

An Analysis of Ritual-Religious Motifs of Babajan Tape Bricks Based on the Theory of Erwin Panofsky

Maryam Zohouriyani*

One way of understanding the beliefs, traditions and even religious and ideological views of ancient people is the semantic analysis and reading of the motifs; motifs that have been semantically transformed during thousands of years and now seem meaningless to us. The painted room of Baba Jan Tape remained of Median civilization (700 to 550 BC) is one of the places where bricks with geometric motifs are used. No one has ever investigated the reasons for their presence in this room. Accordingly, in this descriptive-analytical study, the science of semiotics and Panofsky's views are used to answer the main research question, which is the reasons for applying these motifs in the building, and the relation between this type of design and the building's use. Therefore, by analyzing the motifs at three levels of formology, interpretation and explanation based on Panofsky's views, we found that these motifs are divided into cross shapes, square shapes, circular shapes, checkered shapes, and interlaced squares based on structural analysis or formology. Furthermore, at the level of interpretation, each of these motifs refer to time, vernal equinox, and circulation of seasons. Finally, at the level of explanation and through a comparative study with Hasanlu Cup in the discourse context of the Median civilization, we found that these geometric motifs, which are designed based on a particular numerical system, are related to the sequence and circulation of time and in some way to ritual ceremonies in agriculture.

Keywords: Baba Jan Tape, Median, Painted Bricks, Panofsky

* Assistant Professor of Archaeology, University of Birjand, Birjand, Iran. zohouriyani@Birjand.ac.ir

How to cite article:

Zohouriyani, M. (2024). An Analysis of Ritual-Religious Motifs of Babajan Tape Bricks Based on the Theory of Erwin Panofsky. *Journal of Ritual Culture and Literature*, 2(2), 67-88. doi: 10.22077/JCRL.2024.6939.1074



Copyright: © 2022 by the authors. *Journal of Ritual Culture and Literature*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



تحلیلی بر نقوش آیینی - مذهبی آجرهای باباجان تپه بر اساس نظریه اروین پانوفسکی

مریم ظهوریان*

چکیده

یکی از روش‌های شناخت باورها، سنت‌ها و حتی نگاه مذهبی و ایدئولوژیکی مردمان باستان، تحلیل و خوانش معنایی نقوش به‌جای‌مانده از این دوران است؛ نقوشی که پس از گذشت هزاران سال دچار تحول معنایی گشته و اینک برای ما نامفهوم می‌نماید. اتاق منقوش باباجان تپه به‌جای‌مانده از تمدن ماد (۷۰۰ تا ۵۵۰ ق.م) یکی از مکان‌هایی است که در آن آجرهایی با نقوش هندسی به کار رفته است. نقوشی که تاکنون به چرایی تجسم آن در این اتاق پرداخته نشده است. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی درصدد است تا با علم نشانه‌شناسی بر اساس دیدگاه پانوفسکی به سؤال اصلی پژوهش که همان دلایل به‌کارگیری این نقوش در این بنا و ارتباط این نوع طراحی با کاربری بنا است، پاسخ دهد. بر این اساس با تجزیه و تحلیل نقوش در سه سطح فرم‌شناسی، تحلیل و تفسیر در دیدگاه پانوفسکی دریافتیم که این نقوش بر اساس آنالیز ساختاری یا فرم‌شناسی به نقوش چلیپایی، مربع، دایره، شطرنجی و مربع‌های متداخل تقسیم می‌گردند؛ سپس با بررسی هر نماد در سطح تحلیلی، مشخص گردید، تمامی نمادها به بُعد زمان، اعتدال ربیعی و گردش فصول اشاره دارند. در انتها نیز در سطح تفسیر و با مطالعه تطبیقی با جام حسنلو در بافت گفتمانی خود، دریافتیم که این نقوش هندسی که بر اساس نظام عددی خاصی طراحی شده‌اند به توالی و گردش زمان و به‌نوعی با مراسم آیینی در زمینه کشاورزی مرتبط هستند.

کلیدواژه‌ها: باباجان تپه، ماد، آجر منقوش، پانوفسکی.

طرح مسئله

در جهان باستان اعتقادات دینی و اسطوره‌ای منشأ بسیاری از حرکتهای انسانی بوده است و هنر بهترین وسیله برای نمایش این تفکر دینی و اسطوره‌ای است؛ بنابراین در هنر باستان نقش‌ها و نمادها صرفاً نقوش تصویری و زیبایی صرف نبوده‌اند، بلکه به‌عنوان یک عقیده و سمبل مطرح می‌گردیدند (موسوی نیا، ۱۳۸۸: ۱۰۸)؛ پس با مطالعه تاریخ به این حقیقت پی می‌بریم که تصویرگری، هنری است که ریشه در فطرت انسان‌ها دارد و این هنر قبل از آنکه از لحاظ هنری مورد توجه قرار بگیرد، از جنبه ماورایی نظر انسان را به خود جلب کرده است. بدین‌سان در طول تاریخ، معمولاً هنر تصویرگری با رویکرد آیینی مورد توجه انسان‌ها بوده و به‌عنوان یکی از شئون دینی شناخته می‌شده است. در این بین نمادها نیز - که برگرفته از نقوش تصویری هستند - همواره به‌عنوان جایگاهی برای تجلی امور معنوی و ماورایی مورد توجه انسان‌ها بوده و سیر تاریخی تحول عناصر نمادین، همیشه بیانگر این انعکاس از تفکرات و اندیشه‌های معنوی آفرینندگان این نقوش است (ایمنی، ۱۳۹۰: ۸۳). از آنجاکه نمادها برخاسته از فرهنگ و اعتقادات مردمی هستند و در راستای نامحسوسات در قالب محسوسات به کار برده می‌شدند، به‌نوعی برخاسته از فطرت انسانی بوده‌اند؛ بنابراین نمادها و نقوش رمزی در سطوح مختلف و بر طبق اعتقادات و رسوم اجتماعی که الهام‌بخش هنرمند است، عمل می‌کند؛ درواقع محدود کردن نماد به معنا و تعریفی ویژه امکان‌پذیر نیست، ولی ممکن است که نقطه حرکتی جستجوگرانه باشد و راهی به درون و مسیری به بیرون و سطحی بالا و پایین را به دست دهد یا به آن اشاره کند و گاه ممکن است نزد ملت‌ها نمایانگر معانی مختلفی باشد (بهزادی، ۱۳۸۰: ۵۲)؛ بنابراین معنایی و خوانش این تصاویر برای شناخت اندیشه مذهبی و ایدئولوژیک مردمان باستان بسیار پرفایده است. این پژوهش بر آن است برای نخستین بار نقوش تجسم‌یافته بر آجرهای باباجان تپه را - که از دوره تاریخی ماد به‌جای مانده‌اند - بر اساس روش نشانه‌شناسی پانوفسکی بررسی و خوانش معنایی نماید. در این روش تحلیل، برای رسیدن به معنای چندگانه اثر هنری باید حرکتی از سطح به عمق داشت. پانوفسکی این کار را با جداسازی سه لایه تصویر صورت داد. فرض و استدلال پانوفسکی آن بود که هر شمایل ارجاعی به معنایی نهانی است. این مسیر از شرح عناصر تجسمی اثر آغاز و به تفسیر و درنهایت توضیح اثر هنری می‌رسد. در شمایل‌شناسی، هر عنصر بصری در رابطه مستقیم با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و ... مربوط به هنرمند در زمان خلق اثر گرفته می‌شود. این ارتباط، رابطه‌ای دوسویه است (حسامی و احمدی توانا، ۱۳۹۰: ۸۱)؛ بر این اساس، هدف این پژوهش معنایی و بازخوانی نقوش باباجان تپه از دیدگاه پانوفسکی و پاسخگویی به سؤالات زیر است:

۱- طراحی نقوش آجرها بر اساس چه مفهوم خاصی و در ارتباط با کاربری بنا تجسم گردیده‌اند؟

۲- استفاده از نظام عددی خاص در طراحی نقوش چه معنایی دارد؟

متأسفانه پژوهشگران فقط به شناسایی و معرفی آجرها پرداخته‌اند و هیچ‌کدام به تحلیل معنایی این نقوش و دلایل چرایی استفاده از این نوع طراحی اشاره‌ای نکرده‌اند که این امر به خودی خود کاربری بنا را نیز مشخص می‌نماید؛ لذا ضروری می‌نماید که در این زمینه مطالعات علمی صورت پذیرد. بر این اساس در این پژوهش سعی شد تا به روش توصیفی-تحلیلی در ابتدا نقوش تجسم‌یافته در آجرهای باباجان تپه شناسایی شود سپس تمامی نقوش آنالیز و نقش‌های اصلی استخراج گردند و پس از آن به کمک علم نشانه‌شناسی (دیدگاه پانوفسکی) به معناکاوی این نقوش پرداخته شود. در انتها نیز پس از دریافت معنای ضمنی نقوش، برای دریافت معنایی دقیق‌تر به مقایسه با نمونه‌های خوانش‌شده در جام حسنلو می‌پردازد. شایان ذکر است این پژوهش به آجرهایی را بررسی می‌کند که تمامی نقوش را در خود جای داده‌اند و برای جلوگیری از گستردگی پژوهش از آوردن تصاویر آجرهایی با نقوش تکرارشونده، پرهیز شده است (جدول شماره ۱).

پیشینه پژوهش

درباره‌ترینات هنری ماد و همچنین نقوش آجرهای عصر آهن می‌توان به چند مقاله مهم اشاره کرد: در مقاله «سبک‌شناسی تزیینات معماری دوره ماد» از مهدی توسلی و محمد میرزایی رشنو (۱۳۹۶) که فقط به سبک هنری قوس‌ها، رنگ‌ها، سبک‌شناسی سنگ‌فرش و نوع ستون‌سازی تمدن مادی پرداخته شده است. مقاله «معماری عصر آهن باباجان تپه در غرب ایران» از حمید رهبر (۱۳۹۸) به گاه‌نگاری لایه‌های معماری و فرهنگی تمدن ماد اشاره کرده است. رحیم ولایتی (۱۳۹۸) در مقاله «تأثیر هنر ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آن‌ها» به صورت مختصر از سبک هنری تمدن ماد و تأثیر آن بر تمدن هخامنشی سخن گفته است. مهرداد ملک‌زاده (۱۳۸۵) در مقاله «آجرهای منقوش عصر آهن پایانی ماد شرقی، سیلک، شمشیرگاه، قلی درویش، اندیشه‌هایی در تاریخ‌گذاری تطبیقی» به تاریخ‌گذاری و گاه‌نگاری آجرهای مکشوفه، که به تاریخ پساعیلامی اشاره دارد، پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های مهم در این زمینه می‌توان به مقاله «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد» از آسیه دهقانی و حسن فاضلی نشلی (۱۴۰۱) اشاره کرد، که با مطالعه تطبیقی آجرهای چند محوطه عصر آهن و محل قرارگیری آن‌ها در محوطه به کاربری مذهبی و سیاسی و همچنین بومی و غیربومی آجرها پرداخته است. با توجه به آنچه بیان شد تاکنون پژوهشی تخصصی در زمینه خوانش و تحلیل معنایی نقوش آجرهای باباجان تپه که بیانگر کاربرد و چرایی استفاده از این نقوش در دوره باستان باشد، انجام نشده است، در نتیجه این پژوهش برای نخستین بار با توجه به نظریه نشانه‌شناسی به تحلیل و خوانش معنایی نقوش می‌پردازد.

روش‌شناسی

سارانتاکوس در کتاب پژوهش اجتماعی روش‌شناسی را به دو صورت تعریف کرده است: در شکل اول روش‌شناسی برابر با مدل پژوهشی‌ای شناخته می‌شود که هر پژوهشگر برای هر پروژه‌ای، به صورت خاص به کار می‌گیرد. در این سیاق روش‌شناسی اجمالاً دانش پایه مرتبط با موضوع تحقیق، روش‌های پژوهش مرتبط با پرسش تحقیق و در نهایت چارچوب به کار گرفته شده در آن زمینه به خصوص را در برمی‌گیرد؛ بنابراین می‌توان پذیرفت که هر پژوهشگر در هر پروژه پژوهشی، می‌تواند از روش‌شناسی خاص بهره‌گیرد؛ زیرا هر پروژه دارای طبیعت یگانه‌ای است که رویکرد خاص خود را می‌طلبد. رهیافت دوم به تعریف روش‌شناسی، آن را در ارتباط با زمینه‌های نظری و انتزاعی پارادایم قرار می‌دهد. در این سطح منظور از روش‌شناسی مدلی است که اصول نظری و چهارچوب‌های هدایت‌کننده، پژوهش را به طور کل یک پارادایم یا الگوی خاص، در برمی‌گیرد؛ به بیان دیگر روش‌شناسی را می‌توان برگردان اصول یک پارادایم خاص به زبان روش تحقیق دانست. بر این اساس در این پژوهش، روش تحلیل بر پایه دانش نظری شکل گرفته است و تلاش بر آن است که با علم نشانه‌شناسی بر اساس نظریه پانوفسکی به خوانش تصاویر و دریافت معنا و محتوای آنان در نظام گفتمانی تمدن ماد دست یابیم؛ بنابراین آنچه نگارنده را بر آن داشته است تا این شیوه تحلیل را برای بررسی نماد و نشان‌های رمزی در آجرهای باباجان تپه برگزیند، این است که این شیوه، باعث عبور از ساختارگرایی محض می‌شود و کار از یک طبقه‌بندی صوری فراتر می‌رود. به این ترتیب معنا با توجه به نظام‌های گفتمانی موجود در متن پدید می‌آید و با نظامی زنده و پویا مواجه خواهیم بود (ظهوریان، ۱۳۹۵: ۳۳).

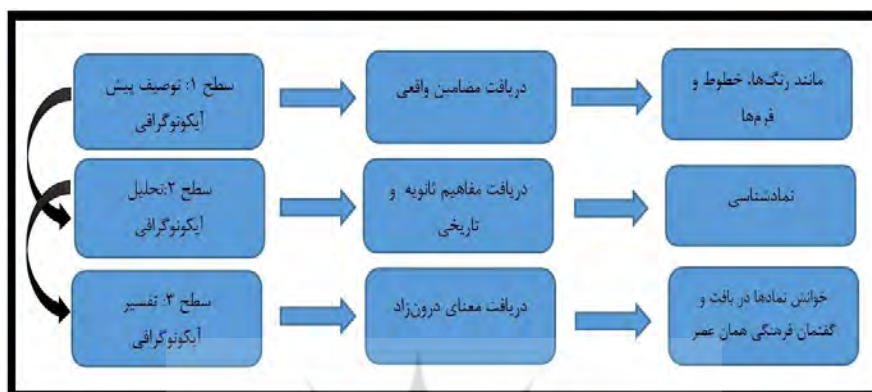
دیدگاه پانوفسکی

پانوفسکی، نقد و تفسیر اشیای هنری و تصاویر را در سه سطح، مورد بررسی و تحلیل نظام‌مند قرار داده است: مرحله اول) شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است؛ برای نمونه با نگاه کردن به یک تابلوی نقاشی که نشانگر صحنه جنگ است، ممکن است فقط بتوان جنگ‌افزارهایی چون تیر و کمان را شناسایی کرد که برای بیننده آشناست، پانوفسکی این نوع مرزبندی در تشخیص عناصر تصویر را واقعی و بیانی می‌نامد. این نوع ادراک وابسته به تجربه است و از این رو بسیار متفاوت و متنوع است. مرحله دوم) مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات نگاره‌ها یا معانی قراردادی است. در این سطح از دریافت، برداشت از یک تصویر عهد رنسانس که نشانگر مردی است با چشم زخمی و تیرخورده، گذشته از ارزش بیانی دهشتناک، به عنوان بازنمایی یا تمثیلی از قدرت پرسپکتیو خطی ادراک می‌گردد. چنین بازشناختی فقط به این دلیل ممکن است که آگاهی نسبت به پرسپکتیو در رساله‌های

رنسانس و نیز تصاویر مشابه یا وابسته وجود دارد. مرحله سوم) که بحث انگیزترین سطح است تأویل نگاره‌شناختی است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌شود. پانوفسکی خود می‌گوید: «معنای درونی با اثبات و تعیین اصول زیر بنایی و بنیادی دریافت می‌گردد که بیانگر رفتار و نگرش بنیادین یک ملت، یک طبقه و یا ایمان مذهبی و اعتقادات فلسفی آن‌ها است که توسط یک شخصیت بیان شده و درون یک اثر هنری خلاصه گشته است» (سجودی، ۱۳۸۱: ۹۴).

بدین ترتیب، در مرحله نخست، موضوع اولیه و طبیعی به دو بخش واقعی و فرانمودی تقسیم می‌شود. بنا بر نظر پانوفسکی، ارزش‌های نمادین باید اساساً با قصد آگاهانه هنرمند متفاوت باشد. بدین ترتیب، سطح اولیه معنا یعنی سطح طبیعی و سطح نگاره‌پردازانه، پدیدار شناختی است، درحالی‌که سومین سطح که حاوی معانی ذاتی و طبیعی است فراتر از محدوده اراده و خواست آگاهانه است (همان: ۸۸). بر اساس آنچه بیان شد، هدف این پژوهش حرکت از رویکردهای عینی‌گرا و ساختارگرا به سوی رویکردهای ذهنیت‌گرا خواهد بود. منظور از عینی‌گرایی، نوعی نگاه مطالعاتی است که برای متن قائل می‌شوند. بر این اساس، برای متن به‌نوعی وجود قطعی و مجزا از وجود مشاهده‌گر یا تحلیل‌گر قائل است. مطابق این دیدگاه، تحلیل‌گر به‌مثابه فاعل شناسایی تلقی می‌گردد که از بالا به متن می‌نگرد و نهایتاً می‌تواند نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل را به‌گونه‌ای قطعی استخراج و بدون دخالت عنصر ذهنی خود جمع‌بندی کند؛ اما طبق دیدگاه ذهنی‌گرایی، ما هیچ‌گاه متون را فارغ از پیش‌داوری‌ها و دخل و تصرف‌های ذهن خودمان دریافت نمی‌کنیم، بلکه متن همواره در پرتوافکنی دنیای ذهنی تحلیل‌گر و فرضیات و پیش‌داوری‌های او معنادار می‌شود؛ به عبارت دیگر هیچ‌گاه دو تحلیل‌گر یک متن را یکسان مشاهده و تحلیل نمی‌کنند. در این میان فضای گفتمانی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم در تحلیل معناسازی متن‌ها مطرح می‌گردد. منظور از گفتمان، وضعیت زبان یا نشانه‌ها در صورت به کار رفته آن است که می‌توان وجه مادی و تحقق‌یافته آن را در متن سراغ گرفت. متن‌ها (اعم از متن نوشتاری، تصویری، شفاهی و...) زمینه مادی گفتمان تحقق‌یافته را تشکیل می‌دهد و منظور از صورت به‌کاررفته نشانه‌ها، این است که یک فرد یا گفته‌پرداز این نشانه‌ها را در بستر زمانی و مکانی با کنش گفتاری خود به کار برده است و این نشانه‌ها از فضای ذهنی، تجربه، احساس و ادراک و همچنین عوامل خودآگاه و ناخودآگاه آن گفته‌پرداز و نیز شرایط اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و فناوری ... عصر او تأثیر می‌پذیرد (ظهوریان، ۱۳۹۵). حال به تبیین الگوی ارتباطی پژوهش می‌پردازیم که طبق آن نماد و نشانه‌های متن را تجزیه و تحلیل نموده سپس با توجه به فضای گفتمانی و با رویکرد نشانه‌شناسی دیدگاه پانوفسکی به خوانش و تحلیل معنایی این نقوش می‌پردازیم (نمودار ۱). در سطح یک توصیف آیکونوگرافی مطرح می‌شود که در ابتدا خوانشگر به مضامین

ابتدایی و واقعی پی می‌برد که همان فرم، رنگ، خطوط و... است. در گام بعد خوانشگر می‌تواند به تحلیل نقوش و نماد شناسی پردازد و به مفهوم ثانوی و حتی تاریخی آن پی ببرد. در گام آخر خوانشگر می‌تواند تمامی مفاهیم ثانویه نقوش را بار دیگر در بافت و گفتمان عصر خود قرار داده و معنای درون‌زاد و پنهانی که همان مقصود گفته‌پرداز است را درک کند (Willette, 2013).



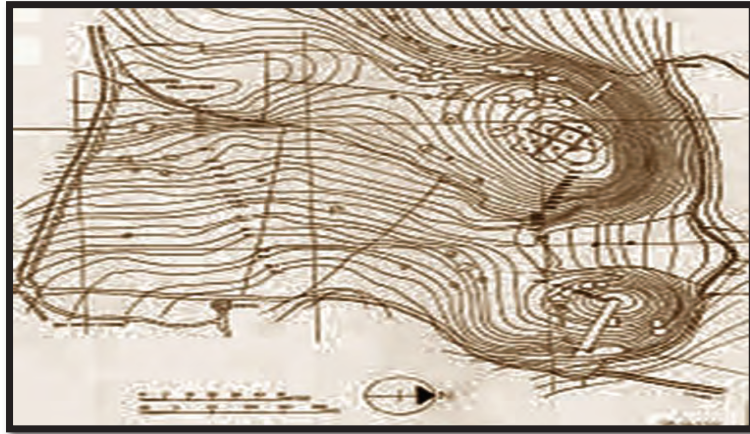
نمودار ۱- الگوی ارتباطی پژوهش

روش تحقیق

این پژوهش بر اساس ماهیت و روش، توصیفی - تحلیلی و به لحاظ هدف، از نوع پژوهش‌های بنیادی است. این مقاله با استفاده از روش کتابخانه‌ای به بحث و تحلیلی نو درباره نقوش آجرهای باباجان تپه از دوره ماد پرداخته است؛ موضوعی که ابعاد مختلف آن تاکنون به‌طور اختصاصی واکاوی نشده است. روش تحلیل بدین صورت است که ابتدا تمامی نقوش آجرها آنالیز می‌شود سپس از طریق روش شناسی پانوفسکی با معانی و تفاسیر آن‌ها آشنا گردیده، از طریق مطالعه تطبیقی به خوانش و تحلیلی نهایی برای دستیابی به معنای پنهان این نقوش در فضای گفتمانی آن دوران می‌پردازد.

محوطه باباجان تپه

این تپه باستانی در نورآباد، دشت دلفان و در حدود ۱۷۰ کیلومتری لرستان واقع شده است. باباجان تپه، از یک تپه مرکزی بزرگ و چند تپه کوچک تشکیل شده است که از میان آن‌ها فقط تپه مرکزی و تپه شرقی به سرپرستی کلرگاف مورد کاوش قرار گرفته است. این تپه شامل آثار معماری باارزشی است که یکی از این یافته‌های مهم، اتاق منقوش در تپه شرقی است (Goff, 1968: 106). این اتاق یکی از آثار معماری به‌جای مانده از تمدن ماد در ایران باستان است که می‌توان تاریخ تقریبی آن را از ۷۰۰ ق.م تا ۵۵۰ ق.م بیان کرد. همچنین می‌توان گاه‌نگاری کلی این منطقه را بر اساس بررسی‌ها و کاوش‌های انجام‌شده، از هزاره پنجم تا هزاره اول پیش از میلاد تعیین کرد (Goff, 1968:3).



نقشه ۱- مناطق حفاری شده در بابا جان تپه (Goff, 1968: 110)

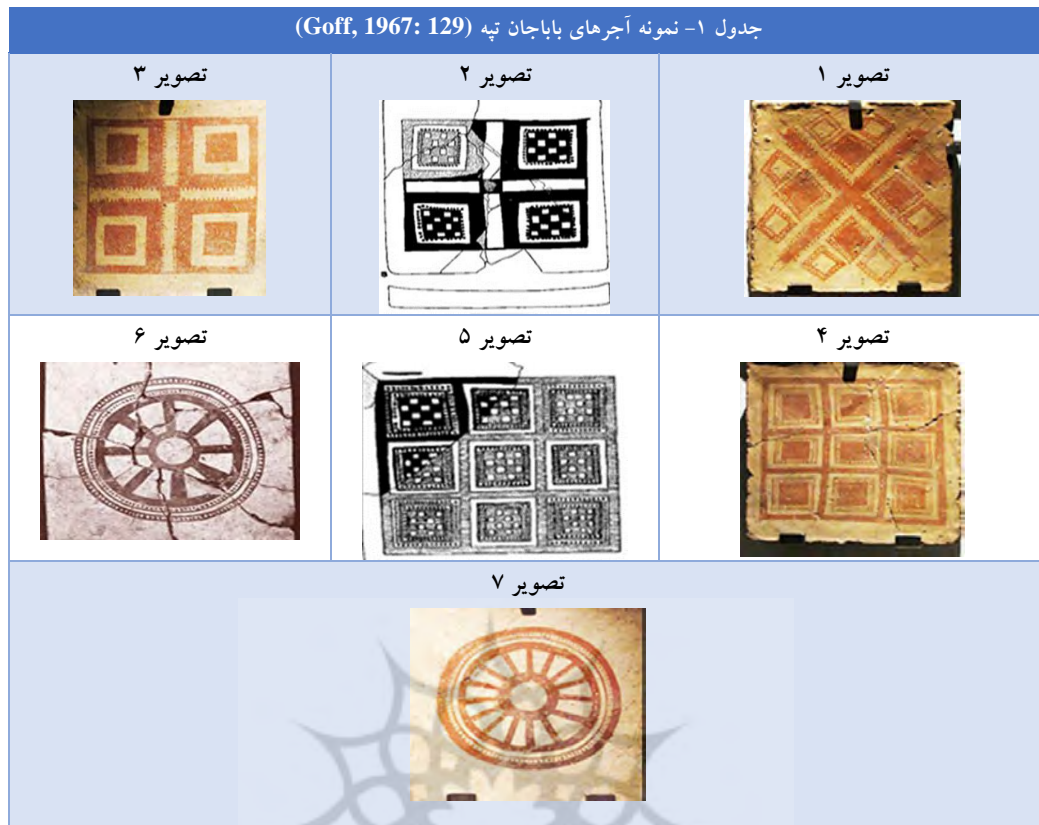
خوانش معنایی بر اساس دیدگاه پانوفسکی ۱- سطح نخست یا سطح توصیفی

سطح نخست اولین و محسوس‌ترین دریافت از تصویر است که جنبه دیدنی دارد و معنا به راحتی منتقل می‌شود (Panofsky, 1962: 18). در این مرحله، عناصر فقط حالت تشریحی به خود می‌گیرند بر این اساس نقوش آجرهای باباجان تپه بدین گونه تشریح می‌گردند: نقوش این اتاق به رنگ قرمز و در اشکال هندسی ترسیم شده است (جدول شماره ۱) و فرم آنالیز شده این آجرها نیز شامل نقوش چلیپایی، مربع، شطرنجی، مربع‌های متداخل، دایره و چرخ گونه است (نمودار ۲).



۲- سطح دوم: تحلیل نشانه‌ها

درون‌مایه‌های هنری، شکل‌ها، تاریخ و مثل‌ها که به‌عنوان تجلی‌ها و نشانه‌های اصول بنیادی در یک فرهنگ یا دوره‌ای خاص به شمار می‌روند، می‌توانند تعبیری از ارزش‌های



نمادین باشند (Turner, 1996: 90). در نتیجه برای تحلیل این نقوش باید به معنای ضمنی آن‌ها که به کرات در بستر تاریخی - فرهنگی تکرار شده است، پردازیم. بر این اساس تمام فرم‌های آنالیز شده از نقوش را نمادشناسی کردیم تا به تحلیلی ضمنی برای درک و معنای این نقوش دست یابیم.

نمادشناسی چلیپا

صلیب یا چلیپا ریشه در پیشینه‌ای کهن دارد، اما سرچشمه چلیپا و علت دل‌بستگی مردم به آن در طول زمان، معلوم نیست. حقیقت این است که صلیب پیشینه‌ای بسیار کهن‌تر از مسیحیت دارد و به دوره‌های ابتدایی زندگی بشر مربوط می‌شود. مطالعات باستان‌شناسی این مدعا را اثبات می‌کند که در جوامع آغازین، چون مردم چلیپا را مظهر آتش (دو چوب را به شکل متقاطع روی هم گذاشته، می‌ساییدند و آتش می‌افروختند) می‌دانستند، به آن احترام می‌گذاشتند. انسان اولیه، آتش را بازدارنده قهر طبیعت و نگاه‌دارنده او از جانوران وحشی می‌دانست و به همین دلیل مردمان برای حفظ جان خود در برابر ارواح خبیثه، تصویر چلیپا را روی ظروف، جامه و تزیینات زندگی خود نقش می‌کردند. گروهی نیز معتقدند که این نماد آریایی است و از خاستگاه آریاییان بوده و به سرزمین‌های دیگر راه یافته است. اگرچه منشأ اصلی پیدایش چلیپا معلوم نیست، ولی مفاهیم گوناگونی را

در برگرفته است؛ به‌طور مثال در کیش‌های کهن آن را گرداننده جهان هستی و طبیعت می‌دانستند و در زندگی و مرگ انسان‌ها پایگاهی والا داشت. همین‌طور چلیپا نماد فراوانی و دارای بار مغناطیسی (دریافت رحمت و برکت) است که بدین گونه با زندگی بشر پیوند داشته است. کسانی که آن را به همراه داشته‌اند، احساس آرامش می‌کردند و جنبه‌ای سحرآمیز و طلسم مانند برای آن‌ها داشته و از پریشانی‌ها و هراس‌هایشان می‌کاسته است (یاحقی، ۱۳۵۷: ۲۸۷). چلیپا علاوه بر موارد گفته‌شده دارای نمادهای بسیار و برداشت‌های مختلفی از جمله خورشید، چهارعنصر (آب، باد، خاک، آتش)، چهار کیفیت طبیعت: گرمی، رطوبت، سردی و خشکی، همچنین نماد پیدایش و گردش چهارفصل، حالت چهار گونه ماه، چرخ هستی و آفرینش، تندر و آذرخش، زمان بیکران (زروان)، بی‌آغاز و انجام، چرخه تولید نسل و پیوستگی زندگی و حرکت است. این سمبل با سمبل‌های خورشیدی و زاینده‌گی مانند شیر، قوچ، اسب، گوزن، پرنده‌ها و درخت سدر همراه است. چلیپا در تمام شرایط، سمبل خوش‌شانسی، اتفاق خوب، آرزوهای خوب، برکت، طول عمر، باروری و حاصلخیزی، سلامت و زندگی است و سرشار از ارزش‌های پنداری رازآمیز و آسمانی بوده است. «شاهان آشور آن را به‌عنوان نماد نیروهای دینی و سیاسی به سینه می‌آویختند» (ذاکریان، ۱۳۹۰: ۲۵ - ۲۶).

نمادشناسی مربع

مربع نماد چهار و نیز طبایع چهارگانه همچون جهات چهارگانه، چهار باد، چهار ربع عالم، چهار فصل، چهار دروازه (دو دروازه اعتدال شب و روز و دو دروازه انقلاب تابستانی و زمستانی) و نیز تقسیمات چهارگانه اصلی روز است و نیز مکعب در همین نگاره کیهان‌شناختی، نماد جسم، جهات شش‌گانه (بالا، پایین، عقب، جلو، راست و چپ) و نیز شش‌قوه حرکت است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹).

نمادشناسی خانه‌های شطرنجی

خانه‌های سیاه و سفید که با خطوط افقی و عمودی نشان داده می‌شود، یادآور صفحه شطرنج است. مردمان بین‌النهرین، زمین را صفحه شطرنجی می‌پنداشتند که پیرامون آن را حاشیه‌ای از کوه‌ها فراگرفته و روی اقیانوس از آب شیرین به نام «آبزو» شناور است. بر فراز کوه‌ها، گنبد آسمان قرار دارد که به‌وسیله جو (لیل) از زمین جدا می‌شود و اجسام نجومی در آن در حرکت هستند و نیم‌کره مشابهی در زیرزمین «جهان زیرین» تشکیل می‌دهد که ارواح مردگان در آن زیست می‌کنند. بالأخره همه کائنات (انکی: آسمان و زمین) مثل یک حباب بزرگ در یک اقیانوس بیکران ابدی مربوط به روزگار بسیار کهن جهان، غوطه می‌خورد. زمین مشتمل بر چیزی جز بین‌النهرین و سرزمین‌های اطراف آن

نبود. در نظر بابلیان و احتمالاً در نظر سومریان نیپور، در مرکز آن قرار داشت (رو، ۱۳۶۹: ۹۱)؛ بنابراین صفحه شطرنج عرصه عمل قدرت‌های کیهانی است. این صفحه، عرصه زمین است (مربع) که در چهار جهت خود محدود شده است (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۰: ۶۴). علاوه بر آن خانه‌های صفحه شطرنج که یک‌درمیان به رنگ‌های سیاه و سفید است، جنبه دوگانه ماندالا یا عالم را به نحو کامل نمودار می‌سازند و این اندیشه را در ذهن متبادر می‌سازند که نشانی از تناوب روز و شب، تابستان و زمستان، زندگی و مرگ است. شکل مربع آن نیز نشانی از چهارفصل بهار و تابستان و پاییز و زمستان و چهارعنصر هوا و آتش و خاک و آب تطبیق می‌کنند (بورکھات، ۱۳۸۱: ۳۵ - ۳۶).

نمادشناسی چرخ

از دیگر نمادهای دایره، چرخ است که در هندوستان به چاکرا معروف است و نمادی از چرخش سال و وابسته به خورشید است. پره‌های آن عبارت از پرتوهای خورشید و گردش آن حاکی از مسیر خورشید در عرض آسمان است (هال، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در ایران باستان، چرخ نمادی از مهر است. پرتوهای خورشید به پره‌های چرخ شبیه هستند که محورش همچون مرکزی بی حرکت، نمایانگر مبدأ هستی است و دورش که با پره به محور متصل می‌شود، به مثابه تجلی آن مبدأ است. حتی امروزه از کلمه چرخ برای آسمان و از ترکیب (چرخ فلک) به همین مفهوم استفاده می‌شود (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۷).

نمادشناسی دایره

حضور نماد دایره با معنای نماد خدای خورشید از بین‌النهرین شروع شد، ولی بعدها به عنوان نماد دینی و عقیدتی به فضای گفتمانی دیگر مناطق همچون مصر، ایران، هند و چین گسترش یافت و طی زمان نقش‌های متعددی را به خود گرفت. در بیشتر تمدن‌ها، ابدیت به شکل دایره، چرخ و اروبوروس، ماری که دمش را گاز گرفته است، تصویر می‌شد. شکل مدور، نمودار یکی از مهم‌ترین نمادهای حمایت کننده زندگی یعنی وحدت و کلیت و شگفتی و کمال است (همان: ۷۷-۱۰۸). همچنین نشان معرفت، حکمت، روحانیت، مهربانی و عطوفت است و عموماً دایره، نماد کائنات است، چراکه گیتی و عالم، محصور در دایره است. حلقه به عنوان نشان سلطنت نیز شناخته شده است. حلقه و اصولاً دایره شکل مقدسی است و کانون آن مرکز وحدت و مساوات و مبدایی است که همه چیز از آن نشئت می‌گیرد. دایره نماد تمرکز عدالت است، چراکه فاصله کانون آن از همه نقاط اطراف دایره یکی بوده، شکلی است که بر مبنای تساوی شکل گرفته است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹). در این قسمت برای آشنایی هرچه بیشتر با معنای نمادین این نقش به مطالعه تطبیقی با نمونه‌های یافت شده در هنر هند می‌پردازیم (تصویر ۸). در این میان در هندوستان تصویر چرخ به همراه تصویر خورشید تجسم می‌یابد، زیرا هر دو علامت مدوری هستند که نمایشگر جهانند. همچنین نمادهایی از تصویر گردونه کیهانی با

چرخ‌های رستگاری از هند در قرن ۱۳ میلادی در دست است که محور آن‌ها گویی زمین را به آسمان پیوند می‌دهند. رایج‌ترین آن‌ها چرخ هشت پره است که نماد کیهان‌شناسی و جهات اصلی و میانی است که نمونه این چرخ هشت پره در نقوش آجرهایی بابا جان تپه نیز کاملاً مشهود است (تصویر ۶). در این میان پرتوهای خورشید، پره‌های چرخ است که محورش نمایشگر مبدأ و اصل و دورش با پره‌های متصل به محور تجلی این مبدأ است. کلمات (پره چرخ) و (شعاع) هم درباره چرخ و هم درباره خورشید به کار می‌رود (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۷). در هند به زبان سانسکریتی، به چرخ چاکرا گفته می‌شود که در آغاز، نماد چرخش سال و وابسته به خورشید بود و ویشنو آن را می‌چرخاند (تصویر ۸).



تصویر ۸- دیسک تسا چاکرا در هنر بودایی (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

بعدها بودا نقش ویشنو را بر عهده گرفت و به چاکرا واریتن به معنای کسی که چرخ را می‌چرخاند یا کسی که بر جهان حکمرانی می‌کند، ملقب شد. چرخ در ابتدا نماد بودا و بعدها نماد تعلیمات بودا شد (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

نمادهای عددی در طراحی نقوش باباجان

نکته دیگری که در طراحی آجرهای باباجان تپه مهم می‌نماید، رعایت الگوهای عددی در نقوش تجسم‌یافته بر آجرها است که با بررسی آن می‌توان به تفسیری بهتر در این بخش دست یافت. این اعداد، عددهای ۳، ۴، ۹، ۱۰ و ۱۲ در طراحی هستند که هرکدام از آن‌ها بار معنایی مشخصی به همراه دارند که در ادامه به آن اشاره می‌کنیم. در تفسیر و تحلیل عدد ۳ می‌توان گفت در متون باستانی ایران یکی از اعداد پرتکرار و مذهبی است، چراکه به سه اصل زرتشت یعنی پندارنیک، گفتار نیک و کردار نیک اشاره دارد (شمیل، ۱۳۸۸: ۶۶۴). همچنین عدد ۳ که عددی تکمیل‌کننده است با ترکیب عدد ۴، که به شکل مثلث و مربع به‌عنوان اشکال همگن و کامل تجلی می‌یابند، عدد ۷ را تشکیل می‌دهند که به مفهوم کثرت و تکامل است (حسن‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۶۹). در تحلیل عدد ۴ می‌توان گفت یکی از کامل‌ترین اعداد است. شمیل بر این عقیده است اولین انسان‌ها چهار شکل حلول ماه

جدول ۲- تحلیل معنایی نقوش آجرهای منقوش باباجان تپه		
شماره	آنالیز نقوش	تفسیر معنایی
۱-		چرخ (چاکرا): نشان مهر، چرخش سال، وابسته به خورشید، حاکی از مسیر خورشید در عرض آسمان است (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۱).
۲-		دایره: در همه جا نماد کیهان بی‌نهایت، شکل مدور سیارات، چرخش زندگی، وحدت و کلیت است (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۹).
۳-		چلیپا: مظهر آتش است و علت آن تقاطع بودن آن است. انسان اولیه چوب را به صورت تقاطع گذاشته و آتش روشن می‌کرد که این آتش بازدارنده قهر طبیعت و نگهدارنده او در برابر جانوران وحشی بود... (یاحقی، ۱۳۵۷: ۲۸۷).
۴-		چلیپا: نشان صلیب، خورشید، چرخش تولید نسل، پیوستگی و حرکت، مهر و مهرپرستی، حالت چهار گونه ماه، چهار عنصر اصلی (آب، باد، خاک، آتش) (همان‌جا).
۵-		مربع: نشان اعتدال شب و روز، انقلاب زمستان و تابستان، تقسیمات چهارگانه اصلی روز، چهارفصل و چهار عنصر است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹).

را همچون: هلال، تربیع اول، بدر و تربیع دوم را دیده‌اند و از آن‌ها برای تنظیم زمان خود استفاده کرده‌اند (احمدی، ۱۳۹۴: ۷). به همین دلیل تقسیم سال به چهار فصل، به چهار دوران و چهار عنصر از نظر نظام کیهانی صورت می‌پذیرد. در تحلیل عدد ۹ نیز می‌توان این گونه گفت که در مذهب مزدایی گری نماد ۹ در زند اوستا دیده می‌شود بدین گونه که هنگامی که شیء پاک با چرک و قی، آلوده گردد باید آن را سه بار با ادرار، سه بار با خاک و سه بار با آب شست (همان: ۱۰). همچنین عدد ۹، نماد بهشت زمینی است، نماد کل، شروع و پایان. در ایران باستان نیز ۹ یعنی نو شدن (کریمی بابا احمدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۱). عدد ۱۰ نیز از دیگر اعداد مقدس و اسطوره‌ای در ایران باستان است که به صورت ضربدری تجلی می‌یابد. به‌طورکلی چلیپای ضربدری یا صلیب آندره قدیس نیز شکل تام کامل بودن و توازن است. در رابطه با شکل X می‌توان اضافه کرد، در تصاویر قدیمی که از کره کیهان وجود دارد، دو مدار تقاطع روی کره زمین است، یکی دایره البروج و دیگری

استوای آسمانی که نشانی از همان اعتدالین است. خصوصیت عدد ۱۰ تولد مجدد نیز هست و در ایران نماد زروانی نیز محسوب می‌گردد (همان: ۹-۱۱). در تحلیل عدد ۱۲ نیز می‌توان گفت نشانی از منطقه البروج است که به ۱۲ برج تقسیم شده است و هر ماه از ماه‌های سال را به برجی نسبت می‌دادند (نورآقایی، ۱۳۷۸: ۹۴). بر این اساس می‌توان دریافت که نقوش تجسم‌یافته بر آجرها بر اساس اعداد خاصی طراحی شده‌اند که خود اعداد نیز اشاره‌ای به تغییرات زمان دارند که در جدول ۳ بدان پرداخته شده است.

جدول ۳- تحلیل اعداد نمادین در آجرهای باباجان تپه			
شماره	اعداد نمادین	آجرهای مورد مطالعه	تفسیر اعداد
۱-	اعداد نمادین ۱۲، ۱۰، ۳	 (Goff, 1967: 122)	در این آجر عدد ۱۰ به صورت ضربدر، عدد ۳ به صورت سه مربع در طرفین و عدد ۱۲ از طریق جمع مربع‌ها مشاهده می‌گردد که نشان‌دهنده جهان کیهانی، اعتدال و چرخش ماه‌ها معنا می‌یابد.
۲-	اعداد نمادین ۱۰ و ۴	 (Goff, 1967: 122)	در این آجر بازهم عدد ۱۰ به صورت بعلاوه و ۴ به صورت ۴ مربع مشاهده می‌گردد که نشان جهان کیهانی، اعتدال و گردش چهار فصل معنا می‌یابد.
۳-	عدد نمادین ۹	 (Goff, 1967: 122)	در این قسمت شاهد عدد ۹ به صورت ۹ مربع می‌باشیم که اگر با مربع بزرگ جمع گردد بازهم عدد ده را به نمایش می‌گذارد که به معنای اعتدال، شروع و پایان و تولد مجدد است. وجود نقوش شطرنجی نیز اشاره به توالی شب و روز دارد.

۳- سطح سوم: تأویل و تفسیر نشانه‌ها

نقش‌های تجسم‌یافته در طول تاریخ ایران همواره از مؤلفه‌های تاریخی، مذهبی، اجتماعی و حتی سیاسی تأثیر پذیرفته است و در هر مقطع زمانی با توجه به دغدغه‌ها و نیازهای جوامع خویش نمود پیدا کرده‌اند (حسامی و احمدی توانا، ۱۳۹۰: ۹۱)؛ بنابراین تأویل یک اثر در واقع استخراج معنای پنهان و نمادین یک اثر در فضای گفتگومانی یک جامعه است. در این بخش برای تأویل درست این نقوش و برای دریافت معنایی نگاه پرداختگر که بر اساس نیاز و دغدغه‌های اجتماعی آن جامعه به چنین طراحی پرداخته است، به مطالعه

تطبیقی با نمونه اثری می‌پردازیم که در فضای مذهبی و فرهنگی تمدن ماد و همدوره با آجرهای باباجان تپه طراحی شده و نقوش آن نیز به راحتی خوانش شده است.

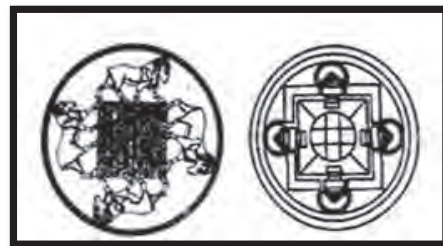
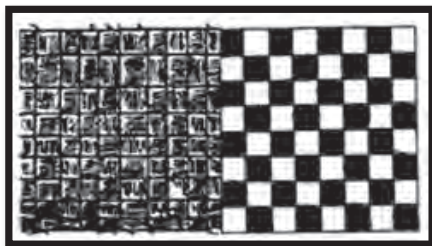
مطالعه تطبیقی با نقوش تحتانی جام حسنلو

یکی از نمونه‌هایی که اشکال انتزاعی ایجاد شده بر روی آن با نقوش تصویر شده بر آجرهای بابا جان تپه قابل مقایسه است، نقوش تحتانی جام حسنلو است. جام حسنلو از تپه باستانی حسنلو (واقع در ۱۲ کیلومتری جنوب غربی دریاچه ارومیه و ۹ کیلومتری شمال شرقی شهر نقره در آذربایجان غربی) (فائق، ۱۳۷۵: ۹۸) توسط دایسون رئیس هیئت کاوش از دانشگاه پنسیلوانیا کشف گردید (عیسی، ۱۳۴۴: ۵) (تصویر ۹).



تصویر ۹- جام حسنلو و نقوش تجسم یافته بر جام (نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۹۰: ۸۲)

از آنجاکه این جام نقوش طراحی شده بسیاری دارد و بحث دربارهٔ هریک از آن‌ها از حوصله بحث در راستای تأویل نمادهای تجسم یافته بر آجرهای باباجان تپه فراتر است؛ بنابراین در این پژوهش، در راستای تأویل نمادهای تجسم یافته بر آجرهای باباجان تپه فقط نقوش تحتانی جام حسنلو (تصویر ۱۰ و ۱۱) مورد مطالعه قرار می‌گیرند که در آن نقش قوچ، ماندالا یا دایره، مربع، نقوش شطرنجی، چلیپا و گندم قابل مشاهده است. برای این کار ابتدا به خوانش معنایی نقوش تحتانی جام می‌پردازیم. محققان در تشریح این نقوش گفته‌اند که قوچ نمادی از منطقه البروج و نشان بهار است (تصویر ۱۰) و با ایزد ماه و خورشید مرتبط است و نماد حاصلخیزی است (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۸۴). ماندالا که یک دایره است و در عرصه مربع محاط می‌شود (تصویر ۱۰) می‌تواند نشانی از قدرت معنوی، تصویری از دنیا و تمرکز و آرامش باشد (نجفی قره‌آقاجی و حاتم، ۱۳۸۹: ۱۱). نقوش شطرنجی نیز (تصویر ۱۱) با خطوط هاشوری، که نقش اعداد معنادار را ایفا می‌نمایند، می‌تواند نشانی از تناوب روز و شب، تابستان و زمستان باشد.



تصویر ۱۰- نقش ماندالا و قوچ در جام (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۱) تصویر ۱۱- صفحه شطرنج در جام (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۰)

نقش گندم که از دیگر نقوش معنادار در این جام (تصویر ۱۲) است همچون نمادهای پیشین، نمادی از توالی فصول و بازگشت زمان درو و نعمت و رستاخیزی است (همان: ۹-۱۰).



تصویر ۱۲- نقش گندم در جام حسنلو (حاتم و قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۰)

اما نکته مهمی که در جام حسنلو وجود دارد و به ما در تحلیل و تأویل نقوش بابا جان تپه کمک شایانی می‌نماید، خطوط هاشوری در صفحه شطرنجی است (تصویر ۱۱) که اعدادی معنادار محسوب می‌گردند و با تاریخ کشت و زرع در ارتباط بوده، یک تقویم محسوب می‌شوند؛ بنابراین می‌توان گفت در این جام نقوشی چون: دایره، مربع، خانه‌های شطرنجی و همچنین نماد قوچ، گندم و مجموعه‌ای از خطوط که به نوعی با تقویم در ارتباط است، طراحی شده‌اند. با توجه به بررسی این نشانه‌ها در بخش تحتانی این ظرف محققان دریافته‌اند که نمادهای دایره، مربع و خانه‌های شطرنجی، توالی و گردش زمین و فصل‌های چهارگانه را به نمایش می‌گذارند و وجود گندم و قوچ نمادی از حاصلخیزی و محصول است و خطوط ایجادشده در کنار آن‌ها نیز به نوعی بازنمایی زمان درو کردن گندم در فصل تابستان است. همچنین تعداد مربع‌های ایجادشده ۹۰ عدد است که روزهای فصل تابستان و درو کردن گندم را به نمایش می‌گذارد (حاتم و نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۸۹: ۱۴). بر این اساس به این نتیجه می‌رسیم که این نشانه‌ها، نماد حاصلخیزی زمین و فصل‌های چهارگانه است که یکی از آن فصل‌ها، یعنی تابستان بیانگر برداشت محصول و جشن گرفتن بعد از آن به خاطر وفور نعمت است (همان: ۸)؛ اما به طور کلی با توجه به نقوشی که در سطح و قسمت تحتانی جام تجسم یافته است، می‌توان گفت منطقه حسنلو به دلیل زمین‌های حاصلخیز و موقعیت جغرافیایی از جایگاه خوبی برخوردار بوده است و مردم این جام را به عنوان نمادی از وفور نعمت و برکت برای سپاس از خدایان آب و خورشید و زمین طراحی کرده‌اند (نجفی قره‌آقاجی، ۱۳۹۰: ۸۸)؛ بنابراین در این قسمت برای تأویل نقوش به دست آمده از آجرهای باباجان تپه به مطالعه تطبیقی با نمونه مشابه به لحاظ طرح و نقش در یک فضای گفتمانی یکسان پرداختیم و مشاهده کردیم که نوع طراحی بسیار نزدیک و همخوان است؛ بنابراین می‌توان گفت این نظام طراحی هندسی و عددی می‌تواند نشانی از تقویم زمانی و مرتبط با مناسک آیینی کشاورزی در باباجان تپه

نیز محسوب گردد.

علاوه بر آنچه بیان شد با مطالعه تطبیقی با دیگر آجرهای منقوش عصر آهن که با محوطه باباجان تپه هم‌زمان هستند، می‌توان برای اتاق منقوش باباجان تپه، کارکردی مذهبی در نظر گرفت؛ به‌طور مثال در محوطه قلاچی و ربط در آذربایجان غربی و تپه حسنلو در جنوب دریاچه ارومیه آجرهایی با طراحی‌های مشابه به دست آمده است. شایان ذکر است اگرچه باستان‌شناسانی همچون کرتیس این نوع طراحی را تقلیدی از هنر آشوری می‌دانند، اما این طراحی توسط بومیان ایرانی اجرا شده است (Curtis, 2001:34).

برای مطالعه تطبیقی با آجرهای به‌دست‌آمده از محوطه‌های ذکرشده، ابتدا باید بدانیم که آجرهای منقوش از کدام قسمت محوطه باستانی به دست آمده‌اند. با مطالعه انجام‌شده روی مکان یافت آجرها می‌توان این‌گونه بیان داشت که کاوشگران آجرهای منقوش تپه حسنلو را در مکانی که قربانگاه، میز و سکوی نذورات بوده است به دست آورده‌اند که این عناصر متعلق به معابد است (Dyson, 1977: 551). در تپه قلاچی نیز آجرهای منقوش از یک تالار ستون‌دار به دست آمده‌اند، که با توجه به نظر کاوشگر این محوطه، این مکان معبد بوده و کارکردی مذهبی داشته است (Kargar, 2004:233). در تپه ربط نیز آجرهای منقوش بسیاری به دست آمده است که در محل این آجرها، سکوی خشتی، قربانگاه و جایگاه نذورات وجود داشته است (Read & Finkel, 2014: 589)؛ بنابراین می‌توان دریافت در این دوره استفاده از آجرهای منقوش در تزیین بناهای مذهبی متداول بوده است.

جدول ۴ - نمونه آجرهای منقوش محوطه‌های عصر آهن		
تپه حسنلو	تپه قلاچی	تپه ربط
 <p>(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)</p>	 <p>(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)</p>	 <p>(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)</p>

نتیجه‌گیری

در هنر باستان، نقوش تجسم‌یافته بر روی آثار ابتدا در خیال مردمان هر عصر بوده، سپس بر روی آثار تجلی می‌یابند؛ بنابراین این نقوش دارای معنا و مفهومی هستند که در راستای اندیشه جهان‌شناختی مردمان باستان شکل یافته‌اند. بر این اساس نمی‌توان نقوش را فقط آرایه‌های تزیینی صرف با هدف زیباسازی محسوب کرد. این نقوش در ابتدا معانی واضح و آشکار داشته‌اند، اما بر اثر گذشت زمان و با تغییر فرهنگ و مذهب، این معانی

در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته است و پژوهش در این زمینه، برای روشن شدن معانی نماد و نشانه‌های رمزی، بسیار حائز اهمیت است چراکه از طریق خوانش نقوش و دریافت معنا می‌توان به بسیاری از اطلاعات نظیر مذهب، ایدئولوژی و اندیشه جهان‌شناختی مردمان باستان دست یافت. در این میان علم نشانه‌شناسی یکی از راه‌های مهم برای تجزیه و تحلیل نماد و نشانه‌های رمزی و دریافت معنای مستتر در آن‌ها است. در این راستا نگارندگان تلاش کردند نقوش تجسم‌یافته بر آجرهای باباجان تپه را -که بازگوکننده کاربری بنا نیز هست- از طریق علم نشانه‌شناسی بر اساس دیدگاه پانوفسکی مورد بررسی و تحلیل قرار دهند. بر این اساس ابتدا تمامی نقوش مورد نظر بر روی آجرهای مکشوفه شناسایی گردید، پس از آن هرکدام از نقش‌های ایجادشده بر روی آجرها، بر اساس سطح نخست دیدگاه پانوفسکی مورد آنالیز ساختاری و فرم‌شناسی قرار گرفت. بدان معنا که نقوش اصلی به نقوش تشکیل‌دهنده تجزیه گردید (جدول ۲). سپس هرکدام از نقوش به دست‌آمده که در سطح نماد قرار داشتند در سطح تحلیل، مورد مطالعه نمادشناسی قرار گرفت و در انتها در سطح تأویل و تفسیر دیدگاه پانوفسکی، تمامی نقوش با نقوش مشابه در جام حسنلو مقایسه شد. بر این اساس دریافتیم که نقوش اصلی در تمامی آجرهای باباجان تپه، نقوش مربع، چلیپا، شطرنجی، دایره و چرخ است که هرکدام از آن‌ها به لحاظ معنایی با توالی چهارفصل، توالی روز و شب، چرخش دوران و تکامل حیات در ارتباط هستند (جدول ۲). سپس برای قطعی‌شدن معنای اصلی این نقوش به مقایسه تطبیقی با نقوش تحتانی جام حسنلو پرداختیم و مشاهده کردیم که در قسمت تحتانی این جام نقوشی همچون نقش ماندالا، مربع، نقوش شطرنجی، نقش قوچ و خطوط هاشوری وجود دارد که بازگوکننده تغییرات فصلی و تاریخ کشت و زرع است؛ بنابراین می‌توان این‌گونه اذعان داشت که نقوش آجرهای باباجان تپه که به نقوش تحتانی جام حسنلو بسیار شبیه هستند نیز تغییر فصول، تغییر روز و شب و به‌طورکلی گردش زمان را نشان می‌دهند.

در ادامه نکته دیگری که نگاه نگارندگان را به خود معطوف ساخت وجود طراحی آجرهای باباجان تپه، با استفاده از اعداد خاص بود که البته این نوع استفاده از اعداد در جام تحتانی حسنلو که بیانگر زمان کشت و زرع است، نیز مشاهده شد؛ بنابراین در این پژوهش تلاش گردید که رابطه بین اعداد و نوع طراحی در نقوش آجرهای باباجان تپه نیز شناسایی شود. در این راستا پس از مطالعه بر روی طراحی نقوش آجرها، مشاهده کردیم اعدادی چون ۳، ۴، ۹، ۱۰ و ۱۲ به‌تفاوت در طراحی استفاده شده‌اند. در نتیجه لازم بود معنای نمادین اعداد در دنیای باستان را مورد تحلیل قرار دهیم تا بتوانیم رابطه‌ای منطقی میان طراحی و استفاده نمادین از این اعداد در آجرها ایجاد کنیم که با بررسی‌های انجام‌شده نتایج زیر حاصل شد. بر این اساس می‌توان گفت به‌هنگام استفاده از عدد نمادینی ۱۰ که به‌صورت چلیپا طراحی می‌شود، مربع‌هایی به تعداد اعداد ۴ و ۱۲ نیز طراحی می‌گردند؛ بنابراین در تحلیل این نقش، می‌توان این‌گونه بیان کرد که عدد ۱۰

که نشانی از جهان کیهانی است دارای ۱۲ ماه و ۴ فصل است (جدول ۳- شماره‌های ۱ و ۲) یا عدد ۹ که به صورت مربع‌های متوالی طراحی شده است، نشانی از نو شونددگی، شروع و پایان است که در هر مربع نیز خانه‌های شطرنجی، یعنی توالی روز و شب تجسم یافته است (جدول ۳- شماره ۲). در این نوع تحلیل نیز باز هم اعداد به توالی فصول، گردش جهان، ماه‌های سال، توالی روز و شب و به‌طورکلی به گردش زمان اشاره دارند؛ بنابراین می‌توان گفت که تمامی نقوش آجرهای باباجان تپه چه در حالت تجسمی یعنی دایره، چرخ، مربع، چلیپا، نقوش شطرنجی و چه به لحاظ نوع طراحی نقوش بر اساس اعداد نمادین و اسطوره‌ای به تغییرات ماه‌ها، فصول و سال یا به‌طورکلی به گذر زمان اشاره دارند. در زمینه کاربری این اتاق نیز می‌توان گفت بر اساس آنالیز و تحلیل معنایی نقوش بر اساس دیدگاه پانوفسکی، این اتاق می‌توانسته است محلی برای مراسمات آیینی بوده باشد که در رابطه با تغییر فصول یا کشت و زرع، اجرا می‌شده است. در انتها نیز در مقایسه با آجرهای مکشوفه از دیگر محوطه‌های باستانی عصر آهن همچون تپه حسنلو، قلاچچی و تپه ربط دریافتیم که آجرهای منقوش برای تزیین معابد و با مفهوم مذهبی نقش شده‌اند، چراکه تمامی آجرها از مکان‌هایی یافت شده‌اند که عناصر اجرایی اعمال مذهبی در آن‌ها مشهود بوده است؛ همچون: محل قربانی یا قربانگاه، میز نذورات و سکوی نذورات. بر این اساس می‌توان اتاق منقوش باباجان تپه را اتاقی با کارکرد مذهبی دانست که بر اساس این دیدگاه، نقوش تجسم یافته بر آجرها طراحی شده‌اند.

کتابنامه

- احمدی، لیلا. (۱۳۹۴). «نقش اعداد در آیین‌های گذر ایرانی (با تکیه بر فرهنگ گیلان، آمل، تالش، بروجرد، لرستان، خراسان و یزد خواست)». *مجله مطالعات ایرانی*. ش ۲۸. صص ۱۴-۲.
- ایمنی، عالییه. (۱۳۹۰). «قابلیت‌های تصویری نمادها در هنر دینی». *کتاب ماه هنر*. ش ۱۵۲. صص ۸۸-۸۲.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). «تجلی لوتوس در آیین و هنر ایران و هند». *کتاب ماه هنر*. ش ۸۳ و ۸۴. صص ۳۴-۲۶.
- بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). «نماد در اساطیر (فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب)». *کتاب ماه هنر*. ش ۳۵. صص ۵۲-۵۶.
- بورکھات، تیتوس. (۱۳۸۱). *هنر مقدس*. ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر سروش.
- حسامی، منصوره، احمدی‌نیا، اکرم. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری». *دو فصلنامه هنرهای تجسمی*. ش ۲. صص ۹۵-۸۱.
- حسن‌زاده، آمنه. (۱۳۸۶). «جایگاه اعداد در فرهنگ مردم ایران با تأکید بر اعداد هفت و چهل». *مجله فرهنگ مردم ایران*. ش ۱۰. صص ۱۹۰-۱۶۶.
- دهقانی، آسیه؛ فاضلی نشلی، حسن. (۱۴۰۱). «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد مطالعات باستان‌شناسی». *مجله مطالعات باستان‌شناسی*. ش ۳. صص ۶۷-۴۵.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). *رمزهای زنده جهان*. ترجمه: جلال ستاری. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- ذاکریان، میترا. (۱۳۹۰). «بررسی نقوش خورشید بر سفالینه‌های ایران». *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*. ش ۴۶. صص ۳۳-۲۳.
- رو، ژورژ. (۱۳۶۹). *بین‌النهرین باستان*. ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی. چاپ اول. تهران: نشر شرکت سهامی خاص نشر آبی.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۴). *اسطوره و رمز*. تهران: نشر مرکز.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.
- شوالیه، ژان و گریبان، آلن. (۱۳۸۰). *فرهنگ نمادها*. ترجمه: سودابه فضایی. ج ۱. تهران: نشر جیحون.
- شیمیل، آنه ماری. (۱۳۸۸). *راز اعداد*. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

- ظهوریان، مریم. (۱۳۹۵). «بررسی نقوش نمادین و نشانه‌ای رمزی در معماری شاخص ایران (از عیالم تا پایان امپراطوری ساسانی) با رویکرد معناشناسی». رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- عیسی، بهنام. (۱۳۴۴). «در جستجوی شهرهای گمشده (داستانی از حسنلو و جام آن)». مجله هنر و معماری. ش ۳۶. صص ۶ - ۲.
- فائق، ابراهیم. (۱۳۷۵). *آذربایجان در مسیر تاریخ ایران*. ج ۱. تبریز: نشر یاران.
- قره‌آقاجی، محمدرضا و حاتم، غلامعلی. (۱۳۸۹). «تفسیر نمادهای بکار رفته در نقوش تحتانی جام طلائی حسنلو پیشینه‌ی آن». مجله حافظ، ش ۸۷. صص ۱۴ - ۸.
- کریمی بابا احمدی، زینب؛ الماسی نیا، پژمان و رادمهر، گلناز. (۱۳۹۴). «مطالعه و تحلیل اعداد اسطوره‌ای و نمادین». *کنفرانس بین‌المللی مهندسی و علوم کاربردی*.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران: فرهنگ نشر نو.
- موسوی‌نیا، زهره. (۱۳۸۸). «دایره نماد دینی در تمدن‌های بین‌النهرین، ایران، آیین بودایی، هند و چین». مجله کتاب ماه هنر. ش ۱۳۱. صص ۱۱۳ - ۱۰۸.
- نجفی قره‌آقاجی، محمدرضا. (۱۳۹۰). «جستاری در نقوش هنری جام طلائی حسنلو و پیشینه نقوش آن». مجله هنرهای تجسمی نقش‌مایه. ش ۷. صص ۸۸ - ۸۱.
- نورآقایی، آرش. (۱۳۷۸). *عدد، نماد، اسطوره*. تهران: نشر افکار.
- هال، جیمز. (۱۳۹۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه: رقیه بهزادی. چاپ ششم. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۵۷). «در قلمرو اینزد بهرام»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال چهاردهم. ش ۳. صص ۴۶۱ - ۴۲۷.
- Curtis, J. 2001-2002. The Evidence for Assyrian Presence in Western Iran. SUMER, 1 (1-2): 32- 37
- Dyson, R.H. 1977. The Architecture of Hasanlu: Period I to IV. American Journal of Archaeology, 81 (4): 548-552.
- Goff. C, 1967, "Excavation At Bābā Jān . Second Preliminary Report", British Institute of Persian Studies. Vol.7, Pl.IV, pp:115-130 .
- Goff. C, 1968, "Lūristān in the first Half of the first Millennium B.C. A preliminary report on the first Seasons Excavation at the Bābā Jān, and Associated Surveys in the Eastern

Pish _ i _ Kūh”, British Institute of Persian Studies. Vol.6, fig.3, pp: 105-134.

Kargar, B. 2004. Qalaichi: Below the center of Mana: Layer Ib, in the collection of papers of the international conference of Iran: Northwestern region. Tehran: Archaeological Research Institute of Cultural Heritage Organization.

Panofsky, E, 1962, “Studies In Iconology (Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance)”, Icon Editions, New York.

Panofsky, E. 1955, “Meaning in the Visual Arts”, New York: Doubleday Anchor Books.

Reade, J.E., and Finkel, I. 2014. Between Carchemish and Pasargade: Recent Iranian Discoveries at Rabat”, In: Gaspa et al. (eds.) From Source to History: Studies on the Ancient Near Eastern World and Beyond, Dedicated to Giovanni Lanfranchi, Münster: 581-595.

Turner, J, 1996, “The Dictionary Of Art” , V15 , Grove Press.

Willette, J., (2013), “Erwin Panofsky and Iconology”, Part Three: Icon, Iconography, Art History Unstuffed.

