مقاله علمی

تحلیل و تطبیق نقوش دست‌بافته‌های عشایر قشقایی با نقوش صخره‌ای مسیرهای کوچ و سکونتگاه‌های آنها در استان فارس

فهیمه فانی[۱]، احمدعلی اسدی[۲]

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹، تاریخ تأیید: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸)

چکیده

نقوش صخره‌ای همان نقش‌های حک‌شده یا نقاشی‌شده بر سطح صاف سنگ‌ها و صخره‌ها هستند که از اولین نمونه‌های هنر انسانی محسوب می‌شوند. از آنجا که اکثر این نقوش در مسیر کوچ عشایر، شکارگاه‌ها و چراگاه‌ها قرار دارند، فرضیه رویارویی و ارتباط عشایر با آنها بسیار قوت می‌گیرد. حکاکی این نقوش از نوعی سادگی برخوردار است، همان نوع سادگی که در آثار هنری اقوام کوچنده نمایان است و به پیروِ آن در بین عشایر سرزمین ایران نیز بسیار نمود دارد. در پژوهش حاضر تلاش شده است نقوش صخره‌ای که تاکنون در مسیر پراکندگی عشایر قشقایی و ایل‌راه‌های آن‌ها در استان فارس شناسایی شده، با نقوش دست‌بافته‌های این قوم مورد طبقه‌بندی، تحلیل و تطبیق قرار گیرد و شباهت‌ها و ارتباط‌های احتمالی بین آن‌ها بیان شود. برای این کار، وجوه مشترک نقش‌های این دو توصیف شده و در نهایت این فرضیه مطرح شده است که نقوش مورد استفاده توسط خلق‌کنندگان هر دو هنر، احتمالاً به منظور ایجاد علامت یا رد پایی از خود برای نشان دادن حق مالکیت، نمایش واقعیت‌های موجود در زندگی اجتماعی و اقتصادی یا به نوعی عرضه تعلق قومیتی و عِرق ملی از سوی آن‌ها بوده است.

کلیدواژه‌ها: نقوش صخره‌ای، دست‌بافته، نقش، قشقایی، استان فارس

---

۱ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)
fahimehfaani@yahoo.com

۲ استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران ahasadi444@yahoo.com

مقدمه

بشر گونه‌های متفاوتی از هنر را در طول زندگی بر کره خاکی ایجاد کرده است. در نگاهی دقیق، بسیاری از هنرها با زنجیره‌ای درونی به هم مرتبط هستند و در این بین طرح‌های به‌کاررفته در نقوش صخره‌ای و دست‌بافت‌های عشایری نیز از این ارتباط درونی مستثنی نیستند. نقوش صخره‌ای در بسیاری از مناطق ایران وجود دارند که تاکنون تعداد زیادی از آن‌ها مورد پژوهش قرار گرفته است. نخستین بار در سال ۱۹۵۸ م. یک هیئت ایتالیایی تعدادی نقوش صخره‌ای را در منطقه گزو کشف کرد (Dessau, 1960). ولی تا سال ۱۹۶۷ م. (۱۳۴۵ ه.ش.) هیچ نقش صخره‌ای در هیچ نقطه از ایران مورد مطالعه قرار نگرفته بود (فرهادی، ۱۳۷۷: ۱۲). از پژوهش‌های انجام شده در مورد نقوش صخره‌ای می‌توان نقوش محوطه تاریخی تیمره (فرهادی، ۱۳۷۷)، نقوش صخره‌ای ارسباران (رفیع‌فر، ۱۳۸۴)، نقوش صخره‌ای لاخ‌مزار بیرجند (لباف خانیگی و بشاش، ۱۳۷۳)، نقوش سیرجان و شهر بابک (فرهادی، ۱۳۷۶) و بسیاری دیگر را نام برد. دیدگاه مشخص و ثابت‌شده‌ای درباره تاریخ ایجاد این آثار وجود ندارد. برخی آنها را به دوره‌های بسیار کهن و بعضی به دوره‌های تاریخی و حتی معاصر نسبت می‌دهند. بز کوهی نقشی است که بیشترین تعداد را در نقوش صخره‌ای به خود اختصاص می‌دهد و همچنین سگ که به میزان زیادی در نقوش وجود دارد و در ۱۰۰۰۰ ق.م. اهلی شد (Diamond, 1999: 167). در برخی نقوش، نگاره تیر و کمان مشاهده می‌شود که به عقیده برخی محققان استفاده از تیر و کمان از دوران میان‌سنگی رایج شده است (چایلد، ۱۳۵۷: ۷۷). اکثر این نقوش در مسیر حرکت کوچندگان یا سکونتگاه‌های آنها قرار دارند. در این نوشتار به طور موردی به نقوش صخره‌ای پرداخته شده است که در مسیر ایل‌راه‌ها و سکونتگاه‌های ایل قشقایی در استان فارس قرار دارند و نقوش آنها با نقوش دست‌بافته‌های این قوم مورد تحلیل و تطبیق قرار گرفته است. پرسش اصلی در این پژوهش این است که آیا نقوش صخره‌ای موجود در مسیر حرکت، مهاجرت و محل‌های استقرارِ قشقایی‌ها می‌تواند به عنوان زمینه‌ای برای شکل‌گیری نقش‌های دست‌بافته‌های این قوم مورد استفاده قرار گرفته باشد؟ یا بر عکس آیا نقوش دست‌بافته‌های این گروه از مردم، الگویی برای پیدایش و ایجاد این نقوش صخره‌ای بر سطح سنگ‌ها بوده است؟ یا آنکه هر دو به طور همزمان وجود داشته است؟ با نگاهی تحلیلی به نقوش موجود در دست‌بافت‌های این قوم و تطبیق آنها با طرح‌های موجود در نقوش صخره‌ای مورد بحث، می‌توان مدعی وجود

ردپایی از تأثیر طرح‌های نقوش صخره‌ای بر طرح‌های به‌کاررفته در دست‌بافته‌های قشقایی‌ها یا بر عکس شد.

هنرمند به منظور استفاده از امکاناتی که برای خلق آثار خود در دسترس داشته است، در بسیاری از موارد مجبور به ایجاد تغییراتی متفاوت از آنچه بوده که در ابتدا از آن الهام گرفته است. این تغییرات به جنس و ماهیتِ ماده به‌کاررفته در اثر ایجادشده، نحوه تولید آن، امکانات جغرافیایی، نوعِ استفاده نهایی از آن کالا و بسیاری موارد دیگر بستگی دارد. تأثیر و تأثر طرح‌های دست‌بافته‌ها و نقوش صخره‌ای بر یکدیگر نیز از این واقعیتِ تغییر به دور نبوده است. نقوش حیوانی و گیاهی بیشترین نقوش دست‌بافته‌ها را تشکیل می‌دهند. پس از آنها نقش‌های انتزاعی یا به نوعی هندسی هستند که حاشیه‌ها و نقاط خالی اثر را می‌پوشانند که این نمونه از نقوش را نیز در نقوش صخره‌ای به وفور می‌توان دید. در کل انتخاب یک نقش و رجحان نقشی بر نقش دیگر در یک اثر، در هر یک از دو هنر، به موارد بسیاری بستگی دارد که در این نوشتار مجال پرداختن به آن نیست. در اینجا با مقایسه نقش‌های ایجادشده در دست‌بافته‌ها و نقوش صخره‌ای، اهمیت تلاقی احتمالی خلق‌کنندگانِ این دو هنر در مسیر حرکت و اسکانِ سالانه قومِ قشقایی بیان خواهد شد.

روش پژوهش

روش انجام این پژوهش توصیفی، تحلیلی و رویکرد آن مقایسه‌ای است. در ارتباط با جامعه آماری نقوش صخره‌ای باید گفت با توجه به گستردگی نقوش صخره‌ای در مسیر کوچندگان قشقایی، امکان شناسایی و بررسی همه آنها در این پژوهش میسر نگردید. با این حال ۵ نقطه‌ای که در آن نقوش صخره‌ای شناخته شده، به وضوح مسیر حرکت و اسکان عشایر قشقایی بوده است. از این ۵ محل به طور کلی هفده نقش غیرهمسان یا با موضوعات گوناگون انتخاب و با نقوش دست‌بافته‌ها مقایسه شد. در ارتباط با جامعه آماری دست‌بافته‌ها، انتخاب نمونه‌های مقایسه‌ای بر اساس نمونه‌های موجود در آثار منتشرشده از دست‌بافته‌های ایل قشقایی در پژوهش‌های پیشین انجام شد. لازم به توضیح است که نه نقوش صخره‌ای و نه دست‌بافته‌هایی که در این پژوهش معرفی می‌شوند، هیچ یک نموداری از کل نقوش این آثار را شامل نمی‌شوند.

تعریف اصطلاحات و واژگان تخصصی پژوهش

- نقوش صخره‌ای: این نقوش به‌طور کلی در دو شکل پایه‌ای وجود دارند: پتروگلیف (کنده‌کاری) و پیکتوگراف (نقاشی). مضامین پتروگلیف با روش کنده‌کاری، چکش‌کاری و تراشیدن ایجاد می‌شود و پیکتوگراف مضامینی است که با استفاده از مواد رنگی ایجاد می‌شوند (رفیع‌فر، ۱۳۸۴: ۱۳۱). ژئوگلیف نیز نوع سومی از این هنر است و شامل برجستگی‌ها و پدیده‌های طبیعی زمین است که به نحوی به دست انسان تغییر یافته و مورد استفاده برداشت‌های ذهنی او قرار گرفته است (ملاصالحی و همکاران، ۱۳۸۶: ۴۰).
- دست‌بافته: دست‌بافته‌ها بخش مهمی از لوازم زندگی گروه‌های مختلف کوچنده در گذشته و حال، و نیز گروه‌های یکجانشین امروزی است که متناسب با نوع زندگی آنها در اقلیم‌های مختلف با دست تولید می‌شود. مواد اولیه آن با توجه به نوع دام‌ها متفاوت است و بیشتر از پشم گوسفند و موی بز و شتر استفاده می‌شود. برای رنگ‌آمیزی از مواد طبیعی و گاه مصنوعی و نیز از چوب و فلز در تولید آنها استفاده می‌شود.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر مطالعات در زمینه معرفی نقوش صخره‌ای در نواحی مختلف ایران روند رو به رشدی داشته است، همچنین در زمینه دست‌بافته‌ها بسیار نوشته و تحقیق شده است. ولی تاکنون درباره موضوع این پژوهش یا تشابه نقوش این دو یا تأثیر احتمالی نقوش سنگ‌نگاره‌ها و دست‌بافته‌ها بر یکدیگر تحقیقی انجام نشده است. صادقی و قربانی (۱۳۹۸) در مقاله خود به طور مختصر درباره نقش مشترک پنجه دست در دست‌بافته‌ای در خراسان جنوبی و صخره‌نگاره‌های این استان مطالبی بیان کرده‌اند. گرچه در تحقیقات بسیاری وجه مشترک نقوش سنگ‌نگاره‌ها با نقوش ایجادشده بر روی دیگر آثار هنری (فرهادی، ۱۳۷۶؛ صفاران و کامرانی‌نژاد سیرجانی، ۱۳۸۹؛ بیک‌محمدی و همکاران، ۱۳۹۱؛ صادقی و همکاران، ۱۳۹۴) مورد بررسی قرار گرفته، به‌ویژه سفال (دولت‌یاری و همکاران، ۱۳۹۴ و بختیاری شهری، ۱۳۸۸) که اکثراً سفال‌های پیش از تاریخ مورد توجه بوده و محققان درصدد مقایسه آنها برآمده‌اند.

مبانی نظری هنر کوچندگان

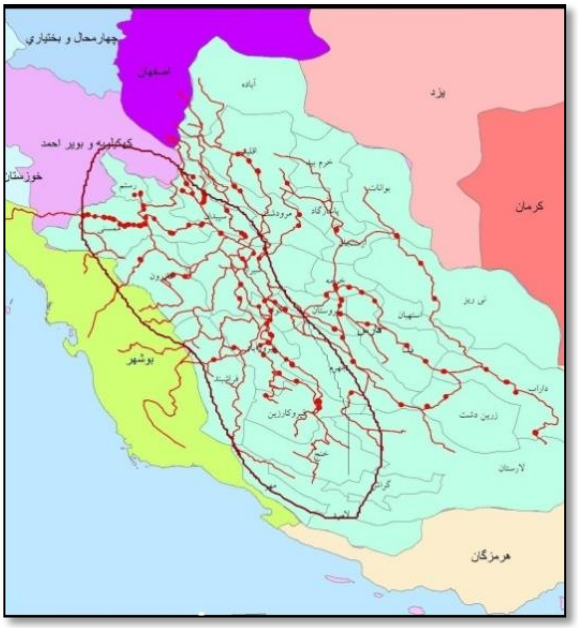
کوچ خانوارهای کوچنده در ایران رابطهٔ مستقیم با کم و کیف مرتع دارد (صفی‌نژاد، ۱۳۷۳). الگوی مکان‌گزینی کوچ‌نشینان برای استقرار در راستای رفع نیازهای دامی شکل می‌گیرد (دارک، ۱۳۷۹). از ویژگی‌های این نوع زندگی، قابلیت حمل خانه‌هاست که در کنار ویژگی‌های دیگر، به‌طور برجسته‌ای این شیوه زیست را از یکجانشینان دامدار جدا می‌کند (طلایی و همکاران، ۱۳۹۳). کوچندگان هر سال در یک مسیر خاص در حرکت هستند که این مسیرها هر ساله تکرار می‌شوند و کوچندگان به همه مشخصات آنها آگاه و متأثر از آنها هستند. در روند ایجادِ هنر، طبیعت خود خالقِ هنر را به سمت فرایندهای جدید و ابزارها و ایده‌های خلاقانه برای خلق اثر سوق می‌دهد. هنر آنها کاملاً کاربردی است و هدف از تولید آن در وهله نخست رفع احتیاج است.

۶- تاریخچه مختصری از قوم قشقایی

به درستی معلوم نیست که ترکان قشقایی چه زمان، از کدام سرزمین و بر اثر چه عواملی و از پی چه حوادثی به ایران آمده و سپس به سرزمین فارس کوچ کرده‌اند (درداری، ۱۳۸۸: ۱۶). در کل سه نظر غالب در ارتباط با مسیر حرکت این قوم به سرزمین ایران و از آنجا به فارس مطرح می‌شود: ماوراءالنهر، ازبکستان و مهاجرت به همراه ترکان سلغری (رفیع‌فر، ۱۳۷۵: ۲۳).

محدوده جغرافیایی سکونت امروزی قوم قشقایی و مسیرهای کوچ آنها

قوم قشقایی متشکل از سیزده طایفه است (همان، ۳۳-۲۸). قشقایی‌ها در منطقه‌ای وسیع در دامنهٔ جنوبی سلسله جبال زاگرس با دو موقعیت کاملاً متضاد به‌سر می‌برند (مصطفوی، ۱۳۸۹: ۱۲). در سال‌های اخیر قلمرو کوچ قشقایی‌ها به شرح ذیل بوده است: منطقه قشلاقی که سرحد شرقی آن در شهرستان لار و جهرم قرار دارد و به طرف غرب و شمال از امتداد خط ساحل پیش می‌رود. حد جنوبی این منطقه جلگهٔ ساحلی است و تا کناره خلیج فارس نیز امتداد می‌یابد. در مغرب خط مرکزی منطقه قشلاقی در حوالی بهبهان و خط شمالی از حدود شمال غرب لار آغاز می‌شود و به سرحد غربی در نزدیکی بهبهان می‌رسد. منطقه ییلاقی آنها با وسعتی کمتر شامل سه منطقه اصلی سرحدات، حوالی اردکان، کهمر و چهاردانگ و شش ناحیه است (نقشه ۱). منطقه پراکندگی این قوم، حدود ۱۹/۵۹۰ کیلومتر مربع است (نصیری طیبی، ۱۳۸۸: ۲۱).



۱. نقاط قرمز اتراق‌گاه‌های عشایر
۲. منطقه مشخص‌شده محدوده پراکندگی عشایر قشقایی

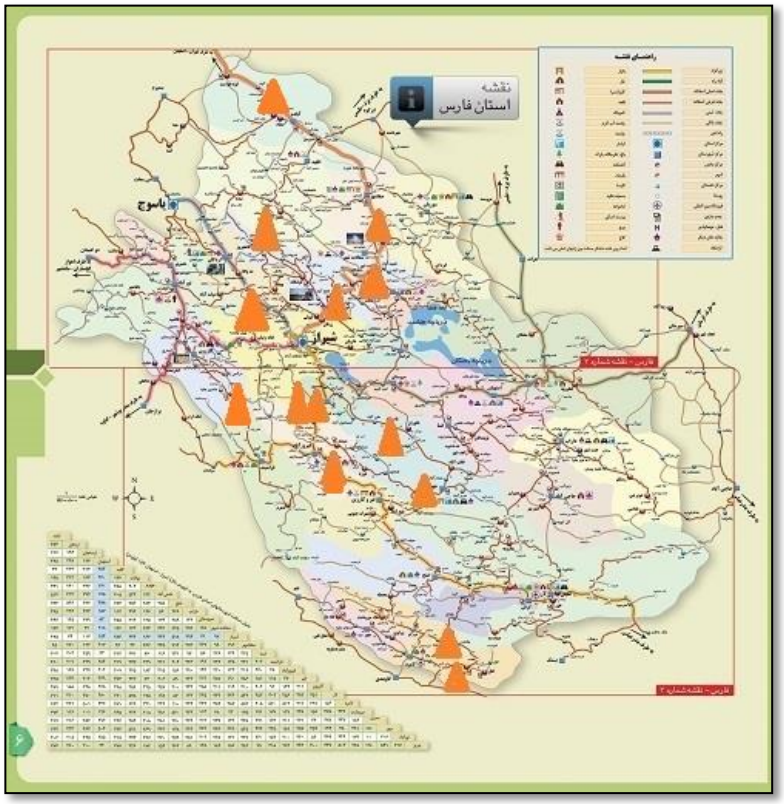
نقشه (۱): ایل‌راه‌های عشایر فارس

(منبع: بایگانی اداره کل امور عشایر استان فارس، ۱۳۹۶)

نقوش صخره‌ای شناسایی‌شده در مسیرهای کوچ قوم قشقایی در فارس

تراکم نقوش صخره‌ای در استان فارس بیشتر در محدوده مرکزی و جنوبی استان است. تا زمان انجام این پژوهش سیزده منطقه برخوردار از نقوش صخره‌ای در این استان شناسایی شده است[۱] (نقشه ۲).

۱ شایان ذکر است که در یک منبع مشخص، تعداد و اسامی مکان‌های این نقوش صخره‌ای به طور یکجا بیان نشده است. نگارندگان با برشمردن منابع مختلف تا تاریخ انجام این پژوهش، تعداد آنها را در استان فارس سیزده عدد می‌دانند. از جمله این نقوش در بخش اشکنان شهر لامرد (ترزبان و شیروانی، ۱۳۹۸)، نقوش محمدآباد مرودشت (خانی‌پور و قاسمی، ۱۳۹۲)، نقوش صخره‌ای دشت بیرم (Sarkosh et al., 2015) و نقوش صخره‌ای آباده (ناصری‌فرد، ۱۳۹۵: ۲۰) هستند.



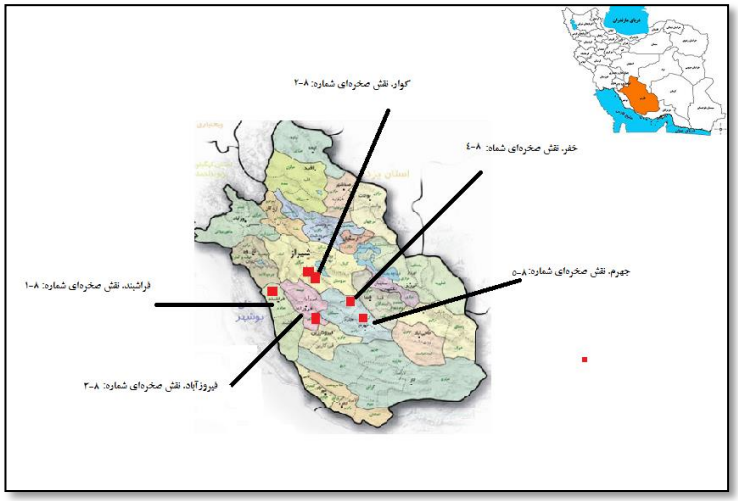
نقشه (۲): پراکندگی نقوش صخره‌ای که تاکنون در استان فارس شناسایی شده است

(منبع: www.mapar.ir [1]، با اصلاحات نگارندگان)

پنج مکان از این سیزده مکان در مسیر کوچ و سکونتگاه‌های سالیانهٔ عشایر قشقایی واقع شده است[2] که در ادامه هر یک از آنها معرفی می‌شود.

1 www. mapar.ir/product/iran-map-topography-map

۲ تصاویر موجود در موضوعات نقوش صخره‌ای ایران را می‌توان به دسته‌های انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی یا نمادین و کتیبه‌ها تقسیم کرد (قسیمی، ۱۳۸۹).



نقشه (۳): موقعیت سنگ‌نگاره‌های موجود در مسیر قوم قشقایی در استان فارس

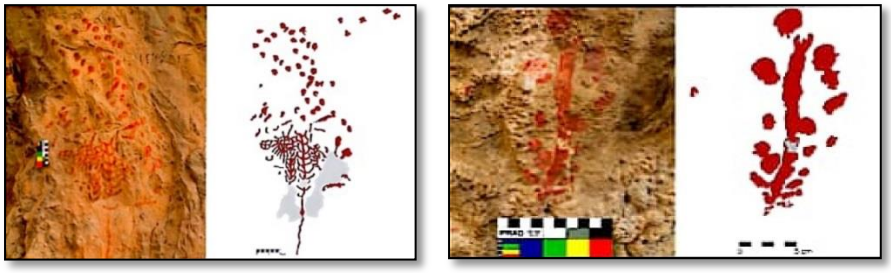
(منبع، همان)

۸-۱- نقوش صخره‌ای گلی‌باغک در فراشبند: این نقش در روستای خوشاب دهستان نوجین در بخش مرکزی شهرستان فراشبند (نقشه ۳)، حدود ۱۷۲ کیلومتری غرب شیراز در محوطه‌ای موسوم به گلی‌باغک قرار دارد. این منطقه در دامنهٔ کوه‌های موسوم به کَل و در حاشیهٔ بستر رودخانه‌ای خشک قرار دارد. رودخانهٔ آب نیلو در یک کیلومتری این محوطه جریان دارد. نگاره‌ها متشکل از چهار بز کوهی در دو ردیف دوتایی و دو نقش انسانی است (تصویر ۱) که کاملاً استلیزه با خطوطی ساده به صورت کنده‌نگاره بر روی صخره‌ای رسوبی و شکننده ایجاد شده‌اند (فاضل، ۱۳۸۹). یکی از بزها در دو ردیف بالا در اثر فرسایش صخره تقریباً محو شده است. بزها با دو شاخ هلالی، دم خمیده بر پشت، ریش بلند و مانند اکثر نقوش صخره‌ای به سمت راست ایجاد شده‌اند. با وجود سادگی در به تصویر کشیدن آنها جزئیات جالب توجهی در نقش این بزها ذکر شده است که می‌تواند راهنمایی برای تشخیص گونه این حیوان باشد. دو نقشی که پژوهشگر این مکان به عنوان نقش انسانی معرفی کرده است، یکی در بین چهار بز و دیگری بالای سر آنهاست و بسیار ساده‌تر از آن هستند که بتوان قضاوتی درباره نوع آنها داشت.

تصویر (۱): طرح و نقش صخره‌نگارهٔ گلی‌باغک
(فاضل، ۱۳۸۹)

۸-۲- پناهگاه صخره‌ای و غار پیربَره در کوار: شهرستان کوار در فاصله ۵۲ کیلومتری جنوب شرقی شیراز واقع شده است (نقشه ۳) و اصلی‌ترین منبع آب این منطقه، رود قره‌آغاج است که در ۱۱ کیلومتری جنوب غربی این غار و پناهگاه جریان دارد. در ۱۰ کیلومتری شمال کوار و در یک کیلومتری شمال روستای انجیره در دهستان طسوج بر سطوح دیواره یک پناهگاه صخره‌ای، آثار نقوش صخره‌ای وجود دارد که به صورت رنگین‌نگاره هستند (نقشه ۳). این نقوش که در دو مکان غار و پناهگاه صخره‌ای با نام پیربَره شناسایی شده‌اند، به فاصله ۱۰۰ متر از یکدیگر قرار دارند (Ghasimi et al. 2016). در ادامه این دو نقش معرفی شده است.

۸-۲-۱- پناهگاه صخره‌ای پیربره: نقوش صخره‌ای این پناهگاه که با زدنِ سرِ انگشتِ هنرمند در رنگ و سپس ایجاد نقش بر سطح دیوار عمودی پناهگاه خلق شده‌اند، اکثراً به رنگ قرمز هستند و بسیاری از آنها در گذر زمان آسیب دیده یا از بین رفته‌اند. پراکندگی این نقوش بر دیواره‌های شرقی و غربی پناهگاه قابل مشاهده است (همان، ۲۰۲). نقوش موجود در این مکان قابل مقایسه با نقوش رنگین‌نگاره‌ها و نقوش صخره‌ای یافت‌شده در دیگر نواحی کشور است. در دیواره‌های غربی پناهگاه دو مجموعه نقش وجود دارد، یکی مجموعهٔ پراکنده‌ای از اثر سرانگشتی و دیگری مجموعه‌ای از نقوش گیاهی و هندسی و مدور همراه با نقوش سرانگشتی در کنار هم (همان). نقش گیاهی شامل خطی عمودی است که برگ‌ها یا شاخه‌ها در طرفینِ آن به صورتِ تقریباً متقارن ترسیم شده‌اند. با اینکه پدیدآورندگانِ این آثار در انتقال مفهوم مورد نظر خود موفق بوده‌اند؛ ولی در ترسیم آنها دقت عمل چندانی وجود نداشته است (تصویر ۲).



تصویر (۲): نقوش گیاهی پناهگاه صخره‌ای پیربره (Ghashmi et al., 2016)

نقش دیگری از مجموعه غربی پناهگاه که به عقیدهٔ پژوهشگرانِ این منطقه به‌عنوان خورشید معرفی شده، طرحی مدور با قطرهای متقاطع است که خانه‌های چهارگانهٔ آن با نقاطی پر شده است. همچنین محیط اطراف آن با خطوطی شبیه شعله‌های خورشید طراحی شده است. این نمونه نقش در بسیاری از نقوش صخره‌ای در دیگر نواحی کشور نیز وجود دارد. در کنار این نقش یک نقش هندسی به‌صورت مربع ایجاد شده که دو خط عمود بر هم اضلاع آن را از داخل قطع کرده‌اند (تصویر ۳).

تصویر (۳): نقش خورشید و نقش هندسی پناهگاه صخره‌ای پیربره (همان)

بر سطح شرقی پناهگاه نقش یک دست دیده می‌شود، دست راست. نکته جالب توجه در این نقش این است که خالقِ آن برای ایجاد نقش، دستش را کامل در ظرف رنگ زده و سپس کف دست را به دیواره صخره مُهر کرده است تا این اثر خلق شود. در اکثر مکان‌هایی که نقش دست وجود دارد، دست چپ نقش شده است، ولی اینجا اثر دست راست است، احتمالاً همان دستی که بقیه آثار را طرح کرده است (تصویر ۴). همچنین نقش دو چلیپا در این مکان ایجاد شده است که در یکی از آنها در قسمت بالای نقش، نقشی نامفهوم و با غلظت بالایی از رنگ

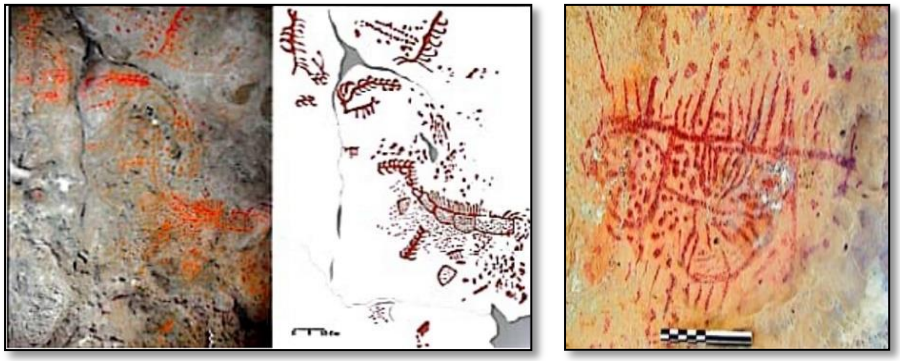
ایجاد شده که شاید ادامهٔ قابی در اطراف آن نقش بوده که بقیهٔ آن قاب به دلیل فرسایش از بین رفته است (تصویر ۵ و ۶).

تصویر (۴): نقش دست، کوار، پیربره (همان) تصویر (۵): نقش چلیپا در قاب، کوار، پیربره (همان)
تصویر (۶): نقش چلیپا، کوار، پیربره (همان)

۸-۲-۲- غار پیربره: در این غار هم نقوشی به صورت رنگین‌نگاره به رنگ قرمز یا قهوه‌ای بر دیواره آن ایجاد شده است و همان طور که بیان شد در ۱۰۰ متری نقش قبلی قرار دارد. نقوش شامل آثار سرانگشتی، اشکال مدور کوچک، سیواستیکا و اثر رنگ بی‌مفهوم است. همچنین نقش یک دست که گویا خالق با کشیدن انگشتان آغشته به رنگ خود بر دیواره غار، آن را خلق کرده است (همان، ۷۱).

۸-۳- رنگین‌نگاره‌های پناهگاه صخره‌ای آبدوزو در فیروزآباد: شهرستان فیروزآباد در ۱۱۱ کیلومتری جنوب شهر شیراز قرار دارد و پناهگاه آبدوز در ۲۰۰ متری جنوب روستای لشکرموسلو در جنوب شرقی فیروزآباد واقع شده است (نقشه ۳) و ۱۰۰ متر پایین‌تر از پناهگاه، مسیر جریان یک رودخانه فصلی وجود دارد. بر اساس پژوهشِ محققِ این مکان، پناهگاه صخره‌ای در برهه‌ای از زمان به دلایل طبیعی دچار شکستگی شده و دو قطعهٔ بزرگ از آن جدا شده که در فاصلهٔ کمی از پناهگاه در شیب صخره قرار گرفته است. رنگین‌نگاره‌ها بر روی سطح مقعرِ این دو صخره ایجاد شده‌اند که در گذشته سقف پناهگاه را تشکیل می‌دادند و موقعیت نقوش به‌نحوی است که

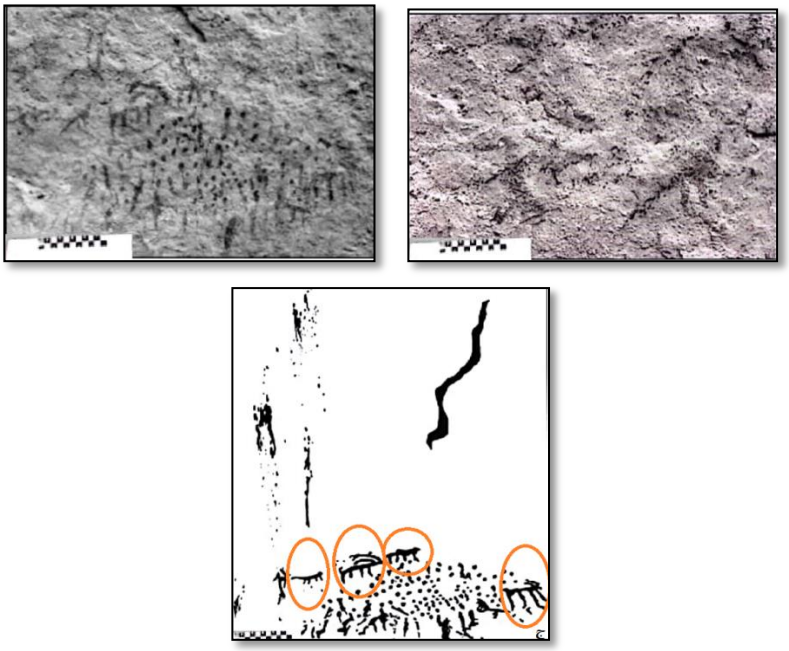
مشخص می‌کند نقوش پیش از شکستنِ صخره بر آن حک شده است. نقوش در این مکان به دو شکل ایجاد شده‌اند؛ یکی دورگیری خطی و سپس تزیین درون و بیرون طرح با نقوش سرانگشتی، و دیگری نقوشی که با ترسیم خطوط ایجاد شده و با خطوط خروجی مزین شده‌اند (Ghasimi et al., 2014). تشخیص بعضی از نقوشِ این مکان نیازمندِ مطالعه‌ای مردم‌شناسی و زیست‌شناسی مفصل از محدودهٔ واقع در آن است که از حوصله این پژوهش خارج است. در عین حال با مقایسه با دیگر آثار منطقه تحقیق می‌توان تنوع ذیل را برای نقوشِ این پناهگاه صخره‌ای بیان کرد: قوچ وحشی با شاخ‌های بلند پیچ‌خورده، نقشی شبیه حیوانات دریا، نقش بز به‌صورت استلیزه، نقوش گیاهی مشابه نقوش گیاهی مناطق هم‌جوار، نقوش هندسی که با نقطه‌های سرانگشتی پر شده و نقوش سرانگشتی که به‌طور پراکنده و گاه متراکم در اطراف نقوش مذکور ایجاد شده‌اند. در بین نقوشِ این مکان نقشی ایجاد شده است که در نگاه نخست یادآورِ سازه‌های معماری عشایری است که به‌صورت سنگ‌چین و تا حدودی مدور ایجاد می‌شود و معمولاً ارتفاع این دیواره سنگ‌چین به حدود یک متر می‌رسد که برای نگهداری دام و طیور استفاده می‌شود. همچنین در اطراف این سازه‌های سنگ‌چین، چوب‌های بلندی با فواصل کم در سنگ‌ها قرار می‌دهند که برای حفاظت بیشتر از حیوانات است. در یکی از خانه‌های این نقش، نقش یک بز که به نظر استلیزه است، نمایش داده شده است (تصویر ۷).



تصویر (۷): رنگین‌نگاره‌های پناهگاه صخره‌ایی آبدوزو (Ghasimi et al., 2014)

۸-۴- رنگین‌نگاره‌های تنگ تادوان در خفر: تنگ تادوان قبل از ورودی روستای تادوان و در شمال آن، در مسیر اصلی جاده شیراز–جهرم در بخش راهگان شهرستان خفر در دهستان

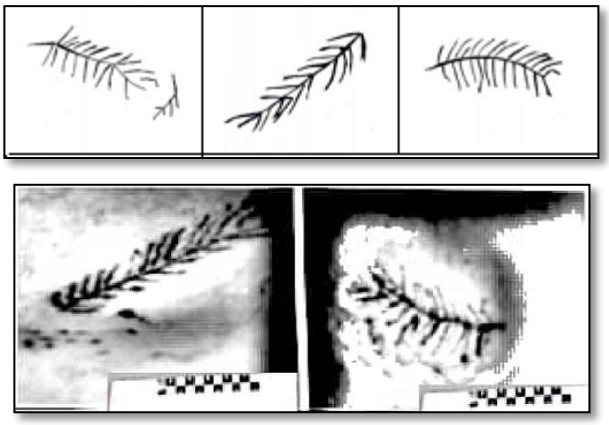
راهگانِ شمالی در ۱۲۰ کیلومتری شرق شیراز و ۲۳ کیلومتری شهرستانِ خفر واقع شده است (نقشه ۳). نقوش مورد بحث در یک پناهگاه صخره‌ای در این تنگ ایجاد شده‌اند. شایان ذکر است که یکی از بزرگترین غارهای کشور به نام تادوان نیز در این تنگ قرار دارد و رودخانه قره‌آغاج نیز از این تنگ عبور می‌کند. همه این عوامل همراه با آب و هوایی مطبوع سبب شده است این منطقه در طول زمان مورد توجه کوچندگان قرار گیرد. رنگین‌نگاره‌های این پناهگاه که با رنگ قرمز و به صورت یک صحنه ایجاد شده است، روایتگر صحنه شکار توسط دو شکارچی است (تصویر ۸). در این صحنه دو شکارچی در دو سوی صحنه با تیر و کمان نقش شده و در بین آنها بزها با شاخ‌های هلالی، حیوانی شبیه سگ‌سانان و حیوان دیگری شبیه سگ شکارچی نقاشی شده‌اند. علاوه بر آنها صحنه با نقوش سرانگشتی مزین شده و در بالای صحنه نقشی مواج شبیه جریان رودخانه نیز دیده می‌شود (فاضل، ۱۳۸۹).



تصویر (۸): نقش بز و نقاط سرانگشتی (الف). صحنه شکار و شکارچی (ب). نقش شکارچی با تیروکمان و حیوان سگ‌سان (ج) در تنگ تادوان (فاضل، ۱۳۸۹)

۸-۵- رنگین‌نگاره‌های غار تیهویی: این غار در شکاف کوهستانی بیلنک موسوم به تنگ تویی یا تیهویی، در روستای دوزه از بخش سیمکان در شمال غرب شهرستان جهرم (همان، ۷۱)، در ۷۵ کیلومتری جهرم و ۱۴۴ کیلومتری جنوب شرقی شیراز قرار دارد. در تنگ تیهویی چندین غار و پناهگاه صخره‌ای وجود دارد و غار شفق یکی از آنهاست که از بزرگترین غارهای ایران به شمار می‌رود و نقوش مورد بحث بر روی دیواره ورودی در دو سوی ابتدایی این غار ایجاد شده‌اند. آب مورد نیاز بخش سیمکان از رودخانه‌های میمند و سیمکان و قره‌آغاج و تأمین می‌شود.

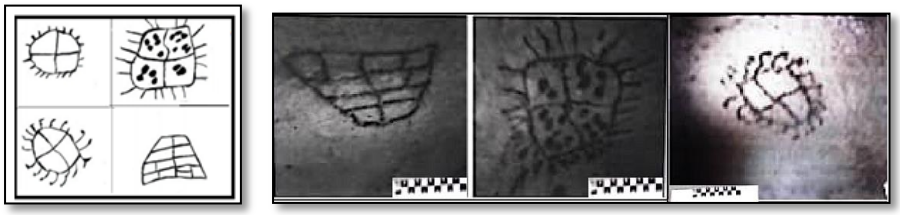
در قسمت آغاز ورودی غار، بر سطح دیواره در دو سوی آن چهار نقش گیاهی و چهار نقش هندسی ایجاد شده است (همان). نقوش گیاهی این مکان بسیار مشابه نقوش گیاهی است که در سایر نواحی کشور چه به‌صورت رنگین‌نگاره و چه به‌صورت کنده‌نگاره دیده می‌شود؛ یک ساقهٔ میانی بلند و تا حدی ضخیم و شاخ و برگ‌هایی که تقریباً به‌طور قرینه در دو سوی آن از پایین به بالا، به نوعی که جهت حرکت آنها به سمت نوک ساقه گیاه است، ایجاد شده‌اند (تصویر ۹).



تصویر (۹): نقوش گیاهی غار تنگ تیهویی (همان)

نقوش هندسی موجود در این غار چهار عدد است که دو عدد آن‌ها شامل نقوش تقریباً مدوری‌ست که قطرهای متقاطع آنها، فضای داخلی نقش را به چهار قسمت مساوی تقسیم کرده و از خط محیطی آن زوائد اشعه‌مانند کوتاهی به بیرون ایجاد شده است. یکی دیگر از نقوش هندسی به‌صورت چهارگوشی است با همان مشخصات با این تفاوت که خطوط متقاطع داخلی

آن از وسط اضلاع رسم شده و یکدیگر را قطع کرده‌اند و در چهار خانه داخلی این نقش با نقاط سرانگشتی که تعداد و پراکندگی آن در خانه‌ها یکسان و منظم نیست، مزین شده است. یک نقش هندسی دیگر وجود دارد که به صورت خشتی ایجاد شده است و طرح آن مفهوم خاصی را به ذهن منتقل نمی‌کند (تصویر ۱۰).



تصویر (۱۰): نقوش هندسی غار تنگ تیهویی (همان)

۹- دست‌بافته‌های قوم قشقایی

در بین قشقایی‌ها بافندگی از دیرباز وجود داشته است، با این حال شواهد مادی چندانی از بافته‌های قدیمی باقی نمانده و اگر هم باقی مانده باشد، به سختی قابل دست‌یابی است. بافندگی در بعضی گروه‌های این قوم یعنی طایفه‌ها و تیره‌های کشکولی، چنگی، ایگدر، بلو، شش‌بلوکی، صفی‌خانی و رحیم‌لو بیش از دیگران رایج است[1]. همچنین در تیرهٔ شکرلو و یلمه از ایل قشقایی که بیش از یک قرن و نیم است که ساکن سمیرم علیا هستند (پرهام، ۱۳۶۰). از طرف دیگر ژوله مهم‌ترین طوایف بافنده قشقایی را کشکولی، شش‌بلوکی، عمله، صفی‌خانی، رحیم‌لو، ایگدر، چنگی و دره‌شوری می‌داند (ژوله، ۱۳۹۰: ۲۰۶). در ذیل مشخصات کلی دست‌بافته‌های قشقایی معرفی می‌شود:

۹-۱- انواع دست‌بافته‌ها: بر اساس نوع زندگی کوچ‌گری قشقایی‌ها، آن‌ها انواع دست‌بافته‌های محفظه‌ای از قبیل مفرش (رختخواب‌پیچ)، خورجین، چنته، جوال، توبره، قاشقدان و نمکدان را می‌بافند (رحمانی، ۱۳۹۶). علاوه بر این، قشقایی‌ها به بافتِ انواع دست‌بافت‌هایی

۱ ییلاق آنها در پادنا و سمیرم سفلی و سرحد چهار ناحیه و منطقهٔ اردکان و قشلاق آنها کازرون تا فیروزآباد و قیر و کارزین است (پرهام، ۱۳۶۰).

چون قالی، گبه، گلیم، جاجیم، خورجین، چنته، خوره آردی (محفظه بافته شده‌ایی برای حمل و نگهداری آرد)، روزینی، سینه‌بند مادیان، نوار خیمه، تنگ شتر و سیاه‌چادر نیز شهرت دارند.

۹-۲- فنون بافت: فنون رایج در نظام بافندگی قشقایی شامل لول‌بافت، تخت‌بافت (تخت پودشُل و تخت پودسفت) و پیچ‌بافت و تلفیقی است. از دست‌بافته‌های پُرزدار می‌توان قالی و گبه، پودنما (تخت پودشُل) به گلیم، تارنما (تخت پودسفت) به جاجیم، پلاس، اُیی، ششه‌درمه، جاجیم مرکب‌بافی، سوزنی به دوره‌چین و رِندبافی، که خود شامل دو گونه فن به‌نام جاجیم‌گل و سیاما است و دست‌بافته‌های تلفیقی را نام برد (افروغ و قشقایی‌فر، ۱۳۹۷). دست‌بافته‌ها با استفاده از دو نوع دار عمودی و اکثراً افقی بافته می‌شوند که از جنس فلز یا چوب هستند.

۹-۳- منابع رنگ در رنگرزی: رنگ‌زاهای طبیعی به‌ویژه گیاهی در رنگ‌آمیزی دست‌بافته‌ها عبارت‌اند از: روناس، جاشیر، اسپرک، نیل، گل بابونه، برگ انگور عسکری، چغندر، پوست پیاز، سرخس عقابی، برگ درخت توت، وسمه، گل‌رنگ، گل جعفری، برگ انجیر، گندل، غوز پنبه، خون سیاوش، پوست انار، پوست بلوط، پوست گردو، هلیله، سماق، خِوِشک (مردار آغاجی یا توربیت)، بنه (پسته وحشی)، گزنه، گنیما، شوید، لرگ، زعفران، تیره سرخاب و هون (افروغ و همکاران، ۱۳۹۶).

۹-۴- نقوش و انواع آن: تأثیر و تأثر هنری، فرهنگی و اجتماعی اقوام کوچنده موجود در فارس، روستاییان و شهرنشینان بر یکدیگر امری اجتناب‌ناپذیر است. از سویی نقش‌مایه‌های قشقایی مشتمل بر نقش‌ها و نگاره‌هایی است که زنان قشقایی در مدت اقامت خود در نواحی شمالی، غربی و مرکزی ایران، از آذربایجان و کردستان و لرستان تا حدود ساوه و اراک (خلجستان) و گذشتن تدریجی از چراگاه‌های دامنه زاگرس آموخته و بر میراث هنری خود افزوده‌اند. بعد از آن نقش‌مایه‌هایی است که پس از آمدن قشقایی‌ها به فارس و آشنایی آنها با سنت‌های کهنِ این سرزمین ظهور یافته است. همچنین نقش‌مایه‌ها و طرح‌هایی نیز در ایل قشقایی مرسوم است که دستاورد کوچ طایفه‌هایی از ایل قشقایی به سایر نواحی ایران پس از ماندگار شدن در فارس است. کوچانده شدن گروه‌هایی بزرگ از این ایل به خراسان که در سال ۱۱۵۰ ه.ق. با فرمان نادرشاه انجام شد و اقامت بیست و چند ساله در خراسان، تأثیری بزرگ در تحول نقش‌مایه‌های قشقایی داشت. همچنین رفتن دسته‌هایی از ایل به کرمان، در عهد محمدشاه قاجار، بی‌گمان در تطور نقش‌مایه‌های قشقایی بی‌تأثیر نبوده است (دادور و مومنیان، ۱۳۸۵).

بر اساس پژوهش‌های پیشین، کهن‌ترین و دست‌نخورده‌ترین سبک نقش‌پردازی در قالی‌بافی قشقایی و نیز دیگر ایل‌ها و روستاهای فارس شیوه اشکالی یا «مختلف» است. نقش اشکالی، چنانچه از نامش برمی‌آید، ترکیبی است درهم از شکل‌ها و نگاره‌ها و نقش‌مایه‌های گوناگون و پراکنده که – بر خلاف شاخ و برگ و گل- رابطه مستقیم و آشکار با یکدیگر ندارند (تصویر ۱۱). ویژگی اساسی نقش اشکالی در هندسی بودن نگاره‌ها و نامتقارن بودن نقش‌پردازی و فقدان قرینه‌سازی و منضبط نبودن طراحی و نیز ذهنی‌بافی است[۱] (پرهام، ۱۳۶۴: ۹۵). با توجه به این مهم، نقوش مورد نظر این پژوهش، نقوش اشکالیِ مزبور است و نقوشی که از دوران صفوی در دست‌بافته‌های قشقایی به ویژه قالی متداول شد، مورد نظر این پژوهش نیست. گرچه در بعضی از تصاویر به دلیل عدم دسترسی به نقوش و آثار کهن، مجبور به استفاده از تصاویر آثارِ بعد از صفویه شده‌ایم.

تصویر (۱۱): نمونه‌ای از نقوش اشکالی در قالی (نگارندگان)

طبق مطالعات نقش‌های مورد استفاده در دست‌بافته‌های قشقایی بالغ بر ۱۶۸ نقش است (دره‌شوری، ۱۳۹۳) که در گذر زمان و استفاده مداوم از این نقوش، نام‌هایی برای هر یک از

---

۱ دست‌بافته‌های اشکالی فارس به طور عمده فاقد طرح‌های سرتاسری به‌هم پیوسته‌ای هستند که در لوای همبستگی و نظم آهنین زنجیره‌های هندسی یا اسلیمی همه نگاره‌ها را به‌هم متصل و متکی می‌کند. در این گونه فرش‌ها هر نقش‌مایه‌ای جای خاص خود را دارد، از قید و بند پیوستن به دیگر نگاره‌ها آزاد است و مقید و ملزم به آن نیست که جزئی از یک نظام نقش‌پردازی همبسته و یکپارچه باشد. هر نگاره اشکالی در عین آنکه قائم بالذات است و هویت مستقل خود را حفظ می‌کند و پیام خاص خود را می‌رساند، در رابطه با دیگر نگاره‌ها حد خود را نیز می‌شناسد (پرهام، ۱۳۶۴: ۹۷). این نقوش در بیشترین دست‌بافته‌های فارس _ از فرش‌های بافندگان فارسی زبان، لر، حیات داوودی، نی‌ریز، بوانات، آباده، ایل باصری تا ایلات ترک‌زبان قشقایی، بهارلو نفر، اینانلو، عرب‌ها و فارسی_ کاربرد مکرر و مداوم دارد (همان، ۹۸).

آنها در بین بافندگان رایج شده است. نقوش و طرح‌های عشایری، از سه خط مستقیمِ عمودی، افقی و اریب بافته می‌شوند و قدمت این گونه نقوش که از خط مستقیم بافته می‌شوند، از نقوش گردان و منحنی بیشتر است (ادواردز، ۱۳۶۲: ۴۳). به‌طور کلی طرح‌ها و نقش‌های بافته‌شده در دست‌آفریده‌های ایرانی به دو نوعِ شکسته، انتزاعی و تجریدی و نیز نوع گردان و منحنی تقسیم می‌شود. طبقه نخست بیشتر در مناطق عشایری و در بین ایلات و قبایل مختلف ایران رایج است. دسته دوم که به لحاظ فنی از ظرافت و پیچیدگی بیشتری برخوردار است، بیشتر در مناطق شهرنشین و روستایی به‌کار می‌رود (افروغ و همکاران، ۱۳۹۵). شاید انگیزه‌های زیادی برای نقش‌پردازی و طرح‌اندازی در بستر دست‌بافته‌های عشایر قشقایی از سوی بافنده آن وجود داشته باشد، اما بدون شک مهمترین انگیزه در خلق این نقوش، ذوق، زیبایی و تزیین دست‌بافته‌هاست. انگیزه دیگری که می‌توان بیان کرد، طرح حوادث خاصی است که این حوادث معمولاً مطلوب هستند.

۹-۴-۱- نقوش انتزاعی: نقوش انتزاعی برای هنری به کار برده می‌شود که در گریز از طبیعت‌گرایی، تبدیل ظواهر طبیعی به‌صورت ساده‌شده، ساختن اثر هنری با عناصر ناشبیه‌ساز (گاه نابجا این عناصر را صور هندسی می‌نامند) و تقلید از واقعیت اشیاء و دور از نمایش واقعیات اشیاء است. بافنده عشایر به این ممیزه به صورتی کاملاً ناموخته، آگاهی دارد و اصلاً هدفش این است که اشکالی ساده و دم‌دستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال دیدار تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان بیان خلاقانه احساس است و نه احساس مشخصی از پیش تعیین‌شده که در هنر جادوئی و هنر سرگرمی سراغ دارید (همان، ۸۲). با توجه به ویژگی‌های زندگی عشایری، از جمله عدم ثبات زندگی و نبود زمان برای پروراندن یک نقش، ترجیح داده می‌شود که از نقوش ساده و ابتدایی بهره‌مند شوند. در هر صورت بافنده برای نقش‌پردازی خود نیازی به انعکاس همه ویژگی‌های دقیق، آن طور که در طبیعت وجود دارد، نمی‌بیند، بلکه ساختارهای محدود و اصلی نشان‌دهنده موضوع را کافی می‌داند[۱] (توفیقی، ۱۳۹۳).

---

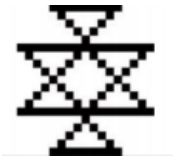
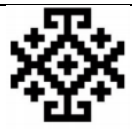
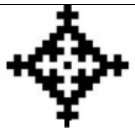
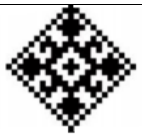
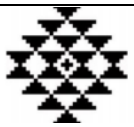
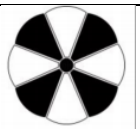
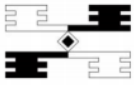
۱ هنرمند عشایری و روستایی دستی توانمند دارد. وی سعی می‌کند نقوش را تا جایی که در بستر دست‌بافته به تعالی پویا و کارآمد برسد، بدون هر گونه محدودیت به ساده شدن و انتزاعی گراییدن متمایل و پیراسته و آراسته کند (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹). نقوش تجریدی در دست‌بافته‌های قشقایی هیچ شباهتی به معنا و شکل اولیه یا

فن بافت هر دست‌بافته و سطحی که هر بافت به خود اختصاص می‌دهد، تعیین‌کننده انتخاب نوعِ نقش است، با این حساب قالی‌ها، نسبت به دیگر دست‌بافت‌ها، بیشترین امکان را به بافنده می‌دهند تا تراوشات ذهنی خود را، که با یک طراحی فنی نسبتاً ساده به روی دست‌بافته‌ها انتقال پیدا می‌کند، بر آنها اجرا کند. پرهام نقش‌مایه‌ها و نگاره‌هایی که بیش از همه در قالی‌های فارس دیده می‌شود، در ده گروه جای می‌دهد و بیان می‌کند که هر گروه نیز از شاخه‌ها و گروه‌های فرعی زیادی تشکیل شده است. گروه‌های ده‌گانه وی به این شرح است: نگاره‌های مرغی و کله‌مرغی، نقش‌مایه‌های گیاهی، نگاره‌های بته‌ای، نقوش جانوری (چهارپایان)، مشتقات سواستیکا[1] یا گردونه خورشید، انواع گل‌ها، ستارگان، شکل‌های شطرنجی، نقش‌مایه‌های دندانه‌دار/ ماهی‌سان و آرایه‌های چهاربازویی میانه ترنج‌ها (پرهام، ۱۳۷۵: ۱۴). لازم به توضیح است که علاوه بر فرش در دیگر دست‌بافته‌ها نیز از همین نقوش استفاده می‌شود و با توجه به فن بافتِ هر دست‌بافته، نحوه ایجاد نقش و موارد استفاده از نقوش و میزان تکرار و پراکندگی آنها در دست‌بافته، متفاوت است. آنچه با توجه به موضوع این پژوهش اهمیت دارد، شکل ظاهری نقوش است. در بسیاری از آنها مشخصه‌هایی همچون سه‌ضلعی‌ها و اشکال چهاربازویی چه به‌صورت سیواستیکا، که در اکثر موارد به دلیل تغییر شکل اصلی و اولیه آن با نام‌های مشخصی شناخته می‌شود، و چه به‌صورت محدود در محیط‌های لوزی، مربع، چندضلعی و گاهی مدور بسیار تکرار شده‌اند و با توجه به قابلیت تنوع بالا در رنگ و طرح، نقوشِ بسیاری را در انواعِ دست‌بافته‌ها ایجاد کرده‌اند (جدول ۱).

مصداق خارجی نقش ندارد. به‌طور مثال نقش آلماگل یا شکوفه سیب هیچ شباهتی با شکوفه سیب ندارد. بافت نقوش نه از روی اختیار بلکه از روی جبر و ضرورت است. عوامل مؤثر بر بافت نقش‌ها به‌صورت انتزاعی، تجریدی و شکسته، عدم دسترسی به نقشه و الگو و نیز مسائل ساختاری و فن‌شناسی به‌ویژه فنون بافت است (افروغ و همکاران، ۱۳۹۵). در همه نقش‌مایه‌های خلق‌شده کودک و شیء مبتنی بر ساده‌بافی و ساده‌سازی ذهن همواره وجود دارد (توفیقی، ۱۳۹۳).

۲ «سواستیکا» واژه‌ای سانسکریت است و معلوم نیست که در زبان‌های پارسی کهن به همین لفظ خوانده می‌شده یا نام دیگری داشته است. بافندگان عشایری و روستایی هم نامی برای آن نمی‌شناسند، همچنان که برای بسیاری از نقش‌های کهن لفظ خاصی سراغ ندارند. در فرهنگ‌های جدید فارسی آن را مترادف با «صلیب شکسته» آورده‌اند که به هیچ وجه درست نیست. هرتسفلد آن را «گردونه خورشید» و نصرتا... بختورتاش آن را «گردونه مهر» خوانده است (پرهام، ۱۳۶۴: ۹۸).

جدول (۱): تعدادی از نقوش و طرح‌های انتزاعی در دست‌بافته‌های قشقایی، ترکیبی از عناصر اولیه سه‌گوش و چهاربر (سیواستیکا)

۱. ماهی درهم، یک نقشمایه شهری (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۹۹)	 ۲. سرمه‌دان ساده (همان، ۱۳۷۱: ۴۵)	۳. آیت‌ال با میانه دوپیکانی (کیانی، ۱۳۷۷: ۸۴)	۴. شب (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۳۳)
 ۵. چین (پرهام، ۱۳۷۱: ۵۲)	۶. گردونه خورشید (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۴۰)	 ۷. دونابگه چهاربازویی (پرهام، ۱۳۷۱: ۴۸)	 ۸. دونابگه هشت‌بازویی (همان، ۴۶)
 ۹. سرمه دان مرکب (همان، ۴۵)	۱۰. قزل‌قیچی (کیانی، ۱۳۷۷: ۸۴)	۱۱. گل (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۴۱)	 ۱۲. گل هشت‌پر (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۰۶)
۱۰. درتاق (شکار) (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۳۸)	۱۱. چهارخال (کیانی، ۱۳۷۷: ۸۴)	۱۲. خراسانی (همان، ۸۴)	 ۱۳. قیچی چهارگوش (پرهام، ۱۳۷۱: ۵۳)

۹-۴-۲- نقوش گیاهی: این نقوش به دو صورت آزاد در زمینه، در لچک‌ها و ترنج‌ها، در حاشیه‌ها یا در حالت تعلق به یک جانور (در قسمت‌های دم یا سر پرنده و چهارپا) نقش شده‌اند. رایج‌ترین نقش گیاهی شامل خطی عمودی به‌عنوان پایه و خطوط مورب متقارن در دو طرف خط پایه به‌عنوان شاخ و برگ ایجاد شده‌اند که در بسیاری از طرح‌ها شاخ و برگ‌ها با اضافات دیگر مزین گردیده است (تصویر ۱۲). البته شایان ذکر است نقوشی که آنها را به عنوان

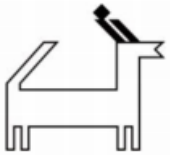
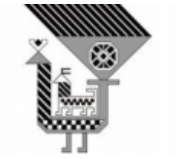
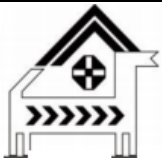
گل می‌شناسیم، در واقع در گروه نقوش گیاهی است، ولی در اینجا شاخصه گیاهی بودن نقش با تأکید بر برخورداری آن از شاخ و برگ است.

تصویر (۱۲): تعدادی از نقوش گیاهی در دست‌بافته‌های قشقایی

۱. کشکولی (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۵۶) ۲. بته‌جقه، کشکولی (همان، ۲۱۷) ۳. قالی خنگشت (همان، ۱۲۳) ۴. گبه (ابراهیم‌زاده و مبینی، ۱۳۹۱)

۹-۴-۳- نقوش حیوانی: نقوش حیوانی یکی دیگر از نقوش پرطرفدار در دست‌بافته‌های قشقایی است که شامل پرندگان و چهارپایان (اکثریت بزها وگاهی چهارپایانی شبیه شیر، پلنگ، روباه و سگ) است که در این بین تعداد پرندگان چشم‌گیرتر است. در بعضی از نقوش، حیوانات در کنار هم به گونه‌ای وابسته به یکدیگر ایجاد شده و در فضای روی کمر حیوان یا زیر پای آن با حیوانات یا پرندگان کوچکتر مزین شده است (جدول ۲).

جدول (۲): تعدادی از نقوش و طرح‌های حیوانات موجود در دست‌بافته‌های قشقایی

۱. بافت بز، جل اسب، کشکولی (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۱۴)	 ۲. بزکوهی ماده/آهوی اینانلو (همان، ۱۹۲)	 ۳. بز و طاووس (همان، ۱۰۰)	 ۴. بز کوهی اینانلو (همان، ۹۱)
۵. قوچ خنگشت (همان، ۱۳۷۵: ۱۹۱)	۶. تلکی (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۷۸)	۷. نقوش حیوانات	۸. پلنگ (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۷۳)

		سگ‌سان و گربه‌سان (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۲۵)	
۹. بز کوهی (افضل طوسی، ۱۳۹۱)	۱۰. بز کوهی (دره‌شوری، ۱۳۹۳)	۱۱. گربه‌سان، قالی، شکرلو (پرهام، ۱۳۶۴: ۱۲۹)	۱۲. پازن، عرب‌جنبی (همان، ۱۳۷۱: ۲۳۷)
۱۳. گبه شیری، آردکپان (همان، ۱۳۶۴: ۲۷۱)	۱۴. جیران (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۶۴)	۱۵. قوش‌داراق، خورجین، فن سیباما (افروغ و قشقایی‌فر، ۱۳۹۷)	۱۶. شاخلی‌قوش (دره‌شوری، ۱۳۹۳: ۷۲)

۹-۴-۴- نقوش انسانی: نقش انسانی نیز در دست‌بافته‌های قشقایی دیده می‌شود. البته اکثر آنها در گبه‌ها مشاهده می‌گردد، در قالی هم این نقش اجرا می‌شود ولی محدودتر (تصویر ۱۳). نقوش گاه مرد یا زن هستند که با توجه به پوشش، می‌توان آنها را تشخیص داد. به دلیل محدودیت‌هایی که فن بافت برای بافنده ایجاد می‌کند، نقوش انسانی به صورت خشک و بی‌حرکت ایجاد می‌شوند. البته این وضعیت برای همه نقوش صادق است، ولی در نقوش انسانی این بی‌حرکتی چشم‌گیرتر به نظر می‌رسد.

تصویر (۱۳): چند نمونه نقش انسانی در دست‌بافته‌های قشقایی

۱. چنته (دوستی، ۱۳۹۳) ۲. دوقزلو (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۶۶) ۳. دوقزلو (همان، ۲۶۷) ۴. گبه (افروغ، ۱۳۹۹)

در بسیاری از دست‌بافته‌ها نقوشی که فضای بین ترنج‌ها و حاشیه را اشغال می‌کنند، مملو از گل‌های کوچک و حیوانات و پرندگان است، درست مشابه آنچه در طبیعتِ اطرافِ بافنده وجود دارد (تصویر ۱۳). از آنجایی که اکثر دست‌بافته‌ها به ویژه در گذشته ذهنی‌بافت بوده‌اند، نتیجه مطلوب مستلزم آشنایی دیدگانِ بافنده با طرح‌ها است. بنابراین پدیدآورنده طرح‌ها یا آنها را به صورت زنده و بسیار ملموس در طبیعت و محیط زندگی خود دیده است یا به دلیل مشاهده دست‌بافته‌های مشابه، با آنها آشنا شده است.

۱۰- نقاط مشترک بین نقوشِ دست‌بافته‌های قشقایی و نقوش صخره‌ای مورد بحث

موارد مشترکی که در نقوش صخره‌ای و دست‌بافته‌های قشقایی وجود دارد، احتمال تأثیر و تأثر این دو مهم را بر یکدیگر دور از ذهن نمی‌نماید و به‌جز شباهت‌های دیداری دلیلی بر این ادعا نمی‌توان بیان کرد. بسیاری بر این باور هستند که نقوش صخره‌ای توسط کوچندگان و چوپان‌ها ایجاد شده‌اند و دلایلی را هم بیان می‌کنند که موافقان زیادی ندارد. همان طور که بیان شد، به جز نقش گلی‌باغک در فراشبند، که با روش کنده‌نگاره ایجاد شده، بقیه نقوش صخره‌ای مورد بحث در این نوشتار همه با تکنیک رنگین‌نگاره خلق شده‌اند[۱] که همین امر باعث شده است نقوش صخره‌ای نسبت به نقوش دست‌بافته‌ها بیشتر به طبیعتِ خود نزدیک باشند.

بیش از هر نقش دیگری، نقوش انتزاعی (یا به گفتار معمول نقوش هندسی) در دست‌بافته‌های اقوام مشاهده می‌شود. می‌توان گفت این نقوش که هم از طبیعت و هم از مواد و لوازمِ زندگی عشایر ریشه گرفته است، با خلاقیتِ ساده و تا حدی متقارنِ ذهنِ زنانه‌ای[۲] تلفیق

---

۱ در اینجا ذکر این نکته مهم، ضروری است که رنگین‌نگاره‌ها با زدن انگشتان دست در رنگ و خلقِ نقش بر صخره‌ها ایجاد شده‌اند. این روش ایجادِ نقش به پدیدآورنده آن مجال بسیاری می‌دهد تا بتواند با کمترین محدودیت فنی، به خلقِ اثرش بپردازد. این درست در نقطه مقابل دستبافته‌هاست، زیرا بافنده به دلیل محدودیت‌هایی که فن و نوع بافته برایش ایجاد می‌کند، نمی‌تواند هر آنچه به ذهنش متبادر می‌شود، خلق کند. او مجبور است نقش را تا جایی که لازم است قربانی فنِ بافت کند، زیرا هدف بافنده پیش از آنکه نقش و زیبایی آن باشد، بافته است و کارایی آن.

۲ فرش‌بافی عشایر ایران، خواه کوچنده و خواه یکجانشین، همه جا به دست زنان است. نشستن مرد پای دار بافندگی خلاف سنت‌ها و آداب ایلی _ قومی است (پرهام، ۱۳۹۹: ۱۵۴).

شده است که به جبرِ رویارویی با خشم‌های طبیعت نوعی استواری در نگاهش برای انتخاب نقش و پیاده کردنِ آن بر اثرش دارد. در بطن همه این نقوش یک موجودیتِ هر چند گاهی نامرئی، از یک ترکیبِ «چهاربازویی» احساس می‌شود. شایان ذکر است که این پژوهش به دنبال پیشینه نقوش و ریشه آنها نیست و فقط ظاهر نقش در دو هنر نقوش صخره‌ای و دست‌بافته مورد توجه آن است. ایجاد نقوشِ چهاربازویی از هر نظر با سلیقه یک ایلیاتی هماهنگ است. این نمونه نقوش از قابلیتِ تقارن، زیبایی، سادگی، تزیین و گسترشِ جالب توجهی در دست‌بافته‌ها برخوردار است. نوع ساده و ابتدایی نقشِ چهاربازویی در بسیاری از صخره‌نگاره‌های کشور قابل مشاهده است، با بازوهایی مستقیم و بدون زاویه یا بازوهای شکسته و گاه یک بازو بلندتر از بقیه که معمولاً در جهت پایین نقش می‌شود. در صخره‌نگاره پیربره در کوار، دو نقش چهاربازویی ایجاد شده است که یکی از آنها به‌صورت ساده با بازوهای مستقیم و کشیده ترسیم شده، که بی‌نظمی دیداری در این نقش به دلیل لغزیدن انگشت طراح در حین طراحی بوده است (تصویر ۶) و دیگری چهاربازویی است که در قابی محصور شده، قابی که در اطراف چهاربازویی یک چهارگوش با گوشه‌های پخ‌شده ایجاد کرده است (تصویر ۵). این ترکیب شباهتِ جالب توجهی با نقوش موجود در دست‌بافته‌ها دارد. نقوشی که در جدول شماره ۱ تصویر شده‌اند، چند نمونه از این ترکیب هستند. پدیدآورنده این نقوش با انتخابِ ناخودآگاهِ یک کلیتِ چهاربازویی پنهان در طرح‌ها، با وام‌گیری ظاهرِ کلی آنچه در اطرافش وجود دارد، بر هر کدام از این نقوش نامی نهاده تا در انتقال طرح به دیگران یاریگرش باشد. درست است که نقش چهاربازویی به‌وضوح در این نقوش وجود ندارد، ولی در کلیتِ نقش نهفته است. بافنده ایلیاتی در طول دوران توانسته است به برکتِ رنگ‌ها چهارچوب اولیه چهاربازویی را به طور ماهرانه‌ای با نقوش متنوع بپوشاند (جدول ۱)، یا با تغییراتی در آنها نقوشِ جدیدی به مجموعه کهن‌تر بیافزاید و به کار برد. گاه این چهاربازویی در ظاهرِ دو خط متقاطع، قطرهای دایره یا مربع یا لوزی را تشکیل می‌دهد و محیط داخلِ شکل را به چهار قسمت تقسیم می‌کند (جدول ۱: ۶ و ۱۲)، درست مشابه آنچه در نقوش صخره‌ای مناطق تنگ تیهویی (تصویر ۱۰، د و ج) و پیربره (تصویر ۳) نقش شده است و در بیشتر موارد چهارخانه‌های ایجادشده در آنها با نقاطی پر می‌شود. این نقش که در دست‌بافته‌ها با اشکال مختلف مزین می‌شود، به عنوان «گردونه خورشید» شناخته می‌شود (جدول ۱: ۶). در هر دو،

دست‌بافته و نقوش صخره‌ای، از اطراف محیط دایره یا چهارضلعی زوائدی به خارج ایجاد شده است که در دست‌بافته این زائده را به شکل‌های مختلف نقش می‌کنند، گاه به سرِ مرغ شبیه است که آن را کله‌مرغی می‌نامند (جدول ۱: ۱۰) و گاه به‌صورت زوائد سه‌گوش نقش می‌شوند (جدول ۱: ۴) و در صخره‌نگاره به‌صورت خطوط کوچکی در اطرافِ دایره یا مربع، نقش شده است (تصویر ۱۰: ج و د) و (تصویر ۳). در دست‌بافته به برکتِ وجودِ رنگ‌ها، بافنده مجالِ ایجاد تنوع بیشتری نسبت به نقوش صخره‌ای در خلق نقوش دارد. از سوی دیگر استفاده از موادِ نرم و منعطف در دست‌بافته نسبت به نقوش صخره‌ای، بافنده را قادر به ایجاد نقوش پرتزیین و متنوع می‌کند.

نقش انسانی در هر دو مقوله دست‌بافته و نقوش صخره‌ای، کمتر از دیگر نقوش وجود دارد. در اینجا در نقوش صخره‌ای تنگ تادوان (تصویر ۸: ب و ج) و گلی‌باغک (تصویر ۱) نقوش انسانی شناسایی شده است. در تنگ تادوان نقش انسانی تا حدی به واقع نزدیک است و با پیچ و خم‌های نرم و تقریباً طبیعی ایجاد شده است. در حالی که در گلی‌باغک نقشی که به‌عنوانِ نقش انسانی معرفی شده است، به قدری استلیزه است که با احتیاط می‌توان آن را به‌عنوانِ نقش انسان قبول کرد. در حالی که در اکثر نقوش صخره‌ای کشور اکثریتی از نقوش انسانی به صورت کاملاً استلیزه و بدونِ جزئیات نقش شده‌اند. اگر بخواهیم به نقوش انسانی در دست‌بافته‌ها فارغ از رنگ‌هایشان بنگریم، در واقع همان نقوش استلیزه با خطوط صاف و شکسته هستند که بافنده به تبعِ ذوق و سلیقه خود و به برکت رنگ‌های موجود، جزئیاتی را به آن افزوده و نقوشِ حاضر را ایجاد کرده است (تصویر ۱۳).

فراوانی نقوشِ گیاهی در دست‌بافته‌ها اگر بیشتر از نقوش انتزاعی نباشد، کمتر از آن نیز نیست. در حالی که تعداد نقوش گیاهی در نقوش صخره‌ای بسیار محدود است و می‌توان گفت حتی کمتر از نقوش انسانی در این آثار هستند. نکته قابل ذکر در این باره، تشابه جالب توجه نقوش گیاهی در اکثر نقوش صخره‌ای کشور با یکدیگر است. همچنان که در نقوشِ تنگ تیهویی، آبدوز فیروزآباد و پیربره در کوار مشاهده می‌شود، نقوش گیاهی در آنها نیز مانند سایر نقوش صخره‌ای در کشور، از یک ساقه نسبتاً ضخیم بلند میانی تشکیل شده که ساقه‌ها یا برگ‌ها به‌صورت متقارن در دو سوی این ساقه میانی به سمت نوک گیاه با شیبی اریب ایجاد شده‌اند (تصاویر ۲، ۷ و ۹). این نوع تصویر گیاهی تقریباً بدون تغییر در بسیاری از دست‌بافته‌ها نقش

شده است، چه به صورت تک‌نقش (تصویر ۱۲: ۴) و چه به‌صورت پراکنده و مزین به دیگر نقوش، در پهنه دست‌بافته یا حاشیه‌های آن مشاهده می‌شود (تصویر ۱۲: ۳ و ۱). در بسیاری از آثار، بافنده این نقش ساده گیاهی را تزیین می‌کند و به آن شاخ و برگ بیشتری می‌دهد یا با گل‌هایی آن را زینت می‌بخشد (تصویر ۱۲: ۱). شایان ذکر است که نقوش گیاهی را می‌توان بیشترین تنوعِ نقشی در دست‌بافته‌ها خواند و بافنده بدونِ هیچ محدودیتی از آن در بیشتر دست‌بافته‌ها و همه قسمت‌های بافت بهره می‌برد.

نقش بز در اکثر نقوش صخره‌ای کشور بیشترین تعداد نقوش حیوانی را به خود اختصاص می‌دهد که محققان دلایل زیادی برای آن بیان کرده‌اند. شاید آنچه توجه پدیدآورندگان نقوش صخره‌ای را بیشتر به بزها جلب کرده است، حضور پررنگ این حیوان در زندگی مردم آن زمان باشد. زیرا این حیوان یک منبع غذایی مهم بوده است و با توجه به جغرافیای کشور ایران، پراکندگی بسیاری دارد. نقوش بزهایی که در منطقه گلی‌باغک (تصویر ۱) وجود دارد، با بزهای موجود در نقوش تنگ تادوان (تصویر ۸) و آبدوز فیروزآباد (تصویر ۷) قابل مقایسه است. این نمونه نقش که کاملاً استلیزه است، با نقش بز در بسیاری از نقوش صخره‌ای کشور قابل مقایسه است، بزهایی که معمولاً سر آنها به سمت راست تصویر نقش شده است[1] و به‌صورت کاملاً خطی ایجاد شده‌اند، گاه با شاخ‌هایی هلالی و معمولاً با دم‌هایی به سمت بالا که با وجودِ سادگی نقش، پدیدآورندگانِ آن‌ها کاملاً در انتقالِ تصویر موفق بوده‌اند. چنین نقشی از بز در بسیاری از دست‌بافته‌های قشقایی نیز قابل مشاهده است (جدول ۲، تصویر ۱). با وجود مجالِ بافنده و قادر بودنش در نقش‌پردازی ظریف و تقلیدِ نسبتاً کامل از طبیعت، بافنده در برخی دست‌بافته‌ها همچون قالی، سعی در طبیعت‌گرا بودن نقش این حیوان نکرده و آن را همچنان به صورت بسیار ساده و مشابه آنچه در نقوش صخره‌ای می‌بینیم، نقش کرده است. در نقوش صخره‌ای آبدوز در فیروزآباد نقشِ حیوانی وجود دارد که به‌عنوان قوچ (تصویر ۷) معرفی شده است، با شاخ‌هایی پیچ‌خورده و بزرگتر از حد طبیعی و همان طور که بیان شد، نحوه خلق رنگین‌نگاره‌ها مجالِ ایجاد چنین نقش‌هایی و خلق آزادانه نقش با کمترین محدودیتِ فنی را برای پدیدآورنده مهیا می‌کند. اما خالقِ دست‌بافته ترجیح می‌دهد همان حیوان را ساده‌تر و متناسب با اسلوبِ بافت خلق کند (جدول ۲، تصویر ۵). در اینجا برای

۱ این مهم می‌تواند موضوع پژوهشی در آینده باشد.

بافنده‌ای که ذهنی نقش را خلق می‌کند و در مدتِ سکونت موقت خود در ییلاق یا قشلاق باید همواره ببافد، زمانی برای ایجاد نقش‌های پیچیده نمی‌ماند و بهترین انتخاب، ایجادِ نقش‌ها به‌صورت خطی است، همان که با فنون بافت وی سنخیت بیشتری دارد. این نقش در ذهن نسل بعد که در کنار مادر، بافتن را می‌آموزد حک می‌شود و به انتخابش کمک می‌کند و همچنان ادامه می‌یابد تا نقشی در یک طایفه و بعدها در یک ایل جاودان شود. در نقش تنگ تادوان یک حیوان وجود دارد که در نقوش دست‌بافته‌ها به عنوان پازن (جدول ۲: ۱۲) معرفی می‌شود. این حیوان در نقش صخره‌ای با بدنی بزرگتر از بز و با شاخ‌های بلند و هلالی نقش شده است (تصویر ۷) و در دست‌بافته با شاخ‌های بلندی نقش شده که خمیدگی آن به دلیل ضرورتِ فن بافت به‌صورت زاویه‌دار نقش می‌شود.

نقش دو حیوان در رنگین‌نگاره تنگ تادوان دیده می‌شود (تصویر ۷) که بسیار مشابه نقوش گربه‌سان یا سگ‌سانانی است که در بعضی دست‌بافته‌ها دیده می‌شود. یکی از آنها (حیوان سمت چپ تصویر) حیوانی است با پاهایی کوتاه و بدنی کشیده و دمی آویزان و بلند که به سمت عقب کشیده شده است (جدول ۲: ۷). این حیوان می‌تواند سگ یا حیوان شکارچی کوچکی چون روباه باشد که در طبیعت بسیار دیده می‌شود. در نقش صخره‌ای، پوزه حیوان تقریباً نوک‌تیز است و انحناهای بدنش تقریباً مشابه آنچه در طبیعت مشاهده می‌شود، نقش شده است؛ ولی در دست‌بافته، تقریباً زاویه‌دار و منظم نقش شده است که این انتخاب می‌تواند یا ناشی از محدودیت‌های حاصل از فن بافت باشد یا انتخابِ ساده‌ترین وضعیتِ نقش از سوی بافنده. حیوان دیگری نیز در رنگین‌نگاره تنگ تادوان نقش شده که به نظر گربه‌سانی بزرگ است که گونه آن نامشخص است، جثه حیوان تقریباً به بزرگی پازن نقش شده است. گربه‌سان‌های بزرگ در دست‌بافته‌ها همه در شمایل شیر یا پلنگ نقش شده‌اند که در این بین سهم پلنگ بیشتر است. این حیوانات اگر به صورت انفرادی نقش شده باشند که معمولاً شیر به صورت انفرادی نقش می‌شود، گاه متناسب با وسعتِ بافته، در اندازه بزرگ و طبیعی نیز نقش می‌شوند (جدول ۲: ۱۳) ولی اگر در بین نقوش دیگر پراکنده گردد، تقریباً تا حد و اندازه دیگر گربه‌سانان و سگ‌سانان، به‌صورت کوچک نقش می‌شود. این نمونه نقوش در دست‌بافته در بین نقوش گل و گیاه در زمینه کار یا در قالی، در ترنج‌ها و همراه با دیگر نقوش ایجاد می‌شود.

جمع‌بندی

همان طور که پدیدآورنده نقوش صخره‌ای برای انتقال محتوی ذهنش به سطح سخت سنگ با استفاده از ابزار و مواد قابلِ دسترس، ناگزیر به طرح هر چه ساده‌تر نقوش و استیلیزه کردنِ آنها شده است، خالق دست‌بافته نیز برای ایجاد نقش در آثارش ناگزیر است نقوش را با توجه به محدودیت‌های بافت تغییر دهد. دلیل ایجاد نقوش صخره‌ای هنوز بر هیچ کس مشخص نیست و فرضیه‌ای که در این پژوهش مطرح می‌شود این است که ایجاد نقوش صخره‌ای می‌تواند به دلیل علامت‌گذاری منطقه به‌عنوان قراردادی بین مردم آن دوران به منظورِ حق استفاده از آن مکان توسط گروه یا اشخاص خاصی بوده باشد یا به عنوان ثبت اطلاعاتی برای آن منطقه است که بتوان در سال بعد یا در زمانی دیگر از آن استفاده کرد و به نوعی امضاء یا مُهر مالکان ییلاقی و قشلاقی مسیر و منطقه تلقی می‌شود. زیرا این مسیرها ممکن است مورد استفاده گروه‌های دیگر اقوام کوچنده نیز قرار گیرد. از سوی دیگر انسان کوچنده بسیار اهل حساب و کتاب و شمارش است. تعداد حیوان، تعداد روزها، میزان بارش‌ها، تعداد خانوارها، پراکندگی چراگاه‌ها و بسیاری موارد دیگر که لازمه زندگی کوچ‌گری است و همه اینها نیاز به ثبت دارد و چه جایی بهتر و امن‌تر از صخره‌های مسیر کوچ هر ساله. آیا این احتمال وجود ندارد که این نقوش حاوی اطلاعات آماری و مالکیتی برای پدیدآورندگان آنها باشد؟ و به گونه‌ای با تقویم زندگی کوچ‌گری، اموال، دارایی‌ها، گله‌ها و همچنین خانوارها و چراگاه‌ها نیز مرتبط باشد، زیرا در نقوش صخره‌ای، نقوشی وجود دارند که تداعی‌کننده عدد و رقم و شمارش است، مانند ایجاد نقاط سرانگشتی که به وفور در رنگین‌نگاره‌ها دیده می‌شود. هر چند هیچ‌گونه سند قطعی در ارتباط با درستی این فرضیه وجود ندارد. همین موضوع در ارتباط با نقوش دست‌بافته‌ها نیز صادق است، ولی با تفسیری متفاوت. هر قوم و قبیله‌ای نیازمندِ نوعی نشان یا علامت برای اثبات خود در برابر دیگر اقوام است و در این میان زبانی گویاتر از هنر نیست که البته این مهم در گذر زمان تحت تأثیر هنرهای دیگر مردم دچار تحول شده و به آنچه امروز می‌بینیم تبدیل شده است. خالق هنر با انتخابِ نقوشِ مشخص و ثبت آن بر دست‌بافته‌ها که همواره توسط قومش تولید و حمل و استفاده می‌شود و البته با فروش آنها، باعث معرفی قومش به دیگران می‌شود، با روش بسیار هدفمند و شاید ناخودآگاهی تعلقِ قومیتی و عِرقِ ملی خویش را عرضه می‌کند. همان طور که هنرمند هر قوم و قبیله و منطقه‌ای با خلق هنر خویش در حقیقت

مشخصه‌هایی از آن هنر را به نام خود ثبت می‌کند و آن ثبت، با خلق مکرر آن اثر برای خودِ آن قوم و قبیله و دیگر اقوام قابل شناسایی و البته قابل انتقال است. در این میان وجه مشترک قابل توجهی بین نقوش دست‌بافته‌ها و نقوش صخره‌ای وجود دارد که با توجه به معدود بودن نقوش صخره‌ای شناسایی‌شده تا زمانِ انجام این پژوهش، تعداد نقوشِ جالب توجهی به منظور مطالعه در دسترس نبوده است. ولی همان تعداد اندک نیز نشان می‌دهد که در هر یک از این دو، نقوشی تکرار شده است. با توجه به جنس و رنگِ موادِ مورد استفاده در هر یک از این دو_ دست‌بافته‌ها و نقوش صخره‌ای_محدودیت‌هایی در نحوه ایجاد نقوش وجود دارد که باعث اختلاف‌های دیداری، و نه بنیادی، در نقوش مشترک آنها شده است. در نگاهی عمیق به نقوش دو گروه، بیشترِ طرح‌های ایجادشده در نقوش صخره‌ای با نقوش موجود در دست‌بافته‌های قوم قشقایی، هم به لحاظ سبک اجرا و هم به لحاظ محتوا و انتخاب موضوع، شباهت جالب توجهی با یکدیگر دارند. با توجه به مسیرهای ورودی قشقایی‌ها به ایرانِ کنونی و پس از آن به فارس، و نیز تراکم زیاد نقوش صخره‌ای در این مسیرها، این نوشتار صرفاً مقدمه‌ای در ارتباط با تحلیل نقوش صخره‌ای مرتبط با این قوم می‌تواند قلمداد شود و پژوهش‌های بعدی ممکن است نتایج نوشتار حاضر را نقض یا اصلاح کنند.

منابع

ابراهیم‌زاده. فرزام، مبینی. مهتاب (۱۳۹۱). **بررسی نقوش گبه‌های ایرانی**. کتاب ماه هنر. ۱۳ (۱۶۹). ۱۰۰– ۱۰۷.

ابراهیمی ناغانی. حسین (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری**. فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی. ۱ (۱). ۱۹– ۳۹.

ادواردز. سیسیل (۱۳۶۲). **قالی ایران**. ترجمه مهین‌دخت صبا (بزرگ‌مهر). تهران: انجمن دوستداران کتاب.

افروغ. محمد (۱۳۹۹). **گبه‌ها: نقاشی‌های بافته شده در عشایر، بررسی فرآیند بافت، تحلیل و تطبیق گبه‌های قدیم و جدید با نقاشی مدرن**. دو فصلنامه علمی رجشمار. ۱ (۲). ۱۳۴– ۱۵۲.

..... جوانی. اصغر. چیت‌سازیان. امیرحسین و قشقایی‌فر. فتحعلی (۱۳۹۵). **عوامل مؤثر بر آفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی در دست‌بافته‌های قشقایی**. باغ نظر. ۱۳(۴۵). ۷۷–۹۰.

..... جوانی. اصغر. قشقایی‌فر. فتحعلی و چیت‌سازان. امیرحسین (۱۳۹۶). **زیبایی‌شناسی و فن‌شناسی رنگ در دست‌بافته‌های قشقایی**. مطالعات هنر اسلامی. ۱۳(۲۶). ۱۲۱-۱۴۲.

..... و قشقایی‌فر. فتحعلی (۱۳۹۷). **پژوهشی در انواع فنون بافتِ دست‌بافته‌های قشقایی. دانش‌های بومی ایران**. ۵ (۱۰). ۱۵۲- ۱۸۵.

افضل طوسی. عفت‌السادات (۱۳۹۱). **گلیم حافظ‌نگاره بز کوهی**. علمی پژوهشی نگره. ۷ (۲۱). ۵۵-۶۷.

بختیاری شهری. محمد (۱۳۸۸). **بررسی و مطالعه سنگ‌نگاره‌های نویافته دشت توس**. مطالعات باستان‌شناسی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران). ۱ (۱-۱). ۲۱- ۴۴.

بیک‌محمدی. خلیل، جانجان. محسن، بیک‌محمدی. نسرین (۱۳۹۱). **معرفی و تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های نویافته مجموعه B ارگس سفلی (ملایر- همدان)**. پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران (نامه باستان‌شناسی). ۲ (۲). ۱۲۱- ۱۴۰.

پرهام. سیروس (۱۳۶۰). **تاریخ کهن فرشبافی فارس**. آینده. ۷ (۴). ۲۶۲-۲۶۷.

..... (۱۳۶۴). **دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس. ج ۱**. تهران: امیرکبیر.

..... (۱۳۷۱). **فرش گره‌بافته در متون فارسی سده‌های نخستین اسلامی**. نشر دانش. ۷۱. ۶-۹.

..... (۱۳۷۵). **شاهکارهای فرشبافی**. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی.

..... (۱۳۹۹). **فرش و فرش‌بافی در ایران**. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).

ترزبان. خلیل، شیرانی. فریده (۱۳۹۸). **بررسی و معرفی سنگ‌نگاره‌های تنگ کوهی بخش اشکنان شهرستان لامرد**. اولین کنفرانس ملی دوسالانه باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران: ۱۱ و ۱۲ اردیبهشت. دانشگاه مازندران.

توفیقی. پیوند (۱۳۹۳). **بررسی تطبیقی طرح و رنگ در طناب‌های (مال‌بندهای) عشایری ایل‌های بختیاری و قشقایی**. هنرهای کاربردی. ۵. ۴۵- ۵۷.

چایلد. گوردون (۱۳۵۷). **انسان خود را می‌سازد**. ترجمه احمد کریمی حکاک و محمد هل‌اتایی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

خانی‌پور. مرتضی، قاسمی. زینب (۱۳۹۲). **معرفی سنگ‌نگاره‌های نویافته محمدآباد (گشک) مرودشت**. همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دستاوردها، فرصت‌ها، آسیب‌ها. دانشکده هنر دانشگاه بیرجند.

دادور. ابوالقاسم، مؤمنیان. حمیدرضا (۱۳۸۵). **عوامل مؤثر بر شکل‌گیری و پیدایش نقوش گلیم قشقایی**. انجمن علمی فرش ایران.۲ (۲). ۴۷- ۶۳.

دارک کن. آر (۱۳۷۹). **مبانی نظری باستان‌شناسی**. ترجمه کامیار عبدی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
درداری. نوروز (۱۳۸۸). **تاریخ اجتماعی و سیاسی ایل بزرگ قشقایی**. شیراز: قشقایی.
دره‌شوری. پروین با همکاری گروه فعالان محیط زیست و فرهنگ عشایر فارس (۱۳۹۳). **بازتاب طبیعت زاگرس در نگاره‌های قشقایی**. شیراز: ادیب مصطفوی.
دوستی. شهرزاد (۱۳۹۳). **صنایع بافت داری در عشایر قشقایی**. فصل‌نامه فرهنگ مردم ایران. ۱۲ (۳۶). ۱۴۵- ۱۶۴.
دولت‌یاری. عباس، تقوی. عابد، میرزایی‌مقدم. روح‌الدین، دولت‌یاری. زهرا (۱۳۹۴). **بررسی و مقایسه نقوش جانوران اساطیری بر روی سنگ‌نگاره‌های جربت در خراسان شمالی**. دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران. دبیرخانه دائمی همایش ملط باستان‌شناسی ایران.
رحمانی. اشکان (۱۳۹۶). **مفرش‌بافی در ایل قشقایی (با تأکید بر ساختار بافت)**. گلجام. (۳۲). ۱۳۵-۱۴۳.
رفیع‌فر. جلال‌الدین (۱۳۷۵). **عشایر فارس**. تهران: دانشگاه تهران.
..... (۱۳۸۴). **سنگ‌نگاره‌های ارسباران**. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
ژوله. تورج (۱۳۹۰). **پژوهشی در فرش ایران**. تهران: یساولی.
صادقی. سارا، قربانی. حمیدرضا (۱۳۹۸). **بررسی و تحلیل نگاره‌های نمادین (مطالعه موردی: سنگ‌نگاره‌های استان خراسان جنوبی)**. جلوه هنر. ۱۱(۴). ۴۷- ۶۱.
..... و هاشمی زرج‌آبادی. حسن (۱۳۹۴). بررسی نقش‌مایه‌های سنگ‌نگاره آسو در شهرستان بیرجند. مطالعات فرهنگی- اجتماعی خراسان. ۹ (۴- ۳۶). ۷۵- ۹۶.
صفاران. الیاس، کامرانی نژاد سیرجانی. مریم (۱۳۹۸). **تقابل نقش بز کوهی و درخت بر روی تپه شاه‌فیروز سیرجان با ظروف سنگ صابونی تمدن جیرفت**. علمی تخصصی شابک. ۵(۱- ۴۰). ۵۵- ۶۴.
صفی‌نژاد. جواد (۱۳۷۳). **کوچی‌های ایران (ایلات و عشایر)**. پیام یونسکو. ۲۶ (۲۹۴). ۸- ۹.
طلائی. حسن. نورالهی. علی. فیروزمندی. بهمن و شیری. حسین (۱۳۹۳). **قوم‌باستان‌شناسی کوچ‌نشینی و ایل‌راه‌های غرب زاگرس مرکزی**. باستان‌شناسی و تاریخ. ۶ (۲).۱۶۳- ۱۹۴.
فاضل. لیلا (۱۳۸۹). **تنگ تادوان و تنگ تیهویی: نویافته‌هایی از هنر صخره‌ای در استان فارس**. پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس. ۲ و ۳ (۴ و ۵). ۶۹- ۷۸.
فرهادی. مرتضی (۱۳۷۶). **گمانه‌ها و چون و چراهایی بر دیدگری‌های نقوش صخره‌ای تیمره**. فصل‌نامه علوم اجتماعی دانشگاه علامه. ۶ (۹). ۵۱- ۸۹.

..... (۱۳۷۷). **موزه‌هایی در باد**. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

قسیمی. طاهر (۱۳۸۹). **سیری بر هنر صخره‌ای**. باستان‌شناسی. ۳ (۲). ۲۵– ۴۷.

کیانی. منوچهر (۱۳۷۷). **کوچ با عشق شقایق**. شیراز: کیان نشر.

لباف خانیکی. رجبعلی، بشاش. رسول (۱۳۷۳). **سنگ‌نگاره لاخ‌مزار بیرجند**. تهران: میراث فرهنگی.

مصطفوی. امید (۱۳۸۹). **از ایلات بلو تا ایلات فارس**. تهران: خلیلیان.

ملاصالحی. حکمت‌الله، سعیدپور. محمد، مؤمنی. آتوسا، بهرام‌زاده. محمد (۱۳۸۶). **شناسایی صخره‌نگاره‌های جنوب کوهستان استان قزوین**. باستان‌پژوهی. ۲ (۳). ۳۵– ۴۹.

ناصری‌فرد. محمد (۱۳۹۵). **سنگ‌نگاره‌های ایران زبان مشترک جهانی**. تهران: مؤسسه چاپ و نشر واصف.

نصیری طیبی. منصور (۱۳۸۸). **نقش قشقایی‌ها در تاریخ و فرهنگ ایران**. تهران: دفتر برنامه‌ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

Dessau. G. (1960). **Rock Engravings (Graffiti) from Iranian Baluchistan**. East and West. 11(1). 258- 266.

Diamond. J. (1999**). Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies**. New York: W. W. Norton Company. USA.

Ghasimi. Taher, Barfi. Cyrus, Norouzi Reza (2014**). Newly Found Pictograms from Abdozou Rockshelter, Firouzabad, Southern Zagros, Iran. Rock Art Research**. 31(2). 199-204.

…….. Ghasimi. Parsa. Vafaei. Arman. Ghezelbash. Ebrahim (2016**). Recent Rock Art Finds from North of Kavar in Fars, Iran. International Journal of Archaeology**. 4(6-1). 8-21.

Sarkhosh. Ahmad, Nazari. Samer, Sharbaf. Marzieh (2015). **Introduction to Newly Discovered Petroglyphs with Animal Motifs During an Archaeological Survey in Southern Regions of Fars (the Beyram Plain)**. Historial I Swiat. 15- 30.