scene, the way in which threes are drawn with spreading roots and

branches, the lack of developed hunting techniques and a number of other reasons incline us to date the painted panel on Takeh rockshelter to the Chalcolithic era or the very beginning of Bronze Age. And if this is true, then the pictographs of Takeh rock-shelter can be of the earliest, if not the oldest, in a series of hunting scenes and other rock paintings that hitherto been reported from different caves and rock-shelters in different parts of Iran and Central Asia.

### Acknowledgements

I would like to express my high gratitude to Mr. Kazemi, general director of the provincial office of Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism Organization in North Khorasan Province, who realized the importance of Rock-Art studies of the province and greatly facilitated publication of this work. I would also like to appreciate the kind guidance and help of Professor Henri-Paul Francfort, who generously sent me the complete series of Répertoire des Pétroglyphes d'Asia Centrale as well as the useful volume on *The Consept of Shamanism: Uses and Abuses*.

Ali A. Vahdati Bojnord-February 2010

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY:

Lewis-Williams, D.,

2002 A Cosmos in Stone: Interpreting Religion and Society through Rock Art, Altamira Press, Walnut Creek.

Francfort, Henri-Paul,

2001 "Art, Archaeology and the Prehistories of Shamanism in inner Asia" pp. in: Henri-Paul Francfort and Roberte N. Hamayon(eds), in collaboration with Paul Bahn, *The Consept of Shamanism. Uses and Abuses*, (*Bibliotheca Shamanistica*, vol. 10), Budapest, Akadémiai Kiadó, 243-276.

## **Stone Canvases:**

# A Preliminary Report on the study of two Rock-Art Complexes in North Khorasan Province, Northeastern Iran

Ali A. VAHDATI

بومهای سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخرهای در استان خراسان شمالی (جُربَت و نرگسلوی علیا)

"هنر صخراهای" به آن دسته از نقوش و تصاویری گفته می شود که با مواد رنگی یا با شیوههای مختلف کوبشی و یا خراشیدن سطح سنگها و صخرهها بر آنها نقش می شود. بسیاری از پژوهندگانِ تاریخ هنر و باستان شناسان، هنر صخرهای را نمونهٔ بارز یک هنر جهانی و یکی از مهمترین شاخههای هنرهای تجسمی قلمداد می کنند که از حس زیباشناختی و طبع هنری اجداد انسان برآمده و قدمتش به اعماق تاریخ بشر می رسد. مطالعات و بررسی های باستان شناختی تاکنون منجر به کشف مجموعههای بزرگی از هنر صخرهای در نقاط مختلف دنیا، از جمله در بخشهای مختلف ایران شده که پژوهش های باستان شناسانه و قوم نگارانه، آنها را به شیوههای گوناگون تفسیر کرده و به دورههای مختلف نسبت داده اند. نویسنده در این کتاب پس از بیان تعاریف رایج در قلمرو شنر صخرهای، شیوههای تاریخ گذاری و تفاسیر مختلفی که برای این مجموعهها ارائه شده را مرور کرده است. بخشهای بعدی کتاب به معرفی هنرهای صخرهای نویافته در استان خراسان شمالی اختصاص یافته و در ادامه دو مجموعهٔ مهم از سنگ نگارهها و رنگین نگارههای این منطقه بررسی شده است: سنگ نگارههای جُربَت در نزدیکی جاجَرم رنگین نگارههای یناهگاه صخرهای تکه در نزدیکی نرگسلوی علیا در بجنورد.



