نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام
جلد ۸/ شماره ۱/ پیاپی ۱۵/ بهار و تابستان ۱۴۰۲ (۱-۱۶)

نوع مقاله : پژوهشی

نگارکندهای غرقاب
چرایی و چیستی؟

حسن اکبری [۱*]، مجید بدیعی‌گورتی [۲]، رسول مجیدی [۳]

چکیده

انسان همواره در تلاش است تا نظرات و احساسات درونی خود را بیان کند و این چالش را چه از طریق بیان کلامی و چه از طریق رسانه‌ی تصویری انجام داده است. ارایه نظرات و عواطف گاهی از طریق سنگ‌نوشته‌ها و گل‌نوشته‌ها بوده و گاهی توسط پیکرک و نگارکندها و دیگر رسانه‌ها انجام می‌شده است. به‌غیر از دو بیابان بزرگ کویر لوت و کویر مرکزی و جنگل‌های حاشیه دریای مازندران، تقریباً در جای‌جای ایران کمتر مکانی یافت می‌شود که تا به‌حال وجود نگارکندها از آنجا گزارش نشده باشند. گاهی این نگاره‌ها در یک ناحیه محدود و به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسند و در ناحیه دیگر مانند غرقاب به ده‌ها هزار و احتمالاً بیشتر نیز می‌رسند. نگاره‌های غرقاب همگی در فضای باز اجرا شده و تقریباً می‌توان گفت که همه‌ی آن‌ها ثابت و برجای اصلی خود قرار دارند. نقوش به‌خاطر تعداد بسیار آن‌ها، دارای طیف گوناگونی از نقش‌مایه‌ها است، ولی بیشتر آن‌ها را بز و گوسفند تشکیل می‌دهند. همگی نقوش بر سر راه اصلی و یک گذرگاه قرار داشته و نقوش در اطراف تأسیسات مربوط به راه مانند رباط، مسجد و آب‌انبار واقع شده‌اند. پرسش‌های بسیاری در ارتباط این آثار هنوز بی‌پاسخ باقی مانده است. چگونگی شکل‌گیری و آغاز آن، تاریخ‌گذاری و نیت و قصد خلق‌کنندگان مباحث و چالش‌های اصلی این مطالعات هستند که در این پژوهش سعی شده است به این پرسش که چرا این نقوش در این ناحیه خلق شده و این نقوش چیستند؟ پاسخ داده شود. اساس جمع‌آوری داده‌های این پژوهش میدانی است. نتایج این پژوهش مشخص کرد که ابتدا این تنگه گذرگاه و را اصلی شمالی–جنوبی است که تا یکصد سال پیش نیز این راه دایر بوده و از آن استفاده می‌شده است و بیشتر نقوش کاربری یادگاری دارند.

واژگان کلیدی: نگارکند، غرقاب، یادگاری‌نویسی، باستان‌شناسی ادراکی.

ارجاع: اکبری، حسن؛ بدیعی گورتی، مجید؛ مجیدی، رسول. ۱۴۰۲. نگارکندهای غرقاب: چرایی و چیستی؟. نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام. ۸ (۱) : ۱-۱۶.

۱- دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی ، اردبیل، ایران.
* نویسنده مسئول: hassanakbari181@yahoo.com
۲- دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی ، اردبیل، ایران .
۳- راهنمای آثار گلپایگان و تیمره .
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۱

مقدمه

بسیاری از رهیافت‌های باستان‌شناختی، ساختارهای معنوی انسان‌ها را مقدم بر مواد فرهنگی در نظر می‌گیرند. عاملیت فرهنگ مادی نیز از بحث ساختارهای معنوی بیرون می‌آید. فرهنگ مادی از برتری یک جهان مادی درونی به‌وسیله‌ی هوشمندی انسان یا از معین‌شدن آگاهی انسان توسط شرایط مادی موجود ناشی نمی‌شود. فرهنگ مادی در ذات روابط بین انسان‌ها و چیزهای مادی و در میانجی‌گری روابط انسان به‌واسطه‌ی چیزهای مادی قرار دارد. ازاین‌رو لازم است حداقل به آن بخش از تاریخ‌های متعلق به انسان‌ها توجه کرد که با یکدیگر هم‌افق بوده و بر هم تأثیراتی عمیق می‌گذارند. نگارکندها جزء اولین تغییر شکل یافته‌های به دست انسان هستند که مهارت، فن، عاملیت اجتماعی و معنوی، نظام معیشتی، تعاملات بین انسان و غیر انسان در فرآیند بودن در جهان و روابط انسانی را با خود دارند. در تعریف از هنر صخره‌ای این هنر را مجموعه‌ای از نقاشی‌ها و طرح‌ها بر سطوح صخره‌ها و سنگ‌ها دانسته‌اند (آناتی، ۱۳۸۳: ۱۱۳). این تصاویر بازتاب‌دهنده‌ی عقاید ذهنی است که پیوند مستقیم با جامعه‌ی درونی خود دارند. از ویژگی‌های خاص این هنر، ایستایی آن‌ها از ابتدای پیدایش خود در محیط طبیعی خود هستند.

نگارکندهای غرقاب (تیمره) در نزدیکی روستای غرقاب گلپایگان در استان اصفهان قرار دارند و امتداد آن به دره تیمره در استان مرکزی و نزدیکی شهر خمین منتهی شده است (شکل ۱)، در حقیقت آن نگارکندهایی که به نام تیمره معروف شده است، در سه استان اصفهان (گلپایگان) مرکزی (خمین) و لرستان (الیگودرز) پراکنده شده که تمرکز آن‌ها در غرقاب گلپایگان است. نگارکندهای غرقاب در چند دره طولی به نام‌های چَم‌آسبه، یان‌چشمه و مزارهِندی واقع شده‌اند که همگی در یک راستا بوده و به یک مسیر منتهی می‌شوند. مسیر این دره‌ها تقریباً شمالی – جنوبی است. ورودی دره از جنوب، غرقاب در گلپایگان و خروجی آن از شمال روستای قیدو از توابع خمین است. در حال‌حاضر شمارش آن‌ها با توجه به پراکندگی آثار و وسعت آن، آسیب طبیعی آثار، محوشدن آن‌ها چنان‌که برخی از آثار در ساعات خاص از روز قابل مشاهده هستند و کم‌شدن آثار توسط برداشت غیرمجاز برخی افراد سودجو و ناآگاه، انجام نشده و شمارش آن‌ها سخت و سنگین است ولی با این‌حال گروه اعزامی توانست ۷۰۰ بوم سنگی را در مدت ۵۳ روز مستندسازی کند[1] که به‌صورت تخمینی می‌توان اعلام کرد که حدود ۱۰ درصد از بوم‌ها در دو دره چم‌اسبه و یان‌چشمه مستندسازی شده‌اند. برخی از بوم‌ها تا حدود ۵۰۰ نقش را دارند و تعدادی نیز تک نقش بودند. بوم‌هایی که تعداد نقش در آن‌ها زیاد بود، در چند دوره نقش‌اندازی شده بودند و این موضوع کاملاً در رد نقش، برش آن‌ها و بوم‌سازی مشخص است.

اهداف پژوهش

بزرگ‌ترین مشکل در تشخیص، تفسیر و تبیین این نگارکندها در ایران، نبود گاه‌نگاری مطلق و چرایی و چیستی این نگاره‌هاست. عوامل بسیاری را می‌توان برای طراحی و اجرای این نقوش عنوان کرد، هرچند که ممکن است چندین عامل در پیدایش نقوش دخیل باشند و یا حتی مسایلی خاص که در حال‌حاضر تفکر انسانی به آن‌ها فکر نکرده‌است. نظرات گوناگونی نیز درباره‌ی این نقوش عنوان شده است که برخی خیال‌پردازی محض بوده و به قدری مضحک هستند که باور آن‌ها برای کودکان و اطفال نیز مشکل است، به‌درستی نمی‌دانیم که این نقوش چه زمانی اجرا شده‌اند، هرچند با تطبیق آثار با یکدیگر و مقایسه آن‌ها با نقوش دیگر آثاری مطمین که کاملاً مشابهت دارند و همچنین آثار مکتوب و نوشتاری یافت‌شده در این مجموعه، می‌توان به بسیاری از نقوش گاه‌نگاری نسبی مطمین داد. هدف اصلی این پژوهش پرداختن به چرایی تشکیل این نگاره‌ها و به دست آوردن تاریخ ایجاد برخی از نقوش براساس مقایسه با نمونه‌های تاریخ‌دار و شاخص در این در این منطقه است.

پرسش و فرضیه

در این مقاله سعی شده تا به دو پرسش چیستی و چرایی این نقوش در غرقاب پرداخته شود و هدف اصلی از این مقاله نیز در وهله اول پاسخ به دو پرسش مطرح‌شده و توضیحاتی درباره‌ی تأسیساتی است که در نزدیکی این نقوش ساخته شده و مشخص‌کننده‌ی یک راه مواصلاتی بزرگ در گذشته نه‌چندان دور است که در حال‌حاضر از آن دیگر استفاده نمی‌شود. این راه

بعد از ایجاد جاده شوسه جدید در زمان پهلوی اول، متروکه شد. گردآوری اطلاعات این پژوهش از دو بخش عملیات میدانی و جمع‌آوری اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته است و پایه اصلی آن عملیات میدانی است.

شکل ۱- موقعیت نگارکندهای غرقاب در استان اصفهان (نگارندگان، ۱۴۰۰).

روش پژوهش

روش انجام پژوهش توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است و داده‌افزایی به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. اساس داده‌ها از طریق پژوهش میدانی به دست آمده است، ابتدا نگاره‌ها مستندنگاری شده و تمامی بوم‌ها به طریق سه‌بعدی عکاسی شده‌اند این روش عکاسی بهترین روش برای مستندنگاری است و تمامی جوانب یک اثر را به تصویر می‌کشد و برای بازسازی آثار در معرض تخریب کامل و تخریب شده بهترین گواه است. برخی از بوم‌ها تا ۶۰۰ قطعه تصویر تهیه شده است و باتوجه به برخی از تصاویر بوم‌ها به بررسی زیست‌محیط و ریخت‌شناسی ناحیه پرداخته و از لحاظ مردم‌شناسی نیز مطالعه انجام گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهشی

ابتدا به پژوهش‌های داخلی پرداخته می‌شود که به‌صورت علمی به چیستی و چرایی این‌گونه نقوش پرداخته‌اند و همچنین به تعدادی از افرادی که به‌صورت کتاب و یا مقاله در موضوع تنگه‌ی غرقاب و تیمره پرداخته‌اند، نیز اشاره خواهد شد.

از معدود محققانی که مباحثی را درباره‌ی معنی و مفهوم و خلق‌کنندگان این آثار مطرح نموده، جلال‌الدین رفیع‌فر است وی با مقایسه‌ی نقوش انسانی نگارکندهای ارسباران در شمال‌غرب ایران با نقوش انسانی برخی از نگارکندهای کشورهای همسایه نظیر ارمنستان و آذربایجان معتقد به یافتن شواهدی از شمنیسم در نقوش ارسباران شده است (Rafifar, 2007: 210-212).

ازجمله کسانی که درباره‌ی این گونه نقوش نظراتی ارائه داده‌اند باید از قسیمی و محمدی‌قصریان نام برد (قسیمی و محمدی‌قصریان، ۱۳۹۰: ۱۱۹). در کتاب *بوم‌های سنگی* نیز نگارنده کتاب به تفاسیر چون و چرایی این گونه نقوش پرداخته است (وحدتی، ۱۳۸۶: ۲۵-۱۶). صادقی و همکارانش نیز به‌صورت مختصر به این مسئله پرداخته‌اند که هدف از نگارکندهای باوکی چه بوده است؟ (صادقی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۹۳). کاظم عرب و هورشید نیز از نگارکندهای کوچِرِی که در نزدیکی غرقاب قرار دارند، پژوهشی منتشر کرده‌اند و آن‌ها را براساس تاریخ نسبی محوطه‌های باستانی اطراف از عصرآهن تا اوایل دوره‌ی اسلامی نسبت داده‌اند ولی تفاوت آن‌ها را ذکر نکرده‌اند (عرب و هورشید، ۱۳۹۶: ۱۳۹). همچنین ایشان هدف اصلی از ایجاد این نقوش را از نظر هلن گاردنر و آندره لووراگوران برگرفته و عنوان کرده‌اند که این نقوش برای بیان اندیشه یک نفر یا یک گروه بوده و تنها به قصد ایجاد اثر هنری نیستند (همان: ۱۳۱).

وسعت پراکندگی و تعداد بسیار زیاد نگارکندهای گلپایگان و خمین باعث چاپ و نشر چندین کتاب و مقاله شده است. اولین مطلب درباره‌ی نگارکندهای منطقه از مرتضی فرهادی است، ایشان در این مقاله به هزاران تک‌نگاره، تابلوهای پرنگاره، یک کتیبه‌ی پهلوی، سه کتیبه‌ی عربی و یک کتیبه‌ی فارسی اشاره می‌کند (فرهادی، ۱۳۷۴: ۱۴). مرتضی فرهادی در سال ۱۳۷۷ ش، کتابی به نام *موزه‌هایی در باد* منتشر کرد که نتایج بررسی و مطالعات نگارکندهای دره تیمره بود (فرهادی، ۱۳۷۷). این پژوهش اولین کار جدی و علمی درباره‌ی نگارکندها بود و باعث تغییر بنیادین در موضوع نظریات و عقاید موجود درباره‌ی نگارکندها شد، هرچند برخی مطالب این کتاب نیز تخیلی است ولی به‌عنوان اولین کار علمی در زمینه‌ی نگارکندها قابل تقدیر است، فرهادی در قسمتی از کتاب خود به بحث معنی و مفهوم و پدیدآورندگان نگارکندهای تیمره اختصاص داده و معتقد است که نگارکندها آثاری هستند که معنی و مفهوم خاصی پشت آن‌ها نیست و به‌صورت تفننی و تفریحی ایجاد شده‌اند (فرهادی، ۱۳۷۷: ۲۰۲). محمد ناصری‌فرد نیز چند کتاب در این زمینه نگاشته است (ناصری‌فرد، ۱۳۸۶ و ۱۳۸۸). ایشان که خود ید طولانی در حفاظت و نگهداری این آثار و جلوگیری از تخریب این آثار توسط معادن منطقه دارند، کتب و نوشته‌های ایشان خیال‌پردازانه و غیراصولی نگاشته شده است. محسن جمالی کتابی تحت عنوان *نگارکندهای گلپایگان* منتشر کرده است (جمالی، ۱۳۹۴). ایشان با استفاده از انتشارات مرتضی فرهادی و محمد ناصری‌فرد و با در نظرگرفتن انتقاداتی که به کارهای این دو پژوهشگر شده بود، به انتشار این کتاب پرداخت.

منظر جغرافیایی

در تقسیمات کشوری نگارکندها در سه استان اصفهان، مرکزی و لرستان قرار گرفته‌اند، ولی ظاهراً بیشتر پراکنش این نگارکندها در استان اصفهان و در غرقاب گلپایگان است. این تمرکز هم در تعداد، هم در تنوع نقوش است، ضمن این‌که تعدادی کتیبه‌ی اسلامی و پهلوی نیز در بین آن‌ها دیده می‌شود که در دیگر استان‌ها بسیار کمتر است و برخی از این کتیبه‌ها به تاریخ‌گذاری نقوش کمک شایان توجه‌ای می‌کند. تمامی نقوش به شکل طولی و در یک مسیر قرار دارند و هنگامی‌که کمی به پهنای بررسی اضافه می‌شود، نقوشی دیگر مشاهده نمی‌شوند، تمامی نقوش در یک مسیر و در حاشیه دره‌هایی هستند که به قله سرخواه منتهی می‌شوند، این قله بلندترین نقطه و گردنه‌ای است و بعد از آن با سرازیر شدن جاده به سوی خمین، دینور و محلات در همان مسیر در دره تیمره نقوش نیز همراه کاروانیان حرکت می‌کند و با دور شدن از مسیر اصلی، نقوش نیز به‌مرور از تعداد آن‌ها کاسته شده و ناپدید می‌شوند. گلپایگان در شمال‌غرب استان اصفهان واقع شده و از شمال به خمین، از جنوب به خوانسار، از شرق به برخوار میمه و از غرب به الیگودرز محدود می‌شود. از لحاظ تقسیمات سیاسی این شهرستان از یک بخش مرکزی و سه دهستان تشکیل شده است (مرکز آمار ایران، ۱۳۷۵: ۱۳۶). ارتفاع این شهرستان ۱۸۱۰ متر از سطح دریا است و پست‌ترین نقطه، تنگه غرقاب است با ۱۷۱۶ متر ارتفاع و بلندترین نقطه کوه الوند با ۳۱۲۰ متر ارتفاع است که در شمال گلپایگان واقع است. از نظر طبیعی و جغرافیایی دشت گلپایگان دشت بسته و محدود است که ارتفاعات از سمت جنوب، جنوب‌غرب و جنوب‌شرق آن‌را احاطه کرده‌اند (مسیبی، ۱۳۷۷: ۵۱).

نگارکندهای غرقاب و تأسیسات معماری جنبی آن

از نخستین‌باری که به‌صورت علمی با نگارکندها برخورد می‌کردیم، بیش از دو دهه می‌گذشت (Akbari & Hessari, 2006) و در بین این سال‌ها چندین نمونه از این هنر را تجربه کرده بودیم ولی با مشاهده‌ی عظمت، تنوع و تعداد این نگاره‌ها به این نتیجه رسیدیم که نمونه‌های پیشین فقط گوشه و نشانه‌ای از این هنر هستند و اصل این هنر را باید در این ناحیه جست.

ورودی دره چم‌اسبه از کنار رود انار اولین آثاری که به چشم می‌آید، سه کتیبه به خط عربی است که کتیبه‌ی بزرگ فرمان ساخت رَباطی توسط سابق‌الدوله است که حاکم وقت گلپایگان در زمان حکومت غیاث‌الدین ابوالفتح مسعود پسر سلطان‌محمد (۵۴۷-۵۲۹ ه. ق) از سلاجقه‌ی عراق بنا شده است. ظاهراً براساس تاریخ‌های حک‌شده در این تنگه، در دوره‌ی سلجوقی بسیار آباد و پرتردد بوده است. کتیبه‌ی دیگر سال ۵۳۲ را به عربی نشان می‌دهد (شکل ۲). کتیبه‌ی سومی هم نمایان است که خوانا نیست. هر سه کتیبه با سبک و سیاق خاصی کنده شده که به‌طور قطع به هم ربطی ندارند، هر سه با تاریخ‌های گوناگون توسط اشخاص گوناگونی کنده شده‌اند.

در اطراف این سه کتیبه مملو از نقوش کنده شده جانوری و انسانی است که برخی حتی بر روی کتیبه‌ها کنده شده است، نقوشی که برخی معرف نمادهای مذهبی مسیحی و کلیمی هستند (شکل ۳) و با سبک و نحوه‌ی کنده‌شدن آن‌ها تفاوت چندانی با نحوه‌ی کنده‌شدن کتیبه ها ندارند که شاید بسیاری از آن‌ها هم‌زمان و یا جدیدتر از کتیبه‌ها کنده شده‌اند.

شکل ۲- کتیبه‌های ورودی به دره چم‌اسبه (نگارندگان، ۱۴۰۰)

شکل ۳- نمادهای مذهبی کلیمی (نگارندگان، ۱۴۰۰)

با حرکت در امتداد دره و به سوی ارتفاعات، نقوش نیز مشاهده می‌شوند. تمام عرض دره بر روی صخره‌های مشرف به دره پر از نقوش مختلف است، نوشته‌هایی به خط عربی و حروف لاتین، نقوش نمادین و نشان، نقوش تیراندازی با تفنگ، تیراندازی با کمان، نقوش مذهبی مسیحی، انسان سوار، مرکب بدون سوار، کاروان شتر و جانوران شکار و شکارچی که بیشتر آن‌ها نقوش

کَل و بز هستند (شکل ۴). در یک نقطه از دره به بقایای معماری برخورد شد که شامل چند واحد معماری هستند که فقط پی و رد دیواری از آن‌ها مشخص است، دیوارهای سنگی با ملات خاک و گچ که مشخص می‌کرد واحد بزرگ ساختمانی بوده و در نزدیکی آن در کنار صخره‌ها، نیز بقایای یک آب‌انبار به‌وضوح قابل مشاهده بود (شکل ۵). این آب‌انبار و دیگر آب‌انبارهای این ناحیه مصداق خوبی برای آب‌انبارهای میان‌راهی است. سازندگان آب‌انبارهای عمومی معمولاً پادشاهان، حکام، والیان یا مردان نیکوکار محلی بوده‌اند که هزینه‌ی آن‌ها را از بیت‌المال یا از اموال خویش پرداخته و برای استفاده‌ی عمومی در شهرها، روستاها، دژها، بیابان‌ها و در میان راه‌ها وقف یا واگذار کرده‌اند (سیرو، ۱۳۴۹: ۲۲۴). بیشتر آب‌انبارهای کنار راه‌های کاروانی از سیلاب‌های بهاری رودخانه‌ای نزدیک به آن‌ها پر می‌شود (پورجعفر، ۱۳۸۱: ۴۲). برای ساخت این آب‌انبار به مسایلی باید توجه نمود: در مسیر آب باران باشد، در شوره‌زار نباشد، در محل آلوده و نزدیک قبرستان نباشد، هیچ درختی در نزدیک آن نباشد (تا با ریشه دواندن مخزن را تخریب کند)، زمین ساخت آب‌انبار بهتر است سنگی باشد و گچی نباشد (نوربخش، ۱۳۸۱: ۸۲-۸۱).

آیا این واحد ویرانه همان رباط سابق‌الدوله است که روزگاری محل آسایش مسافران بوده و در حال‌حاضر فقط بقایایی از آن دیده می‌شود؟

شکل ۴- برخی از نقوش دره چم‌اسبه (نگارندگان، ۱۴۰۰)

شکل ۵- سمت راست: بقایای آب‌انبار؛ سمت چپ: بقایای واحد معماری (نگارندگان، ۱۴۰۰)

در امتداد دره چم‌اسبه و در ابتدای یان‌چشمه نیز همین وضعیت ادامه دارد. نقوشی که فقط بر روی صخره‌های مشرف به دره کنده شده‌اند و با خروج به طرف کناره‌های دره، دیگر نقوشی مشاهده نمی‌شوند، در حقیقت پهنای پراکندگی نقوش فقط عرض دره است و با خروج از کناره‌ی دره نقشی وجود ندارد، و تقریباً در هر دره‌ای که به سمت ارتفاعات امتداد دارد، تأسیسات معماری مشاهده می‌شود و اطراف تأسیسات نیز نقوشی کنده شده‌اند. تمامی دره‌ها، چه چم‌اسبه و چه یان‌چشمه[۲] (دره مزارهندی نیز چنین است) قابلیت حرکت درشکه را نیز دارند و در برخی نقاط که راه تنگ شده است، از کنار آن دره‌ای فراخ

به عرض درشکه وجود دارد. با اتمام دره چم‌اسبه و پدیدارشدن چشمه به دره یان‌چشمه وارد می‌شویم، آثار این دره متنوع‌تر از دره‌ی پیشین و شاید تمامی دره‌های دارای سنگ‌نگاره در گلپایگان، خمین، الیگودرز و محلات هستند. نقوش خاص و تأسیسات معماری خاص که این آثار باعث تمایز این دره از دیگر نقاط این منطقه شده است. نقوش جانوری که شاید هیچ‌موقع در نجد ایران وجود نداشته‌اند مانند زرافه، میمون و کفتار خال‌دار، بوم‌های سنگی که چندین دوره روی آن‌ها کنده و حک شده‌اند، بوم‌های با نقوش پیش‌ازتاریخی که آثار سفالی و سنگی نزدیک آن‌ها باعث شناسایی این نقوش شد و معماری‌های منحصربه‌فردی که شاید کمتر بتوان در ایران مانند آن‌ها را مشاهده کرد.

تنوع نقوش در یان‌چشمه بیشتر از دیگر دره‌های این راه باستانی است، نقوشی از پیش‌ازتاریخ که احتمالاً مربوط به مس‌سنگی میانه و قدیم بوده تا دوره‌ی معاصر که با کتیبه‌های تاریخ‌دار خود را معرفی می‌کنند. سبک حکاکی نقوش و نحوه‌ی کندن نقوش پیش‌ازتاریخ تفاوت خاصی با نقوش متأخر دارند، ظاهراً نقوش متأخرتر با فلز حکاکی شده‌اند و جای ضربه عمیق‌تر از نمونه‌های پیش‌ازتاریخی است، ضمن این‌که در برخی نمونه‌های نقوش بز پیش‌ازتاریخی بدن بز از دو مثلث تشکیل یافته که پیش‌تر روی ظروف سوزیانای میانه خوزستان (Carter et al., 1992: 32) و سیلک ۳ در مرکز فلات ایران به دست آمده است (شکل ۶) و در آخر این‌که در پیرامون این نقوش سفال و ابزارسنگی نیز به مقدار محدود یافت می‌شوند (شکل ۷).

شکل ۶- سمت راست جام شوش (Carter, et al., 1993: 32)، وسط کاسه سیلک (موزه‌ی ایران باستان)، سمت چپ نقش بز (نگارندگان، ۱۴۰۰).

شکل ۷- یافته‌های سفالی و سنگی اطراف نگارکندها (نگارندگان، ۱۴۰۰)

در میان نقوش نگارکندها، نقوش پیش از اسلام نیز خودنمایی می‌کند. تعدادی گردونه‌ی دو اسبه که احتمالاً روی بوم‌ها در چند دوره نقش شده‌اند. از لحاظ ریخت‌شناسی می‌توان این گردونه‌ها را از اوایل هزاره‌ی اول قبل از میلاد و نقوش هخامنشی (Mongiatti et al., 2010: 29) تا دوره‌ی ساسانی (مشکور، ۱۳۸۸: ۱۱۴۰) مشاهده کرد. بر روی نگارکندها هم این موضوع صدق می‌کند و در چند دوره نقش گردونه حکاکی شده است (شکل ۸). در دو تصویر ارایه‌شده تفاوت نقوش مشخص و نمایان است، در این بوم‌ها تصاویری نیز توسط نقش‌های جدیدتر محو و ناپدید شده‌اند و برخی اوقات فقط گوشه‌ای از یک نقش قدیمی خود را نشان می‌دهد. همچنین برخی نقوش در ساعت خاصی از روز و با زاویه تابش خاصی از نور خورشید نمایان می‌شود (شکل ۹). در نمونه‌ی دیگر تفاوت نقوش کاملاً مشخص است، نقشی که احتمالاً در دوران پیش از ساسانیان حکاکی شده و نقشی که احتمالاً در دوره‌ی ساسانیان حکاکی شده است (شکل ۱۰). این تفاوت در نور سایه و مشاهده‌ی مستقیم کاملاً

مشخص و نمایان است و حتی تخریب‌های بعدی که روی بوم برای تصویرسازی جدید ایجاد شده نیز کاملاً نمایان و معلوم است.

شکل ۸- طرحی از دوره‌های متفاوت یک بوم سنگی (نگارندگان، ۱۴۰۰)

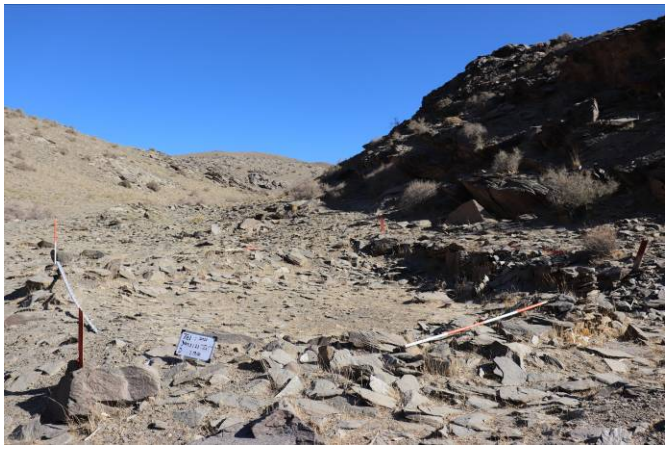
شکل ۹- دو بوم سنگی از یان‌چشمه که تفاوت نقوش در آن‌ها نمایان است (نگارندگان، ۱۴۰۰)

شکل ۱۰- مقایسه دو تصویر بر روی یک بوم (نگارندگان، ۱۴۰۰)

نقش سمت چپ، سواری بر روی گردونه است و در دست خود کمانی دارد که چله آن‌را کشیده و آماده پرتاب به‌سوی یک شکار است، شباهت این نقش با نقوش هخامنشی بسیار زیاد است، هرچند نمی‌توان قطعاً آن‌را به هخامنشیان استناد داد و حتی تاکنون استقرارگاهی منسوب به هخامنشیان که در محدوده‌ی گلپایگان باشد، یافت نشده است ولی استقرارگاه‌های ساسانی و اشکانی به‌وفور در منطقه وجود دارند (موسوی‌نیا و باصفا، ۱۳۹۳) که معروف‌ترین آن‌ها خورهه محلات است که متعلق به دوره‌ی اشکانی است و به‌صورت مستقیم با این نقطه کمتر از پنجاه کیلومتر فاصله دارد. نقش سمت راست نیز به احتمال زیاد نمایش مراسم بیل‌گردانی است، این مراسم اکنون فقط در دینور و محلات انجام می‌شود که فاصله‌ی چندانی با نگارکندها ندارد. این مراسم از جشن‌های پهلوانی منطقه محسوب شده و ارتباط تنگاتنگی با کشاورزی و زمان آبیاری مزارع این منطقه دارد و معمولاً در موسم بهار این مراسم انجام می‌گیرد. در اصل این مراسم برای لایروبی جوی‌ها در موسم نوروز انجام می‌گرفته است، ولی برخی معتقدند چرخاندن بیل‌ها در آسمان، به معنای هدایت ابرها به سمت روستا و داشتن سالی پرآب در کشاورزی است (جلیلوند، ۱۳۹۱) که ظاهراً نقش حک‌شده نیز این گونه نشان می‌دهد که مردی بر روی بلندی در حال چرخاندن بیل است، عده‌ای نیز این مراسم را نشانه‌ای از ستیزهایی بر سر آب می‌دانند (قمی، ۱۳۸۵: ۴۹-۴۸).

در ادامه‌ی راه به‌سوی گردنه‌ی سرخواه که بلندترین نقطه‌ی راه و مشرف به سه شهر گلپایگان، خمین و دینور است، به آثار عدیده‌ای برخورد شد که در نوع خود جالب و تاکنون توسط پژوهشگران پیشین نیز به آن اشاره نشده بود. مجموعه‌ای از معماری در کف دره و دو مجموعه معماری دژگونه روی بلندی‌های مشرف به دره و شهر گلپایگان و چند معماری سنگی که داخل صخره‌های پیرامون دره کنده شده بودند.

یکی از واحدهای معماری این دره، بنای مستطیل‌شکل بزرگی است (شکل ۱۱) که در داخل این واحد چندین قطعه میخ، نعل و مصقل یافت شد. به‌نظر می‌رسد این واحد آهنگری یا واحد نعل‌بندی بوده است که بقایای آن به‌صورت مخروبه در حال‌حاضر قابل مشاهده است.



شکل ۱۱- واحد ساختمانی یان‌چشمه (نگارندگان، ۱۴۰۰)

در سراسر دره از ابتدا تا انتهای آن واحدهای معماری مختلفی قابل مشاهده است، تعدادی آب‌انبار، واحدهای کوچک و بزرگ و در بلندی‌های مشرف نیز چند واحد معماری که احتمالاً محل نگهبانی راهدارها بوده است. در ضلع شرقی دره داخل صخره‌ها نیز چند واحد کوچک داخل صخره‌ها کنده شده بودند، یکی از آن‌ها دارای کتیبه‌ی مسجد بود (شکل ۱۲).

شکل ۱۲- مسجد دره یان‌چشمه (نگارندگان، ۱۴۰۰)

و نام مسجد را محمود الی بلدق؟ نوشته است. این مسجد کتیبه‌ی تاریخ‌داری در ضلع شرقی دارد که تاریخ آن که ۷۵۹ است، که البته تاریخ مسجد با نام آن تفاوت حکاکی داشته و ظاهراً تاریخ متقدم‌تر است. روی همین ضلع صفات خداوند با نام یا حنان و یا منان کنده شده است و همچنین چندین نام نیز روی این ضلع قابل مشاهده است مانند ذوالفقار، محمد و امجد. در ضلع قبله مسجد آیه‌الکرسی نقش شده که نام حجار آن‌هم زیر کتیبه دیده می‌شود به نام حسن بن الحسین است. در اطراف مسجد نیز چندین کتیبه دیگر وجود دارد که به‌علت زلزله‌ی احتمالی واژگون شده‌اند و آیاتی از قرآن‌کریم روی آن‌ها کنده شده است نکته‌ی شایان‌توجه این است که تقریباً تمامی کتیبه‌های اسلامی این مسجد بعدها با نقوش کنده‌شده توسط رهگذران آسیب دیده و گوشه‌ای از آن‌ها با نقش بز، کاروان و یا مردان در حال تیراندازی محو شده است که نشان می‌دهد این نقوش از زمان بعد از تخریب مسجد ایجاد شده‌اند. امتداد دره به گردنه‌ی سرخواه منتهی می‌شود، این گردنه بلندترین نقطه‌ی راه و کاملاً از جنوب مشرف به گلپایگان و از شمال مشرف به خمین و دره تیمره است (شکل ۱۳) از این گردنه به بعد راه وارد دره تیمره در استان مرکزی می‌شود.

شکل ۱۳- گردنه‌ی سرخواه در سمت راست، دره تیمره خمین در استان مرکزی و سمت چپ، دره غرقاب گلپایگان در استان اصفهان (نگارندگان، ۱۴۰۰)

برایند

پراکندگی جغرافیایی هنر صخره‌ای به‌وسعت خشکی‌های کره زمین است (به‌جز قطب) بعد زمانی این هنر نیز گسترده بوده و از پارینه‌سنگی آغاز و تا عصرحاضر امتداد دارد. هنر صخره‌ای ترکیبی از نقاشی‌ها، حکاکی‌ها و خراش‌هایی است که به‌صورت مجموعه‌ی تصاویر یا تک نقش بر روی تخته‌سنگ‌ها، لبه‌ی برآمده‌ی صخره‌ها و دیواره‌ی غارها ایجاد شده است (Quinland, 2007: 2). به‌طور کلی به مفهوم عام، هنر صخره‌ای کار بر روی سنگ به‌عنوان بستر و نگاره‌ها به‌عنوان پیام‌ها و انتقال مفاهیم هستند و به مفهوم خاص نگارکندها، رنگین‌نگاره‌ها و تصاویر زمینی هستند (Whitley, 2005: 3). این هنر یک هنر جهانی است که در بین هنرهای شناخته‌شده دیگر نه‌تنها بیش‌ترین قدمت را دارد، بلکه جایگاه ویژه‌ای نیز به خود اختصاص داده است. این هنر توانسته است اولین جلوه‌های شناخته شده از حساسیت هنری و زیباشناختی اجداد دور انسان را در بسیاری از نقاط جهان به نمایش بگذارد (رفیع‌فر، ۱۳۸۱: ۴۶). همچنین واقعیتی است که نقوش صخره‌ای در ارتباط با باورها و اعتقادات مردمانی بوده که آن‌ها را حک کرده‌اند ولی چگونگی این ارتباط بسیار مهم است. کمبود رویکرد نظری و روش‌شناسی مناسب در این موضوع

به پیچیدگی‌های موجود دامن می‌زند. شباهت ظاهری بین سبک‌های مختلف نگارکندها در نقاط مختلف دنیا باعث شده برخی پژوهشگران به نتیجه‌گیری‌های کلی و دور از ذهن برسند. آیا رسیدن به درک درستی از تصاویر سنگی امکان‌پذیر است؟ آیا می‌توان از چند طرح نامشخص روی سنگ، به معنا و مفهوم آن‌ها پی برد؟ تلاش‌هایی برای درک این تصاویر صورت گرفته است و این تلاش‌ها باعث گستره‌ی مفاهیم ما شده است. این مفاهیم ما را از صرف نمادنگاری به‌سوی دیدگاه‌های جامع‌تر سوق می‌دهد. این تصاویر صرف معنی‌کردن آن‌ها نیست، بلکه باید وضعیت مکانی و چشم‌انداز آن‌ها را نیز در نظر گرفت ضمن این‌که اگر زمان طرح این تصاویر نیز مشخص باشد، بعد زمانی نیز مهم است.

برخی از این تصاویر گوشه‌ای از نحوه‌ی زندگی در دنیا را در گذشته نشان می‌دهند و بعضی نیز دنیای مادی را همراه با دنیای کمال‌گرا نشان می‌دهند و تعدادی نیز رابطه‌ی بین انسان را با دنیای معنا نشان می‌دهند. مطالعات در این حوزه، در حقیقت برای ویران‌کردن دیوار بین طبیعت و فرهنگ و شناساندن رابطه‌ی معنی‌دار بین انسان و محیط‌زیست است. آسیب‌شناسی مطالعات این حوزه‌ی مطالعاتی در خوانش‌های مشکوک و تفسیرهای دل‌به‌خواهی است که هرچه به زبان آید تبدیل به نوشتار شود، این‌که به‌صورت صرف معنانگاری تصاویر بررسی شوند، دهه‌های گذشته توسط معرفت‌شناسی نقض شده است و این یک فرض مسلم است که برای درک و فهم هنرهای تصویری نیازمند شناخت دو عنصر اساسی صورت و معنا هستیم و برای این امر ابتدا بایستی یک نظر کلی در موضوع پیش‌زمینه‌ی پدیدارشدن هنر سنگ انجام داده و چرایی و چیستی آن‌ها مشخص شده و سپس معانی آن‌ها را تفسیر کنیم.

با توجه به مقالات و کتب منتشرشده درباره‌ی نگارکندها در ایران مشخص می‌شود که محوریت اصلی بحث این انتشارات، شناسایی، معرفی و نمادشناسی کلی آثار است و کمتر به مباحث مفهوم و معنی و چون و چرایی این نقوش پرداخته‌اند. تفسیر نقوش برای برخی از پژوهشگران یکی از دغدغه‌های اصلی این موضوع است، چنان‌چه در برخی مقالات مشکل اصلی این نقوش را به‌جز تاریخ‌گذاری و گاه‌نگاری، تفسیر واحدی از معنای نقوش می‌دانند (محمدی‌قصریان، ۱۳۸۶: ۱۵؛ محمدی‌فر و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۳: ۲۲۸) مشکلی که فقط مخصوص کشور ما نبوده و در بسیاری از نقاط جهان مشکلی چشم‌گیر است. زیرا که تفسیر واحدی نمی‌توانند این نقوش داشته باشند، برای نمونه تفسیر نقش کف دست در تمامی نقاط جهان قطعاً متفاوت است. در تفسیر نقوش بزرگ‌نمایی و تفسیر به رأی کاملاً مشهود است، برای نمونه ممکن است نقش فقط یک معنا داشته باشد ولی مفسر به تمام معانی آن اشاره کرده و نقوش را به همه نسبت می‌دهد و مانند کتاب‌های لغتنامه عمل می‌کند که هر کس برداشت خودرا از کلمه داشته باشد و این به‌نظر درست نیست. تقسیم‌بندی نقوش به لحاظ روش ایجاد پیش از این در برخی مقالات به‌صورت تفصیل یا خلاصه آورده شده است (محمدی‌قصریان، ۱۳۸۶: ۱۶؛ محمدی‌فر و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۳: ۲۲۸؛ کریمی، ۱۳۸۶: ۲۰).

با توجه به وضعیت سیمای طبیعی منطقه، باید چند فرضیه درباره‌ی نقوش غرقاب مطرح شود که این چندفرضیه بودن این نقوش نیز به‌علت تعداد بی‌شمار این نقش‌هاست. یکی از فرضیات، یادگاری بودن نقوش است که بی‌ربط نیست. نوشتن روی دیوار پدیده‌ای بسیار کهن در تمدن بشری است به‌طوری‌که شاید بتوان گفت دیوار، اعم از آن که دیواره کوه باشد یا جز آن، نخستین دفتری است که بشر بر آن چیزی را ثبت کرده است. این نوشته‌ها اعم از آن که به‌صورت نقاشی باشد یا کتابت، از روزگاران قدیم وجود داشته و اندکی از هزاران بر دیواره‌ی غارها و برخی از صخره‌ها برجای مانده است. شاید همین سنت است که بعدها سبب شده است تا روی دیوارهای ساختگی هم مطالبی نوشته شده یا تصاویری کشیده شود. مسأله‌ی یادگارنویسی مختص ایران نیست، همان‌طور که نوع پیشرفته‌ی آن دفترهای یادداشت‌نویسی است که برای نگاشتن دل‌نوشته‌های مردم چه عوام و چه خواص در برخی از نمایشگاه‌ها و موزه‌ها فراهم می‌شود. در ایران هم مانند سرزمین‌های دیگر، این رسم وجود داشته است. بسیاری از یادداشت‌ها روی بناهای تاریخی نوشته می‌شده و تاکنون نیز چنین است. برخی از این نوشته‌ها در اماکن عمومی، به‌خصوص در میان راه، دیده می‌شوند. دلیل آن حس غریبی است که اشخاص برای به‌جا گذاشتن یادگاری از خود دارند. گویی حس می‌کنند با این نوشته، حضورشان در آنجا ثبت شده و ماندگار خواهند شد. نوعی حس جاودانه‌شدن و نوعی حضور در جایی که جسم‌شان دیگر در آنجا نیست، هرچند ممکن است به خواسته‌های دیگر همچون تخلیه هیجان‌های درونی، جلب توجه و شهرت‌طلبی، هوس‌های زودگذر و ... مربوط مباشد. بناهای تاریخی کهن، مانند کاروانسراها، امامزاده‌ها، حتی حمام‌ها و برخی از مراکز دیگر، از جمله جاهایی است که مردم یادگاری روی آن‌ها می‌نوشتند (شاهمندی و شهیدانی، ۱۳۹۱:

۴۶). چرا بشر روی دیوار می‌نویسد؟ برای این پرسش پاسخ‌های چندی می‌توان داد. یکی آن که وقتی حس نوشتن پیدا کرده، چیزی در اختیارش نبوده تا روی آن بنویسد. دو این که دوست داشته است در جایی بنویسد که افرادی عبور کرده و آن را بخوانند. سوم آن که قصد داشته تا در جایی بنویسید دور از چشم اغیار و این در مواردی است که نامش را ثبت نکرده و تنها خواسته است مطلبی را یادآور شود. البته گاهی، نوشتن روی دیوار سوی دیگری هم دارد. مثلاً برای بردن آب‌روی کسی، برای اعلام مطلبی. برای ضدیت با حکومت و دولتی. این‌ها هر کدام شعبه‌های مختلف نگارش روی دیوار است که باید در جای خود بحث شود. از جمله نوشته‌های در توالت‌های عمومی که جنبه‌ی سیاسی داشته و دارد. به‌ویژه در دوره‌هایی که امکان حرف‌زدن عمومی کمتر است، یا برخی از حرف‌های تند یا حتی فحش سیاسی را که امکان زدنش در مجامع عمومی نیست، روی دیوار توالت‌ها می‌نویسند. اما کجاها می‌نویسند؟ معمولاً جایی‌که احتمال بدهند رفت‌وآمد هست و به‌نوعی مکانی عمومی است. گاهی ممکن است روی امنیت و این‌که کسی متوجه نوشتن آن‌ها نشود، مکانی را برای نوشتن انتخاب کنند. سوم آن که احتمال بدهند برای مدت طولانی در آنجا باقی خواهد ماند. بدین ترتیب بناهای قدیمی و مهم و باشکوه انتخاب می‌شوند که احتمال ویران‌شدن آن‌ها به این زودی نخواهد رفت. این نوع از نوشته‌ها را برای همین، «یادگاری» می‌گویند. چیزی که به یادگار بماند. یادگارنویسی گاه با نگاره نیز همراه می‌شود، تصاویری ساده و گاهی هنری از دوره‌های مختلف زمانی و هم‌سان که به فضا ارزش و مفهوم خاصی می‌دهند. نکته‌ی شایان ذکر این است که برخی نقوش به حدی زیبا و با ظرافت نقش شده، که نمی‌توان قبول کرد که آن‌ها یادگاری‌های معمولی هستند که توسط شکارچیان و یا دیگر افراد عادی جامعه نقش شده‌اند و یا برخی نقوش نشانه‌هایی از نظامی‌گری و قشون را دارند که ممکن است اشاره‌ای به اردوگاه‌های نظامی است که در این اطراف ایجاد شده بودند و نمونه‌ی دیگر نقش زایمان است که مانند نقوش زایش دوره‌ی نوسنگی است.

شکل ۱۴- نقوش هنری و معنایی غرقاب (نگارندگان، ۱۴۰۰)

فرضیه دیگر درباره‌ی این نقوش، جادویی بودن آن‌هاست. برخی از نقوش نشانه‌ای از جادو هم می‌توانند داشته باشند. از زمان‌های بسیار دور این احساس در انسان به‌وجود آمد که او با موجودات شرور و ماوراءالطبیعه روبه‌روست و در این رویارویی او نیز آیین‌های جادویی را سلاح خویش یافت. ارواح خبیث، اشباح، دیوان بدخواه و شرور، خون‌آشامان، بختک‌های نر و ماده و حاکمان شب همگی کابوس‌های وحشتناک انسان ضعیف بودند. در مقابل این اشرار، ارواح نیک نیز وجود داشتند که همیشه آماده‌ی کمک‌رسانی به دیوزدگان بودند. در این میان جامعه‌ی کاهنان، ساحران و جادوگران نیز تشکیل یافت که مدعی واسطه‌ی بین انسان‌های عادی و ارواح نیک و بد شدند. اینان به معمای کائنات، سرچشمه عالم و مرگ و زندگی می‌اندیشیدند. آنان مناجات‌هایی نیز می‌سرودند و سروده‌های خود را به پیش‌گاه ارواح زمین و آسمان تقدیم می‌کردند و در این حین اعمال و حرکات بدنی نیز انجام می‌دادند و قربانی‌هایی نیز در این میان صورت می‌گرفت. ساحران و جادوگران در عین محافظت از انسان‌ها، مخرب نیز بودند. آنان از جادو و سحر برای مقاصد پلید خود استفاده می‌کردند و از اورادی که می‌خواندند بی‌پروا هر که را می‌خواستند طلسم می‌کردند. یکی از روش‌های طلسم، تصویرسازی از دوست یا دشمن بود. در این طریق، تصویری از موضوع مدنظر ساخته و بسته به این‌که چه کاری با موضوع دارند با تصویر رفتار می‌کنند. هنگامی‌که می‌خواهند موضوع را نفرین کنند تصویر را سوزانده و یا سوزن در آن فرو می‌کنند. جادو ریشه‌ی عمیقی در روح و افکار مردم دارد و در تمامی ملل و دوران وجود داشته است. اعمال جادوگران برای خودشان نیز عقلانی و منطقی نبود. جادو انگیزه‌ی تفکر بود و انسان را از ترسهایش می‌رهاند و به او این موهبت را می‌بخشید که به قدرتش در حکم‌فرمایی بر جهان پی ببرد و باعث شد تا نیروی تخیل انسان را تقویت کند و رؤیاهایش را همیشه بیدار نگه دارد. شمنیسم موضوع جدیدی نیست بلکه هر تحقیق و پژوهشی که

درباره‌ی ادیان صورت می‌گیرد، بخشی هم به این موضوع اختصاص داده می‌شود. آن‌چه شمن را از سایر جادوگران متمایز می‌سازد این است که شمن‌ها جادوگر نیستند. بلکه طبیب و حکیم نیز هستند اما شاخصه‌ی اصلی که او را از سایر ساحران و کاهنان جدا می‌سازد، توجه جدی و زیاد شمن‌ها به امر خلسه است. پس همه‌ی شمن‌ها، جادو درمان‌گر هستند. برخی معتقدند که این نقوش را شمن‌ها پس از مصرف مواد مخدر و ورود به عالم خلسه ترسیم کرده‌اند، همچنین معتقدند که شمن واسطه‌ی بین دنیای طبیعی و عالم ارواح بوده و با انجام مراسم خاصی، شرایط را برای نیت خود در این دنیا فراهم می‌آورد که این نیت هم می‌تواند دعایی بوده مانند موفقیت در شکار، برکت در اموال، بارش باران و... و نفرینی مانند شکست دشمنان، نابودی ارواح خبیث و غیره باشد (Jacobson et al., 2001: 279). برای این‌که این نقوش را به شمن‌ها مرتبط کرد باید وسایلی که معمولاً یک شمن در دست داشته و با آن‌ها مشغول فرایند جادو می‌شود را در نگارکند مشاهده کنیم، هرچند این موضوع نیز چالش‌برانگیز است زیرا که عناصر شمنی معیار خاصی ندارند و بعد زمان و مکان باعث تفاوت در این معیارها می‌شود و نمادهای شمنی معاصر به‌ناچار در گذشته کاربرد نداشته و برعکس نیز این احتمال است که نماد شمنی یک دوره‌ی باستانی لزوماً در حال‌حاضر استفاده نشود، قطع به یقین معانی نقوش در دوره‌های مختلف تفاوت داشته‌اند. حتی این تصاویر ممکن است به‌عنوان جانشین اشیاء و وسایل، واقعی شده باشند و گونه‌ای قربانی هستند و باید این باور ایجاد شود که برای تفسیر این تصاویر رابطه‌ی بین تصاویر و سازندگان آن مشخص شود. در حال‌حاضر می‌توان مدعی بود که این نقوش تنها برای تزئین حکاکی نشده‌اند، بلکه خود می‌توانند بیانگر اعتقادات، علایق و دل‌بستگی‌های افرادی است که این نقوش را خلق کرده‌اند و همچنین می‌تواند با توجه به موقعیت مکانی و زمانی، نمودی از فرهنگ جامعه، نمادها، مفهومی از اسطوره‌ها و تفکرات عمیق گذشته باشند.

انتخاب محل هنر سنگی خود یکی از معانی آن است در برخی موارد انتخاب محل خود بیانگر دیدگاه‌های اجتماعی و فرهنگی است. هرچند که اولین طرح قابلیت این تفسیر را دارد، زیرا که تصاویر بعدی ممکن است طی چندین سال یا حتی قرن در این محل کنده یا حکاکی شوند که مربوط به تصاویر ابتدایی نباشند و در طی زمان کاربری مکان تغییر یافته باشد. خصوصیت اصلی هنر صخره‌ای، ماهیت ایستایی آن است. این که چرا این نگاره در این جا ایجاد شده است؟ پاسخ آن بستگی به یک مؤلفه‌ی مهمی دارد، برخی از مکان‌های نگاره‌ها در نتیجه‌ی تعامل انسان با محیط است که این تجربه را در طول زندگی خویش درک کرده است، قطعاً مکان‌های مختلف برای اهداف مختلف است. در این موضوع پرسش‌های دیگری نیز مطرح می‌شود که رابطه‌ی این نقوش با نزدیک‌ترین محوطه‌ی باستانی چقدر است؟ چه برتری و یا مزیتی این نقطه دارد؟ آیا این نقوش می‌تواند به چوپانان یا عشایر مرتبط باشند؟ و برای به دست آوردن پاسخ مناسب ابتدا برای بررسی این تصاویر باید چشم‌انداز هنر صخره‌ای و پرده‌ی نمایش تحت بررسی قرار گیرند.

تنگه‌ی غرقاب در دهه‌ی اول خورشیدی قرن گذشته دیگر کاربری اصلی خود را از دست داد. به‌علت پدیدار شدن سامانه‌ی حمل‌ونقل موتوری و پیدایش کامیون، اتوبوس و دیگر وسایل حمل‌ونقل موتوری در ایران، این مسیر که مسیری کوتاهی نیز بود، مناسب رفت‌وآمد مسافران و حمل بار نبود و به‌خاطر این موضوع جاده جدید گلپایگان به‌سوی خمین ایجاد شد و از آن‌موقع به بعد از مسیر غرقاب حرکت کاروان‌ها و مسافران قطع و از مسیر سعیدآباد این راه ادامه یافت و شاید همین موضوع نیز باعث نجات این نگارکندها شد زیرا که نقوش کوچرِی که در امتداد نقوش غرقاب بوده و در مسیر لرستان و خرم‌آباد قرار داشت و در پیرامون آن سد گلپایگان احداث شد، از این موهبت برخوردار نشده و از آن‌ها بقایای اندکی برجای مانده است.

تمامی نقوش چه در کوچری، چه در غرقاب و تیمره در حاشیه راه اصلی شمالی – جنوبی که از خرم‌آباد شروع و به‌سوی گلپایگان و اصفهان و یا به‌سوی محلات و دینور منتهی می‌شود، قرار دارند. این نقوش همگی در دره‌ها و روی صخره‌ها کنده‌کاری شده‌اند و با فاصله‌گرفتن از جاده، نقوش نیز وجود ندارند. مانند این مسئله در نگارکندهای منطقه‌ی بیرجند نیز قابل مشاهده است که نگاره‌ها معمولاً در سر راه کاروانیان که از کرمان به‌سوی خراسان راهی بوده‌اند، قرار داشته و نقوشی توسط کاروانیان کنده شده است (قربانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۷).

ولی آنچه قابل توجه است گستردگی، تعداد و تنوع این نقوش همگی نشان‌دهنده‌ی افراد ساکن این محدوده هستند. شاید این تصاویر باعث تغییر تعاریف زمین‌سیما یا افزودن برخی موضوعات به آن نیز شوند. مخصوصاً وقتی موقعیت آن‌ها را در بعد زمان و مکان خود بررسی شوند و نه تک‌بعدی و یا در ابعاد زمانی و مکانی متفاوت از هم. هنگامی‌که از بعد مکان تعریف می‌شود بایستی به این موضوع توجه داشته باشیم که این مجموعه همگی بر سر راه اصلی شمال به جنوب قرار دارند، مسیری که

محلات و دینور را به گلپایگان و خوانسار مرتبط می‌کرده است و تمام این نقوش در حاشیه این راه اصلی کنده شده و هرچه از جاده فاصله گرفته و یا از تأسیسات وابسته به راه فاصله گرفته، نقوش کمتر شده تا دیگر هیچ نقشی کنده نشده است؛ و آنچه که باید حتماً یاد شود این است که این نقوش در مدت زمان طولانی کنده شده‌اند، نقوشی که به‌صورت مسلم متعلق به پیش‌ازتاریخ هستند با نقوش دوره‌ی تاریخی به همراه کتیبه‌های پهلوی و نقوش اسلامی با تواریخ کنده‌شده‌ی متفاوت از قرن ششم هجری قمری تا ۱۲۰۰ شمسی و همراه با خطوط جدیدی که کاشفان معادن امروزی روی نقوش کنده‌اند، همگی طیف وسیع زمانی را مشخص می‌کنند که نشان از مردمانی می‌دهند که چند هزار سال از این گذرگاه عبور کرده و نقشی حتی به یادگار روی نقوش دیگر کنده و رفته‌اند و برای درک این نقوش در حقیقت احتیاج به مرور زندگی‌نامه (بیوگرافی) آن‌ها هستیم تا به درک درستی از معنا و مفهوم نقوش دست یابیم، معانی که قطعاً در طول زمان تغییر نیز یافته‌اند و همچنین این نکته نیز باید مدنظر قرار گیرد که درک معانی با محیط نیز مورد تطابق قرار گیرد زیرا که نقوش را باید تعامل بین انسان و محیط پذیرفت. صرف گفتارهای چندگانه در خصوص نمادها و معانی نقوش ممکن است در برخی اوقات نتیجه‌ای دهد، ولی با در نظرگرفتن زمین‌سیما و افرادی که نقوش را کنده‌اند، قطعاً نتیجه ثمربخش‌تر خواهد بود.

نتیجه‌گیری

براساس آن‌چه ذکر شد، می‌توان درباره‌ی نگارکندهای غرقاب نکاتی را بیان کرد. ابتدا این تنگه گذرگاه و راه اصلی شمالی–جنوبی است که تا یکصد سال پیش نیز این راه دایر بوده و از آن استفاده می‌شده است. تأسیسات کنار این جاده ازجمله، رباط، آب‌انبار و مسجد همگی دال بر بناهای میان‌راهی دارند، افزون بر این‌که تمام آن‌ها داخل دره در یک امتداد ساخته شده‌اند. تمامی نقوش در پیرامون این راه و گذرگاه ایجاد شده‌اند و با فاصله‌گرفتن از راه، نقوشی نیز مشاهده نمی‌شود. سابقه‌ی ایجاد این نقوش بنابر شواهد و مدارک باستان‌شناسی بیشتر از عصر مس‌سنگی نبوده و تا عصرحاضر نیز ادامه دارد ولی بیشتر آن‌ها مربوط به دوران اسلامی هستند. بیشتر نقوش کاربری یادگاری دارند و حتی در دو کتیبه ذکر گشتن و نوشتن آورده شده است، هرچند برخی دلایل نیز وجود دارد که همه‌ی نقوش را نمی‌توان در این رده، طبقه‌بندی کرد، برخی نقوش بسیار هنرمندانه کار شده و به ظاهر برای ایجاد آن‌ها هم هنرمند قابلی احتیاج بوده و هم وقت‌گیر بوده است و این از کار مسافر یا چوپانی که در حال گذر از این تنگه است، دور از ذهن است، تعدادی از نقوش نمایش داستانی است و برخی نیز احتمالاً نشان از مسایل ادراکی و معنوی دارند.

پی‌نوشت‌ها

[۱]. این گروه براساس مجوز شماره ۴۰۰۳۲۸۲۷ در تاریخ ۱۴۰۰/۵/۳۱ به‌عنوان اولین گروه اعزامی از طرف پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری به منطقه‌ی غرقاب برای ثبت سنگ‌نگاره‌های منطقه بوده است. اعضاء گروه شامل، حسن اکبری، مجید بدیعی‌گورتی، خشایار وحیددستجردی، رسول مجیدی و اسفندیار هستند.

[۲]. گروه بررسی در مدت مأموریت فقط توانست دره چم‌اسبه و نیمی از یان‌چشمه در غرقاب گلپایگان را تحت بررسی و مستندنگاری قرار دهد و دره‌های دیگر فقط بازدید کوتاه مدت داشت.

کتاب‌نامه

۱. آناتی، امانوئل، ۱۳۸۳. «هنر صخره‌ای». ترجمه‌ی مهران هاشمی. کتاب ماه هنر، شماره‌ی ۷۱ و ۷۲. صص: ۱۱۰ تا ۱۱۹.

۲. پورجعفر، محمدرضا، ۱۳۸۱. «احیاء سیستم آبرسانی سنتی در مناطق حاشیهٔ خلیج‌فارس»، فصلنامه تحقیقات جغرافیایی، شماره‌ی ۶۷ (زمستان ۱۳۸۱)، صص: ۳۹ تا ۴۹.

۳. جلیلوند، حامد، ۱۳۹۱. «اوی خلق الله ...»، نگاهی به مستند سرود دشت نیمور مقدسیان (سایت انسان‌شناسی و فرهنگ صفحه مستند).

۴. جمالی، محسن، ۱۳۹۴. سنگ‌نگاره‌های گلپایگان، گذرگاه تاریخ، قم: ائمه.

۵.رفیع‌فر، جلال الدین، ۱۳۸۱. «پژوهشی با عنوان سنگ‌نگاره‌های ارسباران (سونگون)»، نامه‌ی انسان‌شناسی، شماره‌ی ۱. صص: ۴۵ تا ۷۵.
۶. سیرو، ماکسیم، ۱۳۴۹. کاروانسراهای ایران و ساختمان‌های کوچک میان راه‌ها، ترجمه‌ی عیسی بهنام، تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی.
۷. شاهمندی، اکبر و شهیدانی، شهاب، ۱۳۹۱. «بررسی و تحلیل یادگارنویسی در بقعه‌ی پیربکران از دوره‌ی ایلخانی تا عصر قاجار»، مجله‌ی پژوهش‌های تاریخی، شماره‌ی ۱۴. صص: ۴۵ تا ۶۴.
۸. صادقی، سارا؛ رحیمی، سعید؛ افخمی، بهروز و همتی‌ازندریانی، اسماعیل، ۱۴۰۰. «بررسی و تحلیل گونه‌شناختی سنگ‌نگاره‌های نویافته‌ی باوکی، شهرستان ازنا». مجله‌ی مطالعات باستان‌شناسی پارسه، شماره‌ی ۱۶. صص: ۱۷۵ تا ۲۰۰.
۹. عرب، کاظم و هورشید، شقایق، ۱۳۹۶. «نگارکندهای کوچری گلپایگان، تحلیل و گونه‌شناختی». مجله‌ی پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شماره‌ی ۱۴. صص: ۱۲۳ تا ۱۴۰.
۱۰. فرهادی، مرتضی، ۱۳۷۴. «موزه‌هایی در باد: معرفی مجموعه عظیم سنگ‌نگاره‌های نویافته تیمره». فصلنامه علوم‌اجتماعی، شماره‌ی ۷. صص: ۱۳ تا ۶۱.
۱۱. فرهادی، مرتضی، ۱۳۷۷. موزه‌هایی در باد، تهران: دانشگاه علامه‌طباطبایی.
۱۲. قربانی، حمیدرضا؛ صادقی، سارا و هاشمی‌زرج‌آباد، حسن، ۱۳۹۴. «تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های محدوده تاریخی خراسان بزرگ در استان خراسان جنوبی». مجله‌ی خراسان بزرگ، شماره‌ی ۲۱. صص: ۵۷ تا ۸۲.
۱۳. قسیمی، طاهر و محمدی‌قصریان، سیروان، ۱۳۹۰. «نقوش صخره‌ای ایران»، مجموعه مقالات ۸۰ سال باستان‌شناسی ایران، جلد دوم، به‌کوشش یوسف حسن‌زاده و سیما میری، تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع دستس و گردشگری، موزه‌ی ملی ایران. صص: ۱۱۵ تا ۱۲۶.
۱۴. قمی، حسن بن‌محمد، ۱۳۸۵. تاریخ قم، ترجمه‌ی تاج‌الدین عبدالملک قمی، قم: آستان مقدسه
۱۵. کریمی، فریبا، ۱۳۸۶. «نگرشی نو بر کنده‌نگاره‌های صخره‌ای ایران (بر مبنای مطالعات میدانی)». مجله‌ی باستان‌پژوهی. دوره‌ی جدید. سال ۲. شماره‌ی ۳. صص: ۲۰ تا ۳۴.
۱۶. محمدی‌فر، یعقوب و همتی‌ازندریانی، اسماعیل، ۱۳۹۳. «معرفی و تحلیل نقوش صخره‌ای ازندریان ملایر»، مجله‌ی علوم‌اجتماعی، شماره‌ی ۶۴. صص: ۲۲۳ تا ۲۵۲.
۱۷. محمدی‌قصریان، سیروان، ۱۳۸۶. «مطالعات نقوش صخره‌ای در ایران: مشکلات و راهکارها»، نشریه باستان‌پژوهی، دوره‌ی جدید، سال دوم، شماره‌ی ۳. صص: ۱۵ تا ۱۸.
۱۸. مرکز آمار ایران، ۱۳۷۵. سرشماری عمومی نفوس و مسکن، شناسه آبادی‌های کشور، شهرستان گلپایگان.
۱۹. مسیبی، محمد، ۱۳۷۷. «ژئومورفولوژی حوضه‌ی آبی گلپایگان». فصلنامه‌ی رشد و آموزش جغرافیا، شماره‌ی ۴۶: صص: ۴۸ تا ۵۴.
۲۰. مشکور، محمدجواد، ۱۳۸۸. تاریخ سیاسی ساسانیان، جلد اول، تهران: دنیای کتاب.
۲۱. موسوی‌نیا، سیدمهدی و باصفا، حسن، ۱۳۹۳. «شهرستان خمین در دوران اشکانی و ساسانی براساس مطالعات باستان‌شناسی»، نشریه فرهنگ پژوهی مرکزی، شماره‌ی ۲. صص: ۱۷۷ تا ۲۰۰.
۲۲. مسیبی، محمد، ۱۳۷۷. «ژئومورفولوژی حوضه‌ی آبی گلپایگان». فصلنامه‌ی رشد و آموزش جغرافیا، شماره‌ی ۴۶: صص: ۴۸ تا ۵۴.
۲۳. مشکور، محمدجواد، ۱۳۸۸. تاریخ سیاسی ساسانیان، جلد اول، تهران: دنیای کتاب.
۲۴. موسوی‌نیا، سیدمهدی و باصفا، حسن، ۱۳۹۳. «شهرستان خمین در دوران اشکانی و ساسانی براساس مطالعات باستان‌شناسی»، نشریه فرهنگ پژوهی مرکزی، شماره‌ی ۲. صص: ۱۷۷ تا ۲۰۰.
۲۵. وحدتی، علی‌اکبر، ۱۳۸۹. بوم‌های سنگی: گزارش بررسی دو مجموعه هنر صخره‌ای در استان خراسان شمالی، بجنورد: اداره کل میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری خراسان شمالی.
۲۶. ناصری‌فرد، محمد، ۱۳۸۶. موزه‌های سنگی. هنرهای صخره‌ای، خمین: نشر نوای دانش.

۲۷. ناصری‌فرد، محمد، ۱۳۸۸. سنگ‌نگاره‌های ایران، نمادهای اندیشه‌نگار، خمین: نشر خمین.
۲۸. نوربخش، حسین، ۱۳۸۱. «پیشه‌ها و فن‌آوری سنتی: برکه‌های آب در سواحل خلیج‌فارس»، نشریه فرهنگ و مردم، شماره‌ی ۲ (تابستان ۱۳۸۱)، صص: ۷۸ تا ۹۱.
29. Akbari, H., & Hessari, M., 2006. “Die Felsgravierungen aus der iranisch-Aserbaidschan Provinz Ardabil” Proceedings of the 5th Conference of the Societas Iranologica Europæa, Edited by Antonio PANAINO & Andrea PIRAS, held in Ravenna, 6-11 October 2003, Vol. I, Ancient & Middle Iranian Studies. pp: 3-13.
30. Carter, E., Hole, F., Bahraini, Z., Spycket, A. & Aruz, J., 1992. “Prehistoric Susa” In The Royal City of Susa Eds by: Harper, Aruz & Tallon, Metropolitan museum of art, New York. pp: 25-46.
31. Jacobson, E. K., and Tseevendorj, V. D., 2001. “Mongolie du Nord-Ouest: Tsagaan Salaa/Baga Oigor”. Repertoire des petroglyhpes d’Asia centrale, Fasc. 6, sous la, direction de Jakov A. Sher et H-P. Francfort, De Boccard, Paris.
32. Mongiatti, A., Meeks, N., & Simpson, J. St., 2010. A Gold Four-horse model chariot from the Oxus treasure: a fine illustration of Achaemenid gold work, The British Museum, London.
33. Quinlan, Angus. R., 2007. Great Basin Rock Art Archaeological Perspectives. Nevada: University of Nevada Press.
34. Whitley, David. S., 2005. Introduction to Rock Art Research. Left Coast Press. Walnut Creek. USA.
35. Rafifar, J., 2007. Some indications of Shamanism in Arasbaran rock carvings, Documenta Praehistorica XXXIV. pp: 203-213.