صفحات ۲۵ - ۳۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۱۸، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۲

بررسی مجموعه سفالینه‌های منقوش تپه گیان و گودین تپه موجود در موزه دفینه*

کامران افشارمهاجر[**۱]، الهه رنجبرایرانی[۲]**
[۱] دانشیار گروه آموزشی ارتباط تصویری، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۶/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۹/۳)

چکیده
مجموعه‌ای که در پژوهش حاضر بررسی گردیده، تعداد ۱۰۰ عدد سفالینه منقوش وابسته به تمدن سفال نخودی هزاره چهارم تا اول ق.م. می‌باشد. این آثار ارزشمند که طی حفاری از تپه گیان و گودین تپه در مرکز غرب ایران بدست آمده‌اند، هم اینک به دور از بازدید عموم در مخزن موزه دفینه نگهداری می‌شوند و تاکنون هیچ گونه پژوهشی بر روی آنها صورت نگرفته است. هدف از انجام این پژوهش، بررسی عناصر بصری نقشمایه‌هایی است که بر روی این سفالینه‌ها وجود دارد. محقق کوشیده است با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی فرم‌گرایانه، به مطالعه طبقه‌بندی شده نقوش مذکور بپردازد. نتایج نشان می‌دهند ۷۶/۳ درصد نقوش تجریدی و هندسی، و۱۶/۱ درصد حیوانی هستند که تنوع و تعدد نقشمایه پرندگان مشهود است. ۷/۶ درصد نقوش نیزدر دسته گیاهی قرار می‌گیرند. در نحوه ترسیم نقوش، سادگی و ایجاز حکم‌فرماست. خط، نقش اصلی را ایفا می‌کند وخطوط منحنی، مواج، دایره‌ای و راستای مورب، در غالب نقوش وجود دارد. ویژگی‌هایی چون تقارن، بافت و ریتم نیز به میزان زیادی بکار رفته و نقوش در ۶ محدوده هندسی جای گرفته‌اند. همچنین محل ترسیم آنها در نقاطی صورت گرفته که از زوایای بیشتری قابل رؤیت باشند.

واژه‌های کلیدی
سفالینه منقوش، تپه گیان، گودین تپه، موزه دفینه.

*این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: " بررسی نقوش سفالینه‌های ایران باستان موجود در موزه دفینه(تپه گیان، گودین تپه)" می‌باشد.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۴۸۲۷۳۲-۰۲۱، نمابر: ۶۶۷۵۹۳۸۱-۰۲۱، E-mail: afshar@art.ac.ir

مقدمه

هزاران سال پیش، زمانی که انسان در غارها و سکونت‌گاه‌های موقت زندگـی می‌کرد، ظروفی دست‌سـاز و ناهموار که به طور ناقص پخته شده و از فرط دودخوردگی به رنگ سیاه درآمده‌بود را به کار می‌برد. این ظروف اولین نمونه‌های ظروف سـفالین در تاریخ ایران محسـوب می‌شـوند. کاوش‌های باستان‌شناسـی در گنج‌دره واقع در غرب ایران نشان می‌دهد که انسان در زمان استقرار در دشت نیز از نوعی سفال ضخیم، شکننده، خشن و قهوه‌ای رنگ استفاده می‌کرد که نسبت به سفال‌های اولیه، حرارت بهتری دیده بود. قدمت این زیستگاه به نیمه هزاره هشتم ق.م. می‌رسد (توحیدی،۱۳۸۲، ۱۰). اولین ظروف منقوش که به اعتقاد گیرشمن نخستین پیشرفت در فن کوزه‌گری محسوب می‌شـود، در هـزاره ششـم ق.م. ساخته‌شد(گیرشـمن،۱۳۷۵، ۱۲). نمونه‌های بسیاری از این نوع ظروف بصورت تکه سفال یا سفالینه‌های کوچک در حفاری‌های برخی مناطق باستانی از جمله لایه‌های زیرین تپه سیلک، تپه شوش، چغامیش، جعفرآباد، گودین تپه، تپه گیان، زاغه و چشمه‌علی به دست آمده است(نگهبان، ۱۳۸۵، ۳۴۶). تزئینات روی این گونه سفال عموماً به رنگ قهوه‌ای مایل به سیاه یا قرمز اخرایی بوده است. در هزاره پنجم ق.م.، به موازات تولید و ساخت ظروف سفالین با نقش قرمز که در سراسر مناطق مرکزی و شمال و شمال شرق ایران تا سیسـتان و بلوچسـتان رواج داشـت، در غرب و جنوب غرب ایران، نوعی سـفال نخودی با نقش سـیاه متداول شد، که خوب پخته شده و نقـوش آن دارای مفاهیـم گویاتری بود. نقطه آغاز تولید این ظروف درایـران را دشـت خوزسـتان می‌دانند(توحیـدی،۱۳۸۲، ۱۰۷). هنر منقوش کردن ظروف سفالین از این منطقه به سایر نقاط راه یافت؛ به گونه‌ای که در حدود سال ۵۵۰۰ ق.م.، سفال نخودی منقوش در تمام نقاط خاورمیانه رواج یافت. اما در هر منطقه، تحت تأثیر ذوق و عوامل منطقه‌ای و محلی، تا اندازه‌ای ویژگی‌های خاص خود را نشان داد. از ایـن زمان به مدت بیش از دو هزار سـال یعنی تا حـدود ۳۰۰۰ ق.م.، سفالگری و نقاشی روی سفال، یکی از اصلی‌ترین فعالیت‌های هنری مردم دهکده‌های ایران محسوب می‌شده و حتی در مرحله‌ای از تاریخ بشر، به صورت کالای تجارتی برای داد و ستد، در اقتصاد جوامع اولیه نقش عمده‌ای بازی می‌کرده است(توحیدی،۱۳۸۲، ۱۱۳). حاصل این دوره رونق و شکوه تمدن سفال نخودی، آثار ارزنده‌ای است که هنگام کاوش‌های باستان‌شناسی، از نقاط مختلف ایران به دست آمده است.

از عمـده مراکـزی کـه به تولیـد و سـاخت زیباترین انـواع این سفالینه‌ها اشتغال داشته‌اند، مناطق تپه گیان و گودین تپه هستند. آثار سـفالینی که در این مناطق یافت شده‌اند، حاوی نقوشی بسیار زیبا و پربار است که بی شک حاوی اطلاعاتی از جنبه‌های مختلف احوال گذشتگان نواحی غرب ایران است. در این پژوهش سعی شده، علاوه بر معرفی آثار فوق به بررسی و توصیف جنبه‌های بصری آنها -به عنوان نخستین گام در تحلیل و شناخت هر اثر هنری- پرداخته شود. امید که زمینه‌ساز گام‌ها و تلاش‌های بعدی در جهت شناخت ابعاد و جنبه‌های دیگر این آثار باشد.

روش تحقیق

پژوهـش حاضر بر اسـاس ماهیـت و روش، یک تحقیق توصیفی و شـیوه نگرش و نوع پرداختن به مسـئله تحقیق، به گونه توصیفی- تحلیلـی اسـت. رویکردی کـه در انجام این تحقیق مـورد توجه بوده است، رویکرد فرم‌گرایانه یا فرمالیستی است. روش گردآوری اطلاعات، ترکیبی است از ابزار کتابخانه‌ای که در بخش مطالعه ادبیات و سوابق پژوهشی مورد استفاده قرار گرفته و روش‌های میدانی از قبیل مشاهده و عکسبرداری. روش اخیر در گردآوری جامعه آماری مورد مطالعه در تحقیق به کار رفته اسـت. شـایان ذکر است که جامعه آماری، شامل ۱۰۰ عدد سـفالینه منقوش، مربوط به هزاره‌های چهارم تا اول ق.م.، مکشـوفه از مناطـق تپـه گیان و گودین تپه می‌باشـد کـه تاکنون از جنبه‌های بصری مطالعه‌ای در مورد آنها صورت نپذیرفته اسـت. این مجموعه ارزشمند در موزه دفینه واقع در خیابان میرداماد شهر تهران نگهداری می‌شـود. از میان همه آثار مخزن سـفال موزه دفینه، کلیه سفالینه‌های منقوشی که مربوط به دو تمدن تپه گیان و گودین تپه بوده‌اند شناسایی، عکسبرداری و به عنوان جامعه آماری معرفی شدند. در این مرحله، با اسـتفاده از نرم افـزار Adobe Photoshop، نقوش سفالینه‌ها استخراج و مجدداً اجرا گردیدند. پس از آن محقق با طرح جدولی که به عنوان ابزار سنجش از آن بهره برده است، به گردآوری، ثبت و کمّی نمودن متغیرها و ویژگی‌های بصری نقوش پرداخته و از این رهگذر امکان تجزیه و تحلیل نقوش را به شیوه کمی یافته است.

مطالعه ادبیات و پیشینه پژوهش

در خلال هزاره‌های پنجم تا اول ق.م.، منطقه غرب ایران از عمده مناطقی بود که به ساخت و تولید سفالینه‌های منقوش شهرت داشت. این منطقه که قسـمت‌های مرکزی ارتفاعات زاگرس و کوهپایه‌های آن را شـامل می‌شـود، مابین کوه‌های زاگرس و الوند و دره‌های واقع در طول جاده ابریشـم[1]، که از شـرق کرمانشاه می‌گذشته قرار گرفته است(مجیدزاده،۱۳۶۸، ۸۰) و به دلیل همسایگی با تمدن بین‌النهرین، به منزله کلید دنیای متمدن محسوب می‌شده است. بنابراین همواره از دسـتاوردهای فرهنگـی نقاط مختلـف داخل و خارج فـلات ایران بهره‌مند بوده و از رونق و شکوفایی زیادی برخوردار بوده است.

از ویژگی‌هـای ایـن مناطق کـه مجیـدزاده(۱۳۶۸، ۸۳) از آن به «زاگرس درونی» یاد می‌کند، وجود دره‌های نسبتاً باز و وسیع و خاک خوب آن است. گرم شدن تدریجی هوا و مرطوب شدن این مناطق، همچنین وجود دشـت‌های حاصلخیز در کنار چشـمه‌های فراوان و

پشتیبانی کوه‌های پرنعمت، موجب فراهم‌آمدن زمینه‌هایی شد که انسان شکارگر به یکجانشینی و تولید محصول بپردازد. چنانکه قدیم‌ترین آثار جوامع وابسته به کشاورزی، در مناطق غربی ایران می‌باشند. از هزاره ششم ق.م. به بعد، مجموعه عواملی که ذکر شد موجب افزایش جمعیت به طرز چشمگیری در این مناطق گردید و بارقه‌های تمدن به تدریج در این مناطق شکل گرفت تا آنجا که در هزاره‌های سوم و دوم ق.م.، به یکی از مهم‌ترین کانون‌های سنت سفال‌سازی ایران تبدیل شده بود. بررسی‌های انجام شده در گودین تپه، تپه گیان و تعداد زیادی محوطه مسکونی دیگر در این منطقه، این موضوع را به خوبی نشان می‌دهد. فرهنگ سفال نخودی منقوش، در این مناطق به موازات هم و با ویژگی‌های خاص محلی و اقلیمی رشد و توسعه پیدا کرد و موجب ایجاد یک فرهنگ محلی گشت که گیان طبقات II تا IV و گودین طبقه III را شامل می‌شود. به علت نزدیکی جغرافیایی و از آن مهم‌تر شباهت نقوش و تکنیک ساخت سفال‌های این دو منطقه، اغلب محققان سفالینه‌های یافت شده از این مراکز و برخی تپه‌های باستانی کوچک اطراف آنها را مربوط به یک فرهنگ فراگیر می‌دانند (هول و دیگران،۱۳۸۸، ۳۴۳).

تپه گیان: تپه گیان در نزدیکی نهاوند و در جنوب غربی روستای گیان، در کناره جاده‌ای که مردمان برای رفتن به سراب گیان از آن عبور می‌کنند، از ادوار کهن به جا مانده است(ایراندوست،۱۳۸۱، ۸۶). سراب گیان از دامنه کوه‌های زاگرس در جنوب نهاوند می‌جوشد و از زمان‌های بسیار دور در این منطقه وجود داشته است به گونه‌ای که به عقیده اغلب محققان، از عوامل مؤثر در پیدایش تمدن گیان است(سیفی،۱۳۷۹، ۷۷). رأس تپه گیان حدود ۱۹ متر از سطح زمین‌های اطراف بالاتر قرار گرفته و جهت آن شمالی- جنوبی است. این مکان در سال ۱۹۲۸ میلادی از طریق ورود سفال و اشیای برنزی به بازارهای عتیقه اروپا معرفی شد. پس از آن یک هیأت اعزامی از فرانسه به ریاست ژرژ کنتنو[۲] و معاونت رومن گیرشمن[۳] مأمور شدند تا کاوش‌هایی را در این منطقه انجام دهند. این کاوش‌ها در سال ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ از طرف موزه لوور صورت گرفت و گزارش آنها در کتابی به نام *کاوش در تپه گیان نهاوند*[۴] در سال ۱۹۳۵ میلادی در پاریس چاپ و نشر گردید. در تپه گیان، پنج طبقه باستانی شناسایی شده که به ترتیب از طبقه پنجم که قدیمی‌ترین لایه است، با اعداد رومی شماره‌گذاری شده است(ملک شهمیرزادی،۱۳۸۲، ۳۷۲).

گودین تپه: گودین تپه در دره کنگاور و در حدود ۱ کیلومتری شمال روستای گودین واقع شده است. ارتفاع آن از سطح زمین‌های اطراف حدود ۳۰ متر و از سطح دریا حدود ۱۴۰۰ متر و مساحت کل آن بین ۱۴ الی ۱۵ هکتار برآورد شده است. این تپه در دوران باستان از نظر سوق الجیشی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و مدارک ارزنده‌ای در ارتباط با مناسبات تجاری میان جلگه شوش و مناطق شمالی فلات ایران از این منطقه به دست آمده است. گودین تپه طی برنامه بررسی قسمت‌های شرقی لرستان کشف شد و در سال ۱۹۶۷م. توسط هیئت اعزامی اداره کل باستان‌شناسی وزارت فرهنگ و هنر وقت و گروه علمی دانشگاه تورنتو[۵] وابسته به موزه سلطنتی اونتاریو[۶]، به عنوان یک هیئت مختلط ایران و کانادا حفاری و کاوش هایی در آن انجام پذیرفت (یانگ،۱۳۴۹، ۱). سرپرست این کاوش‌ها کایلر یانگ[۷] بود وگزارش حفاری‌های این هیئت نیز در سال ۱۹۶۹ میلادی با عنوان «کاوش در گودین تپه»[۸] در تورنتو به چاپ رسید. طی این حفاری، هفت دوره فرهنگی در این منطقه مشخص شد که از بالا به پایین با اعداد رومی شماره‌گذاری آن صورت پذیرفت. فصل دوم حفاری با مقیاس وسیع‌تر در سال ۱۳۴۶ه.ش. در کنار گمانه‌های قبلی انجام شد. در این فصل حدود ۱۳۵۰ مترمربع از بقایای دوره II و حدود ۵۵۰ مترمربع از بقایای دوره III خاکبرداری شد (Young,1969, 1).

ابزار و نحوه‌ی انجام پژوهش

همانگونه که اشاره شد، آثار سفالینی که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند، همگی منقوش به تصاویری هستند که با رنگ سیاه و چند تونالیته قرمز بر روی سطح زرد مایل به نخودی سفال ترسیم شده‌اند (تصاویر۱ تا ۴). طی اجرای مجدد نقوش و بررسی دقیق‌تر سفالینه‌ها، تعداد ۱۱۸ نقش استخراج گردید. سپس جزئیات بصری آنها طی جدولی مورد بررسی قرار گرفت. در این جدول، ستون‌هایی تعبیه شده که علاوه بر مشخص کردن نوع نقش از نظر موضوع، نسبت به سایر جنبه‌های بصری همچون محل قرارگیری نقش بر روی سفال، خط و راستای غالب، چگونگی تقارن، بافت، ریتم و محدوده آنها مورد بررسی قرار گرفته است و در نهایت، نتایج به صورت نمودارهای کمّی ارائه گردیده است.

تصویر ۱- اواخر هزاره سوم ق.م. گودین تپه.

تصویر ۲- هزاره سوم ق.م. تپه گیان.

تصویر ۳- هزاره سوم ق.م. تپه گیان.

تصویر ۴- هزاره سوم ق.م. تپه گیان.

نتایج آمارها

نـــوع نقش: کل نقـــوش از منظر موضـــوع یا آنچه بـــه تصویر کشیده شده، تحت شاخه‌های اصلی نقوش تجریدی، گیاهی و حیوانی تقسیم‌بندی شدند. منظور از نقوش تجریدی، نقوش غیربازنمایانه‌ای است که نسبت به فرم اصلی خود آنقدر استیلیزه و خلاصه شده‌اند که گاهی به هیچ عنوان نمی‌توان شباهتشان را نسبت به سایر گروه‌ها تشخیص داد. نقوش هندسی نیز که شامل ترکیبات متنوع خطوط و سطوح می‌باشند و اغلب با مفاهیم کیهانی همچون کوه و آســـمان و زمین زراعی ارتباط می‌یابند، جزء این گروه دسته‌بندی شده‌اند. با توجه به آمار به دست آمده، میزان فراوانی هر نوع نقش عبارت است از:

۱-تجریدی: که تعداد ۹۰ نقش را شـــامل می‌شـــود و برابر با ۷۶/۳ درصد کل نقوش می‌باشد.

۲-گیاهی: که تعداد ۹ نقش را شامل می‌شود و برابر ۷/۶ درصد کل نقوش می‌باشد.

۳-حیوانی: که تعداد ۱۹ نقش را شامل می‌شود و برابر ۱۶/۱ درصد کل نقوش می‌باشد.

تقسیم‌بندی نقوش حیوانی نیز عبارتند از:

۱-پرندگان: تعداد ۱۴ نقش و برابر ۷۳/۷ درصد کل نقوش حیوانی

۲-چهارپایان: تعداد ۳ نقش و برابر با ۱۵/۸ درصد کل نقوش حیوانی

۳-خزندگان: تعداد ۲ نقش و برابر ۱۰/۵ درصد کل نقوش حیوانی

خطوط شکسته، منحنی، افقی، عمودی و ترکیبات آن جزء اولین و بیشترین نقوشی هستند که بر روی سفالینه‌ها نقش بسته‌اند. به عقیده گیرشمن(۱۳۷۵، ۱۸)، استفاده از این گونه نقوش، شاید به یادگار از ایامی است که ظروف سبدی مورد استفاده قرار می گرفته و در واقع بافت حصیری این گونه ظروف، الهام بخش هنرمند سفالگر بوده است. کاربرد این خطوط به تنهایی یا در کنار یکدیگر، اغلب ترکیباتی بدیع و چشم‌نواز ساخته که در هر منطقه از تنوعی بی‌شمار برخوردار است. این خطوط گاهی چنان ترسیم شده‌اند که با فرم ظاهری ظروف هماهنگی بی‌نظیری را بوجود آورده‌اند. «عناصر هندسی در گیان به صورت‌های شطرنجی و جناقی نگاتیو و صلیب منفی و خطوط پله‌ای شکل مشاهده می‌شوند» (ایراندوست،۱۳۸۱، ۱۰۱).

نقوش حیوانات و نباتات از جمله نقوشـــی هستند که علاوه بر نقوش تجریدی و هندسی، بر روی سفالینه‌ها دیده می‌شوند. به عقیده کامبخش فرد، این مرحله نقاشـــی روی سفال، بیان کننده جهشی است که سفالگران از عرضه خطوط هندسی صامت که احتمالاً حاوی پیام‌های زیست محیطی از قبیل زمین کشاورزی مناسب، خاک بارور، آب فراوان و مکان بی‌خطر بوده اســـت، گذر کرده و دارای خواسته‌ها و نیازهای جدیدی گردیده‌اند که لازمه دوام و بقای این استقرارهای کوچک و جوامـــع اولیه بوده و از جمله نیازهای معیشـــتی و ادامه زندگی است(کامبخش فرد،۱۳۸۰، ۳۱). این حیوانات گاهی به سبب کاربردشان در کشاورزی یا شکار برای هنرمند نامأنوس بودند یا اینکه آنها نمادهایی از خدایان یا عناصری از کائنات به شمار می‌آمدند. اما بازنمود هرچه بودند، مضمون جاودانه‌ی آفرینش هنری را تشـــکیل می‌دادند(اتینگهاوزن ویارشاطر، ۱۳۷۹، ۱۱). نکته‌ای که در بررسی ســـفالینه‌های گیان و گودین جلب نظر می‌کند، تعدد تصویر کردن نقشمایه پرنده از میان سایر حیوانات است. اشکال این حیوانات، اغلب به شیوه‌های خطی، توپر یا هاشورخورده، گاه بسیار واقعی و نزدیک به طبیعت و گاه کاملاً به صورت اســـتیلیزه شده بر روی سفالینه‌ها دیده می‌شوند. در تعبیر و توضیح این مطلب، اولین نظری که به ذهن متبادر می‌شود، ارتباط نزدیک هنرمندان با طبیعت و محیط اطرافشان اســـت. جایی که کوهستان در کنار منابع آبی و رودخانه‌های دائمی، محل زندگی و اسکان انواع مرغان کوهی و آبزی بوده و محتملاً همین موضوع در کنار معانی نمادینی که در پس این نقشمایه وجود دارد، الهام‌بخش هنرمندان سفالگر بوده است. چنانکه پرندگان همواره از جنبه‌ی نمادینشان از اهمیت زیادی برخوردار بوده‌اند و در فرهنگ‌های مختلف به تعالی، جان، روح، تجلی الهـــی، ارواح مردگان، صعود به آسمان، توان ارتباط با ایزدان یا دخول به مرتبه‌ی عالی شهود، اندیشه و تخیل تعبیر شده‌اند(کوپر،۱۳۷۹، ۷۱). نماد پرنده از آغاز تشکیل عالم معنا وجود داشته است به این صورت که در زمانی که تمامی جهان پوشیده از آب بوده، خداوند به شکل پرنده‌ای بر شاخه‌ی درختی ظاهر می‌شود که ریشه‌های این درخت در هوا فرو رفته بود و شروع به پرواز بر فراز آب‌های نخستین می‌کند(شوالیه و گربران،۱۳۷۸، ۲۰۳). این نقشـــمایه بر روی سفالینه‌ها، گاه به تنهایی در کنار موضوعات دیگر آمده اســـت و گاه به صورت گروهی دور تا دور ظرف تکرار شـــده یا اینکه تعدادی از آنها با آرایش ستونی بر روی سفالینه قرار گرفته‌اند.

علاوه بر آن در میان نقوش شـــاهد طرح حیرت‌انگیزی هستیم که آن را می‌توان «شانه-حیوان» خواند(هرتسفلد،۱۳۸۱، ۸۲). این

نقشمایه ترکیبی است از دو تنه‌ی حیوان و شکل شانه مانندی در مرکز آن. به گفته پرهام(۱۳۶۴، ۲۲-۱۵)، خطوط شانه‌ای شکل در سفال نگاره‌های پیش از تاریخ، نشانه‌ی باران است. او معتقد است در سراسر اسطوره‌های پیش از تاریخ و دوران تاریخی سرزمین‌های ایران و بین النهرین، پرنده نماد ابر و باران یا «پیک باران» بوده است. پیوند پرنده و باران به بهترین صورت ممکن در سفال نگاره‌های پیش از تاریخ، با به کار بستن نگاره‌ی «شانه‌ی باران» یا «مرغ شانه‌ای»، نشان داده شده است. در این سفال نگاره‌هاست که پرندگان با بال‌های شانه مانندی در پروازند و یا باران از آنان فرو می‌ریزد. از آنجا که باران سبب رویش گیاه می‌شود، در نتیجه در ادامه‌ی حیات عامل اساسی به شمار می‌رفته و زندگی را با خود به همراه داشته است. گیاه نماد رشد و حاصلخیزی و پرنده نیز نماد ابر و باران بوده است و این دو نشانه خود اشاره‌ای هستند به رمز زندگی و حیات. این نقشمایه در جاهای بسیاری همراه با نمادی از گیاه آورده شده است. هرتسفلد(۱۳۸۱، ۸۳) معتقد است که این طرح عجیب با طرح‌های روی سفال تل حلف یا تپه گورا مربوط می‌باشد. او می‌نویسد: «در مغرب ایران، یعنی نواحی کردنشین، در حال حاضر شانه از جمله نمادهایی است که بر روی سنگ‌های قبر حجاری می‌کنند اما به خلاف انتظار، این نماد را معمولاً برای قبر مردها به کار می‌برند و نه بر روی قبر زن‌ها. هر کردی نیز همیشه زیر کلاه بلند خود، شانه‌ای حمل می‌کند. این نقشمایه در گیان همیشه و بدون استثنا دو سر و دو پا دارد و در یک آرایش ستونی به ترتیب از کوچک به بزرگ دو یا سه بار تکرار شده است.

حیوان دیگری که در میان این نقوش دیده می‌شود، بز کوهی است که شیوه‌های گوناگونی برای رسم آن بکار رفته است. درجایی فقط نیمرخ و دوپای بز آورده شده است و یا اینکه چهارپای بز ترسیم شده است و در نمونه سوم به جزئیات نیز توجه شده است، حیوان دارای ریش است و درون بدن آن باستثنای دست و پاها و قسمت سر، با هاشورهای منظم یا خطوط زیگزاگ نقش‌اندازی شده است.

نقشمایه‌های بعدی مار و مارمولک هستند که هر دو به شیوه توپر و بسیار ساده نقش شده‌اند. نقوش گیاهی نیز اغلب به شکل شاخه‌ای منظم چون برگ نخل یا خطوط مورب که بر روی یک خط افقی قرار گرفته‌اند، دیده می‌شوند.

محل استقرار: به طور کلی ظروف مورد بررسی از نظر محل قرارگیری نقش به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- ظروفی که نقوش بر روی شانه آنها دیده می‌شود. کوزه‌های دهانه گشاد و خمره‌های شانه‌دار[۹] در این گروه قرار می‌گیرند.

۲- ظروفی که نیمه فوقانی آنها منقوش است. اغلب گلدان‌ها، فنجان‌ها و آبخوری‌های پایه‌دار یا بدون پایه در این دسته قرار می‌گیرند.

۳- ظروفی که بدنه اصلی آنها محل قرارگیری نقش است؛ ظروف قرقره‌ای شکل، کاسه‌ها و برخی گلدان‌ها در این دسته قرار می‌گیرند که اغلب کل یا قسمتی از بدنه آنها منقوش شده است.

برطبق این تقسیم بندی، نتایج عبارتند از:

۱- شانه ظرف: تعداد ۷۷ نقش برابر با ۶۵/۳ درصد

۲- بدنه اصلی ظرف: تعداد ۲۸ نقش برابر با ۲۳/۷ درصد

۳- لبه فوقانی ظرف: تعداد ۱۳ نقش برابر با ۱۱ درصد

چنان که مشاهده می‌شود، بیش از دو سوم ظروف مورد بررسی، در این دو منطقه شانه‌دار هستند و نقوش، بر روی شانه آنها دیده می‌شود. بنابر نتایج آمارها همچنین با مراجعه به منابع موجود می‌توان دریافت که این گونه خاص ظرف در فاصله زمانی هزاره چهارم تا هزاره‌های نخستین ق.م.، فرم غالب و رایج سفالینه‌های مناطق غرب ایران به شمار می‌رفته است. چنانکه واندنبرگ(۱۳۴۵، ۸۹) نیز معتقد است: «مهم‌ترین این ظروف از حیث شکل، خمره‌های بزرگ دهانه گشاد است که نقش آن، روی گردن و شانه ظرف است. خطوط افقی دندانه‌دار و خطوط موجدار که بیشتر روی گردن ظرف است و یک نوار پهن که روی شانه ظرف قرار گرفته است». نکته دیگری که در این بررسی دریافت می‌شود این است که عموماً محل قرارگیری نقوش بر روی ظروف، تابع فرم سفالینه است؛ بدین معنا که بسته به فرم ظرف، قسمت‌هایی از بدنه که بیشتر در معرض دید قرار دارند، منقوش هستند؛ در مورد ظروف شانه‌دار، شانه ظرف اولین نقطه ایست که از زاویه روبرو و بالا دیده می‌شود. بنابراین در همه نمونه‌ها، این قسمت منقوش است. لبه فوقانی ظرف نیز با همین استدلال مورد توجه هنرمند نقاش قرار گرفته است. اما در مورد ظروفی که بدنه‌ی آنها صاف یا مقعر است و هیچگونه برجستگی ندارد، نقوش در کل بدنه دیده می‌شوند.

خط غالب: در ارتباط با تحلیل ویژگی‌های بصری، کاربرد خط به عنوان عنصر اصلی در ایجاد نقوش، حائز اهمیت است. «خط در هر اثر هنری یکی از اصلی‌ترین ابزارهای رسیدن به تجرید محسوب شده و به هر طریقی که استفاده شود، کاربردی ایجاز گونه دارد و چیزها را به صورت ساده و موجز نشان می‌دهد»(جنسن، ۱۳۹۰، ۹۱). باتوجه به نوع خط به کاررفته در ترسیم نقوش، نتایج به ۳ دسته تقسیم شده‌اند که عبارتنداز:

۱- مستقیم: که تعداد ۴۷ نقش را شامل می‌شود و برابربا ۳۹/۸ درصد کل نقوش می‌باشد.

۲- شکسته: که تعداد ۲۳ نقش را شامل می‌شود و برابربا ۱۹/۵ درصد کل نقوش می‌باشد.

۳- منحنی: که تعداد ۴۸ نقش را شامل می‌شود و برابربا ۴۰/۷ درصد کل نقوش می‌باشد.

این نتایج نشان می‌دهند که اکثر خطوط مورد استفاده، از دو نوع مستقیم و منحنی می‌باشد و از خطوط شکسته به میزان کمتری استفاده شده است. این مطلب مؤید آن است که هنرمندان بیش از آنکه به تصاویر دندانه‌دار و نوک تیز و خطوط شکسته توجه داشت باشند به فضاهای دایره‌وار و منحنی تمایل دارند.

راستای غالب: درکنار نوع خط، مسیر یا راستای خط نیز می‌تواند به حالت‌های بیانگری و اکسپرسیو خط دامن بزند. در میان کل نقوش، تعداد ۱۱۴ نقش راستای خاصی را نشان می‌دهند که در برخی یک یا بیش از دو جهت غالب است.

۱- افقی: تعداد ۳۲ نقش

۲- عمودی: تعداد ۳۷ نقش

۳- مایل: تعداد ۵۵ نقش

در مجموع، راستای افقی ۲۵ درصد، عمودی ۲۸/۹ درصد و مایل ۴۳ درصد در نقوش مشاهده می‌شود. کثرت وجود راستای مایل در نقوش می‌تواند نشان‌دهنده وجود حرکت، پویایی و عاطفه در

این نقوش باشـــد. ۳/۱ درصد از نقوش نیز راســـتای خاصی را نشان نمی‌دهند.

وضعیت تقارن: نقوش مورد بررســـی از نظر تقارن به ۴ دسته تقسیم می‌شوند که به شرح ذیل می‌باشند:

۱- تقارن نســـبت به محور عمود: تعـــداد ۵۲ نقش و۴ نقش تا حدودی نسبت به این محور متقارنند.

۲- تقارن نســـبت به محور افـــق: تعداد ۴ نقش و۱ نقش نیز تا حدودی نسبت به محور افق متقارن است.

۳- تقارن نسبت به محور عمود و افق: تعداد ۳۴ نقش

۴- نامتقارن: تعداد ۲۴ نقش

بنابراین نقوش در۷۹/۶ درصد از سفالینه‌ها دارای تقارن می‌باشد که ۲۸/۸ درصد از آنها دارای تقارن کامل، ۴۷/۵ درصد نقوش دارای تقارن نسبت به محور عمود هستند و ۳/۴ درصد دارای تقارن نسبت به محور افق هســـتند. ۲۰/۳ درصد از نقوش، نیز هیچگونه تقارنی ندارند. وجود تقارن در حدود ۸۰ درصد از نقوش، نشـــان‌دهنده این است که هنرمندان ســـفالگر در این مناطق به نقوش متقارن توجه ویژه داشته‌اند.

بافت: مراد از بافت، عنصری تجسمی است که می‌تواند توهمی از یک ســـطح قابل لمس را القـــا کند و کیفیاتی چون عمق، تنوع و جذابیت بصری ایجاد کند. این بافت می‌تواند از کنار هم قرار گرفتن خطوط موازی عمودی یا افقی یا مایل ایجاد شـــود که هاشور زدن نامیده می‌شـــود. روی هم قرارگرفتن چنیـــن خطوطی در جهات مختلف، هاشورهای متقاطع نامیده می‌شود.

تعداد ۶ گونه بافت در ترکیب نقوش مشاهده شده که کاربرد آنها به صورت زیر می‌باشد:

۱- خطوط عمودی موازی: که تعداد ۱۱ نقش را شامل می‌شود.

۲- خطوط افقی موازی: که در تعداد ۳ نقش دیده می‌شود.

۳- هاشور مایل: که در تعداد ۱۲ نقش دیده می‌شود.

۴- هاشور مایل متقاطع: که در تعداد ۲۰ نقش دیده می‌شود.

۵- شطرنجی: که در تعداد ۶ نقش دیده می‌شود.

۶- زیگزاگ: که در تعداد ۶ نقش دیده می‌شود.

به طور کلی ۴۶/۴ درصد نقوش دارای بافت هستند و مابقی بافت خاصی ندارند. میزان اســـتفاده از خطوط عمودی موازی ۸/۸ درصد، افقی موازی ۲/۴ درصد، هاشور مایل ۹/۶ درصد و هاشور مایل متقاطع ۱۶ درصد می‌باشـــد. بافت‌های شطرنجی و زیگزاگ نیز هر یک ۴/۸ درصد در نقوش وجود دارد.

به طور کلی بافت به عواملی چون تمایل به نزدیک شدن یا احتراز و دوری جستن ارتباط می‌یابد. همچنین توهم عمق و افزایش تأثیرات عاطفی از دیگر کارکردهای بافت است مضاف بر آنکه بافت‌ها از لحاظ بصری جذابند و موجب تنوع در اثر می‌گردند(جنسن،۱۳۹۰، ۱۰۰).

ریتم: در اینجا ریتم به دو گروه ریتم تکرار منظم به معنای تکرار یک عنصر در یک جهت با فواصل یکســـان؛ و ریتم رشـــد یابنده به معنای تکرار عنصر با افزودن یک تغییر تکراری مداوم تقســـیم شده است که میزان هریک عبارتند از:

۱- ریتم تکرار منظم در تعداد ۷۳ نقش دیده می‌شود، که با ۶۱/۴ درصد بیشترین کاربرد را دارد.

۲- ریتم رشدیابنده در تعداد ۸ نقش وجود دارد، که برابر با ۶/۷ درصد نقوش است.

۳- بقیه نقوش یعنی ۳۸ عدد آنها، حدود ۳۱/۹ درصد نیز ریتم مشخصی ندارند.

این آمار نشان‌دهنده تمایل هنرمندان به تکرار منظم و متناوب خطوط و اشـــکال است. بدیهی است ریتم‌هایی که در وزن و آهنگ دارای نظمی خاص بوده و با فواصل منظم و یکســـان تکرار شده‌اند، علاوه بر القای حـــس حرکت گام به گام، به ایجاد هماهنگی کمک می‌کنند(جنسن،۱۳۹۰،۱۱۱).همچنین ریتم‌های رشدیابنده،حرکت از درون به بیرون یا بالعکس را تداعی می‌کنند.

محدوده: در تعریف محدوده می‌توان گفت فضایی اســـت که عناصر بصری در آن قاب‌بندی می‌شوند. به بیان دیگر محدوده، فضای اثر را به دو بخش بیرونی و درونی تقسیم می‌کند(پهلوان،۱۳۸۷، ۱۹).

به طور کلی نقوش در ۷گونه محدوده قرار گرفته‌اند:

از ردیف ۱ تا ۴۰ که برابر با ۳۳/۷ درصد است، نقش‌ها دورتادور ظرف تکرار شده‌اند، بنابراین در محدوده خاصی قرار نمی‌گیرند.

محـــدوده بقیه نقوش، از ردیف ۴۱ به بعد در ۶ گروه قرار گرفته که عبارتند از:

۱- مستطیل افقی: ۱۶ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد که برابر است با ۱۳/۹ درصد.

۲- مســـتطیل عمودی: ۲۱ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد که برابر است با ۱۷/۸ درصد.

۳- مثلث: ۲۱ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد که برابر اســـت با۱۷/۸درصد.

۴- ذوزنقه متساوی‌الساقین: ۱۰ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد و محدوده یک نقش نیز ذوزنقه غیر متساوی‌الساقین می‌باشد که برابر است با ۷/۹ درصد.

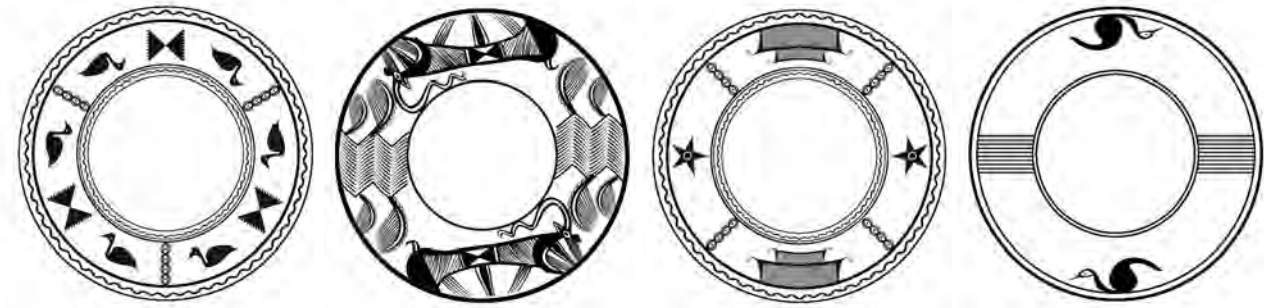
۵- دایـــره: ۸ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد که برابر اســـت با ۶/۹ درصد.

۶- لوزی: ۲ نقش در این محدوده قرار می‌گیرد که برابر اســـت با ۲ درصد.

تحلیل ترکیب بندی نقوش

علاوه بر تحلیل هر نقشمایه به تنهایی، اگر به آرایش کلی نقوش بر روی سفالینه‌ها توجه کنیم، متوجه خطوط موازی مستقیم یا موّاجی می‌شویم که دور ظرف ترسیم شده و فضای آن را به چندین بخش تقسیم نموده است و سایر نقشـــمایه‌ها در میان این خطوط چیده شـــده‌اند. اینگونه آرایش به خصوص در مورد ظروف شانه‌دار بسیار معمول اســـت. در تصویر۵، شاهد تعدادی از این گونه ترکیب‌بندی هستیم. این تصاویر فضای منقوش دور تا دور سفالینه را نشان می‌دهد که بدون در نظر گرفتن پرسپکتیو و تحدب سطح سفالینه، تنها به منظور نشان دادن نحوه ترکیب‌بندی نقوش، ترسیم شده‌اند.

نکته دیگری که در این ترکیب‌بندی ها جلب نظر می‌کند، نوع



تصویر۵- هزاره سوم تا اول ق.م. تپه گیان.

تصویر۶- هزاره سوم ق.م. تپه گیان.

تصویر۷- هزاره سوم ق.م. تپه گیان.

قرارگیری نقشمایه‌ها در کنار یکدیگر است. در این گونه آرایش، سادگی و روشنی حکمفرماست و از ترکیبات پیچیده خبری نیست. میان هر نقش با نقش دیگر، یک فضای آزاد و بدون نقش وجود دارد که این فضا موجب شده هر نقشمایه، ارزش واقعی خود را در مجموع ترکیب‌بندی حفظ نماید. سفالگر در این سفالینه‌ها با روشی منظم به کار خود پرداخته و سادگی و تعادل ترکیب‌بندی‌ها همواره مورد نظر او بوده است. اصل تقارن و ترکیب‌های دوتایی یا سه تایی به القای این تعادل کمک کرده است. گاهی با قراردادن خطوط هندسی، فضای کار را تقسیم‌بندی نموده و سایر نقشمایه‌ها را درون این فضاها قرار داده است. در این میان ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌تری نیز وجود دارد که از همین الگو پیروی می‌کنند (تصویر۶). با این تفاوت که تقسیم‌بندی خطوط موازی گرداگرد سفالینه دو یا سه بار تکرار شده و هر یک از این بخش‌های بوجود آمده از نقش‌های متنوعی پوشانده شده که از بخش دیگر مجزا و مستقل است. بنابراین در اینجا هنرمند عرصه نقش‌اندازی بیشتری را فراهم کرده است. از این گونه ترکیب‌بندی، نمونه‌های زیبا و متنوعی در مجموعه مورد بررسی وجود دارد.

تصویر۷، در میان سفالینه‌های مورد مطالعه، یک استثنا به شمار می‌رود. اگر چه در ساختار کلی از همان الگوی اصلی پیروی می‌کند یعنی آرایش نقوش بر روی سفالینه تابع خطوط موازی است که دورتادور ظرف ترسیم شده و اصل قرینگی نیز در نقشمایه‌های اصلی که بزرگ‌تر ترسیم شده‌اند، دیده می‌شود، با این حال به نظر می‌رسد که هنرمند در اینجا به ترسیم یک منظره طبیعی پرداخته است که شاید ملهم از محیط طبیعی که در آن زندگی می‌کرده بوده است. عناصر و نقشمایه‌های کوچک‌تر، آزادانه و شاید به منظور پر کردن فضاهای خالی ترسیم شده و هنرمند چندان در قید رعایت ساختار منظم و هندسی موجود در نمونه‌های دیگر نبوده است.

نتیجه

پژوهش حاضر مشخص نمود که بیش از ۷۵ درصد نقوش سفالینه‌های مورد مطالعه را نقوش تجریدی و غیربازنمایانه تشکیل می‌دهد. نقوشی که از ترکیبات متنوع انواع خطوط پدید آمده و اغلب گرداگرد ظرف را فراگرفته و با فرم و اندازه ظرف در هماهنگی کامل است. مابقی نقوش نیز به موضوعات حیوانی و گیاهی اختصاص دارند. شیوه‌ی ساخت و پرداخت حیوانات در سفالینه‌های مورد مطالعه اغلب یکسان است به این ترتیب که هنرمندان به طرح‌اندازی سایه‌وار حیوان می‌پرداختند که نه تنها در هنر سفالگری پیشاتاریخی، که به طور چشمگیری درسفالینه‌های ایرانی قرون وسطی نیز دیده می‌شود. در این میان نقشمایه انواع پرندگان در حالت‌های طبیعی از قبیل پرواز کردن بر فراز کوهستان یا شنا کردن در رودخانه یا بصورت یک تک نقش مجزا و با فاصله در کنار سایر نقوش خودنمایی می‌کند، نکته‌ای که نمایانگر ارتباط عمیق هنرمند با محیط زندگی خویش است. بدیهی است که با وجود ویژگی‌های زیست‌محیطی و شرایط جوی خاص زندگی در کوهستان‌های صعب العبور زاگرس میانی، دسترسی و ارتباط این مردمان با مناطق متمدن و پررونق همسایه همچون دشت خوزستان در جنوب غرب و جلگه مرودشت در جنوب با دشواری روبرو بود. بنابراین ارتفاعات غربی کمتر از دستاوردهای مراکز فرهنگی همسایه خویش بهره جستند و بیشتر به سبک محلی خاص خود دست یافتند. سبکی که به میزان زیاد از طبیعت‌گرایی و نگاه ساده و

بی‌پیرایه به طبیعت بهره می‌گیرد.اگرچه مضامین و محتوای مشترک این نقوش حاکی از تبادلات اندیشه و گفتار در میان این مردمان بوده است در عین حال نمودهایی منحصر بفرد و خاص در نحوه ترسیم هر موضوع دیده می‌شود.گویی به عنصری واحد با سبک‌ها و دستخط‌های متفاوت پرداخته شـــده و هنرمند ضمن خلق آثاری شخصی که در نظر او به لحاظ زیبایی‌شناسی کامل و چشمگیر است، وفادار به قانون نانوشته‌ایســـت که در آن تنها مجاز به استفاده از عناصر ویژه ایست. این تفاوت‌ها علاوه بر نحوه ترسیم نقوش، در شکل ظاهری سفالینه‌ها نیز خودنمایی می‌کند چنانکه در این مناطق شـــاهد تولید پرشمار سفالینه‌های موسوم به شانه‌دار هستیم.

در ارتباط با تحلیل ویژگی‌های بصری، کاربرد خطوط مستقیم و منحنی در ترسیم نقوش حائز اهمیت است که موجب خلق فضایی موجز و آرام بر روی بدنه ســـفالینه گردیده است. درکنار آن، راستای مایل اغلب نقوش، احســـاس حرکت و جنب و جوش را القا می‌نماید. همچنین ترکیب خطوط از زوایای مختلف، بافت‌هایی را ایجاد نموده که به نقوش تنوع و عمق می‌بخشد.انواع ترکیبات خطوط افقی موازی، خطوط عمودی موازی، هاشورهای مایل و هاشورهای مایل متقاطع، ایجاد بافت نموده‌اند. علاوه بر آنها بافت‌های زیگزاگ که از توالی خطوط شکسته حاصل می‌شوند و بافت شطرنجی نیز دیده می‌شود. از دیگر مشخصات بارزی که در حدود ۷۶ درصد نقوش قابل مشاهده است، وجود یکی از انواع تقارن می‌باشد. اگرچه تقارن نسبت به محور عمود بیشتر مورد توجه بوده، انواع دیگر تقارن همچون تقارن نسبت به محور افق و تقارن کامل نیز در میان نقوش دیده می‌شـــود. همچنین تکرار ریتمیک عناصر در هر نقش، اصل بصری دیگری است که در حدود ۷۰ درصد نقوش وجود دارد که اغلب آن را ریتم تکرار منظم تشکیل می‌دهد و مابقی ریتم رشـــد یابنده هستند. در نهایت، پس از بررسی محدوده نقشمایه‌ها مشخص شد که تعداد زیادی از نقوش، در محدوده مستطیل عمودی و مثلث قرار می‌گیرند. محدوده‌هایی چون مستطیل افقی، ذوزنقه متساوی‌الســـاقین، دایره و لوزی در درجات بعدی قرار دارند.

اگر به ترکیب نقوش در کنار هم بر روی ســـفالینه‌ها بنگریم، به خطوط موازی دورانی شـــکلی برمی‌خوریم که دور تا دور ســـفالینه کشیده شده و محدوده‌ای که قرار است بعداً نقوش اصلی در آن قرار گیرند را از سایر قسمت‌های بدنه تفکیک کرده است و نقوش، در هیچ کدام از نمونه‌ها خارج از این خطوط دایره‌ای دیده نمی‌شـــوند. گویی این دوایر متحدالمرکز کل هســـتی را نشان می‌دهند که پایانی ندارد و هیچ موجودی خارج از آن نیست. ساختار کلی سفالینه‌ها بر اساس اصل وحدت استوار است و عواملی چون تعادل و تقارن بیش از هرچیز، در این ترکیب‌بندی‌ها موجب القای وحدت هستند. ترکیب‌بندی‌هایی با تعادل مرکزی به گونه‌ای که تمام عناصر، حول یک نقطه در مرکز توزیع شـــده‌اند و چیدمان عناصر به صورت کامـــلاً متقارن، در این ترکیب‌بندی‌ها به ایجاد هماهنگی یاری می‌رسانند وحس آرامش و ابدیت را به بیننده القا می‌کنند. به نظر می‌رسد این گونه ترکیب‌بندی برای هنرمند سفالگر به منزله یک ســـنت یا آیین الهی، بارها مورد استفاده قرار گرفته و ســـعی او بر این بوده که از این قوانین نانوشته عدول نکند.

پی‌نوشت‌ها

۱ مهم‌ترین جاده شرقی-غربی خاورمیانه که بغداد را از طریق کرمانشاه، همدان و ساوه به ری و از آنجا به سمت شرق از طریق خراسان به افغانستان و در نهایت به چین متصل می‌کرد. این مسیر به جاده بزرگ خراسان نیز معروف است(مجیدزاده،۱۳۶۸، ۱۲۳).

2 G. Contenau.
3 R. Ghirshman.
4 Fouilles de TepeGiyan.
5 Torronto.
6 Royal Ontario Museum.
7 T. Cuyler, Jr. Young.
8 Excavation at Godin Tepe.

۹ منظور از ظروف شـانه‌دار، ظروفی اسـت که پهن‌ترین قسمت آن یعنی لبه بالایی حدود دو برابر سر ظرف است. این دو قسمت با انحنای عجیبی به هم متصلند. قسمت پایین این ظروف نیز بیضوی شکل است(هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۷۹).

فهرست منابع

پهلـوان، فهیمه(۱۳۸۷)، *ارتباط تصویری از چشـم انداز نشـانه شناسـی، دانشگاه هنر، تهران.*
توحیدی، فائق(۱۳۸۲)، *فن و هنر سفالگری*، سمت، تهران.
جنسـن، چارلز(۱۳۹۰)، *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسـمی*، ترجمه: بتی آواکیان، سمت، تهران.
کامبخش فرد، سیف الله (۱۳۸۰)، *سفال و سفالگری در ایران*، ققنوس، تهران.
گیرشـمن، رومـن(۱۳۷۵)، *ایران از آغاز تا اسـلام*، ترجمـه: محمد معین، چاپ یازدهم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
مجیدزاده، یوسف(۱۳۶۸)، *آغاز شهرنشینی در ایران*، سمت، تهران.
ملـک شـهمیرزادی، صـادق (۱۳۸۲)، *ایـران در پیش از تاریخ*، سـازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
نگهبان، عزت الله (۱۳۸۵)، *مروری بر پنجاه سـال باستان شناسی ایران*، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
واندنبرگ، لویی(۱۳۴۵)، *باسـتان شناسـی ایران باستان*، ترجمه: عیسی بهنام، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
هرتسـفلد، ارنست امیل(۱۳۸۱)، *ایران در شرق باستان*، ترجمه: همایون صنعتی زاده، پژوهشـگاه علوم انسـانی و مطالعات فرهنگی و دانشـگاه شـهید باهنر کرمان، تهران.
هول، فرانک و دیگران(۱۳۸۸)، *باستان شناسی غرب ایران*، ترجمه: زهرا باستی، سمت، تهران.
ایراندوسـت، محمود(۱۳۷۹)، *حفاری در تپه گیان*، فرهنگان، شـماره۳، صص ۱۲۱-۹۲.
سـیفی، محمدعلـی(۱۳۷۹)، تاریخچـه گیـان، *فرهنـگان*، شـماره۳، صص ۹۱-۶۷.

Young,T.C., Jr., (1969), Excavation at Godin Tepe First Progress Report, *Occasional Papers 17*, Royal Ontario Museum (ROM), Toronto.