Journal of Ritual Culture and Literature
Quarterly, Vol 2, No 2, Fall & Winter 2023-2024, 67-88

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

Maryam Zohouriyan*

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 theie presence in this room. Accordingly, in this descriptive-analyticsl 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. zohouriyan@Birjand.ac.ir

How to cite article:
Zohouriyan, 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/).

پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۶۷ - ۸۸

تحلیلی بر نقوش آیینی – مذهبی آجرهای باباجان تپه بر اساس نظریهٔ 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 به کارگیری این نقوش در این بنا و ارتباط این نوع طراحی با کاربری بنا است، پاسخ دهد. بر این اساس با تجزیه‌وتحلیل 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.

* استادیار باستان‌شناسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران zohouriyan@Birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۳

طرح مسئله

در جهـان باسـتان اعتقـادات دینـی و اسـطوره‌ای منشـأ بسـیاری از حرکت‌هـای انسـانی بـوده است و هنـر بهتریـن وسـیله بـرای نمایـش ایـن تفکـر دینـی و اسـطوره‌ای اسـت؛ بنابرایـن در هنـر باسـتان نقش‌هـا و نمادهـا صرفـاً نقـوش تصویـری و زیبایـی صـرف نبوده‌انـد، بلکـه به‌عنـوان یـک عقیـده و سـمبل مطـرح می‌گردیدنـد (موسـوی نیـا، ۱۳۸۸:۱۰۸)؛ پـس بـا مطالعـهٔ تاریـخ بـه ایـن حقیقـت پـی می‌بریـم کـه تصویرگـری، هنـری اسـت کـه ریشـه در فطـرت انسـان‌ها دارد و ایـن هنـر قبـل از آنکـه از لحـاظ هنـری مـورد توجـه قـرار بگیـرد، از جنبـهٔ ماورایـی نظـر انسـان را بـه خـود جلـب کـرده اسـت. بدین‌سـان در طـول تاریـخ، معمـولاً هنـر تصویرگـری بـا رویکـرد آیینـی مـورد توجـه انسـان‌ها بـوده و به‌عنـوان یکـی از شـئون دینـی شـناخته می‌شـده اسـت. در ایـن بیـن نمادهـا نیـز –کـه برگرفتـه از نقـوش تصویـری هسـتند– همـواره به‌عنـوان جایگاهـی بـرای تجلـی امـور معنـوی و ماورایـی مـورد توجـه انسـان‌ها بـوده و سـیر تاریخـی تحـول عناصـر نمادیـن، همیشـه بیانگـر ایـن انعـکاس از تفکـرات و اندیشـه‌های معنـوی آفرینـندگان ایـن نقـوش اسـت (ایمنـی،۱۳۹۰: ۸۳). ازآنجاکـه نمادهـا برخاسـته از فرهنـگ و اعتقـادات مردمـی هسـتند و در راسـتای نامحسوسـات در قالـب محسوسـات بـه کار بـرده می‌شـدند، به‌نوعـی برخاسـته از فطـرت انسـانی بوده‌انـد؛ بنابرایـن نمادهـا و نقـوش رمـزی در سـطوح مختلـف و بـر طبـق اعتقـادات و رسـوم اجتماعـی کـه الهام‌بخـش هنرمنـد اسـت، عمـل می‌کنـد؛ درواقـع محـدود کـردن نمـاد بـه معنـا و تعریفـی ویـژه امکان‌پذیـر نیسـت، ولـی ممکـن اسـت کـه نقطـهٔ حرکتـی جسـتجوگرانه باشـد و راهـی بـه درون و مسـیری بـه بیـرون و سـطحی بـالا و پاییـن را بـه دسـت دهـد یـا بـه آن اشـاره کنـد و گاه ممکـن اسـت نـزد ملت‌هـا نمایانگـر معانـی مختلفـی باشـد (بهـزادی، ۱۳۸۰: ۵۲)؛ بنابرایـن معنایابـی و خوانـش ایـن تصاویـر بـرای شـناخت اندیشـهٔ مذهبـی و ایدئولوژیـک مردمـان باسـتان بسـیار پرفایـده اسـت. ایـن پژوهـش بـر آن اسـت بـرای نخسـتین بـار نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـای باباجـان تپـه را –کـه از دورهٔ تاریخـی مـاد به‌جـای مانده‌انـد– بـر اسـاس روش نشانه‌شناسـی پانوفسـکی بررسـی و خوانـش معنایـی نمایـد. در ایـن روش تحلیـل، بـرای رسـیدن بـه معنـای چندگانـهٔ اثـر هنـری بایـد حرکتـی از سـطح بـه عمـق داشـت. پانوفسـکی ایـن کار را بـا جداسـازی سـه لایـهٔ تصویـر صـورت داد. فـرض و اسـتدلال پانوفسـکی آن بـود کـه هـر شـمایل ارجاعـی بـه معنایـی نهانـی اسـت. ایـن مسـیر از شـرح عناصـر تجسـمی اثـر آغـاز و بـه تفسـیر و درنهایـت توضیـح اثـر هنـری می‌رسـد. در شمایل‌شناسـی، هـر عنصـر بصـری در رابطـهٔ مسـتقیم بـا ریشـه‌های فرهنگـی، اجتماعـی، مذهبـی و... مربـوط بـه هنرمنـد در زمـان خلـق اثـر گرفتـه می‌شـود. ایـن ارتبـاط، رابطـه‌ای دوسـویه اسـت (حسـامی و احمـدی توانـا، ۱۳۹۰: ۸۱)؛ بـر ایـن اسـاس، هـدف ایـن پژوهـش معنایابـی و بازخوانـی نقـوش باباجـان تپـه از دیـدگاه پانوفسـکی و پاسـخگویی بـه سـؤالات زیـر اسـت:

۱– طراحـی نقـوش آجرهـا بـر اسـاس چـه مفهـوم خاصـی و در ارتبـاط بـا کاربـری بنـا تجسـم گردیده‌انـد؟

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 پس‌ازآن 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).

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تزیینات هنری ماد و همچنین نقوش آجرهای عصر آهن می‌توان به چند مقاله مهم اشاره کرد: در مقالهٔ «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. مقالهٔ «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 مقالهٔ «تأثیر هنر ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آن‌ها» به‌صورت مختصر از سبک هنری تمدن ماد و تأثیر آن بر تمدن هخامنشی سخن گفته است. مهرداد ملک‌زاده (۱۳۸۵) در مقالهٔ «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 مقالهٔ «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد» از آسیه دهقانی و حسن فاضلی نشلی (۱۴۰۱) اشاره کرد، که با مطالعهٔ تطبیقی آجرهای چند محوطهٔ 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، درنتیجه این پژوهش برای نخستین بار با توجه به نظریهٔ 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 به‌کار می‌گیرد. در این سیاق روش‌شناسی اجمالاً دانش پایه مرتبط با موضوع تحقیق، روش‌های پژوهش مرتبط با پرسش تحقیق و درنهایت چارچوب به کار گرفته شده در آن زمینهٔ به‌خصوص را در برمی‌گیرد؛ بنابراین می‌توان پذیرفت که هر پژوهشگر در هر پروژهٔ پژوهشی، می‌تواند از روش‌شناسی خاص بهره گیرد؛ 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؛ به‌بیان‌دیگر روش‌شناسی را می‌توان برگردان اصول یک پارادایم خاص به زبان روش تحقیق دانست. بر این اساس در این پژوهش، روش تحلیل بر پایهٔ دانش نظری شکل گرفته است و تلاش بر آن است که با علم نشانه‌شناسی بر اساس نظریهٔ 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 شیوهٔ 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. به‌این‌ترتیب 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

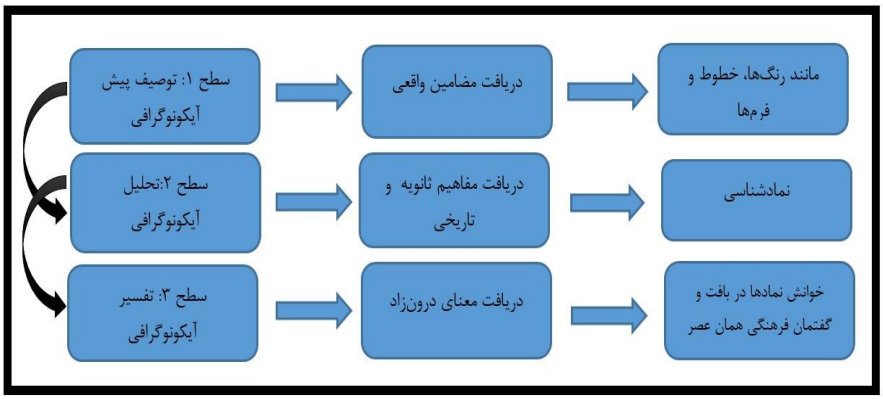
پانوفسکی، نقد و تفسیر اشیای هنری و تصاویر را در سه سطح، مورد بررسی و تحلیل نظام‌مند قرار داده است:

مرحلهٔ اول) شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است؛ برای نمونه با نگاه کردن به یک تابلوی نقاشی که نشانگر صحنهٔ 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.

مرحلهٔ دوم) مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره‌ها 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، به‌عنوان 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.
مرحلهٔ 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 مرحلهٔ 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 اولیهٔ معنا یعنی سطح طبیعی و سطح نگاره‌پردازانه، پدیدار شناختی است، درحالی‌که سومین سطح که حاوی معانی ذاتی و طبیعی است فراتر از محدودهٔ اراده و خواست آگاهانه است (همان: ۸۸). بر اساس آنچه بیان شد، هدف این پژوهش حرکت از رویکردهای عینی‌گرا و ساختارگرا به‌سوی 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 و 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...) زمینهٔ مادی گفتمان تحقق‌یافته را تشکیل می‌دهد و منظور از صورت به‌کاررفتهٔ 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 فنّاوری ... عصر او تأثیر می‌پذیرد (ظهوریان، ۱۳۹۵). حال به تبیین الگوی ارتباطی پژوهش می‌پردازیم که طبق آن نماد و نشانه‌های متن را تجزیه‌وتحلیل 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 بپردازد 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 دربارهٔ نقوش آجرهای باباجان تپه از دورهٔ ماد پرداخته است؛ موضوعی که ابعاد مختلف آن تاکنون به‌طور اختصاصی واکاوی نشده است. روش تحلیل بدین‌صورت است که ابتدا تمامی نقوش آجرها آنالیز می‌شود سپس از طریق روش‌شناسی پانوفسکی با معانی و تفاسیر آن‌ها آشنا گردیده، از طریق مطالعهٔ تطبیقی به خوانش و تحلیلی نهایی برای دستیابی به معنای پنهان این نقوش در فضای گفتمانی آن دوران می‌پردازد.

محوطهٔ باباجان تپه

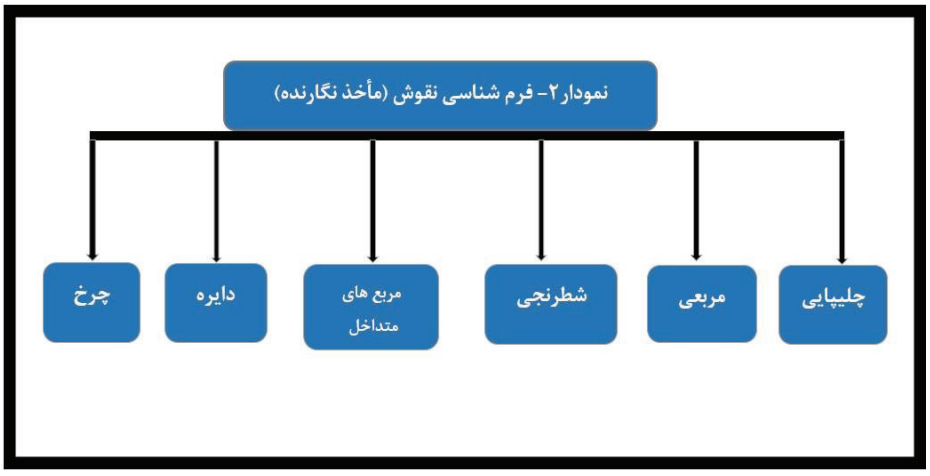
این تپهٔ باستانی در نورآباد، دشت دلفان و در حدود ۱۷۰ کیلومتری لرستان واقع شده است. باباجان تپه، از یک تپهٔ مرکزی بزرگ و چند تپهٔ کوچک تشکیل شده است که از میان آن‌ها فقط تپهٔ مرکزی و تپهٔ شرقی به سرپرستی کلرگاف مورد کاوش قرار گرفته است. این تپه شامل آثار معماری باارزشی است که یکی از این یافته‌های مهم، اتاق منقوش در تپهٔ 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 هزارهٔ پنجم تا هزارهٔ اول پیش از میلاد تعیین کرد (Goff, 1968:3).

نقشهٔ ۱- مناطق حفاری‌شده در بابا جان تپه (Goff, 1968: 110)

خوانش معنایی بر اساس دیدگاه پانوفسکی

۱- سطح نخست یا سطح توصیفی

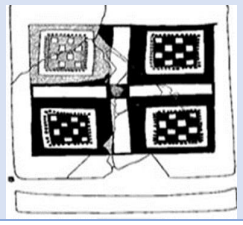
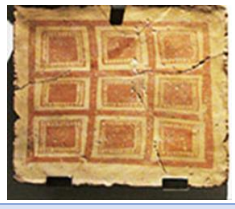
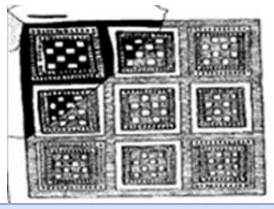
سطح نخست اولین و محسوس‌ترین دریافت از تصویر است که جنبهٔ دیدنی دارد و معنا به‌راحتی منتقل می‌شود (Panofsky, 1962: 18). در این مرحله، عناصر فقط حالت تشریحی به خود می‌گیرند بر این اساس نقوش آجرهای باباجان تپه بدین گونه تشریح می‌گردند: نقوش این اتاق به رنگ قرمز و در اشکال هندسی ترسیم شده است (جدول شماره ۱) و فرم آنالیز شدهٔ 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

جدول ۱- نمونه آجرهای باباجان تپه (Goff, 1967: 129)

تصویر ۱	تصویر ۲ 	تصویر ۳
تصویر ۴ 	تصویر ۵ 	تصویر ۶
تصویر ۷		

نمادین باشند (Turner, 1996: 90). درنتیجه برای تحلیل این نقوش باید به معنای ضمنی آن‌ها که به‌کرات در بستر تاریخی - فرهنگی تکرار شده است، بپردازیم. بر این اساس تمام فرم‌های آنالیزشده 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 روی‌هم گذاشته، می‌سابیدند و آتش می‌افروختند) می‌دانستند، به آن احترام می‌گذاشتند. انسان اولیه، آتش را بازدارندهٔ 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 گردانندهٔ 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 ازجمله 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، چرخهٔ تولید نسل و پیوستگی زندگی و حرکت است. این سمبل با سمبل‌های خورشیدی و زایندگی 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 چهارگانهٔ اصلی روز است و نیز مکعب در همین نگاره کیهان‌شناختی، نماد جسم، جهات شش‌گانه (بالا، پایین، عقب، جلو، راست و چپ) و نیز شش قوهٔ حرکت است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۹).

نمادشناسی خانه‌های شطرنجی

خانه‌های سیاه و سفید که با خطوط افقی و عمودی نشان داده می‌شود، یادآور صفحهٔ شطرنج است. مردمان بین‌النهرین، زمین را صفحهٔ 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 جَو (لیل) از زمین جدا می‌شود و اجسام نجومی در آن درحرکت هستند و نیم‌کرهٔ مشابهی در زیرزمین «جهان زیرین» تشکیل می‌دهد که ارواح مردگان در آن زیست می‌کنند. بالأخره همهٔ 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

نبـود. در نظـر بابلیـان و احتمـالاً در نظـر سـومریان نیپـور، در مرکـز آن قـرار داشـت (رو، ۱۳۶۹: ۹۱)؛ بنابرایـن صفحـهٔ شـطرنج عرصـهٔ عمـل قدرت‌هـای کیهانـی اسـت. ایـن صفحـه، عرصـهٔ زمیـن اسـت (مربـع) کـه در چهـار جهـت خـود محـدود شـده اسـت (شـوالیه و گرابـران،۱۳۸۰: ۶۴). عـلاوه بـر آن خانه‌هـای صفحـهٔ شـطرنج کـه یک‌درمیـان بـه رنگ‌هـای سـیاه و سـفید اسـت، جنبـهٔ دوگانـه مانـدالا یـا عالـم را بـه نحـو کامـل نمـودار می‌سـازند و ایـن اندیشـه را در ذهـن متبـادر می‌سـازند کـه نشـانی از تنـاوب روز و شـب، تابسـتان و زمسـتان، زندگـی و مـرگ اسـت. شـکل مربـع آن نیـز نشـانی از چهارفصـل بهـار و تابسـتان و پاییـز و زمسـتان و چهارعنصـر هـوا و آتـش و خـاک و آب تطبیـق می‌کننـد (بورکهـات، ۱۳۸۱: ۳۵ – ۳۶).

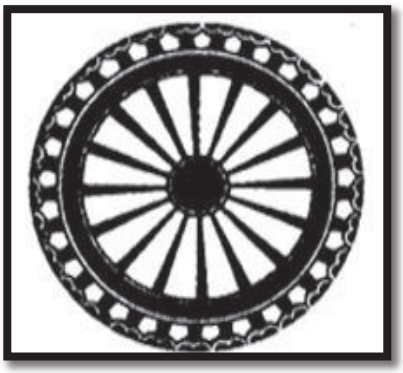
نمادشناسی چرخ

از دیگـر نمادهـای دایـره، چـرخ اسـت کـه در هندوسـتان بـه چاکـرا معـروف اسـت و نمـادی از چرخـش سـال و وابسـته بـه خورشـید اسـت. پره‌هـای آن عبـارت از پرتوهـای خورشـید و گـردش آن حاکـی از مسـیر خورشـید در عـرض آسـمان اسـت (هـال، ۱۳۹۰: ۱۳۳). در ایـران باسـتان، چـرخ نمـادی از مهـر اسـت. پرتوهـای خورشـید بـه پره‌هـای چرخـی شـبیه هسـتند کـه محـورش همچـون مرکـزی بی‌حرکـت، نمایانگـر مبـدأ هسـتی اسـت و دورش کـه بـا پـره بـه محـور متصـل می‌شـود، به‌مثابـه تجلـی آن مبـدأ اسـت. حتـی امـروزه از کلمـهٔ چـرخ بـرای آسـمان و از ترکیـب (چـرخ فلـک) بـه همیـن مفهـوم اسـتفاده می‌شـود (دوبوکـور، ۱۳۷۳: ۸۷).

نمادشناسی دایره

حضـور نمـاد دایـره بـا معنـای نمـاد خـدای خورشـید از بین‌النهریـن شـروع شـد، ولـی بعدهـا به‌عنـوان نمـاد دینـی و عقیدتـی بـه فضـای گفتمانـی دیگـر مناطـق همچـون مصـر، ایـران، هنـد و چیـن گسـترش یافـت و طـی زمـان نقش‌هـای متعـددی را بـه خـود گرفـت. در بیشـتر تمدن‌هـا، ابدیـت بـه شـکل دایـره، چـرخ و اروبـوروس، مـاری کـه دمـش را گاز گرفتـه اسـت، تصویـر می‌شـد. شـکل مـدور، نمـودار یکـی از مهم‌تریـن نمادهـای حمایـت کننـده زندگـی یعنـی وحـدت و کلیـت و شـگفتی و کمـال اسـت (همـان: ۷۷–۱۰۸). همچنیـن نشـان معرفـت، حکمـت، روحانیـت، مهربانـی و عطوفـت اسـت و عمومـاً دایـره، نمـاد کائنـات اسـت، چراکـه گیتـی و عالـم، محصـور در دایـره اسـت. حلقـه بـه عنـوان نشـان سـلطنت نیـز شـناخته شـده اسـت. حلقـه و اصـولاً دایـره شـکل مقدسـی اسـت و کانـون آن مرکـز وحـدت و مسـاوات و مبدأیـی اسـت کـه همه‌چیـز از آن نشـئت می‌گیـرد. دایـره نمـاد تمرکـز عدالـت اسـت، چراکـه فاصلـه کانـون آن از همـهٔ نقـاط اطـراف دایـره یکـی بـوده، شـکلی اسـت کـه بـر مبنـای تسـاوی شـکل گرفتـه اسـت (بلخـاری قهـی، ۱۳۸۴: ۹). در ایـن قسـمت بـرای آشـنایی هرچـه بیشـتر بـا معنـای نمادیـن ایـن نقـش بـه مطالعـهٔ تطبیقـی بـا نمونه‌هـای یافـت شـده در هنـر هنـد می‌پردازیـم (تصویـر ۸). در ایـن میـان در هندوسـتان تصویـر چـرخ بـه همـراه تصویـر خورشـید تجسـم می‌یابـد، زیـرا هـردو علامـت مـدوری هسـتند کـه نمایشـگر جهاننـد. همچنیـن نمودهایـی از تصویـر گردونـه کیهانـی بـا

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 پر در نقوش آجرهایی بابا جان تپه نیز کاملاً مشهود است (تصویر۶). 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 دربارهٔ چرخ و هم دربارهٔ 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).



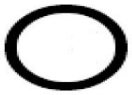
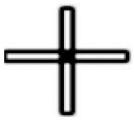
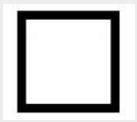
تصویر ۸- دیسک تسا چاکرا در هنر بودایی (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

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

نکتهٔ 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. شیمل بر این عقیده است اولین انسان‌ها چهار شکل حلول ماه

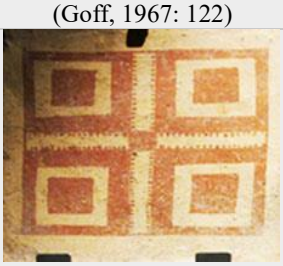
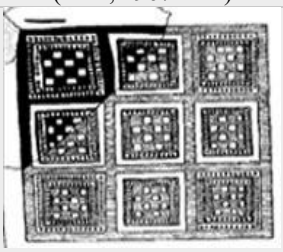
جدول ۲- تحلیل معنایی نقوش آجرهای منقوش باباجان تپه

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 همه‌جا نماد کیهان بی‌نهایت، شکل مدور سیارات، چرخش زندگی، وحدت و کلیت است(ستاری، ۱۳۷۴: ۱۹)
۳-		چلیپا: مظهر آتش است و علت آن متقاطع بودن آن است. انسان اولیه چوب را به‌صورت متقاطع 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 همچـون: هـلال، تربیـع اول، بـدر و تربیـع دوم را دیده‌انـد و از آن‌هـا بـرای تنظیـم زمـان خـود اسـتفاده کرده‌انـد (احمـدی، ۱۳۹۴: ۷). بـه همیـن دلیـل تقسـیم سـال بـه چهـار فصـل، بـه چهـار دوران و چهـار عنصـر از نظـر نظـام کیهانـی صـورت می‌پذیـرد. در تحلیـل عـدد ۹ نیـز می‌تـوان این‌گونـه گفـت کـه در مذهـب مزدایی‌گـری نمـاد ۹ در زنـد اوسـتا دیـده می‌شـود بدیـن گونـه کـه هنگامی‌کـه شـیء پـاک بـا چـرک و قـی، آلـوده گـردد بایـد آن را سـه بـار بـا ادرار، سـه بـار بـا خـاک و سـه بـار بـا آب شسـت (همـان: ۱۰). همچنیـن عـدد۹، نمـاد بهشـت زمینـی اسـت، نمـاد کل، شـروع و پایـان. در ایـران باسـتان نیـز ۹ یعنـی نـو شـدن (کریمـی بابـا احمـدی و دیگـران، ۱۳۹۴: ۱۱). عـدد۱۰ نیـز از دیگـر از اعـداد مقـدس و اسـطوره‌ای در ایـران باسـتان اسـت کـه به‌صـورت ضربـدری تجلـی می‌یابـد. به‌طورکلـی چلیپـای ضربـدری یـا صلیـب آنـدره قدیـس نیـز شـکل تـام کامـل بـودن و تـوازن اسـت. در رابطـه بـا شـکل x می‌تـوان اضافـه کـرد، در تصاویـر قدیمـی کـه از کـره کیهـان وجـود دارد، دو مـدار متقاطـع روی کـرۀ زمیـن اسـت، یکـی دایره‌البـروج و دیگـری

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 منطقه‌البروج 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 ۳، ۱۰، ۱۲	(Goff, 1967: 122)	در این آجر عدد ۱۰ به‌صورت ضربدر، عدد ۳ به‌صورت 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 ۴ و ۱۰	 (Goff, 1967: 122)	در این آجر بازهم عدد ۱۰ به‌صورت بعلاوه و ۴ به‌صورت 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 به‌صورت 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 درواقع استخراج معنای پنهان و نمادین یک اثر در فضای گفتمانی 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

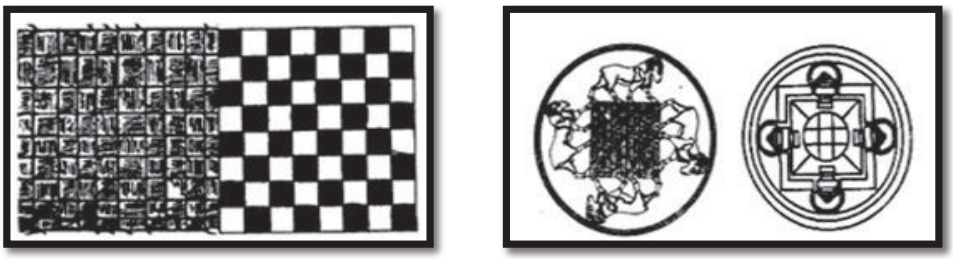
تطبیقی با نمونه اثری می‌پردازیم که در فضای مذهبی و فرهنگی تمدن ماد و همدوره با آجرهای باباجان تپه طراحی شده و نقوش آن نیز به‌راحتی خوانش شده است.

مطالعه تطبیقی با نقوش تحتانی جام حسنلو

یکی از نمونه‌هایی که اشکال انتزاعی ایجادشده بر روی آن با نقوش تصویرشده 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 نقده در آذربایجان غربی) (فائقی، ۱۳۷۵: ۹۸) توسط دایسون رئیس هیئت کاوش از دانشگاه پنسیلوانیا کشف گردید (عیسی، ۱۳۴۴: ۵) (تصویر ۹).

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

ازآنجاکه این جام نقوش طراحی‌شده بسیاری دارد و بحث دربارهٔ هریک از آن‌ها از حوصله بحث در راستای تأویل نمادهای تجسم‌یافته بر آجرهای باباجان تپه فراتر است؛ بنابراین در این پژوهش، در راستای تأویل نمادهای تجسم‌یافته 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 منطقه‌البروج 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 حاتمی، 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: ۱۰-۹).

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

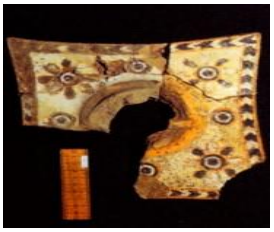
اما نکتهٔ مهمی که در جام حسنلو وجود دارد و به ما در تحلیل و تأویل نقوش بابا جان تپه کمک شایانی می‌نماید، خطوط هاشوری در صفحه شطرنجی است (تصویر ۱۱) که اعدادی معنادار محسوب می‌گردند و با تاریخ کشت و زرع در ارتباط بوده، یک تقویم محسوب می‌شوند؛ بنابراین می‌توان گفت در این جام نقوشی چون: دایره، مربع، خانه‌های شطرنجی و همچنین نماد قوچ، گندم و مجموعه‌ای از خطوط که به‌نوعی با تقویم در ارتباط است، طراحی شده‌اند. با توجه به بررسی این نشانه‌ها در بخش تحتانی این ظرف محققان دریافتند 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 به‌نوعی 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 بعدازآن به خاطر وفور نعمت است (همان: ۸)؛ اما به‌طورکلی با توجه به نقوشی که در سطح و قسمت تحتانی جام تجسم یافته است، می‌توان گفت منطقهٔ حسنلو به دلیل زمین‌های حاصلخیز و موقعیت جغرافیایی از جایگاه خوبی برخوردار بوده است و مردم این جام را به‌عنوان 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 به‌دست‌آمده از آجرهای باباجان تپه به مطالعهٔ تطبیقی با نمونهٔ 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

نیـز محسـوب گـردد.

عـلاوه بـر آنچـه بیـان شـد بـا مطالعـۀ تطبیقـی بـا دیگـر آجرهـای منقـوش عصـر آهـن کـه بـا محوطـۀ باباجـان تپـه هم‌زمـان هسـتند، می‌تـوان بـرای اتـاق منقـوش باباجـان تپـه، کارکـردی مذهبـی در نظـر گرفـت؛ به‌طـور مثـال در محوطـۀ قلایچـی و ربـط در آذربایجـان غربـی و تپـۀ حسـنلو در جنـوب دریاچـۀ ارومیـه آجرهایـی بـا طراحی‌هـای مشـابه بـه دسـت آمـده اسـت. شـایان ذکـر اسـت اگرچـه باستان‌شناسـانی همچـون کرتیـس ایـن نـوع طراحـی را تقلیـدی از هنـر آشـوری می‌داننـد، امـا ایـن طراحـی توسـط بومیـان ایرانـی اجـرا شـده اسـت (Curtis, 2001:34).

بـرای مطالعـۀ تطبیقـی بـا آجرهـای به‌دسـت‌آمده از محوطه‌هـای ذکرشـده، ابتـدا بایـد بدانیـم کـه آجرهـای منقـوش از کـدام قسـمت محوطـۀ باسـتانی بـه دسـت آمده‌انـد. بـا مطالعـه انجام‌شـده روی مـکان یافـت آجرهـا می‌تـوان این‌گونـه بیـان داشـت کـه کاوشـگران آجرهـای منقـوش تپـۀ حسـنلو را در مکانـی کـه قربانـگاه، میـز و سـکوی نـذورات بـوده اسـت بـه دسـت آورده‌انـد کـه ایـن عناصـر متعلـق بـه معابـد اسـت (Dyson, 1977: 551). در تپـۀ قلایچـی نیـز آجرهـای منقـوش از یـک تـالار سـتون‌دار بـه دسـت آمده‌انـد، کـه بـا توجـه بـه نظـر کاوشـگر ایـن محوطـه، ایـن مـکان معبـد بـوده و کارکـردی مذهبـی داشـته اسـت (Kargar, 2004:233). در تپـۀ ربـط نیـز آجرهـای منقـوش بسـیاری بـه دسـت آمـده اسـت کـه در محـل ایـن آجرهـا، سـکوی خشـتی، قربانـگاه و جایـگاه نـذورات وجـود داشـته اسـت (Read & Finkel, 2014: 589)؛ بنابرایـن می‌تـوان دریافـت در ایـن دوره اسـتفاده از آجرهـای منقـوش در تزییـن بناهـای مذهبـی متـداول بـوده اسـت.

جدول۴ – نمونه آجرهای منقوش محوطه‌های عصر آهن

تپه حسنلو	تپه قلایچی	تپه ربط
		
(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)	(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)	(دهقانی و فاضلی نشلی، ۱۴۰۱: ۶۰)

نتیجه‌گیری

در هنـر باسـتان، نقـوش تجسـم‌یافته بـر روی آثـار ابتـدا در خیـال مردمـان هـر عصـر بـوده، سـپس بـر روی آثـار تجلـی می‌یابنـد؛ بنابرایـن ایـن نقـوش دارای معنـا و مفهومـی هسـتند کـه در راسـتای اندیشـۀ جهان‌شـناختی مردمـان باسـتان شـکل یافته‌انـد. بـر ایـن اسـاس نمی‌تـوان نقـوش را فقـط آرایه‌هـای تزیینـی صـرف بـا هـدف زیباسـازی محسـوب کـرد. ایـن نقـوش در ابتـدا معانـی واضـح و آشـکار داشـته‌اند، امـا بـر اثـر گذشـت زمـان و بـا تغییـر فرهنـگ و مذهـب، ایـن معانـی

در هالـه‌ای از ابهـام قـرار گرفتـه اسـت و پژوهـش در ایـن زمینـه، بـرای روشـن شـدن معانـی نمـاد و نشـانه‌های رمـزی، بسـیار حائـز اهمیـت اسـت چراکـه از طریـق خوانـش نقـوش و دریافـت معنـا می‌تـوان بـه بسـیاری از اطلاعـات نظیـر مذهـب، ایدئولـوژی و اندیشـهٔ جهان‌شـناختی مردمـان باسـتان دسـت یافـت. در ایـن میـان علـم نشانه‌شناسـی یکـی از راه‌هـای مهـم بـرای تجزیه‌وتحلیـل نمـاد و نشـانه‌های رمـزی و دریافـت معنـای مسـتتر در آن‌هـا اسـت. در ایـن راسـتا نگارنـدگان تلاش کردنـد نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـای باباجـان تپـه را -کـه بازگوکننـدهٔ کاربـری بنـا نیـز هسـت- از طریـق علـم نشانه‌شناسـی بـر اسـاس دیـدگاه پانوفسـکی مـورد بررسـی و تحلیـل قـرار دهنـد. بـر ایـن اسـاس ابتـدا تمامـی نقـوش مـورد نظـر بـر روی آجرهـای مکشـوفه شناسـایی گردیـد، پـس‌ازآن هرکـدام از نقش‌هـای ایجادشـده بـر روی آجرهـا، بـر اسـاس سـطح نخسـت دیـدگاه پانوفسـکی مـورد آنالیـز سـاختاری و فرم‌شناسـی قـرار گرفـت. بـدان معنـا کـه نقـوش اصلـی بـه نقـوش تشـکیل‌دهنده تجزیـه گردیـد (جـدول ۲). سـپس هرکـدام از نقـوش به‌دسـت‌آمده کـه در سـطح نمـاد قـرار داشـتند در سـطح تحلیـل، مـورد مطالعـه نمادشناسـی قـرار گرفـت و در انتهـا در سـطح تأویـل و تفسـیر دیـدگاه پانوفسـکی، تمامـی نقـوش بـا نقـوش مشـابه در جـام حسـنلو مقایسـه شـد. بـر ایـن اسـاس دریافتیـم کـه نقـوش اصلـی در تمامـی آجرهـای باباجـان تپـه، نقـوش مربـع، چلیپـا، شـطرنجی، دایـره و چـرخ اسـت کـه هرکـدام از آن‌هـا بـه لحـاظ معنایـی بـا توالـی چهارفصـل، توالـی روز و شـب، چرخـش دوران و تکامـل حیـات در ارتبـاط هسـتند (جـدول ۲). سـپس بـرای قطعی‌شـدن معنـای اصلـی ایـن نقـوش بـه مقایسـه تطبیقـی بـا نقـوش تحتانـی جـام حسـنلو پرداختیـم و مشـاهده کردیـم کـه در قسـمت تحتانـی ایـن جـام نقوشـی همچـون نقـش مانـدالا، مربـع، نقـوش شـطرنجی، نقـش قـوچ و خطـوط هاشـوری وجـود دارد کـه بازگـو کننـدهٔ تغییـرات فصلـی و تاریـخ کشـت و زرع اسـت؛ بنابرایـن می‌تـوان این‌گونـه اذعـان داشـت کـه نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه کـه بـه نقـوش تحتانـی جـام حسـنلو بسـیار شـبیه هسـتند نیـز تغییـر فصـول، تغییـر روز و شـب و به‌طورکلـی گـردش زمـان را نشـان می‌دهنـد.

در ادامـه نکتـه دیگـری کـه نـگاه نگارنـدگان را بـه خـود معطـوف سـاخت وجـود طراحـی آجرهـای باباجـان تپـه، بـا اسـتفاده از اعـداد خـاص بـود کـه البتـه ایـن نـوع اسـتفاده از اعـداد در جـام تحتانـی حسـنلو کـه بیانگـر زمـان کشـت و زرع اسـت، نیـز مشـاهده شـد؛ بنابرایـن در ایـن پژوهـش تـلاش گردیـد کـه رابطـهٔ بیـن اعـداد و نـوع طراحـی در نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه نیـز شناسـایی شـود. در ایـن راسـتا پـس از مطالعـه بـر روی طراحـی نقـوش آجرهـا، مشـاهده کردیـم اعـدادی چـون ۳، ۴، ۹، ۱۰ و ۱۲ به‌تنـاوب در طراحـی اسـتفاده شـده‌اند. درنتیجـه لازم بـود معنـای نمادیـن اعـداد در دنیـای باسـتان را مـورد تحلیـل قـرار دهیـم تـا بتوانیـم رابطـه‌ای منطقـی میـان طراحـی و اسـتفادهٔ نمادیـن از ایـن اعـداد در آجرهـا ایجـاد کنیـم کـه بـا بررسـی‌های انجام‌شـده نتایـج زیـر حاصـل شـد. بـر ایـن اسـاس می‌تـوان گفـت بـه هنـگام اسـتفاده از عـدد نمادینـی ۱۰ کـه به‌صـورت چلیپـا طراحـی می‌شـود، مربع‌هایـی بـه تعـداد اعـداد ۴ و ۱۲ نیـز طراحـی می‌گردنـد؛ بنابرایـن در تحلیـل ایـن نقـش، می‌تـوان این‌گونـه بیـان کـرد کـه عـدد ۱۰

کـه نشـانی از جهـان کیهانـی اسـت دارای ۱۲ مـاه و ۴ فصـل اسـت (جـدول ۳- شـماره‌های ۱ و۲) یـا عـدد ۹ کـه به‌صـورت مربع‌هـای متوالـی طراحـی شـده اسـت، نشـانی از نـو شـوندگی، شـروع و پایـان اسـت کـه در هـر مربـع نیـز خانه‌هـای شـطرنجی، یعنـی توالـی روز و شـب تجسـم یافتـه اسـت (جـدول ۳- شـماره ۲). در ایـن نـوع تحلیـل نیـز بـاز هـم اعـداد بـه توالـی فصـول، گـردش جهـان، ماه‌هـای سـال، توالـی روز و شـب و به‌طورکلـی بـه گـردش زمـان اشـاره دارنـد؛ بنابرایـن می‌تـوان گفـت کـه تمامـی نقـوش آجرهـای باباجـان تپـه چـه در حالـت تجسـمی یعنـی دایـره، چـرخ، مربـع، چلیپـا، نقـوش شـطرنجی و چـه بـه لحـاظ نـوع طراحـی نقـوش بـر اسـاس اعـداد نمادیـن و اسـطوره‌ای بـه تغییـرات ماه‌هـا، فصـول و سـال یـا به‌طورکلـی بـه گـذر زمـان اشـاره دارنـد. در زمینـهٔ کاربـری ایـن اتـاق نیـز می‌تـوان گفـت بـر اسـاس آنالیـز و تحلیـل معنایـی نقـوش بـر اسـاس دیـدگاه پانوفسـکی، ایـن اتـاق می‌توانسـته اسـت محلـی بـرای مراسـمات آیینـی بـوده باشـد کـه در رابطـه بـا تغییـر فصـول یـا کشـت و زرع، اجـرا می‌شـده اسـت. در انتهـا نیـز در مقایسـه بـا آجرهـای مکشـوفه از دیگـر محوطه‌هـای باسـتانی عصـر آهـن همچـون تپـهٔ حسـنلو، قلایچـی و تپـهٔ ربـط دریافتیـم کـه آجرهـای منقـوش بـرای تزییـن معابـد و بـا مفهـوم مذهبـی نقـش شـده‌اند، چراکـه تمامـی آجرهـا از مکان‌هایـی یافـت شـده‌اند کـه عناصـر اجرایـی اعمـال مذهبـی در آن‌هـا مشـهود بـوده اسـت؛ همچـون: محـل قربانـی یـا قربانـگاه، میـز نـذورات و سـکوی نـذورات. بـر ایـن اسـاس می‌تـوان اتـاق منقـوش باباجـان تپـه را اتاقـی بـا کارکـرد مذهبـی دانسـت کـه بـر اسـاس ایـن دیـدگاه، نقـوش تجسـم‌یافته بـر آجرهـا طراحـی شـده‌اند.

کتابنامه

احمدی، لیلا. (۱۳۹۴). «نقش اعداد در آیین‌های گذر ایرانی (با تکیه بر فرهنگ گیلان، آمل، تالش، بروجرد، لرستان، خراسان و یزد خواست)». *مجلهٔ مطالعات ایرانی*. ش ۲۸. ص ۱۴- ۲.

ایمنی، عالیه. (۱۳۹۰). «قابلیت‌های تصویری نمادها در هنر دینی». *کتاب ماه هنر*. ش ۱۵۲. صص ۸۸ ـ ۸۲.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). «تجلی لوتوس در آیین و هنر ایران و هند». *کتاب ماه هنر*. ش۸۳ و ۸۴. صص۳۴ ـ ۲۶.

بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). «نماد در اساطیر (فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب)». *کتاب ماه هنر*. ش۳۵. صص ۵۲- ۵۶.

بورکهات، 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*. ش۲. صص ۹۵ – ۸۱.

حسن‌زاده، آمنه. (۱۳۸۶). «جایگاه اعداد در فرهنگ مردم ایران با تأکید بر اعداد هفت و چهل». *مجله فرهنگ مردم ایران*. ش۱۰. صص۱۹۰- ۱۶۶.

دهقانی، آسیه؛ فاضلی نشلی، حسن. (۱۴۰۱). «آجرهای منقوش عصر آهن ایران: گونه‌شناسی و کاربرد مطالعات باستان‌شناسی». *مجله مطالعات باستان‌شناسی*. ش۳. صص۴۵- ۶۷

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 ـ هنرهای تجسمی*. ش۴۶. 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، فرزان. (۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۰). *فرهنگ نمادها*. ترجمه: سودابه فضایلی. ج۱. تهران: نشر جیحون.

شیمل، 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*. ش۳۶. صص ۶ ـ ۲.

فائقی، ابراهیم. (۱۳۷۵). *آذربایجان در مسیر تاریخ ایران*. ج۱. تبریز: نشر یاران.

قره‌آقاجی، محمدرضا و حاتم، غلامعلی. (۱۳۸۹). «تفسیر نمادهای بکار رفته در نقوش تحتانی جام طلائی حسنلو پیشینه‌ی آن». *مجله حافظ*، ش۸۷. صص ۱۴ ـ 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*. ش۱۳۱. صص ۱۱۳– ۱۰۸.

نجفی قره‌آقاجی، محمدرضا. (۱۳۹۰). «جستاری در نقوش هنری جام طلایی حسنلو و پیشینه نقوش آن». *مجله هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. ش۷. صص ۸۸ ـ 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 ایزد بهرام»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال چهاردهم. ش۳. صص ۴۶۱ ـ 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 Istitute of Persian Studies. Vol.7, Pl.IV, pp:115-130 .

Goff. C, 1968, " Lūristān in the first Halt of the first Millennium B.C. Apreliminary report on the first Seasons Excaviton at the Bābā Jān, and Associated Surveys in the Eastern

Pish _ i _ Kūh", British Istitute 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: Dobleday 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.