



سال ۱۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

شماره پیاپی: ۴۵

مقاله پژوهشی: ۹۶-۱۱۱

<http://jjh.jor.alzahra.ac.ir>

واکاوی خاستگاه نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه با رویکرد ایکونولوژی پانوفسکی^۱

افسانه قانی^۲

فاطمه مهربانی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۶

تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱

چکیده

دوره آل‌بویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تمدن اسلامی در فاصله زمانی ۳۲۲ تا ۴۴۷ ق. بود که در بخش‌های بزرگی از ایران و عراق فرمانروایی می‌کردند و در شکل‌گیری هنر اسلامی نقش به‌سزایی داشتند. یکی از ویژگی‌های هنر این دوره وجود مفاهیم و عناصر مذهبی است که به اشکال مختلفی از جمله نقوش جانوران اسطوره‌ای متجلی شده است. نقش‌مایه عقاب دو سر از جمله این نقوش است که به شکل تکرار شونده روی فلزات، سفال، آثار معماری و به خصوص در منسوجات مشاهده شده که به سبب عدم وجود پژوهش کافی خاستگاه آن عموماً ناشناخته مانده است؛ لذا مقاله حاضر با هدف تبیین محتوایی این نقش‌مایه، سعی در پاسخ به این سؤال دارد که: خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه نشأت گرفته از کدام مضامین مذهبی بوده است؟ یا استفاده از نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه در صدد بازنمایی چه مفاهیمی بوده است؟ روش انجام این پژوهش کیفی به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد ایکونولوژی پانوفسکی بوده و داده‌های مورد نیاز از طریق منابع کتابخانه‌ای و قابل استناد جمع‌آوری شدند. نتایج حاکی از آن بود که استفاده از نقش‌مایه عقاب دو سر از سویی نمادی از قدرت ایزدی و طبیعت (خورشید) بوده و از سویی دیگر، معنای عروج انسان و شهادت در حالت عام از آن استنباط شد که توسط پرنده‌ای ماورائی با قدرت ایزدی انجام گرفته است. همچنین یافته جدید نشان داد که نقش‌مایه عقاب دو سر نه به کلیه شهیدان در حالت عام، که به طور خاص به زیدبن علی، امام مذهبی اشاره داشته که آل‌بویه بدان اعتقاد و به ترویج آن اهتمام داشتند.

کلید واژه‌ها: آل‌بویه، ایکونولوژی، نقش‌مایه عقاب دو سر، عروج، شهادت

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.43916.1989

۲. دانشیار دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران، نویسنده مسئول. Ghani@sku.ac.ir
۳. دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر ایران. Fa.Mehrabi@yahoo.com

مقدمه

محتوای نمادین و اسطوره‌ای یکی از ویژگی‌های هنر ایرانی است که در هر دوره‌ای بازتاب دهنده برخی معناهای فرهنگی آن جامعه است که از خلال این مفاهیم می‌توان محتوای پنهان نقوش استفاده شده را استنتاج و به ارزش و اعتبار آنها پی برد. پس از سقوط سلسله ساسانی، روی کار آمدن اسلام، و ضعف و انحطاط حکام عباسی، تحولات عمده‌ای در حوزه مشروعیت حکام ایرانی پدید آمد. از آن جمله: اندیشه یک دولت قدرتمند و احیای میراث باستانی ایران در میان بسیاری از اقدام ایرانی رواج پیدا کرد که حاصل آن تأسیس سلسله‌هایی چون: طاهریان، صفاریان، سامانیان، زیاریان و بویه‌ای‌ها بود (ایمانپور و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲). دوره آل‌بویه به عنوان یک سلسله شیعی از نظر هنری، سیاسی، اجتماعی و علمی در زمره شکوفاترین ادوار تاریخ تمدن اسلام و ایران به شمار می‌رود. استقلال طلبی مذهبی و سیاسی این دوره باعث شد که آثار هنری این دوره از نظر محتوایی تحت تأثیر عقاید شیعی و از نظر ساختاری متأثر از هنر ساسانی باشد (دادخواه، ۱۳۹۵: ۲۰). نقوش به‌کار رفته در آثار هنری دوره مد نظر اعم از: فلزات، معماری، منسوجات، سفال و ... جدا از جنبه تزئینی کاملاً دارای جنبه نمادین هستند که اکثراً ریشه در باورها و اعتقادات مذهبی مردم این دوره داشته و متناسب با موازین اسلامی بوده است.

یکی از این نقوش به کار رفته در فرهنگ بصری دوره مذکور و به خصوص در منسوجات، نقش‌مایه عقاب دو سر است که به صورت واگیره‌ای یا تکرار شونده مشاهده می‌شود (تصویر ۱). پس از مطالعاتی در خصوص این نقش نمادین، مشخص شد که تا کنون به خاستگاه معنایی آن در فرهنگ دوره آل‌بویه پرداخته نشده است؛ بدین خاطر مقاله حاضر با هدف تحلیل محتوایی نقش‌مایه مورد نظر، در صدد پاسخ به این پرسش است که: خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه چه بوده است؟ برای نیل به این مقصود از رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی بهره بردیم تا برای نخستین بار معنای این نقش‌مایه نمادین واکاوی شود. داده‌های مورد نیاز از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و روش انجام به شیوه توصیفی - تحلیلی صورت گرفت. ارتباط بین هنر و مذهب در

دوره آل‌بویه یکی از ضرورت‌های انجام این پژوهش است که از زیرمجموعه‌های این ارتباط، واکاوی معنا و وجوه نمادین نقوش و گسترش مفاهیم ایرانی اسلامی است.

پیشینه پژوهش

با توجه به مطالعات انجام شده در حوزه پیشینه تحقیق مشخص شد که در حیطه خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه، تحقیقی صورت نگرفته، لذا در مقاله حاضر برای نخستین بار به این مهم پرداخته شده است. در ادامه منابعی که به صورت غیر مستقیم از جنبه نمادین به این نقش‌مایه پرداخته‌اند، به اختصار معرفی می‌شوند.

- افضل‌طوسی (۱۳۹۳) مؤلف در کتاب خود با عنوان «طبیعت در هنر باستان» تلاش کرده است تا مسائل مرتبط با هنر که موضوع آن از طبیعت گرفته شده است را، از زاویه هنر ایران باستان و در مقایسه با تمدن‌های بزرگ جهان بررسی کند. نویسنده با طرح سؤال، خواننده را به تفکر در مورد طبیعت تشویق می‌کند و با ذکر اندیشه و دیدگاه گذشتگان، زمینه را برای یک مقایسه اعتقادی و انسان‌شناسانه فراهم می‌آورد تا رابطه انسان با طبیعت و هنر را توضیح دهد. همچنین به پیشینه مختصری از نقش عقاب دو سر پرداخته‌اند و به این مطلب اشاره کرده‌اند که این نقش‌مایه از دوره هیتی‌ان به جای مانده است. - عبدالهی‌فرد و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه و ساسانی» با استفاده از روش تحلیل گفتمان، به تحلیل رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه با نقش عقاب دو سر در هنر ساسانی پرداخته‌اند و به این سؤالات پاسخ داده‌اند که: ارتباط این نقش در دوران آل‌بویه با پیش‌متن خود چگونه تبیین می‌شود؟ و در فرآیند اقتباس این نقش از دوران ساسانی توسط آل‌بویه چه تغییراتی رخ داده است؟ یافته این مقاله نشان داده که جایگشت مورد نظر توسط هنرمند دوران آل‌بویه نشان از تلاش برای هم‌آمیزی و موافق کردن اعتقادات اسلامی و میراث فرهنگی دوران باستان دارد. دادخواه (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مطالعه نمادشناسی نقوش هنرهای آل‌بویه با تأکید بر منسوجات» که با هدف تحلیل محتوایی و معنایی نقوش آثار هنری دوره آل‌بویه انجام گرفته، به این مسئله پرداخته که دو

جریان فرهنگی متضاد در دوره آل‌بویه وجود داشته است؛ یکی فرهنگ اسلام خواهی با رویکرد شیعی و دیگری احیای هویت ایران قبل از اسلام، که بسیاری از نقوش تحت تأثیر این دو فرهنگ بودند. همچنین در پژوهش مذکور این سوال مطرح شده که معنا و مفهوم این نقوش در اسلام شیعی چیست؟ در متن علاوه بر تحلیل نقوشی دیگر، در قسمت نتایج به این نکته اشاره شده که نقش‌مایه عقاب دو سر اکثراً در منسوجات دوره آل‌بویه کاربرد داشته که برای کفن یا پوشش قبر بوده و این مفهوم استنباط شد که از نظر نمادشناسی این نقش‌مایه با آئین مرگ، تدفین و جهان مردگان در ارتباط بوده، اما به خاستگاه معنایی آن اشاره ای نشده است. طالب‌پور و خطائی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با موضوع «بررسی تصویر انسان در ابریشمین‌های آل‌بویه و سلجوقی» به دو قطعه پارچه از این دوره اشاره کرده که در یکی از آنها عقابی دو سر مردی را با خود به آسمان می‌برد. کاربرد این پارچه به عنوان روپوش قبر یا کفن بوده و نقش‌مایه عقاب تصویر شده بر آن نماد حتمی بودن مرگ انسان است. دادور و حدیدی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی» علاوه بر جنبه تزئینی نقوش به جنبه‌های اساطیری، نمادین و کیهان‌شناختی نیز توجه داشته‌اند.

روش پژوهش

در این بخش به تبیین روش پیشنهادی پانوفسکی در این باب پرداخته خواهد شد. این روش، هر اثر هنری را در سه سطح، مورد بررسی قرار می‌دهد که بدین قرارند:

مضمون اولیه یا طبیعی: این سطح از معنا حاصل جمع دو معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی است که با تشخیص فرم‌های ناب درک می‌شود. معنا برآمده از واقعیت، از طریق مواجهه با وجوه صوری مختلف یک اثر و خوانش آنها و روابط میانشان درک می‌شود. مؤلفه دوم یعنی معنای بیانی از طریق رجوع به واکنش‌ها و قضاوت‌هایی که بر اثر زیست در یک محیط در وجود انسان نسبت به یک پدیده یا موضوع خاص نهاده شده دریافت می‌شود. پانوفسکی خود این سطح از معنا را با مثالی از یک فیگور انسانی تشریح می‌کند که با برداشتن کلاه خود به دیگران سلام می‌کند. او در شرح شکل‌گیری معنای ابتدایی

در این مثال می‌گوید این فیگور و کنش آن از دو وجه تشکیل شده است، اول فیگور انسانی متشکل از خط، رنگ و حجم و دوم مفهومی که نزد مخاطب آشنا با فرهنگ مولد کنش برداشتن کلاه شکل می‌گیرد. معنای برآمده از این دو وجه نزد مخاطب آشنا بدین قرار است که؛ آن فرد در پی تعامل (سلام کردن) با مخاطب خود است. پانوفسکی معتقد است تعاملی که از این گذر حاصل می‌شود، واکنشی را در مخاطب باعث می‌شود که با توجه به آشنایی قبلی که با آن فرد دارد، می‌تواند در مورد نیت او از این کار، احساسی که با برداشتن کلاهش منتقل کرده و مانند آن، قضاوت کند. او این قضاوت را مستلزم ادراک هم‌دلانه می‌داند که همان معنای بیانی یا فرامودی است. براینکه این دو معنا، معنایی ابتدایی یا طبیعی را از مواجهه با این صحنه در ذهن مخاطب شکل می‌دهد (Panofsky, 1972: 3-4).

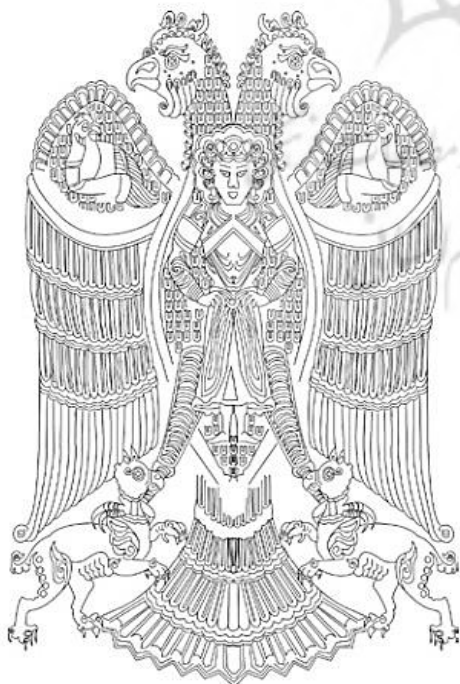
مضمون ثانویه یا قراردادی: دومین سطح معنایی مد نظر پانوفسکی است که کاملاً سوژکتیو بوده و به مثابه نوعی رمزگان فرهنگی است که به شکلی قراردادی نزد یک قوم از پیش تعیین یافته است. در این سطح از تحلیل، پیوند میان صورت اثر هنری با مضمون پنهان واکاوی شده و آنچه از این راه ادراک می‌شود مضمون ثانویه اثر هنری است.

و در نهایت، **معنای ذاتی یا محتوایی:** سومین سطح در نظریه پانوفسکی است که شرط لازم برای حصول آن، وقوف بر اصول و عقاید بستر فرهنگی مولد یک اثر هنری است. «در این سطح از معنا ذهن ما در پی برقراری ارتباطی موثق میان معنای نهفته در خصوصیات محسوس و عینی یک کنش به همراه مفهوم مستتر در آن از سویی و معنای ذهنی غیر قابل رویت و قراردادی بعضاً پنهان آن از سوی دیگر است. بدیهی است که این سطح از معنا تألیفی و به شکل شهودی شکل می‌گیرد. در این مرحله، با غایت آیکونولوژی مواجه می‌شویم که برخلاف مراتب اول و دوم، هنرمند به طور ناخودآگاه عناصری را در اثر خود گردآورده که خود از تعامل و ارتباط میان آنها غافل است» (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۹۸).

گردید. عقاب دو سر در نشانه‌های هندی با نام Gandhabheranda با تأثیر از سلجوقیان در نشان‌های فرماندهی تا قرن ۱۶ دیده می‌شود. این نقش در پارچه‌های دوره آل‌بویه در ایران و حتی اسپانیا نیز دیده می‌شود که برخی نقوش هنر دوره ساسانی را الهام بخش آن می‌دانند (افضل‌طوسی، ۱۳۹۳: ۹۵-۹۴). این نقش‌مایه یکی از نقوش مشترک بین تمدن‌های باستانی است و در هر تمدنی دارای جایگاهی خاص است. تصویر نمودن این نقش بر روی آثار هنری مبتنی بر عقاید دینی و کیهان‌شناختی بوده است که به وفور روی نقوش برجسته، منسوجات، فلزکاری‌ها، مسکوکات و دیگر آثار دیده می‌شود. کاربرد نقش‌مایه عقاب دو سر به دوران باستان بر می‌گردد (فلاح مترلو و ملک‌زاده باروق، ۱۳۹۸: ۳۸).

تحلیل نمونه مطالعاتی

با توجه به مطالب مطرح شده در بخش پیشین، اینک می‌توان به تحلیل نمونه مطالعاتی پرداخت. برای این تحلیل بنابر آنچه در تشریح روش پانوفسکی گفته شد، لازم است ابتدا این نمونه مطالعاتی توصیف شود.



تصویر ۱: پارچه ابریشمینه بدست آمده از شهر ری. منبع: فریه،

۱۳۷۴: ۱۵۷.

حال که روش آیکونولوژی پانوفسکی به طوری نظری و در حد نیاز شرح داده شد، اکنون در ادامه به طور عملی بر نمونه مطالعاتی این پژوهش به کار گرفته می‌شود. چنان که گفته شد، این روش در عمل و به عنوان یک روش تحقیق کیفی در سه مرحله اجرا می‌شود که عبارتند از:

-توصیف پیش‌آیکونوگرافی؛ در این مرحله که خود به دو بخش تقسیم می‌شود، باید به دو معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی پرداخت. نیل به این معنا نیز آنگونه که خود پانوفسکی می‌گوید، منوط به تشخیص و توجه به فرم‌های ناب است. در این مرحله باید با تدقیق در ترکیب بندی، رنگ بندی، موتیف‌ها و ارتباط متقابلشان به درک معنای واقعی و با توجه به حالت‌های بیانی شان (غم، آرامش و ...) به درک معنای بیانی که ذکر آن رفت نائل آمد (Panofsky, 1955: 28).

-تحلیل آیکونوگرافی؛ در این مرحله به زعم پانوفسکی باید در جستجوی پیوند میان موتیف‌های مورد بحث در مرحله قبل و موضوعات و مفاهیم برآییم (Panofsky, 1955: 29). یافتن این موضوعات و مفاهیم از طریق مراجعه به بافتار و بررسی دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها میسر می‌شود (Panofsky, 1955: 40).

-آیکونولوژی؛ پانوفسکی انجام این مرحله را منوط به روشن شدن عوامل اساسی مؤثر در نگرش اصلی یک ملت، یک طبقه، یک دوره، یک مکتب فلسفی یا طریقتی دینی است که توسط یک فرد توصیف و یا در اثر نهفته می‌شود (Panofsky, 1955: 30).

مروری بر پیشینه نقش‌مایه عقاب دو سر

نقش عقاب دو سر مربوط به ۱۴۰۰ پیش از میلاد مسیح است که در دروازه آلاجا هویوک از آثار نقش‌برجسته سنگی هیتیان به‌جا مانده است. به زعم گیریشمن این نقش نظر قربانی، از هنر هیتی به هنر ساسانی و از آنجا وارد هنر بیزانس (پرچم، علائم خانوادگی، نشان‌های رسمی غرب و علامت کاخ واتیکان)، سپس هنر اسلامی و سپس وارد هنر روم

جدول ۱، مروری بر پیشینه تصویری نقش‌مایه عقاب دو سر (منبع: نگارندگان).

عقاب دوسر در ترکیه

			
مهر با نقش عقاب دو سر، یک طناب پیچیده در زیر. از بوغازکوی. قرن ۱۸ ق.م. (موزه آنکارا)	عقاب دو سر احاطه شده توسط یک طناب پیچیده از کولتیه-کانیس، قرن ۱۸ ق.م. (موزه آنکارا).	محل مقدس سنگی یزیلی کایا، قرن ۱۳ ق.م	تصویر عقاب دو سر، دروازه آلاجهویوک، ۱۴۰۰ ق.م

عقاب دو سر در بالکان

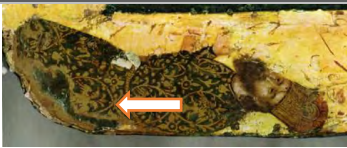
				
ایپيروس قرن سیزدهم	صربستان قرن نوزدهم	میسترا قرن چهاردهم	مقدونیه قرن چهاردهم	والاخیا قرن چهاردهم

عقاب دو سر در بین‌النهرین

				
سکه ای از عماد الدین زنگی، اتابک سنجار ۱۱۹۷-۱۱۷۰	سکه ای از ال ملک الصالح ناصر الدین محمود از حصن کیفا و آمیدا ۱۲۰۰-۱۲۲۲.	برجسته کاری از آمیدا، ۱۲۰۸.	کاشی سرامیکی از شرق ترکیه، حدود سال ۱۲۲۵؛ احتمالا آمیدا یا قونیه.	عقاب دو سر بر روی سینی شمال غرب ایران، پایان قرن سیزدهم.

عقاب دو سر در قونیه

عقاب دو سر در مصر

			
پارچه ابریشمی قرمز، تزئین شده با عقاب دو سر، ۲۱ سانتی متر، برلین، موزه هنرهای کاربردی ۸۱، ۴۷۵	نقش عقاب دو سر روی دیوارهای قلعه قونیه، از دوران حکومت علاء الدین کیقباد ۱۲۳۷-۱۲۱۹.	کره سوراخ شده با عقاب های دو سر (جزئیات). حدود سال ۱۲۷۰. لندن، موزه بریتانیا.	بشقاب سرامیکی با عقاب دو سر، پایان قرن سیزدهم. موزه هنرهای کاربردی برلین
عقاب دو سر در روسیه			
			
نشان پادشاهی توسط پادشاهان روس بعد از ایوان سوم	الف. روی مهر ایوان سوم در سال ۱۴۸۹ با تصویر مقدس گئورگیوس که اژدها را می‌کشد. ب. پشت مهر ایوان سوم در سال ۱۴۸۹ با تصویر عقاب دو سر	عقاب های دو سر طلایی روی تصویر مسیح پانتوکراتور، حدود سال ۱۳۵۵. موزه آرمیتاژ	نشانه های پرمیسل، قرن شانزدهم
عقاب دو سر در هند			
			
گانداپهروندا (پرنده دوسره در اساطیر هندو و یکی از صورت‌های خدای ویشنو) جزئیات از ستون معبد گاروداستامبها، مات کونکانی، گوا (قرن ۱۳ میلادی)	گانداپهروندا با شیرها و فیله‌ها معبد کلادی از زمان شیواپا نایاکا (حکمرانی ۱۶۴۵-۱۶۶۰) (کارناتاکا).	گانداپهروندا در بالیگای	

توصیف پیش آیکونوگرافیک

از آنجا که نمونه‌های متعددی از منسوجات دوره آل‌بویه که حاوی نقش‌مایه عقاب دوسر هستند، موجود است و نیز با توجه به اینکه در این نوشتار صرفاً نقش‌مایه است که اهمیت دارد نه هریک از منسوجات خاص این دوره، در این بخش از نوشتار توصیف بر

مبنای یک طرح خطی از این نقش‌مایه ارائه خواهد شد، که با در نظر گرفتن شباهت همه این نقش‌مایه‌ها و تأکید بر نکات کلیدی ترسیم شده است. تصویر این طرح خطی پیشتر در بخش معرفی نمونه مطالعاتی آمده است و در اینجا صرفاً به توصیف آن پرداخته خواهد شد.

در تصویر ۱، پرندۀ ای دوسر که سرهایی مانند عقاب دارد، در زمینه تصویر ترسیم شده است. این پرندۀ که بال‌ها و دم خود را افراشته است، با نقوش تزئینی متعدد مزین شده و از این راه بیش از آن که به پرندۀ ای طبیعی شبیه باشد، به موجودی ماورایی شبیه است. بر هریک از بال‌های این پرندۀ یک پرندۀ کوچک دیگر ترسیم شده که در بالاترین نقطه بال‌های او واقع شده اند. پرندۀ دو سر منقوش در این تصویر با هر یک از پاهای خود موجودی را نگهداشته که بی‌شبهت به مرغ هما، سیمرغ و حتی خود او نیستند. در قسمت جلویی بدن و سینه این مرغ پیکر مردی ترسیم شده که با لباس و موهای آراسته، دست بر کمر زده و ایستاده است.

تحلیل آیکونوگرافیک

در این مرحله از پژوهش باید در دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به دنبال مضامین و روایاتی برای تحلیل آیکونوگرافیک این نقش‌مایه بود. این نقش‌مایه برای نخستین بار در دوره آل‌بویه به این ترتیب بر اسناد بصری ظاهر شد، بنابراین برای یافتن روایات موجود پیرامون آن باید به مبانی نظری و ایدئال این دوره توجه جدی داشت. هانری کربن^۱ با آوردن این تصویر در کتاب «ارض ملکوت» خود احتمالات و ایده‌هایی را در ارتباط با آن مطرح می‌کند که آوردنشان در این مجال راهگشای یافتن روایت اصلی و پس پشت اثر است. کربن تصویر مذکور را برگرفته از قطعه پارچه‌ای متعلق به سده پنجم معرفی می‌کند و اهمیت آن را در این می‌بیند که یک مضمون متعلق به دوره ساسانی (عقاب دوسر) روی پارچه‌ای متعلق به دوران اولیه اسلامی منقوش شده است. از سویی نیز با بهره‌گیری از محل کشف این قطعه پارچه، یعنی تپه‌های مجاور حرم شهربانو در نزدیکی ری، به جایگاه شهربانو در سنت ایرانی و اسلامی ارجاع می‌دهد که او شه‌دخت ایرانیان و دختر آخرین پادشاه ساسانی، یزدگرد سوم، بود و همسر امام حسین (ع) و به این ترتیب نتیجه می‌گیرد که ایران‌مزدایی و ایران‌شیعی در این اثر از طریق تمثال‌نگاری و موضع‌نگاری به شکل نمادین و تمثیلی به هم پیوسته اند (کربن، ۱۳۹۵: ۷۵).

اگر گامی به عقب بنهیم و پیشینه این نقش‌مایه را نزد ساسانیان جستجو کنیم، نکته ای به نظر می‌آید که

بدین قرار است: نقش‌مایه مورد مطالعه این پژوهش، حاصل این همانی دو نقش‌مایه در دوران آل‌بویه است که هریک از آن‌ها از دوره ساسانی در ایران وجود داشته‌اند، اولی نقش‌مایه عقاب دو سر است که خود پیشینه‌ای بس دراز دارد و دیگری نقش‌مایه ربودن انسان توسط عقابی است که این نیز سبب‌های متفاوت و طولانی دارد. تصویر ۲ به خوبی این، اینهمانی را نشان می‌دهد.

حال با توجه به تصویر فوق و با توجه به هدف این بخش از نوشتار که تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایه است، لازم است در صدد مطالعه سبب‌های هریک از اجزا سازنده این نقش‌مایه برآییم. نخستین نقش‌مایه‌ای که در این مجال بدان پرداخته می‌شود، نقش‌مایه عقاب دو سر است. بنابر منابع مکتوب نقش‌مایه عقاب دو سر نخستین‌بار در شهر لاگاش در تمدن سومر شکل گرفته است. در آن زمان این نقش‌مایه نماد قدرت بوده که از طریق جنگ‌های این تمدن به آکد و پس از آن به شرق و غرب عالم راه یافت (آقاجانی، ۱۳۹۲: ۳۲).

کوپر در رابطه با این نقش‌مایه به خصوص نزد اقوام ساکن در بین‌النهرین معتقد است «عقاب دو سر نشانه ایزدان دوقلو و نماد دانای کل و نیروی مضاعف است. این موجود نزد سومریان و سامیان نماد نرگال و مظهر آتش، تابستان و خورشید نیمروز است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۲۱). لازم به ذکر است که عقاب دو سر علاوه بر نماد خورشید بودن، نشانه قدرت مطلق سلطنت و الهه‌ها نیز هست چنان که در سومین سلسله اور در بین‌النهرین این موجود کاملاً شناخته شده و مشهور بود. تصویر این پرندۀ در معابد هیتی از سیزده قرن قبل از میلاد مسیح در آناتولی مرکزی منقوش بوده است (شفرد و شفرد، ۱۳۹۳: ۲۰۰). نمونه‌های اولیه این نقش‌مایه در مرکز امپراتوری هیتی در آسیای صغیر موجود است. در فرهنگ مادی این قوم و این دوره، نقش‌مایه‌های عقاب دو سر روی مهرها و نیز در قالب مجسمه و نقش برجسته‌ها وجود دارند. در آثار ابتدایی‌تر، فقط عقاب دو سر بر آثار منقوش و در آثار جدیدتر این دوره عقاب‌ها، جانوران دیگری را به پنجه گرفته که بنابر اقوال رایج این کنش عقاب‌ها نمادی از حاکم می‌باشد که بر محکوم خود غلبه کرده است.



تصویر ۲. الف- بشقاب با نقش عقاب که زنی را در چنگال دارد. جنس: نقره زراندود، دوره ساسانی. محل نگهداری: موزه ی آرمیتاژ، (منبع: URL1).

ب- بشقاب با نقش عقاب دو سر، جنس: نقره زراندود، دوره ساسانی، محل نگهداری: موزه ی رضا عباسی. (منبع: URL2).



تصویر ۳، الف) مهر، کولتیه کانیس، قرن ۱۸ پیش از میلاد، موزه آنکارا. منبع: URL3

ب) مهر، بغازکوی، قرن ۱۸ پیش از میلاد، موزه آنکارا. منبع: (Ozgan, 2020:106). ج) دروازه ابوالهول، آجا هویوک، قرن ۱۴ پیش از میلاد. منبع: (Ozgan, 2020:109).

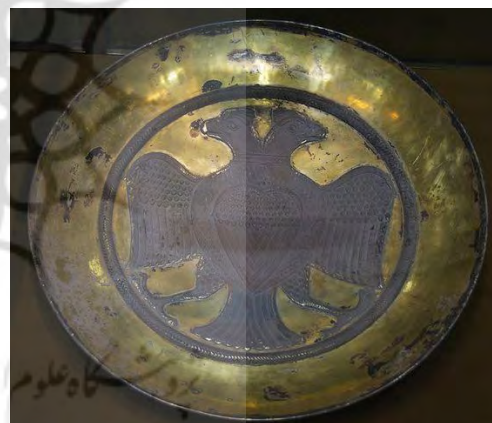


تصویر ۴. عبادتگاه یازیلی کایا، قرن ۱۳ پیش از میلاد. منبع: (Ozgan, 2020:108).



در نمونه ج تصویر ۳، حاکم بر فراز سر عقاب دو سر ایستاده است. نمونه دیگری که نقش عقاب دو سر نزد اقوام هیتی را نشان می‌دهد، سنگ نگاره عبادتگاه یازیلی کایا است که در قرن ۱۳ پیش از میلاد حجاری شده است (تصویر ۴). در این سنگ نگاره، نخستین فرد از سمت راست برادر تشوب^۲ است. نفر بعد تشوب خدای آب و هوا است که روی شانه خدایان کوهستان (نمنی^۳ و هزی^۴) ایستاده و در مقابل او هبات^۵ الهه خورشید ایستاده است. پشت سر هبات، شاروما^۶ فرزند او و تشوب حضور دارد. بعد از او آلانزو^۷ دختر هبات و تشوب حضور و دارد و در نهایت آخرین نفر نوه ایشان است. در این سنگ نگاره دو نفر آخر یعنی الهه آلانزو و دخترش روی شانه‌های عقاب دو سر ایستاده اند.

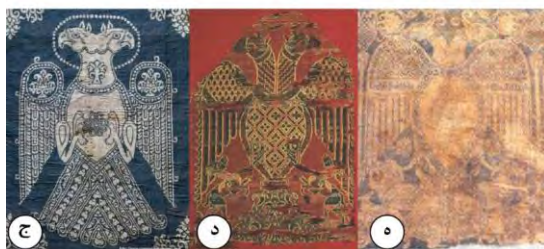
با توجه به همراهی عقاب دو سر و الهه ها در تصویر ۴ و نیز همراهی آن با حاکم در تصویر ۳-ج، و نیز با عنایت به مواردی که در مورد جایگاه این موجود نزد مردم بین النهرین گفته شد می توان چنین استنباط کرد که نقش مایه عقاب دو سر، نمادی از قدرت ایزدی و طبیعی (خورشیدی) است. بنابر آثار و شواهد موجود حضور این نقش مایه در آثار فرهنگی منحصر به بین النهرین و آناتولی نبوده و از شرق تا غرب و در طول زمان حضوری پیوسته داشته است. گرنی در رابطه با وجود این نقش مایه در این ناحیه معتقد است که این ها اصل و منشائی شرقی دارند (گرنی، ۱۳۷۱: ۲۰۶)؛ که این موضوع با توجه به خاستگاه هیتی ها و مراوداتی که با دیگر اقوام داشته اند، قابل قبول می نماید. پس از این تاریخ نخستین نمونه های حضور این نقش مایه در فرهنگ مادی ساسانیان و در ایران قابل مشاهده است. تصویر زیر نمونه ای از آثار این دوره با نقش مایه عقاب دو سر را نشان می دهد.



تصویر ۵. بشقاب دوره ساسانی با نقش عقاب دو سر، تهران، موزه رضا عباسی

علاوه بر موارد مذکور که نمونه های شرقی این نقش مایه محسوب می شوند، نمونه های غربی نیز برای حضور این نقش مایه در طول تاریخ وجود دارد که در ادامه به برخی از آنها اشاره خواهد شد. در قرون وسطی اروپا، عقاب دو سر برای اولین بار در مرزهای جهان مسیحی و در کشاکش جنگ های مسیحیان با امپراتوری روم ظاهر شد و علی رغم این که پیشینه ای در این مناطق نداشت و منشائی غیر مسیحی و اسلامی (اموی) داشت، توسط فرماندهان مسیحی پذیرفته و به بخشی از آرایش لباس ایشان بدل شد. در

همان دوران و بعدها در بلغارستان، فرانسه، اسپانیا و ... نیز شاهد حضور این نقش مایه هستیم.



تصویر ۶. نمونه ای از آثار موجود در اروپا با نقش مایه عقاب دو سر (الف) قطعه ای از کفن قدیس امدئوس، قرن ۱۰ تا ۱۲ میلادی، از گنجینه قدیس پیتر در سالزبورگ، اتریش، ساخته شده در اسپانیای اسلامی قرن ۱۱ میلادی (ب) سنگ نگاره، قرن ۱۰ و ۱۱ میلادی بلغارستان، به سفارش فرانسه (ج) دیوارکوب، قرن ۱۱ و ۱۲ میلادی، پالنسیا، اسپانیا (د) قطعه پارچه، اسپانیای اسلامی، قرن ۱۲ میلادی، موزه منسوجات لیون (ه) قطعه پارچه، اسپانیای اسلامی، قرن ۱۲ و ۱۳ میلادی، موزه منسوجات لیون.

چنان که پیشتر گفته شد، این نقش مایه در طول تاریخ و در مناطق مختلف جغرافیایی همواره مورد توجه حکومت ها بوده و در طول تاریخ رفته رفته به نمادی از قدرت بدل شده بود. تصویر ۷، دیگر نمونه های شرقی این نقش مایه در طول زمان را نشان می دهد.



تصویر ۷. نمونه ای از آثار متأخر شرقی با نقش مایه عقاب دو سر (الف) جزئیات یک سینی، ایران، قرن ۱۳ میلادی (ب) درهم عماد الدین زنگی، اتابک سنجار، قرن ۱۲ میلادی (ج) سکه ملک الصالح النصیرالدین محمد، حصن کیفا، قرن ۱۳ میلادی (د) کاشی، قونیه، قرن ۱۳ میلادی

چنان که گفته شد و شواهد موجود در طول تاریخ نشان می دهد، می توان همسو با حدیدی و دادور گفت نقش مایه عقاب دو سر نمادی از قدرت شاهی در دو



تصویر ۹. نمونه‌های از تصویر گارودا در آثار هندی (الف) گارودا یک دوشیزه را می‌رباید، قندهاران، قرن سوم میلادی، گالری ملی استرالیا، کانبرا (ب) ربودن یک زن توسط گارودا، مهر دوره گوپتا، قرن پنجم میلادی، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه واتیکان، رم (ب) گانومده و عقاب، موزائیک، روستای بوکانو، نزدیک رم، قرن سوم بعد از میلاد موزه ملی رم.

نمونه دیگری از حضور نقش‌مایه عقاب در فرهنگ مادی ساسانی، به صورت عقابی است که یک فیگور زنانه را با خود به آسمان می‌برد. در مقاله‌ای که شهبازی شیران و دیگران، در رابطه با مظاهر و کارکردهای آناهیتا در ایران باستان نوشته‌اند، این فیگور زنانه منقوش بر ظرف ساسانی را تجسم ایزدبانو آناهیتا می‌دانند (شهبازی شیران و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۵۰). در همین مقاله همچنین در رابطه با جایگاه عقاب در این نقش‌مایه به کارکرد آن در بازنمایی قدرت اشاره شده و این همسو با گفته هال است مبنی بر این که از دیرباز و تقریباً در همه تمدن‌ها، عقاب نماد پیروزی، نیرومندی و قدرت بوده است (هال، ۱۳۸۰: ۶۸). گیتی آذریبی نیز در پژوهشی که به طور خاص در مورد این ظرف انجام داده معتقد است «در مطالعه ای که در سال ۱۹۷۱ میلادی انجام شد، ژاک دوشن گیمن^{۱۰} در تفسیر صحنه‌ای که در بشقاب موزه آرمیتاژ به نمایش در آمده، به متنی از اوستا ارجاع می‌دهد که به پرواز پا اورو با کرکسی اشاره دارد که در جستجوی خانه اش سه شبانه روز در آسمان‌ها سرگردان بود و نهایتاً به یاری آناهیتا به زمین نشست و به خانه اش رسید» (اوستا، یشته‌ها، یشته ۵، بند ۶۰-۶۶، ۳۰۸-۳۰۹). پس از ادعا دوشن گیمن در سال ۱۹۸۷ ترور^{۱۱} و لوکونین^{۱۲} به این نتیجه رسیدند که پیکر زنانه ترسیم شده در این بشقاب همانا ایزد بانو آناهیتا است (Azarpay, 1995: 103).

سوی جهان و حرکت به دو جهت مختلف یا قسمی از حرکت جادویی یا توان سفر به عالم ماورایی است (حدیدی و دادور، ۱۳۹۲: ۸۹).

حال با توجه به مطالب مطرح شده در بخش پیشین، بهتر است به آبخور دوم این نقش‌مایه یعنی ربودن انسان توسط عقاب پرداخته شود. چنان که پیشتر گفته شد، این نقش‌مایه نیز سابقه‌ای بس طولانی دارد. در فرهنگ مادی یونانی تجلیات مختلفی از ربوده شدن انسان توسط عقاب وجود دارد که همه بازنمایی روایت گانومده^۸ هستند. بر طبق روایات، گانومده پسر تروس (بنیانگذار تروا)، جوانی بسیار زیبا بود. زئوس چنان گرفتار زیبایی گانومده شده بود که در قالب یک عقاب او را به اسارت گرفت تا به عنوان ساقی‌اش در المپ به او خدمت کند (گرانث و هیزل، ۱۳۹۰: ۳۹۱). تصاویر زیر دو نمونه از ربوده شدن گانومده به دست زئوس را نشان می‌دهند.

از سویی در هند نیز تصاویر و آثار حجمی متعددی وجود دارد که همراه شدن یک فیگور انسانی و عقاب را بازنمایی می‌کنند. این آثار روایتگر داستان یک موجود اسطوره‌ای به نام گارودا^۹ هستند. بنابر متون موجود «گارودا پرنده‌ای اسطوره‌ای و مقدس است که می‌توان او را پرنده وحی دانست. ... لفظ گارودا از ریشه gr به معنای بالهای سخن است. گارودا حامل سخنان الهی است. او در داستان کریشنا نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. کریشنا بر پشت گارودا تاریخ را از ابتدایی‌ترین مراحل طی می‌کند و همراه او طبقات آسمان را در می‌نورد و حقایق هستی بدین طریق بر وی آشکار می‌گردد» (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۸۱).



تصویر ۸. نمونه‌هایی از تصویر ربوده شدن گانومده توسط زئوس (الف) گانومده و عقاب، مجسمه مرمری کپی رومی از نمونه یونان،



تصویر ۱۰. بشقاب دوره ساسانی با نقش عقاب و فیگور زنانه، موزه

در فرهنگ بصری ایران اسلامی نیز نمونه‌هایی از همراهی انسان و پرنده موجود است که عمدتاً به داستان زال و سیمرغ اشاره دارند. در این روایت زال که فرزند سفید موی سام است، در کودکی در بیابان رها می‌شود و سیمرغ که او را یافته به آشیانه خود م برد تا او را بپرورد (شاهنامه فردوسی، جلد اول: ۱۴۰). در رابطه با صورت ظاهری سیمرغ، می‌توان گفت شباهت‌هایی با ظاهر گارودا وجود دارد چرا که ذکرگو در توصیف آن می‌گوید رنگ او سفید مایل به طلایی است، سر او چون عقاب است و متقار قرمز دارد (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۸۱).



تصویر ۱۱. نگاره پرواز زال با سیمرغ، (منبع: URL4).

حال با توجه به موارد مطرح شده تا بدین جای امر لازم است به صورت ترکیبی دو نقش‌مایه عقاب دو سر و عقاب و انسان، یعنی نقش‌مایه رایج در دوره آل‌بویه و مورد مطالعه این نوشتار پرداخته شود. هانری کربن، این نقش‌مایه را نمایانگر مضمون معراج می‌داند و به حدیثی ارجاع می‌دهد که بدین قرار است: «قَالَ إِنَّ أَرْوَاحَ الشَّهَدَاءِ فِي جَوْفِ طَيْرٍ خُضِرَ لَهَا قَنَادِيلٌ مُعَلَّقَةٌ

بِالْعَرْشِ تُسْرَحُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ شَاءَتْ ثُمَّ تَأْوِي إِلَى تِلْكَ الْقَنَادِيلِ» به این معنی که «ارواح شهیدان (شاهدان حقیقی) در چینه دان مرغ سبز است. این ارواح را قندیل‌هایی آویخته به عرش است، در هر جای بهشت که بخواهند رفت و آمد می‌کنند و سپس در آن قندیل‌ها مأوی می‌گیرند» (کربن، ۱۳۹۴: ۵۴۸). او در کتابی دیگر و در رابطه با این حدیث معتقد است «این تمثیل ناظر به تکوین و شکوفایی «جسم قیامتی» است. بدین ترتیب جذبه عروج آسمانی که در اینجا به دست هنرمند ایرانی تصویر شده است، معنای چیزی را که گاستون ویت به درستی از آن به «گرانش پیروزمندانه» آن تعبیر کرده است، نمایان می‌سازد» (کربن، ۱۳۹۵: ۷۶).

تفسیر آیکونولوژیک

حال باید جمله موارد مطرح شده تا کنون در کنار هم مورد تدقیق قرار گیرد تا مشخص شود که آیا هریک از موارد یاد شده می‌تواند راهگشای پی‌بردن به معنای پنهان در اثر شود. تا بدین جای کار، معلوم شد که معنای نهفته در نقش‌مایه عقاب دو سر، از دو منبع سرچشمه می‌گیرد اول عقاب بودن پرنده و دوم دو سر داشتن آن. با توجه به این که خاستگاه این نقش‌مایه بین النهرین بوده و از آنجا راه خود را به شرق و غرب عالم باز کرده، می‌توان گفت این پرنده دو سر نمادی از قدرت ایزدی و طبیعت (خورشید) است که در طول زمان بازنمایاننده قدرت فرمانروایی تمدن‌ها در دو سوی جهان و قابلیت توجه و حرکت به دو جهت مختلف (تمام جهات در یک زمان)، و نیز توان سفر به عالم ماورایی است. از سویی نیز همراهی عقاب و پیکره انسانی مورد توجه قرار گرفت و نهایتاً بدین رهنمون شد که این نقش‌مایه به مضمون عروج ارجاع می‌دهد؛ حال از همنشانی این دو فارغ از بستر خلق آن یعنی فرهنگ دوره آل‌بویه، می‌توان گفت این نقش‌مایه به نوعی به عروج انسان اشاره دارد که توسط پرنده‌ای ماورایی که قدرتی ایزدی داشته، توان سفر به عالم فرامادی را دارد و بر شرق و غرب عالم مسلط است، انجام شده؛ اما حتی اگر این ادعا درست باشد، باید دید که در بافتار فرهنگ دوره آل‌بویه چه معنایی دارد.

در بخش پایانی تحلیل ایکونوگرافیک گفته شد، که کربن معتقد است این تصویر به حدیثی ارجاع می‌دهد که در آن شهید راه حق در چینه‌دان مرغی سبز به آسمان عروج می‌کند. اگر این مقدمه نیز به عنوان گزاره‌ای صحیح در کنار مقدمه پیشین پذیرفته شود، باید دید چرا مضمون عروج شهید در دوره آل‌بویه تا حد زیادی مورد توجه قرار می‌گیرد و اینگونه بازنمایی می‌شود؟ در رابطه با صورت بصری بازنمایی این نقش‌مایه، یعنی همراهی پیکر انسانی و عقاب دو سر می‌توان به این استناد کرد که پیشتر به نقل از کربن گفته شد که این نقش‌مایه حاصل همنشینی دو سنت برخاسته از ایران مزدایی و ایران شیعی است. بنابر اسناد موجود در رابطه با حکومت آل‌بویه، این حکومت از همان ابتدا، سعی بر آن داشت تا با ایرانی نشان دادن نسب خود و پیوند آن با شهریاران ایران باستان به نوعی برای خود مشروعیت سیاسی و فرهنگی فراهم کند. ابن‌طقطقی، مورخ شیعه و نقیب علویان قرن هفتم، در رابطه با ایشان می‌نویسد که نسب ایشان علاوه بر همه پادشاهان ایران، به یهودا ابن اسحاق بن ابراهیم و نهایتاً حضرت آدم (ع) می‌رسد (ابن طقطقی، ۱۳۶۷: ۳۷۸). ابن‌خلدون اما، که نگاهی بی‌طرف‌تر نسبت به نگاه ابن‌طقطقی به ایشان دارد، معتقد است آل‌بویه دیلمی بودند و نسب نامه‌ای که ایشان را به شاهان ساسانی پیوند می‌زد، ساختگی بود (ابن‌خلدون، ۱۳۶۶: ۶۱۵). آنچه مسلم است بویهیان تبار خود را به شاهان باستانی ایران می‌رساندند تا حقانیت خود در احیای نهاد شاهی را تأیید کنند، اما بیشترین سعی و توجه ایشان در انجام چنین کاری، معطوف به برقراری پیوند و حتی فراتر از آن تلفیق دو سنت ایران مزدایی و فرهنگ اسلامی بود تا از این طریق بتوانند بر مردمی حکومت کنند که هم به گذشته خود افتخار می‌کردند و هم دین اسلام نزد ایشان جایگاهی والا داشت (مفتخری، ۱۳۸۹: ۳). حال بنا بر موارد مطرح شده در این بخش می‌توان گفت، انتخاب عقاب دو سر ساسانی از سوی آل‌بویه برای بازنمایی یک مفهوم، که این پژوهش در صدد یافتن آن است، کاملاً با سیاست ایشان مبنی بر تلفیق گذشته ایرانی و حال اسلامی این سرزمین سازگار و حتی در راستای توسعه آن بوده است.

اما باید دید در پس این صورت غیراسلامی چه مفهوم و معنای اسلامی وجود دارد که موجب خلق و تکرار این نقش‌مایه در دوره آل‌بویه شده است. پیشتر گفته شد که این نقش‌مایه به عروج انسانی اشاره دارد؛ حال باید دید چرا عروج انسان و شهادت در حالت عام آن برای این حکومت آنقدر مهم است که منجر به خلق نقش‌مایه‌ای نزد این قوم می‌شود، که بارها تولید و تکثیر می‌گردد؛ اما نظر به اینکه آل‌بویه قومی بودند که با جعل تبارنامه و ترتیب مراسم تاجگذاری تماماً نمادین^{۱۴} (Busse, 1973: 63 و کرم، ۱۳۷۵: ۸۶) سعی داشتند مشروعیت خود را طبیعی جلوه دهند، این احتمال به ذهن متبادر می‌شود که شاید این نقش‌مایه نیز کارکردی نمادین و فراتر از بازنمایی عروج انسان در حالت عام آن، در قالب شهادت، داشته باشد. با نگاهی مجدد به اسناد و مدارک مکتوب، نکته‌ای در این راستا توجه را به خود جلب می‌کند و آن حدیثی از امام زین‌العابدین (ع) به این ترتیب است: «از حضرت زین‌العابدین (ع) روایت شده است، فرمود: از فرزندان من مردی به نام زید خروج می‌کند که در کوفه به شهادت می‌رسد و در کناسه به دار آویخته می‌شود و روز قیامت که محشور می‌گردد، درهای آسمان به روی او گشاده می‌شود، و آسمانی‌ها از وجود او اظهار خرسندی می‌کنند و روح او را در چینه‌دان مرغ سبز فامی قرار می‌دهند که در هر جای بهشت بخواهد پرواز می‌کند» (افندی، ۱۳۹۰: ۴۹۷).

اهمیت این حدیث، سوای از صورت ظاهر آن که هم‌خوان با بحث کربن و قرار گرفتن روح شهید در چینه‌دان مرغی سبز است، در اشاره آن به شخصی به نام زید از فرزندان امام سجاد (ع) است که نزد بویهیان جایگاهی ویژه داشت. زید بن علی فرزند امام سجاد (ع) و از بزرگان سادات بنی‌هاشم در فضل و فهم بود (عمری، ۱۳۸۰: ۳۵۳). شیخ مفید در «الارشاد» از زید به عنوان مردی عابد و فقیه و در عین حال دلیر یاد کرده است که برای امر به معروف و نهی از منکر و انتقام خون امام حسین (ع) قیام کرد (مفید، ۱۴۱۳: ۱۷۱). زید در مقامات معنوی و علمی شخصیتی با منزلت به شمار می‌رفت و پس از قیام او باعث شد بیش از پیش مورد توجه گروهی از شیعیان، یعنی

جارودیه و بتریه، قرار گیرد (مادلونگ، ۱۳۸۴: ۱۷۸) و این توجه در نهایت منجر به شکل‌گیری فرقه‌ای از فرق شیعه شد که زیدیه نام دارد. در رابطه با شکل‌گیری این فرقه منابع اهل سنت و نیز کتب زیدیه مدعی شده‌اند که زید ادعای امامت داشته است (محلّی، بی‌تا: ۲۴۱)؛ اما از روایات موجود و اقرار و اعتراف صریح او به امامت ائمه اثنی عشر علیهم السلام خلاف این ادعا به دست رسیده است. شیخ مفید در این رابطه معتقد است که «بسیاری از شیعیان به امامت زید معتقدند و علت پیدایش این عقیده این بود که زید در موقع قیام می‌گفت من شما را به رضای آل محمد (صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم) از رضای آل محمد (صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم) خود اوست و حال آنکه زید این اراده را نداشت، چون او به مقام و مرتبه و امامت برادر و برادرزاده‌اش اعتراف داشت» (مفید، ۱۴۱۳: ۱۷۲)؛ اما در نهایت اسلام زیدی نخست در مقیاسی محدود به رهبری شورشی علوی به نام یحیی بن عبدالله و یاران کوفی اش در سال ۱۷۵ هجری قمری در میان دیلمیان که در آن روزگار غیر مسلمان بودند، ترویج شد (مادلونگ، ۱۳۸۴: ۱۸۰). به این ترتیب چنان که پیشتر نیز اشاره شد، آل‌بویه نیز مردمانی از همین ناحیه بودند و متعاقباً پیرو مذهب زیدی. در واقع آل‌بویه از یاران حاکم شیعی مذهب دیلم، ناصر کبیر اطروش بودند و وی کسی بود که انتظام مذهب زیدیه در بلاد دیلم را بر عهده داشت. شهرستانی در رابطه با تأثیر اقدامات او معتقد است که موجب شد، مذهب زیدیه سراسر منطقه دیلم را فرا گیرد (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۲۰۵)؛ اما در نهایت به دلیل رشد و نمو مؤسسان آل‌بویه در این منطقه می‌توان گفت بدنه اصلی و اولیه اعتقادات ایشان را مکتب زیدی شکل داده بود و منابع متعددی بر این موضوع تأکید دارند. به عنوان مثال از جمله این منابع می‌توان به عقیده سیدبن طاووس اشاره کرد که آل‌بویه را زیدی مذهب دانسته است (ابن طاووس، ۱۳۶۳: ۱۴۵). در نهایت بنابراین متون می‌توان چنین استنباط کرد که نقش‌مایه مورد مطالعه این نوشتار نه به کلیه شهیدان در حالت عام، که به طور خاص به زیدبن علی ارجاع می‌دهد و چنان که گفته شد زید امام مذهبی

بود که ایشان بدان اعتقاد و به ترویج آن اهتمام داشتند.

نتیجه‌گیری

واکاوی خاستگاه نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی ما را بدین رهنمون ساخت که هم نقش‌مایه عقاب دو سر و هم نقش‌مایه ربوده شدن انسان توسط این پرنده حائز اهمیت است و نتایج حکایت از آن داشت که: از نظر پیشینه تاریخی نقش‌مایه عقاب دو سر نیز نخستین بار در تمدن سومر شکل گرفته که نماد آتش، تابستان، خورشید و قدرت ایزدی بوده است که نه تنها در هنر شرقی که در هنر غربی نیز نمونه‌هایی از آن مشاهده می‌شود. نقش‌مایه عقاب دو سر بیش از آنکه حالت پرنده‌ای طبیعی را داشته باشد، شبیه به پرنده‌ای ماورائی است که بی‌شباهت به سیمرغ یا مرغ هما نیست و منشأ آن را می‌توان به دوره ساسانی نسبت داد؛ از سویی دیگر چون این نوع قطعه پارچه و با نقش‌مایه عقاب دو سر از تپه‌های مجاور حرم شهربانو در نزدیکی شهر ری بدست آمده، می‌توان به این نکته پی‌برد که ایران شیعی و ایران مزدایی از طریق چنین تمثال نگاری‌هایی با هم پیوند داشته‌اند؛ اما ربوده شدن انسان توسط عقاب دو سر در فرهنگ یونانی را می‌توان گفت که برگرفته از روایتی است که در آن زئوس در قالب پرنده عقاب دو سر گانومده را به اسارت می‌گیرد تا به عنوان ساقی در المپ به او خدمت کند. در هند نیز این نقش‌مایه برگرفته از این روایت است که کریشنا بر پشت گارودا که پرنده ای اسطوره‌ای است، مراحل تاریخی را طی می‌کند تا حقایق هستی بر وی آشکار شود. در دوره ساسانی نیز عقاب فیگور زنانه‌ای را با خود به آسمان می‌برد که آن را تجسمی از الهه آناهیتا می‌دانند که این، نشانی از عروج انسان می‌تواند باشد که توسط پرنده ای ماورائی که قدرت ایزدی داشته، انجام شده است؛ اما در فرهنگ دوره آل‌بویه این نقش‌مایه حاصل همنشینی ایران شیعی و ایران مزدایی است که به نظر می‌رسد معنایی فراتر از جنبه نمادین و بازنمایی آن در قالب شهادت داشته باشد و آن این است که نقش‌مایه مورد نظر به طور خاص به زیدبن علی امام مذهبی آل‌بویه اشاره دارد که

مردمان این سلسله بدان اعتقاد زیادی داشته و به شیوه‌های گوناگون سعی در ترویج و ماندگاری آن داشتند و این همان خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری آل‌بویه است.

پی‌نوشت

- 1- Henry Corbin (1903- 1978)
- 2- Teshub
- 3- Namni
- 4- Hazzi
- 5- Hebat
- 6- Sharrumma
- 7- Alanzu
- 8- Ganymede
- 9- Garuda
- 10- Jacques Duchesne-Guillemin زبان شناس و ایران شناس بلژیکی (۱۹۱۰-۲۰۱۲ م).
- 11- Kamilla Trever
- 12- Vladimir Lukonin
- 13- در این مراسم، عضدالدوله بنیان گذار حکومت آل بویه، همه اعمال و کنش‌ها را به ترتیبی تدبیر کرد تا به سیاق پادشاهان ساسانی که از موبدان تاج شاهی را دریافت می‌کردند، از خلیفه بی‌خبر از این آداب و رسوم، تاج را دریافت کرده و توسط او مسح و تقدیس شود و به این ترتیب مشروعیتی ایرانی و اسلامی بدست آرد.

منابع

- افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۳)، *طبیعت در هنر باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۳)، *طبیعت در هنر باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- ابن خلدون، عبدالرحمان (۱۳۶۶)، *العبر*، جلد سوم، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ابن طاووس، علی‌بن‌موسی (۱۳۶۳)، *فرج المهموم فی تاریخ العلما النجوم*، قم: شریف رضوی.
- ابن‌طقطقی (۱۳۶۷)، *تاریخ فخری*، ترجمه محمد وحید گلپایگانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ایمانپور، محمدتقی، یحیایی، علی و جهان، زهرا (۱۳۹۱)، *بازتاب هنر و اندیشه ساسانیان در هنر عهد آل‌بویه: معماری و فلزکاری. تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام*، دوره ۳، شماره ۵، ۳۱-۵۰.
- افندی، عبدالله‌بن‌عیسی بیگ (۱۳۹۰)، *ریاض العلما و حیاض الفضلا*، جلد ۲، محمد باقر ساعدی خراسانی، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- آقاجانی، آسیه (۱۳۹۲)، *مطالعه نمادشناختی مرغ دو سر در دستبافته‌های ایل عرب در فارس*، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

دادور، ابوالقاسم. حدیدی، الناز (۱۳۸۵)، *بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی، جلوه هنر*، ۱۵-۲۲.

دادخواه، مهری (۱۳۹۵)، *مطالعه نمادشناسی نقوش هنرهای دوره آل‌بویه با تأکید بر منسوجات*، پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد رشته صنایع دستی گرایش پژوهش، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)، *اسرار اساطیر هند (خدایان و دای)*، تهران: انتشارات فکر روز.

شفرد، راونا، شفرد، راپرت (۱۳۹۳)، *۱۰۰۰ نماد (در هنر و اسطوره شکل به چه معناست)*، ترجمه آزاده بیداربخت و نسترن لوانی، تهران: نی.

شهبازی شیران، حبیب، معروفی اقدام، اسماعیل، ستارنژاد، سعید، و طهماسبی، فریبرز (۱۳۹۷)، *مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان (مطالعه نقش‌مایه های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه). زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰ (۲)، ۲۳۷-۲۶۲.

فردوسی، ابوالقاسم (۷۱-۱۹۶۰)، *ویراست سنجشگرانه، زیر نگر یوگنی ا. برتلس، عبدالحسین نوشین و ... مسکو: اکادمی علوم اتحاد شوروی.*

شهرستانی، ابوالفتح محمدبن عبدالکریم (۱۳۶۲)، *الملل و النحل*، جلد ۱، ترجمه سید محمدرضا جلالی نائینی، تهران: نشر اقبال.

عبداله‌ی فرد، ابوالفضل، نامورمطلق، بهمن، خزائی، محمد و شمس، الهام (۱۴۰۱)، *بررسی رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه و ساسانی، نشریه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۱۰ (۲۵)، ۵-۱۹.

عمری، علی بن محمد (۸۳۰)، *المجدی فی انساب الطالبیین*، محقق: احمد مهدوی دامغانی، قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی (ره).

طالب‌پور، فریده. خطائی، سوسن (۱۳۹۰)، *بررسی تصویر انسان در ابریشمین‌های آل‌بویه و سلجوقی، هنرهای تجسمی*، تابستان، ۴۷-۵۴.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فروزان.

فلاح مهترلو، زهرا. ملک‌زاده باروق، پری (۱۳۹۸)، *تحلیل مضمونی نقش‌مایه درخت زندگی و تزئینات وابسته به آن در مدرسه یاقوتیه، جلوه هنر*، دوره جدید، سال ۱۲، شماره ۱، بهار، ۴۱-۳۳.

قانی، افسانه. مهربانی، فاطمه (۱۳۹۷)، *تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، نشریه هنرهای صناعی کاشان*، سال اول، شماره ۲، بهار و تابستان، ۹۵-۱۱۱.

کربن، هانری (۱۳۹۴)، *اسلام ایرانی: چشم اندازهای معنوی و فلسفی*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: سوفیا.

کربن، هانری (۱۳۹۵)، *ارض ملکوت*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: سوفیا.

- Corbin, H. (2014), *En Islam Iranien: Spiritual and Philosophical Perspectives*, translated by: Insha - Allah Rahmati, Tehran: Sophia Publication, (Text in Persian).
- _____. (2015), *Corps Spirituel et Terre Céleste : de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*, translated by: Insha - Allah Rahmati, Tehran: Sophia Publication, (Text in Persian).
- Cooper, J.C.(2000), *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, translated by: Malihe Karbasiyoon, Tehran: Farshad Publication, (Text in Persian).
- Dadvar, A.; Hadidi, E. (2006). Investigation of Textile Motifs of the Early Islamic Centuries from the First Century A.H. to the End of the Seljuk Period. *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 3(2),15-22, (Text in Persian).
- Dadkhah, M.(2016). *Study of Motifs Symbolology of Al-Buyeh Arts with Emphasis on Textile*, MA Thesis, Handicrafts, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Arts, (Text in Persian).
- Ferdowsi's A.(1960-71). Evaluative editor, under the supervision of Yoghni A. Bertels, Abdul Hossein Noushin and... Moscow: Academy of Sciences of the USSR, (Text in Persian).
- Ferrier Ronald, W. (1995), *Arts of Iran*, translated by Parviz Marzban, (1st ed), Tehran: Foroozan Publication, (Text in Persian).
- Fallah Mehtarlo, Z.; Malekzadeh Barouq, P. (2018). Thematic Analysis of the Motif of the Tree of Life and Decorations related to it in the Yaqutiyyeh School, *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 12, (1) 33-41, (Text in Persian).
- Ghani, A.; Mehrabi, F.(2017). Analyzing the Meaning of Bakhtiari Pictorial Carpet with Panofsky's Iconology Method, *Journal of Iranian Handicrafts Studies (Honar-haye Sana'ee-ye Iran)*, 1(2), 95-111, (Text in Persian).
- Grant, M.; Hazel, J.(2011). *Who's who in classical Mythology*, Tehran: Mahi Publication, (Text in Persian).
- Gurney, O. R.(1992), *The Hittites*, translated by: Roghayeh Behzadi, Tehran: Research Institute of Humanities
- کرمر، جوئل (۱۳۷۵). *احیای فرهنگی در عهد آل بویه*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- گرانث، مایکل، هیزل، جان (۱۳۹۰). *فرهنگ اساطیر کلاسیک (یونان و روم)*، تهران: ماهی.
- گرنی، الیور (۱۳۷۱). *هیتی‌ها*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مادلونگ، ویلفرد (۱۳۸۴). *زیدیه*، ترجمه سید محمد منافیان، *طلوع*، پاییز، شماره ۱۵، ۱۷۷-۱۸۶.
- محلی، حمید بن احمد، بی تا، *الحدائق الوردیة فی مناقب الائمة الزیدیه*، جلد ۱، محقق مرتضی بن زید محطوری، صنعاء: مکتبه بدر.
- مفتخری، حسین (۱۳۸۹). *و بازهم آل بویه، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شماره ۱۵۱، ۲-۸.
- مفید، محمد بن محمد (۱۴۱۳ ق). *الارشاد فی معرفه حجج الله علی العباد*، جلد ۲، محقق/ مصحح: مؤسسه آل البيت علیهم السلام، قم: کنگره شیخ مفید.
- ### References
- Abdolahifard, A.; Namvarmotlagh, B.; Khazaei, M.; Shams, E., (2022), Investigating the hypertextual Relationship of the Double-headed Eagle in the Al-Buyeh and Sassanid Periods, *Negarineh Islamic art*, 10(25), 5-19, (Text in Persian).
- Aghajani, A. (2013). *A Symbolistic Study of the Image of the Double Headed Bird on Handwoven Carpets of Arab Tribe in Fars*, MA thesis in Art Research, submitted to Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, (Text in Persian).
- Afzaltoosi, A.(2014). *Nature in Ancient Art*, Tehran: AL Zahra University Publication, (Text in Persian).
- Afandi, Abdolab-ibn-issabeig.(2011), *Riazol-olama and Hiyazol-fozala*, translated by: Mohammad Bagher Saeidi Khorasani, Mashhad: Astan Qods Razavi, Islamic Research Foundation Publication, (Text in Persian).
- Azarpay, G. (1995). A Jataka Tale on a Sasanian Silver Plate, *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, Vol. 9, pp. 99-125.
- Busse, H. (1973). *Islamic Civilization 950-1150: a Colloquium published under the Auspices of the Near Eastern History Group*, Chapter: The Revival of Persian Kingship under the Buids, London, Oxford: Cassirer, Distributed by Faber, 47-69.
- civilization

- Tehran: Ney Publication, (Text in Persian).
- Shahbazi Shiran, H.; Maroofi Aghdam, E.; Satarnejad, S.; Tahmasebi, F., (2018). Manifestations and Functions of Anahita, the Female Goddess in Ancient Iran (study of motifs on Sassanid gold and ceramic vessels containing the image of this goddess), *Woman in culture and art*, 10(2), 237-262, (Text in Persian).
- Shahrestani, Abolfath Mohamad ibn Abdol Karim, (1983), *Al-Melal and Al-Nahl*, translated by: Seyyed Mohammad Reza Jalali Naini, Tehran: Iqbal Publication, (Text in Persian).
- Talebpour, F.; Khataei, S., (2013). Investigation of the human image in Albuyeh and Seljuqi silk carpets, *Visual arts*, Summer, 47-54, (Text in Persian).
- Zekrgoo, A., (1998). *Secrecy of Indian Myths Vedic Gods*, Tehran: fekr-e-Rooz Publication, (Text in Persian).
- URLs**
 URL1: <https://eurasiansilver.com/portfolio/plate-decorated-with-an-eagle-carrying-a-woman-from-bolshaia-anikovskaia/>
 URL2: <https://ru-archaeology.livejournal.com/۶۸۲۴۰۹.html>
 URL3: <https://hubert-herald.nl/TwoHeadedEagle.htm>
 URL4: <https://wellcomecollection.or>
- and Cultural Studies, Publication, (Text in Persian).
- Hall, J. (2001), *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, translated by: Roghayeh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Publications, (Text in Persian).
- Ibn-kholdon, Abdolrahman, (1987), *al-Ibar*, translated by: Abd al -Muhammad Ayati, (3rd ed), Tehran: Institute of Cultural Studies and Research Publication, (Text in Persian).
- Ibn-Tavoos, A., (1984). *Faraj-ol-Mahmoom fe-Tarikh-ol-olama-ol-Nojoom*, Qom: Sharif-razavi Publication, (Text in Persian).
- Ibn Taktaki., (1988). *Tarikh -I Fakhri*, Tehran: Elmi-farhangi Publication, (Text in Persian).
- Imanpoor, M.; Yahyaei, A.; Jahan, Z., (2012). The reflection of Sasanian Art and Thought in the Art of Al-Buyeh Period: the Art of Architecture and Metalwork, *Iranian Islamic Period History*, 3(5), 31-50, (Text in Persian).
- Kraemer, J. (1996). *The Cultural Revival During the Buyid Age*, translated by: Mohammad Saeed Hanani Kashani, Tehran: Academic Center Publication, (Text in Persian).
- Madelung, W. (2004). Zaidiyeh, translated by: Seyyed Mohammad Manafiyani, *Tolooa*, No. 15, 177-186, (Text in Persian).
- Mahali, H. (bt). *Al-Hadaiq al-Wardiyeh fi Manaqib al-Imath al-Zaydiyyah*, Researcher Morteza son Zayd Mahtouri, Sana'a: School of Badr, (Text in Persian).
- Muftakhari, H. (2008). And again, Al-Boye, *Book of the Month of History and Geography*, 2-8, (Text in Persian).
- Mofid, M. (1992). *Al -Irshad: the Book of Guidance into the Lives of the Twelve Imams*, scholar/corrector: Al-Bayt Foundation, peace be upon them, Qom: Shaykh Mofid Congress, (Text in Persian).
- Omri, A. (2001). *Al-Majdi in Ansab al-Talbeyin*, researcher: Ahmad Mahdavi Damghani, Qom: Public Library of Hazrat Ayatollah Ozma Marashi Najafi (RA), (Text in Persian).
- Ozgan. R. (2020). *Double-Headed Eagle from Antiquity to Present: Its Meaning, Interpretation and Propaganda*, *Arkhaia Anatolika* 3, 98-125.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Anchor Books.
- _____. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Icon Edition.
- Shepherd, R.; Shepherd, R. (2014), *1000 Symbols*, translated by: Azadeh Bidarbakht & Nastaran Lavasani,

Exploring the Origin of the Double-Headed Eagle Symbol in the Visual Culture of the Al-Buyeh Period with an Iconological Approach¹

Afsaneh Ghani²

Received: 2023-05-27

Fatemeh Mehrabi³

Accepted: 2024-04-20

Abstract

Problem Statement:

The symbolic and mythological content is a hallmark of Iranian art, reflecting the cultural meanings of society in each historical period. These concepts allow for the inference of the hidden content within the motifs used, revealing their intrinsic value and significance. Following the fall of the Sassanian Empire, the rise of Islam, and the subsequent decline of the Abbasid caliphs, significant shifts occurred in the legitimacy of Iranian rulers. This era saw the resurgence of the idea of a powerful state and the revival of Iran's ancient heritage, leading to the establishment of dynasties such as the Tahirids, Saffavids, Samanids, and Buyeh. Al-Buyeh period, recognized as a Shiite dynasty, is considered one of the most artistically, politically, socially, and scientifically prosperous periods in the history of Islamic and Iranian civilization. The religious and political autonomy of this era influenced the artistic works, which were content-wise shaped by Shiite beliefs and structurally by Sassanian art. A distinctive feature of this period's art is the presence of religious concepts and elements, often represented through various animal and predominantly mythological motifs. The double-headed eagle motif is one such pattern, recurrently found in metals, ceramics, architectural works, and particularly textiles, whose origins have remained elusive due to insufficient research. The motifs employed in the artistic works of the period, whether in metalwork, architecture, textiles,

¹DOI: 10.22051/jjh.2024.43916.1989

²Associate Professor, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran, Corresponding Author. Ghani@sku.ac.ir

³Ph.D. of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Fa.Mehrabi@yahoo.com

ceramics, etc., possess a symbolic dimension that extends beyond their decorative function, deeply rooted in the religious beliefs and convictions of the people of that time, and aligned with Islamic principles.

As previously mentioned, the double-headed eagle motif, frequently observed in the visual culture of that era, especially in textiles, appears in a repetitive or widespread manner. Subsequent studies on this symbolic motif revealed that its semantic origins in Al-Buyeh period culture have not yet been explored; thus, this paper aims to conduct a content analysis of the motif to uncover the semantic origins of the double-headed eagle in the visual culture of the Al-Buyeh period, employing Panofsky's iconological approach. This endeavor marks the first attempt to unravel the meaning of this symbolic motif. The necessary data were collected through library research, and the methodology employed was descriptive-analytical. The interplay between art and religion during the Al-Buyeh period is a fundamental aspect of this research, encompassing the exploration of the meaning and symbolic facets of the motifs and the proliferation of Iranian-Islamic concepts.

Research Questions:

What are the religious themes that gave rise to the symbolic meaning of the double-headed eagle in the visual culture of the Al-Buyeh period? Or, what concepts were represented by the use of the double-headed eagle symbol in the visual culture of the Al-Buyeh period?

Research Method:

The methodology used in the present article is based on Panofsky's iconological approach, which involves three stages:

1. Primary or Natural Subject Matter: This level of meaning arises from the combination of factual and expressional meanings, discerned through the identification of pure forms. The factual meaning is grasped by engaging with the various formal aspects of a work and interpreting their interrelations. The expressional meaning is accessed through reference to the reactions and judgments that have become ingrained in a person due to their experiences within a specific environment about a particular phenomenon or subject. Panofsky himself elucidates this level of meaning using the example of a human figure who greets others by removing his hat. In explaining the genesis of primary meaning in this instance, he states that the figure and its action comprise two facets: firstly, the human figure consisting of line, color, and volume; and secondly, the concept that forms in the mind of an observer familiar with the culture from which the action of hat removal originates. For an observer acquainted with this context, the meaning derived from these two aspects is that the individual is seeking interaction (greeting) with their audience. Panofsky posits that the interaction thus established elicits a response in the observer, who can then make judgments about the person's intentions, the emotions conveyed through the act of removing the hat, and similar considerations, based on their prior knowledge of the individual. He deems this judgment to require empathetic perception, which constitutes the expressional or representational meaning. The synthesis of these two meanings generates a primary or natural meaning in the mind of the observer when confronted with this scene (Panofsky, 1972: 3-4).

2. Secondary or Conventional Subject Matter: The second level of meaning in Panofsky's framework is entirely subjective and acts as a cultural code that has been conventionally predetermined among a group of people. At this analytical stage, the link between the form of the artistic work and its concealed subject matter is scrutinized, and the secondary subject matter of the artwork is what becomes perceptible through this examination.

3. Intrinsic Meaning or Content: The third level in Panofsky's theory, necessitates an understanding of the principles and beliefs of the cultural backdrop that gave rise to an artistic work. "At this level of meaning, our minds strive to forge a robust connection between the latent meaning in the observable and tangible characteristics of action, along with the embedded concept within it, and the mental, often invisible, and sometimes concealed conventional meaning. This level of meaning is synthesized and intuitively formed. In this phase, we encounter the ultimate objective of iconology, where, unlike the first and second levels, the artist has subconsciously assembled elements within their work, unaware of the interplay and connections among them" (Ghani and Mehrabi, 2018: 98).

Research Findings:

An iconological analysis of the double-headed eagle motif within the visual culture of the Al-Buyeh period, guided by Panofsky's approach, has revealed that both the motif itself and its depiction of a human abduction by the bird hold significant importance. The findings indicate that the historical origins of the double-headed eagle motif can be traced back to the Sumerian civilization, where it symbolized fire, summer, the sun, and divine power. This motif is not only present in Eastern art but also found in Western art. The double-headed eagle motif is less a representation of a natural bird and more akin to a supernatural one, similar to the Simurgh or Huma bird, with its roots likely in the Sassanian period. Additionally, the discovery of a textile piece featuring this motif near the hills close to the Shrine of Shahrbano, near the city of Rey, suggests a connection between Shia Iran and Zoroastrian Iran through such iconographies. In Greek culture, the motif's narrative of human abduction by a double-headed eagle stems from the story of Zeus, in the form of a double-headed eagle, capturing Ganymede to serve as a cupbearer in Olympus. In India, the motif relates to the tale of Krishna riding on the back of Garuda, a mythical bird, undergoing historical stages to unveil existential truths. During the Sassanian era, the eagle is depicted carrying a feminine figure to the skies, interpreted as an embodiment of the goddess Anahita, symbolizing a divine-assisted human ascension. However, in Al-Buyeh period culture, this motif represents the synthesis of Shia Iran and Zoroastrian Iran, suggesting a meaning that transcends its symbolic representation and martyrdom. Specifically, it appears to reference Zayd ibn Ali, the religious Imam revered by the Buyeh, whose legacy they endeavored to promote and preserve. This connection is the semantic origin of the double-headed eagle motif in the visual culture of the Al-Buyeh period.

Keywords: Al-Buyeh, Iconology, Double-Headed Eagle, Ascension, Martyrdom



سال ۱۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

شماره پیاپی: ۴۵

مقاله پژوهشی: ۹۶-۱۱۱

<http://jjh.jor.alzahra.ac.ir>

واکاوی خاستگاه نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه با رویکرد ایکونولوژی پانوفسکی^۱

افسانه قانی^۲

فاطمه مهربانی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۶

تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۲/۰۱

چکیده

دوره آل‌بویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تمدن اسلامی در فاصله زمانی ۳۲۲ تا ۴۴۷ ق. بود که در بخش‌های بزرگی از ایران و عراق فرمانروایی می‌کردند و در شکل‌گیری هنر اسلامی نقش به‌سزایی داشتند. یکی از ویژگی‌های هنر این دوره وجود مفاهیم و عناصر مذهبی است که به اشکال مختلفی از جمله نقوش جانوران اسطوره‌ای متجلی شده است. نقش‌مایه عقاب دو سر از جمله این نقوش است که به شکل تکرار شونده روی فلزات، سفال، آثار معماری و به خصوص در منسوجات مشاهده شده که به سبب عدم وجود پژوهش کافی خاستگاه آن عموماً ناشناخته مانده است؛ لذا مقاله حاضر با هدف تبیین محتوایی این نقش‌مایه، سعی در پاسخ به این سؤال دارد که: خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه نشأت گرفته از کدام مضامین مذهبی بوده است؟ یا استفاده از نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه در صدد بازنمایی چه مفاهیمی بوده است؟ روش انجام این پژوهش کیفی به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد ایکونولوژی پانوفسکی بوده و داده‌های مورد نیاز از طریق منابع کتابخانه‌ای و قابل استناد جمع‌آوری شدند. نتایج حاکی از آن بود که استفاده از نقش‌مایه عقاب دو سر از سویی نمادی از قدرت ایزدی و طبیعت (خورشید) بوده و از سویی دیگر، معنای عروج انسان و شهادت در حالت عام از آن استنباط شد که توسط پرنده‌ای ماورائی با قدرت ایزدی انجام گرفته است. همچنین یافته جدید نشان داد که نقش‌مایه عقاب دو سر نه به کلیه شهیدان در حالت عام، که به طور خاص به زیدبن علی، امام مذهبی اشاره داشته که آل‌بویه بدان اعتقاد و به ترویج آن اهتمام داشتند.

کلید واژه‌ها: آل‌بویه، ایکونولوژی، نقش‌مایه عقاب دو سر، عروج، شهادت

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.43916.1989

۲. دانشیار دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران، نویسنده مسئول. Ghani@sku.ac.ir
۳. دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر ایران. Fa.Mehrabi@yahoo.com

مقدمه

محتوای نمادین و اسطوره‌ای یکی از ویژگی‌های هنر ایرانی است که در هر دوره‌ای بازتاب دهنده برخی معناهای فرهنگی آن جامعه است که از خلال این مفاهیم می‌توان محتوای پنهان نقوش استفاده شده را استنتاج و به ارزش و اعتبار آنها پی برد. پس از سقوط سلسله ساسانی، روی کار آمدن اسلام، و ضعف و انحطاط حکام عباسی، تحولات عمده‌ای در حوزه مشروعیت حکام ایرانی پدید آمد. از آن جمله: اندیشه یک دولت قدرتمند و احیای میراث باستانی ایران در میان بسیاری از اقدام ایرانی رواج پیدا کرد که حاصل آن تأسیس سلسله‌هایی چون: طاهریان، صفاریان، سامانیان، زیاریان و بویه‌ای‌ها بود (ایمانپور و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۲). دوره آل‌بویه به عنوان یک سلسله شیعی از نظر هنری، سیاسی، اجتماعی و علمی در زمره شکوفاترین ادوار تاریخ تمدن اسلام و ایران به شمار می‌رود. استقلال طلبی مذهبی و سیاسی این دوره باعث شد که آثار هنری این دوره از نظر محتوایی تحت تأثیر عقاید شیعی و از نظر ساختاری متأثر از هنر ساسانی باشد (دادخواه، ۱۳۹۵: ۲۰). نقوش به‌کار رفته در آثار هنری دوره مد نظر اعم از: فلزات، معماری، منسوجات، سفال و ... جدا از جنبه تزئینی کاملاً دارای جنبه نمادین هستند که اکثراً ریشه در باورها و اعتقادات مذهبی مردم این دوره داشته و متناسب با موازین اسلامی بوده است.

یکی از این نقوش به کار رفته در فرهنگ بصری دوره مذکور و به خصوص در منسوجات، نقش‌مایه عقاب دو سر است که به صورت واگیره‌ای یا تکرار شونده مشاهده می‌شود (تصویر ۱). پس از مطالعاتی در خصوص این نقش نمادین، مشخص شد که تا کنون به خاستگاه معنایی آن در فرهنگ دوره آل‌بویه پرداخته نشده است؛ بدین خاطر مقاله حاضر با هدف تحلیل محتوایی نقش‌مایه مورد نظر، در صدد پاسخ به این پرسش است که: خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه چه بوده است؟ برای نیل به این مقصود از رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی بهره بردیم تا برای نخستین بار معنای این نقش‌مایه نمادین واکاوی شود. داده‌های مورد نیاز از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و روش انجام به شیوه توصیفی - تحلیلی صورت گرفت. ارتباط بین هنر و مذهب در

دوره آل‌بویه یکی از ضرورت‌های انجام این پژوهش است که از زیرمجموعه‌های این ارتباط، واکاوی معنا و وجوه نمادین نقوش و گسترش مفاهیم ایرانی اسلامی است.

پیشینه پژوهش

با توجه به مطالعات انجام شده در حوزه پیشینه تحقیق مشخص شد که در حیطه خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه، تحقیقی صورت نگرفته، لذا در مقاله حاضر برای نخستین بار به این مهم پرداخته شده است. در ادامه منابعی که به صورت غیر مستقیم از جنبه نمادین به این نقش‌مایه پرداخته‌اند، به اختصار معرفی می‌شوند.

- افضل‌طوسی (۱۳۹۳) مؤلف در کتاب خود با عنوان «طبیعت در هنر باستان» تلاش کرده است تا مسائل مرتبط با هنر که موضوع آن از طبیعت گرفته شده است را، از زاویه هنر ایران باستان و در مقایسه با تمدن‌های بزرگ جهان بررسی کند. نویسنده با طرح سؤال، خواننده را به تفکر در مورد طبیعت تشویق می‌کند و با ذکر اندیشه و دیدگاه گذشتگان، زمینه را برای یک مقایسه اعتقادی و انسان‌شناسانه فراهم می‌آورد تا رابطه انسان با طبیعت و هنر را توضیح دهد. همچنین به پیشینه مختصری از نقش عقاب دو سر پرداخته‌اند و به این مطلب اشاره کرده‌اند که این نقش‌مایه از دوره هیتی‌ان به جای مانده است. - عبدالهی‌فرد و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه و ساسانی» با استفاده از روش تحلیل گفتمان، به تحلیل رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه با نقش عقاب دو سر در هنر ساسانی پرداخته‌اند و به این سؤالات پاسخ داده‌اند که: ارتباط این نقش در دوران آل‌بویه با پیش‌متن خود چگونه تبیین می‌شود؟ و در فرآیند اقتباس این نقش از دوران ساسانی توسط آل‌بویه چه تغییراتی رخ داده است؟ یافته این مقاله نشان داده که جایگشت مورد نظر توسط هنرمند دوران آل‌بویه نشان از تلاش برای هم‌آمیزی و موافق کردن اعتقادات اسلامی و میراث فرهنگی دوران باستان دارد. دادخواه (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مطالعه نمادشناسی نقوش هنرهای آل‌بویه با تأکید بر منسوجات» که با هدف تحلیل محتوایی و معنایی نقوش آثار هنری دوره آل‌بویه انجام گرفته، به این مسئله پرداخته که دو

جریان فرهنگی متضاد در دوره آل‌بویه وجود داشته است؛ یکی فرهنگ اسلام خواهی با رویکرد شیعی و دیگری احیای هویت ایران قبل از اسلام، که بسیاری از نقوش تحت تأثیر این دو فرهنگ بودند. همچنین در پژوهش مذکور این سوال مطرح شده که معنا و مفهوم این نقوش در اسلام شیعی چیست؟ در متن علاوه بر تحلیل نقوشی دیگر، در قسمت نتایج به این نکته اشاره شده که نقش‌مایه عقاب دو سر اکثراً در منسوجات دوره آل‌بویه کاربرد داشته که برای کفن یا پوشش قبر بوده و این مفهوم استنباط شد که از نظر نمادشناسی این نقش‌مایه با آئین مرگ، تدفین و جهان مردگان در ارتباط بوده، اما به خاستگاه معنایی آن اشاره ای نشده است. طالب‌پور و خطائی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با موضوع «بررسی تصویر انسان در ابریشمین‌های آل‌بویه و سلجوقی» به دو قطعه پارچه از این دوره اشاره کرده که در یکی از آنها عقابی دو سر مردی را با خود به آسمان می‌برد. کاربرد این پارچه به عنوان روپوش قبر یا کفن بوده و نقش‌مایه عقاب تصویر شده بر آن نماد حتمی بودن مرگ انسان است. دادور و حدیدی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی» علاوه بر جنبه تزئینی نقوش به جنبه‌های اساطیری، نمادین و کیهان‌شناختی نیز توجه داشته‌اند.

روش پژوهش

در این بخش به تبیین روش پیشنهادی پانوفسکی در این باب پرداخته خواهد شد. این روش، هر اثر هنری را در سه سطح، مورد بررسی قرار می‌دهد که بدین قرارند:

مضمون اولیه یا طبیعی: این سطح از معنا حاصل جمع دو معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی است که با تشخیص فرم‌های ناب درک می‌شود. معنا برآمده از واقعیت، از طریق مواجهه با وجوه صوری مختلف یک اثر و خوانش آنها و روابط میان‌شان درک می‌شود. مؤلفه دوم یعنی معنای بیانی از طریق رجوع به واکنش‌ها و قضاوت‌هایی که بر اثر زیست در یک محیط در وجود انسان نسبت به یک پدیده یا موضوع خاص نهاده شده دریافت می‌شود. پانوفسکی خود این سطح از معنا را با مثالی از یک فیگور انسانی تشریح می‌کند که با برداشتن کلاه خود به دیگران سلام می‌کند. او در شرح شکل‌گیری معنای ابتدایی

در این مثال می‌گوید این فیگور و کنش آن از دو وجه تشکیل شده است، اول فیگور انسانی متشکل از خط، رنگ و حجم و دوم مفهومی که نزد مخاطب آشنا با فرهنگ مولد کنش برداشتن کلاه شکل می‌گیرد. معنای برآمده از این دو وجه نزد مخاطب آشنا بدین قرار است که؛ آن فرد در پی تعامل (سلام کردن) با مخاطب خود است. پانوفسکی معتقد است تعاملی که از این گذر حاصل می‌شود، واکنشی را در مخاطب باعث می‌شود که با توجه به آشنایی قبلی که با آن فرد دارد، می‌تواند در مورد نیت او از این کار، احساسی که با برداشتن کلاهش منتقل کرده و مانند آن، قضاوت کند. او این قضاوت را مستلزم ادراک هم‌دلانه می‌داند که همان معنای بیانی یا فرامودی است. براینکه این دو معنا، معنایی ابتدایی یا طبیعی را از مواجهه با این صحنه در ذهن مخاطب شکل می‌دهد (Panofsky, 1972: 3-4).

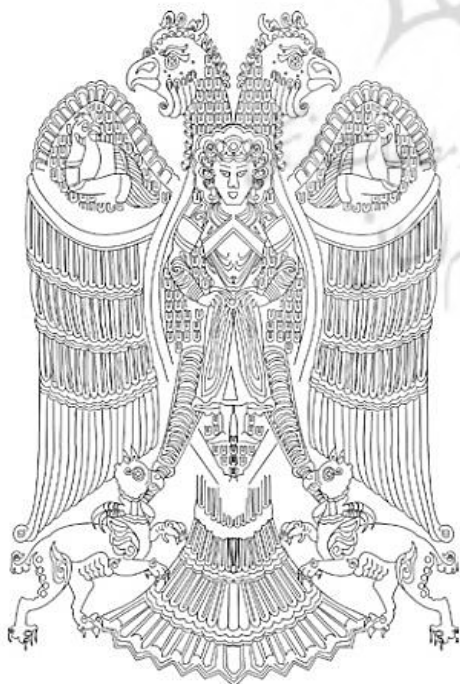
مضمون ثانویه یا قراردادی: دومین سطح معنایی مد نظر پانوفسکی است که کاملاً سوژکتیو بوده و به مثابه نوعی رمزگان فرهنگی است که به شکلی قراردادی نزد یک قوم از پیش تعیین یافته است. در این سطح از تحلیل، پیوند میان صورت اثر هنری با مضمون پنهان واکاوی شده و آنچه از این راه ادراک می‌شود مضمون ثانویه اثر هنری است.

و در نهایت، **معنای ذاتی یا محتوایی:** سومین سطح در نظریه پانوفسکی است که شرط لازم برای حصول آن، وقوف بر اصول و عقاید بستر فرهنگی مولد یک اثر هنری است. «در این سطح از معنا ذهن ما در پی برقراری ارتباطی موثق میان معنای نهفته در خصوصیات محسوس و عینی یک کنش به همراه مفهوم مستتر در آن از سویی و معنای ذهنی غیر قابل رویت و قراردادی بعضاً پنهان آن از سوی دیگر است. بدیهی است که این سطح از معنا تألیفی و به شکل شهودی شکل می‌گیرد. در این مرحله، با غایت آیکونولوژی مواجه می‌شویم که برخلاف مراتب اول و دوم، هنرمند به طور ناخودآگاه عناصری را در اثر خود گردآورده که خود از تعامل و ارتباط میان آنها غافل است» (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۹۸).

گردید. عقاب دو سر در نشانه‌های هندی با نام Gandhabheranda با تأثیر از سلجوقیان در نشان‌های فرماندهی تا قرن ۱۶ دیده می‌شود. این نقش در پارچه‌های دوره آل‌بویه در ایران و حتی اسپانیا نیز دیده می‌شود که برخی نقوش هنر دوره ساسانی را الهام بخش آن می‌دانند (افضل‌طوسی، ۱۳۹۳: ۹۵-۹۴). این نقش‌مایه یکی از نقوش مشترک بین تمدن‌های باستانی است و در هر تمدنی دارای جایگاهی خاص است. تصویر نمودن این نقش بر روی آثار هنری مبتنی بر عقاید دینی و کیهان‌شناختی بوده است که به وفور روی نقوش برجسته، منسوجات، فلزکاری‌ها، مسکوکات و دیگر آثار دیده می‌شود. کاربرد نقش‌مایه عقاب دو سر به دوران باستان بر می‌گردد (فلاح مترلو و ملک‌زاده باروق، ۱۳۹۸: ۳۸).

تحلیل نمونه مطالعاتی

با توجه به مطالب مطرح شده در بخش پیشین، اینک می‌توان به تحلیل نمونه مطالعاتی پرداخت. برای این تحلیل بنابر آنچه در تشریح روش پانوفسکی گفته شد، لازم است ابتدا این نمونه مطالعاتی توصیف شود.



تصویر ۱: پارچه ابریشمینه بدست آمده از شهر ری. منبع: فریه،

۱۳۷۴: ۱۵۷.

حال که روش آیکونولوژی پانوفسکی به طوری نظری و در حد نیاز شرح داده شد، اکنون در ادامه به طور عملی بر نمونه مطالعاتی این پژوهش به کار گرفته می‌شود. چنان که گفته شد، این روش در عمل و به عنوان یک روش تحقیق کیفی در سه مرحله اجرا می‌شود که عبارتند از:

-توصیف پیش‌آیکونوگرافی؛ در این مرحله که خود به دو بخش تقسیم می‌شود، باید به دو معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی پرداخت. نیل به این معنا نیز آنگونه که خود پانوفسکی می‌گوید، منوط به تشخیص و توجه به فرم‌های ناب است. در این مرحله باید با تدقیق در ترکیب بندی، رنگ بندی، موتیف‌ها و ارتباط متقابلشان به درک معنای واقعی و با توجه به حالت‌های بیانی شان (غم، آرامش و ...) به درک معنای بیانی که ذکر آن رفت نائل آمد (Panofsky, 1955: 28).

-تحلیل آیکونوگرافی؛ در این مرحله به زعم پانوفسکی باید در جستجوی پیوند میان موتیف‌های مورد بحث در مرحله قبل و موضوعات و مفاهیم برآییم (Panofsky, 1955: 29). یافتن این موضوعات و مفاهیم از طریق مراجعه به بافتار و بررسی دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها میسر می‌شود (Panofsky, 1955: 40).

-آیکونولوژی؛ پانوفسکی انجام این مرحله را منوط به روشن شدن عوامل اساسی مؤثر در نگرش اصلی یک ملت، یک طبقه، یک دوره، یک مکتب فلسفی یا طریقتی دینی است که توسط یک فرد توصیف و یا در اثر نهفته می‌شود (Panofsky, 1955: 30).

مروری بر پیشینه نقش‌مایه عقاب دو سر

نقش عقاب دو سر مربوط به ۱۴۰۰ پیش از میلاد مسیح است که در دروازه آلاجا هویوک از آثار نقش‌برجسته سنگی هیتیان به‌جا مانده است. به زعم گیریشمن این نقش نظر قربانی، از هنر هیتی به هنر ساسانی و از آنجا وارد هنر بیزانس (پرچم، علائم خانوادگی، نشان‌های رسمی غرب و علامت کاخ واتیکان)، سپس هنر اسلامی و سپس وارد هنر روم

جدول ۱، مروری بر پیشینه تصویری نقش‌مایه عقاب دو سر (منبع: نگارندگان).

عقاب دوسر در ترکیه



مهر با نقش عقاب دو سر،
یک طناب پیچیده در زیر.
از بوغازکوی. قرن ۱۸ ق.م.
(موزه آنکارا)



عقاب دو سر احاطه شده توسط یک
طناب پیچیده از کولتیه-کانیس، قرن
۱۸ ق.م. (موزه آنکارا).



محل مقدس سنگی
یزیلی کایا، قرن ۱۳ ق.م



تصویر عقاب دو سر، دروازه آلاجه‌ویوک، ۱۴۰۰
ق.م

عقاب دو سر در بالکان



ایپيروس قرن سیزدهم



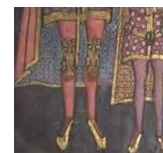
صربستان قرن نوزدهم



میسترا قرن چهاردهم



مقدونیه قرن چهاردهم



والاخیا قرن چهاردهم

عقاب دو سر در بین‌النهرین



سکه ای از عماد الدین
زنگی،
اتابک سنجار ۱۱۹۷-۱۱۷۰



سکه ای از ال ملک الصالح ناصر الدین
محمود از حصن کیفا و آمیدا ۱۲۰۰-
۱۲۲۲.



برجسته کاری از آمیدا،
۱۲۰۸.



کاشی سرامیکی از شرق
ترکیه، حدود سال
۱۲۲۵؛ احتمالا آمیدا یا
قونیه.



عقاب دو سر بر روی
سینی شمال غرب
ایران، پایان قرن
سیزدهم.

عقاب دو سر در قونیه

عقاب دو سر در مصر

			
پارچه ابریشمی قرمز، تزئین شده با عقاب دو سر، ۲۱ سانتی متر، برلین، موزه هنرهای کاربردی ۸۱، ۴۷۵	نقش عقاب دو سر روی دیوارهای قلعه قونیه، از دوران حکومت علاء الدین کیقباد ۱۲۳۷-۱۲۱۹.	کره سوراخ شده با عقاب های دو سر (جزئیات). حدود سال ۱۲۷۰. لندن، موزه بریتانیا.	بشقاب سرامیکی با عقاب دو سر، پایان قرن سیزدهم. موزه هنرهای کاربردی برلین
عقاب دو سر در روسیه			
			
نشان پادشاهی توسط پادشاهان روس بعد از ایوان سوم	الف. روی مهر ایوان سوم در سال ۱۴۸۹ با تصویر مقدس گئورگیوس که اژدها را می‌کشد. ب. پشت مهر ایوان سوم در سال ۱۴۸۹ با تصویر عقاب دو سر	عقاب های دو سر طلایی روی تصویر مسیح پانتوکراتور، حدود سال ۱۳۵۵. موزه آرمیتاژ	نشانه های پرمیسل، قرن شانزدهم
عقاب دو سر در هند			
			
گانداپهروندا (پرنده دوسره در اساطیر هندو و یکی از صورت‌های خدای ویشنو) جزئیات از ستون معبد گاروداستامبها، مات کونکانی، گوا (قرن ۱۳ میلادی)	گانداپهروندا با شیرها و فیله‌ها معبد کلادی از زمان شیواپا نایاکا (حکمرانی ۱۶۴۵-۱۶۶۰) (کارناتاکا).	گانداپهروندا در بالیگای	

توصیف پیش آیکونوگرافیک

از آنجا که نمونه‌های متعددی از منسوجات دوره آل‌بویه که حاوی نقش‌مایه عقاب دوسر هستند، موجود است و نیز با توجه به اینکه در این نوشتار صرفاً نقش‌مایه است که اهمیت دارد نه هریک از منسوجات خاص این دوره، در این بخش از نوشتار توصیف بر

مبنای یک طرح خطی از این نقش‌مایه ارائه خواهد شد، که با در نظر گرفتن شباهت همه این نقش‌مایه‌ها و تأکید بر نکات کلیدی ترسیم شده است. تصویر این طرح خطی پیشتر در بخش معرفی نمونه مطالعاتی آمده است و در اینجا صرفاً به توصیف آن پرداخته خواهد شد.

در تصویر ۱، پرنده ای دوسر که سرهایی مانند عقاب دارد، در زمینه تصویر ترسیم شده است. این پرنده که بال‌ها و دم خود را افراشته است، با نقوش تزئینی متعدد مزین شده و از این راه بیش از آن که به پرنده‌ای طبیعی شبیه باشد، به موجودی ماورایی شبیه است. بر هریک از بال‌های این پرنده یک پرنده کوچک دیگر ترسیم شده که در بالاترین نقطه بال‌های او واقع شده اند. پرنده دو سر منقوش در این تصویر با هر یک از پاهای خود موجودی را نگهداشته که بی‌شبهت به مرغ هما، سیمرغ و حتی خود او نیستند. در قسمت جلویی بدن و سینه این مرغ پیکر مردی ترسیم شده که با لباس و موهای آراسته، دست بر کمر زده و ایستاده است.

تحلیل آیکونوگرافیک

در این مرحله از پژوهش باید در دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به دنبال مضامین و روایاتی برای تحلیل آیکونوگرافیک این نقش‌مایه بود. این نقش‌مایه برای نخستین بار در دوره آل‌بویه به این ترتیب بر اسناد بصری ظاهر شد، بنابراین برای یافتن روایات موجود پیرامون آن باید به مبانی نظری و ایدئال این دوره توجه جدی داشت. هانری کربن^۱ با آوردن این تصویر در کتاب «ارض ملکوت» خود احتمالات و ایده‌هایی را در ارتباط با آن مطرح می‌کند که آوردنشان در این مجال راهگشای یافتن روایت اصلی و پس پشت اثر است. کربن تصویر مذکور را برگرفته از قطعه پارچه‌ای متعلق به سده پنجم معرفی می‌کند و اهمیت آن را در این می‌بیند که یک مضمون متعلق به دوره ساسانی (عقاب دوسر) روی پارچه‌ای متعلق به دوران اولیه اسلامی منقوش شده است. از سویی نیز با بهره‌گیری از محل کشف این قطعه پارچه، یعنی تپه‌های مجاور حرم شهربانو در نزدیکی ری، به جایگاه شهربانو در سنت ایرانی و اسلامی ارجاع می‌دهد که او شه‌دخت ایرانیان و دختر آخرین پادشاه ساسانی، یزدگرد سوم، بود و همسر امام حسین (ع) و به این ترتیب نتیجه می‌گیرد که ایران‌مزدایی و ایران‌شیعی در این اثر از طریق تمثال‌نگاری و موضع‌نگاری به شکل نمادین و تمثیلی به هم پیوسته اند (کربن، ۱۳۹۵: ۷۵).

اگر گامی به عقب بنهیم و پیشینه این نقش‌مایه را نزد ساسانیان جستجو کنیم، نکته ای به نظر می‌آید که

بدین قرار است: نقش‌مایه مورد مطالعه این پژوهش، حاصل این همانی دو نقش‌مایه در دوران آل‌بویه است که هریک از آن‌ها از دوره ساسانی در ایران وجود داشته‌اند، اولی نقش‌مایه عقاب دو سر است که خود پیشینه‌ای بس دراز دارد و دیگری نقش‌مایه ربودن انسان توسط عقابی است که این نیز سبب‌های متفاوت و طولانی دارد. تصویر ۲ به خوبی این، اینهمانی را نشان می‌دهد.

حال با توجه به تصویر فوق و با توجه به هدف این بخش از نوشتار که تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایه است، لازم است در صدد مطالعه سبب‌های هریک از اجزا سازنده این نقش‌مایه برآییم. نخستین نقش‌مایه‌ای که در این مجال بدان پرداخته می‌شود، نقش‌مایه عقاب دو سر است. بنابر منابع مکتوب نقش‌مایه عقاب دو سر نخستین‌بار در شهر لاگاش در تمدن سومر شکل گرفته است. در آن زمان این نقش‌مایه نماد قدرت بوده که از طریق جنگ‌های این تمدن به آکد و پس از آن به شرق و غرب عالم راه یافت (آقاجانی، ۱۳۹۲: ۳۲).

کوپر در رابطه با این نقش‌مایه به خصوص نزد اقوام ساکن در بین‌النهرین معتقد است «عقاب دو سر نشانه ایزدان دوقلو و نماد دانای کل و نیروی مضاعف است. این موجود نزد سومریان و سامیان نماد نرگال و مظهر آتش، تابستان و خورشید نیمروز است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۲۱). لازم به ذکر است که عقاب دو سر علاوه بر نماد خورشید بودن، نشانه قدرت مطلق سلطنت و الهه‌ها نیز هست چنان که در سومین سلسله اور در بین‌النهرین این موجود کاملاً شناخته شده و مشهور بود. تصویر این پرنده در معابد هیتی از سیزده قرن قبل از میلاد مسیح در آناتولی مرکزی منقوش بوده است (شفرد و شفرد، ۱۳۹۳: ۲۰۰). نمونه‌های اولیه این نقش‌مایه در مرکز امپراتوری هیتی در آسیای صغیر موجود است. در فرهنگ مادی این قوم و این دوره، نقش‌مایه‌های عقاب دو سر روی مهرها و نیز در قالب مجسمه و نقش برجسته‌ها وجود دارند. در آثار ابتدایی‌تر، فقط عقاب دو سر بر آثار منقوش و در آثار جدیدتر این دوره عقاب‌ها، جانوران دیگری را به پنجه گرفته که بنابر اقوال رایج این کنش عقاب‌ها نمادی از حاکم می‌باشد که بر محکوم خود غلبه کرده است.



تصویر ۲. الف- بشقاب با نقش عقاب که زنی را در چنگال دارد. جنس: نقره زراندود، دوره ساسانی. محل نگهداری: موزه ی آرمیتاژ، (منبع: URL1).

ب- بشقاب با نقش عقاب دو سر، جنس: نقره زراندود، دوره ساسانی، محل نگهداری: موزه ی رضا عباسی. (منبع: URL2).



تصویر ۳، الف) مهر، کولتیه کانیس، قرن ۱۸ پیش از میلاد، موزه آنکارا. منبع: URL3

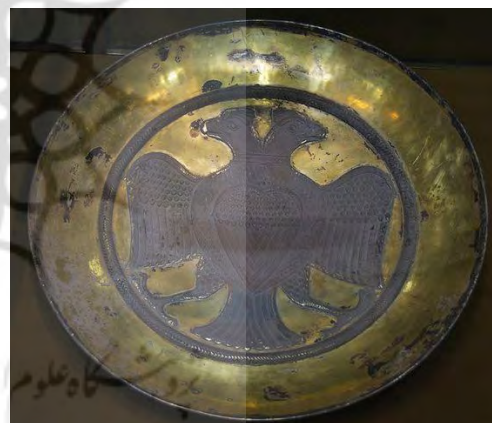
ب) مهر، بغازکوی، قرن ۱۸ پیش از میلاد، موزه آنکارا. منبع: (Ozgan, 2020:106). ج) دروازه ابوالهول، آجا هویوک، قرن ۱۴ پیش از میلاد. منبع: (Ozgan, 2020:109).



تصویر ۴. عبادتگاه یازیلی کایا، قرن ۱۳ پیش از میلاد. منبع: (Ozgan, 2020:108).

در نمونه ج تصویر ۳، حاکم بر فراز سر عقاب دو سر ایستاده است. نمونه دیگری که نقش عقاب دو سر نزد اقوام هیتی را نشان می‌دهد، سنگ نگاره عبادتگاه یازیلی کایا است که در قرن ۱۳ پیش از میلاد حجاری شده است (تصویر ۴). در این سنگ نگاره، نخستین فرد از سمت راست برادر تشوب^۲ است. نفر بعد تشوب خدای آب و هوا است که روی شانه خدایان کوهستان (نمنی^۳ و هزی^۴) ایستاده و در مقابل او هبات^۵ الهه خورشید ایستاده است. پشت سر هبات، شاروما^۶ فرزند او و تشوب حضور دارد. بعد از او آلانزو^۷ دختر هبات و تشوب حضور و دارد و در نهایت آخرین نفر نوه ایشان است. در این سنگ نگاره دو نفر آخر یعنی الهه آلانزو و دخترش روی شانه‌های عقاب دو سر ایستاده اند.

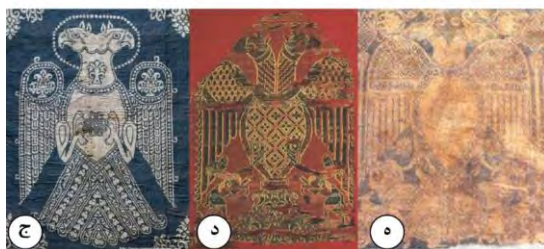
با توجه به همراهی عقاب دو سر و الهه ها در تصویر ۴ و نیز همراهی آن با حاکم در تصویر ۳-ج، و نیز با عنایت به مواردی که در مورد جایگاه این موجود نزد مردم بین النهرین گفته شد می توان چنین استنباط کرد که نقش مایه عقاب دو سر، نمادی از قدرت ایزدی و طبیعی (خورشیدی) است. بنابر آثار و شواهد موجود حضور این نقش مایه در آثار فرهنگی منحصر به بین النهرین و آناتولی نبوده و از شرق تا غرب و در طول زمان حضوری پیوسته داشته است. گرنی در رابطه با وجود این نقش مایه در این ناحیه معتقد است که این ها اصل و منشائی شرقی دارند (گرنی، ۱۳۷۱: ۲۰۶)؛ که این موضوع با توجه به خاستگاه هیتی ها و مراوداتی که با دیگر اقوام داشته اند، قابل قبول می نماید. پس از این تاریخ نخستین نمونه های حضور این نقش مایه در فرهنگ مادی ساسانیان و در ایران قابل مشاهده است. تصویر زیر نمونه ای از آثار این دوره با نقش مایه عقاب دو سر را نشان می دهد.



تصویر ۵. بشقاب دوره ساسانی با نقش عقاب دو سر، تهران، موزه رضا عباسی

علاوه بر موارد مذکور که نمونه های شرقی این نقش مایه محسوب می شوند، نمونه های غربی نیز برای حضور این نقش مایه در طول تاریخ وجود دارد که در ادامه به برخی از آنها اشاره خواهد شد. در قرون وسطی اروپا، عقاب دو سر برای اولین بار در مرزهای جهان مسیحی و در کشاکش جنگ های مسیحیان با امپراتوری روم ظاهر شد و علی رغم این که پیشینه ای در این مناطق نداشت و منشائی غیر مسیحی و اسلامی (اموی) داشت، توسط فرماندهان مسیحی پذیرفته و به بخشی از آرایش لباس ایشان بدل شد. در

همان دوران و بعدها در بلغارستان، فرانسه، اسپانیا و ... نیز شاهد حضور این نقش مایه هستیم.



تصویر ۶. نمونه ای از آثار موجود در اروپا با نقش مایه عقاب دو سر (الف) قطعه ای از کفن قدیس امدئوس، قرن ۱۰ تا ۱۲ میلادی، از گنجینه قدیس پیتر در سالزبورگ، اتریش، ساخته شده در اسپانیای اسلامی قرن ۱۱ میلادی (ب) سنگ نگاره، قرن ۱۰ و ۱۱ میلادی بلغارستان، به سفارش فرانسه (ج) دیوارکوب، قرن ۱۱ و ۱۲ میلادی، پالنسیا، اسپانیا (د) قطعه پارچه، اسپانیای اسلامی، قرن ۱۲ میلادی، موزه منسوجات لیون (ه) قطعه پارچه، اسپانیای اسلامی، قرن ۱۲ و ۱۳ میلادی، موزه منسوجات لیون.

چنان که پیشتر گفته شد، این نقش مایه در طول تاریخ و در مناطق مختلف جغرافیایی همواره مورد توجه حکومت ها بوده و در طول تاریخ رفته رفته به نمادی از قدرت بدل شده بود. تصویر ۷، دیگر نمونه های شرقی این نقش مایه در طول زمان را نشان می دهد.



تصویر ۷. نمونه ای از آثار متأخر شرقی با نقش مایه عقاب دو سر (الف) جزئیات یک سینی، ایران، قرن ۱۳ میلادی (ب) درهم عماد الدین زنگی، اتابک سنجار، قرن ۱۲ میلادی (ج) سکه ملک الصالح النصیرالدین محمد، حصن کیف، قرن ۱۳ میلادی (د) کاشی، قونیه، قرن ۱۳ میلادی

چنان که گفته شد و شواهد موجود در طول تاریخ نشان می دهد، می توان همسو با حدیدی و دادور گفت نقش مایه عقاب دو سر نمادی از قدرت شاهی در دو



تصویر ۹. نمونه‌های از تصویر گارودا در آثار هندی (الف) گارودا یک دوشیزه را می‌رباید، قندهاران، قرن سوم میلادی، گالری ملی استرالیا، کانبرا (ب) ربودن یک زن توسط گارودا، مهر دوره گوپتا، قرن پنجم میلادی، موزه هنرهای زیبای بوستون، موزه واتیکان، رم (ب) گانومده و عقاب، موزائیک، روستای بوکانو، نزدیک رم، قرن سوم بعد از میلاد موزه ملی رم.

نمونه دیگری از حضور نقش‌مایه عقاب در فرهنگ مادی ساسانی، به صورت عقابی است که یک فیگور زنانه را با خود به آسمان می‌برد. در مقاله‌ای که شهبازی شیران و دیگران، در رابطه با مظاهر و کارکردهای آن‌ها در ایران باستان نوشته‌اند، این فیگور زنانه منقوش بر ظرف ساسانی را تجسم ایزدبانو آن‌ها می‌دانند (شهبازی شیران و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۵۰). در همین مقاله همچنین در رابطه با جایگاه عقاب در این نقش‌مایه به کارکرد آن در بازنمایی قدرت اشاره شده و این همسو با گفته‌هاست مبنی بر این که از دیرباز و تقریباً در همه تمدن‌ها، عقاب نماد پیروزی، نیرومندی و قدرت بوده است (هال، ۱۳۸۰: ۶۸). گیتی آذری نیز در پژوهشی که به طور خاص در مورد این ظرف انجام داده معتقد است «در مطالعه‌ای که در سال ۱۹۷۱ میلادی انجام شد، ژاک دوشن گیمن^{۱۰} در تفسیر صحنه‌ای که در بشقاب موزه آرمیتاژ به نمایش در آمده، به متنی از اوستا ارجاع می‌دهد که به پرواز پا اورو با کرکسی اشاره دارد که در جستجوی خانه اش سه شبانه روز در آسمان‌ها سرگردان بود و نهایتاً به یاری آن‌ها به زمین نشست و به خانه اش رسید» (اوستا، یشت‌ها، یشت ۵، بند ۶۰-۶۶، ۳۰۸-۳۰۹). پس از ادعا دوشن گیمن در سال ۱۹۸۷ ترور^{۱۱} و لوکونین^{۱۲} به این نتیجه رسیدند که پیکر زنانه ترسیم شده در این بشقاب همانا ایزد بانو آن‌هاست (Azarpay, 1995: 103).

سوی جهان و حرکت به دو جهت مختلف یا قسمی از حرکت جادویی یا توان سفر به عالم ماورایی است (حدیدی و دادور، ۱۳۹۲: ۸۹).

حال با توجه به مطالب مطرح شده در بخش پیشین، بهتر است به آبخور دوم این نقش‌مایه یعنی ربودن انسان توسط عقاب پرداخته شود. چنان که پیشتر گفته شد، این نقش‌مایه نیز سابقه‌ای بس طولانی دارد. در فرهنگ مادی یونانی تجلیات مختلفی از ربوده شدن انسان توسط عقاب وجود دارد که همه بازنمایی روایت گانومده^۸ هستند. بر طبق روایات، گانومده پسر تروس (بنیانگذار تروا)، جوانی بسیار زیبا بود. زئوس چنان گرفتار زیبایی گانومده شده بود که در قالب یک عقاب او را به اسارت گرفت تا به عنوان ساقی‌اش در المپ به او خدمت کند (گرانث و هیزل، ۱۳۹۰: ۳۹۱). تصاویر زیر دو نمونه از ربوده شدن گانومده به دست زئوس را نشان می‌دهند.

از سویی در هند نیز تصاویر و آثار حجمی متعددی وجود دارد که همراه شدن یک فیگور انسانی و عقاب را بازنمایی می‌کنند. این آثار روایتگر داستان یک موجود اسطوره‌ای به نام گارودا^۹ هستند. بنابر متون موجود «گارودا پرنده‌ای اسطوره‌ای و مقدس است که می‌توان او را پرنده وحی دانست. ... لفظ گارودا از ریشه gr به معنای بال‌های سخن است. گارودا حامل سخنان الهی است. او در داستان کریشنا نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. کریشنا بر پشت گارودا تاریخ را از ابتدایی‌ترین مراحل طی می‌کند و همراه او طبقات آسمان را در می‌نورد و حقایق هستی بدین طریق بر وی آشکار می‌گردد» (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۸۱).



تصویر ۸. نمونه‌هایی از تصویر ربوده شدن گانومده توسط زئوس (الف) گانومده و عقاب، مجسمه مرمری کپی رومی از نمونه یونان،



تصویر ۱۰. بشقاب دوره ساسانی با نقش عقاب و فیگور زنانه، موزه

در فرهنگ بصری ایران اسلامی نیز نمونه‌هایی از همراهی انسان و پرنده موجود است که عمدتاً به داستان زال و سیمرغ اشاره دارند. در این روایت زال که فرزند سفید موی سام است، در کودکی در بیابان رها می‌شود و سیمرغ که او را یافته به آشیانه خود م برد تا او را پرورد (شاهنامه فردوسی، جلد اول: ۱۴۰). در رابطه با صورت ظاهری سیمرغ، می‌توان گفت شباهت‌هایی با ظاهر گارودا وجود دارد چرا که ذکرگو در توصیف آن می‌گوید رنگ او سفید مایل به طلایی است، سر او چون عقاب است و متقار قرمز دارد (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۸۱).



تصویر ۱۱. نگاره پرواز زال با سیمرغ، (منبع: URL4).

حال با توجه به موارد مطرح شده تا بدین جای امر لازم است به صورت ترکیبی دو نقش‌مایه عقاب دو سر و عقاب و انسان، یعنی نقش‌مایه رایج در دوره آل‌بویه و مورد مطالعه این نوشتار پرداخته شود. هانری کربن، این نقش‌مایه را نمایانگر مضمون معراج می‌داند و به حدیثی ارجاع می‌دهد که بدین قرار است: «قَالَ إِنَّ أَرْوَاحَ الشَّهَدَاءِ فِي جَوْفِ طَيْرٍ خَضِرٍ لَهَا قَنَادِيلٌ مُلَقَّاةٌ

بِالْعَرْشِ تُسْرَحُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ شَاءَتْ ثُمَّ تَأْوِي إِلَى تِلْكَ الْقَنَادِيلِ» به این معنی که «ارواح شهیدان (شاهدان حقیقی) در چینه دان مرغ سبز است. این ارواح را قندیل‌هایی آویخته به عرش است، در هر جای بهشت که بخواهند رفت و آمد می‌کنند و سپس در آن قندیل‌ها مأوی می‌گیرند» (کربن، ۱۳۹۴: ۵۴۸). او در کتابی دیگر و در رابطه با این حدیث معتقد است «این تمثیل ناظر به تکوین و شکوفایی «جسم قیامتی» است. بدین ترتیب جذبه عروج آسمانی که در اینجا به دست هنرمند ایرانی تصویر شده است، معنای چیزی را که گاستون ویت به درستی از آن به «گرانش پیروزمندانه» آن تعبیر کرده است، نمایان می‌سازد» (کربن، ۱۳۹۵: ۷۶).

تفسیر آیکونولوژیک

حال باید جمله موارد مطرح شده تا کنون در کنار هم مورد تدقیق قرار گیرد تا مشخص شود که آیا هریک از موارد یاد شده می‌تواند راهگشای پی‌بردن به معنای پنهان در اثر شود. تا بدین جای کار، معلوم شد که معنای نهفته در نقش‌مایه عقاب دو سر، از دو منبع سرچشمه می‌گیرد اول عقاب بودن پرنده و دوم دو سر داشتن آن. با توجه به این که خاستگاه این نقش‌مایه بین النهرین بوده و از آنجا راه خود را به شرق و غرب عالم باز کرده، می‌توان گفت این پرنده دو سر نمادی از قدرت ایزدی و طبیعت (خورشید) است که در طول زمان بازنمایاننده قدرت فرمانروایی تمدن‌ها در دو سوی جهان و قابلیت توجه و حرکت به دو جهت مختلف (تمام جهات در یک زمان)، و نیز توان سفر به عالم ماورایی است. از سویی نیز همراهی عقاب و پیکره انسانی مورد توجه قرار گرفت و نهایتاً بدین رهنمون شد که این نقش‌مایه به مضمون عروج ارجاع می‌دهد؛ حال از همنشانی این دو فارغ از بستر خلق آن یعنی فرهنگ دوره آل‌بویه، می‌توان گفت این نقش‌مایه به نوعی به عروج انسان اشاره دارد که توسط پرنده‌ای ماورایی که قدرتی ایزدی داشته، توان سفر به عالم فرامادی را دارد و بر شرق و غرب عالم مسلط است، انجام شده؛ اما حتی اگر این ادعا درست باشد، باید دید که در بافتار فرهنگ دوره آل‌بویه چه معنایی دارد.

در بخش پایانی تحلیل ایکونوگرافیک گفته شد، که کربن معتقد است این تصویر به حدیثی ارجاع می‌دهد که در آن شهید راه حق در چینه‌دان مرغی سبز به آسمان عروج می‌کند. اگر این مقدمه نیز به عنوان گزاره‌ای صحیح در کنار مقدمه پیشین پذیرفته شود، باید دید چرا مضمون عروج شهید در دوره آل‌بویه تا حد زیادی مورد توجه قرار می‌گیرد و اینگونه بازنمایی می‌شود؟ در رابطه با صورت بصری بازنمایی این نقش‌مایه، یعنی همراهی پیکر انسانی و عقاب دو سر می‌توان به این استناد کرد که پیشتر به نقل از کربن گفته شد که این نقش‌مایه حاصل همنشینی دو سنت برخاسته از ایران مزدایی و ایران شیعی است. بنابر اسناد موجود در رابطه با حکومت آل‌بویه، این حکومت از همان ابتدا، سعی بر آن داشت تا با ایرانی نشان دادن نسب خود و پیوند آن با شهریاران ایران باستان به نوعی برای خود مشروعیت سیاسی و فرهنگی فراهم کند. ابن‌طقطقی، مورخ شیعه و نقیب علویان قرن هفتم، در رابطه با ایشان می‌نویسد که نسب ایشان علاوه بر همه پادشاهان ایران، به یهودا ابن اسحاق بن ابراهیم و نهایتاً حضرت آدم (ع) می‌رسد (ابن طقطقی، ۱۳۶۷: ۳۷۸). ابن‌خلدون اما، که نگاهی بی‌طرف‌تر نسبت به نگاه ابن‌طقطقی به ایشان دارد، معتقد است آل‌بویه دیلمی بودند و نسب نامه‌ای که ایشان را به شاهان ساسانی پیوند می‌زد، ساختگی بود (ابن‌خلدون، ۱۳۶۶: ۶۱۵). آنچه مسلم است بویهیان تبار خود را به شاهان باستانی ایران می‌رساندند تا حقانیت خود در احیای نهاد شاهی را تأیید کنند، اما بیشترین سعی و توجه ایشان در انجام چنین کاری، معطوف به برقراری پیوند و حتی فراتر از آن تلفیق دو سنت ایران مزدایی و فرهنگ اسلامی بود تا از این طریق بتوانند بر مردمی حکومت کنند که هم به گذشته خود افتخار می‌کردند و هم دین اسلام نزد ایشان جایگاهی والا داشت (مفتخری، ۱۳۸۹: ۳). حال بنا بر موارد مطرح شده در این بخش می‌توان گفت، انتخاب عقاب دو سر ساسانی از سوی آل‌بویه برای بازنمایی یک مفهوم، که این پژوهش در صدد یافتن آن است، کاملاً با سیاست ایشان مبنی بر تلفیق گذشته ایرانی و حال اسلامی این سرزمین سازگار و حتی در راستای توسعه آن بوده است.

اما باید دید در پس این صورت غیراسلامی چه مفهوم و معنای اسلامی وجود دارد که موجب خلق و تکرار این نقش‌مایه در دوره آل‌بویه شده است. پیشتر گفته شد که این نقش‌مایه به عروج انسانی اشاره دارد؛ حال باید دید چرا عروج انسان و شهادت در حالت عام آن برای این حکومت آنقدر مهم است که منجر به خلق نقش‌مایه‌ای نزد این قوم می‌شود، که بارها تولید و تکثیر می‌گردد؛ اما نظر به اینکه آل‌بویه قومی بودند که با جعل تبارنامه و ترتیب مراسم تاجگذاری تماماً نمادین^{۱۴} (Busse, 1973: 63 و کرم، ۱۳۷۵: ۸۶) سعی داشتند مشروعیت خود را طبیعی جلوه دهند، این احتمال به ذهن متبادر می‌شود که شاید این نقش‌مایه نیز کارکردی نمادین و فراتر از بازنمایی عروج انسان در حالت عام آن، در قالب شهادت، داشته باشد. با نگاهی مجدد به اسناد و مدارک مکتوب، نکته‌ای در این راستا توجه را به خود جلب می‌کند و آن حدیثی از امام زین‌العابدین (ع) به این ترتیب است: «از حضرت زین‌العابدین (ع) روایت شده است، فرمود: از فرزندان من مردی به نام زید خروج می‌کند که در کوفه به شهادت می‌رسد و در کناسه به دار آویخته می‌شود و روز قیامت که محشور می‌گردد، درهای آسمان به روی او گشاده می‌شود، و آسمانی‌ها از وجود او اظهار خرسندی می‌کنند و روح او را در چینه‌دان مرغ سبز فامی قرار می‌دهند که در هرکجای بهشت بخواهد پرواز می‌کند» (افندی، ۱۳۹۰: ۴۹۷).

اهمیت این حدیث، سوای از صورت ظاهر آن که هم‌خوان با بحث کربن و قرار گرفتن روح شهید در چینه‌دان مرغی سبز است، در اشاره آن به شخصی به نام زید از فرزندان امام سجاد (ع) است که نزد بویهیان جایگاهی ویژه داشت. زیدبن‌علی فرزند امام سجاد (ع) و از بزرگان سادات بنی‌هاشم در فضل و فهم بود (عمری، ۱۳۸۰: ۳۵۳). شیخ مفید در «الارشاد» از زید به عنوان مردی عابد و فقیه و در عین حال دلیر یاد کرده است که برای امر به معروف و نهی از منکر و انتقام خون امام حسین (ع) قیام کرد (مفید، ۱۴۱۳: ۱۷۱). زید در مقامات معنوی و علمی شخصیتی با منزلت به شمار می‌رفت و پس از قیام او باعث شد بیش از پیش مورد توجه گروهی از شیعیان، یعنی

جارودیه و بتریه، قرار گیرد (مادلونگ، ۱۳۸۴: ۱۷۸) و این توجه در نهایت منجر به شکل‌گیری فرقه‌ای از فرق شیعه شد که زیدیه نام دارد. در رابطه با شکل‌گیری این فرقه منابع اهل سنت و نیز کتب زیدیه مدعی شده‌اند که زید ادعای امامت داشته است (محلّی، بی‌تا: ۲۴۱)؛ اما از روایات موجود و اقرار و اعتراف صریح او به امامت ائمه اثنی عشر علیهم السلام خلاف این ادعا به دست رسیده است. شیخ مفید در این رابطه معتقد است که «بسیاری از شیعیان به امامت زید معتقدند و علت پیدایش این عقیده این بود که زید در موقع قیام می‌گفت من شما را به رضای آل محمد (صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم) از رضای آل محمد (صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم) خود اوست و حال آنکه زید این اراده را نداشت، چون او به مقام و مرتبه و امامت برادر و برادرزاده‌اش اعتراف داشت» (مفید، ۱۴۱۳: ۱۷۲)؛ اما در نهایت اسلام زیدی نخست در مقیاسی محدود به رهبری شورشی علوی به نام یحیی بن عبدالله و یاران کوفی اش در سال ۱۷۵ هجری قمری در میان دیلمیان که در آن روزگار غیر مسلمان بودند، ترویج شد (مادلونگ، ۱۳۸۴: ۱۸۰). به این ترتیب چنان که پیشتر نیز اشاره شد، آل‌بویه نیز مردمانی از همین ناحیه بودند و متعاقباً پیرو مذهب زیدی. در واقع آل‌بویه از یاران حاکم شیعی مذهب دیلم، ناصر کبیر اطروش بودند و وی کسی بود که انتظام مذهب زیدیه در بلاد دیلم را بر عهده داشت. شهرستانی در رابطه با تأثیر اقدامات او معتقد است که موجب شد، مذهب زیدیه سراسر منطقه دیلم را فرا گیرد (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۲۰۵)؛ اما در نهایت به دلیل رشد و نمو مؤسسان آل‌بویه در این منطقه می‌توان گفت بدنه اصلی و اولیه اعتقادات ایشان را مکتب زیدی شکل داده بود و منابع متعددی بر این موضوع تأکید دارند. به عنوان مثال از جمله این منابع می‌توان به عقیده سیدبن طاووس اشاره کرد که آل‌بویه را زیدی مذهب دانسته است (ابن طاووس، ۱۳۶۳: ۱۴۵). در نهایت بنابراین متون می‌توان چنین استنباط کرد که نقش‌مایه مورد مطالعه این نوشتار نه به کلیه شهیدان در حالت عام، که به طور خاص به زیدبن علی ارجاع می‌دهد و چنان که گفته شد زید امام مذهبی

بود که ایشان بدان اعتقاد و به ترویج آن اهتمام داشتند.

نتیجه‌گیری

واکاوی خاستگاه نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری دوره آل‌بویه با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی ما را بدین رهنمون ساخت که هم نقش‌مایه عقاب دو سر و هم نقش‌مایه ربوده شدن انسان توسط این پرنده حائز اهمیت است و نتایج حکایت از آن داشت که: از نظر پیشینه تاریخی نقش‌مایه عقاب دو سر نیز نخستین بار در تمدن سومر شکل گرفته که نماد آتش، تابستان، خورشید و قدرت ایزدی بوده است که نه تنها در هنر شرقی که در هنر غربی نیز نمونه‌هایی از آن مشاهده می‌شود. نقش‌مایه عقاب دو سر بیش از آنکه حالت پرنده‌ای طبیعی را داشته باشد، شبیه به پرنده‌ای ماورائی است که بی‌شباهت به سیمرغ یا مرغ هما نیست و منشأ آن را می‌توان به دوره ساسانی نسبت داد؛ از سویی دیگر چون این نوع قطعه پارچه و با نقش‌مایه عقاب دو سر از تپه‌های مجاور حرم شهربانو در نزدیکی شهر ری بدست آمده، می‌توان به این نکته پی‌برد که ایران شیعی و ایران مزدایی از طریق چنین تمثال نگاری‌هایی با هم پیوند داشته‌اند؛ اما ربوده شدن انسان توسط عقاب دو سر در فرهنگ یونانی را می‌توان گفت که برگرفته از روایتی است که در آن زئوس در قالب پرنده عقاب دو سر گانومده را به اسارت می‌گیرد تا به عنوان ساقی در المپ به او خدمت کند. در هند نیز این نقش‌مایه برگرفته از این روایت است که کریشنا بر پشت گارودا که پرنده ای اسطوره‌ای است، مراحل تاریخی را طی می‌کند تا حقایق هستی بر وی آشکار شود. در دوره ساسانی نیز عقاب فیگور زنانه‌ای را با خود به آسمان می‌برد که آن را تجسمی از الهه آناهیتا می‌دانند که این، نشانی از عروج انسان می‌تواند باشد که توسط پرنده ای ماورائی که قدرت ایزدی داشته، انجام شده است؛ اما در فرهنگ دوره آل‌بویه این نقش‌مایه حاصل همنشینی ایران شیعی و ایران مزدایی است که به نظر می‌رسد معنایی فراتر از جنبه نمادین و بازنمایی آن در قالب شهادت داشته باشد و آن این است که نقش‌مایه مورد نظر به طور خاص به زیدبن علی امام مذهبی آل‌بویه اشاره دارد که

مردمان این سلسله بدان اعتقاد زیادی داشته و به شیوه‌های گوناگون سعی در ترویج و ماندگاری آن داشتند و این همان خاستگاه معنایی نقش‌مایه عقاب دو سر در فرهنگ بصری آل‌بویه است.

پی‌نوشت

- 1- Henry Corbin (1903- 1978)
- 2- Teshub
- 3- Namni
- 4- Hazzi
- 5- Hebat
- 6- Sharrumma
- 7- Alanzu
- 8- Ganymede
- 9- Garuda
- 10- Jacques Duchesne-Guillemin زبان شناس و ایران شناس بلژیکی (۱۹۱۰-۲۰۱۲ م).

- 11- Kamilla Trever
- 12- Vladimir Lukonin

۱۳- در این مراسم، عضدالدوله بنیان گذار حکومت آل بویه، همه اعمال و کنش‌ها را به ترتیبی تدبیر کرد تا به سیاق پادشاهان ساسانی که از موبدان تاج شاهی را دریافت می‌کردند، از خلیفه بی‌خبر از این آداب و رسوم، تاج را دریافت کرده و توسط او مسح و تقدیس شود و به این ترتیب مشروعیتی ایرانی و اسلامی بدست آرد.

منابع

- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۳)، *طبیعت در هنر باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- افضل طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۳)، *طبیعت در هنر باستان*، تهران: دانشگاه الزهرا.
- ابن خلدون، عبدالرحمان (۱۳۶۶)، *العبر*، جلد سوم، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ابن طاووس، علی‌بن موسی (۱۳۶۳)، *فرج المهموم فی تاریخ العلما النجوم*، قم: شریف رضوی.
- ابن طقطقی (۱۳۶۷)، *تاریخ فخری*، ترجمه محمد وحید گلپایگانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ایمانپور، محمدتقی، یحیایی، علی و جهان، زهرا (۱۳۹۱)، *بازتاب هنر و اندیشه ساسانیان در هنر عهد آل‌بویه: معماری و فلزکاری. تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام*، دوره ۳، شماره ۵، ۳۱-۵۰.
- افندی، عبدالله‌بن عیسی بیگ (۱۳۹۰)، *ریاض العلما و حیاض الفضلا*، جلد ۲، محمد باقر ساعدی خراسانی، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- آقاجانی، آسیه (۱۳۹۲)، *مطالعه نمادشناختی مرغ دو سر در دستبافته‌های ایل عرب در فارس*، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

دادور، ابوالقاسم. حدیدی، الناز (۱۳۸۵)، *بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی، جلوه هنر*، ۱۵-۲۲.

دادخواه، مهری (۱۳۹۵)، *مطالعه نمادشناسی نقوش هنرهای دوره آل‌بویه با تأکید بر منسوجات*، پایان‌نامه دوره کارشناسی‌ارشد رشته صنایع دستی گرایش پژوهش، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)، *اسرار اساطیر هند (خدایان و دای)*، تهران: انتشارات فکر روز.

شفرد، راونا، شفرد، راپرت (۱۳۹۳)، *۱۰۰۰ نماد (در هنر و اسطوره شکل به چه معناست)*، ترجمه آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، تهران: نی.

شهبازی شیران، حبیب، معروفی اقدام، اسماعیل، ستارنژاد، سعید، و طهماسبی، فریبرز (۱۳۹۷)، *مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان (مطالعه نقش‌مایه های ظروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه). زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰ (۲)، ۲۳۷-۲۶۲.

فردوسی، ابوالقاسم (۷۱-۱۹۶۰)، *ویراست سنجشگرانه، زیر نگر یوگنی ا. برتلس، عبدالحسین نوشین و ... مسکو: اکادمی علوم اتحاد شوروی.*

شهرستانی، ابوالفتح محمدبن عبدالکریم (۱۳۶۲)، *الملل و النحل*، جلد ۱، ترجمه سید محمدرضا جلالی نائینی، تهران: نشر اقبال.

عبدالهی‌فرد، ابوالفضل، نامورمطلق، بهمن، خزائی، محمد و شمس، الهام (۱۴۰۱)، *بررسی رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دو سر در دوران آل‌بویه و ساسانی، نشریه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۱۰ (۲۵)، ۵-۱۹.

عمری، علی بن محمد (۸۳۰)، *المجدی فی انساب الطالبیین*، محقق: احمد مهدوی دامغانی، قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی (ره).

طالب‌پور، فریده. خطائی، سوسن (۱۳۹۰)، *بررسی تصویر انسان در ابریشمین‌های آل‌بویه و سلجوقی، هنرهای تجسمی*، تابستان، ۴۷-۵۴.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فروزان.

فلاح مهترلو، زهرا. ملک‌زاده باروق، پری (۱۳۹۸)، *تحلیل مضمونی نقش‌مایه درخت زندگی و تزئینات وابسته به آن در مدرسه یاقوتیه، جلوه هنر*، دوره جدید، سال ۱۲، شماره ۱، بهار، ۴۱-۳۳.

قانی، افسانه. مهربانی، فاطمه (۱۳۹۷)، *تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، نشریه هنرهای صناعی کاشان*، سال اول، شماره ۲، بهار و تابستان، ۹۵-۱۱۱.

کربن، هانری (۱۳۹۴)، *اسلام ایرانی: چشم اندازهای معنوی و فلسفی*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: سوفیا.

کربن، هانری (۱۳۹۵)، *ارض ملکوت*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: سوفیا.

- Corbin, H. (2014), *En Islam Iranien: Spiritual and Philosophical Perspectives*, translated by: Insha - Allah Rahmati, Tehran: Sophia Publication, (Text in Persian).
- _____. (2015), *Corps Spirituel et Terre Céleste : de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shi'ite*, translated by: Insha - Allah Rahmati, Tehran: Sophia Publication, (Text in Persian).
- Cooper, J.C.(2000), *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, translated by: Malihe Karbasiyoon, Tehran: Farshad Publication, (Text in Persian).
- Dadvar, A.; Hadidi, E. (2006). Investigation of Textile Motifs of the Early Islamic Centuries from the First Century A.H. to the End of the Seljuk Period. *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 3(2),15-22, (Text in Persian).
- Dadkhah, M.(2016). *Study of Motifs Symbolology of Al-Buyeh Arts with Emphasis on Textile*, MA Thesis, Handicrafts, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Arts, (Text in Persian).
- Ferdowsi's A.(1960-71). Evaluative editor, under the supervision of Yoghni A. Bertels, Abdul Hossein Noushin and... Moscow: Academy of Sciences of the USSR, (Text in Persian).
- Ferrier Ronald, W. (1995), *Arts of Iran*, translated by Parviz Marzban, (1st ed), Tehran: Foroozan Publication, (Text in Persian).
- Fallah Mehtarlo, Z.; Malekzadeh Barouq, P. (2018). Thematic Analysis of the Motif of the Tree of Life and Decorations related to it in the Yaqutiyyeh School, *Glory of Art (Jelve-y Honar)*, 12, (1) 33-41, (Text in Persian).
- Ghani, A.; Mehrabi, F.(2017). Analyzing the Meaning of Bakhtiari Pictorial Carpet with Panofsky's Iconology Method, *Journal of Iranian Handicrafts Studies (Honar-haye Sana'ee-ye Iran)*, 1(2), 95-111, (Text in Persian).
- Grant, M.; Hazel, J.(2011). *Who's who in classical Mythology*, Tehran: Mahi Publication, (Text in Persian).
- Gurney, O. R.(1992), *The Hittites*, translated by: Roghayeh Behzadi, Tehran: Research Institute of Humanities
- کرمر، جوئل (۱۳۷۵). *احیای فرهنگی در عهد آل بویه*، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- گرانث، مایکل، هیزل، جان (۱۳۹۰). *فرهنگ اساطیر کلاسیک (یونان و روم)*، تهران: ماهی.
- گرنی، الیور (۱۳۷۱). *هیتی‌ها*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مادلونگ، ویلفرد (۱۳۸۴). زبیدی، ترجمه سید محمد منافیان، *طلوع*، پاییز، شماره ۱۵، ۱۷۷-۱۸۶.
- محلی، حمید بن احمد، بی تا، *الحدائق الوردیة فی مناقب الائمة الزبیدیة*، جلد ۱، محقق مرتضی بن زید محطوری، صنعاء: مکتبۀ بدر.
- مفتخری، حسین (۱۳۸۹). و بازهم آل بویه، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شماره ۱۵۱، ۲-۸.
- مفید، محمد بن محمد (۱۴۱۳ ق). *الارشاد فی معرفۀ حجج الله علی العباد*، جلد ۲، محقق/ مصحح: مؤسسه آل البيت علیهم السلام، قم: کنگره شیخ مفید.
- ### References
- Abdolahifard, A.; Namvarmotlagh, B.; Khazaei, M.; Shams, E., (2022), Investigating the hypertextual Relationship of the Double-headed Eagle in the Al-Buyeh and Sassanid Periods, *Negarineh Islamic art*, 10(25), 5-19, (Text in Persian).
- Aghajani, A. (2013). *A Symbolistic Study of the Image of the Double Headed Bird on Handwoven Carpets of Arab Tribe in Fars*, MA thesis in Art Research, submitted to Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, (Text in Persian).
- Afzaltoosi, A.(2014). *Nature in Ancient Art*, Tehran: AL Zahra University Publication, (Text in Persian).
- Afandi, Abdolab-ibn-issabeig.(2011), *Riazol-olama and Hiyazol-fozala*, translated by: Mohammad Bagher Saeidi Khorasani, Mashhad: Astan Qods Razavi, Islamic Research Foundation Publication, (Text in Persian).
- Azarpay, G. (1995). A Jataka Tale on a Sasanian Silver Plate, *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, Vol. 9, pp. 99-125.
- Busse, H. (1973). *Islamic Civilization 950-1150: a Colloquium published under the Auspices of the Near Eastern History Group*, Chapter: The Revival of Persian Kingship under the Buids, London, Oxford: Cassirer, Distributed by Faber, 47-69.
- civilization

- Tehran: Ney Publication, (Text in Persian).
- Shahbazi Shiran, H.; Maroofi Aghdam, E.; Satarnejad, S.; Tahmasebi, F., (2018). Manifestations and Functions of Anahita, the Female Goddess in Ancient Iran (study of motifs on Sassanid gold and ceramic vessels containing the image of this goddess), *Woman in culture and art*, 10(2), 237-262, (Text in Persian).
- Shahrestani, Abolfath Mohamad ibn Abdol Karim, (1983), *Al-Melal and Al-Nahl*, translated by: Seyyed Mohammad Reza Jalali Naini, Tehran: Iqbal Publication, (Text in Persian).
- Talebpour, F.; Khataei, S., (2013). Investigation of the human image in Albuyeh and Seljuqi silk carpets, *Visual arts*, Summer, 47-54, (Text in Persian).
- Zekrgoo, A., (1998). *Secrecy of Indian Myths Vedic Gods*, Tehran: fekr-e-Rooz Publication, (Text in Persian).
- URLs**
 URL1: <https://eurasiansilver.com/portfolio/plate-decorated-with-an-eagle-carrying-a-woman-from-bolshaia-anikovskaia/>
 URL2: <https://ru-archaeology.livejournal.com/۶۸۲۴۰۹.html>
 URL3: <https://hubert-herald.nl/TwoHeadedEagle.htm>
 URL4: <https://wellcomecollection.or>
- and Cultural Studies, Publication, (Text in Persian).
- Hall, J. (2001), *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, translated by: Roghayeh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Publications, (Text in Persian).
- Ibn-kholdon, Abdolrahman, (1987), *al-Ibar*, translated by: Abd al -Muhammad Ayati, (3rd ed), Tehran: Institute of Cultural Studies and Research Publication, (Text in Persian).
- Ibn-Tavoos, A., (1984). *Faraj-ol-Mahmoom fe-Tarikh-ol-olama-ol-Nojoom*, Qom: Sharif-razavi Publication, (Text in Persian).
- Ibn Taktaki., (1988). *Tarikh -I Fakhri*, Tehran: Elmi-farhangi Publication, (Text in Persian).
- Imanpoor, M.; Yahyaei, A.; Jahan, Z., (2012). The reflection of Sasanian Art and Thought in the Art of Al-Buyeh Period: the Art of Architecture and Metalwork, *Iranian Islamic Period History*, 3(5), 31-50, (Text in Persian).
- Kraemer, J. (1996). *The Cultural Revival During the Buyid Age*, translated by: Mohammad Saeed Hanani Kashani, Tehran: Academic Center Publication, (Text in Persian).
- Madelung, W. (2004). Zaidiyeh, translated by: Seyyed Mohammad Manafiyani, *Tolooa*, No. 15, 177-186, (Text in Persian).
- Mahali, H. (bt). *Al-Hadaïq al-Wardiyeh fi Manaqib al-Imath al-Zaydiyyah*, Researcher Morteza son Zayd Mahtouri, Sana'a: School of Badr, (Text in Persian).
- Muftakhari, H. (2008). And again, Al-Boye, *Book of the Month of History and Geography*, 2-8, (Text in Persian).
- Mofid, M. (1992). *Al -Irshad: the Book of Guidance into the Lives of the Twelve Imams*, scholar/corrector: Al-Bayt Foundation, peace be upon them, Qom: Shaykh Mofid Congress, (Text in Persian).
- Omri, A. (2001). *Al-Majdi in Ansab al-Talbeyin*, researcher: Ahmad Mahdavi Damghani, Qom: Public Library of Hazrat Ayatollah Ozma Marashi Najafi (RA), (Text in Persian).
- Ozgan. R. (2020). *Double-Headed Eagle from Antiquity to Present: Its Meaning, Interpretation and Propaganda*, Arkhaia Anatolika 3, 98-125.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Anchor Books.
- _____. (1972). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Icon Edition.
- Shepherd, R.; Shepherd, R. (2014), *1000 Symbols*, translated by: Azadeh Bidarbakht & Nastaran Lavasani,

Exploring the Origin of the Double-Headed Eagle Symbol in the Visual Culture of the Al-Buyeh Period with an Iconological Approach¹

Afsaneh Ghani ²
Fatemeh Mehrabi ³

Received: 2023-05-27
Accepted: 2024-04-20

Abstract

Problem Statement:

The symbolic and mythological content is a hallmark of Iranian art, reflecting the cultural meanings of society in each historical period. These concepts allow for the inference of the hidden content within the motifs used, revealing their intrinsic value and significance. Following the fall of the Sassanian Empire, the rise of Islam, and the subsequent decline of the Abbasid caliphs, significant shifts occurred in the legitimacy of Iranian rulers. This era saw the resurgence of the idea of a powerful state and the revival of Iran's ancient heritage, leading to the establishment of dynasties such as the Tahirids, Saffavids, Samanids, and Buyeh. Al-Buyeh period, recognized as a Shiite dynasty, is considered one of the most artistically, politically, socially, and scientifically prosperous periods in the history of Islamic and Iranian civilization. The religious and political autonomy of this era influenced the artistic works, which were content-wise shaped by Shiite beliefs and structurally by Sassanian art. A distinctive feature of this period's art is the presence of religious concepts and elements, often represented through various animal and predominantly mythological motifs. The double-headed eagle motif is one such pattern, recurrently found in metals, ceramics, architectural works, and particularly textiles, whose origins have remained elusive due to insufficient research. The motifs employed in the artistic works of the period, whether in metalwork, architecture, textiles,

¹DOI: 10.22051/jjh.2024.43916.1989

²Associate Professor, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran, Corresponding Author. Ghani@sku.ac.ir

³Ph.D. of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Fa.Mehrabi@yahoo.com

ceramics, etc., possess a symbolic dimension that extends beyond their decorative function, deeply rooted in the religious beliefs and convictions of the people of that time, and aligned with Islamic principles.

As previously mentioned, the double-headed eagle motif, frequently observed in the visual culture of that era, especially in textiles, appears in a repetitive or widespread manner. Subsequent studies on this symbolic motif revealed that its semantic origins in Al-Buyeh period culture have not yet been explored; thus, this paper aims to conduct a content analysis of the motif to uncover the semantic origins of the double-headed eagle in the visual culture of the Al-Buyeh period, employing Panofsky's iconological approach. This endeavor marks the first attempt to unravel the meaning of this symbolic motif. The necessary data were collected through library research, and the methodology employed was descriptive-analytical. The interplay between art and religion during the Al-Buyeh period is a fundamental aspect of this research, encompassing the exploration of the meaning and symbolic facets of the motifs and the proliferation of Iranian-Islamic concepts.

Research Questions:

What are the religious themes that gave rise to the symbolic meaning of the double-headed eagle in the visual culture of the Al-Buyeh period? Or, what concepts were represented by the use of the double-headed eagle symbol in the visual culture of the Al-Buyeh period?

Research Method:

The methodology used in the present article is based on Panofsky's iconological approach, which involves three stages:

1. Primary or Natural Subject Matter: This level of meaning arises from the combination of factual and expressional meanings, discerned through the identification of pure forms. The factual meaning is grasped by engaging with the various formal aspects of a work and interpreting their interrelations. The expressional meaning is accessed through reference to the reactions and judgments that have become ingrained in a person due to their experiences within a specific environment about a particular phenomenon or subject. Panofsky himself elucidates this level of meaning using the example of a human figure who greets others by removing his hat. In explaining the genesis of primary meaning in this instance, he states that the figure and its action comprise two facets: firstly, the human figure consisting of line, color, and volume; and secondly, the concept that forms in the mind of an observer familiar with the culture from which the action of hat removal originates. For an observer acquainted with this context, the meaning derived from these two aspects is that the individual is seeking interaction (greeting) with their audience. Panofsky posits that the interaction thus established elicits a response in the observer, who can then make judgments about the person's intentions, the emotions conveyed through the act of removing the hat, and similar considerations, based on their prior knowledge of the individual. He deems this judgment to require empathetic perception, which constitutes the expressional or representational meaning. The synthesis of these two meanings generates a primary or natural meaning in the mind of the observer when confronted with this scene (Panofsky, 1972: 3-4).

2. Secondary or Conventional Subject Matter: The second level of meaning in Panofsky's framework is entirely subjective and acts as a cultural code that has been conventionally predetermined among a group of people. At this analytical stage, the link between the form of the artistic work and its concealed subject matter is scrutinized, and the secondary subject matter of the artwork is what becomes perceptible through this examination.

3. Intrinsic Meaning or Content: The third level in Panofsky's theory, necessitates an understanding of the principles and beliefs of the cultural backdrop that gave rise to an artistic work. "At this level of meaning, our minds strive to forge a robust connection between the latent meaning in the observable and tangible characteristics of action, along with the embedded concept within it, and the mental, often invisible, and sometimes concealed conventional meaning. This level of meaning is synthesized and intuitively formed. In this phase, we encounter the ultimate objective of iconology, where, unlike the first and second levels, the artist has subconsciously assembled elements within their work, unaware of the interplay and connections among them" (Ghani and Mehrabi, 2018: 98).

Research Findings:

An iconological analysis of the double-headed eagle motif within the visual culture of the Al-Buyeh period, guided by Panofsky's approach, has revealed that both the motif itself and its depiction of a human abduction by the bird hold significant importance. The findings indicate that the historical origins of the double-headed eagle motif can be traced back to the Sumerian civilization, where it symbolized fire, summer, the sun, and divine power. This motif is not only present in Eastern art but also found in Western art. The double-headed eagle motif is less a representation of a natural bird and more akin to a supernatural one, similar to the Simurgh or Huma bird, with its roots likely in the Sassanian period. Additionally, the discovery of a textile piece featuring this motif near the hills close to the Shrine of Shahrbano, near the city of Rey, suggests a connection between Shia Iran and Zoroastrian Iran through such iconographies. In Greek culture, the motif's narrative of human abduction by a double-headed eagle stems from the story of Zeus, in the form of a double-headed eagle, capturing Ganymede to serve as a cupbearer in Olympus. In India, the motif relates to the tale of Krishna riding on the back of Garuda, a mythical bird, undergoing historical stages to unveil existential truths. During the Sassanian era, the eagle is depicted carrying a feminine figure to the skies, interpreted as an embodiment of the goddess Anahita, symbolizing a divine-assisted human ascension. However, in Al-Buyeh period culture, this motif represents the synthesis of Shia Iran and Zoroastrian Iran, suggesting a meaning that transcends its symbolic representation and martyrdom. Specifically, it appears to reference Zayd ibn Ali, the religious Imam revered by the Buyeh, whose legacy they endeavored to promote and preserve. This connection is the semantic origin of the double-headed eagle motif in the visual culture of the Al-Buyeh period.

Keywords: Al-Buyeh, Iconology, Double-Headed Eagle, Ascension, Martyrdom