



خوانش نشانه‌گی و رموز تصاویر آیینی-حرکتی در نخستین سفال‌نگاری‌های ایران

شاهرخ امیریان‌دوست^{۱*}، یعقوب آژند^{۲**}، سید ناصر آقایی

^۱ دکترای پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ استاد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

^۲ استادیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: (۹۹/۰۳/۱۳) تاریخ پذیرش نهایی: (۹۹/۰۶/۰۵)

چکیده

در ایران پیش از تاریخ، پدیده‌های هنری-انسانی بسیاری قابل شناسایی است که با مطالعه بر روی آنها کاربرت نماد در ساختار آنها مشهود می‌آید. از میان این پدیدارهای هنری به هنر تصویرسازی بر روی سفالینه‌ها باید اشاره کرد. پدیدارشناسی این گونه از پدیدارها، نیاز به رمزگشایی نشانه‌های نمادین کاربردی در ساختار آنها را دارد. علم نشانه‌شناختی و رویکردهای وابسته آن، جهت پدیدارشناسی تبار چنین پدیده‌هایی و نیز رمزگشایی از این نمادها کارآمد خواهد بود. بخش قابل توجه‌ای از هنر مزبور به نگاره‌گری تصاویری انسانی در حال اجرای موزون نمادین آیینی مربوط است. این مقاله سعی بر آن دارد تا با تکیه بر مطالعات، روش‌ها، آراء و رویکردهای نوین علم نشانه‌شناسی به خوانش و رمزگشایی تصاویر باقی مانده از حرکات نمادین آیینی بر روی سفالینه‌ها به مثابه اثر هنری و متن تصاویرسازی شده هنری-فرهنگی ایران در پیش از تاریخ، نائل آید. به واسطه این مطالعه، هم بخشی از تاریخ مطالعات هنرهای تجسمی ایران مورد واکاوی قرار می‌گیرد و هم بخش مغفول مانده باوری، فرهنگی و آیینی حرکات آیینی-نمادین موزون در گذشته ایران، به مثابه هنر آیینی و نمادین خوانش خواهد شد. نتیجه بنیادین این پژوهش آشکار خواهد کرد که بخش اعظم تصاویر ساده سفال‌نگاره‌ها پیش از تاریخ در ایران به صورت نمادگرایانه‌ای به تصویر در آمده‌اند که برای خوانش، نیاز به رمزگشایی نشانه‌گی دارند.

واژگان کلیدی

آیین، ایران، نشانه‌شناسی، نماد، نگاره، پیش از تاریخ.

* نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۹۱۲۲۰۷۰۹۱۳، Email: Shahrokh.amirian@gmail.com

** استاد راهنمای اول، مکاتب آکادمیک؛ تلفن: ۰۲۱-۶۶۳۷۸۹۴۷، Email: yazhand@ut.ac.ir



مقدمه

دال و مدلول ارائه نمود بر این مبنا، که دال را «تصوری که از صوت در ذهن پدید» می‌آید و مدلول را، «تصوری که از مصداق خارجی در ذهن جاگرفته» است (صفوی، ۱۳۸۳، ۱۵)؛ کالر^۵، در مباحث خود دال را، معادل صورت و مدلول را معنا در نظر می‌گیرد (پورشه و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۰؛ سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۸)، از دیگر متفکران ساختارگرا و پسا ساختارگرا و تأثیرات هر یک از آنها، که هر یک در حوزه و منظری نوین به این علم ورود کرده‌اند، به تفسیر سخن گفته و از تأثیر گذارانی به مانند پیرس، بارت و اکو که در نیمه قرن بیستم باعث شدند که نشانه‌شناسی تنها در حوزه زبان باقی نماند و در حوزه و زمینه‌های مختلفی از تبار و پدیدارشناختی، هنر و اثر و متن، سیاست و اجتماع و فلسفه ورود و کاربردی شود. پیرس که از فیلسوفان مکتب پراگماتیسم محسوب می‌شود؛ الگوی نشانه دو گانه‌ی خود بسنده^۶ سوسور (نتیجه حاصل ذهنی دال و مدلول)، را به گونه رابطه سه وجهی (بازنمون، تفسیر، موضوع)، گسترش داد. پیرس بین بازنمون، موضوع و تفسیر تعاملی را متصور است که از آن تعامل به نشانه‌گی^۷ یاد می‌کند (سجودی، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۰). به پژوهش آستن و ساونا (۱۳۸۸)، پیرس نشانه‌ها را به سه قسم نمایه، شمایی، نمادین تقسیم می‌کند که در مورد اخیر، نشانه‌های نمادین، بر پایه قرارداد نشانه‌شناسانه گفتار و نوشتار مطرح می‌گردد. از دید وی نماد همواره دارای ظاهری است که منظور نظر در آن نهفته و نیاز به پی بردن به آن مطرح است. بعد از پیرس، مطالعات پسا ساختارگراها با بارت حائز اهمیت است، زیرا که وی در جهت ساختاری و تأویل پدیده‌ها، به دنبال گسترش حوزه نشانه‌شناسی به دیگر حوزه‌های مربوط به انسان به مانند، حوزه‌های شناخت فلسفی، اجتماعی، فرهنگی و مسائل هنری، ادبی و نقد شناختی هنرها، خوانش تأویلی پدیدارشناسی با دلالت نشانه‌ها و گذر از اثر به متن، بود. بهترین روش پدیدارشناختی از منظر بارت روش پدیدارشناسی کاربردی پیرس است. رمزگان‌های متعدد در خوانش آثار فرهنگی، اجتماعی، اسطوره‌ای و غیره از ابداعات وضعی وی محسوب می‌شود که در خوانش متن‌های فرهنگی- اسطوره‌ای کهن بسیار کاربرد خواهد داشت. از دیگر افرادی که مطالعات تأثیر گذاری را بر روی خوانش نشانه‌گی تصویری، که مستقیم با روش و رویکرد کاربردی این مقاله هم خوانی دارد، انجام داد، امبرتو اکو است؛ اکو در نشانه‌شناسی و حتی پدیدارشناسی ساختارمند پیرس، به گفتار بارت، تحول اساسی بوجود آورد (اکو امبرتو، ۱۳۸۷). وی که به نقل از ضمیران (۱۳۷۹)، نشانه‌شناسی تصویری را برای تحت پوشش قرار گرفتن رسانه‌های تصویری ارتباطی بیان و با این شروع کلیه تصاویر به واسطه این رویکرد فرآیند رمزگشایی و خوانش در حوزه تصویر نیز تکامل پیدا می‌کند. اکو بیان می‌دارد که نشانه‌شناسی با هر چه که نشانه

اصطلاح نشانه‌شناسی Semiology/Semiotics به نظریه و روش دلالت نشانه‌ها اشاره دارد. این نظریه بر مبنای بررسی دلالت نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ها، می‌تواند مسائل مربوط به معنا و ارتباط را تبیین کند؛ جان لاک^۱ (۱۹۷۷)، واژه Semiotic را وضع و واژه Semiology را سوسور^۲ (۱۹۷۴)، در این مورد به کار می‌برد. این واژه امروز به صورت Simiotics به کار بسته می‌شود (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۲) و (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۵۷)، از موریس^۳ نقل می‌کنند که نشانه به طور کلی ناشی از پیوند بین دال و مدلول است و رابطه‌ای در میان این دال و مدلول همیشه وجود دارد، که آن را دلالت گویند. بر همین منوال در معنی‌شناسی، نشانه‌شناسی را به مثابه یک علم و دانشی معنی می‌کنند که در تمام علوم کاربردی است. سعی این مقاله این است که با کاربردی کردن مبانی تئوریک علم نوین نشانه‌شناختی کهن‌ترین آثار هنری تصویرسازی شده نمادهای آیینی حرکتی در ایران پیش از تاریخ را خوانش تأویلی کند. جهت تحقق این امر، این جستار، بدون درنگ در بخش‌های آتی به پیشینه مطالعاتی این علم، که تدارک خوانش معنایی تصویرهای فرهنگی- هنری را مهیا می‌کند، می‌پردازد تا در ادامه با ارائه مصداقی آثار تصویری باقی مانده از نمادهای مزبور، بتواند کاربردی شدن این روش‌های تئوریک را در هنرهای تصویری تجسمی به راستی آزمایی بگذارد. سوال اساسی در اینجا این است که در بدوی‌ترین هنرهای تجسمی تصویری در ایران، نقش تصاویر و پیکره‌نگاره‌های حرکات موزون چگونه توجیه پذیراند؟ در همین راستا، هدف اصلی این پژوهش، در کنار شناخت و شناساندن بخش مغفول مانده از هنرهای تجسمی و آیینی در ایران، اثبات این فرضیه خواهد بود که حرکات موزون تصویرسازی شده در نخستین سفال‌نگاره‌ها در ایران به مثابه نمادهایی آیینی- باوری حامل پیام نشانه‌گی- کاربردی و فرهنگی- اجتماعی بوده‌اند.

پیشینه مطالعاتی در روش و رویکرد تئوریک

نشانه یک کاربست بنیادین نزد انسان است. از دیربازترین زمانی که انسان مدرن از نیاکان خود خبر دارد این مهم را کاربردی می‌کرده است. اما واکاوی علمی نشانه به مثابه علم مجزا، نشانه‌شناسی، چندان دیرپا نمی‌نماید، اما در همین قدمت کوتاه پژوهشگران، نظریه پردازان و متفکران بسیاری به این حوزه مطالعاتی ورود کرده و آراء چندی را به این علم و موضوعات وابسته‌اش، افزودند. سوسور^۴، را باید پایه گذار علم نشانه‌شناسی محسوب کرد. سوسور از نشانه در ارتباطات «دال» و «مدلول» در نظام زبان‌شناسی چنین مدنظر داشت که نشانه=دال/مدلول و زبان=دال/مدلول و نشانه‌شناسی در فرآیند دوسویه=مفهوم/تصویر؛ همو و در همین زمینه تعاریفی را از



ایشان و هم آیندگانشان، کاربرد متمر ثمری را داشته است؛ نقش کاربردی نماد در زندگی انسان‌ها غیر قابل انکار است. همچنین باید دانست، ساخت و منقوش کردن سفال با طرح‌های نمادین نیز از ابداعات ایرانیان محسوب می‌شود (برزین، ۲۵۳۶ش: ۱۰۳). از بدو شکل‌گیری جوامع انسانی و گرایشات آیینی، کاربرست نمادها بارزتر می‌نماید. نمادها در این مرحله نقش اساسی در بیان مراسم آیینی و جنبه‌های آن ایفاء می‌کنند. نمادهای آیینی به شناخت جنبه‌های اعتقادی و ایدئولوژی کیهانی و غیر آن پرداخته و عمدتاً نمای کلی آیین‌ها، در قالب نمادهای تصویری، در این فرهنگ‌ها نمودار است. این امر واقع، در فلات ایران، بخصوص بر روی سفالینه‌های مکشوف از زیست-فرهنگ‌های ایشان قابل مطالعه است. سفالینه‌های مکشوف از این فرهنگ‌ها، به گفته صاحب‌نظران حوزه‌های مختلف از جمله حوزه علوم انسانی و آیین‌پژوهی و رقص، حاوی منقوشات تزئینی و نمادین فراوانی است که رمزگشایی نمادهای آنها اطلاعات ژرفی را در اختیار قرار خواهد داد. ابهام پوپ (۱۳۸۰)، تعبیر قابل تأملی از ظروف منقش فرهنگ فلات ایران دارد که توجیه مناسبی است از اهمیت مطالعه نقوش سفالینه‌ها در این فرهنگ، وی در پژوهش مذکور می‌آورد:

«سفالینه‌های منقش ما قبل تاریخ که ساختن آنها در آسیای غربی مدّت‌ها پیش از ۴۰۰۰ سال ق. م. آغاز شده بود، نخستین کتاب بشر به شمار می‌آید، زیرا طرح و نقش این ظرف‌ها، اگرچه جنبه تزئینی آنها اساسی بود، برای سازندگان و کسانی که آنها را به کار می‌بردند، بسیار بیش از تزئین اهمیت داشت. این نقوش بیان بیم‌ها و امیدها و علایمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزهٔ دایم-وحشتناک حیات است» (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۵).

امروزه با کشفیات بیشتر، تخمینی فراتر از پژوهش‌های پوپ بدست آمدنی است، که در مطالعات آتی این امر مشهود خواهد بود. با واکاوی و دقت نظر در آثار هنری به‌جامانده از مردمانی که در پیش از تاریخ ایران در فلات ایران می‌زیسته‌اند، دریافت خواهد شد که بخشی از این آثار نشان‌دهنده انسان‌ها با حالات بدنی خاص و رقص‌گونه است. به علت کثرت و تنوع وجود این حرکات در آثار پیش از تاریخ در ایران به نظر می‌آید که با پدیده‌ای انسانی اینجا مواجه هستیم. تحلیل و آشنائی با حقیقت این گونه از پدیده انسانی نیاز مطالعه عمیقی را می‌طلبد. امروزه از این حرکات موزون به مثابه هنری کهن انسانی یاد می‌شود. با مطالعات انجام‌شده صاحب‌نظران و نگارندگان این نتیجه حاصل آمده، که کاربرست این هنر در این آثار از حیث انواع و گونه متنوع بوده و تحقیقاً در اغلب ادوار در فلات ایران کاربردی شده است.

در راستای اهداف جستار لازم است آثار به‌جای‌مانده را مورد مذاقه علمی قرار داد. تحلیل و تأویل محتوایی این مطالعات مستند،

تلقی می‌شود سروکار دارد؛ همه چیز از جمله: واژه، تصویر، ایما و اشارات. بدین‌سان با اتخاذ این رویکرد نشانه‌شناختی، نقشینه‌ها، تصاویر کهن و جدید، نمایش، فیلم، مجلات و در کلیت هر متن تصویری، روش‌مند و علمی قابل خوانش و تأویل است.

واکاوی مطالعاتی تصاویر نمادهای آیینی-حرکتی در ایران پیش از تاریخ

مطالعات کتابخانه‌ای پژوهش‌های محققان بین‌المللی (گیرشمن، ۱۹۳۸؛ ۱۳۴۹؛ واندنبرگ، ۱۳۴۵؛ اولدنبرگ، ۱۹۰۲ و داخلی (ذکاء، ۱۳۴۲؛ ۲۵۳۷ش.الف؛ همان، ب؛ نگهبان، ۱۳۵۲؛ ۱۳۷۶؛ ۱۹۷۹؛ کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹؛ طلایی، ۱۳۹۲). در علوم و حوزه‌های مختلف علوم انسانی اعم از انسان‌شناسی، باستان‌شناسی و علوم حرکتی و هنر، تصویری را در اختیار می‌گذارد که نشان می‌دهد مردمان و هنرمندان پیش تاریخی در ایران مبادرت به خلق تصویرسازی بر روی سفالینه‌های خود می‌کردند.

بخش قابل‌اعتنایی از این تصاویر، در تعمق نگری ژرف‌تر، روایتی آیینی-انسانی را نشان می‌دهد، که حکایت از پدیده‌ای با همان مضامین است. دقت نظر در این آثار مشخص می‌کند که تصاویر کاربردی حامل مضامین نمادین هستند، که تحلیل آنها نیاز به رمزگشایی نشانه‌گی عناصر تصویری دارد. در ادامه به بخشی نظام یافته از این آثار اشاره می‌شود و سعی خواهد شد تا با رمزگشایی نمادهای اثر به مثابه یک متن، تأویلی مناسب در راستای تصاویر کاربردی ارائه گردد.

با مطالعات انجام‌گرفته، مشخص شده است که بخشی از اطلاعات در خور در زمینه‌های مختلف را مردم فلات ایران و ایرانیان قدیم بر روی برساخته‌ای که امروزه از ابداعات هنری ایشان محسوب می‌شود، حفظ و ثبت می‌کرده‌اند. این ابداع در حوزه‌های مختلف، اعم از ابزار، صنعت و هنر مورد مطالعه فراوان بوده است. ابداع ایشان را در هر حالت مزبور باید در زمره ابداعی کاربردی دانست که استفاده‌های مختلفی از آن گزارش شده است. آرتور پوپ، درباره مقام هنری این ابداع نزد ایرانیان، اذعان می‌دارد، این هنر، این عنصر اصلی تمدن ایران، نخستین تمدن جهان، که بیش از شش هزار سال در فلات ایران پدیدار شد و در همه اعصار، نقشی حیاتی را به عهده گرفت و همواره خصوصیات بارز فردی خود را حفظ کرده است: سفال؛ سفالینه‌ها (وهایی، ۱۳۸۳: ۱۰)؛ این برساخت بشر که قدمت کاربرست آن در فلات ایران امروزه با مطالعات بیشتر و کشفیات تازه به چند هزاره قبل از تخمین فوق هم گمانه زده شده است؛ اگر الواح گلین در نزد مردمان فرهنگ بین‌النهرین ابتکار حفظ اطلاعاتشان دانسته شود، سفالینه‌های فلات ایران هم، گذشته از کاربردهای دیگری که برای ایشان داشته، از این حیث نیز، برای



در نتیجه واکاوی کاربست نمادین نشانه‌ها در این آثار هدف بعدی خواهد بود.

بازمانده‌های حرکات نمادین موزون آئینی، آئینی-اجتماعی، دینی؛ دسته‌بند مذهبی

پژوهشگران علوم دیرینه‌شناسی در کاوش‌ها و مطالعات خود به آثار قابل اعتنائی در فلات ایران دست یافته‌اند. براساس تحقیقات ایشان این آثار به جامانده مربوط به زیست و زیستگاه و انسان‌هایی است که در گذشته در فلات ایران می‌زیسته‌اند. واکاوی اسناد بجا مانده از نژادها و اقوام مختلف که در فلات ایران باقی مانده است، اطلاعات علمی مناسبی را در زمینه بحث در اختیار خواهد گذاشت؛ آنها در حکم مستندات هستند که مطالعات شکلی و تحلیل محتوایشان، اطلاعات جالب توجه‌ای در زمینه آئین‌ها، اجتماعات، فرهنگ و دیگر ملزومات ایشان در اختیار می‌گذارند. جالب توجه‌ترین این باقی مانده‌ها از این مردمان، آثار هنری فراوانی است که بر جای گذاشته‌اند. بر همین منوال، سعی خواهد شد که با واکاوی و تحلیل نشانه‌های کاربردی همین آثار، ضمن شناخت کاربست این نشانه‌ها نزد مردمان فلات ایران، در پیشبرد و اثبات فرضیه نشانه‌گی حرکات موزون آئینی مردم پیش از تاریخ در ایران نیز، از آنها بهره لازم برده شود.

بخش قابل توجه‌ای از نگاره‌های انسانی بر روی سفالینه‌های مکشوف در منطقه فلات ایران، که تا به امروز کشف و قدمت‌یابی شده‌اند، انسان‌هایی را در حالات انجام آیین نشان می‌دهند. با دقت نظر بیشتر در پیکره این دست نگاره‌ها با انسان‌هایی مواجه می‌شویم که در حالت انجام حرکات نمادین رقص‌گونه دسته‌بند اجتماعی-مذهبی هستند (غفاری، ۱۹۸۴).

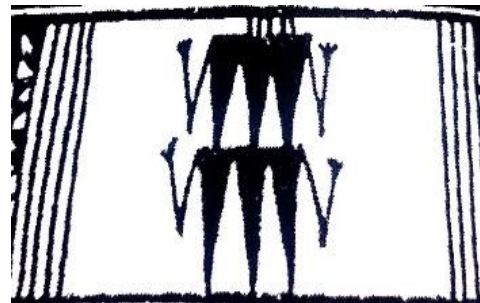
گرایش‌های جمع‌گرائی، جمع‌زیستی و انجام اعمال به صورت گروهی، گرایش‌های کهنی محسوب می‌شود. این موضوع را مطالعه آراء محققان علوم انسانی و جامعه‌شناسان تأیید می‌کند (لاباره^۱، ۱۹۵۵: ۸۹؛ آدام^۲، ۱۹۵۴: ۴۸). در نظام زندگی کمونی مردمان بدوی نیز این امر اصل بنیادینی بوده است. از مطالعات و شواهد

امر، پیداست که نزد مردمان پیش از تاریخ در ایران نیز این اصول چنان پذیرفته بوده که آنها را به همه امور زندگیشان تعمیم داده بودند. مطالعات، اسناد و شواهد به اثبات رساند که این مردمان، در انجام حرکات موزون و کاربست نمادین آنها در آئین‌های اجتماعی و اعتقادی هم، در پیرویت از این اصل تعمیم، تخیلی نکردند. مراسم، جشن‌ها، ستایش‌ها و آئینی از این مردمان بدون این گرایش، گزارش درخوری را از طرف پژوهندگان علوم مختلف نداشته است.

اکتشافات باستان‌شناسان از شوش، اولین سند این ادعا را مستند می‌کند. نگاره‌ی ساده و سیاه رنگی بر روی کاسه‌ی گل پخته که از «تپه خزینه» شوش به دست آمده است (تصاویر ۱)، که به گفتاری از نصری اشرفی (۱۳۷۹: ۴ و ۳)، کهن‌ترین نمونه‌ای است که ما را از چگونگی وجود رقص، در هزاران سال پیش، در ایران زمین آگاه می‌سازد. تصاویر نقوش روی این کاسه گلین، در یک بخش باز و بی‌زمینه، رقص شش تن آدمی در دو رده سه تایی را به گونه‌ای بسیار ساده نشان می‌دهد.

کشف این نگاره نکات حائز اهمیت بسیاری در مورد بحث در اختیار می‌گذارد. نمادگرائی رویت‌شده در این نگاره؛ اجرای گروهی؛ دست‌های بر دوش یکدیگر و ایجاد یک جمعیت واحد؛ اتحاد و یکپارچگی؛ نظم قابل تمیز و تشخیص؛ حرکات منظم قابل رؤیت؛ به نمایش گذاردن نمادین یک ماجرای عملگرایانه؛ حرکات موزون؛ حرکات دارای ریتم منظم؛ حرکات نمادین آئین‌وار؛ آئین دسته‌جمعی؛ آئینی برای همه؛ آئینی با همه؛ آئین کل اجتماع؛ اجرای عملی آئینی مذهبی با حرکات موزون نمادین مواردی قابل خوانش در این نگاره، به نظر می‌آید.

خوانش بخشی از نمادهای تصویری نگاره مزبور، با رمزگشایی نمادهای اعداد میسر خواهد بود؛ نگاره مزبور سه انسان که دست برشانه یکدیگر نهاده را به تصویر می‌کشد که نمادگرائی اعداد را نزد هنرمند و انسان دوره نوسنگی نمایان می‌کند؛ نمادشناسان عدد سه را نشانه‌ای از کلیت و تکمیل شدن و به نوعی کل عالم که به یقین کل انسان‌ها و اجتماع انسانی را در بر می‌داشته، می‌دانند؛





انسانی در حال صدور و ابلاغ پیامی به زمین، با این عملیات فیزیکی هستند. گویی که امری را با تحکم و صلابت به زمین، مام-خدای خود، متذکر می‌شوند. در همین راستا، باشگزر (۱۳۵۸) به رقص‌های دسته‌جمعی-مذهبی تمسک جو، برای باریدن باران اشاره کرده است:

«به پژوهش: «باشگزر»، آیین‌های آیت‌مندی به باران بیشتر به شیوه و سبک گروهی برگزار می‌شده‌اند، و با ساز، رقص، و آواز همراه بوده‌اند؛ و البته با نماز و دعا» (نک: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۱۰۱؛ باشگزر، ۱۳۵۸).

برخی علل انجام این حرکات موزون دسته‌جمعی را در روند اجتماعی و در ایجاد وابستگی هم بستگی گروه گروی انسان‌ها در یک اجتماع، دیده‌اند. گارودی (۱۳۸۹)، چنین تحلیلی در این زمینه دارد و معتقد است:

«آدمی عنصری است وابسته به یک گروه قومی، اجتماعی و فرهنگی معین. او نیاز دارد که خویشتر را وابسته و جدایی‌ناپذیر از این گروه بداند و با افراد دیگر وابسته به گروه پیوند ناگسستنی داشته باشد. رقص بیش از قوانین، رسوم، زبان و بیش از هیأت ظاهر قادر به بیان این وابستگی است» (گارودی، ۱۳۸۹: ۱۱).

مطالعات آراء آریان‌پور (۱۳۸۰) و افشار (۱۳۸۸)، مشخص می‌کند که ایشان این حرکات موزون بدنی هماهنگ دسته‌جمعی را در بن خاستگاهی و در تکوین اجتماع زیستی بشر می‌دانند. نتیجه مطالعات ایشان نشان می‌دهد که، «پیش از آنکه زبان در زندگی ابتدایی بشر جای پیدا کند، او با نشان دادن علائم و حرکت به هم‌نوعانش اولین راه‌های ارتباطی را پیدا نموده و این نوع ارتباط، رفته‌رفته پاسخگوی تمام نیازهای او شد. حرکت، اولین وسیله انتقال مفاهیم و گفتگو در جوامع ابتدایی بشر به شمار می‌رود» (افشار، ۱۳۸۸: ۱۲).

گذشته از این مباحث خاستگاهی ابتدایی و کلان-جهانی، آنچه در اینجای بحث بیشتر به کار می‌آید، دنباله بحث وجودی این پدیده به صورت نشانه‌گی-نمادین دسته‌جمعی انسانی است.

حرکات موزون دسته‌جمعی مذهبی

واکاوی نقوش نگاره‌های سفالینه‌ها در پیش از تاریخ در فلات ایران، سند قابل اعتنائی از گونه دیگر حرکات موزون دسته‌جمعی در اختیار می‌گذارد: «ظرف گلین پایه‌داری که از تپه‌های «تل جری» در میان ۳ آبادی بنام تاج‌آباد، خیرآباد و عزآباد در ۱۲ کیلومتری جنوب تخت جمشید به دست آمده (تصاویر ۲) و باستان‌شناسان تاریخ آن را هزاره‌ی پنجم پیش از میلاد مسیح دانسته‌اند» (ذکاء، ۱۳۴۳: ۱۲)، «در پهنهٔ درونی این سفالینه‌ی به بلندی ۳۰ سانتی‌متری که افسوس که بخشی از آن شکسته و از میان رفته است، نگاره

«در سراسر جهان، سه عددی بنیادی است: سه نخستین عدد در برگیرنده واژه «همه» است و ثانوشا؛ یعنی عدد کل، زیرا شامل آغاز، میان و پایان است. سه تداعی‌کننده: انسان (بدن، جان، روح) چرخه حیات (تولد، زندگی، مرگ) سیکل کامل (آغاز، میان، پایان) و (گذشته، حال، آینده) است» (نورآقایی، ۱۳۸۷: ۳۹).

بر همین اساس است که گارودی (۱۳۸۹)، که متخصص حوزه رقص‌های بین‌المللی و آیینی است، معتقد است که: «رقص فطرت بشر است؛ حیات طبیعی، حیات تام و جامع اوست، حیاتی متعالی‌تر از برکات ویژه و ممدود زندگی بشر در آن حالی است که خویشتر خود را با حرکات آهنگین تمامی کائنات یگانه و متحد می‌یابد» (گارودی، ۱۳۸۹: ۲۲).

در تحلیل این جمع‌گرائی، در ایجاد و انجام حرکات موزون در نزد مردم ما قبل تاریخ، نظریه‌های متعدد دیگری نیز مطرح گردیده است. پژوهندگان مختلف با ارائه مصادیقی این پدیده دسته‌جمعی را از منظری توجیه‌پذیر کرده‌اند؛ گروهی از صاحب‌نظران به تکوین اعتقادی در بشر ما قبل تاریخ اشاره دارند؛ ویل دورانت (۱۳۴۳: ۵۹؛ ۱۳۴۰: ۲۶ و ۲۷)، از ابتدائی و جامع‌ترین باورهای دینی بشر که همه عالم گیر بوده سخن به میان آورده است:

«انسان ابتدایی در همه جا خود را وابسته و پرورده طبیعت می‌بیند. پس به ناچار طبیعت‌پرست می‌شود. طبیعت یا به لفظ دیگر، زمین، مادری است که به انسان خوراک و پوشاک و پناهگاه می‌دهد. این مام-خدا را در فرهنگ عامیانه هر قومی تأثیر عظیم گذاشته است، افسانه‌های ایسیس^۱ در مصر، ایشتار^۲ در بابل، کوبه‌له^۳ در آسیای صغیر، ره یا رئا^۴ در کرت، دمه تر^۵ در یونان، مریم در دنیای مسیح» (دورانت، ۱۳۴۰، ج ۲: ۲۶، ۲۷ و ۵۹).

همین روند تکوین اعتقادی را نصری اشرفی (۱۳۷۹)، با همان توجیه و تحلیل معروف از دورانت ادامه و تحلیل می‌کند و می‌گوید: «آنچه که امروزه به نظر ما بازی و تفریح به‌شمار می‌رود، برای انسان ابتدایی امری جدی بوده و آنها هنگامی که به رقص برمی‌خاستند، تنها قصدشان خوشگذرانی نبوده، بلکه می‌خواستند خدایان و طبیعت را به خواب مغناطیسی درآورده و به زمین دستور دهند تا حاصل خوبی را به بار آورد»؛ این گفتار به این معنا است که هدف انجام این گونه اعمال دسته‌جمعی مورد توجه بوده است. توجه به طرز قرارگرفتن پیکره‌ها و پاها، با در نظرگرفتن عناصر تصویری دیگر در این نگاره، در این تحلیل کمک‌کننده خواهد بود.

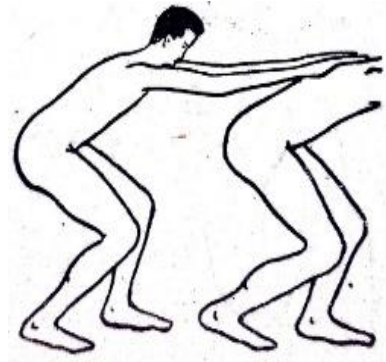
باید توجه داشت که در مفهوم نشانه‌گی، خطوط افقی در پایین و بالای نگاره، با مفاهیم نمادینی تصویرسازی شده است. خطوط افقی در پایین که پای رقصندگان بر روی آن است، نمادی از زمین و خطوط بالایی، آسمان را تداعی می‌کند. طرز قرارگرفتن پاهای پیکره‌ها و صلابت ایست رقصندگان، گویا است که این جمع



منبع: (کامبخش فرد، ۱۳۹۲: ۷۶)



منبع: (ذکا، ۱۳۴۲: ۴۸)



منبع: (افشار، ۱۳۸۸: ۵۴)

تصاویر ۲. ظرف سفالین از تل جری و تداعی حرکات موزون نمادین-آیینی.

هیزم افروخته یا خرمنی از فرآورده‌ها یا نشانه و نماد خورشید پنداشت، به رقص و پایکوبی مشغولند». باید توجه داشت که در رقص‌ها و حرکات موزون در پیش از تاریخ در درجه اول جوهره دینی و اعتقادی است که به آنها معنای حقیقی خود را می‌دهد (الف-د، ۱۳۳۶: ۱۴). این موضوع به این معناست که نقش اعتقادات و کاربست نماد و نمادینه‌های اسطوره‌ای-اعتقادی در نمایش بصری و عمل‌گرایانه چنین آیین‌هایی تا چه اندازه کاربردی بوده است و همین امر نشان‌دهنده این مهم است که برای خوانش این اثر از نقش و رمزگشایی موارد فوق نباید غفلت شود.

در اینجا لازم است از منظر شکلی، که نمادهای کاربردی این نگاره هم شامل می‌شود، اثر را مورد مطالعه قرار داد تا از تحلیل بیرونی به زیر متن کاربرد آن موارد و نمادگرایی‌شان دست یازیده شود؛ بدینسان تحلیل علمی مناسبی از این نگاره از طریق رمزگشایی نمادها صورت پذیرفته است:

۱. انجام عملیات موزون دسته‌جمعی برهنه؛ همانطور که مشاهده و مورد تحلیل قرار گرفت، یک عملیات با استفاده از جمعیت انسانی، که بدن‌های ایشان و نمایه‌های دیگر هم مجموعه‌ای از آن را تشکیل می‌دهد، در حال انجام و نشان‌دادن است. لاجرم برهنه‌بودن این پیکره‌ها، اجرای آیینی مذهبی را می‌رساند؛

۲. چرخش و گردش دایره‌وار انسان‌ها با پوششی که بر صورت دارند؛ گویا به مقصود به تصویر در آوردن و نمایش گذاردن موضوعی می‌نماید؛ در این نگاره، انسان‌ها در عملیات اجرائی منظم و موزون نشان داده می‌شوند گوئی که رقصندگان، حرکات غیرایستا، چرخش دوار و ریتمیکی را حول یک شیء انجام می‌دهند.

رقصیدن، قبل از هر چیز می‌توانست نمادین و به معنای استقرار رابطه‌ای فعال بین انسان و طبیعت که معنای شرکت در حرکات کائنات و تسلط بر آن است (گارودی، ۱۳۸۹: ۱۸)، به کار بسته شود، اگر که ایشان دور یک شیء چرخیده و برقصند و این چنین مفاهیم سمبولیکی را به واسطه این عملیات‌ها به نمایش گذارند؛ دور یک

گروهی مردان برهنه، نگاشته شده که به سان نیم‌خیز در پشت سر یکدیگر ایستاده و دست‌های خود را به پشت مرد روبه‌رو نهاده‌اند» (همان، ۲۵۳۷ش. الف: ۴).

مطالعه نشانه‌شناختی تصاویر این سفال نگاره نشان می‌دهد که پیکره‌های تصویرسازی‌شده، به اجرای آیینی حرکات نمادین موزون دسته‌جمعی مشغول بوده‌اند. نکات حائز اهمیتی را نگاره‌گر این اثر، در بطن اثر خود جای سازی نموده، که دستیابی به کُنه وجودی آنها در هزاران سال بعد، نیاز به وقوف و معرفت به علومی، از جمله علوم اعتقادی مردمان آن دوره، اسطوره‌شناسی، نمادشناسی تاریخی، تاریخ و رفتارشناسی اجتماعی مربوطه اقوام و مردمان دوران مزبور را دارد؛ با تسلط بر همین شالوده‌های علمی است که بشر امروز می‌تواند با مشاهده نگاره مذکور، تشخیص دهد که با نگاره‌های روبه‌روست که با کاربست نمادین، مراسم و آیینی دسته‌جمعی مذهبی را، که بر پایه جهان بینی و رسوم اجتماعی زمانه، به گونه‌ای سمبولیک و موزون انجام می‌شود، به نمایش در آورده است. بخش عمده این تحلیل به عناصر نمادین برهنه به تصویر کشیدن جمعی انسانی که با خضوع خاصی حرکات موزون دسته‌جمعی را انجام می‌دهند باز می‌گردد. بهنام (۱۳۵۱) معتقد است که:

«برهنه‌بودن پایکوبان امری بسیار طبیعی است، زیرا ما می‌دانیم که آدم و حوا نیز در بهشت برهنه بودند. در مراسم مذهبی یا نیمه‌مذهبی همیشه خدایان یا نیمه‌خدایان و کاهنان بصورت برهنه نمایش داده شده‌اند و فقط انسان‌های معمولی یعنی پرستندگان لباس بر تن داشتند. حتی هرودوت که در قرن چهارم پیش از میلاد می‌زیسته در ضمن کتاب تاریخش اظهار داشته است که مردم شبه‌جزیره آناطولی مراسم و تشریفات مذهبی مربوط به تدفین مردگان را بحالت برهنه انجام می‌داده‌اند» (بهنام، ۱۳۵۱: ۶ و ۵).

افشار (۱۳۸۸) که از تحقیقات ذکا، گرت‌ه برداری کرده، در مورد حالت رقصندگان نگاره طرف یاد شده، گفته است که ایشان، «با یک حالت خضوع مذهبی در پیرامون توده‌ای که می‌توان آن را آتش و



در بین‌النهرین و فلات ایران در باورهای اعتقادی خود خورشید را هم به این باور نمادین که خورشید نیروی بر ترکیب‌های؛ خدای همه‌نگر و قدرت آن؛ تجلی خدا؛ وجودی حرکت؛ قلب کیهان؛ مرکز وجود و دانش ذاتی «فهم جهان» (ماکروبیوس^{۱۶}) تنویر؛ چشم جهان و چشم روز؛ مغلوب‌شدنی؛ شکوه؛ عظمت؛ عدالت، سلطنت بوده و هست (کوپر، ۱۳۹۱: ۱۴۰)، مورد ستایش و پرستش سمبولیک قرار می‌داده است و با رقص‌های توتمی و جادویی خود سعی بر آن داشته که مراسم و آئین برگزار نماید؛ واقفیم که رقص‌های جادویی و توتمی در حقیقت از رقص‌های مذهبی در آن فرهنگ محسوب می‌شده‌اند (شیبانی، ۱۳۴۲: ۵). با این خوانش مشخص است که تصویر اثر مزبور آئین اجتماعی-مذهبی را که آن مردمان به صورت نمادین-سمبولیک و با کاربستن عناصر نمادین چون خورشید و رقص‌های مربوطه انجام می‌داده‌اند، به نمایش گذاشته است.

رقص‌های دسته‌بند دایره‌وار مذهبی

با بازدیدهای موردی و دیدی ژرف نگر در موزه‌های انسان‌شناسی دانشگاه تهران و دیگر موزه‌های باستان‌شناسی، چند نمونه از سفال‌های منقوش ساخته‌شده به دست مردمان پیش از تاریخ ایران مشاهده خواهد شد که از روی نشانه‌های نقش‌شده بر روی آنها و با شناختی که از آن مردمان، اعتقادات و نوع و کیفیت مذهب‌گرائی ایشان در دست است، کار دشواری نمی‌نماید که آنها را نیز مصوری از گونه‌ای آئین و مراسم مذهبی-اعتقادی و اعمال و مناسک مربوطه‌اش، رقص، دانست. در اینجا هم تصاویر انسان‌های این نگاره در حالت ویژه‌ای مصور شده‌اند؛ با اندکی دقت در جهت سرها و حرکات بدن انسان‌های مصور، حرکت در مسیری دوار به ذهن متبادر می‌شود. جمعی از انسان‌ها که دست‌در‌دست یکدیگر حلقه‌شده دارند (دسته‌بند) و به رقص دایره‌وار مشغولند، گونه دیگری از حرکات نمادین آئینی را می‌رساند.

از منظر نمادشناسی، رقص‌های دورانی، از مسیر خورشید در آسمان پیروی می‌کند و همچنین می‌تواند به دور محلی مقدس باشد (کوپر، ۱۳۹۱: ۱۷۶-۱۷۷)؛ زیرا که بنا بر همین علم حرکت خورشید در آسمان دایره‌وار است و لایق احقاق کمال‌جویی بشر، بر همین اساس انسان ما قبل تاریخ معتقد بوده که می‌تواند جایگاه نمادین خود را از این طریق بازنماید؛ زیرا که ایشان به این ادراک ناخودآگاهی از علوم نمادشناسی امروز در زمینه نماد دایره رسیده بوده‌اند که: «دایره^{۱۷} نمادی جهانی، تمامیت؛ کلیت؛ هم‌زمانی؛ کمال اصلی؛ مدوربودن طبیعی‌ترین شکل و مقدس به شمار می‌آید؛ خود خویشتن؛ خویشتن؛ غیرآشکار؛ نامحدود؛ ابدی؛ زمان‌مندی و بی‌زمانی که آن را آغاز و انجام نیست و بی‌فضایی که بالا و پایین ندارد و دایره به عنوان واحد آسمانی؛ دایره خورشیدی؛ همه

شیء مقدس بچرخند و برقصند و از آن نیرو و انرژی دریافت کنند؛ به این واسطه نیایش، تقدیس یا در مقام پرستش به حول یک شیء یا نماد آن که یا در مقام، دارای فیزیک شکلی واقعی و یا غیرفیزیک جسمانی و پرورانه‌شده در باورشان بود؛ یا در مقام خدایان یا نمادینه‌های سمبولیکشان می‌بود؛ در این نگاره آنچه مشهود می‌آید آنست که ایشان حول آتش یا نمادینه خورشید به انجام عملیات موزون نیایشی و پرستش توتمی مذهبی خود مشغولند. این رفتارها از گرایشات باوری و مذهبی این انسان‌ها سرچشمه می‌گیرد. جا دارد که برای استفهام بیشتر نمادهای خورشید و آتش را در نزد آن مردمان، که چنین نگاره‌ای از ایشان در دست است، نیز باز مطالعه علمی شود؛

۳. **توده هیزم؛ آتش؛ ارزیابی‌های اعتقادی و باوری حاکمه دوران نوسنگی نشان از آن دارد که مردمان آن دوره مذکور در زندگی و مراسم مذهبی خود آتش می‌افروختند، که از آن قدرتی موجود متصوره‌ی جادویی‌اش را طلب و کسب نمایند، تا کارها را بر وفق مراد ایشان کند. آتش را با هیزم تدارک می‌دیدند تا از نیروی جادویی نور آن بهره‌مند شوند و به واسطه نور جادویی که از وجود آتش بدست می‌آورند، بر قوای ظلمانی طبیعت فایق آیند (پیریایار، ۱۳۷۶: ۲۷۶).** فرهنگنامه‌های علوم مرتبط با نمادشناسی، برافروختن آتش را امری نمادگرایانه دانسته و در ذیل آن، کلیت موثر در رمزگشایی نشانه‌گی این عمل چنین آمده: «آتش‌افروختن؛ تجدید عمل آفرینش و تمامیت و وحدت مجدد به وسیله قربانی است» (کوپر، ۱۳۹۱: ۲۱)؛ یعنی در پیش از تاریخ، نمادین آتش افروخته می‌شد و دور آن مردمان، نمادین و با حرکات نمادین پیام‌هایی را به صاحبان این امور مخابره می‌کردند تا به وحدت و نظم و عمل کل عالم دست پیدا کنند. در ادامه به نمادینه اعتقادی دیگر که در این نگاره است پرداخته خواهد شد؛ خورشید؛

۴. **نمایه‌ای متداعی خورشید^{۱۵}؛ در میان پرستش‌شدنی‌های عناصر و اشیاء طبیعت، پرستش خورشید جایگاه ویژه خود را در فلات ایران داشته است. موردی که بتواند اکنون در روند ارزیابی کیفی نگاره در حال بررسی، یاری‌رسان باشد، ارزیابی‌های نمادگرایانه این پدیده است؛ در نگاره استنادی که آنرا تحت عنوان یک اثر، که در آن یک رویداد در حال جریان از مراسم آئینی-مذهبی دوران نوسنگی بررسی می‌شود، اثبات پدیده پرستش و تقدیس مذهبی اینجا مفید به فایده است، زیرا که با اثبات این مهم این موضوع نیز لاینحل نمانده که رقصندگان این نگاره در حال انجام یک تشریفات مذهبی هستند و این رقص به تصویر کشیده‌شده جزئی از عملیات لازم‌الاجرای تشریفات تقدیس و پرستش محسوب می‌گردیده است؛ در همین زمینه است که اثبات علل حضور تصویر مدوری که خورشید را هم می‌تواند تداعی کند، با اهمیت جلوه می‌کند؛ انسان عصر نوسنگی**



محصولات خرمن گندم، درختان پربار و کهنسال و چیزهایی از این قبیل صورت می‌گرفته است» (افشار، ۱۳۸۸: ۵۵).

با تحقیقات سال‌های اخیر که توجه ویژه‌ای به نمادگرایی گذشتگان و نیاکان توسط نمادشناسان شده است، اکنون بیشتر از پیش در مورد نمادینه‌ها و مفاهیم نمادهای نیاکان بشر اطلاعات وجود دارد؛ اکنون بیشتر از گذشته وقوف به این مسأله وجود دارد که نماد و نمادگرایی و استفاده از آنها در حیاتی‌ترین بخش‌های زندگی بشر پیش از تاریخی، به عنوان یک اصل اساسی و واقعیت زندگی، وجود و پذیرفته شده بوده است؛ بر همین اساس گردش دایره‌وار و دایره نیز در آن فرهنگ‌ها با کاربست مفاهیم نمادهای ایشان است، که معنادار شده و قابل رمزگشایی و تحلیل وجودشناسانه قرار خواهند گرفت؛ بنا بر همین اصل اگر خواسته شود این نگاره‌های مصور و از این دست، تحلیل علمی مناسبی شود از همانجا که بحث آن شد بایست آغاز کرد؛ بنابراین لازم است که از کلی و مشهودترین نمادینه کاربردی در این نگاره این پردازش را شروع کرد: دایره به واسطه حرکات مدور مشهود در رقصندگان؛

«دایره مانند خورشید، مظهر قدرت است، ولی به عنوان روح یا روان و آب‌های در برگیرنده، دارای اصل مادینه مادرانه است؛ دایره یا «بی‌آغاز و انجام» نمادی مادینه است که در مقابل با «محدودیت» مستقیم؛ نرینه و قدرت آفریننده پدری است» (کوپر، ۱۳۹۱: ۱۴۸).

توجه به این مهم که مردمان فلات ایران در آن دوران امورات معیشتی خود را، از راه کشت و کشاورزی بدست می‌آوردند، وجه دیگری از این موضوع را روشن خواهد کرد. خورشید برای ایشان قدرتی محسوب می‌شد. خورشید نیرویی در اختیارش بود که دریغ شدنش از ایشان به منزله به خطر افتادن، در نگاهی کلان‌تر اتمام حیات، در مخیلشان متصور می‌شد. خورشید پدیده‌ای بود که در وجودش حرارت و نور حیات داشت. منبع حرارت خورشید باعث رشد و نمو گیاهانی می‌شد که به نوعی حیات را برایشان

حرکات دایره‌وار؛ بویایی؛ حرکت بی‌پایان؛ کمال؛ انجام؛ خدا را متداعی می‌کنند» (همان، ۱۳۹۲: ۱۴۸).

پس برای انسان آن زمانه مسکون در فلات ایران، دایره و خورشید، در حکم نمادهای هم‌پوشان محسوب می‌شدند و آنکه در حرکات رقص خود حول یک نقطه مرکزی، دایره‌وار می‌گشتند هم، در برگیرنده مفهوم نمادین هم‌سو با این اعتقاد نمادگرا بوده است؛ ایشان به نوعی با این عملیات نمادین حول خورشید مقدس دایره‌وار می‌رقصیدند؛ ایشان به جهت تقدیس و اخذ نیروی جادویی نماد حیات بخش خود، این رویداد مدور را به نوعی دراماتیک در مراسم مذهبی خود انجام می‌دادند.

بخشی از این مضامین، از تصاویر منقوش سفال‌نگاره‌ای که از «تپه سیلک» در نزدیکی کاشان کشف شده است (تصاویر ۳)، قابل خوانش است. در نگاره مزبور تصویر چهار زن دیده می‌شود که به نظر می‌آید در حال رقص‌اند. این نگاره زن‌های رقصنده تپه سیلک، بر روی تکه سفالی منقوش که تخمین قدمتی بین سال‌های پایان هزاره پنجم و آغاز هزاره چهارم پیش از میلاد را به آن زده‌اند، به نگاره در آمده است.

صاحب نظران علوم حرکتی و پژوهشگران حوزه رقص دلایل بسیاری را در تحلیل این نگاره مطرح نموده‌اند. علیزاده محمدی (۱۳۸۳) در مواجهه با این نگاره با توجه به جمع رقصندگان، آن را از منظری کلی دیده و تحلیلی این چنین بیان می‌دارد که، «از حال و سان این گروه چهار تنی که خود اندکی از بسیارند و از چگونگی بازوان و تن‌هایشان و از نگاهی که به یک‌سو دارند، پیداست که مشغول رقص مذهبی دسته‌بند دایره‌وار هستند». افشار معتقد است که، «در این گونه رقص‌های دسته‌بند دایره‌وار که در آن افراد قبیله، پهلوه پهلوه یا دست به دست و بازو به بازو حلقه را تشکیل می‌داده‌اند، نشانه‌ای از اینست که رقص برای پرستش یا بزرگداشت چیزی مقدس مثل آتش، بت، شکار، توده‌ای از



منبع: (طلایی، ۱۳۹۲: ۳۷۲)



منبع: (ذکا، ۱۳۴۲: ۴۵)

تصاویر ۳. حرکات نمادین دسته‌بند مذهبی، قطعه سفالی از تپه سیلک کاشان.



مشهود است، دقت و ظرافتی است که نگاره‌گران برای ترسیم زنانه‌بودن پیکرهای نگاره‌ها به خرج داده‌اند که با ایجاد ظرافت زیباشناسانه، کشیدگی اندام و تفاوت طبیعی جنسیتی را نسبت به نگاره‌هایی که از مردان به تصویر در می‌آوردند، که در قبل مشاهده شد، را ایجاد نمایند. نه کار این نگاره‌گران و نه مقصود بیان این مسأله اینجا به حتم، توصیف زیباشناسانه نیست. ادامه تحلیل ساختاری این تصاویر این اثر گویای این مسأله خواهد بود.

شباهت دیگر این دو اثر حاکی از آن است که پیکرهای زنان در هر دو نگاره در حالت رقص به نمایش مخاطب در آمده‌اند، ترکیب‌بندی کلیت این نگاره، جای شکی را در مورد این موضوع باقی نمی‌گذارد. دقت در حالت پیکره نگاره‌ها این موضوع را به صراحت اثبات می‌کند که این زنان حالت ایستایی را ندارند؛ در حال انجام حرکت هستند؛ وضعیت سر و صورت این پیکره‌ها، که همگی به یک سوست (ذکاء، ۲۵۳۷، الف: ۱۳) و کشیدگی و انحراف اندام‌ها به همان جهت، نیز پویایی این تصویر را دو صد چندان کرده است. زنان این نگاره به مانند نگاره سیلک در حال انجام حرکات موزون پویا به نظر می‌آیند. شباهت دیگر را در حالت و طرز گرفتن دست‌ها باید در نظر آورد؛ زنان در هر دو نگاره دست‌های یکدیگر را به طریقه یا به گفتار صاحب‌نظران در این حوزه (صفوی، ۱۳۳۹: ۴۶؛ ذکاء، همان؛ افشار، ۱۳۸۸: ۶۰)، وضعیت دسته‌بند گرفته‌اند و هر یک انگشتان دست دیگری را با انگشتان خود پیوسته و بدین شیوه پیوستار دستان در پایین، زنجیره پیوسته دسته‌جمعی زنانه‌ای شکل گرفته است. بنابراین و بی‌تردید پیکره این زنان نهاوند در این نگاره نیز مانند زنان نگاره تپه سیلک در حال انجام حرکات موزون آئینی به تصویر کشیده شده‌اند. شباهت‌های ساختاری-تصویری حائز اهمیت دیگری نیز قابل شمارش، تحلیل و خوانش در دو نگاره هستند. بخشی از آنها به قرار ذیل است:

۱. پیکره‌ها همه به یک جهت متمایلند؛

۲. نظرگاه پیکره‌ها به همان جهت معطوفند؛



تصویر ۴. نگارینه رقص زنان نهاوند، ۳۵۰۰ ق.م - ۴۵۰۰ ق.م. منبع: (ذکاء، ۱۳۴۲: ۵۱)

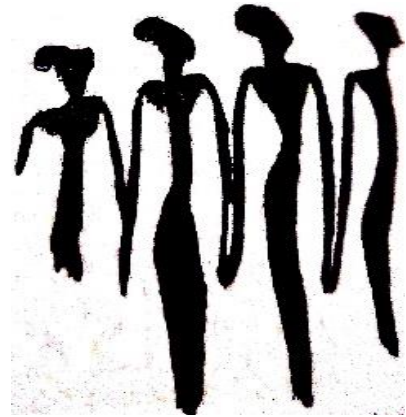
ممکن می‌ساخت. به مرور ایشان دریافتند که با توجه به نوع و زمان گردش خورشید، که حتماً دور دوار و دایره‌وار می‌بود، پدیده و ابزاری را یافته‌اند که موسم و زمان کاشت، داشت و نگهداری و نیز درو محصولات کشاورزی در ید قدرت اوست؛ به این معنی که نیروی وجودی و هستی خورشید است که نظم و حیات را به زندگی ایشان می‌بخشد و با نبودش نه حیاتی هست نه نظم در کل عالم خواهد بود؛ بدین‌سان خورشید پدر هرچه در عالم و کیهان بود، تصور می‌شد، به همین عبارت ماه نیز جایگاه کیهانی در تکامل ایجاد این نظم در کیهان یافته بود و کیهان در کنار پدر کیهانی، مادر کیهانی به‌نام ماه نیز وجودش الزام‌آور می‌نمود (دورانت، ۱۳۴۳، ج: ۱: ۹۳؛ راوندی، ۱۳۵۷؛ کوپر، ۱۳۹۲: ۱۴۰)؛ به استناد این اعتقادات پیراه نیست که این مردمان خورشید را به عنوان نماد پدر کیهان و نظم دهنده کل عالم مورد تقدیس و پرستش بدانند و بنا بر همین باورها تدارکاتی برای شکر، بزرگداشت و حتی نیایش و ستایش، مراسم و آئین برپا دارند، ویژه آنکه با این مراسم بتوانند مبنای نظم دهنده جهان را نمادین با حرکات دایره‌وار نشان دهند و بدین گونه نیروها و نظم کل عالم را به یکجا بدست آورند. این دلیل منطقی است، زیرا که ایشان همچنان زیست قبیله‌ای را با وجود متمدن شدن حفظ نموده‌اند. آن مردمان همچنان دسته‌جمعی این نظم کیهانی را تقلید و به نمایش می‌گذارند. از همه این موارد خاص‌تر آنست که این مهم بدون پدیده منضبط‌سازی ممکن‌ناشدنی می‌نمود. ایشان این مراسم نمادین را با نمادسازی پدیده نمادین دیگری، به سر انجام می‌رسانند که به واسطه آن، به نوعی نظم جهانی را به تقلید نظم کیهانی و چرخش دایره‌وار پدر کیهانی به نمایش بگذارند. ایشان در این نمایش نمادین و آئینی حرکات موزون را با نظم و انضباط دسته‌جمعی در حول محور خورشید و دایره‌وار انجام می‌دادند. بدین گونه و به صورت نمادین به نیروهای متصور در خورشید دست یافته و زندگی و حیات خویش را با تصور بهره‌مندی از این نمادینه‌ها، با امید و قدرت مضاعف ادامه می‌دادند.

جالب توجه آن جایی است که نمونه‌های مختلفی از این دست حرکات آئینی نمادین دسته‌جمعی زنانه در دیگر نقاط این فلات نیز یافت می‌شود. در موزه لوور در بخش مربوط به هنر و فرهنگ مشرق زمین، تکه‌ای باقیمانده از یک ظرف سفالین مربوط به ۳۵۰۰ ق.م - ۴۵۰۰ ق.م. به معرض دید عموم گذاشته شده است (تصویر ۴)، که نشان‌دهنده همین گونه رقص دسته‌جمعی است. این گونه می‌نماید این گونه رقص در مراسم آئینی خطه «نهاوند»، که محل اکتشاف این سفالینه نقل شده (صفوی، ۱۳۳۹، ۴۶)، نیز مرسوم می‌بوده است.

نگاره این سفالینه شباهت‌های ساختاری بسیاری با نمونه هم‌سان خود، رقص زنان تپه سیلک، دارد. در هر دو سند (تصاویر ۵)، آنچه



منبع: (طلایی، ۱۳۹۲: ۳۷۲)



منبع: (افشار، ۱۳۸۸: ۶۰)

تصاویر ۵. نگارینه‌های رقص دسته‌بند زنان نهاوند و سیلک کاشان.

گذارند. بنابراین دور از ذهن نخواهد بود که این پیکره‌ها، نگاره‌های نمادین زنان معابدی در فلات ایران باشند و این تصاویر آئین اجرائی اعتقادی-مذهبی و یا مراسم نمادین قربانی کردن نمادین آنها با رقص‌هایشان را به تصویر در آورده باشد.

در دوران مذکور ضمن وجود حاکمیت زن سالارانه در قبایل، بسیاری از امور توسط زن‌ها به سر و سامان می‌رسید و همچنین اغلب ابداعات و اختراعات مفید به فایده با دخالت و به دست آنها پدیدار شده بود؛ مطالعات نشان می‌دهد، زنان به علت فراغت بیشتر و رفع ضروریات، گاه به ابداعات و اموری که مردان به همان علت از انجامش عاجز بودند دست یافته بودند؛ کشت و کشاورزی و پرورش گیاهان، پرداخت به کارهای هنری به جای مانده آن دوران و حتی برخی صنایع به مانند بافندگی، نساجی، سفال‌گری را، از حیث ابداع و اختراع و انجام، به زنان منسوب داشته‌اند (دورانت، ۱۳۴۰، ج ۱). پس بی‌راهه نیست که نگاره‌گر این نگاره‌ها را هم زنانی دانست که عملیات اجرائی مذهبی و اجتماعی خویش و یا شغف شادمانه و شکرگزاری مذهبی توأمان را از چیدمان محصول پرورده‌شان را به نگاره در آورده باشند.

به نظر می‌آید شیوه اتخاذی و استفاده از اطلاعات علوم مختلف در رمزگشایی نمادهای تصویری کاربردی در آثار به جا مانده کارساز است. بنابراین بایسته است در ادامه نیز از آن بهره‌مند شد. بجا است که مسائل مطروحه را در سند قابل اعتنائی از این گونه حرکات موزون دسته‌بند که از خطه «تل جری»، ۳۶۰۰ ق.م-۳۳۰۰ ق.م، که اکنون در موزه لوور، مورد پیگیری قرار داد (تصاویر ۶). بدین روش می‌توان سه منظور را دنبال نمود: نخست آنکه به تحلیل مناسب‌تری از این گونه رقص‌ها رسید، در وهله دوم، علل علمی کاربرد این رقص‌ها را خوانش کرد و سوم آنکه به تفسیر مناسب

۳. همه پیکره‌ها در وضعیت پویائی به همان جهت در حرکتند؛
۴. پیکره‌ها در حالت حرکات موزون، منظم، ریتمیک به سوئی می‌روند؛

۵. هر دو نگاره رقصندگان با یک وضعیت مشابه دسته‌بند، گروهی پیوستار، موارد فوق را انجام می‌دهند؛

۶. در نگاره‌های مزبور همه گروه انجام‌دهنده حرکات موزون دسته‌بند زنان هستند.

با کاربست علوم مختلف، به ویژه رویکردهای جدید نشانه‌شناختی در قرون اخیر، بسیاری از موارد مطروحه فوق قابل تحلیل علمی خواهند بود. دقت نظر در موارد برشمرده شده نشان می‌دهد که این موارد از ملزومات نظام مراسم آئینی-اجتماعی و مذهبی، در زمانه خود، محسوب می‌شوند، که براساس اعتقادات و جهان‌بینی مردمان آن خطه مزبور تدارک دیده می‌شدند.

اگر به سفال‌نگاره‌های مزبور توجه شود، نگاره‌های هر دو اثر را زنان تشکیل می‌دهند. این موضوع را می‌توان به روشنی از سه جریان جاری فرهنگی، زندگی، اجتماعی-مذهبی این مردمان دریافت و تحلیل مناسبی را در موردش ارائه کرد. توجه و یادآوری نکاتی چند اینجا ضروری و کمک‌کننده است، نخست وضعیت اصولی اعتقادی که ایشان را وامی داشت که خدایان اصلی‌شان زنانه و مظاهری زنانه داشته باشند و دیگر آنکه وضعیت مادرسالارانه حاکم در این خطه، که باعث می‌شد که زنان نه تنها صاحب‌دار نسب قبیله باشند، بلکه شامخ‌ترین مقام‌ها را هم بتوانند کسب کنند؛ مقام‌های شامخی چون رقصنده در مقام روحانیت و خادمان معابد، که به این واسطه، افراد لایقی محسوب گردند تا با رقص خویش قربانی خدایان شوند و یا با رقص خویش مظاهری از خدایان باشند و رویدادی واقع‌گرایانه‌ای از خدایان را به این واسطه به نمایش



اثر از منظر نشانه‌های موجود تحلیل شود تا بدین وسیله نقش نمادین این نشانه‌ها خوانش ضمنی مناسبی شود، تا در نهایت شناسایی، تحلیل و پدیدارشناسی نمادهای کاربردی آیینی این اثر به مثابه متن فرهنگی-هنری و اجتماعی-اعتقادی تحقق یابد.

الف. ۱) ظرف دایره، نقوش مدور دور ظرف

ساختار ظرفی که نگاره در حال تحلیل بر روی آن نقش بسته شده است، مضاف بر اینکه خود فی‌الذمه موضوع نشانه‌ای محسوب می‌شود، در ایجاد مفهومی ترکیب‌بند نشانه‌های دیگر این اثر، از جمله رقص‌های دسته‌بند مطروحه، نیز نقش مؤثر و تأثیرگذاری را ایفا می‌کند (تصاویر ۷ و ۶). این مهم با اطلاعات در دست داشته از علوم مختلف از جمله علوم مکسوبه اعتقادی مردمان فلات ایران و به روش پدیدارشناسی نشانه‌های ساختاری قابل تحلیل است.

ظرف سفالین مزبور، کاسه بزرگی است و دارای ساختار مدور. این موضوع ساختاری، مدوربودن، در نظام نشانه، انتقال مفهوم دایره را در خود مستتر دارد. اگر به اطلاعات قبلی همین مقاله رجوع شود، یادآوری می‌شود که مردمان فلات مزبور چگونه از نمایه دایره، بنا بر اعتقادات و باورهای خود، نشانه کاربردی نمادین ساخته و در کلیه امور زندگیشان آن را نهادینه کرده بودند؛ این اثر هنری را نیز میتوان در زمره همین نهادینه‌گرائی نمادین در نظر آورد. با وجود ساختار دایره‌ای این ظرف منقوش این نهادینه‌گرائی قابل تعمیم به کل منقوشات این اثر تشخیص داده می‌شود؛ به همین نسه قابل تعمیم به کلیت اثر به مثابه یک متن نیز هست.

الف. ۲) نمادهای حرکتی

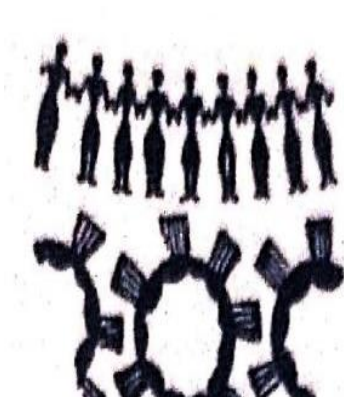
گروهی از انسان‌ها در لبه بیرونی و بالایی و حول ظرف سفالین به نگاره در آمده‌اند؛ دسته‌ای از انسان‌ها که دست در دست هم نهادن ایشان، ردیف منظم زنجیره‌وار انسانی را تداعی می‌کند. دقت در پیکره‌ها، نظم موجود و زنجیره انسانی هماهنگی که تشکیل شده است، ساختار هم‌سانی است از حرکات موزون روی نقوش

علم‌گرایانه‌ای از کاربست نمادین-آیینی نگاره‌ها دست یافت. این نگاره نیز شباهت‌های برشمرده دو نگاره قبل را داراست، یعنی در اینجا نیز پیکره‌هایی از مردم در حالت انجام حرکات موزون دسته‌بند قابل مشاهده هستند. اما بخش جالب توجه این است که در این سند، هم نقوش و خود ظرف و هم کلیت این هر دو باهم، حاوی گفتمان نمادین است. خوانش نشانه‌گی منقوشات این اثر، بیشتر مشخص خواهد کرد که، تمام آنچه در نگاره‌های قبلی هم از نظر گذشته، عملیات اجرای یک آیین نمادین اجتماعی، مذهبی-اعتقادی بوده است.

نیک‌بختانه تصویرگر این سند به نگاره‌گری نمادین پیکره‌های رقصندگان بسنده نکرده و نشانه‌های درخوری را ارائه نموده که رمزگشائی آنها می‌تواند مکمل تحلیل نشانه‌های اسناد قبلی هم باشد؛ این سند در نوع خود دارای ویژگی‌هایی است که آن را تبدیل به مستندی منحصر به فرد در مورد بحث اکنون خواهد کرد؛ موارد ساختاری این سند که آن را از دیگر اسناد بررسی‌شده متمایزتر می‌کند، ویژه آنست که در مواجهه با این سند، از منظر ساختار شکلی کامل‌تر نسبت به دیگر اسنادی یافته‌شده با قدمت بیشتر در فلات ایران، دارد. این خود نکته بسیار مهمی است، زیرا که مواجهه با تکه‌ای از یک اثر امکان مغفول ماندن بخش‌هایی از آن اثر بیشتر وجود دارد و دور از ذهن نیست که این نقیصه، تکامل تحلیل را نیز تحت الشعاع قرار دهد. وضعیت مناسب شکلی این سند ضمن اینکه شرایطی را ایجاد خواهد کرد که اثر را به مثابه یک متن بتوان مورد تحلیل مناسبی قرار داد، این امکان را هم می‌دهد که نقیصه‌های تحلیلی برشمرده در مورد آثار ناقص دیده‌شده را به استناد این متن مرتفع کرد و این نکته‌ای بسیار حائز اهمیت است، که سعی خواهد شد در ادامه از آن بهره لازم برده شود.

الف) نمادهای روی ظرف؛ اثر به مثابه متن

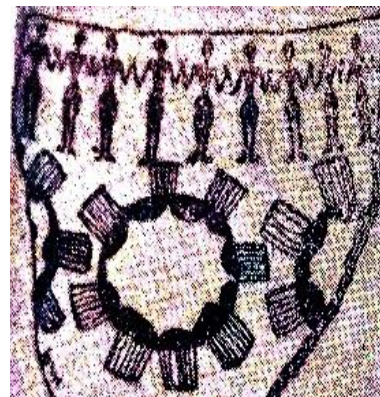
در ادامه سعی خواهد شد به صورت تفکیکی و در پیوست، کلیت



منبع: (کامبخش‌فرد، ۱۳۹۲: ۷۶)



تداعی حرکات نمادین جمعی و طریقه دسته‌بند



منبع: (ذکا، ۱۳۴۲: ۴۹)



تصاویر ۷. نقش مایه‌های انسانی افق سفالی چشمه علی در تپه اسماعیل آباد نمونه‌ای از رقص‌های دایره‌وار بر ساختار دایره‌وار ظروف. منبع: (طلایی، ۱۳۹۲: ۳۵۳)

خواهد بود.

ب) نمادهای کاربردی آئینی-اعتقادی در اثر

تحلیل‌های انجام‌شده این امکان را به دست می‌دهد تا موارد زیر را تحت زیرعنوان نمادهای اعتقادی و آئینی برشمرده و تحلیل مناسب از این ارتباط را برای هر کدام ارائه گردد:

ب.۱) نماد دایره‌وار متن

دایره به مثابه یک نماد کاربردی در فرهنگ مردمان فلات ایران است. کاربست این نمایه در سطح نمادینه‌شدنش در این سرزمین، بنا به مطالعات همین مقاله، به دوران نوسنگی، نیز قابل تبارشناسی است. از همان هنگام است که در این فرهنگ با جهان بینی اعتقادی-اسطوره‌پرداز، دایره را نظم‌دهنده عالم، کلیت عالم و کیهان تفهیم می‌نماید. این باور مذهبی-اعتقادی تمدن مشرق‌زمین تداومش را در نزد مردمان فلات مذکور حفظ و حتی تداوم بخشیده است؛ کاربست اعتقادی که به ظروف مصرفی و به هنرهای ایشان نیز سرایت کرده است؛ توجه به شکل ساختاری ظرف اثر مورد مطالعه، این امر را صحه می‌گذارد که دایره‌وار ساختن ظروف به هر شکل ساختاری دیگر ارجح داده شده است، زیرا که این امر بلادرنگ به باور کلیت فراگیر نمادینه مزبور مرتبط است. همین باور و کاربست اعتقادی-مذهبی به نگاره‌گر هم منسوب‌شدنی به نظر می‌آید؛ نگاره‌گر با نقشینه کردن دوار تصاویر گویا که همه جمعیت را، گروه را، قبیله را، کیهان را، عالم را و هر چه هست و نیست را به نظم و هماهنگی جادویی کیهانی، فراخوانده، ترغیب کرده، به نمایش گذاشته یا حتی مجبور کرده است. این ظرف نمادی از گیتی است که تمام ظرفیت نمادینش به فراز آمده‌اند.

ب.۲) رقص دسته‌بند به مثابه نماد آئینی-اعتقادی، مذهبی

با استناد به بررسی‌های انجام‌شده درباره اعتقادات و مذهب‌گرایی‌های مردم پیش از تاریخ در فلات ایران و اطلاعات به دست آمده دیگر،

بررسی شده دیگر؛ این همسانی ساختاری، نشان‌دهنده آن است که انسان‌های این نگاره نیز ساختار حرکات موزون دسته‌بندی را نشان می‌دهند. تنها یک تغییر را در طریقه اجرائی ایشان با نمونه‌های قبلی می‌توان مشاهده کرد. طریقه گرفتن دست‌های دیگری برای تشکیل ساختار زنجیره انسانی در این نگاره اندک تغییری را نشان می‌دهد؛ ایشان دست‌های خود را از بازو به سمت بالا در بالاتنه سوق داده‌اند و با حلقه کردن یک انگشت، یا چند انگشت، حلقه نمادین زنجیره هماهنگ و متحد انسانی را شکل داده‌اند؛ به شیوه‌ای که بین ارمنیان ایران همچنان مرسوم است (افشار، ۱۳۸۸: ۶۶)؛ با تشکیل این حلقه دیگر نشانی از فردیت اینجا دیده نمی‌شود، آنچه دیده می‌شود در حکم نشانه‌گی یک دسته انسانی است؛ دسته زنجیره‌وار انسانی که نشانه‌ای از یکی و متحد شدن منظم جمعیتی انسان‌ها، یا یک قبیله، را می‌رساند که در وضعیت انجام حرکات موزون با همین نشانه‌گی، مضاف بر اینکه با این تعریف، ریتمیک بودن نیز به این اتحاد اضافه می‌شود؛ این نشانه‌ها حکایت از انجام ریتمیک و منضبط‌کننده حرکات موزون توسط یک گروه متحد و هماهنگ انسانی دارد.

الف.۳) نگاره‌های کوکب؛ به مثابه نماد خورشید؛ آتش؛ محصولات خرمن‌شده

آنچه این اثر را بغیر از وجودیت دایره‌وار ظرف منقوش، ساختار دایره‌وار خود ظرف، ویژه‌تر می‌کند، نقشینه‌های کوکب‌مانندی است که نگاره‌گر بر روی این ظرف با ساختار دایره‌وار منقوش نموده است؛ به سانی که از هر منظر دو بُعدی که به اثر نگاه شود، تصویر سه‌گانه‌ای از این کوکب دیده خواهد شد؛ بی‌درنگ با مواجهه این کوکب‌ها، کوکب‌های نقشینه‌شده سفالینه «تل جری» در اذهان زنده خواهد شد؛ نقشینه‌هایی که در تقریب دو هزار سال بعد در خطه دیگر از فلات ایران، «تپه موسیان»، تصویرش تداوم تکرار داشته است (ذکا، ۱۳۴۲: ۴۹)؛ بی‌درنگ این نشانه، نشان‌دهنده یک تداوم اعتقادی-فرهنگی در فلات ایران در طول این زمان خطی نیز



متن و توجه ویژه به فرهنگ و جهان‌بینی مردمان آن دوره فلات ایران، به مثابه روایت مخصوص خوانش آن، می‌تواند تحلیل جامع و مناسب‌تری از کاربست نمادها و جهان‌متن را در اختیار گذارد؛ اتخاذ این شیوه در خوانش نمادها، رمزگان‌ها و مفاهیم جدیدی از متن، که با اصل پذیرشی، اعتقادی، جهان‌بینی و فرهنگی اندیشه‌محور شرقی این مردمان همراه خواهد بود، خوانش موثری را در مورد موضوع بحث در اختیار می‌گذارد. تصویر نگاره مزبور در این صورت از تصویر دو بُعدی خارج شده و تصویر چندوجهی و دواری برای مطالعه خواهد بود. اگر در تصویر دو بُعدی که در قبل مورد تحلیل قرار گرفت سه کوب که بر طبق نماد اعداد، مسیر تکاملی خط‌محور؛ آغاز، میانه، پایان (تولد، زندگی، مرگ)، رمزگشایی می‌شد، اینک پیام مسیری تکاملی دوار از امتدادی بی‌پایان و دایمی جریان‌ات تحلیل شده را ابلاغ می‌کند. این خوانش مغایرتی با باورهای مردمان و تمدن مشرق زمین ندارد. این مورد اخیر را یک اصل قراردادی نشانه‌ای می‌توان تعریف کرد که بر کلیت متن قابل تعمیم است؛ اینک اگر از همین منظر و با توجه به همین اصول مطروحه به رقصندگان التفات گردد؛ ایشان دسته‌بندی حلقه‌ای دوار را تداعی می‌کنند که کل مسیر یک دایره کامل را طی می‌کنند؛ ایشان خود دایره‌اند؛ نماد دایره‌اند؛ خورشیدند؛ آتشند؛ خرمند؛ محصول گرد آمده‌اند؛ نظم مطلقند و ابدی؛ پیکره‌ها و نمادهای دیگر نگاره به مثابه متن، با پویایی حرکات موزون دسته‌بند، این مسیر دوار را صورت داده‌اند؛ ایشان مظاهری از دایره (خورشید، تمامیت کیهان، آتش، خرم‌گرد شده)، را نمادینه می‌کنند؛ این جمع مدور متحرک با ریتم هماهنگ و جنبان، حرکت، پویایی، تلاؤ، نور و شعله را در کنار دیگر نشانه‌ها، نظم کیهانی منظم، پایان‌نیافتنی و منضبط دائم مدور را نمادین و مکرر به نمایش می‌گذارند. بدینسان خود نمادین همان خواهند بود، که موضوع نمادگرایی‌شان می‌بود؛ پیکره‌های نگارینه‌شده، با حرکات نمادین در مسیری نمادین، حول نمادینه‌ای مذهبی‌شان (کوب‌ها)، دائم طی طریق می‌کنند.

کوب‌های نمادگرایانه در مرکز واقع شده‌اند و ایشان به حول و مرکزیت آنها می‌گردند. در این صورت است که آئین وار با حرکات نمادین آئینی، مراسم ستایش مذهبی خود را اجرا می‌کنند. این مناسک رقص آیینی و عناصر نشانه‌گی دیگر نگارینه، پیام در اختیارگیری نمادگرایانه انرژی و قدرت مظهر خدایان، در اینجا نور و حرارت، را ابلاغ می‌کند، در عین حال که متن اثر در کلیت جهان‌بینی زمانه را هم می‌رساند. این موضوع اخیر، هم‌سو با همان خویشکاری اسطوره‌ها در جهان‌بینی اسطوره‌ای است که بهار (۱۳۷۵)، از آن سخن می‌گوید. لاجرم اینجا و در این نگاره فرهنگی-هنری با جهان‌بینی اسطوره‌ای، آئینی در حال برگزاری است، که جهان قالبش با همین تعریف سازگار است، زیرا برای

همچنان این ادعا مطرح شدنی است، که رقص دسته‌بند این اثر نیز از زمره حرکات نمادین آیینی-مذهبی محسوب می‌گردد. رقصندگان این نگاره نیز مانند رقصندگان نگاره «تل جری» در حال انجام مراسم مذهبی به نظر می‌آیند و شاهد این مهم تحلیلی است از ذکاء (۱۳۴۲) و استدلال وی درباره این موضوع، چنانکه برهنه‌بودن رقصندگان که به رقص دسته‌بند مشغولند، نشانه‌ای قوی برای این استناد بدست می‌دهد، که این رقصندگان در حال انجام حرکات نمادین آیینی-مذهبی هستند. حالت خضوع خاصی که رقصندگان به خود گرفته‌اند این گمانه و وضعیت را تشدید می‌کند. اگر توجه دوباره‌ای به هر دو نگاره آثار مورد بحث شود، بیشتر مشخص می‌شود که رقصندگان هر دو نگاره برهنه و با خضوع خاصی، که وصف آن شد، به این گونه دسته‌بند رقص مشغولند. بنابراین شواهد نشان می‌دهد، این گونه رقص‌ها به مثابه نماد انجام رقص‌های مذهبی شناخته و بر همین اساس رمزگشایی می‌شوند.

ب. ۳) کوب‌ها در حکم نماد مذهبی-باوری، اعتقادی

اگر همچنان شک اندکی به موضوعیت نمادین کوب‌های این نگارینه وجود دارد، رجوع به شمایل‌هایی که در حکم نمادین خورشید در فرهنگ فلات ایران تجلی یافته‌اند این شک را به یقین مبدل خواهد نمود؛ کوپر (۱۳۹۱: ۱۴۰)، «چرخ گردنده، قرص، دایره با نقطه مرکزی، دایره پرتودار، اسواستیکا، پرتوهای مستقیم یا موج، که مظهر نور و حرارت خورشید است»، را از شمایل‌های نمادین خورشید در فرهنگ مزبور معرفی می‌کند. دقت در کوب‌های نگاره بیشتر این نمایه‌ها را متجلی می‌کند.

ج) متن فرهنگی-اعتقادی، مذهبی-اجتماعی؛ اثر به مثابه متن و منظر ترکیبی نمادها

لاپلانین^{۱۸} (۱۳۷۸: ۲۵)، معتقد است در مواجهه با یک متن و اثر هنری برای خوانش و رمزگشایی مناسب، «نمادها را در یک کلیت در اثر می‌بایست نظاره‌گری کرد». براین اساس ایشان معتقدند برای رمزگشایی کامل یک اثر هم بایست به رمزگشایی نمادهای اثر پرداخت، اما با یک تفاوت که نبایست هیچگاه برای رمزگشایی نماد، نمادها را به‌صورت ماهیات^{۱۹} و مفاهیم مجرد و انتزاعی آنها را در نظر آورد. تجزیه و دریافت کامل رمزها زمانی اتفاق می‌افتد که فرایند رشد، گسترش متقابل و همگرا و مفصل‌بندی که دایم به‌صورت روایت‌های مارپیچ و حلزونی، توسعه و معروض استحاله می‌شوند، در نظر گرفته شود. رمزها می‌میرند و به شکل نامتناظرتر آشکار می‌شوند، دایم اینها در جهان نمادها در حال اتفاق است؛ بنابراین، مفاهیم درست و نخستین، تنها با رمزگشایی نمادهای منفرد و بدون در نظرگیری روایات زمانه، به‌دست نمی‌آیند؛ این چنین است که در نظرگیری کلیت نشانه‌های کاربردی این اثر، به مثابه یک



می‌نماید. مطالعات بر پایه مستندات، در این حوزه، نشان از آن دارد که کاربرد حرکات موزون آیینی، به عنوان یک پدیده انسانی-آیینی، فرهنگی-نمادین و هنری، قدمتی چندین هزارساله در فلات ایران، داشته است. ارزیابی پدیدارشناختی نشانه‌گی تصویری از نخستین نمادهای آیینی حرکات موزون بر سفالینه‌های به‌جامانده در ایران، به مثابه آثار و متن هنری، نتایج قابل تأملی را در اختیار می‌گذارد. حرکات موزون آیینی در آثار هنری مزبور به مثابه متن و نماد نشانه‌گی کاربردی مؤثر را داشته‌اند. کاربرد اسلوب نمادگرایانه در آثار هنری تصویرسازی شده نخستین سفالینه‌های ایران، بارز است. درک و خوانش این نمادینه‌ها، از رمزگشایی نمادهای کاربردی فرهنگی-آیینی و باوری آن دوران و مردمانش میسر خواهد بود. موارد مذکور بخشی از نتایج این ارزیابی محسوب می‌شود. دقت نظر در جدول تنظیم شده ذیل ضمن اثبات این موارد، اطلاعات علمی مناسب افزون‌تری را در مورد موضوع بحث در اختیار می‌گذارد. مطالعه اطلاعات جدول نشان می‌دهد که از دوران بدویت تا دوران تمدن انسانی کاربرد آیینی-مذهبی و اجتماعی نمادهای حرکتی موزون قابل استناد و تحلیل علمی از وجوه مختلف قدمت، نشانه‌گی، گونه و نوع می‌باشد. این مستندات موجود، به مثابه متن فرهنگی-هنری،

هنر، و اسطوره، این توان و خویشتکاری را می‌توان متصور بود که «با احضار روح فرهنگ و تاریخ و طول بخشیدن به آن کالبد جامعه، همه موجودیت فرهنگ یک سرزمین را در درازنای حیات خویش فرا خواند» (مزدپور، ۱۳۸۱: ۳۳). اگر هر متن یک دنیایی دارد و اگر متن به مثابه جهان نمادین گردد، در آن صورت این موارد، چه در تحلیل و دریافت متن نوشتاری و چه در متن تصویری، صادق می‌افتد (محمودزاده، ۱۳۸۴: ۱۷). در تصویر نگاره مزبور کل جهان در مراسم نمادین سهیم شده‌اند؛ کل عالم در این نظم‌اند؛ نظم گیتی نمادین نشان داده می‌شود، آسمان، محصول، زمین در انجام این آئین شراکت دارند؛ کل جهان به محوریت نمادهای آیینی موزون و به مرکزیت و نشانه‌گی مظاهر خورشید در حال گردش دوار منظم است؛ گویی که کل جهان به فراز آمده است و در حال پرستش و گردش مکرر حول مرکز خود و بازگشت به کرات به نقطه ابتدائی خود است.

نتیجه‌گیری

ارتباط جویی پدیده‌های انسانی پیشاتاریخی، ویژه پدیده‌های هنری، با باورهای اعتقادی-آیینی و فرهنگی آنها، غیرقابل انکار

جدول ۱. نمادهای آیینی و نشانه‌گی تصویری کهن‌ترین سفال نگاره‌های ایران.

سند مکتوفه-	محل اکتشاف	تصاویر و نشانه‌ها بر روی سند مکتوفه	نوع ارسته	گمانه قدمت
نگاره‌ای ساده بر روی سطل پخته	"تپه خزینه" شوش	۶ تن آدم در دوره سه‌تایی - بازوان را بر شانه همدیگر نهاده و دو نفر طرفین دستی را که به شانه دیگری نیست بالا گرفته‌اند.	گروهی دسته‌بند مذهبی.	۶۰۰۰ ق.م. ۵۰۰۰ ق.م.
نگاره بر ظرف گلین پایه-دار	تپه الف "تل جری" ۱۲ کیلومتری جنوب تخت-جمشید	گروهی مردان برهنه - نیم خیز - پشت سر یکدیگر - دستها را با حالت خضوع مذهبی پشت مرد روپرو گذاشته - در پیرامون آتش افروخته. یا خرمنی از فرآورده‌ها. یا نشانه و نماد خورشید. به پایکوبی مشغولند.	گروهی دسته‌بند. توتمی. جشن آتش، جشن خرمن، شمنی، مذهبی	۵۰۰۰ ق.م.
نگاره‌ای بر یک تکه سفال	"تپه سیلک" کاشان	نگاره ۴ زن در حال رقص که خود اندکی از بسیارند - پهلو به پهلو، دست به دست و بازو در بازو پشت سرهم، حلقه‌ای را تشکیل و دستهای دو تن دیگر را گرفته و انگشتان را نشانه وار در لایه لای هم فرو برده - همه نگاهها به یک سواست (نشانه‌ای از آن که برای پرستش یا ارج و بزرگداشت چیزی مانند آتش بت، شکار، توده‌ای خرمن. یا درختان. پریار).	رقص دسته‌بند دایره‌وار. مقدس مذهبی. جشن شکار، جشن شعله و آتش، پرستش گیاهان. یا درخت. و خرمن گندم	۵۰۰۰ ق.م. ۴۰۰۰ ق.م.
تکه سفال نگاره داری	"سکرآباد" قزوین	برای تشکیل حلقه رقص، رقصندگان، بازوانشان را از آرنج خم کرده انگشتان را در برابر شانه‌ها بهم پیوسته‌اند.	دسته‌بند. دایره‌وار. مقدس مذهبی	۵۰۰۰ ق.م. ۴۰۰۰ ق.م.
نگاره بر یک تکه سفال	نهایند	گروهی از زنان - رقصندگان مانند رقصندگان سفالینه سیلک، دستها را در پایین بهم پیوسته‌اند و نگاهشان به یک سو است.	رقص دسته‌بند. دایره‌وار. زنان - جشن یا پرستش یا بزرگداشت شکار، گیاه، درخت، یا آتش - مقدس مذهبی	۴۵۰۰ ق.م. ۳۵۰۰ ق.م.
نگاره بر روی یک تکه سفال	"تپه سیلک" کاشان	گروهی زن یا مرد و زن، پهلو به پهلو ایستاده، بازوان را به بالا خم، دستها بر روی شانه یکدیگر نهاده - نشانه‌هایی از خورشید. و پرندگان آبی. دیده می‌شود گویا نشان از دشت و دمن و خورشید. باشد.	رقص نیایش خورشید. - رقص در جشن اجتماعی و جشنهای مذهبی - رقص نیایش دینی مذهبی	۴۰۰۰ ق.م. ۳۰۰۰ ق.م.
نگاره بر روی تکه سفال	"چشمه علی"	رقصندگان زن سربندها یا کلاههای بلندی. بر سر دارند - پارچه یا دستمالی. از میان گرفته‌اند یا اینکار حرکت برایشان آسانتر می‌شده است.	دسته‌بند. زنان، رقص دینی. مذهبی	۴۰۰۰ ق.م. ۳۰۰۰ ق.م.
در نگاره یک تکه سفال	"چشمه علی"	از آزادی دستها و بازوان رقصندگان که زن هستند بخوبی پیداست که رقصشان حرکتیایی داشته که ناچار گرفتن دستها و بازوان را ناشدنی می‌ساخته.	رقص‌های دایره‌وار. با حرکات تند - رقصهای دایره‌وار جزئی از رقصهای مذهبی محسوب می‌شوند.	۳۶۰۰ ق.م.
نگاره بر روی تکه سفال	"تپه موسیان"	رقصندگان برهنه، برای تشکیل حلقه رقص، با خم کردن بازوان از آرنج بسوی بالا، دستها یا انگشتان کوچک یکدیگر در برابر نشانه‌ها می‌گرفته‌اند - پیشاپیش رقصندگان کوب‌هایی. به مانند سفالینه "تل جری" وجود دارد.	رقص برداشت محصول. و خرمن. - رقص جشن و آیین ستایش. محصول	۳۶۰۰ ق.م. ۳۳۰۰ ق.م.



بهار، مهرداد (۱۳۹۰)، *ادیان آسیایی*، چاپ نهم، نشر چشمه، تهران.
 بهار، مهرداد (۱۳۷۵، ۱۳۸۶)، پژوهشی در اساطیر ایران، آگاه، تهران.
 بهنام، عیسی (۱۳۵۱)، «نخستین جامعه‌های انسانی در سرزمین ایران»، *مجله هنر و مردم*، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، شماره صد و شانزدهم، تهران، صص ۷-۲.

بورشه، ت. و دیگران (۱۳۷۷)، *زبان‌شناسی و ادبیات تاریخیچه چند اصطلاح*، به کوشش کورش صفوی، انتشارات هرمس تهران.

دورانت، ویل (۱۳۴۰)، *تاریخ تمدن؛ مغرب زمین: مهد تمدن غرب یونان*، ج ۲، ترجمه ا. آریان پور و دیگران، انتشارات اقبال با همکاری مؤسسه فرانکلین، نیویورک-تهران.

دورانت، ویل (۱۳۴۳)، *تاریخ تمدن؛ مشرق زمین: گاهواره تمدن*، ج ۱، ج ۲، ترجمه احمد آرام، انتشارات اقبال با همکاری مؤسسه فرانکلین، نیویورک-تهران.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۲)، «رقص در ایران-پیش از تاریخ»، *مجله موسیقی*، دوره سوم- شماره ۷۹-۸۰، انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران، صص ۴۳-۵۹.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۳)، «تاریخ رقص در ایران»، *مجله هنر و مردم*، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، شماره ۲۵، تهران، صص ۹-۱۸.

ذکاء، یحیی (۲۵۳۷ش.الف)، «تاریخ رقص در ایران»، *مجله هنر و مردم*، سال شانزدهم- شماره صد و هشتاد و هشتم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، صص ۲-۱۲.

ذکاء، یحیی (۲۵۳۷ش.ب)، «تاریخ رقص در ایران»، *مجله هنر و مردم*، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تیر و مردادماه، شماره ۱۸۹-۱۹۰، تهران، صص ۲-۸.

راوندی، مرتضی (۱۳۵۷)، *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد اول: تاریخ اجتماعی ایران و کهن‌ترین ملل باستانی از آغاز تا اسلام، چ پنجم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، نشر قصبه، تهران.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی نظریه و عمل*، نشر علم، تهران.

سجودی، فرزانه (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، ج ۲، نشر علم، تهران.

سجودی، فرزانه و علی عباسی (۱۳۸۵)، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها (۵)*، مقالات دومین هم‌اندیشی‌نشانه‌شناسی هنر، به کوشش حمیدرضا شعبری، فرهنگستان هنر، تهران.

شبیانی، منوچهر (۱۳۴۲)، «هنرهای بدوی»، *مجله موسیقی*، انتشارات هنرهای زیبای کشور، دوره سوم، تیرماه، شماره ۷۸، تهران، صص ۱-۹.

صفوی، فرخ (۱۳۳۹)، «رقص در جامعه ما»، *نشریه ایران آباد*، شماره ۹، صص ۱۲-۳۵.

صفوی، کورش و دیگران (۱۳۸۳)، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها (۱)*، مقالات اولین هم‌اندیشی‌نشانه‌شناسی هنر، به کوشش فرزانه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران.

ضمیران، محمد (۱۳۷۹)، *گندر از جهان اسطوره به فلسفه*، هرمس، تهران.

علیزاده محمدی، علی‌اکبر (۱۳۸۳)، *رویکردهایی به نظریه اجرا (مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین)*، نشر ماکان، تهران.

کالر، جان‌اتان (۱۳۸۸)، *در جستجوی نشانه‌ها-نشانه‌شناسی، ادبیات، و اسازی*، ترجمه لیلیا صادقی و تبنا امرالهی، ویرایش فرزانه سجودی، نشر علم، تهران.

کوپر، جی. سی (۱۳۹۱)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه رقیه بهزادی، نشر علمی، تهران.

کوپر، جی. سی (۱۳۹۲)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه رقیه بهزادی، نشر علمی، تهران.

گاردوی، روزبه (۱۳۸۹)، *رقص زندگی*، ترجمه افضل وثوقی، نشر چراغ دیده، مشهد.

گیرشمن، رومن (۱۳۴۹)، *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمد معین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

مقاله الف د. (۱۳۴۶)، *مجله نمایش*، ش ۶، تهران، صص ۱۴-۲۰.

مزدایپور، کتابون (۱۳۸۸)، *دیگران (میزگرد)*، «هویت ملی و پیشینه‌های اساطیری: هنر و هویت ملی»، *ماهنامه کتاب ماه هنر*، آذر و دی ماه، شماره ۵۱-۵۲، تهران، ص ۳.

محمودزاده، محمدرضا (۱۳۸۴)، *افراسیاب در اسطوره و حماسه*، زخم عمیق

ضمن آنکه نشان می‌دهد که مردمان مسکون در نجد ایران در پیش از تاریخ، چه میزان و با چه کیفیتی حرکات موزون نمادین را در بطن زندگی و آئین‌هایشان به کار بسته بودند، اهمیت کاربست نماد و نیاز به مطالعه و خوانش در تصاویر باقی مانده هنری-فرهنگی این مردمان را نیز روشن می‌کند. با خوانش این اسناد ضمن اینکه بخشی از هویت فرهنگی و هنری ایران واکاوی می‌شود، اهمیت بارز نمادهای موزون آیینی در این فرهنگ نیز مشخص می‌شود، زیرا که این نقش چنان پر رنگ و متداوم است که هزاره‌ها بعد از نخستین نگاره‌ها، همانطور که در جدول ملاحظه می‌شود، سوژه پایه‌ای و نمادین آثار هنری این فرهنگ را تشکیل می‌دهد. دقت در جدول تنظیمی توسط نگارندگان نشان می‌دهد، مردمان ایران در پیش از تاریخ نمادهای بسیاری را در آیین‌های اجتماعی-اعتقادی خود به کار می‌بستند و همچنان آنها را با تصاویری ساده در آثار هنری خود به ثبت و ضبط می‌رساندند. این نمادها که از نظر کمی، کیفی و نشانه‌گی آیینی-باوری و فرهنگی حائز اهمیت مطالعه هستند، در متن جدول با علامت * نشان‌دار شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

- | | |
|-------------------|-------------------------|
| 1. J. Lacan. | 2. F. de Saussure. |
| 3. Ch. W. Morris. | 4. F. D. Saussur. |
| 5. J. Culler. | 6. Self-Contained Dyad. |
| 7. Semiosis. | 8. W. LaBarre. |
| 9. L. Adam. | 10. Isis. |
| 11. Ishtar. | 12. Ubele. |
| 13. Rheia. | 14. Demeter. |
| 15. Sun. | 16. Macrobius. |
| 17. Circle. | 18. F. Laplantine. |
| 19. Essence. | |

فهرست منابع فارسی

- آریان پور، ا. ح. (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی هنر*، چاپ چهارم، انتشارات گستره، تهران.
- آستن، آن و جرج ساونا (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر*، ترجمه داود زینلو، ج ۲، انتشارات سوره مهر، تهران.
- ایهام پوپ، آرتور (۱۳۸۰)، *شاهکارهای هنر ایران*، اقتباس و نگارش پرویز نائل خانلری، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- افشار، آرزو (۱۳۸۸)، *درآمدی بر رقص و حرکت*، انتشارات افراز، تهران.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، نشر ثالث، تهران.
- بایار، ژان پیر (۱۳۷۶)، *رمزپردازی آتش*، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران.
- باشگوز (ایهان) (۱۳۵۸)، «مراسم تمنای باران و باران‌سازی در ایران»، *فصلنامه کتاب جمعه*، تهران، شماره ۱۸، صص ۱۱۴-۱۲۵، شماره ۱۹، صص ۱۱۳-۱۴۱، و شماره ۲۰، صص ۱۱۳-۱۱۹.
- برزین، پروین (۲۵۳۶ش.)، «مفاهیم نقوش بر سفال دوران پیش از تاریخ»، *مجله هنر و مردم*، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، شماره صد و هشتاد و چهارم و صد و هشتاد و پنجم، تهران، صص ۱۰۳-۱۰۹.



فهرست منابع لاتین

- رستم، کاروان، تهران.
 ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۲)، «نمایشگرهای کاروانی در ایران، پژوهشی نظریه پردازان»، مجله هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، شماره ۱۳، بهار ۸۲، تهران، صص ۲۷-۵۸.
- نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۹)، «نگاهی به تاریخچه رقص در ایران»، فصلنامه موسیقی مقام، شماره ۸، تهران. صص ۷-۴۰.
- نجومیان، امیرعلی (به کوشش) (۱۳۸۶)، مجموعه مقالات هم اندیشی ها (۷)، «مقالات هم اندیشی های بارت و دریدا، مقاله ژاله کهن مویی پور، «رولان بارت و نشانه های تصویری»، فرهنگستان هنر، تهران.
- نگهبان، عزت الله (۱۳۵۲)، «مقدمه ای بر تمدن و تاریخ ایلام»، تاریخ، نشریه گروه آموزشی تاریخ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۲، تهران، صص ۱۵۸-۱۹۱.
- نگهبان، عزت الله (۱۳۷۶)، مروری بر پنجاه سال باستان شناسی ایران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی، تهران.
- نورآقایی، آرش (۱۳۸۷)، عدد، نماد، اسطوره، نشرافکار، تهران.
- لاپلانتین، فرانسوا و دیگران (۱۳۷۸)، جهان اسطوره شناسی ۲، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران.
- وهایی، مهدی (۱۳۸۳)، ایران و ایرانیان از نگاه غربیان، انتشارات جیحون، تهران.
- واندنبگ، لویی (۱۳۴۵)، باستان شناسی ایران باستان، ترجمه عیسی بهنام، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- Adam, L. (1954), *Primitive Art*, p.48; E.O. James, (1957), *Pre-history Religion*, pp. 181-203.
- Cooper, Jean. C. (1978), *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, London. pp. 10-78.
- Gaffary, Farrokh (1984), "Iranian secular theatre", in: mograw-hill encyclopedia of world drama-an international. Reference works 5 volumes. Hochmancst anley, editor in chief. U. S. A., NewYork, 2 nd. Edition, vol. 3. pp. 58 to 65. p. 58.
- Ghirshman, R. (1938), *Fouillies de Sialk, Pres de Kashan 1933-1934*, Paris Geuthner.
- Oldenberg, H., Religion des Veda, (1894), pp. 48-50, *A. Hillebrandt, Vedische Mythologie*, 1902, pp. 45-52; A. A. Macdonell, *The Vedic Mythology*, 1897, pp. 21-22.
- Negahban, E. O. (1979), "A Brief Report on the Painted Building of Zaghe", *Paleorient*, 5:239-250.
- Saussure, F. de. (1974), *Course in General Linguistics*, London: Fontana.
- LaBarre, W. (1955), *The Human Animal*. P.89.
- Lacan, J. (1977), *Ecrits: A Selection*, London: Tavistock.



Reading the Signs and Symbols in the First Pottery of Iran

Shahrokh Amirian Doost^{*1}, Yaghoub Azhand^{**2}, Seyyed Naser Aghai

¹Ph.D in Art Research, Kish International Campus, University of Tehran, Tehran, Iran.

² Professor of Art Research, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

³Assistant Professor, College of Fine Arts, Faculty of Performing Arts And Music, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 2 Jun 2020, Accepted: 26 Aug 2020)

In prehistoric Iran, many phenomena can be identified, and by studying them, the function of the symbol in their structure is evident. Among these artistic phenomena, the art of illustration on pottery should be mentioned. Phenomenology This type of phenomenon requires the decoding of symbolic signs used in their structure. Cognitive Science and its related approaches, will be effective in genealogizing such phenomena as well as deciphering these symbols. A significant part of this art is related to painting human images performing symbolic ritual dances. Painting on pottery is an Iranian invention. This article tries to rely on the study, methods, ideas opinions and new approaches of semiotics to read and decipher the remaining images of symbolic and ritual dances on pottery, as a work of art and the illustrated text of Iranian art and culture, Achieve history. Through the study, a part of history of Iranian visual arts studies is also analyzed and the neglected part of the belief, culture and ritual of ritual-symbolic rhythmic movements in the past of Iran will be read. The fundamental result of this research will reveal that most of the simple images of pottery painting in prehistoric Iran are symbolically depicted and need to be deciphered for reading. Researchers have dated Iranian history since the time of the Achaemenids and the emergence of calligraphy. This article dates back to Prehistoric times and It examines symbols that have been widely used in rituals. What has become clear to international researchers is that humans have long used symbols for a variety of reasons and in The meantime, ritual symbols are a big part of it. In the history of Iranian art, one can find a corner of ritual symbols. This article, examines the so-called ritual-symbols. Remains of pottery, pottery and other utensils, as well as various petroglyphs

and sculptures, are a major part of these works. In the meantime, Ritual symbols have been of special importance in prehistoric human ritual-mythical life. The study shows that the presence of ritual dances in order to induce symbolic concepts has had a practical effect. In this meditation, an attempt is made to document the surviving works of art from prehistoric Iranian history. A significant part of this art is related to painting human images performing symbolic ritual dances. Painting on pottery is an Iranian invention. This article tries to rely on the study, methods, ideas opinions and new approaches of semiotics to read and decipher the remaining images of symbolic and ritual dances on pottery, as a work of art and the illustrated text of Iranian art and culture, Achieve history. Through the study, a part of history of Iranian visual arts studies is also analyzed and the neglected part of the belief, culture and ritual of ritual-symbolic rhythmic movements in the past of Iran will be read. The fundamental result of this research will reveal that most of the simple images of pottery painting in prehistoric Iran are symbolically depicted and need to be deciphered for reading.

Keywords

Religion, Iran, Semiotics, Symbol, Painting, Pre-historic

*Corresponding author: Tel: (+98-21) 66501214; E-mail: Shahrokh.amirian@gmail.com

** First Supervisor, Academic Schools, Tel: (+98-21) 66378947, Email: yazhand@ut.ac.ir