Journal of Athar

ISSN: 2538-1830 | Volume 42 | Issue 3 | Fall 2021

Iconography and Reading of Eagle Paintings during the Achaemenid Period

Sara Sadeghi[1*], Ardeshir Javanmardzadeh[2], Zeinab Khosravi[1]

1. PhD Student, Department of Archeology, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran
2. Assistant Professor, Department of Archeology, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran

Article Info

Original Article

Received: 2021/07/11;
Accepted: 2021/08/21;
Published Online 2021/12/12

10.30699/athar.42.3.260

Use your device to scan and read the article online

Corresponding Author
Sara Sadeghi
PhD Student, Department of Archeology, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran
Email:
Sara_sadeghi809@yahoo.com

ABSTRACT

Motifs and symbols have had a high status in Iranian art. These motifs contain the experiences, cultural and religious beliefs of their time, so they help to understand better the evolution of the thoughts of the people of their time. One of the important features of Achaemenid works of art is the decorative motifs used in it, affecting the art of different historical periods profoundly. One of the most frequent motifs used in Achaemenid art is the eagle, a bird associated with the sky and the sun. The Achaemenids always used motifs to emphasize their power and legitimacy in their works of art. The eagle's role has been depicted in the main artistic media of the Achaemenid period, namely flags, architecture, ornaments, and embossed designs. This research seeks to address the following questions: 1. Studying the Eagle's iconography, what items are seen as the symbolic value of these works? 2. Why has the eagle's role repeatedly appeared in the Achaemenid art media? 3. And why is it emphasized in most cultural data on the open wings of this bird? The research question focused on the relationship between this role in the Achaemenid period and its iconographic analysis. The present research is descriptive-analytical, and the method is iconography. Gathering information was done using libraries, mythological and field. In this regard, the designs are first described and then analyzed to explain the concepts behind this symbolic role and achieve its values and basic concepts relying on the iconographic method. The results showed that the eagle's role is universal, and according to the characteristics of the wide-winged eagle, it is the archetype of divinity. Thus the Achaemenid kings used an animal archetype to project power and legitimacy to their subjects.

Keywords: Iconography, Eagle, Achaemenid, Divinity

Copyright © 2022. This open-access journal is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

How to Cite This Article:

Sadeghi, S., Javanmardzadeh, A., & Khosravi, Z. (2021). Iconography and Reading of Eagle Paintings during the Achaemenid Period. *Athar*, 42(3), 260-280.

مجلهٔ علمی اثر

شاپا: ۱۸۳۰-۲۵۳۸ دوره ۴۲ | شماره ۳ | پاییز ۱۴۰۰

مقالهٔ پژوهشی

آیکونوگرافی و خوانش نگارهٔ عقاب در دوران هخامنشی

سارا صادقی*[۱]، اردشیر جوانمردزاده[۲]، زینب خسروی[۱]

۱. دانشجوی دکتری، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

۲. استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

۳. دانشجوی دکتری، گروه باستان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

اطلاعات مقاله

دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰

پذیرش: ۱۴۰۰/۰۵/۳۰

انتشار آنلاین: ۱۴۰۰/۰۹/۲۱

نویسندهٔ مسئول:

سارا صادقی

دانشجوی دکتری، گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

پست الکترونیک:

Sara_sadeghi809@yahoo.com

خلاصه

استفاده از نقوش و نمادها در هنر ایران جایگاه والایی داشته است. این نقوش دربردارندهٔ تجارب فرهنگی و معتقدات مذهبی دوران خود هستند؛ بنابراین به فهم بهتر سیر تحول اندیشه‌های مردم دوران خود کمک می‌کنند. یکی از شاخصه‌های مهم آثار هنری هخامنشی نقوش تزیینی به‌کاررفته در آن است که تأثیر عمیقی بر هنر دوره‌های مختلف تاریخی بعد از خود گذاشته است. یکی از نقش‌های پرتکراری که در هنر هخامنشی استفاده شده، عقاب است که با آسمان و خورشید پیوند داشت. هخامنشیان همواره از نقوشی در آثار هنری‌شان بهره می‌بردند که بر قدرت و مشروعیت آنان تأکید داشت. نقش عقاب در عمده‌ترین رسانه‌های هنری دورهٔ هخامنشی یعنی پرچم، معماری، زیورآلات و نقش‌برجسته ترسیم شده است. این پژوهش در پی دستیابی به پاسخ سوالات زیر است: ۱. در بررسی آیکونوگرافی نگارهٔ عقاب، چه مواردی به‌عنوان ارزش نمادین این آثار مشاهده می‌شوند؟ ۲. چرا نقش عقاب بارها در رسانه‌های هنری هخامنشی پدیدار شده است؟ ۳. چرا در بیشتر داده‌های فرهنگی بر بال گشوده این پرنده تأکید شده است؟ مسئلهٔ تحقیق با تمرکز بر رابطهٔ این نقش در دوران هخامنشی با تحلیل آیکونوگرافی طرح شد. پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی و روش تحقیق آن، آیکونوگرافی است. گردآوری اطلاعات با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای، اساطیری و میدانی است. در همین راستا برای تبیین مفاهیم نهفته در پس این نقش نمادین و به‌منظور دست‌یابی به ارزش‌ها و مفاهیم بنیادین آن با تکیه بر روش آیکونوگرافی ابتدا نقوش توصیف و سپس تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد نقش عقاب، نقشی همگانی است و با توجه به ویژگی‌های عقاب با بال گسترده کهن‌الگوی الوهیت است؛ بنابراین شاهان هخامنشی از یک کهن‌الگوی جانوری برای فرافکنی قدرت و مشروعیت به اتباعشان بهره بردند.

کلیدواژه‌ها: آیکونوگرافی، عقاب، هخامنشی، الوهیت

حق کپی رایت انتشار: این نشریه ی دارای دسترسی باز، تحت قوانین گواهینامه بین‌المللی Creative Commons Attribution 4.0 International License منتشر می‌شود که اجازه اشتراک (تکثیر و بازآرایی محتوا به هر شکل) و انطباق (بازترکیب، تغییر شکل و بازسازی بر اساس محتوا) را می‌دهد.

صادقی سارا، جوانمردزاده اردشیر، خسروی زینب. (۱۴۰۰). آیکونوگرافی و خوانش نگاره عقاب در دوران هخامنشی. *فصلنامه علمی اثر*. ۴۲ (۳)، ۲۶۰-۲۸۰.

مقدمه

آیکون (Icon) یا آیکونوگرافی (Iconography) امروزه یکی از روش‌های تحقیقاتی معتبر در زمینهٔ مطالعات تصویری است. آیکونوگرافی (Iconology) شاخه‌ای از علم آیکونولوژی است که در آن مطالعات روی یک نمونه تصویر در بستر گسترده‌ای از تاریخ، فرهنگ، هنر و مناسبات اجتماعی صورت می‌گیرد. آیکونوگرافی روشی است که تنها به خود اثر هنری توجه می‌کند و بررسی آن مستقل از خالق اثر است. درواقع اثر هنری در بستر فرهنگی و با توجه به عناصری مانند دین، اسطوره، مذهب و زبان تحلیل و شرایط خلق آن بررسی می‌شود (Panofsky, 2009). یکی از مهم‌ترین رویدادهای سیاسی در تاریخ ایران باستان برپایی امپراتوری هخامنشی است. در پهنهٔ جغرافیای سیاسی این امپراتوری سرزمین‌های گوناگون به‌واسطهٔ نظام اداری هخامنشی سامان یافته بودند. این روش کشورداری به مردم سرزمین‌های مختلف این فرصت را داد تا با حفظ فرهنگ خود زیر پرچم واحد هخامنشی، تجربهٔ جدیدی دربارهٔ مناطق هم‌جوار داشته باشند و این بستری برای هخامنشیان فراهم کرد تا با فرهنگ و هنر مناطق پیرامونی آشنا شوند و از امکانات اقتصادی و فرهنگی آنان نیز برای استمرار و پیشرفت امپراتوری‌شان بهره‌برداری کنند. یکی از این نگاره‌های حیوانی که به دفعات فراوان بر انواع رسانه‌های هنری هخامنشیان نمود یافته، عقاب است. این پژوهش با هدف بررسی آیکونوگرافی نگارهٔ عقاب در آثار دوران هخامنشی مانند کاشی‌ها، سرستون، نقش‌برجسته‌ها، پرچم و زیورآلات آن دوران، ابتدا به شرح توصیفی این آثار و سپس به بررسی شرایط خلق اثر و بررسی آیکونوگرافی این نگاره پرداخته است. در بررسی نگارهٔ حیوانی این پرسش‌ها مطرح می‌شود:

۱. در بررسی آیکونوگرافی نگارهٔ عقاب، چه مواردی به‌عنوان ارزش نمادین این آثار مشاهده می‌شوند؟

۲. چرا نقش عقاب بارها در رسانه‌های هنری هخامنشی ظاهر شده است؟

۳. چرا در بیشتر داده‌های فرهنگی بر بال گشودهٔ این پرنده تأکید شده است؟

فرضیهٔ اصلی پژوهش، مؤثربودن شرایط جامعهٔ دوران هخامنشی، ارتباطات میان تمدن‌های باستانی و از همه مهم‌تر کهن‌الگو (Archetyp) بودن نقش از لحاظ اسطوره و رمزآمیزبودن و ایزدی‌بودن حیوان و فرافکنی قدرت و مشروعیت به اتباعشان بوده است.

پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های گذشته محققان مطالعات و پژوهش‌هایی دربارهٔ نقش عقاب انجام داده‌اند. در سال ۲۰۱۴ مستقیم در مقاله‌ای با عنوان «سیر تاریخی استفاده از پرچم در ایران پیش از اسلام» به بررسی سیر تحول پرچم در ایران باستان پرداخته است (Mostaghim, 2014). قدمگاهی در مقاله «عقاب در اسطوره و ادبیات» به نمادشناسی نقش این حیوان پرداخته است که تأکید او بیشتر در زمینهٔ اشعار ادبی بوده است (Ghadmagahi, 2009). معصومی به بررسی توصیفی نقش عقاب در مقاله‌ای با نام «معرفی کاشی لاجوردی با نقش عقاب دوره هخامنشی» پرداخته است (Masoumi, 1976). حدیدی و همکاران در مقالهٔ «رمزاندیشی ایرانیان در خصوص نقش‌مایهٔ عقاب و انعکاس آن روی برخی مصنوعات» به این موضوع پرداخته‌اند (Hadidi et al., 2009). هدف اصلی حدیدی و همکاران بررسی جایگاه نمادین و اساطیری نقش‌مایهٔ عقاب در خلال رمزپردازی‌های ایرانیان باستان و کشف تصاویر آن روی برخی مصنوعات بوده است. ملک و مختاریان نیز به «آیکونوگرافی نگارهٔ عقاب و مار در آثار جیرفت» پرداختند و تمرکز اصلی کارشان بر بازهٔ زمانی هزارهٔ سوم ق. م بوده است (Malek & Mokhtar, 2013)؛ بنابراین باید توجه داشت که در تمام پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ این نقش‌مایه ابتدا بررسی توصیفی نقش و سپس نمادشناسی عقاب صورت گرفته و شرایط موجود در جامعه را نادیده گرفته است و از همه مهم‌تر به‌صورت تک‌نقشی به نمادشناسی پرداخته شده است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های صورت‌گرفته در روش کار و نمود این نقش در دوران شاهنشاهی هخامنشی بوده است؛ بنابراین ضرورت انجام پژوهش در زمینهٔ این نگاره و

ارجاعات نمادین بازنمایی‌های تصویری را بررسی می‌کند تا نحوهٔ شناسایی فرهنگ دوران هخامنشی برای بیان تصویرهایشان را در قالب نگاره‌های حیوانی، شناسایی و باورهای حکومت هخامنشی در به تصویر کشیدن کهن‌الگوهایشان برای انتقال مفاهیم در این دوران، احساس و نویسندگان را به این پژوهش ترغیب کرده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی و روش تحقیق آن، آیکونوگرافی است. دلیل انتخاب روش آیکونوگرافی، قابلیت زیاد آن در تبیین، تحلیل و تفسیر آثار هنری تاریخی است؛ بنابراین با استفاده از این روش در مرحلهٔ اول ابتدا به خوانش تصویر عقاب و بررسی نگاره در دوران هخامنشی پرداخته شده و در مرحلهٔ دوم به خوانش تصاویر در متون تاریخی، متون دینی و اسطوره‌ها و در مرحلهٔ سوم به تفسیر این نوع نگاره‌ها براساس اقتصاد، مذهب و سیاست جامعهٔ دوران هخامنشی پرداخته شده است. گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای از منابع تاریخی، اساطیری و میدانی انجام شده است.

مبانی نظری

پیشینهٔ نگارهٔ عقاب در ایران باستان

انواع پرندگان در تمدن‌های پیش از تاریخی و تاریخی فلات ایران جایگاه بلندی داشته‌اند و در تمدن‌های عیلامی و شوش، نمادی از ابر و پیک باران بوده‌اند و در ادوار بعدی انواعی از آنها جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند؛ مانند عقاب، مرغ خورشید در آیین مهر و نماد اهورامزدا در بین پرندگان در آیین زرتشت، طاووس، مرغ آناهیتا، خروس پیک سروش و سیمرغ یا سای مرغ و مرغ وارغن در عرفان اسلامی که نماد وحدت، مرشد، پیر و اصل هستند. درفش مکشوفه از گورستان شهداد با قدمتی پنج هزار ساله مجسمه‌ای از عقاب دارد که همراه با دیگر نگاره‌های آن، مبین معنای رمزی و آیینی هستند. نگارهٔ عقاب در مفرغینه‌های لرستان بیانگر قدرت آسمانی است و در آیین مهر این پرنده، مرغ آفتاب و نمودگار رمزی خورشید می‌شود و با برکت‌بخشی مهر ارتباط می‌یابد (Mousavilar & Rasooli, 2010).

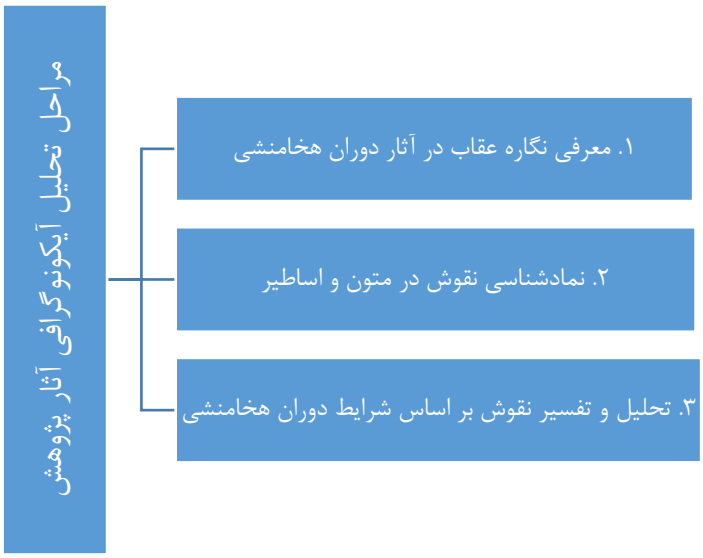
در هنر لرستان نقش پرنده در هزارهٔ اول ق. م نمایان می‌شود (Reade, 1978). نقش عقاب در تپه گیان در هزارهٔ چهارم ق.م روی خمره‌های سفالین دیده می‌شود. نقش عقابی که طعمه‌اش را در چنگال دارد، طرحی کاملاً شناخته‌شده در بین‌النهرین بود (Ghirshman, 2000). در تصویرنگاری کاسیت نیز نماد عقاب به پادشاه مربوط می‌شود (Prada, 2004). عقاب سمبل قدرت، پرنده‌ای زیرک و تیزچشم است که خیلی سریع شکار را می‌قاپد (Barnet, 1962). در ایلام، عقاب مظهر خدای اینشوشیناک قرار می‌گیرد. عقاب نزد مردم زاگرس در هزارهٔ دوم ق.م مقام شمس (مظهر خورشید)، خدای بابلی را احراز کرده است (Malekzadeh Bayani, 1972). عقاب روی عصا، سمبل خدای سابابا در بین‌النهرین بوده است (Dadvar, 1991). نقش عقاب در نقش‌برجسته‌های آشوری، به‌عنوان سمبلی برای حمایت از لشکریان آشور و نماد قدرت و عظمت شاه آشور بوده است (Daniel, 1984).

جیم بوتاس معتقد است برخی نقوش در ارتباط با ایزدبانوها هستند که به دو شکل ایزدبانو- پرنده و ایزدبانو – مار ظاهر می‌شوند (Gimbutas, 1982). ایزدبانو- پرنده به شکل‌های گوناگونی ظاهر می‌شود؛ گاه به شکل یک پرنده با منقار بزرگ و با بینی بزرگ همراه با گردن بلند و سینه‌های زنانه که گاه اغراق‌آمیز است و گاهی با بال یا زائده‌های بال‌مانند، پای پرنده‌مانند، مثلث زهاری و باسن برجسته مانند اردک (Gimbutas, 1982). در اسطوره‌های بین‌النهرین شاهد ارتباط عقاب، مار، ایزدبانو، باروری، باران، آب و بی‌مرگی هستیم. در یکی از الواح سومر آمده که اتانا، پادشاه کیش باستان، صاحب بچه نمی‌شود و به سفارش شمش، خدای خورشید، به نزد عقابی می‌رود که ماری او را در بند کرده است. عقاب پس از رهایی، او را برای یافتن گیاه باروری- که از نشانه‌های ایزدبانو است- به آسمان می‌برد (Amozgar, 2001). در اسطورهٔ دیگری از بین‌النهرین باستان،

در داستان ایم دوگاد، با ایزدبانو به شکل عقاب با سر شیر مواجه می‌شویم که بال‌هایش را پس از خشکسالی می‌گستراند و آسمان را با ابرهای باران‌ساز می‌پوشاند. این اسطوره در اعتقادات سومر، آشور و بابل مشاهده می‌شود (Kramer, 1897). در اسطورهٔ گیلگمش که متعلق به ۲۷۰۰ ق.م است، شاهدیم که او برای یافتن بی‌مرگی، به گیاه جاودانگی (نشانهٔ ایزدبانو) در اعماق آب‌ها دست می‌یابد که به‌واسطهٔ تقدیر، توسط ماری ربوده شده و مار زندگی جاودانه می‌یابد (Kramer, 1897). در نمونهٔ نخست پس از جدال میان عقاب و مار ارتباط خصمانه‌ای بین آنها وجود دارد و در ادامه حکایت، عقاب با گیاه باروری که نشانه ایزدبانوست مرتبط شده و ارتباط ایزدبانو، عقاب و باروری، تجسم می‌یابد. در حکایت دوم، ایزدبانو در شکل عقاب، به بارش باران و درنهایت حاصلخیزی می‌انجامد و در مورد آخر، ارتباط گیاه بی‌مرگی به‌عنوان نشانهٔ ایزدبانو با آب و مار نمایان می‌شود (Malek & Mokhtar, 2013). مصریان باور داشتند که برخی از خدایان به شکل انسان و برخی دیگر به گونه حیوانات و پرندگان و برخی دیگر نیز حاصل ترکیب این دو یعنی با بدن‌هایی انسانی و سر حیوانی بودند، این خدایان بر طبیعت و نیز تمام جوانب زندگی مصریان از زمان تولد تا مرگ حاکم بودند؛ از این‌رو مصریان پیوسته آنان را می‌پرستیدند. از پرندگان بسیار مهم و مورد احترام در مصر باستان، عقاب بود که در مقام خدایان ظاهر می‌شد و نماد جنگاوری، بلندپروازی و قدرت و اقتدار بود و به همین دلیل نیز خدایان مهاجم و پیروز مصر باستان از جمله حورس که بر مبنای کیهان‌شناختی هلیوپولیس فرزند اوزیریس و ایزیس بود، به هیئت عقاب درمی‌آمدند، با گذشت زمان که فراعنه مصر خود را تجسم زمینی خدایان خواندند در فضاهای خاصی از معابد، به‌ویژه معابد خورشید، از شاهین‌ها و عقاب‌ها نگهداری می‌نمودند (Smith, 2001). این نقش‌مایه یکی از نقوش مشترک ببین تمدن‌های باستانی است که به دلیل داشتن ظاهری پرصلابت، اندامی قدرتمند و عظمتی جلاله با عبور از منشور رمزآمیز فرهنگ و هنر ایشان، تعبیراتی مشترک و متفاوت برجای گذاشته است.

آیکونوگرافی

آیکونوگرافی که شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است و به مضامین یا معناهای آثار هنری در مقابل فرم می‌پردازد، به‌درستی در زمرهٔ روش‌های تحقیق کیفی قرار می‌گیرد و حتی از پیشگامان این حوزه محسوب می‌شود. این روش با انتشار مقاله‌ای توسط آروین پانوفسکی (Ervin Panofsky) با عنوان «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» در سال ۱۹۳۲ م. در حوزهٔ مطالعات هنر مطرح شد (Panofsky, 2009) پانوفسکی از پژوهشگران برجستهٔ وابسته به مؤسسهٔ واربورگ (Warburg) بود که روش آیکونوگرافی را معرفی کرد و آن را توسعه داد. روش او به شکل وسیعی در میانهٔ قرن بیستم میلادی تأثیرگذار بود و او هنوز هم شخصیت محوری این رشته محسوب می‌شود (Kashmir Shekan, 2017). محققانی که طی ۳۵ یا ۴۰ سال اخیر آموزش دیده‌اند، با پیگیری مفاهیم همیشه مبهم آثار هنری، خود را مدیون آثار اخیر پانوفسکی می‌دانند (Panofsky, 1980). پانوفسکی برای ادراک و تفسیر هر اثر هنری، قائل به سه لایهٔ معنایی است: ۱. توصیف، ۲. تحلیل و ۳. تفسیر (Panofsky, 2009). درواقع این روش شامل گردآوری، طبقه‌بندی و تحلیل اطلاعاتی است که از یک اثر هنری حاصل می‌شود (Lash, 1996). در مرتبهٔ نخست فرم‌های ناب شامل شکل‌های گوناگونی از اشیاء، انسان، رنگ و غیره شناخته شده است. در مرحلهٔ دوم معنای نمادشناسی شکل‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد (Panofsky, 1980). درواقع در مرحلهٔ آخر است که ارنست کاسیرر از آن با عنوان «ارزش‌های نمادین» مستتر در آثار نام برده است (Cassirer, 2011). در این مرحله، گرایش‌های متفاوت و گسترده شامل ملیت، دوره، مذهب، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی شناسایی می‌شود (Abdi, 2012). با توجه به توضیحات فوق دربارهٔ آیکونوگرافی در اینجا کوشیده می‌شود به یکی از نقش‌های حیوانی پرتکرار در آثار دوران هخامنشی بپردازیم. در این پژوهش سه مرحلهٔ آیکونوگرافی پانوفسکی در شکل ۱ ارائه شده است.



شکل ۱. سه مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافی آثار پژوهش
منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰

مرحلهٔ اول: معرفی نگارهٔ عقاب در آثار دوران هخامنشی

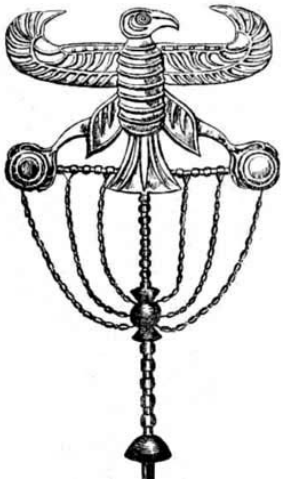
مرحلهٔ نخست روش پانوفسکی، شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط آنهاست. پانوفسکی این دنیای فرم‌های ناب را که حامل معنای اولی یا طبیعی هستند، دنیای نقش‌مایه‌های هنری می‌خواند. او باور دارد شناخت معنای اولیهٔ این نقش‌مایه‌ها، توصیف پیشاآیکونوگرافی (Pre-Iconographical Description) یک اثر هنری است (Asadi & Bolkhari, 2015)؛ بنابراین در این پژوهش به خوانش آیکون‌های پرچم، سرستون، کاشی، زیورآلات و نقش‌برجسته‌ها در دوران هخامنشی پرداخته است.

آیکون نگارهٔ عقاب در پرچم

استفاده از نشانه‌ها و علامت‌های تجسمی برای بیان هویت‌های قومی، نژادی، مذهبی و آیین‌ها و مناسک به ادوار پیش از تاریخ می‌رسد. چنان‌که استفاده از انواع نشانه‌ها، علامت‌ها و بیرق‌ها در نزد جوامع بدوی امروزی جهان چون قبایل آفریقایی، آمریکایی، آسیایی و استرالیایی رایج و مورد استفاده است. در جوامع عشایری برای مشخص‌بودن مکان و محل اقامت رهبر قبیله، بر فراز چادر وی بیرقی نصب می‌شود. ساده‌ترین اشکال این نشانه‌ها، علامت‌ها و علم‌ها نزد جوامع ابتدایی، چوب بلندی بود که بر سر آن دست‌ساخته‌ای با شکل معین و هدف خاص، نصب شده و برای افراد آن گروه یا قوم محترم شمرده می‌شد. جنس این علم‌ها از چوب، چرم، پارچه، فلز یا ترکیبی از این مواد بوده است. حدود ۳۰۰۰ ق.م با شکل‌گیری حکومت‌ها و پیدایش مذاهب بزرگ و رسمی‌شدن آداب و مراسم‌ها ساخت علم و پرچم از اهمیت ویژه برخوردار شد و کم‌کم پرچم‌ها به‌عنوان نماد و آرمان اقوام مختلف به کار گرفته و پرچم‌ها در جنگ‌ها و حرکت سپاهیان از اهمیت فراوانی برخوردار شدند؛ به‌گونه‌ای که جایگاه عده‌ای در میان سپاهیان به‌عنوان پرچم‌دار تثبیت شد. درفش (بیرق-پرچم) نمایندهٔ گروهی از «جمعیت» است که دارای «قلمرو» بوده و زیر نفوذ حاکمیت «قدرت برتر» اداره و رهبری می‌شود (Bakhtortash, 2004). واکاوی‌های تاریخی نشان می‌دهد، کاربرد پرچم در کشور ایران سابقه‌ای طولانی دارد. در حفاری‌ها و کاوش‌های مربوط به شهداد کرمان (۱۹۷۱ میلادی) درفشی از جنس فلز کشف شد که بالای آن مجسمهٔ عقابی با بال‌های گسترده وجود داشت (Esfandiari & Karami, 2014).

پادشاهان هخامنشی بر پرچمشان عقاب را نقش کرده بودند (Pirnia, 1999)؛ برای مثال بیرق کوروش عبارت بود از هیکل عقابی زرین با بال‌های گشوده که بر سر نیزهٔ

بلندی نصب کرده بودند (Pirnia, 1999). پیشاپیش قشون داریوش پرچمی زیبا با پارچهٔ نفیسی در اهتزاز بود که نقش عقاب داشت. آنان پرستش این پرندهٔ بزرگ و قوی را به فال نیک می‌گرفتند تا آنجا که مورخان یونانی معتقدند خاندان هخامنشی را عقاب پرورش داده است (Esfandiari & Karami, 2014). گزنفون تاریخ‌نویس یونانی در سال ۴۳۰-۳۵۴ پ. م لشکرکشی کوروش بزرگ به بابل را این‌گونه توصیف می‌کند: «پرچم ایرانیان عقابی از زر ناب ساخته‌شده که بر سر نیزه برافراشته بودند» (Esfandiari & Karami, 2014). عقاب زرین با بال‌های گشوده بر نوک نیزه قرار گرفته است. این درفش از طلا ساخته شده بود و در نبردها و جشن‌های ملی ایران به اهتزاز درمی‌آمد (شکل ۲). این نقش در باور هخامنشی‌ها، سمبل خورشید بود؛ چنان‌که بر فراز پرچم‌های آنان عقابی زرین بود که در نور آفتاب تلألؤ آن صد چندان شده و برق آن چشم دشمن را کور می‌کرده است (Salavati, 2008).



شکل ۲. درفش باستانی هخامنشیان با نقش عقاب
منبع (Esfandiari & Karami, 2014)

هخامنشیان، امپراتوری گسترده‌ای را شکل دادند که نواحی مختلف دنیای آن دوره را دربرمی‌گرفت. هر نهاد سیاسی برای حفظ بقا در جامعه نیازمند دو عامل و عنصر قدرت و مشروعیت است (Heshmatzadeh, 2002). هخامنشیان خودشان را به اطاعت صرف از طرف اتباع محدود نکردند. آنها تلاش می‌کردند اطاعت را به ایمانی که آنها ارائه می‌دادند، تبدیل کنند و به حکومت خویش مشروعیت دهند (Weber, 1947) تا به مقاصدشان برسند و از آنجا که تا اندازهٔ زیادی در این زمینه موفق بودند، یکی از مقدم‌ترین وظایف شهرب‌ها، برقراری نظم و گسترش‌دادن قدرت پارس بود (Brian, 1998). شاهنشاه در بالاترین مقام امپراتوری بود و شاهان کوچک‌تر در شهرب‌ها اعمال قدرت می‌کردند (Kasraie, 2010). هخامنشیان درصدد بودند تا به اندیشهٔ سیاسی‌شان مشروعیت دهند؛ بنابراین از طریق ابزارهای تبلیغاتی مثل معماری، نقش‌برجسته‌ها، سکه‌ها و مهرها و با استفاده از نمادها و نگاره‌های تمدن‌های پیشین در این راه قدم برداشتند. هخامنشیان بر رسانه‌های تبلیغاتی، پادشاه را هم فردی صاحب قدرت ارائه دادند که می‌تواند به اهدافش تحقق بخشد و هم صاحب مشروعیت باشد. هخامنشیان برای رساندن پیام سیاسی، انگاره‌های ابزار تبلیغاتی خود را فراتر از قلمرو پادشاهی و مرزهای امپراتوری گسترش دادند (Khosravi, 2014a). تبلیغات و جنگ روانی، ابزاری مهم برای نمایش قدرت و مشروعیت هستند. اگر این ابزار در اثرگذاری موفق واقع شوند، خود، عامل افزایش قدرت و مشروعیت می‌شوند. مهم‌ترین رسانه‌های تبلیغات و جنگ روانی در دنیای باستان، استفاده از معماری و دیگر آثار هنری بود. هخامنشیان همچون دیگر حکومت‌ها از این ابزار بسیار بهره بردند. هخامنشیان که پیش از تشکیل امپراتوری، به‌صورت عشیره‌ای روزگار می‌گذراندند، فاقد نمادها و نگاره‌های تبلیغی بودند و به‌ناچار آنها را از تمدن‌های دیگر وام گرفتند و متناسب با اندیشهٔ سیاسی‌شان جرح و تعدیل دادند.

آیکون نگاره عقاب در سرستون

قدیمی‌ترین کاربرد ستون در معماری ایران در دورهٔ ماد و در تپهٔ حسنلو یافت شده است، اما دوران اوج هنر ستون‌سازی مربوط به تمدن هخامنشیان است. در ساخت ستون‌ها از پیشرفته‌ترین اصول مهندسی استفاده کرده‌اند و هخامنشیان موفق به ساخت ستون‌هایی شده‌اند که نه‌تنها بار سقف را تحمل می‌کرد، بلکه توانسته بودند در مقابل زلزله و حتی گرما و سرما و دیگر عوامل تخریب‌کننده مقاومت کنند.

هر ستون تشکیل شده است از پایهٔ ستون، ساقه، الوار چلیپایی در داخل ستون و سرستون‌ها (Dadvar & Mobini, 2011). در این میان سرستون‌ها علاوه بر جنبهٔ کاربردی دربرگیرندهٔ معانی و نمادهای مهمی بودند. عقاب در سرستون‌های هخامنشی جنبهٔ حفاظت و نگهبان بناها و گاه نقشی از نیروی شاهان بوده‌اند که با قدرت خارق‌العاده‌ای که داشتند زمینه‌ساز داستان‌های اسطوره‌ای شده‌اند (شکل ۳).

هم ستون و هم نقش عقاب در راستای نمایش قدرت و مشروعیت نهاد سیاسی هخامنشی پدیدار شده‌اند. در آیین اسطوره‌ای تیر چوبی، ستون و دیرک شکاف‌دار نمودهای از درخت هستند. از آنجا که درخت نیروی آب‌های بارورکننده را کنترل می‌کند، ستون‌های متعدد و نقوش درختان روی دیوارهای تخت‌جمشید نمود نیروی کنترل‌کنندهٔ آب‌هاست (Dariush, 2014). باغبان درخت در تمدن بین‌النهرین که بعد در تمدن ایران تأثیر می‌گذارد، شاه است. درخت زندگی خود مظهر پادشاه است (Eddie, 2013). درخت برای مردم تمدن ایلام و بومی ایران چنان باارزش بود که یک بیشهٔ مقدس تلقی می‌شد و در حکم معبد بود. انسان به معبد می‌رود تا معمولاً از خداوند برکت بجوید و رفع نیاز و گرفتاری کند. در اعصار باستان، باغ‌های مقدس زمینی، نیاز انسان را برآورده می‌کرد، اما در دوره‌های بعد که ثروت‌ها انباشته شد و تجمل و عظمت جای زندگی ساده را گرفت، ستون‌های عظیم سنگی جانشین درخت شدند؛ پس ممکن است کسانی که به صفّهٔ تخت‌جمشید می‌رسیدند، خود را در معبدی از درخت‌های نمادین (ستون‌ها) می‌دیدند که عظمتی مقدس و مسحورکننده داشت (Bahar, 2005).

خوانش نگارهٔ عقاب در کاشی‌ها

در میان آثار یافت‌شده یک قطعه کاشی مربع شکل لاجوردی وجود دارد که در سال ۱۹۴۸ میلادی از کاخ آپادانای تخت جمشید پیدا شده که اکنون در بخش تاریخی موزهٔ ایران باستان نگهداری می‌شود. اندازهٔ آن ۱۲/۵*۱۲/۵ سانتی‌متر است و دور تا دور آن را با مثلث‌های کوچک فرورفته زینت داده‌اند (Masoumi, 1976). در هر دو طرف اضلاع این کاشی ۱۲ مثلث کوچک فرورفته قرار دارد و ۴ مثلث کوچک نیز در چهار گوشهٔ آن موجود است. داخل مثلث‌ها به رنگ‌های سبز و سفید و سرخ آرایش شده است. جنس این کاشی از خمیر آبی مصری است. نقش عقاب در وسط کاشی بین مثلث‌ها قرار گرفته است. در این نقش، عقاب در چنگالش دو گوی را گرفته است و گوی دیگر بر بالای سر دارد. دو سوراخ بالا و پایین این کاشی لاجوردی وجود پرچم‌بودن این کاشی را ثابت می‌کند (شکل ۴).

شکل ۳. سرستون با نقش عقاب
منبع (Dadvar & Mobini, 2011)

شکل ۴. کاشی یافت‌شده دوره هخامنشی با نقش عقاب
منبع (Iran, 2021)

دو گوی که در چنگال عقاب اسیر شده ممکن است دو دنیای مادی و معنوی (دنیا و آخرت) باشند یا دو سیارهٔ شبیه زمین و گوی سوم که بر سر دارد، اشاره‌ای به نشانهٔ قدرت آسمانی عقاب باشد. به‌ظاهر این شاهین شهیر گشاده‌بال مظهری از اهورامزدا یا نمایشگر فرشته‌ای از میان فرشتگان مقرب آسمانی است و بال‌هایش مظهری از بال فرشتگان است. درحقیقت این نقش پرنده‌ای مقدس را الهام‌بخش ارج و ترقی و نشانهٔ اقتدار و توانایی می‌دانستند. «نقش عقاب در ایران مطابق است با نشان‌های مشهور سلسله‌های اولیهٔ شوش و ایلام. هرکدام از این نشان‌ها دربرگیرندهٔ نقش عقابی بود با بال‌های گشاده که یک جفت حیوان را در زیر چنگال‌های خود گرفته‌اند» (Hertzfeld, 2002) (شکل ۵)؛ بنابراین می‌توان گفت نقش‌مایهٔ عقاب در فرهنگ مردمان فلات ایران، نمادی است از پرندهٔ آسمانی که فرمانروای آسمان‌هاست و تعبیری است از پرندهٔ خورشید که معمولاً قربانی و طعمهٔ خود را که یک چهارپای شاخ‌دار (نماد ماه) است، با خود حمل می‌کند (Pope, 2008). اصل نشان‌های اخترانی و جانورنمایانهٔ قریب به یقین درنهایت از صفات اخترانی و جانورنمایانه‌ای که در بیشتر آیین‌های شرق باستان با هر ایزدی متحد شمرده می‌شد، گرفته شده است.

شاهان هخامنشی برای نمایش اقتدار خویش، همچون تمدن‌های بین‌النهرین از ساختمان‌سازی سود بردند. آنها برای انتقال پیام سیاسی خود نگاره‌ها و تصاویر خاور نزدیک و بومی ایران را متناسب با اندیشهٔ سیاسی‌شان تعدیل کرده و بر روی قسمت‌های مختلف فضای معماری سوار کردند (Khosravi, 2014b). شاهان هخامنشی در کتیبه‌های خود اعلام نمودند به خواست اهورامزدا کاخ را بنا کردند. به این ترتیب با دخالت‌دادن خواست اهورامزدا در ساخت کاخ بر جنبهٔ قدسی و آرمانی‌بودن فضای کاخ تأکید کردند و به حضور خود در آن مکان مشروعیت دادند (Khosravi, 2017).

خوانش نگارهٔ عقاب در نقش‌برجسته‌ها

در نقش‌برجسته‌ای در معبد هیبیس واقع در واحهٔ الخارق در یک صحنه خدایی با شکل عقاب بال‌دار مار بسیار بزرگی را با نیزه می‌کشد. پادشاه (داریوش) یک تاج دونشان (نشان مصر علیا و مصر سفلا) بر سر دارد و بال‌های او از پشت یک عقاب نشو و نما کرده است. علاوه بر این، دو تصویر عقاب با بال‌های گشاده، با قرص خورشید بر سر، پشت تنهٔ خدا (داریوش) را مزین می‌کنند (شکل ۶).

شکل ۵. عقاب با بال‌های گشوده، ایلام
منبع (Hertzfeld, 2002)

شکل ۶. نقش‌برجسته داریوش در معبد هیبیس در واحهٔ الخارقه سمت چپ
منبع (Velayati & Ghasemi, 2008)

درمورد آیکونوگرافی نقش‌برجستهٔ معبد هیبیس باید توجه داشت که دین هخامنشیان، دین سیاست است؛ سیاستی که کثرت‌گراست و در کنار باورهای خود می‌تواند با رواداری و تسامح به سایر ادیان رفتار کند؛ از این‌رو باید برای بازنمایی قدرت و مشروعیت شاه از نمادهایی بهره برد که مورد پذیرش آنان است (Khosravi, 2014a). پس هخامنشیان برای نمایش ویژگی‌های شاهنشاه برابر با خدای آنان اهورامزدا از نقش عقاب بهره بردند که نقشی همگانی است و در ناخودآگاه جوامع بشری جای دارد. عقاب با بال‌های گشوده که جنبهٔ قدرت، حفاظت، حمایت و قدسی و ازلی‌بودن را القا می‌کند، بهترین نقش برای چنین بازنمایی است که دلالت به خدای بزرگ آن سرزمین‌ها نیز دارد. بر همین اساس، عقاب در گذر تاریخ،

نماد بسیاری از قدرت‌های جهانی مانند هیتیان، رومی‌ها، بیزانسی‌ها و پادشاه رم مقدس (در اروپای سده‌های میانه) بوده است. امروزه نیز نشانه ملی کشورهایی چون آلبانی، آلمان، اتریش، اسپانیا، روسیه، فلسطین، لهستان و غیره به شمار می‌رود و بر پرچم بسیاری از این کشورها نشسته است. چنین استفادهٔ گسترده‌ای در چهار گوشهٔ جهان نشانی از اهمیت بسیار بالای کهن‌الگوی پرنده بزرگ و نیرومند برای جوامع بشری است (Taheri, 2017) و می‌تواند یک حس را به افراد گوناگون در مکان‌ها متفاوت به مخاطب القا کند.

خوانش نگارهٔ عقاب در آویزهای آمودریا (گنجینه جیحون)

مجموعه‌ای ارزشمند از دست‌ساخته‌های زرین و سیمین دورهٔ هخامنشی از آسیای مرکزی به دست آمده که گنجینهٔ جیحون یا آموی دریا نامیده می‌شود (Rogers, 1929). در میان این آثار بیش از ۱۸۰ قطعه وجود دارد. برای این آثار تاریخ سده پنجم و ششم ق.م پیشنهاد شده است. در عصر هخامنشی عظمت، شکوه، جلال و جمال هنر، با تنوع اشکال و غنای نقش‌ها و کنده‌کاری‌ها از ارزش برخوردار بوده است (Sarfaraz & Firoozmandi, 2010). در گنجینهٔ جیحون انواع آرایه‌های پوشاک، دسته‌های ظرف، پیکره‌ها، درپوش‌ها، گوشواره‌ها و غیره یافت شده که سرشار از خلاقیت هستند. در میان این آثار آویزه‌هایی به چشم می‌خورد که با سر عقاب ساخته شده‌اند (شکل ۷). بخش بالایی آویز بال‌های عقاب دایره‌ای کوچک و بخش پایینی نیز خطوطی موازی دارد.

مرحلهٔ دوم: خوانش و نمادشناسی نقوش در تاریخ، متون دینی و اسطوره‌ها

خوانش تصویر در تاریخ

عقاب تنها پرنده‌ای است که پس از به سررسیدن عمرش بر آغاز زندگی دوباره در هیئت عقابی جوان، قوی و تیزپنجه و یا مرگ، قدرت انتخاب و تصمیم‌گیری دارد. به این صورت که در مکانی مرتفع چون قلهٔ کوه، دور از هر پرنده یا موجود دیگری می‌نشیند و شروع به کندن پرهای خود می‌کند، سرش را بر سنگ می‌کوبد، چنگال‌های خمیده و ضعیف‌شدهٔ خود را زخمی می‌کند و درنهایت در غربت و تنهایی خویش در صحنه‌ای بس غم‌انگیز و دردآور به مرحله‌ای از زندگی خود پایان می‌دهد و زندگی دگر از سر می‌گیرد.

شکل ۷. آویز در گنجینهٔ آموی (جیحون)
منبع (Museum, 2021)

در فرهنگ نمادها درمورد این مسئله آمده است: عقاب جاودانه نیست، اما قدرت جوانی دوباره را در اختیار دارد. عقاب خود را در معرض آفتاب قرار می‌دهد و هنگامی که پرهای او شعله‌ور می‌شوند، در آبی خالص غوطه‌ور می‌شود و جوانی تازه می‌یابد. این خاصیت را می‌توان با عرفان و کیمیا مقایسه کرد که شامل مراحل عبور از آتش و آب است (Chevalier & Gerbran, 1999). «عقاب در توانایی سرآمد پرندگان است؛ از این‌رو و نیز به‌دلیل شکوه و تقدس خود به شاه مرغان شهرت یافته است» (Yahaqi, 1990). افزون بر شکوه عقاب، این پرنده در کتب تاریخی نمادی از خوش‌یمنی است. خوش‌یمنی و تقدس این پرنده قدمتی دیرینه دارد که به روزگار فرمانروایی هخامنشیان برمی‌گردد؛ بدین‌ترتیب که «وقتی کوروش از فارس لشکر آراست و به جنگ آشور رفت، پدرش او را تا مرز فارس بدرقه کرد. در آنجا عقابی دید که پیشاپیش آنان در پرواز بود. پدر کوروش آن را به فال نیک گرفت و یقین کرد که پسرش از این پیکار پیروز برخواهد گشت» (Purdawood, 1947). هخامنشی‌ها عقاب را به‌خاطر چابکی، تیزهوشی و بلندپروازی‌ها دوست داشتند. عقاب الهام‌بخش اوج و ترقی آنها بوده و می‌خواستند همیشه در آسمان‌ها سیر کنند و

بالی دراز و قوی داشته باشند که شکست‌ناپذیر است و اقوام دیگر از این داشتن محروم هستند. پس از سپری‌شدن شاهنشاهی هخامنشیان و دست‌یافتن اسکندر در پایان سدهٔ چهارم ق. م به ایران، عقاب نشان اقتدار ایرانیان به‌تدریج در اروپا رواج یافت. خود اسکندر آن را نقش سکهٔ پادشاهی خود قرار داد و نشان فرمانروایی خویش برگزید. پس از مرگ وی در سال ۳۲۳ ق. م سرداران و جانشینان وی هریک همین علامت را در قلمرو شهریاری خود رواج دادند. بطلمیوس (Ptolemaos) که یکی از سرداران است، به تخت پادشاهی مصر نشست. همچنان در آن دیار علامت ایران رواج یافت تا اینکه از رم برای گشودن مصر لشکر کشید. سلطنت ملکه کلئوپاترا که آخرین پادشاه خاندان بطلمیوس است، در سال سی‌ام ق. م به دست اکتاویوس انجام پذیرفت و پس از برگشت از مصر امپراتور روم گردیده، در سال ۲۷ ق. م عنوان افتخاری اکستوس (Augustus) یافت. عقاب تقریباً پس از ۳۰۰ سال پایداری در مصر با اکتاویوس به رم رفت و علامت اقتدار آن امپراتوری گردید و پس از وی همچنین به جای ماند. از آن تاریخ به بعد، در سراسر امپراتوری رم در بسیاری از آثار و ابنیهٔ دولت رم و بیزانس جلوه‌گر است. پس از پایان آن روزگاران و سرآمدن دوران رم و بیزانس در بسیاری از کشورهای اروپا چون روسیه و آلمان و اتریش و لهستان و جز آن عقاب نقش علم آن سرزمین‌ها گردید و در برخی از آنها هنوز برقرار است (Purdawood, 2001) و در سال ۱۸۷۲ میلادی طی قانونی در دومین کنگرهٔ آمریکا عقاب به‌عنوان علامت رسمی دولت آمریکا شناخته شد (Moin, 1992).

خوانش تصویر در متون دینی

علاوه بر گستردگی جلوه‌های عقاب در تاریخ، در عرفان هم این پرنده نقش ارزنده‌ای دارد. در آیین میترا از عقاب به‌عنوان نماد کمال برای عالی‌ترین سیر مرحلهٔ عرفانی یاد شده است (Razi, 2002). باید در نظر داشت که طبق منابع دینی ایرانیان باستان همهٔ پرندگان شکاری آفریده اهورامزدا هستند تا جایی که در برخی توصیف‌ها خود اهورامزدا با سر «عقاب» تصویر شده است که شاید مقصود همان سئنه (سیمرغ) اوستا باشد. همچنین بنا بر متن بنده، اهورامزدا باز سپید را برای نابودی ماران بالدار (پران) آفرید. علت آفرینش و ارزش این پرندگان خواه در ارتباط با پرواز و آوازشان و خواه از آن رو که بنا بر رسم شناختهٔ پارسیان اجساد افکنده در برج خاموشی را می‌خورند، اهمیت دارد (Satari, 2006).

خوانش تصویر در اساطیر

عقاب در افسانه‌ای آفرینش اساطیر ایران، به‌عنوان پیک خورشید معرفی شده و در ادبیات ودایی، همان پرنده‌ای است که گیاه سوم (هوم) را به ایندرا رساند و نیز یکی از تجلیات بهرام است و عقاب را محافظی لایق و نمادی از پادشاه در محافظت از درخت زندگی معرفی می‌کند. درنهایت می‌توان گفت معنای سمبلیک این پرنده در میان تاریخ و اسطوره دربرگیرندهٔ معانی مختلفی مانند اعتقاد، الوهیت، بردباری، پرهیزگاری، عظمت، قدرت و یگانه پرنده‌ای است که قادر است به خورشید خیره شود که کنایه از حقیرشمردن عظمت دنیا، علامت خردمندی، موقعیت رفیع، غلبه بر تاریکی و غیره است. کیکاووس یکی از شخصیت‌های اساطیری ایران در بعضی روایت‌ها با عقاب پیوند دارد. اساطیر منسوب به وی با تفاوت‌هایی هم در اوستا و هم در متون فارسی میانه و نیز در شاهنامه فردوسی بیان شده است. این اسطوره دربارهٔ آسمان‌نوردی نافرجام اوست. در این باره در کتاب دینکرد آمده، دیو خشم و دیوان همکار وی، او را فریب دادند و پادشاهی بر هفت کشور را در اندیشهٔ کیکاووس کوچک نشان دادند؛ از همین رو او در آرزوی به قدرت رسیدن بر آسمان‌ها و تکیه‌زدن بر جایگاه امشاسبندان بود و او برای رسیدن به مقصدش به جنگ با ایزدان می‌اندیشید و در این راه به آسمان پرواز می‌کرد، اما با این کار فره ایزدی را از دست می‌دهد و به همراه سپاهیانش از آسمان بر زمین می‌افتد. در بندهش از آسمان‌نوردی کیکاووس به‌عنوان پیکارکردن با آسمان یاد شده است که سبب می‌شود از آسمان بیفتد و فرّهش را از دست بدهد. در متن‌های پس از اسلام مانند تاریخ بلعمی و شاهنامه نیز این موضوع انعکاس یافته است.

در این مورد آنچه در شاهنامهٔ فردوسی آمده، این اساطیر را با عقاب پیوند می‌دهد. در شاهنامه آمده است، دیوی ماهر به خواست ابلیس کاووس را گمراه می‌کند تا او برای اینکه به راز آسمان پی ببرد، به همراه چهار عقاب آموزش‌دیده به آسمان برود. پس از مدتی عقاب‌ها به‌دلیل خستگی نمی‌توانند به پروازشان ادامه دهند و تخت کیکاووس را از آسمان بر زمین می‌اندازند. کریستین‌سن معتقد است: اسطورهٔ آسمان‌نوردی کیکاووس، با روایتی از افسانهٔ اسکندر که آن از اسطورهٔ بابلی اتانا گرفته شده آمیخته است و در خدای‌نامه با تغییر شکل به‌صورت تلاشی برای دست‌یافتن به آسمان‌ها درآمده است. از سوی دیگر، اسطورهٔ آسمان‌نوردی نافرجام کیکاووس به داستان نمرود پادشاه بابل شباهت دارد که باب صندوق و چهار کرکس به آسمان پرواز می‌کند (Christensen, 1976). «معراج و پرواز» به تجربه‌ای تعلق دارد که میان تمامی انسان‌های ابتدایی مشترک است؛ زیرا این تجربه بعدی ژرف از روحانیت را می‌سازد (Eliade, 2002). در برخی منابع اساطیری دیگر ایرانی از عقابی یاد شده که آتش ایزدی یعنی آذرخش را به زمین آورد که به احتمال زیاد باید همان ورثرغنه باشد. ورثرغنه بر (شرارت آدمیان و دیوان) غالب می‌آید و نادرستان و بدکاران را به عقوبت گرفتار می‌کند. او از نظر نیرو، نیرومندترین، از نظر پیروزی، پیروزمندترین و از نظر فره، فرهمندترین (پس از ایزد مهر) است. ایرانیان معتقد بودند، اگر به شیوه‌ای درست برای ورثرغنه قربانی کنند، او در زندگی و در نبرد پیروزی می‌بخشد و اگر به شیوه‌ای درست او را بستانید، نه سپاه دشمن وارد کشور آریایی‌ها خواهد شد و نه بلاهای طبیعی به سرزمین آنان فرود خواهد آمد (Hinels, 2019). عقاب و مار در حال نبرد، نماد کشمکش خدایان آسمان و زمین بود (Hall, 2011). پرواز عقاب‌ها در ابرها می‌توانست با طوفان سهمگین نیز مرتبط باشد (Warner, 2007). دیدن عقابی که یک مار را میان چنگال‌هایش گرفته، در مناطقی که این نوع پرنده کوتاه‌پنجه و مار پیدا می‌شود، چندان غیرعادی نیست. این تصویر نماد «پیکار قدرت‌های آسمانی با قوای دوزخی و تضاد بین روز و شب، آسمان و زمین و خیر و شر است» (Beaucorps, 1994) (شکل ۸). در باورهای اساطیری صور فلکی سرطان واقع در آسمان جنوبی به نام «عقاب» خوانده شده است. همچنین در اوستا گیاهی به نام هوم که نگهبان گفتار ایزدی است، بزرگ‌ترین و شاعرانه‌ترین ستایش‌ها مخصوص اوست و به‌وسیله «عقابی» در آسمان به هر کرانه پراکنده می‌شود (Satari, 2006). در اسطوره کیکاووس «عقاب» نماد آسمان و فره ایزدی هستند و در زامیادیَشت «عقاب» نماد و مظهر اصلی روحانی و فر ایزدی است و فر به پیک مرغ باز از جمشید، پس از غلبه حس خودخواهی در وی جدا می‌شود (Purdawood, 1998). به همراه ایزدبانوی آناهیتا اغلب «عقاب» یا باز به تصویر درآمده که نشان از همراهی دو ایزد آفریده اهورامزدا و همیاری ایشان دارد.

شکل ۸. عقابی که مار را به چنگال گرفته است، موزه جیرفت
منبع (janbazi, 2015)

مرحله سوم: تحلیل و تفسیر نقوش براساس شرایط دوران هخامنشی

هر پدیدهٔ فرهنگی در بستر ویژهٔ جغرافیایی و اجتماعی بروز و ظهور می‌یابد. آگاهی از این بستر در آیکونوگرافی امر فرهنگی بسیار راه‌گشاست. نقش عقاب بر آثار هخامنشی نیز از این قاعده مستثنا نیست. عقاب به‌عنوان پرنده‌ای با ویژگی‌های خاص با امپراتوری هخامنشی که نیازمند قدرت و مشروعیت است، پیوند یافته است، هر دو آنها ویژگی‌های

مشترک دارند که سبب ارتباط این دو با یکدیگر شده است. در دورهٔ باستان نهاد سیاسی جدا از ماوراءالطبیعه نبوده است؛ زیرا نهاد سیاسی باید توجهی برای اعمالشان در برابر پروردگار می‌داشت و در این راستا اعمالشان را برای رعایا مشروع نشان می‌داد و دیگر اینکه افراد در گذشته دیدی کل‌نگر به همه امور داشتند و عرصه سیاست، مذهب، اجتماع و معیشت از هم جدا نیستند و در یک کلیت قرار می‌گیرند و آنچه درباره این پدیده‌ها از سطح ذهنی به عینی درمی‌آید، لایه‌های چندگانهٔ معنا دارند و تنها به یک مورد اشاره نمی‌کنند. بیش از هر موردی آنچه برای نهاد سیاسی در دورهٔ هخامنشی مهم است، نوع مناسبات آن با ماوراءالطبیعه است؛ موضوعی همگانی برای تمامی آحاد گروه‌های اجتماعی. در این رابطه بسیاری از نمادها که بر جنبه ماوراءالطبیعه دلالت دارند، جنبه همگانی دارند که در روان انسان‌ها ریشه دارند و بین تمامی آنها مشترک هستند. انسان باستانی آسمان را نمود عینی ماوراءالطبیعه و نیروی برتر می‌پنداشت و بدین‌ترتیب هر پدیده‌ای را که با آسمان یا عناصر آسمانی مانند خورشید، ستارگان و غیره پیوند داشت، نمادی از ماوراءالطبیعه می‌پنداشتند و آن را مقدس تلقی می‌کردند.

مهم‌ترین ویژگی عقاب بال‌های گسترده است. بال می‌تواند هر موجودی را به‌سوی آسمان ببرد و او را به جایگاه مقدس و الهی برساند؛ از این‌رو جنبه حفاظت را نیز دارد. بال نخستین صفتی است که به هر موجودی جنبه ماورای طبیعی و الهی می‌دهد. به دلیل همین کارکرد است که عقاب با بال گسترده نشان از الوهیت دارد. در اسطوره کیکاووس او نیز برای رسیدن به جایگاه الهی با چهار عقاب به‌سوی آسمان پرواز کرد، اما از آنجا که شخصیت او با غرور و خیره‌سری آمیخته شد، فرّه ایزدی که تأییدی بر پادشاهی او از جانب پروردگار بود، از او جدا شد (Ghaemi, 2009) و چهار عقاب او را از آسمان بر زمین انداختند که این نشان از جدایی فرّه ایزدی از او بود که این پرندگان که با آسمان پیوند دارند، دیگر او را همراهی نکردند. هرچند فرّه ایزدی به پادشاه تعلّق می‌گیرد، رعایا در جانب این صفت پادشاه احساس امنیت می‌کنند و در بسیاری از رویدادهای سیاسی این فرّه به اتباع فرافکنی می‌شود؛ از این‌رو گاه نماد مردمان یک سرزمین است. زمانی که کیکاووس با غرور خواهان دستیابی به تختگاه ایزدان است به رفتاری دست می‌زند که به صلاح رعایایش نیست؛ چون از انگیزه‌های خام و ناپخته یا به‌اصطلاح «نفس اماره» خود که تنها پیرو لذت حیوانی است، تبعیت می‌کند. فروید در روان‌شناسی شخصیت این بخش روان فرد را «نهاد» می‌نامد که از هنگام تولد در انسان وجود دارد (Saghir, 2016). به همین دلیل چنین پادشاه با این شخصیت نمی‌تواند شایسته دریافت فرّه باشد. درحقیقت بال عقاب فرّه را القا می‌کند و این موضوع در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها یکسان است و نهاد سیاسی برای القای فرّه از این نماد بهره می‌برند. یونگ معتقد است، انرژی روانی سرشار مانا که انرژی مسحورکنندهٔ شدیدی را در روان آدمی و زندگی فردی و جمعی او ناشی شده و تجلی آن وسیع‌ترین تعریف فرّه را شامل می‌شود، از جنبه‌های مهم رهبری سیاسی در جهان از گذشته تا حال بوده است و در تبدیل چهرهٔ فردی که در جایگاه رهبری سیاسی یک قوم قرار گرفته، به یک «شخصیت مانا» یا «فرهمند» و تقدس و کسب عظمت کاذب او نقش اساسی داشته است (Udaynik, 2000).

- از میان رسانه‌های تبلیغی، حضور پرچم‌ها، سپرهای رنگی، ابداع القاب و عناوینی مانند شاه چهار گوشهٔ جهان، شاه کشورها، قراردادن نام شاهان در کنار نام خدایان و پیدایش اشعار، سرودهای نظامی- حماسی و تبلیغ انگیزه‌های دینی، از نمونه‌های تبلیغات در طی نبردها و پس از آن است که در آثار هنری گذشتگان به اثبات رسیده است. اولین اثری که تبلیغات در میان رعایا و مردم سرزمین‌های بیگانه داشت، سوق‌دادن فکر آنها به سمتی بود که مبلغ می‌خواست. حکومت‌ها با تبلیغات، درنهایت به‌آسانی به اهداف مختلف خود در زمینهٔ قدرت و مشروعیت دست می‌یافتند. بازنمایی قدرت و مشروعیت در رسانهٔ هنری، نوعی جنگ روانی بود که با تأثیرگذاری بر عقیده، احساس، گرایش و رفتار دشمن، از تحقق اهداف و مقاصد حکومت حمایت می‌کرد. با بررسی

آثار هنری هخامنشیان به این باور می‌رسیم که آنان در روابط سیاسی خود از چنین روشی استفاده می‌کردند؛ بنابراین پارسیان در ایجاد، انتشار و تبلیغات از طریق رسانه‌های تصویری مهارت بسیاری داشتند (Kelley, 2003; Walton, 1997). در راستای گفته‌های پیشین، شاهان برای نمایش قدرت تلاش می‌کردند از تصاویری استفاده کنند که آنها را دارای مهارت نظامی نشان دهد؛ با این حال شمار اندکی از شاهان هخامنشی، شخصاً دست به نبرد می‌زدند. آن‌ها برای تبلیغ و جنگ روانی در مهرها و نقش برجسته‌ها می‌کوشیدند خود را به شکل جنگجویانی زبده و قهرمانانی شاهانه که استعداد و شایستگی پیروزی بر هر دشمن را در هر مکان و زمان دارند، به تصویر کشند (Brian, 1998). آنها برای آنکه اعمالشان را مورد تأیید خدا قرار دهند، به نقش و نگاره‌هایی نیاز داشتند که این مورد را تأمین کند و از رهگذر آن مشروعیت کسب کنند. هر شاهی که این مشروعیت الهی را داشت صاحب فرّه می‌شد. فرّه نیرویی کیهانی و ایزدی (Bahar, 2008) و درواقع نیرویی ماوراءالطبیعه بود که در روان‌شناسی «مانا» نام دارد. یونگ مانا را کهن‌ترین نمود مفهوم کلی انرژی و تصور می‌داند که فعال‌شدن این انرژی روان موجب بروز گونه‌ای از واکنش‌های عاطفی و رفتارهای عینی می‌شود که حتی امروزه هم رمزآلود و توجیه‌نشدنی به نظر می‌رسد. این انرژی در ناخودآگاه هر روان فردی و جمعی حاضر بوده و تجلی آن نمودهای مختلفی به خود گرفته است که در جامعه‌شناسی نو کاریزما (Chrisma) خوانده می‌شود (Udaynik, 2000). نگاره عقاب به‌دلیل ویژگی‌های نمادگرایانه، هم قدرت و هم مشروعیت را براساس نمود آسمانی‌اش نشان می‌دهد. این نگاره پژواکی از قدرت و مشروعیت امپراتوری هخامنشیان و نمادی است برای وحدت آحاد جامعه تحت لوای پرچم‌های هخامنشی که نقش عقاب دارد. درحقیقت قدرت و مشروعیت شاه که در نگاره عقاب بازنمایی می‌شود، به کل آحاد جامعه فرافکنی شده و به‌عنوان یک نقش ملی نشان داده می‌شود.

- ساخت سرستون سر عقاب بر بالای ستون که هر دو جنبه سمبلیک دارند، در شکل‌دهی به روح مکان و حسی که فضا به مخاطب القا می‌کند، بسیار مؤثر است و بر جنبهٔ روحانی فضای تخت‌جمشید، به‌عنوان مکانی که در دست نهاد سیاسی است، می‌افزاید و بدین‌ترتیب رعایا با دیدن این مکان حس روحانی و ماوراءالطبیعه از آن دریافت می‌کنند؛ به‌ویژه آنکه نماد پرچم هخامنشی یعنی عقاب که در حکم وحدت اعضای جامعه و پیروزی بر دشمنان است، در این محیط بازنمایی شده و حس قدرت و شکوه را در ذهن آنها باززنده می‌سازد. همچنین نقش عقاب نشان می‌دهد، شاه حافظ درخت زندگی که معیشت به آن بسته است، شایسته دریافت فرّه ایزدی است که همان‌طور که گفته شد، این فرّه در قالب نماد عقاب نمایش داده شده است. این امر به‌دلیل پیوند عقاب با آسمان و خورشید است. عقاب پرنده‌ای تیزبین، باهوش و دارای قدرت جسمانی بالاست که تا ارتفاع بسیار پرواز می‌کند و هنگامی که با بال‌های گسترده رو به آسمان می‌رود، شکوه، قدرت و نیروی ایزدی را که خارج از دسترس آدمی است به نمایش می‌گذارد. از آنجا که به سمت آسمان می‌رود با نیروهای آسمانی مثل خورشید ارتباط دارد و به نظر می‌رسد عقاب در حال پرواز با بال‌های گسترده فضا را می‌شکافد و بر همهٔ نیروهای اطراف خود احاطه دارد؛ نیرویی که بعضی جانوران به انسان داشتند، سبب شد در سیر پرستش بشر ابتدایی، آن جانوران را مقدس دانسته و بپرستند (Cassirer, 2011)، اما هخامنشیان از ویژگی عقاب برای نمایش قدرت و مشروعیت خودشان بهره بردند. عقاب بیش از هر چیز با آسمان که به سمتش پرواز می‌کند، پیوند دارد. آسمان فی‌ذاته و پیش از هرگونه افسانه‌بافی

اساطیری یا ساخت و پرداخت مفاهیم، همچون حوزهٔ الهی علی‌الاطلاق به نظر آمده است. آسمان از دیرباز جایگاه خدایان برتر آسمانی بوده است؛ از این‌رو به مفاهیم فلسفی تبدیل‌پذیر بوده‌اند که تجلی قداست سماوی می‌توانسته به کشف و وحی مابعدالطبیعی مبدل شود؛ یعنی ویژگی سیر و نظر در آسمان، علاوه بر کشف فناناپذیری و نااستواری آدمی و برتری خدایان، کشف قداست شناخت (= علم ربانی) و «قدرت» روحانی و معنوی را نیز امکان‌پذیر می‌کرده است. هیچ‌جا بهتر از آسمان در روز یا گنبد ستاره‌گون آسمان در شب، برای کشف منشأ خدایان و ارزش قدسی شناخت و قدرت مطلق آنکه می‌بیند و درمی‌یابد و «می‌داند» (بصیر و علیم) نیست؛ زیرا همه‌جا وجود دارد و به همه‌چیز ناظر است. همه‌چیز در حیطه اختیار و ضبط اوست. نخستین عنصر نوینی که نزد خدایان آسمان مشاهده می‌شود، اقتدار مطلق و فرمانروایی است (Eliade, 2010). دستیابی به جایگاه خدایان در آسمان جز با پرواز میسر نیست؛ بنابراین پرندگان عامل واسط بین خدایان و انسان‌ها محسوب می‌شوند و همه پایه فرشتگان روی زمین بوده‌اند و شاید به همین دلیل است که این‌گونه مورد تقدس قرار دارند (Hall, 2011). از سوی دیگر عقاب با خورشید ارتباط دارد و حامل اشعه خورشیدی است و به هر انسانی روی آورد او را رستگار می‌کند. «شاه پرندگان، مظهر یکی از بزرگ‌ترین خدایان اهورایی: خورشید یا آتش آسمانی؛ تنها کسی که جرئت دارد مستقیم به خورشید بنگرد، بدون آنکه چشمانش بسوزد. نمادی چنان نیرومند و بارز که مطلقاً حالت حکایت و اسطوره را ندارد، بلکه در تمامی تمدن‌ها جایی نیست که عقاب عرضه شود و بزرگ‌ترین خدایان را همراهی نکند» (Chevalier & Gerbran, 1999). در ایران باستان اهورامزدا خدای آسمان است. در یشت یک بند ۱۲-۱۳ دربارهٔ اهورامزدا آمده است: «کسی که بسیار می‌بیند، بهتر می‌بیند، دور را می‌بیند، ناظر و مراقب اعمال همه است، شناساست، بهترین شناساست» (Eliade, 2010). همهٔ کار ویژهٔ خدای آسمان متضمن قداست سماوی نیست، بلکه شئون دیگر مثلاً شاهی را نیز ایجاب می‌کند. اهورامزدا، بصیر و علیم است، نه‌فقط بدین‌دلیل که خدای آسمان است، از این‌رو که به اعتبار شاه و فرمانروابودنش، نگاهبان قوانین و جزادهندهٔ گناهکاران است؛ به سبب شاهی و فرمانروایی، باید ضامن سازمان‌یابی نیکو و خیر و برکت و فراخی نعمت در طبیعت و جامعه باشد؛ زیرا حتی یک تخلف، ممکن است توازن و تعادل را در همهٔ گیتی بر هم بزند یا به مخاطره افکند (Eliade, 2010). همان‌طور که اهورامزدا بزرگ‌ترین خدا در کتیبه‌های متقدم و متأخر هخامنشی است، شاه امپراتوری هخامنشی نیز بزرگ‌ترین شاه و شاه همهٔ ملل و سرزمین‌های پهناور و دوردست است؛ پس در نظام شاهنشاهی هخامنشی پادشاه و خدا توأمان بر مردم استیلا داشتند و فرهنگ‌های اقوام نیز در شمول استعلای آن قرار می‌گرفت (Kasraie, 2010)؛ بنابراین عقاب به‌عنوان نماد ارتباط با نیروی آسمانی یعنی اهورامزدا به شاهی که از درخت (ستون) محافظت می‌کند، فرّه و مشروعیت عطا می‌کند.

- کلام سیاسی هخامنشی با نمادهای هنری‌شان مطابق بود و برجسته‌ترین نمادی که این موضوع را نشان می‌دهد، نقش عقاب است. در ادوار تاریخی تمدن‌های شرقی، تصور می‌شد جهان مادی و به‌تبع آن جهان سیاست جزئی از دایرهٔ قدسی بود که حقیقت آن کشف‌شدنی نیست (Rajaee, 1993). با نگاهی به اساطیر ملل گوناگون که تلاشی برای تبیین فلسفهٔ جهان و انسان است، به این نکته پی می‌بریم که زمین انعکاسی از آسمان به شمار نمی‌رود (Amuie & Shahsvand, 2009).
- در فرهنگ نمادها، عقاب یکی از خدایان آسمان است، اینکه در روزگار قدیم، نیروهای الهی را در

هیئت موجودات طبیعی تجسم می‌کرده به این خاطر بوده که بتوانند با آنها ارتباط برقرار کنند (Brunner, 1987). این عالم زمینی آدم‌ها، مناسباتشان با هم و نیازهایشان است که به عقاب معنا داده، نیاز افراد زمینی به جنبهٔ قدسی و روحانی است که به عقاب جنبهٔ روحانی داده تا بتوانند برای نیازهای فردی و جمعی از آن بهره ببرند؛ چراکه ویژگی‌های ظاهری عقاب و پرواز آن با بال‌های گشوده در آسمان چنین فهم را حاصل می‌کرد. اهورامزدا با معنی سرور دانایی، درحقیقت نمود شاه امپراتوری هخامنشی بر زمین است. شاهنشاه نیز مانند بزرگ‌ترین خدا باید بصیر و علیم بوده و بر هر چیز احاطه داشته باشد تا از نظم اجتماعی که به‌سبب عوامل گوناگون چون رویدادهای طبیعی سیل، گردش فصول و خشکسالی و... و حوادث زمینی مانند یورش دشمنان آن نابود می‌شد، محافظت کند (Eddie, 2013). داریوش در کتیبه Dpd می‌گوید: اهورامزدا این کشور را از دشمن، از خشکسالی، از دروغ محفوظ دارد (Kent, 1953). اینها درحقیقت همان عوامل حفظ نظم اجتماعی است که شاه نیز ملزم به ایجاد آن در قلمرواش است تا از نظم اجتماعی زندگی اتباعش حفاظت و حمایت کند. پس عقاب با ویژگی‌هایی که دارد، نمود روحانی و معنوی شاه امپراتوری هخامنشی بر زمین است که در باورهای مقدس آنها در شخصیت اهورامزدا بروز می‌یابد.

- ویژگی‌های برجستهٔ عقاب چنان در جوامع بشری رخنه کرده که وارد ناخودآگاه جمعی شده بود. ناخودآگاه جمعی در هر زمان و مکان و بدون وجود هیچ نفوذ خارجی، خودبه‌خود تجلی می‌یابد (Young, 1997). عقاب با بال گسترده کهن‌الگوی الوهیت است. کهن‌الگو در بین بشریت از بدو تولد موجودند و در سطوح عمیق ناخودآگاه واقع هستند (Chadwick, 1996). به نظر یونگ کهن‌الگوها محتویات ناخودآگاه جمعی هستند که بالقوه در روان آدمی موجودند و به‌سبب انگیزه‌های درونی و بیرونی در خودآگاهی پدیدار می‌شوند یا به عبارت دقیق‌تر خود را به خودآگاهی می‌شناسانند. به‌طورکلی کهن‌الگو عبارت است از همهٔ مظاهر و تجلیات نمونه‌وار و عام روان آدمی (Jones & Mart, 1987). عقاب با بال گسترده در آثار هنری هخامنشی به این دلیل بر ملل تابع به‌عنوان نماد قدرت و مشروعیت اثر دارد که کهن‌الگوست و با داشتن جنبه الوهیت در ناخودآگاه آنان جای دارد. در آثار هنری هخامنشی عقاب با بال‌های گسترده ترسیم شده که نمادی است از قدرت و عظمت و بال قبل از هر چیز نماد پرواز است. نماد سبکی، از جسمیت خارج‌شدن و آزادشدن است. پرواز آزادشدن از ثقل زمین است. بال به‌آسانی به دست نمی‌آید، بلکه به قیمت تعلیمات باطنی و تزکیهٔ نفس در دوره‌ای طولانی حاصل می‌شود (Chevalier & Gerbran, 1999). نقوش انسانی و جانوری بسیاری در آثار هنری ادوار ایران به نمایش درآمده است که برای نشان‌دادن جنبهٔ الهی‌شان به‌صورت موجودی بالدار نمود یافته‌اند. بال روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی، نماد قدرت و محافظت است. این تصاویر که از نشان‌دادن پرندگان مقدس مانند شاهین و عقاب در خاورمیانه مشتق شده است، ویژگی خدایان را دارد (Hall, 2011). همان ویژگی که شاهان به رعایای خود می‌قبولاندند. اهمیت مذهبی و روحانی بال گشوده به‌اندازه‌ای است که در بیشتر موارد بر رسانه‌های هنری دورهٔ هخامنشی مثل مهرهای داسکلیون فقط بال‌های گشوده عقاب نقش شده است (Captain, 2013).

همان‌طور که از آیکونوگرافی عقاب در سایر رسانه‌های هنری آشکار شد، عقاب در ناخودآگاه جمعی افراد قرار دارد. رسانه‌های هنری مثل پرچم، سرستون، کاشی و نقش‌برجسته بی‌شک با زندگی افراد جامعه مرتبط است، اما آویز با زندگی فردی سر و کار دارد؛ با این حال چون عقاب در همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها کهن‌الگوست، در اینجا نیز بر

همین مفهوم دلالت می‌کند. هرچند در این نگاره پرنده بالش را بسته است و چون در فضای معماری یا اجتماعی بروز نکرده است، به‌طور کامل نمی‌توان نماد آن یا چگونگی ظاهرشدن آن را بررسی کرد. بی‌شک آن نیز نماد قدرت است، اما از آنجا که در این آویز بال عقاب فرو بسته شده است، نمی‌توان مانند نمونه‌های پیش با قطعیت جنبهٔ الوهیت و تقدس یا ارتباط آن با مشروعیت سیاسی را پیدا کرد، اما شاید این آویز که متعلق به یک پرنده است، می‌توانسته جنبهٔ حفاظت از صاحبش داشته باشد (جدول ۱).

جدول ۱. بررسی مقایسه‌ای و نمادشناسی نقش عقاب در دوره هخامنشی

نوع نقش	تمدن	محل کشف‌شده	اثر	تصویر	نماد
عقاب	هخامنشی	معبد هیبیس در واحهٔ الخارق	نقش برجسته		نماد فرکیانی، نگهبان و محافظ
عقاب	هخامنشی	_	پرچم		نماد عظمت، قدرت و پیروزی
عقاب	هخامنشی	آمودریا (گنجینهٔ جیحون)	آویز		نماد قدرت شاهان، فرمانروای آسمان و خورشید
عقاب	هخامنشی	تخت جمشید	سرستون		توانایی، جلال و عظمت، نگهبان و محافظ
عقاب	هخامنشی	کاخ آپادانای تخت جمشید	کاشی		نماد عظمت، قدرت و پیروزی

منبع، نگارندگان: ۱۳۹۹

نتیجه‌گیری

بررسی‌های آیکونوگرافی نشان می‌دهد، آیکون عقاب دارای قدمت بوده و در آثار هنری دوران هخامنشی اعم از پرچم، سرستون، زیورآلات، نقش‌برجسته و کاشی‌ها بر الوهیت، قدرت و عظمت آن تأکید شده است. نمونه‌ای از فرافکنی فرّه ایزدی، نقش عقاب بر پرچم دورهٔ هخامنشی است، پرچم نماد یک ملت است و عقاب نمودار جنبهٔ

الوهیت نهاد سیاسی به‌طور اعم و پادشاه به‌طور اخص. هخامنشیان پرچم را هنگام جنگ حمل می‌کردند و این نشان می‌دهد، پیروزی نهاد سیاسی پیروزی یک ملت است. درحقیقت پیروزی بر دشمنان که یکی از وظایف شاه است و وی را شایسته دریافت فرّه می‌کند، به کل رعایایی که در جنگ شرکت داشتند، فرافکنی می‌شود. هخامنشیان در همهٔ ابعاد این فرّه ایزدی را به نمایش گذاشتند؛ مثلاً در سرستون‌ها، ستون نماد درخت است که معیشت انسان به آن وابسته است و شاه یکی از وظایفش این است که معیشت رعایای خویش را فراهم کند و عقاب بر سرستون نشان می‌دهد، شاه معیشت را برای رعایا فراهم کرده و به همین دلیل فرّه ایزدی را که نماد آن عقاب است، دریافت کرده است درواقع این نمادها می‌خواهد نشان دهد شاه شخصیت «فرامن» دارد؛ یعنی فقط به فکر رفاه خودش نیست و درخواست‌های لذت‌جویی بخش روانی نهاد را به تعویق انداخته یا کاملاً جلوی آن را گرفته است. حتی در کاشی‌های معماری هخامنشی نگارهٔ عقاب می‌خواهد جنبهٔ الهی را فضای معماری نشان دهد و این را به همه القا کند که این معماری باشکوه برای نهاد سیاسی، همچنان مورد تأیید الهی است و جنبهٔ ماوراءالطبیعه و تقدس دارد و پدیده‌ای مادی برای لذت‌جویی فردی نیست. نگارهٔ ترکیبی عقاب در معبد هیبیس بیش از هر نقش دیگری بعد کهن‌الگو بودن آن را نشان می‌دهد؛ چراکه این نقش در سرزمینی با بستر جغرافیایی و فرهنگی متفاوت نمایش یافته و در آنجا نیز بر همان مفهومی است که در مناطق دیگر ظاهر شده است. همچنین آویز عقاب گنجینه جیحون نیز بر جنبهٔ حفاظتی این کهن‌الگو تأکید دارد و این نمونه‌ها، بعد الهی و تقدس نگارهٔ عقاب را که در همهٔ جنبه‌های زندگی کارکرد دارد، نشان می‌دهد.

این نقش یک نماد همگانی و مشترک بین جوامع بشری است. عقاب به‌دلیل ویژگی‌های جسمانی که دارد و پروازش در آسمان و به‌سمت خورشید، با جنبهٔ الوهیت پیوند دارد؛ از این‌رو وارد ناخودآگاه جمعی انسان‌ها و تبدیل به کهن‌الگو شده است. شاهان هخامنشی بر سرزمین‌ها و ملل متعددی حکم می‌راندند و برای استمرار حکمرانی‌شان نیازمند کسب قدرت و مشروعیت بودند؛ از این‌رو از کهن‌الگوی الوهیت بهره‌برداری کردند، تا جنبه الوهیت شاهنشاه هخامنشی برابر با بزرگ‌ترین خدایشان یعنی اهورامزدا، که دانا و بصیر است و بر همه‌چیز احاطه دارد و نظم اجتماعی برای رعایایش فراهم می‌کند را نشان دهند. استعمال هم‌زمان دو آیکون عقاب و بال، در یک نقش ترکیبی، دارای ارزش نمادین بوده که نتیجهٔ شرایط و ویژگی‌های خاص دوران خلق نگاره بوده است و بر الوهیت شاه تأکید دارد. بدین‌سان در آیکونوگرافی نقش عقاب در دوران هخامنشی، ما با باور مسلط نقش حیوانی بر جامعهٔ دوران باستان مواجهیم که در بسیاری از تمدن‌های باستانی همچون ایلام، مصر و یونان که جنبهٔ تقدس و الوهیت هستند، مشاهده می‌شود.

سپاسگزاری

از جناب آقای سعید رحیمی به‌دلیل تهیهٔ تعدادی از تصاویر این مقاله سپاسگزاری می‌کنیم.

منابع مالی

منابع مالی این مطالعه توسط نویسندگان تهیه شده است.

تعارض منافع

تعارضی در منافع انتشار این مقاله بین نویسندگان وجود ندارد و سهم نویسندگان در نگارش و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت برابر است.

References

Christensen, A. (1976). *Les Kayanides* (Z. Safa, Ed.). Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab.

Dadvar, A. (1991). *Symbols of the Mesopotamian gods from the Ursum period to New Assyria and its relation to the symbols of Iran* Tarbiat Modares University].

Dadvar, A., & Mobini, M. C. (2011). column, a symbol of power in Achaemenid architecture. *Nagreh Scientific-Research Quarterly*(19), 91-94.

Daniel, G. (1984). *Early civilizations and archeology of their origin* (H. Moabari, Trans.). Tehran: Founder of Cultural Research and Studies.

Dariush, B. (2014). *Man Nature of Architecture*. Tehran: Science and Knowledge.

Eddie, S. S. (2013). *Shahriari religion in the East* (F. Badrahai, Trans.). Tehran: Scientific and cultural publications.

Eliade, M. (2002). *Myth, Dream, Mystery* (t. b. R. Monjem, Trans.). Tehran: Alam Publishing.

Eliade, M. (2010). *Treatise on the History of Religions* (t. b. J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush.

Esfandiari, A., & Karami, Z. (2014). A Study of the Eagle Theme on the Flag of Iran in the Achaemenid Period. *Art Research Quarterly*, *2*(5), 143-150.

Ghadmagahi, N. (2009). Eagle in Myth and Literature. *Specialized Quarterly of Persian Literature, Islamic Azad University of Mashhad*, *1 and 2*, 106-126.

Ghaemi, F. (2009). *The Kings of Shahnameh; A diagram of the conditionality of Farah force in the mythological, culture of ancient Iran* (Vol. 7).

Ghirshman, R. (2000). *History of Iran from the beginning to Islam* (t. b. M. Behforozi, Trans.). Tehran: Jami Publishing.

Gimbutas, M. (1982). *The goddesses and gods of old Europe myths and cult images*. Thames & Hudson.

Abdi, N. (2012). *An Introduction to Iconology: Theory and Application of a Case Study of Iranian Painting*. Tehran: Sokhan Publishing.

Amozgar, J. (2001). *Mythical history of Iran*. Tehran: Samat.

Amuie, H., & Shahsvand, P. (2009). Political mythology in ancient Iran; Rostam Case Study. *Journal of Political Science, Karaj Azad University*, *8*, 5-58.

Asadi, M., & Bolkhari, H. (2015). Feasibility Study of Utilizing Iconology on Interpretation of Abstract Works of Art [Article]. [Article]. *Honar-Ha-Ye-Tajassomi (Honar-Ha-Ye-Ziba)*, *19*(4), 37-46 . https://www.sid.ir/en/Journal/ViewPaper.aspx?ID=540813

Bahar, M. (2005). *From myth to history*. Tehran: Cheshmeh.

Bahar, M. (2008). *A Research in Iranian Mythology (Part I and Part II)*. Tehran: Agah.

Bakhtortash, N. (2004). *History of the Iranian flag*. Tehran: Behjat Publications.

Barnet, R. D. (1962). Median art, Iranica Antiqua. In (Vol. II pp. 18, 77-95).

Beaucorps, M. (1994). *Living Secrets of Life* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Markaz Publishing.

Brian, P. (1998). *History of the Achaemenid Empire* (M. Samsar, Trans.; Vol. 1). Tehran: Zaryab.

Brunner, C. (1987). *Sasanian stamp seab in Metropolitan museum.*

Captain, D. (2013). *Achaemenid history: Dascolion seals: Mehri images of the west of the Achaemenid Empire* (Vol. 12). Tehran: Toos.

Cassirer, E. (2011). *Philosophy of Symbolic Forms: Mythical Thought* (Y. Moghan, Trans.; Vol. 2). Tehran: Hermes

Chadwick, C. (1996). *Symbolism* (M. Sahabi, Trans.). Tehran: Markaz Publishing.

Chevalier, J., & Gerbran, A. (1999). *Dictionary of Symbols* (S. Fazaili, Trans.; Vol. 4). Tehran: Jeyhun.

Khosravi, Z. (2014b). *Study of the concept of power from the prominent role of Akkadian orthodoxy to the prominent role of the kings of ancient Iran* Second International Conference on Iran and Iraq, Book 23,

Khosravi, Z. (2017). Paradise, a Memory of Iranvij. *Journal of Iranian Studies*, *16*(31), 53-64. https://doi.org/10.22103/jis.2017.1700

Kramer, S. (1897). *Sumerian tablets* (D. Rasaei, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Lash, W. F. (1996). *Iconography and Iconology in THE dictionary of art.* NewYork: Macmillan.

Malek, M., & Mokhtar, B. (2013). Iconography of the symbol of the eagle and the snake in the works of Jiroft (third millennium BC). *Iranian Journal Of Antheropology*, *10*(17), 163-195. http://journal.asi.org.ir/article_34074.html

Malekzadeh Bayani, Q. (1972). Shahin Neshan Faryazdi. *Historical Studies*, *7*(1), 13-45.

Masoumi, G. (1976). Introduction of azure tiles with the role of an eagle from the Achaemenid period in the Museum of Ancient Iran. *Culture and People,* (164), 27-20.

Moin, M. (1992). *Farhang-e Farsi*. Tehran: Amirkabir Publications.

Mostaghim, I. (2014). Historical course of the use of flags in pre-Islamic Iran. *Scientific, Educational and Educational Quarterly*, *2*(1), 107-112.

Mousavilar, A. s., & Rasooli, A. (2010). A Study of the Mythological Phenomena of Sun and Mehr in the Persian Hand-Made Carpet. *goljaam*, *6*(16), 111-132. http://goljaam.icsa.ir/article-1-445-en.html

Museum, T. B. (2021). *The British Museum*. London. U.K. Retrieved 2021/12/14 from https://www.britishmuseum.org/

Panofsky, E. O. (1980). *Studien zur Ikonologie*. DuMont Buchverlag.

Panofsky, E. O. (2009). *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of RenaissanceArt*. New York: xford University Press Inc.

Pirnia, H. (1999). *History of Ancient Iran*. Tehran: Book World.

Hadidi, A., Dadvar, A., & Akbari, A. (2009). The Mystery of the Ancient Iranians Regarding the Eagle Pattern and Its Reflection on Some Artifacts. *Quarterly Journal of Visual Arts*, *2*(3), 7-20.

Hall, J. (2011). *Dictionary of Symbols in East and West Art* (t. b. R. Behzadi, Trans.). Tehran: Contemporary Culture.

Hertzfeld, E. (2002). *Iran in the Ancient East* (t. b. H. Sanatizadeh, Trans.). Kerman: Bahonar University.

Heshmatzadeh, M. B. (2002). *Basic Issues of Political Science* Tehran: Cultural Institute of Contemporary Knowledge and Thought.

Hinels, J. (2019). *Understanding Iranian mythology* (J. A. a. A. Tafzali, Trans.). Tehran: Cheshmeh.

Iran, N. M. o. (2021). *National Museum of Iran* Tehran: the Ministry of Cultural Heritage, Tourism, and Handicrafts. Retrieved 2021/14/12 from https://irannationalmuseum.ir/en/

janbazi, f. (2015). Study of Animal motifs in Jiroft civilization. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *7*(1), 49-62. https://doi.org/10.22051/jjh.2015.1936

Jones, E., & Mart, R. (1987). *Mystery and parable in psychoanalysis* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Toos Publications.

Kashmir Shekan, H. (2017). *An Introduction to Critical Theory and Thought in Art History*. Tehran: Cheshmeh Publishing.

Kasraie, M. S. (2010). Simultaneous Rulership: Governance and Legitimacy in Ancient Iran. *POLITICAL QUARTERLY*, *40*(2). https://jpq.ut.ac.ir/article_21177.html

Kelley, T. (2003). *Persian Propaganda. Aneglected factor in Xerxes'invantion of Greece and Herodotus* (Vol. 38). Lieden: Iranica Antiqua.

Kent, R. G. (1953). *Old Persian (Gerammar, Texts, Lexicon)*. New Haven.

Khosravi, Z. (2014a). *The Evolution of Political Thought in the Historical Period of Iran Based on Archaeological Data,* Mohaghegh Ardabili]. https://ganj.irandoc.ac.ir//#/search?keywords

Pope, A. (2008). *A look at Iranian art from prehistoric times to the present* (Vol. 3). Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Prada, E. (2004). *Ancient Iranian Art* (t. b. Y. Majidzadeh, Trans.). Tehran: Tehran University Press.

Purdawood, I. (1947). *Ancient Iranian Culture*. Tehran: Iranian Studies Association.

Purdawood, I. (1998). *Yashtha* (Vol. II). Tehran: Myths.

Purdawood, I. (2001). *Ancient Iranian Culture*. Tehran: Asatir Publications.

Rajaee, C. (1993). *The Evolution of Political Thought in the Ancient East*. Tehran: Qoms.

Razi, H. (2002). *Ayin Mehr*. Tehran: Behjat Publications.

Reade, J. (1978). Kassites and Assyrians in Iran. *IRAN*, *XVI*(16), 137-143.

Rogers, R. W. (1929). *A history of ncient Persia from its earliest beginnings to the death of Alexander the Great*. New York: Charles Scribner's Sons.

Saghir, A. (2016). Kavous personality analysis in Ferdowsi Shahnameh: based on Freud's theory of personality structure. *studies, mysticism and philosophy.* , *2*(2), 120-107.

Salavati, M. (2008). The Symbolism of the Flag of Ancient Iran until the Beginning of the Safavid Period. *Quarterly Journal of Visual Arts*, *1*(1), 61-72.

Sarfaraz, A. A., & Firoozmandi, B. (2010). *Archeology and Art of the Historical Period of the Medes, Achaemenids, Parthians, Sassanids*. Tehran: Marlik Publishing.

Satari, J. (2006). *World of Mythology* (Vol. 10). Tehran: Center.

Smith, B. (2001). *Egypt* (t. b. A. Yasai, Trans.). Tehran: Soroush.

Taheri, S. (2017). *Archetypal semiotics in Iranian art and neighboring lands, Ch 1*. Tehran: Shoorafarin Publishing.

Udaynik, W. (2000). *Jung and Politics: Political and Social Thoughts of Carl Gustav Jung , Ch 1* (A. Tayeb, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney.

Velayati, R., & Ghasemi, R. (2008). Study and introduction of Achaemenid architectural works in Egypt. *Sefeh*, *17*(47), 51-68.

Walton, D. (1997). What is Propaganda, and what Exactly is wrong with it? *Public Affairs Quarterly*, *11*(4).

Warner, R. (2007). *Encyclopedia of World Mythology* (t. b. A. Ismailpour, Trans.). Tehran: Myth.

Weber, M. (1947). *The theory of social and economic organization*. New York: Free Press.

Yahaqi, M. J. (1990). *Culture of myths and fictional allusions in Persian literature*. Tehran: Soroush.

Young, C. J. (1997). *Four examples* (t. b. P. Faramarzi, Trans.). Mashhad: to be published.