نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام
جلد ۸/ شماره ۲/ پیاپی ۱۶/ پاییز و زمستان ۱۴۰۲، (۷۷- ۱۰۰)

نوع مقاله : پژوهشی

مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی سفالینه‌های عصر مفرغ دشت سیستان

زینب محجوب [۱]، مهدیه وادی [۲*]

چکیده

سیستان سرزمینیست وسیع، در جنوب شرق فلات ایران که دریاچه هامون و رودخانه هیرمند از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری تمدن‌های باستانی در این منطقه محسوب می‌شوند. محوطه باستانی شهرسوخته با بیش از ۱۵۰ هکتار مساحت یکی از بزرگ‌ترین استقرارهای عصر مفرغ ایران به شمار می‌آید که استقرار در این محوطه بین حدود ۳۲۰۰ تا ۲۰۰ ق. م تداوم و استمرار داشته است و دارای چهار دوره استقراری است که از دوره ۱ آغاز، در دوره ۲ به اوج شهرنشینی رسیده و از دوره ۳ افول آن آغاز و در نهایت در پایان دوره ۴ متروک می‌شود. در طی دوران‌های ۲ و ۳ شهر سوخته، هنر به معنای رایج پیش‌ازتاریخی خود هویتی مستقل و منطقه‌ای می‌یابد. یکی از مظاهر فرهنگی و هنری این دوران سفالگری است که هم در فرم و هم در تزیین از جایگاه خاصی برخوردار است و در بردارنده بسیاری از عقاید و بینش انسان‌های آن دوران نسبت به جهان پیرامون است. تزیینات سفال‌های عصر مفرغ سیستان که به سفال‌های شهر سوخته نیز تعبیر می‌شوند، از تنوع نقوش بسیار بالایی برخوردارند. نقوش سفال را در یک دسته‌بندی کلی می‌توان به نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی و انسانی تقسیم نمود. در این پژوهش که بر اساس داده‌های حاصل از مطالعات اسنادی صورت گرفته است و به روش توصیفی- تطبیقی عمل می‌شود نگارندگان به بررسی نقوش حیوانی سفال‌های عصر مفرغ سیستان می‌پردازند. نتایج مطالعا در بردرانده آن است که توجه به نقوش حیوانات هر چند در عصر مفرغ سیستان نسبت به نقوش هندسی و گیاهی کم است. لیکن تنوع در نقش و پرداختن به مفاهیم خاص، از جمله ویژگی‌های این نوع نقوش محسوب می‌شود. می‌توان چنین بیان نمود که سفالگران و هنرمندان شهرسوخته طبیعت نگاران زبده‌ای بوده‌اند که در نشان‌دادن پویایی در نقوش حیوانی دارای هوش و توانایی زیاد بودند که در نوع خود کم‌نظیر است.

واژگان کلیدی: سیستان، شهر سوخته، سفالگری، تزیینات رنگی، نقوش حیوانی.

ارجاع: محجوب، زینب؛ وادی، مهدیه. ۱۴۰۲. مطالعه تطبیقی نقوش حیوانی سفالینه‌های عصر مفرغ دشت سیستان. نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام. ۸ (۲) : ۷۷-۱۰۰.

۱. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، گرایش پیش از تاریخ، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
۲. دانش‌آموخته کارشناسی باستان‌شناسی، دانشگاه زابل، زابل، ایران.
* نویسنده مسئول: Mahdievadi5815@gmail.com

مقدمه

طبیعت در طول تاریخ به عنوان اصلی‌ترین تأمین کننده نیازهای حیاتی انسان در بین ساکنان ایران زمین از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. عمده‌ترین منابع غذایی و فضاهای مورد نیاز برای دست‌یابی به آرامش روحی و روانی انسان همواره در دل طبیعت جای داشته است (ژوله، ۱۳۸۱). توجه به حیوانات از زمان پیدایش انسان در صحنه روزگار وجود داشته و جزو جدایی ناپذیری از زندگی وی شده است. در دوره پارینه سنگی جدید به شکل نقاشی برروی غارها بوده و در دوره نوسنگی این وابستگی و جدایی ناپذیری به میزانی بوده که انسان نسبت به اهلی کردن حیوانات علاقه نشان داده و اقدام کرده است و در چرخه زندگی روزمره خود (کشاورزی و دامداری) از آن استفاده نموده است؛ همچنین برروی مصنوعات خود از جمله سفال، آن را طراحی کرده و در ابزارهای کاربردی خود از استخوان حیوانات استفاده کرده و در امر کشاورزی و تجارت از وجود آن‌ها بهره جسته است. در عصر مفرغ نیز علاقه به حیوانات جایگاه ویژه‌ای یافته است و نقوش حیوانی بر روی سفال و مهرهای مشبک که مختص جنوب‌شرق ایران است، به اجرا درآمده است. به طور کلی نقش مایه‌هایی که جوامع بشری در هنر و زندگی خود بکار می‌بردند الهام گرفته از طبیعتیست که این جوامع در آن شکل گرفته‌اند و تجلی‌گر جهان‌بینی این جوامع است (فلکی و مهرآفرین، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۰)؛ و بنابراین نقش طبیعت و جغرافیای طبیعی مناطق را در شکل‌گیری نقوش و تزیینات صنایع‌دستی نمی‌توان نادیده گرفت. به طور کلی نقوش روی سفال‌ها قدیمی‌ترین آثار باقی‌مانده از فرهنگ تمدن‌های کهن هستند که نقشی صرفاً کاربردی نداشته، بلکه منبع و بیان کننده‌ی اطلاعاتی در مورد جهان‌بینی پدیدآورندگان خود می‌باشند و متون فرهنگی منحصر به فردی محسوب می‌شوند که با دریافت معانی نهفته در آنها می‌توان رموز متفاوتی از زندگی پیشینیان را کشف نمود (حسین آبادی و دادور، ۱۳۹۰: ۴۸). جنوب شرق ایران منطقه‌ایست بیابانی که بیشتر از هر جای دیگری از فلات ایران تحت تأثیر تغییرات محیطی بوده است. با این حال در این منطقه با تمدن‌های بزرگی همانند شهر سوخته با بیش از ۱۵۰ هکتار که یکی از بزرگ‌ترین استقرارهای عصر مفرغ ایران به شمار می‌آید، روبرو هستیم (طلایی،۱۳۸۵: ۱۵۲-۱۷۰). طی بررسی‌های انجام شده در پهن دشت سیستان بیش از ۹۰۰ محوطه باستانی مربوط به دوره مفرغ و همزمان با شهرسوخته شناسایی شده است (موسوی‌حاجی و مهرآفرین، ۱۳۸۷ و ۱۳۸۸). زمان حیاط شهر سوخته از حدود سال‌های ۳۲۰۰ تا ۱۸۰۰ پیش از میلاد دارای چهار دوره مختلف و مشخص است که خود به یازده فاز فرهنگی تقسیم شده و تقریباً دوره‌های زمانی ۱۴۰۰ ساله را در برمی‌گیرد (Tosi,1973: 64-80; Salvatori & vidale, 1997: 87). آگاهی موجود از قدیمی‌ترین فازهای دوره یکم استقرار در شهرسوخته از مساحتی در حدود ۲۵ مترمربع به‌دست‌آمده است آغاز دوره نخست تاریخی برابر با ۳۲۰۰ پیش از میلاد دارد که به سه طبقه یا لایه فرهنگی ۱۰، ۹ و ۸ تقسیم می‌شود و قدیمی‌ترین تاریخ استقراری شناخته شده در شهرسوخته و دشت سیستان است و آثار آن از بخش مسکونی شرقی بدست آمده و تا حدود سال‌های ۲۸۰۰- ۲۷۵۰ سال پیش از میلاد دیده شده است و در حدود ۱۵ هکتار از مساحت شهر پراکنده شده است. در این دوره نفوذ سفال جنوب ترکمنستان و به ویژه نمازگاه III به روشنی دیده می‌شود (سیدسجادی، ۱۳۹۸: ۱۰۷)(Sarianidi, 1983: 183- 200; Biscione 1973: 134) . قطعات سفال، یک مهر استوانه‌ای دوره جمدت نصر و همچنین یک گل نوشته آغاز ایلامی از شاخص‌ترین یافته‌های این دوره است. به نظر می‌رسد شهرسوخته در این دوره که باید آن را دوره شکل‌گیری نامید، تأثیرات فرهنگی مناطق جنوب ترکمنستان (Sarianidi, 1983: 183)، دشت کوتیه (Biscione, 1984: 134) ومناطق غربی دوردست تری چون میان رودان و دشت شوش (Amiet & Tosi, 1978: 9-28) در آن دیده می‌شود. به نظر می‌رسد در طی زمان، رشد بالندگی و تجارت برای جابه جایی مواد مورد نیاز میان رودان، همانند سنگ لاجورد به این روستا تازه شکل گرفته و اهمیت ویژای داده که یکی از بزرگترین عوامل رشد آن در دوره‌های پسین و تبدیل آن به یک شهر پیش از تاریخی بزرگ و مهم در بخش‌های شرق فلات ایران بوده است (Tosi,1974: 3-29). دوره دوم استقرار در شهرسوخته از ۲۸۰۰ تا ۲۵۰۰ پیش از میلاد را در برمی‌گیرد و شامل سه لایه یا طبقه فرهنگی ۷، ۶ و ۵ است. آثار این دوره که دوران گستردگی و شکوفایی شهرسوخته بوده در حدود ۸۰ هکتار از گستره این محوطه باستانی پراکنده است (سیدسجادی، ۱۳۹۸: ۱۰۸). دوره III با تاریخی برابر با ۲۵۰۰ تا ۲۳۰۰ پیش از میلاد بایستی ادامه تحولات به وجود آمده در دوره II باشد که تا میانه این دوران شاهد آن هستیم. آثار معماری به دست آمده از این دوران ۱۲۰ هکتار از کل مساحت شهر را به خود اختصاص داده است و شامل دو طبقه یا لایه فرهنگی ۲، ۳ و ۴ است (Salvatori, 1979: 141- 148). در دوره IV ساخت و سازها به صورت گسترده روی شواهد معماری فازهای قدیمی‌تر دوره

III باز تولید شده است (سیدسجادی و مرادی، ۱۳۹۵: ۱۲۹)؛ و ساختارو چشم‌انداز وسیع‌تری از زندگی و تداوم استقرار در شهرسوخته را در ربع پایانی هزاره سوم و اوایل هزاره دوم پیش از میلاد نشان می‌دهد (مرادی، ۱۳۹۸: ۱۲۱). کاوش‌های باستان‌شناسی در شهرسوخته توسط گروه ایتالیایی در پیش از انقلاب و گروه ایرانی به سرپرستی دکتر سید منصور سید سجادی صورت پذیرفته است. در این مدت نیز فعالیت‌های پژوهشی و تخصصی گسترده‌ای به ویژه پس از انقلاب در مورد زوایای گوناگون شهرسوخته انجام گرفته است. ماهیت پژوهش‌های باستان‌شناسی شهرسوخته و اهمیت بسیار بالای نمونه‌های سفالین در تاریخ‌گذاری دوره‌های چهارگانه این محوطه بزرگ سبب شد تا پژوهشگران در قالب مطالعات مستقل سفال یا در خلال دیگر پژوهش‌ها، به معرفی، بررسی، طبقه‌بندی و تاریخ‌گذاری نمونه‌های متعدد سفالین شهرسوخته بپردازند که از جمله این افراد می‌توان به موریتزو توزی (۱۳۸۵)، ساندرو سالواتوری و ماسیمو ویداله (۱۳۸۵)، آر. جیزلن و دابلیو لروژ (۱۳۸۵)، اس. نیشیمورا، اس. ساساجیما وکی. توکیدا (نیشیمورا و دیگران، ۱۳۸۵) و لوردانا موگاورو (۱۳۸۷) اشاره کرد. مقاله ویکتور ساریانیدی (v.sarianidi) در خصوص ارتباطات شهرسوخته در دوره I با جنوب ترکمنستان (ساریانیدی، ۱۳۸۵). مقاله رافائل بیشونه با همکاری بولگارللی (R.Biscione & Bulgarrelli) در مورد تجزیه و تحلیل نقوش هندسی سفال‌های نخودی شهرسوخته (بیشونه و بولگارللی، ۱۳۸۵) که متعلق به دوره اول کاوش‌های شهرسوخته در دهه ۴۰ خورشیدی می‌باشد. پژوهش جیزلن و لروژ (Gyslen & Lerouge) با عنوان: پروژه‌ای برای تجزیه و تحلیل توصیفی از تزئینات هندسی سفال‌های شهرسوخته II و III (جیزلن لروژ، ۱۳۸۵)؛ و مقاله بیشونه درباره پیوستگی‌های گاهنگاری و سفال، بین شهرسوخته و موندیگاک افغانستان (Biscione, 1974) از دیگر پژوهش‌های انجام شده درباره سفال شهرسوخته است. غیر از این مواردی که ذکر گردید و در نوع خود پژوهش‌های حرفه‌ای و جامعی می‌باشند، لازم به یادآوری است که در تمامی مقالات و کتاب‌هایی که توسط گروه ایرانی شهرسوخته به سرپرستی دکتر سیدسجادی تاکنون منتشر شده، موضوع سفال از ابعاد گوناگونی معرفی و مورد توجه قرار گرفته است. با این وجود همانطور که ذکر گردید این موارد به معرفی تخصصی و مطالعات آماری دقیق سفال شهرسوخته پرداخته‌اند. پژوهش حاضر پژوهشی وسیع‌تر است که علاوه بر مطالعه نقوش سفالینه‌های شهرسوخته به مطالعه و بررسی سایر سفال‌های بدست آمده از کاوش‌های محوطه‌های عصر مفرغ دشت سیستان و مقایسه نقوش آن با سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران نیز می‌پردازد.

سفال‌های عصر مفرغ سیستان

شهرسوخته در دوران گستردگی و اوج خود همراه گروه روستاهای اقماریش نیاز به تولید فراوان ظرف‌های سفالی داشته است و وجود میلیون‌ها قطعه سفال در روی سطح این تپه‌ها و نیز صدها کوره سفال‌گری در اطراف آن، نشان‌دهنده فعالیت بسیار زیاد سفالگران در این منطقه بوده است (سیدسجادی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). بیشتر سفال مصرفی در تپه رود بیابان در ۲۵ کیلومتری جنوب شهرسوخته که نمونه بارز شهرک‌های سفال‌گری در هزاره سوم ق. م بودند، تولید می‌شده است (Biscione, 1990: 349). سفال‌های دوره‌های I,II,III را می‌توان به چهار گروه اصلی تقسیم کرد. این چهار گروه عبارتند از سفال نخودی، خاکستری، قرمز و سفال چندرنگ (سیدسجادی، ۱۳۸۶: ۱۵۰). ظروف نخودی در تمام ادوار شهرسوخته بیشترین میزان را به خود اختصاص داده است. مطالعات نشان می‌دهد گل سفال شهرسوخته با اکسیدهای آهن و گاهاً با افزودن بازالت کوبیده شده مرغوب مخلوط می‌شده است (Busom & Vidale, 1983: 35). سفال‌های دوره اول از سطح و در حفاری‌های منطقه مسکونی شرقی تا شمال ساختمان سوخته جمع‌آوری شده‌اند (Amiet & Tosi, 1978: 9). در این دوره، دو نوع خاک اصلی برای ساخت ظروف سفالی مورد استفاده قرار می‌گرفت، نوعی از این خاک را با سنگ‌ریزه و نوع دیگر را با ماسه مخلوط می‌کردند (توزی، الف ۱۳۸۵: ۳۲۰). در این دوره دو دسته از ظروف تولید می‌شد، سفال نخودی و سفال خاکستری (Sarianidi, 1983: 189). سفال‌های این دوره نشان می‌دهند که سفال نخودی قبل از سفال خاکستری در این منطقه متداول بوده است (ساریانیدی، ۱۳۸۵: ۴۴۴). سفال‌های نخودی در دوره I شهرسوخته از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده، علاوه بر تزئینات ساده باندهای مدور و هلال‌های گل که از لبه به طرف پایین ظرف کشیده شده‌اند. از موتیف‌های هندسی تزیین کننده‌ی برخی از ظروف است. از دیگر تزئینات فراوان این دوره می‌توان به لوزی‌های کوچکی که درون توپی‌های بزرگ قرار دارند، کادرهای زیگزاگی فریزهای متشکل از مثلث‌های بزرگ و انواع نقوش دیگر در شهرسوخته، اشاره کرد (همان: ۴۴۸). تولید ظروف رنگارنگ نیز از فاز ۸ دوره اول استقرار آغاز شده است (موگاورو، ۱۳۸۷: ۱۰). به عقیده توزی و ویداله بزرگترین

تغییر تکنولوژیکی در ساخت سفال احتمالاً در اواخر دوره دوم (در حدود ۲۷۰۰ ق. م) رخ داده است و همچنین که این نقطه اوج با رشد حداکثری سمبل‌های نقاشی شده مطابقت دارد (Vidale & Tosi, 1966:251). سفال این دوره ادامه سفال نخودی شهرسوخته با نقوش قهوه‌ای رنگ است با این تفاوت که در این دوره از سفال معروف به ترکمنی دیگر در شهرسوخته نشانی نمی‌یابیم (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۲۱۸). به تدریج مدل‌های تزئینی دوره I همراه با اشکال منقوش متناسب با آنها در آغاز دوره II ناپدید می‌گردد تا اینکه سرانجام این فرآیند تثبیت و منجر به کاهش تزئینات سطح خارجی ظروف گشت (توزی، الف ۱۳۸۵: ۳۳۵). اشکال و تزئینات سفال دوره II شهرسوخته از سنت‌های متداول جنوب ترکمنستان متابعت نمی‌کنند. در این دوره نوارهایی که از نظر طولی به موازات یکدیگر ترسیم می‌گردیدند، کنار گذاشته شده‌اند و در عوض دالبرها، مثلث و لوزی‌ها در کلیه ترکیبات ممکن به پیشرفت‌های چشم‌گیر و نامحدودی رسیدند. استفاده از ظروف رنگارنگ در دوره دوم برای نخستین بار رایج گردید به طوری که در طبقه هشتم از دوران گذر بین دوره اول استقرار به دوره دوم، تزئینات ظرف‌های رنگارنگ براساس شاخص‌ها و ویژگی‌های اصلی و اولیه آنها طراحی شده‌اند. در این زمان ظرف‌های رنگارنگ به ترتیب با خطوط پلکانی، زنجیره مثلث‌ها و شکل‌های صلیب که با رنگ‌های سیاه، زرد و سفید رنگ آمیزی می‌شده‌اند تزیین شده‌اند و طی دوره دوم استقرار تزئینات ظرف‌ها همراه با طرح‌های متنوع‌تری به رنگ‌های سیاه، زرد، قرمز، سفید و سبز نقاشی می‌شده‌اند. در خلال طبقه پنجم دوره دوم استقرار، تزئینات رنگی به شکل نوارهای روی هم و مماس با یکدیگر که با طرح‌های گوناگون مزین شده بودند در آمده است (موگاورو، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۶). سفال‌های دور سوم ادامه سفال دوره‌های پیشین است با این تفاوت که تزئینات سفال‌ها کمتر و ساده‌تر شده‌اند (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۲۱۹). تزئینات منقوش دوره III فقط محدود به قسمت‌های خاصی از سطح خارجی ظروف می‌گردد. نقش مایه‌های این دوره حدود یازده شکل است که آنها نیز از دوره II تقلید شده‌اند (توزی، الف ۱۳۸۵: ۳۳۸). در دوره سوم استقرار شکل ظروف سفالی پلی‌کروم ساده‌تر شده است. در این دوره ظرف‌های دو رنگ هنوز به صورت و شکل‌خمره‌های پیشین با بدنه تقریباً جمع شده و نیم‌دایره ساخته می‌شدند. طی این دوره حداقل سه شکل مختلف از خمره‌های مخروطی، کاسه‌ها و نمونه‌های مخروطی کوچک‌تر تولید می‌شده است. در این دوره تنوع طرح‌ها کمتر شده و تزئینات با نوارهای تکی و جداگانه که تقریباً تمام سطح ظرف را در بر می‌گرفت رایج بوده است. در این دوره تنوع طرح‌ها کمتر شده و منحصر به خط‌های پلکانی و زنجیره مثلث‌هایی بوده‌اند که با رنگ‌های قرمز، زرد و سبز نقاشی شده بودند. اما ظرف‌های دو رنگ هنوز با نقش‌های سنتی پیشین مانند صلیب مالتایی تزیین می‌شده‌اند. در اواخر دوره سوم استقرار، طرح‌های هندسی خشن‌تر شده و خطوط آن‌ها به خوبی نشان داده نشده است. برعکس در فضاهای تقسیم شده دیگر روی زمینه ظرف‌ها، نقش‌ها با دقت کشیده شده بودند و نوارهای عمودی که در دوره‌های پیشین از آنها برای پر کردن فضاهای خالی استفاده می‌کردند، ناپدید شده است (موگارو، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۳). مهمترین تغییر در سفال شهرسوخته در دوره IV اتفاق افتاده است (توزی، ۱۳۸۵: ۳۳۹). در این دوره شاهد پیدایش چرخ سفالگری دور تند هستیم و همچنین در این دوره سنت سفال منقوش پایان می‌یابد (Tosi, 1970: 189). سفال‌های دوره چهارم همگی چرخ‌ساز و غیرمنقوش و ساده بوده‌اند و به طور کلی سفال منقوش این دوره بسیار نادر بوده است و در عوض براق کردن سفال رایج شده است (سیدسجادی، ۱۳۷۴: ۲۱۹). افزایش استفاده از چرخ دور تند یک پیشرفت قاطعی را در زیبایی و سادگی سفال‌ها نشان می‌دهد (Karlovsly & Tosi, 1973: 28). به جز ظروف نخودی که از نظر تکنیک ساخت، میزان حرارت، شکل و تغییرات پیدا کردند، بقیه ظروف سفالین دوره‌های قبل در دوره IV کاملاً منسوخ شدند. صیقل‌کاری و ایجاد پوشش گلی ظروف در این دوره نه تنها نشان از یک تغییر در کاربری آنها دارد، بلکه نشان‌گر یک پیشرفت تکنولوژیکی نیز محسوب می‌گردد. دسته دیگری از سفال‌های دوره IV ظروف خاکستری می‌باشند که تزئینات آن‌ها به شکل نقش کنده است. به کارگیری این نوع تزیین به ندرت در کنار تزئینات منقوش به چشم می‌خورد. البته استفاده از این شیوه در دوره IV چندان زیاد نیست و محدود به ظروف خاکستری صیقلی می‌شود (توزی، ۱۳۸۵: ۳۲۶).

نقوش جانوری سفالینه‌های عصر مفرغ دشت سیستان:

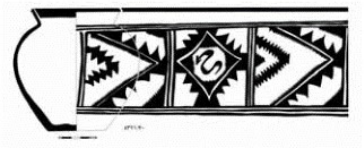
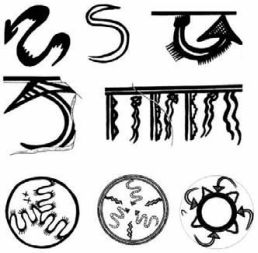
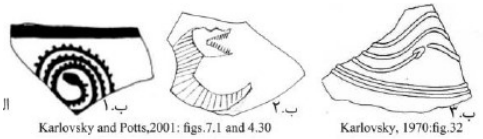
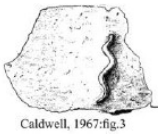
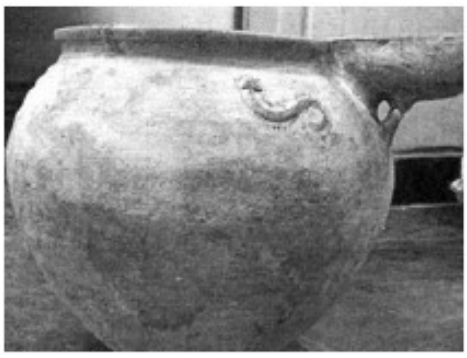
برای تحلیل و بررسی نقوش جانوری آشنایی با گونه‌های حیوانی منطقه و تأثیر پذیرفتن یا نپذیرفتن هنر از آن لازم به نظر می‌رسد. وجود نگاره‌های جانورانی در هزاره‌های قبل از میلاد، نشانه‌ی شرایط مطلوب آب و هوایی در زمان گسترش آن تمدن‌ها بوده است (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۸۱: ۳۶ و ۳۷). زارودنی(N. A. Zaroudni) در سال ۱۹۱۱ م. براساس تحقیقاتی که در ایران

انجام داده است، جغرافیای جانوری ایران را به ۸ بخش تقسیم کرده است: جنوب خزر، شمال غربی، شمال‌شرقی، دشت‌های مرکزی، جنوب‌غربی، جنوب‌شرقی، دشت‌های کارون، سواحل خلیج فارس و دریای عمان. براساس این تقسیم‌بندی در کتاب جغرافیای طبیعی ایران برای منطقه جنوب‌شرقی ایران از پستاندارانی مثل آهو، خرگوش، گراز، گربه، شغال، روباه، خرگوش، موش و پرندگانی از قبیل غاز، درنا، حواصیل، اردک، گنجشک، کبک، هوبره، دارکوب و خزندگانی همچون مار، سوسمار، وزغ، غوک، لاک‌پشت نام برده شده است (پتروف: ۱۳۳۶: ۱۳۸- ۱۳۱). بسیاری از جانورانی که نقوش‌شان در آثار هنری ایران به کار رفته، جزو حیواناتی هستند که در نقاط مختلف ایران حضور دارند، مانند بزکوهی، گراز، و آهو. البته این موضوع طبیعی است که هنرمند برای خلق نقوش از طبیعت اطراف خود الهام بگیرد. اما از طرفی باید به نکته‌ای نیز توجه کرد. با وجود اینکه معمولاً حیواناتی که در طبیعت زیاد به چشم می‌خورند، انعکاس بیشتری در نقوش دارند، اما این مسئله همیشه صحیح نیست. به عنوان مثال حیواناتی مثل بز، گراز، روباه و گرگ در اکثر مناطق ایران یافت می‌شوند. اما از میان آنها نقش بز و گراز استفاده‌ی بیشتری نسبت به روباه و گرگ دارد. این مسئله نشان می‌دهد، علاوه بر جغرافیای جانوری، عوامل دیگری نیز در کاربرد نقوش حیوانی دخیل هستند؛ که به نظر می‌رسد مهم‌ترین آنها باورهای اسطوره‌ای و اعتقادی است. نخستین تصاویر از حیوانات در دوره دوم شهرسوخته ظاهر شدند در این دوره هنرمندان مبادرت به خلق تصاویری مانند شاخ، گورخر کوچک، ماهی، مار با سرهای عجیب مثلثی شکل و احتمالاً پرندگان کردند. استفاده از نقش‌مایه حیوانی در شهرسوخته یک سنت بومی بوده است و از سنت‌های کهن نشأت نگرفته است (توزی، الف ۱۳۸۵: ۳۳۵). برخی از نقوش ظروف شهرسوخته کاملاً منعکس کننده طبیعت دشت سیستان و سرزمین‌های اطراف آن هستند. وضعیت رودخانه‌ها، دریاچه، دشت، جزیره (کوه‌خواجه) انواع گیاهان و گیاهان آبزی و ماهیان در این نقوش به خوبی نشان داده شده‌اند (سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۲۸۵). ترسیم نقوش حیوانی اکثراً محدود به نیم‌رخ بسیار ساده‌ای از آنان می‌شد و اغلب آن‌ها را در میان فریزهای مزین به گل و بوته جای می‌دادند. از این تصاویر بیشتر در تزئین ظروف گلابی شکل نخودی استفاده می‌کردند. فریزهای ترکیبی تکراری به ندرت در بین نقوش مشاهده می‌شدند (توزی، الف ۱۳۸۵: ۳۳۷). در ادامه علاوه بر معرفی و مطالعه نقشمایه‌های حیوانی سفالینه‌های عصر مفرغ دشت سیستان به معرفی و مقایسه نمونه‌های مشابه نقوش بدست در محوطه‌های جنوب شرق ایران می‌پردازیم.

نقش‌مایه مار

مار به سبب خزنده بودن، حرکت بر روی شکم، نداشتن دست و پا، دوری جستن از خطر و منزوی بودن برای مردم سرزمین‌های مختلف موجودی رمزآمیز، دهشتناک و نامیرا است. مار در باور مردمان باستان دو مفهوم متضاد داشت؛ از یک سو دارا مفاهیمی مانند: آب، حاصلخیزی، باروری، زن، آلت ذکور، درخت، ماه، تجدید حیات، عقل، سلامتی، قدرت و ...؛ و از سویی با مفاهیمی چون: پلیدی، خیانت، خطر، گناه، شیطان، مرگ و ... پیوند می خورد. بدین سان مار، از یک سو به عنوان شیطان و بدخواه و باعث مرگ؛ و از سویی سودمند و حتی تا مرز خدایی، بزرگ و مورد پرستش بود و یک نماد دینی با مفاهیم وسیع و متنوع به شمار می‌رفت؛ با پوست اندازی ادواری خود تجدید حیات می‌کند و بنابراین نماد مرگ و تولد دوباره است. در یونان باستان، مار جانوری مقدس بود و سهم مهمی در باورهای یونانی داشت؛ زیرا از طرفی جاویدان و از طرف دیگر رمز تولیدمثل به شمار می‌رفت. در ایران، چنین به نظر می‌رسد که همراه باور کهن به خدای بانوان باروری و فراوانی، پرستش خدای مار هم از هزاره‌ی چهارم تا هزاره‌ی اول قبل از میلاد رایج بوده است (صحت‌منش، ۱۳۹۷: ۶۷). در ایران نیز این جانور حجم زیادی از نقوش را به خود اختصاص داده است. همچنین پرستش و تقدیس مار را غالباً در تمدن‌های کهن نظیر بین‌النهرین، مصر، هند، چین، یونان، روم، سیتی، بومیان آمریکا و آفریقا می‌توان دید. نقش مار از نقوش جانوری نسبتاً رایج بر روی سفال‌های نخودی دوره II- III شهرسوخته است که به دو صورت واقع‌گرایانه و مسبک به تصویر کشیده شده است. در بیشتر موارد نقش مار در نقوش شهرسوخته با تمرکز بر سر مار، با اتصال یک مثلث بزرگ به بدن ساده مار، ترسیم شده است. نقش مار شاخ‌دار بر روی سفال دوره دوم بمپور ما را به یاد نمونه‌های نقش مار در مهرهای شوش و میان‌رودان می‌اندازد. روی سفال دیگری از دوره IV بمپور نقش مار به صورت ساده و مسبک دیده می‌شود که شبیه نمونه نقش افزوده مار بر روی سفال شهداد است که مار دم خود را در آن تصویر به دهان گرفته است (مرادی، ۱۳۹۴: ۱۴۰). نقش‌مایه مار سفال‌های به دست آمده از ابلیس از نخستین شواهد موجود در جنوب‌شرق ایران است که روی دو قطعه سفال خشن لاله‌زار (۴۰۰۰-۴۳۰۰ پ. م) در ابلیس، نقش مارهای افزوده به صورت عمودی و افقی دیده می‌شود. از دوره IV تپه یحیی شواهد فراوانی از حضور این جانور بر آثار هنری مانند

مهرهای استوانه‌ای و سفال به دست آمده است؛ برای مثال نقش یک مار افزوده بر بدنه سفال نخودی از دوره IVB از دیگر نمونه‌های به دست آمده است. همچنین از همین دوران در تپه یحیی نقوش مار شکل بر روی سفال‌های به دست آمده نیز دیده شده است. در آثار بدست آمده از شهداد نیز نقوش مار مانند را به صورت واقع‌گرایانه می‌توان بر روی سفال‌های این محوطه مشاهده کرد. نمونه‌ای از نقش مار بر آثار سفالی شهداد می‌توان به نقوش افزوده مار اشاره کرد که شبیه نمونه ابلیس لاله‌زار و متعلق به هزاره سوم پ. م است (همان: ۱۳۹).

نقوش مار			
نام محوطه و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
شهرسوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۹	بمپور	 مرادی، ۱۳۹۴: تصویر ۳
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۳۱	تپه یحیی	 مرادی، ۱۳۹۴: تصویر ۳
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۳۰	ابلیس	 مرادی، ۱۳۹۴: تصویر ۳
	 Vidale & Salvatori,1997: 100	شهداد	 باقرپور، ۱۳۹۱: ۱۰۶
محوطه شماره ۲۳ یا همان تپه‌های رود بیابان	 مرادی و همکاران، ۱۴۰۰: تصویر ۶، S23.19		

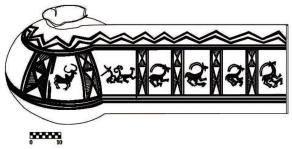
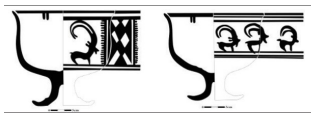
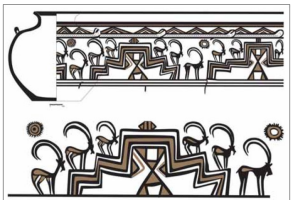
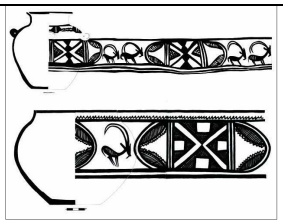
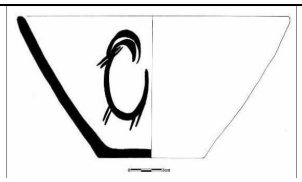
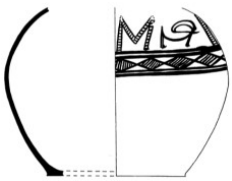
نقش بز

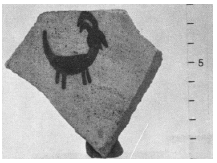
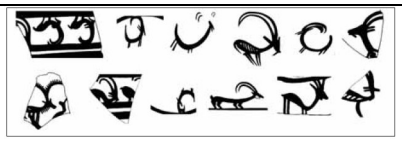
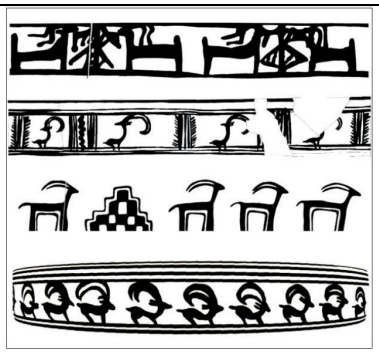
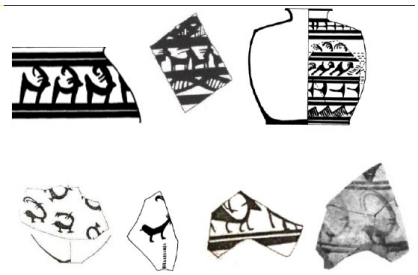
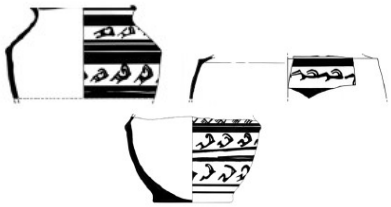
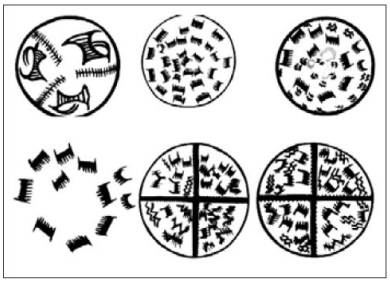
از مهم ترین نقوش ثبت شده توسط هنرمندان و نقاشان هزارهٔ سوم ق. م. بر روی آثار سفالین، نقوش حیوانی بز است. نقش بز که یکی از جانوران خاص زیست بوم ایران و به ویژه جنوب‌شرق فلات ایران است، به طور گسترده ای بر روی سفالینه‌های این منطقه نقش بسته است. باهوکلات و کوه‌های جنوب استان سیستان و بلوچستان یکی از زیستگاه‌های بومی بزکوهی است اما به طورکلی حضور این نوع حیوان را می‌توان در بیشتر بخش‌های جنوب‌شرق ایران دید. ازهمین رو این حیوان یکی از مهم‌ترین و

با ارزش‌ترین حیوانات این منطقه بوده است که بیشتر جوانب زندگی مردم این منطقه بدان‌ها بستگی داشته است؛ به همین دلیل است که ما می‌توانیم در سرتاسر هنر این منطقه ردپای این حیوان را بیابیم (صدقی و رازانی، ۱۳۹۸:۱۰۲). در روزگاران گذشته، بز به عنوان تجسم باروری انسان‌ها و گله‌های گاو پرستیده می‌شد و با خدای حاصلخیزی سومری به نام «تموز» و «کین‌گرسو» یکسان به شمار می‌آمد (هال، ۱۳۸۳: ۳۵). اقوام باستانی بزکوهی را مظهر یکی از عوامل طبیعی سودبخش می‌دانستند؛ در لرستان، بز حیوان خورشید و وابسته به خورشید و گاهی نیز مظهری از فرشته‌ی باران بود. از زمان‌های کهن ماه با باران و خورشید با خشکی و گرما ارتباط داشته است و چون میان شاخ‌های پُر پیچ و خم بزکوهی و هلال ماه نیز رابطه‌ای وجود دارد؛ از این رو مردم باستان معتقد بودند، شاخ‌های بزکوهی در نزول باران مؤثر است. در شوش و ایلام بز مظهر فراوانی، رب النوع روییدنی‌ها خوانده می‌شد (صحت‌منش، ۱۳۹۷: ۶۶). با مطالعه آثار بر جای مانده از دوران پیش از تاریخ ایران، پراکندگی زیادی در توزیع حضور نقش مایه بز کوهی در ایران باستان شاهد هستیم (صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: ۱۰۳). هنرمندان ایرانی در هر موقعیتی به نمایش این حیوان پرداخته و آن را به شکل‌های متفاوت و مسبک در ساخته‌ها و شاهکارهای هنری خود ترسیم نموده‌اند (شه بخش، ۱۳۷۸: ۲۴). آثار بر جای مانده حکایت از این موضوع دارد که هنرمندان ایران باستان دارای مهارتی بالا در تجسم و بازنمایی حیوانات دارای شاخ بوده‌اند. ایرانیان عموماً به حیوانات شاخ‌دار به منزله‌ی موجوداتی مقدس می‌نگریستند و آن‌ها را مورد احترام قرار می‌دادند. در میان ملل مختلف نقش شاخ حیوانات مورد احترام و مقدس بود و ارتباطی مابین شاخ‌های حیوانات و افکار انسان‌ها به وجود آمده و آن را به تدریج مبدل به ارتباط ناگسستنی مابین بشر و جهان بالا گردیده است. از این جهت، بشر هنگامی که می خواست برای قهرمان خود شخصیتی فوق العاده و غیرعادی قائل شود، وی را با شاخ نشان می‌داد و این موضوع را در هنر خود منعکس می‌کرد. در آیین زرتشت هم حیوانات شاخ‌دار را عزیز می‌داشتند. روی سفال‌ها به فراوانی دیده شده است که بعضی از اعضای حیوان به خصوص شاخ آن به صورت مبالغه آمیزی بزرگ، بلند و نازک شده و در سرتاسر ظرف می‌پیچد. شاید منظور از این بزرگ نمایی اعضای بدن و یا شاخ‌ها نشان دادن قدرت‌های والا و به ویژه قوای معنوی به وسیله‌ی هر چه بزرگ‌تر نمودن شاخ‌هاست (حاتم، ۱۳۷۴: ۳۶۴-۳۶۵).

اگرچه نقشمایه های جانوری بر روی سفال شهرسوخته از تنوع چندانی برخوردار نیست اما با این حال این گوناگونی تنها مربوط به نقش بز می‌شود. نقش این حیوان یکی از پرکاربردترین نقش‌مایه‌های شهرسوخته می‌باشد که به شکل‌های متفاوت بر روی ظروف سفالی نقش گردیده است. معمولاً گوزن نر و بز کوهی، به جز موارد اتفاقی که به تنهایی ترسیم می‌شوند، بخشی از زمینه‌های تزیینی پیچیده به حساب می‌آیند. تقریباً در تمام نمونه‌ها، نقش این حیوانات به صورت متناوب با نقش‌مایه‌های هندسی در درون متوپ‌ها تکرار شده‌اند (بیشونه و بوگارلی، ۱۳۸۵: ۵۱۷) (Vidale & Salvatori, 1997). نقشمایه بز به صورت منفرد و یا ردیفی که ثابت هستند را می‌توان هم بر روی لیوان‌های گلابی شکل و هم بر روی سایر ظروف مشاهده کرد که تنوع نوع شکل بز رسم شده بر روی سایر ظروف بسیار بیشتر است. در تعدادی از نقوش موجود بر روی سفال‌های شهرسوخته به خوبی نیمه متحرک بودن حیوان و جست وخیز آن را می‌توان دید. در یکی از جام‌های به دست آمده که شبیه جام پویانمایی سفالین است نقاش و هنرمند سعی کرده است که حرکت و دویدن بزها را در کنار رمه به تصویر بکشد. در میان یافت‌های مکشوف از حفاری‌های باستان‌شناسی سال ۱۳۹۶ یک ظرف سفالین کم نظیر و منحصربه فرد رنگارنگ پیدا شده است. بر روی بدنهٔ بیرونی این ظرف نقش ساختاری پلکانی رسم شده که نقش کوهی را نشان داده و نیز شکل یک بنای کوچکی در بالای آن مشهود است. تعدادی بز از سمت کوه پلکانی به قلهٔ آن درحال صعود هستند و از سمت دیگر آن از کوه پایین می‌آیند (سیدسجادی، ۱۳۹۸: ۲۵۴). در تصاویر بز کشیده شده بر روی این ظرف سفالین در زیبایی تمام به بزهای بالا رفته از دیوار عمق میدان داده شده است به طوری که تعدادی از آنها که دورتر و هرچه به قله دیوار/کوه نزدیک‌ترند کوچک کشیده شده‌اند و بزهایی که در پایین کوه هستند، بزرگ تر اجرا شده‌اند. در این تصویر به خوبی نیمه متحرک بودن بزها و تلاش برای بالارفتن از دیوارها را می‌توان مشاهده کرد. بر روی تعدادی از ظروف و اشیاء سفالین به‌دست آمده از جنوب‌شرق ایران، می‌توان ردیفی از بزها را که در پشت سرهم قرار گرفته‌اند مشاهده نمود. تعدادی از این‌گونه ظروف منقوش از محوطه‌هایی همچون شهرسوخته، کشیک، اسپیدژ، بمپور و محوطه چگردک و دیگر محوطه‌ها به‌دست آمده است. تصویر بز در کنار درخت زندگی در جام سفالین شهرسوخته با نقش بز و درخت نخل، که از رایج‌ترین نقش‌مایه‌های هنر خاور باستان و از منحصر به فردترین تصاویر به دست آمده از این تمدن بوده، دربردارندهٔ داستان اسطوره‌ای مطرح شده حاضر است که درخت

نخل را با برگ‌های شانه‌ای و تنه‌ای چون میخ، ثابت بر زمین و بز را درحال پرش به سمت درخت ترسیم نموده‌اند و تشابه مضمون سفال را با شرح داستان منظومه درخت آسوریک به خوبی می توان مشاهده کرد (حسین آبادی و داور، ۱۳۹۹: ۵۳-۵۱). به نظر پاره‌ای از اسطوره شناسان، بز و درخت خرما، نماد آسوری ایرانی به نشانهٔ روابط تنگاتنگ دامداری و کشاورزی بوده است (عارف، ۱۳۹۷). قطعه ظرف سفالی دیگری به دست آمده از تپه صادق نقشمایه‌های تصاویر متحرک، بزی در حال جست وخیز بر روی پشته‌هایی را نشان می‌دهد (شیرازی،۱۳۹۷: ۳۰۵). در اکثر نقوش حیوانی شهرسوخته می توان پویایی و حرکت را مشاهده نمود، به ویژه که هنرمندان نقاش از شکل و فرم ظروف هم برای نشان دادن حرکت این نقوش هوشمندانه استفاده نموده‌اند. کثرت چنین نقوشی نشانه‌ی علاقهٔ هنرمندان نقاش شهرسوخته به پویایی و حرکت در نقوش ایستا بوده و نشانگر آن است که خلق صحنه‌هایی از حرکت بز و رسیدن آن به درخت و تغذیه کردن از آن اتفاقی و وارداتی نیست این نکته نشان می‌دهد که در سیستانِ هزارهٔ سوم قبل از میلاد پویانمایی یا بیان تصویری متحرک، شیوه‌ای مرسوم درمیان طراحان و سفال‌گران بوده است (صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: ۱۰۸). در میان بزهای رسم شده بر روی سفال‌های گورستان کشیک، چند نوع ترسیم از بز وجود دارد. در بعضی از تصاویر که همان تصویر بزهایی با شاخ‌های هلال کشیده که بعضی از آنها دارای ریش و بعضی بدون ریش هستند. بعضی بزها به حالت شانه‌ای شکل و بعضی بدون شاخ و با دم‌های کوچک هستند. بزها در ردیف‌های پشت سرهم و همچنین در قاب‌های تجریدی چند فریمی ترسیم شده‌اند. در بیشتر تصاویر بزها به صورت رمه‌هایی پشت سرهم کشیده شده‌اند که حالت حرکت و تحرک را نمی‌توان در آنها مشاهده کرد ... تصاویر ایجادشده بر روی این خمره چرخهٔ زندگی بز که از گورستان کشیک نیکشهر به دست آمده است در ۶ فریم جداگانه نقاشی شده به وضوح چرخهٔ تولید مثل و زندگی یک بز تازه به دنیا آمده تا رسیدن به مرحلهٔ بلوغ را نشان می‌دهد. بخش‌های کشیده شده توسط هنرمند پیش از تاریخی شامل مرحله جفت یابی حیوان، زایش، رشد و نمو و تغذیه از مادر تا رسیدن به مرحله بلوغ است که این سیر تکامل با بزرگ‌نمایی مرحله به مرحله حیوان متولد شده تا تبدیل به یک بز کامل و بالغ بر روی شکم خمره به تصویر کشیده شده است. در نقوش این خمره دقیقاً تحرک و زنده بودن نقوش بز را می توان مشاهده کرد به طوری که دقیقاً حالت قرارگیری پاها و بدن جانوران به این چرخه زندگی زنده بودن را القاء کرده است (همان، ۱۳۹۸: ۱۱۰- ۱۱۱). نقوش شانه‌ای شکل چهار بز سر به هم داده که تشکیل گردونه خورشید یا حیات را می‌دهند از دیگر نقوش بدست آمده از محوطه اسپیدژ است(Heydari et al, 2019:43). در سفال‌های منقوش به دست آمده از محوطه چگردک نقش بز کوهی منطقه را به وفور می‌توان مشاهده کرد. بر روی سفال‌های این محوطه نقش بز را بیشتر در قاب‌های جداگانه و در فرم‌های چندتایی می‌توان مشاهده نمود .در فرم‌های کشیده شده، تصاویر بزهایی به صورت انتزاعی و حتی واقع نگار هستند که البته بیشتر فرم‌ها به صورت ثابت و بی‌حرکت و حتی در یک الی دو مورد می‌توان تصاویر پشت سر هم حرکت بز را در حالت نیمه متحرک مشاهده کرد (صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: ۱۱۳). به طور کلی نقوش بز بدست آمده از شهرسوخته طبیعت گرایانه ترسیم شده است تجرید در نقش بز و اغراق در نمایش فرم بدن در این نقوش به چشم می‌خورد. پاها و دست‌ها کوتاه و متمایز از هم هستند. اغراق در ترسیم و نحوه نمایش شاخ بز به شکل شاخ‌های گره‌دار و شاخ‌های قوسی هلالی ساده متمایل به عقب، نشان از اهمیت آن دارد. نقوش بز بدست آمده از سایر محوطه‌ها نیز همانند شهرسوخته طبیعت گرایانه و در بین خطوط موازی افقی ترسیم شده و تجرید در ترسیم نقوش بز به چشم می‌خورد با این تفاوت که در مواردی مثل نقوش بدست آمده از بمپور این نقوش تا حدودی دفرمه به نظر می‌رسد و یا در نقوش بمپور، کنارصندل و تپه یحیی نمایش شاخ‌ها با بعد نمایی و پرسپکتیو و تغییر اندازه همراه است. ایجاد حرکت در نقوش نیز با ترسیم انحنا کمری و تفکیک پاها و نحوه قرارگیری آنها نسبت به هم انجام شده است که تلاش برای ایجاد حرکت در نقوش کنارصندل بیشتر به چشم می‌خورد. حجیم نشان دادن نیم‌تنه پشت حیوان و اغراق در ترسیم گردن بلند در امتداد شاخ به سمت عقب از ویژگی‌های متمایز نقوش بز در محوطه بمپور است.

نقش بز			
طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
شهر سوخته	 (Seyyed Sajjadi, 2022: fig 14)	گورستان کشیک	 صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: تصویر ۳۰
تپه صادق	 شیرازی، ۱۳۹۷: ۳۲	گورستان کشیک	 صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: تصویر ۲۷
تپه صادق	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۱۶		
شهر سوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۱۶	کنار صندل	 (Karlovsky, 1972)
		تپه یحیی	 (Karlovsky, 1972)
شهر سوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۱۷	تل ابلیس	 کالدرول، ۱۳۹۳ : ۲
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۱۸		
شهر سوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۱۹	بمپور	 De Cardi, 1968: Page 145

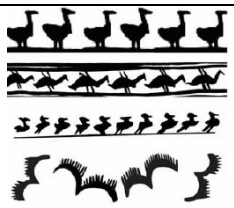
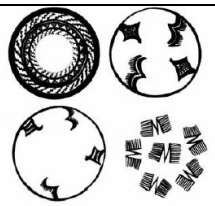
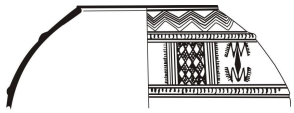
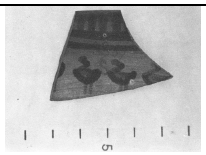
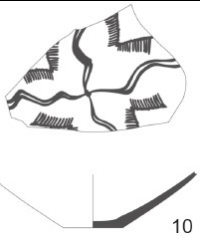
 Tosi, 1973:fig.10a		 سید سجادی، ۱۳۸۲ : ۳۰	
 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۰		 De Cardi,1968: 146	
 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۱	بمپور	 (Jarrige et.al, 2011:fig18) ,(De Cardi,1968:fig)&(Biscione,1979:fig.4)	
 (Biscione,1979:fig.4) (Lamberg-Karlovski & Tosi,1973:70)	میری کلات IV	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)	
 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۲	اسپیدژ	 Heydari et al, 2019:43.P 10	شهر سوخته
		 Heydari et al, 2019:43.P 10	

		چگردک	 صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: تصویر ۳۳
			 صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: تصویر ۳۲
			 صدقی و رازانی، ۱۳۹۸: تصویر ۳۲

پرنده

پرنده از جمله موجوداتی است که به علت حضور تنگاتنگ در زندگی انسان‌ها و مجاور بودن زیستگاه انسان، نقش آن همواره توسط انسان‌ها ترسیم شده است. نقش‌هایی که بسیار بر روی سفال‌ها دیده می‌شود و حاوی پیام‌های نمادین و اعتقادی بسیاری است. تصویر پرندگان نقش شده بر آثار سفالین یا دیگر دست ساخته‌ها در دوره‌های پیش از تاریخ ایران، گذشته از اینکه متأثر از پرندگان موجود در طبیعت آن منطقه بوده، باورهای مردم آن روزگار در خصوص پرندگان اساطیری نیز در نقش کردن آن‌ها بسیار مؤثر بوده است. در دوران پیش از تاریخ، پرنده نقشی بی بدیل در منقوش کردن ظروف داشته و همواره به عنوان نقش اصلی برای بیان مفاهیم و نمادها به کار برده شده است. تقریباً در تمامی ظروف پیش از تاریخ منقوش، نقش پرنده در غالب‌های مختلف که بیانگر معانی و نمادهایی هستند دیده می‌شود (اثنی عشری، ۱۴۰۰: ۱۶۴.). نقوش پرندگان در سفال‌های پیش از تاریخ فقط جنبهٔ نمادین و تزیینی نداشته، بلکه بازتابی از اعتقادات معنوی و یاری جستن از نیروهای ماورایی پرنده در طبیعت بوده است (همان:۱۶۳). نقش پرندگان گاه به صورت دسته جمعی و گاه به تنهایی کشیده می‌شدند. گاه پرنده را بر روی کوه‌ها یا خطوط شطرنجی که نماد زمین‌های زراعتی بود، رسم می‌کردند تا ارتباط پرندگان را با محصولات کشاورزی نشان دهند. گاه نیز پرندگان را بر نماد دریا که خطوط موجدار افقی یا عمودی بودند می‌کشیدند (عبداللهیان، ۱۳۷۶: ۳۴).

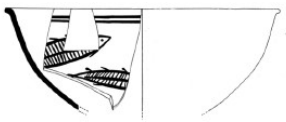
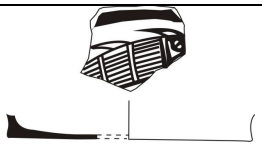
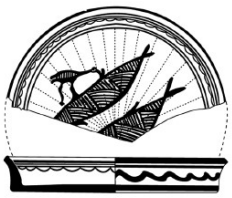
با بررسی اولیه در مورد نقوش پرنده بر روی سفال‌های سیستان، بارزترین نکته‌ای که به نظر خواهد رسید، انتزاعی و خاص بودن طرح‌هاست. هنرمند می‌کوشیده تا آنجا که توانایی‌اش را دارد، نقش طبیعی از پرنده را ارائه دهد و به طبیعت وفادار بماند. بعضی از پرندگان به صورت نقوش یک تکه به تصویر کشیده شده‌اند و در برخی موارد تنها به جزئیات بسیار خلاصه شده‌ای از این پرندگان مانند بال پرداخته شده است. اکثر نقوش پرندگان با رنگ مشکی و توپر کشیده شده‌اند.

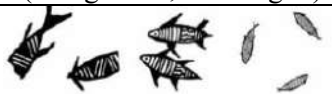
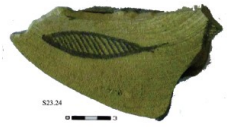
نقش پرنده			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۴		
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۷		
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۲۸		 (De Cardi, 1970: 282)
	 Tosi, 1973:fig.11d		
گرازیانی	 Kavosh et.al,2019:fig 117		

نقش ماهی:

نقش‌مایه ماهی یکی از بن مایه‌های بسیار ماندگار در هنر ایران است، هنرمندان ایرانی آرزوی آب و تقدس آب را با نماد ماهی بر سفال نقش بستند، نقشی که یادآور برکت و روزی است. نقش ماهی به علت فرم انعطاف‌پذیر و متنوعی که دارد، هم از لحاظ بصری و هم از لحاظ نمادین و مفهومی مورد توجه هنرمندان سفالگر ایرانی بوده که به صورت انتزاعی و نزدیک به طبیعت نقش‌اندازی شده و استفاده از این نقش بر ظروف سفالی نشانه حیات انسان است که از خاک، آب و گل شکل گرفته است. ماهی نماد عنصر آب است، یعنی نماد جایی که در آن زندگی می‌کند (حیدری‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۲۲ -۱۲۱). ماهی‌های استیلیزه از نقشمایه‌های پر تکرار بر سفال‌های این تمدن محسوب می‌گردد. در شهر سوخته «نقش ماهی نه تنها به صورت ترکیبی بر شانه ظروف، بلکه درون پیاله‌ها به صورت متناوب با دیگر نقشمایه‌ها دیده می‌شود. این نقش اغلب دارای کیفیت‌پویایی در نقشمایه‌های ترکیبی است و جایگاه مهمی را در هارمونی نقوش به خود اختصاص می‌دهد» (توزی،۱۳۸۵: ۵۱۷). ماهی به دلیل شیوه عجیبش در تولید مثل و تعداد بی‌شمار تخمی که می‌ریزد نماد زندگی و باروری است. نقش ماهیان چرخان از بن‌مایه‌های بسیار ماندگار در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز هستند که بارها روی سفالینه‌ها و ظروف فلزی تصویر شده‌اند؛ کاسه سفالی منقوش بدست آمده از شهرسوخته نمونه‌ای از نقوش ماهیان چرخان است. در نقوش این

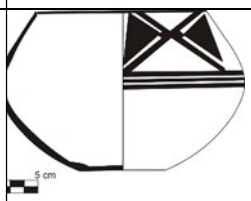
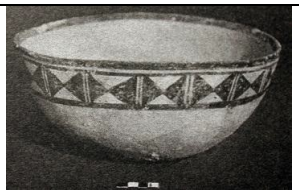
کاسه سفالی دو ماهی در وسط و در کنار هم قرار گرفته‌اند و دایره‌های متحدالمرکزی این دو ماهی را احاطه کرده‌اند. دوایر متحدالمرکز، درجات موجودات و سلسله مراتب مخلوقات را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، دایره نماد آسمان است با حرکت دورانی و بدون زوالش. ماهیان چرخان به دور دو ماهی در حال حرکت هستند. دو ماهی که در وسط قرار دارند با ماهیان چرخان در ارتباط هستند زیرا دم ماهی‌های وسط روی دایره اطرافشان قرار گرفته و باعث ارتباط این دو ماهی با ماهیان چرخان شده و باعث چرخش چشم به اطراف است. دو ماهی در وسط به صورت ساکن و آرام دیده می‌شوند اما ماهیان چرخان دارای حرکت هستند. ماهی نماد حیات و زندگی است و نمادی از آب و آبادانی. در این کاسه ۱۲ ماهی نقش شده‌اند. که احتمالاً نشان دهنده ۱۲ ماه در یک سال هستند. در برخی از کتاب‌های ایران باستان مانند کتاب پهلوی بندهشن که نام پهلوی برج‌های دوازده‌گانه آمده، نام برج‌های دوازدهم سال، ماهی یا دو ماهی است. طرح دو ماهی با هم به ماهی در هم معروف است. انسان‌های گذشته همواره از واقعیت‌های موجود در اطراف خود الهام گرفته‌اند و فرهنگ و تمدن ساخته‌اند. شکل دایره و حرکت دورانی ماهی‌ها را در سایر نقوش به دست آمده نیز می‌توان مشاهده کرد. کاسه نخودی با نقش سه ماهی و سه برگ؛ ماهی‌ها به صورت چرخان نقش شده‌اند. کاسه سفالی با نقوش ماهی و خطوط مواج مشابه کاسه سفالی با نقش سه ماهی و سه برگ است، در این کاسه به جای برگ سه خط قرار گرفته که دو طرف خطوط عمودی ساده خطوط موج‌دار دیده می‌شود. نقوش داخل این کاسه را می‌توان منعکس کننده نقشه جغرافیایی دشت سیستان و دلتای رودخانه هامون دانست. عوارض اصلی جغرافیایی دشت سیستان، جزیره، رودخانه و دریاچه است و در نقوش این ظرف دشت‌های باتلاقی سیستان، رودها، جزیره و ماهیان بوضوح نشان داده شده‌اند (سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۲۸۶). بشقاب با نقش ماهی و مرغ ماهی‌خوار نمونه‌ای دیگر از نقوشی است که در آن هنرمند مظاهر طبیعی و محیط زیست جانوری را به تصویر کشیده است. در این نقش پرنده آبزی به عنوان جانور همنشین با نقش ماهی، نمایش یافته که از نظر مقیاس، بسیار کوچکتر از اندازه ماهی است و گویی هنرمند با بزرگنمایی نقش ماهی به عنوان منبع تغذیه پرنده، بر اهمیت این جانور به عنوان نمادی از برکت و روزی تأکید می‌نماید (شیرازی، ۱۴۰۰: ۳۶). به طور کلی در همه این نقوش روی مرکزیت نقش و یا نقش دو ماهی در مرکز ظرف تأکید بیشتر است که با استفاده از عناصر بصری مانند رنگ، نور و تمایل طبیعی چشم برای نگاه کردن به مرکز، عاملی برای ایجاد هماهنگی و تناسب شده است که دید بصری مؤثری را به دست می‌دهد (Helo, 2005: 22). حرکت مدور ماهیان با تشکیل محوری دایره‌ای شکل، نقشی از حرکت کائنات را در ذهن تداعی کرده و دربرگیرنده مفاهیمی چون وحدت و یکپارچگی است (حسین‌آبادی و داور، ۱۳۹۰: ۵۵). فرم دایره‌وار ظروف و چرخش ماهیان، حس کمال، تمامیت و بی پایانی را به مخاطب القا می‌کند (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۴۱). هنرمند از شکل دایره‌ای ظرف برای نشان دادن حرکت ماهیان هوشمندانه استفاده کرده است. دایره چون دارای آغاز و پایانی نیست، دلالت بر ابدیت دارد. رمز حیات و زندگی را می‌توان در این نقوش دید ماهی نماد حیات و زندگی است و نمادی از آب و آبادانی. نقش ماهی غالباً به صورت هندسی و تجریدی در تزیین سفالینه‌های ایران خودنمایی می‌کند (موخواه و یوزباشی، ۱۳۹۶: ۱) در نقوش به دست آمده از شهرسوخته نقش مار و ماهی استیلیزه با اندام میله‌ای شکل و یا هلالی به تصویر کشیده شده است که سر آنها شانه‌ای، کمانی و یا مثلثی شکل است. نمونه‌هایی که سر آنها مثلث شکل است، اغلب دارای هاشورهای متقاطع می‌باشند. معمولاً ماهی‌ها را می‌توان از روی بدن هلالی شکل و دم شانه‌ای آنها تشخیص داد گاهی نیز ماهی‌ها دارای باله می‌باشند. برخی از مارها و ماهی‌ها دارای دو سر مثلثی شکل هستند و چنین به نظر می‌رسد که دارایی دو سر می‌باشند. نقش ماهی نه تنها به صورت ترکیبی بر روی شانه ظروف، بلکه درون کاسه‌ها به صورت متناوب با دیگر نقش‌مایه‌ها دیده می‌شود. این نقش اغلب دارای کیفیت پویایی در نقش‌مایه‌های ترکیبی است و جایگاه مهمی را در هارمونی نقوش به خود اختصاص می‌دهد (بیشونه و بوگارلی، ۱۳۸۵: ۵۱۶((Vidale & Salvatori,1997: 100) در تعدادی از نمونه‌ها از خطوط موازی و زیگزاگی برای پوشش بدن ماهی استفاده شده است و پویایی در فرم فیگوراتیو ماهی‌ها نیز نمایان است (شیرازی، ۱۴۰۰: ۳۶).

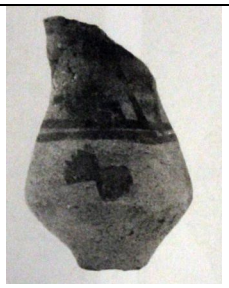
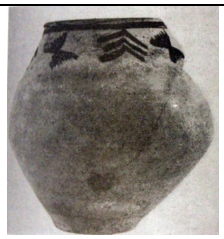
نقش ماهی			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان	
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۳۲		
			
	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)		
شهرسوخته	 (Jarrige et.al, 2011:fig18) , (Sajjadi, 2003: 52)		
	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)	بمپور	 (سیدسجادی، ۱۳۸۳: ۳۱۰)
	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)	شهداد	 (Hakemi,1997:577)
	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)		

	 (Jarrige et.al, 2011:fig18)		
	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۳۳		
محوطه شماره ۲۳ یا همان تپه‌های رود بیابان	 مرادی و همکاران، ۱۴۰۰: تصویر ۶، S23.24		

نقش پروانه:

نقش پروانه یکی دیگر از نقوش بدست آمده از سفال‌های شهر سوخته است. در یک مورد این نقش مایه همراه با هشتک‌های جفتی موازی تکرار شده و در نمونه دیگربه تنهایی بر روی بدنه ظرفی که قبلا با یک فریزی تزئین شده آمده است. این نقش مایه ساده و به صورت یک نقش تزئینی ترکیبی و شاخص است. نقش شامل دو مثلث و یک بدنه دندانه‌دار است که مثلث‌ها مماس یکدیگر قرار دارند. در مواردی نقوش پروانه بدون بدنه‌ای دندانه‌دار دیده شده است که تعداد آنها بیشتر از مورد قبلی است و معمولا به صورت متناوب تکرار می‌شود اگر چه می‌توان مورد مذکور را در ضمره نقشمایه‌های ترکیبی دو عنصری قرار داد یعنی با ترکیب اشکالی ساده مانند مثلث به شکل ترکیبی جدید دست یافت (توزی، ۱۳۸۵: ۵۱۸).

نقش پروانه			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
	 (سیدسجادی، ۱۳۸۶: ۲۲۲)	حاجی آباد ورامین	 Eskandari et al,2021:38 fig13
	 (سید سجادی، ۱۳۸۶: ۴۶۵)		
	 (توزی، ۱۳۸۵)		

		 (توزی، ۱۳۸۵)	
		 (توزی، ۱۳۸۵)	

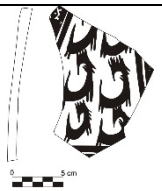
نقش گور خر:

نقش مایه گور خر فقط یک مورد بر سطح خارجی یک قطعه سفال نخودی از شهر سوخته دیده شده است (بیشونه و بوگارلی،۱۳۸۵:۵۱۷) دلیل فقدان این نقش مایه در منطقه سیستان را شاید بتوان وارداتی بودن این نقش مایه به شهر سوخته دانست از دیگر دلایل فقدان این نقش مایه را شاید بتوان زوال و نابودی این حیوان در طبیعت این منطقه دانست.

نقش گورخر			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
	 (سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۳۳۹)، (Tosi, 1983: 141)		

نقش گوزن:

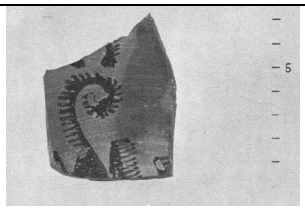
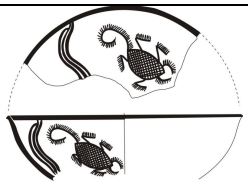
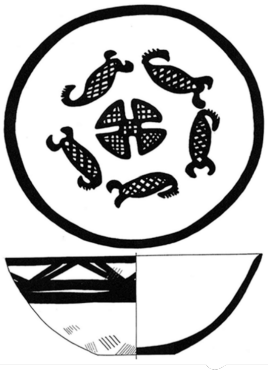
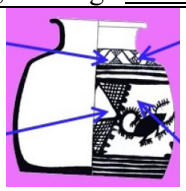
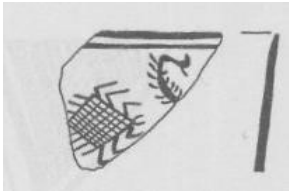
نقش گوزن بر روی تزیینات سفال‌های شهر سوخته مانند دیگر نقاط به چشم می‌خورد، که بی ارتباط با مسائل اعتقادی این مردم نیست. روانی قلم، بیان کلی و اغراق در بعضی از فرم‌ها از جمله کیفیت هنری این نقوش است. که از مشخصات منحصر به فرد شهرسوخته به حساب می‌آید. هنرمندان در ترسیم این نقوش سعی کرده‌اند تا حالات و حرکت‌های متفاوت حیوان را به نحو بسیار هنرمندانه‌ای با گویاترین حد ممکن و با شکل‌های متفاوت بر روی سفالینه‌ها به تصویر بکشانند. هنرمندان گاهی این حیوان را به طور مسبک و کاملاً استیلیزه شده با بدنی به شکل قلاب و با گردن دراز و پاهای کوتاه به تصویر کشیده‌اند (شیرازی، ۱۳۷۵: ۳۲)(salvator & vidle.1997:138).

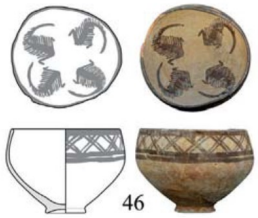
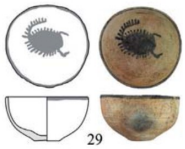
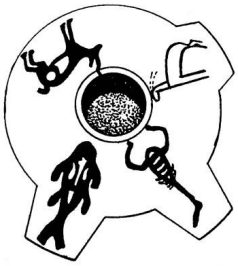
نقش گوزن			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
گرازیانی	 Kavosh et.al,2019:fig 125		
شهرسوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: ۲۳		
	 (Vidale & Salvatori,1997: 132)		

نقش عقرب:

عقرب جانوری بسیار قدیمی است که در گذشته منشأ افسانه‌ها بوده و با ویژگی‌هایی چون حقارت، موذی‌گری، حیله و نیرنگ، شرارت و درد؛ نماد قدرت، مرگ، جنگجویی و نگهبان بوده است (جانبازی، ۱۳۹۱: ۱۵). روزگاری مردم تصور می‌کردند که تصویر یک موجود زیانکار از قدرتی جادویی برای دفع زیان آن موجود زنده (و دیگر زیانکاران) برخوردار است و این شاید علت دو جانبه بودن نماد کژدم را توجیه کند (همان، ۱۳۹۱: ۱۵). نقش تجریدی و منقوش عقرب که فقط دم آن مشاهده می‌شود بر روی ظروف سفالین دوره‌ی II ابلیس با قدمت حدود ۴۱۰۰ سال ق. م شناسایی شده است. بر روی قطعاتی از ظروف سفالین نخودی منقوش چرخ‌ساز بمپور نیز نقش تجریدی عقرب گزارش شده است. محوطه‌های باستانی عصر مفرغ بمپور و دامین هم افق با شهرسوخته بوده و هر دو در اقلیم گرم و خشک بلوچستان در جنوب شرقی فلات ایران قرار دارند. همین اقلیم گرم وخشک، زیستگاه مناسبی را برای جانورانی چون عقرب فراهم آورده است؛ چون که عقرب از جانوران مقاوم به اقلیم‌های خشک، نیمه خشک و کویری است. بنابراین به نظر می‌رسد که نقشمایه‌های حیوانی بر روی ظروف سفالی ارتباطی مستقیم و معنی‌دار با اقلیم و محیط زیست و پوشش جانوری پیرامون هنرمند سفال‌گر دارد (آجرلو و سعید، ۱۳۹۲: ۸). در بین آثار بدست آمده از شهداد یک کوزه قرمز با دهانه باریک و پایه تخت و بدنه کروی با نقوش مشکی وجود دارد که نقوش عقرب و ماهی و دو حیوان چهارپا روی آن نقش شده است. در نمونه دیگری از ظروف کوزه‌ای پیدا شده از شهداد تصویر ماهی در کنار تصویر عقرب نقش شده است (Hakemi,1997:577). مضمون عقرب که در ظروف جیرفت برتری دارد، ممکن است به دلیل محیط طبیعی حاره‌ای بیابانی منطقه مورد توجه قرار گرفته باشد؛ زیرا اطراف کرمان مشرف به کویر لوت است واین نشان می‌دهد که هنر جیرفت کاملاً قائم بالذات است؛ یعنی نه تنها از جایی متأثر نبوده بر مناطق همجوار نیز تأثیر گذاشته است (جانبازی، ۱۳۹۱: ۱۹). در اغلب سفال‌های حاجی آباد ورامین قسمت مرکزی سفال میزبان یک «عقرب چاق» است .این احتمالاً منشأ الگوی تزیینی عقرب است که در جنوب شرقی ایران در اواسط نیمه دوم هزاره سوم قبل از میلاد در محوطه‌های بمپور IV.1 (de Cardi 1970: Fig. 24 n° 201) یا یک کوزه سفالی پیدا شده در قبر دامین (Tosi 1970: Fig. 5)، همین

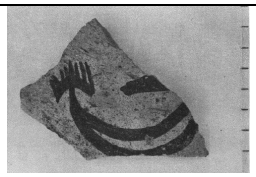
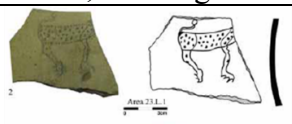
طرح در بلوچستان نیز شناخته شده است: کاسه مکران IIIa (Besenval 2011: Fig. 82)، در بمپور ۱۴ / سعیدآباد (Rahbar 2003; objects n° 12.7 and 32.10) و در چگردک که در آن چندین «عقرب چرب» کوچک در اطراف یک الگوی مرکزی نقاشی شده‌اند. چنین عقرب‌هایی تنها طرح‌های حیوانی روی سفال‌های قبر هستند. حیوانی که در زیر غذا یا نوشیدنی پنهان شده است، که فقط پس از مصرف کشف می‌شود. در سطحی انتزاعی تر، چنین عقرب‌هایی نماد طبیعی قدرتمندی هستند که میدان مرکزی سفال را زیر و رو می‌کند و با این حال، ماهیت چرخشی ایجاد آن را به اشتراک می‌گذارد (Eskandari et al,2020: 7).

نقش عقرب			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
شهرسوخته	 Tosi, 1973:fig.11a	بمپور	 (۳۰۵: ۱۳۸۳)سیدسجادی.
			 سیدسجادی، ۱۳۸۲: ۳۰۰-۳۱۲
		سعیدآباد بمپور	 et al,2022:fig 5Saeidpour
		دامین	 (۳۱: ۱۳۹۴)سیدسجادی.
		تل ابلیس II	

			 Eskandari et al,2020:38 fig13
			 Eskandari et al,2020:33 fig8
		شهداد	 (Hakemi,1997:577)
			 (Hakemi,1997:577)

نقش پلنگ:

سفال نخودی با نقش پلنگ که از کارگاهی در حاشیه بخش مسکونی شرقی بدست آمده است با نمونه‌ای از سفال‌های نال قابل مقایسه است.

نقش پلنگ			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران	
شهرسوخته	 Tosi, 1973:fig.10b		
شهرسوخته	 (Moradi, 2022: fig 23)		

نقش میمون:

در کاوش‌های سال ۱۳۹۴ تدفین یک میمون جوان با عمر تقریباً ۵ ساله به دست آمده است که به شیوه انسان‌ها و به خاطر سن و سال کم، به مانند کودکان خردسال شهرسوخته، به همراه یک لیوان نخودی دفن شده بود. پیدا شدن تدفین این میمون نقش میمون روی سفال مورد نظر را تأیید کرد. این جانور بومی فلات ایران نیست بلکه محیط زیست جغرافیایی آن بخش‌های جنوبی و جنوب‌شرقی آسیای مرکزی تا تقریباً مرزهای غربی چین و به‌ویژه شبه قاره هندوستان است. با توجه به تبادلات تجاری گسترده بین شهرسوخته و سرزمین‌های همجوار احتمالاً جانور مورد بحث متعلق به دشت سند در شبه قاره بوده است. این جانور بین هزاره‌های چهارم و دوم پیش از میلاد به شکل یک کالای شان‌زا و لوکس برای طبقه نخبگان جوامع به محوطه‌های آغاز تاریخی خاورمیانه وارد می‌شده است (سیدسجادی، ۱۳۹۸: ۲۶۳).

نقش میمون			
نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در سایر محوطه‌های جنوب‌شرقی ایران		نام محوطه شماره تصویر و طرح سفال کشف شده در دشت سیستان	
شهرسوخته	 سیدسجادی، ۱۴۰۰: تصویر ۳۸		

نتیجه‌گیری

نقوش به دست آمده از تمدن‌های اولیه، دارای ارزش مفهومی بوده و بر پایهٔ رمزها، افسانه‌ها یا آداب مذهبی قرار گرفته‌اند و ترسیم آن ها صرفاً برای بیان زیبایی نبوده است. همین ارزش‌ها و بیان‌های مفهومی، نقوش را تبدیل به نوعی علائم قراردادی و نمادین کرده بود که اقوام ماقبل تاریخ از آن‌ها برای انتقال پیام استفاده می‌کرده‌اند شرایط مختلفی در به وجود آمدن نقش‌های گوناگون، در تمدن‌های باستانی ایران نقش داشته‌اند که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: نیازهایی که انسان در زندگی روزمره داشته است، زندگی در طبیعت و مواجهه با ناشناخته‌های آن همچون کوه، خورشید، ماه، آتش، باران، سیل، زلزله و...، زراعت و دام پروری و شکار، نیاز به ظروف، شرایط اقلیمی، ارتباط‌های اجتماعی، سنت‌ها و آداب دینی، جنگ‌ها، تأثیرات فرهنگ‌های دیگر، گیاهان و جانوران. بازنمایی زندگی جانوری یکی از نخستین نمونه‌های بیان تمایلات زیبایی شناختی انسان بوده که همراه با جنبه‌های جادویی و آیینی از دیرباز، توجه انسان را به خود جلب کرده است. این مسئله مخصوص به ایران نیست و تقریباً در تمام فرهنگ‌های باستانی دیده می‌شود. در واقع می‌توان گفت قدیمی‌ترین نقوشی که از انسان‌های ابتدایی باقی‌مانده نقوش حیوانی هستند. به طور کلی نقوش جانوری در ایران حضور چشمگیری داشته که این مسئله بی‌ارتباط با محیط طبیعی ایران نمی‌باشد. موضوع اهمیت آب در زندگی و حیات انسان و شکل‌گیری تمدن‌ها بر روی نقوش نیز تأثیر گذاشته است. نقش مرغان درازپا که کنار دریاها و رودخانه‌ها زندگی می‌کنند، روی تعدادی از سفالینه‌ها به‌کار رفته که نشانی از اهمیت آب است. شاخ حیوانات نیز همواره تمثیلی از وجود آب بوده است و از مسائلی است که باعث شده نقوش جانوری مانند بز کوهی، گوزن و سایر جانوران شاخدار در هنر ایران استفاده‌ی زیادی داشته باشد. در سیستان اولین‌بار در دوره دوم استقراری شهرسوخته نقش مایه‌های حیوانی رایج شده است. پرندگان، چهارپایان، آبزیان (ماهی) و خزندگان (مار) ازجمله این نقش مایه‌ها می‌باشند. به نظر می‌رسد استفاده از نقوش حیوانی در شهرسوخته از سنت‌های کهن نشأت گرفته و در هزاره سوم ق. م و بر اساس سنت‌های بومی منطقه رایج شده است. نقش مایه‌های طبیعی به سبک استیلیزه به میزان بسیار زیادی با رنگ مایه سیاه تا قهوه‌ای بر روی ظروف هم در داخل فریزها وهم به صورت انفرادی در زمینه تزئینی مرکب مشاهده می‌شوند که گاهی نیز حالت نقش آنها کاملاً تناوبی است و حیوانات معمولاً به صورت انفرادی بر سطح ظرف ترسیم می‌شوند. رایج ترین نقوش جانوران، نقش بز و گوزن است. در نقشمایه‌های حیوانی بر روی سفال‌های عصر مفرغ سیستان و بلوچستان؛ دقیقا طرح‌ها ثابت، نیمه متحرک و تصاویر متحرک یا به بیان امروزی پویانمایی، ترسیم شده است. با بررسی‌های دقیق‌تر بر روی نقشمایه‌های نیمه متحرک و به خصوص متحرک شهرسوخته، تپه صادق و کشیک نیک شهر از جست و خیز و حرکت بز این

نتیجه حاصل می‌شود که سفال‌گران با متحرک سازی تصاویر و خلق چنین تصاویری آشنا بوده‌اند و تنها پویانمایی در باستان مربوط به یک جام و حتی به طور دقیق تر طرحی تصادفی نبوده است. نقشمایهٔ بز در کنار درخت زندگی، آمیزش و تغذیه به نوزاد، همچنین طرح‌های تجریدی و استیلیزه شده در قالب تک فریم و چند فریمی را به طور گسترده روی سفال‌های این منطقه می‌توان مشاهده کرد. درنهایت می‌توان نقوش متحرک یا پویانمایی را در محوطه‌های سیستان همانند شهرسوخته و تپه صادق که یکی از محوطه‌های اقماری شهرسوخته است و همچنین محوطه کشیک نیکشهر در بلوچستان مشاهده کرد. همچنین نقوش نیمه متحرک بر سفال‌های بررسی شدهٔ محوطه هایی همچون شهرسوخته و چگردک وجود دارد. نقش ثابت بز نیز بر روی سفال‌های موجود در تمام محوطه های جنوب شرق ازجمله شهرسوخته، کشیک، بمپور، اسپیدژ و چگردک قابل ردیابی و شناسایی است. جنوب شرق فلات ایران در هزارهٔ سوم پیش از میلاد (عصر مفرغ) با تحولاتی چون آغاز شهرنشینی، افزایش جمعیت، گسترش مبادلات فرامنطقه‌ای و پیچیدگی اقتصادی و اجتماعی تحول عظیمی پیدا نموده و شبکه‌های بزرگ مبادلاتی این دوره، بزرگ‌ترین مراکز شهرنشینی شرق و غرب را از طریق راه‌های تجاری به همدیگر ارتباط می‌داده است. از بزرگ‌ترین محوطه‌های این منطقه که در این برهم کنش‌ها به خوبی سهم و راه خود را مشخص نموده‌اند، می‌توان به محوطه‌های کنارصندل، شهداد، تپه یحیی و تل ابلیس و غیره در کرمان و شهرسوخته، بمپور، خوراب، دامین، اسپیدژ، چگردک و کشیک در سیستان و بلوچستان اشاره داشت. با بررسی و تطبیق آثار مورد مطالعه در این پژوهش مشخص گردید که نقش‌ها و موضوعات موجود بر روی سفال‌های پیش از تاریخی داستان‌هایی فرامنطقه‌ای هستند، همانند نقش بز و داستان آن بر روی خمرهٔ چرخهٔ زندگی و جام پویانمایی شهرسوخته که تصاویری مشابه با آن در دیگر مکان‌ها و فرهنگ‌ها قابل مشاهده است. به نظر می‌رسد محیط طبیعی در شکل گیری نقوش روی سفالینه‌ها نقش داشته است و الهام‌گیری هنرمندان از محیط مشترک باعث خلق این نقش مایه‌های مشترک شده است. در نتیجه مطالعات دقیق بر روی نقوش سفال‌های مناطق مورد مطالعه این نتیجه حاصل شد که طبیعت را می‌توان نخستین بستر آفرینش‌های هنری دانست، بستری که نزدیک‌ترین و در دسترس ترین ماده خام آدمی بوده است و نیز شاید اولین الهام دهنده آدمیان در جهان هنر بوده باشد. حضور طبیعت همواره یکی از مهمترین عوامل الهام‌دهنده هنر در طول زمان برای هنرمندان بوده است. به طوری‌که سفال‌سازان دوران پیش از تاریخ معمولاً از عوامل طبیعی که در اطراف خود مشاهده می‌نموده‌اند الهام گرفته و آنها را روی ظروف نقش می‌کردند.

منابع

۱.اثنی‌عشری، عاطفه. ۱۴۰۰. مقایسه تطبیقی فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرنده بر روی سفال‌های پیش از تاریخ و سفال‌های دوره اسلامی در ایران، دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران، سال چهارم، شماره ۲، پیاپی ۷.

۲.آجرلو، بهرام، اسماء سعید. ۱۳۹۲. بررسی منشاء نقشمایه‌ی عقرب- انسان در هنر عصر مفرغ فلات ایران، پژوهش‌های ایرانشناسی، سال ۳، شماره ۱، بهار و تابستان.

۳.بیشونه، آر، بولگارللی، ام سی. ۱۳۸۵. طبقه‌بندی روشمند نقش مایه‌های هندسی سفال نخودی شهر سوخته، در: پیش از تاریخ سیستان، موریتزیو توزی، ترجمه : رضا مهرآفرین، پایگاه باستان‌شناسی شهر سوخته، نشر پاژ، مشهد.

۴.پتروف، میخائیل پلاتونوویچ. ۱۳۳۶. مشخصات جغرافیای طبیعی ایران، ترجمه: حسن گل گلاب، دانشگاه تهران.

۵.توزی، ماریتزیو. ۱۳۸۵ الف. «پیشرفت تداوم و تحولات فرهنگی شهر سوخته بر اساس توالی لایه نگاری»، در: پیش از تاریخ سیستان، انتشارات پاز، مشهد.

۶.ژوله، تورج. ۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران، تهران: انتشارات یساولی.

۷.حسین آبادی، زهرا، ابوالقاسم دادور. ۱۳۹۰. بررسی نمادین نقوش گیاهی سفال‌های شهر سوخته، دوفصلنامه هنرهای تجسمی، پاییز و زمستان، شماره ۲.

۸.حاتم، غلامعلی.۱۳۷۴. نقش و نماد در سفالینه‌های کهن ایران، فصلنامه هنر، ش ۲۸، بهار، صص ۳۶۱-۳۶۷.

۹.حیدری‌نژاد، فرزانه، زهرا حسین‌آبادی، حمیدرضا آویشی. ۱۳۹۹. ویژگی‌های بصری و تحلیل مفاهیم نقوش ماهی روی سفال‌های قبل از اسلام در ایران، فصلنامه علمی نگره، شماره ۵۵، پاییز، صص ۱۲۱-۱۳۷.

۱۰.جانبازی، فاطمه. ۱۳۹۱. نقش مایهٔ عقرب در آثار تمدن‌های پیش از تاریخ ایران. جلوهٔ هنر، دورهٔ جدید، ۳(۷)، صص ۱۵-۲۹.

۱۱.سیدسجادی، سید منصور. ۱۳۷۴. هشت گفتار: باستان‌شناسی و تاریخ بلوچستان، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۲.سید سجادی، سید منصور. ۱۳۸۲. تپه پمبور، پژوهشکده باستان‌شناسی، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

۱۳.سید سجادی، سید منصور. ۱۳۸۳. «نشانه سفالگران در شهرسوخته» نامه پژوهشگاه میراث فرهنگی ۵.

۱۴.سید سجادی، منصور. ۱۳۸۶. گزارش شهر سوخته ۱(کاوش در گورستان ۱۳۷۶-۱۳۷۹)، تهران، معاونت فرهنگی و ارتباطات سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۵.سید سجادی، منصور. ۱۳۸۸. گزارش شهر سوخته ۲(کاوش در گورستان ۱۳۸۰-۱۳۸۲)تهران، پژوهشکده باستان‌شناسی و سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان سیستان و بلوچستان.

۱۶.سید سجادی، سید منصور. ۱۳۹۴. شهرسوخته و سرزمین‌های متأثر و مؤثر در آن، ***مجله جامعه باستان‌شناسی ایران***، سال یکم، شماره ۱، بهمن.

۱۷.سید سجادی، سید منصور. ۱۳۹۵. مرادی حسین، کاوش در کارگاه شماره ۲۶ و ۲۸ شهر سوخته، ***فصلنامه علمی فنی هنری اثر***، پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، شماره ۷۴، پاییز. صص ۱-۳۰.

۱۸.سیدسجادی، سیدمنصور. ۱۳۹۷. چکیده گزارش کاوش‌های سال ۱۳۹۶ در شهرسوخته، شانزدهمین گردهمایی سالانهٔ باستان‌شناسی ایران (مجموعه مقالات کوتاه ۱۳۹۶)، به کوشش روح الله شیرازی، تهران :پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

۱۹.سیدسجادی، سید منصور. ۱۳۹۸. گاهنگاری شهرسوخته، *هنر و باستان‌شناسی حوزه دلتای رودخانه هیرمند از آغاز تا دوره تیموری*، به کوشش سید منصور سیدسجادی، جلد اول، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.

۲۰.شیرازی، روح ا ...، ۱۳۷۵. بررسی تأثیر تمدن‌های پیش از تاریخ سیستان و بلوچستان و تمدن‌های همجوار، پایا نامه کارشناسی ارشد، رشته باستانشناسی، دانشگاه تهران، تهران.

۲۱.شیرازی، روح‌اله، ۱۳۹۷، «کاوش‌های باستان‌شناسی در تپه صادق (فصول ششم و هفتم: ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶)»، *گزارش‌های شانزدهمین گردهمایی سالانه باستان‌شناسی ایران (مجموعه مقالات کوتاه ۱۳۹۶)*، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، صص ۲۹۸- ۳۰۶.
۲۲.شه بخش، سعید، ۱۳۷۸، فرم در نقوش سنتی بلوچستان، کتاب نخل، زاهدان، اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۳.صحت‌منش، رضا، ۱۳۹۸، خوانش توتمی نقوش جانوری تمدن حوزه‌ی هلیل رود جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، شماره ۲۰، دوره نهم، بهار.
۲۴.صدقی، یاسین، مهدی، رازانی، ۱۳۹۹، تصویر سازی با نقش بز در سفالینه‌های عصر مفرغ جنوب‌شرق فلات ایران، فصلنامه علمی نگره، شماره ۵۵، پاییز.
۲۵.طلایی، حسن، ۱۳۸۵، عصر مفرغ ایران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۲۶.عبداللهیان، بهناز، ۱۳۷۶، برر سی مفاهیم نمادهای مهر و ماه نقشبرجسته بر روی سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران. دانشکده هنر ۱، ۳۴-۶۲.
۲۷.عارف، محمد، ۱۳۹۷، کشف اندیشه انیمیشن هزار و پانصد سالهٔ ایرانی در تابلو سنگی شکار گراز تاق بستان کرمانشاه ایران. هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۳(۲)، صص ۱۵-۲۲.
۲۸.فلکی، معین، رضا مهرآفرین، ۱۳۹۸، مطالعه و شناخت نقوش حیوانی مهرهای مشبک جنوب‌شرق ایران، مجله مطالعات باستان‌شناسی پارسه، سال سوم، شماره ۱۰.
۲۹.فلاح مهنه، مهدی، ۱۳۸۹، مقایسه تطبیقی نقوش سفالینه‌های عصر مفرغ با بافته‌های امروزه (مطالعه محوطه‌های شهر سوخته –بمپور).
۳۰.کوپر، جی سی، ۱۳۸۶، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، نشر فرشاد، تهران.
۳۱.کالدرول، ژوزف آر، ۱۳۹۳، کندو کاوی در تل ابلیس، ترجمه: محمد شریفی، به سفارش شرکت ملی صنایع مس ایران (نشر نون)
۳۲.ماریتزیو، توزی، رضا مهرآفرین، ۱۳۸۵، پیش از تاریخ سیستان، چاپ اول، انتشارات پاژ، مشهد.
۳۳.مرادی، حسین، ۱۳۹۸، توسعه و گسترش شهری در دوره چهارم استقراری شهرسوخته، مجموعه مقالات شهرسوخته ۲، به کوشش سید منصور سید سجادی و انریکو اسکالونه، مدید: پیشین پژوه، تهران.
۳۴.مرادی، حسین، ۱۳۹۴، منشأ نقش مار در مواد فرهنگی هزاره سوم پیش از میلاد جنوب شرق ایران؛ نشانه‌ای از ارتباط با ایلام و میان‌رودان، مطالعات باستان‌شناسی، دوره ۷، شماره ۲، پاییز و زمستان.
۳۵.مرادی غیاث آبادی، رضا، ۱۳۸۱، مهاجرت‌های آریاییان و چگونگی اب و هوا در دریاهای باستانی ایران، تهران: بنیاد فرهنگی جمشید.
۳۶.موگاورو، لوردانا، سیدمنصور سجادی. ۱۳۸۷. ظروف رنگارنگ شهرسوخته، چاپ اول، انتشارات استانداری سیستان و بلوچستان، زاهدان.
۳۷.موسوی حاجی، سیدرسول و علی پاپیری. ۱۳۸۸. بررسی تطبیقی نقوش قالی سیستان با نقوش سفال نخودی شهرسوخته. گلجام نشریه انجمن علمی فرش ایران،۷(۱۳)، ۷۳-۸۶.
۳۸.هال، جیمز. ۱۳۸۳. فرهنگ نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه‌ی رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
39.Amiet, P, M, Tosi, 1978. Phase 10 at Shahr I Sokhta: excavation in square XDV and the late 4thmillennium B.C.assemblage of Sistan, East and West 28 (1-4) : 9-41.
40.Biscione, R, 1984, Baluchistan Presence in the Ceramic Assemblage of Period 1 at Shahr-i Sokhta. In: B. Allchin (ed.), South Asian Archaeology 1981, Cambridge, 69–80.
41.Biscione, R, 1990, The Elusive Phase 2 of the Shahr-i Sokhta Sequence. In: M. Taddei (ed.), South Asian Archaeology 1987, Venice, 391–410
42.Busom, M & M. Vidale, 1983, The forming and finishing process of the pearshaped beakers of ShahriSokhta: Analysis of the Relationship between Technological and Morphological Evolution through Experimental Simulation. East and West 33 (14) : 3151.

43.Biscione, R, 1973, Dynamics of an early South Asian Urbanization: first period of Shahr-i sokhta and its connections with southern Turkmenia. *South Asian Archaeology*.
44.DeCardi, B, 1968, "Excavation at bampur, S.E. Iran: A Brief Report", Iran 6: 135-155.
45.Decardi, B, 1970, Excavation at Bampour: a Third Millennium Settlement in Persian Baluchistan 1966, newyork: American Museum of Natural History.
46.Eskandari N, François Desset, M Hessari, M Shahsavari, M Shafiee, et al, 2020, A LATE 4 TH TO EARLY 3RD MILLENNIUM BC GRAVE IN HAJJIABAD-VARAMIN (JIROFT, SOUTH-EASTERN IRAN):DEFINING A NEW PERIOD OF THE HALIL RUD ARCHAEOLOGICAL SEQUENCE. Iranica Antiqua, 10.2143/IA.55.0.3289190. hal-03471244.
47.Eskandari, N, et al, 2021, Preliminary report on the survey of Hajjiabad-Varamin, a site of the Konar Sandal settlement network (Jiroft, Kerman, Iran), Iran.
48.Hakemi, Ali, 1997, Kerman: The Original Place of Production of Chlorite Stone Objects in The 3rd Millennium B.C. east and west , 47 , 4 December, Istituto Italiano Per I'Africa e I' Oriente ISIAO(,12:57 , 17 August 2011(.
49.Heidary, M, Desset, F, & Vidale, M, 2019, A Late 4th-Early 3rd MilleniumB.C. Grave atSpidej(Eastern Jazmurian, Iranian Baluchistan).Iranica Antiqua, 54.
50.Helu, I. F , 2005, Art of the Community, South Pacific. Kingdom of Tonga: Atenisi Institute
51.Karlovsky, C.C. L, M, Tosi, 1973 "Shahr-i-sokhta and Tepe yahya: Tracks on the Earliest History of Iranian Plateau". East and West 23: 21-53.
52.Kavosh HA, Massimo V, Fazeli H, 2019, Tappeh Graziani, Sistan, Iran: stratigraphy, formation processes and chronology of a suburban site of Shahr-i Sokhta, Roma, ISMEO.
53.Lamberg- Karlovsky, C.C. & Tosi, M, 1973, "Sokhta i-Shahr and Tepe Yahya: tracks on the earliest history of the Iranian Plateau", East and West 23(1/2) : 21-57.
54.Rahbar, M, 2003, Excavations at Bampur 14. Unpublished Report prepared for Archive of Iranian Centre for Archaeological Research and University of Sistan and Baluchestan.
55.Sajjadi, S.M.S, 2003, Excavations at Shahr-i Sokhta: first preliminary report on the excavations of the graveyard, 1997–2000. Iran 41: 21–97. https://doi.org/10.2307/4300639.
56.Salvatori, S, 1979, Sequental Analysis and Architectural Remains in the Central Quarter of Shahr-i Sokhta , in: South Asian Archaeology1977,pp. 141 -148, ED: Maurizio Taddei, Vol.1,Naples.
57.Salvatori, S, M, Vidale, 1997, Shahr-I Sokhta 1975-1978: Central Quarters Excavations, Preliminary Report. Roma: Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente,.
58.Sarianidi, V. I, 1983,The Pottery of ShahriSokhta I and its Turkmenian Connectionc. in M.Tosi (ed.) Prehistoric Sistan 1: 18798. Rome: IsMEO.
59.Saeidpour, Yazdan, Alibaigi, sajjad & Rahbar, Mehdi, 2022, Bampur 14: a late Fourth- to early second-millennium BC cemetery in south-eastern Iran, Antiquity, Vol. 96 (387) : 727–736
60.Tosi, M, 1970, A Tomb from Damin and the Problem of the Bampur Sequence in the Third millennium B. C., East and west, Volume 20, Nos, 12, march June.
61.Tosi, M,1973, "The Cultural Sequence of Shahr-i Sokhta"in: Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi university,Shiraz, pp.64-80.
62.Tosi. M, 1974a, The Lapis lazuli Trade across the Iranian Plateau in the 3rd Millennium B.C. Gururajamaiijarika: Miscellanea in onore di Giuseppe Tucci, Napoli: 3-28
63.Vidale, M, M. Tosi. 1966. The Development of Wheel Throwing at ShahriSokhta Slow and Fast Revolution towards statehood. East and West 46: 251269.