صفحات ۲۳ - ۳۱
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

بررسی انسان‌نگاری سفال معین‌آباد در میان نخستین نمونه‌های ایران‌باستان

مرتضی حصاری*[۱]، حسن اکبری[۲]

[۱]دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ مرمت، دانشگاه هنر اصفهان (اصفهان) و پژوهشگاه میراث‌فرهنگی (تهران)، ایران.
[۲]دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۷/۲۲)

چکیده

محور این پژوهش قطعه سفالی است که در طی بررسی باستان‌شناسانه در معین‌آباد پیشوا به دست آمده که متعلق به دورهٔ نوسنگی جدید است، بر روی این سفال نقش انسانی به تصویر کشیده شده که چنین نقشی در دیگر نقاط هم‌زمان خود در شرق‌باستان تاکنون گزارش نشده و بی‌نظیر است. این سفال از نقطه‌نظر کیفیت نقش‌مایه، بسیار قابل‌ملاحظه است، لذا مشخص‌کردن هویت این نقش از نظر مفهومی دارای اهمیت ویژه‌ای است. شباهت کلی این نقش، با دیگر نقوش به‌دست‌آمده نسبتاً هم‌زمان در شرق‌باستان در کنار تفاوت‌های آن‌ها، از نکات مهمی است که اهمیت مطالعهٔ هرچه دقیق‌تر این‌گونه آثار را طلب می‌کند. هدف اصلی این پژوهش، معرفی، بررسی این نقش و مقایسهٔ تطبیقی با دیگر یافته‌های نسبتاً هم‌زمان است. این داده به شیوهٔ میدانی، یافت شده و با روش داده‌افزایی کتابخانه‌ای سعی شده که این نقش‌مایه را تحلیل کند و براساس نتایج به دست آمده مشخص شد که نشانه‌ها تحت‌تأثیر فرهنگ‌ها، معانی متفاوتی به خود می‌گیرند. برای کشف حقیقت و نیت‌مندی هنرمند پیش‌ازتاریخ، گزینه‌های خاصی را باید در نظر داشت از جمله ابعاد مکانی و زمانی منطقه‌ای که موردنظر از آنجا پدیدار شده، بستر محل کشف شئ و در کنار آن‌ها رابطهٔ شئ با محیط‌زیست و سازندگان آن نیز بایستی کاملاً مورد توجه قرارگیرد.

واژه‌های کلیدی
معین‌آباد، سفال، نوسنگی جدید، انسان‌نگاری.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۲۱۱۴۲۶، نمابر: ۰۲۱-۳۶۲۵۶۰۱۹، E-mail: mhessari@yahoo.de.

مقدمه

تپهٔ معین‌آباد در روستایی به همین نام در جنوب شهر پیشوا و شمال بخش جوادآباد واقع شده است. استقرارهای این محوطه متعلق‌به دورهٔ ساسانی، دورهٔ انتقالی نوسنگی به مس‌سنگی و نوسنگی جدید است در میان قطعات سفالی دورهٔ نوسنگی جدید (افق سیلک I)، نقش انسانی وجود دارد که در نوع خود تاکنون بی همتاست زیرا که نقش انسان را معمولاً از دورهٔ مس‌سنگی (کلکولتیک) روی سفال‌ها می‌شناسیم (Stucki, 1976, 241, Taf xxx) و تاکنون نمونه‌ای مشاهده نشده که در نوسنگی از این نوع نقوش برای تزئین سفال استفاده کنند که احتمالاً می‌تواند به‌علت تغییر بینش انسان نسبت به خود و محیط اطراف و همچنین تغییز اوضاع اقتصادی، اجتماعی و ادراکی بوده است. تفسیر نقش‌مایه‌های یافته‌های هنری شرق‌باستان در ابتدا تحت‌تأثیر نظریات هنری فرانکفورت، آنتوان مورتگارت و ادیت پُرادا بود (Frankfort, 1939; Moortgart, 1940; Porada, 1965) و با روند رو به رشد شاخه‌های علمی مانند انسان‌شناسی فرهنگی، این فرایند در تحلیل نقش‌مایه‌ها تأثیر گذاشته و ما شاهد جنبه‌های جامعه‌شناسی، اقتصادی و فناوری در تجزیه‌وتحلیل نقش‌مایه‌ها هستیم. در این پژوهش برآنیم تا از معیارهای شناخته‌شده دربارهٔ سبک‌شناسی، شمایل‌شناسی، کاربرد و مفهوم آن‌ها درخصوص این قطعه سفال بهره برده، سخن به‌میان آورده شود.

در مقالهٔ پیش‌روی، صحنه‌ای از نقش قطعه سفالی، مورد مطالعه و کنکاش قرار گرفته است که به‌مثابهٔ آثار نگارگری دارای معانی نهفته‌ای است؛ صحنه‌ایی که هم سنت آئینی و اعتقادی جامعه و هم قدرت را در جامعهٔ نوسنگی ایران‌باستان به‌تصویر کشیده است. در این بررسی، دامنهٔ تاریخی- فرهنگی استفاده از این نقش، با توجه به رهیافت کارکردی تصاویر آئینی به‌صورت منطقه‌ای و فرامنطقه‌ای در ایران‌باستان موردتوجه قرار می‌گیرد. مبنای این تصویر، به‌منزلهٔ متنی که دارای معناست تلقی می‌گردد و با استفاده از دانش نشانه‌شناسی و نماد مورد بررسی و بازخوانی قرار خواهد گرفت. این بازخوانی تلاشی است برای شناخت پیام انتقال‌داده‌شده به جامعهٔ نوسنگی ایران‌باستان و از آنجاکه درحدود ۷۲۰۰ سال از ساخت این سفال می‌گذرد و هیچ مدرک کتبی مربوط به صحنه یا متن موضوع موردپژوهش در اختیار نیست، اظهارنظر دربارهٔ آن بسیار دشوار است. از این‌رو در این بررسی درکنار دست‌یافتن به شناخت مفهومی (نماد، اسطوره) برروی قطعهٔ موردمطالعه، مقایسهٔ تطبیقی در افق فرهنگی مربوطه انجام می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

اولین پژوهش دربارهٔ رقص در پیش‌ازتاریخ ایران توسط یحیی ذکاء انجام شد (ذکاء، ۱۳۴۲) و بعدها مجموعه مقاله‌های یحیی ذکاء در سال ۱۳۵۷ در مجلهٔ هنر و مردم این کار تحقیقاتی را کامل کرده است (ذکاء، ۱۳۵۷ الف، ب، پ و ت). کار تحقیقاتی ایشان صرف توصیفی از نقوش سفال‌هاست و کم‌تر به تحلیل نقش‌مایه‌ها پرداخته است.کاظم‌پورعصمتی نیز در مقاله‌ای به بحث دربارهٔ نقوش انسانی برروی سفال‌های فلات مرکزی پرداخته است (کاظم‌پورعصمتی، ۱۳۸۱). پژوهش دیگری به قلم آرزو افشار منتشر شده که صرفاً نقل کاملی از پژوهش یحیی ذکاء بوده و اضافاتی ندارد (افشار، ۱۳۸۸).

مقاله‌ای در مورد رقص‌های ایرانی در روزگاران کهن منتشر شده که بیشتر به رقص‌های امروزی پرداخته است (محفوظ، ۱۳۸۸). پایان‌نامه‌ای درمورد نقش‌مایه‌های رقص در پیش‌ازتاریخ دفاع‌شده که تاکنون منتشر نشده است (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۰).

مقاله‌ای‌نیز توسط صدرالدین‌طاهری‌منتشر و به عقیدهٔ وی فاصله‌ای بین رقص، بازی و نمایش در سنت کهن ایرانی وجود ندارد (طاهری، ۱۳۹۰).

روش پژوهش

بررسی تصاویر موجودات ترکیبی بر روی آثار فرهنگی جهت بازخوانی بخشی از جامعهٔ همان‌دوره کمک به‌سزایی است. در این بازخوانی، ریشه‌های فرهنگ جامعهٔ هدف و نیز سیر و تکامل آن در بخش‌های افسانه/ اسطوره‌ایی و فلسفی و جایگاه آن در جامعه، مورد ارزیابی قرار گرفته است. مرز انسان-حیوان در ساختار اجتماعی، نقطه‌ای است که بتوان جامعهٔ انسانی با حیوانی را متمایز کرد. این بدین معناست که براساس ترکیب حیوان و مشخصه‌ای از ویژگی‌های انسانی، نمادی را به تصویر کشیده‌اند (Sebastian, 2016, 18). در این پژوهش، یک قطعه سفال با نقش‌مایهٔ انسانی که از کاوش محوطهٔ معین‌آباد شهرستان پیشوای استان تهران یافت شده است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این پژوهش تلاش می‌شود تک‌نمونهٔ منقوش به‌عنوان یک یافتهٔ فرهنگی ـ هنری دورهٔ نوسنگی توصیف شده در گام دیگر در یک مطالعهٔ تطبیقی مورد ارزیابی هنری ـ فرهنگی قرار گیرد. بنابراین از دیدگاه بررسی تاریخ‌هنری و نقش‌مایه، در کنار کاربرد آن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. مهم‌ترین هدف در پژوهش حاضر مستندکردن قطعه‌ای خاص و استثنائی با نقش‌مایهٔ انسانی است که جزئی هنر ایران‌باستان است. مهم‌ترین پرسش در این پژوهش شناخت نقش‌مایه، کاربرد و سبک این نقش در دورهٔ فرهنگی نوسنگی است. پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت‌گرفته و از نظر روش، توصیفی، تطبیقی و تاریخی است. روش یافته‌اندوزی داده‌ها در ابتدا به‌شیوهٔ میدانی است و برای تکمیل‌کردن اطلاعات، به جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای پرداخته شده که تمامی آن‌ها از منابع معتبر استخراج شده‌اند. مطالعهٔ نمونه‌های موردنظر و تطبیق آن‌ها با یکدیگر از بعد زمان در پیش‌ازتاریخ و آغاز دورهٔ تاریخی و از بُعد مکانی در قلمرو ایران‌باستان صورت پذیرفته است. اساس تحلیل بیشتر متکی بر اطلاعات و یافته‌های کتابخانه‌ای است.

سفال با نقش انسان

قطعهٔ مورد نظر در (تصاویر ۱)، کف مقعر یک ظرف است که وضعیت دیواره آن مشخص نیست. خمیرهٔ آن به رنگ نخودی (2.5Y6/3 Light Yellowish Brown) است (Munsell, 2000) و خمیر آن حاوی آمیزهٔ گیاهی مخصوصاً کاه است که حدود ۰/۵ سانتی‌متر طول آن‌هاست. هرچند که آمیزهٔ کانی نیز در بین خمیره دیده می‌شود که احتمالاً به‌صورت عمدی داخل خاک سفال‌گری وارد شده‌اند. سطح داخلی ظرف معمولاً صاف و هموار شده است این عمل را هنگامی که سفال هنوز خیس بوده انجام داده‌اند. اندود ضخیم سفال به رنگ کرم و قهوه‌ای کمرنگ انجام گرفته است (2.5Y7/3 Pale Yellow) (Ibid) ضخامت دیواره کف حدود ۹ میلی‌متر است. گل سفال شُل و خوب ورز داده نشده است و خلل‌وفرج را به‌راحتی در میان گل ظرف می‌توان مشاهده کرد و به‌خاطر همین موضوع دیوارهٔ سفال پوک، سبک، شکننده و به‌راحتی خرد می‌شود. هرچند ممکن است به‌خاطر پخت ناقص ظرف نیز این موضوع شدت بافته است، زیرا که مغز سفال خوب پخته نشده و دودزده است. قطعه دست‌ساز است و اثری از چرخ در آن دیده نمی‌شود. نقش به رنگ سیاه انجام گرفته است (GLEY1 3/ Very Dark Gray) (Ibid) و به‌شدت در هنگام شستن سفال زائل می‌گردد. حاشیهٔ نقش شامل خطوط موازی هستند که در بالای ظرف ۳ خط ودر پایین ۷ خط موازی مشاهده می‌گردد. نقش ظریف کشیده شده است این قطعه شوره‌زده و حتی بعد از تمیزکردن نیز شوره می‌زند که به احتمال قوی برای پایداری گل سفال برای پخت، نمک به آب گل آن افزوده‌اند و در حال‌حاضر بعد از این‌که سفال با رطوبت یا آب تماس پیدا می‌کند، سفال تراوش شوره نمک می‌کند. این سفال با بافتی نیمه سخت برابر با مقیاس ماس[1] ۴/۵-۳ از پخت متوسطی در کوره برخوردار بوده و ساختار پیوستهٔ آن در مقطع شکستگی بی‌قاعده و از نظر میزان درجهٔ حرارت متحمل‌شده از نوع سست است که به‌سبب وجود مادهٔ افزودهٔ گیاهی نمودی نسبتاً متخلخل، با حفره‌هایی در اندازه‌های متنوع و درصد پراکندگی متوسط داشته و در هنگام لمس‌شدن احساسی از زبری را در نظر می‌آورد. اثر مواد افزودهٔ گیاهی همچون نیم‌استوانه‌های باریکی که به‌صورت حفره‌هایی افقی در سطوح داخلی و خارجی و نیز حفره‌هایی در راستای متنوع عمودی وافقی در این قطعه مشهود است. ضمن این‌که با بزرگ‌نمائی بیش از بیست برابر می‌توان ذرات نسبتاً ریزی از ناخالصی را به‌صورت دانه‌های شن در اندازه‌های کوچک‌تر از ۱ میلی‌متر در بافت مقطع سفال مشاهده کرد.

نقش این قطعه در اصل انسانی است، بدون قرینه که در وهلهٔ اول به‌نظر می‌رسد وسیله و یا حیوانی در دست چپ خود دارد ولی با کمی دقت متوجه می‌شویم که در دست چپ او حیوان یا وسیله نیست بلکه مسألهٔ دیگری است. طول نقش ۹ سانتی‌متر و قطر کف ظرف ۱۰ سانتی‌متر است. نقش اصلی به‌نظر می‌رسد متعلق‌به مردی تنومند با پاهای کاملاً کشیده که از حد واقعی خود بلندتر است. کف پاها به‌طرف راست مرد امتداد دارد و به‌صورت سه رخ و تقریباً مقابل کشیده شده است، نحوهٔ ایستادن این مرد ناهمواربودن سطح و سرازیربودن آن را تداعی می‌کند، همچنین به‌نظر می‌رسد نقش ایستا و بدون حرکت است، کف پاها به‌نظر به اندازهٔ واقعی رسم شده است و اثری که نشان‌دهندهٔ انگشتان باشد، ملاحظه نمی‌شود. از زانو تا مچ پای مرد کوچک‌تر از اندازهٔ واقعی است و در محل زانو بسیار نازک می‌گردد ولی در ناحیهٔ مچ تقریباً اندازه طبیعی است ولی خود پا کلفت رسم شده است. از زانو تا کمر، پا بسیار غیرواقعی به‌نظر می‌رسد شاید هم در اصل مدل لباس باشد ولی مطمئن نیستیم، این بزرگی ران مانند نمونه پیکرک‌های زنانه است که این تکه از بدن را بیش از حد اغراق‌آمیز درست می‌کردند. از ناحیهٔ کمر به یک‌باره نقش باریک شده و به‌صورت استوانه‌ای به بالا رفته است و تا زیر بغل نقش، هیچ اندازه‌ای تغییر نمی‌کند. بالاتنه را تمام‌رخ رسم کرده‌اند. اندازهٔ دستان به‌نظر واقعی است، ولی به‌خاطر وضعیت غلوآمیز ران، دست‌ها کوچک به‌نظر می‌آیند. دو انگشت از دست راست قابل مشاهده است که انگشت شست بزرگ نمایش داده شده است ولی دست چپ ارائه‌ای از انگشت ندارد. زیر بغل، دست راست مانند برآمدگی ماهیچه بزرگ شده است و آرنج دست چپ نیز بزرگ‌تر از حد واقعی کشیده شده است. سر نیم‌رخ و به‌سوی چپ، به چیزی که در دست دارد، می‌نگرد و از اندازهٔ واقعی کوچک‌تر است. سر را بی‌مو کشیده‌اند و اثری از مو بر روی سر دیده نمی‌شود. در سر کمی از بینی و چانه قابل مشاهده است، پیش از این ذکر شد که در وهلهٔ اول سمت چپ مرد وسیله یا حیوانی است که با کمی دقت متوجه می‌شویم که نفر دیگری دست در دست این مرد داده است. تمامی جزئیات نفر نیم‌رخ با نفر تمام‌رخ یکسان است و او دست راست خود را به دست چپ نفر تمام‌رخ داده

تصاویر ۱- سفال معین‌آباد.

است. نفر دوم تقریباً هم‌قدِ نفر روبه‌رو است و تفاوت آن‌ها به‌نظر در همان ترسیم شیب است و اختلاف قد چندانی با هم ندارند. هنرمند نقاش، هنرمندانه نقش دو نفر، یکی از نیم‌رخ و دیگری را تمام‌رخ کشیده است که دست همدیگر را گرفته‌اند ولی ظاهراً نمی‌توان به‌طور قطع تشخیص داد که این دو مرد در (تصاویر ۱) چه می‌کنند؟

نقش‌مایه‌های انسانی در محوطه‌های پیش‌از تاریخ شرق‌باستان

در هزارهٔ دهم ق.م.، در دورهٔ نوسنگی بدون سفال الف (PPNA)، مجموعه‌ای از نمادهایی کشف‌شده که شامل پیکرک‌های انسانی و جانوری و اشیاء سنگی مختلف با نقوش هندسه حکاکی‌شده هستند (Noy, 1989; Cauvin, 1994) ولی تعداد آن‌ها محدود و اثری از نقوش انسانی در حال انجام کاری مشاهده نمی‌شود. ولی در هزارهٔ نهم ق.م. در نوسنگی بدون‌سفال ب استفاده از نقوش نمادین به سرعت رشد می‌کنند (Rollefson, 1983; Cauvin, 1994) و قدیمی‌ترین نمونهٔ رقص در هزارهٔ نهم ق.م. در نوالی‌چوری در نزدیکی فرات و جنوب‌شرق ترکیه یافت‌شده که متعلق‌به نوسنگی بدون‌سفال ب است. این نقش بر روی یک قطعه سنگ نقرشده و دو نفر که با دست‌های باز در حالت رقص هستند، نشان می‌دهد. از گوبکلی‌تپه در جنوب‌شرق آناتولی تصاویر انسانی به‌صورت ستون‌های سنگی (Schmidt, 2010, 248) و چتل‌هویوک در جنوب آناتولی، تصاویر انسانی به‌صورت نقاشی به‌دست آمده‌اند (Meskell, 2008, 384, fig. 8). به‌صورت خیلی محدود از بین‌النهرین شمالی در دورهٔ نوسنگی از فرهنگ‌های سامرا و حلف و همچنین مراحل اولیه فرهنگ عبید تصاویر انسانی به دست آمده است (Pollock-Bernbeck, 2010, Abb. 1–2). در دورهٔ نوسنگی جدید نیز نمونه‌هایی از این‌گونه نقوش بر روی سفال به‌دست‌آمده که با بررسی بر روی قطعات سفال‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های پیش‌ازتاریخی شرق‌باستان، متوجه می‌شویم، نمایش نقوش انسانی بر روی سفال‌ها در پیش از تاریخ به دوگونهٔ اصلی دست‌جمعی و انفرادی تقسیم می‌شوند.

گونهٔ نقش انسانی دست‌جمعی

درگونهٔ اول به‌نظر می‌رسد افراد درحال انجام حرکات خاصی که شاید نوعی رقص باشد، هستند. چگونگی آن با داده‌های ناقص ما مشخص نیست ولی تکرار یک موضوع خاص احتمال آیینی‌بودن آن را بسیار افزایش می‌دهد. این حرکات را در دو گروه زنان و مردان به‌صورت جداگانه و تفکیک‌شده می‌توان ملاحظه کرد. نمونه‌ای که هر دو گره زن و مرد باهم باشند تاکنون منتشر نشده است.

الف) نقش زنان

احتمالاً قدیمی‌ترین نقش انتزاعی در میان نقوش زنانه بر روی سفال را در نمونهٔ حاجیلار در ترکیه می‌توان مشاهده کرد. این نقش را متعلق به اواخر دورهٔ نوسنگی جدید معرفی کرده‌اند. در این نمونه چند نفر زن بازوان همدیگر را با دست گرفته و در حال حرکت هستند (Uzunoglu, 1993, 67 Item A-73). نمونه‌های دیگر از این‌گونه نقش که متعلق‌به دورهٔ مس‌سنگی بوده و احتمالاً نقش زنان است، این نمونه‌ها را درمیان مجموعهٔ خزینهٔ دهلران (Garfinkel, 2000, 58)، چیغاسبز در سیمره (Schmidt et al., 1989, Pl 67, fig a)، تپهٔ چشمه‌علی در شهرری (De Mecquenem, 1928, 118, fig. 1) و تپهٔ سیلک کاشان (گیرشمن، ۱۳۷۹، لوح ۷۵، تصاویر ۱ و ۲) را در اختیار داریم که همگی دست‌دردست هم و در حال حرکات خاصی (رقص) هستند و به‌صورت تمام‌رخ به تصویر کشیده شده‌اند. در نمونهٔ چشمه‌علی بر روی موی زنان تأکید شده است. معمولاً نقوش با رنگ سیاه بر روی سفال نقش بسته است. نمونه‌های عصر مس‌سنگی مشابه چنین نقوشی را در سبی‌ابید در شمال سوریه (تصویر ۲) و همچنین در دورهٔ فرهنگی سامره در باغوز عراق، نیز معرفی شده است (تصویر ۳).

ب) نقش مردان

تعداد دیگری از نقوش نشان‌دهندهٔ مردان هستند.که تفاوت چندانی با نمونهٔ زنان ندارد و فقط در ارائهٔ نشانه‌های زنانگی مانند مو، با آرایشی کوتاه نشان داده‌اند. چندین نمونه از این‌گونه در ایران به‌دست‌آمده که متعلق به دورهٔ مس‌سنگی و یا متأخرتر هستند. این نمونه در تپه‌زاغه قزوین (تصاویر ۴)،اسماعیل آباد شهریار (کاظم‌پور عصمتی، ۱۳۸۱، ۲۳۵، تصویر ۲، شمارهٔ ۲۰ و ۲۱).

سیلک کاشان از دورهٔ III (گیرشمن، ۱۳۷۹، ۲۵۳، لوح ۷۵ شمارهٔ ۱، ۲ و ۷)، تل جری فارس (تصویر ۵)، و در موسیان در دشت دهلران (تصویر ۶) به دست آمده و معرفی شده‌اند که چرخش تصاویر

تصویر ۲- سفال سبی‌ابید. مأخذ: (Akkerman, 1989, fig. IV. 43, 349)

تصویر ۳- سفال سامره. مأخذ: (Braidwood et al., 1944, fig. 280)

شبیه به نمونه‌های فرهنگ سامرا بین‌النهرین است.

همچنین در چغامیش در نزدیکی دزفول (تصویر۷) و تپه‌سبز در دشت دهلران (تصویر۸) دو نمونه معرفی‌شده هستند، که افرادروی هم تصویرشده و احتمالاً ارائه چند ردیفی بودن و در کنارهم‌بودن آن‌هاست که بدون پرسپکتیو نشان داده شده‌اند.

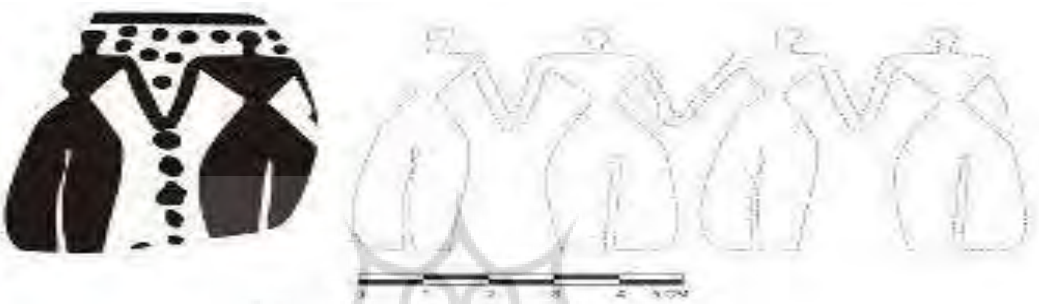
از دیگر نقاط شرق‌باستان نیز تعدادی مشابه چنین نقوشی را مشاهده شده‌اند. به‌طور مثال نمونه‌هایی از ارپاچیه استان نینوای عراق در دورهٔ حلف میانه (تصویر۹)، چغامامی در دشت مندلی عراق در نزدیکی مرز ایران متعلق‌به دورهٔ فرهنگی حلف (تصویر ۱۰) و همچنین سبی‌ابید سوریه در دوره فرهنگی حلف میانی (تصویر ۱۱) به دست آمده‌اند.

نقوش انسانی انفرادی[۲]

این‌گونهٔ کلی خود به زیرشاخه‌های مختلفی طبقه‌بندی می‌شوند:

الف) تک‌چهره

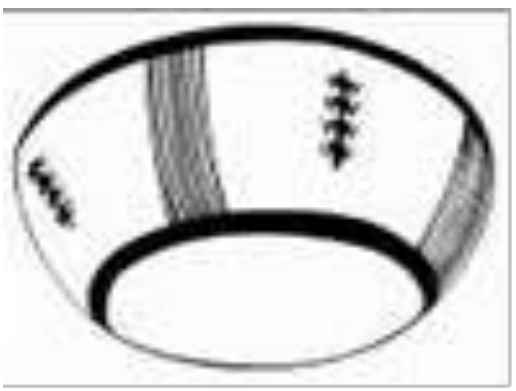
بعضی از قطعات تک‌چهره را نمایش می‌دهند. چنین نمونه‌هایی را از دورهٔ سامره تپه‌حسونا در استان نینوا، یافت شده که فردی را نشان می‌دهد که احتمالاً صورت خود را خالکوبی کرده است (تصویر۱۲).



تصاویر ۴- نمونهٔ تپه‌زاغه. مأخذ: (فاضلی‌نشلی، ۱۳۸۱)

تصویر ۵- سفال تل‌جری. مأخذ: (واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۳۲۳، لوحهٔ ۵۲)

تصویر ۶- سفال موسیان. مأخذ: (Goutier&Lampre, 1905, fig. 254)



تصویر ۷- سفال چغامیش. مأخذ: (Kontor, 1976, fig. 7)

۸- سفال تپه سبز دهلران. مأخذ: (Hole et al., 1969, 158, fig. 62c)

نمونهٔ مشابه چنین تصویری از تل‌اسوان در دیالهٔ عراق گزارش شده است (Stucki, 1976, 241, Taf XXX 998a). از ایران چند قطعه سفال با نقش انسانی از حفریات قلعه‌رستم در خان‌میرزا چهارمحال به دست آمده است (Zagarell, 1975, fig. 5) که مانند نمونه‌های حسونا و تل‌اسوان عراق البته با کمی تفاوت، گزارش شده است.

ب) انجام کار

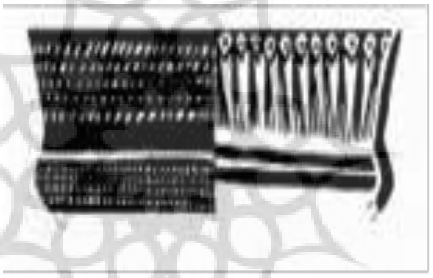
برخی از قطعات نشان‌دهندهٔ انسان درحال انجام کاری هستند،مانند نمونهٔ تیرانداز تل‌جوی سوزیانا b در دشت شوش خوزستان(LeBreton, 1957, fig. 6-38)، و چوپان دورهٔ III سیلک کاشان (تصویر ۱۳) و همچنین لایهٔ ۲ تپهٔ قبرستان در دشت قزوین (Majidzadeh, 1976, 224. Fig. 16).

ج) تعدادی از قطعات سفالی، نقش انسان‌هایی را دارند که دست خود را به آسمان بلند کرده و مانند اشخاص در حال دعا به‌نظر می‌رسند. نمونه‌های این‌گونه را از باکون۱ در مرودشت (تصویر۱۴)، شوش (تصویر۱۵)، تپه‌قبرستان لایهٔ ۴ (مجیدزاده، ۱۳۵۹،۶۶)، و تل نورآباد شهرستان ممسنی (Weeks et al., 2010, 257, fig. 16 T.N.P 1320) قابل مشاهده است.

برآیند

دانش نشانه‌شناسی از دیدگاه تاریخ هنری، درک انسان را در شناخت واقعیت تصاویر صحنه‌های باستانی معنا و مفهوم می‌بخشد. دربازخوانی متن ازطریق شمایل‌شناسی و نشانه‌شناسی و تحلیل نظام تصویری به بخشی از بازنمایی‌های زمانی-مکانی از واقعیت‌های بیرونی همان زمان و مکان می‌پردازد. از این‌رو گروه‌ها و جوامع انسانی در طی تاریخ وجودشان، از نظام‌های ساده و پیشرفتهٔ (نظام‌مند) نمادها جهت خلاصه‌کردن وقایع مختلف جامعه مانند قدرت، تفکر، آیین و اسطوره استفاده می‌کردند. با این دیدگاه متن بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌ها، اعتقادات و رویه‌های خاصی است که در شکل نشانهٔ تصویری معنایی دارد (ضمیران، ۱۳۸۲، ۱۴۸). در وجهی دیگر نشانه را سه‌وجهی می‌شمارند؛ خود نشانه، نشانه در ارتباط با موضوع و آنچه در بازنمود موضوعش تفسیر می‌شود. در این نگاه، نشانه‌ها در سه وضع در ارتباط با خودشان ارزیابی می‌گردند؛ یا مشابه، یا در پیوند وجودی و یا در

تصویر ۹- سفال ارباچیه.
مأخذ: (Akkerman, 1989, fig. IV. 27, 203)



تصویر ۱۰- سفال چغامامی.
مأخذ: (Oates, 1969, PIXXXI b)

تصویر ۱۱- سفال سبی‌ابید.
مأخذ: (Mallowan & Rose, 1935, fig. 4, 54)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱۲- سفال تپه حسونا. مأخذ: (Safar & Braidwood, 1945, fig.1.2)

تصویر ۱۳- سفال سیلک III. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۹، ۲۵۳، لوح ۷۵، شمارهٔ ۵)

ارتباط مبتنی‌بر یک قانون (الیکنز، ۱۳۸۵، ۲۳). در دیدگاه معناشناسی تصویری، بازخوانی یا معناسازی متن، نظام‌های معنادار رمزگشایی می‌شوند تا آنچه پیش‌تر در متن‌ها به‌شکل تصویر خلق شده‌اند، از آن بتوان نظام ساختاری قدرت، سیاست‌گذاری، نظام اقتصادی، اعتقاد و آداب، رسوم و اسطوره (پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۵، ۹۵؛ فکوهی، ۱۳۷۹؛ اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷) را درک کرد. از آنجاکه نمادها در این پژوهش به‌عنوان بخشی ناشناخته از جهان شناخته‌شده، منظور است (درانی، ۱۳۸۰، ۱۳)، محدودیت‌ها و قابلیت‌های نماد از دیدگاه باستان‌شناسی نیز به اختصار بحث شود. معنایی که به نماد نسبت می‌دهند، مختص فرهنگ خاصی است. یک شئ یا یک اندیشه ممکن است در نمادها به صور گوناگون بیان شود. معمولاً غیرممکن است که صرفاً از شکل نمادین یک شئ، بتوان معنای نماد را در یک فرهنگ معین استنباط کرد و پیش از آن بایستی بدانیم که این نماد چگونه استفاده شده و آن‌ها را در بستر (محل پدیدارشدن) خود معنا کنیم.

مردمان با استفاده از علائم امکان ارتباط با محتوی نماد را ایجاد می‌کردند، این ارتباط حالت‌های احساسی انسان را از لحاظ مکانی به دورترین نقاط و از بُعد زمانی به زمان‌های بسیار دورتر از منشأ خود هم می‌برند. این نمادها حافظه‌ای از وقایع و عامل گسترش فعالیت‌های اجتماعی و ارتباطات بین افراد هستند. نمادها نمایشی از بسیاری از رفتارهای انسانی هستند، شخصیت‌های نمادین به‌راحتی حرکت کرده و رسانه‌ای با نفوذ در دورهٔ خود بوده‌اند.

طرح‌ها و ساخته‌ها، معنای خود را مستقیم بر ما آشکار نمی‌سازند و پندار انسان‌ها برخلاف کردار است که به‌صورت مادی ثبت می‌شود، بی‌شک برخی از اشیاء متعلق‌به جهانی است که ذاتاً محصول ذهن انسان است و انسان فقط براساس دریافت حسی عمل نمی‌کند، بلکه برمبنای معرفت، دریافت‌های حسی را تفسیر کرده و به آن معنا می‌بخشد(Renfrew & Bahn, 2004, 44).

بیشتر تصاویر این دوره را برخی پژوهشگران، رقص تفسیر کرده‌اند (Garfinkel, 2000 & 2010) که البته اکثر آن‌ها هم درست است ولی پیش از آن باید توضیح کوتاهی دربارهٔ رقص بدهیم، رقص فعالیتی است صرفاً به انسان محدود نمی‌شود. این هنر خود احتمالاً برای انسان، به‌عنوان وسیلهٔ ارتباطی بوده است و حتی مشاهده‌شده در حشرات، پرندگان و برخی پستانداران نیز علائمی از این مراسم وجود دارد (Frisch,1967). در جامعهٔ بشری، رقص یک فرهنگ متقابل است و پدیده‌ای است که در سراسر جهان بشری مشاهده شده است (Bland, 1976; Clarke & Clement, 1981). ولی بایستی در نظر گرفت که برخی از این نقوش فعالیتی غیر از رقص هستند و دلایل استوارتری برای این‌که به‌طور قطع بگوییم این تصاویر رقص هستند، احتیاج است (Hanna, 1979). عمل رقص را فقط در هنگام انجام آن قطعاً می‌توان رقص اعلام کرد و این به‌طور حتم درست نیست که معیار عینی را برای شناسایی صحنهٔ رقص به‌کار بریم، که البته این مسأله باید در سطحی نظری و عملی مورد توجه قرار گیرد و برای این‌که مطمئن شویم که صحنهٔ نقش موردنظر ما رقص است، باید ریتم، حالات بدن و جهت حرکت را در نظر داشت (Yakar, 1994, 13-21). آنچه از نقش سفال ما برمی‌آید، نقشی نسبتاً ساکن می‌بینیم که شرایط نقوش در حال رقص را ندارد. از دیدگاه برخی پژوهشگران، این گونه نقوش، گویای حماسهٔ اساطیری هستند. از نگاه اول این نقش نیز تداعی نقش گیل‌گمش را دارد، پهلوانی‌که حیوانی را در دست دارد ولی در دست این مرد دست انسان دیگری است. آیا نقش مورد نظر ما پهلوان روزگار خود بوده است؟ و شاید هم آغازی برای یک پهلوان‌نامه که سیر تکامل آن به رستم و گیل‌گمش ختم شده است. با توجه به اطلاعات امروزی به نظر می‌رسد متن داستان گیل‌گمش در خدود ۲۴۰۰ ق.م. تنظیم شده است (بورکهات، ۱۳۸۳، ۱۲). و بایستی در نظر داشت که پهلوان‌نامه‌ها محصول نقطهٔ جغرافیایی خاصی نیستند. آغاز داستان پهلوان ما هم مشخص نیست و به‌نظر می‌رسد با توجه به تصاویر موجود، ابرمرد محصول ذهن ملت و قوم واحدی نباشد. همیشه ابرمرد بودن ملهم از گیل‌گمش نیست، اسطوره‌ای است که اگر نگوییم جهانی است، حداقل متعلق به شرق‌باستان است که نشانه‌های آن را در هنر شرق‌باستان مشاهده می‌کنیم. بسیاری از اسطوره‌ها، توضیح‌دهندهٔ آئین‌ها هستند، نمود هستی و زندگی هستند. هنگامی‌که نماد خط برای ثبت زبان به‌وجود نیامده بود، مهم‌ترین نظام ثبت نماد به‌صورت نقش‌ونگار، ارائه می‌شد. و این نمادها بودند که ارتباطات را آسان و قابل هضم کردند.

تصویر ۱۴- سفال تل‌باکون. مأخذ: (Garfinkel, 2010, fig.9.31)

تصویر ۱۵- سفال شوش. مأخذ: (موزهٔ ایران‌باستان)

نتیجه

نشانه‌ها نقش مهم و به‌سزایی در فهم مخاطب و تأثیر قابل‌توجهی نیز در برداشت ذهنی بیننده ایجاد می‌کنند. این گونه تصاویر در حقیقت پیونددهندهٔ افراد به جامعه، نشان‌دهندهٔ نهادهای اولیه و شاهدی است بر تکامل جوامع انسانی است. این تصاویر بیان‌گر شکوفایی ادراکات انسانی است. پراکندگی جغرافیایی این گونه نقوش بسیار گسترده است که نشان از تعاملات انسانی و تفکرات مشترک دارند و در جوامع پیش از خط گونه‌ای ارتباط دیداری هستند. این گونه نقوش معمولاً کمیاب هستند و در مقدار اندک تولید شده‌اند. این‌ها نشانهٔ شکل‌گیری اسطوره‌ها هستند. نشانه‌ها خود نیز تحت‌تأثیر فرهنگ‌ها، معانی متفاوتی به خود می‌گیرند. برای کشف حقیقت و نیت‌مندی هنرمند پیش‌ازتاریخ، گزینه‌های خاصی را باید در نظر داشت از جمله ابعاد مکانی و زمانی منطقه‌ای که موردنظر از آنجا پدیدار شده، بستر محل کشف شئ و در کنار آن‌ها رابطهٔ شئ با محیط‌زیست و سازندگان آن نیز بایستی کاملاً مورد توجه قرارگیرد. نقش سفال موردنظر ما برخلاف بیشتر نقش‌های موسوم به رقص، برهنه نیست و به‌نظر ساکن و بدون حرکت می‌آید. نقش اصلی که از روبه‌روست، بدین‌گونه رسم‌شده تا دیده شود و زاویهٔ دید را برای بیننده تعیین کرده است، نقاش او را تنومندتر کشیده زیرا که دانایی برای او مترادف با قدرت جسمانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mohs (مقیاس سنجش سختی ماس).

۲. برخی از نقوش شاید متعلق به گروه نقوش دست‌جمعی بوده و به علت نقص در اثر شکستگی در این گونه طبقه‌بندی می‌شوند.

فهرست منابع

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، *اسطورهٔ بیان نمادین*، تهران:سروش.

الکینز، جیمز (۱۳۸۵)، «نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟». ترجمهٔ فرزان سجودی. *گلستان هنر در تاریخ هنر و معماری ایران‌زمین*، شماره ۳، صص ۱۸-۳۰.

افشار، آرزو (۱۳۸۸)، *درآمدی بر رقص و حرکت*، تهران: انتشارات‌افراز.

بورکهارت،کئورک (۱۳۸۳)، *گیل‌گمش: کهن‌ترین حماسهٔ بشری*، ترجمه داود منشی‌زاده، تهران: نشرخندان.

پرنیان، موسی و شهرزاد بهمنی(۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه». *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال ۴، شماره ۱، صص ۹۱-۱۱۰.

حاجی‌محمدی، محمد (۱۳۹۰)، «مطالعه و تحلیل نقش‌مایه‌های تصویری رقص در ایران پیش‌از تاریخ». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد* پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان.

درانی، کمال (۱۳۸۰)، «بررسی نمادها و نشانه‌های امنیت در ساختار خیالی و نمادگرایی نوجوانان شهر تهران». *روان‌شناسی و علوم‌تربیتی*، سال ۳۱، شماره ۲، صص ۳۴-۳۹.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۲)، «رقص در ایران پیش از تاریخ». *مجلهٔ موسیقی* دورهٔ ۳، صص ۴۲-۵۰.

ذکاء، یحیی (۱۳۵۷الف)، «تاریخ رقص در ایران». *مجلهٔ هنر و مردم* شمارهٔ پیاپی ۱۸۸، صص ۲-۱۲.

ذکاء، یحیی (۱۳۵۷ب)، «تاریخ رقص در ایران۲». *مجلهٔ هنر و مردم*. شمارهٔ پیاپی ۱۸۹ و ۱۹۰، صص ۲-۷.

ذکاء، یحیی (۱۳۵۷پ)، «تاریخ رقص در ایران۳». *مجلهٔ هنر و مردم*. شمارهٔ پیاپی ۱۹۱ و ۱۹۲، صص ۳۸-۴۱.

ذکاء، یحیی (۱۳۵۷ت)، «تاریخ رقص در ایران ۴». *مجلهٔ هنر و مردم* شمارهٔ پیاپی ۱۸۸، صص ۲۲-۲۸.

ضیمران، محمد (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: قصه*.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۰)، «رقص، بازی و نمایش. بررسی کنش‌های نمایشی در آثار پیش از اسلام ایران». نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی. شمارهٔ ۴۳. بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۴۱-۴۹.

فاضلی‌نشلی، حسن (۱۳۸۱)، گزارش کاوش تپه‌زاغه. *آرشیو پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی* (منتشرنشده).

فکوهی، ناصر (۱۳۷۹)، «تحلیل ساختی از یک اسطورهٔ سیاسی»، *نامه علوم اجتماعی*، شماره ۱۶، صص ۱۳۷-۱۶۶.

کاظم پورعصمتی، پروین (۱۳۸۱)، «نقش‌مایه‌های انسانی بر سفالینه‌های پیش از تاریخ فلات مرکزی». *مجلهٔ اثر* شمارهٔ ۳۵، صص ۲۳۱-۲۴۳.

گیرشمن، رمن (۱۳۷۹)، *سیلک کاشان*. ترجمهٔ اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه).

مجید زاده، یوسف (۱۳۵۹)، «کهن‌ترین بیان تصویری بر سفالی از تپه‌قبرستان دشت قزوین». نشریهٔ کندوکاو. شمارهٔ ۳. ضمیمهٔ *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. تهران، صص ۶۵-۷۰.

محفوظ، فروزنده (۱۳۸۸)، «پژوهش در رقص‌های ایرانی از روزگاران باستان تا امروز». *فصلنامهٔ فرهنگ مردم*. سال هشتم. بهار و تابستان ۱۳۸۸، صص ۱۷۹-۲۰۴.

واندنبرگ، لویی (۱۳۴۸)، *باستان‌شناسی ایران‌باستان*. ترجمهٔ عیسی بهنام. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Akkermans, P. M. M. G. (1989). *Excavations at Tell Sabi Abyad*. Oxford, BAR International Series 468.

Bland, A. (1976). *A History of Ballet and Dance in the Western World*. New York (NY): Praeger Publishers.

Braidwood, R. J., Braidwood, L. S., Tulane, E. & Perkins, A. L. (1944). "New Chalcolithic Material of Samarran Type and Its Implications: A Report on Chalcolithic Material of the Samarran Type found at Baghouz on the Euphrates, and a reconsideration of the Samarran Material in General (Especially the Painted Pottery) in the Light of This New Material". *Journal of Near East Studies* 3. pp. 47-72.

Cauvin, J. (1994). *Naissance des divinites: naissancc de Vagriculture: la revolution des symboles au Nfolilhiquc*. Paris: CNRS.

Clarke, M. & Clement, C. (1981). *The History of Dance*. NewYork (NY): Crown Publishers.

De Mecquenem, R. (1928). "Notes sur la ceramique peinte

Rapids. MI.

Noy, T., 1989. Gilgal I - a Pre-Pottery Neolithic site, Israel: the 1985-1987 seasons. Paleorient 15(1), 11-18.

Oates, J. (1969). "Choga Mami, 1967-1968: A Preliminary Report". *Iraq* 31. Pp: 115-152.

Pollock, S. & Bernbeck, R. (2010). "An Archaeology of Categorization and Categories in Archaeology". *Paléorient* 36/1. pp. 37–47.

Porada, E. (1965). "The relative Chronology of Mesopotamia, Part 1, Seals and Trade (6000-1600 BC.)". In R.W. Ehrich (ed.). *Chronologies in old world Archaeology*. Chicago. pp. 133-200.

Renfrew, Colin. & Bahn, Paul. (2004)."What Did They Think? Cognitive Archaeology. Art and Religion". Archaeology: Theories, *Methods and Practice*. 4th. edn. Thames & Hudson, London.

Rollefson, G.O., 1983. "Ritual and ceremony at Neolithic 'Ain Ghazal (Jordan)". *Paleorient* 9(2). pp: 29-38.

Schmidt, K. (2010). "GöbekliTepe – the Stone Age Sanctuaries. New results of ongoing excavations with a special focus on sculptures and high reliefs". *Documenta Praehistorica* 37. pp: 239–256.

Schmidt, E. F., van Loon, M. N. & Curvers, H. H. (1989). *The Holmes Expeditions to Luristan*. The Oriental Institute Publications 108, Chicago.

Sebastian, M. 2016 "Tiere und Gesellschaft". in: R. Borgards (ed.), *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbu*. pp: 16–24.

Stucki, W. (1976). *Unterlagen zur Keramik des Alten Vorderen Orients*. AEA-Verlag. Zurich.

Uzunoglu, E. (1993). "Women in Anatolia from Prehistoric Ages to the Iron Age" In G. Renda (Ed.). *Woman in Anatolia: 9000 Years of the Anatolian Woman*. pp. 16–24. Istanbul: Turkish Republic Ministry of Culture.

Weeks, L., Petrie, C. A & Potts, D. T (2010). "Ubaid-Related-Related? The Black on Buff Ceramic Traditions of Highland Southwest Iran" In Carter & Philip (Eds). *Beyond The Ubaid*, Studies in Ancient Oriental Civilization. No 63, the Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago. pp: 245-276.

Yakar, J. (1994). *Prehistoric Anatolia: the Neolithic Transformation and the Early Chalcolithic Period*. (Monograph Series 9a. Supplement no. 1) Tel Aviv: Tel Aviv University, Institute of Archaeology.

Zagarell, Allen. (1975). "An Archaeological Survey in North East Baxtiari Mountains". *III rd Annual Symposium Archaeological research in Iran*, Tehran. pp. 145-156.

archaique en Perse". *Memoires de la mission Archeologique de Perse* 20, Paris.

Frankfort, H. (1939). *Cylinder Seals*. A Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East. London.

Frisch, K. von. (1967). *The Dance Language and Orientation of Bees*. Cambridge (MA): Belknap Press of Harvard University.

Garfinkel, Yosef. (2000). "The Khazineh Painted Styles of Western Iran" *IRAN 38*. pp. 57-70.

Garfinkel, Yosef. (2010). *Dancing at the Dawn of Agricultural*. University of Texas Press.

Goutier, J. E. & Lampre, G. (1905). "Fouilles de Moussian". *Memoires de la Delegation archeologique en Perse* 8. pp: 59-148.

Hanna, J. L. (1979). Toward a cross-cultural conceptualization of dance and some correlate considerations, in Blacking & J.W. Kealinohomoku (eds.), The Performing Arts: Music, Dance, Theater (World Anthropology Series, IX ICAES). The Hague: Mouton, pp. 17-45.

Hole, F., Flannery, K. & Neely, J. A. (1969). Prehistory and Human Ecology of the Deh Luran Plain: An Early Village Sequence from Khuzistan, Iran. *Memoires of the Museum of Anthropology* No.1. Ann Arbor: University of Michigan.

Kantor, H. J. (1976). "*The Prehistoric Cultures of Chogha Mish and Boneh Fazili*". in M. Y.

Kiani (Ed.). *The Memorial Volume to the VIth International Congress of Iranian Art and Archaeology*, Teheran: Iranian Centre for Archaeological Research. pp. 177–193.

LeBreton, L. (1957). "The Early Periods at Susa, Mesopotamian Relations". *Iraq* XIX. Part 2. pp: 79-124.

Lloyd, S., Safar, F. & Braidwood, R. J. (1945). "Tell Hassuna Excavations the Iraq Government Directorate General of Antiquities 1943 & 1944". *Journal of Near East Studies*. 4. pp. 255-289.

Majidzadeh, Y. (1976). The Early Prehistoric cultures of Central plateau of Iran, An Archaeological History of its Development During the fifth &fourth Millennium B.C 1976. *Ph.D Dissertation*, University of Chicago.

Mallowan, M. E. L. & Rose, G. J. (1935). "Excavations at Tell Arpachiyah". *Iraq* 2. pp. 1–178.

Meskell, L. (2008). "The nature of the beast: curating animals and ancestors in Çatalhöyük". *World Archaeology* 40/3. pp: 373–389.

Moortgart, A. (1940). *Vorderasiatische Rollsiegel*. Berlin.

Munsell, A. H. (2000). *Munsell Soil Color Charts* .Grand

Anthrography of Moienabad Pottery, Among the First Examples of Ancient Iran

Morteza Hessari*[1], Hassan Akbari

[1]Associate Professor, Faculty of Restoration, Isfahan University of Arts and Cultural Heritage Research Institute, Iran.
[2]Graduated Master in Archaeology, University of Tehran, Tehran, Iran
(Received 30 May 2018, Accepted 14 Oct 2018)

Ruring the archaeological studies in the east of Ray plain (Varamin plain) about 126 ancient sites from upper Paleolithic period up to Islamic period were found. One of these sites which is unique in the region is Tappeh Moeinabad, Moeinabad data showed that this settlement from Late Neolithic was residential and from Trans Chalcholitic period the residents abandoned this site. Again in Sasanian period it flourished. Among the finding of this site, there is a painted potsherd, which is completely unique up to now, was found which belongs to the end of Neolithic period. On this potsherd a human figure has drawn. Such an image at other contemporary sites has not reported up to now. In this research the essential point is concentrated on this potsherd.The consideredsherd belong to concave base of a vessel the condition of its wall is not obvious. The paste of this vessel is in light yellowish brown color 2.5Y6/3 and consists of chaff temper about half centimeter length. Although mineral infusions have seen among the paste but it is added intentionally. The interior side of this vessel has been smoothed when it was wet. The thick sleep coated of the pottery is in 2.5Y7/3 Pale Yellow color. The thickness of wall is about nine millimeter. The pottery clay is loose and has not processed well. We can see holes and cracks simply. The wall of the pottery is vacuous, light, brittle and simply broken. Although this condition maybe because of defective backing, for the core of the pottery has not baked well and it is unoxidized.this unique potsherds is handmade and traces of pottery wheel has not been seen. The designs are in GLEY1 3/ very dark gray color and by washing them they disappear completely (fugitive).The length of design is nine centimeter and the bottom diameter is ten centimeter. It seems that this design belongs to a corpulent man with perfectly elongated feet, which the plantarextended to the right hand side. This design has drawn in the form of trifaces.the way of man's standing conveys uneven and sloping feature. As well it seems that the design is stable and fixed as. It seems that the plantar has drawn in real size but from the knee up to ankle is smaller than the real size and the feet themselves have drawn thickness. The largeness of the thigh resembles woman statues, because this part of body (thigh) has made exaggeratedly. From the waist suddenly the design narrowed and it becomes in the form of cylindrical shape.Untill to the underarms it does not change any size the upper part of the body has drawn full faced. The size of hands seemsreally, but because of exaggeration of the thighs, hands seem too small. Only two fingers from right hand are observable, thumb has shown very big, but the left hand does not show any finger. Underarm of right hand like the overhang is a large muscle and left elbow too large to be drawn

Keywords
Moien Abad, Pottery, New Neolithic, Humanography.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 6211426, Fax: (+98-21) 36256019, E-mail: mhessari@yahoo.de