بررسی رابطه بیش‌متنی نقش عقاب دوسَر در دوران آل بویه و ساسانی

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۹-۵)

ابوالفضل عبداللهی‌فرد[۱]، بهمن نامورمطلق[۲]، محمد خزایی[۳]، الهام شمس[۴]

۱- استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

۲- دانشیار دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

۳- استاد دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۴- دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2022.4922.1563

چکیده

نقش عقاب دوسَر که نام آن با پارچه‌های مشهور آل بویه پیوند خورده، نقشی کم‌تکرار، منحصربه‌فرد و رمزآمیز در هنر ادوار مختلف ایران است که زوایای کاوش‌نشده بسیار دارد. این نقش پیش از آنکه بر روی منسوجات این دوران خودنمایی کند، بر روی بشقابی فلزی متعلق به دوران ساسانی نیز دیده می‌شود؛ موضوعی که برای اولین‌بار توسط پژوهش حاضر لحاظ شده است. با توجه به تأثیرپذیری‌های فراوان خاندان بویه از ساسانیان در حیطه‌های مختلفی نظیر سیاست و فرهنگ و نیز برگرفتگی‌های متعدد این خاندان از هنر ساسانی، این پژوهش نقش مذکور در دوران ساسانی را پیش‌متن همین نقش در دوران آل بویه معرفی می‌کند. هدف تحقیق پیش رو بررسی روابط بین دو متن و آشکارکردن انواع گونه‌شناسی بیش‌متنی است. جستار حاضر می‌کوشد به این سؤالات پاسخ روشنی بدهد: ارتباط این نقش در دوران آل بویه با پیش‌متن خود چگونه تبیین می‌شود؟ در فرایند اقتباس این نقش از دوران ساسانی توسط آل بویه چه تغییراتی رخ داده است؟ این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته است و از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت سود می‌جوید. یافته‌های این تحقیق حاکی از آن است که با تلفیق نظام‌های نوشتاری و تصویری، رابطه بیش‌متنی از نوع تراگونگی و جایگشت است و این تراگونگی به شیوه گسترش, یعنی همزمانی توسعه مضمونی و افزایش سبکی، صورت پذیرفته است. جایگشت مورد نظر توسط هنرمند دوران آل بویه، نشان از تلاش برای هم‌آمیزی و موافق‌کردن اعتقادات اسلامی و میراث فرهنگی دوران باستان دارد.

واژه‌های کلیدی: عقاب دوسر، منیر رازی، آل بویه، ساسانی، بیش‌متنیت.

1- Email: A.aabdollahie@tabriziau.ac.ir

2- Email: bnmotlagh@yahoo.fr

3- Email: khazaiem@modares.ac.ir

4- Email: lham.shams@gmail.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۳ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۳)

مقدمه

نقش حیوانات در هنر ایران به فراوانی یافت می‌شود. تصویر آن‌ها روی آثار سفالین، منسوجات، نقش‌برجسته‌ها و یا دیگر دست‌ساخته‌ها در فرهنگ‌های کهن و ادوار تاریخی ایران، گذشته از آن که متأثر از حضور این حیوانات در طبیعت فلات ایران بوده است، بازتاب‌دهنده باورهای مردم آن روزگار درخصوص توانایی‌های مختلف این موجودات و نیز نیروهای اساطیری مرتبط با آن‌هاست؛ اگرچه در این میان، جانوران دوسر در قیاس با جانوران ترکیبی یا دو جانور متقارن مقابل یکدیگر بسیار به‌ندرت دیده می‌شوند. همین امر، تمرکز بر نقش "عقاب دوسر" را در هنر ایران برجسته می‌کند.

نقش عقاب دوسر در هنر ایران بی‌درنگ ذهن را به سوی پارچه‌های بافته‌شده توسط دیلمیان در دوران اسلامی می‌برد؛ پارچه‌های موسوم به "منیر رازی" که کاربردی تدفینی داشتند و این نقش را به دوران سلجوقی و نیز به اسپانیای تحت حاکمیت مسلمانان انتقال دادند. اگرچه پژوهش‌های بسیاری روی این منسوجات و نقوش آن‌ها انجام شده؛ اما در این میان نکته‌ای مهم مغفول مانده است: نقش عقاب دوسر بسیار پیش از پارچه‌های بافته‌شده در حکومت شیعی دیالمه، روی یک ظرف فلزی متعلق به پادشاهی ساسانی نیز دیده می‌شود. با توجه به اینکه حاکمان آل بویه بر اصالت ایرانی خود تأکید فراوان داشتند و رؤیای حکومت فراگیری را که پیش از حمله اعراب و خلفای بغداد در ایران برقرار بود، در سر می‌پروراندند، امری که منجر به تأثیرپذیری‌های فراوان این خاندان از ساسانیان در حوزه‌های مختلفی چون سیاست و فرهنگ و هنر شد، پژوهش پیش رو نقش عقاب دوسر را در عصر ساسانی به عنوان پیش‌متن نقش عقاب دوسر در دوران آل‌بویه معرفی می‌کند و بر آن است تا به این سؤالات پاسخ روشنی بدهد: ارتباط این نقش در دوران آل بویه با پیش‌متن خود چگونه تبیین می‌شود؟ در فرایند اقتباس این نقش از دوران ساسانی توسط آل بویه چه تغییراتی رخ داده است؟ این تحقیق با رویکردی تطبیقی از چهارچوب نظریه ترامتنیت ژرار ژنت و نیز دانش نمادشناسی سود می‌جوید و به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی رابطه میان دو متن مورد نظر را واکاوی می‌کند. اهمیت جستار پیش رو، نه‌تنها از تمرکز بر یکی از نقوش کم‌تکرار و اسرارآمیز هنر ایران نشأت می‌گیرد؛ بلکه برای این نقش در دوران اسلامی، پیش‌متنی را که تا کنون مورد توجه قرار نگرفته است معرفی می‌کند. ضرورت این پژوهش در آشکارسازی چرایی و چگونگی تحول یک نقش و سازوکارهای به‌کاررفته در آن نهفته است.

در عرصه آفرینش‌های هنری، هیچ اثری را نمی‌توان یافت که بدون تأثیرپذیری از متون متقدم و سبقه هنر شکل گرفته باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۴۱)؛ هنر اسلامی نیز از این قاعده مستثنی نیست. نظریه‌پردازان هنر اسلامی بر تأثیرپذیری این هنر از هنر ساسانی طی قرن‌های آغازین صحه گذاشته‌اند؛ چنان‌که به عنوان نمونه الگ گرابار[1] در کتاب خود با عنوان شکل‌گیری هنر اسلامی، این امر را تبیین می‌کند. او آشکارا خاستگاه برخی از المان‌ها در معماری اسلامی اولیه، نظیر مناره مارپیچ را هنر ساسانی می‌داند و نمونه‌هایی از هنر فلزکاری و پارچه‌بافی دوران آل بویه را نیز نشانه احیای مضامینی کهن، برگرفته از هنر ساسانی می‌داند که بعدها در هنر ایران رواجی بیشتر یافت (۱۳۹۶: ۲۳۰ـ۲۲۹). روی‌کارآمدن امرای آل بویه در آغاز سده چهارم هجری، نقطه عطفی در تاریخ ایران محسوب می‌شود؛ چراکه با تأکید این حاکمان بر تبار ایرانی خود و قد علم‌کردن آنان مقابل خلافت عباسی، پابه‌پای اندیشه‌های شیعی، هنر ساسانی نیز در هنر آل بویه تداوم و نفوذی روزافزون یافت؛ به عبارت دیگر، ویژگی‌های هنر آل بویه نوعی از مداومت استفاده فرهنگ اسلامی نوپا از واژگان سنت هنر کهن ساسانی است. ریچارد اتینگهاوزن[2] نیز دست‌ساخته‌های تزیینی، اشیای هنری و آثار به‌جامانده بسیار از این دوران را بیانگر دست‌یابی دوباره ایرانیان به هویت ملی خودشان می‌داند. به گفته او، در این دوران پس از تجربه‌های فراوان، سنت هنری گذشتگان با شرایط جدید منطبق شدند (۱۳۸۴: ۳۰۷).

برگرفتگی‌های خاندان بویه از هنر ساسانی، به جز تأثیرپذیری کلی هنر اسلامی از هنرهای پیشین در اوان شکل‌گیری خود، دلیل تاریخی دیگری نیز دارد. این خاندان بر پیشینه ایرانی خود تأکیدی وافر داشتند و چنان‌که بارها در کتب تاریخی ذکر شده است، سودای سلطنتی همانند ساسانیان را در سر داشتند. درواقع، قسمت عمده آداب درباری آل بویه بر اساس سنت‌های ایران باستان و به‌ویژه دوران ساسانی بود (کرمعلی و

دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۱). عضدالدوله دیلمی، نامی‌ترین فرمانروای آل بویه، خود را با شاهان ساسانی قیاس می‌کرد و احتمالاً در نظر داشت برای تداوم پادشاهی آل بویه، همانند آنان دارای تقدس معنوی شود (خلعتبری و طباطبایی، ۱۳۸۹: ۸۸). یکی از سکه‌های مربوط به دوران حکومت عضدالدوله، او را با تاج و شمایلی ساسانی نشان می‌دهد که روی آن این عبارات نوشته شده است: "عمر شاه فناخسرو]پناه‌خسرو: لقب عضدالدوله[دراز بادا" و "فره شاهنشاه فزون بادا" (فقیهی، ۱۳۴۷: ۲۹). گرایش عضدالدوله به تداوم سنت‌های ایران پیش از ورود اسلام اگرچه بسیار قوی بود؛ اما این تمایل فقط منحصر به او نبود و در فرمانروایان اولیه آل بویه و حتی در آل زیار نیز به چشم می‌خورد. درواقع، مردآویج که بنیان‌گذار حکومت آل زیار بود و آل بویه ابتدا در رکاب او جریانات استقلال‌طلبی ایرانیان از خلافت بنی‌عباس را دنبال می‌کرد، کسی بود که بر پیوند خونی خود با سلسله ساسانی اعتقاد داشت و نسب خود را به بهرام گور می‌رساند؛ چنان‌که ابن‌مسکویه در کتاب خود می‌گوید مرداویج تاجی همانند انوشیروان ساسانی برای خود تهیه کرده بود و تصمیم داشت پس از فتح بغداد خود را شاهنشاه بخواند (۱۳۷۶، ج ۵: ۳۱۷). بنا بر آنچه گفته شد، دور از ذهن نیست که آل بویه در استفاده از نقش عقاب دوسر در آفریده‌های هنری خود، به پیش‌متن موجود از این طرح در هنر ساسانی نظر افکنده باشند؛ اگرچه بدون توجه به گرایش آل بویه به ساسانیان نیز و تنها با در نظرداشت لزوم وجود پیش‌متن برای هر آفرینش هنری تازه و عدم امکان ارائه یک طرح هنری از خلأ، برای نقش عقاب دوسر در هنر اسلامی ایران، تنها پیش‌متن موجود، همین نقش در هنر ایران باستان و عصر ساسانی است.

پیشینه‌ی تحقیق

تحقیقات مرتبط با نقش عقاب دوسر در هنر ایران، این نقش را تنها در دوران اسلامی و در ارتباط با منسوجات آل بویه کاویده‌اند. پژوهش‌هایی نیز در زمینه ارتباط هنر آل بویه با هنر ساسانی انجام شده است؛ اما با وجود جستجوهای فراوان، تا کنون هیچ تحقیقی به نقش عقاب دوسر در دوران ساسانی و ارتباط آن با نقش عقاب دوسر در دوران اسلامی اشاره نکرده است. تحقیقات دسته اول، مواردی نظیر ترکیب‌بندی، خصوصیات آیکونوگرافیک و نیز تأثیرگذاری این منسوجات بر پارچه‌بافی ادوار بعد، نظیر دوره سلجوقی و یا سلسله‌های همزمان در اسپانیا را مدنظر قرار داده‌اند. فربود و پورعزیزی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر منسوجات ایران دوران آل بویه و سلجوقی بر اسپانیای اسلامی» یک بررسی تطبیقی را بین منسوجات ایرانی و اسپانیایی با مطالعه موردی پارچه‌های دوره مرابطون و موحدون به انجام رسانده‌اند و انتقال نقش عقاب دوسر را از ایران به اسپانیا مورد بررسی قرار داده‌اند. فتحی و فربود (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «سیر تحول نقش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل بویه و سلجوقی»، نقش عقاب بالدار را در گذار از دوران آل بویه به دوران سلجوقی واکاوی کرده‌اند. طالب‌پور و خطایی (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی تصویر انسان در ابریشمینه‌های دوران آل بویه و سلجوقی»، تصویر انسان محاط در میان عقاب دوسر منقش بر پارچه‌ها را مورد تحقیق قرار داده‌اند. دادور و حدیدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با نام «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی» به نقش عقاب دوسر اشاره‌ای گذرا کرده‌اند. زارع‌خلیلی و دیگران (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل بویه»، مشخصاً توجه خود را به بخش کتیبه‌ها در منسوجات این دوره معطوف کرده‌اند و محتوای آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. یکی از کامل‌ترین پژوهش‌هایی که بر روی منسوجات دوران آل بویه صورت گرفته است، مهری دادخواه (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «مطالعه نمادشناسانه نقوش آل بویه با تأکید بر منسوجات»، با گونه‌شناسی نقوش و تحلیل محتوای آن‌ها این نتیجه را به دست آورده است که نقش عقاب دوسر، نمادی تکرارشونده در هنر بافندگی آل بویه بوده و این نماد در ارتباط با دو چهره مرگ و زندگی، نماد ایزد وای است. تحقیقات دسته دوم نیز به تأثیرپذیری آل بویه در هنرهایی چون معماری، فلزکاری و بافندگی از هنر ساسانی پرداخته‌اند. صادق‌پور (۱۳۹۶) در مقاله خود با عنوان «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل بویه» مضامین و نقوشی را که به عنوان تزیین در بافته‌های آل بویه به کار رفته‌اند تحلیل کرده و به این

نتیجه رسیده است که این نقوش همان نقوش پارچه‌های دوران ساسانی است که در کیفیات فرمی و محتوایی متفاوتی به کار رفته است. در تحقیق مذکور نقش عقاب دوسر روی منسوجات آل بویه در ادامه استفاده ساسانیان از نقش عقاب روی پارچه‌ها، نماد پادشاهی، اقتدار و پیروزی (عقاب با یک سر) دانسته شده و به نقش عقاب دوسر موجود بر روی ظرف فلزی عصر ساسانی هیچ اشاره‌ای نشده است. صادق‌پور و میرعزیزی (۱۳۹۸) در تحقیقی ذیل عنوان «بررسی تحلیلی تأثیر مضامین و نقش‌مایه‌های فلزکاری ساسانی بر فلزکاری آل بویه» اشتراکات میان مضامین و نقش‌مایه‌ها در هنر فلزکاری هر دو دوره را بررسی کرده و دلایل تأثیرپذیری هنر آل بویه از هنر ساسانی را مورد تحلیل داده‌اند. در این تحقیق بر همانندی نقش عقاب روی ظروف ساسانی با همین نقش روی مدال‌های آل بویه تأکید شده است و ذکری از نقش عقاب دوسر در میان نیست. شجاعی و مرآتی در پژوهش خود با نام «مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آل بویه در تطبیق با هنر ساسانی»، سفال سامانی را با منسوجات آل بویه و هر دو را با هنر عصر سامانی مقایسه کرده‌اند و با شناسایی شباهت‌ها و تبیین علل تفاوت‌ها، تأثیرپذیری را بررسی کرده‌اند. در این پژوهش نیز نقش عقاب دوسر مد نظر قرار نگرفته است. ایمان‌پور و دیگران (۱۳۹۱) در تحقیقی که با عنوان «بازتاب هنر و اندیشه ساسانیان در هنر آل بویه: هنر معماری و هنر فلزکاری» به انجام رسانده‌اند، با روشی تاریخی به بازتاب هنر و اندیشه ساسانی در هنر معماری و فلزکاری آل بویه پرداخته شده و میزان تأثیرپذیری سنجیده شده است. چنان‌که پیشتر اشاره شد، تاکنون هیچ جستاری به نقش عقاب دوسر در دوران ساسانی اشاره نکرده و در باب ارتباط آن با همان نقش در دوران آل بویه سخنی به میان نیاورده است.

روش تحقیق

جستار حاضر با کاربرد روش تحلیلی- توصیفی و نیز تطبیقی در چهارچوب نظریه ترامتنیت ژرار ژنت که در ادامه، شرح مبسوط آن خواهد آمد و نیز با بهره‌گیری از دانش نمادشناسی، با تأکید بر گونه بیش‌متنی، به تحلیل و بررسی ارتباط میان نقش عقاب دوسر در دو دوران متفاوت از تاریخ هنر ایران می‌پردازد. این پژوهش از نوع پژوهش‌های کیفی با هدفی بنیادین است که تلاش دارد نحوه انتقال و تبدیل نقشی کهن با بن‌مایه‌های اساطیری را به نقشی پرتکرار در دوران حکومت اسلامی واکاوی کند. داده‌های این تحقیق، مشتمل بر تصاویر روی پارچه و ظرف، کیفی است و از آنجا که تنها یک نقش خاص برگزیده شده است، یک مطالعه موردی شمرده می‌شود.

چهارچوب نظری پژوهش

در بحث از نوآوری در طراحی و خلاقیت در نقش، کاوشی موشکافانه در باب چند و چون برگرفتگی‌ها از آثار گذشتگان و تغییرات فراخور اقتضائات زمان و مکان، از اهمیت فراوانی برخوردار است. در این کاوش‌ها، رویکردهای تطبیقی و کاربردی، بسیار راهگشا هستند. بینامتنیت یکی از دیدگاه‌های نظری است که بر مبنای مقایسه و تطبیق پی‌ریزی شده است و در این گونه مطالعات به کار می‌آید. اصطلاح بینامتنیت به رابطه میان متون مختلف با هم اشاره دارد و اولین‌بار توسط ژولیا کریستوا به میان آمد. کریستوا این اصطلاح را از اندیشه میخائیل باختین و آرای او درباره "گفتگوی میان متون" برگرفت و آن را برای هر گونه ارتباط میان متن‌های گوناگون به کار برد. بینامتنیت بر این امر دلالت دارد که هر متنی به متون پیش از خود وابسته است و بر پایه همان متون شکل می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، هیچ متنی مستقل از سایر متن‌ها آفریده نمی‌شود (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۲۰). بعدتر، در حوزه نظریه بینامتنیت، دو گرایش مجزا پدید آمد: نظریه‌پردازانی مثل خود کریستوا و رولان بارت که بر بینامتنیت تأکید دارند؛ اما به شناسایی متون پدیدآورنده متن جدید توجهی نمی‌کنند؛ چراکه بر این کار فایده‌ای متصور نمی‌شوند و نظریه‌پردازانی که تأثیر متون پیشین بر متن جدید و نوع و میزان این تأثیرات را نیز در نظر می‌گیرند و بررسی می‌کنند. از اندیشمندان دسته دوم می‌توان به ژرار ژنت، لوران ژنی و مایکل ریفاتر اشاره کرد (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۷۹).

ژنت و ترامتنیت

از دیدگاه ژنت ترامتنیت نمایانگر رابطه یک متن با متن‌های دیگر است (Graham, 1993: 97). این متون می‌توانند انواع

کلامی، نوشتاری و یا تصویری را در بر بگیرند. ژنت برای اولین‌بار در کتاب خود به نام الواح بازنوشتنی، از اصطلاح ترامتنیت نام برد و آنچه این اصطلاح را برجسته می‌کرد، تأکید ژنت بر جستجوی روابط و نحوه تأثیرگذاری متون بر یکدیگر و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر بود. ژنت با مطالعه آثار کریستوا، واژه جدید ترامتنیت را ابداع کرد و بینامتنیت را یکی از بخش‌های آن دانست. او چهار بخش دیگر را این چنین معرفی کرد: سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۹ـ۲۴). تأثیرپذیری متون از هم، به طور ویژه در روابط بینامتنی و بیش‌متنی مورد توجه قرار می‌گیرد (همان، ۱۳۸۶: ۸۵). از این میان، بیش‌متنیت رابطه میان دو متن را که یکی برگرفته از دیگری است، بررسی می‌کند. به این ترتیب، بینامتنیت که نزد کریستوا بیشتر جنبه‌ای نظری داشت، توسط ژنت جنبه کاربردی می‌یابد. از آنجا که تحقیق حاضر در جستجوی روابط بیش‌متنی بین دو نقش است، در ادامه به توضیح گونه بیش‌متنیت پرداخته می‌شود.

بیش‌متنیت

در بیش‌متنیت تمرکز بر نحوه تکثیر و تولید انبوه متون در جوامع بشری است (Mirenayat & Sofastaei, 2015: 53). بیش‌متنیت درست همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد؛ با این تفاوت که در بینامتنیت رابطه بر اساس هم‌حضوری شکل می‌گیرد؛ درحالی‌که در بیش‌متنیت رابطه از تأثیرگذاری یک متن بر متنی دیگر حاصل می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۴). انواع گونه‌های بیش‌متنی بر پایه نوع کارکرد و نیز نوع اثر به وجود می‌آید. مراد از نوع کارکرد، عملکرد تفننی، طنزگونه و جدی است که از این میان کارکرد طنزگونه برای ژنت اهمیت بیشتری دارد و نیز دارای تقسیم‌بندی‌های بیشتری است (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳ـ۱۴۱). بدیهی است که در میزان و چگونگی تأثیرگرفتن یک متن از متن دیگر، تفاوت درجاتی وجود دارد؛ اما دو نوع اصلی تقلید و تغییر هستند؛ به عبارت دیگر، خلق اثر هنری در دو حیطه همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی (تغییر) رخ می‌دهد و این تقسیم‌بندی، تعیین‌کننده حوزه سبک آثار است. در گونه‌شناسی بیش‌متنی بر اساس همان‌گونگی یا تقلید، هدف حفظ نسخه اصلی پیش‌متن است. آن چه باعث تمایز "تغییر" در همان‌گونگی از تراگونگی می‌شود، هدفمندبودن تغییر و میزان آن است؛ به این معنا که در همان‌گونگی، هدف اساساً ایجاد تغییر نیست و بالطبع میزان آن نیز قابل توجه نخواهد بود؛ چراکه هدف، برجسته‌کردن و مشخص‌بودن پیش‌متن اثر است. درست برعکس، در تراگونگی هدف تأکیدگذاری بر بیش‌متن است و اصولاً تغییر آگاهانه به قصد دگرگونی انجام می‌پذیرد. سه نوع تغییر در تراگونگی عبارت‌اند از: کاهشی، افزایشی و جابه‌جایی. به این معنا که در ایجاد متن جدید بر اساس متن پیشین، از کوچک‌کردن و کاهش‌دادن استفاده می‌شود؛ متن دوم از متن اول کوچک‌تر است و این کم یا حذف‌کردن، به یکی از سه طریق پیرایش، آرایش و افشردگی صورت پذیرفته است. در پیرایش، حفظ سبک اثر تقدم دارد و مضمون حذف می‌شود. در آرایش، سبک حذف می‌شود و مضمون پابرجا باقی می‌ماند. در افشردگی کاهش و حذف هم در سبک و هم در مضمون رخ می‌دهد. در فرایند افزایشی که به سه دسته؛ یعنی توسعه، اضافه و گسترش تقسیم می‌شود، چنان‌که هویداست، هدف در اثر تازه، توسعه و گسترش است. در توسعه، مثل پیرایش، توجه به مضمون است و به آن اضافه می‌شود. در نوع دوم؛ یعنی اضافه، تمرکز بر سبک است و تلاش می‌شود که متن دارای افزایش سبکی شود. در نوع سوم و آخر، گسترش مضمونی و سبکی توأمان صورت می‌گیرد و چنان‌که ژنت تبیین می‌کند، غالب افزایش‌ها از نوع گسترش است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۰و۱۱). درنهایت، ژنت بیان می‌دارد که اگر افزایش و کاهش با هم صورت بپذیرد، شاهد پدیده جانشینی هستیم که در این حالت بیشترین تغییر در بیش‌متن به وجود آمده و حداکثر فاصله از پیش‌متن ایجاد شده است.

برای آن که مسئله‌ای قادر باشد در حیطه گونه‌شناسی بیش‌متنی قرار بگیرد و بتوان روی آن بررسی و تحلیل انجام داد، باید سه شرط مجزا برآورده شود: اول آنکه موضوع متنی باشد، دوم آنکه حداقل دو متن مشخص در دسترس باشد و سوم آنکه رابطه بیش‌متن و پیش‌متن مسلم و متقن دانسته شود؛ پیش‌متن همان متن نخستین است که منبع الهام و برگرفتگی تلقی می‌شود و بیش‌متن نیز همان متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳ـ۱۴۱). با توجه به آن چه در ابتدای این پژوهش از نظر گذشت، با درنظرداشت

قلت نقش عقاب دوسر در تاریخ هنر ایران که حضور آن را منحصر به عهد ساسانی در ایران باستان و دوران آل بویه در عصر اسلامی ایران می‌کند و نیز تأثیرپذیری فراوان خاندان بویه از ساسانیان در حیطه‌های مختلف، ازجمله هنر، می‌توان گفت که پیش‌متن و بیش‌متن معرفی‌شده توسط این پژوهش، یعنی ظرف فلزی عهد ساسانی و پارچه ابریشمی دوران آل بویه، واجد هر سه شرط مذکور هستند و امکان ورود به بحث گونه‌شناسی بیش‌متنی وجود دارد. همان‌گونه که پیش از این بدان اشاره شد، گونه‌شناسی بیش‌متنی بر اساس تغییر در سبک و کارکرد، به دو گونه تراگونگی یا تغییر و همان‌گونگی یا تقلید و در شش زیرگروه طبقه‌بندی می‌شود (جدول ۱).

جدول۱: گونه‌شناسی روابط بیش‌متنی (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۶)

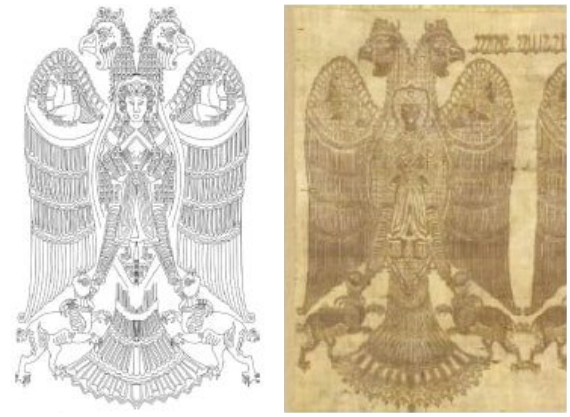
نسبت کارکرد	Imitation تقلید	Transformation تراگونگی
Ludique تفننی	Pastiche پاستیش	Parodie پارودی
Satirique طنزی	Charge شارژ	Travestisment تراپوشی
Serieux جدی	Forgerie فورژری	Transposition جایگشت

بیش‌متنیت، یا یک عملیات تقلیدی (همچون پاستیش، شارژ و فورژری) و یا یک عملیات دگرگون‌ساز (همچون پارودی، تراوستیسمان و یا ترانسپوزیسون) بر روی یک پیش‌متن است و هر متن نوین یعنی بیش‌متن، بر اساس یک یا چند متن گذشته یعنی پیش‌متن استوار است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۰). در دسته اعمال تقلیدی، اصطلاح پاستیش از حوزه هنرهای تجسمی به حیطه مطالعات بیش‌متنی ورود پیدا کرده است و به‌نوعی تقلید سبک از شیوه نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. در گونه پاستیش، سبک پیش‌متن به طور آگاهانه مورد تقلید قرار می‌گیرد و در واقع هدف تقلید نمونه پیش‌متن است. کارکرد پاستیش تفننی است و از آنجا که تأکید بر حفظ سبک و سیاق پیش‌متن است، تغییرات اندکی صورت می‌یابد (نامورمطلق،۱۳۹۱: ۱۴۸). ژنت تقلید در معنای بلاغی را صورت بدوی پاستیش می‌داند و آن را به عنوان یک بافت برای تقلید تلقی می‌کند (۱۹۸۲: ۱۰۴). گونه شارژ با اغراق و نوعی طنز همراه است و با غلو کردن در پیش‌متن به قصد نقد آن صورت می‌گیرد که بهترین مثال آن کاریکاتور است. در شارژ، سبک مورد تقلید قرار می‌گیرد؛ اما با تغییراتی کوشش می‌شود تا نسبت به پیش‌متن کارکردی طنزگونه بیابد. شارژکردن شرایطی دارد که دارابودن قابلیت شارژ و شناخته‌شده‌بودن شارژشونده، از آن جمله است. فورژری اما یک تقلید جدی از پیش‌متن است که در قالبی مشخص به دنبال مداومت‌بخشی و حفظ سبک پیش‌متن انجام می‌گیرد. کارکرد بیش‌متن در این مورد تماماً جدی است و با هدف تکثیر انبوه از یک متن به جهت تداوم آن صورت می‌پذیرد. درواقع، ضمن تقلید، هدف ادامه‌دادن پیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۹). در دسته اعمال تغییری، پارودی از یک‌سو تراگونگی سبکی بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن بیان می‌کند و از سوی دیگر دارای کارکردی تفننی است؛ به این معنی که قصد شوخی با پیش‌متن را دارد و طی این فرایند بر آن است که متنی تازه نیز خلق کند. پارودی به هیچ وجه تخریب و تحقیر پیش‌متن را دنبال نمی‌کند و هدف در آن آفرینش متنی تازه به جهت سرگرمی است. این گونه بیشترین توجه را از سمت نظریه‌پردازان و محققان پست‌مدرنیسم به خود جلب کرده است (Dousteryssier-Khoze et Place-Verghnes , 2006: 11). تراپوشی (تراوستیسمان) ضمن حفظ رابطه تراگونگی و تغییر، می‌کوشد بر اساس کارکرد طنزی مشخصاً به نازل‌کردن و تحقیر پیش‌متن خود بپردازد. هیچ رابطه‌ای به اندازه تراپوشی تخریب‌کننده پیش‌متن نیست و بر اساس نظریه ژنت به دو گونه

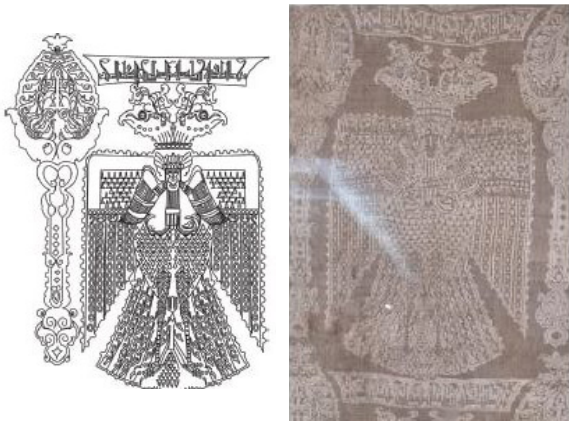
بورلسک و مدرن تقسیم می‌شود. در آخر، به گونه جایگشت (ترانسپوزیسون) می‌رسیم که به شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. جایگشت رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانشانه‌ای و بینارسانه‌ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد، جایگشت به حساب می‌آید (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰ـ۱۴۹).

نقش عقاب دو سر در دوران آل بویه

در دوران آل بویه بافت و طراحی پارچه از رونق بسیار بهره‌مند شد؛ به طوری که به گفته کارشناسان و صاحب‌نظران می‌توان از میان تمام هنرها، پارچه‌بافی را نماد اعتلای هنری ایران در این دوران به حساب آورد (پیگولوسکایا و دیگران، ۱۳۶۳: ۲۹۰ و ۲۹۲). حاکمان آل بویه از صنعت منسوجات حمایت می‌کردند و از محصولات این صنعت در موارد مختلفی چون خلعت و پاداش بهره می‌گرفتند. پارچه از نظر آداب و رسوم دربار اهمیتی درخور توجه داشت و به جز هدیه و پاداش، در تهیه لباس حاکمان و درباریان و نیز در تزیین کاخ‌ها به‌وفور از آن استفاده می‌شد (اشپولر، ۱۳۷۹: ۴۱۴). از طرفی این بافته‌ها به علت کیفیت بالا و زیبایی چشم‌نواز، جزو محصولات صادراتی نیز قرار داشت و خلفای عباسی یکی از خریداران عمده پارچه‌های بافته‌شده ایرانی توسط آل دیلم بودند (زکی‌محمد، ۱۳۷۷: ۱۸۷ و ۱۹۰). از مراکز مهم بافندگی در ایران آن دوران می‌توان به شهرهایی چون مرو و نیشابور اشاره کرد؛ اما مهم‌ترین این مراکز، شهر ری بود که پارچه‌های مشهور "منیر رازی" در آن بافته می‌شدند. این نوع پارچه که برجسته‌ترین بافته عصر دیلمیان است، خصوصیات منحصربه‌فردی دارد؛ شامل جنس ابریشمین، دوپودی‌بودن پارچه و نقوش و نوشته‌های روی آن. بر روی دو قطعه از منسوجات مکشوفه در گورستان شهر ری که یکی از آن‌ها در موزه کلیولند آمریکا و دیگری در موزه ملی ایران حفاظت می‌شود، نقش عقاب دوسر به چشم می‌خورد. در نمونه اول (تصویر ۱)، پارچه در ابعاد ۳۵*۴۶ سانتی‌متر است و نقش روی آن عقابی دوسر با بال‌های بازشده و به رنگ قهوه‌ای است. مردی به بدن این عقاب متصل شده است و گویی با او به آسمان می‌رود. مرد لباس سلطنتی، بلند و پرچینی به تن دارد و موی سرش آرایش‌یافته و مزین به جواهرات است. دست‌هایش از دو طرف کمربندی را که با آن به عقاب بسته شده، گرفته است. سرآستین‌های لباسش پرچین است و نقش دو بازوبند بر روی آن‌ها دیده می‌شود. مرد چکمه نیز به پا دارد. در بالای هر دو بال عقاب و در حاشیه زیرین دمش، کتیبه‌هایی به خط کوفی تزیینی دیده می‌شود. در دو سوی آن نیز دو شیردال در حال جهش رو به بالا تصویر شده‌اند (برزین، ۱۳۴۶: ۴۱). در نمونه دوم (تصویر ۲)، پارچه در ابعاد ۳۵*۴۹,۵ است و بر روی آن تصویری از یک عقاب دوسر نقش بسته که بال‌های خود را گشوده و انسانی را در میان گرفته است. بر روی سر عقاب شاخ وجود دارد و بر حاشیه بال آن جمله "من کبره همه کثره قیمه" به خط کوفی تزیینی، بافته شده که مفهوم "کسی که همت والا داشته باشد، ارزشمند است" را در بردارد. عقاب‌ها با نقش درخت سرو از یکدیگر جدا شده‌اند. بدن عقاب‌ها پوشش فلس‌مانندی دارد و یک ردیف مروارید نیز دور گردن آن‌ها دیده می‌شود. در بالای سر هر عقاب عبارت "من طاب اصله ذکی فعله" بافته شده است؛ به معنای "کسی که اصیل باشد عملش نیکوست". کاربرد منسوجات با این نقش‌مایه بیشتر کفن یا پوشش قبر بوده است (روحفر، ۱۳۶۷: ۲۵). شواهد حاکی از آن است که نقش عقاب و نیز نقش عقاب دوسر موتیفی تکرارشونده بر روی آثار هنری آل بویه است (دادخواه، ۱۳۹۵). به علت شباهت ظاهری بیشتر میان نمونه دوم و نمونه‌های باستانی و نیز حضور المان‌هایی نظیر رشته مروارید دور گردن، شاخ‌های قوچی روی سر و درخت سرو که همگی ارجاعاتی روشن به آثار دوره ساسانی هستند، پژوهش حاضر این نمونه را برای مطالعه برمی‌گزیند.



تصویر۱: پارچه با نقش عقاب دوسر، محفوظ در موزه کلیولند آمریکا (زارع‌خلیلی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۰۳)



تصویر۲: پارچه با نقش عقاب دوسر، محفوظ در موزه ملی ایران (همان)

نقش عقاب دو سر در دوران ساسانی

در دوران ساسانی هنر کار با فلز در زمره هنرهایی بود که از ارج و منزلتی والا برخوردار بود. درواقع این دوران شاهد اوج شکوفایی هنر فلزکاری بود که توجه ویژه پادشاهان و دربار را نیز به دنبال داشت. ساسانیان آثار فلزی خود را به عنوان هدیه و نشان قدرت، شجاعت، عظمت و مشروعیت به سایر کشورها نیز صادر می‌کردند (پوپ و دیگران، ۱۳۸۰: ۶۹). نقوش روی ظروف فلزی عهد ساسانی عموماً نقوش گیاهی و جانوری بود که تنها جنبه تزیینی نداشتند. این نقوش نمایانگر معانی و مفاهیم آیینی و فرهنگی بودند که با اولویت‌قراردادن پیام نمادین اصول و مبانی هنری، تا حد زیادی در جهت افزودن زیبایی بصری، محتوا نیز مد نظر قرار گرفته است (ملی، ۱۳۹۸). آثار فلزی این دوره اغلب از جنس نقره و بعضاً از جنس طلا و یا برنز ساخته می‌شدند و مهارت فنی و سلیقه هنری خاص این دوران را بازتاب می‌دهند. نقوش روی اکثر بشقاب‌های ساسانی، ترسیم صحنه‌های شکار شاهانه است. سایر نقوش تزیینی، شامل پرندگان آراسته، نقوش جانوران و گیاهان است. این نقش‌مایه‌ها به همراه بن‌مایه‌های تمثیلی، همچون صحنه‌های شکار شاه را می‌توان به استعاره‌های بصری تفسیر کرد که دیدگاه‌های اجتماعی و مذهبی ایرانیان و زرتشتیان را در دوران باستان در بر دارد (همان: ۴۵). یکی از بشقاب‌های فلزی مربوط به عصر ساسانی یک بشقاب سیمین زراندود است که به شیوه چکش‌کاری و پوسته دوگانه ساخته شده است و روی آن نقش یک عقاب دوسر به چشم می‌خورد. این اثر مربوط به سده‌های پنجم و ششم میلادی است و هم‌اکنون در موزه رضا عباسی در تهران نگهداری می‌شود (تصویر ۳). این بشقاب برخلاف رویه معمول در ظروف مشابه، از نقش‌مایه‌های تزیینی گیاهی پیرامون بشقاب یا نقش‌های جانوری یا انسانی دیگر به همراه نقش اصلی برخوردار نیست و تنها به تصویر خود نقش در مرکز کار اکتفا شده است. در یک نمونه بسیار مشابه دیگر که متعلق به دوران صدر اسلام در ایران برآورد شده است و اکنون در موزه آذربایجان در تبریز نگهداری می‌شود، همین نقش را در یک بشقاب تمام نقره می‌بینیم. در این مورد نیز از نقش‌مایه‌های تزیینی خبری نیست و موتیف دیگری جز نقش اصلی دیده نمی‌شود (تصویر ۴).

تصویر۳: بشقاب نقره‌ای زراندود با نقش عقاب دوسر متعلق به عصر ساسانی، محفوظ در موزه رضا عباسی تهران (URL 1)

تصویر۴: بشقاب نقره‌ای با نقش عقاب دوسر متعلق به صدر اسلام، محفوظ در موزه آذربایجان تبریز (URL 2)

تحلیل ترامتنی

در این بخش از پژوهش، پس از بررسی گونه‌شناسی بیش‌متنیت و با معرفی دو نمونه مطالعاتی منتخب، در ابتدا به تشخیص و تبیین ارتباط میان پیش‌متن و بیش‌متن پرداخته می‌شود و سپس در باب چند و چون برگرفتگی هنری آل بویه و اقتباس هنری آنان که نشان از یک باور تلفیقی و هنری پیوندی بر مبنای از آن‌خودسازی دارد، بحث می‌شود.

نقش عقاب دوسر در دوران آل بویه و به طور کلی در هنر صدر اسلام ایران، از تمایل هنرمندان این دوران به حفظ این نقش و تداوم‌بخشیدن به آن حکایت دارد. در باب تمایل به حفظ این نقش، بشقاب نقره‌ای مربوط به دوران اسلامی محفوظ در موزه آذربایجان شهر تبریز را می‌توان به عنوان یک نمونه مثال‌زدنی لحاظ کرد. به بیان دیگر، بشقاب با نقش عقاب دوسر در دوران اسلامی، بیش‌متنی است که به شیوه پاستیشی پیش‌متن خود را (بشقاب با همین نقش در دوران ساسانی) تقلید کرده است و به آن مداومت بخشیده است. به نظر می‌رسد نقش عقاب دوسر روی پارچه‌های آل بویه نیز به هدف حفظ و استفاده این نقش از دوران ساسانی قرار گرفته است و این نمونه‌ها هم تمرکز خود را بر نمایش عقاب دوسر به عنوان نقش اصلی گذارده‌اند. به بیان دیگر، درست مانند بشقاب ساسانی، در پارچه دیلمی نیز اولین چیزی که در تماشای اثر نگاه را متوجه خود می‌کند، تمامیت نقش عقابی با دوسر است که به عنوان نقش‌مایه‌ای تزیینی استفاده شده است؛ بنابراین هنرمند عصر اسلامی، نقش مذکور را با ارجاعی مستقیم به دوران ساسانی و اعتقادات این عصر، محتملاً چون یک نماد به کار برده است. اگرچه تا کنون هیچ پژوهشی به طور مشخص پیرامون معناهای نمادین و ریشه‌های نقش عقاب دوسر انجام نگرفته است؛ اما به نظر می‌رسد این نقش می‌تواند در ارتباط با ایزد باد یا همان وای، یکی از کهن‌ترین و دیرپاترین نیروهای مینوی اساطیر ایران باشد (دادخواه، ۱۳۹۵). این ایزد که دارای دو چهره نیک و بد بوده است، در اواخر عصر ساسانی اهمیتی بیشتر یافت و این روند پس از ورود اسلام به ایران نیز ادامه پیدا کرد. در دوران اسلامی وای از مرتبه خداوندی خود عزل شد و به مرتبه مفهومی انتزاعی یا یک ماهیت مبهم مینوی تنزل پیدا کرد؛ اما همچنان پیوند خود را با مفهوم "روح" حفظ کرد و بادگونه‌نمودن روان انسانی و امکان عروج آن به آسمان‌ها در بطن آن نهفته ماند (وکیلی، ۱۳۹۱: ۸۳)؛ بنابراین، عقاب دوسر می‌تواند روی هر دو اثر، نمادی از روح انسانی در ارتباط با ایزد دوچهره وای باشد. خالی از نکته نیست اگر اشاره شود پشوتنی‌زاده در مقاله‌ای تحت عنوان «بازنمایی وظایف الوهی ناهید به روایت آثار هنری» با بررسی یک بشقاب فلزی متعلق به عصر ساسانی که روی آن عقابی دربردارنده آناهیتا تصویر شده، پیدایش نقش عقاب دوسر را در نتیجه ادغام نقش دو ایزد بهرام و آناهیتا در نظر گرفته است (۱۳۹۶: ۱۰۰) که می‌تواند در رابطه با برده‌شدن آناهیتا به آسمان توسط بهرام باشد و از این منظر نیز دوباره معنایی نزدیک به عروج به آسمان‌ها را در ذهن تداعی کند. اگر چه چنان‌که پیشتر اشاره شد، از معناهای مرتبط با نقش عقاب دوسر، دست‌کم در دوران ساسانی، هیچ اطلاع مشخصی در دست نیست و نیاز به پژوهش‌های گسترده‌ای در این زمینه وجود دارد. درنهایت، می‌توان گفت تداوم معنای مرتبط با نقش عقاب دوسر که می‌توان آن را همان سفر روح دانست، هدفی بوده است که هنرمندان مسلمان آل بویه با تقلید از نقش عقاب دوسر دوران ساسانی دنبال می‌کرده‌اند.

در وهله اول، انتقال نقش عقاب دوسر از روی ظرف که کاربردی مشخص در زندگی روزمره دارد، به روی پارچه‌ای که به عنوان پوشش قبر حاکمان و بزرگان استفاده می‌شده است، نوعی تغییر بینارسانه‌ای در تکثیر متن را ایجاب می‌کند. افزون بر این، استفاده از نشانه‌های نوشتاری، به طور مشخص دو کتیبه

به خط کوفی، بر کاربرد جدید بیش‌متن صحه می‌گذارند. عبارات "کسی که همت والا داشته باشد ارزشمند است" و نیز "کسی که اصیل باشد عملش نیکوست" بر نیکوکاری و نیکوسرشتی یا به بیان دیگر بر بزرگی و اصالت شخص متوفی ارجاع دارند. درخت سرو نیز که به عنوان خطی مزری و عامل جداساز بین نقوش عمل کرده است، معنایی در همین راستا به ذهن متبادر می‌کند. سرو که به روایت شاهنامه فردوسی، درختی است که زرتشت با دست خود از بهشت آورده، از دیرباز نماد مفاهیم گوناگونی بوده است؛ ازجمله نمادی از خود بهشت، جاودانگی و نیز مردان بزرگ (آل‌ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۰۷و۱۱۰)؛ از این رو، المان سرو در نمونه پارچه می‌تواند بر جنت‌مکان بودن شخصِ درگذشته و جاودانگی او در بهشت و نیز بر بزرگ‌مردی او دلالت کند. همچنین، تصویر انسان با دو بال که در میانه بدن عقاب قرار گرفته، شایان توجه است؛ چراکه اصولاً وجود دو بال بر شانه‌های انسان، می‌تواند نمادی از سبکی، از جسمیت خارج‌شدن و عروج او به آسمان باشد (کوپر، ۱۳۷۹: ۵۱). قراردادن دو بال برای شخص می‌تواند به هدف تأکیدگذاری بر مقام بلند او نیز باشد؛ امری موافق اعتقادات ساسانیان و در نتیجه بهره‌گیری از یکی از معروف‌ترین نمادهای آنان: بال. بال در عصر ساسانی نماد فره ایزدی بوده که نقش پررنگی در هنر این عصر داشته است (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۵) و چنان که در ابتدای این تحقیق اشاره شد، بر مبنای شواهد تاریخی، نظیر سکه‌های ضرب‌شده در زمان عضدالدوله دیلمی، حاکمان آل بویه نیز به دنبال آن بودند که مانند شاهان ساسانی دارای فره و تقدس معنوی شوند. در اینجا باید ذکر کرد که تداوم سنت تصویری بال ساسانی در سده‌های نخستین اسلامی و نیز در هنر عباسی یافت می‌شود که نشان از توالی سبک در نمایش تصویری هنر ایران دارد (Khazaie, 2005: 28). در دو مورد دیگر، رشته مروارید دور گردن عقاب و نیز شاخ‌های روی هر دوسر آن نشانه‌هایی در ارجاع به عصر ساسانی هستند. شاخ‌ها پیچ‌دار و به شکل شاخ قوچ هستند و چنان که می‌دانیم قوچ در فرهنگ ایران باستان، هشتمین تجسد ایزد بهرام بوده که با شاخ‌های پیچاپیچ در اوستا به عنوان یکی از نشانه‌های پیروزی و دارای خصلت‌هایی شاهانه ذکر آن آمده است. از منظر ظاهری t قوچ به دو شکل در آثار هنری دیده می‌شود، در صورت نخست کل پیکره یا نیم‌تنه جانور و در صورت دیگر، تنها نمایش شاخ او در کلاه و تاج بزرگان عصر ساسانی که در هر شکل نشان فره محسوب می‌شود. درواقع، قوچ به عنوان جانوری که بالذات توان پرواز را در خود ندارد، از مهم‌ترین نمادهای جانوری در ارتباط با فره در هنر و ادبیات دوران ساسانی به شمار می‌آید (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۵: ۲۴). همچنین قوچ نشان نیروهای باطنی و روانی و نمادی قدسی و دالّ بر استحاله است که می‌تواند به آسمان پرواز کند و پشم آن زرین است (شوالیه، ۱۳۷۹: ۴۷۲)؛ بنابراین، وجود شاخ بر روی هر دو سر عقاب روی پارچه، امری است دوباره برای اعطای فره ایزدی و عروج به آسمان. حلقه مروارید نیز که در بسیاری از آثار ساسانی به چشم می‌خورد، نماد "فره افزون" است. از آنجا که دایره در عصر ساسانی معادل نمادین واژه فره است و برای تأکید بیشتر کل آن را در حلقه‌ای از مروارید قرار می‌دادند که آن نیز نشانی از فره است، پس حلقه مروارید از دو جهت نماد فره بوده و در حقیقت به معنای فره افزون است (سودآور، ۱۳۸۳: ۲۲ و ۶۵). به این ترتیب می‌بینیم که بیش‌متن آل بویه به جز نوشته‌های خط کوفی، تمامیت خود را از پیش‌متن ساسانی و نیز سایر المان‌های متعلق به هنر این دوران برگرفته است. ترکیب تازه این عناصر در کنار یکدیگر به عقاب دوسر وجهی شاهانه و ایزدی بخشیده و معنای نمادین عروج فردی بزرگ به آسمان‌ها را تولید می‌کند؛ فردی والامقام که دارای فره و جایش در بهشت است. نشانگان نوشتاری برگرفته از روایات دینی، معنای مزبور را تقویت و کاربرد جدید نقش عقاب دوسر به عنوان نقشی بر روی پوشش کفن امیر یا بزرگ‌زاده آل بویه را تبیین می‌کنند. ناگفته پیداست که نوع تغییر بیش‌متن به شیوه افزایشی است و طی این فرایند "گسترش" صورت پذیرفته است؛ یعنی بسط همزمان مضمون و سبک. به بیان دیگر، با ازدیاد و ترکیب عناصر، مضمون در حالت پیش‌متنی که محتملاً مرتبط با سفر روان انسان بوده، به مضمون بیش‌متن، مرتبط با عروج روح شخص والامقام به بهشت توسعه یافته است. همچنین با دخیل‌کردن المان‌های گیاهی، انسانی و نیز نوشتاری، سبک بصری پیچیده‌تر شده و با پرداخت جزییات بیشتر "اضافه" حاصل شده است. درنهایت، طبق نظریه ژنت، در اثر گسترش همزمان مضمون و سبک، تغییر در بیش‌متن به شیوه "گسترش" به وقوع پیوسته است.

چنان‌که نظریه مذکور پیش‌بینی می‌کند، غالب افزایش‌ها در تراگونگی از نوع گسترش هستند و می‌بینیم که در مورد نقش بیش‌متن عقاب دوسر در دوران آل بویه نیز همین فرایند نوع گسترش رخ داده است. خلاصه مباحث مذکور در جدول ۲ نشان داده شده است. درمجموع، می‌توان گفت جایگشت مورد نظر که توسط هنرمند دوران آل بویه صورت گرفته است، نشان از تلاش وی برای هم‌آمیزی و موافق‌کردن اعتقادات اسلامی و میراث فرهنگی دوران باستان دارد که در ادامه به طور مبسوط به آن پرداخته می‌شود.

جدول۲: چگونگی گسترش مضمون و سبک از پیش‌متن ساسانی به بیش‌متن آل بویه (نگارندگان، ۱۴۰۱)

نقش عقاب دوسر (مشترک در هر دو متن)	پیش‌متن ساسانی (نقش روی ظرف)	بیش‌متن آل بویه (نقش روی پارچه کفن)	تصاویر افزایشی برای گسترش همزمان مضمون و سبک	مضامین محتمل در ارتباط با شخص متوفی
نشانه‌های نوشتاری	ندارد	دو کتیبه به خط کوفی (روایات دینی)	(در حاشیه‌ی پارچه) (در حاشیه‌ی بال‌ها)	استفاده از نوشتار به منظور تأکید بر نیکوکاری و نیکوسرشتی او
نقوش گیاهی	ندارد	یک درخت سرو (به عنوان عامل همراه و مرزساز)	(تصویر افقی شده است)	تأکید بر حضور او در بهشت
نقوش انسانی	ندارد	انسان بالدار (در مرکز بدن عقاب)		تأکید بر عروج روح بزرگ او به ملکوت اعلی
نقوش تزیینی	ندارد	مروارید و شاخ پیچاپیچ (برای هر دو سر)		تأکید بر تقدس معنوی شخص

نقش عقاب دوسر نزد آل بویه، به جز تلاش برای هم‌راستایی اعتقادات اسلامی و دوران باستان، نشان از واقعیتی تاریخی نیز در ارتباط با این خاندان دارد؛ نشان از یک خاندان اصیل ایرانی که با برپایی یک حکومت شیعی در مقابل خلفای بنی‌عباس قد علم کردند و حکومتی بر اساس دین اسلام، بر مبنای آداب و سنن ایرانی و بر پایه هویت ملی بنیان‌گذاری کردند. چنین دستاوردی حکایت از کامیابی و موفقیت آنان در جمع دو عنصر متضاد دارد؛ چنان‌که نقش عقاب دوسر به معنای فرایند توسعه روانی در مسیر شرافت، شجاعت و سلطنت و نیز نشانه‌ای از جمع نیروهای متضاد دانسته شده است (URL 3). به بیان دیگر، آل بویه در عین باور به آیین اسلام، در حفظ میراث باستانی خود نیز کوشیدند و با قراردادن باورهای متفاوت در کنار یکدیگر، به باوری تلفیقی دست یافتند. درواقع، ما در بیش‌متن مذکور با نوعی بینامتنیت ضمنی مواجه هستیم که در آن همه عناصر متکثر از یک جنس هستند و در یک فرآیند و طرح از پیش مشخص، تحت انطباق قرار گرفته و از آن خود شده‌اند. آثاری که بدین شیوه خلق می‌شوند، آثاری یکدست، هماهنگ و همگرا به شمار می‌آیند و از بینامتنیت (کلاژ) پیوندی بهره می‌برند که در آن به دلیل تأکید بر روابط میان عناصر متکثر، ثبات و هماهنگی دیده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۹: ۳۰). آمیختگی که معادل هایبرید در نظر گرفته شده، بیانگر صورتی خاص از ترکیب و هم‌زیستی میان متن‌ها یا پاره‌متن‌ها برای شکل‌دهی به یک متن متکثر است. موضوع مهم این است که این هم‌نشینی نه با انکار همدیگر بلکه بیشتر با همکاری عناصر گردآمده در کنار هم شکل می‌گیرد. عناصر پیوندی می‌توانند با هم مصالحه کنند و یک فضای متنی با روابط همزیستانه داشته باشند. در فضای همزیستی، عناصر یک پدیده یا یک متن به تکمیل یکدیگر می‌پردازند و می‌توانند با هم نمایانگر وحدت باشند (همان: ۳۱). به بیان دیگر، بیش‌متن آل بویه بدون انکار پیش‌متن خود و با هدف حفظ و دوام آن، در فضایی مسالمت‌آمیز، ناشی از تعامل درون‌متنی عناصر تشکیل‌دهنده، صورت و معنایی تازه را به نمایش می‌گذارد. از آنجا که همه قسمت‌های بیش‌متن در انتقال معنایی کم‌وبیش مشترک با هم همکاری دارند، عناصری که از

دو افق متفاوت اسلامی و ایرانی آمده‌اند، به امتزاج متنی دست یافته‌اند که در آن هماهنگی هویداست. این هماهنگی مرهون قابلیت انعطاف‌پذیری و امکان همکاری و هم‌نشینی عناصر است. همچنین، رابطه میان بیش‌متن و پیش‌متن مورد بحث با ارجاع به مفهوم سراسطوره نیز قابل تبیین است. سراسطوره مجموعه‌ای از اسطوره‌های کوچک و بزرگ و ویژگی‌هایی اصلی است که تفکر، فرهنگ و روح یک زمانه را در یک جامعه مشخص می‌کند. سراسطوره مانند پارادایم یا صورت‌بندی دانایی (اپیستمه) امکان یک نگاه کلان را به یک دوره و فرهنگ ممکن می‌سازد؛ به عبارت دیگر، سراسطوره اسطوره‌هاست و موجب انسجام و انتظام اسطوره‌های مرتبط و هم‌زیست می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۵۸۳). ویژگی مهم مرتبط با سراسطوره آن است که می‌تواند به جامعه به عنوان مجموعه‌ای متکثر نگاه کند؛ چرا که گاه در یک جامعه می‌تواند به طور همزمان چندین سراسطوره وجود داشته باشد؛ امری که بیانگر وجود چندین جریان و روح گوناگون در آن جامعه است. سراسطوره‌ها مانند دیگر عناصر فرهنگی، وجوه گوناگونی دارند و این وجوه گوناگون می‌توانند با یکدیگر ارتباطی تعاملی و تکمیلی یا تخاصمی و تخریبی داشته باشند (همان: ۵۹۴). نقش عقاب دوسر در بیش‌متن آل بویه مؤید این مطلب است که در فرهنگ و تمدن ایرانی، امکان همزیستی و تلفیق سراسطوره‌ها فراهم است؛ سراسطوره‌هایی که با هم بده‌بستان دارند و پیوند می‌خورند. در اینجا سراسطوره اسلامی، اسطوره‌ای را از سراسطوره ایرانی به عاریت گرفته و فرآیند از آن خودسازی صورت پذیرفته است؛ چراکه سراسطوره اسلامی در آن زمان هنوز تازه بوده و اسطوره‌های خود را در جامعه معرفی نکرده است. این سراسطوره نوپا برای بیان خود نیازمند بهره‌گیری از سراسطوره از پیش موجود ایرانی بوده است و این بهره‌گیری را نه به قصد انکار و تضعیف پیش‌متن و یا استفاده ابزاری از آن؛ بلکه به هدف حفظ و تداوم‌بخشیدن به آن در صورتی تازه انجام داده است.

نتیجه‌گیری

به کمک بررسی روابط بیش‌متنی، چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها در جهان انسانی و در عالم نقوش و طرح‌ها تبیین می‌شود. اگرچه پژوهش‌های انجام‌شده در ایران که مطالعه روابط بیش‌متنی را مطمح نظر قرار می‌دهند، بیشتر بر متون نوشتاری متمرکزند و کمتر به حوزه نقوش وارد شده‌اند، پژوهش حاضر با انتخاب یکی از نقش‌های منحصربه‌فرد در هنر اسلامی ایران؛ یعنی نقش عقاب دوسر، مطالعات مذکور را وارد حیطه طرح و نقش کرده است. نقش عقاب دوسر به عنوان نقشی کم‌تکرار و خاص که اولین حضور پررنگ آن در دوره آل بویه مشاهده می‌شود، نقشی اسرارآمیز است که وجوه ناکاویده بسیار دارد؛ نقشی که نمونه اولیه آن در تاریخ هنر ایران، یعنی عقاب دوسر عصر ساسانی، بالکل از دایره پژوهش برکنار مانده و تا پیش از تحقیق حاضر، هیچ جا مورد اشاره قرار نگرفته است. با توجه به تأثیرپذیری‌های فراوان خاندان بویه از ساسانیان در حیطه‌های مختلف سیاست و فرهنگ و نیز انکارناپذیری برگرفتگی‌های متعدد این خاندان از هنر ساسانی که در تحقیقات متعدد ذکر آن آمده است، این پژوهش نقش بشقاب نقره‌ای دوره ساسانی را که هم‌اکنون در موزه رضا عباسی تهران نگاهداری می‌شود، به عنوان پیش‌متن نقش عقاب دوسر بر روی تکه‌پارچه‌ای متعلق به دوران آل بویه معرفی کرد. سپس با رویکردی تطبیقی و با بهره‌گیری از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، گونه‌شناسی بیش‌متنی محقق شد. تحلیل دو متن تصویری معرفی‌شده به همراه بهره‌گیری از دانش نمادها، پژوهش حاضر را به این نتیجه رساند که بیش‌متن از نوع تغییر و تراگونگی در پیش‌متن به ظهور رسیده است. این تغییر از نوع جایگشت یا ترنسپوزیسیون بوده و شیوه تغییر در بیش‌متن افزایشی بوده است. نوع افزایش صورت‌گرفته در بیش‌متن نیز گسترش است که در اثر همزمانی توسعه مضمون و اضافه سبکی است. هنرمند آل بویه با نگاه به پیش‌متن ساسانی ابتدا با انتقال نقش از روی بشقاب که کاربردی آشکار در زندگی روزمره دارد، به روی پارچه‌های ابریشمینی که برای پوشاندن کفن به کار می‌روند، عملی بینارسانه‌ای را به انجام رسانده و کاربرد جدید را در راستای مضمون زندگی پس از مرگ و انتقال روح به جهان بالا با کتیبه‌هایی به خط کوفی تقویت کرده است. سپس، با بهره‌گیری از عناصر متعددی از هنر ساسانی و کاربرد نمادگونه آن‌ها، سبک بصری پیچیده‌تری خلق کرده که به عقاب دوسر و شخص متوفی وجهی شاهانه و دارای فره بخشیده است. عقاب دوسر دارای شاخ‌هایی قوچ‌مانند و حلقه مروارید به دور گردن است که هر دو از نمادهای فره در عصر ساسانی هستند. انسان در میانه بدن عقاب نیز دو بال بر شانه‌های

خود دارد که بر داشتن فره از جانب او حکایت دارند و کنایه از والامقامی شخص درگذشته است. المان درخت سرو نیز که نمادی از بهشت است محتملاً بر جنت‌مکان‌بودن فرد دلالت دارد. مجموع عناصر حیوانی، گیاهی و نوشتاری، سبکی درهم‌تنیده‌تر آفریده‌اند که مطابق با مضمون مورد نظر به عروج روح ملکوتی فرد و سکنی‌گزیدن او در بهشت ارجاع دارند. ایده فوق و بازنمود آن در نقش عقاب دوسر دوران آل بویه موافق با شواهد تاریخی این دوران در جهت تقلید حاکمان این خاندان از سلسله ساسانی و سعی آنان بر هم‌آمیزی اعتقادات اسلامی و میراث فکری و فرهنگی گذشتگان است؛ امری که منجر به قرارگیری مسالمت‌آمیز عناصر متکثر کنار هم و شکل‌گیری هنری پیوندی شده است؛ نشانی از آن که تمدن ایرانی یا همان کهکشان اسطوره‌ای توانسته است میان دوسراسطوره ایرانی و اسلامی تلفیق ایجاد کند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Oleg Grabar

2- Richard Ettinghausen

منابع

- آل‌ابراهیم‌دهکردی، صبا. (۱۳۹۵). «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه طهماسبی». *باغ نظر*، دوره سیزدهم، شماره ۴۵، ۱۱۴ـ ۱۰۵.

- ابن‌مسکویه، ابوعلی‌احمد. (۱۳۷۶). *تجارب‌الامم*. مترجم: علینقی وزیری. تهران: توس.

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابار، الگ. (۱۳۸۴). *هنر و معماری اسلامی*. مترجم: یعقوب آژند. تهران: سمت.

- احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

- اشپولر، برتولد. (۱۳۷۹). *تاریخ مغول در ایران: سیاست حکومت و فرهنگ دوره ایلخانان*. مترجم: محمود میرآفتاب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- ایرانی ارباطی، غزاله؛ خزایی، محمد. (۱۳۹۵). «نمادهای جانوری فره در هنر ساسانی». *نگره*، دوره دوازدهم، شماره ۴۳، ۸۳ـ ۶۵.

- ایمان‌پور، محمدتقی؛ یحیایی، علی؛ جهان، زهرا. (۱۳۹۱). «بازتاب هنر و اندیشه ساسانیان در هنر آل بویه: هنر معماری و هنر فلزکاری». *تاریخ‌نامه ایران بعد از اسلام*، سال سوم، شماره ۵، ۲۱-۵۳.

- برزین، پروین. (۱۳۴۶). «پارچه‌های قدیم ایران». *ماهنامه هنر و مردم*، شماره ۵۹، ۳۹-۴۴.

- پشوتنی‌زاده، آزاده. (۱۳۹۶). «بازنمایی وظایف الوهی ناهید به روایت آثار هنری». *زن در فرهنگ و هنر*، دوره نهم، شماره۱، ۱۱۷ـ۹۳.

- پوپ، آرتور؛ اکرمن، فیلیس؛ شرودر، اریک. (۱۳۸۰). *شاهکارهای هنر ایران*. مترجم: پرویز ناتل خانلری. تهران: علمی و فرهنگی.

- پیگولوسکایا، دن د. و دیگران. (۱۳۶۳). *تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سده هجدهم میلادی*. مترجم: کریم کشاورز. تهران: پیام.

- حدیدی، الناز؛ دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). «بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی». *جلوه هنر*، دوره سوم، شماره ۲، ۱۵-۲۲.

- خلعتبری، الهیار و طباطبایی، سیدکمال الدین. (۱۳۸۹). «بررسی روابط حکومت آل بویه و خلافت عباسی با تکیه بر جریان استقلال‌طلبی ایرانیان». *مسکویه*، دوره پنجم، شماره ۱۴، ۹۶ـ۷۷.

- دادخواه، مهری. (۱۳۹۵). «مطالعه نمادشناسانه نقوش آل بویه با تأکید بر منسوجات». چاپ نشده، دانشکده هنر دانشگاه هنر اصفهان.

- روح‌فر، زهره. (۱۳۶۷). «نقش عقاب بر کفن‌های آل بویه». *باستان‌شناسی و تاریخ*، دوره دوم، شماره ۲، ۱۶۰ـ۱۳۵.

- زارع خلیلی، مریم؛ احمدپناه، سیدابوتراب؛ کامیار، مریم. (۱۳۹۹). «بررسی نقش و نوشتار در منسوجات آل بویه (مطالعه موردی: پارچه‌های مکشوفه در آرامگاه بی‌بی شهربانو و نقاره‌خانه شهرری)». *هنرهای صناعی ایران*، دوره سوم، شماره ۲، ۹۵-۱۰۸.

- حسن، زکی‌محمد. (۱۳۷۷). *هنر ایران در روزگار اسلامی*. مترجم: محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.

- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۳). *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*. هیوستون (آمریکا): میرک.

- شجاعی قادی کلائی، حسین؛ مراثی، محسن. (۱۳۹۷). «مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آل بویه در تطبیق با هنر ساسانی». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره بیست و سوم، شماره ۱، ۷۳- ۸۲.

- شوالیه، ژان. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها*. مترجم: سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل. (۱۳۹۶). «تحلیل و بازشناسی نمادگرایانهٔ نقوش مشترک منسوجات ساسانی و آل‌بویه». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره بیست و دوم، شماره ۲، ۱۰۳-۱۱۶.
- صادق‌پور فیروزآباد، ابوالفضل؛ میرعزیزی، سیدمحمود. (۱۳۹۸). «بررسی تحلیلی تأثیر مضامین و نقش‌مایه‌های فلزکاری ساسانی بر فلزکاری آل بویه». *نگره*، دوره چهاردهم، شماره ۵۰، ۱۹-۳۷.
- طالب پور، فریده؛ خطایی، سوسن. (۱۳۹۰). «بررسی تصویر انسان در ابریشمینه‌های آل بویه و سلجوقی». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره سوم، شماره ۴۶، ۴۷-۵۴.
- فتحی، لیدا؛ فربود، فریناز. (۱۳۸۸). «سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل بویه و سلجوقی». *نگره*، دوره چهارم، شماره ۱۲، ۴۱-۵۲.
- فربود، فریناز؛ پورعزیزی، سمانه. (۱۳۹۶). «تأثیر منسوجات ایران دوران آل بویه و سلجوقی بر اسپانیای اسلامی (مطالعه موردی: منسوجات دوران مرابطون و موحدون». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره بیست و دوم، شماره ۲، ۸۹-۱۰۲.
- فقیهی، علی‌اصغر. (۱۳۴۷). *شاهنشاهی عضدالدوله (چگونگی فرمانروایی عضدالدوله دیلمی و بررسی اوضاع ایران در زمان آل بویه)*. تهران: مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان.
- کرمعلی، اکرم؛ ذهابی، مجتبی؛ خزایی، سهم‌الدین. (۱۳۹۹). «بررسی نقش حاکمان آل بویه در احیای فرهنگ ایران باستان». *پژوهشنامه تمدن ایرانی*، دوره سوم، شماره ۵، ۱۵۹ـ۸۹.
- کوپر، جین. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. مترجم: ملیحه کرباسیان. تهران: فرهنگ نشر نو.
- گرابار، الگ. (۱۳۹۶). *شکل‌گیری هنر اسلامی*. مترجم: مهدی گلچین عارفی. تهران: سینا.
- ملی، مژده. (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسی هنر فلزکاری دوران ساسانی». *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، دوره چهارم، شماره ۴ (پیاپی ۱۸)، ۴۸ـ۴۱.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۶، ۱۴۲ـ ۱۲۷.
ـــــــــ (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.
ـــــــــ (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
ـــــــــ (۱۳۹۹). «زیبایی‌شناسی کلاژ بینامتنی». *کیمیای هنر*، دوره نهم، شماره ۳۶، ۳۶ـ۲۵.
ـــــــــ (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی». *پژوهش‌های ادبی*، دوره نهم، شماره ۴، ۱۵۲ـ۱۳۹.
ـــــــــ؛ کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۰). «علل پیوستگی متنی و فرامتنی در هنرهای سنتی هنرمندان مسلمان ایرانی». *ادبیات و هنر دینی*، دوره اول، شماره ۲، ۴۸ـ۳۱.
- وکیلی، شروین. (۱۳۹۱). «تبارشناسی وای». *پژوهشنامه ادب حماسی*. دوره هشتم، شماره ۱۴، ۸۴ـ۶۱.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine et Place-Verghnes, Floriane. (2006). Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours. Bern: Peter Lang.
- Genette, Gérard. (1982). Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Seuil, coll. Essais.
- Graham, A. (1993). Intertextuality. London & New York: Routledge.
- Mirenayat, A. & Sofastaei, E. (2015). "Gérard Genet and the Categorization of textual Transcendence" in Mediterinan Journal of social Science, 6(5): 533-537.
- Khazaie, Mohammad. (2005). "The Source and Religious Symbolism of the Arabesque" in Central Asiatic journal: 27-50.
- URL1: https://iranatlas.info/sassanid/sasani-art51.htm
Access date: 22/06/2022
- URL2: https://mrbilit.com/mag/the-azerbaijan-museum/
Access date: 22/06/2022
- URL3: https://www.medievalists.net/2021/04/double-headed-eagle-byzantine/
- Access date: 22/06/2022

An Analysis of Hypertextuality on Double-Headed Eagle in the Buwayhid and the Sassanid era

Abolfazl Abdollahifard[1], Bahman Namvar Motlagh[2], Mohammad Khazaie[3], Elham Shams[4]

1- Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University, Tabriz

2- Associate Professor, Shahid Beheshti University, Tehran

3- Professor, Tarbiat Modares University, Tehran

4- PhD Candidate, Tabriz Islamic Art University, Tabriz (Corresponding author)

DOI: 10.22077/NIA.2022.4922.1563

Abstract

The motif of the double-headed eagle which is associated with the famous fabrics of Al-Buwayh is a rare, unique, and cryptic motif in the art of different historical periods of Iran that has many unexplored aspects. This motif can also be seen on a metal plate belonging to the Sassanid era, before appearing on the textiles of this period. This evidence has not been investigated by any researcher before the present study. Considering the many influences of the Buwayhid dynasty from the Sassanid in various fields such as politics and culture, as well as the numerous derivations of this dynasty from Sassanid art, this study introduces the mentioned motif in the Sassanid era as a pretext for the Buwayhid era. The purpose of this study is to investigate the relationship between the two texts (the pretext in the Sassanid era and the hypertext in the Buwayhid period) and to reveal the types of hypertext typology. The present article tries to give a clear answer to these questions: how the connection between this motif in the period of Al-Buwayh and its predecessor can be explained? What changes have taken place in the process of adaptation of this motif from the Sassanid era by Al-Buwayh? This research has been done by descriptive-analytical and comparative methods and applies Gerard Genet's theory of Transtextuality. The findings of this research indicate that by combining written and visual systems, the multitextual relationship is of the type of transposition and permutation, and this transposition is done in the manner of expansion, that is, the simultaneous development of thematic and stylistic increase. The permutation by the artist of the Buwayhid period shows the attempt to combine Islamic beliefs with the cultural heritage of ancient times.

Key words: Double-headed eagle, Buwayhid textiles, Sassanid plates, hypertextuality.

1- Email: A.aabdollahie@tabriziau.ac.ir

2- Email: bnmotlagh@yahoo.fr

3- Email: khazaiem@modares.ac.ir

4- Email: lham.shams@gmail.com

(**Date Received:** 2022/01/03 - **Date Accepted:** 2022/07/04)